

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՓԱՌԱՏՈՆԻ ՆՑՈՒԹԵՐԻՑ

Ա. ԲԱՐՏՈՂԵՎԻՉԻ ԶԵԿՈՒՑՈՒՄԸ ԿԱՐԴԱՑՎԱԾ 1981-Ի ՆՈՅԵՄԲՐԻ 29-ԻՆ
ՓԱՌԱՏՈՆԻ ԵԶՐԱՓԱԿԻՉ ՀԱՎԱՔՈՒՄ

Վերքին տարիներին երկրի թառերաբեմերում ավելի ու ավելի հաճախ են հայտնվում Շերսպիրի պիեսները: Առաջին նման, և նույնիսկ ավելի շատ, բեմադրում են ավանդական «Մակրեթը», «Ռիչարդ Երրորդը», «Համլետը»: Բայց սկսել են բեմադրել նաև շերսպիրյան այլնպիսի երկեր, որ մեզանում բեմական ոչ մի պատմություն լուսնեն, ավելին, անզգիական բեմում էլ խիստ հավաղեկ են երևում: Ամուրի Կոմսոմոլսկ քաղաքում և Երևանում ներկայացվում է «Չոն արքան», Սևաստոպոլում և գարձալ Երևանում՝ «Հենրի Վեցերորդը», Լենինականում՝ «Տիառո Անդրոնիկովը: Խեժիսորները մտածում են բեմադրել «Ռիչարդ Երրորդն» ու «Տիմոն Աթենացին»: Բվում է, թե այս ամենը խոսում է սոսկ խաղացանկային տարասովոր ժաշակների մասին և այն մասին, որ ոեժիսորներն ունակ են սփսկի դիմելու՝ ոչ ոք չի բեմադրել, իսկ մենք, ահա, խիզախում ենք ու բեմադրում: Բայց մինչ այդ չներկայացված պիեսներին դիմելու պարագան անուղղակիորեն վկայում է նաև մի այլ բան՝ շերսպիրյան ոեժիսորայի զարգացումն ընթանում է էքսանսիվորեն—ավելի լայնությամբ, քան խորությամբ: Անցած տասնամյակում Շերսպիրի «Վլավոր» երկերի նյութի վրա մշակված ոեժիսորական կոնցեպցիաների ազդեցության դաշտն են ներմուծվում անգիտացի մեծ դրամատորգի նորանոր պիեսները (խոսքը, հասկանալի է, ոչ թե հնարանքների փոխանման մասին է, այլ թատերական շարժման միանությունը կանոնորշող օրինաչափությունների մասին): Սա նշանակում է, որ Շերսպիրի թատերական ճակատագրում մինչև վերջ որոշարկվել և մոտ է ավարտման մի ամբողջ շերտ, պայմանականորեն ասած՝ մի փուլ, որ սկսվել է 60—70-ական թվականների ամամանգում և: Էֆրուի «Ռոմեո և Ջուլիետով», Վոլգեմար Պանոսյի և «Համլետով» ու շարունակվել Ի. Բ. Լուցենկոյի, Ս. Դանչենկոյի, Հ. Ղափլանյանի, Ռ. Մոտորուայի բեմադրություններով և նույն Պանոսյի ու էֆրուի «Հետաքա աշխատանքներով: Փամանակին է արվածը հանրագումարի բերել, որոնել ու գտնել հետաքա ընթացույնները Նման նպատակի կարող է ծառայել շերսպիրյան ներկայացումների փառատոնը: Որքան գայթակղիշ է՝ ամբողջ երկրից մի տեղում և նույն որերին հավաքել շերսպիրյան լավագույն բեմադրությունները՝ հուրախություն հասարակության և ի վերահսություն թատրոնի մարգկանց (իհարկե, նաև հուրախություն նրանց):

«Շեատր» հանդեսը գեն վեց տարի առաջ գոեց, թե փառատոնի զաղափարն ուղղակիորեն համապատասխանում է այն ժամանակի պահանջներին, որ ապրում է սովորական բեմական շերսպիրյականը: Ոչ ոք դրա հետ վկիճեց, բայց ոչ ոք էլ գործ չանցավ: Այդ գաղափարը մի տեսակ չէր շտապում նյութեղեն ուժ զառնալ: Այնքան ժամանակ, մինչև այդ գործին նորից ձեռնամուկի շեղան Հայաստանուու: Նորից, որովհետեւ առաջին շեղանի փառատոնը 1944-ին կազմակերպվեց դարձալ Երևանում: Դեռ պատերազմ էր, պարեկային ժամ գոյություն ուներ, և ուշ ժամին անցագիր էր ծառայում շերսպիրյան ներկայացման տոմսը: Ականատեսները հիշում են, թե ինչպես մարգիկ փողոցում խմբված լսում էին շերսպիրյան կոնֆերանսի տրամադրման, ծայրեծայր լցնում էին թատրոնների դահլիճները, ուր «Համլետն» էր ներկայացվում»:

Վաղարշ Վաղարշյանի կամ «Օթելլո» Հրայրա Ներսիսյանի մասնակցությամբ։ Մարտնչող երկրի մարդիկ՝ արվեստագետներ և հանդիսատեսներ, հոգեկան զորություն էին առնում Շեքսպիրի ուղերգությունների ամենահաղթ մարդկայնությունները և հերոսական պոեզիանցի։ Այդ բնագործությունները ողողված էին մոտաւում հայթանակի լույսով։

«Ենթապիրը Հայաստանում ժողովրդական հեղինակ է, շեքսպիրյան ներկայացումը ժողովրդական հանդիսանք է դարձել»։ Յու. Ցուլովակու այս խոսքը, որ նա ասել է 1944-ի փառատոնի տպավորության տակ, կարելի էր կրկնել նաև երեսունյոթ տարի հատու անցած տարվա նոյեմբերին, երբ երևանում նորից Շեքսպիրի տոնահանություն եղավ։ Ինչպես երեսունյոթ տարի առաջ, այնպես էլ այդ օրերին հանրապետության մայրաքաղաքը հիրավի ապրում էր Շեքսպիրով։ Ներկայացումներին ասեղ ցցելու տեղ չկար, Սունդուկյանի անվան թատրոնի հսկայական սրանց, ուր հյուգերն էին խաղում, չէ՞ կարողանում տեղավորել բոլոր փափառդղներին, բազմությանը շատ անզամ, հրշեցներին հուսահատության մատնելով։ Հեղեղում-բռնում էր բոլոր անցատներն ու աստիճանները, իսկ երբեմն ոմանք նույնիսկ թառում էին բեմերին միանցաման Շեքսպիրի ողով, ճիշտ և այնպես, ինչպես «Գլորիոսում»։

Թատերական այդ իրախանների ամրոց մթնոլորտը վկայությունն էր այն բանի, որ Շեքսպիրի ստեղծագործությունը միև ու արյուն է դարձել հայ մշակութի, հայկական թատրոնի, ժողովրդի բում կանքի համար։ Էլ ուրիշ որ երկրում կարելի է տեսնել, որ հայրերն իրենց զավակներին շեքսպիրյան հերոսների անուններով կնքին։

Կազմակերպիչները համաձիրութենական շէին կոչել այս փառատոնը, բայց ըստ էության այդպիսին էր այն երևանյան բեմում Շեքսպիրը ներկայացրին կիսավայի, լատվիայի, էստոնիայի, Վրաստանի, Աղրբեջանի, Մոռկայի և Լիենինգրադի թատրոնները։ Փառատոնը բացապէկ հնարապորություն տվեց մի հայացքով ընդորկելու Շեքսպիրի կյանքի այսօրվա պատկերը երկրի բեմերում, դատելու թատերական պրցցիսի մասին նրա ունակ հոսանքի մեջ, նրա թիգչների, ուժի և թուությունների մեջ։ Վերշիններին վրա մենք շէինք ցանկանա ալք փակել, քանի որ մեր նպատակը ոչ թե ներրող հորինելն է (ի դեպ, շատ հարգի մի ժանր, և փառատոնն արծանի էր դրան), և նույնիսկ ոչ էլ ամփոփի հաշվետվություն գրելը, այլ հիմնվելով ծրեանում ցուցարդված որոշ (ոչ բոլոր) ներկայացումների նույնի վրա, Շեքսպիրի մեկնարանության ոլորտում այսօր մեր թատրոնի առջև ծառացած ընդհանուր պրոբեմներին անդրադառնալը։

Բայց ինչպես գտնել ընդհանուր օրինաշափությունները, ինչպես զգալ ներբին միասնությունը ազգային, ավանդությունների, բեմական դպրոցների, գեղարվեստական անհատականությունների, թատերական սերունդների ակնառու հարստության, բրազմաձայնության մեջ։ Մի կողմից, ասենք, ՈՒգայի Ռապիտի անվան թատրոնի խիստ ակադեմիական «Հուկիս Կեսար» ներկայացման հյուսիսային սառնավուն օճը (Շեքսպիրի ուղերգությունն իր վախեցնող այժմեականությամբ հիշեցնում էր հին պատմության բեմաներով գրված գիմնազիական շարադրություն, ուր կենդանի մարդկանց փոխարեն գործում էին վեհաշուր և անցյալի հերոսները մարմարե պատմուճաններով), մյուս կողմից՝ Ռոբերտ Ստուրուայի «Խիշարդ» երրորդի մոլեգին, պայթուցիկ, կործանարար ուժը։ Մի կողմից՝ ինքնամուռաց ազգարա, որով Կալապետայի թատրոնի երիտասարդ գերասանները «Երկու վերոնացիս» ներկայացման մեջ տրվում էին դիմակահանդիսային խաղի տարերգին, մյուս կողմից՝ Ալիսա Ֆրինդլիխի վստահ փառքետությունն իգոր Վլադիմիրովի շամեցուցիւ-խորհսաալի «Վահամակոր կնոյ սանձահարումը» բեմադրության մեջ։ Մի կողմից՝ Հրաչյա Ղափանյանի շեքսպիրյան ցիկլի կափական թագը, մյուս կողմից՝ Ալեքսանդր Գրիգորյանի սեմիսուրայի սենուն-առնական ոճը «Մակրեթում»։

Փառատօնում ցուցադրվեցին նոր-նոր բեմադրված, տուաք-տաքը ներկայացումներ և ժամանակի ընթացքում խամրած, պատկանելի տարիք ունեցող թատերական ստեղծագործություններ։ Դիտումնալոր թե ոչ, այնուհանդեր, հանդիսատեսի առջև բացվեց-տարածվեց վերջին տասը-տասնահինգ տարվա շեքսպիրյան բեմական պատմության հեռանկարը, ի դեպ, միշտ չէ, որ բեմական օճի ժամանակագրությունը որոշվում է ներկայացումների պատղման առանձինավությունում։

Վախթանգովի անվան թատրոնը «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» բեմադրեց վաթսունականների վերջին, սակայն այս ներկայացման վեհապղու թատերայնությունը փառատանում «լիազորվածք էր այս աշխաղական մաճք ունից անունից, որի գեղ ընդլայնեց 60—70-ական թվականների ռեժիսորանն Համակլած «Էկոպիտ Շեքսպիրի», «անարցունք Շեքսպիրի» զաղափարով, ուժիունելը գեղ նետեցին ոռմանափակ մեկնարանության ավանդույթները, երբեմն՝ ավելորդ տարարյունությամբ Շեքսպիրն սկսեց խոսել բրեխտյան դպրոցի առցինալիստական «կոչտ» լեզվով, ավելի ճիշտ՝ այնպես, ինչպես պատկերացնում էին այդ զգորոշի լեզուն:

Էստոնացի ուժիունը նորմետը «Ակն ընդ ական պիսի բեմադրությունը (1979 թ.) լուծել է մարենամատիկորեն տրամարանված նույն եղանակով, որով մի ժամանակ, վաթսունականների կեսերին, Վալդիմար Պանսոն մեկնարաննել էր «Համելիտը»: Նորմետը Շեքսպիրի «Վրոր-լեմային» (սոսկ անվանապես կատակերգության ժանրին պատկանող) պիսսը բեմադրել է իրեն քաղաքական դրամա: Վիթխարի հարթ տարածության մեջ, որից, չնայած բուրագույնին, աշակոր սառնություն է փլում, անողոք հետևողականությամբ ծավալում է մի պատմություն այն մասին, թե ինչպես զահը դրաված և դրանով իսկ իրեն բռնապիտության անդեմ մերձնային ծառայագրած մարդն անիուսափելիորեն զանում է լկոփ բռնակալու Պյանուփի թատրոնի ներկայացման մեջ՝ Շուքը ժամանակավորապես իշխանությունը զիջում է կոմս Անչելոյին ու թե պարզամիտ զուրահավատությունից, նույնիսկ ոչ էլ Անչելոյին փորձելու նպատակով, այլ ավելի շուրջ կարծեն իրեն և նրան ապացուցելու համար, որ պիտության մեջ գործերի ընթացքը կախված չէ այն բանից, թե ով է նոտած զահին (զահը բնում կառափանկոնդ է՝ վրան ալ կարմիր ծածկոց, սփռոցի նման, միաժամանակ դա ատյանի սեղան է):

Բարեհաջող ֆինալը, որ, ի գեպ, բավական պայմանական է նաև պիեսում, ուժիունը վճռականապես կասկածի տակ է առել, երբ գործող անձինք հեռանում են բեմից, վերքին բանը, որ իրեն է զամում մեր հայացքը, նույն կառափանկանը է՝ մեջը մեխած տապարով:

Ներկայացման տրամարանությունը շափից զուրս հետևողական է: Նրա մտահայեցողական բնույթը վաթսունականների վավերագրական դրամայի ոգով է և ոճով մեզ ասես թեորեմ են ապացուցում:

Քաղաքական կրթերի խաղը, անսահմանափակ իշխանության մեխանիզմի աշխատանքը և նույնիսկ պատմությունը մարրամարտուր իշարեկի, որի պատվի դեմ հանցափորձ է կատարում բռնակալը, — սրանը գեր ամեն ինչ չեն Շեքսպիրի պիեսում: Պակաս կարենոր չէ շեքսպիրյան Վիթինայի՝ կավառների, անառակների ու գողերի, այդ բոլոր լուցիոների, թեսնարդինների ու Պերենսպելանների քաղաքի պատեղի և պատճեաճգեղ կենցաղը, որ անմնացորդ լուծված է ուժիունորական կոնցեպիտայի թորած շրում: Այսպես, Դահիճը, որ պիեսում զրոտեսկալին ֆիգուր է, բնում ներկայանում է իրեն էտատիզմի շարագրակ այլարանություն (Կարմիր դիմակով ծածկված գեմը, մեթենայորեն շափլած-ձևած շարումներ, անողուն ձայն), և սա այնքան էլ շի համապատասխանում կատակերգական այն տեքստին, որ դրամատուրգը գործող անձին ասել է տալիս:

