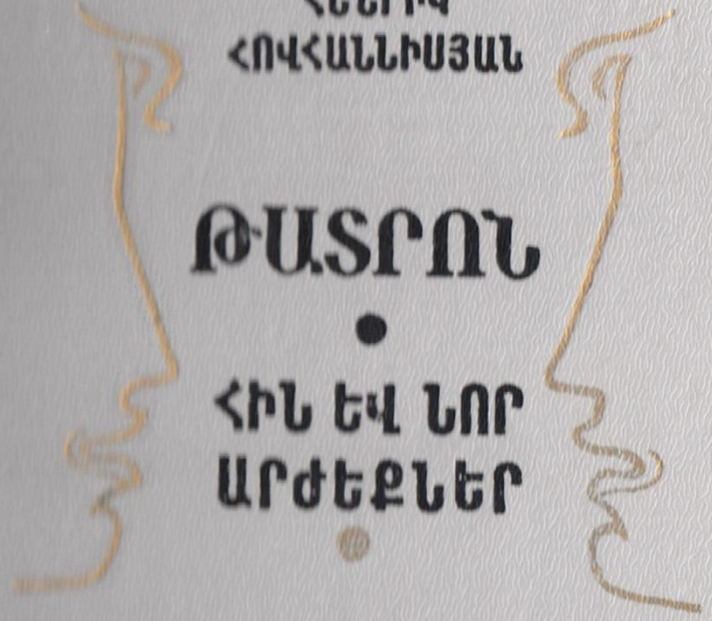


ԵՐԵՎԱՆԻ ԱՊՐԷԼԻԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈԿԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆ

ՀԻՆ ԵՎ ՆՈՐ
ԱՐԺԵՔՆԵՐ



ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈԿԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏԻՈՆ

ՀԻՆ ԵՎ ՆՈՐ
ԱՐԺԵՔՆԵՐ



Handwritten signature and date:
31.5.1986

Հովհաննիսյան, Հ. Վ.

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

Հ. Հովհաննիսյանը նաեղված անուն է հայ բառերագիտության ասպարեզում: Ներկա ժողովածուն ամփոփում է հին. միջնադարյան և հոր բառերի պատմությանը նվիրված նրա հոդվածներն ու ակնարկները:

Ասանձին բաժնով ընթերցողին ներկայացվում են սովետահայ բառերին վերաբերող տեսական-ֆենադատական հոդվածները:

Գիրքը նախատեսվում է մասնագետների և բառերական արվեստով հետաբերվողների համար:

4907000000(361)

Հ----- 250, 86 «Տ»

705(01)86

ԳՄԳ 85.443(2)7

Հ 254

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍԷ

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

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

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

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

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

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

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

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

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

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

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

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

սինդոսներ (*συνῶδος* — երգողների խումբ, Ճանապարհի ընկերներ) կազմած, դեռևս Մակեդոնացու ժամանակներից թափառում էին հայրենի բնաշխարհից դուրս, հասել էին մինչև Բալտիկա և Սոգդիանա: Եվ ահա, Տիգրանը գերեվարել էր սինդոսների մի մեծ խումբ և բերել Հայաստան:

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

Այսբանն է մեզ հայտնի Տիգրանակերտի թատրոնի մասին:

Կողոպտված մայրաքաղաքը վերականգնվում է հաջորդ տարիներին և միառժամանակ մնում Հայաստանի քաղաքական կենտրոնը: Բնական է և տրամաբանական, որ թատրոնի շենքը պետք է օգտագործվեր: Բայց ինչ է խաղացվել այնտեղ, չգիտենք ու չենք կարող իմանալ: Գիտենք, որ Տիգրանը հելլենասեր էր, և թատրոնը ծառայելու էր նրա հելլենասիրությանը: Պատմական գրականության մեջ չկան ակնարկներ այն մասին, թե Տիգրանի թագավորության հետագա շրջանում, մանավանդ վերջին՝ խաղաղ տարիներին (61—56 թթ.), երբ նա այլևս կայսր («արքայից արքա») չէր, այլ ազգային թագավոր, ինչ դեր է ունեցել Տիգրանակերտի թատրոնը: Բայց Պլուտարքոսի մյուս հիշատակումը, որ Տիգրանի որդին ու հաջորդը՝ Արտավազդ Երկրորդը (56—34 թթ.) «գրում էր ողբերգություններ, ծառեր ու պատմություններ» (*τραγῳδίας ἐποιεῖ καὶ λόγους εἰρηαι καὶ ἱστορίας*)², պարզ ասում է, որ այդ երևույթի կուլտուրական նշանակությունը փոքր չի եղել հայոց պալատական-ազնվական միջավայրում:

Արտավազդը կրթվել ու դաստիարակվել էր որպես հելլենա-

² Նույն տեղում:

³ Plutarchi, Vitae, II Parisus, 1647, p. 673.

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

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

Արտավազը Երկրորդը նույնպես անվանել է իրեն հելլենասեր և ունեցել է նույն կուլտուրական կողմնորոշումը, ինչ իր հայրը, թեպետ նրա գործունեությունը նույն ծավալը չուներ: Արտավազի օրոք Հայաստանը կայսրություն չէր արդեն, այլ ազգային թագավորություն՝ «բարեկամ ու դաշնակից Հռոմի», ինչպես համաձայնել էին Տիգրանն ու Պոմպեոսը 66 թվին: Բայց Արտավազը հոռոմեասեր չէր դարձել՝ քաղաքականապես իրեն հպատակ չէր զգում: Նա հելլենասեր էր, իսկ հելլենասիրությունն ուներ ոչ թե քաղաքական, այլ կուլտուրական կողմնորոշման իմաստ: Պլուտարքոսի հիշատակությունից հայտնի է դառնում, որ նրա գրական զբաղմունքն արդյունք էր նաև թատերական հետաքրքրությունների: Այս է վկայում պալատական թատերախմբի գոյությունը Արտաշատում և Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» ներկայացումը 53 թ. (մ. թ. ա.): Պալատական խընջույքների դահլիճում տեղի ունեցած այս ներկայացումից Պլուտարքոսը նկարագրում է մի տեսարան, որը մեզ համար ունի երկակի հետաքրքրություն: Այստեղ տեսնում ենք հայոց քաղաքական պատմության հետաքրքիր մի դրվագ և ուշ անտիկ թատերական ավանդության խիստ յուրահատուկ մի փաստ:

Արտավազը դիվանագիտորեն երկդիմի վիճակում էր իր հզոր հարևանների՝ Հռոմի և պարթևական Պարսկաստանի հանդեպ: 53 թ. պարթևա-հռոմեական պատերազմի ժամանակ նա հարկադրված էր սեպարատ հաշտություն կնքել Հայաստան ներխուժած պարթևների հետ: Իսկ Միջագետքի Խառան քաղաքում պարթևների դեմ կովող հռոմեացի զորավարը՝ Մարկոս Կրասոսը (որ փառք էր վաստակել Սպարտակի ապստամբությունը ճնշելով) Արտավազի «դավաճանությունից» կատաղած, սպանում էր պատժել նրան, պարթևների հետ հաշիվը մաքրելուց հետո: Բայց ձակատագիրն այլ բան էր պատրաստել նրա համար: Կրասոսը դառնալու էր «Բաքոսուհիների» ներկայացման անկենդան մասնակիցն Արտաշատում: Պարթև զորավար Սուրենը Խառանի ձակատամարտում ջարդում է նրա լեզիոնները, և սպանված Կրասոսի գլուխը պարթև զինվորների մի հեծելախումբ, Սիլլակես անունով ոմն սատրապի գլխավորությամբ, հասցնում է Արտաշատ, հայոց արքունիք:

«Մինչ այդ ամենը տեղի էր ունենում,— գրում է Պլուտարքոսը,— Որոգեսն (պարթևների թագավորը — Ն. Ն.) արդեն հաշտվել էր Արտավազը Արմենի հետ և համաձայնել նրա

քրոջ ու իր որդու՝ Բակուրի ամուսնության: Նրանք միմյանց խնջուքների ու գինարբուքների էին հրավիրում, որոնց ընթացքում խաղացվեցին հունական բազմաթիվ պիեսներ («πολλά παρεσιγγετο των από της Ελλάδος ακουσματων»)⁴: Դրանցից մեկն էր Եվրիպիդեսի «Բաքսուսիներ» ողբերգությունը, որի ներկայացման պահին էլ պալատ է մտնում Սիլլակեսը Կրասուսի գլուխը ձեռքին: «Այն պահին, երբ Կրասուսի գլուխը հասցրին պալատ, — շարունակում է Պլուտարքոսը, — ճաշատեղաններն արդեն հավաքել էին, և ողբերգակ դերասան (τραγωιδων δε υ'πολοι'της) Յասոն Տրալիանոսն արտասանում էր Եվրիպիդեսի «Բաքսուսիների» Ազավեի հատվածը»⁵:

Նկարագրվող դեպքը, ինչպես նկատում ենք, գերթ չէ վիպական մշակումից: Օգտվելով որևէ անմիջական կամ թերևս միջնորդ մի աղբյուրից, Պլուտարքոսն ինչ-ինչ մանրամասներ շրջանցել է: Այդ ի՞նչ պատեհ զուգահեյություն էր: Խառանից մինչև պարթևների մայրաքաղաքը՝ Տիզբոն, ճանապարհին ավելի կարճ էր, քան մինչև Արտաշատ: Սուրենը թերևս սուրհանդակների միջոցով իմացել էր, որ թագավորը Տիզբոնում չէ, այլ Արտաշատում: Տպավորությունն այնպիսին է, թե նա գիտեր, որ Կրասուսի գլուխըն ուղարկում է որպես «Բաքսուսիների» ներկայացման սկեյնոպոեմա (σκηνοποιήμα -բեմական իր): Միջագետքից ճանապարհ ընկած պարթև հեծելախումբն Այրարատյան աշխարհ էր հասել, ո՞վ գիտե, քանի օրում, և Կրասուսի գլուխը պալատ էր բերվում ինչո՞ւ «Բաքսուսիների», ոչ թե մի այլ պիեսի ներկայացման պահին: Սիլլակեսն ու պարթև զինվորների ջոկատն այդ ի՞նչ ճշգրիտ հաշվարկով էին վրա հասնում իրենց իսկ արարքը թատերախմբին միմյուցից մի տեսարանի:

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

վածը: Եվ ահա, Յասոնի ձեռքին է Պենթևսի գլուխն ակնարկող սկևոպոեման: Ենթադրվում է, որ այս սիմվոլիկ տեսարանը նախապես պատրաստված է եղել, դժվար է ասել, Արտավազդի՞, թե՞ Որոդեսի ցուցումով⁶:

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

Վերադառնալով լեռներից,

Բերում ենք նոր կտրած բաղեղն իր բնով՝

Բարեհաջող մի որս:

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

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

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

⁴ Նույն տեղում, էջ 673:

⁵ Նույն տեղում, էջ 674:

⁶ Տե՛ս Գ. Գոյն, 2000 лет армянского театра, т. I, М., 1952, стр. 129—135:

⁷ Պլուտարքոս, նշվ. հրատ., էջ 674:

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

Սա միայն ենթադրություն է:

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

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

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

օրխեստրայի (ὄρχηστρα) կենտրոնում, Դիոնիսոսի զոհասեղանի՝ թիմելեի (θύμειλος) մոտ կանգնած պրոտագոնիստը⁸, որին հին հույներն անվանում էին նաև հիպոկրիտես (ὑποκριτής — դերասան), երգային տրամախոսության մեջ է մտնում պարերգակների կամ խորևտիսների (χορευτής) խմբի կամ խորոսի (χορός — պարերգ) հետ: Սա հին ատտիկյան պարերգական դրաման է, որ ձևավորվել էր 6—5-րդ դարերում և հելլենիզմի դարաշրջանում մարում էր: Թատերական այս համակարգն իր հասարակական դերը գրեթե կորցրել էր արդեն Արիստոտելի և Ալեքսանդր Մակեդոնացու ժամանակներում (4-րդ դ.): Աթենական պոլիսային դեմոկրատիայի հետ միասին պարերգական դրաման դարձել էր անցյալ, հելլենիզմի դարաշրջանում (3—1 դդ.) վերջնականապես կորցրել էր հասարակական հողը, իսկ հռոմեական դարաշրջանում վերանում էր: Հռոմեական թատրոնում պարերգական ձևը չէր կարող ըմբռնվել, քանի որ չկար այստեղ նույն պաշտամունքային հողը: Եվ, բացի այդ, հռոմեական թատրոնն օրխեստրիկ չէր, այլ արդեն սցենոգրաֆիկ (բեմական) և բերում էր այլ կարգի դրամատուրգիա, որը մի կողմից պրետեքստատան էր՝ քաղաքական ողբերգությունը, մյուս կողմից՝ հունական կյանքից առնված կենցաղային կատակերգությունը՝ ֆաբուլա պալլիատան (fabula—գրույց, pallium— թիկնոց, fabula palliata— պատմություն թիկնոցով կամ թիկնոցախաղ): Եվ ահա, հին պարերգական (խորային) դրամայի պատկերը տեսնում ենք Արտաշատի պալատական խնջույքում: Ազավեի դերակատար Յասոն Տրալիանոսը արտասանում ու երգում է պարերգակների խմբի հետ: Սա թերևս նշանակում է, որ Տիգրանի ժամանակից փոքրասիացի հույն դերասանների միջոցով Հայաստան էր ներթափանցել թատրոնի հին ատտիկյան տիպը: Ռա հարյուրամյակների ավանդություն էր, որի կրողները Առաջավոր Ասիայում և Մերձավոր Արևելքում թափառող հույն դերասանների սինդոսներն էին: Սա իհարկե հին դասական թատրոնը չէր, այլ նրա վերապրուկը:

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

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

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

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

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

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

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

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

1980

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ԱՎՈՒՆՔՆԵՐԸ

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

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

նակ դրաման չափազանց լայն երևույթ է թատերական կոնտեքստներից դուրս: Դրությունների ու գործողությունների ամբողջացված ներկայակցում է այդ կամ սյուժետային առանձնահատուկ կառուցվածք, որ կարող է դրված լինել ամեն մի վիպական պատումի և ամեն մի խաղային գործողության հիմքում: Դրամայից տարբեր է դրամատիզմ հասկացությունը, որը, եթե հայերեն թարգմանենք, գուցե ավելի հասկանալի դառնա՝ լարվածք, հուզական լիցք, բացահայտման ձգտող ուժ: Դրամատիզմը էսթետիկական կատեգորիա է, դրաման՝ վիճակների կոմպլեքս կամ վերարտադրության եղանակ: Թատրոնը նույնպես վերարտադրության եղանակ է, որ կենդանի առարկայացում է տալիս դրամատիկական գործողությանն ու դրամատիզմին: Որպես գեղարվեստական աշխարհ, թատրոնն ավելի լայն է՝ ենթադրում է ավելին, քան դրամատիկական գործողությունը: Եվ, այնուամենայնիվ, դրաման է թատրոնի, որպես համադրական արվեստի, կառուցվածքային հիմքը, գեղարվեստական վերարտադրության տարարժեք ձևերը միավորող, նրանց շարժում և կենդանություն ներշնչող ուժը:

Դրամա բառի վերջին, ժամանակակից ու ամենահասկանալի իմաստն է դրամատուրգիական տեսակ, որտեղ գործողությունը միտում է ոչ աղետի և միստիկական լավատեսության, ինչպես ողբերգության մեջ, ոչ էլ դրության մերկացման ու ծաղրի, ինչպես կատակերգության մեջ, այլ արտաքին հաշտության և ներքուստ անլուծելի վիճակի, որ ենթադրում է գործողության մեկ այլ ընթացք, գործող անձանց արարքների այլ ուղղություն: Դրաման միջին մի տեսակ է, միջին աստիճան՝ ողբերգությունից ցած և կատակերգությունից վեր, այսինքն՝ ոչ դեպի աղետ, ոչ դեպի ծաղր: Եվ այդ միջին աստիճանի անվանումը դարձել է ունիվերսալ՝ հատկանշում է դրամատուրգիական բոլոր տեսակներն ու ժանրերը, ներառյալ թատրոնը՝ իր բոլոր դրսևորումներով: Դրամայում գործողությունը չի ավարտվում կամ ավարտվում է միայն ձևականորեն: Ամենաստույգը, այս առումով, էժեն Յոնեսկոյի բնորոշումն է: «Պիեսը, — գրում է նա, — այնպիսի կառուցվածք է, որ բաղկացած է Վժիռների ու պայմանների մի ամբողջ շարք դրություններից, որոնք գնալով թանձրանում են, դառնում ավելի ու ավելի ինտենսիվ, այնուհետև հանգուցավորվում, շփոթվում, որպեսզի կրկին հանգուցալույծ լինեն կամ ավարտվեն անելանելիության ու անհնարինության մեջ»¹: Ամենատարողունակ բնորոշումն է այս, որ

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

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

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

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

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

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

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

² *Տե՛ս* А. Веселовский, Историческая поэтика, 1940, стр. 302:

³ *Տե՛ս* Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 331:

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

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

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

⁴ Հմմտ. Վ. Բրոյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 2, Երևան, 1980, էջ 21:

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

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

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

⁶ Տե՛ս Ա. Արշարունի, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961, էջ 206—281:

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

* * *

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

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

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

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

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

8 Մովսես Խորենացու Պատմություն Հայոց, աշխ. Մ. Արևիկյանի և Ս. Հարությունյանի, Տփղիս, 1913, էջ 27 (ընդգծում իմն է. — Ն. Ն.)

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

10 Մ. Էմին, Վեպր հույն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 96 (հատվածը ներկայացված է թարգմանաբար):

շարունակող: Եվ պար բառին Էմիլը տալիս է երկակի բացատրություն. **կիկլոս** (հունարեն՝ κύκλος — պարբերականություն, շարք, ցիկլ) և ПЛЯСКА (պար՝ բառի միանգամայն նոր ըմբռնումով): Սա հետաքրքիր է այնքանով, որ մեզ է ներկայացնում նրա ստեղծման երկու կողմերը՝ վերարտադրության եղանակ՝ պարահմբային ներկայացում, և սյուժեների փոխադարձ շարունականան կամ ցիկլային կապ:

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

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

Հին հայերեն **պար** բառի նախնական նշանակությունն է **շարք, խումբ, շրջան**¹¹: Սա համապատասխանում է հին հունարեն ոչ այնքան **կիկլոս**, որքան **խորոս** (χορός) և **խորեիա** (χορεία) բառերին, որոնց իմաստը համապատասխանում է պար բառի իմաստին: 5-րդ դարի և հետագայի հայերեն թարգմանական գրականության մեջ (Աստվածաշունչ, Դիոնիսիոս Թրակացի, Պլատոն և այլն) **պար** բառը ստուգապես, առանց բացառությունների, համապատասխանում է **խորոս** և **խորեիա** բառերին, իսկ վերջիններս՝ երբայերեն **խեբել** և ասորերեն **խաբլա** բառերին: Եվ նրանց բոլորի իմաստը բառացիորեն նույնն է՝ շարան, շրջան, խումբ, երամ:

Այս համապատասխանությունը պատահական չէ: Նույնիմաստ

¹¹ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, Վենետիկ, 1837, էջ 625: Ն. Անտոյան, Հայերեն արձատական բառարան, հ. Գ, Երևան, 1979, էջ 54—56:

բառերը անվիճելիորեն հատկանշում են մեկ ընդհանուր երեվոյթ, մեկ առարկա, որի տարատեսակները կարող էին արտաքուստ նման չլինել, բայց նրանց ընդհանուր իմաստը և ֆունկցիան թերևս եղել է նույնը: Պարի կամ պարերգի տեսակները կարող էին շատ տարբեր լինել հին հույների, հայերի, հրեաների ու ասորիների համար, բայց իմաստը չէր կարող էականորեն տարբեր լինել: Պարզապես, Խորենացու վկայությամբ մեր առջև է դրվում հնագույն պարերգական կամ խորային բանաստեղծությունը՝ դրամատիկական խաղի թերևս այն ընդհանուր գծերով, որոնց ծանոթ ենք անտիկ թատրոնի վաղ, նախագրական շրջանի պատմության ակնարկներից: Եվ կհամոզվենք, որ դա բանահյուսական ունիվերսալ մի երևույթ է, որի բնորոշումը և մեկնաբանությունը տրված է Պլատոնի «Օրենքների» երկրորդ գրքում: Միջնադարի հայ թարգմանիչները բառացիորեն ճիշտ են թարգմանել Պլատոնի «Χορεία ὁρχησις τε καὶ ᾠδή το ζῆλον εἶσι»¹²: նախադասությունը. «Եւ պար իսկ կաքավումն ու երգ է բոլորովին»¹²: Ռժվար է ասել, թարգմանիչներն աչքի առջև ունեցել են երգ **ցցոց** և **պարոց** բանահյուսական ֆենոմենը, թե ոչ: Այս անվանումը միայն Խորենացին է գործածում: Նրա ժամանակի ուրիշ հեղինակներ անվանում են այդ **հագներգություն**, որ նշանակում է վիպական երգ: Իսկ Մովսես Քերդողը (որ գուցե և ինքը Խորենացին է, դա անհավանական չէ) վկայում է, որ վիպական երգերը կամ նախնյաց պատմությունները հին հայերը «երաժշտականան նուագեին ի տաղս պարանցիկք երգոցն»¹³ («երաժշտական գործիքներով նվագում էին պարանցիկ երգերի զրույցներում»): **Պարանցիկ** նշանակում է «անցումըն ի կարգ պարու կամ պարաւորաց», այն է՝ շրջանաձև կամ շարընթաց կարգավորում, **խորոս**¹⁴: **Տաղ** բառը Մովսես Քերդողի և առհասարակ քերականմեկնիչների բառապաշարում համապատասխանում է հին հունարեն **էպոս** բառին: Ինչպես նկատում ենք, Խորենացու հիշատակած **երգք ցցոց** և **պարոցը** քերականների բառապաշարում այլ պայմանաձև (մոդիֆիկացիա) ունի՝ **տաղք պարանցիկք երգոցն**: Նկատի առնենք, որ **երգել** հին հայերենում նշանակում էր նաև

