

Թատրոն և թատերախոսություն

Թատրոն և
թատերախոսություն

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ



Թատրոն և թատերախոսություն

Թատրոն և
թատերախոսություն

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՍԱՐԳԻՍ ԿԱՅԵՆՑ

ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Հարցում և քննադատություն
Թատրոն և Թատերահայրենություն

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆԻՍՏՅԱՆ



*Theatre and
theatre criticism*

HENRIK HOVHANNISYAN

*Թատրոն և
թատերախոսություն*

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

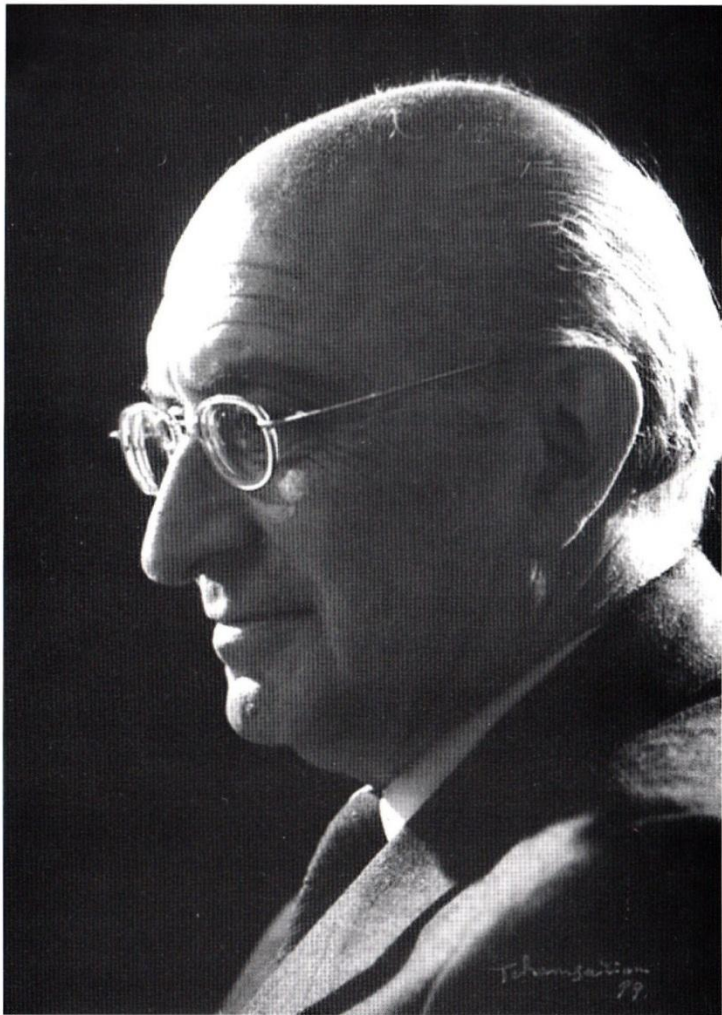
ՍԱՐԳԻՍ ԽԱՉԵՆՑ
ԵՐԵՎԱՆ 2004

ՀՏԴ 792
ԳՄԴ 85.33
Հ 854

ISBN 99930-59-37-4

© Հ. Հովհաննիսյան, 2004

© Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն, 2004



ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Ի՞նչ է թատրոնը, խա՞ղ, հասարակական կենցաղի ձևերից մե՞կը, թե՞ ազատ արվեստ, կամ այս ամենը միատեղ, որպես իրականություն կենդանի խորհրդակերպումը: Այս հարցերն են զբաղեցրել ինձ, ժամանակի ընթացքում հանգեցրել ընդհանուր մի հայեցակետի, և այս է ներկա ժողովածուի իմաստը:

Հարցերը ծագել են ինքնին, այս կամ այն ներկայացման առիթով, տարբեր դիտումներում, զրույցներում ու բանավեճերում: Սրան ասում ենք թատերախոսություն, որ թատերագիտության էստրադան է՝ գիտությունը հրում տվող կենդանի խոսակցություն: Խնդիրը սակայն սկզբունքն ու նպատակն է: Եվ այս էլ թելադրում է միատեղել տարբեր առիթներով գրված, տարբեր բնույթի հոդվածներ, նաև հուշագրական էջեր, որոնցում ընդհանուրը ներքին պաթոսն է, ջատագովումը հեղինակիս հասկացած գեղարվեստական ճշմարտության և մերժումը սեթևեթանքի ու կեղծիքի:

Քննադատությունը չի եղել ինձ համար նպատակ և պարբերական զբաղմունք, թատերական առօրյա կենցաղին միջամուխ լինելու, ոմանց դրվատելու կամ պարսավելու, հարաբերություններ ստեղծելու միջոց: Զանացել եմ հեռու մնալ կուլիսաներից, թատրոն մտնել տոմս գնելով և հանդիսականի մուտքից, չկորցնելու համար հանդիսականի վիճակն ու անաչառությունը: Երևույթներին կամ դեմքերին անդրադարձել եմ այն չափով, ինչ չափով առիթ են տվել հաստատելու որևէ դրույթ, ճշտելու և մշակելու չափանիշներ: Բնական է, չէր կարող շատ

գրվել: Գրել եմ, երբ չեմ կարողացել չգրել, երբ ինձ ներ-
չնչել է գտնված արժեքը, կամ հակառակը՝ երբ տեսածս
վիրավորել է խիղճս ու ճաշակս: Շատ բան շրջանցել եմ,
չտեսնելու տվել, երբեմն էլ հեռացել եմ հանդիսասարահից
ներկայացման կեսին չհասած: Չեմ շրջանցել սակայն ինձ
հանդիպած որևէ նշանակալից արժեք՝ այն, ինչ միտք է
տվել, և դեպքից դեպք, սրտի ֆիզիկական ցավով, պա-
խարակել եմ արժեքների հավակնոտ ոտնահարումը: Իսկ
ամենօրյա ապիկարության հանդեպ հարմար է լռելը,
թեպետ այդ էլ քննադատություն է ու երբեմն ավելի
թանկ է նստում: Բայց ես թատերական լրագրող չեմ և
լռում եմ, երբ առարկան նոր միտք չի տալիս: Եթե մեր-
ժելին կրկնվելով վերածվում է «կանոնի», անիմաստ է
այլևս խոսելը, մանավանդ եթե խնդիրը խրատելն ու
ճշտելը չէ, այլ գեղագիտական չափանիշների հստակումը:

Այսպիսով, քառասուն տարում (1963-ից) մոտ հինգ
տասնյակ լրագրային ու ամսագրային հոդված, որոնցից
ինը միայն բացարձակ մերժողական, մի քանիսն էլ խմբա-
գրություններից մերժված: Ավելին չէր լինելու: Եթե
նպատակը տեսական է, որտեղի՞ց քառասուն դրույթ:
Բնական է, անխուսափելի են մտքերի տարբեր երանգա-
վորումները տարբեր համատեքստերում:

Ներկա ժողովածուն ընդգրկում է վերջին մեկ ու կես
տասնամյակում հրապարակված և մի քանի չհրապարակ-
ված նյութեր, նաև երկու հոդված 1983 թվից: Գրաքննա-
կան արգելքների գրեթե չեմ հանդիպել, չհաշված մեկ-
երկու վերնագրի փոփոխություն: Եթե ինչ-որ հոդվածներ
վերադարձվել են, պատճառը գաղափարական չի եղել,
բացի մեկ դեպքից: Խմբագրական միջամտությունները
մեկ-երկու բառից հեռուն չեն գնացել: Այս էլ ճաշակի
խնդիր է եղել: Ուստի որոշ բառեր կամ ձևակերպումներ
վերականգնում եմ և որոշ տողեր կրճատում գուտ մաս-
նագիտական նկատառումներով:

7 ապրիլ, 2004 թ.

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՄԵԼՈՂՐԱՄԱՆ ՄԻՍՏԵՐԻԱՅԻ ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԻՆ

Հայտնի է Հին օրենքը. երբ հետապնդվող ոճրապարտը հայտնվում է տաճարում, նրա անձը դառնում է անձեռնմխելի: Տիրոջ խորանում մարդը ենթակա չէ դատ ու դատաստանի: Բայց մարմնի փրկությունը ժամանակավոր է, և նոր կյանքի դուռը, համաձայն Հին նախապաշարման, հավերժորեն փակ է մեկ անգամ արդեն շղթայի զարկված մարդու առջև: Դատապարտյալի այցը, ուր էլ նա հայտնվի, նման է գերեզմանից ելնող ուրվականի հայտնություն: Մարդիկ չեն ուզում հանդիպել թաղվածին, քանզի նրա գործն արդեն աստծո հետ է. մեղքի ու զղջման բոլոր մոտիվները վճռվում են ուրիշ մակարդակում: Գեղարվեստական ինչ վճիռ էլ տրվի այս իրավիճակին, թեման մոտենում է միստերիալ ողբերգության սահմաններին:

Պաոլո Ջակոմետտիի «Կորրադո կամ քաղաքացիական մահ» դրաման թատերական Հին խաղացանկի մի նմուշ է՝ պատած սենտիմենտալ բարոյախոսության ստվար շերտով: Մելոդրամայի կանոնի խախտումը հերոսի մահն է, որով և պիեսը մերձենում է դասական ողբերգության: Ողբերգակի հայտ ներկայացնող անցյալի գրեթե ոչ մի դերասան անտարբեր չի անցել այս, գրական առումով շարքային պիեսի կողքով: Եվ այնու-

ամենայնիվ, ոչ մեկի մտքով չի անցել, թե տաժանակրուժյունից փախածին պետք է տանել ուղիղ դեպի եկեղեցու խորանը ու կանգնեցնել փրկագործման անհնարինությունն առջև, շղթայվածին դնել մի նոր լարափակոցում: Այս բանը մտածել է պիեսի նոր բեմադրություն հեղինակ և գլխավոր դերակատար Խորեն Աբրահամյանը Լենինականի դրամատիկական թատրոնի բեմում: Բեմադրական մտահղացումը, անկախ իր գեղարվեստականությունից, առարկելի և անառարկելի կետերից, դերասանական անսամբլի որակից, մեզ հանգեցնում է նոր գաղափարի. շղթայվածը ոտք է դնում միստերիայի սանդուղքին և դատ է բացում պաշտոնական-գաղափարական իրականության դեմ: Տաճարը դառնում է դիկաստերիոն՝ ատյան-հանդիսարան, և դատաստանի իրավունքն ուսերին առած օտարված անհատը կամավոր զոհ է դառնում՝ գլորվելով երկնային սանդուղքից: Բեմական նոր գույներով ու ակնարկներով է իմաստավորվում ոճրագործի ընտանեկան դրաման: Բարոյական վճիռը կարծես նախկինն է, բայց նոր է նրա թատերային պատկերն ու ոճաբանությունը, որ գալիս է լայնացնելու դատի ասպարեզը և սլաքն ուղղելու ավելի հեռուն:

Դարձյալ ավանդությունը դիմելով ասենք, որ այս պիեսն իմաստավորվել է միայնակ և ինքնակենտրոն ողբերգակների թատրոնում, եղել է մայրաքաղաքային և գավառական բեմերի զարդ, դերասանական բացառիկություն ձգտումներին սնունդ տվող, հոգեբանական խաղի մեծ հնարավորություններ ընձեռող նյութ: Պիեսի կենտրոնում մեկ բնավորություն է դրված, մեկ հերոս ու մանտիկական լուսապսակով: Ինչո՞ւ չընդունենք մոտոդրամայի գաղափարը, երբ դա իրողություն է: Այդ իրողությունը սակայն վերականգնված է այլ ոճաբանությունից և անսամբլի ոչ թե նսեմացումով, ինչպես արել են մոտավոր անցյալի վարպետները, այլ յուրահատուկ

պայմանականացումով: Բեմադրողն իմաստավորել է միջավայրը, ստեղծելով նրանից սեփական և օրինական տրամաբանությունից շարժվող մի պատենչ՝ սև, մուժ և ամուր, կենտրոնում դնելով կարմրաթիկնոց հոգևոր պաշտոնյային (Մոնսինյոր—Ս. Սարգսյան) և կանգնել այդ պատենչի առջև որպես ջախջախված, բայց չպարտված ուժ: Ռոմանտիկական իրադրությունը տրվել է խորհրդանշային վերարտադրություն, երկրորդ պլանի մանրամասներում (չլուկներ, հոգոց, ընդհատ ու կտրատված ռեպլիկներ, թափվող արտասուքի կաթիլների արձագանք խավարի մեջ)՝ սյուրռեալիստական ընդգծումներ: Այս ֆոնի վրա առանձնանում են ավետարանական ընթերցումները, բերելով օտարված ճշմարտություն և իմաստազրկված մարդասիրության գաղափարը, իսկ գլխավոր հերոսը ներկայանում է շոշափելիորեն իրական ու առարկայական, որպես կյանքի ամենաճշմարիտ պատկերը:

Ռոմանտիկական թատրոնի թիկնոցը, որով պարուրել են ոճրապարտ փախստականին բեմական կորիֆեյները, դերասան Աբրահամյանը դեն է նետել և կոնկրետացրել վիճակը: Բեմ է մտնում հոգեպես կեղեքված և Ֆիզիկական տանջանքներից բթացած, նույնիսկ հասկանալի խոսելու, մարդկանց հետ շփվելու ընդունակությունը կորցրած մի մարդ, որի հոգին ճանաչելը շատ դժվար է ոչ միայն ոստիկանական հոգեբանությունից գործող սևազգեստ մարդկանց, այլև հարազատների համար: Հանդիսատեսի համար էլ հեշտ չէ նրան ճանաչելը, և հասկանալի է դառնում ոճրապարտի կնոջ՝ Ռոզալինի, դատեր՝ Ադգա-էմմայի ու բարերար-բարոյախոս Բժշկի վիճակը: Կորրադոյի մենակությունն ու մերժվածությունը դառնում է ոչ միայն ցավալի, այլև տրամաբանական: Սա իսկապես ողբերգականի պայմանն է, որին բեմական շոշափելիություն է տվել բեմադրող Աբրահամյանը: Մելոդրամատիկ արդարացման և վիճակի

արտասովորությունն նշանները նա, որպես դերակատար, հեռու է վանել իրենից: Հայրական իրավունքի հարցը, որ անցյալ դարի հեղինակի համար պարզ բարոյախոսական դրույթ է, նա չի շեշտում, չի հետևում տեքստի ռեզոնյորական պլանին, այլ գործում է միայն ու միայն ըստ արյունակցական բնագրի: Կորրադոն դժվար է կանգնում, դժվար է քայլում, նայում է միակերպ ու պաղած հայացքով, զարմացած է և անհույս, քանի որ նրա զարմանքը տեսնող չկա, ստացած հարվածներից խեղճացած է, բռնորդ արտասանում է անուժ անտարբերություն, երբեմն ջղագար և ոչինչ չի ուզում ու չի կարողանում հասկանալ: Մի պահ հիշում ենք Կաֆկայի «Մետամորֆոզը», որի հերոսն արթնանում է միջատի վերածված, մեջքի վրա ընկած, չի կարողանում շրջվել, կանգնել մարդկային դիրքով ու հասկանալի դառնալ հարազատներին:

Կորրադոն-Աբրահամյանը կարծես չեզոքացրել է մելոդրամատիստ հեղինակի թելադրած բարոյական իրավունքի գաղափարը, տեղը դնելով սոսկ արյունակցի իրավունքը: Կերպարի համար նա թողել է սևեռման մեկ կես՝ Ադդան, որը ոչ այնքան չի ուզում, որքան չի կարողանում ճանաչել հորը և ի վիճակի չէ հասկանալու բնական իրավունքը: Թերևս մտածված ու ծրագրված, բայց նաև տարակուսելի է նրա՝ ժամանակակից աղջկա տեսքով հանդես գալը (Ս. Ղևոնդյան): Դերակատարումն առօրեական ճշմարտության սահմանում է, դրամատիկական ծանր բեռ չի կրում, և կերպարի իմաստային ֆունկցիան տրված է տարբեր հասակի երեսնաների մի խմբակի, որը շրջապատում է կյանքից մերժված մարդուն, որպես նրա հոգու հիշողության սիմվոլացում: Դրամատիկական խնդիրը փոխարինված է պայմանական հնարանքով, որը և պարզ է, և չափի սահմաններում:

Պիեսի հեղինակային մտահղացման պլանում բարոյա-

գիտական մի ամբողջ քննախոսությունն կա, որից կազմված է Կորրադոնի և Ռոզալինի երկար երկխոսությունը: Բացատրությունները, մեղադրանքներն ու արդարացումները, սենտիմենտալ հաշտության պահը ներկայացնում են պիեսի հնացած շերտը, որը չոր ծեփի նման թափվում է, ի հայտ բերելով ոչ մի բացատրություն չխնդրող ողբերգական իրավիճակը: Ռոզալինի դերակատարուհին (Գ. Գալստյան), թերևս ըստ բեմադրական ծրագրի, գործում է կարծես այդ պլանում, ձգում է մելոդրամայի թելը, պոռթկումների ծանոթ, որոշ կեսերում հուզական համոզիչ երանգներով: Իսկ Աբրահամյանի Կորրադոնի դիրքն ու վարքագիծը դալիս են բառացիորեն քանդելու հին մելոդրամայի ամբողջ բարոյախոսական ատաղձը: Մարդն ի վիճակի չէ ըմբռնելու ոչ մի պայման: Նրան շրջապատող բոլոր հանգամանքներն անտրամաբանական են և իր համար ստեղծում են վիճակի անտրամաբանականություն: Մնում է ուղեկորույս ու մոլորված մի վիճակ և լույսի պայծառ ու բարակ մի շողք, որից կառչում է ճակատագրով դատապարտվածը: Նրա վարած դատը, շրջապատված աթոռների վանդակապատով, մեղադրյալի տեղից (բեմադրական առումով լավ մտածված պատկեր), իրավունքի տեսակետից չէ և տրամաբանական չէ, ելնում է մարդկային բնագրի ու սրտի օրենքներից: Աբրահամյանի խոսքի մեջ թափանցում է միամիտ անմիջականություն, և այս կեսերում նրա հերոսի բնավորությունը հասկանալի ու ամբողջական է: Դերի իմաստային մեկնության մեջ Աբրահամյանն ավանդական դժի վրա է, իսկ ոճական մեկնության առումով տարբեր է ու նոր: Նա ոչ այնքան անհատականացնում, որքան անձնականացնում է կերպարը և հոգևոր փորձի փոխարեն ելակետ է դարձնում անձնական հոգեբանական փորձը: Սա ոչ միայն Աբրահամյանի խաղի առանձնահատկությունն է, այլև առհասարակ ստանիսլավսկիական դպրոցից եկող

գիծ: Աբրահամյանի Կորրադոյի առջև կարելի է պահանջներ դնել, թերևս ավելի բարձր կարգի ընդհանրացումներ խնդրել, կարելի է դժգոհել գեղարվեստական գույները պակասությունից, բայց անհնար է չընդունել նրա բեմական վարքագծի պատճառաբանվածությունն ու օրգանականությունը: Այսպես է նա բոլոր դերերում և ունի իր նախասիրած վիճակները՝ սրտնեղություն փակուղիների առջև, զայրույթ անհնարինություն դռների առջև, մոլորվածություն և անհաշտվողականություն իրերի տրամաբանություն հանդեպ: Այս վիճակում է նաև նրա Կորրադոն, որի գիտակցություն մեջ անորոշ է մեղքի ու արդարություն սահմանը, որոշակի է մարդկային իրավունքը, և մերժվածությունը զրված է ճակատին. ինչն^օւ, հայտնի է: Ուզում ես ընդունիր, ուզում ես՝ ոչ. նա այսպիսին է և պահանջում է իրենը, պատերին է դարկվում: Սա Աբրահամյանի Կորրադոյի հոգեկան նկարագիրն է, իսկ արտաքինի կերպը զուսպ է, ընկճված, խեղդված ու անհաշտ:

Զվիճելով Աբրահամյանի խաղի մեթոդի ու ռճաբանություն հետ, անձնականացումը ևս համարելով կերպավորման սկզբունք և կերպարի գեղարվեստականության խնդիրը թողնելով հանդիսատեսի խղճին ու ճաշակին, ուզում ենք ուշադրություն հրավիրել կերպարի իմաստային մեկնություն վրա: Դատը տաճարում բերում է աստծո դատաստանի գաղափարը, իսկ ինքնասպանությունը տաճարում ակնարկում է մի խորհուրդ, որ այլ բացատրություն է խնդրում: Ոճրապարտը մտել է տաճար, տեսնում է, որ երկրային սպասավորները փակել են իր առջև աստծո տան դռները, և, այնուամենայնիվ, զոհ է մատուցում իր անձը, ասել է թե՛ մտնում է դուռը կոտրելով և վիճարկում է խաչվածի լուսապսակը: Ազատագրման և հարություն առնող զոհի գաղափարները համատեղվում են. ստեղծվում է նոր մոդել, նոր պիեսի գաղափար, որ կարող էր գրել ոչ թե անցյալ

դարի մելոդրամատիստը, այլ XX դարի ինտելեկտուալիստը: Սա բովանդակություն այն իռեալ շերտն է, որ ի հայտ է եկել որպես ընտրված բեմադրական պատկերի ակամա արդյունք:

Բեմադրողի առաջին մտահոգությունը, որքան նկատում ենք, եղել է գաղափարա-պաշտոնական միջավայրի մերկացումը: Պիեսի մեկ կերպար՝ Մոնսինյորը նրան թելադրել է ստեղծելու մարդու բնական իրավունքին հակադրված մի ամբողջ աշխարհ (մեկ անձի փոխարեն) և, որպես այդ աշխարհի խորհրդանիշ, ընտրել է տիեզերական նավը՝ եկեղեցին, ուր ընկնում է նավաբեկյալը «ի ծովուց կենցաղոյս» և փրկություն չի գտնում: Խորն է մտածված: Մելոդրաման իհարկե հասել է միստերիայի սահմանագծին, և մենք երևակայում ենք չկայացած միստերիան: Թող լինի և չկայացած: Այն, որ տրված է դրա գաղափարը, թեկուզ ենթագիտակցորեն (արվեստում այդպես է լինում), արդեն քիչ է և արդարացնում է այս խոսակցությունը: Հասկանում ենք նաև, որ տաճարն իր սպասավորներով, օտար, բռնությունը խորհրդանշող սև ու անորոշ կերպարանքներով, այլաբանություն է, ներկայանում է ոչ միայն իր բառացի կամ առարկայական իմաստով: Չէինք ցանկանա կասկածի տակ դնել բեմադրողի մտահոգացումը, տարակուսանքների մեջ զգել նրան մեկ-երկու անհաջող և կոպիտ մշակված տեսարանների համար (Կորրադոյի պարելը, ծխախոտները միասին վառող սինլեորների խումբը տաճարում, Մոնսինյորի դերակատարի կեղծ Ֆալցետային տոնը): Ներկայացման ընդհանուր պատկերը զուսպ է և տպավորիչ, դերակատարների կազմը՝ համերաշխ ու հավասարակշիռ: Բեմադրողի կուլտուրան զգացվում է և՛ տոնային, և՛ պատկերային լուծումներում, տրամադրող են դեկորը և գունա-լուսային մթնոլորտը (նկարիչ՝ Ե. Սաֆրոնով): Սկզբունքորեն անընդունելի է մեկ բան՝ ծիսական տեքստի կրքոտ վերարտադրությունը: Ոչ մի

եկեղեցում՝ ոչ կաթողիկական, ոչ ուղղափառ, ոչ էլ լուսավորչական, կրքով չեն անդժվում կամ քարոզում: Միատոնությունն իհարկե բեմականորեն հետաքրքիր չէ, և նման բան չենք պահանջում: Եվ այնուամենայնիվ, ինտոնացիոն գույնը այս կետերում պետք է փոխել, թեկուզ այն նպատակով, որ ստեղծվի երկու իրականությունների բովանդակային կոնտրաստ: Ուրիշ խնդիր, երբ Կորրագոն է կրքով արտասանում ծիսական տեքստը: Թող նա այդպես խոսի, բայց ոչ՝ եկեղեցու սպասավորը. դա հակապատմական ու հակաբնական է: Սա թվում է մանր, բայց էական թերություն է, որ դյուրությամբ կարելի է շտկել առանց խախտելու ներկայացման մթնոլորտը:

Դերասանական հայտնություններ դժվար է ցույց տալ, բայց կա անսամբլ՝ միասնական ու նպատակային. բոլոր դեմքերն իրենց տեղում են, չափի ու էֆեկտի սահմանում, խոսքը հնչում է մաքուր, շարժումը զուսպ է, առանձնանում ու արժեք են ստանում բոլոր ռեպլիկներն ու դարձվածքները: Բեմադրության տոնը և տեմպառիթմը մշակված է, չկան անհավասարակշիռ, հասարակ վիճակներ, կա ներքին դինամիզմ, չկա անհիմն շտապողականություն: Այս վերջինս մեր ռեժիսուրայի հիմնական թերություններից է, և ուրախությամբ նկատում ենք, որ Աբրահամյանի բեմադրությունը զերծ է դրանից: Ստեղծված է միջին տոնայնություն և ժամանակ, լայն է բեմական-խաղային տարածությունը: Դերասանին հնարավորություն է տրված դրսևորվելու, յուրաքանչյուրը դրսևորվում է իր կարողության չափով, և թույլ դերակատարը բողոք չի առաջացնում: Խաղային կուլտուրայի առումով առանձնանում են հիմնականում երկուսը՝ Ռ. Գրիգորյանը (Դոն Ֆերնանդո) և Ս. Սարգսյանը (Մոնսիյոր): Բավական տպավորիչ է մանուկ վանականի՝ միջանցիկ ֆիգուրը, որ խորհրդանշում է մարդասիրության չպղծված գաղափարը:

Խորեն Աբրահամյանը՝ թե որպես դերասան, թե որպես բեմադրիչ երբեք չի կրկնում և չի ընդօրինակում, չի հետևում բեմադրական պատրաստի ձևերի, նախապաշարված չէ ո՛չ ավանդություններով, ո՛չ էլ կեղծ նորարարությամբ: Նրա ռեժիսուրան նոր է, այս հասկացությունյան առողջ իմաստով: Այս բեմադրությունը, նույն բեմում իրականացված նախորդ բեմադրությունների հետ միասին շատ բան է ասում և վկայում է այս թատրոնի բռնած լուրջ և ուսանելի ուղղությունը: Իսկապես վերականգնվում է մի թատրոն: Գիտենք այդ թատրոնի անցյալը, ծանոթ ենք նրա խամրելու երկարատև շրջանին և սպասում ենք ապագային:

ԾՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՐԺԵՔ Է

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը սկզբունքորեն բեմ չի նախատեսում: Բայց, չունենալով տեսարանի և արտաքին գործողությունների ակնարկներ, նրա խոսքային միջավայրն արդյունք է կյանքի խոր դրամատիկական ընկալման: Մաթևոսյանի սյուժետային ոլորումները ստեղծում են բազմաձայն մի աշխարհ, որը դրամատորգիական չէ ըստ կառուցվածքի, առերևույթ անշարժ է, բայց ունի դրամայի վերածվելու մեծ պոտենցիալ: Թվում է, պետք էր զգայուն մի ձեռք, որ կարողանար շոշափել Մաթևոսյանի դրամատորգիական երակը, նրա վիպականությունը սահմանափակեր բեմական ժամանակամիջոցի ու տարածությունից շրջանակում: Մաթևոսյանի դրամատորգիական գաղտնիքը գտել է «Աչնան արև» վիպակի բեմական տարբերակի հեղինակը՝ Վալերի Թումասյանը:

Ներկայացման մեկ ժամ և քսանյոթ րոպեի սահմաններում տեղի է ունենում շատ քիչ բան: Մայրը պատրաստվում է մեկնել քաղաքաբնակ որդու մոտ, սպասում են ավտոմեքենայի, ավտոմեքենան չի գալիս: Օրը թեքվում է մայրամուտ, և աչնան մուգ երկնքում հռնդում է ինքնաթիռը: Բեմական ժամանակամիջոցը հավասար է տեսանելի գործողությունից ռեալ ժամանակամիջոցին, և խաղի առաջին պլանում դրամատիկորեն

էական գրեթե ոչինչ տեղի չի ունենում: Եվ արամաբանությունն էլ այստեղ է: Խաղի ֆաբուլան զուտ արտաքին շերտն է, որը գնալով նոսրանում է, և միջանցիկ գործողությունն ստանում է կարծես ետընթաց շարժում՝ անցյալը խտանում ու սրվում է ներկա պահի մեջ: Գործող անձինք բեմ են մտնում, թվում է, մանր, առօրեական խնդիրներով, նրանց բախումները երևում են աննշան ու ծիծաղելի, բայց այս արտաքին իրադրությունների հմաստը թվացյալից շատ ավելի բարդ է:

Գեղարվեստական ամենաբարդ խնդիրները հաճախ վճռվում են ամենապարզ եղանակով: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե բեմադրողը չեզոք դիրքում է, և ներկայացումը կազմված է դերասանական ոչ մեծ խնդիրներից: Այդպես կարող է միայն թվալ, որովհետև դերասանը գործում է ազատ, ներկայացման տեմպառիթմը թույլ է տալիս նրան ազատ ու անշտապ բացահայտվելու: Այո՛, այդպես կարող է թվալ, որովհետև բեմադրող Արտաշես Հովհաննիսյանն իր բարոյագաղափարական միտումը չի հայտարարում ոչ մի արտաքին նշանով, և ամենակարևորը՝ նրա միզանսցենը չի ընկալվում որպես այդպիսին, ընկալվում են վիճակներն ու բնավորությունները: Այստեղ ամեն ինչ ծանոթ է ու թարմ, առարկայական ու կոնկրետ, պոետական շնչով լի: Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտությունը կենդանացնում է օդը և վարագույրի բացվելու հետ հանդիսատեսին քաշում է ներս՝ աչնան արևով ողողված գյուղական բակը, որի հին ցանկապատի ետևում աղմկում են մանկություն սազերը, կապույտ երկնքի ֆոնին թախծում է դեղնատերև տանձենին (նկարիչ՝ Բաֆֆի Աղալյան): Բեմում գտնվող բոլոր առարկաները՝ սայլի անիվ, պղնձե հին կաթսա ու մաղ, պատշգամբի բազրիքին փռված գորգ ու կարպետ, պարանից կախ ավելուկի հյուսքեր, կենսագրություն ու խորհուրդ ունեն: Եվ, այնուամենայնիվ, բեմադրողի նպատակը կենցաղի

ոճավորումը չէ: Գյուղն ու գյուղականն այստեղ սոսկ առիթ ու այլաբանություն են, կյանքի պայմանական մի կերպ, որոնց միջոցով դիտվում են մարդն ու աշխարհը, կեցություն խորհուրդը: Այս միտքը, որ շատ ընդհանուր է, իհարկե, կարող է վերագրվել ամեն մի գրական ու թատերական երկի: Եվ այս էլ կարող էր ինքնանպատակ լինել, եթե ներկայացումը չունենար դերասանական կենտրոն և կենտրոնաձիգ ուժ հանձին թեմայի կրողի՝ առաջատար հերոսուհու: Գյուղացի կնոջ՝ Աղունի կյանքն ու ճակատագիրը այստեղ և՛ անհատական է, և՛ ընդհանրական, և՛ կոնկրետ ու ճանաչելի, և՛ սիմվոլիկ: Նրանից է սկսվում ու նրան է վերադառնում կյանքի արժեքը:

Դժվար է պարզ վերլուծությամբ բնութագրել այս հերոսուհուն ու նրա դերակատարին, քանի որ երկուսն էլ չունեն իրենց գրական ու բեմական նախորդը: Վիոլետտա Գևորգյանը բացառիկ արդյունքի է հասել կարծես անսպասելի մի պոռթկումով:

Դերասանուհին բեմ է մտնում ոչ թե թատրոնի կուլիսներին, այլ կյանքին, մեզ շատ ծանոթ մի աշխարհից, բերելով այդ աշխարհի շունչն ու բույրը և ոչ մի նշույլ՝ մեզ դարձյալ ծանոթ բեմական գեղջկուհիներից: Նրա հերոսուհին գալիս է իր առօրյա հոգսով, գործնական ու սովորական, և առաջին իսկ խոսքից բուրում է Ֆուկլորային մաքրություն: Թվում է, այս կինը իրավունք ունի ամեն ինչ անելու և ասելու, որովհետև ապրում է ոչ իր համար, իրեն մայր չի ծնել (ինչպես ինքն է ասում), բայց իրենով են ծնունդ ու կյանք առել տունը, հողն ու ծաղիկը, աշխարհը: Վիոլետտա Գևորգյանի Աղունը մտահոգ է ու զվարթ, դառնացած ու կամային, տխուր ու իրոնիկ, միամիտ ու գործնական և անսահմանորեն հեռու եսամոլությունից: Ահա թե ինչու նրա բոլոր կոպտություններն ու քնքշություններն ընդունվում են որպես վերին ճշմարտություն: Դերասանուհու

հուզական լիցքը մեծ է, նրա խաղում կա և՛ տարերք, և՛ չափ, երանգների հարստություն ու խտություն և՛ հոգեբանական արտասովոր կենտրոնացում: Խորն է նրա լուծությունը՝ մեկ մտածկոտ ու տխուր, մեկ խորամանկ ու ժպտադեմ, մեկուրամատիզմը մեղմ է, խոսքը սուր ու կրքոտ, ծիծաղը ավյունով լի: Հանդիսատեսը հրճվանքով ու ծափահարությամբ է ընդունում նրա խաղը, իսկ դերասանուհին ոչ մի տեղում չի զբաղվում իրենով, չի անցնում ինքնացուցադրման ու թերևս չգիտե, թե գեղարվեստական ընդհանրացման ինչ սահմանների է մոտենում:

Ներկայացման ծանրության կենտրոնն այնքան ամուր է, որ մի պահ մոռանում ենք գլխավոր հերոսուհուն շրջապատող հրաշալի դերասանական անսամբլը: Սովորական դերակատարում չէ ժասմեն Մսրյանի պառավ Արուսը, և հիմնական գաղափարը կրողն է խանգարում նրա մասին երկար խոսել: Միջավայրի, կենցաղի ու բնավորության զարմանալի իմացություն կա այստեղ: Դերասանուհին շատ հետևողական է խարակտերային ու հոգեբանական մանրամասներում, իր բեմական բնավորությամբ սուր, կատարյալ չափի մեջ, թատերայնորեն ընդգծված ու զվարճալի և այնքան կենդանի ու ճշմարիտ, որ բնավ չի երևում դերի ու դերակատարի սահմանը: Նուրբ ու ամբողջական մի կերտվածք է սա, որ գալիս է հարստացնելու մեր թատրոնի ազգային տիպերի պատկերասրահը: Ժասմեն Մսրյանի Արուսը արտաբուստ կարծես մի եսամոլ պառավ է, հուսահատ ու նեղսիրտ, բայց խորքում ունի ավելի նուրբ երակներ. նա ուզում է իր շուրջը տեսնել ներդաշնակ կյանք, սեր ու համաձայնություն: Շատ տպավորիչ է պատմում նա իր երազը («աչքս խուփ արի, ապին ձեն տվեց»), որ իր անցած կյանքի ոսկե հուշն է՝ մոռալված հարսի՝ Աղունի գոյությունը, երազում՝ սև ագռավի պատկերով: Պառավը երազում է այն օրը, երբ ընտանիքը մեծ էր ու

համերաշխ, նվագում էր պատեֆոնը, գործվում էր գորգը... Հիմա Արուսը ձավար է մաքրում, քշում այգու վրա պտտվող ուրուրներին ու տազնապով նայում երկինք՝ մեծ աշխարհի աղմուկը տանող ինքնաթիռին: Նրա միջավայրը լրացնում է կարծես հավերժորեն նորոգվող սայլի անիվը, որի գլխին դարձյալ հավերժորեն նստած է իր որդին՝ կյանքը ձախորդությունից անցկացրած Ադամը: Ադամի բախտի անիվը ծուռ է գնացել ու կտրվել (գերություն, աքսոր), ո՞ւմ մեղքով, հայտնի չէ, և Ադամն իր պարտք ու հաշիվն ավարտել է աշխարհի հետ: Նրա տեսքը մեղավոր է ու անհամարձակ, ավելի հիվանդ, քան հոգնած, մի քիչ բարեհոգի: Այսպես է ներկայացնում նրան դերասան Վեհմիր Խաչիկյանը: Ադամը զայրանում է աչքը վախեցած մարդու նման, ժպտում է կտրված, կատակում հարկադրված: Գտնված է և՛ բնավորությունը, և՛ բնավորության հիմնավորումը: Այս խեղճացած մարդու հանդեպ անհամարձակ դիրքում է եղբայրը՝ Աղունի ամուսին Սիմոնը, իր շահն ու վնասը չճանաչող մի մարդ, գործնական աշխարհին ներհակ, որ աշխատում է բոլորի համար և ծուլանում է նորոգել իր այգու դռնակը, տաշել տալ հոր գերեզմանաքարը: Աշխարհը պարտք է Սիմոնին, Սիմոնն էլ՝ աշխարհին: Այստեղի՞ց պետք է սկսեր դերասան Կիմ Երիցյանը: Բայց այս ներկայացման մեջ ոչինչ ուղղադիժ ու բաց չի լուծված (չատ նուրբ ու կարևոր արժանիք), և դերասանն էլ ընտրել է իր բեմական բնավորությունը հարմար վիճակ: Երիցյանի Սիմոնը ձգտում է անվրդով կյանքի, մանրուքներից վեր է, բայց ներքուստ լարված, իր դրսի կյանքը սիրող և այս աններդաշնակության մեջ երևում է տարօրինակ ու խենթակերպ, կնոջ գործնականությունից նեղված: Երիցյանի խաղը կատակի տարր է բերում, որ գուցե վիճելի է, բայց հետաքրքիր է ու դիտվող: Նրա Սիմոնի հմայքը նաև այս տարօրինակության մեջ է, մի բան, որը վարքագիծ չէ

այստեղ, այլ հատկանիշ, տպավորություն: Սիմոնը հոգեկան խորություն ու շրջահայեցություն ունի. նա կատակով է խրատում իր որդուն, խուսափում է մոր ներկայությամբ բարկանալուց: Իսկ որդին՝ Սերոն, երազում է մեծ կյանք, որը, իր կարծիքով, հեռու է, գյուղից դուրս, Երևանում: Տասնչորսամյա Արթուր Մելիք-Ստեփանյանից, իհարկե, վարպետություն չենք ակնկալում, բայց արի ու տես, որ այս տղան բեմական հավատ ունի և զգայուն է:

Եվ այսպես, ներկայացման մեկ ժամ քսանյոթ բուպեն պայմանականորեն երևում է մեկ օր: Օրն սկսվում է պառազ Արուսի «բարըլիսով» և ավարտվում Սերոյի վերջին լուրով «ավտոն չի լինի»: Ու այս մեկ օրվա մեջ խտանում է ժամանակը, կյանքը բացվում է իր ներկայի, անցյալի ու հեռանկարի մեջ: Աշխարհի մեծ ճանապարհներից հեռու մի անկյունում աշնան արևը թեքվում է մայրամուտ, ու նրա ծիրանագույն շողքի տակ հինգ մարդ նայում են երկնքին, լույսը դանդաղ մարում է, և մարդկանց հոգիներում ցուլանում է տիեզերքի լույսը: Ներկայացումը չունի ֆինալային տեսարան կամ Ֆրագ: Ավարտակետը երկնքի կապույտում սուրացող ինքնաթիռի աղմուկն է: Սրանից հետո ասվում է էլի մեկ-երկու խոսք, ու վարագույրը փակվում է: Ուրիշ բան պետք չէ:

Ինչպե՞ս է ընդունում ընթերցողն իմ այս անվերապահ հիացումը, չգիտեմ: Բայց սա այն բացառիկ դեպքերից է, երբ ակամա աչք ես փակում մանր թերությունների հանդեպ: Եվ արժե՞ խոսել թերություններից, երբ գտնված է էությունը և գեղարվեստական ճշմարտության այնպիսի որակ, որն արժեք է և որին պետք է ձգտել: Աշխատենք խորությունից գիտակցել այդ, ջանանք պահպանել այս ներկայացումը, չկորցնել գտնված ճշմարտությունը:

«Ի՞նչ է ՆՇԱՆԱԿՈՒՄ ԱՅՍ ԿՈՄԵԴԻԱՆ»

Սունդուկյանի «Խաթաբալա» կատակերգության դրական հերոսը՝ Գևորգ Մասիսյանը վերջին տեսարանում հարց է տալիս. «Ասացեք խնդրեմ, ի՞նչ է նշանակում այս կոմեդիան»: Ուզում ենք կրկնել այդ խոսքը:

Երբ մի բան մոռացվում կամ անուշադրություն է մատնվում, մոռացվում է ամենից առաջ նրա նպատակը: Նման վիճակում են այժմ Սունդուկյանի կատակերգություններն իրենց ավանդական կառուցվածքով, միապլան գործողությամբ, կյանքից հեռացած դիմակներով, կենցաղի ոճավորման տարրերով, մանավանդ բարբառով ու խոսքային զարդանախշով: Սա արտաքին շերտն է: Այդ արտաքինը դարձել է պատմեչ, որ այդպես էլ չի հաղթահարվում, և խաղի պարզ հայելին մեր թատրոնի համար մնում է անտեսանելի: Նրա շողքը սակայն տեսնել է պետք, որ, կարծում ենք, դժվար չէ, եթե բեմադրողը ճանաչում է հեղինակին, նրա բուն մտահղացումը գեղարվեստական և սոցիալ-աշխարհայացքային առումներով:

«Խաթաբալայի» առաջին բեմադրողն ու հերոսի դերակատարը՝ Գևորգ Չմշկյանը հիշատակում է հեղինակի մտահղացման աղբյուրը՝ գրասեղանի դիմաց կախված մի նկար: «Պատուհանից երևում էր, — պատմում է

նա, — մեկ փոքր սիրուն աղջկա գլուխ՝ ժպիտը շրթունքին: Այդ պատուհանի տակ նկարված էր մեկ տակառ, որի վերա կանգնած էր մեկ երիտասարդ և առաջարկում էր սիրուն աղջկան՝ ընդունել յուր ձեռքի ծաղկեփունջը»: Երկրորդ պատկերում տակառը շրջված է, և երիտասարդը տապալված. «ա՛յ, խաթաբալա»: Աննշան այս պատկերը, ինչպես Չմշկյանն է ասում, ծնունդ է տվել «մեկ հարուստ մտքի»: Սունդուկյանը գրել է դրամատիկական դավեչտ, որը հետո վերածել է սոցիալական կատակերգության: Կյանք է մտնում անփորձ, իրականությունն անտեղյակ երիտասարդը, փողոցում տեսնում անծանոթ մի գեղեցկուհու, գնում իր երազի ետևից և ընկնում փորձված դրամատերի ուռկանը: Պարզվում է, որ իրականությունը բնավ բանաստեղծական չէ, այլ կոպիտ առևտուր: Եվ դրա կրողը կյանքից կոփված, փորձառու և ռեալիստ Գարասիմ Յակուլիչ Ջամբախովն է՝ «ամեն կունեմեն յոնդրնիրը ձգած»:

Հանդիպում են երկու սոցիալ-բարոյական սկզբունքներ: Սա ոչ միայն «Խաթաբալայի» հեղինակային մտահղացումն է, այլև Սունդուկյանի բուն թեման, նրա թատերագրության օբյեկտիվ բովանդակությունը: Ոչ մի բարդություն, ոչ մի առեղծված չկա. դասագրքային, իմացված ճշմարտություն է և, որքան էլ հին թվա, նոր է ու հավերժական: Կյանք մտնող և բարոյական կայուն համոզումներ ունեցող մարդը բազում անգամներ ճանաչում է այս ճշմարտությունը և մնում անհաշտ: Հաշտությունը նրա բարոյական կործանումն է: Այս է ելակետը, որ պետք չէ մոռանալ: Ավելորդ է ասել, թե որքանով է դա հարազատ մեր փնտրած ճշմարտություններին:

Բեմադրող Հրաչյա Ղափլանյանը առաջին անգամը չէ, որ դիմում է այս պիեսին: Տարիներ առաջ, դարձյալ Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնում, նա բեմադրեց մի «Խաթաբալա», ներկայացման խորհրդա-

նիշ դարձնելով բեմի առաստաղից կախված կանացի շքեղ, լայնեզր գլխարկը, որը հայտնի է, թե ինչ էր ակնարկում՝ քաղքենիություն, թե՞ կնոջ բանաստեղծական գաղափար: Զամբախովի դերակատար Մհեր Մկրտչյանը (դժվար է ասել՝ իր, թե բեմադրողի ծրագրով) ջանում էր հավատացնել, թե խաբեությունն արատ է, այլ կյանքի թելադրանք, որ իսկապես «գլխեմեն ինչրու վուտը սուտ է էս աշխարհքը»: Մոռացել էին գուցե, որ դա հեղինակի համար դատապարտելի կերպարի կենսահայեցողությունն է, ոչ թե կյանքի օրենքը: Այս նոր բեմադրություն խորհրդանիշը կանացի քողածածկ մանկեկեններն են, ասել է, թե «աղչիկ մարդու տալն էլ փեշակ է»՝ խաբեության արհեստի կարևոր բնագավառ: Եվ Զամբախովի դերակատար Հովակ Գալոյանը ջանում է հավատացնել, թե ինքը ոչ թե խաբեբա է, այլ խաբեություն աշխարհի զոհ: Իզուր, բոլորովին իզուր: Ինչո՞ւ է այդքան կարևոր թվում Զամբախովի հոգսը, ինչո՞վ է դա Սունդուկյանին հարազատ և մեզ համար այժմեական: Պիեսում ամուսնական պրոբլեմ չկա: Դա արտաքին մոտիվ է մարդկային հարաբերությունների ներքին ֆալշը բացահայտելու միջոց: Դա պիեսի իմաստը է, այլ կերպը: Ուրեմն, ինչո՞ւ եղծել գեղարվեստական հորինվածքը և պեղել ու հայտնագործել չեղած իրավիճակ՝ դրամատերի հայրական տվայտանքները, որ շատ փոքր խնդիր է, ընդամենը ուղեկից մի ակնարկ: Կամ՝ ինչո՞վ է այժմեական և նոր արտաքին գեղեցկություն չունեցող աղջկա դրաման: Սունդուկյանը հիշեցրել է, որ Մարքրիտը դրական դեմք է և կարեկցանքի արժանի: Դա չի նշանակում սակայն, որ այստեղ է հիմնական մոտիվը: Այսօրվա համար դա չնչին հարց է: Աշխարհում ամեն մի աղջիկ ունի իր սիրահարն ու երկրպագուն: Խնդիրն այլ է, բոլորովին այլ: Մարդկային հարաբերությունների խեղաթյուրման դեմ է Սունդուկյանը, նրա հետ նաև մենք, և այս է արդիականը, այս-

տեղ է պիեսի սոցիալ-բարոյական բովանդակությունը: Այո՛, պետք է բեմադրել Սունդուկյանին և երբեք հայելի չպահել հանդիսասրահի առջև՝ ասելու համար, թե բոլորս ենք խաբեբա: Եվ պետք է դրամի կապոցներ շաղ տալ երկնքից՝ ասելու համար, թե գրքային դաստիարակություն ունեցող մարդը խեղդվեց դրամասիրություն թակարդում: Առավել ևս պետք է ցաքուցրիվ անել Զամբախովի հայտնի, հոյակապ կառուցված մենախոսությունը, որ ամբողջացումն է հեղինակի նեգատիվ հայելու: Որտեղի՞ց է գալիս այս հակասունդուկյանական աշխարհայացքը: Մի՞թե այդքան դժվար էր հեղինակին հասկանալը, այն հեղինակին, որին անգիր գիտենք և որի անունը դրված է մեր մայր թատրոնի ճակատին:

Բեմադրությունն իր հապճեպ, շտապողական ընթացքով, անօրգանական տեմպառիթմով, խճողված երկաթե ճերմակ ժանյակով, ավելորդ հարթակներով (նկարիչ՝ Ս. Արուտչյան), թանկարժեք զգեստներով ստեղծում է արտաքին, որպես թե թատերային մի պատկեր, որտեղ իրականությունն ու միջավայրն ակնարկող քիչ թե շատ բնութագրական նշաններ չկան: Իսկ բուն թատերայնությունը, որ ցայտում է Սունդուկյանի յուրաքանչյուր խոսքից, խամրած է ու չեզոքացված: Հեղինակի թևավոր խոսքը դահլիճ չի ընկնում և չի մոտեցնում այն տպավորությունը, որ ունենում ենք պիեսն ընթերցելիս: Դերակատարներին դժվար է մեծ պահանջներ ներկայացնել, քանի որ նրանց զգալի մասը չի տիրապետում դերատեքստին կամ, եթե տիրապետում է, ժամանակ չունի խոսելու: Դերասանը բառացիորեն խեղդված է արհեստական տեմպի մեջ: Կան հարմար դերակատարներ (Գ. Նովենց, Կ. Սուքիասյան, Ժ. Ավետիսյան, Ս. Ավետիսյան), որոնք կամ խլացված են կամ տեմպի զոհ են դարձել: Բնավորությունն ոչ մի ակնարկ չի ամբողջանում, և ոչ մի դեմք ու կերպարանք չի մնում հանդի-

սատեսի հիշողության մեջ: Ընդհանուր առմամբ, դերակատարների վարքագծում պահասում է ամենաէականը՝ խաղային տարերքը: Բեմում գործում է ռեժիսորական անորոշ ու խառը մի «նվագախումբ», ուր կորած են վիճակի ու ռեպլիկի արժեքները: Զարմանալի է, որ Սունդուկյանի քանդակային, ինքնին խաղային վիճակների հրող խոսքը ոտքի տակ է գնում: Զարմանալի ու ցավալի է, որ դպրոցական նստարանից ճանաչված մի հեղինակ, որին անգիր պետք է իմանա ամեն մի հայ դերասան և խաղա առանց ջանք գործադրելու, պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար դարձել է անմատչելի:

Դժվար է հաշտվել այն տպավորության հետ, որ թատրոնը Սունդուկյանի պիեսին մոտեցել է անտարբեր, բեմադրել որպես ձանձրալի պարտականություն: Եթե անգամ ընդունենք, որ Սունդուկյանի դրամատուրգիան թանգարանային է, պետք է ասենք, որ թանգարանը պահում է ոչ պատահական արժեքները: Եվ ոչ միայն պահում է, այլև խնամում ու վերականգնում: Եթե թատրոնը ակադեմիական է, պարտավոր է խնամել անցյալի արժեքը, համարել այդ պատվավոր պարտականություն: Ուրեմն, մեր հարցը՝ «ինչ է նշանակում այս կոմեդիան» թող տրվի վերջին անգամ:

ԱՆԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅԱՆ ՊՏՈՒՂՆԵՐԸ ԿԱՄ ՄԵՐՕՐՅԱ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

– Աստված ձեզ կպատժի:

– Ի՞նչ: Ինչ ասացի՞ք: Աստված: Մենք աթեիստներ ենք՝ անաստվածներ: Դուք մեզ այդպես եք սովորեցրել:

Արի ու գտիր պատասխանը: Չկա աստված, չկա խիղճ, հավատ, բարոյականություն, չկա մարդկային ու հասարակական սկզբունք, անձնականությունից ու շահից վեր գաղափար: Չկա իդեալ:

– Ո՞ւր են իդեալները. բեր, ցույց տուր, ձեռքս դիր, տեսնեմ, ասեմ՝ ահա իդեալ:

Փորձիր բացատրել, թե Աստված մարդու ու մարդկայինի հոգևոր անդրադարձն է, և իդեալը, ոչ թե առարկա, այլ գերագույն իմաստ, խորհուրդ, բովանդակություն, մարդուն կենսաբանական էակից հոգևոր ու հասարակական էակի վերածող ուժ: Անհնար է այս բանը հասկացնել քաղքենուն, որը կուշտ ու զուգված, թանկարժեք օձանելիքներով օծված մտել է թատրոն՝ լրացուցիչ բավականություններ վայելելու և սրտնեղում է կամ չարախնդում ու ծիծաղում, երբ տեսնում է այնտեղ իր նմանի դեմքը:

– Վա՛խ, վա՛խ չունեք դուք:

Նրան են ուղղված այս և ուրիշ խոսքեր, և Հնամենի խրատը՝ «սկիզբն իմաստութեան երկիւղ Տեառն»:

Արվեստն ամեն ինչի, ամեն փորձութեան կարող է դիմանալ, բայց չի կարող դիմանալ քաղքենու ներկայութեանը, այն մարդու, որ մշտական ուղեկիցն է արվեստի, հատկապես թատրոնի: Պարզվում է, որ մեր բեմը վերջին՝ երկու տասնամյակից ավելի տարիների ընթացքում կորցրել է իր իսկական հանդիսատեսին և չի կարողացել դաստիարակել նոր հանդիսատես:

Բեմ է բարձրացվել ահա մի նոր պիես՝ ժամանակակից ողբերգություն՝ ծագումով հայուհի և ռուսագիր հեղինակ Լյուդմիլա Ռազումովսկայայի «Սիրելի Ելենա Սերգեևնա» կարծես անխոստում վերնագրով գործը: Սունդուկյանի անվան թատրոնի երիտասարդ, ստուգիական տարիքի դերասանների փոքր մի խումբ, փորձառու վարպետուհու՝ Վարդուհի Վարդերեսյանի առաջնորդությամբ և երիտասարդ բեմադրիչ Արմեն Էլբակյանի ղեկավարությամբ, ուսերին է առել ծանր մի բեռ և հավատով ու եռանդով ուժ է տալիս անփորձ ծնկներին ու հևհև, երբեմն էլ սայթաքելով տեղ է հասցնում այդ բեռը:

Պիեսը ժամանակակից է, ներկայացումն՝ ազնիվ, հուզական ու նպատակասլաց: Գաղափարը թերևս նոր չէ, բայց նոր է հրապարակայնություն ստանում, անզիջում է, անհամաձայնողական և խփում է ճիշտ տեղին: Իսկ Վարդուհի Վարդերեսյանն ստեղծել է ճակատագրական հերոսուհու մի կերպար՝ ճշմարիտ, վեհ ու ներշնչող: Մարդն ապրել է իր կյանքը գործնական աշխարհից դուրս, սեփական անձից ու անձնականությունից հրաժարված և անսպասելիորեն դեմ է առել մի ուժի, որի գոյությունն իմացել է, բայց չի իմացել, որ այդ պատենչը գոյացել է իր կողքին ու իր ձեռքի տակ: Հեղինակը նրբորեն է ընտրել նրա մասնագիտությունը՝ մաթեմատիկայի ուսուցչուհի: Մաթեմատիկան մտքի

ճշմարտություն արվեստն է, և դրա կրողը ներհակ է կյանքի կեղծիքին, իրերի ու իրականության շեղված ընթացքին: Եվ հանկարծ այդ ընթացքն ուղղվում է դեպի իր անձը, գրոհում տունը, խոհանոցը, գրադարանը, համեստ ունեցվածքն ու սպիտակեղենը: Սարսուլի մի աղետ, որին նա պատրաստ չէ, անծանոթ է դիմադրության միջոցներին, և դաժան փորձությունն ավարտվում է ողբերգությամբ:

– Այս ի՛նչ արեցինք մենք, այս ի՛նչ արեցինք...

Չգիտակցված չարագործություն, որ ավելի սարսափելի է գիտակցվածից: Ո՞վ կմտածի, ո՞ւմ մտքով կանցնի, որ այս բարեսես ու բարեկիրթ, զվարթ ու ջահել մարդիկ, որ նոր են բախում կյանքի դռները, օտարված են հոգևոր գոյություն աշխարհից և չգիտեն, թե ինչ են իրենք իսկ իրենց պարահանդեսային դիմակների տակ: Նրանք քաջածանոթ են գրքի ու գրականության գաղափարներին, ի վիճակի են նույնիսկ քննելու խղճի ֆենոմենը, բայց կեղծ լոգունգների, վաճառքի հանված իդեալների, վարկաբեկված պատմության և մեղավոր հայրերի ու երեսպաշտ վարդապետների իրականությունը նրանց դարձրել է հոգեպես տհաս և գաղազեցրել, իրենք էլ չգիտեն՝ ում դեմ: Պարզ ու «անվնաս» մի կեղծիք է պետք նրանց՝ կյանքի հետնամուտքի բանալին, և մաքառում են՝ խնդրում, խեղճանում, սովորեցնում, հանդգնում, որպես թե ամաչում ու զղջում և այնուամենայնիվ, ոտնատակ տալիս, անարգում բոլոր սրբություններն ու թաղում խղճի աստվածուհուն:

Պիեսը բարդ ու ծանր խնդիր է առաջադրում բեմադրողին ու դերակատարներին և՛ բեմական-հոգեբանական, և՛ ֆիզիկական, և՛ բարոյաաշխարհայացքային առումներով: Թատրոնում երիտասարդությունն ու վարպետությունը զժվար են համատեղվում, բայց խնդիրը խնդիր է: Շունչ և դերասանական հասունացում են պահանջում բոլոր դերերը: Ահա, տեսք իր դիվանագի-

տական կարիերան ծրագրած երիտասարդին: Վոլոդյա է անունը: Գերմարդու գաղափարն է քարշ տալիս կաթնակերը, Պետրոսից ու Նապոլեոնից է բարբառում և «կամք» ունի, հաղթահարում է իր «թուլությունները», համեստ խորհուրդներով արիության կոչում յուրայիններին և հասնում լիտիության գազաթնակետին: Դերակատար Տիգրան Ներսիսյանը գործում է նպատակապես ու նպատակահարմար: բարեկիրթ քայլվածք, հեռուստատեսային մեկնաբանի կրկնվող ժեստեր, քաղաքագետի խոսվածք: Նրա ձայնի բնական խլությունը, որ բեմական առումով շահեկան է, դառնում է կերպարի հատկանիշ: Դերասանը կրկնում է իր խոսքի հնչերանգները, և հոգնում: Արտահայտչամիջոցների չմշակվածությունը դառնում է ներկայացվող անձի հոգեկան անավարտության ու վաղ սպառվածության նշան: Չարագործության ղեկավարը հոգնում է և շփոթմունքը դժվարությամբ թաքցնելով՝ ճողոպրում, հանցանքի պատասխանատվությունը թողնելով իր ենթականերին: Կերպարը կա և ունի կատարելագործման հնարավորություն: Երիտասարդ դերասանը խաղում է իր առաջին լուրջ դերը՝ իր անձին հարազատ:

Մարդագիտական ու մարդասիրական «մասնագիտական» ծրագրով իր «չեֆի» կողքին է կանգնում «տոհմիկ մտավորականը»՝ Պաշան, ակնոցով, փողկապով և Դոստոևսկու աստվածասիրությունն ու անաստվածությունը քննելու հավակնությամբ: Վահրամ Նազարեթյանի ներկայացրած երիտասարդը խակ ու թուլամորթ մի էակ է, ներքուստ դատարկ և իր կեցվածքն էլ դեռ չի գտել: Դարձյալ կերպար կա, թեպետ խաղն ընթանում է արտաքին պլանով, ակներև հատկանիշների շահարկումով, և դերասանը բացվելու տեղ ունի:

Փորձի, վարպետության ու արտահայտչականության համար ժամանակ է պետք: Էականը վիճակների ներքին գնահատումն է, կերպարի ներքին ամբողջականության

զգացումը: Այս առումով ճշմարիտ են բեմադրողի ստեղծած դրուլթյունները (եթե նկատի չառնենք մեկերկու տեսարան) և բոլոր դերակատարները: Բայց մի բան է զգացողությունը, մեկ այլ բան՝ բեմականորեն արտահայտիչ լինելը: Մեծ դահլիճն ու մեծ բեմը անշահեկան են և այս պիեսի, և անփորձ դերակատարների համար: Բայց թող դա չխանգարի մեզ ճիշտ տեսնելու էությունը: Այսպես, Աննա Էլբակյանի Լյալյան հիանալի կարող է հնչել համեմատաբար փոքր սրահում: Նա զարմանալիորեն նրբազգաց է, գործում է հոգեբանորեն ճշգրիտ, հարաբերությունները մշակել է վարպետորեն և գտել հետաքրքիր ու հավաստի պլաստիկական վճիռ: Դերասանուհու ձայնը մշակված է, ինչպես և նրա խաղընկերներինը, բայց վարքագծի երանգները բազմազան են: Փոքրամարմին ու փորձված դատողություններով աղջիկ, ձևացյալ միամտությամբ, ուսուցչուհու հանդեպ կարեկցանքի ու խրատի դատապարտելի ակնարկներով, անփուլթ, լայն քայլվածքով, կատվային սեթևեթանքով: Եվ մի անցում ունի: Երբ վտանգ է սպառնում իր աղջկական պատվին, դառնում է անօգնական ու կարեկցալի, արթնանում է հանկարծ, սարսափում և կարծես մաքրվում է, մանավանդ ներկայացման ավարտակետում, երբ թույլ ձեռքերով բախում է ինքնասպանի փակ դուռը, որը լուռ է գերեզմանաքարի նման: Դերասանուհին ներքուստ անվրեպ է գործում, և դա դժվար բան է: Առավել դժվար է և այլ հմտություն է պահանջում գործողության թատերային արդյունքը, խաղը ամֆիթատրոնին ու վերնահարկին հասցնելը:

Այստեղ արդեն մեզ շատ է ուրախացնում Տիգրան Ոսկանյանի Վիտյան: Ահա, ինչպես ասում են, ժառանգականորեն արատավորված մարդը՝ հարբեցողի զավակ, սկսնակ հարբեցողը: Շամպայնը նրա ուղեղի վրա ներգործում է դանդաղ, և որտեղից որտեղ հանդիսատեսի առջև կանգնում է գիտակցության բոլոր կապերն

արձակած, ուղեղի ու հոգերի առանցքակալները կորցրած, կարծես ծիծաղելի, բայց իրականում խղճահարուժյան արժանի մեկը: Դերասանը սրամիտ է, զվարճաբան, կոնկրետ, հնարամիտ, ճկուն և պլաստիկորեն արտահայտիչ, բայց խաղի տակտիկային լավ չտիրապետելով, վերջում հոգնում է, սպառում ներքին ուժը: Թվում է, դերասանը պետք է խաղա զգուշ և պատրաստվի հասնելու պատասխանատու ավարտակետին՝ հոգեկան արթնացմանը, որպեսզի նրա աղաղակը՝ «այս ի՞նչ արեցինք», ստանա դրամատիկական սրույթուն, հեղինակի հետապնդած բարոյական իմաստը վերջնականապես լրջացնի հանդիսատեսին: Հնարավոր է այդ անել, և երիտասարդ դերասանի ուժերից, կարծում ենք, վեր չէ:

Պիեսի կենտրոնական ու կենտրոնաձիգ դերը բացառիկ հուզականություն է ու վարպետություն է կատարում Վարդուհի Վարդերեսյանը: Հիշեցնում է մեր թատրոնի ոսկե ժամանակը: Ի՞նչ հստակ մոտեցնում, անձի ու կերպարի ի՞նչ լիակատար ներդաշնակություն: Նուրբ խարակտերային դերասանուհու նկարագիրը հազվադեպ է հարմարվում ողբերգականին, և այստեղ քիչ է ասել թե հարմարվել է: Գործ ունենք նույնացման երջանիկ իրողություն հետ: Անճկուն է Ելենա Սերգեևնան, միօրինակ կյանքից միակերպ դարձած, շատ բաների անտեղյակ, չունի ոչ մի փորձ, բացի հոգևոր փորձից, որի առջև կյանքի իմացությունը զրոյի արժեք ունի:

— Դուք բոլորովին էլ կին չեք, — ասում են նրան, ճիշտ են ասում, բայց տալիս են վիրավորական բնութագրում՝ «թերթի առաջնորդող»: Ահա չըմբռնված մարդու վիճակը:

Նա քայլում է չոր ու կոտրված, ունի միամիտ, պառաված կույսի ձայն և բարի է, անօգնական, այս ամենի հետ աներևակայելիորեն հաստատակամ: Մեծ ստորու-

թյուն է պետք այս կնոջը հաղթելու համար: Վիտյան նրան խուզարկում է բռնաբարիչի անամոթություններ, և կինը, որ կյանքում տղամարդ չի տեսել, հեծկլտում է զուսպ ու ցավագին, ամոթն ու վիրավորանքը խեղդելով: Թվում է, նա իր արցունքներին ազատություն է տալու, երբ առանձնանում է խոհանոցում, բայց այստեղ էլ դիմադրություն է հանձնվում հեկեկոցին: Եվ մի տեսարան ունի բեմի կենտրոնում: Նա աղաղակում է սահմուկեցնող, մարդու արյունը պաղեցնող տոնով: Այս ամենից հետո դերասանուհին կարողանում է անցնել զուսպ տոների և հանգիստ ու հաստատակամ, նույնիսկ ժպտալով ասում է.