Մինչգետ վերուստ սահմանված նորմերի մեջ տեղավորվել շկամեցող կենցաղը շափից դուրս էական ինչ-որ բան ունի Շեքսպիրի համար և նրանց համար, ովքեր վճռում են բեմադրել նրա պիեսը: Կառափինակոնդ այլ բան է ասում, կյանքն՝ այլ բան: Տապարն իրենն է անում, մայր Պերեսպելան՝ իրենը: Ամենից լավ զա հասկացել է Բերթոլդ Բրեխտը, ի տարբերություն «Զիլլերականացնում» էին իրենց ուսուցչին, այնպես, ինչպես, ինչպես արհայտության:

Վրացական «Ռիշարդի» հակառակորդները՝ վրդովմունքով, բազմաթիվ պաշտպանները՝

Հիացմունքով ասում են, թե ուժիորը Շեքսպիրի քրոնիկը լուծել էր Թրեխտի էպիկական թատրոնի հնարաններով: Ըստ իս, դա այնքան էլ չի համապատասխանում իրականությանը: Ստուրոսայի ներկայացման մեջ նմանությունը Թրեխտի հնա առաջ է զալիս այն բանից, որ ուժիորը Շեքսպիրին ետ է տանում գեղի նրա ակունքները՝ մողովրդական թատրոնի էսթետիկան, որին շատ է պարտական նաև զերմանացի դրամատուրգը: Թատրոնը շեքսպիրյան պիեսի իրադարձություններին ու հերոսներին նայել է մողովրդական աշխարհգացողության դիտականությունից, որ հետևողականորեն արտահայտված է հրապարակային թատերաբների ազատ, կոմիկականորեն ուժիցված» ուղարկում ունի մեջ: Մվառված, տեղ-տեղ՝ «իսանձված», «արյունոտված» տեսք ունեցող բեմի վիճակար սպիտակ տարածքում (նկարիչ՝ Մ. Շվելիձե): Իրար կոկորդ բռնած, զեռում են մարդկանց հետ շատ քիչ նմանություն ունեցող ինչ-որ արարածներ, ասես Բոսխի կտավներից իշած հրեշներ, ֆուլկորային այլանդակ ովհներ, հրապարակային հանդիսանքների դիմակավալոր առաջնուկեցուցի «զեներ»: Կաղիկակ քամլող, կոզդից կողման անճոռնի լընկառող, սուր կոկուցող ձայնով՝ արարած է Ցորքի թասուհին (Մ. Թրիէլի): պատահական չել, որ նրանից է ծնվել ալլանդակ կարագործ Ռիշարդը: Ահա և զառամախտով բռնված էրվարդ թագավորը (Մ. Մախարաձե)՝ մերկ մարմնին պատճ կնքումի մորթուց պատմումանով, կախշորթ շաշմացող բերանով, անմիտ ալեբրով ու ծուռտիկ տոտերով: Մարգարիտ թագուհին, որ ինքը Մահն է, սպիտակ ներկով շպարզն դեմքով և մուգ գույնի հագուստներով, նման շարագույց թոշունի: Ռամազ Զիբիկվածնեն Ռիշարդ Գրոստերին նկարագիրը զրկել է դիվային վեհության ամեն մի նշուլից: Ըստ գերանակի, —ե տոնավաճառապային բեմահարթակի տեսականացից, —բռնակալությունը չի կարող վեհ լինել, շարագործությունը չի կարող ստոր ու այլանդակ վիճները Ռուսթավելու անվան թատրոնի բեմում Ռիշարդը Հանգես է զալիս նապօլեոնյան փոր շինել հագած, սակայն այդ շինելը ծածկում է մի շարաննենդ հրեշի մարմին, որ արյունալի անշարժ աշբեր ունի ու հուշկապարիկի կապույտ շրբունքներ: Ռիշարդի Աննային համբուրում է այնպիսի, ասես ծծում է նրա արյունը:

Այդ եղեռնագործն ու խեղկատակ ողբերգական անձնավորություն չի դառնում նույնիսկ մահման շեմին նրա գիշերային մզկավանշ-տեսիլքները՝ իր ձեռքով սպանված մարդկանց արյունակարմիր մշաւչի մեջ հածող սպիտակ ստվերները, ծնունդ են առնում ոչ թե այն բանից, որ խեղճ տանչում է, այլ մոտայուս կործանման նախազացումից:

Ներկայացման հենց սկզբից Ռիշարդին քայլ առ քայլ հետևում է հրեշտակային ներմակ հագուստով գեղեցկատեն մի պատանի՝ Ռիշմոնդը (Ա. Խիմաշելի), որի ձեռքն է ֆինալում խոցում բռնակալին: Բայց նա էլ, բեմում ծավալվող արյունալի պատմության բռնը գործող անձանց նման, զոյ է դասնում աշխարհը համակած իշխելու մոլոցքին, չի կարողնում դիմանալ ու չենթարկվել թափի ճաճանչին (այն, ինչ գործող անձինք ճաճանչ են համարում, իրականում ողորկված թիթեղի աղոս փայլ է, —տեղաշալի թափ, հատակին ընկնելով, ծնունդ է պահածոյի դատարկ տուփի տիս): Այդ գրոտեսկային հնչումը խիստ համապատասխանում է ներկայացման գիշեցված՝ իրոնիկ օճինի: Ալզերը հասած թագին, ճիշտ այնպես, ինչպես մի ժամանակ՝ Ռիշարդը, —պատանի թագավորը նրանդայի, աստիճան առ աստիճան բարձրանալ է կեղծական էրկերին արթակը, ուր քիչ առաջ նրա նախորդն էր կանգնած, բարձրանում է նույն պարզամիտ: Նենքովոր երաժշտության ներքո, որ ուղեկցում էր Ռիշարդին ամեն անզամ բեմ մտնելիս Միաժամանակ նույն ոիթմով է բեմում շարժվում ենեղատակը, որ ներկայացնում է ներմուծելի իրու Ռիշարդի կրկնակ, իրու նրա հոտիտության անձնավորում (այս դերը, ինչպես և էրվարդ թագավորի դերը, խաղում է Մ. Մախարաձեն): Ցատկուելով, նա զալիս է գեղի բեմեղը՝ ծաղրական աշրով անելով հանդիսատեսներին, իրը, ահա՛, Ռիշմոնդը՝ այդ ձյունափալլ պատանյակն էլ մյուսներից լավը չէ:

Բոլոր նրանք՝ թագավորներ, ասպետներ, բարձրատոհմիկ տիկնալիք, պարոնայր և ժառաներ, տերեր ու հպատակներ, բոլոր-բոլորը մարդասպաններ են ու մատնիներ, դավաճաններ ու գահիներ՝ ավելի կամ պակաս հաջողակ: Նրանց մեջ և ոչ մի մարդկային բան չկատ հշխանթյան համար պայքարը, որով բռնված են նրանք, ներկայացման մեջ նման է պապակ անու-

Փոմ վակված սարգերի կովի. Բեմում ներկայացվող արյունաւուշա աշխարհին մերժված է ողբերդիքան իրավունքը, այսանդ ապրող ու զգրծող տնմարդակերպ արարածներին՝ ողբերդական հերոսներ կամբջիւ իրավունքը: Բեմահարթակում անողոք, կարեկցանքի և ներողամտության մասին գաղափար շունեցող գրուեսկն է տիրում: Ռիջարդյան Անգլիայի պատմությունը բեմում ներկայացվում է որպես նշաստ կատակերգություն, արյունալի և սրբապիղծ ֆարս, ուր ոչ մի բան սորր չէ, ուր չկա մի այլ օրիներ, բացի ուժեղի իրավունքից, իսկ սպանողներն ու սպանվողներն արժեն իրար, ուր անարգվում ու ծաղրվում է մահն անգամ. այս առումով որբան բնուող է, օրինակ, երկու վարձու մարդասպանների մելամաղձու պարը հենց նոր իրենց ձեռքով սպանված կարենսի մարմնի հետ,—տանգո՞ դիմակի հետ:

Բայց, զարմանալի բան, վացական «Ռիջարդում» ճնշող սահմանքի կամ սարկաստիկ մույլության հետք անգամ չկա: Ժամանակակից զաման գրաւեսկը ներբուստ լուսավորված է և արգարացված ժողովրդական հանդիսանքի, հրապարակային զարթական տարիքով, որ զերծ է ավելորդ զայականությունից, լի է կյանքի բերկաստ ուժով:

Ներկայացման մեջ ակնառու են զուգորդումները բոսիի, յուսիսային Վերածնության կերպարների հետ: Բայց ավելի կարեռ է մի այլ բան Ռուսավիելու անվան թատրոնի «Ռիջարդու» բեմական լնողման հազարավոր թեկերով կապված է վրացական ֆուկլորի պուտիկայի, վրացական ժողովրդա-հանդիսանքային ավանդույթների հետ: Ստուրուայի «Ռիջարդ Երրորդի» համայնարդային հաջողությունը թերևս արդունքն է ու միայն այն բանի, որ բեմադրությունն արված է «համաշխարհային մակարդակով», այլև ամենից ավելի այն իրողության, որ ներկայացումը խոր արմատներ ունի ազգային հողում, ժողովրդական մշակութի մեջ, որից կորպրամական լինելու վիճակին այնպիս հիվանդագիտն է ապրում ժամանակակից Արևմուտքի արվեստը:

Խոսթավիլու անվան թատրոնի «Ռիջարդ» Երրորդը, ինչպես ասացինք, ողբերգությունը գրաւեսկի փոխակերպող, հակառակ մասնակիւն ոճի բարձրակետ է, պասկ: Ոճի հնարավորություններն օգտագործվել են մինչև վերջ, մինչև ծայրաստիճան, և դրանով իսկ սպառված են, եթե ունենալու շարունակի ընթանալ այդ ուղիով՝ իրեն կենթարի կրկնելու, նույն մողական շրջանում պատվելու վտանգին, շրջան, որի մեջ շարժվում-դառնում է 60—70-ական թվականների շեքսպիրան ներկայացումներից շատերի գործողությունը—Ռիջմոնդը կրկնում է Ռիջարդի, Մալկոլմը՝ Մակբեթի, Ֆորտինբրասը՝ Կլավդիոսի ուղին, և ամեն ինչ վերադառնում է իր շրջանակի մեջ:

«Դաժան Շեքսպիրի» կողմնակիցները հաճախ անգամ են նրա պիեսների բանաստեղծական կողմի հանդիպ: Նրանց ներկայացումները սովորաբար հատկանշվում են մոլի և հնտեղողական պրոզակամու: Նրանք պատրաստ են պոեզիան նույնացնել օպերային թաղցրմանցրության և թատրոնական հնավանդ էֆեկտների հետ: Պետք է խոստովանել, որ թատրոնը ժամանակակի տակմական է հիմք տալիս է զոր համար: Իրկուտսկի թատրոնում և «Մակբեթի» բեմադրության մեջ երեք վկասի փոխարեն հանդիս է զալիս ժամանակագուշակ քույրերին մի ամրող կորդերակետ: Մարագույն արիկներով զգիտավորված, նրանք ամենազայթակղիլ կերպով դժոխային ուժերի կեսարի սպանության արդարության արված է արնագույն լույսով: Հասարակությունն առաջ է տնում և զահիճն թնդացնում է աշխարհի սպանության տեսարանն արված է այսպես: Մահացու վիրավորված դիկտատորը բարձրանում է սանդուղքով և, հասնելով կատարին, վերակց էֆեկտավոր կերպով նրանիվեր ընկնում է ներքուու կանգնած զավադիքների ձեռքերի վրա, ընդ որում բեմահարթակն այդ պահին ողողված է արնագույն լույսով: Հասարակությունն առաջ է տնում և զահիճն թնդացնում է աշխարհի սպանությունից հետո, պիտի ուժի ցատկեր և աներ այն, ինչ կրկնում «կոմպլիմենտ» են անդանում:

«Դժոխային» և այլ կարգի էֆեկտներին, ոճի սիրունությանն ու ոռմանտիկ մշուշին 60—70-ական թվականների սեմիսորները ձգտում էին հակադել հստակ արամարանությունը, սթափականությունը, մանրամասները, կյանքային ճշգրտությունը: Նրանք սիրում էին կրկնել

բանաստեղծի այս տողերը. «Եվ ողջ Շերպահից թերևս այն բանում է սոնկի, որ Համբետը պարզ ու մեկին գրուցում է ուրվականի հետո: Ամենակարևորը նրանց համար ըստարդ ու մեկին» արտահայտությունն էր. Սակայն Պատտեռնակի, ինչպես և պիեսի հեղինակի, հղացման ու զաղափարի ողջ էությունն այն է, որ Համբետը «պարզ ու մեկին գրուցում է» ոչ թե պատահական մեկի, այլ հենց ուրվականի հետ, «սահմանկեցուցի տեսիլքի» հետ, այն շանհայտ երկրից» եկած հյուրի հետ, որի սահմանից ոչ մի ուղևոր չի վերպանում: Եվ աս բոլորովին, բոլորովին այլ բան է, քան իշխանի դրույցն իր ինչ-որ զաղանի բարիկամի հետ, որի մտքով անցել է իրեն: Ներկայացնել իրեւ ուրվական՝ Համելետի աշքերը բացելու, եղենագործ հորեղորոր մերկացնելու համար: Հենց այսպես է Համելետի հոր ուրվականի դերը մեկնարանված Տալլինի Կինդիսեպի անվան բատրոնի ներկայացման մեջ: Ահա թե որքան հեռու կարող է տանել առօրյա սովորականության և ծայրանել պարզության ձգուուր:

Վճռելով քեմադրել Դանեմարքի իշխանի մասին պատմող ողբերգությունը, երևանի գրամատիկական թատրոնի երիտասարդ ուժինոր Արմեն Խանդիկյանը չի ձգտել պարզ ու հասարակ բացատրություններ գտնել և Համելետի առեղջածների համար: Նա ցանկացել է հայորդել պիեսը պարուղող խորհրդավորության ողին, մարգրեթական արտասովոր տեսիլքների, կանխագուշակ երազների, հոգեպայծառացումների պոեզիան: Ռեժիսորը հենվել է ոչ թե հին ռեմանտիկների՝ արլեստում խորհրդավորի մեծ վարպետների փորձի, այլ ժամանակակից պոեզիայի: և առանձնապես կինեմատոգրաֆի պայմանական-դուրսդրական տեխնիկայի վրա: Պատիկա՝ մերթ զանգակցված-սահուն, մերթ բռուն քառոսյին, ձայներ, կաթիլը ստորերկոյաց այրի խոչ լուսթյան մեջ, որը Համելետին տանում է Ուրվականը, անտեսանելի հոր տենգափին շառումը, անորոշ շշշումներ, խոշտանգվողների հեռավոր աղաղակներ, ֆլյուտայի թափծուած ծորուան նվագ, —այս ամենը բնեմում ստեղծուած է հնջող-անիրական մի մթնոլորտ, ուր շնչանեղձ է լինում Համելետը: Օղն էսպինորում թվում է բարկ, քաղցրավում ու թռանավոր: Աշխարհը վերաբնակեցված է Կավգիոսի մարգեանցով, որ գուրս են նայում և գուրս թռչում մեծ ու փոքր, նեղվեկ ու լայն, պղնձապատ ու փայտե գաներից, սողանքներից: Համելետն այստեղ զուր է երաց-զուր հույսության մասին, բավական է նա արտասանի՝ «լինել թե վինել», որպեսի փոքրիկ պատուան բացվի պատի մեջ, և այստեղից հայտնվեն էլսինորցիների ահավոր կերպարանքները:

Այս էլսինորում, «առանց բացառության, զանագիր ոգերասաններ» են: Պոլոնիուաը փոքրեռանդրեն փորձում է իր խոսակցությունը Համելետի հետ՝ բոլոր երանքներով կրկնելով. «Ի՞նչ եք կարդում, տեր իմ»: Կավգիոսը մեկան թակարդ տեսարանում ժիծաղի համար Համելետի առջև խղճի խայթի վիճակ է խաղում (իրը ներկայացումն աղքել է վրան), գլուխն առնում է ափերի մեջ, թատերականորեն հենեկում, իսկուն էլ սկսում քրքչալ՝ մատը մեկնելով իշխանի կողմը—դու հույսու դրա՝ վրա էիր գրել, երեխա՛, —և աղաղակում է հայթական՝ տերա՛ գ, նրա՛ գ...»: Օֆելիային Համելետի հետ հանդիպման են նախապատրաստում այնպես, ինչպես գերասանուուն են պատրաստում բեմ եկեղեցւ առաջ՝ հանդերձավորում են, գրիմ առնում: «Ողջ աշխարհն է կատակերգություն խաղում», բացի իրենց արհեստի պղծուած ցագուլ տեսնոյ գերասաններից և Համելետից, որի համար նողկալի են ստուն ու կեղծիքը:

Վ Արյանը Համելետի դերը խաղում է այնախուի անձնվիրությամբ, ասես վերշին անգամ է բեմ գուրս եկել և այլևս երբեք իրեն թույլ չեն տա Դանեմարքի իշխանի հետ անցնել նրա շարշարանաց փառաշուր ուղին՝ առաջին մենախոսության մեջմ կշտամբանքից, հոսանատության ունախացնող բռնկումների միջով, երբ Համելետը մոլեգին ու պարարդյուն զարկում, զարկդում է մեկն ամայացած էլսինորի փակ գաներին, զեպի փենալի անդրաշխարհիկ հանգստությունը, երբ իշխանը շգգալով այլևս ու ուրախություն և ոչ էլ ցասում, սուրը զանդաղ խորության թագարական թակարդին ընկած բագավորի մարմնի մեջ:

Փառատոնում ցուցադրված հայկական ներկայացումների, այդ թվում և «Համելետի», գրլիավոր դասն ալն է, որ դրանք վերականգնուում են շեքսպիրյան պոեզիայի և շեքսպիրյան կրթի

յորավառները, Բայց սա ետքնիւաց չէ դեպի կեղծ ոռմանտիկական գեկլամացիայի ավանդույթը։ Հայ ունժիսորները շեքսպիրյան ներկայացման պուղիայի ակունքները որոնում գտնում են ոչ թե բնամարդության պերճանքի, այլ հորքային փոխաբերականության մեջ, որ հատուկ է Վերածնության դրաշըզանի դրամատուրգին և, տեղին է ասել, մոտ է «Սասունցի Դավիթ» ու նարեկյան ողբերգական քնարերգություն ստեղծած ժողովրդի գեղարվեստական ավանդույթներին։

Պատարիկական զօրեղ փոխաբերությունների հերթագույքի վրա է իր կոնցեպցիան կառուցում Հրաշաւ Ղափիլայանը։ Վախիթանգովի անվան թատրոնում նրա «Ծիչարդ Երրորդը» տեսած մարդիկ նրկար հճիշեն, թե ինչպես էր հակա, ամբողջ բեմը բռնող զահի հարթության վրայով սողում այլանդակ նեղոնակորդ Ծիչարդի՝ այնքան պսալիկ ու լնջին թվացող ֆիգուրը, —բնեմական խորամիտ փոխաբերություն ներկանի դրամատիկական թատրոնի փոքրիկ բեմում, ուր Ղափիլայանի բնեմագործյամբ ներկայացվում է աշենրի Կեցերորդը, ունժիսորն անսահման տարածության պատրանիք է ստեղծել, որը ծավալվում է Անգլիայի պատմության մոնումենտալ ողբերգություններից մեկը։ Կիթարի գերեզմանոցի կերպար ներկայացնող բեմով (Անգլիան համատարած գերեզմանոց է դարձել...), շիրմախաչերի միջով, հայացքն ուղղակի մեզ հառած, գնում է մի մանուկ՝ զօրքախտ թագավորի մանկության հիշողությունը, անարգված ու տառապող մարդկության մարմնացումը։

Կարդիր և սպիտակ վարդերի մրցակցությունը քիլ է հիշեցնում ասպետական զինախազ, շատ ալման նման է խոհանոցային խառնակության, իմբակային զգալուցի, որը սակայն, իր ուղեծիք մեջ է ներբաշում շատ ու շատ մարդկանց, որից տուժում է ամբողջ երկիրը, և թընդյունով նորանոր խաչեր են տնկվում հողում։

Ներկայացման մեջ Հենրի Կեցերորդը բաց գույնի հագուստով է, անխարդախ է գեմքը, հայացքը՝ վշտակի տարակուսանքով ու լուս կշտամբանքով հաված աշխարհին։ Վերջին լանկաստերի պատմությունն սովորաբար խաղացել են իրեն կամագրկության դրամա (խոսքն անգլիացի գերասանների մասին է, մեղանում սա պիեսի երկրորդ բնեմագործյունն է միայն)։ Ա. Խանդիկանը ոչ թե կամազգկության դրամա է խաղում, այլ անզորության ողբերգություն։ Նրա հերոսն ուժ չունի, հնար շոնի բռնելու իրար սպանող մավկանց ձեռքը, փրկելու արյունաթաթավ երկիրը՝ շամալենու բնեմադրած ունժիսորի փորձը չէր կարող անհետ անցնել Հենրի խաղացող դերասանի համար։

Հոյակապ դերասան Ալան Հապուարդը՝ Հենրիի դերակատարը Շեքսպիրյան թագավորական թատրոնում, իշխանությունից գրածարվելով՝ թագավորի պատրաստակամությունը բացատրել է այն աշխարհից հետանալու տենչով, ուր ճշգրմատություն չկա։ Հայկական ներկայացման մեջ Հենրիի համար գահից հրաժարվելն սպանդը կասեցնելու վերջին հնարավորությունն է ։ Եղու պետք է դադարեցնես պատերազմը», —թագավորի այս խոսքը, որ նա ասում է Գլուստերին, հնշամ է անսպասնելիորեն հաստատուն։ Սա Շատուանկության և շարիքի աշխարհին նետված մարտակոլ է, որին հետևում է անհապաղ պատասխանը՝ պարզ հաշվեհարցարու ծվ Ծիչարդը, խողողելով թագավորին, թնդյունով գետնին է մեխում և մի խաչ՝ Հենրիի գերեզմանի վրա։ Սապատավոր այդ շարագործ ծանրութենքն է անում իր ծրագիրը, —մենք գիտենք, թե ինչ դրագիր է դա, —լիակատար միայնության մեջ, գերեզմանոցում։ Գերեզմանները, շիրմախաչերը գույն մզել մարդկանց՝ նրանց տեղը բռնելով։

Ղափիլայանի շեքսպիրյան թատրոնը չի երկնում պաթետիկ և զանգի ղողանջի պես հնչեղ կերպարներից։ Նրա փոխաբերություններին հազվագեց է սպանում իլուստրատիվությունը, քանի որ դրանք ոչ թե հմուտ վարպետի հորինվածքներ են, այլ բխում են աշխարհը գովնիքի մունքներուն և կրքերի եռքի մեջ տեսնող արխեստագետի անհատականության բում չությունից։ Այս բանն առանձնապես ակնառու է նրա «Կորիստանուում»։

Նախան Մոսկվայում Սումելուկյանի անվան թատրոնը կցուցադրեր այս ողբերգությունը, մոսկովյան հասարակությունը «Կորիստան» տեսել էր միայն մեկ անգամ (եթե չհաշվենք «Կորիստան» բարեխտյան վերամշակումը), «Վանեմույնե» թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ,

Կասրել Երդի բնմադրությամբ։ Առ խելացի, զասականորեն կանոնավոր և փոքր-ինչ սառեա-վուն ներկայացում էր, որ բրեխուան հստակությամբ մերկացնում և ի շուց էր զնում Հռոմե-րազարկան պատմության զատկանեները. Հանրապետության քայլայումից ծննդող առնելու պատրաստ յի մասին խոռը էր գնում շոր ու ցամաք պրոդյայի լեզվով։

Հրեան Դափանանը բնմադրել է բոլորովին այլ բնույթի ներկայացնում՝ կրթու ու դիմու-միկայով լի; Նա բնմում ստեղծել է զեր չկայունացած, զասական ձեռք շստացած մի աշխարհ, որ անմարտուց, լրմանված կրթեր են եռում, որ պատերազմը թմբերի տակ է, իսկ թշնամի երկրները՝ երկու քայլի վրա, որ մարմարի փոխարեն ամրոցների ծանր երկաթի վանդակներ-ենք տեսնում. կամ հնամենի կիսարքարարու Հռոմն է սահ կամ անզիական միջնադարու։

Բնմում ամեն բան ծայրին այրիմայր լցված-հագիցած է ձախներով, գուներով, մրրկապտույտ-շարժումներով, թմբունիրի թնդյուն, մարտի աղմուկ-ազարդակ, խոռվլության կանչեր, վայրի շուրջարի դոփյուն, թիւ առաջ հոռմեացիները զրոշներ էին ծածանում և կոկորդով մեկ գո-ռում՝ փառարաներով Կորիուանին, վոլշերի հաղթողին, իսկ հիմա ահա ցասումնալիք շուրջկալել են նրան, նզովում են ու խեթկում նիզակներով՝ զազան հալածելու պես ներկայացման թեժու-նկարչական լուծման (նկարիչ և. Սաֆրոնով), որ նաև «Համելետի» ու «Հնիրի Վեցերորդի» ձևա-վորման հնդինակն է) զինափոր զետալը՝ հոռմեական պետականության զաղաքարը Խորհր-դանշող երկաթի ցանկապարհուսը ևս ներառնված է ընդհանուր բուռն շարժման մեջ՝ մերթ քանզում, բաժանվում է մասուրի, իսկ որանք արդին փորումի նստարաններ են, մերթ շրջապա-տում է Կորիուանին բոլոր կողմերից վանդակի նման, մերթ ուղամական ահեղ մերենայի պես-սողում է նրա կողմը, ճնշում նրան, դուրս մղում հալրենիքի սահմաններից, Ֆինալում երկաթե-պատը կրիկն խոյանում է հերոսի վրա, միայն թե նրան արտաքսած հոռմեացիները շնոր դե-կավարում այն, այլ վոլշերը, որոնց մոտ Կորիուան ուղում է ապաստան գտնել. ինչ է նրա-մկանների ուժը երկաթի զորության առաջ...»