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ *Տե՛ս* Платон, Сочинения, т. III, ч. 1, М., 1971, стр. 473—474:

¹⁷ *Տե՛ս* *Նույն տեղում*, էջ 667—668:

¹⁸ *Տե՛ս* Дж. Фрезер, Золотая ветвь, М., 1980, стр. 276—277, 677—682:

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

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

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

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

դառնում, թե ինչու Խորենացու «Պատմությունում» ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին եղած ավանդություններն են ակնարկվում **Երգք ցցոց և պարոց** (մեր ըմբռնումով՝ խորային դրամա) անվամբ: Դրանք պատմվել կամ ներկայացվել են ոչ միայն «ի նուագս փանդան» («փանդիոնի նվագով»), այլև, որ շատ կարևոր ու հետաքրքիր է հին դրամայի առանձնահատկության տեսակետից, պարերգակների (հին Հունաստանում՝ **խորևտիսների**) խմբի կամ շրթայի շրջանաձև պտույտով: Այդ պտույտը խորհրդանշում էր երկնային լուսատուների շարժումը, տարվա եղանակների պարբերական կրկնությունը, սերունդների փոխհաջորդականությունը, որպես ցեղի ու ազգի հավերժական, անընդհատ նորոգում, կյանքի հավերժականություն, հասարակական կենսաձևի ու սերունդների պատմության կրկնություն: **Չմոռանալ**, որ այդպիսի մի ամբողջական ցիկլ է հին հունական առասպելների շրթան՝ մեկը մյուսից ելնող, մեկը մյուսին շարունակող: Այդպիսի ցեկլ է նաև առասպելների ու պատմական ավանդությունների ամբողջական ֆաբուլայի վրա կառուցված ատոփիլյան ողբերգությունը: Ներկայացման շրջանաձև հրապարակը՝ օրխեստրան, որ հին հայերը թարգմանել են կաթավարան²⁰, այն է՝ պարահրապարակ, տիեզերքն է խորհրդանշում, այսինքն՝ աշխարհը: Այդ հրապարակի կենտրոնում զոհասեղանն է՝ տիեզերքի հոգու, մահվան ու ծնունդի սիմվոլը: Խորային արվեստի պլատոնյան մեկնությունը նույնպես մղում է այս եզրակացության: Հայտնի է, որ Պլատոնի իդեալական պետության մեջ ողբերգությունը որպես կրքեր ու բախումներ առաջացնող արվեստ մերժված է: Պլատոնն ընդունում է ոչ թե դրաման, այլ նրա մեկ բաղադրիչը՝ խորային բանաստեղծությունը որպես հասարակական համերաշխության խորհրդանիշ:

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

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

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

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

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

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

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

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

«Եւ յաւոր միում,— պատմում է առասպելը,— հեծեալ Ծիդարն ի ձի և ետ փող հարկանել՝ թէ կամիմ թագաւորել և ել գնաց ընտիր հեծելօք ի գրսաւս և ելալ ի վերայ կամրջի գետոյ՝ վասն անցանելոյ և անդէն շարժեալ գնա այսոյն պղծոյ անկաւ ի գետն և կորեաւ: Եւ հեծելագօրքն համբաւեցին, թէ (չաստուածքն Ծիդարայ յափշտակեցին զնա և եղին ի սեաւ լեառն, որ է աագ Մասիս և անդ կայ շղթայաժ և Բ շուն (ք), մին. սպիտակ և մին սեաւ կու լիգեն հանապազ զշղթայսն Ծիդարայ»²⁵: Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից էականը «Յայսմաուրքի» ձեռագիր տարբերակներում բերված խոսքերն են այս առասպելի թատերական ներկայացման մասին. «Վասն որոյ կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօք և թէաւործօք» և «այսպիսի առասպել դիմօք վարեին հայք մինչև ի սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչն. և իմացեալ սուրբն Գրիգոր զայսպիսի առասպել տօնն և կամեցաւ խափանել այսու...»: Այնտեղ է, որ խոսքը վերաբերում է նախաքրիստոնեական ժամանակներից ավանդված դրամատիկական բանահյուսության մի փաստի, որը Խորենացու հիշատակած վիպական ցիկլից է, այն է՝ կապ ունի երգք ցցոց և պարոց բանահյուսական երևույթի հետ այնքանով, որ կոչվում է **թէատրոն**, այսինքն շրջանաձև տեսարան: Բացի այդ, «Յայսմաուրքի» հիշատակած սյուժեն «առասպել դիմօք վարեին հայք»: «Առասպել դիմօք»: Եվ մի ինքնատիպ անվանում, այն է՝ գրույց դեմքերով: Այդ, գրույց դեմքերով շրջանաձև տեսարանում: Ոչ մի տարակույս, որ մեր առջև է հայ ժողովրդական դրամայի հնագույն վկայությունը:

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

²⁴ Հ. Սեֆալյան, *Հայերեն արժատական բառարան*, 3. 3, Երևան, 1977, էջ 515—516: Ուշագրավ է Ծիդար անվան նմանությունը հունարեն սիդե սիդերիոն (երկաթե, երկաթածին) բառերին:

²⁵ Բանասիրական գիտությունների դոկտոր Մայիս Ավետիսյանը *Մաշտոցի անվան Մատենադարանում մեղ ցույց ավելի «Յայսմաուրքի» երեք ձեռագիր (4683, 4876, 5313)*, որոնցում նույնպես կա թխաւորնօք բառը: Հասկանալի է, որ այստեղ բառը կապված է շղթայված հետ (էջ 1ա):

²¹ Գրիգոր Մագիստրոսի *Քղթերը, Աղերսագրապուլ*, 1910, էջ 40:

²² *Նույն տեղում*, էջ 59:

²³ *ՏԿՄ Գ. Халатъянц, Армянский эпос в Истории Армении Моисея Хоренского*, М., 1896, стр. 73—75:

պի ամենահակասական, ամենակոնֆլիկտային դեմքը, որը նախատիպն է կամ զուգահեռը հին հունական Պրոմեթևսի, վրացական Ամիրանիի և «Սասնա ծռերի» վերջին հսկայի՝ ժայռում փակված Փոքր Մհերի²⁶: Եվ սիմվոլներն էլ, ինչպես նկատում ենք, պատահական չեն. շրջանաձև տեսլարան, կենտրոնում՝ ապստամբ ու խելագար ոգին, ըմբոստացած ու դատապարտված, շղթայի օղակներով կաշկանդված, և շղթաներն ամրացնում են կրակի սպասավորները՝ դարբինները: Դարբինները Ծիդար—Արտավազի շղթաներն ամրացնում են Հեփեստոսի մուրձով: Հիշենք Էսքիլեսի «Շղթաված Պրոմեթևսի» սկիզբը: Հեփեստոսը ժայռին է գամում Պրոմեթևսին, և ողբերգությունն սկսվում է Հեփեստոսի մուրձի հարվածներով: Առասպելը շատ հին է, նրա ակունքները թերևս առաջավորասիրական ու կովկասյան հողում են: Պրոմեթևսը գամված է Կովկասյան լեռներում, Ամիրանին՝ նույնպես, Արտավազը՝ Մասիսի բարձունքներում է, Փոքր Մհերը՝ Վանա ժայռում: Եթե չզգուշանանք համարձակ ենթադրություններից, պետք է մտաժենք, որ մեր առջև ամենահին դրամատիկական հերոսն է, ամենահին մեղավորը:

Հնագույն ժողովրդական դրամայի հերոսի կոնֆլիկտային լինելու հանգամանքը մեզ թելադրում է անդրադառնալ դրամայի կրոնա-աշխարհայացքային ընդհանուր հիմքերին: Եվ այստեղ բնութագրական է նոխազյան զոհաբերության ծեսը, որի ավարտված տիպը մեզ հայտնի է ատտիկյան վաղ դասական շրջանի (6—5 դդ.) թատրոնից, և, այսպես կոչված, քավության նոխազի հին հրեական միթոլոգեմը, որ ունի միջագետյան և առաջավորասիրական ծագում: Հայտնի է, որ ատտիկյան օրխեստրայում ներկայացումն սկսվել է ծիսային նախերգանքով՝ նոխազի զոհաբերությամբ, և տրագոդիայի (նոխազերգության) գլխավոր գործողանձը հանդես է գալիս որպես քավության նոխազ՝ ձակատագրական մեղավոր կամ անմեղ զոհ²⁷: Ուրեմն, հին հունական ողբերգության կենդանակերպ էմբլեմը միաժամանակ հանդես է գալիս որպես ողբերգական բախման խորհրդանիշ: Ըստ հնագիտական և ազգագրական ուսումնասիրությունների, նոխազը ամենաընդհա-

նուր պաշտամունքային մոտիվներից մեկն է միջնադարյան ու առաջավորասիրական ժողովուրդների միջավայրում, և նախքան Էգեական աշխարհ ընկնելը և ատտիկյան օրխեստրայի զոհասեղանին (թիմեդե) հայտնվելը նոխազի առասպելական ոգին թափառում էր Պաղեստինում, Բաբելոնում, հին Իսրայելում, փոքրասիական Փոյուզիայում, Կովկասում (Աբխազիա, Վրաստան): Գիտենք, որ հայ ժողովրդի էթնիկական ամբողջությունը ձևավորվել է փոքրասիական Փոյուզիայից մինչև ուրարտական հյուսիս ընկած ճանապարհներին, և հայ ժողովուրդը շփվել է առաջավորասիրական հին քաղաքակրթությանը կամ անմիջականորեն գտնվել է նրա ոլորտում: Բնական է, որ նոխազյան խորհրդանիշն առկա է Հայկական լեռնաշխարհի բրոնզեդարյան շրջանի հուշարձաններում, ուրարտական մեդալիոնների վրա, նոխազը զոհաբերվող կենդանի է եղել Ուրարտոում²⁸: Նոխազյան մոտիվն առկա է նաև հայ ժողովրդական ավանդություններում, առակներում, հեքիաթներում մանավանդ ասացվածքներում: Եվ այս բոլոր դեպքերում նոխազը կամ այժը հանդես է գալիս հակասական ոգի՝ բախման խորհրդանիշ («այժերով մարդ», «այժերը եկան» և այլն): Բայց առավել էական է այս դեպքում նոխազյան զոհաբերության փաստը հայկական միջնադարում, որ հայտնի է «այժից պատարագ» կամ «նոխազ պատարագ» անվանումով²⁹:

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

²⁶ Տե՛ս Թ. Ավդալբեգյան, Հայագիտական ուսումնասիրություններ, Երևան, 1969, էջ 55—56:

²⁷ Տե՛ս Н. Евреинов, Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов, изд. «Academia». Л., 1924, стр. 92—107:

²⁸ Տե՛ս Ն. Ադոնց, Հայաստանի պատմություն, Երևան, 1972, էջ 229—230:

²⁹ Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմութիւն, Երուսաղեմ, 1867, էջ 157—158:

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

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

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

«Կերան գագանք զմարմին դիականցն և գիրացան,
Կուգ կերեալ ոտեալ իբրև գարջ.
Եւ աղուես հպարտ եղև քան զառիւծ...»³¹

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

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

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

«Կոզբաղին, հուստեն կը գաս լերան-լերան,
Քու բերան կտա նման
Մեր չորթնի բունձի բերան,
Կուրտնիր էլած մոտեն կերթան»:

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

«Ես ասի՛ դաշտ ու դուրան եր,
Չգիցա՛ շրտալորիկ քարե կապան եր,
Պավթի նետեր կը գեր, կախմյսի գերան եր...»³²

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

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

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

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

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

³⁴ S.H. Plutarchi, Vitae, II, Parisus 1847, էջ 672:

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

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

³⁵ S.H. «Հինգ պանդուխտ տաղասացներ», աշխ. Ներսես վ. Ակինյանի, Վիեննա, 1921:

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

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

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

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

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

³⁶ Տե՛ս Վ. Բդոյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, Գ. 1, Երևան, 1963, էջ 134—139:

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

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

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

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

Խումբը (երգում է). Ամեն, ալելուիա...

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

Թափորապետ (տալիս է վանականներից որևէ մեկի անունը):

Խումբը (երգում է). Ամեն, ալելուիա...

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

Թափորապետ (տալիս է մեկի անունը):

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

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

³⁷ Նույն տեղում, էջ 137:

Սարկավազ. Երբ այս վանքին հիմքերը դրվեցան և պարիսպները շինվեցան, ո՞ր էիր դուն:

Թափորապետ. Դժոխքին մեջ:

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

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

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

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

³⁸ Նույն տեղում:

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

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

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

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

⁴⁰ Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, 5. 1, էջ 917:

⁴¹ Նույն տեղում, էջ 913:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Նույն տեղում:

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

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

1982

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՆԵԳԱՏԻՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

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

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

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

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

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

³ Մովսէսի Խորենացու նախակրթութիւն հետորական ասացեալ «Գիրք պիտոյից», Վենետիկ, 1796:

⁴ Պլատոնի Տրամախոսութիւնք. ն.թիփոն, Պաշտպանութիւն Սոկրատայ և Տիմոս, Վենետիկ, 1877: Պլատոնի Տրամախոսութիւնք. Յաղազս օրինաց և Մինովս, Վենետիկ, 1890:

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

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

⁵ Տե՛ս ն. Աղոնց, *նշվ. աշխ.*, էջ 129:

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

⁷ Եսայի Նչեցի, *Վերլուծութիւն քերականութեան, Երևան, 1966*, էջ 72:

⁸ Յովհաննու Մանդակունույ ճառք, *Վենետիկ, 1836*:

⁹ *Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան*, ձեռ. № 633:

Հայ թատրոնի պատմաբանները տհաճորեն ու ամոթխա՞ծությամբ են արձանագրում միջնադարյան հեղինակների մերժողական վերաբերմունքը թատրոնի հանդեպ: Բայց թատրոնի ժրջատումը միջնադարում ընդհանուր երևույթ է, ոչ թե առանձին «հետադեմ» անհատների վերաբերմունք և ունի իր պատմական բացատրությունը:

Միջնադարի գեղարվեստական աշխարհայացքը անջրպետված է նախորդ և հաջորդ դարաշրջաններից: Քրիստոնեական գաղափարախոսությունը իր ժամանակի արվեստին տվել է ձևով խիստ պայմանական ու խորհրդանշային (սիմվոլիկ) և բովանդակությամբ ոգեխոսական (սպիրիտուալ) բնույթ: Գիտությունների և արվեստների միջնադարյան ստորակարգումը ձևակախորեն ելնում է հելլենիզմի դարաշրջանում կարգավորված ընդհանուր մի սկզբունքից: Ուշ անտիկայից ժառանգված, այսպես կոչված, աշխարհիկ գիտությունները միջնադարում ծառայել են ոչ միայն աշխարհիկ նպատակների: Գեղարվեստական աշխատանքի միջնադարյան ըմբռնումը հիմնական եզրերում անբաժանելի է նրա, որպես գիտա-ձանաչողական և կրոնա-պաշտամունքային զբաղմունքի ըմբռնումից: «Փիլիսոփայությունը աստվածաբանության աղաղինն է»: Հովհան Ղամասկացու թե Պիետրո Ղամիանիի այս խոսքը, որ կրկնել են Թովմա Ավզինացին և միջնադարի ուրիշ մտածողներ, ընդհանուր մի իրողության հաստատումն է: Սկսած վաղ միջնադարից մարդու հոգևոր գործունեությունը դիտվել է որպես քրիստոնեական նվիրում, բարեպաշտության սխրանք. գիտությամբ և ստեղծագործությամբ զբաղվելը անբաժանելի է համարվել ասկետական կենցաղից ու ինքնազրկումից: Եվ մտքի ու երևակայության ամեն մի գործ կապվել է աստժո գաղափարի հետ: Եթե եկեղեցիները կառուցվել են որպես բարեխոս մարդու և աստժո միջև, ապա փիլիսոփայությունն ու տրամաբանությունը մշակվել են աստժո գոյությունն ապացուցելու կամ դավանաբանական խընդիրներ պարզելու անհրաժեշտությամբ, պատմագրությունն ու քերթողական արվեստը ձևավորվել են որպես «եկեղեցական-քաղաքական մաքառման գրականություն» (Ս. Աբեղյան), գրչազգրերն ընդօրինակվել ու նկարագարվել են որպես աստվածա-հաճո գործ և ապաշխարանք, բանաստեղծությունները գրվել են աղոթքի, խրատի, խոստովանության ու ներբողի ձևով, շարականներն ու կացուրդները երգվել են աստժո հետ հաղորդակցվելու համար:

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

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

¹⁰ Ս. Բարսեղի ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն, Վենետիկ, 1830, էջ 67:

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

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

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

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

¹³ Ս. Ներսեսի կամբրոնացոյ Ատենաբանութիւն, Վենետիկ, 1812, էջ 142:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 140:

¹⁵ Գրիգորի Նարեկացոյ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 79 (ԼԱ, 2):

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

Բայց ի՞նչ է արվեստը, ըստ միջնադարյան մտածողների:

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

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

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

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

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

¹⁷ Գալիք, Մեկնութիւն քերականին, բնագիրը և առաջաբանը Գ. Զա-հովչյանի, Բանբեր Մատենադարանի, 3, Երևան, 1956, էջ 244:

¹⁸ Գալիք Անյաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, համահավաք քննական բնագիրը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Ս. Արևշատյանի, Երև-վան, 1960, էջ 104:

յացքների տեսակետից ավելի բնութագրական մի բան՝ արհեստությունը: Այս բառը նաև թատրոնին է վերաբերում և, նույն տեսակետից, ստույգ է սահմանում նրա տեղը. «Եւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարախաղացութիւն, ճողախաղացութիւն, որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասեն»¹⁹:

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

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

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

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

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 38:

²⁰ *Տէ՛ս Տեքտ Էմպիրիկ*, Сочинения, т. II, М., 1976, էջ 10—14.

²¹ Նույն տեղում, էջ 38:

²² Դավիթ Անյաղթ, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, էջ 105—106:

տրակտատների հիման վրա²³, ճշմարիտ է: Բայց թատրոնի դեմ գրել են նաև ոչ քրիստոնյա հեղինակները ուշ հելլենիզմի շրջանում, և եկեղեցու հայրերի դատողությունների ու վճիռների աղբյուրն այստեղ է: 2-րդ դարի փոքրասիացի հույն հոետոր Էլիաս Արիստիդեսի (129—189) «Այն մասին, որ կատակերգություններ չպետք է խաղալ բեմում» ծառը²⁴ ներկայացնում է այն բարոյա-գեղագիտական կանխադրույթները, որոնցից ելնում են թատրոնը ժխտող քրիստոնյա հեղինակները՝ սկսած լատին աստվածաբաններից, ասորական ու բյուզանդական եկեղեցու հայրերից մինչև Հովհան Մայրագոմեցին ու Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը, մինչև Ինոկենտիոս պապը (13-րդ դ.) և Իգնատիոս Կամարգոն (Իսպանիա, 17-րդ դ.)²⁵: Ավելին, անգլիական պորիտաններն էլ նույն ելակետն ունեն, ինչ Եփրեմ Ասորին, Ավգուստինը, Հովհան Ոսկեբերանը²⁶:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. 108, էջ 46 բ:

³⁵ Տ. Յովհաննես Մանդակունայ ճառք, Վենետիկ, 1836, էջ 123: Համակարծիք ենք այն տեսակետին, որ 5-րդ դարի կաթողիկոս Մանդակունայ անունով հրատարակված ճառերը պատկանում են 7-րդ դարի հեղինակ Հովհան Մայրագոմեցուն (տե՛ս մանրամասն Ն. Քեհերեյան, Հովհան Մայրագոմեցի, Երևան, 1973, էջ 44—62):

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

³⁰ Էլիաս Արիստիդես, ճառ 29, նշվ. ժող., էջ 33:

³¹ Նույն տեղում, էջ 33:

³² Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 175—205:

³³ Վենետիկի Միսիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 32 ա:

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

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

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

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

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

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

³⁷ Աբրահամ Կրետացույ Պատմագրութիւն, Վաղարշապատ, 1870, էջ 103:

³⁸ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 526:

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

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

1979

ԴՊՐՈՅԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ՈՐՊԵՍ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՖԵՆՈՄԵՆ

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

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

¹ «Հովհաննիսի» մասին առաջինը գրել է Ֆրանսիացի արևելագետ Ժան Մեն-Մարտենը («Journal asiatique», Paris, 1823, № 12): Պիեռի մեկ ձեռագիր օրինակը գտնվել է Վենետիկի Նանրային դրադարանում և տպագրվել «Քաղցածուկում» (1889 թ.), երկրորդը՝ Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանում: Հարցի պատմությունը, ներառյալ պիեռի սյուժեն, մանրամասն ներկայացված է Վ. Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» առաջին գրքում (Երևան, 1959, էջ 43—113):

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

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

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

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

² Տե՛ս Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, стр. 92—94:

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

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

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

³ Տե՛ս 2. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում. պատմության և տեսության հարցեր, Երևան, 1978, էջ 43—46:

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

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

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

⁵ Տե՛ս Իստորիա Византии, т. I, М., 1967, стр. 410:

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

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

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

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

⁹ A. Hilgard. Scholia in Dionyssi Tracis artem grammaticam, Lipsiae, 1901, стр. 569 (ընդգծումը իմն է— Ն. Ն.):

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

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

¹⁰ «Թելոնեայ յաղագս ճարտասանական կրթութեանց» աշխ. պրոֆ. Ն. Անանյանի, Երևան, 1938, էջ 176:

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

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

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

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

Ե՛նչ տեղ է ունեցել դպրոցական ճարտասանությունը հայ միջնադարյան վարդապետարաններում:

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

¹⁴ ՏՆՍ Է. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 51—56:

¹⁵ Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, стр. 192.