— Բանալին չեմ տա, չեմ տա:

Բանալին դառնում է նրա սկզբունքի խորհրդանիշը, որ դրված է ծաղկամանի հասակին: Կինը ի վերջո շրջում է ծաղկամանը և իր տան հատակին, չարագործների ոտքերի տակ գցում իր պատիվը, որպեսզի կանխի դրանով սեփական աչքերի առջև սպասվող հանցագործությունը, իրեն նվիրված ծաղկեփունջը շաղ տալիս ու փակում կյանքի հետ բոլոր հաշիվները:

Ծաղիկները գարդարում են նրա վերջին, կարճ ճանապարհը՝ սենյակի կենտրոնից դեպի լողասենյակ: Մահ, հերոսական, անկասելի, ճշմարտության հետ հավերժորեն հաշտ: Լյալյայի հուսահատ աղաղակը փակ դռան առջև անօգուտ է, ուշացած: Դատարկ, անշուք սենյակում զնգում է հեռախոսը:

Էդիտ Պրաֆի երգը լցվում է սենյակ, ինչպես ցավագին բողբոջ:

**ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՀԵԳՆԱՆՔԸ
ԹԱՏՐՈՆԻ ԼԵԶՎՈՎ**

Կա մի բան թատրոնում, որ երբեք չի հնանում, հավերժական է, ինչպիսին էլ լինի նրա դրսևորման կերպը: Դա հեգնանքն է: Դրանով են օտարվում բոլոր տեսակի կրքերը և տրվում խաղի ու անշահ հայեցողության աշխարհին: Գեղագիտության լեզվով դրան ասում ենք կատակերգական քավություն (կաթարսիս): Դրամատուրգիական արժեքները դրանով են կենսունակ ու արդիական բոլոր ժամանակների համար: Այդպիսին է նաև երվանդ Օտյանի դրական երգիծանքը, որ ստեղծվել է լրագրերի համար, սրճարաններում, օդու գոլորշիների մեջ, թատրոնի շեմքից դուրս, բայց զարմանալիորեն դրամատուրգիական, սյուժետային հիմքում սուր ինտրիգային, ամբողջապես ներծծված խաղային տարերքով ու քաղաքական հեգնանքի աղով:

Այնուամենայնիվ, ինչպե՞ս է պատկերացվում Օտյանի երգիծանքը բեմում կամ էկրանում:

Ի՞նչ թատրոն և դերասանական անձնավորման ի՞նչ սկզբունք է ենթադրում այս հեղինակը, որին զբաղեցրել են ոչ այնքան մարդկային արատները, որքան մարդուս կամքից դուրս գործող և նրան խաղացնող արտաքին

հանգամանքները: Սա կատակերգականի առաջին պայմաններից մեկն է: Օտյանը ծաղրում է ոչ թե մարդուն, որպես սոցիալական տիպ կամ բնավորություն, այլ կյանքը՝ հասարակական այն կազմակերպվածքը, հարաբերությունների այն կերպը, որ մարդուն դնում է կեղծ վիճակում, մղում պայքարի մի ոլորտ, որ իրենը չէ, և դրան ասում են կուսակցականություն, քաղաքական պայքար: Ի՞նչ կռիվ են մղում նրա հերոսները, ինչի՞ շուրջն են բախումները, ո՞ւր է տանում կռիվը: Սա մի հարց է, որ վեր է հեղինակի սուբյեկտիվ մտադրությունից, եթե անգամ սուբյեկտիվ է: Բայց սա անխուսափելի հարց է, և դրա պատասխանն է ինդերելու Օտյանին բեմականացնողը: Մեր տպավորությունը այդ ակամա աղերսն ունի նաև «Թաղականին կնիկը» վեպի բեմադրությունը Երևանի հեռուստատեսային թատրոնում (բեմականացումը Պ. Ստեփանյանի, բեմադրությունը Հր. Աշուղյանի): «Ո՛ւր հասանք, ո՛ւր հասանք», — ասում է վեպի գույգ հերոսուհիներից մեկը՝ տիկին Սաթենը: Դերասանուհին՝ Վարդուհի Վարդերեսյանն այս խոսքն արտասանում է այնպիսի անկեղծ վրդովմունքով ու բազմանշանակ, ասես նրան հուզողը ոչ թե իր վիրավորված քաղքենիական արժանապատվությունն է, այլ հասարակական աղետ: Անձնական շահը քաղաքական հարց. այստեղ է Օտյանի հեգնանքը, և այս է ելակետն ու մեկնահիմքը այս ներկայացման:

Ամեն ինչ սկսվում է չնչին մի դիպվածով և աննշան մի մարդուց, որ ամենակրավորական դեմքն է և ամենաանվնաս մնացող անձը «քաղաքական» աղմուկի մեջ: Դա ժամկոչ Վարդանն է: Նրա «մեղքը» այն մի կաթիլ յուղն է, որ շարժում է «քաղաքական» կյանքի անիվը, գործի է դնում հասարակական կրքերի մեքենան: Էկրանում երկու անգամ, խոշոր պլանով, պատվում է Սասանյան Մարգար էֆենդու կառքի անիվը փոքրասիական փանդիլի անմեղ նվագի տակ: Այլաբանությունը

շատ պարզ է, պատկերը տեղային, ուղի մտերիմ հնչյունները (կոմպոզիտոր՝ Ա. Աճեմյան) հեռուն չեն տանում, և կառքն էլ սահում է Պոլսո հայոց թաղերի ջրաներկ ֆոնի վրա (նկարիչ՝ Շ. Հակոբյան): Պետք էր թերևս կոնկրետացնել միջավայրը, բայց չենդացնել՝ նկատի ունենալ մեծ աշխարհի գաղափարը: Պատմակենցաղային միջավայրը, եթե ելնելու ենք գրական հիմքի օբյեկտիվ բովանդակությունից, սոսկ առիթ է, այլաբանություն, այն պատուհանը, որտեղից հեղինակի հեզնական հայացքը նայում է մեծ աշխարհի անցողգարձին: Պոլսո թաղը միկրոտիեզերքն է և պայմանաձևը աշխարհի քաղաքական քարտեզի: Այդ ժամկոչ Վարդանն է, որ անգիտակ է իր «մեղքին»՝ չգիտե՝ ինչ լծակի է ձեռք տվել, ինչ անիվ է գործի դրել: Իսկ անիվի սիմվոլն իմաստավորվում է ներկայացման երկրորդ մասում, երբ «Շանթ» ակումբի գաղափարական պարագլուխը՝ ընկեր Սուսերյանցը անշարժ կառքի վրա կանգնած, լուրջ և հանդիսավոր ընդունում է իր կուսակցական Փրակցիայի ցույցը: Գտնված է ցույցի փուչ քաղաքական տեսքը, բախումը հակառակորդ Փրակցիայի՝ «Պայքար» լսարանի հետ, Սուսերյանցի տապալումը, ընկեր Կայծույնու կառք բարձրանալը, ամբոխավար ճառը... Իսկ կառքը, հրաշալի է գտնված, ոչ լծասարք ունի, ոչ ձի: Բեմադրողը մեկ-երկու պահ կարծես Բրեխտի դոններն է բախում, գուցե պատահաբար, բայց ոչ իզուր: Հեղինակը նյութ է տալիս դրա համար:

Բեմադրողն սկսել է պատմակենցաղային կոնկրետությունից և հանգել է սոցիալ-հոգեբանական կատակերգությունից: Գործողությունը պատրաստի դիմակներով ընթացքի մեջ դնելն աճեմյանական գիծ է, և կարելի էր այստեղ չզիմել դրան: Դա այնքան էլ հարմար չէ հեղինակի քաղաքական ենթատեքստը բացահայտելու համար: Կարելի էր թերևս հրաժարվել կենցաղի ոճավորման տարրերից, միջավայրը բնութագրող

որոշ արտաքին նշաններից՝ Փես, թաղբեհ, նարդի և այլն: Նկատենք, որ ավելի հետաքրքիր են երևում դլխաբաց դերակատարները: Դա բերում է արդիականությունից ակնարկ և պետք է: Կարելի էր նաև հիմնովին հրաժարվել գործողությունն ընդմիջող պարերգային ինտերմեդիաներից և միակ օպերետային հատվածից (Գարեգինի ու Նարդիկի տեսարանը): Դրանք ոճական երկվություն են ստեղծում: Ներկայացումը շահում է այն դերակատարներով, որոնք խաղում են ոչ թե տիպեր ներկայացնելու, այլ վարքագծերն արդարացնելու միտումով: Այստեղ էականը ինտրիգն է ու դեպքերի կառուցումը, երբ ոչ մեկը բախումից ու բանասարկությունից խուսափելու հնար չունի՝ որոշելու է իր դիրքը հոսանքում, ուր հայտնվել է իր կամքից անկախ:

Բեմադրողն ու օպերատորները (Գ. Համբարձումյան, Ռ. Կարիկյան) ոչ մի պահ չեն սևեղվում բախման սկզբնապատճառի՝ ժամկոչ Վարդանի դեմքի վրա: Եվ ճիշտ են անում: Կարևորն այստեղ սոցիալական «զոհ» չէ (որ բնավ զոհ չէ), այլ՝ ինչ է տեղի ունենում նրա «պրոբլեմի» շուրջը: Ժամկոչը դուրս է պայքարից և անգիտակ է իր վիճակին: Նա սոսկ առիթն է քաղաքական խաղի: Դերակատար Նորայր Գևորգյանին տրված է շատ փոքր խնդիր և կարեկցանք հայցողի վիճակ: Անդամ ու անորոշ մի ստվեր հայտնվել է «քաղաքական» պայքարի կիզակետում, չգիտե՝ ինչ կարգի «զոհ» է և ի՞նչ իմանա, թե իր շահը պաշտպանող կուսակցություն կա, իբ շուրջը մարդիկ աշխարհ են քանդում ու շինում:

Գործող անձանցից ոչ մեկը մյուսի հետ լուրջ հակասություն չունի, ոչ սոցիալական, ոչ էլ հոգեբանական առումով: Լուրջ է միայն իր անլրջությունը տիկին Սաթենի և տիկին Շաղիկի հակասությունը: Մեկի պահանջով ժամկոչը պետք է վտարվի եկեղեցուց, մյուսի պահանջով՝ ոչ: Սա «մի կաթիլ մեղրը» չէ, որ աշխարհ ավերի: Այստեղ կիրքն այլ բովանդակություն է ձեռք

բերում, երբ շուրջն ամեն ինչ արվում է իրավիճակին «Հանրային կերպարանք մը տալու համար»: Եվ ահա Մարգար էֆենդին սեփական կամքից անկախ դառնում է թաղական խորհրդի ատենապետի ախոյանը, պայքարում է նրա պաշտոնը գրավելու համար, մի բան, որ չի պարզել՝ պե՞տք է իրեն, թե ոչ: Իսկ երբ գործին խառնվում են ազգայնական կուսակցության երկու ֆրակցիաների լիդերները, քաղքենիական կրքերը վերածում են քաղաքականի, և երկու վաճառականները հայտնվում են տարբեր ճամբարներում, առանց պատկերացում իսկ ունենալու երկու կողմերի նպատակների մասին:

Խաչիկ Նազարեթյանի Մարգար էֆենդին տեսարան է մտնում արդեն որպես ավարտված տիպ: Ի՞նչ է անելու դերասանը հետո, երբ առաջին իսկ տեսարանից բարձրացնում է տոնը և շտապում մերկացնել իր պատկերացրած անձին: Բնավորության ու խառնվածքի բոլոր գծերը երեսին են: Սրան ասում են բերանբաց խաղ: Նա սկզբում խուսափում է «խնդիրը մեծցնելուց», բայց գիտե իր խաղի «մեծ» հեռանկարը և սկսում է ոչ թե պատճառից, այլ հետևանքից: Պատրաստի ձևերով է ներկայանում նաև տիկին Սաթենի դերակատար Վարդուհի Վարդերեսյանը, բայց ընթացքում աստիճանաբար հանձնվում է դերի ներքին տրամաբանությանը, հեռանում բաց խաղի հնացած ձևերից: Նա տարակուսում է, զգուշանում, զսպում իրեն, երբ հասկանում է, որ ժամկոչի վտարման հարցը բարդ է: Դերասանուհին նուրբ խաղ է ցույց տալիս հատկապես այն տեսարանում, երբ Մարգար էֆենդին ուզում է իմանալ տիկին Սաթենի Բերայի օթել հաճախելու պատճառը: «Չեմ գիտեր, գործ ունեի...»: Այս խոսքը դերասանուհին արտասանում է զուսպ անհանգստությունից, խուսափողական տոնով ու ներքին տագնապով, կարճ դադարներով: Անհասարակ նման զսպվածության պահերն են հետաքրքիր, որ լրջացնում են խնդրի և իրադրության անլրջութունը:

Կատակերգութունն էլ նուրբ խաղ է պահանջում: Այս առումով տրամադրող է Իշխան Ղարիբյանի Պողոս էֆենդին: Նա գոհ չէ թաղական խորհրդի ատենապետի վիճակից և պարտականություն է պաշտպանում իր վիճակը, մնում է սրտնեղած, չի ուզում խոսվել իր խաղաղ կյանքը: Բայց ինչո՞ւ է նա այդքան միակերպ ու անժպիտ. ծիծաղելու ոչ մի պատճառ չունի: Պողոս էֆենդին կնոջ՝ տիկին Շազիկի հակապատկերն է և թող մի տեղ էլ գոնե ժպտա նրա անմիտ համառության վրա: Բայց ահա շատ համոզիչ է Անահիտ Թոփչյանի տիկին Շազիկը: Անաղմուկ ու թեթև խաղ, առանց ցույցի, առանց բացասական երևալու ջանքերի, առանց տեղային գծերը շեշտելու: Նա արատը ներկայացնում է ամենևին ոչ արատավոր նշաններով ու ձևերով, այլ՝ որպես բնական ու արգարացված վիճակ: Այստեղ կա իսկական չափի զգացում և գեղարվեստական տակտ: Գտնված ու համոզիչ տեսարան է, երբ Պողոս էֆենդին մոմի լույսի տակ լարված կարգում է կնոջն ամբաստանող նամակը, իսկ կինը խաչակնքում է լուռ ու վախեցած, սրբուհու նման: Այս տիկինը համառում է առանց ցուցադրականության, անաղմուկ ու վստահ և առանց տարակուսանքի մեղադրում է ամուսնուն, երբ վերջինս բռնում է նրան «հանցանքի վայրում»՝ Բերայի օթելի սենյակներից մեկում իր գրագրի հետ: Տիկինը խոսում է այնպես, ասես իր արարքում ոչ մի արտառոց բան չկա. անում է այն, ինչ պետք է անի իրեն հարգող ամեն մի աշխարհիկ գեղեցկուհի:

Բեմադրության մեջ կան դերասանական խաղի տարբեր սկզբունքներով անձնավորված դեմքեր, պատրաստի տիպեր և բացահայտվող էություններ: Պատրաստի տիպ է Մելինե Համամջյանի տիկին Նվարդը: Նա գրգռում է հասունացող ինտրիգը ճակատային եղանակով, բացահայտ: Սա խաղառձ է, որ ներկայացվում է որպես կերպարի հատկանիշ, և այդ պարզունակությունը թաքցվե-

լիք բան չէ: Նրբորեն է մտածված Ջարեհ Տեր-Կարապետյանի Միհրանիկ էֆենդին, որ գործում է կարծես միամիտ ու անկիրք, թվում է՝ առանց շահի: Թվում է: Իրականում ներքին մի մուլթ հոսանք կա այս մարդու մեջ, և դերասանը շատ զուսպ է ակնարկում այդ՝ թվացյալ անտարբերությունը: Միհրանիկը գիտե, որ մեծ իրարանցում է լինելու, ուրախ է դրա համար և ցույց չի տալիս: Դերասանի շնորհքն էլ այդ է՝ թաքցնելով ներկայացնել տրամադրությունը: Միհրանիկը բարդ ինտրիգան է, իր կնոջ՝ տիկին Նվարդի հակապատկերն արտաքուստ, բայց էությունը նույնը: Կարծես համանման զույգ են կազմում Մանուկ ու Ռափիկ աղաները: Մայիս, Կարապետյանի Մանուկ աղան ոչ մի տարակուսանք չունի. նրան ամեն ինչի վերջը հայտնի է, և ինքը պատրաստ է զնալու հոսանքի հետ ու անվնաս մնալու: Լայն բացված, արագ թարթող աչքերով նա զարմանք ու վրդովմունք է ձևացնում և մտքում ծիծաղում իր ու իր շրջապատի բռնած գործի վրա: Նա կարծես տազնապահար է, բայց և ամենավճռական մարդն է, եթե հարկավոր է ուժի կողմը թեքվել: Երբ այս մարդուն հարցնում են, թե ինչ վճռեց թաղական խորհուրդը, նա հուսահատ ու հանգած պատասխանում է՝ «ոչինչ... ոչինչ», իսկ մտքինն այն է, թե ինչ է լինելու իր վիճակը: Նրանից շատ տարբեր է Կիմ Երիցյանի Ռափիկ աղան: Ի՞նչ կարծիք և ի՞նչ դիրք ունի, հայտնի չէ: Իր ձեռքի խոշորացուցով նա զննում է իրեղեն աշխարհի մանր կետերը՝ չտեսնելու համար խոշոր բաները: Միամիտ ու միագիծ է Վահրամ Եղջատյանի Հակոբ աղան: Նա վախեցած, բուլթ զարմանքով ու զուսպ վրդովմունքով է ընդունում իր գրագրի սկզբունքայնությունը: Իսկ Վրեժ Հակոբյանի գրագիրը բնական է ու չափի մեջ, նման մեր այսօրվա մարդուն, բայց անզույն: Սա էլ պետք է կատակերգական լիներ: Մարդը սկզբունք է պաշտպանում անսկզբունք աշխարհում, ո՞ւմ օգտին է

այդ սկզբունքը, չգիտե, և այդ չիմանալն է կարևոր, որպես կատակերգական վիճակ: Նա միջոց չունի, բացի իր պաշտոնից հրաժարվելուց: Այս հրաժարումը պետք է թերևս իր կատակերգական խորհուրդն ունենար. պաշտոնի՞ց ես հրաժարվում, թե՞ այս աշխարհից: Խնդիրն այն է, որ այս աշխարհում դատապարտված են բարոյական զգացմունքները, անհատը հենարան չունի, եթե հոսանքից դուրս է: Իսկ ո՞ւր է տանում հոսանքը: Այսպես, Մարգար էֆենդու կառքն է ցատկում խմբագիր Նշանիկը (Վյաչեսլավ Սարուխանյան), և ի՞նչ... Մարդը վազում է հոսանքի հետևից, մտածելու ժամանակ չունի և անտեղյակ է իր հիմարացած վիճակին: Նման վիճակում է փաստաբան Սափորյանը (Արմեն Խոստիկյան), բայց պասիվ վիճակում: Սա նման չէ այն Սափորյանին, որ հեշտությունը արդարացնում է իր վրիպումը, խնդիրը տեղափոխելով իրավական դաշտ: Խոստիկյանի ստեղծած տիպը կապ չունի հեղինակի ստեղծած կերպարի հետ, բայց տպավորիչ է ինքնին: Այս Սափորյանը մի ստահակ է, թաքնված և ծուլ: Հայտնի չէ՝ իսկապե՞ս չի կռահում իրավիճակը, թե՞ միամիտ է ձևանում:

Տարակուսելի բան կա Երվանդ Մանարյանի (Սուսերյանց) և Ստեփան Հարությունյանի (Կայծունի) դերակատարումներում: Սրանք էլ պատրաստի տիպեր են, առաջինը ակտիվ ու անհիմն լավատես, երկրորդը՝ անհանգիստ ու բորբոքված: Դարձյալ հետևանքներ են ներկայացվում և ճակատային խաղ: Սրանք, ըստ վեպի օբյեկտիվ բովանդակության, ոչ թե երեսպաշտներ են ու փարիսեցիներ, այլ մոլորյալներ, ինչպես բոլոր քաղաքական ֆանատիկոսները: Նրանք էլ դիմում են կեղծիքի ու ամբոխավարություն, և դա՝ հանուն գաղափարի, որի ճշմարտությունը չեն հասցրել ստուգել: Նրանց գաղափարական գիտակցությունն անհող է, և այստեղ է կատակերգականը: Նրանք նման են Սվիֆթի այն հերոսներին, որոնց դավանական հակասությունը

պտտվում է ձվի կճեպի շուրջը: Ինչո՞ւ պետք է ձուն ջարդել սուր ծայրից և ինչո՞ւ սուր ծայրից, հայտնի չէ, բայց որ պետք է պայքարել այդ խնդրի շուրջ, անտարակուսելի է: Նրանք այն մարդիկ են, որոնցով աշխարհը նմանվում է օդում կախված մի քաղաքի, որ աստված չանի, թե վայր ընկնի մի օր: Սա նշանակում է, քաղաքական պատեհապաշտությունը պարզ սրիկայություն չէ, այլ խելքի պակասություն և բարոյական տհասություն:

Արամիտ ու պերճախոս է ներկայացման վերջին ակորդը: «Պայքար» լսարանը դադարեցնում է պայքարը, և հակառակորդ ֆրակցիաները միանում են ի պաշտպանություն թաղական խորհրդի նոր ատենապետի: Եվ իսկապես տրագիկոմիկական շեշտ է կրում Գևորգ Ստամբուլցյանի վարժապետ Թորգոմը՝ այն «ազատախո՛հ» անձը, որ դուրս էր դրել իրեն բոլոր կուսակցություններից և նվազած ձայնով աղաղակում էր՝ «ես անկախ մարդ եմ»: Պարզվում է, որ անկուսակցական վարժապետն դուրս է մնացել կյանքից: Նա փորձում է կեղծել. վերջին մի փորձ միանալու մեծամասնականությանը (բուլլեթ՞ն — չ.Չ., 2004 թ.), բայց կեղծում է անհամարձակ ու անհաջող: Փաստաբան Սափորյանը, որ մինչ այդ ոչ մի համարձակ քայլ չէր արել, նրա ձեռքից վերցնում է գինու գավաթը, որով վարժապետը խմելու էր կուսակցության առաջնորդի կենացը... Վերջ: Մարդը կաթվածահար ընկնում է: Քաղաքական կրքերի անիվը վերագարձել էր իր շարժման սկզբնապատճառին՝ «ժամկոչ Վարդանի վտարումը եկեղեցիեն»: Այս էլ հեղափոխությունների դիալեկտիկան:

Երվանդ Օտյանի «Թաղականին կնիկը» վեպն ունի առակի իմաստություն և պատմական կոնկրետություն, բայց ավելին է մարգարեությունը: Խաղն այս մտքին է հանգեցնում ինքնաբերաբար: Բայց դա ավելի շատ մեր եզրակացությունն է ու ցանկությունը, քան ներկայացման շեշտը:

ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

«Ես չեմ ղեկավարվել ոչ կանխակալ գաղափարներով, հակահրանքով կամ համակրանքով, ոչ էլ մանավանդ որևէ կուսակցության ոգով: Ես աշխատել եմ մնալ կուլիսների ետևում, թույլ տալով գործող անձանց և իրերին խոսել ու գործել այնպես, ինչպես կամենում են իրենք»:

Այսպես է ներկայացնում իր միտումը «Կործանվածը» դրամայի հեղինակը՝ Շիրվանզադեն: Կուլիսների ետևում մնալը ոչ այնքան հեղինակի գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունն է՝ «պատկերացնել և ոչ քարոզել», որքան քաղաքական երկընտրանքի այն վիճակը, որում գտնվում էր դարասկզբի հայ հասարակությունը և որին բախվել է մեր ժողովուրդն իր հին ու նոր պատմության օրհասական պահերին:

«Կործանվածը» քաղաքական ու քաղաքացիական դրամա է և չունի գաղափարական հարկադրանք: Նրա հերոսների ազգային ու հասարակական տազնապը մերն է եղել և հին, և նոր ժամանակներում: Դրամայի այսօրվա բեմադրությունը, որ իրականացվել է պատանի հանդիսատեսի թատրոնում (բեմադրող՝ Երվանդ Ղազանչյան), մեզ դարձյալ հիշեցնում է, որ թատրոնը

լինելու է ոչ այնքան կենցաղի փաստ, որքան հասարակական զգացմունքների կենտրոն: Հայ թատրոնն այդպիսին է եղել անցյալում, և այժմ ժամանակն է վերականգնել նրա քաղաքացիական վարկը:

Պիեսը գրվել ու ներկայացվել է մեր դարասկզբին, ոճով ու կառուցվածքով պատկանում է անցյալի թատերական գեղագիտությունը, բայց որքան բան ունի ասելու մեր ժամանակին, մեր ազգային-քաղաքացիական ձգտումներին և ի՛նչ հիանալի նյութ է բեմադրական նուրբ վճիռների, սոցիալ-հոգեբանական զննումների և դերասանական ուժերի դրսևորման ու կատարելագործման համար:

Ներկայանում է մի իրավիճակ, տեղի է ունենում մի բախում, որը կարող էր հին թվալ դեռ երեկ և արդիական է այսօր: Ապազգայնական հեղափոխականը կանգնած է ողբերգական փակուղու առջև, իսկ ազգայնականի հեռանկարը մոլոր է: Փոքր ժողովրդի ճակատագիր՝ բեկված ընտանեկան միկրոաշխարհում: Բեմադրողի վճիռը թերևս ճակատային է, և դերակատարներն էլ գործում են առայժմ ակներևություն ու հեղինակային խոսքի սահմաններում: Խնդրառական դրաման երբեմն թելադրում է նման մոտեցում: Կա նաև երկրորդ դժվարությունը: Բեմադրողը խոսում է պատանի հանդիսատեսի հետ, նյութ տալով, այսպես ասած, դպրոցական դրականագիտությունը: Հանդիսատեսին անըմբռնելի մնալու մտավախությունը նրան մղում է բաց վճիռների, շրջանցել է տալիս հոգեբանական և թելադրում խաղի մի եղանակ, որը մենք հին ենք անվանում: Կարելի էր ավելի ազատ լինել, ավելի վստահել հանդիսատեսին, չհարմարվել նրան, այլ բարձրացնել, սովորեցնել խորը մտածելու: Մասնագիտական առումով էլ կարող ենք բարձր պահանջ դնել, քանզի ծանոթ ենք Երվանդ Ղազանչյանի «Ապուշը», «Ոճիր և պատիժ» և այլ բեմադրությունների, որոնցում դրություններ ստեղծելու

նրա եղանակը բոլորովին այլ էր: Գաղափարական բեռացումների մղվելը հանդեցնում է նաև սխեմատիզմի, կերպարն ընդհանրապես ներկայացնելու, անհատականությունը սկզբունքով փոխարինելու եղանակին, որ իսկապես հին է և այսօրվա թատրոնում մերժված:

Այսուամենայնիվ, դժվար է չգնահատել դրամատուրգիական նյութի զիտակցված ու նպատակային մեկնությունը, մի բան, որը պակասում է այսօր մեր թատրոնին և այս բեմադրություն արժանիքն է: Դերասանին տրված է կերպարի բարոյագաղափարական մեկնություն խնդիր, և դերասանն էլ այդ սահմաններում կողմնորոշված է ճիշտ: Չվիճենք այս կետում ոչ մի դերակատարի հետ, մանավանդ որ յուրաքանչյուրը պիեսին ու դերին մոտեցել է լրջորեն ու նվիրվածությամբ: Ներկայացման մեջ չի երևում դերասանական սնափառություն: Խաղի հոգեբանական շերտն է թույլ, և այդ է մտահոգողը:

Սենեքերիմ Սահառունու դերակատար Քաջիկ Գյուրջյանը իր դիմապատկերով ու խոսքով ճիշտ և ճիշտ անցյալ դարավերջի հայ մտավորականն է՝ հավատարիմ իր ծագմանն ու կրթությունը, ազգային իդեալներին, իրական արգելքները չտեսնող, ճակատով մարտնչող, անզգուշ, դյուրագրգիռ և հակամետ ազնիվ հանդգնություն: Այս հային մենք ճանաչում ենք «Մշակի» և «Մեղու Հայաստանի» էջերից: Հեղինակը, եթե գրված խոսքերին նայենք, նրանում տարակուսանքներ չի դրել: Սենեքերիմը ոգևորված է, չի տեսնում իր ոտքերի տակի վիհը: Մղելով որդուն անձնագոհություն, նա ինչո՞ւ այնուամենայնիվ չի ապրում մարդկային անհանգստություն, ինչո՞ւ չի տազնապում: Դերասանը համոզիչ է և հուզական, բայց թող որ նրա մեջ մի թուլություն տեսնենք, մի տարակուսանք, տարիքին ու փորձին վայել խոհեմություն գոնե խաղի միջին հատվածներում: Այս առումով, նրա հակոտնյան է կինը՝ Կատարինեն: Նինել Դալլաքյանի դերակատարման մեջ գործում է մեկ

միանշանակ զգացմունք՝ մոր տագնապը, և ոչ մի ներքին հակասություն: Որդու բռնած ճանապարհն իհարկե մուծն է նրա համար, բայց ինչո՞ւ նա ջանք չի գործադրում մի բան տեսնելու այնտեղ, գոնե մտածելու, որ ճակատագիրը մարդուց զորեղ է:

Ահա այդ ճակատագրականությունն թույլ ակնարկը կա Արտաշեսի դերակատար Զավեն Աբրահամյանի վարքագծում: Դա կարծես ակամա վիճակ է՝ մտահոգ, շրջապատից խուսափող: Զգեստը թերևս ճիշտ չէ ընտրված: Հանուն գաղափարի բանտ նստած ու ելած, անձնական կյանքից հրաժարվածին այնքան էլ չի սազում սալոնային զգեստը: Անպատեհ է նաև նրա մտերիմ ընկերոջ՝ Տիգրանի շողշողուն ու հնաոճ փողկապը: Սեփական անձը գրավ դրած մարդիկ են, ճշմարիտ ուղու նահատակներ կամ ազնիվ մոլորյալներ: Երկու դեպքում էլ անհատականացում է պետք: Միակողմանիորեն են վճռված Նոյեմզարի (Փիրուզա Կոզակյան) և Հրանտի (Արմեն Սանթրոսյան) դիմապատկերները: Ընդգծված, կոպտություն հասնող արհամարհանքը միջավայրի հանդեպ ներկայացնել որպես այլ գաղափարի պատկանելու նշան այնքան էլ հարմար չէ: Ընդունենք մի պահ, որ Հրանտը անարխիստ է և տարակուսանքներ չունի, բայց ինչո՞ւ հիշեցնել այդ էքսցենտրիկ խաղով ու գրոտեսկով: Պատանի հանդիսատեսը շատ զգայուն է բեմական կեղծիքի հանդեպ և անզիջում: Եթե նա ծիծաղում է լուրջ տեսարաններում, նշանակում է՝ ինչ-որ բան իսկապես անլուրջ է: Անարխիզմը ոչ այնքան բնավորություն է կամ դաստիարակություն, որքան համոզում, աշխարհայացք: Պարտադիր չէ երանգների մեծ հարստություն, պարտադիր չէ ամեն տեղ հակոտնյա մոտիվներ ու տարամերժ նշաններ որոնել, բայց մարդկայնացումն ու անհատականացումը պետք են: Այս առումով անհամեմատ համոզիչ է նրանց գաղափարական հակառակորդը՝ ազգայնական Արազ Արազյանը: Վալերի Նահապետյա-

նի խաղը նույնպես գերծ չէ ճակատայնությունից, բայց այստեղ անկեղծ ներշնչում կա և հմայք: Նրա մարդկային էությունը հավատում ենք: Հավատում ենք նաև Անահիտի դերակատար Սուսաննա Չալոյանին: Նա բնավորություն ունի՝ ինչ-որ համառություն, որ խառնվածքի ու բնավորության գիծ է: Նրա հակադրվածությունը բացահայտ է ու գիտակցված: Բայց դերասանուհու ձայնի մետաղային լարվածքն արհեստական է և դժվար է հարմարվում ներկայացման ընդհանուր տոնին: Ներկայացման մեջ կան նաև անավարտ, իրենց դերակատարին չգտած դեմքեր՝ Տիգրանը և Ալեքսանդր Ալվանդյանը: Ամենից ավելի տրամադրում է Ֆլորայի դերակատար Գայանե Մկրտչյանը: Նրա խաղում չկա դրություն հետ անհամեմատական լինելու ձգտում, չկան դատարկ կետեր: Դերասանուհին կենտրոնացած է, չի շեղվում հոգեբանական խնդրից, գործում է սահուն ու նպատակասլաց, իր բնական նկարագրի թելադրանքով: Աղջիկը կուրորեն, թե գիտակցված հանձնվում է «կործանվածի» ճակատագրին: Հակասություն այստեղ չի ենթադրվում: Այստեղ թրթռում է ընդամենը մեկ լար և այդ լարը չի թուլանում ամբողջ խաղի ընթացքում: Այո, կարելի է և միակողմանիությունը համոզել, եթե դա արդարացված է:

Պիեսի մեկնություն մեջ ուշադրավ է հետևյալը: Արտաշես Սահառունին և Հրանտը, մտերիմ լինելով, նման չեն իրար: Ժամանակին նկատվել է, որ քաղաքական ելակետի մթություն կա պիեսում՝ շփոթված են անարխիզմն ու սոցիալիզմը: Բեմադրություն մեջ դրանք սահմանազատված են, իհարկե արտաքին նշաններով: Այս կետը կարող էր խորացվել, եթե բեմադրողը փորձեր մի քիչ հեռանալ խոսքային շերտից: Հավատարմությունը հեղինակային բնագրին գովելի բան է, բայց բեմական կոնտեքստի սահմաններն ավելի լայն են: Ներքին խորացումը թերևս կարող էր կանխել խորհրդակերպ

վճիռները, այլաբանական ակնարկները, որոնք այս պիեսի համար չեն: Շիրվանզադեն սկզբունքորեն ռեալիստ է, թեպետ ունի ռոմանտիկական բևեռացումներ: Այս դրաման գրված է անցյալ դարի կանոնով, և բեմադրություն մեջ որքան ռեալիզմ, այնքան լավ: Չենք ուզում անպայման ճաշակ և ըմբռնում թելադրել: Բայց դուցե հարմար լիներ վարագույրի առկայությունը, մանավանդ, որ հերոսի ինքնասպանությունը տեղի է ունենում բեմառաջքում, հանդիսատեսի համար անսպասելի:

Այնուամենայնիվ, ինչ էլ ասենք կամ նկատենք, ներկայացումը տեղին ու ժամանակին է և պատճառում է բարոյական բավարարություն, արթնացնում է մտքեր, որոնք մոտավոր անցյալում գրեթե փակի տակ էին: Իսկապես, ամեն մի քաղաքական ընդվզում ունի նաև ազգային հիմքեր, և ազգայինը շատ անգամ ելակետ է քաղաքական շարժման ճանապարհին: Մտածենք, ուրեմն, այս մասին և փիլիսոփայորեն մոտենանք հասարակական իդեալներ կրողների ճակատագրին, բարոյական կողմնորոշումը չչփոթենք քաղաքական որոնումների ու մոլորությունների հետ: Հեղինակը գաղափար չի քարոզել, թատրոնը նույնպես չի քարոզում ու իր հերոսի ճակատը զարդարում է անմահություն ծաղիկներով: Եվ մեր առջև կանգնում է ապագայի քաղաքացու սիմվոլացումը մանկան տեսքով, որպես մաքրագործված հեռանկար:

ԲԵՄԱԴՐՈՂԸ ԹԱՔՆՎԱԾ ԴԵՐԱՍԱՆ Է

Հեռուստատեսային հարցազրույցի ժամանակ բեմադրողն ասաց, որ չի ունեցել ռեժիսորական նպատակներ, պիեսին մոտեցել է որպես դերասան: Այս կարծ, ուղիղ, միամիտ թվացող պատասխանն առիթ տվեց կրկնված ու մակերեսային գնահատման՝ «լավ ներկայացում է, բայց ռեժիսուրա չկա»:

Հեշտ է ասել՝ «ռեժիսուրա չկա»:

Իսկ ի՞նչ ասել է ռեժիսորական նպատակ դերասանական խնդրից դուրս: Ռեժիսուրան այն արվեստն է, որ ինչ ոճի էլ հետևի, չպետք է երևա որպես դերասանի արվեստից անկախ մի բան: Այնքան հեռացել ենք թատրոնի առողջ պատկերացումից, որ դերասանին տեսնում ենք մի տեղում, բեմադրական արվեստը մեկ ուրիշ տեղում, հեշտ ու հանգիստ իրարից բաժանում ենք «լավ ներկայացում» և «ռեժիսուրա» հասկացությունները: Ասում են նաև «թաքնված ռեժիսուրա»: Ես ուրիշ բան կասեի. իսկական բեմադրությունը թաքնված դերասանի խաղն է:

Այո՛, լավ ներկայացում է: Դերասան Գուժ Մանուկյանը հիանալի է «խաղացել» Փրանսիացի դրամատուրգ Իվ ժամյակի «Մյոյո Ամիլկար» պիեսը: Ասել է թե՛ իսկապես բեմադրել է: Ռեժիսուրան սկսվում է այնտեղ, որտեղ թաքնվում է դերասանը: Եթե ճիշտ մտածենք, թատերագիրն էլ ի վերջո թաքնված դերասան է: Այս-

պես է թատրոնը՝ ներքին խաղից մինչև առարկայական պատկեր, դերասանի աստիճանական հայտնություն: Հետընթաց շարժումն է դժվար: Դահլիճ իջնող դերասանը հեշտուկթյամբ չի դառնում բեմադրող և ավելի դժվար՝ հեղինակ:

Գուժ Մանուկյանը հեշտուկթյամբ է դարձել բեմադրող: Նա դիտել է բեմը առանց բեմից օտարանալու: Եվ ոչ թե արտաքին կերպ է հորինել, սարքել ձևավոր բովանդակություն, այլ ստեղծել է բովանդակալից ձև: Սա դերասանի անտեսանելի գոյությունն է բեմում, որ նշանակում է ռեժիսուրա: Նման դեպքում ի՞նչ բառով որակենք բեմադրական այս ավարտուն ու ամբողջական գծագիրը կամ խաղային պարտիտուրը, փոխհարաբերությունները հստակություն, տոնի մաքրություն, հոգեբանական անսխալ ռիթմով և գործողությունային պլանի տարածական պատկերով, որ թվում է դժվար պետք է լիներ Երևանի դրամատիկական թատրոնի «սենյակային» բեմի պայմաններում: Մեկ անգամ ևս հասկանում ենք, որ բեմական տարածքը մետաֆիզիկա է, որ կարող է մեծ ու փոքր երևալ ըստ բեմադրողի, դերասանի ու հանդիսատեսի ներքին տեսողության, նայած ինչ դիրքում և ինչ շարժման մեջ է դրված բեմում գործող մարդը, ինչ լայնություն ու խորքի մեջ է դիտվում աչխարհը, որ կարող է տեղավորվել ու իմաստավորվել ամենափոքր հարթակի վրա:

Այս է ռեժիսուրան որպես ձևաստեղծում: Նրա մյուս կողմը բովանդակային-գաղափարականն է, որ կարող է հղացվել ու մնալ անձև, եթե բեմադրողը չի գտել տարածաժամանակային կերպը, եթե դերասանին չի տվել հոգեբանական խնդիր, խոսքային տոն կամ պլաստիկական առաջադրանք: Դժվար է ասել, թե բոլոր պլաններում անթերի է Գուժ Մանուկյանի բեմադրությունը, բայց դրանց բոլորի գիտակցումը կա, և ներկայացման մեջ անսխալ կերպով գործում է թատրոնի քերականու-

թյունը: Ասում են՝ ռեժիսուրն ազատ է թողել դերասանին՝ ինչ ուզում է անի: Այդպես թվում է: Նա դերասանին դրել է ճիշտ դիրքում և տվել այնպիսի հրույժ, որ դերասանը կարողանա առանց ներքին հավասարակշռությունը կորցնելու, առանց ներկայացման տոնը և տեմպառիթմը խախտելու բացահայտվել, գույներ գտնել, աճեցնել կերպարը ոչ միայն մեկ երեկոյի ընթացքում, այլև ներկայացումից ներկայացում: Սա կենսունակ բեմադրակարգ է, ունի անընդհատ հասունացման պոտենցիալ և հեռանկար է տալիս դերասանական կերպարին: Դադարները դրված են այնպիսի կետերում, որ տալիս են նուրբ անցումների հնարավորություն, ավարտում վիճակը, սկսում նոր վիճակ: Դերասանը կարող է կանգ առնել, փոխել դրուկյան ռեգիստրը, գտնել նոր գույն և հաճույք ստանալ սեփական խաղային տարերքից: Մասնագիտական առումով սա բարդ և նուրբ ռեժիսուրա է, և վստահ կարելի է ասել՝ Ֆրանսիական բեմադրական կուլտուրա:

Չգզուշանանք «Ֆրանսիական» բառից. պիեսը Ֆրանսիական է՝ անցյալ դարի փարիզյան սալոնային կատակերգության արդիականացված մի փոխաձևություն, կատակերգություն ըստ խաղային վիճակների ու պայմանական միջավայրի, խորքում դրամա, որ ավարտակետում ողբերգական ճեղք է տալիս: Մարդը փորձում է դրամով գնել իր երբեք չունեցած ու չիմացած հոգեկան երջանկությունը՝ ընտանիք, ընկեր, տնային անդորր: Մարդը մի հանցավոր գաղտնիք ունի (Ֆրանսիական հին դրամայի մոտիվ), կանգնած է փլուզման եզրին և ուզում է ստեղծել իր համար ու իր շուրջը այն խաղը, որ բոլորն են խաղում, ու հայտնի չէ՝ խաղում են, թե ապրում: Դե, եկեք իմանանք, որտե՞ղ է կյանքը կեղծիք, որտեղ՝ ճշմարտություն:

Պարոն Ամիրկարն ուզում է գտնել իր չունեցած դեմքը, դնել իրեն հասարակական միություն այն բջիջում,

որ կոչվում է ընտանիք: Նա ստեղծում է դրա սոսկ էթիկետային ձևը, որպես արհեստական-խաղային-վարկային արժեք այն անտիկ կիսանդրու շուրջը, որի դեմքը եղծված է անվերադարձ: Ասել է՝ մարդը նույնն է հին ժամանակներից մինչև այսօր, բայց պատմություն ճանապարհին կորցրել է դեմքը: Բեմի կենտրոնում դրված կիսանդրին հերոսի սիմվոլացնում է՝ նրա մեռյալ ձևը: Դերակատար Լևոն Թուխիկյանի լուսնային մեջ կա թաքնված տազնապ, խոսքի մեջ վստահություն, բռնություն և՛ շրջապատի, և՛ սեփական անձի հանդեպ: Նրա պոռթկումներն արտահայտվում են բարկության տեսքով: Նա սրտնեղում է, երբ տեսնում է դրամով գնված խաղի կեղծիքը: Երբեմն ակամա մտնում է նույն խաղի մեջ, ապա սթափվում և հեզմանքը դարձնում դիմակ, պաշտպանություն միջոց: Դերասանը գործում է մտածված, բայց դերը ենթադրում է զգացմունքի ավելի մեծ գամմա: Մարդկային անբավականությունը, մանավանդ ողբերգական ճեղքի առջև, կարող է անհամեմատ շատ գույներ ունենալ, և կուզենայինք ավելին տեսնել:

Փլուզման եզրին կանգնած հերոսը վարում է հոգեկան կարճատև վայելքի կռիվ և գտնում իր խաղակցուհուն՝ դերասանուհի Էլեննորա Դյուրոկին, որը բեմ է մտնում կրելով սեփական արժեքի ու արժանապատվության գիտակցումը: Այս դերը կազմված է մի քանի հոգեբանական պլաններից, և դերասանուհի Անահիտ Թոփչյանը համոզիչ ու սահուն գործում է բոլոր պլաններում և վարում է կանացի մի խաղաղ պատերազմ արժանապատվության ճակատում: Աստիճանաբար նա ազատագրվում է իր գուսպ հեզմանքից, անցնում զգացմունքի պայքարի ոլորտը: Իրականության դուռը մեկ բացվում, մեկ փակվում է իր շուրջը ընտանեկան հարմարավետություն ստեղծող կնոջ առջև: Ստեղծվում է չփոթմունքի վիճակ, որը տանում է դեպի դրամատիկական պոռթկում: Դերասանուհին դժվարություն է

փոխում կամ չի ուզում փոխել դերի հոգեբանական ռեգիստրը: Քննադատի սուբյեկտիվ ցանկությունն է դերասանուհուն մեկ կետում մղել սրունթյան, այն է՝ կոտրել սալոնային կաղապարը, փորձել մի կրակոց՝ ավարտի հասցնելու համար արժանապատվության կռիվը: Անկախ մեր այս ցանկությունից պետք է նկատել, որ սա Անահիտ Թոփչյանի լավագույն դերակատարումն է և իր արտաքին որակով կարող է միանգամայն ընդունելի լինել հեղինակի հայրենիքում, որտեղ դեռ չի հնացել սալոնային ռեալիզմը:

Պիեսը և՛ պարզ է, և՛ բարդ, ունի կատակերգական, դրամատիկական ու ողբերգակատակերգական շերտեր: Որ շերտում պետք է գործեն բեմադրողն ու դերակատարները, բնավորություն ու աշխարհայացքի հարց է մի բան, որ կարիք չկա ծանրացնելու ոչ թատրոնում, ոչ էլ քննադատության մեջ: Դերասանին թերևս ավելի հարմար է քննել իր նախասիրության ու խնդրի տեսակետից: Այսպես, նկարիչ Մաշուի դերակատար Կիմ Երիցյանը, դուրս չգալով ներկայացման թեթև ու հանգիստ տոնից, բացում է պիեսի ողբերգակատակերգական շերտը: Մեծ հանգստություն, խորը թաքցրած հեզմանք և արվեստի մարդու մեծ դրամա: Մարդը բեմ է մտնում խենթակերպի դիմակով, որ իրենը չէ, կյանքն է դրել նրա դեմքին, և դուրս է գալիս իմաստուն ու ողբերգական: Սիրելի մարդ է և մեծ մարդ է Մաշուն. գիտե՞ աշխարհի բանը և գիտե՞ իր ու իր արվեստի տեղը: Նա ուզում է հասկանալ կեղծիքը, շուտ է հասկանում, մտնում է խաղի մեջ, առանց վնասելու իր հոգեկան կերտվածքը: Դերասանն ընտրել է միջին ու ցածր տոները, ձայնը քիչ է բարձրացնում, տալիս է թաքնված հույզի պատրանք և մեկ-երկու տեղում ընդգծում դիմախաղը՝ անսպասելի զարմանք և արագ ըմբռնում: Փիլիսոփան շրջապատված է ստով, և քանի որ փիլիսոփա է, չի խորտակվում, կյանքն ընդունում է

Հայեցողաբար, առանց կորցնելու սեփական ճշմարիտ ճանապարհը: Նա դեմք ունի և իր դեմքը չի պարտադրում աշխարհին: Մաշուն Հանգիստ մեկնում է իր մեծ ճշմարտությունը: Նրան ըմբռնում են, երբ լսում են ու տեսնում հեռուստացուլցով: Այստեղ է, որ Մաշուն պարոն Ամիրկարին մի պահ մղում է հոգեկան սթափություն: Անդեմ մարդը Հանդիպում է դեմքի, և նրա համար արժեք է ստանում փրկիսփայլի կարծիքն իր մասին, փրկիսփայլի, որի խիղճը գնել չկարողանալով, վիրավորում է: Մաշուն հեռանում է բեմից խոցված, արցունքը զսպած, դժվարություններ կրելով անարժանից ստացած ոչ այնքան հարվածը, որքան պարզև, թողնելով նրան անգնահատելի պարզև՝ իր հոգու ստեղծագործությունը:

Պարոն Ամիրկարի ստեղծած ներկայացումից գլուխ չի հանում մայր Մելիան՝ չնայեստեսված զոքանչը: Նա գալիս է ուրիշ օպերայից: Դա կյանքն է՝ ավելի կեղծ, քան այս լուսավոր սալոնում հորինված արվեստական իրականությունը: Ժասմեն Մսրյանի Մելիան մտնում է քաղքենի աշխարհի բեռով և ի վիճակի չէ դրանից ազատվել, դառնալ բնական մարդ: Այս խաղն ավելի բնական է, քան նրա կյանքը: Թվում է՝ բեմադրողն ու դերասանուհին այս են մտածել, տալով նրան կեղծ տոն և աշխարհիկ, կոպիտ մաներայնություն: Սա մի սանգվինիկ պառավ է, իր հիմնավոր ու անիվավոր ճամպուրկով: Մի քանի ակտիվ պտույտ բեմում, մի շրջանագիծ, և տեսնում ենք, որ պառավը մշտապես ճանապարհի վրա է, կանգ առնելու, երջանկությունից ու հոգսից մի բան հասկանալու անընդունակ, մարդկային միություն մեջ ավելորդ: Դերասանուհու խոսելակերպը ծանոթ է և մաներային, ընդգծված ավելի, քան պետք է: Դա ներկայացվում է որպես կերպարային գիծ: Իսկ խաղի ընթացքը որոշակի է, ունի սկիզբ և վերջ:

Ներկայացման բոլոր դերակատարները, ինչպես

լինում է միշտ, նույն համոզականությունը չունեն: Վիրժինիայի դերակատար Գոհար Իգիթյանը գործում է անսխալ ու նպատակասլաց, բայց միակերպ: Նա գտել է դերի պլաստիկական վճիռը, բայց հետևում է ուղիղ մերկացման, այսպես կոչված «բաց» խաղի հնարներին, և խոսքն էլ լարված է, ձայնը արհեստական: Այնուհանդերձ, ընդհանուր մթնոլորտում նա ստանում է կերպարի արժեք: Նման եղանակով է գործում Պոլյի դերակատար Վահե Բեջանյանը: Խնդրի գիտակցումը չի հասնում այստեղ կերպարի տեսողություն: Վիճակին լարում հաղորդելու փոխարեն նա դիմում է շտապողականության, չի օգտվում դադարների հնարավորությունից: Իսկ արտաքինը համոզիչ է: Պոլոն իր առաջին գործողությունների գզեստով ու սաղավարտով շատ նման է Փարիզի փողոցներում մոտոցիկլերով սլացող աննպատակ ու կասկածելի տղաներին: Արտաքինը սակայն ներքին բովանդակության կարիք ունի:

Ո՞րն է ի վերջո այս ներկայացման ճշմարտացիություն գաղտնիքը: Հավանաբար այն, որ բեմադրողը կերպեր չի թելադրել, չի հորինել ինչ-որ անկախ գծագիր, չի ստեղծել արվեստական բեմադրակարգ և դերասանին դարձրել միջոց: Դերասանական կերպարն այստեղ նպատակ է, և այդպես էլ պետք է լինի: Տպավորությունն այնպիսին է, որ բոլոր վիճակները գտնված են բեմադրողի ու դերասանի ինքնին ծագող, բնական համագործակցություն: Բեմադրողը դիրիժորի դերում է, լուռ, չի ներխուժում նվագախումբ: Այդպես է, որովհետև ինքը նույնպես երաժիշտ է: Սա նման է նաև Ֆուտբոլի մարզիչի գործին: Խաղում է առանց դաշտ մտնելու:

Հանդիսատեսին տարակուսանքի մեջ է թողնում ներկայացման ավարտակետը: Պատմությունն ավարտվում է անսպասելի, և վերջնական վճիռը թաղվում է մթնոլորտի մեջ: Սպասում ենք վերջին խոսքին: Ուժգնացող երա-

ժշտություն, խավար, հանգչող մոմ, լուսթյուն և արձա-
նի եղծված դեմք: Սպասում ենք: Ինչի՞, դժվար է ասել:
Դա ոչ Ֆրազ է, ոչ էլ սյուժեն ավարտող այլ նշան...

Բեմադրության մեջ գործում է մի շատ էական խոր-
հրդանիշ՝ Մաշուի ստեղծած կտավը: Նրա իմաստը
անսահման խորն է, քանի դեռ տեսնում ենք դիտողնե-
րի հայացքում, զգում, որ արվեստի գլուխգործոցը
տեսական մի պահ փոխում է մարդկային կյանքի իմաս-
տը և անսահման թանկ արժե: Բայց երբ նկարը նայում
է հանդիսատեսին, փլվում է նրա թանկ գաղափարը:
Չպետք է տեսնենք այդ նկարը: Նա իր անտեսանելի-
ությամբ առավել քան տեսանելի է: Անուղղակիորեն
այդ է հուշում հեղինակի գաղափարակիր կերպարը՝
նկարիչ Մաշուն:

— Ի՞նչ ես մտածում իմ մասին, — հարցնում է իր
կորցրած դեմքը որոնող հերոսը:

Նկարիչը լուռ է, ապա տալիս լուսթյան իսկական
պատասխանը.

— Ոչինչ:

Իսկապես ոչինչ: Այս է ասելու փրկիստիան: Բայց նա
մարդուն տալիս է իր ստեղծագործությունը՝ հոգու
խորհրդանիշը:

Խորհրդանիշը չպետք է վերածվի առարկայի: Նկարի
չրջանակն իսկ արդեն կրում է մարդու և աշխարհի
գաղափարը, ճիշտ այնպես, ինչպես բեմի մթությունից
նայող անտիկ արձանը եղծված դեմքով, ուր տեսնում
ենք հերոսի խորտակված հոգին: Այս արձանը նույնպես
չրջանակ է՝ հեռացած հոգու դատարկ տաղավարը, որ
չի սպասում ոչ մեկին:

Բեմադրողը սերմանել է ճշմարիտ գաղափար, հանդի-
սականին մոտեցրել է հեղինակի տեսած աշխարհի
առեղծվածին: Ի՞նչ է մնում: Գուցե մեծ բան՝ մի պարզ
ու իմաստավորված վերջակետ:

ՈՐՏԵ՞Ղ Է ՄՈՌԱՅՈՒԹՅԱՆ ԳԵՏԸ

<...> միապէս մատնէ կորստեան
և զղջումն ուժգնապէս, և թէ
մեղանչումն մոլեգնաբար...

Նարեկ., ԺԱ 1-2

Առանց սպասումի, վախով ու կասկածով, այս դժվար
օրերին մտնում եմ մայր թատրոն, որը, մեղք չլինի ասե-
լը, վաղուց ինձ երևում է խարխիսը կորցրած տապան:
Ի՞նչ ասի նա, ինչի՞ց պատմի այսօր հույսն ու հավատը
կորցրած մարդուն:

— Մի բան ասա, էլի, ա՛յ մեր... Աղոթք ասա:

Այս խոսքը լսում ենք իր հոգին խորտակող հերոսից,
որ եղել է «սովետի բոլոր բերդերում» և կանգնել հայ-
րական տան ավերվող շեմին:

— Ես աղոթք գիտե՞մ, որ...

Կյանք վերագարձող, իր պատիվը ցեխից դուրս
քաշող մարդը փակուղու առջև է և փնտրում է մոռա-
ցության գետը: Մաշկագերծ լինելու չափ մերկ է ճշմար-
տությունը: Մեր գուգված քաղքենին, որ չգիտե՞ ուր է
եկել և ինչու՞ ի մխիթարություն, թե ի գվարճություն,
օտարի նման է նայում բեմին և դիմադրում է
ճշմարտությանը իր արհեստական ծիծաղով: Օթյակի
անկյունից կիսամութ դահլիճին է նայում բեմադրող

Նիկողայոս Ծատուրյանը, սրտնեղությունից ատամները սեղմած:

«Փրկեք մեր հոգիները»:

Թատրոնն այս վերնագրով է պսակել երիտասարդ թատերագրուհու՝ Անահիտ Աղասարյանի ողբերգական դրաման: Պետք էր ասել՝ «և փրկեա զմեզ ի չարէն»:
Այս է աղոթքի բանաձևը:

Հեղինակի գրիչն անվարժ է, հոգևոր փորձը նվազ՝ գիտակցելու, թե իրականություն ինչ շերտ է գննում, ոգու ինչ սահմաններ է շոշափում: Նա ենթագիտակցորեն շոշափել է իրային աշխարհի հատակն ու քառսը և դեմ առել մարդկային հոգու պղտորված երկնքին: Ճշմարտությունը, որքան էլ ծանոթ ու սովորական լինի, միշտ էլ անսպասելի է, միշտ նոր է, որքան էլ հին թվա նրա արտահայտություն կերպը, և զարմանալի չէ, որ միշտ էլ հանդիպում է դիմադրություն:

Մեր հասարակությունը վարժվել է կեղծիքի, սովոր է կեղծ պիեսների, վախվորած հարցադրումների, բեմական արհեստականության ու սեթևեթանքի: Թատրոնում նա այնքան քիչ է հանդիպել ճշմարտության, որ հիմա շփոթվում է, տեսնելով այնտեղ իր մերկացված հոգին: Նրան շփոթեցնում են հեղինակի համարձակությունը, բեմադրողի ծայրահեղորեն իրապաշտ հայացքը, դերասանի խաղի մեզանում աննախադեպ, բնախոսական հավաստիությունը: Մարդկային հարաբերությունների արհեստական կազմակերպվածքում իսկապես տարօրինակ, նույնիսկ սարսափելի կարող է թվալ թատրոնի ճշմարտությունը, եթե մարդը սովոր չէ խոստովանություն: Բեմադրողը, թերևս իմանալով այդ, հանդիսականին աստիճանաբար, «դավադիր» մի եղանակով ներքաշում է իր ստեղծած իրականության խորքը: Դահլիճ մտնողին դիմավորում է ծանոթ, սովորական, կյանքի անվարագույր մի պատկեր, որտեղ իրականն ու պայմանականը կարծես տարձրոչված չեն, և դժվար է իմանալ

որ պահից ու որ խոսքից է սկսվում ներկայացումը: Շատ ծանոթ, մաշված, գորշականաչավուն փայտամածով, գրեթե անապակի տունը, բակի փոքր տարածքը՝ մեղմ ծիրանագույն լույսի մեջ (նկարիչ՝ Սարգիս Արուտչյան), ժամանակակից մագնիտոֆոնային երաժշտությունը, մարդկանց անշտապ, աննշանակալից անցուդարձը, բակում ու պատշգամբում խաղացող երկու երեխաները, կամաց-կամաց հավաքվող հանդիսականներին նկատելն ու չնկատելը թվում են սովորական միջոցներ, և ոչ ոք չի կռահում սպասվող կամ արդեն սկսված աղետը: Կյանքը թվում է անհոգ ու անհավասարակշիռ, արտաքուստ ներդաշնակ, բայց այդ հանգստության տակ կա մի ավերմունք, ողբերգական կնճիռ (կոլիզիա), և չգիտենք՝ ինչ ցավագին մերկացում է սպասում:

Հեղինակի երևակայությունը գործել է ներկայացվելիք գործողության թիկունքում ու անցյալում: Ներկա վիճակին նախորդել է մի անցյալ՝ անհամեմատ ավելին, քան կարող է իրականանալ ներկայության մեջ՝ բեմական ճակատում: Ներկան չէր կարող դրամատուրգիական լինել, բեմում չէր կարող տեղի ունենալ ոչինչ, եթե անցյալում կատարվածը ճշում չգործադրեր ներկայի վրա: Սա դրամայի հայտնի օրենքն է: Հեղինակի երևակայության հիմնական նյութը ներկայից դուրս է՝ նրա մերձավոր ու հեռավոր թիկունքում: Այստեղ է Անահիտ Աղասարյանի պիեսի գաղտնիքը:

Արդ, ի՞նչ է տեղի ունեցել:

Աշխարհ է քանդվել: Տարիներ առաջ վախճանվել է մի հայր, ասել է՝ տան տեր, երկրի տեր, աստվածություն: Ըստ բեմադրողի խոսքային հավելման, փլվել է մի հանքախորշ, եթե սիմվոլի վերածենք (նկատի ունենալով ողբերգական շարունակությունը), փլվել է երկրի հատակը, և կենդանի մնացածների համար բացվել է հոգու կորստյան, այն է՝ դժոխքի ճանապարհը: Ահա

Հայրական տունն է վերադառնում մի որդի, կեղեքված մարմնով ու հոգով, աշխարհի դեմ կատաղած, Մորփեոսի թուլյնը երակներում: Նա ընկնում է նոր մեղքի մեջ (ըստ պիեսի) և հեռանկարում տեսնում նորից բանտ ու աքսոր, ուր կարծես հավերժորեն շղթայված է իր հոգին: Այս հերոսը թվում է՝ ազգակից է Կորրադոյին («Ոճրագործի ընտանիքը»), Ժորժ Ժերմանիին («Խաղամուլի կյանքը») և այն բոլոր արգար, թե մեղավոր վերադարձողներին, որ ուզում են աշխարհ մտնել երկրորդ անգամ, դատում են, դատվում ու կործանվում: Սա վերադարձող հանգուցյալն է, որին կյանքը հետ չի ընդունում: Սյուժետային հին պայմանաձևն ու արխետիպը մեզ նորից պատմում են աշխարհի բանը, այն է՝ ոչինչ չի վերադառնում, չի նորոգվում նախկին հիմքի վրա, և ոչ մի կյանք չի վերակառուցվում:

Հնարավոր չէ անհույզ ու անարցունք հետևել այս ներկայացմանը: Եվ գիտենք, որ թատրոնն իրականանում է ոչ հեղինակի գրչի տակ, ոչ էլ նույնիսկ բեմում, այլ հանդիսատեսի հոգում:

Հանդիսատեսի հայացքի առջև դրված Հին տունն ու բակը խորհրդակերպվում են, դառնում տիրոջ աչքից հեռու, աչքից ընկած, եղած ու չեղած, չկառուցված ու ավերված, չիրականացած կյանքի, աստված չունեցող տիեզերքի նշաններ: Բեմադրողը դժոխքի մեքենա է դրել այս տան գլխին: Դա սուլոցով ու դղրդոցով սուրացող գնացքն է, որ հայտնի չէ, թե ուր է գնում այս տան կողքով, թե՞ տանիքի վրայով: Կիսամուլթի մեջ օրորվում են երեք աղոտ լամպ, և տունը նմանվում է ցուրտ, ապրանքատար վագոնի: Սենյակի խորքի կապույտ էկրանը լուսամուտ չէ, այլ կույր ապակի, որ չի տեսնում այս կյանքը, և մարդիկ չեն նայում նրա արվեստական լույսին: Առավոտ լուսաբացին բարձրախոսից հնչող իտալական բելլ-կանտոն հեռավոր ու գեղեցիկ աշխարհի կանչն է, որ չի մասնակցում այս կյանքին: Բակում մի

լվացարան կա մի բուռ ջրով, պատի տակ մի նստարան, աջ անկյունում մի գյուղական թախտ, և կենտրոնում մի տակառ, ուր երբեք չի ապրել իր հոգու տաղավարն իրենում կրող Դիոգենես փիլիսոփան: Աղբյուրը տնից հեռու է, ինչպես Լեթան, և թվում է՝ նրա ակամա խորհրդանիշն է այս տունը հյուր եկած օտար, մանկամարդ կինը, որի գրկում մի պահ հանգչում է գիշերվա և սեփական հոգու մղձավանջում չարչարվող հերոսը:

Ի՞նչ են ուզում այս անհույս աշխարհի մարդիկ, փրկություն, թե՞ մոռացություն: Մարդն ազատվել է բանտից և նորից ձգտում է դեպի բանտ: «Ինչո՞ւ մենակ թողեցիր ինձ, Հայր»: Ակամա հիշում եմ Խաչվածի վերջին աղաղակը:

— Հայր մեր, որ յերկինս ես... — մեղավոր որդին աղոթք է սովորեցնում մորը: Նախավերջին տեսարանում նա ծունկի եկած, լվանում է մոր ոտքերը: Դերասան Տիգրան Ոսկանյանի կերպարանքը թիկունքից հիշեցնում է «Անառակ որդուն»:

Թատրոնը հայտնագործել է սոցիալական նոր հերոս, բեմական անունով Արմեն Ազարյան: Հագուստը մրի նման սև է, դեմքը գունատ, մարմինը ճերմակ ու նիհար, ինչպես Խաչվածի մարմինը: Բեմադրողն ու դերակատարը գտել են շատ ստույգ դերապատկեր և նույնքան ստույգ հոգեկան կազմ, կոնկրետ, տիպական, անհատականացված և խորագույնս ընդհանրացված: Ազնիվ ու քնքուշ մի հոգի կոպտացել է, վայրենացել, ինչպես տափաստանի գայլ: Կովով է տուն մտնում այս մարդը, կովելուց հոգնածի կովով: Մայրը նրան լողացնում է տակառում, շատ քիչ ջրով, որ չի մաքրում նրա սևակնած հոգին: Դերասանն սկսում է ցածր տոնից, խոսում է միակերպ, աներաժշտական, զսպված, խուլ ձայնով, սրտի խռովքը թաքցրած, որ հետո գոռա, կոկորդ պատռի, անհուսուլթյունից երկուտակ ծավելով, դուլխը պատերին տալով, գետինը ճանկուելով:

— Լի՛զա, Լի՛... զա՞, ո՞նց, ո՞նց, ո՞նց...

