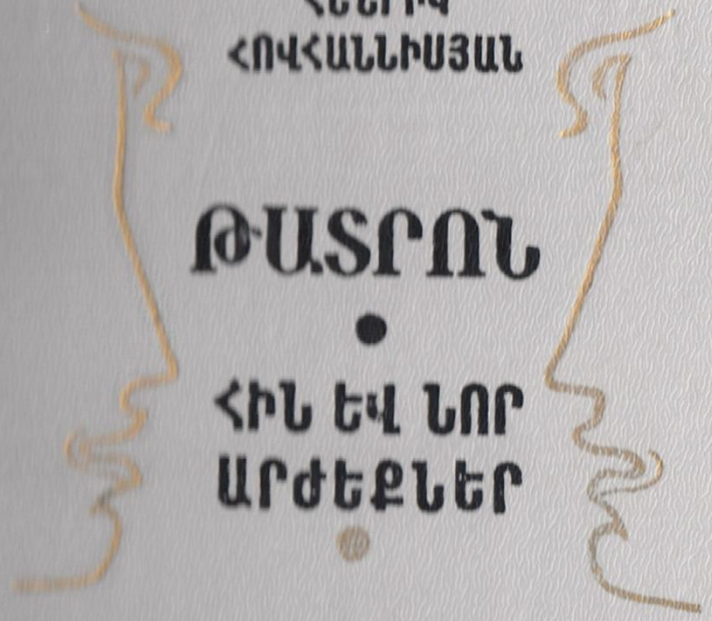


ԵՐԵՎԱՆԻ ԱՊՐԷԼԻԱՆԻ ԿՈՆԿՐԵՏԱԿԱՆ ԿՈՄԻՏԵ

ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈԿԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆ

ՀԻՆ ԵՎ ՆՈՐ
ԱՐԺԵՔՆԵՐ



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 թիթաղելին այսօր հազիվ ժպիտ է հարուցում կամ դրամատիկականը թվում է թիթաղելի, 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,

որ հետապնդել է հեղինակը մինչև կյանքի վերջը: Միաժամանակ Մուրոմսկու անձնական դրաման Սուխովո—Կոբիլինի միապետական իդեալների կործանումն է, որը նա ապրել է այս պիեսի ստեղծման յոթ տարիների ընթացքում: Իր հայտնի «Կրեչինսկու հարսանիքից» հետո նա «նոր կոմեդիա» (հեղինակի բառերն են) գրելու միտք է հղացել 1855-ին: Ռա այն թեթևացած շունչն էր, որ զգաց ռուս մտավորականությունը, Նիկոլայ առաջինի մահից հետո: Ալեքսանդր երկրորդի գահակալության առաջին տարիներին նույնիսկ Գերցենը միապետական պատրանքներ ուներ: Եվ մտքի ազատությունը ծնունդ տվեց Սուխովո—Կոբիլինի «նոր կոմեդիային», որի խրախուսողը Ծչեպկինն էր, իսկ ներշնչման աղբյուրը Գոգոլի «Ուկրոցը»: Բայց պատրանքները խորտակվեցին և հեղինակը հապաղեց: Կոմեդիան մնաց գրասեղանի վրա: Այն խորին հիասթափությունը, որ ապրեց ռուս մտավորականը մինչև 1861-ի ռեֆորմը, նրա համար դարձավ իսկապես մտքի դրամա, և յոթ տարիների ընթացքում ապրած հիասթափությունն ու դառը չարությունը նա կաթիլ առ կաթիլ բյուրեղացրեց այս սատիրայում, որը դրամա էր իր համար: 1862-ին Սուխովո—Կոբիլինը վերջնականապես ավարտված համարեց իր «Գործը», որը քսան տարի գրաքննության փականքի տակ մնալուց հետո, երբ բեմադրվեց, ստացավ երկու տարբեր բեմական-ժանրային լուծում, երկուսն էլ՝ յուրովի ճիշտ: Փոքր թատրոնի բեմում այն դրամա էր— (Վառավին—Պրավդին, Տարելկին—Մնդրեն—Բուռլակ, Մուրոմսկու—Սամարին), իսկ Ալեքսանդրինյան բեմում՝ կոմեդիա, որտեղ Մուրոմսկին դասական կոմեդիայի վարպետ Ռավիդովն էր, իսկ Վառավինը՝ նշանավոր կոմիկ-փոդկիխտ Վառլամովը:

Հայ թատրոնում «Գործը» բեմական ավանդություն չունի, և այս բեմադրությունում (բեմադրողներ՝ Վ. Աճեմյան և Գր. Մկրտչյան) յուրօրինակ արտահայտություն են ստացել պիեսի երկու գծերը՝ կատակերգականը և դրամատիկականը, առաջինի գերակշռությամբ: Իհարկե, բեմադրությունն ուժեղ է իր կատակերգական պլանում, որը պիեսի բուն էությունն է և պակաս տպավորիչ մյուսում, որը թեթևած է դեպի մելոդրամատիզմ: Պարզ է բեմադրության հեղինակների միտումը՝ ցուցադրել և հակադրել երկու տարբեր աշխարհներ՝ մարդկայինը և պաշտոնական կեղծիքի իրականությունը: Սա այն խավի միջավայրն է, որին Գերցենն անվանել է «քաղաքացիական հոգևորականություն», «անկիրթ, սոված և արվեստական դասակարգ»: Ռա բյուրոկրատական մեքենան է, որ իր խլացնող ճոռոցով հանդերձ, անխափան աշխա-

տեցնում է իր ժանգոտած, պինդ անիվները: Ներկայացումն սկսվում է այդ դժոխային «երաժշտությամբ»: Ռեժիսորական փայլուն սկիզբն ու ավարտը խորապես թատերային լուծում է տվել պիեսի հեղինակային նախաբանին, որն ըստ գրական հիմքի, պետք է կարդացվեր ներկայացումից առաջ: Սովորաբար այդ հատվածն ուշադրություն չի գրավել: Հեղինակի դատողական միջամտությունը ռեժիսորներն անհրաժեշտ չեն համարել ներկայացնել կամ գրական տեքստի համար չեն կարողացել գտնել թատերային ձև: Այդ ձևն այստեղ գտնված է: Ջուտ գրական հատվածը Աճեմյանը վերարտադրել է առանց խոսքի, բացարձակորեն թատրոնի լեզվով: Եվ դժվար է բացատրել ռեժիսորական այդ հետաքրքիր սկիզբը, առանց հիշելու Ակիմովի լենինգրադյան բեմադրությունը, որտեղ գրական նախաբանը թատերականացվել է առաջին անգամ: Բեմ բերելով հեղինակի անունից կարդացողին և գործող անձանց, Ակիմովը խոսքի և թատերական-գեղանկարչական յուրահատուկ կոմպոզիցիայի միջոցով ցուցադրել է «ստորության տրամաբանությունը, նրա սիստեմը», այն, ինչը կյանքի դառը փորձով ծանաչել էր հեղինակը և ուզում էր, որ հասարակությանն ուղղված իր խոսքը որևէ ձևով ասվի ներկայացումից առաջ: Պատական ինստանցիաները, որ ցուցադրել է Ակիմովն իր բեմադրության մեջ, ըստ էության մարդկային ստորության աստիճաններն են, և ամենաբարձր կետում նա դրել է այն «Խիստ կարևոր անձին», որը պիեսում ուրիշ անուն չունի: Ո՞վ է այդ շքեղափայլ անձը: Թագավորը: Ռա ստորության բարձրագույն ինստանցիան է:

Աճեմյանը նախաբանը բեմականացրել է այլ կերպ, բայց թատերային ավելի սուր ձևով: Գեղանկարչական կոմպոզիցիան այստեղ շարժման մեջ է: Արտաքին պայմանական միզանցնում համադրված են երկու միջավայր՝ Մուրոմսկիների տունը անշարժ կոմպոզիցիայի ձևով և չինովնիկական դեպարտամենտը՝ շարժման մեջ: Կանաչ համազգեստավորները երևի մեկ տասնյակից ավել չեն, բայց թվում են զարմանալի շատ և թունավոր միջատների բազմության նման անցնում են Մուրոմսկիների տան միջով: Նրանք մտնում և ելնում են դռներից, բայց այն պատրանքն է ստեղծվում, թե անցնում են լուսամուտների և նույնիսկ պատերի միջով: Այս տեսարանում իր շքեղափայլ կերպարանքն է ետ ու առաջ տանում Խիստ կարևոր անձը: Նա ներկայացման մեջ հայտնվում է ևս երկու անգամ՝ նախավերջին տեսարանում՝ ընդամենը մի քանի խոսքով և ֆինալում: Նա հանդիսավոր է, շքանշան-

ներով գարդարված, գեղեցիկ և թեթևաքայլ. նրա անցումները պարզ երկրաչափական են՝ աջ, ձախ, ետ, առաջ: Այս անկյունաձև միզանսցենով արդեն բացահայտված է իշխողի և իշխանության պրիմիտիվ հոգեբանությունը: «Մարդիկ քար չեն, կլսեն, կհասկանան», — մտածում է Մուրոմսկին, բայց դերասան Անատոլի Թորգոմյանի ստեղծած այս քնքուշ պաշտոնյան ավելի վտանգավոր է, քան նրա հենարանը՝ Վառավինն իր ստորադրյալներով: Ներկայացման սկիզբը նույնությամբ կրկնվում է վերջում: Մուրոմսկին մեռած է, և չինովսիկների կանաչավուն երամն անցնում է նրա դիակի վրայով: Կրկնվում է նույն երկրաչափական միզանսցենը. պաշտոնական քայլով անցնում է Խիստ կարևոր անձը, անցնում է զգացմունքների, արժանապատվությունների, ծակատագրերի և կյանքերի վրայով:

Ինչպես տեսնում ենք, ներկայացումն իմաստավորված է որպես դրամատիկական սատիրա: Բայց հիմնականը՝ Մուրոմսկիների թեման բացահայտվում է մելոդրամատիկ ոճով:

Մուրոմսկիների տունը ներկայացնում է լուսավոր, միամիտ, նահապետականորեն ազնիվ և սենտիմենտալ միջավայր: Ահա առաքինի, տառապող հերոսուհու բոլոր բարեմասնություններով օժտված Լիդզկան (Մարգո Մուրադյան), հույզեր խաղացող Ստունան (Սիրան Ալավերդյան), բեմական հանգամանքներում և միզանսցենի սահմաններում կաշկանդված, մի քիչ ուսանողական և մոտավորապես սալոնային Նելկինը (Լորենց Առուշանյան), վերջապես աշխարհն իր պապենական կալվածքի լուսամտից ծանաչող, մարդկային արդարության պատրանքներով ապրող Մուրոմսկին (Բաբկեն Ներսիսյան): Ժանոթ բեմավիճակների ու կեցվածքների, խոսքի կիսառուսական երանգների, թատերական հոգոցների ու ժպիտների այս միջավայրում կենդանի գույն և ինտոնացիա է մտցնում իրական աշխարհից՝ եկած, գործակատար Իվան Սիդորովը (Մուրադ Կոստանյան): Եվ մեկ էլ իր ձկուն կերպարանքն է խաղացնում մի օտար, պաշտոնական մարմին՝ Էդգար Էլբակյանի Տարելկինը: Դերասանն այստեղ էլ ձգտում է պլաստիկ արտահայտչականության և իր անսայթաք շարժման մեջ նա երբեմն ստեղծում է մարմնի համամասնությունների խախտման պատրանք: Նրա ժեստը, քայլը միշտ կերպարային են, ընդգծված: Պա Էլբակյանի՝ որպես խարակտերային դերասանի ոճի առանձնահատկությունն է, որ ժամանակին հետաքրքիր արտահայտություն ստացավ նրա Խլեստակովում: Իսկ Տարելկինն արյունակից է Խլեստակովին, ինչպես «Գործը», «Ուկրոսի»:

Հիշենք, որ Լեդինական սկզբում Տարելկինին այդպես էլ անվանել է: Տարելկինն այստեղ այն կամուրջն է, որ Մուրոմսկուն կապում է նրա համար անհասկանալի իրականության հետ: Այդ մոայլ, փտած, գրասեղանի ու թղթի աշխարհում մարդկային հոգիները խեղված են: Ներկայացման մեջ նրանք նման են ծոմոված մանեկենների, որոնց միջավայրում կորչում է միակ մարդկային մարդու՝ «մեքսիկական ավազակ» Ծիլոյի (Էդուարդ Համբարձումյան) առողջ էությունը: Այս տերասանների ռեժիսորական և գեղանկարչական լուծումը (Նկարիչ՝ Մարգիս Արուստյան) սատիրական է, պատկերավոր իմաստով թատերային, իմաստալից: Գուլսի և շարժման գրոտեսկ, գծերի խտություն, մուլթ կոլորիտ, կանաչ մունդիրներ թղթերի և շագանակագույն կահույքի քառսում, Վառավինի առանձնասենյակի արտասովոր կերպով մեծ թվացող, Ժանր կաղնե դուռը դազադի կափարիչի նման, որ թվում է հիմա շուտ է գալու, ճգմելու կանաչ որդերի նմանվող, երկուտակ ծալված թշվառականների ոհմակը:

Մուրոմսկու դրաման սկսվում է այստեղ: Ներսիսյանի Մուրոմսկին այնպիսի մի հավատով է մտնում այս շենքը, որ երբ Վառավինը փաստաբանական ձկունությամբ մեղադրանքը բարդում է նրա աղջկա վրա, նա իսկույն շփոթվում է, խեղձանում, իսկ երբ բացահայտորեն հիշեցնում է կաշառքի մասին, այդ մեղմ ու դյուրահավատ մարդը պարզապես ամաչում է նայել դիմացինի լկտի անկեղծությամբ ժպտացող, շերեփանման դեմքին: Այս տեսարանում Ներսիսյանի Մուրոմսկին դեռ պատրանքներ ունի, Վառավինին նա դեռ լավ չի հասկանում, և այնքան օրհասական է նրա վիճակը, որ չի կարողանում մտածել: Նա մտքի դրամա չի ապրում և դա դերասանի ոչ այնքան մտադրացման, որքան կերպարն զգալու յուրահատկությունն է: Մուրոմսկին անօգնական է Վառավինի (Գուրգեն Ջանիբեկյան)՝ այդ հողին ամուր կանգնած պինդ կոճի առաջ, որ դանդաղ ու անվրդով ծամում, կուլ է տալիս Մուրոմսկուն նրա «գործի» հետ միասին: Դերասանը նրբությամբ մերկացնում է պաշտոնական գողի էությունը՝ նախ Տարելկինի հետ ունեցած խոսակցության մեջ: Այնքան հեշտ, պրոֆեսիոնալ անտարբերությամբ և միատոն է նա պատասխանում Տարելկինին. նրա համար միևնույն է, թե Մուրոմսկին ինչ գնով պետք է ծարի երեսուն հազարը: «Աղջկանից կզրկվի» բառերը նա արտասանում է հանգիստ ու թեթև, կարծես խոսքը ժամացույցից կամ կոշիկից զրկվելու մասին է: Ջանիբեկյանի Վառավինն այստեղ արդեն ավարտված կերպար է:

Այնուհետև շարունակվում է Մուրոմսկու բախումը պաշտոնական կեղծիքի հետ, և տրամադրությունների ընթացքը Ներսիսյանը ներկայացնում է մելոդրամատիկ ոճով: Հանդիպումն իշխանի հետ դրամատիկական լարման բարձրակետն է, բայց դերասանն այն վերածում է սրտաճմլիկ տեսարանի: Նրա պողոթնում արտաքին է, երևութական, որովհետև նախապատրաստված չէ հոգեբանորեն: Ռա պետք է նախապատրաստվեր այնտեղից, երբ ինքը սուվորովյան կապիտանի համազգեստով գնում է դեպարտամենտ և բարապանը նրան ներս չի թողնում: Այստեղ Մուրոմսկին պետք է հասկանար, որ իզուր է մարտնչել հայրենիքի համար և հետո այդ խոսքերը նետեր իշխանի դեմքին: Իսկ ի՞նչ է անում իշխանը (Մամիկոն Մանուկյան): Նա պարզապես կենտրոնացած չէ: Դերասանը դեռ չի որոշել, թե որն է այս տեսարանում իր ուշադրության օբյեկտը՝ իշխանի ստամո՞քսը, պետական մարդու արժանապատվությունը, թե Մուրոմսկու բողոքը: Ուշադրության երեք գծերն էլ դերասանը թողնում է անավարտ: Անավարտ են մնում և՛ դերապատկերները, և՛ կերպարի վարքագիծը:

Ներկայացման համար ամենաեականն իհարկե Վառավիհի, Մուրոկսմու և Տարելիհի ճակատագրերն են: Մուրոմսկու կարողությունը վերջնականապես հափշտակելուց հետո Ջանիբեկյանի Վառավիհն «արդարամտորեն», զուսպ, ընդգծված քաղաքավարությամբ, «վերադարձնում է» նրա ողորմելի մնացորդը: Այստեղ Ներսիսյանի Մուրոմսկին աղետի է ենթարկվում ոչ այն պատճառով, որ դրամա է ապրում, այլ որ անօգնական է ու ծեր: Տիպիկ մելոդրամային լուծում և վախճան: Այստեղ հանդիսատեսի հիշողության մեջ ամուր տպավորվում է դարձյալ Ա. Թորգոմյանի Խիստ կարևոր անձն իր անկյունային դարձումներով և քառակուսի ուղեղով: Ինչքան հեշտ է կաթվածահար Մուրոմսկին հայտարարվում հարբած, և նրա փողի մնացորդն օրինական արարողությամբ կցվում «գործին», որպես արդարադատությունը կաշառելու փաստ: Իսկ գեղանձն պաշտոնյայի հանդիսավոր երևույթը ակամա հիշեցնում է այն դատարանը, որի շքեղության վրա հիացել էր Անատոլի Ֆրանսի դժբախտ Քրենքրեիլը, որ շլացած դատական արարողության հանդիսավորությամբ, չէր լսում իր դեմ ուղղված մեղադրանքը ու չէր մտածում, թե շքեղությունն էլ կարող է կաղալ: Այստեղից սկսած ներկայացումը թեքվում է դեպի ավարտը, և Ջանիբեկյանն ամենատպավորիչ վերջակետն է դնում: Նրա հավաստիացումները, թե ինքը ձեռք չի տվել Մուրոմսկու փողերին հնչում են այնպիսի անմեղ, միամիտ անկեղծությամբ, որ քիչ

է մնում հանդիսատեսը հավատա: Դերասանը նույն խոսքը ընդգրծված կերպով միատուն կրկնում է երեք անգամ և այդ միատունության մեջ է հանցագործության ու ստի հոգեբանությունը: Իր բաժինը պահանջող Տարելիհին «կաշի քերթելու» սպանալիք կարդալուց հետո էլ նա քրիստոնյայի անմեղությամբ կրկնում է. «Ես չվերցրի: Աստու ողորմությունն ինձ օգնեց»: Իսկ ի՞նչ է կատարվում Տարելիհի հետ: Էլբակյանի ստեղծած սատիրական ոճի կերպարը վերջակետում կորցնում է ինչ-որ բան: Դերասանի ընտրած կերպավորման սկզբունքը, այսինքն սեփական էությունը կերպարի դիմակի տակ խորը թաքցնելը, խանգարում է նրան՝ պարիկը գլխից հանելուց հետո Տարելիհի թեմային տալ ավելի ճշմարիտ դրամատիկական լուծում:

Այս հետաքրքիր բեմադրության արժեքը պակասում է, երբ նկատում ենք պիեսի երկակի ընկալումը՝ բեմական մարմնավորման երկու ոճ, որոնք երբեմն համերաշխ են, երբեմն՝ ոչ: Սատիրան և մելոդրամատիզմը չեն կարող համերաշխվել: Միաժամանակ սատիրականն ու դրամատիկականը, որ այս պիեսի էությունն են, ներկայացման մեջ ապրում են առանձին-առանձին: Մինչդեռ այդ երկուսի կապով կարող էր ստեղծվել այլ որակ, ռեժիսորական մեկ ձեռագրով: Բայց այս բեմադրության համար Էական է այլ խնդիր: Նա իր սուր ծայրով ուղղված է մի երևույթի դեմ, որ մեր իրականության մեջ էլ մնացորդներ ունի: Անվանենք այդ մնացորդները բուրժուական, քաղքենիական, թե՛ այլ մի բան, մինևույն է. ներկայացումը խփում է ծիշտ կետին: Իսկ ընդհանրապես այն բացահայտում է բուրժուական աշխարհի պարզ ճըշմարտությունը. փողն ու առևտուրը հասարակական շփման հիմնական ձևն են: Մուրոմսկու դրաման ինչ-որ տեղերում մղում է այն տխուր եզրակացության, որ մենակ մարդու ակտիվ շփումն իրականության հետ աղետալի է, որ կյանքում հեշտությամբ են բռնաբարվում մարդու իրավունքն ու արժանապատվությունը: Բեմադրության մեջ պատկերված չինովնիկական միջավայրը ծիշտ և ծիշտ Դոբրոլյուբովի ասած «խավարի թագավորությունն» է, բայց ո՞ր է «լուստ շողը խավարի թագավորության մեջ», ի՞նչ է անում Շիլոն՝ «մեքսիկական ավազակը»: Այս ծրագրված կերպարը դրական իդեալի արտահայտիչն է: Հեղինակը շատ է ջանացել, որ դա ճշմարիտ հնչի: Այստեղ է, որ թատրոնը պետք է փորձեր բարձրանալ գրական հիմքից, բացահայտել, թե որ իդեալի դիրքերից է ժխտվում իրականությունը: Չկա այդ իդեալը, և ներկայացումը շատ մոայլ է, սատիրա առանց ծիծաղի: Սա արտաքուստ

գոգոյան իրականությունն է, բայց ո՞րն է Գոգոյի ծիծաղը: Մենք արհեստական, դատողական լուծումների կոչ չենք անում: Բայց թատրոնի և ընդհանրապես արվեստի համար կա մի օրենք. թատրոնը պետք է ուրախացնի նաև այն դեպքերում, երբ մտածել է տալիս թեկուզ շատ դառը ծշմարտությունների մասին: Եվ որքան էլ մոռալի լինի պատկերված աշխարհը, չպետք է մթազնի բարոյագեղագիտական իդեալը, հանուն որի ստեղծվում է արվեստի ամեն մի երկ, ամեն մի ներկայացում:

1966

ՄԱՐԿԱՅԻՆ ՁԱՅՆ

Տարի էր անցել Մադլեն Ռոբինսոնի երևանյան ներկայացումների օրերից, Փափազյանն ասում էր.

— Փարիզից մի դերասանուհի էր եկել: Ռուք տեսա՞ք այդ կնոջը: Չի մոռացվում, տեսնո՞ւմ եք, չի մոռացվում:

Մադլեն Ռոբինսոնը 20-րդ դարասկզբի ֆրանսիական թատրոնի առաջնուհիներից է, նշանավոր Ծառլ Դյուլլենի աշակերտը: Նրա արվեստի տեխնոլոգիան ու մեթոդաբանությունն ամբողջապես հիմնված են ֆրանսիական ազգային դերասանական դպրոցի վրա: Նա յուրացրել է դասական արվեստի փորձը, հղկել, խորացրել, պարզեցրել: Մադլեն Ռոբինսոնը չի դիմում սեփական անկեղծության պոռթկումներին և ոչ էլ հույս է դնում բեմական հմայքի վրա: Գեղեցկայնության ոչ մի ակնարկ, ոչ մի զիջում հանդիսատեսին: Գեղեցկուհի չէ և չի էլ փորձում ձևանալ այդպիսին: Ծակատը լայն է, աչքերը խոշոր, կուպերն ուռած, բերանը շարժուն ու արտահայտիչ: Իր ներքին լրջությամբ և արտասովոր կենտրոնացումով (սիրում է անշարժ դիրքեր ու հոգեբանական դադարներ) կարծես կին չէ, այլ տղամարդ: Նրա խաղին նայելով ակամա մտաբերում եմ իր կրտսեր արվեստակցուհուն՝ «Ատելլե» թատրոնի դերասանուհի Ռելֆին Սելրիգին (Փարիզում ծանաչված ու սիրված դերասանուհի): Ի՞նչ գեղեցիկ էր քայլում մադամ Ռելֆինը, ինչպե՞ս էր շնչում խաղակցին լսելիս, ինչպե՞ս էին խոսում նրա ուները: Իր բեմական բնավորությամբ նա երևում էր հմայիչ, քնքուշ ու խորը մի էակ: Մադլեն Ռոբինսոնը բնավ նման չէ իր երիտասարդ հայրենակցուհուն. չունի կանացիության ոչ մի մտադրված ակնարկ, հանդիսատեսին իր անձով զբաղեցնելու ոչ մի ձգտում: Գուցե պատճառը տարիքն է: Մադլենը երևում է վաթ-

սունին մոտ, գուցե և մի քիչ ավել: Բայց եթե նա այլ կերպ է խաղացել երիտասարդ տարիքում, դրա նշանները կերևային: Կանացի սեթևաթանքի նշույլ չկա նրա խաղում: Բայց ահա նա իր կողքին է դրել երիտասարդ ու բարետես մադմուազել Ռանիել Լեբրյունին, որի ծայնը Մադլենի միջին ռեգիստրի ու մի քիչ չոր ծայնի ֆոնի վրա կարծես դաշնամուր լինի: Մադմուազել Լեբրյունը ռեպիլկներով է մասնակցում խաղին, իսկ Մադլենը պաուզաներ է ստեղծում նրա ռեպիլկների համար, որոնք կարծատև լուրջության մեջ հնչում են խորիմաստ ու երաժշտական: Ի՞նչ ասաց աղջիկը, չգիտենք, բայց ի՞նչ լավ ասաց: Մադլենը առանց վախենալու իր կողքին է դրել երիտասարդ ու թարմաշունչ, գեղեցկահեմ, քնքուշ ու բարեձև մի աղջկա: Ինչքա՞ն վստահ պետք է լինել ներքին ուժերի հանդեպ և ինչքա՞ն ողջամիտ՝ արվեստում: Մադլեն Ռոբինսոնը ներքին կերպավորման վարպետ է, և շատ դժվար է որոշել նրա անհատական էությունը: Նա տարրալուծել է այդ անհատին միմյանցից շատ հեռու բեմական բնավորությունների մեջ:

Մի երեկոյի ընթացքում դերասանուհին խաղաց մեկ տասնյակից ավելի հատվածներ՝ Ռասինից մինչև Կոկտո և Սարտր, առանց արտաքին դիմափոխության: (Նախորդ երեկո նա իր խաղընկերների՝ Միշել Լեմուանի և Ռանիել Լեբրյունի հետ խաղացել էր Սարտրի «Փակ դուռը» և Ռենարի «Տան հացը»): Կերպարանափոխվում էր հանդիսատեսի աչքի առաջ՝ զգեստի մեկ-երկու ատրիբուտներով, մեկ-երկու ժեստով ու շարժումով կենդանացնում էր մի ուրիշ աշխարհ, փոխում զգացմունքների որակը, շարժման գծագիրը, արտաքին գույները: Կարծես ասում է՝ տեսե՞ք ահա իմ ներշնչումների աշխարհը, տեսե՞ք ինչից է կազմված եղել իմ բեմական կյանքը: Այն, ինչ ասաց Փափազյանը Մադլենի մասին, ասել է նաև Մարկ-ժիլբեր Սովաժոնը՝ «չի ջնջվում հիշողությունից»: Ինչպե՞ս կարող է ջնջվել, երբ նա ոչ թե դերասանուհիներ է ստեղծում, այլ դրսևորում է իր ոգու կյանքը՝ տարբեր գույներով ու երանգներով, տարբեր տոնայնությամբ: Կարծես թե, նա այնքան էլ հակված չէ արտաքին գործողության, և իր էությանը ներդաշնակ են Ռենարի հոգեբանական դիալոգների նրբությունը և տխուր հեգնանքը («Տան հացը», «Անջատման ուրախությունը»), Սարտրի մենակության փիլիսոփայությունը («Փակ դուռների ետևում»), Կլոդելի տառապանքի վեհությունն ու միստիկական («Կեսօր»): Բայց դերասանուհու հնարավորությունները շատ ավելի լայն են: Նա կարողանում է լինել ծայր աստիճան ծշմա-

րիտ, հասնում է կենցաղայնության, երբեմն նատուրալիզմի, խոսում է միջին ու ցածր տոներով, ծչում շղագար, կոկորդ պատուող ծայնով, լոում, լսում, շնչում, սրտնեղում, քայլում ոտները քարշ տալով, հոգնած ու կեղեքված հոգով, ծիծաղում ցածր, քթի մեջ, դառնում անտարբեր, հեգնական: Այս բոլոր տեսարանները նա անց է կացնում որպես թե դերասանուհու զարդասենյակում իր բեմական խաղընկրոջ՝ երիտասարդ Սիշել Լեմուանի հետ: Եվ ահա նստում է հայելու դիմաց, սկսում է մագերը հարդարել նոր դեր փորձելու համար: Մտքում կարդում է: Կուլիսներում դրված բարձրախոսից լսվում է նրա շշուկը: Դերասանուհին կարծես դերն է հիշում: Հանդիսատեսի աչքի առջև հանում է տնային խալաթը, ուսերին գցում հրակարմիր մի թիկնոց, հարմարեցնում է շիկավուն, շագանակագույնի տվող մագերը, տեղից ելնում, կանգնում մի ոտքը սանդուղքին, թիկնոցի ծայրը հասցնում հատակին, սանդուղքից ցած, հասակը բարձրանում է... Մեր առջև է Ռասիի Բերեսիսը՝ Պաղեստինի թագուհին: Բարձրախոսից լսվող ծայնը աննկատելիորեն որսում է, և չենք նկատում, թե ինչպես այդ ծայնը դառնում է կենդանի: Տոնը բարձրանցում, է, բարձրացնում, թվում է՝ տեղ չկա այլևս, և աղաղակի հետ բարձրացնում է ձեռքը: Մոնումենտալիզմ և հոգեբանական ծշմարտություն, պարզ ու վեհ պաթոս: Գուցե այսպես են խաղացել կլասիցիստական թատրոնի քրմուհիները: Հավանաբար, դասական արվեստի մոդեռնացումն է այս՝ պայմանական և ծշմարիտ, ընդհանրացված և կոնկրետ, պարզ ու մաքուր: Դրան հաջորդում է Մարի Թյուդորը (Վ. Հյուգո «Մարի Թյուդոր»)՝ դրամատիկական և պայծառ, պերճաշուք ու հպարտ, քնքուշ, հանգիստ, անտազնապ, հավասարակշիռ: Ո՞ր մնաց այն կինը՝ տնային խալաթով, ծխախոտով, գետնին կպած քայվածքով: Սա կոչվում է կերպարի բեմական անձնավորում: Գուցե այս Մարի Թյուդորը համարենք ռոմանտիկական թատրոնի մոդեռնացում: Այստեղ և՛ ռեալիզմ կա, և՛ ռոմանտիզմ: Երևի այսպես են եղել Ռաշելը և Ադելաիդա Ռիստորին: Դերասանուհին որքա՞ն հեշտ է հեռանում առօրյա, սենյակային զգացմունքներից և ի՞նչ հեշտ է փոխում ոճն ու դարաշրջանը: Հանդիսատեսի առջև նա բացում է իր աշխատանոցը, կարծես ցույց տալիս կերպավորման գաղտնիքը: Սկսում է արտաքին պլաստիկական ձևի պարզ վերարարտադրությամբ, կարծես կառուցում նկարը և անհայտ մի տեղից միացնում է ներքին հոսանքը: Թվում է, որ հուզական լիցքը ծնվում է այդ արտաքին կառուցումից. այսպես պետք է շարժվել, այսպես պետք է հագնվել, այսպես զգալու համար՝

արտաքինից դեպի ներքինը և ներքինից դեպի արտաքինը: Պայմանական ժեստը, խոսքի ու թմամելոդիկան, տոնի անսպասելի անցումները, կիսատոներն ու կոնտրաստները պարզ երևում են, բայց դա ինքնանպատակ վարպետություն չէ, անկյանք ոճավորում չէ: Այստեղ կան կենսական ամուր հիմքեր՝ դիտված զգացմունքներ, հոգեբանական խորք:

Ո՞րն է այնուամենայնիվ Մադլեն Ռոբինսոնի դերասանական տարերքը: Նա թերևս ավելի դրամատիկական է, խարակտերային, երբեմն լիրիկական, երբեմն ողբերգական, բայց միշտ կոնկրետ: Վերարտադրության թեթևություն կա նրա արվեստում, ներքին մեծ ազատություն: Կատակային տարերքը ժամանակ առ ժամանակ սթափեցնում է: Ե՛վ լիրիկական, և՛ կատակային են Դոննա Էլվիրան (Մոլիեր՝ «Դոն ժուան»), Մարիաննան (Ալֆրեդ դը Մյուսսե՝ «Մարիաննայի քմայքները»), Բլոթիլը (Անրի Բեկ՝ «Փարիզուհին»): Այսքանից հետո նա հանկարծ խաղում է ժամանակակից ողբերգություն. ժան Կոկտո՝ «Մարդկային ծայն»: Այստեղ ահա նա կարծես հանձնվում է հուզական տարերքին:

Լույսը թուլանում է, բեմը դառնում է կիսամութ, ցուրտ սենյակ: Սենյակի կենտրոնում կանգնած է մի կին՝ նիհար ու հյուծված, բաց ուսերով: Սև, մետաքսաթել շապիկը հագիվ ծածկում է թույլ, նիհար ծնկները:

Հանդիսատեսն անձանոթ է ժան Կոկտոյի մոնոդրամային: Դահլիճում շատ քչերը գիտեն ֆրանսերեն: Բառերն անհասկանալի են: Բայց բնավ կարևոր չէ, թե ինչ է ասում դերասանուհին: Հանդիսատեսը տեսնում է, թե ինչ է կատարվում դրամայի հերոսուհու ներսում. լոում է, շունչը պահում ու լսում: Բեմում տեղի է ունենում ոչ այնքան ողբերգություն, որքան հոգեբանական աղետ. չկա ողբերգական լավատեսություն, հույս, միստիկա: Մարդը փակուղու առաջ է, հոգեպես փլուզվում է, և նրա հետ քայլ առ քայլ իջնում ենք հուսալքության վիճակ: Դրամայի հերոսուհին ջանում է փրկել իր համար ծակատագրական մի վիճակ և համառ ու անհույս բախում է անհնարինության դռները:

— Այլո՞, այլո՞... մադմուազել, մացմուազել...

Հեռախոսն անջատվում է: «Մադմուազելը» նորից է միացնում: Բեմում հեռախոս չկա: Մադլենը խաղում է առանց այդ արեստուարի: Եվ իհարկե ավելորդ է հեռախոսը: Դերասանուհու ապրումները կարծես առարկայական են, խաղակերպը պայմանական: Նա խոսում է տասնհինգ րոպեից ավել առանց տեղից շարժվելու, և լեզուն չհասկացող հանդիսատեսը լսում է նրան

հուզված ու լարված: Ամեն ինչ հասկանալի է առանց թարգմանության: Ղրամայի հերոսուհին ուզում է ետ բերել, պահպանել իր ուժերից վեր, անհնարին բան, խեղդվում է ու բռնում փլրփուրներից: Խոսում է առանց պաթոսի, խոսում է չտեսնելով իր խոսակցին: Գուցե հեռախոսի պայմանը զուտ միջոց է, որ դերակատարի աչքերը խոսելիս դուրս չնայեն: Այդպես է, որ կա: Մարդն իր հետ է ուզում է կպցնել կոտրված ծաղկամանը և նվում անհուսությունից, խնդրում... Արցունքը բեմում հակաէթետիկական է, և Մադլենը լաց չի վերարտադրում, չի խոսում արցունքի եզրին, այլ կարծես ուզում է լացով հանգստանալ ու չի կարողանում: Անուժության ու անհնարիության գիտակցումը կրկնվում է ու կրկնվում, կրկնվելով աճում, տանելով նրան ավելի ու ավելի ցած, և այդ անհենարան անկումի ամեն մի աստիճանը մեծացնում է կործանման տազնապը, լարում դերասանի դրամատիկական կամքը: Մարդը ընկնում է, ընկնում առանց հատակին հասնելու: Մադլեն Ռոբինսոնի խաղի տպավորության տակ թերթում եմ Կոկոտյի պիեսի ուսերեն թարգմանությունը և չեմ կարողանում գտնել այն դրամատիկական կետերը, որոնց հենվում էր դերասանուհին: Ավելին, ոչինչ չեմ գտնում այն զգացմունքներից, որ դերասանուհին արտահայտում էր միայն ինտոնացիայով: Գրականությունը մի բան է, թատրոնը մի ուրիշ բան: Արվեստը չի թարգմանվում, և Մադլենի խաղն էլ տեքստի վերարտադրություն չէ: «Մենք գեղարվեստական բավականություն ենք ստանում լսելով օտար արտիստներին, որոնք խոսում են մեզ անծանոթ լեզվով: — Գրում է Ստանիսլավսկին: — Մի՞թե տրամադրություններ չեն առաջացնում նրանք կամ չեն հուզում: Եվ այնուամենայնիվ, մենք ոչինչ չենք հասկանում նրանց ասածից: Մի անգամ իմ ծանոթներից մեկը հիացել էր դերասան Բ.-ի արտասանությամբ, որ լսել էր համերգում:

— Ի՞նչ էր նա կարդում, — հարցրեցին:

— Չգիտեմ, — պատասխանեց ծանոթս, — ես բառերը լավ չլսեցի»¹:

Բառերը պայմանական նշաններ են, և արվեստն էլ շատ առումներով նշանային է: Թատրոնը համենայն դեպս նշանային արվեստ են համարում: Մարդկային ծայնն էլ նշան է, բայց ինչքան բան կա այդ նշանի տակ, որ լեզվական (կամ գրական)

արտահայտություն չունի, չի կարող պատմվել, վերարտադրվել ուրիշ նշաններով:

Մադլեն Ռոբինսոնի թատրոնը դերասանական է: Հոգեբանական թատրոնն այլ կերպ չի կարող լինել: Այստեղ ամեն ինչ արտահայտվում է մարդկային դեմքով ու ծայնով: Այդպես են դաստիարակված Մադլենի երիտասարդ ու վարպետ խաղընկերները: Զսպվածություն, միջին տոն, թեթևություն ու հանգստություն և ուրիշ փայլուն զգացում: Ի՞նչ կենտրոնացած է խոսում Միշել Լեմուանը. ձգվում է Ֆրանսերենի հնչյունական շղթան, երկարում են շեշտվող վանկերը: Ինտոնացիայի խորություն ու նըրբություն կա դերասանուհուն նվագակցող անսամբլում: Ինքը կենտրոնում, բայց մեկ-երկու ռեպլիկ ունեցող դերասանն անգամ (Ժակ Սալան և Լորանս Ֆուկե) իր տեղում է և երևում է իր արժեքով: Սովորեցնելու և աշակերտներ պահելու հին եղանակն է սա. խաղացնել կողքին, երկրորդական դերերով սովորեցնել բեմական շփման, աշակերտին դարձնել և՛ խաղակից, և՛ հանդիսատես:

— Վարպետության վրա շատ չեմ զարմանում, — ներկայացուցից հետո ասում է Խորեն Աբրահամյանը: — Ես զարմանում եմ, թե ինչպե՞ս է կարողանում վեր կանգնել դուր գալու ցանկությունից:

— Այն էլ դերասանուհին, — ասում եմ ես:

— Այո՛, այն էլ դերասանուհին: Կինը բեմում չմտածի՞ գեղեցիկ երևալու մասին:

Մադլեն Ռոբինսոնի խաղում չկա կանացիության պրոբլեմ, կանացի դատ: Այստեղ կա մարդու և մարդկայինի հարց, տառապանք ու ժպիտ, ողբերգականություն ու հեգնանք, մարդու ճակատագիր, որ վեր է թատրոնից ու բեմականությունից, վեր է զուտ գեղարվեստական նպատակներից: Թվում է, կա թատրոնից դուրս, արվեստից դուրս մի թեմա, մի ուրիշ գաղափար, որ նրան մղել է բեմ:

1966—67

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ՊՐՈՑԵՍԻՈՆԱԼԻԶՄԻ ՄԱՍԻՆ

Մեր ժամանակների թատրոնը պայմանաբար կոչում ենք «ռեժիսորական»: Սա թերևս այսօրվա բեմական մտածելակերպի ամենաստույգ բնութագրումը չէ: Բայց բառի ժամանակակից իմաս-

¹ К. Станиславский, Работа актера над собой. М., 1951, стр. 516.

