

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՏԴ : 929:792(479.25)Հովհաննիսյան +791.44(55)

DOI <https://doi.org/10.52853/25792830-2021.1-72>

ԱՐՔԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԸ՝ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԻՐԱՆԻ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏԻ ԳՈՐԾԻՉ

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ*

Արքի Հովհաննիսյանը պատկանում է նորարարական ուղղվածության արվեստագետների թվին: Նա, ինչպես թատրոնում, այնպես էլ կինոյում, իր խիզախ, հայտնություններով լի գործերով փորձեց ներկայացնել հարցեր, որոնք մարդկությանը հուզում են դեռևս վաղնջական ժամանակներից: 1960-ականներից ի վեր, լինելով Շիրազի և Թեհրանի արվեստի փառատոների մասնակիցն ու կազմակերպիչը, Հովհաննիսյանը, իր համախոհների հետ միասին, մտորել է «Համամարդկային թատրոնի» գաղափարի շուրջ: Մի թատրոնի, որը պետք է ընթանար Արևմուտքի և Արևելքի երկրների մշակույթները մերձեցնելու ճանապարհով: Արվեստագետն իր որոնումները շարունակեց նաև Ֆրանսիա տեղափոխվելուց հետո (1978)՝ այստեղ ևս իր գործնական աշխատանքում և տեսական հրապարակումներում հավասարապես կարևորելով Սփյուռքի և հայրենի արվեստները միավորելու գաղափարը:

Քանալի բառեր – Արքի Հովհաննիսյան, Իրան, Շիրազի և Թեհրանի արվեստի փառատոներ, «Համամարդկային թատրոն», թատրոն, կինո:

Ներածություն

Արքի Հովհաննիսյանը պատկանում է այն նորարար արվեստագետների թվին, որոնք կարողանում են դասական, նույնիսկ վաղնջական ժամանակների երկերը դարձնել անճանաչելիի աստիճան արդիական, հանդիսատեսին մշտապես գերելով իրենց խիզախ և անսպասելի հայտնություններով:

Արքի Հովհաննիսյանը՝ իրանահայ թատրոնի նորարար

Արքի Հովհաննիսյանը ծնվել է 1942 թվականին, Նոր Ջուղայում: Բեմադրիչի և նկարչի նրա ունակությունները դրսևորվեցին դեռևս աշակերտական նստարանից: Առաջնորդի ջիղ ունեցող «Դավթյան-Քուշեշ» դպրոցի պատանի արվեստագետը, իր շուրջը համախմբելով մի քանի համախոհ-աշակերտների, որոշում է բեմադրել ներկայացում, որի հասույթը կտրամադրվեր իրենց նորակառույց դպրոցի շինարարական աշխատանքներին: Չունենալով համապատասխան տարածք, Հովհաննիսյանն իր առաջին՝ «Լուսերեսիկ» ներկայացումը բեմադրեց համայնքի բարեկեցիկ տներից մեկում, ստանալով

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anahit.anahit.art@gmail.com, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 11.01.2021, գրախոսման օրը՝ 25.01.2021, տպագրության ընդունման օրը՝ 08.02.2021:

տանտիրուհու՝ Էվելինա Ներսիսյանի սիրահոժար համաձայնությունը: Կազմակերպչական հարցերը լուծելուց հետո, Հովհաննիսյանը գլխավորեց նաև ստեղծագործական աշխատանքը: Դեկորացիաները պատրաստվեցին ըստ նրա էսքիզների: Դերաբաշխումը ևս կատարվեց Հովհաննիսյանի ցուցումներով, փորձերն էլ անցան լուրջ, ստեղծագործական մթնոլորտում:

Պրեմիերայի օրը՝ 1957 թ. հունիսի 23-ին, ներկաները հաճելիորեն զարմացան նախ ճաշակավոր դեկորացիաներով, իսկ խաղարկային հատվածը, իր դերասանական հաջողված կատարումով, վկայում էր նաև ռեժիսորական վստահ և հստակ աշխատանքի մասին¹:

Բարեգործական խնդիրներ հետապնդող այս ներկայացումն, այսպիսով, դարձավ լուրջ հայտ՝ ապագա, շատ ավելի բարդ բեմադրությունների համար: Ներկայացման հասույթը նույնպես դարձավ դրա հաստատումը: Ստացված 1350 դիալը կազմակերպիչները հանձնեցին «Ալիք» օրաթերթի խմբագրությանը՝ շինարարական հանձնախմբին փոխանցելու խնդրանքով: Սփյուռքում ընդունված կարգին հակառակ, թատրոնն օգնության եկավ դպրոցին, որն, ի դեպ, Իրանի հայ համայնքի համար եզակի դեպքը չէ²:

Դպրոցական այս ներկայացումն էլ Արբի Հովհաննիսյանի համար ճանապարհի հարթեց դեպի թատրոն: Հայ մշակութային «Արարատ» կազմակերպության թատերական միության Վարչության կազմում ընդգրկվելուց հետո, նա 1960 թվականին նշանակվեց որպես միությանը կից «Արմեն» թատերախմբի ռեժիսորի օգնական: Խմբի ղեկավարը ֆրանսահայ թատերական գործիչ Շահեն Սարգսյանն էր (1910-1966)՝ Սփյուռքում ճանաչված և հմուտ արվեստագետ, որը շարունակելով իր նախորդների՝ Հովհաննես Խան-Մասեհյանի (1864-1931), Մկրտիչ Թաշճյանի (1885-1956), Եփրատ Բարոյանի (1902-1975) և մյուսների ավանդույթները, համայնքի բեմական կյանքն ուղղորդեց ռեժիսորական թատրոնի ճանապարհով: Մի թատրոնի, որտեղ բեմադրիչը դերասաններին ընձեռում էր նաև իրենց ունակությունները լիովին բացահայտելու հնարավորություն: Պատահական չէ, որ Շահեն Սարգսյանը «դերասաններ պատրաստող»³ ռեժիսորի համարումն ուներ: Նրա ղեկավարությամբ «Սկաուտական թատերախմբի» երիտասարդ ուժերը, համախմբվելով «Արմեն» թատերախմբում, կարճ ժամանակահատվածում հասան աննախադեպ արդյունքների, անվանի նկարիչ և դերասան Հարություն Մինասյանի (1910-2002) խոսքերով՝ «մի իրական գարուն եղավ մեր հոգնած բեմի համար»⁴: Շահեն Սարգսյանը նաև «ղժվարին պիեսներ»⁵ բեմադրող ռեժիսորի համարումն ուներ: Ռեժիսորի, որը նախապատվությունը տալիս էր օտար և քիչ ծանոթ հեղինակների՝ Յոհան Ավգուստ Ստրինդբերգի (1849-

¹ Տե՛ս «Ալիք» (Թեհրան), 1957, 7 հուլիսի:

² Թավրիզի հայ թատրոնը՝ եվրոպական չափանիշներով 500 տեղանոց հոյակերտ մի շինություն, կառուցվեց տեղի «Արամյան» դպրոցի աշակերտության ջանքերով: Տե՛ս **Ջթյան Ա.**, Իրանի հայ թատրոնի պատմությունից. Թավրիզ, Հայ արվեստի հարցեր, Գիրք 1, Երևան, 2006, էջ 233:

³ Տե՛ս «Ալիք», 1961, 10 ապրիլի:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Նույն տեղում:

1912), Արթուր Շնիցլերի (1862-1931), Անտոն Չեխովի (1860-1904) և այլոց գործերին: Սա պատճառ դարձավ, որպեսզի համայնքի թատերական կյանքը որակապես նոր մակարդակի հասցրած ռեժիսորին մեղադրեին օտարամոլության մեջ: Մինչդեռ Շահեն Սարգսյանն այն արվեստագետն էր, որը եվրոպական արվեստը գնահատող հանդիսատեսից բացի, կրթեց և պատրաստեց ստեղծագործական նոր ուժեր, և Արթի Հովհաննիսյանը պատկանում է նրանց թվին:

Հովհաննիսյանը, բեմահարդարի իր անթերի աշխատանքով, առանձնացավ «Արմեն» թատերախմբի առաջին իսկ՝ «Զվարճալիք» (1961, 6 ապրիլի, «Արարատի» թատերասրահ) ներկայացումից հետո: Դեկորացիաները, վավերագրականի ճշտությամբ, պատկերում էին պիեսի հեղինակի՝ Արթուր Շնիցլերի հայրենի քաղաքի՝ Վիեննայի հավաստի պատկերը: Երիտասարդների կյանքը ներկայացնելու համար խիստ եվրոպական այս քաղաքը, թերևս, բավական հարմար միջավայր էր: Դատելով նույն Հարություն Մինասյանի թատերախոսականից, «Զվարճալիք» ներկայացումը, նաև իր արտաքին նկարագրի շնորհիվ, դարձավ ձեռքբերում՝ այն տարիների իրանահայ թատրոնի համար: «Բեմը այլևս մեր բեմը չէ. նա մի ուրիշ աշխարհ է - ճաշակով, խնամված, մաքրության և քաղաքակրթության փայլով, Վիեննայում... ո՛չ Թեհրանում, ո՛չ Արարատի սրահում, այլ Վիեննայում - Արթուր Շնիցլերի հայրենիքում: Այո՛: Անթերի նույնիսկ սինեմայի խստապահանջ կարիքները բավարարող»⁶:

Ուշագրավ է, որ գնահատելով Արթի Հովհաննիսյանի առաջին աշխատանքը թատրոնում, անվանի նկարիչը, փաստորեն, կռահեց նաև կինոյի ապագա գործչին: Երկու տարի անց, 1963-ին, Արթի Հովհաննիսյանը մեկնեց Մեծ Բրիտանիա՝ Լոնդոնի ֆիլմարվեստի բարձրագույն դպրոցի դասընթացներին հետևելու նպատակով: Այդ տարիներին նա նկարահանեց երկու՝ «Դիմակ» կարճամետրաժ և «Փարվանա» մուլտիպլիկացիոն ժապավենները: Երկուսն էլ ըստ հայ դասական հեղինակների՝ Գրիգոր Զոհրապի և Հովհաննես Թումանյանի գործերի: «Փարվանան», որի երաժշտական արահետը կազմվեց Կոմիտասի անվան լարային քառյակի կատարումներից, արժանացավ միջազգային ճանաչման: 1966-ին ֆիլմը ներկայացվեց Օբերհաուզենի (Գերմանիա), իսկ 1967-ին՝ Հոլանդիայի «Սինեսթիվուդ» փառատոներին⁷:

Դասընթացների ավարտից հետո, 1966-ին վերադառնալով Թեհրան, Հովհաննիսյանը միացավ տեղի մշակութային կյանքին: Աշխատում էր կինոյում, նկարահանեց Ս.Թադեի վանքի ուխտագնացությանը նվիրված «Ղևբոսն որ անվանվեց Թադեոս» վավերագրական ֆիլմը: Նույն՝ 1966-ին, Շահեն Սարգսյանի մահից հետո, Հովհաննիսյանը վերադարձավ թատրոն: Նա հիմնեց իր թատերախումբը, որն, ի հիշատակ անվանի ռեժիսորի, ստացավ «Շահեն Սարգսյան» անվանումը, դառնալով նրա ավանդույթների շարունակողն իրանահայ համայնքում: Երիտասարդ թատերական սերունդ պատրաստելու հարցը թատերախմբի առաջնահերթ նպատակներից էր, և սա ար-

