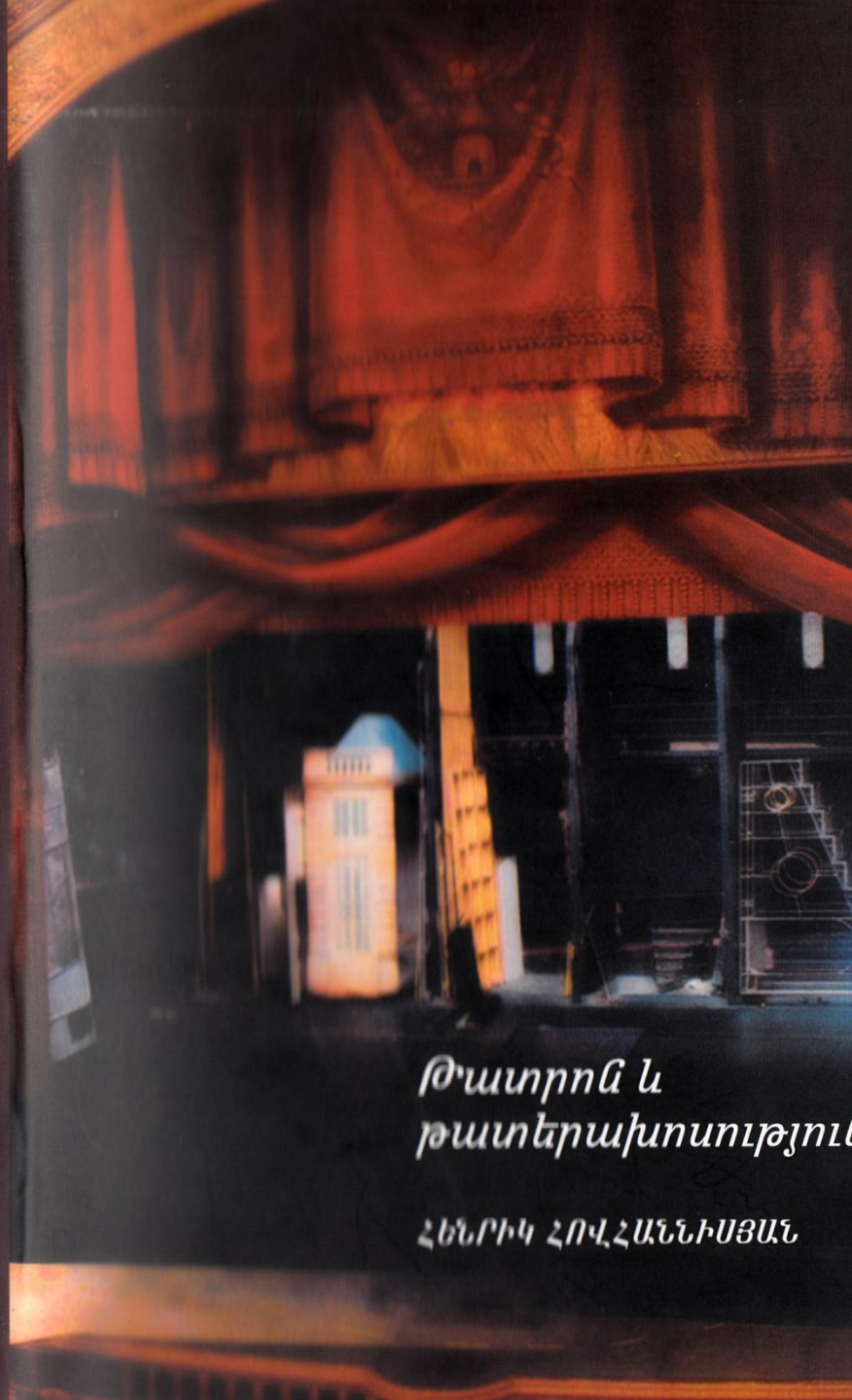


Թատրոն և թատերախոսություն



Թատրոն և
թատերախոսություն

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ



Թատրոն և թատերախոսություն

Թատրոն և
թատերախոսություն

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍԹԱՆ

ՍԱՐԳԻՍ ԿԱԶԵՆՑ

Ո՞վ է ՓԱԿԵԼ ԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆԸ

Թատրոնի փակելը լավ նշան չէ: Եվ, այնուամենայնիվ, իրողությունն է:

Համարել այդ վարչա-կազմակերպական պարզ միջոցառում, կապել մեկ թատրոնի ու մեկ անձի հետ, կամ թատրոնի ճգնաժամը միայն թատրոնով բացատրել նշանակում է տեսնել իրողության սոսկ մակերեսը:

Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնը բացակա է, վարագույրն իր տեղում չի բացել, թատերաշրջանը չի սկսվել: Սա աննախադեպ փաստ է թատրոնի յոթանասուններեք տարվա պաշտոնական պատմության մեջ, և մշակույթի նախարարությունը վավերացրել է այդ վարչական իրավունքով: Տեղի է ունեցել օրինական լուծարք (դա կարող էր լինել նաև թատրոնի ներկայության պայմաններում), որին հաջորդելու է վերակազմումը ձևականորեն այլ անուն կրող մի նոր հաստատություն:

— Ես դրան համաձայն չեմ,— ասում է դերասան Յուրի Ամիրջյանը:

— Ես էլ համաձայն չեմ,— ասում եմ,— բայց թատրոնը վաղուց գոյությունն չունի:

— Որոշումը նույնիսկ ուշացած է,— ասում է գրականագետ բարեկամս՝ Հենրիկ Բախչինյանը, որ ժամանակին թատրոնի գրական մասն է վարել:

Այո՛, այնքան է ուշացած, որ արձագանք չի տալիս: Իսկ գարեջրատնային մակարդակի գրույցները թատրոնի խնդիրը չեն շոշափում, այլ Խորեն Աբրահամյանի անձը, որ աստանդական է դարձել անորոշ ժամանակով: Այս ամենն այնքան անլուրջ է, որքան թատրոնի գոյությունն է անլուրջ արդեն քանի տարի:

Թատրոնի քայքայումը մեկ անձի հետ կապելը հեշտ է ու պարզ, մանավանդ եթե այդ անձն ամեն ինչ անում է այդ «պատիվն» արդարացնելու համար:

— Նա Ֆիզիկապետ է սպանել թատրոնը,— ասաց նկարիչ Եվգենի Սաֆրոնովը,— բարոյապետ մեռածին սպանել է Ֆիզիկապետ:

Սա ամենադիպուկ խոսքն էր, վիճակի թերևս ամենաճիշտ գնահատականը:

Հասկանալի է, բայց արդյո՞ք բարոյական մահը վերաբերում է մեկ խմբի: Մեկ խումբը կարող է ստեղծագործական հոգնածություն ապրել ու սպառել իրեն: Ամենակենսունակ խմբերն էլ (այդպիսին է եղել Սունդուկյանի անվան թատրոնը) թարմությունը պահում են այնքան, որքան դերասանական մեկ սերնդի լիարժեք ստեղծագործական կյանքն է՝ երեք տասնամյակ:

Բարոյական մահն այլ բան է:

Նախարարության հրավիրած ժողովում (1995 թ., նոյեմբերի 24), երբ փակման որոշումն արդեն մտածված էր ու հայտարարվեց, այնպիսի հանգստություն էր ոմանց դեմքին, կարծես աղետը շատ հեռու է իրենց դռներից: Յուրաքանչյուր թատրոնի ղեկավարի համար գոյությունն ունի իր թատրոնը, ինձ համար՝ հայ թատրոնի գաղափարը, որ կարևոր չէ, թե ինչ հարկի տակ է իրականանում: Այդ գաղափարն է վտանգված, և գլխավոր թատրոնի փակումն այդ է ասում: Պատճառները մեկ թատրոնում չեն և միայն թատրոնում չեն:

— Մտավորականությունը թատրոն չի գալիս,— ասաց

Սոս Սարգսյանը հունվարի 28-ի իր հեռուստազրույցում, և խոսքը միայն Սունդուկյանի անվան թատրոնի մասին չէր:

Իսկ ո՞վ է թատրոն եկողը: Պարզված է այսօրվա փոքրաթիվ հանդիսատեսի ընկերային-դասային կազմը: Այդ ի՞նչ «վերնախավ» է:

Երեսուն տարուց ավել է, որ գրագետ մարդկանց մի մեծ խավ հեռու է թատրոնից.

– Գնամ, ո՞ւմ տեսնեմ...

Այս խոսքն են ասում ավագ սերնդի մարդիկ, մտավորական, թե ոչ մտավորական: Նրանցից շատերը թատրոնում եղել են հրդեհից առաջ, երբ հին շենքի դռներին դեռ երևում էր «այսօրվա տոմսերն սպառված են» հայտարարությունը, երբ տոմսարկղի մոտ հարցնում էին «ո՞վ է խաղում», և լինում էին տոմսը վերադարձնողներ, երբ պարզվում էր, որ գլխավոր դերակատարը փոխված է: Եվ գլխավորը մեկը չէր:

Եղել է այդպիսի ժամանակ: Ոչ ոք թող չփորձի ժխտել՝ հանուն այսօրվա թատրոնի չունեցած հեղինակություն:

Մեր ազգային թատրոնի հոգեվարքը վաղուց է սկսվել՝ այն օրվանից, երբ սկսեցին կոլեկտիվ հայտեր պարտադրել, թատրոն բերել թատրոնի կարիք չունեցողների և շրջակա գյուղերի բնակիչներին՝ հատուկ, կազմակերպված ձևով: Վերջ: Քաղաքային կենցաղի խորհրդանիշը գրկվեց իր խորհրդից: Քաղաքացիական զգացմունքների մարումով թատրոնը կորցրեց իր հասարակական հողը, կամ մեզանում չկար այլևս քաղաքացիական կյանք, չկային հասարակական ձգտումներ: Չկային, բայց պահվում էին որոշ ձևական նշաններ, մեկն էլ՝ թատրոնը, որպես ուշացած քաղքենիություն կենցաղի զարդ: Թվում էր, թե այդ հաստատություն փակման անորոշ լուրը որոշ վերաբերմունք է առաջացնելու, բայց ոչինչ էլ չեղավ: Թատրոնը գոյություն

չունեի հասարակայնություն համար, և հասարակությունն էլ՝ թատրոնի:

Այս է, որ կա թատրոնի բարոյական մահը:

Ասված է և անվիճելի է, որ «Թատրոնն իրականանում է ոչ թե բեմում, այլ հանդիսականի սրտում» (Մ. Վոլոշին): Բայց ո՞ւր է հանդիսականը, ո՞վ է, ի՞նչ սիրտ ունի, զգացմունքների ի՞նչ որակ, և ի՞նչ է փնտրում: Թատրոնը չի կարող հույսը դնել մտավորականության կամ ինչ-որ, այսպես կոչված «էլիտայի» վրա: Թատրոնը վերնախավային արվեստ չէ, և չկա էլ այդպիսի արվեստ: Վերնախավը կեղծ հասկացություն է քաղաքակիրթ հասարակության մեջ: Իսկ թատրոնը հասարակական համերաշխության վայր է: Դահլիճի ավանդական նվիրակարգային տիպը նախատեսում է հասարակության բոլոր խավերին: Եթե հասարակության բոլոր խավերն այնտեղ չեն, նշանակում է թատրոնը մասնակից չէ ժողովրդի կյանքին, չի մտել նրա երակը: Ի՞նչ արժե այլևս թատրոնի ֆիզիկական գոյությունը, ի՞նչ արժեն հատուկ բեմագրված խոնարհման («պոկլոն») տեսարանները, կեղծ ծափահարությունները, ծաղիկները, համբույրները և այլն...

Ինչքա՞ն կարելի է խնամել այս կեղծիքը, փայփայել մեռած մի գաղափար:

Ինձ համար վաղուց արդեն ծանր պարտականություն է թատրոն մտնելը, առավել ևս՝ գրիչ շարժելը...

Թատրոնը տարբերվում է բոլոր արվեստներից իր հասարակական վիճակով: Սա ոչ ներփակ է, ոչ էլ ազատ, շարժվում է իրականությունը համընթաց, որպես նրա բարոմետրը: Նրա բարոյա-հասարակական դերը հաճախ գերազանցում է գեղարվեստականին, և այդ արտագեղարվեստականն է թատրոնի խարխուլը: Թատրոնը խախտվում է, եթե խախտվում է նրա բարոյա-հասարակական հողը: Հայ իրականության մեջ եղել է այդ խարխուլը. բեմն ընդունվել է որպես հայրենիքի

խորհրդանիշ, կենդանի առասպել և հավաստում ազգային-քաղաքացիական իդեալներին, մարմնավորել հավատի ու սպասման գաղափարները մի «Արչակով» կամ «Վարդանով», «Համլետով» կամ «Դոկտոր Շտոկմանով»: Եվ այդ նույն գաղափարների պարտությունները կամ արժեզրկումով էլ արժեզրկվել է բեմը: Քաղաքական մետամորֆոզներն այստեղ կարևոր չեն, կարևորը հասարակության գեացմունքների որակն է:

Եվ այսպես, մայրամուտի շեփորը հնչել է 1961 թվին, «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունում, որ ունեցավ մեկ հայտնություն՝ Վարդուհի Վարդերեսյանի Ջոնին: Այստեղ երևաց Հրաչյա Ներսիսյանի ստեղծագործական հոգնածությունը, ապա՝ Վահրամ Փափազյանի ֆիզիկական սպառումը:

Այս ներկայացմանը հաջորդեց ճակատագրական հրդեհը:

Սուևդուկյանի անվան թատրոնի պատմությունն այստեղ ավարտվում է: Նրա վերջին վկան՝ Գուրգեն Զանիբեկյանը վախճանվել է տասնութ տարի առաջ:

Թատրոնի հետագա ընթացքն այլ է:

Այն, ինչ եղել է վերջին երեք տասնամյակի ընթացքում, լուսավորված է անցյալի աղոտ ցուրով: Դերասանական նոր սերունդը, որ այսօր ավագ է, բերեց եռանդ ու թարմություն, բայց ոչ գեղարվեստական նոր գաղափար: Եթե եղավ մի դերասան, որին տեսնելու համար մարդիկ թատրոն էին գնում, Մհեր Մկրտչյանն էր: Այս մասին գրել եմ քսանմեկ տարի առաջ: Եվ մեկն էլ եղավ՝ Խորեն Աբրահամյանը, որ ինքնաստեղծվեց իր անձով, որպես անձնականացման արվեստի կրող, վարպետացավ որպես հոգեբան դերասան, բայց հոգևոր բովանդակությունից զուրկ և չգարձավ այն դեմքը, որին տեսնելու համար մարդիկ թատրոն գալին: Հանդիսականի միջին խավը համակրեց Սոս Սարգսյանին, նրա դիմագծերում փնտրելով ազգային առաքյալի իր պատկերացումը:

1961 թվականից այս կողմ ստեղծվել են ինչ-ինչ արժեքներ, եղել են դերասանական հայտնությունների պահեր (Էդգար Էլբակյանի Գիքոն «Պեպոյում», 1966-ին, Սոս Սարգսյանի Մացակը «Հացավանում», 1981-ին), բայց գեղարվեստա-ոճական նոր որակ չի ստեղծվել, նոր թատրոնի գաղափար չի ծնվել: Ընդհակառակը՝ գլուխ է բարձրացրել թատրոնի քաղքենիացումն ու գոեհկացումը և, որպես հակազդում, գավառական մոդեռնիզմը: Բարոյական չեղբուրությունը հասցրեց բարոյական կուրություն, և սոցիալական դեմագոգիան ծախվեց որպես համարձակ խոսք («Անավարտ մենախոսություն», բեմադրությունը Խ. Աբրահամյանի), թարսվեցին «Խաթաբալան» ու «Մեծապատիվ մուրացկանները» (բեմադրությունը Հ. Ղափլանյանի), կանխվեց քննադատությունը, հետ վերադարձվեցին հոգվածներ...

Դե, հիմա «Փրկեք մեր հոգիները»:

Այս բեմադրությունը եղավ ճիշտ ժամանակին (1990 թ., Ն. Մատուրյան): Դա փլվող իրականության ամենագոյուն արձագանքն էր, նատուրալիստական փոխակերպումը սպասվող փակուղու, առարկայական և իրային ճշմարտությունում, հոգեբանախոսական ու վերանցումային (տրանսցենդենտ): Թվում էր, ահա, թատրոնը բունեց կյանքի երակը, բայց ոչ...

Չհանդուրժվեց:

— Ես թույլ եմ տվել, — ասաց ղեկավարը հպարտ ու վիրավոր:

— Թույլ ես տվել, որ բեմադրիչը բեմադրի՞, — հարցրեցի:

— Հա՛:

Փակեց ավտոմեքենայի դուռը Խորեն Աբրահամյանն ու հեռացավ:

Այն, ինչ ծագելու էր իր գլխում, ծագել էր ուրիշ տեղ: Չէր կարելի:

Թատրոնը քանդված էր, և խորհրդակերպվեց այդ

պատկերը առաստաղից կաթող ջրի ձայնով, կոյուղու խողովակներով, խավարով, սև ու մուժ գգեստներով, և հանդիսասարհ ներխուժող քամին թուղթ ու փոշի փչեց մեր աչքերին («Դոկտոր Ստոկման», բեմադր. Խ. Աբրահամյանի, 1991 թ.): Չտեսանք ղեկավարի ուսին թառած «ոսկե թռչունը», որ եկել էր հյուսիսային մեծ թերակղզուց:

– Ես պետք է այնպես անեմ, որ հայ թատրոնի անունը սավառնի ամբողջ աշխարհում, – ասաց նա Հայաստանի թատերական գործիչների միության նախորդ համագումարում:

Թատրոնի փետուրները ցրիվ են եկել: Հեռացածները կազմել են երկու առանձին խումբ, և նրանցից մեկն ընդունել է ավանդապահության դրոշը:

– Պահպանողականութունը թատրոնի ուժն է, – ասում է Սոս Սարգսյանը:

Այո՛, ակադեմիական թատրոնի նպատակը նաև թանգարան լինելն է: Ես ոչ գավառական մոդեռնիզմի կողմնակիցն եմ, ոչ էլ տեղական ավանգարդիզմի, գիտեմ, որ թատրոնն ավանդական արվեստ է ու չպետք է կորցնի իր պատմական առանցքը: Բայց նա իրականության կենդանի զուգահեռն է, հասարակական առաջադիմության ծանրաչափը և անսխալ ցույց է տալիս եղանակը: Մտեք որևէ երկրի մայրաքաղաք, ոչինչ մի տեսեք, թատրոնը տեսեք, ամեն ինչ կիմանաք:

Եթե ժողովուրդն ունի հասարակական ինքնակազմակերպման սեփական փորձ, իր բարոյա-հասարակական իդեալները, կունենա նաև քաղաքացիական կյանք, կունենա թատրոն: Քաղաքակիրթ հասարակության մեջ թատրոնը ծնվում է ինքնին: Թատրոնը չեն փաթաթում հասարակության վզին: Քաղաքակիրթ հասարակության մեջ է արժեքավորվում անհատը, դրսևորվում արտիստը: Եթե հասարակութունը քաղաքակիրթ է, կրթված մարդը չի թաքնվի, չի կորչի, և արտիստն էլ չի կորչի,

դուրս կգա հրապարակ, միջավայրը կտեսնի ու կբարձրացնի նրան:

Թատրոնը չէ, որ կյանք է ստեղծելու մեր աշխարհում: Կյանքն է թատրոն ստեղծելու: Թատրոնն արմատ չէ, ծաղիկ է և ծաղկում է, եթե հող ունի և արմատ: Եթե նա թռչում է, թերթերն ու ցողունը խնամելով չես փրկի. արմատը ջրի կամ տնկի նոր ծաղիկ, ցանիք նոր սերմ: Չի՞ աճում, հո՞ղն է արատավորվել...

Թատրոնի խնդիրը թատրոնի խնդիրն է:

Թատրոնը կբացվի, բայց ո՞ւմ համար, ի՞նչ հասարակական անհրաժեշտությամբ, բարոյա-գաղափարական ի՞նչ ձգտումներով, ի՞նչ հոգևոր բեռով, գեղարվեստական ի՞նչ իդեալով:

Ի ՊԱՏԱՍԽԱՆ ՄԻ ԽՐԱՏԱԿԱՆ ԳՐՈՒԹՅԱՆ

Անսպասելի է, զարմանալի է պարոն Լևոն Հախվերդյանի բանավիճային ելույթն ապրիլի 4-ի «Ազգ»-ում, ի մերժումն իմ հարցադրման՝ «Ո՞վ է փակել ազգային թատրոնը»:

Ծանոթ են բառերը, չափանիշները, փաստարկները, նույնիսկ հրամայական ու սաստողական վերնադիրը՝ «Ձի կարելի: Ոչ մի դեպքում չի կարելի»:

Նորն ու զարմանալին հեղինակի տակտիկան է: Իմ հոդվածը տպագրվել է փետրվարի 14-ի «Ազգ»-ում: Պարոն Հախվերդյանը դանդաղ կարդացող է, դանդաղ գրող է, ոչ էլ ժամանակ ունի երկար մտածելու: Բայց այս անգամ երկար է մտածել՝ քառասունինն օր, «մինչև դարձան կկվի ձեն ածելը»: Նա հետաձգել է իր թախիծը, և ընթերցողի համար դժվարացել է պարզել՝ ինչ է ասված Հենրիկ Հովհաննիսյանի փետրվարի 14-ի հոդվածում, և ինչն է վիճարկում Լևոն Հախվերդյանը ապրիլի 4-ին:

Պատասխանիս նպատակն է պարզել՝ ի՞նչ դիրքից է պարոն Հախվերդյանը «բարձր գնահատում» Հենրիկ Հովհաննիսյանի թատերագիտական աշխատությունները հայ հին, միջնադարյան և XIX դարի թատրոնի վերաբերյալ և ի՞նչ դիրքից է կայացնում իր հարցական վճիռը նրա «գեղագիտական կուրուլթյան», «ժամանա-

կակից թատրոնի թյուր ըմբռնման, թե մի ուրիշ բանի» մասին, որ, ինչպես խոստովանում է, չգիտե՝ ինչ է:

Պարոն Հախվերդյանի թատերագիտությունը (ըստ գրքերի) սահմանավորված է 1901–65 թթ. հայ թատրոնով և այդ ժամանակահատվածի իր մեկնաբանություններով, ոչ ավելին: Ինչ վերաբերում է վերջին երեսուն տարիների աղքատությունը, որ, ըստ Հախվերդյանի, «պետք է դասել այդ թատրոնի ամենալավ էջերի շարքը», մեր տեսած մոտավոր անցյալն է, դեռևս ընթացիկ խոսք ու գրույցի նյութ: Սա, ինչպես պարզվում է, պարոն Հախվերդյանի անդաստանն է, և ոչ ոք իրավունք չունի տեսնելու՝ ինչ են ցանկ այնտեղ, որ չի ծլում:

«Ի՞նչ իրավունքով, — բացականչում է տերը, — ի՞նչ խղճով, ի՞նչ կռվանների հիման վրա է թատերագետն այդպես անգթորեն աղքատացնում ազգային թատերական մշակույթի պատմությունը»:

Չեմ ըմբռնում այս աղիողորմ ոճը:

Ոչ ոք չի կարող «անգթորեն աղքատացնել» պատմությունը, քանզի պատմությունն ինքն անդուլթ է:

Ասածս կարելի է ստուգել պարզ ընկերաբանական հարցումով: Ներկայիս ավագ սերնդի հիշողությունից չի ջնջվել Սունդուկյանի անվան թատրոնի 40–50-ական թվականների դերասանական սերնդի դեմքը, և նույն մարդիկ ամենևին ոգևորված չեն խոսում 60-ական թվականներից այս կողմ եղածի մասին:

Թատրոնը ժառանգություն կամ ունեցվածք է, այլ ամեն պահ անցյալի վերածվող մի ընթացք, որ անհնար է աղքատացնել կամ հարստացնել: Հասարակական օրգանիզմում դա այն երակն է, որ ժամանակից շուտ է ցամաքում և ցույց է տալիս սպասվելիք փուլզումներն ու ճգնաժամերը: Եթե թատրոնի դերը նվազում է հասարակության ու անհատի կյանքում, ուրեմն հասարակության ապագան կասկածելի է: Թատրոնով է որոշվում «դարի բարոյական ջերմաստիճանը» (Գր. Արծրունի), և

եթե քաղաքագետները կարողանային ըմբռնել այդ...

Այո, թատրոնի ճգնաժամը մեզանում վաղուց է սկսվել, հասկանալի է՝ ինչու և ինչպես: Այս է փետրվարի 14-ի «Ազգ»-ում տպագրված իմ հոդվածի ելակետային դրույթը:

Ինչ վերաբերում է Խորեն Աբրահամյանի վերջին տարիների վարքագծին, որ ավելի կարևոր է թվում իր ինտրիգային-«դետեկտիվ» կողմով, ապա դա սոսկ միջադեպ է այս պատմություն մեջ, նարդի խաղացողների զրույցի թեմա: Խորենը չէր կարող մի ազգային թատրոն ջախջախել, եթե այդ թատրոնը նախապես մեռած չլիներ: Պարոն Հախվերդյանը սարսափում է, իմանալով, որ, իր խոսքերով ասած, «մեղքը գործված էր ավելի քան երեք տասնամյակ առաջ»: Նրան ավելի է հետաքրքրում Խորեն Աբրահամյանի մեղքը, ինձ ուրիշ բան՝ թատրոնի բարոյա-հասարակական հողի խարխուլումը: Ես թողնում եմ թատրոնի փակման ակնհայտ պատճառները, թողնում եմ թատրոնական օրգանիզմի դանդաղ մահացման սուբյեկտիվ գործոնները (դա առանձին խոսակցություն նյութ է) և առայժմ խոսում եմ հողի ու արմատի մասին: Ծաղիկը թոշնում է, թերթերը խնամելով չի փրկվի, հողն է արատավորվել, ասում եմ, և նոր չէ արատավորվել: Պարոն Հախվերդյանի համար այդ հարցը գոյություն չունի: Ասում է «մեր իրականությունն անբնական պայմանները» և որոշում՝ «կարգին մարդկանց տնօրինության պայմաններում թատրոնի պատմությունն այլ ընթացք կունենար»:

Դժվար է վիճել մի մարդու հետ, որն արհամարհում է միտքը և իր սեփական չափերին է հարմարեցնում ամեն ինչ:

Ընթերցողին հասկանալի լինելու համար չեմ կարող ավելորդ անգամ վերարտադրել գրվածը, կոպեկանոցների վերածել հարցը: Բայց հետևելով հիմնական դրույթի տրամաբանությունը, ստիպված եմ ասել, որ թատրոնը

կարող էր մեռնել նաև իրականություն բնական պայմաններում, «կարգին մարդկանց տնօրինության պայմաններում»: Այդպես էլ եղել է: Միանգամայն կարգին մարդ է եղել Վարդան Աճեմյանը և, ոչ մի կասկած, տաղանդավորագույն, բայց նրա օրոք թատրոնն արդեն բռնել էր վայրէջքի ճանապարհը: Հասարակական հողն սպառում էր իրեն արդեն 50-ական թվականների կեսին, և մյուս կողմից ծերանում էր թատրոնը դերասանական տարիքով, գեղարվեստական ու ոճական նկարագրով: Բնական է, ուղղություն ու ոճի կրողը լինում է մեկ սերունդ, և թատրոնի կյանքն էլ ավարտվում է մեկ սերնդի աստիճանական հեռացումով: Շարունակությունը լինում է թատրոն, նախկին շենքում և նախկին անունով, բայց նոր թատրոն: «Սերնդափոխություն» ասվածը կեղծ հասկացություն է: Նոր սերունդը, հայտնի բան է, եթե դառնում է ոճի և ուղղության ավանդապահը, մեռցնում է թատրոնը: Իսկ եթե վարպետություն է սովորում (դա այլ բան է) և գալիս իր ոճով ու գեղագիտությունը, ծնունդ է տալիս նոր թատրոնի:

Պարոն Հախվերդյանը վշտանում է, իմանալով, որ յուրաքանչյուր թատրոնական կազմակերպություն գոյատևում է երեք տասնամյակ (գեղարվեստա-ոճական առումով, ոչ թե կազմակերպական): Նա օրինակ է բերում «Կոմեդի Փրանսեզի» երեք հարյուր տասնվեց տարին, մոռանալով, որ թատրոնն անցյալում անհամեմատ պահպանողական հիմնարկ է եղել: «Կոմեդի Փրանսեզն» իր պատմական դերն ավարտել է ռոմանտիզմի դարաչափանում, և այսօր հպարտ է ոչ որպես կենդանի թատրոն, այլ հարյուր հիսուն տարվա թանգարան: Մոսկվայի Փոքր թատրոնի օրինակն էլ տեղին չէ: Այս թատրոնն էլ ավարտել է իր պատմական դերը XIX դարի 90-ական թվականներին, երբ ազգային-ավանդական կենցաղագիտությունը տեղի էր տալիս Գեղարվեստական թատրոնի հոգեբանական նատուրալիզմի առաջ: Վերջապես,

Գեղարվեստական թատրոնն էլ ավարտեց իր պատմական դերը XX դարի 30-ական թվականներին:

Թատրոնի պատմութունը, ըստ պարոն Հախվերդյանի, պիեսների, բեմադրիչների, ներկայացումների ու դերակատարների շարք է: Բայց դա պատմության փաստագրութունն է միայն: Պատմութունը գեղարվեստական համակարգերի, ուղղությունների և ոճերի շրջափոխությունն է և հարաբերությունը կյանքի վայրիվերումների, ժամանակի բարոյա-հասարակական ձգտումների հետ:

Այսպես մտածենք ու տեսնենք, թե փոխվե՞լ է արդյոք Սունդուկյանի անվան թատրոնի գեղարվեստա-ոճական ուղղությունը 50-ական թվականների կեսին, Վարդան Աճեմյանի «Նամուս»-ով, որ այնքան թմբկահարել են պարոն Հախվերդյանն ու իր միջավայրի քննադատները: Ավանդապաշտ վարպետն այդտեղ ընդամենը շահարկել էր երիտասարդ դերասանների ակներև հնարավորությունները: Իսկ ո՞րն էր այդ երիտասարդների (այսօրվա ավագների) գեղարվեստական նոր աշխարհայացքը: Թող այս հարցին պատասխանի պարոն Հախվերդյանը, և իմանանք՝ «Նամուս»-ը ինչ փոխեց, ինչ ուղղություն բերեց: Կամ դրանից առաջ վերականգնված «Ժայռը», որ նույնպես գլուխգործոց է համարվում, ինչո՞վ էր բարձր ավանդական, կենցաղագիտական, միապլան, անհետաքրքիր ակադեմիզմից: Եվ «Ժայռը», և «Լիր արքան», և «Քառուր» եղել են անկենդան թատրոնի դրսևորումներ, բնական է՝ տանելի գծերով, տանելի դերակատարումներով:

Վշտանալու ոչինչ չկա, եթե Սունդուկյանի անվան թատրոնի մայրամուտի շեփորը հնչել է 1961-ին, «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությամբ, որ շատ տարբեր էր Աճեմյանի բոլոր նախորդ բեմադրություններից: Դա գեղեցիկ մայրամուտ էր: Պարոն Հախվերդյանը գուցե և ներքուստ համաձայն է ինձ հետ, բայց ինքնախաբեության սովորույթը, իր՝ քննադատի անցած ճանապարհը

պաշտպանելու մղումը թույլ չեն տալիս խոստովանել: Կամ գուցե ի՞նքն էր ասելու այդ խոսքը: Համենայն դեպս նա խուսափում է արմատական հարցադրումից: Մոռացել է 1974-ի իր հրապարակային զեկուցումը դերասանական արվեստի մասնագիտական աղքատացման մասին: Դա հավաստումը չէ՞ր արդյոք նախորդ տարիներին սկսված վայրենիաց շարժման: Եվ ի՞նչ, այդ զեկուցումից հետո թատրոնը ծաղկե՞ց, թե շարունակվեց նրա աստիճանաբար արագացող փլուզումը, որ հասցնելու էր այսօրվան:

Ոչ մի կասկած, որ 1961-ից հետո ստեղծվել են ինչ-ինչ արժեքներ՝ բեմադրական և դերասանական, բայց ամեն ինչ եղել է մայրամուտի ֆոնի վրա և նվազելով նվազել:

Ոչինչ միանգամից, մեկ մարդու ձեռքով ու մի հարվածով չի ավերվում: Ավերմունքը վաղուց է սկսված, և այսօր է ասվում՝ թատրոն չկա, որովհետև դա պաշտոնապես վավերացված է: Նախկինում էլ ասվել է այդ խոսքը, բայց չի տպագրվել: Արմատական խոսակցություն մամուլում և հրապարակավ չէր կարող լինել: Ասել, թե մեռնում է թատրոնը, նույնն էր, թե մահավճիռ կարդալ խորհրդային-սոցիալիստական հասարակությանը: Վերնաշենքային մի երևույթի անկումը տեսնողը բնականորեն կասկածի էր մղելու, թե որքանով բանական ու կենսունակ են նրա սոցիալ-տնտեսական և բարոյահասարակական հիմքերը, կամ որքանով ճիշտ են հասարակությունը կազմակերպող քաղաքական կառույցները: Այս ամենը պարզ է, ինչպես նաև պարզ է՝ որտեղից է գալիս պարոն Հախվերդյանի «չի կարելի»-ն: Ժամանակին նրան ոգևորել է «սովետական արվեստի հետ ոչ մի կապ չունեցող էսթետների ու ֆորմալիստների ջախջախումը»: Ինչ «Ջախջախման» է մասնակցել, պարզ է: Հիմա այդպես չի կարող խոսել, բայց և չի ազատվել նախկին իներցիայից ու տոնից: Համոզված եմ, որ քննադատության կանխումը մոտավոր անցյալում սոսկ

անձնական պայքար չի եղել, և պարոն Հախվերդյանն էլ այսօր անձնական պայքար չի մղում: Նա պաշտպանում է իր և իրեն շրջապատողների, իր մտայնությունը (մենթալիտետ) կրողների անցած ճանապարհը, շարունակում է իր միջավայրի ու սոցիումի բնազդական մղումը՝ տեր կանգնել միջակ արժեքներին: Բայց հանուն ինչի՞: Հանուն ինչի՞ է նա մեր առջև դնում այս ցուցակը. Գ. Բորյան, Գ. Տեր-Գրիգորյան, Ն. Զարյան, Ա. Արաքսմանյան, Ա. Պապայան, Ժ. Հարությունյան, Սաղ. Հարությունյան, Զ. Դարյան, Վ. Դավթյան, Պ. Զեյթունցյան:

Եվ հարց է տալիս՝ «որտե՞ղ դենք դրամատուրգիական այս հարստությունը»:

Իզուր է մտահոգվում: Եթե հարստություն է, կգտնի իր տեղը: Բայց թող թույլ տրվի ուրիշներին սեփական կարծիք ունենալ «այս հարստության» մասին և հարց տալ, թե ո՞րն է, այնուամենայնիվ, ժամանակակից թատրոնի ճշմարիտ ըմբռնումը: Գուցե դա որոնենք իր վաղ շրջանի «քննադատական գրություններով» (իր բառերն են), ուր առանց իմանալու, թե ինչ է անում, անարգում էր «արտասահմանյան անկումային կուլտուրան ու նրա մի մասը կազմող մեռնող ու այլասերվող թատրոնը» և հատկապես «Սարտրի ու Անույի, Ուայլդի ու Սարոյանի դրամատուրգիան» (տե՛ս «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1949, № 8, էջ 137): Ժամանակին ո՞ւմ թելադրանքով և ի՞նչ նպատակով էր այսպես խոսում և հիմա ի՞նչ է մտածում: Համենայն դեպս, շատ էլ առաջ չի գնացել: Իր «Թատերական տերմինների բառարանում» նման բառերով է որակում XX դարի թատրոնի մի ուղղություն՝ արտուրդի թատրոնը:

Բայց ո՞րն է ժամանակակից թատրոնի իր ըմբռնումը:

Իսկ այն «մի ուրիշ բանը...»: Մի բան իսկապես չի կարելի: Դա պայքարն է հանուն քաղքենիական չափավորության և միջակության: Զկա ավելի վնասակար բան արվեստում և արվեստագիտության մեջ:

ՀՈՒՇԱԳՐԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ

ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՐԴԸ. ՎԱՐԴԱՆ ԱՃԵՄՅԱՆ

Երևանի ամենակուլտուրական թաղամասում, ուր մեծացել եմ, համալսարանի, պոլիտեխնիկական ինստիտուտի, հանրային գրադարանի, կոնսերվատորիայի կողքին, ինձ քաշում էր թատերական ինստիտուտի եռահարկ, ծիրանագույն շենքն իր խաղաղ փակուղում, հին Երևանից մնացած բանջարանոցների հարևանությունը: Կողքից նայում էի այդ շենքին, որի պատերի ներսում տեղի էր ունենում «խորհուրդ մեծ և սքանչելի»: Մտածում էի, որ այդտեղ ամեն ինչ գեղեցիկ է, մաքուր ու կատարյալ՝ մարդիկ, իրերը, հարաբերությունները, որ այդտեղ ուսուցանվում է ամենախորհրդավոր գիտությունն աշխարհիս երեսին, և ամեն ձևով պատրաստում էի ինձ դրա համար: Կարդում էի թատրոնին վերաբերող ամեն ինչ և մի օր էլ դեմ առա Ստանիսլավսկուն: Իմացա, որ դերասանի աշխատանքն ամենաբարդ բանն է, ամենապատասխանատու վիճակը մարդուս համար. ներկայացնել ճշմարիտ հոգեկան կյանք հանրության հայացքի առջև⁶: Հնարավոր է արդյոք: Հեղինակի այն միտքը, որ հազարներն են մտնում բեմ, և շատ քչերն են մոտենում արվեստի, ինձ հետ պահեց: Սկսեցի ճշմարտության չափանիշով դիտել բոլոր ներկայացումները, և շատ քիչ բան էր դիմանում քննության: Ի վերջո գլխիցս հանեցի

այդ ու որոշեցի լինել թեկուզ ամենահետին արհեստավորը բեմում: Արվեստի աշխատողների տան քննարկումները, որոնց միշտ ներկա էի, նոր միտք տվեցին, ու կանգ առա Վարդան Աճեմյանի այն խոսքի վրա, որ ինձ ասել էր աշակերտական մի քննարկումից հետո. «դու թատերագետ ես, գնա համալսարան»: Բայց համալսարանն ինձ չէր հետաքրքրում: Իրավիճակն ինձ համար ավելի պարզվեց, երբ հանդիպեցի ինձ հետ թատերական ինստիտուտի քննութայան պատրաստվող Արմեն Զիգարխանյանին: Երկու խոսքից իրար լավ հասկացանք: Երկար զրուցում էինք, ուշադիր լսում միմյանց ու համաձայնում: Հրաշալի էին մեր զրույցները, մեր ձգտումները վեհից վեհ, ինստիտուտի ծառագարդ, փոքրիկ բակը՝ մեր ակադեմիան:

– Եթե թատերագիտական ֆակուլտետը փակված չլիներ, – ասացի մի օր, – երևի թե վատ չէր լինի, հա՞...

– Չէ, – ասաց Արմենը, – արվեստում՝ միայն ստեղծագործող:

Մտածեցի՝ լավ է, որ չկա թատերագիտականը:

Ինստիտուտն ինձ դժվար ընդունեց:

Գնացի Աճեմյանի դուռը, նա կրկնեց իր նախկին խոսքը.

– Երևանում համալսարան չկա՞, ինչ է, գնա համալսարան և այլ, և այլ, թատերագիտություն... Կարելի է սովորել թատերական ինստիտուտում, գերազանց սովորել, գերազանցությունը ավարտել և դերասան չդառնալ: Դերասան կարելի է դառնալ նաև առանց ինստիտուտում սովորելու:

Ես համաձայն չէի և չէի ուզում համաձայն լինել:

– Համաձայն չե՞ս: Ես ճիշտ չե՞մ ասում:

– Չգիտեմ:

Ընդունելություն քննությունները հանձնել էի, ինձ մեկ միավոր էր պակասում, և դիմում էի Աճեմյանի օգնությունը, որպես «հին ծանոթի»: Չէր մոռացել ազգանունս և թատրոնում կամ արվեստի աշխատողների տան սրահում հանդիպելիս պատասխանում էր բարեկիս հին ծանոթի նման՝ «բարև, Հովհաննիսյան»: Գիտեր նաև հորս, ոչ շատ մոտ, բայց համակրում էր և հետագայում էլ չէր մոռանում՝ «բարևներս հաղորդիր հայրիկիդ»:

Այս ծանոթությունն էր, որ ինձ տարել էր Աճեմյանի տուն 1954-ի հուլիսին:

Միջնորդություններն այն ժամանակ էլ դեր ունեին, բայց մարդկային հարաբերությունները նորմալ էին, շահի խնդիր չկար, և կարելի էր դիմել մարդուն պարզ ու բացահայտ: Ես էլ այդպես պարզ ու բացահայտ նստած էի Աճեմյանի տանը և լսում էի նրա խորհուրդը:

– Ուր էլ գնաս, քո տեղը թատերագիտությունն է, – ասաց: – Ընդունվիր համալսարան, ֆիլոլոգիական ֆակուլտետ: Ի՞նչ գործ ունես: Խելքը գլխին մարդն ի՞նչ գործ ունի....

Համալսարանն ինձ չէր հրապուրում: Դա երևում էր թատրոնից ու արվեստից հեռու մի տեղ և այդպես էր:

– Պետք է առողջ նայել հարցին... – շարունակում էր Աճեմյանը:

– Ես առողջ եմ նայում, – ասացի:

– Չես պատկերացնում քո կյանքը թատրոնից դուրս, հա՞:

– Չեմ պատկերացնում:

– Ես էլ ասում եմ՝ թատերագիտություն...

– Ինստիտուտում միայն դերասանական ֆակուլտետ կա:

Աճեմյանը ծիծաղեց.

– Եթե թատերագիտական լիներ, ի՞նչ էիր ասելու:

Ես պատասխան չունեի:

- Համալսարանն ինձ չի հետաքրքրում, – ասացի:
- Պետք է առողջ նայել հարցին: Հայրիկդ ի՞նչ է ասում:
- Նույն բանը:
- Տեսա՞ր...

Աճեմյանն ինձ ճանապարհեց կրկնելով իր խոսքը՝ «պետք է առողջ նայել...»: Ես, իհարկե, «առողջ» չնայեցի: Ընդունվողների ցուցակում անունս չկար: Առանց շփոթվելու մտա ունեցավ Արա Սարգսյանի առանձնասենյակը, խնդրեցի դասի նստելու թույլտվություն, որպես պայմանական ուսանող՝ ազատ ունկնդրի պես մի բան, ասացի՝ գերազանց եմ սովորելու: Չհանդիպեցի ոչ մի դիմադրություն, բացի Աճեմյանի դիմադրությունից...

Աճեմյանը, երկու շաբաթ էր դասերն սկսվել էին, չէր երևում: Վերջապես մի օր եկավ տասնհինգ րոպե ուշացումով: Բարևեց ու նայեց լսարանին.

– Այդպե՛ս...

Նստեց, հանեց «Կազբեկի» տուփը, ծխախոտը վառեց, ծուխը բաց թողեց օդակ-օդակ, նայեց ծխի օղակներին, առաստաղին, հետո նայեց իմ կողմը.

– Դո՞ւ էլ էստեղ ես, Հովհաննիսյան:

Այդ խոսքը, լուրջ էր, թե կատակ, ինձ չզիպավ: Ես համոզված էի, որ պետք է այդտեղ լինեի, ինչպես և համոզված էի, որ համոզելու եմ Աճեմյանին:

Նա լուռ նստել էր, ծխում էր, նայում էր մեզ, մենք էլ իրեն՝ ուրախ ու հուսալից հայացքներով:

– Շատ եք, – ասաց Աճեմյանը:

Խումբը տասնչորս հոգուց ավել չպետք է լիներ, մինչդեռ նրա դիմաց նստած էին քսանչորսը: Խցկվել էինք «երեսի գոռով», և խցկվածների մեջ միայն ինձ գիտեր: Քննությունն ինքը չէր ընդունել, ինքը չէր որոշել իր ստուգիչական թատերախմբի կազմը: Նա «պայմանականներին» ընդունեց որպես ազատ ունկնդիր, կարող էինք ներկա լինել, և կարող էր ժամանակ չտրամադրել մեզ:

– Չեզանից ովքե՞ր են խաղացել ինքնագործ խմբերում, – հարցրեց:

Խաղացողները վստահ ներկայացան, բացի մեկից, որ պրոֆեսիոնալ բեմում էր եղել տասներկու տարեկանից:

– Ի՞նչ եք խաղացել:

– Դոննա Աննա:

– Ի՞նչ:

– Պուչչինի «Քարե հյուրը»:

– Որտե՞ղ:

– Արաբկիրի ակումբում:

Աճեմյանը զվարթացավ.

– Էստեղ Դոն Գուան էլ կա՞:

– Կա, – պատասխանեց Արաբկիրի Դոն Գուանը:

– Օհո՞...

Աճեմյանը երկիմաստ ժպտում էր և ծխախոտի ծուխը օդակ-օդակ փչում առաստաղին: Էլի խաղացված դերերի անուններ տրվեցին: Աճեմյանը մի քիչ լռեց, գրպանից հանեց մի փոքր թագրեհ, պտտեց, գրպանը դրեց, վեր կացավ.

– Չեզ կարելի է կոչումներ տալ. պատրաստի դերասաններ եք, լուրջ դերեր եք խաղացել, փորձ ունեք, վաստակ ունեք և այլ, և այլ:

Կատակով էր խոսում, բայց հաջորդ նախադասությունն արտասանեց շատ լուրջ.

– Մոռացեք, ինչ խաղացել եք, չեք խաղացել, մոռացեք: Լսե՞լ եք, մի բառ կա՝ «դիլետանտիզմ»: Գնացեք, կարգացեք, կիմանաք՝ ինչ է նշանակում: Ինձ հետաքրքրում են նրանք, ովքեր ոչ մի դեր ոչ մի ակումբում, ոչ մի թատրոնում չեն խաղացել:

Նա երկար չբացատրեց իր միտքը: Այնքանն ասաց, որ դիլետանտը հեշտություն սովորում է խաղի արտաքին մի քանի կերպաձևեր և կրկնում մեքենայորեն, պատրաստի և կրկնվող կերպաձևերը բացառում են ստեղծագործությունը, և նա, ով սովորել է ակումբային

խաղի այդ եղանակին, շատ դժվար է հաշտվում ներքին վերապրումի, ներքինից դեպի արտաքինը գնացող խաղի հետ, կամ չի կարողանում յուրացնել դա, եթե անգամ հասկանում է: Աճեմյանը գործածեց «շտամպ» բառը, բացատրեց դրա իմաստը շատ կարճ ու հապճեպ, ասաց, որ ակումբային բեմերում խաղում են պարզունակ ու էժանագին շտամպների օգնությամբ, և ակումբային բեմի «վարպետը» նույնը կմնա ամբողջ կյանքում:

Աճեմյանը, որքան հիշում եմ, այսքանով ավարտեց իր առաջին դասի ասելիքն ու արագ գնաց, զանգից տաստասնհինգ ըոպե շուտ, կարծես փախավ, ազատվեց: Հաջորդ դասին եկավ դարձյալ ուշացած և էլի շուտ գնաց: Պարզվեց, որ դա նրա սովորությունն էր: Գալիս էր արագ, ձեռքին մի բան՝ թագբեհ, փայտի կտոր խաղացնելով, և, թվում էր, թե մի բան ունի դրսում թողած, որ ավելի կարևոր է, քան դասը: Հարց էր տալիս և կարծես չէր լսում պատասխանը, հետո մի բառ էր ասում, պարզվում էր, որ շատ լավ էլ լսել է: Նրա ամբողջ վարքագծում կար մի տեսակ ըոպեականություն ու հեզնանք, որ ասում էր՝ ինչ-որ անում ենք, լուրջ չէ, իսկականը չէ: Մի անգամ միայն, դա երրորդ, թե չորրորդ դասն էր, նա սկսեց լուրջ ու կենտրոնացած: Կանգնեց ամբիոնի մոտ և խոսեց մի քառասուն ըոպե անընդմեջ: Այն, ինչ ասում էր, կարծես, նորությունն էր, ծանոթ էր Ստանիսլավսկու աշխատություններից, որ թերթել էի, ինչ-որ բան մանրասման կարդացել նախքան ինստիտուտ մտնելս: Բայց Աճեմյանի ասածը շատ ավելի հետաքրքիր էր ու տրամադրող: Ոչ մի նախադասություն չեմ գրառել այդ զրույցից: Դա ամենահետաքրքիր խոսքն էր, որ երբևէ լսել եմ մեր թատրոնի մարդկանցից և հենց Աճեմյանից: Տեսական մտքի բացառիկ մի իմպրովիզացիա էր դա, իսկապես ըոպեական ճառագում: Նա խոսում էր բեմական ճշմարտության մասին, այն մասին, թե ինչ ասել է վիճակի անմիջականություն, դրություն

օրգանականություն, երբ մարդը պահն ընդունում է այնպես, կարծես նոր է ապրում: Խոսքը բեմական հակազդման ու փոխհաղորդակցման մասին էր, գործող անձի վարքագծի ամբողջականություն, անընդմիջություն, նպատակայնություն մասին: Չեմ գրառել և չեմ ուզում որևէ ուղղակի ձևակերպում բերել, չեմ ուզում հորինել: Նա մի միտք էր զարգացնում, այն է՝ արվեստը բացառում է կրկնությունը, բացառում է մակերեսային ցուցադրականությունը: Այսպես խոսեց, խոսեց ու կանգ առավ, նայեց հարցական՝ պե՞տք էր, թե՞ պետք չէր:

– Լավ, հետո...

Ասաց ու արագ դուրս գնաց, ինչպես միշտ՝ առանց «ցտեսություն» ասելու:

Մի օր էլ հանեց «Կազբեկի» տուփը, ծխախոտը վառեց ու նայում էր տուփի նկարին, կարծես նոր էր տեսնում: Ես նկատել էի նրա այդ սովորությունը՝ ծանոթ, ամեն օր տեսած առարկային նայել անծանոթի նման, զննել որպես նորություն: Այդպես նայեց նկարին ու մեզ հարց տվեց.

– Ի՞նչ բան է արվեստը, ձեր կարծիքով:

Նա համառորեն պատասխանի էր սպասում:

– Ի՞նչն է ձեզ բերել այստեղ, ի՞նչ եք փնտրում, ի՞նչ եք ուզում...

Նա ծխախոտի տուփը նկարի կողմով պահեց մեր առջև.

– Սա ի՞նչ է, արվեստ է, թե՞ արվեստ չէ:

– Արվեստ չէ, – շտապեց պատասխանել մեկը:

– Ինչի՞ց իմացար: Ինչո՞վ:

– Արվեստ է, – ասաց մեկ ուրիշը:

– Ինչո՞վ:

Պատասխան չկա:

– Շտամպ է, – կամացուկ, կիսակատակ ասաց մյուսը:

– Բառ է, սովորել եք... Շտամպ: Իհարկե, գործարանը շտամպ խփելով բաց է թողել այս տուփից հարյուր

Հազարներով: Մրան ասում են «շիրպուտերե», մասսայական արտադրություն: Արվեստն ի՞նչ կապ ունի մասսայական արտադրություն, լայն սպառման առարկաների հետ: Սա լայն սպառման առարկա է, արվեստ չէ:

Նա լռեց ու հարցական նայեց:

— Ուրեմն, սա արվեստ չէ, հա՞... ի՞նչ եք կարծում:

Ես ջանում եմ ճիշտ հիշել, հնարավորին չափ ճիշտ վերարտադրել հիսուն տարի առաջ լսածս, որ եղել է գեղագիտության իմ առաջին դասը:

— Ուշագիշտ նայեք այս նկարին, — ասաց: — Ի՞նչ եք տեսնում: Գիշերային մուգ կապույտ, սառը երկինք, ձյունապատ լեռ, միայնակ ձիավոր՝ սև ստվեր: Տեսնո՞ւմ եք սառնությունը... Լեռը սառույցի մեծ բեկորի նման, ձին գայթուղ է սառցապատ ճանապարհին... Նկարիչը տեսել է իր երևակայության մեջ, կամ վերարտադրել է տեսածը, որպես հիշողություն, վերապրել է մի զգացում և ստեղծել է արվեստի գործ, անկրկնելի, որ մի հատ է, իր մոտ կամ որևէ տեղ: Դա այն է, ինչ հեղինակինն է: Սա հեղինակինը չէ, գործարանային կրկնությունն է: Այստեղ ոչ մի զգացում էլ չկա: Հարյուր հազարավոր օրինակներով բազմացվել է և ամեն ախմախի գրպանում կա, ընկած է փողոցում, աղբանոցում: Սա այլևս արվեստ չէ, շիրպուտերե է: Օրիգինալը մեկն է: Սա որոշ գաղափար է տալիս օրիգինալի մասին: Չենք կարող ասել, թե որքանով է հեռացել օրիգինալից:

Կարևորը ստեղծագործության կենդանի հետքն էր, որ այստեղ չէր կարող պահպանված լինել: Ամեն մի պատճենահանում սպանում է այդ հետքը, այն է՝ բուն արվեստը: Այս էր Աճեմյանի միտքը, և, այդ մտքից ելնելով, նա չէր ընդունում կրկոն:

— Կինոն ի՞նչ է, շիրպուտերե, արվեստ չէ:

Աճեմյանի այս խոսքը, նույն բառի շեշտումով, լսել եմ նրանից նաև քսան տարի հետո՝ 1974-ին: Կինոն չընդունելու պատճառը գուցե այն էր, որ այնտեղ եղածը

եղած է, հնարավոր չէ ջնջել, նորից գրել, ինչպես թատրոնում: Որքան կարողացել եմ նկատել, Աճեմյանին ավելի էր ներշնչում ստեղծագործության կենդանի ընթացքը, քան վերջնական արդյունքը: Չեմ հիշում դեպք, որ նա հիացած լիներ իր որևէ բեմադրությամբ: Նա բեմադրում էր հայտնագործելով ու ջնջելով և կանգ էր առնում որևէ տարբերակի, ըստ իս՝ ոչ լավագույնի վրա: Փորձերի կենդանի ընթացքը և միջամտելու հնարավորությունը ամեն ինչ էր Աճեմյանի համար: Ընթացքը նպատակ էր, և ինքը պետք է մշտապես ընթացքի մեջ լիներ, ինչպես դերասանն է ընթացքի մեջ:

— Ներկայացման կրկնությունը պատճենահանում չէ, — ասում էր Աճեմյանը, թատրոնը հակադրելով կինոյին: — Թատրոնում ստեղծագործական ակտը տեղի է ունենում առաջին ու վերջին անգամ:

Նա մի անգամ այսպիսի հարց տվեց:

— Ի՞նչ է արտադրում թատրոնը:

Լուռ մնացինք:

— Թատրոնի ստեղծածի անունն ի՞նչ է: Անունը տվեք:

— Արվեստ, — ասաց մեկը:

— Դե լավ, է՛... արվեստ: Կոնկրետ առարկայի անունը տվեք:

— Բեմադրություն:

— Դա ընդհանուր խոսք է: Դուք ասե՛ք՝ բեմադրության նպատակը ո՞րն է, արդյունքը, հետապնդվող արդյունքը...

Երևում էր, որ մտքում մի բառ ունի և ուզում է այդ բառը, այդ միակ գոյական անունը լսել մեզանից: Կարծես հանելուկ էր առաջարկել, որի պատասխանը լինելու էր մեկ բառ:

— Ա՛յ, օրինակ, կոշիկի Ֆաբրիկան արտադրում է կոշիկ: Դա նրա արտադրանքի անունն է: Թատրոնի արտադրածն ի՞նչ է:

Ի վերջո ինքը պատասխանեց իր հարցին.

– Մարդ:

Չասաց «կերպար», «տիպ», «բնավորություն», «գործող անձ»: Թատրոնը պետք է տարբերվեր թատերագրությունից, նաև՝ կերպարվեստից, որոնց օբյեկտը նույնպես մարդն է: Աճեմյանի հարցադրման մեջ մի շատ կարևոր երանգ կար, որ հուշեց ինքը մեկ ածական ավելացնելով.