¹⁶ ՏՆՍ Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 185—187: Թրակացու հայ մեկնիչների գատողութուններին «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատութունում անդրադարձել եմ այլ առնչությամբ, առանց դպրոցական թատրոնի ակունքները որոնելու փորձի:

¹² ՏՆՍ С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977, էջ 318:

¹³ ՏՆՍ նույն տեղում, էջ 319:

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

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

դարձյալ Հին կտակարանը՝ «զհին և զնոր, զհեթանոսաց և զհրեից և զքրիստոնեից»¹⁹:

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

¹⁷ Ն. Աղսեց, նշվ. աշխ., էջ 253:

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

¹⁹ Ն. Աղսեց, նշվ. աշխ., էջ 187:

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

«Վասն Յովակիմայ և Աննայի» գրույցը սովորական ապոկրիֆ

²⁰ Ն. Ադոնց, էջ 229:

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

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

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

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

«Եւ ի գլուխ ամենայն տօնից մատուցանէր Յովակիմ նոէրս և ընծայըս աստուծոյ»²⁴:

Բայց «լաւոր միում...

Ասէ քահանայապետն Եղիազար ցՅովակիմ.

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

Ասէ Յովակիմ.

— Եւ զինչ մեղայ առաջի աստուծոյ և ձեր ամենեցուն:

Ասէ քահանայապետն.

— Մեզ ոչ ինչ մեղար, այլ կին քո ամուլ է, և ոչ ունիս զաակ՝ օրհնութիւնի մէջ որոց Իսրայելի²⁵:

Հովամիկը տրտմությամբ վերադառնում է «ի տուն իր», և կինը «...ձիչ բարձեալ՝ ասէ.

— Յո՞ երթաս:

Ասէ Յովակիմ.

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

Ասէ Աննա.

— Եւ ընդէ՞ր:

Ասէ Յովակիմ.

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

²⁴ Նույն տեղում, էջ 186:

²⁵ Նույն տեղում:

Ատե Աննա.

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

Ատե Յովակիմ.

— Ոչ ինչ: Բայց այսպես ասացին զիս որդիքն Խորալեյի...»²⁶

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

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

Հրեշտակն յավետում է Մարիամի ծնունդը և նույն լուրով հայտնվում Հովակիմին:

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

Հրեշտակը հայտնվում է Եղիազար քահանայապետին, ապա նորից Աննային.

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

Չորս գործող անձ կա գրույցում. Հովակիմ, Աննա, Եղիազար քահանայապետ և Հրեշտակ: Ջրույցն իր տեսարաններով հիշեցնում է փոքրիկ լիթուրգիական դրամա, որոշ գծերով՝ միրակ:

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

նից: Մեր խնդրի տեսակետից չափազանց ուշագրավ է այն փաստը, որ 14-րդ դարի բանաստեղծ Առաքել Բաղիշեցին այս գրույցը տրամախոսական քառյակների է վերածել և դրել իր «Տաղ անտեսաց» դրամատիկական բանաստեղծության սկզբում: «Տաղ անտեսացը», ինչպես հուշում է «Տաղ Յովասափու» երկի ձեռագրի հիշատակարանը, նախատեսվել է ներկայացվելու համար:

*Արդ, աղաչեմ զձեզ, որք եղանակէք
Եւ քաղցրածայն լեղուալ սիրով զայս երգէք,
Զիս և զմեռեալսն իմ յաղօթս լիշեցէք²⁹:*

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

²⁶ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 7327, էջ 88ա: Այս ենթադրությունն ենք մղվում բանասեր Ա. Ղազիյանի անուղղակի հիշեցումով:

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

²⁶ Նույն տեղում, էջ 186—187:
²⁷ Նույն տեղում, էջ 189:
²⁸ Նույն տեղում, էջ 190:

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

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

³¹ Դավիթ Ձեյրունցի, *Մեկնութիւն քերականութեան*, աշխ. Ե. Մեկրտչյանի, Երևան, 1981, էջ 171:

³² Նաայի Նչեցի, *Վերլուծութիւն քերականութեան*, աշխ. Լ. Խակերյանի, Երևան, 1966, էջ 70:

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

Քերականական գրականության մեջ մեր ուշադրությունն են գրավում հետևյալ պայմանաձևերը. առասպել (միթոս), բարք (էթոս), նմանակի (միմիտիկոս), նմանաբանություն (միմեզիս), ենթադատություն (հիպոկրիզիս): Պարզ երևում է այն արահետը, որ լուսավորված է անտիկ պոետիկայի շողքով: Այս պայմանաձևերը գալիս են հույն-բյուզանդական քերականական գրականությունից: Եթե նկատի առնենք միայն Դիոնիսիոս Թրակացուն, դժվար թե դրամայի ու թատրոնի ավանդություն փնտրենք այստեղ: Բայց, ինչպես նկատեցինք, մեկնիչների դատողությունները դուրս են գալիս քերականությունից ու ճարտասանության տեսությունից և մեզ կանգնեցնում են այլ իրողության առջև:

Ինչ են հասկանում, ուրեմն, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին (13-րդ դ.) և Եսայի Նչեցին (13-րդ դ.) ասելով **նմանաբանություն**: «Յորժամ ընթեռնուլն նմանացուցանէ ընթերցալոն զբանս բարուցն բարկացողին կամ ողորջողին կամ այլոց որակութանց. քանզի զնմանութիւն առնու զներքսակայ դիմաց բանին՝ ձևով և ձայնի նմանապես»³⁴: Թարգմանենք հատվածը՝ նկատի ունենալով վերը հիշված պայմանաձևերը. «ընթերցողը խոսքը նմանեցնում է բարկացողի կամ տրտնջացողի կամ այլ վիճակի [մարդու] բարքին (վարքագծին), քանզի ստեղծում է խոսքի ներքինը, տեսքով և ձայնով համապատասխան»: Մենք փնտրում ենք այստեղ խաղային վիճակի գիտակցումը կամ խաղի գաղափարը: Դա արտահայտված է **ընթեռնուլ** բառով: Խաղը թատերական տերմինաբանության մեջ նոր պայմանաձև է և վկայված չէ հին ու միջնադարյան մատենագրության մեջ: Նկատենք, որ հին հունական թատերական տերմինաբանության մեջ էլ չկա այս պայմանաձևը: Դերասանական կատարումը հին հունական թատրո-

³³ Տե՛ս 2. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 21—23:

³⁴ Նաայի Նչեցի, նշվ. աշխ., էջ 70 (ընդգծումներն ինձ են— 2. 2.):

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

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

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

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

տում և անիծում է անձանոթին: Քրիստոսը տեսնում է, որ աստվածուհի գարկվածն աներեր է իր հավատի մեջ և փրկում է նրան:

Կարդանք մեկ-երկու հատված այդ դրամատիկական տրամախոսությունից:

«Ասէ Քրիստոս.

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

Անդամալույծն ասէ.

— Ինձ ցաւ մարմնոյս և զրկութիւն աչացս վիճակեաց:

Ասէ Յիսուս.

— Դու զայդ արժես:

Յայնժամ բարկացաւ անդամալույծն և ասաց.

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

Ասէ Յիսուս.

— Այդ լեզուովդ ես, որ այդ հալովդ ես:

Անդամալույծն ասէ.

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

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

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

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

«Ասէ Յիսուս.

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

Անդամալույծն.

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

³⁷ Նույն տեղում, էջ 210:

³⁸ Նույն տեղում, էջ 210—211:

³⁹ Նույն տեղում, էջ 212:

³⁵ Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից, էջ 263:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 208:

Ասէ Յիսուս.

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

Անդամալոյժն.

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

Ասէ Յիսուս.

— Ոչ գիտես, որ ամենայն մարդ Ադամայ որդի է և ամեն մարդիկս մեկ ազգ ենք, բայց իրաքանչիւր ոք ըստ գործոց անու գիտուցումն:

Անդամալոյժն.

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

— Այդ մտօքդ ես, որ այդ ցաւովդ ես:

Անդամալոյժն.

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

Ասէ Յիսուս.

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

— Դու զքեզ մեծ սիրելի գիտես աստուծոյ, այլ զխաւարն աղջամողջին և զհուր գեհեւնին պատրաստեալ է քեզ Քրիստոս:

Ասէ Քրիստոս.

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

Յայնժամ բարկացաւ անդամալոյժն և ասաց.

— Ի՞ զատ երթ և ի բաց գնա լինեն, այրդ ոտնակոտոր, զի անա ուրացար զՔրիստոս, ի զատ գնա յաղքատես, այսօր հաներ զիս ի մուարլոյս. զայդ ճոռոմ լեզուդ, որ ունիս, ի դիւանի թագաւորաց խոսիս և աշխարհի աներ ամես. երթ, գնա ի բաց ի տառապելոյս և գիտ քեզ զրուցընկեր ի հրապարակի քաղաքիս:

Ասէ Յիսուս.

— Հանց կու պարծիս դու ի Քրիստոս, որ թոյի, թէ Քրիստոսի ազգական ես ևկամ թէ մեծ երախտաւոր: Դու ինչ ես, որ քո երախտիքդ ինչ տի լինի ի Քրիստոս:

Անդամալոյժն ասէ.