Քույրը՝ Լիզան, եղբորը փրկելու համար ծախել է իր պատիվը, անարգել է հայրական տունը: Մայրը հիվանդ է, հոգնած, կյանքի դառնություն հետ գրեթե հաշտված: Տուն չկա, երկիր չկա: Եվ մարդու որդին թշնամի է դարձել իր ու աշխարհի դեմ, մոռացություն է որոնում: Փրկություն ասողը՝ օտար մի աղջիկ՝ Աննան, որքան էլ մոտ թվա, հեռու է: Հերոսն զգում է այդ հեռավորությունը և Ֆիզիկապես մերձենալով էլ մնում է մենակ ու անօգնական: Աննան (Աննա էլբակյան) ողբացող հրեշտակի նման կանգնած է թշնամացած, վիրավորանքից հեծեծացող քույր ու եղբոր միջև և արցունքներն է խեղդում: Դերասանուհին այնքան բան է ասում իր լռությունմբ, միայն լսելով: Արտաքին խաղը տեղ չունի այստեղ, և զարմանալի է ներքին հուզականությունը: Ասել զգացմունքի տրամաբանություն քիչ է: Սա Ստանիսլավսկու ասած «մարդկային ոգու կյանքն» է, որ ճառագում է բոլոր դերակատարներից: Տիզրան Ոսկանյանը հիացնում է: Ողբերգականությունը տիպականացված է և անհատականացված: Բնավորություն վերարտադրելը գուցե այնքան դժվար չէ, բայց վերապրել ըստ բնավորության, միջավայրի ու դաստիարակության բոլոր օրգանական նշաններով... Դա շատ բարդ բան է:

Դերասանական նույն որակով է դրսևորվում Լիզայի դերակատար Լալա Մնացականյանը: Թվում է, թե դերասանուհին պարզ անձնականացման է ենթարկել կերպարը, բեմ է մտնում սոսկ ակներև տվյալներով, ինքն է: Բայց այդպես միայն թվում է: Դերասանուհու անձի ու ներկայացվող կերպարի միջև եղած հեռավորությունը, որ պարզ երևում է բեմից դուրս, հաղթահարված է զարմանալի վարպետությունմբ: Նրա Լիզան մի գավառական օրիորդ է, որ ձգտել է դեպի բարձր միջավայր, իմաստավորված կյանք, բայց սահել է մեղքի խորխորատը: Նա երևում է համարձակ, վստահ, ամօթխածու-

թյունից հեռու և միաժամանակ դառնությունից կոպտացած, ժամանակից շուտ հոգնած: Լիզայի մեղավոր անձը պարուրող կարմիր խալաթը կարծես վստահությունն նշան է և անառակության մարտահրավեր: Բայց այս նույն աղջիկն այնպես է հեծկտում, դառնում անօգնական եղբոր հասցրած հարվածից՝ «ինձ կարելի է խփել, կարելի է, ինչո՞ւ...»: Մի շատ մեծ, անասելի և անբուժելի ցավ կա նրա հոգում: Մեղանչել է մոլեգնաբար և զղջում է մոլեգնաբար ու ցավագին, անձև ու անկոփ խոսքերով: Նա և կարեկցանք է առաջացնում, և կենսունակություն է ներշնչում: Լիզայի քայլվածքը հոգնած է և ամուր, մարմինը պինդ, և հոգին բեկված: Բայց այս բեկված հոգին այնպես է կաշկանդված մարմնում, որ չի կարողանում գտնել երկնքի ճանապարհը: Դժոխային գիշերվա մեջ նա անհույս պատերազմ է մղում օտարացած եղբոր դեմ և հեծեծում է զսպված, իրեն սպանելով: Լիզան աղոթում է դուան սանդուղքին վայր ընկած, տանջվում է աղոթել չկարողանալուց և հոգին է կրժոտում՝ «մեկը չեղավ, որ ձեռքս բռներ, ասեր՝ Լիզա, էդ ի՞նչ ես անում... Եվ, ի՞նչ լավ է գտնված, նա չի դառնում Մարիամ Մագդաղենացի: Աղոթքը տեղ չի հասնում: Նա լռում է, և գիշերվա խավարի մեջ փողոցից լսվում է շան կաղկանձ:

Բնութագրային եղանակով է մշակված մոր՝ Աշխենի ողբերգական կերպարանքը: Լյուսյա Հովհաննիսյանի Աշխենը ճակատագրով դատապարտված կին է, այրի, մարմնով հիվանդ, հոգով ավերված: Նրա համար ոչինչ անսպասելի չէ: Ողբն անարցունք է, սովորություն: Այրին չգիտե իր դժբախտության չափը: Նա ավելի շատ վախով, քան ուրախությունմբ է դիմավորում բանտից վերադարձող որդուն: Չի կարողանում ուրախանալ: Ներկայացման մեջ մեկ լուսավոր պատկեր կա: Տակառի ծածկին փռվում է մաքուր սիւռոց, դրվում են օղու մաքուր բաժակներ, ինչպես հույսի ու մաքրության չնչին

անոթներ: Այրին երգում է: Հեռավոր, աղոտ լույս է ճառագում նրա փայլատ ձայնից. «Աշխարհը փուչ է, քեզ էլ չի մնա»: Երգում է աչքն ու ականջը փակ, երգը շարունակում է մտքում, երբ մարդիկ հեռացել են սեղանից, և հետո հանգիստ զարմանում՝ «էս քեֆը պրծա՞վ»: Դժվար է ասել՝ ո՞վ է ավելի մենակ, մա՞յրը, թե՞ որդին: Ամեն ինչ տրված է կենցաղի ու հոգեբանության հավաստիության սահմանում: Անհող ու անտեր հայրենիքի գաղափարը հայտարարությունն չէ այստեղ, ոչ էլ իմաստաձևության ենթարկված պատկեր, այլ հանդիսականի հոգում ծնվող զգացմունք: Աշխարհ է բերում և աշխարհ է տանում իր հետ այս մայրը: Կյանքի ճշմարտությունը լիակատար է Լյուսյա Հովհաննիսյանի խաղում, եթե նկատի չառնենք մեկ-երկու խոսք, որ դերասանուհին հրում է դահլիճ հին եղանակով:

Այս տանից դուրս իրականությունը խորհրդակերպված է երկու էպիգոգային դեմքերով. մեկը ոստիկանն է, մյուսը գողը: Թաղային տեսուչի պաշտոնազգեստի մեջ պարարտացած ընկեր Գեորգյանը (Շահում Ղազարյան) խոսում է իր պաշտոնի թելադրած տոնով, կռվում է առանց չարություն, սրտնեղում, որ չի կարողանում բռնել մարդու երակը, չի կարողանում թափանցել մարդու հոգու մեջ, փակ դուռ է ծեծում, դեմ առնում և գնում, բակի նստարանին թողնելով... իր ականջը՝ ազատ աշխարհի, իր համար անհասկանալի ձայնը որսացող ընդունիչը: Կոնկրետ է, ծանոթ, հասկանալի որպես տիպ, մարդկային, մի քիչ ավելի մարդկային, քան թելադրում է օտար մարդու դիրքը: Դերասանի մարդասեր ու ճշմարտասեր բնավորությունը կարծես բողբոջում է կերպարի դեմ, և ուրիշ պիեսի կողմ է նայում:

Երկրորդ դեմքը մարդու ճանապարհին կանգնած չար ուժն է՝ սատանայի նման անխուսափելի, ճակատագրական, ինչպես Մեֆիստոֆել կամ սև կատու: Դերասան Ռաֆայել Գրիգորյանը ներկայացնում է ծանոթ ու

ամբողջական մի տիպ, գորշ զգեստով ու փողկապով, շրջկոմի հրահանգիչի նման, գրեթե փողոցային բառապաշարով, ինչպես ասում են՝ «գողական», մաներային ըստ միջավայրի, չբռնվող մի արարած և անունը Կատու: Ըստ պիեսի, հեղուսն սպանում է նրան գերեզմանոցում, և լուրը բեմ է մտնում ոստիկանի միջոցով: Հայտնողը գիտե ու չի ասում՝ ով է սպանել: Հատվածը շահեկան է խաղային իմաստով: «Ես գա՞մ, թե՞ դու կգաս», — հարցնում է ոստիկանը: «Ես կգամ», — պատասխանում է մեղավորը: Կրճատված է այս տեսադրանք: Գուցե իզուր: Բայց բեմադրական կոնտեքստն ամբողջական է, և չենք գտնում այս ճակատագրական վերջակետի տեղը:

Կյանքի դռները փակ են մնում հերոսի համար: Ժշմարտությունը երկնքում է: Եվ երկիրն էլ քավարանն է, այլ հոգու անապատ: Որտե՞ղ է մոռացություն գետը: Հերոսն ուզում է խեղդվել տակառում և չի կարողանում: Դահլիճ է ներխուժում եկեղեցու զանգերի ղողանջը: Հերոսի գլխավերևում է մարդական օդակը, որպես երկիմաստ մի խորհրդանիշ՝ լուսապսա՞կ, թե՞ կախաղան: Մարդը թուլացած ու շնչասպառ է: Նա կոտրված սանդուղքի տակից հանում է Մորփեոսի թուլյնը... Նստում է, անշարժանում, լարվում և թմբեցնող հեղուկով մտնում իր երակների մեջ: Ինքնասպանության նման պատկեր ես չեմ տեսել թատրոնում: Իրիկնային ղողանջների մեջ, փրկության ձայնին անտարբեր, խորտակվում է մարդու հոգին: Բայց ինչո՞ւ է ղողանջն այդքան հզոր: Սա Քյոլնի տաճարը չէ, այլ հայոց զանգակատունը, որի հին ու հալածական ձայնը ո՞ւր է, թե հասնի մեր ականջին: Ա՛յ, ուրիշ է գնացքի ձայնը: Դա այն կույր ու վայրագ ուժն է, որ գնում է խավարի միջով, մեր ավեր տան վրայով, հայտնի չէ՞ ուր և ինչպես խորտակվելու:

ՈՃԱՎՈՐՎԱԾ ԳՐՈՏԵՍԿ

Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմպոզիտորի թատրոնի վերջին բեմադրությունը՝ Բրեխտի «Արթուրո Ուրի կարիերան» ստեղծել է հակասական տպավորություն և հանդիսատեսին թողել անտարբեր: Այս իրողություն հետ պետք է հաշվի նստենք, բայց և իմանանք, որ մասնագիտական խոսակցության մեջ դա միակ չափանիշը չէ: Հանդիսատեսն, իհարկե, անտարբեր չէր մնա, եթե գտնված լիներ այս ծանր ու երկարաբան պիեսի հնչողական ու տեսողական համարժեքը: Երաժշտական-հարվածային աղմուկը, խոսքի մշակված չլինելը, հասարակական ամոթխածությունը մարտահրավեր նետող ակնարկները կատարել են իրենց տխուր դերը: Բայց կան բաներ, որ պետք է նկատել, պահպանել և, նույնիսկ (թող զարմանալի չլիմա), դարձնել ուսանելի: Դա առաջին հերթին թատրոնի պայմանական լեզվի յուրացումն է: Բեմադրող ռեժիսոր Արմեն Էլբակյանի ընտրած ոճական պատկերն, իհարկե, նորություն չէ, բայց նորություն է նրա ոճական հետևողականությունը, պայմանական ծանոթ ձևերի համակարգված, սկզբունքային կիրառումը, որ հանգեցրել է գծերի, գույների ու ձայների տոնային ու ռիթմական ամբողջություն, էքսպրեսիվ տարբերի ու ներքին դինամիկայի: Բեմադրողը

սոսկ արտաքին վճռի մեջ մնացել է հավատարիմ այն տոնայնությունը և տրամադրությունը, որով սկսել է խաղը: Մենք շատ ենք տեսել բեմական կոպտություններ, ջանքեր ու ներքին սեղմումներ, կոկորդ պատռոզ ու ականջ խլացնող, անհավասարակշիռ, հարձակողական ներկայացումներ, միտքը կամ գաղափարը ճշալով հանդիսատեսի աչքն ու ականջը խոթող բեմադրություններ: Եվ այս ամենն անցել է գրոտեսկի ու թատերայնությունից անվան տակ: Գովեստներ չեն խնայվել, եթե բեմադրողը եղել է տիտղոսավոր, պատվանշաններով զարդարված մեկը: Ավելին, դժգոհողին համարել են պահպանողական, հետագեմ: Ասել, թե Էլբակյանի բեմադրությունը շատ հեռու է այդ «գեղագիտությունից», չափազանցում կլինեն: Ցավն այն է, որ աղմուկը խանգարում է ոչ միայն սյուժեի ըմբռնմանը, այլև այն մշակված ու ոճավորված գրոտեսկին, որ ներկայացման արժանիքն է: Ներկայացման պլաստիկական պատկերն անթերի է ու ամբողջական: Դա արտահայտված է նախ դերասանական պլաստիկայի մեջ: Դա թվում է արտաքին, բայց այդպես չէ: Փորձենք մի պահ հանել ամբողջ ձայնային պարտիտուրը և դիտել ներկայացումը բացարձակ լուծության մեջ: Մենք կտեսնենք թատերական գեղանկարչության կենդանի շարժումը և՛ կոմպոզիցիայի ամբողջությունից մեջ, և՛ յուրաքանչյուր դերակատարի խաղում: Այն, ինչին ասում ենք դերի դժապատկեր, այստեղ լուծված է հիանալի: Ի՞նչն է խանգարում տեսնել այս՝ իսկապես գեղարվեստական վճիռը: Աղմուկից բացի՝ հապճեպությունը, ներքին շտապողականությունը, տեմպառիթմը կորցնելու վախը: Եկեք մի պահ փակենք մեր ականջները և դիտենք: Մենք կունենանք ոճավորված գրոտեսկի շատ գրավիչ, կատարելապես թատերային մի պատկեր: Դրանից հետո (բեմադրողին եմ ասում) վերադառնանք փորձասենյակ, նստենք սեղանի մոտ և նորից կարդանք տեքստը՝ հնչյունական-բառա-

յին-դարձվածքային կազմից սկսելով՝ գտնենք ներքին տոնը:

Այս պահանջները սոսկ էլբակյանի բեմադրությունը չեն վերաբերում: Մեր թատրոններում, ինձ թվում է, սեղանի մոտ լավ չեն աշխատում, չեն հաղթահարում պիեսի խոսքային շերտը, չեն զգում բառն ու հնչյունը: Դա մեր բոլոր թատրոնների ընդհանուր, մեծ թերությունն է, ոչ միայն պրոֆեսիոնալ հմտությունների, այլև պրոֆեսիոնալ բնավորության բացակայությունը: Թատրոնն իհարկե, խոսքի արվեստ է, այլ գործողություն, մարդկային կենդանի վարքագծի արվեստ: Բայց նա ունի խոսքային նյութ, որը պահանջում է բեմական մշակում: Սա նշանակում է շարժում էականից դեպի երևութականը, ներքին ձևից դեպի արտաքին կերպը:

Ի՞նչն է խանգարում դրան: Նախ և առաջ Բրեխտի, այսպես կոչված, «օտարման» տեսությունն մակերեսային ըմբռնումը: «Օտարման» գաղափարը նորությունն է: Դա պայմանականություն գաղափարի օտարոտի և շատերի համար հրապուրիչ ձևակերպումն է և թատրոնի մարդկանցից շատերին ազատում է դերասանի հոգեբանական մեխանիզմն աշխատեցնելու դժվար խնդրից, արդարացնում հուզվելու անընդունակ դերասանին և կարծես իրավունք տալիս բարբառելու «ինտելեկտուալիզմի» բնավ չյուրացված դիրքերից: Այդպես չի եղել Բրեխտի թատրոնը և այդպես չէ: Այնտեղ չկան կոալիտ ընդգծումներ, անճոռնի խոշորացումներ, բայց կա հեզանք, ո՛չ ցինիզմ ու անպատկառություն: Այնտեղ չկա հարձակում և աղմուկ: Բրեխտի թատրոնը տրամաբանական է գերմանական իմաստով և թատերայնություն մեջ գուսպ, թեթև, հանգիստ, անճիգ: Հանդիսատեսն այնտեղ բռնադատված չի զգում իրեն, այլ խաղաղ կերպով մտնում է առակա-այլաբանական վիճակների ոլորտը: Բրեխտի թատրոնի առաջադրած հույզը գեղարվեստական է, մարդուն խաղաղեցնող: Եվ

այս ամենով հանդերձ, Բրեխտի թատերական գեղագիտությունը նորմ է, պայմանականություն վերջին խոսքը է, և պարտադիր է այն ընդօրինակելը: Բրեխտի պիեսները կարելի է բացահայտել երբեմն նույնիսկ հակառակ գնալով նրանց պոետիկային: Ինչ էլ լինի, պատմողական, ցուցադրական կամ, այսպես ասած, էպիկական վիճակը պետք է վերածվի գործուն վիճակի: Հոգեբանությունը, որը թվում է՝ պետք է մերժվի, այստեղ պետք է լինի առաջին միջոցը, բայց ոչ նպատակ: Սխալվում ենք, կարծելով, թե Բրեխտը հակառակ է թատերական բոլոր համակարգերին: Բնավ այդպես չէ: Բրեխտը թատերագիր է: Թող «էպիկական թատրոն» պայմանաձևը չչփոթեցնի ոչ մեկիս: «Թատրոնը էպիկական լինել չի կարող, — ասել է Իոնեսկոն, — չի կարող, որովհետև նա դրամատիկական է»:

Էլբակյանի բեմադրական վճիռն սկզբունքորեն վիճելի է և կիրառելի է անկախ Բրեխտից: Նրանում կա ամբողջական սկզբունք: Պետք է գտնել այդ սկզբունքի ավելի նպատակահարմար կիրառումը և մշակել սկզբունքը, նրբացնել նրա դրսևորման կերպերը, ոչ թե մերժել կամ անտարբերության մատնել:

Բրեխտը հրապուրում է մեր բեմադրողներին ոչ այնքան իր գաղափարներով, որքան այդ գաղափարների մատչելիությունը ու մերկությունը: Իսկ եթե գաղափարը մերկ է պիեսում, թատրոնը չպետք է ավելի ընդգծի այդ մերկությունը, չպետք է ճչա այն մասին, ինչ ակնհայտ է: Բոլոր տեսակի գաղափարները արժեզրկվում են, երբ նետվում են հրապարակ, դառնում ամբոխային սեփականություն: Բրեխտը ոչ թե դրա կողմնակիցն է, այլ, ինչպես այս պիեսն է ասում, դրա հակառակորդն է: Ուրեմն, ճիշտ հասկանալով Բրեխտին, չկառչենք ամեն դեպքում նրա պիեսներից, չհրապուրվենք նրանց արտաքին, առակային կաղապարներից և չդարձնենք այդ բեմական արվեստի նորմ: Ինչ վերաբերում է քաղաքա-

կան միտումներին, ապա եկեք նկատենք, որ քաղաքական ներկան փոխել է իր դեմքը, դիմակն ու պլաստիկան, նաև խոսքերն ու կոչերը, ամբոխավարության եղանակները: Այս առումով, Բրեխտը կանգնած է XX դարակեսին, ոչ դարավերջին: Եթե ետ ենք նայելու, ետ նայենք դարավերջի լույսով և գտնենք մեր Բրեխտին, քաղաքական երգիծանքի ազգային օրինակները, որոնք և քիչ չեն, և անհամեմատ արդիական են: Մենք կարգացե՞լ ենք ուշագի՞ր Պարոնյանի պիեսները, զգացե՞լ ենք նրանց գաղափարական նրբությունը, շոշափե՞լ ենք արդյոք պայմանականության ու իրականության այն եզրերը, որոնք բնավ չեն մղում կենցաղային գրոտեսկի, թաքցնում են թատերական պայմանականության մեծ հնարավորություններ: Ոճավորման այն եղանակը, որ գտնված է այս բեմադրության մեջ, եթե մշակվի ու նրբացվի, հագեցվի հոգեբանությունամբ ու հույզերով, կտա բոլորովին այլ որակ, կստեղծի այլ տպավորություն:

ԻՆՉՈՒ ԷՐ ՏԵՈՒՐ ՊԱՐՈՆՅԱՆԸ

Գրական երկի բեմականացման գործում ամենանուրբ, թերևս ամենաէական կետը ոչ այնքան հեղինակային մտահղացման, որքան օբյեկտիվ բովանդակության ճանաչումն է՝ հստակումն այն խնդրի, թե սոցիալ-պատմական ինչ աշխարհ է գործում ակներև իրագրությունների թիկունքում, առավել ևս՝ բովանդակային ինչ հեռանկար է երևում: Սա միայն ենթատեքստը չէ, որ տեսանելի է, հաճախ ի հայտ է գալիս ինքնին, որպես բեմական վիճակների անմիջական արդյունք: Ենթատեքստին կարելի է մոտենալ սոսկ գրական երկի ներփակ աշխարհը ճանաչելով: Բայց թատրոնը ներփակ աշխարհ չէ և խոսքային նյութը դնում է ավելի լայն շրջանառության մեջ:

Թվում է, խնդիրը պարզ է, դատողություններն՝ ավելորդ: Բայց երբ պարզվում է, որ մոռացվել են հայտնին ու անվիճելին, հարկադրվում ենք բացատրել բաներ, որոնք կարիք չպետք է ունենային ոչ մի բացատրություն:

Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանների» նոր բեմականացումն ու բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում մեզ կանգնեցնում է մի պարզ

Հարցի առջև: Դա ճարահատյալ տո՞ւրք է դասական հեղինակին, թե՞ արժեքի նոր գիտակցում: Ժամանակը հարստացնում կամ աղքատացնում է անցյալի երկը. ի հայտ են գալիս անսպասելի շերտեր, երբեմն իմաստալիս այնպիսի ակնարկներ, որոնք, թվում է, չի նախատեսել հեղինակը: Գրականագիտության մեջ ոչ սակավ հոլովվում է մեթոդի և աշխարհայացքի հակասության հարցը: Դա խնդրի մեկ կողմն է և ենթադրում է պարզ ու դյուրին վճիռներ: Այս չէ մեզ անհանգստացնողը, այլ՝ որտեղ է ավարտվում հեղինակի մտահղացումը, և ինչ է ասում նրա վերարտադրած իրականությունը իր սոցիալ-պատմական կոնտեքստում ու հեռանկարում:

Պարոնյանի վերարտադրության աշխարհն ու հերոսները վաղուց գոյությունն չունեն: Թատրոնը գործ ունի պատմականորեն անցած նյութի հետ: Սա էլ խնդրի մյուս կողմն է: Իսկ ի՞նչ ենք մտածում մենք այսօր արևմտահայության ճակատագրի մասին: Պարոնյանը կարող էր չլուսահել այն, ինչ տեղի ունեցավ իրենից հետո՝ 1895-ին և մանավանդ 1915-ին: Նա տեսել էր 60-ական թվականների ազգային վերելքը, սահմանադրական շարժումը, ականատեսն էր ու մասնակիցը արևմտահայության սոցիալ-հասարակական ու քաղաքական տրամադրությունների, կրողն էր այն հույսերի ու տազնապների, որ ապրում էր ամբողջ Հայ հասարակությունը 1878—79 թվերի ռուս-թուրքական պատերազմից հետո: Կարո՞ղ ենք արդյոք այսօր հեշտ ու հանգիստ դուրս բերել նրան «Հայկական Հարցի» ստեղծած քաղաքական մթնոլորտից և նրա հերոսներին պատկերացնել որպես կյանքից ու աշխարհից դուրս պար եկող խամաճիկներ: Պարոնյանը հրապարակ է հանել ազգային-հասարակական գործով մտահոգվածների բոլոր ներկայացուցիչներին, և դա ժամանակի հայոց հոգևոր կյանքի տխուր մակերեսն է: «Կը հրատարակենք սույն գործն,— ասում է նա,— ոչ այնքան մեղադրելու նպա-

տակով ազգային խմբագիրներն, հեղինակներն, բանաստեղծներն և այլն, որքան ներկայացնելու համար ապագա սերնդյան ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացությունն...»:

«Ապագա սերնդյան» ընդգծում ենք այս բառերը: Մենք ենք այդ ապագա սերունդը, որ այսօր վերընթեռնում ենք Պարոնյանին, մասնակից լինում նրա վշտի ծիծաղին և, ուզենք, թե չուզենք, ընկալում ենք նրա աշխարհը հեղինակի թերևս չնախատեսած, բայց նրա հաջորդների ապրած ու մեր իմացած ողբերգական իրադարձությունների լույսով:

Մեր վկայաբերած խոսքը բառ առ բառ, հանգիստ ու արտահայտիչ ընթերցվում է ներկայացման վերջում: Ասվում է այն, ինչը պետք է բեմադրողի բանալին լիներ: Բանալին ցույց է տրվում հանդիսատեսին: Կարելի էր և ցույց չտալ, այլ բանալ դուռը, որի տեղը չի՞ ուզեցել իմանալ, թե՞ իսկապես չի իմացել բեմականացման ու բեմադրության հեղինակ Հրաչյա Ղափլանյանը: Դժվա՞ր էր իմանալ, որ «ողբալի կացություն» բառերի տակ հեղինակի նախազգացումն ու տազնապն է «ապագա սերնդյան» ճակատագրի հանդեպ: Այո՛, թեկուզ և սոսկ նախազգացում: Պարոնյանը վախճանվել է 1891 թվին և գուցե չի մտածել, որ բանը հասնելու է ազգային ողբերգության: Դա գիտենք մենք և իրավունք չունենք անտեղյակ ձևանալու, չըմբռնելու, որ հեղինակի աշխարհի բեմը բացվում է դեպի մեզ, պատմության այս կողմը, և անցյալի արտաքուստ կատակերգականը դառնում է ողբերգակատակերգական:

Հեղինակը ծաղրում է ոչ թե մարդուն, այլ սոցիալ-հասարակական այն իրավիճակը, որը վարկաբեկում ու դիմազրկում է բարձր գաղափարները և մտքի, լուսավորության ու գրչի մարդուն դնում չպատճառաբանված, ծաղրելի ու ողբալի կացություններում: Մարդը դառնում է իրեն, իր կամքից դուրս պարտադրված պա-

մանների խաղալիքը: Նա սկսում է հանդես գալ ոչ անհատական արատներով ու արժանիքներով, այլ անբնական իրականություն տրամաբանություն, գիտե՛ք իր վիճակը և ինքն էլ սկսում է ծաղրել նրան, ումից կախված է իր դիրքն ու գոյությունը: Այս հակասություն մեջ կա նուրբ փիլիսոփայություն: Պարոնյանի հերոսները այդ փիլիսոփայության կրողներն են, ոչ թե սովորական, առօրյա բախտախնդիրներ ու ստահակներ:

Այս գործն անցյալում բեմադրվել է փոքր-ինչ այլ կերպ, որպես դերասանական տիպականացումների առիթ: Դա եղել է XIX դարի 90-ական թվականների ավանդությունը, այն ժամանակի, երբ դեռ կար պոլսահայ իրականությունն իր լուսավորական ու քաղաքական ձգտումներով, ազգային երազներով ու խաբկանքներով: Այդ աշխարհը եղեռնի գոհ է դարձել, ցաքուցրիվ եղել և այժմ օտար երկինքների տակ փայփայում է գոյատևման գաղափարը, որը նաև մեզ է վերաբերում: Ո՞ւմ ենք ծաղրում այժմ, ինչո՞ւ, ո՞ւմ ջրաղացներն ու շարժիչներն ենք պատում և հանուն ո՞ր ճշմարտության:

Սա մի խոսակցություն է, որ պետք է տեղի ունենար թատրոնում, սեղանի շուրջը: Բեմադրողը չի մտածել այս ուղղությամբ, ոչ մի տարակուսանք չի ապրել, չի իմացել, թե իր ժողովրդի որ վերջին է դնում ձեռքը: Չի մտածել, թե ծիծաղով խոսող Պարոնյանը ինչո՞ւ էր կյանքում մուսյլ, ի՞նչ ցավ էր տանջում նրան:

Պարոնյանը անցյալ դարի այն հասարակական հոսանքի մեջ էր, որին ասում ենք ազգային-դեմոկրատական: Դրա կրողներն ստեղծել էին «Ազգային սահմանադրությունը», երազում էին քաղաքական ազատություն, տեսնում էին, թե ուր է տանում նորագույն պատմությունը, ուր է գնում պոլսահայ համայնքն իր արևմտասիրությամբ ու ռուսասիրությամբ, ինչ հողի վրա էին ստեղծվում գրականությունը, դպրոցն ու մա-

մուլը, ինչպես էր թատրոնը դառնում ազգային գաղափարների և հայոց պատմություն լսարան, և թե ինչպես այդ ամբողջ շարժումը չունե՛ր սոցիալական ամուր հող ու քաղաքական հենարան: Պարոնյանը վշտացած էր ոչ այն պատճառով, որ ազգային բուրժուազիան չէր բացում իր քսակը «գրական մարդոց» առջև, այլ՝ որ մշակույթի ու կրթության ապավենը այդ քսակն էր միայն: Լուսավորական ու մշակութային գործի հոգաբարձուներ կային, բայց դա ապագա չէր: Պոլսահայությունը կազմում էր մի յուրահատուկ սահմանադրական համայնք, ընտրականությամբ ու թաղական խորհուրդներով և գերագույն մարմնով՝ պատրիարքարանով: Եվ այս ամենը՝ ազգային քաղաքական իշխանության բացակայությամբ, մի երկրում, որը չունե՛ր սահմանադրություն: Թուրքիո մեջ հայոց պետականության գաղափարն էր գործում, և դրա ողբերգական հեռանկարը տեսնողներ կային: Հնարավոր է պատկերացնել ավելի երեւուն, տագնապալի վիճակ: Մտավորականությունը որքան էլ կրթված էր ու լուրջ, նույնքան էլ անհեռատես էր և իրեն պահում էր այնպես, ինչպես կարելի էր պահել միայն «ազատության, հավասարության ու եղբայրության» երկրում: Այդ վիճակն իսկապես ողբերգակատակերգական էր: Պարոնյանը, ինչպես բոլոր լրագրողներն ու գրողները, այս կյանքի կենտրոնում էր և չէր կարող կորցնել առողջ բանականությունը: Նա տեսնում էր դեմոկրատիայի և ընտրականության գաղափարներով շփոթված մանր բուրժուային՝ Մանուկ աղային, բաժանորդ փնտրող խմբագրին, թատրոն ստեղծող և տոմսերը տնից տուն տանող դերասանապետին ու դերասանին, հվրուպական նոր մեթոդներով դասագրքեր կազմող ուսուցչին, ազգի մեջ հիվանդներ փնտրող բժշկին, ազգայնականի դեմքն անմահացնող լուսանկարչին: Նա տեսնում էր, որ մշակութային ու կրթական գործը չունի սոցիալական պատվիրատու և մտավորականը՝ պետություն:

«Այն ազգասերը, որ ազգ չունի, ազգասեր չէ»: Որքան զավեշտական, նույնքան էլ տխուր խոսք, որ արտասանում է ազգի բժիշկը: Դե, եկեք հասկանանք, նա մարմնի՞ ցավ է փնտրում, թե՞ հոգու:

«Մեծապատիվ մուրացկանները» այսօր բեմադրելը բարդ ու պատասխանատու գործ է, նուրբ ու զգուշ քայլ:

Իսկ ի՞նչ է տեղի ունենում մեր պետական ակադեմիական թատրոնի բեմում:

Ներկայացման արտաքինը ծանոթ է: Անհարկի շքեղություն, բազկաթոռներ ու հայելիներ, թանկարժեք զգեստներ (որը ումանք անվանում են կուլտուրա), մարդաշատ տեսարաններ, շարժում և աղմուկ, կանացի շրջազգեստներ, զարմանքի ու հիացումի ճիչեր, և այս ամենը՝ ծանր սանդուղքներով ու երկաթե ճեղմակ զարդանախշով խճողված բեմում, վեր ու վար: Մի բարի ու պարկեշտ մեծահարուստ ուզում է ամուսնանալ: Այս էլ միջանցիկ գործողությունը: Ո՞վ է հարուստ, ո՞վ աղքատ, ո՞վ կուշտ, ո՞վ քաղցած, ո՞վ է ողորմություն տալու, ո՞վ է մուրալու: Հայտնի չէ: Բոլորը հագնված են, կուշտ, գոհ ու գործնական: Ընդունենք մի պահ այս ամենը որպես կուլտուրայի ու ճաշակի մեր բեմում հաստատված կանոն, չկրկնենք հին վեճերը, քանզի սովոր ենք դրա նման բաների: Բայց ուզում ենք ու չենք կարողանում «բարյացակամ» լինել:

Բեմ է մտնում Աբիսողոմ աղայի ծանոթ կերպարանքը երկնքից կախված զամբյուղով, ինչպես Սոկրատը Արիստոֆանի «Գորտերում»: Սա, իհարկե, Պարոնյանի գծած դիմապատկերն է՝ չտես, զարմացած, գեր: Դերասան Շահում Ղազարյանը պլաստիկական մեղուկ հակառակ չէ հեղինակին և մի նրբություն է ավելացրել: Նրա Աբիսողոմը առաջ է թեքված մարմնով, կարծես պատրաստ է անակնկալների դիմավորելու: Վեճ չունենք: Բայց երբ, ըստ բեմադրողի մտահղացման, նա դառնում

է ճշմարտություն միակ կրողը, ամեն ինչ դառնում է կասկածելի: Դերակատարներին կարելի կլինե՞ր մեկ առ մեկ գնահատել, մանավանդ որ նրանց մեջ կան միջավայրն ու տիպը զգացողներ՝ Յուրի Ամիրջանի հմբագիրը, Մայիս Կարազյոզյանի Ուսուցիչը, Գևորգ Չեպչյանի Բժիշկը, Կարեն Զանիբեկյանի էպիզոդիկ կերպարանքը, բայց բեմադրական կոնստեքստն է ծուռ: Ներկայացման մեջ թագավորում է «բաց խաղի» հնացած մեթոդը. մարդիկ բառեր են խաղում, վիճակի մեջ լինելու փոխարեն վիճակ են նկարագրում, ճի՞դ ու ջանք են թափում խոսքի արտաքին իմաստի վրա: Այդ էլ գուցե ոչինչ: Պարոնյանի ներկայացրած սոցիալական սանդուղքն է շրջված: Դրամ են շորթում մարդիկ, որոնք, չի եղևում, թե՞ դրամի կարիք ունեն: Այս մարդիկ, բեմադրողի կարծիքով, հարուստ են, կուշտ և ազահ: Վերջում նա բեմ է բերում օրվա հացի կարոտ մուրացկանին (հորինված դեմք) և վերջնականապես ջնջում հեղինակի միտքը: Պարզվում է, որ բարի ու պարկեշտ վաճառականին շրջապատել են ապիկար ու աներես զրազետներ, դրամաշորթ կանայք, տղամարդ տենչացող, աեամոթ մի միջնորդուհի, որոնցից մի կերպ ազատում է իր գլուխը միակ ճշմարտասեր ու պարկեշտ անձը՝ Աբիսողոմ աղան: Նման մի պարզունակ զրույցի համար արժե՞ր այդքան երկաթեղեն ու կերպասեղեն փչացնել:

Ասում են, թե այս բեմադրությունը վառ թատերային է: Եթե թատերայնությունը նյութական շքեղության ու ծախսի մեջ է, համաձայն ենք: Բայց Պարոնյանի թատերայնությունը, ըստ իս, դրություններում է, գույգ փոխհարաբերությունների շղթայում, դիալոգի սրություն ու կենդանություն մեջ: Այստեղ յուրաքանչյուր տեսարան մի թատրոն պետք է լինե՞ր: Բոլորը՝ դերասան, խմբագիր, բանաստեղծ, բժիշկ կամ ուսուցիչ, հաճոյանում են չնչին արժեքի մի մարդու և մեկ առ մեկ հեզնում ու

ոչնչացնում նրան: Սա գրվածքի ենթատեքստում է, որ չի նկատել բեմադրողը:

Մի վաճառական հարցրել է Պետրոս Աղամյանին.

— Դուք՝ դերասաններդ ի՞նչ կարգի ապուշներուն կներկայացնեք բեմին վրա:

— Հիմնականում վաճառականներուն,— պատասխանել է Աղամյանը:

Իսկ դերասանապետ Պետրոս Մաղաքյանը, որ ներկայացման աֆիշը ձեռքին մտնում էր մեծահարուստների տները, տոմս առաջարկում, վիրավորանքներ կրում, չգիտե՞ր՝ ում հետ գործ ունի:

Ահա պետություն չունեցող մտավորականի վիճակը: Ահա թե ինչու էր տխուր Պարոնյանը:

Լինել արվեստում այժմեական՝ չի նշանակում կրել հարուստ զգեստ կամ պարել ու աղմկել: Ժամանակակից թատրոնը նշանակում է նախ և առաջ ժամանակակից հայացք, պատմականի այժմեական ընկալում, պատմական կոնտեքստի քաղաքացիական զգացողություն ու գիտակցում: Պարոնյանը Աղամյանի ու Մաղաքյանի ժամանակակիցն էր, գիտեր՝ ինչ է գրում և ինչու: Մեզ համար արևմտահայ աշխարհը ողբերգական անցյալ է, և ժամանակի կատակերգուն, որ կյանքում մռայլ մարդ էր, այսօր իր հերոսներով երևում է ողբերգակատակերգական:

ՍԱԼՈՆԱՅԻՆ ԱՂՄՈՒԿ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋ

Ընդունենք մի պահ, որ ծանոթ չենք պիեսին, չենք կարդացել ոչ մի տող Պարոնյանից, չգիտենք նրա ապրած ու վերարտադրած իրականությունը, չենք հասկանում լեզուն և, որպես օտար մի այցելու, մտնում ենք մեզ անծանոթ քաղաքի անծանոթ թատրոնը: Այդպես՝ առանց իմացություն ու նախապաշարումների: Ի՞նչ ենք տեսնում, ի՞նչ ենք կարողանում հասկանալ:

Ես ուզում եմ անտեղյակ մարդու անաչառությունը ըմբռնել հանդիսատեսին հրամցվող բեմական արկածը (բեմադրիչ՝ Արմեն Խանդիկյան):

Անվարագույր բեմը, որ վաղուց նորություն չէ և որի արդեն հնաոճ սեթևեթանքից ազատելիք չունենք, ներկայացնում է Փարիզի Ստրասբուրգյան բուլվարի ռեստորաններից մեկի նախասրահը: Ոչ ավել, ոչ պակաս: Լույս կլանող, փայլատ, հանդիսավոր պատեր, ծանր ու դյուրաշարժ դուռ, ճեմակաթույր, լուսարձակ, մետաքսափայլ վարագույր, սեղանիկ, գահավորակ, դաշնամուր, հաստատուն աթոռներ, անկյունի մյուս սեղանին արեսնիթի պարպված շշերի ու բաժակների խուրճ:

Սրանք, թվում է, նշաններ են ինչ-որ անտարբեր մի ցուփուլթյան, որի դիմաց մարդն զգում է իրեն աղքատ ու մեկնակ: Այս պատկերն, իհարկե, մտածված է, ծրագրված ի հեծուկս տեղյակ հանդիսատեսի ու երբեք չըմբռնված ավանդապաշտության: Չթաքցված արհամարհական մի հայտ եմ տեսնում, այն է՝ ո՛վ հանդիսատես, հիմա մի բան կտեսնես, որ երբեք չես տեսել...

— Տիկի՛ն, գործելու ժամ է և ոչ լալու, սրբե արտասուքդ և վայրկյան մը ինձի մտիկ ըրե:

Այս խոսքերն արտասանվում են պաթետիկ, կրքոտ, տազնապալից և ցուցադրական սալոնային ոճով: Վատ չէ, նույնիսկ շատ լավ է: Հիանալի է խոսողի կեցվածքը, համոզիչ է տրամադրությունը, փայլուն ու տպավորիչ է տեսքը: Կատարյալ սալոնային Ֆատ (Արամ Անանյան), հանդուգն, անպատկառ, պճնամոլ մի թատերային սիրահար, խաղային տարերքի մեջ: Բայց ինչո՞ւ է նա գոռում կոկորդ պատռելու աստիճան: Ուզում ես մի պահ լռեցնել նրան և հիշեցնել, որ չի կարելի այդքան անողորմ վարվել սեփական ձայնալարերի հետ, որ ներկայացումը դեռ շարունակություն ունի, և վերջին դատաստանի օրը չի եկել, խնայե՛ք գոնե լսողի ականջները: Գիտենք, իհարկե, տեսնում ենք, որ սա բեմադրողի ցուցումն է և ամբողջ ներկայացման տոնայնությունը: Մտածված է, և լավ չէ: Տոնային չափազանցումը և ներքին լարվածությունը տարբեր բաներ են, և Ֆիզիկական աղմուկով գեղարվեստական արտահայտչականություն չի ստեղծվում:

Աղմկոտ պճնամոլի դիմաց նստած արտասուք թափող տիկինը հիշեցնում է ցածր որակի մի պչրուհու, գավառից մայրաքաղաք ընկած և հոգու սանձերը վաղուց արձակած անտանելի մի աղջկա (դերակատար՝ Հռիփսիմե Կիրակոսյան): Իրադրությունը մոտավորապես հետևյալն է: Փողոցում հետապնդվող մի անառակ գույգ՝ իրարից շատ տարբեր, աններդաշնակ, միջին

տարիքի մոտեցող կամ ավելի երիտասարդ տղամարդ ու կին մտել են բուլվարի առաջին պատահած ռեստորանի նախասրահը: Նոր սկսվող սիրային մի արկած ձախողվել է: Գալիս է գլուխը կորցրած հետապնդողը՝ միջին տարիքից ջահել մի գավառացի և խոսում իր ախոյանի հետ, առանց նրան ճանաչելու: Այս տղայի անունն է Բաղդասար (Լևոն Մուրադյան): Փորձելով հասկանալ դիպվածն ու դեպքերի ընթացքը, պետք է կարծենք, որ մի գավառացի երիտասարդ պատահաբար ամուսնացել է առաջին պատահած կնոջ հետ, գնացել Փարիզ, որտեղ կինը փախուստի է դիմել ինչ-որ արկածախնդիր պճնամոլի հետ: Իսկ թե ինչ է գտել պճնամոլը այդ ցուցադրական անպատկառուհու մեջ, այդ էլ իր գործն է, և հանդիսատեսի համար անհասկանալի: Զրույցի շարունակությունը սալոնային ծաղրուծանակ է: Աղմկում են, գոռում, հնչում է սիմֆոնիա, պարում են, ի դեպ՝ ոչ վատ: Փայլուն հագնված, գեղանձն ու ճկուն մի աղջիկ, անունը Սողոմե (Գոհար Իգիթյան), արծաթաձայն ու աշխույժ, հեզնական ու հմայիչ, գնում-դալիս է որպես սպասուհի: Նախանձելի պլաստիկ ունի դերասանուհին: Վաղուց մեր բեմում չեմ տեսել այսպիսի «էնթենյու սուբբետ», սալոնային կատակերգություն նախընտրելի կերպարանք ու դիմակ: Մտածում եմ, թե այն Ֆատը, որի անունը Կիպար է, ինչո՞ւ է այս սպասուհուն չի հետապնդում, այլ ինչ-որ գավառական պչրուհու:

Այս ամենի մեջ առանձին ուշադրություն է գրավում մի սևազգեստ, կարճահասակ ու ամուր կերպարանք՝ փաստաբան Օգսենը (էդ. Գասպարյան): Նա, իհարկե, ավելի շատ ոստիկանի է նման, քան փաստաբանի և ինքնին շատ տպավորիչ է՝ լուրջ, անժպիտ, իր լրջություն մեջ զվարճալի: Դերասանը սրամիտ է, գուսպ և ստեղծել է գրոտեսկային տիպի հիանալի մի օրինակ, անկախ մեր իմացած պիեսից և կերպարի ծանոթ դրոշմանիչից: Եռանդուն, սևեռված և իրավիճակները դժվար

կուսակցության մի ուստիկանական կամ դատական ծառայող է այս տիպը: Նպատակասլաց է, լարված ուղեղով, արդարադատություն ծառային հատուկ բխամտություններ, կարծես չչփոփովող և մեկ-երկու տեղ էլ իրավիճակը տանուլ տվող: Ինքնուրույն է և ինքնատիպ այս դեմքը, սուր բնութագրական: Նախկինում այսպիսի դերասաններին ասել են «կոմիկ-սերյոզ»: Որքան էլ տարբեր լինի այս Օգսենը հեղինակի նախատեսածից ու մեր իմացածից, միևնույն է՝ ամբողջական է, թատերայնորեն սուր ու հետաքրքիր: Թվում է՝ այս դժագիրն ու տոնայնությունը կարող էր ունենալ Բաղդասարը՝ կատակերգության կենտրոնական դեմքը, որին, անհասկանալի պատճառով, այստեղ զրկել են բնավորությունից ու դերից: Բեմադրողը վրիպել է: Ջի նկատել իսկական Բաղդասարին և փոխարենը մեր առջև դրել է ընդամենը զարմանք ու սարսափ արտահայտող, միակերպ, միատոն և իսկապես ավելորդ, կերպարայնությունից զուրկ մի դեմք:

Ներկայացումը, որքան էլ աղմկալից է, չունի ներքին տոն ու տրամադրություն և զնալով ավելի ծանրանում է: Երեք քրմական կերպարանքներ՝ Սուր, Երկաթ, Փայլակ (Կ. Ջահանգիրյան, Լ. Շարաֆյան, Ա. Խրիմյան) խոսում են հանդիսավոր, ծանր ու «մեծագրու», որպես թե մարմնավորում են աշխարհի դաժանությունն ու անարդարությունը: Նրանցից մեկն է միայն մարդկային բնավորություն ներկայացնում և ներքին հումոր ունի: Դա Ավետիս Խրիմյանի Փայլակն է: Սա ծանոթ մարդ է, կոնկրետ է՝ պարտականություն կատարող մի անտարբեր ու բխամիտ ատենակալ, որը, թվում է, կարող է անսպասելիորեն փոխել կարծիքը, եթե հանկարծ, ուղեղի մեջ տեղի ունեցող հրաշքով, իմանա ճշմարտությունը: Բայց դա բացառված է իրադրություններ, և մարդկայնորեն կոնկրետ բնավորությունը դրսևորվում է ծառայողական տափակություն մակերեսին: Բոլոր պահերին դերասանը զուսպ է, ներքուստ սրամիտ:

Եվ այսպես, պիեսին անծանոթ ձևանալով, հետևում ենք բեմում ներկայացվող սալոնային աղմուկին, որը մի տեղ, բեմադրողի քմահաճույքով, դառնում է էլեգիական: Բաղդասար կոչվող, խաբված, միջավայրից մեկուսացված երիտասարդը մնում է մենակ, նստում է դուռնամուրի մոտ, նվագում մի թախծալի եղանակ, գլուխը բռնում ու հեկեկում: Ներկայացման վերջում երգում է զվարճամոլ սրիկաների խումբը, և դիրիժորն է Կիպարը: Ասել է, թե միջավայրն ի՞նչ դաժան է մի ազնիվ երիտասարդի հանդեպ: Եվ այս ամենը՝ Ստրասբուրգյան բուլվարի ռեստորանի նախամուտքում:

Այս է մեղավոր հանդիսականիս տպավորությունը, եթե իսկապես չգիտեմ, թե ինչի մասին է Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը:

Պատմել ու բացատրել, հեղինակային մտահղացումը, նրա օբյեկտիվ իմաստը մեկնել, խոսել ժամանակից ու միջավայրից կամ գրվածքի քաղաքական ենթատեքստն ու արդիականությունը շոշափել... Արժե՞ երկարաբանել: Երկու խոսք միայն:

Ի՞նչ իրավիճակում է հայտնվել կատակերգության հերոսը, և ո՞ւմ դեմ է նրա կռիվը: Պարոնյանը նկատի ունի մի աշխարհ, որտեղ գործում են իշխանության, օրենքի ու արդարադատության արտաքին ձևերը՝ առանց քաղաքական ուժի և իրավական-տնտեսական ռեալ կառուցվածքների: Բաղդասարից դրամ կորզող փաստաբանը իսկապես փաստաբան է, բայց չունի դատ պաշտպանելու ասպարեզ՝ դատարան: Գործը քննող դատաստանական խորհրդի անդամները դատական մարմին չեն, չունեն ուստիկանություն ու բանտ և իրավասու չեն պատժելու կամ արդարացնելու: Նրանք ավելին չեն կարող ներկայացնել, քան արդարադատության մարմնի դատարկ տեսքը, և դա ավելին չի կարող լինել, քանի որ Պարոնյանի ապրած իրականություն մեջ հայը չի ունեցել ոչ իրեն պատկանող հող, ոչ իրեն պաշտպանող

պետութիւն, ոչ իր իրավունքը պաշտպանող դատարան, այլ ընդամենը՝ կերպածներ, պետութիւնն ու իրավունքի սոսկ գաղափարները և դրանց անհող, ձեւական կառուցվածքը:

Ուրեմն, իսկապես ո՞ւմ դեմ է Բաղդասարի՝ XIX դարավերջի հայոց Դոն Կիխոտի կռիւլը: «Անառակ կնկա՞ մը» դեմ, անարդար դատարանի՞ դեմ: Այդպես է միայն կատակերգութիւնի հերոսի պատկերացմամբ: Նա կատակերգական է այնքանով, որ կարծում է, թե իրեն թշնամի ուժ կա իր դեմ, և չգիտե, որ դատարան գոյութիւն չունի: Մարդը տանն է նստել ու նարեկ է կարդացել և գաղափար չի ունեցել իր ընկերային վիճակի մասին: Սա խտացումն է մի ամբողջ ժողովրդի հասարակական գիտակցութիւն և տրված է կենցաղային կատակերգութիւնի պարզագույն ձևով: Սալոնային պաճուճանքը, որով միայն Կիպարն է հարազատ մնացել հեղինակի նախատեսած կերպարին, դեռևս չի բացահայտում Պարոնյանի երկի քաղաքական ենթատեքստը: Խնդիրը դաժանութիւնն ու անարդարութիւնն մասին չէ, այլ այն մասին, որ անհեթեթ ու անշոշափելի է, բացարձակ աբսուրդ է մարդուն հակադրված ուժը: Այն, ինչի դեմ փայտե սուր է ճոճում հերոսը, գոյութիւն չունի, Ֆիկցիա է, գոյութիւն չունեցող էութիւնն սոսկ երևութական հայտանիշ:

Ահա թե որտեղ է Պարոնյանի երկի փիլիսոփայութիւնը: Կա՞, արդյոք, ավելի արդիական գեղարվեստական գաղափար, քան տալիս է մեզ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»: Մեզանում ո՞ր պիեսն ունի այսքան խոր թաքնված, մեզ համար այսօր այսքան ճշմարիտ իմաստ:

Ես բնավ այն մտքին չեմ, թե Պարոնյանի այս երկի բեմական ավանդութիւնն անվերանայելի է: Դժվար է ասել, թե կատակերգութիւնի քաղաքական ենթատեքստը անցյալում գիտակցվել է: Այդ ենթատեքստն առավելա-

պես գիտակցվում է այսօր: Ժամանակն է հասցրել դրան: Մեկ դարի հեռավորութիւնից ավելի խորն ու պարզ է երևում Պարոնյանի ճշմարտութիւնը: Եթե մեր թատրոնն իսկապես ուզում է արդիական լինել, թող լինի արդիական, արտահայտելով ժամանակի ու այսօրյա դեպքերի տրամաբանութիւնը, և դա թող լինի ոչ ի հաշիվ հեղինակի մտահղացման, ոչ ի կորուստ երկի պատմական և օբյեկտիվ բովանդակութիւն:

ՈՍԿԵ ԹՌՉՈՒՆԸ ԹԱՌԵԼ Է ԿՈՅՈՒՂՈՒ ԽՈՂՈՎԱԿԻՆ

Ճշմարտության և ազատության ամենավտանգավոր թշնամին համախմբված մեծամասնությունն է: Այո՛, համախմբված, հանդուրժողական, նզովյալ մեծամասնությունը՝ մեկն այն հասարակական կեղծ պայմանականություններից, որի դեմ պարտավոր է ելնել ազատախոհ մարդը:

Հ. Իբսեն, ժողովրդի թշնամին

Այս էլ քանիեքորդ անգամ ջուր է կաթում մեր ազգային թատրոնի ծակ առաստաղից: Կաթում է և արձագանք է տալիս մթնոլթյան ու ամայություն մեջ: Ծանոթ է այս ձայնը՝ հերթապահ «թատերական» էֆեկտ, որի և՛ իրական, և՛ պայմանական իմաստները հայտնի են: Սա ներկայացման սկիզբն է՝ կոյուղու խողովակների ահեղատեսիլ երևույթով և... Ավետարանի ընթերցումով: Իսկ վե՞րջը:

— Վա՛յ, էս ի՞նչ ծուխ էր... էս ի՞նչ քամի էր:

Անզգուշ խոսքեր դուրս թռան հանդիսատեսի բերանից ներկայացման ավարտակետում, երբ սովետաչեն աղբանոցից փչող քամին սպառնում էր դահլիճ լցնել ծուխ, փոշի ու թուղթ, և բարոյականության ու մարդասիրության ասպետը որպես թե կոխվ էր տալիս նյութական

աղտեղություն դեմ, կորցնելով այնտեղ ջուրթակի հեծեծանքներ, օպերային արիայի կտորտանք, այծազուլի սատանայի եղջյուրներ... Չկարողանալով հոգեկան տառապանք ապրել, հերոսը չարչարվում էր ֆիզիկապես, ընկնում ու ելնում: Թատերական հողմապտույտի մեջ չէին երևում փետուրներն այն «ոսկե թռչունի», որ ընծայվել էր այս ներկայացմանն իբրև մրցանակ՝ անցյալ տարի, աշնանային մի երեկո, հյուսիսային մեծ թերակղզում:

Բեմում հնչող առաջին խոսքերն Ավետարանից են: Ծանոթ է՝ արդեն երիցս կրկնվող վաճառաշահություն: Ի՞նչ կապ ունի դա Իբսենի դրամայի հետ, առանձին հարց է: Ով բան չունի ասելու ձեռքը գցում է խաչ ու ավետարանին: Բայց այստեղ էլ կարելի է տրամաբանող չիներ: Ավետարանով սկսում են, սառնայի պատկերով, թոզ ու դումանով վերջացնում աշխարհի բանը: Ո՞ւմ գլուխն են պտտեցնում: Բայց, օ՛, զգուշ եղիր, հայ թատրոնի քննադատ... «Կոյուղու խողովակների մեջտեղում շրջում է թատերական հսկան՝ Խորեն Աբրահամյանը»: Գրված է մի տեղ: Գրված է օտար ու անպատասխանատու ձեռքով: Շատ բան է գրված՝ հիացական խոսքեր, և մեկը մրցանակ է որոշել՝ «Ոսկե թռչուն»: Չգիտենք, թե ինչ որակի խմբեր են եղել սկանդինավյան փառատոնում, կամ ինչ օրի է հասել Իբսենյան թատրոնի գեղագիտությունն այնտեղ, այսօր: Գիտեի՞ն, թե ինչ ասել է Հայ, Հայաստան, Հայ թատրոն: Գիտեի՞ն, որ Իբսենը հայ բեմում մեծ եղանակ է ստեղծել հարյուր տարի առաջ (ավելի շուտ, քան ոուս բեմում), ունեցել է մասնագիտորեն կրթված, կատարյալ մտավորական բեմադրիչ՝ Գևորգ Պետրոսյան, գլխավոր հերոսի երեք դերակատար, մեկը բեմական հսկա Հովհաննես Աբելյան՝ մեծ դերասան համեմատյալական չափանիշներով: Չեն իմացել: Եվ պիտի զարմանային, որ ասիական գաղութային մի կորած երկրում ծանոթ են այսօր մոդայից դուրս եկած իրենց ազգային դասականին:

Ուրեմն, ես չեմ զարմանում նրանց զարմանալու վրա:

Չեմ զարմանում ոչ կարգացածս խոսքերի, ոչ էլ թատերային ու ոչ թատերային միջոցների այս կեղծ-սյուր-ռեալիստական կուլտի վրա, ոչ էլ սարսափում եմ սպասվող աղմուկից, քննադատին դատափետող խոսքերից: Ես ինձ իրավունք եմ վերապահում կասկածել իբրև չնչին փոքրամասնություն, օգնություն կանչելով դրամայի հերոսին, որ ասում է՝ «ճիշտ եմ ես և փոքրաթիվ ուրիշ անհատներ: Փոքրամասնությունը միշտ իրավացի է»: Թող որ իմ դեմ ելնի թատրոնական սնոբիզմը: Չեմ կարող անհասկացող ձևանալ կամ գրպանումս պահել իմ մասնագիտական խիղճը:

Իբսենի դրաման հասարակական արատավորված բարոյականություն դեմ է: Կենսաբանական թուլյնի ենթադրական գոյությունը սոսկ արտաքին մի հրում է անհամաձայնողական մարդու համար, ոչ թե դրամատիկական մոտիվ: Ստոկմանի պայքարը բարոյական թուլյնի դեմ է, և այստեղ է դրաման: Բեմադրողը շրջել է դրամայի բովանդակությունը, առարկայացնելով ու նյութականացնելով բարոյական թուլյնը դեղնագորշ կեղտաջրի տեսքով, որ կոյուղու խողովակից թափվում է հերոսի ճակատին: Իրավացի է Ստոկմանն իր գիտական եզրակացություն մեջ, թե ոչ, էական չէ: Էականը մարդկային հոգևոր ուժի անպարտելիությունն է, որը վեր է ընկերային շահերից, հասարակարգից, անգամ գիտությունից: Պիեսը (և արվեստն ու գրականությունն առհասարակ) այդ ուժի մասին է, ոչ թե բնապահպանություն ու ջրաբուժարանի: Առարկայական դրգապատճառները, որոնք թատրոնում կարող են կոնկրետացվել, երբեմն նյութականացվել, պետք է բնագանցվեն, հանգեցվեն հոգևոր գաղափարի, ոչ թե հայտարարվեն պարզունակ ու կոպիտ խորհրդապատկերներով: Այս է, որ չի հասկացել ղեկավար դերասանն ու գլխավոր դերակատար պարոն Աբրահամյանը և կարծում է, թե հանդիսականին Ֆիգի-

կական զգվանք պատճառելով պետք է բացատրել հասարակական բարոյականություն արատավորությունը: Դա գաղափարի միակողմանի հայտարարություն է, որպես թե մատչելի ու մերկ, իրականում մակերեսային, անշնորհք ու հակազեղարվեստական: Ինչո՞ւ անհասկացողի տեղ դնել հանդիսատեսին և կարծել, թե նրան բարոյապես սթափեցնել կարող է միայն ֆիգիկական աղբը: Փոխանակ բարձրանալու առարկայական մոտիվներից դեպի վերառարկայականը, հակառակն է արել իջել է, հասել կոյուղուն: Դա հեշտ է, եթե քթի ծակ չունես, կամ բթացել է հոտառությունը աղտեղության միջով անցնելիս: Այսպես կարելի է թարսել ու արատավորել ամեն մի թեմա: Եվ սա արդեն ո՞րերորդ փորձն է, որ փորձանք չի դառնում: Եթե քննադատությունը լուծ է, չի նշանակում, թե գլուխ չի հանում այս կիսաէստրադային, կիսամբոխային աղմկարարությունից, որը ոմանք անվանում են ռեժիսուրա և նորագույն:

Իսկապես, ի՞նչ ռեժիսուրա է սա:

Ութ ամիս առաջ պարոն Աբրահամյանը հայտնեց «ոսկե թռչունի» մասին ի նախատինք հայ քննադատների, թե ինչպե՞ս չեն գնահատել: Ի՞նչ իմանայինք, որտեղի՞ց իմանայինք: Եվ ութ ամիս նա թաքցրել էր այդ «հրաշքը»: Որտե՞ղ... Ութ ամիս, ինչպես ինքն է ասում, «տքնել է, աշխատել»: Ինչի՞ վրա: Մրցանակի արժանացած բեմադրության վրա: Ութ ամսվա մեջ կոյուղու խողովակները տեղափոխել է Սկանդինավյան թերակղզուց Հայաստան և տեղադրել ազգային թատրոնի ցուրտ ու խավար բեմում: Ուրիշ ոչինչ: Այնտեղ խաղացել են ինչ-որ շրջանաձև հրապարակում: Բեմից հասկացող ամեն ոք գիտե, որ շուրջտեսանելիքի պայմաններում, ուր խաղի պատկերը դիմահայաց չէ, և խոսքն ու ձայնը ուղղություն չունեն, բեմադրակարգը (միզանսեն) չի ընկալվում. ինչպես էլ կա՞զնես ու շարժվես, մեկ է՝ կառուցվածք չկա և չի պահանջվում: Այստեղ նրա հերոսի

կերպարանքը, ես հասկանում եմ, պատկերացնում եմ, երևացել է կերպարի մոտավոր, ինչ-որ կերպ համոզիչ ուրվագծով, գուցե անսպասելի մեր մասին թյուր կարծիք ունեցող եվրոպացու համար: Դե հիմա եկ, պարոն բեմադրիչ, և կառուցիր չկառուցվածը թատրոնի բեմահարթակի ու հայելու հարաբերություններ, որպես դիմահայաց բեմադրակարգ, ձայնի որոշակի ուղղություններ: Ութ ամիս գլուխ է կոտրել մեր բեմադրիչը, չարչարել մարդկանց և սարքել մի անկենդան միջավայր, անորոշ ու մութ կերպարանքներով, որոնք զբաղված են խողովակային արգելքները հաղթահարելով: Այս է բեմական գործողությունը: Չկա գործող անձանց փոխհարաբերություն, բացի խոսքեր փոխանակելուց: Փոխհարաբերություն չի էլ կարող լինել: Դերակատարներին ոչ մի խնդիր չի տրված, ո՛չ հոգեբանական, ո՛չ գեղարվեստական: Գործում է մեկ անձ՝ Խորեն Աբրահամյանի Ստոկմանը: Նա իհարկե պատճառաբանված է, ներքուստ օրգանական, թեթև, ընդունելի ու ճանաչելի, մարդկայնորեն պարզ: Ոչինչ չունենք, դա ինքը դոկտոր Ստոկմանն է: Աբրահամյանը կարծես հարմար պայմաններ է ստեղծել իր խաղի համար և գունազրկել բոլորին: Ուստի նրա վարքագիծը անդրադարձում չունի, էությունը չի բացահայտվում փոխհարաբերությունների մեջ, այլ ներկայացվում է մեզ ծանոթ ձևերով: Դերասանը կրկնում է իրեն՝ ու միայն անձանոթ հանդիսատեսին կարող է ինքնատիպ երևալ: Միակ գործող անձը, որ նրա համար ինչ-որ արժեք է ստանում, Պետերն է (Խ. Նազարեթյան): Բայց այս կերպարն էլ միակողմանիորեն է վճռված. արգելող է ու բռնացող, ուրիշ ոչինչ: Բեմադրողն է այդպես ցանկացել: Եթե Ստոկմանը Պետերին անվանում է «բուլ»՝ դա չի նշանակում, թե նա իսկապես բուլ է: Իբրևնի դրամաներում, և առհասարակ XIX դարավերջի հոգեբանական դրամայում բուլ պերսոնաժներ չկան: Բուլ է ոչ թե մարդը, այլ իշխանությունը: Իշխանու-

թյան ղեկին նստող գործում է ըստ իր պարտականություն և աթոռի տրամաբանություն: Ստոկմանի և Պետերի բախումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ազատ և անազատ մարդու հարաբերություն: Այստեղ է դրաման: Թե չէ խելքի ու անխելքի բախումից ի՞նչ դրամա: Խոսքը բնավ անձերի բարոյականություն մասին չէ, այլ, արդեն ասացինք, հասարակական բարոյականություն: Ամեն անձ ի գորու չէ պատասխանատվություն կրելու դրա համար: Ի գորու է մեկ անձ՝ դրամայի հերոսը: Դրանով էլ նա մեղավ է և ուժեղ իր մենակություն մեջ:

Ես այսպես եմ հասկանում Իբսենի «ժողովրդի թշնամին» դրաման և չեմ տեսնում այն: Պիեսը կրճատված է անկարող գրչով: Չեզոքացված են բոլոր հարաբերությունները: Դրանով «հեշտացել» է բեմադրողի գործը: Նա ինքն է հարաբերվում բոլորին, ամենից շատ իրեն, և ոչ մեկը իրեն: Պարոն Աբրահամյանը գարմանալի սեր ունի խավարի հանդեպ. կարծես վախենում է լույսից, վախենում է ազատ ու բաց բեմահարթակի «գատարկ տիեզերքից» և խճողում է տարածությունը ավելորդ ծավալներով: Պարզ է, թե ինչու. չունի ներքին հենարան, մտքի ու ապրումի նյութ, որոնում է ֆիզիկական հենարաններ, չարչարում է իրեն ու խաղակիցներին ֆիզիկապես, դիմում է էքսցենտրիկ շարժումների, երգում է, նվագում...