– Կենդանի՝ մարդ:

Նրա խոսքի շարունակությունը, որի ձևակերպումներն ու մանրամասները չեմ հիշում, այն մասին էր, որ թատրոնը սոսկ «սինթետիկ արվեստ» անվանողները շատ քիչ բան են ասում, չեն մոտենում բեմական արվեստի սպեցիֆիկումին՝ այն հատկությունը, որով նա տարբերվում է բոլոր արվեստներից:

– Կինոն նույնպես սինթետիկ արվեստ է, հետո ի՞նչ...

Պարզ է, շարժման պատկերային գրառումը, ինչ արդյունք ու տպավորություն էլ տա, կենդանի մարդ ստեղծել չի կարող, չի կարող հեռանալ շարժալուսանկարից, հետևաբար և չի կարող փոխարինել մարդուն: Ես ուզում եմ շարունակել Աճեմյանի հարցադրումը ժան Լուի Բարրոյի խոսքերով. «Թատրոնը մարդկային կենդանի վարքագծի արվեստն է»: Ասելով, ուրեմն, «սինթեզ», տարածական ու ժամանակային, խոսքային ու պատկերային ձևերի համադրություն՝ ոչինչ չենք ասում, եթե մեզ հայտնի չէ համադրություն, դիֆերենցիալ հիմքը:

– Թատրոնի արդարացումը, – ասաց Աճեմյանը, – կենդանի մարդն է, որպես նպատակ և արդյունք: Թատրոնը հետաքրքիր և հարուստ է այնքանով, որքանով հետաքրքիր և հարուստ է այդ արդյունքը՝ կենդանի մարդը: Այս է, ուրիշ ոչինչ: Վերջ:

Ասաց «վերջ» և շարունակեց.

– Մնացած բոլոր կոմպոնենտները (նա ա՛յս բառը գործածեց)՝ բեմ, դեկոր, լույս, երաժշտություն և այլ, և այլ, և այլ, և այլ... Պարզ է, հասկանալի է՝ ծառայում են մեկ նպատակի, ստորադասված են հիմնական նպատակին:

Աճեմյանը խոսում էր ընդհատուն և արագ, կարճ դադարներով և երբեմն «ը՛...» ձգելով: Բանն ասում էր կարծես իմիջիպալոց, այնպես, որպես թե դիմացինի համար ամեն ինչ շատ պարզ է: Նա ոչինչ չէր բացատրում երկար ու հանգամանալից, չէր փաստարկում, ապացուցում կամ ուսուցանում, այլ ընդամենը ակնարկում էր: Նրա ակնարկները (հետագայում եմ հասկացել) դիպուկ էին, անսխալ ուղղված էին նշանակեալին: Պետք էր կուսակցի, եթե խոսքը չէր ավարտում: Նրա հետ շփվողը պետք է ունենար իր ներքին կոնտեքստը: Ուսանողը դա չուներ և չէր կարող ունենալ, ուստի՝ Աճեմյանն ուսանողի համար չէր, այլ՝ իմացություն ու փորձի որոշակի պաշար ունեցող մարդու: Ի՞նչ էի ես կարդացել իմ ուսանողական առաջին տարում: Մեկ-երկու գլուխ Ստանիսլավսկու «Դերասանի աշխատանքից» և նրա «Արհեստը» մի քանի անգամ, մանրամասն և ուշադիր: Այս էր իմ կոնտեքստը, մյուս կողմից՝ 50-ական թվականների վարպետների, մասնավորապես Փափազյանի խաղը: Աճեմյանը տալիս էր միայն Ստանիսլավսկու անունը, թերևս պահպանելու համար ընդունված ուսուցողական դավանանքը (դոգմատիկա): Ըստ այդ դավանանքի, թատրոնում ռեալիզմից դուրս ոչինչ չէր կարող լինել, և այդ ռեալիզմը ենթադրում էր բացարձակ հավաստիություն, որին ներհակ էին և՛ Աճեմյանը, և՛ նրան շրջապատողները: Ուսումնական փուլում, իհարկե, բնական է իրականության ճշգրիտ վերարտադրության սկզբունքը, և՛ նկարչի, և՛ դերասանի համար: Դրան էր հետևում նաև Աճեմյանը: Նա մեզ հանձնարարեց կարդալ Ստանիսլավսկու «Իմ կյանքը

արվեստում» գրքի առաջին գլուխը և հաջորդ օրը հարցրեց՝ ինչի մասին է, և դժգոհ մնաց.

— Ձեք հասկացել: Իմ պահանջն էլ չեք հասկանում: Մի պատմեք գրվածը, բացատրեք իմաստը:

Նա սպասողական հայացքով նայեց իմ կողմը.

— Ի՞նչ կասես:

Ես ցույց տվեցի ընդգծածս տողերը. «Բեմում անիմաստ անգործություն հետևանքով առաջացած անհարմարությունը, հավանորեն անգիտակցաբար, դեռ այն ժամանակ ես զգացի, և այն օրվանից մինչև այսօր ես ամենից շատ դրանից եմ վախենում» (Հայերեն հրատ. եր., 1954, էջ 7):

— Եզրակացությունը...

— Անիմաստ անգործությունից ազատվում են իմաստավորված գործերով:

Աճեմյանի ուզած պատասխանը չէր: Նա պահանջում էր մեկնաբանություն և ինքը դիմեց մեկնաբանության, ելակետ ունենալով հեղինակի խոսքերը. «Իբրև թե և ոչ թե իսկապես... ինչո՞ւ իբրև թե...» (էջ 7):

— Ճշմարտության զգացումն ու գաղափարը պետք է ունենալ և իսկապես գործելու ցանկություն, որպեսզի ստացվի «իբրև թե»: Առանց ճշմարտության պահանջի չկա ոչ մի պայմանականություն: Հասկանալի՞ է:

Իհարկե, հասկանալի չէր: Հասկանալի չէր և այն ժամանակ չէր էլ կարող հասկանալի լինել, որ պայմանականությունը դերասանի սոսկ խոսելակերպի ու գործելակերպի մեջ չի արտահայտվելու, այլև նրան շրջապատող անիրական միջավայրում. ենթադրվող առարկաներ, դեկոր, չորրորդ պատ և այլն, այն ամենի մեջ, ինչը ստորադասված էր հիմնականին՝ կենդանի մարդուն: Առարկայական միջավայրի չգոյությունն էր լինելու պայմանականության պայմանը:

Ես սա մտածում եմ այսօր՝ երկխոսության մեջ մտնելով հիշողությանս հետ:

Խոսքս վերաբերում է իրական ու ենթադրվող հանգամանքների հակասությունը՝ թատրոնի մեծ առեղծվածներին մեկին, որի բացատրությունը չեն տալիս թատրոնի մարդիկ՝ ո՛չ ստեղծագործողները, ո՛չ քննադատները: Ստեղծագործողները երբեմն զգում են մի բան. եթե գործողության մեջ առարկան աներևույթ է կամ պայմանական, դերակատարի վերաբերմունքը լինելու է իրականին շատ մոտ (հավատացնելու համար, թե կա առարկան), իսկ եթե առարկան իրական է՝ «իբրև թե»: Այս երկրորդը շատ նուրբ բան է և դժվար է հասկացվում:

Այսպես կոչված «աֆեկտիվ» վարժությունները նպատակ ունեն սրելու հիշողությունը, պատկերացումն ու երևակայությունը իրային միջավայրից դուրս:

— Ո՛չ մի խոսք, ո՛չ մի նկարագրություն կե՛սք բացատրություն...

Ասել է, թե վարժության մեջ խոսքի պայմաններ չպիտի լինեին, և խոսքի անհրաժեշտությունը չպիտի ծագեր:

— Ինստինկտ, միայն ինստինկտ:

Ոչ ոք պատրաստ չէր ըմբռնելու Աճեմյանի պահանջը, և բառն էլ հասկանալի չէր: Պետք է գտնվեր հակազդման բնագոյային կերպը կոնկրետ հանգամանքներում: Դատողություն, նկարագրություն պետք չէր, պետք էր պարզ վերաբերմունք՝ ամենադժվար բանը: Դրա տպավորությունը տալու համար պետք էր պատկերացնել առարկան, զգալ քաշը, գույնը, ջերմությունը և այլն:

Աճեմյանը մի օրինակ բերեց իր «Արա Գեղեցիկ» բեմադրությունից (Լենինականի թատրոնում): Մի տեսարանում դերակատար Գազադյանը խաղող է ուտում, ընդամենը մեկ հատիկ իր առջև դրվող բուստաֆորական ողկուլից՝ «իբրև թե»: Այդ մեկ հատիկ խաղողը գոյություն չունի, դերասանի հիշողության ու պատկերացման մեջ է միայն, բայց...

— Ինչպե՞ս էր նա զգում կլորությունը, սառնությունը...

նը, քաղցրությունը և մի բան էլ՝ ատամի տակ ընկնող կորիզը և՛ զարմանք, թե ի՞նչ էր:

Նման օրինակներ կան թատերական գրականության մեջ: Իսկ եթե խաղողն իրական լիներ, ո՞վ կհավատար: Սա արդեն իմ հետագա եզրակացությունն է: Առարկայականությունը և իրականի զգացումը դերասանի մեջ կառաջացնեի՞ն արդյոք զգացմանը ձև տալու, պայմանականացնելու, տեսանելի դարձնելու ցանկություն: Խնդիրն այն է, թե ե՞րբ է ավելի ակտիվ մարդու խաղային բնագոյը՝ իրակա՞ն, թե՞ անիրական հանգամանքներում: Բեմ ձգտող մարդը ներշնչված է լինում ինչ-որ խոսքերով, գալիս է արտասանելու ինչ-որ բան, բայց ահա նրան առաջարկում են անխոս իրավիճակներ՝ տեսնել չեղած բաներ, լսել չեղած ձայներ, շոշափել անտեսանելի առարկաներ:

Արդ, խոսքի՞ց, թե՞ լռությունից է սկսվում ներկայացումը:

Աճեմյանի համար լռությունից էր սկսվում:

Խոսքից առաջ եղել է լռություն, և խոսքը եղել է լռության մեջ:

— Տեսե՞լ եք երբևէ Լևոն Զոհրաբյանին, — ասաց Աճեմյանը: — Նա շատ վատ է լսում: Գրեթե խուլ է: Բայց ինչպե՞ս է նա լսում բեմում: Նրա պես լսող դերասան չկա:

Ի՞նչ էր դա նշանակում, չբացատրեց Աճեմյանը:

— Պատկերացրեք մի պահ, — ասաց նա, — որ նստած եք համերգային դահլիճում, երաժշտություն եք լսում: Որոշեցեք՝ որտե՞ղ եք, ի՞նչ եք տեսնում, ի՞նչ եք լսում: Լսե՞ք, լա՛վ լսեք...

Մենք իբրև թե լսում էինք: Նա նայում էր մեր դեմքերին, ուզում էր մի բան կարդալ մեր աչքերում:

— Ի՞նչ եք տեսնում, — ասաց:

Տեսնվելիք բանի մասին ոչ ոք չէր մտածել: Հորինվեցին վերացական մտացածին պատկերներ, որպես թե

երաժշտությունից ծնվող ձայնային պեյզաժներ՝ էլ ծով ու փոթորիկ, անտառ, գիշեր ու լուսին և ի՞նչ ասես, բացի այն կոնկրետ առարկայական միջավայրից, որտեղ իրականանում է երաժշտությունը:

— Ի՞նչ եք տեսնում ձեր դիմաց, ոչինչ չե՞ք տեսնում...

— Գետը հոսում է...

— Ո՞ւմ եք տեսնում, ոչ մեկին չե՞ք տեսնում:

— ...

— Զարմանալի է: Ոչ մեկը դերիժորին չի տեսնում:

— Ա՛...

— Իսկ ի՞նչ էիք կարծում:

Բաներ էինք հորինում իրերի իրականությունից դուրս, մինչդեռ խնդիրը շատ պարզ էր: Թվում էր, թե պարզ էր: Պետք էր փոխհարաբերություն ստեղծել ենթադրվող առարկայական միջավայրի հետ, տեսնել երևակայվող ակներևությունը:

— ... ձևանում եք, բաներ եք հորինում:

Ահա թե որտեղից է սկսվում անկեղծությունը, ոչ միայն դերասանի, նաև գրողի, նկարչի: Իրականությունը տեսնել անկեղծորեն, միևնույն է՝ երևակայվող, թե իրական, բարդ բան է:

— Մի ստեք, — ասում էր Աճեմյանը:

Հեշտ է ասել...

— Կարողացեք տեսնել, հիշել:

Այսպես կոչված «աֆեկտիվ գործողությունները» կամ էտյուդները երևում են անմիտ ու փուչ բաներ և ամայացնում են մարդու հոգին, եթե ուսուցանվում են միջակ մարդու միջոցով: Էտյուդներով ուսուցանող պետք է տաղանդավոր մարդ լինի և բնական մարդ, ոչ թե թատրոնական քաղքենի (ինչպես իմ իմացած շատերը), այլապես բեմը դառնում է ենթադրությունների անապատ, բեմագրողը շատախոս ու դատարկաբան, դերասանը՝ ցամաք առուն ընկած գորտ:

Աճեմյանին հետևելով հասկացա, որ հայուդ ասվածը պարզ մի վիճակ է՝ աճելու, ծավալվելու ներակայությամբ (պոտենցիալ): Գտնել նման վիճակ կամ իմաստակիր մի պահ, նշանակում է գրել պիեսի առաջին նախադասությունը: Դա շատ դժվար բան է և, ըստ իս, իզուր է այդ բանը պահանջվում անփորձ ուսանողից: Աճեմյանը, թվում է, գիտեր կամ գգում էր այդ, և ինքն էր հորինում նման պահեր ու թելադրում ուսանողին: Նա հորինում էր զարմանալիորեն հեշտ, բացարձակորեն դատարկ տեղում, զրոյական կետից: Դա մարդկային պարզ բնազդների գործնական ուսումնասիրություն էր, էքսպերիմենտալ հոգեբանություն դաս, որի մասին բնավ չէր մտածել Աճեմյանը, բայց առնչվել էր դրան մոսկովյան թատերական կրթության միջավայրում, Եվգենի Վախթանգովի անմիջական աշակերտի՝ Ռուբեն Սիմոնովի դասարանում: Դա ուսական բեմական դպրոցի մի փոխակերպումն էր իր ելակետային սկզբունքով, այն է՝ խոսքին ու խոսքային նյութին նախորդում է դրությունը, և խոսքն ի հայտ է գալիս որպես դրություն ակամա դրսևորում, որպես գործողություն օրգանական, անբաժանելի տարր: Պետք էր լավ հետևել բեմադրիչ Աճեմյանի երևակայության խաղերին: Նա ուսանողական լսարանի փոքրիկ մի տարածություն մեջ գործում էր ինչպես անսահմանության մեջ, մեկը մյուսի ետևից հայտնագործում դիրքային նորանոր հնարավորություններ, և ո՞րն էր ամենանպատակահարմարը: Պետք էր լավ հետևել այս ընթացքին՝ ըմբռնելու համար, որ թատրոնն ունի իր ներքին, սոսկ իրենից ծնվող տարերքը, որ կյանքն այստեղ հորինվում է ինքն իրենից որպես նպատակ, որ մարդը բեմում ինքն է հորինելու իր վիճակը և ինքնաստեղծվելու:

— Որտեղ կանգնեմ, էստեղ՝ թատրոն...

Այս խոսքն ասել է Աճեմյանը մի անարժան «ախոյանի» և իմացել է՝ ինչ է ասում: Նա կրում էր իրենում

թատրոնի գաղափարը, ուր էլ լիներ, ինչ էլ աներ, և կյանքը դիտում էր որպես թատրոն: Թատրոնը նրա համար զրական տեքստի իլյուստրացիա չէր և զրականությունից չէր ստեղծվում, այլ ինքնուրույն մի գոյություն էր, որ պետք էր տեսնել ու հանդիպեցնել զրականությունը: Նա ուսուցանող չէր և չէր էլ հավատում ուսուցմանը, լուրջ չէր համարում թատերական ինստիտուտի գոյությունը: Այն, ինչ ասում էր, բացատրում կամ հարցնում, չունեի կարգ ու համակարգ, զրույց էր ըստ պահի ու հանգամանքների, իսկ հայուդները՝ ծրագիր, կարծես պարտադրված փուլ, որ պետք էր մի կերպ անցնել և որը երբեմն հափշտակում էր նրան, երբեմն ձանձրացնում: Մեկ էլ տեսար՝ վեր կացավ, գնաց: Հաջորդ օրը կսկսեր մի ուրիշ բան, ուրիշ հետ: Չէր դիմում դերասանի ոչ մտքին, ոչ էլ բնազդին: Ոչինչ չէր բացատրում կամ հիմնավորում, ցուցում էր տալիս՝ այս արա, այս կողմ գնա, այս բանը տես, այս ձայնը լսիր և այլն: Պետք էր ըմբռնել ակնարկը, որսալ վերաբերմունքը: Նա իմպուլսային մտածողություն մարդ էր, տիպական ներկայացուցիչն այն արվեստի, որտեղ ամեն ինչ տեղի է ունենում առաջին ու վերջին անգամ: Ուրեմն, պետք էր չկորցնել պահը. հասկացար՝ հասկացար, չհասկացար՝ վերջ: Պետք էր լավ հետևել նրան փորձի պահին ու տեսնել, որ «գործողությունը գործվում է ինքն իրենից, ինչպես ծառն աճում է իր բնից»:

Այս խոսքը կարդացել եմ հետագայում, անցյալ դարի դերասան Սեդրակ Մանդինյանի մի հոդվածում ու հիշել, թե ինչպես էր Աճեմյանը դրություններ հորինում դատարկ սենյակում, ուր սեղաններից ու նստարաններից բացի ոչինչ չկար: Նրա դիմաց կանգնած դերասանացուն ինքնաստեղծվում էր, չիմանալով՝ ինչպես: Աճեմյանը հորինում էր նրա վիճակն ու դիրքը, ինչպես չոր փայտը խրեն ավազի մեջ՝ չոր ու անջուր մի տեղ, և ծլի, ծաղկի, ճյուղ տա:

– Խաբուսիկ է, – լսեցի մի անգամ թատերագետ Լևոն Խալաթյանի ակնարկը ոտքի վրա, ինստիտուտի միջանցքում: – Աճեմյանը խաղացնում է, իսկ խաղացողը խաբար չէ իրենից. ի՞նչ կարող է անել առանց Աճեմյանի, ոչ մեկին հայտնի չէ:

Դժվար էր իմանալ Աճեմյանի ձեռքի տակ խաղացողի իրական օժտվածությունը չափը: Նա ինքնաստեղծվում էր Աճեմյանի ցուցումներով, բայց ինքնաճանաչման գալի՞ս էր... Իրեն խաղացնողին նա տեսնում ու ըմբռնում էր այնքան, որքան ձեռնափայտը կարող է տեսնել ու ըմբռնել իր տիրոջը:

– Աճեմյանին ի՞նչ կա, – ասաց մի անգամ Հայկուհի Գարագաշը, – փայտը կվերցնի ձեռքը, մեկ էլ տեսար՝ փայտից դերասան դուրս եկավ:

Կարլո հայրիկի և Բուրատինոյի պատմությունն իզուր չէ հորինված:

Աճեմյանին դուր էր եկել տիկին Հայկուհու խոսքը, այնքան էր դուր եկել և մի օր օգտագործեց ըստ անհրաժեշտություն.

– Գերանից դերասան սարքեցի:

«Գերանը» դերասան էր, և խոսքը գուցե ըստ արժանավուն չէր, բայց սուր էր ու տեղին: Այս խոսքը թատրոնից դուրս եկավ, ընկավ բերանն այն հանդիսականի, որ անբացատրելի ատելություն ուներ «գերանի» հանդեպ, նրա նեղ ճակատից ու անշարժ վզից այն կողմ ուրիշ բան չէր տեսնում: Աճեմյանը տեսել էր, բայց հետո պարզվել էր, որ արտաքին նշաններն էլ մի բան ասում են մարդու մասին:

Այն կարծիքը, թե Աճեմյանը չունի սիստեմ, համակարգված մտածելակերպ, ստեղծվել էր ուսումնական միջավայրում և գուցե ճիշտ էր Աճեմյանի, որպես ուսուցանողի, հանդեպ: Աճեմյանն ուսուցանող չէր, ստեղծագործող էր, և նրա, որպես ստեղծագործողի, նկարագիրն ամբողջական էր, ինքնին համակարգված:

Բնավորության անկազմակերպ գծերն ակնհայտ էին: Դա տեսնում էր ամեն ոք: Բայց քանի՞ մարդ էր տեսնում նրա ներքին կենտրոնացումը, ենթագիտակցությունը շարժումը: Աճեմյանն ինչ էլ հորիներ, չէր դիմում բեմական արվեստից դուրս միջոցների, նրա երևակայությունը գործում էր ըստ բեմական արվեստի սահմանակարգի (կոնստիտուցիա). ոչ մի առկախ նշան, ոչ մի հայտարարողական պահ, ամեն ինչ՝ գործողություն լեզվով, ըստ դրություն, դրությունից ելնող, դրությունը զարգացնող, և ոչ մի շարժում կամ անցում գործողության տոնայնությունից ու տեմպառիթմից դուրս:

Աճեմյանի ստեղծագործական բնագիծը համակարգված էր ինքնին, բնականից, ծնունդով: Աճեմյանը բեմադրիչ էր, բայց ոչ ուսուցիչ, մանավանդ՝ կազմակերպիչ: Այն սիստեմը, որ գործում էր նրա որպես ստեղծագործողի ենթագիտակցություն մեջ, չէր բռնում այն վիճակին, որում կամա, թե ակամա դրված էր Աճեմյանը:

Կա այսպիսի ռեժիսուրա. խումբը հավաքել որևէ բեմադրության նկատառումով և ցրել խումբը, երբ բեմադրությունն արդեն մաշվել է: Աճեմյանն, ըստ իս (չատերը կարող են չհամաձայնել ինձ հետ), այդ ռեժիսուրայի կրողն էր, գուցե ենթագիտակցորեն: Կհամաձայնե՞ր նա, կամ նրան բացարձակ մեծություն համարողը, իմ այս մտքին: Ճիշտ եմ, թե սխալ, այս միտքը ծագել է իմ մեջ ուշ, և առիթ չեմ ունեցել հարցնելու, իմանալու, թե ինչ կասեր ինքը: Նա ղեկավարվում էր պահի թելադրանքով, անմիջական տպավորությամբ, տեսնում էր ակներևը, երևութականը: Դա նրա խառնվածքն էր ու կենսահայեցողությունը թատրոնում և իրականության մեջ: Իր բեմադրություններում նա ավելի հետևում էր ակտուալ վիճակներին, շրջանցում էր, թե՞ չէր ուզում իմանալ, որ կան նաև պոտենցիալ վիճակներ՝ հեռանկարային, անտեսանելի, այնկողմնային: Չգիտեմ: Գիտեմ, որ Աճեմյանը տիպական ներկայացու-

ցիչն էր գեղարվեստական այն իրականություն, որտեղ ամեն ինչ տեղի է ունենում առաջին ու վերջին անգամ: Նրա վարքագիծը շրջապատին երևում էր տարօրինակ, բայց բնավ տարօրինակ չէր, այլ շատ բնական՝ մի մարդու համար, որի մտքում ամեն պահ ներկայացում էր կառուցվում, դեմք էր գծագրվում, որ հաճախ անցնում էր թղթին, ու թղթից նայում էին ծանոթ մարդիկ՝ տիպականացված ու անհատականացված: Ճիշտ էր ասում՝ «որտեղ կանգնեմ՝ էտեղ թատրոն»: Ի՞նչ էր դա նշանակում: Աճեմյանը դիտում էր իր շրջապատը ըստ պահի և ըստ այն ներկայացման, որ տվյալ պահին պատվում էր նրա երևակայության մեջ: Նա ուներ իրականության իր տեսանկյունը՝ ըոպեական, իմպուլսային, «բլից»: Գուցե դրանումն էր նրա՝ թատրոնի մարդու հմայքն ու հետաքրքրությունը, բայց ո՛չ թատրոն դեկավարողի, ո՛չ ապագայի համար դերասան պատրաստողի կամ թատրոնի մարդ ընտրողի արժանիքը:

Աճեմյանին հետաքրքրում էր դերասանի (կամ ուսանողի, միևնույն էր) ոչ այնքան հեռանկարը կամ ակնհայտ հնարավորությունը, տիպաժը՝ ի՞նչ դեր է հուշում տվյալ անձը տվյալ պահին: Դերասանի ներքին անձը, ըստ իս, նրան չէր հետաքրքրում: Իսկ ուսանողական խումբը Աճեմյանի համար փորձառական (էքսպերիմենտալ) մի թատրոն էր, ուր փորձում էր իր հանկարծահաս մտահղացումները՝ և տիպաժներ էր ընտրում: Եվ քանի որ իր մտահղացումները հեղհեղուկ ու փոփոխական էին, փոփոխելի էր երևում նաև խմբի կազմը ամեն պահ: Ուսանողներից ոչ մեկի դիրքը կայուն չէր, նույնիսկ նրանց, ում հետ Աճեմյանն աշխատում էր երկար ու հանգամանալից: Այսպես, խմբի առաջնուհին, որ թվում էր, թե վաղը, մյուս օրը դառնալու է մի երկրորդ Մետաքսյա Սիմոնյան՝ ազգային դրամայի հերոսուհու տիպար, իր այդ դիրքը պահպանեց մինչև ինստիտուտն ավարտելը: Աճեմյանը նրան տարավ թատրոն ու մոռա-

ցավ ինչու էր տարել: Աճեմյանի դասերից ու փորձերից ես այն տպավորությունն էի ստանում, թե նա իսկապես լուրջ էր ընդունում դերասանական կրթությունն ու այդ կրթությանը հետևողներին: Նա մի օր մեկի հետ էր աշխատում, մյուս օրն ուրիշի հետ, մեկի հետ լուրջ և ուշադիր, մյուսի հետ՝ իմիջիայլոց, ոմանց հետ՝ բնավ: Ես այդ երրորդ խմբի մեջ էի, և իմ վիճակն ինձ անհանգստացնում էր: Հիշեցրեցի մի անգամ, չլսելու տվեց: Ունեք այդպիսի սովորություն՝ չլսել, այն խոսքը, որի պատասխանը չունեք: Ոմանց համար դա վարակիչ եղավ. ընդօրինակեցին տաղանդավոր մարդու արատը: Ես դարձյալ հիշեցրեցի Աճեմյանին: Ասաց՝ «գնա մտածիր»: Ասացի, որ մտածել եմ, և իմ մտածածն ուրիշի հետ է փորձում: Նա ծիծաղեց.

— Գործ չունես:

Ես նրան չհասկացա: Ես ոչինչ չհասկացա: Ինչո՞ւ այսինչը գործ ունեք, ես՝ ոչ...

Աճեմյանն ինձ հետ ոչինչ չէր փորձում: Ես նստած էի լսարանում որպես սոսկ հանդիսական, հաճախ իր կողքին: Ձե՞ր նկատում: Շատ լավ էլ նկատում էր: Երբ իրեն մի բան դուր էր գալիս կամ դուր չէր գալիս, նայում էր երեսիս, մտովի կարծիքս էր հարցնում՝ «ի՞նչ կասես», և ժպտում էր: Նա ինձ միշտ բարևում էր ժպտադեմ, որտեղ էլ լինեք՝ ինստիտուտի միջանցքում, դրսում կամ թատրոնում: Նրա հետ շփվելը հեշտ էր. ոչ մի պատենչ չէիր զգում: Բարեկամս էր, երբեմն հարցնում էր հորս որպիսությունը՝ «բարեկիր հայրիկիդ», բայց ես, որպես դերասանական կուրսի ուսանող, գոյություն չունեի: Կիսամյակն ավարտվում էր, ինչո՞վ էի ներկայանալու ստուգարքի:

Մի երեկո, երբ Աճեմյանը դասը կիսատ էր թողել և շտապում էր թատրոն, դուրս եկա իր հետ.

— Վարդան Նիկիտիչ, փորձեք, էլի՛... Ինչո՞ւ ինձ հետ չեք փորձում:

Հասել էինք Մոսկովյան փողոցին, խաղալիքների խանութի անկյունը: Ես համառում էի, փորձում էի մի բան համոզել, չէր ուզում լսել, գնում էր:

— Ինչո՞ւ, ինչի՞ դ է պետք:

— Պետք է:

Խոսքիս վրա դիմացով սուրաց տրոլեյբուսը, և տեսա՝ Աճեմյանը կողքիս չէր: Տրոլեյբուսն անցավ, տեսա Աճեմյանի թիկունքը դիմացի մայթին: Գնացի, հասա: Իմ թեման չչարունակեց: Բաղրամյան փողոցից թեքվող տրամվայի դժերի մեջտեղում կանգնած էր մի մարդ, լայնեզր գլխարկով, գլուխը վեր: Մուլթ էր, մարդու դեմքը չէր երևում: Նրա կողքին կանգնած էին երկու երիտասարդ: Նրանցից մեկը բռնել էր լայնեզր գլխարկով մարդու թևը: Աճեմյանը նրանց կողմն էր նայում:

— Թո՛ղ, զավակս, բաժնի Զրաչյա Ներսիսյանի տաք ձայնը:

Խմած էր, կանգնել էր տրամվայի դժերի մեջտեղում: Երիտասարդ ուղեկիցը բռնել էր թևը, բան էր համոզում:

— Пошли, дету моему, — ասաց Ներսիսյանն ու թույլ օրորվելով, դանդաղ անցավ փողոցը, նրա հետ՝ երիտասարդները:

— Դո՞ւ էլ այն կարծիքին ես, որ Հրաչյան չկարողացավ Լիր խաղալ, — հարցրեց Աճեմյանը: — Ինչո՞վ Լիր չէ: Լիրն ինչպե՞ս է լինում:

Իմ թեման չչարունակվեց: Խոսքը կտուրն էր ընկել: Ես բաժանվեցի Աճեմյանից իմ մտահոգությունը մոռացած և առավոտյան միայն հիշեցի նրա հարցական պատասխանը՝ «ինչի՞ դ է պետք», հիշեցի, վիրավորվեցի ու ու վիրավորանքը խորացավ մեջս. ինչպե՞ս թե՛ «ինչի՞ դ է պետք»: Ուրեմն, ինձ մնում էր որոշել իմ դիրքն Աճեմյանի հանդեպ, ասել է՝ թատրոնի հանդեպ, կոչման, նպատակի, կյանքի հանդեպ: Կարծում էի, թե թատրոնի բեմում է սկսվում կյանքը և այնտեղ էլ ավարտվում է:

Ես այլևս չզիմեցի Աճեմյանին:

Եկավ ստուգարքի օրը՝ 1954 թվի դեկտեմբերի 30-ը: Կիսատ, անմշակ, անիմաստ մի տեսարանով, անօգնական ու շփոթված, ինքս իմ աչքից ընկած, որպես անկոչ ու պատահական մեկը, ներկայացա պատկառելի հանձնաժողովին: Ինչե՞ր չի կարող անել ռեժիսուրան մարդու հետ: Աճեմյանի ռեժիսուրան ինձ դրել էր այդ վիճակում: Մտածում էի, որ պետք էր թողնել, հեռանալ, բայց ինչո՞ւ ես, եթե ոչ ուրիշները՝ գաղափարից ու ներշնչանքից հեռու մարդիկ, որ, ինչպես սպազան ցույց տվեց, չձողկեցրին հայոց թատրոնի անշուք պարտեզը:

Ստուգարքն ավարտվել էր: Կանգնել, սպասում էինք միջանցքում, ռեկտորի առանձնասենյակի դռանը: Դուրս եկավ Աճեմյանը գրգռված, շփոթված, գունատ.

— Ինչո՞ւ եք կանգնել, ըը՛... գնացեք, — ասաց դողացող ձայնով ու գնաց:

Մեզ ներս հրավիրեցին, հայտնեցին արդյունքները: Դուրս էինք մնում վեց հոգի, տղաներից միայն ես, և հինգ աղջիկների շարքում ամենաշնորհալին՝ Գալյա Նովենցը: Ընտրյալների մեջ ես տեսնում էի մեկ դերասան՝ Արմեն Զիգարխանյանին:

Շատ մարդ չիմացավ գլխիս եկածը: Իմացողը մի խոսք էր ասում Աճեմյանի դեմ, որ ինձ դուր չէր գալիս: Մեկն ասում էր՝ ծանոթ մեջ գցիր: Ի՞նչ ծանոթ, ծանոթը ես էի, ինձնից էլ լավ ծանոթ: Իմ վիճակն անըմբռնելի էր առօրյա չափանիշներով: Իմ վիրավորանքն ու դառնությունը չէր փոխվում հակակրանքի թատրոնի մարդու հանդեպ: Եթե նրան ատեի, թատրոնն էի ատելու: Դառնացած էի, որ թատրոնի մարդն ինձ չի հասկացել, և հույս ունեի, որ հասկանալու է:

Աճեմյանի ստուգարքից հետո ես իրավունք չունեի մասնակցելու կիսամյակի քննություններին, բայց չհարցրեցի օրենք ու իրավունք: Ո՛չ ստուգման գրքույկ ունեի, ո՛չ էլ անունս կար ցուցակում, բայց ինքնա-

գլուխ մտա, հանձնեցի առաջին քննությունը գերագանց և նույն հաջողությամբ՝ մյուսները: Եվ մինչ կպարզվեր իմ իրավունքի սահմանը, ես արդեն գերագանցիկ էի՝ կատարել էի տվածս խոսքը: Իմ օրինակին հետևեցին «որակազրկվածներից» մի քանիսը: Ինստիտուտի ղեկավարությունը չկարողացավ արգելք լինել: Կարող էր, եթե օրենքով ղեկավարվեր, ոչ թե բարոյականությունը: Բարոյականությունը թույլ չտվեց քննությունները գերագանց հանձնողին դուրս անել: Ես մնացի: Մնացին նաև մյուսները: Երկրորդ կիսամյակում Աճեմյանը լսարան մտավ և ժպտաց.

– Բոլորդ էլի հատեղ եք, հա՞...

Նրա վերաբերմունքը չփոխվեց, բայց ճար չունեք. տարեվերջին մեկ-երկու տեսարան հորինեց, մեզ ներկայացրեց քննության: Քննությանը, ի դարմանալ մեղում, նստած էր Արմեն Գուլակյանը: Մինչ այդ մենք նրան տեսնում էինք բակում, նստարանին մեն-մենակ նստած, անտանելի մուսյլ, դիվական մուսյլություն ոտքից գլուխ, ու նրան տեսնելիս լուռ էինք կամ ցածր էինք խոսում: Նա հեռացված էր թատրոնից: Ասում էին՝ վատ մարդ է, դաժան, բռնակալ: Մտածում էի՝ լավ է, որ գործ չունենք այդ մարդու հետ: Բայց պարզվեց, որ նա լրջորեն հետաքրքրվում է մեզանով...

– Վարդանն ում որ չի հավանում, ուղարկեք ինձ մոտ:

Այս խոսքն ականջովս ընկավ որտեղի՞ց, չգիտեմ: Գնահատականս էր «լավ»: Չգիտեմ՝ ի՞նչն էր լավ, բայց լավ էր՝ դարձա ուսանող: «Լավը», ինչպես հետո պարզվեց, Աճեմյանի գնահատականը չէր, այլ Արմեն Գուլակյանի:

Ես դարձա Գուլակյանի աշակերտը, ինձ հետ՝ մի քանի հոգի, այդ թվում Գալյա Նովենցը և Արմեն Զիգարխանյանը, որին Գուլակյանը պահանջեց, և Աճեմյանն էլ չընդգրկեց:

Գուլակյանի առաջին խոսքն ինձ էր ուղղված.

– Ձեր մասին, Հենրի, ես կարծիք չունեմ, բայց չեմ կարծում, թե չեք կարող ուսանող լինել էստեղ: Ինձ մարդու աշխատանքն է հետաքրքրում: Մենք պիտի սովորենք ճիշտ աշխատել:

Մենք ճիշտ աշխատեցինք երեք տարի: Բայց այս մասին հետո...

Աճեմյանի և Գուլակյանի հարաբերությունները, մեղմ ասած, ջերմ չէին: Նրանց իրար հետ խոսելիս չէինք տեսնում:

– Գործերդ ինչպե՞ս են, ի՞նչ դեր ես խաղում, – հարցրեց ինձ Աճեմյանը, երբ արդեն երեք ամիս էր, ինչ Գուլակյանի խմբում էի, և ավարտվում էր կիսամյակը:

Ես թվարկեցի իմ երեք դերերը երեք հատվածներում: Դրանցից մեկը ժամանակին Ստալինյան մրցանակի արժանացած «Այս աստղերը մերն են» պիեսից էր, ընդամենը մի երկխոսություն երկու պրոֆեսորների՝ պահպանողական և առաջադիմական: Ես պահպանողականն էի:

– Իզուր գրպարտված մարդ, – ասաց Աճեմյանը:

– Ո՞վ, – հարցրեցի:

– Քո ներկայացնելիք պրոֆեսոր Աթանասյանը: Դրական է, թե՞ բացասական, ի՞նչ ես կարծում:

Դրականն ու բացասականը այն ժամանակ կերպարների հիմնական չափանիշներն էին: Ես հասկացա, թե ինչ պատասխան էր ակնկալում Աճեմյանը, և լռեցի:

– Դա պիես չէ, գրպարտություն է, – շարունակեց Աճեմյանը: – Մարդիկ, ճիշտ է մրցանակներ ստացան դրա համար, բայց միևնույն է... Կարգին պիես չկա՞ր, ինչ է: Ինչո՞վ է բացասական էդ... ըըը՛... Աթանասյանը: Ասում է՝ ի՞նչ գործ ունեք երկնքի աստղերի հետ, ձեռք մի տվեք երկնքի աստղերին: Ի՞նչ վատ բան է ասում...

Աճեմյանը ծիծաղեց: Ես էլ ծիծաղեցի:

– Ճիշտ է ասում, – շարունակեց: – Էդպես էլ կասես ղեկավարիդ:

Իհարկե, ոչինչ չասացի ղեկավարիս: Երկրորդ կիսամյակի սկզբում Գուլակյանը մի օր հարց տվեց, թե ինչ պիես կարելի է ընտրել: Աճեմյանի խմբում փորձում էին հատվածներ «Ատամնաբույժն արևելյանից»: Ի՞նչ վատ է, մտածեցի և ասացի՝ «Պաղտասար աղբար»:

– Ի՞նչ դեր ես ուզում:

– Օգտեն:

– Գնա Բաղդասար աղբոր դասարանը՝ փաստաբանություն արա: Ուրիշ ո՞վ է ուզում գնալ Բաղդասար աղբոր դասարանը:

Աճեմյանը չէր հետաքրքրվում մեր բեմադրություններով (Սունդուկյանի «Կտակը», Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորները», Մոլիերի «Սեթևեթուհիները»): Ի պաշտոնե պարտավոր էր հետաքրքրվել. դերասանի վարպետություն ամբիոնի վարիչն էր: Նրան չհետաքրքրեց, թե «որակազրկվածներս» ինչով էինք զբաղված երեք ուսումնական տարի այն լսարանի դիմաց, որտեղ ամեն օր ինքն էր լինում:

Վերջին կիսամյակում մենք պատրաստում էինք մի անհետաքրքիր, կեղծ պիես՝ «Անհանգիստ ծերություն»՝ հեղափոխության թեմայի որպես թե հոգեբանական մեկնություն: Գուլակյանը վզիս էր կապել մի դրական ու լավատեսական դեր՝ Բոչարով, որի դրական լինելը հեղափոխական լինելու մեջ էր: Չէի գտնում այդ դերի ներքին գիծը, անհատական կյանքի նշանը: Փորձում էի այնքան անհետաքրքիր, որ ավելին հնարավոր չէր: Գուլակյանը դժգոհ էր.

– Սիրե՛լիս, կարո՞ղ ես ավելի անհետաքրքիր լինել:

Ես էլ այնքան դժգոհ էի դերից, որ հանդգնեցի պատասխանել.

– Կարող եմ:

– Ուրեմն, եղիր ավելի անհետաքրքիր, սիրե՛լիս:

Այսքանն ասաց և՛ դու քո խիղճը: Ու ես քարշ տվեցի շինքիցս կապած քարը մինչև ավարտական քննություն, տանջվելով ներսումս տիրող դատարկությունից: Պետք էր կառչել դերի որևէ անհատական գծից, իսկ միակ անհատական գիծն այն էր, որ առաջին գործողություն մեջ այդ մարդուն ասում էին՝ «դուք դարձյալ չեք սափրվել»: Բայց ինչո՞վ քողարկել ներքին դատարկությունը, «խորիմաստ» լույթյա՞մբ: Ես զբաղվեցի արտաքին տիպական նշաններով՝ մորուք (երկրորդ գործողություն), հնաոճ փոքր ակնոց, կաշվե բաճկոն, և այսպես դուրս եկավ մի...

– Գլեք Մաքսիմիլիանովիչ Կրժիժանովսկի, – ասաց այդ պահին գրիմանոցի դռան մոտ կանգնած Վավիկ Վարդանյանը:

Դերի արտաքինը գտել էի, ուրիշ ոչինչ: Բեմ մտնելու ցանկություն, միևնույն է, չկար: Կանգնած էի բեմ տանող դռան մոտ և մտածում էի, որ ատում եմ թատրոնը:

– Էդ դո՞ւ ես, – լսեցի Աճեմյանի ձայնը: – Ուրեմն, ես սխալվե՞լ եմ: Դու դերասան ես եղել, ես չե՞մ իմացել: Հա, էլի... Լավ է, շատ լավ է:

– Լավ չի, Վարդան Նիկիտիչ: Սա իմ դերը չի: Բան չի ստացվել...

– Ինչո՞ւ: Ի՞նչ վատ է: Ինչ որ տեսնում եմ, լավ է:

– Ներքին գիծ չունի, – ասացի: – Չեմ գտել ներքին գիծը: Բեմում անելիք չունեմ:

– Ներքին գիծ, չէ՛ մի... Բան եք հնարել: Արտաքինը գտել ես՝ բավական է: Ի՞նչ անելիք: Հեղափոխություն ես անում... ը՛ր... դրա ներքին գիծը ո՞րն է: Մտնում ես բեմ, ձայնդ վատ չի, խոսքդ մաքուր է, միզանսցենը դրված է... Ուրիշ ի՞նչ... Բարդացնել պետք չէ: Դերը խաղալու համար է, քննադատելու համար չէ:

Ինձ մի քիչ ուրախացրեց «ես սխալվել եմ» խոսքը, բայց արդեն չունեի դրա կարիքը: Չիմացա, ինձ հետ խոսելուց առաջ Աճեմյանը դիտե՞լ էր խաղի սկիզբը,

Թե՞ իր տեսածն այն էր, ինչ տեսավ: Ինձ թվաց, որ այդ էր: Նրան տիպաժի ակներևությունն էր հետաքրքրում, իսկ ներքին գիծը, ըստ նրա, վերաբերում էր, ինչպես հետագայում էլ համոզվեցի, բեմադրողին միայն: Այդպես էր բեմադրել «Նամուսը»: Այդպես էր «Չար ոգին» ուսանողական բեմում: Դերասանական նախաձեռնությունն չկար Աճեմյանի 60–70-ական թվականների բեմադրություններում նույնպես: Ներքին գիծը բեմադրողինն էր, և դերասանն անտեղյակ էր դրանից: Աճեմյանը փայլուն կերպով շահարկում էր դերասանի ակներև տվյալները, այն տիպականը, որ գրված է մարդուս երեսին: Դա չէր վրիպում նրա աչքից նաև առօրյա համայնքներում: Իմ թշվառ ինտելիգենտ հեղափոխականի դերում ես գտել էի ընդհանուր, երևութական մի բան, որը նկատելու համար պարտադիր չէր տեսնել ներկայացումը, գրիմանոցի դուսնը հանդիպելն էլ բավական էր, կամ, գուցե այդտեղ էլ պետք էր կանգ առնել: Այդ արտաքինը, ես համոզված եմ, լավ էր այնքանով, որքանով ինքս ինձ հետ էի և ինքս էի, ոչ թե բեմական հարաբերություններում:

Ներկայացման վերջում գրիմանոց եկավ Դավիթ Մալյանը, որ ժամանակին խաղացել էր այդ դերը, և շնորհավորեց.

– Լավ ա:

Ես գիտեի, որ խրախուսանքի խոսքերով բեմական կերպար չի ստեղծվում: Վստահությունը ելակետ չէ, եթե չի գտնված դերի ներքին, անհատական իմաստը: Այս էր սովորեցրել Գուլակյանը, և չէի կարող լուրջ ընդունել որևէ գովեստ: Ամենազարմանալին իմ գնահատականն էր՝ գերազանց: Հաջորդ օրը Գուլակյանը միջանցքում մոտեցավ ինձ, ձեռքը ուսովս գցեց, տարավ լուսամուտի մոտ.

– Գիտես, չէ՞, որ էդ գերազանցն իմ գնահատականը չի:

– Կարծում եմ, – ասացի:

– Ճիշտ ես կարծում: Գերազանց առաջարկեցին, ես ինչի՞ պիտի դեմ կանգնեի: Բայց մենք հո գիտենք... Չարմանալի մարդիկ են. կողքից անց են կենում ու որոշում:

Չիմացա՞ ով էր եղել գերազանց առաջարկողը:

Դերերի պաշտպանությունից առաջ Գուլակյանը ինքը որոշեց՝ ով ինչ դեր պիտի ընտրի որպես մասնագիտական հիմնավորման նյութ: Իմը որոշեց՝ «Կտակի» Մամիկոնը: Պետական հանձնաժողովում Վալիկ Վարդանյանը զարմանք հայտնեց, թե ինչո՞ւ չի ընտրված «լավագույն դերը»՝ Բոչարովը: Իմ բացատրությունը պարզ ու կարճ էր, Գուլակյանը գլխով արեց, Վալիկը ժպտաց իր բարի ու բարեկիրթ մարդու ժպիտով.

– Դուք գիտեք, բայց ես, ինչ մեղքս թաքցնեմ, հավանել եմ: Վարդանն էլ է հավանել:

Վարդանն, իհարկե, ներկա չէր: Նրա հավանելը կարևոր էր ինձ համար իր բարոյական իմաստով: Այդքանը: Գուլակյանը դաստիարակել էր մեր մեջ ինքնագնահատման կուլտուրա, այն է՝ իմանալ սեփական գործի թերությունները և քիչ նշանակություն տալ արտաքին, թեկուզ և շատ հեղինակավոր գովեստներին:

Ի՞նչ պահանջով ու չափանիշներով էր մոտենում Աճեմյանը դերասանական անձին: Մտածել եմ ու ջանացել հասկանալ նրան նաև հետագայում՝ ի մի բերելով մտքումս տարբեր ժամանակ նրանից լսածս խոսքերը: Բավական էր մեկ-երկու խոսք փոխանակել հետը՝ համոզվելու համար, որ նա, եթե խոսքը լուրջ արվեստին է վերաբերում, մաքսիմալիստ էր և ուներ ոչ միայն կայուն, այլև նուրբ և ստույգ չափանիշներ: Այն, ինչ իր շուրջն էր, լուրջ չէր իր համար: Լուրջ ու խորն էր այն, ինչ պատկանում էր իր և իր նախորդ սերնդին, այն, ինչ անցյալ էր կամ անցյալ էր դառնում: Այստեղ էր, որ նա լուրջ ու խիստ էր դառնում, և հետը գրուցելիս

Հասկանում էիր՝ ինչ ասել է թատրոն և դերասան:

Երկար չեմ զրուցել հետը, ինքն էլ երկար զրուցյի մարդ չէր, բայց նրա ո՛չ մի խոսքը, ո՛չ մի հարևանցի ակնարկը պատահական չէր, եթե անգամ կիսատ էր կամ չձևակերպված, մտածել էր տալիս, եզրակացությունների բերում:

Մի անգամ երեկոյան քայլում էինք ու զրուցում Աճեմյանի հետ ներկայիս կոնսերվատորիայի դիմացի այգում (կոնսերվատորիայի շենքը դեռ չկար): Ուսանողներից մեկը՝ թիֆլիսեցի, հիացած խոսում էր մեզ անծանոթ մի դերասանի՝ Բաբկեն Ներսիսյանի մասին և այն է՝ ղնում էր Փափազյանի կողքին:

— Երբե՛ք, ո՛չ մի դեպքում,— ասաց Աճեմյանը,— ո՛չ մի կապ, ո՛չ մի ընդհանուր բան...

— Ինչո՞ւ,— համառում էր թիֆլիսեցին:

Աճեմյանը խուսափում էր պատասխանից, բայց պատասխանեց.

— Արտաքին տպավորությունում մի շիտթվեք: Որոշ մաներաներ, ըր՛... Փասոններ... Դրանք ոչինչ չեն նշանակում: Եվ առհասարակ խուսափեք նման համեմատություններից:

Դարձյալ մի հիացական խոսք ասաց թիֆլիսեցին, և Աճեմյանը տվեց իր անսպասելի, մեզ համար անհասկանալի վճիռը.

— Նա չի մտնի հայ թատրոնի պատմություն մեջ:

Ես չհասկացա, թե ինչ էր նշանակում այս խոսքը: Ոչ մեկը չհասկացավ:

— Ինչո՞ւ,— հարցրեց թիֆլիսեցին:— Թիֆլիսում է՛ դրա՞ համար...

Աճեմյանը տվեց ավելի անհասկանալի պատասխան.

— Նրա գիծը զբաղված է իրենից առաջ:

— Ի՞նչ նշանակություն ունի,— շարունակեց թիֆլիսեցին և էլի բաներ ասաց, վկա բերեց երիտասարդությունը, ասաց՝ ապագան ցույց կտա և այլն:

— Նա ավարտված դերասան է,— ասաց Աճեմյանը:— Երիտասարդությունը ոչինչ չի նշանակում: Ուշացած է... Ֆրանց Մոոր, հդպես բաներ և այլ, և այլ...

Աճեմյանն, ինչպես միշտ, կիսատ թողեց խոսքը. միտքը պարզ էր իր համար: Ես չպատկերացրի անծանոթ դերասանի նկարագիրը, բայց քանի որ համեմատականը Փափազյանն էր, հիշողությունս մեջ մնացին Աճեմյանի խոսքերը և սպասումն անծանոթ, ուշացած արտիստի: Այդ զրույցում մի անուն էլ հոլովվեց՝ Լուսինյան: Աճեմյանը կարծես չլսելու տվեց: Ուրիշ անգամ էլ տրվեց այս անունը, Աճեմյանը ոչինչ չասաց: Երկու տարի անց Բաբկեն Ներսիսյանը Սուևդուկյանի թատրոնի բեմում տվեց իր փառավոր դեբյուտը. Մաուրիսիո՝ «Ծառերը կանգնած են մահանում» իսպանական պիեսում:

— Ա՛յ, դերասան եմ ասել,— ասաց Արմեն Զիզարխանյանը:

— Փափազյան կա՞,— հարցրեցի:

— Զէ՛, բայց... Հա՛, համարյա թե, էնքան էլ հեռու չի...

Այս խոսքերը և Աճեմյանից երկու տարի առաջ լսածս մտքումս՝ գնացի, տեսա և... Հա՛ էլի, համարյա թե... բայց մի բան այն չէր, ի՞նչ էր, չէի գտնում ձևակերպումը: Հույժ տպավորիչ էր և այս էր ու այս, ինչ ուներ-չուներ, այդպես էլ գնաց: Խաղաց մի դեր ևս՝ Գևորգ «Նույն հարկի տակ» պիեսում. կրկնվող մաներայնությունում, որ միայն տոնով էր տարբերվում պոլսեցիների ասած «էֆեկտներու դպրոցից»: Այս արտաքին տպավորության տակ Ռուբեն Զարյանն շտապեց և տվեց իր հապճեպ, էմոցիոնալ գնահատականը.

— ...նա փոխարինելու է Վաղարշյանին, Ներսիսյանին, գուցե և Փափազյանին: Իզուր չէ, որ նրա ազգանունը Ներսիսյան է:

Վաղարշյանը վրդովվեց: Հաջորդ օրը ինստիտուտի պրոֆեսորական սենյակից լսում էինք նրա պաթետիկ ձայնը.

– Ում ուզում է փոխարինի, Վաղարշյանին փոխարինել չի՛ կարող...

Եվ այսպես, վեճի առարկա արտիստը տարիներ շարունակ քարշ տվեց ուսմանտիղմի դիակը, և ես վերջնականապես հասկացա Աճեմյանի խոսքերի իմաստը. «Ֆրանց Մոոր, էդպես բաներ...»: Իսկ երբ Թիֆլիսում տեսա Լուսինյանի Օթեյլոն, պարզ դարձավ նաև Աճեմյանի խուսափողական, ամոթխած լուռությունը: Հետագայում առիթներ եղան նկատելու, որ Աճեմյանը չէր սիրում խոսքի նյութ դարձնել չհավանած բանը: Թվում էր (չգիտեմ՝ որքանով է ճիշտ իմ տպավորությունը), նա ամաչում էր դրանից: Գուլակյանն անխնա ծաղրում էր ֆալշը և որակումներ տալիս («արևի տակ հավի ծերտն էլ արասի կերևա», «էդ խառը կանաչի ծախողի ձենով չխոսես», «ի՞նչ ես քոռ աչքդի պես մատդ մի լարին պնդացրել» և այլն), իսկ Աճեմյանը միայն սրտնեղում էր: Այդ վիճակը ես հետագայում ավելի լավ հասկացա: Կեղծիքն իսկապես ամաչեցնող է: Թվում է, ինքդ ես հեղինակը թեկուզ և հանդիսատեսի վիճակում: Թատրոնը սիրողը գուցե պետք է չտեսնի կամ կարողանա դիմա՞նալ կեղծիքի ներկայությունը, իմանալով, որ դա չափվում է տոննաներով, իսկ ճշմարտությունը՝ գրամներով, և գուցե այդ գրամներն ստանալու համար է պահվում կեղծիքի որջն՝ այդքան հանդիսավոր:

Չորս տարվա ընթացքում պարզեցի (իհարկե՞ մոտավոր), որ թատրոնի գաղափարն եմ սիրում, ոչ թե նրա իրականությունը: Ի՞նչ իմանայի, որ դա թատրոնի գիտությունն է: Ճիշտ էր Աճեմյանը, որ ինձ մղում էր այդտեղ, և ես էլ ճիշտ էի, որ գաղափարից առաջ իրականություն էի շոշափում: Ժամանակ էր պետք ըմբռնելու համար, որ թատրոնի պատմությունը զբաղվելը

գաղափարի գտումն է, քննադատությունը՝ գաղափարի պաշտպանությունը:

Եվ այսպես, Աճեմյանի հետ մեկ էլ հանդիպեցի, երբ զբաղված էի գաղափարի գտումով:

Խոսում էինք «Պեպոյի» իր բեմադրություն (1966) մասին: Լուռ, զարմանալի ուշադիր լսում էր: Սպասում էի առարկություն, բայց ոչ մի խոսքիս չառարկեց: Նման բանի չէի հանդիպել ու հետագայում էլ չհանդիպեցի: Մինչև օրս ոչ մի ռեժիսոր չի լսել ինձ այդպես՝ շիտթեցնելու աստիճան ուշադիր: Ես երկու առարկություն ունեի: Առաջինը վերաբերում էր Բաբկեն Ներսիսյանի Պեպոյին՝ էթնոգրաֆիական պճնանքով, վստահ ու անկիրք: Աճեմյանը լսեց ժպիտով և ինձ ծանոթ ամոթխածությունը, կարծես ինքն էր խաղացողը: Ասացի, որ ինձ տրամադրում է Խորեն Աբրահամյանի Պեպոն՝ պարզ ու անհավանա՞տ, հոգսի տակ ընկած բնական մարդ:

– Չմշկյանի գիծն է, – ասաց Աճեմյանը:

Չէի մտածել այս մասին: Հետո մտածեցի, որ ավանդությունը միայն ոճին չի վերաբերում, գուցե ավելի շատ՝ ներքին իմաստին: Այլապես ավելի ավանդական է երևում Բաբկեն Ներսիսյանի Պեպոն՝ իր էթնիկական ոճավորման տարրերով և դիմահայաց, ցուցադրական խաղով ու գեղեցկայնություն ձգտումով:

– Իսահակ Ալիխանյանից է գալիս, – ասաց Աճեմյանը:

Այստեղ ես հիշեցի նրա տասներկու տարի առաջ ասած խոսքը: Ա՛յ թե ինչ ասել է՝ «նրա գիծը զբաղեցված է իրենից առաջ»: Հիշեցրի, չհիշեց, զարմացավ ու զվարթացավ.