Խորեն Աբրահամյանի անձնավորմամբ Կորիուանը բարձրամիտ պատրիկ չէ, այլ կուտա-վուն-պարզասիրտ ուղղուիկ, ավիլի շուտ՝ զինվոր, քան զորավար Թվում է, նրա քամահրանքը ամբոխի հանդեպ ոչ թե արիստոկրատական գոռողություն է, այլ ավելի շատ զինվորական մար-դու անքարյացակամություն ոքաղաքացիական աղմկալի և անկարգ կյանքի նկատմամբ։ Նրա մարմինը՝ վիթխարի ու թեթե, լի զորեղ նրաքաղությամբ, նրա առածիկ քայլվածքը՝ միշտ զգույշ ու զգաստ, — ամեն ինչ ստեղծված է մարտի համար Կորիուանի մենամարտը Օֆիդիոսի հետ (և. Նազարեթյան) նման է հին Հռոմեական զլաքիատորների զոտեմարտի կամ, եթե կուգեր, ժամանակակից պրոֆեսիոնալ բնացքամարտիկների մրցապարարի. ահա նրանք պտույտ-պատում են անում բնմում, աշխատում գտնել հակառակորդի թուլ աեղջ՝ կայծակնային տա-պալող հարված հասցնելու համար, իսկ զինվորները, կախված երկաթի վանդակներից, տաքա-նում են, քաշալերում, ինչպես մարզաներները մրցամարտի ժամանակ։

Պատերազմը Կորիուանի արհեստն է, իսակաղ կյանքում նա անելիք շումի, այստեղ նա իր տեղում չէ և վտանգավոր է, ինչպես առողջը քաղաքի փողոցում։ Այս Կորիուանը հեռու է դիկ-տատարական պատվամությունից, նա չի ձգուում քաղաքական պայլարի և, թվում է, դրանից այնքան չէ գուստ չի հանում, չի ուղում կեղծել ու չի էլ կարող, ընդունակ չէ դրան։ Զինվորական-իր առղամիտ պարզությամբ նա փշացնում է բոլորի խաղը, արիբունները նրա զեմ են հրա-հրօսմ ժողովրդին, պատրիկները նրան այնքան էլ շեմեռանդրեն շնոր պաշտպանում, պարզ-վում է, որ նա պիտանի չէ Հռոմին, և արտաքսում են նրան։

Եեքսպիրի Կորիուանը, ինչպես սովորաբար հասկանում են այս կերպարը, արտաքսման մեջ չի վշտանում հայրենիքի կորստային համար, այլ սոսկ ցասումով է լցվում նրա հանգեպ, Այդ Կորիուանի համար պետությունը հնեց ինքն է, Հռոմը չի արտաքսել իրեն, ինքն է հոռմեա-ցիներին զրկել իրեն տեսնելու և իր սիրանքներից օգտվելու երշանկությունից. «Ե՞ս եմ ձեզ վանում, — նետում է նա պլերեններին Սումուլույանի անվան թատրոնում Կորիուանն սկսում է հայրենիքից բաժան լինելու ցավն զգալ հենց այն պահին, երբ կորցնում է հալրենիքը. «Ե՞ս եմ

ձեզ վանում», —գողում է նա տմայության մեջ, մենակ՝ մրին բեմում, և այդ կանչի մեջ միայնություն և հուսահատություն կա: «Չունեմ հայրենիք, զունեմ ծնողներ, ինքս եմ ինձ ծնելը, — տառը է նա խոպաձայն, ճիգով, զուխը ետ է ընկած, այսինի մեջ՝ տառապանք: Չորեղ մարմինը խոնարհվում է հողին, խոր կարանում իրեն ծվատող հոգեկան ցավից: Երբ ֆինալում ցանկապարհապը՝ երկաթին այդ հրեշը, նորից է սկսում ոռղալ Կորիոլանի կողմը, նա ինքն է նետվում գրան ընդառաջ: Հոռոսի մահը երբեն Արրահամյանի խաղով նման է ինքնապահության:

«Ճն արքան» եռուն Արրահամյանի բնիմադրած շեքսպիրյան առաջին ներկայացումն է: Սունդուկյանի անվան թատրոնը «Ճն արքայում» զարգացնում է «Կորիոլանի» թատերական գաղափարները: Միաժամանակ և. Արրահամյանը պատրաստ է եղել հաշվի առնելու նաև այն ոճի փորձը, որին պատկանում էր Վոլգիմար Պանոսի «Շիլիարդ Երրորդը» և պատկանում է Ռոբերտ Շուտրուայի «Էլիշարդ Երրորդը»: Սակայն, յուրացնելով ուրիշ ուժիմուրների փորձը, և. Արրահամյանն ասենքնել է բացապիկ ինքնուրուցն և ինքնատիպ մի գործ, մի ներկայացում, որ կծու գրուեկի և ճշմարիտ ողբերգության սահմանագծի վրա է:

Ինձինորդ Շեքսպիրի բռնիկի գործողության ժամանակը ետ է տանում հարյուրամյակների խորքը: Բնմում խուզ, կիսավայրի, գրիթե նախանդարյան ժամանակներ են: Մարդկանց ղեկավարում են պարզ ու կոպիտ բնազդիները, ու ոք լի փորձում գրանք թաքցնել ապետական զործունեության ակնածելի ծածկութիւն տակ: Բնմը (Ճևագորող Նկարիչներ)՝ Զ. Մուրազյան և Յ. Սաքորոնյակը) բարձրությամբ մեկ պատված է պղուոր-կանաչավոլու փայտաթով, կենարոնում խոչըր անցք է, նման անձավի մուտքի: Անցքից դուրս է թափվում կիսամետր զինվորների մի խառնակություն: Նրանք հապճեպով բարը են տալիս՝ բերում ուզմերթալին զա՞զ, քարշ են տալիս՝ բերում ուզմերթալին զա՞զ, քարշ են տալիս՝ բերում ծերությունից և վախիք գողդողացոյ մեծատոհմիներին, որոնց միակ առաքելությունն է զւլումները դրականորեն շարժել ի պատասխան թագավորական հրամանների: Անհնաղանդներին հասկանելու մի պարզ ու հասարակ լեզու ունի միապետը—ուժով հասցնում է ծերուկներից մեկի անուկին, մյուսի կոկորդն է ճանկում, իսկ երրորդին անսպասելիորեն պարզաւորում է համբուլում՝ գիտցիր, թե ինչքան մեծանողի եմ եւ:

Ճնին շտապով, —արարողություններ սարքելու ժամանակ չկա, զեմքը պատերազմ է, — թագավորում են մի անդամ ևս: Նրա արածը միայն այն է, որ ընդունում է օծումը՝ առավոտյան վլացվելու պես մի բան: Նրան թագավորում են ուղղակի անարգանքի սյամ մոտ, սյանը շան նման երկար թոկով կապված է խեղկատակը և շան նման էլ հաշում է ֆրանսիական զեսպանի վրա, որ եկել է պատերազմ՝ հայտարարելու:

Ենչերափողների խոպոտ հնչումների ներքո, —վիշում են հերուզները, որոնք նաև բոժօնիկավոր սրածայր գգակներով ծաղրածուներ են, — զեմ առ զեմ են զալիս բանակները: Ճակատամարտի առաջին մասն այն է, թե ով ումից բարձր կոռու, թե ում կոկորդն է ավելի լավ կլայեկած: Թագուհի էլենորան (Վ. Վարդիբենյան) և դասուհի Կոնստանցիան (Լ. Հովհաննիսյան), զինվորների քրիստոնության հաջարելիք սուլոցների տակ, մեկը մյուսից պերճագեղ հայհոյանքներ են թափում իրար զիմանք շուկայական կնանոց պես: Հետո թշնամիները մեկական ըմբիշ են ասպարեզ հանում, և սրանք թափալվում են կեղու ու ցեխի աշխատական վրա: Կոկորդն է անուկին, իսկ առաջին մեջ կոտրել-անձանել:

Ներկայացման մեջ պատերազմը ցուցադրված է իրեր խեղկատակային և ահավոր մի գործողությունն: զինվորները երկար ու ծիգ աղաղակով, —այդպես մրցամարտն սկսելու պահին գոյում են կաբատնեաները, — ծանր սրերը մեկնում են առաջ, և սպանվածներն անմիջապես թափում են կուտ-կուտ, չարգաւոված տիկնիկների պես: Սակայն ուժիմուրը գիտի՝ բանը հենց այն է, զժքախությունը հենց այն է, որ ոչ թե տիկնիկների, այլ մարդկանց մասին է խոսքը, որ շեքսպիրյան աշխարհում ոչ թե տիկնիկների, այլ մարդիկ են ցեխի մեջ՝ աշխատելով մեկը մյուսի:

Անցած տասնմայսին դաման գրուեսկները՝ Պանոսի և Ստորուայի ներկայացումները, ցավ չունեն իրենց մեջ. թմբում իրար կոտորող «Հրեշները» ունշով նման չէին մարդկանց,

բայց հենց նրանք էին միայն իրենցով լցնում բոսխային մղձավանշների սահմոկեցուցիչ աշխարհը։ Զկար մեկը, որին խղճայիր, զկար մեկը, որին ափսոսայիր։

Եեթապիրյան քրնիկին հայ ուժիսորը նախարան է հավելադրել։ Թեմ են վազում մանուկներ, նրանց հետապնդում, բռնուած, սպանում են զինվորները։ ասես Ռեյգելի «Ճարդ մանկանց» սատկերն է՝ վերակենդանացած։ Նախարան ուղարկի կապ շունի հետապա իրազարձությունների հետ, սակայն մի տեսակ բարոյական կամերառնի գեր է կատարում, բացի կենսուրախ մարդապաններից, կան նաև նրանց անմեղ զոհները, որոնց ողբ-աղաղակը երկինք է հասնում (հիշենք, թե ինչ անողոքությամբ փօքրիկ արքայազնները, որոնք, բայ պիսիս, նողյաղովում են Ռիշարդ Գրոստերի հրամանով, Շտիլշարդ Ներորդի ոհմիուրների կամեցողությամբ դարձել էին սպոտենցիալ շարադրուներ, ուստի և ոչ մի կարեկցանք չկին հարուցում)։

Մարտի տեսարանում բեմի խորբեց առաջ է կարկառում մի փայտամած, վրան՝ պարկացու կողը հազուստներով ուղամարդիկ, կանայք, երեխաներ՝ ախուր, ոգեշունչ դեմքերով։ Կտում ենք, թե ինչպես են նրանք կամացական բրդում։

Ինչ եք անում, մի պղտորեք մեր կյանքը,
Ինչ եք կովում, դե կովելաւց այս կյանքը շի շանել...

Այս խոսքերը, որ չկան պիհուում, թատրոնը համարձակուն վճռել է ներմուծել շեքսպիրյան տեքստի մեջ, դրանց առկայությունը շատ կարևոր է եղել ներկայացման փիլիսոփայության համար։ Այդ մարդիկ զոր են խաղաղության կող անում, բայց և այնպես նրանց ձայնը՝ շարին հակաղղվող ուժերի ձայնը, լունի է դառնում՝ նորից հնեւելով ներկայացման բազմաձայնության մեջ։

Խեկ ինչպիսի՞ն է ինքը՝ Ձո՞ն արքան։ Չէ՞ որ, թվում է, կասկած չկա, որ կեղաի և արյան աշխարհը նրա աշխարհն է։ Գոյց Եերովնես թագավորն է նա։

Սոս Սարգսյանը շեքսպիրյան արքայի գերում տրագիկոմիկական ոճի, հոգերանական գրուտեսկի հաղվացուու օրինակ է տալիս, ոճ, որ ինմական կամքեթ յուրաքանչյուր պահի ծալրագույն լարվածության արդյունքն է։ Նրա հերոսը և սարսափելի է, և ծիծաղելի է նրբեմն թվում է, թե ինեւազար է նա՝ բորբռված հայտցք, զգզակած ալեխանոն մազեր, խոպոտ ձայն։ Նա ամբողջովին տեսնալի սիթթի իշխանության տակ է։ Մի վայրկյան նստում է գահի ծալրին, որպեսով իսկույն էլ նորից պատու-պատու գա սրբնթաց շարժումով։ Նրա արարքներն անհնար է կանխագուշակալ։ Բվում է ինքն էլ զգիտի, թե իրեն ուր կմդի գործելու մոլուցով հոգին կրծող զեք։ Դերասանը չի ծագում իր հերոսի արարքներին խիստ հետաղուականություն հաղորդել, ժխարակտերը ստեղծել այլ հասկացության ավանդական առումով, իրեն խոհամատորն ըմբցուված ու իմաստավորված կոնցեպցիա։ Բայց սա չի խոսում այն մասին, թե կերպարը հեռու է հոգերանական ճշմարտությունց։ Ընդհակառակը, դա վկայությունն է այն բանի, որ դերասանի խաղում, ինչպես և Եեթապիրի պիեսում, առաջ է ամենախոր և ժամանակակից բնույթ սանեցող պահուողագոմը։ Հոգու գործուն կլանք, որ ընդդիմանում է ամենայն հաշվարկի։

Ձո՞ն արքային համակած անընդհատ շարժումն անսպասելիունն կանգ է առնում լրիվ ընթացքի պահին, երբ մահից առաջ հանկարծ հասկանում է անիմաստությունն այն թիժուրունի, որին նվիրել է կյանքը։ Հոգվարքի պահին հերոսի թափիթը և ուշահաս մտապայծառացումը Սարգսյանը հաղորդում է բարձր ողբերգության լեզվով։ Վերշինը, ինչ մնում է մեր հիշողության մեջ, վշտալի խոշոր աշերն են մի գեմքի վրա, որ զարմանալիունն տոգորվել է ոգեշունչ խաղաղությամբ։ Ձո՞ն արքան այլև չի պատկանում անհավատության ու բռնության աշխարհին։

60—70-ական թվականների թատրոնում ձևալորդեց շեքսպիրյան ներկայացման առավել կամ պակաս կուտ տիպավորում։ Մեր ժամանակն ասես չի շտապում մշակելի իր ավարտունությամբ նախորդի հետ բազմատելի նոր սինեմա։ Այստեղ կարելի է տեսնել թատրոնական պրոցեսի զարգացման մեջ ներկա փուլի անցումայնության նախանշանները։ Իսկ գոյց և թարան ընդդիմություն գերկոնցեպուու ոհմիուրային Այսօրվա թատրոնն ավելի շատ հակամետ

է անպատվար լինել բեմական ապարքեր ձեռքի, տարբեր ոճերի առջև, շրացառելով նաև սոմանտիկական զգորոշի ավանդույթները: Մի կողմ թողած մյուս բաները այդ մասին է խոսում ոճական ուղղությունների իմաստ բազմերանդությունն այն ներկայացումների, որ ցուցաբեցիներին անանայան փառատոնում: Շեքսպիրյան դրամայի (ինչպես և բոլոր լուրջ պիեսների) հմարում ընկած թատերական համարարությունների իրական հարստությունը, որ, վերջին հաշվով, բուն կյանքի անսպառությունն և արտացոլում, մոտ է ժամանակակից ուժիւորի արտին, և նա չի շատպում դրամատորգիական նյութը ենթարկել ուսցինահիմատական բանաձևի: Նրան ավելի ու ավելի է դրավում իրականության հուզիչ, հարաշարժ, երփներանգ պոեզիան հաղորդելու լոյնդիքը, բանի որ իրականությունը միշտ էլ անասելիորեն հարուստ է մտահայեցական կոնցեպցիաներից ու սիմեմաներից: Իսկ թատրոնն այդ խնդիրը լուծելու համար որտեղ կարող է առավել արգասավոր հող գտնել, եթե ոչ Շեքսպիրի պիեսներում:

Թ. ՅՈՐԻՍՈՎԱՅԻ ԵԼՈՒՅԹԸ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԻ ԵԶՐԱՓԱԿԻՉ ՆԻՍՏՈՒՄ

Փառատոնի օրերին ցուցարդած շեքսպիրյան ներկայացումների խորապես գիտական և ձշմարտացի վերլուծություն է արված Ալեքսեյ Վարդիմովիչ Բարտոչկի զեկուցման մեջ: Ես լիովին համաձայն եմ գեղարվիստական արժանիքների այն բարձր զնահատականին, որ նա տվել է հայ թատրոնի արանձելի վարպետների աշխատանքին:

Իրավ, բնմական շեքսպիրականը բացատիկորեն բանաստեղծական է բազմագույն և բազմանշանակ Հրաշյա Ղափանյանի, Խորեն Արքահամյանի, Գրիգոր Մկրտչյանի, Ալեքսանդր Դրիգորյանի, Երվանդ Ղազանչյանի, Արմեն Խանդիկյանի բեմադրություններին բնորոշ է քաղաքացու և ճշմարիտ արվեստագետի դիրքորոշման հստակություն, որն անմիջականորեն և բացահայտորեն համապատասխանում է արդիականությանը:

Շեքսպիրյան խաղացանկը առաջ բաշեց տաղանդավոր գերասանների մի ամբողջ համառտեղություն, որոնք կարողացան հաղորդել շեքսպիրյան բնավորությունների, նրա հերոսների կրքերի հղորությունն ու բանաստեղծականությունը՝ Խորեն Արքահամյանին (Կորիոլան), Սոս Սարգսյանին (Ճոն արքա), Լեռն Թուխիկյանին (Ռիշարդ Փանտագիենետ, Ռիշարդ՝ Գլուստերի դուքս և Ռիշարդ Երրորդ), Գուգ Մանուկյանին (կոմե Վորվիկ, զուքս Բուկինգեմ), Վլագիմիր Մորյանին (Համլետ, Կարենս), Վազգեն Հակոբյանին (Տիտոս Անդրոնիկոս), Գենադի Կորուկյանի (Մակրեթ), Ռաֆայել Քոթանչյանին (Կավալիոս, Լյուդովիկոս): Շեքսպիրյան հերոսուհիներին արժանապատվության բարձր զգացումով, ճշմարտացիորեն են խաղում և Հովհաննիսյանը (Վոլումնիս, թագուհի Էլինոր), է. Վարդանյանը (Մարգարիտ), Վ. Գևորգյանը (Ելենոր), Ա. Թոփչյանը (Գերտրուդ, Լեդի Գրեյ):

* * *

Նախ և առաջ ես կուղենայի անդրադառնալ Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի, «Մեծ աղմուկ ոչնչից» պիեսի բեմադրությանը: Բեմիսոր-բեմադրող Երվանդ Ղազանչյանը խընդիր է ունեցել «...քեմագրության մեջ պահպանել Վերածնության դարաշրջանի լուսավոր, աղատատնչ մարդկանց հոգերանությունը և փոխհարաբերությունները, այսօնտային առանցքը դարձնելով արկածախնդրությունների արագ հերթափոխությունը... Բեմական լուծումը ներկայացնել հակառակերպական պարոդիայի ձևով, բեմում ստեղծել թեթևազունչ, պլաստիկ դիմակահանդիսի մթնոլորուս»:

Արդյո՞ք թատրոնը կարողացել է գլուխ ընթեր կատակերգության նման մեկնաբանությունը: Համարձակվում եմ պատասխանել՝ այսու «Մեծ աղմուկ ոչնչից» պիեսը առաջ նյութ է տալիս խտական ըդհմակների կատակերգության սպով իմպրովիզացիաներ անելու համար: Կերպարի հանդեպ հեգնական վերաբերմունքի հարաբնքը, բացահայտ և ընդգծված «թատրոն խաղալը», երբ գերակատարները ոչ թե իրենց զերն են խաղում, այլ զերասանների, որոնք կատա-

րում են այդ գերերը, ստեղծում են տոնական թատերայնության միջնորդաւորաւության միանդի-սատեսի թատրոնի գերասաններն իրենց պահում են անկաշկանդ և տարված են իրենց խաղով։ Պարողիական, ֆարային տեսարանները խաղում են զվարի անմիջականությամբ, այդ ամենը հարմարեցնելով քնարական պլանի հոգերանական երերայնությանը։ Երաժշտությունը, զեղարկանական ձևավորումը համապատասխանում են ռեժիսորի մեկնարանությանը։ Անահիտ Արուտչյանի ստեղծած զգեստները հրապուրում են իրենց նրբագեղությամբ և արդանապատվությամբ են կրում իրենց հերոսների հիմասրանը հանդերձները։

Ներկայացումից այն ապավորությունն ես ստանում, որ իրադարձությունները կատարվում են բաց երկնի տակ, որտեղ շատ օդ, լուս և կանաչ կա։ Բեմում անբունազբու ուրախության, սիրո, երջանկության, սրամիս խոսք ու զրուցի տարերքն է իշխում։ Ազատածին, գեղեցկադիմ մարդիկ հիմանում են կյանքով, ընկերությամբ, երջանկությամբ։ Նրանք երեմն հայտնվում են անելանելի վիճակներում, բայց պատահականությունը միշտ փրկում է նրանց, եկ ամեն ինչ լավ է վերջանում աշխարհներից լավագույնի մեջ՝ Եերսպիրի բանաստեղծական աշխարհում։ Եկ հանդիսատեսն էլ հանդիսաւ է և ուրախ։

* * *

Քանի որ զեկուցողը շանդրագարձավ «Տիտոս Անդրոնիկոսի» բեմագրությանը, ես կցան-կանայի ավելի մանրամասնորեն խոսել այդ ներկայացման մասին, օթե զիմենք «Տիտոս Անդրոնիկոսի» համաշխարհային բեմական պատմությանը, ապա անհրաժեշտ է հիշատակել Եերսպիրյան մեմորիալ թատրոնում (Ստրատֆորդ, 1955) Պիտեր Թրուքի բեմադրությունը, որտեղ գլխավոր գերակատարներն էին Լուուրենս Օլիվիեն (Տիտոս Անդրոնիկոս) և Վիվիեն Լին (Օլիվիա)։ Մեծ արձագանք ունեցավ Թրուքը նանի «Տիտոս Անդրոնիկոսը» (1972), որը բեմադրվել է Եերսպիրյան թագավորական թատրոնում ռշուումնեցի կոչվող շարքի մեջ (այդ շարքում բիւլադրվել են նաև «Կորիսոլան», «Հուլիոս Կեսար», «Անտոնիոս և Կելուզատրուա ողբերգությունները)։ Գլխավոր գերակատարներն էին Թուին Բլեթլին (Տիտոս Անդրոնիկոս) և Զուուկի Գիսենը (Լավիենիա)։

Լենինականի Ա. Մոռավյանի անվան թատրոնը Հայաստանում առաջին անգամ իրականացրեց «Տիտոս Անդրոնիկոսի» բեմադրությունը։

Եերսպիրյան ներկայացումը հայ բեմում ըմբռուտության ցուց էր հանցագործությունների, անօրինականության քասոսի, թշնամության և աշխարհակործան պատերազմների զեմ։

Դա է անողորմ, զածան ներկայացման իմաստը։ Գրիգոր Մկրտչյանի բեմագրության արտաքին և ներքին կառուցվածքը, որոշակի և դրամատիկ ոլիմպը, առաջին խոկ տեսարաններից հետաքանակ ուժգնանալով, պայմում է երկորորդ արարավածի եզրափակիչ մասում, մերկացնելով կոնֆլիկտի էությունը։ Այսահեղ, ամբողջ բեմով մեկ գեղի բեմեզը են շարժված թշվառ, ընշագույկ, խեղանգամ, այլանգակված մարդիկ՝ պատերազմի զոհերը։ Նրանց մեջ կան երիտասարդ այրիներ, որքեր, մայրեր։ Զերբուրիին բռնել են զինվորական սաղավարտներ, այն ամենը, ինչ մնացել է ամուսիններից, հայրերից, որդիներից, եղբայրներից, փեսացումներից...։

Այդ աշխարհասասան շքերթի հուզական շիկացումը, իմաստային շեշտը և հանդիսանքը շափականց տպավորի են։ Ներկայացմուն գաղափարական էությունը ստանում է սոցիալական և պատմական կոնկրետություն։ Սա է Եերսպիրի բեմական մեկնարանության արդիական ոգին, որը ներկայացնում է մեջ Գր. Մկրտչյանը։

Ներկայացումը առաջին խոկ տեսարաններից ողոված է վշտի և մորմորի շեշտերով։ Դարձես գետնի տակից բեմառաջ են բարձրանում ճերմակազգիստ մարդիկ։ Նրանց զեմքին կա մարդկային տառապանքի որոշակի բրտանայալություն՝ ցալ, սարսափ, մորմոր և ալլն։ Դրանք անհայտության մեջ կորած գեմքեր են։ Հնարավոր է, որ դռանք Հռոմի համար իրենց կյանքը զոհած Տիտոսի որդիների դեմքերն են։

Այդ ինքնատիպ «երգախմբի» մուտքով ուժինորը ցանկացել է կատարված եղեռնազործություններին անկրկնելիության և անդառնալիության երանդ հազորգել, երգչախումբը միշտ ներկա կիրին բեմում որպես նենդ բանարկությունների, զավաճանությունների, եղեռնագործությունների լուր վկա։ Այդ սիմվոլիկ կերպարանքները, տեսարանների միզանցենային կերպարանը նրանց մասնակցությամբ, նրանց վարքագիր տափանապ հարուցող ուժիմը ստեղծում են վշտի, տառապանքի մինուրա։ Հիշենք թեկուր այն տեսարանը, երբ Տիտոսը սպանում է իր անհաջանդ որդուն՝ Մուցիսոսին։ Տագնապած «երգախմբը» մեկ վայրկյան անց ճերմակ սալան է տալիս Մուցիսոսին, և նա միանում է երգչախմբին։

Ողբերգական բռնկումներով է զվարվոր գերը խաղում Վաղգեն Հակոբյանը։ Առաջին տեսարաններում, երբ փառքի հասած անվանի զորավար Տիտոսը հաղթանակած վերադառնում է Հոռոմ, զերասանը նրա կերպարի մեջ դրսերում է քաջության, ազնվության, բարձր բարության հատկանիշներ։ Հերոսը վճռականորեն հրաժարվում է իշխանությունից, կայսեր որդու՝ Սատուռնինոսի օգտին։ Նա զեկվարվում է պարտի սուրբ զացումով։ Զգտում է կանխել զատությունները և փրկել Հոռոմը օրհասական վտանգից։

Բայց պարզվում է, որ Սատուռնինոսը բռնակալ է։ Հոռոմեական կայսրությունը նա նետում է դժբախառությունների և արյունոտ հանցագործությունների սուտայնը։ Բռնակալի առաջին զոհը դառնում է Տիտոսը, զավաճանության մեջ են մեղադրվում նաև նրա երեխանները։ Հակոբյանը շեշտը զնում է հերոսի վարքագիր փոփոխության վրա։ Տիտոսի հերոսական պաթուսը փոփոխմ է աղջանքի նա խնդրում է լզվախտել որդիներին, որոնց ստորաբար մեղադրել են։ Այլուրանդերձ, Տիտոսը շարունակում է հավատալ մարդկային բարոյականությանը, շարունակում է հավատալ արգարության հաղթանակին։

Հավատում է հույնիսկ այն ժամանակ, երբ կտրում է իր ձեռքը, որպեսզի փրկի որդիներին։ Մտապայծառացումն ավելի ուշ կլինի։ Այն ժամանակ, երբ սուրճանդակը ետ կրերի նրա ձեռքը և երկու որդիների զլուսները, Այն ժամանակ, երբ նրա դուստրը՝ «Հոռոմի պարձանքն ու դեղեցկությունը» Բամբրայի որդիների կողմից ինեղանզամ արված, չի կարողանա զրել բրանցողների անունները։ Հասու լինելով այս ամենին, Տիտոսը այդ շարագործություններից զամանություններից, տառապանիքներից ողբերգականորեն ցնցված ու նեւացնոր, կդառնա անողորմ վրիժառու։ Եվ ինքն էլ կկործանվի, կդառնա վրիժառության զոհ։ Այդպիսին է ելքը թշշնամության ու բռնության աշխարհում։

Լավինիայի թեման, նրա սերը Բասիանոսի հանդեպ քնարական երանդ է ներմուծում «արյունոտ ներկայացման» մեջ։ Այդ թեման արտահայտիչ և տիրաբար է հնչում անտառի տեսարանում և շեշտակիորեն տարրերիում է Տիտոսի երիտասարդ ու հպարտ զստեր առաջին մուտքից, որի ձեռքն էին վիճարկում կայսեր երկու որդիները։ Հենց նոր են Գեմետրիոսն ու Գիրոնը զավաճառաբար սպանել Լավինիայի ամուսնուն՝ Բասիանոսին, իսկ իրեն՝ Լավինիային քարշ տվել անտառի թափութը։ Բասիանոսին չնետեցին խորխորատը, ինչպես պիեսում։ Ոեժիսորի կամքով նա մնաց բեմում, քարացավ անշարժ դիրքով՝ մեջքով զնապի հանդիսատեսք։ Վերից նրա վրա է ընկնում զավաճանության ու նենգության այն ցանցը, որ կործանել էր գաճի երիտասարդ ժառանգորդին։ Տիսարանի ավանդական լուծումը, սիմվոլիկ բազարիները հնարավորություն տվին լավինիայի գերակատարություն ողբերգական պողթկումով խաղալ անարդված գեղեցկության և մաքրության թեման։

Անարգված ու մոլորայլ լավինիան հասնում է անտառի այն տեղը, ուր հանցագործները բաժանել էին իրեն Բասիանոսից։ Լավինիան պտտվում է ցցանցից շուրջը, լուր տառապանքով նայում է ցանցին և խոնարհվում վրան... Այնպիսի տապարություն է ստեղծվում, որ Բասիանոսը լավինիայի մտապատերի առաջ երևում է այնպիսին, ինչպիսին մենք նրան տեսնում ենք ցանցերից մեջ։

Ա. Հարությունյանը, որ խաղում է անկեզու, կոնատ լավինիայի դերը (ձեռքերը սկ կտո-

բով են փաթաթված), վշտով է անցկացնում այն տեսարանը, որտեղ քնարականն ու ողբերգականը ձուլված են միջյանց:

Անասելի տառապանքները, անպատճելի վիշտն ու մորմորը, որ նա չի կարող բարձրածայն արտահայտել, զորում էն դահլիճի լուսիլիքան մեջ՝ իբրև մեղադրանք հանցագործությունների, դաժանությունների աշխարհին:

Գ. Մկրտչյանի նեխտուրայում Տիգոս Անդրանիկոսը և նրա ընտանիքը շեշտակիորեն հակադրված են Սատուռնինոսի, Թամորայի, Անարտոնի հոսափրությանը, նրանց գիշատիլ աշխարհին աշումն անապատ է դարձել, որտեղ վագրեր են ապրում Տիգոսի հանրահայտ բառեր ընութագրում են նրա թշնամիների կությունը: Ներքին մեծ ուժով է Սատուռնինոսին ներկայացնում գերասան Ա. Արելյանը: Դերասանը նրա խառնվածքի մեջ դիվային հատկություններ է ցուցադրում: Սատուռնինոսը ցածան է և անողորմ բռնակալի նա արյունով է լցորել Հոռմը և դարձել է կայսրության անկման պատճառը: Դիվային, նենք խառնվածք է նաև Անարտոնը Ա. Գյուղակայանի կատարմամբ: Սակայն նա սոսկ բռնասարկու և մարդասպան չէ: Նա հանցագործությունների գաղափարախոսն է: Դերասանը ընդգծում է իր հերոսի խառնվածքի հատկապես այդ գիծը, ոչ մի երանք չմեղմելով ատելությամբ ու շարությամբ լի նրա կերպարում: Որոշ հասվածներում կերպավորման այդ ձեռք շափից ավելի ուղղագիծ է հնչում: Երբեմն խոսիք պաթոսի ետևում կորչում է Անարտոնի արյունուն պատակների իմաստը:

Բամորան, Ը. Թովմայանի կատարմամբ, խիստ տպավորիչ է: Նա երգեցիկ ձայն ունի: Դերի պլաստիկ նկարագիրն առանձնանում է նրագեղությամբ: Դերասանուհին շափազանց համոզի է հաղորդում իր հերոսունու վճռականությունն ու նենգությունը: Սակայն նրա վիճակի ովրերգականությունը, մոր տառապանքները այդպես էլ մինչև վերջ չեն բացահայտվում: Կատարման մակերեսայնությունը, երկրորդական պլանների անշատությունները (բայց չէ՝ որ այդ դերն ավելի, քան մյուսները, հյուսված է երկրորդական պլաններից) նսեմացնում են կատարման արժանիները:

Ներկայացման կառուցի մեջ առանձնահատուկ նշանակություն ունի անլեզու ծաղրածուի կերպարը (գուցե նրա լեզուն է՝ են կտրել), որը վառ և ցայտուն գովներով է մարմնավորել Տ. Մակարյանը: Քաղաքացիական պաթոսով է խաղում Խ. Դրիգորյանը (Մարկս Անդրոնիկոս):

Ոեժիսորական խնդիրների կատարման ճշգրտությամբ և հստակությամբ է աչքի ընկնում երիտասարդ դերասաններ Ա. Ցանցյանի (Բասիանոս), Ա. Փիլիպոսյանի (Լուսեցիս), Լ. Մայլամյանի (Կվինտոս), Ա. Աղամյանի (Դեմետրիոս), Խ. Բաղալյանի (Դեմետրիոս), Ա. Գրիգորյանի (Քիոն):

Գ. Բարսեղյանի երաժշտական ձևավորումը ուժեղացնում է տեսարանների հուզական հընչողությունը: Է. Եղիգարյանի ձևավորումը խիստ է և լակոնիկ: Կայսեր մասնակցությամբ տեղի ունեցող տեսարանները անց են կացվում շրջանի կենտրոնում գտնվող մի ու մեծ բարձրության վրա: Մյուս միջանցենները կառուցված են տարածության մեջ՝ բարձունքի կողքին: Այստեղ գործում են հպատակները:

Զգեստները պատմականորեն հավաստի են: Հերոսների սոցիալական աստիճանի մասին են խոսում հանդերձանքների գովները և արդուպարզի: Ձևավորման բաղադրամասերը սակածաթիվ են: Հաճախ դրանք խորհրդանշային բնույթ են կրում: Խնձուն, օրինակ, կապիտոլիական էք գալլը, որը, ավանդության համաձայն, կերպարել է Ռոմեուին և Ունդին: Այս խորհրդանիշը նոր չէ: Դեռևս 1922 թվականին այն օգտագործել է Ա. Ն. Բենտուան՝ Պետրոգրադի Դրամատիկական մեծ թատրոնում բեմադրած «Հռուկա» կեսարը ներկայացման մեջ: Անգլիական բեմում «Կորիոլան» ներկայացման մեջ հակայական շողզողացող «գալլին» հանգիսավորությամբ տանում եմ բեմով: «Դալլը» ներկա է նաև Վախթանգովի անվան ակադեմիական թատրոնի «Անտոնիոս» և Կենոպատրաք ներկայացման մեջ, ինինականայան ներկայացման մեջ՝ «կապիտոլիական գալլը» տհաճ տպավորություն է թողնում...

Թատրոնը շի կարողացել միանշանակ պատասխան տալ այն հարցին, թե մարդիկ ինչ են ծերել «Պայլի» կաթի հետ: Մերթ ընդ մերի լսվող գայլի ոռնոցը ևս վկայում է շատ բաների մասին: Սակայն ներկայացումը միայն աշխարհում կատարվող դաժանությունների մասին չէ:

Պարտի սուր զգացումը, բարոյական կատարելության հանդեպ տածած հավատը, որ շարունակում է ապրել Տիտոս Անդրոնիկոսի մեջ և Լավինիայի թեման, նրա հավատարմությունն ու անման սերը սկզբունքորեն կարեոր են թեմադրողի համար: Հատկապես այդ շեշտարն են հոմանիստական ուղղվածություն ընձեռած Լենինականի բնմադրությանը, թեև իրականության ողբերգական զգացողությունը շարունակում է հարատել:

* * *

Այժմ «Մակրեթի» երկու բեմադրությունների մասին, որոնցից մեկը իրականացրել է Մ. Աղիզբեկովի անվան աղբեկանական ակադեմիական թատրոնը, մյուսը՝ Երևանի Կ. Ս. Ստանիսլավսկու անվան ուսուական դրամատիկական թատրոնը: Ես անհամբերությամբ էի սպասում այդ ներկայացումներին: Իվ բացատրեմ՝ թե ինչու Մեզ մոտ՝ Մինսկում, Մ. Դորկու անվան ուսուական թատրոնի բեմում, արգեն ուղի տարի է ինչ ներկայացվում է «Մակրեթը» Ռ. Յանկովսկու և Ա. Կիմովյայի մասնակցությամբ: Հիմա դա միակ շեքսպիրյան ներկայացումն է Բելոռուսիայում: Ներկայացման գեղարվեստական արժանիքները բարձր են գնահատվել: «Մակրեթը» ճանաչվել է 1974 թվականի թատրուաշխանի լավագույն ներկայացումը: Այն հաջողությամբ է խաղացվել Հունգարիայում (1979): Բելոռուսական Մակրեթը սովորական բեմական արվեստ ներկայացնում էր նաև ԳՖՀ-ի 1981 թ. շեքսպիրյան միջազգային փառատունում գլուխացնել քաղաքում:

Ես շատ եմ սիրում մեր ներկայացումը և, բնուկանաբար, որոշ վերապահությամբ եմ դիտում երեսնի փառատունում ներկայացված «Մակրեթիները»:

Շատ կուզենայի հրամարվել քննազատական պարսպավանքներից, բայց շեքսպիրյան գաղափարների և կերպարների բեմական մենաբառանությունը Մ. Աղիզբեկովի անվան աղբեկան թատրոնում, իմ կարծիքով, մինչելի է: Մակրեթը (Մ. Դադաշե) բեմում հայտնվելու առաջին խև բուզեներից իշխանություն ունի: Նրա խառնվածքին հատուկ չէ կասկածամբությունը և երկմուտքյունը: Դագաշեկի Մակրեթին չի հուզում «լինեն» թե վիճել հարցը: Այս, լինել և միայն լինել: Ամեն զնով զավթել զահը, քանի որ ինքն էլ զահի ապագա ժառանգորդներից մեկն է: Դադաշեկի Մակրեթը շափազանց ինքնավտահ է, նա բարձր է գնահատում սեփական արժանիքները՝ արիություն, քաշություն:

Վհուկների գուշակությունները նրան նույնիսկ չեն զարմացնում, այլ, ընդհակառակը, հաստատում են նախապես ընդունված որոշումը՝ ինչ զնով էլ լինի զավթել զահը:

Սպահնությունների գիշերային զդաթական պահանձնական ապանված են ծառաները, Բանրուն և այլոր: Դագաշեկը ցուց է տալիս, որ իր հերոսը շի երկմտում և շի զջում կատարվածի համար: Ավելին, ամուր կառչելով իշխանությունից, նա ոչնչացնում է բոլոր նրանց, ովքեր փոքրինչ կասկածելի են թվում իրեն՝ լինայելով ոչ կանանց, ոչ երեխաներին: Մակրեթի հրեշտակությունը այնտեղ է հասնում, որ նա մեծագույն հաճուքը, ատելությամբ լցուն, ոճզմում է թշվառ հողատակին միայն այն պատճառով, որ վերջինս վատ լուրեր է բերել:

Սա արդեն «սարսափների թատրոնի» տեսական որույթների ողով արված «տեսարան» է և ոչ մի ընդհանուր բան չունի և չի կարող ունենալ Եեքսպիրի թատրոնի գեղագիտության հետ:

Այս ամենից հետո այլևս ինչ խոսր կարող է լինել մոլորակ հոգու, խզնի խայթի, ողբերգական անհատականության մասին...

Թագավոր-մարդասպանը, Թագավոր-բռնակալը հանցագործություն հանցագործության հունից է զործում: Թվում է՝ սպանություններից ցնորված Մակրեթին ժամանակավոր զադար

պետք, բայց նա շարունակում է նախկին ոգնորությամբ սպանել և ծեծել, իսկ եզրափակիլ տեսարանում Մակրեթն արդեն արյունարու գաղան է, որ մարդկային կերպարանքը կորցրած նետպում է իր ղոհերի՝ Մակրոֆի զինվորների վրա, մինչև վերջ հալատալով, որ ինքն անողափակ կմնա և ամեն ինչ թուլաբռնվի է իրեն:

Խեծիսորը Դարդաշե-Մակրեթին ներկայացնում է բնմադրական էֆեկտներով, երաժշտությամբ, պարերով, ականջ խլացնող աղաղակներով, ծեծկոտությով, գոռում-գոյումներով հազեցած թաթերային միջավայրում: Երկու տասնյակ վիզուների պարը, որոնց ծոծրակներին մահվան սահմանեցուցի դիմակներ են դրված, չի կարելի ասել, թե փալլուն ուժինութական մտահղացում է ի՞նչարիի, կարելի էր 66-րդ սոնետը ներբուծել: Այդ սոնետն իր ոգով հարազատ է ողբերգության բովանդակությանը: Մակայն այն գեղագիտական հաճույք չի կարող պատճառել հանդիսատեսին, քանզի «ինալացվում» է զինված մարտիկների խմբի մասնակցությամբ, որոնք մերկացրած սրերով այս ու այն կողմ են նետպում, դոփում են և ականջ խլացնող ճիշճոր արձակում: Սոնետը ամենամերիմիկ բանաստեղծական ձեն է և չի հանդուրժում: Կուկալիկ կատարում: Աչք ծակող պլաստիկան, ձևավորման ճշացող գովյները, լուսային հծանագին էֆեկտները ցցուն են դաստիարական փիլտրավայրում: Աղբերգության ուղղվածությունը, ողբերգության հումանիստական իմաստը:

Անդրանիկ Գրիգորյանի «Մակրեթ» ներկայացնումը գրավում է ուժիսուրայի բարձր մակարդակով, Ենթապիրի բանաստեղծականության խոր ընկալումով:

Գինադի Կորուկովի Մակրեթի քաջության, բարձր արժանապատվության մասին է վկայում նրա ազնվասարհմելի կերպարանքը. գեղեցկադեմ մարդկանց Քրիստոնի գեմքով, քաշարի զինվոր՝ վստահելի ծեռակրով, մեծ սիրտ, որ բաց է ընկերության և սիրո համար Մակայն այդ ամենը՝ հոգու վանմություն, պատվի զարցում, կուռ բանականություն ի լիբ են դառնում Մակրեթի իշխանատենչ կրթերի առաջ: Մակրեթը արյունոտ սպանդից դառնում է խելացնոր բըռնակալ...