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

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

Անդամալոյժը ոչ միայն չի նահանջում իր հոգու արիւթիւնը փորձող խոսքերի առաջ, այլև ոգևորվում է, դառնում պաթետիկ ու ներշնչված, նաև ցուցադրական: Հավատի այս ցույցը նրա համար է, որ արտասանվի Քրիստոսի փրկիչ խոսքը. «Արի, առ զմահիճս քո և գնա»⁴¹: Անդամալոյժը ցնցվում է, լսելով անձանոթից ավետարանից լսած խոսքը: Եվ այս խոսքով էլ տեղի է ունենում հրաշքը. անդամալոյժն առողջանում է, բացում է աչքերը: Ո՞վ էր, ասաց՝ «առ զմահիճս քո...» Շուրջը ոչ ոք չկա: Չեռագիրն այստեղ ընդհատվում է:

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

Ընթեռնույ ասվածը մեզ համար պայմանական ու բազմանշանակ մի բառ է, որ եկթադրում է բեմական կատարման որոշակի եղանակ: Դա անվանեցիկը բեմբասացություն, ճարտասանական մեկնություն կամ հոետորական հիպոկրիզիս, ինչպէս վկայված է բլուզանդական մատենագրության մեջ: Բեմական կերպավորման բոլոր գծերն ակնարկված են միջնադարյան քերականական մեկ-

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 213:

⁴¹ Նույն տեղում:

⁴² Նոր հայկազյան բնութարանում որպէս սխանելիք բառի լատիներեն համարժեք բերված է miraculum-ը (Տ. 2, էջ 768):

նություններում, բացի Արիստոտելի նշած *μελέπεια*-ից (մելոպոյա—երաժշտություն) և *ὄψεως κόσμος*-ից (օպսետոս կոսմոս): Սա նշանակում է, որ դպրոցական ճարտասանական արվեստը հելլենիստական թատրոնից ժառանգել է դերասանական անձնավորման եղանակներ (դրա օրինակը տեսանք Թեոնի «Նախակրթություններում»), բայց ոչ բեմադրական կարգը: Արիստոտելի ասած *ὄψεως κόσμος*-ը թերևս պետք է թարգմանել տեսարանային կարգ: Բայց, ինչպես նկատել է Ռոման Ինգարդենը, Արիստոտելն այնքան էլ պարզ չի խոսում ներկայացման տեսանելի կողմի մասին⁴³: Ինգարդենը օպսետոս կոսմոսը թարգմանում է «տեսանելի աշխարհ» և եզրակացնում, որ դա վերաբերում է ոչ թե առարկայորեն տեսանելի, այլ ենթադրվող իրականությանը՝ «արտաարվեստային աշխարհին»⁴⁴: Ինգարդենի այս կոահումը, ճշմարիտ լինի, թե ոչ, ներդաշնակում է արվեստի ավելի շատ միջնադարյան, քան անտիկ ըմբռնումներին: Այլ բան է տեսանելի աշխարհը անտիկ արվեստում և այլ բան միջնադարյան արվեստում: Միջնադարյան արվեստը խորհրդապաշտական է ու ոգեխոսական (սպիրիտուալ) և զգայական հայեցողությանը չի տալիս այն, ինչպես անտիկ արվեստը: Ինգարդենի կոահումը ճշմարիտ է դրամայի ու թատրոնի վերաբերմամբ: Անտիկ արվեստի տեսակներից թատրոնն է միայն, որ չի պատկերում առարկաների աշխարհը, այլ խոսում է նրա մասին և կյանքը սիմվոլացնում է տիեզերքի շրջանաձև մոդելի տեսքով, առասպելը ներկայացնում է որպես տիեզերական պտուկտի (*κόσμος*) մի փուլ կամ հատված: Միջնադարյան պատարագը և լիթուրգիական դրաման կառուցված են անտիկ թատրոնի տրամաբանությամբ, բայց բոլորովին այլ տեսարանային կարգով: Առասպելը դուրս է բերված շրջանաձև (կամ կիսաշրջան) հրապարակից և դրված է ամբիոնին (հուն. *βήμα*—ամբիոն): Օպսետոս կոսմոսը, տեսարանային կարգ անվանենք դա, թե տեսանելի աշխարհ, լիթուրգիական դրամայում ներկայանում է որպես անշարժ ու կայուն վիճակ, ինչպիսին է տիեզերքի ու կյանքի քրիստոնեական պատկերացումը: Լիթուրգիական դրաման անշարժ վիճակ է ներկայացնում: Նրան հատուկ է ոչ այնքան տեսարանային, որքան խոսքային-երաժշտական տարրը: Լիթուրգիական դրաման ոչ թե կերպավորում է, այլ դիմում է ունկնդրի ներքին աչքին, նրա կրոնա-

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

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

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

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

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

⁴³ *Sb'u P. Ингарден, Исследования по эстетике*, М., 1962, стр. 164:

⁴⁴ *Sb'u նույն տեղում*, էջ 165:

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

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

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

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

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

⁵⁰ Տե՛ս Գ. Ջանելիձե, *Նշվ. աշխ.*, էջ 96—97:

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

⁵² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 96:

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

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

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

ներով և վերադառնանք կամերա-օրատորումի բացարձակորեն թատերականացված տիպին:

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

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

⁵⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 82:

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

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

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

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

⁵⁵ «Բռնի միոլիին հայոց կենաստանի ընդ կկկկկկոյն Հոովմայ», Ս. Պետերբուրգ, 1884, էջ 133:

⁵⁶ Նույն տեղում:

Չուզեպպե Կարացիոլիի հանձնարարությամբ Ալոիս Պիդուն գրում է «Մարտիրոսություն սրբոյն Հռիփսիմէի» սրբախոսական ողբերգությունը (անվանաթերթում՝ **թռակետիա**)՝ հինգ գործողությամբ, նախերգանքով ու վերջաբանով և գործողություններն ընդմիջող լեհերեն ինտերմեդիաներով: Սա այն «Հռիփսիմէն» է, որ բեմադրվել է 1668 թվի ապրիլի 9-ին և որը հայ թատրոնի պատմաբան Վահրամ Թերզիբաշյանը փորձում է դիտել որպես հայ նոր դրամատուրգիան սկզբնավորող երևույթ: Ուսումնասիրողները «Հռիփսիմէն» համարել են զուտ պատմական արժեք և բանաստեղծական տեսակետներից միջակ գործ: Եվ դա այդպես էլ է: «Հռիփսիմէի» գեղարվեստական արժանիքը տվյալ դեպքում եական չէ: Պարզապես փաստը հետաքրքիր է իր պատմական կոնտեքստում և սիմվոլիկ է որպես նոր երևույթ: Ըստ ավանդության, Հռիփսիմեն օտար կանթեղից ընկած (**հռիփսիս**—նետվել, ընկնել, տարագրվել) լույս էր, և հիմա իսկապես օտար կանթեղի լույս էին բերում Արևմուտքից եկող նոր «առաքյալները»: Կաթոլիկ միսիոներներին թվում էր, թե կարող է կրկնվել հայոց դարձի պատմությունը «նորոգված» հավատի՝ լատինադավանության հիմքի վրա: Եվ ահա բեմ էր բարձրացվում հոռմեացի տարագիր կույսը՝ հայոց հին առաքելուին նոր քարոզով:

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

⁵⁷ Ողբերգություն բառը հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ առաջին անգամ գործածվել է Դիոնիսիոս Քրակացու «Քերականության» Քարգմանությունում որպես հունարեն *ἔρως* δία (բեմոս—ողբ, օղբ—երգ) բառի համարժեք (հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, *Եզվ. աշխ.*, էջ 46—54):

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

⁵⁸ Նկատելով «Հռիփսիմէի» նմանությունը սլավոնական դպրոցական դրամաների հետ Վ. Քերզիբաշյանը հակված է այնուամենայնիվ եական նշանակություն տալ կլասիցիզմի ազդեցությանը (*Եզվ. աշխ.*, էջ 103):

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

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

⁵⁹ Ն. Ազոնցը Հռիփսիմեի անվան մեջ էական է համարում ոչ թե հռիփսիմո (ենամեկ) արմատը, այլ սիմե բաղադրիչը, որ նա կապում է Շամիրամ (Սեմիրամիս) անվան հետ (Հայաստանի պատմություն, թարգմ. Ֆրանս., Երևան, 1972, էջ 381—382): Ազաթանգեղոսի «Պատմությունում» Հռիփսիմեն հուտուրեն է պատրաստում ու վաճառում: Կարծում ենք, սա ժողովրդական ավանդությունից եկող բան է՝ հույունքով հմայել: Կապ չկա, արդյոք, «յուլունք Շամիրամայ» խոսքի հետ (հմմտ. նույն տեղում):

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

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

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

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

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

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

⁶¹ Տե՛ս Լ. Լևոն Ջեքիան, *Հայ թատրոնի սկզբնաբայերը և հայ վերածնունդի շարժումը*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1975, էջ 17—20:

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

⁶³ Տե՛ս Լ. Ջեքիան, *նշվ. աշխ.*, էջ 20:

վեստական սկզբունքներով սա ներկայացնում է ուշ միջնադարյան դպրոցական թատրոնի դասական տիպը և միաժամանակ տարբերվում է եվրոպական ու սլավոնական դպրոցական թատրոններից: Պատմա-հայրենասիրական դրամատուրգիայի գերիշխանությունը Մխիթարյան թատրոնին տալիս է որոշ առումով աշխարհիկ նկարագիր և մոտեցնում է մեզ: Սա հասկանալի է: 19-րդ դարակազմին Մխիթարյան թատրոնը միակն էր հայ իրականության մեջ: Հայ նոր մշակույթի ձևավորման շրջանում մեր միակ թատերական օջախը չէր կարող մնալ դպրոցական դրամատուրգիայի սահմաններում: Ոչ միայն հայ պատմա-հայրենասիրական դրաման, այլև Կորնելլը, Մոլիերը, Վոլտերը, Մետաստագիոն, Ալֆիերին Մխիթարյան թատրոնը դարձնում են նոր երևույթ: Եվ այնուամենայնիվ, մխիթարյանների դրամատուրգիական ու թատերական գործունեությունը երկու հայացք ունի. մեկով նայում է անցյալին, մյուսով՝ ապագային: Այս երկակի հայացքը տեսնում ենք ոչ միայն նրանց խաղացանկի ընդհանուր պատկերում, այլև նրանց ստեղծած դրամատուրգիական նոր տեսակում՝ պատմական դրամայում: Ավելի ուշադիր լինելով կնկատենք, որ նրանք ստեղծել են ավելի պատմա-բարոյախոսական, քան պատմա-հայրենասիրական դրամաներ: Ապրելով հայրենիքից հեռու, մխիթարյաններն ստեղծում են իրենց հոգևոր հայրենիքը՝ «տեսլական աշխարհ մը»⁶⁴. հոգևորական ոճով գրված նրանց ողբերգություններում կրոնասիրությունը և հայրենասիրությունը ներկայանում են որպես միասնական գաղափար: Մխիթարյանները հոգևոր կամուրջ էին ստեղծում միջնադարի ու նոր ժամանակների միջև իրենց ոչ միայն գիտական, այլև գեղարվեստական գործունեությամբ: Նրանց ստեղծած թատրոնը դժվար է անվանել նոր՝ այս հասկացության մեզ համար ըմբռնելի իմաստով: 19-րդ դարի առաջին կեսում իսկ մխիթարյան թատերագիրները չեն կտրում իրենց հայացքը միջնադարից: 1843 թվին հրապարակված «Յաղագս օգտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդիսից»⁶⁵ տեսական առաջաբանի հեղինակ Լ. Պետրոս Մինասյանը, ինչպես Արշակ Չոպանյանն է նկատել, «կը մտածեր ու կը գրեր ծջմարիտ վանականի մը պես»⁶⁶: Հայր Մինասյանը միանգամայն բնականորեն հանդես է գալիս որպես դպրոցական թատրոնի տեսա-