– Ես էդպես բա՞ն եմ ասել, հա՞, ե՞րբ եմ ասել:

– Վաղուց, – ասացի, – 1954 թվին, երբ Բաբկեն Ներսիսյանը դեռ Թիֆլիսում էր:

Աճեմյանը ծիծաղեց.

— Չէ՛, դու վտանգավոր մարդ ես եղել: Ո՞նց թե՛ գիծը բռնված է... Ուրեմն, քո ասելով...

— Դա իմ խոսքը չէ:

— Դո՛ւ ես հիշում: Ուրեմն, նա պիտի թիֆլիսում էլ մնա՞ր, եթե գիծը... ինչ ասացիր, զբաղեցվա՞ծ...

— Ալիխանյանն ինչո՞ւ ժամանակին չմնաց Երևանում, — ասացի:

— Դժվար հարցեր են: Բայց ես համաձայն եմ: Բարկենի Պեպոն իմ պատկերացրածն էլ չի: Խորենն էլ, եթե ուզում ես իմանալ, իմ պատկերացրածը չի: — Չմշկյանի գիծը... Ես մոտավոր բան եմ ասում: Որպես ըմբռնում: Դա նկատի ունեմ: Թե չէ, ո՞վ է տեսել Չմշկյանին:

Իմ մյուս առարկությունը վերաբերում էր առաջին տեսարանին: Շուշանը բակում է, Կեկելը՝ կտուրին: Գյուղական տեսարան է թիֆլիսյան համայնապատկերի ֆոնի վրա: Սուղուղկյանի նախատեսած իրավիճակները հիմնականում սենյակային են, ինչպես XIX դարի ամբողջ դրամատուրգիայում, եթե նկատի չառնենք դարի առաջին կեսի արկածային մելոդրամները: Համենայն դեպս, «Պեպոյի» բոլոր տեսարանները սենյակային են: Այս ասելով, ես նկատի ունեի անձանց խոսքը, բայց Աճեմյանն ընդհատեց ինձ, ակամա մղելով մտքիս շարունակությունը.

— Քո կարծիքով, ինչպե՞ս է որոշվելու միզանսցենը, ըստ հեղինակի ռեմարկների՞ և նախնական ցուցումների՞: Ռեժիսորն իրավունք չունի՞ խախտելու հեղինակի՞ փակագծում ասված խոսքերը:

— Կարող է, — ասացի: — Միզանսցենը փակագծում տրված ցուցումներով և ռեմարկներով չի որոշվում, անկախ նրանից, դրանք պահվում են, թե ոչ: Միզանսցենը որոշվում է գործող անձանց խոսքի բովանդակությամբ ու տոնայնությամբ:

— Մի օրինակ բեր, — ասաց Աճեմյանը, — տեսնեմ ո՞ր խոսքը նկատի ունես:

— «Ով գիդի, ջուրը մինձացավ, ո՞վ գիդի, իմքնի եղնեն ննգավ ու ինքն էլ հիղը գնաց...»:

Աճեմյանը լսեց ու մտածկոտ նայեց ինձ.

— Որոշի՞ր որտե՞ղ է երևում միզանսցենը:

— Խոսքի ուղիղ իմաստի ու տոնայնություն մեջ, — ասացի: — Սա որդու կյանքի վրա դողացող մոր տագնապի արտահայտությունն է: Մայրը կարո՞ղ է այս խոսքը բարձր արտասանել՝ բակից կտուր կանչելով: Սա, ըստ իս, շշուկով ասվելիք խոսք է, սենյակի լուսնյան մեջ...

Սպասում էի Աճեմյանի պատասխանին: Շատ զարմացա. պատասխան չեղավ: Ուշադիր նայում էր ինձ. սպասում էր, որ էլի բան ասեմ: Ես ասելու բան չունեի, այսինքն՝ առարկություն չունեի այլևս:

— Դու որտե՞ղ էիր մինչև հիմա, — հարցրեց: — Թատրոնից հեռու ես պահում քեզ: Ինչո՞ւ:

Ասացի, որ քննադատը պետք է հանդիսատեսի մուտքից մտնի թատրոն, տոմսի համար վճարելով, ոչ թե դերասանական մուտքից՝ բեմադրողի հրավերով, որպեսզի ճիշտ տեսնի ներկայացումը, չկորցնի անաչառությունը: Ասացի նաև, որ մեր այս զրույցը սխալ է՝ կանխում է գրելիքը. ինչ որ ասվեց, ասված է, չի կարող գրվել, ուրեմն՝ իմ առարկությունները թատերախոսականում չեն լինելու:

— Ո՛չ մի կաշկանդում, — ասաց Աճեմյանը: — Ինչ մտածում ես, գրում ես. վե՛րջ:

— Բայց այն, ինչ չեմ ասել, — պատասխանեցի:

— Ուրեմն, եթե կարծիքդ ըր՛... դրական է, մտքումդ պահիր:

Մեր զրույցն ընդհատվեց Նաիրի Զարյանի մարտական մուտքով: Նա եկավ ներքուստ հուզված և հուզումը զսպած: Բարևեց, նստեց, իր ասելիքն ասաց հանգիստ ու դանդաղ.

— «Արա Գեղեցիկը» տանում եք Բեյրութ: Իսկ եթե

Հանդիսատեսը ցանկությունն ունենա տեսնելու հեղինակին, ի՞նչ եք պատասխանելու:

Աճեմյանը պատասխանը գտավ տեղնուտեղը.

– Հանդիսատեսը կարող է ցանկությունն ունենալ տեսնելու նաև ըր՛ը... Վիլյամ Սարոյանին:

– Սարոյանի հանգամանքն...

Առանձնասենյակ մտավ Գուրգեն Զանիբեկյանի զանգվածը, և Զարյանի տոնն ընկավ.

– ...ուրիշ:

– Էդ ո՞վ ա ուրիշ, – խոսքին անտեղյակ միջամտեց Զանիբեկյանը:

– Նաիրի Զարյանը, – ասաց Աճեմյանը:

– Ընչի՞... Հա՛, Հա՛, Հա՛, – ծիծաղեց զանգվածը՝ տարածուն ու թավշածայն:

– Էդպես... ըր՛... Մերձավոր Արևելքի բնակչությունը պահանջում է, որ նա ներկայանա... անհասպարհ:

– Ո՞վ է վճռում այդ հարցը, – ջանում էր պահպանել իր զուսպ տոնը Զարյանը:

– Գուրգենը, – ասաց Աճեմյանը կեղծ բանասարկուի ժպիտով, կարծես սպասելով, որ մարդը բացվի:

Աճեմյանն աչքիս առաջ դրամատուրգիական կոլիզիա էր ստեղծում: Ինձ թվաց, որ ահա երկու հզոր զանգված բախվելու են: Ես տեղիցս ելա. ուզում էի գնալ:

– Դու մի գնա, – ասաց Աճեմյանը, – սպասի՛ր, խոսելու բան կա:

Թվում էր, թե այս է՝ երկրաշարժ է լինելու: Բայց Զանիբեկյանն իսկույն կռահեց կատակը: Զարյանը ձևանում էր անվրդով, խոսում էր անհամարձակ, կարծես ամաչում էր իր պահանջից: Վիճակը չսրվեց: Զանիբեկյանն ու Զարյանը խաղաղ զրուցելով դուրս եկան: Աճեմյանն սպասողական ժպիտով հետևեց նրանց դուրս գալուն և՝

– Տեսա՞ր... Ուզում էի կովացնել, չեղավ: Նկատե՞լ

ես, աչք չկա Զանիբեկյանի խաղում, աչքերով չի շփվում, նրա ունակցիան ձայնային է, և տոնը լավ է պահում:

Հիշեցի Զանիբեկյանի երկու մատիտանկար պատկերները՝ Աճեմյանի ձեռքով արված, մեկը՝ դիմահայաց, մյուսը՝ կիսադեմ, երկու տեղում էլ աչք չկա, աչքերի տեղում թուղթն սպիտակ է, ոչ մի կետ, ոչ մի գիծ: Մարդը սևեռուն նայում է առաջ առանց աչքերի, հոնքերով ու ծնոտով, աչքի կարիք չի զգացվում: Այդպես էր և Զանիբեկյանի խաղը, հատկապես վերջին շրջանում: Նրա վերջին գլուխգործոցները՝ Վարրավինը («Դատական գործ») և Սոլոմոնը («Գինը») կույր էին իրենց շրջապատի հանդեպ: Խաղակցին նայելիս շրջվում էր ամբողջ զանգվածը: Դա տալիս էր ուժի և կենտրոնացման տպավորություն:

Աճեմյանի դիտողականությունը սուր էր և յուրահատուկ: Նա տեսնում էր տիպաժը և դերասանական ֆակտուրան, ինչպես ոչ ոք: Տեսնում էր ձևախախտումները, «պակասությունները» որպես առանձնահատկություն, նկատում էր իմաստ թելադրող ձևեր և կանգ էր առնում մեկ-երկու տիպական գծերի վրա: Դերասանին նա տեսնում էր նկարչի, ոչ միշտ հոգեբանի հայացքով:

Մի անգամ խոսք եղավ Վաղարշյանի մասին, Աճեմյանը տվեց նրա արտաքին բնութագրերը.

– Աչքերը խորն էին, քայլը՝ սահուն, դեմքը՝ անշարժ: Խորեն Աբրահամյանի մասին.

– Որ ճակատ չունի, ոչինչ. ներքին պլաստիկան ճնշված է մարմնի մասսայի մեջ: Անսխալ զգում է սիտուացիան և... նեղսրտում է, զոռում: Նա շփման ուրիշ ձև չունի...

Մհեր Մկրտչյանի մասին.

– Կմախք չունի, մարմինը ցած է թափվում վերարկուի նման, աչքերը՝ անօգնական... ա՛յ, այսպե՛ս, – ասաց ու թևերը ցած թողեց, քիթը կախ, աչքերը վեր,

ասես՝ մարդն ընկնում է և առաստաղից կառչելու տեղ է փնտրում...

Աճեմյանի բնութագրումները միշտ կարճ էին, խուսափողական: Նա նկատում էր բաներ, որ չէին երևում շատերի աչքին, և շրջանցում էր բաներ, որ շատ տեսանելի էին: Բնութագրումների մեջ նա ավելի մերժողական էր, քան հաստատող: Միշտ ուղեցել էր պարզել, թե որտե՞ղ էր Աճեմյանն անվերապահ, ի՞նչն էր նրան հիացնում կամ զարմացնում: Փափաղյանի կողքին էր, բայց այնպես էլ չիմացա, թե ինչ էր մտածում Փափաղյանի մասին: Փափաղյանի կարծիքը մոտավորապես հայտնի էր.

— Վարդա՞նը... Ափսոս, որ մարդը Եվրոպա չի տեսել. եթե տեսած լինե՛ր...

1967 թվի աշնանը Երևանում էր Մադլեն Ռոբինսոնը իր փոքր խմբի հետ: Առաջին օրը ներկայացրեցին Ժան-Պոլ Սարտրի «Դոնփակ» պիեսը՝ հանդիսատեսին և ընթերցողին բացարձակորեն անծանոթ գործ: Վարագույրը փակվեց, պարտերի առաջին կարգերի միջանցքում դիմացս կանգնած էր Աճեմյանը մի տեսակ շփոթված ժպիտով: Իր ծանոթ հարցական հայացքով նայում էր ինձ: Առաջին դեպքն էր, որ պիեսին անծանոթ լինելով ու լեզուն չիմանալով՝ չէր կարողացել կռահել իրադրություն մոտավոր իմաստը:

— Լեզուն չգիտենք, պիեսին ծանոթ չենք,— ասացի:

— Համոզված եմ,— ասաց Աճեմյանը,— որ լեզուն իմանալու դեպքում էլ ոչինչ չէինք հասկանալու:

— Հավանաբար,— համաձայնեցի ես:

— Համոզված եմ:— Աճեմյանը կրկնեց իր խոսքը և շարունակեց.— Դու կարծում ես՝ լեզուն իմացողները որևէ բան հասկացե՞լ են: Բառերն են հասկացել: Լեզուն չիմացողներս մեր արդարացումն ունենք, իսկ նրանք հիմար դրուժյան մեջ են: Ինչի՞ մասին է պիեսը, չգիտեմ, բայց գիտեմ, որ անհասկանալի է, մեզ համար չի գրված:

— Ես պարզեցի, թե ինչի մասին է պիեսը,— ասաց այդ պահին մեզ մոտեցած Հայկուհի Գարագաշը:— Ուրեմն, այս երեք հոգին մեռած են, և ուղարկվել են դժոխք: Սենյակը դժոխքն է՝ դուռը հավերժորեն փակ, և այս երկու կանայք ու երիտասարդը դատապարտված են մնալու փակ դռների հետևում:

— Ասացի, չէ՞,— ծիծաղեց Աճեմյանը,— այս պիեսը մեզ համար չի գրված: Միտուացիան պարզվեց, և ոչինչ պարզ չէ:

Ընդմիջումից հետո ներկայացվեց Ժյուլ Ռենարի «Տան հացը», որտեղ հոգեվիճակներն ու փոխհարաբերությունները տեսանելի էին այնքան, որ բառերը հասկանալու կարիք չկար: Վարագույրը փակվեց, փնտրեցի Աճեմյանին, չգտա: Երկու օր անց, Մադլենի երրորդ ներկայացումից դուրս գալիս (դա ժան Կոկտոյի «Ձայն մարդկային» պիեսն էր) Աճեմյանը կողքիս էր և երևում էր, որ հիացած էր: Ուղեցի խոսեցնել.

— Եթե մի բան հասկանալի է,— ասացի,— հասկանալի է նաև առանց բառերի: Կարևոր չէ, թե ինչ է ասվում, կարևոր է, թե ինչ է կատարվում մարդու հետ:

— Կգնաս և կգրես,— ասաց Աճեմյանը,— մտքումդ պահիր ասածդ:

— Գրել առանց գրական հիմքն իմանալո՞ւ:

— Եթե բեմական հիմքը պարզ է, ի՞նչ կարևոր է գրական հիմքը: Ի՞նչ հիմքով է ստեղծվում պիեսը, գրակա՞ն, թե՞ բեմական:

Կանգնած էինք դերասանական մոտաքի մոտ: Ուզում էի պարզել Աճեմյանի լրիվ տպավորությունն ու կարծիքը:

— Ի՞նչ վարպետություն,— ասացի,— զարմանալի վարպետություն: Ես զարմացած եմ:

— Ինչ որ ասում ես, համաձայն եմ,— պատասխանեց Աճեմյանը,— վարպետություն, տաղանդ, կուլտուրա, ամեն ինչ, բայց ես զարմացած չեմ:

— Քանի՞ այսպիսի դերասանուհի ունի Ֆրանսիական բեմը, չգիտեմ... Գուցե՝ Մարիա Կազարես, Մադլեն Ռենո...

— Գուցե և այս մեկը,— պատասխանեց,— բայց ես զարմացած չեմ:

— Չէ՛,— ասացի,— ինձ զարմացնում է:

— Ի՞նչը, վարպետությունը:

— Այո՛:

— Դա ի՞նչ զարմանալու բան է: Ամեն ինչ պարզ է...

— Հենց այդ պարզությունը... Զարմանալի չէ՞, թե ինչպես է ինքնստեղծվում՝ Հանդիսատեսի աչքի առաջ մեկառմեկ ի մի հավաքելով կառուցվածքի մասերը:

— Ոչ մի գաղտնիք չկա,— անառարկելի վերջակետ դրեց Աճեմյանը:

— Դուք առեղծված եք ուզում, Վարդան Նիկիտիչ:

— Ըհը՛, գտա՛ր: Առեղծված չկա, զարմանալու բան չկա:

Դերասանուհին մտածված կերպով ի ցույց էր դնում կերպարի տոնային ու պլաստիկական կառուցման ընթացքը՝ վարպետության բոլոր տարրերի հստակումով, եթե այդ տարրերը որոնող կամ ճանաչող լիներ: Ես համաձայն չէի Աճեմյանի հետ, թե չի կարելի զարմանալ վարպետության վրա: Հետագայում պարզեցի, որ խաղի այս եղանակը հատուկ է Ֆրանսիական դպրոցին: Զարմանալին այն էր, որ Մադլենի խաղը «չէր ջնջվում հիշողությունից»՝ ինչպես ասել էր նրա մասին Մարկ Ժիլբեր Սովաժոնը, և ասաց մեկ տարի հետո Փափագյանը՝ «դուք տեսա՞ք այդ կնոջը. չի մոռացվում»:

Աճեմյանի հետ այս մասին խոսելու առիթ, պարզ է, չեղավ: Ինձ համար դա խնդիր չէր: Բայց խնդիր էր, թե ո՞րն է դերասանական արվեստի նրա չափանիշը:

1974 թվի ամռանը թատերական ինստիտուտում ընդունելության քննությունների հանձնաժողովում էի, բեմական խոսքի քննություն էի ընդունում: Աճեմյանը

հանձնաժողովում կարծեմ ինչ-որ հսկողական դեր ուներ. չէր գալիս, չէր հետաքրքրվում: Մի անգամ միայն եկավ, բարևեց, գնաց:

— Պրոտեժե չունի՛ չի գալիս,— ասաց մեկը, չեմ հիշում՝ ով:

Բայց ահա քննություն մտավ կիսագանգուր գլխով, նեղ ճակատով մի երիտասարդ և ինքնավստահ ու արհամարհական կեցվածքով կանգնեց հանձնաժողովի առջև:

— Աճեմյանի պրոտեժեն,— շնչաց ականջիս հանձնաժողովի նախագահ Արտաշես Հովսեփյանը:

Ընդունեցի այս խոսքը որպես կատակ: Երիտասարդը նստեց աթոռին, ձեռքով բռնեց ճակատը և մի վերամբարձ, ամբարտավան, կեղծ ողբերգական տոնով ու կեղծված ձայնով սկսեց ողբաձայն, հանդիսավոր ողբալ կողկողազին՝ «քամի՛ն, աշնան քամի՛ն...»: Ես՝ ի պաշտոնն լրջորեն լսողս, ամոթահար եղա, բայց զսպեցի ինձ ու փորձեցի բացատրել մարդուն, թե կարելի է այդ նույն խոսքերը մի քիչ ավելի մարդկային տոնով արտասանել: Երիտասարդը լսեց արհամարհանքով և ասաց, որ դա իր ըմբռնումն է, և չի պատկերացնում, թե հնարավոր է ավելի լավ կարգալ: Առարկելն անհնար էր: Նա մի առակ կարդաց ինչ-որ ալիքի ու փրփուրի մասին և «փրփուր» բառը, որ մի քանի անգամ կրկնվում էր, ուղղում էր ուղիղ ինձ ցուցադրական արհամարհանքով: Վերջացրեց, դուրս եկավ:

— Ի՞նչ պատասխան ենք տալու Աճեմյանին,— ասաց Արտաշես Հովսեփյանը:

— Ո՛չ մի պատասխան,— ասացի:— Այս տղան գուցե ապաշնորհ չէ, պատկերացումներն են սխալ և խոսքի ականջ կախող չէ: Բավարարից ոչ ավելի:

— Շատ լավ: Պատասխանատվությունը ձեռք վրա:

Աճեմյանը եկավ մյուս օրը և միջանցքում ինձ կանգնեցրեց.

— Էս ի՞նչ ես արել մեր տղային:

— Այդ մեր տղան ոտքից գլուխ Ֆալշ է,— ասացի:

— Ինչո՞ւ... Շնորհք ունի:

— Ամբարտավան է և լկտի,— պատասխանեցի:—

Նրան շատ հեշտ կարելի էր անբավարար նշանակել:

Աճեմյանը մի պահ լռեց և՝

— Լավ չես արել, այսինքն ըր՛... ճիշտ ես արել: Կարելի էր անբավարար, բայց որոշել ես բավարար՞: Էլ ի՞նչ է ուզում հիմարը:

Աճեմյանի «պրոտեկցիան», թվում էր, այսքանով վերջացավ, բայց... Նա որոշեց իրականացնել իրեն հանձնարարված հսկողական դերը. եկավ նստեց հանձնաժողովի մեջտեղում, մի մատիտ գտավ, մի թուղթ, սկսեց նկարել: Ով էր քննության մտնում, ինչ գնահատական էր ստանում, պետքը չէր: Քննությունը նրան չէր հետաքրքրում: Բայց հանկարծ որոշեց հետաքրքրվել և պաշտպան կանգնեց երկու ապաշնորհների: Երկու անգույն տղա. ո՛չ տեսք, ո՛չ ձայն, ո՛չ լեզու, ո՛չ խելքի նշան: Թվում էր՝ այս մարդիկ կանգնած են եղել փողոցի անկյունում, մեկն ասել է, թե տղերք, չփորձե՞նք դերասան... Այս տղաների ապաշնորհ երևույթը շատ ակներև էր: Հանձնաժողովի չորս անդամներս՝ Արտաշես Հովսեփյանը, Ջարեհ Մուրադյանը, Կիմ Արզումանյանը և ես նույն կարծիքին էինք: Միայն Աճեմյանն էր, որ համառում էր և՛ ոչ մի հիմնավորում:

— Գերազանց կամ լավ:

— Չենք գիջելու,— շշուկով ականջիս ասաց Կիմ Արզումանյանը:

Արտաշես Հովսեփյանը նայեց երեսիս, աչքերս փակեցի, գլուխս շարժեցի բացասաբար: Աճեմյանը ոչ մեկիս երեսին չէր նայում: Նա որոշեց վիրավորվել (նրա այս ձևական վիրավորանքն էլ ոմանք ընդօրինակել են) և մատիտը ցած դրեց:

— Դուք էլ կասեք, թե հարգում եք ինձ, հա՞:

Այս խոսքերն ասաց ցածր, դանդաղ, առանց մեկիս երեսին նայելու:

— Դե լավ,— հոգոց քաշեց Արտաշեսը:

Բոլորս միաձայն գիջեցինք մեր արդեն անիմաստ դիրքը: Չափանիշները խախտվեցին: Աճեմյանը վեր կացավ, գնաց: Նրա գնալուց մեկ ժամ էլ չէր անցել, սենյակ ներխուժեց մի զայրացած կին:

— Թատրոնի կործանիչներ՛ր... դուք և ձեր նմաններ՛ըլ...

— Տիկի՛ն, նախ հանգստացեք, հետո...

Արտաշես Հովսեփյանի հանգիստ տոնից տիկինն ավելի բորբոքվեց:

— Ընկե՛ր Աճեմյան...

— Ես Աճեմյանը չեմ, ես Հովսեփյանն եմ:

Բողոքավորները շատ չէին՝ երկու, թե երեք հոգի: Աղմուկը շարունակվեց երկրորդ օրը: Արտաշեսն աշխատում էր հանգիստ խոսել, բացատրել, հիմնավորել: Նա կրակն իր վրա էր առել, ոչ մեկին օգնության չէր կանչում և՛ «Հարգելի տիկին, լսե՛ք ինձ... սիրելի՛ս...»: Ես դուրս եկա սենյակից: Աճեմյանը միջանցքում ետ ու առաջ էր քայլում, ձեռքերը մեջքին, գլուխը վեր, անվրդով: Բողոքավոր տիկնոջ ձայնը չէր լսվում: Նա կարծես հանգստացել էր: Բայց հանկարծ լսվեց ուրիշ գոռոց: Արտաշեսի նյարդերը չէին դիմացել: Հիմա էլ նա էր գոռում իր խուլ ձայնով: Դա գոռոց չէր, այլ կողկողազին հառաչանք:

— Ի՞նչ է եղել, այս ի՞նչ ձայն է, ո՞վ է,— զարմացավ Աճեմյանը:

Ասացի, որ երեկվա քննությունից դժգոհներ կան, եկել, բողոքում են:

— Հասկանալի է, բայց ի՞նչ կարիք կա... Մարդը ձայն չունի, այդպիսի ձայնով չի կարելի ըր՛ը... գոռոցո՞ւալ:

Նա բացեց պրոֆեսորական սենյակի դուռը:

– Արի, գործ չունենք աղմուկի հետ:

Ես, անտարբեր ձևանալով, որպես թե իմիջիայլոց հարցրեցի, թե իսկապե՞ս հավանում է երեկվա տղաներին, որ գերազանցով գնացին: Չպատասխանեց: Չիմացա, չլսե՞ց, թե՞ չլսելու տվեց իր հին սովորությունը: Հարցի գործնական կողմն ինձ չէր հետաքրքրում. ի վերջո տարբերություններն աղաղակող չէին, ընդունվող թե չընդունվող, բոլորն էլ ուղեկորույս, աննպատակ երիտասարդներ: Ես ուզում էի իմանալ, թե ի՞նչ հատկանիշի հիման վրա է նա որոշում մարդու դերասանական ապագան: Աճեմյանը խուսափում էր պատասխանից:

– Հայրիկդ ինչպե՞ս է, – հարցրեց անսպասելի: – Թատրոն գալի՞ս է: Ինձ թվում է, չի գալիս: Վաղուց չեմ տեսել:

– Թատրո՞ն, երևի տարին մեկ անգամ, – ասացի:

– Պարզ է: Աբելյանի, Հասմիկի, Խաչանյանի հանդիսատեսները հիմա թատրոն չեն մտնում: Գան, ո՞ւմ տեսնեն:

Դուռը բացեց Արտաշես Հովսեփյանը և տանջահար ու գունատ երեսով նայեց մեզ:

– Արի՛, արի՛, – կանչեց Աճեմյանը:

Արտաշեսը ներս չեկավ, դուռը ծածկեց, գնաց:

Ես վերադարձա իմ հարցին, որից ամեն կերպ հեռու էր նետվում Աճեմյանը: Ի վերջո ինքը հարցրեց.

– Քո կարծիքով, տարբերությունները շա՞տ մեծ են:

– Շատ չէ, – պատասխանեցի, – բայց կան, զգալի են:

Բողոքն իզուր չէ:

– Իզո՞ւր է, իզո՞ւր: Խելքը գլխին մարդն ի՞նչ գործ ունի այստեղ:

Նա ոչ միայն թատերական կրթությունն էր անլուրջ համարում, այլև բոլոր նրանց, ովքեր որևէ ձևով կապված էին դրա հետ: Բոլոր դիմորդներին նա համարում էր մոլորվածներ՝ անխելք ու անլուրջ: Այն մտքին էր, որ

հայ թատրոնում ինչ եղել է, վերջացել է կամ վերջանում է, նոր բան, մեծ բան չի լինելու, չսպասեք: Ես կրկնեցի այն ժամանակ արծարծվող մի միտք, թե միգուցե արվեստի բնույթն է փոխվում, և դերասանական անհատի դերը նվազում է: Նա չհամաձայնեց.

– Թատրոնի բնույթն ինչո՞ւ պիտի փոխվի, չեմ հասկանում: Թատրոնը մնալու է թատրոն: Ի՞նչն եք ուզում արդարացնել, ո՞ւմ... Հին ոճ, նոր ոճ, հնարված բաներ են: Արվեստը եթե արվեստ է, չի հնանում: Հնանում են շտամպները և մաշվում են:

Ես հենց այս էի ուզում լսել և շարունակեցի.

– Ուրեմն, այն, ինչն անվանում են հին, մաշված շտամպն է:

– Միայն ու միայն: Ոչ մի տաղանդավոր դերասանի չեն ասում հին: Թող հիմա Աբելյանի նման մի դերասան լիներ... Մեծ որ ասում են, Աբելյանն էր՝ իմ իմացած ամենաճշմարիտ, ամենաէմոցիոնալ դերասանը:

– Չեմ պատկերացնում դերասանական տիպը, – ասացի: – Լուսանկարները չեն տրամադրում:

– Հնարավոր է: Եթե չես տեսել դերասանին, լուսանկարները ոչինչ չեն կարող ասել: Ոչ մեկի մասին հնարավոր չէ լուսանկարով դատել: Դերասանի ներքին հմայքը, էմոցիան չեն կարող երևալ:

– Այնուամենայնիվ, ուզում եմ պատկերացնել՝ ի՞նչ դերասան էր Աբելյանը: Արտի՞ստ էր:

Աճեմյանն անմիջապես հասկացավ, թե դեպի ուր եմ թեքում հարցը:

– Նայած թե ինչ ես հասկանում «արտիստ» ասելով: Փափազյա՞ն:

– Այո՛, – ասացի, – Փափազյա՛ն:

– Այդ ըմբռնումով՝ Աբելյանն արտիստ չէր:

– Շատ լավ, – շարունակեցի ես, ուրիշ չափանիշ ընտրենք. Հրաչյա Ներսիսյան՝ հուզական դերասան:

– Ո՛չ, – ասաց Աճեմյանը: – Աբելյանը շատ տարբեր

էր: Ոչ մի նմանություն: Նա չուներ Հրաչյայի ո՛չ բեմական հմայքը, ո՛չ էլ բնական արտիստիզմը:

– Ի՞նչ մնաց:

– Օ՛, շատ բան: Աբելյանի հոգեկան խորությունը մեծ էր: Միայն բուսական պոռթկումներով չի կարելի որոշել դերասանական էմոցիայի չափը: Աբելյանի խորությունը նյուանսների մեջ էր՝ հոգեբանական և խարակտերային նյուանսներ: Հրաչը դա չուներ: Նյուանսների այն հարստությունը, որ Աբելյանն ուներ, ոչ մեկը չուներ:

– Պարզ է,– ասացի,– հիմա հասկացա: Կարևոր մի բան պարզ է:

Աճեմյանը շարունակեց.

– Հրաչյայի խաղը բռնկումներից էր կազմված. կտոր-կտոր բռնկումներ: Ծի՞շտ է: Դու նյուանսներ նկատե՞լ ես նրա խաղում:

– Պաղտասարը...

– Ուրի՞շ... Ձեռ կարող ասել: Թատրոնում, կի՞նոն նկատի չունեմ, դա միակ դերն էր, որտեղ Հրաչյան խարակտերային էր և տիպական: Աբելյանը բոլոր դերերում խարակտերային էր և տիպական: Նրա նյուանսներն այդտեղից էին: Աբելյանի համար չկար ոչ խարակտերային դեր: Նրա համար չկար էմոցիա խարակտերից դուրս: Աբելյանը միշտ կոնկրետ էր: Ոչ մի վերացականություն:

– Ինձ թվում է,– ասացի,– որ այդ խարակտերային կոնկրետությունն է արգելք եղել նրա Համլետ խաղալուն:

– Ի՞նչ պարտադիր էր, որ Աբելյանը Համլետ խաղար:

– Պարտադիր չէր: Ինքն է ուզեցել:

Այս խոսքիս վրա Աճեմյանը հապաղեց մի քիչ ու պատասխանը գտավ.

– Ասացի չէ՞, որ Փափազյանի չափանիշով արտիստ չէր Աբելյանը: Եվ Փափազյանն էլ, եթե Աբելյանի

չափանիշով կողմնորոշվենք, խարակտերային և տիպական էր միայն մեկ դերում՝ Օթելլո: Օրինակ, նրա Համլետի մասին ի՞նչ կասես:

– Համլետը ո՛չ տիպ է, ո՛չ խարակտեր, այլ տրանսցենզոս: Խարակտերային կոնկրետացում չի պահանջում, ուրիշ բան է պահանջում:

– Ձգիտե՞մ ինչ է դա: Բայց Աբելյանը դրա կարիքը չուներ:

– Ասում են, որ նա Ֆրակի դերասան չէր, ճի՞շտ է,– հարցրեցի ես:

– Դրա կարիքն էլ չուներ: Նա առհասարակ հակառակ էր սալոնային ձևերին, հակառակ էր ամեն կարգի մաներայնության: Աբելյանի համար կարևորը կերպարի հոգեկան կյանքն էր:

– Լսել եմ,– շարունակեցի ես,– Գուլակյանն է ասել, որ Աբելյանի խաղի նպատակը հուզական էֆեկտն է եղել:

– Դա ճիշտ է: Նա խաղում էր պոռթկալու համար: Բայց Աբելյանի պոռթկումը ինչ-որ պատահական բռնկում չէր: Նա հետևողականորեն հասունացնում էր հուզմունքը: Այդ հասունացման պրոցեսն էր հետաքրքիր: Այդտեղ էին նրա նյուանսները, գույները... Գո՛ւյն, գո՛ւյն... Գույն ունեցող դերասանը Աբելյանն էր: Ասում եմ, ոչ մեկը նրա գույները չունի: Ռուսների մեջ էլ չեմ տեսել:

Խոսքը եկավ ուս դերասաններին:

– Նրանց հետ հեշտ է աշխատելը,– ասաց,– պատրաստ գալիս են, շատ շուտ հասկանում են ասածդ: Չարչարանք չկա: Մերոնց հետ, օ՛... Նախկիններին նկատի չունեմ: Խոսքս սրանց մասին է:

Փորձեցի դարձյալ Աբելյանին անդրադառնալ.

– Աբելյանը հինգ տարի խաղացել էր ուսների հետ, օրինակ՝ Անդրեև-Բուռլակի, Իվանով-Կոզելսկու...

– Այո՛, բայց դա իր արվեստի հետ քիչ կապ ունի:

Նա կարող էր էլի նույնը լինել: Նա ազդեցություն կրող դերասանն էր: Ինքն էր ազդեցություն ստեղծում իր շուրջը: Եթե դերասանն ինքն իրենից չի կարող սովորել, սեփական ինքնաճանաչումով հասնել արվեստի, ո՛չ մեկը, ո՛չ մի ազդեցություն, կրթություն, դպրոց...

Քանի որ խոսքը ուսուցիչական դերասաններին էր եկել, փորձեցի մի հարց ևս պարզել.

— Ճիշտ եք համարում Յուժին-Սուժբատովի կարծիքը Արեւիկայի մասին:

— Ես այդ կարծիքին ծանոթ չեմ: Ի՞նչ է ասել:

— Դրական է խոսել, բայց ասել է, թե, ի տարբերություն Սիրանուշի, Արեւիկայի խաղում նկատվում են գավառական շտամպներ:

— Չգիտեմ: Ես չեմ նկատել: Ի՞նչ է հասկացել Յուժինը, ասելով գավառական շտամպ: Չէ՛ մի... գավառական շտամպ... Յուժինը կովկասցի էր: Ի՞նչն է համարել շտամպ՝ կովկասցու ծանոթ ձևերը՝ ժեստ, պահվածք և այլ, և այլ: Արեւիկայն ուներ ֆիքսացված ձևեր: Իսկ ո՞ր դերասանը, ում ուզում ես ցույց տուր, չունի: Ես չեմ ճանաչում դերասան, որ բացարձակորեն ազատ լինի շտամպից: Հրաչյան չունե՞ր: Նրա խաղի կրկնվող ձևերը մեկ առ մեկ կարող եմ ցույց տալ: Արեւիկայն ուներ իր կրկնվող ձևերը, բայց գավառական... Ոչ մի դեպքում: Յուժինը սխալվել է:

Մեր զրույցն այստեղ ավարտվեց:

Սա ամենատեական, ամենահանգամանալից զրույցն էր Աճեմյանի հետ և, ի՛նչ իմանայի, վերջին զրույցը:

1974–75 թվերին թատրոնի պատմություն էի դասավանդում Սուսերի կյանքի անվան թատրոնի ստուդիայում, դասի էի գնում շաբաթը մեկ անգամ: Անցնում էի Աճեմյանի առանձնասենյակի կողքով, նեղ միջանցքով գնում, բարձրանում վերջին հարկ՝ դասասենյակ: Մի անգամ էլ այդպես անցնելիս՝ առանձնասենյակի դուռը բացվեց, դուրս եկավ Աճեմյանը.

— Անցնում ես դռան մոտով ու գնում, հա՞: Ո՞ւր ես գնում:

— Ստուդիա՝ դասի:

— Ի՞նչ դաս:

— Թատրոնի պատմություն՝ համաձայն Ձեր ստորագրած հրամանի:

— Հա՛, իսկապես: Հետո՞, ասածից մի բան հասկանո՞ւմ եմ:

— Լսում եմ,— ասացի,— հասկանալը չգիտեմ:

— Ոչինչ էլ չեն հասկանում: Կարծում ես, դրանցից բա՞ն է դուրս գալու:

Կարճ խոսեցինք:

— Այստեղով անցնելիս մեկ-մեկ դուռը բաց, ներս արի խոսենք,— ասաց:

— Ձեմ ուզում խանդարել, իզուր գբաղեցնել,— ասացի:

— Իզուր չէ, արի խոսենք:

Ամիսներ անց հիշեցի այս խոսքը, ու մտքովս մի բան անցավ... Այդ խոսքն ինձ ասել էր Արմեն Գուլակյանը 1960-ին, թատերական ինստիտուտի առաջին հարկի միջանցքում, ու դրանից հետո ես նրան չհանդիպեցի: Լինում են կյանքում կրկնվող իրավիճակներ, կրկնվող խոսքեր:

Ես հանկարծ հիշեցի մի օր Աճեմյանի խոսքը՝ «արի խոսենք», և դա նրանից լսած վերջին խոսքն էր:

ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ԴՊՐՈՑԸ

Աճեմյանի խմբից Գուլակյանի խումբն անցնելը նման էր մի երկրից մյուսն անցնելուն. քաղաքացիությունը փոխելու պես մի բան: Գուլակյանը կարծես հակադրված էր բոլորին, և բոլորն իրեն: Հակադրման ձևը ծայրագույն խստապահանջությունն էր և խստագույն կարգը, որով նրա դասարաններն առանձնանում էին բոլորից, դառնում մի տեսակ «պետություն պետության մեջ»: Գուլակյանն այս առումով հակապատկերն էր և հակոտնյան Աճեմյանի: Իսկ որպես ստեղծագործողներ նրանք երկուսն էլ գալիս էին նույն դպրոցից՝ մոսկովյան-վախթանգովյան: Գուլակյանը հայ թատրոնի դժբախտությունը տեսնում էր հայ դերասանի ծուլության ու անկազմակերպ բնավորության մեջ, և նրա բռնած խստաբարո դիրքը, մանավանդ ուսումնական գործում, կոխվ էր ծուլության, ամբարտավանության ու սնոբիզմի դեմ:

— Աշխարհում չկա ավելի ապիկար արարած, քան դերասանը, մանավանդ հայ դերասանը,— ասում էր նա:

Դրա դեմ մեկ միջոց էր տեսնում՝ շրջանակների մեջ դնել մարդուն: Լավ էր, թե վատ, չգիտեմ, բայց, գիտեմ, որ նա մեզ սովորեցրեց սիրել կարգ ու կանոնը և

ճաշակել կրթության դառն արմատները: Նրա սկզբունքը պարզ էր և, ըստ իս, անվիճելի. թատրոնում ամեն ինչ սկսվում է դերասանից և հանգում է դերասանին, ուստի, թատրոնի մարդը, ով էլ լինի, բեմադրիչ, դիրեկտոր, դռնապան թե քննադատ, պետք է սովորի նախ բեմում գործելու (չէր ասում «խաղալ», այլ «գործել») գիտությունը: Նա թատրոնն ու դերասանի արվեստն անվանում էր «գիտություն» և այդ գործով զբաղվողներին՝ հավերժական աշակերտներ: Ոչ մի ճշմարտություն կամ սկզբունք չէր ներկայացնում իր անունից, չէր ասում երբեք «իմ կարծիքով», այլ՝

— Ես չեմ ասում, գիտությունն է ասում:

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

Թատրոնը նրա մասնագիտությունն էր, այս հասկացության ամենախոր իմաստով, բայց շատ բան էր ատում թատրոնում. դաժան էր ու հեզնական դերասանական սենտիմենտալ սնափառության, եսամոլության և բացառիկության ձգտումների հանդեպ, եթե անգամ դրանց կրողը լիներ տաղանդավոր մարդ: Հիշեցնում էր, որ բացառիկության զգացումը տաղանդավոր դերասանին կարող է վերածել քաղքենու և ինտրիգանի: Նա մեծ արհամարհանք ուներ վայրիվերո, անհետևողական, հեղհեղուկ, անսկզբունք, ներքին կարգ ու սիստեմ չունեցող բնավորությունների հանդեպ, ինչ-որ «վերին» ներշնչումների սպասող, իրենց չեղած զգացմունքներով հիացած դերասանների հանդեպ: Եվ չէր սիրում աշխա-

տանքն ու ստեղծագործությունը խանգարող, մարդուն մտքից ու զբաղմունքից զցող, կենտրոնացումը խախտող ամեն ինչ: Չէր սիրում իրենց շուրջը իրարանցում ստեղծող, կեղծ գործնական, հասարակական աշխատանքի անունից ներկայացող մարդկանց: Եվ ամենից ավելի ատում էր քաղքենիությունը՝ միտք ու զգացմունք ցուցադրողներին, սնոբներին, ինչպիսին էլ լինեին՝ ծուլ, թե աշխատասեր, կրթված, թե անկիրթ, սենտիմենտալ, թե ինտելեկտուալ: Քաղքենիությունն էր նրա հակոտնյան, թատրոնական մարտնչող քաղքենիությունը, որին Գուլակյանը հաղթել չկարողացավ: Նրա աշխատանքային և ստեղծագործական էթիկան, իր բոլոր սուբյեկտիվ դրսևորումներով, աչառու և անաչառ քայլերով, արդարացի և անարդարացի վճիռներով ուղղված էր նախ և առաջ քաղքենիության՝ թատրոնի այդ անկոտրում ուղեկցի դեմ: Գուլակյանի համար պաշտելի հեղինակություններ էին հայ թատրոնում Գևորգ Չմշկյանը, որին չէր տեսել, և Օվի Սևուճյանը, որին աշակերտել էր կարճատև մի շրջան: Ռուս նորագույն թատրոնի մեծագույն դեմքը նա համարում էր Ստանիսլավսկուն և իր աշխատանքի ոճով, հատկապես մանկավարժության մեջ հետևում էր նրան:

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

Ի՞նչ էր սովորեցնում Արմեն Գուլակյանը:

Նրանից ստացածը սահմանում եմ մեկ բառով՝ ինքնաճանաչում, շատ մեծ բան:

Նրա սերմանած հատիկները, ինչպես կյանքը ցույց տվեց, ծլեցին արվեստի բնական օրենքով՝ հարյուրերի

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

– Ճիշտ եք աշխատում:

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

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

Կար ավելի ծանր որակում.

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

Եվ էլի անսպասելի մի հեզանք.

– Օ՛, Վերա Կոմիսարժևսկայան...

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

– Սիրելի՛ս, գնա, գնա ուրիշ տեղ սովորիր: Եթե մնացիր, խոսք եմ տալիս, քեզ երեք կնշանակեմ,

անպայման: Բայց, սիրելի՛ս, դու ինքդ որոշիր ու գնա: Եթե մնացիր, էլի եմ ասում...

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

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

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

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

— Գուլակյանի սովորեցրածը արվեստի արհեստն էր,— ասում է Արմեն Զիգարխանյանը:— Մենք դա լավ չէինք հասկանում: Կարծում էինք, արհեստը վատ բան է: Չգիտեինք, որ արվեստը արհեստով է սկսվում:

Ուսանողական փորձասենյակում Գուլակյանը երևում էր ոչ էսթետ, ոչ արտիստ, այլ փորձագետ և հոգեբանական դպրոցի հետևորդ: Նրա մոտ պետք էր ոչ թե ձևանալ, այլ գործել ըստ ենթադրվող իրադրությունների, գործել ըստ կարծեցյալ հոգեբանական պատճառի: Սա դերասանի խաղի հիմքն է, բայց ոչ դերասանի արվեստը:

տը: Արվեստը հնարավոր չէ սովորել կամ սովորեցնել: Սովորում են նրա տեխնոլոգիան: Տիրապետելով դրան, մարդը հետագայում կարող է հանգել արվեստի կամ արվեստագիտության: Գուլակյանն ուսուցանում էր գործնական հոգեբանություն, որը դերասանին մղում էր դեպի արվեստի ճանապարհը: Նա նման էր մի հմուտ արհեստավորի, որի հետ շփվելիս կարելի էր հանգել ստեղծագործության օբյեկտիվ հիմքերի ըմբռնմանը, նաև տեսական հստակ եզրակացությունների, թեպետ ուսուցանողն ինքը բնավ տեսաբան չէր: Նրա պահանջը շատ բնական էր. պետք է սովորեն բոլորը, ովքեր հավաքվել են այստեղ, բայց դա չի նշանակում, թե բոլոր սովորողները հասնելու են արվեստի, այսինքն՝ բարձրագույն հմտության: Թվում էր նաև, որ նրան քիչ էր հետաքրքրում ստուգիական դերասանի օժտվածությունը չափը: Կային մասնագիտական ստուգված սկզբունքներ, բեմում մարդկային վարքագիծը վերարտադրելու եղանակներ, ճշմարիտ և օրգանական լինելու, բնական տպավորություն թողնելու տարրական միջոցներ, և դրանց պետք էր տիրապետել: Իհարկե, բեմական գործողության այբուբենը յուրացնելով դեռ դերասան չեն դառնում, բայց առանց դրա արվեստի մասին խոսելն ավելորդ է: Համենայն դեպս, մասնագիտորեն զբաղված դերասանը, վաղուց նկատված բան է դա, եթե մեծ տպավորություն չի թողնում, չի վարակում, ապա բողոք էլ չի առաջացնում հանդիսատեսի մեջ: Վարքագծի հոգեբանական հավաստիությունը դերասանական արվեստի հիմքերի հիմքն է, և դրան հնարավոր է տիրապետել, եթե գաղտնիքը գիտես: Գուլակյանի ուսուցումը մոտեցնում էր դրա ըմբռնմանը: Բայց այստեղ էլ հասկացող էր պետք. բոլորը չէ, որ կուսում էին, թե ուր էր մղում նա իր մանրախնդիր, երբեմն անհետաքրքիր թվացող պահանջներով: Նա մեզ համառորեն հրում էր դեպի բեմական մասնագիտության հիմքը: «Բոլորդ հո

դերասան չե՞ք դառնալու»,— երբեմն ասում էր նա: Բայց գիտե՞ր ու կրկնում էր, որ բոլորն աշխատելու են թատրոնում կամ թատրոնի համար: Գուլակյանը թատերական գործ էր ուսուցանում, ոչ թե դերասանի կամ ռեժիսորի արվեստ, թատերական գործ, այս հասկացություն լայն առումով: Ով ինչ կվերցնե՞ր նրա սովածից կամ ով ինչ կգառնար, թվում է, նրան չէր հետաքրքրում: Բայց ամեն օր ու ամեն ժամ նա մեխում էր մեր գիտակցությունից մեջ այն միտքը, որ թատրոնի հիմքում դերասանի աշխատանքն է, որ բեմական մասնագիտության կրողը դերասանն է, և ամեն ոք, ով զբաղվելու է թատրոնով, բեմադրիչ դառնա, թե ազմիրնիստրատոր, թատրոնի ղիրեկտոր, թե քննադատ, այստեղից պետք է սկսի, պետք է իմանա, ինչ է բեմը, ինչ է նշանակում կանգնել լուսավորված բեմում թեկուզ մի քանի տասնյակ հանդիսատեսի հայացքի առջև: Ով այս բանը չի փորձել կամ չի սովորել, ես համոզված եմ, երբեք չի կարող հասնել թատրոն կոչվող արվեստի մասնագիտական ըմբռնմանը: Շատ պակասավոր է ներկայացումը ղիրեկտորական օթյակից ճանաչող թատերագետի ըմբռնումը:

Դերասանի աշխատանքը որպես թատրոնի գործնական ու տեսական ճանաչման հիմք. Գուլակյանի համար սա անվիճելի սկզբունք էր:

— Ես չգիտեմ,— երբեմն ասում էր նա,— ինչ բան է ռեժիսուրա ասվածը: Ամբողջ կյանքումս ռեժիսոր եմ եղել ու չեմ հասկացել է՞դ բանը: Ռեժիսոր, հասկանում եմ, բայց ռեժիսուրան, որպես մասնագիտություն, չեմ հասկանում: Հավանաբար, դա այն է, ինչով մենք զբաղված ենք, ինչ ես ձեզ սովորեցնում եմ: Ռեժիսորը պետք է մասնագիտությունը դերասան լինի, բեմը հասկանա և զգա դերասանի նման: Առանց դրա ի՞նչ ռեժիսոր: Դուք գիտե՞ք, որ Ստանիսլավսկին հիանալի դերասան էր: Գորկու Սատինը ոչ մեկը նրա պես չի

խաղացել: Ներկայացման վերջին տեսարանում հարբած բեմ էր մտնում և պարում էր, բայց ո՞նց էր պարում. մտքում: Երկու-երեք շարժում էր անում, ոտքը մի անգամ խփում էր գետնին ու անշարժ կանգնում: Հանդիսատեսը տեսնում էր, որ էս մարդը մտքում պարում է մի զուլում պար: Եվ մի ժեստ էլ վերջում էր անում ու պարն ավարտում: Անշարժ կանգնած հարբած մարդ, ծանր գլխով, և իրեն թվում է, թե պարում է: Ես էդպես դերասան շատ քիչ եմ տեսել:

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

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

Գուլակյանը թատերական գործ էր ուսուցանում, և դա սկսվում էր սև աշխատանքից: Նա սարսափելի չէր սիրում «տաղանդ» և «հանճար» բառերը: Շատ էր սիրում երկու բառ՝ «գիտություն» և «մասնագիտություն»:

— Պետք է մասնագետ դառնալ, պրոֆեսիոնալ: Վարպետ որ ասում են, նշանակում է պրոֆեսիոնալ, մասնագետ: Եվ վարպետ պետք է դառնալ ժամանակին, հիմա, ամենաուշը երեսուն տարեկանում, թե չէ ամեն

ծերացածի վարպետ են ասում: Ծերանալուց հետո վարպետի անունն ո՞ւմ է պետք: Եթե ջահել տարիքում չես վարպետացել, պառավելով չես վարպետանա:

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

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

Նա օրինակ էր բերում Օվի Սևոմյանին.

— Իսկական պրոֆեսիոնալ էր, լուրջ, համեստ: Չգիտեմ, տաղանդավո՞ր էր, թե չէ, բայց ճիշտ էր գործում, բեմում ոչ մի անտրամաբանական բան չէր անի, ոչ մի պատահական միզանսցեն չէր դնի:

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

— Շատ կրթված ու զրազետ մարդ էր. իսկական ինտելիգենտ: Գրականություն լավ գիտեր և գրականությունից էր թատրոն գալիս: Էդպես մարդիկ շատ քիչ են թատրոնում:

Պրոֆեսիոնալիզմ ասվածը կապ չունի տաղանդի կամ օժտվածության հետ. արվեստում, մասնավորապես թատրոնում (Ստանիսլավսկին էլ գրել է), շատ են եղել տաղանդավոր դիլետանտներ: Գուլակյանն ամենայն հետևողականությամբ մեզ մղում էր այն գիտակցությանը, որ պրոֆեսիոնալիզմ նշանակում է ամենից առաջ մասնագիտական վերաբերմունք գործի հանդեպ և մասնագիտական զրազետություն, տարրերի իմացություն: Պրոֆեսիոնալիզմը աշխատանքի եղանակ է, մեթոդ, ստեղծագործական բնավորություն և սեր ոչ այնքան աշխատանքի արդյունքի, որքան պրոցեսի հանդեպ: Մասնագետը պետք է սիրի գործի ընթացքը, տեսնողով գիտելի գաղտնիքները, գործի ոչ հաճելի կողմերը: Նա մեզ հարկադրում էր մտնել սև աշխատանքի մեջ, ուշադրություն դարձնել բոլոր կարգի մանրուքներին՝ սկսած տեքստի կետագրությունից, բառարան նայելուց մինչև գրիմի և զգեստի մանրամասները, կոճակն ու թելը, դեկորներ տեղափոխելը, ներկայացման համար անհրաժեշտ իրը ձեռք բերելը, ձեռնոցի ու ցիլիբերի հետ վարվելը, մի դեպքում Ֆրակ ու այցեզգեստ, մյուս դեպքում արխալուզ, այլ դեպքում զինվորականի զգեստ հագնելը: Պետք էր սեփականացնել ոչ միայն հեղինակի տեքստը, որին չափազանց մեծ նշանակություն էր տալիս, այլև խաղի մեջ գործածվող իրերը (ձեռնափայտ, ծխատուփ, ժամացույց և այլն), հագուստը («էդ շորը հագիդ երկար պահիր, որ սովորես, քոնը դառնա»): Կամ, օրինակ, ինչո՞ւ է Սունդուկյանն այստեղ միջակետ դրել. մի բան մտածել է, որ դրել է, դու էլ պիտի մտածես, դերասան, պիտի հարմարվես և՛ տեքստին, և՛ իրերի դրությունը, պատմական միջավայրն ակնարկող առարկաներին:

Ես մինչև օրս էլ այն մտքին եմ, որ Գուլակյանը, որպես ուսուցանող, բացառիկ էր: Իմ մասնագիտական նկարագրով և աշխատանքային բնավորությամբ ես նրա

աշակերտն եմ: Այն, ինչ սովորել եմ նրա գործնական դպրոցում, չէի կարող սովորել ոչ մեկից, ոչ մի գրքից ու տեսությունից: Բայց Գուլակյանի հետ շփվելը դժվար էր: Հնարավոր չէր հետը զրուցել, մտքեր փոխանակել, անդգուշ հարցեր տալ: Նա ինքն իր բնավորությամբ, թերևս ակամա, այնպիսի մի պատնեշ էր դրել իր և ուսանողի միջև, որից ինքն էլ նեղվում էր երբեմն: Դասից դուրս հանդիպելիս մտերիմ էր, ձեռքը դնում էր ուսիդ, ժպտում: Բայց դիմացինը, միևնույն է, շփոթվում էր, մնում կաշկանդված, և դա կաշկանդում էր նաև իրեն՝ Գուլակյանին: Երբեմն անտանելի սրամիտ էր, խոսքերը թթու, հագեցված թիֆլիսյան քաղաքային ֆուկլորի աղով: Իհարկե, սկզբունքի մարդ էր, բոլորի համար ստեղծում էր հավասար վիճակ, մարդուց պահանջելով այն, ինչ նա կարող էր տալ՝ կարողություն բարձրագույնը, և դժգոհում էր, հեգնում՝

– Սիրելիս...