Ներկայացնումը ներթափանցված է շերսպիրան ցավով այն մարդու հանդեպ, որը ծնվել էր բարձր նպատակների համար, բայց կործանեց իր հոգին հանցագործությամբ և ճաշակեց ու ճանալց խղճի ահավաք տառապանիները: Սրա մեջ է Գրիգորյանի բնմազդության ընդհանուր հումանիստական դիրքորոշումը:

Երևանյան Մակրեթը հիշեցնում է Պոլ Ակոֆիլդի Մակրեթին՝ Պիտեր Հոլի բնմադրության մեջ (1967 թ., Ենթապիրյան թագավորական թատրոն): Անգլիական Մակրեթը բնմ էր դուրս գալիս ծանր սուրը խաչի ձևով ուսին դրած, ավելի ստուգ՝ թիկունքին:

Ակոփիլդի Մակրեթը սկզբից և պատճեր, որ իշխանությունը զավթելու համար պետք է հանցանք գործի: Գիտեր, որ կիսալի հոգու տառապանիներով և, այդուամենայնիվ, զնում էր ճակատագրին ընդառաջ:

Ա. Գրիգորյանի ներկայացման մեջ Մակրեթը՝ «Քաջ Մակրեթը», ինչպես նրան հորչորդում են զինվորները, բայց է դուրս գալիս արբեցած իր հաղթանակով նա անվեհեր զորավար է, որն անհամբերությամբ սպասում է իր հանդիպմանը թագավորի հետ և այն մեծարանքներին, որոնց նա արժանի է որպես հաղթող: Նրա հոգում ցննում է սնափառությունը:

Մակրեթին մեկնաբանելու մոտեցումները տարբեր են, բայց իր մեկնաբանությամբ Կորուկովն ավելի մոտ է Անգլիայի հանրաճանաչ դերասանին: Նա խաղում է գրեթե առանց զիմաների: Զինվորական զգեստը և արքայական հանդիքները կրում է նրբագեղ անփությունը: Պլաստիկան, միզանացնեները բնական են և արտահայտիլ:

Վիզուների հայտնվելուն պես, որոնք գուշակում են Մակրեթի թագավոր դառնալը, Կորուկովի Մակրեթը կերպարանափոխվում է, նրա վարքագծում զգացավորություն և լարվածությունը նկատվում: Աչքերը հիվանդագին փայլ են ստանաւ: Նրա մեջ քուն մտած սնափառությունն ու իշխանատենչ կրթերը բռնկվում են դիմակային ուժով: Մակրեթը փորձում է դիմակայիլ գայթակընդունությանը, բայց ի վերջո կրթերի ներքին պայքարն ավարտվում է ամեն գնով արքայական:

դահը զավթելու վճռի ընտրությամբ: Նույնիսկ օրինական թագավորի սպանության գնով: Այդ-պես եղել է, այդպես կլինի: Դա է աշխարհի կարգը:

Հանցագործությունների անդունդին մոռենալով, Մակրերը մի պահ ընկրկում է և ապա դահավիժում նրա անհատակ խորհրդատաները: Հանցագործ Մակրերին ներկայացնելիս, դեռա-սան անընդհան բանավիճում է ինքն իր հետ, հանգամանքների հետ:

Հետզետե նրան պատում է մոլեգնությունը, իսկ հետո՝ կատարվածի ան ու սարսափը: Ուեժիսորը տպավորի է լուսել այն տեսարանը, երբ Մակրեր-Կորուկովն անկեղծորեն բողոքում է և նոր Մակրերին, որ հոգու տառապանքներն իրեն հանգիստ չեն տալիս, և նա այլու ուժ չունի ճակատագրին ընդդիմանալու: Դիմագծերն աղավաղլված են սարսափից, մասսամբ խա-ցած ձանը հանկարծ շղային միջի է փոխվում: Բագավոր-մարդառպանի բանականությունը մթագնում է: Հոգու տառապանքներից չեն կարող փախչել: Արյանոտ գործերից և տառապանք-ներից ուժասպան Մակրերը մենամարտում է Մակրովի հետ ու թե հաղթանակիլու, այլ կյանքի մասը բնափակ աղատվելու համար, բեն, որը նա այլս ուժ չունի կրելու:

Մի շաբթ տեսարաններում բնեանկարչության և աեժիսորայի լեզուն շափազանց տպավորիչ է և բանաստեղծական: Հիշենք, թե ինչպես են հանցագործ ամուսինները երթևեկում բնեան: Հատու, շղածիդ-նպատակասալց ոիթմը, միզանացների կոտրված գծերը, արթայական թիկնոցի անտանելի ծանրությունը սահղում են ողբերգական դաստարարության մթնոլորտ:

Մակրերի կերպարի թե՛ աեժիսորական և թե՛ գերասանական մեկնարանությունն այնպիսի գեղարվեստական արձանաբ ունեցան, որի հետևանքով ներկայացնումը դարձավ մենաներկա-ցացում: Կատարողական անսամբլը չհասավ այս բարձրությանը, երբ հերոսի օրգանական կապն իր շրջապատի հետ նույնական է: Այդուհանդեմ, ներկայացման մեջ կային շեքսպիրյան ցայ-տուն խառնվածքներ: Նուրբ հոգեբանական բնութագրի հնարանքներով է կերտել իր գերը Վերա Ռայթչեան: Նրա լեզի Մակրերը խելացի է և գեղեցիկ: Անվերապահորն նվիրված է ամենուն և սիրում է նրան ծշմարիտ, կրոբուս սիրով: Նա հանցանք է գործում հանուն սիրո, հավատա-ցած, որ իր սիրելին պետք է մաքավոր դառնա, իոկ ինըը՝ թագուհի, քանզի Մակրերն իրեն հավասար չունի: Լեզի Մակրերի իշխանատենչ կիրը ճարկադրում է Մակրերին իրականացնել արյունու մտահղացումները: Բայց նրա բարձր մտավոր աշխարհը, նրա հոգին չեն դիմանում ողբերգական լարմանը, և նրա ինքնափուլումը սկսվում է խելացնորությամբ և ավարտվում կամավոր մահով:

Խղըրգական վամությամբ է Վ. Դավթյանը կերտել լեզի Մակրովի դերը: Գերասանուհին արտահայտիչ, ցայտուն միջոցներ է գտնել հերոսուհու տառապանքների ողջ խորությունը հա-ղորդելու: Համանի մեջ վիշտ կա, ցավ կա երեխաների ճակատագրի համար: Նա գիտակ-ցում է իր վիճակի ողջ ողբերգականությունը, բայց զթություն լի աղերսում, հպարտությամբ, բարձր արժանապատվությամբ է ընդունում իր մահը:

Խոր հարգանքի է արժանի Վ. Խորովիչի գերասանական աշխատանքը: Մակրովի դերը նա կատարում է ներքին շիկացածությամբ: Նրա հերոսը իր կամքի հզորությամբ է տարբերվում մյուս պալատականներից: Մակրովի հալաւարմություն, օրինական ժառանգորդին անձնվիրա-սար ծառայելու հետ է կապված ներկայացման գլխավոր միտքը:

Ներկայացման հանդիսանքային բնութը, որն առաջարկել է նկարիչ Ս. Արուտչյանը, ինչպես լուսային, այնպես էլ կառուցվածքային տեսանկյունից խիստ լակոնիկ է: Առանձնա-պես տպավորիչ է արքայական դաշլիճի պատկերային լուծումը: այնտեղ անհարմարավետ է և ցուրտ: Հաճիքի բոցկտացող կրակները ուն տարածքի ամայության մեջ ավելի են ուժգնաց-նում: այդ զգացումը: Լուսի պարտիտուրան, ձևավորման նյութը և որակը՝ մետաղ, կաշի, փայտ, ինչպես նաև Անահիտ Արուտչյանի սքանչելի զգեստները ակտիվորեն մասնակցում են ներկայացման ողբերգական մթնոլորտի սահղումները: Դրան նպաստում է նաև կոմպոզիտոր Մարտին Վարդաղարյանի սքանչելի իրածշատական ձևավորումը:

Արբայական սև թիկնոցի՝ երկար քղանցքը «արնագույն պատշառով» ձգվում էր Մակրեթի և լեզի Մակրեթի եսեկի որպես անցյալ հանցագործությունների հետքեր ներկա արյունոտ ժամանակներում, որտեղ ուսնա՞րված է մարդը, որտեղ ի սկզբանն ոտնակոխ են արված կեցոթյան նախնական արձեքները:

Վ. ԿՈՄԱՐՈՎԱՅԻ ԵԼՈՒՅԹԸ ԿՈՆՁԵՐԱՆՍԻ ԵԶՐԱՓԱԿԻՉ ՆԻՍՏՈՒՄ

Ես շեքսպիրյան բեմադրություններին վերարկրվում եմ ամենից առաջ որպես շեքսպիրագետ, և քանի որ իմ դոկտորական դիմերության և «Անհնատը և պետությունը Շեքսպիրի պատմական դրամաներում» մենագրությունը նվիրված են պատմական դրամատուրգիային, ապա ինձ ամենից առաջ հետաքրքրեցին «Հենրի Վեցերորդ», «Ճոն արքա» և «Ռիչարդ Երրորդ» քրոնիկների, ինչպես նաև «Կորիոլան» ողբերգության բեմադրությունները ևս կցանկանայի ալսաեղ արտահայտել հայկական թատրոնների ներկայացումներից ստացած իմ տպավորությունները:

«Կորիոլան» պատմական ողբերգության բեմադրությունը հանդիսանում է հայկական թատերական արվեստի վիթխարի հաջողությունը Ռեժիսոր Հրաչյանը վերարտադրել է ին Հոռմի սոցիալական ընդհարումների տարերքը և միաժամանակ պահպանել ողբերգության համարդակային հնչողությունը, ցույց տվել, որ հերոսի և հասարակության բախումը անխոսափելի բերում է հերոսի կործանման Հատկապես արտահայտիչ են զանգվածային տեսարանները: Այդ տեսարաններում ժողովուրդը դիմապուրդի, հոծ բազմություն չէ: Առաջին իսկ տեսարանում ժողովուրդը հանդես է զալիս որպես հզոր ուժ՝ ընդունակ դիմադրելու պատրիկեներին:

Հետաքրքիր, բազմակողմանի կերպար է ստեղծել Խորեն Արքահամբանը: Նրա նորիոլանը խիզախ զինվոր է, հպարտ, անընդունակ կեղալվորության, բայց անկարող նաև հասկանալու մըզովորին և նրա կարիքները ներկայացման մեջ զատապարտված է Կորիոլանի զավաճանությունը, ցույց են տրված հերոսի բնավորության վանող գծերը, նրա կուպությունը և համառությունը, բայց բաղաքավետ Կորիոլանը տուժել է: Ռեժիսորը բաց է թողել հերոսի գրեթե բոլոր բաղաքական հաները, մասնավորապես հրածարվել է երրորդ արարվածի առաջին տեսարանից: Այսինչ այդ տեսարանը պատմական մտահղացման տեսանկյունից շատ կարևոր է: Հենց այստեղ է Շեքսպիրը ցույց տալիս, որ հերոսը յուրովի մտահղացված է Հոռմի ապագայով և նրա պատրիքական վերնախավով, «ողբում է հոգիս» (My soul aches) ասում է նա սենատորներին և կոչ անում՝ քանի զես ուշ լէ տանհապաղ պոկեր ամբոխի լեղուն», այսինքն՝ ոլքնշացրեք տրիբունների իշխանությունը: Ողբերգությունը զրված է այն բանից հետո, երբ 1601—1605 թթ., Անգլիայի շատ հայտնի զորավարներ անարդարացիորեն մեղադրվեցին զավաճանության մեջ, այն ժամանակ, երբ պառակենառում տեղի էին ուսնենում բուն բաղաքական բախումներ, և այն բանից հետո, երբ 1607 թ. Անգլիայում սկսվեց ցուղացիական պատամրությունը, Կորիոլանի բաղաքական հայացքները ներկայացման մեջ չեն գտել իրենց արտացոլումը, մնացել է միայն նրա դասալին ատելությունը պլեբեյների նկատմամբ:

Ուժեղ տպավորություն է թողնում զերասանուհի Լոււյա Հովհաննիսյանի Վոլումնիայի գերի կատարությը, որը հանուն Հովմի փրկության կարողանում է հաղթահարել իր պատրիքական հպարտությունը և նույնիսկ զոհաբերել սերը որդու նկատմամբ՝ փրկելով նրան բազմադարյա խայտառակությունից: Տավելի շուրջ դու իմ արքանդի վրայով կանցնես, որ քեզ կյանք տվեց, քան թե թույլ կտամ, որ դու արշավես Հոռմի վրայ: Այդ պահին զերասանուհին հանդես է զալիս իսկական շեքսպիրյան ողբերգական պաթոսով, Արտահայտիչ նաև Մ. Մանուկյանի Մենելիս Ազդիպան, միայն ափսոս, որ տեքստի բազմաթիվ կրծատումները զրկել են այդ հերօսին հումորից և արիքունների նկատմամբ ունեցած հեղանքից: Իզուր են տրիբուններին զրկել

մորուքներից, տերատում քիչ չեն Մենենիսոսի սուր կատակներն այդ առթիվ։ Ընդհանուր առմամբ ներկայացումն, անկատկած, արժանի է Պետական մրցանակի։

Երևանի դրամատիկական թատրոնի նոր աշխատանքը՝ «Կարմիր և սպիտակ վարդերի պատերազմը», «Հենրի Վեցերորդ» քրոնիկի երեք մասերի լուրջ ուսումնակիրության արդյունք է, այս նուգարությունից ստեղծվել է բարձր գեղարվեստականությամբ օժտված մի տաղանդավոր կոմպոդիցիա։ Հրաշյա Ղափանյանը պահպանել է պատմական ճշմարտությունը։ Առավել խոր կերպարներ և ստեղծել Հայկ։ ՍՍՀ ժողովրդական դերասան Առն Թուխիկյանը նա խաղում է Յորժի ծեր գրսի և երիտասարդ Ռիշարդ Երրորդի գերերը, Միամամանակ նշեմ, որ «Ռիշարդ Երրորդ» ներկայացման մեջ նա ստեղծել է Ռիշարդ Երրորդի շեքսպիրյան խոր, հոգերանորեն համոզի կերպարը. իմ տեսած բոլոր Ռիշարդներից առ լավագույն Ռիշարդ Երրորդն է։ Հանդիսանում է, թե ինչպիսի արտասովոր դերասանական շնորհբով է օժտված և Թուխիկյանը, ինչպես է նա կարողանում իր ձայնին տալ ամենատարբեր ելեկչներ։

«Կարմիր և սպիտակ վարդերի պատերազմը» ներկայացման մեջ բոլոր դերասանները լավ են խաղում, նույնիսկ երիտրդական գործող անձնիք պահպանում են կենսունակությունը և հոգերանական հավաստիթյունը։ Նրանց արտաքին տեսքը, մասամբ զգեստների մտածված ձևավորման և բոլոր շարժութեարում ճշմարտացիության պահպանման շնորհիվ, նույնպես ստեղծում է պատմական իսկության պատրանք բեմի վրա։ Նույնիսկ մի քանի անհաջող սիմվոլիկայի ներմուծումը, երբ Հների արքան տանում է ի խալք կամ հայտնիում է տղան խաչի հետ, չեն փլացնում ներկայացման, ընդհանուր պատմական համոզչության տպավորությունը։

Իյ կարծիքով, առանձնապես հաչող է Վորվիկի կերպարը; Վորվիկը պատմական գործող անձ է, Անգլիայի պատմության մեջ հայտնի և Ներսպիրի կողմից շատ արտահայտիլ պատկերված։ Դա իսկապես «King' տակեր» է՝ թափալորներին գահնիկեց անողություն ու թափալորը։ Հայկ։ ՍՍՀ ժողովրդական դերասան Գուլ Մանուկյանն ստեղծել է սկզբունքներից ու տատանումներից ազատ քաղաքագետի ուժեղ խառնվածք, որը կարողանում է ուղղություն տալ իրադարձություններին։

Ի գել, այս նույն դերասանը, ինչպես ինձ թվում է, առաջին անգամ մեր թատրոնում ստեղծեց Բուկինգեմի բազմակողմանի, մասշտարային հոգերանական համոզի կերպարը «Ռիշարդ Երրորդ» ներկայացման մեջ։