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 26:

⁶⁵ Տե՛ս «Բազմավեպ», 1845, թիվ 5—6:

⁶⁶ Ա. Չոպանյան, Մկրտիչ Պեշիկաշյան, *Փարիզ, 1907, էջ 88*:

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

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

⁶⁷ Տե՛ս Լ. Զեքիյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 21:

⁶⁸ *Նույն տեղում*, էջ 22:

չէ: Մենք տեսանք, որ աշխարհիկ խոսքի կամ ժողովրդական ոճի խնդիրը կար Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» հայկական անգամ վաղ միջնադարյան մեկնություններում: Ինչ էին հասկանում միջնադարյան բեմասացության տեսաբաններն ասելով՝ «աշխարհօրեն, զի ամենեցուն յայտնի լինիցի», «առանց քերականութեան», «որպես ուսմիկքն ստեղծանեն» և այլն: Եթե դպրոցական ճարտասանության մեջ կար խոսակցական ոճի և աշխարհիկ թեմատիկայի հարց, նշանակում է կար նաև համապատասխան գրական նյութ, որի օրինակները մենք արդեն տեսանք: Կատակերգությունն ու զավեշտը նորություն չեն դպրոցական թատրոնում, և դրանց հողը նույնպես հին է: Եթե հիշենք, որ «Աբեղաթող» կոչվող կատակերգական միստերիան հիշատակվում է 16-րդ դարում, մեզ բնավ չի զարմացնի դպրոցական թատրոնի կատակերգական խաղացանկը: Թերթենք սլավոնական դպրոցական թատրոնի խաղացանկը⁶⁹, կարդանք ռուսական դրպրոցական թատրոնի պիեսները⁷⁰: Պատկերը նույնն է: Դպրոցական թատրոնն ունի իր որոշակի թեմատիկան ու աշխարհայացքը և Արևմուտքում, և սլավոնական աշխարհում, և մեզանում: Կրոն, դավանական պայքար, հայրենիք, բարեպաշտության սըլխրանքներ, մեղք ու ապաշխարանք, սքանչելագործություն և «ոմանց յանդիմանություն, (ոմանց) յաւժարութիւն և խրատ բազում»,⁷¹ «աշխարհական եղանակաւ»⁷²:

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

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

⁶⁹ Տե՛ս Մ. Софронова, *Поэтика словянского театра*, XVII—XVIII вв., М., 1981, էջ 258—262:

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

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

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

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

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

ենք 10-րդ դարի 50—60-ական թվականների հայ պատմա-հայրենասիրական դրամաներում: Դժվար չէ նկատել դպրոցական միրակլների հետքերը Միրզա Վանանդեցու «Մեծն Ներսես», Թովմաս Թերզյանի «Սանդուխտ», Հակոբ Կարենյանի «Ճուշանիկ» ողբերգություններում: Այս, ինչպես և Կարդան Մամիկոնյանի նահատակությանը նվիրված շատ ողբերգություններում հերոսներն իրենց միակողմանի վարքագծով, կրոնական գագսմունքներով և որպես քրիստոնեական նահատակներ զոհվելով՝ իսկապես ազգակից են միջնադարյան միրակլների հերոսներին: Պատահական չէ, որ Ավարայրի հերոսներին նվիրված առաջին պատմական ողբերգությունը կոչվում է «Ս. Ռոնդեանց նահատակությունը», պատահական չէ, որ Կարդան Մամիկոնյանը հայ պատմական ողբերգություններում կոչվում է սուրբ Կարդան: Մխիթարյանները սրբազան նահատակության գաղափարի շուրջն են հյուսել իրենց պատմաբարոյախոսական ողբերգությունները, և դրամատուրգիական այս տեսակը իր ազդեցությունն է ունեցել անցյալ դարի հայ թատրոնի ոճի ու պատմա-փիլիսոփայության վրա:

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

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

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

1983

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ ՍԻՐԱՆՈՒՅԾԻ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Գանք վերջապես երրորդ ակնարկին, որն առավել պերճախոս է:

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

¹ Վ. Վաղարշյան, *Ընկերներս, բարեկամներս և ես*, Կ. Ա., Երևան, 1959,

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

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

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

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

² Գ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, 4. 6, *Երևան*, 1958, էջ 610, 613, 614։

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

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

1983 թ.

: ԹԱՏԵՐԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆ ՈՒ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔՈՒՍ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Նույն տեղում, էջ 481:

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

⁴ Նույն տեղում, էջ 33:

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

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

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

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

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

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

⁵ SLA «Англия», 21, 1967, № 7:

⁶ The Observer, 1962, № 2:

⁷ Англия, 21, 1967, № 7:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 142:

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

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

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

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

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

¹² *ՏԿՍ* «Красная газета», Л., 1929, № 1:

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

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

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

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

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

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

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

*էն մթին ամպից արծի՛վն է իջեում,
Սարի արծի՛վը շեշտակի բափով:
(Հ. Քումանյան)*

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

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

¹⁶ Шекспировский сборник, М., 1958, стр. 473.
¹⁷ «Красная газета», Л., 1929, № 1:
¹⁸ Վ. Փափազյան, *Լիր արքա, Երևան, 1971, էջ 22*:

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

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

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

* * *

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

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

²⁰ Տե՛ս И. Иоффе, Синтетическое изучение искусств и звуковое кино, М., 1937, стр. 123:

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

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

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

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

²¹ Հմմտ. Նույն տեղում, էջ 166—185:

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

Որամատիկական թատրոնում ձայնական հնարավորությունները չէ, որ որոշում են դերասանի ամպլուան կամ նրա կերպարների ընդհանուր նկարագիրը: Դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես է Ադամյանը փոխել իր ձայնի բնական երանգը՝ ոնգային բարիտոնը դարձրել կրճաբային²², բայց կասկածից վեր է, որ դա եղել է իր արտիստական նկարագրի թելադրանքը, ոչ թե սոսկ ձայնական տեխնիկա:

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

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

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

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

²² ՏԼՄ Ա. Շիրվանզադե, *Երկրի ժողովածու*, 4. 8, Երևան, 1961, էջ 196—197:

²³ The Observer, 1965, № 2.

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

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

1970

ՓԱՓԱՂՅԱՆԻ ԽՈՍՔԸ

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

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

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

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

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

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

² Նույն տեղում, էջ 176:

³ The Observer, 1965, № 12.

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

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

Այո՛, այո՛, եղբայր, ես գիտեմ՝ դու Ամստերդամում վաճառական ես, և ի՞նչ, ձեզ սկսել են հալածել (ձայնը իջեցնում է) իմ պատճառով, (ավելի և իջեցնում) իմ պատճառով, իմ պատճառով... (թույլ) հը՛մմ... (ավելի թույլ, նվաղած ձայնով, բայց ավելի լարված, ցավագին) օ՛յ... (հանկարծ՝ բարձրաձայն աղաղակ) ինչո՞ւ եք լռե՛լ... (թուլացած, հոգնած) Խոսեցեք: (Միջին տոնով) Չեմ կարող տանել ես այս (ցածր) տանջանքը:

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

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

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

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

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

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

Դուք մտածում եք, թե ես լա՛ց կլինեմ...
Ոչ, ես լաց չեմ լինի,
Թեև շատ պատճառներ ունիմ ես լաց լինելու...
Բայց թող այս սիրտը բյուր կտոր լինի,
Նախքան ես կարտասվեմ:
Օ՛, իմ խեղկատա՛կ,
Հասի՛ր, օգնիր ինձ,
Ես...
Խելագարվո՛ւմ ե՛մ¹⁰...

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

¹⁰ Այս և հաջորդ տեղերում դերակատարումների տեքստային համավանդերը բերում ենք ոչ ըստ թագմանության, այլ ըստ Փափազյանի: Տողատումը կատարում ենք նույն սկզբունքով՝ համաձայն Փափազյանի խոսքի սիմվոլիկական միավորների:

⁵ Վիլյամ Շեկսպիր, *Ընտիր կրկեր*, 4. 1, *Նրևան*, 1951, էջ 53:
⁶ Գ. Лессинг, Лаокоон или о границах живописи и поэзии, М., 1957, стр. 72.
⁷ *Նույն տեղում*:
⁸ *Նույն տեղում*, էջ 91—92:
⁹ *Նույն տեղում*:

աղաղակին: Ռա դերասանի ներքին աղաղակն է, որ Փափագյանը թաքցնում է, ցույց տալով նրանից մի պահ: Բայց այդքանն էլ բավական է, որ երևա զգացմունքի հեռանկարը:

Կերպարի տրամադրությունների ընթացքը Փափագյանի խաղում միշտ ձգտում է դեպի ամենաբարձր կետը և ոչ մի պահ չի հասնում նրան: Սա միայն դերասանական վարպետության և ոճի խնդիր չէ: Այստեղ թաքնված է դարձյալ գեղագիտական սկզբունք: Փափագյանի համար դրամատիկ լարումը չունի այդ ամենաբարձր կետը: Նա ընդհուպ մոտենում է դրան միայն մեկ անգամ, որից հետո սկսվում է ողբերգական հերոսի անկումը՝ խելագարությունը, ինքնասպանությունը, մահը: Եթե Լաոկոոնը պատկերվեր աղաղակելիս, դա կլիներ նրա անկումը, քանի որ դիտողին կպատկերանար աղաղակի հաջորդ պահը՝ տապալված հրսկան¹¹: Իսկ բարձրաձայն աղաղակող դերասանին ոչինչ չի մնում անել, եթե ոչ հեռանալ բեմից:

Չայնի ուժգնության կամ ճայնածավալի խնդիրը Փափագյանի համար երկրորդական է, քանի որ Էսկանն ասվածի բովանդակությունն է: Եվ այնուամենայնիվ ճայնի բնական ուժգնության պակասը չի խանգարում Փափագյանին ներկայացնելու ճայնը բազում նրբերանգներով և ճայնածավալի մեծության պատրանք ստեղծել: Ամենասովոր ականջն էլ չի կարող խուսափել այդ տպավորությունից, երբ դերասանը միևնույն տեսարանում կարողանում է այնքան վարպետորեն փոփոխել տոնի դինամիկան: Այսպես, Օֆելիայի հետ հանդիպման տեսարանի վերջում Համլետ—Փափագյանի գերլարված նյարդերը հանկարծ տեղի են տալիս և նա պոռթկում է: Խոսում է մի տոնով, գլխային ճայնով և թվում է թե գոռում է.

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

Հանկարծ շշուկով՝

Բացի մեկից,
Կապրեն:

Անցնում է նախկին տոնին.

Իսկ մնացյալները...

Կմնան այնպես, ինչպես որ կան:

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

Իսկ դո՛ւ...