տը հաստատում է պարզ և վաղուց ամրապնդված մի իրողություն, թե ստեղծագործական նախաձեռնությունը կարծես բնական մի օրենքով խլվել է դերասանից: Դերասանական խաղի, եթե կարելի է այսպես անվանել, ինքնակենտրոն սկզբունքը անցյալին է պատկանում: Նորություն հայտնաձեռնելը լինի, ասելով, թե այս իրավիճակը փոխել է դերասանական անհատի ստեղծագործական նկարագիրը ամենուրեք, փոխել է նրա տեսակը, չափանիշները և որոշ առումներով՝ մասնագիտության բնույթը: Սա ընդհանուր երևույթ է, գուցե և օրինաչափ, գուցե ոչ այնքան մտահոգող, ինչպես մեզ է երևում: Որ բեմական մտածողության տիպը փոխվում է ու փոխվում անցյալ դարավերջից մինչև այսօր, հասկանալի է: Թերևս հոգ չէ նաև, որ թատրոնը, նաև հայ թատրոնը, ակամա հրաժարվել է ու հարժարվում է իր ազգային դերասանական դպրոցի ամենաթանկ ավանդներից: Մտահոգողն այն է, որ դերասանական արվեստը, հրաժարվելով իր հին «կանոնագրքից» և միայն արտաքուստ հաղորդակցվելով մասնագիտության նորացված սկզբունքներին, միտում է պրոֆեսիոնալ աղքատացման: Եվ դա տեղի է ունենում տարբերայնորեն: Ներկայացման մեջ չլինելով կենտրոնաձիգ դեմք, մտահոգացման հեղինակ, դերասանը ենթագիտակցորեն հրաժարվում է իր ամենաթանկ հատկությունից՝ կամքից: Սա նաև մասնագիտության վերացման վտանգն է, որ, ով գիտե, գուցե ունի թատրոնից ու արվեստից դուրս պատճառներ: Պրոֆեսիոնալ բարձր ավանդներ ունեցող և իր դերակրումն ամենակատարյալ ձևերում ավանդների վրա հենված հայ դերասանական արվեստը վերջին երկու տասնամյակներում որքան էլ փոխվել, նույնքան էլ հիվանդագին է ընդունել, ինչպես ասացինք, մասնագիտության բնույթի փոփոխությունը: Սա անհատական տպավորություն չէ: Այս են վկայում արդեն 50-ական թվականների վերջում սկսված խոսակցություններն ու բանավեճերը մամուլում կամ հավաքույթներում: Այս են վկայում նաև վերջին ժամանակներս թատերախոսականների ու քննարկումների նվազումը, թատերական քննադատության առևերևույթ անտարբերությունը, ավելի հաճախ՝ սուր խոսքի լիակատար բացակայությունը: Քննադատությունն ավելի հաճախ է լուրմ այժմ, քան երբևէ: Բայց սա անտարբեր լուրություն չէ: Այս լուրության մեջ և՛ մեծ մտահոգություն կա, և ինքն է մտահոգող:

Ահա այս մտահոգությամբ է գրված Լևոն Հախվերդյանի «Մեր ժամանակի (1955—1975) հայ դերասանական արվեստը» քննախոսական ակնարկը («Սովետական արվեստ», 1975, № 4, 6):

Նպատակ չունենք ոչ շատագովելու, ոչ էլ վիճարկման դնելու հեղինակի տպավորությունները, կարծիքներն ու վճիռները: Առավել ևս, երբ ինքն է գրում, որ «անվիճելի բնորոշումներով ու խոհեքով հանդես գալու պատրանք չի ունեցել»: Նախապես ասենք, որ վիճելի են թվում ոչ քիչ տպավորություններ: Բայց դա չէ, որ խոսելու է տրամադրում: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ վիճելիությունը թատերագետի այս ելույթի առանձնահատկությունն ու առավելությունն է: Քննադատը առանց երկմտելու վճռել է հասարակական արժեք տալ իր սուբյեկտիվ անկեղծությանը և խոսակցության հրավիրել մեր գեղարվեստական կյանքի թերևս ամենացավոտ խնդրի շուրջ: Ինչո՞ւ ամենացավոտ: Պարզ չէ՞, որ դերասանական բարձր ավանդներ ունեցող թատրոնը այսօր չի կարող դյուրությամբ համակերպվել ժամանակակից տիպի և ժամանակակից դաստիարակության ու մտածողության դերասանական ուժեղ ու ներդաշնակ անհատականություն չունենալու փաստի հետ:

Թերևս անվերապահ ու ծայրահե՞ղ պահանջ է սա, կամ գուցե նման խոսք ասելը անտեղի խստասրտություն է: Հոգեհատի կեցվածքը միշտ էլ անվայել մի բան ունի, և չենք ուզում այդպես երևալ: Պարզապես, Հախվերդյանի՝ այս խոսակցությանն առիթ տվող ակնարկը մեզ մղում է նույն սուբյեկտիվ անկեղծությանը: Վերջին ժակնակներս մեր մամուլում հազվադեպ կարելի է գտնել սուր խոսք որևէ ծախողված ներկայացման կամ դերակատարման մասին: Քննադատական վերաբերմունքը մեր այսօրվա թատրոնի ու դերասանական արվեստի հանդեպ գնալով դառնում է անիմաստ, անշքախալաց և բավական ձիժաղելի մի բան: Աղպես է ոչ միայն այն պատճառով, որ քննադատության մթնոլորտն է նոր և կամ պակասել է վայելույզ վերաբերմունքը քննադատության, մասնավորապես թատերական քննադատության հանդեպ: Սա արդարացում չէ: Արդարացումն այն է, որ դրա անհրաժեշտության գիտակցումը գրեթե վերացել է: Թատերական գործիչների ու դերասանների շրջանում առաջացել է արտառոց մի պատկերացում թատերագիտության մասին: Մեծամասնությունը ամենայն լրջությամբ մտածում է, թե թատերագիտության պարտքն է սպասարկել թատրոնին, վաղուրեք հեռու պահել նրան սխալներից, մտնել նրա աշխատանոցը, միջամտել պիեսների ընտրությանը, փորձերին, դերաբաշխումներին և այլն: Գեղարվեստական քննադատությունը երբեք նման դերում չի եղել, երբեք չի կատարել խորհրդատուի դեր, երբեք դեղատոմսեր չի առաջարկել: Միշտ էլ քննադատության գործն է եղել քննել գեղարվես-

տական կյանքի իրողությունները, վիճարկել ու մշակել սկզբունքները, դաստիարակել հասարակական կարծիքն ու ճաշակը: Սպասարկող քննադատության պահանջը, որ այնքան լրջորեն ու համառությամբ առաջադրում են մեր բեմադրողներն ու դերասանները, միաժամանակ ուղեկցվում է օր օրի աճող անհանդուրժողականությամբ նույն այդ քննադատության հանդեպ: Թատերագետ-քննադատը ակամա կորցնում է իր ներքին ազատությունը, երբ ամեն մի խոսքի համար նրանից հաշիվ է պահանջվում, որքան էլ զարմանալի է, հասարակական պայմաններում: Պահանջել քննադատներից միասնական, անհակասական, ընդհանուր համաձայնության բերված վճիռներ, նշանակում է զրկել նրան ներքին ազատությունից, անաչառ դատելու բոլոր հնարավորություններից: Ուրեմն, հարկ չկա վիճել Հախվերդյանի այն հայտարարության հետ, «որ ներկայացումների սակավաթիվ քննարկումները և մամուլում հրապարակված թատերախոսականները ակներևորեն հեռու են ժամանակակից դերասանական արվեստի պատկերը տալուց»:

Ահա այս առումով էլ Հախվերդյանի ակնարկը, կարծում ենք, ամենաանկեղծ խոսքն է, որ նա երբևէ ասել է: Անկախ տպավորությունների ու գնահատումների սուբյեկտիվությունից և վիճելի լինելուց, նա մտածելու և խոսելու առիթ է տալիս, անուղղակի թե ուղղակի ձևով ուշադրություն հրավիրելով մեր դերասանական արվեստի, ավելի ճիշտ կլինի ասել, դերասանական աշխատանքի ամենահիմնական խնդիրների վրա: Հեղինակը մեզ թեքում է այն մտահոգող եզրակացությանը, որ վերջին երկու տասնամյակի ընթացքում հայ դերասանական արվեստը որոշակիորեն միտում է մասնագիտական աղքատացման: Ի դեպ, նման միտք ակնարկում չի հայտնվում, բայց նրա հիմնական հարցադրումները տալուով են այդտեղ: Հնարավոր է, որ հեղինակը նույնիսկ հակված չլինի այս եզրակացությանը: Հնարավոր է, քանի որ նրա տպավորությունները և գնահատումները անհամեմատ լավատեսական են, քան նրա ասածից դուրս բերվող եզրակացությունները: Ավելորդ չենք համարում ի մի բերել այստեղ Հախվերդյանի դրույթները, որովհետև ամեն մի խոսակցություն ժամանակակից հայ դերասանական արվեստի մասին, ցանկանանք թե ոչ, այստեղից է սկսվելու: Հախվերդյանն ուզում է անպայման ուշադրություն հրավիրել արժեքների վրա և զարմանալի հետևողականությամբ որոնում ու գտնում է դրանք նույնիսկ արժեզրկված երևույթներում: Սա նրա սուբյեկտիվ մղումն է: Բայց ահա, իրերի օբյեկտիվ

վիճակը, քննադատի կամքից անկախ նրան բերում է հետևյալ երեք եզրակացություններին.

ա) հայ դերասանական արվեստում թուլանում է կերպարի զգացումը և կերպավորման վարպետությունը.

բ) հայ դերասանական արվեստը գնում է դեպի էմոցիոնալ աղքատացում.

գ) ռեժիսորական միտքը գործում է դերասանական նյութից անկախ, այսինքն՝ արտադերասանական է:

Եթե չվախենանք առարկաներն իրենց անուններով կոչելուց, այս եզրակացությունները կարող ենք ընդհանրացնել ընդամենը երկու բառով՝ դերասանի ապամասնագիտացում: Եվ սա դժվար չէ հիմնավորել առանց հեռուն գնալու, միայն Հախվերդյանի տպավորությունները քննելով, նույնիսկ առանց վիճելու: Տպավորությունը միշտ անհատական է, և որքան անհատական, այնքան հետաքրքիր, այնքան օբյեկտիվ վճիռներին նյութ տվող: Տպավորության հետ ընդհանրապես չեն վիճում, բայց նրանից բխող եզրակացությունները ամեն դեպքում կարելի է լրացնել կամ ավարտի բերել: Փորձենք այդ անել առանց շեղվելու Հախվերդյանի եզրակացություններից, նաև օրինակներից: Ի դեպ, այստեղ ներկայացված են վերջին քսանամյակի հայ դերասանական արվեստի գրեթե բոլոր երևույթները, նրանք, որոնք, հեղինակի խոսքերով ասած, «եղանակ են ստեղծել»:

Դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի առաջին չափանիշը կերպավորման վարպետությունն է: Ոչ թե արտաքուստ անձանաչելի ներկայանալը, այլ ներքին կերպավորումը: Ժամանակակից դերասանն իր արտաքինը քիչ է փոխում և շատ անգամ դրանով է իրեն համարում ժամանակակից: Բայց այդպես է եղել և անցյալ դարում: Համաշխարհային բեմի բոլոր նշանավոր վարպետները արտաքին միջոցները, մանավանդ գրիմը օգտագործել են նվազագույն չափով: «Արվեստը արտիստին կուրծքին տակն է, մտքին մեջ, աչքերուն խորը, մնացած բաները երկրորդական են»: Ո՛վ կարող է հնացած համարել մեզանից մոտ մեկ դար առաջ ապրած Մարտիրոս Մնակյանի այս խոսքը: Կամ Փափագյանի արվեստը հնացած համարողներս շատ լավ ենք հիշում, թե ինչպես էին նրա աչքերը փայլը կորցնում, դեմքի մկանները պասսիվանում մահվան տեսարան ներկայացնելիս: Եվ ո՞վ կարող է ասել, թե նրա աչքերը նույնն էին Համլետի կամ Բրիդոյի դերում: Չգիտես ինչու մենք հին վարպետների արվեստը պատկերացնում ենք որպես արտաքին էֆեկտների, անբնական ցնցումների, ծայրի գեղգե-

դանքների, արհեստական կեցվածքների ու կերպարանափոխությունների հավաքածու և տեղի անտեղի, պատեհ ու անպատեհ խոսում, թե 20-րդ դարը՝ գիտության ու ինտելեկտի դարը փոխել է դերասանի արվեստի սկզբունքը: Նախ, այդ ո՞ր դարը գիտության ու ինտելեկտի դար չի եղել, և ապա, այդ ո՞ր ժամանակ դերասանի արվեստի ըմբռնված ու գանհատված չափանիշներ չեն եղել ներքին կերպավորումը, հոգեբանական ճշմարտությունը, ինտելեկտուալ հարստությունը, բեմական ճաշակն ու կուլտուրան: Պրոֆեսիոնալ դերասանը միշտ էլ կարողացել է փոխվել, ներկայանալ որպես կոնկրետ բնավորության, կոնկրետ զգացմունքի և որոշակի գեղարվեստական իդեայի կրող: Կերպավորման թուլությունը բացատրել որպես ժամանակակից դերասանական արվեստի առանձնահատկություն, թե մասնագիտական կարողության պակաս: Վերջապես, լուրաքանչյուր դերասան կարող է ինչ-ինչ դերերի հարմարվել կամ չհարմարվել առանց փոխվելու: Եվ այստեղ դերասանին որպես դերասան արդարացնելու համար թատերագետ-քննադատը, սկսած թե միտումնավոր, շփոթում է նրա արվեստն ու անձնավորությունը: Հախվերդյանը փորձում է այս եղանակով սահմանել դերասանի թեման: Թեմա բառը, իհարկե, ավելին է նշանակում, քան այն, ինչի մասին այստեղ խոսվում է: Խոսքը ըստ էության դերասանի մասնագիտական հնարավորությունների մասին է, որին այստեղ տրվում է անհամեմատ մեղմացված սահմանում՝ որոշակի բեմական իրավիճակների նախասիրություն: Թող լինի և այդպես: Բայց սիստեման էնք, որ դերասանի կամ դերասանուհու անհատական նկարագիրը հարմարվում է բեմական իրավիճակների ինչ-որ մի որոշակի կատեգորիայի, որից դուրս գալ նա պարզապես անկարող է: Այսպես, Մետաքսյա Սիմոնյանը մեղմ նկարագրի դերասանուհի է և այդ հնարավորությամբ է դրսևորվում նաև դրամատիկական խտացում պահանջող իրադրություններում, Բաբկեն Ներսիսյանը իր դասական-ավանդական խաղաոճի նախասիրությամբ հանդերձ, չունի որոշակի թեմայի նախասիրություն, Խորեն Աբրահամյանը մտածողությամբ ու նկարագրով ժամանակակից է, առանց գեղարվեստական ընդհանրացման այն կարողության, որ պետք է դասական ողբերգությունում, Մհեր Սկրտչյանը դասական կատակերգակի բացառիկ օժտվածությամբ հանդերձ ունի ֆոլկլորային մտածողություն, Վարդուհի Վարդերեսյանը ավելի շատ ընկճված բարոության արտահայտիչն է, և այլն, և այլն:

Այս և մնացած բոլոր բնութագրումներում, որոնք հետաքրքիր են անկախ ծջարտության աստիճանից, երևում են դերասանի ամենաակներև հնարավորությունները, ավելի շատ նրա անձնավորության, քան ստեղծագործության բնույթը: Բայց Հախվերդյանն այս մասին չի խոսում: Այս հարցը նրա համար գոյություն չունի: Յուրաքանչյուր դերասան, այսպես թե այնպես, իր անձնավորումներում ներկայանում է որպես ինչ-որ գաղափարի կրող: Խնդիրն այն է, թե այդ գաղափարի գեղարվեստական տարողությունն ինչքա՞ն է, այդ գաղափարն ունի՞ հանդիսականի զգացմունքներին ու մտքերին տիրելու ուժ: Եթե այդպես է, ապա հանդիսատեսը թատրոն է գնում այս կամ այն դերասանին տեսնելու ցանկությամբ ու նպատակով: Եթե մեզանում կա այսօր մի դերասան, որին տեսնելու նպատակով հանդիսատեսը թատրոն է գնում, դա Մհեր Սկրտչյանն է: Այդպես է, որովհետև նա ժողովրդական աննախապաշար կենսահայեցողության, ֆոլկլորային հումորի կրող է: Դժվար է ասել, Սկրտչյանը կարո՞ղ էր այլ կերպ լինել, թե ոչ, բայց քննադատությունը նրան ո՛չ փոխել կարող է, ո՛չ էլ նրա ժողովրդականությունը խախտել: Նա մնում է առողջ ու անշքջահայաց (դրանով էլ կոմիկական) բանականության գաղափարի կրողը: Դերասանական թեմա ասվածը թերևս այստեղ միայն տեղին է: Հոգ չէ, որ նա չի կարող այլ կերպ լինել, նրա ասելիքն ամբողջական է, արտահայտության կերպը ինքնատիպ, միայն իրեն հատուկ և իրենով պատճառաբանված: Մյուս բոլոր դեպքերում, փոքր բացառություններով, բախվում ենք դերասանական ավել կամ պակաս սահմանափակ հնարավորությունների: Դժվար է թեմաներ կամ գաղափարներ որոշել այստեղ, եթե այդ թեմաներն ու գաղափարները չեն իշխում հանդիսականի գեղարվեստական գիտակցության վրա, աշխարհայացք և հոգեբանություն չեն կազմակերպում:

Մեր այսօրվա թատրոնում կան դերասանական ավել կամ պակաս հաջողված աշխատանքներ, երբեմն ուսանելի աշխատանքներ, բայց ոչ միշտ արվեստ, այս հասկացության քիչ թե շատ բարձր իմաստով: Աշխատանքի առավելության կամ թերության մասին կարելի է խոսել ու մտածել, բայց արվեստը արվեստ է հենց նրանով, որ թերություն չի ունենում: Իսկ կերպավորման արվեստ ասելով հասկանում ենք մի կողմից դերասանի ու կերպարի նույնացում, օրգանականություն, մյուս կողմից՝ բովանդակային խորք: Եթե դերասանը ներկայանում է ինքն իրենով, իր թիկունքում չունի այլ բովանդակություն իր անձից բացի, եթե իր

հնարավորություններն է արդարացնում կամ հարմարեցնում բեմական իրավիճակներին, շատ դժվար է նրան գեղարվեստական թեմայի կրող համարել: Եթե չկա ոչ մի տարբերություն նշանի ու նշանակյալի, արտահայտության ու բովանդակության կամ, դասական գեղագիտության լեզվով ասած, նյութի և իդեայի միջև, մնում է ասել, որ արվեստ չկա: Դերասանի ակներև հնարավորություններն ավելին չեն, քան արտահայտչական նյութ, որը կոչված է արտահայտելու իրենից դուրս մի բովանդակություն: Դերասանի հոգեֆիզիկական նկարագրի ներկայացումը կամ նրա դրսևորման ակներև սահմանները միշտ չէ, որ կարող են դերասանի ստեղծագործական նկարագիրը բնութագրելու հիմք լինել:

Դերասանի արտաքին արտահայտչական հնարավորությունները տարիքի ու ժամանակի բերումով փոխվում են: Հայտնի է, որ դրանով դերասանը կամ կորցնում է երբեմնի հետաքրքրությունը, կամ Շևոբ բերում նոր հետաքրքրություն, դրսևորվում է իրականության և մարդկային տիպի այլ կողմերի գննումներով: Այս տեսակետից երջանիկ բացառություն է Գուրգեն Զանիբեկյանը, որի խարակտերային խտացումները, հատկապես Վառավինի ու Սուլմոնի դերերում, խոսում են ընդհանրապես կերպավորման արվեստի բարձրագույն չափանիշների հետ: Սա ստեղծագործական երկրորդ ծնունդ է, որ տեղի է ունեցել անցյալի կուտակումը վերամաստավորելու շնորհիվ: Նման բան վիճակվում է ոչ ամեն դերասանի: Ուստի, անհրաժեշտություն չկա գեղարվեստական նոր գաղափարներ կամ թեմաներ որոնելու այն դերասանի համար, որը տարիքի ու ժամանակի բերումով ակամա դրսևորվում է ոչ իր տարերքում: Այսպես, դժվար է ասել, թե Վաղինակ Մարգունին և Գեղամ Հարությունյանը բարության կամ ներողամտության իդեայի կրողն են: Դա նրանց այսօրվա խաղի ակամա արդյունքն է, ոչ թե այն գտնվածք, որին երբևէ ձգտել է նրանց ստեղծագործական ենթագիտակցությունը: Մարգունին միշտ եղել է խարակտերային նուրբ կերպարանագծման վարպետ, էպիզոդիկ տեսարանում ամբողջական ներկայանալու հետաքրքիր և թանկ հատկությամբ: Ի դեպ, այդ նկարագրին է երբեմն մոտենում Արմեն Խոստիկյանը, բայց յուրահատուկ խարակտերային սրությամբ և միագծությամբ, այս հասկացության լավագույն առումով: Մարգունու Տոցկին, իր զուսպ ձևերով, և Խոստիկյանի Ֆերդինանդները, գրոտեսկի միտումով, ներկայացման մեջ էպիզոդներով մտնելու հետաքրքիր օրինակներ են: «Բարության թեմա» ասվածը, իհարկե, նաև Գեղամ Հարությունյանի տարերքը չէ: Նրա

պլաստիկան, թեթևությունը, բեմականությունը գրեթե աննկատ անցան Բասնթոսի դերում («Եզովկոս»), որ նրա արտիստական նկարագրի լավագույն դրսևորումներից էր 50-ական թվականների վերջում: Հավանաբար, դա ոչնչով չէր գիշում նրա Օրսինոյին ու Կրեչինսկուն: Բայց բեմական այդ ֆիգուրան, այդ տիպը այսօր ընդհանրապես թատրոնից դուրս է եկել, և Հարությունյանն էլ տարիքի բերումով հարմարեցվել է ուրիշ կարգի դերերի: Դժվար է ասել, թե այսօր նա ավելի հետաքրքիր է, քան եղել է ժամանակին: Իսկ Գարուշ Խաժակյանն իր երիտասարդ դրական հերոսներին հրաժեշտ տալուց հետո, չի դարձել բացասական ֆիգուրներ անձնավորող: Նրա, ինչպես և Գևորգ Աշուղյանի, հերոսների ժամանակն է մեզանից հեռացել. փոխվել է դրական մարդու կերպարանքն ու ըմբռնումը ինչպես կյանքում, այնպես էլ արվեստում: Յուրաքանչյուր ժամանակ առաջադրում է իր բեմական հերոսին, և հանգամանքները անսխալ կերպով գտնում են նրա դերակատարին: Եվ Խաժակյանի արտիստական նկարագիրը չենք կարող ասել, թե այսօր դյուրությամբ է հարմարվում իր՝ մեկը մյուսին կրկնող, ընդհանուր նեգատիվ դիմանկարներին:

Այսպիսով, եթե մի դեպքում տարբերություն չենք տեսնում բովանդակության ու արտահայտության միջև՝ շփոթված են դերասանի անձնավորությունն ու արվեստը, մյուս դեպքում հակառակն է՝ բովանդակությունն ու արտահայտությունը խզված են, բեմում դերասանի ակներև հնարավորություններն են՝ սեփական տարերքից ու նախասիրությունից դուրս: Սա կերպավորման պատրանք կարող է տալ թերևս մեկ-երկու դերում, բայց գեղարվեստական իդեա կամ թեմա դառնալ՝ հազիվ թե: Անհատական զուտ ակներև նկարագրով ներկայանալը նույնպես կարող է գեղարվեստական տպավորություն թողնել, բայց նման խաղակերպի հեռանկարը կասկածելի է: Ո՞վ կարող է մոռանալ Բ. Ներսիսյանի Մաուրիսիոյի («Ժառերը կանգնած են մահանում») տպավորությունը: Իհարկե, գեղարվեստական հետաքրքրությունից զուրկ չէին նաև նրա Գևորգը («Նույն հարկի տակ») և Միքայելը («Քառս»), բայց ունեցա՞ն նրանք նույն տպավորությունը: Եթե անգամ մեր ընկալումն այս դեպքում սուբյեկտիվ է, դրանով դարձյալ դերասանական կերպավորման սկզբունքը չի փոխվում, այն է՝ դերասանը իր ակներև հնարավորություններով ի վիճակի չէ երկար պահել գեղարվեստական հետաքրքրությունը: Մասնագիտական վերաբերմունքը սեփական տվյալների հանդեպ միշտ ենթադրում է որոշակի հեռավորություն դերասանի անձի առօրյա արտաքին

տպավորության և նրա կերպարների գեղարվեստական բովանդակության միջև: Ասում են, դերասանն ի վերջո չի կարող հեռանալ իր անձի տպավորությունից, և նրա արվեստը հարուստ է այնքան, որքան իր անձը: Ճիշտ բան կա այստեղ, կամ գուցե այդ ասված է արտիստական բացառիկ անհատների համար: Բայց ո՞վ կարող է ասել, թե վարպետությունը սեփական նկարագրի ակներևությունից հեռանալը չէ: Էդգար Էլբակյանի դերակատարումները ինչ-որ տեղում ավանդականության կնիք ունեն ու թերևս բեմական կերպարի ժամանակակից տեսակը չեն հատկանշում: Բայց նրանք դուրս են դերասանի անձնավորության ակներև տպավորությունից, ամբողջական են, պլաստիկորեն խոսուն, չափված, ներդաշնակ և ամենակարևորը՝ արվեստային: Էլբակյանը, Միեր Մկրտչյանը, որոշ առումներով Արմեն Խոստիկյանը այն իրողության հաստատումն են նաև, որ ժամանակակից հայ դերասանական արվեստը, եթե կենսունակություն և հեռանկար ունի, ապա ամենից ավելի՝ ավանդական-խարակտերային սկզբունքի շարունակությամբ:

Իհարկե, կենցաղային-խարակտերային գծի հետ կապել այսօրվա մեր դերասանական արվեստի հեռանկարը, այնքան էլ ճիշտ չէ, որքան էլ դա կենսունակ գիծ լինի: Այս գիծը միշտ էլ եղել է բոլոր ժամանակների և բոլոր ժողովուրդների դերասանական արվեստում: Այսօր ամենից ավելի մտահոգողը դրամատիկական սրության պակասն է, ավելի խիստ ասած, Էմոցիոնալ աղքատացումը: Վերջին մեկ ու կես տասնամյակում չափից ավելի շատ է խոսվում ինտելեկտուալ արվեստի մասին, այնքան է խոսվում, որ բառն իսկ բովանդակազրկվել է: Ինչ ենք հասկանում այս՝ սրճարանային խոսակցություններում հոլովվող բառի տակ. մտքի միջամտություն՝ ստեղծագործական պրոցեսին, մտքի հարըստություն՝ արվեստում, մտքի աշխատանք բեմում: Թե՛ դա արվեստի Էմոցիոնալ աղքատությունն արդարացնելու միջոց է: Մեծ զգացմունքների արվեստը միշտ էլ մեծ մտքեր է արթնացրել, բայց ստեղծագործողները, հատկապես դերասանները, դրա մասին այնքան չեն խոսել, ինչպես այսօր, և երբեք հետաքրքիր չի եղել բեմում մտքի աշխատանք կատարող դերասանը: Իհարկե, կան զգացմունքի արտահայտության բեմականորեն հնացած և բեմականորեն նոր ձևեր, բայց հնացած զգացմունքներ չկան: Այսօրվա դերասանի բեմական վարքագիծը կարծես ավելի մոտ է կենցաղին, պակաս արվեստական է գուցե, առողջ բանականությանն ավելի ըմբռնելի: Բայց ինչու նրա արտասանած խոսքը չի

մտում հանդիսականի հիշողության մեջ, չի մեխվում նրա ուղեղում ու չի ծլարծակում: Ժամանակին ոուս դերասանների հիշողությունից չի շնջվել Ադամյանի հայերեն բառը: Այսօր էլ օտար դերասանի անհասկանալի բառը տպավորվում է մարդու ուղեղում, եթե վերապրումի արդյունք է, եթե նրանում հուզական լիցք կա: Դերասանի բառերը հիշվում են, եթե դրություններն ապրված են: Ինչո՞ւ են 19-րդ դարի վարպետներին անվանել մարդկանց մտքերի և զգացմունքների տիրակալներ: Նրանք իշխել են իրենց ժամանակի հասարակության մտքերի վրա բեմական զգացմունքների ուժգնությամբ:

Մյուս կլինի ասել, թե ժամանակակից դերասանի մարդկային նկարագիրը զուրկ է հուզականությունից: Այդպես կլիներ, եթե ժամանակակից մարդու տիպը իսկապես անհույզ լիներ: Պատճառներից մեկը (դժվար է հասկանալ կամ բացատրել բոլոր պատճառները), թվում է դարձյալ դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի պակասն է: Բեմական աֆեկտների խտացումը միշտ էլ կեղծիք է եղել: Ծճմարիտ վերապրումը բեմում կարող է տևել մի քանի պահ, երկար շարունակվել չի կարող: Եթե դերասանը կարողանում է գոնե երեք րոպե հանդիսականին պահել հուզական լարման մեջ, դա նշանակում է, որ ակնթարթի պարզևած կարճատև հուզումը, ավելի ճիշտ, նրա արտահայտության կերպը նա յուրացնում ու պահում է, հիմք ստեղծելով ակնթարթային հուզման մի նոր հնարավորության համար: Նման մեկ-երկու պահը բավական է, որ հանդիսատեսը գտնվի նրա իշխանության տակ ամբողջ տեսարանում, երբեմն մի ամբողջ երեկո: Դերասանը տիրապետում է այդ վիճակին և՛ գիտակցորեն, և՛ ենթագիտակցորեն, ինքն էլ հավատալով իր զգացմունքի անկեղծությանը: Սա պրոֆեսիոնալ սովորություն է, որ կարող է չլինել նույնիսկ հուզական ուժեղ նկարագրի դերասանի մոտ: Եվ ընդհակառակը, հուզական միջին ուժի դերասանը կարող է հուզական տպավորություն գործել միայն վարպետությանը տիրապետելով, առանց իրենից զգացմունք կորզելու ջանքերի: Եթե Հալվերդյանը գրում է, թե ողբերգական դերերում մեր դերասանները ցույց չեն տալիս ողբերգական թափ, «այլ առավել կամ պակաս հաջողությամբ ներկայացնում են կերպարի բովանդակության այս կամ այն հատկանիշները», սա վկայում է դերասանի ոչ միայն Էմոցիոնալ նկարագրի պակասավորությունը, այլև ներքին ապարատը կառավարելու անկարողությունը: Ողբերգականի ընդգրկումը կարող է դուրս լինել նրանց միջոցներից, ողբերգական կրքերը կարող են նաև մատ-

չելի չլինել նրանց համար: Եվ, հիարկե, պատճառը միայն վարպետության տեսակը չէ: Վարպետության պակաս կա այստեղ, չգիտակցված, չլուրացված հմտությունների մեծ պակասություն: Զգացմունքները նույնպես կրթվում ու զարգանում են: Ղրամատիկական սրություն արտահայտելու ոչ քիչ ձևեր ու հնարներ կան, որոնք հուզական միջին նկարագրի դերասանին կարող են ոչ միայն տպավորիչ դարձնել, այլև ծանաչել տալ ճշմարիտ գեղարվեստական հույզի աղբյուրները, քնած զգացմունքները ոգեկոչելու գաղտնիքները: Սա և՛ օժտվածություն է, և՛ կուլտուրա, և՛ վարպետություն: Ղերասանի ներքին օժտվածությունը միայն հուզական լինելը չէ: Ըստ երևույթին, դա ունի իր ավելի բարդ ու նուրբ կողմերը: Համենայն դեպս, դա ներքին կարողությունների այն գումարն է, որով կարգավորվում ու գեղարվեստական իմաստավորում է ստանում սեփական վարքագիծը հասարակական հանդիսավորության միջավայրում: Դա այն բնական հմտությունն է, որ օգնում է մարդուն վերարտադրելու իր էությունը, ճիշտ դասավորելու իր զգացողությունների, մտքերի ու տպավորությունների կամ, Ստանիսլավսկու բառերով ասած, «Էմոցիոնալ հիշողության» աշխարհը:

Իհարկե, միայն հույզի պակասությամբ չի որոշվում դերասանի արվեստի պրոֆեսիոնալ աղքատացումը: Խաղի բովանդակագրկությունը միայն այդտեղ չէ: Մեր այսօրվա դերասանի բեմական վարքագծում շատ անգամ պակասում է պարզ գործողության տրամաբանությունը՝ դրությունները ճիշտ գնահատելու, բեմավիճակներում ճիշտ «աշխատելու» հմտությունը: Արտահայտչական գույների պակասը, միօրինակությունը, թերևս այնքան մեծ թերություններ չեն: Դերասանը կարող է համոզիչ լինել նաև առանց գույների մեծ հարստության: Նման դերասաններ մեզանում թեև քիչ, բայց այնուամենայնիվ կան: Այս առումով պրոֆեսիոնալ ամենագրագետ դերասանը գուցե Խորեն Աբրահամյանն է, որ զարմանալիորեն ճիշտ է աշխատում բեմում: Նրա բեմական արարքների ծրագիրը պարզ է, հեռանկարը ըմբռնելի: Նրա կերպարների վարքագծում գրեթե միշտ պատճառաբանվածություն և նպատակահարմարություն կա: Աբրահամյանը ամեն դեպքում ելնում է սեփական կենսազգացողությունից, այլ ոչ թե արվեստից ստացած տպավորություններից: Կարծում ենք, այստեղից է գալիս նրա հերոսների ժամանակակից մտածելակերպը, որը շատ ճիշտ է նկատել Հախվերդյանը: Որքանով է Աբրահամյանը արտիստիկ թվում, կամ որքան է նրա խաղի տպավորության տևողությունը:

դրությունը, այլ հարց է և այս դեպքում մեզ քիչ է հետաքրքրում: Այսօրվա պայմաններում դժվար է անտարբեր դիրք բռնել կրտս պրոֆեսիոնալիզմի հանդեպ:

Ժամանակակից հայ դերասանական արվեստի պրոֆեսիոնալ աղքատացումն ունի և իրենից դուրս պատճառներ: Դա գալիս է նաև այսօրվա մեր ռեժիսուրայի բնույթից ու մակարդակից: Հախվերդյանը հորինել է «արտադերասանական ռեժիսուրա» հասկացությունը, որ արտաոտց ու անսովոր է հնչում, բայց ըստ բովանդակության, ճիշտ է արտահայտում իրողությունը: Խնդիրը միայն դակության, ճիշտ է արտահայտում իրողությունը: Խնդիրը միայն այն չէ, որ բեմադրական արտաքին միջոցները այսօր մեզանում գործադրվում են դերասանին լրացնելու կամ նրան փոխարինելու նպատակով: Սա խնդրի մեկ կողմն է, գուցե ոչ այնքան էական: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ այդ ռեժիսուրան ստեղծագործում է ավելի շատ ելնելով իր գաղափարա-գեղարվեստական ծրագրերից և անհամեմատ պակաս՝ դերասանական նյութից: Դերասանական նյութը նյութ էլ մնում է, չի բացահայտվում որպես մտածող, նախաձեռնող ու ստեղծագործող անհատների խումբ: Այսօրվա միզանսցենն ավելի ձկուն է և դինամիկ, թատերայնորեն ավելի հետաքրքիր, բայց դերասանական ֆիզուրան զարմանալիորեն կշիռ չի ստանում այդ միջավայրում: Խաղային հետաքրքիր միջավայրի ստեղծումը, ինչ խոսք, ռեժիսորական պրոֆեսիոնալիզմի նշան է, բայց երբ այդ միջավայրը ստեղծվում է անկախ նրանում գործող անհատից, չի գալիս բացահայտելու նրա թեկուզ նվազագույն հնարավորությունները, դառնում է գեղարվեստորեն անիմաստ: Ի դեպ, այդ խաղային միջավայրն ստեղծվում է ոչ միշտ ինքնուրույն, այլ ինչ-ինչ տպավորություններով, դեպից դեպից հավաքված միջոցներով, և առաջանում է խզում՝ մի կողմից տպավորություն թողնող արտաքին բեմադրական միջոցներ, մյուս կողմից՝ դերասանական դժգույն ֆիզուրա: Իհարկե, այսօրվա թատրոնում դերասանը հիմնական նախաձեռնողը չէ: Բայց ռեժիսուրա ասվածն արդյո՞ք նաև դերասանին նախաձեռնության մղելու, նրան բացահայտելու, ինքն իրեն ծանաչելու տալու արվեստը չէ: Եթե բեմական արվեստի սպեցիֆիկումի կրողը դերասանն է, և դեռ կասկածի չի ենթարկվել այդ սկզբունքը, ապա ռեժիսուրան վերադառնալու է դերասանական կերպարի մշակմանը:

Ռեժիսորական արվեստի այս գիծը նորություն չէ մեզանում: Դրա նախադրյալները եղել են դեռևս 20—30-ական թվականներին, բայց պրոֆեսիոնալ ամուր պվանդների վրա դաստիարակված,

դերասանական հետաքրքիր անհատականությունների միջավայրում դա թերություն չէր կարող դառնալ կամ չէր կարող այդպես ընդունվել: Այսօր, նախաձեռնող ու մտածող դերասանի պակասության պայմաններում թերի է ներկայանում նաև Հրաչյա Ռափյանյանի՝ քեմադրություններ պատրաստելու եղանակը: Պատահական չէ, որ Երևանի Ռամատիկական թատրոնը, լինելով վերջին տարիների ամենահաճելի նորությունը մեր քաղաքում, առայժմը ցույց չի տալիս դերասանական նոր որակ ստեղծելու նշաններ: Թատրոնի արտաքին մթնոլորտը տրամադրող է, շքամուտքն ու աֆիշները մայրաքաղաքային, թվում է՝ բեմում նույնիսկ փոշի չկա, բայց որակական տարբերություն մյուս թատրոնների հանդեպ գրեթե չի նկատվում: Այստեղ կան և օժտված դերասաններ (Ռաֆայել Քոթանջյան, Անահիտ Թոփչյան, Վիդյետա Գևորգյան), բայց նրանք ձևավորվում են տարբերայնորեն, շահարկելով առայժմ իրենց ակներև հնարավորությունները: Իսկ մյուսների արածում կարելի է տեսնել և՛ հոգեբանական ծշմարտության ձգտում, և՛ ինֆանտիլ խաղ, և՛ իրեն արդարացնող գրոտեսկ, և՛ հնացած, նույնիսկ դերասանի տարիքին անհարիր շտամպներ: Մոսկվայի «Սովրեմեննիկը» գոյության ընդամենը յոթ տարում գտավ իր ոճը, որ ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի թարմացումն էր, և տվեց դերասանական մեկ-երկու սուր անհատականություններ: Ինչո՞ւ այստեղ չի ստեղծվում դերասանական որակ, ինչո՞ւ այստեղ օժտված դերասանը սկզբում դրսևորվում է հետաքրքիր և կարճ ժամանակում մաշում իր միջոցները: Բոլոր քացատրությունները տանում են մեկ տեղ. դերասանից դուրս գործող ռեժիսորան այլ արդյունք ստեղծել չի խոստանում:

Ռեժիսորական մտքի հասունացումը ենթադրում է, իհարկե, դերասանի նոր տիպ, ռեժիսորական նախաձեռնության պայմաններում գործող ստեղծագործական բնավորություն, պրոֆեպիոնալիզմի թերևս ավելի բարձր մակարդակ: Այլապես կարող է նույնիսկ վերանալ դերասանի մասնագիտությունը մեզանում, և կարող են գտնվել այդ երևույթն արդարացնողներ էլ: Գուցե իզո՞ր էր մտահոգվում Փափազյանը, թե վաղը մեր դերասանական արվեստը ամեն ինչ նորից է սկսելու՝ ալֆայից մինչև օմեգա, չգրտնելով անհրաժեշտ հիմքեր այդ սկզբի համար: Լավատես լինենք, թե ոչ, հարկադրված ենք մտածել, որ հասել ենք այդ օրվան:

Կարծես պատմվում է ծանոթ մի նովել, կրկնվում է վաղուց մոռացված մի խաղ: Թվում է, գիտենք, ինչ թելերից է հյուսված այս պատմությունը: Կատակերգական հնավանդ սյուժեի բեկված ուրվագծերը և ժամանակակից մեղոդրամայի բոլոր արտաքին նշանները կան Ա. Վամպիրովի «Ավագ որդին» հոգեբանական կատակերգությունում: Այս պիեսը հիշեցնում է իտալական հին նովել կամ 19-րդ դարի վոդևիլ, իսկ նրա խորքում հոսում է ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի կենսունակ երակը, առկայծում է չեխովյան լիրիզմը:

Ամեն ինչ սկսվում է կարծես առօրեական, դրամատիկորեն ոչ արտասովոր և պայմանաբար ընտրված մի դրությունից: Պատահականորեն ընկերակցել են երկու մարդ, ինչպես նույն ճանապարհով գլորվող, առանցքը կորցրած անիվներ՝ աննպատակ ծամփորդներ, որ հայտնի չէ, ինչ են որոնում կամ ինչ ունեն ըրար հետ: Եվ այսպես, երկու ջահել մարդիկ, որոնցից մեկի անբաժան ուղեկիցը կիթառն է՝ ձանձրույթի ու թեթևամտության խորհրդանիշը, վաղանցուկ արկած ու մտերմություն են փնտրում գավառական անծանոթ քաղաքում, ուշ երեկոյան: Եվ նրանց անդեկ ու անառագաստ մակույկը դեմ է առնում ծանծաղուտին: Մոտենում է գիշերը: Կայարանից հեռանում է վերջին էլեկտրագնացքը: Օդը ցրտում է: Եվ այս մարդկանց անտրամաբան ու անարդար է թվում, որ մնացել են անօթևան, ինչպես նավաբեկյալները անմարդաբանկ կղզում: Օտար, անհրապույր ու կիսամութ բակը, ուր նրանք ընկել են պատահականորեն, իսկապես նման է անմարդաբանկ կղզու: Եվ իրենց կյանքում բարոություն ու մտերմություն քիչ տեսած կամ չըմբռնած մարդիկ վիրավորված կայրտտով ու չարությամբ նայում են պատուհանների անտարբեր լույսերին: Ո՞վ կհավատա, թե ուշ երեկոյան դուռ ու լուսամուտ թակող, փողոցում աղմկող ու երգող այս տղերքը կարգին մարդիկ են, ոչ թե թափառաշրջիկներ ու ստահակներ, ինչքան էլ ուզում ես գոռա, որ «մարդը մարդուն բարեկամ է, ընկեր և եղբայր»: Ուսանող Վլադիմիրի սակավ կենսափորձն ու գիտելիքներն ասում են, որ լավ մտածված սուտը ավելի տպավորիչ ու ազդեցիկ է, քան համեստ ծշմարտությունը: Եվ ահա, սենտիմենտալ մի սուտ դասցում է նրանց ճանապարհը դեպի մենակ մարդու՝ իր կնոջից

ըքված, զավակներից չհասկացված, երաժիշտ Սարաֆանովի սիրտըն ու գերդաստանը:

Ամեն ինչ դասավորվում է մելոդրամայի օրենքներով: Վլադիմիրը, որ չի տեսել իր հորը, կեսգիշերին, ընկերոջ՝ Սելիվանի հետ միասին Սարաֆանովի տուն է մտնում որպես նրա կորած որդին: Սարաֆանովը կորած որդի չունի, բայց նրան գրավում է որդուն գտնող հոր զգայացունց վիճակը, մանավանդ, որ սեփական զավակները փախչում են տնից, և ինքն էլ կարիք ունի իրեն հասկանալ ցանկացող մարդու: Սկզբում չհավատալով, ապա թաքցնելով իր տարակուսանքը, նա սկսում է իր արտիստի ելույթանը հատուկ բավականությամբ քրքրել սեփական հուշերի խունացած մատյանը և այնտեղից դուրս է քաշում, դժվար է ասել, իրական, թե հորինված մի հիշողություն՝ մի մոռացված սիրավեպ: Սարաֆանովի որդին՝ «նուրբ հոգեկան կառուցվածք ունեցող» Վասենկան, որ անպատասխան զգացմունքների մեջ մոլորված մարդ է, և իր հոր կարծիքով, «ոչ մի կառուցվածք էլ չունի», սկզբում զարմանում, հետո ցնծում է, որ իր հոր կենսագրությունն այդքան բովանդակալից էջ ունի և եղբայրանում է Վլադիմիրի հետ: Սարաֆանովի դուստրը՝ իրենց տանից արդեն ձանձրացող, մենակությունից ջղայնացած Նինան շփոթված ու կասկածանքով ողջագուրվում է իր կարծեցյալ եղբոր հետ: Եվ մինչ կբացվի թյուրիմացության ոսկե կծիկը, հյուսվում են ուրիշ թելեր, գտնվում են անձանոթ ակեր միացնող կամուրջներ, հայտնաբերվում են փնտրված զգացմունքները, և մարդկանց կյանքը ստանում է նոր բովանդակություն: Չգտելով դեպի իր «եղբայրը», Նինան ակամա հրաժարվում է իր ասպետից՝ օդաչու Կուդիմովից: Սարաֆանովը, իմանալով ծշմարտությունը, չի ուզում կորցնել իր գտնված «ավագ որդուն», և Վլադիմիրն էլ չի ուզում թողնել իր հայտնագործած հրաշալի ակեր: Իսկ Սելիվանը, գտնելով իր հոգու ժամանակավոր ապաստանը՝ կարծես հենց իրեն սպասող միայնակ կնոջը՝ Նատաշա Մակարսկայային, քարին է խփում անդեկ մակուկը և իր կտորտանքները հավաքելով, խաղից դուրս է գալիս:

Վամպիրի պիեսի բեմականորեն հետաքրքիր ու սրամիտ սյուժեն թաքցնում է իրեալ մոտիվների նուրբ, անտեսանելի մրշերտ: Որպեսզի բեմական իրականության վերածվի այս, թվում է, ամենից ավելի քիչ պետք է մտածել սյուժե ներկայացնելու մասին, երկրորդական նշանակություն տալ արտաքին գործողությանը: Իրական դրություններն այստեղ ստանալու են սիմվոլիկ ար- 212

ժեք, և փնտրվելու է հոգեբանական ծշմարտության արահետը, որը մեր թատրոնում լայն չի եղել, քիչ է տրորվել և այսօր մոռացվում է: Բեմադրող Նիկոլայ Ժատուրյանը, չունենալով ստեղծագործական մեծ փորձ (սա նրա ընդամենը երկրորդ աշխատանքն է), փորձել է ոտք դնել հենց այդտեղ: Արտաքին, բեմադրական գլուստերի, հետաքրքրաշարժ իրավիճակների մեծ հնարավորություն է տալիս պիեսը: Բայց բեմադրողն ընտրել է հոգեբանական դրամայի «անշահավետ» տոնն ու մթնոլորտը, խագեթանական դրամայի «այնպիսի կոմպլեքս, որտեղ կատաղային ու գեղանկարչական այնպիսի կոմպլեքս, որտեղ կատաղեղգական արտաքին էֆեկտ ստեղծելու ամեն մի փորձ իզուր է: Ժատուրյանի բեմադրության մեջ կա մի մանրամասն, որը կըրկընկնվում է երեք անգամ և կրկնվում է առանց շեշտի ու ընդգծման: Տուն վերադարձող Սարաֆանովի ձեռքին դատարկ մի ցանց կա, մեջը օդու շիշ: Այս ցանցը նույն տեսքով երևում է երկրորդ գործողությունում, Վասենկայի ձեռքին և ապա վերջին տեսարաններից մեկում, դարձյալ Սարաֆանովի ձեռքին: Կարծես ոչ մի նշանակություն չի տրված այս արտաքին կենցաղային մանրամասնությանը: Բայց բեմադրության կոնտեքստում, ներառյալ գեղանկարչական տոնը, որը հիմնականում գորշակապտավուն է (նկարիչ՝ Եվ. Դոնցովա), սա ստանում է սիմվոլիկ արժեք: Դժվար է ասել, ինչ է մտածել բեմադրողը, բայց այս անուղղակի ակնարկը այն մասին չէ, թե Սարաֆանովը հարբեցող է: Օդու իրական շիշը հանդիսականի մեջ առաջացնում է քաղցի զգացում, մանավանդ, որ բեմում ուտելիք գրեթե չի հայտնվում: Այս դեպքում ամենատպավորիչ ակնարկը գիշերը լուսամուտից դուրս շպրտվող պահածոյի դատարկ տուփն է: Եվ քաղցի զգացումը ներկայացման մթնոլորտում իշխում է ոչ իր նյութական-առարկայական իմաստով: Դրանով նրբորեն բացվում է պիեսի արտաքստային բովանդակությունը, նրա իրեալ մոտիվների հիմնական շեշտը, այն է՝ մարդիկ հոգևոր անբավականություն են ապրում այս տանը, նրանց կյանքում պակասում է այն կարևոր իմաստը, որ անուն չունի և դուրս է կենցաղից: Եվ ահա, լույսի իմաստը, որ անուն չունի և դուրս է կենցաղից: Եվ ահա, լույսի օտար մի ճառագայթ է թափանցել Սարաֆանովի տուն, ու նրա գերդաստանի ծառը շունչ ու ավիշ է առնում: Իր երագած ստեղծագործությունը՝ «Բոլոր մարդիկ եղբայրներ են», իրականանում է որպես կյանքի փաստ: Այստեղ սիմվոլիկ ենթատեքստով է հարստանում նրա խոսքը, թե այդ բանը չի կարող որևէ մեկը անել ավելի լավ, քան ինքը: Չախողված երաժիշտը համոզված է, որ ստեղծելու է արվեստի մի գլուխգործոց, և նա ճիշտ է այն- 213

քանով, որ հավատում է դրան, թեև չգիտե, որ դա իր մարդկային հավատն է ոչ թե ստեղծագործողի կարողությունը: Այդ հավատը ճշմարտվում է որպես կյանքի փաստ և նորոգում է իր կյանքը: Բեմադրողի սուբյեկտիվ մտահղացման մեջ կարևոր շեշտ ունի «դուք բոլորդ իմ զավակներն եք» խոսքը, ի հակադրություն առաջին գործողության սկզբում հարևանի «չեմ կարող» բեմականորեն տպավորիչ արտասանվող խոսքի: Ի դեպ, այս էպիզոդիկ կերպարի դերակատարը՝ Արսեն Բագրատունին ամբողջական ու ավարտված է ներկայանում անօգնական, կեղծ բարությամբ, վախեցած ժպիտով արտասանած այս մեկ ֆրազով, որը չի մոռացվում ամբողջ ներկայացման ընթացքում:

Այս բեմադրությունը սկզբունքորեն դերասանական է և ունի իր լուսավոր ու սովորոտ կողմերը: Բեմադրողը ոչ միշտ է ջահեկան վիճակում: Նա ընտրել է արտահայտելու դժվար եղանակ, որ թելադրված է և՛ պիեսի բնույթով, և՛ իր ոճական մտահղացմամբ: Սեր թատրոնում այսօր բեմադրական էքսպերիմենտներ անելու, պայմանական փոխաձևություններով արտահայտվելու մեծ ձգտում կա, և հոգեբանական ճշմարտությունը հատկապես երիտասարդ բեմադրողներին թվում է հնացած: Սեզանում մոռացվում է մի բան, որն իր ժամանակին իսկ լավ չի յուրացվել: Ժառուրյանի «էքսպերիմենտը» այս դեպքում էքսպերիմենտից հրաժարվելն է, գիտակցորեն հակառակ ծանապարհն ընտրելը, որը նշանակում է որոնել հոգեբանական գննումների ուղին: Համոզված ենք, որ այս «ավանդական» եղանակը չի սպառել և չի սպառելու իրեն: Այսօր մեծ կարիք ունենք կշիռ տալու դերասանական կերպարին, եթե անգամ դերասանական ուժը նվազ է: Բեմադրողը փորձել է մտածելու և կողմնորոշվելու տարածություն ստեղծել դերակատարի համար, ավելի ծիշտ՝ բացել մոռացվող տարածությունը: Բեմական կերպարների խորությունն ու մակարդակները տարբեր են, պակասում են դադարները, և դերակատարները երբեմն շատ արագ են հեռանում բեմից, հապճեպ են լուծում հոգեբանական խնդիրները: Բայց ներկայացման ընդհանուր մթնոլորտում թևածում է մի լուսավոր, հանգիստ տրամադրություն, և խաղի պարզությունն ու անհավակնոտությունը ստիպում են ներողամտորեն ընդունել դերասանական նույնիսկ ամենաթույլ անձնավորումը:

Այս բեմադրությունը խաղացվում է արդեն մեկ տարի, խաղացվում է անաղմուկ ու աննկատ, և հանդիսականը եթե ոչ միշտ է այստեղից տանում գեղարվեստական ուժեղ տպավորություն,

ապա միշտ դուրս է գալիս բարոյական բավարարություն ստացած: Թվում է (սա թող համարվի մեր սուբյեկտիվ կարծիքը), եթե սա ավելին չարժե, ապա պակաս չէ բեմական վառ էֆեկտների տպավորությունից, որոնց բարոյա-գաղափարական խորքը հաճախ երևում է անհուսալիորեն դատարկ: Եվ այնուամենայնիվ, Ժառուրյանի բեմադրությունում կան դերասանական հետաքրքիր, լուրջ մակարդակի միտող աշխատանքներ:

Արմեն Խոստիկյանի Սարաֆանովը, ոչ բոլոր ներկայացումներում է հետևողական և իր բեմական վարքագծի ոչ բոլոր հասովածներում է ավարտված կամ համոզիչ: Բայց տրամադրող է նրա խաղի ենթագիտակցորեն գտնված արդյունքը: Դերասանի կատակերգական, սուր խարակտերային նկարագիրը, էպիզոդներով արտահայտվելու բնավորությունը կարծես հակասում են մեր պատկերացրած Սարաֆանովի կերպարին: Բայց հանդիսատեսի առջև է մարդկային շատ յուրահատուկ, չկերկրված տիպ: Ընդգծված կատակերգական նկարագիր և դրամատիկական նուրբ վիճակ. դերասանը չի շեշտում իր հերոսի ո՛չ կատակերգական, ո՛չ դրամատիկական գծերը, և այս չեզոքությունը միացած արտաքին խարակտերային ընդգծվածությամբ նրան դարձնում է հետաքրքիր. դերասանի անհատական բնավորությունն անցնում է որպես կերպարի բնավորություն: Խոստիկյանի Սարաֆանովը թվում է շրջապատի զգացողություն չունեցող մարդ, իր ներքին աշխարհը հորինած և իր պատրանքներին ավելի կարևորություն տվող: Նրա համար եական չէ, վաղիմիքը իր որդին է, թե ոչ. կարևորն այն է, որ ինքն այդպես է ուզում, և ճշմարտությունը, երբ պարզվում է, գրեթե չի ներգործում նրա վրա: Նա հագիվ ընկել է իր ցանկացած վիճակի մեջ և չի ուզում կորցնել այդ: Եվ բոլորովին ավելորդ է այն տեսարանը, երբ հանում է կոշիկը և փորձում մարտականորեն դիմավորել խոհանոցում իբր թաքնված, իրեն կորած որդի ներկայացնող «ստահակին»: Սա տրամաբանական չէ ոչ հեղինակային մտահղացման, ոչ էլ իր իսկ Խոստիկյանի անձնավորման տեսակետից: Իսկ իր տեսքով ու վարքագծով նա իսկուպես ձախողված ու չհասկացված մարդ է, մի քիչ խենթակերպ (хородивый), որին կարելի է և՛ հավատացնել, և՛ անպայման հավատալ: Իսկ ո՞վ է նրան հավատացնողը: Վաղիմիրը՝ ներքուստ դարձյալ ազնիվ մարդ, որ տալիս է Սարաֆանովի ծիշտ բնույթաթիրք՝ «պապաշան սուրբ մարդ է»: Բեմադրության մեջ Վաղիմիրն սկզբունքով այդպես էլ ներկայանում է. ներքուստ

լուրջ մարդ, կազմակերպված էություն, որ առանձնապես չի ձգտում դեպի Սելիվանի՝ կիթառն ուսին գցած ուղեմուր ջահե- լի միջավայրը, բայց և դեմ չէ նրա հետ քեֆ քաշելուն: Նրան փոքրիկ մի հրում է պետք, որ վերջնականապես ծշտվի, և այդ հրումը տալիս է Նիևան: Դերասանն ավելի շատ հույսը դնում է սեփական անկեղծության վրա և կեղծ վիճակներ գրեթե չունի, բայց նրա ներքին, դրամատիկական ակտիվությունը պակաս է, բեմում կարծես նրա անելիքը քիչ է և պակասում են տրամադրու- թյան երանգները, գործում է միակերպ: Այս առումով անհամե- մատ ակտիվ ու տրամադրող է Սելիվանի դերակատար Յուրի Ամիրյանը: Սա նաև ավելի կոնկրետ է, կոնկրետ իր վարքագծով, կենսափորձով ու տրամաբանությամբ: Ամիրյանը անկաշկանդ է, թեթև, հավասարակշիռ, ձկուն, երբեմն չափից ավելի ազատ և այս տեղերում իզուր զիջումներ է անում ամեն ինչի մեջ ծիծաղ որոնող հանդիսատեսին: Ամիրյանի խաղն ավելի բովանդակա- լից է երևում այն ներկայացումներում, որոնցում փորձում է՝ մի քիչ մեծացնել լրջության չափը: Թվում է, այս դերակատարման վերջը չի գտնված: Նա բեմից հեռանում է անավարտ: Բայց Ամիրյանի դերակատարման մեջ ուրիշ հաճելի բան կա: Նա չի ընդգծում Սելիվանի ցինիզմը, կերպարը չի դարձնում ոչ մի չափով հակակրեյի, ասել է, թե սա բոլորովին էլ կորած մարդ չէ, և դա միանգամայն հարազատ է պիեսի լիրիկական բովան- դակությանը: Այդ լիրիկական պլանում է գործում նաև Վասեն- կայի դերակատար Հարություն Մովսիսյանը: Հոգեբանական խըն- դիրների որոշակիության տեսակետից այս դերակատարումն ամե- նակոնկրետն է: Մովսիսյանի Վասենկան միայն մի նպատակ- ունի՝ Նատաշա Մակարսկայան և նրանից բացի ոչինչ չի սես- նում իր շրջապատում: Այս տղան չափից ավելի լուրջ է սիրում իրենից տասը տարով մեծ կնոջը և իր լրջության մեջ կոմիկա- կան է՝ և՛ ծիծաղելի, և՛ ազնիվ, ծիծաղելի քանզի նրա սրտի տիրուհին շատ է անարժան: Մովսիսյանի Վասենկան սրված ու լարված է, կոմիկականորեն նպատակասլաց, և այդ վիճակը դերասանը ներկայացնում է պլաստիկորեն տպավորիչ, փոքր- ինչ չափազանցված ու ներքին հեգնանքով: Թվում է, նա կող- քից ծիծաղում է իր հերոսի վրա: Նրբորեն գտնված մանրամաս- ներից է (Վարդան Աճեմյանն է այդ հուշել) այն պահը, երբ Մակարսկայայի դուռն առաջ իրեն անօգնական զգալով, նա վերցնում է երկաթի մի մոլ և ջղայնացած զնգացնում բակի

դարպասի երկաթե ճաղաշարը, որպես թե՛ «օգնություն, այստեղ մարդ է կործանվում»:

Ներկայացման ամենալուսավոր կետը ու թերևս ամենաամ- բողջական ֆիգուրան, մեր տպավորությամբ, Ալիսա Կապլանջ- լանի Նիևան է: Դերասանուհին մեծ խնդիրներ չի դրել իր առ- ջև և մշակել է պարզ դրություններ, որոնք իրականացնում է դյուրությամբ, թեթև ու անձիգ: Նրա վարքագիծը շատ օրգա- նական է, պատճառաբանված, հավասար ու կայուն բոլոր ներկա- յացումներում: Այստեղ շեշտված է բնավորության մեկ-երկու հիմնական գիծ՝ թաքցված նյարդայնություն ու չարություն, մի քիչ կոպտություն և ուղղամտություն, որոնց հետո ավելանում է քնքշությունը: Լիրիկական հերոսուհու դերը Կապլանջյանը խա- դում է խարակտերային կերպարանագծումով և գործում է հոգե- բանորեն համոզիչ, առանց հույզեր խաղալու: Որոշակի են նրա գտած հուզական շեշտերը, շրջապատի հանդեպ նրա աստիճան առ աստիճան հասունացող վերաբերմունքը: Վլադիմիրի հետ նա սկզբում գրկախառնվում է տհաճությամբ, իրեն ստիպելով, շփոթ- ված: Երկրորդ անգամ՝ հաջորդ տեսարանում դա կրկնվում է կարծես հեշտ ու հանգիստ, բայց նա մի քիչ կտրուկ ետ է քաշ- վում, դեմքով դառնում դեպի հանդիսասրահը, մի քանի վայրկյան անշարժանում, կարծես զգալով որ դա եղբոր համբույր չէր և վա- խեխում է իր անհասկանալի զգացմունքից: Երրորդ անգամ՝ նա հանգստությամբ հանձնվում է զգացմունքին և դիմադրության ու վախի թույլ նշան է ցույց տալիս: Դրությունները հաղթահա- ռելով խաղալը և տրամադրությունը երկու պլանով ներկայաց- նելը թանկ հատկություն է դերասանի համար, և ցանկալի է, որ Կապլանջյանը դարձնի դա ստեղծագործական գիտակցություն: Նրա ներկայացրած աղջիկը տանը շարժվում է այնպես, որ մո- ռա ներկայացրած պայմանականությունը, դեկորի արհեստա- ռացվում է միջավայրի պայմանականությունը, դեկորի արհեստա- կանությունը. հանդիսատեսը նրա միջոցով տեսնում է Սարաֆա- նովի ամբողջ տունը իր խոհանոցով, դատարկ ննջարանով, դեպի բակը տանող դռներով և այլն: Դերասանուհու այս բնական պահ- վածքին չի ներդաշնակում նրա խոսքի փոքր-ինչ արհեստական ելևէջը, դարձվածքներն ու նախադասություններն ավարտելու միանման ինտոնացիան: Արժե գտնել ավելի բնական և համո- զիչ խոսելակերպ, հրաժարվել մաներային արտասանությունից:

Ներկայացումից գրեթե դուրս է մնում Մակարսկայայի դերա- կատարումը:

Լ. Բարսեղյանի Մակարակայան, թվում է, բեմում նպատակ չունի և մանավանդ առաջին գործողությունում չի բարձրանում սիրողական մակարդակից: Ժենյա Ավետիսյանի դերակատարումը չենք տեսել: Բայց կարծում ենք, որ բեմադրողն էլ չի գտել այս պերսոնաժի ճիշտ տեղն ու բնավորությունը: Սիրողական մակարդակով է մշակված նաև Ռ. Ղևոնդյանի և Ա. Խաչատրյանի Կուդիմովը: Առաջինը շատ է ակտիվ, ցուցադրական և բաց ու կոպիտ ձևերով է մերկացնում Կուդիմովի մեթոդի էությունը (թեև նա այդքան էլ մերժելի չպետք է երևա), երկրորդը արտաքուստ համակրելի է, բայց շատ է պասսիվ ու անորոշ: Կուդիմովի դժբախտությունը նրա ճշտապահության ու ուղղամտության մեջ չէ, նա պարզապես թերավարտ ու սպառված մարդ է, ինչպես ասում են, երիտասարդ ծերունի:

Վամպիրովի «Ավագ որդին» պիեսի բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնի այն աշխատանքներից է, որ չարժե կորցրնել: Թերևս պետք է ծշտել ներկայացման ընդհանուր տեմպատիթը՝ փոքր-ինչ դանդաղեցնել արտաքին շարժումը կամ գտնել դանդաղ գործողության կետերը, ուժեղացնել ներքին լարվածքը, որոշակիացնել դրամատիկական շեջտերը, աշխուժացնել նաև գեղանկարչական պատկերը (օրինակ՝ լուսավորել բակի անլույս ետնապատը երկրորդ գործողությունում, որ լավ տարբերվեն գիշերն ու ցերեկը) և ամենակարևորը՝ գտնել համոզիչ ու իմաստավորված ֆինալ: Այս կարգի պիեսները քիչ են երևում մեր թատրոնի խաղացանկում, և նրանց բերած խնդիրները մեզ համար շատ էական են: Դրանք գալիս են լայնացնելու հոգեբանական ճշմարտության ճանապարհը հատկապես դերասանական երիտասարդ սերնդի համար:

1977

ԵՐԲ ԹԱՏԵՐԱՅԻՆ ՉԵՎՐ ՓՆՏՐՎՈՒՄ Ե ԳՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ԲՈՎԱՆՂԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ ԳՈՒՐՍ

Պահպանողական երևալու երկյուղը թող մեզ չխանգարի երբեմն կասկածով նայելու թատերական պայմանականության մեզանում գործադրվող եղանակներին: Ռեժիսորական կամքի ազատությունը, գրական նյութի ազատ մեկնաբանությունները, «տպավորիչ» ձևերի կուտակումը մեծացրել են ներկայացումների

արտաքին հետաքրքրությունը, առաջացնելով նաև շփոթ պատկերացումներ բեմադրական արվեստի մասին: Թվում է, որքան շատ լինեն «գյուտերն» ու «էքսպերիմենտները», բեմադրության պատկերը որքան հեռու լինի գրական հիմքից, այնքան ինքնուրույն ու ինքնատիպ է բեմադրողի արվեստը: Եվ տարօրինակ ձգտում կա ընդօրինակելու, իրար գլխի հավաքելու, երբեմն իրարամերժ միջոցներ, անմիջական կամ միջնորդված տպավորություններ այն ամենից, ինչ թատրոնում հայտնագործվել ու հայտնագործվում է 20-ական թվականներից մինչև այսօր: Մեզանում առաջացել է բեմադրական «հայտնությունների» յուրահատուկ պաշտամունք, և դրամատիկական արվեստի օբյեկտիվ օրենքների պաշտպանությունը կարող է միամտություն ու հետամնացություն համարվել: Բայց նախ արիություն ունենանք խոստովանելու, որ այն, ինչը մեր թատրոնում գործադրվում է որպես նորություն և ամեն անգամ հրամցվում է ժամանակակից մտաճողության ու ոճի պիտակով, արդեն վերածվել է շտամպի և հնացել է: Արտահայտչամիջոցների նպատակադիր ցուցադրումը, ընդգծված պայմանականությունն ու գրոտեսկը, դերադրումը, ընդգծված պայմանականությունն ու անպատեհ ակասանքի ու կերպարի հեռավորությունը պատեհ ու անպատեհ ակասանքի ու կերպարի հեռավորությունը, «օտարումը», «չորրորդ պատի» վերաբերելը, այսպես կոչված «օտարումը», «չորրորդ պատի» վերաբերելը, հանդիսականի հետ էստրադային եղանակներով շփվելն այսօր ավելի մաշված ու սպառված են երևում, քան հին ու ավանդական համարվող ձևերը: Ինչո՞ւ է «պայմանական թատրոնը» մեզանում այդքան ուժաթափ ու անհրապույր երևում: Պատասխանը պարզ է. այսօր վաղուց արդեն գեղարվեստական ձևի ծրագրերով հանդես գալու ժամանակը չէ, և ամենախնայողական ներկայացող ձևն էլ չի կարող զարմացնել: Թատերային արտահայտչամիջոցների մթերանոցը լիքն է հին ու նոր, պետքական ու անպետք հանդերձներով, և այսօր շատ դժվար է անել մի բան, որ արված չլինի: Արվեստն ամեն դեպքում ձևի հայտնագործություն չէ. կարելի է ինքնուրույն արվեստ ստեղծել ոչ միայն նոր ու ինքնատիպ, այլև երբեմն ծանոթ, փոխառված ու կրկնված ձևերի շրջանակներում, անկախ նրանից, դրանք ավանդականության, թե՛ մոդեռնիզմի կնիքով են հանդես գալիս: Ուրեմն, խնդիրն ամենևին էլ այն չէ, թե ինչ է վերցվում կամ՝ որտեղից, այլ՝ թե գտնվածը կամ փոխառվածը ինչպես է գործադրվում ու կազմակերպվում, ինչպես է իմաստավորվում կամ իմաստավորվում է արդյոք:

Այս և նման հարցերը մեզ վաղուց են մտահոգում. սկսած այն օրվանից, երբ մեր բեմում միկրոֆոնը սկսեց դառնալ առաջին անհրաժեշտության առարկա, երբ պարզվեց, որ հնարավոր չէ կատակերգություն բեմադրել առանց ծայնագրված երգերի, առանց մերկասրունք պարերի, կարմիր լուսի, կիսաեստրադային-կիսասպերետային միջոցների, երբ դերասանական ներքին կերպավորմանը սկսեցին փոխարինել իրոնիկ ձևացումները, որպես թե գրոտեսկային ոճի արտահայտություն: Այս ամենը դարձան դերասանի պրոֆեսիոնալ անկարողությունը թաքցնող միջոցներ: Եվ որքան էլ չշտապեինք եզրակացությունների գալիքողությունը մեզ կանգնեցրեց դրա առջև: Դերենիկ Դեմիրձյանի «Քաջ Նազարի» նոր բեմադրությունը Սունդուկյանի անվան թատրոնում ամենաակնառու փաստն է, որտեղ ի մի են կուտակված ժամանակակից համարվող բեմադրական եղանակի գրեթե բոլոր «հայտնությունները»:

Այս դեպքում մեզ քիչ է ոգևորում այն, թե Հրաչյա Ղափլանյանի բեմադրությունը ինչ նոր ակնարկներ ունի Դեմիրձյանի կատակերգությունը մեկնաբանելու, նրա բարոյա-գաղափարական հայեցակետերը ի հայտ բերելու տեսակետից: Այստեղ համեմատաբար սուր է քաղաքական շեշտը, քան նախորդ, վաղուց արդեն պատմություն դարձած ու մոռացված բեմադրությունում: Այդպես է նաև Խորեն Աբրահամյանի Նազարը, որտեղ կատակերգական մոմենտը գրեթե երկրորդական է: Սա գուցե ավելի մոտ է Դեմիրձյանի ըմբռնմանը և բավական հեռու Թումանյանի հեքիաթի խեղճ ու միամիտ մարդուց: Պատահական հանգամանքներն ու միջավայրի բթությունը իրեն ծառայեցնող մարդու կերպարը Դեմիրձյանը ավելի սրել է, սկզբից իսկ ներկայացնելով նրան չբացահայտված բռնի ուժ, որ պատրաստվում է աշխարհի գլխին նստել, և որի մասին ասվում է «կասի, կասի, մի օր էլ կդառնա»: Աբրահամյանի Նազարն այդ մարդն է՝ ծանոթ սոցիալական տիպ, որ վախկոտությունից ու ծուլությունից բացի ունի մի ուրիշ կարևոր գիծ՝ ներքին, չբացահայտված ստորություն, որը հետո դըրսևորման ասպարեզ է գտնելու: Իր այս տրամադրությամբ Աբրահամյանի Նազարը կարծես համոզիչ է: Բայց դերասանը մնում է մեկնողական կատարման սահմաններում: Նա այնուամենայնիվ հոգեբանական թատրոնի դերասան է, և ներկայացման էջսցենստրիկ-գրոտեսկային միջավայրում տպավորություն չի թողնում: Աբրահամյանն առավելապես նուրբ շեշտերի դերասան է, իսկ կրկեսային միզամանսցենը՝ ամպերի վրա երկինք համբառ-

նալը նրա համար չէ: Եվ որքան էլ վատ լինի կարված ֆրակը, նրա վրայից չի փախչում, իսկ շքեղ խալաթը նրան տալիս է իսկապես արքայական տեսք, որ Նազարը չպետք է ունենա:

Ներկայացման մեջ չափից դուրս ակտիվ դեմք է դարձել Սաքոն: Էդգար Էլբակյանն իր նկարագրով պայմանական խաղի դերասան է, և այստեղ էլ թվում է նրա հերոսի կմախքը սարքաված է ծկուն պողպատալարից: Էլբակյանի Սաքոն զսպանակի նման է և, կարծում ենք, իզուր է ջանք ու ծիգ թափում ավելի արտահայտիչ լինելու. դրանով նա մոտենում է խաղի ծաղրանկարային ոճի, երբեմն չափից ավելի է մղվում առաջին պլան: Նրա մենախոսության տեսարանը գուցե ներկայացման ամենահետաքրքիր կետն է, բայց դա ինքնաբավ արժեք է ստանում և թողնում է առանձին համարի տպավորություն: Դերասանը խաղի շարունակությունում այլևս այդ կետին չի հասնում: Դեմիրձյանի նախատեսած կերպարը այս կետում է ավարտում իր ֆունկցիան, և ավելորդ են այն տեքստային հավելումներն ու վիզիան, և ավելորդ են այն ներկայացնում են Նազարի մրցակից: Ծառերայնորեն տպավորիչ է նաև Արմեն Խոստիկյանի Տիրացուն, Թատերայնորեն տպավորիչ է նաև Արմեն Խոստիկյանի հիշողության մեջ, բայց լուծված է կրկեսային ոճով: Պիեսում այս կերպարի տրամաբանությունն անորոշ է: Հեղինակը գրել է «ցնդած տիրացու» և այդպես էլ նրան ներկայացնում են երեկոն վարող տղաները: Բայց «ցնդածը» դեռ բացատրություն չէ: Ըստ Թումանյանի հեքիաթի, Տիրացուն Նազարին ծաղրելու համար էլաթի վրա գրում ճակատագրական խոսքերը՝ «Անհաղթ հերոս քաջն Նազար...»: Թվում է, Տիրացուն պետք է լիներ մի սրամիտ կատակաբան, որի կատակից ծայր է առնելու մեզ հայտնի տրակտիկական իրադրությունը: Ընդհանուր և կրկնված ձևով էլուծված Լյուսյա Հովհաննիսյանի Ոստիանը. սա բեմական գեղեկուհու ծանոթ տիպն է, որ արդեն հայտնի է թատրոնից և կենսական նոր զուգորդումներ չի բերում:

Այսպիսով, ներկայացումն ունի մեկ-երկու հետաքրքիր դերասանական աշխատանքներ, բայց էականն այս չէ: Ցավոք, սա այն դեպքը չէ, երբ թատերախոսությունը կարելի է սկսել դրական պահերի գնահատումով: Մեր մտահոգությունը ներկայացման ընդհանուր պատկերն է, որի հիմնական միտումները դուրս են և՛ հեղինակային մտահղացումներից, և՛ պիեսի օբյեկտիվ բովանդակությունից:

Բեմադրողի երևակայությունը շատ բաներ կարող է հորի-
նել: Ռա այնքան էլ բարդ չէ, ինչպես թվում է: Բայց երբ այդ
երևակայությունը գործում է դրամատուրգիական հիմքի օբյեկ-
տիվ բովանդակությունից դուրս և այն աստիճան անկախ, որ
արտահայտության բեմական միջոցները փոխարինում է գրական
միջոցներով՝ խոսքային նոր հատվածներ է հորինում, ներխու-
ժելով հեղինակային իրավունքի սահմանները, մեզ մնում է
կասկածել ռեժիսորի բեմական երևակայությանը: Թատրոնը
գրական արվեստ չէ (այդպիսին չի եղել նույնիսկ իմպրովի-
ցալիոն թատրոնը), այլ գործողության արվեստ, և բեմադրա-
կան կարողությունը տեքստ հորինելը չէ, այլ տեքստի դրամա-
տիկական պոտենցիալը հայտնագործելը, տեքստի խորքում կեր-
պարների վարքագիծը հայտնաբերելը: Ռեմիքժյանի կատակեր-
գությունը թերևս ունի անմշակ կետեր, բայց բեմական իրադրու-
թյուններ թելադրելու տեսակետից անկատար չէ: Ինչպես ամեն
մի պիես, սա ևս բեմադրության պրոցեսում կարող է կրճատվել,
կրճատվել որոշակի սկզբունքով՝ այն դեպքերում, երբ կենդանի
իրադրություններում ինքնաբերաբար ի հայտ են գալիս պիեսի
օբյեկտիվ բովանդակության նոր շերտեր, երբ թատերական կոն-
տեքստում կոահվում է ավելին, քան կարող է ասվել բառերով:
Սա բեմական արվեստի օրենքն է և այդ օրենքով կրճատման
ենթակա են գրեթե բոլոր դասական գործերը: «Քաջ Նազարը»
ոչ մի առումով բացառություն չէ այստեղ: Բեմադրողի տեքստա-
յին ընդմիջարկությունները կարող են սահմանափակվել ինչ-որ
բացականչություններով, մեկ-երկու բառով, բացառիկ դեպքերում՝
նախադասությամբ, որ մեզ թվում է, այնքան էլ ընդունելի չէ:
Ծատերը գուցե առարկեն, թե ո՞վ է սահմանել այդ կարգը, ին-
չո՞ւ չի կարող բեմադրողը տեքստ հորինել: Այո՛, չի կարող,
որովհետև դա գրական արվեստի ոլորտն է, որովհետև պիեսի
ամեն մի խոսքային հատված, ամեն մի բառ ու դարձվածք ըն-
դունվում է որպես գրական արվեստի փաստ, ճիշտ այնպես, ինչ-
պես ամեն մի միզանսցեն և տեսարան ռեժիսորական արվես-
տի դրսևորում է, ամեն մի ծեստ ու ինտոնացիա՝ դերասանական
արվեստի, անկախ այն բանից, թե ով է դա գտել՝ դերասանը,
թե բեմադրողը: Բոլորովին այլ է հեղինակային ռեմարկը: Ոչ մի
բեմադրող հեղինակային ռեմարկներով չի կառուցում դրություն-
ները այն պարզ պատճառով, որ ռեմարկը դրամատուրգիական
կառուցվածքի մեջ չի մտնում, խոսքի դրամատուրգիական իրա-

կանացում չէ, այլ իրադրության մոտավոր, երրորդական կարգի
ակնարկ:

Արժե՞ր հասնել դասագրքային ճշմարտություններից խոսե-
լուն:

Փորձենք մի պահ ընդունել բեմադրողի տեքստային ընդմի-
ջարկությունները և տեսնենք, թե ինչ են ավելացնում դրանք
դրամատուրգիական բովանդակությանը: Ռեմիքժյանի պիեսը,
ինչպես հայտնի է, սկսվում է նախերգակի խոսքերով, որ ներ-
կայացվում է գործող անձանց կազմը: Ընդունենք, որ դրա գրա-
կան արժեքը առանձնապես նշանակալից չէ: Բեմադրողը նա-
խերգակի փոխարեն բեմ է բերում ներկայացման գլխավոր դե-
րակատարին, և դա կարծես վատ չէ մտածված: Խորեն Աբրա-
համյանը ներկայացումն սկսում է խաղաղ ու հանգիստ մի տոնով.
Կենտրոնացնում ու նախապատրաստում է հանդիսականին: Տե-
սարանը էստրադային ոճով է լուծված, բայց այստեղ ոչինչ ար-
տառոց չի թվում, գրված տեքստն էլ բողոք չի առաջացնում,
քանի որ բուն ներկայացումը դեռ սկսված չէ: Եվ ահա, հանդի-
սականի լսելիքն ավտահարող ծիչ ու աղաղակով բեմ են ներ-
խուժում ձերմակ տաբատներով ու սև սվիտերներով տղաներ և
բարձր ու ագրեսիվ տոնով, ուրախություն ու անմիջականություն
խաղալով մեկնաբանում սկսվելիք ներկայացումը: Թվում է, ամեն
ինչ արված է էստրադային մթնոլորտն ավելի ընդգծելու համար:
Պակասում են միայն թմբուկներն ու էլեկտրակիթառները: Իսկ
ի՞նչ տեքստ է արտասանում փալլանչոների այս խումբը: «Քաջ
Նազարը» հայ հանդիսականի համար որևէ հավելյալ բացատրու-
թյան կարիք ունի՞, և ո՞րն է այս միջոցառման իմաստը: Այստե-
ղից սկսած հանդիսատեսին անսպասելի մի տարակուսանք է:
Կորում: Ակամա հարց ես տալիս ինքդ քեզ. ո՞վ է այս պարզու-
նակ խոսքերի հեղինակը, ո՞վ է այն աներևույթ գրիչը, որ անար-
գել էլումուտ է անում հեղինակային տեքստի թույլատրված
ու չթույլատրված անկյուններում, և որի անունը չի հիշատակված
որևէ աֆիշում կամ հայտագրում: Կրճատելը կրճատել, իսկ ինչո՞ւ
ավելացնել՝ սկսած գործող անձանց անուններից: Տեքստը մշա-
կողին գուցե ավելի սրամիտ են թվում Կոպալ Բենո կամ Չոլալի
Զյարամ անունները, բայց ինչո՞ւ խառնել Տիրացուի տեքստը
ավելորդ կենցաղային մանրամասներով, ինչո՞ւ երկրորդ գոր-
ծողության սկիզբը, որ բեմականացման հիանալի հնարավորու-
թյուններ է ենթադրում, չնչել, տեղը դնելով մի անմաշակ չա-
փածո ողբասացություն: Սրան համապատասխան բեմադրողը

փոխել է ամբողջ տեսարանի իմաստը՝ գլուղական խնջույքը դարձրել է ողբ լուսնի վրա: Ո՞րն է այս նոր այլաբանության իմաստը: Լուսինը գրավելու ցանկություն: Գուցե հաջորդ տեսարանում այ՞դ է ակնարկում Նազարի ուրվագիծը այդ նույն լուսնի վրա: Այս նշանի կամ սիմվոլի թիկունքը դատարկ է կամ ենթադրվող իմաստը կատակերգական խորություն չունի: Իսկ դրամատուրգիական իրադրությունը, ըստ հեղինակային տեքստի, և՛ սրամիտ է, և՛ բեմականացման տեսակետից հետաքրքիր. երգ, պար, խրախճանք, բաժակաճառ, «այ ջա՛ն, այ ջա՛ն» բացականություններ և հետո, Նազարի մտնելով՝ լուրություն, լրջություն, ամաչկոտություն, վախ, պատշաճ երևալու ծիգեր: Ահա հենց այստեղ է ծնվում Նազարի մեծության ու անհաղթելիության առասպելը: Տեքստային ոչ մեծ հատվածի կրճատումով և անհարկի հավելումով դուրս է ընկել բեմական սրամիտ լուծում թելադրող մի տեսարան, եղծվել է դրամատուրգիական բովանդակության կարևոր պահերից մեկը և դրության իմաստը թուլացել է:

Նպատակ չունենք մեր պատկերացումները թելադրել բեմադրողին: Բայց ի՞նչ անհրաժեշտությամբ են արվում տեքստային «բարեփոխումները», եթե դրանք մղում են բովանդակության աղքատացման կամ ապաբեմականացում են պիեսը: Այնուհետև, նման ավելորդ ընդմիջարկություններով բեմադրողն ստեղծել է սյուժետային մի նոր գիծ՝ Սաքոն վերածվել է պալատական բանասարկուհի և դավադրություն է նյութում Նազարի դեմ: Որպեսզի սյուժետային այս հորինված գիծը ավարտուն երևա, ստեղծվել է մի նոր պերսոնա՝ Սաքոյի որդի Կրստեր Սաքոն, որը, ըստ իր հոր պլանների, գահի հավակնորդն է: Սա արդեն, ինչպես ասում են, ուրիշ օպերայից է. գրական հիմքում նման ակնարկ չկա: Պիեսի սյուժեն միագիծ է և այդ միագծությունը՝ թելադրված է թեմայով ու հեղինակի մտահղացմամբ: Դժվար է ասել, թե գուցահեռ գծեր հորինելով հարստանում է թեման կամ նոր բովանդակային երանգ է ավելանում: Բեմադրողն ունի իր մտահղացումը, որը առանձին առնված գուցե հետաքրքիր է, բայց դուրս է դրամատուրգիական բովանդակությունից: Թերևս կարելի էր գրել մի նոր պիես, «Քաջ Նազար» հեքիաթի մոտիվներով, և հարկ չէր լինի «բարեփոխել» Դեմիրձյանի ավարտված գործը:

Պիեսի բեմադրական տարբերակում կան նաև այնպիսի տեքստային հավելումներ, որոնց նպատակը բացարձակորեն

անհասկանալի է: Միանգամայն ավելորդ ու անբովանդակ են հսկաների տեսարաններում ավելացված երկխոսությունները: Ներկայացմանը չենք հետևել հեղինակի տեքստը ձեռքներիս և պիեսի բեմադրական տարբերակը ձեռքի տակ չունենալով, չենք կարող մի առ մի ցույց տալ բոլոր մեծ ու փոքր ընդմիջարկությունները: Դրա անհրաժեշտությունը չկա էլ: Մեր նպատակը հեղինակի իրավունքների պաշտպանությունը չէ: Ներկայացման հեքիաթնակը բեմադրողն է. նա ազատ է և մեկնաբանության, և միջոցների ընտրության մեջ, նա կարող է խորացնել այս կամ այն շեշտը, երկրորդական նշանակություն տալ մեզ կարևոր թվացող պահերի: Սովորաբար բեմադրողի մտահղացումը չեն վիճարկում, եթե դա կոնկրետ ու հստակ է և հարստացնում է պիեսի օբյեկտիվ բովանդակությունը, հայտնագործում նրանում նոր, անծանոթ շերտեր: Բայց դժվար է չլիճել բեմադրողի հետ, երբ նա սկսում է շրջել իմաստները, մշուշապատել պարզ ճշմարտությունները: Դեմիրձյանի կատակերգության հիմքում ժողովրդական հեքիաթն է իր այլաբանություններով ու գեղարվեստական չափազանցումներով, որոնք առանց բացատրությունների ըմբռնելի են առողջ բանականությանը: Վագրը կամ հըսկաները հեքիաթային-առասպելական սիմվոլներ են և անհավանական ու անհասկանալի չեն թվում: Իմաստն այստեղ շատ հստակ է. իսկական ուժը հանգամանքների պատահական բերումով կարող է անսպասելի ու թիծաղելի վիճակի մեջ ընկնել և պարտվել, իսկ թուլությունն ու ոչնչությունը կարող են հաղթել և հզոր երևալ այդ նույն տրամաբանությամբ: Ե՛վ հեքիաթում, և՛ Դեմիրձյանի պիեսում հսկաների խումբը ներկայանում է որպես վայրենի ուժի խորհրդանիշ: Այդ ուժը հանկարծ շփոթվում ու ընկճվում է մի կատարյալ ոչնչության առաջ: Ի՞նչ նուրբ ճշմարտություն է խտացված այս այլաբանական պատկերում: Ե՛վ այս պարզ ու հասկանալի իմաստը Ղափախյանի բեմադրությունում ներկայացել է գլխիվայր: Հսկաները վերածվել են թզուկների: Ըստ ներկայացումը վարող փայլանաչոների մեկնաբանության, զորբաստանցիները թզուկներին հսկաներ են կարծել, և Նազարը ոչ թե հսկաների, այլ թզուկների է հնազանդեցնում: Ուրեմն, Նազարն ավելի խելոք է, քան իրեն բարձրացնող միջավայրը: Ի՞նչ դուրս եկավ: Իսկ պիեսի գաղափարն այն է, որ միջավայրը կույր է բարոյապես և իր գլխին է նստեցնում ամենավերջին մարդուն՝ ամենաձուլվին, ամենավախկոտին, ամենահիմարին: Դառը և թիծաղելի են բոլոր այն դրությունները, որոնցում