Չգո՞ւմ է մարդը, թե ինչ ամայություն է ստեղծել: Չի զգում, գոհ է: «Բոլորը խոսում են թատրոնի ճգնաժամի մասին, — ասում է նա: — Հանդիստ եղեք, քանի ես բեմ եմ դուրս գալիս, ճգնաժամ չկա»: Հրաշալի է: Հայ թատրոնի ո՞ր գործիչն է երբևէ այսպես խոսել: «Տա Աստված, — ասում է, — որ այսպես խոսելու իրավունք շատերն ունենան»:

Աստված ազատի... Ճահիճ է, ջուր է կաթում: Ի՞նչ իմանաս, ինչ խորին խորհուրդ կա կոյուղու խողովակում: Ի՞նչ ոսկե թռչուն...

**ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆ,
ԹԵ՞ ԱՊՐԱՆՔԱՅԻՆ ՏԵՍՔ**

Այս հոգվածը գրվել է չորս ամիս առաջ՝ նորահանգերձ «Անուշի» երկրորդ ներկայացումից հետո: Բարեկամիս խորհրդով ես պետք է մտքումս պահեի կարծիքս՝ նկատի ունենալով ցուցադրական հիացմունքի միջոցով, ներբողական ելույթները, նախատեսվող պաշտոնական հաջողությունը և... սպասվելիք անդրօվկիանոսյան ընդունելությունը: Չեմ կասկածել այս կարգի հաջողությունը և գիտեմ՝ սկսվելու է դրա հաջորդ փուլը՝ ավելի շքեղ: Եվ առաջին կարգի մրցանակը, որ շնորհեց այս գործին թումանյանական հոբելյանական հանձնաժողովը, այժմ հարկադրում է ինձ չլռել:

Ամենայն գործ ենթակա է դատողության նախ իր առաջադրածի, հետո միայն մեր իմացածի ու մտածածի տեսակետից: Ուստի, իմացածս ու մտածածս թողնում եմ մի կողմ՝ պարզ տեսնելով գործի նպատակակետը: Դա ինքնին տեսանելի է, մանավանդ, որ հայտարարվում է փակ վարագույրի առջև, բեմադրող Տիգրան Լևոնյանի բարեհնչուն ճառով, որպեսզի հանդիսականը չչփոթվի ծանոթ մեղեդուց ու խոսքից:

Արդ, ի՞նչ է առաջադրում «Անուշ» օպերայի քանդակված տեսքը, ո՞ւմ և ի՞նչ նպատակով:

Արվեստի միջոցներով արվեստից դուրս խնդիրներ լուծելը նոր բան է: Ոմանց ու մեծամասնությունը դա թվում է այնքան բնական, որ հարց կտան, թե՞ ուրիշ ո՞նց: Պատասխանը երկար է: Բայց մեր առջև է արտարվեստային արվեստի շքեղ մի օրինակ, և հասցեն էլ նախապես որոշված է ոչ ի Հայաստան, այլ ի սփյուռուս աշխարհի, որ չիմացողը տեսնի ու ասի՝ «բրավո, Արմենիա»: Եվ թող նա չկարծի, թե Արմենիան հովվական վրանների ու մահակավոր հովիվների երկիր է եղել երբևէ, և չլինի թե ազգային օպերայի «բելկանտոն» միջազգային հանրությունը ներկայանա կովկասյան չուխայով ու «աջամի տրեխով»: Դա պատիվ կբերի՞ հնագույն քրիստոնյա ազգին, որի երկիրը, ասում են, թանգարան է բաց երկնքի տակ, ուր տերունական խաչն անբաժան զարդն է վերջին նորածնությունների, և խաչազարդ է ամբողջ նորագույն շուկան: Թող, ուրեմն, «չոբան տղի» ու «սարի սովոր աղջկա» եղբրական սիրավեպը տեղի ունենա ոչ թե սար ու ձորում, «ցողապատ լեռների լանջին», ինչպես կարծել է պոեմի հեղինակը, այլ ավելի վայելուչ ու քաղաքակիրթ ազգի պատմությունը ներկայացնող մի տեղ և այնպիսի հանգերձավորումով, որ ազգը երևա, ինչպես ասվեց ներածական ճառում, առողջ, առույգ ու գեղեցիկ:

Այս է բեմադրողի ու բեմադրության տրամաբանությունը:

Այս տրամաբանության համաձայն՝ ամենահարմար տեղը եկեղեցին է, «որպես Հայաստանի խորհրդանիշ», և «ազգային տարազի սինթեզը» (բեմադրողի խոսքերն են), որպես... «հագնվելու ճաշակի» վկայություն, ինչպես նկատել է հիացած մի թատերախոսուհի, չկուահելով, որ փաստարկը գործի օգտին է:

— Ինչի՞, լավ չի՞ որ... — հարցնում են ինձ:

— Նպատակն արվեստից դուրս է, — ասում եմ: — Տարբեր բաներ են գեղեցկայնությունն ու գեղեցիկը,

գեղարվեստական ճշմարտությունն ու վաճառքի հանվող առարկայի ապրանքային տեսքը:

— Է՛, հա՛, ապրանքային տեսքը լավ չի՞:

Հարցն ինքնին սպառիչ է:

Այո՛, կան վիճակներ, կան տեղեր, ուր դեմ է առնում, լռում արվեստի գաղափարը:

Եվ պետք է լռել:

Բայց երբ գործի են դրվում նպատակը քողարկող բառեր՝ «ծիսականություն», «նորարարություն», «ֆանտաստիկ ռեալիզմ» և այլն, առանց իմանալու՝ ինչն ինչ է, կարծելով, թե հասկացող չկա, կամ հասկացողները զուսպ են ու բարյացակամ (դա այդպես է), ձայն չեն հանի, երբ փորձ է արվում պաշտոնաթերթի սավանա-ծավալ էջով թխմել քննադատություն բերանը, առարկողներին սպառնալ «հետադեմ» ու «պահպանողական» բառերով և հարցը փակված համարել մի պաշտոնական մրցանակով...

Լռելն անհարկի հեղուկություն է հաղթանակող դիլետանտիզմի առաջ:

Թող թույլ տրվի հարցնել՝ ի՞նչ ասել է «ծիսական», ի՞նչն է այստեղ ծիսական, ծիսային ի՞նչ պայմանաձևից է օգտվել բեմադրողը, և ի՞նչն է... ֆանտաստիկ:

Ծիսականությունն ավանդականորեն ընդունված գործողությունների, խորհրդանիշերի ու էզոթերիկ նշանների անփոփոխ պահպանումն է՝ կայուն մի սահմանակարգ, որ բացառում է պատահականությունն ու կամայականությունը, նաև՝ խաղային տարերքն ու ստեղծագործական ազատությունը: Ծես՝ ասել է պահպանողականություն: Ծիսականությունն ու նորարարությունը համատեղելի բաներ չեն, և «ծիսական» բառով արդարացողը թող գոնե չպատկերացնի իրեն նորարարի վիճակում, և հիացողներն էլ չհորինեն մի... Ռիխարդ Վագներ:

Թող ոչ ոք չկարծի, թե ծեսի անաղարտության

գաղափարն եմ պաշտպանում: Ես ելնում եմ բեմադրողի ճառից ու հիացողների փաստարկներից և տեսնում եմ, որ դա արվում է բանից անտեղյակ մարդու համար, և այդ մարդն էլ այստեղ չէ, սպասում է ծովի էն ափին:

Գործը կապ չունի որևէ ծեսի հետ, պարտադիր էլ չէ, բայց որ ասվում է, ասենք:

Հովիվներին տիրացուների դիրքով կանգնեցնելը, յափնջին ժամաշապիկ շինած, փափախը ցից դրած (հայ քրիստոնյան եկեղեցի՞ում), նրանց խորհրդավոր կերպով շրջվելը, դահլիճ նայելը, նույնքան խորհրդավոր ու խռով հետ շրջվելը ի՞նչ ծես է: Ծես չէ, ի՞նչ միզանացն է, ի՞նչ հոգեբանական կամ գեղարվեստական, ի՞նչ խորհրդապաշտական իմաստ է խնդրում: Մեկն ասում է՝ «լավ ա, չէ՞», բայց ի՞նչ է: Ես գիտեմ, որ ոչինչ է և ասում եմ: Մի անգամ մի խոսք եմ լսել «մայր» թատրոնի կուլիսներում՝ «нажмем на непонятность»: Այս է, որ կա: Կամ երկանքի խորախորհուրդ քարշումը՝ շեշտված, նշանակալից, հանդիսավոր և, լոռեցիների ասած՝ եդիոռ: Աշխարհումս դեռ ոչ մի բեմադրիչ ոչ մի դերասանուհու բեմ չի հրել այս դիրքով: Գուցե սա մի ծես է, որ սպասում է իր անդրօվկիանոսյան մեկնաբանին: Վերջապես, կժերն ուսած, միատեսակ ու միագույն զգեստավորված աղջիկների հանդիսավոր ելումուտը եկեղեցի, համաքայլ վերուվարը սանդուղքներով, հերոսուհու, ըստ իս, լավ ընտրված դերակատարին (Նունե Գենջոյանը բեմական է, ձայնը՝ հաճելի) ամբողջ արիաներ հատակին պառկած երգել տալը՝ երգչուհու համար տեխնիկական դժվարություն ստեղծելը վասն ոչնչի... ի՞նչ է, ծիսականություն՞, պայմանականություն՞, թե՞ «ֆանտաստիկ ռեալիզմ»: Ի՞նչ համարենք մեներգային տարրը հետին գիծ մղելը, պարային տեսարաններով անմշակ միզանացներ քողարկելը և, առհասարակ, երաժշտա-դրամատիկական գործողության անորոշությունը:

Պարզ, շատ պարզ երևում է, որ օպերայի դրամատիկական երակը, որ ուժեղ չի խփել, այժմ խցանված է, և երաժշտական շնչառութիւնն էլ՝ տեղ-տեղ խզված: Եթե թատերագետիս զգացողութիւնը կասկածելի է, թող երաժշտագետն ասի՝ ինչպե՞ս են կապակցված կտոր-կտոր երգային հատվածները, որ օպերայի տպավորութիւնն չեն տալիս: Գուցե նախկինում էլ այդպես է եղել, չգիտեմ, հիմա եմ նկատում:

Չմտնելով երաժշտագիտութեան պարտեզները՝ կասեմ այն, ինչ իմ տեսադաշտում է:

Բեմադրութեան մեջ բացակայում է բեմական գործողութեան պարտիտուրը, մի բան, որը, ինչպես տեսնում եմ, գոյութիւնն չունի բեմադրողի համար: Եթե դա լիներ, պարզ կլիներ նաև խաղի միզանսցենային նկարագիրը, ոճը, սկզբունքը: Չկա գործողութեան պարտիտուր, և բոլոր անցումները կիսատ են, կիսակենցաղային, կիսապայմանական, եթե կարելի է պայմանականութիւն կոչել ձեռքերի անիմաստ շարժումները: Չտիրապետելով բեմի հորիզոնական հարթութեան՝ պլանշտի գաղտնի կառուցվածքին, բեմադրողը փոքրացնել է տվել տարածութիւնը եկեղեցու սինթետիկ դեկորով, որ գուցե ակուստիկ հայելի է ծառայում, հորինել է երկկողմ մի սանդուղք, կամարներ, որպեսզի ազատի դերակատարներին և իրեն բեմական հարթութեան վախից: Արդյունքն այն է եղել, որ դերասանը մոլորվել է փոքր տարածութեան մեջ, և կամարներն ու սանդուղքները չեն կարող նրան փրկել: Ահա բեմադրողի ամբողջ «վարպետութիւնը»: Իրա ճառագումները կարող եմ ցույց տալ կետ առ կետ, մանրամասներով (դետալներ): Այսպես, մի տղա, մի աղջիկ, ձեռք ձեռքի տված, վագեցին մտան կողքի կուլիսը: Սա նշանակում է՝ Սարոն Անուշին փախցրե՞ց: Նման ակնարկի համար կա բեմի խորք, լույս ու մութ և սև յափնջի՝ առևանգման խորհրդանշալ: Նշանային լուծում է պետք՝ հստակ, տպավորիչ,

իմաստավորված, երաժշտական Ֆրազի կամ շեշտի հետ: Չկա: Կամ երկու հոգի, հրացանները ձեռքներին, հանդիպեցին քիթ քիթ, և մեկը հրացանը վայր գցեց տախտակամածին, տախտակի թրխկոցով: Այս թրխկոցը համարենք ի՞նչ, օպերային պայմանականութիւն: Եթե դրամատիզմ է արտահայտվելու, քիթ քիթ չի լինում, տարածութիւն է պետք, որ ընթերցվի թեկուզ և կարճ տեսարանի իմաստը: Շարունակենք: Մոսին եկավ ու եվրոպական դայդի ծունր իջավ Սարոյի դիակի առաջ, որպես թե գլջաց: Ի՞նչ երաժշտական Ֆրազի, ի՞նչ շեշտի տակ եղավ դա: Պարզ չէ՞, որ օպերայում ոչ մի միզանսցեն կամ հոգեբանական ակնարկ արժեք չի ստանում, եթե չունի երաժշտական մոտիվացում, կամ հարմարեցված չէ որևէ Ֆրազի, տակտի կամ շեշտի:

Չեմ շարունակում: Եթե շարունակեմ, տեսարան առ տեսարան կքանդեմ ամբողջ գործը, և չքեղութեան ու պճնանքի տակից ի հայտ կգա ամբողջ ցնցոտին:

Գուցե, ո՞վ իմանա, շատ հնարավոր է, որ օտար մի հանդիսական (ու՛մ համար նախատեսված է այս բեմադրութիւնը) կամ լրագրող (որի արվեստագիտութիւնը մեզ անհայտ է) տեսնի եկեղեցու սանդուղքներով բարձրացող-իջնող, կամարների տակից մտնող-ելնող համազգեստավորված աղջիկներին և կարծի, թե տաճարի քրմուհիներ են, ջրի պաշտամունքի հիերոդոլներ, վեստալյան կույսերի ազգային դրսևորում: Կարելի է, ի՞նչ կա, որ... ծե՛ս է: Հնարավոր է, որ ձեռքերի անիմաստ ու քնքշագեղ-ուրբխային շարժումները (մերօրյա քեֆ ու հարսանիքներից ծանոթ) ընկալվեն որպես խորհրդակիր նշաններ, ազգային թատրոնի պայմանական լեզու, հնագույն ավանդութիւն, էկզոտիկա: Գուցե մեկը չվերծանված սիմվոլներ՝ փնտրի այնտեղ: Բայց մենք գիտենք, չէ՞, որ դա դերասանական խաղի պարզունակ, անօգնական եղանակն է և միջինասիական մաներայնութիւն:

Բեմադրությունն ունի, իհարկե, իր գլխավոր, չհայտարարված նպատակը: Դա գրական երկի ու երաժշտության միջավայրի հետևողական մերժումն է, տեղային բոլոր նշանների փոխարինումը այլ տեղային նշաններով: Արված է ամեն ինչ, որ չերևա նյութի, թեմայի ու մեղեդու աշխարհագրական հայրենիքը: Բեմադրողը, նրա ցուցումով՝ նկարիչն ու զգեստավորողը, խոսքը մեկ են արել,

Թե՛ պեսք է կորցնեմ քեզ էնքան հեռու,
Որ էլ չտեսնես արևը Լոռու:

Այս է բուն նպատակը, ուրիշ բան փնտրել պեսք չէ: Եվ արտաքսվել է «Անուշն» իր հողից, գնացել, ընկել, ո՞վ գիտի, ուր, Վասպուրականի վանքերի դո՞ւռը, Սվա՞գ, թե՞ Դիարբեքի: Եվ դա արվել է հանուն «հագնվելու ճաշակի»: Ուրիշ բան էլ են ասում. հանուն... միջազգային չափանիշների: Սա արդեն զավեշտ է: Աշխարհիս ո՞ր բեմում է փոխատեղումով, զգեստափոխությունը ու սինթեզով վճռվում ազգայինի ու միջազգայինի խնդիրը: Զգեստն ու տեղը փոխելով՝ մի տեղը փոխարինվում է մեկ այլ տեղով, և տեղայինը չի դառնում համազգային ու միջազգային: Արվեստի խնդիրը մեկն է՝ կատարելություն, բանականի ու գեղեցիկի ներդաշնակություն, որով տեղայինը ձեռք է բերում և՛ համազգային, և՛ միջազգային արժեք:

Եթե թեմատիկ-սյուժետային բովանդակությունը կովկասյան է, լեզուն ու մեղեդին արևելահայ, և պարը դառնում է արևմտահայ, «բերդն» էլ վրան, զգեստը՝ Սասնա, Մշո, Վասպուրականի, կիսագյուղական, կիսաքաղաքային, վայրն անորոշ՝ Երբրույքի եռակամար լուսամուտի տակ, Ամադուի Նորավանքի սանդուղքներին, Աղթամարի մեկ-երկու քանդակով զարդարված, ո՞րն է գեղարվեստական նպատակը: Սա պարզունակ պատմա-

ազգագրական կոնգլոմերատ է՝ փաթեթավորված եկեղեցու պատկերով ու վաճառատնային փայլով: Հայաստանի խորհրդանիշն է: Մաշտոցի այբուբենն ու ձեռագրատունն է պակաս, որոնք ավելի լուրջ պատճառներ ունեն այսօր միջազգային հանրությունը ներկայանալու: Եթե հայ եկեղեցու պատկերը կարող է ապրանքային տեսք տալ կոնյակի ու անուշեղենի տուփերին, ինչո՞ւ չի կարող զարդարել մի «Անուշ» նույն այդ նպատակով:

Գիտակցված է, թե ոչ, այս է գործի նպատակն ու տրամաբանությունը: Երևույթը պատահական չէ: Սա մի ձգտում է, որ ունի իր կրողները, իր տեսանելի հեռանկարը և իր ընկերային-հասարակական հողը:

Այդ հողը անհողությունն է արդի ազգային քաղքեհիություն:

Արվեստը մեղանում, և առաջին հերթին թատրոնը, երկխոսություն է վարում անհայրենիք անհատի հետ, ռեվերանսներ է անում, սեթևեթում, հարմարվում աստանդական քաղքեհիությանը: Դուրս տարվելիք ապրանք է պատրաստվում, և, վա՛յ մեզ, արտաքին շուկան է որոշելու հոգևոր արժեքների գինը: Դա համարվում է բնական և առաջադիմական այնքանով, որքան հայությունն «առաջադիմում» է... դեպի դուրս: Զգտումն ի սփյուռս որոշում է մեր արդի մշակույթի, մասնավորապես՝ բեմական արվեստի դեմքն ու բնավորությունը: Այս ձգտումն է, որ կասկածի տակ է գցում արևելահայ մշակույթը՝ սկսած լեզվից ու բառապաշարից: Կասկածի տակ են ընկնում արևելահայ մշակույթի կրողները: Այնպես, ինչպես վերցվում է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անունը օպերային թատրոնի վրայից, այնպես էլ Թումանյանի ու Տիգրանյանի «Անուշը» մաքրում են տեղայնությունից, մոտեցնում... միջազգային չափանիշներին: Եթե սասունցու զգեստն է ճշմարիտ ազգայինը և դրանում քրդական տարր չկա (ո՞վ կապացուցի),

ուրեմն լռեցին, որ անցյալում կովկասյան զգեստ է հագել, չի՞ եղել ճշմարիտ հայ:

Սա լուրջ խնդիր է:

Սա մեկ բեմագրություն հարց չէ: Բեմագրությունը երևույթի մի դրսևորումն է, մի պսպղուն, հանդիսավոր, լուսավոր վաճառատուն, ուր ապրանքը շատ է, հարուստ ու շքեղ, բայց մեզ ի՞նչ, մերը չէ ու չի լինելու: Ո՞վ իմանա, գուցե և չի լինելու այս հողը, և մեր ապագան ծովի այն ափի՞ն է: Գուցե ես ձեռք եմ բարձրացնում, գրիչ կոտրում մի մարգարեություն ղեմ...

Իսկ ինչի՞ մասին է «Անուշը», որպես պոետական արժեք ու երաժշտական երկ: Երևի թե չարժե խոսել այդ մասին: Բեմագրությունը մղում է բոլորովին այլ խոսակցություն:

**ՔԱՂՔԵՆԻԱԿԱՆ ՄԻՍՏԵՐԻԱ
ԳԵՐԵԶՄԱՆ ՈՅԱՅԻՆ ԵՂԱՆԱԿՈՎ**

Ծանր բան է թատրոն մտնել սոցիալական վարքագծի ակտ կատարելու՝ միանալու միջավայրի անհոգի ծափերին ու ժպիտներին, որպես թե ամեն ինչ սքանչելի է, և... Գլուխդ թաքցնելու տեղ ես փնտրում տհաճությունից ու ամոթից (որ մասնակից ես քո ներկայությունը), և մարդիկ երեսիդ են նայում՝ իրենց մտքինը քեզանից լսելու:

Ես որոշել էի չմտնել այլևս խոսք ու զրույցի մեջ՝ քանի դեռ չեմ տեսել մի ճշմարիտ գործ:

Եվ շատ կուզենայի, որ սա լիներ իմ վերջին բացասական խոսքը:

Հայոց առաջին պետական թատրոնը, երկու մեռյալ սեզոն անցնելուց հետո, բացում է իր 70 և ԵՐԵՔ (ոչ թե ՀԻՆԳ)-երորդ թատերաշրջանը... սևագույն ազգագրերով: Չեմ ծաղրում, չեմ չարախնդում: Սա այն է, ինչ հասարակության աչքի առջև է և հրավիրում է, ոչ ավել, ոչ պակաս, սև շղարչապատ մի սգահանդեսի: Ով չի հավատում, թող գնա, տեսնի բեմը լցնող հսկայական պատանքը, մոմերով շրջապատված դագաղի խորհրդանիշը, լսի վրացական սգի երգ ու տեսնի մահվան «վեստալուհիներին»՝ սգահանդերձ, սգակիր, սիգաճեմ,

բեմում հավասար ընթացքով սահող «փարիզուհիներին» քույրեր երեքից ավել, բոլորն էլ մի բոյի: «Լա՛վ ա...», հիացմունք հայտնեց մի կին: Այո՛, իհարկե: XIX դարավերջի սգազգեստների ցուցադրումը նորութուն է, և մոդաների տունն այդ բանը դեռ չի արել: Մեկ ուրիշը, թատրոնի մարդկանցից, ասաց՝ «ռեժիսորական ձեռագիրը...» և զարմանքով ընդունեց իմ միամիտ խոսքը, թե Սունդուկյանի «Կտակը» կատակերգություն է:

Սունդուկյանի վերջին և, ինչպես կառուցվածքային, այնպես էլ բարոյախնդրառական առումով, անավարտ գործը մի պարզ սոցիալ-կենցաղային կատակերգություն է, ամենևին չի պահանջում մեծ բեմ և նյութական ծախս (որ այստեղ վատնվել է իզուր): Տիպերի ու բնավորությունների փոխհարաբերություն է այստեղ մի ժառանգության շուրջ, հեգնանք ու ծաղր, որից բաժին է հասնում նաև հանգուցյալ հերոսին՝ խաբող ու գուփող և մի գրությամբ Աստծո հետ առևտուր անող, իր տեղն այն աշխարհում ապահովող «ալաբուլա» մարդուն: Հեղինակը գործող անձանց անունների դիմաց դրել է իր պլյուսն ու մինուսը, այս մեկը թողել է թատրոնի «խղճի դավթարին»: Եվ ահա թատրոնն էլ հանգիստ խղճով Սունդուկյանի անձնական կտակի խոսքերը վերագրում է նրա «ալաբուլա» հերոսին: Ասել է, թե բեմադրողը «մեղքն ու վարձքը» չի տարբերում, չունի բարոյաաշխարհայացքային կողմնորոշում: Եթե Ալուբլյան ազգանունն էլ ոչինչ չի ասում, ապա կա երկի օբյեկտիվ բովանդակություն՝ այն չմեռնող շերտը, որ գործում է հեղինակից անկախ:

Չեմ ուզում բեմադրողի անձին դիպչել, բայց ինչ անես, որ իր գործն իր օգտին չի խոսում ոչ ստեղծագործական, ոչ էլ բարոյահոգեբանական առումով: Պարոն Վահե Շահվերդյանը կողմնորոշվող մարդ է, գիտե խաղաղ ու բարեկիրթ մթնոլորտ ստեղծել շուրջը:

Այդ էլ ռեժիսուրա է, առօրյա հարաբերություններ կարգավորելու հմտություն: Եթե նա կարողանար իր այդ հմտությունից օգտվել բեմում՝ ճանաչել տիպերը, բնավորություններն ու փոխհարաբերությունները, գտնել պիեսի ներքին ձևը, չէր խմբագրի Սունդուկյանին, խոսքեր չէր ավելացնի, ռեպլիկներ չէր հորինի, լեզուն չէր խեղաթյուրի (ի դեպ, Սունդուկյանի լեզուն գեղարվեստական արժեք է, ինչպես Սայաթ-Նովայի լեզուն), հանգուցային երկխոսությունները չէր հրի բեմի հետին գիծ և պիեսի հետ կապ չունեցող տեսարանները չէր մղի առաջ: «Կտակը» Սունդուկյանի թույլ գործն է, ճիշտ է, բայց ոչ այնքան անկատար, ինչպես բեմադրողն է պատկերացնում: Պիեսի անավարտությունը ներքին կոմպոզիցիայում է և վերջին գործողությունն առկաի վիճակի ու ավարտակետ չունենալու մեջ: Բայց Սունդուկյանի դիալոգները փայլուն են, հեգնական շերտերը նուրբ: Զարմանալի է, թե ինչպե՞ս դերակատարները չեն զգում խոսքի ներքին տոնայնությունը: Պատճառն ամբողջ բեմադրակարգի արհեստականությունն է: Մարդիկ ոչինչ չունեն անելու, կանգնած են կա՛մ առաջին գծում, կա՛մ նստած պտտվում են սահուն շրջանագծով, կա՛մ գնում են հետ, կռանում դազաղի գլխին: Պիեսին անտեղյակ հանդիսականն ի՞նչ իմանա, որ բուն տեքստը հիմնականում այնտեղ է ասվում ու տեղ չի հասնում:

Ի՞նչ է տեղի ունենում ներկայացման մեջ, պիեսը չիմացողը չի կարող նկարագրել կամ կարծելու է, թե Սունդուկյանն է այդքան անկապ բան գրել: Ո՞րն է գործողության մոտիվը. դազա՞ղը, թե՞ կտակի սնդուկը: Ըստ պիեսի՝ բեմում կնքված սնդուկն է, ըստ բեմադրողի՝ դազաղը, որ բնավ չպետք է լիներ և գործողության մոտիվ չէ: Մոտիվը սնդուկն է, որ այստեղ չկա և երևում է հետո՝ մարմարե գերեզմանաքարի տեսքով: Այս տխուր այլաբանությունը ո՞ր օպերայից է: Բեմա-

գրողը չունի գործողութայան պարտիտուր կամ դրա պատկերացումն է թերի: Գործողութուն, այս հասկացություն բեմական առումով, չկա, արտաքին շարժում է միայն՝ գնալ-գալ բազմախորհուրդ քայլերով, ոչ մի փոխհարաբերություն կամ վիճակ: Տիպականություն պատկերացումը նշմարվում է մի քանի անխոս անձանց (Ս. Ավետիսյան, Վ. Սմբատյան, Ն. Գևորգյան) նկարագրում ու պահվածքում: Գտնված է ամենահետաքրքիր դերի կատարողը՝ Արմեն Մարության (Անտոն): Սունդուկյանական տիպ չէ, երևանյան է, բայց համոզիչ է, կոնկրետ, ունի ներքին գիծ: Դա, իհարկե, դերասանի ակներևություն սահմանում է, մի քիչ խորեն Աբրահամյանից, եկող, բայց լավ է, ընդունելի: Ունի մի իմաստավորված հոգեբանական դադար: Կտակի տեքստը կարգալիս, մի տեղում լուռ է, թուղթը վայր դնում, գնում: Իմանում ենք, որ մարդը դեմ առավ ճակատագրական արգելքի՝ բան կորցրեց: Մ՞վ է գտել այդ դադարը՝ ի՞նքը, թե՞ բեմադրողը, չգիտեմ, բայց իմաստավորված է, պերիպետիայի ճիշտ կետում է: Մի գտնված դերակատար էլ կա՝ Նելլի Խերանյան (Նունե), եթե դրված չլինի անհենակետ վիճակում, և շուրջը կյանք լինի:

Բեմական պարտիտուրի բացակայությունը դերակատարների մեծ մասին դնում է կեղծ վիճակի մեջ՝ միջավայրից դուրս, լեզվին օտար, աննպատակ: Այս պարապությունը երբեմն լցվում է տոնային կեղծ ակտիվություն, բայց միևնույն է՝ ոչինչ տեղի չի ունենում: Եվ որպեսզի մի բան տեղի ունենա, արհեստականորեն միստերիալ մթնոլորտ է սարքվել՝ մահվան սիմվոլներ, սևազգեստ ու սիգաճեմ կանայք, խորքում անձայն ողբի աղեկեզ շարժումներ, հեռավոր, մեղմ թմբկահարություն, վերջում՝ ճերմակաթուր հրեշտակներ «ալաբուլա» մարդու գերեզմանին, ասել է, թե առևտուրն Աստծո հետ բարեհաջող էր:

Գլուխը քարը, թե բարոյական կողմնորոշում չկա: Վաղուց է, որ դա չկա: Մի քիչ ճաշակ էր պետք և, չեմ ասում հումորի զգացում, գոնե ժանրի գիտակցում: Հեղինակի հեղինակքը թափանցում է տողերի արանքից: Դժվա՞ր էր զգալը: Պարզվում է՝ այո: Պարզվում է, որ հեշտ է մի քաղքենիական միստերիա սարքելը գերեզմանոցային եղանակով, քան մի պարզ կատակերգություն խաղալը:

Եվ ո՞րն է նպատակը այս սգահանդեսի:

Մի ողորմելի գաղափար, թե՛ ով դրամատերեր, ձեռ հարստությունը նվիրեք ազգին, որ ձեր գերեզմանին էլ հրեշտակներ իջնեն:

Ի՞նչ ասես սրան՝ հոգեկան կարճատեսություն, թե՞ սոցիալական դեմագոգիա:

Կարդացե՞լ, հասկացե՞լ են մարդիկ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները»: Գիտե՞ն, որ այն, ինչը խլում է մարդուց նրա արժանապատվությունը, չի կարող խոր ու ազնիվ բան ծնել, որ բարեգործությունը, որպես հասարակական ինստիտուտ, կեղծ է և քիչ կապ ունի ճշմարիտ մարդասիրության հետ:

Խնդիրն, իհարկե, այս չէ: Թատրոնը թող հավատա դրան, իր գործն է: Բայց այդքան բան ասելու համար կարիք կա՞ր մի մեծ թաղման ծախս անել և Սունդուկյանի անավարտ կատակերգությունը դարձնել առիթ անճաշակ ապոթեոզների:

Վերջապես, արժե՞ր այդքան առարկայական դարձնել թատրոնի մեռած լինելու գաղափարը:

Անհասկանալի է բեմադրողի սերը մահվան խորհրդանիշերի հանդես: Դա «ռեժիսորական ձեռագիր» և «գեղագիտություն» է, թե՞ մարդն ուրիշ բան չգիտի: Սա իմ տեսած չորրորդ դեպքն է, որ նրա երևակայությունը կանգ է առնում գերեզմանոցի դռանը: Վանաձորյան «Ռիչարդ Երկրորդի» գլխավոր այլաբանություն-խորհրդանիշը տապանաքարն էր բեմի կենտրո-

նում, «Երեք քույրերը» արժանապատվութիամբ տվայտում էին լքված գերեզմանոցի չոր ծղոտի մեջ, «Ռուզանը» ներկայացնում էր քարերի պատկեր, քարերին՝ վառվող մոմեր, այստեղ էլ կենտրոնը մոմերով շրջապատված դագաղի գաղափարն է՝ ավելի սարսուեցնող, քան որևէ իրային առկայութիուն, և այսպես՝ մինչև ո՞ւր...

Ի՞նչ մեծ առաքինութիուն է թատրոնի բեմը դամբարանի վերածելը:

Ո՞րն է դրա «խորին խորհուրդն» ու նպատակը, որ ինձ՝ մեղավորիս չի հասնում:

Բեմում կյանք ստեղծելն է դժվար:

Եվ այդ է արվեստի նպատակը:

Կարո՞ղ եք կյանք ստեղծել, պարոնայք բեմադրիչներ և դերասաններ: Այդ եք սպասում: Թատրոնը մահվան խորհրդանիշ է, եթե անգամ ամենամռայլ ողբերգութիունն է ներկայացնում: Թատրոնը կյանքի խորհրդանիշն է, նրա վկայութիունն ու արդարացումը: Թե չէ, ո՞վ չգիտե, «մահը մերն է, մենք՝ մահինը»...

ԴԻՄԱՆ ԿԱՐՆԵՐ

ՀՐԱԶՅԱ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ
ԽԱՌՆՎԱԾՔԸ

Հրաչյա Ներսիսյանի կենսագրութեան մեջ կա մի չորս տարի՝ 1915-18 թթ., որ մթութեան քողով է ծածկված՝ պատմված կամ գրված չէ։ Նա գորակոչվել է թուրքական բանակ, ծառայել որպես թարգմանիչ և այդ վիճակը տարել է նրան ճակատագրի խաչմերուկներով, երբեմն հասցրել ծայրահեղ հուսահատութեան ու տագնապի։ Ինչեք է տեսել ու ապրել, ինչերի է բախվել, չգիտենք։ Բայց գիտենք, որ մարդու խառնվածքն ու նկարագիրը նրա ապրած կյանքի արդյունքն են՝ տարիների հոգեկան ու հոգևոր կուտակումներ։ Այդ կուտակումներից է կազմված մարդը, մանավանդ արտիստը, եթե խոսքը նրա ստեղծագործական ներշնչումների մասին է։ Ներշնչումները դատարկ տեղում չեն առաջանում, դրանք մարդու հոգեկան նկարագրի հակազդումներն են իրական ու պայմանական հանգամանքների հանդեպ։ Մասնագիտական լեզվով սա կոչվում է «էմոցիոնալ հիշողություն»։ Շատ հեշտ է ասել «բեմական վերապրում», «վերապրումի դերասան» և նման բաներ, բայց ի՞նչ է այդ վերապրում ասվածը՝ սոսկ նյարդային գրգռում և արյան խռովք։ Դա ֆիզիոլոգիա է, իսկ ֆիզիոլոգիա՞ է արդյոք դերասանի արվեստը։ Ա՛յ, ուրիշ

բան է հիշողութիւնը: Դա արդեն յուրահատուկ մտապահում է և ստեղծագործութիւն, երբեմն էլ արվեստ, բայց նայած ում համար: Հիշողութիւնը չեղոք ու անխորհուրդ է առօրեականութեամբ ապրողի ու քաղքենու համար և արվեստ է ստեղծագործողի համար: Արվեստ այնքանով, որքանով նույնը չի մնում, մշտապես արգասավորվում է ներկայով ու հարստանում, վերաիմաստավորվում: Առանց հուզական հիշողութեան բեռի չկա գեղարվեստական ապրում և չկա բեմական վերապրում: Ես վաղուց մտածել եմ այս մասին, և ինձ մտածել է տվել Հրաչյա Ներսիսյանի պատմած մի դեպքը իր վաղ երիտասարդութեան մուշլ, անհուսալի օրերից:

– Однажды я решил кончить свою жизнь самоубийством.

Այսպես, իր կիսակատակ ուղեսրբենով սկսեց Ներսիսյանը իր պատմութիւնը, 1957 թվի հունվարի 2-ին, Արմեն Գուլակյանի տանը, նոր տարվա սեղանի մոտ:

– Էդ ե՞րբ, Հրաչ, – ծիծաղով հարցրեց Գուլակյանը:

– Է՛հ, շատ վաղուց: Ձահել էի: Պատերազմի ժամանակ, երբ հագիս զինվորի զգեստ էր:

Որտե՞ղ էր, որ թվին, չասաց: Նրա պատմածի մեջ կար անապատ, ծով, արածող ոչխարների հոտ և արաբ հովիվ: Որտե՞ղ էր, Միջերկրականի՞ օփին, թե՞ Արաբական ծոցի: Հայտնի է, որ այդ տարիներին նա եղել է մերձարևելյան գրեթե բոլոր երկրներում:

Եվ այսպես, մարդը որոշում է ինքնասպան լինել ու վազում է դեպի ծովը, որը նրան թվում է շատ մոտ, վազում է անապատի ավազների մեջ խրելով ոտքերը և տեսնում, որ տարածութիւնը երկար է, ծովն այնքան էլ մոտ չէ, և վազում է, հոգնած, հուսահատ ու տանջահար, վազում է ու հանկարծ կանգ է առնում, երբ ծովն արդեն մոտ էր: Նրան կանգնեցնում է հեռվից լսվող մի ձայն.

– Կանգնեցրեց ինձ հանկարծ անապատի ձայնը: Ոչխարներ էին արածում անապատում, արաբ հովիվը երգում էր:

Երիտասարդը կանգնում է, լսում է երգը՝ մի թախժոտ ու ձիգ երգ, միայնակ, թախժալի և հզոր հոգու կանչ, խուլ, փափուկ, տարածուն, հանդարտ, անտագնապ, ինչպես հավերժութիւնը: Անապատի շոգ լուծութիւնը լցվում է մի տխուր, անհուն երազանքով: Երիտասարդը լսում է, և ինքնասպանութեան միտքը երևում է ողորմելի ու անիմաստ վճիռ տիեզերական հավերժութեան մեջ: Ո՞ւմ է պետք, ո՞վ կիմանա, և ի՞նչ է արժեքը մի ինքնասպանութեան:

– Որոշեցի, որ ավելի լավ է ապրել, քան մեռնել: Ես հիմա կերգեմ այդ երգը:

Դժվար էր իմանալ՝ նա ճի՞շտ էր վերարտադրում իր լսած երգի մեղեդին, կամ նրա երգածն իսկապե՞ս արաբ հովիվից լսածն էր, թե՞ մի ուրիշ երգ, ուրիշ տեղ լսած, որ մերթ հիշեցնում էր արաբական մինարեթից լսվող կանչ, մեկ էլ ինչ-որ հրեական ժողովրդական մոտիվ, թե՞ մերձարևելյան շոգից ու տապից ծնված հոգոց: Այստեղ գործում էր հոգու նախնական էսթետիկական էներգիան: Նա հիշում էր վաղուց ապրած մի տրամադրութիւն, ներքին մի տեսիլք, և երգով վերապրում կամ կրկնում էր իր տասնամյակներ առաջ ապրածը, վերադառնում էր հույզի աղբյուրին հուզական տոնի կրկնութեամբ: Այն, ինչ ներկայացնում էր Ներսիսյանը, որպես թե արաբ հովիվից լսած երգով, հասկանալի է, արդեն ուրիշ էր, ժամանակի ընթացքում ու ժամանակի մեջ թավալված, փոխակերպված, գուցե և վերահորինված արդեն ուրիշ զգացմունքների կուտակումներով: Ինչո՞ւ էր որոշել ինքնասպան լինել, իսկապես երբ և որտեղ, դա կարևոր չէր նրա համար. չէ՞ր հիշում, թե՞ նշանակութիւն չէր տալիս փաստի կոնկրետութեանն ու մանրամասներին: Նա հուզական մեծ նշանակութիւն էր տալիս իր ներշնչմանը և բաց էր թողնում տրամաբանական կապերն ու մանրամասները: Նրա պատմածում չկար պատճառա-հետեանքային շղթա, և էականը արտիստի վերաբերմունքն էր

սեփական հիշողության հանդեպ: Ոչ մի իրային կամ առարկայական պահ, ոչ մի ռեալություն, այլ արդեն գեղարվեստական երևակայությունը ամբողջացած մի պատկեր՝ շոգ օր, անապատ, ծով և արաբ հովվի երգ, և երգի մեջ՝ պատկերի ու իմաստի վերապրումը, որ ոչ մի անհնություն չունի Ստանիսլավսկու հետապնդած կենցաղի ճշմարտության հետ: Դա դրություն վերապրումը է, այլ գեղարվեստական երևակայություն:

Թատերագիտական կամ թատրոնի շուրջ եղած գրականության մեջ, նաև ստեղծագործական հոգեբանություն ուսումնասիրություններում հղովվում է «վերապրումի դերասան» հասկացությունը: Անցյալի ռուս բեմում տարածված է եղել Պելագեյա Ստրեպետովայի «կեցցե զգացմունքը, կորչի դպրոցը» խոսքը, որ հետևորդներ է ունեցել, և դրա համար հող կար դեռևս Պուշկինյան դարաշրջանի դերասանական միջավայրում: Սա ստեղծել է անցողիկ, չկառավարվող ու անորսալի հուզականության պաշտամունքը: Հուզական տարերքի դերասաններին հաճախ այս տիպին ենք վերագրում, բայց դա այնքան էլ ճիշտ չէ: Համենայն դեպս, Հրաչյա Ներսիսյանի դերասանական խառնվածքը դժվար է այդ տեսակի մեջ տեղավորել: Այո, ոչ մի կասկած, պոսթ-կոմուններ, բոպեական շիկացում, կտոր-կտոր, երբեմն անհավասար, ոչ ամբողջական, մի օր հրաշալի, մի օր սովորական, և իհարկե՝ «կորչի դպրոցը...»: Նա ոչ դպրոցի դերասան էր, ոչ էլ դպրոց ստեղծող: Նրանից սովորել չէր կարելի: Բայց կարելի էր զարմանալ, թե ինչպես էր «փակ աչքերով քայլում գագաթների վրայով» (Վ. Փափազյան): Եվ, այսուամենայնիվ, կարելի է ասել, թե Ներսիսյանը չէր տիրապետում հուզերին ու պոսթկոմուններին կամ գերի էր դառնում հուզականությանը: Միամիտ չկարծենք: Մենք՝ հանդիսականներս էինք միամիտ: Նրա արվեստը նման էր կայծքարից թռչող կայծի, որ կարող էր մարել և կարող էր հրդեհ

առաջացնել: Բայց խոնավ նկուղում հրդեհ չի առաջանում: Հրդեհի համար նյութ է պետք: Այդ նյութը դերասանի հուզական կուտակումն է, «էմոցիոնալ հիշողությունների» ժամանակի ընթացքում հարստացող բեռը: Իսկ ո՞վ էր ճանաչում այդ բեռը, ո՞վ դիտեր, թե ինչ էր կրում այդ զվարթ, կենսասեր ու կատակաբան մարդը, որ սիրում էր խնջույքի սեղան ու գինի, սիրում էր երգել «Սանտա Լյուչիա»: Նրանը բնական արտիստիզմն էր, կենսական ուժի ճառագայթումը, որ երբեք չէր հեռանում իրենից, և անբացատրելի հմայքը, որ շատ քիչ դերասան է ունեցել այս աշխարհում:

Այնքան էլ ճիշտ չէ Ներսիսյանի համար դերասանական թեմա որոնելը, մեկ ձևակերպում, մեկ հայտարար գտնելը, մանավանդ, երբ գործածվում է «կարեկցանք» բառը: Ներսիսյանի խաղացած դերերը բազմազան են ոչ միայն ըստ խառնվածքի, այլև ըստ ժանրի: Եթե գլուխգործոցներ են համարվել մի կողմից Ֆյոդոր Պրոտասովը, մյուս կողմից Պաղտասար աղբարը, եթե նա մի տեղում եղել է վերկենցաղային ու վերանցումային (տրանսցենդենտ), մյուս տեղում տիպական ու խարակտերային, ինչպե՞ս որոշենք դերասանական անձը բնութագրող այն միակ հայտարարը՝ արհեստական, շինծու բացատրություն, որպես թատերագիտություն կասկածելի:

Ներսիսյանի խաղում, կարելի է ասել, չէին գործում առարկայական մոտիվներն ու գործնական կյանքի գաղափարները: Նրա անձը, թվում էր, դուրս էր այդ ամենից: Իհարկե, նա ազգակից էր իր մեծ նախորդին՝ Աբելյանին, ինչ-ինչ գծերով նաև իր մեծ ժամանակակիցին՝ Փափազյանին: Բայց տարբեր էր երկուսից էլ: Տարբերություններից մեկը, ըստ իս, կրքերի ռոմանտիկան էր, որ Ներսիսյանի մեջ ավել էր, քան իմ տեսած հայ դերասաններից որևէ մեկի մեջ: Խոսքը ռոմանտիզմի, որպես ուղղության կամ ոճի մասին չէր, այլ արվեստի հոգևոր բովանդակության, արտիստի հոգեկան կերտվածքի: Այս

բովանդակությունը միշտ իր հետ էր, և նա կարող էր բեմ մտնել տեքստը չհիմացած, չհիմանալով անգամ, թե ուր պահի ձեռքերը: Եվ բավական էր հուշարարից լսած խոսքը, որ անսպասելի ճառագուժով կարող էր դուրս թռչել նրա շուրթերից: Թող մեկը փորձեր անել նույնը, ինչի՞ նման կլիներ: Դա տրված էր միայն Ներսիսյանին, և այդ էր նրա մեծ առավելությունը:

Ներսիսյանի խաղում առարկան երբեք հանդես չէր գալիս իր առարկյական իմաստով, վերածվում էր սիմվոլի:

— Կարո՞ղ ես մի բաժակ ջուր բերել մի ծերուկի, որի սիրտն այստեղ չէ, այլ լեռներում, — ասում էր նրա Մեք Գրեգորը («Իմ սիրտը լեռներում է»), և դա ֆիզիկական ծանրավ չէր:

— Ձէ՞ որ ես ջուր ուզեցի, — կրկնում էր նա, և նրա ձայնում խոսում էր իր հեռու երազը:

Այս խոսքով նա ջուր էր խնդրում, թե՞ հոգու ապաստան, պաշտպանություն, սփոփանք, մարդկային շփում: Նա բառերն արտասանում էր պարզ, հստակ, նյութական իմաստի տեսակետից անշոշափելի, առանց այլաբանական ակնարկների, թախծալի ու հզոր, և ամեն բառը կրում էր շեշտ: Որևէ մտադրություն, ընդգծում, ճակատայնություն, ցուցադրական տոն, ոչինչ, դրանցից ոչ մեկը չկար, չկար նաև գաղափարաձևություն որևէ ակնարկ, և ի՞նչ էր դա: Դա անցյալի հայ բեմի «տրանս-ցենդենտալ ռեալիզմն» էր կամ Զորջ Լյուիսի ասած «իդեալիստական ռեալիզմը», բաներ, որ ժամանակին չեն ասվել, չեն գիտակցվել ու մտածվել: Այսօր, վերջապես, կարելի է ասել ու չվախենալ նաև խոստովանելուց, որ Հրաչյա Ներսիսյանը հեռու էր դերասանական պրոֆեսիոնալիզմից, հանճարեղ ինտուիտիվիստ էր, կրողը անցողիկ տեսիլքների ու հույզերի և դերասանական բնագրի, որ մի օր կար, մի օր չկար, ինչպես «դիցաբանական ոսկե թռչունը» Փափագյանի խոսքերով ասած:

ԲՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԴԵՐԱՍԱՆԸ

— Մտածում եմ, թե ինչպես էր, որ մենք դերասան էինք ու դերասան էինք զգում մեզ Փափագյանի, Ներսիսյանի, Վաղարշյանի կողքին, իսկ հիմա՞... Գուցե շրջապատված ենք ավելի ուժե՞ղ դերասաններով. ի՞նչ կասեք:

Մոտ տասնհինգ տարի առաջ եմ լսել այս խոսքը Վաղինակ Մարգունուց: Հարցը պատասխան չէր ակնկալում, և ակնարկն էլ բավական պարզ էր, այնքան պարզ ու տեղին, որ ամեն անգամ կրկնում եմ, երբ ուզում եմ բացատրել, թե ինչ պայմաններում է դերասանը դրսևորվում իր հնարավորությունների մաքսիմումով: Թատրոնում յուրաքանչյուր դերասանական անհատ հայելի է՝ արտացոլում է և արտացոլվում իր միջավայրում: Որքան միջավայրը լուսավոր է, այնքան պարզ ու իմաստալից են երևում դերասանական մեծ ու փոքր արժեքները, այնքան լայն է դառնում բեմահարթակը արտիստական բնավորությունների դրսևորման համար: Մեծ դերասանի ներկայությունը բեմադրություն մեջ (կամ առհասարակ թատրոնում) ոչ թե նսեմացնում է շրջապատը, այլ լուսավորում և իր չափանիշների

ոլորտն է առնում դերասանական անսամբլը: Շատերին թվում է, թե բեմական անսամբլն ստեղծվում է առանց առաջատարների, բայց այդպես չէ, այլ ճիշտ հակառակը:

«Եգոր Բուլըչովը և ուրիշները» կատարելապես անսամբլային ներկայացում էր, ուր գլխավոր դերակատարին դեմ հանդիման կանգնում էին մի քանի սուր խարակտերային կերպարներ՝ բեմականորեն տպավորիչ, գրություն ու արժեքի ակնհայտ հակասություններ, գունեղ և անսպասելի: Այդ տեսարաններից յուրաքանչյուրը մի ներկայացման արժեք ուներ և հանդիսատեսին պահում էր մի տեսակ ներքին շփոթմունքի մեջ՝ ծիծաղի ու սևեռված լրջության մի սահմանում:

Եվ ահա դրանցից մեկը, թերևս ամենակոնկրետն ու հավաստին և ամենաառեղծվածայինը իր խաթարված ներաշխարհով, Վաղինակ Մարգունու փողհար Գավրիլյան էր: Երկարահասակ, շիկավուն ու ճաղատ, աստիճանավորի կանաչ, առանց տարբերանշանների, նեղ ու երկար բաճկոնով մի մարդ էր մտնում բեմ, թիկունքին մի մեծ պարկ, պարկի մեջ գինվորական նվագախմբի հին, պղնձե գալարափողը:

— Ողջություն եմ մաղթում, ձերը ազնվություն,— ասում էր լարված, խուլ ձայնով, պաշտոնական պաթոսով, այնպես, որ ոչ խոսքերն են իրենը, ոչ էլ խոսելու եղանակը:

Հանդիսատեսը չէր հասցնում ծիծաղել, որովհետև ուզում էր հասկանալ, թե ո՞վ է բեմ եկողը և ի՞նչ արտառոց ու խորհրդավոր աշխարհ է բերում իր հետ: Ո՞վ էր իսկապես այս մարդը: Գործող անձանց ցանկում նա կոչվում է ընդամենը «Փողհար», ուրիշ ոչինչ: Տպավորություն ստեղծելու համար դերասանը բառացիորեն ոչինչ չէր անում. ոչ մի ճիգ, ոչ մի ավելորդ ընդգծում (բացի պաշտոնական ողջույնից, որ իր խոսքը չէր), ոչ մի խաղ, գրոտեսկի ոչ մի միտում, և դառնում

էր տեսարանի կենտրոնական անձը: Վաղարշյանը հանգիստ ու սևեռուն զննում էր այս անձանոթ ու տարօրինակ մարդուն: Գավրիլյան պարկից հանում էր պղնձե մեծ գալարափողը, և իրադրություն արտառոցությունն ընդգծվում էր դերասանի առօրյա, գրեթե կենցաղային տոնով.

— Էս էլ իմ տրուբեն:

Պիեսի ո՛չ բնագրում, ո՛չ էլ հայերեն թարգմանություն մեջ այս խոսքը չկա: Բեմադրողը՝ Բորիս Զախավան հայերեն չգիտեր, բայց նրա ստեղծած բեմական իրավիճակը դերասանին թելադրել էր գուցե այս խոսքը, կամ դերասանն ինքն էր ակամա հանգել այս առարկայական պարզությունը: Մարգունու ինտոնացիան յուրահատուկ դիստոնանս էր մտցնում այս բեմադրություն իհարկե լավ մշակված ու «գործիքավորված» և նկատելիորեն ռուսամետ տոնայնության մեջ: Վաղարշյանի Բուլըչովի հեգնանքը մի տեսակ մեղմանում, փափկում էր, և նրա հայացքում ու հանդիսատեսի գլխում ծագում էր մի հարց՝ «ո՞վ ես, ի՞նչ գիտես, որ մենք չգիտենք»: Այս ներքին հարցն ավելի հեռուն էր տանում, քան նրա անսպասելի ձևակերպումը, որ Վաղարշյանի շուրթերից հնչում էր պաթետիկ հեգնանքով: Վաղարշյանը հարցն ուղղում էր կարծես ոչ թե Գավրիլյանին, որի խենթակերպության մեջ նա սիստեմ էր տեսնում, այլ իրեն, որ ակամա հարաբերություն մեջ է մտել հազար ու մի խենթ ու խելառի հետ:

— Հլմա՛ա՛ր ես, թե՞ ժո՛ւուլիկ,— խլաձայն ու պաթետիկ ձգում էր Վաղարշյանը, իսկ Գավրիլյան հանգիստ, առանց վերավորվելու, ներողամիտ ու բարի...

— Չէ՛, ինչո՞ւ:

Իմաստուն մարդու պատասխան, որ ցրում էր ամեն մի կասկածամտություն: Ավելի անկեղծ ու միամիտ էր հնչում Գավրիլյանի մյուս պատասխանը.

— Ախր ժուլիկ էլ չեմ, է՛...