Դու իմ թանկագի՛ն...

Կուսանոց գնա՛,

Կուսանոց գնա, կուսանոց գնա:

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

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

Ռազմաշունչ,

Վեհ հոգի:

Բարձր դուքս:

Որ ես առնանգել եմ

Այս...

Ծերունու աղջկան,

Ճշմարիտ է:

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

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

¹¹ Հմմտ. Лессинг, Лаокоон, էջ 92:

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

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

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

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

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

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

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

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

Փափազյանը վերապրումի դերասան է, այդ հասկացության
ամենաբարդ իմաստով, և սրանով է պայմանավորված նրա խոսքի
նույնքան յուրահատուկ նկարագիրը: Այստեղից է գալիս նրա խոսքի
խիստ յուրահատուկ նկարագիրը: Տեքստը և ենթատեքստը, բառը
և նրա ենթաիմաստը, տակտը, դարձվածքի մեյդոֆիկան Փափազ-
յանի ձայնում միշտ չէ, որ համերաշխ են խոսքի արտահայտչա-
կանության սովորական և հասկանալի կանոններին: Դրանք եր-
բեմն դուրս են խոսքի քերականական-տրամաբանական օրենք-
ներից և ենթարկվում են այլ օրենքի՝ Փափազյանի արվեստի
տրամաբանությանը:

Ավետարանական իմաստությունը, թե խոսքը արարչագոր-
ծության սկիզբն էր («Ի սկզբանե էր բանն»), մեզ համար աս-
ված է ոչ նյութական իրականության, այլ նրա հոգևոր վերարտա-
դրության մասին: Դերասանի արվեստը խոսքից է սկսվում, և
խորն է նկատել Նեմիրովիչ—Դանչենկոն, որ «խոսքը ստեղծա-
գործության պսակն է»: Դրամատուրգիական կերպարի բեմական
իրականացումը բառացիորեն սկսվում է խոսքից և դերասանն էլ
իր «արարչագործության» սկզբում կերպարի բոլոր արդարացում-
ները որոնում է գրական տեքստում, երբեմն էլ առանձին բառե-
րում: Բայց երբ նա գտնում է, այսպես կոչված, «ներքին գիծը»

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

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

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

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

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

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

Օֆելիա. Թագավորը վեր կացավ:

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

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

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

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

...Գոնզագոյի կնոջ սերը տեր արքա:

Փափազյանը հեղինակի խոսքը ենթարկում է իր բեմական-հոգեբանական խնդրին:

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

¹⁴ Շեքսպիր, նշվ. հրատ. հ. 1, էջ 60:

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

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

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

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

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

...Մի մարդ,
Մի խեղճ մարդ, որի աչքերն անսովոր էին արտասովելու...
Բայց երբ արտավեցին, ավելի շատ արցունք թափեց նա,

Քան թե արմավենին, որ իր բուժարար խեժն է թափում
Արաքիտ անապատներում,
Իմ հայրենիքի արեգակի ճառագայթների տակ,
Այսպես,
Այսպես,
Այսպես...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Փափագյանի խոսքի վերջնական իմաստն ու նպատակն է:

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

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

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

Օթելլո. Օհ, օհ, օհ:

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Վ. Փափագյան, *Իմ Օթելլոն*, *Երկ. հրատ.*, էջ 497—498:

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

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

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

(Խուլ, երկար հառաչ):

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

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

1968

ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ԼԻՐ ԱՐՔԱՆ» ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ՊԱՏԿԵՐԱՅՆԱՄԲ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1971

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

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

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

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

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

Ի՞նչ էր սովորեցնում Արմեն Գուլակյանը:

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

— Ճիշտ էք աշխատում:

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

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

Կար ավելի ծանր որակում.

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

Եվ էլի անասպասելի մի հեգնանք.

— Օ՛, Վերա Կոմիսարժևսկայան...

Դիմանալ էր պետք ու դիմացող էր պետք: Եվ դիմացող կար: Մեկին երկու, թե երեք անգամ հիշեցրեց.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

և «հանձար» բառերը: Ծատ էր սիրում երկու բառ՝ «գիտություն» և «մասնագիտություն»:

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

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

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

Նա օրինակ էր բերում Օվի Սևումյանին.

— Իսկական պրոֆեսիոնալ էր, լուրջ, համեստ: Չգիտեմ, տաղանդավոր էր, թե չէ, բայց ծիշտ էր գործում, բեմում ոչ մի անտրամաբանական բան չէր անի, ոչ մի պատահական միզանցեցն չէր զնի:

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

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

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

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

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

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

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

Ի՞նչ էր ասում դիտողականության մասին:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

նի դրամատիկական թատրոնի շենքում: Օ՛, զարմանք... Մեզ գնահատեցին բավական բարձր՝ Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիային հավասար: Ծատ գարմացանք: Բնավ չէինք սպասում: Գուպկյանը զսպեց իր հրձվանքը և ասաց.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ես արտագրեցի.

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

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

Ու հուշերը, հուշերը թունտ, և չկա ոչ մի ուղի.
Նա գնաց անդարձ, այդ ցնորքը, այդ ուրուն քո մտերմի՜
Բայց իր մուգ շիրիմի խորքից դեռ երկար քեզ կգերի...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Այստեղից՝ նրա բարոյական ընդհանրացումը.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ցույց չտալ ոչ մի վերաբերմունք, ոչ մի հույզ: Սկզբում շատ տարօրինակ էր թվում այս միատոն ընթերցանությունը, և ինքն էլ չէր բացատրում իր պահանջի իմաստը: Հետագայում հասկացա, թե ինչ էր հետապնդում ընթերցման այդ անտարբեր եղանակը: Ռա նշանակում էր նախ պասսիվ դիրք բռնել խոսքի հանդեպ, այնքան ժամանակ, մինչև որ խոսքն ինքը կներգործեր, կթելադրեր իր տրամադրությունը: Պետք չէր բարձր ծայնով հարձակվել տեքստի վրա, պետք էր սպասել, որ սեփական գիտակցության մեջ նստի ոչ սեփական խոսքը, և նրա հուզական ուժը գործի ինքնին, այն է՝ շփումը գեղարվեստորեն մշակված խոսքի հետ առաջացնի ռեալ հույզ: Ռա կարող է լինել ուժեղ կամ թույլ, բայց ոչ կեղծ: Մի գրույցի ժամանակ Խորեն Աբրահամյանը, որ Գուլակյանի սիրելի ուսանողներից էր եղել, ասաց, թե բառերը եմոցիոնալ ուժ ունեն, ծիշտ ընտրենք բառերը սխալ հույզերը մեջ չնկնելու, միմյանց ծիշտ հասկանալու համար: Մեծ ծջմարտություն կա այստեղ: Համոզող է այն դերասանը, որ իրեն նախ զգում է հեղինակի ստեղծած գեղարվեստական հույզերի ոլորտում: Ցածրաձայն ընթերցանությունը ակամա մղում է կենտրոնացման և ենթագիտակցական դիմադրության տեքստի առաջացրած հույզերի հանդեպ: Իսկ եթե կա դիմադրություն, հույզը ձգտում է արտահայտվել: Սա յուրահատուկ ինքնահայեցողություն է՝ ինտրոսպեկտիվ վիճակ, որի մասին Գուլակյանը գուցե և չէր մտածել, բայց ոչ մի կասկած, որ այդտեղ կար ռուս թատրոնի, ռուս դերասանական արվեստի փորձը: Երբ տարիներ առաջ բեմական խոսք էի դասավանդում ինստիտուտի դերասանական կուրսերից մեկում, փորձեցի ընթերցման այդ եղանակը կիրառել, և ինձ համար պարզվեց, որ ծջմարտ լինելու համար իսկապես պարտադիր չէ հուզական մեծ ուժ ունենալ, կարելի է բեմից արտասանվող խոսքի մեջ օրգանական լինել և տպավորություն ստեղծել հուզական միջին, նույնիսկ միջինից ցածր ուժով:

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

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

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

անկեղծության վրա: Էմոցիաներ խաղացող մարդիկ կամ պրիմիտիվ են հոգով ու խելքով կամ կեղծ են: Հոգեբանական ծջմարտության այս ըմբռնումը Գուլակյանը բերում էր ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի և նրա խոշորագույն տեսաբան Ստանիսլավկու դպրոցից: Բայց, ինչպես գիտենք, Ստանիսլավսկին ելնում էր նաև եվրոպական բեմի խոշոր վարպետների փորձից: Դաստիարակվելով այս համոզմամբ, Արմեն Զիգարխանյանի հետ դիտում էինք Փափագայիի Արբենինը ու տեսնում, որ հույզը հաղթահարելով ու դիմադրելով դրսևորելու ամենակատարյալ օրինակը Փափագայանն էր տալիս, այն դերասանը, որ ամենևին էլ Ստանիսլավսկիով չէր ղեկավարվում:

Գուլակյանի ուսուցման մյուս կարևոր մոմենտը կապված էր հանդիսատեսի հետ: Այսպես կոչված, «հրապարակային մենակության» գաղափարը չէր կարող մեզանում իրականացվել միայն թանթխների միջավայրում: Պետք էր ավարտվող աշխատանքը դնել օտար հայացքների առջև: Պետք էր շփվել ամեն կարգի հանդիսատեսի հետ, ամենից ավելի ոչ մասնագետ մարդկանց հետ: Ուսումնական ծրագիրը պահանջում էր հիսուն հրապարակային ելույթ յուրաքանչյուր ուսանողից: Գուլակյանի դասարանները գերազանցում էին միշտ այդ թիվը: Աշխատանքը նա երբեք ավարտված չէր համարում, քանի դեռ չէր ներկայացվել հանդիսատեսին: Միայն հրապարակային ներկայացումից հետո էր ուսանողի խաղը հանձնվում քննության: Եվ այսպես, ուսանողական բեմադրությունները տասնյակ ու ավելի անգամներ խաղացվում էին հանդիսատեսի առաջ: Չէր սիրում, երբ մարդիկ դժգոհում էին հանդիսատեսից: Նա այդ համարում էր դերասանական վատ բնավորություն:

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

Արմեն Գուլակյանի ուսուցման սկզբունքներն ու եղանակները թերևս հնարավոր չէ ի մի բերել հարևանցիորեն, կարճ մի շարադրանքում: Դա յուրահատուկ դպրոց էր, որտեղ ուսուցանվում էին բեմական արվեստի ստուգված ու անվիճելի օրենքները: Այստեղ հայտնություններ ու գլուտեր չէին արվում, ձևի քմահաճ որոնումների չէին պատրաստվում, այլ սովորում էին բեմական գործողության այբուբենն ու ուղղագրությունը: Այդ դպրոցը հիմնըված էր Ստանիսլավսկու սիստեմի գործնական մեկնաբանու-

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

1978—83

ՍԱՏԻՐԱ ԱՌԱՆՑ ԺԻՅԱԴԻ

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

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