ուճը խեղճանում է ոչնչության առաջ: Սա կյանքի տրագիկոմեդիան է, և այս է դրված հեղինակային մտահղացման հիմքում: Իսկ ինչ է ներկայացնում հսկաների տեսարանը Ղափլանյանի բեմադրությունում: Վարդագույն տրիկոներով և Նախնադարյան մարդու մազեղեն հագուստով զգեստավորված կարծահասակ ու կուսցած մարդկանց խղճալի մի խումբ, որը զինված ռադիոականջակներով, տրանզիստորով ու անտենայով լեղապատառ լսում է Նազարի «պրես-կոնֆերանսը» ռադիոյով: Միջոցների պայմանականությանը դեմ չենք, եթե դա իմաստ ունի և սրամիտ է: Այստեղ ամեն ինչ կարծես Նախատեսված է հանդիսականին ծիծաղեցնելու համար, բայց դահլիճը տեսարանն ընդունում է անտարբեր ու անժպիտ: Հանդիսականը մի քիչ ծիծաղում է Նազարին լողացնելու տեսարանում, բայց ոչ Նազարի, այլ քիսաչիների նատուրալիստական կերպարանքի վրա: Իհարկե, բոլոր առումներով հակազեղագիտական են և՛ հսկաների տեսարանները, և՛ լողարանի տեսարանը: Բայց նաև անիմաստ են: Բեմադրական այս պատկերների խորքն ու թիկունքը անհուսալիորեն դատարկ են, քանի որ պատկերները ոչ թե միջոց են կամ նշան՝ ոչ թե որևէ իմաստ են ակնարկում, այլ նպատակ են՝ ներկայացնում են իրենց և ոչինչ իրենցից այն կողմ: Հանդիսականը, ինչպիսի կրթական մակարդակ էլ ունենա, ծիծաղում է այն տեսարաններում, երբ գործողությունը ենթադրում է ավելին, քան ներկայանում է, առաջացնում է իր արտաքին նշանակությունից դուրս զուգորդումներ:

Այսպիսով, եթե տեսարան առ տեսարան քննենք Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Քաջ Նազար» բեմադրությունը, ամեն քայլափոխում կհանդիպենք բեմադրական ինքնանպատակ գյուտերի՝ և՛ արտահայտչամիջոցների անսիստեմ կուտակման, որոնք կարող են հետաքրքիր համարվել առանձին-առանձին, բայց համահիմքված են որպես թատերական կոնտեքստ: Բեմադրական այս եղանակը գուցե կարելի լիներ ընդունել, եթե նրա միտումները դուրս չլինեին թեմայի օբյեկտիվ բովանդակությունից:

Թող չառաջանա այն տպավորությունը, թե ամեն ինչի մասին դատում ենք հեղինակի ու գրական հիմքի շահերից ելնելով: Այսօր դժվար թե գտնվի մեկը, որ ասի, թե թատրոնը գրականությունից կառչած արվեստ է, որ նրա լեզուն ինքնուրույն չէ, որ ներկայացումը դրամատուրգիական երկի պարզ վերարտադրությունն է և այլն: Բայց երբ թատրոնում միջոցների որոնումն ինքնանպատակ է, երբ խզվում է նյութի և ձևի կապը, և ձևի

միջոցով եղծվում է բովանդակությունը, մեզ այլ բան չի մնում անելու, քան ետ նայել՝ տեսնելու, թե ո՞ր է մնացել արվեստի, և ոչ արվեստի սահմանը: Արվեստը իր բազմաթիվ ֆունկցիաներից բացի ունի նաև կարգավորող ֆունկցիա, այն է՝ բնության կարգին զուգահեռ ստեղծել գեղարվեստական կարգ, ներդաշնակության բերել աններդաշնակությունը: Սա նշանակում է, որ գեղարվեստականության չափանիշներից մեկը կարգավորվածությունն ու պատճառաբանվածությունն է, ստեղծվող առարկայի ներքին հարմոնիան: Ինչպես միջնադարյան մտածողները կասեին, արվեստի նպատակն է «առնել զամենայն ինչ ի ժամանակի իբրև և ըստ պատշաճի»: Այսինքն, այն ամենը, ինչ դուրս է չափից ու կարգից, դուրս է արվեստից: Ահա այս տեսակետից էլ մեզ անհասկանալի է մնում «Քաջ Նազար» բեմադրության չափն ու կարգը: Ներկայացումը, ըստ էության, տարասեռ (հետերոգեն) ձևերի մի հավաքածու է, և երբեմն թողնում է կրկեսային երեկոյի կամ էստրադային համերգի տպավորություն: Առաջին տեսարանները լուծված են կենցաղային ոճով, ներկայացումը վարող տղաները Տիրացուին դուրս են տանում կրկեսային եղանակով, հաջորդ տեսարանները (Զորբաստանում) հիշեցնում են ժողովրդական խաղի տպավորություններ, այդ են ակնարկում ավանակի և վազրի պայմանական ֆիգուրները: Բայց ահա երկրորդ գործողությունը սկսվում է որպես օպերային ներկայացման պարոդիա, հետո դարձյալ ներխուժում է կրկեսային ոճը՝ ուղղահայաց շարժում վեր ու վար (որ տեխնիկապես անհաջող է արված), բուֆոնադ, հետո էստրադա. երեք ավարտված պարային ելույթներ՝ նեգրական, իսպանական, արևելյան, մանավանդ Սաքոյի պարը մեջքի վրա, որ, ըստ երևույթին, դժվար է՝ դերասանի ֆիզիկական ձկունությունն է ցուցադրում, բայց ավելորդ է, ինքնանպատակ: Այս տեսարանում չեզոքացվել է պիեսի բովանդակության նուրբ մոմենտներից մեկը: Այն, որ Նազարը հետաքրքրվում է պարտված թագավորների կանանցով, հեղինակի համար երկու իմաստ ունի: Առաջինը պարզ է. մարդը իր գեղջկական շտեմությամբ չի ուզում կորցնել անձանտը, իր ձեռքը: չընկած վայելքի հնարավորությունը: Երկրորդ իմաստը կատակերգականորեն ավելի խորն է՝ «աշխարհքի թագավոր ենք դառնում», «ջանս էլ որ դուրս գա, պիտի կատարեմ», «գլուխներս խառն է»: Ավելի հետաքրքիր չէ՞ր լինի Նազարի վարքագծի այս կրկնակ նշանակությունները բացել, քան համերգ տալ: Դրությունն ավելի պարզունակ է ներկայանում, երբ Նազարը

Ոստիանին պարեցնելով, փախչում է բեմից թագուհիների հետ միասին, որոնք իրենց տեսքով ու պահվածքով ոչինչ կերպարա-
յին չեն հուշում, այլ թվում է, թե ժամանակակից մյուզիք-հոլլից
կամ ինչ-որ գիշերային ակումբից են հայտնվել:

Եվ այսպես, բեմադրության բոլոր տեսարաններն ու ման-
րամասները ներկայանում են առանձին-առանձին, դեսից դենից
հավաքված, որով ոչ միայն գործողության ոճն ու ամբողջակա-
նությունն է խախտվում ամեն պահ, ոչ միայն անսեռ ու անո-
րոշ է դառնում թատերական կոնտեքստը, ոչ միայն ներկայա-
ցումը զրկվել է միասնական տոնից ու տեմպա-ռիթմից, այլև
հանդիսականի աչքի առջև քայքայվում է թատերական սինթեզը:
Իսկ թատերական սինթեզի քայքայման ամենաբնորոշ արտահայ-
տությունը գրականության և թատրոնի կապի խզումն է, նրանց
օրգանական կապի բացակայությունը: Թատրոնի պատմությունը
ցույց է տալիս, որ այս երևույթը հնում տեղի է ունեցել դրամա-
տիկական արվեստի անկման ժամանակներում: Մի՞թե այդ աս-
տիճանին է մոտեցել ժամանակակից հայ թատրոնը:

1977

«ՀԱՄԼԵՏԻ» ԴԱՏԱՍՏԱՆԸ ԵՐԵՎԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՍ

Նորություն հայտնած չենք լինի, ասելով՝ ինչի մասին է
Շեքսպիրի «Համլետը»: Կրկնել ծանոթ ճշմարտությունները
կամ խելք բանեցնել շրջանառված դատողությունների վրա, իհար-
կե, անիմաստ է: Բայց առավել անիմաստ է նոր մեկնությունների
հավակնել պարապ տեղում, անիրագեկ լինելով այն փորձին, որ
կուտակել են գրականագիտությունը, թատրոնն ու դերասանա-
կան արվեստը այս երկի մեկնաբանության և բեմական իմաս-
տավորման ճանապարհին: «Համլետը» ամենից ավելի մեկնա-
բանված երկն է համաշխարհային դրամատուրգիական գրականու-
թյան մեջ, և որքան անհավակնոտ լինենք այստեղ, այնքան լավ:
Ուրեմն, ինչ է մնում, եթե ոչ մի քիչ կրթված լինել և երկյուղա-
թություն ունենալ այս երիցս սրբացված գործն ընթերցելիս,
չթուանալ նրա բովանդակության վրա հանուն ինչ-ինչ «կոն-
ցեպցիաների»:

Երևանի դրամատիկական թատրոնի «Համլետ» ներկայա-
ցումը՝ (բեմադրող՝ Արմեն Խանդիկյան), որի գաղափարը հղացվել է

է մոտ տասը տարի առաջ, լուրջան արժանի սովորական մի
ձախողում չէ, այլ հավակնոտ ցույց ընդդեմ ճաշակի, խղճի և
տրամաբանության: Սա ավելի վատ է սովորական անկարողու-
թյունից, քանի որ մեզանում գավառական մոդեռնը գնահատողներ
կան, վատ մանավանդ այն պատճառով, որ նման ցույցերը միջոց
են ծառայում թաքցնելու մասնագիտական անգրագիտությունը:
Այսպես, չկարողանալով բեմական արժեքի վերածել շեքսպիր-
յան դրամայի խոսքային գործողությունը, բեմադրողը ոտքի տակ
է տվել տեքստը, չկարողանալով զգացմունքի տրամաբանություն
գտնել գործող անձանց վարքագծում, ոչ միայն հրաժարվել է
հոգեբանությունից ու ճշմարտությունից, այլև հեզնել ու ծաղրել
է բեմական ճշմարտությունն առհասարակ: Ռրա փոխարեն տե-
սարանները լցրել է ինչ-ինչ պայմանական էֆեկտներով, սիմվոլ-
ներով, դեսից դենից թխած այլաբանություններով. ջուր թափել,
գնդակներ «թալել-բոնել», երեսներին ներկ ու մուր քսել, դագաղ-
ներ տանել-բերել և մեկ-մեկ էլ կանգնել ու խմբովին հոհոալ,
որպես թե, ո՛վ հանդիսատես, մի՛ հավատա խաղի լրջությանը,
սա կատակ է, ոչ թե իրականություն: Օ՛, իհարկե, հանդիսատե-
սը որտեղի՞ց իմանա, թե այս բաները կոչվում են սիմվոլիզմ,
ձևի անհասկանալիություն, «օտարման էֆեկտ»: Իսկ քննա-
դատը կարո՞ղ է երբևէ հասկանալ, որ ժամանակակից դերասան-
ները վեր են կանգնած ռեալիզմից ու հոգեբանական ճշմարտու-
թյունից: Եվ ինչպես է մոլորվել Վիլյամ Շեքսպիրը, կարծելով,
թե պետք է «մի հայելի պահել բնության առաջ, ցույց տալ
առաքինությանն իր սեփական դեմքը, մոլորությանն՝ իր պատկե-
րը, և ժամանակի դեմքին ու մարմնին՝ իր տեսքն ու տիպը»
(«Համլետ», արար. 3, տես. 2):

Իհարկե, այս բեմադրությունն իր տեսակի մեջ ամենամոդեռնը
և «ամենահամարձակը» չէ: Այսօր, հատկապես մեզանից դուրս,
ավելի արտաոռց բաներ են արվել ու արվում «Համլետի» և առ-
հասարակ դասական դրամատուրգիայի գլխին: Բայց ովքեր էլ
ուզում են լինեն այդ «նորագույն» մեկնաբանները, ինչ անուն ու
հեղինակություն էլ ունենան, ինչ միջավայրում էլ գործեն ու
գնահատվեն, միևնույն է՝ բնության ու արվեստի օրենքները չեն
փոխվում: Եվ այդ ե՞րբ է եղել, որ ընդօրինակությունն ու քաղ-
քենիական չտեսությունը համարվեն գեղարվեստական հայեցա-
կետ: Ի՞նչ հայեցակետի կամ «կոնցեպցիայի» մասին կարող է
խոսք լինել, երբ չի հասկացված պիեսի տեքստը, երբ դերասան-
ները չեն պարզել, թե ինչի մասին են խոսում: Հայ թատրոնը,

ունենալով շեքսպիրյան տեքստի հոյակապ թարգմանություններ և դրանք կարդացող ու խաղացող վարպետներ, իսկապե՞ս ոչ մի ուսանելի օրինակ չի տվել: Ընդօրինակելու մասին չէ խոսքը, այլ սովորելու կամ սովորելու ցանկության:

Պերասանական վերապրումը խոսքից է սկսվում. պոետական խոսքի (մանավանդ շեքսպիրյան խոսքի), բառի ու դարձվածքի առաջացրած կենդանի հույզն է, որ հավատ է առաջացնում դերասանի մեջ, դրությունների է մղում, հանգեցնելով նաև լուռ տեսարանները վերապրելու: Այս ներկայացման մեջ հավատ չկա, քանի որ խոսքը բնավ չի ըմբռնված: Իսկ բեմում անհնար է որևէ դրություն քիչ թե շատ ծձմարտացի վերարտադրել, եթե հաղթահարված չեն բառն ու նախադասությունը: Չենք խոսում այլևս կոնտեքստային իմաստների բարդ հյուսվածքի մասին, որի հանգույցների վրա է ստեղծվում ներկայացման դրամատիկական լարվածքը կամ հայտանգործվում խաղի տոնը: Սա և՛ օժտվածության, և՛ մասնագիտական գրագիտության խնդիր է, որ մոռացված է մեր թատրոնում, իսկ այս ներկայացման մեջ պարզապես արհամարհված է: Բայց միայն այդ չէ արհամարհված: Այստեղ արհամարհված է մարդը որպես մտքի և զգացմունքի կրող: Այս է բեմադրողի հայեցակետը, և այստեղ է նրա մոլորությունների սկիզբը:

Ո՛չ բեմակարի մոայլ գույները, ո՛չ մրոտ գերաններն ու պղնձակոտ դոները, ո՛չ փակարանների ու նկուղների նեղ մուտքերը (նկարիչ՝ Եվգենի Սաֆրոնով), ո՛չ իսկ վանդակից դուրս սողացող արյունոտ ձեռքը, որ ուզում է ասել, թե «Պանիան բանտ է», ո՛չ աջ ու ձախ տարվող թափանցիկ դագաղները, ո՛չ Պոլոնիոսի աչքից ցայտող արյունը, ո՛չ ջրի կաթիլքի չարագուշակ ձայնը, ո՛չ Համլետի մագերը խառնող քամին, բեմադրական բոլոր իրական ու պայմանական ակնարկների և այլաբանությունների հետ միասին չեն կարող ողբերգության մթնոլորտ ստեղծել, եթե բեմում չկա տառապանք, տառապող մարդ և մարդասիրություն: Ներկայացումն սկսող առաջին բառն իսկ արտասանվում է մաղձոտ ու հիստերիկ հեգնանքով. «Վիիիիի՛... լլլամ Շեքսպիր»,— եղկելի և ականջ ծակող մի ձիչ է արձակում Կլավդիոսի դերակատար Ռաֆայել Քոթանջյանը, հայտնի չէ՝ ո՞ւմ անունից, ի՞ր, թե՛ կերպարի: «Համ-լետ»,— իջեցվող տոնով, ցուցադրական հեգնանքով, ատամների արանքից արտասանում է Գիլդենշտերնի դերակատար Արթուր Ութմազյանը և հայտնի չէ, թե ում է ուղղված արհամարհանքը: Պահը դատարկ է ու անի-

մաստ: Եվ այդ դատարկ պահը լցվում է մի ջղագար, խեղդված աղաղակով՝ «ժամանակն իր շավղից դո՛ւրս է սայթաքել»: Պարզվում է, որ դա թեժվող Համլետն է գոռում, որի գլխին խփում են և ուշաթափ քարշ տալիս բանտի փակարաններից մեկը: Ինչպիսի՛ տպավորիչ և զգայացունց սկիզբ շեքսպիրյան ողբերգության համար:

Դժվար չէ հասկանալ, թե ինչ է մտածել բեմադրողը, բայց պարզ է, որ բեմականորեն ո՛չ հետաքրքիր, ո՛չ էլ հաճելի է նրա արածը: Թատերային էֆեկտի տեսակետից անհետաքրքիր է Ուրվականի բեմ մտնելը... դագաղի հետ միասին, ուղեկցությամբ դժոխքի պահապանի, որը, ինչպես հետո է պարզվում, Գերեզմանափորն է: Կամ, Օֆելիայի թաղման տեսարանում բեմադրողը փորձել է տարրալուծել դրամատիկական գործողության օբյեկտը. Լաերտն ու Համլետը փոսի հետ են խոսում, իսկ Գերտրուդը ծաղիկներ է սփռում... Նստարանի վրա: Ասել է, թե օբյեկտը աննյութ ու վերացական է: Բայց կարելի էր այսպես անել գոնե այն դեպքում, երբ դերասանը ներքին դրամատիկական կենտրոնացում ունի և խնդիրը որոշակի է: Պայմանականության նման էքսպերիմենտն այստեղ իմաստ չունի, որովհետև դերասանը բացարձակորեն գուրկ է հուզական ու մտավոր լիցքից:

Պատմել հերթականությամբ, սկզբից մինչև վերջ, թե ինչ է տեղի ունենում այս ներկայացման մեջ Շեքսպիրից դուրս և «Համլետից» հեռու, հեշտ գործ չէ: Պատմելու համար պետք է տրամաբանությանը հետևել: Իսկ այստեղ շատ բաներ արված են ի հեճուկս ամեն տեսակի տրամաբանության: Մի կողմ թողնենք բեմական սյուժեի պատճառա-հետևանքային կապը: Մեր խոսքը գեղարվեստական տրամաբանության մասին է:

Իր իսկ չափանիշով դատելով գործը, գուցե մտածենք, որ բեմադրողը այնքան էլ մեծ սխալ չի գործել, Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի դերերից մեկ դեր սարքելով: Գուցե այնքան էլ սարսափելի չէ, որ այստեղ մի նոր պերսոնաժ է հորինված՝ ինչ-որ քանտապան, բանալիները ձեռքին, և դա ներկայացման հիմնական սիմվոլներից մեկն է, որ Մարցելյուսը դուրս է բերվում դավաճան ու փոխակերպվում, դառնում է Օզրիկ: Գուցե բացատրություններ փնտրենք, թե ինչու Կլավդիոսի դերակատար Ռաֆայել Քոթանջյանը խաղում է նաև Ուրվականի դերը, որը ոչ թե Շեքսպիրի պատկերացրած տառապող ոգին է, այլ գիտությունից նոր սթափվող, պատիվը տանով տված և սուրը կորցրած կավալեր: Այս կերպարանքով ներկայացող Կլավդիոս—Ուրվականի համար

Գերտրուդը կին և թագուհի չէ, այլ տարփուհի, մեկ օրով ձեռք գցած, որին գրկում է դուան ետևում թաքնված, պառկեցնում է նստարանին, բայց շուրջը իրարանցում է, և բոլորը խանգարում են այս տարփամուլ զուգին: Գուցե դրանից է, որ այս Կլավդիոսը ամբողջ ներկայացման ընթացքում գլուխը կորցրած դես ու դեն է ընկնում իր արքայական բլուզի կոճակներն արձակած և գլխածայն ծղրտում: Այս էլ համարենք մեկնաբանություն, եթե իհարկե հեղինակի ասած «ազգապիղծ լիրբը» պետք է առօրյա, մատչելի իմաստով հասկանալ: Իսկ «մկան թակարդ» կոչվող հայտնի տեսարանում այս նույն Կլավդիոսն է խաղում «Գոնգագոյի սպանությունը»՝ այն, ինչի հանդիսատեսը պետք է լիներ: Բեմադրողը մի բան է ուզում ասել, բայց ընտրել է թարս եղանակ, որ չի նի թե ասելիքը միանգամից հասկացվի:

Ո՞վ է վերջապես այս ներկայացման գլխավոր հերոսը, ո՞վ է ձգում գործողության լարը:

Բեմադրողն իհարկե չի կասկածում, որ պիեսի հերոսը, ուրեմն և հիմնական թեմայի ու գաղափարի կրողը Համլետն է: Բայց մտածե՛լ է երբևէ, որ ողբերգության մեջ հերոսը մեկն է լինում, և նրա միայնակ, մեկուսացած, բայց ոչ կրավորական լինելու մեջ է նրա վիճակի արտասովորությունը, այսինքն՝ հերոսակա- նությունը: Որքան էլ արտաքուստ պասսիվ լինի նրա դիրքը, նա է լինելու ներկայացման ծանրության կենտրոնը, կենտրոնաճիգ ուժը կամ, թատերական տերմինով ասած, միջանցիկ գործողու- թյան կրողը: Սա անխուսափելի օրենք է: Հակառակը լինել չի կարող, որքան էլ հերոսին հակադրված միջավայրը ավելի ակ- տիվ դիրքում լինի, ինչպես և լինում է: Ծեքսպիրի բոլոր ողբեր- գություններում (և ոչ միայն Ծեքսպիրի) շատ կատարաքին շար- ժում, շատ կան օժանդակ պերսոնաժներ, բայց դա ֆոն է: Ինչ- պես ժամանակին նկատել է Մելերխոլդը, դա անտիկ թատրոնի պարերգության (խորոս) կերպարայնացումն է: Ողբերգության ժանրին հատուկ է ողբերգական թեման կրողի ներքին, ինքնա- կենտրոն շարժումը: Ողբերգության հերոսը ոչ այնքան դրսից է մղումներ ստանում, որքան կրում է այդ մղումները իր մեջ. նա ունի իր սեփական էներգիան: Համլետը այդ կարգի դերերից է, և Ծեքսպիրի պոետիկայի ամենաեական առանձնահատկու- թյուններից է այս, որ կապում է նրան էսքիլեսի ու Սոֆոկլեսի հետ: Ամենևին չի սխալվել Փափագյանը, Համլետին ընդունելով որպես Պրոմեթևսի մետամորֆոզը: Վերջապես, Ծեքսպիրի թատ- րոնը նախատեսում է նախ և առաջ ներքին գործողություն, ոչ

այնքան տեսողական-տեսլարանային, որքան խոսքային-լսողական էֆեկտ: Ծեքսպիրյան դրամայում որոշակի են նաև միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի, մասնավորապես իտալական ժողովրդա- կան կատակերգության գծերը, անգլիական կրոնական դրամայի՝ միրակլի հրաշապատում տարրերը (ոգիներ, տեսիլքներ և այլն): Բայց ամենաեականը ներքին գործողությունն է և նրա կրողը, որ լինելու է ներքուստ ամենակտիվը: Այստեղից է գալիս Համլետին ներկայացնելու դասական ավանդությունը, օրինակ Ադամյանի խաղի ներքին դինամիկան, Փափագյանի լուռ հայացք- ները, բաներ, որ պարտադիր չէ և հնարավոր չէ կրկնել, բայց պարտադիր ու հնարավոր է իմանալ:

Եվ ահա, փոխանակ Համլետի հայացքով, նրա իդեալի դիրքից դիտելու միջավայրը, բեմադրողը հակառակն է արել՝ Համլետին դիտել է դրսից, միջավայրի աչքերով, ասել է, թե նրան հանձնել է մեղավոր աշխարհի դատաստանին: Ինչպես էլ ներկայացվի այդ աշխարհը, ինչպես էլ դատապարտվի ու մերկացվի, միևնույն է, դառնում է միջանցիկ գործողության կրողը, անկախ նրանից, բեմադրողը ցանկացել է այդ, թե ոչ: Սա կատակերգություն բե- մադրելու եղանակ է, որքան էլ մոայլ լինի խաղի մթնոլորտը: Պատահական չէ, որ ներկայացման ընդհանուր պատկերը (գըն- դակախաղ, ժոնգլորների գրեթե մշտական ներկայությունը բեմի վրա, պատուհանից նայող դեմքեր և այլն), անկախ սարսափի սիմվոլներից, կատակերգական է: Պատահական չէ, որ ներկա- յացման ակամա հերոսներն են դարձել Կլավդիոսը՝ բախտախնդիր ավանտյուրիստի տեսքով, Պոլոնիոսը, որ այս Կլավդիոսի մի տարբերակն է, բայց անմորոք, սափրիչի խանութից նոր դուրս եկած երիտասարդ, լագոյական ոճի ինտրիգան (Լ. Ծարաֆյան), Գիլդենշտերնը, որ հայտնի չէ ինչ հիման վրա, դարձել է թագա- ժառանգի կրնկակոխ մրցակիցը և... ո՞վ զարմանք, Պոլոնիոսի ծառա Ռեյնալդոն՝ տասներորդական մի պերսոնաժ, որ այստեղ շատ կարևոր դեմք է դարձել իր սինյորի և անարխիստի վար- քագծով (Է. Գասպարյան): Պարզվում է, որ Գիլդենշտերնն ու Ռեյնալդոն թագի ու իշխանության առաջին հավակնորդներն են և գործում են կատաղի ակտիվությամբ՝ պատեպատ են խփվում, իրարանցում սարքում, սպառնում ու ծաղրում են Համլետին, հո- խորտում թագավորի ու թագուհու վրա: Եվ ինչպե՛ս են խաղում. «ո՛չ քրիստոնեի խոսվածքն ունեն, — ինչպես կասեր Համլետը, — ո՛չ քրիստոնեի կեցվածքը, ո՛չ էլ հեթանոսի, ո՛չ էլ նույնիսկ ադամորդու» (արար. 3, տես. 2): Սխալ չի անում բեմադրողի

հորինած բանտապանը (Մ. Սինանյան), որ հոխորտացող Գիլ-դենշտերնին շալակն է առնում (նախանձեղի ուժ) և տանում այն փակարաններից մեկը, ուր ներկայացման սկզբում տարան Համլետին: Թող նկուղը գցի Ռեյնալդոյին էլ, որը չի թաքցնում իր անմաքուր բնագոյները թագավորի սիրուհու, ներեցեք, թագուհու հանդեպ և անպարկեշտության ցույց է սարքում, իր ոտքերի արանքը քաշելով նրա հագուստի ժապավենը: Պալատում ո՞վ է այդքան իրավունքներ տվել սենեկապետի թշվառ ծառային: Գուցե բեմադրողի միտքն այն է, թե Կլավդիոսը, լինելով վատ թագավոր, չի կարողացել կարգ ստեղծել, իր պալատում չի կարողացել մեկ երկու անպատկառի հախից գալ, թե իբր նրա պետության մեջ ամենքն ուզում են թագավոր դառնալ, և ով ում տակն է փորում հայտնի չէ: Հինգ, թե վեց թագ կա ներկայացման մեջ, որը կախված է գահաթոռին, որը հատակին է ընկած, որը թագավորի գլխին է, որը... գերեզմանափորի: Մի տեղ Լաերտն է թագը գլխին հայտնվում (որտեղի՞ց է գտել), մի տեղ էլ Համլետն է թագը վերցնում, դնում գլխին: Բարեբախտաբար Կլավդիոսը վրա է հասնում, թագը խլում և փոխարենը պսակում նրա գլուխը մի ժանգոտ ու ծոմված թագով: Համլետը հեռանում է ծաղրված ու շփոթված, գողության մեջ բռնվածի տեսքով, և նրան ուղեկցում է Կլավդիոսի հեզնող ու կարեկցական ժպիտը: Վա՛յ քեզ, վա՛յ քո գլխին, փիլիսոփա Համլետ: Իսկապես որ «մի բան փտել է...», բայց ոչ Ռանիայում:

Ո՞ր մնաց ալևս Համլետը, ինչ մնաց Ծեքսպիրի մարդասիրության իդեալից: Կլավդիոսի Սուրյանի խաղացած Համլետը հիշեցնում է մեր ծանոթ հերոսի ավանդական դիմանկարը՝ երկարամազ ու սևազգեստ: Նա չունի ոչ մի այլ խնդիր, բացի դժբախտ ու խորհմաստ երևալուց. բեմականորեն ամենադյուրին վիճակը դերասանի համար, որ ամենևին վարպետություն չի պահանջում: Թույլ ու մոլոր քայլվածքով, կնճռոտած ճակատով, ձգված շրթունքներով, խուլ շշուկներով ու անտեղի գոռոցներով Համլետ չի դուրս գա: Այստեղ ոչ միայն հետք չկա Համլետի ներքին պայծառությունից ու խիզախությունից, մտքի փայլից, տառապանքի ծանրությունից ու հեզնանքի թեթևությունից, այլև չկա անկեղծություն, չկա դերասանական կողմնորոշում ու կենտրոնացում: Դերասանը բնավ չի տարբերում իր արտասանած խոսքերի իմաստային երանգները, չի պատկերացնում, թե որտեղ է իր հերոսը լուրջ ու վշտացած և որտեղ է սրամիտ ու կատակաբան: «Ահեղ Կեսարը մեռավ, հող դարձավ» խոսքերը նա արտասանում է

դանդաղ, ծանր ու մեծ, առանց նկատելու հեղինակի իրոնիան: Այս Համլետի մեջ ծիծաղ ու հեզնանք բոլորովին չկա, և դրանով էլ նա ոչ թե վշտացած է, այլ խեղճ: Բայց խեղճությունը հեռու պետք է լինի Համլետից, որովհետև մտածող մարդը խեղճ չի լինում, և մտածողի մենակությունն էլ խեղճությունից չէ: Ամենամեծ ցավն այն է, որ Սուրյանի Համլետի ոչ թե կերպարային, այլ դերասանական վարքագիծն է անորոշ ու անտրամաբան: «Կարող ես ինձ չարչարել, բայց վրաս նվագել չես կարող» խոսքերը նա արտասանում է կարեկցանք հայցողի տոնով, քնքշորեն գրկած Գիլդենշտերնի՝ իր համար ատելի ու արհամարհելի մարդու գլուխը: Մոր հետ հանդիպման տեսարանում, որը դրամատիկորեն ամենասուր և ամենամբողջական հատվածն է պիեսում, նա չի կարողանում ներքուստ փոքր-ինչ կենտրոնանալ, և մաս-մաս է անում տեքստը: Իսկ ի՞նչ արժեք ունի խլածայն գոռալը, երբ ներսում հուզի ոչ մի կաթիլ չի քամվում, այլ միայն ճակատն է քրտնում, որը դերասանի մկանների ֆիզիկական լարվածությունից է, բեմական ուշադրությունը կորցնելուց: Այս տեսարանում Սուրյանը մի շատ արտառոց բան է անում, հայտնի չէ իր, թե բեմադրողի թելադրանքով: «Ապրել մի ճարպոտ ճահճի գարշ քրտինքի մեջ, աղտի մեջ խաշված» բառերն արտասանելիս նա իջեցնում է մոր հագուստի ուսակապերը: Սա ի՞նչ բան է, խոսքի իմաստի իլլուստրացիա՞, թե՞ չարաբաստիկ «եղիպյան կոմպլեքսի» ակնարկ: Սա ավելի վատ է, քան ձեռն ուտելը կամ թագը գլխին դնելը:

Այսբանը բավական է եզրակացնելու, որ Համլետի համար իզուր է «լինել, թե չլինելու» հարցը: Տարակուսելու կարիք չկա: Այսպիսի Համլետ իհարկե չպետք է լինել:

Սուրյանը խաղի մեկ կետում է միայն կարողանում կենտրոնանալ. դա տեսարանն է դերասանի հետ: Նա ուշադիր ու ներշնչված լսում է «Խոռվամազ Պյուռիոսը, նա, որի գեներն այնպես սև էին...» մենախոսությունը: Այստեղ վերջապես հիշում ենք Համլետին: Գուցե դրա պատճառը Դերասանի դերակատար Ռուբեն Հարությունյանի խոսքի մաքրությունն ու գեղեցկությունն է: Զարմանալի է, որ այս ներկայացման մեջ, ուր խոսքն առհասարակ արժեք չունի, որտեղ անմշակ ձայները, գլխածայն գոռոցները ականջ են սղոցում, հանկարծ մեկը մի հատված է արտասանում: անկեղծորեն ներշնչված, չափավոր պաթոսով և բանաստեղծականորեն ըմբռնելի: Սուրյանի դեմքին մի թույլ շող է երևում, որ արդեն ներքին զգացումից է և մեր հասկացած Համլետի բնավո-

րութունից: Բայց դա քիչ է, դա «մեկ տասներորդի քսաներորդն էլ չէ», ինչպես կասեր Ծեքսպիրը:

Այթեցողը թող չկարծի, թե Համլետի դերակատարին շատ մեծ պահանջներ ենք ներկայացնում: Ավելորդ խստասրտություն կլիներ պահանջել, որ միջին կարողությունների դերասանն արտահայտեր Համլետի տիտանական բնավորությունը՝ պլատոնյան օպտիմիզով ու անտիկ սկեպտիկների կասկածամտությամբ ներքնծված, միջնադարյան աստվածաբանությունը և Վերածնության դարաշրջանի հումանիզմը Մոնտենի և Ֆրենսիս Բեկոնի բարոյափոխութայության հետ միասին մաղով անցկացրած: Բայց ի՞նչ անես, որ Համլետը ամբողջապես մաքսիմներից է կազմված, որ նրա որբերգությունը մաքսիմում հոգեվիճակների հակասություն է՝ մարդու գիտակցական մղումը դեպի իր պարտականությունը օբյեկտիվ անիրաժեշտության թելադրանքով և դարձյալ գիտակցական մղումը դեպի հակառակ կողմ՝ իր սուբյեկտիվ կամքի թելադրանքով: Ի՞նչ անես, որ այս ողբերգությունը վեր է մարդկային հասկանալի դժբախտություններից, և անհատն այստեղ ավելի մեծ է, քան իրեն օբյեկտիվորեն պարտադրված խնդիրը: Համլետի վիճակը ընդգրկելի չէ և հնարավոր չէ մարդկայնորեն ու առարկայորեն վերապրել իր բոլոր գծերի ամբողջությամբ: Ոչ մի դերասան այդ բանը չի արել, ոչ մեկից այդ չի պահանջվել ու չի պահանջվում: Դերասանի առջև դրվող խնդիրն անհամեմատ պարզ է: Այս հերոսը կարող է լինել գործող կամ հայեցող, եռանդուն կամ հոգնած, վճռական կամ կասկածող, կամային կամ անէտիմենտալ: Թե որ գիծն է ավելի ճիշտ, պակաս կարևոր է այսօր. այդ հարցը հնացած է: Բոլոր գծերն էլ Համլետին են պատկանում, որովհետև Համլետը այդ գծերի վերացարկված գումարն է, ոչ թե տիպ կամ բնավորություն: Բեմադրողին ու դերասանին մնում է ընտրել այդ գծերից մեկն ու մեկը և դարձնել ամբողջական ու համոզիչ. մարդկայնորեն կոնկրետ, թեկուզ և միակողմանի, բայց անպայման համոզիչ, գեղարվեստորեն ճշմարիտ: Գաղտնիք չէ, որ Համլետ խաղացող դերասանը կամա թե ակամա բարձրագույն չափանիշների հայտ է ներկայացնում: Բայց այդ բարձրագույն չափանիշներն աստվածային չեն, մարդկային են: Եվ ինչ է հարկավոր թատրոնին «Համլետ» բեմադրելու համար, եթե ոչ մի դերասան, որ մտածող լինի, մասնագիտորեն կրթված, ունենա մտավոր և էմոցիոնալ կենտրոնացում, զգացմունքի կայունություն և ներքին թափ: Գուցե դերասանի արվեստի

բարձրագույն չափանիշն է այս: Բայց այդ չափանիշը գործն ինքն է թելադրում, ոչ թե մենք:

Այս պիեսի մնացած բոլոր դերեր մատչելի են դերասանակալն միջին կարողությանը, որ կարող է ունենալ ամեն մի քիչ թե շատ պրոֆեսիոնալ թատրոն: Ցավալի է, որ մեր թատրոնն այստեղ դրսևորվում է իր ունեցած հնարավորություններից էլ թույլ, և ընդունելիության աստիճանից ցածր են գրեթե բոլոր դերակատարումները: Ոչ մի կերպ Օֆելիա չի հիշեցնում Տաթևիկ Ղափլանյանը, որ ջանում է խելագար խաղալ հենց առաջին մուտքից: Այս Օֆելիան մի անսիրտ աղջիկ է, որ ոչ սիրել գիտե, ոչ էլ վշտանալ. նա կարողանում է միայն մի անգամ կոպիտ կերպով գոռալ Համլետի վրա՝ «Տանն է, տեր իմ» և մեկ էլ մի քանի անգամ խլածայն ծչալ, որպես հոգեկան խանգարման նշան: Երագի քնքուշ ու խորհրդավոր ծաղիկը ինչո՞ւ է դարձել դառը բույս և սպիտակ ծաղկամանով դրվել Համլետի առաջ: Համլետի մյուս դժբախտությունը իր՝ ամեն ինչի հանդեպ անտարբեր մայրն է (Անահիտ Թոփչյան), անտարբեր և՛ Համլետի, և՛ Կլավդիոսի, և՛ ցուցե ամենից ավելի ներկայացման հանդեպ: Բայց նրա բեմական դիմանկարն ու արտաքին վարքագիծը հուշում են, որ ճիշտ կազմակերպված բեմադրության մեջ կարող է լինել ընդունելի Գերտրուդ: Ներկայացմանն անմասնակից է նաև Հորացիոն (Գ. Գաբրիելյան), որ դժվարությամբ ջանում է հաղթահարել ներքին սառնությունը: Սառն ու անբովանդակ է նաև Լաերտը (Ա. Գալստյան), որին ընդամենը հաջողվում է հեռալ մենամարտից հետո: Մարցելլուսի և Օգրիկի դերակատար Ռ. Հովսեփյանը ընդամենը մեկ-երկու անշունչ նախադասություն է արտասանում և երևում է, որ կապ չունի դերասանի մասնագիտության հետ: Գերեզմանափորի դերակատար Ռ. Կարապետյանը ամենևին չի ըմբռնում իր արտասանած խոսքերի սրությունը և աշխատում է զվարճախոս երևալ, ուրախ ձևանալ, բայց իզուր, չի թողնում ոչ մի տպավորություն: Զահանան (Լ. Նավոյան) ամբողջ ընթացքում բեմի վրա է և լատիներառ աղոթք է կարդում առանց մի բան հասկանալու և՛ էլի իզուր, շատ իզուր. թեկուզ հազար անգամ էլ կրկնի իր Sanctus Deus-ը («Տեր աստված»), միկնույն է՝ մեղքի թողություն չկա, քանզի ի սկզբանե ոտքի տակ է տրվել Sancta sanctorum-ը՝ սրբություն սրբոց:

Ականատես լինելով այս անժպիտ կատակաբանությանը, ակամա հիշում ես Թումանյանի «Համլետի» չարչարանքի շաբաթը

Թիֆլիսում» ֆելիետոն-թատերախոսականը 1910 թվականի երկու ճախողված ներկայացումների մասին: «Ոչինչ,— գրում է Թումանյանը,— ոչինչ էնքան վիրավորական չպետք է լինեն դժբախտ Համլետի՝ էն առաջին ինտելիգենտի հոգու ազնվության, արքայազնի վեհության, փիլիսոփայի խորության, հանձարեղ նրբամտության ու վշտի ծանրության համար, որքան հայ դերասանի...»: Ո՛չ, սիրելի Թումանյան, դերասանի հարցը հիմա վերացել է, և «Համլետը» խաղում են առանց դերասանի, քանի որ կա, այսպես կոչված, բեմադրողի մտահղացում և մեկնաբանություն՝ «ռեժիսորական կոնցեպցիա»: Եվ մեր իսկապես դժբախտ Համլետը գոհն է այդ ծուռ հասկացված ռեժիսուրայի, որն այստեղ ամեն ինչ արել է խախտելու և խզելու համար պիեսի ողբերգական լարը, իրար գլխի կուտակելով տեսածն ու լսածը՝ չհասկացված ու չմարսված իզմերի կտորտանքներ և Ռանիայի իշխանի գլխին այնպիսի մի դատաստան է սարքել, «որ կրունկները երկընթին դիպչեն»:

«Համլետը» բեմադրել կամ խաղալ չկարողանալը, իհարկե, ամոթալի չէ, գուցե և բնական է: Բայց ամոթալի և պախարակելի է, երբ չկարողացողը նորագույն մեկնաբանի դիրք է բռնում, հոգս ունենալով, որ իր նման մի քանիսը կգարմանան, չհասկացողները կծափահարեն հասկացող երևալու համար, իսկ հասկացողները... կլռեն ամոթից: Բայց ջուրը պղտորելով հնարավոր է խեղդել Պոլոնիոսի ասած «ճշմարտության ձուկը»:

1980

ԹՐԱԳՐԱՅԻՆ ՆԵՐԿԱՅԱՅՄԱՆ ԱՐԺԵՔՈՎ

Բեմադրական նյութի որոնումներում թատրոնը հանգում է նաև պատահական թվացող ընտրությունների: Դրանք երբեմն ավելին են լինում, քան թելադրում է խաղացանկային օրինակելի վարքագիծ պահպանելու ձգտումը: Ինչո՞ւ: Թատրոնը (նաև յուրաքանչյուր թատրոն) դրամատուրգիական արժեքների մեկնաբան լինելուց բացի ունի իր ներքին օրենքը, իր ստեղծագործական և էթիկական խնդիրները: Չգտելով կայուն արժեքների և բեմական երկարատև կյանք խոստացող գործերի, յուրաքանչյուր թատրոն դիմում է նաև առօրյա ծրագրային աշխատանքների, որոնց նպատակն է վերստուգել և ճշտել արտահայտվելու կերպը