Անկեղծ տոնից ավելի խորամանկ բան չկա, և այս Գավրիլյան իհարկե ստահակի մեկն էր: Բայց դա կերպարի համար բացատրություն կամ հիմնավորում չէ: Ո՞ւմ է պետք նման պարզունակ խաղը: Մարգունու Գավրիլյան կարծես ճարահատյալ ու դարձյալ անկեղծ խոստովանում էր իր խաբեբա լինելը: Պիեսում դրա համար խոսքեր կան գրված՝ «առանց խաբելու չես ապրի», «ինչո՞ւ է ամոթ, եթե հավատում են», «ճշմարիտ խոսքի համար իմ վարձը պետք է ավելացնել»: Բայց սա գրվածն է, որ պետք է ասեր դերասանը: Ու այս խոսքերից բացի, նաև դերասանական տեսանելի ու ընկալելի կերպավորումից դուրս, ակնհայտ իրավիճակից դուրս Մարգունու ներկայացրած անձը կրում էր իրենում մի առեղծված, մի գաղտնիք, առօրյա ըմբռնողություն սահմաններում չտեղավորվող մի իռեալ բովանդակություն: Թվում է, հենց այս Գավրիլյայի համար էր ասված Շուրայի խոսքը՝ «Մի վիրավորի՛ր նրան, հայր»: Այս Գավրիլյան արդարացնում էր Վաղարշյանի շատ լուրջ արտասանած խոսքը՝ «Ձեմ վիրավորում, Շուրոկ»: Այո՛, ոչ սովորական ստահակ, ոչ էլ սովորական ապուշ, բայց այնուամենայնիվ մի մարդ, որի հոգեկան աշխարհում մի փլվածք կա, մի խախտում, որ նրան դրել է միստիկա-կատակերգական դրություն մեջ: Հեղինակը տարօրինակ անուն է տվել այս դերին՝ Գավրիլա Ուվեկով: Գուցե բառախա՞ղ կա այստեղ, նայած ինչ շեշտով կարդանք: Ու ձեռքն է տվել Գաբրիել հրեշտակապետի փողը՝ գինյորական նվագախմբի պղնձակուռ բասի տեսքով: Դերասանի շատ կոնկրետ ու առարկայական խաղը փողհար Գավրիլային դարձնում էր իսկապես առեղծված՝ խենթակերպ Պրոպոտեյ Երանելու, վհուկ Զոբունովայի, մայր Մելանիայի ու մյուսների կողքին և առհասարակ այս պիեսի ու բեմադրության խիստ յուրահատուկ կոնտեքստում: Մարգունու խաղում կար մի ընդհանրացում, որին դժվար է բառային ձևակերպում

տալ, մանավանդ որ չգիտենք դերասանի անհատական մտահղացումը, չգիտենք՝ ինչ կար նրա մտքում այս դերը խաղալիս: Համենայն դեպս, նրա վարքագծի օբյեկտիվ բովանդակությունը ենթադրում կամ ենթադրել էր տալիս ավելին՝ դերասանի սուբյեկտիվ մտադրությունից դուրս մի բան: Գավրիլյան իր ակնհայտ, տեսանելի գծերից դուրս ուներ իր այնկողմնային աշխարհը՝ մոլթ ու խախտված, որ և՛ անհասկանալի էր, և՛ բացատրություն չէր պահանջում: Այս էր գուցե, որ հանդիսատեսին զնում էր ներքին շփոթմունքի մեջ և սևեռում նրա ուշադրությունը, ծիծաղեցնում էր ու չէր թողնում ծիծաղել, և ներկայացումից հետո երկար ժամանակ Գավրիլայի պատկերը չէր ջնջվում հիշողությունից: Ներկայացման կենտրոնը, խոսակցություն առարկան Վաղարշյանի Բուլլչովն էր, բայց նրա կողքին Մարգունու փողհար Գավրիլյան ո՛չ նսեմանում էր, ո՛չ էլ մոռացվում: Գավրիլյան մնում էր ներկայացման ամենանուրբ, տպավորիչ ու առեղծվածային կետերից մեկը:

Եթե փորձենք բնութագրել Վաղինակ Մարգունու բեմական ամպլուան, թերևս անվանենք նրան նուրբ խարակտերային դերասան: Նա հակված չէ սրացումներին, գրոտեսկի, գույների խտացման, չի ստեղծում արտակարգ վիճակներ, գործում է կարծես առօրյա ճշմարտություն սահմանում: Նա բեմում չունի ընդգծված ակտիվություն, ինչպես էպիզոդի դերասանները, որոնք բեմական փոքր ժամանակահատվածում ջանում են հնարավորին չափ շատ բան անել, շատ երանգներ բանալ, կամ, ինչպես ասում են, «պեղալները սեղմել»: Մարգունին քիչ բան է անում և իրադրություն չի ստեղծում իր շուրջը: Ավելին, նա բեմ է մտնում ոչ թե իրադրություն ստեղծելու, այլ լուծելու դրսում տեղի ունեցածը: Նա իրադրությունը բերում է իր հետ՝ կրում է իր մեջ դրսում կատարված մի բան: Ծիշտ է, թե սխալ իմ այս տպավորությունը, չգիտեմ, բայց միշտ նկատել եմ, որ

Մարգունու ստեղծած կերպարները, հիմնականում էպիզոդային, մի կարևոր բան թողել են այնտեղ՝ դրսում և բեմից հեռանում են շարունակելու իրենց բուն կեցությունը: Դերասանի արվեստի հոգեբանություն ամենանուրբ կետերից է այս: Տեսարանում ի ցույց դնել ամենի՞նչ, եղածն ու չեղածը, թե՞ բացահայտվել մեկ-երկու նշանով, կյանքը թողնելով վարագույրի ետևում: Բեմական արվեստի ամեն մի փաստ, դերակատարում կամ ներկայացում, արժեք է ստանում ոչ միայն տեսանելի, այլև տեսանելի աշխարհից դուրս գոյություն ունեցող կամ ենթադրվող իրականությունը: Հնարավոր է, որ այն, ինչի մասին խոսում եմ, սոսկ տպավորություն է կամ դերասանի բեմական վարքագծի ակամա, անմտադիր արդյունքը: Համենայն դեպս, ինձ միշտ թվացել էր, որ Մարգունու կերպարների հիմնական կյանքը բեմից դուրս է, որ դերասանը բեմ է մտնում, բերելով կերպարի մեկ-երկու էական հատկանիշ և բեմից դուրս է գալիս շարունակելու հիմնականը: Ահա Մարգունու նշանավոր Բաղդասար ամին Վրթանես Փափազյանի «ժայռը» դրամայի բեմադրությունում, որտեղ երեք մուտքով դերասանի խաղի այս հատկանիշը կազմակերպվում է որպես սյուժետային գիծ: Երեք տեսարաններում էլ մարդը ուրիշի տանն է՝ խնդրարկուի կամ մեղավորի վիճակում և կարծես ուզում է շուտ հեռանալ, ազատվել կաշկանդվածությունից: Շփոթմունք, լարվածություն, վախ, վախից եկող ստրկամտություն և նկատելիորեն բարձր տոն ու հանկարծ խաբվածի ոգևորություն, որով մարդը ինքն իրեն խաբում ու հուսադրում է: Այսքան բան կար Մարգունու Բաղդասարի մեջ առաջին՝ Ալեքսանդրի հետ հանդիպման տեսարանում: Երկրորդ տեսարանում՝ Գրիգոր աղայի հետ նա ընկճված է ու ամաչկոտ: Երկու տեսարաններում էլ նա կարեկցական վիճակում է, բայց ոչ համակրելի: Երրորդ տեսարանում՝ Ալեքսանդրի հետ նա դառնում է անտար-

բեր ու անհաղորդ: Իր շահը պաշտպանող մտավորականին նա նայում է սառը, և նախկին կարեկցանք հայցողի դեմքին այժմ չի երևում կարեկցանքի նշույլ դիմացինի հանդեպ: Սա ազատ ու ապահով վիճակ է գյուղացի Բաղդասարի համար: Մարդու մոռյլ, անտարբեր դեմքին նստած է հոգեկան սահմանափակության մի արտահայտություն, որն ամբողջացնում, ավարտում է նրա նկարագիրը: Եվ այստեղ էլ նա հակակրանք չի առաջացնում:

Մարգունին պարզ մանրամասների դերասան է. գտնում է մի հայացք, մի դիրք, տոն և տրամադրություն, ընդգծելով ամենաէականը՝ կամ տեսանելի, կամ լսելի գիծը, ոչ թե երկուսը միասին: Այսպես, Դոստոևսկու «Ապուշը» վեպի բեմականացման մեջ Մարգունու խաղացած Տոցկին մեծ տեղ չի զբաղեցնում, էպիզոդի ծավալ ունի: Բայց մի տեսարան կա՝ Նաստասիա Ֆիլիպովնայի պոռթկումի տեսարանը, ուր Տոցկին լուռ նստած է: Այդ ի՞նչ լուռություն էր: Ո՞վ է նկատել այդ լուռությունը: Խոսում էր Մետաքսյա Սիմոնյանի Նաստասիան քաղցրահնչուն, կրծքային ձայնով, և հանդիսասրահում քանի՞ մարդ կար, որ նկատեր բեմի միջին պլանում, կենտրոնից քիչ հեռու դիմահայաց նստած մարդուն, որ թեև ոչ մի շարժում չէր անում, բայց տեսարանի գլխավոր գործող անձն էր: Նրա մաքրված արտաքինի, հայացքի անշարժության ու ձևացյալ հանգստության մեջ կար արժանապատվության գուսպ, շատ գուսպ մի ընդգծում և թաքցված լարում, որ հանդիսատեսին ասում էր, թե սա ամենամեղավոր մարդն է: Դերասանը բեմում ի՞նչ հնարավորություն և որքա՞ն ժամանակ ուներ կերպարի ներքին գիծը ցույց տալու համար: Ընդամենը այդ տեսարանը, ուր դերակատարը ոչ մի խոսք չունեիր: Բայց բեմում խոսելու համար ի՞նչ պարտադիր է խոսք ունենալը: Թատերական կոնտեքստը խոսքային չէ միայն, և այստեղ էականը գործող

անձի իմաստավորումն է պարզ իրադրություն մեջ, շատ անգամ ոչ սեփական, այլ դիմացինի խոսքում: Բեմում ստեղծված (ավելի ճիշտ ենթադրվող) էքստրեմալ վիճակին Մարգունին հակադրում էր իր արտաքուստ խաղաղ և ներքին լարում ակնարկող լուրջությունը: Ի՞նչ կար անելու այդ տեսարանում, աթոռին նստելուց բացի: Վերջապես, այդ միզանսցենը բեմադրողինն էր (Յ. Ղազանջյան), և դերասանին մոռանալը դժվար բան չէ: Բայց վիճակի գիտակցում կա, կեցվածք ու հայացք, որ ո՛չ հեղինակինն են, ո՛չ բեմադրողինը: Մարգունին նստում էր աթոռին ոտքը ոտքին ու ոչինչ չէր անում, աչքն իսկ չէր թարթում, այլ նայում էր ուղիղ իր դիմաց, ինչ կետի, հայտնի չէր ու չէր երևում: Հայացքի այդ անորոշ պաղություն, ներքուստ լարված ու թունալից լուրջության մեջ շատ բան կար: Կարծես նա համբերությունամբ, փորձված համբերությամբ սպասում էր, թե մինչև ուր է հասնելու էքստրեմալ վիճակը: Բեմում ամենադժվար բանը (որ արդեն մոռացվում է մեզանում) լուելն ու լսելն է: Եվ բնավ էլ ականջով չեն լսում բեմում: Մարգունու Տոցկին հենց աչքերով էր լսում և լսում էր այնպես, կարծես ինքը ոչ մի դեր չունի ստեղծված իրադրության մեջ:

Մարգունին ոչ միայն սուր ընդգծումներ չի անում, այլև արարքներով էլ չի ծանրաբեռնում իր խաղը, բայց միշտ գործում է (գործում է, ոչ թե խաղում) հոգեբանական խնդրի որոշակիություն և միշտ գտնում է ինտոնացիոն կամ պլաստիկական որևէ էական երանգ՝ բնորոշ հայացք, ժեստ, տոն, որոնք շատ չի կրկնում, չի ընդգծում: Նա երբեք ավելորդ ուշադրություն չի հրավիրում իր վրա, չի մղվում առաջին պլան, չի խախտում ոչ մի տոն, չի բերում ավելորդ շեշտեր: Եվ միշտ նրա ստեղծածը որոշակի է՝ տիպի, բնավորության ու հոգեբանության առումով: «Պաղտասար աղբարում», օրինակ, նրա դերը մեծ չէր. Երկաթ դատաստանական

խորհրդի անդամ: Տեքստն առանձնապես բան չի հուշում: Բայց Մարգունին չէր կարող բեմ մտնել առանց բնավորության որոշակիության, առանց որևէ բնութագրական հատկանիշի: Եվ ահա կուշտ, ժպտադեմ, անհոգ, անխելք, անպետք ու անվնաս մի մարդ՝ դիմազուրկ, ոչ չար, ոչ բարի: Այս ամենին դերասանն ավելացնում է մի երանգ՝ կնամեծարությունը, և դա ընդգծում է մեկ տեղում, մեկ հայացքով, մեկ խոսքի վրա՝ «տիկին Անուն՝ լյ»: Գոեհզկության ոչ մի նշան, ոչ մի այլ ակնարկ, ամեն ինչ չափի ու ճշմարտության սահմանում:

Դերասանի արվեստում միշտ եղել է և կա թատրոնում թատրոնին հակառակ գնալու ուղղություն: Դա նշանակում է չհանձնվել մթնոլորտին ու հոսանքին, այլ անվրդով կանգնել սեփական տեղում ու դիրքում, չդավաճանել սեփական բնավորությունը: Մարգունին բնավորությունների թատրոնի դերասան է և մնում է այդպիսին, անկախ նրանից՝ կա՞ այդ թատրոնը, թե՞ ոչ: Նրա ներկայացրած ամեն մի կերպար ունի սոցիալ-հոգեբանական կոնկրետություն, որոշակի բնավորություն: Որքան է բեմական ժամանակամիջոցը բնավորության դրսևորման համար, կամ որքան է տեքստը, նշանակություն չունի. մեկ Ֆրագով էլ կարելի է բեմում շատ բան ասել, մի հայացքով էլ կարելի է շատ բան պատմել: «Քաջ Նազարի» 1977 թվի բեմադրությունում, ուր ամեն ինչ չափի դեմ էր ու չափից դուրս, Մարգունին արտասանում էր մեկ Ֆրագ և դրանով ոչ միայն բնավորություն էր ստեղծում, այլև ընդգծում էր պիեսի ամենանուրբ կետը՝ ամբոխի բարոյական բթությունը: «Ժողովուրդ էլ ջարդո՞ւմ ես», — հարցնում է զորաստանցիների քեֆի թամազան Նազարին: Մարգունին այս հարցը տալիս էր պարզ ու միամիտ հիացումով, ընդգծելով ամբոխի մարդու տարբերային, անգետ ոգևորությունը, որ Նազարի բուն հենարանն է: Ամբոխի

բարոյական տհասութիւնը՝ մեկ մարդու խոսքով: Դերասանն այս խոսքն ասում էր մեղմ, հիացական ժպիտով. մարդը հաշիվ չի տալիս իրեն, թե ինչով է հիացած: Դերուժ ուրիշ խոսքեր էլ կան, բայց ամենափականը, ամենաակնհայտը ամբոխի հոգեբանութիւնն արտահայտելու համար այս է, և Մարգունու արտիստական բնագոյրը, ինչպես միշտ, այստեղ էլ գործում էր անսխալ: ԹՎում է, այս խոսքն ասում էր «ժայռի» ծերունի Բաղդասարը կամ նրա եղբայրը, որ չի ջոկում մեղքն ու վարձքը:

Բնավորութիւնը, բնավորութիւն սոցիալ-հոգեբանական կոնկրետութիւնը, բնութագրական գծերի հստակութիւնն ու մեղմութիւնը հատկանշում են Մարգունու դավանած թատրոնը: Դա այն թատրոնն է, որ դերասանի առջև իսկապես բնավորութիւն ստեղծելու խնդիր էր դնում, թատրոն, որտեղ առաջատար դերասանը լույս էր սփռում անսամբլի վրա, որտեղ նշանակութիւն էր ստանում ամեն մի հոգեբանական ու խարակտերային երանգ, որտեղ չկար երկրորդական դեր: Վաղինակ Մարգունին այդ թատրոնի ծնունդն է: Նա պատկանում է դերասանական մի տեսակի, որի նշանակութիւնը այսօրվա թատրոնում նվազել է, քանզի փոխվել են թատրոնի և՛ բնավորութիւնը, և՛ նպատակը: Հաճախ է ծագում այն հարցը, թե ինչո՞ւ այսինչ կամ այնինչ դերասանը, որ ժամանակին այս էր... Բայց երբեք չեն հարցնում, թե ի՞նչ եղավ, ո՞ւր մնաց նրա թատրոնը:

ՈՂԲԵՐԳԱ-ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ

ՄՀԵՐ ՄԿՐՏՉՅԱՆԸ

Վաղուց է, նա բեմում չէր երևում և շատերի պատկերացման մեջ մնում է կինոկատակերգութիւն հերոս: Նրան մինչև օրս այնքան էլ լավ չեն ճանաչում հանդիսականները, նաև ոմանք թատրոնի միջավայրում: ՄՀԵՐ ՄԿՐՏՉՅԱՆԻ դերասանական հնարավորութիւններն անհամեմատ ավելին են, քան թվացել է ու թվում է: Ես զարմանքով լսեցի թատրոնի մարդկանցից մեկերկուսի հարեանցի խոսքը, թե ահա իր բեմադրած Մարսել Պանյոլի «Հացթուխի կինը» հոգեբանական կատակերգութիւնում դերասանն ի հայտ է գալիս նոր, անծանոթ գույներով: Թերևս այնքանով նոր, որ վաղուց չի երևացել բեմում որպէս հոգեբան կատակերգակ: Ես չեմ զարմանում՝ հիշելով նրա դեռևս ուսանողական բեմում ներկայացրած Գոգոլի «Խելագարի նոթերը»՝ ծիծաղելի ու ցավազին, չեմ զարմանում՝ աչքի առաջ ունենալով նրա փոստատարը «Հին օրերի երգը» կինոնկարում:

ՄՀԵՐ ՄԿՐՏՉՅԱՆԻ այժմ հանդես է գալիս որպէս բեմադրիչ և դերասան իր կազմած թատերախմբում: Սրահը, Երևանի հին՝ երբեմնի շքեղութիւնը կորցրած

չենքերից մեկում, փոքր է, տեղավորում է հարյուր տասներկու մարդ, խաղահարթակը նեղ է, չունի խորք և կուլիսային տարածություն: Դեկորներն ու մտածված իրային միջավայրը հնարավորություն են տալիս ստեղծելու կամ պատկերացնելու նախատեսվող առարկայական աշխարհը: Իսկ բեմադրությունն առարկայական է, խաղը՝ կերպարային ու տիպական նշանների ծանոթացույց: Ներկայացվում է դրամատիկական մի պատմվածք, որտեղ գլխավոր գործող անձանց միջավայրը սոսկ ակնարկված է ավելի շուտ դրվագային տիպերով, քան կերպարներով: Հացթուխի կինը՝ Չահել, սիրունատես, լուռ ու հնազանդ, գիշերով դուրս է սողում տարեց մարդու անկողնուց և փախչում Չահել հովվի հետ: Համայնքը դատապարտում է նրան և տեսնում իր առջև կնոջ անհավատարմության վրա չկասկածող, իր դժբախտությունը չպատկերացնող, նահապետական, բարեպաշտ, միամիտ ու ամոթխած մի մարդ՝ մեղքի ողբերգական գիտակցությունն իր ուսերին առած: Այս է մարդու վիճակը, և նրան այդ վիճակի մեջ է քաշում ոչ այնքան անհավատարիմ կինը, որքան բարոյականություն պահապան միջավայրը: Ի դեպ, տպավորիչ է հացթուխի կնոջ լուռ, մեղավոր հայացքը, ներքին գայթակղվածության անորոշ, հակասական զգացումով, նաև՝ զղջման զգացումի ակնարկը (դերասանուհի՝ Թ. Հովհաննիսյան): Տրամադրող է Չահել հովվի գրեթե անխոս, զգուշ ու կենտրոնացած կերպարանքը (դերասան՝ Գ. Գաբրիելյան): Համայնքը ներկայացնող խումբը ընդհանուր է, կերպարային-դիմակային ակնարկների, արտաքին նշանների մի գումար, ոչ այնքան հետևողական, բեմականորեն մակերեսային, տոնային անփուլյթ մշակումով: Բեմական տարածքի անհարմարությունն էլ իր դերն է կատարում: Խորքային բեմի պայմաններում կարող է այլ լինել տպավորությունը, տալ հավաստի իրականության պատկեր, որին իհարկե ձգտում է բեմա-

դրությունը իր լուսագունային համոզչականություն (նկարիչ՝ Ս. Արուտչյան):

Այս ամենի հետ դժվար է անտարբեր անցնել Մհեր Մկրտչյանի դերակատարման և առհասարակ նրա դերասանական անձի կողքով: Նորություն հայտնած չենք լինի՝ ընդգծելով դերասանի բացառիկ տաղանդն ու վարպետությունը: Սուր բնութագրական կերպագծոների, տիպականության ու հոգեբանական բարդ անցումների այնպիսի պատկեր է նա դնում մեր առջև, որ շատ քիչ ենք տեսել ոչ միայն մեր բեմում: Նա շատ է ամբողջական, հարուստ, ավարտուն, գունեղ: Այնպիսի թեթևությունը ու անձիզ է վերարտադրում մարդուն իր կենսագրությունը, վիճակով, բնավորությունը, զգացումների ու զգացմունքների կոնկրետությունը, մոռացվում են ներկայացման հակադիր պայմանական հանգամանքները, որ մոռացվում է թատրոնն առհասարակ: Այս հացթուխը պարկեշտ, ամոթխած, բարի, ներող ու մարդասեր մի էություն է, որ պատկերացում չունի ո՛չ մեղքի մասին, ո՛չ էլ ըմբռնում է շրջապատի դաժանությունը: Եթե վերավորվում է, ապա միայն իրենից, ամաչում է միայն իրենից: Նրան այնքան դժվար է համոզել, թե աշխարհում դավաճանություն կա... Ժպտում է, ծիծաղում է, վանում է իրենից բոլոր տարակուսանքները, ներքուստ համոզում ինքն իրեն, ստեղծում իր համար ներքին պատրանք և դանդաղորեն, թաքցված դիմադրությունը սահում ցած, հասնում վերջապես օթելլոյական վիճակի և հարբում ինչպես օղուն անսովոր մի անտեր ու անպաշտպան գլուխ: Եվ այսպես, կատարյալ հիմարացումից հետո սկսում է խաղալ հիմարի դեր ու հիմարացնում իրեն արդեն կարեկցող համայնքին: Վերադառնում է մեղավոր կինը: Մարդը չի նկատում իր հետ խմորին ջուր լցնող անհավատարիմ կողակցին: Նկատում է ուշ, երբ տեսնում է նրան իրենից քիչ հեռու, պատի տակ անշարժ կանգնած: Խոսում է

միատոն, պաղ, անտարբեր, մեղմ... ոչինչ չի եղել: Եվ հանկարծ պոռթկում է: Ո՞ւմ վրա է թափում վիրավոր հոգու մաղձը: Կատվի վրա: Հետո վերցնում է դուլը և ջուրը լցնում գլխին: Դա և՛ հոգեբանական պահ է, և՛ պայմանական: Մարդն ուզում է սթափեցնել իրեն, և ջուրը ողողում է գլուխն ու կուրծքը ինչպես զսպված վիճակից դուրս ժայթքող հորդառատ արցունք: Սա արդեն կատարյալ ողբերգություն է, ողբերգա-կատակերգական բարձրակետ դերասանի խաղում:

Մեր առջև է հայ բեմի մեծ կատակերգակների արժանի ժառանգորդը: Եվ ափսոսում ես, թե ո՞ւր էր մինչև հիմա: Ինչո՞ւ չենք տեսել Մհեր Մկրտչյանի ողբերգական դեմքը մեծ բեմում:

Ես մտածում եմ, որ ժամանակն է վերջապես վերհիշելու դերասանական թատրոնը, այն թատրոնը, որ այս տարիների ընթացքում ունեցել է առկայծումներ ու պոռթկումներ, բայց չի դարձել սկզբունք և մտածողություն: Մհեր Մկրտչյանն ասում է, որ այդ թատրոնը դեռ կարող է լինել ու պետք է լինի: Դրա համար հարկավոր է միասնական պետական բեմ և դերասանական կարողությունների կազմակերպված, պետականորեն հովանավորված համախումբ:

* * *

Նա այն դերասաններից էր, որոնք չեն սովորում, եթե նույնիսկ ավարտում են ուսումնական հաստատություն, միևնույն է, դարձյալ չեն սովորում, որովհետև ոչ մեկից սովորելու կարիք չեն ունենում: Այսպիսի դերասաններ հայ թատրոնի պատմության մեջ եղել են, և հայտնի է, եթե նրանք սովորեին, ինչ-որ դպրոց անցնեին, կլինեի՞ն ավելի հետաքրքիր ու ավելի խորը, քան եղել են: Մհեր Մկրտչյանը այն դերասանական տեսա-

կին էր պատկանում, որին սովորելը նույնիսկ կարող էր խանգարել: Նա ինքն էր՝ ինքնատիպ, ամբողջական, մի հանձարեղ ֆուլկլորային ծնունդ, որը երբեք չէր մշակել իր շնորհքը, իր վարպետությունը, բայց ամենաբարդ դերասանական խնդիրներն առաջադրում էր և լուծում շատ հեշտ, աներևակայելի հեշտ, այնքան, որ նրան նայելիս թվում էր, թե խաղալը իսկապես շատ հեշտ բան է: Իսկական արվեստը այդպես է լինում, երբ արվեստի ստեղծագործությունը նայում ես ու թվում է, թե դու էլ կարող ես նույնը անել: Այսպիսի պարզություն ունեթ Մհեր Մկրտչյանը, և շատ բարդ վարպետություն էր նրա վարպետությունը: «Հացթուխի կինը» ներկայացման մեջ նա շատերին զարմացրեց: Քանի որ մենք վաղուց չենք տեսել իսկական դերասանական կերպարներումներ, վաղուց չենք տեսել ճշմարիտ բեմական ապրում: Շատերը զարմացան, ասելով, որ Մհեր Մկրտչյանին պատկերացնում էին որպես կատակարան ու զվարճաբան: Իսկ ես նորից զարմացա, թե ինչպես էր մեր դերասանական արվեստի այս ֆոնի վրա նա ամենաբարդ հոգեբանական խնդիրները լուծում ամենապարզ եղանակով:

Չեմ կարող չհիշել Մհեր Մկրտչյանից ուսանողական տարիներին ստացած երկու տպավորություն: Ուսանողական երեկոներին նա երբեմն կարդում էր Գոգոլի «Խելագարի նոթերից» մի հատված և Խլեստակովի մենախոսությունը «Ռեկզորից»: Ավելի ինքնատիպ Խլեստակով ես չեմ պատկերացնում:

Մհեր Մկրտչյանը բեմ մտավ պատրաստ: Նա ինքնահաստատման չարչարանաց ճանապարհ չի անցել. միանգամից եկել է ավարտուն, պատրաստ, ամբողջական և այդպիսին էլ մնացել է: Նա պիտի խաղարդասական դերեր, որ չխաղաց ոչ իր մեղքով: Մեր ակադեմիական թատրոնում դասական դրամատուրգիան իր պատշաճ տեղը չունեթ: Նա պիտի խաղար Մոլիերի

կատակերգություններում, հոյակապ Սգանավել պիտի լիներ: Պիտի լիներ Քաջ Նազար, որ չեղավ: Մհերի դրամատուրգիան չերևաց մեր ազգային ակադեմիական թատրոնի բեմում, և այս շրջանակում էլ ես մտածում եմ, թե ի՞նչ չխաղաց Մհեր Մկրտչյանը:

Հասարակական կեղծիքի, բեմական կեղծիքի, սնոբիզմի, քաղքենիություն, վերջապես այս գավառական մոդեռնիզմի միջավայրում Մհեր Մկրտչյանը անաքրոնիզմ էր, և նրա արվեստի միջով էլ այդ գիծն էր անցնում՝ ժողովրդական առողջ բանականությունը նա հակադրում էր շրջապատող միջավայրի կեղծիքին: Սովորական կատակերգակ չէր, դասական կատակերգակ էր:

Չափազանցումներից մենք վախենում ենք, բայց իմ կարծիքով նա իմ սերնդի դերասաններից միակն էր, որ բացարձակորեն օժտված էր, անտարակուսելիորեն տաղանդավոր: Չեմ կարող ասել, թե միշտ ստացավ այն արդյունքները, որ ինքը և մենք ակնկալում էինք: Բայց խնդիրն այդ չէ: Նա առանձին էր և չէր դասվում որևէ շարքի: Ինքն էր և իր նման, եկավ ու գնաց:

ՊԱՆՏՈՄԻՄԻ ԴԵՐԱՍԱՆՈՒՀԻՆ.

ՌՈՒՋԱՆ ՀԱԿՈՒՅԱՆ

Թատերական ինստիտուտը նրան չի ընդունել: Արտաքինը չեն հավանել. ասել են՝ բեմական չէ, հմայք չունի, և ի՞նչ են հասկացել ասելով հմայք... Հայտնի բան է, մեզանում շփոթում են կենցաղն ու բեմը, առօրյա հրապույրն ու բեմական հմայքը և զարմանում, թե ինչպես սիրունիկ մի օրիորդ բեմում կորցնում է հմայքը, իսկ մեկ ուրիշը հմայք է ձեռք բերում:

Բեմականությունը սոսկ արտաքին հատկանիշ չէ և հաճախ տեսանելի չէ բեմից դուրս: Դա ի հայտ է գալիս միայն բեմում, բեմական լույսի տակ, որոշակի հեռավորությունից: Այստեղ գործում է ինչ-որ թաքնված մի եղանակ, ներքին մի կյանք, որ անմիջապես նկատելի չէ և ճառագում է հեռվից: Բացատրողներս, որ նախապաշարված ենք լեզվական ոլորտում, ջանում ենք խոսքային ձևակերպման ենթարկել մի բան, որ արտալեզվական է: «Խոսիր, որ քեզ տեսնեմ»,— ասում է հույն փիլիսոփան և ի՞նչ է խնդրում, բառե՞ր... Լուսթյան մեջ էլ խոսք կա, կամ լուսթյունն էլ խոսք է, համենայն դեպս ձգտում է խոսքի: Բեմական խաղի ելակետը եթե խոսքն է, ապա խաղն ինքնին խոսքից դուրս է և բերում է այլ խոսք:

Այս հարցի պատասխանը փնտրում ենք պանտոմիմի թատրոնում, և մեզ լուեցնում է բեմում կանգնած կինը, լուռ, հայացքն անշարժ, ասես ժպիտը թաքցրած: Բեմը լուսավոր է, և թվում է, թե լույսի աղբյուրն այս կինն է: Արտասովոր ոչինչ չենք տեսնում նրա արտաքինում. սև տրիկո, մի թեթև, վարդագուլյն շղարշ, սև մազերը ճակատին, գլխարկ, թևերը բարակ, և ներսում մի հոսանք, կենսական էներգիա, զսպված, հավասարակշիռ, հանդիստ: Սրան ասում են պոտենցիալ վիճակ: Ինքը գիտե՞ ինչ է ասում: Իսկ մենք գիտե՞նք...

Բեմական մտահղացումների ելակետը, ինչպես համոզված է բեմադրող ժիրայր Դադասյանը, խոսքային է և բանաստեղծական, բայց պլաստիկան վերադառնում է իր ելակետին և պե՞տք է վերադառնա: Խոսքը սոսկ առիթ է, որ չեզոքանում է, և դժվար է խոսքային դրդիչ տեսնել պանտոմիմի դերասանուհու արվեստում: Բանաստեղծությունը (Շառլ Բոդլեր, Ժակ Պրևեր, թե հայ միջնադարյան ձեռագրից մի խոսք) թերևս ինչ-որ տրամադրություն է թելադրել, պատկերային գույզներ դումներ արթնացրել, ներքին մենախոսություն տարրեր ծնել, բայց որքանո՞վ է դարձել հոգեբանական դրդիչ դերասանուհու խաղային տարերքում: Ի՞նչ մղումով է բեմում շարժվում Ռուզան Հակոբյանը, ի՞նչ ունի մտքում: Իհարկե՝ ինչ-որ տրամադրություն անպայման, բայց դա ի՞նչ է և իր մտքո՞ւմ է, թե՞ սրտում: Նա կանգնած է անշարժ, և կիսադեմով շրջված դիրքն իմաստ է հրավիրում («Ինչպես նկարել թռչուն», բեմադրիչ՝ Ժ. Դադասյան): Դժվար է կոնկրետացնել ու ձևակերպել այն մղումը, որ ձև է հաղորդում նրա կեցվածքին, անգամ գլխարկին, բայց այն, ինչ նա կրում է ներքուստ, իր համար ենթագիտակցական վիճակ է, ընկալողի համար կանացի խորհուրդ, անշոշափելի ձգողական ուժ ինքն իրենում զսպված, հրայրք ոտքից գլուխ, մինչև մազերի ծայրը: Իսկ դեմքն անշարժ է, ինչպես

մեկընդմիշտ տրված դիմակ, պատնեշ, որ սահման է դնում իր ու իրեն դիտող հանդիսականի միջև: Նա չի ցուցադրում իրեն, իր ներքին խնդիրը բեմում է՝ խաղի իրադրություն մեջ: Մտերիմ չէ, և այդ է, որ ձգում է դիտողի հայացքը: Նրա տեսքից ու շարժումից, մանավանդ հայացքից, բուրում է հմայող մի դառնություն, թունալից ուժ, զսպված ու հավասարակշիռ: Իսկ ինչի՞ է ձգտում և ուր է հրավիրում: Նա սպասում է և ուզում է տեսնել իրեն՝ իր պատկերը, որ կենդանագրում է նկարիչը, երևակայելով թռչուն՝ այն իմաստը, որ կինը կրում է իրենում: Ինչո՞ւ թռչուն: Թվում է այդ հարցն է կնոջ մտքում: Խոսքը, եթե կա, չի ընթերցվում պլաստիկական ձևի մեջ: Ընդունում ենք այդ որպես ներքին ձևի տարր: Խոսքը դերասանուհու համար էլ չեզոքացել է և այլևս խոսք չէ, լեզվականորեն կոնկրետ չէ, բայց կոնկրետ է որպես դրություն, ներքին եղանակ: Վերնագիրը դառնում է իմաստային դրդիչ, և հաջորդ ներկայացմանը («Խաղ») տեսնում ենք թռչունը, որ համաչափ ու անշտապ անցնում է բեմով ժամանակ առ ժամանակ, ինքն իր հետ, մտածկոտ, շոշափելով, ասես չափելով բեմի կտավածածկ հարթակն իր թռչնային ոտքերով, որ կանացի ոտնաթաթեր են և այնպես են բռնում գետինն ու պոկվում գետնից, ինչպես թռչելու ընդունակ և թռչելու ցանկություն չունեցող, երկնքից խռով ու երկրի վրա ինչ-որ բան կորցրած հավքի ճանկեր: Ու քայլում է խորհրդավոր թռչունը, որ չգիտես՝ թռչո՞ւն է, թե՞ կին, և ամեն քայլի հետ աննկատելի թույլ ցնցում է հետ պարզած նիհար արմունկները որպես թռչունի թևեր, փոքր քիթն առաջ է պարզել, ինչպես երկար կտուց, և կրում է սիրամարգի պոչը՝ գունավոր լաթի մի կտոր, իսկ ի՞նչ կա մտքին, ի՞նչ է ուզում, ի՞նչ է փնտրում, որ գալիս է ու գնում, գնում ու գալիս, անցնում կուլիսներ, ասես կորցրածն այնտեղ է, հետո արագ-արագ անցնում է հետին պլանով, միտքը կուլիս-

ներում: Նրա տարածությունն ավելին է, քան այս փոքր բեմը:

— Իսկապես ի՞նչ է Ձեր մտքին,— հարցնում եմ:

— Ես կին եմ եղել, ինձ կախարդել են, դարձրել թռչուն,— ասում է,— մտածում եմ՝ ե՞րբ եմ դուրս գալու իմ թռչնային վիճակից:

— Ո՞վ է կախարդել, նկարի՞չը:

— Երևի, բայց նա այս ներկայացման մեջ չէ:

— Ի՞նչ անենք, ես եմ այդպես մտածում:

Իր խոսքն էլ հորինված է, գալիս է նախորդ դերից, որ կապ չունի բանաստեղծական ենթադրյալ ելակետի հետ, ոչ էլ այս թռչնի կերպարին առիթ ծառայող միջնադարյան մանրանկար հավքի պատկերի հետ, որ բեմադրողի երևակայության մեջ է միայն որպես սյուժեետային մոտիվ: Խաղային պլաստիկան է միտք հուշել դերասանուհուն, և մտքի առկայությունն էլ՝ ձև ու ձևի շնորհիվ իմաստ է տալիս շարժմանը: Միտքը չի ընկալվում այստեղ որպես միտք ու չպետք է ընկալվի, գործում է որպես ներքին ձևի տարր: Դրությունն այստեղ կարող է տրվել ոչ անպայման հոգեբանական բացատրություն: Թելադրվում է ինչ-որ միստիկական իմաստ, խորհրդավորություն, գապված, թաքուն մի բան: Դա կարող է գաղտնիք մնալ և որքան խորն, այնքան լավ: Ձեն իր իմաստն է հրավիրում, և դա, ինչ խոսքով էլ բացատրվի, ինքն իրենում խոսքային չէ: Այստեղ կա մի ներշնչում, որ կրում է դերասանուհին լեզվական ոլորտից դուրս: Նա խաղում է երևակայական մի վիճակի հետ, նպատակը խաղի մեջ է, և խաղն իր ոլորտն է ներքաշում հանդիսականին, մտածել տալիս, թե ի՞նչ է իր տեսածը, որքանո՞վ է լուրջ, որ լրջացնում է իր գվարճալի երևույթով: Սա կատակ է իսկապես: Շարժումը թռչունի է, բայց շարժվողը թռչունն չէ իր մտքում, կին է, և ինչո՞վ թռչունն չէ այս կինը: Եվ այս թռչունը հաջորդ ներկայացման մեջ («Մետամորֆոզ») ներքուստ

մոլեգնում է, դառնում արծիվ, և սավառնում է արծիվը երկնքում, ինչպե՞ս, տեղում կանգնած, թևերը տարածած, կտրուկ, աջ ու ձախ հայացքով չափում է երկինքը, թեթև օրորվում, ինչպես ինքնաթիռ, ապա իջնում է ու սևեռուն հսկում իր բունը: Իսկապես արծիվի հայացք: Ո՞րն է գաղտնիքը: Երևակայություն և կենտրոնացում: Այս կենտրոնացումով էլ նա դառնում է Օձ («Չարի ծաղիկներ»), ու գալարվում է արծաթաշող մարմինը բեմական լույսի մեջ, ճերմակ, կտավե հատակին, ցնցվում, կծկվում, գլուխը բարձրացնում ու դահլիճին սևեռում իր ասես ամեն ինչ տեսնող ու ոչինչ չտեսնող ուրդույական շամանուհու ապակեփայլ աչքերը...

— Ի՞նչ եք մտածում,— հարցնում եմ,— ի՞նչ կա Ձեր մտքին, ի՞նչ խոսք, ի՞նչն է Ձեզ շարժում:

Դերասանուհին մտածում է՝ ինչ ասի, որ ճիշտ լինի, և նայում է հանգիստ, լուրջ, անտազնապ, բարեկիրթ ու ամոթխած հայացքով, ասես անպաշտպան: Ոչ մի թռչուն, ոչ մի օձ, ոչ էլ այն հրայրքոտ կինը, որ շարժում էր պարանին փռած լվացքը: Ճերմակ մի սավան, ինքը սավանի ետևում թաքնված, ու սավանի կատաղի շարժումը, ոչինչ այն ներքին եղանակից, որ իրեն էլ հայտնի չէ և բուն շարժիչն է, որ իմաստ է հաղորդում նրա վերացական պլաստիկային՝ ծնված բողբոջյան «չարի ծաղիկների» բույրից, ինչպես հայտարարում է ներկայացման աֆիշը: Սա պարզապես պլաստիկական արժեք է իր ներքին մոնումենտալությամբ, որի բացատրությունն ինքն է իր անձով, ուրիշ տեղ պետք չէ փնտրել, ոչ գրքում, ոչ բանաստեղծություն մեջ, որքան էլ այդ լինի խաղի առիթը: Խաղն այստեղ ինքնուրույն է, ունի իր տարերքը:

— Խոսք է պետք, ձեր խոսքը,— ասում եմ,— մի բան կամ բացականչություն, մի Ֆրազ գուցե, որ մարմինը ձև ստանա բեմում: Կա՞ այդպիսի մի Ֆրազ կամ բառ: — Մի բա՞ռ... Ես մտածում եմ՝ ես եկա:

– Պարզ է, ավելին պետք չէ:

Դեյսարտի ուուս մեկնաբանն ասում է՝ «փնտրիր տոնը ոչ որպես տոն, այլ միմիկա»: Այստեղ միմիկան ու պլաստիկան փնտրվում է որպես տոն, ոչ անպայման խոսք, և գործում է բեմական գործողություն ունիվերսալ օրենքը. ամենայն երևութական ունենալու է իր ներքին խարիսխը: Բեմական պլաստիկայի խարիսխը դերասանի ներքին տոնն է կամ եղանակը: Մտքում ծագող բառերը կամ ֆրագը չեն ձևակերպվում որպես խոսք, ամփոփ միտք, այլ գործում են իրենց հուզական ուժով, և իմաստավորվում է դիրքը, կեցվածքը, շարժումը: Եթե պլաստիկան ձև է, ապա նրա ներքին ձևում առկա են կամքը, տոնը, եղանակը, առանց որոնց պլաստիկան կլինի դատարկ, ձևազուրկ, նույնն է թե բովանդակագուրկ, մի բան, որ չի լինում բնություն մեջ, իսկ կենդանական ու բուսական աշխարհում... Այնտեղ, որտեղ կա շունչ, կա նաև թաքնված ձայն, տոն ու եղանակ, որ տեսանելի է դառնում որպես ձգտում, ինտենցիա: Ամայությունը միայն բեմում է՝ դատարկ տարածության և ժամանակի անշարժության մեջ, ուր լույսը սպանիչ է, և տարածությունը ձայնի է սպասում: Այդպես են նաև գեղանկարչական կտավներն ու քանդակները, որոնց խոսքային միջուկը (կամ տոնային խարիսխը) դժվար է սահմանել, բայց դա միշտ կա որպես գեղարվեստական իմաստ:

ՎԱՐԴԱՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

Հանդիսասրահը վաղուց չէր եղել այսպես բազմամարդ. պատերի երկայնքով ավելացված աթոռներ, մարդիկ դռների մոտ ոտքի վրա, դրսում կանգնածներ, և մթնոլորտը զվարթ ու լուրջ, որ արդեն անսովոր է մեզանում, այնքան անսովոր, որ դժվարանում ես բարձրաձայն ասել, թե Հանդիպել ենք իսկական արվեստի ու արտիստի, և կարծիքներ ենք փոխանակում մի տեսակ զգույշ ու հարցական, ինքներս մեզ ստուգելով: Իսկ հավանության ակնարկները լուրջ են և գուսպ, ինչպես լինում է ճշմարիտ արժեքները դնահատելիս: Չափազանցումները, ծաղիկներն ու համբույրները միշտ էլ նշան են որոշ կեղծիքի: Հիմա դա չկա:

Ներկայացման վերջում ինձ մոտեցած լրագրողուհուն չկարողացա այն պատասխանը տալ, ինչին նա սպասում էր: Ասացի, որ մխիթարված եմ, ավելին՝ երջանիկ և նորից ու նորից համոզված, որ մի անարժեքություն ծաղրելը հազար անգամ հեշտ է, քան արժեքի մեկնությունը:

– Եվ դու չգնացի՞ր կուլիսներ, – հաջորդ օրն ինձ ասաց Լևոն Հախվերդյանը, – գնայիր, հայտնեիր հիացմունքդ:

– Չէի կարող, – ասացի:

Ես հանդիսատեսի վիճակում էի: Դերասանի անձը ինձ երևում էր անմատչելիորեն հեռու, անիրական տարածություն մեջ: Վաղուց մոռացված զգացում, որ վերջին անգամ ունեցել էի 1982-ի «Աչնան արևին» և տպավորությունս ստուգելու համար դիտեցի ներկայացումը ևս յոթ անգամ: Հիմա էլ նույնն է: Երրորդ անգամ դիտելուց հետո տեսնում եմ, որ հիացումի խոսքերն այստեղ ուժ չունեն. երևույթը դիմանում է քննադատություն, արժեքն էլ ու դատել, և դրա շուրջ մտածում եմ արդեն մեկ ամիս, որ շատ երկար է մի թատերախոսականի համար: Ես պիտի բռնե՞մ, վերջապես, դերասանի երակը, շոշափեմ ներքին ձևը: Դա սոսկ հոգեֆիզիկական մեքենայի կատարելությունը չէ, ոչ էլ պարզ վարպետություն: Անվիճելի է, անգեյն աչքով տեսանելի բնական արտիստիզմը, բեմական հմայքը, պլաստիկական վճիռների բազմազանությունը, ուրվագծերի հստակությունն ու ճկունությունը, թեթևությունն ու ռիթմի հրաշալի զգացողությունը, և այս ամենի հետ՝ հավասարակշիռ, անտազնապ վիճակ, օտարման մի սահման, ներքին աչք՝ ինքն իրեն տեսնելու հազվագեպ շնորհ: Եվ կա առեղծվածայինը՝ արտիստի անձը ներզգայություն (ինտուիցիա) իր որակով: Նրա արտաքին ձևերի խորքում տրոփում է մաքուր մի երակ, մի կենսազգացողություն, որ նրան պահում է իրականության ու արվեստի շփման սահմանագծում: Առօրյա կենսական նյութը նա շատ թեթև ու դյուրին վերածում է արվեստի իրականության, զարհուրելին ու եղկելին դարձնում ծիծաղելի, ասել է, թե իսկապես աշխարհը կատակերգություն է խաղում, և հանդիսականին հասցնում է կատակերգական քավության (կաթարսիս)՝ մի մակարդակի, երբ մարդն զգում է իրեն վեր այս աշխարհի տիրողներից, երբ ամենածիծաղելին էլ ի վերջո լրջացնում է մի պահ, մղում խորհրդածությունների:

Այս է ահա, որ ինձ դնում է հանդիսականի դրու-

թյան մեջ և ստիպում հաշվի նստել այդ վիճակի ու սեփական զգացողություն հետ և, այնուամենայնիվ, ստուգել զգացածի ճշմարտությունը:

— Մեր բեմում չի եղել դերասանական այս տեսակը, — ասում եմ ճեմասրահում դիմացս ելնող Սոս Սարգսյանին:

— Այո, — ասում է և տալիս ավելի բարձր մի գնահատական, որ չեմ հրապարակում՝ չհանդիպելու համար նախանձողի պատասխանին և անխորհուրդ վեճի:

Անմիջական գնահատականը վերաբերմունք է, որ չպիտի թաքցնենք, բայց գերադրական մակդիրներն այստեղ նույնքան անօգտակար կարող են լինել, որքան այն անլուրջ քննադատությունը, որ առաջին ներկայացումը դիմավորեց քաղաքական ամբոխավարություն ճիգով, արվեստագիտությունից դուրս որակումներ տալով, արվեստից դուրս նպատակներ փնտրելով արվեստում: Միջավայրն, ըստ երևույթին, հետ է սովորել կամ սովոր չի եղել արվեստի ու արտիստի ներկայությունը, և այնքան բան է խեղաթյուրվել մեր կյանքում, որ մարդիկ կարող են իսկապես շփոթել, մոռանալ (եթե երբևէ իմացել են), որ բարոյահասարակական վճիռների ու գեղարվեստական երևույթների ճանապարհը նույնը չէ, անկախ նրանից, թե ինչ թեմաներ է շոշափում, կենսական ինչ նախատիպերից է ելնում արտիստը:

Այո, ի՞նչ տրամադրություն է հայտնվում արտիստը, եթե համատեքստ չունի բեմից դուրս, ոչ այնքան հասարակական գիտակցություն, որքան ճաշակի ու մտայնություն մեջ:

Անհաջող պատկերացում է ստեղծում նաև հեռուստառեկլամը, որ կանգ է առել ոչ բնութագրական, կոպիտ ու մակերեսային պահերի վրա: Նկատի չի առնվել բեմական և էկրանային ձևերի անհամատեղելիությունը: Բեմ և տարածություն նախատեսող մանրամասները (դետալներ) էկրանում տարածություն չունեն

և, հայտնի չէ՝ ինչի կարող են վերածվել: Կարող է թվալ և թվում է, թե այս արտիստի բեմական հմայքը պակաս է: Բնավ: Միշտ էլ այդպես կթվա, եթե «կիկլոպյան» աչքի տակ առնես բեմում մշակված և հեռավորութուն նախատեսող դիմախաղն ու պլաստիկան, կամ միկրոֆոնի ականջը զցես թատերային տոնը: Բեմական հմայքը, որով լավ օժտված է Վարդան Պետրոսյանը, շատ քիչ կապ ունի նրա լուսաէկրանային անդրադարձման հետ: Հեռուստաօբյեկտիվի աչքը մոտից և հանդիսականի աչքը սրահի միջինից մոտ կարգերից, հայտնի է, նույնը չեն անդրադարձնում, ուստի բեմի վարպետներից շատերի մասին չի կարելի դատել պատահական, լավ չմտածված շարժապատկերի հիման վրա: Այստեղ դերասանին ճիշտ տեսնելու խնդիր կա, այն է՝ ինչ հեռանկարային դիրքից (ռակուրս) պետք է դիտել նրան, և՛ ինչ է նախատեսում նրա տոնայնությունը՝ միկրոֆոն, թե՞ հանդիսասրահ: Սրանք տարբեր բաներ են աչքի ու ականջի համար, և թող հեռուստառեկլամը չչփոթեցնի: Կա, վերջապես, չտեսնողի ու անցորդի հետ խոսելու հնուց ի վեր ստուգված ձևը: Դա աֆիշն է և անշարժ լուսանկարը՝ շարժումի դադափարը տվողը: Բայց դա հայտնվեց ամենավերջին օրերին:

Այսքանն, ահա, իր դեմ:

Իսկ ո՞վ է ինքը:

Թեթև, սլացիկ, դյուրաթեք և ամուր մի ուրվանկար բեմում, Փրակավոր մի սատանա, էլեգանտ, հղկված մինչև մատների ծայրը, ազատության ու խաղային տարերքի մեջ իր ձևը չկորցնող և համակրելի բոլոր պահերին: Ներքին մի ծանրություն կշռաքարի նման պահում է լարվածքն ու հավասարակշռությունը, և հանդիսականի ուշադրությունը չի շեղվում մոտ երկու ժամ: Սա զարմանալի է իսկապես: Բացառիկ կենտրոնացում ունի և հանգիստ է, անտաքնապ, հնչյունը մաքուր, ձայնը ճկուն, շուկից և Ֆալցետից մինչև դժոխային աղաղակ,

այս ամենի հետ՝ ներքին աճող եռանդ, ինքնաստեղծվող ու չսպառվող մի ուժ, որտեղի՞ց այդ նիհար մարմնի մեջ. թվում է՝ շարժիչները միանում են մեկը մյուսի ետևից, և հնարավորությունների սահմանը չի երևում: Իր կենտրոնացումով ու ապակենտրոն (էքսցենտրիկ) խաղով նա նման է մի հանդուգն լարախաղացի, մոտենում է դերասանի մեյերխոլդյան տիպին, որն իսկապես չի եղել մեղանում: Հայացքը մեղմ է, հարցական ու մտերմության թույլ, երկդիմի ակնարկով հրավիրում է զրույցի: Բայց զգուշացեք, մեղմությունը կարող է փոխվել հեզնանքի, հանդգնություն ու ամբարտավանություն, այստեղից կասկածի, վախի, խեղճություն, միամտություն, տխրություն ու շփոթմունքի, և մեկ էլ անսպասելի սատանայական հրճվանքի: Երբեմն թվում է, թե կորցնում է չափը, բայց ոչ կողմնորոշված է բոլոր պահերին, ոչ մի տրանս:

Բեմից դուրս...

Համեստ մի կերպարանք, անհավակնոտ հայացք, թափառող, ասես մտացրիվ, քիչ բան խոստացող. թվում է մի տեղ մի բան է թողել ու թեպետ խոսում ու խոսում է ձայնը հոգնեցնելու աստիճան, բայց միտքը որտե՞ղ է, որ ծայրը չի գտնում: Եվ, այնուամենայնիվ, ունի ներքին մի սևեռուն, ուշադրության մի ոլորտ, որ իրենն է միայն, որտեղ ինքն իրեն է պատկանում, և իմացիր՝ շատ զգայուն է Փալչի հանդեպ, ամենաաննշան կեղծիքն էլ, կամ արվեստական վիճակը, չի վրիպի նրա մտացրիվ երևացող հայացքից. կտեսնի, անմիջապես բնութագրական գիծը, կորսա իրեն անհրաժեշտ նյուանսը: Նրա այդ դիտողականությունը երևում է բեմում: Խաղի մեջ իր նշանները կոնկրետ են, ճանաչելի իրենց հասցեագրումներով, ուստի ոմանք նրան կարծում են սովորական մի ընդօրինակող կամ առօրյա զրույցներին ու սոցիալական կրքերին տոն տվող մի էստրադային պարողիստ:

Դա ճիշտ է այնքանով, որքանով նա այդպես է սկսել:

Եվ ճիշտ է, քանզի այդ է այսօր:

Եվ շատ վեր է դրանից:

Եթե անգամ՝ ոչ, միևնույն է, ուրիշ է տեսակն ու տիպը: Եվ ժանրի հարց էլ չկա: Ժանրը չափանիշ է, ոչ էլ ինչ-որ պայման:

Վարդանը դերասան է այս հասկացությունների բացարձակ իմաստով, և բնավ կարևոր է դրսևորման պայմանը, կարևոր է՝ բեմական ինչ պայմանակերպումով և ինչ եղանակով է նա հայտնվել:

Նա դերասան է, որ չունի իր բեմն ու իր բեմադրիչը մեզանդամ, չունի իր խաղային միջավայրը (անտուրաժ), բայց մերն է իր ծնունդով ու ներքին կերտվածքով և, ամենակարևորը, չի ընկալվում որպես խաղայնեղու (գասարույր), որքան էլ այդպես է առայժմ: Թատրոնում նա կարող է լինել մի Բարոն Մյունհաուզեն, Քաջ Նազար և, թող նա մտածի այս մասին, Դոն Կիխոտ (եթե Միքայել Պողոսյանը համաձայնի լինել Սանչո Պանսա): Բայց առայժմ նրա դրսևորման կերպը մի դերասանի թատրոնն է այստեղ, և զեղազիտական ապաստանը՝ Ռոբերտ Օսեյնի թատրոնը Փարիզում: Այո, մեզանում նրան բաժին է ընկել կատակաբանությունն ու քաղաքական երգիծանքը, բայց նա վեր է դրանից: Պարողիստի էֆեկտը լեզվի վրա է՝ խոսքի խաղ, որ տեսել ենք Ռայկինի թատրոնում և հետագայում նրա հաջորդների օրինակով: Բայց նրանցից ո՞ր մեկն է եղել այսքան թատերային, պլաստիկորեն արտահայտիչ և դինամիկ, ո՞ր մեկն է ունեցել այս զվարթությունն ու թափը: Նրանք ունեցել են հեղինակներ և ռեժիսոր: Վարդանին այդ է պակասում: Նրան պետք է մի ռեժիսոր՝ իրեն հասկացող և իր չափ օժտված, կողքից դիտող ու կարգավորող մի աչք ու ականջ, որի դերը չսահմանափակվի միայն արտաքին միջավայր ստեղծելով: Պա-

կասում է մի հեղինակ, գուցե և երկրորդն ու երրորդը, որը լինի ոչ թե սոսկ գրչի մարդ, այլ նախ և առաջ բեմը հասկացող, որը (թող ինձ ներեն մեր թատերագիրները) չկա մեզանում: Վարդանն, իհարկե, անմասն է գրական շնորհից, և գրիչն էլ սուր է, բայց, չմոռանանք, նա բեմի մարդ է նախ և առաջ: Հրաշալի է հորինել էքսպրեսիվեներտի ճառը՝ ուղեղի սնանկություն փայլուն պատկեր, ամբոխավարություն շեղևը: Բնութագրական ու տիպական է ծեծված մարդու և մուրացկանի ողբերգա-կատակերգական բողոքը, անսխալ է սև ակնոցով «լավ տղի» իմաստախոսությունը՝ սոցիալական դեմագոգիա, որից սպասելի է, հայտնի է, ինչ, կամ տնտեսագետ-ակադեմիկոսի զեկուցումը՝ միջակ մտավորականի տրտունջը և այլն, և այլն: Արտիստի գրական ձիրքն ակնհայտ է, բայց միևնույն է՝ մի գրիչ էլ է պետք: Տեքստային նյութի առումով (ոչ խաղային) կան բաց տեղեր, անավարտ և թույլ ակնարկներ, որոշ տուրքեր միջավայրի ճաշակին: Բայց սա գրական աշխատողի գործ է:

Եվ այնուամենայնիվ՝ Վարդանի դերասանական թեմատիկան լայն է, կերպավորման հնարավորությունները մեծ: Քաղաքական երգիծանքն ու կոնկրետ հասցեագրումները նրա խաղում տեղ ունեն այնքան, որքան ունեցել են միշտ, դասական կատակերգությունում, նաև մերօրյա ռուսական կամ մոտավոր անցյալի ռուսական էստրադայում: Թող ոչ ոք չչփոթվի: Դա հին ավանդություն է. այդպես է ստեղծվել կատակերգության թատրոնը՝ Արիստոֆանից մինչև Մոլիեր:

Ծիծաղի նյութը միշտ կոնկրետ է եղել, բայց մեզ է հասել նրա ընդհանրացված որակը՝ ոչ թե անձեր, այլ տիպեր: Վարդանի համար կոնկրետացումը նպատակ է, այլ ճանապարհ դեպի ընդհանրացումն ու տիպը: Նա կարող է շատ ավելի նման լինել այսինչին ու այնինչին, բայց դա խնդիր է: Այսինչն ու այնինչը սոսկ առիթ են նրա համար, կենդանի նյութ, ինչպես նկարչի համար

բնորդը, գրողի համար կենսական նախատիպը: Առանց բնորդի ու նախատիպի, որոնք կյանքի դրդիչներն են արվեստում, չի ստեղծվում ոչ ճշմարիտ գեղանկարչու-թյուն, ոչ էլ գրականություն, և բեմն էլ ամայանում է, երբ դերասանը կորցնում է իր խարիսխները բեմից դուրս:

Վարդանի ներկայացրած հազար ու մի դեմքերի մեջ կան և տիպականը, և պատահականը: Կարելի է չիմանալ ոչ մեկի անձը, չճանաչել նախատիպին, չկռահել ոչ մի հասցեագրում, բայց անկարելի է չզգալ կերպարի կենդանությունը, չհաղորդակցվել արտիստի խաղային տարերքին: Ծանոթ մարդը կարող է ճանաչելով ծիծաղել, իսկ անծանոթը չի կարող չզգալ տիպի առկայու-թյունը: Բացարձակ նմանություն ստեղծելը նպատակ է դերասանի համար: Խնդիրն այն է, թե որքանով է մաս-նակին վերածվում ընդհանրականի: Դերասանն այս ճանապարհին է, ազատ է օբյեկտի իշխանությունից և որքան իրականության կոնտեքստում է, նույնքան էլ իր ստեղծած պայմանականության ու հորինածի: Արտիստի անձն անկախ է իր նյութից, և չի կորցնում իր դեմքը, որը չար է անգամ ամենամերժելի երևույթների հանդեպ, ծիծաղելի է դարձնում և զվարճալի զարհու-րելին ու եղկելին: Եթե անգամ անհասկանալի լինեն նյութն ու լեզուն, դարձյալ հասկանալի ու սիրելի կլինի արտիստը, որը ոչ թե գեղեցիկ նյութ է որոնում, այլ արտահայտության գեղեցիկ ձև:

Եվ այս է արվեստը:

Ներկայացման սկիզբն ու ընթացքը կատակերգական են, ավարտը՝ դրամատիկական: Սկսում է ծիծաղով ու կատակով, վերջացնում բողոքի աղաղակով: Վերջին տեսարանում նա հուսահատ նստում է սանդուղքին: Խոսում են և դիրքը, և ձայնը, և... իզուր:

Այն, ինչին ասում են քավություն կամ կաթարսիս, արդեն տեղի է ունեցել. ծիծաղելով զարհուրելիի ու

մերժելիի վրա, հանդիսականն արդեն քավել է իր բա-ցասական հույզերը, օտարվել իրականությունից մեջ ծանոթ օբյեկտից: Եթե մարդը տհաճությունից հանգել է ծիծաղի և ծիծաղից խորհրդածություն, նշանակում է կատակերգության թատրոնը հասել է իր նպատակին՝ քավությունը տեղի է ունեցել, և դրամա խաղալ պետք է: Քավությունը, որպես նպատակ, վերաբերում է հանդիսասրահին, ոչ դերասանին: Որքան էլ համոզիչ լինի նրա դիրքն ու տոնը տվյալ պահին, միևնույն է՝ տրամաբանական չէ ստեղծված միջնորոտում և դուրս է խաղային տարերքից: Եվ կրակոցներն էլ, որ վերջում ուղղվում են խաղարկուի վրա, այլ կերպ կընդունվեն՝ կիմաստավորվեն որպես կատակերգական Ֆինալ, եթե հերոսը դրանք ընդունի բարձրաձայն, որոտալից ծիծաղով, այնպես, ինչպես սկսել էր, հավատարիմ մնալու համար կատակերգության ճշմարտությունը և, ամենա-կարևորը՝ ինքն իրեն:

ԱՆՑՄԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ԱՐՏԻՍՏԸ.
ՄԻՔԱՅԵԼ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Նրան փնտրում է ամեն թատրոն, իսկ ինքը՝ ոչ մի: Ո՞րն է այն թատրոնը, որ կուզենար ընդունել նրան այնպիսին, ինչպիսին կա, և ո՞րն է այն թատրոնը, ուր ինքը կուզենար լինել առանց զիջելու իր ներքին անձը: Չբացատրենք այդ, այսպես ասած, «դժվար» բնավորութեամբ կամ ինչ-որ վերին հավակնություններով: «Դժվարն» այն գաղտնիքն է, որ նա կրում է, ինչպես ամեն ստեղծագործող, և չգիտե՞ ինչ է: Նա չի կարող կրել այն իր դեմքին, մերկացնել հոգին, որ, ինչպես Ֆրանսիացի արտիստներն են մտածում, վայել չէ բարեկիրթ մարդուն: Այստեղից էլ՝ նրա զուսպ պահվածքը, ավելի շատ լսելու, քան դատելու բնավորությունը՝ ոչ հատուկ հայ դերասանին: Իսկ եթե դժվար, ապա՝ այս հասկացությունն ոչ քաղբենիական իմաստով: Հեշտը պարզունակն է, բացահայտը՝ ամեն ինչ երեսին, և ոչ ինչ ներսում:

Մեզանում «դժվար» են անվանում նրան, ով դուրս է շաբլոնից, ծանոթ ու մատչելի սխեմաներից:

Միքայել Պողոսյանն այդ «դժվարն» է:

Դժվար է նաև մեր ապրած ժամանակը, որին ասում

են «անցման շրջան»: Դա վաղուց է սկսվել, մենք ենք նոր իմացել: Հայտնվել ենք աշխարհի քառսում տարակուսած, ներկած ու ահաբեկ, չըմբռնելով մեր ողբերգակատակերգական վիճակը: Այդ վիճակի արտահայտիչն ահա «անցման շրջանի» արտիստն է, որ չի կարող բացատրվել սոսկ ինքն իրենով:

Դարն սպառվել ու ավարտվել է ժամանակից շուտ, և արվեստում վաղուց սկսվել է հետնորագույնը (պոստ-մոդեռն), որ դեռ չի գտել իր բուն մեկնությունը, փիլիսոփայական հայտարարը: Մաշվել, սպառվել են ձևերը, արժեզրկվել են գաղափարները, և, որ ամենաողբերգականն է, անհատը (ինդիվիդուալ) փոքրացել է, նվաստացել, կորցրել իր ամբողջականությունը գագուցումը, դարձել մասն ամբողջության (դիվիդուալ): Արևմուտքում ասում են՝ «սուբյեկտի մահը»: Ողբերգություն է սա, թե կատակերգություն՝ հայտնի չէ:

Մարդս մենակ է, ինչպես ուղևորը՝ անմարդ ու անծանոթ կառավարողությամբ իր գնացքից ուշացած.

Իմ գնացքն արդեն մեկնել է,

Ես ուշացել եմ նրանից...

Ինուբեն Հախվերդյանի այս տողերն են հնչում Միքայել Պողոսյանի բանաստեղծ հերոսի ականջին, և այս շփոթված կերպարանքը, թվում է, ազգիս պատմական ուշացման խորհրդակերպումն է: Իսկ գնացք եղե՞լ է, կամ գալե՞լ է...

Տարիներ առաջ, երբ դեռ ոչինչ չէր եղել ու չէր սպասվում, նկարահանվեց Աղասի Այվազյանի «Արալեզ» վերնագրով պիեսը՝ այն ժամանակ երիտասարդ Միքայել Պողոսյանի մի դերակատարումով: Մուրացկանի նմանվող, ասես ծեծված ու զրկված մի էակ, հագին սև ցնցոտու նման մի շոր, դռան մոտ հնազանդ կծկված, աչքերում անամոք, հավերժական թախիծ, մի բան

կորցրած, մի տեղից արտաքսված, ձգտում է մի տեղ, սպասում է մի բանի, հայտնի չէ՝ ինչի: Երբ վանի՞ց է այդտեղ, մինչև ե՞րբ է մնալու այդպես... Թվում է՝ նա ի սկզբանե հաշտ է իր վիճակի հետ, ինչպես Աստծո անեծքի հետ: Մարդը «շան օրի» է ու կծկված է իրեն հատկացված անկյունում, որպես տան շուն, ու նրա հետ վարվում են՝ ինչպես շան հետ. տեղ են տվել, պատասպարել, սիրում են, կարիքն ունեն և, եթե կարիքը չունեն ինչ-որ պահի, ավելորդ է, խանգարում է իր ներկայությունը, դուրս են անում, դուռը փակում. դե՛, հիմա ճանկերի դուռն ինչքան ուզում ես, պետք լինի, ներս կթողնենք, կգաս՝ լիզելու մեր հաշմված հոգու վերքերն, ինչպես մի Արալեզ:

Իմացե՞լ է հեղինակը, թե ինչ նյութ է տալիս դերասանին, և իմացե՞լ է դերասանը, թե ինչ խորք է շոշափում: Նա գուցե սոսկ մասնագիտական խնդիր է դրել իր առջև, իհարկե, բարդ խնդիր՝ հատկանիշի ներքին կերպավորում, բայց եթե խորն է ներքինը, խորն է լինելու նաև ներհայեցումը: Ո՞ր դերասանի մտքով է անցել՝ ինչ ասել է շան դեր: Կենդանո՞ւ նմանվել, թե՞ ընտրել կենդանու այն ներքին հատկանիշը՝ վիճակը, որպես սիմվոլ, որ հուշում է մարդկային մի բան՝ հասկանալի ու բացատրելի մարդկային տեսակետից: Եվ ինչ ասել է «շուն», եթե ոչ՝ հալածական ու անտեր էակ, դեպի մարդը ձգտող, մարդուց վիրավոր, մարդու դուռնը կպած, սիրված ու մերժված, շոյված ու ստորացված, միշտ ոտքի տակ, խնդրող ու բողոքող: Սա կերպ չէ, որ կենդանական տեսքով ներկայացվի, այլ՝ վիճակ, որ կերպ է խնդրում: Դերասանն այդ վիճակն է տեսել ներքուստ, և նրա ներկայացրածը մարդ է, պատժված մարդ, հայտնի չէ՝ որ մեղքի համար, իր ծնունդով իսկ անիծված էակ, որին, թվում է, արգելել են խոսել, ինչպես հին հռոմեացի ստրուկին, և նա կորցրել է խոսելու ընդունակությունն իր մարդկային իրավունքի հետ:

Մարդուց նա տարբերվում է մեկ հատկանիշով. իր սպասման մեջ միանշան է ու միասևեռ, և հայացքը մարդկային է այնքանով, որ կորցրածը երևում է շատ մեծ: Խորհրդավոր բան կա այդ հայացքում, իմաստ, որ չի ենթարկվում կոնկրետ, առարկայական բացատրություն, մի բան, որ խոսքից դուրս է, բացարձակորեն արտալեզվական ոլորտում, և իզուր է կարծես այն կիսատ խոսքը, որ հեղինակը շնորհել է նրան: «Մի խոսք տուր ինձ այս տեսարանում, ուղղակի տանջվում եմ», — ասել է XIX դարի դերասանն իր հեղինակին: «Ձեմ տա, պիտի տանջվես», — պատասխանել է հեղինակը: Դերասանն այստեղ խոսքի կարիք չի ունեցել: Դերասանի լուրջությունն այստեղ էլ խոսք է ու չպետք է թարգմանվի: Կարևոր չէ, թե ինչ է ասվելու կամ ինչ կա մտքում: Կարևորը վիճակն է, որ խորհրդածություն է մղում: Մարդը ոչնչացված է որպես անհատ, դադարել է նպատակ լինելուց, դարձել է ինչ-որ գործոն, միջոց, որի ցինիկ ձևակերպումը լսելու էինք մի քաղաքական խեղկատակի բերանից՝ «մարդկային գործոն...»:

Ինչո՞ւ ենք այսքան նշանակություն տալիս դերասանի՝ երիտասարդ տարիքում խաղացած, գուցե և այսօր մոռացված մի դերի: Դա դիտում ենք այսօր, այսօրվա մեր իմացածի ու նրա հետագա դերակատարումների լույսով՝ մտածելով, թե ստեղծագործողի բնազդը կռահել է մեր այսօրվա օրն ավելի վաղ: Այդպես լինում է: Նա զգացել է ներհայեցողաբար, որ փոխվում է մարդու կոնցեպցիան, և իմացե՞լ է արդյոք, որ ինքը դրա բեմական արտահայտիչն է ոչ միայն իր բարոյահոգեբանական խնդրառությունը, այլև խաղակերպով ու ձևատեղծման եղանակով: Եթե ուղղություն ու մեթոդ ենք որոշելու, անվանելու ենք սա պարադոքսային ռեալիզմ: Եվ դրան նյութ էր տալու մեզանում ոչ այլ ոք, եթե ոչ Ադասի Այվազյանի նման հեղինակը: Այն, որ մարդու մեջ պարադոքսն է հետաքրքիր որպես խաղային նյութ,

նորությունն է: Գրականության մեջ դրա ապացույցը Սերվանտեսն է տվել, արվեստում՝ կրկեսը, որ խաղի մաքուր ձև է:

Պարադոքսը՝ որպես դերասանական մտածողություն, մեզանում նոր է:

Անձի ինքնօրինակումը, դավանանք՝ վերածվածի Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանությունը (ոչ գեղագիտություն) անգոր է այլևս: Դերի անձնականացումը, որի կրողներն են 60–70-ական թվականներից եկող դերասանները, վաղուց կորցրել է հետաքրքրությունը: Սրացում է պետք, խաղի արտառոց պայման, մի հրում (այդ հրումը կյանքն ինքն է տալիս), որ դերասանն անցնի իր անձի և առօրյա ճշմարտության սահմանները: Միքայել Պողոսյանն այդ դերասանն է՝ իր անձի ակներևությունը բոլոր սահմաններից դուրս: Բեմական խնդիրների հոգեբանական շերտը շատ քիչ է ու հետաքրքիր չէ նրա համար: Բեմական իրադրությունը և անձի վիճակն ու տիպը, որպես դիմակ, անգամ առօրեականի ու կենցաղային-խարակտերայինի ծայրահեղ, գրոտեսկի հասնող ընդգծումով, իր անձից հեռու է լինելու: Նրա խառնվածքն է այդպիսին. քողարկում է, թաքցնում իր անձնական-հոգեկանը, և դա արվում է, ըստ իս, ազատ գործելու համար: Նա բեմում կարող է գործել միայն այս կերպ, երբեք ինքնաբացահայտումով, երբեք սեփական անձի դիրքից և միշտ՝ որևէ ընդհանրացված նախատիպի նկատառումով: Այստեղ ծագում է ամենակարևոր հարցը մեր հետապնդած խնդրի տեսակետից. դերասանը ներկայանում է, թե՞ ներկայացնում, բացահայտվում, թե՞ բացահայտում, վիճակով է ներշնչվում, թե՞ վիճակի օբյեկտիվացումով, վերջապես՝ ի՞նչ ասել է ներանձնավորում, և ինչ՝ կերպավորում օտարումով:

— Ես ձգտում եմ ազատվել իմ դերերի հետապնդումից, — ասում է: — Դա երբեմն շատ դժվար է. այ, օրինակ...