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

գիտությունը, մշակիր մասնագիտությունդ համապատասխան բնավորություն, կարողացիր ճանաչել ու կրել նաև գործի դառնությունները, ոչինչի մի նայիր կողքից, օտարի նման, ոչինչից վեր մի դասիր քեզ, կյանքի բոլոր հանգամանքներում աշխատիր գտնել գործիդ համար օգտակար մի բան: Դերասանի համար նա կարևոր էր համարում հատկապես ընթերցանությունը և շրջապատը դիտելու կարողությունը:

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

Ի՞նչ էր ասում դիտողականության մասին:

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

Այն, որ դերասանը պետք է աշխատասեր լինի, շատերն են ասում, շատերն են գրում: Բայց ինչի՞ց է կազմված այդ աշխատանքը, ի՞նչ պետք է անել. ի՞նչ

եղանակով պետք է գտնել ստեղծագործությունների ճանապարհը, ինչպես պետք է հասնել ստեղծագործական վիճակի: Այս է խնդիրը:

Գուլակյանը չէր սիրում հատկապես «կերպար» բառը, չէր ասում, թե պետք է կերպար ստեղծել: Նա իր շուրջն ստեղծում էր աշխատելու և մտածելու մթնոլորտ, խնդիրներ էր դնում մարդկանց առջև, մանր ու խոշոր խնդիրներ, շեղվելու հնարավորությունից զրկում էր բոլորին: Այս ամենը տանում էր դեպի ստեղծագործելու ուղին: Մարդիկ սովորում էին և պատրաստվում էին ըմբռնելու մի բան, որը վերջ չունեի: Ի՞նչ «արվեստ», ի՞նչ «կերպար»: Դրանք շատ հեռու գաղափարներ էին: Դրանց հասնելու համար կամ արվեստի անունից խոսելու համար ինչքա՛ն բան կար անելու: Նրա նպատակն էր, ինչպես հետագայում ես հասկացա, դատարակել մասնագետի բնավորություն: Օրինակ, նա դիլետանտություն էր համարում աննպատակ զրույցը արվեստի հարցերի շուրջը, անառարկա դատողությունները, գիրքն առանց ընդգծումների կամ առանց գրառումների կարգալը, հիշողության վրա հույս դնելը, բանավոր մտքերով դեկավարվելը: Նա դերասանին ուզում էր տեսնել գիրքն ու գրիչը ձեռքին և համառորեն պահանջում էր դերի տետրում գրանցել միզանսցենը, արարքները, հոգեբանական խնդիրները, ենթատեքստային իմաստները: Պահանջում էր ամեն անգամ վերընթեռնել, ստուգել ու ճշտել գրվածը և գտնել վիճակը բնութագրող ամենաստույգ բառը, այնպիսի խոսքեր, որ մղեն գործողության, ունենան ոչ թե սոսկ դատողական, այլ հուզական ուժ: Բայց պետք էր ամեն ինչ կարճ ու նպատակահարմար ձևակերպել, բառերը ճիշտ գործածել, տերմինները ճիշտ թարգմանել, հասկացությունները չչփոթել: Այսպես, մի բան է գործողությունը, այլ բան է նրա տարրը՝ արարքը, մի բան է տրամաբանական արարքը, այլ է արարքների տրամա-

բանությունը, մի բան է վիճակը, այլ է նրա արտաքին կերպը՝ միզանսցենը: Բառերը սխալ գործածելու դեպքում, թեկուզ հարյուրերորդ անգամ, կստիպեր ուղղել և ուղղել գրավոր, անպայման նշել, ընդգծել: Չէր սիրում նույն խոսքը շատ կրկնել, հիշեցնում էր այլ կերպ:

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

Չէր սիրում նաև շտապողականություն, հապճեպություն, երբ գործին վրա են տալիս վերջին օրերին: Ստիպում էր աշխատել հանգիստ, անաղմուկ, անշտապ, առանց գրոհների: Չէր սիրում տոնականություն, արտակարգ վիճակներ, իրարանցում: Աշխատանքը նա դիտում էր որպես առօրյա կյանք, բնականոն վիճակ, մարդու սովորական կենսաձև: Եվ չէր հոգնեցնում, չէր հյուծում մարդկանց, չէր տալիս ուժերից վեր հանձնարարություններ, չէր հասցնում ցայտնոտային վիճակների, ծիծաղում էր այն մարդկանց վրա, որոնք գործը թողնում են վերջին օրերին ու ժամերին և ընկնում դիլետանտության վիճակի մեջ: Եվ աշխատում էինք ամեն օր, սահմանված չափով, առանց սեփական անձը իզուր տանջելու, և գործի ավարտը նույնպես դառնում էր սովորական աշխատանքային պահ: Ներկայացման վերջին փորձերը լինում էին ավելի հեշտ, և առաջին ներկայացումը լինում էր դերասանի համար ոչ թե լարված ու տազնապալից, այլ խաղաղ տոնական: Այդտեղից էլ սկսվում էր ստեղծագործությունը, որի բավականությունը գգում էիր հանդիսատեսի հետ շփման ընթացքում: Դժվար է ասել, թե հասնում էինք արվեստի, բայց զգում էինք, որ մոտենում ենք հետաքրքիր վիճակի: Գուցե դա արվեստի հետ շփվելու ճանապարհի սկիզբն էր: Համենայն դեպս, բեմական զգացողությունն սկսվում էր այդ կետից, և մեր ուսուցիչն այդտեղ արդեն

ազատ էր թողնում մեզ, թողնում էր, որ գործի բնագրը, և պատահական «Հայտնությունները» չէր կանխում: Աշխատանքը մտնում էր նոր փուլ: Պատրաստված բեմադրությունը տասնյակ անգամներ խաղացվում էր հանդիսատեսի առջև՝ ինստիտուտի բեմում, քաղաքի ծայրամասերի գործարանային ակումբներում, որևէ գյուղական ակումբում: Բարձում էինք դեկորները բեռնատար ավտոմեքենային, մենք էլ դեկորների հետ, և դեպի որևէ շինմոնտաժային տրեստի ակումբ, Արաբկիրի ակումբ, Կառուչուկի առաջին մաս, Սովետաշեն... Դատարկում էինք դեկորները, բեմը դասավորում, զգեստավորվում ու գրիմ անում նույն հետևողականությամբ, խաղում, բեմը հավաքում, բարձում ավտոմեքենային, վերադառնում, դատարկում, ամեն ինչ դնում իր տեղը և հոգնած ու ջարդված՝ դեպի տուն:

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

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

Ստանիսլավսկին իր հիմնական տեսական աշխատություններում ունի մի գլուխ, որ վերնագրված է «Դիլետանտիզմ»: Գուլակյանն ստիպում էր լավ կարգալ, միշտ կարգալ այդ գլուխը ու հիշեցնում, որ սիրողականությունը հեշտ է, հրապուրիչ ու վտանգավոր. մեկ որ դրա ձեռքն ընկար, կորած ես, խաչ քաշիր վրադ:

Եվ հեռու էր վանում իրենից դիլետանտական բնավորություններին, անհետևողական ու անլուրջ մարդկանց: Ժամանակ էր պետք ըմբռնելու համար, որ պրոֆեսիոնալիզմը կազմված է շատ մանր, երկրորդական թվացող բաներից: Կյանքի փորձ էր պետք իմանալու համար, որ այս աշխարհում կան ոչ միայն սիրող դերասաններ, այլև... սիրող պրոֆեսիոններ: Ժամանակ էր պետք հասկանալու համար, որ դիլետանտիզմը «ուղղություն» է և սոցիալական կատեգորիա, որ դա ամենուրեք և ամեն ինչում հանդեպնում է մակերեսային վերաբերմունքի, որ դիլետանտը պրոֆեսիոնալ միջավայրում քաղքենի է և վտանգավոր մարդ, մանավանդ, երբ գործի գլուխ է անցնում: Ժամանակ էր պետք ճանաչելու համար մասնագետի քղամիդ հագած դիլետանտներին, որոնք հեշտությամբ միջավայր են ստեղծում, և պրոֆեսիոնալները նման միջավայրում երևում են պեղանտներ ու պահպանողականներ: Դիլետանտի տնավարությունը քանդում ու քայքայում է ամեն ինչ և՛ արվեստում, և՛ գիտությունում մեջ: Այդպես է ամենուրեք: Ի՞նչ բանասեր կամ գրականագետ, որ գործ չի ունեցել արվեստի, ձեռագրի ու բնագրի հետ, որ իր սեփական ձեռքով չի արտադրել իրեն հարկավոր գրական փաստը կամ չգիտես այն հեղինակի լեզուն, որի ստեղծագործության շուրջը մտքեր է հայտնում, ի՞նչ ճարտարապետ, որ սեփական ձեռքով չի շոշափել ու չափադրել թեկուզ մեկ պատմական հուշարձան, ի՞նչ արվեստի տեսաբան, որ չի տարբերում արվեստի ֆիզիկական, արտահայտչական ու բովանդակային նյութը: Տառից մինչև գաղափարներ, ֆիզիկական նյութից մինչև գեղարվեստական պատկեր, կարգալուց ու արտադրելուց մինչև սեփական միտք. այս է պրոֆեսիոնալիզմը արվեստում և արվեստագիտության մեջ:

Թատերական գործը հակասական, ծայրահեղորեն տարամբժ կողմեր շատ ունի: Գուլակյանը փորձում էր մեզ հաղորդակից դարձնել այդ դրսից պերճաշուք, ներ-

սից անհրապույր աշխարհին: Առօրյա միակերպ աշխատանքից, հոգեբանական պարզ խնդիրներից, նա մեզ երբեմն մղում էր ավելի ցած, երբեմն էլ վեր՝ մտքի ու բարոյական բարձր ճշմարտությունների աշխարհը: Եվ մի անգամ էլ մեզ հասցրեց մոսկովյան բեմ: Խաղացիք իսկապես հարմարավետ ու կատարյալ մի բեմում, մանրամասնորեն մշակված դեկորներով, ակադեմիական լուսավորություն (ռամպայի լույս), նուրբ, լավ կարված զգեստներով, գեղանկարչորեն կատարյալ գրիմով, որի հեղինակը Գեղարվեստական թատրոնի տարեց գրիմյորն էր, և՛ օթյակավոր, գեղեցիկ դահլիճի ու լեզուն չիմացող հանդիսատեսի առջև: Կատարյալ մայրաքաղաքային, դաստրոլային վիճակ: Դա թատերական ինստիտուտների և ստուդիաների համամիութենական ստուգատեսն էր, 1958-ին, Մոսկվայի Բառամանյան շրջանի դրամատիկական թատրոնի շինքում: Օ՛, զարմանք... Մեզ գնահատեցին բավական բարձր՝ Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիային հավասար: Շատ զարմացանք: Բնավ չէինք սպասում: Գուլակյանը զսպեց իր հրճվանքը և ասաց.

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

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

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

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

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

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

Աշուն է նստել սեղանիս, ճակատին թորչումս վարդեր.
Թախիժը թվում է սպեղանի, խնդուժյունը թուլն է արդեն:
Օ՛, երազն այս, երազն այս պատիր, այս ցնորքը միշտ
գրավիչ...

Բայց դժվար թե նա ազատի քեզ գերող անլուռ այս ցավից:
Սեղանիս նկարն այս գունատ, սեղանիս վարդերն այս դեղին
ու հուշերը, հուշերը...

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

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

Ես արտագրեցի.

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

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

ու հուշերը, հուշերը թունոտ, և չկա ոչ մի ուղի.
Նա գնաց անդարձ, այդ ցնորքը, այդ ուրուն քո մտերիմ
Բայց իր մութ շիրիմի խորքից դեռ երկար քեզ կգերի...

Բանասերը պետք է կարողանա գրողի ձեռագրից

գլուխ հանել: Ես չէի էլ մտածում բանասիրության մասին, իսկ նա անուղղակիորեն մղում էր ինձ այդտեղ:

Գուլակյանն ինձ հանձնարարեց Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորներ» և Ռախմանովի «Անհանգիստ ծերություն» պիեսների հայերեն թարգմանությունները համեմատել ուսուցիչների հետ, թարգմանությունն ոճը ազատել ուսաբանությունից, դարձնել հայկաբան: Հայկաբան ոճի լավ զգացողություն ունեւր ինքը. բերում էր ներսիայան դպրոցից: Ռուսերենից թարգմանել տվեց Մոլիերի «Սեթևեթուհիները»: Հանձնարարեց գրել երեք ընդարձակ շարադրություն՝ մեկը Մոլիերի մասին, մեկը Սունդուկյանի, մյուսը «Կտակ» պիեսի ստեղծագործական պատմության մասին և պարզել հեղինակի այդ ունախորդ գործերի ներքին կապը:

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

Գուլակյանը չէր սիրում որևէ մեկին դնել առաջատարի վիճակում, հակադրել մյուսներին, և Արմենին էլ չէր գովում: Արմենն էլ համեստ ու բարի մարդ էր, ինչպես Գուլակյանը կասեր, փափուկ բնավորություն ունեւր: Նա իրեն բնավ չէր զգում առաջատարի վիճակում, ցույց չէր տալիս ոչ մի հավակնություն: Արմենն ինչ-որ առումով արդեն պատրաստ դերասան էր, մի քիչ միակերպ, բայց առանց կեղծիքի, առանց ցուցա-

դրականություն: Երևանի ուսական թատրոնի օժանդակ կազմի դերասան էր նա, թեպետ զբաղված էր նաև ոչ երկրորդական դերերով: Թատրոնի աշխատանքը նրան երբեմն ստիպում էր բացակայել, մի բան, որ Գուլակյանը չէր ներում, բայց այստեղ աչք էր փակում: Բացակայություն համար նա մարդիկ էր հեռացրել թատրոնից և մեկին էլ՝ մեր խմբից, ու բոլորիս ահաբեկել: Եվ արել էր այդ բանը մեր միաձայն քվեարկությունով: Կարգապես ստիպել էր ձեռք բարձրացնել՝ որոշում կայացնել: Ու հիմա նման մեղավոր վիճակի էր մտնում իր համար սիրելի, օժտված ու խելոք մի մարդ: Գալիս ենք փորձի, Արմենը դարձյալ չկա, և Հենրիկ Հովհաննիսյան, գնա պարզիր՝ ուր է ընկերդ: Ես էլ գնում էի, մի քիչ շրջում ինստիտուտի շենքի մոտ, վերադառնում ու հայտնում, որ Արմենը հիվանդ է: Նորից էր ուղարկում, թե գնա այսինչ խորհուրդը տուր, «ասա, թող չմտա...»: Ես կրկնում էի ծանոթ միզանացենը: Ստում էի, իսկ նա լսում էր լուրջ, առանց աչքերիս նայելու: «Եթե պարզի, երկուսս էլ կորած ենք, բայց նա քեզ չի կարող չհավատալ», — ասում էր Արմենը: Երկու տարի, ժամանակ առ ժամանակ խաղացինք այս կեղծ տեսարանը. նա լսեց նույն լրջությունով, այսպես «լավ»՝ «ճշմարտությունն» ընդունեց ի գիտություն: Ու մեր աշխատանքի ամենավերջում. ավարտական վերջին ներկայացումից հետո հրավիրեց բոլորիս իր տուն և այդ գուսպ ու անաղմուկ խնջույքի պահին դիմեց ուղիղ ինձ, ասաց այն, ինչին սպասում էի երկու տարի:

— Էն, որ դու ինձ երկու տարի խաբում էիր, կարծում էիր, հավատում էի: Չէի ուզում քեզ անհարմար վիճակի մեջ դնել: Տեսնում էի, որ դու էլ քեզ առանձնապես հարմար վիճակում չես զգում: Եթե ես մի անգամ ցույց տայի, որ քեզ չեմ հավատում, էս մարդուն էլ, — ցույց տվեց Արմենին, — քեզ էլ հանել պիտի տայի ինստիտուտից: Բայց էդ բանը մտքումս չունեի, ու որո-

չել էի երկուսիդ էլ հավատալ: Մարդու խոսքի ճիշտն ու սուտը պարզելը դժվար բան չի:

Ժամանակին մեզ ասել էր, որ կեղծ խոսքերի տոնը, կեղծ խոսքերի միմիկան միանման են ու աղքատ: Մարդկանց մեծ մասը կեղծում է միատեսակ: Բայց ճշմարտության մեջ մարդիկ շատ բազմազան են, հետաքրքիր ու գունեղ: Ճշմարիտ վիճակի արտահայտության կերպերը բազմազան են և չեն կրկնվում: Նա մեզ սովորեցրել էր մի շատ կարևոր բան ևս, այն է՝ կեղծ վիճակը մարդու համար ամենածանր վիճակն է. պետք է դուրս գալ դրանից, ազատ լինելու համար, թեկուզ հարաբերություններ տանուլ տալով, թեկուզ վնասներ կրելով: Նա մեզ սովորեցրել էր նաև տարբերել կեղծիքն ու ճշմարտությունը բեմում, և կյանքում, առօրյա հարաբերություններում ամեն անգամ ցույց չտալ, թե նկատում ենք սուտը, մարդկանց անհարմար վիճակի մեջ չզննելու համար: Այս դեպքում իմ սուտը այն մարդու օգտին էր, որի մեջ ինքը հեռանկար էր տեսնում և, ինչպես կյանքը ցույց տվեց, չէր սխալվում:

Էական կետերում Գուլակյանը մարդկանց դնում էր հավասար վիճակի մեջ: Ոչ մեկն ազատ չէր Փիզիկական աշխատանքից: Պետք էր օգնել բեմի բանվորին: «Կարծում եք, նա ձեզանից պակաս մարդ է, — ասում էր, — մի օր էլ նա պիտի դերասան կամ ռեժիսոր դառնա»: Այստեղ էլ նա ճիշտ դուրս եկավ: Ընդմիջումներին ոչ մեկը հանգստանալու իրավունք չուներ. պետք էր տեղափոխել փոշոտ հարթակներն ու իրերը, բայց այնպես, որ փոշու ոչ մի հետք չմնար բեմական հագուստի վրա: Ինչ ուզում է լիներ հագիդ, միևնույն էր: Եթե արտիստ եք, կարողացեք իրերի հետ վարվել ամենանպատակահարմար ձևով. փոշոտ իրերի հետ վարվեք այնպես, որ փոշին չկպչի ձեռքերիդ ու հագուստներիդ: Եվ պահանջում էր այդ ամենն անել արագ, անաղմուկ, առանց խոսք ու զրույցի, առանց թրխկոցի ու քաշքշո-

ցի: Դա վարպետություն էր պահանջում, իսկպես դերասանի վարպետություն: Եվ այդպես էլ նայում էր նա այդ «կեղտոտ» գործին.

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

Այստեղից՝ նրա բարոյական ընդհանրացումը.

— Կեղտոտ տեղում լինելը ոչինչ. կարողացեք կեղտոտ տեղում չկեղտոտվել: Թատրոնում ամեն տեսակ կեղտ կա: Թատրոնում պետք է աշխատեք քնպես, որ կեղտը ձեզ չկպչի, ընդհակառակը՝ ձեր շուրջը մաքրվի:

Բարոյախոսությունն ու խրատը ընդունված միջոցներ էին Արմեն Գուլակյանի համար: Եվ հետաքրքիր էր նրան լսել, երբ անցնում էր բարոյախոսության: Նա շատ բան էր բերել հին դպրոցից, հայոց ավանդական վարժապետներից: Գուլակյանին հիշելով միշտ անվերապահորեն դրական իմաստ եմ տեսնում «վարժապետ» բուն հայերեն բառի մեջ: Ինձ թվում է, հին դպրոցից էր գալիս նրա խոսքի պարզ, առօրեական ոճը, միշտ հստակ ու կոնկրետ դատողությունը, խոսակցական դարձվածքներով, երբեմն կենցաղային հնչերանգներով, և միշտ սրամիտ, համեմված ժողովրդական ասացվածքներով, առակով ու անեկդոտով: Պատմելու հրաշալի մի ձիրք, ժողովրդական պատմողի փայլ ու հմայք: Եվ խոսում էր անշտապ, հանգիստ, միջին տոնով, առանց կեցվածքի, առանց բազմանշանակ դադարների, առանց բառեր որոնելու: Նույնը պահանջում էր մեզանից՝ ավելորդ բառեր չգործածել և բառեր չորոնել, չասել, թե հասկանում եմ ու չեմ կարողանում բացատրել. եթե մի բան գիտես, գիտես բառերով ու նախադասություններով, եթե բառը չես գտնում, ուրեմն միտքդ պարզ չի:

Նրա ամբողջ վարքագծում չկար թատերայնություն հետք, ինքնացուցադրման նշույլ: Ոչինչ չէր սովորեցնում իր անունից, չէր ասում «իմ կարծիքով» և թույլ

չէր տալիս գործադրել նման ոճ, համարում էր այդ անհամեստություն: «Քո կարծիքը թող, — ասում էր, — ի՞նչ է ասում գիտությունը, դու էդ ասա»: Նրա համար կային ստուգված սկզբունքներ, ոչ թե հեղինակություններ: Հեղինակություն էր նրա համար Ստանիսլավսկին, որի «Работа актера над собой» գիրքը մեզ երկու տարի շարունակ կարդալ տվեց ու հարցրեց: Պահանջում էր ոչ թե վերարտադրել, այլ բացատրել, մեկնաբանել, թարգմանել տերմինները: Եվ երկու տարի (չհաշված երրորդ տարին, երբ ավելի շատ գործնական աշխատանքով էինք զբաղված) մենք զբաղված էինք այդ «կտակարանի» մեկնությամբ: Ստանիսլավսկուն վկայաբերողներն ասում են «վերապրում» և դա մերձեցնում են ինկարնացիայի (հոգեփոխություն) կեղծ միստիկական տեսությունը: Գուլակյանը չէր գործածում «վերապրում» բառը: Նա այս ուսմունքի մեջ առանձնացնում էր վարքագծի տեսությունը (այն, ինչը փոխառված էր նոր ձևավորվող բիհեիորիզմից, XX դարասկզբին), այն է՝ գործել ենթադրվող պայմանի համաձայն: Սա ինձ հետազայում հանգեցրեց այն մտքին, որ Ստանիսլավսկու ուսմունքը կարելի էր շարադրել անհամեմատ կարճ, քան այն երկու մեծ հատորը, որից շատ քչերն են գլուխ հանել: Համոզված եմ, որ ինքս ինքնուրույնաբար չէի ըմբռնելու այդ ուսմունքի էությունը, դուրս քաշելու այնտեղից ճշմարտության թելը: Բեմադրությունների փորձերն ու այդ գրքի մեկնությունը գնում էին զուգահեռ և վերջ չկար: Ամեն դեպքում, ամեն հարցի բացատրության մեջ նա վկայակոչում էր իր համար ստուգված սկզբունքները՝ «գիտությունը», ինչպես սիրում էր ասել: Կատեգորիզմ կար նրա մեջ և այդ կատեգորիզմն ինչ-որ չափով փոխանցվեց մեզ: Բացարձակ արժեքներից չէր խոսում նա, բայց համոզում էր, որ արվեստում կան ճշմարիտ և ոչ ճշմարիտ ճանապարհներ, որ ճշմարտությունը վիճելի չպետք է լինի,

վիճելի կարող են լինել բացատրությունները, խոսքային ձևակերպումները: Ուրեմն, պետք է մտածել ու դատել կատեգորիաներով, ճիշտ և ստուգված տերմիններով ու բառերով և քիչ խոսել, լեզվին չտալ: Նա սովորեցնում էր բեմական գործողության (ոչ թե դերասանի արվեստի) քերականությունը, և այստեղ պետք էին ճիշտ սահմանումներ:

Բեմադրության որևէ տեսարան պատրաստելուց հետո դնում էր քննարկման, խոսեցնում էր բոլորին և պահանջում էր կոնկրետ ու կարճ խոսք, ստիպում էր դատել մասնագիտական հասկացություններով, չէր սիրում մակդիրներ, անառարկա դատողություններ, հարցի շուրջը դես ու դեն պտտվող խոսքեր, մտքի աղբատությունը քողարկող դադարներ: Նրա համար գոյություն չունեին «լավ» կամ «վատ» հասկացություններ, կային ճիշտ և սխալ սկզբունքներ: Բոլոր դեպքերում հարցը վերաբերում էր նրան, թե որ սկզբունքին ենք մոտ: Անորոշ վիճակներ այստեղ ենթադրվել չէին կարող, չէր ընդունվում ոչ մի տեսակի ռեյտատիվիզմ: Ինչո՞ւ էր այդպես: Շատ պարզ. Գուլակյանը ուսսական հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ էր, այն գծի հետևորդը, որ հայ թատրոնում արմատավորել էին Գևորգ Չմշկյանը, Գևորգ Պետրոսյանը, Օվի Սևումյանը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Նա մեծացել էր Թիֆլիսում, սովորել էր Մոսկվայում և ինչ էլ աներ, չէր կարող հեռանալ իր դավանած ուղղությունից: Նա երիտասարդ տարիներին եղել էր մոդեռնիստ, ներշնչվել դարասկզբի նորագույն հոսանքներով, որոնց կենտրոնը Մոսկվան էր, տեսել ու ըմբռնել էր և՛ Վախտանգովին, և՛ Թախրովին, մեկ տարուց ավել հաճախել էր Մեյերխոլդի դասերին, համարձակ ու հետաքրքիր փորձարարությունների էր դիմել ու հանգել էր հոգեբանական դպրոցին: Խոսքը բոլոր դեպքերում վերաբերում էր մարդկային վարքագիծը հոգեբանորեն ճշմարիտ վերարտադրելուն, և հասկանալի

էր, որ այստեղ կարելի էր լինել ճիշտ կամ սխալ, ոչ թե լավ ու վատ: Պատրաստվող բեմադրությունյան յուրաքանչ-յուր տեսարան և մանրամասն, դրամատիկական գործողությունների, բոլոր աստիճանները, բոլոր գլխավոր ու երկրորդական պահերը, հոգեվիճակի առաջնային ու երկրորդային պլանները, գործող անձի և դերակատարի վարքագծի բոլոր շերտերը՝ հեղինակային մտահղացումից մինչև բեմադրական մտահղացում, պերսոնաժի ընդհանուր գծերից մինչև դերակատարման կոնկրետ գծերը, դերակատարի բնավորություն ու նկարագրի անհատական, ակներև գծերից մինչև կերպարով թելադրվող բնութագրական մանրամասները, ներքին, թաքնված հոսանքները, նա ստիպում էր տարրալուծել ու բացատրել և չգիմել ոչ մի անորոշ դատողություն: Այսպես, մի անգամ նա ուսանողներից մեկին հարցրեց, թե բեմում փորձողները ճիշտ էին, թե՞ սխալ: Հարցը վերաբերում էր հետևյալին. դերակատարներն ունե՞ն ներքին, հոգեբանական մղումներ, ի՞նչ մղումներ են դրանք, և ճիշտ արարքներով են արդյոք արտահայտվում, կամ՝ արգելքի («հակագործողություն») գիտակցում կա՞ նրանց արարքներում, և ինչպես են գործում իրենց կամքին հակադրված հանգամանքների դեմ: Ուսանողը պատասխանեց. «կարծես ինչ-որ բան չի կպչում»: Պատասխանին հետևեց Գուլակյանի հեգնանքը.

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

Եվ ամենատարբեր օրինակներով, կյանքի ու բեմի փաստերով նա բացատրում ու բացատրում էր, որ բեմական գործողություն պարզագույն տարրը արարքն է, որ դերասանը արարքներով է արտահայտվում, որ մարդկային վարքագիծը արարքների շղթա է, և այդ

շղթայի ամեն մի օղակ կյանքում պատճառաբանված է, բեմում էլ պետք է պատճառաբանվի, որ պիեսի տեքստի խորքում պետք է հայտնաբերել այդ արարքների շղթաները, գտնել նրանց օղակները, տարբերակել այդ օղակների մեծն ու փոքրը, գլխավորն ու երկրորդականը, ստորակարգել դրանք ըստ նուառաջությունյան, գտնել, թե արարքներից որը պետք է խոչորացվի, ընդգծվի, լուսավորվի, որը թողնվի ստվերում, ինչ դեպքերում կարող է անկարևոր արարքը դառնալ առաջնային, և կարևորը երկրորդային, ինչպես պետք է արարքը կամ բառը չչեղտելով, անկարևոր դարձնելով ընդգծել: Նա երբեք չէր գործածում «խաղալ» բառը, ասում էր «գործել»: Առաջին հերթին գործողություն ճիշտ, հոգեբանորեն պատճառաբանված պլան, վարքագծի տրամաբանություն, ժեստի, անցումի, հայացքի պատճառաբանվածություն: Եվ միշտ հարցնում էր՝ ինչո՞ւ, ինչո՞ւ արվեց այսպես, բացատրիր, հիմնավորիր մասնագիտորեն, եթե չունես հիմնավորում, մի արա:

Գուլակյանը երբեք չէր գործածում «զգացմունք» բառը: Զգացմունք վերարտադրել չէր կարելի, պետք էր ճիշտ գործել, գիտակցել այս կամ այն արարքին մղող պատճառը, կենտրոնանալ այդ պատճառի վրա: Նա հետևողական ուսուցիչն էր, բայց պաշտում էր տաղանդավոր ինտուիտիվիստներին, հուզական տարերքի դերասաններին, օրինակ՝ Աբելյանին ու Ներսիսյանին: Ներսիսյանի մասին ասում էր, որ նա դերի տեքստը երբեք լավ չի իմանում, բայց անհնար է, որ անտրամաբան նախադասություն արտասանի: Ասում էր, որ Ներսիսյանի ինտուիցիայի մեջ խորը տրամաբանություն կա, բայց մենք չենք կարող ու չպետք է փորձենք հույս դնել մեր ինտուիցիայի վրա. դա ամեն դերասանի գործ չէ: Ամենից շատ Գուլակյանը սիրում էր Հասմիկին: Նա չէր ճանաչում Հասմիկից ավելի ճշմարիտ դերասանուհի: Ասում էր, որ Հասմիկի բեմական գործելակերպում

դարձյալ ինտուիցիան էր դեր կատարում և դարձյալ խոր տրամաբանություն կար այդ ինտուիցիայում: Ասում էր, որ Հասմիկի խաղում պարզ ու անսպասելի էին վճիռները, հույզը առարկայական էր ու կոնկրետ, չկային անորոշ էմոցիաներ, չպատճառաբանված վիճակներ, իրարանցում, տրանս: «Ես չեմ հավատում, — հաճախ ասում էր նա, — իմ չտեսած դերասանուհու՝ Սիրանուշի մեծությունը, եթե գրում են՝ նա հրդեհվում էր բեմում և այրվում անմնացորդ: Որ ի՞նչ, հետո ինչ: Ես ի՞նչ հասկանամ դրանից: Թող ինձ ասեն, նա ինչ էր անում, ինչպես էր գործում»:

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

Որպես կատարյալ օրինակ նա բերում էր Միխայիլ Չեխովին: Ինչո՞ւ, ասում էր, նրա Համլետը, Մալվոլիոն, Խլեստակովը ոչ մի կետում չէին հիշեցնում մեկը մյուսին: Պատճառն այն է, որ Չեխովը տարբեր դերերում գործում էր տարբեր հոգեբանական խնդիրներով, վերանայում ու փոխում էր իր դերասանական վարքագծի դրդապատճառները: Թվում է, շատ պարզ բան է սա: Բայց ոչ. դրդապատճառներ գտնելու մեջ է դերասանի ստեղծագործական երևակայությունը՝ մի բան, որը Չեխովի համար սահման չունեի: Օրինակ, ասում էր, Չեխովը, Մալվոլիոյի դերը պատրաստելու շրջանում

բերեմն միջավայրի հանդեպ շատ տարօրինակ ու արտառոց դիրք էր բռնում՝ գործում էր իր դերի ենթադրվող դրդապատճառներով. կարող էր, ասենք, տրամվայ բարձրանալ և տոմսավաճառի հետ կատակել Մալվոլիոյի դիրքերից: Գուլակյանը պատմում էր նաև Չեխովի արտասովոր կենտրոնացման մասին, կենտրոնացում, որ բերում էր նաև շատ օրգանական ու տպավորիչ պլաստիկական վճուռ: Ասում էր, որ Չեխովի Համլետը մի տեսադրամ ուներ, երբ լուռ, անշարժ ու կծկված նստում էր բեմի մի անկյունում, սանդուղքի աստիճանին, և նրա լարված անշարժությունը արտասովոր կերպով տպավորիչ ու ողբերգական է եղել, միաժամանակ՝ շատ պարզ, հոգեբանորեն բացատրելի:

Դերասանի աշխատանքի մյուս սկզբունքային կետը վերաբերում էր հեղինակային տեքստի ու դերասանական վարքագծի հարաբերությունը: Փորձերի նախնական շրջանում տեքստը նրա համար սրբություն էր: Ստիպում էր կարդալ միայն ըստ տրամաբանության ու քերականության, անտարբեր, գրեթե շշուկով, ցույց չտալ ոչ մի վերաբերմունք, ոչ մի հույզ: Սկզբում շատ տարօրինակ էր թվում այս միատոն ընթերցանությունը, և ինքն էլ չէր բացատրում իր պահանջի իմաստը: Հետագայում հասկացա, թե ինչ էր հետապնդում ընթերցման այդ անտարբեր եղանակը: Դա նշանակում էր նախ պասիվ դիրք բռնել խոսքի հանդեպ, այնքան ժամանակ, մինչև որ խոսքն ինքը կներգործեր, կթելադրեր իր տրամադրությունը: Պետք չէր ձայնով հարձակվել տեքստի վրա, պետք էր սպասել, որ սեփական գիտակցություն մեջ նստի ոչ սեփական խոսքը, և նրա հուզական ուժը ներգործի ինքնին, այն է՝ չփումը գեղարվեստորեն մշակված խոսքի հետ առաջացնի ռեալ հույզ: Դա կարող է լինել ուժեղ կամ թույլ, բայց ոչ կեղծ: Մի գրույցի ժամանակ Խորեն Աբրահամյանը, որ Գուլակյանի սիրելի ուսանողներից էր եղել, ասաց, թե

բառերը էմոցիոնալ ուժ ունեն, ճիշտ ընտրենք բառերը սխալ հույզերի մեջ չընկնելու, միմյանց ճիշտ հասկանալու համար: Մեծ ճշմարտություն կա այստեղ: Համոզող է այն դերասանը, որ իրեն նախ զգում է հեղինակի ստեղծած գեղարվեստական հույզերի ուրրտում: Ցածրաձայն ընթերցանությունը ակամա մղում է կենտրոնացման և ենթագիտակցական դիմադրություն տեքստի առաջացրած հույզերի հանդեպ: Իսկ եթե կա դիմադրություն, հույզը ձգտում է արտահայտվել: Սա յուրահատուկ ինքնահայեցողություն է՝ ինտրոսպեկտիվ վիճակ, որի մասին Գուլակյանը գուցե և չէր մտածել, բայց ոչ մի կասկած, որ այդտեղ կար ռուս թատրոնի, ռուս դերասանական արվեստի փորձը: Երբ տարիներ առաջ բեմական խոսք էի դասավանդում ինստիտուտի դերասանական կուրսերից մեկում, փորձեցի ընթերցման այդ եղանակը կիրառել, և ինձ համար պարզվեց, որ ճշմարիտ լինելու համար իսկապես պարտադիր չէ հուզական մեծ ուժ ունենալ, կարելի է բեմից արտասանվող խոսքի մեջ օրգանական լինել և տպավորություն ստեղծել հուզական միջին, նույնիսկ միջինից ցածր ուժով:

Խոսքի ինտոնացիոն մշակումն այստեղ չէր ավարտվում: Աշխատանքի երկրորդ փուլում Գուլակյանն ստիպում էր գտնել խոսքի այնպիսի դրդապատճառներ, որոնք հեղինակը չի թելադրում: Բեմական գործողության և առանձին դերակատարների գործողությունների պարտիտուրը հայտնաբերելով, մղում էր բեմական ենթատեքստի հայտնաբերմանը: Եվ որպեսզի չկորչեր հազիվ շոշափվող տրամադրությունը, նա միզանացենի մեկ անգամ գտնված ու մշակված գծագիրը չէր փոխում: Կարևորը արտաքին դրուժյունների տարբերակները չէին նրա համար: Գուլակյանը մտածում էր մեկերկու տարբերակով, և ոմանց թվում էր, թե նրա երևակայությունը սահմանափակ է: Բայց տարբեր բաներ են երևակայությունն ու հնարամտությունը: Բեմագրական

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

— Մարդիկ ուրախանալիս,— հաճախ կրկնում էր

նա,— անպայման ուրախ խոսքեր չեն ասում, ուրախ բանի մասին խոսելիս անպայման չեն ծիծաղում ու պար գալիս: Մարդն ամեն տրամադրություն մեջ էլ նախ աշխատում է հաղթահարել իրեն: Ամեն տրամադրություն էլ մարդու մեջ առաջացնում է դիմադրություն: Մարդիկ ամեն պահ հաղթահարում են իրենց տրամադրությունները, ոչ թե ցուցադրում: Եթե տեսնում եք, որ որևէ մեկը ցուցադրում է իր ուրախությունը, կասկածեք նրա անկեղծություն վրա: Էմոցիաներ խաղացող մարդիկ կամ պրիմիտիվ են հոգով ու խելքով, կամ կեղծ են:

Հոգեբանական ճշմարտություն այս ըմբռնումը Գուլակյանը բերում էր ուսուսական հոգեբանական ռեալիզմի և նրա խոշորագույն տեսաբան Ստանիսլավսկու ղարոցից: Բայց, ինչպես գիտենք, Ստանիսլավսկին ելնում էր նաև եվրոպական բեմի խոշոր վարպետների փորձից: Դաստիարակվելով այս համոզմամբ, Արմեն Զիգարխանյանի հետ դիտում էինք Փափազյանի Արբենինը ու տեսնում, որ հույզը հաղթահարելով ու դիմադրելով դրսևորելու ամենակատարյալ օրինակը Փափազյանն էր տալիս, այն դերասանը, որ ամենևին էլ Ստանիսլավսկիով չէր ղեկավարվում:

Հետագայում իհարկե շեղելու էի մտքիս ուղղությունը, պարզելու, որ կա խաղի տեսություն, և դա թերևս ավելի մոտ է արվեստագիտությունը: Այսօր իմ վերապահություններն ունեմ ուսուցչիս հանդեպ, բայց ո՞վ էր ձեռքս տվել կողմնացույցը, եթե ոչ նա՝ մի մարդ, որ իր կրթությամբ հեռու էր գիտություն բնագավառից և այնուամենայնիվ դատում էր մշակված հասկացություններով ու ստուգված եզրերով և դիմացիներն մղում էր պրոֆեսիոնալ մտածողության, ավելին՝ գիտական մտածողության, եթե մարդն ուներ դրա բնական հակումը: Մտքովս էլ չէր անցնում, թե հետագայում իմ տեղը գիտական հաստատությունն է լինելու, բայց երբ այդպես եղավ, զգացի իմ ստացած դաստիարակության առավել-

լուծյունը նրանց հանդեպ, ում համար թատերագիտությունը գրական զբաղմունքի մի ձև էր, ուրիշ ոչինչ:

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

— Հանդիսատեսին հանգիստ թողեք,— ասում էր,— մտածեք ձեր մասին: Թատրոնում հանդիպելու եք ամեն տեսակի հանդիսատեսի: Հանդիսատեսը նրա համար է, որ խանգարի:

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

Այն, որ թատերական ինստիտուտը համալսարանա-

կան կրթությունն չէր տալիս (այսօր էլ չի տալիս), ինձ սկսեց մտահոգել ուսման վերջին տարում, երբ պաղել էր իմ պատանեկան սերը թատրոնի հանդեպ, և ակամա հրաժարվում էի բեմից:

Ինչո՞ւ, ի՞նչն էր պատճառը:

— Որ մտածելով ես գործում, լավ ես անում,— ասաց մի անգամ ուսուցիչս,— բայց կասկածելով մի գործիր:

Մի անգամ էլ վերջրեց իմ առջև դրված Ստանիսլավսկու հիմնական աշխատությունը, սկսեց թերթել ու դարձավ մեզ:

— Ո՞ւմ գիրքն է:

— Իմը,— ասացի ես:

— Ճիշտ է,— ասաց,— գիրքն էսպես կկարդան: Ամենակարևոր տեղերը գծել ես: Քանի՞ անգամ ես կարդացել: Երեք գույնի մատիտ եմ տեսնում: Ամենակարևոր տեղերը... Տեղ չի մնացել, աղել ու մաղել ես: Ես քեզ էլ ի՞նչ հարց տամ:

Աշխարհիս ամենախորհրդավոր թվացող արվեստը խորհրդագրկվել էր աչքումս Ստանիսլավսկու անողորմ տեսությունը, որ ընդունել էի որպես վերին ճամարտություն, կարծելով ինչքան լավ իմանամ այդ, այնքան լավ կխաղամ: Մեծ մոլորություն: Դա նույնն է, թե լարախաղացին բացատրես հավասարակշռության բանաձևը, և մարդը հեռուն նայելու փոխարեն ոտքի տակ նայի ու ընկնի: Ստանիսլավսկին իրենում իսկ սպանել էր խաղային տարերքը, մոտեցել սրտի տագնապի ու հրաժարվել բեմից: Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանությունը դասընթացում շատ բան կա գիտական, բայց չկա գեղագիտություն, չկա այն երկրորդված կյանքի հմայքը, որ մարդուս ձգում է դեպի «դատարկ տիեզերք» (Բրուքի խոսքն է՝ empty space): Խաղային տարերքին օտար այդ տեսությունը շեղում էր ինձ իմ անկեղծ ձգտումից, և չգիտեի՝ ինչու եմ դառնում անտարբեր: Դժվար էի դիտում իտալական նեոռեալիստական ֆիլ-

մերը, մտածելով՝ ի՞նչ բարդ բան է հոգեբանական ճամարտությունը բեմում, որին իբրև թե պարտավոր էինք հասնել: Ու երբ եկա այն համոզման, որ հարկ չկա նման խնդրով ապրել և մտքիցս հանեցի դերասան դառնալը, կյանքը հեշտացավ, խաղն էլ հետը: Ոչ մի պարտավորություն այլևս բեմի հանդեպ. թող խաղա նա, ով հեշտ է պատկերացնում այդ գործը: Հասկացա, որ սիրել եմ թատրոնը ոչ որպես կենսաձև, այլ գաղափար, և այդ գաղափարն իմն էր ու իմն է մինչ օրս: Թատերագիտությունը կեղծ գիտություն է, եթե չի սկսվում բեմից: Ես այդտեղից էի սկսել ու չէի սխալվել:

Մարդս ինչ էլ սովորի, ինչ կրթություն ու գիտելիք էլ ձեռք բերի, ունենում է ելման կետ, առանցքային իմացություն, որից սկսում է և որին վերադառնում է, որով չափում ու մեկնում է իր տեսածն ու իմացածը: Ես իհարկե անբավական եմ իմ ստացած պաշտոնական կրթությունից և գիտեմ այն, ինչ գիտեմ, ինչը կրել եմ մինչև իմանալս, որպես տեղ իմացություն: Քառասուն տարուց ավել գիտական աշխատանքում եմ և ամոթ ու վախ եմ զգում, երբ լսում եմ ինձ ուղղված «գիտնական» բառը: Կիսակատակ հիշեցնում եմ, թե ինչ է գրված իմ կրթության վկայականում: Այդ է իրականությունը, և կրում եմ այդ որպես հիմնավոր արդարացում իմ զբաղմունքի, որպես անձի ներքին եղանակ:

ԻՆՉԻ՞Ց Է ՍԿՍՎՈՒՄ ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ. «ՓՈՔՐ» ԴԵՐ

Սունդուկյանի «Կտակ» կատակերգության երրորդ գործողությունում, երբ դատական կատարածուի ձեռքով բացվում է հարուստ հանգուցյալի՝ Դավիթ Ալուբլյանի կտակը, տեսարանում նշված են «երկու վկա՝ 40-50 տարեկան, եվրոպական հագուստներով»: Այս անձինք գալիս են դատական կատարածուի հետ, ներկա գտնվում կնքված անդուկի ու նրանում պահված ծրարի բացմանը, ստորագրում կազմված արձանագրությունը և հեռանում: Նրանցից մեկն արտասանում է՝ ընդամենը մեկ նախադասություն, մյուսը լուռ է մնում և լուռ հրաժեշտ տալով գնում է: Ուլքե՞ր էին ներկայացնելու այս փոքր ու անխոս դերերը ուսումնական բեմագրություն մեջ (1956), երբ բոլորս զբաղված էինք խոսող դերերով: «Նրանք, ուլքեր ազատ են այս գործողությունում», — որոշեց Գուլակյանը: Ազատ էի ես, որ դեր ունեի (Մամիկոն Կորիզյան) երկրորդ և չորրորդ գործողություններում, և Օթար Տեր-Հովհաննիսյանը (Բժշկապետ), որ մեծ տեսարան ուներ չորրորդում: Պետք էր փոխել արտաքինը, գալ, կանգնել, ստորագրել, գնալ:

Չկա ավելի հեշտ միջոց դերասանի համար, քան արտաբուստ անձանաչելի դառնալը: Չհամարելով այդ

լուրջ բան, ես փոխեցի իմ արտաքինն ամենակոպիտ եղանակով: Հիմնական դերի՝ թիֆլիսյան պճնամուլ Մամիկոնի սալոնային արտաքինը, որ մշակել էի հոգատարությունը՝ բեղերից մինչև կոշիկների ծայրը, ջնջեցի ու ծպտվեցի ճերմակած բեղերով, նոսր պարիկով, հնամաշ, գունաթափ ռեզինգոստով, հին կոշիկներով ու մի եզրավոր գլխարկով: Պճնամուլից մնացին օսլայած օձիքն ու թիթեռնիկ փողկապը, որպես նշաններ կրթվածություն ու ինքնահարգանքի: Եվ այսպես, մտանք «երկու վկաներս», կանգնեցինք, սպասեցինք, ստորագրեցինք, դուրս եկանք ու վերականգնեցինք մեր նախկին վայելուչ արտաքինը:

— Երեսը ներկելով, շորը փոխելով մարդը չի փոփոխվում, — ասաց Գուլակյանը: — Դուք ձեր խնդիրը պիտի փոխեք, մտադրությունը: Կենսագրություն պիտի ունենաք և էստեղ գալու պատճառ. շատ էլ՝ թե խոսք չունեք. դա ոչինչ չի նշանակում:

Փորձը կրկնվեց հաջորդ օրը: Արդյունքը նույնն էր: Մյուս օրը՝ դարձյալ նույնը:

— Դու նույն մարդն ես, սիրելիս, — ասաց, — ներսումդ բան չի փոխվել: Պարզիր՝ ով ես, ինչ տեղից ես գալիս, ինչ շահով...

Տեսականորեն պարզ, անվիճելի պահանջ էր դրվում, բայց ինչպե՞ս իրականացնել, ի՞նչ խոսքից ելնելով: Գործող անձանցից ոչ մեկը չի նկատում այս մարդկանց ներկայությունը, խոսք չի ուղղվում նրանց, բացի դատական կատարածուի մեկ ֆրազից՝ «համեցեք, պարուն վկեք», մեկ էլ վերջում՝ «դուք ազատ եք»: Իսկ այն միակ հրաժեշտի խոսքը, որ արտասանում էր ընկերս, ինձ ոչինչ չէր ասում:

— Եթե կարծում ես, թե տեքստը բան չի հուշում, սխալվում ես, — իր պահանջն էր հետապնդում Գուլակյանը: — Բռնելու տեղ կա՝ մի բարակ տեղ: Գտիր, եթե դրականագետ ես:

– Գրականագետ...
 – Հա, ի՞նչ կա որ, սիրելիս, էստեղ դրականագիտու-

թյունն է պետք:

Նա ասում էր «սիրելիս», երբ դժգոհ էր: Բայց միևնույն է, էջը պարզվում այս անխոս մարդկանց ով լինելը: Նրանց ներկայութունը մնում էր դատարկ: Պիեսի կոնստեքստից պետք էր կռահել որևէ բան՝ բեմական արդարացում:

Պատճառը պետք էր հորինել, թե գտնել: Գտնելու կամ հորինելու համար միակ հիմքը, թվում էր, ներկա իրադրությունն է և մարդուն տրված կոչումը՝ «վկա»:

– Որտեղի՞ց են գտել, բերել էս մարդկանց:

– ...

– Ես հուշում եմ. ու՞մ հետ են եկել:

Դատական կատարածուի հետ եկած մարդը որտեղի՞ց կարող էր գալ: Պարզ է՝ դատարանից: Բայց ի՞նչ աստիճանի ու վիճակի մարդ է, որ հանձն է առել այսօրվան նվաստ մի պարտականություն: Ես փնտրում էի հասարակական սանդղղքի մի աստիճան՝ թերևս ամենացածրը դատախարակական հաստատությունների շուրջը, և այդ աստիճանը չկար: Իմ անխոս հերոսը կյանքից դուրս մնացած մարդ էր լինելու:

– Որտե՞ղ էիր մինչև էստեղ գալիք:

– Դատարանի դռանը, – ասացի առանց մտածելու:

– Ի՞նչ գործի էիր էնտեղ:

– Ոչ մի գործի:

– Էնտեղ պարապ մարդ՝ ինչքան ուզես, մեկն էլ դու: Պարապ ես եղել, պարապ մարդու գործ են տվել՝ վկա:

Դերի կենսագրության ծայրը բացվում էր:

Այստեղ հարկ է վերհիշել ու վերաձևակերպել ռուս փիլիսոփայի՝ Նիկոլայ Բերդյաևի հայտնի խոսքը. «Մեր «ես»-ը մի փաթեթ է, և գիտակցության կայծը լուսավորում է այդ հսկայական փաթեթի վերջին տողերը»:

Այո՛, բոլոր կենսագրութունները հորինվում են մարդու կյանքի այն կետից, ուր նրան հանդիպում ենք: Բոլոր կենսագրութունները հետադարձ անդրադարձումներ են (ռետրոսպեկցիա): Այս մարդու հետ իմ հանդիպման կետն այս սենյակն էր, ուր մի սնդուկ էր բացվելու, թե՞ մինչ այդ՝ դրսում, դատարանի դռանը...

– Գրիմին ու հագուստին դեմ չեմ, – ասաց Գուլակյանը, – կարող ես հղպես էլ թողնել, բայց նախ և առաջ՝ դերի կյանքը բեմից դուրս՝ մուտքից առաջ և հետո: Սկսում ես պատճառից ու նպատակից, որ տեսնես հեռանկարը: Մի կետ պարզել ենք:

Անճանաչելի դառնալու պարզունակ խնդրով՝ գրիմով ու հագուստով, ես պատահաբար մոտեցել էի այդ կետին, և «դատարան» բառը հուշեց ինչ-որ բան: Ես գտել էի արտաքին նշաններ, բայց ոչ նշանակալի: Գրիմանոցի մեծ հայելում, մի քիչ հեռվից, ուշադրութուն դարձրեցի հնամաշ կոշիկներին: Մարդու սոցիալական վիճակը բնութագրող այս նշանի հետ անհամատեղելի էին ճերմակ, օսլայած օձիքն ու փայլուն թիթեռնիկփողկապը: Այս նշաններն առանց ներքին ձևի չարժեքին ավելին, քան «զատկի ձվի կճեպ», ինչպես ասում էր Գուլակյանը, երբ հանդիպում էր արտաքին ձևացումներին: Ենթագիտակցութունն, այնուամենայնիվ, ինձ հուշում էր, թե կոշիկների ու փողկապի անհամատեղելիութունը հարմար է, բայց ինչու՞, ի՞նչ ասելու համար:

Մի բան սկզբում տարօրինակ էր: Գուլակյանը հետապնդում էր այս անխոս պարոններից մեկին՝ միայն՝ ինձ: Մյուսին թողել էր՝ ինչ ուզում է անի, անդեմ ու անհայտ իր միակ նախադասությամբ, և ասում էր՝ «խոսքը լավ ասա»: Եվ քանի դեռ փորձը լսարանում էր, առանց գրիմի ու զգեստի, խոսք չկար անխոս վկայի կենսագրության ու վիճակի մասին: Այդ հարցը ծագեց բեմում, երբ ասպարեզ բերվեցին արտաքին նշանները,

այն է՝ կենսագրության վերջին տողերը, պատահաբար: Գուլակյանին սկսեց հետաքրքրել անխոս վիճակից կենսագրությունն ու կյանք դուրս բերելու, փոքր դերը մեծացնելու խնդիրը:

Այս մասին մտածել եմ հետագայում և հիմա եմ գտնում բացատրությունը քառասունհինգ տարի առաջ արվածի:

Արտաքին նշանները, եթե կոնկրետ են, կարող են հանգեցնել դերի կենսագրության ու վարքագծի մանրամասներին: Անձի արտաքինը նույնպես գործողության պայման է՝ իրական կամ անիրական: Եթե Ֆրանսիական բեմական դպրոցին նայենք, պետք է իմաստ հորինենք՝ համապատասխան գտնված կաղապարի, որ նշանակում է սկսել հակառակ ծայրից: Բայց մեր դավանանքը ռուսական դպրոցն էր, և Գուլակյանը՝ դրա ծրագրված հետևորդը: Հակառակ ծայրից գալով, կարելի էր հետևանքներ ձևացնել, հանգել ինչ-որ կրկնատիպերի, որ բացառված էր: Իսկ եթե արտաքին նշաններն իմաստ են հուշում կամ մղում են ներքին ձևի զգացողությանը... Ստանիսլավսկին դեմ չի եղել այս եղանակին գործնականում, բայց, որպես տեսական սկզբունք, ուղղակի շրջանցել է: Գուլակյանի համար սա հինգ մատի պես պարզ էր, անվիճելի, բայց, ի հետևողություն պաշտոնապես ընդունված սկզբունքի, չէր հայտարարվում, երբեմն ակնարկվում էր: Եթե ներքին խնդիրները (կամ կամքի առանցքը) հիմնավոր էին երևում, նա դնում էր, իր բառերով ասած, պլաստիկական վճռի հարցը և երբեմն ինքը թելադրում էր որևէ արտաքին նշան: Իսկ երբ արտաքին նշանը, թեկուզ և շատ հետաքրքիր ու սուր, տեսնում էր պատրաստի ու ավարտված, կանխում էր՝ «պատճառը, սիրելիս... կպարզես պատճառը»: Ինչ-որ բան պարզելուց հետո, հաջող կամ անհաջող, մարդը վերադառնում էր դարձյալ նախկինին ու տարակուսում, թե ինչու՞ սկզբում չէր կարելի այդ, և հիմա կարելի է:

Գուլակյանն ինչ-որ մանրամասներ սրբագրում էր այդ «վերջին տողերում», հաճախ կրճատում, քիչ բան էր թողնում, երբեմն թվում էր ձևականորեն, ցույց տալու համար, որ միշտ ներքին գծով ենք գնում, հետևանքներ ձևացնելը բացառված է: Բոլոր կարգի պատճառները, նաև՝ բարոյագաղափարական (որոնց շուրջն ընդունված է խոսել ու շեղվել), նա հանգեցնում էր հոգեբանական վարքագծին ու կամային նշաններին, հարցը ծայրագույնս պարզեցնելով. բեմ մտնողը «ըստ էության է գործում, թե ոչ»: Դրդիչները պետք է պարզ լինեին, կոնկրետ, գիտակցված, և այստեղ նա, իհարկե, ծայրահեղ էր. բնագրի մասին ոչ մի խոսք.