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Տե՛ս **Մամեան Ա.**, Իրանահայ վերջին 50-ամեայ թատրոնի վաստակատուներ, Թեհրան, 1985, էջ 146-148:

դեն ոչ թե մեկ թատերախմբի, այլ նաև համայնքի թատրոնի ներսում խմորվող խնդիրներից էր. «Թատերական սերունդ մը ունենալու անհրաժեշտությունը մեծապես զգալի է: Իր հարցազրույցներից մեկում ասում է Արբի Հովհաննիսյանը: Եվ լիահույս ենք որ թատերական այս նոր շարժումը պիտի ունենա իր դրական ազդեցությունը և ստեղծե ազգային խանդավառություն»⁸:

Հետևելով Շահեն Սարգսյանին նաև խաղացանկի ընտրության հարցում, Հովհաննիսյանը խմբի առաջին բեմադրության համար ընտրեց Ավգուստ Ստրինդբերգի «Օրիորդ Ժյուլի» («Ֆրյոկեն Յուլիա») թատերախաղը (1967, 22 նոյեմբերի, «Իրան-Ամերիկա» մշակութային միության թատերասրահ):

Ընտանեկան այս դրաման կատարվում է Շվեդիայում, ազգային տոնախմբության օրը, երբ մարդիկ մինչև այգաբաց խրախճանքի մեջ են. լսվում են երաժշտության, ուրախության ձայներ: Մեծահարուստ կոմսի տան սպասուհին միայնակ ընթրում է խոհանոցում: Անսպասելիորեն դրսի աղմուկն ընդհատվում է. հնչում է երկրի պետական հիմնը: Բեմ եկած դերասանները, հանդիսատեսների հետ միասին, ոտնկայս լսում են հիմնի կատարումը:

Երաժշտական սկիզբն, ինչպես օպերային ներկայացման նախերգանք, դեռևս իրադարձություն չէ, այն տրամադրում է սպասվող գործողությունների ընթացքին: Հանդիսատեսն, այսպիսով, ոչ միայն նախապատրաստվում, այլև, որոշ առումով, ներգրավվում է դրամատիկական զարգացումներին: Վարագույրի բացակայությունը նույնպես հաղթահարելով բեմը դահլիճից բաժանող սահմանագիծը, նպաստում է այդ մերձեցմանը: Կարելի է ասել, որ այս ներկայացման ընթացքում, թերևս, հեռավոր կերպով կիրառվեց ինտերակտիվ թատրոնի սկզբունքը, երբ հանդիսատեսը, թեկուզ ոչ բացահայտ կերպով, դառնում է գործողությունների ընթացքի մասնակիցը: Իսկ տան պատերի ներսում կատարվող դրաման առօրեական մի պատմություն է, որը, ինչպես գրվեց հետագայում, «կարծես կյանքի պես կար արդեն, (...) և որը, կարծես մեր սրահը թողնելուց հետո էլ դեռ կա, կլինի»⁹: Տան սպասավոր Ժանը պետք է ընտրություն կատարի իրեն սիրող և հավատարիմ կնոջ՝ սպասուհի Քրիսթինի և կոմսի դստեր՝ օր. Ժյուլիի միջև: Կոմսուհին ինքը, Ժանին հրահրելով վճռական քայլերի, որոշում է դեպքերի հետագա ընթացքը: Ամեն ինչ խախտվում է. նախկին սիրահարները դառնում են ախայաններ, իսկ նրանց հարաբերությունները՝ անորոշ և անհեռանկար:

Սա, որոշ առումով, իր իսկ հեղինակի՝ Ավգուստ Ստրինդբերգի ինքնակենսագրական պատմությունն է: Նա ինքը, հարուստ մի վաճառականի և նրա սպասուհու զավակն է: Արբի Հովհաննիսյանն իր առաջին՝ «Զվարճալիք» ներկայացումից սկսած, նախապատվությունը տալով հեղինակին առնչվող գործերին, բեմադրությունները նույնպես ձգտել է կառուցել՝ ելնելով նրա գեղագիտական ըմբռնումներից:

Ավգուստ Ստրինդբերգը պարզ և լակոնիկ արտահայտչամիջոցների

⁸ «Ալիք», 1969, 30 ապրիլի:

⁹ «Ալիք», 1968, 25 հունվարի:

կողմնակից էր: Ըստ նրա կարծիքի, մեկ սեղանն ու երկու աթոռն էլ բավական են՝ ներկայացում բեմադրելու համար: «Սեղանը հաղորդակցություն է ստեղծում անհատների միջև, դեմքերը երբեմն միմյանցից հեռացնում և երբեմն իրար մոտեցնում, և այս տեսակետից օպերայի «Դո»ի դերն է կատարում թատրոնի մեջ: Սթրինբերգը,- գրում է «Ալիքի» թատերախոսը (Վահիկ),- ընդհանրապես միմյանց դեմ է դուրս բերում հինը և նորը, բարձրը և ցածրը, միշտ երկու հակառակ բևեռներ և ապա ներկայացնում դրանց պայքարը միմյանց հետ: Նա իր հերոսների հոգեկան հավասարակշռությունը խախտում է և նրանց դնում երկմտանքի և երկընտրանքի առջև»¹⁰:

Ստրինդբերգի դիտարկումները, կարծես, մի ծրագիր լինեին, որին հետևելով, Արքի Հովհաննիսյանը կառուցեց իր բեմադրական լուծումները: Կոմսի տան խոհանոցում կար մի սեղան, մի քանի աթոռ և կահկարասի: Մեջտեղում գետեղված էր մի լայնանիստ օջախ-բուխարի, իսկ աջ կողմում պատից կախված հայելի և սրբիչ, եռոտանու վրա՝ վացքի աման, իսկ սյունից՝ նավթի ճրագ: Հարություն Մինասյանը, բեմահարդարման այս ոճի մեջ տեսնելով խիստ ժամանակակից՝ մոդեռն լուծումներ, գրեց հետևյալը. ««Օր. Ժյուլիի» ներկայացումը իր մոդեռն ոճի ու ձևի ինքնատիպ մեկնությամբ մի թատերական հայտնություն էր մեզ համար, որի նմանը թատրոնի մեր իրականության մեջ (թեև քիչ չեն մասնագետ այլ ռեժիսորների մոդեռն այլ բեմադրություններ) առաջին անգամն ենք հանդիպում»¹¹:

Ռեժիսորական բավական դիպուկ լուծումներից բացի, երկու ժամ անընդմեջ տևող ներկայացումը գերեց նաև լեզվի պարզությամբ և հստակ արտասանությամբ: Պարսկերենով ընթացող ներկայացման յուրաքանչյուր բառ լսելի էր դահլիճի բոլոր կողմերից և զգալի էր ծայրահեղ բծախնդրություն յուրաքանչյուր մանրուքում: Նշենք, որ բեմական լեզվին առնչվող խնդիրները հետազայում ևս ռեժիսորի համար կունենան առաջնահերթ նշանակություն:

Նույն, գուցե և չափազանց բծախնդրությամբ դերասաններից յուրաքանչյուրը կատարեց իր դերը: Այն աստիճան, որ ըստ Հարություն Մինասյանի, դա ոչ թե խաղ էր, այլ ռեժիսորական ցուցումների ճիշտ կատարում: Դա «մի անթերի դաս էր,- գրում է Մինասյանը,- մտքից ու դատողությունից անցած, բայց դեռ սրտին չհասած, արյունից չբխած»¹²: Ժանի և Ժյուլիի դերակատարներ Մորթեզա Ագիլիի և Մահթաջե Նոջումիի կողքին, միայն Քրիսթինի դերակատար Ֆարոխանդեյե Բավարն էր, որն, ըստ հեղինակի, բնական էր և համոզիչ: «Օրիորդը միակ կենդանի, ապրող և խոսուն մարդն էր այդ գիշեր», «նույնիսկ առանց շեշտված չափի ու ձևի կրավորականության,- գրում է Հարություն Մինասյանը, - որ հաճախ է լինում ռեժիսորական զորավոր դրոշմի տակ»¹³:

Ռեժիսորն, անշուշտ, դերասաններին ենթարկել է բեմադրության իր մտահղացմանը: Սակայն, կարելի է ենթադրել, որ Հովհաննիսյանին մեղադրում են իր իսկ առավելությունների համար: Ժամանակի թատրոնը չի կա-

¹⁰ «Ալիք», 1967, 24 դեկտեմբերի:

¹¹ «Ալիք», 1968, 25 հունվարի:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

րող լինել առանց «ռեժիսորական զորավոր դրոշմի»: Դա ռեժիսորի դիկտատուրա է: Հովհաննիսյանին հետագայում էլ քննադատել են նրա մենաշնորհային դիրքի համար: Թատերական քննադատ Սուր-Էսրաֆիլը, որը բավական անզիջում էր իր գնահատականներում, այս հարցում, կարծես լինելով ռեժիսորի պաշտպանը, միայն մեկ նախադասությամբ, ակամա պատասխանում է Հարություն Մինասյանին: «Դեմոկրատ մոտեցումը վնասում է ներկայացման»¹⁴, - գրել է նա մոտ տասը տարի անց:

Հետագայում ևս, ռեժիսորին հետաքրքրող թեմաներն իրենք էին թելադրում ոչ այնքան դերասանական, որքան բեմադրիչի հավաքական մեկնաբանություն: Ազատության, բարոյական արժեքների, անհատի դերը մարդկային հասարակարգում. սրանք մարդկությանը մշտապես հուզող հարցեր են, որոնք այլ կերպ, ըստ Հովհաննիսյանի, չէին կարող ստանալ լիարժեք մեկնաբանություն: 1960-ականների վերջերին, ստանձնելով «Արմեն» թատերախմբի ղեկավարությունը, նա իր այս մոտեցումները կիրառեց նաև ազգային հեղինակների գործերի բեմադրություններում: Հակոբ Պարոնյանի (1843-1891) ծննդյան 125-ամյակն առիթ էր՝ անվանի գրողի «Մեծապատիվ մուրացկանները» բեմադրելու համար (1968, 27 մարտի, «Իրան-Ամերիկա» մշակութային միության թատերասրահ): Ընտրությունը կատարվեց նույն սկզբունքով: Պիեսի թեման ուղղակիորեն առնչվում է Հակոբ Պարոնյանի կենսագրական որոշ փաստերի հետ: Պարոնյանը, պոլսեցի մտավորականներից շատերի նման, ստիպված էր դրամ հայթայթելու տարբեր միջոցներ փնտրել: «Նպատակը ընչաքաղցությունը չէ, ոչ ալ հարստանալու մարմաջը, - գրեց «Ալիք» թերթը ներկայացման առիթով, - այլ սոսկ ապրելու և ընտանիքը պահելու տարրական պահանջին անհրաժեշտությունը»: Պարոնյանն այդ իրավիճակի զոհերից է. անբավարար սնունդից թոքախտով հիվանդ, չունենալով եկամուտի և ոչ մի աղբյուր, «իր հրատարակած «Խիկար» հանդեսի չծախված համարները թևի տակ դռները կբախե, խնդրելով, որ կեսարժեքով առնեն»¹⁵:

Ի վերջո, սա մի պատմություն է այն մասին, թե ինչպես քաղաքի ուսյալ մտավորականները, սոսկ իրենց ապրուստը հոգալու նպատակով, ինչպես են քծնում անուս մի վաճառականի: Արտաքնապես անկարևոր իրավիճակ, որը տալով կյանքի վավերականին մոտ մի պատկեր, հանգեցնում է խորը և լուրջ ընդհանրացումների: Պարոնյանը, ինչպես գրեց նույն թերթը, նպատակ ուներ «խոշորացուցով մատնանշել ընկերային կարգերուն մեջ տիրող անարդարությունները, բարոյական արժեքներուն վերիվայրումները»¹⁶:

Բեմադրիչին մնում էր այդ երևույթները ներկայացնել խոշորացուցին համարժեք չափազանցված արտահայտչամիջոցներով՝ իրական այս պատմությանը տալով գրոտեսկային երանգավորում:

Ներկայացման խաղարկային հատվածը տրվում է բեմադրական լուծումների համատեքստում: Վարագույրը բացակայում է, այս անգամ՝ որպես բողոք՝ ընդդեմ մարդկային հասարակարգի անկատարության և անարդա-

¹⁴ «Ալիք», 1976, 2 հոկտեմբերի:

¹⁵ «Ալիք», 1968, 7 մարտի:

¹⁶ Նույն տեղում:

րության: Մի հասարակարգի, որտեղ բարոյական արժեքները փոխարինվում են նյութականով, բնական է, որ վաճառականի փողով լի սունդուկն էլ, իբրև դրա խորհրդանիշ, պետք է ստանար առանցքային նշանակություն: Խոշորացույցով մեծացրած այս սունդուկը, դերակատարների հետ միասին, կարծես, դառնում է նաև գործողությունների անմիջական մասնակիցը: Հերոսներից յուրաքանչյուրը, հայտնվելով դրա կողքին, միանգամայն կերպարանափոխվում է: Նրանք բոլորը, ինչպես Գոբսեկի կացարանում, այլևս արժեզրկված մարդիկ են. ո՛չ Քահանա (Իշխան Խաչիկյան), ո՛չ Բժիշկ (Հանրի Եգանյան), և ո՛չ էլ Փաստաբան (Վարուժ Փանոսյան) կամ Բանաստեղծ (Էդուարդ Արշամյան): Նրանք Մուրացկաններ են: Իրենց պատիվը դուռն շեմին թողած մարդիկ: Այս իրավիճակում Աբիսողոմ աղայի (Յուլակ Ավետիսյան) տան դուռը ևս ստանում է սունդուկից ոչ պակաս կարևոր նշանակություն: Ի հակադրություն դրամի խորհրդանիշ-սունդուկի, տան դուռը նեղիկ է և ցածր: Այստեղ ներս մտնողը, ենթարկվելով նոր իրավիճակին, խոնարհվում է՝ հարմարվելով դուռն շեմին: Մարդը փոքրանում է, և, այդպես էլ մնալով կռացած վիճակում, շտկվում է միայն փողոցում հայտնվելուց հետո, արժանապատվության հետ միասին վերադարձնելով նաև իր նախկին կեցվածքն ու ինքնավստահությունը:

Ներկայացման բեմադրական հատվածն, այսպիսով, մոտ էր գրական հիմքին: Խաղարկայինը ևս, «խոշորացուցային չափազանցությունների»¹⁷ հասցրած իր կերպարներով, ստեղծեց տիկնիկային ներկայացման մի պատրանք՝ «Պարոնյանի ժամանակ տարածում գտած «Կարագյոզ» տիկնիկային ներկայացումների մթնոլորտը»¹⁸: Ինչպես «Կարագյոզ» ներկայացումներում, դերակատարների սպիտակ շպարված դեմքերը նրանց վերջնականապես նմանեցրին խամաճիկների:

Ուշագրավ է, որ ռեժիսորն այս անգամ ևս ղեկավարվելով գրական հիմքի թելադրած լուծումներով, ի վերջո, հանգեց ժամանակակից, մոդեռնին հարող ներկայացման: «Արբին 80 այսքան տարի հեռավոր անցյալը դարձնում է ներկա,- գրում է «Ալիքի» հեղինակ Արմեն Բաբայանը,- և այս այն աստիճան ճարտարությամբ, որ պատրանք է ստեղծում մեջդ, թե անմահ Պարոնյանը առարկայորեն, շոշափելի և տեսանելի կերպով կա, գոյություն ունի, շնչում է սեփական թոքերով և Մեծապատիվ Մուրացկանները գրել է Այսօր, և որի մելանը դեռ չի չորացած բեմ է հանվել»¹⁹:

Հեղինակի հոբելյանի առթիվ բեմադրած ներկայացման համար, սա, թերևս, ամենացանկալի գնահատականը կարող էր լինել: Բեմում զետեղված գրողի նկարի օգնությամբ բեմադրիչը նրա ներկայությունը դարձրեց ավելի իրական: Դերասանները հերթով գալիս էին բեմ, Հակոբ Պարոնյանի նկարին ընդառաջ, նրա հայացքի ներքո զգեստավորվում և ստանալով հեղինակի ստեղծած կերպարի արտաքինը, հարգանքի տուրք մատուցելով նրան, գնում դեպի կուլիսները: Պարոնյանն, այսպիսով, դարձավ ներկայացման մասնակիցներից մեկը՝ իր իսկ ստեղծած «կյանք-բեմում»: Անցյալի և ներ-

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ «Ալիք», 1968, 25 մարտի:

¹⁹ «Ալիք», 1968, 4 մարտի:

կայի, իրականի և անիրականի սահմանագիծն, այսպիսով, ջնջվում է, բեմում ներկայացված կյանքը առավելապես մոտեցնելով բեմի վերացած իրական կյանքին: «Երևույթը առգոյ է բոլոր ժամանակներում՝ կյանք կոչվող բեմահարթակի վրա»²⁰, - գրեց Արմեն Բաբայանը:

«Մեծապատիվ մուրացկաններով» Արքի Հովհաննիսյանն, այսպիսով, կարողացավ ստեղծագործական նոր մոտեցումներ կիրառել ազգային թատերագրության ասպարեզում: Շարունակելով իր որոնումներն այս ուղղությամբ նա փորձեց նորովի արժեքավորել նաև հայ դասական հեղինակների տեղը ժամանակակից թատրոնում: Հովհաննիսյանի համար, իր իսկ խոստովանությամբ, «իրավ հայտնություն մը»²¹ դարձավ Լևոն Շանթի (1869-1951) թատերագրությունը: «Համամարդկային է և միևնույն աղեն սեղմ կապեր ունի ազգային նկարագրի հետ»²², - եզրահանգում է Հովհաննիսյանը նրա գործերին կրկին ծանոթանալուց հետո: Գրողի «Ճամբուն վրա» դրաման բեմադրիչն ընտրեց որպես ժամանակի պահանջներին առավելապես համապատասխանող մի գործ (1969, 29 ապրիլի, «Իրան-Ամերիկա» մշակութային միության թատերասրահ): Ի տարբերություն Սփյուռքում հաճախ բեմադրվող կեղծ հերոսապատումների, ազգային ողբերգությունն այստեղ ներկայացվում է նաև որպես հերոսներից յուրաքանչյուրի անձնական ողբերգություն: Նրանց «հոգու ողբերգությունը թատերկի այն հերոսների մենաշնորհն է, - գրում է «Ալիքը», - որոնք գիտակցել են իրենց անհատական կամ հավաքական գոյության արժեքը»²³: Հերոսների «հավաքական գոյության արժեքը»՝ պիեսի գաղափարական առանցքը, դառնում է նաև բեմադրական լուծումների առանցքը: Պիեսի հերոսները միանման են, ավելի ճիշտ՝ նմանվում են միմյանց, նրանց հագուստը նույնպես միանման՝ սպիտակ գույնի է: Առանձին մարդկանց ճակատագիրն, իրենց պայքարի ընթացքում, միահյուսվում է ժողովրդի ճակատագրին:

Լևոն Շանթը, ներկայացնելով պատմական անցյալից մի դրվագ, խորհել է տալիս ապագայի մասին: Սա, առանձնապես կարևոր է արտաշխարհի երիտասարդների համար, որոնք արդեն հակվում էին դեպի օտար մշակույթ:

Արքի Հովհաննիսյանը, այսպիսով, վերադարձրեց Սփյուռքի թատրոնի հիմնական՝ ազգապահպանման առաքելությունը: «Ալիքի» հեղինակը, դիտարկելով դա որպես կարևոր նվաճում, իր հոգվածն ավարտում է հետևյալ տողերով. «Արքի Հովհաննիսյան արդարև հայ թատերական շարժումի մը ռահվիրան է սկսած հանդիսանալ Իրանի մեջ»²⁴: Ռեժիսորն իր հետագա աշխատանքներով հաստատեց նաև, որ նա սեփական համոզմունքներում հետևողական արվեստագետ է: Արվեստագետ, որը զարգացնելով Շահեն Սարգսյանի ավանդույթները, կարողացավ համայնքի թատերական կյանքն ուղղորդել ժամանակակից թատրոնի հունով: Համայնքում հասունանում էր

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ «Ալիք», 1969, 30 ապրիլի:

²² Նույն տեղում:

²³ «Ալիք», 1969, 4 հունիսի:

²⁴ «Ալիք», 1969, 30 ապրիլի:

նաև պրոֆեսիոնալ թատրոն ստեղծելու գաղափարը և նրա նորարարական մտահղացումները համահունչ էին այդ միտումներին: 1979-ին, «Հայ ժողովրդական թատրոն» ընկերակցության ստեղծումով, նոր թատրոնի գաղափարը կյանքի կոչվեց, և Արբի Հովհաննիսյանն, անշուշտ, վաստակի իր բաժինն ունի այս հարցում:

1960-ականների Իրանի մշակութային կյանքն, այսպիսով, նպաստում էր Հովհաննիսյանի նման գործիչների համարձակ ծրագրերի իրականացմանը: Շիրազ քաղաքում պարբերաբար կազմակերպվող արվեստի փառատոնը նպատակ ուներ ներկայացնելու ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ՝ Արևելքի տարբեր երկրների երաժշտության, թատրոնի, պարի և արվեստի այլ բնագավառների ձեռքբերումները: Նորը փնտրող և նորը հաստատող արվեստագետը, մշակույթի զարգացումներին հետևելուց բացի, առիթն ունեցավ ներկայանալու նաև սեփական աշխատանքներով: 1968 և 1970 թվականներին նա փառատոնին մասնակցեց երկու ներկայացումներով, որոնք, իրենց տարբերություններով հանդերձ, թեմատիկ և ոճային առումներով ունեին բավական ընդհանրություններ:

Դրանցից առաջինը՝ շատերին դեռևս անծանոթ հեղինակի, երիտասարդ լրագրավաճառ Աբբասէ Նալբանդյանի անսովոր վերնագրով՝ «Նորին խորն ու լայն ուսումնասիրություն, երկրաբանական 25-րդ դարու քարաշերտերու մեջ» գործի բեմադրությունն էր: Երկրորդը՝ պարսիկ հեղինակ Մահին Թաջադոդի «Վիս ու Ռամին» թատերախաղն էր:

Մեր օրերում և վաղնջական անցյալում գրված երկու երկ, որոնք, անդրադառնալով նույն՝ մարդու ազատության խնդրին, ունեին շփման եզրեր, և գաղափարական առումով, կարծես լինեին մեկը մյուսի շարունակությունը: Երկուսն էլ ներկայացվեցին Պերսեպոլիսի ավերակներում, որոնք արդեն իսկ ստեղծում էին բեմադրության բնական միջավայրը: Այստեղ հեռանում էին ժամանակի արգելքները՝ անցյալը ներկայից, դասականն արդիականից բաժանող սահմանագծերը դարձնելով խիստ պայմանական: Մինչդեռ «կյանք-բեմ» գաղափարը, որը գալիս է «Մեծապատիվ մուրացկաններից», առկա է նաև այս բեմադրություններում՝ ստանալով իր շատ ավելի հստակ դրսևորումները: «Նորին խորն ու լայն ուսումնասիրության...» հերոսները յոթն են: Դեպի անհայտություն տանող նրանց անվերջանալի ճանապարհն իրականում ընթանում է շրջանի ներսում, որից ելք չկա: Դրանից կարելի է դուրս գալ միայն մահանալուց հետո: Անազատության գաղափարը չի սահմանափակվում այս մարդկանց կաշկանդող շրջանակով: Նրանցից յուրաքանչյուրը կրում է նաև մինչև գետինը հասնող պարան: Այս օղակից էլ, ինչպես և ընդհանուր շրջանակից, նրանք չեն կարող ազատվել: Յոթ հերոսներից բացի, կա նաև ութերորդը: Դա փշե պսակը գլխին Թատրոնի ղեկավարն է՝ Ռեժիսորը, գուցե և Քրիստոսը՝ իր Տասներկու օգնականներով (Առաքյալներով): Նա վեր է այս ամենից, իսկ հերոսներից յուրաքանչյուրը, ենթարկվելով նրա կամքին, կատարում է իրեն բաժին ընկած՝ Խաբված զինվորի, Դատապարտված քաղաքագետի, Միայնակ կնոջ և մյուսների դերը: Յուրաքանչյուր արարվածի սկզբում և վերջում Թատրոնի ղեկավարի Տասներկու օգնականները միանում և բաժանվում են՝ թողնելով բացվող և փակ-

վող վարագույրի տպավորությունը: Վերջում հերոսներից յուրաքանչյուրը, անցնելով իրեն բաժին ընկած ճանապարհը, դանդաղեցնում է իր ընթացքը, և, ընկնելով գետնին, անշարժանում:

Սա կյանքի մի տխուր պատկեր է՝ «կյանք-բեմ» գաղափարի ևս մեկ մեկնաբանում: Մարդիկ ապրում են, մեռնում՝ այդպես էլ չստանալով իրենց հարցերի պատասխանները: Իսկ նրանց իդեալները՝ այն հեռու հեքիաթը՝ ոսկե քարայրն ու քամուն տված երազները կորչում են՝ բախվելով իրականությանն ու նրանց մշտապես հետապնդող կապանքներին:

Նկարչական ձևավորումը, երաժշտությունը, բեմական հագուստն ու լուսային էֆեկտներն այստեղ առանձնապես արտահայտիչ էին: «Հագուստների ստեղծման դժվարին բազմազանությունը, գրեց արվեստագետ Լիդա Բերբերյանը, երաժշտության ճիշտ օգտագործումը, միզանսցենի մտածված խոր գեղեցկությունը թատերգության հետ ձուլվելով ստեղծել են մի այնպիսի սքանչելի ներդաշնակություն, որի հղացումը քչերին մատչելի է: Թատերգությունն ու բեմադրությունը իրար լրացնելով կազմել են մի ամուր կառույց, լի պայծառ մտքի փայլատակումներով: Գեղեցկագույն խտացումը կա այս ներկայացման մեջ, որի արագընթաց պահերը չկորցնելու համար պետք է ստեղծել խոր կենտրոնացում»²⁵:

Արքի Հովհաննիսյանը, այսպիսով, կարողանում էր բեմադրությունն առավելապես մոտեցնել պիեսի գեղագիտությանը, իսկ հանդիսատեսը, նրա ներկայացումների ժամանակ, պասսիվ ունկնդրից վերածվում էր կենտրոնացած, գործողությունների ընթացքին մասնակցի իրավունքով հետևող ակա-նատեսի:

Երկու տարի անց՝ 1970 թվականին, ռեժիսորը Շիրազի արվեստի փառատոնին ներկայացավ նոր աշխատանքով: «Վիս ու Ռամին» պոեմը գրվել է շուրջ մեկ հազարամյակ առաջ: Պիեսի լեզուն պահլերենն է, և հեղինակը հմտորեն է օգտագործել նախախաղական Պարսկաստանը հիշեցնող բազմաթիվ տարրեր, որոնք այսօր թանգարանային արժեք ունեն: Սյուժեն, նախորդի համեմատ, հստակ է և որոշակի, սակայն, խնդիրը նույնն է. այստեղ ևս անհատին կաշկանդող կապանքների, հասարակարգի ներսում տիրող հակասությունների մասին է: Եվ քանի դեռ անհատի և հասարակարգի միջև եղած հակասությունները չեն լուծվել, անցյալը ներկայից բաժանող սահմանագիծը և ինքը՝ ժամանակը, դառնում են խիստ պայմանական և անորոշ: Հերոսները խաղում են անցյալում, ապա, վերադառնալով ներկա, վերլուծում իրենց հետ կատարված դեպքերը: Այսպիսով, անցյալը, կարծես, ապրում է ներկայում, իսկ ներկան՝ վերադառնում անցյալ, և, գործողությունների տեղն ու ժամանակը, փաստորեն, դառնում են անորոշ և պայմանական: Պիեսի սյուժեն կարող է կատարվել բոլոր ժամանակներում, արձարժված խնդիրներն էլ՝ մշտապես հուզել են մարդկությանը: Գաղափարապես մոտ այս գործերի բեմադրական լուծումները որոշ առումով առնչվում են միմյանց: Այստեղ էլ վարագույր չկա, և այստեղ էլ սա ազատության, ըմբոստ ոգու վկայությունն է: Հերոսները բեմ են իջնում Պերսեպոլիսի ավերակներից՝

²⁵ «Ալիք», 1968, 22 սեպտեմբերի:

կարծես, հազարամյակների պատմություն ունեցող անցյալից: Մյուս երկուսը և Վիսի դայակը բեմ են բարձրանում դահլիճից, որն, արդեն, մեր օրերի իրականությունն է: Նրանք, իրենց հետ բերած կրակով, վառում են ատրուշանը: Ինքը՝ Վիսը, բեմ է իջնում աստիճաններով, և նստում գերեզմանաքար հիշեցնող ատրուշանի հիմնաքարին: Նրա ծիրանագույն հագուստը զարմանալիորեն ներդաշնակ է կրակից եկող ատրուշանի լույսին: Հերոսները, հանդիսատեսի ներկայությամբ, խաղարկուների ձեռքերից վերցնում են իրենց հագուստը, զենքը, մինչև գետինը հասնող շղթա-մանյակները: Դերասանների հագուստը ևս տատանվում է ծիրանագույնի և սրճագույնի միջև՝ ներդաշնակվելով կրակին: Ատրուշանն, այսպիսով, ստանում է առանցքային նշանակություն՝ պայմանավորելով ինչպես բեմադրական, այնպես էլ՝ խաղարկային լուծումները: Երկրաչափական տեսք ունեցող միզանցեմները կառուցվում են ատրուշանի շուրջը, միստիկական մթնոլորտ ստեղծելուց բացի, ընդգծելով իր իսկ՝ ատրուշանի, ժամանակը խորհրդանշողի իմաստը:

Հիմնական՝ անհատին կաշկանդող կապանքների թեման ներկայանում է երիտասարդ զույգի սիրո պատմության միջոցով: Հասարակության աներևույթ հակասությունները վերաճելով պատերազմի, միմյանց ձգտող մարդկանց միացումը դարձնում են անհնար: Հերոսներն, այսուհանդերձ, պայքարում են հանուն իրենց սիրո և ազատության, որն, ի վերջո, պայքար է մարդկությանը մշտապես հետապնդող անարդարությունների դեմ: Ուստի նրանց շղթա-մանյակներն այստեղ ևս պատճառաբանված են: Պատերազմի սկսվելուն պես շղթաներին գալիս են փոխարինելու շատ ավելի զորեղ միջոցներ: Երկրի թագավորն այլևս չի թաքցնում Վիսին Ռամինից բաժանելու իր մտադրությունը: Նա Ռամինին նետել է տալիս գնդան: Կրկնակի ճորտացման գաղափարն, այսպիսով, այս բեմադրության մեջ ևս առկա է: Զնդանը բոլորաձև փաթաթված, վեց կապանքներ ունեցող շղթա է, որը հսկում են յոթ պահակներ: Նրանցից վեցը կանգնած են փականքի առջև, իսկ յոթերորդը գալիս է փոխարինելու առաջինին: Սա էլ՝ երկրորդին և, այսպես շարունակ, շարժվելով ժամացույցի սլաքի ուղղությամբ, նրանք դառնում են ժամանակի խորհրդանիշը: Պահակների քայլքն աստիճանաբար դանդաղում է, և նրանք, կանգ առնելով, փլվում են գետինն ի վայր: Շղթաների մեջ գամված Ռամինն, այսուհանդերձ, ոչ միայն չի ազատվում, այլև կանգնում է նոր, շատ ավելի վտանգավոր փորձության առջև: Մեկ ուրիշ կին՝ Գոլը, որը Վիսի մրցակիցն է, կարողանում է գերել նրան: Երկու կանայք էլ՝ հավասարապես հրապուրիչ, նույն արտաքինով, սակայն մեկը մյուսի հակապատկերն են: Պատահական չէ, որ երկուսի դերն էլ կատարում է նույն դերասանուհին: Վիսին՝ որպես կատարելության, իսկ Գոլին՝ չարության մարմնացում: Նրանք, կարծես, երկփեղկվելով, կազմում են միևնույն կնոջ հակադիր դրսևորումները:

Գոլի հայտնվելով ներկայացումը, կարծես, մի պահ կանգ է առնում: Հավասարակշռությունը խախտվում է՝ հերոսներին թողնելով անորոշության մեջ: Ներկայացումը նույնպես, որի ընթացքում այդպես էլ ոչ մի խնդիր չի լուծվում, պետք է ավարտվի անորոշության մեջ: Հերոսները, հակառակ կարգով, լքում են բեմը՝ վերադառնալով անցյալին: «Վիսը թողնում է արագ ու