Նա մատնացույց է անում իր ներկայացրած, բացարձակ անձանաչելիության հասցված մի դեր՝ պառաված օրիորդի դիմակը՝ չափազանց սուր տիպականացում, կարծես արտառոց, միաժամանակ շատ ծանոթ դեմք: Թվում է, թե ամեն օր հանդիպել ես և ամեն օր դիմացդ է ելնում կենդանիների պաշտպանությունը իր սիրատու չոր սիրտը մխիթարող, իր վիճակը պոետականացնող այս էակը, որ, դժվար է ասել, ծիծաղի՞ է արժանի, թե՞ կարեկցանքի:

— Ես հազիվ պրծա դրանից, էդ ի՞նչ էր...

Այդ մեկն իր կարգին. դա երեկվանն է: Կա և այսօրվանը, որ գուցե անավարտ է ներքուստ (ոչ իր, այլ «Լուսնի սիմֆոնիան» հորինողի մեղքով), բայց հնարավորություններ է հուշում, սպասելիք մի բան, որին մի օր հասնելու է դերասանը թերևս ուրիշ մի ճանապարհով: Սա որոնում է, ներքին կերպավորման փաստ է, դարձյալ հեռու դերասանի անձից, թեպետ արտաքինով ինքը:

— Այս մեկից դեռ չեմ ազատվել, — ասում է:

Կինոնկարները, որոնցում խաղարկության են զբվել Միքայել Պողոսյանի դերասանական անձն ու ձիւրքը, դժվար է գովել, մեղմ ասած: Նա այստեղ զբված է հասկանալիորեն ոչ իր անհատական տոնայնության մեջ, ենթարկված է բեմադրիչների որոշած պատկերաժամանակային ռիթմին ու մանավանդ կապակցմանը (մոնտաժ), որ այլ բան է՝ դերասանից էլ դուրս, բեմադրական արվեստից էլ: Եվ, այնուամենայնիվ, այստեղ էլ է նա դիմանում, այստեղ էլ տեսանելի է նրա առանձնահատուկ նկարագիրը, այստեղ էլ նա տարբեր է բոլորից և՛ իր դիտողականությունը, անձնավորումների կոնկրետությունը, և՛ ընդհանրացման ուժով: Ահա, օրինակ, Թոմազո կոմեդիանտը «Մինյոր Մարտիրոսի արկածներում» (ըստ Ադասի Այվազյանի վիպակի): Դարձյալ պարադոքսային ռեալիզմ, ինչպես «Արալեզում», և

բոլորովին այլ տոնային վճռով, այլ պլաստիկայով, ամենակարևորը՝ այլ ներքին կերտվածքով ու տարերքով: Եթե առաջին դեպքում նա կենտրոնամետ տիպ էր, ներտեսանելի վիճակի հետամուտ, ապա այս դեպքում տարակենտրոն է, և խաղային տարերքը պոռթկում է, հասնում կատակերգական տրանսի: Ծաղրի ու սարկազմի արտասովոր եռանդ է կրում այս մարդն իրենում, և ով է՝ չես կարող ասել. մշտական ու անընդմեջ խաղի մեջ է, ներկայացնում է մի վիճակ, որ իրենը չէ: Թվում է՝ նա կորցրել է իր անձն ու ինքնությունը (դերասանական միջակուցյանը հատուկ գիծ), թողել է մի կյանք իրականություն մի երեսին և այս երես է դուրս բերում իր կոմեդիանտի դիմակը: Եվրոպական միջնադարյան տիպ է կատարելագույն և, իհարկե, իտալացի: Կոնկրետ է, ընդհանրացված է, առեղծվածային է և, հայտնի չէ՝ կյանքի՞ց է, թե՞ գրքից ու նկարից, գուցե կարգալույծ մի վանական, վագանտ, խաչագող, վարդապետարանից փախած, գարեջրատներում մկրտված, չկայացած դոկտոր Փառուստ... Համենայն դեպս՝ ուսյալ մի խաղարկու, բոլոր սրբությունները ծաղրող, խիղճ ու հեգնանք ցանող ու ցանածը չհնձող մեկը, մեկը նրանցից, ովքեր Ֆարսեր էին գրում ու խաղում նախրյան Կոլումբոսի՝ Մարտիրոս Երզնկացու (XV դար) տեսած ու անցած աշխարհներում: Իր գրական նախատիպից իհարկե տարբեր է այս կերպավորումը (դա լավ է, թե ոչ, հեղինակը կասի). անհամեմատ եռանդուն է, տարերային ու էքսցենտրիկ և գուցե այնքան ներքին բեռ չի կրում սուբյեկտիվորեն, որքան նյուլթ է տալիս դիտողի երևակայությունը, որքան խոստանում է իր հեռանկարում: Այստեղ էլ առեղծված կա, անտեսանելի ու մթին խորք, հոգեբանական մի որոգայթ, որ զգուշացնում է դիմացինին, թե զգուշացեք իմ ծաղրից: Ի՞նչ հատկանիշ է այդ, գծվար է սահմանել, բայց հիշեցնում է միջնադարյան դերասանին տրված ամենադիպուկ ու պատկերա-

վոր բնութագրումը մի գրքում. «Նա գալիս է տաճարից ու հրապարակից միաժամանակ, խեղկատակ է քրմական հոգով և քուրմ է խեղկատակի հոգով» (Իննա Սպոլունսկայա):

Սա դերասանի պարագոքան է առհասարակ, եթե հիշենք Դիդրոյի հայտնի խոսքերը. «Նա արտասվելու է, ինչպես մուրացկանը՝ եկեղեցու դռանը, ինչպես անհավատ քահանան, ինչպես գայթակղիչը՝ կնոջ ոտքերի մոտ»:

Այս պարագոքսի կրողն է ամեն դերասան:

Դրան ուրիշ անուն է տրվում այսօր՝ «օտարում», ավելի ստույգ՝ օբյեկտիվացում:

Ո՞ւմ մտքով կարող է անցնել, որ այս հանդուգն ներկայացող, խաղային տարերքի մեջ գրոտեսկի սահմաններն անցնող, կարծես ամեն ինչ հեգնող ու ծաղրի վերածող խաղարկուն իր անձով հեռու է անձնավորումներից՝ ներհայեցող է, առօրյա շփումներում զուսպ, երբեմն ամոթխած, ինքնամեկուսացող, ականջն իր հոգու աղմուկին ու հոգեկան հիշողությունը և դրանք եղանակների վերածող, ինչպես երաժիշտը:

— Ես լուռ եմ աշխատում, մենակ, մտքումս, — ասում է նա:

Լռություն ու մենակության մեջ է հղացվում ամենայն հոգևոր գործ, լինի դա գիրք, նկար, երգ, թե... Բեմական անձնավորումը նախատեսում է հրապարակ, որ, Ստանիսլավսկու ասած, «հրապարակային մենակությունն» է, այսինքն՝ ինքնամեկուսացում և կենտրոնացում հանրության առջև, աղմուկի ու ծիծաղի մեջ: Դերասանը ձգտում է հենց այդտեղ, ի ցույց, դեպի հասարակական զգացմունքների կենտրոնն ու կիզակետը, և այդտեղ է իր բուն կեցությունը: Բայց մինչև այդտեղ հասնելը նա մենակ է իր հոգեկան հիշողության ու ներքին դիտումների հետ: Այս վիճակը շատերին է ծանոթ, բայց նայած՝ ում հիշողությունն ու դիտումներն ինչից

են կազմված, ով ինչ է պատրաստում տանելու բեմ, իր անձը, կյանքում ընտրած իր դիմակը, ընդօրինակված կերպաձևեր, թե՞ չկրկնված և իմաստ հրավիրող մտահղացում ու ձև: Այս տեսակետից ահա դերասաններին կարելի է բաժանել թերևս երեք խմբի՝ անձնականացնողներ, որ ամենատարածվածն է, ընդօրինակողներ, նույնպես շատ տարածված, և տիպականացնողներ, որ այսօր քիչ են, հազվադեպ: Անձնականացումը երեկվա ոճն է, որ նշանակում է ունենալ մեկ դիմակ և կյանքում, և բեմում:

— «Խաղալ» բառի մեջ վիրավորական բան կա, — ասում է անձնականացնող դերասանը, — մենք չենք խաղում, լինում ենք տարբեր հանգամանքներում, գործում ըստ հանգամանքների:

Այս միտքը թվում է ճշմարիտ, բայց եթե լավ մտածենք, կտեսնենք քաղքենիական շերտը: Անձի առօրյա ճկունություն մասին է խոսքը: Մարդը խաղում է իր կյանքը և բեմ է տանում այն ըստ իրեն հանդիպող պայմանների՝ չդնելով իր առջև կերպավորման և տիպականացման խնդիր: Առօրյա կյանքն այդ պայմանը չի դնում: Տիպականացումը բեմական պայման է, որ այսօր մոռացված է մեր բեմում: Բայց տիպական լինել հնարավոր չէ, տիպականը ներկայացնում են. ընտրում են ինչ-ինչ էական գծեր, թեկուզ մեկ գիծ, դարձնում հատկանիշ և խաղացնում այդ հատկանիշը: Հատկանիշ կա, որ իր հետ մի ամբողջ իրականություն է բերում, աշխարհ է բացում: Միքայել Պողոսյանը հատկանիշներ խտացնող ու խաղացնող դերասան է և, թող չափազանցում չլիվա, աշխարհ է բերում իր հետ, այն աշխարհը, որ մեր կողքին է, որտեղ մենք ապրում ենք ու չենք տեսնում: Նա կարող է ընտրել ոչ շատ, թեկուզ մեկ-երկու հատկանիշ, ընդգծել, խտացնել, խոշորացնել ու խաղացնել՝ թաքցնելով սեփական անձը դիտված ու խաղային ձևի վրածված հատկանիշի տակ: Դա կարող է

լինել տոնով, հայացքով, որևէ բնութագրական շարժումով կամ ընդհանուր տոնային ու պլաստիկական ոճով: Նրա խաղում տիպականությունը ցայտում է առանձին մանրամասների (դետալների) մեջ, երևակայվող ու ներկայացվող կերպարի բոլոր բջիջներից: Այստեղ երբեմն մեկ պահն էլ՝ մեկ խոսք կամ դիրք, բավական է, մի հայացք, մի թեթև շարժում, որ իմանաս՝ մարդն ով է, բացվի մարդուս կենսագրությունն ու աշխարհը.

— Հայրիկ, — ասում է լճափին նստած ծերունու թիկունքից մոտեցող տղան:

— Հը՛...

Ծերունին իր մտքի՞ հետ էր, թե՞ սպասվելիք ձկան՝ չէր սպասում ձայնի. թեթև ցնցվում է նրա ուսը, և հայացքը շրջվում է կիսով չափ, մի տեսակ շփոթված... Շփոթմունքով հակազդումը (ուեակցիա) ամենադժվար բանն է դերասանի համար: Բնական լինելն այստեղ քիչ է: Միքայել Պողոսյանը բնական է հոգեբանորեն և տիպականորեն, խաղի տիպական պայմաններում: Զուտ դերասանական հոգեբանություն տեսակետից այստեղ և իր բոլոր դերերում նրան ոչ այնքան առաջադրված դրությունն է ներշնչում ու հաճույք պատճառում, որքան խաղային պայմանների ամբողջությունը և առջին պլանում դիմակը՝ որպես տիպի ու միջավայրի նշան: Նա ոչինչ չի կարող անել իր անձի անունից և իր դեմքով, թեկուզ մի պարզ վարժություն (էտյուդ), չի կարող խաղի մեջ մտնել որպես ինքը, եթե տրված չէ դիմակը՝ որպես կարևոր պայման, ակներև նշան բնավորության, միջավայրի ու սոցիալ-էթնիկական տիպի: Եթե դա կա, նա իր տարբերքի մեջ է, հոգեբանական գույները պատրաստ են, ու չես ճանաչի նրան.

— Հի՛, հի՛, հի՛... — ծիծաղում է ծերունին առանց դիրքը փոխելու, միայն գլուխը թեքած, — էդ ծխելու բան չի, տղա ջան, էդ ես էլ չեմ կարողանում ծրխե՛մ...

Ծերունին ձևացնում է իր ծիծաղը, խաղում է ծիծա-

ղը. երևում է, որ շատերին է այդպես հիմարացրել ու կրկնում է կրկնված վիճակը: Հոգեբանորեն նուրբ կետ է սա: Դերասանն այստեղ ոչ այնքան ինքն է խաղում, որքան տիպն ու վիճակն է խաղացնում, ներկայացնում է ոչ իր, այլ իրենով ներկայացվող տիպի տիպական խաղը: Սա նշանակում է խաղալ երկու պլանում միաժամանակ: Թվում է՝ պարզ ու հեշտ է արվում ամեն ինչ, բայց գիտենք, որ արվեստում ամենաբարդ խնդիրները լուծվում են ամենապարզ եղանակներով, և ճշմարտությունը թվում է մատչելի. ի՞նչ կա որ... ո՞վ չի կարող անել... Այո, կարծես առօրյա, թեթև մի կատակ է ու թեթև է խաղացվում: Սա մի էպիզոդ է ընդամենը, առնվաճ ոչ առաջնակարգ մի նկարահանումից, վերածված գովազդային հոլովակի, բայց այս էպիզոդով ներկայացող ծերունու թիկունքում աշխարհ կա՝ սոցիալ-էթնիկական միջավայր, և ինքը դիմակն է հայ ավանդական գյուղացու, իր մանր, խորամանկ աչքերով, ներքուստ զվարթ, կենսախինդ ու կենսունակ, ժամանակից ու ժամանակակից կյանքից որպես թե դուրս, մենմենակ, անվրդով նստած ինչ-որ անորոշ աշխարհագրական կետում՝ լեռնային փոքրիկ լճակի ափին՝ մի ամայի հրվանդանում, ուր, թվում է, վերջանում է աշխարհը ծխախոտի ծխի հետ:

Կա՞ արդյոք այնքան իմաստ և խորհուրդ խաղային մեկ էպիզոդում, որքան վերագրում ենք ընկալողի մեր երևակայությունը: Արվեստի գաղտնիքն էլ այդտեղ է: Կարևոր չէ, թե ինչ ես տեսնում, այլ՝ ինչ ես պատկերացնում, երևակայությունդ ինչ նյութ է տալիս արտիստը՝ շատ քիչ բան ասելով, թեկուզ մեկ էպիզոդում: Գեղարվեստական կտավների արժեքը (դիմանկար կամ ծավալուն կոմպոզիցիա) որոշում ենք ոչ միայն ամբողջությունը դիտելով, այլև առանձին Ֆրագմենտ առանձնացնելով՝ տեսնելու համար մասի կատարելությունն առանձին, մասերի տեղն ու հարաբերությունը միմյանց

և ամբողջություն հետ: Սա գեղարվեստական կառուցման գլխավոր օրենքն է, գեղեցկի ու ներդաշնակություն ամենաէական պայմանը ոչ միայն արվեստում: Խաղային մանրամասները ոչ միայն այս տեսակետից են արժեքավորվում բեմում, այլև ինքնին, առանձին, և էպիզոդը կարող է իմաստ ձեռք բերել գրական հիմքից ու ներկայացումից անկախ, վերածվել ինքնուրույն գեղարվեստական փաստի, դուրս բերվել բեմահարթակ կամ էկրան իր ինքնուրույն արժեքով:

Այդպես է երևում Միքայել Պողոսյանն իր տիպականացումներում, որոնցից յուրաքանչյուրը, թվում է, դուրս է բերված մի ներկայացումից, ասել է՝ թիկունք ունեն: Տպավորությունը երբեմն այնպիսին է, թե նրանց կարելի է վերադարձնել, տեղավորել իրենց անտուրաժում, որը գոյությունն չունի: Կարելի է քննել այս կերպարները, որակումներ տալ, բայց դա շատ քիչ է մեզ համար, եթե չենք առանցնում որևէ որոշակի պահ, արտահայտված որևէ քայլով կամ թեկուզ կամային նշանով: Մի փոքր ակնարկ՝ ժեստ կամ տոնային երանգ կարող է որոշիչ լինել ու թանկ արժենալ գուցե ոչ այնքան դերասանի, որքան ընկալողի, տվյալ դեպքում՝ մեզ համար: Մասն, առանձին առնված, կարող է շատ ավելին ասել ամբողջի մասին, քան ամբողջը մասի: Բռնում ենք թելի մի ծայրը ու դուրս քաշում ծայր չունեցողը: Եվ քանի՞ այդպիսի թել կա դերասանի ձեռքում...

— Տեսամ՝ պապիրոսըս չկա. ի՞նչ էղավ պապիրոսըս... — ասում է հրազդանցի Լյուծվիկը տիեզերական դարմանքով՝ հավատացած, որ հանդիպել է տիեզերական առեղծվածի, և ամեն անգամ կրկնելով նույն խոսքը, տոնային երանգը խտացնելով՝ նա մեր առջև է դնում իր աշխարհը՝ հին Բայազետից մինչև Սևանի ավազան:

Բարբառը բարբառ, բայց այդ չէ միայն. մարդու հայացքին նայենք: Նրա նախնիները հեքիաթ են պատմել

յոթգլխանի դևերի մասին, առակ, ավանդույթուն ու Սասնա վեպ, նա իր արյան մեջ կրում է պատմելու բնազդն ու ցանկությունը և մոռացել է նյութը, հեռացել է նախնիների բանահյուսական գիտակցությունից, բայց պիտի պատմի մի հրաշք բան և պատմում է իր հանդիպման մասին այլմոլորակայինների հետ, որոնց չի էլ տեսել երեկոյան աղջամուղջում՝ լույսի ու խավարի մերձեցման խորհրդավոր պահին: Նա հորինում է ինքն իրեն հավատալով, և մեկ փաստարկ ունի՝ «պապիրոսը չկա...»: Մրամիտ ու խորն է այս էպիգոդն իր պարզունակության մեջ, և սրամտորեն է ընտրված զարմանքի օբյեկտը՝ կրակի սիմվոլը՝ երբեմնի չախմախի տեղ: Մարդն իսկապես մի բան է կորցրել՝ մեծ բան, որի ինչ լինելն ու իմաստը մոռացել է, պահել է հոգեկան հիշողությունը, և դա, ո՞վ իմանա, գուցե իր երկիրն է, որ վաղուց արդեն անիրական է, անցել է ենթագիտակցության խորքերը, իսկ հիշողությունը մնացել է որպես մաքուր ձև, վերացական ներշնչում, անառարկա երևակայություն, պաթոս՝ հեռացած իր կենսական աղբյուրից:

— Ես սիրում եմ իմ ժողովրդին, — ասում է դերասանը, որ իր բոլոր տիպականացումներում փնտրում է ավանդական հայի դիմագիծը մեր ժամանակներում:

Եվ այս պոստմոդեռն բանահյուսությունն ամեն պահ ճառագում է նրա խոսքից, տոնից ու պլաստիկական վճիռներից: Դա մի ծայրով գալիս է պատմական հայրենիքից, հասնում երևանյան՝ այսօր լքված Անգլիական այգի, մյուս ծայրով՝ հայոց սփյուռքից, այն մյուսով՝ Շիլաչու ներկատներից ու դազադագործներից, որպես նորագույն վախճանաբանություն՝ էսխատոլոգիա, աշխարհիս ամենահավաստի ու անվիճելի ճշմարտությունը՝ մահի ու տապանաքարի շուրջ: Այստեղ էլ խոսում է ունիվերսալ հայը՝ գերեզմանապաշտ թանաթոսը՝ հագին թատրոնից, թե որտեղից դուրս բերված,

մինչև կոկորդը կոճկված մի համազգեստ, ինչպես փողհար Գավրիլան (ըստ «Եգոր Բուլլչովը և ուրիշներ» ներկայացման)՝ Գաբրիել հրեշտակապետի մոդեռնացումը: Դժվար նկարագրվելիք տիպ է սա, ամեն օր չհանդիպող, բայց ծանոթ, որին պետք է միայն լսել ու լուել:

Այսբանից հետո սպասելի է հայոց նախնու՝ Հայկ նահապետի հայտնությունը երկրի խորին ընդերքից կամ լքված մի նկուղից, որպես հնագիտական նենգափոխություն՝ ռուսական բիլինաններից առնված զրահ ու սաղավարտով, քանզի ոչ մեկին հայտնի չէ՝ ինչ հանդերձ է կրել Չարենցի ասած մեր նախահայրը...

Այս Մասիսի հանդեպ անիրական,

Այս խորշակյալ, անդուռ Արարատյան դաշտում:

Այսօր գուցե անսովոր է պատմությունը որպես պարզոքս ներկայացնելը: Բայց մեր իսկ հոգեբանությունն ու մտայնությունն (մենթալիտետ) մեջ է: Թող որ բեմում կամ էկրանին դա հասնի ինքնաժխտման ու նիհիլիզմի՝ այս հասկացությունների գեղագիտական իմաստով: Մարսափելի չէ: Դրան էր մղում Չարենցն իր «Երկիր Նաիրի» արձակ պոեմով ու «Պատմության քառուղիներով» ծայրահեղ հոռետեսական մենախոսությունը: Մեր դժբախտությունն է, որ սովոր չենք ինքնամերկացման, չենք կարողանում գեղարվեստական մտածողության մեջ օտարանալ սեփական վիճակին, օբյեկտիվացնել մեր հայացքը պատմության ու ներկայի հանդեպ: Ինքնամերժումն էլ ինքնահաստատման մի ձև է և ստուգված է մեր հարևան մեծ գրականության փորձով (Գոգոլ, Սալտիկով-Շչեգրին): Դրանով ազգն ուժ է ձեռք բերում, ոչ թե կորցնում: Այս սթափությունը էլ պիտի ընդունենք Միքայել Պողոսյանի ներկայացրած ազգայնականի պատկերն ու խորքը. նկուղային խոնավությունն ու խլություն, թանձրամտության մեջ անսասան, ինչպես

ուղտ, անհասկացող, անվնաս ու անխոցելի: Սա ամբողջական կերպար է՝ կատակերգական խոր ընդհանրացում: Ահա քեզ այն թթու զրած հայր, որ զրույցի չի հրավիրում, հարց չի տալիս, պատասխանի չի սպասում, գիտի ճշմարտությունն ի սկզբանե, անսխալ ու մատչելի՝ նարդու սեղանի մակարդակով, այնպես, ինչպես կա «նաիրյան ոգին», կանգնած ապագայի հանդեպ, Չարենցի խոսքերով.

Չարմանալի թեթև, զարմանալի անդեմ,
Մերկություն պես տկուր ու անանցյալ:

Այդ խուլ ու մգլած ձայնը գալիս է կոմայգու զրույցներից, ու հասնում երևանյան հնոտիների շուկա՝ «քրջի բազար»: Այս է նյութական հողը մեր բոլոր գաղափարների, մեր մոտավոր անցյալն իր հին ու նոր սիմվոլներով՝ ուրագի կոթ, կարի մեքենայի ասեղ, ժամացույցի ճոճանակ, կոշիկի պայտ, նավթալին, ոստիկանի գլխարկ, Կովկասի պաշտպանության մեդալ, ինչ ասես... ու մեկ էլ հայրենաշունչ պատմաբանի գիրքը՝ «Ուրարտուի առեղծվածը»: Ա՛յ թե որտեղ է թթվի տակառը՝ մեր ներկա կեցության անցյալ ապառնին՝ «բավարար» հիմքն «ազգային գաղափարաբանության»:

«Ծիծաղելին ծփում է մարդկային հոգու միանգամայն հանգիստ, կատարելապես հարթ, ողորկ մակերեսին, անտարբերությունը նրա բնական հողն է» (Ա. Բերգսոն): Կատակերգականը բազում մեկնաբանություններ ու բացատրություններ ունի, և Բերգսոնի միտքը գուցե ամենաճշմարիտն է. «Մարմինը գերակշիռ է հոգու հանդեպ... տառը վիճում է ոգու հետ», ասել է՝ նյութի և գաղափարի անհամերաշխ վիճակ անձի մեջ: Բայց ինչպե՞ս՝ «իմացեալ», թե՞ «ոչ իմացեալ»: Ազգիս մարմինը թույլ է, չի կարողանում կրել հոգու, չասենք մեծությունը, մեծության գաղափարը և չգիտի՞,

թե՞ չի ուզում խոստովանել, որ չի կարող: Շեքսպիրի հերոսը գիտեր այդ (համաձայն Գյոթեի մեկնություն) և դրանով էլ ողբերգական էր, Սերվանտեսի հերոսը չգիտեր, ի վիճակի չէր, կամ չէր ուզում գիտենալ, և դրանով էլ կատակերգական էր, թեկուզ և իր վշտակերպ երևույթով: Այս է մերը: Բայց նայենք մի դեպքում Քաջ Նազարի, մյուս դեպքում Չախորդ Փանոսի դեմքին: Երկուսի գլխում էլ չի գործում բավարար հիմքի օրենքը, և արդյունքները ծայրահեղ են ըստ հանգամանքների, ինչպես ծայրահեղ են երջանկություն ու դժբախտության մեր պատկերացումները՝ իշխանություն ու փառք, և ինչպես է լինում, որ մարդս հավասարվում է ոչնչության, երբ իրական արժեքում երկուսն էլ նույնն են:

Այսպես, ո՞վ է արտիստը ներկայացրած բանաստեղծ Համազասպը, որին ամեն օր տեսել ենք մեր կողքին, մեր միջավայրում և վանել մեզանից այն միտքը, որ դա հայոց գրագետի բեմական ընդհանրացումն է, մեր պատմական ուշացման խորհրդանիշը: Սա հենց այն գնացքից ուշացած մարդն է՝ անմարդ կայարանում, որ չգիտի՝ ուր է գնալու, ե՞տ, թե՞ առաջ, և նրան դեկավարում է ով, եթե ոչ իր դժբախտությունն իր հետ ծնված՝ իր ստամոքսի երիզորդը: Գուցե դաժան է փրկիսոփայական վճիռը, բայց ընդունենք վերջապես կատակերգական քավության (կաթարսիս) օրենքը՝ կարեկցանք ու ժպիտ և կարեկցական վիճակի չեզոքացում ծիծաղով, այն է՝ գեղարվեստական հաշտություն, էսթետիկական ինքնահաղթահարում: Դա չի լինի, եթե դերասանի կերպավորումը չլինի կատարյալ: Եվ կատարյալ է: Հանգամանքների բերումով, թե իր խելքից, լքված մարդ է սա, սովահար ու իր սովի գերին, աչքերում հույս, սպասում ու ցավ, մազերը խոփ, գլուխն անպաշտպան, ինքն անհամբեր, չփոթված, անհավասարակշիռ, իր սեփական «մեծության» ու «հանձարի» ցավով բռնված, և՛ ինքնաճանաչման ոչ մի նշան

կամ ցանկութիւն: Ժամանակն անցել է նրա վրայով, տրորել, դուրս նետել, և մարդս չունի իր վիճակի գիտակցումը: Մարմնի և հոգու անհամերաշխ վիճակ, կատարյալ տրագիկոմեդիա: Թվում է՝ ներքին մի կապ կա այս կերպարի և այն մյուսի՝ դռան տակ, անկյունում կծկված, լուռի զատապարտված ու իր վիճակի հետ հաշտ էակի միջև: Իհարկե՝ արտաքին ոչ մի նմանություն (թեպետ երկուսն էլ առանց գրիմի են), պլաստիկական ոչ մի ընդհանուր գիծ, խառնվածքների մեջ՝ նույնպես. առաջինն ինտրովերտ է՝ ներս է նայում, երկրորդը՝ էքստրովերտ՝ դուրս է նայում: Հոգեբանական խնդիրներն են տարբեր, և սա թեմատիկ կապ է, ենթագիտակցական, որ նկատելի է դերասանի բոլոր կերպավորումներում: Մարդն մի տեղում հաշտ է իր վիճակի հետ, հավատարիմ է իրեն, մյուս տեղում անհաշտ է, անհավատարիմ, իր գիտակցութեան հետ ոչ նույնական, և ստամոքսի երիզորդն է նրան գսպում, թե չէ, օ՛, պատրաստ է դաշինք կնքել ամեն սատանայի հետ՝ հասնելու համար, իր կարծիքով, իրեն վայել, ի վերուստ տրված մի բարձրություն: Բայց արի ու տես, որ ինքը չէ իր մարմնի տերը, նրան շարժում է իրենից դուրս և իր ներսում թաքնված մի ուժ: Ինչ-որ պահերի այդ ուժը նրան քաշում է ցած, ինչ-որ պահերի նրա մարմինը շարժվում է քամու բերանն ընկած: Դերասանի խաղային տարբերը երբեմն հասնում է գլխակորույս վիճակների, կատակերգական տրանսի, տոնի անհարկի բարձրության, որից նվազում են երանգավորման հնարավորությունները: Կերպարի ինքնին վիճակն՝ իր ներքին վճռով ու արտաքին կերպով, շատ ավելին է ասում, քան նրա խաղային միջավայրը, մանավանդ դրական նյութը (ոչ բարձրաճաշակ), ավելին՝ ֆանտաստիկ ռեալիզմի ձգտող, բայց իրականում գրոտեսկային տեսարանները: Բոլոր դեպքերում նա մեզ միտք է տալիս, մղում ընդհանրացումների և խոստանում ավելին, քան ներկայանում է:

Միքայել Պողոսյանը նման չէ մեր միջավայրում հայտնի կամ անցյալում եղած դերասաններից որևէ մեկին, հետևորդ չէ որևէ ուղղութեան, կրկնությունը կամ փոփոխակը չէ դերասանական ինչ-որ տեսակի, չի հուշում որևէ ամպլուա: Նրան դժվար է տեղավորել որևէ համախմբում (անսամբլ), դնել դերասանական նվիրակարգի (հիերարխիա) ինչ-որ աստիճանի: Նրա թատրոնն, իհարկե, բնավորությունների ու տիպերի թատրոնն է և, որպես այդպիսին, չի կրկնում անցյալից ժառանգված բարոյախոսական գիծը, ոչ էլ բարոյական չեզոքությունը: Ուստի նման վճիռների հետամուտ քննադատը տարակուսում է նրա հայացքի առջև ու հարց է տալիս՝ համակրելո՞ւ ենք, թե՞ հակակրելու այս կամ այն կերպարը: «Դա էական չէ», — պատասխանում է դերասանը և իրավացի է: Արվեստը գոյացություն է (օրգանիզմ), կառույց, ոչ թե բարոյահոգեբանություն: Դերասանի խաղը վիճակ է և ընթացք, որ իմաստ է խնդրում: Եթե այդ վիճակի մեջ հարց կա, և եթե դա անհատի շփոթմունքն է ժամանակի շփոթմունքի ու քառսի մեջ (նկատի ունենք վերջին՝ էկրանային դերը), ինչպե՞ս հարցնենք՝ դրական է, թե բացասական: Ո՞րն է բնութեան մեջ լավն ու վատը: Իսկ եթե մշուշ է մարդու հոգում, և կյանքն էլ մշուշի մեջ է, ապագան՝ «վաղվա օրվա ստվերում» (Յո. Հյոյզինգա), ինչպե՞ս քննենք դերասանի անավարտ մի դեր: Հարցը մնում է հարց, բայց ոչ՝ դրականի ու բացասականի միջև: Ասելով «այո» կամ «ոչ»՝ մեզ ազատում ենք մտածելու հոգսից: Եվ «անցման շրջանի» արտիստն էլ մնում է առեղծված: Դժվար է բռնել նրա երակը, և այդ է, որ հետաքրքիր է և հրապուրում է մեզ՝ որպես մեկնաբանի:

Միքայել Պողոսյանը սուր տիպականացումների դերասան է, դիմակավորվող, անճանաչելիության աստիճան իր անձից հեռացող: Եթե կողմնորոշվելու ենք արդիական համարվողների փորձով, նա կարող է... հին

երևալ: Բայց Հարցն այն չէ, թե ինչն է նոր, ինչը Հին՝ արվեստում, այլ՝ ինչն է կենդանի, ինչը մեռած: Կարելի է նորածնե լինել և մեռած, կարելի է շարունակել ավանդական մի գիծ և կյանք տալ Հին թվացող մի ձևի: Այսօր որոնման ժամանակ է, և պոստմոդեռն ասվածը նախ և առաջ որոնում է, առայժմ՝ մշուշոտ որոնում:

Դերասանի Հնարավորություններն անհամեմատ ավելին են՝ առօրյա, կենցաղային կատակաբանությունից մինչև դասական կատակերգություն. օպերա-կոմիկ, գուցե և օպերա... Բոլոր դեպքերում նա կարիք ունի գրական ու բեմադրական ավելի ազնիվ նյութի՝ լուրջ թատերագրության, դասականից տարբեր ու նոր, որ առայժմ չկա ու չի երևում լինելու է մոտ ապագայում: Քաղքենիացող իրականությունն ունի իր պահանջները, բարոյական ճահիճը գնալով խորանում է, և թատրոնից ու գրականությունից մեծ բան սպասելը դժվար է: Դերասանին խոսքային նյութ մատակարարող գրիչը չի տեսնում թատրոնը որպես կայուն կազմակերպվածք, հասարակական հաստատություն, և ինչպե՞ս տեսնի չեղած մի բան: Բայց նա տեսնում է դերասանի անձը, և դերասանն էլ տեսնում է նրան, ոչ այնքան որպես հեղինակի, որքան իր օգնականի: Այս վիճակը տարբեր է թատրոն-թատերագիր հարաբերությունից: Տպավորությունն այնպիսին է, թե Միքայել Պողոսյանը (ինչպես և Վարդան Պետրոսյանն իր ձևում) բանավոր տեքստ է ստեղծում տեղնուտեղը, ըստ արտաքին, հանդիսատեսային պայմանների, կամ, որ ավելի հավանական է երևում, նյութն ինքն է տալիս ու պատվիրում իր խոսքային հանդերձը: Եվ կրում է դա այնքան հեշտ ու թեթև, այնքան օրգանական, ասես այդպես էլ ծնվել է:

— Հա, ըսենց էլ ապրում ենք, — ասում է լճափին նստած ծերունին, և հայտնի չէ՝ կերպարի համար գրված խոսքն է դա, թե՞ դերասանի հորինածը, որ

արդեն կյանք է մտել, դարձել թևավոր խոսք՝ ի նշան օրվա անկայուն վիճակի:

Սա բնավ այն չէ, ինչին ասում են կոմպրոմիս գրվող ու ասվող խոսքի, ինչին ձգտում է բեմը, ըստ Հնչող խոսքի Փրանսիական տեսություն: Միքայել Պողոսյանի խոսքն ինքնին վիճակ է՝ էություն ու կեցություն, տարրալուծման չենթարկվող դրուկություն, բնավորություն, տիպ, դիմակ ու վարքագիծ, և որտեղ է դերասանի՝ որպես կատարողի ու ձևացնողի անձը, չի երևում:

Կարծիք կա (ըստ իս՝ մակերեսային տպավորության արդյունք), թե նա առօրյա, անցողիկ վիճակների և ժամանակավոր բեմերի խաղարկու է, օրվա թեմաներ շոշափող մի զվարճախոս, ընդօրինակող, պարողիստ: Նրա դրսևորման պայմաններն են այդ տպավորությունն ստեղծում, նաև՝ միջավայրի մակերեսային պահանջներն ու իր տուրքերը հանդիսականին: Սա բնական է: Այս թուլությունից ազատ չեն եղել հայ բեմի, կարելի է ասել, բոլոր նշանավոր կատակերգակները՝ Գարեգին Ռշտունուց մինչև ՄՀեր Մկրտչյան: Ի տարբերություն շատ շատերի՝ Միքայել Պողոսյանը դերը չի հարմարեցնում որևէ, մեկընդմիջտ ընտրված դիմակի, փոխում ու փոխում է դիմակները և մեկը մյուսի ետևից ասպարեզ է բերում կոնկրետ, ճանաչելի, մեր կողքին ապրող, մեր կյանքին միջամուխ եղած դեմքեր: Նախատիպերն էլ որոշակի են և կատարում են այն դերը, ինչ բնորդները նկարչի համար: Կերպարը մեկ նախատիպից չէ կազմված, ենթադրում է մի քանիսը, որոնցից ոչ մեկն, առանձին առնված, անձ չի հիշեցնում, ասել է՝ չկան այստեղ կոնկրետ հասցեագրումներ: Բոլոր կերպարները ճանաչելի են, բայց այլևս իրենք չեն, որպես կոնկրետ անձինք, վերածված են ընդհանրացնող դիմակի ու տիպի՝ անցկացված դերասանի, կարելի է ասել, աստիճամատիկ (տարաբեկիչ) տեսապակով, փոխաձևություն ենթարկված, գունավորված դերասանի երևակայության

պրիզմայում, և նայում են իրականությունն արդեն իրենց պայմանականացված, արվեստի վերածված դիրքից, ապրում են իրենց ինքնուրույն կյանքով: Նրանք անչափ տարբեր են մեկը մյուսից, ամենակարևորը՝ իրենց ստեղծողից, ոչ մի պահ չեն հիշեցնում դերասանի անձը, և բոլորն էլ սուր են, ընդգծված, խիտ, տոնային ու պլաստիկական առումներով ամբողջական, ավարտուն և ներքին խարխիս ունեն, ամուր կանգնած են հողին: Սրանք սոսկ առօրյա դիտումների արդյունք չեն, այլ կյանքի մկանային զգացողություն և մեր ապրած իրականություն խոր զննումների արդյունք: Այս բացառիկ դիտողականությունը դերասանին տրված է ծնունդով: Իր ներհայեցողության ուժով նա տեսնում է ավելին, քան գիտե, և ի հայտ է բերում, ի ցույց դնում մեր ապրած, անցնող ու ներկա ժամանակի սոցիալ-հոգեբանական նվիրապետությունն ամբողջությամբ՝ հիմքով ու արմատով: Եվ չի սպառվում: Դեռ ինչքա՛ն դեմքեր կան ու վիճակներ, ինչքա՛ն թաքնված նյութ, որ սպասում է ձևաստեղծման: Մեր այսօրվա կյանքն այնքան խորխորատներ ու շերտեր ունի, այնքան գույներ, որ ծածկված են քաղքենիություն ծեփի տակ, և սոցիալական այնքան տարուբերումներ, որ տեսնող է պետք: Դրանք ոչ միայն բեմական, նաև գրական իմաստավորում են խնդրում՝ մի բան, որի կարիքն ունեն և թատրոնը, և դերասանը, թեկուզ և թատրոնից դուրս:

Կարո՞ղ է արդյոք Միքայել Պողոսյանը, կամ նրա նման մենակ զրսևորվող մի արտիստ տեղավորվել ավանդական թատերական համակարգում, հարմարվել ինչ-որ խաղացանկային քաղաքականության կամ ընդհանրապես զրամատիկական թատրոնի կարգ ու օրենքին, թատերագրությունը թելադրված սխեմաների:

Սա, իհարկե, մեր՝ թատրոնի գաղափարը փայփայողներին հարցն է, գուցե և նախապաշարմունք, որ տարամետ է իրերի ներկա ընթացքին: Իսկ դերասանն ինքը

ն^օւյն խնդիրներն ունի, ինչ մենք: Նրան, իհարկե, կարելի է պատկերացնել դասական կատակերգությունում՝ Մոլիերից մինչև Բոմարշե, Գոգոլ, նաև եվրոպական սալոնային կատակերգությունում՝ Սկրիբլից Ժորժ Ֆեյդո, Պարոնյանի ու Սունդուկյանի պիեսներում: Հնարավորությունները մեծ են: Բայց նա խաղացանկով դաստիարակված դերասան չէ, ինքն ու ինքն է՝ ինքնաստեղծման իր սեփական տարերքով, և իրեն իր հեղինակներն են պետք:

Թատրոնի պատմությունն ասում է, որ յուրաքանչյուր ժամանակ իր հեղինակներն է ունեցել, և միայն XIX դարն է, որ չունենալով իր ոճը՝ իր ժամանակի հեղինակների հետ դիմել է բոլոր ժամանակներին: Հայտնի է նաև, որ թատրոնի ծաղկման ժամանակներում գրականությունը նայել է թատրոնի կողմը. հեղինակները հետևել են դերասաններին, ոչ թե հակառակը: Բայց դա՝ թատրոնի ծաղկման ժամանակներում, երբ թատրոնը եղել է քաղաքային կյանքի կենտրոնում, որպես նրա գեղարվեստական խորհրդանիշը, անհատին հասարակականորեն արժեքավորող հաստատություն, մարդկանց հասարակական շփման հիմնական վայրը: Վաղուց այդպես չէ: XX դարակեսին թատրոնն սպառել է իր այդ դերը, հանդիսատեսային միջավայրը սեղմվել, փոքրացել է, և նորագույն թատրոնը ձևավորվել է «մեծ քաղաքների փոքր սրահներում» (Ա. Մոլ): Այս էլ արդեն անցյալ է, ինչպես նկատեցինք, սկսվել է հետնորագույնը, որ դարավերջի ու դարասկզբի քառսում դեռ չի գտել իր դեմքը:

Եվ այսպես, այլ է թատրոնի, որպես հասարակական հաստատություն, և այլ՝ դերասանի, որպես անհատ ստեղծագործողի, խնդիրը: Միշտ չէ, որ նրանք կապ ունեն իրար հետ: Հասարակական օրգանիզմը հիվանդ է իր բոլոր բջիջներով՝ բարոյականից մինչև քաղաքականը: Թատրոնն այդ բջիջներից մեկն է: Դերասանը,

սակայն, անհատ է և կարող է օտարված լինել հասարակական հաստատություններից: Դա չի նշանակում օտարվածություն երկրից ու ժողովրդից: Ժողովուրդն ինքն է օտարված իրենից, չունի հասարակական զգացմունքներ, իմաստ է փնտրում և ինքն իր կեցությունը հող չի ստեղծում համախմբային արվեստի համար: Թատրոնը կյանքից դուրս է, և դրա պատճառներն իր ներսում չեն: Դժվար է անհատ դերասանին, որ իր հանդիսականն ունի, հրել դեպի որևէ թատրոնական կազմակերպություն, որքան էլ վերջինս ունենա նրա պահանջը: Մի բան է թատրոնը որպես հասարակական հաստատություն, և այլ է որպես արվեստ: Արվեստի կրողն անհատն է, որ իրեն չի տեսնում հաստատության հարկի տակ: Խախտվել է այս երկու նախասկզբունքների կապը, և դերասանը մենակ է, եթե անգամ թատրոնում է: Ուստի և բնական է նրա՝ թատրոնից դուրս դրսևորումը: Նա այդ արվեստի առանձնահատկության (սպեցիֆիկումի) կրողն է, բայց նա չէ պատասխանատուն իր արվեստից, և առհասարակ արվեստից դուրս գործող իրականության ու դրա հետ կապված հասարակական կառույցների պատմական սպառվածության համար: Պատասխանատուն ժամանակն է, իսկ ինքը ժամանակի արտահայտիչն է՝ իր ինչպես ներդաշնակ, այնպես էլ աններդաշնակ դրսևորումներով: Ապագան վարագույրի այն կողմում է, դերասանը՝ այս կողմում և չի սպառել իրեն այնքանով, որքանով չի կարող սպառվել մարդու և մարդկային իմաստն այս աշխարհում:

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՎ ԲԱՆԱՎԵՃ

ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՎԱՃԱՌԱՇԱՀՈՒԹՅՈՒՆԸ

– Մենք բուրժուաներ չենք:

Այս խոսքը լսել եմ, «Կոմեդի Ֆրանսեզի» թատրոնական կոմիտեի սենյակում, Մոլիերի պատկերի առջև, Վոլտերի կիսանդրու հայացքի տակ...

Շեքսպիրի ժամանակներից ի վեր ու նրանից էլ շատ առաջ, գրականությունը դատապարտել ու ծաղրել է շահի գաղափարը, նյութականն ու բարոյականը միշտ եղել են հակոտնյա սկզբունքներ, ու հիմա, որտեղից որտեղ, նոր հայտնություններ են արվում, արժեքներ վերանայվում, ամենապարզունակ եղանակներով քարոզվում է նյութական շահի գաղափարը, որպես գերագույն ճշմարտություն, որ այնքան դժվար է հասնում մտքի ու գաղափարի ծառաներին և շատ հեշտ է մտնում մեղքն ու վարձքը չտարբերող ջահելի գլուխը:

Իսկ վերը բերված խոսքը լսել եմ 1987-ի աշնանը: «Կոմեդի Ֆրանսեզում» ներկայացնում էին Ժորժ Ֆեյդոյի «Պարոնը որսի է գնում» սալոնային կատակերգությունը՝ XIX դարի ֆրանսիական սիրային արկած, ավանդական կիսավողեիլային սյուժե, փոքր-ինչ նորացված խաղաոճով, և 640 տեղանոց դահլիճի օթյակները դատարկ էին, պարտերում էլ ազատ տեղեր կային: Դահլիճում երիտասարդություն չէր երևում: Հանդիսա-

կանի մոտավոր տարիքը որոշեցի՝ միջինը վաթսուներ մոտ: Վաղը, մտածեցի, այդ հանդիսականը չի լինելու, ո՞վ է մտնելու «Կոմեդի Ֆրանսեզ»։ Վերջերս իմացա, որ թատրոնը տոմսերը տարածում է դպրոցներում, և երեկոյան ներկայացումներին դպրոցականները պաղպաղակ ու քաղցրավենիք են խժուռում թավաչապատ ու ոսկեզարդ ճեմասրահներում, թուղթն ու ցելոֆանը շաղտալիս Ֆրանսուա Ժոզեֆ Տալմայի, Վիկտոր Հյուգոյի, Ալֆրեդ դը Մյուսսեի արձանների շուրջը: Հիշեցի ութ տարի առաջվա ներկայացումն ու իմ գրողը թատրոնի առաջատար դերասանուհիներից մեկի՝ Կատրին Սալվիայի հետ:

- Հանդիսականը քիչ է: Մի՞շտ է այդպես:
- Ոչ միշտ, բայց հաճախ, – պատասխանեց Կատրինը:
- Թատրոնի եկամուտը հավանաբար մեծ չէ:
- Այո, – ասաց նա: – Սա ազգային թատրոն է, մասնավոր չէ:
- Իսկ ձեր աշխատավարձը...
- Քիչ է:

Ուզում էի շարունակել հարցս, բայց դերասանուհին կանխեց ինձ իր սքանչելի պատասխանով՝ «մենք բուրժուաներ չենք»: Ջգացի, որ կարելի է ազատ ծավալել խոսակցությունը: Գիտեի, որ մեզ էլ սպասում է նույն վիճակը: Ուզեցի իմանալ, թե ինչն է դերասանին պահում պետական, ավանդական ու ակադեմիական թատրոնում:

- Ո՞րն է ձեր շահը, – հարցրեցի:
- Մենք ծառայում ենք ֆրանսիական գրականությանն ու ֆրանսերեն խոսքին, – պատասխանեց դերասանուհին հպարտ ժպիտով:

Ի՞նչ ասեմ: Շա՞տ միամիտ էր բուրժուական աշխարհի արվեստագիտուհու կեցվածքը: Ուշադրություն դարձրեցի նրա հագուստին: Համեստից համեստ էր,

կարծես նույնիսկ էժանագին: Թաքուն նայեցի կոշիկներին: Կոշիկը մարդու սոցիալական վիճակի ամենաստույգ նշանն է: Կոշիկներն էլ հասարակ երևացին: Հարուստ էր, թե ոչ, դժվար էր իմանալ: Ի դեպ, համեստ էին հագնված նաև թատրոնի թանգարանի ու արխիվի աշխատակցուհիները, մերոնցից համեստ: Նկատել էի, որ թատրոնի առաջատար դերասան Ժակ Սերեն ոտքով էր գալիս թատրոն: Գուցե ավտոմեքենան հեռո՞ւ էր կանգնեցնում: Չգիտեմ: Ռիշելյոյի փողոցը լիքն էր մայթերի մոտ կանգնած ավտոմեքենաներով, իսկ պարոն Սերեն թատրոն էր գալիս ոտքով, գրքերը թևի տակ, ինչպես հին դպրոցի ուսուցիչ: Երկու օր հետո հանդիպեցի մեկ ուրիշ առաջատարի՝ Ժան-Լյուկ Բուտեին, որը նաև բեմադրիչ էր պետական էքսպերիմենտալ «Կոլին» թատրոնում: Ներկայացումն «Օդեսոնում» ավարտվել էր, և գլխավոր դերակատարը, ձեռնափայտին հենվելով (ոտքը վնասված էր), գնում էր տուն, գիշերվա ժամը տասնմեկին: Լատինական թաղամասից մինչև Սիտե կղզի գնաց, և նրան ոչ մի ավտոմեքենա չէր սպասում, տաքսի էլ չկանգնեցրեց: Հագուստից դժվար էր իմանալ՝ ինչպես է ապրում: Մտածեցի, որ արտաքին տպավորությունը հիմք չէ: Բայց խոսելիս նրա դեմքին նկատեցի այնպիսի ընկճվածություն ու հոգնություն, որ մեկ օրվա կամ մեկ երեկոյի բան չէր: Ինձ հանդիպած ոչ մի դերասանի դեմքին չէի տեսնում այն ինքնագոհ ու վստահ արտահայտությունը, որ մեզանում շատերի դեմքին էր դեռ երեկ և ոմանց դեմքին է նաև այսօր: Գուցե տպավորություններս խաբուսիկ են: Այդ դեպքում ի՞նչ են ասում լսածս խոսքերը: Այնքան էլ չեմ հավատում ընկերաբանական վիճակագրության տվյալներին: Կարծում եմ, արվեստագետի աչքն ավելին է տեսնում: Փարիզում դրամ վատակելու միջոցներ և ուղիներ կան: Դժվար է ասել, թե որևէ դերասանուհի հարկադրված է ծառայում դրամա-

տիկական արվեստին: Տեսա և նրանց, ովքեր պետական թատրոնում չէին, այլ արվարձաններում, ուր թատրոնական շենք անգամ չուներին: Վենսենյան անտառի և Սո դըյակի թատրոններում աշխատավարձը երկու անգամ պակաս էր պետական թատրոնների աշխատավարձից: Այստեղ ո՞ւմ էին ծառայում: Համենայն դեպս, մարդիկ արվեստից էին խոսում, շահից ու վաճառքից չէին խոսում:

Վաճառաշահությունն արվեստի չափանիշ համարողները սխալվում են, կարծելով, թե ժամանակի ու առաջագեմ աշխարհի հետ են քայլում: Գնելիությունը գեղարվեստական արժեքի չափանիշ չէ: Արևմուտքի օրինակը թող չբերեն: Հայտնի է և՛ այս, և՛ այն: Ոգու և նյութի հարաբերությունն ամեն տեղ նույնն է ու եղել է նույնը: Հայտնի է, թե Արևմուտքում ինչ կարող է բերել ռեկլամը մի մոդայական գեղեցկուհու (որ հեռու է դերասանուհի լինելուց), ինչ արժեն Փարիզի աշխարհիկ զվարճավայրերը, ինչպես է հագնված «Լիդոյի» ու «Յոլի-Բերթերի» հասարակությունը: Բարձր արվեստ է ստեղծվում այնտեղ, թե ոչ, կարևոր չէ, կարևոր է, որ դա վաճառաշահ արվեստ է, եթե անգամ բարձր, միևնույն է՝ նրա չափանիշը սոսկ գնելիությունը չէ:

Սա, իհարկե, պարզունակ խոսակցություն է, հասկացողի համար ավելորդ: Գիտենք, որ գեղարվեստական արտադրանքը փող արժե, փող է պահանջում և ենթադրում է սոցիալական պատվեր ու շուկա: Չփոթենք սակայն գնի ու արժեքի մակարդակները: Դրանք նույնը չեն և հաճախ իրար չեն բռնում: Ամեն մի քաղաքների գիտե, որ պետք է գին տալ արվեստին, և նրան տեսնում ենք թատրոններում ու համերգասրահներում, նրա տանը տեսնում ենք գավառական մոդեռնիզմի գլուխգործոցներ: Քաղաքներին գները գիտե, արժեքները՝ ոչ: Նրա սեղանի մոտ հավասար պատիվ ունեն և՛ արվեստագետն ու մտքի մարդը, և՛ օրիգինալության շառլա-

տանները: Իսկ արժեքներն ո՞ւմ են հայտնի: Նկարիչները լավ են ճանաչում բոլորին, գիտեն՝ ում ինչ կարելի է ծախել և հրաշալիորեն կողոպտում են մի կողմից քաղաքներն, մյուս կողմից ռաբիսին: Իսկ քաղաքների արվեստագետներն իրենց ծանոթությունն են վաճառում սրան-նրան:

Այս ամբողջը վաճառաշահություն է, արդի «իմպորտային» հայերենով՝ կոմերցիա, մեզանում ստեղծված արվեստի շուկան, որ ունի իր «սնտեսագիտությունը»:

Արվեստագետի համար սակայն պարզ է, որ այստեղ ոչ գնելիությունն է չափանիշ, ոչ էլ չգնելիությունը:

Ինձ մտահոգում է հարցի բարոյա-հասարակական կողմը:

Ի՞նչ է տալիս վաճառաշահության գաղափարն արվեստին ու արվեստագետին:

Ոչինչ:

Մեր այս խեղաթյուրված կյանքում ես մի բան եմ տեսնում կարևոր ինձ համար: Դա աշխարհայացքային ազատությունն է, որ չի եղել, ու շատերը չգիտեն, թե դա ինչ է: Մարդիկ աշխարհայացքային ազատության կարիքը չեն ունեցել, քանզի աշխարհայացք չեն ունեցել: Ես խոսքի ազատության մասին չեմ խոսում, այլ աշխարհայացքային: Դա ստացել ենք շնորհիվ մի քաղաքական ձախողակի, որ ասաց պլյուրալիզմ, չիմացավ ինչ է նշանակում ու գնաց, ինքն իր ոտքի տակ օճառ դնելով: Կեցցե՛ տգիտությունը քաղաքական գործչի: Ազատվեցինք գաղափարական հարկադրանքներից ու գրաքննությունից, ընկանք ասիական բազար:

Արվեստագետն ազատություն՞ են ձեռք բերեց, թե՞ նոր ստրկություն:

Որքանո՞վ էր նա անազատ նախկին կարգերում:

Չչափազանցները ոչինչ: Խորհրդային իշխանությունը իր տուրքերն էր պահանջում: Եթե ժամանակին այդ տուրքերն ահավոր էին՝ մարդկային կյանք էին արժե-

նուժ, ապա վերջին երեք տասնամյակում նվազել էին, հավասարվել գրեթե գրոյի: Կարող էր արգելվել մի գիրք մի փուլ խոսքի համար, մի կինոնկար՝ մի պատկերի համար: Արվեստագիտության բնագավառում ոչ ոք բանից «խաբար» չէր: Աբստրակցիոնիստների ցուցահանդեսներն արգելելուց հետո գաղափարական ապարատը փչացավ ու փչացավ: Մարքս-լենինյան փրկիսոփայությունն ու գեղագիտությունը տիրապետում էին միայն այդ առարկայի դասախոսները, այն էլ ոչ բոլորը, սյուսների պետքը չէր: Քառորդ դար առաջ ես մի գիրք գրեցի Ֆորմալիստական դպրոցի տեսակետներով, նեո-հեգելական կրոնի վկայաբերելով, բայց մեր միջավայրում ո՞վ իմացավ, որ դա մարքսիզմի հետ կապ չունի: Շատ լավ էլ տպագրվեց: Այնպես որ օգտվողն օգտվում էր մարդկանց տգիտությունից և ազատ էր, աշխատավարձ էր ստանում պետական հիմնարկից, և մեկը չէր ասում, թե այ ընկեր, ո՞ւմ ես ծառայում: Վախենում էի, թե կգա այդ օրը, դուրս կքաշեն արվեստագետին ականջից բռնած, կասեն՝ վարձահատույց եղիր: Չեկավ այդ օրը, ծառայեցինք մտքին ու մշակույթին մեր խղճով, առանց նույնիսկ «խորհրդային» բառը գործածելու (առաջին անգամ եմ գրում տպագրվելիք տեքստում), ուրիշ օր եկավ...

Ի՞նչ արժե, ի՞նչ եկամուտ է բերելու ստեղծածդ արվեստը կամ արվեստագիտությունը: Արա այն, ինչը գին ու գնորդ է ունենալու, ինչը եկամուտ է բերելու: Եվ ահա, վաստակավոր արտիստը կանգնեց փողոցում, բացեց իր ճամպրուկն ու աֆիշը, սկսեց «Գնչուական մեղեդիները» կտորտանքները շաղ տալ մայթին, թղթի, փոշու, պարսկական քաղցրավենիքի, ցելոֆանի հետ վաճառքի հանվեցին պոռնոգրաֆիան ու ավետարանն իրար կողքի: Գիրք ես գրել, մեղավոր ես ու ճրիակեր, վնաս ես տալիս հասարակությանը, շուկայից դուրս ես, գնա ընկիր սրա-նրա դուռը, խնդրիր ու բացատրիր, ով

մեծապատիվ մուրացկան: Ասված է, չէ՞, «եսամոլ հաշվի սառցաջրի մեջ խեղդեցին ասպետական խանդավառություն, կրոնական էքստազի և ընտանեկան սենտիմենտալիզմի սրբազան սարսուռները»: Ո՞վ է ասել: Համայնավարության մորուքավոր առաքյալներն են ասել...

Ո՞ր ստրկությունն է ավելի ծանր, գաղափարական՞ը՝ կիսատ-պատ, թե՞ նյութականը՝ կոնկրետ ու անգիջում:

ԱՐՎԵՍՍԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ RES NULLIUS

...ընդ որո՞յ ճեմարանի կամ վարդապետութեան:

Գրիգոր Մագիստրոս

Փորձում եմ վերարծարծել մի խնդիր՝ մեզանում չգիտակցված կամ արհամարհված, լուսավոր աշխարհում վաղուց ընդունելի ու հասկանալի: Արվեստագիտությունն առարկայի և խնդրի մասին է խոսքը: Ինչո՞վ է գբաղվում արվեստագիտություն կոչվող գիտությունը. ի՞նչ է փորձում բացատրել, արվե՞ստը, թե՞ արվեստից դուրս իրականությունն արվեստի միջոցով. արվեստը միջո՞ց է, թե՞ նպատակ, սպասավո՞րը կյանքի գործնական գաղափարների, թե՞ կյանքին զուգահեռ մի աշխարհ իր ինքնակեցության օրենքներով:

Խնդիրը պարզ է, պատասխանը հարցի մեջ. «Ինչն է զինչէնումն տեսանի», կասեր Դավիթ Անհաղթը¹:

Արվեստի շուրջն ստեղծված գրականությունը մեր ժամանակներում անհամեմատ շատ է, քան նախորդ երկու հարյուրամյակում եղածը, և միտում է մրցել գեղարվեստական գրականության հետ, գրավել նրա տեղը: Արվեստը դարձել է սնամեջ զրույցների առարկա, գրական զբաղմունքի առիթ, և արվեստագիտությունը՝

գրական ժանր: Սա ծաղր է: «Արվեստին սպառնում է ջրախեղդ լինելու վտանգը իր շուրջը ծավալվող խոսակցությունների ծովում», — գրում է ամերիկյան արվեստագետ Ռուդոլֆ Արնհայմը²: Ստեղծվել է արատավոր մի մտայնություն (անգամ գիտական միջավայրում), թե արվեստագիտությունն էլ արվեստի մի տեսակ է: Եվ ի՞նչ է այդ. դեկորատիվ մտածողություն, խոսքային ժանյակներ չճանաչված առարկայի շուրջը, փայլուն թուղթ, չքեղ հրատարակություններ, քաղքենիական հիացում և... շուկա. գիտությունից որքան հեռու, այնքան լավ:

Արևմուտքի արվեստագետին և մեզ մտահոգում են խնդրի ոչ միևնույն կողմերը: Մեր հարցադրումների հիմքերն էլ որակապես տարբեր են: Ամերիկյան արվեստագետը մտահոգվում է մեթոդի խնդրով: Մեզ համար անորոշ է նաև առարկան: Դրան ավելացրած միջավայրի քաղքենիական արհամարհանքը գիտական մոտեցման հանդեպ: Առարկայի անորոշ պատկերացումից է գալիս մեթոդի անորոշությունը, և այստեղից էլ՝ տարբեր շերտերի (հասարակագիտական, բարոյագիտական, հոգեբանական, փիլիսոփայական և այլն) չփոթը, երբ խոսվում է, այսպես կոչված, «բովանդակություն» մասին: Այստեղ իր խեղաթյուրիչ դերն է կատարել մոտավոր անցյալի պաշտոնական գաղափարախոսությունը, որ արվեստի առջև դնում էր արտաարվեստային խնդիրներ: Բայց հիմա ազատ ենք, և, օգտվելով ազատությունից, ուշադրություն են հրավիրում այն ուղղության վրա, որ ժամանակին պախարակվել է որպես «Ֆորմալիստական»: Այսօր ինչպե՞ս ենք թարգմանելու բառը և ի՞նչ անուն ենք տալու դրան...