– Բնագրս ո՞րն է: Դա հիմնավորում չի, պատասխան չի. ամեն ինչ պատճառ ունի և նպատակ՝ մտածված, ձևակերպված:

Եվ այսպես, մտածելով ու ձևակերպելով բոլոր պատճառներն ու հիմնավորումները, նայում էի գրիմանոցի մեծ հայելուն: Դիմացս մի խեղճ ու անհեթեթ մարդ էր մտավորականի արժանապատվության նշաններով: Եթե դատարանից է գալիս, իրավունքի ու օրենքի մարդ է լինելու, տուժած, ձախողակ, թերևս գործ չունեցող մի փաստաբան: Կյանքից դուրս մնացած մարդուն ի՞նչ է պետք, մի բան, որ իրեն արժեք տա իր սեփական աչքում և նշանակություն միջավայրի աչքում: Ահա պատճառ, և ահա խնդիր: Դատական կատարածու ոմն ինձուրյան ասել է, թե՝ «արի հետս, հարուստ կտակ է բացվելու, վկա եղիր»: Հրաշալի է: Ոչինչ այլևս անորոշ չէր ինձ համար: Ոչ մի խոսք պետք չէր: Եթե վիճակը պարզ է, ըստ պատճառի ու նպատակի, խոսք լինի, թե ոչ, միևնույն է: Այս վիճակը հազար անգամ հետաքրքիր էր, քան բեղերը սրած թիֆլիսյան ֆատը՝ Մամիկոն Կորիզյան կոչված, որի կորիզը չէի տեսնում, կեղևն էի միայն տեսնում՝ կնամոլ, պճնամոլ և աննպատակ, ֆրանսիական սալոնային վողեկիլներից դուրս թռած,

ընկած հայոց բեմ: Մամիկոնի թատերական շտամպը հայտնի էր: Իսկ անխոս վկան չունեի այդ և միտք էր տալիս, իրադրություն էր հուշում և պահվածք իրադրություն մեջ:

Ես այնքան ներշնչվեցի այս անխոս ստվերով, որ սկսեցի հավատալ նրա իրական գոյությունը, և մուտքից առաջ սիրտս անհանգստացավ, զգացի այն, ինչ պետք էր՝ կենտրոնական համակարգի գրգռված վիճակ: Հիանալի է, եթե հուշված ես և խոսք չունես: Ի՞նչ է արվելու, եթե ոչ զսպվելու է անհանգստությունը: Ինչպե՞ս: Կոշիկների մեծությունն ինձ օգնեց. քայլվածքս դարձավ անհամարձակ, և պահեցի այդ վիճակը: Անհամարձակ քայլվածքի պատճառը ֆիզիկական էր, և դա առաջ բերեց անհարմարություն զգացում: Իրանով ամբարշտվեց իմ մեջ այն միտքը, թե ի՞նչ փոքր, ի՞նչ աննշան մարդ է այս անձը, որ կոչվում է Վկա: Ներշնչվեցի այդ մտքով և անհամարձակ ու անհամաչափ քայլքով բեմ մտա, գլխի գույք շարժումով, հարգալից բարևեցի մարդկանց: Ոչ մի ուշադրություն, ոչ մի պատասխան, և ինձ համար պատրաստ էր նոր իրադրություն ու նոր պայման: Իմ բարևը նախատեսված չէր. ոչ մեկին չէր ասված, թե կարելի է պատասխանել այս անձանոթի բարևին: Ես կրկնեցի իմ գլխի շարժումն ավելի գույք և ակամա կես քայլ հետ գնացի, ոտքս ուզեցի առաջ դնել ու հետ դրեցի, մնացի այդպես՝ դռան մոտ կանգնած: Այս դիրքն ինձ հիշեցրեց, որ այստեղ ես ամենավերջին մարդն եմ, ու մտքումս ծնվեց դրա հակազդումը՝ «Իսկ ինչու...»: Այս հակազդումը պետք է արտահայտվեր որևէ կերպ՝ որևէ տեսանելի նշանով ի պատասխան դրություն: Իսկ դրությունը շփոթվածությունն է՝ մի բան, որ անչափ դժվար է ներկայացնել. ձևացնել հնարավոր չէ, պետք է գտնվի շփոթմունքը հաղթահարելու արտաքին կերպը, և շփոթվածի տեսքը պատրաստ է:

Վիճակը չեն խաղում, — քանիցս ասել էր ու կրկնում էր Գուլակյանը, — վիճակը հաղթահարում են:

Ինչպե՞ս պետք էր հաղթահարել շփոթմունքը: Պետք էր ցույց տալ հակառակը, այսինքն՝ ամենևին շփոթված չեմ: Շփոթմունքի նշանն արդեն ցույց էի տվել: Դա այն կարևոր կես քայլն էր ի հետևանք անպատասխան բարևի: Կես քայլից ավել թերևս չէր կարելի, քանի որ անկող չէի, եկել էի պաշտոնական գործով և պաշտոնյայի հետ: Հետևաբար, անկարևոր չէի և մտքումս իմ դերն այդ գործում որոշեցի համարել շատ կարևոր: Իմ մեջ գույք բարձրացրեց իմ կարևորություն գիտակցությունն ի հակազդում վիրավորված արժանապատվության, և ումի՞ց ու ինչի՞ց էի վիրավորված, ինձ չբարևող անձանոթներին, թե՞ կյանքից ու իմ վիճակից առհասարակ: Այդպես էլ որոշեցի. ես վիրավորված եմ, զսպում եմ ինձ, այդպես է պետք, ու մնացի տեղումս կանգնած զուսպ ու արժանավայել դիրքով, գլխարկը ձեռքիս, որպես շատ կարևոր անձ, առանց որի նախատեսվող ակտը տեղի ունենալ չի կարող, այո՛, այլապես ինչու՞ են ինձ հրավիրել: Այս էր իմ անխոս վիճակի բեմական արդարացումը, որպես ներքին ձևի հիմք: Իսկ պայմանական կարևորն այն էր, որ իրադրության մեջ անկարևոր էի, և այդ անկարևորությունն էր ինձ ստիպում կարևոր ներկայանալ: Իմ դերի ներքին գործողության ամբողջ բովանդակությունը դրան էր հանդուժ: Ոչ ոք իմ կողմը չէր նայում, և դա ես ընդունում էի որպես խաղային պայման ու կանգնած էի նույն դիրքում, հայացքս վեր՝ առաստաղի անորոշ մի կետի, սրտումս խորին վիրավորանք «որպես թե...», այսինքն՝ մեծագույն բավականություն, որ դատարկ չեմ բեմում. խոսք չունեմ, բայց մտքումս, օ՛, իմ ճակատագիրն ու ներկա աննշան վիճակը: Սա նշանակում էր արդեն առանձին թեմա, որ ոչ ոք չէր նկատում ու չէր կարող նկատել, բացի հանդիսականից, քանզի նրան էի նախատեսում, նրա վերաբերմունքը:

Բեմում սպասողական պահ է: Դատական կատարածուն (Ալեքսանդր Քոչարյան) կազմում է արձանագրությունը, բոլորը լուռ սպասում են, ես նույնպես՝ հայացքս առաստաղին: «Պրծա», – ասում է կատարածուն, և այս բառի հետ հայացքս իջեցնում եմ առաստաղից: Արձանագրությունը կարդացվում է: Ես լսում եմ ծանոթ բառեր, որոնցից ո՛չ օգուտ ունեմ, ո՛չ վնաս: Բայց ես ունեմ իմ ներքին խարխուլը, որ իմ արժանապատվությունն է, և ջանում եմ ոչ մի պահ չմոռանալ այդ այս հարուստ և օտար տանը, կուշտ ու հագնված մարդկանց միջավայրում: Այսպես մտածելով, ես լսում եմ արձանագրության ընթերցումը տեղյակ մարդու նման, որպես թե ես եմ գրել կամ թելագրել. միևնույն է, ծանոթ է, ինքս էլ շատ եմ կազմել նման գրություններ:

Գործողությունը շարունակվում է, և անխոս վկային ինքնին թելագրվում են վարքագծի պայմաններ: Այսպես. կտակի սնդուկը բացելուց առաջ դատական կատարածուն մոտ է հրավիրում բոլորին: Ես մոտենում եմ զգուշ քայլերով, երկյուղած, հանդիսավոր ու քաղաքավարի, մտքումս խոսքեր՝ «ես չեմ խանգարի, միայն տեսնեմ...»: Կատարածուն հանում է սնդուկի մոհչուրը, պարզում առաջին վկային, հետո ինձ: Ես վերցնում եմ մոհչուրը հաճույքով և աչքերիս մոտեցնելով ու հեռացնելով, շրջանաձև պտտելով, կարգում եմ տառերը և հանձնում եմ կատարածուին, հայացքումս հավանությունն ինձն՝ «այո՛, ճիշտ է, կեղծիք չկա»: Ի՞նչ է խոսվում շուրջը, չեմ լսում, ինձ չի վերաբերում, ես գործ ունեմ միայն թղթերի, ստորագրությունների ու կնիքների հետ և սպասում եմ անվերաբերմունք, որպես պաշտոնական պարտականություն: Բացվող սնդուկից դուրս բերվող ծրարը հանձնվում է հանգուցյալի եղբոր դերակատար Արմեն Զիգարխանյանին: Լուռ, լարված վիճակ է, բոլորի հայացքներն ուղղված են Արմենին: Ես, որպես թե գործ չունեմ, անշարժ ու անիմաստ նայում եմ վեր,

անորոշ մի կետի: Արմենը բացում է ծրարը, ուզում է կարդալ...

- Ինձ գումարն ասեք, – հիշեցնում է կատարածուն:
- Էրկու միլիոն մանեթ:
- Ու՛հ... – զարմանքի ու հիացումի հոգոց են արձակում բոլորը:

Դա ինձ չի՛ վերաբերում: Ես հայացքս իջեցնում եմ անորոշ կետից, գլուխս կախում, ասել է թե՛ ինձանից շատ հեռու է երկու միլիոնը: Ես տխրությունս եմ ընդունում մեծ գումարի լուրը: Գլուխս կախ շրջվում եմ, գնում, կանգնում իմ նախկին տեղում, նախկին արժանավայել դիրքով, որպես թե ոչ մի միլիոն ինձ չի զարմացնում, ինչի՛ս է պետք, շատ եմ տեսել...

Վիճակի այս պայմանին հաջորդում է մյուս պայմանը՝ արձանագրության ստորագրումը: Առաջին վկան ստորագրում է արագ, առանց թուղթը կարդալու, և դրանով ինձ որոշ զարմանքի պայման է տրվում: Տարակուսած նայում եմ նրան, որպես թե՛ «կարելի՞ է ստորագրել մի թուղթ առանց կարդալու»: Այս մտքով մոտենում եմ բեմի աջ անկյունում դրված փոքրիկ, կլոր սեղանին, նստում, վերցնում գրիչն առանձին հաճույքով, ապա շատ արագ, շտապելով, վերից վար աչքի անցկացնելով թուղթը, ստորագրում եմ երկար, առանձին մի բավականությունս վերջնական, անհերքելի հաստատում: Ստորագրելը դառնում է իմ վարքագծի գլխավոր շեշտը, բարձրակետը գործողության անհատական պարտիտուրում: Ես գրիչը վայր եմ դնում, հիացած նայում իմ ստորագրությունն ու ոտքի ելնում ինձանից գոհ, բարոյապես բավարարված, մի մեծ գործ, մեծ առաքելություն իրականացրած մարդ:

- Պարոններ, դուք ազատ եք, – ասում է կատարածուն:

Առաջին վկան մոտենում է հանգուցյալի այրուն,

մխիթարանքի խոսք ասում և գնում դեպի դուռը: Ես քաղաքավարությամբ գլուխ տալով, հետևում եմ նրան...

— Պարուն վկա, — շշուկով ինձ է դիմում Արմենը, ես շրջվում եմ իր կողմը, նա ձեռքը ծոցազրպանն է տանում...

Պիեսում այս խոսքը չկա, բեմադրողն էլ չէր նախատեսել և հորինվեց տեղնուտեղը, պատահաբար, բայց ըստ էության, որով ինձ առաջադրվեց նոր պայման: Աննշան մի ծառայության համար աննշան մի մարդու վարձատրում են, և դա նրա համար որպես թե անսպասելի է. «Օ՛, ինչ եք անում, անհարմար է...»: Այս խոսքը մտքումս, ձեռքերի հրաժարական, դիմացինին կանխող ժեստով ես հետ-հետ եմ գնում դեպի դուռը, շրջվում և՛ դուրս: Արմենը հետևում է ինձ. «փող պետք չի՞», — ասում է ու հետ վերադառնում, չգիտեմ՝ դեմքի ինչ արտահայտությամբ, որ պիտի նշանակեր, թե ամեն ինչ կարգին է՝ վկային վարձատրեց: Ես անցնում եմ կուլիսների նեղ կիսամութով, զգուշ բարձրանում փայտե ճուղացող սանդուղքը, հասնում գրիմանոց՝ շտապ վերականգնելու Մամիկոն Կորիզյանի էլեգանտ արտաքինը:

— Ծիշտ ես գործում, — ասաց Գուլակյանը: — Ես էդ մարդուն ճանաչեցի: Բայց տես, չափը չանցնես. ինչքան զուսպ, քնքան լավ, ըստ էության:

Եվ չափն անցավ «ըստ էության»: Մի երեկո, սնդուկի բացման տեսարանում, որտեղ թեթև իրարանցում էր ստեղծում հանգուցյալի կրտսեր եղբայր Սիմոնը (Ռոբերտ Եղյան), ես, համաձայն այս նոր պայմանի, որպես թե պատահաբար, ոտքի տակ ընկա, և պահը մի ակնթարթ լուսավորվեց լուսանկարիչ Աղասի Կլեկչյանի կայծակով: Հաջորդ օրն իմանալով «պատահականության» մասին, Գուլակյանը կրկնել տվեց տեսարանը և ասաց «պետք է»: Պետք էր թերևս մի ցնցում, որի

կրողը լինելու էր կողմնակի մի անցորդ, դրուժյունից դուրս մեկը: Սա նշանակում էր էպիգոդային կերպարանքը հրել առաջին գիծ, դարձնել մի պահ գլխավոր, այսինքն՝ տեսարանի շեշտը՝ մի պահ շեղել, գլխավոր թեման և բուն իրադրությունը, հետ տանել նորից առաջ բերելու համար: Այստեղ էպիգոդային դեմքը ոչ միայն արժեքավորվում է ինքնին, այլև դառնում է իրադրությունն իմաստավորող կարևոր տարր:

Թվում էր, թե անխոս դերի շուրջ պայմանները նկատի էին առնված: Ոչ: Մնում էր սպիտակ մի կետ, որ այդպես էլ մնաց: Մոռացված էր մի հանգամանք՝ երկու վկաների հարաբերությունը միմյանց հետ. ծանոթ էին նրանք մեկը մյուսին, թե՞ ոչ: Դա պետք է երևար որևէ նշանով. որպես երրորդական մոտիվ: Բեմում ոչինչ անկարևոր չէ: Մոտիվը կարող է երրորդական լինել ըստ իր տեղի ու կշռի, բայց ոչ ըստ արժեքի, այնպես, ինչպես նկարում ոչ մի մանրամասն անկարևոր չէ, և տարածության բաց կետերն էլ աչք են ծակում: Անսովոր աչքը բեմում դա չի նկատում. չի նկատում, որ անձի ներկայությունը, որպես այդպիսին, բավական չէ, նա պիտի իմաստ կրի:

Ընդհանուր մի բան կա անխոս դերի և մնջկատակի արվեստի միջև: Երկուսն էլ գործում են մենակ և իրենք են իմաստավորում իրենց վիճակը: Տարբերությունն այն է, որ մնջկատակն ինքն է իրադրություն ստեղծում իր համար և իր շուրջը, մինչդեռ անխոս դերակատարն իր դիրքն ու վարքագիծը որոշում է համաձայն իրեն առաջադրված պայմանների և զրական ու բեմադրական կոնտեքստի: Երկու դեպքում էլ սակայն գործում է նույն օրենքը՝ ուր է ուղղված մարդու կամքը, ինչ ենթադրելի պայման է կրում մարդն իր ներսում, ինչն է շարժում նրան: Սա մի վիճակ է, որ խոսքային արտահայտության կարիք չունի, դրությունն ըմբռնելի է ինքնին, և արտաքին բացատարություն չի խնդրում: Բայց այստեղ

մխիթարանքի խոսք ասում և գնում դեպի դուռը: Ես քաղաքավարությամբ գլուխ տալով, հետևում եմ նրան...

— Պարուն վկա, — շշուկով ինձ է դիմում Արմենը, ես շրջվում եմ իր կողմը, նա ձեռքը ծոցազրպանն է տանում...

Պիեսում այս խոսքը չկա, բեմադրողն էլ չէր նախատեսել և հորինվեց տեղնուտեղը, պատահաբար, բայց ըստ էության, որով ինձ առաջադրվեց նոր պայման: Աննշան մի ծառայության համար աննշան մի մարդու վարձատրում են, և դա նրա համար որպես թե անսպասելի է. «Օ՛, ինչ եք անում, անհարմար է...»: Այս խոսքը մտքումս, ձեռքերի հրաժարական, դիմացինին կանխող ժեստով ես հետ-հետ եմ գնում դեպի դուռը, շրջվում և՛ դուրս: Արմենը հետևում է ինձ. «փող պետք չի՞», — ասում է ու հետ վերադառնում, չգիտեմ՝ դեմքի ինչ արտահայտությամբ, որ պիտի նշանակեր, թե ամեն ինչ կարգին է՝ վկային վարձատրեց: Ես անցնում եմ կուլիսների նեղ կիսամութով, զգուշ բարձրանում փայտե ճուղացող սանդուղքը, հասնում գրիմանոց՝ շտապ վերականգնելու Մամիկոն Կորիզյանի էլեգանտ արտաքինը:

— Ծիշտ ես գործում, — ասաց Գուլակյանը: — Ես էդ մարդուն ճանաչեցի: Բայց տես, չափը չանցնես. ինչքան զուսպ, քնքան լավ, ըստ էության:

Եվ չափն անցավ «ըստ էության»: Մի երեկո, սնդուկի բացման տեսարանում, որտեղ թեթև իրարանցում էր ստեղծում հանգուցյալի կրտսեր եղբայր Սիմոնը (Ռոբերտ Եղյան), ես, համաձայն այս նոր պայմանի, որպես թե պատահաբար, ոտքի տակ ընկա, և պահը մի ակնթարթ լուսավորվեց լուսանկարիչ Աղասի Կլեկչյանի կայծակով: Հաջորդ օրն իմանալով «պատահականության» մասին, Գուլակյանը կրկնել տվեց տեսարանը և ասաց «պետք է»: Պետք էր թերևս մի ցնցում, որի

կրողը լինելու էր կողմնակի մի անցորդ, դրուժյունից դուրս մեկը: Սա նշանակում էր էպիգոդային կերպարանքը հրել առաջին գիծ, դարձնել մի պահ գլխավոր, այսինքն՝ տեսարանի շեշտը՝ մի պահ շեղել, գլխավոր թեման և բուն իրադրությունը, հետ տանել նորից առաջ բերելու համար: Այստեղ էպիգոդային դեմքը ոչ միայն արժեքավորվում է ինքնին, այլև դառնում է իրադրությունն իմաստավորող կարևոր տարր:

Թվում էր, թե անխոս դերի շուրջ պայմանները նկատի էին առնված: Ոչ: Մնում էր սպիտակ մի կետ, որ այդպես էլ մնաց: Մոռացված էր մի հանգամանք՝ երկու վկաների հարաբերությունը միմյանց հետ. ծանոթ էին նրանք մեկը մյուսին, թե՞ ոչ: Դա պետք է երևար որևէ նշանով. որպես երրորդական մոտիվ: Բեմում ոչինչ անկարևոր չէ: Մոտիվը կարող է երրորդական լինել ըստ իր տեղի ու կշռի, բայց ոչ ըստ արժեքի, այնպես, ինչպես նկարում ոչ մի մանրամասն անկարևոր չէ, և տարածության բաց կետերն էլ աչք են ծակում: Անսովոր աչքը բեմում դա չի նկատում. չի նկատում, որ անձի ներկայությունը, որպես այդպիսին, բավական չէ, նա պիտի իմաստ կրի:

Ընդհանուր մի բան կա անխոս դերի և մնջկատակի արվեստի միջև: Երկուսն էլ գործում են մենակ և իրենք են իմաստավորում իրենց վիճակը: Տարբերությունն այն է, որ մնջկատակն ինքն է իրադրություն ստեղծում իր համար և իր շուրջը, մինչդեռ անխոս դերակատարն իր դիրքն ու վարքագիծը որոշում է համաձայն իրեն առաջադրված պայմանների և զրական ու բեմադրական կոնտեքստի: Երկու դեպքում էլ սակայն գործում է նույն օրենքը՝ ուր է ուղղված մարդու կամքը, ինչ ենթադրելի պայման է կրում մարդն իր ներսում, ինչն է շարժում նրան: Սա մի վիճակ է, որ խոսքային արտահայտության կարիք չունի, դրությունն ըմբռնելի է ինքնին, և արտաքին բացատարություն չի խնդրում: Բայց այստեղ

վարքագիծն ունի նույն տրամաբանությունը, իրական ու անիրական պայմանները: Գալիս է ծաղրածուն, մտնում է դատարկ տիեզերք, ուր ոչ մի հենակետ չունի (չկա հետնապատ ու կուլիս), և բերում է իր հետ իր ենթադրելի պատճառներն ու նպատակները ներկայացման կոնտեքստից դուրս: Նրա վարքագծում արտաքին հանգամանքները չնչին դեր ունեն կամ բնավ դեր չունեն: Նա ինքն է հորինում ամեն ինչ: Ինքն է իր սուբյեկտիվ «արատներով» (արիստոտելյան էթոսը՝ բարք) ստեղծում անխորոնիկ վիճակներ իր համար և ինքն էլ, որպես փորձանք իր գլխին, հարկադրվում է պատասխանել իր իսկ ստեղծած իրադրությունը: Չկա որևէ արտաքին պատճառ, ինքն է պատճառն էլ, պատճառի ու հետևանքի պատասխանատուն էլ: Այն, որ գործողությունն պայմանը գործող անձի մեջ է, մեզ մղում է ամենալուրջ ու խոր մտքերի: Կյանքն է այդպես: Կրկեսային ծաղրածուն, կամ մնջկատակը (Լեոնիդ Ենգիբարյան), տալիս է դերասանի արվեստի հստակ մի պայմանաձև (մոդիֆիկացիա), որի իմաստն այն է, թե ոչինչ մարդուց դուրս չէ, մարդը պայմանաբար իրեն դրել է մի իրադրություն մեջ, որին որպես թե չի տիրապետում և որի հետ նույնանում է: Սա գործողության և բնավորության անխզելիությունն է՝ ելակետը և՛ կատակերգականի, և՛ ողբերգականի: Այս տրամաբանությունն իր մաքուր դրսևորմամբ առկա է նաև բեմում: Երբ անխոս դերակատարը բերվում է առաջին գիծ, կամ առանձնանում է, նրա առջև դրվում է գրեթե նույն խնդիրը, ինչ կրկեսային ծաղրածուի կամ մնջկատակի: Մարդը դատարկ տարածության մեջ հորինելու է իր կյանքը, որոշելու է իր կամքի առանցքը:

ԿՐԿԵՍԸ ԱՄԵՆԱԻՐԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ Է

- Դու կրկեսը համարում ես արվեստ, – հարցրեց ինձ Լուիզա Սամվելյանը:
- Իհարկե, ուրիշ ի՞նչ:
- Ձէի սպասում:
- Իսկ ի՞նչ է, եթե արվեստ չէ:
- Ի՞նչ իմանամ:
- Կրկեսը դրամա է իրական ու իրային պայմաններում՝ դրամայի հոգեֆիզիկական պայմանաձևը:
- Տարօրինակ է: Երևի թե մի օր ինձ համոզե՞ս:

Առիթը, ցավոք, չներկայացավ, որ համոզելի նրան, թե մարդկային կենդանի վարքագծի արվեստն սկսվում է իրականության մեջ հորինվող իրային պայմաններից, և դրամայի ներքին օրենքները հասկանալու համար արժե, ինչպես Ստանիսլավսկին է ասել, «հետևել այն զարմանալի մարդկանց կյանքին, ովքեր ապրում են մշտապես մահվան կողքին և կատակով վտանգում են իրենց <...> Իսկ եթե դա նրանց կյանքի վերջին ըոպեն է...»:

Կրկեսային աճաբարի կամ օղամարգիկի գործողու-

Թյունները կամքի գործողություններ են նախ և առաջ. հստակ է ուշադրության ուղղությունը, կոնկրետ է գործողության օբյեկտը: Այստեղ կեղծիք, չպատճառաբանված վիճակ չի կարող լինել. մարդկային կամքը գործում է նպատակահարմար ու մաքուր, պարզ է՝ «ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում» (Արիստոտել): Շարժումը, որպես հոգեվիճակի փոխակերպված, էքսցենտրիկ դրսևորում, ստուգված է, ճշտված, և որքան ճշգրիտ, այնքան գեղարվեստորեն ճշմարիտ ու ներգործուն: Ասում են՝ սա ուժի, երիտասարդության, համարձակության արվեստն է: Թերևս, բայց համարձակությունից ավելի՝ բնավորության: Կրկեսը կենտրոնացման, հավասարակշռության, ճշգրիտ վճիռների ու անսպասելիության արվեստն է, կենցաղի իրականության մերժում, հեգնանք առօրեականության հանդեպ և արտահայտությունը տիեզերքի մեծագույն ճշմարտություն՝ հավասարակշռություն և խախտում, տարերք և չափ, հիմքում պլուլթագորյան թիվը: Կրկեսն ունի վերսալ մեկնահիմք է (ինտերպրետանտ), ինչպես երաժշտությունը, ճշգրիտ ու հստակ մի պայմանաձև (մոդիֆիկացիա) գեղարվեստական մտածողության օրինաչափությունները բացատրելու համար: Կրկեսն ունի դրամատիկական և թատերային մտածողության բոլոր գծերը մեկ սկզբունքային տարբերությունամբ. դրաման ենթադրվող պայմանների իրականություն է, կրկեսը՝ առաջադրվող իրային պայմանների:

Այս մտքով էլ մտնում ենք կրկես՝ կամքի ու կենտրոնացման հանդիսավայրը: Թվում է, թե վազրերի ու առյուծների հետ ասպարեզ մտնողները կամ օգամարզիկները երկյուղ չունենն ո՛չ գազանից, ո՛չ էլ բարձրությունից: Այդպես չէ: Նրանց ներքին դրաման ու խաղային տարերքն այդտեղ է՝ վախը հաղթահարելու գործողություն մեջ, և այդ է նրանց հավասարակշռում ու կենտրոնացում: «Վազրը մնում է վազր, — ասում էր Իրինա Բուզրիմովան, — նրան ոչ մի պահ դուրս չպետք

է թողնես քո ուշադրության դաշտից, հանկարծ թիկունք չդարձնես, կորած ես»: Կրկեսային արտիստն ունի իր առարկայական հենակետերն ու որոշված ուղղությունները. մանեժի չափերն ամեն տեղ նույնն են, գամերի ու կեռերի տեղերը հայտնի, դրությունները կրկնվող: Ի՞նչ է մնում մարդուն, եթե ոչ չկորցնել կողմնորոշումը, հավատարիմ մնալ ներքին կենտրոններին, այսինքն՝ լինել անհամեմատ լուրջ, քան կենցաղում, առավել կենտրոնացած, քան դրամայի դերասանը, որովհետև շեղումն ու կեղծիքն այստեղ կարող են թանկ նստել: Եվ միջնորոտն էլ կրկեսի կուլիսներում անհամեմատ լուրջ է: Մարդիկ այստեղ բարձր չեն խոսում, կատակը քիչ է, զուսպ, կամ չկա: Մուտքի սպասող աճպարարը փորձում է ու փորձում, կրկնում ու կրկնում, և բոլորը՝ նույնը, որքան որ հնարավոր է սառը, ցեմենտե հատակին, միայն թե ակտիվ վիճակում լինի կենտրոնական նյարդային համակարգը: Ոչ մեկը կողք չի նայում, կողմնակի զրույցով չի զբաղվում, ոչ մեկն անհոգ չէ: Օդամարզիկները լուռ քայլում են հետ ու առաջ, դեմքերը լուրջ, հանգիստ, հավասարակշիռ: Օդամարզիկի մտքում իր առաջին քայլն է, ուշադրության երկրորդ գծում՝ շարունակությունը, դերի հեռանկարը, ապա սյուժեի ամբողջությունը, այնուհետև արտաքին միջավայրը, որ տեսնում է և պահում ուշադրություն ամենահետին գծում: Սա բացարձակորեն դերասանական կենտրոնացում է՝ առաջին քայլից մինչև հաջորդ փուլերը, բոլոր կետերը մտքում դասավորված, ինչպես դիտվող փողոցը՝ աստիճանաբար հեռացող-փոքրացող կետերով, որպես անցնելիք ճանապարհ: Մոտենում է մուտքի պահը. մարդիկ շարքով հավաքվում են վարագույրի մոտ. լուռ, դեմքերը մտածկոտ: Հայտարարվում է մուտքը, և դեմքերն ակնթարթորեն զվարթանում են. խումբը մանեժ է վազում զվարթ ու ժպտադեմ: Ժպիտը դիմակ է, գիտենք, բայց դա առաջին քայլի պայմանն է

կենտրոնացման տարր: Սա բարոյականային ինտենսիվ վիճակ է, հոգեկան վերելք, ինքնաներշնչում: Բացառվում է անտարբերությունը, բացառվում է այն ներքին տաղտուկն ու հեգնանքը սեփական գործի ու անձի հանդեպ, որ դրամատիկական թատրոնում սովորական է: Կրկեսում անհնար է քայլ անել առանց տրամադրություն ու ներշնչանքի: Ներշնչումը պարտադիր պայման է և սովորություն, ռեֆլեքս, բնավորություն, ապրելու կերպ: Կրկեսի արտիստն ամեն օր սպասում է դրան, պատրաստվում է խաղալու վտանգի հետ և անում է ամեն ինչ չկորցնելու համար ներշնչումն ու կենտրոնացումը: Եվ դա բնավորություն է. մանեթից դուրս լուրջ, անժպիտ, մանեթում ժպիտով դիմակավորված և ներշնչված: Մարդը կրում է այդ վիճակը, և նրա երբեմն մտահոգ, ինչ-որ պահերի կարեկցանք առաջացնող դեմքը մի բան է ասում. իր ճակատագիրն է այս, իր ընտրած վիճակը, որից հրաժարվել չի կարող:

1987 թվի գարնանը Երևանում կրկեսային մի խմբի հետ ելույթ էր ունենում մի շատ երիտասարդ օդամարզուհի՝ Ելենա Պանոփա, տասնյոթ տարեկան: Գմբեթի տակ, ամենաբարձր տեղում, նա ճոճվում էր հորիզոնական ձողից (շտամբերտ) կախված և անսպասելի թռիչք էր գործում դեպի հանդիպակաց ճոճվող հորիզոնական ձողը, կառչում ոտքերի ծայրով, հաջորդ պահին վերադառնալով ձեռքերով բռնում ձողը, և այսպես՝ մի քանի անգամ: Սա կոչվում է «մահվան օղակ»: Աղջիկը որսում էր պահն ակնթարթային ճշգրտությամբ (այլ կերպ լինել չէր էլ կարող), ենթարկված ճոճանակի հաճախականությունը, և պոկվում էր ձողից լայն բացված աչքերով, շեկ մազափունջը ճակատին թափված, աչքերը վառվում էին կատաղի փայլով, ասես հուր էին արձակում: Տպավորությունն այնպիսին էր, որ դա հոգեկան պոթկում է, ամպրոպի ու կայծակի բռնկում՝ մազափունջը ճակատին թափված, մի հրաչյա աղջկա տեսքով,

որ հանդիսականին երևում էր շատ մոտ, ու թռիչքի պահին կանդ էր առնում հանդիսականի սիրտը, լավում էր մեկ մարդ դարձած հանդիսականի շունչը, երբեմն զսպված մի ճիչ՝ «ա՛հ...»: Աղջիկը կռիվ էր տալիս մի բանի հետ, ներշնչված ու կատաղի, և ի՞նչ էր զգում, ի՞նչ էր մտածում, ինքը գիտեր...

Յերեկային փորձի ժամին ես նրան չճանաչեցի: Մանեթի կողքին, ծնկները գրկած, նստած էր մի կարծես դպրոցահասակ երեխա, սովորական սպորտային արտահագուստով, անտարբեր ու անարտահայտիչ, կողմնակի հանդիսականի նման:

– Ահա, ինքն է, – ասաց կրկեսի գլխավոր ռեժիսորը՝ Սոս Պետրոսյանը:

– Երեկվա գագա՞նը, – զարմացա ես:

– Հիմա կտեսնեք:

Մանեթում փորձողները վերջացրին իրենց գործը, գնացին: Գմբեթի տակից կենտրոն կախվեց պողպատե ուղղալարը, ծայրն օղակ: Աղջիկը վեր կացավ ու դանդաղ, մտածկոտ, արտաքուստ ծուլ ու անտարբեր, մոտեցավ ուղղալարին, բռնեց օղակը, նայեց ու անսպասելի սուրաց վեր: Նա նստեց հորիզոնական ձողին, թևը գցեց ձողը պահող ճոճանին, որ միակ բռնելու տեղն էր ու մնաց այդպես նստած: Նստել էր ու անշտապ, դանդաղ շփում էր ձեռքերը, ամբիբի մեջ կանիֆոլի փոշի: Այդպես նստել էր բարձունքում կախված ձողին, կարծես նստելու համար, անտարբեր, աննպատակ...

– Հետո՞...

– Նստելու է այդպես մի տասը րոպե, – ասաց Սոսը, – սովորում է բարձրությունը:

– Ի՞նչ, վախենու՞մ է:

– Անպայման:

Աղջիկը կենտրոնանում էր ներքին տազնապը թաքցրած: Դրաման սկսված էր, կամ գուցե սկսվել էր ներքևում: Նկատեցի, որ գոտուն ոչինչ չէր ամրացրել:

Ապահովող ճոպանը կողքին էր, ազատ կախված: Սոսն ինձ բացատրեց, որ նա ճոպանը կամրացնի գոտուն, երբ վախը հաղթահարված լինի վերջնականապես: Պարզ էր, որ կենտրոնացման ընթացքն ինքնին մի դրամա է՝ լուրջ փոխհարաբերություն վախի զգացման հետ, ներքին գործողություն, դեյվսիս: Նա նայելու է վախի աչքերին մի տասը բույն՝ այնքան, մինչև նրան ընկճելը...

Աղջիկը ճոպանն ամրացրեց գոտուն:

– Վախն անցավ, – ասաց Սոսը:

Դրամայի երկրորդ փուլն ավարտվեց: Առաջին փուլը ներքևում էր, մինչև ճոպանին մոտենալը, երբ ոչ ոք ոչինչ չէր տեսնում, ամեն ինչ դերասանուհու մտքում էր: Հիմա սկսվելու էր երրորդ փուլը՝ բուն փոթորիկը: Դերասանուհին ապահովել է իրեն վտանգից, երբ արդեն հաղթահարել է վտանգի զգացումը: Ուրեմն, ի՛նչ աստիճանի անվախ է նա հիմա, այդ բացարձակորեն ապահով վիճակում:

Նա նույնությունամբ և նույն տրամադրությունամբ կրկնեց այն, ինչ տեսել էր նախորդ օրը, երեկոյան: Թուրքի պահին դարձյալ փայլատակեցին լայն բացված աչքերը, շեկ մազափունջը ճակատին թափվեց: Նա թուրքը կրկնեց մի քանի անգամ ու նստեց հորիզոնական ձողին, թևը գցեց ձողը պահող պողպատալարին, արձակեց ապահովող լարը: «Մահվան օղակը» հաղթահարված էր: Այդպես նստած մնաց մոտ երեք, թե հինգ բույն: Ավարտում էր այնպես, ինչպես սկսել էր: Դրաման ավարտված էր, և կարիք կա՞ր այլևս մնալու վերևում:

– Հիմա նրա համար՝ էնտեղ նստած, թե էստեղ, ավթոռին. ոչ մի տարբերություն, – ասաց Սոսը:

Բարձունքում հիմա նրա դեմքին նույն անտարբերությունն էր, ինչ ներքևում, մանեթի եզրին: Ներքևում սկսված դրաման նույն լուրջությամբ ավարտվում էր վերևում: Պարզ է, որ վախի հետքն իսկ չկար այլևս նրա մեջ: Եվ, այնուամենայնիվ, պետք էր միառժամանակ

մնալ բարձունքում, որտեղ հանդիպել էր վախին, մնալ առանց ապահովող գոտու, մինչև վերջնական անտարբերություն, մինչև ցնդեր վախի հիշողությունից ելնող ծխի վերջին քուլան:

Աղջիկը ցած իջավ: Ռեժիսորը մոտ կանչեց նրան: Մեզ մոտեցավ մի ամաչկոտ երեխա, անգուլյն աչքերով:

– Սարսափելի չէ՞, – հարցրեցի:

– Հետո՞ ինչ, – պատասխանեց մեղավորի նման:

– Ձե՞ք վախենում:

– Եթե չփորձեմ մեկ-երկու շաբաթ, երևի վախենամ:

– Եթե մի ամիս չփորձի, երևի թե՛ վերջ, շատ դժվար կլինի, – կողքից ցածրաձայն և հայերեն ասաց Սոսը:

– Իսկ հիմա՞...

Աղջիկը լուռ, շփոթված նայում էր մեզ:

– Բայց երեկ երեկոյան, – շարունակեցի ես, – վերևում չէիք սպասում, սկսում էիք անմիջապես:

– Եթե ցերեկը փորձում եմ մի անգամ, նայում եմ դատարկ դահլիճին, ուրեմն պատրաստ եմ երեկոյան ներկայացմանը: Վախեցնողը դատարկ դահլիճն է: Երեկոյան դահլիճը լիքն է, հեշտ է:

Ուրեմն, հանդիսականն իր շնչառությամբ մասնակից է գործողությունը: Դիտողի հոգեբանական մասնակցությունը պարտադիր է, ինչպես դրամատիկական թատրոնում. Ռասինի պաթոսը լինի, Չեխովի իմպրեսիոնիզմը, թե այս «մահվան օղակը»: Եթե հանդիսական չկա, դերասանը կամազրկվում է, իմաստ չի տեսնում իր վարքագծում, չի ներշնչվում, դժվար է կենտրոնանում: Փորձի ժամանակ դերասանը գիտե, որ պիտի նկատի ունենա հանդիսականի ներկայությունը և գործում է այդպես: Այստեղ ուրիշ է. մարդը նախապես կռիվ է տալիս. ցերեկվա փորձին սպանում է վախը, երեկոյան անվախ է:

– Իսկ վերջում ինչու՞ գոտին արձակեցիք ու անմիջապես չիջաք, – շարունակեցի իմ հարցուփորձը:

– Որովհետև այլևս ոչինչ սարսափելի չէ, – ժպտաց նա ամաչկոտ:

– Իսկ եթե ներքևում ցա՞նց լինի...

– Ո՛չ, ի՞նչ եք ասում, – ասես վիրավորվեց աղջիկը:

– Ապահով կլինի, – ասացի:

Աղջիկը լռեց շփոթված, լռեց, լռեց ու գտավ պատասխանը.

– Անհետաքրքիր կլինի, – ասաց հաստատ ու համոզված, և աչքերը փայլեցին:

Ամպրոպը շղթայված էր նրա ներսում: Դրամայի գաղտնիքը չէր կարելի մերկացնել դրաման ենթագիտակցորեն կրողի համար: Վտանգի ու վախի հարցը չէր կարելի շոշափել նրա հետ: Արտիստուհին իրեն պատրաստել էր երեկոյան ներկայացման համար: Սկսել վախի թեմայից, նույնն էր թե վերադարձնել նրան դրամայի առաջին փուլին, մանավանդ որ մեր զրույցը տեղի էր ունենում այն տեղի մոտ, ուր նա նստած էր թուխչքի պատրաստվելուց առաջ: Ես խոսում էի վտանգի կողքին ապրող, վտանգի հետ խաղացող ու իր խաղից բավականություն ստացող մի հանդուգն երեխայի հետ, որ գուցե չգիտեր՝ ինչ էր անում: Նա ամեն օր սկսում ու ավարտում էր իր ընտրած դրաման, ապրելու իր կերպը, որի բովանդակությունը վախն էր ու վախը ճնշելու բավականությունը՝ միանգամայն իրական տազնապով ու իրական հրճվանքով: Ապահովող ֆիզիկական պայմանը՝ գոտին, նրան պետք էր միայն վախը հաղթահարած լինելու դեպքում, ոչ որպես փրկության օղակ, այլ մի պայման ուշադրության ամենահետին գծում: Իսկ ապահովության երկրորդ պայմանը՝ ցանցը, որ հիշեցրի ես, պետք չէր իսկապես. դրանով կչեզոքանար դրաման, կիմաստազրկվեր ամեն ինչ:

Կրկեսը դրամա է իր և՛ առարկայականությամբ, և՛ պայմանականությամբ, ունի իր իմաստաբանությունը, մարտահրավեր է ու հեզնանք կենցաղի իրականության

ու առօրյա առողջ բանականություն հանդեպ, ստեղծում է լարում ու հանգստություն, երկյուղ և հիացմունք, դարմացնում է երեխային, անտարբեր թողնում կրթված քաղքենուն, ողջամտությանն ու խորհրդածությունը մղում փրկստփային:

Այստեղ ամեն ինչ հակառակ է առօրյա տրամաբանությունը և ճշմարիտ է, որպես մաքուր խաղ, հնարավոր հրաշք իրային պայմաններում, և կեղծիքն այստեղ հավասար է աղետի կամ խայտառակության:

Դրամատիկական թատրոնում դժվար է տեսնվում կեղծիքը, դժվար է գիտակցվում աղետը, որ ֆիզիկական չէ, բարոյական է, ու՞մ է վնաս... Քաղքենին կեղծիքի ճահճում վայելում է իր վիճակը, հրճվում, ծափահարում, որպես «դաստիարակված» քաղաքացի, և հեռանում գոհ ու հոգեպես դատարկ, ինչպես որ եկել էր ժամանակն սպանելու:

* * *

Կրկեսը թատրոն է և այդպես էլ կոչվել է միջնադարում: Դա ամենաանկեղծ թատրոնն է, և այստեղից է դաս առնելու դրամայի դերասանը: Երևույթը պատկերացնելու համար դարձյալ վերադառնալու ենք կրկես: Բայց սա արդեն կրկեսը չէ, այլ կրկեսի գաղափարը, նրա պատկերացումը անիրական պայմաններում:

1971–72 ուսումնական տարում Երևանի թատերական ինստիտուտի տիկնիկային արվեստի դասարանը (ղեկավար՝ Ռուլանդա Խարազյան) քննության ներկայացավ կրկեսային պատկերների բեմադրությամբ: Դատարկ բեմահարթակ, շատ փոքր, կապույտ հետնավարագույրով և հարթակին ուղղված կարմիր լուսարձակներ: Վարագույրը բացվում է Իսահակ Դունասևակու «Կրկես» կինոնկարի համար գրված երաժշտությամբ: Սա արդեն կրկես պատկերացնելու մեկ պայման է՝ երաժշտություն,

որ հնչում է կրկեսային բազում սրահներում: Այս երաժշտութիան ուղեկցութիամբ երևակայական մանեթ՝ բեմ են վազում ձեռնածուկներ, և առանց առարկաների՝ «թալեմ-բունեմ, բունեմ-թալեմ...», աղոթատներն իրար ուսերի վրա են բարձրանում, թռչում գլխիվայր պտուկտներով, և այս ամենը՝ «իբրև թե...»: Ոչինչ իրականում տեղի չի ունենում, ամեն ինչ երևակայութիան ու պատկերացման մեջ է. փոքրիկ բեմահարթակում ցույց են տրվում էքսցենտրիկ գործողութիան ինչ-ինչ նշաններ միայն, ամեն ինչ ունի սկիզբ ու ավարտ և, ամենակարևորը, միտուրտի ու տրամադրութիան մեջ է: Չկա ո՛չ տարածություն, ո՛չ լրիվ շարժում, չկա թռիչք, չկա վայրէջք, բայց կա սկիզբ՝ մարդը պատրաստվում է թռիչքի, և ավարտ: Բեմ է մտնում «գազանավարժը» երևակայական գազանի հետ, երևակայական մտրակը ձեռքին, կենտրոնացած, գազանին իր տեսադաշտի մեջ առած: Համոզիչ է կենտրոնացումը, տեսանելի է սպասումը, զգացվում է լարում, ակնթարթը որսալու պահը, հաղթական ավարտը, ժպիտն ու հանգստությունը, չեղած ու չլսվող ծափահարություններն ընդունելը: Առկա է կրկեսային միտուրտը դերասանի երևակայութիան մեջ, և չկա կրկեսը: Կա կրկեսային էքսցենտրիզմը կրողների վիճակը: Եվ կա հիմնական թեման՝ լարախաղացությունն առանց լարի: Երկու հոգի ձգում են պողպատալարը «իբրև թե...», երկուսն էլ ամրացնում են սյուները, արագորեն, շտապելով ամրացնում պտուտակները: Երաժշտությունը լուր է: Այն երկուսը ձգում են ճոպանի ծայրերը, զցում սյուների ծայրերին, դարձյալ ձգում, ստուգում ամրությունը, կախվում ճոպանից, ճոճվում, ձգում... Լավ է: Եվ դարձյալ հնչում է երաժշտությունը, ապա՝ դադար և թմբուկի դողազարկ, որ նշանակում է ժամանակի կանգառ, սպասում, և՛ լիրիկական մոտիվ... Չվարթ քայլով մանեթ է մտնում ժպտադեմ լարախաղացուհին (Գրետա Հակոբյան) ու

չեղած սանդուղքով բարձրանում չեղած կայմի ծայրը, վերցնում է հավասարակշռութիան չեղած ձողը, գտնում է ձողի կենտրոնը, պահում է ուղիղ, երաժշտությունը մի պահ լուր է՝ ժամանակի տագնապալից կանգառ, լարախաղացուհին աջ ոտքով շոշափում է լարը և ոտքը սեղմած, զգույշ առաջ է հրում լարի վրայով... Հնչում է ուրիշ մեղեդի՝ Սեն-Սանսի «Մեռնող կարապը»: Աղջիկը զգույշ պարաքայլերով հասնում է լարի կենտրոն, թեքվում է աջ, ձողը թեքում է ձախ, թեքվում է ձախ, ձողը թեքում է աջ, և այսպես՝ զգույշ, անհամարձակ, անվարժ ու ժպտադեմ, նա մոտենում է հանդիպակաց կայմին և արագացնում է քայլը, կանգնում կայմի ծայրին. հաղթանակ, ծափահարություն, և հետ է դառնում նույն ճանապարհով...

– Նպատակը ո՞րն է, – հարցնում է ինձ մի պրոֆեսոր:

– Տեսնել, լսել, զգալ, շոշափել գոյություն չունեցող, ենթադրելի պայմանները:

– Երաժշտությունը շատ է, ձանձրացնում է:

– Դա իրական պայմանն է, միակը և գեղարվեստական պայման:

– Չլինի, ի՞նչ են անելու:

– Ինչու՞: Մարդիկ գործում են գեղարվեստական պայմանականության միջավայրում: Երաժշտությունը տոն և իմաստ է տալիս գործողութիանը: Սա կրկես չէ, կրկեսի հիշողություն է բեմական պայմաններում, այն, ինչին ասում են աֆեկտիվ հիշողություն:

– Յիբկ է, ցիբկ չի՞...

– Հոգեբանական վիճակը չե՞ք տեսնում:

– Չեղած տե՞ղը:

– Այո, չեղած տեղը: Ամբողջ թատրոնն է չեղած տեղը:

Չեղած տեղը, այսինքն՝ մտազգացական հիշողությունամբ: Բեմական գործողության մեջ դա, որպես իրական

պայման, ներքին պայման է. նպատակը՝ ի ցույց դնել, գործողությունն ու խաղի մեջ ներքաշել արտաքին ենթադրելի պայմանները: Կրկեսն այստեղ ամենախաղարկայինն է երևակայությունն ենթակա բոլոր առիթներից: Դա, որպես կենտրոնացման առիթ, թերևս համեմատելի է բարդ և նուրբ վիրահատություն հետ, որտեղ բոլոր քայլերը լինում են հաշվարկված ու զգույշ: Նման վարժություն օրինակի հանդիպել ենք Մոսկվայի թատերական արվեստի ինստիտուտի փորձերից մեկում: Ուսանողներին տանում են վիրահատարան՝ ծանոթացնելու միջավայրին, մթնոլորտին, գործողության առարկայական պայմաններին, ոչ թե վիրահատություն երևույթին ու ընթացքին, այլ վիրահատող բժշկի ու նրա օգնականների վիճակին: Սա դրամատիկոսն լարված իրական վիճակ է: Ուսանողները կողքից դիտում են մարդկանց, որպեսզի վերարտադրեն նույնը, որպես ենթադրելի պայմանների իրականություն: Եվ ուսանողները դա անում են բացառիկ կենտրոնացումով ու ճշգրտությամբ, ըստ արտաքին կամային նշանների ու ներքին խնդիրների, որպես անընդմեջ, պայմանաբար լարված վիճակ, կողքից միանգամայն հասկանալի գործողություն: Ե՛վ այս, և՛ նախորդ վարժություն (էտյուդ) մեջ խնդիրը նույնն է՝ ենթադրելի պայմաններում ու դրություններում գործել «իբրև թե» և ըստ էության այնպես, որ պարզ լինի, թե գործող նա՞ն «ինչից է խոսափում և ինչի է ձգտում», այն է՝ որոշել կամքի առանցքը ենթադրվող հանգամանքներում, ստեղծել իրականություն դատարկ տարածություն և ժամանակի անշարժության մեջ:

«ՄԽԵԴՐԻՈՆԻ»

Ինձ հուզողը ոչ հերոսի քրեական անցյալն է, ոչ էլ քաղաքական սլատեհապաշտի ֆենոմենը, որպես այգալիսին, այլ նրա հասարակական անտուրաժը՝ պատվավոր, պատվարժան ու տիտղոսակիր մարդկանց խումբը, որ նրա կենսագրության մեջ է էն գլխից, երբ նոր էր սկսվում հերոսի սխրալի կյանքը, և էս գլխից, երբ հերոսն արդեն արվեստի ու գիտության կաճառում էր: Նրա անձն ու գործը, շրջապատող անուններից մի քանիսը գիտեմ, շատերին չեմ ճանաչում և իմ գրադարանում պահում եմ նրա համեստ ընծան՝ արևելյան մանրանկարչության շքեղ մի ալբոմ՝ իր մակագրությունով. «Հենրիխ Վագանովիչին ի նշան երախտագիտության. հարգանքով՝ Ջ. Իոսելիանի. 3 մայիսի, 1983 թ.»:

1982-ին, երբ ես առաջին անգամ հանդիպեցի նրան, մեր ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտի թատերագիտության գծով դոկտորական աստիճաններ շնորհող խորհրդի գիտական քարտուղարն էի: Ինձ զանգահարեց ինստիտուտի տնօրեն և գիտական խորհրդի նախագահ Ռուբեն Զարյանը, հայտնելով, որ Վրաստանից ժամանել է թատերագետ Իոսելիանին՝ ի խնդիր դոկտորական գիտատեսության պաշտպանության: Ազգանունն արտասանվեց հարգանքով, հարուցանելով իմ մեջ կրկնակի

Հարգանք: Հաջորդ օրը ստացա նրա փաստաթղթերը և մի քանի օր անց հանդիպեցի իրեն Ջարյանի առանձնասենյակում: Պարոնը բարձրահասակ էր, բարեկազմ, ուղիղ կեցվածքով, փոքր-ինչ շիկավուն ու կարմրադեմ, հայացքը մեղմ, անհավակնոտ, տոնը համեստ ու անհամարձակ: Վրացական ինքնավստահություն ոչ մի հետք, ոչ մի հաճոյախոսություն և ավելորդ ժպիտ: Նրա մոխրագույն կոստյումը, անփայլ փողկապը, համեստ պայուսակը և ամեն ինչ հուշում էին, որ մեր առջև է մեր միջավայրի մարդ: Նա ուշադիր լսեց ինձ, ինչ-որ բաներ գրի առավ, ճշտեց ներկայացվելիք փաստաթղթերի ցուցակը, թողեց ինձ իր թիֆլիսյան հասցեն ու դնաց: Մեկ շաբաթ հետո ինձ հանձնվեց նրա դիսերտացիան՝ սովորածավալ մի մատյան՝ «Վրաց թատրոնի կատակերգական դիմակները և վրացական ծիծաղի առանձնահատկությունները»: Կարդացի մի քանի էջ: Ոճը ծանր էր ու խրթնաբան, դրականության ցանկը՝ Կանտ, Հեգել, Շելլինգ, Կրոչե, Բերգսոն, Սպենսեր, մարքսիզմի դասականներ և այլն: Նպատակն էր ցույց տալ, թե ինչ խորին խորհուրդ են կրում թիֆլիսյան «մեյդանի» կինոտոներն ու դարաչօխելիները, և ինչ ասել է կատակերգական կոլիզիա: Եվ մինչ թատրոնի բաժնի աշխատակիցներս խորամուխ կլինեինք վրացական ծիծաղի փիլիսոփայություն անմեկնելի խորխորատներում, ինստիտուտում հայտնվեց ու անհետացավ մի «տիկին անտեսանելի»: Ասացին, որ նա Երևան էր եկել ինձ տեսնելու նպատակով, չէր գտել ինձ, իր հայտնելիքը հայտնել էր կինոյի բաժնի աշխատակիցներից մեկին, պատվիրել, որ ինձ փոխանցվի: Լսածս ինձ կատակ թվաց:— «Իմացեք՝ ում հետ գործ ունեք, — հայտնել էր տիկինը, — ձեզ դիմող դիսերտանտն է... «օրինական գող», նշանավոր դեմք, առասպելական անուն աշխարհի մեկ վեցերորդ մասում»:

Չհավատացի, ծիծաղեցի, հարցրեցի՝ ո՞վ է ասում:

Ես նայեցի դիսերտանտի անձնական թերթիկը...

Լենինգրադի համալսարան, չորս տարի... Ձի ավարտել, նշում չկա, ապա՝ աղյուսի գործարան, «Գորիի պոլիգոն», ճանապարհի բանվոր, ասֆալտ է արել: Այսպես՝ մոտ քսան տարի, որին հաջորդել է հեռակա ուսումնառությունը Թիֆլիսի թատերական ինստիտուտի թատերագիտական ֆակուլտետում, այնուհետև՝ գիտությունների թեկնածու, ինստիտուտի դասախոս և պրոբեկտոր: Մարդը մոտ քսան տարի տանջվել է աղյուս թրծող վառարանների դիմաց, այրվել արևի ու կպրանյութի մեջ, տեսել զժոխքի սև տակառների հատակը և հիմա... Թերթեցի նրա հաստափոր գիտական շարագրությունը: Տեսա, որ այստեղ իմաստասերի գրիչ է պտտվել ու գլուխկոնծի տվել, որ այս էջերը լրացնողը իտալերեն է ծամել Կրոչեի նեոհեգելականությունը, աղել ու մաղել Բերգսոնի «Մետաֆիզիկայի ներածությունը» ու սապե-րավիի հետ խմել Սպենսերի ծիծաղի փիլիսոփայությունը: Պարզ էր ամեն ինչ: Դիսերտացիան կարդացվեց ու քննարկվեց թատրոնի բաժնում, և որոշվեց երաշխավորել պաշտպանություն: Ի՞նչ սկզբունք, ի՞նչ բան, կեցցե՛ ժողովուրդների բարեկամությունը:

Քննարկումից մի քանի շաբաթ անց եկավ Ջաբան: Մեկ-երկու դիտողություն արվեց նրան, թե ինչո՞ւ, օրինակ, որոշ հայկական թեմաներ ու կերպարներ (խոսքը վերաբերում էր Սունդուկյանի նախորդ Միքայել Պատկանյանի պիեսներին) վերագրվում են վրաց թատերագրությանը: Պատասխանը պարզ էր.

— Ի՞նչ նշանակություն ունի, այդ բոլորը Թիֆլիսում չի՞ եղել: Վերջին հաշվով մենք մի ժողովուրդ ենք, ապրում ենք նույն հողի վրա: Ի՞նչ անենք, որ տարբեր լեզուներով ենք խոսում:

Ես նայեցի Ջաբայի «չարչարված» ձեռքերին: Մաքուր, հարթ, խնամված ձեռքեր, ուղիղ ու ճկուն մատներ: Ի՞նչ աղյուսի գործարան, ի՞նչ «պոլիգոն», ի՞նչ կպրանյութի տակառ... Ես ոչ մեկին ոչինչ չէի ասել

«անտեսանելի տրկնոջ» այցելության մասին: Չէի տեսել, իմ ահանջով չէի լսել, լսածս լուրջ չէր թվում: Թերթեցի ստացված կարծիքները, որ Ջաբան իր ձեռքով էր բերել: Մոսկովյան, լենինգրադյան ու թիֆլիսյան պատկառելի թատերագետները, փիլիսոփաներն ու գեղագետները գործը գնահատում էին որպես խոշոր գիտական ներդրում, հայտնություն: Հիացական խոսքերից ու գերադրական մակդիրներից կարելի էր հանգել մեկ անառարկելի եզրակացություն. գործ ունենք մի խոշորագույն գիտնական-արվեստագետի հետ: Ու մինչ կգար դիսերտացիայի պաշտպանություն օրը, ահանջիս էին հասնում նորանոր անհավատալի լուրեր: Ինստիտուտի աշխատակիցներից մեկն ինձ հարցրեց, թե գիտե՞մ արդյոք ում հետ գործ ունեմ: Ասացի՝ չգիտեմ, լսել եմ ինչ-որ բան: Նա զարմացավ իմ անտեղյակություն վրա.