կամովին,- գրում է Լիդա Բերբերյանը,- (...) Սակայն մյուսները հեռանում են դանդաղ ու ակամա, թողնելով բեմում այն ինչ վերցրել են՝ թագ, սուր, զարդեր և հագուստներ, նրանք աստիճաններից դանդաղ բարձրանալով կորում են Պերսեպոլիսի ավերակներում: Հասարակությունից իջած երեք դերակատարները, կրակներով նորից վերադառնում են հասարակություն, այն հանձնելով հանդիսատեսին: Վերջում բեմահարթակին ատրուշանի լույսի տակ միայնակ մնում է Ռամինը: Նստում է այն քարին, որից անցյալում Վիսն է իջել. «Ես այս քարի վրա սպասելու կմնամ՝ Վիսին»²⁶:

Անորոշ, անպատասխան հարցերի այս ներկայացումն անսպասելի կերպով, վերջին նախադասությամբ ստանում է դրանց պատասխանը: Կյանքն, ինչպես և մարդկության պատմությունը՝ մի սպասում է. երջանկության և ազատագրման, կամ, ընդհակառակը՝ բոլոր հույսերի և ամեն ինչի կործանման: «Նորին խորն ու լայն ուսումնասիրության...» մեջ ազատ կյանքի մասին հերոսների պատկերացումներն այն հեռու հեքիաթն է, ոսկե քարայրն ու քամուն տված երազները, որոնց նրանք միշտ ձգտել են, այդպես էլ չհասնելով դրանց: Պատահական չէ, որ տարբեր ժողովուրդների վիպերգական հերոսներն, ի վերջո, փակվում են քարայրում, այնքան ժամանակ, մինչև իրենց հայրենիքի ազատության հետ միասին, չգա նաև վերադարձի պահը: Այդպես է վարվում «Սասնա ծռերի» հերոս Մհերը, այդպես է վարվում նաև սերբական վիպերգի հերոս Մարկոն: Երկուսն էլ երկար պայքարից հետո հանգում են այդ մտքին, երկուսի ժողովուրդներն էլ տառապել են նույն՝ թուրքական լծից²⁷: Մարդն ի վերջո, պետք է վերագտնի Աստծո կողմից իրեն պարգևած ազատությունը. այս միտքն է ընկած երկու պիեսի հիմքում, և բեմադրիչը թողնում է, որպեսզի հանդիսատեսն ինքը հանգի այդ գաղափարին:

Հանդիսատեսն, իրոք, երկու ներկայացումներից հեռացել է խորապես տպավորված: Առաջին անգամ, թերևս, նաև Իրանի թատրոնում, բեմադրվեցին գործեր, որոնք, մարդկանց զգաստացնելով, խորհել էին տալիս մշտապես առկա հարցերի շուրջ: Սա ամբողջ մի երևույթ էր Իրանի հասարակական կյանքում, որը երկու տարի անընդմեջ իր արձագանքը գտավ նաև մամուլում: «Նորին խորն ու լայն ուսումնասիրության...» շուրջ ծագած հետաքրքրությանը հետևեց «Վիս ու Ռամինի» առիթով բարձրացած «փոթորիկը»: «Եվ ահա երկու տարի է,- գրում է «Ալիքը»,- որ Արբի Հովհաննիսյանը «փոթորիկ» է բարձրացնում իրանյան մամուլում՝ իր բեմադրած երկու գործերով»²⁸:

Այսպիսով, Արբի Հովհաննիսյանը ոչ միայն պիեսների ընտրությամբ, այլև բեմադրելու եղանակով, անդրադառնալով բոլոր ժամանակներում մարդկությանը հուզող հարցերին, նպատակ ուներ նաև կրթելու մտածող հանդիսատեսի: Իրանի հայ համայնքում ընդունվելով որպես թատրոնի նորարար, Հովհաննիսյանն իր այս երկու բեմադրություններով ճանաչվեց նաև միջազգային հարթակներում: «Նորին խորն ու լայն ուսումնասիրություն, հո-

²⁶ «Ալիք», 1970, 16 սեպտեմբերի:

²⁷ St'eu **Жирмунский В.**, Сравнительное литературоведение, Л., 1979, стр. 218:

²⁸ «Ալիք», 1970, 20 սեպտեմբերի:

գեթանական 25-րդ դարու քարաշերտերու մեջ» ներկայացումը շահեց Շիրազի արվեստի փառատոնի առաջնությունը, արժանանալով պարզևի: Ներկայացումը հետագայում կրկնվեց մայրաքաղաքի թատրոններում և ցուցադրվեց հեռուստատեսությամբ: 1970 թվականի գարնանը բեմադրությունը ներկայացվեց Ֆրանսիայում: Տեղի մամուլն այն որակեց որպես «մի գյուտ»²⁹: Նույն թվականի սեպտեմբերին թատերախումբը հրավիրվեց մասնակցելու Բելգրադում կայանալիք Թատրոնի միջազգային 4-րդ փառատոնին, իսկ Անտոնի Փեյջի առաջարկով Նալբանդյանի պիեսը պետք է բեմադրվեր նաև Լոնդոնում³⁰: Հավելենք, որ «Վիս ու Ռամինը» գլխավորեց 1970 թվականի Շիրազի արվեստի փառատոնի բացման ծրագիրը: Այս առիթով Իրանի Ֆարահ թագուհին բեմադրիչին պարգևատրեց ոսկե շքանշանով³¹:

Շիրազի ներկայացումներն, այսպիսով, նշանավորեցին մի նոր փուլ Արբի Հովհաննիսյանի ստեղծագործական կյանքում: Նրա յուրաքանչյուր ներկայացում մի հայտ էր՝ ավելի նշանակալից ներկայացման համար:

Արբի Հովհաննիսյանը՝ Իրանի կինոարվեստի գործիչ

Միաժամանակ, դատելով 1960-70-ականների արվեստագետի բավական հարուստ հրապարակումներից, ապա նա, թատրոնից ոչ պակաս, հրապուրված էր կինոյով: Իրանյան ֆիլմերից բացի, հետևելով նաև «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի աշխատանքներին, Հովհաննիսյանը կարևորում է հայկական ժապավենների ցուցադրումն Իրանում: «Մի տեղ մի բան սխալ է» սարոյանական խորագրով իր հոդվածում հեղինակը նշում է, որ երկրի հանդիսատեսը միայն կշահեր, եթե հնարավորություն ունենար ծանոթանալու «Տերտերի ուխտը» (ռեժ.՝ Հ. Մարգարյան, 1964), «Բարև, ես եմ» (ռեժ.՝ Ֆ. Դովլաթյան, 1965), «Մարտիրոս Սարյան» (ռեժ.՝ Լ. Վաղարշյան, 1966) և 1960-ականների հայկական մյուս հաջողված ֆիլմերին: «Սինեման միակ արվեստն է,- գրում է նա,- որ շատ հեշտությամբ ու արագությամբ միջազգային է դառնում և երբ քիչ ավելի ուշադրությամբ կարող ենք անուղղակիորեն նպաստել նրա տարածման ու առաջադիմությանը, ինչու՞ պիտի ներկայիս անտարբերությամբ ու քմահաճ ձևով մոտենանք խնդրին: Հակառակը հնարավոր չէ՞»³², - հարցնում է հեղինակը:

Մեկ այլ առիթով, անդրադառնալով «Հայֆիլմում» Արման Մանարյանի նկարահանած «Կարինե» (1967) ֆիլմին, Հովհաննիսյանը կարևորում է, որ Սփյուռքում մեծ տարածում գտած Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) «Լեւելեքի չի Հոր-հոր աղա» օպերետը բարձրանալով մեծ էկրան, հասանելի դարձավ նաև հայրենի հանդիսատեսի լայն շրջաններին: Բացի այդ, ասպարեզում հայտնվեց հայկական կինոյին այնքան անհրաժեշտ՝ երաժշտական ժանրի մի ժապավեն, որը, հեղինակի կարծիքով, կարողացավ «հասարակությանը «ժպտեցնել»³³: Ոճական առումով նույնպես ուշագրավ այս ժապավեն

²⁹ Նույն տեղում:

³⁰ Տե՛ս նույն տեղում:

³¹ Տե՛ս նույն տեղում:

³² «Ալիք», 1967, 13 մայիսի:

³³ «Ալիք», 1968, 16 հունիսի:

նը, ըստ Հովհաննիսյանի, «կատակի է ենթարկում սինեմայի զանազան ոճերը, նպատակները և նույնիսկ սահմանները: Գիտակցաբար թե ենթագիտակցաբար, շարունակում է արվեստագետը, կիրառված այս ձևը հիշենք որ չափազանց նման է հայ մեծանուն բեմադրիչ Ռուբեն Մամուլյանի ոճին»³⁴: Նշենք, որ ըստ Արբի Հովհաննիսյանի, Արման Մանարյանի ժապավենը, լինելով միակն իր տեսակի մեջ, կարող էր լինել նաև մյուզիքլի ժանրի սկիզբը հայ կինոյում:

Անդրադառնալով Իրանի կինոյի առանցքային խնդիրներին, Հովհաննիսյանը կանգ է առնում Ֆերեյդուն Ռահնեմայի «Սիավուշը Թախտեջամշիդում» (1966) ֆիլմին: Ժապավեն, որը, նշենք, թե՛ իր ներկայացրած նյութի, և թե՛ գեղագիտության առումով, հոգեմոտ է Հովհաննիսյանին: Ներկայացնելով Ֆիրդուսու (մոտ 940-1020) «Շահնամեից» մի հատված, այս գործը ևս հետադարձ մի հայացք է վաղնջական ժամանակներին: Բացի այդ, սա նաև վերադարձ էր դեպի համր կինեմատոգրաֆ, և, ի վերջո, մի փորձ՝ անցյալի ողբերգությունն անցյալի կինեմատոգրաֆիական միջոցներով ներկայացնելու ուղղությամբ: Ռահնեմայի ֆիլմը, համր կինոյի չսպառած ներուժը ներկայացնելուց բացի, նաև քայլ էր՝ Իրանի կինոարվեստի կարևոր մի բաց լրացնելու ուղղությամբ: Այստեղի կինեմատոգրաֆը, շրջանցելով համր շրջանը, միանգամից անցավ հնչուն ֆիլմերի, զրկվելով այնքան կարևոր՝ կինեմատոգրաֆիական արտահայտչամիջոցների, կինոլեզվի հայտնաբերման և մշակման շրջանից: Ռահնեմայի ֆիլմն, այս առումով, Հովհաննիսյանը դիտարկում է որպես կորցրածը վերադարձնելու, իր իսկ խոսքերով՝ «համր ու խոսուն սինեմաների միջև գոյություն ունեցող բացը»³⁵ լրացնելու մի փորձ:

Այս խորը, փիլիսոփայական ֆիլմն, առանձնանալով որպես 1960-ականների իրանյան կինեմատոգրաֆի ձեռքբերում, իր անդրադարձն ունեցավ իր իսկ՝ Արբի Հովհաննիսյանի արվեստում: Ռեժիսորը «Վիս ու Ռամին» ողբերգությունը բեմադրեց «Սիավուշից» երեք տարի անց, որը նույնպես վերարտադրելով անցյալը՝ նախաիսլամական ժամանակների Պարսկաստանը, «թանգարանի հնադարյան գլուխգործոցի տպավորություն է թողնում»³⁶: Բացի այդ, ներկայացումը, ինչպես և «Սիավուշը Թախտեջամշիդում» ֆիլմը, բեմադրվեց Պերսեպոլիսի ավերակներում, բնական այն միջավայրում, որտեղ ժամանակի հասկացողությունը դառնում է խիստ անորոշ: Ռահնեման այդ արդյունքին հասավ զուտ կինեմատոգրաֆիական՝ մոնտաժի միջոցով, հասնելով կինոյին առավել բնորոշ՝ շարժման հատկանիշի մի նոր և տպավորիչ դրսևորումների: «Ռահնեմայի ֆիլմը հագեցված է ներքին շարժումով, գրեց ռեժիսորը, և օգտագործում է սինեմայի ամենամեծ հատկություններից մեկը՝ ժամանակի շարժումը»³⁷:

Ժամանակի շարժումից բացի, Հովհաննիսյանին հետաքրքրել է նաև ներքին շարժումը, երբ կարելի էր ներկայացնել մարդու հոգևոր կյանքը, այն բախումները, որոնց Հովհաննիսյանն անվանելով «գաղտնի շարժումներ», մի

³⁴ Նույն տեղում:

³⁵ «Ալիք», 1967, 2 հոկտեմբերի:

³⁶ «Ալիք», 1970, 16 սեպտեմբերի:

³⁷ «Ալիք», 1967, 4 հոկտեմբերի:

առիթով ասել է. «Մեր կյանքը լի է գաղտնի շարժումներով: Մեր առօրյա կյանքում, մարդկանց հարաբերությունների մեջ ապրում են այդպիսի շարժումներ: Մարդու հոգեկանը լիքն է այդ շարժումներով: Ամեն մի արտաքին շարժումի մոլիչ ուժ է հանդիսանում մի ներքին շարժում: Մենք տեսնում ենք միայն արտաքին, երևելի շարժումները և անտեսում ենք վերոհիշյալ գաղտնի շարժումները»³⁸:

1971-ին «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում Արման Մանարյանի նկարահանած «Հեղնար աղբյուր» ֆիլմը ռեժիսորին մղեց իր գաղափարները կիրառելու նաև կինոյում: Արբի Հովհաննիսյանը շարունակում էր հետևել իր հայրենակցի՝ իրանահայ ճանաչված դերասաններ Ժենյա և Քրիստափոր Մանարների որդու աշխատանքին: Նրա ժապավենը դիտելուց հետո ռեժիսորը ոչ միայն որոշեց վերադառնալ կինո, այլև նկարահանել Մկրտիչ Արմենի վիպակի սեփական կինեմատոգրաֆիական տարբերակը:

1972 թվականին, Արման Մանարյանի «Հեղնար աղբյուրից» մեկ տարի անց, էկրան բարձրացավ Արբի Հովհաննիսյանի «Աղբյուր» ժապավենը³⁹: Հայկական այս ֆիլմը նկարահանվեց պարսկերենով, իսկ դերերը կատարեցին հայ և իրանցի դերասանները: Գլխավոր՝ Ուստա Մկրտչի դերակատարն էր Արմանը՝ Արամայիս Հովսեփյանը (1921-1980), այն ժամանակվա իրանյան կինեմատոգրաֆի ակնառու դեմքերից մեկը⁴⁰: Մյուս կերպարներն անձնավորեցին իրանցի դերասանները. Վարոս - Փուր-Հոսեյնի, Հեղնար - Նջումի, Այգեպան - Ջամշիդ Մաշայեխի:

Ֆիլմն իր ոչ սովորական պարզությամբ և անմիջականությամբ գրավեց մամուլի և հանդիսատեսների ամենալայն շրջանների ուշադրությունը: 1970-ականներին, երբ հովիվության ժապավենները ողողել էին ամբողջ կինոաշխարհը, երբ հետապնդումներն ու բռնություններն էկրանից հետևողականորեն դուրս էին մղում մարդկային կեցության հոգևոր արժեքները, ասպարեզում հայտնվեց Գյումրիի արհեստավոր մարդու սիրո պատմությունը՝ ընկերության, պատվախնդրության, կյանքի մասին նրա ավանդական պատկերացումներով: Խորապես ազգային այս գործն իր սյուժետային կառուցվածքով որոշ առնչություններ ունի Հովհաննիսյանի առաջին բեմադրությունների հետ: Ինչպես Ավգուստ Ստրինդբերգի «Օրիորդ Ժյուլիում», Մկրտիչ Արմենի վիպակում նույնպես, ամուսնական զույգի հանդարտ կյանքը խախտ-

³⁸ «Ալիք», 1972, 4 հոկտեմբերի:

³⁹ Հայրենի մշակութային կյանքն իր անդրադարձը գտավ Իրանի հայ արվեստագետներից շատերի ստեղծագործական կյանքում: Արբի Հովհաննիսյանի «Աղբյուր» ֆիլմից երկու տարի անց՝ 1974 թվականին, մեկ այլ անվանի արվեստագետ՝ Արամայիս Աղամալյանը, բեմադրեց Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, որն, ինչպես Վարդան Աճեմյանի նշանակալից բեմադրությունը Հայաստանում (1961), շրջադարձային դեր ունեցավ իրանահայ թատերական կյանքում: Տե՛ս **Չոյան Ա.**, Իրանահայ բեմարուեստը Ի. դարի 50–70-ականներին՝ հայ թատրոնի զարգացման ենթախորքում, «Հայկազեան հայագիտական հանդէս», Պեյրուպ, 2011, էջ 688–690:

⁴⁰ Տե՛ս **Չոյան Ա.**, Արման. Իրանի կինոյի և հայ թատրոնի առաջին մեծության աստղը, Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջան. նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, էջ 125–140:

վում է երրորդի՝ Վարոսի հայտնվելով: Ընդամենը երեք հերոս ունեցող այս դրամայում նույնպես առկա են մարդկային խորը զգացմունքների տարբեր դրսևորումներ. սեր, խանդ, հուսահատություն, կորցրածը վերագտնելու հույսեր: Այսինքն, ներկայացվում են մարդկային հոգու «գաղտնի շարժումները», որոնցով որոշվում է նաև ֆիլմի պատկերային կառուցվածքը: «Աղբյուր» արտաքննապես ստատիկ է, ըստ «Ալիքի» քննադատ Ռոբերտ Սաֆարյանի՝ «ամբողջ մթնոլորտը սառն է, լարվածությունից ու դրամատիկական ռոպեններից զուրկ, իսկ ֆիլմի ռիթմը հանդարտ է»⁴¹: Իրականում դա մարդու ներաշխարհում կատարվող բախումների մի բարդ ընթացք է, «ինքը մի աղբյուր է»⁴², ինչպես գրեց իրանյան մամուլը, նկատի ունենալով այդ նույն «պատկերների խորքում թաքնված»⁴³ հոսանքները:

Այսպիսով, էկրան բարձրացավ մի ֆիլմ, որն իր մարդկային նկարագրով յուրօրինակ մարտահրավեր էր այդ նույն մարդու բոլորովին այլ դրսևորումներին: «Աղբյուրը» Իրանը ներկայացնող առաջին լիամետրաժ ժապավենն էր 1972-ի Թեհրանի միջազգային ֆիլմարվեստի փառատոնին: Եվ այս հանգիստ և ստատիկ ֆիլմի թողած տպավորությունը շուրջ 30 երկրներից ժամանած կինոգործիչների և հանդիսատեսների համար մոտ էր զորեղ մի ցնցումի: «Ֆիլմը» ռումբի պես պայթեցավ: Գրեց «Ալիքն» ապրիլի 22-ին, «Շերիթոն» միջազգային պանդոկում անցած պրեմիերայի առիթով: Պայթյունին ձայնը հասավ մինչև խուլ անկյունները: Լուռ մեկը չմնաց: Բոլորը սկսան խոսիլ, խորհրդածել և վիճել»⁴⁴:

Բեմադրիչն ու գլխավոր դերակատար Արմանը միանգամից դարձան հանուրի ուշադրության առարկան, մամուլի ասուլիսների սպասված հյուրերը: Նշենք, որ թղթակիցների հետ շփվելիս նրանց պահվածքը չէր զիջում ֆիլմի թողած տպավորությանը: «Հեռատեսիլի պրոժեկտորներուն տակ,- գրվեց այդ առիթով,- նկարիչներու և թղթակիցներու դիմաց, նստած էր Արքին, ճիշտ մեջտեղը, և պաղարյունությամբ կպատասխաններ տեղացող հարցերուն: Երկու խոսքով, կարճ, հատու, խորիմաստ պատասխաններ կուտար բոլորին: Իր դիմաց նստող տեղացի թղթակիցները երդվյալ հակառակորդներուն պես սկսան հարձակիլ, քննադատել և հարցումներով ականջները խուլցնել»⁴⁵: Ռեժիսորի համարձակ և խելացի պատասխաններից տպավորված, «Ալիքի» թղթակիցը, վկայակոչելով հայ ժողովրդի պատմական հաղթանակները, գրում է. «Անմոռանալի, հոյակապ այդ պահը, մարմնավորեց ինձի համար ամբողջ հայ ժողովրդի անցյալն ու ներկան: Ճիշտ այդպես. Արքիի օրինակով. միս մինակ՝ բայց անպարտելի: Թիվով փոքր՝ բայց որակավոր: Հալածված՝ բայց միշտ ներկա: Նոր հեքիաթ մը ըլլա կարծեք, նոր ձևի և նոր արարներ պարունակող»⁴⁶: Տարիների հեռվից, հիացական այս տողերն, անշուշտ, կարող են չափազանցված թվալ: Սակայն, դրանք խոր իմաստ ունեն,

⁴¹ «Ալիք», 1972, 5 հոկտեմբերի:

⁴² «Ալիք», 1972, 19 ապրիլի:

⁴³ «Ալիք», 1972, 4 հոկտեմբերի:

⁴⁴ «Ալիք», 1972, 26 ապրիլի:

⁴⁵ Նույն տեղում:

⁴⁶ Նույն տեղում:

հաստատելով, որ թեկուզ մեկի համարձակ պահվածքը, մարդկային արժեքները կարևորող արվեստագետի հաղթանակը կարող է հավատք ներշնչել ամբողջ ժողովրդի ապագայի հանդեպ: Ֆիլմի հաջողությունը մեծապես պայմանավորվեց նաև Արմանի փայլուն դերակատարմամբ: Նա շահեց առաջին մրցանակը՝ «Լավագույն դեր» անվանակարգում:

«Աղբյուր» ֆիլմի հաջողությունը նոր հեռանկարներ բացեց Արբի Հովհաննիսյանի ստեղծագործական կյանքում: Նա ներգրավվեց Շիրազի և Թեհրանի փառատոների ղեկավարության կազմում, նպաստելով դրանց ինչպես տեսական, այնպես էլ գործնական աշխատանքների ընթացքին:

Շիրազի արվեստի փառատոնը, հանդիսատեսին ծանոթացնելով մշակույթի տարբեր ոլորտների ձեռքբերումներին, նախանշում էր նաև երկրի մշակույթի զարգացման ընթացքը: Այստեղ էին հատվում ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ Արևելքի երկրների մշակութային ուղիները: Փառատոնի հյուրերն էին այնպիսի արվեստագետներ, ինչպիսիք էին Արթուր Ռուֆինշտեյնը, Մորիս Բեժարը, Եժի Կավալերովիչը և ուրիշներ: Պրեսետյուիսի ավերակները դարձել էին թատերաբեմ՝ տարբեր մայրցամաքներից այստեղ ժամանած արվեստագետների համար: Նրանք, բեմարվեստի մասին ունենալով միանգամայն տարբեր, նույնիսկ հակասական պատկերացումներ, ունեին նաև մերձենալու միտումներ: Արբի Հովհաննիսյանը և ռումինացի Անդրե Շերբանը, լինելով Պիտեր Բրուկի հետևորդները, աշխատում էին գրեթե նույն խնդիրների շուրջ՝ փորձելով գտնել բեմական խոսքի արտասանության նոր եղանակներ: Ըստ Շերբանի՝ փորձարկումների, բառերի հորիզոնական ընթացքը տրոհելու եղանակով, կարելի էր հասնել երաժշտությանը հատուկ՝ ուղղահայաց ակորդի հնչողություն: «Շերբանը ուսումնասիրել և օգտագործել է խոսակցական ելևէջներում մինչ այժմ չօգտագործված հնչյուններ, արտահայտածներ և հաջողել է ստեղծել մի համամարդկային թատրոն»⁴⁷, գրեց «Ալիքը»: Այսպիսով, դիմելով լեզվի չբացահայտված հնարավորություններին, կարելի էր հանգել նոր՝ «Համամարդկային թատրոնի» ստեղծմանը: Հարց, որը հետաքրքրում էր նաև Արբի Հովհաննիսյանին: 1976 թ. ռեժիսորը Շիրազի փառատոնին ներկայացավ «Ավեստայից» վերցված գործով: Չրադաշտական կրոնի «սուրբ» գրքի լեզվին՝ հին իրանյան խոսվածքին բնորոշ հոլովման ու խոնարհման զարգացած ու բարձր կառուցվածքը, անվանական ու բայական հիմքերի բազմազանությունը, թեքականությունը, դերանվանական ճոխ համակարգը և մի շարք այլ հատկանիշներ⁴⁸, անշուշտ, արվեստագետին ընձեռեցին ստեղծագործական որոնումների և հայտնությունների լայն ասպարեզ: Ներկայացումն սկսվում է պիեսի բանաստեղծա-դիցաբանական վերնագրի արտասանությամբ: Ասմունքի ընթացքում հնչում են ուրիշ բառեր՝ տրոհված վանկերը ներկայացնելով որպես ակորդային կառույց: Գեղագիտական առումով սա, անշուշտ, նոր ձեռքբերում էր: Միաժամանակ, բարդացնելով տեքստի արտասանությունը, բարդացավ նաև խոսքի ընկալումը: Այսուհանդերձ, ըստ Լիդա Բերբերյանի, այս ճանապարհով կապանքներից

⁴⁷ «Ալիք», 1975, 16 սեպտեմբերի:

⁴⁸ Տե՛ս Հայկական սովետական հանրագիտարան, Հ. 1, Երևան, 1974, էջ 610:

«ազատվում են թատրոնի ավանդական սովորույթները, ուսումնասիրվում է մարդկային ձայնի հնչողության սահմանները: (...) Վերանում են հին պայմանականությունները, ստեղծվում են նորերը, որից և ահա ծնունդ է առնում ժամանակակից թատրոնը»⁴⁹:

Շիրազի արվեստի փառատոնն, ի վերջո, ստեղծագործական ընդհանուր, մեծ աշխատանք էր, և ռեժիսորներից յուրաքանչյուրի, նաև Արբի Հովհաննիսյանի որոնումները կազմում էին այդ ընդհանուրի մեկ մասը: Նա, մյուս մասնակիցների նման, առաջնորդվում էր «մի նոր թատրոնի ստեղծման մտահոգությամբ», - ինչպես գրեց Լիդա Բերբերյանը: Հովհաննիսյանի համոզմամբ՝ Իրանի թատրոնը, որպես հիմք ունենալով իր հարուստ և հինավուրց գրականությունը, մեծ հնարավորություններ ուներ ժամանակակից թատրոնի հունով ընթանալու համար: Մոդեռն նկարչությունը, զարգացնելով միջնադարի պարսկական մանրանկարչության ավանդույթները, արդեն հասել էր նշանակալից արդյունքների⁵⁰: Իսկ պարսկական թատրոնի զարգացման միտումներն Արբի Հովհաննիսյանն ամփոփեց մի ծրագրում, որը կարելի է ընդունել նաև որպես հիմք՝ «Համամարդկային թատրոնի» գաղափարն իրականացնելու ուղղությամբ: Ծրագրի հիմնական՝ առաջին կետում, մասնավորապես, ասվում է. «Իրար մոտ բերել պարսիկ իմաստասերներից մտքեր, բանաստեղծություններ, դիցաբանական նմուշներ, հասկացողություններ՝ ստեղծելու համար Իրանի մշակույթի վրա հիմք դրված պարսկական մի նոր թատրոն, որը տարբեր լինի արևմտյան թատրոնի մինչ այժմ ճանաչված պայմանականություններից»⁵¹:

Շիրազի արվեստի փառատոնն, այսպիսով, ներկայացնելով թատերական աշխարհի բավական հստակ համայնապատկերը, դարձավ յուրօրինակ ստեղծագործական լաբորատորիա, գործնականից բացի, ընձեռնելով նաև տեսական լուրջ աշխատանքի հնարավորություն: Ձևավորվեց ապագայի՝ «Համամարդկային թատրոնի» ուրվագիծը, որը պետք է ընթանար տարբեր մշակույթների մերձեցման ուղիով:

Արվեստի տարբեր ճյուղերին զուգահեռ, ֆիլմաշխարհի նորագույն ձեռքբերումները ներկայացվում էին առանձին՝ Թեհրանի ֆիլմարվեստի փառատոնի շրջանակներում, որը, փաստորեն, կազմում էր Շիրազի արվեստի փառատոնի բաղկացուցիչ մասը: Արբի Հովհաննիսյանը, լինելով փառատոնի կազմակերպիչներից մեկը, այս ուղղությամբ տարվող աշխատանքների հետ մեկտեղ, ներկայացնում էր նաև հայ կինոգործիչներին, ծրագրում ընդգրկելով նրանց լավագույն ֆիլմերը: Այս ճանապարհով նա, փաստորեն, գործնական լուծումներ էր տալիս մամուլում հրապարակած իր իսկ հարցադրումներին:

1974-ին, Թեհրանի շարժանկարի միջազգային 3-րդ փառատոնին, որպես ԱՄՆ-ն ներկայացնող ժյուրիի անդամ, Հովիվուդից հրավիրվեց Ռուբեն

⁴⁹ «Ալիք», 1976, 20 սեպտեմբերի:

⁵⁰ Տե՛ս **Ջոյան Ա.**, Հովհաննես Խան-Մասեիյան և Հարություն Մինասյան. մի դրվագ ակադեմիկոս Ռուբեն Ջառյանի անվան Շեքսպիրագիտական գրադարանի պատմությունից, Հայ արվեստի հարցեր, Գիրք 4, Երևան, 2012, էջ 135–136:

⁵¹ «Ալիք», 1976, 30 սեպտեմբերի:

Մամուլյանը: Նույն տարի, Հովհաննիսյանի կազմած «Միշտ դեպի Արևելք» նշանաբանը կրող ֆիլմերի ծրագրում, ընդգրկվեց նաև Սերգեյ Փարաջանովի «Նոան գույնը»: Եժի Կավալերովիչի «Փարավոն», Պիեռ Պաոլո Պազոլինիի «Հազար և մեկ գիշեր», Միքելանջելո Անտոնիոնիի «Չինաստան» և այլ ֆիլմերի կողքին, «Նոան գույն» արժանացավ աննախադեպ հաջողության: Իրանի մամուլում տպագրված բազմաթիվ հրապարակումների կողքին, հեղինակավոր՝ «Ռուդաֆի» ամսագրի «Ֆիլմերի արքա» խորագրով հոդվածում, մասնավորապես, նշվում է. «Եթե գլուխգործոց բառի համար դեռ իմաստ գոյություն ունի, ապա այս ֆիլմը մի գլուխգործոց է, որը տեսնելու երջանկությունը տրվեց նրանց, որոնք ներկա էին Շիրազի արվեստի փառատոնին»⁵²:

Իրոք, միայն գլուխգործոցը կարող էր դուրս գալ ազգային սահմաններից և, ստանալով համամարդկային հնչեղություն, գնահատվեր մյուս ժողովուրդների կողմից: Եվ միայն «Ֆիլմերի արքան» կարող էր այդպես անվերապահորեն ընդունվեր ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ Արևելքի երկրներում: «Նոան գույն» հավասարապես յուրային է Հռոմում և Թեհրանում, և ֆիլմը բնութագրող այս հատկանիշը բացահայտվեց նաև Արբի Հովհաննիսյանի շնորհիվ:

Շիրազի փառատոնն ինքը, լինելով Արևմուտքի և Արևելքի մշակույթների քառուղիներում, իրենց իսկ՝ մասնակիցներին դրդում էր ստեղծագործական նոր նախաձեռնությունների: 1975-ին Արբի Հովհաննիսյանը ծեռնարկեց այդ տարիներին բեմադրվող պիեսներից մեկի՝ Ալբեր Բամյուի (1913-1960) «Կալիգուլայի» ևս մեկ մեկնաբանությունը: Հեղինակի իսկ խոսքերով՝ «մի անձնասպանության պատմությունը» ներկայացնող այս դրաման մոտ էր Հովհաննիսյանի նախասիրություններին: Կալիգուլայի կյանքը տատանվում է անհայտի և հայտնիի, կեղծիքի և շիտակի, պայմանականի և ոչ պայմանականի միջև: Ի վերջո, նա որոշում է վերջ տալ այդ վիճակին, «ուզում է «Լուսին»ը գրավել, որպեսզի մխիթարվի»: Իսկ այդ, դեպի Լուսինը տանող ճանապարհն, իրականում, տանում է դեպի իր վախճանը, և Կալիգուլան գիտակցաբար գնում է իր մահվանն ընդառաջ: Նա նետվում է դեպի իր հակառակորդների դաշույնները՝ «դեռ կենդանի՝ եմ»⁵³ խոսքերը շուրթերին: Վերջ տալով իրեն պառակտող կյանքին, Կալիգուլան թևակոխում է դեպի անիրական, բայց և իր փնտրած լույսով ողողված մի աշխարհ:

Հովհաննիսյանի «Կալիգուլան» Իրանում մեծ ընդունելության արժանանալուց հետո հասավ նաև միջազգային ճանաչման: 1976-ին բեմադրությունը հաջողությամբ ներկայացվեց Լեհաստանում՝ «Վրոցլավի թատրոնի փառատոնի» շրջանակներում: Այնուհետև, խումբը եղավ Լատինական Ամերիկայում՝ մասնակցելով Կարակասի (Վենեսուելա) և Սան Պաուլուի (Բրազիլիա) փառատոններին՝ հանդիսատեսին գերելով նյութի իր արդիական մեկնաբանմամբ: Միշտ երկփեղկված, երկու իրականությունների միջև տատանվող Կալիգուլայի կերպարն ուներ երկու դերակատար: Հերոսի այս մեկնաբանումն անվերապահորեն ընդունվել և գնահատվել է հանդիսատեսի կողմից՝

⁵² «Ալիք», 1976, 16 հոկտեմբերի:

⁵³ «Ալիք», 1974, 18 օգոստոսի:

բոլոր երկրներում: Դա «մի անակնկալ և կենդանի ապրումի պահ էր դառնում իրենց համար»⁵⁴, - նշեց Հովհաննիսյանն իր հարցազրույցներից մեկում:

1970-ականներին, այսպիսով, Իրանի մշակութային կյանքի բարեհաջող ընթացքը նպաստեց առանձին արվեստագետների, նրանց թվում նաև Արբի Հովհաննիսյանի ստեղծագործական լիարժեք աշխատանքին: Արտաքին բարեկեցության ներսում, սակայն, հասունանում էին հասարակական խոշոր տեղաշարժեր, որոնք, 1978-ին վերաճելով հեղափոխական իրադարձությունների, հիմնովին փոխեցին երկրի հասարակարգն իր բոլոր բնագավառներում: Դեպքերի այդ ընթացքն ապացուցեց, որ, ինչպես բեմում, այնպես էլ կյանքում, «գաղտնի շարժումներն» արտաքին, երևացողներից շատ ավելի կարևոր կարող են լինել: Երկրում սկսվեց արժեքների վերագնահատման բարդ ընթացք, որն անդրադարձավ արվեստագետներից շատերի ճակատագրի վրա: Ոմանք, մանավանդ կինոյի գործիչները, վերադարձան թատրոն, իսկ Արբի Հովհաննիսյանը հեռացավ Իրանից, մեկնեց Ֆրանսիա, միանալով տեղի հայ համայնքի մշակութային կյանքին: Այստեղ ևս, տեսական ուսումնասիրություններին զուգահեռ, արվեստագետն իր գիտելիքները կիրառեց նաև գործնականում: Հովհաննիսյանը գրեց «Հայերը և «Սինեմատոգրաֆը» ծավալուն աշխատությունը: Դեռևս Թեհրանի ֆիլմարվեստի փառատոնի օրերից ծանոթանալով Ռուբեն Մամուլյանի հետ, Արբի Հովհաննիսյանը դարձավ անվանի ռեժիսորի արվեստի գիտակն ու ջատագովը: Նրա հրապարակումները Մամուլյանի ստեղծագործության քիչ հայտնի կողմերը ներկայացնելուց բացի, նպատակ ունեին նաև կանխելու ռեժիսորի վաստակը նսեմացնելու կամ, նույնիսկ, մոռացության տալու փորձերը: Հովհաննիսյանի «Ռու-Մա» ուշագրավ հոդվածը պատկանում է դրանց թվին: Մամուլյանն այստեղ ներկայանում է որպես թատերական քննադատ, որը, վերլուծելով Արտիստական ընկերության թատրոնի, Զուբալովի տան ներկայացումները, հատկապես Հովհաննես Աբելյանի դերակատարումները, տալիս է անցյալ դարի 20-ական թվականների թիֆլիսահայ բեմական կյանքի սպառնիչ մի պատկեր⁵⁵:

Լինելով մշակույթի նորագույն ուղղությունների հետևորդ, Արբի Հովհաննիսյանը, ծանոթանալով սփյուռքահայ գրականության հիմնադրի՝ Շահան Շահնուրի (Արմեն Լյուբեն, 1903-0974)⁵⁶ արխիվին, հայտնաբերեց ետպատերազմական շրջանի ֆրանսիական գրականության ականավոր դեմքերից մեկի՝ Արթյուր Ադամովի (Հարություն Ադամյանի, 1908-1970) ստեղծագործական ուղին լուսաբանող ուշագրավ և արժեքավոր նյութեր: Փարիզի «Հառաջ» թերթում տպագրված Հովհաննիսյանի «Մանուկը, վերելակն ու ապաստանյալները» հոդվածը, ներկայացնելով Աբսուրդի թատրոնի հիմնադիրներից մեկի կայացման ուղին, տալիս է նաև նրա կենսագրության ուշագրավ փաստեր: Արթյուր Ադամովը Բաքվի խոշոր նավթարդյունաբերողներից մեկի՝ Սուրեն Ադամյանի զավակն է: Հարությունի մեծ մայրը՝ Եկատե-

⁵⁴ «Ալիք», 1976, 13 հուլիսի:

⁵⁵ Տե՛ս «Հառաջ» (Փարիզ), 1997, 7 դեկտեմբերի:

⁵⁶ Շահան Շահնուրի մասին տե՛ս **Սևան Գ.**, Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր, Երևան, 1980, էջ 110-130:

րինա Բահաթուրը, իր ժամանակին Կովկասում ճանաչում գտած թատերագիր էր: Հեղափոխության տարիներին Ադամյաններն ստիպված լքում են իրենց վերելակով շքեղ առանձնատունը, և Հարությունը, հայտնվելով Փարիզում, գրկանքներով լի կյանքի ընթացքում զարգացնում է գրական իր տաղանդը՝ արժանի տեղ գրավելով նորագույն շրջանի ֆրանսիական գրական շրջաններում: Նշենք, որ Արթուր Ադամովի հոր և նրա ընտանիքի պատմությունն ընկած է մեկ այլ ականավոր գրողի՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպի հիմքում⁵⁷:

Ինչ վերաբերում է Արբի Հովհաննիսյանի ռեժիսորական աշխատանքին, ապա այն հիմնականում առնչվեց Համազգայինի Փարիզի մասնաճյուղի գործունեության հետ: Միությանը կից հիմնելով «Դիմակ» թատերախումբը, նա, Հայ թատրոնի ընկերակցության հետ միասին, կազմակերպեց «Հայ թատերագիրներին նվիրված թատերական ընթերցումների» շարք՝ ընդգրկելով Սփյուռքի և հայրենի ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակակից հեղինակների գործեր (Ա. Այվազյան՝ «Առլեզ», Զ. Որբունի՝ «Հուղարկավորություն մը», Լ. Շանթ՝ «Ուրիշի համար», «Եսի մարդը» ևն): Դասախոսություններով և մեկնաբանություններով ուղեկցվող դրամատուրգիական նյութն ընթերցելու եղանակը սերում է Ֆրանսիական հեղափոխության օրերին ծագած «Ժողովրդական թատրոնի» (1892) ժամանակներից: Ռոմեն Ռոլանը (1866-1944), վերլուծելով այդ թատրոնի գաղափարակիր Մորիս Բեկարի և նրա հետնորդների գործունեությունը, ընդունելով «Ժողովրդական ընթերցումների ժամանակավոր օգտակարությունը»⁵⁸ գրում է. «... ընկալենք դրանք այնպես, ինչպես որ կան. դաստիարակչական աշխատանք, երեկոյան դասախոսությունների մի հավելում, որոնք կոչված են հող նախապատրաստել իրական արվեստի համար»⁵⁹:

Հենց այս մղումով էլ, հավանաբար, առաջնորդվում էր Արբի Հովհաննիսյանը՝ նպատակ ունենալով գտնելու ևս մեկ ճանապարհ Հայ սփյուռքի թատրոնի առաջնային՝ ազգապահպանման առաքելությունն իրականացնելու համար: Բացի այդ, թատերական արվեստի դինամիկ և մատչելի կերպով ներկայացնելու եղանակը համապատասխանում էր նաև նրա մշակած «Համամարդկային թատրոնի» գլխավոր պահանջներից մեկին, երբ հատվում են ոչ միայն տարբեր դպրոցների, այլև տարբեր ժամանակների թատրոնները:

Եզրակացություն

Այսպիսով, Արբի Հովհաննիսյանը պատկանում է մասնագիտական կրթություն ստացած Հայ սփյուռքի մշակութային գործիչների շարքին, որոնք իրենց գիտելիքները ծառայեցրին արվեստի նորագույն ձեռքբերումների հաստատմանն ինչպես ազգային, այնպես էլ հյուրընկալ երկրի մշակույթների ասպարեզում: Լինելով նորարար իր բոլոր նախաձեռնություններում, Հով-

⁵⁷ Տե՛ս «Հառաջ», 1998, 1 մարտի:

⁵⁸ **Роллан Р.** Театр прошлого. – В кн.: **Роллан Р.** Собр. соч. в 14-ти томах, М., 1958, т. 14, стр. 197.

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 198.

հաննիսյանը հետևողականորեն իրականացրեց իր իսկ մշակած «Համամարդկային թատրոնի» հիմնադրոյթները՝ ապագայի թատրոնը տեսնելով որպես տարբեր ժողովուրդների և դպրոցների, Արևմուտքի և Արևելքի մշակույթների մերձեցման ուղիով ընթացող մշակութային համակարգ:

Հայ մշակույթը ևս Հովհաննիսյանը դիտարկել է որպես միասնական համակարգ՝ հավասարապես կարևորելով Սփյուռքի և հայրենի ինչպես անցյալի, այնպես էլ ներկայիս արվեստագետներին և նրանց գործերը: Ի վերջո, ռեժիսորն իր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում անդրադառնալով մարդկությանը մշտապես հուզող հարցերին, հաստատում է, որ դրանք կառելի է և պետք է լուծել միասնական ջանքերով:

АРБИ ОГАНЕСЯН – ДЕЯТЕЛЬ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА И КИНОИСКУССТВА ИРАНА

АНАИТ ЧТЯН

Арби Оганесян принадлежит к числу художников новаторского направления. Своими произведениями, полными смелых и неожиданных решений, он, как в театре, так и в кино – попытался представить вопросы, интересующие человечество еще с незапамятных времен. Начиная с 1960-х годов, будучи организатором и участником фестивалей искусств Шираза и Тегерана, Оганесян, вместе со своими единомышленниками, раздумывал над идеей «Общечеловеческого театра» – театра, который должен был идти по пути сближения искусств стран Запада и Востока. Художник продолжил свои искания и после переезда во Францию (1978). Здесь также, как своей практической деятельностью, так и теоретическими публикациями, он подчеркивал значимость объединения искусств армянской диаспоры и Отечества.

Ключевые слова – Арби Оганесян, Иран, Фестивали искусств Шираза и Тегерана, «Общечеловеческий театр», театр, кино.

ARBI HOVHANNISSIAN AS AN FIGURE OF THE ARMENIAN THEATRE AND CINEMA OF IRAN

ANAHIT CHTIAN

Arbi Hovhannissian belongs to the artists of innovative trend. His creations both in theatre and cinema abound in daring and unexpected solutions, where he seeks to address the issues that interest the humanity from time immemorial. Beginning from the 1960s, as the organizer and participator of the Shiraz and Teheran Art Festivals, Hovhannissian, jointly with his associates, deliberated the idea of the “For All Mankind Theatre”. Presumably, it was to unite the cultures of the East and the West. The artist continued his quest upon his moving to France in 1978. Here, in his occupational activity and theoretical publications, he equally underscored the importance of unifying the arts of the Fatherland and the Diaspora.

Kew words – Arbi Hovhannissian, Iran, Shiraz and Teheran Art Festivals, “For All Mankind Theatre”, theatre, cinema.