Երևանի դրամատիկական թատրոնում բեմադրված «Ռիշարդ Երրորդ» ներկայացումից ես ստացել եմ Երկդիմի, հակասական տպավորություն։ Գրեթե ամբողջ ներկայացումն իմ կողմից ընկալվեց ինչպես Շեքսպիրի դրամայի խոր, ճշմարիս մեկնարսություն։ Բոլոր դերասանները ձգտում էին ստեղծել շեքսպիրյան հերոսների կերպարներ, պահպանվել էին բոլոր միզանցենները, ներսուուիները վերարտազրում էին բարոյական բոլորի անրնդհատ աճող զգացումը (անհաջող էր միայն այն տեսարանը, երբ ծեր թագուհի Մարգարիտը՝ նստած հատակին ինչ-որ քան է ուսում այն պահին, երբ ծղիսարքից և ծորքի գրաւուին ողբում են փոքր արքայազնների մասը)։ Կրկնում եմ, ես առաջին անգամ ունեցած գոհունակության զգացում՝ այնքան շեքսպիրյան էր բեմադրությունը. եվ, ահա, ամեն ինչ փլացրեց եղրափակիլ մասը։ Ռեժիսորը որոշել է կորափակիլ մասում առարկել Շեքսպիրին. ներկայացման մեջ Ռիշարդին սպանում են երկու իսկական տականք՝ դահին Ռետկլիքը և դավաճան Քեթսրին, որը, դրանից քացի, մահացած Ռիշարդի հեռացի խորս է թագը։ Խակ Ռիմոնդը, որը Շեքսպիրի մոտ ցուց է արված երկիրը բռնակալից ազատագորդի լուսապահի մեջ, այստեղ ընդհանրապես բացակայում է։ Նման ավարտը հակասում է պատմական եղելությունների շեքսպիրյան պատկերման հիմնական սկզբունքներին։

Անհրաժեշտ է մի քանի խոսք առել Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի նոր՝ «Զոն արքա» ներկայացման մասին։ Արդեն խոսվել է, որ զա Շեքսպիրի քրոնիկի վերամշակումն է։ Պետք է ասել, որ նման վերամշակումը, ըստ էության շի աղավազում քրոնիկի ողին։ Այս ստեղծագործու-

թյան մեջ Շեքսպիրը հիմնականում տվել է իր ժամանակի եվրոպական պետությունների քաղաքական պայքարի երգիծական լուսաբանումը։ Սակայն թատրոնը խիստ ուժեղացրել է պիեսի երգիծական նպատակամղվածությունը։ այսուղև, որտեղ Շեքսպիրի մոտ միայն ծրագրված է դրուեսկի, թատրոնը իրադարձությունների մեջնաբանման ժամանակ տալիս է կտրուկ դրուեսկային, նույնիսկ խեղկատակային շոշագարձ, շատ գործող անձանց բնավորությունները փոփոխված են, ինչպես օրինակ, Բաստարդի կերպարի հայրինասիրական էլությունը ներկայացման մեջ շի արտացոլվել:

Դրա հետ մեկտեղ ներկայացումը պահպանում է գեղքերի ընդհանուր ընթացքը, պատմական ու քաղաքական ընդհարումների խոկությունը և զլիովոր հիմնական ուրիշները։ Թու արքան դերասան Սոս Սարզաւանի կատարմամբ, անկասկած, հաջողություն է։ Դերասանը տիրապետում է խառնվածքի մարդինավորման բոլոր միջոցներին՝ սկսած զրուեսկից ու ֆարսից մինչև խոր քաղաքական թունոտ ծաղրը։ Թու արքան և՛ պատմության մեջ, և՛ Շեքսպիրի մոտ ամենաճշգրտվածը գործող անձերից մեջն է։ Ծեծիսորական վրապումը, սակայն, հայանում է Հյուրերտի։ և Արթուրի երկխոսության հայտնի տեսարանի փոփոխության մեջ։ Շեքսպիրի մոտ Հյուրերտը խնայում է Արթուրին և դա Շեքսպիրի պատմական տեսակետի մեջ ունի կարեռագույն սկզբունքային նշանակություն։ Օգոստը, Շահամոլությունը, Թշնամությունը չեն հպատակեցրել ամբողջ աշխարհը, միշտ պահպանվում է մարդկանությունը՝ հաղթանակելով ամենաոլղը երգական դարաշրջաններում։ Ծեծիսորը ամբողջ ներկայացմանը տվել է ավելի հռուեսական ընույթ։ Մուալ տպավորությունը մեղմացված է շինուու, ծծեազարժ տեսարաններով։ Այդ տեսարանների շնորհիվ ունեմուրը ստեղծում է ամեն տեսակի զինվորական զըմաթյունների արագիկոմիկական անմտության տպավորություն։

Թատրոնի անտարակուտաելի արժանիքը գործողության շարժունակությունն է, սրբնթացությունը և աշխուեսությունը, չնայած որոշ զանգվածային տեսարաններ գոնհկացվել են Շեքսպիրի բրոնիկի համապատասխան տեսարանների համեմատությամբ։

Բոլոր հանդիսատեսների վրա առահենապես ուժեղ տպավորություն է Բողնում լենինականի դրամատիկական թատրոնի «Ճիշտու Անդրոնիկոս» նոր ներկայացումը։ Այստեղ առաջին անգամ բեմադրվել է նախկինում թիւ հայտնի պիեսը, որին զասում են եարյունոտ ողբերգության ձաներին և համարում գեղարվեստորեն թուլլ։ Ծեծիսոր Գ. Մկրտչյանը նրա մեջ զտել է շեքսպիրյան ողբերգական ու հումանիստական տարերը։ Ներկայացման հաջողությանը թիւ չեն նպաստում երեք գլխավոր դերերի։ Տիտոսի, Աշարոնի, Թամորայի տաղանդավոր կատարմար։ Այստեղ ես կանեմ կառնեմ Տիտոս Անդրոնիկոսի դերի վրա՝ Վազգեն Հակոբյանի կատարմար։ Անմիշապես ասեմ, որ զերասահին կարելի է պատկերացնել նաև շեքսպիրյան կրո արքայի կամ Կորիոլանի գերում։ Տիտոս Անդրոնիկոսը պահնձալի, թաջարի, իր պարտականությունները խստորեն կատարող, փառափրությունից զորկ զորավար է, որը բախվում է անշնորհակալության և հրեշավոր դաժանության հետ, բայց մնում է անհողազող ու հավասարիմ։ Բոլոր նոր զաժանությունները ներուի բնավորության մեջ աստիճանաբար բերում են սարսափելի փոփոխությունների։ Վ. Հակոբյանը վերարտադրում է այս փոփոխությունները, համարյա շղթանելով դրիմի։ գերասանը ճնշված է, կարծեն թե սեղմված գենսին, նաև ձեռք է բերում առավել ողբերգական թախծոտ տեսք և, վերջապես, երրորդ գործողության մեջ վերափոխվում է վրիժապուլի

Ծեծիսորի ակնառու հաջողությունը երկրորդ գործողության եղրափակիլ մասն է, եթե բեմական հրապարակը հանկարծ պատվում է և այնահետց, կարծեն թե, սրբնթացորեն հանդիսասրան է ներխուժում աղքատ, վիրավոր, խեղված մարդկանց բազմությունը՝ ոռնոցով, ճորճյունով, հառաշանքներով, աղաղակներով և ողբերով։ Եթե սպիտակ խալաթներով մեռածների թափորը Հիշեցնում է պաստիկ զուերին, ապա երկրորդ գործողության եղրափակիլ մասը հիշեցնում է երկպատկանությունների, պատերազմների, կոտորածների, ահարեկման և բռնության

բազմաթիվ գոհերին, բայց այս բոլոր զոհերը դառնում են հատուցման խորհրդանշ: Ծնորչիվ դրա՝ հաջորդ գործողությունը ընկալվում է որպես վրեժ ոչ միայն Տիտոսի և նրա զավակների, այլև վրեժ տառապող ժողովրդի համար:

Փառատոնի ընթացքում բնիւաղրված պատմական դրամաների մասին իմ խոսակցությունը կցանկանայի ավարտել նույնամբ անվան վրացական թատրոնի մեջարդ ներկացման մասին կարճ հիշատակումով: Այդ վերամշտակումը գրեթե լի պահպանում է Եկեղեցի ըստնիկի բովանդակությունը, նրանում չկա ոչ մի շերտիցյան գործող անձ, ըստ Հության Եկեղեցպիրի դրամայի տեքստի մոտիվներով ստեղծված է ինքնուրուց ստեղծագործություն: Ուստի, շերտիցյան վերամշտակություն չկա վերլուծել այդ ներկայացումը. ըստ իմ վաղեմի համոզվածության, ավելի հեշտ է բնադրել այդպիսի վերամշտակում, քան բեմի վրա մարմարավորել Եկեղեցի դրաման:

Հիմասթափեցրեց ինձ և երկանյան «Համլետ» ներկայացումը: Եկեղեցի ողբերգության փոխարեն հանդիսանաց տեսակի բոլոր տեսակի այլարանական առարկաների հարուստ հավաքածու, իսկ գործող անձինք ձեռք են բերել պայմանական տեսք: Միակ, արդար շերտիցյան հերոսը Համլետն է, բայց այս դերասանին էլ շատ ոժվար է պահպանել կատարման ճշգնաբացի համոզվածությունը, քանի որ ոհմիսորը նրան անընդհատ խանգարում է: «Դանիանա» գաղափարը այնքան է պարզունակ և ձանձրալի, կարծես թե դանիինում երևակայությունից զուրկ դպրոցականներ են նստած, այնինչ՝ միայն այնպիսի խորաթափանց և խոր փիփոխան, ինչպիսին Համլետն է, կարողացավ արտաքնապես բարեհաջող և նույնիսկ փայլուն պատշաճի ետևում տեսնել Դանիայի բուն պատկերը: Ներկայացումը ամեն ինչ պարզեցնում է զրկում է ողբերգությունը կյանքի ճշմարտությունից:

Երկանի ուսական դրամատիկական թատրոնի «Մակբեթ» ողբերգության բնմարդությունը տևի և արժանիքներ, և թերություններ, ինչպես ուժինորդը, այնպես էլ զերասանները, հատկապես լիդի Մակբեթի դերակատարուուու խաղում:

Ոեմիսորն արդարացի է, եթե բեմադրել է ուղարկեթը որպես հոգեքանական ողբերգություն, և զերասան Գ. Կորոսկովը համոզի կերպով է վերարտադրում Մակբեթի խանձի տանիքանը: Դրա հետ մեկտեղ բնիւաղրված մեջ կան բացահայտ վրիպումներ, ինչպես, օրինակ, եթե ուժինորդը սահպել է Բաներոյին և Մակբեթին հայտնվել հարրած վիճակում՝ զինու տակապիկը ձեռքներին, և ներկայացրել է պատանի վուկներին իրեւ հարրած հերոսների պատրանք: Դա բոլոր տեսակետից շերտպիրյան ողբերգության աղավաղում է: Եկեղեցի մոտ վկաները օրյակափ սարսափելի իրականություն են, շարության մարմնացումը աշխարհում, որը ներգործում է հերոսի հոգու մեջ տեղ գտած շարության վրա: Վրդովմունք է առաջանում և այն պահը, եթե Սեյտոնը խնձոր է ուսում, իսկ նրա աշեքը առաջ սպանում են լեզի Մակգուֆին և նրա որդուն: Բացի դրանից, չփառես ինչու այդ սպանությունը կատարում են հենց նույն մարգիկ, որոնք սպանել էին Բաներոյին: Դա ճիշտ չէ, Մակգուֆի դոյլակը վերցված է գործով և ներս են մտնում անհայտ մարդուսպաններ: Ավելի էական է, որ լեզի Մակբեթի դերակատարումը ուժիղացնում է զլիավոր հերոսի բնակորության թուլության զգացումը: Կինը կարծես թե գործում է ընդամենը միայն կանացի հմայքով, նա նրան դյուրում է, հանգստացնում ինչպես երեխայի և շփում նրա մեջը սպանությունից անմիջապես հետո: Զափազանց շատ են կենցաղային մանրամասնությունները նրա խաղի մեջ:

Երկանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բնմարդկած է ուրախ, սրամիտ, կենդանի և հայիտակող «Ունչից մեծ աղուկ» ներկայացմանը: Այս ներկայացման մեջ իշխում է Վերածնության դարաշրջանի ուրախության, զվարճության և զավշտի ոգին: Ներկայացման մեջ պատագործված են վառ գույներ, զգեստների հրաշալի ձևագործումներ, ընտրված են տաղանդագիր գերակատարներ, առանձնապես թեատրիչները, թենեղիկութիւնը և Դոգբերի դերերում: Դրա հետ

միասին կատակերգովթյունից անհետացել են դրամատիկական պահերը, նույնիսկ զրապարտությունը և մահը մատուցվում են իբրև կատակերգական անքնական երնութիւններ։ Հերոյի հայրը վերափոխված է խեղկատակի, շարագործները նույնպես մի տեսակ կեղծ են։ Տուժել է և թեատրիչները, որը, զգիտես ինչու, դիմում է պարզաբնությունների, որպեսզի թենեղիկութին ներաշի ամուսնության ցանցի մեջ։ Այնինչ զերառանուունին լուսվին կարող էր ստեղծել անկախ, սրամիտ և մայիշ թեատրիչներ շերսպիրյան կերպար, քանի որ նրա կատարման մեջ շատ բան է պահպանվել շերսպիրյան հերոսուհուց։

Վերջապես, մենք բոլորս հիացած ենք օպերային թատրոնի «Ռոմեո» բալետով։ Վերածնության դարաշրջանի հոտալիան մարմնավորված՝ շատ տաղանդավոր ներկայացման մեջ, իսկ հերոսները պահպանել են հոգերանական խորությունը և ողբերգական խառնվածքները։

Այս ամենը բերում են այն եղրակացության, որ հայկական թատերական արվեստը հոգատարությամբ պահպանում է վաղենի ավանդութիւնները, ձգտում ճշմարտացիորեն և խոր մարմնավորել շերսպիրյան ստեղծագործությունները։ Միայն այստեղ կարողացան կարճ ժամանակամիջոցով բեմադրել Շերսպիրի արդքան շատ բրոնիկներ և ողբերգություններ։ Խորին շնորհակալություն պատճառած հաճույքի, ծեր թատրոնների բևմերում Շերսպիրի հետ հանդիպման համար։