— Այդ մարդը սովորական գող չէ, այլ «օրինական»:

Ու պատմեց իր լսածները: Ջաբան բանտ է ընկել 16 տարեկան հասակում և մկրտվել որպես «օրինական գող», այս տիտղոսով կրել է երկրորդ կալանքը, փախել բանտից, ուրիշի ազգանունով ընդունվել Լենինգրադի համալսարանի հոգեբանությունից ֆակուլտետը և գործել աներևակայելի սխրանքներ: Գնացք է կանգնեցրել ու կողոպտել, մոսկովյան հանրախանութի ԳՈՒՄ-ի մեկօրյա հասույթի կեսից ավելին դուրս է բերել օրը ցերեկով, ամենաբարեկիրթ եղանակով, գործակալներ ու աշակերտներ է ունեցել, մի ամբողջ սերունդ է ղեկավարել ու կրթել: Այդ գործը նա վարել է թե ազատություն մեջ, թե կալանքում: Դատապարտվել է 25 տարվա ազատազրկման: Այստեղից սկսած հերոսի կենսագրություն մեջ երևում են երկու պատվավոր անուններ՝ ժողովրդական արտիստներ Սերգո Ջաբարիաձե և Մեդեա Ջափարիձե: Նրանց հեղինակավոր միջնորդությամբ Ջաբան օտար կալանավայրերից տեղափոխվել է հայրենիք և կրել իր «պատիժը» հատուկ կահավորված «մենա-

խցում»՝ մարդավայել բնակարանում: 40 տարեկանում դուրս է եկել այստեղից, ավարտել երեկոյան դպրոցը և Վրաստանի ֆինանսների նախարար Փառնաոզ Անանիաշվիլու հոգատար միջնորդությամբ ընդունվել Թիֆլիսի թատերական ինստիտուտ: Պիեսներ է գրել, որ խաղացվել են Մարջանիշվիլու անվան թատրոնում և հրապարակվել առանձին գրքով: Այո, պիեսների ժողովածուն իմ ձեռքում էր: Կուզենայի կարգալ, բայց վրացերեն էր: Ինձ ասացին նաև, որ հերոսը վաղուց հրաժեշտ է տվել քրեական անցյալին, լուծարքի է ենթարկել իր բանդան և ապրում է որպես օրինական խորհրդային քաղաքացի: Նրա քրեական կյանքի վերջակետը եղել է մի շքեղ կովկասյան խնջույք Քոփ ափին: Հավաքվել են մարդիկ բնություն կանաչագեղ մի վայրում, փռել գետափին մի նախշազարդ արևելյան դորգ, շաղ տվել գորգին տարիների վաստակը՝ ոսկի, արծաթ ու ադամանդ և «հարիա լալե՛, թարիա լալե՛...»: Ջուրն են գցել հարամ ապրուստը ու մի լավ «քեփ շանց տվել»: Սա ինձ դուր եկավ, որպես ուսմանտիկական վերջաբան:

Ջաբան եկավ ձմռան սկզբին, ցուրտ մի օր: Մեր սենյակում նստել հնարավոր չէր: Ուղքի վրա, դողողալով ճտեցինք մեկ-երկու փաստաթուղթ: Խորհրդային արտագրություն գրիչը դողում էր նրա մատների մեջ: Վերարկուն նույնքան համեստ էր, ինչպես իր պայուսակն ու գրիչը, և չէր տաքացնում արդեն վաթսունին մոտեցող մարդու մարմինը: Նա գնաց մի քիչ տխուր ու մտահոգ: Գարնան սկզբին եկավ երկու անգամ: Գալիս էր առավոտյան գնացքով և մեկնում երեկոյան, կարծեմ ոչ մի օր երևանում չգրիչերեց: Ես գլխիցս հանել էի լսածս առասպելները: Նա հակակրանք չէր առաջանում, պարզ էր իր վարվելակերպով, մտեմություն չէր խաղում, չէր ձևանում: Նրանից գիտնականի հոտ չէր գալիս, բայց որ դերասան էր, ոչ մի կասկած: Նկատում էի ինչ-որ ներքին ասկետականություն, և դա ձևացում

չէր: Նա գուսպ էր, չափի ու պատշաճության սահմաններում, խոսում էր առանց ավելորդ բառերի, գրիչը բռնում էր խնամքով ու վարժ, գրում էր անսխալ, բառերը լրիվ, ստուգաբանող լեզվաբանի նման: Մեր խոսակցությունները, որ երկար չէին տևում, մակերեսորեն էին քսվում մասնագիտական հարցերին, և այդ մակերեսում նա թատրոնը գիտեր: Միակ բանը, որ ես չէի համակրում, նրա սովորածավալ, գիտություն հետ կապ չունեցող մատյանն էր, որ կարծես կապ չուներ նաև իր տիրոջ հետ:

Պաշտպանությունից մեկ շաբաթ առաջ ես նրան խնդրեցի մեկ էջի սահմաններում, կես առ կես ներկայացնել ուսումնասիրություն հիմնական արդյունքները: Պաշտոնական ու անպաշտոն կարծիքներում չկար որևէ կոնկրետ դրույթ, որ հիմք տար մեր գիտական խորհրդի որոշման նախագծին: Ջաբան ներկայացրեց այդ էջը: Ուշադրությունս գրավեց մի կետ՝ հատուկ ընդգծված: Դիսերտանտը հայտնագործել էր կոլիզիա և կոնֆլիկտ հասկացությունների տարբերությունը: Ասացի, որ դա վաղուց հայտնի է: Նա առարկեց.

— Ոչ, հայտնի չէ: Դա ես եմ պարզել: Ես եմ անցկացրել դեմարկացիոն գիծը:

— Շատ լավ, — ասացի, — թող այդպես լինի, բայց ես այդ տարբերությունը գիտեմ վաղուց: Որտեղի՞ց գիտեմ դա, եթե իսկապես գիտական հայտնությունն է:

Նա բարեկամաբար ժպտաց.

— Ես մեղավոր եմ, որ դուք ինտելիգենտ մարդ եք, և այդ հարցը պարզել եք ինքներդ ձեզ համար: Ես, իհարկե, Ամերիկա չեմ հայտնագործել, բայց այդ մի բանը հայտնագործել եմ:

Դիսերտացիայի պաշտպանության օրը, որ 1983-ի գարնանն էր, Ակադեմիայի շենքի մոտ կանգնեցին երկու մեծ, կարմիր ավտոբուս: Շենք մտավ զվարթ, բարեկիրթ ու հանդիսավոր մի հասարակություն, գլխա-

վորությունը ակադեմիկոս Յիցիչվիլու, դոկտոր-պրոֆեսորներ Զանելիձեի, էթերի Գուգուչվիլու և մի խումբ ժողովրդական արտիստների: Անմիջապես ինձ ներկայացավ «անտեսանելի տիկինը», որ շատ տեսանելի էր ու հանդուգն իր բազմանշանակ ժպիտով: Տիկինը ոտաբութիկ էր, կոշիկները ձեռքին, ինստիտուտի միջանցքում քայլում էր, ինչպես իր խոհանոցում: Նա ինձ ոչ մի խոսք չասաց: Ներկայացավ, ծանոթացավ ու ժպտում էր ինչպես հին բարեկամուհի: Եթե սա է Զաբայի ախոյանը... Ես ներկայացրեցի դիսերտանտի անձնական գործը, կարդացի կենսագրությունը, մեկը դահլիճում փոթկացրեց ու լռեց: Աչքի տակով նայեցի: «Անտեսանելի տիկինը» լուրջ էր: Հասկացա, որ դիսերտանտն ուրիշ ախոյան էլ ունի: Պաշտոնական ընդգիմախոս ակադեմիկոս Յիչվիլին արտասանեց մի բաժակաճառ: Զիմացա՝ կարդացե՞լ էր դիսերտացիան: Տպավորությունն այնպիսին էր, թե ոչ ոք չի կարդացել, բացի մեր բաժնի երեք աշխատակիցներից և ինձանից, որ հիսուներորդ էջից այն կողմ չէի անցել: Հմայիչ ու ժպտադեմ պրոֆեսորուհի էթերի Գուգուչվիլին մի խոսք ասաց, և այդ խոսքը դարձավ ցեղեկույթի նշանաբանը:

— Զևավորվել է մարդը, որն իրավունք ունի դոկտոր դառնալու:

Նիստը վարող Ռուբեն Զարյանը դարձավ ինձ և շշուկով ասաց, թե մերոնց ելույթները քիչ են: Նա ուզում էր ինձ ձայն տալ, ես ասելիք չունեի: Հրաժարվեցի, ասաց՝ ոչ, ես ազատվելու հնարը գտա.

— Ես կարող է մի անգգուշ խոսք ասեմ, և տակնուվրա կլինի այս ամբողջ գործը:

Զարյանը հավատաց խոսքիս:

Պաշտպանության հրապարակային մասն ավարտվեց, սկսվելու էր փակ նիստը: Զարյանը դժվարանում էր դուրս հրավիրել մարդկանց, ասելով, որ հյուրերի հետ այդպես վարվելը հարմար չէ: Ես շշուկով ասացի, որ

դա անհրաժեշտ է, կանոնադրություն որևէ խախտում չպետք է լինի, դիսերտանտն ախոյաններ ունի: Հյուրերը կարգը գիտեին և դուրս գնացին: «Անտեսանելի տիկինը» մնում էր տեղում նստած: Ես մոտեցա նրան և ներողություն խնդրելով առաջարկեցի դուրս գնալ: Նա ժպտալով դուրս գնաց: Ամեն ինչ օրինական էր, արդյունքը միաձայն: Ծափահարություններ ու շնորհավորանքներ: Շարունակությունը լինելու էր խնջույք «Արմենիա» ռեստորանում, ապա՝ «Ախթամարում», եզրափակիչը՝ Թիֆլիսում: Հիշեցրեցի մերոնց, որ ՎԱԿ-ի վերջին մի որոշումով պախարակվել են նման խնջույքները: Լավ չընդունվեց իմ հիշեցումը: Ես պնդեցի, որ գիտական խորհրդից ոչ մեկը չպետք է լինի այնտեղ: Զաբան մոտեցավ ինձ: Ես բացատրեցի, որ մեր ներկայությունն իր օգտին չի կարող լինել: Նա համաձայնեց, և մենք բաժանվեցինք որպես հավատարիմ բարեկամներ:

Զաբա Իոսելիանիի դիսերտացիան ՎԱԿ-ում մնաց մեկ տարի, որից հետո իմացանք, որ դիսերտանտն անհայտ պատճառով հետ է վերցրել գործը: Եղավ երկրորդ պաշտպանությունը որտե՞ղ, չգիտեմ, և ՎԱԿ-ը հաստատեց:

Մինչև 1989-ի Թիֆլիսյան դեպքերը ես երբեմն լսում էի նրա մասին: Նա չէր մոռանում ինձ բարևներ ուղարկել: 1989-ի գարնանը նրա անունն արդեն շատերին էր հայտնի: Վերավոր ազգը գտնելու էր մի Կարլ Մոոր, և Զաբայի ռազմականացված խումբը՝ «Մխեղերիոնին», որ նշանակում է «Ճերմակածի», հայտնվեց քաղաքական թոհուրոհի կենտրոնում, որպես Գամսախուրդիայի իրական ախոյան:

... Այս կոլիզիայում ահա Զաբա Իոսելիանին դարձավ քաղաքական կալանավոր, տոկոնությունը կրեց քառասուներկուօրյա հացադուլը և քառասուներեքերորդ օրը, ինչպես սրբազան հաղորդություն, հաց վերց-

րեց վրաց եկեղեցու հայրապետ Իլյա Երկրորդի ձեռքից:

Այս արարողությունը սրբազործվեց նրա ամբողջ անցյալը:

Մնացածը հայտնի է: Զաբան վճռորոշ դեր կատարեց Գամսախուրդիային հալածական առնելու, Շևարձնաձեի քաղաքական դիրքն ամրապնդելու գործում և, ինչպես ինքն է հայտարարել, «Վրաստանում իշխանության եկան հայտնի գողն ու անհայտ քանդակագործը»: Այս վերջինս Թենպիզ Քիթովանին է՝ Զաբայի իրական հակալիռ ուժը, և նրանց ձեռքին է Վրաստանի հանրապետությունը:

Զաբա Իոսելիանիի երևույթը պարզ է ու տեսանելի: Նա մազե կամուրջներով ու ասեղի ծակերով է անցել: Նրա անձը հայտարարված է, բացահայտ, կարգախոսը որոշակի. «Քանի ես կենդանի եմ, չի անցնի դիկտատուրան»: Այո, նրա ռեալ իշխանությունը, որ քիչ կապ ունի իր պաշտոնական դիրքի հետ (խորհրդարանի երեսփոխան և պաշտպանության խորհրդի անդամ, իսկ հիմա արդեն արտակարգ իրավիճակների կոմիտեի նախագահ), չի հանդուրժելու ոչ մի օրենք, բացի իր աշխարհի ու միջավայրի օրենքներից: Կոլիզիան հասունացել է իրենից անկախ, ինքը դարձել է հեղափոխությունների տրամաբանություն կրող:

Արդ, ինչպե՞ս է երևում այդ տրամաբանությունը:

Մի տեղում կոնկրետ ուժն ու հանդուգն վճռակալությունն ի չիք են դարձնում ամեն օրենք, մյուս տեղում քրեական տարրը վերաճում է քաղաքականի, այլ տեղում հաղթում է մաֆիականությունը կամ օրինական իշխանությունն իր մեջ հասունացնում է նոր տիպի քրեական տարր: Խորհրդային իրականության մեջ ձևավորված «օրինական գողն» այնքան սարսափելի չէ, որքան նրան իր ուսերին պահող ու բարձրացնող պաշտոնական հասրակությունը, լինի նախարար, գիտնական, թե արտիստ: Այս միջավայրն ստեղծել է ահա մի

կողիզիա, որ դեռ կայուն է իր գործող անձանցով՝ ոչ ճերմակածի, այլ ճերմակօձիք, փողկապավոր ու զիմակավոր, և այստեղ հայտնի չէ, թե ով ում է պարտական, ով է հովանավոր, ով հովանավորյալ, ով անգիտակ ու անմեղսակից: Միևնույն է, ընկերային, հասարակական ու պաշտոնական միջավայրը գործում է որպես ժառանգված, անխափան կառուցված, և կովում են գաղափարի միամիտ զինվորները:

ՓԱՐԻԶՅԱՆ ԷԶԵՐ

ՄՈՒՏՔ

Ուշ աշնանային Փարիզը գորշ, թափանցիկ մշուշով, մանր անձրևից ծեծված սալահատակին թափվող դեղնականաչ, դարչնագույն սաղարթներով, բուլվարների ու ավենյուների ջրաներկ հեռապատկերներով թվում է կարծես ծանոթ՝ երևակայությամբ դիտված աշխարհ, որ անսպասելիորեն դառնում է առօրյա՝ խաղաղ, զուսպ, լեցուն, չչլացնող: Ծանոթ է այդ, իսկապես ծանոթ, ինչպես փնտրված և փնտրումի մեջ ապրված իրականություն: Նա այնպիսին է, ինչպես Պիսսարրոյի «Մոնմարտը բուլվարը», Մարկեի «Սենան», Դեգայի վարդակապույտն ու գորշացող շագանակագույնը, Սեդանի հանգստությունը և Ազնավուրի երգը՝ խոր ու խզված, հեռավոր խոստումների ելևէջ:

Աշնան փայլատ ապակին շղարշում է գույները, երեկոյան օդը դառնում է արծաթագորշ կապույտ, և մայթերը շողում են լուսավոր ցուցափեղկերի ու գունադեղ ունեկամների ջերմությունից: Հայացքդ ակամա փախցնում ես այդ արվեստական լույսից: Չլինի թե գիշերային գեղեցկուհու պճնանքը, որ բանտարկում է աչքդ և կարելի է տեսնել ժամանակակից բուրժուական աշխարհի թերևս ամեն մի անկյունում, ամրանա հիշողությունդ մեջ որպես խորհրդանիշն ու խորհուրդը

այս ծանոթ ու անծանոթ և ամեն պահ անցյալի վերածվող իրականություն:

Այս է և այս չէ Փարիզը՝ Հեմինգուեյի ասած տոնը, որ լինելու է քեզ հետ:

Սա երևույթն է, մակերեսը, զարդը, ժպիտը, որ ավելի մատչելի է, ընդառաջ է գալիս ավելի շուտ, քան կհասցնես ընկալել էությունը, տեղավորելու զգացողությունը մեջ ձեռի ու իմաստի ամբողջությունը, ընդունելու արվեստի առօրյա ներկայությունը որպես կյանք և ապրելու առօրյան՝ որպես արվեստ: Այս է, որ դժվարություն է տրվում կամ պարզապես չի տրվում ժամանակավոր այցելուին, մանավանդ, եթե ժամանակը սուղ է, և մարդու հոգին ազահ ու անհանգիստ:

Ես փնտրում եմ այդ դժվար տրվողը:

Եվ վաղուց որոշել եմ ինքս ինձ համար, որ առօրյա իրականություն ամենամանրիշական ու կենդանի խորհրդանիշը թատրոնն է, կյանքի ոչ անպայման արմատն ու էությունը, այլ ծաղիկը: Հասարակական զգացմունքների ծանրաչափը թատրոնում է: Մտիք այնտեղ և իմացիր՝ ինչ երկիր և ինչ քաղաք ես եկել:

Ահա նախկին «Ամբիգյուլ կոմիկի» տեղում «Ռենեսանս» թատրոնի հին շքամուտքը Բուլանթեի նրբանցքի և Սեն-Մարտեն բուլվարի հատման անկյունում և կողքից նայում է Յոհան Ծորաուսի փոքրիկ կիսանդրուն: Այստեղ է իր բեմական կյանքն սկսել անցյալ դարասկզբի բուրժուական ամբոխի գերասանը՝ Ֆրեդերիկ Լեմեթրը, «բուլվարների Տալման»: Այս շքամուտքի մոտ է խոնվել այն ժամանակվա փարիզյան հասարակության միջին խավը, և այստեղ է հղացվել Դոմիեի «Ռոբեր Մակեր» գրոտեսկային նկարաշարը: Հիմա լուռություն է. repetitions: Իսկ շենքի ճակատին խոշոր, լուսավոր տառերով շողշողում է փնտրված մի անուն՝ Դելֆին Սելրիգ: Սա այն դերասանուհին է, որ մեզ հիացրել է Երևանում քսաներեք տարի առաջ, Տուրգենևի «Մեկ ամիս գյուլում» պիեսի նախադրյալի Պետրովնայի դերով: Փարիզում ինչքան և ինչքան մշուշներ են եկել, ինչքան մշուշներ են թափվել ծառերին: Դելֆինի աստղը դեռ շողում է:

Մի քանի քայլ՝ դեպի Հանրապետություն հրապարակի կողմը, և աչքս ընկնում է ձախ կողմի շենքի ճակատին. «Թատրոն Պորտ Սեն-Մարտեն»:

Ինձ դարձյալ հետապնդում է Ֆրեդերիկ Լեմեթրի ստվերը. Դոն Սեզար, Ժորժ Ժերմանի, Ժակ Ֆերնան, Լիար... Մեղուրամա: Փարիզի հնահավաքն աղբանոց է նետում Բուրբոնների թագը: Թատրոնի մուտքը զարդարում են ժամանակակից արտիստների հնամեծ դեմքերն ու դերերը: Տոմսերն սպառված են: Դահլիճն զբաղեցնում են «Կոմեդի Ֆրանսեզի» դերասանները: Խաղում են Ժորժ Բերնանի «Կրոնական երկխոսությունները»: Անցնում եմ Սեն-Մարտեն փողոցով, հասնում «Ս. Նիկողայոս» եկեղեցուն, այնտեղից մի նեղ նրբանցքով՝ Տամպլ փողոցը, և բոլոր տեսանելի անկյուններում աչքի է զարնում մի աֆիշ՝ «Լիոնի սուրհանդակի գործը»: Սա այն արկածային մեղուրաման չէ՞, որ 1879-ին Կ. Պոլսից Թիֆլիս էր բերել Ադամյանը և արժանացել Գրիգոր Արծրունու հեղինակին: Այդ է: Բեմադրությունը պատկանում է հանրաճանաչ Ռոբեր Օսեյնին: Թերթում եմ գրպանիս թատերական ծրագիրը և տեսնում, որ «Մարինյի» թատրոնում խաղացվում է Դյումայի «Քինը»՝ Սարտրի և Օսեյնի մշակումով և Ժան-Պոլ Բեյմոնդոյի մասնակցությամբ:

Ամեն ինչ և՛ հին է, և՛ նոր:

Թատրոնը Փարիզում ապրում է իր բնականոն կյանքով, առանց մոռենոն նախապաշարումների, առանց սարսափելու հնի ուրվականից: Կանգուն են հին թատերաշենքերը ծանոթ անուններով՝ «Օդեոն», «Սառա Բեռնար», «Ժիմնազ», «Մարե», «Պալե-Ռուայալ», «Մոնպառնաս», «Ատելիե» և այլն, երևում են նոր անուններ՝ «Մոգադոր», «Ֆոնտեն», «Օրանթերի դը Սո», «Վիլե», «Սոլեյ», «Կոլին» և այլն, և այլն: Փարիզյան թատերա-

կան կյանքը երևում է շատ ավելի հարուստ ու բազմա-
նկար, քան գիտեինք Գրիգոր Բոյաջիևի գրքից՝ 50-
ական թվականների մասին: Խաղում են ամեն ինչ՝ և՛
դասական, և՛ ժամանակակից հեղինակներ, սալոնային,
բուլվարային, կլասիցիստական, ռոմանտիկական, ավան-
գարդային, կրոնական, քաղաքական ու փիլիսոփայա-
կան: Շատ դժվար է որոշել գեղարվեստական ձգտում-
ների ուղղութիւնը, հասու լինել թատերական ձեռնար-
կությունների ներքին ու արտաքին նպատակներին:
Ասում են՝ մոտ հարյուր թատրոն կա Փարիզում: Հա-
շիվն ստույգ չէ, ինչպես ստույգ չէ ռեստորանների ու
սրճարանների հաշիվը: Թատրոնները բացվում են ու
փակվում, ընդհատում ու վերսկսում ներկայացումները,
հին շենքերն զբաղեցնում են նոր խմբեր, պահելով հին
անունը, մեկ թատրոնն օրվա մեջ տալիս է երկու, եր-
բեմն երեք ներկայացում՝ ցերեկ, երեկո, գիշեր: «Կոմե-
դի Ֆրանսեզն» օգտագործում է երեք շենք միաժամա-
նակ: Տոմսերի գները տատանվում են՝ նայած գնվող
ներկայացումների քանակի, նայած վայրի, խմբական
այցելութիւնների թվի ու չափի: Մեզ համար, որ սովոր
ենք թատրոնի պետական վիճակին և տնտեսական հո-
վանավորվածութեանը, շատ բան անըմբռնելի է: Պետա-
կան թատրոններ այստեղ էլ կան, որ ավանդականորեն
կոչվում են «նասիոնալ»: Դրանք են «Գրանդ Օպերան»,
«Կոմեդի Ֆրանսեզը», «Օդեոնը», «Ատելիեն», «Շայոն»,
«Տեստր դը լա Կոլինը»: Մյուսները մասնավոր-փայա-
տիրական ձեռնարկութիւններ են, ինչպես ասել են
հնում «սոսյետի»: Այսպես է սկիզբ առել թատրոնական
գործը Փարիզում, երբ հոգևոր ճեմարաններից փախած
այլախոհ եղբայրները հիմնեցին առաջին «սոսյետին»՝
«Բուրգուենդյան պանդոկը» (1548):

Եվ նախքան կբացվեն իմ առջև փարիզյան որևէ
հանդիսասրահի դռները, ճանապարհը տարավ, կանգ-
նեցրեց «Կոմեդի Ֆրանսեզի» դիմաց...

«ԿՈՄԵԴԻ ՖՐԱՆՍԵԶ»

Դերասանական մուտքի մոտ ինձ, վրաց թատերագի-
տուհի Իրինա Գոգոբերիձեին, կիւցի Վիկտոր Կիսինին
և դազախ Դուլաթ Իսաբեկովին դիմավորեց «սոսյետեր»
դերասանուհի Կատրին Սալվիան՝ Ֆրանսուհու հրճվա-
լից ժպիտը դեմքին: Նախասրահում, գորգապատ սան-
դուղքների եզրին Մոլիերի կիսանդրին է:

— Սովորութիւն է, — ասաց մաղմուլազել Կատրինը, —
թատրոն մտնող արտիստը ձեռքը պետք է դնի այս
արձանին, գործի հաջողութեան համար:

Մտնում ենք Մոլիերի տունը.

— Բարե, ժան Բատիստ Մոլիեր:

Բոլոր սրահները զարդարված են ակադեմիական ոճի
հին նկարներով ու արձաններով: Ֆրանսուա Ժոզեֆ
Տալմա. նստած է հին հռոմեացու դիրքով: Մեզ դիմա-
վորում են գրքերից ծանոթ դեմքեր. Միշել Բարոն, Անրի
Լեկեն, Ադրիեն Լեկուվրյոր, մաղմուլազել Մարս, Իպոլի-
տա Կլերոն, Դյումեզիլ, Արմանդա Բեժար, Պրեիլ... Մի
քանի տեղից նայում են Ռաշելի աչքերը: Դերասանա-
կան և հանդիսատեսի սրահներում կիսանդրիների շարք
է՝ Կորնելլ, Ռասին, Վոլտեր, Հյուգո, Բոմարշե, Ալֆրեդ
դը Մյուսսե, Ալֆրեդ դը Վինյի, Դյուամա-հայր, Սկրիբե,
Սարդու, Կոկլեն-ավագ և ամենից ավելի, մի քանի տե-

դերում՝ Մոլիերը: Ահա այն բաղկաթուր, որ ծառայել է նրան Արգանի դերում, որի վրա նա իսկապես հիվանդացել է ու վախճանվել 1673-ի փետրվարի 17-ին, բեմում ավարտելով իր բեմական կյանքը, ծիծաղի ու ծափահարությունների աղմուկի մեջ: Թատրոնի զրադարանում գրված ձեռագիրը հուշամատյանի առաջին գրանցումն այդ է: Իսկ այս մաշված ու չորացած մեծ աթուղը դուրս է բերվել թատերական հին կահույքի կուլտից ու դրվել այստեղ, ապակու տակ, որպես մեծ կատակերգուից մնացած միակ իրեզն հիշատակը:

Թատրոնական կոմիտեի լուսավոր ու շքեղ սենյակում, Վոլտերի հեզնական, քննախույզ հայացքի տակ զրուցեցինք թատրոնի գրադարանի ու գրական գործի տնօրինուհի Նոելա Ժիբերի հետ: Պարզվում է, որ թատրոնի հիմնադրման օրվանից (1680 թ., օգոստոսի 18) այստեղ պահպանվում են ոչ միայն դասական արվեստի հիշատակները, այլև մասնագիտական բարքերն ու կուլմակերպական սկզբունքները: Լյուդովիկոս XIV-ի հաստատած «սոսյետերների» (փայտերեր) խումբը երեք հարյուր տարում քսանութից հասել է երեսունմեկի, և պահպանվում է նույն ժամանակից հաստատված «պենսիոներների»՝ պետական կայուն աշխատավարձ ստացող դերասանների խումբը: Այս թատրոնում աշխատում են նրանք, ովքեր նվիրել են իրենց ազգային դասական թատերագրության և բեմական ոճի ու լեզվի պահպանմանը: Ոչ մի էքսպերիմենտ, ոչ մի ձախ նորարարություն, ոչ մի ոտնձգություն ավանդների, մասնավորապես գրական տեքստի հանդեպ:

— Ֆրանսիական թատրոնը նախ և առաջ խոսքի թատրոն է,— ասում է մադմուազել Նոելան,— բնագրում խորանալով պետք է հայտնագործել հեղինակի պատկերացրած իրականությունը:

Մադմուազել Կատրինը գլխով է անում՝ հաստատում է գրադարանի ավանդապահուհու խոսքերը:

«Կոմեդի Ֆրանսեզի» հանդիսասրահը տեսա նախ բեմից: Չափեցի բեմի ճերմակագորշ կտավածածկ պլանշետը լայնքով, երկայնքով ու անկյունագծով, մտովի դիտեցի բոլոր անցումները, երևակայությունս մեջ տեղավորեցի «դատարկ տիեզերքի» ակտիվ ու պասիվ կետերը, կանգնեցի կենտրոնում ու դնացի բեմառաջը: Այստեղ կանգնել են Տալման, Մուեն-Սյուլլին, Կոկլենը: Կարմիր թավշապատ, ոսկեզարդ օթյակները լուռ են, փափուկ, տոնական և շատ մոտ: Իջա դահլիճ, բարձրացա օթյակները: Ավելի վեհ ու տոնական է բեմի հայելակամարը (պորտալ) և պլաֆոնի կլասիցիստական գեղանկարի հետ տանում է դեպի XVII դար: Թատերասրահի իտալական տիպը բեկված է միապետական դաշալժանի ֆրանսիական տեսապակու մեջ:

Դուրս ենք գալիս հանդիսասրահի կողմից, իջնում փողոց, թեքվում դեպի «Պալե-Ռուլայալ», մտնում գրադարան: Թերթում ենք ձեռագիր հուշամատյանը: Այստեղ արտագրված է Լյուդովիկոսի հրովարտակը ճեմարանական եղբայրների հիմնած «Բուրգունդյան պանդոկի» և «Մարեի թատրոնի» (1634) միացման մասին: Այստեղից է սկսվում Եվրոպայի առաջին պետական թատրոնի տարեգրությունը:

Բացվում է այն տուփը, ուր դրված է Տալմայի արծաթե ոսկեզօծ պսակը, որով Նապոլեոն Բոնապարտը զարդարել է Ֆրանսիայի առաջին ողբերգակ դերասանի ճակատը:

— Կարելի՞ է ձեռք տալ:

— Այո՛, ինչո՞ւ ոչ,— ասում է մադմուազել Նոելան:

Զգուշորեն վերցնում եմ պսակը և դնում... Տալմայի գլխին:

Ֆրանսիայի առաջին ազգային թատրոնը հպարտ է իր պատմությունամբ ու ավանդներով: Երեք հարյուր տարուց ավել ամեն օր բարձրանում և իջնում է «Կոմեդի Ֆրանսեզի» ոսկեզրվագ վարագույրը:

Մեկ շաբաթ անց, նոյեմբերի 29-ին, երբ արդեն եղել էի մի քանի թատրոններում, մոտավորապես ծանոթ էի նորագույն ձգտումներին, նորից եկա Ռիչելյոյի փողոց: Ինձ հետ էին Մոսկվայի թատերական ինստիտուտի արևմտանկյունի թատրոնի պատմությունը դասախոս Կլարա Գլադիշևան և Վիլյուսի դրամատիկական թատրոնի տնօրեն ժուկաս Յուզասը: Մեզ դարձյալ դիմավորեց մշտաժպիտ Կատրինը:

Խաղում են ժորժ Ֆեյդոյի «Պարոնը որսի է գնում» կատակերգությունը՝ անցյալ դարավերջի սալոնային թատրոնի նյութ: Սիրային ինտրիգ, եռանկյունուց քառանկյունի դարձող թյուրիմացություն, կյանքի թղթախաղային իրադրությունը դրվագ: Մադմուազել Կատրինը տանջահար ուսերենով փորձեց պատմել պիեսի սյուժեն:

— Տիպը հայտնի է,— ասացի:

Մինչ ես մտածում էի, թե Ֆրանսիական սալոնային կատակերգության մոդելը կառուցված է ըստ խաղաթղթերի դիմակային փոխհարաբերություն, մադմուազել Կատրինը պայուսակից հանեց փայլուն մի տուփ:

— Այս խաղաթղթերը նվիրում եմ Ձեզ. գուշակեք Ձեր բախտը:

— Օ՛, սա հիանալի է. ի՛նչ սքանչելի նվեր,— ասում եմ,— սեղանի թատերախաղ:

Խաղաթղթերը ներկայացնում են XVIII դարի «Կոմեդի Ֆրանսեզը», ըստ ժամանակի թատերական նկարիչներ Լանկրեի, Կուապելի, Լենուարի, Կաստելի, Լեկլերկի, Ֆեշա-Ուրիսկերի, Շառլի գրավյուրները ու գունանկարները՝ պատմականորեն կոնկրետ դերակատարների պատկերներով: Այսպես կարելի է հրատարակել և՛ Շեքսպիրը, և՛ հատկապես Վերածնության դարաշրջանի իսպանական թատրոնը՝ Ֆեռդալ արքաներով, սրի ու թիկնոցի ասպետներով, ճակատագրական սիրահարներով:

Մադմուազել Կատրինը խոսում է այսօրվա ներկա-

յացման գլխավոր դերակատարի՝ Ժակ Սերեի մասին:

— Ահա և նա:

Առույգ քայլվածքով մեզ է մոտենում բարեկիրթ, ճաշակով հագնված, միջահասակ, ալեխառն մազերով մի տղամարդ, մոտ վաթսուն տարեկան: Չեռքին գրքեր ու թղթեր կան: Տեսքը մտավորականի է և արտիստի: Օղը պաղ է ու խոնավ, բայց նա առանց վերարկուի է, բաց դարչնագույն, ամառային բաճկոնով: Սալոնային կատակերգություն ասպետը մեզ բարևում է զվարթ ու ժպտադեմ:

— Ծանոթացեք,— ինձ է ներկայացնում Կատրինը,— թատերական քննադատ Հայաստանից:

— Չափազանց ուրախ եմ, հիանալի է,— ասում է Ժակ Սերեն այնպիսի մի հրճվալից տոնով, կարծես հենց ինձ էր սպասում: «Կոմեդի Ֆրանսեզում» ամեն ինչ հիանալի է, պակասում է միայն հայ թատերախոսը: Ես արդեն գիտեմ՝ ինչ է նշանակում Ֆրանսիացի արտիստի ժպիտը: Դա սոսկ առօրյա բարեկիրթության այցետոմս չէ: Ֆրանսիացի արտիստները և՛ համեստ ու նրբանկատ են, և՛ ուրախությունը են ընդունում իրենց գործով ու արվեստով հետաքրքրվող մարդուն: Այդ ժպիտը հնուց է գալիս որպես բարոյական միասնության նշան, երբ բեմական արվեստի մարդիկ, օտարված աշխարհիկ հասարակությունից ու գործնական կյանքից, հեզնում էին այս աշխարհի տերերին: Նրանք պատրաստ են խոսք ու զրույցի մեջ մտնելու իրենց համբարությունը՝ «տերունական չարչարանքների եղբայրությունը» պատկանողի հետ և ծիծաղել աշխարհի վրա, ինչպես իրենց պապը՝ Ժան Բատիստ Մոլիերը:

Մեր զրույցը սակայն կարճ է տևում: Ժակ Սերեն ներողություն է խնդրում, շտապում է գրիմանոց: Հարցնում է՝ տոմս ունե՞մ, հարմա՞ր տեղ է, թե ոչ:

— Tres bien,— գործի եմ դնում իմ Ֆրանսերեն պատիկ բառարանից «հիանալի» բառը:

Իսկապես հիանալի. առաջին կարգ, առաջին տեղ, որ այստեղ նշանակում է երրորդ շարքի կենտրոնական աթոռ: Դա ամենապատվավոր տեղն է և բնավ քննադատի համար չէ:

— Սա, իհարկե, Ֆրանցիսկ Սարսեի տեղը չէ,— ասում եմ:

Նկատի ունեմ անցյալ դարավերջի սալոնային թատրոնը պաշտպանող ավանդապաշտ քննադատին, որը չընդունեց ոչ մի մոդեռն քայլ, հատկապես Անտուանի նատուրալիզմը և մեռավ 1899-ին, կիսատ թողնելով էժեն Սիլվենի աշակերտ Կարապետ Գալֆայանի ելույթը Համլետի դերում: «Ինչե՞ն մեռավ Ֆրանցիսկ Սարսե»,— գրեց Արշակ Չոպանյանը: Այս պատմությունն էի պատմում Կլարա Գլադիչևային, և վարագույրը բացվեց, բեմ մտավ Ժակ Սերեն՝ Դյուլոտելի դերով:

Ներկայացումը, որի բեմադրիչն է Իվ Պինյոն, նկարիչը՝ Արտյուր Աբալեն, իսկապես սալոնային է և ավանդական: Դեկորը և զգեստները պատմականորեն հավաստի են, մանրամասնորեն մշակված, բեմը լուսավոր է, անցումներն ու դիրքերը կանոնիկ, շարժումը թեթև, ուրիշ, տոնը աշխույժ, գործողությունն արագընթաց: Խաղի մեջ զգացվում է տեմպաուիթմային հավասարակշռություն և չափ: Խոսքը փայլուն է մշակված. դարձվածքը, բառն ու հնչյունը դահլիճ են ընկնում անկորուստ: Սա բեմական վարպետության կատարյալ դպրոց է: Ընդհանուր նկարագրով այս ներկայացումը հիշեցնում է «Ատելիե» թատրոնի «Սևիլյան սափրիչը», որ տարիներ առաջ բեմադրել էր Անդրե Բարսակը: Տիպաբանությունը նույնն է, բայց այստեղ անհամեմատ ավելի զրավչություն կա և ավելի նուրբ թատերայնություն: Կարծես երգվում է ծանոթ մի երգ, նրբորեն գործիքավորված և դյուրասահ, պարզ, ինչպես Բերանժեի երգերը: Ամեն պիես այս ոճով խաղալ, իհարկե, չի կարելի: Բայց եթե Մոլիերն ու Բոմարշեն այսպես են

ներկայացվում, և սա է Ֆրանսիական կոմեդիայի պահպանական ոճը, պետք է միայն հիանալ «Կոմեդի Ֆրանսեզով», որքան էլ դա համարվի հնացած ու պահպանողական թատրոն: Ես կարող եմ վիճելի համարել մեկ բան: Ամեն ինչ ներկայացվում է ըստ խոսքային իրադրություն, խոսքի իմաստից դուրս իրականություն կարծես չի պատկերացվում: Սա իսկապես ակադեմիզմ է՝ հետևել հեղինակի տառին, չմտահոգվելով այն ունի իրականություն, որ գոյություն ունի պիեսից ու թատրոնից դուրս, այն է՝ ինչ մտքերով ու հույզերով է թատրոն մտել հանդիսատեսը, և ինչ է թելադրում բեմից դուրս գործող իրականությունը: Սա նուրբ կես է: Բայց եթե «Կոմեդի Ֆրանսեզը» դուրս գա իր կանոնից, նա կլինի արդեն այլ թատրոն, որպիսիք կան Փարիզում: Այս թատրոնը թերևս պետք է հավատարիմ մնա իր սկզբունքին ու նպատակներին: Թող լինի այդպես, բայց եթե արտաքին կերպերը ամրացված չեն ներքին ձևում, մնում է գերադասել ուսուսական դպրոցը:

Ժակ Սերեն բոլոր առումներով «Կոմեդի Ֆրանսեզի» դերասան է, բարեսես, ճկուն, ներքուստ հավասարակշիռ, մինչև վերջ կերպավորվող և միաժամանակ դերի հետ խաղացող դերասան: Նրա կատարումն արվելին է խոստանում, քան այս պիեսի և այս դերի ընձեռած հնարավորություններն են: Նրա տարերքը, եթե ճիշտ կարողացա նկատել, Մոլիերն ու Բոմարշեն են: Պատկերացնում եմ նրա Արգանը, Ժուրդենը, Բարթոլոն: Մտովի տեսնում եմ նրան Ֆիգարոյի դերում, եթե խաղացել է: Իր այսօրվա տարիքի համեմատ Ժակ Սերեն շատ ճկուն է և արագաշարժ, թեթև, պլաստիկորեն արտահայտիչ, ունի բեմական իրադրության նուրբ զգացողություն, հոգեբան է, և ինչպես ամեն ֆրանսիացի, թաքցնում է հոգին: Դրամատուրգիական իրադրությունը, որում գործում է Դյուլոտելը, բնավ ինքնատիպ չէ, նույնիսկ ստանդարտ է, հուշում է վոդեվիլային խաղ:

Բայց Սերեի խաղը վողեւիլային չէ և, ինչպես ամբողջ ներկայացումը, գրոտեսկային ընդգծումներ չունի:

Այսպես, Դյուլոտելը որսի է գնում՝ երևում է, թե ուր է գնում՝ սիրուհու մոտ և բռնվում է, ընկնելով մի նոր թյուրիմացութեան մեջ: Նա հագել է որսորդական զգեստը, վերցրել է հրացանը, բայց ամեն ինչ պարզ երևում է: Նա խաղում է իր երկատված կյանքը և կյանքի հետ: Այդ կյանքը լուրջ չէ իր ոչ տեսանելի, ոչ էլ անտեսանելի շերտերով: Դերասանն ինքն էլ որոշակի վերաբերմունք ունի իր հերոսի և նրան թելադրված իրադրությունների հանդեպ: Դա յուրահատուկ օտարվածություն է: Դյուլոտելն ապրում է կարծես մեխանիկորեն, կրկնում է կյանքի շաբլոնը ոչ որպես ներքին պահանջ, այլ կենցաղի նորմ, ինքն էլ չգիտե, թե ինչու, ընկնում է անպատեհ վիճակների մեջ և ոչ վախենում է, ոչ էլ շփոթվում: Ծերացող լուվելասի համար սա առաջին դեպքը չէ: Նա սովոր է իր երկատված կյանքին, սովոր է օրինաչափությունը և կրում է այդ որպես ճակատագիր: Հիշում եմ Տոլստոյի Ստիվա Օբլոնսկու խոսքը՝ «ի՞նչ արած»: Վիճակի արտասովորությունն ոչ մի ակնարկ և ոչ մի չափազանցում: Կաշառում է ամենից ավելի չափի զգացումը ըստ բովանդակության, և ըստ արտաքին խաղի: Այս ամենը, որպես սկզբունք, հատուկ է ամբողջ ներկայացմանը: Նույն ոճով ու զգացողություններ են գործում նրա խաղընկերները՝ Պոլ Նոելը Լեոնտինայի դերում և Պատրիկ Կուրտուան Գոնտրանի դերում:

Որքանով է պահպանողական «Կոմեդի Ֆրանսեզը»:

Այնքան էլ պահպանողական չէ, ինչպես ներկայացնում են իրենք՝ թատրոնի մարդիկ: Պահպանել XVII—XVIII դարերի բեմական ոճը: Դա անհնար է: Թատրոնը ոչ գրականություն է, ոչ երաժշտություն, ոչ էլ գեղանկարչություն, որ հնարավոր լինի ընդօրինակել: Թատրոնում պահպանողական լինելն ավելի դժվար է, քան

նոր լինելը: Կյանքի կենդանի շարժումը, ինչ էլ լինի, մտնում է թատրոն, թեկուզ այնքանով, որ դերասանը բեմ է մտնում իր ապրած իրականությունից, իր առօրյա հոգսով ու հույզով: Ինչ զգեստ էլ նա հագնի, ինչպիսի դեկորներով էլ շրջապատվի, ինչպիսի խոսքեր էլ արտասանի, նա միշտ ավելի այժմեական է, քան պատմական:

«Կոմեդի Ֆրանսեզի» պահպանողականությունը, սրի մասին շատ է գրվել և որն ընդգծում են շատերը՝ և՛ թատրոնում, և՛ թատրոնից դուրս, բնավ այն չէ, ինչ մենք ենք հասկանում, ասելով «պահպանողական»: Դա յուրահատուկ ավանդապաշտություն է, որին չեն հետևում փարիզյան շատ թատրոններ: Ոմանք դա հարգում են, ոմանք ոչ: Այսպես, «Օրանժերի դե Սո» թատրոնի դերասանուհիներից մեկը (որի անունը ես չիմացա) ինձ հարցրեց, թե Փարիզի որ թատրոնում եմ եղել: Ես տվեցի «Կոմեդի Ֆրանսեզի» անունը:

— Բայց դա առաջադիմական թատրոն չէ, հետևում է հին ավանդների,— ասաց նա:

— Թեկուզ և այդպես,— պատասխանեցի:— Ինձ, որպես թատերագետի, հետաքրքրում է ֆրանսիական ազգային ավանդական դպրոցը: Հինը ինձ հետաքրքրում է որպես հին, նորը որպես նոր: Մի՞թե հետաքրքիր չէ թատերական անցյալի պահպանումը:

— Այո՛, իհարկե, ես հասկանում եմ,— ասաց նորագույն թատրոնի դերասանուհին ինչ-որ տարակուսանքով: Բայց երբ ես շատ հիացա իրենց ներկայացումով, նրա դեմքը պայծառացավ:

— Դուք ֆրանսերեն հասկանո՞ւմ եք:

— Հազիվ երեսուն բառ,— ասացի,— բայց թատրոնի լեզուն հասկանում եմ:

Ի դեպ, այդ դերասանուհին խոսում էր ուսերեն, դժվարությամբ, բայց համեմատաբար հեշտ, քան Կատրինը, և հնարավոր էր մտքեր փոխանակել: Նա թերևս իրավունք ուներ հակասություն տեսնելու «Կոմեդի

Ֆրանսեզի» և իրենց թատրոնի միջև: Բայց այդ մասին հետո:

«Կոմեդի Ֆրանսեզը» հետևում է պարզ սկզբունքի և դրամատիկական արվեստի ստուգված օրենքներին: Ի՞նչն է վիճելի: Թերևս այն, որ այստեղ ավելի նշանակություն է տրվում հեղինակային մտահղացմանը և տեքստային գործվածքին, քան դրամատուրգիական երկի օբյեկտիվ բովանդակությանը, նրա կենդանի կյանքին՝ տարբեր ժամանակների հետ տարբեր կերպ խոսելու հատկությունը: Բայց վիճելի չէ այն, որ թատրոնը հավատարիմ է մնում վերարտադրվող իրականության ոգուն ու ոճին, դարաշրջանի արտաքին նշաններին, պահպանում է չափի զգացումը, ոչինչ չի անում ընդդեմ ճաշակի, չի փնտրում դրություն ու բովանդակության հետ անհամեմատելի լինելու առիթներ, չի դիմում կոպիտ արդիականացման, չի ելնում օրվա կյանք ունեցող հարցերից: Իմ տեսած ներկայացումը նման էր կատակային երգի և չուներ օպերետային տարր, շարժումն այնտեղ թեթև էր ու ճկուն, բայց չուներ պարային ոճավորում: Այստեղ ոչինչ չկար հավաստիության սահմանը խախտող, ոչինչ պիեսից ու նրա ժանրային նկարագրից դուրս: Ընդունե՞լ այս ամենը որպես բեմական արվեստի միակ ու անհերքելի սկզբունք: Բայց թատրոնի այս տիպը (պահպանողական համարենք այն, թե մի այլ կերպ) չպետք է մոռացվի, ինչպես գեղանկարչության մեջ չպետք է մոռացվեն կոմպոզիցիան, գույնը, գիծը, երաժշտության մեջ՝ մեղեդին ու ներդաշնակությունը: Արվեստը նայում է հեռուն, և պետք է այդպես լինի, բայց չի մոռանում իր հիմքերը, որոշ դեպքերում՝ կանոնները, որոնք պարտադիր չէ, որ երևան կամ իցույց դրվեն, բայց պարտադիր է, որ լինեն:

«Կոմեդի Ֆրանսեզը» ի վերջո կենդանի թանգարան է: Իսկ թանգարան ասվածը պահպանում է ոչ ամեն պատահական բան: Թանգարանում ապաստան են

գտնում ոչ անպայման կենսունակ, բայց ստուգված արժեքները: «Կոմեդի Ֆրանսեզը» ծառայում է ստուգված ավանդների պահպանմանը: Առանց դրա թատրոնը կդիմազրկվի, և կթուլանա գրականության ու թատրոնի դաշինքը:

Դուրս եկա «Կոմեդի Ֆրանսեզից» այս մտքերով և իհարկե այն գիտակցությամբ, որ Ֆրանսիական բեմական արվեստի հնադույն օջախը դպրոց է, գրեթե մասնակից չէ արդիականությանը և նպատակ ունի ներդրածելու ոչ այնքան կյանքի, որքան արվեստի վրա: Այն, ինչ եղել է և կա Ֆրանսիական նոր ու նորագույն թատրոնում, կապ ունի Մոլիերի տան հետ, եթե անգամ հակադրված է նրան: Հակադրությունն էլ նոր չէ՝ սկսվել է ռոմանտիզմի շրջանից, Հյուգոյից և Դյումայից հանգել մեյրոդրամային ու բուլվարային թատրոններին, այնտեղից՝ նատուրալիզմ, հոգեբանական ռեալիզմ, ինտելեկտուալիզմ, ավանդարդիզմ, և դարձյալ՝ հետադարձ անդրադարձումներ, նոր հասկացություններ, անսպասելիորեն հին թեմաներ:

«ԼԻՈՆԻ ՍՈՒՐՀԱՆԴԱԿԻ ԳՈՐԾԸ»

Թատրոնը Փարիզում գրեթե չի ռեկլամվում: Ամեն թատրոն ունի իր հանդիսատեսը: Եթե այդպես է, իմաստ չունի ռեկլամի վրա ծախս անելը: Թատրոններ կան, որոնց անունները չեն երևում անգամ սովորական, գրպանի ծրագրերում, բեմադրություններ, որոնք չունեն ոչ մի տեսակի աֆիշ: Բայց ահա, «Լիոնի սուրհանդակի» աֆիշներն ամենուրեք են: Աֆիշը մեծ չէ, բայց ամեն տեղ է՝ օժանելիքների, մրգահյուսների, սպորտային կոշիկների, մոտոռուլերների և ուղիղ աչքերիդ նայող քնքուշ ու հանդուգն պչրուհիների պատկերների հարևանությամբ: Սա բուլվարային թատրոնի հիշատակն է, թե՞ ինչ-որ հեգնանք:

Բուլվարային՝ այսօր նշանակում է մասսայական:

Դոմյեի «Մելոդրամայի» տեսարանը հին է. արցունքոտ դեմքեր, սենտիմենտալ էքստազ, բեմում ատրճառակ և ճչացող կերպարանքներ: Հիմա այդպես չէ: «Լիոնի սուրհանդակը» խաղում են սպորտի պալատում, «ամենաճահելների և ամենատարեցների համար», ինչպես կատակով հայտարարեց բեմադրիչ Ռոբեր Օսեյնը:

Շրջանաձև դահլիճը, որ երեք հազար մարդ է տեղավորում, ազատ տեղեր ունի առաջին շարքերում:

Հանդիսատեսը խայտաբղետ է՝ երիտասարդներ, տարեցներ, դպրոցականներ: Աղմուկ է, գվարթ, անվնաս աղմուկ: Պաղպաղակ ու քաղցրավենիք է վաճառվում: Մտնում է XIX դարասկզբի զգեստով մեկը, հաստափոր գիրքը թևի տակ: Հեղինակն է: Ծափահարություններ, սուլոցներ, աղմուկ: Հեղինակը ձեռքով ողջունում է և սուլոցների ուղեկցությամբ գնում նստում բարձր մի տեղ, բացում իր մատյանը և սկսում կարդալ: Լսող չկա: Միայն սուլոց ու ծիծաղ: Գալիս է Ռոբեր Օսեյնը:

— Բարի երեկո, տիկնայք և պարոնայք, բարի երեկո, օրիորդներ, բարև ձեզ, երեխաներ: Մագամ, — դիմում է վերջին կարգում նստած մի տիկնոջ, — նստեցեք առջևում, ազատ տեղեր կան: Առաջ եկեք, վերջին կարգերի հանդիսականներ, շուտ, արագ:

Սկսվում է նոր աղմուկ ու իրարանցում: Վերջապես լռում են, և բեմադրիչը պատմում է հին մելոդրամայի սյուժեն: Ժողեֆ Լեսյուրկը (այս դերն անցյալ դարում խաղացել է Ադամյանը) կողոպտել է Լիոնի փոստը և սպանություն է գործել. ի՞նչ անել նրան. բերել գիլյոտինը և գլխատել: Զահել հանդիսատեսը, որ մեծամասնություն է դահլիճում, պահանջում է պատժել չարագործին:

— Շատ բարի, կպատժենք: Դուք կբավարարվե՞ք դրանով:

— Այո՛, — աղմկում է դահլիճը:

— Կպատժենք, — պատասխանում է բեմադրիչը: — Դուք էլ կհանգստանաք ու կգնաք տուն: Ոչ մի ներկայացում չի լինի:

Պահանջում են սկսել ներկայացումը: Քվեարկում են: Ո՞վ է դեմ, ո՞վ է կողմ, հայտնի չէ: Աղմուկի մեջ սկսվում է Ժողեֆ Լեսյուրկի գործի քննությունը: Սա այն մելոդրաման է, այլ նոր պիես՝ դատական ավանտյուրա: Դատում են աֆերիստ Դեբյուսկին, Լեսյուրկն արդարանում է: Ներկայացումը ռեալիստական է, պատմականո-

րեն ճիշտ զգեստներով, խաղը մասամբ ցուցադրական, մակերեսային, երբեմն խարակտերային սուր գույներով, մեկ-երկու բնավորության ընդգծումով: Խաղահրապարակը նման է անտիկ թատրոնի օրխեստրային, իսկ երբ ձիասայլ է մտնում, վրան՝ շղթայակապ ավազակ Դեբյուսկը, շրջապատված հրացանակիր ոստիկաններով, և այս «չքախումբը» պատվում է հրապարակի շուրջը, խաղավայրը նմանվում է կրկեսային մանեթի:

Միջավայրը պատմական-կերպարային է. հիշեցնում է անցյալ դարի արկածային վեպերի աշխարհը: Իրավիճակը սկանդալային թյուրիմացություն է, որն աղերս ունի այսօրվա ոստիկանական վեպերի ու դետեկտիվ կինոնկարների հետ: Շփոթմունք է տեղի ունեցել: Մեծ ճանապարհների ավազակ Դեբյուսկը արտաքինով նման է պանդոկապան ժերոմի որդուն՝ ժոզեֆ Լեսյուրկին: Թյուրիմացության մեջ են և՛ ոստիկանները, և՛ դատարանը, և՛ Լեսյուրկի հայրը: Պիեսում մեկողրամատիկ կետեր կան: Օրինակ. դատավարությունից առաջ ժերոմը ատրճանակը հանձնում է «մեղավոր» որդուն և ստիպում ինքնասպան լինել: Այդ տեսարանը հանված է: Դրա փոխարեն գրված է դատաքննական մի երկար տեքստ, որը փաստորեն նոր պիես է կամ հին պիեսի նորօրյա քննարկումը: Այս է պատճառը, որ հեղինակին լսող չկա, և պատանի հանդիսատեսը սուլում է նրան, որպես թյուրիմացության հեղինակի: Ասել է, թե ինչո՞ւ են չփոթել անմեղ մարդուն հանցագործի հետ: Ներկայացումը մասամբ հեղինակի դատն է: Եվ ի՞նչ է խաղի բովանդակությունը: Հետապնդում և հարցաքննություն, զարմանք, վախ, տազնապ, երազի մեջ տեսնվող մահապատիժ գիլյոտինը կտրում է մահապարտի գլուխը: Այս ամենը համեմված է կատակերգական տեսարաններով: Ամբոխի մեջ մեկը մեկին ծաղրող խոսք է ասում, ծաղրվողը՝ գլուխը սափրած տիմարակերպ մեկը, բամփում է ծաղրողի գլխին, դատախազը մեղադրական ճառն

արտասանում է խրատող, խելք սովորեցնող քեռու տոնով: Հանցագործությունից ամբողջ տրամաբանությունը նրա համար պարզ է, սյուժեն բազում անգամ կրկնված, և նա արտասանում է մի ճառ, որը, ինչպես նկատում ենք, նա շատ է կրկնել, և հիմա խրատ է տալիս մարդկային տոնով: Նուրբ կատակերգակ է Պոլ Լուպերսոնը, կոմիկ-սերյոզ, մեր Մուրադ Կոստանյանի էլեգանտ տեսակը, ունի ներքին մեծ հմայք, ճշմարտության բացառիկ զգացում:

Ներկայացումն ընթանում է կինոնկարի տեմպառիթմով (Օսեյնը կինոդերասան է), տեսարանները փոխվում են մի քանի վայրկյան տևող մթուժյամբ, արագ ու անձայն, շրջանաձև, բոլոր կողմերից դիտվող հրապարակի պտուլտով: Սա յուրահատուկ շրջանակենտրոն խաղ է, ամբոխային ատյան, արկածախաղային, թատերական դետեկտիվ պատանիների համար:

Այս է անցյալ դարի բուլվարային թատրոնների հեղինախառն հիշատակը:

Ժամանակին Ֆրեդերիկ Լեմեթըրը մեկողրամային չարագործի՝ Ռոբեր Մակերի դիմակից անսպասելիորեն դուրս բերեց ծաղրանկար և մեկողրաման վերածեց գրոտեսկային կատակերգություն: Լեմեթըրը հեղափոխությունը հաղթահարեց XIX դարի թատրոնի քաղքենիական բարոյախոսությունն ու ճաշակը: Օսեյնը նույն գիծն է շարունակում նոր պայմաններում և այլ հանդիսատեսի համար ամենևին ոչ էսթետիկական հեղափոխություն անելու միտումով: Այս բեմադրությունն ի վերջո ոչ ճաշակի չափանիշ է, ոչ էլ ուղղություն: Դա փարիզյան թատերական կյանքի առօրեական մի էպիզոդ է ընդամենը և ուրիշ ոչինչ:

«ՎԵՆԵՏԻԿԻ ՎԱՃԱՌԱԿԱՆԸ» ԼԱՏԻՆԱԿԱՆ ԹԱՂԱՄԱՍՈՒՄ

Սեն-Միշել բուլվարից մտնում ենք Լյուքսեմբուրգյան այգի, դուրս գալիս Վոժիրար փողոցը: Լատինական թաղամաս՝ Փարիզի մտավորականության և ուսանողության կենտրոնը դեռ հնուց: Դարձյալ ծանոթ բան կա, ծանոթ պատմությունից ու գրականությունից: Ո՞ւր մնացին այսպես կոչված ժամանակակից կյանքի նշանները՝ Հարուստ ու գունագեղ ռեկլամներ, շքեղ վաճառատներ, մարդու աչքն զբաղեցնող և հոգին ամայացնող արվեստական լույս: Լատինական թաղամասը կարծես այլ իրականություն է, թերևս իմ փնտրած Փարիզը:

«Օդեոնի» մուտքի մոտ հավաքված հասարակության տեսքը խայտաբղետ է՝ պարզ ու անշուք հագնված մարդիկ, համեստ դեմքեր, երիտասարդություն, միջին տարիքի մարդիկ, ծերեր, տարեց կանայք, պառաված ընկերուհիներ: Թատրոնի ճեմասրահում ու դահլիճում զգացվում է հնացած շքեղության շունչը: Մթնոլորտը սալոնային է: «Օդեոնը» նման է աղքատացած ազնվականի: Շատերն առօրյա հագուստով են, ինչպես իրենց աշխատանքում կամ տանը: Ոմանք, և պարտերում, և օթյակներում, նստած են վերարկուներով, շատերը վերարկուները պցել են աթոռներին: Հանդերձարանը

վճարովի է, տոմսերը, մեր գների հետ համեմատած, քառակի թանկ, և ոչ մեկի գործը չէ՝ մարդը մրսում է, թե չոգում: Մտիք թատրոն ինչ հագուստով ուզում ես. հագուստը վաղուց սոցիալական վիճակի նշան է, զուգված ու զարդարված թատրոն գնալը հնացած բան է: Մարդիկ շքեղ ու հարուստ հագնված գնում են կաբարե, «Մուլեն-Ռուժ», «Լիդո», համենայն դեպս՝ ոչ «Օդեոն»: Թատրոնի հասարակության համար արվեստն իսկապես առօրյա է, կենցաղի ու հոգսի բնական շարունակություն, ոչ տոն, արտասովոր վիճակ, ոչ զվարճալիք, ոչ էլ ինքնահարկադրանք, բարեկրթվելու կամ այդպես երևալու ճիգ: Թվում է, այս ամենը չպետք է լինի անսովոր, և ես պետք է զգամ ինձ այս հասարակության մի մասը: Բայց մենք սովոր ենք մեր թատրոնների հանդիսատեսի խնամված տեսքին և այն խավի ներկայությունը, որ ներքուստ առնչություն չունի թատրոնի ու գրականության հետ, հանդիսավայրեր է գնում իր հասարակական վարկը ներկայացնելու կամ ճշգրտելու համար:

Հին, քանդակագործ ճեմասրահի մի անկյունում, բուֆետի անմիջական հարևանությամբ, գրավաճառանոց է, թատերական գրականությունը հարուստ ու հետաքրքիր: Իմ ուշադրությունն է գրավում դերասանական պլաստիկայի պատմական ու ժամանակակից փորձի բացառիկ մի ուսումնասիրություն՝ է. Բարդի և Ն. Սավարեի «Դերասանի անատոմիան»: Չնայելով գրպանիս համեստությանը, գնում եմ այդ գիրքը, նաև Լուի Ժուվեի «Դասական ողբերգությունը XIX դարի թատրոնում» նեղ մասնագիտական հետաքրքրություն ներկայացնող աշխատությունը: Հարուստ ու մանրամասն են նաև թատերական ծրագրերը: Դրանք ընդարձակ տեղեկություններ են պարունակում պիեսների բեմական պատմության ու ներկա մեկնությունների շուրջ: «Վենետիկի վաճառականի» ծրագրում Շալոկի դերակատար Ժան-Լյուկ Բուտեի լուսանկարին առընթեր

զրված են էդմունդ Քրնի, Հենրի Իրվինգի, Դանիել Սորանոյի, Լոուրենս Օլիվյեի նկարները: Կապը պատմական անցյալի հետ, հեռու լինի, թե մոտ, ինչպես նկատում եմ, չի մոռացվում այստեղ:

«Վենետիկի վաճառականը» Լյուկա Ռոնկոնին բեմադրել է որպես զրամա՝ որոշ ողբերգական տոնայնությունամբ, մասամբ օպերային բեմավիճակների ակնարկով: Ռոնկոնին հայտնի է որպես Փարիզի լավագույն օպերային ռեժիսորներից մեկը: Դերակատարների հիմնական կազմը «Կոմեդի Ֆրանսեզից» է, մյուսները, նաև բեմադրողը՝ «Օդեոնից»: Ուրեմն, այս ներկայացումով կարելի է պատկերացում կազմել Ֆրանսիական թատրոնի այսօր ակադեմիական համարվող ոճի մասին:

Բեմադրության արտաքինը կարծես ավանդական է, գեղանկարչական պատկերը (դեկորատոր՝ Մարգարետ Պալլի, զգեստների նկարիչ՝ Վերա Մարցո)՝ պայմանական-խորհրդանշական:

– Ի՞նչ է նշանակում, ի վերջո, «տրադիցիոն», – ասում է կողքիս նստած կիւլեցի ռեժիսոր Վիկտոր Կիսինը:

– Դա ինձ համար պայմանական բառ է, – ասում եմ:

– Այնքան պայմանական, որ ավելի լավ է հանել զործածությունից:

– Թերևս, – պատասխանում եմ ես և մտածում, որ կան նաև մոդեռն նախապաշարումներ: Կայունացված որակումները մեզ կարող են մղել երբեմն մտքի շտամպների և գույց սխալ վերաբերմունքի:

Ռոնկոնի բեմադրության լույսը մեղմ է, գույները ռեմբրանդոյան, ընդհանուր նկարագիրը, եթե հետևենք բեմական ծանոթ դիրքերին ու անցումներին, թանգարանային: Սա «Կոմեդի Ֆրանսեզի» ոգին է: Դեկորը սակայն չի հուշում ակադեմիզմ: Բարե ծանր, ստվարանիստ սյուները գորշ ու դեղնավուն են, ինչպես փարիզյան հին շենքերի և միջնադարյան տաճարների ու պա-

լատների քարը: Վենետիկյան միջավայր չի երևում: Կարծես Սեն-Դենի դարպասի կողային մի հատվածը զրվել է բեմում, և գործողության վայրը Փարիզն է: Ակադեմիական չէ նաև առարկաների թատերային խորհրդակերպումը (սիմվոլացում): Երեք անհայտ խոստումների տուփերը՝ ոսկե, արծաթե, կապարե, որոնք Պորցիայի թաքնված բախտի խորհրդանիշն են, այստեղ խոշորացված են, վերածված անդուկների և, սա իմաստուն վճիռ է, կախված են օդում: «Ով որ ինձ ընտրե, կշահե ինչ որ իղձն է շատերի»: Ոսկե տուփի այս մակագրությունը վերաբերում է երկրային գանձին, որպես դժբախտության աղբյուրի: Կապարե տուփի մակագրությունը բարոյական անձնագոհություն է ակնարկում. «Ով որ ինձ ընտրե, պետք է ինձ համար տա և վտանգե իր բոլոր կաթը»: Շեքսպիրի այս խոսքն էլ դարձել է ներկայացման միջանցիկ գործողությունը:

Զգեստները մուգ են՝ սևի ու դարչնագույն-շագանակագույնի գերակշռությամբ: Պորցիայի զգեստը կապույտ է, երկնագույնի մոտ, մազերը՝ ոսկեգույն ալիքավոր:

– Այստեղ մի հրեշտակ ոսկե անկողնում պառկած է ներսը. տվեք բանալին, այս եմ ընտրում ես:

Մարոքի իշխանի այս խոսքերը կարծես բեմադրողին մղել են խորհրդակերպ վճիռների: Եվ ի՞նչ է տեղի ունենում բեմական արտաքին վիճակների խորքում: Կռիվ կույր բախտի, մարդկային ճակատագիրը շրջող դիպվածի դեմ: Պորցիայի դասական կեցվածքում և ողբերգական տոնայնության մեջ է մարմնանում այս գաղափարը: Երկնագույնի ու ոսկեգույնի համադրվածությունը սրում է դիտողի ընկալունակությունը, առաջացնում հարմարավետության ձգտում, երկնային հեռավորության, պարզության ու լուսության զգացում: Բայց կա նաև գույնի պայմանական խորհուրդ, որ հին է: Կապույտն ընդունվում է որպես երկնային արդարություն, և ոսկեգույնը՝ աստվածային լույսի խորհրդանիշ:

Գունային այս խորհրդակերպությունը միջնադարյան է և արդարանում է ըստ վերարտադրվող իրականություն ու դարաշրջանի:

Առարկայորեն խորհրդակերպված է նաև միջնադարյան հրեա վաշխառուի միջավայրը: Շայլոկը (Ժան-Լյուկ Բուտե) նստած է մի մեծ սեղանի մոտ, որը ծածկված է արևելյան հնամաշ գորգերով: Սեղանի վրա երկու կշեռք կա, որոնցով նա կշռում է աշխարհի վաշխը: Ոսկու գաղափար-խորհրդանիշը ներկայացման մեջ գործում է երկու հակոտնյա իմաստներով՝ նյութական գործություն և երկնքից իջնող արդարություն լույս, բախտի հրեշտակ՝ կերպավորված Պորցիայի ոսկեվարս երևույթով: Դարձյալ հիշենք Մարոքի իշխանի խոսքը. «Անգլիայում կա մի ոսկե դրամ, հրեշտակի պատկեր վրան դրոշմած. այնտեղ հրեշտակը ոսկու վրա է»: Այստեղ և՛ ոսկին է երկիմաստ, և՛ կշեռքը՝ շահի գաղափար և արդար դատաստանի գաղափար: Սրանք ինչ-որ պատահական նշաններ չեն ոչ պիեսում, ոչ էլ ներկայացման մեջ: Բեմադրողը Շեքսպիրին դիտել է իր իսկ խորանում դրված կանթեղով, խուսափել է կոպիտ արդիականացումից, չի փաթաթել նրա վզին մեր ժամանակի բարոյա-հոգեբանական հարցադրումները: Շեքսպիրի թիկունքում պատմական իրականություն կա. դա միջնադարն է, բայց ոչ այս հասկացություն պատմա-ազգագրական, թանգարանային իմաստով: Ռոնկոնին հավերժական գաղափարների դիրքից է մոտեցել վերարտադրվող իրականությունը և գրական նյութին: Բեմադրությունն այս առումով բացառիկ է և իր ավանդական գույներով իսկ վայել XX դարավերջի թատրոնին:

Իսկ ո՞վ է դրամայի հերոսը. ոչ Վենետիկի վաճառական Անտոնիոն, որն ըստ հեղինակի, մարդկային դրական նախասկիզբ է ակնարկում, ոչ էլ հրեա վաշխառու Շայլոկը, որի կերպարում բեմադրողները և դերասանները հաճախ զոհի գաղափար են փնտրել: Այս ներկա-

յացման հերոսը Պորցիան է՝ ճակատագրին կռիվ հայտարարած կինը: Բեմադրողն ընտրել է ամենակտիվ գործող անձին և ձեռքը դրել է պիեսի ամենախոր ու խորհրդավոր կետին: Շեքսպիրի իմաստային խորքն անսահման է, և այնտեղ կարելի է շատ գաղափարներ գտնել: Խնդիրը գաղափարի գեղեցկությունն է: Ներկայացման գեղարվեստական բովանդակությունը շատ առումներով դրանով է պայմանավորված: Բեմադրողն այդ սկզբունքով է ղեկավարվել և ընտրել է իսկապես գեղեցիկ գաղափար:

Պորցիայի դերակատարուհին՝ Քրիստինա Ֆերսանը բեմ է մտնում անհանգիստ ու սևեռուն, տագնապալի նախազգացումներով, հույսի խարխիսներ փնտրելով: Նրա տոնի ու կեցվածքի մեջ ընդգծված են ողբերգականի և դասականության ակնարկները: Դերասանուհու խոսքը երգային է, շեշտերն ամուր, քայլվածքը սահուն, դադարներն ու հենման կետերը որոշակի: Նա ձգում է ձայնավորները, անցնում մեղմ տոների, տոնային կոնտրաստներ ստեղծում, լուում: Դերասանուհու արտաքին վարքագծի տպավորությունն այնպիսին է, թե նրա հերոսուհին հենակետ է փնտրում: Նա ժամանակ առ ժամանակ հենվում է ծանրանիստ, քարե սյուների, որպես անհաղթահարելի արգելքների: Սենտիմենտալ ակնարկներ չկան: Մեղմությունը նույնպես պակաս է: Մեղմ է նրա կողքին կանգնած Ներիսան (Նատալի Ներվալ), որը կարծես Պորցիայի լիրիկական ստվերը լինի:

Այս Պորցիան նման է անտիկ ողբերգությունների հերոսուհու: Նրա տոնը և պլաստիկան հիշեցնում են Մեդեա: Այսպես է երևում լեզվական շերտին անհազորդ հանդիսատեսի: Եվ կարծես չեմ սխալվում: Քրիստինան և՛ ողբերգականի նախասիրություն ունի, և՛ կերպավորման ուժանտիկական գույներ: «Կոմեդի Ֆրանսեզի» բեմում նա լսաղում է Մեդեա (Եվրիպիդեսի ողբերգությունում), Մարի Թյուզոր, Մարի Ստյուարտ:

Քրիստինան լայն դիպալագոնի դերասանուհի է: Նրան հավասարապես մատչելի են և՛ Մարիվոյի հոգեբանական կատակերգությունները, և՛ Գորկին, և՛ Բրեխտը, և՛ Մաքս Ֆրիշը: Դերասանուհու հոգեբանական ճկունությունը երևում է այս ներկայացման երրորդ մասում (IV գործողություն), երբ հայտնվում է տղամարդու զգեստով, որպես երիտասարդ փաստաբան, ամրաքայլ, թեթև ու վճռական և լուծում է Անտոնիոյի բախտի մուլթ հանգույցը: Բասանիոն, որին դերասան Ռիչար Ֆոնտանը ներկայացնում է նույնպես վճռական, բայց անշրջահայաց բնավորություն, անելանելի վիճակներում սրտնեղող, ենթարկված է Պորցիայի կամքին: Դժվար է ասել, սա միայն խաղայի՞ն վճիռ է: Որքանով է ճիշտ իմ տպավորությունը, չգիտեմ: Մի պահ թվաց, որ Ռիչարի խաղը ղեկավարում է Քրիստինան: Տեսարաններից մեկում Ռիչարը մեկ վայրկյան ուշացրեց մուտքն ու ռեպլիկը, և խաղընկերուհին դժգոհ շշուկով մի ասաց՝ «ո՞ր ես կորել», կամ նման մի խոսք: Խաղային սայթաքումը պատահական էր, իհարկե: Ըստ բեմադրական իրադրություն, Բասանիոն իմաստավորվում է Պորցիայի գոյություն, և պիեսում էլ դրա հիմքը կա:

Պորցիայի ախոյանը չար դիպվածն է՝ եվրիպիդեսյան «տյուլխեն», փոթորկի վերածվելիք պատահականությունները, որը պիեսի առաջին տեսարանում ակնարկվում է Սալարինոյի խոսքերով և ապա իրականանում որպես Անտոնիոյի դժբախտությունը: Մարդը կարող է խաղալիք դառնալ դիպվածի ձեռքին, բայց պետք է ի վերջո լուծի պատահականությունների հանգույցը: Պորցիան հանդես է գալիս որպես կամքի ազատություն կրող: Սա կատարելապես ռենեսանսյան և շեքսպիրյան հայացք է: Իսկ նախախնամությունը նստած է օդից կախված երեք սնդուկներում և եռադեմ է, ինչպես շահի աստվածությունը՝ Յանուսը, որի անունը տրված է պիեսում, և բեմադրողը բռնել է այդտեղից: Յանուսն է Պորցիայի,

Անտոնիոյի ու Բասանոյի ռեալ ախոյանը, որ գործում է վաշխառու Շայլոկի տեսքով:

Բեմադրություն մեջ Անտոնիոն և Շայլոկը ներկայանում են որպես բարոյական հակոտնյա սկզբունքների մարմնավորում, և եթե բախտն աներևույթ է, ապա շահը կոնկրետ է: Մի կողմում կանգնած է Քրիստոսի նահատակը, մյուս կողմում քրիստոսավաճառը: Ոսկեմագ ու լուսադեմ Անտոնիոն (Իվ Լամբրեխտ) նման է անպաշտպան կանթեղի, որ փչելով կարելի է հանգցնել: Շայլոկը (Ժան-Լյուկ Բուտե) սևազգեստ է, նիհար, ձեռնափայտով քայլող, քառասուն տարեկանից ոչ մեծ, եռանդուն ու հանգիստ, վստահ, զուսպ և ներքուստ անպատկառ: Բուտեն զուսպ դերասան է, ներքին կերպավորման վարպետ, ոճով ռեալիստ և այժմեական: Նրա Շայլոկը վտանգավոր էակ է, չբացահայտված, ինչպես պողած օձ: Կարծես ասում է՝ հեռու մնացեք ինձանից, չտրորեք ոտքս: Խղճի գոյություն ոչ մի նշան: Ոչ մի կետում նա չի բացում հոգին, իր վիրավորվածությունները կարեկցանք չի հայցում և չի էլ պարտվում: Նա համառ է, ամուր, արհամարհում է գոհին և հեռանում է նրա ճանապարհից ոչ հարկադրված (թեպետ նրան հարկադրում են), այլ այնպես, կարծես չի էլ տեսնում իրեն արգելակող ուժը: Թվում է անգամ, որ նա հարազատ հայրը չէ Զեսիկայի՝ ջրի կաթիլի նման պարզ ու արծաթաձայն աղջկա (Պաուլինա Մարսիա): Դերասանը դրամատիկական շեշտը առաջին պլան չի բերում, չի դարձնում խաղային մոտիվ: Նա պարզապես ներկայացնում է մարդկային մի բնավորություն, որ վիրավորվածություն արդյունք է: Վաշխառուն չարագործ է, և նրա դրսևորումը պետք է կանխվի: Այս է թերևս բեմադրողի ու դերասանի միտքը: Բուտեն իհարկե միապլան վարքագծի դերասան չէ և ներհակ է բաց խաղին: Նրա ցույց տված դրամատիկական անհանգստությունը խաղի չի վերածվում և ավելի շատ վիճակի ակնարկ է,

քան բնավորության հատկանիշ: Այս Շայլովը մաղձոտ է, հավասարակշիռ, անտարբեր, և դերասանի խաղում չկա թատերային ընդգծում, միտումը ամեն զնով տեսանելի դարձնելու նշան: Բուտեն ավելի շատ պոտենցիալ, քան ակտուալ վիճակների նախասիրություն ունի՝ դերասանի կատարելապես այժմեական նկարագիր:

Տպավորիչ է դատի տեսարանը բեմադրական և գեղանկարչական առումներով: Անտոնիոն ճերմակ, կուրծքը բաց շապիկով, ինչպես անպաշտպան նահատակ, պառկած է սեղանին: Սա կարծես Քրիստոսի զոհասեղանը լինի: Անտոնիոն հաշտ է մահվան հետ, փակել է կյանքի հաշիվները: Նա ոչ թե պառկած է, այլ զրված է սեղանին որպես դիակ, բարոյականության զոհ: Դերասան Իվ Լամբրեխտը խոսում է այս տեսարանում մեղմ, քաղցրաձայն: Անտոնիոն իր ճակատագրին է հանձնվել կամավոր և թվում է՝ պատրաստվում է համբարձման: Սեղանը շրջապատել են սևազգեստ, անտարբեր դատավորները: Պատկերը հիշեցնում է Ռեմբրանդտի «Դոկտոր Տյուլպի անատոմիան»: Բժիշկավարդապետի դեմքը բազմացված է, և հոգու իրավունքից ազատված մարմինը շրջապատել են իրավունքի մագիստրոսները:

Սա, ըստ իս, ներկայացման ամենագորեղ պատկերն է, ավելի իմաստալից ու լեցուն, քան անտիկ ողբերգություն հիշեցնող առաջին տեսարանները, քան ներկայացման ավարտակետը: Երջանիկ հանգուցալուծումը հանգում է վերջին երջանիկ տեսարանին, որ ընդամենը գրական սյուժեի ավարտն է՝ ըստ կատակերգության միջնադարյան և ռենեսանսյան կանոնի: Իսկ բեմական բովանդակության ամենալեցուն կետն այս է: Դրամատիկական ակտիվության կրողն այստեղ Գրացիանոն է (Բեռնար Բուլե), որ պոռթկացող, անհավասարակշիռ իտալացու նման կորցնում է հավասարակշռությունը: Դերասանի ներսում իսկապես էմոցիոնալ թափ կա և

դա պոռթկում է ներկայացման այնպիսի պահի, երբ հանգուցը լուծված է: Գրական սյուժեի սահմանում գործում է դերասանական մեկ ինքնուրույն խաղային սյուժե՝ հոգեբանորեն անսպասելի և բոլոր առումներով արդարացված:

Ըստ տեքստային բովանդակության, Շայլովը երկու սայր ունի: Նա գալիս է ինչ-ինչ արդարացումներով՝ ցեղային ու կրոնական վիրավորվածության մոտիվներով և միաժամանակ նենգ մտադրությամբ: Ներկայացման մեջ Շայլովի ճակատագրին դրամատիկական նշանակություն է տրված և բարոյական հաղթանակ էի ակնարկվում: Դրամատիկական կենտրոնը Անտոնիոն է, հերոսուհին՝ Պորցիան, գործող ուժը՝ ճակատագիրը: Կուլյր բախտ, չարաղետ դիպված և՛ փրկության հրեշտակի հայտնություն: Ասել է՝ ո՛վ մարդ, հեռու մնա հախ ու հաշվից, պարտք ու խոստումից, մի դիր կյանքդ խաղաքարտի վրա, հեռու այն աշխարհից, որը քոնը չէ և հայտնի չէ, թե ինչ է թաքցնում: Սա իրականության կատակերգական իմաստավորում է, կատակերգություն ողբերգականի հնարավորությամբ:

Ներկայացումն ավարտվեց: Ծափահարություններին ի պատասխան վարագույրը բացվեց դժվարությամբ: Վարագույրը բացվեց տևական ծափահարություններից հետո, երբ համոզվեցին, որ հանդիսատեսն իսկապես բեմ է հրավիրում դերասանին: Ոչ մի նախապես բեմադրված խոնարհման տեսարան:

Թարգմանչուհի Մարտինե Ներոյի ուղեկցությամբ անցա կուլիսներ: Մի քանի սիրալիր խոսք՝ դերասան Ֆրանսուա Շոմեթի հետ, որ խաղում էր Արագոնի իշխանի դերը: Նա կլինեք վաթսունն անց: Համեստ ու զվարթ բնավորության մարդ էր: Անակնկալ ծանոթությունը նրան մի քիչ շփոթեցրեց:

— Այսպես լավ չեղավ,— ասաց,— մենք պետք է շամպայն խմեինք:

Նա ցանկուլթյունն ուներ երկար խոսելու, բայց ուշ ժամ էր արդեն: Մաղմուկազել Մարտինեն, նկատելով, որ ինձ շատ է տրամադրել ներկայացումը, ասաց.

— Հենրիկ, թերևս տրամադիր եք հողված գրելու այս բեմադրություն մասին:

— Գրելու եմ, իհարկե,— պատասխանեցի:

Դրսում, դերասանական մուտքի սանդուղքների վրա Մարտինենն ինձ ներկայացրեց ժան-Լյուկ Բուտեին: Զուսպ, ամոթխած ու մտահոգ էր երևում Շայլովի դերակատարը: Կլիններ մոտ քառասուն տարեկան: Զեռքին նույն ձեռնափայտն էր, ինչ բեմում: Նայում էր ինձ հոգնած ու կարծես մեղավոր հայացքով: Ես սեղմեցի նրա ձեռքը շնորհակալության ընդհանուր խոսքերով, թեպետ ավելի շատ բան ունեի ասելու: Կիսամութի մեջ ինձ էր նայում կարծես Հենրի Իրվինգի նկարը:

— Նման եք Իրվինգին,— ասացի:

Նա ժպտաց հոգնած ու տխուր: Չիմացա, դո՞ւր եկավ նրան իմ ակնթարթային տպավորության տակ ասված խոսքը: Երկար խոսելու տեղը չէր: Քաղաքավարական ընդհանուր խոսքերով բաժանվեցինք:

Լյուքսեմբուրգյան այգու կողքով քայլեցինք մինչև Ռոստանի հրապարակ: Ներկայացման իմ ընկալումը մաղմուկազել Մարտինենն համարեց հնարավոր, յուրօրինակ և սուբյեկտիվ: Ես չառարկեցի:

— Որքան էլ պիեսը լավ իմանամ,— ասացի,— գործողությունների խոսքային շերտն ինձ համար մնում է անմատչելի: Հնարավոր է, որ իմ սեփական մտքերը վերագրում եմ ներկայացմանը: Եթե անգամ այդպես է, դարձյալ քիչ է փոխվում վիճակը. ներկայացումը համահնչուն է լեզվական շերտը չըմբռնող հանդիսատեսի մտքին:

— Հնարավոր է,— ասում է նա,— յուրաքանչյուր ոք հասկանում է յուրովի:

— Անպայման,— պատասխանում եմ,— և լեզվական շերտն էլ շատ անգամ դեր չի կատարում. նայած ով

ինչ է կրում՝ մտավոր կամ հուզական ինչ բեռով է մտնում թատրոն: Արվեստի երևույթը մեզ հնարավորություն է տալիս փնտրելու կամ հայտնագործելու մեր սեփական մտքերը, ոգեկոչելու նիրհած զգացմունքները: Այս դեպքում բեմադրողի մտահղացումը և իմ ըմբռնումը կարող են իսկապես տարբեր լինել:

— Այն, ինչ մտածում եք,— ասում է Մարտինեն,— գրեք և ուղարկեք մեզ. կհրատարակենք:

— Թերևս,— պատասխանում եմ,— եթե դա կարող է հետաքրքիր լինել:

ԱՎԱՆ ԳԱՐԴԻՍԱԸ

Մալտե-Բրյուն փողոցում, Պեր-Լաշեզի բլրից ոչ հեռու կառուցված է Փարիզի հինգերորդ պետական դրամատիկական թատրոնը՝ «Թեատր դե Լակոլին», որ կարելի է թարգմանել «Բլրամերձ թատրոն»։ Սա առաջին պետական էքսպերիմենտալ թատրոնն է Ֆրանսիայում, գուցե և ամբողջ Եվրոպայում։ Էքսպերիմենտալ թատրոններ շատ կան՝ հայտարարված և չհայտարարված։ Այս մեկը հայտարարված է և պետական։ Եթե Ֆրանսիայի առաջին պետական թատրոնը՝ «Կոմեդի Ֆրանսեզը» փորձարարութայն վայր չէ, ապա այս մեկն էլ ավանդականութայն ապաստան չէ։

Մուտքը, նախասրահը, սանդուղքները և ամբողջ ներքին միջավայրը հիշեցնում են գործարան, լաբորատորիա, հաշվողական կենտրոն կամ որևէ նման բան՝ ի հեճուկս ավանդական թատրոնի հիշատակի։ Իսկ երբ ծանոթացանք ու զրուցեցինք թատրոնի ղեկավարը և գլխավոր բեմադրիչ ժորժ Լավելիի հետ, ինձ համար պարզ դարձավ, որ այստեղ ամեն ինչ արված է ի հակադրություն «Կոմեդի Ֆրանսեզի»։

Թատերական էքսպերիմենտն սկսվում է շենքից։ Դա կյանքի ու աշխարհի ներփակ պայմանաձևն է, դերասանի հոգու տաղավարը, գաղափարի խորհրդակերպ աշ-

խարհը՝ տաճար։ Այո, բայց «տուն աղօթից», թե՞ սոսկ գործատուն, աշխատանքի տեխնիկական միջավայր։

Մտնում ենք մի քառանկյունի, մեծ սրահ։ Տասնյոթ մետր երկարություն, տասնչորս լայնություն, վեց ու կես մետր բարձրություն և երկու հարյուր տեղ։ Սա փոքր դահլիճն է։ Այստեղ գերիշխում են գորշ, սև, գորշակապտավուն գույները։ Ամեն ինչ կարծես հարմարավետ է, կենտրոնացնող, չգրգռող, բայց պաղ։ Երկու կողմերից անկյուն են կազմում հինգ կարգ, աստիճանաձև, փափուկ նստարանները։ Երկու ազատ պատերի անկյունում կախված կուլիսային վարագույրները հիշեցնում են, որ բեմական տարածությունն սկսվում է անկյունից և միտում է կենտրոն։ Տեսարանը ենթադրում է երկու «Հայելի» առանց կամարակապի՝ պորտալային շրջանակի։ Հրապարակի կենտրոնում կանգնած դերասանը լինելու է անկյունահայաց վիճակում։ Դա բացառում է, այսպես կոչված, բալետային երրորդ դիրքը, որ ավանդական, հարթապատկերային բեմահայելու թելադրանքն է։ Հիշենք թատրոնի հին վարպետների լուսանկարները՝ մի ոտքն առաջ, մյուսը ետ, աջ ուսն առաջ, հայացքը դիմացի միջին բարձրության օթյակին կամ պարտերի առաջին կարգից դեպի բեմուսար, անորոշ ներշնչանքի դիմախաղով։ Այս դահլիճն ինքնին բացառում է ավանդական հարթապատկերային միզանսցենը և դերասանի կեղծ դիմահայեցությունը։ Ես ծոցատետրում գծում եմ դահլիճի պատկերը։

— Կարող եք և չգծել, — ժպտով ինձ է դիմում թատրոնի ղեկավարը՝ ժորժ Լավելին, — մենք ձեզ կտանք բոլոր տեխնիկական տվյալները։

Լավելին մոտ է միջին տարիքի, թերևս հիսունից պակաս։ Դեմքը հանգիստ է և լուրջ, ժպիտներ չի շուայում։

— Եթե այստեղ չկա որևէ մեկը «Կոմեդի Ֆրանսեզից», — ասում է, — կարող ենք ազատ խոսել։

Լավելին «Կոմեդի Ֆրանսեզում» հասունացած բեմադրիչ է: Կորնելյի «Պոլիկտոսը», որ նրա բեմադրությունն է, ոճով դասական է և խաղացվում է գրեթե ամեն շաբաթ: Լավելին այժմ հեռացել է իր մայր թատրոնից, և առաջին իսկ խոսքից երևում է, որ ձախ ուղղություն արվեստագետ է, ավանգարդիստ:

— Ձեր երկրում կա՞ն էքսպերիմենտալ թատրոններ, — հարցնում է նա:

Տիրում է անորոշ ու անհասկանալի լուսթյուն: Իհարկե կան: Փարիզ թուջելուց առաջ Մոսկվայի մետրոյի կայարաններից մեկում մի երիտասարդ փակցրել էր աֆիշը պատին՝ Իոնեսկոյի «Ճաղատ երգչուհին», և տոմսերի կապոցը ձեռքին կանչում էր՝ «անտիզրամա, անտիզրամա...»: Ձէր մոռանում նաև հիշեցնել՝ «էքսպերիմենտալ, երիտասարդական»:

Լուսթյունը խզում եմ.

— Երկու էքսպերիմենտալ թատրոն կա Երևանում:

— Պետական, թե՞ մասնավոր, — հարցնում է Լավելին:

— Պետական:

Լավելին ավելի լրջացավ ու նայեց ինձ ներքին հարգանքով, որպես թատերական նորագույն ձգտումների վկայի: Կա մի տեղ, ուրեմն, որտեղ ձախ փորձարարներն ավելի շուտ են պետական հովանավորություն ստացել: Այստեղ են ասում՝ «տվել անցել ենք»:

— Ի՞նչ պիեսներ են բեմադրվում ձեր էքսպերիմենտալ թատրոններում, — շարունակեց Լավելին, — դասական, թե՞ այժմեական:

— Եվ դասական, և այժմեական, — ասացի, — խնդիրը ըմբռնումն ու վերարտադրության սկզբունքն է:

— Հասկանալի է, — ասաց Լավելին:

Հասկանալի չէ, մտածեցի: Եվ իհարկե չասացի, թե անհասկանալի է ինձ համար մեզանում գործող երկու նկուղային և կիսանկուղային թատերական միավորների

բուն նպատակը, ոչ գեղարվեստական ծրագրի առումով:

Զրույցը ժորժ Լավելիի հետ տևեց մեկ ժամից ավել:

Նրա հիմնական միտքն այն էր, որ էքսպերիմենտ նշանակում է դրամատուրգիական նոր, բեմական ավանդներով չձանրաբեռնված նյութի փորձարկում, բեմադրական նոր սկզբունքների որոնում բեմ չտեսած պիեսների, ոչ թե դասական գործերի հիման վրա: Նա թվարկեց բեմադրություն պատրաստվող պիեսների անունները. Լորկա՝ «Հասարակություն», Կոպի՝ «Անժամանակ այցելություն», Գերտ Հոֆման՝ «Բալզակի ձին», Արաբալ՝ «Կայսրության մետամորֆոզը», Բուրդե՝ «Ունկնդրում», Իոնեսկո՝ «Աթոռներ»: Ի դեպ, այս վերջինի բեմադրողն է Ժան-Լյուկ Բուտեն՝ Շայլոկի դերակատարն «Օդեոնում»: «Կոմեդի Ֆրանսեզում» նա բեմադրել է Մոլիեր՝ «Քաղքենին ազնվական», ավանդական համարվող ոճով: Բուտեի խաղի սկզբունքն ինձ համար հասկանալի է և ընդունելի՝ զուսպ, կոնկրետ, նպատակասլաց, պարզ, հավասարակշիռ, հուզական ցույցերից և անհարկի ընդգծումներից հեռու: Եթե դերասանական այս մաներայի կրողն ընդունելի է Լավելիի թատրոնում, և դա կարող է դառնալ երկեստ, ամեն ինչ հիանալի է: Բայց թատրոնը նոր է բացվում, և չենք դիտել ոչ մի փորձ կամ ներկայացում: Խոսքից ու դիտվող լուսանկարներից բացի մեզ ոչինչ չի մնում: Լուսանկարները հուշում են դրամատիկական սրություն, դինամիզմ, ձևերի սյուրռեալիստական շեշտվածություն: Բայց ահա «Պոլիկտոսի» տեսարանները հուշում են կլասիցիզմ: Ըստ երևույթին, եթե նկատի առնենք նաև Լավելիի խուսափելը դասական պիեսների թիկնոցից ու քղանցքից, դասականները ենթակա չեն էքսպերիմենտի: Փորձեցի ճշտել իմ կռահումը.

— Մյուսյե Լավելի, ձեր թատրոնում ընտրված բեմադրական սկզբունքներն ինչո՞վ են տարբերվում «Կոմեդի Ֆրանսեզի» սկզբունքներից:

— Դա պիեսից է կախված, — պատասխանում է Լավելին:

— Ընդունո՞ւմ եք հոգեբանական ճշմարտությունը որպես դերասանի արվեստի տեխնոլոգիական հիմք:

— Հոգեբանությունը դրսևորման չափերն ու ձևերը տարբեր են, — պատասխանում է Լավելին: — Իմ ելակետը պիեսն է: Ես ելնում եմ խոսքային կառուցվածքի թելադրած հոգեբանությունից:

Չգիտեմ, ճի՞շտ է թարգմանվում մեր զրույցը, թե ոչ: Թվում է, Լավելին հետևում է ֆրանսիական թատրոնում մինչ այժմ ընդունված ու պաշտպանվող սկզբունքին՝ հեղինակային խոսքը որպես հիմք, դերասանական վարքագծի կողմնորոշիչ: Այդ էր ասում «Կոմեդի Ֆրանսեզի» դերասանուհի Կատրին Սալվիան: Նույնն էր հաստատում «Օրանժերի դե Սո» թատրոնի ռեժիսոր Ժակ Նիշեն: Ես փորձում եմ անուղղակի ճանապարհով մոտենալ խնդրին.

— Ի՞նչ կարծիքի եք Մադլեն Ռոբինսոնի մասին: Ըստ իս, նա հոգեբան է և՛ Ռասինի, և՛ Կոկտոյի ու Սարտրի պիեսներում:

— Այո, Մադլեն Ռոբինսոնը մեծ դերասանուհի է, — ասում է Լավելին:

— Նրա տիպի դերասանուհին տեղ կունենա՞ր ձեր թատրոնում:

— Մադլենն ունի իր թատրոնը:

Լավելին խուսափում է կոնկրետ պատասխանից: Ես մտածում եմ, որ այստեղ առանձնապես ցանկալի չեն նախաձեռնող դերասանները, պետք են ռեժիսորական մտահղացմանը ենթարկվողներ: Բայց համառում եմ, իմանալով, որ դարասկզբի բեմական արվեստի նորարարները բեմադրական սկզբունքներ մշակելուց առաջ և նոր հեղինակների դիմելուց բացի, թարմացրել են դերասանական խաղի տեխնոլոգիան: Անդրե Անտուանից մինչև Շառլ Դյուլեն խաղը պարզեցվել ու պարզեց-

վել է, թոթափել բոլոր սալոնային պայմանական զարդարանքները, նատուրալիզմից հասել հոգեբանական ռեալիզմի մաքրություն, հանգել ինտելեկտուալիզմի: Իսկ Ժան Վիլարը, Ժան Լուի Բարրոն, Մադլեն Ռոբինսոնը, որոնք Դյուլենից են գալիս, մնացել են կենսունակ: Փափաղյանն էլ է հիացել Մադլենի արվեստով:

Ընտրում եմ այլ համեմատական՝ Դյուլենի դպրոցի հետևորդ Բարսակին:

— Նա հետպատերազմյան շրջանը սկսող արվեստագետ է, — պատասխանում է Լավելին:

— Նրա թատրոնը համարում եք հնացա՞ծ:

— Այո:

Զրույցը շարունակելն ավելորդ էր: Անդրե Բարսակը ավանգարդիստների կողքին ավանգարդիստ չդարձավ, մնաց հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ: Լավելին, ըստ երևույթին, չէր ուզում շատ տարածվել կամ հակադրվող երևալ: Փրանսիացու նրբանկատություն: Նկատել էի, որ այստեղ բանավեճերն առանձնապես ընդունված չեն: Արվեստի մասին ամեն խոսակցություն սկսվում է այն ժամանակ, երբ առկա է բուն արդյունքը:

— Չեմ նախանձում այն դերասաններին, — ասաց Վիկտոր Կիսինը, — որոնք աշխատելու են այս թատրոնում: Սա, ինձ թվում է, ռեժիսորական նպատակների, ոչ թե դերասանական արվեստի թատրոն է:

— Թերևս, — ասացի, — չչտապելով համաձայնել նրա հետ:

Մեր զրուցակիցը դարձավ թատրոնի ինժեները՝ Նոել Նապոն, մի ինքնամոռաց ֆնտուզիստ, էությունը իսկական արտիստ: Նոելը մեզ տարավ մեծ՝ 757 տեղանոց դահլիճը: Տեխնիկապես կատարյալ բեմ, բարդ պլանշետով ու աշտարակով: Հարթակները կարող են իջեցվել, բարձրացվել, առաջ քաշվել, դուրս բերվել բեմատուփից, զբաղեցնել պարտերը: Շտանկետները կախված են պատ-

վող առանցքներին և կարող են շրջվել, պտտել դեկորային պատկերը և դնել ցանկացած անկյունով: Բեմն ունի իր ջրմուղ համակարգը, ներքին ավազանով, որը կարող է բարձրացվել վեր: Նոելը ներշնչված է իր գործով, ձգտում է ցույց տալ ամեն ինչ, պատմել ամեն ինչի մասին: Եվ խոսում է ու խոսում՝ ֆրանսերեն, անգլերեն, մի քիչ էլ ռուսերեն:

Ձննելով բեմի ու դահլիճի բոլոր անկյունները, զարմանալով տեխնիկական հնարամտությունների վրա, դիտելով դերասանական զարգասնյակները, դեպի բեմ տանող, անխափան աշխատող վերելակները, մտանք տեխնիկական լաբորատորիան, ապա՝ էլեկտրոնային կառավարման կենտրոն: Հարցրեցի, թե հնարավոր է արդյոք ներկայացման տեխնիկական պարտիտուրը (վարագույր, դեկորների փոփոխում, լույս, ձայն) ենթարկել էլեկտրոնային ավտոմատ կառավարման: Դա շատ պարզ բան է և չի սպառնում դերասանի ստեղծագործական ազատությունը: Էլեկտրոնային մեքենան կարող է ծրագրում ունենալ ինչպես ներկայացման բոլոր պայմանանիշերի, այնպես էլ դերասանական ռեպլիկների կոդերը և գործել հետևելով խաղի տեմպառիթմին:

Նոելի համար անհնարին ոչինչ չկա, և ամեն հարց ունի իր սպառիչ պատասխանը:

— Այսպիսի թատրոն չեք տեսնի ոչ մի տեղ, — ասում է նա, — սա բացառիկ է, առայժմ միակը Եվրոպայում: Ես խոսում եմ տեխնիկայի մասին: Ինչ կլինի արվեստը...

Նոելը տարածեց ձեռքերը.

— Դա կտեսնենք հետո:

— Որքա՞ն է ծախսվել այս թատրոնի կառուցման վրա, — հարցրեց մեկը:

— Հարյուր միլիոն ֆրանկ:

Այս խոսքերով մեզ ճանապարհեց նորագույն թատրոնի էնտուզիաստ ճարտարագետը, մեր ձեռքը տալով

տեխնիկական գրավոր տվյալները և շենքի արտոնոմետրիկ կտրվածքի պատկերը:

* * *

Հ. Գ. Ժամանակ անցավ՝ մեկ ու կես տասնամյակ, և Փարիզի պետական էքսպերիմենտալ թատրոնը նոր եղանակ չստեղծեց, եղավ սովորական մի թատրոն Փարիզի հարյուրից ավել թատրոնների շարքում: Այժմ այնտեղ ամեն երեկո ներկայացվում է Չեխովի «Իվանովը», Ալեն Չրանկոյի միղանացենով: Նոր ժամանակների անորոշություն մեջ ի՞նչ է մնացել ավանգարդիստ արվեստագետին, եթե ոչ քննել ինքնասպանություն փրկափայտությունը, որին նյութ են տալիս XIX դարավերջի ռուս հեղինակն ու ներկայիս Ռուսաստանը:

* * *

Իսկ ի՞նչ էր անում «Կոմեդի Չրանսեզից» հեռացած մյուս «ավանգարդիստը»՝ Ժան-Պիեռ Վենսանը Վիյորբանի «Ազգային հանրամատչելի թատրոնում»:

Լիոնի Յակոբինյան հրապարակից մինչև Վիյորբան ավտոբուսը դանդաղ ընթացքով հասավ յոթ րոպեում: Սա կարծես քաղաքի մի թաղամասն է՝ առանձին քաղաք իր առանձին մունիցիպալիտետով: Լիոնը Փարիզի պրովինցիան է, Վիյորբանը՝ Լիոնի պրովինցիան Լիոնի կենտրոնում, իր իսկապես պրովինցիալ թատրոնով...

Պարոն Վենսանը մեզ՝ «ռուսներին» չընդունեց: Մեզ դիմավորեց նրա ասիստենտը բեմի կիսախավարում և ոտքի վրա երկար-բարակ պատմեց ավստրիացի դրամատուրգ Թոմաս Բերնհարդտի «Թատրոնի մարդը» պիեսի սյուժեն: Վերջին փորձն էր սկսվելու, և նա մեզ տարավ հանդիսասրահ: Վենսանը նստած էր ռեժիսորական սեղանի մոտ: Ասիստենտը նրան հիշեցրեց մեր մասին:

Վենսանը երեսն անգամ չչրջեց: Նա փայտե մուրճիկը երեք անգամ խփեց սեղանին և չոր ու բարակ ձայնով հրաման արձակեց.

— Entrez.

Վարագույրը բացվեց: Տեսարանը ներկայացնում էր գավառական հյուրանոցի մի սենյակ, աղքատ ու անհրապույր, և դա դեկորների մաշվածքն ու աղքատության թյունն էր, ոչ թե նկարչի գործը: Նույնքան անգույն ու անհետաքրքիր էր բեմադրությունը՝ մաշված, կրկնված միզանոցեն, խոսքի անհետաքրքիր տոն. պիեսի հերոսը խոսում է ու խոսում, և՛ ոչինչ խոսքից դուրս, իսկ մյուս գործող անձինք, որ հերթով ելումուտ են անում, լսում են անվերաբերմունք ու անարտահայտիչ: Բոլորի խաղից բուրում է հոգնածություն ու ձանձրություն: Այսպես խաղում էին մեր Արտաշատի թատրոնում քառասուն տարի առաջ: Ահա քեզ «ավանգարդ»: Դահլիճում նստած դերասանները շատ գոհ էին, հիացած: Մեր դիմաց պարոն Վենսանի թիկունքն էր ու բարակ վիզը: Նա նստած էր անշարժ, փայտե արձանի նման: Փորձը ոչ մի անգամ չընդհատեց: Գործողության վերջում միայն, երբ մոռացել էին փակել վարագույրը, նա իր չոր ու բարակ ձայնով ճչաց.

— Entracte.

Այս էր:

— Ի՞նչ եք կարծում, — շշուկով մեզ դիմեց Միխայիլ Շատրովը, — մնա՞նք, երկրորդ գործողությունն էլ տեսնենք: Ես գնում եմ, դուք կարող եք մնալ:

— Գնանք, զնանք, — ասացի:

Ոչ մեկը ցանկություն չուներ տեսնելու երկրորդ գործողությունը, մանավանդ, որ դիրեկտոր-բեմադրիչն էլ ցանկություն չուներ մեզ տեսնելու: Սուսուփուս դուրս եկանք առանց այդ մարդու երեսը տեսնելու: Իսկ Լիոնի Գասպարեն փողոցում, ուր մեր հյուրանոցն էր, ներկայացում էր: Բարակ մաղում էր անձրևը, և թաց

սալահատակին գլխապտույտ ցատկում էին, միմյանց ուսերի վրա բարձրանում կրկեսի արտիստները, շրջանաձև պտույտում էր ճերմակածի աղջիկը, բոժոժները զնգզնգացնելով փող էին հավաքում երկու ծաղրածու, և թմբուկ էին զարկում ու սաքսոֆոնն փչում երաժիշտները:

— Ահա քեզ թատրոն, ի՞նչ ավանգարդ, ի՞նչ բան...

ԱՐԵՎԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆ

«Դյու Սոլեյ» նշանակում է արևային: Ի՞նչ արև, Փարիզում հիմա աշուն ու անձրև է: Խոնավ, ամպամած երեկոյին հեռացել ենք մեծ քաղաքի կենտրոնից, թողել բուլվարներն ու հրապարակները, գունագեղ ռեկլամների արվեստական լույսը: Ո՛ւր ենք եկել: Ի՞նչ թատրոն այս մութ, թաց ծառուղիներում:

Ինչ-որ ծածկի տակ կանգնած է մի ավտոմեքենա: Երկու երիտասարդ անիվն են փչում:

– Որտե՞ղ է թատրոնը, – հարցնում է մեր ուղեկցուհին՝ Մարինա Ստանիսլասը:

– Այստեղ է, մադամ:

– Այստե՞ղ...

– Մի քանի քայլ և աջ:

Կանգ ենք առնում անորոշ մի շինությունից երկաթե դռան առջև: Մարինան սեղմում է զանգի կոճակը: Դուռը բացում է մի տարեց մարդ, ճաղատ ու կլորադեմ:

– Օ, ներս համեցեք, մադամ, – ասում է նա հին ծանոթի նման: – Եկեք, եկեք, պարոնայք, այստեղ տաք է:

Մտնում ենք ընդարձակ, վատ լուսավորված և անշուք մի սրահ: Անկյունում դրված են դատարկ շշերի արկղեր: Դռան կողքին վառվում է երկաթե գլանաձև վառարանը: Երկու հողի տաքանում են վառարանի

մոտ: Սրահում տարածված է եփվող բրնձի հոտ: Ծանապարհը կորցրել, ուրիշ տեղ ենք ընկել:

– Թեյ, թեյ խմենք, պարոնայք, – ասում է մեր անծանոթ հյուրընկալը, գնում է բաժակներ բերում և մեծ թերմոսը դնում մեր առջև.

– Հնդկական թեյ:

Մթնոլորտն այնքան շփոթեցնող է, որքան զվարճալի: Մեր ընկերներից մի երկուսն սկսում են թեյ խմել՝ շփոթված, ճարահատյալ ու տարակուսած: Հնդկական թեյ, կաթով՝ ինչ-որ գորշագույն, տաք հեղուկ: Ի՞նչ եղավ թատրոնը:

Սրահի ներսի դուռը բացվում է, մտնում է մի երիտասարդ, բարևում Ֆրանսիացու սիրալիր ժպիտով և ցածր, կարծես ներողություն խնդրող տոնով դիմում մեր հյուրընկալին.

– Թույլ տվեք ներս հրավիրել պարոններին. ներկայացումն սկսված է:

Անցնում ենք կիսամութ ու մաքուր մեծ սրահով: Դարձյալ բրնձի հոտ: Երկաթե սյուներն ու առաստաղի հեծանները հիշեցնում են գործարանի արտադրամաս: Մի ջահել աղջիկ ու մի երիտասարդ, երկուսն էլ ջինսերով, նստած են հատակին ծալապատիկ և փլավ են ուտում: Նրանց դիմացի պատին Հնդկաստանի լայնածավալ քարտեզն է, և աղջիկն ու տղան զբաղված են աշխարհագրություն^մը, թե՞ քաղաքականություն^մը: Մյուս պատի տակ, սեղանի վրա տեսնում եմ փարիզյան թատրոնների արդեն ծանոթ ծրագրերը և թատերական գրականություն՝ նույն պատկերը, ինչ «Օդեոնի» գրավաճառանոցում: Անցնում ենք փլավի ու ձվածեղի ամանների, գարեջրի, կոկա-կոլայի շողշողուն շշերով զարդարված բուֆետի կողքով, մտնում կիսամութ մի սրահ: Մեր դիմաց հայտնվում են վեց ճերմակազգեստ, ոտաբոբիկ հնդիկներ, ուսերին մի մեծ, փաթաթված գորգ և անաղմուկ, թեթև ու համաչափ վազքով անց-

նում են, գորգը տանելով դեպի բաց, լուսավոր բեմահարթակը: Կուլիսներում մուտքից առաջ դերասանին հանդիպելն այնքան էլ հարմար բան չէ, բայց պարզվում է, որ այս թատրոնում դա բնական վիճակ է:

Բարձրանում ենք ամֆիթատրոնի վերջին հարկը: Դահլիճը լեփ-լեցուն է, լուռ, լուրջ և ուշադիր: Գորգի մոտ կանգնած խոսում են կիսամերկ, ճաղատ ու ակնոցավոր Մահաթմա Գանդին և իր ծանոթ թասակով, բոլոր կոճակները կոճկած Ջավահարլալ Նեհրուն: Ինչ են խոսում, հայտնի չէ, բայց անհնար է չլսել: Լուսավոր, աղյուսածածկ, մերկ հրապարակում տեղի է ունենում աներևակայելիորեն ճշմարիտ կյանք: Այլևս ոչ մի Փարիզ: Սա Հնդկաստանն է: Արևոտ երկրի գույնը, ձայնն ու շունչը լցվում է հոգիդ, և աշխարհ է ծնվում, կարծես ծանոթ ու ճշմարիտ և բացարձակորեն արվեստային:

Սա, իհարկե, թատրոնի շենք չէ, այլ օդանավերի նորոգման արտադրամաս, որ հարմարեցված է թատրոնին, ինչպես և թատրոնը՝ իրեն հակոտնյա այս միջավայրին: Աղյուսածածկ բեմի միակ դեկորը ճերմակ պատն է՝ մի մեծ և մի փոքր դռնով: Խաղացվում է ժամանակակից ֆրանսուհի թատերագիր Հելենե Սիսյուի «Ինդիադա» պիեսը, որ վերարտադրում է Գանդիի և Նեհրուի ժամանակի ազատագրական շարժումը՝ ի ջատագույնության արևելքի երկրների ինքնուրույն ազգային կեցության: Աշխարհն անպաշտպան է, բաց երկնքի տակ: Աշխարհի գլխին ծածկ չկա, չկա արարիչ, չկա փրկիչ: Դրամայի հին հնդկական տեսությունը՝ Բհարաթի «Նաթյաչաստրան» ասում է, թե կյանքում գործում են երեսուներեք մարդկային կրքեր՝ ցավ, գուլթ, նախանձ, հրաժարում, սեր, զայրույթ, զղջում և այլն: Այս է աշխարհը: Մի գորգ, մի ճերմակ ներքնակ, երկու մութաբա ժամանակ առ ժամանակ տանում ու բերում են վեց ճերմակազգեստ, ոտաբոբիկ հնդիկները, և բեմում ճառագում է կյանքն իր ամենաբազմազան գույներով: Պլաստիկան

ոճավորված է և նուրբ, շարժումն ու տոնայնությունն արևելյան, հույզերը ճշմարիտ, առավել քան ճշմարիտ: Եթե այստեղ դեկոր լինի, լույս ու ստվեր, եթե միջավայրը ներկայանա տեսանելի բնություն թեկուզ փոքր մի ակնարկով, կխաթարվեն մեր գիտակցության մեջ և արվեստը, և կյանքը: Աշխարհն ու տիեզերքը հնդիկի ինքնադարձ հայեցողության մեջ են: Սա պարզ է: Բայց այս անսպասելի թատերական աշխարհի հեղինակը Արիանա Մնուչկինան ունի մեկ ուրիշ գաղտնիք, որ իրենն է: Ինչպե՞ս է նա ստեղծել կրքի այս անաղմուկ հեղեղը: Մենք գիտենք՝ ինչ է իմպրովիզացիան կատակերգության մեջ: Ողբերգական իմպրովիզացիան աներևակայելի է և հանկարծ մտնում է դահլիճ:

— Բարեկամս,— ողբով ու աղաղակով հանդիսատեսի շարքերն է մտնում մուրացիկ հնդկուհին և խոսում է ֆրանսերենին անգլերեն խառնած,— նայիր ինձ հետ իմ երազների Հինդուստանին...