կամ թատրոնի գեղարվեստական լեզուն: Թվում է այս միտումը կա Նաիրի Զարյանի «Հացավանի» բեմականացման մեջ: Թերևս ճիշտ չէ անմիջապես որոշել սուբյեկտիվ շարժառիթները և կանխակալ եզրակացությամբ մոտենալ գործին ու խնդրին, բայց արտաքին տպավորությամբ այսպես է ներկայանում բեմադրող ռեժիսոր Խորեն Աբրահամյանի աշխատանքի օբյեկտիվ արդյունքը:

Դժվար է ասել, թե բեմադրողին հրապուրել է այս հանրաժանոթ և շատ ընթերցված վեպը առարկայացնելու խնդիրը, կամ՝ նա շանացել է բարեխիղճ միջնորդ լինել հեղինակի և վեպը շատ լավ իմացող ընթերցողի միջև: Դժվար է ասել նաև, թե մեր թատրոնի առաջատար դերասանը շահեկան վիճակ է ընտրել իր՝ որպես բեմադրողի համար: Գրական հիմքում, ճիշտ է, կան դրամատուրգիական հյուսվածքի թելեր (ինչպես բոլոր վեպերում), բայց ամբողջության մեջ այս վեպն ունի բեմականացման նույն անհարմարությունները, ինչ առհասարակ հատուկ է պատմողական պլանով գծված երկերին: Եվ ապա՝ 30-ական թվականներին գրված այս գործը ժամանակին կատարել է իր սոցիալ-հասարակական դերը, իսկ այսօր ընկալվում է իր բովանդակության առավելապես սոցիալ-պատմական արժեքով: Նրա միջավայրը, հերոսների գործելակերպն ու բառապաշարը մեզ երևում են ուրիշ թեքվածքով և ուրիշ լույսի տակ: Ուրեմն, միանգամայն հասկանալի է այն տարակուսանքը, որ կարող է առաջացնել այս ներկայացման հայտագիրը: Բայց առաջին իսկ տեսարանից պարզ երևում է, որ սա գրական երկի վերապատումը չէ, այլ ինքնուրույն մտահղացում իր բարոյա-գաղափարական միտումով և ժանրային ինքնատիպ նկարագրով:

Ներկայացման ռեժիսորական նախերգանքը, թվում է, այստեղ ծավալվող բոլոր իրադրությունների բանալին է և միաժամանակ բնութագրում է խաղի ժանրը՝ սոցիալական կատակերգություն ընթերցված վեպի մոտիվներով: Այսպես, բեմի խորքից, լայնատարած ու թեք հարթության վրայով, կիսախավարը շերտ առ շերտ կտրող լույսի թրթռացող շողերի տակ, հանդիսանրահին դիմահայաց, անշտապ գալիս է գեղջուկ ամբոխը և կանգ առնում սպասումով ու տարակուսանքով: Նրանց առաջնորդում է օդանավի ուղեկցորդուհու կապույտ զգեստով ու կապույտ բերետով շիկամազ կոմերիտուհին, որ մարդկանց հավաքել է երգ սովորեցնելու: Եվ գլուղացիները աններդաշնակ ծայներով, տխուր ու շվարած երգում են «Ընկե՛ր, մեր կոխտզն ինչի նման է» ժա-

մանակին տարածված ու հայտնի երգը: Պարզունակ խոսքերն ու մեղեդին հանդիսատեսին տանում են վաղեմի ժամանակները: Խմբավարուհին ժպիտի ու զվարթության է կոչում խմբի մենակատարին՝ վիզը ծռած Մանուշակին (Լ. Բաբայան) և նրա փոխարեն ինքն է երգում էստրադային ժպիտով, իսկ խմբից լսվում է գեղջուկ տղայի (Ս. Մկրտչյան) «լիրիկական» հիացումը՝ անտաշ պարզությամբ՝ «ցավդ տանեմ»: Պատկերը շատ իրական է, ճշմարիտ ու կոնկրետ, ֆոլկլորային գունավորումով. մի պահ դա հասնում է փաստացի ճշմարտության, երբ երգչախումբը բեմում մոլորվում է, չիմանալով ուր գնալ՝ դեպի դահլիճ խմբավարուհու ետևից, թե՞ դեպի ետ: Իսկ երգը ներկայացման մեջ սիմվոլիկ իմաստ է ստանում, երբ զուգորդվում ու դիալոգի մեջ է դրվում «Ձախորդ օրերի» հետ: Մի երգը նոր, պարզունակ և ուրախ, մյուսը՝ հին, խոր և տխուր:

Պրամատուրգիական բախման կետում ևս գործում են երկու ուժ, երկու հոգեբանություն, երկու հասարակական սկզբունք: Կյանք է մտնում օրենքի ուժ ստացող մի նոր գաղափար, նոր կենսաձև, որն ընդունելու համար միջավայրը պատրաստ չէ և դարավոր բնագոյով կառչած է իր հողին ու թփին: Գաղափարի կրողը ջահել ու կողմնակի մարդ է՝ և՛ մենակ, ինչպես լինում է գաղափարի մարդը, և՛ բամբասանքի ու բանասարկության ձեռքն ընկած, ինչպես կարող է լինել խղճի ու հավատի զինվորը: Միջավայրի դիմադրության բնագոյը զրպարտության տեսքով է դրսևորվում սոցիալական հերոսի՝ Լևոն Լամբարյանի դեմ, հենվելով նյութի ու շահի ամուր կոճղին՝ Մացակ Ավագյանի, որպես «ներսի մարդու» ապահով ուժին ու բնական հեղինակությանը: «Հացավան» վեպից ահա այս իրավիճակն է դուրս բերված որպես դրամատուրգիական հիմք: Ներկայացումը բոլոր տեսարաններով ու էպիզոդներով ներքուստ ամբողջանում և իմաստավորվում է այս իրավիճակի շուրջը: Բեմականացման հեղինակը (Ե. Ղազանչյան) կոնֆլեկտը պարզեցրել է. «կողմնակի մարդը» կոփվ է տալիս, որ չդառնա բանասարկության զոհ, անհավասար կոփվ՝ դրսում և տանը, իսկ միջավայրը, սկսած կնոջից, վերջացրած «դասակարգային» ախտյաններով, ոչ թե նրա գաղափարի դեմ է կռվում (դրա մասին հասկացողություն չունի), այլ զբաղված է ինքնապահպանմամբ: Բեմադրող Խ. Աբրահամյանը միտում է սոցիալ-բարոյական ընդհանրացման. ոչ թե ով է ճիշտ, կամ

ում կողմն է կյանքի գործնական տրամաբանությունը, այլ որն է բարոյապես ավելի բարձր, ավելի նախընտրելի:

Ներկայացումը արտաքին տեսքով երբեմն հիշեցնում է ժողովրդական «դատաքննական»-ամբոխային խաղ: Բեմադրողը, մտադրված, թե անմտադիր, մասսայական տեսարանները կառուցել է ֆոլկլորային ոճով: Նախերգանքը, որ ինքնին առանձին ներկայացման արժեք ունի, հաջորդ տեսարանից հետո տարածվում, դառնում է հրապարակային ժողով, ապա վերածվում է շրջանաձև պարի, երկրորդ գործողությունում՝ խոնված ու հուզված ամբոխի (ետին պլանում), ապա՝ բացօթյա դատարանի հասարակության (միջին պլանում): Թվում է, ամեն ինչ տեղի է ունենում գյուղի աչքի առաջ, բաց հրապարակում, ժողովրդական նվագաժողովների «դաստա»-եռյակի պայմանական ներկայությամբ, որով յուրահատուկ գործող անձ է դառնում երաժշտությունը. վերջինիս ժամանակ առ ժամանակ լռեցնում են («ձենը կտրեք»), երբեմն էլ կոչում ի բաց: Խաղային բանահյուսությունից եկող այս միջոցը ներկայացման մեջ օգտագործված է սրամիտ ու ճաշակով: Մասսայական տեսարաններում չի կարելի որոնել բեմի հայելին նախատեսող կոմպոզիցիաներ, դերակատարների մշակված դիրքերով: Պասսավորությունը ծավալային է և շատ ազատ, զբաղեցնում է ընդարձակ, թեք պլանշետը լայնքով ու երկայնքով: Պա դերասանների անորոշ խումբ չէ, ինչպես լինում է մասսաչական տեսարաններում, այլ կոնկրետ մարդկանց կենդանի ներկայություն: Բազմամարդ տեսարանները անհատականացված են, և թվում է, նրանցում արժեք է ստանում ամեն մի միավորը: Ավելին, դրանք կենդանացված են մեկ-երկու մանրամասներով ու դրվագներով (Լադոյի պարը, երկու մանուկների վազելը ամբոխի միջով, Ասատուրի և Վանոյի քաջքոցը հավաքված մարդկանց կենտրոնում, սպասվող դատաքննությունից առաջ, բեմի խորքում): Նման մանրամասները ի ցույց չեն դրվում, այլ պահվում են իրենց չափի և ֆունկցիայի սահմաններում: Մեր թատրոնի վերջին մեկ տասնամյակի բեմադրություններում դժվար է ցույց տալ մեկը, որտեղ մասսայական տեսարանները լինեն այսքան կենդանի և անկաշկանդ:

Ներկայացումը կառուցված է ըստ դրությունների և հարաբերությունների, մտահղացումը չի հայտարարվում ինչ-որ այլաբանություններով (այսօր ընդունված մոդայիկ ձև), այլ բացահայտվում է մարդկանցով՝ դերասանական կերպարներով: Դե-

րասանին տրված է խաղային ազատ տարածություն և բացահայտվելու ժամանակ, ներկայացման տեմպա-ռիթմի տեսակետից: Դերասանական կերպավորման ուժը երևում է բոլոր հնարավոր սահմաններով և արժեք է ստանում սկսած բառից, ֆրազից ու էպիգոդից:

Անսամբլի կենտրոնում է Սոս Սարգսյանի Մացակ Ավագյանը՝ շատ կոնկրետ, ծանոթ ու ապրող տիպ, ծննդավայր ու կենսագրություն ունեցող մարդ, որ շատ հազվադեպ է բեմում պատահում: Սա նենգ, վստահ ու հանգիստ մարդ է, մտքում ծիծաղում է բոլորի վրա, բոլորին խաղացնում իր ձեռքին, զայրանում է շատ զուսպ, շփոթվում է դարձյալ զուսպ և հաշվով, շփոթվելուց ժպտում է, երբ Լամբարյանն ասում է «տուր ձեռքդ, միասին աշխատենք»: Թվում է, Սարգսյանի դերակատարումներից ոչ մեկը չի ունեցել ներքին կոփվածքի այս ամբողջությունն ու ամբողջականությունը: Նրա իրոնիկ ժեստը՝ գլխարկը դնելու կերպը, մանավանդ ինտոնացիան մեխվում են հանդիսատեսի հիշողության ու խողության մեջ: Այս կերպարը միանգամայն համախոս է Ավետ Ավետիսյանի Զամբախովին ու Սաղաթելին, Թադևոս Սարյանի Բալաբեկին, Գուրգեն Զանիբեկյանի Գրիգոր աղային: Սարգսյանը գտել է դերասանի արվեստի «ոսկե օրենքը»՝ վատ մարդու դեր խաղալիս իմացիր, թե որտեղ է նա լավ: Բայց կարող է նահապետական հոգեբանության հայ մարդը՝ «ոանչպար Մացակը» թեկուզ լինի շատ կատաղած նոր կարգի դեմ, իր փոխյանին ոչնչացնելու համար անառակության մղի իր քրոջ աղջկան: Գրական հիմքում կերպարը զրպարտված է: Պա մեղմանում է, ինչ-որ կերպ արդարացվում Սարգսյանի երկիմաստ վարքագծով. թվում է նա կատակում է և անուղղակիորեն հանդիսատեսին ուղղում նույն հարցը: Իսկ Անուշի (Ժենյա Ավետիսյան) ցուցադրական պարկեշտությունն ու վարպետ, թատերախորեն զվարճալի լացը կարծես նույն հարցին են պատասխանում՝ «ամոթ ա»:

Ինքնատիպ ու ամբողջական կերպավորում է նաև Կարեն Զանիբեկյանի Գրիգորը: Երկու-երեք մանրամասներով դերասանը հոգեբանություն ու բնավորություն է բացում: Այս Գրիգորը Մացակ ապոր անգիտակից կամակատարն է, անխելք ու վախեցած, բայց իր հաշիվն իմացող մարդ՝ բնագրական լրջությամբ զգույշ և անձոռնի քայլվածքով: Ավարտված տիպ է ներկայացնում նաև Աշոտ Ներսիսյանը ընդամենը երկու էպիգոդում: Նրա

խոտ գողացող Խաչոն այնքան ծժմարիտ ու կոնկրետ է, որ դժվար է պատկերացնել, թե կերպարի թիկունքում դերասան կա: Ընդամենը երեք գծով ամբողջանում է այս էպիգոդիկ դերակյանքից վախեցած մարդ, թաքցված խորամանկությամբ և հանդըզնության անհամարձակ պոռթկումով: Շատ համոզիչ է Արմեն Մարությանի Վանոն, որն իր ներսում կուտակվող չարությունը թափում է Ասատուրի գլխին, ապա հանգիստ հայացքով ու ներքուստ կատաղած սպառնում ու վախեցնում է Լամբարյանին, իսկ հետո իրեն գետնին խփում ու գոռում, թե «եզներս տվեք, կոխտոգից դուրս եմ գալիս»: Պարզ խնդրով և համոզիչ է խաղում Արմեն Էլբակյանը Ասատուրի դերը: Ծանոթ ու հավաստի է Շահում Ղազարյանի Մանուկ Վարոսյանը՝ գաղափարական դեմագոգ, Յուրի Ամիրյանի Շմավոնը՝ երկդիմի ու պաշտոնասեր, ընդամենը մեկ ժեստով ու խոսքով: Տիպական են Մատոնասեր, ընդամենը մեկ ժեստով ու խոսքով: Տիպական են Մաթոսի (Գևորգ Ասլանյան) թերթ կարդալը, Պողոսի (Մուրադ Կոստանյան) դատարանում արդարանալու ձևը, տիկին Էլուշի՝ երևանյան քաղքենուհու մեղմ և ներքին անպատկառությունը որպես «լիրիկա» ցույցանող տոնը (Կարինե Սուբիասյան) և այլն:

Այս կոլորիտային ներկայացման մեջ, որի հետաքրքրությունը դրությունների և կերպարների կոնկրետությունն ու առարկայականությունն է, ընդհանուր, վերացական լուծում են ստացել Լամբարյանն (Վ. Քոչարյան) ու Հասմիկը (Ա. Վարդանյան): Սրանք վեպի «երկնագույն» ու «վարդագույն» կերպարներն են, որոնց դիմանկարը գտնելը հեշտ է և այդ նույն դիմանկարը կենդանացնելը դժվար: Այստեղ և՛ երիտասարդ դերակատարների փորձն է նվազ, և՛ բեմադրողն է սխալվել ընտրության մեջ: Չի գտնված նաև Յոթածվիմերանի դերակատարը: Միջավայրին անծանոթ և լեզուն չիմացող հանդիսատեսին Վարդուհի Վարդերեսյանի խաղը կարող է շատ տպավորիչ երևալ, որովհետև թատերախորեն սուր է և հետաքրքիր: Բայց այս կերպավորումը հող ու ծննդավայր չունի: Հայտնի չէ, թե ով է, օտարագգի՞, թե՞ հայ, գնչուհի՞, թե՞ հայ բռնա: Նրա խոսքը երկու-երեք տոնով բարձր է և բառացիորեն դուրս է ցայտում ներկայացման ընդհանուր տոնային մթնոլորտից:

Ներկայացումն ունի և ուրիշ չգտնված կետեր: Ռեամատուրգիական սյուժեն հատվածային է, կտրտված ու հապճեպ հանգույցներով: Օրինակ, Լամբարյանը երկրորդ մասում խոսում է նոր կամուրջի մասին, որ մինչ այդ չէր ակնարկվել: **Ձևավորման մեջ**

վիճելի բան կա (նկարիչ՝ Ե. Սաֆրոնով)։ լավ են գտնված սայլը, բեմի կենտրոնի լքված արորը, բայց փայտե ցանկապատերը հանդիսատեսին տանում են ուսական գյուղ։ Չի գտնված ներկայացման ավարտը։ Լամբարյանի վերջին խոսքերը՝ «սա նոր կոիվ չէ, հին կոիվ է» ներկայացվում է պլակատային լուծմամբ։ Խորեն Աբրահամյանը, եթե ինքը խաղար դերը, հազիվ թե համաձայնե՞ր այդ միզանսցենում խոսել, դա կվերածեր դրուֆայն, կոնկրետ հոգեվիճակի։ Թվում է, Լամբարյանը այս խոսքերը պետք է ասի հեռանալով առաջին պլանից, գնալով դեպի բեմի խորքը և դուրս։ Ներկայացումը զուցե պետք է փակվի այն բանալիով, որով բացվեց՝ երգչախմբի փորձով։

Եվ այսպես, մեր թատրոնում խաղակվում է ծրագրային մի գործ, փորձ է արվում բռնել ազգային դերասանական դպրոցի զարկերակը՝ կենցաղային, հոգեբանական ճշմարտության գիծը, կենդանացնել դերասանական անհատներով խոսելու ավանդությունը։ Աբրահամյանի բեմադրության մեջ տեսարաններ կան, որ արթնացնում են սեր բեմական ճշմարտության հանդեպ, տանում են դեպի իսկական ռեալիզմի ակունքը։ Ներկայացումն ունի հանդիսատեսային հաջողություն, և անկախ նրանից՝ երկար կլինի նրա կյանքը, թե ոչ, սա այն գործերից է, որ անարդյունք չպետք է մնա՝ ունի արգասավորող, թատրոնը կենդանացնող ուժ։ Իր այս հատկությամբ Աբրահամյանի բեմադրությունը, պետք է հուսալ, կապրի հետագա ներկայացումներում, եթե գիտակցվի նրա իսկապես ծրագրային արժեքը։

1987

ՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԲԵՍԱԿԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՏԱԿ

Շեքսպիրին բեմադրելու դասական փորձը, որից հայ թատրոնն անմասն չէ, թվում է, պարտավորեցրել է այսօր դիմելու մեծ անգլիացու նաև քիչ բեմադրված, թերևս ոչ առաջնակարգ գործերին, մոտենալ նրան չամրապնդված կետերից։ Եթե դա արվում է անցյալի սովորներից չձնշվելու համար, դարձյալ հասկանալի է. թատրոնը մղվում է աննախապաշար անձնավորումների և շեքսպիրյան կերպարների ծանոթ պատկերասրահում փնտրում է բեմական լույսի սպասող անձանոթ դեմքեր։ Եվ անխուսափելիորեն անդրադառնում ենք այն կրկնված հարցին, թե

ինչպես պետք է իմաստավորվի պատմականորեն ամենակենսունակ և բեմականորեն ամենաբարդ հեղինակը ժամանակակից թատրոնում։

Համակված Շեքսպիրին արդիականացնելու գաղափարով, նրա գեղարվեստական աշխարհը մեր ժամանակին մոտեցնելու, մատչելի դարձնելու, նրա հերոսներին առօրեականացնելու, թատերական փայլից զրկելու և հասարակ դարձնելու աստիճան կերպարից խնդիրներով, ժամանակակից թատրոնը անհասկանալի պատճառով ձգտում է մոռանալ նրանց պատմականությունը։ Այս հարցը չէր թարմանա, եթե վերջին ժամանակներս ի հայտ չգային «Համլետ» և «Ջոն արքա» բեմադրությունները՝ երկուսն էլ ինքնատիպության ցույցեր։ Սրանցից շատ տարբեր է «Սպիտակ և կարմիր վարդերի պատերազմը» Երևանի դրամատիկական թատրոնում։ Կարծես վերադառնում ենք համեմատաբար առողջ մի տեսակետի։ Հրաչյա Ղափլանյանի ընտրած բեմադրական սկզբունքը մեզ հիշեցնում է, որ պատմականությունն անկարևոր չէ և չի առանձնանում աշխարհի գեղարվեստական կարգավորման շեքսպիրյան սիստեմից։

Բեմադրության արտաքինը գերծ է ձևապաշտական խաղերից, մոդայական ոճավորումից, կեղծ սիմվոլներից, ինքնանպատակ այլաբանություններից։ Բայց չփորձենք փնտրել այստեղ երբեմնի պատմակենցաղային գծի կրկնությունը։ Փոքր բեմը թելադրել է իր պայմանականությունը. գործողության վայրը ակնարկող ցուցատախտակներ (Շեքսպիրի ժամանակի թատերաբեմի հիշողությունը), խաղատարածությունը մեծացնող եռաստիճան պլանությունը, խաղատարածությունը մեծացնող եռաստիճան պլանությունը, դատարկ բեմատուփի ոչ հեռու խորքում՝ խաչը, որպես տառապանքի ու մահվան սիմվոլ։ Պայմանական է գունալուսային միջավայրը, առավել ևս օպերային բնույթի միզանսցենը՝ անշարժ ու հաստատուն կետերով, որոնք դերասանին մղում են ոչ թե արտաքին խաղի, այլ ներքին կենտրոնացման։ Եվ այս պայմանական մթնոլորտը կենդանացվում է առարկայական իրականության տարրերով. կաշեմորթ, թավիշ ու մետաքսափայլ զգեստներ, շողացող ադամանդներով, մշակված ըստ հին գրավուրների (նկարիչ՝ Անահիտ Արուստյան), բեմ բերվող կանաչ թփեր՝ ձերմակ ու կարմիր լուսացալտ վարդերով, մետաղե կարծ սրեր, դրսից լսվող պատերազմական աղմուկ, Ճիերի խրխիռն ու դոփյուն. իսկ ներկայացման ավարտին՝ Ուիչարդ Գլոստերի ձեռքով խեղդվող լորթյան մանուկ թագածառանգի մի քանի անգամ

կրկնվող ճիշդ: Գուցե սխալ չէ մասնագետ հանդիսատեսի կարծիքը, որ ներկայացման հանդերձավորումը անհարկի պերճաշուք է: Բայց բեմադրողն ու նկարիչը դրանով ավելի էական խնդիր են լուծել: Պատմական զգեստը, իր ընդգծված մանրամասներով այն առարկայորեն առաջադրվող հանգամանքներից է, որոնք պայմանական հանգամանքներում գործող դերասանի համար դառնում են կենդանի զգացողության խթան: Պատմականությունն իհարկե ազգագրությունը չէ, և ներկայացումն էլ դրան չի մղում: Փորձառու բեմադրողը դիմել է թատերայնորեն ընդհանուր, կարծես հին թվացող մի ոճի, որը շփման եզր ունի շեքսպիրյան «պոետական ռեալիզմի» հետ: Լուռության կտավի վրա մեղմ պաթոսով հնչող չափածո խոսքը (որ այսօր գրեթե արհամարհված է նույնիսկ պոեզիայում) մի պահ արթնացնում է այն թատրոնի կարոտը, որը հիմա չունենք, և որի փայլն ու պայմանականությունը ժամանակին հող ունեին ի դեմս դերասանական ներշնչված անհատների: Ներկայացման հեղինակն ու մասնակիցները այդ կողմ են նայում: Դժվար է ասել, թե այս է Շեքսպիրի բեմական լուրացման միակ ծանապարհը: Բայց սա ճշմարիտ եղանակներից մեկն է, որ տանում է դեպի պատմականի, որպես պոետականացված իրականության դուռը:

Խաղի սյուժեն դուրս է բերված «Ների Վեցերորդի» երեք ծավալուն մասերից, որոնք կազմում են մի բազմատեսարան դրամատիկական վիպասանություն՝ շատ ծանր ու դժվարամարս նյութ մեր պատկերացրած թատրոնի համար: Գործողության բոլոր պլաններից առանձնացվել է մեկը՝ Յորքերի ու Լանկաստերների դինաստիական պայքարի գիժը և հանդիսատեսին ներկայացվել պատմության դասագրքերից հայտնի խորագրի տակ: Սյուժետային կապակցումն իհարկե անթերի չէ, և պատմությանն ու գրական նյութին անժանոթ հանդիսատեսը դժվար է ըմբռնում իրադարձությունների ընթացքն ու կապը: Բայց տեսարանների շարքն ամբողջանում է ներքին դրամատիկական միասնությամբ: Բեմադրողի բարոյագաղափարական մտահղացումը բավական հստակ է և՛ շեշտերով, և՛ նշաններով: Չկա ոչ մի մթին այլաբանություն: Գործողության բուն ընթացքն ազդարարող առաջին նշանը մանկահասակ Ների Վեցերորդն է՝ Լանկաստերների տան բարի շառավիղը, իր հորեղբոր՝ լորդ խնամակալ Գլոստերի ուսերին: Գործողության ընթացքին վերջակետ է դնում Ռիչարդ Երրորդը՝ Յորքերի տան չար շառավիղը, իր եղբորորդու՝ մանուկ թա-

գածառանգի արյունը խմած և նստած կործանվելիք աշխարհի գլխին: Պատկերը կարծես խորհրդանշում է Նեոի ծնունդը: Առավել քան պարզ է նրա բարոյական ակնարկը. քաղաքական և դինաստիական շահերի բախումները մարդու և մարդկայինի դեմ են. ո՞ր են տանում դրանք, եթե ոչ արյունահեղության ու աղետների, որոնց վերջն ու «նպատակը» գերեզմանն է, վերջերի վերջը... համաշխարհային գերեզմանոց:

Շեքսպիրի քրոնիկների աշխարհը, Գեորգ Բրանդեսի խոսքերով ասած, մի «պատմական դիմակահանդես» է: Ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ քաղաքական դիմակահանդես, ուր պատմականորեն կոնկրետ դիմակներով ներկայանում են բոլոր ժամանակների բոնության ու արդարության ուժերը, խաղացվում են բոլոր ժամանակների քաղաքական դրամաները: Այս ներկայացումն ասում է, որ կարելի է միանգամայն ժամանակակից լինել պատմական հանդերձով, և ժամանակավոր՝ պատմականությունն արհամարհելով: Քրոնիկների մթնոլորտը նույնն է, ինչ ողբերգությունների՝ կրքերի պակաս ուժգնությամբ, բայց իրադրությունների նույն տիպաբանությամբ և պոետական նույն շնչով: Այստեղ ևս ամեն ինչ պտտվում է անհատի ճակատագրի շուրջը, ամեն ինչի կենտրոնում անհատի տառապանքն է, բարի լինի այդ անհատը, թե չար: Նորություն չէ, որ Շեքսպիրի դրամատուրգիան նախատեսում է դերասանական կերպարի ամբողջություն և սրություն բեմում: Եվ այս ներկայացման մեջ դերասանական աշխատանքը համեմատաբար լուրջ ու հետևողական է, քան տեսել ենք մեր թատրոնի վերջին տարիների մեկ-երկու բեմադրություններում:

Ներկայացումն ունի մի քանի շեշտեր, որոնք և՛ դերասանական են, և՛ ռեժիսորական: Գրեթե պատանի Ներին (Արմեն Խանդիկյան) գահին նստում է շփոթված ու լարված, ներքուստ անհանգիստ: Նա ամոթխաժությամբ, ցավով ու տազնապով է լսում դուքս Գլոստերի (Վահան Արծրունյան) և Ուինչեստերի եպիսկոպոս Բոֆորտի (Լևոն Ծարաֆյան) կովազան վեճը, որ քիչ է մնում հասնի ապտակի ու թեժկոտուքի: Տեսարանը դրամատիկորեն համոզիչ է, թատերայնորեն սուր և իմաստի տեսակետից բավական հստակ: Առավել համոզիչ է Ծարաֆյանի Բոֆորտը՝ իրեն մեծ արժանիքներ ու իրավունքներ վերագրող, ինքնասեր ու բանասարկու էություն, վտանգավոր ու դաժան մարդ, ոչ այնքան տիպ, որքան անհատ, որը, թվում է, պատրաստ է պատահուտել բոլորին, եթե իր ուսերին չլինի հոգևորականի սքեմը:

Հաջորդ շեշտը դքստիի էլեանորի (Վիոլետա Գևորգյան) ամբաստանվելու տեսարանն է: Դերասանուհու դեմքը բերվում է առաջին պլան, լուսավորվում մոմով, և նրա հայացքի անշարժությունը հուշում է ներքին դրամատիզմ: Բայց այդ դրամատիզմը չի աճում հաջորդ տեսարաններում: Բանտի տեսարանում դերասանուհին զուտ արտաքին դրամատիզմ է դրսևորում: Ներկայացման մեջ կա բեմադրական մի նուրբ կետ: Ամբաստանված մարդու հուսահատությամբ հատակին գլորվող Գլոստերին մոտենում է մանուկ Հենրիև, բռնում նրա ձեռքը և ինչպես փոքր երեխայի դուրս տանում: Այս պատկերը ներկայացվում է որպես տեսիլք, և տեսիլքի իմաստը հուզիչ ու խորհանդանշական է: Բայց առավել հուզիչ է տեսարանի առարկայական տպավորությունը. Ժանրամարմին տղամարդուն գետնից բարձրացնում է երեք տարեկան մանուկը, որը ներկայացման սկզբում նստած էր այդ նույն մարդու հաստաբետ ուներին: Թատրոնում հազվադեպ է լինում, որ ռեժիսորական հատվածը հուզական էֆեկտ ունենա, և սա այդ հազվադեպ պահերից է: Վերջապես, խաղի ամենամոցիոնալ կետը Յորքի դքսին պարանակապ սպանելու տեսարանն է, որտեղ Լևոն Թոմսիկյանի խաղը և՛ տեխնիկապես մաքուր է, և՛ ըստ էության ճիշտ: Թվում է, թե նրա Յորքը խեղդում է իր դառնությունը, հուսահատությունն ու զայրույթը և սրտնեղում ու ընկրճվում ոչ թե ձեռքերը, այլ հոգին կաշկանդող պարաններից: Նրա պոթելումի մեջ կա չափ ու զսպվածություն և միաժամանակ մելոդրամատիկ էֆեկտ: Թոմսիկյանի Յորքը մեծ անարդարություն է տեսնում իր ճակատագրի մեջ և կարծես սա այն մարդը չէ, որ դավադրություններ էր լարում ոչ թե բանսարկու կրքով ու զայրացած, այլ ախորժակով ու ոգևորված: Այս երկու վիճակները մտովի կապում են իրար ու մտածում, որտեղից որտեղ հասավ մարդը: Թոմսիկյանը և՛ ճիշտ է մտածել, և՛ ճիշտ է խաղում: Բայց ցանկալի է, որ դերասանը հրաժարվի մեկ-երկու ցուցադրական երանգներից, «բաց խաղի» հնարներից, մանավանդ, երբ վերջում գալիս է որպես Յորքի որդի Ռիչարդ: Այստեղ նա փոխվում է արտաքուստ և ներքուստ, բայց սա այն տեղը չէ, ուր կարելի է դերի փոխարեն դերասանի դեր խաղալ: Հուզական տպավորություն նախատեսող տեսարաններից է նաև Մարգարիտի ողբը: Լավ է գտնված կարմրաներկ թաշկինակը որպես սպանված Ուելսի իշխանի սիմվոլ, և դերակատարուհին՝ Էմմա Վարդանյանը, կարծես համոզիչ է, բայց ոչ հուզական և մի քիչ էլ կոպիտ:

Դժվար է ընդունել նրա խաղի միատեսակ կոպտությունը նաև նախորդ տեսարաններում: Դերասանական կոնտրոնացումը այս ներկայացման ամենաթանկ նվաճումն է, որն արժե գիտակցել ու պահպանել: Հատկապես մտածված ու կողմնորոշված է խաղում Գուժ Մանուկյանը: Նրա Վորվիկը ներքուստ հպարտ է, կամային ու լարված, արտաքուստ զուսպ, ամրաքայլ և պլաստիկորեն ազատ: Դերասանի աչքերը ակտիվ են, բեմական լույսը բռնող: Մանուկյանը կարողանում է համոզիչ և իմաստավորված լուել (ամենադժվար բանը բեմում): Երկրորդ մասում նրա Վորվիկը տարիքն առնում է. ուները մի քիչ բարձրանում են, քայլվածքը աննկատելի դանդաղում և՛ արտաքին խաղի ոչ մի հետք: Իրենց Էպիգոնային տեսարանի շրջանակում ամուր են Անդրանիկ Հարությունյանը (Էդվարդ) և Անահիտ Թոփչյանը (Լեդի Գրեյ): Էդվարդը կոնկրետ է և նպատակային, Լեդի Գրեյը՝ զուսպ և արժանապատվությամբ լցված. ոչ մի ավելորդ ելևէջ: Դերասանուհին կարծես ոչինչ չի անում, բայց ասում է շատ բան: Երկուսն էլ խոսում են պարզ, վիճակի անթերի զգացողությամբ և պահում են չափածոյի տեմպատիթմը: Վերաբարային է Արթուր Ութմազյանի կոմս Սեֆուկը, բայց միակողմանի է դերասանական կերպավորման եղանակով: Մաղձն ու ցինիզմը, հասկանալի է, կարող են տիրապետող լինել մարդու մեջ, բայց մերժելիությունը չպետք է վերարտադրվի խաղի մերժելի ձևերով: Բացասական կերպարը և բացասական խաղը տարբեր բաներ են: Պետք չէ ոչ ատամների արանքից խոսել, ոչ էլ ցատկել ու ճչալ: Այս առումով համեմատաբար ընդունելի է Տաթևիկ Ղափյանյանի Մարգարիտ կրոստերը, բայց այստեղ էլ դերասանուհու հնարավորություններն են պակաս, և երանգներ չկան: Միակերպություն ու մակերեսայնություն կա նրա և՛ խոսքերում, և՛ վարքագծում: Բեմականորեն ընդունելի կարելի է համարել Ռուբեն Հարությունյանի կոմս Քիֆորդը: Դերասանն ունի խնդրի հստակ գիտակցում, լարման ինչ-որ չափ, կենտրոնացած է, բայց դարձյալ՝ միակերպ: Վերջապես զարմանալի ու տարօրինակ է, որ Ռաֆայել Քոթանջյանի նման սուր ու հետաքրքիր դերասանը Լյուդովիկի դերում չունի ոչ մի խնդիր, խաղում է աննպատակ: Դերակատարումներ էլ կան, որ սիրողական մակարդակից չեն բարձրանում (Վլարենս—Ա. Մելիքջանյան, Ուելսի իշխան—Մ. Մարգարյան, Բոնա—Լ. Ղուկասյան):

Բեմադրությունն ունի նաև չմշակված ու վիճելի կետեր: Վեր-

չին տեսարաններում Հենրիին խեղճությամբ է հակադրվում Ռիչարդին: Բարությունը խեղճությունն է, այլ մեծագույն բարոյական ուժ: Բարության գաղափարը կրող ոչ մի հերոս, այն էլ՝ Շեքսպիրի ողբերգություններում, խեղճությունից չէ, որ պարտվում է, և պարտությունն էլ, հայտնի բան է, միայն ֆիզիկական է: Այս է ողբերգական լավատեսությունը: Հենրիին թող խոսի իր մարդկային արժեքի անվրդով ու վստահ գիտակցությամբ: Գրական հիմքում խոսքեր կան այդ վիճակն արտահայտելու համար և իզուր են կրճատված: Եվ ինչո՞ւ է Հենրիին մեղքերի թողություն հայցում նախքան Ռիչարդից դաշույնի հարված ստանալը: Պիեսում հակառակն է, և դա բեմականորեն ավելի խոր, ավելի իմաստավորված ու դրամատիկորեն ավելի սուր վիճակ է թելադրում: Խանդիկյանը մտածված է խաղում այս դերը: Նրա Հենրիի անպաշտպան ու դառնացած հայացքը շատ է համոզում, բայց դերասանին պակասում է ուժը:

Ներկայացման մեջ շատ է չարաշահվում խաչը, որպես մահվան սիմվոլ: Այս էլ շատ վիճելի է: Խաչը միայն մահվան սիմվոլ չէ, նրա իմաստն օբյեկտիվորեն ավելի լայն է: Այնուհետև, ներկայացման ընդհանուր տոնում և պատկերում ավելի շատ զգում ենք շիլլերյան, քան շեքսպիրյան շունչ: Դա կարծես հրում է դեպի Շեքսպիրի ոմանտիկական մեկնությունների շքրջանը: Թերևս ավելի գերադասելի է այս, քան Շեքսպիրին Բրեխտի օգնությամբ կարդալը, որ վերջին ժամանակներս կարծես հիվանդություն է դարձել թատրոնում:

Այսպիսով, ինչպիսին էլ լինեն թատրոնի ինքնանորոգման ուղիները, անխուսափելի է Շեքսպիրի ուրվականին բախվելու փորձությունը: Շեքսպիրը բեմական արվեստի դաս է ամեն մի թատրոնի համար, և Երևանի դրամատիկական թատրոնի այս ու նախորդ փորձերն ասում են, որ միշտ էլ պետք է դիմել Շեքսպիրին: Արդյունքը, որքան էլ հեռու լինի գեղարվեստական հայտնությունից, առողջացնում է թատերական միտքը, գրգռում է թատերական հույզերը: Քննադատությունն այս դեպքերում միշտ էլ դիմելու է ամենաբարձր չափանիշներին, որոնք կարող են տարակուսանք, երբեմն էլ վրդովմունք առաջացնել: Թող լինի և այդպես, եթե քննադատի ու թատրոնի բախումը կարող է դառնալ դրամատիկական միասնություն, բնականոն ընթացք Շեքսպիրի բեմական յուրացման ճանապարհին:

Ամենքը գիտեն, որ ձուն ուտելու նախնական ձևը բույթ ծայրից շարդելն է: Իսկ Նորին մեծությունն այժմյան պապը, երբ մանուկ էր, ձուն ուտելիս կոտրել էր հին ձևով և վնասել մատը: Դրա վրա նրա հայրը՝ կայսրը, հրապարակել է մի հրովարտակ և հրամայել իր բոլոր հպատակներին պատժի սպառնալիքով, որ ձուն կոտրեն սուր ծայրից: Ժողովուրդն այն աստիճան զայրացել է այդ օրենքից, որ, ինչպես վկայում են պատմիչները, այդ հողի վրա տեղի է ունեցել վեց ապստամբություն, որի ժամանակ մեկ կայսր կորցրել է իր կյանքը, իսկ մյուսը՝ իր թագը:

ՃՈՆԱԹԱՆ ՍՎԻՖՏ, Գուպիվերի ճանապարհորդությունը, գլ. 1

Կա մի բան թատրոնում, որ չի հնանում երբեք, ինչպիսին էլ լինի նրա գեղարվեստական արտահայտության կերպը: Դա հեգնանքն է: Հեգնանքով են օտարվում բոլոր տեսակի անհատական ու հասարակական կրքերը և տրվում խաղի ու բանական հայեցողության աշխարհին: Գեղագիտության լեզվով դրան ասում ենք կատակերգական քավություն: Ամեն մի բարձր գրականություն ունի այդ, և անցյալի շատ արժեքներ, հատկապես թատերական գրականության մեջ, դրանով են կենսունակ: Այդպիսին է Օտյանի գրական երգիծանքը, որ ստեղծվել է լրագրերի համար, սրճարաններում, մեծ մասամբ թատրոնի շեմքից դուրս, ոչ անպայման թատերական նպատակներով, բայց զարմանալիորեն դրամատուրգիական է, սյուժետային հիմքերում սուր ինտրիգային և ամբողջապես ներթմված է սոցիալական հեգնանքի աղով:

Ինչպիսի՞ն է լինելու Օտյանի գրական երգիծանքը թատրոնի լեզվով: Սա մի գրականություն է, որի արկածային-սենսացիոն տարրը, նաև կոմպոզիցիոն եղանակները հիշեցնում են Դյումա, իսկ «պատմողական արվեստը, վեպի տեխնոլոգիան որոշ զուգադիպություններ ունի Դիկկենսի ստեղծագործության հայտնի առանձնահատկությունների հետ» (Ա. Տերտերյան): Ինչ թատրոն և դերասանական անձնավորման ինչ սկզբունք է նախատե-

սում գոգոլյան ու շչեդրիսյան լուսով ընթերցվող այս հեղինակը, որին մտահոգում են ոչ այնքան մարդկային արատները, որքան մարդկանց կամքից դուրս գործող ու մարդկանց խաղացնող հանգամանքները: Բեմական կերպարների այն տիպաբանությունը, որ ստեղծվել է մեր թատրոնում պարոնյանական բեմադրությունների ընդունելի կամ անընդունելի օրինակներով, Օտյանի՞ համար է արդյոք, կամ Օտյանի բոլոր գործերը հնարավոր է ընթերցել Պարոնյանի օգնությամբ: Թե որքանով է «պարոնյանական» կիսաօպերետային կատակը, կենցաղի ոճավորումը կամ, այսպես կոչված, տիպերի կատակերգությունը, առանձին հարց է: Բայց գիտենք, որ Օտյանը պատրաստի դիմակներ չունի և շատ առումներով էլ տարբեր է Պարոնյանից (լեզուն թող չզփոթեցնի): Մեր դարասկզբի հեղինակն է Օտյանը, և բարքերի կատակերգության հանդերձը նույնպես նեղ է նրա համար: Օտյանը ծաղրում է ոչ թե մարդուն կամ նրա սոցիալական տեսակը, բարքըն ու բարոյականությունը, այլ մարդկային համայնքի այն տիպը, ուր մարդը հարկադրված է մղել կեղծ պայքար և հանդես է գալիս սոցիալական կեղծ դիմակով:

Ուրեմն, ի՞նչ կոիվ են մղում Օտյանի ստեղծած հասարակական անհատները, անձնակա՞ն, բարոյակա՞ն, թե՞ սոցիալ-քաղաքական, և ո՞ւր է տանում այդ կոիվը: Այս հեգնական հարցի պատասխանն է աղերսում «Թաղականին կնիկը» երգիծական վեպի բեմադրությունը Երևանի հեռուստատեսային թատրոնում (բեմականացման հեղինակ՝ Պերժ Ստեփանյան, բեմադրող՝ Հրաչյա Աշուղյան): Վեպի զույգ «հերոսուհիներից» մեկն արտասանում է մի խոսք, որն այս կատակերգական դետեկտիվի ենթատեքստն է: «Ո՛ւր հասանք, ո՛ւր հասանք»,— վշտաբեկ ու վիրավորված ասում է Վարդուհի Վարդերեսյանի տիկին Սաթենը, և այնպիսի անկեղծ վրդովմունքով ու բազմանշանակ, կարծես նրան հուզողը ոչ թե իր վիրավորված քաղքենիական արժանապատվությունն է, այլ հասարակական աղետ: Այստեղ է Օտյանի սոցիալական հեգնանքը, որը նաև այս ներկայացման ներքին պաթոսն է:

Ամեն ինչ սկսվում է չնչին մի դիպվածով և աննշան մի մարդուց, որ ամենակրավորական դեմքն է և ամենաանվնաս մնացող անձը հասարակական տուրուդմիոցի մեջ: Ժամկոչ Վարդանի չգիտակցված «մեղքը» այն մի կաթիլ լուղն է, որ շարժում է սոցիալական կյանքի անիվը, գործի է դնում հասարակական կրքերի մեքենան: Էկրանում երկու անգամ, խոշոր պլանով, պատվում է

Սասանյան Մարգար Էֆենդիի կառքի անիվը փոքրահիսիական փանդիոի՝ ուղի անմեղ նվագի տակ: Այլաբանությունը թափանցիկ է, և պատկերը տեղային. ուղի մտերիմ հնչյունները (կոմպոզիտոր՝ Ալեքսանդր Աձեմյան) հեռուն չեն տանում, և կառքն էլ սահում է Պոլսո հայոց թաղերի ակվալերային, մեղմ ու պայմանական ֆոնի վրա (նկարիչ՝ Ծահեն Հակոբյան): Պետք էր, իհարկե, կոնկրետացնել միջավայրը, բայց չնեղացնել, այլ աչքի առջև ունենալ մեծ աշխարհի գաղափարը: Թվում է, բեմադրական մտահղացման ավելի ներդաշնակ են շքեղ ինտերիերն ու շքեղ, եվրոպական հագուստները (Սերինե Բեժանյան): Այստեղ արդեն գործողությունը դուրս է գալիս ազգային շրջանակից, և գաղափարական ակնարկներն ստանում են ավելի համապարփակ բնույթ: Պատմակենցաղային միջավայրը, եթե էլ նենք գրական հիմքի օբյեկտիվ բովանդակությունից, սոսկ առիթ է, այլաբանություն, այն պատուհանը, որտեղից հեղինակի հեգնական հայացքը նայում է մեծ աշխարհի անցուղարձին: Պոլսո թաղը միկրոտիեզերքն է և պայմանաձևը ենթադրվող իրականության, ուր իր սեփական շերտությունից ետում ու աղմկում է հասարակական կիրքը: Այդ ժամկոչ Վարդանն է, որ անգիտակ ու անատեղյակ է իր «հանցանքին»՝ չգիտե, թե ինչ անիվի է լուղ քսել: Իսկ պտտվող անիվի սիմվոլը իմաստավորվում է ներկայացման երկրորդ մասում, երբ «Շանթ ակումբի» գաղափարական պարագլուխը՝ ընկեր Սուսերյանը անշարժ կառքի վրա կանգնած, լուրջ ու հանդիսավոր ընդունում է իր ֆրակցիայի կողմնակիցների ցույցը: Գտնված է ցույցի կեղծ քաղաքական տեսքը, բախումը հակառակորդ ֆրակցիայի՝ «Պայքար լսարանի» հետ, Սուսերյանցի թվացյալ տապալումը, ընկեր Կալժունու՝ կառքի վրա բարձրանալը, ամբոխավար ծառը և այլն: Իսկ կառքն անշարժ է, ո՛չ լծասարք ունի, ո՛չ ձի: Գտնված է նաև սրճարանային ժողովների պատկերը՝ ռազմաշունչ երգերով: Բեմադրողը մեկ-երկու պահ կարծես Բրեխտի դոներն է բախում, գուցե պատահաբար, բայց ոչ իզուր:

Օտյանը և՛ դուրս է, և՛ վեր է բարքերի կատակերգության «կանոնից»: Կենցաղի շերտը կա, իհարկե, նրա գրականության մեջ, բայց որպես պայմանաձև, ոչ որպես նպատակ: Օտյանը կենցաղագետ է առանց կենցաղագիր լինելու և ավելի շատ՝ հոգեբան ու հասարակագետ: Իսկ այս գործում բովանդակային շերտերը փոխներթափանցված են այնպիսի օրգանականությամբ և

կանի, և երկու վաճառականները հայտնվում են գաղափարական տարբեր հոսանքներում, առանց պատկերացում ունենալու նրանց նպատկաների մասին:

Խաչիկ Նազարեթյանի Մարգար էֆենդին որպես սոցիալական տիպ ավարտված ու համոզիչ է, շատ հարագատ հեղինակի պատկերացրած կերպարին: Բայց ինչո՞ւ է դերասանը շտապում առաջին իսկ տեսարանից մերկացնել նրան, ինչո՞ւ է այդքան շուտ տոնը բարձրացնում, երբ բնավորության դրսևորման հնարավորությունները հաջորդ տեսարաններում են: Տեսնում ենք, որ սա Պարոնյանի Մանուկ աղայի ցեղից է, բայց ինչո՞ւ են բնավորության ու խառնվածքի բոլոր գծերը երեսին: Նա սկզբում խուսափում է «խնդիրը մեծացնելուց», և սա ճիշտ է, բայց հետո գործում է առանց տարակուսանքի, բացեիբաց, և կերպարը զրկվում է ներքին կյանքից: Այս առումով ավելի ընդունելի է Վարդուհի Վարդերեսյանի տիկին Սաթենը, որ սկզբում ներկայանում է որպես պատրաստի տիպ, պոլսահայ քաղքենուհու բեմականորեն ծանոթ գծերով, ամեն ինչ խոսքի մեջ ու երեսին, բայց գործողության հետագա ընթացքում աստիճանաբար հրաժարվում է «բաց խաղի» իսկապես հնացած ձևերից և ցույց տալիս կերպարի ներքին կյանքի նշանները: Տիկին Սաթենը սկսում է տարակուսել, գգուշանալ, զսպել իրեն. նա չի պոռթկում, երբ իմանում է, որ ժամկոչի վտարման հարցը բարդ է: Դերասանուհին հոգեբանական նուրբ խաղ է դրսևորում հատկապես մի տեսարանում, երբ Մարգար էֆենդին ուզում է իմանալ տիկին Սաթենի՝ Բերայի օթել հաճախելու պատճառը: «Գործ ունեի», — ասում է նա շատ զուսպ անհանգստությամբ, խուսափողական տոնով ու տազնապալից, և խոսակցությունը շարունակում է կարճ դադարներով: Անհամեմատ զուսպ է Իշխան Ղարիբյանի Պողոս էֆենդին: Նա գոհ չէ իր թաղական խորհրդի ատենապետի վիճակից և ինչ էլ անում է դրության տերը մնալու համար, անում է սրտնեղած, չի ուզում իր խաղաղ կյանքը խոռովել: Բայց ինչո՞ւ է Պողոս էֆենդին այդքան միակերպ ու անժպիտ. մի՞թե ծիծաղելու ոչ մի պատճառ չունի: Նա իր կնոջ՝ տիկին Ծագիկի հակապատկերն է և թող մի տեղ էլ գունե ժպտա նրա անհեռատես համառության վրա: Ծատ համոզիչ է Անահիտ Թոփչյանի տիկին Ծագիկը: Դերասանուհին խաղում է առանց աղմուկի, առանց բացասական երևալու ձգտման, առանց բնավորության տեղային գծերը շեշտելու և արատը ներկայացնում է ամենևին ոչ արատավոր

եղանակով, նաև որպես բնական ու արդարացված վիճակ: Այստեղ կա իսկական չափի զգացում, գեղարվեստական տակտ: Գտնված ու համոզիչ տեսարան է, երբ Պողոս էֆենդին մոմի լույսի տակ լարված կարդում է կնոջն ամբաստանող նամակը, իսկ կինը խաչակնքում է լուռ ու վախեցած: Անահիտ Թոփչյանի տիկին Ծագիկը համառում է առանց ցուցադրականության, անաղմուկ ու վստահ և առանց տարակուսանքի մեղադրում է ամուսնուն, երբ վերջինս բռնում է նրան «հանցանքի վայրում»՝ օթելի սենյակներից մեկում իր գրագրի հետ: Այս տիկին Ծագիկի արարքում ոչ մի արտառոց բան չկա. նա անում է այն, ինչ պետք է անի իրեն հարգող ամեն մի աշխարհիկ գեղեցկուհի: Կերպարը լիովին արդարանում է սոցիալ-հոգեբանական տեսակետից, և այս է խաղի ճիշտ եղանակը:

Այսպիսով, բեմադրության մեջ կան դերասանական խաղի տարբեր սկզբունքներով անձնավորված կերպարներ՝ պատրաստի տիպեր և բացահայտվող բնավորություններ, մերկացվող դեմքեր և արդարացվող դեմքեր, բացահայտ և թաքնված էություններ: Պատրաստի, բացահայտ և իր տեսակի մեջ համոզիչ է Մելինե Համամջյանի տիկին Նվարդը: Նա գրգռում է հասունացող ինտրիզը միամիտ ու բերանբաց եղանակով: Սա, իհարկե, խաղի եղանակ է, որ ընդունում ենք որպես կերպարի հատկանիշ: Անհամեմատ նուրբ է Զարեհ Տեր-Վարապետյանի Միհրանիկ էֆենդին, որ գործում է կարծես միամիտ ու անկիրք, առանց շահագրգռության: Ներքին մութ հոսանք կա այս մարդու մեջ, և դերասանը շատ նրբորեն է ցույց տալիս դրա նշանները: Միհրանիկը գիտե, որ մեծ իրարանցում է լինելու, ուրախ է դրա համար, բայց ցույց չի տալիս: Միհրանիկ էֆենդին իր կնոջ՝ տիկին Նվարդի թաքնված տեսակն է: Կարծես համանման զույգ են կազմում Մանուկ և Ռափիկ աղաները: Մայիս Ղարաբյոզյանի Մանուկ աղան ոչ մի տարակուսանք չունի. նրան ամեն ինչ հայտնի է սկզբից և եթե, կարծես գուշակում է բոլոր հետևանքները և պատրաստ է գնալ հոսանքի հետ ու անվնաս մնալ: Նա զարմանում է լալն բացված, արագ թարթող աչքերով վրդովմունք է խաղում և մտքում ծիծաղում իր ու շրջապատի բռնած ընթացքի վրա. նա և՛ տազնապահար է, և՛ ամենավճռական մարդը, եթե հարկավոր է ուժի կողմը թեքվել: Երբ նրան հարցնում են, թե ինչ վճռեց թաղական խորհուրդը, հուսահատ ու հանգամ պատաս-

խանում է՝ «ոչինչ, ոչինչ», մտքինն այն է, թե ինչ է լինելու իր վիճակը: Նրանից շատ տարբեր է Կիմ Երիցյանի Ռափիկ աղան: Ինչ կարծիք և ինչ դիրք ունի նա, հայտնի չէ, բայց ունի իր ներքին կյանքը: Ճեղքի խոշորացուցով գննում է իրեղեն աշխարհի մանր կետերը՝ չտեսնելու համար խոշոր բաները և հեռու լինելու ազգային խնդիրներից: Միամիտ ու միագիծ է երևում Վահրամ Եղջատյանի Հակոբ աղան, նաև վախեցած: Նա բույթ զարմանքով և զուսպ վրդովմունքով է ընդունում իր գրագրի՝ Գարեգինի սկզբունքային լինելու տարօրինակ գիծը: Վրեժ Հակոբյանի Գարեգինը բնական է և չափի մեջ, նման է մեր ժամանակակից մարդուն: Բայց պետք չէր նրան ներկայացնել սոցիալական անգույն հերոսի տեսքով: Նրա վիճակն էլ պետք է կատակերգական երևա. սկզբունք է պաշտպանում անսկզբունք աշխարհում, և այդ սկզբունքը ո՞ւմ օգտին է, ժամկո՞չի, թե՞ տիկին Ծագիկի: Այս բանը չիմանալն արդեն նրան զավեշտական վիճակի մեջ պետք է դնի: Սկզբունքային մարդը միջոց չունի այստեղ, բացի ծառայությունից հրաժարվելը, ինչպես և վարվում է նա ըստ վեպի: Արդարացվող և ոչ կատակերգական վիճակում է Գևորգ Ասլանյանի Պատրիարքը՝ մի մարդ, որ ենթարկվում է ուժին, բարի է և հուսահատ, իր աթոռի վրա կայուն, աշխարհի բանն իմացող և կրում է իր խեղճ ուսերին ազգի ու համայնքի հոգսը: Ռերասանը չի մեղադրում ու չի մերկացնում նրան, և չափի նման զգացումը լավ է:

Ներկայացման առաջին իսկ մասից տեսնում ենք, որ մարդիկ գործում են ոչ այնքան ըստ բնավորությունների, որքան ըստ հանգամանքների, և ըստ այսմ էլ աստիճանաբար կոփվում է գործողության ռեգիստրը: Ինչպես ասացինք, ծաղրվում է ոչ թե մարդը, այլ մարդկային համայնքի տիպը, որ անիմաստ է դարձնում հասարակական ամեն մի շահագրգռություն: Երբ Մարգար էֆենդիի կառքն է ցատկում խմբագիր Նշանիկը (Վլաչեսլավ Սարոյանյան), տեսնում ենք, որ սա նորմալ, բայց մտածելու իրավունքից զրկված մարդ է, որ քաղթելու նման վազում է կյանքի ետևից՝ անտեղյակ իր հիմարացված վիճակին: Նման դրության մեջ է փաստաբան Սափորյանը (Արմեն Խոստիկյան), բայց պասսիվ վիճակում: Սա ամենևին նման չէ այն Սափորյանին, որ հեշտությամբ արդարացնում է իր վրիպումը, խնդիրը տեղափոխելով իրավական հողի վրա: Խոստիկյանի դերակատարումը գրեթե կապ չունի հեղինակի ստեղծած կերպարի հետ, բայց հետա-

քըրքիր է ինքնին: Այս Սափորյանը թաքնված և ծուլ ստահակի նման է. հայտնի չէ, իսկապե՞ս չի կռահում իրավիճակը, թե՞ չկռահող է ձևանում:

Տարակուսելի բան կա Երվանդ Մանարյանի (Սուսերյանց) և Ստեփան Հարությունյանի (Կալծունի) դերակատարումներում: Այստեղ էլ պատրաստի տիպեր ենք տեսնում՝ առաջինն ակտիվ ու անհիմն լավատես, երկրորդն անհանգիստ ու բորբոքված: Դժվար է ասել, թե տպավորիչ չեն, բայց անհամոզիչ են վեպի ու ներկայացման օբյեկտիվ բովանդակության տեսակետից: Մրանք ոչ թե կեղծավորներ պետք է երևալին, ոչ թե երեսպաշտներ ու փարիսեցիներ, այլ կեղծ գաղափարների ծառայող, սեփական վիճակի գիտակցումը չունեցող մոլորյալներ: Նրանք, ծիշտ է, դիժակի գիտակցումը չունեցող մոլորյալներ: Նրանք, ծիշտ է, դիժակի գիտակցումը չունեցող մոլորյալներ, բայց հանուն իրենց դավանանքների, որոնց ծջմարտությունը չեն հասցրել ստուգել և չգիտեն, որ փայտե սրեր են ձոձում, ամբոխի գլուխ են անցնում առանց նպատակակետը տեսնելու: Նրանց գաղափարական գիտակցությունը հող չունի, և այստեղ է տրագիկոմեդիան: Սուսերյանցն ու Կալծունին նման են Սվիֆթի այլաբանական հերոսներին, որոնց դավանական հակասությունները պտտվում են ձվի կճեպի շուրջը: Ինչու պետք է ձուն ջարդել սուր ծայրից և ինչու՞ բույթ ծայրից, հայտնի չէ, բայց որ պետք է պայքարել «պրոբլեմի» շուրջը, անտարակուսելի է: Նրանք այն մարդիկ են, որոնցով աշխարհը նմանվում է Բլեֆուսկու կղզուն կամ Լապուտա քաղաքին, որ օդից է կախված ու վայր է ընկնելու մի օր:

Մրամիտ ու պերճախոս է ներկայացման վերջին ակորդը: «Պայքար լսարանը» դադարեցնում է պայքարը, և երկու ֆրակցիաները միանում են ի պաշտպանություն թաղական խորհրդի նոր ատենապետի: Իսկապես տրագիկոմիկական շեշտ է բերում Գևորգ Ստամբոլցյանի վարժապետ Թորգոմը՝ այն «ազատախոս» անհատը, որ դուրս էր դրել իրեն բոլոր կուսակցություններից և հուսահատ ու նվաղած ձայնով աղաղակում էր «ես անկախ մարդ եմ», պարզվում է, որ դուրս է մնացել նաև կյանքից: Նա փորձում է կեղծել՝ վերջին մի փորձ միանալու Մարգար էֆենդիի կուսակիցներին՝ մեծամասնականությանը, բայց կեղծում է անհամարձակ ու անվստահ և տեսնում, որ մենակ է երեսպաշտ ամբոխի մեջ: Փաստաբան Սափորյանը նրա ձեռքից վերցնում է գինու գավաթը, որով վարժապետը պետք է խմեր Մարգար էֆենդիի կենացը: Վարժապետ Թորգոմը կաթվածահար է լինում, և

«սա ամենակարևոր շեշտն է ներկայացման վերջակետում: Հասարակական կրթերի մեքենան վերադառնում է իր հիման կետին, շարժման սկզբնապատճառին՝ «ժամկոչ Վարդանի վտարումը եկեղեցիեն»: Ահա քեզ դիպեկտիկա:

Օտյանի «Թաղականին կնիկը» վեպն ունի առակի իմաստություն և պատմական կոնկրետություն: Արևմտահայ աշխարհը սկսած անցյալ դարի 60-ական թվականներից ապրում էր սոցիալական ու ազգային ազատագրման ձգտումներով, շփվում էր եվրոպական կյանքին, նորաձևություններին, մտքերին ու գաղափարներին, ստեղծել էր «Ազգային սահմանադրություն», ձեռք էր բերել քաղաքացիական ու քաղաքական գիտակցություն, բայց չունեի քաղաքական ուժ: Երիտթուրքական հեղափոխությունն ու օսմանյան սահմանադրությունը, թվում է, բերելու էին սոցիալական ազատագրման նոր հեռանկարներ, լինելու էին նոր կենսաձևերի հիմք, բայց դա խաբեկանք էր, կյանքի դաժան խաղ: Ո՞ւմ էին պետք ազգային կյանքը կարգավորող ընտրական մարմինները, ընկերային գաղափարները, եթե դրանցով լուծվելու էին մանր, թաղային խնդիրներ: Վեպը գրվել է 1921 թվականին և նկատի ունի առաջին համաշխարհային պատերազմի առաջին տարվա դեպքերը պոլսահայության կյանքում: Ամեն ինչ տեղի է ունենում Մեծ եղեռնի նախօրյակին: Այս է ասում հեղինակի վերջաբանը: Սա այն գործն է, որ նախորդում է Եղիշե Չարենցի «Երկիր նաիրի» վեպին: Ներկայացումը պետք է ունենար նաև այդ շեշտը:

1983

Ո՞ՒՄ ՈՒՍԵՐԻՆ Է ԵՐԿԻՐԸ

— Էս երկիրն իմը չի... Էս երկիրն իմ ուսերի վրա է, իմ ուսերի վրա է, ոչ թե քո:

Այս ո՞վ է կուրծք ծեծում և աղաղակում: Ո՞վ է ուսերին առել երկրի հոգսն ու մեղքը և բռնել հավերժության ճամփան: Եթե մինչև քավարանի լեռը սանդարամետի խորխորատներով գնաս, տեղ չես հասնի, քանզի այնտեղ պատժվում են մարդկային մեղքի երեք հիմնական տեսակները՝ խաբեությունը, բռնությունն ու անզսպությունը: Այս մարդու ուժը խաբեությունն է, և դրանով է

նա հարթել երկնային արքայություն տանող կարծ ճանապարհը՝ տասներեք կիլոմետրանոց երկաթուղին:

— Երկաթուղու անունը չտաս, կսպանեմ,— սպառնալիք է կարդում մթին ճանապարհների հերոսը, կարծելով, թե բռնությունն էլ առաքինություն է:

— Գիտես, որ ես իմ փողերը չեմ հաշվում:

Մեծահոգի մարդու անփութությունն համարենք այս մեկը, թե անզսպություն: Բայց նա գիտե, որ կյանքն առաջ շարժող միակ ուժը նյութն է, գաղափարները երկինք են համբարձվելու, և ինքը մեղավոր չէ դրա համար:

— Երբ ես այլևս ձեզ հետ չեմ լինի, ինձ թաղեք երկաթուղու ճանապարհին, տասներեքերորդ կիլոմետրի վրա:

Այս խոսքերն արտասանվում են այնպիսի բազմախորհուրդ հանգստությամբ, որ թվում է՝ մարդը կանգնել է երկնքի դռների առաջ, սրբի ու առաքյալի լուսապսակով և պատրաստվում է նստել աստծու որդու կողքին:

— Սիրեցե՛ք մերձավորին,— քարոզում է նա,— մերձավորին սիրելը դժվար է:

Ի՞նչո՞ւ է դժվար, եթե մարդ ես, և ո՞ւմ է ուղղված այս իմաստախոսությունը:

Համարձակվենք հարց տալ այս մարդուն. իսկ դու սիրո՞ւմ էիր քո մերձավորներին: Եթե այդքան լավ գիտես սուրբ գրքի պատվիրանները, կարողացիր նաև խոստովանել՝ «անթիւ են մեղք իմ և անքաւելի յանցանք իմ»: Բայց մեղքի ու հանցանքի մասին գաղափար չունի այս հերոսը, պատկերացնում է իրեն կյանքի քարձրագույն ճշմարտությունների կրող և անարդարության զոհ: Նրա կարծիքով, անհատը պատասխանատու չէ իր արարքների համար, և ամեն ինչում մեղավոր է միջավայրը: Մենախոսության քառերը կարծես առնված են միջնադարյան խրատներից, ու «մեաղներից», իսկ խոստովանողը բռնել է մեղադրողի դիրք և իր «սրբազան» տասներեք կիլոմետրից այս կողմ աշխարհ չի ճանաչում: Որտեղո՞վ է անցնում նրա երկաթուղին, ո՞ր է տանում, ի՞նչը ինչի հետ է կապում:

— Երկաթուղու անունը չտաք, կսպանեմ,— դարձյալ սպառնում է «հերոսը» և իր հաստ թիկունքով նայում է մեզ, որպես թե չի նկատում իրեն տեսնող աչքերը:

Այսքանը հասկացանք Պերճ Զելթունցյանի «Անավարտ մենախոսության» հերոսի երկդիմի խոսքերից: Իմացանք, որ նա

հեռու է սուբյեկտիվ մեղքի գիտակցումից և իր անօրեն բարքը բացատրում է արտաքին պատճառներով, իրեն պարտադրված օբյեկտիվ հանգամանքներով: Սա նոր «բարոյափիլիսոփայություն» է: Համարե՞նք այս հերոսի գոյությունն անխուսափելի և բանական, ընդունե՞նք նրա գործելակերպը որպես միակ ելք, կյանքի տրամաբանություն, թե՞ կոնիվ տանք նրա ու նրան ծնող հանգամանքների դեմ: Բայց դրա համար պետք է, որ հեղինակը մեր կողքին լինի և ինքը մղի այդ կովին: Մինչդեռ նա բռնել է չեզոք դիրք և բանավեճի է հրավիրում, թերևս չիմանալով, որ բարոյականությունն ու խիղճը իմացաբանական կատեգորիաներ չեն, հետևաբար նաև ենթակա չեն բանավեճի: Միայն քաղթենիները կարող են վիճել, թե որն է լավ՝ ազնվությունը, թե անագնքվությունը: Իսկ դրաման կոփամարտ չէ, որ գովենք դատավորի չեզոքությունը և ինքներս վճռենք՝ ով է ավելի խելոք կամ ուժեղ, և ով է ավելի լավ սնված:

Այսպիսով, մոլորությունն սկսվում է հեղինակի բարոյա-աշխարհայացքային չեզոքությունից, որով և անավարտ է մնացել հղացումը, ծնունդ տալով նույնքան անավարտ մի օրգանիզմի: Տեսնենք, թե ինչ է կատարվում Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնի «Անավարտ մենախոսություն» բեմադրության մեջ, և ինչ ոճ ու գաղափար է ընտրել բեմադրող ու գլխավոր դերակատար Խորեն Աբրահամյանը: Մեկուկես տարվա փորձերից հետո ավելացվում ու կրճատվում են տեքստային ու տեսաբանային հատվածներ, և հայտնի չէ, թե վաղը ինչ նոր փոփոխություններ են լինելու: Խոսքն ուրեմն չի կարող վերաբերել գրական հիմքի անմիջական մեկնությանը, այլ՝ ընթացքին, որ կրում է «Անավարտ» վերնագիրը:

Սա այն դեպքն է, երբ առաջին հարցն ուղղվել է հերոսին, նրա սոցիալական տեսակին ու գործելակերպին: Հերոսը, ինչպես հեղինակը, բեմադրողն ու դերակատարն են ջանում հավատացնել, ծնվել է սևագործ, ապրել է սևագործ, գնում է սևագործ: Ի՞նչ է նշանակում այդ սևագործությունը: Ռաֆիկ Ավետյանը նոր է ապաքինվել իր «միկրո» հիվանդությունից և երկդիմի հակասության մեջ է իր միկրոաշխարհի՝ դժգոհ ընտանիքի, դիմագուրկ ստորադրյալի, անդրդվելի ու անորոշ վերադասի, անբան հիմնարկության, նյութապաշտ սիրուհու և միակ գրագետ ու գաղափարական մարդու՝ երկինք համբարձվելիք ընկեր Համբարձումյանի հետ: Նա ղեկավարում է ինչ-որ մի տրեստ, ինչ-որ կոմբի-

նատի կառուցում, որի նշանակությունն անորոշ է, և որը չի կարող գլուխ գալ առանց անօրինական գործարքների, առանց կաշառքների ու խաբեության: Ռաֆիկի իդե-ֆիքսն է կամ հույսն ու հավատը տասներեք կիլոմետրանոց մի երկաթուղի, որը սարքվում է մարդկանց աչքերից թաքուն, և ինչ է փրկելու, հայտնի չէ: Հիմքից արատավոր ու սխալ միջավայրը որպես թե նրան պարտադրել է անօրեն գործելակերպ, կյանքի մի տրամաբանություն, որից ինքը իբր թե դժգոհ է և փայլուն կերպով օգտվում է դրանից: Ստորանալն ու ստորացնելը, կաշառելն ու կաշառվելը նրա գոյության կերպն են և հանգեցնում են նրան ինքնասպանության գաղափարին՝ զոհվելով անմահանալու գայթակղությանը: Ինքնասպանության և անմահության սիմվոլացումն է մի երկարաբան մենախոսություն աշխարհի մոտավոր ճշմարտությունների մասին և կտակի նման մի ծառ՝ մեկուկես տարվա սևացած տետր (դերի անգիր չարված տեքստը), որտեղից կարդում է, թե ազնիվ եղեք, սիրեցեք ընտանիքը, սիրեցեք մերձավորին և... թաղեք նահատակին իր «անձնագոհ» ծանապարհի տասներեքերորդ կիլոմետրի վրա: Լսե՛լ է երբևէ, որ հնում հանցագործներին թաղում էին համայնքի գերեզմանոցից դուրս, չօրհնված հողում, որ, ով գիտե, երկինքը չարատավորվի մեղավոր հոգիների համբարձվելով: Ի՞նչ իմանաս, վտանգավոր մարդ է. տասը հազար ռուբլիանոց կաշառքը՝ վիճակախաղի շահած տոմսը գրպանը դրեց և տպսը ռուբլիանոց կոնյակը ետ տվեց («Էդպես բաներ չեմ սիրում»), իր ծախված ստորադրյալին կաշառեց («Պու էլ վերցրու ինչքան ուզում ես»), սիրուհուն կաշառեց, վերահսկիչին ուզեց «փողի մեջ խեղդել», աստժուռն էլ կկաշառի: Եվ հիմա հասել է իր հաղթական վերելքի տասնմեկերորդ կիլոմետրին, ասել է թե՛ արարչի աթոռից մի աստիճան վեր: Ի՞նչ անել, ինչպե՞ս բարձրանալ մնացած երկու աստիճանները: Վերահսկիչը ոչ մի թերություն չի տեսել գործում. պլակատով փակել, աչքից թաքցրել են տասնմեկ կիլոմետրը:

— Էդ բոլի խախտում տեսե՛լ ես:

Դե որ չես կարողացել տեսնել, կաշառքի արժանի մարդ չես. ետ տուր ստացածդ, բաժանում եմ երկաթուղու վրա աշխատող բանվորներին: Սրան կասեն «աղա մարդ»: Իսկ դո՛ւ, ընկեր Համբարձումյան, ո՛վ գաղափարական ինտելիգենտ, երկինք կհամբարձվես քո ազնիվ մտքերով. քեզ համար տեղ չկա այն երկրում, որն իմ ուսերի վրա է, որի տերը ես եմ: Գաղափարները, քանի

դեռ երկաթի ու ցեմենտի չեն վերածվել, անպետք են կյանքն առաջ շարժելու համար: Այլ թե փիլիսոփայություն է:

Ինչ տեղ տանք կյանքում այս մարդուն, որ ամեն քայլափոխի պատրաստ է կանգնել մեր ճանապարհին իր մոտավոր արդարության դիմակով, որպեսզի առևտրի վերածի բոլոր հարաբերությունները, նսեմացնի մարդուն, արժեզրկի մարդկային ու քաղաքացիական խղճի զգացումը և ապրել սովորեցնի: Ինչ իմաստավորում տանք արվեստում այս երևույթին: Չգիտեմ, ինչ է մտածում հեղինակը դահլիճում նստած: Նա համակրո՞ւմ է արդյոք իր հերոսին, ճաշակի և արվեստի՞ գործ է համարում մութ վարագույրները, սևակնած օդը, երկաթե սանդուղքների ու հարթակների խճողումը (նկարիչ՝ Ե. Սաֆրոնով), «կատանկայի» պարը և առհասարակ ներկայացման աղմկալից, կոպիտ էստրադային մթնոլորտը: Չեմ կարծում, թե հեղինակն այս է ակնկալել: Չեմ ուզում մտածել, թե հեղինակը նպատակ է ունեցել պաշտպանել հոգեպես տհաս մարդու, գործամուլի և ամբոխավար իմաստախոսի դատը: Թվում է, որ այս ամենը չնախատեսված արդյունքն է դրամատուրգիական անավարտ ու չպատճառաբանված հորինվածքի և հեղինակի բարոյա-գաղափարական չեզոքության, այն է՝ թող կոպեն կյանքի սկզբունքները, տեսնենք, որը կհաղթի: Եվ բնականաբար հաղթում է ոչ թե ծառի ու խրատի ձևով ներկայացվող գաղափարը, որի կրողը զուրկ է կերպարային-անհատական գծերից, անելիք չունի, այլ մեղավոր հերոսն իր առօրյա, նյութապաշտ տրամաբանությամբ: Դերակատար Խորեն Աբրահամյանն օժտել է հերոսին մարդկային դիմակով, անկեղծ խոսելակերպով և դրամատիկական կրքերով, բայց մոլորվել է ողբերգության ու երգիծանքի սահմանում: Դերասանական հմայքն ու վարպետությունը ծախսվում են բոլորովին իզուր, քանի որ գաղափարական հենակետը կեղծ է:

Վեճեր եղան թատրոնի ձեմասրահում, դերասանական մուտքի մոտ, թատերական ինստիտուտի սանդուղքների վրա, արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի նեղ սենյակում, թատերական ընկերության դռանը և գորգապատ սրահում, խմբագրություններում. անկազմակերպ ու անպաշտոն գրույցներ: Ասում են՝ քննադատությունը թատրոնի վրա չի ազդում: Բայց ձայնը հասավ այնտեղ, ուր պետք էր: Եվ մարդիկ մտածեցին: Օ՛, չլինի հանկարծ քննադատի ծայրահեղ ու անշրջահայաց դատողությունները, այստեղ-այնտեղ ասվող խոսքերը վերածվեն տպագրված տո-

ղերի: Մի շտապեք, ընկերներ՛ր, բեմադրությունն ավարտված չէ, փոփոխվելու և մշակվելու շատ բան կա: Իսկապես, մոռացե՛լ էինք, թե՞ չէինք նկատել ներկայացման խոշոր տառերով գրված հայտագիրը: Բայց ընթացքն ավարտ պետք է ունենա՞:

Եվ ահա, մեր առջև դրվեց բեմադրության երկրորդ, կարծես թե (դեռ համոզված չեմ) ավարտված տարբերակը: Ինչ փոխվեց: Հնարավոր է, որ մինչև այս թատերախոսականի տպագրվելը մենք ունենանք բեմադրական երրորդ մի տարբերակ: Խոսքն ուրեմն վերաբերում է երկրորդին: Այստեղ Ռաֆիկ Ավետյանին այլևս չեն կաշառում վիճակախաղի շահած տոմսով, և նա իր դիմագուրկ ստորադրյալի հետ խոսում է ընդգծված արհամարհանքով.

— Քեզ ասել եմ, իմ տուն չգաս:

Բայց նա էլի նույն մարդն է, նույն «աղա մարդը», որ իր փողերը չի հաշվում:

— Վերցրու ինչքան ուզում ես:

Նա էլի նույն առատաձեռնությամբ է կաշառում վերահըսկիչին.

— Ծատ տվեք, փողի մեջ խեղդեք:

Իսկ վիճակախաղի տոմսը, ինչպես պարզվում է հետո, նա գնել է մեկուկես, թե ինչքան, բայց ավել գնով: Ծատ հետաքրքիր է: Մարդու նյութական կարողությունները մեծ են, բայց չի կարողացել նոր կոստյում գնել իր համար: Նախկին հագուստով է և քարոզ է կարդում աղքատ Ռազարոսի դիրքերից: Ո՞վ կհավատա, թե մարդը տալիս ու առնում է ոչ իր, այլ հայրենիքի ու ժողովրդի շահերի համար:

Սիրուհին փոխվել է, դարձել Ռաֆիկի տարիքին ու ճերմակ մազերին վայել տարեց կին, անհայտ ու կասկածելի բարեկամուհի, որ մեկ-երկու լրացուցիչ խոսք է ասում, կարծես հիշեցնելու համար հանդիսատեսին, թե ինքը սիրուհի չէ, և Ռաֆիկն էլ սիրելու ընդունակ չէ: Սիրելը մեղք չէ, ոչ էլ մտերմուհու անկայությունը ծանր հանցանք: Մարդ է, կարող է գաղտնի համակրանքներ, գուցե և մեկ-երկու սիրավեպ ունենալ: Սարսափելի չէ: Բայց մարդկային խիղճը նյութով գնելը, մարդուն այդ եղանակով արժեզրկելը հանցանք է և անբարոյականություն: Ըքեղ գահավորակին բազմած այս անիմանալի էակը, ծեր լինի թե ջահել, հրապուրիչ թե անհրապուր, կին թե տղամարդ, մի մութ հանցավոր է, չհայտնաբերված քրեական տիպ, որ սեթևեթանքով ու հրձվալից վերցնում է ոսկեղեն ընծան և խոստանում իր

աներևույթ ամուսնու միջոցով կարգավորել Ռաֆիկի հանցավոր խնդիրը:

Այս ի՞նչ աշխարհ է, կյանքի ի՞նչ արատավոր պատկերացում է սա: Ո՞ր է մարդը, որտե՞ղ է թաքնված և չի համարձակվում երևալ: Կյանքն իսկապե՞ս տեղ չունի նրա համար: Հեղինակը մտածել է այս մասին և, ինչպես տեսանք, պահեստում ունի հակոտնյա մի սովեր: Դա այն Համբարձումյանն է, որին Ռաֆիկն ուզում է երկինք ուղարկել: Բեմադրողը նրան նստեցրել է բեմի ետին պլանի աջ անկյունում: Ի վերջո՞ նա առաջ է գալիս և ծախանկյունից ասում իր անհամարձակ մեղադրական բաժակածառը, որպեսզի ծաղրվի մի քաղքենուհու ռեպլիկով.

— Я ничего не поняла.

Քիչ է այսքանը: Նա ոչնչացվում է հերոսի մեծագույն «ճշմարտությամբ» և յուրախնների ծաղրաբան խմբերգով.

— Սո՛ւտ է, սո՛ւտ է, ամեն բան սուտ է...

Իսկ ո՞րն է ծիշտ: Ծիշտը հերոսի մթին գործարքներն են և դրանցով գլուխ բերված պատերը, որոնք կմնան, իսկ համբարձումյանները երկինք կհամբարձվեն: Հեղինակի՞, թե՞ թատրոնի «չեզոքությանը» վերագրենք այս: Ամեն ինչ պարզ է. ճշմարտության արժեքը որոշվում է նյութական օգտակարությամբ: Ի՞նչ անուն տալ այս կոպիտ կենսափիլիսոփայությանը:

Հայտնվում է երկրորդ գաղափարական մարդը՝ միամիտ ու գավառական ներկայացվող հայրենասերը և ծաղրվում ավելի դաժանորեն: Նա երկու «սխալ» է գործում. առաջարկում է խմել հայրենիքի ու ժողովրդի կենացը և ուզում է կանխել մերկանալու պատրաստ ստրիպտիզի «թագուհուն»: Վա՛յ քեզ, հետամնաց, անկիրթ ու ամոթխաժ մարդ:

— Դու ո՞վ ես, որ խոսում ես հայրենիքի անունից:

Հերոսի այս խոսքի վրա հանդիսարահը պապանձվում է և լուռ ու վախեցած լուռ հայրենիքի անունից խոսելու իրավունք ունեցողին: Իսկ դո՞ւ ո՞վ ես, որ քեզ պատկերացնում ես երկրի աղը: Մի՞թե մեղք է հայրենիքի սերն ու ցավը կրելը: Այո՛, հայրենասիրությունը տարբեր իմաստներ ունի տարբեր մարդկանց համար: Հայրենիքը կորցրածի համար դա վիշտ է և կարոտ, հայրենիքում ապրողի համար հայրենիքը գեղեցիկ, հզոր ու արդար տեսնելու ցանկություն է, մի ուրիշի համար՝ անցյալի փառք ու պատմություն, մյուսի համար՝ պարծանք ու բաժակածառ: Բայց պետք է ծաղրել նույնիսկ այս վերջինին, որը դեռ չի հասել հայրենա-

սիրության ավելի խոր ըմբռնման: Իսկ եթե հայրենասիրությունը ոմանց համար, ինչպես հերոսն է ասում, դարձել է մասնագիտություն, ապա դա ավելի վատ մասնագիտություն չէ, քան խաբեբայի ու կաշառակերի «մասնագիտությունը»:

Ի՞նչ մնաց: Մաշված տետրն ու մենախոսությունը: Տետրը չկա, մենախոսության կարիքն էլ չկա, և կեսժամանոց երկարաբան ճառից մնացել է հազիվ հինգ րոպե և ընտանիքն ու մերձավորին սիրելու խրատը: Մենախոսությունն էր հեղինակի տարերքը և հիմա չկա: Հերոսի խոսքերից հանվել է նաև բազմանշանակորեն կրկնվող «մոտավորապես» բառը: Բայց ի՞նչ է փոխվել, երբ մարդու խիղճը դարձյալ մոտավոր կշեռքով են չափում: Մենախոսությունը հազիվ սկսվում է. հերոսը բազմանշանակ նայում է հանդիսատեսին, բան ունի ասելու և չի ասում: Ինքնասպանության անորոշ ակնարկը դարձել է ավելի անորոշ, որպեսզի հերոսը չմտնի ողբերգականի սահմանը: Դերասանը մեղմել է իր դրամատիկական կիրքը, ընտրել է սրտնեղած խնդրարկուփ վիճակ, ավելացրել մեկ-երկու կատակերգական շեշտ, որպեսզի այն տպավորությունն ստեղծվի, թե մերժելի մարդը իսկապես մերժվում է: Բայց ինչպե՞ս է մերժվում: Թատրոնը, թերևս հեղինակի համաձայնությամբ, որոշել է դատի տալ հերոսին: Կյանքում դատի գաղափարը տխուր է և տազնապալի: Բեմում դա ամենակատարյալ հաղթանակն է՝ հանդիսատեսի մեջ երկյուղ և կարեկցություն առաջացնելու, հերոսին իսկապես հերոսացնելու ստուգված միջոց: Եվ այստեղ այդպես էլ լինում է: Յուրախնները ցավակցում են, շնորհակալություն հայտնում լուր՝ կարեկցանքով և հեռանում տարակուսած՝ ինչի՞ համար, ո՞ր մեղքի համար: Պարզվում է, որ հերոսի միջավայրը բարոյապես տհաս է և կույր՝ չի տարբերում լույսն ու խավարը, արդարն ու մեղավորը: Այստեղ հայտնվում է գաղափարական սովերը՝ համբարձվելիք Համբարձումյանը և կրկնում իր արդեն հայտնի բարոյախոսությունը, թե տես, միջոցներն ու նպատակները հանկարծ չնույնանան: Իսկ եթե իսկապես չնույնանան, ամեն ինչ ծիշտ ու լա՛վ կլինի: Բարոյախոսը պարզապես խմբագրել է Կարլ Մարքսի խոսքերը. «Այն նպատակները, որոնց իրականացման համար պահանջվում են անարդարացի միջոցներ, արդարացի նպատակներ չեն»: Բարոյախոսը եթե այս խոսքերն արտասաներ նույնիսկ առանց խմբագրելու, դարձյալ դրությունը չէր փոխվի: Չէր փոխվի, որովհետև նա խոսող անձ է, ոչ թե գործող անձ, և տրամաբանական է ներ-

կայանում ոչ նրա, այլ արատավոր մարդու գործելակերպը: Ներկայացման վերջակետը այդ արատավոր տրամաբանության հաստատումն է բացահայտորեն: Գալիս է վերադասը և շնորհակալությամբ սեղմում հերոսի ձեռքը, ասել է թե՛ ապրես:

Չարժե կշտամբել այս բեմադրության համար տանջված ոչ մի դերասանի, նույնիսկ հերոսի դերակատարին, որ դերասանի մասնագիտության բերումով՝ բեմում մարդկային լինելու ձգտումով մարդկայնացրել է անմարդկայինը: Դերասանը դահլիճում չէ և չի տեսնում իր արածի ակամա արդյունքը: Չլինենք ավելի խստասիրտ: Գործն անավարտ է, հեղինակի դիրքը՝ չեզոք, խիղճը՝ մոտավոր: Մեզ մնում է վերադառնալ առաջին խոսքին: Ո՞ւմն է երկիրը և ո՞ւմ ուսերի վրա:

1983

ԽՈՐՆ ՈՒ ՃՅՍԱՐԻՏ ԻՆՉՊԵՍ ԿՅԱՆՔԸ

Գեղարվեստական ամենաբարդ խնդիրները հաճախ վճռվում են ամենապարզ եղանակով, ամենամառչելի միջոցներով, և ամենախոր ընդհանրացումները սկսվում են կարծես վաղուց հայտնի ճշմարտություններից: Թատրոնում կեղծ չլինելն արդեն շատ մեծ բան է: Եվ ինչքա՞ն ենք չարչարվում ճշմարտությունը գրտնելու համար, ինչքա՞ն ենք տանջում մեր երևակայությունը: Բայց հանկարծ փնտրվածը հայտնվում է մեր կողքին, ամենամասնասերի տեղում: Սկսվում է մի նոր շփոթումը: Պարզվում է, որ շատ դժվար է բացատրել արվեստի ճշմարիտ արժեքը, այն արժեքը, որ կարծես ստեղծվել է հեշտ ու հանգիստ, ինքն իրեն: Հազվադեպ է լինում, որ բեմական պարզությունը բարձրանա կենցաղի ճշմարտությունից, բեմական փաստը կյանքի փաստ դառնալով հանգեցնի անսպասելիորեն մեծ ընդհանրացումների:

Դա տեղի ունեցավ Երևանի դրամատիկական թատրոնի մի բեմադրության մեջ, որը, թվում է, լինելու էր սովորական մի երևույթ:

Մեր թատրոնի ամենամեծ մտահոգությունը վերջին տասնամյակներում ոչ այնքան ժամանակակից ինքնուրույն դրամատուրգիական նյութի պակասությունն է եղել, որքան նրա անլիարժեքությունը, առավել ևս՝ բեմի ու գրականության կապի աստիճանական խզումը, մի բան, որի արդյունքները հաճախ եղել են արտաոոց ու զայրացնող: Մեր թատրոնին պետք էր դերասանի

բեմական զգացումըները սնող ժամանակակից ազգային գրական նյութ: Եվ ահա այդ նյութը ի հայտ է գալիս մի գրականության մեջ, որը մեզ շատ լավ ծանոթ է, բայց մինչ այժմ բեմի համար չի նախատեսվել: Ալոպիսին է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը՝ սկզբունքորեն ոչ թատերային, տեսարանայնությունից և արտաքին գործողության ակնարկներից կարծես թե բավական հեռու: Բայց Մաթևոսյանի ստեղծած խոսքային միջավայրն արդյունք է կյանքի խոր դրամատիկական ընկալման: Նրա տրամախոսությունները, թեպետ՝ վիպական կոնտեքստում, ունեն խաղային կենդանություն ու սրություն, անսպասելի դարձումներ, բնութագրական ամուր շեշտ և ամենակարևորը՝ իրադրային են, ենթադրում են վիճակների կոնկրետություն: Սա սկզբունքորեն դրամատուրգիական գիծ է: Մաթևոսյանի սյուժետային ոլորումները ստեղծում են պոլիֆոնիկ մի աշխարհ, որը դրամատուրգիական չէ ըստ կոմպոզիցիոն կառուցման, առերևույթ անշարժ է, բայց դրամատուրգիական է ըստ իմաստային շերտերի և ունի դրամայի վերածվելու մեծ պոտենցիալ: Ճիշտ և ճիշտ այդ կարգի մի գործ է «Աշնան արև» վիպակը: Թվում է, պետք էր զգայուն մի ձեռք, որ կարողանար շոշափել արձակագրի դրամատուրգիական երակը և նրա վիպականությունը սահմանափակեր բեմական ժամանակամիջոցի ու տարածության ոեալ, պայմանականորեն նեղ շրջանակում: Մաթևոսյանի գուցե իրեն իսկ անհայտ դրամատուրգիական գաղտնիքը գտել է վիպակի խաղային տարբերակի հեղինակը՝ Վալերի Թումասյանը:

Ի՞նչ էր հարկավոր, որպեսզի վիպակը դառնար պիես՝ մեկ երեկոյի կամ բեմական մեկ արարվածի նյութ: Պետք էր մի կոնկրետ իրավիճակ, պարզ ու առօրեական մի դիպված, դրամատիկական առումով թեկուզ ոչ նշանակալից մի առիթ, որպեսզի կենդանի փոխհարաբերության մեջ դրվեին հերոսների կենսագրություններն ու բնավորությունները, որպեսզի վիպական պատկերացումը վերածեր դրամատիկական պատկերացման: Ռասական դրամայի օրենքն է և ժամանակակից դրամայի կանոնը՝ կարճել ժամանակը, նեղացնել գործողության տարածքը, որպեսզի տեղի ունենա խտացում՝ ներկա պահից դուրս կատարվածը լինի շատ ավելին և դրանով մեծանա գործող անձանց դրամատիկական լիցքը:

Ներկայացումն սկսվում է հանգիստ, առանց թատերական էֆեկտի, կարծես շատ միամիտ ու պատահական խոսքերով:

— Հրողբեր, Մոսկվայից Երևան ինչքա՞ն ժամանակում են հասնում,— հարցնում է տասներկուամյա Սերոն սայլի անիվը նորոգող Ադամ հորեղբորը:

— Մի հարյուր րոպեում:

— Բա Ժմակուտից Երևա՞ն...