Ակադ. էդ. Ջրբաշյանի ռեպլիկը — ձևապաշտական:

Ես կասեմ՝ ձևաբանական: Ձևի պաշտամունքի մասին չէ խոսքը, այլ ձևաստեղծման օրենքների: Ի դեպ, հետագայի «Ֆորմալիստները» դիմեցին մորֆոլոգիա

բառին: Ուրեմն, վերաձևակերպենք մեր հարցը. ո՞րն է արվեստագիտությունն առարկան, նյութը, թե՞ ձևը, ձևը, թե՞ նրա արտածյալը, որ հարաբերական է, որին ասում են «բովանդակություն» և ընդունում որպես առաջնային:

Անիվ չենք հայտնագործում, փորձում ենք ճշտել անիվի դիրքն ու ուղղությունը:

Նկատի առնենք արվեստի այն տեսակները (երաժշտություն, ճարտարապետություն, կրկես), որոնք միջնորդված չեն իրենցից դուրս հասկացություններով, որոնցում որոշիչն ու որոշյալը նույնական են, ազատ են արտաքին իմաստի ճնշումից, ներկայանում են, ոչ թե ներկայացնում: Ասված է, որ «երաժշտությունը ծայրագույնս հեռու է արտագեղագիտական նպատակներից»³: Հասկանալի է, որ գեղագիտական հայեցակետի անկախությունը և արվեստագիտական մոտեցումը հստակվելու էր այստեղ՝ ձևի ամենամաքուր ոլորտներից մեկում: Առարկայի ու մեթոդի գիտակցումն սկսվում է այստեղից, XIX դարի 50-ական թվականներին, էդուարդ Հանսլիկի երաժշտագիտական ձևաբանությամբ, իսկ կերպարվեստագիտության մեջ Հայնրիխ Վյոլֆլինի տեսողական ձևերի բարեշրջման տեսությամբ, XX դարի 10-ական թվականներին:

Վյոլֆլինի տեսությունը հեղափոխական դեր ունեցավ ոչ միայն կերպարվեստագիտության, այլև, որ մեզ համար (հատկապես թատերագիտության) շատ կարևոր է, գրականագիտության մեջ: Դրանով սկզբնավորվեցին ձևաբանական դպրոցներն Արևմուտքում և Ռուսաստանում: Թվում է, թե գրականագիտությունն ազատագրվելու էր կյանքի գործնական գաղափարների լծից: Բայց այստեղ արտաարվեստային շերտերն այնքան ծանր են, ներառյալ բարոյա-հոգեբանական խնդրառությունների հսկայական բեռը, որ գրականագիտությունը դեռ երկար ժամանակ գերի էր մնալու: Ինչպես նկատում է

ամերիկահայ գրականագետ-գեղագետ Խաչիկ Թեոլոյանը, «ԺԹ դարու քաղքենիացումն է վեր գրականության քննադատությունը բարոյախոսության հետ շփոթողները շատցան և մամլո սյունակներուն մեջ իրենց կարծիքներն արտահայտելու հրավեր ստացան»⁴: Եվ այնուամենայնիվ, գրականագիտության մեջ XX դարասկզբին արդեն գիտակցվել էր գեղագիտականի և արտագեղագիտականի սահմանը: Այստեղ դեր ունենալու Ալեքսանդր Վեսելովսկու մոտեցումը գրականության պատմությանը որպես իմանենտ ընթացք՝ ի մեթոդման նախորդ շրջանի բոլոր շփոթմունքների: «Գրականության պատմությունը, — գրում է նա, — հիշեցնում է աշխարհագրական մի տարածք՝ սրբացված միջազգային իրավունքով որպես *res nullius* (չեզոք գոտի՞, թե՞ անտեր հող — Հ.Հ.), ուր ազատորեն որսի են ելնում պատմաբանն ու գեղագետը, ուսումնականն ու հասարակական գաղափարներ քննողը: Յուրաքանչյուրն այստեղից դուրս է բերում իր ուզածը, ըստ իր ունակության ու հայեցողության, ապրանքի կամ ավարի վրա միևնույն պիտակով և ամենևին ոչ միևնույն բովանդակությամբ»⁵: Բոլորն էլ իրենց արածը կոչում են գրականագիտություն, քանզի գործում են գրականության պարտեզներում:

Այս մոտեցումն իհարկե բացատրելի է: Գրականությունը մտածողության տարբեր ձևերի բարդ ու բազմաշերտ խաչաձևում է, և արտագեղագիտական բեռն այստեղ այնքան մեծ է, որ, թվում է, ճզմում է ու խորին նկուղները մղում գեղագիտական շերտը: Ընթերցողն ինքնին մղվում է դեպի իրականության գործնական գաղափարները, քննում իր անձը, կայացնում բարոյական վճիռներ: Այդպես է նաև թատրոնը, որի նյութը գրականությունն է, և միջավայրը՝ հասարակությունն իր հասարակական զգացմունքներով: Հասարակությունը բերում է իր հոգեկան ու բարոյական

լիցքերը, որոնք արվեստից դուրս են և մասնակից են արվեստի իրականացմանը: Բայց այստեղ էլ հիմքեր չունենք շփոթելու գեղագիտականն ու արտագեղագիտականը: Մարքսիզմի դասականները դիմել են գրականություն ու արվեստի փաստերին՝ բացատրելու համար հասարակական, սոցիալ-տնտեսական, սոցիալ-բարոյական ինչ-ինչ երևույթներ ու օրինաչափություններ: Գրականության փաստերը նրանք ոչ թե բացատրել են, այլ ծառայեցրել իրենց նպատակներին, որպես օժանդակ նյութ, և չեն նախատեսել այն «գեղագիտական» ուսմունքը, որ հորինվելու էր հասարակագիտության միջանցքներում: Իսկ Վեսելովսկին չէր կռահել, թե իր ասած «անտեր հոդում» որսի ելածներն ինչ «գիտական» մեթոդներով էին տրորելու անդաստանը:

Արվեստում, մասնավորապես գրականության մեջ ու թատրոնում, շատ բան կա արվեստից դուրս, և շատ խնդիրներ կարելի է վճռել, չմոտենալով անգամ արվեստին: Խնդիրն այն է, թե ինչ արտաքին գործոններ են արվեստի երկի պատճառ հանդիսանում, կամ ինչի է մղում արվեստը, ինչ մտքերի, ինչ բարոյա-հոգեբանական և հասարակական խնդիրներ շոշափում, ինչ նյութ է վերցնում իրականությունից: Սրանք բոլորն արվեստի արտաարվեստային տարրերն են, և արվեստն այդ տարրերից է կազմված, բայց ինչպե՞ս, ի՞նչ սկզբունքով որպես ձև: Այս հարցն է զբաղեցրել «Ֆորմալ դպրոցի» գրականագետներին Արևմուտքում (Օ. Վալցել, Լ. Շպիտցեր, Վ. Կայզեր, Է. Շտայգեր և ուրիշներ) և Ռուսաստանում 20–30-ական թվականներին (Վ. Էյխենբաում, Բ. Տոմաշևսկի, Յոս. Տինյանով, Վ. Շկլովսկի, Վ. Վինոգրադով): Սա միանշանակ ուղղությունն է, ունի իր ներքին հակասությունները և ժամանակի ընթացքում փոփոխվել ու բարեշրջվել է: Բայց չի փոխվել գլխավոր սկզբունքը, որ իր փիլիսոփայական հիմքում միտում է կանտյան գաղափարներին, այն է՝ առարկայի անշահ

հայեցում, նպատակահարմարությունը որպես նպատակ, հետաքրքրություն իրականացման եղանակի, այն է՝ ձևի հանդեպ, ձևի պարտավորվածությունն իր իսկ ներքին նպատակի հանդեպ, վերջապես՝ արվեստը «գեղեցիկ պատկերացում առարկայի մասին»⁶, ոչ թե գեղեցիկ առարկայի պատկերում:

Թվում էր, թե «Ֆորմալ» կոչված դպրոցը, եթե չէր էլ ընդունվելու անվերապահորեն, գոնե լինելու էր կողմնորոշիչ՝ տարբերակելու գեղագիտականն ու արտագեղագիտականը: Դա տեղի չունեցավ: Ռուսական «Ֆորմալիզմը» դիտվեց որպես իմաստամերժ ուղղություն: Այստեղ իր դերը կատարեց Ա. Լունաչարսկու գաղափարմետ քննադատությունը: Արվեստին պարտադրվեցին գաղափարական պահանջներ, հորինվեց պատմական մատերիալիզմի մկրատով ձևած մի «գեղագիտական» վարդապետություն, անունը «մարքս-լենինյան»՝ Մարքսի մտքով էլ չանցած: Այս դիրքից քննադատվեց գրականության պատմության Վեսելովսկու տեսությունը: Արվեստի որպես վերնաշենքի բացարձակացումը հասցրեց մի փակուղու, որտեղից մինչև այսօր էլ դուրս չեն եկել գեղագիտությունը, գրականագիտությունն ու արվեստագիտությունը: Վերնաշենքի գաղափարն ընդունվեց որպես անվիճելի ճշմարտություն, դավանանք, և արվեստի սոցիալ-հասարակական խարիսխների (բազիս) քննությունը համարվեց գիտական մոտեցման նախապայման: Չերնիշևսկու «արվեստը կյանքի հայելին է» խոսքը սրբազործվեց լենինյան «արտացոլման տեսություն» և դրան զուգակցվեց պլեխանովյան սոցիոլոգիզմը, այն է՝ գեղարվեստական գաղափարները փոխադրել արվեստի լեզվից սոցիոլոգիայի լեզու, գտնել արվեստի ընկերաբանական համարժեքը և գեղագիտական արժեքը որոշել ըստ այդմ: Բայց ինչպե՞ս էին համերաշխվելու արտացոլման տեսությունն ու սոցիոլոգիայի լեզուն: Որոշվեց, որ արտացոլման ենթակա են կյանքի ոչ այնքան

ակներև, որքան խորքային երևույթները, այն է՝ սոցիալ-տնտեսականը, որպես պատճառների պատճառ: Իսկ ինչպե՞ս պետք էր տեսնել այդ: Պետք էր իջնել նկուղ, շոշափել վերնաշենքի խարխուխները՝ բազիսը: Համաձայն այս տրամաբանություն, վերնաշենքը տեսանելի մակերեսն է և համախոս է ձևին, վերնաշենքի մի դրսևորումն էլ արվեստն է, որ հենված է բազիսին և արտացոլում է խորքայինը, այսինքն բազիսը: Եվ ահա մարքսիստ (թե՞ պլեխանովիստ) գրականագետն ու գեղագետը, այս մատչելի բանաձևը գլխում, պատրաստ է պատասխանել բոլոր հարցերին: Ի՞նչ է արվեստը նրա համար, եթե ոչ հասարակական գիտակցություն ձև, միջոց՝ կյանքի գործնական դադափարների սպասավորը (ինչպես մի ժամանակ փիլիսոփայությունն էր կրոնի աղախինը) և նպաստում է հասարակության առաջընթացին բոլոր առումներով՝ սոցիալ-քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական և այս հիման վրա՝ սոցիալ-բարոյական: Սա հանգեցնելու էր դասական երկերի նոր մեկնություններին՝ գոեհիկ սոցիոլոգիզմի, որ իբրև թե քննադատվեց ու մերժվեց, բայց միևնույն է՝ իրավիճակը չփոխվեց: Պլեխանովյան գեղագիտությունը մինչ օրս էլ գործում է շատերի գլխում և նույնիսկ ուսուցանվում: Ինչպես էլ նրբացվեր մոտեցումը, չէր փոխվում գեղագիտական արժեքի երկրորդայնությունը գաղափարը: Չէր էլ փոխվելու, քանի դեռ բազիս-վերնաշենք հարաբերությունը մնում էր ունիվերսալ մի բանաձև, վերջնական ու սահմանային, փակուղի, գերեզմանոցի պատ, ու վայ նրան, ով շեղեր ճանապարհը:

Սոցիոլոգիական դպրոցն, իհարկե, գիտական է, ոչ մի կասկած, և՛ արվեստագիտական չէ: Գրականություն ու արվեստի երևույթները կարող են մտքեր տալ հասարակագետին և սահմանափակ է այն հասարակագետի մտածողությունը, ով հեռու է գեղարվեստական գրականությունից: Բայց սա չի նշանակում, թե պետք

է արվեստագիտություն ասպարեզը մտնել հասարակագիտական հասկացություններով:

Սոցիոլոգիական մեթոդով գրված գրքերը վաղուց է՝ 60-ականներից սկսած, չեն կարդացվում: Եվ, որպես հակադրում, մեզանում ծնունդ է առել մեկ այլ կարգի «արվեստագիտություն»՝ հիմնված առօրյա դիտումների և զգացական (էմոցիոնալ) դատողությունների վրա: Արվեստագիտությունը դարձել է բելետրիստական փորձերի ասպարեզ, դարձյալ չեզոք գոտի՝ «անտեր հոգ», ուր որսի են. ելնում մասնագիտություն չունեցողները, գրականության մեջ ձախողվածները, ինչպես ժողովուրդը կասեր՝ «լեզվի հունարով»: Ոչ մի պատկերացում այլևս առարկայի ու մեթոդի մասին. տեսնվում է այն, ինչ տեսանելի է, ասվում է այն, ինչ մարդկային է ու տպավորիչ: Սա ոչ թե արվեստագիտություն է, այլ... Ասում են «արվեստաբանություն»: Զարմանալիորեն ճիշտ գտնված այս բառը նշանակում է ճարտարախոսություն⁷:

Այսպիսով, սոցիոլոգիական դպրոցին մեզանում փոխարինում է քաղքենիական «դպրոցը»՝ այսօր ամենաընդունվածն ու մատչելին, որ հորդում է լրագրերի, հանդեսների ու գրքերի էջերից, չհաշված հեռուստաէկրանը: Փակուղի չկա, ճանապարհը բաց է և դիմացը ճահիճ է ու ճաշակի տեղ: Քաղքենին չի էլ տեսնում հասարակագետին, հասարակագետն էլ արհամարհում է քաղքենուն և հանձին նրա՝ արվեստագիտությունը: Իսկ գիտնական արվեստագետներն զբաղվում են էմպիրիկ նյութի քննությամբ՝ չսխալվելու և ժամանակավոր մտքեր չհայտնելու համար: Նրանք բնազդորեն հեռու են մնում և քաղքենուց, և հասարակագետից:

Կա մի կետ, ուր համերաշխ են սոցիոլոգիական դպրոցն ու քաղքենիական «արվեստագիտությունը»: Նրանք երկուսն էլ արվեստը դիտում են դրսից և ընդունում որպես միջոց, ոչ նպատակ: Երկու մոտեցումներն էլ արտագեղագիտական են: Նրանց բառա-

պաշարն ու եզրաբանությունն է տարբեր: Գաղափարական հասարակագետն ասում է «բովանդակություն և ձև», գաղափարազուրկ քաղքենին՝ «ասելիք» և «կատարում», բայց մտքի մոդելը նույնն է. երկուսն էլ նկատի ունեն հականն ու երևութականը որպես տարբեր և համադրվելի սուբստանցներ: Առաջինն ունի իր մշակված հասկացական համակարգն ու եզրաբանությունը, երկրորդը՝ ոչ մի համակարգ և վայրկյանում է իրերի ու բառերի, սուբյեկտի ու պրեդիկատի միջև, շփոթում, եթե պետք է, ենթական ու խնդիրը, հուզմունք է խաղում և արվեստը դարձնում առիթ իր մոլորված հոգու ինքնարտահայտման, հաճախ ինքնացուցադրման միջոց:

Ո՞րն է այս ճահճից դուրս գալու ուղին:

60-ական թվականների ձնհալով բացվեց մի նեղ արահետ «բուրժուական» մտքի չափավոր քննադատական ընկալման համար: Մեզանում էլ եղան որոշ փորձեր՝ շնորհիվ գաղափարական հսկողություն անհետևողականություն, մի քիչ էլ գիջողություն ու չիմացություն: Եղանակ, իհարկե, չստեղծվեց: Ձէր էլ կարող ստեղծվել: Խնդիրը սոսկ տեղային չէր, մենք էլ՝ պատմականորեն ուշացած: Արվեստագիտությունն, այնուամենայնիվ, պետք է կարողանար ներսից դիտել իր առարկան, «չոչափել արվեստի մարմինը», ինչպես ասում է արվեստագետ ընկերս՝ Վիլհելմ Մաթևոսյանը: Դա նշանակում է նայել ձևաբանական դպրոցի կողմը, ոչ անպայման կրկնելու համար:

Ժամանակին էյխենբաումն ասել է, որ իրենք ֆորմալիստներ չեն, այլ սպեցիֆիկատորներ: Գրական երկի, որպես կառուցվածքի, մեկուսացված քննությունը նշանակում էր նրա արվեստային առանձնահատկություն, այն է՝ սպեցիֆիկումի բացահայտում: Դա ձևի բացահայտումն էր: Ձևի գաղափարը սակայն այնքան էր խեղաթյուրված («ձև» ասելով հասկանում էին տեսանելի մակերեսը, արտաքին կաղապարը), որ բառից ան-

գամ սարսափում էին, ինչպես սատանայից: 20–30-ական թվականների ֆորմալիստը՝ Վիկտոր Վինոգրադովը, 60-ական թվականներին չէր դիմում «ֆորմա» բառին և, այսուամենայնիվ, չէր փոխում իր նպատակը՝ «մաքել գեղարվեստական խոսքի տեսությունն օտարամուտ տարրերից <...> դուրս գալ գաղափարա-հրապարակախոսական խառնապտույտից»⁸: Բայց մոլորությունը մոլորություն է: Վինոգրադովը նկատել էր տալիս մի նոր արտագեղագիտական ուղղություն՝ կիրառական մաթեմատիկական լեզվաբանությունը գրականագիտություն ղեկավարելու: Ժամանակը սակայն ցույց տվեց, որ այդ ճշգրտությունը հնարավոր չէ շոչափել արվեստի մարմինը: Նույնքան գիտական էր և ոչ արվեստագիտական Աբրահամ Մուլի «էսթետիկական ինֆորմացիայի» տեսությունը և արվեստն ու էլեկտրոնային մեքենան փոխհարաբերություն մեջ դնելու գաղափարը⁹: Պարզվեց, որ արվեստի ականջը քաշելով բան չի դուրս գա: Ծղբրիտ եղանակներով կարելի է բացատրել արվեստը որպես կարգ, բայց որ այդ կարգը ենթադրում է նաև տարերք ու խախտում, և դրանցով է կարգը կարգ: Չափի ու տարերքի հարաբերությունը, ինչպես և նյութի ու ձևի հակասությունը, արվեստի գաղտնիքն է ու գաղտնիք էլ մնում է: Էսթետիկականն այդքան հեշտ չի հարաբերվում սեմանտիկականին, սեմանտիկան չի տանում դեպի էսթետիկա: Լեզվական նյութն արվեստում ենթակա է արտալեզվական ձևին, որը թարգմանելի չէ, ասել է ինֆորմացիա չէ, և չկա «էսթետիկական ինֆորմացիա», կա վիճակ և վիճակի անթարգմանելի իմաստ: Ծղբրիտ մեթոդները կատարեցին, իհարկե, իրենց գիտական դերը: Խնդիրը հստակվեց: Իմաստաբանական (սեմանտիկական) շերտը արվեստից դուրս բերվեց, ինչպես օձի շապիկը, և արվեստի մարմինը մնաց դարձյալ ամբողջական ու անշոչափելի:

Այն, որ ստեղծագործությունը որպես ընթացք (պրո-

ցես) ավելի ենթագիտակցական է, քան գիտակցական, պարզ է, բայց պարզ չէ, թե որտեղ ու որքան է ենթագիտակցականը գիտակցականի ներսում: Մնում էր փնտրել արվեստի զգացական բնույթը պարզելու եթե ոչ ճշգրիտ, գոնե ճշգրտություն միտող մի եղանակ: Ասպարեզ բերվեց մի նոր արտագեղագիտական մեթոդ՝ հոգեվերլուծումը (պսիխոանալիզ): Դրան, թվում է, առիթ էր տվել նեոֆրոյդիզմի ռահվիրան՝ Կարլ Յունգը, բայց ոչ: Յունգը մերժում է հոգեվերլուծական արվեստագիտությունը, տեղ թողնելով միայն ստեղծագործական հոգեբանության համար, այն է՝ ընթացքի, ոչ թե արդյունքի բացատրություն: «Հոգեբանը ինչ էլ ասի արվեստի մասին, — գրում է նա, — վերաբերելու է ստեղծման ընթացքին և ոչ մի չափով ներքին էությունը: Նա արվեստը բացատրել չի կարող <...> արվեստն ինքնին կարող է լինել միայն էսթետիկական-արվեստագիտական, ոչ թե հոգեվերլուծական քննության առարկա»¹⁰: Եվ այնուամենայնիվ հոգեվերլուծության դիլետանտները ներխուժում են իրենց չիմացած բնագավառը, շփոթելով ստեղծագործական հոգեբանությունն արվեստի հոգեբանության հետ, չմտածելով, որ բնահոգեկան (պսիխոֆիզիոլոգիական) վիճակները և գեղարվեստական ներշնչումը տարբեր հարթություններում են, որ առօրյա հույզերն ու անձի հոգեկան ապրումները ոչ ելակետ են ստեղծագործության համար, ոչ էլ մանավանդ արվեստի արժեք, և արվեստը, մասնավորապես բեմական արվեստը, որ անձի գեղարվեստական ներկայության արվեստն է, չպետք է շփոթել կիրառական հոգեբանության հետ¹¹, մի բան, որ XX դարասկզբին ծնունդ է տվել միակողմանի հոգեբանական տեսության ռուսական իրականություն մեջ՝ Ստանիսլավսկու ուսմունքին: Դարձյալ գիտական մեթոդ, բայց հոգեբանություն, ոչ թե գեղագիտություն: Այս էլ ժամանակին քննադատվել է¹², բայց ուսուցանվում է տիրացուական համառություն: Հոգե-

կան ապրումի, որպես բեմական ճշմարտություն, պաշտամունքը շրջանառություն է ներքաշել նոր արտագեղագիտական հասկացություններ ու եզրեր՝ «էքստազ», «տրանս», «ինկարնացիա», «թերապիա», «մեդիտացիա» և այլն, և այսպես՝ մինչև սեռական պաթոլոգիա, միասեռականություն «փիլիսոփայություն» ու հոգեկան խանգարում: Եվ նա, ով բեմում ուզում էր ստանալ բնահոգեկան արդյունք, ի վերջո հանգեց սրտի տագնապի ու հրաժարվեց բեմից, իսկ մեկ ուրիշն էլ, դարձյալ տաղանդավորագույն անհատ, բայց հոգեպես շփոթված, իր կյանքն ավարտեց հոգեբուժարանում: Իսկ այսօր վկան ենք հոգևոր ամայություն, որին տագնապով սպասել են Արևմուտքում, առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո: Թվում է՝ հասել ենք վերջին փուլին, և ահա գիտություն դոներին են նայում «կախարչները», այնևողմնային ուժերի հետ զրուցող թուլամիտներն ու ստահակները և, բնական է, ապաստան են որոնում «անտեր հողում»: Ու քանի դեռ հողն անտեր է, սպասելի են նոր արտագեղագիտական ներխուժումներ:

Արվեստի իրականությունը կարող է նյութ տալ ամեն գիտության, և ամեն գիտություն կարող է դիմել գրականության ու արվեստի փաստերին, բայց ո՞ր շերտերում ու սահմաններում և ի՞նչ նպատակով: Արվեստագիտական հետազոտությունները տարբեր բնույթի կարող են լինել՝ պատմական, պատմա-տեսական, կենսագրական, էմպիրիկ-փաստագիտական, գուտ տեսական և այլն: Սա նշանակում է, որ արվեստի արտաարվեստային շերտերն ու առնչություններն էլ ենթակա են քննության, եթե նպատակն արվեստագիտական է, ոչ միայն նպատակը, այլև ելակետն ու կողմնորոշիչը: Այլապես դժվար չէ արվեստագիտությունն առիթ դարձնելով, մտնել տարբեր ոլորտներ, ստեղծել շփոթ պատկերացումներ և առանց պատկերացնելու հայհոյել «ֆորմալիզմը»: Արվեստագիտությունը չի սահմանա-

վորվելու որպես գիտություն, քանի դեռ սահմանված չէ առարկան, ճշտված չեն խնդիրները, միասնականացված չեն հասկացություններն ու եզրերը:

Դա սկսվելու է նախ և առաջ ձևի գաղափարը փրկելով:

Ասելով «ձև» սովորաբար հասկանում են առարկայի կամ երևույթի արտաքին կերպը՝ այն, ինչ անմիջականորեն տրված է զգայությունը: Սա բառի առօրյա, մատչելի բացատրությունն է, որ տեղ է գտել նաև փիլիսոփայական բառարաններում: Ֆորմալիզմի դեմ ճառողները և ֆորմալիզմը որպես բացասական մակդիր գործածողներն այս նկատի ունեն և ճիշտ են, քանզի լատիներեն *forma* բառն ավանդվել է նաև այդ նշանակությամբ: Բայց, նկատի առնելով պլատոնյան էյդոսը, հասկացություն արիստոտելյան ըմբռնումը և Կանտի էսթետիկական դատողունակության քննությունը, բառը թարգմանենք հայերեն, տարանջատենք հասկացություններ՝ ձև և կերպ: Առաջինն ընդունում ենք իր փիլիսոփայական իմաստով: Դա առարկայի կամ երևույթի ներքին կազմակերպվածքն է՝ կարգ, որ տրված չէ զգայությունը և «տեսնվում» է: Երկրորդն արտաքին կազմակերպվածքն է, նույնպես կարգ, որ տրված է զգայությունը և կարող է խաբել: Այսպիսով, «ձև» բառի անփույթ գործածությունը, որ անվնաս է կենցաղում, գիտության մեջ տակնուվրա է անում բոլոր շերտերը, առիթ տալիս անխորհուրդ վեճերի, հաճախ անհեթեթության: Օգտվենք, ուրեմն, հայերենից և իմանանք՝ երբ ենք ասելու ձև, երբ ենք ասելու կերպ:

Վերադառնում ենք կանոնային ելակետին, իմանալով, որ Կանտը բանալի է տվել, ոչ թե վճիռ: Այդ բանալիով է բացվում գիտական արվեստագիտության դուռը, և առարկան ներկայանում է մերկ ու մեկուսացած: Քանի դեռ ճանաչված չէ առարկան այս վիճակում, իզուր են բոլոր դատողություններն ինչ-որ «բովանդակություն»

շուրջ: Այս բառի նշանակությունն էլ կոնկրետացնենք: Ո՞ր բովանդակությունը նկատի ունենք, բովանդակային շերտերը շատ են. բարոյակա՞ն, հոգեբանակա՞ն, բարոյա-հասարակակա՞ն, պատմա-քաղաքակա՞ն, փիլիսոփայակա՞ն, ո՞րը...

Ակադ. էդ. Ջրբաշյանի ռեպլիկը – գեղարվեստական:

Այո, ձևային: Չվախենանք այս բառից: Արվեստի երկն իր բոլոր շերտերով, ակտուալ և պոտենցիալ իմաստներով ամբողջական կազմակերպվածք է, կարգ, այն է՝ ձև:

Ռեպլիկ – բովանդակալից ձև:

Իսկ կա՞նք բովանդակ ձև: Անբովանդակ է միայն անձևը: Եթե գործածելու ենք «բովանդակություն» բառը, կոնկրետացնենք բառի նշանակությունը կամ հրաժարվենք այդ բառից և ասենք իմաստ, ասել է՝ ոչ ձևակերպված ու սահմանված նպատակ, այլ մղում, ինտենցիա՝ այն կենդանությունը, որ դուրս է լեզվից ու նշանայնությունից և փոփոխական արդյունքն է ձևի: Արվեստագիտության խնդիրը իմաստներ բացահայտելը չէ՝ ինչ-որ հանելուկների լուծում, այլ քննությունը իմաստ հարուցանող ձևերի, թեկուզ և նկարագրությունը:

Ճշտելու համար մեր հայեցակետը դիմում ենք մաքուր ձևի գաղափարին: Մատերիալիստը կասի՝ չկա մաքուր ձև (եթե նյութն է ձևի հնարավորությունը), իդեալիստը կասի՝ ձևը ոգու մեջ է: Իսկ որտե՞ղ է տիեզերական կարգի նախասկզբունքը՝ պլուրալիզմի թիվը: Չկա և ի հայտ է գալիս մի դեպքում որպես տարածականության սկզբունք (ճարտարապետություն), մյուս դեպքում՝ ռիթմա-ժամանակային կարգավորիչ (երաժշտություն, պոեզիա), այլ դեպքում կարգի ու տարերքի միջնորդ (կրկես): Թվային հարաբերություններն իմաստ են հարուցանում, հաղորդում են ներդաշնակության զգացում: Իմաստն առարկաների ու երևույթների

վորվելու որպես գիտություն, քանի դեռ սահմանված չէ առարկան, ճշտված չեն խնդիրները, միասնականացված չեն հասկացություններն ու եզրերը:

Դա սկսվելու է նախ և առաջ ձևի գաղափարը փրկելով:

Ասելով «ձև» սովորաբար հասկանում են առարկայի կամ երևույթի արտաքին կերպը՝ այն, ինչ անմիջականորեն տրված է զգայությունը: Սա բառի առօրյա, մատչելի բացատրությունն է, որ տեղ է գտել նաև փիլիսոփայական բառարաններում: Փորձալիզմի դեմ ճառողները և ֆորմալիզմը որպես բացասական մակդիր գործածողներն այս նկատի ունեն և ճիշտ են, քանզի լատիներեն *forma* բառն ավանդվել է նաև այդ նշանակությամբ: Բայց, նկատի առնելով պլատոնյան էյդոսը, հասկացություն արիստոտելյան ըմբռնումը և Կանտի էսթետիկական դատողունակության քննությունը, բառը թարգմանենք հայերեն, տարանջատենք հասկացությունները՝ ձև և կերպ: Առաջինն ընդունում ենք իր փիլիսոփայական իմաստով: Դա առարկայի կամ երևույթի ներքին կազմակերպվածքն է՝ կարգ, որ տրված չէ զգայությունը և «տեսնվում» է: Երկրորդն արտաքին կազմակերպվածքն է, նույնպես կարգ, որ տրված է զգայությունը և կարող է խաբել: Այսպիսով, «ձև» բառի անփուլթ գործածությունը, որ անվնաս է կենցաղում, գիտության մեջ տակնուվրա է անում բոլոր շերտերը, առիթ տալիս անխորհուրդ վեճերի, հաճախ անհեթեթության: Օգտվենք, ուրեմն, հայերենից և իմանանք՝ երբ ենք ասելու ձև, երբ ենք ասելու կերպ:

Վերագառնում ենք կանոնային ելակետին, իմանալով, որ Կանտը բանալի է տվել, ոչ թե վճիռ: Այդ բանալիով է բացվում գիտական արվեստագիտության դուռը, և առարկան ներկայանում է մերկ ու մեկուսացած: Քանի դեռ ճանաչված չէ առարկան այս վիճակում, իդուր են բոլոր դատողություններն ինչ-որ «բովանդակության»

շուրջ: Այս բառի նշանակությունն էլ կոնկրետացնենք: Ո՞ր բովանդակությունը նկատի ունենք, բովանդակային շերտերը շատ են. բարոյակա՞ն, հոգեբանակա՞ն, բարոյա-հասարակակա՞ն, պատմա-քաղաքակա՞ն, փիլիսոփայակա՞ն, ո՞րը...

Ակադ. էդ. Ջրբաշյանի ռեպլիկը – գեղարվեստական:

Այո, ձևային: Չվախենանք այս բառից: Արվեստի երկն իր բոլոր շերտերով, ակտուալ և պոտենցիալ իմաստներով ամբողջական կազմակերպվածք է, կարգ, այն է՝ ձև:

Ռեպլիկ – բովանդակալից ձև:

Իսկ կա՞նք անբովանդակ ձև: Անբովանդակ է միայն անձևը: Եթե գործածելու ենք «բովանդակություն» բառը, կոնկրետացնենք բառի նշանակությունը կամ հրաժարվենք այդ բառից և ասենք իմաստ, ասել է՝ ոչ ձևակերպված ու սահմանված նպատակ, այլ մղում, ինտենցիա՝ այն կենդանությունը, որ դուրս է լեզվից ու նշանայնությունից և փոփոխական արդյունքն է ձևի: Արվեստագիտության խնդիրը իմաստներ բացահայտելը չէ՝ ինչ-որ հանելուկների լուծում, այլ քննությունը իմաստ հարուցանող ձևերի, թեկուզ և նկարագրությունը:

Ճշտելու համար մեր հայեցակետը դիմում ենք մաքուր ձևի գաղափարին: Մատերիալիստը կասի՝ չկա մաքուր ձև (եթե նյութն է ձևի հնարավորությունը), իդեալիստը կասի՝ ձևը ոգու մեջ է: Իսկ որտե՞ղ է տիեզերական կարգի նախասկզբունքը՝ պլուրալիզմի թիվը: Չկա և ի հայտ է գալիս մի դեպքում որպես տարածականության սկզբունք (ճարտարապետություն), մյուս դեպքում՝ ության-ժամանակային կարգավորիչ (երաժշտություն, պոեզիա), այլ դեպքում կարգի ու տարբերքի միջնորդ (կրկես): Թվային հարաբերություններն իմաստ են հարուցանում, հաղորդում են ներդաշնակության զգացում: Իմաստն առարկաների ու երևույթների

մակերեսին չէ, իսկ ձևը ներքին կապն է և «տեսնվում» է ներհայեցողաբար: Մաթեմատիկան, որ անհունորեն հեռու է իրային աշխարհից, մեզ մատուցում է բացարձակ մաքուր ձևեր, հարուցանելով մտքի տարերք ու ներշնչում: Դա ներդաշնակությունը հաղորդակցվելու բավականությունն է, մտահայեցողական հիացում՝ ոչ համարժեք, բայց համազոր բոլոր կարգի էսթետիկական զգացումներին: Ի՞նչ է տեսնվում այստեղ, ի՞նչ իմաստ: Իմաստն ինքնին ձևն է իր ձևային արտահայտությամբ: Եթե «մաթեմատիկան արվեստ է», ինչպես ասում էր Երվանդ Քոչարը, ապա մաթեմատիկոսն էլ մտքի էսթետիկայի կրողն է: Ձևն այստեղ իմաստակիր է առանց նյութի և արտաքին նշանակյալի:

Ակադ. էդ. Ջրբաշյանի ռեպլիկը — Ի՞նչ արվեստ կարող է լինել մաթեմատիկական չոր բանաձևում:

Չոր է ձևին չտիրապետողներիս համար: Իսկ իմացողի «անշահ բավականությունը» (Կանտ), որ մեզ անծանոթ է, չենք կարող ժխտել: Դասական երաժշտությունն էլ «չոր» է չկրթված ականջի համար, բանաստեղծությունն էլ անհաջող արձակ է նրա համար, ով այնտեղ մտքեր է փնտրում ռիթմամեղեդայնությունից դուրս: Իսկ ի՞նչ է շախմատը: «Արվեստ է», ասում էր Տիգրան Պետրոսյանը: Արվեստ, թե ոչ, բայց ձև անպայման, բանականի և գեղեցկի կապակցում: Ձևը տեսնվում է վաթսուներորս սե ու սպիտակ քառակուսիներով սահմանավորված մի «տարածություն» մեջ, որ տարածական չէ, ոչ էլ թվային, այլ վերացական պայմանանիշերի հարաբերության կարգավորում մետաֆիզիկական անսահմանության մեջ: Ի՞նչ է խաղացվում, ի՞նչ դրամա աշխարհիս ամենափոքր և ամենամեծ բեմահարթակում: Նժույզներ են արշավում, ամբողջներ են գրավվում, զոհեր են տրվում, որտե՞ղ... Դրաման տեղի է ունենում երկու անձի միջև. «ցաւ սրտի անվնաս և խնդուլթիւն անօգուտ», — կասեր Աբգար թագավորը հին հռոմեական դրամայի մասին:

Այսպիսով, ձևի հնարավորությունը նյութին է, թե՞ այն իդեալական սկզբունքը, որ կրում ենք մեր ներքին անձով: Եթե կա այդ սկզբունքը ժամանակից ու տարածությունից դուրս, բնական է նրա դրսևորումը նաև ժամանակի ու տարածության մեջ: Մենք լսում ենք մեր հոգու խուլ ու խռով աղմուկները և հենակետեր ենք փնտրում մեզ հասանելի սահմաններում, դիտում արտաքին աշխարհն այն կենտրոնից, որ մեր իսկ ներսում է, կառուցում ենք նյութին՝ որպես ձևի իրական հնարավորության և մերժելով հաստատում այն որպես ձև: Եթե արվեստն արտացոլում է, ապա արտացոլվողն արտաքին աշխարհը չէ, այլ ստեղծագործողի ինտենցիան նյութի մեջ, ըստ հայեցվող ձևի:

Այն, որ ձևաստեղծման հիմքում իմացության պարիորի ձևերն են, պարզված է վաղուց՝ Գուստավ Ֆեխների (1801–1887) էսթետիկական գննումներով: Ինչո՞վ բացատրենք, որ քառանկյուն ձևերի շրջապատում մարդու հայացքն ընտրում է ոսկե հատման ենթակա ուղղանկյունին: Դա ունի իր թվային արտահայտությունն ու մաթեմատիկական հավասարումը, բայց տարածության մեջ տեսնվում է, և տեսնողը քիչ է սխալվում: Ոսկե հատումին են մոտենում հին ձեռագրերի ու նոր գրքերի էջերը, նկարների շրջանակներն ու կոմպոզիցիաների կենտրոնները, եկեղեցիների մուտքերը և այլն: Ոսկե հատումը երբեմն տեսնվում է բեմի հայելու և պլանշետի հարաբերության մեջ, նայած բեմադրողի ու նկարչի տարածական զգացողությանը: Եվ ինչպես էլ դրվի միզանսցենը, հանդիսականի հայացքն ակամա ձգտում է այն մոզական կետին, որ գտել է կամ չի գտել բեմադրողը: Բեմադրական փորձը հուշում է (դա նկատել է Ինգմար Բերգմանը), որ բեմում կան այդ մոզական կետերը: Դա նկատել է նաև դերասան Յուրսկին. «ոչ թե կետ, այլ գիծ, — գրում է նա, — խորհրդակիր կետերն ու գծերը դատարկ տարածության մեջ են

և յուրաքանչյուր նոր բեմադրության մեջ ի հայտ են գալիս դեկորների ու միզանսցենի օգնությամբ»¹³, նայած ինչպես է փոխվում հայելու շրջանակը, կամ ինչ շրջանակներ է ստեղծում բեմանկարը: Իսկ տարածությունը դատարկ չէ այնքանով, որ շրջանակված է, զբաղված և ունի ձևի իր հնարավորությունը: Այդ հնարավորության քննությունը Ռուդոլֆ Առնհայմը սկսում է «քառակուսու թաքնված կառուցվածքից», որ երկրաչափական չէ, բայց պայմանավորված է երկրաչափությամբ: Թաքնված կառուցվածքն ի հայտ է գալիս, երբ շրջանակում հայտնվում է մի կետ և, նայած որտեղ է կետը (կենտրոնից շեղված աջ կամ ձախ, վերև կամ ներքև, կենտրոնամետ, թե կենտրոնախուլյա և այլն), ըստ այնմ էլ տեսնվում են տարածության ստատիկ և դինամիկ մասերը, որպես կոմպոզիցիայի օբյեկտիվ պայմաններ: Առնհայմը ցույց է տալիս նաև, որ ուղղանկյուն կտավը և բեմի հայելին ունեն ծանր ու թեթև կետեր: Փափազյանը (դիտեր այս, թե ոչ), խաղի հանգուցային պահերին բեմում ընտրում էր հարմար կետը. որ խոսքը՝ որտեղ, և հայացքը՝ դեպի ուր: Այսպես, «Համլետի» (բեմադր. Ա. Բուրջալյան) առաջին գործողության երկրորդ պատկերում նա կանգնած էր բեմի աջ կողմում ավանսցենից հետ, մոմակալի մոտ, ոսկե հատմանը հարող կետում: Այստեղից նրա հայացքն ուղղված էր ոչ թե ձախ՝ գահի և գահաճառն արտասանող Կլավդիոսի կողմը, այլ՝ ռամպայի կենտրոնով դեպի դահլիճի խավարը, աչքերում ռամպայի լույսը...

Դիմելով բեմական արվեստի օրինակին (ինչը հիմնովին բացակայում է տեսական-գեղագիտական գրականության մեջ), ավելի պարզ ենք տեսնում գեղարվեստական ձևի, որպես կապակցող ուժի, աներևույթ երևույթը: Այստեղ ամեն ինչ բաց է և ի ցույց՝ տարածականը, ժամանակայինը, խոսքայինը: Ակներևությունը սակայն ձևի ցուցադրումը չէ, այլ քողարկումը: Ճակատային

ցույցը թատրոնում ձևի ավերումն է, և թատերագետները սրան են ասում «Ֆորմալիզմ»: Այսպես կոչված, համադրականությունը (սինթետիզմ) շփոթեցնում է և՛ բեմադրողին, և՛ քննադատին: Թվում է՝ այդ է բեմական արվեստի առանձնահատկությունը, և արտաքին միջոցների ցույցը՝ ձև: Բնավ: Եթե մեկընդմիջտ ընդունենք, որ թատրոնը մարդկային կենդանի ներկայության արվեստն է, բոլոր տարրերի ամբողջացումը՝ դերասանական անձը, և գործողության թաքնված մոտիվներն են կապակցում ցուցադրական տարրերի խայտաբղետ փունջը, խնդիրը կպարզվի: Գործողությունն այն չէ, ինչ ահնհայտ է, այլ այն, ինչ կրում է իրենում բեմ մտնող մարդը: Հարցերի հարցն այստեղ ներքին ձևն է, որ, թվում է՝ խոսքային նյութն է կամ, այսպես կոչված, ենթատեքստը: Դա կնշանակեր դրականություն փնտրել բեմում և չտեսնել բուն նպատակը՝ կենդանի անձը որպես ենթադրելի վիճակի կրող և ձևաստեղծիչ: Գանք Փափազյանի Համլետին: Կանգնած էր բեմի հարմար կետում, աչքերում ռամպայի լույսը, որ ընդգծում էր կապույտը հոնքերի տակ և կարմիրն աչքերի անկյուններում. խաղ տարածության, լույսի ու գույնի հետ: Իսկ ի՞նչ էր մտքում. արտասանվելիք առաջին Ֆրա՞զը: Դժվար է ասել: Հայացքը հուշում էր ազնվախոհություն, գուսպ հեգնանք, և առաջին Ֆրազը՝ ոչ այն ինչ մտքում էր: Դա արտասանվում էր անտարբեր ու միատոն, միտքն ուրիշ տեղ, և հասկացվե՞ց, թե ոչ, միևնույն է, կարծես՝ ոչ մի իմաստ, և այդ էր իմաստը: Իմաստը պետք էր տեսնել ոչ թե արտասանվող բառերում կամ ինչ-որ ենթատեքստում (որոնք գրական ձևի տարրեր են), ոչ էլ նույնիսկ տոնում, որ թատերային ձևի տարր է, այլ ամբողջության մեջ, որ է բուն ձևը: Կարծել, թե խոսքն իր ակներև նշանակությամբ, կամ ենթաիմաստով, նպատակն է, և մյուս բաղադրատարրերը՝ մատուցման միջոցներ կամ ձև, նշանակում է չըմբռ-

նեղ թատերային ձևի բացարձակուլթյունը բեմում, բեմը պատկերացնել գրական բովանդակուլթյան (ո՞ր շերտի) անդրադարձման կամ իլյուստրացիայի միջոց: Սա թատերագրիտուլթյան մեծ մոլորուլթյունն է, որից փրկուլթյունն էլ կա մինչ օրս:

Արվեստի երկը, ասել է՝ գեղարվեստական ձևը, կազմված է արտաարվեստային տարրերից՝ տարածական, ժամանակային, խոսքային: Արտաարվեստային են թեման (ոչ սյուժեն, որ կազմակերպվածք է), նյութը, գաղափարները, Ֆիզիկական միջոցները, լեզուն, քերականուլթյունը, անգամ ոտանավորի ուլթմն ու հանգը և այլն: Ո՞րն է հականը. ձևը որպես ներքին կապ, կազմակերպվածք բոլոր տարրերի, որի հիմքում է Բանն, ոչ լեզվական առուլմով: Եթե հարաբերվում են վերացական արժեքներն ու մեծուլթյունները, և հարաբերուլթյունն առարկայական կամ զգայելի է, ապա նույնքան անառարկա է առարկայական տարրերի կապը: Մենք դրան ենք բախվում յուրաքանչյուր արվեստի երկ քննելիս և չենք սահմանում այդ, դիմում ենք մեր ենթագրիտակցուլթյանը, թե կա՞ արդյոք ամբողջուլթյունը որպես կարգ, և ստեղծողը «զամենայն ինչ ըստ կարգի՞ առնէ» (Դավիթ Անհաղթ), այսինքն՝ իրականացվե՞լ է ձևը:

Վերջապես, ձևի ամենահստակ մեկնուլթյունը գտնում ենք մեր հայրենակցի՝ Խաչիկ Թեոլոլյանի «Բազմիմաստին ընթերցումը» հոդվածում: Հեղինակի խոսքը լեզվական ձևի ու կառուլցի մասին է և վերաբերում է գեղարվեստական ձևին առհասարակ: «Ամեն լեզվական ձև ու կառուլցյ կը հրավիրե իմաստը: Եթե բնուլթյունը վաքուլմը չի սիրեր, լեզուն ու լեզվական կառուլցյն ալ անիմաստուլթյունը կդրժեն»¹⁴: Շարունակենք. եթե կառուլցյը կառուլցյ է, կարո՞ղ է իմաստ չհրավիրել կամ չհարուցանել: Անիմաստուլթյունը կառուլցյ է և ձև է, այլ ձևի ավերում: Այլ է ձևի կարգավորված կազմալուծումը, ինչպես, օրինակ, անտիդրաման, որ ձևի թաքն-

ված շերտերի բացահայտումն է, ասել է՝ նոր ձևաստեղծում: Դրամայի պատմուլթյան մեջ այդ կազմալուծումը կամ փոխաձևուլթյունը (դեֆորմացիա) տեղի է ունեցել երկու անգամ: Առաջինն անտիկ դրամայի փոխաձևումն էր՝ պատմողական և տեսանելի տարրերի (սյուժե, բնավորուլթյուն, տեսարանակարգ) մերժումը ի հաստատումն անդրանցական (տրանսցենդենտ) իմաստի՝ զոհաբերուլթյան գաղափարի խորհրդակերպման, որ քրիստոնեական պատարագն էր¹⁵: Անտիդրաման դրամայի երկրորդ փոխաձևումն է, ուր թողնված է բուն ձևը՝ գործող անձը ներկա պահին, առաջին դեմքով, ինտենցիոնալ անորոշուլթյան մեջ, և մեր խնդիրն իմաստը չէ, այլ ձևը: Վերադառնանք Թեոլոլյանի մտքին. «Արվեստի գործը կառուլցյ մըն է, որ անհամար իմաստներու հրավեր կը հանդիսանա»¹⁶: Նույնը կրկնած կլինենք, «կառուլցի» փոխարեն ասելով «ձև»: Ձևը ոչ միայն հրավիրում, այլև հարուցանում է իմաստ: Հեղինակն իր իմաստն է դնում, բայց կա օբյեկտիվ իմաստ, որ ձևի ճառագայթումն է ըստ ժամանակի, տեղի ու միջավայրի: Իմաստը շարժուն է ու փոփոխական, իսկ ձևը չի ենթարկվում բնուլթյան. եթե կազմալուծվելու է, ապա միայն իր ներքին օրենքով: Այսպես, դրամատուրգիական երկն անդրադարձն (պրոեկցիա) է իր ժամանակի թատերական համակարգի, թատերական համակարգն էլ իր հերթին՝ ժամանակի սոցիալ-կենցաղային համակարգի ու վարկային արժեքների: Եթե դա բեմ է հանվում նոր ժամանակներում, սասանվում է ամբողջ ձևային բովանդակուլթյունը, և ծեփի նման թափվում է խոսքային հանդերձը: Մնում է ճանաչել ներքին ձևը: Այս է, որ իմաստ է հարուցանելու: Ինչ իմաստ է դրել Շեքսպիրը «Դանիական արքայազն Համլետի ողբերգական պատմուլթյան» մեջ, չգիտենք: Վերնագիրը հուշում է ոչ այն, ինչ մենք ենք տեսնում: Պարզապես, սա մի ձև է, որ բազում իմաստներ է հրավիրում, բազում իմաստներ

Հարուցանում: Իմաստային առեղծվածը չէ խնդիրը, այլ ձևը, որ ճառագայթում է:

Ձևն է արվեստագիտությունից առարկան:

Մեր բոլոր դատողությունները, եթե արվեստից են ելնում, ոչ թե արվեստին պարտադրվում, պտտվում են այն անտեսանելի կապի շուրջը, որին ասում ենք ձև: Այլ կարգի զրույցներն արտագեղագիտական են և արվեստագիտությունը դարձնում են իսկապես անտեր հող:

Ակադ. էդ. Ջրբաշյանի հարցը – Ո՞րն է, ձեր կարծիքով, արվեստի նպատակը:

Արվեստը:

...

Այնպես, ինչպես կյանքի նպատակը կյանքն է:

ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ԱԶԳԸ

Ես պիտի այնպես անեմ, որ հայ թատրոնի անունը սավառնի ամբողջ աշխարհում, որ իմանան...

Խ. Աբրահամյանի ճառից
Հայաստանի թատերական գործիչների առաջին (8-րդ) համագումարում

Ասում են՝ թատրոն չկա, ով է ասում... Նոր խոսք չէ, վաղուց է ասվում, մեկը չի ասում: Այդ խոսքն ասվել է ու ասվում է ոչ միայն մեր ժամանակներում, ոչ միայն մեզանում: Մերժումը թատրոնի անկոտրում ուղեկիցն է, և թատերական քննադատը (եթե քննադատ է) ամենակնճռոտ դեմքն աշխարհում: Ոչ մի արվեստ այնքան հալածական չի եղել, որքան թատրոնը: Ոչ մի արվեստագետ այնքան սիրելի չի եղել հասարակությունը, որքան դերասանը (եթե դերասան է եղել), և ոչ մեկն այնքան վիրավորված չի զգացել իրեն, որքան նա: Իրականության եղծման և մարդկային հոգու սեթևեթանքի դեմ ճառել են բոլոր ժամանակներում՝ թատրոնի և ծաղկման, և անկման շրջանում, և թատրոնի թշնամի են հորջորվել նրանք, ովքեր միամտորեն ձգտել են ներդաշնակության մղել, համերաշխության մեջ տեսնել հասարակական իրականությունն ու նրա կենդանի գեղարվեստական զուգահեռը: Այս է եղել թատրոնի ու

Հանդիսականի, թատրոնի ու քննադատություն հարաբերությունը, և այս է լինելու: Տարբեր ժամանակներում տարբեր իմաստ է ունեցել «թատրոն չկա» խոսքը, նայած երբ ինչ է ակնկալվել թատրոնից, և երբ ինչպես է հարաբերվել կյանքին ու հասարակությանը:

Թատրոնի, որպես արվեստի, մերժումն սկսվել է այն ժամանակներից, երբ խորտակվել էին հունական պոլիսային դեմոկրատիայի հիմքերը (II-I դդ.), և «աստվածներն այլևս չէին կառավարում մարդկանց» (Ակցիոս): Թատրոնը մերժվել է քրիստոնեական միջնադարում, երբ մեկ աստված էր կառավարում, և թատրոնը չէր տեսնում նրան: Պատմությունը չվերապատմելով ասենք, որ թատրոնը դեգրադացիայի է ենթարկվել պատմության բոլոր բեկումնային շրջաններում, ժխտվել ու հաստատվել ընկերային-քաղաքական ճգնաժամերի փուլերում. անգլիական պուրիտաններ, փարիզյան կոմունա, ռուսական հեղափոխության նախօրե (1913): Արդյունքը եղել է այն, որ կյանքի հետ միասին հիվանդացել է, խորտակվել և կյանքի հետ միասին վերափոխվել ու վերակերտվել է նրա կենդանի զուգահեռը, պարագոքս, ծուռ հայելին: Արվեստի ոչ մի տեսակ այնքան իրական ու իրային չէ, որքան թատրոնը: Լինելով կյանքի շարունակությունը, նա չի ունենում կայուն ու ավարտուն վիճակ, վերադառնում է կյանք, նրա հետ ապրում ու թաղվում և ծնվում նրա նման անկատար: Նա երբեք չի ունենում մաքուր արվեստի կատարելություն, բայց ունենում է մեծ ու փոքր թռիչքներ, և նրա օդն էլ միշտ մաքուր չի լինում: Այն, ինչին ասում ենք թատրոնի ճգնաժամ, նոր չէ սկսվել ու վերաբերում է ոչ միայն մեզ: Տարբեր տեղերում տարբեր են ճգնաժամի դրսևորումները: Մի տեղում քայքայվել են սյուժեն ու կերպարը, բերել նոր ուղղություններ, փոխել դրամայի տիպաբանությունը և դերասանական արվեստի չափանիշները, մեկ այլ տեղում վարկաբեկվել են թատրոնին

սնունդ տվող հասարակական իդեալները, ուրիշ տեղում թուլացել է պրոֆեսիոնալիզմը, մոռացվել արվեստի այբուբենը: Եվ ճգնաժամի հիմքում մեկ գլխավոր պատճառ կա՝ թատրոնի ընկերային-հասարակական հողի փլուզումը: Դա չի գիտակցվել և չի խոստովանվել ժամանակին, իսկ ով փորձել է խոսք գցել, լռեցրել են, նստեցրել տեղը: Այս է պատճառների պատճառը: Սա վերաբերում է մեզ և խորտակված կայսրություն այն ազգերին, որ պահպանել են անցյալից ժառանգված իրենց թատրոնը բռնապետության և պաշտոնական հավատի կայուն շրջանում և բարոյալքման փոսն են սահել «հայր աստվածություն» խորտակման և նրա ուղեկից խորհրդանիշերի դանդաղ մահացման հետ:

Հայ թատրոնի ճգնաժամը բացատրել այսօրվա քաղաքական տագնապներով ու երկրի տնտեսական փլուզվածությունը, իհարկե, դժվար չէ: Ճգնաժամ ասվածը շատ մեղմ է: Թատրոնը մեղանում փլուզված է և փլուզված է վաղուց, եթե զիջումներով խոսենք, քառորդ դար առաջ: Այդ խոսքն ասելով գնաց աշխարհից մոտավոր անցյալի Մեծ ողբերգակը: Որոշ հաջողությունները, դերասանական հասուն կենտ պոռթկումները և մեկ-երկու բեմադրական հայտնությունները, որ եղել են վերջին երկու տասնամյակում, քիչ բան են ապացուցում: Քիչ բան են ապացուցում նաև Սկանդինավյան թերակղզուց եկած լրագրային որոշ կարծիքներ: Ճշմարտությունն այն է, և դա ակնհայտ է, ապացուցման կարիք չունի, որ չի երևում թատրոնի տեղը մեր ընկերային-հասարակական կյանքում, հայտնի չէ՝ որտեղ է թատրոնը, ում հետ է, ում է ծառայում, ինչ է տալիս կյանքին և ինչ է վերցնում նրանից: Սա անպատասխան հարց է, և դժվար է աղմուկով ու ամբոխավարություն կամ տառապալի արտիստական կեցվածքով լռեցնել այս հարցը տվողին: Այդ հարցը ժողովրդի ու մտավորականության հարցն է և այսօր չէ տրվում:

Ժամանակն է ընդունել վերջապես, որ թատրոնի, մանավանդ հայ թատրոնի հարցը սոսկ արվեստի հարց չէ, այլ, առանց չափազանցման, ազգի հոգևոր գոյություն հարցն է:

Մեկընդմիջտ պետք է ընդունենք, որ թատրոնը ոչ միայն իրականություն կենդանի գեղարվեստական խորհրդանիշն է, քաղաքային ու մայրաքաղաքային արվեստ, այլև քաղաքակրթության չափանիշ: Թատրոնը ազգի հասարակական առաջադիմության ծանրաչափն է (բարոմետր), ազգի կենսունակությունը վկայող հաստատությունը, նրա հոգևոր հայրենիքը: Ասել՝ թատրոն չկա և հաշտ լինել նրա չգոյություն հետ, բնական համարել նրա՝ կյանքից դուրս լինելը, հայտնի է, թե ինչ է նշանակում: Դա գրեթե համազոր է այն խոսքին, որ այսօր լսում ենք շատերի բերանից՝ «դե, ժողովուրդ չենք, էլի, ազգ չենք»: Սարսափելի խոստովանություն: Սա հոգեկան փլուզում է, ավելի վտանգավոր է, քան տնտեսական փլուզումը: Այսպես ասում է այն ժողովուրդը, որ դուրս է մնացել պատմությունից և չի ուզում մտնել պատմության մեջ: Խոսքս քաղաքական պատմության մասին է: Եթե ուզում եք իմանալ՝ ինչ ազգի հետ գործ ունեք, մտեք նրա պետական թատրոնը, այնտեղ տեսեք նրա առաքինությունն ու արատները: Թատրոն չեն ունենում այն ազգերը, որոնք կազմակերպված չեն որպես հասարակություն կամ քաղաքականապես տհաս են: Թատրոնը համախմբային (անսամբլային) ու համախմբող արվեստ է, քաղաքացիական զգացմունքների և հասարակական մեծ հաղորդակցման վայր, որտեղ արժեքավորվում է անհատն իր հոգևոր-բարոյական իդեալներով և համախմբում իր շուրջը հասարակության բոլոր խավերին: Այս պայմաններում է ծնվում մեծ դերասանը: Կազմակերպված և մեծ նպատակներ ունեցող հասարակությունն է ծնունդ տալիս նրան: Հայ բեմի հին վարպետները մեծ են եղել ոչ այնու, որ

պարզապես լավ են խաղացել, այլ՝ որ դարձել են հասարակություն մտքերի ու զգացմունքների տիրակալներ, բովանդակություն են հաղորդել ժողովրդի կյանքին, իդեալներ տվել, դարձրել նրան ազգ: Մեծը գաղափար է, բառ, որ ինքն իրեն գալիս, դրոշմվում է տաղանդավոր մարդու անձին, եթե նրա ականջը Աստծո ձայնին է, անկախ նրանից, թե որտեղ է աչքը, հեռավոր հորիզոններում, թե իր հայրենիքում:

Ես ուզում եմ որոշ տհաճություն պատճառել մեր թատրոնի մարդկանց, իմանալով, որ նրանց համար անցյալ գոյություն չունի, և անբացատրելի ատելություն ունեն իրենց նախնիների հանդեպ: Նրանք զարհուրում են, երբ լսում են, թե իրենցից առաջ դերասաններ են եղել, արհամարհանքով ու ատելությամբ են նայում թատրոնի պատմաբան-քննադատին: Դա իրենց դժբախտությունն է: Հիշողության բացակայությունը մահացու հիվանդություն է: Ազգերին վերացնում են նախ և առաջ հիշողությունից զրկելով: Իսկ ինչ կարելի է ասել այն արվեստագետի մասին, որ մտադրված կերպով իրեն զրկում է հիշողությունից: Թերթենք ժամանակակից Ֆրանսիական թատրոնի ներկայացումների ծրագրերը: Խաղում են, ասենք, Ռասինի մի ողբերգությունը կամ Մոլիերի մի կատակերգությունը, և հանդիսականին մատուցվող ծրագրի առաջին էջում շողշողում է XVIII դարի դերասանի գունավոր դիմանկարը: Քաղաքակիրթ արվեստագետը ժամանակային հեռավորություն չի տեսնում իր և իր պատմական արժեքների միջև: Իսկ հայոց թատրոնի Համլետը չի էլ ուզում լսել Աղամյանի ու Փափազյանի անունները, կամ Ստոկման խաղացողը, որ ծափեր է հնձում հեղինակի հայրենիքում, իր հայտագրում փորձել է հիշեցնել իր թատրոնը չճանաչող օտար հանդիսականին, թե՛ գիտե՞ք, ինձանից հարյուր տարի առաջ Գևորգ Պետրոսյան անունով մի ռեժիսոր է եղել, որ Իբսենի դրաման

բերել է հայ թատրոն, և մի դերասան Աբելյան՝ Փարիզում, Բեռլինում ու Նյու Յորքում զնահատված: Շատ հեշտ է ընդունել օտարի գովեստը և հայրենակցի աչքը կոխել, բայց ինչո՞ւ չիմանալ, որ Մեծը (թող «մեծ» լինի, դեմ չեմ) մեծ է լինում իր թիկունքով՝ ազգային արվեստի ավանդույթյամբ, և եթե ապրում է նրա հետ միասին, իր պապին դարձնում իր ժամանակակիցը, փոխճառագայթվում են ներկան ու անցյալը, ներկան իմաստավորվում է սեփական ժողովրդի աչքերում: Անհնար է ըմբռնել ներկան կամ որևէ քայլ անել ապագայի ուղղույթյամբ, եթե չունես, չես ճանաչում, առավել ևս՝ չես ուզում ճանաչել թիկունքումդ եղածը: Մեր քաղաքական գործիչների անհաջող քայլերն էլ այդտեղից են գալիս՝ ազգի գոյության տրամաբանությունը չըմբռնելուց, ազգային գաղափարաբանության պատկերացումը չունենալուց: Իսկ հայ թատրոնի գործիչը երբևէ մտածե՞լ է, որ թատրոնը մեղանում եղել է ազգային գաղափարաբանության մի մասը, որոշ դեպքերում՝ հիմնական օջախը: Սա մեծ հարց է և չի սպառվում սոսկ պատմահայրենասիրական թեմատիկայով, հնօրյա ողբերգություններ բեմ հանելով կամ անցյալից ինչ-որ բան այս կողմ ձգելով:

Անցյալ դարի երկրորդ կեսին, երբ մեր ժողովուրդը չի ունեցել ազգային պետություն, դուրս է եղել աշխարհի քաղաքական քարտեզից, ունեցել է բեմ (առանց սեփական շենքի ու մշտական աշխատավարձի), և բեմն է եղել Հայաստանի խորհուրդն ու գաղափարը կրողը, այն էլ աշխարհագրական հայրենիքից դուրս՝ սուլթանական Թուրքիայի մայրաքաղաքում և Կովկասի երկու մեծ քաղաքներում: Իհարկե, հայ մտավորականը, որ ազգային ծխական ու թեմական դպրոցներն անցնելուց հետո կրթվում էր ռուսական գիմնազիաներում, եվրոպական ու ռուսական համալսարաններում, ունեցել է իր սոցիալ-տնտեսական հենարանը: Հայն է Պոլիսը