Արիդագի անունով մուրացիկ կինը, իր հնոտի անկողինը շալակած, պղնձե թեյամանը կողքից կախ շրջում է դահլիճում, բարձրանում ամֆիթատրոնի աստիճաններով, ողբում ու արտասվում: Ո՞վ է այս դերասանուհին, որ եկել, կանգնել է դիմացս, ուղիղ աչքերիս է նայում, ճշում, արցունք թափում:

Դերասանուհու անունն է Բայա Բելալ: Բայց որտե՞ղ է թաքնված նրա ֆրանսուհի անձը: Նայում եմ նրա աչքերին, ինքն էլ սևեռված նայում է ինձ, ու չեմ տեսնում դերասանուհուն: Սա վերապրում է, ինկարնացիա, յոգիզմի դրամատիկական դրսևորում, թե՞ մի այլ բան: Թվում է, նա եկել է արևելքի շոգ փողոցներից, և դրսում էլ ոչ թե՞ փարիզյան արվարձանն է, աշնանային անձրևոտ գիշեր, այլ արևելքի կիզիչ արևը:

Ասում են ֆրանսիացի դերասանը հուզական չէ: Բայց ո՞ւր է թողել Արիանա Մնուչկինան Դիդրոյի «Պարադոքսան» ու Կոկլենի վաղեմի դատողությունները:

Այս թատրոնում դերասանը կալանավորում է հանդիսատեսին իր հուզականության դաշտում, և հնարավոր է, որ նա լինի ներքուստ հանդիստ, կողմնորոշված ու շրջահայաց: Գիտենք, որ այդպես է: Դերասանը կարող է տակնուվրա անել հանդիսատեսին իր դիտված զգացմունքների ցույցով, զգալ նրա ներկայությունն ու բավականություն ստանալ խաղից: Նկատեցի, որ դերասանուհուն դուր եկավ հանդիսատեսիս վերաբերմունքը, տեսա՝ ինչպես հրձիկաց ու հանգստացավ: Իմացա՞վ, թե ոչ, որ ես ավելի շատ իր վարպետությունն էի հետևում: Նա գնաց բեմ, թեյամանը դրեց կրակին՝ բեմառաջի խողովակաձև լապտերին, նստեց ու խաղաղ ժպիտով սկսեց նայել իմ կողմը, ստեղծելով նոր վիճակ՝ իրականի ու պայմանականի սահմանում:

Այս թատրոնում դերասանն է միջավայր ստեղծում, դատարկ բեմում զգացնել տալով աշխարհի ու բնություն ներկայությունը: Լուսային-գեղանկարչական ոչ մի պատրանք, բացի զգեստների ու առարկաների ազգազրական ճշգրտությունից: Բեմ մտավ Արևելքը, արևն այրեց, անձրև եկավ, հեղեղ հոսեց, մարդիկ շոգեցին ու մրսեցին, տառապեցին, ողբացին, երգեցին, կոտորվեցին: Բեմը լցվեց դիակներով: Ջահել մի կին սարսուղով տեսավ ինչպես մորթեցին ամուսնուն: Տեսավ նա, ոչ մենք: Կինը դահլիճ էր նայում, և աչքերում երևաց պատկերը: Բեմում սրախողխող եղավ մի մեծ, սև արջ ու մեռավ լուռ ու մունջ: Աշխարհ էր կործանվում: Վշտի ու ողբերգական շփոթմունքի փակուղում փլուզվում էր Գանդիի «տառապանքի ճշմարտությունը», և ինչպե՞ս էին դողում ու ծալվում առաքյալի ծնկները: Հոյակապ էր դերասանը՝ Անդրե Արայան: Աչքիս առջև է Նեհրուի դերակատարը՝ Ժորժ Բիգոն, արցունքը կոկորդում սեղմած, զուսպ, տառապագին, իմաստալից:

Ներկայացման վերջում ես ծափահարել չկարողացա:

Թվաց, որ շարժում պետք է, և ձեռքերս, որ պիտի ծափահարեին, բարձրացան վեր: Դերակատարները նկատեցին: Բայա Բելալը բեմում գտնվողների ուշադրությունը հրավիրում էր տարօրինակ հանդիսատեսի վրա: Այդ հանդիսատեսը փարիզյան էր, ոչ էլ երևանյան: Մի քանիսը մոտեցան ու սեղմեցին ձեռքս: Եվ չգիտեին, որ այդ տարօրինակ հանդիսատեսը հազիվ յոթ բառ էր հասկացել ներկայացման տեքստից:

Գրիմանոցը բաց էր, ճեմասրահի անկյունում, ամֆիթատրոնի աստիճանների տակ: Դերասանները նստած էին խսիրե թախտերին, հանգստանում էին, մեկը սուրճ էր խմում, մյուսը գարեջուր: Ժորժ Բիգոն կանգնած էր, նայում էր դեպի սրահ: Մեր հայացքները հանդիպեցին, երկուսս էլ ժպտացինք: Մոտեցա, սեղմեցի ձեռքը և անհամարձակ անգլերենով ասացի.

— Սա թատրոն է, կյանք է: Գիտե՞ք, ես ֆրանսերեն չեմ հասկանում. ինչ է խոսվում բեմում, չգիտեմ, բայց ինձ համար ամեն ինչ հասկանալի է այստեղ:

— Ռո՞ւս եք,— հարցրեց:

— Հայ,— ասացի:

— Հա՞յ,— ուրախացավ նա,— սպասեցեք մի րոպե, բարեկամս, մի րոպե:

Նա շտապ գնաց գրիմանոցի խորքը և զուսպ ու զգուշ ձայնով կանչեց.

— Սիմոն, Սիմոն, Աբգարյան...

Եկավ այն դերասանը, որ խաղում էր երեք պարսիկի դեր՝ Հաթիրայ Սեն, Հայաթ խան, Գյաֆար խան և մի մինիստր, թե կոնգրեսմեն: Հիշեցի, թե քանիսին էր բեմում մորթել ու փրթել: Մոտեցավ Սիմոն Աբգարյանը, կանգ առավ երկու քայլի վրա, մի տեսակ հապաղեց և ցածր ու վախվորած շնջաց.

— Հա՞յ եք...

Կանչեցին Արիանա Մնուչկինային: Ժպտաղեմ, մեղմ ու ամոթխած կին՝ միջին տարիքի, գրեթե ճերմակած

մազերով, հագուստը սպորտային: Ծանոթացանք: Ժպտում էր մեղավորի նման, ինչպես բոլոր օժտված մարդիկ:

Եկան դերասանները, խոսք ու զրույց եղավ մի կես ժամի չափ: Մնուշկինան՝ այդ հարավային փոթորկի հեղինակը խոսում էր կարծես ամաչելով ու թաքցնելով զարմանքը իրեն տրվող տարօրինակ ու այլամերժ հարցերի վրա: Ես չունեի ոչ մի հարց: Եթե գործը հասել է արվեստի, հարցերն ու դատողություններն ավելորդ են: Գեղարվեստական ճշմարիտ արժեքի բացատրությունը երբեմն շատ բարդ է, անհնարին, որքան էլ այդ է մեր մասնագիտությունն նպատակը:

Մնում էր ինձ մի խոսք և այդ էլ ասացի.

— Ծափահարությունը, որպես գոհունակության նշան, թերևս հնացել է: Չեր ստեղծած էմոցիոնալ դաշտում ես մոռացա իմ հանդիսատես լինելը, և ձեռքերս բարձրացան վեր:

Դրսում օդը խաղաղ էր, խոնավ: Թաց, կիսամութ ծառուղիով դուրս եկանք ճանապարհ: Ծառերի սև զանգվածը փակել էր գիշերվա հորիզոնը, և չէր պատկերացվում ոչ մի Փարիզ: Հետաքրքիր է, ի՞նչ տեսք ունի այստեղ բնությունը օրը ցերեկով, արևի տակ:

ԻՄԱՍՏԱՍԻՐԱԿԱՆ ԶՐՈՒՅՑ ԿԵՍԳԻՇԵՐԻՆ

Այն ժամին, երբ Երևանում մոտ է կեսգիշերը, Փարիզում դեռ երեկո է: Եվ ահա այդ ժամին, երբ նոր է սկսվում Փարիզի գիշերային կյանքը, թատրոն ենք փնտրում մեծ քաղաքի հարավ-արևմտյան արվարձանում: Կարելի էր գնալ «Կոմեդի Փրանսեզ»: Այնտեղ հիմա Մոլիեր է ներկայացվում: Բայց գերադասեցի անձանոթ թատրոնը՝ «Օրանտերի դե Սո», որ ունի երկրորդ մի անուն ևս՝ «Տասներեք քամիների թատրոն»:

Գնում ենք իմաստասիրական զրույց լսելու միջնադարյան դղյակի ջերմոցում, այն էլ կեսգիշերին: Ծանապարհը մութ է, թաց, անձրև է մաղում: Երևանում հիմա կեսգիշեր է, աչքերս փակվում են...

Ինձ արթնացրին.

— Հասել ենք:

Անձրևոտ կեսգիշերին ներկայացումն էր պակաս: Մարդիկ ժամանակ են գտել ոգու և բնության հարցը քննելու: Ուժ գործադրելով բացում եմ աչքերս և թմրած ու անտրամադիր իջնում ավտոբուսից:

Երկաթե ճաղաչարով մեծ դարպաս, արձաններ, որ լավ չեն երևում, և դիմացը՝ մթության մեջ սրածայր գմբեթներով մի շենք: Գոնե ցերեկ լիներ, իմանայինք՝ ուր ենք եկել:

Եվ այսպես, առանց բնությունն ու աշխարհը տեսնելու, անցանք թաց ծառերի տակով, մուժ, անձրևից ծեծվող ընդարձակ մի տարածությունը ու մտանք մի ոչ մեծ սրահ, անհրապույր ու պաղ: Կլասիցիստական ոճի որմնագարդերը ծածկված են կրի սպիտակ շերտով: Սրահում մարդիկ են հավաքված. կարծես եկել են ինչ-որ առօրյա գործով և լուրջ ու համբերությունը սպասում են: Ես արդեն ծանոթ եմ այս պարզ հագնված թատերական հասարակությունը: Փիլիսոփայական զրույցը կեսգիշերին (ես պարում եմ Երևանի ժամանակով), իհարկե, ոչ զվարճալիք է, ոչ էլ տոն: Իսկապես, ի՞նչ տոն. տոնն այնտեղ է՝ մեծ քաղաքի լույսերի ծովում: Կարբեններ, «Ֆոլի-Բերժեր», «Մուլեն-Ռուժ», «Լիզո». այնտեղ իսկապես տոն է, և կյանքը թվում է թեթև ու զարգարուն, հոգսը ոչնչացված: Այստեղ սպասվում է մեկ ուրիշ տոն՝ մտքի ու ոգու խնջույք:

Մեզ ընդառաջ եկան մի քանի դերասաններ ու դերասանուհիներ՝ պարզ, անմիջական ու ժպտադեմ մարդիկ: Մի քանիսը քչից-չատից խոսում են ռուսերեն: Բայց այս առույգ, ժպտադեմ, բարյացակամ ու համակրելի հայացքների առջև հազիվ եմ կարողանում բաց պահել աչքերս: Ես գրեթե քնած եմ ու կարծես երազի մեջ լսում եմ բեմադրող ռեժիսոր ժակ Նիշեին: Ըստ նրա պատմածի, ներկայացման բովանդակությունը կազմում է երկու փիլիսոփաների՝ Դիդրոյի և Դ'Ալամբերի վեճը՝ մատերիալիզմի և իդեալիզմի, նյութի և գաղափարի հարաբերության շուրջ: Պիեսը կազմված է Դիդրոյի երեք տրամախոսություններից՝ «Դ'Ալամբերի երազը», «Դ'Ալամբերի զրույցը Դիդրոյի հետ», «Զրույցի շարունակությունը»: Սրանք կազմում են բեմադրական մի տեքստ, որ վերնագրված է «Դ'Ալամբերի երազը»: Ժակ Նիշեն ոչինչ չասաց բեմական բովանդակության մասին, և կարելի էր մտածել, թե եկել ենք ոչ թե թատրոն, այլ իմաստասիրական լսարան: Տարակուսանքներս բազմա-

պատկվեցին, կոպերս ավելի ծանրացան, հոգնածությունն ու ձանձրույթս վերածվեցին սրտնեղություն:

– Չեմ պատկերացնում, – ասացի, երբ մտնում էինք սրահ, – ի՞նչ բեմադրություն կարող է ստացվել փիլիսոփայական դիալոգից:

– Գրված ամեն մի տեքստ, – առարկեցին ինձ, – կարող է վերածվել ներկայացման:

– Չգիտեմ, – շարունակեցի, – եթե կարող է նպատակ դառնալ ոչ թե միտքը, այլ...

– Ուրեմն, չի՞ կարող միտքը նպատակ դառնալ թատրոնում:

– Կարող է, – ասացի, – եթե միտքը ոչ թե տեքստում է, այլ իրադրություն մեջ կամ ծնվում է հանդիսատեսի գլխում, որպես բեմում ներկայացվող վիճակի չնախատեսված արդյունք:

Ինձ հակադրվողը՝ վրաց թատերագիտուհի Իրինա Գոգոբերիձեն, ինչպես նկատեցի, սովոր չէր տրամախոսական դատողության, մտածում էր հայտարարություններով: Ուստի, վեճը շարունակեցի մտքումս: Իմաստասիրական տրամախոսությունը մտքերի հարաբերություն է, ոչ թե վիճակների: Եթե բեմադրողը մտքերի թիկունքում հայտնաբերել է վիճակներ կամ բնավորություններ կամ միտքը վերածել է դրություն ու հոգեվիճակի, իմաստ ունի թատրոնի բեմ տեղափոխել փիլիսոփայությունը:

Բեմը ներկայացնում էր կանաչ տախտակամած, առաջին պլանում հարթ, հորիզոնական, երկրորդում՝ թեք, դեպի մուժ վարագույրով ծածկված բեմի հայելակամարը (պորտալ): Տախտակամածի երկու կողմերը բաց են, և ջերմոցի բարձր, անվարագույր լուսամուտներից նայում է աշնանային պաղ գիշերը: Տախտակամածի թեք մասում դրված է XVIII դարի մի մահճակալ: Դա միակ դեկորն է: Մահճակալին քնած է փիլիսոփան: Երանելի վիճակ այս կեսգիշերին: Եթե նա ամբողջ ներ-

կայացման ընթացքում այդ դիրքով չի մնալու, թող ինձ գիջի իր տեղը. ես պատրաստ եմ ննջել մինչև լուսաբաց:

Բեմը վատ էր լուսավորված: Զգացվում էր խորին գիշեր: Այդպես էլ սկսվեց ներկայացումը:

Բեմում արտասանվեց երկու, թե երեք նախադասություն, և զգացի, որ անհնար է չհետևել ենթադրվող գործողության ընթացքին, գործողություն, որը չի արտահայտված ոչ մի տեսանելի էֆեկտով, աչքի համար չէ, այլ հոգու տեսողության: Մոռացա հոգնածությունս, միտքս պայծառացավ, աչքերս բացվեցին, և միանգամից ներսումս հառնեց այն գիտակցությունը, որ մարդկային միտքը իրականության բարձրագույն գոյածեն է: Կողքիս նստած դերասանուհին փորձեց թարգմանել, բայց նկատեց, որ բեմից եկող խոսքն ավելի ուշադիր եմ լսում, քան իրեն:

— Դուք Ֆրանսերեն հասկանո՞ւմ եք,— հարցրեց:

— Ոչ,— պատասխանեցի,— ես տոնի մեջ ընկալում եմ իրավիճակը:

Նա մի տեսակ զարմացավ, թաքցրեց զարմանքը, տարակուսեց, չըմբռնելով, թե լեզուն չհասկացող հանդիսատեսն ինչո՞ւ է այդքան ուշադիր լսում իմաստասիրական տրամախոսությունը և ի՞նչն է լսում: Քաղաքավարական պարտավորվածությունամբ նա թարգմանեց ևս երկու նախադասություն: Ես խնդրեցի չանհանգստանալ և դարձյալ նկատեցի նրա թաքնված զարմանքը:

— Հետաքրքիր է, հոյակապ է, զարմանալի է ձեր թատրոնը,— շշուկով ասացի նրան:

Մադմուազելը շոյվեց իմ խոսքերից: Ես նկատեցի, որ ուզում է հասկանալ ինձ ու չի հասկանում: Փորձեցի կարճ բացատրել ներկայացման իմ ըմբռնումը:

— Միտքը մարդու գոյությունն է, և մարդը, որքան էլ ցանկանա, չի կարող ազատվել իր էությունը քննելու և ճանաչելու ձգտումից: Փիլիսոփայական

խնդիրները կյանքից դուրս չեն, և մարդը չի կարող դրանք մասնակից չդարձնել իր կենցաղին: Մարդկային կյանքն անհնարին է առանց մտքի, առանց ինքնաճանաչողության ձգտման: Այս է, ըստ իս, այս ներկայացման բովանդակությունը, բեմական գործողության բովանդակությունը: Ես դա տեսնում եմ առանց խոսքային շերտն ըմբռնելու:

Մադմուազելն զգաց, որ ինձ համար լեզու չարչարելն անօգուտ է, որ ես իմ հարաբերությունն եմ ստեղծել ներկայացման հետ, և բառային կոնկրետ նշանակություններն արժեք չունեն ինձ համար:

Բեմական խոսքն ինձ համար իր իմաստաբանական (սեմանտիկական) շերտով երբեմն հավասար է գրոյի, եթե նրա թիկունքում չկա խոսքից, խոսքային իրավիճակից, բառային նշանակություններից վեր մի իրականություն: Եթե իրադրությունը հասկանալի է առանց լեզվական թարգմանություն, եթե իմ ներքին տեսողությունը գործում է չունենալով իր առջև «տեսանելի աշխարհ» ակնարկող ոչ մի առարկա, արտաքին տպավորություններ գործող ոչ մի իրավիճակ, նշանակում է՝ իմ առջև բեմական գործողության ամենամաքուր որակն է՝ թատրոնի լեզուն, այս հասկացության նրբագույն ու խորագույն իմաստով: Ասում են՝ Ֆրանսիական թատրոնը խոսքի թատրոն է: Այդպես են ասում և ավանդապաշտները, և նորարարները: Ես դժվարանում եմ համաձայնել այդ սկզբունքի հետ: Ինձ ավելի է տրամադրում ժան Լուի Բարրոյի այն հայտարարությունը, որ թատրոնը մարդկային կենդանի վարքագծի արվեստն է: Սա ավելի խորը տեսակետ է, և եթե այս լույսով ըմբռնեք խոսքի սկզբունքը պաշտպանողներին, հակասություն մեջ չենք ընկնի: Ֆրանսիական բեմական արվեստի ամբողջ նրբությունն այն է, որ վարքագիծը կարողանում են արտահայտել առանց տեղից շարժվելու, խոսքի տոնայնությամբ: Այս է թերևս նշանակում խոս-

քի թատրոն: Ճրանսիական դերասանը մարդկային վարքագիծ է ցույց տալիս, չխախտելով խոսքային գործվածքի ոչ մի թելը, չկորցնելով ոչ մի բառ ու հնչյուն: Եվ նրան հեշտ է հասկանալ: Ես այդպես ժամանակին հասկացել եմ Անդրե Բարսակի բեմադրությունները, Մադլեն Ռոբինսոնի հոյակապ խաղը Մարտրի «Փակ դուռ», Ռենարի «Տնական հաց», Կոկտոյի «Մարդկային ձայն» պիեսների բեմադրություններում, որոնցում չկար աչքը զբաղեցնող ոչ մի տեսարան. մարդիկ խոսում էին, և շարժվում էր ներքին կյանքը, շարժվում էր ոգին: Այդպես ես հասկացա դատախազի մեղադրական ճառը Ռոբեր Օսեյնի բեմադրած «Լիոնի սուրհանդակը» արկածային մեղոդրամայում: Մարդը խոսում էր, հայտնի չէ՞ ինչ բառերով, բայց այնքան հետաքրքիր ու զվարճալի էին խոսողի բնավորությունն ու վիճակը, այնքան կատակերգական նրա խրատական-բարոյախոսական տոնը: Այո, տոնը որպես վիճակի ու բնավորության զրուսերում: Սա բեմական արտահայտության անհամեմատ բարդ և նուրբ եղանակ է, քան արտաքին շարժումը:

Այս ամենը հասկանալի է և տեսականորեն, և գործնականորեն: Բայց «ԴԱլամբերի երազը» պարադոքս է: Ի՞նչ վիճակ կարող է ստեղծվել փիլիսոփայական տրամախոսության ընթացքում, որի մասնակիցների ոչ թե բնավորությունը, այլ հայացքներն են ինձ ծանոթ: Ի՞նչ կարող է ասել հանդիսատեսին այն, որ Դիդրոն մատերիալիստ է, իսկ ԴԱլամբերը անհետևողական իր մատերիալիզմի մեջ:

Այս բեմադրության մեջ կա մի նուրբ հայտնություն, որի մասին թերևս չի մտածել բեմադրող ժակ Նիշեն: Միտքն այստեղ ի հայտ է գալիս որպես վիճակ, տրամադրություն, կյանք: Այսպես, ԴԱլամբերի դերակատար ժակ Էշանտինը հոգեպես անհանգիստ է: Տարակուսանքը իմաստասերին զրկել է հանգստից: ԴԱլամբերը ձգտում է ներդաշնակ վիճակի, հանգստություն:

Բայց մտքի հակասությունը նրա համար վերածվել է հոգեվիճակի հակասության:

— Դժվար է ընդունել գոյությունը մի էակի, — ասում է նա, — որն առկա է որևէ տեղում և տարածություն ոչ մի կետի հետ հաղորդակցություն չունի, մի էակի, որն անտարածական է, բայց տարածություն է զբաղում, գտնվում է տարածության յուրաքանչյուր մասի մեջ...

Փիլիսոփայական առումով, սա միտք է, բեմական առումով՝ վիճակ: Դերասանի դիրքից, շարժումից, նյարդային տոնից, սրված ու խուսափողական հայացքից, տոնի անվստահությունից ու համառությունից զգում եմ, որ իմաստասեր ԴԱլամբերը փախստականի վիճակում է: Նա թեպետ նայում է Դիդրոյի դերակատար Մարկ Բերմանի աչքերին, բայց ներքուստ խուսափում է իր ընդդիմախոսի հայացքից: Սա արդեն ոչ թե ինտելեկտուալ վիճակ է, այլ իռացիոնալ-զրամատիկական: Այստեղ վերջանում է փիլիսոփայությունը և սկսվում է հոգեբանությունը: Ինչի՞ց է փախչում ԴԱլամբերը: Նա փախչում է այն հակասական հոգեվիճակից, որի մեջ ներքաշվել է ակամա, իրականության այն զգացողությունից, որը հակասում է իր մտքին, այն վիճակից, որը թելադրվում է իրեն, հաղթում է մտքին և խախտում իմաստասերի հոգեկան անդորրը: Եվ ի՞նչ: Մարդն ապրում է երազի և իրականության սահմանագծում. արթուն ժամանակ ձգտում է նինջի ու երազի, քնած ժամանակ՝ արթնություն:

Դերասանը և բեմադրողը հանգել են մեծ ճշմարտության, գտել այդ ճշմարտության բեմական-հոգեբանական աղեկվատը: Ինձ մտքի արժեքը չի զարմացնում, այլ կյանքի անծանոթ շերտի հայտնագործումը թատրոնում:

Իսկապես տարբեր է բեմական Դիդրոյի վիճակը: Նա տարակուսանք չունի, հանգիստ է ու լավատես, ինչպես առհասարակ մատերիալիստները: Իր հանգստությունը

ու առույգ հայացքով նա բառացիորեն գրոհում է տարակուսյալի հոգու վրա: Նա վստահ ու անողորմ հետապնդում է իր «գոհին», անընդհատ որոնում է իր զրուցակցի հայացքը, ուզում է շարժում հաղորդել անշարժությունը:

— Մարմնի ճանապարհից վերացրեք արգելքները, — ասում է Դիդրոն, — և նա կտեղափոխվի: Նույնը կասեմ նաև մեր սեփական մարմնի մասին:

Այս խոսքի հետ դերասանը ետ է մղվում թիկունքով, կարծես հենարան է փնտրում և, չգտնելով այդ հենարանը, թիկունքը գետին է դնում, ոտքերը բարձրացնում և նստում նախկին դիրքով: Մտքի կենտրոնացում և ֆիզիկական բացառիկ ճկունություն: Սա միայն ֆրանսիական բեմում կարելի է տեսնել:

Ի՞նչ կապ ունի սակայն փիլիսոփայական ճշմարտությունը կյանքի ու մարդկային կեցություն հետ: Այս ներքին հարցով է բեմ մտնում մադամուզել Լ'Էսպինասի դերակատարուհին՝ Էմանուելա Գրանժեն: Ես չգիտեմ, թե հոգեբանական ինչ ծրագրով է գործում դերասանուհին, բայց նկատում եմ, որ նրա տոնայնություն մեջ մի քանի հոգեբանական շերտ կա: Չգիտեմ, դա դերասանական խաղի ակամա՞ արդյունքն է, թե՞ մտածված է: Դերասաններ կան, որոնք չեն կարող միապլան վիճակներ ներկայացնել, այսպես կոչված, «բաց խաղի» դիմել: Մադամուզել Գրանժեն զրանցից է: Նրա արտիստական խառնվածքը, ըստ իս, բարդ է: Նա այն դերասանուհիներից է, որոնք բեմում գործում են կարծես ակամա, առանց նշանակություն տալու իրենց անձին կամ ներկայացվող պերսոնաժի վիճակին: Մադամուզել Գրանժեի խաղում չկա ոչ մի ջանք, ոչ մի ընդգծում, ոչ մի հավակնություն կամ միտումնավոր շեշտ: Նա հեռու է արտաքին էֆեկտներից, տպավորություն ստեղծելու բոլոր տեսակի ջանքերից: Նա խոսում է, և զգում ես, որ ներքին կյանքն ավելի հարուստ է, և հոսում է այդ

կյանքն ինքնին, խոսքից ու տոնից դուրս: Ներկայացումը փիլիսոփայական է, և թվում է, դերասանուհին պետք է շատ նշանակություն տա արտաքին խոսքին: Բայց բնավ այդպես չէ: Մադամուզել Գրանժեն չի ձգտում մտածող երևալ, ընդհակառակը՝ կարծես խուսափում է մտքի իրականությունից և այնուամենայնիվ իրեն գտնում է այդ իրականության մեջ: Նա մտածում է ոչ մտածելու համար: Մտածում է, քանզի չի կարող չմտածել:

Ես այժմ թերթում եմ Դիդրոյի երեք տրամախոսությունների հայերեն թարգմանությունը, փորձում եմ տեքստում գտնել Էմանուելա Գրանժեի խաղի դրդիչները և չեմ գտնում: Ըստ տեքստի, մադամուզել Լ'Էսպինասը հանդես է գալիս անմիջական հետաքրքրասիրությունը և հաճույքով ներքաշվում մտքի ոլորտը: Ներկայացման մեջ նա ակամա է հայտնվում այդտեղ: Սա դերասանական նուրբ վճիռ է: Հայտնի է, որ մադամուզել Լ'Էսպինասը այն սալոնի տիրուհին էր, ուր հանդիպում էին Դիդրոն և Դ'Ալամբերը: Հայտնի է, որ նա ակամա մասնակից է դարձել իմաստասիրական զրույցներին և հետագայում խնդրել է Դիդրոյին ոչնչացնել իրենց զրույցների գրառումները: Դիդրոն որպես թե ոչնչացրել է: Ներկայացումից ես այն տպավորությունն եմ ստանում (գուցե դա սուբյեկտիվ է), թե այս փաստը դարձել է բեմական վարքագծի մոտիվ բեմադրողի ու դերասանուհու համար: Դիդրոյի տեքստում Լ'Էսպինասը հարցասեր է և ակտիվ, այստեղ՝ ոչ: Ըստ իս, սա ավելի հետաքրքիր վիճակ է խաղային-հոգեբանական առումով:

Ներկայացման գործողություն հոսանքում կա նաև չորրորդ գիծը, որ կարծես հավասարակշռում է մտքերի ընթացքը առողջ բանականության հիմքի վրա: Դա բժիշկ Բորդյոն է՝ դերասան Գաբրիել Մոնեի կատարմամբ: Նրա համար կյանքը տարրական մասնիկների

շարժում է, մասի և ամբողջի ֆիզիոլոգիական հարաբերությունը: Բժիշկը ոչ մի տարակուսանք չունի, չունի ոչ մի անհանգստացնող միտք և նման է կշեռքի նժարին, որի աջ ու ձախ թեքումից չի փոխվում գործիքի էությունը:

Այսպիսով, ստեղծվել է նոր ու յուրահատուկ դրամատիկական մոդել, իրականություն մի տրամաբանություն, որը նորություն է թատրոնում: Կյանքի այս պայմանաձևը կարծես ծանոթ է գրականությունից, մշտապես մեր կողքին է ու մեզ հետ, բայց նրա դրամատիկական-թատերական լիցքը կամ պոտենցիալը չէինք նկատել մինչև այժմ: Փիլիսոփայական տրամախոսությունը անսպասելիորեն վերածվում է դրամայի, դառնում յուրահատուկ թատերական ունիվերսում: Սա դրամատիկական բոլորովին նոր ձևի հայտնագործում է: Մարդը մտածելով գոյություն ունի և չի կարող անտարբեր լինել իր գոյաբանություն (օնտոլոգիա) գիտակցություն հանդեպ: Սա այն միտքն է, որ չկա Դիդրոյի տեքստում, ներկայացման մեջ է հասունանում կամ ակամա ծնվում է հանդիսատեսի գլխում: Եվ ահա, այդ մտքի հասունացման հետ լույսը սկսեց բացվել: Ջերմոցի պատուհանները դարձան բաց թանաքագույն, ապա կաթնագույն, և առավոտյան լույսը ողողեց դերակատարներին ու հանդիսատեսին: Պատրանքն այնքան իրական էր, որ մի պահ նայեցի ժամացույցին: Ժամը տասնմեկն անց էր երեսուն րոպե, Երևանի ժամանակով՝ երկուսն անց երեսուն րոպե: Լույսը բացվելուն դեռ շատ ժամանակ կար: Սա ուրիշ լույս էր՝ թելադրված ներկայացման սիմվոլիկայով: Լույսը թափանցում էր աջ ու ձախ պատուհաններից միաժամանակ և հավասար: Արևը չի կարող երկու կողմից ծագել: Այս լույսը մարդկային մտքի արթնացումն էր խորհրդանշում:

Ներկայացման վերջում դարձյալ հանդիպեցինք բեմադրող ժակ Նիշին: Այդ համեստ արտաքինով, իր

պարզ խոսելակերպով ու կեցվածքով ոչինչ թատերային չհուշող երիտասարդը աչքիս մեծացել, դարձել էր իմաստուն և ամենակարող: Ես նրան ասացի այն, ինչ մտածել ու մտածում էի իր բեմադրություն մասին: Նա լսեց ուշադիր, հանգիստ: Մեր թարգմանչուհին՝ մադամուսկել Մարտինեն հիանալի թարգմանում էր, և զրույցը ժակ Նիշիի հետ շատ հեշտ էր:

— Այս ներկայացման ընթացքում, — ասացի ես, — հիշում էի Ռաֆայելի «Աթենական դպրոցը»: Պատոնը ցույց է տալիս երկիրը, Արիստոտելը՝ հողը: Չե՞ք մտածել այդ մասին:

— Չեմ մտածել, — ասաց ժակ Նիշին:

— Իսկ չե՞ք մտածել, — շարունակեցի ես, — բեմադրել Պատոնի դիալոգները: Սովրատն այնտեղ հետաքրքիր է որպես գեղարվեստական կերպար, դրամատիկական դեմք: «Ապոլոգիան», «Կրիտոնը», «Ֆեդոնը» միասին առնված կազմում են մի ամբողջական ողբերգություն:

— Արժե թերևս մտածել այդ մասին, — պատասխանեց ժակ Նիշին:

Մեր զրույցին միացավ Դիդրոյի դերակատար Մարկ Բերմանը: Ես գրեթե նույնն ասացի նրան և ընդգծեցի, որ ամենից ավելի տպավորված եմ էմանուելա Գրանտեի խաղից: Բերմանը նույնպես երիտասարդ է, շատ նման իր ներկայացրած կերպարին: Այնտեղ նա իմաստուն էր, այստեղ առույգ, ժպտադեմ, լավատես և, ինչպես բոլոր ֆրանսիացի դերասանները, համեստ ու անհավակնոտ: Նա նույնիսկ փորձեց պաշտպանվել իմ գովեստից.

— Դուք շուայլ քննադատ եք, — ասաց նա ամոթխած ժպիտով:

— Երևանում իմ մասին հակառակ կարծիքը կա, — պատասխանեցի ես և ջանացի բերել ամենահամոզիչ փաստարկը: — Հիմա ժամը տասներկուսին մոտ է, Երևանի ժամանակով՝ կեսգիշերն անց: Երբ այստեղ էինք գալիս, աչքերս փակվում էին: Ինձ համար ծանր

է այս ժամին արթուն լինելը: Բայց ձեր ներկայացումը առաջին իսկ պահից միտքս այնպես պայծառացրեց, ես այնպիսի առույգություն զգացի, ինչպես երբեք չէի զգացել թատրոնում: Նկատի ունեցեք, որ ես Ֆրանսերեն չեմ հասկանում և մտքի ընթացքին չեմ հետևել: Բայց ես լսում էի ու ներքուստ հրճվում: Ինչո՞վ բացատրել իմ ուշադրությունը:

Երկուսն էլ ծիծաղեցին: Իմ բերած փաստարկն անառարկելի էր: Խոսքի շարունակություն մեջ ժակ Նիշեն ավելացրեց.

– Խնդրում եմ ինձ ավելի ճիշտ հասկանալ, չհակադրել թատերական ավանդությունը: Ես ավանգարդիստ չեմ ոչ մի չափով: Ես ժան Վիլարի դպրոցի հետևորդն եմ: Ինձ համար գոյություն ունի հեղինակային տեքստ և դերասան: Այս է իմ հասկացած թատրոնը: Դեկորն ավելորդ եմ համարում: Դուք դեկորի կարիք զգացի՞ք: Ձեզ չհամոզե՞ց լուսաբացը...

Ճանապարհը տանում էր մեծ քաղաքի կենտրոն, դեպի դունագեղ լույսերի ծովը: Իսկ լուսաբացին մնում էր դեռ մի քանի ժամ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Քննադատություն

ՄԵԼՈՂՐԱՄԱՆ ՄԻՍՏԵՐԻԱՅԻ ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԻՆ
Տպագրվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրում. 1988, թիվ 1:

ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՐԺԵՔ Է
Տպագրվել է «Երեկոյան Երևան» թերթում. 1982 թ., հունիսի 7:

ԻՆՉ Է ՆՇԱՆԱԿՈՒՄ ԱՅՍ ԿՈՄԵԴԻԱՆ
Գրվել է 1987 թ. հունիսին: Ձի ընդունվել «Սովետական արվեստ» ամսագրում և «Սովետական Հայաստան» թերթում: Տպագրվում է առաջին անգամ:

ԱՆԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅԱՆ ՊՏՈՒՂՆԵՐԸ ԿԱՄ ՄԵՐՕՐՅԱ ՈՂՔԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ
Տպագրվել է «Սովետական Հայաստան» թերթում. 1988 թ., հուլիսի 19:

ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՀԵԳՆԱՆՔԸ ԹԱՏՐՈՆԻ ԼԵԶՎՈՎ
Տպագրվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրում, «Սոցիալական հեղանքը թատրոնի լեզվով» վերտառությունում. 1983 թ., թիվ 4:

ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Տպագրվել է «Սովետական Հայաստան» թերթում «Բարոյական բախում» վերտառությամբ. 1988 թ., մայիսի 7:

ԲԵՄԱԴՐՈՂԸ ԹԱՔՆՎԱԾ ԴԵՐԱՍԱՆ Է

Տպագրվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրում. 1989 թ., թիվ 8:

ՈՐՏԵՂ Է ՄՈՌԱՑՈՒԹՅԱՆ ԳԵՏԸ

Տպագրվել է «Սովետական Հայաստան» թերթում. 1990 թ., օգոստոսի 26:

ՈՃԱՎՈՐՎԱԾ ԳՐՈՏԵՍԿ

Տպագրվել է «Բեմ» հանդեսում. 1990 թ., հուլիս-օգոստոս:

ԻՆՉՈՒ ԷՐ ՏԵՈՒՐ ՊԱՐՈՆՅԱՆԸ

Տպագրվել է «Գարուն» ամսագրում. 1988 թ., թիվ 9:

ՍԱԼՈՆԱՅԻՆ ԱՂՄՈՒԿ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋ

Տպագրվել է «Մոնետիկ» շաբաթաթերթում. 1990 թ., հոկտեմբերի 6:

ՈՍԿԵ ԹՌԶՈՒՆԸ ԹԱՌԵԼ Է ԿՈՅՈՒՂՈՒ ԽՈՂՈՎԱԿԻՆ

Տպագրվել է «Երկիր» օրաթերթում. 1992 թ., հունիսի 3: Խմբագրությունը, խոստովելով մերժողական կարծիքի պատասխանատվությունից, հոգվածը տվել է գրախոսություն Պ. Զեյթունցյանին և վերջինիս ընդդիմաճառը հրատարակել նույն էջում՝ «Զգուշ, ազատություն է» վերնագրով: Հեղինակիս պատասխանը հրատարակվել է նույն թերթի հունիսի 20-ի համարում (տե՛ս այս գրքի 249-254 էջերը):

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆ, ԹԵ՞ ԱՊՐԱՆՔԱՅԻՆ ՏԵՍՔ

Տպագրվել է «Արար» ամսաթերթում. 1995 թ., թիվ 7:

ՔԱՂՔԵՆԻԱԿԱՆ ՄԻՍՏԵՐԻԱ ԳԵՐԵԶՄԱՆՈՅԱՅԻՆ ԵՂԱՆԱԿՈՎ

Տպագրվել է «Առավոտ» օրաթերթում. 1997 թ., սեպտեմբերի 24:

Դիմանկարներ

ՀՐԱԶՅԱ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆԻ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԽԱՌՆՎԱԾՔԸ

Վերծանված է 1995 թ. նոյեմբերի 12-ին Երևանի Գրականության և արվեստի թանգարանում դերասանի հարյուրամյակին նվիրված ցերեկույթում ունեցած բանավոր ելույթի ձայնագրությունից: Տպագրվել է «Ազգ» օրաթերթում. 1995 թ., դեկտեմբերի 2:

ԲՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԴԵՐԱՍԱՆԸ. ՎԱՂԻՆԱԿ ՄԱՐԳՈՒՆԻ

Տպագրվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրում. 1986 թ., 6:

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ՄՀԵՐ ՄԿՐՏՉՅԱՆԸ

Տպագրվել է «Երկիր» օրաթերթում. 1992 թ., հունիսի 17: Երկրորդ տպագրությունը՝ «Ժողովրդական արտիստը» հոշերի գրքում (Երևան, 2003, էջ 32-34):

Շարունակությունը ձայնագրվել է փողոցում, արտիստի մահվան օրը, և տպագրվել «Երկիր» օրաթերթում. 1993 թ., դեկտեմբերի 30:

ՊԱՆՏՈՄԻՄԻ ԴԵՐԱՍԱՆՈՒՀԻՆ. ՌՈՒԶԱՆ ՀԱԿՈՐՅԱՆ

Գրվել է որպես լրագրային հոդված և չի հանձնվել հրատարակման: Համառոտ տարբերակն օգտագործվել է հեղինակիս «Դերասանի արվեստի բնույթը» տեսական աշխատությունում (Երևան, 2002 թ., էջ 279-282):

ՎԱՐԴԱՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

Տպագրվել է հայ-ֆրանսիական "Armion" հանդեսում. 2001 թ., 2:

ԱՆՅՄԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ԱՐՏԻՍՏԸ. ՄԻՔԱՅԵԼ ՊՈՂՈՍՅԱՆ
Տպագրվել է «Գարուն» ամսագրում. 2002 թ., 1:

Հրապարակախոսություն և բանավեճ

ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՎԱՃԱՌԱՇԱՀՈՒԹՅՈՒՆԸ
Տպագրվել է «Արար» ամսաթերթում. 1998 թ., 1:

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ RES NULLIUS

Համառոտ տարբերակը (11 էջ) կարդացվել է ՀՀ ԳԱԱ
Հումանիտար գիտությունների բաժանմունքի նիստում, 1996
թ. Հոկտեմբերին: Շարադրանքն ընդարձակվել է Համաձայն
գիկտոֆոնային ձայնագրության, որի հիման վրա էլ տեքստ
են ներմուծվել ակադ. էդ. Ջրբաշյանի ռեպլիկներն ու հարցը:

¹ Դաւիթ Անյաղթ, Երկասիրութիւնք իմաստասիրականք,
Երևան, 1980, էջ 30:

² Р. Анхейм, Искусство и визуальное восприятие, М., 1974, էջ
19:

³ Н. Гартман, Эстетика, М., 1958, էջ 170:

⁴ Խ. Թեոլոլյան, Սփյուռքի մեջ (ժող.), Փարիզ, 1980, էջ
255:

⁵ А. Веселовский, Собр. соч., том I, СПб., 1918, էջ 30:

⁶ И. Кант, էջ 318, 322, 327, 329, 350:

⁷ Նոր բառերը հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, էջ
273:

⁸ В. Виноградов, О теории художественной речи, М., 1974, էջ
28:

⁹ Տե՛ս А. Моль, Искусство и ЭВМ, М., 1975 с. 15–94:

¹⁰ К. Юнг, Искусство и психоанализ, М., 1996, էջ 10:

¹¹ Տե՛ս Г. Зиммель, Избранное, том 2, М., 1996 с. 294:

¹² Տե՛ս Г. Шпет, Театр как искусство, “Мастерство
театра”, М., 1922 № 1:

¹³ С. Юрский, Кто держит паузу, М., 1989 с. 284–288.

¹⁴ Խ. Թեոլոլյան, նշվ. աշխ., էջ 257:

¹⁵ Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Հայ հին դրաման և նրա պայ-
մանաձևերը, Երևան, 1990, էջ 146–160:

¹⁶ Խ. Թեոլոլյան, նշվ. աշխ., էջ 258:

ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ԱԶԳԸ

Տպագրվել է «Ար» շաբաթաթերթում. 1993 թ., մայիսի 4:

ԿԱՌՈՒՅՑԻ ԿԱՌՈՒՅՑԸ

Տպագրվել է «Արար» ամսաթերթում. 1996 թ., 2:

ԶԳՈՒՇԱՅԵՔ ՔԱՂՔԵՆՈՒՑ

Տպագրվել է «Երկիր» օրաթերթում (1992 թ., հունիսի 20),
որպես պատասխան Պ. Զեյթունցյանի «Զգույշ, ազատություն
է» իբր անհասցե հակաճառության, որից մի քանի հատված
անհրաժեշտ եմ համարում վկայաբերել:

«Հիմա մոդայիկ է դարձել վաստակաշատ մարդկանց
գանակոծումը, մամուլի կարճամիտ ու անհեռատես արշա-
վանքը նրանց դեմ <...> Կարծես հանրահայտ արվեստագետի,
գիտնականի կամ առհասարակ մտավորականի դեմ վարկա-
բեկիչ հոդված գրելով, ինքդ էլ գոնե մի փոքր բարձրանում
ես նրա աստիճանին: <...> ինչո՞ւ եք մոռանում, ո՞վ է ձեզ
իրավունք տվել մոռանալու, թե ով է ձեր առաջ: Խոշոր մի
անհատականություն (Խորեն Աբրահամյանը – չ.չ.), մեր ար-
վեստի հպարտություններից մեկը <...> մայիս ամսին (մեկ
տարի առաջ – չ.չ.) թատրոնը, հակառակի պես, «անժամա-
նակ» հաջողություն ունեցավ ցուցադրելով Իբսենի «Դոկտոր
Ստոկմանը»: Հոյակապ մի ներկայացում, նորովի ընթերցված,
նորովի բեմադրված և մանավանդ գլխավոր դերակատարի՝
Խորեն Աբրահամյանի փայլուն դերակատարմամբ: Ես դարձ-
յալ առիթ եմ ունեցել գրելու, որ անգլիական «Գարդիան»
թերթը ոչ «Պրավդա» է, ոչ էլ «Ռաբոչայա տրիբունա», աշ-
խարհի ամենահեղինակավոր թերթերից մեկն է: Եվ աշխարհի
այդ ամենահեղինակավոր թերթերից մեկը ոչ թե սովորական
գովեստով արտահայտվեց Իբսենի հայրենիք՝ Նորվեգիա հյու-
րախաղերի մեկնած սուևդուկյանցիների այս նոր ներկայաց-
ման առթիվ, այլ գերադրական աստիճանի հասնող բուռն

հիացումով: Իսկ մեր հայրենական մամուլը, նախքան «Գարդիանի» հոդվածի արտատպումը հայերեն (, ընդգծումն իմն է – Հ.Հ.) անպարկեշտ ծաղրանքով անվստահություն արտահայտեց հայ թատրոնի ցնցող հաջողության մասին: <...> որևէ ուրիշ ժողովուրդ իրեն երբևիցե թույլ կտա՞ր նման անպատկառ վերաբերմունք իր իսկ հաջողության հանդեպ: <...> Ցավում եմ, շատ եմ ցավում, որ այսօր տվյալ հարցում ես անգլիացիներին կողմն եմ և ոչ թե իմ հայրենակիցներին» («Երկիր», 1992, 3 հունիսի):

Ակնհայտ իրողությունն այն է, որ իմ «անպարկեշտ» ու «անպատկառ վերաբերմունքը» հրապարակ է եկել օրաթերթի նույն համարում և նույն էջում՝ ընդդիմախոսիս ելույթի հետ միասին, այն է՝ ոչ «նախքան «Գարդիանի» հոդվածի արտատպումը», ինչպես ցանկացել է տեսնել ընդդիմախոսս, այլ զբանից հետո: Մարդը ծանոթացել է խմբագրություն հանձնված հոդվածին ու մոռացել, որ շաբաթն ուրբաթից հետո է:

ՈՎ Է ՓԱԿԵԼ ԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆԸ

Տպագրվել է «Ազգ» օրաթերթում. 1996 թ. փետրվարի 14:

Ի ՊԱՏԱՍԽԱՆ ՄԻ ԽՐԱՏԱԿԱՆ ԳՐՈՒԹՅԱՆ

Տպագրվել է «Լրագիր-օր» օրաթերթում (1996 թ., մայիսի 2) ի պատասխան Լևոն Հախվերդյանի «Չի կարելի, ոչ մի դեպքում չի կարելի» հոդվածի («Ազգ», 1996 թ., ապրիլի 4): Ընդդիմախոսս մի թեթև համաձայն է ինձ հետ. «Մի բանում Հ. Հովհաննիսյանը միանգամայն իրավացի է. թատրոնի անկումը միանգամից չէ, որ կատարվեց. քայքայման ու անկման նախանշանները երևում էին շատ տարիներ առաջ: Եվ դրանք պարզ նկատվել ու նշվել են ոչ միայն հիմա, այլ հենց նույն այդ տարիներին»: Իսկ բուն անկումը Լ. Հախվերդյանը բացատրում է խորեն Աբրահամյանի «անհանդուրժող, արվեստակիցներին հեռու վանող, եսապաշտ ու եսակենտրոն բնավորություն» և եզրակացնում. «Խորեն Աբրահամյանը չէր կարող երազել ավելի անձնագոհ մի դատապաշտպան, քան թատերագետ Հ. Հովհաննիսյանն է»: Խնդիրը տեղափոխելով անձնական պայքարի ասպարեզ, Հախվերդյանը ջանում է

պարզել իմ մեկնահիմքը և հարց է տալիս. «Ի՞նչն է պատճառը... գեղագիտական կուրուլթյո՞ւնը, պարզ չկամուլթյո՞ւնը (° – Հ.Հ.), ժամանակակից թատրոնի թյուր ըմբռնո՞ւմը, թե՞ մի ուրիշ բան (պատճառն անհնար է գտնել)»: Հարց է տալիս և շրջանցելով իմ հրապարակված պատասխանը, վերահրատարակում է իր հոդվածը Բեյրութում («Մենք և մեր ժամանակը», 1996, էջ 120–125), այնուհետև՝ նույնությամբ երրորդ անգամ («Մենք և մեր դժվար օրերը», Երևան, 2000, էջ 117–124):

2050 – ԿԵՂԾ ՀՈՐԵԼՅԱՆ ԵՎ ՇԻՆԾՈՒ ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

Տպագրվել է «Հայաստանի Հանրապետություն» պաշտոնաթերթում. 1998 թ., հունվարի 21:

Հուշագրական ակնարկներ

ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՐԴԸ. ՎԱՐԴԱՆ ԱՃԵՄՅԱՆ

Տպագրվել է «Հայություն» ամսաթերթում (1996 թ., օգոստոս, սեպտեմբեր. 5–6), այնուհետև՝ Լ. Հախվերդյանի կազմած «Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում» գրքում (Երևան, 1997 թ., էջ 235–265) խմբագրական քննադատական միջամտություններով: Աֆեկտիվ գործողությունների մասին իմ տեսակետը, նոր տողից չբերվելով, վերագրվել է Աճեմյանին (էջ 243), իսկ «Մառերը կանգնած են մահանում» պիեսի գործող անձ Մաուրիսիո անունը հղումվելով (Մաուրիսիոյի) ընդունվել է որպես պիեսի հեղինակի անուն (էջ 254): Խմբագիրը, ոմն Ս. Հայրապետյան՝ թատրոնից ու թատերագիտությունից հեռու մարդ, անուշադիր է թողել հեղինակիս ուղղումները:

ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ԴՊՐՈՑԸ

Համառոտ տարբերակը գետեղված է հեղինակիս «Թատրոն. հին և նոր արժեքներ» գրքում (Երևան, 1986, էջ 162–184): Վերահրատարակվում է որոշ հավելումներով:

Ինքնին է ՍԿՍՎՈՒՄ ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ. «ՓՈՔՐ» ԴԵՐ
Շարունակությունն է նախորդ ակնարկի: Առանձին չի
տպագրվել: Օգտագործվել է հեղինակիս «Դերասանի արվեստի
բնույթը» աշխատությունում (էջ 147-150):

ԿՐԿԵՍԸ ԴՐԱՄԱ Է, ԻՐԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱ
Վերծանված է դիկտոֆոնային ձայնագրությունից: Առան-
ձին չի տպագրվել: Օգտագործվել է «Դերասանի արվեստի
բնույթը» աշխատությունում (էջ 121-125, 132-134):

«ՄԽԵԴՐԻՈՆԻ»
Տպագրվել է «Ար» շաբաթաթերթում «Ճերմակ ձիավորի
առասպելը կամ զրույց գողական թեմաներով» վերնագրով.
1993 թ., հուլիսի 6: Վերահրատարակվում է կրճատումներով:

Փարիզյան էջեր

ՄՈՒՏՔ ԵՎ «ԿՈՄԵԴԻ ՅՐԱՆՍԵՉ»
Տպագրվել է «Գարուն» ամսագրում «Փարիզյան էսքիզ-
ներ» վերնագրով. 1988 թ., 5, էջ 65-71:

«ԼԻՈՆԻ ՍՈՒՐՀԱՆԴԱԿԻ ԳՈՐԾԸ»
Տպագրվել է «Գարուն» ամսագրում «Փարիզյան էսքիզ-
ներ» վերնագրով. 1988 թ., 5, էջ 65-71:

«ՎԵՆԵՏԻԿԻ ՎԱՃԱՌԱԿԱՆԸ» ԼԱՏԻՆԱԿԱՆ ԹԱՂԱՄԱՍՈՒՄ
Գրվել է 1987 թ., ներկայացվել «Սովետական արվեստ»
ամսագրի խմբագրությունն և մերժվել բանավոր պատճառա-
բանությունով: «չի համապատասխանում մեր գաղափարախո-
սությունը»: «Հողվածը, թե՞ ներկայացումը», - հարցրել եմ:
«Ներկայացումը և քո չեզոքությունը», - պատասխանել է
պատասխանատու քարտուղարը: Վեց տարի անց՝ 1993-ին
տպագրվել է «Արար» ամսաթերթում (թիվ 2-3):

ԱՎԱՆԳԱՐԴԻՍԸ
Մոցատեորի գրառում է (1987 թ., դեկտեմբերի 2): Տպա-
գրվում է առաջին անգամ:

ԱՐԵՎԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆ
Մոցատեորի գրառում (1987 թ., դեկտեմբերի 23): Տպա-
գրվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրում. 1988 թ., 8:

ԻՄԱՍՏԱՍԻՐԱԿԱՆ ԶՐՈՒՅՑ ԿԵՍԳԻՇԵՐԻՆ
Տպագրվել է «Գարուն» ամսագրում. 1989 թ., 2:

ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐ 109

Հրաչյա Ներսիսյանի դերասանական խառնվածքը 111
Բնավորությունների թատրոնի դերասանը.
Վաղինակ Մարգուերի 117

Ողբերգա-կատակերգական Մհեր Մկրտչյանը 127
Պանտոմիմի դերասանուհին. Ռուզան Հակոբյան 133
Վարդան Պետրոսյանի թատրոնը 139
Անցման շրջանի արտիստը. Միքայել Պողոսյան 148

ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ 5

ՔՆՆԱ ԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ 7

Մելոդրաման միստերիայի սահմանադիրն 9
Ճշմարտությունը արժեք է 18
Ի՞նչ է նշանակում այս կոմեդիան 24
Անաստվածության պտուղները կամ
մերօրյա ողբերգություն 29
Քաղաքական հեղնանքը թատրոնի լեզվով 36
Քաղաքական դրաման պատանեկան թատրոնում 45
Բեմադրողը թաքնված դերասան է 51
Որտե՞ղ է մոռացություն գետը 59
Ոճավորված գրոտեսկ 68
Ինչու էր տխուր Պարոնյանը 73
Սալոնային աղմուկ Պարոնյանի
կատակերգություն շուրջ 81
Ոսկե թռչունը թառել է կոյուղու խողովակին 88
Գեղարվեստական ճշմարտություն, թե՞
ապրանքային տեսք 94
Քաղբենիական միստերիա գերեզմանոցային
եղանակով 103

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԲԱՆԱՎԵՃ 171

Արվեստը և վաճառաշահությունը 173
Արվեստագիտությունը՝ res nullius 181
Թատրոնը և ազգը 201
Կառույցի կառույցը 214
Զգուշացեք քաղքենուց 222
2050 – կեղծ հորելյան և շինծու
Հայրենասիրություն 228
Ով է փակել ազգային թատրոնը 236
Ի պատասխան մի խրատական գրություն 244

ՀՈՒՇԱԳՐԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ 251

Թատրոնի մարդը. Վարդան Աճեմյան 253
Արմեն Գուլակյանի դպրոցը 302
Ինչից է սկսվում դերասանի արվեստը.
«փոքր» դեր 336
Կրկեսը ամենաիրական դրաման է 351
«Մխեղրիոնի» 363

ՓԱՐԻԶՅԱՆ ԷՋԵՐ 373

Մուտք 375
«Կոմեդի Փրանսեզ» 379
«Լիոնի սուրհանդակի գործը» 390

«Վենետիկի վաճառականը» լատինական
 Թաղամասում 394
 Ավանդարդիստը 406
 Արևային Թատրոն 416
 Իմաստասիրական զրույց կեսգիշերին 423

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ 435

Հովհաննիսյան Հ.

Հ 854 Թատրոն և թատերախոսություն
 – Եր.: Սարգիս Խաչենց, 2004 – 447 էջ

Ժողովածուն ընդգրկում է հեղինակի հիմնականում վերջին մեկուկես տասնամյակում հրատարակած հոդվածները, նաև որոշ անտիպ նյութեր, հուշագրական ակնարկներ՝ ընդհանուր թեմատիկ հարցադրումով. ինչ է թատրոնը որպես անձի հրատարակային ներկայության արվեստ, հասարակական գիտակցության դրսևորում, մտածողություն և խաղ: Ծոշափվում են բեմական արվեստի տարբեր ոլորտներ՝ դրամա, էստրադա, կրկես, ստուդիական փորձ և այլն: Այս գիրքը յուրահատուկ ամփոփումն է հեղինակի թատերական գեղագիտության:

Հ $\frac{4907000000}{849(01) - 2004}$ 2004

ԳՄԴ 85. 33

Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն ՍՊԸ

375010, Երևան, Արամի փ. 1, Ազգային պատկերասրահ
 հեռ./ֆաքս. (374 1) 56-36-61, e-mail: skhach@nga.sci.am

Համակարգչային շարվածք՝ *Սամվել Խաչատրյան*
 Համակարգչային էջադրում՝ *Անժելա Մանուկյան*

Սարգիս Խաչենց հրատարակչության տպարան

375010, Երևան, Արամի փ. 1, Ազգային պատկերասրահ
 Հեռ. 58-27-03

Տպարանի վարիչ՝ *Արթուր Բաբայան*
 Տպագրիչ՝ *Սերգեյ Շուշանյան*
 Կազմարարներ՝ *Լուսիկ Բալասանյան,*
Լիդա Ցականյան, Վարդուհի Ավետիսյան
Սոնյա Վարդանյան