— Մի ցերեկ ու մի գիշեր,— պատասխանում է Ադամը, մըտքում անցնելով իր սայլի ճանապարհը:

Աշնանային կապույտ երկնքում հոնդում է Մոսկվայից Երևան թռչող ինքնաթիռի շարժիչը: Պառավ նանը հանգցնում է դռան էլեկտրական լամպը ու ձեռքը ճակատին նայում երկինք: Ադամը նստած է բակում, արևի տակ, հնամաշ, ականջավոր գլխարկը գլխին ու չափում է սայլի անիվի երկաթե հեցը: Գլուղը հեռու է մեծ ճանապարհներից՝ մի փոքրիկ կետ անծայր երկնքի տակ: Սերոնի ձեռքի ռադիոընդունիչը որսում է մեծ աշխարհի ուրիշները: Գլուղական փոքրիկ բակում զնգում է մեծ աշխարհի ձայնը:

Ներկայացման մեկ ժամ և քսանյոթ րոպեի սահմաններում տեղի է ունենում շատ քիչ բան: Մայրը պատրաստվում է մեկնել քաղաքաբնակ որդու մոտ: Սպասում են ավտոմեքենայի, և ավտոմեքենան չի գալիս: Օրը թեքվում է մայրամուտ, և մզացող երկնքում դարձյալ հոնդում է ինքնաթիռը: Ամեն ինչ տեղի է ունենում ինքնաթիռի մեկ ուղերթի սահմաններում: Բեմական ժամանակամիջոցը հավասարեցված է տեսանելի գործողության ռեալ ժամանակամիջոցին, և խաղի առաջին պլանում դրամատիկորեն էական գրեթե ոչինչ չի սկսվում ու ավարտվում: Իրերի ընթացքին անօրյա տրամաբանությամբ հետևող հանդիսատեսը նույնիսկ տարակուսում է. ինչո՞ւ սպասումի վիճակը նշանակություն չի ստանում, ո՞ր է կորչում գործողության թելը: Եվ տրամաբանությունն էլ հենց այստեղ է: Խաղի ֆաբուլան զուտ արտաքին շերտն է, որը չի միտում լարման, այլ գնալով նոսրանում է, անցնում ետին պլան: Հանդիսատեսը մի քանի պահ զգում է իրեն դրամատիկական վակուումի մեջ, չնկատելով, որ միջանցիկ գործողությունն ստացել է ետընթաց շարժում: Դա գալիս է գրական հիմքից, պիեսի կառուցվածքից ու տրամախոսության ինքնատիպ բնույթից: Հրանտ Մաթևոսյանի տրամախոսությունները իրադրային են ոչ սովորական իմաստով. դրանք կարծես հրում են դեպի ետ՝ գործող անձանց կենսագրությունները, և այստեղ էլ արտաքին իրադրություններում չպետք է փնտրել արտասանվող խոսքերի իմաստը: Պիեսի ու ներկայացման բուն բովանդակությունը

հանդիսատեսի աչքի առջև չէ, այլ տեսանելի գործողության թիկունքում: Եվ իսկապես, միջանցիկ գործողության ետընթաց շարժումով բեմը լցվում է մեկ ուրիշ իրականությամբ: Դա անցյալի դրամատիկական հիշողությունն է: Հերոսների անցյալը խտանում ու սրվում է ներկա պահի մեջ, և մարդու բնավորությունը իսկապես անցյալի կուտակումն է, անցյալի արդյունքը: Անուղակիորեն այդ չէ՞ ակնարկում արդյոք գլխավոր հերոսուհու՝ Աղունի խոսքը.

— Մարդ ու անասուն իրարից հիշողությամբ են ջոկվում: Հրե՞ն, մարգագետնում արածում է կովը՝ առանց հիշողության... Հորթին երեկ են մորթել:

Հիշողությունն այս ներկայացման մեջ հերոսների խոսքում ուղակիորեն չի արտահայտված, այլ ենթատեքստի խորքում, վարքագծի ու բնավորության: Գործող անձինք բեմ են մտնում, թվում է մանր, առօրեական խնդիրներով, կենցաղի ու հոգսի բեռան տակ: Նրանց բախումներն ու վեճերը երևում են աննշան ու ծիծաղելի, բայց արտաքին դրությունների իմաստը թվացյալից շատ ավելի բարդ է: Կարևոր չէ, թե ինչ է տեղի ունենում հանդիսատեսի աչքի առջև: Եվ շատ կարևոր է, թե ինչ է տեղի ունեցել ներկա պահից առաջ, տարիների ընթացքում, կենսական ինչ լիցք են կրում կերպարները, դրամատիկական ինչ հրումով են բեմ մտնում: Այսպես է հոգեբանական իմաստ ստանում ներկա բեմական պահը, այսպես է բովանդակություն ձեռք բերում դերասանի կերպարային վարքագիծը:

Պառավ Արուսիկն որ հարցնենք, իր կյանքն սկսվում է շատ հեռվից, անհիշելի ժամանակներից, երբ դեռ կար ավանդական մեծ ու լի օջախը, ու դեռ կենդանի էր տան նահապետը՝ ապին:

— Ապին սուրբ էր, է՛, սո՛ւրբ,— ասում է Արուս նանը, ասում է քնքուշ, խանդաղատալից ծայրով, համոզված, պարտադրող տոնով:

— Ընչի՞, ինքը սուրբ չէ՞ր որ,— ասում է Սերոն լուրջ ու հավատացած:

— Սուրբ էր, բա սուրբ չէ՞ր,— ասում է Աղունը դառը ծաղրով:

Աղունի կյանքը մոայլողներից մեկն էլ այդ «սուրբն» է եղել, որի կերպարը ներկայացման մեջ երևում է զարմանալիորեն կենդանի: Ապին վաղուց է, ինչ ննջում է կանաչ գերեզմանոցում, բայց նրա «սրբազան» ներկայությունը զգում ենք պառավ Արուսի խոսքերում ու նրա կողքին: Ապին վաղուց հուշ է դարձել, բայց

Նրա դժնի ներկայությունը զգում ենք Աղունի վշտացած ու ծաղրական խոսքերում:

— Դու դեռ ըստի ե՞ս... Դուան տեղն էլ գիտես, պատուհանինն էլ,— այս խոսքն է ասել նա իր հարսին ամեն անգամ:

Իսկ Աղունի կյանքը դառնացել է մանկուց՝ մոր մահով, խորթ մոր անսրտությամբ: Եվ այս կնոջ կերպարն էլ է կենդանանում Աղունի խոսքում: Աղունը ոտաբոբիկ է դպրոց գնացել, և խորթ մայրը նրան հանել է դպրոցից, ասելով՝ «անընդունակ է»:

— Ինքը շատ «ընդունակ» էր,— ասում է հիմա Աղունը,— եղբս՝ Իշխանին Իշխան էր ասում. «Ի՛շխան, Ի՛շխան...»:

Այստեղ կա չգիտակցված, բայց բավական նուրբ սիմվոլիկ մտնենտ. հոր հայրական իմաստը շրջվել ու խաթարվել է Աղունի համար: Եվ այսպես, Աղունի դառը կյանքը շարունակվել է օտար տանը, որին շունչ ու կենդանություն է տվել ինքը, ինքը՝ հոգեպես մենակ ու հայաթված, ծակատագրական համբերությամբ ու համառությամբ, ծակատագրական սիրով և բնությունից տրված ուժով ու կամքով: Աղունը բնության մեծագույն ուժի՝ մայրական բնազդի կրողն է: Այս մասին է Հրանտ Մաթևոսյանի վիպակը, այս մասին են նրա հիման վրա ստեղծված պիեսն ու ներկայացումը:

Մայրական բնազդի կրող է նաև Արուսը, բայց նրա դերն ավարտվել է, և Արուսը կյանքին թիկունքով է նայում. նրան ծայս է տալիս կյանքից հեռացած ամուսինը՝ «ապին»: Հիմա Աղունն է կյանքի տերը, վաղը լինելու է «խալխի աղջիկը», որդու՝ Արմենակի ապագա կինը, որ Երևանում է, և որին Աղունը դեռ չի տեսել, գնում է տեսնելու:

— Հարսը տեսնես, ի՞նչ ցեղ է լինելու,— բարձրաձայն մտածում է նա:— Լավը լինեք, շեկ լինեք, ծանր, երկար մազ ունենար, առողջ էրեխեք բերեք:

Գեղջկական այս պարզ դատողությունը, որ արտասանվում է երանավետ քնքշանքով, հերոսուհու վերին ձգտումներից է: Հանդիսատեսը մի պահ նախապաշարված ժպիտով է ընդունում այդ, ապա ներքուստ, ենթագիտակցորեն, թերևս առանց խոստովանելու, ընդունում է այդ որպես իր ճշմարտությունը: Հերոսուհու բնազդն անսխալ է, և մենք հետևում ենք այդ բնազդի դրսևորումներին: Աղունի կյանքն ու ծակատագիրը և՛ անհատական է, և՛ ընդհանրական, և՛ կոնկրետ ու ծա-

նացելի, և՛ սիմվոլիկ: Նրանից է սկիզբ առնում կյանքը, և նրան է վերադառնում արժեքն ու հատուցումը՝ արդար թե անարդար:

Ներկայացումը սկզբունքորեն դերասանական է: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե բեմադրող Արտաշես Հովհաննիսյանը չեզոք դիրքում է, և բեմադրությունը կազմված է դերասանական անկախ, ոչ մեծ խնդիրներից: Այդպես կարող է միայն թվալ, որովհետև դերասանը գործում է ազատ: Ներկայացման չափավոր տեմպատիթյունը թույլ է տալիս նրան ազատ ու անշտապ բացահայտվել, ներկայացումից ներկայացում հարստանալ, գտնել նոր երանգներ ու շեշտեր, նաև փոխել շեշտերը: Այո, այդպես կարող է թվալ, որովհետև բեմադրական մտահղացումը, բեմադրողի բարոյագաղափարական միտումը չի հայտարարվում որևէ արտաքին նշանով կամ մերկ այլաբանությամբ: Բեմադրողը հիմնովին ազատ է ռեժիսորական նախապաշարումներից և չի ջանում ցուցադրել իրեն. նա դերասանից առաջ չի վազում, այլ մնում է դերասանի թիկունքում: Չկա որևէ բեմավիճակ, որ դուրս բերված լինի բառերից, միզանսցենը չի հետևում խոսքային իմաստներին, չի դառնում խոսքի նկարագրողումը, դրությունը և խոսքը նայում են տարբեր կողմեր. դրությունները խորն են և բազմաշերտ, իսկ խոսքը հնչում է անսպասելի իմաստային երանգներով, պարզ, և չկա ոչ մի չիմաստավորված բառ: Եվ ամենակարևորը՝ միզանսցենը կառուցված է այնքան պարզ, թեթև ու անբռնազբոս, որ չի ընկալվում որպես այդպիսին, չի դիտվում անկախ, չի գծագրվում: Տեսարանը ներկայացնում է կյանքի պարզ պատկեր, խորն ու համոզիչ, ինչպես կյանքը: Թատերական պալմանականությունը հասցված է նվազագույնի: Բեմադրողը անհավակնոտ է և նրբանկատ, կարծես չի ուզում մի քայլ իսկ առաջ ընկնել դերասանից, բայց միաժամանակ հետևողական է՝ իր հիմնական խնդրում՝ վիճակների ու բնավորությունների բացահայտման մեջ: Սա ռեժիսուրա կոչվող արվեստի ամենադժվար ու նուրբ տեսակն է. այնքանով դժվար, որ կարող է ծանձրալի լինել, բայց շատ հեռու է դրանից, այնքանով նուրբ, որ դերասանին մղում է ինքնաբացահայտման, բայց ոչ ինքնակենտրոն խաղի:

Ներկայացման տոնը և մթնոլորտը թեթև է ու հանգիստ, առանց արհեստական լարումների, կենսականորեն ծշմարիտ և օրգանական: Այստեղ ամեն ինչ ծանոթ է ու թարմ, առարկայական ու կոնկրետ, պոետական շնչով լի: Տիգրան Մանսուրյանի

երածշտությունը կենդանացնում է օդը և վարագույրի բացվելու հետ հանդիսատեսին քաշում է ներս՝ աշնան արևով ողողված գյուղական բակը, որի հին ցանկապատի ետևում աղմկում են «մանկության» սագերը, և կապույտ երկնքի ֆոնին թախծում է տերևաթափ տանձենին (Նկարիչ՝ Ռաֆֆի Ադայան): Կապույտը և վերևից թափվող ծիրանագույն լույսը բեմում ստեղծում են գեղանկարչորեն ամենագրավիչ կոնտրաստը, և ուզում են ապրել այդտեղ, աշխարհի աղմուկից հեռու այդ խաղաղ բակում: Բոլոր առարկաներն այստեղ իմաստ ու խորհուրդ ունեն՝ սալի կտրված անիվը, հին պղինձն ու մաղը, պատշգամբի բազրիքին փոփած գորգն ու գունավոր վերմակը, պարանից կախ ավելուկի հյուսքերը: Թերևս մեկ սիմվոլ է պակասում այստեղ՝ քարակոփ երկանքը՝ կյանքի հավերժության խորհրդանիշը: Բայց չկարծե՛ք, թե բեմագրողի նպատակը կենցաղի ոճավորումն է և իրերի պոեզիան: Գյուղն ու գյուղականը սոսկ առիթ ու այլաբանություն են, կյանքի պայմանական մի կերպ, որոնց միջոցով դիտվում են մարդն ու աշխարհը, կեցության խորհուրդն առհասարակ: Այս միտքը, որ շատ ընդհանուր է, իհարկե, կարող է վերագրվել ամեն մի գրական ու թատերական երկի: Խնդիրն այն է, որ բեմադրության հեղինակն ու մասնակիցները հավատարիմ են մնացել Հրանտ Մաթևոսյանի մտածողությանը և այս գործի ոգուն: Մաթևոսյանը կենցաղագիր ու գյուղագիր չէ, այս հասկացությունների հայ գրականագիտության մեջ ընդունված իմաստով: Գյուղն ու գյուղականը նրա միջոցներն են, ոչ թե նպատակը: Մաթևոսյանը գալիս է կենսական հիմքից, կյանքի մկանային զգացողությամբ և ժմակուտի ծորից նայում է վեր, կապույտ երկնքին ու արևին և փոքրիկ մի գյուղում տեղավորում է աշխարհը մարդու հետ: Պիեսի ու ներկայացման հեղինակները գնում են այս նույն ճանապարհով, ընտրելով գուցե ավելի մատչելի արահետներ, բայց հավատարիմ մնալով հեղինակի ճշմարտությանը: Նրանք գեղարվեստական նուրբ վճռի են հանգել ոչ թե կանխակալ ծրագրով՝ վերևից, այլ ներքևից՝ վիճակների, բնավորությունների ու հոգեբանության գնումով: Եվ այս էլ կարող էր ինքնանպատակ լինել, եթե ներկայացումը չունենար դերասանական կենտրոն և կենտրոնաձիգ ուժ հանձին թեմայի կրողի՝ հերոսուհու: Ահա այստեղ է բուն գեղարվեստական հայտնությունը, որ ամենից ավելի պատկանում է դերասանուհի Վիոլետա Գևորգյանին:

Ռեժիսոր է պարզ վերլուծությամբ բնութագրել այս հերոսուհուն

ու նրա դերակատարին, քանի որ երկուսն էլ չունեն իրենց գրական ու բեմական նախորդը: Մեր գրականության մեջ ու թատրոնում ժողովրդի մարդու, հատկապես հայ կնոջ կերպարը դեռ չի հասել այս ճշմարտությանը և գեղարվեստական ընդհանրացման այս ուժին ու ծավալին: Վիոլետա Գևորգյանը բացառիկ արդյունքի է հասել և կարծես անմտադիր, անսպասելի մի պոռթկումով (դերը պատրաստել է շատ կարճ ժամանակում) և բռնել է դերասանական կերպավորման ամենապարզ ու ճշմարիտ ճանապարհը: Նա ոչ թե գաղափար է խաղում, այլ վերարտադրում է կոնկրետ վիճակներ մարդկային որոշակի բնավորության ու տիպի սահմաններում: Ստեղծագործական մեծ համարձակություն է, երբ դերասանուհին չի խուսափում ո՛չ կենցաղային երանգներից, ո՛չ մելոդրամատիզմից, ո՛չ էլ կատակերգական սրությունից: Այս բոլոր գծերը նրա խաղում արդարացված են և օրգանապես միահյուսված: Այդպես լինում է, երբ գիտես՝ ինչ ես խաղում, երբ պատկերացվող կյանքը քեզ հարազատ է, գիտես ինչ աշխարհի ծնունդն էս, ինչն էս սիրում և ինչը ատում:

Դերասանուհին բեմ է մտնում ոչ թե թատրոնի կուլիսներից, այլ կյանքից, մեզ շատ ծանոթ մի աշխարհից, բերելով այն աշխարհի շունչն ու բույրը և՛ ոչ մի նշույլ մեզ դարձյալ ծանոթ բեմական գեղջկուհիներից: Վիոլետա Գևորգյանի խաղը հեռու է թատերական իդեալականացումից, ոճավորման տարրերից ու ձեվացումներից: Նրա հերոսուհին բեմ է գալիս իր առօրյա հոգսով, գործնական ու մանրաքայլ, առույգ ու սովորական, և առաջին իսկ խոսքից բուրում է ֆոլկլորային մաքրություն:

— Ուրիշ բան չեմ ուզում, նանի ջան, Էդպես ուրուր կանչելով Էրկու հարուր տարի ապրես,— ասում է նա ժպտերես, երկիմաստ ու բարի հեգնանքով պատշգամբում կանգնած պառավ Արուսին:

Թվում է, այս սիրունատես, հնաոճ սանրվածքով ու գեղջկական շարժումով կինը իրավունք ունի ամեն ինչ ասելու և անելու, որովհետև ապրում է ոչ իր համար, իր կյանքը իրենը չէ, իրեն մայր չի ծնել (ինչպես ինքն է ասում), բայց իրենով են ծնունդ ու կյանք առել տունը, հողն ու ծաղիկը, աշխարհը: Աղունք՝ տխուր ու զվարթ, դառնացած ու կամային, հրամայող ու կատակող, իր ասածին ու արածին միամտորեն վստահ ու անսահմանորեն հեռու եսամոլությունից: Ահա թե որտեղ է գաղտնիքը: Ահա թե ինչու նրա բոլոր կոպտություններն ու քնքշություններն ընդունվում են որպես վերին ճշմարտություն:

Վիոլետա Գևորգյանի խաղը դժվար է վերլուծել ընդունված եզրանակով՝ ըստ տեսարանների ու դետալների, կամ կերպարային զարգացման ընթացքի: Հետաքրքրությունը դրամատիկական ընթացքում կամ նրա առանձին կետերում չէ, որոնց մասնագիտական լեզվով ասում են «դերի էտապներ»: Այստեղ չկա ընթացք և փուլ, այլ կյանքի մի հատված, ուր մարդկային բնավորությունն ու խառնվածքը բացվում է իր ամբողջ լիարժեքությամբ ու խորհրդով: Այո՛, հնարավոր չէ տեսարանների ու փուլերի բաժանել այս դերակատարումը: Ռա չտրոհվող ամբողջություն է, սրտաբուխ մի երգ, որ մեկ հոսում է խաղաղ առվակի նման, մեկ ջրվեժի պես թափվում, մեկ դառնում խաղաղ հայելի, մեկ էլ անսպասելիորեն պոռթկում հրդեհի նման, երբեք չսպառնելով իրեն, չկրկնվելով: Նորից ու նորից ես նայում ներկայացումը, և այդ կրակը ամեն անգամ ցուլանում է նորանոր գույներով: Որպես մարդկային խառնվածք, Վիոլետա Գևորգյանի Աղունը կարծես սանգվիներ է, մի հարափոփոխ բնավորություն, ընդունակ անսպասելի արարքների ու խոսքերի, կոնտրաստային և իր անսպասելիության մեջ զարմանալիորեն տրամաբանական ու հասկանալի: Նրա հետ հնարավոր չէ չհամաձայնել: Ինչպես Աղունի ամուսին Սիմոնը կասի, «նա փաստացիորեն ծիշտ է»: Այո՛, փաստացիորեն: Մենք թերևս ի վիճակի չենք քննելու այդ փաստացի ճշմարտության ընթացքը, բայց կարող ենք դիտել նրա գույները:

Այսպես, Աղունը կապոցներն է պատրաստում և կես կատակ, կես լուրջ խրատում է կրտսեր որդուն՝ Սերոյին, որը երագում է մեծ աշխարհի ու մեծ կյանք: Այդ մեծ կյանքը, Սերոյի կարծիքով, իրենց գլուղից դուրս է՝ Երևանում: Սերոյի բոլոր խոսքերը վերջանում են այդ բառով՝ «Երեվան, Երեվան», իսկ մնացած ամեն ինչը նրա համար մի պատասխան ունի՝ «պետքս չի»:

— Դու ինձ մի մտածված պատասխան տուր, մերդ ուրախանա,— ասում է Աղունը գործնական մոր հանդիմանական տոնով,
— քու մերը դատարկ խոսքից ուրախացող է:

Սերոն դժգոհ է, որ հայրն ու մայրը ստեղծել են իրեն գյուղում ապրելու համար, իրենց համար:

— Չստեղծեիր,— ասում է նա խոռվածի նման:

— Բայց դե արդեն ստեղծել ենք,— պատասխանում է Աղունը մաիմիտ ու մոլորված, անօգնական ու մի քիչ էլ իրոնիկ՝ որդու անհասկացողության հանդեպ:

— Չեզ խնդրող չկար:

— Խի՞, լավ չի՞ որ... Ես լեն ու բոլ աշխարհը, Ես ապրուստը,— ասում է Աղունը զարմացած ու գորովալից և համոզված, որ ավելի լավ է լինելը, քան չլինելը: Իսկ խոսքի շարունակություն մեջ հազիվ է զսպում վրդովմունքը:

— ...Ես ու քու հերն էլ քեզ ծառա:

Եվ մի տեսարան կա դրանից առաջ, երբ Աղունը մտովի պատկերացնում է այն օրը, երբ ինքն այլևս չի լինի ու մի երեվակաբական ողբ է սարքում՝ մեյլոդրամատիկ ու հեզնական:

Մեկ ուրիշ տեսարանում Աղունը կովում է Արուսի հետ, հինհին դարդեր քամուն տալիս, գանգատվում, տխրում, հիշում, լուում ու մտածում.

— Երանի՛ կանաչ գերեզմանոցում ննջողներին...

Մենախոսությունն ավարտվում է ողբերգական պոռթկումով.

— Կյանքը մի անգամ է տրվում, նրանից հետո՝ հող ու խավար:

Աղունը ասել է թելում պատշգամբում կանգնած ու խորամանկ ժպիտով հետևում է կապոցները տնտղող Արուսին: Հետո նստում է նրա կողքին և աչքն ասեղի թելին, կատակով, բարեհոգի ժպիտով քրքրում է պատավի խիղճը: Եվ դարձյալ մի պոռթկում.

— Ի՞նչ սեր, այ կնիկ, ի՞նչ սե՛ր...

Աղունը ջուր է լցնում ամուսնու՝ Սիմոնի ձեռքերին ու նրա գլխարկը հանում, դնում իր գլխին, թեք: Երևում է, որ դա նրա սովորություններից է, որ նա սիրում է այդ գլխարկը: Ջուր է լցնում ձերմակ սափորով և մի պահ լուռ, անշարժ, խոր հիացումով ու քնքշանքով նայում ամուսնու չարչարված ձեռքերին:

— Հիշո՞ւմ ես, Սիմոն, որ էն տարի, Մարցա բաղերով անցնելիս, քո վարպետը մեզ խնձոր տվեց... Ասաց՝ ոսկի ձեռքեր եմ տվել քեզ... Ասա, Սիմոն, հիշո՞ւմ ես:

Ա՛յ թե որտեղ է երևում Աղունի սերը: Իսկ Սիմոնը, հայտնի չէ, հիշում է, թե չի հիշում.

— Հնարելիս կլինես:

Եվ նորից անսպասելի անցում, նորից կատակ. ջուրը լցնում է Սիմոնի գլխին:

Աղունը պճնվում է քաղաք մեկնելու համար, և սենյակի խորքից լսվում է նրա երգը՝ պարզ, միամիտ ու գեղջկական.

— Այ բաղմանչի, բաղմանչի...

Աղունը պծնված, հնաճ գեղեցկուհու սեթևեթանքով դուրս է գալիս պատշգամբ, նայում ծառից կախված փոքրիկ հայելուն, կատակում Ադամի հետ: Հետո կարգի ու շնորհքի է հրավիրում Միմոնին, խոստանում Երևանից գնել նրա համար «հարուր քսան-իրեք մանեթական կոստյում»: Եվ մի տեղ էլ Աղունը ծիծաղում է, ծիծաղում բոլորի վրա, իր վրա, ծիծաղում է ազատ ու լիաթոք, և թվում է այս հրձվանքը կարող է շարունակվել ու շարունակվել: Մինչև ներկայացման վերջը նա ունի դրամատիկական կենտրոնացման ևս երկու կետ: Ահա նա խոսում է ավագ որդու՝ քաղաքաբնակ Արմենակի հետ:

— Ինձ նման անհաշտ ես, հորդ նման խեղճ... Մեջդ վրեժ չկա, վրեժ...

Վերջին բառը նա արտասանում է ցավագին կանչով: Կյանքը նրա համար և՛ գեղեցիկ է, և՛ դաժան, ու պետք է մաքուր լինել, որքան անմաքուր լինի շուրջը: Սա Աղունի ամենամեծ ծճմարտությունն է, և այդ ծճմարտությամբ նա դառնում է իդեալ: Հավատում ես, երբ Աղունն ասում է՝ «Ճիշտը ես եմ»: Բայց ահա մի տեղ էլ նա զգում է իրեն մենակ, անօգնական, ամենքի ցավն ու բեռն իր ուսերին:

— Ի՞նչ եք ուզում ինձանի՛ց, — ասում է նա զուսպ, լարված, ներքին աղաղակով և Էլի մնում է ուժեղ, կենսասեր, Էլի մենք հավատում ենք, որ կյանքի հենարանը նա է՝ հավերժական կինը, հավերժական մայրը, որ չունի ո՛չ թերություն, ո՛չ մահ: Նրա բոլոր տրամադրություններին իշխում է մի մեծ ու տիրական: զգացմունք՝ սերը, ոչ թե նեղ, խանդոտ, ինքնաբավ, սենտիմենտալ, ինքն իրենով սնվող, իրենով հիացող, այլ համապարփակ ու լայն, բնությունից տրված և իրենից անտեղյակ սերը, սերը: բնության ու ծաղկի, մարդու և աշխարհի: Սերը Աղունի գոյության կերպն է, և գոյության ուրիշ ի՞նչ կերպ կարող է ունենալ կինը, մայրը:

Հրանտ Մաթևոսյանի վիպակը շատ հեռուն է տարել թատրոնին ու դերասանուհուն: Ազգային գրական նյութը, ծճմարիտ հոգեբանությամբ, հարագատ խոսքով ու հնչերանգով հանդիպել է դերասանուհու բնավորությանն ու կենսափորձին, և մեր բեմում ստեղծվել է դասական պարզության մի արժեք, որ արվեստի փաստից դառնում է կյանքի փաստ, ներշնչման նոր աղբյուր հեղինակի համար: Այս առումով, մեր թատրոնի ազգային տի-

պերի պատկերասրահում նա ունի, ըստ իս, թերևս մեկ զուգահեռ՝ Գևորգ Չմշկյանի Պեպոն:

Վիդեոա Գևորգյանը այսօր հայ թատրոն է բերում սոցիալական հերոսուհու բոլորովին նոր տիպ:

Դերասանուհու հուզական լիցքը մեծ է, բնավորության զգացումը՝ սուր, նրա խաղում կա և՛ տարերք, և՛ չափ, և՛ պարզություն, և՛ խորություն, և՛ կյանք, և՛ թատերայնություն: Հանդիսատեսը հրձվանքով, արցունքով ու ծափահարությամբ է ընդունում նրան, իսկ դերասանուհին ոչ մի կետում չի դավաճանում իրեն, չի զբաղվում իրենով, չի անցնում ինքնացուցադրման ու թերևս չգիտե (շատ լավ է, եթե չգիտե), թե գեղարվեստական ընդհանրացման ինչ սահմաններ է շոշափում, ինչ կոահումների է հանգեցնում հանդիսատեսին ու քննադատին: Քիչ է ասել, թե Աղունը հայ կնոջ ընդհանրական կերպարն է: Նա դառնում է մայր հողի սիմվոլացումը:

Ներկայացման ծանրության կենտրոնն այնքան ամուր է, որ մի պահ մոռանում ենք գլխավոր հերոսուհուն շրջապատող հրաշալի դերասանական անսամբը: Սովորական դերակատարում չէ ժամանակ Մսրյանի պառավ Արուսը, և հիմնական գաղափարի կրողն է խանգարում նրա մասին երկար խոսել: Միջավայրի, կենցաղի ու բնավորության զարմանալի իմացություն կա այստեղ: Արուսը այնպես է լվանում աչքերը, որ զգում ես աչքերի թերունական հիվանդությունը, այնպես է ծավար մաքրում իր նեղիկ պատշգամբում նստած, կարծես ամբողջ կյանքում արել է այդ գործը, այնպես է իր թերունական ձեռքերով տնտղում գորգը, կարծես ամբողջ կյանքում գորգ է հյուսել: Դերասանուհին շատ հետևողական է նաև հոգեբանական մանրամասներում, բեմական բնավորությամբ սուր, չափի մեջ, թատերայնորեն ընդգծված ու զվարճալի, հումորի նրբին զգացումով: Ամբողջական մի կերտվածք է սա, որ գալիս է հարստացնելու մեր թատրոնի ազգային տիպերի շարքը՝ Ավետ Ավետիսյանի Ջամբախովից մինչև Թադևոս Սարյանի Բալաբեկը և Էդգար Էլբակյանի Գիքոն: Մսրյանի Արուսը արտաքուստ մի եսամոլ պառավ է, հուսահատ ու նեղսիրտ, բայց խորքում ունի ավելի նուրբ երակներ: Նա ուզում է իր շուրջը տեսնել ներդաշնակ կյանք, սեր ու համաձայնություն, և Աղունը նրա համար, իհարկե, անըմբռնելի էակ է:

— Մի ամառ դռներին նայեմ, գնա բուժվի, ա՛յ հարս, — ասում է նա Աղունին, չիմանալով, որ հիվանդն ինքն է:

Դերասանուհին շատ տպավորիչ է պատմում Արուսի երազը.
— Աչքս խուփ արի, ապին ձեն տվեց...

Սա պառավի կյանքի ոսկե հուշն է՝ մոայլված Աղունի գոյությունը, երազում՝ սև ագռավի պատկերով: Պառավը հիշում է այն օրերը, երբ ընտանիքը մեծ էր ու համերաշխ, նվազում էր պատեֆոնը, հյուսվում էր գորգը... Իսկ հիմա Արուսի կիսախավարում կապույտ երկնքով մեկ պտտվում են ուրուրները: Նրա միջավայրը լրացնում է կարծես հավերժորեն նորոգվող սալի անիվը, որի գլխին դարձյալ հավերժորեն նստած է իր որդին՝ Ադամը: Ադամի բախտի անիվը ծուռ է գնացել ու կոտրվել, հայտնի չէ, ում մեղքով.

— Չորս տարի գերություն, — ասում է նա, — յոթ տարի սիբիրներում, արջի ու արաղի արանքում, բուք ու բորանին՝ գերմանացու դեմ ես առանց հրացանի, հասկանում ես...

Ադամը իր պարտք ու հաշիվն ավարտել է աշխարհի հետ: Նրա տեսքը մեղավոր է և անհամարձակ, ավելի հիվանդ, քան հոգնած: Այսպես է ներկայացնում նրան դերասան Վեհմիր Խաչիկյանը: Նա երբեք գլխից չի հանում իր հնամաշ, Սիբիրից բերած ականջավոր գլխարկը: Արևի տակ նրա գլուխը մրսում է: Ադամը մոռացված մարդ է, այնքան մոռացված, որ պատավ մայրը մի տեղ նրա հետ խոսում է երրորդ դեմքով. «Էն աքսորված տղիս՝ Ադամի համար», մոռանալով, որ խոսում է աքսորից վաղուց վերադարձած Ադամի հետ: Ներկայացման մեջ բնական ու հասկանալի է և՛ Ադամի դիրքը, և՛ նրա հանդեպ եղած վերաբերմունքը: Ադամը նեղվում է Սերոյի հարցուփորձից և կարծես ինքն իրենից վախեցած օգնության է կանչում Աղունին.

— Աղջի՛, լակոտիդ կանչի՛, — գոռում է նա հիվանդի տագնապով: Եվ մի տեղ էլ պառավն է իր դառնությունը թափում Ադամի գլխին.

— Աշխատի, աշխատի, ընչի՞ չես աշխատում:

Եվ Ադամն աշխատում է դանդաղ, անհեռանկար: Երբ նա խոսքի մեջ է մտնում, Աղունը հեգնում է նրան.

— Դու սելդ սարքի, սելդ, — ասում է անտարբեր, ամեն օրվա կրկնված խոսքի պես:

Ադամը ժպտում է կոտրված, կատակում հարկադրված: Այս մարդը եսամոլություն էլ ունի, բայց թաքուն. իր ձին ուղարկել է Ղազախ, հայտնի չէ կարևոր բանի, թե Աղունի աչքից հե-

ռացնելու համար: Այս իրավիճակը պիեսի ու ներկայացման մեջ ակնարկվում է ընդամենը Սիմոնի խոսքով.

— Հորեղբոր ձին դազախների համար է, — ասում է դերակատար Կիմ Երիցյանը վիրավորված ու սրտնեղած մարդու տոնով:

Սիմոնը Ադամի հանդեպ մի քիչ անհամարձակ դիրքում է, և այս եղբայրների հարաբերության մեջ անորոշություն կա, շատ թույլ ակնարկված կոնֆլիկտ, որը բեմական բացահայտման կարիք ունի:

Իսկ ո՞վ է Աղունի ամուսին Սիմոնը: Իր շահն ու վնասը չի մացող, գործնական աշխարհին ներհակ մի մարդ, որ աշխատում է բոլորի համար, բայց ծուլանում է նորոգել սեփական այգու դռնակը, տաշել տալ հոր գերեզմանաքարը, որ ընկած է ցանկապատից այն կողմ, և անցուդարձ անողը, ինչպես Աղունը կասի, «նստում է վրան, պապիրոս քաշում»:

— Աշխարհը պարտք է Սիմոնին, — ասում է Աղունը, բայց իր կարծիքով Սիմոնն ավելին է պարտք, պարտք է իր տանն ու ընտանիքին:

Այստեղից՝ Եր սկսելու դերասան Կիմ Երիցյանը: Բայց այս ներկայացման մեջ ոչինչ ուղղագիծ ու բաց չի լուծված (շատ նուրբ ու կարևոր արժանիք բեմադրողի համար), և դերասանն էլ ընտրել է իր բեմական բնավորությանը հարմար վիճակ: Երիցյանի Սիմոնը ձգտում է անվրդով կյանքի, մանրուքներից վեր է, բայց ներքուստ լարված, իր դրսի կյանքը սիրող (ինչ-որ հին սիրուհի, գյուղացի տղերք) և այս աններդաշնակության մեջ երևում է տարօրինակ ու խենթակերպ, կնոջ գործնականությունից նեղված, երբեմն էլ բորբոքվող: Երիցյանի խաղը կատակի տարր է բերում նաև, որ գուցե մեկ-երկու կետում վիճելի է, բայց հետաքրքիր է ու դիտվող: Սիմոնի հմայքը նաև այս տարօրինակության մեջ է, մի բան, որը վարքագիծ չէ այստեղ, այլ հատկանիշ, տպավորություն: Երիցյանը սիրում է կատակերգական ընդգծում ու սրություն: Այստեղ դա արդարանում է այնքանով, որ դերասանի ինտոնացիան ու ժեստը շատ հարազատ են պատկերացվող միջավայրին: Տեղային նուրբ կոլորիտ կա Երիցյանի խոսքում: Ծատ տպավորիչ է նրա առաջին մուտքը՝ դանդաղաբայլ, անշարժ հայացքը մի կետի, ներքուստ անհանգիստ, բայց արտաքուստ որպես թե անվրդով: Այս մուտքի կատակերգական սրությունն ընդգծվում է Աղունի խոսքերով.

— Է՛կավ, Է՛կավ, սարի սմբուլս, բաղի բլբուլս, Լեյլի Մեջնունս,

Ռոստամ Զալս եկավ: Էկավ ամուսինս, Պարսկաստանը թալանած եկավ:

Երիցյանի Սիմոնը շրջահայացություն էլ ունի. կատակով է խրատում որդուն՝ Սերոյին, ըստ բեմավիճակի՝ ուշ, բայց նրբորեն է նկատում մոր ներկայությունը իր՝ Աղունի հետ վիճելու պահին: Նա տոնը փոխում է անսպասելի և նրբորեն: Առհասարակ Երիցյանը բեմական շփման մեջ զգայուն է ու պարզ, այս դերում՝ հատկապես:

Ներկայացման պայծառ կետերից է Սերոյի դերակատարումը: Դպրոցահասակ «դերասան», տասնչորսամյա Արթուր Մելիք-Ստեփանյանից իհարկե վարպետություն չենք ակնկալում, բայց արի ու տես, որ այս տղայի բեմական հավատը մեծ է, և նա հիանալի է զգում խաղային միջավայրը, հանգիստ է ու կողմնորոշված, խաղում է կունկրետ խնդրով. դա մեծ կյանքով ապրելու, մեծ աշխարհի հետ շփվելու ձգտումն է, որը տանը վերածված է պարզ կոնֆլիկտի՝ խոստացեք, որ տղային կտանեք Երևան:

Եվ այսպես, ներկայացման մեկ ժամ քսանյոթ րոպեն պայմանականորեն ընկալվում է մեկ օր: Օրն սկսվում է պտռավ Արուսի «բարի լիտով» ու ավարտվում Սերոյի վերջին լուրով՝ «ա՛վտոն չի լինի»: Ու այս մեկ օրվա մեջ խտանում է ժամանակը, կյանքը բացվում է իր ներկայով, անցյալով ու հեռանկարով: Ի՞նչ է տեղի ունենում: Գրեթե ոչինչ: Բայց ինչքա՛ն բան՝ թիկունքում և առջևում: Աշխարհի մեծ ճանապարհներից հեռու մի անկյունում աշնան արևը թեքվում է մայրամուտ, ու նրա ծիրանագույն շողքի տակ հինգ մարդ նայում են երկնքին, լույսը թուլանում է, և մարդկանց հոգիներում ցոլանում է տիեզերքի հավերժական լույսը: Եթե ներկայացման սկզբում նայում էինք դեպի ետ՝ անցյալով իմաստավորում ներկան, ապա վերջում նայում ենք առաջ՝ ներկայով դիտում կյանքի հեռանկարը: Խաղի ընթացքը մեզ այստեղ է բերում աստիճանաբար, աննկատելիորեն: Դրամատուրգիայի ամենանուրբ տեսակն է այս:

Ներկայացումը չունի ֆինալային տեսարան կամ ֆրագ: Պարզապես իջնում է տոնը, ասվում է մեկ-երկու կարծես աննշան խոսք, տեմպը դանդաղում է ու վարագույրը փակվում: Ուրիշ ոչինչ պետք չէ:

Երբ կենցաղային թեմատիկան գրականության մեջ բարձրանում է կենցաղից, հասնում համամարդկային ընդհանրացումների, երբ առօրյա դիպվածում խտանում են ժամանակն ու կյանքը, երբ,

այսպես կոչված, «փոքր մարդը» վերածում է բարձրագույն իդեալի, երբ առօրյա խոսակցություններում բացվում է կյանքի փիլիսոփայությունը, նշանակում է գործ ունենք գրական ու թատերական լուրջ արժեքի հետ: Մենք գիտենք, որ ստեղծագործողի սուբյեկտիվ մտադրությունը և ստեղծագործության օբյեկտիվ բովանդակությունը տարբեր բաներ են: Ներկայացումը գուցե այնքան հարուստ չէ, որքան նյութ է տալիս մեր երևակայությանը: Գործի հեռանկարը գուցե ավելի մեծ է, քան ինքը գործը: Բայց ներկայացումը վեց անգամ դիտելուց հետո համոզվեցինք, որ այստեղ գտնված է մեծ ծշմարտություն, գտնված է այն թատրոնը, որը երազել ենք, գտնված է գեղարվեստական ծշմարտության այնպիսի մի որակ, որին մեր թատրոնը չի հասել վերջին երեք տասնամյակի ընթացքում, գտնված է մի չափանիշ, որին պետք է ձգտել, որը մեր թատրոնը մոտեցնում է գորկիական ու չեխովյան ռեալիզմի դոնեթին: Գուցե պատահական մի պոռթկում է սա, և մեզ հիացնում է պոռթկումի անկեղծությունը: Բայց գիտենք նաև, որ արվեստում պատահականություններ չեն լինում, և պատահականությունն արդյունք է անհրաժեշտության, ներքին, թեկուզ և չգիտակցված կուտակումների: Ուրեմն, պետք է պահպանել արդյունքը, դարձնել գիտակցություն ու աշխատանք, զտել ու կատարելագործել ներշնչումով գտնվածը: Կկարողանա՞նք այդ անել, կկարողանա՞նք պահպանել ու նրբացնել այս ներկայացումը, հետևողական լինել և չկորցնել գտնված ծշմարտությունը:

ՈՐՆ Է ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԻ ՉԱՓԱՆԻՇԸ

Հազվադեպ, խիստ հազվադեպ է լինում, երբ թատրոնում կյանքի ծշմարտությունը մոռացնել է տալիս արվեստի չափանիշները, երբ քննադատը մոռանում է հասկացություններն ու համեմատականները և զգում իրեն ամենապարզամիտ հանդիսատեսի վիճակում: Ահա այս բացառիկ դեպքերում ստիպված ես նորից ու նորից դիտել ներկայացումը՝ պարզելու համար, թե գրելիս տուրք չե՞ս տալու արդյոք հուզական շփոթմունքիդ, հուզումներդ սեփական երևակայությա՞ն արդյունքն են, թե իսկապես գիտակցությունիցդ անկախ՝ օբյեկտիվ արժեք կա քո առջև: Թվում է, քըննադատն առհասարակ չպետք է շփոթվի և քանի դեռ չի ազատագրվել գեղարվեստական ստեղծագործության հուզական ներ-

գործման ուժից, քանի դեռ չի հաղթահարել զգայական ընկալման սահմանը, գուցե չպետք է գրիչ վերցնի:

Այս էի մտածում «Աշնան արևը» երրորդ անգամ դիտելուց հետո, երբ դեռ չէի կարողանում բռնել հերոսուհուն՝ Վիուլետա Գևորգյանի դերասանական երակը, չէի կարողանում պարզել թատերական կենդանի երևույթի անատոմիան, չէի կարողանում գտնել ներկայացումը ձիշտ բնութագրող խոսելակերպ: Այս էի մտածում նույնիսկ չորրորդ ու հինգերորդ ներկայացմանը և արցունքոտ հրձվանքով ծափահարող հանդիսասրահում տեսնում էի հեղինակի դժկամ հայացքը: Ծատ հասկանալի է, մտածում էի, հեղինակները խանդոտ են սեփական տողի, բառի ու շեշտի հանդեպ, չեն հանդուրժում սեփական խոսքի օտարումը, դժվար են ընդունում իրենց բառը այն մարդու բերանից, որը չի վերապրել խոսքի ծնունդը, որի մտքերն ու հոգեկան ազդակներն այլ են, և զարմանում են ու նեղսրտում, երբ իրենց ներքին ինտոնացիան փոխակերպվում է կամ չեզոքանում բեմական իրադրությունների մեջ: Պետք էր համաձայնել հեղինակի հետ, եթե ելնեինք գրողի ներհայեցողական աշխարհից (եթե հնարավոր է այդ ճանաչել), գրական երկի խոսքային միջավայրից, ոչ թե նրա բեմական փոխակերպումից, եթե ներկայացման խաղային վիճակները քննեինք ըստ հեղինակային բնագրի և բեմադրությունը համարեինք գրական երկի հրապարակման մի ձև: Բայց ես ընդունում էի արվեստի ինքնին պատճառաբանված, ինքն իրենով արդարացող երևույթը՝ թատերական ինքնարժեք փաստը գրական հիմքի հետ ունեցած հարաբերությունից անկախ: Որպես թատերախոս, թերևս իրավունք չունեի վայր դնել քննադատի մաքսիմները, բայց և նույնքան իրավունք չունեի հաշվի չնստել իմ ու ինձ շրջապատող հանդիսասրահի ոգևորության հետ, եթե անգամ շփոթմունք լիներ այդ ոգևորությունը:

Ինչն է այդ շփոթմունքի պատճառը: Ինչո՞ւ է ինձ՝ հանդիսատեսի անմիջականությունը կորցրածիս հավասարակշռությունից հանում այս ներկայացումը, երբ «ահա այս ոգևորված, այս սիրելի դեմքերից գատ կա նաև մթնած մի դեմք դահլիճի մի անկյունում, որ ներկայացումից դժգոհ է» («Սովետական արվեստ», 1982, № 11, էջ 34): Այո՛, «պետք է նրա հետ հաշվի նստել, պիտի կարծել, որ նրա դժգոհության հիմքը...»: Կիսատ եմ թողնում հեղինակի կարծիքից բերվող այս նախադասությունը, քանի որ իսկապես չեմ ուզում ժխտել գոյությունը այն «բարձր ճա-

շակի անհատի», որը «կուզենար այնուամենայնիվ մի քիչ այլ, լիարյուն, իսկապես ափերից թափվող մի բան տեսնել» (նույն տեղում): Չպետք է վիճել, երբ խոսքը ճաշակի մասին է, երբ արվեստի իսկական երևույթը մեզ ստիպում է ավելի հեռուն նայել, ստիպում է փոխել խոսելակերպն ու չափանիշները, դատել բարձրագույն պահանջի դիրքերից: Եթե հասել ենք այդտեղ, ուրեմն իսկապես խոսում ենք արվեստի մասին, և դրան է մղում գեղարվեստական օբյեկտի ճշմարտացիությունը: Գնանք, ուրեմն, մինչև վերջ և դիտենք խնդիրը բոլոր կողմերից՝ ոչ թե բանավիճելու, հեղինակի կարծիքն ու պահանջը զանց առնելու կամ ներկայացումն ամեն գնով ջատագովելու համար, այլ՝ տեր կանգնելու այն ճշմարտությանը, հանուն որի ներկայացումներ ենք մերժել: Խնդիրն այն չէ, թե որքանով է կատարյալ Դրամատիկական թատրոնի «Աշնան արևը» ներկայացումը: Եթե կողմնորոշվենք հոգեբանական-խարակտերային թատրոնի բարձրագույն դրսևորումներով, դուրս նայենք հայ թատրոնի ու հայ դերասանական արվեստի սահմաններից, թերևս միջին (բայց ոչ միջակ) տեղ հատկացնենք այս բեմադրությանը: Խնդիրն այն է, որ բեմադրողն ու դերակատարները իրենց և՛ ուժով, և՛ թուլությամբ (ուժն ավելի շատ է) անվիճելիորեն ճշմարիտ ճանապարհի վրա են, որը պիտի բռնել ու գնալ, չտարակուսել, թե, ով գիտե, գուցե ետ ենք մնացել նորաձևությունից: Մի անգամ ասել եմ, թե «գուցե պատահական մի պողոթյուն է սա, և մեզ հիացնում է պողոթյունի անկեղծությունը», որ «գործի հեռանկարը գուցե ավելի մեծ է, քան ինքը գործը» («Գարուն», 1982, № 8, էջ 94): Այո՛, հեռանկարը, հեռանկարը ոչ անպայման այս ներկայացման, այլ մեր թատրոնի համար, եթե կարողանանք իսկապես ըմբռնել գտնված ճանապարհի ճշմարտությունը: Եվ ես գիտակցորեն հայացքս փախցնում եմ այս ներկայացման խոցելի կետերից այդ հեռանկարը չկորցնելու համար: Եվ գրում եմ արդեն երրորդ անգամ, որպեսզի ավելի պարզ լինեն մեր չափանիշները, ավելի պարզ լինի, թե ինչի ենք ձգտում: Վերջապես մեր ձեռքն է ընկել մի բեմադրություն, որ դիմանում է քննադատության, ասել է թե արժե և՛ քննել, և՛ դատել: «Թերությունները սրբագրվելու են», — ասում է հեղինակը: Ե՛վ համաձայն եմ, և՛ մանավանդ շատ է տրամադրում «սրբագրվել» բառը: Ուզում եմ կարծել, որ խոսքը ոչ մեծ թերությունների մասին է: Բայց հեղինակի գերքննադատական հայացքը, այն է՝ «մատներս չէին բավականացնում թերություն-

ները հաշվելու համար, անընդհատ ներկում էր», ստիպում է բացել փակագծերը, իսկապես հաշվել թերությունները, նաև որոշել, թե ում փնտրածը ինչ է: «Մեր հայացքների այլազանությունը, — ասում է Ղեկարտը, — նրանից չէ, որ ոմանք ավելի խելոք են, քան մյուսները, այլ՝ որ մեր մտքերն ուղղում ենք տարբեր կողմեր և քննության ենք առնում ոչ միևնույն բաները»:

Թատերական քննադատությունը մի պարագոքս ունի. բեմական արժեքը քննում է մի կողմից գրական հիմքի հետ ունեցած հարազատության, մյուս կողմից անկախության առումով: Սա նաև բեմական արվեստի պարագոքսներից է: Թատրոնը սիրում է ամուր գրական հիմք, բայց բեմադրության ընթացքում քանդում է գրական հիմքի շատ թելեր, չեզոքացնում իմաստային ինչ-ինչ շերտեր և գործին հաղորդում ուրիշ լարվածք: Հեղինակին ամենահարազատ մնացող բեմադրությունն էլ ունի իր սեփական տարերքը, ինքնուրույն լինելու իր իրավունքը: Այո՛, հարազատություն և անկախություն, ինչպես հայր ու որդի: Այս հակասությունը տարակուսանքի մեջ է գցում մի կողմից հեղինակներին, երբ նրանք այլ բան են տեսնում բեմում, և մյուս կողմից բեմադրողին ու դերասանին, երբ ասում են՝ ինչո՞ւ ես շեղվել հեղինակից, ուրիշ անգամ էլ դրվատում են շեղումների համար: Թատրոնի պոետիկայի ամենանուրբ կետն է սա, միաժամանակ պարզ ու բացատրելի մի երևույթ, որից պետք է գլուխ հանենք ի վերջո: Այդ ո՛ր հեղինակներն են ցնծում իրենց պիեսի ներկայացմանը: Մեծ մասամբ նրանք, ովքեր տվել են գրական տեսակետից անկատար նյութ և թատրոնից են իմաստ ու բովանդակություն ակընկալում: Եվ հայտնի է, որ թատրոնի համար գրող հեղինակներից մեծ մասի համար (նկատի ունեմ դասական օրինակները) անընդունելի է եղել իրենց գրական տեսակետից կատարյալ գործի բեմական առարկայացումը: Հայտնի է, որ Իբսենը երբեք գոհ չի մնացել իր դրամաների բեմադրություններից: Թատերագիտական գրականության մեջ քիչ է ակնարկվում, բայց իմացողը գիտե, որ Չեխովի և Գեղարվեստական թատրոնի հարաբերությունները այս առումով փայլուն չէին: Չեխովը դժգոհ էր, իսկ Ստանիսլավսկին նրա դրամատուրգիայի միջոցով հայտնագործում էր իր էսթետիկան: Այստեղ ո՛չ տգիտության հարց կա, ո՛չ էլ բարձր ճաշակի: Պարզապես, գրականության ու թատրոնի շահերն են տարբեր: Ամեն մի գրական երկ՝ պիես լինի թե վիպակ կամ պատմվածք, ավարտված է որպես գրական արժեք, որպես խոսքային

միջավայր: Եվ նույն այդ պիեսը մի բան է որպես գրականություն՝ ընթերցվող աշխարհ և այլ բան՝ որպես բեմական-խաղային, այն է՝ տեսանելի, առարկայական աշխարհի նյութ: Թատրոնն ինքնուրույն արվեստ է և ոչ թե միջակա օղակ, հեղինակին ու ընթերցողին կապող միջնորդ: Եթե այդ լիներ թատրոնի դերը, ինչպես կարծում էր ժամանակին Ալխենվալդը, այդ արվեստը գոյության իրավունք չէր ունենա: Եվ այսուամենայնիվ, ո՛ր հեղինակը կարող է ընդունել Բենեդետտո Կրոչեի տեսակետը, թե «խոսքը պատկանում է ոչ թե Ծեքսպիրին, այլ Սավվինիին, ոչ թե Ալֆիերիին, այլ Մոդենային, ոչ թե Սարդուին, այլ Ղուզեին»:

Չարժե, իհարկե, տեսական տրակտատ շարադրել մի հոդվածում մի պարզ ծջմարտություն ապացուցելու համար, մանավանդ, որ այդպիսի բան կա գրված՝ տողերիս անհամեստ հեղինակի գիրքը բեմական խոսքի, որպես գեղարվեստական ինքնուրույն համակարգի, մասին: Դրամատիկական երկը և բեմադրությունը գեղարվեստական տարբեր համակարգեր են: Նրանց չափումները բնավ նույնը չեն, թեպետ նույնը կարող են լինել պատումը (ֆաբուլան) և օբյեկտիվ բովանդակությունը: Կարճ ասած, ամեն մի բեմադրություն կամ դերակատարում գրական նյութի վերարտադրությունն է ըստ օբյեկտիվ բովանդակության և բացասումը ըստ արտահայտչալեզվի: Գրական երկի (լինի վիպակ, թե պիես) լուռ ու աննյութական աշխարհը չի կարող բեմում առարկայանալ իր կառուցվածքի բոլոր գծերով: Նա ծնունդ է տալիս մի իրականության, որի կառուցվածքն ու էսթետիկական բովանդակությունն այլ են: Բեմականացման ու բեմադրության մեջ ներքին խոսքի լուռ միջավայրը փոխակերպվում է մարդկային հարաբերությունների կենդանի միջավայրի, և ինչ-ինչ բառեր ու շեշտեր ավելորդ են դառնում թատերական կոնտեքստում: Այս երկրորդ իրականությունը հեղինակի հետ խոսում է կարծես ուրիշ աշխարհից և հեղինակին հարազատ կարող է լինել այնքանով, որքանով մոտ է ոչ այնքան նրա անհատական մտահղացմանը, որքան նրա գրածի օբյեկտիվ բովանդակությանը: Գրական երկի շատ նրբերանգներ կարող են կորչել, իմաստային շեշտեր կարող են դուրս մնալ և գտնվել բաներ, որ բացարձակորեն դուրս են գրականությունից ու բառային արտահայտության սահմաններից: Ո՛վ է «գրում» դերասանի քայլվածքը, ձայնը, շունչը, լուրջությունը, հոգոցը, ժպիտը, ծիծաղը, ո՛վ է ստեղծում նրա մարդկային կենդանի վարքագիծը, ո՛վ է գործող անձանց միջև ստեղծում տեսա-

նելի փոխհարաբերություններ, հոգեբանական շփում, ո՞վ է ջերմությունն ու շունչ տալիս բեմի ցուրտ լուռությանը: Եթե այս ամենը համարենք գրական բովանդակությունը պատմելու կամ վերարտադրելու միջոց, ո՞ր կմնա թատրոնը, ո՞ր կմնա նրա ինքնուրույն գեղարվեստական նպատակը: Հեղինակը բնավ չի կասկածում, որ «բեմական իրականություն կա և գեղարվեստական արձակի իրականություն», որ գործը «այլ մարզ տեղափոխելիս **բոլորովին այլ տարերք** (ընդգծումն իմն է— Ն. Ն.), այլ նվիրում, այլ մարդու ջանք է պահանջում»: Եվ այնուամենայնիվ, նա ցանկանում է իր պատկերած աշխարհի բոլոր երանգները տեսնել բեմում: Ռա անհնար է, որովհետև թատրոնը ոչ միայն այլ ջանք է, այլև նախ և առաջ այլ լեզու, ենթադրվող իրականության այլ գոյաձև: Գեղարվեստական արձակի իրականությունը սահմաններ ու չափումներ չունի և չի կարող իր համարժեքը գտնել հնչող խոսքի ու տեսանելի պատկերի առարկայական սահմաններում:

Հրանտ Մաթևոսյանի անբավականությունն ավելի նուրբ մի պատճառ ունի: Նա պիես չի գրել, այլ վիպակ, և գրական արժեքը ենթարկվել է կրկնակի փոխակերպման, արժեքի փոփոխության: Բեմականացնող Վալերի Թումասյանը առաջին հայացքից կարծես թե հետևել է հեղինակային պատումին, բայց իրականում նա այդ նյութից ստեղծել է նոր կարգ՝ դրամատուրգիական սյուժե, բացասելով վիպական սյուժեն: Նա հեղինակային պատումից (Ֆաբուլայից) դուրս է քաշել մի թել՝ սպասում են ավտոմեքենայի, և արել մի նուրբ շեղում՝ ավտոմեքենան չի գալիս (վիպակում գալիս է): Ե՛վ վիպակում, և՛ այստեղ դա երկրորդական դիպված է: Բայց այս չշեշտվող դիպվածը բեմական տարբերակում և ներկայացման մեջ անուղղակիորեն ձեռք է բերել ձևական ու բովանդակային կարևոր նշանակություն: Սպասումի դրությունը բեմական գործողության այն կոնկրետ շրջանակն է, որի մեջ կարգավորվել է խոսքային նյութը որպես դրամատուրգիական սյուժե, ինչը վիպակում չկա: Սպասումի մեկուկես ժամը իրական է որպես կյանքի մեկ առօրեական դրվագի և բեմական մեկ տեսարանի ժամանակամիջոց: Հանդիսատեսներից ոմանց թվում է, թե բեմում ոչինչ տեղի չի ունենում, և այս արտաքուստ միամիտ ձևի մեջ է «Աշնան արևը» դրամատուրգիական գաղտնիքը: Կոնկրետ բանի սպասումը գործողության պայմանական լարն է, որի վրա ծանրանում է կյանքի ոչ միայն ներկա պահը, այլև անցյալն ու հեռանկարը: Ժամանակի ու տեղի

սահմանափակումը (կլասիցիզմի վաղեմի կանոնը) բերում է դրամատիկական խտացում: Մինչդեռ այստեղ գործողության առաջին պլանում ստեղծվում է դրամատիկական վակուում և նկատում ենք, որ բուն բովանդակությունը գործողության հետադարձ ընթացքում է: Առօրյա, կենցաղային խոսակցությունը տեղի է ունենում անցյալի բեռան տակ, նայում է ապագային, և ներկա իրավիճակն ստանում է ընդհանրացնող մի իմաստ, որը տեքստում ոչ մի բառով չի արտահայտված: Այդպես է նաև վիպակում, բայց նա չունի դրամատուրգիական հենք ու լարվածք: Այդ լարվածքն ստեղծվել է հեղինակային պատումից դուրս բերված մեկ թելի պրկումով: Սպասումի մեջ է տեղի ունենում մարդկային կյանքը: Սա դրամայի ամենաունիվերսալ մոդելն է (հիշենք Բեկետի «Գողոթին սպասելը»): Չիներ այս մոդելը, վիպակը չէր դառնա դրամա: Դրամատուրգիական այս պայմանաձևը, չկրելով ոչ մի ակնհայտ շեշտ, իր հերթին և իրենից ծնել է բովանդակային նոր պլան: Մարդիկ սպասում են՝ սպասումին սովոր, անտազնապ, երբեմն մոռանալով, որ սպասում են, և սպասումը դառնում է առօրյա մշտական ուղեկիցը, կյանքը իմաստավորող զգացումը մարդու մեջ: Թվում է, հեղինակի ենթագիտակցական սնեռումն էլ այդ է, իսկ գիտակցված գաղափարը՝ կյանքի հարատևության խորհուրդը՝ մարմնավորված մայր և մայրական հող հասկացություններում: Այդ գաղափարի կրողը գլխավոր հերոսուհին է, որը ներկայացման մեջ դարձել է դերասանական հայտնություն:

Գեղարվեստական առարկայի ճշմարտացիությունը պետք է ստուգել առարկան երկար պահելով աչքի առջև: Արվեստի արժեքն իրեն դրսևորում է անմիջապես՝ ներգործում է արագ, առանց դատողության տեղ թողնելու: «Աշնան արևը» այդպես է ներգործում հանդիսատեսի վրա. շատ քիչ մարդ է անտարբեր դուրս գալիս դահլիճից: Բայց առարկայի գեղարվեստական կենսունակությունն ստուգվելու է դանդաղ, ժամանակի ընթացքում: Նկարը, եթե երկար է մնում պատին ու չի հոգնեցնում, նշանակում է այդտեղ արժեք կա: Ամենապարզունակ երգը, եթե խոսում է ականջիդ երկար տարիներ, նշանակում է այդտեղ մի բան կա արվեստից: Ներկայացումն ու դերասանի արվեստն այդպես չեն. նրանք ապրում են իրենց ժամանակի հանդիսատեսի հետ և այդ նույն հանդիսատեսի աչքի առջև ծերանում են կամ մաշվում առանց ծերանալու: Բայց երկա՞ր է մնում նրանց տպավորությունը, թե՞ ոչ՝ այս է խնդիրը: «Աշնան արևը» չի մոռացվում: Կա նաև արժեքն

ստուգելու ավելի փորձված միջոց: Ներկայացումը պետք է դիտել առնվազն երեք անգամ, քանի դեռ չի մշակվել: Եթե չես կարողանում սառն ու զգաստ լինել արդեն յոթերորդ ներկայացմանը, ուրեմն այդտեղ կա ծճմարտության մի որակ, որ ինչքան էլ թերի լինի գեղարվեստական մշակվածության առումով, ինչ-ինչ կետերում բարձր է արհեստից ու վարպետությունից: Մենք սովոր չեինք այդ ծճմարտությանը վաղուց, սովոր չեինք բացատրել դա քննադատության լեզվով: Չկարողանալով գտնել ավելի հարմար մի բառ, անվանեցի այդ ֆոլկլորային մաքրություն: Այդ որակումը թերևս այնքան էլ ստույգ չէր: Պարզ անմիջականությունից բացի այստեղ կան ավարտված բնավորություններ, դերասանական անձնավորման և տրամադրությունների փոխանցման վարպետություն, հոգեկան ներքին գույներ և այս ամենի հետ դերասանական անսպասելի մի պոռթկում՝ Վիոլետա Գևորգյանի խաղը, որ տոն ու ընթացք է տալիս ամբողջ ներկայացմանը: Եվ կա Էական մի հայտնություն: Հեղինակի մտահղացումը բացահիկ մի պատահականությամբ հանդիպել է դերասանուհու բնավորությանն ու կենսափորձին, և բեմում ծնունդ է առել սոցիալական հերոսուհու նոր տիպ: Ինչպես էլ խաղա դերասանուհին (իսկ նա միշտ չէ, որ պահում է տոնն ու երանգների հարստությունը), այդ տիպը մնում է կենդանի, ինչքան էլ փոխի իր բեմական խառնվածքի այս կամ այն գիծը (առաջ սանգվինիկ էր, հիմա դարձել է մելանխոլիկ), մնում է ծճմարիտ և առաջին անգամ դիտողի համար անսպասելի: Այդ անսպասելիությունը չէին կոսիել ոչ հեղինակը, ոչ էլ մանավանդ դերասանուհին, որովհետև մի բան է ստեղծագործողի սուբյեկտիվ նկատառումը, այլ բան՝ օբյեկտիվ արդյունքը: Այս երևույթը, որ արվեստի խորին գաղտնիքներից է, թվում է, լիովին չգիտակցվեց առաջին հինգ-վեց ներկայացմանը, բայց այժմ, երբ տարի է անցել, պետք է գիտակցվի ենթագիտակցական արդյունքը պահպանելու համար: Հերոսուհին իսկապես չգիտեր, թե ինչ սահմաններ է շոշափում իր դերասանական բնագործ, բեմադրող Արտաշես Հովհաննիսյանը անհանգիստ էր նայում բեմին ու հանդիսասրահին, իսկ հեղինակը... Նա կորցրել էր իր գրական աշխարհի մի անկյունը և այդ կորստի գնով գտել իր հերոսուհու նախատիպին: Բեմական արժեքը դառնում էր կյանքի փաստ, ներշնչման նոր աղբյուր հեղինակի համար: Նման բան հազվադեպ է լինում թատրոնում: Հրանտ Մաթևոսյանը անվերապահորեն հիացած է «քանչեղի Վիոլետա

Գևորգյանի» խաղով, բայց գիտե՞ արդյոք, որ նման բան երկրորդ անգամ դժվար թե լինի: Նա այնքան է հիացած այս փաստով, որ կարողանում է ասել. «Ես հնարավորություն եմ ընձեռում հայ դերասանուհուն Աննա Մանյանի լինելու և սպասում եմ այդ լինելիությանը»: Այս խոսքը ծնվել է հիացումից ու ոգևորությունից և, եթե ծճմարիտ էլ լինի, չպետք է մոռացնել տա, որ բեմական հնարավորություններն ու անհնարինությունները գրականության մեջ չեն: Քիչ չեն եղել կեղծ բեմադրություններ ու կեղծ դերակատարումներ միանգամայն ծճմարիտ ու խորը գրական հիմքերի վրա: Դժվարանում եմ բացասական իմաստով ընդունել հեղինակի այն խոսքը, թե «ներկայացման մեջ մենամարտ է գնում Վիոլետա Գևորգյանի և մնացած ամբողջ անսամբլի միջև»: Մաքուր անսամբլային ներկայացումները կամ չեն ունեցել դերասանական կենտրոն, կամ, եթե ունեցել են, միշտ էլ կենտրոնաձիգ ուժն առանձնացել է: Դա թատրոնի օրենքն է: Դերասանական ուժերի հավասար ու համաչափ դրսևորում մեկ ներկայացման մեջ հնարավոր է միայն տեսականորեն: Ներկայացումն անհատական աշխատանք չէ, այլ խմբական, որ կազմվում է տարբեր խառնվածքի ու նկարագրի, նաև մասնագիտական տարբեր հմտության ու տարբեր ուժերի անհատներից: Ռեժիսորական կազմակերպվածքն անհատական է, ճիշտ է, բայց ներկայացման հուզական-գեղարվեստական արժեքը որոշվում է ոչ այնքան բեմադրական մանրամասների կապակցումով, որքան դերասանական անհատների մրցությամբ այդ նույն կապակցման մեջ: Թատրոնը հնուց ի վեր եղել է ու մնում է մրցություն ու մենամարտ, և նրա ուժը պետք է տեսնել մրցության մեջ հաղթողի (անտիկ թատրոնում՝ պրոտոգոնիստ — առաջին մրցորդի) անհատականության մեջ: Մեր ժամանակներում կամ, այսպես կոչված, ռեժիսորական թատրոնի դարում անսամբլային առումով անթերի համարված բեմադրություններն իսկ հուզական ներգործում են ունենում և արժեքավորվում ամենաշատը երկու-երեք դերակատարով, որոնցից մեկը, եթե առանձնանում է, ապա դրանով լույս է սփռում անգամ ամենաթույլ (բայց ոչ անտեսանելի) դերակատարի վրա: Արտացոլման օրենքը ամենից ավելի գործում է դերասանական անսամբլում: Ստուգված բան է, որ ներկայացման մեջ դերասանական ուժեղ անհատը տոն է տալիս և ստեղծում խաղի ընդհանուր մակարդակ: Դա այն հուզական ու գաղափարական շեշտն է, որն ավելի էական է, քան ռեժիսորական դետալը, քան դերա-

սանական միջին ուժերի մասնագիտորեն հավասար տեղաբաշխումը: Ներկայացումը չի կարող ունենալ մանրամասն մշակված խաչքարի կամ ճարտարապետական կերտվածքի ավարտվածությունն նաև այն պատճառով, որ կայուն երևույթ չէ, այլ կենդանի ընթացք, կատարում: Սա թատրոնի անկատար արվեստ լինելու նշանը չէ, այլ առանձնահատկությունը: Բեմադրության արժեքը չի որոշվում մեկ-երկու անթերի ընթացող ներկայացումով, այլ նրա կենդանի գոյության ընթացքով, նրա կյանքի ընթացքով: Ասում են, թատրոնը ամենամարդկային արվեստն է, և պետք է մտածել, որ ամենից առաջ իր կենդանի և տարբեր դրսևորումների ընթացքով է մարդկային: Ինչպես մարդկային կրկնվող քայլերն ու արարքները մեկը մյուսի բացարձակ կրկնությունը չեն, և անհատը դրսևորվում է իր կարճ կամ երկար կյանքի ընթացքում, այնպես էլ բեմադրության ամբողջական արժեքը քարացած խաչ չէ, ոչ էլ ավարտված ու տպագրված խոսք, այլ կրկնվող ընթերցում տարբեր երանգներով ու իմաստներով: Ներկայացումից ներկայացում փոփոխվում են կարծես աննշան մանրամասներն ու իմաստային երանգներ, և հանդիսատեսի մասնակցությամբ կազմվում է բեմադրության կյանքը: Բեմադրության գտնված պատկերն ու տրամադրությունը երբեմն սկսում են փլվել առանց միզանսցենի փոփոխության, երբեմն թարմանալ ու ավելի կենտրոնանալ, նայած որքան է գլխավոր դերակատարից եկող անտեսանելի հոսանքը, նայած ինչպես է աշխատում բեմադրության սիրտը: «Աշնան արևը» սիրտ ունեցող բեմադրություն է և ապրում է այդպես՝ մեկ տաք, մեկ սառը գույներով, նայած ինչ շեշտով է խաղում հերոսուհին, իր խառնվածքի որ գծերով է դրսևորվում՝ սանգվիինիկ է թե մելանխոլիկ, կատակաբան թե մելոդրամատիկ: Այս բոլոր գծերը կան նրա դերակատարման մեջ, և, թող զարմանալի չթվա, Վիոլետա Գևորգյանի ձեռքին են բեմադրության բոլոր արգելակներն ու լծակները. նա է որոշում ներկայացման և՛ տոնը, և՛ տեմպառիթմը:

Այսպես բեմադրության օրվանից գրեթե մեկ տարի անց դիտեցի ևս երկու ներկայացում: Եվ ին՛չ. գլխավոր դերակատարից եկող հուզական հոսանքը թուլացել էր (հիշեցրի իրեն), բեմադրական հորինվածքի մասերը կարծես անջատվում էին իրարից: Եվ ահա ոչ հուզական խաղը հնարավորություն էր տալիս տեսնելու բեմադրության անատոմիան, նրա կառուցվածքի ճշգրտության աստիճանը: Մասերը թեպետ անջատվում էին իրարից, բայց

չէր խախտվում ներկայացման ամբողջական, սահուն ընթացքը: Երբ ռեժիսորական դետալները կամ տեմպառիթմային տարերքը չեն խեղդում դերասանին, ասում են՝ ռեժիսորը չի խանգարել դերասանին: Կարծում եմ, սխալ կլինի այդպես բնութագրել Արտաշես Հովհաննիսյանի աշխատանքը: Այստեղ ավելի նուրբ բան կա: Բեմադրողը մտածել է ոչ այնքան միզանսցենի, որքան գործող անձանց փոխհարաբերությունների կազմակերպման վրա: Սա արտաքուստ շատ պարզ, բայց ըստ էության ռեժիսորական մտածողության բարդ եղանակ է: Բեմադրության մեջ չկան հոգեբանորեն չպատճառաբանված վիճակներ, թեպետ ինչ-որ տեսարաններ կարելի է լրացնել ու հղկել: Բովանդակային առումով մեկ սպիտակ կետ կա, որ գալիս է բեմական տարբերակի տեքստից: Ադամի կերպարը այստեղ է բերված «Օգոստոս» վիպակից, և նրա հարաբերությունն իր եղբոր հետ անորոշ է, ակնարկվում է մի խոսքով, որը Սիմոնի դերակատար Կիմ Երիցյանն արտասանում է սրտնեղած հեզնանքով, վիճակը հրստակելու համար՝ «հորեղբոր ձին դազախների համար է»: Եղբայրներն իրար հետ չեն խոսում, և կարծես թե հայտնի է, թե ինչու, բայց դա պետք է որոշակի դառնա: Երաժշտությունը, որ թե ինչու, բայց դա պետք է որոշակի դառնա: Երաժշտությունը, որ Տիգրան Մանսուրյանը գրել է «Աշնան արև» կինոնկարի համար, ներկայացման մեջ չի կրում դրամատիկական ֆունկցիա, չի դառնում «գործող անձ», մնում է մթնոլորտ ստեղծող լրացուցիչ հընչուն: Այդ մթնոլորտը տրամադրող է խաղաղ արևածագի նման, բայց երբ երաժշտությունը զուգերգի մեջ է մտնում հերոսուհու լիրիկական մենախոսությունների հետ, որպես տրամադրությունը զարդարող միջոց, շեշտվում է մելոդրամատիզմը ոչ թե տրամադրության առումով (դա կարող է լինել և ավելորդ չէ), այլ որպես բեմադրական ոճ:

«Աշնան արևը» լավագույն իմաստով անսամբլային բեմադրություն է, և դերակատարները հնարավորություն ունեն ծշտվելու ու դեռ բացահայտվելու արդեն գտնվածի սահմաններում, եթե չզգան ստեղծագործական հոգնություն, որի նշանները կան: Դերասանական խնդիրները պետք է թարմացվեն, և երկրորդական մանրամասներին չպետք է տրվի Էականին հավասար նշանակություն: Այդ եղանակով ուղադրություն հրավիրելու միտում ունի նաև Կիմ Երիցյանը, որի կերպարը ինձ շատ է համոզում իր բնորոշ հնչերանգով, լուսություններով, երկդմի վիճակներով: Հեղինակը համաձայն չէ նրա հետ, և գուցե կարելի է պատկերացնել Սիմոնի մեկ այլ տարբերակ: Բայց (թող ծաշակի հարց համարվի) ես

չեմ ուզում բացառել այս տխուր, տարօրինակ ու անհավասարակշիռ Սիմոնին: Երբեմն նշանակալից խաղի միտում ունի նաև Վեմիր Խաչիկյանը (Ադամ): Թվում է, այս մարդու մեջ ավելի շատ հոհեկան բթություն պետք է լինի, քան իմաստություն: Ուրեմն, ինչո՞ւ ցույց տալ ավելի հոգեկան տխրություն, քան կա դերակատարի ակնհայտ նկարագրում: Այս առումով, Ադամին ավելի մոտ է Բազիկ Բարսեղյանը: Նրա մուտքը նոր տոն և նոր գույն է ավելացրել ներկայացմանը: Կարծես հյուր է եկել մի նոր մարդ, մտքերը թաքցրած, եղբորը խորթ, գերության ու աքսորի մեջ կոփված, սրված հայացքով, իր ներքին կյանքով օտարացած, բայց բազուկը պինդ, կացնի և ուրազի սովոր: Այդ դերը դեռ մշակման կարիք ունի, բացահայտվելու հնարավորություն, եթե դերասանը կարողանա դարձնել այնքան ամբողջական, ինչպես իր խաղացած նախագահ Սանասարը «Կայարան» բեմադրության մեջ:

Բեմադրությունը պահպանելը տեխնիկական գործ չէ, այլ շարունակվող, կենդանի ստեղծագործություն, և ինձ թվում է, ճիշտ կլինի փոփոխություն չմտցնել ռեժիսորական ձեռագրում: Եթե հեղինակը տրամադիր է, կարող են լինել նաև տեքստային հավելումներ, կարելի է երաժշտությանը տալ առանձին դեր և անպայման պահպանել խաղի ներփակ մթնոլորտը, չստեղծել երկրորդ պլան: Թող ոչ մեկը, ոչ մի հարևանուհի չմտնի այս բազուկը, բայց թող դրսից լսվի բնության ձայնը՝ գուցե սագերի աղմուկ, հորթի բառաչ կամ մոտակա անտառից լսվող փայտփորիկի հարված... Բնության ձայները կարող են լինել շատ գուսպ, բայց իմաստավորված ու շնչավորված: Ինքնաթիռի ձայնը հեշտ գտնված, բայց բեմականորեն իմաստավորված էֆեկտ է, խոսում է դրսի մեծ աշխարհից: Օդ և առարկայություն, ահա թե ինչ է պետք այս ներկայացմանը: Եվ պետք է մթնոլորտն ամեն անգամ, ու ամեն ներկայացման թարմացնել դերասանական հույզով, խաղային տարերքով, որ «Աշնան արևը» մայրամուտ չունենա:

ԲՈՎԱՆՂԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	3
Պատմություն և տեսություն	5
Հունական թատրոնը Հայաստանում	16
Հայ ժողովրդական դրամայի ակունքները	48
Միջնադարյան թատրոնի նեգատիվ տեսությունը	64
Դպրոցական դրաման որպես միջնադարյան մշակույթի ֆենոմեն	102
Երկու խոսք Սիրանուշի վարպետության մասին	108
Թատերայնության սկզբունքն ու եղանակները բեմական խոսքում	128
Փափագյալի խոսքը	150
Շեքսպիրի «Լիր արքան» Փափագյալի պատկերացմամբ	162
Արմեն Գուլակյանը թատերական մանկավարժ	
Քննադատություն	185
Սատիրա առանց ծիծաղի	192
Մարդկային ձայն	197
Դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի մասին	211
Հոգեբանական ծմարտության մոռացվող արահետով	
Երբ թատերային ձևը փնտրվում է դրամատուրգիական բռավնդակությունից դուրս	218
«Համլետի» դատաստանը Երևանի դրամատիկական թատրոնում	228
Ծրագրային ներկայացման արժեքով	244
Պատմականությունը բեմական լույսի տակ	251
Սոցիալական հեգնանքը թատրոնի լեզվով	260
Ում ուսերին է երկիրը	268
Խորն ու ծմարիտ ինչպես կյանքը	283
Ո՞րն է թատերական արժեքի չափանիշը	

ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ԹԱՏՐՈՆ. ՀԻՆ ԵՎ ՆՈՐ ԱՐԺԵՋՆԵՐ
(Հոդվածներ)

ГЕНРИХ ВАГАНОВИЧ ОГАНЕСЯН
ТЕАТР, ЕГО НЕПРЕХОДЯЩИЕ ЦЕННОСТИ

(На армянском языке)
Издательство «Советакан грох»
Ереван, 1986

Խմբագիր՝ Օ. Ա. Մարկոսյան
Նկարիչ՝ Ս. Գ. Սաֆյան
Գեղ. խմբագիր՝ Զ. Ե. Գասպարյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ա. Վ. Հովհաննիսյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Վ. Դ. Ազատյան

ИБ 5349

ՀՀանձնված է շարվածքի՝ 1.09.86 թ.: Ստորագրված է տպագրության՝ 22.12.86 թ.:
ՎՅ 09147: Ֆորմատ 84×108¹/₃₂: Թուղթ՝ տպագր. № 2: Տառատեսակ՝ «Ար-
մենուտի»: Տպագրություն՝ բարձր, 15,54 պայմ. տպ. մամ., 15,1 հրատ. մամ.:
Տպաքանակ՝ 3000: Պատվեր՝ 803: Գինը՝ 1 ո. 30 կոպ.:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի
պետական կոմիտեի № 6 տպարան, Երևան, Թումանյան փող. 23/1:

Типография № 6 Госкомитета по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли Арм. ССР. Ереван, ул. Туманяна, 23/1.