դարձրել ոսկե կամուրջ արևմուտքի ու արևելքի միջև, հայն է իրականացրել կովկաս-ռուսաստանյան կապիտալի շրջանառությունը, ղեկավարել Թիֆլիսի քաղաքային վարչությունը, կառուցել թատրոնների շենքեր: Կովկասի առաջին ազգը պատրաստ է եղել ստեղծելու բուրժուադեմոկրատական հանրապետություն, և այս է պատճառը, որ ստեղծել է թատրոն, հենարան տվել այցելու (գաստրոլյոր) թատերախմբերին ու մեծահոգև վարպետներին: Հայությունը թատրոնի մթնոլորտ է ստեղծել Պոլսում, Թիֆլիսում ու Բաքվում, հայ դրագետը, դերասանն ու ուսուցիչը թատրոնը հասցրել են հայոց գավառ, այսինքն երկիր՝ Երևան, Ալեքսանդրապոլ, Կարս, Շուշի, Նախիջևան: Թատրոնի մարդը գրավել է Հայաստանը հայություն գաղափարով:

Այս է թատրոնը որպես ազգային-հասարակական արժեք, և այդ արժեքը եղել է, անկախ նրանից, հիշելու ցանկություն կա, թե ոչ: Մի բեմադրությունամբ, որ արձագանք չունի սեփական ժողովրդի ու հասարակության կյանքում, այսօր կարելի է հասնել ծայրագույն հյուսիս-արևմուտք կամ ծայրագույն հարավ-արևմուտք և կարծիքներ ձեռք բերել: Բայց, ով թատրոնի մարդ, մի անգամ շրջի թիկունքդ, ազգիդ անցյալը տես ու ներկան, փորձիր իմանալ՝ ի՞նչ է ուզում ազգդ, ինչո՞ւ հայրենիքիդ երկնքում չի երևում հյուսիսային մեծ թերակղզուց բերված անտեսանելի «ոսկե թռչունը», ինչո՞ւ ամբողջ աշխարհում սավառնելու պատրաստ հայ թատրոնը չի դառնում մի փոքրիկ սավառնակ իր մայրաքաղաքի երկնքում: Հայ դերասանները (նույնպես ոչ առաջնակարգ խմբերի հետ) նախկինում էլ ծափահարվել են աշխարհի թատերական կենտրոններում՝ Մոսկվա, Պետերբուրգ, Փարիզ, Բեռլին, Նյու Յորք (Կոստա-Ռիկա չեն հասել): Եվրոպայի մեծագույն դերասաններն են եղել Ռուսաստանի թատերական կենտրոններում և այդ նույն ժամանակ ռուս ամենանշանավոր քննադատները

Աղամյանին վեր են դասել բոլորից: Նրա մասին ռուսերեն գրվածը մի մեծ հատոր կարող է կազմել: Բայց դերասանը մեծ է եղել ոչ այդ պատճառով, այլ՝ որ եղել է հայ ժողովրդի բոլոր խավերի պաշտամունքի առարկան և հայ մտավորականության ամենասիրելի մարդը, սկսած Շիրվանզադեից ու Արշակ Չոպանյանից մինչև Այվազովսկի: Աբելյանը մեծ է եղել ոչ այն պատճառով, որ գերմանացի, ֆրանսիացի, ավստրիացի ու ամերիկացի քննադատներն են նրան մեծ համարել, այլ՝ որ նրան սիրել է ամբողջ հայ ժողովուրդը: Օտարների հիացումը մեծության հետևանքն է եղել, ոչ թե պատճառը: Կարող ենք ասել, որ հիմա էլ արդյունք ու հետևանք է դասից բերվող կարծիքը: Այո, իհարկե, եթե թատրոնը իր երկրում եղանակ է ստեղծել: Այդ եղանակն է, որ չենք լսում: Անցյալում էլ եղել է մի հայ դերասան, որի Համլետով հիացել են փարիզյան յոթ թերթեր, բայց նա եղանակ չի ստեղծել ազգային միջավայրում, հետագայում գնացել է Փարիզ և տեղ չի գտել այն ժամանակվա յոթանասուն թատրոններից ոչ մեկում: Այս է օտար միջավայրի գովեստը: Բեմական մեծությունն իր ազգային կոնտեքստը պետք է ունենա: Իրականությունը շատ դաժան է, մասնավոր թատրոնի մարդու հանդեպ: Խուսափելի է միջավայրում հսկայական հեղինակություն վայելած հայ դերասան Աղամյանը որտե՞ղ է հիմա իր մասին գրված, մեծ հատոր կազմող գերադրական կարծիքներով: Մոսկվայի թատերական թանգարանի այն քարտարանում, որի վրա գրված է՝ «артисты русской сцены»»: Այ թե ինչ ասել է երկիր ու պետություն չունեցող ազգ:

Վերադառնանք մեր խնդրին:

Որտե՞ղ է հայ թատրոնը, մեր ներկա իրականությունում ո՞ր շերտում: Ո՞ւմ հետ է նա, ժողովրդի ու մտավորականության, պաշտոնեություն, թե՞ իշխանությունից դուրս մնացած ընդդիմության, ինչի՞ մեջ է, արվեստի՞,

թե՞ քաղաքականության, խրախճանքի՞, թե՞ տրտունջի ու ողբի, որտե՞ղ է, ոգու ոլորտում, թե՞ շուկայական հարաբերություններում:

Բայց ես գիտեմ, թե որտեղ է եղել թատրոնը ժամանակին, և հեռավոր, և մոտավոր անցյալում:

Ազգային անվանումը, որ դրվել է եվրոպական մայրաքաղաքային ու կայսերական թատրոնների ճակատին, նացիոնալ հզոր ու գեղեցիկ իմաստով, նշանակում է պետական, մշտական, ստացիոնար, օրդինար, ոչ միայն կարգավիճակով, այլև էությունով: Հայոց միջավայրում դա եղել է սոսկ դադափար, և այդպես է անվանել իր գործը լուսահոգի Գևորգ Չմշկյանը՝ «հայ թատրոնի գաղափար»: Որքա՛ն իրավացի է եղել մարդը, որ հիմնաքարերն էր չափում ու կռում՝ գաղափարը իրականության վերածելու համար: Դա ազգային գաղափարի մշակումն էր՝ շարժում հոգևոր հայրենիքից դեպի քաղաքական հայրենիք: Գիտակցվել է այդ, թե ոչ, միևնույն է՝ տեղի է ունեցել: Ստեղծվել է ժողովրդի ազգային գիտակցության տունը ու հասցվել պետականության ժամանակներին: Ազգային բառը խորհրդային բառապաշարում համանիշ է դարձել մեղքի ու հանցանքի (որպես քաղաքական ինքնուրույնության հայտ) և նվաստացուցիչ անուն թատրոնի ճակատին, այն է՝ ոչ-ռուսական, որ ձգտում է ցուցադրվել կայսրության մայրաքաղաքում, արժանանալ գաղութատեր ազգի գնահատանքին, Մեծ տերության պատվո կոչումներին ու շքանշաններին: Հայ թատրոնը, չլինելով բնավ խորհրդային պետության շնորհը (եղել են մեծ շնորհներ, ուրիշ կարգի), վերստեղծվել է որպես խորհրդային խորհրդանիշ, դրանով պահպանել իր ազգային կեցվածքը, ստացել իր գոյության իրավունքը հավաստող պատվանշանները, տվել իր տուրքերը և միաժամանակ ստեղծել խորն ու ճշմարիտ գեղարվեստական արժեքներ: Կայսրության ծայրամասային նահանգի հպատակ մի ժողո-

վուրդ, ենթակա, բայց կազմակերպված իշխանություններ, անազատ, բայց հասարակական կայուն կազմակերպվածքով, պաշտպանված ու ապահով, ստեղծել է իր մայրաքաղաքային թատրոնը, որն իր տեսքով ու խորքով պակաս չի եղել, դերասանական անհատների առումով մի բան էլ ավել է եղել Մեծ մայրաքաղաքի թատրոններից:

Ի՞նչն է պակասել մեր ազգային թատրոնին, և ինչո՞ւ է նա այժմ չկա:

Հայոց պետական թատրոնն ստեղծվել է ավանդական հիմքի վրա, հաղորդակցվել է դարասկզբի թատերական նորագույն հոսանքներին, ապա կաշկանդվել նոր տիպի, պարտադրված ակադեմիզմով, այդ շրջանակներում արդարացրել իր ավանդապաշտությունը և մի ոտքով մնացել է XIX դարում: Այլ կերպ չէր կարող լինել: XX դարի դռները փակ են եղել մեր ազգի համար, երբեմն միայն լսել ենք քաղաքակիրթ աշխարհի ձայնը: Բարեկեցիկ կալանավորի վիճակը, գիտենք, ազատություն չէ: Հասարակական կայուն կազմակերպվածքը թատրոնի առաջին պայմանն է, ճիշտ է, բայց չի եղել երկրորդ կարևոր պայմանը՝ հասարակական ազատությունը, երբ մարդն ունի հարց տալու և պատասխանելու հնարավորություն: Տերություն կոչումներն ու չքանչանները, երեսփոխանի ձևական իրավունքը կրել են և պաշտոնական գաղափարին ծառայողը, և մտքում այդ գաղափարի հերն անիծող, ապաքաղաքական արվեստագետը: Դրանք մարդուն ինչ-ինչ արտոնություններ են տվել, բայց ոչ ստեղծագործական ազատություն: Միտքն ու արվեստը հովանավորող ու կաշկանդող պետություն պայմաններում թատրոնը չի ստեղծել նոր ավանդություն, և 60-ական թվականներից սկսվել է ճգնաժամը: Նոր սերնդի (այսօր ավագ) մի քանի օժտված ու պրոֆեսիոնալ դերասաններ հասել են այսօրվան նախկինների հրումով ու ինքնիշխանով: Պաշտոնական գաղափարներին չեն հավատացել, ստեղծել են մարդ-

կային կերպարներ, մի քանի բեմադրություն, բայց չունենալով աշխարհայացք և ընդհանուր մի նպատակ, չեն ստեղծել նոր թատրոն ու չեն միավորվել: Նրանց նորությունը եղել է խաղի հին դրոշմաձևերին հակադրվելը, որոշ հեղինակներ և անհամարձակ այլախոհություններ: Նրանք չեն մտահոգվել իրենցից հետո եկողներով, բան չեն սովորեցրել: Ռեժիսորները մտածել են բեմադրությունների սոսկ արտաքին կերպերը էֆեկտային դարձնելու վրա, դերասանական կերպարները մնացել են անմշակ ու մակերեսային, խաղի պրոֆեսիոնալիզմը գրեթե մոռացվել է, հուզական բովանդակությունը ջնջվել, տիպի ու բնավորության ըմբռնումը վերացել, և չի եղել մեկը, որ նորերին պատկերացում տա արվեստի այբուբենի մասին: Եվ ահա, այսօրվա նոր սերունդը, զուրկ լինելով մասնագիտական գրագիտությունից, հեռու լինելով մտքից ու իմացությունից, ճիգ ու ջանք է թափում մոդեռն և օրիգինալ երևալու համար, կառչում է արևմտյան արդիական ու նորագույն հեղինակներից, ընդօրինակում, թխում, ծամածուվում, չիմանալով ինչն ինչ է, և ինքն ով է:

Պատճառները խորքում են, թատրոնից դուրս ու թատրոնի ներսում: Հասարակության բարոյական կազմալուծվածությունը, բացահայտ ցինիզմը, բարքերի գոհակությունը, կոպիտ շահի պաշտամունքը և այն ամենը, ինչ այսօր տեսնում ենք մեր շուրջը, նոր չեն: Չէր կարող մի հասարակություն այսքան արագ վերասերվել: Աղբն ու թույնը կուտակվել են 60-ական թվականներից սկսած: Նման հասարակությունը չէր կարող արտիստական բնավորություն ունեցող մարդուն տեղ տալ: Ոգու ուրտի մարդը, որ ապրել է մենակ, իր գործով կամ իր փոքր միջավայրում և այնտեղ էլ մենակ, չի իմացել, թե կյանքը որ շերտում է տեղի ունենում: Դա եղել է այն շերտը, որտեղ մարդիկ չեն տարբերում չարն ու բարին, չեն ջոկում մեղքն ու վարձքը, ազնիվ մարդ-

կանց համարում են խեղճ ու հիմար: Եվ կյանքի այդ շերտն ի վերջո բեմ է մտել անուղղակի և ուղղակի՝ որպես խորհրդային ավազակի ապոլոգիա («Անավարտ մենախոսություն»): Բարոյական գիտակցության բացակայութիւնը հասցրել է այնտեղ, որ թատրոնը ողբերգական հերոսի դիմակ է շնորհել կյանքի շալակը թռած, ազգն ու հայրենիքը ծաղրողին, ճշմարտասիրութեանը մահվան դատաւճիռ կարդացողին: Չեն իմացել, որ ազնվութիւնն ազնվութիւն է բոլոր հասարակարգերում: Առաքինութիւնը ծաղրվել է այս բեմադրութեան մեջ, ինչպես կյանքում է ծաղրված եղել ու դեռ ծաղրված է: Իրականութեան այլասերումը թույլ չի տվել, որ հասարակական կենցաղի առաջին պլանում երևա բարեկիրթ մարդը: Իսկ թատրոնը հասարակական կենցաղ է: Նրա հարկի տակ տարիներ ընթացքում հավաքվել են անորոշ զգացմունքների, թույլ կամքի, պարզունակ մտքի մարդիկ, հուսահատ բողոքավորներ, բարոյապես չհասունացած, հանդուգն պահանջողներ և շատ քիչ օժտվածներ, որ ամաչում են իրենց ամոթխածութիւններից ու մի կերպ փորձում նմանվել միջավայրին: Ինչ է այս ամենի արդյունքը, տեսնում ենք: Նոր սերունդը բեմում դրամատիզմն արտահայտում է միայն զայրույթի տեսքով, ատամները սեղմելով, իրար թունոտ հայացքներ ուղղելով, և՛ ոչ մի ներշնչում, ոչ մի ամոթխածութիւն: Արդյունքը՝ ինֆանտիլ խաղ ցինիզմի խառնուրդով, չհասունացած մարդու լեզու: Այս է նոր սերնդի «նոր խաղատճը», որ կոչվում է «մոդեռն»: Օժտված մարդիկ ինչ-որ բաներ անում են, բայց դա կորչում է գոռով բացված ու տրորված ծաղիկների մեջ: Եվ ահա, տարիներ առաջ, մոլախոտերի ու հատված-կրծված ծառերի գլխին անսպասելի ծագեց մի «Աշնան արև» ու թաղվեց: Նրա կենդանի ու պոռթկացող հերոսուհու լույսից հողը չկանաչեց: Փլուզված աշխարհի ու խորտակված կյանքի ճշմարիտ խորհրդանիշը եղավ մի բեմադրու-

թյուն՝ «Փրկեք մեր հոգիները», բայց ո՞վ էր փրկողը: Ամեն ինչ թաղվեց նկուղային խավարի ու խոնավութեան խորհրդում, որը կոչվեց «Դոկտոր Ստոկման»: Նորվեգացի լրագրողները նկատեցին ուժեղ մի դերասանի, որ իսկապես ուժեղ է, առանց «մեծ» լինելու, բայց չիմացան, որ նրան շրջապատող կիսախավարը ոչ այնքան մեր տագնապանների գեղարվեստական խորհրդակերպումն է, որքան թատրոնի էրոզիան: Աբրահամյանի կատարումը Իբսենի գաղափարական հերոսին ուղղված ինքնատիպ ու համոզիչ մոնոդրամատիկ ակնարկ էր, բայց ոչ ամբողջութիւն և ընթացք: Այդ ակնարկը գալիս էր մի երկրից, ուր հնչել էր կայսրութեան խորտակման ահագանգը: Ես կծափահարեի, որպես խորհրդային չարիքը հեռվից իմացող մարդ, և չեմ ծափահարում, որպես հայրենակից, իմանալով, որ հերոսին շրջապատող խավարը թատրոնի էրոզիան կոծկելու, արվեստի տեղ ներկայացնելու միջոց է:

Ես չեմ չարախնդում, չեմ ծաղրում: Այսօր բոլոր պայմանները կան թատրոնի չգոյութեան համար և ամեն ինչի չգոյութեան համար, և չգիտեմ՝ ինչ հերոսութիւն, ինչ գերմարդկային ջանքեր են պետք վերականգնելու համար ազգի դիմագիծն ու հավատը: Թատրոնի ժանգը, որ տարիներով է կուտակվել, այսօր մաքրել շատ դժվար է: Միտք է պետք, որ այրող թթվուտի նման մաքրի ու լվա: Եթե դա ամբողջը չլվա, միամիտ էստուգիազմն ու գոհողութիւնը չեն փրկի: Ամեն ինչ այսօր մտքի ու ոգու դեմ է: Արմատից կտրված ծառերն ու տրորված ծիլերը շուտ չեն աճելու: Տնկվելու են նոր ծիլեր, և ջուրն օվկիանոսի այն կողմից չի բերվելու: Թատրոնի ճակատագիրն էլ Օսլոյում ու Սան Խոսեում չի վճռվելու, այլ Երևանում:

ԿԱՌՈՒՅՑԻ ԿԱՌՈՒՅՑԸ

Կարելի է ջուր ցողելով թարմացնել թառամող ծաղկի թերթերը, կարելի է ժամանակավորապես բուժել հիվանդին, ինքնախաբեություն մեջ գցելով, կարելի է կարծատե կյանքի կոչել մահամերձին, կարելի է...

Շատ բան կարելի է:

Բայց այս մեկը կարելի է, առայժմ կարելի է:

Ես կասկածում եմ, թե առաջիկայում կամ մոտ ապագայում դա հնարավոր է: Չեմ տեսնում դրա ոչ ներքին, ոչ էլ արտաքին պայմանները:

Որքան էլ ջանք թափես լավատես երեւալու, դիմես լավատեսական քայլերի, կա իրականություն, կա օբյեկտիվ իրավիճակ: Մի բան, որ դուրս է այլևս կյանքից, տեղ չի բռնում հասարակության ու անհատի կյանքում, իզուր է կյանքի կոչել հանուն հիշողության ու ավանդության: Դա պահանջում է արհեստական ջանքեր, նյութական միջոցներ, որ առայժմ չեն լինի, և առանձնահատուկ աշխատանք. ու կրթություն:

Հարցը միայն փակված թատրոնը վերաբացելուն չի վերաբերում: Դա, ըստ իս, մեկ դեպք է, առաջին դեպքը՝ իրավիճակը բնութագրող, երևութականն ու խորհրդանշայինը: Դա կկարգավորվի շատ շուտ իր իսկ երևութական մակարդակում: Թատրոնը կվերակազմվի

նոր սկզբունքով, որքանով թույլ են տալիս կամ պարտադրում ժառանգված օրենքները: Կարվի ամեն ինչ (և արվում է), որպես վարչա-կազմակերպական միջոցառում, և կունենանք ի վերջո մեկը եղածների կողքին, մի քիչ ավել կամ պակաս:

Իրատես լինենք, իրականությունն առաջ չփակենք մեր աչքերը:

Ամեն տեղ, ամեն առիթով շահարկվում է մի բառ՝ «կառույց», և վերադրվում է այդ բառին ամենափրկիչ ուժ: Ընդունված է հավատալ այդ բառին, ու որոշել ենք հավատալ: Կփոխենք կառույցը, կստեղծենք կառույց, կլուծվեն «հիմնահարցեր» (սքանչելի՛ լեզու)՝ ի հայտ կգան խելք, տաղանդ և գործ: Ովքեր են դրա կրողները, ինչ միջոց, ինչ նյութ ունեն իրենց ձեռքում, ինչ հողում են գործելու, կարևոր չէ, կարևորը կառույցն է:

Բայց ի՞նչ է թատրոնը որպես կառույց: Պարզված է արդյոք այդ կառույցի կառույցը: Աչքակապուկ-պահամտոցին էլ մի կառույց է՝ հրաշալի խաղային կառույց, հարաբերությունների պայմանաձև (մոդիֆիկացիա): Աչքերդ բացում, տեսնում ես՝ մարդ չկա, մի քայլ ես գցում, երկրորդը, և կառույցը գործում է: Թատրոնական կառույցը շատ նման է սրան (գուցե ոչ միայն թատրոնական): Թատրոնի հետ ներսից գործ ունեցողները գիտեն, որ դա անտանելի դժվար կառավարվող հաստատություն է, ավելի դժվար, քան գործարանը, մեծ լինի թատրոնը, թե փոքր: Պետությունն նման բան է, գրեթե նրա անդրադարձն ու դետերմինանտը, իր տարարժեք շերտերով՝ ֆինանսատնտեսական, գեղարվեստական, բարոյա-հոգեբանական, անձնական-եսասիրական, ընտանեկան, սիրային, «դիվանագիտական», վարկային-պատվախնդրական, լրտեսական, արտաքին հարաբերությունների, ներքին ստորացումների, տնօրենների, գրական՝ մի կերպ, լեզվակա՞ն...

Բայց կա մի բան, որ թատրոնական կառույցի հիմքն

ու խարիսխն է և չի երևում ներսից: Չեմ ասում թատերական կամ թատերային (դրանք գեղարվեստական ու գեղագիտական հասկացություններ են), այլ թատրոնական, որ արտասարվեստային է՝ վերաբերում է կազմակերպվածքին ու կառույցին, այս հասկացությունների ամենալայն առումով՝ ներսից դուրս, դրսից ներս:

Շատ կառույցներ կարելի է քանդել, վերստեղծել ու հորինել, բայց թատրոնական կառույցը մեր ձեռքում չէ, ենթակա չէ մեր կամքին ու նպատակներին: Թատրոն վերակառուցելը նման է հեղափոխության: Փոխում ես դրոշներն ու առագաստները, բայց քամին... ուղղությունը չես պարզել, և խարիսխը ծանծաղուտն է խրվել: Գիտեի՞ն այդ նրանք, ում ձեռքին մեր ազգային հեղափոխության լծակներն էին: Կտրեցին հին խարիսխների թելերը, իմանալով, որ նավը կշարժվի, ուր, կարևոր չէ, բայց որ հետ չի դառնա, գիտենք: Թատրոնն էլ մի նավ է, որ կորցրել է ղեկ ու խարիսխ, քամին քշել, տարել է, ծանծաղուտն է խրել, ոչ մեկը չի ուզում տեսնել, և ամեն մեկն իր դրոշն է պարզում, հասկացողը ճողոպրում է, մի քանիսն էլ՝ «նավապետի» հետ: Իսկ նավը թող փտի ծանծաղուտում, կարևորը դրոշն է:

— Պահենք ակադեմիական անունը:

Այս լավատեսությունը չեմ հասկանում:

Ընդունենք, որ, ի տարբերություն այլ արվեստների, թատրոնն ավելի մոտ է վերնաշենքային կառույցներին: Չասենք «վերնաշենք», եթե վախենում ենք մարքսիզմի մորուքից, ասենք «շենք», իսկապես կառույց, որ ինքնակա և իմանենա չէ, ազատ չէ, չունի այն ինքնաստեղծվող աշխարհը, այն մաքուր արվեստային վիճակը, ինչ պոեզիան, գեղանկարչությունը: Արվեստի բոլոր տեսակներն ունեն իրենց ինքնակեցությունը (ավտոնոմիա), կարող են լինել ընկալողից հեռու, կամ գտնել նրան շատ ուշ, ուրիշ հողում: Թատրոնը զուրկ է այդ ինքնակեցությունից: Գիրքն, օրինակ, «կտակ է ապագա»

յին» (Վ. Հյուգո), գրվում և ընկալվում է մենակուլթյան մեջ, այսօր չէ, վաղը, տասը տարի անց, հարյուր տարի... Գեղարվեստական կտավը չի կորչի, եթե արվեստ է, դուրս կգա փոշոտ նկուղից, կստանա նոր փայլ, կխնդրի նոր իմաստ, միանգամայն անկախ իր ժամանակին ունեցած սոցիալ-հասարակական խարիսխներից: Թատրոնը դամված է այդ խարիսխներին և կայուն է այնքանով, որքանով նրանք կան: Նա այնքանով մոտ է վերնաշենքային կառույցներին, որ «ամեն ինչ ստեղծում է իր ժամանակին և իր ժամանակի համար, չի կտակում հավերժական արժեքներ» (Մ. Վոլոշին):

Մի կողմ թողնելով հուզական դատողությունները, ասենք, որ հանդիսականը կոնկրետ է պատմականորեն և հասարակականորեն: Նա հասարակական անհատ է և իր տան մեջ չէ, այլ հասարակական հաստատություններում, հասարակության հետ փոխհաղորդակցման վիճակում: Նա պատկանում է որոշակի սոցիալ-դասային խավի, նրա զգացմունքները միայն անձնական չեն, այլ ընկերային, հասարակական, քաղաքական ու քաղաքացիական: Հանդիսականը բացարձակ ազատության մեջ չէ: Նա տեսնվում է և կամա թե ակամա, «սոցիալական վարքագծի ազդեցության տակ» (Ա. Մոլ): Նա այնքանով ազատ չէ, որ թատրոնի շենքից մտնելով («հանդերձարանի» է սկսվում...»), դառնում է թատրոնական կառույցի տարր: Նկատենք, որ ներքին ազատություն ունեցողը, հասարակության հանդեպ օտարություն զգացողը դժվար է թատրոն մտնում: Փիլիսոփան շատ էլ չի սիրում թատրոնը: Դժվար է նրան հասարակական կառույցի տարր դարձնելը: Թատրոնը կամ պետք է շատ զվարճացնի նրան, կամ էլ օգնի մի նոր ու խոր մտքի ծնունդին, որ շատ հազվադեպ կարող է լինել: «Ինձ համար, — ասում է Պիտեր Բրուկը, — թատրոն գնալու մեկ պատճառ կա՝ հաղորդակցվել կյանքի հակասություններին»: Բայց սա թատրոնի մարդն է

ասում, ոչ առօրյա հանդիսականը, որի պահանջներն ուրիշ են: Նա թատրոնն է մտնում հաղորդակցվելու իր փնտրած միջավայրին, հաղորդակցվելու հանրության զգացմունքներին: Եվ բնավ միևնույնը չէ, թե դահլիճում ով է կողքիդ նստած, հեռու կամ մոտ: Այստեղ հասարակական հաղորդակցում է տեղի ունենում, ոչ միայն՝ դերասանը հանդիսականի հետ, այլև հանդիսականներն իրար հետ: Դատարկ դահլիճում ներկայացում էի դիտվում: Դա գիրք կարդալ չէ, որի համար մենակություն է պետք: Մի դերասան ինձ ասաց, թե իր համար մեկ է, կարող է ինքն իրեն, մեն-մենակ խաղալ և բավականություն ստանալ: Սուտ է: Մեն-մենակ բանադրվածություն են գրում, երաժշտություն են հորինում, նկարում են, բայց չեն խաղում: Փորձը դեռ խաղ չէ: Խաղի համար միջնորդություն է պետք, միջավայր, ավելի ճիշտ՝ հասարակական միջավայր:

Թատրոնը, արվեստ լինելուց բացի, նախ և առաջ հասարակական հաստատություն է: Թատրոնական կառույցը (հիշենք՝ ոչ թատերական) հասարակական կառույցի մեջ է, ասել է, թե նրա խարիսխը ներսում չէ, դրսում է: Այս է պատճառը, որ նա ազատ չէ, կախման մեջ է հասարակական միջավայրից, որը ներկայացնում է իրեն հանդիսականի տեսքով:

– Մենք հանդիսականի պրոբլեմ չունենք, – ասում են:

Ճիշտ է, կա այդպիսի թատրոն մեր մայրաքաղաքում, բայց հասարակության ո՞ր խավն է նրա հենակետը, ի՞նչ հոգևոր կապի մեջ է նրա հետ դերասանը, որքանո՞վ է առաջադիմում այդ կապի շնորհիվ: Միջավայրն է անհատի, մանավանդ ստեղծագործական անհատի կատարելագործման մայրը: Հանդիսականի հարցը կարծես թե միայն տնտեսական հարց է: Ոչ միայն:

Հանդիսականը թատրոնական կառույցի խարիսխն է: Ժամանակին (1951) Սունդուկյանի անվան թատրո-

նում Աճեմյանը բեմադրել է Չեխովի «Բալենու այգին»: Ասում են, թե այդ բեմադրությունը տեսավ նա, ով փորձը տեսավ, հանդիսականի վերաբերմունքը այն չեղավ, բեմադրությունը մեռավ: Այդպես ասողը, ճիշտ էր, թե սխալ, գիտե՞ր՝ ինչ ասել է թատրոնական կառույց, և որտեղ է նրա խարիսխը:

Հասարակական միջավայրը կարող է կազմալուծվել, խեղաթյուրվել, վերասերվել, վերածվել ճահճի: Այս դեպքում՝ վայ թատրոնին: Դրոշներ պարզելով, առագաստներ փչելով ճահճից դուրս չես գա: Վերջապես, ամեն հասարակություն, անգամ ամենաքաղաքակիրթն ու կատարյալը, ունենում է իր ծանծաղուտներն ու ճահճները, որոնք ոչ մի կասկած, երևում են նրա ստեղծած արվեստում: Անցնենք մեր մայրաքաղաքի բենդա-նավթա-վաճառաչարքով ու լսենք մեղեդիներ մղկտուն, գլխտուն, սիրամորմոք, քթազլխաճայն: Հասարակության բարոյական ճահիճներն իրենց «արվեստն» են ստեղծում, գրավում ֆիզիկական տարածքներ, վաղը գրավելու են հոգևոր տարածքները: Ուժեղ մի խավ աննկատելիորեն բերում է իր թատրոնի պահանջը, և վաղը, չեմ կասկածում, մայրաքաղաքի գլխավոր պողոտայում կշողան աֆիշներ՝ «Թատրոն-ռաբիս», մարդիկ գլուխ կխոնարհեն նորագույն «քաղաքային բանահյուսության» առաջ: Եթե խաշ-խորովածանոցների գլխին կախված լամպերները հայտնվում են թատրոնի բեմում, ապա վաղը որովայնային աղմուկով է լցվելու նույն այդ բեմը:

Լավատես լինենք: Բայց հարցիս պատասխանեք, պարոնայք, ո՞րն մեր թատրոնի հասարակական հոդը:

Կարող եմ պատմել հայ թատրոնի պատմությունը 1861 թվից մինչև մեր օրերը և ցույց տալ, թե ինչպես է ստեղծվել այդ հոդը մեր նոր պատմության արշալույսին, ինչ ազգային, քաղաքացիական ու բարոյական իդեալներ են սնունդ տվել բեմական արվեստին, ինչպես

է թատրոնը եղել հասարակական մտքի կենտրոն, քաղաքացիական զգացմունքների օջախ, ինչպես են փորձարկվել ու արժեզրկվել գաղափարները, ինչպես է թուլացել հողը:

Թատրոնը բոլոր ժամանակներում, բոլոր ժողովուրդների մեջ եղել է հասարակական առաջադիմությունների ծնունդ, քաղաքացիական կյանքի խորհրդանիշ: Թատրոնական կառույցն անբաժան է հասարակությունն ընկերային կառույցներից: Իսկ ընկերային կառույցները չեն հորինվում, ստեղծվում են ինքնին, ժամանակի հետ: Թատրոնի ծաղկումը միշտ արդյունք է եղել հասարակական իրականություն համակչիւ վիճակների, սոցիալ-դադային որոշակի համամասնականություն: Թատրոնական կառույցները միշտ պայմանավորված են եղել եռաչերտ նվիրակարգով (հիերարխիա), այն է՝ գրական, կենսական, բեմական: Սա նշանակում է սինքրոն վիճակ դրամատուրգիական տիպերի, սոցիալական դիմակների ու դերասանական հիերարխիայի միջև: Հայ իրականություն մեջ թատրոնն սկիզբ է առել (XIX դարի մասին է խոսքը) որպես այդպիսին, և դրա թատերագրական անդրադարձը Սունդուկյանն է: Նրա յուրաքանչյուր տիպ ունեցել է իր նախատիպը կյանքում և կերպավորողը բեմում: Այսպիսին է ամբողջ XIX դարի թատրոնը եվրոպակենտրոն հատվածքով: Մեր նոր թատրոնն այդ հատվածքի մեջ է: XX դարի թատրոնը պայմանավորվել է այլ կենսական նախատիպերով և բեմական ամպլուանների այլ նվիրակարգով, այլ թատերագրություն: Թատրոնական կառույցը փոխվել է այն աստիճան, որ կասկածելի է դարձել մշտական թատերախմբի երևույթը: Հասարակության ընկերային-դասային կազմերը փոխվել են, թատրոնական կառույցների խարիսխները դարձել են անկայուն ամենուրեք: Շատ տեղերում թատրոնը դադարել է հասարակական հաստատություն լինելուց, վերածվել է սենյակային (կամե-

րային) արվեստի, նախատեսում է հանդիսատեսային նեղ միջավայր:

Այն, ինչ մտածվում է մեզանում, վերաբերում է թատրոնական կառույցի վերնաշենքային հատվածին, և խարիսխն առայժմ մեր ձեռքում չէ:

Մեզանում խախտված է հասարակական կառուցվածքը: Ժողովրդի սոցիալ-դասային նկարագիրը փոխվել է, և պատկերացում չունենք նրա հեռանկարի մասին: Հայտնի չէ նրա գեղարվեստական ու բարոյական պահանջների բնույթը: Թատրոնը ոչ մուրացկանի բան է, ոչ «դուքանում», անգլերեն ցուցանակի տակ նարդի գցողի, ոչ գավառական քաղքենու, ոչ էլ թշվառություն ու մենակություն դատապարտված մտավորականի: Ո՞վ է մնում: Հասարակության ո՞ր խավն է, որ իր կյանքի հեռանկարները տեսնում է իր երկրում, երիտասարդության ո՞ր մասն է իր ապագան կապում իր երկրի հետ:

Թատրոնը քաղաքացիական հավատի և ապագայապաշտության հաստատություն է: Նրա հողը ապագա տեսնող, ապագա պատրաստող քաղաքացիական հասարակությունը կարող է լինել: Կա՞ արդյոք այդ հասարակությունը, կա՞ն համազգային ձգտումներ ու զգացմունքներ: Եթե այո, ապա որտեղի՞ց է աստանդականությունների ցավը: Թատրոնը քանի՞ տարի է արդեն, որ չափանիշ է դարձնում արտաքին կարծիքները և առ ոչինչ՝ ազգային քննադատությունը: Սա աստանդականի հոգեբանություն է: Աստանդականը թատրոն չի ունենում: Թատրոն ունենում են միայն հայրենիք ու հայրենիքի գաղափար փայփայող ազգերը:

ԶԳՈՒՇԱՑԵՔ ՔԱՂՔԵՆՈՒՑ

Այն, ինչ ակնհայտ է, աչք ծակող ճշմարտություն, Հնարավոր չէ սվաղել Հայտարարություն, թեկուզ և ամենաբարեկիրթ ոճով ու եղանակով: Ո՞ւմ հայտնի չէ, թե ինչ օրի է հասել մեր ակադեմիական կոչվող թատրոնը, ինչ է մտածում հասարակությունն այդ մասին, և ովքեր ու ինչ կարգի շահերով են հանձն առել այդ ավերակը հսկելու առաքելությունը:

Ես միտք չունեմ բանավեճի մեջ մտնելու Իբսենի «Ժողովրդի թշնամին» դրամայի բեմադրություն շուրջ, թեպես պատրաստ եմ մասնագիտական խոսակցության բոլոր մակարդակներում, եթե իմ կարծիքը մերժող խոսքը մասնագիտական լինի: Բայց այս մասին չէ խոսքը: Ամեն ոք, մասնագետ, թե հանդիսական, իրավունք ունի իր կարծիքն ունենալու, նաև ընտրելու իր խոսելակերպն ու ժանրը: Պետք է վերջապես սովորենք հարգել սուբյեկտիվ անկեղծությունը, իմանալով, որ սխալ խոսքից ոչ ազատության գաղափարն է արատավորվում (ինչից վախենում է իմ ընդդիմախոսը), ոչ էլ արժեքներն են նսեմանում:

Ինձ մտահոգողը հետևյալն է:

Քննադատության մեջ ինչո՞ւ անձնական շահագրգռություններ ու կրքեր որոնել, թատերախոսին թատրո-

նական կենցաղի հետ կապել, ինչ-ինչ խմբակցություններում պատկերացնել: Դա, ըստ իս, քաղքենիական նախապաշարմունք է, թող թույլ տրվի ասել՝ սովետական նախապաշարմունք: Առանձնապես օրիգինալ բան չէ քննադատության մեջ արտաքին նպատակներ որոնելը: Համաձայն չե՞ք, ապացուցեք ձերը, բերեք ձեր փաստարկները, ձեր տրամաբանությունը, ունեցեք ձեր կանխադրույթը: Քննադատին հետին նպատակներ վերագրող գոնե պետք է իմանա, որ իր դիմաց բոլոր կարգի խմբակցություններից դուրս, նաև թատրոնական կուլիսներից դուրս մարդ է: Այո, ես նախ և առաջ հանդիսական եմ՝ հանդիսասրահում նստած մարդ և հետո միայն մասնագետ: Ազատությունից վախեցողը թող իմանա, որ արվեստում և արվեստագիտության մեջ կան իսկապես ազատ ու մենակ մարդիկ, որոնք գրիչ են վերցնում ներքին պայքարով և մեկ նպատակով՝ պաշտպանելու իրենց հասկացածը կամ ընդդիմանալու այն երևույթին, ինչ հակառակ է դրան: Թող զարմանալի չլիվա. կան մարդիկ, որ առևտուր չունեն թատրոնի հետ, կա թատերախոս, որ թատրոն է մտնում տոմս գնելով, հանդիսականի մոտքից, դժվար է ընդունում հեղինակի, բեմադրիչի կամ թատրոնի ղեկավարության հրավերը՝ խուսափում է դիրեկտորական օթյակում նստելուց: Ինչո՞ւ: Ձե՞ք հասկանում, որ դա անաչառություն չկորցնելու համար է: Այդ մարդու ուղածը մեկ բան է և... մեծ բան՝ արվեստ: Ուրիշ ոչինչ: Դա հասկանալի չէ քաղքենուն, ինչո՞ւ, պարզ է. քաղքենին սովոր չէ չծափահարող քննադատի ներկայությունը թատրոնում և նրա տխուր հայացքում տեսնում է իր հասկացածը՝ չարություն ու նախանձ, և սեփական արչինն է մեկնում չափելու նրա բարոյականությունը: Քաղքենուն հայտնի է մի բան, որ ծափահարությունն ընկերային վարքագծի ակտ է, բարեկրթության ցույց, և ով անմասնակից է այդ արարողությունը, իր հակոտնյան

է, եթե չասենք թշնամին: Ուստի նա չի զլանում այս դեպքում քննադատին վերագրել «լյուծպենային հոգեբանություն» և նրա կարծիքն անվանել «անպատկառ վերաբերմունք», որոնել այնտեղ «նեղ, անձնական կրքեր»: Նույն կերպ պատասխանել իհարկե չարժե: Թատրոնական բարքերը մեզ վաղուց հայտնի են, դիտենք անձնական շահագրգռությունների ոլորտը և պարտք ունեցողներին, իրենց ճաշը թատրոնից խնդրողներին: Բարեբախտաբար ես թատերական գործիչ չեմ և թատերական գործիչների միություն անդամ էլ չեմ: Իմ տեղը գիտահետազոտական հաստատությունն է: Հանգամանքները երբեմն ինձ, ոչ իմ սեփական կամքով, հրում են դեպի արդի թատրոնի խնդիրները, և ես բնավ պարտավորված չեմ հարմարվելու միջավայրին և որոշ «խոշոր անհատականությունների» շահերին, որոնք թատրոն ասելով հասկանում են իրենց անձը կամ իրենց թխած պիեսը: Մեր շահերը տարբեր են, պարոնայք, մենք տարբեր կողմեր ենք նայում, տարբեր խնդիրներ հետապնդում: Ձեր շահն ուրիշ տեղ է, հարգելի թատերագիր, դուք թատրոնին պիեսներ եք հրամցնում և չպետք է փչացնեք ձեր հարաբերությունները թատրոնի գլխին նստած ձեր ասած «խոշոր» անձի հետ, որ, ըստ ձեզ, «մեր արվեստի հպարտությունն» է: Ես նրա թշնամին չեմ և քիչ չեմ դրվատել նրան, այնքան, որ իրավունք ունեմ նաև քննադատելու, ավելին՝ պարտավոր եմ:

Կարծիքս ոչ մեկին չեմ պարտադրում, չեմ ուզում նաև նսեմացնել ընդդիմախոսիս անձը: Նա խոսում է անհասցե՝ անունս չի տալիս: Ես էլ իր անունը չեմ տալիս: Անձի խնդիր չէ, այլ մեր միջավայրում արմատացած հոռի երևույթի: Դեռ երեկ էր, որ մամուլն զգուշանում էր թատրոնի վիճակն արծարծող բացասական ելույթներից, եթե դրանք շոշափում էին ասպարեզի գլուխ կանգնած «հեղինակություններին»: Նման

ելույթները կանխվում էին այն հեղինակների ու բեմադրիչների ձեռքով, ում ծանոթ էին «արդարամտություն տաճարի»՝ Կենտկոմի սանզուղքն ու դռները: Իսկ այսօրվա պայմաններում ասում են՝ «զգուշ, ազատություն է»: Դարձյա՞լ զգուշություն: Այդ զգուշությունն է սեղմել մարդկանց շրթունքները և պայմաններ ստեղծել միջակության ու ապաշնորհության համար: Իսկ թատրոնում եղել են հատուկենտ արժեքներ և խլացվել ու խեղդվել «հեղինակությունների» ձեռքով: Երկու տարի առաջ Սունդուկյանի անվան թատրոնում ճառագեց մի ճշմարիտ գործ՝ «Փրկեք մեր հոգիները»: Թվում էր, թե մարդիկ ուշքի էին գալու, վերանայելու իրենց, գտնելու ճշմարտության ճանապարհը: Ի՞նչ կատարվեց: Այդ բեմադրության հեղինակն ու մասնակիցները հիմա թատրոնում չեն: Թատրոնի խոշորամարմին ղեկավարը պատասխանատվություն զգա՞ց: «Ես թույլ էի տվել...»: Այս էր նրա խոսքը: Ուրեմն պետք էր թույլ չտալ, որ մի առողջ ծիլ աճի թատրոնի արված պատերի ներսում: Սա նոր երևույթ չէ մեր կյանքում և, իհարկե, խորեն Աբրահամյանի անձնական արատը չէ: Միջավայրի արատն է, խորենն էլ դրա կողմերից մեկը: Դա սովորական բան է ոչ միայն արվեստում, այլև արվեստագիտության մեջ: Ղեկավարներն ատում են այն ամենը՝ գործ կամ գաղափար, ինչ իրենց փորում չի առաջացել: Օրինակ, ի՞նչ հետք մնաց Երևանի դրամատիկական թատրոնում «Աշնան արևից» և Վիոլետա Գևորգյանի անսպասելի ու անհամեմատելի դերասանական պոթիկումից: Լավ գործն արմատ չի գցում մեր անդաստանում, ծլում է ու ոտքի տակ գնում: Թատերագիրը չի ուզում լավ պիես տեսնել, եթե դա իրենը չէ, բեմադրիչը չի ուզում կարգին բեմադրություն տեսնել, դերասանը... օ՛, չհամարձակվես, քննադատ, նրա կողքի մարդուն տեսնել...

Մեր ակադեմիական կոչվող թատրոնի նավը վաղուց

է ծակվել: Չկա այսօր այն թատրոնական հաստատու-
թյունը, որ կանգնած լինի մեր կյանքի կենտրոնում,
արդարացի իր պետական կարգավիճակը որպես ավան-
դական, ակադեմիական, ազգային, այն, ինչ ունեն բոլոր
քաղաքակիրթ ազգերը: Ո՞վ է կրում այս վիճակի պա-
տասխանատվությունը, մարդի՞կ, թե՞ ժամանակը, գուցե
քննադատությունը...

Քննադատությունը չէ, որ թատրոն է ստեղծում կամ
ավերում: Եվ քննադատությունը չէ, որ դժգոհ է թատ-
րոնից: Հասարակությունն է դժգոհ: Այս է ճշմարտու-
թյունը: Դա ոչ ոք չի կարող հերքել: Ընկերաբանական
հարցում է հարկավոր և լուրջ ուսումնասիրություն:
Թատրոնը չի կարող իրականանալ ոչ ծափերով, ծաղիկ-
ներով ու համբույրներով, ոչ էլ լրագրային հաճոյախո-
սություններով, կամ արտասահմանյան ելույթներով:
Թատրոնն իրականանում է հասարակական գիտակցու-
թյան մեջ: Եթե մի թատրոն չի ստեղծում հասարակա-
կան զգացմունքների շարժում իր երկրում և իր մայրա-
քաղաքում, ոչինչ արժեն դրսում ստացած գովեստներն
ու մրցանակները: Թող մեզ չվախեցնեն անգլիական
«Գարդիանով», ոչ էլ նորվեգական «Դադբլադետով»:
Թատրոնը սպորտ չէ, և տեղը չէ պարծենալու դրսի
հաղթանակներով, մանավանդ, որ գիտենք նաև ձախո-
ղումների մասին: Այդ լուրերն էլ հասնում են: Մեկընդ-
միշտ ընդունենք, որ թատրոնը ազգի հասարակական
գիտակցության տունն է, հոգևոր խորհրդարանը, ոչ թե
տուրիստական խումբ, և գոյատևել կարող է նախ և
առաջ իր հողում սերմանած ճշմարտություններով: Այդ
հողը ազգն է ու ազգային միջավայրը: Մեկ անձ թմբ-
կահարելով, որքան էլ այդ անձը «խոշոր» լինի, թատ-
րոն չեն փրկում: Եվ ինչո՞ւ փրկել, եթե թատրոնն ինքն
իր ներքին էներգիան չունի, եթե նրա հասարակական
անհրաժեշտությունը չի զգացվում: Արվեստը չեն
փրկում, արվեստն առաջանում է ինքնին, գոյատևում

իր ինքնակեցությունն օրենքով ու տրամաբանությունը:
Եվ ոչ մի քննադատ կործանելու նպատակ չունի:
Քննադատությունն էլ ունի իր նպատակները, իր տա-
րերը, իր կիրքն ու ծայրահեղությունը, իր լեզուն՝
բնության տված գենը, որից ոչ ոք չի հրաժարվում: Եվ
ամենակարևորը. քննադատությունը դուրս է կուլիսա-
յին հարաբերություններից, պատենչի այս կողմում է:
Քննադատության հենակետը թատրոնական միջավայրը
չէ, այլ գիտությունը: Քննադատությունը շահ ու կո-
րուստ չունի թատրոնական առևտրում, շուկայից դուրս
է: Իսկ թատրոնը պատկանում է հասարակությանը՝
հասարակական հաստատություն է, և հասարակույթու-
նը գիտե իր ունեցածի ու չունեցածի արժեքը:

վայրը տնամերձ չէ, որ ուզես՝ շենք կառուցես, ուզես՝ ծառ տնկես: Թե ինչ պետք է արվի այնտեղ (և ինչ կարող է արվել, բացի հնագիտական պեղումներից), որոշելու է գիտությունների ազգային ակադեմիան, եթե զրկված չէ իր կարգավիճակից: Իսկ եթե մեզանում հնավայր կեղծելը նոր բան չէ, այստեղ արդեն ոչ մարդպետն է մեղավոր, ոչ էլ նրա պատվելի հովանավորը: Ժամանակին գիտության մարդիկ են տվել հնավայր ու հուշարձան կեղծելու օրինակը:

Այսպես.

Ի՞նչ վիճակում է Թեյշեբայինի ամրոցը (Կարմիր բլուր): Պեղված իրերը թանգարաններում են, գրվել են գրքեր ուսերեն՝ «Վանի թագավորություն», «Ուրարտուի արվեստ» և այլն: Իսկ հնավայրն ավերված ու լքված է խողանոցի մակարդակով: Մի հունական թատրոնն չկառուցե՞նք: Դրա հիմնավորումը դժվար չէ հերյուրել:

Այս մեկ:

Էրբբունի ամրոցի պեղված հիմքերի վրա կառուցվել է մի նոր շինություն կասկածելի նախագծով, մոգոնված բան: Հնավայրը կեղծված է: Ոչ մի ողջամիտ մարդ չի հավատա, թե այդտեղ հնություն է եղել, և ոչ մի հետազոտող չի կարող նոր բան պարզել: Գիտության ճանապարհը փակված է. քարը գլխին, ձյունը գլխին: Ամեն ինչ վերջանում է մի բարակ գրքույկով: Թատրոնն է պակասում:

Այս էլ երկու:

Տարիներ առաջ տուրխտական շահերի նկատառումով և ինժեներական պարզունակ եղանակով վերականգնվեց Գառնիի հունա-հռոմեական տիպի տաճարը ի փառս հայոց ինքնատիպ ճարտարապետական արվեստի, մի շինություն, որ այնքան է «ինքնատիպ», որքան հռոմեական դարաշրջանի շատ կառույցներ մերձարևելյան երկրներում: Բայց ինչպե՞ս վերականգնվեց:

2050 – ԿԵՂԾ ՀՈՐԵԼՅԱՆ ԵՎ ՇԻՆԾՈՒ ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

Տգիտությունը դիվային ուժ է, և վախենում ենք, որ պատճառ հանդիսանա դեռ շատ աղետներ:

Յր. էնգելս

Նոր բան չէ, զարմանալի չէ. կեղծիքը միշտ էլ ավելի տպավորիչ է, մատչելի, ամբոխին ներշնչող, քան պարզ ճշմարտությունը: Ըշմարտությունից օգուտ քաղելը դժվար է. մեջը հաշիվ չկա: Ու քանի որ այդպես է, առօրյա շահերի տեսակետից են լուծվելու շատ հարցեր, որպես թե հայրենասիրաբար, մի բան էլ՝ խաչ ու բուրվառով, թե՛ «զգործս ձեռաց մերոց ուղիղ արա...»:

Լավ է, եթե վնաս չէ ճշմարտությանը, մտքին ու խղճին:

Ի՞նչ էր եղել, ո՞ւմ գլխում ծագեց այն ռաբիսային գաղափարը, թե պատմական Արտաշատի տարածքում պետք է հունական թեստրոն կառուցել՝ մի բան, որի եղած լինելը հայտնի չէ, վկայված չէ որևէ փաստով՝ ոչ հնագիտական, ոչ մատենագրական: Եթե վկայված էլ լիներ, կամ մի քար մնացած լիներ, միևնույն է, հնա-

«Քարին զարկած են, ըսել է՝ քարին տեղը չէ գտնված», — ասաց իտալահայ ճարտարագետ պրն. Բամբակյանը, նայելով շինություն պատերից դուրս մնացած ու մրճահարված պատմություն հետքերին: Կեղծիքի աստիճանը պարզ էր: Թատրոնն էր պակասում: Վարդան Աճեմյանը նայեց նորակառույցին, ասաց՝ «Եվրիպիդես կբեմադրեի էստեղ...»: Ժամանակ անցավ: Մի կիսազբաղեա քրմապետ հոչակեց իրեն համազյուղացի ամբոխի փակ-գաղտնի քվեարկությանը, և հորինվեց մի «սուրբ գիրք», մի ցլիկ գետնով տվեցին, մորթեցին, զոհեցին, կերան, որ ավելի մոտենան «ազգային արմատներին»: Ափսո՛ս, հազար ափսո՛ս, ցլիկ, որ ավելի տաղանդավոր էիր ու անվնաս «քարին զարկողից» էլ, քեզ հոշոտող քրմապետից էլ:

Այս էլ երեք:

Քարին զարկողի գլխին զարկող չի եղել, և տրամաբանությունը պարզ է՝ «քիչ ենք, բայց հայ ենք»:

Այս տրամաբանությունը «խորվիրապի» բերդապարսպի մնացորդն էլ ենթարկվել է համապատասխան ռաբիսային վերամշակման ու ծառայել որպես կինոնկարի դեկոր մի «Մխիթար սպարապետի» համար: Քարեր են տաշվել ու շարվել, մուտք ու լուսամուտ և անկյուններ են հորինվել, որ հետագայում օգտագործվելու էին ոմն Արամոյի երգերի հեռուստատեսագրման համար և այլն: Սարքված է արևելյան կիսազյուղական, կիսաքաղաքային բակի նման մի տարածք՝ խորովածանոց-քյաբաբանոցի հարմարեցված, ըստ քեֆ քաշողի աչքաչափի ու ճաշակի, և այսպես, ինչպես բանաստեղծը կասեր, «այստեղ նախրյանն է նազում...»:

Այս էլ չորս, ու հասնում ենք ո՛ւր:

Ամենակարևոր, ամենից քիչ պեղված, ամենից շատ ուսումնասիրություն կարոտ հնավայրերից մեկն է պատմական Արտաշատը պետական սահմանի փշալարերի մոտ: Եթե միջնաբերդի քարերին վաղուց են զարկել,

ի՞նչ է մնում, ի՞նչն է խանգարում մի թատրոն սարքելուն: «Մշակույթի» գործ է. ով առաջ ընկնի, նա կեցցե...

Եվ քարը դրված է ի հիշատակ 2050 և 1 տարվա պատմության: Հաշիվն ստույգ է, անելիքն արձանագրված:

Եվ քարին զարկողն ո՞վ է:

Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտում արդեն երեք հոգիված է գրվել, ու հնավայրը պեղող հնագետ գիտնականների ձայնը տեղ չի հասնում: Ոչ մի արձագանք: Ո՛ւմն է այս հողն իր պատմությանը ու ներկայով:

Քարը դրված է Արտաշես աշխարհակալի սահմանաքարի նման:

Օ՛, էս էն քարն է, որ ձորից դուրս են բերել Հայոց աշխարհի վերջին տերերը ի հաստատումն կերած-խմած ազգային հպարտության, և ո՞վ կարող է խոսել 2050 և 1 տարվա քաղաքակրթության ժառանգորդների դեմ: Բանը մտածված կամ որոշված է երկու կաբինետում, մասնավոր կարգով, բայց քարը, մեկ էլ տեսար, խոսողի գլխին եկավ հրապարակորեն ու «հայրենասիրաբար», մի քծնողի ձեռքով:

Ա՛մեն հարց իր պատմությունն ունի, և մեկ մարդու մտահղացում չէ այս «արտաշեսյան սահմանաքարը»: Սա իր խորը գնացող հիմքով Մոսկվայի Վազանկովյան գերեզմանոցում է և մի անկյունով... Ուզե՞կատանում: Սա ի՞նչ պատմություն է, կասեն: Լուրջ է: Հայոց պատմությանը, մշակույթին ու լեզվին օտար մի հեղինակի՝ հանգուցյալ պրոֆեսոր Գեորգ Իոսիֆովիչ Գոյանի երկհատոր գրքի «Հայ թատրոնի 2000 տարին» (ռուսերեն, Մոսկվա, 1952) սենսացիոն վերնագրով ներշնչված և իր իսկ Գոյանի ղեկավարությունում է հերյուրվել նաև ուղբերկական թատրոնի չէթե 2000, այլ 2300 տարվա զրույցը, և թատերական արվեստի պետական ինստի-

տուտի (ГИТИС) ԽՍՀՄ ժողովուրդների թատրոնի պատմությունն նույն Գոյանի սարքած ամբիոնում մրցություն է սկսվել, թե պատմությունից ուշացած ազգերից որի թատրոնը քանի հարյուր տարով կարելի է հեռավոր անցյալի խորքը քաշել, այն դեպքում, երբ քաղաքակիրթ ու կենդանի ազգերի թատրոնները հազիվ են ձգում չորս ու կես հարյուր տարին, մեր առջև դնելով հարյուրավոր հատորներով դրամատուրգիական ժառանգություն:

Այսպես, հազարամյակների պատմությունն խոստացող սենսացիոն վերնագիրը, ելակետը կես էջից մի քիչ ավել գրական հիշատակություն հունական մի խմբի ներկայացման մասին, 53 թ. (մ.թ.ա.), Արտաշատի պալատական խնջույքի սրահում: Հիշատակողն էլ այս դեպքից 93 տարի հետո ծնված հեղինակ Պլուտարքոս, որ լսե՞լ, թե՞ կարդացել է այս մասին մի տեղ: Իսկ Արտաշատի թատրոնական շենքի մասին ոչ մի խոսք, ոչ այստեղ, ոչ էլ մի այլ տեղում:

Որքանով է լուրջ հանգուցյալ պրոֆեսորի ստեղծած իրավիճակը, որքանով են հավատ ներշնչում տակնուգլուխ փաստարկումներն ու կողմնակի տվյալներն իրենց նենգափոխումներով, ուսումնասիրողի համար պարզ է, և տեղը չէ բանավեճի: Գիտությունը սենսացիաներ չի սիրում, սենսացիաները բանավեճ չեն վերցնում, օրաթերթի էջն էլ դրա տեղը չէ: Բանավեճը նույնքան անլուրջ է նման դեպքերում: Իսկ եթե գրգռում է կեղծիքը, լավ է ուսումնասիրությունը տանել գիտական ճանապարհով. միևնույն է՝ ոչ մի սենսացիա գիտական շրջանառության մեջ չի մտնում: Այս է եղել նաև Գոյանի գրքի ճակատագիրը: Ինչ վերաբերում է հայոց հնագրի ու միջնադարի թատրոնին, ապա, ինչ խոսք, հին է, ավելի հին, քան Գոյանի գրքում է երևում, հին ու անհետացած, բայց ոչ հունական թատրոնի տեսքով և օրիսեստրիկ թեատրոնում:

Դա փաստարկված է տողերիս հեղինակի աշխատությունում՝ «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» (Ե., 1990): Եվ այս երևույթը կապ չունի Արտաշատի պալատական ներկայացման հետ, որը մի դրվագ է այն ժամանակ արդեն պատմության գիրկն անցած ատտիկյան դասական թատրոնից, մեռնող մշակույթի վերջին կայծերից մեկը, որ մարել է առաջավորասիական հողում: Այս է եղել հունական խմբի երևույթը պալատում, ոչ թե շենքում: Մեռնող մշակույթը չէր կարող ծնունդ տալ մեկ այլ ժողովրդի ազգային մշակույթի, չէր կարող հող գտնել այնտեղ, երբ ինքն արդեն կորցրել էր իր հողը՝ աթենական պոլիսային կյանքը:

Բայց հարցը վերաբերում է շենքին:

Գոյանի գրքի առաջին հատորի ծանոթագրություններում բերված է Պլուտարքոսի «Կենսագրություններ» երկի «Մարկոս Կրասոս» գլխի 33-րդ պարագրաֆը հին հունարեն, ուր պարզ ասված է, որ ներկայացումը եղել է պալատական սեդանատանը: Հեղինակին թվացել է, թե իր ընթերցողներից ոչ մեկը հին հունարեն չի իմանալու, ինչպես ինքը չի իմացել, և չի կարգալու դա: Այս է ամենածածկելի նենգափոխություններից մեկը: Աղբյուրը մի բան է ասում, հեղինակը մի ուրիշ բան է փորձում ապացուցել:

Վերջապես, եթե հին հունական թատրոնի Հայաստան մտնելու 2050 տարին էր նշվում, ուրեմն թող թույլ տրվի ասել, որ այդ թատրոնն ավելի վաղ է մտել Հայաստան՝ Արտաշատի պալատական ներկայացումից հարյուր հիսուն տարի առաջ: 1911 թ. ռուս հնագետ Սմիռնովը հունարեն արձանագրություններ է գտել Արմավիրում, և այնտեղ մի տող կա Եվրիպիդեսից ընդօրինակված, որոշ «բարբարոսական» աղավաղումով: Մոտավորապես 200 թ. մ.թ.ա.: Ի՞նչ անենք, չե՞նք կառուցենք: Շենքը եղել է, բայց ոչ Արտաշատի, ոչ էլ Արմավիրի առիթով հիշատակված չէ: Շենքը Տիգրանա-

կերտում է եղել, ըստ Պլուտարքոսի «Կենսագրությունները» «Լուկուլլոս» գլխի 29-րդ պարագրաֆի: Հիշատակված է, բայց որևէ հետք գտնված չէ: Ինչպիսի՞ն է եղել Տիգրանի կառուցած շենքը 69 թ. (մ.թ.ա.): Հայտնի չէ: Բայց տարիներ առաջ Երևանի գրականություն և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնի ցուցասրահում ապակու տակ դրված էին երկու մակետ, մեկը Եփեսոսի թատրոնի, մյուսը Ասպենդի թատրոնի տեսքով, մեկի տակ գրված էր «Արտաշատի թատրոն», մյուսի տակ՝ «Տիգրանակերտի թատրոն»: Մտածել են, թե այցելուներից ոչ մեկը ոչինչ չգիտե, չի տեսել կամ գիրք չի թերթել: Սա նույն սիրողական վերաբերմունքն էր, որ հասցրել է այսօրվա թյուրըմբռնումներին ու անխորհուրդ ծրագրերին: Իսկ ուզեցե՞լիք տարբերակն էլ այս է: Ալեքսանդր Մակեդոնացին 329 թ. (մ.թ.ա.) մտել է Բակտրիա, և իր ձիու թամբի պայուսակում ունեցել է ձեռագրեր, դրանց թվում, ենթադրվում է, Եվրիպիդեսի ողբերգությունները, կարդալու համար: Ուզեցե՞լիք ստանը Բակտրիայի և Սոգդիանայի տեղում է, ուստի ուզեցե՞լ թատերագետ Ռախմանովը որոշել է իրենց ազգային թատրոնի տարիքը՝ այսօր արդեն 2327: Այ կսպես կտան ու կանցնեն...

Անցյալ տարի Հայաստանի թատերական գործիչների միությունն անապահովության մի նիստում հայտարարվեց, թե նշելու ենք հայ թատրոնի 2050 տարին: Ես փորձեցի մի բան ասել, բայց իզուր: ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի անուն տվեցին, «Թատրոնի միջազգային ինստիտուտի» և Հայաստանի Հանրապետության անապահով: Գտնվեցին մարդիկ, որ հեզանաքով ընդունեցին կարծիքս, մեկ-երկուսը ներողամիտ ժպտացին, թե ինչպե՞ս չեմ հասկանում խնդրի գործնական, առօրյա շահի նպատակները... Երկու հոգի էլ սկսեցին պաշտպանել ինձանից ազգային մշակույթը ուսասխոսությանը: Համառել պետք չէր: Խոստացա ֆելիետոն գրել ու խոսքս կատարում եմ:

Անցյալ տարվա աշնանը տեղի ունեցավ թատերական փառատոն՝ «Անտիկ աշխարհը և մենք»: Բերվեցին միջակ ու միջակից ցածր ներկայացումներ՝ անտիկ և ոչ անտիկ: Հանդիպումներ, ողջույններ, համբույրներ, ծաղկեփնջեր և կերուխում «Խորվիրապի» բլրին, բարեկամության արցունքներ, հարաբերությունների ճշտում: Ոչինչ, թե մի-երկու ներկայացում էլ խաղացվեցին կիսահարբած ու անմիտ: Ոչինչ, աշխուժացավ թատերական մթնոլորտը, լուծվեցին որոշ անձնական հարցեր: Եվ ի՞նչ:

Այն, ինչի մասին խոսում էին ՅՈՒՆԵՍԿՕ և «Թատրոնի միջազգային ինստիտուտ» վկայաբերելով և հանրապետության անապահով նյութական հովանավորությունն ակնկալելով, իրականացավ ընդամենը մի մարզպետի մակարդակով: 2050 հոբելյանական տարվա բոլոր զրույցները Արարատի մարզից այս կողմ չանցան: Ո՞ր թերթը գրեց այդ... միջազգային նշանակության հոբելյանի մասին: Հանդեսը եղավ «Խորվիրապի» բլրին, և 2050 թիվը դրվեց ընդամենը վաթսուհորս տարվա պատմություն ունեցող մարզային թատրոնի ճակատին: Իսկապես որ «քիչ ենք, բայց հայ ենք»: