

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

Հ Ա Ն Դ Ե Ս

(Գիսական հոդվածների ժողովածու)

9

ԵՐԵՎԱՆ - 2009

ՀՏԴ 001
ԳՄԴ 72
Հ 311

Լրատվական գործունեությունն իրականացնում է
«Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ»
պետական ոչ առևտրային կազմակերպությունը

Հասցեն՝ Երևան, Ամիրյան 26
Գրանցման վկայական՝ N03 Ա 059755, տրված 02.04.2003 թ.

Ժողովածուն տպագրվում է Երևանի թատրոնի և կինոյի
պետական ինստիտուտի գիտական խորհրդի երաշխավորությամբ

Գլխավոր խմբագիր՝ **Լաուրա Մուրադյան** - բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԿՈԼԵԳԻԱ

Սոս Սարգսյան - ԵԹԿՊԻ խորհրդի նախագահ, պրոֆեսոր, ԽՍՀՄ ժող. դերասան
Հրայր Գասպարյան - ԵԹԿՊԻ ռեկտոր, պրոֆեսոր
Աննա Երզնկյան - ԵԹԿՊԻ ուս. գիտ. գծով պրոռեկտոր, պրոֆեսոր
Սուրեն Հասմիկյան - արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
Նարինե Սարգսյան - արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
Գրիգոր Օրդոյան - արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
Արմեն Մելիքսեթյան - պրոֆեսոր

Թողարկման պատասխանատու՝ **Լաուրա Մուրադյան**

ՀԱՆԴԵՍ

Հ 311 Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., «Վան Արյան», 2009, 196 էջ

Գիտական հոդվածների մատենաշարի 9-րդ գիրքը շարունակում է ներկայացնել բու-
հի դասախոսների գիտամեթոդական աշխատանքները: Ժողովածուում ընդգրկված են
նաև երիտասարդ մասնագետների հետազոտական առաջին փորձերը: Ժողովածուն
հասցեագրվում է մասնագետներին, ուսանողներին, ինչպես նաև ընթերցողների լայն
շրջաններին:

ISBN 978-9939-812-40-3

ԳՄԴ 72

© Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ, 2009 թ.

ՆԱՐԻՆԵ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

**ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԲԱՐԵՓՈԽՈՒՄՆԵՐԻ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑԸ.
1886/1887 ԹԱՏԵՐԱՇՐՋԱՆԻ
ԵՐԵՎԱՆՑԱՆ ՊՐԵՄԻԵՐԱՆԵՐԸ**

1986/1987 թատերաշրջանը խորհրդային թատրոններում նշանավորվեց երկրում ընթացող հեղափոխական իրադարձությունների արձագանքներով: Վերակառուցում, դեմոկրատացում, հրապարակայնություն բառերը կենտրոնախնդիր նշանակություն են ստանում Խորհրդային երկրի ու նրա մարդկանց համար: Ժողովրդի քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական, մշակութային կյանքը ներկայանում է նոր բարեփոխումներով:

Առկա էր հավատը ծավալվող մեծ վերափոխումների համդեպ. կենտրոնական հեռուստատեսությամբ և մամուլով կարելի էր լսել կամ ընթերցել անվախ, սուր, համարձակ, ժամանակի հրամայականով հնչող ճշմարտություններ: Խոսքը արժեվորվում է գործով, իսկ գործել նշանակում է ստեղծել, ստեղծագործել...

Թատրոնը ոչ միայն գեղարվեստ է, այլ նաև հրապարակախոսություն է, գաղափարախոսություն, աշխարհայացք, դիրքորոշում: Արդիական խնդիրներ շոշափող լավագույն մի ներկայացում իր լիցքերով խթանում է կյանքում ոգեկոչվող ճշմարտությունների հաստատմանը և ամրապնդմանը: Գորբաչովյան «վերակառուցումը» ծնունդ տվեց ռեֆորմների նաև թատերական արվեստի բնագավառում: Թատերական ռեֆորմը չնայած առաջին հայացքից միտված էր կատարելագործելու թատերական գործի տնտեսակազմակերպչական համակարգը, սակայն բուն նպատակը՝ բարեփոխումներն էին գեղարվեստի ասպարեզում: 1986թ. դեկտեմբերին Մոսկվայում տեղի ունեցավ միութենական թատերական ընկերությունների համահավաքը, որտեղ ստեղծվեց Համամիութենական թատերական գործիչների միությունը: Նորընծա ՀԹԳՄ-ն վերանայեց թատրոնների ստեղծագործական ազատության հիմնական չափանիշներն ու սահմանները՝ հոգուտ թատրոնների անկախության: Այդ ծրագրային շրջանակներում խրախուսվեց փորձարարությունը՝ 2 տարի ժամկետով, որին մասնակցելու իրավունք ստացավ նաև Գ.Սունդուկյանի անվ. պետական ակադեմիական թատրոնը:

«Էքսպերիմենտը», որը կյանքի կոչվեց 1987թ. հունվարից, սունդուկյանցիների համար ապահովեց խաղացանկային ազատություն, ստեղծագործական հարցերի դեմոկրատական վճիռներ, պլանային-տնտեսական որոշակի ինքնուրույնություն: Այդ փորձաքննության պատասխանատուն անվանի բեմադրիչ Հր.Ղափլանյանն էր: 1986/1987 թատերաշրջանը Երևանի առաջատար թատրոններում նշանավորվեց նաև գլխավոր ռեժիսորների նոր հաստատումներով /Հր. Ղափլանյանը՝ Գ. Սունդուկյանի անվան պետական դրամատիկական թատրոնում, Ա.Խանդիկյանը՝ Դրամատիկական թատրոնում, Ե.Ղազանչյանը՝ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում/: Ղափլանյանը Գ.Սունդուկյանի անվան դրամատիկական թատրոնում էքսպերիմենտալ աշխատանքներին ձեռնամուխ եղավ՝ որպես նորընծա ղեկավար, վերստեղծելու, վերակառուցելու նորովի եռանդով: Եռանդը՝ եռանդ, սակայն հարկ է նշել, որ թատրոնում իրավիճակը ավելի քան անմխիթար էր ու անհուսալի: Սունդուկյանցիները կորցրել էին իրենց հանդիսատեսին, խաղացանկում բացակայում էին լավագույն ներկայացումները, թատերախումբը գերաձել էր մինչև 80 հոգի, երիտասարդ դերասանները 8-9-ն էին: Ինչպե՞ս վարվել, ինչի՞ց սկսել՝ կազմակերպական, թե՛ գեղարվեստական ռեֆորմներից: Ի պատիվ Ղափլանյանի՝ պետք է ասել, որ բեմադրիչն ընտրեց լավագույն տարբերակը՝ խնդիրներին մոտենալով

համալիր ընդգրկումով, արդյունքում տնտեսակազմակերպչական բարեփոխումներն ընթանում էին կյանքի կոչվող որոշակի ներկայացումներով: Ղափլանյանի ստեղծագործական ջանքերն ուղղված էին թատերական գործընթացի խնդիրները համալիր ծրագրով հաղթահարելուն:

1986/1987 թատերաշրջանում սունդուկյանցիները բեմադրեցին Հ.Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները», Գ.Սունդուկյանի «Խաթաբալան» /բեմադրիչ Հր.Ղափլանյան/ և Ժ. Անանյանի «Իրարանցումը» /բեմադրիչ Ն.Ծատուրյան/: Ինչպես գիտենք, «Մեծապատիվը» և «Խաթաբալան» բարքերի ու բնավորությունների կատակերգական ստեղծագործություններ են դրամատիկական ենթաշերտով: ՈՒրեմն կարելի էր ենթադրել, որ բեմից հնչելու է երգիծանք՝ դրամատիկական իմաստավորմամբ: Սակայն այն, ինչ առաջարկեց բեմադրիչը՝ անխնա երգիծել բոլոր գործող անձանց առանց խտրականության, իմաստային կողմերով ավելի շատ կորցնում էր, քան շահում: Անտեսելով պարոնյանական նյութի խորությունն ու իմաստությունը՝ մի տեսակ անջրպետ էր առաջանում թատրոն-հանդիսատես առնչություններում: Ժամանակի համատեքստում «մեծապատիվներն» արժանի էին նաև փոքր-ինչ կարեկցանքի, ինչն առիթ կծառայեր հիշեցնելու սոցիալական անարդարության ու նրան ծնունդ տվող արմատների մասին: Մինչդեռ բեմից ներկայացվում էր թեթև զավեշտախաղ, երգիծվում էին մարդկային տարբեր արատներ միայն: Բեմադրիչը կարևորել էր շքեղ հանդիսամեքայությունը, թատերայնության լիաուժ ներկայությունը: Ներկայացման ձևը աչք էր շոյում, սակայն զաղափարը մակերեսային դրսևորում էր ստանում: Ղափլանյանը մոնումենտալ հանդիսամեքային տեսարանների վարպետ կառուցող էր: Այս ներկայացումն էլ աչքի էր ընկնում պատկերային գեղեցկությամբ, արտահայտչականությամբ: Ներկայացումն ուներ սրընթաց ռիթմ, դերասանական անսամբլը /բացառությամբ պարող աղջիկների խմբի/ պատշաճ մակարդակի վրա էր: «Մեծապատիվ մուրացկանները» անվիճելիորեն կյանքի էր կոչվել վարպետ բեմադրիչի ձեռքով: Հանդիսայնությունն ու թատերայնությունն արտահայտված էր նաև նկարչական ձևավորման մեջ /նկարիչ Ե.Սոֆրոնով/: Ժերմակ բեմահագուստ, մետաղյա ձերմակ, ժանյակաձև դեկորներ, ծոխ հագուստներ, շղարշե թափանցիկ վարագույր, որի ետևում անշարժացած մարդկային ամբոխն էր ու հանդարտ ծփացող ծովը: Ռոմանտիկ այդ միջավայրում՝ ասես երկնքից, բեմ էր հայտնվում /նավի բեռամբարձիչի մեջ/ պատվարժան Աբիսողոմ աղան: Գրոտեսկով ուրվագծված Աբիսողոմի և մարդկանց անշարժ կերպարանքները հակադրվում էին շրջապատի գեղեցկությանը: Արտաքին աշխարհի այդ գեղեցկությունը փուչ ու շինծու էր թվում, քանի որ բացակայում էր ներդաշնակությունը ձևի և էության միջև. կերպարներն ու բարքերը ոչնչով չէին առնչվում այդ գեղեցկության հետ: Բեմադրիչն ու նկարիչը ներկայացման համար գտել էին կոնտրաստային հետաքրքիր ձև: Ափսոս, սակայն, որ այդ կոնտրաստային ձևը կիրառվում էր ո՛չ թե որպես սկզբունք, այլ միայն սկիզբ՝ առանց հետագա շարունակության:

Աբիսողոմ աղայի հանդիպումը առաջին մեծապատիվ մուրացկանի հետ տեղի էր ունենում վերնամասում տեղադրված աստիճանահարթակում: Կոշտ, բութ հայացքով Աբիսողոմ-Շ.Ղազարյանը և էներգիկ, ծարպիկ խոսք ու շարժումով լրագրող- Յու.Ամիրյանն ասես «խոշոր պլանով» էին խաղում տեսարանը, տիպական միջադեպի ընդգծվածությամբ, որն ակնարկում էր նման հանդիպումների «կենսունակության» մասին բոլոր ժամանակներում: Աբիսողոմի դատարկ, հիմար հարցումներն էլ ավելի էին թեժացնում լրագրողի՝ փող կորզելու «նպատակամղված» պաթոսը:

Եթե սկզբում Աբիսողոմը ներկայանում էր իբրև տգետ, սնապարծ, պարզամիտ մարդ, ապա Մանուկ աղայի տանը նոր կողմերով էր բացահայտվում կերպարը: Պարզվում էր, որ նա կարող է քաղաքավարության գոհ գնալ, մի քանի թուրքով սակայն: Միամիտ տգիտությունը փոխակերպվում էր ագրեսիվ բթության: Եվ ինչքան համառ էր Աբիսողոմի դիմադրությունը, այնքան ավելի կառչուն էր նրա շուրջը տարածվող խառնաշփոթը:

Պոլսեցիները, խոսքերը մեկ արած, Աբիսողոմին քծնում էին, խնդրում, պահանջում: Այդ տեսարանները և ընդհանրապես ամբողջ ներկայացումն ընթանում էին վողկիլային ձևի մեջ: Մուրացկաններն ագրեսիվ ծարակությամբ ամենաստոր ձևերի ու միջոցների էին դիմում, միայն թե դրան շորթեն կամ ուրիշի հաշվին քեֆի նստեն /որոշ տեսարաններ փոխառնված էին «Քաղաքավարության վնասներ» ստեղծագործությունից/: Դերասանները խաղում էին ֆարս: Ներկայացման վողկիլային բնույթը ցայտուն ու ակներև էր աղջիկների խմբի պարային համարների ժամանակ: Երիտասարդ դերասանուհիների ամնշակ, ծանրաբարո պարային կատարումները, սակայն, անընդունելի, մերժելի տրամադրություն էին ստեղծում, և ներկայացման ընդհանուր պրոֆեսիոնալ որակի վրա նկատելի ստվեր զցում:

Ներկայացման ավարտին հնչող Պարոնյանի խոսքերը, թե «...կը հրատարակենք սույն գործն՝ ոչ այնքան մեղադրելու նպատակով ազգային խմբագիրներն, հեղինակներն, բանաստեղծներն և այլն, որքան ներկայացնելու համար ապագա սերնդյան՝ ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացությունն և գրականության մասին ազգային մեծատուններու սարսափելի անտարբերությունը» բեմադրության հայեցակարգային համատեքստի մեջ անհասկանալի էին հնչում: Թերևս միայն Աբիսողոմ-Դերասան տեսարանի ժամանակ էր, որ Գ.Կարապոյանի խաղում՝ ամեն գնով փող կորզելու հիմնական խնդրից զատ, նկատում էիր նաև մեկ ուրիշ տրամադրություն: Դերասանը մեծ եռանդով արտասանած իր ելույթից ու ոսկին գրպանն առնելուց հետո զգում էր մեծագույն զազրանք թե՛ իր արածի, թե՛ իր գտածի հանդեպ...

Ինչպես նշեցինք, Ղափլանյանի բեմադրության մեջ թույլ էր արտահայտված պարոնյանական երգիծական նյութի ետևում թաքնված ցավն ու կարեկցանքը: «Մեծապատիվը» դառնում էր զավեշտախաղ, ուր զանակոծվում էին Աբիսողոմը, մուրացկանները և ներկայացման մյուս քծնող-բամբասող-մուրացող անձինք: Այստեղից էլ ներկայացման թեթև ֆարսային, վողկիլային բնույթը: Սակայն և, այդ նույն բնույթի սահմաններում միանգամայն դրական էր այն հանգամանքը, որ դերասանակազմը հնարավորինս երիտասարդացվել էր, մասսայական տեսարաններում ընդգրկված էին թատրոնի ահել ու ջահել մեծաթիվ ուժեր, որ Ղափլանյանը վերականգնել էր թատերայնության, թատերային խաղի հրապուրիչ ձևերը:

Ստեղծագործական բարեփոխման գործընթացում թատրոնի երկրորդ քայլը Գ.Սունդուկյանի «Խաթաբալա» պիեսի բեմադրությունն էր: «Խաթաբալան» Գ.Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ղափլանյանը բեմադրել էր նաև 8 տարի առաջ՝ ստեղծելով տրագիկոմիկական հնչողությամբ ներկայացում, ուր հետաքրքիր դերակատարումներով հանդես էին գալիս Մ.Մկրտչյանը /Չամբախով/ և Վ.Վարդերեսյանը /Մարքրիտ/:

Ղափլանյանն այս անգամ ընտրել էր դժվարին ծանապարհ. ոչ թե վերականգնել էր նախկին ուշագրավ ներկայացումը, այլ ստեղծել էր «Խաթաբալայի» նոր տարբերակ՝ նոր մեկնաբանությամբ, գաղափարական նոր ընդգծումներով: Դասական պիեսը նա վերաբեմադրել էր ժամանակակից մտորումներով և ժամանակին համահունչ ասելիքով: Նոր ներկայացման մեջ գլխավոր և երկրորդական դերակատարներ չկային. ամեն ինչ փոխադարձաբար պայմանավորված էր և փոխկապակցված: Եթե նախորդ բեմադրության մեջ կենտրոնականը Չամբախով-Մարքրիտ կերպարների հոգեբանորեն զարգացող գիծն էր, ապա նորում կարևորվում էր ներկայացման ընդհանուր գեղարվեստական կերպարը: 8 հոգուց բաղկացած դերասանախումբը հանդես էր գալիս ներդաշնակ, իրար լրացնող խաղով, ներկայացվում էին ոչ թե այս կամ այն կերպարի առանձնահատուկ գծերը, այլ այդ գծերի խաչաձևումը, բախումը, որտեղից էլ ձևավորվում էր ներկայացման գաղափարը՝ դրամի իշխանության, մարդկային ծակատագրերի անկման ու խորտակման մասին:

Դրան, առ ու ծախ: Փողը՝ որպես մարդկանց վրա ներագրող հոգեբանական գործոն,

մարդկանց կախվածությունը փողից, փողի իշխանության ուժը: Գործող անձանց բնավորությունները բացահայտվում էին այդ խնդիրների ներքո: Պիեսի գլխավոր գործող անձը՝ վաճառական Չամբախովը, ներկայացման իրադարձությունների շղթայում սոսկ օղակ էր: Կարևորվում էր այդ շղթան՝ իբրև բարքերի բնականոն ընթացքի համայնապատկեր:

Չամբախով-Հ.Գալոյանը չոր էր, խիստ, ազդու ձայնով, նաև զգուշացող: Նշանավոր «դիսի խաբուն ինք ու խաբվում ինք» խոսքերը նա արտասանում էր կիսաշշուկով և առանց ավելորդ հուզումների: Չամբախով-Գալոյանը չուներ մի երկրորդ հավատամք, բացի փողից, ավելի շուտ բացի փող «սարքելուց»: Մարքրիտը սոսկ մի ապրանք էր, որն իր տգեղության պատճառով դժվար է «իրացվում»: Դստեր համար նրա սիրտն առանձնապես չէր ցավում: Առաջին մուտքի ժամանակ Չամբախովի սրտառուչ ու սրտացավ ներկայանալը, հոգեկան խռովքը կապված էին «ապրանքից» ազատվելու վերջապես ընձեռվող հնարավորության հետ: Փողն է ամենակարևորը և ամենագորը: Բոլորն էլ խաբում են ու խաբվում հանուն փողի: Չամբախովի համար դա թե՛ փիլիսոփայություն է, թե՛ կենսակերպ, հանուն ինչի կարելի է և՛ վիզ ծռել, և՛ ստորանալ: Այդ միտքը բեռնական հետաքրքիր լուծում էր ստանում հետևյալ կերպ. առաջնաբեմում Չամբախովը և Իսային են: Չամբախովը խոստովանում էր իր «դավանանքը»: Լսվում էր քայլերի երաժշտություն: Չամբախովն ու Իսային դեպի երևակայական աստիճանավորներն էին դառնում և ընդգծված հարգալիորությամբ խոնարհվում մինչև ծնկները: Գրոտեսկով պատկերվող փոքրիկ դրվագ էր՝ կերպարների էությունը դիպուկ բնութագրող:

Իրադարձությունների ծավալվող շղթայում իր որոշակի դերն ու տեղն ուներ Իսային, ով Չամբախովից շատ ավելի էր խոնարհվում վերը նշված տեսարանում: Հավերժական տղեկի կերպարանք ուներ Հ.Մովսիսյանի Իսային՝ արագաշարժ, ձեռներեց, միշտ պատրաստ ծ ա ռ ա յ ե լ ու ու հաճոյանալու կնոջ պատվարժան եղբորը: Հաճոյավարքի նրա էներգիան անհագուրդ էր: Իսային միշտ շարժման մեջ էր, միշտ գործունյա, միշտ շտապող, մարդկանց մեջ խձձված: Իսային մարդկանց առաջ ծռվում ու պտտվում էր՝ ըստ օգուտի: Իր հաշիվների մեջ նա նաև փոքր-ինչ պարզամիտ էր /միանգամից չէ, որ գլխի է ընկնում, թե Մասիսյանը իր տիկնոջն է տեսել/: Նրա խարդախությունը մի տեսակ մանր էր և բացառապես: Իսային ծառա էր, Չամբախովը՝ տեր: Այս երկուսին իրար կապողը Նատալյան էր՝ մեկի կինը, մյուսի՝ քույրը: Գեղեցիկ, սեթևեթող, խելացի կին էր Կ.Սուքիասյանի Նատալյան, բայց և փողի «ազնվացնող» գինն իմացող: Փարթամ, շողշողացող կինն իրեն բոլորովին կաշկանդված չէր զգում վտիտ ու պատանյակի արտաքինով ամուսնու կողքին, ով ամեն առիթով եղբորը որպես հանձնակատար էր ծառայում: Երջանկությունը Նատալյան այդպես էլ պատկերացնում էր՝ նախընտրելով իր գերապատվությունը և ազատությունը՝ նման ամուսնու կողքին: Եթե Իսային կարող էր ծիծաղել Մարքրիտի արտաքինի վրա, Չամբախովը՝ բարկանալ, ապա Նատալյան, լինելով խելացի կին, շեշտում է աղջկա «ոսկի խասիաթը»: Եվ համեմատություն չհավակնող նրա խոսքերն էլ ավելի էին ստորացնում աղջկան:

Ներկայացման մեջ կարևորվում էր Մարքրիտի դրամատիկ ձակատագիրը: Այդ մասին էր վկայախոսում, մասի և առաջ, ներկայացման նկարչական ձևավորումը /նկարիչ Ս.Արուստյան/: Բեմը ձևավորված էր սպիտակ շքեղ դեկորներով, վերևում կախված էր հսկայական չափսերի հարսանեկան քող՝ ձերմակ վարդերի պսակի մեջ առնված: Առջևի պլանում տեղադրված դեկորատիվ պատշգամբներում կանգնած էին Մարքրիտ-մանեկենները՝ հարսանյաց ձերմակ զգեստով: Ձևավորումը «խոսում» էր, երբ խաղի մեջ էր առնվում հսկայական ծաղկազարդ քողը: Ներկայացման առաջին արարի ավարտին այդ քողը ծնկաչոք Մարքրիտի գլխին է իջնում՝ որպես ծանրացող բախտի առարկայացված խորհրդանիշ: Ներկայացման ավարտին նույն քողն իջնում ու իր մեջ էր առնում Մարքրիտին և Մասիսյանցին: Քողի շրջանակն ասես որոգայթ լիներ, որի մեջ ակամա

հայտնված Մարքրիտն ու Մասիսյանցը շփոթված ձիգեր էին գործադրում, որ ազատվեն իրենց անհեթեթ միությունը խորհրդանշող այդ օղակից: Տեսարանի դրամատիզմն ավելի էր ընդգծում երաժշտությունը. հնչում էր թախծոտ ժողովրդական մեղեդին, որը գլխավոր թեմայի իրավունքով ուղեկցում էր նաև ներկայացման մյուս հիմնական տեսարանները:

Մարքրիտ-Ռ. Գասպարյանը ներկայանում էր քնարական բնութագրով: Տգեղ լինելու հանգամանքը մի երկրորդ պլան էր մղվել. կարևորը նրա մեղմաբարո, հեզ էությունն էր: Մարքրիտը ստորացումից դուրս գալու վճռական որոշում էր կայացնում և հնազանդ, խոնարհ աղջիկն ըմբոստանում էր: Ներկայացման մեջ ոչ թե Մասիսյանցն էր ետ քաշում աղջկա քողը, այլ ինքը՝ Մարքրիտն է «բացում» խաբեությունը: Հետաքրքիր էր նաև Մասիսյանցի արձագանքը. նրա շփոթվածությունը ոչ այնքան Մարքրիտի տգեղ լինելու հանգամանքից էր, որքան՝ խաբեության: Մասիսյանցի տեսած Մարքրիտն ու ընդհանրապես էր: Այդ աղետալի պահին մեծարգո վաճառականին օգնության են հասնում նրա փողերը, որ պար են բռնում օդում, լցվում բեմի տարածքում և իրենց մոգական ուժով «դարձի» բերում անդրդվելի Մասիսյանցին: Փողերը հայտնվում են Մասիսյանցի ձեռքում, ով ամբողջ ներկայացման ընթացքում թմբկահարում էր աղջկա ներքին էության ու ներաշխարհի կարևորության մասին: Մասիսյանցի՝ կրթված, ուսյալ մարդու սկզբունքները հօդս են ցնդում:

Այդպիսով, Չամբախովի գործարքը կարծես թե հաջողվում է. աշխատում է հաշվի մեխանիզմը և կլանում երիտասարդին՝ ավելի ծանրացնելով Մարքրիտի դրաման:

«Խաթաբալայի» նոր վարկածը Գ.Սունդուկյանի անվան թատրոնում հետաքրքիր ու արդիական էր իր ասելիքով, ներդաշնակ էր դերասանական կատարումներով: Թատերայնության, արտահայտչականության պրիզմայի միջով ներկայացող հոգեբանական դերասանախաղը զուգարդվել էր կերպարային-բեմադրական խորհրդանշաններով:

Թատերաշրջանի երրորդ պրեմիերան Գ.Սունդուկյանի անվան թատրոնում Ժ.Անանյանի «Իրարանցում» պիեսի բեմադրությունն էր: Խաղացանկում ազգային ժամանակակից պիեսներ ունենալու հրամայականը միշտ էլ ծառանում է մեր թատրոնների առաջ: Սակայն, ժամանակակից կյանքն իր ամենատարբեր խնդիրներով ու հարցադրումներով պատկերելու պահանջը այդպես էլ պատշաճ մակարդակով իրացում չի ստանում: Մեր ազգային թատրոնի ամենաթույլ օղակը բոլոր ժամանակների համար էլ թատերագրությունն է: Ո՛ր ինչքան էլ ջանք թափեն տաղանդավոր բեմադրիչները, թույլ պիեսի հիման վրա ստեղծված ներկայացումները չեն կարող լիարյուն գեղարվեստականություն ստանալ ու արժեվորվել:

«Իրարանցում» պիեսը գրվել էր «վերակառուցման» ծրագրի հրամայականով և շինծու էր իր կոնֆլիկտով: Պիեսի գործող անձանց փոխհարաբերությունները մակերեսային էին, ձակատային, իրավիճակները և կերպարները՝ սխեմատիկ, անկյանք: Գլխավոր հերոս Բագրատ Քաջվորյանը աշխատում է շինարարական վարչությունում՝ որպես գլխավոր ինժեներ: Ազնիվ, անշահախնդիր, գործին նվիրված մարդ է: Նա կռիվ է տալիս իր ստորադասների ու վերադասների խարդախությունների դեմ և վերջում մնում է իր ծշմարտութունների հետ մեն մենակ՝ անարգված, ստորացված, զրպարտված:

Պետք է նկատել, որ չնայած թատերկը սխեմատիկ է, այն ունի դրամատուրգիական ամուր կառույց, երկխոսությունները բեմական են, երբեմն կծու, դիպուկ, խայթող հուճորով: Սակայն, առանձին թրատող բառերը կամ նախադասությունները ի գորու չեն ներկայացվող իրավիճակները ծշմարիտ տրամաբանական կապի մեջ առնել, երևույթները խորքով բացահայտել: Երբ ներկայացման ավարտին Քաջվորյանի դառնացած որդին թեք բեմահարթակով վերև էր բարձրանում ու արտասանում «երբ պետք է այս ամենը նորոգվի, փոխվի» բառերը, բացելով դռները, որտեղից լույս է ձառագում /ենթադրվում է՝ հավատի, արդարության/, ապա հանդիսատեսը տարակուսում է՝ ի տես այդքան հեշտորեն բացվող դռների: Այդ լավատեսական շինծու ավարտը անհամոզիչ էր:

Ն.Ծատուրյանը թատերայնության զգացողությամբ օժտված բեմադրիչ է: Սակայն «Իրարանցում» ներկայացման մեջ, միգուցե միտումնավոր, միգուցե անմիտում, թատերայնությունը բացակայում էր: Նման ներկայացումների ձևակառուցումը սովորաբար խաղացանկային կարճ կյանքով են վճռվում: Դերասանախաղով առանձնանում էր Լ.Առուշանյանը, ով Քաջվորյան ազգանվանը հակադիր խառնվածք էր ստեղծել: Նրա հերոսը ցրված, ինքնամփոփ, փափուկ, հանգիստ, սակայն սկզբունքային և բարձր չափանիշներով ապրող ու գործող մարդ էր:

Հաջողված էր ներկայացման նկարչական ձևավորումը /Ս.Արուտչյան/: Թեքությամբ վեր բարձրացող բեմը բաժանված էր երեք հարթակների՝ համապատասխանաբար դեղին /Քաջվորյանի բնակարանը/, կանաչ /շին. վարչությունը/, կարմիր /նախարարությանը/: Սակայն բեմադրիչն անգոր էր այդ միջավայրը կյանքով լցնելու. նրան մնում էր միայն պիեսի վերնագրի տառը վերարտադրող տեսարան ստեղծել՝ մարդկանց շտապ-շտապ այս ու այն կողմ տանելով. խառնաշփոթ է, իրարանցում:

Համեմատության կարգով հիշելով նույն ժամանակաշրջանի մոսկովյան թատրոնների խաղացանկը՝ պետք է նկատենք, որ ժամանակակից պիեսների առումով ռուսական բեմը շատ ավելի բարվոք վիճակում էր գտնվում: Այնպիսի ներկայացումներ, ինչպիսիք էին Մ.Շատրովի «Այդպես կհաղթենքը», «Խղձի դիկտատուրան», Ա.Միշարինի «Արծաթե հարսանիքը», Լ.Չոբինի «Մեջբերումը», Ա.Բուրավսկու «Խոսիքը», Ռ.Սոլնցևի «Հողվածը», ոչ թե հաջորդեցին, այլ նախորդեցին «վերակառուցմանը»: Թատրոնն ասես ինքը հուշեց ինչպես վարվել կյանքում և խթանեց՝ վերանայելու ու փոփոխելու որոշ հիմնախնդիրներ ու հայեցակետեր: Սակայն քննադատները դժգոհում էին ներկայացումների հրապարակախոսական բնույթից և պահանջում էին գեղարվեստ: Բեմադրիչներն էլ անհողողոք բացատրում էին քննադատներին, որ բեմից հնչող հրապարակախոսությունն արդեն իսկ գեղարվեստ է: Ժամանակակից պիեսների՝ վերը թվարկված մոսկովյան ներկայացումների քաղաքացիական միտվածությունն ու պաթոսը միավորում էին բեմն ու դահլիճը, ինչը չէր նկատվում ժամանակակից երևանյան ներկայացումներում:

Գորբաչովյան «վերակառուցումը» վերանայում էր նաև ազգային խնդիրը: Կենտրոնական մամուլում մշակույթի ու գիտության մշանավոր գործիչներն արտահայտվում էին ազգայինը որպես կեցության, բարոյականության նախասկիզբ, միտք, ոգի ընդունելու հայտարարություններով: Մարդկանց մասծողության մեջ ազգային ինքնագիտակցությունը պետք է կռվան լինել իրենց երկիրը բարեփոխելու համար:

Այդպիսի մտորումներով ներկայացավ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը՝ բեմադրելով Շիրվանզադեի մոռացության մատմված, հայեցակարգային կառուցապատումով թույլ պիեսը՝ «Կործանվածը» և նորովի այն իմաստավորելով գաղափարական շեշտադրումներով /բեմադրիչ՝ Ե.Ղազանչյան/:

Եթե պիեսում կենտրոնական հերոսը Արտաշեսն է, ով միհիլիստական գաղափարներով համակված՝ անարխիստական պայքարի ուղի է բռնել ու գնում է դեպի կործանում, ապա ներկայացման գլխավոր հերոսը Արտաշեսի հայրն էր՝ Սենեքերիմ Սահառունին, ով իրեն լիովին մվիրել էր ազգային ցավերին, հոգսերին: Նա հայ երիտասարդներին գրականություն էր դասավանդում և սեր ներարկում հայրենի մշակույթի ու գործի, Հայրենիքը հանդես: Սենեքերիմ-Ք.Գյուրջյանը ռոմանտիկ հերոս էր, խոսում էր պոռթկուն, ոգեշունչ, լայն ժեստերով, աչքերում կայծ ու բարի ցուլք կար: Ռոմանտիկական պաթոսը կերպարի գաղափարական միտվածությանը կյանքայնություն էր հաղորդում: Սենեքերիմի մտորումները, խոհերը ոչ թե քարացած ու կարծրացած, այլ աշխույժ, նուրբ հումորով, իրատեսական էին ներկայանում: Սենեքերիմ-Գյուրջյանը կարող էր ի տես բոլորի՝ երկու ձեռքը վեր պարզած, անթաքույց ուրախանալ իր որդու լրջախոհությամբ,։ Սենեքերիմը կարող էր իրեն զսպել՝ չպատասխանելով իր մվիրական գաղափարները ոտնահարող որդու ընկերների ծաղրին, ոտնձգություններին, կարող էր նաև պոռթկալ՝ սթափեցնելով

երիտասարդ մոլորյալներին: Այս բազում գույներին ավելացնենք ևս մեկը՝ լուռ հուսահատությունը, ապա մի տեսակ անուժ, բայց հաստատական արտասանած անեծքը՝ ուղղված իր որդուն: Դերասանի խաղը համոզիչ էր, հուզական:

Սենեքերիմի հակոտնյան, գաղափարական թշնամին որդին էր: Այս հանգամանքը ծանրացնում էր հոր ապրումները: Հայրը կորցնում է իր կենսախնդությունը, մի տեսակ թևաթափ լինում: Նման իրավիճակը սրվում էր նաև որդու՝ Արտաշեսի ապրումներով: Արտաշեսը, բախվելով հոր ճշմարտության հետ, կորցնում էր իր նախկին եռանդը, դառնում էր ինքնամոլի, սկսում էր ինչ-որ տեղ նաև տատանվել, խոսել ու գործել պակաս վճռականությամբ: Եթե առաջին արարում Արտաշեսը /Չ.Աբրահամյան/ շատ կարծր, սահմանափակ, միօրինակ մարդու տպավորություն էր թողնում, ապա երկրորդ գործողության ընթացքում դերասանի խաղն ավելի հետաքրքիր ու կյանքային էր դառնում: Կերպարի շրջադարձը տեղի էր ունենում աղոթքի տեսարանում: Արտաշեսի հանդիպումն իր ընկերոջ՝ ազգային-ազատագրական շարժման մասնակից Արազի հետ, ներկայացման մեջ ստանում էր հուզական շեշտադրում: Հուզվում էր Արտաշեսը՝ լսելով իր հայ նահատակ ընկերների մասին, հուզվում էր նաև Սահառունին, ով իր հոգու զավակին գերադասում է Արտաշեսից և օրհնում նրա պայքարը: Մոտենում է Արտաշեսի քույրը՝ Անահիտը և ծնկաչոք, մեծ հուզմունքով «տեր հանապազօրյա» կարդում: Տեսարանի դրամատիզմն ընդգծում էր երաժշտությունը: Հնչում էր երգ հայկական եղեռնի մասին՝ Շարլ Ազնավուրի կատարմամբ: Այդ երգը հնչում էր նաև ներկայացման սկզբում: Հանդիսատեսը մի պահ անակնկալի էր գալիս ֆրանսահայ շանսոնյեի ձայնից ու մտորում. երգում է հայ մարդը, հայոց ցավի մասին՝ օտար ֆրանսերենով: Երգին հաջորդում էր բեմադրիչի մտահղացած ներկայացման նախաբանը. կիսամութ բեմում Արտաշեսն է իր երկու հասակում՝ փոքր ու մեծ: Երեխան անհոգ հոլ է պտտեցնում, երիտասարդը ուշադիր երեխային է զննում: Բեմ են գալիս աղջիկ երեխաները, ջա՛ն գյուլում երգում: Ի՞նչ է արդյոք սպասվում այս փոքրիկին, և ինչու՞ է Շարլը իր ֆրանսերենով երգում: Հաջորդ պատկերը Սահառունու տունն էր. փայտաշեն դեկորների մեջ անմիջապես նկատում էիր բեմի կենտրոնում տեղադրված հսկայական սեղանը /նկարիչ Գ.Սահակյան/: Սեղանին թիկնած՝ ննչում էր Արտաշեսը: Ներկայացման նախաբանն ընկալվում էր որպես երագ: Իսկ ներկայացման ֆինալում նույն տեսարանը ողբերգական մեկնաբանություն էր ստանում. բեմում ինքնասպանություն գործած Արտաշեսն էր. գալիս է երեխան, դարձյալ հոլ է պտտեցնում, գալիս են երեխաները՝ ծաղկեպսակները ձեռքներին, տխուր ջա՛ն գյուլումը շրթներին:

Այդպիսով, քաղաքականացված կոնֆլիկտով ընտանեկան դրաման ստացել էր ոչ թե հրապարակախոսական-քարոզչական, այլ հոգեբանական-կերպարային մեկնաբանություն: Սահառունու ընտանիքի օրինակով պատմվում էր մեր ազգային ներքին պառակտումների մասին՝ հոգեբանական ճշմարտությամբ, կյանքային, համոզիչ պատկերներով:

1986/1987 երևանյան թատերաշրջանի առաջին պրեմիերան Ս.Ստրատիկի «Ավտոբուսն» էր Դրամատիկական թատրոնում, ներկայացումը բեմադրել էր թատրոնի զլխավոր ռեժիսոր Ա.Խանդիկյանը:

Ստրատիկի պիեսի երգիծական-այլաբանական աշխարհը համահունչ էր Խանդիկյանի ռեժիսորական մտածողությանը: Խանդիկյանն իր ներկայացումը սկսում էր նախաբանով. երկու երեխաներ են թափառում կիսաքանդված, ավերակ ավտոբուսաշխարհում՝ ասես կյանքն ու մահն են իրար հանդիպում: Ավտոբուսի կիսափշրված լուսամուտների ետևում մարդկանց պտտվող շրջան էր՝ մահվան շրջան, փակ շրջան, մեխանիկորեն ընթացող անցուղարձ: Այդպիսի ֆոնը տրամադրող էր և համապատասխան մթնոլորտ էր ստեղծում:

Ավտոբուսի ուղևորներն ընդամենը ինն են՝ Խելացին /Լ.Շարաֆյան/, Անխելը /Ռ.Հարությունյան/, Ալդոմիրցին /Կ.Երիցյան/, Անպատասխանատուն /Ռ.Քոթանջյան/,

Կինը /Լ.Կիրակոսյան/, Տղամարդը /Թ.Խաչատրյան/, Վիրտուոզը /Կ.Ջանգիրյան/, Սիրահարված աղջիկը /Լ.Չարյան/, Սիրահարված տղան /Դ.Գյուլզադյան/: Բոլոր ինն էլ ավտոբուս էին ներս մտնում իրենց որոշակի խնդիրներով և իրենց խառնվածքին համապատասխան դրսևորումներով: Խելացին՝ նույնիսկ թերթ կարդալիս աչքը շրջակա «կարգ ու կանոնին» հառած, Անխելը՝ ջղային, նյարդային դիտողականությամբ, Անպատասխանատուն՝ ազատ վարքագիծ որդեգրած հիմարի դիմակ հագած, Ալդոմիր-ցին՝ Ալդոմիր հասնելու մտահոգությամբ, Վիրտուոզը՝ արտիստիկ կեցվածքը չկորցնելու անհանգստությամբ, Կինը և Տղամարդը՝ իրենց ամուսնական կապը քողարկելու խնդրով, Սիրահարները՝ ամեն բույե խանդի պատրվակ ստեղծելու միամիտ դիտավորությամբ:

Այս մարդիկ մեկտեղ են հավաքվել պատահական և ենթարկվում են ավտոբուսի վարորդի ինքնագնա, քմահաճ ուղեթիթին: Վարորդը, ով ներկայացման ընթացքում չէր երևում, բեմադրության տասներորդ, ամենակարևոր գործող անձն էր: Հնչում էին միայն նրա խորհրդավոր ոտնաձայները: Մերթընդմերթ լսելի, ահագոյու այդ քայլերն իշխում են ավտոբուսի մարդկանց կամքի, գիտակցության վրա: Մարդիկ տարերայնորեն ընթուստանում են և ապա հեշտորեն հպատակվում այդ քայլերի թելադրանքին:

Ներկայացման մեջ կարևորվում էր ռիթմը: Այն հանգիստ վիճակից աստիճանաբար աճում էր, լարվում և միանգամից իրար մեջ հավաքում գործող անձանց խուճապահար շարժումը: Վախը միավորում է բոլոր գործող անձանց և մի ընդհանուր կերպարով նրանց ներկայացնում: Բեմադրիչի այդպիսի դիտողականությունը սուր գրոտեսկային ձևի մեջ է: Անխելը գետնի վրա փռված տեսնելով՝ համախմբված մարդկանց խումբը, երաժշտության ռիթմին համընթաց, հանդիսավոր ու զգույշ, միասնական քայլերով ետ-ետ է ցատկոտում՝ զգուշացող հայացք աջ ու ձախ նետելով: Նման զգուշացող, վախվորած ցատկոտոցով էլ «ամբոխը» դեպի Անխելըն է վերադառնում՝ ստուգելու համար նրա ողջ-մեռած լինելը: Գրոտեսկի, շարժի սկզբունքներով բեմադրված այս դրվագը շատ բնութագրական էր ամբողջ ներկայացման համար, որտեղ անբռնազբոս չափազանցությունները ձշգրտորեն նկարագրում են մարդկանց հոգեվիճակները, ներկայացմուն նրանց հոգեբանությունն ու մտածողությունը: Արդյունքում սուր արտահայտչաձև ստացած պատկեր-ընդհանրացումները հանդիսատեսի վրա ոչ թե սոսկ նշանային ներգործություն են ունենում, այլ նաև հուզական:

Պիեսի անհավանական, էքստրեմալ իրավիճակների շղթան կոչված էր այլաբանական եղանակով, առավել ընդգծված ու գտված ձևով հաստատելու ներկայացվող գաղափարը: Էքստրեմալ իրադրությունը դիմագերծ էր անում ավտոբուսի հերոսներին, ովքեր էությամբ մանր են ու չնչին: Բեմադրիչն ասես ցուցադրում է մարդ արարածի աստիճանական բթացումն ու կապկացումը, բացահայտում է չարի, չարիքի, անտարբերության պատճառները: Դերասանական անսամբլը, փոքր-ինչ չափազանցված դերասանախաղով հանդերձ, չէր կորցնում օբյեկտիվ, իրական աշխարհի տրամադրությունները: Ներկայացման սուբյեկտիվ, պայմանական աշխարհը ուղղակիորեն առնչվում էր իրական աշխարհի, իրական պրոբլեմների հետ:

Բեմադրիչն ու նկարչական ձևավորման հեղինակ Ե.Սոֆրոնովը ներկայացել էին «ընթացիկ» միտումով: «Ավտոբուսի» բեմը երկու հիմնական գույն է ձանաչում՝ սևը և սպիտակը: Մարդկանց մեջ կռիվ է բռնկվում, որի ընթացքում մարդկանց էությունները բացահայտվում են՝ ձգտելով ոչ դեպի «սպիտակը»: Ներկայացման մեջ գնալով ավելի էր խտանում սևը: Ներկայացումն ասես ահագանգ էր, նախագգուշացում: Այն իր դառը սարկազմով, ձնշող տրամադրությամբ մարդկանց զգոնությունն էր արթնացնում:

Բեմադրության մեջ հացի խնդիրը դեպի հացի կռիվ է տանում և արժեգրվում էր հացի գինը: Ֆինալում ավերակ ավտոբուսում հայտնված երեխան գործադրում է ամեն ջանք, որ դուրս գա չարաբաստիկ այդ աշխարհից: Երեխայի այդ մղումը կատարսիսի պես էր ներգործում: Համընդհանուր ինքնամաքրումը մեզանից յուրաքանչյուրի ջանքերով է

իրականացվելու՝ ասես հուշում էր ներկայացման խոհական ավարտը: Այս արդիական գաղափարը և բեմադրաձևական սարկաստիկ արտահայտչալեզուն ներկայացմանն աննախադեպ երկարակեցություն ապահովեցին /առ այսօր այն խաղում են Հր.Ղափլանյանի անվ. դրամատիկական թատրոնում նոր դերասանակազմով/:

Փիլիսոփայական խորհրդածություններով էր ներկայանում նաև թատրոնի մյուս նոր աշխատանքը՝ Ե.Շվարցի «Սուվերը», որի բեմադրիչը Ա.Արաքսման-Մանուկյանն էր: Ներկայացման ժանրը կարելի էր բնորոշել՝ որպես դրամատիկական ֆարս, ուր իրար էին հյուսվում հավանականն ու անհավանականը՝ մշտառկա բարոյական հարցադրումներին այլաբանորեն անդրադարձ կատարելու միտումով:

Վեքիաթային պատումները մեծմասամբ կառուցվում են սիրո շուրջ: «Սուվերում» Գիտնականը սիրահարվում է արքայադստերը: Գիտնականի ախոյանը նրա սուվերն է, որն առանձնացել է նրանից և նյութականացել՝ սկիզբ դնելով չարի ու բարու մշտական պայքարով ներկայացող կոլիզիային: Գ.Գաբրիելյանի Գիտնականը համակրելի էր: Դերասանի պարզ ու անհավակնոտ, նուրբ ու փափուկ խաղը կերպարն իմաստավորում էր ոգեղեն կողմերով: Սուվերը Գիտնականի հակապատկերն էր՝ խորամանկ էր, չար: Սուվեր-Վ.Վարությունյանն արտաքնապես մնան էր իր տիրոջը՝ բարձրահասակ, շիկահեր, հաճելի դիմագծերով և փոքր-ինչ ավելի վստահ շարժումով: Սուվերին հեշտությամբ է հաջողվում խաբել Գիտնականին: Բոլորը երես են թեքում Գիտնականից՝ բացառությամբ հյուրանոցատիրոջ աղջկա՝ Անուցիատայի /Լ.Թանգյան/, ով ամբողջ հոգով հուզվում, տխրում, ուրախանում էր իր սիրելի գիտնականի համար:

Ներկայացման մեջ առկա էին էքսցենտրիկ պատկերներ՝ հովեկների, նախարարների և մյուս գործող անձանցով: Նրանք բոլորը խմբավորվել էին իրենց շատ ցայտուն մուտքերի ժամանակ՝ ներկայանալով մեխանիկական շարժումով՝ ասես ռեբուտներ: Բեմադրիչը ստեղծել էր ծաղրապատկեր. խմբի անդամները՝ հնաոճ զուլավոր լողագզեսուներ հազներին, անհավանական չափսի ու ձևի հովանոցները ձեռքներին, հիմար ժպիտը դեմքներին, այս ու այն կողմ էին սուրում: Երգիծական այս քայլերթի մասնակիցներից էր Յուլիա Ջուլին՝ կեղծավոր ժպիտը դեմքին, շինծու «արտիստական» կեցվածքով, ով խոսում էր՝ շուրթերը զգուշորեն շարժելով, աչքերը տպավորիչ ձայնացնելով: Մեկընդմիջտ ասես գտնված ամենահմայիչ ձևի մեջ սեթևեթող այս երգչուհին հանգուցային կետերից մեկում դեպի մարդկայինը քայլ կատարելու հնարավորություն է ստանում, սակայն դատավարություն հիշեցնող ֆինալային տեսարանում Յուլիան սուտ վկայություն է տալիս գիտնականի հասցեին: Մարդկային կողմնորոշումը կորցնում է նաև Բժիշկը, ով խելացի է, իրադարձությունների մեջ արագ կողմնորոշվող և փորձում է օգնել Գիտնականին, սակայն վերջին պահին սայթաքում է՝ սուտ վկայություն տալով:

Ներկայացման հերոսին հակադրվող պերսոնաժների խմբից թերևս միայն Սուվերն է, որ գործում է հոգեբանական դրդապատճառներով: Սա կարևոր հանգամանք է, ինչը հակոտնյաների պայքարը ավելի էր սրում, իրական դարձնում: Հոգեբանական դրդապատճառները նաև պլաստիկ լուծումներ են ստանում. Գիտնականն ու Սուվերը իրար դիմաց են կանգնում ու միանման շարժումներով մի ամբողջություն դառնում: Տեսարան է թափանցում դրամատիզմը՝ ափսոս որ հուզական կարճատև շունչ հաղորդելով ներկայացմանը: Չարն ու բարին միասին են ծնվում: Պատահում է այնպես, որ Չարը դառնում է Տեր: Բարին ստիպված է լինում անձնվեր պայքարել, որ լիահունչ հռչակվի արդարը, ճշմարիտը: Սա ներկայացման փիլիսոփայությունն է՝ հեքիաթի պես պարզ, սովորական և իմաստուն:

«Վեքիաթը կարող է հաջողված լինել միայն այն դեպքում, երբ հեղինակը խորապես համոզված է, որ այն ամենը, ինչի մասին նա պատմում է, թող որ միամիտ, բայց լուրջ և նշանակալի է: Դա որոշում է պիեսի ոճը, լեզուն, պերսոնաժների բնավորությունները: Այդպես պետք է առաջնորդվել պիեսի բեմական մարմնավորման ժամանակ»: Այս միտքը

պատկանում է Ե.Շվարցին: Դրամատիկական թատրոնը, հետևելով հեղինակին, փորձում էր լրջորեն մտորել լավի ու վատի, բարու ու չարի շուրջը: Ներկայացման հեղինակները նույնիսկ հրաժարվել էին պիեսի երջանիկ ավարտից: Ներկայացման ֆինալում սովոր քրիստիան-Թեոդորը պարտված լքում է բեմը, նույն այդ ժամանակ գիտնական Թեոդոր-Քրիստիանը մեր աչքի առաջ ասես կորցնում է իր ուժը և անշարժանում ...

«Ստվերը» ճաշակով բեմադրված ներկայացում էր և իր կերպարային նկարագրով որոշակի աղերսներ ուներ թատրոնի գլխավոր բեմադրիչ Ա.Խանդիկյանի ստեղծագործական ոճի հետ: Խանդիկյանի զեղագիտական նախասիրությունները հոգեհարազատ էին երիտասարդ բեմադրիչին: Թե ի՞նչ ընթացք կունենային բեմադրիչի հետագա ինքնուրույն աշխատանքները՝ դժվար է այդ մասին մտորել, սոսկ այն պարզ պատճառով, որ գործունեության այդ ասպարեզը երիտասարդ բեմադրիչը լքեց ընդմիջտ:

Արտադրական թեմային է անդրադառնում նաև Դրամատիկական թատրոնը: Արմեն Խանդիկյանը բեմադրում է Ն.Ադալյանի «Ներկաներ և բացականեր» պիեսը: Կաթի գործարանի տնօրենի և գլխավոր ինժեներ Արմենի մասնավոր անհաշտությունը Ն.Ադալյանի պիեսում ներկայանում էր անսկզբունքայնության, անազնվության, բյուրոկրատիզմի և սկզբունքայնության, ազնվության, անշահախնդրության բախումով և վերածվում էր մասշտաբային պայքարի: Ինչ վերաբերում է պիեսի կառույցին և արժանիքներին, ապա այն թույլ էր, սխեմատիկ, անհամոզիչ: Ներկայացման գաղափարը հռչակվում էր ինքնանպատակ, գործող անձանց չհիմնավորված պայքարով: Կերպարները ստեղծվել էին սխեմայի տրամաբանությամբ: Ամեն ինչ նախօրոք պարզ էր, թե ով ու՞մ դեմ և ինչու՞ է պայքարելու, սակայն այդ պայքարի ընթացքում ոչ մի իրադարձություն տեղի չէր ունենում ո՛չ պիեսի սահմաններում, ոչ պիեսի սահմաններից դուրս: Տեքստային կառույցները թույլ էին, մակերեսային և անհամոզիչ: Ներկայացման բեմադրիչ Ա.Խանդիկյանը ստիպված էր այդ բացը լրացնել իր ռեժիսորական երևակայությամբ: Ներկայացման համար նա ստեղծում է նախաբան՝ որպես գլխավոր հերոսի՝ Արմենի ցնորված երազ. հիվանդանոցային սպիտակ խալաթներով քույրերը անկողին են պատրաստում՝ սպիտակ սավանդ թափ տալիս, սևազետտ երաժիշտների մի խումբ անընդհատ պտտվում է մահձակալի շուրջ՝ միապաղաղ հնչյուններ նվագելով: Բեմադրիչը այդօրինակ տագնապային մթնոլորտով Արմենի հոգեկան խռովքն էր պատկերում: Ներկայացման մեջ մի քանի անգամ կրկնվող այս նախաբանը, բացի իմաստային խորհուրդից, նաև կառուցվածքային նշանակություն է ստանում՝ տեսարաններ իրար միացնելով:

Ինչպես վերը նշեցինք, պիեսն ունի դրամատուրգիական սխեմատիկ կառույց՝ արհեստական իրավիճակներով ու թույլ գծագրված կերպարներով: Բեմադրիչն ասես փրկում էր թե՛ պիեսը, թե՛ ներկայացումը՝ խոշորացնելով կերպարային ուրվագծերը, դիմելով փիլիսոփայական խորհրդածությունների, այդ միջոցներով կարևորելով ներկայացվող թեման՝ խնդիրների ծանրությամբ: Բեմադրիչի մտահղացման մասն էր նաև նկարչական ձևավորումը /նկարիչ Վ.Թևանյան/: Բեմը կահավորված էր զուսպ և ճաշակով. երեք կողմից ուղիղ անկյուններով շրջափակված սև տարածություն է, մեջտեղում՝ մահձակալ ու մի քանի սովորականից բարձր աստիճանավանդակով աթոռներ: Այդ ինտերյերը ներկայացնում էր մի դեպքում՝ Արմեն Երզնկյանի բնակարանը /երբ խաղի մեջ է դրվում մահձակալը/ և մյուս դեպքում՝ կաթի գործարանը /երբ խաղի մեջ են առնվում աթոռները/: Կարևոր գործառույթ էր կրում բեմում տեղադրված արծաթափայլ գլբոուսը այն և՛ կոնկրետացնում էր իրադարձությունները, և՛ ընդհանրացնում: Նկարչական ձևավորումը թելադրում էր համապատասխան խաղաոճ՝ վերկենցաղային, ուրվագծային: Խանդիկյանը և դերասանախումբը այդպիսի ուղղությամբ էլ աշխատել էին:

Արմենի դերակատար Գ.Գաբրիելյանը հերոս խաղալու ավելորդ ջիգ ու ջանք չէր գործադրում: Կերպարի սկզբունքայնությունը ներկայացնում էր պարզ, անմիջական, զուսպ: Եվ այնուամենայնիվ, կերպարը սխեմայի սահմաններում էր գործում: Տնօրենի և

նրա կամակատար Արթուրի դերակատարները դիմում էին շարժի, գրոտեսկի: Դիլանյան -Լ.Շարաֆյանը իր պաշտոնի բարձունքից էր մարդկանց հետ խոսում: Եթե Արմենն է՝ ապա զգույշ, բայց նախազգուշացնող, եթե իր կամակատարը՝ ապա բացահայտ ագրեսիվ: Նա այնպես ջերմեռանդ էր հայտարարում կաթի որակի համար պայքարի մասին, որ թվում էր, թե այդ խոսքերն արտասանվում էին ոչ թե որոշակի անձի անունից, այլ պաշտոնի: Արթուրը փորձում էր ասված խոսքերի ենթամաստը չհասկանալ, և տնօրենը ստիպված է լինում «փոքր» կոպտություն թույլ տալ: Գործարար, բայց հասարակ «լոթի-փոթի» շարժումնուվ Արթուր-Լ.Մուրադյանը շեֆի սպառնալիքներից խեղձանում, մի բուռ էր դառնում, իսկ տնօրենն ասես խոշորանում ու մեծանում էր մի քանի անգամ:

Երկրորդ գործողությունը հիմնականում ընթանում էր տանը: Բենադրիչը ստատիկ վիճակներում շարժուն պատկերներ էր փորձում ստեղծել: Կինը պառկած է մահձակալին, Արմենը նստած է բազկաթոռին: Երկխոսություն է տեղի ունենում: Մարդն ազնիվ է աշխատում, դրա համար էլ ոչինչ չունի, կինը սրտնեղում է, վրդովվում: Ամուսիններն ասես գտնվում են մի տեսակ անօդ, անկյանք միջավայրում: Բենադրիչը տեսարանի ստատիկ կառույցն օգտագործում է՝ ընդգծելու համար այն միտքը, որ ոչ մի օգնություն, ոչ մի պաշտպանություն չունեն այս մարդիկ. իրենք իրենց հետ են կռիվ տալիս, ապա հառաչանքներով կամ ինքնամխիթարանքով՝ սրտները թեթևացնում: Դրսի աշխարհը իր գոյության մասին է հիշեցնում, երբ մերս է խուժում նրանց դուստրը՝ մագնիտոֆոնը ձեռքին: Դստեր բերած ճիթները ոչնչով չեն կապվում ծնողների անելանելի տրամադրության հետ: Նրանց վիճակին ավելի ներդաշնակ էին ջրի ծորակից երբեմն-երբեմն ընկնող ջրի կաթիլները:

Դրվագներից մեկում ասես հույս էր հայտնվում. կինն ասես վերակենդանանում է, երբ տուն է այցելում Պետապի գործակալը: Կինն անսպասելի աշխուժանում է տունը հրդեհվելու աբսուրդ մտքից: Եվ աբսուրդի լեզվով էլ բենադրիչը խաղի մեջ է դնում իր հերոսներին. կարևորվում են դադարները, միապաղաղ արտասանված խոսքերը: Եվ չնայած բենադրիչի ջանքերին՝ տեսարանը զարգացում չի ապրում. խորհրդածությունները մնում են իբրև խորհրդածություններ՝ օդում կախված: Իսկ որոշակի գործողությունները սկիզբ են առնում չհիմնավորված: Պիեսում չկար հոգեբանորեն հիմնավորված տրամաբանություն, ինչը կբացատրեր գործող անձանց արարքները՝ պաշտպանելով նրանց սկզբունքային մոտեցումները: Պիեսն ըստ ժանրի, երևի թե, սոցիալական դրամա է, սակայն սոցիալականն ու հոգեբանականն ոչ մի կերպ իրար չէին հանդիպում, որպեսզի դրամա ծնվեր: Բենադրիչն ու դերասանները փորձում են հոգեբանական հիմնավորումներ գտնել, սակայն միշտ չէ որ բարի այդ մտադրությունները հաջողվում էր իրականացնել: Չկա հույզ, չկան կրքեր, ոչինչ չի զարգանում, այլ արհեստականորեն տեղի է ունենում պիեսում: Պիեսի «գլուխգործոց» ֆինալն է՝ իր ֆանտաստիկ վճռով: Դրաման վերաձևվում է միրաքլի. Արթուրը բեն էր շտապում և հայտնում, որ Արմենին են տնօրեն նշանակել: Բենադրիչն ասես հեզմանքով է այս լուր-որոշմանը վերաբերվում և հուժոր գործի դնելով՝ հովվերգական տեսարան է կառուցում. խողովակից սկսում է ջուր հոսել, և Արմենի ընտանիքը հրձվագին խաղում է ջրի շիթերի հետ:

Թատրոնների խնդիրը նախ և առաջ ճշմարիտ արվեստ, բարձրարժեք ներկայացումներ ստեղծելն է, իսկ մայրաքաղաքայիններինը՝ նաև թատերական մթնոլորտը հետաքրքիր, աշխույժ դարձնելը: Այդ հայացքի ներքո, կարելի է նկատել, որ երևանյան թատրոնների 1986-1987 թատերաշրջանում ստեղծագործական նոր հաջողությունները կարևորվում էին մի շարք զուգադրվող խնդիրներ լուծելու ջանքերով. խաղացանկային, գեղարվեստական ու գեղագիտական հարցեր, հանդիսատեսի հաճախելիություն, երիտասարդ դերասանների ու բենադրիչների զբաղվածություն և այլն: Նման բարդ խնդիրների վճիռները թատրոնի գլխավոր բենադրիչների կողմից, երբ դերասանախումբը 50-60 հոգուց է բաղկացած, գրեթե անհնարին է: Հերթական բենադրիչները մույնպես,

իրենց պարտականությունների շրջանակներում, ի վիճակի չեն համալիր ստեղծագործական խնդիրներ լուծելու: Ինչ վերաբերում է մայրաքաղաքի փոքր թատրոններին, ապա նրանք ասես չնկատվելու հարմարավետ քաղաքականությունն էին որդեգրել: Այդ թատրոնների գործունեությունը /բացառությամբ Հ.Մալյանի թատրոնի/ ոչ մի թարմ, ոգևորող նախաձեռնությամբ աչքի չընկավ:

Իսկական արվեստը երբեք էլ ադմինիստրատիվ-կազմակերպական ռեֆորմների չի սպասել, այլ ծնվել է անսպասելի ու անկախ հանգամանքներից ճանապարհ հարթել: Մտահոգությունը թատրոնի հանդեպ որոշվում և որոշակիանում է արվեստագետների եռանդի ու նվիրումի չափով, խորունկ մտածողությամբ, շրջահայեցությամբ, պատասխանատվությամբ, որոնք նաև տաղանդը երևակող պայմաններ են: Դժվարություններ միշտ էլ հանդիպում են, և միշտ էլ փրկօղակ է դառնում հավատն ու հավատամքը: Երևանյան թատրոնների 1986/1987 թատերաշրջանն իր հաջողություններով ու անհաջողություններով խորհելու, մտորելու առիթներ տվեց և ապացուցեց այն պարզ ճշմարտությունը, որ թատրոնների ճակատագիրը թատրոնի մարդկանց ձեռքերում է: Սակայն այն, ինչ տեղի ունեցավ մեզանում մեկ տարի անց՝ դարաբաղյան հիմնախնդրից բխող մեր ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքով և քաղաքական-հասարակական կյանքում արմատական հեղաշրջմամբ պայմանավորված, կտրուկ փոխեց մեր կյանքը, այդ թվում նաև՝ մշակութային: Սկսվեց պատերազմ, վրա հասավ աղետալի երկրաշարժը, ԽՍՀՄ-ը փլուզվեց և մեր երկիրն անկախացավ: Հաջորդեցին մութ ու ցուրտ տարիներ. այդ պայմաններում դադարեցրին իրենց գործունեությունը մեր երկրի թե՛ արտադրական, թե՛ մշակութային կառույցները: Ասես մի չգրված /միգուցե՝ գրված/ սցենարով թատրոններին անկախություն նախատեսող գորբաչովյան «էքսպերիմենտը» անցավ մեծ կյանք, ու փլուզվեց անառիկ թվացող երկրի յոթանասունամյա կառույցը: Անկախ պետականություն ձեռք բերած մեր երկրի թատրոնների առջև «էքսպերիմենտի» փոխարեն հառնեց դիմակայելու, լինել, թե՞ չլինելու օրհասական խնդիրը...

ԿՐԿԵՍԱՑԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԱՏԵՐԱՑԻՆ ԺԱՆՐԵՐԸ

Կրկեսային արվեստում բարդ հնարանքների ցուցադրումը, իբրև *զարմանալի խաղ*, դեռևս բավարար պայման չէ, որպեսզի այն իրապես *գեղագիտական հուզմունք* (աֆեկտ) առաջացնի: Այս կապակցությամբ մտաբերենք Յոհան Հայզինգայի հետևյալ դիպուկ բնորոշումը. «Ուժի և ճարպկության փորձությունը, ինչպես օրինակ տասներկու տապարների միջով Ողիսևսի արձակած նետը, ամբողջովին խաղի ոլորտում է: Դա արվեստի ստեղծագործությունն է, այլ... մի հնարանք (Kunststück)»¹: Եվ իրոք, աներևակայելի հրաշքն անգամ կրկեսում կարող է դառնալ իրողություն, բայց մի՞թե հենց միայն դա է, որ գրավում է հանդիսատեսին և նրան գեղագիտական բավականություն պատճառում: Եթե իրոք այդպես լիներ, ապա այստեղ ընդամենը կներկայացվեին զանազան արտասովոր վարժություններ, որոնք միմյանց հետ ոչ մի առնչություն չէին ունենա, քանզի դրա անհրաժեշտությունն էլ չէր լինի: Եվ, բնականաբար, նաև չէր կարող խոսք գնալ որևէ միասնական ու ամբողջական կառույցի մասին, ինչը հատուկ է ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործության:

Ուստի նախ պարզենք, թե ինչպե՞ս պետք է շաղկապվեն այդ հնարանքները, որպեսզի կառույցը ձեռք բերի ամբողջական նկարագիր: Այստեղ մեզ համար ելակետային է Ն. Հարտմանի այն դրույթը, որի համաձայն, ընդհանրապես արվեստում դրան հասնում են խաղի ձևակերտման երկու սկզբունքով՝ *պատկերային*, երբ ստեղծագործությունը հիմնականում առարկայանում է իրական երևույթներին համապատասխան, և *ոչ պատկերային*, երբ ստեղծագործության առարկան իրականության մեջ զոյություն չունեցող, բայց մտահայեցողաբար «տեսանելի» մաքուր ձևն է²: Մենք արդեն ամփոփում ենք մեզ նշելու, որ այս երկու սկզբունքները գործում են նաև տարածաժամանակային արվեստներում, այդ թվում՝ կրկեսային³: Հիմա, մասնավորապես հստակեցնենք այդ սկզբունքների կիրառման սահմանները՝ ըստ ժանրային առանձնահատկությունների:

Սկզբում վերցնենք այն խաղերը, որոնց մեջ գերակշռող մարզական տարրն է: Վճռորոշն այստեղ *անմիջականորեն* ուժի և ճարպկության կիրառումով կառուցված գործողությունն է, որը ներկայացնում է ֆիզիկական վարժությունների մի շղթա՝ մարզական հնարանքների հաջորդականություն: Սովորաբար, սկսելով պարզ վարժություններից, արտիստներն աստիճանաբար բարդացնում են դրանք, հասնում մարդու ֆիզիկական հնարավորությունների դրսևորման ամենաձայրահեղ սահմանին և խախտում այն՝ իրականացնելով անհնարին ու աներևակայելին, ինչն էլ կարող է զարմանք ու հիացմունք առաջացնել: Բայց արդյո՞ք դա բավական է, որ նրա արածը համարենք արվեստի ստեղծագործություն: Չէ՞ որ, ինչպես արդեն ասել ենք, *կրկեսում ամեն մի ֆիզիկական վարժություն գեղարվեստական հետաքրքրություն է ներկայացնում*

1 Յոհան Հայզինգա, Homo Ludens, Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ, թարգ. Ս. Ղրաթյան, խմբ. Հ. Հովհաննիսյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց. Փրինթինգո», 2007, էջ 242:

2 Տե՛ս. Н. Гартман, Эстетика, М., изд. «Иностранная литература», 1958, с. 141. Իհարկե, այս շարքում յուրաքանչյուր արվեստի տեսակ իր հերթին կարող է կառուցվել *պատկերային* և *ոչ պատկերային* սկզբունքների կիրառմամբ (ասենք՝ արատրակցիան գեղանկարչության մեջ, կամ էլ *պատկերային* տարրերը՝ գոթական ծարտարապետության), սակայն խոսքն այստեղ վերաբերում է այդ արվեստների ձևակերտման հիմնորոշ սկզբունքներին:

3 Գ. Օրդոյան, Կրկեսային խաղի ձևակերտման սկզբունքները. - «Հանդես». գիտական հոդվածների ժողովածու, N 7, Երևան, ԵԹԿՊԻ, «Գրիգոր Տաթևացի» հրտ., 2007, էջ 16:

ոչ միայն իր կենտրոնազանց բնույթով ու հնարանքներով (Kunststück), այլև արտահայտչակերպով ու ձևով: Այսինքն՝ որպեսզի զարմանքին հաջորդի գեղագիտական հուզմունքը, անհրաժեշտ է ֆիզիկական վարժությունը հաղթահարել գեղարվեստական ձևի միջոցով՝ հաղորդել նրան վերանցական (Transcendental) իմաստ:

Թվում է, թե կենտրոնազանց գործողությունն ընդհանրապես չի կարող կառուցվել պատկերային սկզբունքով: չէ՞ որ այն գալիս է՝ հենց խախտելու, խեղելու մարդու իրական պատկերացումները և ներկայացնելու մի խաղաձև, որը բնության մեջ սովորաբար չի հանդիպում, քանի որ մտացածին է՝ երևակայության արդյունք: Սակայն չմոռանանք, որ մի բան է իրական և օրինաչափ երևույթների աղավաղումը, խեղաթյուրումը և բոլորովին այլ՝ վերանցական գործողություն կառուցելը: մի դեպքում առարկան իրականության վերաձևումն է, մյուս դեպքում այն բացարձակ մտահայեցողական է՝ իրական պատկերացումներից կտրված: Ահա թե ինչու, *ամեն մի կենտրոնազանց գործողություն, այնուամենայնիվ «պատկերային» է, քանի դեռ ներկայանում է ընդամենը ֆիզիկական արգելքների հաղթահարման կերպով:* Այստեղ մենք գործ ունենք մարդու կամային դրսևորումների ամբողջ մի համակարգի հետ, ուր իրապես «ոչ մի ֆիզիկական խնդիր զուտ ֆիզիկական չէ, և ոչ մի հոգեբանական խնդիր ֆիզիկականից դուրս չէ»⁴: Ուստի Ուդիսևսը, որը պատրաստվում է նետն արձակել տասներկու տապարների միջով, ուղիղ համեմատելի է այն դրամատիկական հերոսի հետ, որը պատրաստվում է լուծել հակադիր շահերի բախման ընթացքում խճճված իր ծակատագրական խնդիրը: Այլ կերպ ասած՝ երկու դեպքում էլ գործողությունն ընթանում է *պատկերային* հարթության վրա՝ անկախ այն բանից, թե ո՞րն է այդ գործողության նպատակը, և ի՞նչ եղանակով է այն դրսևորվում. պայմանական՝ իբրև թատերախաղ, թե՛ իրական՝ իբրև ճարպկության և ուժի ցուցադրում: Այդուհանդերձ, ձևաբանորեն սրանք միասեռ երևույթներ չեն. մի դեպքում մեր առջև բեմախաղ է, որը դրամատիկական արվեստի երևույթ է, մյուս դեպքում՝ ֆիզիկական վարժություն, որը պատկանում է մարզական ոլորտին:

Իհարկե, սպորտում էլ շատ հաճախ մրցախաղերն աչքի են ընկնում իրենց ընդգծված թատերայնությամբ. գեղարվեստական մարմնամարզությունը, ձևավոր չմշկասահքը, լողը և մի շարք այլ մարզաձևեր ինչ-որ չափով նաև գեղագիտական հետաքրքրություն են ներկայացնում: Պատահական չէ, որ կրկեսային արտիստներից շատերն իրենց նախակրթական շրջանն անցել են հենց այստեղ: Սակայն կրկեսային խաղն առանձնանում է մարզականից նախ իր *անշահախնդիր բնույթով*, քանի որ «այս խաղը մի մեծ հեզմանք է մարդկային կեցության ու բանականության հանդեպ, ոչնչացումը բոլոր շահերի»⁵: Կրկեսային արտիստը գալիս է հաղթահարելու ոչ միայն ֆիզիկական արգելքը, այլև այն *դրամատիկական կիրքը*, որ ենթադրում է ամեն մի մրցախաղ, այդ իսկ պատճառով էլ նրա խաղը գեղագիտականից զատ ուրիշ ոչ մի հետաքրքրություն չպետք է ներկայացնի: Եթե մրցախաղի առանցքում ֆիզիկական արգելք հաղթահարող մարզիկն է, ապա կրկեսում առանցքայինը հենց *խաղն* է, որն էլ, կտրվելով իրականությունից, դառնում է զուտ *մտահայեցողական* արժեք՝ «մաքուր ձև»⁶ և արդեն ոչ *պատկերային* մտածողության արգասիք: Հենց այստեղ էլ *հեզմանքը՝* որպես գեղարվեստական միջոց, կրկեսային արտիստի համար դառնում է *մի նոր կառուցողական գործոն, որն օգնում է նրան հաղթահարել կենտրոնազանց գործողության իրական բովանդակությունը՝ ֆիզիկականն ու հոգեբանականը:*

Հիմա վերցնենք էքսցենտրիկ ժանրերը՝ կրկեսային ծաղրախաղերը, ուր *հեզմանքը* առավելագույնս ցայտում է արտահայտված: Նկատի ունենք ոչ թե սոսկ կոմիկականը՝ երգիծականն ու ծիծաղելին, այլ հենց այն *հեզմանքը*, որը, ինչպես կասեր Ֆրիդրիխ

4 <. <Ուվհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթ, Երևան, 2002, էջ 115:

5 <. <Ուվհաննիսյան, Խաղը՝ բեմական ներկայության ձևային հիմք, էջ 344:

6 <մնտ. И. Кант, Сочинения в шести томах, т. 3, М., изд. «Мысль», 1964, с. 138.

Շլեգելը, «բարձունքից է նայում բոլոր երևույթներին՝ վեր կանգնելով իրականությունից, անգամ սեփական արվեստից»⁷, այս դեպքում՝ էքսցենտրիկ արարքներից: Իսկ ինչպե՞ս է դա արտահայտվում. սկզբունքորեն սա խաղի ձևակերտման այն երկակի՝ *անմիջական* և *միջնորդավորված* եղանակն է, երբ գործողության կրողը միաժամանակ հանդես է գալիս և՛ որպես սուբյեկտ, և՛ օբյեկտ՝ օտարվելով, «վեր կանգնելով» ինքն իրենից և իր արածից: Կարելի է մտածել, թե այստեղ է, որ կրկեսն իրապես մերձենում է թատրոնին և լայնորեն օգտագործում դերասանական արվեստի արտահայտչաձևերը: Սակայն երևույթի ձևաբանական քննությունն այլ հետևության է մղում:

XIX դարասկզբին, երբ ասպարեզ եկան առաջին թատրոն-կրկեսները, 13 մետրանոց շրջանաձև խաղահրապարակին կից կառուցվեց նաև բեմահարթակ, որը հիմնականում նախատեսված էր մարտական ու զավեշտային թատերապատումներ խաղարկելու համար: Ինչպես գիտենք, միևնույն սկզբունքով է կառուցվել նաև «Արամյան թատրոն-կրկեսը», որի նորամուծությունները օրինակ են ծառայել տեղացի ուրիշ խմբերի համար: Այսպես, «էջ մը հայ թատրոնի պատմութենէն» հոդվածաշարի հեղինակն ասում է, որ մի կրկեսի սեփականատեր Հովհաննես Գասպարյանի խորհրդով շրջանակի «չորս կողմը փայտաշէն տաղաւարներ և յարմար մէկ տեղն ալ *երոպական դրութեամբ ու ոճով թատերաբեմ մըն էր շինած*»⁸: Միևնույն աղբյուրից իմանում ենք, որ այստեղ «բռնմատոնայի և պալէթ խաղացողի» դերերով հանդես են եկել նաև օտարազգի դերասանուհիներ, որոնց «գրեթէ կիսամերկ պէտք էր երեւան գալ», իսկ «Յովհաննէս, արդէն շատ խստապահանջ այդ մասին, ներքնապէս կը փափագեր նոյն իսկ երոպացի բռնմատոնաներն ու պալէթ խաղացող աղջիկները վանել կրկեսէն, բայց գլխաւորաբար երոպական ճաշակը իր խումբին մէջ մտնելու հետամուտ ըլլալով, անպայման պէտքը կը զգար անոնց: Այլ և այլ ներկայացմանց... *միջոցին, իզական սեռէ դերակատարի մը պէտքը անհրաժեշտ էր*»⁹:

Այստեղից մի տրամաբանական հարց է ծագում. իսկ ի՞նչ կարող էր ենթադրել կրկեսի և թատերաբեմի այդ հստակ սահմանագատումը, եթե ոչ խաղի ձևակերտման երկու տարբեր եղանակներ: Հոդվածի հեղինակն ակնարկում է խաղային մի համակարգ, որը մինչև XIX դարի 60-ական թվականները՝ մինչև, այսպես կոչված, «ռոմանական դպրոցի» փլուզումը, ընդունված է եղել բոլոր եվրոպական կրկեսներում. բեմը նախատեսված էր կարճամիտ թատերախաղեր ներկայացնելու, իսկ շրջանաձև խաղահրապարակը՝ ձիավարժության և մարզական ժանրի զանազան համարներ, ինչպես նաև էքսցենտրիկ խաղեր ցուցադրելու համար: Այդպիսով, ի սկզբանե թատրոն-կրկեսների ղեկավարները հստակ տարբերակել են այս երկու հարթությունները՝ ելնելով, բնականաբար, մի դեպքում բեմական, մյուս դեպքում կրկեսային արվեստի ձևաբանական առանձնահատկություններից: Հասկանալի է, որ այս միջավայրում էլ կրկեսի պահանջներին համապատասխան ձևավորված ծաղրածուի դերատեսակը պետք է ժառանգեր բուն կրկեսային խաղերի ծագումնաբանական հատկանիշները:

Պատահական չէ, որ առաջին ծաղրածուները, մինչև իրենց նոր դերատեսակին հմտանալը, հանդես էին գալիս մարզական խաղերով, մասնավորապես՝ ակրոբատիկայով և լարախաղացությամբ: Հենց այս հանգամանքն էլ կանխորոշեց ծաղրածուական խաղի ձևակերտման հիմնորոշ առանձնահատկությունները: Այստեղ նույնպես *հեզնանքը* կառուցողական դերակատարում ունեցավ, սակայն մի էական տարբերությամբ. եթե մարզական ժանրերում կենտրոնազանց գործողությունը, կտրվելով իրականությունից, ներկայանում էր որպես *մտահայեցողական, մաքուր ձև*, ապա ծաղրածուի էքսցենտրիկ վարքագծում խեղաթյուրվում, վերաձևվում էին հենց նույն այդ *մտահայեցողական* ու

7 Литературная теория немецкого романтизма, Л., изд.: АН СССР, 1934, с. 177.

8 «Արևելք», 1899, 17 մարտի, N 3965 (ընդգծումը մերն է - Գ. Օ.):

9 «Արևելք», 23 մարտի, N 3970 (ընդգծումը մերն է - Գ. Օ.):

մաքուր ձևը, ասել է թե՛ այն կրկին հաղթահարվում էր, բայց արդեն իրական հարթության վրա և *պատկերային* խաղի սկզբունքով՝ իբրև *ծաղրանմանակում*: Ամեն ինչ շրջելով զլխիվայր, ծաղրելով ու միաժամանակ ծաղրվելով՝ այս ժանրի արտիստները սկսեցին ներկայացնել արտառոց (գրոտեսկ) հակադրություններից (կոնտրաստ) կառուցված խաղ, ուր ամեն ինչ իրական էր ու միաժամանակ՝ անիրական: Ուստի այդ *երկվությանը* էլ պայմանավորվեց ծաղրախաղերի ձևակերտման *կառուցողական գործոնը*՝ ամեն ինչ ու ամենքին, այդ թվում սեփական անձը խեղաթյուրելու սկզբունքը: Սա էր *հեզմանքի* այն նոր տեսակը, որը կրկեսային ասպարեզում հայտնվեց ծաղրածուական ժանրի ձևավորման ընթացքում և գրեթե անփոփոխ մտավ նաև նորագույն կրկես:

Եվ այսպես, մի դեպքում՝ մարզական ժանրերում, արտիստը, *հեզմորեն* հաղթահարելով *կենտրոնազանց հնարանքների ֆիզիկական բնույթը*, կառուցում է *մաքուր գեղարվեստական ձև*, մյուս դեպքում՝ էքսցենտիկ ժանրերում, *ֆիզիկական վարժությունները գեղարվեստորեն հաղթահարելու* համար կրկնակի ծանապարհ է կտրում. մեկ կանգնում է իրական հարթության վրա և այս դիրքերից *հեզմում* ամեն մի *գեղարվեստական ձև*, ապա վեր կանգնելով իրականությունից՝ կրկին *հեզմում է*, բայց այս անգամ՝ իր իսկ վարքագիծը:

Այսքանը, կարծում ենք, բավական է համոզվելու համար, որ մարզական և էքսցենտրիկ ժանրերը՝ իրենց ձևակերտման առանձնահատկություններով հանդերձ, սերում են միևնույն ակունքից: <Ետևաբար մնում է միայն պարզել, թե ի՞նչ սկզբունքով են կառուցվում կրկեսային այն խաղերը, որոնք առանձնանում են իրենց *առավել ընդգծված թատերայնությամբ*: Խոսքը վերաբերում է *աճպարարությանը, ձեռնածուական արվեստին, կենդանավարժությանն* ու *զազանավարժությանը*, այսինքն՝ այն ժանրերին, որոնց հատուկ է խաղի ձևակերտման *անմիջական* և *միջնորդավորված* եղանակների զուգորդումը:

Սրանք բոլորն էլ, իհարկե, գալիս են հնագույն անցյալից: Սակայն պատմական տարբեր փուլերում՝ ամեն մի ժամանակաշրջանին հատուկ հանդիսակարգի համապատասխան, տարբեր է եղել դրանց խաղարկման կերպը:

Այսպես, *աճպարար* և *ձեռնածու* հասկացություններն ի սկզբանե միևնույն իմաստն են կրել: <Ին հայերենում *աճպարար* բառը զլխավորապես գործածական է եղել ժողովրդի մեջ. «Բառ ռամկական և անստոյգ, որպես *աճայիպ* իրաց արարող, կամ զաչս պարարող շուքափող ձեռնածութեամբ»¹⁰: *Ձեռնածու* բառի բացատրությունն ավելի պատկերավոր է. «Դիւթ, վիուկ, կիւս, կախարդող կամ հմայող՝ ածելով և յածելով զձեռս ի վեր և ի վայր, կամ զմանկունս ի վերայ ձեռաց»¹¹: Ըստ էության, այս երկու իմաստներն էլ կրում նաև ֆրանսերեն jongler՝ *ժոնգլոր* բառը¹²: Ժամանակին նույնպիսի մի դյուբանք, վիուկություն, կախարդանք, նույնն է թե՛ *աճպարարություն* են համարել նաև կենդանավարժությունն ու զազանավարժությունը: Ահա թե ինչու հին ժողովրդների մեջ գրեթե ամենուր *միջնորդավորված* եղանակով կառուցվող այս խաղաձևերը միահյուսված ներկայացվել են որպես մեկ ամբողջական խաղի տեսակ: Իրենց ժանրային հատկանիշներով դրանք գատորոշվեցին բավական ուշ՝ գրեթե XIX դարավերջին:

Իսկ մինչ այդ՝ վաղնջական ժամանակներից մինչև ուշ միջնադար, այս *հրաշագործ* արտիստները աշխարհիկ հանդիսախաղերի մշտական մասնակիցներն էին: Եվ բնական է, որ նորաստեղծ կրկեսի համակարգում նույնպես նրանց տեղը չէր կարող թափուր մնալ: «Արամյան թատրոն-կրկեսի» պատմությունից իմանում ենք, որ Կ.Պոլսում հյուրախաղերով հանդես եկող եվրոպական խմբերի հետ «մուտ գտած էին նաև մինչև այն ատեն անծանօթ զուարճութեան կերպեր, ինչպես թատերական ներկայացումներ, *ձիամար-*

10 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հատ. 1, Երևան, 1979, էջ 50:

11 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հատ. 2, Երևան, 1981, էջ 152:

12 Цирк, Малая энциклопедия, 2-е изд., М., изд. «Советская энциклопедия», 1979, с. 132.

զուրթին, *աճպարարութիւն* և դեռ ուրիշ հազար ու մէկ բաներ»¹³: Առաջին հայացքից տարակուսելի է, թե ինչո՞ւ ձիանարզութիւնն ու աճպարարութիւնը պոլսեցիներին պետք է անծանոթ լինեին: Չէ՞ որ այս կարգի խաղերն առանձնապէս տարածված են եղել հենց առաջավորասիական միջավայրում: Սակայն նկատենք, որ հողվածագիրն ասում է «անծանօթ զուարճութեան *կերպեր*», այլ ոչ թե *տեսակներ*: Կնշանակի՝ խոսքը պարզապէս վերաբերում է կրկեսային խաղերի ներկայացման առանձնահատկութեանը՝ *կերպին*, իսկ սա արդեն իր հերթին ենթադրում է գեղարվեստական այլ որակ, այլ գեղագիտութիւն:

Այդպիսին է ներկայացել պոլսեցիներին դասական այն կրկեսը, որի համբավն արդեն XIX դարասկզբից տարածում էր գտել աշխարհով մեկ: Ուստի կարծում ենք, *աճպարարութիւն* հասկացության տակ հողվածի հեղինակը նկատի է ունեցել ոչ թե առանձին մի ժանր, այլ *միջնորդավորված* եղանակով կառուցվող բոլոր այն *զվարճալի*¹⁴ տեսարանները, որոնք եվրոպական կրկեսներում պարզապէս օգտագործվել են որպէս *հավելյալ* հնարանքներ¹⁵: Այս առանձնահատկութիւնն առաջին հերթին գալիս էր «ռոմանական դպրոցի» պահանջներից, երբ ամեն մի արտիստ միաժամանակ պետք է տիրապետեր կրկեսային մի քանի խաղաձևերի: Ճիշտ այդպիսին էր նաև «Արամյան թատրոն-կրկեսը», որի խմբում ընդգրկված արտիստները ներկայացման ժամանակ զրեթե չեն հեռացել խաղահրապարակից՝ ցուցադրելով մեկ ելույթի ընթացքում, և՛ լարախաղացության, և՛ ակրոբատիկայի, և՛ աճպարարության վարժություններ: Սա այն բազմաժանր խաղերի տեսակն էր, որն աստիճանաբար դուրս մղվեց կրկեսային ասպարեզից, և դրանով ձանապարհ հարթվեց ամեն մի ժանրում նեղ մասնագիտացում ունեցող արտիստների համար¹⁶:

Ահավասիկ, ընթերցենք մի հատված «Էջ մը հայ թատրոնի պատմութենէն» հողվածաշարից, ուր հեղինակը հենց «ռոմանական դպրոցի» այդ խաղակերպին հատուկ տեսարաններ է նկարագրում. «Բեմին վրայ անշարժ կը կենար ինքը (Հովհաննես Գասպարյանը - Գ. Օ.): 20-ի չափ մեծ ու պզտիկ դերակատարներ, սոսկալի արագութեամբ կ'անցնէին իր առջեւէն. ոչ մէկը կը փախցնէր անոնցմէ, և մէկ ձեռքով իւրաքանչիւրին գօտիէն բռնելով բարձրութեամբ օդին մէջ կը նետէր՝ ուրկէ անոնք այլ և այլ դարձուածքներով երկու ոտքի վրայ բեմ կը ցատկէին՝ առանց բնաւ վար իյնալու: Իսկ Գասպարեան այդ 20 մարմինները՝ որոնց մէջ ծանրերը չէին պակսէր, յաջորդաբար օդը նետելով, բնաւ յոգնութեան նշան մը ցոյց չէր տար:

...Յովհաննէսէն ետքը, մարմնամարզի ձիւղին մէջ երկրորդական դերերը կը կատարէին Միքայէլ Բամպուքճեան և ուրիշներ: ...Պարաններու, ձողերու, սանդուխներու վրայ կենդրոնացուցած էին իրենց բովանդակ ընդունակութիւնը...

Խումբին մէջէն՝ Բամպուքճեան, Ալիքսան Սվաճեան, Սերովբէ Պերպէրեան և Գրիգոր Թէրզեան ունէին մասնաւոր խաղ մըն ալ որ բաւական հետաքրքրութիւն կ'առթէր: Չուանի վրայ քալած ատեննին երեք խնձոր կ'առնէին ակերնուն մէջ, և զանոնք յաջորդաբար օդին մէջ նետելով՝ կը բռնէին՝ առանց վար ձգելու և առանց ալ չուանն ի վար իյնալու:

Այս խաղը կը կատարէին նաև հետեւեալ դիրքին մէջ. կէս մէթր տրամագիծ ունեցող փայտէ խոշոր գունդերի մը վրայ կ'ելլէին և գայն գլորցնելով՝ կրկին վեր կը նետէին խնձորները՝ առանց գունդին վրայէն իջնելու»¹⁷:

Կնշանակի՝ «Արամյան թատրոն-կրկեսում» ցուցադրել են և՛ «գաչս պարարող շուրափող» ձեռնածություն, և՛ «զմանկունս ի վերայ ձեռաց» օդ նետելու ակրոբատիկ

13 «Արևելք», 13 մարտի, N 3962:

14 Տե՛ս *աճպարար* բառի ստուգաբանությունը, ըստ Հր. Աճառյանի «Հայերեն արմատական բառարան» աշխատության (հատ. I, Երևան, 1971, էջ 142):

15 Տե՛ս. Д. Жандо, История мирового цирка, М., 1984, с. 141-142, 164.

16 Տե՛ս. Е. Кузнецов, Եղվ աշխ., էջ 273:

17 «Արևելք», 6 ապրիլ, N 3982:

վարժություններ, և՛ խնձորները «յաջորդաբար օդին մէջ» խաղարկելու հնարանքներ: Բացառված չէ, որ ներկայացումների ժամանակ արամյանցիները նաև զանազան վարժեցված կենդանիներ հրապարակ դուրս բերեին, թեև այդ մասին վկայող որևէ աղբյուր առայժմ մեզ հայտնի չէ: Պարզապես, մենք դա հնարավոր ենք համարում, քանի որ այդ ավանդույթը սկիզբ է առել հենց թատրոն-կրկեսներում ցուցադրվող հեքիաթային-արկածային բովանդակություն ունեցող մնջախաղերից, ուր փաստորեն առաջին անգամ գործողության մեջ են ներգրավել նաև իրական կենդանիներ, անգամ զազաններ¹⁸: Ընդ որում ընդգծենք, որ այդ տեսարանները մույնպես չեն ներկայացվել իբրև առանձին համարներ, այլ ընդամենը օգտագործվել են թատերախաղերի ժամանակ՝ իբրև էֆեկտիվ հնարանքներ: Նկատի առնենք մի էական հանգամանք ևս. յուրաքանչյուր կենդանի կամ զազան այստեղ առայժմ միայն իրեն համապատասխան, ասել է թե՛ իր բնությանը հարազատ «դեր» էր կատարում: Մինչդեռ կենդանավարժության կամ էլ զազանավարժության ժանրի խաղերը կառուցվում են ճիշտ հակառակ սկզբունքով. կենդանական աշխարհն այստեղ ներկայանում է բացարձակ *անսովոր պայմաններում* և դրսևորում է *արտառոց արարքներ*:

Այս խնդիրը մենք ավելի հանգամանակից դեռ կքննարկենք, իսկ հիմա միայն մշենք, որ այդ թատերականացված հանդիսություններն էլ ի վերջո բացասաբար անդրադարձան բուն կրկեսային խաղերի վրա, և փաստորեն XIX դարի 60-ականներից սկսած՝ դասական կրկեսը հայտնվեց լուրջ ձգնաժամի մեջ: Այս էր նաև պատճառը, որ խնդիր ծառայեցավ անգամ հիմնովին վերակառուցել նրա ժանրային համակարգը: Սակայն այդ բարեփոխումներին զուգահեռ, որքան էլ զարմանալի կարող է թվալ, կրկեսային ասպարեզում առավել նկատելի դարձան թատերարվեստի և պարարվեստի ներթափանցման նշանները: Թվում է՝ թատրոն-կրկեսների փլուզումով, երբ «ռոմանական դարոցի» ավանդույթներն այլևս կենսունակ չէին, և առաջնությունն անցնում էր բեռլինյան ստացիոնար ու ամերիկյան շրջիկ (շապիտո) կրկեսներին, օտարասեռ տարրերն այստեղ վերջնականապես պետք է դուրս մղվեին. թերևս, այդ էր ենթադրել տալիս այն հանգամանքը, որ թատերաբեմ այլևս չէր գործում, և կրկեսային ներկայացումները գերազակցապես կառուցվում էին շրջանաձև խաղահրապարակին համապատասխան: Բայց ինչպես երևում է, սա դեռևս բավարար պայման չէր, որպեսզի բուն կրկեսային արվեստը շարունակեր վերագտնել իրեն: Եվ խնդիրն էլ այստեղ միայն բեմական արվեստից հրաժարվելու մեջ չէր: Պատճառներն ավելի խորն էին: Ըստ էության, դեռևս հռոմեական դարաշրջանից սկսած, կրկեսն ու թատրոնը հանդես են եկել իբրև մրցակիցներ, թեև առերևույթ այդ մասին, կարծես, ոչ մի վկայություն չունենք: Պարզապես ամեն անգամ, երբ հասարակության մեջ հետաքրքրությունը դրամատիկական արվեստի նկատմամբ համեմատաբար նվազել է, ուշադրության կենտրոնում են հայտնվել կրկեսային խաղահրապարակները (նկատի ունենք նաև դրանց բոլոր տեսակներն ու տարատեսակները՝ կաբարե, կաֆեշանտան, վարիետե, մյուզիկ-հոլլ, էստրադա և այլն), և ընդհակառակը՝ դրամայի արժեքավորմամբ կրկեսն ընկալվել է հիմնականում որպես թատերական և մարզական տարրերի խաչաձևման մի ասպարեզ, ուր գեղարվեստականն ու արտագեղարվեստականը համերաշխ գոյատևում են կողք կողքի¹⁹: Կարծում ենք՝ հենց դրանից է, որ երբեմն անգամ տարակուսել են. ի վերջո արվեստ է կրկեսը, թե՞ ոչ²⁰:

Բայց սա էլ խնդրի միայն մի կողմն է: Ըստ էության, խաղարկային (դինամիկ) բոլոր արվեստներն էլ պարբերաբար միմյանցից օգտվել են. պարարվեստն առատորեն ներառել է դրամատիկական և կրկեսային տարրեր, թատրոնը հայտնվել է կրկեսի շրջանաձև խաղահրապարակում և խաղի մեջ լայնորեն կիրառել պարային ու ակրո-

18 Տե՛ս. E. Кузнецов, *մշվ աշխ.*, էջ 101:

19 Հմմտ. մույն տեղում, էջ 379-384:

20 Տե՛ս. Հ. Հովհաննիսյան, *Դերասանի արվեստի բնույթը*, էջ 114, 304:

բառիկ շարժումներ: Բնականաբար, դրանից չէր կարող խուսափել նաև կրկեսը: Սակայն մի բան է, երբ պարարվեստի ու թատերարվեստի տարրերը, ներմուծվելով կրկես, *ենթարկվում են կենտրոնազանց խաղի կառուցողական գործոնին*, և այլ է, երբ գործողության ձևակերտման ընթացքում թատերախաղը կամ պարն է դառնում վճռորոշ: Ահա թե ինչու մտահոգիչ է, երբ կրկեսի շրջանաձև խաղահրապարակը դառնում է թատերային ու պարային տարրերի գերիշխանության ասպարեզ. այդպիսով փաստորեն խախտվում է կրկեսի ծագումնաբանական համակարգը, և անգամ այն կենտրոնազանց գործողությունը, որը հաղթահարվելով պետք է դառնար *մտահայեցողական մաքուր ձև*, մնում է *պատկերային* հարթության վրա՝ իբրև սովորական *հնարանք* (Kunststück):

Ուշագրավ է, որ նույն այդ ժամանակաշրջանում՝ պարային-բալետային հանդիսանքների, թատերապատում մնջախաղերի ընդլայնմանը զուգահեռ, սկսում են նորովի ձևավորվել կենդանավարժությունն ու գազանավարժությունը: Առաջին փորձերն ընդամենը չորքուտանիների վարժեցման հնարանքների ցուցադրումներ էին, ինչը դեռևս շատ հեռու էր կրկեսային արվեստից մի պարզ պատճառով. դեռևս գտնված չէր ֆիզիկական այդ վարժությունները գեղարվեստորեն հաղթահարելու եղանակը՝ *հեզնանքի գործոնը*: Դրա համար պահանջվեց մոտ երեք տասնամյակ և այդ ընթացքում, կարծում ենք, ոչ պակաս կարևոր դեր ունեցան կրկեսային հանդիսությունների հենց այն թատերականացման միտումները, որոնք սկզբնապես լուրջ վտանգ էին ներկայացնում. բեմահարթակի հետ մեկտեղ խաղահրապարակից դուրս էր մղվում նաև ճիամարզության ժանրը, որը թատրոն-կրկեսի հիմնասյուներից մեկն էր²¹: Խաղի կառուցման *պատկերային* սկզբունքը գերակշռող էր դառնում, ուստի նորահայտ ժանրը նույնպես պետք է դրա հետ հաշվի նստեր, բայց, իհարկե, յուրովի, իր գեղարվեստական լեզվին համապատասխան՝ չանտեսելով կրկեսային խաղի ձևակերտման հիմնարար գործոններից մեկը՝ *հեզնանքը*: Եվ ահա XIX դարավերջին այն արդեն սկսում է ներկայանալ բոլորովին նոր կերպաձևով. կենդանավարժներն ու գազանավարժները կառուցում են այնպիսի խաղարկային տեսարաններ, ուր «գործող անձիք»՝ չորքուտանիները, սկսում են դրսևորել իրենց բնությանը հակառակ վարքագիծ. գիշատիչներն ու կաթնասունները համերաշխ հանդես են գալիս են կողք կողքի, հսկա փղերը պար են գալիս, առյուծներն ու վագրերը թռչկոտում են շնիկների պես, թռչունները դաս են տալիս առնետներին և այլն: Կրկեսային հրապարակում ցուցադրվում է աներևակայելի մի աշխարհ, որը հանդիպում է միայն հեքիաթներում: Այդպիսով, կրկեսը նորից վերադառնում էր իր ակունքներին. «կենդանիների մնջախաղը» նորովի էր վերածնվում:

Նորագույն ժամանակների նախաշեմին, փաստորեն, վերջնականապես գծագրվեց կրկեսային արվեստի ժանրային համակարգը և գրեթե անփոփոխ հասավ մինչև մեր օրերը: Այս գործում վճռորոշ դերակատարում ունեցան *թատերային ժանրերը*, որոնք, ըստ էության, հանդես եկան իբրև կրկեսային *մնջախաղի* տարատեսակներ, քանի որ սկզբից ևեթ խաղն այստեղ սկսեց կառուցվել մի դեպքում իրերի *մուճ* մասնակցությամբ, մյուս դեպքում՝ կենդանիների: <Ենց սրանք էլ իրականում հակակշիռ հանդիսացան կրկեսային խաղերի թատերականացման միտումներին, որոնք ի հայտ էին եկել «ռոմանական դպրոցի» անկումից անմիջապես հետո:

<Ետագայում այս ժանրային համակարգը շարունակեց կատարելագործվել արևելաեվրոպական կրկեսներում, մասնավորապես՝ ռուսական²², որի ուղիղ հետևորդը դարձավ հայկականը՝ իր նորաստեղծ «կրկեսային կոլեկտիվով»: Ուստի այստեղ ձևավորված *թատերային ժանրերի* քննությամբ էլ ավարտենք մեր ներկա ուսումնասիրությունը:

21 E. Molier, Le Cirque, L'équitation et l'athlétisme, Paris, 1925, p. 20.

22 <մտ. Д. Жандо, նշվ. աշխ., էջ 181-182: «Կենդանիների մնջախաղի» վերաբերյալ տե՛ս. Ю. Дмитриев, Русский цирк, «Искусство», 1953, с. 142-143, 167-169.

Նախ դիտարկենք **ձեռնածուական արվեստը**, որի հնագույն պայմանաձևերն իրենց ծագումնաբանական առանձնահատկություններով համդերձ, նորագույն կրկեսի ժանրային համակարգին համապատասխան, նորովի վերակառուցվեցին՝ պահպանելով նաև իրենց ազգային դիմագիծը: Եթե մինչ այդ՝ դասական կրկեսում, այս խաղաձևը սովորաբար զուգորդվում էր ակորդեոնային և լարախաղացության հետ, ապա հիմա *իրերի մնջախաղը՝ որպես կենտրոնազանց գործողություն, հեզնորեն, ասել է թե՛ գեղարվեստորեն հաղթահարվում էր հիմնականում պարային-թատերային տարրերի համադրությամբ: Իրեր խաղարկելու ֆիզիկական հնարանքները զարդանկարային (օրնամենտալ)՝ ոչ պատկերային սկզբունքով կառուցված գործողության միջոցով նորովի էին իմաստավորվում, բայց արդեն մտահայեցողական հարթության վրա: Պարզաբանենք մեր այս միտքը՝ դիտարկելով Նազի Շիրայի խաղին հատուկ մի քանի կերպաձևեր: «Նորաստեղծ կուլեկտիվը կարող էր կոչվել հայկական կրկես, - գրել է թատերագետը, - և ոչ միայն այն պատճառով, որ նրա արտիստները հայեր էին, այլև այն բանի շնորհիվ, որ համարների մի մասն այսպես, թե այնպես գունավորված էր հայկական կուլուրիտով:*

Այս տեսանկյունից գնահատելով ծրագիրը՝ առաջին հերթին հարկավոր է նշել Նազի Շիրային. ձեռնածուի իր արվեստը նա տաղանդավոր ձևով համադրում էր հուզական բովանդակությամբ հագեցված ազգային պարի առանձնահատուկ շարժումների հետ:

Նրա բազմազան բեմիրերը շատ հաջող ձևով զարդարված էին հայկական ժողովրդական նախշազարդերով: Բացի դրանից՝ նա ելույթ էր ունենում ազգային տարազ հագած, որը բնորոշ էր թե՛ իր ձևվածքով, թե՛ գունավորմամբ:

Արտիստուհի Նազի Շիրայի պատրաստած համարի արժանիքներից էր չափի նուրբ զգացումը *պարային տարրերի օգտագործման մեջ՝ ձեռնածուի բարդ, իր որակով բարձր վարպետության ցուցադրման ժամանակ:* Նրա հաջող փորձը, իմ կարծիքով, ազգային ձևի որոնումների հարցում երիտասարդ կուլեկտիվի համար ունի ծրագրային նշանակություն: Նազի Շիրայը փայլուն կերպով ապացուցեց, որ պարը կրկեսի ասպարեզի վրա միանգամայն տեղին է, երբ օրգանական համադրության մեջ է դրվում կրկեսային առանձնահատուկ հանգամանքների հետ»²³:

Այստեղ մատնանշված են մի քանի հատկանիշներ, որոնք հեղինակը համարում է ազգային խաղի արտահայտություն: Մասնավորապես, նա ուշադրություն է հրավիրում այն հանգամանքի վրա, որ Նազի Շիրայը իր ձեռնածուական արվեստում օգտագործել է ոչ միայն *հուզական բովանդակությամբ հագեցված ազգային պարի առանձնահատուկ շարժումներ*, այլև *ազգային տարազ ու հայկական ժողովրդական նախշազարդերով ձևավորված բեմիրեր*: Սակայն ձևաբանական հայեցակետից սրանք միայն արտաքին նշաններ են, քանի որ անմիջականորեն չեն վերաբերում խաղի ձևակերտման կերպին: Մինչդեռ հենց այդտեղ է, որ պետք է ի հայտ գային ազգային ու ավանդակաճան՝ այն, ինչը զալիս է արմատներից: Կարծում ենք, առավել նշանակալից է *ձեռնածուի բարդ, իր որակով բարձր վարպետության ցուցադրման ժամանակ պարային տարրերի օգտագործման* հանգամանքը: Ակամա մտաբերում ենք Նազիհիկին, որը, Խորենացու ասելով, «երգեր ձեռամբ»²⁴: Եթե անգամ պատմահայրն այստեղ բնավ նկատի չի ունեցել «շուրթափող ձեռնածուբեմամբ» ներկայացված անսովոր պարի մի տեսակ, այնուամենայնիվ Նազիհիկի խաղը՝ *ձեռքերով երգելը*, և Նազի Շիրայի ձեռնածուական հնարանքներով զուգորդվող պարը ուղիղ համեմատելի են, քանի որ երկու դեպքում էլ գործողությունը կառուցվել է երգային-երաժշտական ռիթմին ու չափին համապատասխան: Ընդ որում, երկու դեպքում էլ *զարդանկարային ոչ պատկերային* հորինվածք ունեցող գործողությունը նաև *մտահայեցողական ձև է ներկայացրել*: մի դեպքում *ձեռքերը երգել են*, մյուս դեպքում *ձարակորեն առարկաներ են խաղարկել «ի վեր և ի վայր»*: Սա

23 Գ. Գոյան, Ռ՛րն է ազգային թատրոնը, Երևան, 1970, էջ 151-152 (ընդգծումը մերն է -Գ. Օ.):

24 Մովսիսի Խորենացույ Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Մ.Աբեղյանի և Ս.Հարությունյանի, Տիֆլիս, 1913, II, ԿԳ, էջ 195-196

պարային խաղի մի տեսակ է, որի արմատները թաղված են խոր անցյալում և ազգային է այնքանով, որ ավանդվել է նաև հայ իրականության մեջ: Նազի Շիրայի պարը ոչ թե սոսկ ազգային գունավորում է տվել ձեռնածուական խաղին, այլ իր *ռիթմով ու չափով* օրգանապես ներդաշնակել է *իրերի պարին*, ինչն էլ ամբողջացրել է ելույթի գեղարվեստական հորինվածքը: Սա է, որ մեր խնդրի հայեցակետից առավել նշանակալից է:

Իհարկե, ամեն մի ձեռնածու ձգտում է կառուցել ինքնատիպ, մինչ այդ չօգտագործված հնարքներ և դրանք *գեղարվեստորեն հաղթահարել* յուրովի՝ իր *ինտուիցիային* համապատասխան, ինչն էլ ի վերջո բնորոշում է նրա արտիստական նկարագիրը: <ասկանալի է նաև, որ այդ *հաղթահարման ձևերը* նույնքան տարբեր են, որքան տարբեր են յուրաքանչյուրի վարպետության աստիճանն ու տաղանդի չափը, սակայն *կենտրոնազանց հնարքները ամբողջական մի կառույցի մեջ կազմակերպելու միջոցը ընդհանուր է բոլորի համար. դա խաղը կարգի բերող ռիթմն ու չափն է*²⁵:

Սա հավասարապես վերաբերում է նաև մյուս թատերային ժանրին՝ *աձպարարությանը*, որը նույնպես մնջախաղի մի տարատեսակ է ներկայացնում, քանի որ «գաչս պարարօղ» *հնարանքներն* այստեղ, ինչպես և ձեռնածուական արվեստում, *խաղարկվում են* «շուրթափող ձեռնածութեամբ»²⁶: Իրեր, կենդանիներ, անգամ մարդիկ կարող են ակնթարթորեն հայտնվել և անհետանալ, ասես՝ ինչ-որ մի գաղտնախորհուրդ խաղի մասնակիցներ լինեն, ուստի մնջախաղն այստեղ էլ կենտրոնազանց հնարանքների մի շարք է ներկայացնում և միաժամանակ կառուցվում է *անմիջական* ու *միջնորդավորված* եղանակներով: Սակայն կրկեսային ասպարեզում սա նաև հազվադեպ հանդիպող ժանրերից է, քանի որ շրջանաձև խաղահրապարակում, ուր, ինչպես ասում են, «ամեն ինչ ափի մեջ է», *գաղտնի հնարանքներ* կառուցելու հնարավորությունները բավական սահմանափակ են²⁷, մինչդեռ էստրադային բեմահարթակն այդ տեսանկյունից անհամեմատ լայն ասպարեզ է տրամադրում: Տպավորությունն այնպիսին է, թե աձպարարը, իր արվեստի բնույթից ելնելով, կանգնած է երկու հարթությունների միջև՝ կրկեսային խաղահրապարակի և բեմահարթակի: Արդյո՞ք սա չի ենթադրում, որ իր խաղի ձևակերտման սկզբունքներով նա հեռու չէ նաև դերասանական արվեստից, մասնավաճ, եթե հաշվի առնենք երկուսի խաղակերպին էլ հատուկ մի էական հանգամանք. թե՛ աձպարարի, թե՛ դերասանի համար խիստ կարևոր է *համոզիչ և հավաստի ներկայանալը*: Սակայն չչտապենք եզրակացություններ անել, այլ փորձենք հարցը դիտարկել ձևաբանական հարթության վրա:

Նախ տեսնենք, թե ի՞նչ է իրենից ներկայացնում այն առարկան, որի հետ նրանք գործ ունեն, ինչի՞ց է կառուցվում նրանց խաղը: Այս հայեցակետից տարբերությունն ակներև է. աձպարարը ներկայացնում է *ֆիզիկական փոխակերպումների մի շարք*, որի հիմքում *իրեղեն՝ արտաքին աշխարհն է*, իսկ դերասանը գործ ունի *մարդու ներաշխարհի հետ*, ուստի և առարկայացնում է *մարդկային վարքագիծ*: Այստեղից էլ բխում են նրանց՝ խաղի ձևակերտման երկու տարբեր եղանակները. եթե մի դեպքում գործողությունը կառուցվում է զուգահեռ՝ *անմիջական* և *միջնորդավորված* եղանակներով, քանի որ միաժամանակ *գործում են* և՛ արտիստը՝ որպես սուբյեկտ, և՛ առարկայական միջավայրը՝ որպես օբյեկտ, ապա մյուս դեպքում գործողության միակ կրողը դերասանն է իր կերպարի կեցվածքով, այսինքն՝ սուբյեկտն ու օբյեկտը մեկտեղ են:

Սակայն այսքանով չի ավարտվում նրանց սկզբունքային տարբերությունը, քանի որ գեղարվեստական խնդիրներն էլ այլ են: Մեկը գալիս է՝ *խախտելու իրերի բնական գոյաձևը, գլխիվայր շրջելու առարկայական ու օրգանական աշխարհը*, մյուսն ընդհակառակը՝ *ձգտում է ներդաշնակության՝ ի հայտ բերելով մարդու բնությանը հատուկ ամեն մի արատ*

25 Հմմտ. Ю. Дмитриев, Советский цирк, М., «Искусство», 1963, с. 365-368.

26 Միևնույն իմաստն է կրում այս ժանրի նաև իտալերեն անվանումը՝ prestidigitatore, որ կազմված է presto՝ *արագ*՝

և digito՝ *մատ բառերից*:

27 Տե՛ս. նույն տեղում, էջ 323:

ու բիծ: Մեկը խոսում է կենտրոնազանց հնարանքների լեզվով, մյուսը՝ մարդկային արարքների:

Եվ վերջապես, ամենակարևոր տարբերությունն այն է, որ բեմարվեստում *հանդիչն ու հավաստին* բնավ չի նշանակում *իրական ծշմարտացիություն*²⁸, քանի որ դահլիճում նստած հանդիսատեսը, վերջին հաշվով, «տեսնում է ոչ այնքան տեսանելին, որքան անտեսանելին՝ տեսանելից դուրս»²⁹, սա է թատրոնի գեղարվեստական ծշմարտությունը: Նրա համար ավելի վստահելի են ու ծշմարիտ այն ապրումները, որոնք արթնանում են իր մեջ նույնիսկ ամենապայմանական խաղի տպավորության ազդեցությամբ, քան բեմի ամենահավաստի իրեղեն միջավայրն ու դերասանի իրական զգացմունքները: Մինչդեռ ածպարարի ձեռքին խաղարկվող իրը, գլխատված աքաղաղը, տուփի մեջ անհետացող և կրկին հայտնվող աղջիկը պարտադիր պետք է իրական լինեն ու շոշափելի, այստեղ բացառվում է պայմանականությունն այնպես, ինչպես իրական զգացմունքները՝ դերասանական արվեստում, քանի որ առաջինը խախտում է կրկեսի գեղարվեստական համակարգը, երկրորդը՝ թատրոնի:

Իսկ ի՞նչն է այստեղ, այնուամենայնիվ, թատերային: Ածպարարի ամեն մի կենտրոնազանց հնարանք, ի վերջո, տեխնիկական հմտության արդյունք է՝ das Kunststück, որը կարող է թե՛ երկյուղ, թե՛ հիացմունք, թե՛ ծիծաղ առաջացնել: Սակայն այդ ապրումներն էլ դեռևս հեռու են այն գեղագիտական հուզմունքից, որն արվեստի գերագույն խնդիրն է: Այս կապակցությամբ տեղին է մտաբերել Մ. Տրիվասի այն դատողությունները, որոնք վերաբերում են նշանավոր ածպարար Հարություն Հակոբյանի արվեստին. «Որքան էլ վարպետորեն տիրապետի ածպարարն իր արհեստին, նրա ստեղծագործությունն այն ժամանակ է դառնում իրոք արվեստ, երբ հանդիսատեսը տեսնում է, թե ինչպե՞ս է արտիստը վերաբերվում իր արածին. հեզմորեն, կատակով կամ էլ որևէ այլ կերպ... Նրա արտահայտիչ հայացքից, դիմախաղից, կեցվածքից ու շարժումից է ծնվում խաղի ամբողջական նկարագիրը»³⁰: Ըստ էության, հեղինակը նկատի ունի ամեն մի ածպարարական հնարանք գեղարվեստորեն հաղթահարելու հենց այն կերպը՝ հեզմանքը, որի մասին արդեն խոսել ենք: Ընդ որում, մեզ համար կարևորն այն է, որ այստեղ էլ, իբրև մի նոր կառուցողական գործոն, կարևորվում է արտիստի վերաբերմունքն իր արածի հանդեպ³¹:

Այդ մասին արժեքավոր դիտարկումներ ունի նաև ինքը՝ Հակոբյանը: «Ածպարարի ձեռքերը կարելի է համեմատել դաշնակահարի ձեռքերի հետ, - գրում է նա և նկատում, որ ածպարարի յուրաքանչյուր արարք պետք է աչքի ընկնի իր արտահայտչականությամբ, հետևաբար նրա կերպարին էլ «պետք է հատուկ լինի ընդգծված արտիստականությունը»³²: «Երաժշտությունը, - շարունակում է նա, - համապատասխան տրամադրություն է ստեղծում, լրացնում է ածպարարական հնարանքների միջև ընկած դադարները» և այդպիսով փաստորեն համապատասխան ռիթմ հաղորդում ամբողջ ելույթին³³:

Թե ինչպես են ընդհանրապես ռիթմիկ շեշտադրումները գեղարվեստական արտահայտչականություն հաղորդում կրկեսային խաղին, վկայում է մի շատ ուշագրավ փաստ: 1936 թվականին Ե. Կուզնեցովի նախաձեռնությամբ Լենինգրադի կրկեսում բեմադրվում է «Շամիլ» թատերապատում-մնջախաղը, ուր հերոսի՝ Շամիլի դերն առաջարկում են Վահրամ Փափազյանին³⁴: Հետաքրքիր է, որ կրկեսային ասպարեզում

28 Հմմտ. С. Волконский, Отклики театра, Петроград, 1914, с. 201-202.

29 Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 60.

30 М. Тривас, Несколько замечаний о фокусах и об авторе книги: - А. Акопян, 500 занимательных фокусов. М., «Искусство», 1964, с. 7.

31 Հմմտ. Н. Румянцева, Страх убивается смехом: - «Советская эстрада и цирк», 1967, N 7, с. 12-17.

32 А. Акопян, В мире чудес, М., Искусство, 1980, с. 7-8.

33 Նույն տեղում, էջ 9:

34 Տե՛ս. Ю. Дмитриев, Советский цирк, էջ 254-255:

հանդես գալու հնարավորությունը լրջորեն ոգևորել է բեմի մեծ վարպետին, թեև լեզվի հանգամանքն այս դեպքում կարող էր լուրջ խոչընդոտ հանդիսանալ. պիեսում հատկապես ծավալուն էին պաթետիկ մեմախոսությունները: Սակայն Փափազյանն այդ խնդրին մոտեցել է յուրովի՝ կառուցելով իր *կրկեսային խաղը* գերազանցապես *ռիթմի և արտասանական շեշտադրումների վրա*: «Սրանք իրենց տեսակի մեջ այն խոսքային նշաններն էին, - գրել է նա, - որոնք բացահայտում էին պլաստիկայի և դիմախաղի միջոցներով կառուցված իմ դերը»³⁵: Այդպիսով, ներկայացումը նշանավորվել է ոչ միայն իբրև կրկեսային խաղահրապարակը թատերաբեմի վերածելու յուրօրինակ մի փորձ, այլև թատերախաղը կրկեսային արտահայտչաձևերով կառուցելու փայլուն օրինակ:

Այստեղ տեղին է մտաբերել նաև Հ. Հովհաննիսյանի հետևյալ դիտարկումները. «Ռիթմական խաղի է ենթարկված նաև մեր առօրյա խոսքը, եթե տրամաբանված ենք խոսում՝ ձգտելով դեպի քերականական շեշտը՝ իմաստային կենտրոնը: Եթե չշեշտված վանկերը շատ են՝ շարահյուսական միավորը երկար է, արագ է արտասանվում, եթե քիչ են՝ դանդաղ: Այստեղ իմաստն է կարգավորում *ռիթմը*, և իմաստն է խաղարկվում: Սա տեղի է ունենում խոսողի համար աննկատելի և ընթերցման դեպքում խախտվում է: Բեմական խոսքի գաղտնիքը ոչ թե շարահյուսական, այլ, ինչպես պարզել ենք, *ռիթմա-շարահյուսական տրոհումների՝* իմաստային տակտերի մեջ է: Ներկայացման տրամադրությունը պայմանավորված է հիմնականում ձայնական և մասամբ պլաստիկական *ռիթմով*, այն է՝ տարածաժամանակային կարգավորմամբ»³⁶:

Իսկ մի՞թե նույնպիսի թատերային խաղեր չեն նաև *կենդանավարժության* ժանրի ներկայացումները: Ինչ կառուցվածք էլ դրանք ունենան, միևնույն է՝ յուրաքանչյուր կենդանի այստեղ որոշակի «դերով» է հանդես գալիս՝ իր բնությանը հակառակ և հիմնականում մարդկային վարքագիծ հիշեցնող: Փաստորեն սա էլ այն *հեզմանքն* է, որի միջոցով *հաղթահարվում են* կենդանավարժությանը հատուկ ֆիզիկական հնարանքները, և կառուցվում է *զեղարվեստորեն իմաստավորված* կենտրոնազանց խաղի կերպաձև:

Հին հռոմեական ամֆիթատրոններում պարանի վրա քայլող փղերի մասին վաղուց արդեն ոչ ոք չէր հիշում, երբ «ռոմանական դպրոցի» մայրամուտին Փարիզի «Օլիմպիական» կրկեսում սկսեցին ցուցադրել նմանատիպ փորձեր³⁷: Այստեղից էլ հետագայում սկիզբ առավ կրկեսային արտիստներին «նմանակող» վարժեցված կենդանիներ ու զագաններ ասպարեզ հանելու ավանդույթը, որը մինչև օրս էլ դեռ կենսունակ է: Սակայն սա ընդամենը առաջին քայլն էր դեպի «կենդանիների մնջախաղը»՝ դեպի չորքոտանիների մասնակցությամբ բեմադրված թատերապատում ներկայացումները, որոնք հենց սկզբից էլ կառուցվել են կատակախաղի սկզբունքներով:

Ձևաբանորեն այս ժանրի խաղերը կարող ենք բաժանել երկու տարատեսակների. երբ կենդանիները գործում են վարժեցնողի *ուղղակի* միջնորդությամբ, և երբ նրա միջնորդությունն *անուղղակի* է: Առաջին դեպքում վարժեցնողը պարզապես ներկայացման *հեղինակն ու բեմադրիչն է*: Իր գործառնությունը նա այստեղ հիշեցնում է ածպարարին, որը նույնպես՝ իբրև *խաղավար*, անմիջականորեն է կազմակերպում «իրերի մնջախաղը»: Վերջապես, այս երկու կրկեսային ժանրերն իրենց զեղարվեստական առանձնահատկություններով էլ հարազատ են միմյանց: Ուստի միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու երբեմն կենդանավարժները միաժամանակ ցուցադրում են նաև ածպարարական հնարանքներ, ինչպես այդ արել է Գենադի Մինասովը «Արջեր՝ ածպարարներ» համարում³⁸:

Սակայն ավելի հաճախ կենդանավարժի հնարանքներ օգտագործում են ծաղրածուները: Իհարկե, այս ավանդույթն ավելի շուտ գալիս է կենդանավարժության ծա-

35 В. Папазян, По театрам мира, Л.-М., изд. «Искусство», 1937, с. 342.

36 Հ. Հովհաննիսյան, Խաղը՝ բեմական ներկայության ձևային հիմք, էջ 334-335:

37 Տե՛ս. Д. Жандо, *Նշվ. աշխ.*, էջ 165:

38 Տե՛ս. Цирк. Малая энциклопедия, с. 223.

գումնաբանական առանձնահատկություններից. պատահական չէ, որ հոմերոսյան պոեմի համաձայն, կրկեսային խաղերի հիմնադիր կախարդուհի Կիրկեին բնորոշ հատկանիշներից մեկը նույնպես *հեզմանքն էր*³⁹: Մարդկային արարքներ նմանակող կենդանիների վարքագիծն ինքնըստինքյան համեմատելի է նաև առակապատում հորինվածքների հետ, որոնց երգիծական հերոսները հիմնականում կենդանիներ են, իսկ նրանց մասնակցությամբ պատկերված տեսարաններն ուղղակի կրկեսային կերպաձևեր են հիշեցնում⁴⁰: Սա, իհարկե, գալիս է այդ արվեստի ակունքներից՝ այն արխաիկ պաշտամունքային խաղերից, որոնց միակառույց բնույթը ենթադրել է խոսքի և խաղի միասնությունը:

Այնուամենայնիվ, կենդանավարժությունը՝ որպես ինքնուրույն կրկեսային ժանր, ձևավորվել է շատ ավելի ուշ՝ նորագույն կրկեսի բեմադրական պահանջներին համապատասխան: Առաջին հերթին նկատի ունենք այն թատերականացման միտումները, որոնք անարգել սկսեցին տնօրինել այստեղ բավական երկար ժամանակ և իրենց անջնջելի հետքը թողեցին հատկապես թատերային ժանրերում: Իսկ կարո՞ղ էր արդյոք ծաղրածուն հրաժարվել իր՝ էքսցենտրիկ խաղի մեջ նաև չորքոտանիներին ներգրավելու գայթակղությունից: Հենց այսպես էլ ձևավորվել է ծաղրածուական ժանրի այն նոր տարատեսակը, որն անվանեցին *ծաղրածուական կենդանավարժություն*: Այդ պահից ի վեր կենդանիների կենտրոնազանց վարքագիծը սկսում է ղեկավարվել նաև *անուղղակի միջնորդությամբ*, ինչն էլ իր հերթին ավելի է ընդլայնում կրկեսային կենդանավարժության ժանրային շրջանակները:

Մի կողմից՝ ձարտարագիտական նորանվածությունները, և մյուս կողմից՝ կենսաբանության բնագավառում արված նորագույն հայտնագործությունները հավասարապես նպաստեցին կրկեսում թե՛ բեմադրական համակարգի, թե՛ խաղի ձևակերտման եղանակների կատարելագործմանը. վերակառուցվեցին ոչ միայն տեխնիկական սարքավորումները, այլև կենդանիների վարժեցման ձևերը, որոնք հնարավորություն ընձեռեցին իրականացնելու մինչ այդ անհնարին համարվող հնարանքներն ու ամենահանդուգն մախազները: Կրկեսը փաստորեն թևակոխեց բախտորոշ մի ժամանակաշրջան, երբ կենդանավարժության կենտրոնազանց հնարանքները *ֆիզիկապես հաղթահարելու* նոր միջոցներին զուգահեռ՝ անհրաժեշտ էր նաև գտնել դրանք *գեղարվեստորեն հաղթահարելու* համարժեք եղանակներ: Սկսեցին կիրառել, այսպես կոչված, «մեղմ» վարժանքի մեթոդը, որի հիմնադիր Վլադիմիր Դուրովի գիտական և գործնական հայտնագործությունները միանգամայն նոր ասպարեզ բացեցին կենդանավարժության բնագավառում⁴¹: Այդպիսով, ռուսական կրկեսը դարձավ համարձակ փորձերի ու նորանվածությունների այն կենտրոնը⁴², որի միջավայրում էլ հիմնականում ձևավորվել է «Հայկական կրկեսային կոլեկտիվի» ստեղծագործական խումբը: Ուստի պատահական չէ, որ այստեղ առանձնապես աչքի ընկան հենց *անուղղակի միջնորդությամբ* կառուցված կենդանավարժության խաղերը: Խոսքը մասնավորապես վերաբերում է Միքայել Բաղդասարյանի և Ստեփան Իսահակյանի բեմադրած համարներին, որոնք կառուցվել են մինչև *դպրոցի սկզբունքներով՝ «մեղմ» վարժանքի* մեթոդաբանությանը համապատասխան:

Միքայել Բաղդասարյանը հրապարակ էր հանում մի խումբ գազաններ, որոնք իրենց վարժեցնողի հետ միասին խաղարկում էին հայ ժողովրդական էպոսից քաղված մի շարք դրվագներ: Ժամանակին նկատել են, որ «Սասունցի Դավիթ» կոչված այդ դիվերտիս-

39 Հմմտ. P. Грейвс, Мифы древней Греции, М., изд. «Прогресс», 1992, с. 534-537. Նաև տե՛ս. Գ. Օրդոյան, Կրկեսային խաղի ձևակերտման սկզբունքները. «Հանդես», ԵԹԿՊԻ գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Գրիգոր Տաթևացի» հրատ., 2007, N 7, էջ 12-21:

40 Հմմտ. Л. С. Выготский, Психология искусства, М., изд. «Искусство», 1986, с. 136.

41 В. Л. Дуров, Дрессировка животных, М., 1924.

42 Տե՛ս. Е. Кузнецов, 624 шажка, էջ 328-330, Ю. Дмитриев, Советский цирк, էջ 70-73:

մենտոն ինքնատիպ էր՝ իբրև «կրկեսային արտահայտչալեզվով ներկայացվող հերոսապատում»⁴³: Իհարկե, մոնումենտալ թատերային տեսարաններ ցուցադրել են դեռևս «ռոմանական դպրոցի» դարաշրջանում, սակայն այդ խաղերը կառուցվում էին գերազանցապես ճիավարժական հնարանքներից և չունեին գործողության այն միասնականությունը, որը հատուկ է միայն *անուղղակի միջնորդությամբ* կառուցված «կենդանիների մնջախաղին»: Բանն այն է, որ այստեղ բոլոր «դերակատարները» համախառնում են վարժեցնողի շուրջը, որն էլ միայն իրեն հայտնի ու տեսանելի ձևերով դեկավարում է այդ արտասովոր թատերախաղը:

Թվում է՝ կրկեսային արտիստի կերպարային վարքագիծը նմանօրինակ տեսարաններում պետք է նույնպես խիստ թատերային լինի, քանի որ այդ է թելադրում ներկայացման վիպերգային հորինվածքը: Մինչդեռ հրապարակում *իրական* գիշատիչների հայտնվելը և հերոսի *պայմանական* խաղը, որը միայն բեմի *ենթադրվող հանգամանքներում* կարող է դրսևորվել՝ որպես *գեղարվեստական արտահայտություն*, լուրջ խնդիր է առաջադրում: Ինչպես արդեն նշել ենք, *կրկեսային արվեստը սկզբունքորեն չի հանդուրժում բեմական պայմանականությունը, ինչպես և ընդհակառակը՝ ամեն մի իրական հանգամանք խորթ է բեմական արվեստին*: Դասական կրկեսում, ուր խաղը կառուցվել է երկու հարթությունների միջև՝ շրջանաձև հրապարակի և ուղղահայաց թատերաբեմի, այդ խնդիրները դյուրին էր լուծել՝ չխախտելով ոչ կրկեսային, ոչ էլ բեմական խաղի սկզբունքները: Սակայն նորագույն կրկեսի պայմաններում անհրաժեշտ էր պարզել, թե ինչպե՞ս են ընդհանրապես համադրվելու այս երկու տարբեր սեռերի ծագումնաբանական հատկանիշները:

Կարծում ենք՝ խնդրի լուծումը հենց կենդանավարժության ձևաբանական առանձնահատկություններն են թելադրել: Նկատենք, որ չորքտանիների ներկայությունը կրկեսային խաղահրապարակում որքան էլ իրական ու ծշմարիտ է, նույնքան պայմանական է ու անիրական նրանց վարքագիծը՝ իբրև «դերակատարների»: Հայտնվելով հանդիսատեսի առջև՝ սրանք գործում են *զարմանալիորեն* «խելամիտ», իրապես հեքիաթային էակների նման, և որքան ընդգծված է իրականի ու անիրականի այս *հակադրությունը*, այնքան մեծ է հանդիսատեսի *զարմանքը*, որը, արվեստի պահանջների համաձայն, ի վերջո պարտադիր պետք է վերաձի *գեղագիտական հուզմունքի*: Այդ ծանապարհին էլ հայտնվում է վարժեցնողը և իր *վերաբերմունքով* (հմմտ. ածպարարի հետ) զուգահեռաբար կառուցում է լրացուցիչ մի խաղ՝ *ուղղակի* կամ *անուղղակի միջնորդությամբ*, որը և գալիս է *գեղարվեստորեն հաղթահարելու* չորքտանիների դրսևորած ամեն մի կենտրոնազանց ֆիզիկական գործողություն:

Մասնավորապես, Բաղդասարյանի խաղում վարժեցնողի *անուղղակի միջնորդությունը* իրականացվում էր շեշտադրված պլաստիկայի և ճայնի օգնությամբ, որոնք կենդանիների համար կարգադրիչ նշաններ էին, իսկ հանդիսատեսը դրանք ընկալում էր զուտ իբրև կերպարային արտահայտչաձևեր, որոնց պայմանականությունն արդեն բեմական պայմանականության հետ ոչ մի առնչություն չունեն. այն կոչված էր ոչ թե *ենթադրվող հանգամանքներում* ծշմարիտ ապրումներ արթնացնելու, այլ *առարկայորեն* դրսևորելու իր առասպելական հերոսի *վերաբերմունքը՝ իրեղեն հավաստի հանգամանքներում*: Այլ կերպ ասած, ինչպես և էքսցենտրիկ ժանրերում, այստեղ ոչ թե արտիստի արարքներն էին բնութագրում նրա թատերային դիմակը, այլ հակառակը՝ նրա դիմակն էր թելադրում համապատասխան վարքագիծ: Այդպիսով Դավիթը ներկայանում էր ոչ թե իբրև թատերային կերպար, այլ իբրև վիպերգային հերոս: Հետևաբար, *հեզմանքն* էլ այստեղ կրկնակի էր դրսևորվում. մի կողմից այն արտահայտվում էր կենդանիների վարքագծում, մյուս կողմից՝ վարժեցնողի:

Բնական է, որ այս կարգի կենդանավարժության խաղերում ավելի հաճախ

43 «Советская эстрада и цирк», 1982, N 6, с. 12.

օգտագործում են ծաղրածուական հնարանքներ: Այդպիսի մի ծաղրախաղ է ներկայացրել Ստեփան Իսահակյանը, երբ Քաջ Նազարի դիմակով հանդես է եկել իր տարաշխարհիկ կենդանիների հետ միասին: Ժամանակին նկատել են. «Ի դեմս Իսահակյանի՝ երևան է եկել նոր սանձահարող, որին և պատկանում է...այնպիսի կենդանիների ցուցադրման նախաձեռնությունը, որոնք, թվում էր, թե պիտանի չեն վարժեցման համար, ինչպես, օրինակ, գետաձին... Կատաղի կենդանիները զգոն կերպով ենթարկվում են սանձահարողի հրամաններին. քայլում են արգելապատնեշով, բարձրանում են ճոճանակի վրա, գլուխկոծի են տալիս ջրի մեջ, պառկում են, որպեսզի այծքաղը ցատկի նրանց վրայով, ինչպես «կենդանի պատնեշի» վրայից, խոնարհումներով շնորհակալություն են հայտնում հանդիսականներին և սիրալիք «ժպիտով» ցուցադրում են իրենց սարսափելի ժանիքները, իսկ հրաժեշտի ժամանակ բարեհամբույր կերպով բարձրացնում են ետևի սմբակը»⁴⁴: Այս կենտրոնազանց արարքները, իհարկե, կարող էին ներկայացվել *ուղղակի միջնորդությամբ*, սակայն վարժեցնողի խնդիրն էր, որ կենդանիները խաղահրապարակում աշխատեն ինքնուրույն: «Իմ նպատակն էր, - մի առիթով ասել է նա, - որպեսզի այս փոքրիկ ներկայացումը խաղարկվի իրենց իսկ (կենդանիների - Գ. Օ.) նախաձեռնությամբ, *իբրև թե՛* առանց մարդու միջամտության»⁴⁵: Հասկանալի է, որ խոսքն այստեղ *անուղղակի միջնորդությամբ* կառուցված խաղի մասին է, որը վարժեցնողն իրականացրել է՝ հրապարակ հանելով ամենացայտուն կատակերգական դիմակներից մեկին՝ Քաջ Նազարին:

Մի շարք անհեթեթ իրավիճակներում հայտնվելուց հետո այս ծիծաղաշարժ հերոսն անսպասելիորեն վերափոխվում էր. դառնում էր առասպելական դյուցազն, որը քաջաբար «սպանում էր» հրեշավոր վիշապ-օձին: Զննադատությունը հիմնականում այն կարծիքն է հայտնել, որ «հարկավոր է մնջախաղի առաջին՝ «կոմիկական» մասը տրամաբանորեն կապակցել երկրորդ՝ «հերոսական» մասի հետ»⁴⁶: Երբ դատում ենք թատերարվեստի սկզբունքներով, ապա, իհարկե, ամեն մի կերպարային փոխակերպում, անգամ անսպասելի՝ առերևույթ չպատճառաբանված, պետք է բխի սյուժետային հորինվածքի ընդհանուր տրամաբանությունից. բեմում նույնիսկ անհեթեթ թվացող խոսքն ու պարադոքսային իրավիճակները պետք է իրենց ներքին ամուր դրամատիկական կառուցվածքն ունենան: Սինչդեռ կրկեսում խնդիրը բոլորովին այլ է. բեմարվեստի լեզվամտածողությամբ կառուցված պատճառահետևանքային գործողությունն այստեղ հող չունի, քանի որ չի մերվում կրկեսի առարկայական միջավայրին: Վերջապես, կրկեսային խաղի *կառուցողական գործոնն* է այլ: Խաղահրապարակում հանդես եկող *իրական* կենդանիները՝ այծքաղը, կապիկները, կոկորդիլոսն ու գետաձին, որոնք գործում են, թեև *ենթադրվող հանգամանքներում*, սակայն միանգամայն հավաստի, սկզբից նեթ գալիս են խախտելու իրերի բնությունը, ինչն արդեն իսկ արտատվոր է և ոչ մի պատճառահետևանքային տրամաբանության չի ենթարկվում: Այս միջավայրում հայտնված հեքիաթային հերոսն իր էքսցենտրիկ արարքներով խորացնում է իրավիճակի «կոմիզմը», սակայն դրանից գործողության դիպաշարային զիծը բնավ էլ չի հստակվում, քանի որ այդպիսի խնդիր էլ չկա. *չէ՞ որ կրկեսային խաղը կառուցվում է ոչ թե դրամատիկական իրադարձություններից, այլ կենտրոնազանց հնարանքներից*: Հետևաբար Քաջ Նազարի կերպարանափոխումն էլ պետք է դիտել ընդամենը՝ որպես կրկեսային արվեստի լեզվամտածողությանը հատուկ կենտրոնազանց հնարանք:

Այսպիսով, կարծում ենք՝ մեր դիտարկումները թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ կրկեսային արվեստում մարզական և էքսցենտրիկ (ծաղրածուական) ժանրերի կողքին կենդանավարժությունը, աժպարարական ու ձեռնածուական խաղերի նման,

44 Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., էջ 160:

45 Ю. Благов, Степан Исаакян, М., изд. «Искусство», 1970, с. 32 (ընդգծումը մերն է - Գ. Օ.):

46 Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., էջ 161: Նաև տե՛ս. «Советский цирк», 1961, №6, с. 16.

առանձնանում է իր ընդգծված թատերային հատկանիշներով: Գործողությունն այստեղ կառուցվում է միաժամանակ *անմիջական* և *միջնորդավորված* եղանակներով, քանի որ խաղի գեղարվեստական կերպաձևն արտահայտվում է ոչ միայն *անմիջականորեն*՝ արտիստի միջոցով, այլև նրա *միջնորդությամբ*՝ խաղի մեջ ներգրավված կենդանիների: Այս ժանրը հատկապես նմանվում է թատերապատում մնջախաղի, երբ կերպավորված գործողությունը կառուցվում է *պատկերային* սկզբունքով՝ վարժեցնողի *անուղղակի միջամտությամբ*: Կենդանիներն աշխատում են *իբրև թե* ինքնուրույն՝ ցուցաբերելով մարդկային վարքագիծ՝ գործելով «բանականորեն»: Սակայն *կրկեսային այս պայմանականությունն էապես տարբերվում է բեմականից. եթե թատրոնում այն պատկերանում է մարդկային վարքագծի ու իրադարձությունների ձևով, ապա այստեղ կենդանիների կենտրոնազանց արարքներն են ուշադրության կենտրոնում: Բացի այդ, թատրոնում պայմանական խաղը կոչված է շժմարիտ ապրումներ արթնացնել հանդիսատեսի մեջ, մինչդեռ կրկեսում ընդհակառակը՝ ավելի է ընդգծում կենտրոնազանց հնարանքների արտառոց (գրոտեսկ) նկարագիրը:*

Արդ, մեկ անգամ էլ ընդգծենք, որ վերոնշյալ երեք ժանրերի թատերայնությունը սկզբունքորեն ոչ մի առնչություն չունի թատերական արվեստի հետ: Սրանք տարբերվում են ոչ միայն իրենց գեղարվեստական խնդիրներով, այլև խաղի ձևակերտման եղանակներով: Կրկեսային արտիստը հրապարակ է դուրս գալիս ոչ միայն *ֆիզիկապես հաղթահարելու* արտասովոր արգելքներ, այլև *գեղարվեստորեն հաղթահարելու* դրանց ֆիզիկական բնույթը: Այստեղ *հեզմանքը*՝ արտահայտչակերպը, այն գործոնն է, որը համախմբում է *կենտրոնազանց հնարանքները*՝ խաղի կառուցողական միավորները, և համադրելով դրանք *ռիթմի ու չափի* մեջ՝ ներկայացնում է որպես ավարտուն և ամբողջական *գեղարվեստական հորինվածք*: Սա հավասարապես վերաբերում է *մարզական, էքսցենտրիկ* և *թատերային* ժանրերից յուրաքանչյուրին: Պարզապես մի խմբում ընդգրկվում են այն խաղերը, որոնք գերազանցապես կառուցվում են ուժի և ձարակության վարժություններից, մյուսում գերակշռում են գրոտեսկն ու ծաղրանմանակումը, իսկ երրորդում առատորեն օգտագործում են կերպավորված և պայմանական խաղի միջոցները:

ԲՐԵՒՏՅԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁԵՐԸ

*Բ. Բրեխտի «Կուրաժ մայրիկը եւ նրա երեխաները»
պիեսի հայկական անդրանիկ բեմադրության եւ ազգային թատրոնում
բրեխտյան ընկալումների մասին*

20-րդ դարի համաշխարհային թատրոնի մեծագույն նորարարներից մեկի՝ Բերթոլդ Բրեխտի թատերգությունը մինչև 1970-ականների սկիզբը հայ թատրոնում միայն մեկ անգամ էր անդրադարձ ունեցել՝ Մ. Մարինոսյանի՝ Հ. Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում իրականացված «Երեքգրոշանոց օպերա» պիեսի բեմադրությամբ (1964 թ.): Այս բեմադրությունը ժամանակին ուշագրավ խոսակցություններ ծավալեց, առիթ տվեց թատերախոսներին ոչ միայն ողջունել Բրեխտի մուտքը հայ թատրոն, այլև այս բեմադրությամբ շրջադարձ նշմարել երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի ստեղծագործական որոնումների մեջ: «Երեքգրոշանոց օպերայի» բեմադրությունը, որը ծնունդ էր առել գրեթե նույն ժամանակաշրջանում, ինչ Յուրի Լյուբիմովի հռչակավոր դարձած «Սիչուանցի բարի մարդը»՝ իրականացված Մոսկվայի Տազանկայի դրամայի և կոմեդիայի թատրոնում, 1963 թվականին, ԽՍՀՄ-ում բրեխտյան ավանդույթների հիմնավորման արտահայտություններից մեկն էր¹: Հայ թատրոնի գործիչները տարբեր կերպ էին մեկնաբանում Բ. Բրեխտի ստեղծագործությունների հանդեպ ոչ շահագրգիռ վերաբերմունքի հանգամանքը, մասնավորաբար իրենց ուշադրությունը սևեռում այն պարագային, որ հայ նոր և նորագույն թատրոնները հիմնականում իրենց ակունքներն աղերսել էին ռուսական ռեալիզմի արտացոլումներին, ամեն ինչ պայմանավորել Կ. Ստանիսլավսկու տեսության գերակայությամբ և ավանդական ռեալիզմի ներթափանցումներով, սակայն ակնբախ էր, որ արդեն հասունացել էր այն պահը, երբ Բրեխտը պիտի գար ազգային թատրոն և նրանում հիմնավորված գեղագիտական սկզբունքների կողքին հաստատեր նաև «էպիկական թատրոնի» մեթոդաբանությունը, որը դերասանական արվեստում հաստատում էր նոր ձևեր, կերպարաստեղծման նոր միտումներ, առավել շեշտում խաղի և վերապրումի համադրման-հակադրման պայմանաձևերի հրամայականությունը՝ միևնույն ժամանակ բացահայտելով նաև իր միակողմանիությունը, որը ոչ միշտ էր ընդունելի և ոչ միշտ էր բացարձակ: Բրեխտն ինքը հակված էր բացարձակության, քանզի նրա թատերգությունն ու տեսությունը հանդես էին գալիս որպես «այլընտրանքային», որպես արդեն ավանդական դարձող թատրոնի զուգահեռներ: Հրապարակախոս-արվեստաբան Լևոն Ավանյանն իր բացատրությունն է տվել Բրեխտ-հայ թատրոն առնչությունների գրեթե բացակայությանը. «...բրեխտյան քաղաքական-փիլիսոփայական թատրոնի ռացիոնալիզմը դժվարությամբ է մերվում ավելի զգացական-սրտահույզ նկարագրի տեր հայ դերասանական դպրոցի ավանդույթներին, որն իր դասերը հիմնականում քաղում է ռուսական թատրոնի ակունքներից, վերջինս ինքը միանգամից չկոտրեց ոչ բեմական Բրեխտի առասպելը: Մյուս կողմից, Բրեխտն իբրև գրականություն, տակավին չի արմատացել մեզանում: Իսկ այնպիսի «կարծր» դրամատուրգիա, ինչպիսին առաջարկում է նա բեմից հանդիսատեսի համար, թերևս պետք է նախապես մարսվի ընթերցողի կողմից»²: Անտարակույս, հայ դերասանի համար, ով ընդունում և

կենսագործում էր Ստանիսլավսկու դերասանական մեթոդաբանությունը, նրա «սիստեմով» հղացված դրույթները, դյուրին չէր լինելու անցումը գեղագիտական մի տարածքից մյուսը, սակայն ժամանակն ինքն էր պահանջում գնալ դեպի Բրեխտը, դեպի նոր գեղագիտական սկզբունքները, որոնք, չնայած իրենց մաքսիմալիզմին, իրենց մեջ նոր շարժման և նոր հաստատումների դրույթներն էին պարունակում, դեպի այն յուրահատուկ թատերգությունը, որն իր մեջ ավանդականի և նորարարականի ուշագրավ ներհյուսումներն էր ձևավորել, որը մշտապես թատրոն էր բերում իրադարձությունների ուշագրավ անդրադարձներ, պատմականությունն իբրև սնուցող ակունքներ դիտարկող արդիական խնդիրներ: Բ. Բրեխտը թատերգության մեջ փնտրում էր նոր ձևեր, ոչ ավանդական լուծումներ, ուստի իր թատրոնը, որն առաջին հերթին նշանակում էր՝ իր թատերգությունը, նա կոչում էր «ոչարիստոտեյան», այն է՝ էպիկական: Հենց էպիկական թատրոնի գաղափարն էլ, որի ստեղծման մախադրյալները լիովին արդարացված էին Բրեխտի կողմից և հիմնավորված, նրան հնարավորություն էր տվել ընթանալու ոչ թե դեպի բուն գործողության և իրադարձության պատկերումը, այլ՝ սոցիալական պատճառականության հետազոտումը, որն էլ մեծացնում էր թատերգության և թատրոնի դերը, միանգամայն նոր առաքելությամբ օժտում թատրոնին: Ոչինչ ավելի ցայտունորեն չէր կարող նպաստել Բրեխտի գեղագիտական նպատակադրումների արտացոլմանը, քան աղետների անդրադարձը թատերգության մեջ, քանզի աղետները առաջ էին բերում ոչ միայն մեծ ցնցումներ, այլև պարտադրում մտորել պատճառականության մասին: Բրեխտը հանդգնած էր, որ անհատը, մասնավորաբար արվեստագետը, իր կենսափորձն առնում էր աղետներից: «Աղետների նյութի միջոցով մեզ հաջողվում է ձանաչել այն միջոցը, որով արժևորվորում է մեր հասարակական կյանքը: Խորհրդածությունները պիտի բացահայտեն աղետների, հեղափոխությունների, պատերազմների, դեպրեսիաների **inside story-ն**...Մեզ հաղորդվող իրադարձությունների միջոցով մենք ենթադրում ենք այն իրադարձությունները, որոնց մասին մեզ տեղեկություններ չեն հաղորդվում: Հենց դրանք էլ ճշմարիտ իրադարձություններն են»,- գրել է Բրեխտը³:

«Կուրած մայրիկը և նրա երեխաները» պիեսը, որը Բ. Բրեխտը գրեց երկրորդ աշխարհամարտի մախոյակին՝ 1939 թվականին, երբ ֆաշիզմն արդեն իր տիրապետությունն էր հաստատում Եվրոպայում՝ ձգտելով իրականություն դարձնել հիտլերյան աշխարհաքաղաքական նոր դոկտրինան, համաշխարհային խաղացանկի բարդագույն երկերից մեկն է, որում ամենապարադոքսալն ու եզակին Կուրածի կերպարն է: Այս կերպարը Բրեխտի ստեղծագործական երևակայության արգասիքը չէ, ինչպես նույն երևակայության արգասիքը չէ պիեսի դիպաշարը, որն առնված էր 17-րդ դարի գերմանացի գրող Գրիմմեյսիաուզենի «*Բացառիկ խաբեբա և թափառաշրջիկ Կուրածի հանգամանալից և զարմանալի վարքագրություն*» ստեղծագործությունից, որի առանցքում Երեսնամյա պատերազմի իրադարձություններն են, որոնց ձևավորած պատերազմական դաշտերով ու դժվարին ձամփաներով իր սայլն էր տանում Աննա Ֆիրլինգը՝ մարկիտանտուհին, ով իր քաջության և անօրինակ խիզախության համար Կուրած անունն էր ստացել: Այս պատերազմում զոհվում էին նրա որդիներ Այլիֆը, Շվայցերքասը, համր դուստր Կատրինը, իսկ Կուրածը շարունակում էր իր կյանքը՝ իր կամքից ու ցանկություններից անկախ: Այս պիեսով Բրեխտի ստեղծագործության մեջ սկսվեց մի նոր շրջան, որը նշանավորվեց «Բարի մարդը Սիչուանից», «Պարոն Պունտիլան և նրա ծառա Մատտին», «Գալիլեի կյանքը», «Արթուրո Ուլի կարիերան», «Կովկասյան կավձե շրջան» պիեսներով, որոնք յուրատեսակ այլասացություններ էին, պիես-պրիտչաներ, որոնցում Բրեխտը գնում էր դեպի խոր փիլիսոփայական սևեռումներն ու թափանցումները, կենտրոնացնում-ամբողջացնում էպիկական թատրոնի գեղագիտական հայեցողությունները, պատմությունը ներկայացնում ոչ նրա ձանաչողական արժեքներով, այլ նրա և իրականության ամենասկտիվ աղետներով, քանզի Բրեխտի

համար պատմությունը միայն ու միայն միջոց էր արդիականության արտացոլման համար: Հենց սա էլ յուրովի բացատրում էր «ոչարհիստոտեյան» թատրոնի տեսական սկզբունքներից մեկը. պատմությունը ոչ թե բեմում պատկերվող գործողությունների հաջորդայնությունն է՝ իր ընդգծված և որոշակի շեշտավորումներով, այլ պայմանական միջավայրն է, որը դիտարկված է արդիականության դիրքերից: Բ. Բրեխտը մեծ կարևորություն էր տալիս իր այս ստեղծագործությանը, այն համարում իր գլխավոր երկերից մեկը: Դրամայի առաջին բեմադրությունը տեղի էր ունեցել Ցյուրիխում, 1941-ին, ուր Կուրածի դերում հանդես էր եկել Հելեն Վայզելը, ով այս կերպարի իր մեկնաբանությունը հետագայում ներկայացրեց Գերմանիայում, Ավստրիայում, Լեհաստանում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Խորհրդային Միությունում⁴:

1974-ին այս ստեղծագործությունն իր անդրամիկ բեմական լուծումը մեզանում ստացավ Լենինականի Ա. Մռավյանի՝ այժմ՝ Գյումրու Վ. Աձեմյանի անվան դրամատիկական թատրոնում, որպես Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի ռեժիսորական ֆակուլտետի շրջանավարտ Վլադիմիր Քոչարյանի դիպլոմային աշխատանք (արվեստանոցի ղեկավար՝ պրոֆեսոր Գրիգոր Մկրտչյան): Բեմադրության ղեկավարը թատրոնի գլխավոր բեմադրիչ Երվանդ Ղազանչյանն էր, ով դարձել էր լիիրավ համաբեմադրող՝ առաջ մղելով նաև սեփական մեկնաբանությունն ու գեղարվեստական դիտումները: Ե. Ղազանչյանն ու Վ. Քոչարյանը հեռացել էին բրեխտյան դրամայի որոշ առանձնահատկություններից, մասնավորաբար «գոնգերի» կիրառման սկզբունքից և առաջ էին մղել հոգեբանական դրաման՝ անպայմանորեն կիրառելով «օտարացման» որոշ, երբեմն ակնարկային բնույթ ունեցող տարրեր, որոնք չունեին ցայտուն արտահայտված նկարագիր և որոնք բեմադրության և դերակատարումների ենթաշերտերում էին: Բեմադրիչները նկարիչ Է. Եդիգարյանի հետ հասկացել էին բրեխտյան թատերայնության գրավչությունը և բեմը ներկայացրել էին որպես մի մեծ ու բաց հրապարակ, որի վրա հայտնված սայլը շարժվում էր՝ այսպես ստեղծելով շարժման ու կանգառի ինքնահատուկ փիլիսոփայական մետաֆորը: Սայլը նրանց համար ժամանակն էր, որն առաջ մղող Կուրածն այդպես էլ կանգ չէր առնում, չէր իմաստավորում իր գոյությունը, չէր կամենում պարզել գոյի առեղծվածը: Նրա համար սայլը գույք էր, սայլն իր հարստությունն էր, իր աշխարհն էր, որն իրեն եկամուտ էր բերում: Բեմում երբեմն-երբեմն որոշ մանրամասներ էին հայտնվում՝ պահակակետ, ծանապարհացույց, կամրջակ, գեղջկական խարխուլ տուն, որի տանիքին ելած Կատրինը թմբկահարում էր, անշնչացած Կատրինի գլխավերևում դրված ձերմակ մեծ խաչ... Սրանք հայտնվում էին որպես օժանդակ գործոններ, որպես տեղավայրն ընդգծող մանրամասներ, միաժամանակ ճուլվում բեմանկարչական միջավայրի պարզ լուծումներին, ամբողջացնում բեմադրիչների և նկարչի պատկերացումները: Նրանք ավերակների և ավերածությունների կերպարն էին բերել բեմ՝ կոշտ ու կոպիտ գործվածքով, քաթանե զգեստներով մարդկանց, ցնցոտիների մեջ հայտնված կանանց ու տղամարդկանց միջոցով ներկայացնելով ամենակուլ պատերազմը, որը մարդկանց մեծագույն ողբերգություններ էր բերել: Արվեստաբան-փիլիսոփա Ռ. Սանոյանը չի ընդունել ձևավորման այս սկզբունքը, խաչերը, որոնք բեմանկարչական կոմպոզիցիայում իրենց սիմվոլիկ արժեքներն էին ձեռք բերել: «Գերեզմանախաչեր, քաղց, ցնցոտիներ (բոլորը ցնցոտիների մեջ), հաշմանդամներ, այլանդակներ և մայր, որն հարկադրված է վաստակել հաց հանապազօրյան», - գրել է նա⁵: Մենք անպայմանորեն կանդորադառնանք թատերախոսի միագիծ մեկնաբանությանը, սակայն այժմ նշենք, որ բեմանկարչական հղացումը, միջավայրի պատկերման ռեժիսորական լուծումներն ամբողջապես բխում էին բրեխտյան թատրոնի գեղագիտությունից, թատերայինի ընկալման նրա սկզբունքներից և որևէ հակասություն չէին առաջացնում: Բեմում պատկերվող գույնը, բեմադրությունների լուսային պարտիտուրը Մռավյանի անվան թատրոնում սկսում էր կարևոր դեր կատարել, միավորվել ռեժիսորական հղացման և

ոճավորման առանձնահատկություններին: Այս բեմադրության մեջ ևս սև-դարչնագույն գունային գամման ձուլվում էր դեղնակարմրավուն լույսին, այսպես առավել արտահայտիչ դարձնում բեմական տարածությունը, նրա մետաֆիզիկական էությունը: Բեմը Բրեխտի, նաև բեմադրության հեղինակների համար բնավ էլ կյանքի մանրակերտը չէր, այլ այն պայմանական-վերացարկված իրականությունը, որում տեղի էր ունենում խաղի գործողությունը՝ բնավ չձգտելով դառնալ կյանքի իմիտացիան: Այս հանգամանքը ևս բխում էր բրեխտյան գեղագիտությունից, թատրոնի մասին Բրեխտի ձևավորած պատկերացումներից: Այն, որ բեմադրիչներն ու նկարիչը ոչ միշտ են ցանկություն ունեցել հավատարիմ մնալ Բրեխտին, ակնհայտ էր, սակայն նրանք առաջարկել էին այնպիսի լուծումներ, որոնք չէին խաթարում բրեխտյան սկիզբն ու պատկերացումները՝ ռացիոնալիզմին համադրելով բարդ հոգեբանականությունը: Սա արդեն թատրոնի գեղարվեստական հավատամքի և ձգտումների արտահայտությունն էր, որը հեռանալով Բրեխտից՝ նրան մոտենալու ուրույն տարածություն էր ստեղծում: Ռ. Սանոյանը ընդդիմացել էր ցնցոտիների առկայությանը՝ դրանք համարելով անընդունելի Բրեխտի տվյալ ստեղծագործության համար: Բեմադրության մեջ ցնցոտիներով ներկայանում էին միայն գյուղացիները, իսկ Կատրինին Կուրաժը ցնցոտիավոր էր դարձնում միտումնաբար՝ նրա վրա ուշադրություն չսևեռելու համար, ինչն անհրաժեշտություն էր, ինչը նպաստում էր նրա փրկությանը: Ուստի, միանգամայն ձիշտ էին վարվել բեմադրիչներն այս հարցում: <Իշենք Ս. Կոլոտովի «Կուրաժ մայրիկը» հեռուստատեսային ֆիլմը, ուր Լյուդմիլա Կասատկինայի հերոսուհին հին ու մաշված շորերով, գրեթե քրքրված բամբակյա բաձկոնը հագին՝ քարշ էր տալիս սայլը: Գրեթե նույն արտաքին ձևավորումն ուներ Հուդիթ Գլիզերի զգեստավորումը, մինչդեռ թե Ժ. Թովմասյանի Կուրաժը, թե մյուս բեմատիպարները հեռու էին ցնցոտիավոր լինելու ընկալումից:

Նշեցիմք, որ բեմադրիչները հրաժարվել էին բրեխտյան երկու կարևոր գործոնից՝ «զոնգերից» և «էպիկական թատրոնի» յուրատիպությունից: Բրեխտն իր թատրոնը կոչել էր «ոչարիստոտեյան», այլ էպիկական: Եթե թատրոնի դրամատիկական ձևը, որն էլ հենց «արիստոտեյան» թատրոնն էր, ներկայացնում էր որոշակի իրադարձություն, ապա Բրեխտի էպիկականության հիմքում պատմությունն էր այդ իրադարձության մասին, այսինքն՝ ոչ թե ներկայացվում էր իրադարձությունը, այլ պատմվում էր դրա մասին՝ այստեղ ոչ թե հաղորդելով «պարունները» այլ պատկերացում ձևավորելով դրանց մասին: Ե. Ղազանչյանն ու Վ. Քոչարյանը առաջնորդվել էին «արիստոտեյան» թատրոնի տրամաբանությամբ, թատրոնի դրամատիկական ձևի կանոններով՝ բնականաբար, արդեն իսկ դուրս մղելով «զոնգերը», որոնցում արտացոլված է նաև հանդիսատեսի «սոցիալ քննադատական» դիրքավորումը: Բրեխտյան գեղագիտությանը հակառակ ընթանալով՝ բեմադրիչները, այնուհանդերձ, հավատարիմ էին մնացել ստեղծագործության ոգուն, նրա հզոր գաղափարին, 17-րդ դարի իրադարձությունների մեջ տեսել 20-րդ դարի ուշագրավ փոխաձևումը: Այս մոտեցումն առկա էր նաև Բրեխտի ցյուրիխյան բեմադրության մեջ: Հենց սա էլ նրանց բեմադրությունը դարձրել էր արդիական:

Որքան էլ որոշ թատերախոսներ պնդեին, թե բեմադրիչներն անտեսել էին պատերազմի թեման, այնուհանդերձ այդ դիտարկումը ձիշտ չէր, որովհետև բեմադրական մեկնակերպի առանցքում մարդու և պատերազմի խնդիրն էր, բեմադրության Կուրաժը, որքան էլ օգուտ քաղեր պատերազմից՝ հայտարարելով. «Պատերազմը քեզ չի տա ձրի հաց, Մի օր վարձ կուզի այդ հացի դիմաց», - այնուհանդերձ նա զգում էր պատերազմի արհավիրքը, անգոսնում ու անիծում, անհույս ժիզեր թափում կռվելու, մաքառելու նրա դեմ: Կռվելով պատերազմի դեմ՝ Կուրաժը միաժամանակ փառաբանում էր պատերազմը: Պատերազմի կերպարը բեմադրության մեջ ներկայացված էր և պայմանական լուծումներով, և որոշակի գործող անձանց տեսքով, և պրկված-ջղաձգված այն մթնոլորտով, որն իր մեջ էր ներառել բոլոր գործողություններն ու հարաբերությունները: «Ռեժիսորն ընդգծել էր

պատերազմի՝ որպես սոցիալական չարիքի, մերկացման գաղափարը: Պատերազմը նպարավաճառ Կուրաժ մայրիկին բերում է ոչ պակաս եկամուտ: Բայց, իբրև մայր, Բ. Բրեխտի հերոսուհին... ամբողջապես իր մաշկի վրա է զգում նրա ողբերգական հետևանքները», - գրել է Բ. Հարությունյանը: Թե Լ. Անանյանի, թե Բ. Հարությունյանի դիտումները հակադրվում են Ռ. Սանոյանի դիտարկմանը՝ երևան հանելով թատերախոսի չհիմնավորված ժխտողականությունը: Ողջ բեմադրության ընթացքում պատերազմի ներկայությունն էր բեմում՝ մերթ հեռվից լավող պայթյունների, մերթ մարդկանց խուճապահար փախուստի, ոռնացող քամու, Կուրաժի գործողությունների արտացոլումներով: Բեմադրիչներն ստեղծել էին «դրսի իրականությունը», բեմի տեսանելի սահմանից դուրս գտնվող տարածության մասին պատկերացումները՝ այս «տարածության» տրամադրություններն ու արձագանքները բերելով բեմ, միավորելով որոշակի-տեսանելի գործողություններին և միջավայրին: Թատերական հայտնի ժշմարտություններից մեկը, որ բեմը մի մեծ, ծավալվող, երևակայության մեջ գտնվող-ամբողջացող տարածության մի մասն է լույ, այստեղ իր ուշագրավ լուծումն էր ստացել: Բրեխտյան ստեղծագործության բեմադրության, սեփական մտահղացումների իրականացման համար բեմադրիչներն ընտրել էին բեմավիճակավորման արտաքուստ պարզ, անգամ ցայտուն թատերայնությունից զուրկ սկզբունքները՝ կարծես հոգ չտանելով «գեղեցիկ» կոմպոզիցիաների մշակման մասին: Բեմադրիչներն ընտրել էին սառն ու հաշվեկատար լուծումները՝ այսպես նաև հաստատելով բեմադրաձևի շահեկանությունը: Կիսատոները, լակոնիզմը այս բեմադրության արտահայտչական ելակետերն էին: Կիսատոների կիրառման լավագույն արտահայտություններից մեկը բեմադրության նախադրությունն էր. ոռնացող քամու, խուլ հնչող զինվորական քայլերգի ձայները ոչ թե պատմության սկիզբն էին ազդարարում, այլ շարունակությունը, ընթացքը: Կիսամութի միջից, իրար բախվող թիթեղներից արձակվող ձայների նման հնչում էր ֆելդֆեբելի ձայնը: Նրան միանում էր զինվորական երկարափեշ վերարկուի մեջ շուլավված զինվորի ձայնը: Ահարկու, մռայլ, անսահմանության մեջ իր տիրույթները գծագրած մի տարածության վրա կանգնած՝ նրանք խոսում էին շարունակվող պատերազմի մասին: Բեմադրիչները չէին կենտրոնանում դեմքերի վրա, չէին անհատականացնում գործող անձերին, այլ խիստ հպանցիկորեն նրանց ներկայացնելով՝ առաջ էին մղում պատերազմի թեման՝ այս երկխոսությունը հնչեցնելով իբրև թեմայի նախադրություն: Լուծումների այս սկզբունքն առկա էր ողջ բեմադրության մեջ, հետևաբար նաև այս մղումներով բեմադրիչները նպատակադրվել էին ռեժիսուրա բերել հպանցիկ շտրիխավորումների և դրանց հակադրվող սուր և ամբողջական ընդգծումների սկզբունքը՝ կոնտրաստը դարձնելով գեղարվեստական արտահայտչականության հետաքրքիր ձև: Պարզ, ֆիզիկական գործողությունները, որոնք կազմակերպում էին դրությունները, գործող անձանց կյանքը բեմական ստեղծագործության տարածքում, չունեին ծավալայնություն. դրանք պարփակված-սեղմված էին՝ այսպես դառնալով նրանց հոգեվիճակի և իրականության յուրատեսակ արտահայտությունը: Բեմական գործողությունների կենտրոնում մշտապես Կուրաժն էր, ով ստեղծում էր ուշագրավ առանցքներ իր շուրջ: Նրա հետ կապակցվող դրություններն ակտիվ էին, ծավալուն, Կուրաժի համար ստեղծված էին ազատ շարժման հնարավորություններ: Բեմադրության մեջ որքան այս մոտեցումն օգնում էր Կուրաժի կերպարի բացահայտմանը, նույնքան էլ խանգարում էր մյուս կերպարներին, քանզի կերպարները, որոնցից ամեն մեկն ուներ գործառության մշակակություն, այստեղ դուրս էին մղվում ակտիվ վիճակներից, սեփական խնդիրների արձարծման պայմաններից, և բեմադրությունը կենտրոնանում էր մեկ կերպարի վրա՝ որոշակիորեն խաթարելով բրեխտյան հայեցողությունը: Այս լուծումն առավել էր հեռացնում բեմադրիչներին բրեխտյան թատրոնի առանձնահատկություններից և ամեն ինչ կենտրոնացնում հոգեբանական թատրոնի և հոգեբանական դրամայի շուրջ:

Կուրաժ մայրիկի դերը խաղում էր ժամանա Թովմասյանը, մի դերասանուհի, ում համար,

կարծես, գրված լիներ այս կերպարը, ով վաղուց պիտի խաղար Կուրաժ՝ միանալով դերի այնպիսի փառապանծ դերակատարների, ինչպիսիք էին Հելենե Վայգելը և Հուդիթ Գլիզերը, որոնց դերակատարումները տեսնելու երջանկությունն ունեցել է տողերիս գրողը: Ժ. Թովմասյանի դերակատարման մասին Լ. Անանյանը գրել է. «Դերասանուհու Կուրաժը մեզ է ներկայանում իբրև մարկիտանտուհի և իբրև մայր: Եվ այս երկդիմությունը բնավ չի խախտում կերպարի ամբողջականությունը: Մարկիտանտուհի Կուրաժը դիմակ է դերասանուհու համար, որից, հավատարիմ Բրեխտի թատերական սկզբունքներին, Թովմասյանը ակնհայտորեն «օտարված» է: Սառը, անտարբեր տոներն են զերակշռում բոլոր այն տեսարաններում, որոնք չեն առնչվում նրա ընտանիքի ողիսականին: Կուրաժը գիտի, որ պատերազմն է կերակրում իրեն և չի անիծում այն: Իբրև մայր՝ Աննա Ֆիրլինգը... անկեղծ է ու մարդկային, տառապած ու խղճալի»⁷: Այս տառապանքի ու հալածվածության կողքին դերասանուհին պատկերում էր կերպարի ահռելի ուժը, դիմադրողականությունը: Կատարման հենց սկզբում նա կյանքով լի, առևտրական հաշիվներով հրձվող կին էր, մարկիտանտուհի, ով նաև արկածախնդրության հանդեպ ասես անտարբեր չէր, ով ֆելդֆեբելին էր հանձնում իր որդուն՝ ատամով ստուգելով պղնձադրամի իսկությունը: Նա չէր էլ նկատում, որ նույն այս պահին որդին հեռանում էր զինվորագրողների հետ. կարևորը շահն էր, օգուտը: Բայց նույն Կուրաժը կռվում էր զինվորագրողի հետ, համոզում, թե որդին զինվորացու չէ, սպառնալից հայացք հառում նրան, ապա ձեռքը երկարում դեպի կոշիկը՝ հայտարարելով, թե ինքը դաշույն ունի... Այս երկու իրար հակադիր տեսարաններն ամբողջական պատկերացում էին ստեղծում Թովմասյան-Կուրաժի մասին, արտացոլում այն հակասականությունը, որի վրա հենվում էր կերպարը: Առաջին դեպքում, երբ գործարքի մեջ էր, երբ ակնկալվող շահը կուրացնում էր նրան, նա պատերազմի կողմնակիցն էր: Թովմասյան-Կուրաժն այստեղ մեծ բացված աչքերով ակնդետ հետևում էր ֆելդֆեբելի մատների շարժումներին, դեմքը երանություն էր արտահայտում, շուրթերն արագ-արագ շարժվում էին՝ հաշվելով թղթադրամները: Այստեղ պատերազմը նրա երջանկությունն ու հաջողությունն էր, քանզի հենց այս պատերազմն էր կերակրում նրան: Ֆելդֆեբելի հեռանալուց հետո նա բարձրացնում էր զգեստի քղանցքը, նորից հաշվված թղթադրամները զգուշությամբ դնում կոշիկի մեջ՝ իրեն հարուստ ու բավարարված զգալով: Տեսնելով այլանդակված Կատրինին՝ բռնաբարված, զգզված մազերով, պատառուտված զգեստներով՝ Թովմասյան-Կուրաժը խելագարի պես վազում էր բեմով մեկ, ձեռքերը կարկառուն երկինք ու ամեհի ձայնով գոռում՝ անիծվի պատերազմը... Ահա կոնտրաստը, ահա հոգեբանության հակադրությունը: Եվ ոչ միայն: Այստեղ հենց ի հայտ էր գալիս օտարացումը, երբ այդ արտահայտությունը հնչեցնողը կերպարամափոխվում էր, դառնում 20-րդ դարում ապրող դերասանուհի Ժաննա Թովմասյան, ով իր վերաբերմունքն էր արտահայտում՝ դահլիճին պարտադրելով միանալ իրեն: «Օտարացման է-ֆեկտն» ակնբախ էր դառնում նաև կատարման ավարտամասին, երբ Կատրինի անշնչացած մարմնի մոտ իր ողբ-օրորոցայինը հնչեցնելուց հետո ոտքի էր կանգնում Թովմասյան-Կուրաժը, մոտենում սայլին, լծվում նրան, մի վերջին անգամ շրջվում դեպի դահլիճ ու դանդաղ հեռանում՝ տանելով իր հետ սայլը... Կերպարի ողբերգական շիկացմանը դերասանուհին հասնում էր կատարման ավարտամասին, երբ ծեր բուրի նման կուչ էր գալիս Կատրինի դիակի մոտ և մրմնջում օրորոցայինի բառերը՝ ցավը, տառապանքը, ունայնության սրտակեղեք զգացումները խառնած իրար... Նա ամեն ինչ կորցրել էր աշխարհում, կորցրել էր որդիներին ու դստերը՝ ամեն ինչ տալով ամենակուլ պատերազմին: Հիմա ոչ լալիս էր, ոչ մորմոքում, այլ կարծես աղաղակում էր, հոգին ծջում էր... Անկենդան, անշարժ նստած էր նա, և միայն աչքերն էին անհանգիստ, տագնապով լի կարծես հարցնում՝ ինչու... «Ներկայացման ավարտը ուրիշ լուծում ունի: Տառապանքի ծանր խաչը, որ բաժին է ընկել Կուրաժ-Թովմասյանին, ի վերջո, ավարտում է մոր և մարկիտանտուհու դիմակա-յությունը՝ հօգուտ առաջինի: Թովմասյանը ոչ հերոսացնում է Կուրաժին, ոչ էլ դիմում մե-

լողրամատիկ միջոցների: Չուսպ, հակիրժ միջոցներով նա հասնում է պահի ողբերգականության ցուցադրման և դրա օգնությամբ նաև ասելիքի ընդգծման: Ահա նա, մի բուռ դարձած, փլվում է Կատրինի դիակի մոտ. իսկապես պատերազմը ոչինչ չտվեց, բայց ամեն ինչ տարավ, և սուր կերպով զգում է իր միայնությունն ու անօգնականությունը... Նրա օրորոցայինը կործանված սրտի աղաղակ է: Վարագույրը փակվելուց առաջ հիշողությանդ մեջ մխրձվում են դերասանուհու սառած, անկենդան դեմքին երկու խոշոր հարցականների պես պլալացող աչքերը... Եվ այդ վերջաբանն էլ հնչում է որպես բրեխտյան ցատունալի և մարտական ոչ՝ ամեն տեսակի պատերազմներին ու ողբերգություններին»,- գրել է Լ. Անանյանը: Հատկապես «Օրորոցային» տեսարանը դառնում էր դերասանական կատարման բացարձակ բարձրակետ թե իր իմաստային խտացումներով, թե ողբերգական ընդգծումներով: Չնայած այն բանին, որ Լ. Անանյանն իր հողվածն ավարտել է «Ժաննա Թովմասյանի Կուրաժը, Բրեխտից հեռանալով, Բրեխտին մոտենալու հաջող փորձ է» նախադասությամբ, այնուհանդերձ, ի հակադրություն բեմադրիչների մտահղացման, Թովմասյանը կատարման մի շարք հատվածներում մոտենում էր բրեխտյան «օտարացման» տեսությանը, կերպարը կառուցում երկու շերտի վրա՝ մի կողմում ընդգծելով տառապանքը, ցավը, մյուս կողմում՝ այդ ամենի հանդեպ դրսևորվող վերաբերմունքը: Ավելին, հենց Թովմասյանի կատարման միջոցով էր հանդիսատեսը հեռանում դահլիճից՝ իր հետ տանելով ատելությունը պատերազմի հանդեպ: Իր ներքին շիկացումներով էլ Թովմասյանի կատարումը հարազատ էր բրեխտյան թատրոնին: Այս հանգամանքը չի ժխտել անգամ այն բեմադրությունը հիմնովին մերժելի համարած Ռ. Սանոյանը, ով Ժ. Թովմասյանին համարել է «ձշմարիտ բրեխտյան ներքին լարման» դերասանուհի: Ժաննա Թովմասյանի դերակատարմանն անդրադարձել է նաև ԽՍՀՄ ամենահեղինակավոր թատերական հանդեսը՝ «Театр»-ը, որի հեղինակ Վ. Շեխովցևի հողվածը թարգմանաբար տպագրվել է նաև «Բանվոր» թերթում. «...Ժաննա Թովմասյանը ստեղծում է բազմապլանային հոգեբանական կերպար՝ նույնիսկ ամենամանջան չափով չհեռանալով նրանից: Նրա Կուրաժը կերակրվում է պատերազմով, բայց ոչ թե այն պատճառով, որ նա ինքն է գտել պատերազմը: Ընդհակառակը, պատերազմն է գտել նրան: Չափազանց դանդաղ, կարծես չուզենալով, կարծես հարկադրաբար սողում է նրա ֆուրգոնը պատերազմի դառնահամ, չարագույժ աղջամուղջի միջով: Այդ Կուրաժը աղքատ է, մաշված ֆուրգոնը նրա անհանգիստ կյանքի նույնիսկ ամենահաջողակ պահերին այնպես էլ չի դառնում ավելի նկատելի, ավելի պատկառելի, ավելի հարուստ: Իսկ ներկայացման ֆինալում նա առմիշտ դեն է նետում այն և մնում իր վերջին մեռած երեխայի մարմնի մոտ: Նույնիսկ նրա ամբողջ ճարակությունն ու պրակտիցիզմը, առանց որոնց չես կերակրի ոչ երեխաներին, ոչ էլ քեզ, հնարավորություն չեն ընձեռում հարստանալ այդպիսի պատերազմում: Նրան ուղեկցում են ինչ-որ քաղցած, համարյա ցնցոտիներ հագած մարդիկ, ուղեկցում այրված, վաղուց արդեն ամայացած հողի վրա: Այստեղ ոչ ոք ոչինչ չի կարող ձեռք բերել, բացի նրանցից, ովքեր կարողանում և ուզում են շահավետ ձևով վաճառել իրենց մարմինը, ինչպես այդ անուն է պոռնկուհի Իվետան՝ գործարանային խաղալիքի շարժումն ունեցող այդ միաբջիջ գեր արարածը: Իվետայի կարմիր անձրևանոցը համարյա միակ պայծառ բիծն է մռայլ կոլորիտ ունեցող այդ ներկայացման մեջ: Ժաննա Թովմասյանի հերոսուհին բեմ է մտնում՝ արդեն կանխազգալով ողբերգությունը: Նա հենց սկզբից սպասում է աղետի՝ քաջ գիտե՞նալով, որ պատերազմից ոչ մի լավ բան սպասել չի վիճակվի: Կյանքը արդեն կռացրել է նրա ուժեղ, խոշոր մարմինը, հողմահարել ասես ծառի մի կտորից ռանդած նրա դեմքը, արծաթել գլուխը և թարթող տազնապալից լույսով վառել նրա վիթխարի, դեմքի կեսը բռնող աչքերը: Ներքին բազմաբարդ կյանքի լարված ռիթմերը, նրա ամբողջ էությունը ցնցող հոգեկան ալեկոծությունները, դաժան տարերքի կործանիչ ձնշմանը դիմագրավելու փորձերը որոշում են ծավալվող գործողության դրամատիզմը» (ըստ «Բանվոր» թերթի 22 մայիսի 1976 թ. հրապարակման):

Բեմադրության դերասանակազմը ոչ միշտ էր առաջարկում համախաղային սկզբունքներ և միտումներ, երբեմն ոճական անհամաձայնությունը դառնում էր տիրապետող, սակայն այս ամենով հանդերձ ինքնատիպ էին Ա. Արզումանյանի Պիտերը, Լ. Աբրահամյանի Քահանան, Մ. Կարապետյանի Իվետան, Խ. Բաղալյանի Ալլիֆը, Ա. Խրիմյանի Շվայցերքաւը: Չափազանց հետաքրքիր, ողբերգական ուրույն գույներով էր հագեցած Գ. Նովենցի Կատրինը, որն իր լռության մեջ անչափ խոսուն էր: Կատրինը Բրեխտի պիեսում իսկապես օտարացված էր ամեն ինչից, ծավալվող գործողություններից և հանդես էր գալիս որպես գործողությունների լուռ մեկնաբան: Այս կերպարը դրամատիկական ստեղծագործության մեջ բարդագույններից մեկն էր, որովհետև նա միակ կերպարն էր, որին տրված էր հաղթահարել պարզունակ ժողովրդական պատկերացումներն ու իր ձշմարիտ հերոսական քայլով հաստատել կյանքի շարժումը, պատմության դիալեկտիկական ընթացքը: Հենց այսպիսին էր Գ. Նովենցի Կատրինը. նրա լռությունն այս դեպքում ոչ թե երիտասարդ աղջկա ողբերգությունն էր, այլ միջոց՝ հեռու լինելու կատարվողի ակտիվ միջամտություններից: Մշտապես լուռ, շատ հաճախ անհաղորդ ամեն ինչին՝ Նովենց-Կատրինը հետևում էր իր շուրջ կատարվողին, յուրովի գնահատում ու արժևորում: Կատարման ավարտական տեսարանում, երբ Նովենց-Կատրինը բարձրանում էր գյուղական տան տանիքն ու սկսում թմբկահարել, նրա դեմքին ոչ մի մկան չէր շարժվում, անտարբեր էր հայացքը. նա թմբկահարում էր՝ շարժում առաջ բերելու, պատմությունն առաջ մղելու, թվացյալ անշարժությունը խաթարելու համար: Ա. Արզումանյանի Պիտերը կատակերգականի ու դրամատիկականի միաձուլումն էր՝ հաճախ ընդունելի դարձող, իր ներկայությամբ բեմական գործողություններին ուշագրավ ռիթմ ու նկարագիր հաղորդող: Արզումանյանը բեմ էր բերել մի մարդու, ով Կուրաժի նման ցանկանում էր օգուտ քաղել պատերազմից, ճրիակերի կյանք վարել՝ չհասկանալով, որ ինքն էլ, Լ. Աբրահամյանի Քահանան էլ գործիք էին դառնում խորամանկ Կուրաժի ձեռքին: Ինչպես Դոստոևսկու «Ուժիր և պատիժ» վեպի հիման վրա ստեղծված ներկայացումը, այնպես էլ Բրեխտի ստեղծագործության բեմադրությունը եզակի փորձ մնաց թատրոնի կյանքում: Թատրոնը կարող էր անպայմանորեն խորանալ բրեխտյան տեսության մեջ, արդեն «Կուրաժ մայրիկը և նրա երեխաները» բեմադրության մեջ ի հայտ եկած որոշ բրեխտյան մոտեցումներ հիմք դարձնել հետագա նոր թափանցումների համար, սակայն թատրոնը բավարարվեց այս մեկ բեմադրությամբ՝ փոխարենը առիթ տալով հայ թատրոնին վստահաբար մղվելու դեպի բրեխտյան հատկապես այս պիեսը, որը 1985-ին բեմադրվեց Երևանի Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում Ալ. Գրիգորյանի և Վ. Չալդրանյանի ուշագրավ ընթերցմամբ և Յու. Կոլեսնիչենկոյի կատարմամբ, ապա այս պիեսին անդրադարձ կատարեցին թե Վանաձորի Հ. Աբելյանի անվան, թե Գավառի Լ. Քալանթարի անվան թատրոններում: Երկու բեմադրությունն էլ բացարձակապես հեռու էին բրեխտյան թատրոնի յուրատիպություններից. երկու թատրոնն էլ ձգտել էին ստեղծել չափազանց մեղրամատիկական պատմություններ՝ անգամ «վերանայելով» Կատրինի թեման, ներկայացումներն ավարտելով Կատրինի երջանիկ ծննդաբերությամբ... Կատրինի թեմայի մեջ գլխավորը մայրանալու մղումն էր, մայր լինելու նրա տենչը: Հենց այդ տենչն էլ նրան տանում էր դեպի կործանում. տեղեկանալով այն մասին, որ թշնամին պատրաստվում է հարձակում գործել այն բնակավայրի վրա, ուր շատ երեխաներ կան, նա գնում է անձնագրի քայլի՝ բարձրանալով տանիք և ուժգին խփելով թմբուկը... Նա զոհվում է իր չիրականացած իղձերով, իր՝ երեխաների հանդես ունեցած մեծ սիրով: Կատրինի մահը Կուրաժի մեծագույն ողբերգություններից մեկն է. սա այն պահն է, երբ նա գնում է բացահայտ «արթնացման»՝ վերջապես հասկանալով իր ընթացքի անմտությունը: Բրեխտն այստեղ վերանայում էր կատարսիսի արիստոտելյան պատկերացումը, շարունակում պատկերել Կուրաժի ընթացքը՝ դույզն-իսկ նրան չմղելով դեպի մաքրագործում, դեպի անցածի վերաթևորում: Հասկանալի է, որ արդեն հիշատակված լուծումներն իսպառ հեռու էին պիեսից, գաղափարական շեշտավորումներից: Այսպես ողբերգու-

թյունը վերածվում էր սովորական դրամայի, իսկ Կուրաժի կերպարը զրկվում էր փիլիսոփայական ընդհանրացման ուժից: 21-րդ դարում հայ թատրոնում ստեղծված բրեխտյան երկու բեմադրության խորապատկերին մշակված ցիցիների «Կուրաժ մայրիկն ու նրա երեխաները» բեմադրությունը և մասնավորաբար ժաննա Թովմասյանի դերակատարումը մեզ ստիպում են եզրակացնել, որ այդ ներկայացումը, առավել մոտ լինելով Բրեխտին, առաջին լուրջ ձեռքբերումն էր: Դիտելով «Ոճիր և պատիժը» նույն այս թատրոնում (մի բեմադրություն, որը շրջադարձային եղավ ոչ միայն Ե. Ղազանջյանի և Վլ. Քոչարյանի կյանքում, այլև Գյումրու թատրոնի պատմության մեջ)՝ ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Սևակ Արզումանյանը գրել էր. «...Չափազանց հետաքրքիր ներկայացումը դիտելուց հետո համոզվում ես, որ թատրոնը ի վիճակի է լուծել լուրջ խնդիրներ, որ նա համարձակորեն պետք է դիմի նոր խիզախումների՝ հաստատապես գտնելու մեծ արվեստի ուղին, որի վստահ ուղևորն է թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Երվանդ Ղազանջյանը»⁹: Ասվածը լիովին կարող էր վերաբերել նաև բրեխտյան ստեղծագործությանը:

Բերթոլդ Բրեխտը հայ թատրոնում ներկայացվել է նաև այլ ստեղծագործություններով՝ այսպես հնարավորություն տալով հայ հանդիսատեսին ծանոթանալու թատերագրի չափազանց հարուստ և յուրովսան ինքնատիպ ստեղծագործությանը: Բրեխտին երկու անգամ անդրադառնալու առիթն ունեցել է Սունդուկյանի անվան թատրոնը, ուր բեմադրվել են «Արթուրո Ուիլի կարիերան» և «Կովկասյան կավձե շրջան»¹⁰ պիեսները: «Արթուրո Ուիլի կարիերան» պիեսը Բրեխտը գրել է 1941-ին, այն ժամանակ, երբ կամենում էր մշտական բնակության մեկնել ԱՄՆ: «Գանգստերական պիես» գրելու գաղափարը թատերագրի մոտ ձևավորվել էր տակավին 1935-ին, երբ նա գտնվում էր Նյու-Յորքում: Մոլեգնող պատերազմը, հիտլերյան ֆաշիզմի վայրագ ու մարդակործան քաղաքականությունը, ավազակապետության վերածված Գերմանիայում արմատավորված բարքերը, ինչպես նաև համաշխարհային ճանաչման արժանացած չափլինյան «Մեծ բռնակալը» ֆիլմը, որն էկրան էր բարձրացել 1940-ին, ստիպում են Բրեխտին գրելու այս պիեսը, որը յուրատեսակ պրիտչա է՝ ստեղծված այլաբանական դրամայի կանոններով, ուր թատերագիրը դիմել էր դասական երկերի ծաղրանմանակմանը՝ Ֆաուստ Գրետին-Ֆրաու Մարթա տեսարանում կիրառելով շեքսպիրյան «Ռիչարդ Երրորդի» որոշ տարրեր, մասնավորաբար հիշեցնելով Ռիչարդ Գլոստեր-լեդի Աննա տեսարանը մահացած Հենրիի հուղարկավորության ժամանակ: Նախատիպ-գրական կերպար զուգահեռն առավել հավաստի և միաժամանակ խիստ թատերային դարձնելու նպատակով Բրեխտն օգտագործել էր այն հավաստի պատմական փաստը, որ Հիտլերը դերասանի վարպետության դասեր էր առել հայտնի մյունխենյան դերասան Բազիլից: Բրեխտյան այս պիեսը տարբերվում էր նախորդ մի շարք ստեղծագործություններից թատերագրական խնդրի առանձնահատկությամբ. այստեղ, ինչպես նշվել է գերմանական գրականության մեջ, Բրեխտն «ստիպել էր էպիկականին շարժվել ուրույն տեմպով»¹¹: Բրեխտի գլխավոր ձեռքբերումն այստեղ ձևն էր, որն էլ ամփոփված էր պայմանական և այլաբանական իրականության կերպարի մեջ: Ինչպես «Երեք գրոշանոց օպերայում», այնպես էլ այստեղ Բրեխտը հասել էր թատերայնության ուրույն և արտառոց դրսևորման՝ ստեղծագործությունը կառուցելով որպես «խաղ-բալադան», ուր ֆարսային սկիզբը ձեռք էր բերում այլաբանական նկարագիր և բովանդակություն: Պիեսի այս առանձնահատկությունը ճիշտ էր ընկալել բեմադրիչ Արմեն Էլբակյանը՝ ձգտելով «էպիկական թատրոնի» առանձնատիպությունները մատուցել բրեխտյան ֆանտաստագորիայի և քաղաքական գրոտեսկի ցայտուն արտահայտչականությամբ, «հրապարակային» և «ազիտ» թատրոնների գեղագիտական սկզբունքների և տարրերի ազատ կիրառմամբ: Բրեխտը պիեսի գործողությունները Գերմանիայից տեղափոխել էր Չիկագո, ամերիկյան միջավայր՝ այսպես ստեղծելով կոլորիտային միջավայր, որը կարևոր նշանակություն էր ձեռք բերում կերպարների բնութագրերի, ներկայացման երաժշտական լուծումների ամբողջացման հարցում: Ա. Էլբակյանը մղվել էր դեպի «էպիկական թատրոնի» տեսադրույ-

թի և գեղագիտական սկզբունքների կիրառումը՝ կարևորելով և արժևորելով միջավայրի գործոնը, որն իր արտացոլումն էր գտել «զոնգերում», որոնց հեղինակ Հասմիկ Չարենցը դիմել էր ինչպես ջազային վարիացիաներին, այնպես էլ «country»-ների կիրառմանը՝ այսպես ստեղծելով չափազանց ակտիվ երաժշտական ներդրումներ, որոնք թափանցում էին ռեժիսորական մեկնաբանության մեջ, ընդգծված ու ցայտուն դարձնում գաղափարական-իմաստային կենտրոնացումները: Իսկ այս բեմադրության գաղափարական շեշտերը հստակ ու նպատակասլաց էին, բեմադրիչը, ի տարբերություն չափինյան ֆիլմի որոշակի մակերեսայնությանը, ձգտել էր պատկերել ոչ միայն Հիտլեր-Ուլի վարքագիծը, նրա «բացառիկ ֆենոմենը», այլև «ուիականություն» ծնող սոցիալ-քաղաքական միջավայրի ու այդ միջավայրում ապրող մարդկանց փիլիսոփայությունը, չարի հաստատած «բարոյական տարածքի» ողջ աղտոտվածությունը և հանգել այն սևեռումին, որ միջավայրն է դառնում այն խթանիչ ուժը, որը նպաստում է տեսակների ու նրանց աշխարհընկալումների բարգավաճումին: Ավանդական այս մեկնաբանությունը բխում էր բրեխտյան դիրքորոշումից, թատերագրի մտահղացումից. ընթանալով մակերթյան և ռիչարոյան «ֆենոմենների» գոյատևման պատմական ընկալման ճանապարհով՝ թատերագիրը առաջ էր մղել անհատին՝ նրան հռչակելով խորհրդանիշ և խտացում այն մտայնությունների, որոնք հասարակական-քաղաքական որոշակի շերտի փիլիսոփայական հենակետերն էին դարձել: Ուրեմն, ըստ Ա. Էլբակյանի, երբ հաշտ են այստաբանական ահռելի բեռներ կրող, ապաբարոյական հայեցողություններ հաստատող անհատն ու միջավայրը, անհատը հայտնվում է «բարենպաստ տարածքում», որն էլ ձևավորում է նրա վերելքը: Ա. Էլբակյանի բեմադրության «զանգստերական առաջնորդը» գործում էր որոշակի սոցիալական-քաղաքական տարածքում, որի «խորապատկերն» էին դառնում բոլոր գործող անձերը, որոնք նույն մտածողության և նույն աշխարհընկալումների կրողներն էին: Թատերագրական-ռեժիսորական նյութի նման կառուցվածքը կոնֆլիկտին հաղորդում էր ահռելի քաղաքական ուժ և սրություն, քանզի այստեղ հակադրությունները գոյավորվում էին ոչ թե միջանձնային հարաբերություններում, այլ *անհատ և ժամանակ, անհատ և պատմություն* զուգահեռի մեջ:

Ա. Էլբակյանը հրաժարվել էր բեմական բազմապլան նկարչական կոնստրուկցիայի կառուցման սկզբունքից և յուրովի մոտեցել բրեխտյան թատրոնի արտահայտչական համակարգերին՝ շեշտված պայմանականությանը և լակոնիկ-խորհրդանշական լուծումներով ներկայացնելով ողջ միջավայրը: Բեմադրության նկարչական և երաժշտական հղացումները պայմանավորված էին «էպիկական թատրոնի» պայմանաձևերով, որոնց էլ համահունչ էր դերասանական խաղը, որում «օտարացումն» իր ձշմարիտ և համակողմանի արտացոլումն էր գտել: Ա. Էլբակյանն իր բեմադրությանը ընդգծել էր բրեխտյան թատրոնի խաղային գլխավոր յուրատիպությունը՝ *ցուցադրումը*, որը ժխտում էր վերապրման ներկայությունը, երևակայության խաղն ու արդարացված չափազանցումը դարձնում առաջնային: Բեմադրիչը մերժել էր մանրակրկիտ, դահլիճում հույզ և կարեկցանք առաջացնող «զգացմունքային խաղը» և դերասանական կատարումների միջոցով առավել ակտիվ դարձրել հանդիսատեսի վերաբերմունքը, ինչը Բրեխտը կոչում էր «*սոցիալ քննադատական*»:

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում 2009-ի մարտի 5-ին տեղի ունեցավ «Կովկասի կավձե շրջան» բեմադրության առաջնախաղը, որն առաջմ վերջին անդրադարձն է բրեխտյան թատերգությանն ազգային թատրոնում: Հայ հանդիսատեսն այս պիեսին ծանոթ էր Ռոբերտ Ստուրուայի բեմադրության միջոցով, մի բեմական ստեղծարժույթյան, որը 1975-ին ծնունդ առնելով Թբիլիսիի Ե. Ռուսթավելու անվան թատրոնում, «դառնում է իսկական թատերական տոն, աշխույժ կառնավալային ներկայացում, որ շրջում է աշխարհի շատ ու շատ երկրներով և հաղթությանը մեծ տերությունների թատերաբեմերը նվաճում»¹²: Բ Բրեխտի կենսագիր Էռնստ Շունմայերը «Կովկասյան կավձե շրջանը»

համարել է «բրեխտյան էպիկական թատրոնի առավել ավարտուն, հասուն պիեսը, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բեմական պատմվածք, որը բեմում նյութականացնում է աշուղի պատմածը, այն համապատասխանաբար բեմադրվում և խաղացվում է ժամանակային խտացումներով և տարածքային թռիչքներով և ընդմիջարկումներով, գործողությունների և մտորումների փոխատեղումներով, ռեչիտատիվներով և ներդիրային զոնգերով, հնարավոր է նաև դիմակներով»¹³: Պատմվածքի հիշատակումը Բ. Բրեխտի կյանքն ու ստեղծագործությունը ուսումնասիրողի կողմից պատահական չէ, քանզի Բրեխտն այս պիեսը գրել է իր «Աուգսբուրգյան կավձե շրջան» պատմվածքի հիման վրա՝ օգտագործելով որոշ տարրեր և տարբերակներ Սոդոմոնի գրքից և Կլաբունդոնի մասին չինական նշանավոր հեքիաթից: Եթե «Արթուրո Ուիի կարիերան» պիեսում Բրեխտը հետազոտման նյութ էր դարձնում չարը՝ բռնակալի ու ավագակի տեսքով, ապա այս նոր պիեսում նա շոշափում է բարության վիպասքային-ավանդական և աստվածաշնչյան թեման՝ սպասուհի Գրուշեի կերպարը դիտարկելով որպես բարության խորհրդանշան: Մայրության հարցը քննարկելիս կարևորը ոչ թե արենակցական-բիոլոգիական սկիզբն է, այլ սոցիալական իրողությունը. այս է հաստատում իր ստեղծագործության մեջ Բրեխտը, և իր այս թեզը արդարացնելու համար էլ նա հորինել է Ազդակ դատավորի կերպարը և նրա միջոցով հասել ուշագրավ հանգուցալուծման: «Աշխարհում ամեն ինչ պետք է պատկանի նրան./ Ումից առավել մեծ է օգուտը, ուրեմն./ Երեխաները մայրական սրտինն են, որպեսզի մեծանան ու արիանան, /Սայլերը լավ սայլվորներին են, որպեսզի արագ ընթանան./ Իսկ հովիտն էլ նրանն է, ով ջրում է այն, որ բերք ստանա»,- այս պիեսի զոնգերից մեկում հայտարարում է Բրեխտը՝ այսպես հիմնավորելով իր թեզը¹⁴:

«Կովկասյան կավձե շրջանի» առանձնահատկություններից են նրա բանահյուսական-կառնավալային բնույթը, խաղային-զվարթ տրամադրությունների վերընթաց զարգացումները, որոնք էլ ամբողջացնում են «էպիկական թատրոնի» գեղագիտական սկզբունքները, բեմ բերում պայմանականության ու թատերայնության բրեխտյան տեսադրույթը, որն էպես տարբերվում է Ստանիսլավսկու տեսադրույթից և մոտենում վախթանգովյան ընկալումների և հաստատումների սահմաններին: Էպիկականի և թատերայինի տարրերը Բրեխտն առաջին հերթին խտացրել է Ասացողի կերպարում, ով նախաբեմում նստած (ըստ բեմարկի) պատմում է կատարված իրադարձությունների մասին: Սունդուկյան անվան թատրոնում բեմադրիչ Տիգրան Գասպարյանը Ասացողի կերպարը դարձրել էր չափազանց դրվագային, ինչի հետևանքով էլ «էպիկական թատրոնին» փոխարինելու էր եկել որոշակի իրադարձությունների պատկերման սկզբունքը: Բրեխտյան տեսության համաձայն, թատրոնը ոչ թե մարմնավորում-արտացոլում է որոշակի-ձշգրիտ իրադարձությունը, այլ պատմում է նրա մասին, ձևավորում պատկերացում: Այդ ամենին նպաստում են նաև զոնգերը, որոնք դիտարկվում են որպես «կողմնակի» բաղադրիչներ, սակայն ամբողջապես բխում են բրեխտյան գեղագիտության և պիեսի կառուցվածքային առանձնատիպության դիրքերից: Այս կարևոր սկզբունքների խաթարումն էլ պարտադրել էր բեմադրության թատերախոս Կ. Միքայելյանին գրելու. «Շրջանի» կարևորագույն բաղկացուցիչները «զոնգերն» են հանդիսանում. մեմակատարման համար ստեղծված երգերը, որոնք կապված չեն դիպաշարի զարգացմանը: Դրանք պարտադիր են: Առանց դրանց Բրեխտը Բրեխտ չէ: Նրանք դիպաշարի փաստական մեկնաբանություններն են: Առաջնախաղային ներկայացման մեջ բացարձակապես զոնգեր չկան... ճշմարիտ է, կա պատմողը, «երգիչը», որը նույնպես դիպաշարից դուրս է, սակայն որը հանդիսատեսին տրամադրում է դեպի համապատասխան «լարը»: Բրեխտի մոտ «երգիչը» կարծես կառավարում է իրադարձությունների ընթացքը»¹⁵: Տ. Գասպարյանի բեմադրության մեջ «երգիչը» (Արամ Հովհաննիսյան) ոչ թե նախաբեմում էր, ոչ թե մշտապես հետևում էր դիպաշարի ընթացքին՝ հանդիսանալով «արտադիպաշարային կերպար», այլ բեմ էր գալիս ժամանակ առ ժամանակ, խիստ կցկտուր նախադասություններ արտաբերում և

հեռանում՝ որոշ ժամանակ անց նորից վերադառնալու: Բեմադրական կտավից դուրս թողնելով բրեխտյան «prologos»-ը, որը ներկայացնում էր վրացական երկու կոլտնտեսության պատվիրակներին, ովքեր հավաքվել էին քննարկելու անչափ կարևոր մի հարց հովտի նպատակային օգտագործման մասին, անպայմանորեն ճիշտ չէր վարվել բեմադրիչը, քանզի Բրեխտն այստեղ կիրառել էր «բեմ բեմի վրա» սկզբունքը (որին մասնակցում են նաև հինգ նվագածու, ովքեր «ներկայացումը» դարձնում են դիտարժան ու ցայտուն): Գրուշեի և նրա փոքրիկի մասին պատմությունը ներկայացրել որպես միջնադարյան պրիտչայի բրեխտյան «վարիացիա», որպես խաղ-զգուշացում: Այս մտահղացման մեջ է թատերայնության բրեխտյան «մոդելը», ինչն անտեսված էր բեմադրության մեջ և փոխարինված «արիստոտելյան դրամայի» ավանդական նախադրությամբ և հանդիսատեսի աչքի առջև ծնունդ առնող և զարգացող դիպաշարով: Բեմադրիչը հեռացել էր նաև «կառնավալային-խայտաբղետ» գույների կիրառումներից և դիմել տրոսմաթախիծ-մելոդրամատիկական գույներին՝ ձգտելով առավելագույնս զգացմունքային-սենտիմենտալ բեմադրության գաղափարի իրականացմանը: Ուրեմն, ոչ թե բրեխտյան ներկայացում, այլ բեմադրություն ըստ Բրեխտի. այսպես կարելի էր ընկալել բեմադրիչի գեղարվեստական խնդիրը, որը, իր ուշագրավ արտացոլումն ու լուծումը գտնելով, այսուհանդերձ հեռու էր Բրեխտից:

Բ. Բրեխտն իր պիեսներին չի տվել ժանրային հստակ առանձնացումներ, նրան մտահոգել-հետաքրքրել է ոչ թե տեսակը, այլ ոճը, արտահայտչական միտումներն ու սկզբունքները: «Կովկասյան կավձե շրջանը» ևս չունի թատերագրական հստակ ժանր, քանզի սա պիես-այլասացություն է՝ գրված «խաղ-թամաշայի» կամ «բալագանային դրամայի» հիմունքներով, ուր դարձյալ գրոտեսկը, ֆանտասմագորիան իրենց հրաշալի արտացոլումներն ու կիրառումներն են գտել: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունը, սակայն, ուներ հստակ արտահայտված ժանրային բնութագիր և աղերսվում էր մելոդրամային՝ այդ ժանրին բնորոշ արտահայտչաձևերով և խաղային միտումներով: Բեմադրական ժանրը թելադրել էր կերպարների մատուցման ձևերն ու եղանակները, բեմավիճակների և դրությունների կառուցման սկզբունքները, որոնք եթե մասամբ ընդունելի էին այս ժանրի համատեքստում, ապա մերժելի էին բրեխտյան գեղագիտության դիրքերից: ճիշտ նույն մոտեցումը կարելի էր ցուցաբերել դերակատարներին. Լուսինե Կոստանյանի Գրուշեն «հոգեբանական ռեալիզմի» թատրոնի խաղային դրույթներին ամբողջապես համապատասխանող դերակատարում էր, մինչդեռ առանձնանուն-ընդգծվում էր Արմեն Մարությանի Ազդակը, որը միակ բրեխտյան կատարումն էր՝ մոտ ու հարազատ Ռոբերտ Ստուրուայի նշանավոր բեմադրության Ազդակին (Ռամազ Չխիկվաձե):

Բերթիոլդ Բրեխտ-հայ թատրոն առնչություններն անպայմանորեն այս բեմադրություններով չեն ավարտվում. եթե Մարատ Մարինոսյանն իր անդրանիկ բեմադրությամբ ձանապարհ բացեց դեպի Բրեխտը, պարտադրեց իր բեմադրության մեջ փնտրել ու արձանագրել բրեխտյան թատրոնին բնորոշ տարրեր, ապա հետագա բեմադրությունները և մասնավորաբար Ե. Ղազանչյանի ու Վ. Քոչարյանի «Կուրած մայրիկն ու նրա երեխաները» ստիպեցին մտորել բրեխտյան գեղագիտության և հայ թատրոնում նրա ընկալման ու մատուցման հարցերի շուրջ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Յու. Լյուբիմովն այս բեմադրությունն իրականացրել էր Բ. Շչուկինի անվան թատերական ուսումնարան-ինստիտուտի ուսանողների հետ, ապա տեղափոխել իր հիմնադրած թատրոնի բեմ:
2. Լ. Անանյան, Թատրոնը բեմում և էկրանին, Ե., Ապրիլ, 1996, էջ 48:
3. «Ինչպես ձեռք բերել ինքնուրույն թատրոնի ղեկավարի պարտականությունը»,- Մեջբերումն արվել է ըստ Էրնոստ Գալլի «Ինքնուրույն թատրոն», Երևան, 1985, թ. 381
4. «Բեռլինյան անսամբլը» Մոսկվայում հանդես է եկել 1957 թ. մայիսին:
5. » Могильные кресты, голод, лохмотья (все в лохмотьях!) , калеки, уроды и мать, вынужденная зарабатывать хлеб насущный...»,- Ծ. Նալայի, Թատրոնը, թատրոն, 1987, էջ 155:
6. Բ. Հարությունյան, Հայ սովետական թատրոն, էջ 356:
7. Լ. Անանյան, Թատրոնը բեմում և էկրանին, Ե., Ապրիլ, 1996, էջ 49:
8. Նույն տեղում, էջ 52:
9. Ս. Արզումանյան, «Ոճի և պատիժ», Գրական թերթ, 5 հոկտեմբերի, 1975:
10. Ներկայացումն ունի «Կովկասի կավճե շրջան» վերնագիրը, ինչը, մեր կարծիքով, սխալ թարգմանություն է:
11. Geschichten vom Herrn B. 111 Brecht-Anekdoten. Aufgeschrieben von Andre Muller and Gerd Semmer. Berlin, 1968, էջ 67:
12. Ն. Սարգսյան, Ռեբերտ Ստուրուայի «Ունիերսալ թատրոնը», Հանդես, թիվ 8, 2008թ., էջ 33:
13. Э. Шумахер, Жизнь Брехта, М., Радуга, 1988, էջ 171-172:
14. Չոնգի տողացի թարգմանությունը մերն է-Լ.Ս.:
15. К. Микаэлян, В ожидании Брехта..., Новое время, 7 марта, 2009 г..

ՔՐԻՍՏԻՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆ, ՈՐՏԵՂ ԽԱՂՈՒՄ ԵՆ ԵՐԵՒԱՆԵՐԸ

Թատրոն, որտեղ խաղում են երեխաները. ի՞նչ է սա, մանկավարժական հնարանք, երեխաների և մեծահասակների յուրատեսակ զվարճանք, թե՞ թատերային արվեստի մասնագիտական կադրերի դարբնոց: Իսկ գուցե գեղագիտական երևույթ: Այս հարցերից ոչ մեկին չի կարելի միանշանակ պատասխան տալ՝ «այո» կամ «ոչ»: Մի բանում կարելի է համոզված լինել, որ թատրոնը, որտեղ խաղում են երեխաները, եղել է և կլինի միշտ:

Այդ թատրոնի պայմանաձևերից է դպրոցական թատրոնը, որը, որպես թատերական և մանկավարժական գործունեության դրսևորում, պատմական հին անցյալ ունի: Սակայն այսօր՝ XXI դարի առաջին կեսին, այն կրկին վերափոխվելու և արժեքավորելու անհրաժեշտություն է զգացվում:

Դպրոցական թատրոնը երկու՝ մասամբ հատվող, բայց շատ տարաբնույթ մշակութային ասպարեզների զուգակցում է: Հարց է ծագում, որի պատասխանից շատ բան է կախված: Դպրոցական թատրոնում ո՞րն է գլխավորը. արվեստը, թե՞ մանկավարժությունը: Ըստ էության, սա դիլեմա է, որը դիտարկվում է երկու տեսանկյունից: Առաջին տեսակետը առաջնային է համարում արվեստը, քանի որ գտնում է, որ միայն բարձր արվեստը կարող է կրթել և դաստիարակել, և եթե այն բացակայում է, ուրեմն մանկավարժություն էլ չկա: Երկրորդը արվեստը համարում է կարևոր, բայց երկրորդական, քանի որ կարևորում է սովորողների ստեղծագործական հնարավորությունների ինքնարտահայտումը, նրանց համար այնպիսի պայմանների ստեղծումը, որոնք թույլ են տալիս ազատագրել երեխայի ստեղծագործական էներգիան և օգտագործել ի նպաստ նրա անձի գեղարվեստական աշխարհայացքի ձևավորման: Ըստ էության, մանկական կամ դպրոցական թատրոնով զբաղվող յուրաքանչյուր անձ իր գործունեության բերումով, այսպես թե այնպես պատասխանում է այս երկիմաստ հարցին: Սակայն այստեղ տեղին է հիշել Հեգելի հայտնի դրույթը, որը դրամատիկ արվեստի /լինի մեծերի, թե փոքրերի համար/ զարգացման գլխավոր պայմանը համարում է մարդկային անհատական նպատակների ազատ ինքնագիտակցումը, որը կիրառելի է բոլոր ժամանակների համար: «Ճշմարիտ ողբերգական գործողության համար անհրաժեշտ է, որ արթնանա անհատական ազատության և ինքնուրույնության սկզբունքը կամ, համենայն դեպս, ինքնորոշումը՝ սեփական արարքներին և նրանց հետևանքներին տեր կանգնելու ազատ տենչը»¹: Իսկ երեխայի ձևավորվող «Ես»-ի համար շատ կարևոր են ինքնորոշման, ինքնակառավարման լծակները, որոնք ի հայտ են գալիս թատերային խաղի ընթացքում:

Գերմանացի մեծ լուսավորիչ Ֆրիդրիխ Շիլլերը գտնում է, որ խաղը մարդկային բոլոր ուժերի, նրա էության ազատ, ինքնուրույն բացահայտումն է: Խաղալու, հրաշագործելու մղումը մարդկային բնության օրգանական հատկանիշներից է: Մենք բոլորս լավ գիտենք, թե ինչպես է փոքրիկ երեխան երևակայում, թե բժիշկ է, տիեզերագնաց կամ թռչուն և նույնիսկ ծառ: Եվ այդ երևակայական խաղը նրան դարձնում է «մեծ տիեզերքի /մակրոկոսմոսի/ փոքր տիեզերքը /միկրոկոսմոս/» կամ, այլ կերպ ասած, բնության օրգանական շարունակությունը: Խաղը վերացարկում է երեխային իր ֆիզիկական

¹ Гегель. Сочинения. т. XIV, М. 1958., стр. 331.

կերպարից և մղում դեպի հոգևորը: Հետո աստիճանաբար փոքրիկ մարդու սոցիալականացման հետ նրա ստեղծագործական ազատությունը հետզհետե կորչում է: Երեխան սկսում է ամաչել, որ պահում է իրեն ոչ այնպես, ինչպես բոլոր մարդիկ և խաղի պահանջը թաքցնում է իր ներաշխարհում, վերածելով այն երազանքների և երևակայության, որը գնալով դառնում է ավելի գաղտնի և ենթագիտակցական:

Ստեղծագործական ուժերի բացահայտման պահանջը մարդուն ուղեկցում է միշտ: Դպրոցական տարիքի երեխաների մեջ ինքնարտահայտման ցանկությունն ավելի սուր է, և որքան էլ առեղծվածային թվա, նրան տրվող հնարավորություններն էլ շատ չեն: Դպրոցական թատրոնը այդ հնարավորություններից մեկն է: Թատրոնը անհրաժեշտ է դպրոցին, քանի որ, լինելով սինթետիկ արվեստ, որն ուղղված է մարդու ողջ էությանը, օգնում է երեխայի առաջ վերստեղծել աշխարհի ամբողջական պատկերը՝ իր դինամիկայով և փոխհարաբերություններով: Թատրոնը օգնում է բացահայտել երեխայի ստեղծագործական ներուժը, լրացնում է նրա անձնական վերապրումների փորձի պակասը: Քանի որ ամեն մարդու մեջ ապրում է խաղի տարերքը, թատերային գործունեությունը չունի տարիքային սահմաններ, բայց ունի տարիքային հնարավորություններ, որը հաշվի է առնում դպրոցական թատրոնը: Թատրոնը երեխաների կամ պատանիների համար ևս մեկ միջոց է՝ սովորել հասկանալ մեկ ուրիշ մարդու: Կերպարային մտածողությունն ընդլայնում է երեխայի ինքնաճանաչողության սահմանները և աշխարհի հետ կապվող փոխհարաբերությունները:

Թատրոնը կենդանացնում է դպրոցը: Ներքաշելով երեխային բեմական տարածք՝ այն ներագրում է նրա զգայական և բանական աշխարհի վրա, թույլ է տալիս հավասարակշռել անձնական դիտարկումները և դպրոցից ստացվող տեղեկատվական հոսքը: Թատրոնը կատարում է ազգային, բարոյական առաքելություն՝ հաստատելով նորմեր, որոնք անհրաժեշտ են մեր հասարակությանը: Ցավոք, դեռահասների կյանքում այսօր թատրոնը ավելի փոքր տեղ է գրավում, քան ուրիշ արվեստների տեսակներ /օրինակ՝ կինոն, հեռուստատեսությունը, երաժշտությունը և այլն/ : Պատճառը մենք՝ մեծերս ենք, քանի որ մոռացության ենք մատնել այն հին, բարի ավանդույթները, որ ունեցել է դպրոցական թատրոնը ոչ միայն եվրոպական մշակույթում, այլև մեզանում: Փորձենք վերհիշել դրանք:

Դպրոցական թատրոնը եվրոպական իրականության մեջ կապված է կաթոլիկ եկեղեցու հետ: Միջնադարյան դպրոցական թատրոնը դուրս է աշխարհիկ արվեստից և ըստ Հենրիկ Հոլիաննիսյանի՝ «Դա այլ բան չէ, եթե ոչ դրամատուրգիական ու թատերային միջոցների կիրառում վանական-դպրոցական ծարտասանության կամ, այսպես կոչված, «բեմբասացության» մեջ»: Դպրոցական ծարտասանությունը հենվում է անտիկ գրական դրամայի /Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի, Եվրիպիդեսի, Մենանդրոսի/ տրամախոսական ձևի վրա, իսկ միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնից վերցնում է «հիպոկրիզիսը» /դերասանությունը²:

Մանկավարժության և թատերային գործունեության սինթեզը սկսվում է 12-րդ դարից և կապվում է կաթոլիկական դպրոցների հետ: Դպրոցական թատրոնը այլ որակ է ձեռք բերում Վերածնության դարաշրջանում: 15-րդ դարում Իտալիայում հումանիստները, բեմադրելով Պլավտոսի և Տերենցիոսի կատակերգությունները, ստեղծում են մի ժանր, որն անվանում են «կոմեդիա էրուդիտե (comedia-erudite-ուսումնական կատակերգություն): «Կոմեդիա էրուդիտեն» դպրոցական գրական թատրոնի նմուշներից է: 15-րդ դարի վերջին, 16-րդ դարի սկզբին դպրոցական գրական դրաման փոխարինվում է հոգևոր դրամայով, որի մեջ առաջնայինը կրոնական և վարքագրական բովանդակությունն էր: Եզվիտական դպրոցները առանձնակի ուշադրություն են դարձնում թատրոնի երևույթին՝ օգտագործելով այն որպես կաթոլիկական գաղափարախոսության տարածման միջոց: Այստեղ էլ հենց ստեղծվում է դպրոցական թատրոնի կանոնը և գեղագիտությունը:

Գերմանիայում ռեֆորմացիայի շրջանում Մարտին Լյութերը դպրոցական թատրոնը

2 Հ. Հոլիաննիսյան. «Հին ու նոր արժեքներ», Երևան 1986., 65 էջ

օգտագործում է որպես զենք՝ ընդդեմ կաթոլիկության: Կաթոլիկ եկեղեցին իր հերթին ավելի է ուժեղացնում թատրոնի դերը իր համակարգում՝ որպես երիտասարդության դաստիարակության գաղափարական օջախ: Ավելին, թատրոնը օգտագործում է նաև քաղաքական նպատակներով:

Հենց սլավոնական միջավայրում էլ պապական միսիոներների կողմից պանական Լեհաստանի կազմում գտնվող Լվով քաղաքում 1664 թվականին հիմնվում է հայ առաջին դպրոցական թատրոնը, որը 1668 թվականից սկսած, հայերեն ներկայացումներ է բեմադրում: Դպրոցի վերատեսուչ Կղեմես Գալանտը նպատակահարմար է գտնում «մուծանել ի դպրոցն վարժս օգտակարս և ախօրժելիս բեմբասացութանց և ողբերգութանց»:

Դպրոցական դրամայի գաղափարը նույնպես կարևորվում է կաթոլիկ կղերականների կողմից: Հայր Կլեմենտին գրում է մի ձեռնարկ, որտեղ դրաման համարում է միջնադարյան կրթության բաղադրատարրերից մեկը:

Նույն դպրոցի տեսուչ Պիդույը դպրոցական թատրոնի մասին գրում է. «որով մարզէին աշակերտք մեր լինել քաջ ատենախօսք, և յանկուցանեաք ի մեզ զբարեհաճութիւն: Համօրեն դասուց ժողովրդեանն, որ գային հաճութեամբ գունդա-գունդ ի հանդէսն և հարզէին յաճախ հերգուածողքն լսել խաղաղութեամբ բանս ճշմարտութեան»³: Այսինքն, տեսուչը դպրոցական ուսումնական ծրագրում առանձին տեղ է հատկացնում թատրոնին՝ որպես գաղափարակիր և ուսուցողական ամբիոն: Լվովի թատրոնը դպրոցական թատրոնի վավերական սկիզբն էր և կապող օղակը՝ Մխիթարյան միաբանության դպրոցական թատրոնի հետ:

Հայ դպրոցական թատրոնի երկրորդ փուլն իր զարգացումն է ապրում Իտալիայում՝ Վենետիկի Ս.Ղազար կղզում:

Անգնահատելի է այն դերը, որը 250 տարիների ընթացքում հայ ժողովրդի համար կատարել են Մխիթարյանները: «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» գրքում Գառնիկ Ստեփանյանը գրում է. «Անհնար է խոսել հայ նոր շրջանի թատրոնի հետ կապված այս կամ այն հարցի մասին, լինի դա կապված արևմտահայ իրականության հետ, թե արևելահայ, առանց խոսելու Մխիթարյանների մասին, քանի որ այդ միաբանության դպրոցներն ավարտած աշակերտները հիմք են դրել ոչ միայն արևմտահայ թատրոնի, այլև նրանց գործունեությունը հասել է մինչև Ղրիմ, մինչև /այսօրվա՝ Բելոգորսկ/ Դարասուբագար, իսկ Մխիթարյան սաներ հանդիսացող հայ դրամատուրգների պիեսները երկար տասնամյակներ խաղացվել են հայ բեմում»⁴:

Մխիթարյանները, ապրելով հայրենիքից հեռու, ստեղծում էին իրենց հոգևոր հայրենիքը՝ «տեսլական աշխարհ մը». հռետորական ոճով գրված նրանց ողբերգություններում կրոնասիրությունը և հայրենասիրությունը ներկայանում են որպես միասնական գաղափար: «Դպրոցական դրաման որպես միջնադարյան թատրոնի ֆենոմեն» հոդվածում թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանը գրում է, որ մխիթարյանները հոգևոր կամուրջ էին ստեղծում միջնադարի ու նոր ժամանակների միջև իրենց ոչ միայն գիտական, այլև գեղարվեստական գործունեությամբ:

Նույն ոգով է գործում նաև Ներսիսյան դպրոցի թատրոնը, որի սաներից էին Խ.Աբովյանը, Տ.Շերմազանյանը, Գ.Սունդուկյանը և այլն: Հենց Ներսիսյան դպրոցի թատրոնը դարձավ հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի կադրերի դարբնոցը:

Վերհիշելով այս հարուստ մշակութային անցյալը՝ մենք փորձեցինք ուշադրություն գրավել այն փաստի վրա, որ յուրաքանչյուր պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմքում ընկած է դպրոցականը, ուր թե՛ հանդիսատես, թե՛ դերասան, թե՛ բեմադրիչ են ձևավորվում մանուկ հասակից: Մեծահասակների թատրոն ունենալու համար պետք է մտածել մանկական թատրոնների ստեղծման մասին...

3 Հ. Հովհաննիսյան. «Հին ու նոր արժեքներ», Երևան 1986., 91 էջ

4 Գ. Ստեփանյան. «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության», Երևան, 1962 թ., 93 էջ

ՄԿՐՏԻՉ ՋԱՆԱՆԻ ԿԵՐՊԱՎՈՐԱԾ ԴՐԱԿԱՆ ՀԵՐՈՄՆԵՐԸ

Մի առիթով Մկրտիչ Ջանանը գրել է. «Յուրաքանչյուր դերասանի արվեստ, ինչքան էլ լայն դիապազոն ունենա, նշանավորվում է ստեղծագործական մի քանի բարձունքների նվաճումով, որոնց շուրջն են պտտվում նրա զանազան դերակատարումները»¹: Եվ իրոք, արվեստագետի ամեն մի նշանակալի հորինվածք, ի վերջո, նրա ստեղծագործական հնարավորությունների խտանցումն է, որի բացարձակ դրսևորմանը հաջվադեպ է հաջողվում հասնել: Այդ ղժվարությունն ակնառու է առավելապես բեմարվեստի ասպարեզում և հատկապես՝ դերասանական: Չէ՞ որ դերասանի խաղը հաճախ պայմանավորված է ոչ միայն նրա տաղանդի չափով, այլև թատրոնի բնույթից բխող այլ հանգամանքներով. մի կողմից շատ էական են դրամատուրգիական երկի խաղարկային հնարավորությունները, մյուս կողմից՝ ռեժիսորի հմտությունն ու փորձառությունը, որ դրսևորվում է, ինչպես գեղարվեստորեն մշակված բեմավիճակներ կառուցելիս, այնպես էլ (թերևս, առաջին հերթին) դերաբաշխման ժամանակ:

Իր կարճատև, բայց և բեղմնավոր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Ջանանը բազմիցս է ստիպված եղել հաշվի նստելու այդ իրողության հետ. նրա մասնագիտական պատրաստվածությունն ու բարեկիրթ խառնվածքը թույլ չեն տվել հակառակվելու բեմադրիչների կամքին, սակայն երբեմն արվեստագետի ոգին ներքուստ նաև ըմբոստացել է: Այսպես, 1928 թվականին, երբ արդեն լիիրավ նա կարող էր համարվել Առաջին պետթատրոնի առաջատար դերասաններից մեկը, գրույցի մեջ Գևորգ Աբովին կատակով խոստովանել է. «Եղբայր, հոգիս դուրս եկավ՝ բացասական մարդկանց դերեր խաղալով: Հանդիսականի ատելությունը դրանից փոխանցվում է ինձ: Գոնե մի անգամ դրական կերպարով հանդես գամ, որ ինքս էլ իմ աչքից չընկնեմ»²:

Ուշագրավ է, որ սա ասվել է Բ. Լավրենյովի «Բեկում» պիեսի բեմադրության կապակցությամբ, երբ դերասանը ցանկություն է հայտնել խաղալու Գողոմի դերը և, բարեբախտաբար, ռեժիսորն էլ՝ Արմեն Գուլակյանը, ընդառաջել է նրան: Մամուլն էլ չի հապաղել արձագանքելու ներկայացման պրեմիերային. «Ջանանը խաղում է այս դերն առանձին ոգևորությամբ, - կարդում ենք Վ. Թոթովենցի թատերախոսականում, - նավաստու նայիվությամբ և հեղափոխական մեծ թափով: Նա մեզ ամբողջական պատկեր է տալիս անկեղծ, ազնիվ նավաստու խորը բարության և հեղափոխական վճռականության: Ջանանի խաղն ամբողջական է և տիպիկ»³:

Այդ ժամանակ հեղափոխական հերոսների պայքարը՝ համուն «լուսավոր ու պայծառ ապագայի», մեծ ոգևորություն էր առաջացնում ժողովրդի մեջ. խորհրդային հանդիսականի հենց այդ իդեալն էր իր գեղարվեստական իմաստավորումը գտնում ժամանակի առաջատար գրողների ու դրամատուրգների՝ Լուինաչարսկու, Տրենյովի, Լավրենյովի, Ֆուրմանովի գործերում, որոնց բեմադրությունները առանձնակի էին կարևորվում գաղափարական ծակատի աշխատողների կողմից: Պատահական չէ, որ այդ տարիներին էլ Ջանանը մարմնավորել է նշված հեղինակների գրեթե բոլոր հերոսներին՝ թե՛ *դրական*, և թե՛ *բացասական*: «Կյանքում բարի ու բարյացական՝ արվեստի մեջ Ջանանը խնայել

1 Երևանի Ե.Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի պետ. թանգարան, Մ.Ջանանի ֆոնդ (այսուհետև՝ ՓԱԹ), N 49:

2 Գ. Ջանիբեկյան. Իմ աշխարհից, հատ. 2, Երևան, «Սովետական գրող» հրտ., 1980, էջ 94:

3 «Խորհրդային Հայաստան», 1928, մարտի 3, N 53:

չունեն, երբ գործ էր ունենում չարը մարմնացնող կերպարների հետ: Առհասարակ վերապահումների սեր չունեցող Ջանանը նույնքան անվերապահ էր դրական հերոսների անձնավորման մեջ: Միջին ուղիներ չորոնող, անվարան պաշտպանության կամ անվարան դատապարտման գնացող դերասանը հեղափոխական հերոսներին ներկայացնում էր անսքող ոգևորությամբ, ուժգին շեշտերով և ընդգծումով: Այդպիսին էին նրա Շուռուպովը («Թույն») և մանավանդ Գոդունը», - կարդում ենք «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն» գրքում⁴:

Խորհրդային թատրոնում ընդունված եղանակ էր պիեսի գլխավոր գործող անձանց ըստ դրական և բացասական հերոսների դասակարգելը, համապատասխանաբար էլ կողմնորոշվում էին դերասանի արտիտական դիմանկարը բնորոշելիս. սա մի ցուցանիշ էր, որով չափում էին նրա հնարավորությունների դիսպոզիցիան: Թերևս, այս տեսանկյունից պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ 30-ականներին, երբ «Ֆորմալիզմին» տուրք տալու մեջ սկսեցին մեղադրվել մի շարք ծանաչված արվեստագետներ, Ջանանը հրապարակավ այսպես է ինքն իրեն գնահատել. «Շատերին հայտնի է, որ իբրև դերասան ես ծանոթ եմ Երևանի հասարակությանը առավելապես բացասական դերակատարումներով: «Չապակի» մասին կուսակցական բնորոշումը ապացուցեց, որ ես միանգամայն ձիշտ ուղղության վրա եմ կանգնել՝ պատկերելով հակառակորդին իր ուժի և լրջության հագեցվածությամբ. իմ Յագոն, Գրաֆ Պոլենը, Ռագինը, «Մռնչա Չինաստանի» Կապիտանը, «Նաֆթի» Մարտինիչը և այլն, և այլն: Բայց նույն ֆորմանովի «Չապակում» (խոսքը վերաբերում է «Չապակ» ֆիլմին⁵ - Մ. Հ.) դրական տիպի ձիշտ մեկնությունը գտա: «Ռազլոմի» («Բեկում» - Մ. Հ.) մեջ Գոդունի իմ դերը բնավ չի համապատասխանում ձշմարտությանը: Այնտեղ ես մեծ ձիգեր էի գործ դնում, բղավում էի և այլն, բայց բանից դուրս է գալիս, որ բղավելը ղեկավարի, կազմակերպչի հատկությունը չէ, այլ ընդհակառակը: Եթե մանրամասն պրպտելու լինենք իմ կատարած դերերը, կարելի է գտնել սխալներ, որոնք արդյունք են սխալ մեկնաբանման⁶: Ինչպես տեսնում ենք, Ջանանն այստեղ բացահայտ հանդես է գալիս ինքնաքննադատությամբ, անխնա մերժում իր դերակատարման մեկնաբանությունը: Ընդ որում, խոսքը վերաբերում է այն դերակատարմանը, որը ժամանակին, ինչպես արդեն մշեցիքը, արժանացել էր բարձր գնահատականի: Սակայն այս ելույթից նաև պարզ է դառնում, թե ի՞նչն է նրան ստիպել դիմելու այդպիսի քայլի: «Ֆորմալիզմ փնտրել և գտնել դերասանի կատարման մեջ կարելի է, - շարունակել է նա, - բայց դժվարին գործ է, և այսպիսի սահմանափակ ժամկետ ունեցող դիսպուտում չի կարելի, այդ մենք կանենք և պարտավոր ենք անել մեր աշխատանքային պրոցեսի շրջանում⁷»:

Խոսքը 1936-ին ծավալված բանավեժերի մասին է, երբ Լ. Քալանթարն էլ իր հերթին, խոստովանելով, որ վերջնականապես չի ազատվել «ֆորմալիզմի մնացորդներից», այնուամենայնիվ, մշել է, որ դեռևս նախորդ տասնամյակում է զգացել «ֆիլտրացիայի անհրաժեշտությունը»: «Մեծ բարեբախտություն էր, - ասել է նա, - որ խորհրդային դրամատուրգիան արդեն սկսել էր կազմավորվել, և թատրոնների ռեպերտուարը սկսեց հարստանալ ու թարմանալ խորհրդային կյանքը պատկերող պիեսներով: Այդ տիպի առաջին իսկ բեմադրությունից, - դա Լուսնաչարսկու «Թույնն» էր - ես սկսեցի իմ գիտակցված նահանջը ֆորմալիստական դիրքերից⁸»:

Լ. Քալանթարի այս բեմադրության մեջ էլ Ջանանն առաջին անգամ կերպավորել է խորհրդային գաղափարախոսության պահանջներին միանգամայն համապատասխանող

4 Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 252:

5 Ջանանի այս ելույթը նույն թվականին հատվածաբար տպագրվել է նաև «Խորհրդային արվեստ» ամսագրում (1936, N 7, էջ 86):

6 ԳԱԹ, N 39:

7 Նույն տեղում:

8 «Խորհրդային արվեստ», 1936, N 8:

դրական հերոսի՝ «տանջանքի և կրակի բովից դուրս եկած ռուս բանվորի առողջ տիպը»⁹: «Թերթերի վկայություններից երևում է, որ հեղափոխական բովանդակություն ունեցող պիեսներում նա իր խաղով հուզել է հանդիսատեսին, գեղարվեստական հաճույք պատճառել, նրա մեջ առաջացրել բուռն սեր դեպի նորաստեղծ սովետական իշխանությունը, ցատունալից ատելություն՝ դեպի թշնամին: Այդպես է ներկայացրել Ջանանը, օրինակ, Պավել Շուռուպովին Ա. Լուինաչարսկու «Թույնում», - գրում է Գ. Ստեփանյանը¹⁰:

Երկու տարի անց՝ 1928-ին, Առաջին պետատրոնում Բ. Լավրենյովի «Բեկումից» (ռեժ. Ա. Գուլակյան) բացի, բեմադրվել են «հեղափոխության փոթորկոտ օրերին» նվիրված ևս երկու գործ՝ Դ. Ֆուրմանովի «Խռովություն» (ռեժ. Ն. Ֆրիդ և Ա. Գուլակյան) և Վ. Իվանովի «Զրահագնաց 14-69» (ռեժ. Ն. Ֆրիդ) պիեսները: Այստեղ էլ Ջանանը հանդես է եկել *դրական հերոսների* կերպավորմամբ:

«Խռովության» մեջ Բորավոյի դերը նա խաղում էր «խոր և լայն հասկացությամբ. նրա երկաթյա ուղիղ կեցվածքը, կտրուկ տոնը, զգացումի չափը բնորոշում էին իսկական հեղափոխականի»¹¹: Հերոսին բնորոշ հատկանիշները՝ «մանկերելու շնորհքը, հեղափոխական կարգապահությունը Ջանանը ներկայացրում էր օգտագործելով բեմական իր ձկուն հնարավորությունները, մնալով զուսպ, ազդեցիկ իր լրջությամբ ու սակավախոսությամբ, ցուցադրելով հաղթական կեցվածք, ծանրախոհ ու կշռադատված շարժումներ, խոսում դիմախաղ», - նշում է Գ. Ստեփանյանն ու ավելացնում. «Այս կարգի դերակատարումների հաջողությունը հասկանալու համար պետք է հաշվի առնել այն, որ դասակարգային պայքարի պաթոսով առլեցուն այդ ժամանակներում հասարակությունը բացառիկ մեծ սիրով էր դիտում հեղափոխական բովանդակություն ունեցող պիեսները»¹²:

Հաջորդ դերակատարման մասին էլ (Պեկլևանով, «Զրահագնաց 14-69») այսպիսի կարծիք են հայտնել. «Բեմում, իհարկե, շատ է դժվար սկզբից մինչև վերջ զարգացում չապրող բնավորություն պատկերելը: Սկրտիչ Ջանանը կարողացել էր Պեկլևանովին՝ այդ տոկուն ու խոհուն բոլշևիկին, ռեալիստորեն, կենդանի ցուցադրել: Բեմական կերպարի մեջ զգացվում էր հարուստ ինտելեկտը: Սա ամենևին էլ կարիքնետային ինտելիգենտ չէր: Դերասան Ջանանը իր հերոսի գործնական մարդ լինելն ընդգծում էր նաև արտաքին նկարագրով՝ արևավառ, փոքր-ինչ խանձված դեմք, կարծ մորուք, հագին բաց գույնի ծամփորդական բաժնկոնակ: Այս ամենն ասում էին, որ նա հաճախ է շրջագայությունների մեջ եղել: Գողունից հետո, Ջանանի Պեկլևանովը բոլշևիկյան գործչի ավելի զարգացած, ավելի բարձր տիպն էր: Մի ընդհանուր, բնորոշ բան կար այդ երկու կերպարների մեջ՝ մարդկայնություն»¹³:

Ինչպես տեսնում ենք, քննադատությունը բավական բարձր է գնահատել Ջանանի այս նոր՝ *դրական* կոչված, հերոսների դերակատարումները: Այդուհանդերձ, այդ նույն ժամանակաշրջանում էլ նրան հաճախ սկսել են որակել՝ իբրև *ռեզոնոր* դերասան, որի արվեստում նկատելի են «ֆրանսիական դեկլամացիոն շկոլայից» եկող ինչ-ինչ տարրեր¹⁴: Արդյո՞ք այդ իրապես համապատասխանել է իրականությանը: Չէ՞ որ դեռևս XVIII դարի կեսերին ֆրանսիացի էնցիկլոպեդիստները սկսեցին պայքարել հենց նույն այդ «դեկլամացիոն շկոլայի» դեմ, իսկ XIX դարավերջին Անտուանի գեղագիտական հայացքները, ասել է՝ մատուրալիզմի թատերական կերպաձևերը, մասամբ մուտք էին գործել անգամ Կոմենի ֆրանսեզ, որի նշանավոր դեմքերից մեկի՝ Պոլ Մունեի արվեստանոցում էլ մասնագիտական կրթություն էր ստացել Ջանանը: Իհարկե, «Խոսքի թատրոնի»

9 «Խորհրդային Ռայաստան», 1926, 20 հոկտեմբերի, N 180:

10 Գ. Ստեփանյան, Մկրտիչ Ջանան, Երևան, ԴԹԸ հրատ., 1960, էջ 57:

11 «Խորհրդային Ռայաստան», 1928, 19 ապրիլի, N 84:

12 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 60-61:

13 Ս. Փոթեյան, Օրերի հերոսը բեմի վրա (էջեր Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի անցյալից). «Սովետական արվեստ», 1962, N 6, էջ 19:

14 Տե՛ս. Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 61-65:

(նաև այդպես են հաճախ անվանել Կոմեդի Ֆրանսեզը) ավանդույթների հիման վրա ուսանած դերասանն անտարակույս կրելու էր ֆրանսիական դպրոցի ազդեցությունը, որ բնականաբար պետք է արտահայտվեր նաև բեմական խոսքի մեջ: «Որ ֆրանսիական թատրոնը խոսքի թատրոն է, - կարդում ենք Հ. Հովհաննիսյանի «Դերասանի արվեստի բնույթը» աշխատությունում, - ասում են նաև իրենք՝ այդ թատրոնի մարդիկ՝ նկատի առնելով դրա և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերը: «Ֆրանսիացի դերասանը միայն խոսել գիտի», - գրում է Անտոնեն Արտոն: Բայց եթե խոսքը բեմ է հանվում, արդեն գրականություն է: Միզանցեմն արդեն իսկ նշանակում է խոսքի բեմականացում՝ փոխակերպում, այլ գոյացություն և այլ քերականություն»¹⁵:

Այս կապակցությամբ հիշենք Ջանանի մարմնավորած Դյունանշի փոքրիկ դերը Մոլիերի «Դոն ժուանում»: «Երբ նա Վահրամ Փափազյանի հետ առաջին անգամ Սուևոուկյանի թատրոնում հանդես եկավ այդ դերում, - մտաբերել է Ս. Մելիքսեթյանը, - թատերասրահի համար շատ հաճելի անակնկալ եղավ: Մեզնից ոչ ոք չէր մտածի, թե այդ փոքրիկ, պարզապես էպիզոդիկ դերից կարելի կլիներ ստեղծել այդքան ուռուցիկ և այդքան հյուսիսի մի կերպար: Դիմանշը եկել է Դոն ժուանից իրեն հասանելիք պարտքը պահանջելու: Եվ ամեն անգամ, երբ ուզում էր Դոն ժուանին հիշեցնել իր այցելության նպատակը - «Ես եկել եմ», «Ես ուզում եմ», «Ես եկել եմ, որպեսզի...», և չէր կարողանում իր գալու պատճառը հայտնել անզուգական վարպետությամբ խաղացող Փափազյան-Դոն ժուանի կենտրոնախույս և սլացիկ ռեպլիկ-հարցումների տարափի տակ, մենք շշմում էինք Ջանանի ռեպլիկների առոգանման ձևերի ու երանգների, ինչպես և շարժման կերպերի բազմազանությունից: Այդ փոքրիկ, բայց խտացած պատկերից մենք զգացինք դերասանի ստեղծագործական պարունակության երկայնքը: Սակայն, շատ չանցած, զգացինք նաև լայնքը, երբ նա խաղաց Արզանը («Երևակայական հիվանդ»), Յագոն («Օթելլո»), Պետրուչիոն («Կանակոր կնոջ սանձահարումը»), Վանգամպերտաֆը («Վարժապետ Բուբուս»), Ֆիեսկոն («Ֆիեսկոյի դավադրությունը»), Օզսենը («Պաղտասար աղբար»), Գոդունը («Բեկում»), Բուրավոյը («Խռովություն»), Աբիսողոմ աղան («Մեծապատիվ մուրացկաններ») և այլն»¹⁶:

Հիմա հարց է ծագում՝ կարելի՞ է այստեղից եզրակացնել, որ Ջանանը, այնուամենայնիվ, «դեկլամացիոն շկոլայի» դերասան էր, թե՞ ժամանակին ոմանք պարզապես չեն ըմբռնել նրա արվեստի ինքնատիպ տեսակը և այդ պիտակով փորձել են մերժել օտարամուտ խաղառձը, ինչը նույնպես իր բացատրությունն ունի:

Այսպես, 1957-ին, խոսելով դերասանի վարպետության և ռեժիսուրայի հարցերի մասին, Լ. Քալանթարը մասնավորապես նկատել է. «Թատերական արվեստի մեջ գոյություն ունեն հնից եկած տրադիցիաներ, որոնք երկար են ապրում և դժվարությամբ են զիջում իրենց տեղը արտահայտչական նոր եղանակներին: Արվեստի մեջ տրադիցիաները մնում են, թեպետ նրանց ծնող իրականությունը վաղուց անհետացել է: Այդ տրադիցիաներից մի մասը օգտավետ է և պետք է մնա, իսկ մի մասը բոլորովին անհամատեղելի է մեր օրերի համար: Սովետական իշխանության առաջին տարիներին մեր արվեստի մեջ ամենախոցելիին այն էր, որ նոր իրականությունը ներկայացվում էր դեռևս թատերական արտահայտչական հին եղանակներով, հին ձևերով, ոճով ու տրադիցիաներով: Թվում էր, թե թատրոնները զբաղված էին «թանգարանային նյութերի» պահպանմամբ: ՄԽՍՏ-ը, Փոքր թատրոնը և այլ շատ թատրոններ սկսեցին խիզախ որոնումներ կատարել, բայց այդ որոնումները սահմանափակվում էին հին ձևերի մեջ: Նոր բովանդակության և հին ձևերի մեջ ստեղծվում էր հակասություն, որտեղից էլ ծնունդ էր առնում ֆորմալիզմը»¹⁷:

Արդեն ասվեց, որ այս մտտեցումը խորհրդային իրականության մեջ ձևավորվել է շատ

15 Գ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2002, էջ 238:

16 Խ. Մելիքսեթյան, Իբրև հիմնադրման ակամատես. «Սովետական արվեստ», 1962, N 6, էջ 10:

17 Լևոն Քալանթար. Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, «Հայպետհրատ», Երևան, 1963, էջ 117:

ավելի վաղ՝ դեռևս այն տարիներին, երբ «ձևն ու բովանդակությունը» համադրելու և ֆորմալիզմից ձերբազատվելու խնդիրը դարձել է թատերական հասարակության ուշադրության առարկան՝ բանավեժի նյութ: Եվ դա առավելապես վերաբերել է մինչխորհրդային շրջանում ձևավորված արվեստագետներին, որոնք, կարծես, պատմականորեն մի ոտքով հենվում էին «հնից եկած տրագիցիաների» վրա, մյուսով՝ «արտահայտչական նոր եղանակների»: Ահա թե ինչու, Քալանթարն այսպես է շարունակել իր վերոհիշյալ ելույթը. «Սովետական իշխանության առաջին տարիներին, չնայած որոշ հաջողությունների, մենք բոլորս էլ տուրք ենք տվել ֆորմալիզմին»¹⁸:

Ըստ էության, խորհրդային իշխանության առաջին և հատկապես երկրորդ տասնամյակներում ֆորմալիզմը, նույնն է, թե՛ ձևապաշտություն ասվածը, ոչ այնքան գեղագիտական սկզբունքներ արտահայտող հասկացություն էր, որքան՝ քաղաքական: Այդ իսկ պատճառով էլ հենց այն արվեստագետները, որոնք մասնագիտական կրթություն էին ստացել «հին տրագիցիաների» միջավայրում, շատ ավելի են մտահոգվել խնդրով: Այստեղից էլ հասկանալի է դառնում, թե ի՞նչ նկատի ունի Ա. Բուրջալյանը՝ իր հարցազրույցներից մեկում ասելով. «Ժամանակակից թատրոնի որոնումների և նրա արդեն արած նվաճումների մեջ կան նոր և խիստ շահեկան տարրեր թատերական վարպետության բնագավառում, որոնք միանգամայն անծանոթ էին հին թատրոնին և բնավ չէին օգտագործվում: ...Այդ որոնումներով է բացատրվում այն ֆորմալիզմը, որով երբեմն ծայրագույն աստիճանի է հասնում ժամանակակից ռուս թատրոնը: Եվ բնական է, կարված լինելով հին թատրոնը քանդելու գաղափարով, թատերական գործիչներն ընթանում են նվազագույն դիմադրության գծով, այսինքն՝ ընկնում են կատարյալ ձևերի հետևից և անտեսում ոգին ու իդեոլոգիան: Ինչ վերաբերում է մեր Երևանի թատրոնին, ապա նա՝ մեծ նվաճումների մասին, իհարկե, առայժմ չի կարող մտածել: Այստեղ հնի և նորի հակամարտությունը չէ, որ պիտի կազմի ամեն մի ժամանակակից թատրոնի գլխավոր գիծը, այլ առհասարակ դեռ պիտի ստեղծել հայ թատրոնը, որն իբրև այդպիսին, իմ կարծիքով, մինչև օրս գրեթե գոյություն չի ունեցել: Պետք է ստեղծել հայ դերասան..., որն ընդունակ լինի տալու զոնե այն տարրականը, որը, սակայն, հայ թատրոնի իրականության մեջ բացակայում էր: Այդ դեռ բավական չէ. դերասանական կադր ստեղծելուց զատ, անհրաժեշտ է նաև ստեղծել թատերական հասարակություն, որը նույնպես մինչև օրս բացակայել է մեզանում...»¹⁹: Ա. Բուրջալյանի համոզմամբ, անցյալ դարի 20-ականների սկզբին *հնի և նորի* հակասությունն առավելապես հատուկ է եղել ռուսական թատերական միջավայրին, որի օրինակով միևնույն երևույթները փորձել են տեսնել նաև հայ իրականության մեջ՝ իբրև համայն խորհրդային երկրի մշակութային կյանքին բնորոշ իրողություն: Եվ իրոք, 1924 թվականին, երբ հրապարակվել է Բուրջալյանի այս հարցազրույցը, Առաջին պետթատրոնի դերասանական կազմում հիմնավոր մասնագիտական կրթություն ստացած դերասանների թիվը մեծ չէր, իսկ ավելի ստույգ՝ Փափազյանից ու Ջանանից բացի, այլ մեկը չկար. հիմնական ուժերն իրենց վարպետությունը մշակել ու հղկել էին մինչխորհրդային շրջանի թատրոնական միջավայրում՝ առաջատար դերասանների հոգատար ձեռքի տակ: Այնպես որ, *ֆրանսիական շկոլա* անցած Ջանանը, բնականաբար, սկզբից ևեթ առանձնանալու էր թե՛ իր արտիստական նկարագրով, և թե՛ խաղաոճով: Պատահական չէ, որ այդ ժամանակ նա անենապահանջված դերասաններից էր՝ մշտապես գլխավոր դեր ստանձնելով հատկապես Քալանթարի և Բուրջալյանի բեմադրություններում:

Մի քանի տարի անց Հայաստանի Առաջին և Երկրորդ պետթատրոնների ստեղծագործական կազմը համալրվեց Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայի շրջանավարտներով: Այդ ժամանակ էլ հայ թատերարվեստում իրապես նկատելի դարձան

18 Նույն տեղում, էջ 118 (ընդգծումը մերն է - Մ. Գ.):

19 «Վերելք», 1924, N 1, էջ 64-65:

նորարարական միտումները և *հնի* ու *նորի* պայքարն իրոք որ թեժացավ: Գուցե, սա էր նաև պատճառը, որ 1928-ից մինչև 1932 թվականը Ջանանն առավելապես հանդես է եկել իբրև թատերական գործի կազմակերպիչ, զբաղվել է ռեժիսուրայով, աշխատել է Բանվորական թատրոնում, Լենինականի պետթատրոնում, ինչպես նաև մասնակցել է Երևանի պետթատրոնի հյուրախաղերին Թիֆլիսում և այլն:

Բայց մինչ այդ, ինչպես տեղեկանում ենք փաստագրական աղբյուրներից, այնուամենայնիվ, նա փորձել է յուրացնել նաև խորհրդային դրամատուրգիայի թեյադրած խաղաոճի առանձնահատկությունները՝ համադրելով դրանք իր գեղագիտական սկզբունքների: Ահա թե ինչու, 1936-ին ծավալված հրապարակային բանավեճերի ժամանակ ընդդիմանալով ֆորմալիզմի մեջ իրեն մեղադրողներին, շտապել է պարզաբանել. «Ես մշտապես պայքարել եմ սոցիալիստական ճշմարտության համար, սոցիալիստական ռեալիզմի համար: Անհրաժեշտ չէ այլ տեղերից ինչ-որ ֆորմաներ բերել. մենք այդ ֆորմաները պետք է ստանանք մեր ժողովրդից, որպեսզի իսկապես կարողանանք ստեղծել ձևով ազգային և բովանդակությամբ սոցիալիստական բեմական արվեստ»²⁰: Դժվար չէ կռահել, որ սկզբունքորեն իրեն խորթ այս բառապաշարին ու խոսելակերպին Ջանանը դիմել է հարկադրված՝ տվյալ ժամանակաշրջանում տիրող գաղափարախոսության թելադրանքով, սակայն, ըստ էության, բառերն ու ձևակերպումները չէ, որ կողմնորոշիչ են հանդիսանում իսկական արվեստագետի համար. գլխավորն այն է, թե ինքն ի՞նչ է ենթադրել՝ ասելով «սոցիալիստական ճշմարտություն»:

Դրա համար նախ ընթերցենք դերասանական արվեստի խնդիրներին վերաբերող նրա՝ առավել վաղ շրջանի գրառումներից մի քանիսը. «Ամեն դէր ունի իր *քառաքթեռը*: Թատերախաղ մը ամբողջության մէջ ունենալով իր ուղղութիւնը, նոյն ատեն կը պարունակէ զանազան անձնաւորութիւններ, որոնց իւրաքանչիւրը ունի որոշ բնաւորութիւն: Բնավորություններ կան, որոնք գաղտնի են: Իմ մասին ով որ կը խոսի, կարող է ըսել և վերագրել զանազան բնավորություններ, բայց դժվար է ըսել, թէ ի՞նչ է իմ իսկական բնավորությունը՝ *քառաքթեռիսթիկը*: Այսպէս, երևութապէս X-ը, տեսնելով առատաձեռն, կեզրակացնենք, թէ նա բարի է, բայց ան կարող է չար լինել, նկատելով, որ այդ բոլորը ցոյցի և ռեժլամի համար է, որ կընէ: Եւ կամ X-ը, որ միշտ կիներէ շրջապատում է, կամ կնամեծար է՝ կը փութասնը հետևցնել, թէ կնամոլ է. այնինչ ընդհակառակը կարող է շատ մաքուր մարդ լինել»²¹: Այնուհետև, կյանքից եկող այս առերևույթ տպավորությունները Ջանանը փորձում է մեկնաբանել թատերարվեստի լեզվով և դիտարկել բեմական հարթության վրա: «<Էդիմակը, - ասում է նա, - գրած և ուղղակի մէջտեղ է դրած տիպարը: Բայց ո՞րն է, որ տիպարի մէջ կը կազմէ գլխաւոր բնավորութիւնը. ահա՛ ինչ որ պէտք է փնտրել: Այդ կետէն է, որ կը բղխի ամեն ինչ, որը մենք կանուանենք բեմական լեզուով՝ *դերի միջուկը* կամ *հունտը*: Օթէլլօն նախանձոտ է. ուրկէ՞ է, որ առաջ կուգայ իր նախանձը. եթե գտանք այն կը կազմէ հունտը, որը հեղինակի և այլ ցուցմունքներով պէտք է գտնենք և սկսենք ուռձացնել: Առնենք ծիրանի հունտը և բանանք կորիզը. ո՞վ կարող է երևակայել, որ այդ ահագին ծառը արդիւնք է այդ աննշմար հունտին: Նոյն պարագան է դերի վերաբերմամբ, երբ դերասանը գտաւ դերի հունտը, այլևս նա գիտութեամբ կը զարգացնէ դերի խառնուածքը: Երբ դերասանը ստիպուած է նոյնատեսակ դերեր խաղալ սէզօնի մէջ, նա պարտաւոր է մէկ ուրիշ բանի ևս ուշադրութիւն դարձնել: Այսպէս, բարկութիւնը կամ լացը, նոյն պարագաներով, նոյն պայմաններով, տարբեր մարդոց վրայ կերևայ տարբեր արտահայտութեամբ. մեկը բարկանալով փոթորիկ կը դառնայ, միւսը՝ հանդարտ կը գունատի, կամ կուլայ: Պէտք է օգտուել այլապէս նոյնքան տպաւորիչ այս այլազանութիւններէն, իսկ այդ այլազանութիւնը գտնելու համար, մեզ կը ծառայի *հունտը*... Երբ մեզ յայտնի է դերի բնաւորութիւնը, պէտք չէ, որ զայն արտահայտենք մէկ անգամէն, այլ՝ պէտք

20 «Խորհրդային արվեստ», 1936, N 7, էջ 86:

21 ԳԱԹ, N 54:

է զայն հասունցնենք, ուռձացնենք, տանք անոր փոխանցման շրջանները: Ինչպէս որ դերը ունի իր բարձրագոյն գագաթը, այնպէս ալ ունի իր ելևէջքը: Եթէ մեկ անգամէն նա կենայ բարձրագոյն գագաթի վրայ, այդ կըլլայ ամբնական...»²²:

Այս արխիվային փաստաթուղթը թվագրված չէ, սակայն, դատելով շարադրանքից, պետք է ենթադրել, որ այն գրվել է 20-ականների սկզբին, երբ Ջանանն իր արևմտահայերենը վերջնականապես դեռ չէր հաղթահարել: Ուստի առավել ուշագրավ է, որ հենց այդ ժամանակ դերասանական արվեստի մասին նա դատում է հոգեբանական դպրոցի տեսաբանների սկզբունքների համահունչ. հիշենք, թե ինչպէս էր Նեմիրովիչ-Ռանչենկոն դերի ձևակերտման ընթացքը համեմատում հունտից պտուղ աճեցնելու հետ²³: Ձուգահեռն ակնհայտ է, սակայն չենք կարծում, որ Ջանանն այստեղ ծանաչված վարպետին սուկ յուրովի կրկնելու միտում է ունեցել: Շատ հավանական է, որ Գեղարվեստական թատրոնի նորարարական փորձը նրան ծանոթ եղած լինելու դեռևս Փարիզում: Չէ՞ որ այդ փորձով ժամանակին՝ XX դարասկզբին, ոգևորվել են նաև ֆրանսիական թատրոնի նորարարները, մասնավորապես Ֆիլմեն ժեմին²⁴, որի գործունեությունը չափազանց բարձր է գնահատվել Ջանանի կողմից: Սակայն միևնույն ժամանակ, նա այստեղ նաև մի նոր տեսություն է զարգացնում, որն արդեն էապես հեռու է «վերապրումի» արվեստից: «Մեր ուղղությունը կըսե, - գրում է նա, - կրթերը մաքրորեն արտահայտելու համար, դուք պետք է գերծ ըլլաք անոնցմե. սրահը լցված ուկնդիրներով, պետք է հավատք ունենա ձեր հոգիի մաքրության, որպեսզի հաղորդակցվի հոն ինկլինդ յուրաքանչյուր լույսի ծառագայթէն, որոնք հուզումներն իսկ են»²⁵: Սա արդեն դերասանական արվեստի բոլորովին այլ մեկնություն է, որի հիմքում իրապես ֆրանսիական շկոլայի սկզբունքներն են, որոնք նա ամփոփել է հետևյալ կերպ. «Ես Ձեզ կըսեմ...կարևոր բան, որ միշտ պետք է ի նկատ ունենալ: Թատրոնը ինչքան որ կյանքի հայելին է, այնուամենայնիվ նա քիչ մը գեղեցիկ ցույց տվող հայելի պետք է ըլլա»²⁶:

Ինչ ընդհանրություն կա այս և «սոցիալիստական ճշմարտություն» ասվածի միջև: Առերևույթ թվում է՝ ոչ մի, սակայն, ըստ էության, «սոցիալիստական ճշմարտություն» էլ միտում ունեն «քիչ մը գեղեցիկ ցույց տալու» իրականությունը, ուստի Ջանանն իր հայտարարություններում մազաչափ անգամ չի շեղվել սեփական սկզբունքներից և ձևապաշտական հնարքները չէ, որ պետք է նրան ոգևորելին: Միևնույն ժամանակ, թատերարվեստում բնական կերպաձևերի հետամուտ արտիստը, անշուշտ, նկատի ունի այն գեղարվեստական ճշմարտությունը, որին հասնելու ամենաարդյունավետ ուղին, նրա կարծիքով, հարց ու պատասխանն է, այսինքն՝ «տվյալ խոսքն ասողը ո՞վ է, ո՞ն է ասում, ե՞րբ է ասում, ի՞նչո՞ւ է ասում, ի՞նչպե՞ս է ասում, ի՞նչ անելով է ասում: Ահավասիկ, հարցեր, որոնք յուրաքանչյուր մախադասության, յուրաքանչյուր խոսքի կամ բառի առաջ հարկադրված կլինենք դնել... Դերերի պատրաստման ժամանակ տրամաբանական շեշտադրությանը ևս պետք է առանձին ուշադրություն դարձնենք, այլապես մենք երբեք չենք հասնի մեր ցանկացած արդյունքին... Տրամաբանական շեշտերի ճշտությունը երբեմն նույնիսկ վարպետ դերասաններն են զոհում հանուն խոսքի երաժշտության: Բայց դա միանգամայն անընդունելի պետք է համարել, որովհետև, եթե մենք, բացի ձևից, խոշոր նշանակություն ենք տալիս բովանդակությանը, ուրեմն բովանդակությունը միայն կարելի է ապահովել տրամաբանական ճիշտ շեշտադրությամբ»²⁷:

Ժամանակին, ֆորմալիզմի դեմ արշավանքի դուրս եկած քննադատությունը, իհարկե, խնդիրն ըստ էության չի վերլուծել՝ զատորոշելու համար գեղարվեստականը

22 Նույն տեղում:

23 Տե՛ս. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, М., изд. Искусство, 1957, с. 110.

24 История западноевропейского театра, т. 7, М., изд. "Искусство", 1985, с. 189.

25 ԳԱԹ, N 54 (ընդգծումը մերն է - Մ. Գ.):

26 ԳԱԹ, N 54:

27 ԳԱԹ, N 29 (ընդգծումը մերն է - Մ. Գ.):

արտագեղարվեստականից, և փաստորեն, թացը չորի հետ հավասարապես մերժել է ոչ միայն անարժեք, ցածրորակ գործերը, այլև այն ստեղծագործությունները, որոնք իսկապես նորորակ երևույթներ էին և բարերար դերակատարում ունեին հայ թատերական կյանքում: Եթե իր *դրական հերոսների* կերպավորմամբ Ջանանը, չնայած բարձր գնահատականների, նաև *ռեզոնյոր* դերասանի տպավորություն է գործել, ապա պատճառը, կարծում ենք, ոչ թե «Ֆրանսիական շկոլայի» ազդեցությունն էր, այլ այն հերոսական պաթոսը, որ ժամանակին առհասարակ իշխել է խորհրդային հասարակության մեջ և համարվել է օրինակելի: Ուստի, երբ մի կողմ ենք դնում իրենց դարն ապրած բոլոր բանավեճերը և փորձում ենք տեսնել Ջանանին իր գեղարվեստական խնդիրներով, մեր առջև պատկերանում է մի արտիստ, որը մշտապես ձգտել է համատեղել գրեթե անհամատեղելին, իր ստեղծագործական հնարավորություններն անմնացորդ ի սպաս դնել զաղափարապես կաղապարված հասարակությանը: Ապագան, այնուամենայնիվ, ցույց տվեց, որ նրա դերասանական արվեստի լայն *դիապագոն*ն անգամ դրա համար բավարար երաշխիք չէր:

«ՄԵՐԿԱՑՎԱԾ ԴԻՄԱԿՆԵՐ»

«**Հիրավի ես Քաոսի որդին եմ, և առանց որևէ այլաբանության, ես ծնվել եմ թավախիտ անտառին մոտիկ մի փոքրիկ գյուղակում, որը ջորջիոնացիները կոչել են Կավուզա, որն արմատացած է բարբառային խոսքում հին հունական բառով՝ Քաոս»¹:**

Ուսումնասիրելով իտալացի խոշորագույն դրամատուրգ Լուիջի Պիրանդելլոյի կյանքն ու ստեղծագործությունը՝ կարծում եմ՝ անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել նրա կենսագրության որոշ փաստերի վրա, քանզի անձնական ապերջանիկ շատ պահերի անդրադարձն է կարծես նրա ստեղծագործությունը: Կյանքի ծանր խաչը, որ տարել է գրողը, իր դրոշմն է թողել նրա յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ: Գրողի հաղթահարած քաղաքական, անձնական ձգնաժամերը կարմիր թելի նման անցնում են նրա ամեն մի տողի միջով: Ուստի, կա անհրաժեշտություն՝ անդրադառնալու գրողի նաև անձնական կյանքին, առավել ամբողջական դարձնելու ստեղծագործականը:

Լուիջի Պիրանդելլոն ծնվել է 1867թ. հունիսի 28-ին Սիցիլիայում: Դրամատուրգը ծնվել է մի դարաշրջանում, երբ իտալացիները և հատկապես սիցիլիացիները միասնական պայքար էին մղում անկախության և միասնականության համար:

Պիրանդելլոյի հայրը հանքատեր էր: Բայց չունենալով այդ բնագավառին համապատասխան գիտելիքներ և փորձ՝ ամբողջ հույսը որդու վրա էր դրել: Նա ցանկանում էր, որ որդին ստանա ինժեներական կրթություն և ղեկավարի իր գործը: Չնայած հոր խստապահանջությանն ու իշխանությանը՝ Պիրանդելլոն կարողանում է ընդդիմանալ նրան և գնալ իր երազի, իր ներքին պոետական աշխարհի կուտակումները մեկընդմիջտ ի կատար ածելու փափագի հետևից: Իսկ իր ներաշխարհի հարստության և զարգացման համար Պիրանդելլոն պարտական էր մորը, նրա բարությանը, բնատուր մտքին: Բայց միայն կյանքի վերջում է գրողը խոստովանում, որ որպես ստեղծագործող կայացել է հայրական խստապահանջության շնորհիվ, երբ կարոտի ու հուսահատության պահերին իր մեջ ծիլ է տվել մեկ ուրիշ ներաշխարհ՝ պոետի ներաշխարհը: Սակայն Սիցիլիան կամաց-կամաց նեղանում է անընդհատ աճող, ձևավորվող ստեղծագործողի համար: Նրա, առանց այն էլ ազատատենչ ու ըմբոստ հոգին ավելին էր ուզում՝ գնալ հեռու, բացահայտել նոր հորիզոններ: Ի վերջո Պիրանդելլոյին հաջողվում է համոզել ծնողներին և ընդունվել Պալերմոյի ինստիտուտի իրավաբանական ֆակուլտետը: Սակայն դա էլ էր քիչ. Պիրանդելլոյին չռոմն էր պետք: Նրա համար չռոմը հասարակական, մշակութային զարգացման կենտրոն էր. այնտեղ լրագրությունն էր, ստեղծվում էին գրական խմբակներ, չռոմի համալսարանում դասավանդում էր առաջին իտալացի մարքսիստ, հասարակական գործիչ Անտոնիո Լաբրիոլան (1843-1904), որը Ֆրանչեսկո դը Սանտիսի՝ ուշ շրջանի Ռիսորջիմենտոյի խոշորագույն ռեֆորմատորի հայացքների հետևորդն ու շարունակողն էր: Բայց չռոմի հետ կապված Պիրանդելլոյի բոլոր հույսերը ի դերև ելան: Նա սպասում էր տեսնել համախմբված, ազատ մի քաղաք, սակայն ամեն ինչ հակառակն էր. քաղաքը չէր տեսնում իր վաղվա օրը, այստեղ էլ էր իր գիշատիչ թևերը տարածել ամբողջ Իտալիան պատած քաոսը:

Չռոմում ուսանողական տարիներին Պիրանդելլոն հավաքում է իր առաջին

1 М.Молодцова «Луиджи Пиранделло» Ленинград.Искусство 1982г.стр.12

պոետական ժողովածուն՝ «Ուրախալի ցավը»: Իսկ, երբ Բոննի համալսարանի ուսանող էր, գրում է, որ իսկական մշանակալի ստեղծագործություններ ստեղծելու համար իտալացի գրողները նախ պետք է ուսումնասիրեն մարդուն ու կյանքը:

Կամաց-կամաց, քայլ առ քայլ կայանում է Պիրանդելլո դրամատուրգը՝ իրեն հատուկ հայացքներով, հակասականությամբ: Նրա համար աշխարհը սկսվում էր ազատությունից՝ մարդկային հոգու ազատությունից, երբ զերծ մնալով բոլոր կապանքներից, հոգու բոլոր արգելքներից՝ մարդը կարող էր ապրել, ստեղծագործել ու գնահատել կյանքը:

Իր ուղին Պիրանդելլոն սկսում է որպես պոետ, շարունակում՝ որպես գրախոս: Եղավ մի շրջան, երբ Պիրանդելլոն տարվեց վերիստական գաղափարներով այդ շրջանի նրա ստեղծագործություններից են «Արիելը», որը նաև նրա առաջին դրամատուրգիական փորձն էր, և «Մերժվածը» վեպը, որը նրա առաջին արձակ գործն էր և ամբողջովին համապատասխանում էր այդ ուղղության սկզբունքներին: Այս շրջանի Պիրանդելլոյի ստեղծագործությունը քննադատ Լ.Ռուսսոն բնորոշում է այսպես. «Երբ Պիրանդելլոն իրեն փորձում էր արձակի ասպարեզում՝ հանդես գալով «Մերժվածը» վեպով, նա անվիճելի վերիստ է, վերգայական և կապուանական: «Մերժվածը» տիպիկ վերիստական ստեղծագործություն է, բայց այն պիրանդելլոյական վերիզմն է»²:

Պիրանդելլոն անընդհատ որոնումներով, բացահայտումներով ու նորություններով պարուրված ստեղծագործող էր, չէր կարող սահմանափակվել ու որոշակիանալ մեկ ուղղության մեջ: Նա իրեն փորձում է բոլոր ասպարեզներում՝ լրագրություն, քննադատություն, արձակ, դրամատուրգիա, յուրաքանչյուրում դրսևորվում յուրովի: Երիտասարդ ստեղծագործողին կյանքը մատուցել է շատ բարի ու չար անակնկալներ: Եթե ամուսնությունը շատերի համար նոր կյանքի, նոր երջանկության ու նոր երազանքների սկիզբ է դառնում, Պիրանդելլոյի դեպքում տեղի է ունենում հակառակը: 1894թ.-ի հունվարի 27-ին Պիրանդելլոն ամուսնանում է Անտոնիետտա Պորտուկանոյի հետ, որն իր հոր գործընկերոջ աղջիկն էր: Լռակյաց, բարի, համեստ, եկեղեցական դպրոցի աշակերտուհին հագիվ կարողանում էր աղոթագիրք կարդալ, կարել, տնային տնտեսությունը վարել:

«Հաշվի առնելով այս ամենը՝ Պիրանդելլոն, այնուամենայնիվ, չէր հիասթափվում. նա ուզում էր Անտոնիետտայից «ստեղծել» «նոր» կին, «իսկական» կին, ով կունենար լայն աշխարհայացք և սեր դեպի կատարելությունը: Սակայն ամեն ինչ ապարդյուն էր: Հետագայում «կնոջ հարցի» հանդեպ Պիրանդելլոյի սկեպտիկական տրամադրվածությունը թերևս պայմանավորված էր սեփական կնոջը վերափոխելու անարդյունք փորձերի հետ:

Պիրանդելլոն անում էր հնարավոր ամեն ինչ, որպեսզի կինը հաղորդակից դառնա իր աշխարհին: Նա առաջինը կնոջն էր կարդում իր բանաստեղծությունները, իր մտքերը, բայց ապարդյուն: Կինը նույնիսկ սկսեց խանդել նրան իր գրականության, ստեղծագործական կյանքի հանդեպ: Ցավոք, սա նախանշան էր հոգեկան սնանկության, որը բարդանալով պիտի դառնար հոգեկան հիվանդություն: Երրորդ երեխայի ծնվելուց հետո ի հայտ եկան հիվանդության իրական մշաններ, վերջնականապես տրվեց հիվանդության ախտորոշումը, որն անբուժելի էր:

Այս տարիները Պիրանդելլոյի կյանքի սև էջերից են. կինը վերջնականապես խելագարվում է, գրողը շուրջ քսան տարի խնամում է նրան, հոգեբուժարան տեղափոխում է 1921-ին, երբ վերջինիս հիվանդությունը վտանգավոր բնույթ է ստանում: Այս ամենին ավելանում է Պիրանդելլոյի հոր սնանկացումը. փլվում է հանքը, և ամեն ինչ կործանվում է, Անտոնիետտայի հայրը պահանջում է իր աղջկա օժիտը: Կյանքը դժոխքի էր վերածվել, և Պիրանդելլոյին տանջում էր ինքնասպանության միտքը. մեկ կրակոց և վերջ տառապանքին: Բայց գրողի հոգին չէր կարող այդքան ձղձիմ լինել. նա ուներ կամքի մեծ ուժ, հոգու թռիչք, կարողություն՝ հաղթահարելու կյանքի դաժանությունը: Այդ կարողությունն

իր արվեստն էր, իր գրականությունը: Ցերեկը դասավանդում էր գիմնագիայում, իսկ գիշերը, մոմի լույսը թերթով ծածկելով (քանի որ հիվանդության պատճառով կինը զգայուն էր ուժեղ լույսի հանդեպ, նա չէր օգտվում էլեկտրական լույսից) գրում էր: Այսպես ծնվում է «Հանգուցյալ Մարտիա Պասկալ» վեպը(1904թ.):

Սկզբում թվում է, թե վեպում մանրամասնորեն պատմվում է հերոսի կյանքի պատմությունը: Բայց դա խաբուսիկ է. իրադարձությունները հետևում են մեկը մյուսին, շաղկապված են միմյանց և լուծվում են իբրև թե պատահական միջոցներով: Հեղինակը կենցաղային պատմություններից անմիջապես անցում է կատարում հերոսի բացահայտմանը: Մարտիա Պասկալը Պիրանդելլոյի հերոսներից առաջինն է, ով ապրում է գիտակցության կորստի դրաման: Փորձելով հասկանալ ինքն իրեն՝ հերոսը իր գիտակցության մեջ տեսնում է միայն պատրանք և հասկանում, որ ինքն իրականում չկայացած մարդ է, չձևավորված անհատ, որ ինքը ոչինչ է:

Քննադատներն այս ամենում տեսնում էին էկզիստենցիալիստական տարրեր, որտեղ «ես»-ը զգում էր «ինքն իրեն» ռեալիզացնելու անկարողությունը և իր մեջ տեսնում «ուրիշին»: Սակայն էկզիստենցիալիզմը չափազանց նեղ է ներկայացնելու Պիրանդելլոյին. այստեղ ոչ թե էկզիստենցիալիստական հովեր են փչում, այլ ժլարձակում էր Պիրանդելլոյի՝ անհատի օտարման գաղափարը, որը հետագայում գրողի ստեղծագործության մեջ դառնալու էր արտահայտման կարևոր ձև:

Հերոսի՝ անհատի օտարման դրաման պատկերելու համար հեղինակը լայնորեն օգտագործում է դիմակը՝ հետագայում դարձնելով այն կերպարային բարդ համալիր՝ վերածելով պերսոնաժ-դիմակի:

Պիրանդելլոն իր գեղարվեստական որոնումներն ամրապնդելու համար որոշում է դրանք ներկայացնել տեսականորեն: 1906-1908 թ.թ. - ին , երբ նա կանանց բարձրագույն գիմնագիայում էր դասավանդում, հարկ եղավ ներկայացնել գրականագիտական աշխատանք, և հենց այդ տարիներին էր, երբ սանուհիների համար կարողում էր դասախոսություններ, դրանք հետագայում ընդգրկվեցին իր երկու տրակտատներում՝ «Արվեստը և գիտությունը» և «Յունարիզմը»:

«Յունարիզմը» ոչ թե փիլիսոփայական կամ էսթետիկական ձառերով ողողված ստեղծագործություն է, այլ սեփական պոետիկան տեսականորեն ներկայացնելու փորձ , որը իր մեջ կրում է հումորային տարրեր:

«Յունարիզմում» Պիրանդելլոն խստորեն անդրադառնում է մի քանի հարցերի: Առաջինը վերիզմի հասկացությունն է և մերժումը:

Նա կոչ է անում մերժել, ոչնչացնել բոլոր նորմերը, օրենքները, սիստեմներն ու դպրոցները, որոնցով առաջնորդվում են ժամանակակից հեղինակները: Նրա կարծիքով այդ սիստեմներին ու օրենքներին հետևող հեղինակների ստեղծագործությունները անկեղծ չեն, իրական չեն այն հեղինակները, ովքեր հետևում են դրանց, նրանց արվեստը Պիրանդելլոն անվանում է «հռետորական» կամ «ուղղակի արվեստ»: Նրա կարծիքով մեծ գրողը չի առաջնորդվում ոչ մի սահմանափակող ուղղությամբ կամ մեթոդով: «Հռետորությունը վնասել է բոլոր ժամանակների գրականությանը,-գրում է Պիրանդելլոն, - ձևավորվելով այսպես կոչված «ավանդական» տրամաբանության վրա՝ այն ձգտում է նրան, ինչին պետք չէ ձգտել. ստեղծագործության՝ ոճին, ձևին, ընդհանուր կառուցվածքին: Հռետորությունը չի ընդունում այն, որ ցանկացած ոճ, լինի դա անտիկ, թե ժամանակակից, միակն է, այսինքն միմիայն համապատասխանում է տվյալ ստեղծագործությանը, միայն դրան և ոչ մեկին, հետևաբար չի կարող մնալ և դառնալ արվեստի օրենք հետնորդների համար»³:

«Երբ արվեստում որևէ նոր բան է հայտնվում, հռետորները սկզբում մերժում են այն, հետո դրան տալիս տրամաբանական մեկնաբանություն և դնում օրենքների մեջ: Ըստ

3 Pirandello L. Saggi,poesie e scritti vari, Milano,1960,page 47

հռետորների՝ սկզբում եղել է միտքը, հետո՝ նրա ձևը: Այսինքն, միտքը ծնվել է ոչ թե ինչպես Միներվան Յուպիտերի գլխից, այլ լույս աշխարհ է եկել մերկ, խեղճ և միայն հռետորներն են նրան զարդարել:

Այսինքն ձևը իրականում ձև չի եղել, այլ եղել է ձևական, ոչ էական, այն չի ծնվել, այլ ստեղծվել է: Այսպիսով դա եղել է ոչ թե արվեստ, այլ արհեստական, պատճեն, ոչ թե արարում»⁴:

«Յունարիզմի» պաթետիկ հիմքը տառապող մարդն է: Դա կոտրված, անհեթեթ մարդն է , տառապող և ծիծաղելի միաժամանակ:

Հումորիստական սկզբունքով հերոսը պատկերվում է ինչպես պերսոնաժ-դիմակ: Այդ դիմակը Պիրանդելլոն վերցրել է Կոմեդի դել արտեից, սակայն շատ քիչ ընդհանրություն ունի դել արտեի դիմակի ավանդական տիպի հետ: Պիրանդելլոյի դիմակը որոշակի բնավորության տիպ չէ և ոչ էլ խորհրդանիշ: Պիրանդելլոն Կոմեդի դել արտեից վերցնում է դիմակավորման, խաղի զարգացման և վերափոխման արտեից: Եթե Կոմեդի դել արտեում դիմակը հավասար է էությանը, և բնավորությունը ընդգծվում է դիմակով, և եթե դել արտեում դնել դիմակ՝ նշանակում էր խիստ տարբերվել, դառնալ որոշակի բնավորություն, դառնալ ձանձր կամ պանտալոնե, ապա այլ է Պիրանդելլոյի դիմակների էությունը: Նրա դիմակը «մերկ դիմակ է», զուրկ որևէ որոշակիությունից: Պիրանդելլոյի դիմակը իր մեջ ընդգրկում է բոլոր այն եսերը, որոնք ապրում են մարդու մեջ. այն դիմամիկ է, գործող և սրանով է յուրահատուկ ու խորը: Հետագայում Պիրանդելլոյի բոլոր ստեղծագործություններում դիմակը կա. չեզոք դիմակ, որը ոչ թե սառը որոշակի տիպ է, այլ մի ամբողջ բնավորություն, սուբստանցիա, հույզերի ու զգացմունքների ամբողջ աշխարհ:

Պիրանդելլոյի հերոսը «փոքր մարդն է»: Փոքր մարդուն իտալացի դրամատուրգը դնում է մեր առջև իր բոլոր մանրամասներով, սակայն նա զուրկ է բնավորությունից, չունի սեփական եսը, այդ մարդն ապրում է այս աշխարհում՝ կատարելով իրեն տրված դերը. նա չի կարող ունենալ իսկական դեմք, այլ կրում է դիմակ, իսկ այդ դիմակի տակ ոչ թե մեկ ուրիշ դեմք է, այլ ուղղակի դատարկություն, ուրիշ ոչինչ: Մարդը Պիրանդելլոյի ստեղծագործություններում թատերական պերսոնաժ է, որը չունի կամքի ուժ, չունի ինքնուրույնություն, նա անպայման պիտի կատարի իր դերը և տանի այն մինչև վերջ. հակառակ դեպքում կործանումն անխուսափելի է, իսկ կործանումը նախ կսկսվի սեփական ոչնչության գիտակցությունից և կհասնի մինչև մահ:

Պիրանդելլոյի պերսոնաժները առանձին-առանձին դիմակներ են՝ ամբողջական, սեփական եսին միաձուլված դիմակներ. նրանք այլևս չեն կարող ազատվել դրանցից, առանց դիմակի նրանք կարծես մերկ են, անվստահ: Կյանքում նրանք կատարում են երկու դեր՝ մեկն առանց դիմակի, մյուսը՝ դիմակով: Դիմակով դերը անբռնազբոս է, համարձակ, բայց երբ հանում է դիմակը, միանգամից թևաթափ է լինում, խեղճանում է: Պերսոնաժն ինքը, մայելով իրեն առանց դիմակի, հասկանում է, որ իր մեջ տիրում է դատարկությունը, ինքը փուչ է, անիմաստ: Դրա ապացույցը հերոսներից մեկի արած ռեպլիկն է.«Իսկ ինչպիսի՞ն են ես: Ես դա հիմա չգիտեմ: Երդվում եմ՝ չգիտեմ: Ես գնում եմ այստեղ, այնտեղ, ծիծաղում եմ և միաժամանակ թաքնվում անկյունում՝ արտասվելու համար: Ինչպիսի՞ տառապանք, ինչպիսի՞ անհանգստություն: Եվ ես անընդհատ իմ դեմքը թաքցնում եմ ինքս ինձնից, ես ամաչում եմ իմ ոչ հաստատականությունից»⁵:

Միևնույն պիեսում հերոսուհին ասում է «Դուք չեք պատկերացնում՝ ինձ վրա ինչ տպավորություն է թողնում իմ ներկած մռույթը, իմ ներկած աչքերը. սա դեմք է, որը ես խեղաթյուրել եմ, որպեսզի դրանից դիմակ ստեղծեմ»:

Պիրանդելլոյի հերոսները ոչ թե ամաչում են, որ դիմակը քողարկում է իրենց բնավո-

4 Նույն տեղում, էջ 9

5 Зингерман «Каждый по своему, Очерки истории драмы 20 век» , М. 1979, стр.208

րությունը, այլ տառապում են բնավորություն չունենալուց, սեփական դեմք չունենալուց: Եվ բացելով նրա հերոսներին՝ հասկանում ես, որ դիմակը ոչ թե ծածկում է հերոսի էությունը, այլ քողարկում է այդ էության բացակայությունը: Ահա ինչով է հետաքրքիր ու յուրօրինակ սիցիլացի մեծ գրողը: Նա մեզ շատ համոզիչ ձևով ապացուցում է, որ մենք՝ բոլորս, ապրելով այս կյանքում, կրում ենք որևէ դիմակ, չենք բացում մեր իսկական դեմքը, իսկ երբ գալիս է մի պահ, և դու ուզում ես ինքդ քո առջև գոնե մեկ անգամ կանգնել առանց դիմակի, դու, հանելով այն, միայն դատարկություն ես տեսնում, քանի որ կորցրել ես սեփական դեմքը, և դիմակը քո իսկական եսն է դարձել: Նրա յուրաքանչյուր պերսոնաժ մի յուրահատուկ դիմակ է, որը եկել է՝ խաղալու իրեն բաժին ընկած դերը:

Անդրադառնալով արդեն Պիրանդելլոյի հասուն շրջանի գործունեությանը՝ նշենք, որ դա հանրնկնում է ձիշտ այն շրջանին, երբ ձևավորվում էր մի հզոր, կործանարար ու ձիվադային հասարակարգ՝ ֆաշիզմը:

Եթե համեմատենք նրա վաղ շրջանում գրված «Լիոլա» պիեսը, «Հենրի IV»-ի, և «Վեց պերսոնաժ» գործերի հետ, որոնք գրվել են այդ տարիներին՝ այսինքն 20-ականներին, ազդեցությունն ակնհայտ է. բռնակալ ռեժիմի ծանր ազդեցությունը մեզ է նայում յուրաքանչյուր տողի, ռեպլիկի արանքից: Սկզբում ձևավորվող ֆաշիզմը գրավում է Պիրանդելլոյին, նա նույնիսկ ընդգրկվում է դրա մեջ. Մուսոլինիին հաջողվում է ձեռք բերել Պիրանդելլոյի մասնակցությունը, սակայն գնալով գրողն ավելի ու ավելի է հիասթափվում: Նա կռահում է նրանց իրական մտադրությունները և սկսում ընդդիմանալ, քննադատել դրանք:

Ինչևէ, այս ամենը չի խանգարում նրան ստեղծագործել: Նա, թեև ցավ է զգում իր երկրում տիրող ոճրագործ քաղաքականությունից, այնուամենայնիվ չի հիասթափվում, այլ հակառակը, իր գրիչը զենք է դարձնում և ելնում պայքարի:

Այս շրջանի լավագույն ստեղծագործություններից են «Հենրի IV», «Վեց պերսոնաժ», «Մենք այսօր իմպրովիզ ենք անում» պիեսները:

«Վեց պերսոնաժ հեղինակ որոնելիս» պիեսը առաջին անգամ բեմադրվել է Հռոմի Վալլե թատրոնում՝ Դարիո Նիկոմեդոյի թատերախմբի կողմից: «Խուճապը սկսվեց այն պահին, երբ հանդիսատեսը, մտնելով հանդիսասրահ, տեսավ. բեմի վարագույրները բացված են, և չկա դեկորացիա: Ներկայացման առաջին գործողությունը ընդունվեց որպես ոչ հարգալից վերաբերմունք դեպի հանդիսատեսը. բանվորը մեխ է խփում, գլխավոր դերակատարուհին ուռացած ներս է մտնում, տնօրենը հանգիստ իր սիգարն է ծխում և գրուցում գլխավոր դերակատարի հետ: Երբ դերասանները հարցնում են. «Ի՞նչ ենք անելու», տնօրենը պատասխանում է. «Փորձենք երկրորդ գործողությունը»: Հանդիսատեսը վեր է թռչում տեղից և աղաղակում. «Հիմարություն », «Գրոհի ծոցը Պիրանդելլոն»: Պերսոնաժների մուտքն ուղեկցվում է ծիծաղով, սուլոցով: Ներկայացման վերջում դերասանները վախենում են դուրս գալ խոնարհվելու, նույնիսկ Պիրանդելլոն չի համարձակվում մոտենալ բեմեզրին: Նա մի կերպ փախչում է թատրոնից և իրեն զգում ավտոմեքենան, որտեղ նստած էր իր դուստրը՝ Լյետան: Չնայած ընկերների ջանքերին, այնուամենայնիվ, մի կին հասցնում է հարվածել նրան անձրևանոցով: Սակայն դա ջախջախում չէր, այլ մի մեծ հաջողության սկիզբ»⁶:

Պիեսի սյուժեն շատ յուրօրինակ է ու հետաքրքիր: Վեց պերսոնաժ հայտնվում են թատրոնում ձիշտ այն պահին, երբ տնօրենը, որը նաև ռեժիսորն էր, ուզում է սկսել հերթական բեմադրության փորձը:

Պերսոնաժները ներխուժում են թատրոն և աղերսում բեմադրել ու ավարտին հասցնել իրենց պատմությունը: Նրանք պատմում են այդ պատմությունը, որը հեղինակն անավարտ էր թողել, հանդուրձում են ռեժիսորին բեմադրել այն և վերջում մահանում են:

6 М. Молодцова «Луиджи Пиранделло» Л. 1982 г.стр.134

Իր զարգացումներով, փիլիսոփայությամբ այս պիեսը բոլորի մասին է, ծանր դրամա, որը ձգվում է հավերժորեն:

Պերսոնաժներից յուրաքանչյուրը մի դիմակ է, մարդկային տիպ և իր վրա է կրում կյանքի որևէ դրոշմ: Հայրը իր դիմակով մարդկային խղճի խայթն է, Խորթ աղջիկը՝ վրեժ, Որդին՝ արհամարհանք, Մայրը՝ տառապանք: Մոր դիմակն առավել արտահայտիչ է ու ընդգրկուն. մայրական տառապանքն առավել խորը ու ծանր զգացում է, քան մնացածը. «Աչքերի տակ արցունքի կաթիլները, բերանի ձգված բացվածքը այդ դիմակին կտան նմանություն Mater Dolorosa-ին, որը պատկերվում է եկեղեցիներում»,-գրված է հեղինակային նշումներում:

«Վեց պերսոնաժին» հաջորդում է «Հենրի IV» պիեսը, որը Պիրանդելլոն գրում է 1922թ-ին:

«Հենրի IV»-ում դիմակն իրեն է ենթարկում հերոսին, ոչ թե կլանում նրան: Մինչև գործողության ավարտը Հենրիին ինքն է կառավարում դիմակը և ոչ թե այն նրան: Միայն վերջում իրադարձությունները ստիպում են ենթարկվել դիմակին՝ «այժմ արդեն ընդմիշտ»:

Ամբողջացնելով Պիրանդելլո ստեղծագործողի արվեստի հորիզոնները՝ նշենք, որ նրա գրչի թեման միշտ եղել են անձը և աշխարհը, մարդն իր բոլոր դրսևորումներով: Նրա հերոսը «փոքր մարդն է», սակայն նա ներկայացրել է ոչ թե խտալացի կամ սիցիլացի մարդուն, այլ 20-րդ դարի մարդկային ամբողջական տիպը:

Պիրանդելլոն մեծ դրամատուրգ է. նա իր ստեղծագործությամբ ձևավորեց 20-րդ դարի դրամատուրգիան. նրա ստեղծագործությունները պատկերեցին ժամանակակից մարդուն իր բոլոր իրավիճակներում: Մարդկային տառապանքը չներկայացվեց աղերսագին ու լալկան մենախոսություններով, այլ կյանքային ու իմաստալից մեկ նախադասությամբ ներկայացվեց իրական ողբերգություն, որը նաև դարի ողբերգությունն էր, քանզի ոտնահարում էին մարդուն, բռնանում նրա ազատ խոսքի, գործի իրավունքի վրա, փորձում դարձնել նրան խամաձիկ և կառավարել, խաղացնել ըստ իրենց հայեցողության: Այս ամենի մասին համարձակորեն բարձրաձայնեց մեծ դրամատուրգը: Նրա արվեստը անկեղծ է, հուզական, բարդ և միևնույն ժամանակ շատ մատչելի, քանի որ նա խոսում է մարդու և նրա կյանքի մասին:

«Կյանքը լի է անհեթեթություններով, որոնք ճշմարտության կարիք չեն զգում և գիտե՞ք ինչու, որովհետև հենց այդ ճշմարտություններն էլ ճշմարտություն են դառնում, և փորձել հակառակն ապացուցել, այսինքն ճշմարտության պատրանք ստեղծել՝ դա է մարդու խենթությունը: Եվ թույլ տվեք նկատել, որ այդ խենթությունն էլ կազմում է ձեր մասնագիտության ամբողջ ընթացքը»⁷:

7 Ё. Ёծäíääëëí, Пьесы, М. 1960ä.стр.10

«ԴԱԴԱՐԻ» ԱՆՀՐԱԺԵՇՏՈՒԹՅՈՒՆԵՐ¹

Այս վերնագիրը կարող է տարակուսանք հարուցել, եւ առաջին հայացքից թվում է, թե խոսքը գնում է մարդու բանավոր խոսքի բնական արտահայտչամիջոցի մասին: Սակայն, եթե նույնիսկ չձգտենք հեռու գնացող եզրակացություններ անել, պետք է խոստովանենք, որ միշտ էլ, գտնվելով թատրոնի դահլիճում կամ կինոսրահում, հատուկ ուշադրություն ենք դարձնում այն դադարներին, որոնք գոյանում են դերասանի խաղի ընթացքում՝ կան հանպատրաստից, կան բեմադրիչի մտահոգացմամբ: Մենք հատուկ ուշադրություն ենք դարձնում դադարներին եւ ընդհանրապես լռության պահերին, ասելով՝ «այս դերասանը լավ դադար «պահեց» կամ էլ «խոսուն դադար է» եւ այլն: Այս պահերը զուցե եւ գնահատվում են ըստ արժանվույն (գրախոս-քննադատը արձանագրում է դրանք), սակայն դերասանի՝ պահի մեջ «ծնվող» եւ հաջորդ պահին «մահացող» արվեստն իսկապես անէանում է, եւ մենք այդպես էլ ուսումնասիրության եւ իմաստավորման չենք արժանացնում դերասանական եւ ընդհանրապես կատարողական արվեստի այդ խիստ կարելու ու հաճախ չափազանց տպավորիչ պահերը՝ դադարները: Այս անորսալի թվացող թեման հնարավոր է ուսումնասիրել՝ անդրադառնալով թատրոնի միակ մնալուն նյութին, որն է թատերագրությունը:

Դրամատուրգիական տեքստը չափազանց խոսուն է եւ արտահայտիչ:

Բացենք Բեքեթի որել է պիես. օրինակ՝ «Թատրոն-1», «Թատրոն-2», կամ «Քայլերի ճայնը»: Կարելի է առայժմ բավարարվել՝ միայն թերթելով, մակերեսորեն դիտարկելով, չխորանալով: Տեքստի քանակից չի կարելի դատել նույնիսկ մեկակտանոց պիեսի գործողության ծավալի մասին: Բացենք ցանկացած էջ. տեքստի մեկ երրորդը ֆիզիկական գործողության նկարագրություն է, համարյա նույնքան են երկխոսությունները եւ ընդհանրապես բառեր-ռեպլիկները, իսկ մնացածը լցված է... «դադարներով» (հաճախ շեշտվում է՝ «լռություն» կամ «անդորր»):

Ի՞նչ է դա նշանակում: Բեքեթը շատ բարդ հեղինակ է, արսուրդի կամ պարադոքսի թատրոնի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը: Եվ որպեսզի հստակ պատկերացնենք մեր առջեւ դրված խնդիրը, բավական է համեմատել Բեքեթի կամ 20-րդ դարի որել է այլ հեղինակի մի պիես դասական դրամայի տեքստի հետ՝ սկսած անտիկ շրջանից մինչեւ 19-րդ դարի վերջը: Ի զարմանս մեզ՝ կհայտնաբերենք, որ ոչ մի հեղինակ հարկ չի համարել հատուկ հիշատակել, ընդգծել, որպես ռեմարկ գրանցել «դադարը»:

Սակայն ես ուզում եմ միանգամից մի վերապահություն անել. հայտնի է, որ գոյություն ունի մարդկության պատմության հիմնականում երկու տեսություն. առաջընթաց զարգացման եւ ցիկլային: Այդ, թվում է, թե ծայրաստիճան տարբեր տեսությունները իրականում իրարամերձ չեն, ավելին՝ նրանց հնարավոր է համադրել: Արվեստի պատմությանը նույնպես կարելի է նայել այդ տեսանկյունից՝ դարաշրջանից դարաշրջանի անցնելով, սակայն չմոռանալով պատմության յուրաքանչյուր ժամանակահատված դիտարկել որպես հակասություններով լի երեւույթ, որը մի ընդհանրություն է լուկ մյունսների համեմատ: Պարզաբանեն. ասելով Անտիկ, Վերածնունդ, Կլասիցիզմ՝ պետք է միշտ մտապահենք, որ դրանցից յուրաքանչյուրն ահռելի ժամանակահատված եւ բազմաթիվ

1 Հոդվածը 20-րդ դարի թատերագրության մեջ (անդրադառնալով, հատկապես, պարադոքսի կամ արսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչներ Նատալի Սառտի, Էդվարդ Օլբրի, Սեմյուել Բեքեթի, Հարոլդ Փինթերի ստեղծագործություններին) «լռության» գեղագիտության ուսումնասիրմանը նվիրված աշխատության նախաբանն է:

անհատականություններ է ընդգրկում: Եվ զբաղվելով արվեստի պատմությամբ՝ մենք պարտավոր ենք, ընդհանրացումներ անելով հանդերձ, անպայման անհատականացնել: Թատրոնը եւ դրամատուրգիան ծնունդ են առել Հին Հունաստանում, եւ չնայած որ մեզ համար հույն հեղինակների ստեղծագործությունները հնագույն են, կա վարկած, որ մ.թ.ա. 5-րդ դարի հունական թատրոնն ու դրամատուրգիան ոչ թե սկիզբն էր, ոչ էլ նույնիսկ զագաթնակետը, այլ ավելի հին պատմություն ունեցած ուրույն տեսակի թատրոնի ավարտը: Ֆրիդրիխ Նիցշեն որակում է մ.թ.ա. 5-րդ դարի Հին Հունաստանի մշակույթը որպես արվեստում «ապոլոնյան» եւ «դիոնիսյան» նախահիմքերի պայքար: Նույնիսկ շատ չխորանալով այդ որակումների փիլիսոփայական ենթատեքստի մեջ՝ միանգամից կարելի է պատկերացնել, որ դրանք ոչ թե միմյանց ժխտող, միանշանակ տարբեր երեւոյթներ են, այլ նույն երեւոյթի տարբեր կողմերը: «Ապոլոնյան» ասելով, Նիցշեն հասկանում է բանական, զաղափարներին գերակայություն տվող, ներդաշնակ եւ հետեւաբար փոքր-ինչ... անկիրք: «Դիոնիսյանը» հարունման է տարերքի, բնազդների, կրքի եւ վերջապես... ինքնաբոլա լինելուն: Ավելի խորանալով. Եսքիլես, Սոֆոկլես, Եվրիպիդես... Վերը նշվածի համատեքստում անտիկ թատրոնի այս երեք հսկաները ավելի շատ տարբերություններ ունեն, քան ընդհանրություններ: Ի՞նչն է նրանց միացնում: Առասպելը եւ երգչախումբը: Իսկ տարբերությունները... Դրանք հետաքրքիր կերպով մոտեցնում են այս հողվածի բուն թեմային: Եվ այս դեպքում նույնիսկ հարկ չկա «ծանրաբեռնվել»՝ սեփական վերլուծություններ անելով: Դրան մվիրված է նույն մ.թ.ա. 5-րդ դարի, բայց (թող ավելորդ վերամբարձություն չթվան այդ բառերը) բոլոր ժամանակների մեծագույն կատակերգակ Արիստոֆանեսի «Գորտերը» ստեղծագործությունը: Կատակերգության գլխավոր հերոսները Եսքիլեսն ու Եվրիպիդեսն են, որոնք մեռյալների աշխարհում պայքարում են թատրոնի արքայի գահի համար: Եվ... փոխանակում են երկարաշունչ, ծայրագույնս կոմիկական եւ միաժամանակ լուրջ, թատերագիտական արժեք ունեցող մտքեր-նետեր: Նրանցից մեզ հետաքրքիր են միայն երկուսը. ավելի կրտսեր Եվրիպիդեսը անվանում է Եսքիլեսի հերոսներին «լուռ խրտվիլակներ», իսկ Եսքիլեսի հակահարվածը հիմնականում ուղղված է Եվրիպիդեսի պիեսների «շատախոսությանը»: Եվ քանի որ հին հույն փիլիսոփա են, ժամանակակից լեզվով ասած, նաեւ արվեստաբան Արիստոտելի ձեւակերպմամբ դրաման գրական ժանր է, իսկ ըստ Հեգելի դրամատիկական արվեստը զբաղեցնում է պոետիկ արվեստների շարքում բարձրագույն աստիճանը, ինքնին պարզ է, որ թատրոնում, անշուշտ, տիրում է բառի գերակայությունը (թատերական արվեստի այնպիսի տեսակ, ինչպիսին է մնջախաղը, ավելի շուտ բացառություն է, որն ապացուցում է կանոնը): Եվ լռությունը թատրոնում վերածվում է «դադարի» խոսքի եւ գործողության, ավելի ճիշտ՝ «խոսքի գործողությունների» միջեւ:

Վերադառնալով այն հարցին, թե ինչու մինչեւ 19-րդ դարը ոչ մի թատերագիր չի գրանցել «դադարը»: Ի՞նչ է, չկա՞ր դրա կարիքը: Եվ եթե ոչ, ապա ի՞նչու: Սա հարց է, որը պահանջում է լուրջ խորհել: Իհարկե, «դադարները» հայտնի էին դերասաններին հնագույն ժամանակներից, որոնք քաջ գիտակցում էին նրանց արժեքը եւ օգտվում էին այդ արտահայտչամիջոցից բավական արդյունավետ կերպով: Մնում է ենթադրել, որ թատերագիրները հատուկ չէին հիշատակում այդ «դադարները»՝ մեծագույնս վատահելով այդ ուլորտը դերասաններին: Այն փաստը, որ Շեքսպիրը չէր դիմում ռեմարկների, անշուշտ վկայում է, որ նա արժեքավորում էր իր պիեսներն առաջին հերթին որպես «հում» նյութ դերասանի համար: Բայց հետագայում, երբ նրա ստեղծագործությունները հանձնվեցին տպագրության, հայտնվեցին նշումներ այս կամ այլ պերսոնաժի մուտքի կամ բեմից գնալու վերաբերյալ: Իսկ այնտեղ, ուր այսօր հաճախ նշվում է մեծ դադար, դասական թատերագրության մեջ կիրառվում է «դեպի դուրս» ռեմարկը՝ ներքին մենախոսություն կամ հանդիսատեսին, այլ ոչ խաղընկերոջն ուղղված ռեպլիկ: Սակայն սկզբունքորեն կարելու է, որ այդ «դեպի դուրս»-ը ոչ մի դեպքում չի կարելի շփոթել

«դադարի» հետ, քանի որ դրա բովանդակությունն արտահայտվում է միայն ու միայն բառերի միջոցով: Մենախոսությունը կամ երկխոսությունները շարունակվում են առանց շունչ առնելու մինչև առաջին պարտադրված դադարները: Այստեղ է ողջ առանցքը. բավական է հարց տալ. իսկ ի՞նչ է պատահել դրամատուրգիայում՝ սկսած 19-րդ դարից առ այսօր, որ համարյա յուրաքանչյուր պիեսում մեզ կլանում է հեղինակի կողմից բարեխղճորեն ընդգծված «դադարների» առատությունը: Ի՞նչ է՝ հեղինակները դադարե՞լ են վստահել դերասաններին, այս կամ այն հոգեվիճակը շեշտելու նրանց կարողությամբ: Այս, թվում է, թե պարզունակ հարցի պատասխանը միանգամից մեզ տեղափոխում է փիլիսոփայական հարթություն: Պարզվում է, որ ընդամենը մի արտահայտչամիջոց կարող է ստանալ մեծ կշիռ եւ նշանակություն, եւ «դադարը» դառնում է դեպի մետաֆիզիկ «լռություն» անցման առաջին նշանը («լռություն» եւ «դադար» հասկացությունները հոմանիշներ են, բայց աղեկվատ չեն, չեն փոխարինում մեկը մյուսին):

Եվ այստեղ մենք հարում ենք բառի ինքնասպառմանը եւ բնական ձգտմանը՝ ազատագրվել նրա բռնությունից:

Փոխվել են ինքնին չափանիշները, եւ, որն ամենակարեւորն է, դերասանական խաղի արտահայտչամիջոցները: Եվ ընկալելով բեմական խոսքի մակարդակի եւ մշակույթի համընդհանուր անկումը՝ պետք է ընդունենք այն, ինչ ակնհայտ է. իհարկե, բառի թերագնահատումը, իսկ իրականությունը հուշում է, որ հայտնվել են բեմական խոսքի լուրջ մրցակիցներ, այդ թվում «դադարը», որը ներառված է պիեսի դրամատուրգիական հյուսվածքում: Իսկ դա նշանակում է, որ «դադարը» ոչ միայն բանավոր խոսքի բնական գործառույթ է՝ հավակնելով դառնալ դրամատուրգիական նոր արտահայտչամիջոց:

Մեկ վերապահում այնուամենայնիվ պետք է անել: Արվեստի պատմության անցած ուղին ենթադրում է նոր արտահայտչամիջոցների հայտնություն եւ զարգացում: Ընդհանրապես, զարգացման գործընթացը, իհարկե, նախեառաջ յուրաքանչյուր արվեստի շրջանակների ընդլայնումն է: Բայց երբ «դադարը» դերասանական արվեստի ոլորտից տեղափոխվում է պիեսի արխիտեկտոնիկան՝ կառուցվածքը, սա արդեն պայմանավորվում է բուն թատերագրության զարգացման տրամաբանությամբ: Սակայն, ինքնին զարգացումը կարող է ոչ մի կապ չունենալ գեղարվեստական որակի, մակարդակի հետ: Նորը ոչ միշտ կարող է մրցել հինի, անցյալի գեղարվեստական արժեքների հետ: Չէ՞ որ մենք չենք կարող ասել, թե Չեխովը կամ Մետերլինկը գերազանցում են, կամ ավելի կատարյալ են, քան Շեքսպիրը եւ Սոֆոկլեսը: Սակայն միջոցների, մեթոդների փոփոխություն, այնուամենայնիվ, առկա է, եւ այս միջոցները կոչված են արտահայտել բովանդակություն, որը դուրս էր անցյալի գեղարվեստական իմաստավորման շրջանակներից: Խոսքը դեռ բավարարում էր այն պահանջին, որով նա կոչված էր արտահայտել միտք ու զգացմունք, եւ դեռ չէր հասել այն բարձունքին, որից անխուսափելիորեն սկսվում է անկումը²:

«Դադարը» միշտ էլ եղել է, բայց ե՞րբ է նա վերածվում գեղարվեստական

2 Մեկ այլ զուգահեռ անցկացնենք: Կինոն ողջ 20-րդ դարի ընթացքում գտնվում էր կինոլեզվի նախնական ձեւավորման փուլում: Ամենաձակատագրականն՝ անցումն էր համր կինոյից խոսակցականի, հնչյունայինի: Համր ուներ իր գեղագիտությունը եւ իր պայմանականությունը, որն, իհարկե, ենթադրում է հնարավորությունների որոշակի սահմանափակումներ, որոնք բոլորովին չէին խանգարում, այլ նպաստում էին գեղարվեստական կատարելությանը եւ զուտ կինեմատոգրաֆիկ արժեքների ստեղծմանը: Բայց խնդիրն այն է, որ համր կինոյում հնարավոր չէին ոչ «դադարները» եւ ոչ էլ «լռության» մոտիվի արտացոլումը: Եթե համր է, ի՞նչ լռություն: Համր ֆիլմերը, որպես կանոն, շատ «շատախոս էին». լավագույն ֆիլմերից մեկը՝ «Ժամանա դ'Արկի չարչարանքները» ընդհանրապես ծանրաբեռնված էր տիտրերով, որտեղ որեւէ դադար չի տրվում խոսքի հեղեղին: Կինոգետ Եվգ. Մայգելը նշում է. «Համրությունը, որպես արտահայտվելու ամենարհիմություն, արհամարհված է կինոյում...» ("Искусство кино", 2007, N 4, էջ 75): Սա միշտ է, երբ խոսքը վերաբերում է համր կինոյին, հնչյունային կինոն տալիս է լռության կերպարներ ստեղծելու վառ օրինակներ: Հենց այդ դեպքում է դադարը դառնում միջոց, երբ կարելի է արտահայտվել, իսկ դու չես արտահայտվում: Իսկ եթե չկա խոսելու հնարավորություն (համր կինոյի դեպքում), չարտահայտվելու գործոնը ձեռք չի բերում գեղարվեստական նշանակություն: Չէ՞ որ մենք չենք արժեքավորում լռությունը նկարչական կտավի վրա: Եվ բոլորովին այլ է լռության (դադարի) արժեքը երաժշտության մեջ:

արտահայտչամիջոցի. երբ ի հայտ է գալիս անբավարարվածությունը այլ միջոցներից: Տվյալ դեպքում խոսքից: Կլասիցիստական եւ ռոմանտիկական թատրոնները հասցրեցին խոսքի արվեստը կատարելության: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին խոսքն արդեն ենթարկվում էր այլափոխման, վարկաբեկման:

Դիմենք Իբսենի՝ Չեխովի եւ Մետերլինկի նախորդողի, փորձին: Ինչքան էլ մենք ջանանք, Իբսենի պիեսներում «դադար»-ին վերաբերող ռեմարկների չենք հանդիպի: Բայց վերցնենք օրինակի համար նրա որելիցե մի պիես: Թեկուզ «<Եղրա Գաբլերը>»: Չափազանց հետաքրքիր կամացի կերպար եւ դրամատիկական նուրբ կոլիզիա: <Երոսուհին իր սիրած տղամարդուն մղում է ինքնասպանության. գեղեցիկ ինքնասպանություն՝ չէ՞ որ հերոսուհին տառապում է առօրեական տաղտկալիությունից եւ ելքը տեսնում է գեղեցկությունը կուռք դարձնելու մեջ: Մի կողմ դենք տվյալ պիեսի գեղագիտական բնորոշման հարցը: Ընդունենք որպես պիես, որ առաջարկվում է բեմադրել: Կարելի է հասկանալ՝ ինչու <Եղրայի շուրթերից երբեք չի անհետանում «գեղեցիկ» բառը. դա նրա idea fix է: Բայց որքան հաճախ են նրա երկխոսություններում օգտագործվում զանազան զավեշտալի արտահայտություններ. «ինչպիսի տխուր ծանձրույթ է ինձ այստեղ սպասում» կամ պայմանների մասին, «որոնք դարձնում են կյանքը խղճուկ եւ անիմաստ», «ինձ որպես անծեծ մշտապես հետապնդում է ծիծաղելին ու զարշելին»: Ես համոզված եմ, որ ժամանակակից բեմադրիչը ստիպված կլինի հնարավորինս կրճատել Գաբլերի խոսքը: Նա հաճախ ասում է այն, ինչը չպետք է ասի, եթե չի ուզում ներկայանալ որպես ինքնահավան սեթեւեթուհի: Բազմաթիվ խոսքեր գորշության եւ զռեհկության մասին...այնինչ, այստեղ ավելի արտահայտիչ կլինեն **«դադարները»**: Այն, որ ինչ թաքցվում է եւ չի արտահայտվում խոսքի միջոցով, կարող է ավելի խոսուն լինել, դեռ հայտնի չէ հանձարեղ նորվեգացուն, սակայն քաջ հայտնի է այսօրվա շարքային ռեժիսորին եւ դերասանուհուն: Այսօրվա բեմադրությունում <Եղրան կարող է չարտասանել հերթական բավականին միամիտ եւ պարզունակ նախադասությունները, բայց այնուամենայնիվ արտահայտել ավելի խորը հոգեվիճակ: Եվ, անշուշտ, այս դեպքում շահուն են են Իբսենը, եւ հերոսուհին:

Բեռնարդ Շոուն իր հայտնի եւ գուցե չափից ավելի շահարկված հետեւյալ արտահայտությամբ. «Այն պահից, երբ Նորան «Տիկնիկային տան» վերջին գործողությունում առաջարկեց ամուսնուն նստել սեղանի շուրջ եւ քննարկել իրենց ամուսնական հարաբերությունները, սկսվեց նոր դրաման»³, ըստ մեզ, մի փոքր վրիպեց: Նոր թատրոն այստեղ չծնվեց: Իբսենը, առաջարկելով բանավեճի տարբերակը, շտապեց իջեցնել վարագույրը: Բանավեճը, գուցե եւ առանձին դեպքերում քաղաքական թատրոնի տեսքով, որոշ չափով գտավ իր դրսևորումը, բայց խոսքի վիրտուոզ եւ հնարամիտ փայլատակունը նույն Շոուի հանձարեղ «Պիզմալիոնում» մնաց եզակի երեսույթ, որը ծանապարհի չբացեց, այլ ավելի ծիշտ՝ «կարապի երգ» հանդիսացավ: Թատրոնը գնաց ուրիշ ծանապարհով, եւ արքայի թատրոնում խոսքն իջեցվեց արդեն այն մակարդակի, որտեղից սկսվում է նրա անէացումը: Այդ տեսակետից Իբսենը դասական դրամատուրգիայի վերջին մոհիկաններից մեկն է:

Անշուշտ, հետաքրքիր է Չեխովի առեղծվածը: Նրա պիեսներում էլ չկան բազմաթիվ «դադարներ»: Սակայն ուշագրավ է հետեւյալ օրինաչափությունը. չափանիշը, որը որդեգրեց Չեխովը, եւ ինչով էր դա պայմանավորված: Չեխովի հայտնի արտահայտությունը՝ «հակիրճությունը՝ տաղանդի քույրն է», վերաբերում է իր նախասիրություններին: Բայց չափազանց հետաքրքիր է նրա առաջին դրամատուրգիական փորձը. պիես, որը նա գրել է 18 տարեկան հասակում (ամանուն է, տարբեր դեպքերում վերնագրվում է որպես «Անհայրություն, կամ Պլատոնով»): Պիեսը զբաղեցնում է տպագրական

3 Б.Шоу. "О драме и театре", статья "Квинэссенция ибсенизма", Москва, изд-во "Иностранная литература", 1963 г., էջ 68-69

150 էջ: Այս փորձը վկայում է, թե ինչ ճանապարհ անցավ Չեխովը՝ հրաժեշտ տալով Չեխոնտե մականունին: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ սկսնակի շարադրամքի (պատահական չէր, որ Երմոլովան արհամարհեց իրեն ուղարկված այս պիեսը) տպավորություն թողնող այս տեքստում տեղավորվում է ողջ ապագա Չեխով-դրամատուրգի ասելիքը, միայն մի պայմանով. եթե վերցնես ձեռքդ գրիչը եւ սկսես անխնա կրճատել, դուրս մղել «բառեր, բառեր, բառեր»: Այդ կրճատումներից պիեսը միայն ու միայն շահում է: Առաջին եւ զուգե գլխավոր դասը Չեխովը ստացավ հենց այդ փորձից հետո:

Եվ մեկ այլ օրինակ թատերագիտական գրականությունից: Չեխովը մասնակցում է «Երեք քույրերի» փորձերին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում: Դերասանը պետք է արտասաներ Անդրեյի հայտնի մենախոսությունը, ուր նա փորձում է արդարացնել իր կնոջը՝ Նատաշային: Եվ Չեխովը միջամտում է՝ տեքստը ենթարկելով հեղինակի կողմից խմբագրման, կրճատելով գրեթե ամբողջ մենախոսությունը, պահպանելով միայն երեք բառ «կինս դե կին է էլի»: Խոսքերի փոխարեն՝ «դադար»: Այս ռեմարկը դեռ չկա Չեխովի տպագիր տեքստում, բայց դրան արդեն հանդգնում է մոտենալ 19-րդ դարի վերջի մեծագույն գրողը, որի անվան հետ է կապվելու դրամատուրգիայի ասպարեզում կատարվող հեղափոխությունը, դրամատուրգիական արվեստի արմատական վերակառուցումը:

Հիմա դիմենք Մորիս Մետերլինկին, որի մտքերում եւ ի հայտ եկած խնդիրը, եւ նրա լուծման ուղիները ստանում են նախ եւ առաջ տեսական իմաստավորում:

1896 թվականին գրված իր ծրագրային, խորհրդանշական վերնագիր կրող՝ «Առօրյա կյանքի ողբերգությունը» հողվածում Մորիս Մետերլինկը գրել է. «Ես հիանում եմ Օթելլոյով, բայց ինձ թվում է, թե նա չի ապրում առօրյա վեհ կյանքով, ինչպես Համլետը, որը դրա համար ժամանակ ունի, քանզի մատնված է անգործության»⁴:

Մետերլինկը կարող էր ավելացնել, որ Համլետը ուներ հնարավորություն լռելու համար: Սակայն նա գիտակցում էր, որ հակադրվել, դուրս մղել «խոսքը» («բառեր, բառեր, բառեր»), պայքարել բառերի դեմ եւ Շեքսպիրը, եւ նրա հերոսը կարող էին միայն հենց բառերի օգնությամբ. այլ ճանապարհ դեռ չկար: Շեքսպիրի ժամանակներում վաղաժամ էր խոսել վերբալ մտածողության սպառնանք կամ թեկուզ ձգնաժամի մասին: Պլաստիկ մտածողությունը, կարճավալայնությունը (ըստ Մ. Բախտինի), իհարկե, վերելք էին ապրում, մուտք էին գործում նույն Շեքսպիրի եւ Լոպե դե Վեգայի պիեսների տարածքը, ծաղկում էր ապրում *commedia dell'arte* -ն՝ դիմակների իմպրովիզացիոն իտալական թատրոնը, բայց միեւնույն է՝ ներկայացումներում շրջանցել խոսքի գերակայությունն անհնար էր:

Խոսքը՝ միտք է, խոսքը՝ գործողություն: Սա անվիճելի ճշմարտություն էր, եւ այդպես էլ հռչակված է Հեգելի գեղագիտական համակարգում: Երկար ճանապարհ պետք էր անցնել, որ հնարավոր դառնար Համլետի «Լինել՝ թե չլինել» մենախոսությունից հանել գրեթե ողջ տեքստը՝ պահպանելով միայն երկու բառ՝ որպես թեւավոր արտահայտություն (այդպես վարվեց 20-րդ դարի 50-ական թվականներին անգլիացի դերասան Փոլ Սքոֆիլդը):

Այլ բան է նախագագուցումը, ինտուիտիվ ըմբռնումը, որ թույլ տվեց Մետերլինկին «Համլետում» տեսնել այլ հեռանկարներ: Հատկանշական է արդեն այն, որ Մետերլինկը որպես արժանիք նշում է Համլետի «անգործությունը» որպես պերսոնաժի, եւ դա դրամատիկական արվեստի ոլորտում, որը ավանդորեն «գործողության արվեստ է»: Այսօր կարելի է պատկերացնել բեմում ոչ միայն անգործ, նաեւ անխոս Համլետի. նա հայտնվում է աղմկոտ, անդադար շարժվող, բազմաթիվ կրքերի, շահերի մեջ թաղված էլսինոնում, եւ միայնակ է Համլետը, որը լռում է, անընդհատ լռում է (նա Չագկի չէ, եւ գիտի. իմաստ չունի խելացի բաներ ասել այս միջավայրում), միշտ կիզակենտրոնում է, իսկ նրա շուրջը

4 М. Метерлинк “Пьесы”, серия “Библиотека драматургии”, Москва, “Искусство”, 1958 г., 501-502 стр., էջ 13

բոլորը պատվում են, վազվզում, աղմկում: Առայժմ ոչ մի բեմադրիչ այդպիսի խիզախ քայլի չի դիմել. բայց դա հնարավոր է եւ նույնիսկ խորհրդանշական:

Մետերլինկը գիտակցում էր, որ նոր հեռանկարները դեռ չեն բացվել, պետք է հաղթահարել այս «վերբալ արվեստի» վերջին բարձունքները, վերջին փորձերը կատարել դեռ քաջ ծանոթ միջոցներով: Այդ տեսակետից չափազանց հետաքրքիր է Մետերլինկի «Մոննա Վաննա» պիեսը, որը նա գրել է 1902 թվականին: Հատկանշական է, որ այդ պիեսը չի պատկանում Մետերլինկի ստեղծագործական առաջին շրջանին: Արդեն կային «Կույրերը» (1894), «Այնտեղ, ներսում», «Տենտաժիլի մահը» (1895) եւ մոտ տասը տարի հետո նա գրում է պիես, որն իր գեղագիտությամբ եւ ոճով կարծես հակացուցված է իր ձաշակին եւ հայտնաբերած սկզբունքներին: Ընդգծենք, որ մեր կողմից դիտարկվող «դադարները» այս պիեսում ընդհանրապես չկան (միայն մի «դադար», որին հատուկ կանդիդատառնանք):

Տարօրինակ պիես, որ եւ արտաքննապես նման չէ Մետերլինկի խորհրդապաշտական ոճին եւ կարծես լիովին հենված է դրամայի ավանդական միջոցների վրա, միաժամանակ այս պիեսն ապացուցում է, ինչպես աննկատ, բայց եւ անխուսափելիորեն ավանդական, նույնիսկ կլասիցիստական պիեսի տարածքում սկսում է ի հայտ գալ խոսքի սպառված լինելու զգացողությունը, երբ երկխոսությունն արդեն կրում է իր մեջ այնպիսի տարրեր, որոնք հնարավոր չէ արտահայտել խոսքի միջոցով:

Պիզան պաշարված է Ֆլորենցիայի կողմից: Ֆլորենցիայի զորքի հրամանատարը՝ Պրինչիվալեն, որ ահ է տարածում բոլորի վրա, այնուամենայնիվ պատրաստվում է խնայել Պիզայի բնակչությանը. մի պայմանով սակայն, եթե մեկ գիշերով իրեն այցելի Պիզայի առաջնորդի կինը՝ Մոննա Վաննան: Չուտ մելոդրամատիկ սյուժե. կանխատեսվում է «հրեշի» եւ «հերոսի» բախումը եւ այլն: Ահա այն խնդիրը, որը պետք է լուծեն Պիզայի ղեկավարները, ահա այն իրադարձությունների հոսքը, որին հանդիսատեսին ու ընթերցողին առաջարկվում է հետևել սրտատրոփ նախազգացումով՝ կանխագուշակելով բուռն եւ բոցկլտող կրքերի բախում՝ պարտադիր ողբերգական հանգուցալուծմամբ, որը զգացմունքի եւ պարտքի, անձնականի եւ հասարակականի բախման բնական հետևանքն է: Ում ծանոթ է հոգեհարազատ են Մետերլինկի ոճը եւ սկզբունքները, կարող է զարմանքով վերաբերվել այս պիեսի թեկուզ սյուժեի ընտրությանը: Բայց եկեք չչտասպենք, փորձենք ներթափանցել այս դրամայի «տարածքը»:

Եւ այստեղ մեզ սպասում է նոր «հիասթափություն»: Աչքի է զարնում նախ եւ առաջ Մետերլինկի համար արտասովոր շատախոսություն: Խոսքեր՝ միապաղաղ եւ հաճախ անըմբռնելի, խոսքերում նույնիսկ երանգների բացակայություն (զարմանալի չէ, որ այս պիեսը համարյա չի բեմադրվում ժամանակակից թատրոնում): Տպավորություն է ստեղծվում, որ կարելի է անխնա կրճատել երկխոսություններից որոշ պարբերություններ, եւ դրանից բոլորովին ոչինչ չի տուժի: Թեկուզ հիշենք առաջին գործողությունը. թշնամու մոտ բանակցությունների ուղարկված պատկառելի ծերունին վերամբարձ եւ երկարաշունչ զովաբանում է թշնամու՝ Պրինչիվալեի մտավոր կարողությունները եւ փիլիսոփայական նախասիրությունները: Տպավորություն է ստեղծվում, որ Մետերլինկի կողմից դա «սադրանք» է՝ ուղղված բառի, ընդհանրապես թատերագրության վերբալ կողմի սպառվածության մասին թեզն ապացուցելուն: Գո՞ւցե այս պիեսը պարողիա է: Սա կլիներ հարցի չափազանց հեշտ պատասխանը: Ամեն ինչ ավելի բարդ է: Գործողությունն ստանում է բոլորովին անսպասելի զարգացում: Մոննա Վաննան կատարում է իր քաղաքացիական պարտքը եւ հայտնվում է թշնամու մոտ: Չոհարությունը տեղի է ունենում, բայց զոհ եւ կա, եւ չկա: Թշնամին չի ընդունում զոհաբերությունը: Որովհետեւ... սիրում է Մոննա Վաննային: Իսկ ի՞նչ է դառնում Մոննա Վաննայի համար այդ սիրո «հայտնությունը»: Այստեղ հեղինակը ստիպված է կանգառ հայտարարել, եւ ահա այստեղ են, կարծես, անհրաժեշտ դադարները: Բայց հեղինակը սպասելու ժամանակ չունի, գործողությունը

սլացիկ բնույթ է ստացել, թշնամին կատարեց իր խոստումը, ինքը հայտնվեց գերու կարգավիճակում, եւ այժմ պետք է որոշվի նրա ձակատագիրը: Հեղինակը հերոսուհու միջոցով փորձում է բացատրել իրադրությունը եւ ... հերոսուհու **ճշմարիտ խոսքերին** ոչ ոք չի հավատում: Մոննա Վաննան ստիպված է դիմել **«ստի»**: Նա հայտարարում է (ոչ թե խոստովանում, սա է կարելու), իրապարակորեն հայտարարում, որ թշնամին ուժով տիրել է իրեն եւ իհարկե արժանի է պատժի, բայց ինքն է ուզում իրականացնել այդ պատիժը (վրեժը): Չնայած «հանցավորը» իսկույն միջամտում է, պարզաբանում, որ Վաննան ստում է, որովհետեւ ուզում է նրան փրկել, միեւնույն է այդ սուտը բոլորի սրտով է, եւ ամուսնուն դա ավելի է բավարարում, քան անհասկանալի, անըմբռնելի **ճշմարտությունը**:

Եվ սուտը, այս «փրկարար» սուտը, այլ ոչ թե ճշմարտությունը, թույլ է տալիս բոլորին յուրովի ազնիվ դրսեւորվել, դառնալ կարեկցանքի եւ հարգանքի արժանի, եւ յուրաքանչյուրն իր հերթին «հաղթանակում» է (ակամայից միտք է ծագում համեմատել այս պահը «Օթելլոյի» հետ. դժվար է նույնիսկ ենթադրել, բայց պատկերացնում եք՝ հանկարծ Դեզդեմոնան Օթելլոյին «ստեր»՝ ասելով, որ ինքը նրան դավաճանել է, ենթադրենք, ստիպված...): Ծնվեց նոր դրամատիկական իրադրություն, որի առջեւ Մետերլինկը իջեցրեց վարագույրը: Փորձաքննության ենթարկելով ավանդական սյուժե՝ Մետերլինկն ապացուցեց, որ բավական է թեկուզ մի շեշտ փոխել, եւ ամեն ինչ փլվում է, հայտնվում եւ «կոտորված տաշտակի» առջեւ: Միայն հետեյալ հարցերին պատասխանելու համար, թե այս պիեսի հերոսուհին սիրում է արդյո՞ք եւ ում, կամ ով ում հաղթեց (ինքնին այս հարցերն արդեն էական չեն), այլ արտահայտչամիջոց է պետք, որին սկսեց տիրապետել Մետերլինկը, եւ ամենահետաքրքիրը՝ «Մոննա Վաննային» նախորդած շրջանում: Այս «շատախոս» պիեսում այնուամենայնիվ մեկ անգամ հայտնվում է «դադար», երբ այն չէր կարող չհայտնվել. հերոսուհին եւ իր կարծեցյալ թշնամին հանդիպում են, եւ մի պահ ստիպված են լռել, թեկուզ որպեսզի արժեքավորվի այդ պահը: Բայց հետո... ճորից «խոսքի անդադար հոսք», որ վերջում տանում է դրամատուրգիական փակուղի: Չափազանց միամիտ կլիներ համարել (սյուժեն, թվում է, թե դա է վկայում), որ այս պիեսը Մեծ Սիրո մասին է, եւ այդ պատճառով տեսնել այստեղ նեոռոմանտիկ ավանդույթների տարրեր: Ոչ, պիեսը ոչ թե սիրո, այլ հենց փակուղիների մասին է, որի մեջ է հայտնվում գիտակցությունը, երբ փորձ է արվում դուրս գալ ավանդական սյուժետային սխեմայի շրջանակներից: Չարի եւ բարու, հերոսի եւ հրեշի հակադրությունը բնականաբար անէանում է, փլվում է, եթե այս դիմակայության մեջ վերանում է մի կողմը: Այս պիեսում չկան «մշտական» հերոսներ, զոհեր եւ հրեշներ: Մետերլինկը չի կարելուրում նաեւ «միջավայրի» գործոնը. միայն թեթեւակի ակնարկում է: Եվ հերոսները հայտնվում են էքզիստենցիալ հարթության վրա, ուր ճշմարտությամբ, այն էլ տրամաբանորեն հստակ բացատրված, հնարավոր չէ գտնել հանգուցալուծումը: Պետք է դիմել «ստին»: Ոչ մի բառերով չի կարելի արտահայտել այն, ինչ կատարվում է հերոսուհու հոգում: Եվ Պրինչիվալեի, եւ Գվիդոյի գործողությունները տեղափոխվում են մարդու ներաշխարհ: Իսկ խոսքի հրաբխային ընթացքը հանգում է լռության, որի առջեւ կանգ առավ Մետերլինկը: Չնայած պիեսի վերջին մասում դարձյալ Նորին Գերագանցություն Բառը գրավում է իր կարծես խարխլված դիրքերը, բայց միեւնույն է հանգուցալուծումը եթե չվերացավ իսպառ, ապա «հետաձգվեց», դուրս եկավ ավանդական դրամայի շրջանակներից:

Հատկանշական է, որ պիեսի վերջին տեսարանում Մետերլինկը թույլ է տալիս բոլոր գործող անձանց մինչեւ վերջ սպառել բոլոր հնարավոր փաստարկները, սակայն Պրինչիվալեին լռության է մատնում: Նա միայն մեկ անգամ խոսում է ի պաշտպանություն Մոննա Վաննայի, բայց քանի որ **դա էլ է «ճշմարտություն»**, որը չի կարող լուծել խնդիրը, նա մատնվում է «լուռ անգործության»: Նա թատրոնում վերջին ուշացած ռոմանտիկ հերոսն է: Մետերլինկը նրան բեմահարթակ հանեց, բայց ի՞նչով օգնել՝ չգիտի: Միայն մի բանն է հստակ, որ նոր դրամայում «մահ հանում սիրո» ավարտին պետք է վերջ տրվի

(սիրային կոլիզիաներին ոչ ավանդական լուծում տվել էր նաև Ալֆրեդ դը Մյուսեն): Մահը փրկություն չէ: Մնում է ապրել, գոյատևել: Բայց ի՞նչպես: Այստեղից է սկսվում առօրյա կյանքի ողբերգությունը, որի բացահայտման համար պետք է հայթայթել նոր լեզու: Մետերլինկի այս պիեսը դարձավ այն ջրբաժանը, որը տարանջատում է նոր դրաման դասականից:

Այս պիեսն «ապացուցեց» մի պարզ ծշմարտություն. նյութը պետք է համապատասխանի այն լեզվին, որը կոչված է հայտնաբերելու տվյալ նյութի բովանդակությունը: «Մոննա Վաննայում» Մետերլինկը դիմեց այնպիսի նյութի, որին հակացուցվում էր այն լեզուն, որն արդեն ինչ-որ չափով հայթայթել ու որին տիրապետել էր ինքը՝ հեղինակը: Նա արդեն գիտեր՝ ինչպես բարձրացնել վարագույրը եւ չիջեցնել այնքան ժամանակ, մինչեւ իր համար լուծված չլինեն իրեն հետաքրքրող հարցերը: «Մոննա Վաննայի» օրինակը ապացուցում է, որ Մետերլինկը, ստեղծելով սեփական ոճը եւ ձեռագիրը, չի կարող եւ ոչ էլ փորձում է արհամարհել ողջ դասական դրամատուրգիայի փորձը եւ դրանով է հետաքրքիր. չըջանցելով նախնիների փորձը՝ նրբորեն շոշափում է այն անցքերը, որոնցից ներթափանցում է մինչ այդ դրամատուրգիական եւ թատերական ընկալման համար անմատչելի բովանդակությունը: Այս պիեսում «դադարը» հեղինակային կոնցեպտուալ միջոցի դեր չի կատարում, սակայն իր յուրատեսակ դրսևորումն է ստանում Մետերլինկին առավել հատուկ ոճի գործերում, ինչպիսիք են առաջին շրջանի պիեսները՝ «Այնտեղ՝ ներսում» (1895) եւ «Տենտաժիլի մահը» (1895): Պատահական չէ, որ նույն տարում Մետերլինկը հրապարակեց վերը նշված «Առօրյա կյանքի ողբերգություն» իր ծրագրային հոդվածը:

«Այնտեղ՝ ներսում»... Առաջին անգամ բեմի վրա Մետերլինկը կիրառեց «զուգահեռ գործողությունների» համադրումը⁵ (դեռ չէր ստեղծվել կինոն. Լյուսիեր եղբայրների առաջին ցուցադրումը տեղի կունենա 1895 թ. դեկտեմբերի 28-ին, իսկ Գրիֆիթը զուգահեռ մոնտաժը՝ որպես կինոյի յուրատեսակ միջոց, հայտնաբերեց 20-րդ դարում): Մի կողմից՝ սովորական ընտանիք, զբաղված ամենօրյա առավոտյան հոգսերով ու անցուդարձով, ոչ մի անսովոր բան այստեղ չի կատարվում, մյուս կողմից՝ փողոցում գտնվող հարեւանները, որոնք գիտեն՝ ինչ փորձություն է սպասում այս ընտանիքին: Բոլորը կարեկցում են ընտանիքին, եւ այս սպասողական տրամադրությունը կախարդիչ ազդեցություն է թողնում հանդիսատեսի վրա: Բայց մի՞թե հնարավոր է միաժամանակ հետեւել 2 գործողության: Պարզվում է, որ միայն մի դեպքում, որը ընտրել է Մետերլինկը: Այն գործողությունը, որը հավակնում է լինել հիմնականը, որտեղ ինչ-որ բան փոխվելու է, այդ «հարթության» վրա տիրում է... **լռություն**, հերոսները բան չունեն միմյանց ասելու, ամեն ինչ շատ պարզ է, սովորական: Կարելի է **նայել** նրանց եւ **լսել** (ու չնայել) դրսում գտնվող գործող անձանց. չէ՞ որ «դրսից» նույնպես հրավիրում են մեզ դիտել այն, ինչը կատարվում է «այնտեղ, ներսում»:

Բայց եւս մի «խորամանկություն», որին դիմում է Մետերլինկը: Պիեսում «ծերուկը» կարծես կատարում է պրոտագոնիստի դեր. հեղինակին պետք է, որ իր խոսքը տեղ հասնի: Եւ դրա համար նա դիմում է «դադարի», այդ թվում՝ երկար դադարների օգնությամբ: Առաջին դադարից առաջ ծերուկը ասում է. «Մենք չգիտենք՝ որքան հեռու է տարածվում մարդկային ոգին»: Ի՞նչ անմիջական կապ ունի այս խոսքը ծավալվող գործողության հետ, մենք դեռ չգիտենք: Եւ դադարը պետք է, որպեսզի եւ ասված խոսքը «մարսվի», եւ հանդիսատեսի հայացքը ուղղվի «դեպի ներս»:

Եվ այդպես մի քանի անգամ: Աղջիկը ասում է. «Կգա եւ մեր հերթը»: Եվ նորից «դադար»: Ի՞նչի հերթը՝ գուցե մահվան: Անծանոթը մեկնաբանում է նույնիսկ բնակարանում տիրող լռությունը. «Նրանք կարծես «ականջ են դրել» իրենց հոգիներին»:

⁵ Հարկ է նշել, որ միջնադարյան եկեղեցական թատրոնը կիրառում էր այսպես կոչված «սինուլտանության» (միաժամանակության) սկզբունքը: Սակայն այնտեղ խնդիրներն այլ էին:

Կա եւս մի, չափազանց «կոնկրետ» բացատրություն, թե ինչու են բոլորը լռում. երեխա է քնած:

Ամեն ինչ կարծես կանխագուշակում է «պայթյուն»: Բայց «պայթյուն» տեղի չի ունենում: Ավելի ձիշտ, կատարվում է այն ոձով, որը թելադրում է Մետերլինկը, եւ շտապենք ավելացնել, ինչպես կթելադրեր անսովոր, անսպասելի նոր դրամատուրգիական տրամաբանությունը: Պայթյուն չի կարող չլինել, բայց առանց աղմուկի: Սա է կարելու: Մեկնաբանությունների նոր շարք. «Նա ասաց, նա ամեն ինչ ասաց»: Խեղդվածին բերեցին տուն, բայց ռեպլիկներում ընդգծվեց. «Ոչինչ չի լսվում»: Նորից տիրում է լռություն, լռությունն անձեռնմխելի է: Երեխան շարունակում է քնել, եւ վերջին խոսքերը. «Երեխան չարթնացավ»: Մենք կարող ենք թույլ տալ որոշակի ուղղում մտցնել Շոուի հայտնի արտահայտությունում. «Նոր դրաման» սկսվում է ոչ թե «Տիկնիկային տան» վերջաբանից, այլ Մետերլինկի այս պիեսի վերջին նախադասությունից, Անծանոթի այդ վերջին ռեպլիկից. «Երեխան չարթնացավ»:

«Տենտաժիլի մահը» պիեսում օգտագործված է խորհրդավոր լռությունը խորհրդավոր մթի համատեքստում: Այստեղ արտահայտվում է անելանելիության, կործանման գաղափարը, երբ չգիտես՝ ի՞նչ անես, ո՞նց փրկվես: Թակարդից պրծում չկա: Այս պիեսում կանխագագցվում է Կաֆկան: Բայց շատ կարելու է, որ հենց այս պիեսում մի կնոջ շուրթերից հնչում է հետեւյալ միտքը. «Բառերը մի բան են ասում, իսկ ոգին գնում է մեկ այլ ճանապարհով»:

Այսինքն, բառերը կարող են ստել, եւ ի՞նչ հակադրել դրանց: Մետերլինկը ելք է փնտրում: Բայց առայժմ եւ՛ դադարները, եւ՛ լռությունը միայն դատապարտվածության նշան են, ոչ ավելին. ո՛չ ելք են, ո՛չ փրկություն: Մետերլինկը կռահեց, որ գալիք դարը, բազմաթիվ հրապուրանքներից բացի, խոստանում է միգուցե ամենահզորը՝ «լռության անդունդը» գլորվելու գայթակղությունը:

Լռությունն է դառնալու մարդկանց հաղորդակցման հիմնական միջոցը եւ հետեւաբար... մարդկանց «կենդանի հաղորդակցման» մասին միակ արվեստի տեսակի՝ թատրոնի, հիմնական թեման:

ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

ՀՈԳԵՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ՈՒ ԳՐԱ ԱՆՀՐԱԺԵՇՏՈՒԹՅՈՒՆԵՐ

Որքան էլ՝ թատրոնը պայմանական արվեստ է, այնուամենայնիվ, դերասաններից առավել գնահատելի է նա, ում գործունեության ազդեցությունը՝ ըստ անհրաժեշտի շղարշում է այն պայմանը, որ բեմում դերակատար է: Ինչո՞ւ է այդպես... որովհետև «...գեղարվեստական ստեղծագործության ակունքը իրականությունն է, ընդ որում՝ մարդկային կյանքի իրականությունը»¹:

Պետք է նրանից նյութ քաղել, այլ ոչ թե ընդօրինակել, քանզի «դերասանի արվեստն ամենամարդկային արվեստն է, նրա նպատակը՝ մարդը՝ որպես կենդանի գեղարվեստական կեցվածք»²:

Ասել կուզի՝ բեմարվեստի առանցքը մարդն է, իր ապրած ու ապրելիք կյանքով, քանի որ «առանց ծննդատեղի զգացման չկա ոչ մի պայմանականություն»³:

Եվ դա պատահական չէ. եթե նկարիչը, առանց արտառոցության զգացումից կաշկանդվելու, կարող է կենդանի նկարել, ապա դերասանը կապիկ կամ արջ ձևատեղծելիս հանրամատչելիության սահմանը չխախտելու նկատառումով՝ մարդկային հատկանիշներով է շնորհագարդում վերջիններին: Առավել ևս՝ մարդկային կերպարի վերարտադրությունը, ինչը արվեստի թատերագիտական հարթակում մինչ օրս տարակարծությունների առիթ է հանդիսանում: Ոմանք այն համոզմունքն ունեն, որ դերարարությունը, զուտ տեխնիկայի վարպետության խնդիր է, մի մասն էլ այն կարծիքին է՝ առաջնայինը ներքին լարումն ու հոգեկան լիցքն են, իսկ մնացյալը սոսկ պարագայական գործոններ են: Որչափ էլ տարօրինակ թվա, երկուսի ներդաշնակ համադրումն է դերարվեստը անհասանելի կատարելության մղողը. «Մարդը չի կարող ապրել ոչ առանց ստվերի, ոչ էլ ստվերի պես»⁴: Ինչ խոսք, ներքինից հրաժարվելը արհեստի գերակայություն է առաջացնում, որը բխեցնում է ձևապաշտություն ու դրանից ծագած՝ զգայականությունը ճնշող տեսալսողական դատարկավուն փռուկություն: Սակայն արտաքինի անտեսումն էլ կարող է հանգեցնել հոգեբանական բնապաշտությունից սերող անկշիռ սենտիմենտալիզմի, ինչը գերկենցաղային է՝ արտարվեստային: Բնականաբար, մասնագիտական բնագոյը շատերին հուշում է՝ դրա հաղթահարման լավագույն միջոցը ռուսական դպրոցի մեթոդաբանությունն է: Վեժ չունենք, որ ռուսական թատերարվեստի՝ համաշխարհային մասշտաբով առաջատարությունը անհերքելի փաստ է, ինչը հաստատում է Հ. Հովհաննիսյանը՝ ասելով, որ ռուսական հոգեբանական թատրոնը աշխարհում ամենահզորն է⁵: Բայց Կ. Ստանիսլավսկու ձեռնարկը ուսումնասիրողները մեծ մասամբ հաճախ՝ թյուրիմացության ծանկն են ընկնում՝ վերապարումը ենթարկելով նատուրալիզմի: Կերպարի ինչ-որ մի հոգեվիճակը ներկայացնելու համար իրենց կյանքի հիշատակարանի երանգներից են օգտվում: Այնինչ, քո անձը պետք է վերարտադրի հերոսի ապրումները, այլ ոչ թե կերպարը հարմարեցնես կենսագրությանդ: Հոգեբանականի թյուրըմբռնումից երիտասարդ տարիներին անմասն չի մնացել նաև մեծանուն դերասան Վահրամ Փափագյանը Ա. Դյումայի «Քինը» խաղալիս:

«Դյումայի այդ կիսառոմանտիկ կերպարը սիրում էի ես և անձնավորում էի նրան որոշ

1 Ա. Կարապետյան, Արիստոտելը և նրա «Պոետիկան», Եր. 1955թ., էջ. 64:

2 Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Եր. 2002թ., էջ. 13:

3 Նույն տեղում, էջ. 127:

4 Պ. Սևակ, Հրապարակախոսություն, քննադատություն, հ. 3, Եր. 1983թ., էջ. 205:

5 «Ուրվագիծ» հեռուստատեսային հաղորդաշարի հարցազրույց, Եր. 2008թ.

շեղումով հեղինակի մտապատկերից և մեկնաբանում էի այդ պարզ նկարագիրը ծայրահեղ ռեալիստական մոտեցումով. «Ինքս ինձ էի ներկայացնում ավելի շուտ»⁶: և, նայած տրամադրության, հաճախ հասնում էի ինքնամերշնչման բարձրագույն ոլորտներին»⁶:

Հատկանշական է նաև Ա. Վրույրի մեկնաբանությունը այդ թերացման վերաբերյալ. «Մտիկ ըրե, մա նչս, դու չես հասնում վերջակետին, չես համոզում, ոչ էլ համոզվում, որովհետև ծիշտ հակառակն ես անում նրան, որ պետք է անել կուլմիսացիոն կետին հասնելու, թատերապես վերջակետելու համար: Մի շատ գեղեցիկ հոգեբանական սանդղուղով իջնում ես Քիմի խելագարության անհատակ անդունդները. շատ բնական է այդ, բայց շատ բնականը՝ թատրոնը չէ: Թատրոնը բնության հայելին է, (գեղարվեստական՝ Տ. Ս.) բայց բնությունը չէ: Այդ հոգեբանական հիանալի սանդղուղը, որը ինքը ես շինել և որը տանում է քեզ այնքան հեռու խորություններ, ետ քաշիր անդունդից, ցցիր վեր և փոխանակ իջնելու, բարձրացիր ու վերջակետը կգտնես»⁷:

Եվ այսօր էլ, ցավոք սրտի, տարբեր թատրոնների բեմերում տեսնում ենք ինքնակերպարավորումներ: Պատճառն այն է՝ չուսումնասիրելով կերպարի էությունը՝ միջավայրը, դիրքը և այլ առաջադրվող հանգամանքներից ձևավորվող ներաշխարհի շերտերը, ինչպես վարվում էր Վ. Փափազյանը, միայն սյուժետային գիծը մակերեսայնորեն ընկալելով փորձում են պատկերացնել ենթադրվող՝ հնարավոր իրականությունը և այդտեղից վերծանել տվյալ գործող անձի ապրումներն ու պատկերացումները: Այդ սիրողականությունից ձերբազատվելու նախապայմանը ՀՈԳԵՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԷՆ է, թեև ավագ սերնդի թատերագետների շրջանակում տեսական ավանդույթ է դարձել այս տերմինից խորշելը: Սակայն էնգելսն ասում էր. «Ավանդույթը մի հսկայական կաշկանդող ուժ է, այդ պատմության իներցիայի ուժն է»⁸:

Հոգեվերլուծությունը պաթոլոգիա համարող Հ. Հովհաննիսյանը նշում է. «Ըստ Օտտո Բրամի՝ նախ պետք է որոշել գործող անձանց ներքին շարժառիթներն արտաքին իրադրության մեջ (տեքստի մոտավոր իմացությամբ) հետո նոր դիմել տեքստին... ո՛վ դերասան, զնա ու քննության ենթարկիր նյարդահոգեկան մեքենադ և մոռացիր խաղը: Սա նույնն է, թե լարախաղացին առաջարկեն լուծել հավասարակշռության բանաձևը»⁹:

Լևոն Մուրաֆյանն էլ պնդում է, որ հոգեվերլուծությունը բժշկական կողմ է տանում¹⁰:

Բայց բավական է բացել արդի հայերենի բացատրական բառարանը. «Հոգեվերլուծություն, գ. 1 (գիտ.) Մարդու ողջ հոգեկան կյանքը «գիտակցականի» վրա «ենթագիտակցականի» գերիշխանությամբ բացատրող և սեռական երևույթների վճռական նշանակություն վերագրող իդեալիստական ուղղություն բուրժուական հոգեբանության մեջ: 2 (գրկն) Հերոսի՝ կերպարի հոգեբանական վերլուծություն»¹¹:

Զորօրինակ՝ Ֆ. Ս. Դոստոևսկին, ով կատարելության է հասցնում մարդու հոգեբանության մանրակրկիտ վերլուծումը: Ահավասիկ՝

ՄԻՇԿԻՆ - «Դու նրան ինչո՞վ սպանեցիր, դանակո՞վ, հենց ա՞յն:

ՌՈԳՈՒՄԻՆ - Հենց այն»¹²:

Այս սառը զենքը, երևութապես միջմորդ առարկա է. այդ գործիքով Ռոգոմինին չհաջողվեց դադարեցնել Միշկինի ֆիզիկական գոյությունը (անհաջող մահափորձ), բայց ոչնչացրեց վերջինիս հոգևոր կյանքի իմաստը: Սպանեց Նաստասյա Ֆիլիպովնային, որին իշխանը սիրում էր ամենից՝ նույնիսկ իրենից շատ:

Իսկ թատրոնում դերասանը ԳՐԱԿԱՆ հերոսի բնահոգեկան թելերից է գործում կերպա-

6 Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, հ. 1, Եր. 1979թ., էջ. 338 - 339:

7 Նույն տեղում, էջ. 340:

8 Փ. Էնգելս, «Развитие социализма от утопии к науке», 1931г., стр. 32:

9 Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, էջ. 21:

10 Երիտասարդ ռեժիսորների փառատոնի ընթացքում եղած քննարկման ժամանակ. Եր. 2008թ.:

11 Էդ. Աղայան, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Հ. Ա-2, Եր. 1976թ., էջ. 885:

12 Ֆ. Ս. Դոստոևսկի, Ապուլը, Եր. 1965թ., էջ. 822:

13 Պ. Սևակ, Հրապարակախոսություն, քննադատություն, էջ. 240:

րի էության ներքնաշապիկը, և հարկ չկա վերոնշյալ համանունը ֆրեյդիստական հայացքների կամ հոգեբժշկական մոտեցումների ներքո միայն ընկալել. «...առաջ նախ պետք է մտնել բառի տակ և ոչ թե հեծնել բառին, որովհետև... լավագույն ընթերցողը նման է ոչ թե ձիավարողի, այլ ծանրություն բարձրացնողի...»¹³:

Այլապես, եթե այդօրինակ միաբևեռ տրամաբանությունը մեզ ուղղորդի, ապա եղբայրական հարաբերությունները ՍԵՐ տարանջանակ բառով բնորոշելիս պետք է պատկերացնենք սեռամոլորություն, կամ էլ լավագույն դեպքում՝ կաթնամթերային արստրակցիա:

Հոգեվերլուծության գաղափարը ծշմարտող դերասանական տարբերակն է Վ. Փափագյանի կերպարային ներքնատեսությունը. «ՅԱԳՈ - Գնա՛, դուրս կանչիր աղջկա հորը, գարթները քնից... Գրգռի՛ր աղջկա ազգականներին:

ՌՈՂՐԻԳՈՒ - Այս է հոր տունը, բարձրաձայն կանչեմ:

Ռողրիգոյի այս խոսքը վարանումի ու տատանման մի դրոշմ ունի: Ահա թե ինչու Ռողրիգոյի այդ տատանումը, որը շատ է նման ակնածոտ վախի, միշտ վրիպել է թե՛ բեմադրողի, և թե՛ դերակատարի ուշադրությունից, եթե չեն կարդացել բնագիրը: Ռողրիգոյի բնավորության գծերից մեկը բնածին վատությունն է: Վատ մարդը վախկոտ է լինում: Ռողրիգոն նման է տնային այն փոքրիկ շներին, որոնք վաղուց են կորցրել իրենց նախահայր գամփռների քաջությունը և հաշում են միայն այն ժամանակ, երբ տերը մոտ է: Բայց մեծակ ժամին, եթե տունն էլ թալանեն, պոչը խաղացնելով, կթաքնվեն մահձակալի տակ:

Եվ Ռողրիգոն, երբ առիթը ներկայանում է գործելու, իր ամբողջ ատելությամբ հանդերձ, տեղի է տալիս ակնածոտ վախի առաջ: Իսկույն հիշում է, որ Բրաբանցիոն նախ սենատոր է և հետո հայրն է Դեղդեմոնայի: Տարեց մարդ է վերջապես և պետական օրենսդիր ժողովի անդամ: Քանի՞ գլուխ ունի ինքը, որ ձայն բարձրացնի, այն էլ գիշերվա այս խաղաղ ժամին: Նա շատ լավ գիտե, որ Վենետիկում «Տասի խորհուրդ» կա, «Գիշերվա տերերը» անքուն հսկում են: Որ քաղաքի քունը խանգարող հանցապարտին սպասում է «Կանալե Օրֆանոն»: Որ գետնափոր նկուղներ կան դքսի պալատում, և «լռության ասպետները» ներել չգիտեն... Եվ վավաշ մոլուցքով տոչորվող և իզամուլ ցուլի նման մռնչացող այդ ողորմելի Ռաբանցիոյի ապարանքի փակ դռների առաջ կատու է դառնում... Հարկադրաբար ասած նրա «էիե՛յ, Բրաբանցիո՛, սինյոր Բրաբանցիո...» խոսքը աղերսանքի խոնարհ մրմունջ է ավելի շուտ, քան թե պոռչուտը»¹⁴:

Ի՞նչ է սա, եթե ոչ հոգեվերլուծության դասական նմուշ: Ավելին, հենց ինքը՝ Հ. Հովհաննիսյանը, կամային նշանի մասին խոսելիս բերում է հոգեվերլուծություն ենթադրող գրեթե նույնատիպ օրինակ. «Եթե գրականության մեջ արտահայտության փոքրագույն միավորը կամ տարրը դարձվածքն է կամ բառը, ապա բեմական արվեստում կամային նշանն է... կամային նշանն ինքնին սահմանային արժեքով նվազ է, քան մի բառ, և խաղային կոնտեքստում կարող է ձեռք բերել խորագույն իմաստ»¹⁵, «-Կարո՞ղ եք գտնել այն շարժումը, որ չլինի հենց այնպես,- ասում էր Գուլակյանը,- մի նշան, որ ցույց տա դերի բնավորությունն ու հեռանկարը»:

Այդպիսի մի պարզ շարժում գտել էր Խորեն Աբրահամյանը Արշակ թագավորի դերում («Ավերված քաղաքի առասպելը», բեմադրող՝ Հր. Ղափլանյան): Նստում էր աթոռին, թե գահին, որտեղ էլ կանգներ կամ նստեր, ձեռքն ինքնաբերաբար պարզում էր դեպի մոմի բոցը, պահում վրան, առանց նշանակություն տալու, անտարբեր, որպես վաղուց արմատացած սովորություն: Պատճառը հասկանալի էր. ձեռքը սառչում է. արյան շրջանառությունը լավ չէ՞, թե՛ ուղղակի սովորությունն է, և ինքն էլ չի նկատում, շատ լավ է, որ չի նկատում իր բնազդական շարժումը: Դրանով նախ կոնկրետանում էր անձը և անձի վիճակը՝ բնահոգեկան առումով: Բայց վճռվում էր ավելի լուրջ խնդիր. իմաստավորվում էր ներկա-

14 Վ. Փափագյան, Իմ «Օրելլոն», Եր. 1982թ, էջ. 22 - 23:

15 Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, էջ. 95-96:

յուրությունը մի մարդու, որ մենակ է, անհենարան, տաքություն ու լույս է փնտրում շուրջը և տաքությունը թույլ է՝ մի մոմի լույս մի թագավորության մեջ»¹⁶: Ինքնին պարզորոշ է՝ այդ կամային նշանը գտնելու ճանապարհը հոգեվերլուծությունն է: Եվ էական նշանակություն ունի, թե այն ապագա դերասանի կրթական շրջանում ինչ հիմքերի վրա է դրվում: Առաջին և կարևոր նախադրյալը հոգեբանություն գիտաձյուղի ուսումնասիրությունն է. ստեղծվելիք կերպարը նույնպես զուրկ չէ հոգեկերտվածքից, իսկ եթե դերասանը ծանոթ չէ մարդկային էության այբուբենին, ինչպե՞ս կարող է ընթերցել ենթադրվող հերոսի ներաշխարհը: Չէ՞ որ մենք գիտենք, որ նկարիչներն ու քանդակագործները մանրագին ուսումնասիրում էին մարդու օրգանիզմը՝ հատկապես մկանային հյուսվածքների ու ոսկրային համակարգի կառուցվածքը, և այսօր էլ նրանց համար նախատեսված համապատասխան դասագրքեր կան: Սա էլ դերի ներքին «անատոմիան» է: Ու քանի որ դեռ ուսանողական տարիներից մեր մտահորիզոնում կնքված է այն գեղագիտական սահմանումը, որ թատրոնը կյանքի գեղարվեստական վերարտադրությունն է, պետք է չբավարարվել միայն հոգեբանությամբ: Նմանատիպ միակողմանիությունը, իսկապես, կրում է պաթոլոգիայի առաջացման վտանգը. անձի հասարակացում՝ թատերապես անգույն զգացմունքներ, որն արվեստի նպատակը չէ: Ուստի պետք է խորապես ուսումնասիրել նաև հոգեբանության գեղարվեստական վերարտադրությունը՝ փիլիսոփայությունը (հուն. թարգ. իմաստասիրությունը), ինչի ուսումնասիրության առարկան մարդն է և աշխարհում նրա տեղի ու դերի հարցը: Իմաստասիրության՝ հոգեվիճակների, դրությունների պատճառահետևանքային կապի երաշխիք լինելն է ապացուցվում անիմաստ բառի էականությունը դույզն - ինչ հասկանալիս: Ու փիլիսոփայական մտքի հանձարների համառոտ ձևակերպումները՝ աֆորիզմները, արդյոք հոգեբանության՝ ոչ բոլորի համար ընկալելի դրույթների գեղարվեստական մեկնությունը չէ՞ն: Եվ այդ գեղարվեստականությունն է հանրամատչելիությամբ օժտում տվյալ գաղափարը: Իհարկե, ոմանց կարող է թվալ, թե բեմական ֆրեյդներ ու Սոկրատներ ենք պահանջում: Ամենևին, որովհետև գիտենք, որ «Կան բաներ, որ չես անի՝ մինչև չսովորես, կան բաներ էլ, որ չես սովորի՝ մինչև չանես»¹⁷:

Նրանց զավեշտահարույց կասկածները փարատելու համար հիշենք ֆրանսիացի փիլիսոփա Դենի Դիդրոյի տեսակետը, որի համաձայն՝ հին աշխարհի արվեստագործ վարպետների ստեղծագործությունների հիասքանչությունը պայմանավորված էր վերջիններիս՝ փիլիսոփայական դարոցներ հաճախելով: Ի լրումն վերոգրյալի՝ փաստենք Վ. Շեքսպիրի հերոսների համաշխարհային վարպետ մարմնավորողի՝ Վ. Փափագյանի դիտարկումը. «Ահա այն ոսկե բանալիներից մեկը,- և անթիվ են դրանք,- որով ՀՈԳԵԲԱՆ, ԻՄԱՍՏԱՍԵՐ հեղինակը բաց է անում իր իսկ ստեղծած կերպարների, «որոնք կենդանի մարդիկ են», հոգին, էությունը իր ամբողջ մերկությամբ, որը կնձռոտ է թվում առաջին հայացքից»¹⁸:

Մեր կամքից անկախ՝ գրական հենքում առկա են այս երկու հատկությունները, և այդ իսկ պատճառով՝ ստեղծագործության շնչավոր գործոնները վերաստեղծելիս իրավունք չունենք քանակորել նշյալ մտահոգեկան բաղադրիչները: Ավելի պարզ. «սեպը սեպով են հանում», իսկ ժողովուրդը, ուզենք, թե չուզենք, իմաստուն է: Առաջադրված տեսանկյան գործնական արդյունքը տեսնում ենք Գ. Սունդուկյանի անվան մայր թատրոնի երիտասարդ դերասանուհի Լուսինե Կոստանյանի խաղառձի դրական տարբերությամբ՝ իր սերնդակից արտիստներից շատերի հետ համեմատած: Նրա հետ հոգեբան է աշխատել՝ խաղացանկի հերոսուհիներից մեկի դերի համար նախապատրաստվելիս: Այսուամենայնիվ, անհրաժեշտ է նաև նշել, որ հոգեվերլուծության մյուս նախադրյալը վերլուծական միտքն է, ինչի հավաստումն է նաև տաղանդավոր դերասան Սոս Սարգսյանի տեսակետը, որ

16 Նույն տեղում, էջ. 94-95:

17 Պ. Սևակ, Հրապարակախոսություն, քննադատություն, էջ. 187:

18 Վ. փափագյան, Իմ «Օթելլո», էջ. 22:

19 «Արարատ» հեռուստաալիքի եթերում դերասանուհի Ն. Գրիգորյանի մասին խոսելիս, եր. 2008թ.:

Մտածող դերասանը մի աստիճան բարձր է սովորական արտիստից¹⁹: Իսկ տրամաբանության զարգացմանը նպաստում են մտավարժանքները, որպիսին է օրինակ՝ ԵԹԿՊԻ-ի փիլիսոփայության դասախոս Ռ. Հանեսյանի մեթոդը. փիլիսոփայի աֆորիզմի մի մասը թելադրելով՝ մնացյալի շարադրումը հանձնարարում է ուսանողին: Ստիպում է նրան մտածել, ինչից մերօրյա երիտասարդությունը՝ այժմյան արժեհամակարգի հետևորդները, աստիճանաբար ետ են վարժվում: Այսպիսի վարժություններն են դերասանի և ընդհանրապես ստեղծագործողի մտակորովությունը բարձրացնում, ինչից կախված է ձևի և բովանդակության դիֆուզիայի համամասնության գործակիցը:

ԹՎԱՅԻՆ ԿԻՆՈ. ՀԱՐՑԵՐ, ԽՆԴԻՐՆԵՐ

Թվային, երբեմն՝ թվայնացված կինո, անցում թվային հեռուստատեսությանը, տեսալսողական տեղեկատվության կուտակումը թվային կրիչների վրա, դասական, ժապավենային կինոն շարունակում է նահանջը. այս և նմանատիպ հասկացություններ վերջերս հատկապես հաճախ են շրջանառվում ոչ միայն տեխնիկական գրականության, զանգվածային լրատվամիջոցների մեջ, այլև կենցաղային խոսակցություններում: Մենք արդեն հասցրել ենք «ձաշակել» բազմիցս գովազդված հայկական ֆիլմերի թվայնացված տարբերակները, որոնք «Դա Վինչի» տեխնիկական համակարգով իրականացրել է «Արմենիա» հեռուստաընկերությունը: Անկախ գեղարվեստական որակի ու ձաշակի տարբերությամբ մեկնաբանություններից, օգտակարության ու անհրաժեշտության բացատրություններից՝ այս փաստն արդեն կայացած իրողություն է, որը հնարավոր չէ անտեսել ու չնկատել: Անհնար է չնկատել նաև այն բարձր որակը, որն ապահովում է օրեցօր կատարելագործվող կինոնկարահանման և ցուցադրության տեսա-տեխնիկան, որի շնորհիվ սովորական հանդիսատեսի /պետք է անկեղծ խոստովանել՝ նույնիսկ մասնագետների / համար խիստ դժվարացել է զատել ավանդական կինոյի ու թվայինի տարբերությունը: Վերջերս մոսկովյան մասնագետները Երևանում կազմակերպված սեմինարի ժամանակ համեմատական ցուցադրություններով ակներև դրսևորեցին որակական այն աննախադեպ զարգացումները, որոնց անկասկած հետեվելու է կինոարտադրությունը տեսանելի ապագայում: Այս պարագայում անհրաժեշտություն է առաջանում տեխնիկական որոշ գիտելիքների ու խնդիրների պարզաբանման:

Տարիներ շարունակ տարբեր տանելի /և ոչ այնքան/ պայմաններում խնամքով պահված լուսանկարչական ու կինոարխիվներն աստիճանաբար նոր տեսք ու նոր կյանք են ստանում թվային տեխնոլոգիաների աննախադեպ զարգացման շնորհիվ: Համակարգչային, թվային այս հեղափոխության արդյունքում աստիճանաբար մեր կյանքից ու մեր պատկերացումներից դուրս է մղվում մեզ այնքան սովոր ու հարազատ դասական «ժապավենային» ձայնապատկերային աշխարհը:

Ներկայումս հետզհետե փակվում են ժապավեն արտադրող գործարանները, արտադրությունից հանվում են սովորական լուսանկարչական սարքերը, որոնց փոխարինում են թվայինները, որովհետև պարզ է դառնում հնի ու նորի համեմատական մրցակցության անհավասարությունը: Պատկերը քիչ այլ է գլոբալ ինտերնետային ցանցում թվայնացված միլիոնավոր գրական միավորների ու սովորական տպագրված գրքի / ինչպես ասում են՝ մեկնաբանություններն ավելորդ են/, ինչպես նաև թվային կինոյի հարցերում:

Դասական կինոդպրոցի գրեթե բոլոր մասնագետները միահամուռ պնդում են, որ ավանդական կինոն /հետայսու կանվանենք՝ ժապավենային/ իր խորությամբ, պատկերաշարի դինամիկ դիապազոնի ընդգրկմամբ ու պլաստիկ գեղանկարչական որակներով առ այսօր գերազանցում է թվային կինեմատոգրաֆին, նույնիսկ ավելին. ինչ-որ սահմանում թվային տեխնոլոգիաները խանգարում են իսկական կինոարվեստի զարգացմանը:

Ակամա մտաբերում ենք այն տեսական կարծիքներն ու մտահոգությունները, թե հեռուստատեսության աշխարհ գալով՝ կինոն կկնքի իր մահկանացուն, իսկ ավելի վաղ՝ մտքեր, որոնք արտահայտում էր հանձարեղ Չապլինը կինեմատոգրաֆի զարգացման նախաշեմին. ձայնային կինոն խանգարում է շատ ինքնատիպ ու ոչ մի արվեստի չնման-

վող կինոյի հետագա առաջընթացին ու կատարելագործմանը:

Մի քիչ այլ տեսանկյունից նմանատիպ կարծիք ուներ մի ուրիշ մեծ արվեստագետ՝ աշխարհահռչակ լուսանկարիչ ֆրանսիացի Անրի Կարտյե Բրեստը, ով գտնում էր, որ սովորական մարդկային տեսողությունից տարբերվող լուսանկարչական օպտիկայի կիրառությունը հակասում է լուսանկարչական արվեստի՝ ավելի ձիշտ նրա էության՝ աշխարհն ու մարդկանց վավերագրելու, մեկնաբանելու ռեպրոտաժային բնույթին, ինչի համար այն կոչված է:

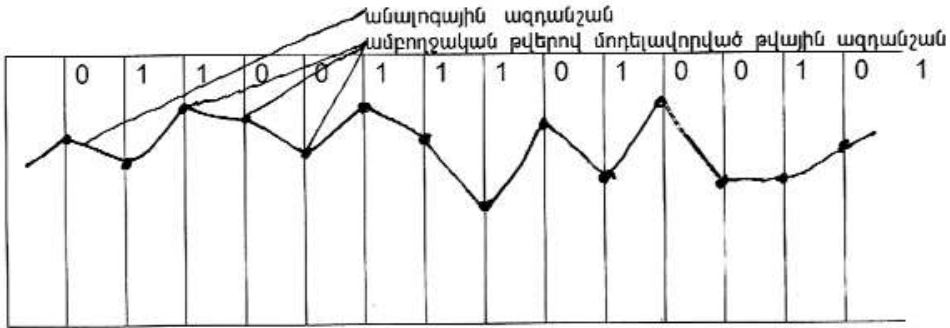
Արդարության դեմ չմեղանչելու համար պետք է նշեն, որ նույն կինոմասնագետները օբյեկտիվորեն ընդունում են թվային նոր տեխնոլոգիաների ներթափանցման անխուսափելիությունն ու այն հսկայական օգտակարությունը, որն իր հետ բերում է այդ տեխնոլոգիան. հեշտացնում է արտադրական, ինչու չէ, նաև ստեղծագործական գործընթացը, որի արդյունքում անմիջապես կարող ես տեսնել ու գնահատել արվածը, ստեղծագործական մեծ ազատությունների ու հնարավորությունների դռներ է բացում մտահղացումը էկրանային տեսքի վերափոխելու համար: Եթե այս ամենին գումարենք ֆինանսատնտեսական ու տեխնիկական բազմաթիվ առավելությունները, ապա պարզ կդառնա այն հայտնի արտահայտությունը՝ համակարգչի օգտագործումից հետո կինոյում այլևս անհնարին ոչինչ չկա՝ կադրերի գրեթե բոլոր բաղադրիչները ուզածիդ պես վերափոխելու, նոր արտահայտչամջոցներով հարստացնելու ու լրացնելու համար: Տեղին է հիշատակել տասնյակ հազարավոր տեխնիկայով ու մարդկանցով լեցուն զանգվածային տեսարանները վերջին տարիներին ադմուկ հանած հոլիվուդյան ու ռուսական հայտնի պատմական ֆիլմերում/ «Ալեքսանդր», «Հանիբալ», «Չինգիզ խան»/: Հոլիվուդյան մեկ ուրիշ՝ «Աստղային պատերազմներ» հայտնի ֆիլմի օպերատոր Ջորջ Լուկասը /ի դեպ՝ ֆիլմի երկրորդ մասը՝ «Կլոնների հարձակումը»- անբողջովին նկարահանվել է թվային տեխնիկայով/ գտնում է, որ առաջիկա տասը-քսան տարվա ընթացքում կինոարտադրության անբողջ բնագավառը անբողջովին թվային կդառնա, իսկ հանդիսատեսը բացարձակապես չի տարբերի՝ ֆիլմի որ հատվածն է նկարահանվել ժապավենի, որը՝ թվայինի վրա:

Առաջին հայացքից տպավորություն է ստեղծվում, որ թվային ֆորմատով արված ֆիլմերը պետք է ոչ մի ֆիզիկական սահմանափակումներ չունենան: Այսինքն, այն, ինչ չի կարող վերարտադրել ժապավենը՝ թեկուզ կադր ստեղծող ամենափոքր տարրերը, իր ֆիզիկական սահմանափակումների՝ հատիկավոր կառուցվածքի, լուսազայնության պակասի, քիմիական լուծույթների և բազմաթիվ այլ պատճառներով, հանգիստ կարող է ամել թվային ֆորմատը: Օրինակ թվային կադրը կառուցող ամենափոքր մասնիկների՝ պիքսելների քանակը / անգլերեն- Picture elements / կարելի է անսահման մեծացնել, ինչի շնորհիվ լուսապատառին սփռվող պատկերը ֆանտաստիկ որակ ձեռք կբերի: Գործնականում վերոհիշյալ առավելությունները այնքան էլ ձիշտ չեն արտահայտում իրական պատկերը: Անկախ վերջին տարիների տեսանելի ձեռքբերումներից՝ թվային տեխնոլոգիաներն ունեն իրենց թերություններն ու սահմանափակումները:

Որպեսզի ընթերցողին ավելի պարզ դառնա թվային կոչվող տեխնոլոգիաների էությունը, հարկ են համարում համառոտ պարզաբանել որոշ տերմինների և հասկացությունների տեխնիկական իմաստը, քանի որ կինոֆիլմերը նկարահանվում են թվային հեռուստակինոնկարահանող սարքերով, վերջնական տեսքի բերվում թվային՝ DI /Digital intermediate/ տեխնոլոգիաներով, որոնց կանդրադառնանք առանձին հոդվածով:

Դասական հեռուստատեսության հիմքում ընկած է այն հեռուստատեսային չընդհատվող ազդանշանը՝ այսպես կոչվող անալոգային ազդանշանը, որը ժամանակի ընթացքում, լարվածությունից կախված, փոխում է իր հաճախականությունը և շատ նման է ձայնային ալիքին կամ անդրադարձված լուսային ալիքին: Ավելի պարզ՝ անալոգային հեռուստատեսային ազդանշանը իրենից ներկայացնում է չընդհատվող ազդանշան՝ անընդհատ փոփոխվող լարվածությամբ /տես գրաֆիկը/:

**անալոգային ազդանշան
ամբողջական թվերով մոդելավորված թվային ազդանշան**



Հեռուստատեսային գյուտի հայտնագործությունից տարիներ անց, հատկապես հաշվողական տեխնիկայի զարգացման շնորհիվ, այս բնագավառի գիտնականներին հաջողվեց նույն հեռուստաազդանշանը հաղորդել թվերի միջոցով, այսինքն ամբողջական, պարզ թվերի միջոցով կոդավորել անալոգային ազդանշանի որոշակի մասեր ու այն հաղորդել՝ չկորցնելով տեղեկատվություն պարունակող ոչ մի կարևոր մասնիկ:

Ինչպես է արվում մոդելավորումը / թվայնացումը /, կամ ինչ է իրենից ներկայացնում այդ գործընթացը: Վերցվում է չընդհատվող անալոգային ազդանշանը և, կախված ժամանակի մեջ փոփոխվող լարվածությունից, ամբողջական թվերի միջոցով, որոնցից յուրաքանչյուրը համապատասխանում է ազդանշանի մի որոշակի պահի լարվածությանը, չափվում ու կոդավորվում է: Ազդանշանի լարվածության չափման ու թվով վերափոխման այս գործողությունը կոչվում է **քվանտայնացում**, իսկ ինչ հաճախականությամբ է այդ չափումը կատարվում, կոչվում է հաճախականության **դիսկրետիզացիա**:

Հետագա փորձարկումները ցույց տվեցին, որ թվերի միջոցով տրոհված ու ամրագրված հեռուստատեսային ազդանշանը ճայնագրվում և տեղափոխվում է ավելի որակով ու առանց կորուստների, քան, ինչքան էլ գարմանալի թվա, հիմնական անալոգային ազդանշանը:

Ովքեր ծանոթ են հեռուստատեսային մոնտաժի, կրկնօրինակման ու բազմացման գործընթացին, ավելի լավ են պատկերացնում, թե ինչ էր տեղի ունենում բնօրինակ տեսանյութի հետ մոնտաժից ու պատձենահանումից հետո: Թվայնացված ազդանշանի ամեն մի տարր նույնությամբ վերարտադրվում /կլոնավորվում/ է յուրաքանչյուր կրկնօրինակի վրա՝ նույն թվային նշանակությամբ:

Համակարգչային տեխնոլոգիաների համատարած ներթափանցումն ու կիրառությունը կինո և հեռուստատեսային մոնտաժի ոլորտում զգալիորեն պարզեցրեց ու արագացրեց, որակական մի նոր աստիճանի բարձրացրեց այդ գործընթացը: Նույն թվայնացման մեթոդները կիրառվում են նաև ճայնային ազդանշանի նկատմամբ, որին կանգրադառնանք առանձին նյութով:

Այսպիսով, չմտնելով թվայնացման գործընթացի բարդ համակարգի մանրամասների մեջ և ընդհանրացնելով, նշենք՝ թվային ազդանշանը իրենից ներկայացնում է իրար հաջորդող թվերով /գրոններով, մեկերով/ ներկայացված անալոգային ազդանշանի փոփոխվող մեծությունների չափագրման մի համակարգ, որը պարզապես անհրաժեշտ է համակարգչային վերջնական մշակման համար:

Որպեսզի ավելի պարզ դառնա թվային տեղեկատվության պահպանման ու բազ-

մացման, ինչպես նաև կինո և հեռուստատեսիոնկայում կիրառվող որոշ տերմինների իմաստը, անհրաժեշտ է պարզաբանել մի քանի կարևոր հասկացություններ.

ա/ տեսաազդանշանի թվայնացման հետևանքով ինչ քանակի և ինչ ժամանակահատվածում է տեղի ունենում համակարգչի միջոցով տեսանյութի մշակման ու փոխանցման գործընթացը:

բ/ Ինչ մեթոդներով ու ձևերով են խտացվում /կոմպրեսիա/ տեսաինֆորմացիայի հսկայական ծավալները, առանց որոնց հնարավոր չէ նման մեծության ու քանակի նյութերը տեղավորել ու վերամշակել:

գ/ Աշխարհում առավել հայտնի ու տարածված այն թվային ֆորմատները որոնք կիրառվում են կինոյի ասպարեզում:

Այսպիսով, ազդանշանի թվայնացման ժամանակ ամեն մի վայրկյանի ընթացքում համակարգիչը կարող է որոշակի քանակի տեղեկատվություն մշակել և պահպանել հաշվողական սարքի վրա: Թե ինչ արագությամբ ու ինչ քանակի է այդ տեղեկատվությունը, դրանով որոշվում է կադրի որակն ու նրա համարժեքությունը բնօրինակի նկատմամբ: Շատերին են հայտնի համակարգչային այնպիսի տերմիններ ինչպիսիք են բիթ, բայթ, մեգաբայթ և այլն:

<իշեցնեն, որ հաշվողական սարքի միջոցով ձանաչվող ամենափոքր ինֆորմացիան բիթն է.

- 1 բայթը հավասար է 8 բիթի
- 1 կիլոբայթը՝ 1024 բայթի
- 1 մեգաբայթը՝ 1024 կիլոբայթի
- 1 գեգաբայթը՝ 1024 մեգաբայթի և այլն:

Բնական է, որ նման մեծ ծավալի տեղեկատվությունը թվայնացնելն ու պահպանելն համակարգչից կպահանջի մեծ տարածք ու շատ մեծ հիշողություն, օրինակ՝ մեկ վայրկյան տեսատեղեկատվությունը պահանջում է մոտավորապես 21 մեգաբայթ, իսկ մեկ րոպեն՝ արդեն 1, 26 գեգաբայթ, մեկ ժամը՝ 76 գեգաբայթ տարողունակություն: Համեմատելու համար հիշեցնենք, որ երկու ժամ տեսալսողական տեսատեղեկատվություն պարունակող խտասկավառակն ունի ընդհանրապես 4,7 գեգաբայթ տարողունակություն:

Այս պայմաններն էլ թելադրեցին տեղեկատվության խտացման, սեղմման անհրաժեշտությունը, որն անվանվեց **կոմպրեսիա**: Աշխարհում առավել տարածված PAL-525 և NTSC-625 հեռուստատեսային համակարգերն ունեն տեղեկատվություն պահելու ու մշակելու գրեթե նույն տարողունակությունը:

Իհարկե, շատ բան կախված է նաև կադրը կազմող ամենափոքր տարրերի՝ պիկսելների քանակից ու այդ տարրերը գրանցող մատրիցաների մեծությունից:

Օրինակ՝ մեկ տեսակադր գրանցելու և պահելու համար /առանց կոմպրեսիայի / PAL համակարգում կպահանջվի 1.2 մեգաբայթ տարողունակություն, բարձր հաձախակա-նությանը հեռուստատեսության / HDTV/ մեկ կադրի համար՝ մոտավորապես՝ 4.2 մեգաբայթ:

Ինչպես վերևում նշեցինք, թվային ֆորմատի պատկերը կառուցող ամենափոքր միավորները՝ պիկսելները, գրեթե չունեն ֆիզիկական սահմանափակումներ և կարող են կադրում վերարտադրել շատ ավելի մասնիկներ, քան ամենամանրահատիկությամբ օժտված կինոժապավենները:

Միլիմետրերով չափվող մակերեսում կադրի պատկերը կառուցող ամենափոքր միավորների՝ պիքսելների քանակով էլ որոշվում է թվային կադրի տարողունակության ու հնարավորության աստիճանը: Այս հանգամանքով են պայմանավորվում նկարահանող և ցուցադրող թվային սարքերի պարամետրերը, որոնց հիման վրա էլ նախագծվում ու ստեղծվում են այդ սարքերը: Ավելի ճշգրիտ՝ կադրի պատկերաստեղծման հորիզոնական և ուղղահայաց պիքսելների քանակի հարաբերակցությամբ վերջնականորեն որոշվում են

տարբեր թվային ֆորմատների հնարավորությունները:

Օրինակ՝ 2 K 2048 x 1556 82 պիքսել/մմ

4 K 4096 x 3112 164 - ,, -

8 K 8192 x 6224 328 -,, -

Լրատվամիջոցներում կարող եք հանդիպել նմանօրինակ հաղորդագրությունների. «...Լոնդոնի «Օդեոն» կինոթատրոնում «Ալեքսանդր» ֆիլմը ցուցադրվեց 4K թվային կինոսփռող սարքով...«SONY» ֆիրմայի մասնագետներին հաջողվել է տեսանյութը ցուցադրել 8K տեսափռող սարքով ...» և այլն:

Անկախ մեր ցանկություններից, անկախ առկա թերություններից ու առայժմ կատարելագործման փուլում գտնվող որոշակի սահմանափակումներից, թվային կինոն աստիճանաբար ներթափանցում է կինոարտադրության ու կինովարձույթի ասպարեզը: Չնայած անալոգային համակարգի նկատմամբ ունեցած բազմաթիվ առավելություններին՝ այսօր էլ նկարահանումների աշուժի բաժինն ընկնում է ոչ թե թվային, այլ ժապավենային տեխնոլոգիաների վրա: Նորից հիշեցնեն այն ակնհայտ դրականը, որը շահեկանորեն տարբերում է դասական կինոն թվայինից. նկարահանվող օբյեկտների տարածական, խորքային պարամետրերի, լուսային ու գունային հատկանիշների փոխանցման, պլաստիկ գեղագիտական վերարտադրման գերազանց հնարավորությունները, որոնք դեռևս դժվարությամբ են «մարսվում» թվայինի կողմից: Ավելին՝ մինչ օրս պահպանվող արխիվային կինոնյութերը չնայած թվայնացվում են, բայց կրկին գերադասվում է հետագա պահպանումը ժապավենային բնօրինակի վրա, քանի որ դա ավելի երկար տարիների կյանք է ապահովում: Հիմնականում այս հանգամանքներով է պայմանավորված գունավոր ժապավենների ու ժապավեն ցուցադրող սարքերի առայժմ պահպանման ու հետագա կատարելագործման գործընթացն ամբողջ աշխարհում:

Առայժմ մի քանի հարյուրներով կարելի է հաշվել աշխարհում տեղադրված թվային ցուցադրող սարքերի քանակը, քանի որ դրանց տեղադրման ու սպասարկման ծախսերը դեռևս թանկ հաճույք են կինոթատրոնների համար: Բացի այս հանգամանքից, թվային տեխնոլոգիաների տնտեսական և ֆինանսական առավելություններն առավել բացահայտ դրսևավորվում են թե ֆիլմերի ցուցադրման ընթացքում, թե անմիջապես դրանց արտադրական և վարձույթային գործընթացի կազմակերպման ժամանակ: Մեծ էկրանի վրա սփռվող պատկերի թվայնացված ցուցադրությունը թանկության տեսակետից մի քանի անգամ գերազանցում է սովորական օպտիկական ցուցադրության համակարգը, որը, բացի հայտնի առավելությունները, այդքան շուտ չի «ծերանում», ու շուտ փոփոխվող տեխնիկական զարգացումների հետ կապված՝ նորով փոխարինելու խնդիրներ չի առաջացնում:

Իհարկե, այս ամենը հաղթահարելի խոչընդոտներ են: Վերջիվերջո, ապագան թվային տեխնոլոգիաներինն է, քանի որ հաշվարկները ցույց են տվել, որ աշխարհում գոյություն ունեցող մոտավորապես 150000 կինոթատրոններին պատճեններ առաքելու ծախսերը միլիարդ դոլարների են հասնում: Նոր տեխնոլոգիաներով պատրաստված, թվային մեծ հնարավորություններով տեսափռման ժամանակակից սարքերը կատարյալ որակ են ապահովում անգամ հսկայական չափերով տեսապատանքների վրա: Պատճենների բազմացման, մի վայրից մյուսը՝ էլեկտրոնային տեղափոխման և պաշտպանվածության ապահովման ժամանակակից կատարելագործվող համակարգը լուրջ խթան է հանդիսանում թվային կինոյի ցուցադրման համար:

Այսպիսով, այսօր հարցերի հարցը ոչ թե թվայինով դասական կինոն փոխարինելու խնդիրն է, այլ այն հնարավոր փոխգիջումը, որը կօգնի համատեղ տեխնոլոգիաների կիրառման շնորհիվ ավելի դյուրաքանցել ստեղծագործական գործընթացը և փոքրաթիվ գեղագիտական կորուստներով հանդիսատեսին հասցնել կինոստեղծագործությունը:

**ՍԵ՛Ր, ԹԵ՛Ր ՊՈՌՆՈԳՐԱՖԻԱ.
ՉԱՐԱՀԱՀՈՒՄՆԵՐ ԱՐԴԻ ԿԻՆՈՑՈՒՄ**

Կինոն, ինչպես նաև արվեստի մյուս տեսակները, պետք է գեղագիտական հաճույք պատճառի դիտողին, այն պետք է չառաջացնի հակակրանք, տհաճություն: Այսօր կինոարտադրությունը բոլորովին այլ ուղով է ընթանում, եւ ըստ էության, միանգամայն տարբերվում է 30-40 տարի առաջ նկարահանված ֆիլմերից եւ կինոմիջավայրից: Այսօր կինոաշխարհում գործում է այսպես ասած «պատահականության» գործոնը, որը հիմնված է կեղծ արժեւորման համակարգի վրա, քանզի կինոարվեստը եւ ընդհանրապես արվեստը չի կարելի գնահատել, դատել փողի, հեղինակության, սեռական կողմնորոշման եւ սանձարձակության չափանիշներով: Պարզ նկատվում է, որ ժամանցն ու արվեստը աստիճանաբար միախառնվում են, ձուլվում, ասես դրանց միջեւ ընկած անդունդը հոդս է ցնդել, բայց խոսքն ամենեւին չի վերաբերում բուն ստեղծագործություններին, տվյալ պարագայում՝ ֆիլմերին, այլ այն տարածման եւ «զնահատման» համակարգին, որը դարձել է արժեւորման չափանիշ:

Խոսելով չարաշահումների մասին՝ նախ պետք է հստակ զանազանել, թե որոնք են դրանք: Ընդհանրապես, այսպես կոչված սիրային տեսարանները մուտք են գործել կինո դեռ շատ վաղուց, դժվար է ստույգ ասել, թե ով է առաջին անգամ մերկ կուրծք, կանացի մարմին կամ համբույր պատկերել իր ֆիլմում, քանզի, կինեմատոգրաֆի տարածման օրից սկսած, անհնար էր հավաքել համապատասխան տեղեկություններ եւ ձիշտ ժամանակային վիճակագրություն անել. այն դեպքում, որ մեկ օրում կարող էր մի քանի հարյուր «ֆիլմ» նկարահանվել (խոսքը վերաբերում է նաև մեկ-երկու ռուպեանոց աշխատանքներին): Անշուշտ, մոտավոր հաշվարկներով կարելի է ասել, որ կին-տղամարդ հարաբերությանը անդրադարձ եղել է դեռ 20-րդ դարասկզբից, եթե ոչ ավելի շուտ: 1914թ. նկարահանված «Մերկը» եւ «Բայց իմ սերը չի մեռնում» ֆիլմերը (ռեժիսոր՝ Լ. Բորելի) իտալական կինոյում հիմք դրեցին սեռական տեսարանների: Այդ ժամանակվա ֆիլմերում հեղինակները պատկերում էին կնոջ մերկությունը, մարմնի բարեմասնությունները, եւ ըստ էության այդ տեսարաններում ո՛չ սեր էր պատկերված, ո՛չ էրոտիկա, առավել եւս ո՛չ էլ պոռնոգրաֆիա: Օրինակ՝ Բյունուելի «Անդալուզյան շունը» ֆիլմում տղամարդը ձեռքով շոյում է կնոջ կուրծքը, բայց այդտեղ սխալ կլինի սիրային ենթատեքստ որոնելը, քանզի հեղինակն իր ողջ ֆիլմը պատկերել է հնարքների լեզվով, իսկ սիրային տեսարանը՝ որպես այս դիտարկման առարկա, սահմանափակվում է լոկ տեսարանի ենթատեքստով եւ կարողում պատկերված գործողությամբ:

Դիզա Վերտովն էլ իր «Մարդը կինոխցիկով» ֆիլմում պատկերել է կնոջ մերկ մարմին, որին նայելով՝ միզուցե հանդիսատեսը զգա նրա կանացիությունը, կիրքը, սակայն այստեղ էլ պատկերը լոկ հնարքի բնույթ է կրում՝ չկարելուրելով նրա մերկությունը:

Ի տարբերություն կինոյի՝ սերը, էրոտիկան արվեստի մյուս տեսակներ շատ ավելի վաղ են ներթափանցել՝ հենց նրանց ստեղծման օրվանից: Վերջիվերջո դժվար է պատկերացնել արվեստն առանց սիրո նկարագրության: Մինչ կինոն կայանում էր որպես արվեստ, մինչ կինոգեոմերը վիճում ու վիճարկում էին այս կամ այն տեսարանի ազատությունը եւ պատմեջներ էին դնում գրականության եւ կերպարվեստի միջեւ, կնոջ եւ տղամարդու հարաբերությունը, սերը, մերձեցումը պատկերվում էր շատ ցայտուն կերպով. դեռ «Աստ-

վածաշնչուն» կարելի է գտնել օրինակներ, որոնք ավելի շուտ էրոտիկա կարող են հիշեցնել, քան սեր. «Սիրականս ձեռքը մեկնեց ծակովը. եւ աղիքս գալարուեցան նորա համար. եւ վեր կացայ որ բանամ սիրականիս համար. եւ ձեռքերիցս զմուռս կաթեց, եւ մատերիցս հեղուկ զմուռս փականքի բռնետղի վերայ»:

«Նորա սրունքները մարմարեայ սիւներ են, հաստատուած մաքուր ոսկիի խարիսխների վերայ. կերպարանքը՝ Լիբանանի պէս, ընտիր՝ եղեւինների մման»¹:

Սիրո թեման թե՛ գրականության մեջ, թե՛ կերպարվեստում արծարծված է շատ խորը եւ այստեղ հազարավոր օրինակներ կան: Հունական դիցաբանության մեջ, Բուկաչոյի «Դեկամերոնում», արաբական «Հազար ու մի գիշեր» հեքիաթներում, շումեր-բաբելոնյան, ասորական «Գիլգամեշ» էպոսում, եւ բազմաթիվ այլ ստեղծագործություններում: Կերպարվեստում դրա վառ օրինակներից կարելի է համարել Վերածննդի դարաշրջանի բազմաթիվ կտավներ, ուր պատկերված են կնոջ եւ տղամարդու մերկությունը՝ Տիցիանի, Միքելանջելոյի, Ռաֆայելի, Բոտիչելլիի, հետագայում՝ Գոյայի, Դալիի եւ այլ հանձարների կտավներում:

Բայց կինոյում ամեն ինչ այլ էր: Եթե գրականության մեջ գրված տեսարանը ընթերցողը կարող է պատկերացնել, «տեսնել» ինչպես ինքն է ցանկանում, «գտնել» այնտեղ իրեն հոգեհարազատը, գեղեցիկը, երեւակայականը, ապա կինոն այդ հնարավորությունը չունի: Կինոն ավելի կոնկրետ է այդ իմաստով, ուստի մուգ կապույտը կինոյում հենց մուգ կապույտ է, կանացի կուրծքը՝ կանացի կուրծք, իսկ գործողությունը նույնն է, ինչ երեւում է էկրանին, ուրիշ գործողություն թերեւս չկա: Դժվար է ասել՝ սա թերությունն է, թե առավելություն, ամեն դեպքում կինոն օժտված է իրականությունը պատկերելու բացառիկ հնարավորությամբ, եւ այդ հանգամանքից ելնելով է, որ շատ հեղինակներ դիմում են հնարքների՝ փորձելով ճշգրիտ պատկերել իրականությունը: Վերջիվերջո կինոն չի դառնում արվեստ, եթե այնտեղ չկա պայմանականություն, եթե դետալը չունի իր ենթատեքստը, գործողությունը պատճառաբանված չէ, երկրորդ պլանը չունի իր նշանակությունը: Սրանից կարելի է այն հետեւությունն անել, որ, լինելով կոնկրետ, միեւնույն է, կինոյում քննարկվածն ու վերլուծվածը դուրս է լոկ իրականությունն լինելուց:

Ասելով սեր՝ խոսքը գնում է ոչ թե մարդկանց փոխհարաբերության, վստահության եւ ջերմության մասին, ինչը բազմիցս տարբեր ժամանակներում, տարբեր կերպ պատկերվել է կինոէկրանին, այլ սիրային տեսարանի: Սա ավելի շուտ գեղագիտական խնդիր է, ինչու ոչ՝ նաեւ բարոյական: Շատ հեղինակներ իրենց ֆիլմերում զերծ են մնում այդպիսի տեսարաններ պատկերելուց, ոմանք էլ դա անում են շատ նրբորեն՝ հասկացնելով հանդիսատեսին այդ մասին, բայց հեղինակների մի ստվար մաս էլ նախընտրում է դա բացեիբաց ցուցադրել:

«Ես անձամբ տանել չեմ կարողանում անվայելուչ արարքը, օրինակ, երբ երկու մարդ համբուրվում են: Ես ցուցադրել եմ նման տեսարան միայն մեկ անգամ «Վերջին շնչառությունը» ֆիլմում՝ Բելմոնդոյի եւ Ջին Սեբերգի մասնակցությամբ: Եվ էլ երբեք այլևս ինձ այդպիսի բան թույլ չեմ տվել: Իմ ֆիլմերում կան գրկախառնություն, գուրգուրանք, փաղաքշանք, բայց չկան համբույրներ: Համբույրը շատ մտերմիկ է եւ խիստ անձնական, ուստի ենթակա է ամենաքիչ ցուցադրության: Մեծ էկրանին դա նողկալի է: Երբ մարդիկ համբուրվում են փողոցում, ես նրանց չեմ նայում: Ես հարգում եմ նրանց փոխադարձ մտերմությունը: Իսկ սեքսը բոլորովին այլ բան է, այն մանրամասն ուսումնասիրման է ենթակա»²: (Թարգմ. Ա.Ա.)

Ի՞նչ է նշանակում սիրային տեսարան. դա ըստ էության այն է, երբ կինոն ու տղամարդը մերձենում են: Սերն առանց սիրային տեսարանների չէր կարող լինել, կինոն պատկերում

1 «Երգ Երգոց»՝ գլ. Ա 2, 13, գլ. Ե 4, գլ. Է 2, 3:

2 Jan Luc Godard, Le Nouvel Observateur, N100, 12 Octobre, 1966, 26 էջ:

* Թարգմ. Արեգ Ազատյանի, այսուհետ՝ (Ա.Ա.)

է իրականությունը եւ չէր կարող գերծ մնալ նմանօրինակ տեսարաններից: Դա միտված էր համընդհանուր բնապաշտության եւ պատահական չէ, որ հեղինակները, իրենց երեւակայությունն ու սեփական փորձը մեկտեղելով, հաճախ պատկերում են անսպասելի, երբեմն ոչ նորմալ սիրային վիճակներ եւ հարաբերություններ՝ կանգնած, սեղանի վրա, պատին հենված, աստիճանավանդակի վրա եւ այլն: Սակայն այդ տեսարանները դեռ չեն նշանակում, որ հեղինակը «չափն» անցել է, քանզի նա կարող է պատկերել ցանկացած սիրային տեսարան այնպես, որ իր գեղագիտական դերը կատարի, ամեն դեպքում հանդիսատեսը չփակի աչքերը եւ չզգվի:

Ռեժիսորները (հեղինակները) ցանկություն ունեն անդրադառնալ սիրային թեմաներին, մասնավորապես սեքսին, հիվանդ մարդկանց, նրանց անառողջ հարաբերություններին, այդ թվում մերձեցմանը: «Ինչու՞ պետք է չնկարել այն մարդկանց մասին, որոնք մեզանում մեծ մաս են կազմում, կյանքում ամեն ինչ չէ, որ գեղեցիկ է, հասարակության մի սովորական զանգված հիվանդ է, նրանք նույնպես իրավունք ունեն ապրելու: Ես կարծում եմ, որ կինոն, կարող է բուժիչ դեր ստանձնել այդ մարդկանց համար, նրանց, ովքեր պայքարել են իրենց ազատության, անկախության եւ երջանկության համար, մարդիկ, որոնք իրենց ողջ կյանքն անցկացրել են աղքատության եւ սովի մեջ: Նրանք էլ են ապրել, լինելով հիվանդ, թե առողջ, եւ նրանք այսօր էլ մեր հասարակության մի մասն են կազմում»³: (թարգմ. Ա.Ա.)

Խոսքը ոչ թե տեսարանի ընտրության, այլ մոտեցման եւ մատուցման մասին է:

Սիրո թեման շատ տարածված, «մոդայիկ»⁴ երեւույթ է, դրան կարելի է հանդիպել գրեթե յուրաքանչյուր «հոլիվուդյան» (եւ ոչ միայն) խաղարկային ֆիլմում, նույնիսկ հաճախ կինոարտադրողները դրա հետ են կապում ֆիլմի հաջողությունը. եթե կա սիրային տեսարան, ուրեմն շատ հանդիսատես կդիտի:

Ինչ վերաբերում է հեղինակային կինոյին, ապա այս պարագայում այդ տեսարանները ոչ այնքան մեծ թիվ են կազմում, որքան երբեմն ծայրահեղացվում են: Ժամանակի ընթացքում կանացի մարմինը, համբուրվելը, մերձեցման տեսարանները դարձան սովորական երեւույթ, հեղինակներն ասես նորություն եւ «թարմություն» սկսեցին որոնել այդ տեսարանները պատկերելու մեջ՝ հնարավորինս ավելի բացահայտ դարձնելով տղամարդու եւ կնոջ սեռական մերձեցումը: Եթե սկզբնական շրջանում ամեն ինչ ավարտվում էր համբուրյով եւ գրկախառնությամբ, ապա հետո դա դարձավ «անհետաքրքիր», նկարահանվեցին իրական սիրային տեսարաններ, բայց դրանք էլ ժամանակի հետ կորցրին «թարմությունը», կարիք զգացվեց տուրք տալ սեփական երեւակայությանը՝ պատկերելով բռնաբարության տեսարաններ, միասեռականների մերձեցում, տեսարաններ, երբ մերձեցման պահին նկարագրվում են ավելորդ մանրամասնություններ, արյունափոծ տեսարաններ՝ տղան մերձենում է մոր կամ հայրը աղջկա հետ եւ այլն:

Եթե սիրային տեսարանը մերձեցման «պարզ» տարբերակն է, ապա էրոտիկայում կարող են տեսարանները մի փոքր ավելի բաց ներկայացված լինել, ինչպես նաեւ, այս բառն ասելով, կարելի է ենթադրել որոշակի հմայք ու սիրային տեսարանների գեղագիտություն, ուր կինը պատկերված կարող է լինել ցանկալի, կրքոտ, նաեւ «ազրեսիվ»:

Էրոտիկան կինոարվեստ ավելի ուշ ներխուժեց, քան սիրային տեսարանները: Ընդհա-

3 Արդերահման Սիսակոն այս միտքը հայտնել է 2007թ. «Ռոտտերդամի» կինոփառատոնի ժամանակ, ուր նրա ֆիլմերի հետահայաց ցուցադրումն էր:

Տե՛ս «Դե Վոլկսկրանտ» (de Volkskrant), Ռոտտերդամ, 2007, N 30.02, էջ 12:

* Արդերահման Սիսակոն ծնունդով Մավրիտանիայից է: 18 տարեկանում մի շարք երիտասարդների հետ մասնակցել է հեղափոխական շարժմանը Մալիում: Հետագայում լքել է հայրենիքը: Շուրջ 11 տարի ապրել է Խորհրդային Միությունում, որտեղ էլ ուսանել է կինոարվեստ: Նրա երկրորդ կարճամետրաժ «Հոկտեմբեր» ֆիլմը 1993թ. մեծ հաջողություն է ունեցել Կաննի կինոփառատոնում. դա ռուս կնոջ եւ աֆրիկացի ուսանողի անհնար սիրո պատմությունն է: Այս հեղինակը հաճախ է անդրադարձել իր կենսագրությանը՝ զետեղելով այն իր ֆիլմերում:

4 Այսինքն, ֆիլմեր, որոնք միտված են բավարարելու լայն հասարակության պահանջները, որոնք ավելի շուտ դասականի պատճենավորումն են, քան ինքնին գեղարվեստական աշխատանք:

նրապես, եթե խոսենք ժամանակագրությունից, ապա այս դասակարգումը լիովին համապատասխանում է մերձեցման տեսարանների էվոլյուցիային (սկզբում՝ սեր, հետո էրոտիկա, ավելի ուշ՝ պոռնոգրաֆիա): Էրոտիկան կինոարվեստում այն սիրային տեսարաններն են, որոնք պատկերված են գեղարվեստորեն: Օրինակ՝ թայվանցի կինոռեժիսոր Անգ Լիի «Վերջին նախագուշացում» ֆիլմը, որի ռուսերեն տարբերակը, չգիտես ինչու, թարգմանվեց «Տենչանք», մի ֆիլմ է, ուր պատկերված են մի քանի սիրային տեսարաններ՝ յուրաքանչյուրը մի քանի ռուպե տեւողությամբ: Հեղինակը կնոջն ու տղամարդուն պատկերել է տարբեր դիրքերով, խոշոր պլաններով՝ գեղեցիկ լուսավորված ինտերիերում, սակայն այդ տեսարանները զգվանք չեն առաջացնում. մենք դիտում ենք ֆիլմ, որտեղ ինչ-որ իմաստով հարկավոր են այդ տեսարանները, եւ հեղինակը, գնալով այդ քայլին, չի դիմել ծայրահեղացումների. դիտողը ականատես է լինում կանացի գեղեցիկ մարմնի, լույս ու ստվերի մեջ գալարվող շարժումների, համբույրների, երբեմն խիստ բաց տեսարանների, երբ միջին պլանով երեւում են հերոսների մարմինները: Եվ այս խիստ անձնական տեսարանների շնորհիվ է, որ աստիճանաբար բացահայտվում են հերոսների կերպարները: Ճիշտ է, ելնելով ֆիլմի ենթատեքստից, մենք հասկանում ենք, որ կինը մերձենում է ստիպված, ոչ իր ցանկությամբ, բայց գնահատելի է, որ Անգ Լին ցուցադրել է դա նրբորեն, ինչը մեկ ուրիշը կպատկերեր դաժան բռնաբարության ձեւով: Ի դեպ, այս ֆիլմը 2007թ. Եվրոպական կինոակադեմիայի կողմից արժանացավ «Տարվա լավագույն ֆիլմի» կոչման, ինչպես նաեւ նույն թվականի աշնանը արժանացավ Վենետիկի կինոփառատոնի «Ոսկե առյուծին»:

Որոշ իմաստով էրոտիկ տեսարաններն ավելի նախընտրելի են, քան սիրայինը: Էրոտիկ պատկերները կարող են ընդհանրապես չպարունակել սիրային տեսարաններ, քանզի էրոտիկան միայն ավելի կոքոտ մերձեցումը չէ: Երբ կինը (տղամարդը) պատկերված է ցանկալի, արդեն էրոտիկ է, երբ երեւում է նրա մերկությունը, նրբությունը (առնականությունը): Էրոտիկան կարելի է համարել ոգեղենի եւ հողեղենի միաձուլումը, դրանց համադրությունը, ուր ամեն ինչ չէ, որ ակնհայտ է: Սա թերեւս ամենամոտն է գրականությանը, այն իմաստով, որ էրոտիկան պարտադիր չէ միայն տեսնել, այն իր մեջ նաեւ երեւակայական դաշտ է պարունակում:

Ինգմար Բերգմանի «Ճիչ եւ շշուկ» ֆիլմում կա մի տեսարան, երբ կինը կանգնած է հայելու առջեւ, մենք տեսնում ենք նրա նրբագեղությունը, կանացիությունը, նա սեռական հարաբերության մեջ չի մտնում, բայց այն նազանքը, որ պատկերել է շվեդ կինոռեժիսորը, անշուշտ, կարելի է էրոտիկ համարել: Հեղինակն ասես դուրս է եկել կենցաղից, գորշ իրականությունից եւ մտել իր հերոսուհու ներաշխարհը: Մեկ այլ՝ դասական օրինակ է Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույներ» ֆիլմը, երբ պատկերված է կանացի կուրծք՝ վրան խխունջ եւ վրայով ջուր է հոսում կամ այն տեսարանը, երբ կանայք մերկ ոտքերով գորգ են լվանում, երեւում են նրանց սրունքները, որոնց վրա ուլունքներ են: Հեղինակը նրբագեղորեն պատկերել է կանացի էրոտիկան այլաբանության միջոցով, ինչը միանգամայն հանոգիչ է:

Եթե սերն ու էրոտիկան համեմատաբար դժվար է զանազանելն ու ճիշտ դասակարգելը, ապա պոռնոգրաֆիայի պարագայում ամեն ինչ շատ ավելի հեշտ է: Ցավոք, պետք է նշել, որ այսօրվա «արտիստիկ»⁵ ֆիլմերի շարքին դասվող որոշ ֆիլմեր երբեմն ավելի բարձր են «ցատկում», քան պոռնոգրաֆիան է, ուստի սխալ չէր լինի ավելացնել նոր՝ սիրային

5 «Արտիստիկ» Art House, Art Film, Independent Film, սրանք արտահայտություններ են, որ ժամանակի հետ դարձել են տերմիններ: Նրանց բուն իմաստը հեղինակային կինոն է, արվեստի կինոն, բայց հաճախ նաեւ ոչ շահութաբեր ֆիլմերն են անվանում այդպես: Ընդհանրապես, այս դասակարգումները արվել են դեռ 20-րդ դարասկզբին: Դա ամերիկյան ծագում ունի, բառացի մշակակում է «արվեստի տուն», նրա այսպես ասած՝ առաջին «բնակիչներն» են եղել Դեյվիդ Ուրբը Գրիֆֆիտն իր «Անհանդուրժողականություն» ֆիլմով, ինչպես նաեւ Սերգեյ Էյզենշտեյնի ֆիլմերը: Հետագայում այս բառի մշակակությունն ու իմաստն ավելի կարեւորվեց, եւ այսօր, ասելով «արտիստիկ», մենք նկատի ունենք ոճ, մոտեցում, ուղղություն:

տեսարանները դասակարգելու չորրորդ աստիճանը, եւ այն անվանել «հիվանդագին պոռնոգրաֆիա»: Հարցն այն է, որ ինքնին պոռնոգրաֆիան ընդունելի չէ կինոյում, նույնիսկ զգվելի է, բայց լինում են դեպքեր, երբ հեղինակները դրա սահմաններն էլ են անցնում: Եթե խոսենք ավելի որոշակի, ապա կինոյում պոռնոգրաֆիան այն տեսարաններն են, երբ բացեիբաց երեւում են տղամարդու եւ կանացի սեռական օրգանները, գործողության մանրամասները, երբ ցուցադրվում է խմբակային սեքս, երբ գործողության պահին խոշոր պլաններ են օգտագործվում, եւ այլն: Սա, այսպես ասած, «դասական պոռնոգրաֆիան» է, որը, որքան էլ որ ծիծաղելի է, ավելի քիչ է հանդիպում «արտհաուզ» ֆիլմերում, քան վերը նշված «հիվանդագին պոռնոգրաֆիան»: Ընդհանրապես, խոսելով կինոարվեստում պոռնոգրաֆիայի մասին, պետք է նշել, որ սա ինչ-որ տեղ նորոյթ է, նորոյթ, որն ավելի ցայտուն կերպով արտահայտվում է վերջին տասնամյակից սկսած (մոտավորապես): Պոռնոգրաֆիկ ֆիլմերը տարբեր հաշվարկներով ի հայտ եկան 50-60-ականներին, սակայն դրանք էլ էրոտիկայի պես ժամանակի հետ խիստ հակասություն ունեցան: Այսպես կոչված «պոռնո» ֆիլմերը դարձան առանձին ժյուլ եւ ձեռք բերեցին իրենց հատուկ նշանակությունը, ինչը, անշուշտ, կինոարվեստի եւ գեղագիտության հետ կապ չունեւ: Եւ այդ պարագայում միանգամայն արդարացված էր նրանց մուտքը, քանզի դրանք նախ՝ հատուկ վայրերում էին ցուցադրվում եւ հետո միտում չունեին կինոարվեստ ներխուժելու, նրանց նպատակը միանգամայն պարզ էր:

Հանդիսատեսը, դիտելով նման ֆիլմեր, նախապես քաջ գիտակցում է, թե ինչ է իրեն սպասվում, իսկ երբ դիտում ենք «արտհաուզի» ֆիլմ, մեր պահանջները փոխվում են, ակնկալում ենք՝ դիտել հեղինակային, բարձրարժեք ֆիլմ եւ, եթե այնտեղ հանդիպում ենք դաժան բռնաբարության, սեռական չափազանցված տեսարանի, ապա դա շատ ավելի ծանր հոգեբանական հարված կարող է հասցնել, քան երեք ժամանոց «պոռնո» ֆիլմը:

«Բռնությունը կինոյում, որը ցուցադրվում է հանդիսատեսին զվարճացնելու համար, մեղք է, որը հանդիսատեսին դրդում է թեթեւամիտ վերաբերվել բռնությանը եւ նույնիսկ բռնություն իրագործել: Ժամանակակից կինեմատոգրաֆում կա երկու ժանր, որոնք կողմնորոշված են առաջին հերթին ցուցադրել սեքսը. դրանք էրոտիկ եւ պոռնոգրաֆիկ ֆիլմերն են: Ըստ անգլիացի կինոռեժիսոր Փիթեր Գրինուելի՝ կինոյում մեզանից յուրաքանչյուրին հետաքրքրում է սեքսը, որի մասին արժե նկարահանել ֆիլմեր:

Գոյություն ունեն ֆիլմեր, որոնցում անբարոյական վարքը ցուցադրված է համակրանքով կամ էլ՝ առանց մեղադրելու: Ժամանակակից շատ ֆիլմերում հերքվում է բարոյական նորմերի գոյությունը: Շատ հաճախ ֆիլմի գլխավոր գաղափարն է դառնում հերոսի անբարոյական արարքի արդարացումը»⁶: (թարգմ. Ա.Ա.)

Պոռնոգրաֆիան ինքնանպատակ երեւույթ է, որտեղ ո՛չ սեր կա, ո՛չ արվեստ. սա թերեւս կարող է ծառայել երեւակայություն չունեցող անձանց, քանզի այն չունի հոգեւոր արժեք:

Ժամանակակից շատ հեղինակներ ավելի հեռու են գնացել՝ պատկերելով «հիվանդագին պոռնոգրաֆիա»: Ի՞նչ բան է «հիվանդագին պոռնոգրաֆիան» եւ ինչո՞վ է այն տարբերվում պոռնոգրաֆիկ տեսարաններ պատկերող ֆիլմերից: Թվում է՝ պոռնոգրաֆիան պետք է լինի կնոջ եւ տղամարդու մերձեցման ավելի գռեհիկ տարբերակը, բայց պարզվում է, որ պոռնոգրաֆիկ երեւույթներն անսահման են, եւ դրանք էլ իրենց հերթին կարող են դեգրադացվել: Խոսքը կինոյում պատկերված այն տեսարանների մասին է, ուր չկա սեր, չկա կիրք, չկա մերձեցում, բայց մենք ակնատես ենք լինում «հիվանդագին պոռնոգրաֆիկ» տարրերի: Ռեժիսորները քաջ գիտակցում են, որ նման տեսարանները հեշտությամբ կարող են ազդել:

Ամերիկացի ռեժիսոր Գրեգ Արակիի «Գաղտնի մաշկը» ֆիլմում տեսնում ենք, թե ինչպես է մի տղամարդ բռնաբարում մի այլ տղամարդու լողախցիկում, մենք այդ տեսա-

6 Онисимов В., «Нравственные проблемы в современном кинематографе с точки зрения учения католической церкви», Отрицание и искажение нравственных норм, Католическая Россия, 22.10.07: Стѣ <http://intro.lunarpages.net/cinema.htm>:

րանը տեսնում ենք բավական պարզ. տղամարդու բերանից արյուն է հոսում, թափվում է խցիկի հատակին: Կամ Բրունո Դյունոնի «Հիսուսի կյանքը» ֆիլմը, ուր սիրահար զույգին մերկացնում են, կապում աղջկա ձեռքերը եւ ստիպում նայել, թե ինչպես են բռնաբարում իր ընկերոջը: Հավելենք, որ այս ֆիլմերը բարձր են գնահատվել համաշխարհային կինոյում, մասնակցել են մի շարք առաջնակարգ կինոփառատոների եւ բազմաթիվ մրցանակներ նվաճել:

Խոսելով այս դասակարգումների մասին՝ հարկ կա անրադառնալու եւս մեկ երեւոյթի, որը նախ եւ առաջ հոգեբանական ազդեցություն է թողնում: Խոսքն այն պոռնոգրաֆիկ տարրերի մասին է, երբ պատկերում այն չի երեւում, բայց հասկացվում է խոսքի եւ հնչյունի միջոցով: Անշուշտ, թվում է, թե հեղինակը, գնալով նման քայլի, նրբորեն շրջանցել է հիվանդագին տեսարաններ պատկերելու անհրաժեշտությունը, բայց, ըստ էության, չկա ոչ մի տարբերություն, թե ինչ կերպ նա «հիպնոսի» կենթարկի իր հանդիսատեսին. վերջիվերջո այս պարագայում խնդիրը ոչ թե այդ թեմայի ձիշտ մոտեցումն է, այլ նրան անդրադառնալն ընդհանրապես: Այս երեւոյթը կարելի է անվանել «պոռնոգրաֆիկ հիպնոս», երբ կադրում չի երեւում ուղղակի գործողությունը, բայց մենք անուղակիորեն հասկանում եւ ընկալում ենք այն իր ողջ դաժանությամբ: Գորան Պասկալեւիչի «Վառողի տակառը» ֆիլմում կա մի տեսարան, երբ ավտոբուսի մեջ հերոսը դանակով սպառնում է մի ծերուկի եւ հարցնում, թե արդյո՞ք նա գրգռվում է, երբ կանացի հեշտոց է տեսնում: Ծերուկը չի պատասխանում, երիտասարդը սպառնում է նրան, հետո նկատում է մի կնոջ, ով կիսաշրջագծեստ է հագել. նա մոտենում է կնոջը եւ դանակով սպառնում, որ ոտքերը լայն բացի, եւ ծերուկը նայի: ճիշտ է, թեւեւ մենք չենք տեսնում պոռնոգրաֆիկ տեսարան, բայց այդ տեսանկյունից այն պակաս ազդեցիկ չէ:

Երբ առաջին անգամ կինոյում պատկերվեց մերկ կուրծք, բոլորի համար դա անակնկալ էր, եւ ինչ-որ տեղ անսպասելի, բայց աստիճանաբար փոխվեց ամեն ինչ, եւ մերկ կուրծքը դարձավ սովորական երեւոյթ: Արդյո՞ք այս սանձարձակություններն ու ծայրահեղացումները, որոնք դարձել են արդի «կինոարվեստի» հիմնական եւ գլխավոր արժեւորման չափանիշը, մի քանի տարի անց չե՞ն դառնա սովորական եւ բնական երեւոյթ:

20. Նույն տեղում:

21. Գ.Ստեփանյան, Ֆրանսահայ թատրոն, էջ 32-33:

22. ԳԱԹ, N 92:

23. Նույն տեղում:

ԱՐԾՎԻ ԲԱԽՉԻՆՅԱՆ

ՄՆՈՒՇԻ ԵՎ ՍՄԵԿ ԲԱԽՏԱԿԻՑ ԸՆԿԵՐՈՒՀԻՆ
 («ԺԻՉԵԼ» ԲԱԼԵՏԸ ԵՎ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ՄՆՈՒՇԸ») ¹

Բալետասերը, ծանոթանալով Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմին, ինչ-ինչ աղերսներ է տեսնում բալետի պատմության թերևս ամենահայտնի երկի՝ Շառլ Ադամի «Ժիզելի» հետ: Նույն կերպ Թումանյանի ստեղծագործության գիտակը, դիտելով այդ բալետը, չի կարող որոշակի նմանություններ չտեսնել «Անուշի» հետ: Այդ նմանությունները առավել ակնհայտ կլինեին և վաղուց ի վեր սույն զուգահեռը անցկացված կլիներ, եթե «Անուշը» օպերայի փոխարեն վերածված լիներ բալետի: Այդպես չի եղել, քանի որ Անուշը ոչ թե պարող հերոսուհի է, ինչպես ժիզելը, այլ երգող, ուստիև պատահական չէ նրա՝ օպերային կերպար դառնալը:

Սույն թեմային անդրադառնալով՝ մենք նպատակ չունենք խորանալ համեմատական-տիպաբանական վերլուծության մեջ, պարզապես ցանկանում ենք պարզաբանել, թե ինչ հիմք ունեն այդ նմանությունները, եղել են արդյոք անմիջական կամ կրավորական ազդեցություններ:

«Ժիզել» («Ժիզել կամ Վիլիսներ») բալետն առաջին անգամ բեմադրվել է 1841-ին, Փարիզում և այնուհետ տարածվել ամբողջ աշխարհում՝ հայտնի դառնալով առավելապես 1884-ին Պետերբուրգում Մարիուս Պետիպայի բեմադրությամբ: «Ժիզելի» լիբրետոն գրել է ֆրանսիացի բանաստեղծ Թեոֆիլ Գոթիեն՝ ըստ Հայնրիխ Հայնեի մի հակիրճ վկայության, որն Ավստրիայում ճանապարհորդելիս գրի է առել սլավոնական ծագում ունեցող մի ավանդություն², ըստ որի հարսամիջից առաջ մեռած աղջիկների հոգիները կեսգիշերին դառնում են «վիլիս» կոչվող հավերժահարսներ և պարում լուսնալույսի տակ՝ այդպիսով հազուրդ տալով կենդանության օրոք բավարարություն չստացած պարելու իրենց կրքին և վրեժ են լուծում մարդկանցից՝ իրենց համդիպող երիտասարդ տղամարդկանց ստիպելով անընդմեջ պարել իրենց հետ՝ մինչև մեռնելը:

Վկայություններ չկան, թե Թումանյանը կյանքում երբևէ դիտած լինի «Ժիզել» բալետը, թեև չի բացառվում, որ նա կարդացած լիներ բալետի մասին: ճիշտ է, նրա անձնական գրադարանում կա Հայնեի երկերի լիակատար ժողովածուն (թե՛ գերմաներեն բնագրի, թե՛ ռուսերեն թարգմանության հրատարակությունները), և Թումանյանը կարող էր կարդացած լինել վիլիսների մասին եղած վկայությունը՝ համապատասխանաբար 2-րդ և 5-րդ հատորներում³: Այդ մասին կարող էինք վստահ լինել, եթե Թումանյանի գրադարանում գտնվող այդ գրքերում վիլիսների հատվածի էջում Թումանյանը որևիցե նշում կատարած լիներ: Բացի այդ, Հայնեի հակիրճ տեղեկությունը «Անուշի» սյուժեի հետ ոչ մի կապ չունի. միակ նմանությունն այն է, որ վիլիսները նույնպես լուսնի լույսի տակ են հավաքվում. մի

¹ Հեղինակը շնորհակալություն է հայտնում բանասիրական գիտությունների դոկտոր, հեքիաթագետ Ավարդ Ջիվանյանին՝ բանահյուսական աղբյուրներ մատնանշելու համար: Շ

² Վիլ անունով սարերում բնակվող հավերժահարսները հայտնի են սերբերի ժողովրդական հավատալիքներում (տես Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия, собр. М. Забылиным, Москва, 1990, էջ 58): Նմանատիպ հավատալիքներ ունեն նաև չեխերը «...անտառային հարսները, որոնք պարում են լուսնի լույսի տակ՝ փաթաթված թափանցիկ, արծաթա-մոխրագույն քղերի մեջ» (Божена Немцова, Бабушка: Картины сельской жизни, Москва, 1982, стр. 106):

³ H. Heine, Sämtliche Werke: Neue Ausg. in 12 Bd., Hamburg, Hoffman, Bd. 2: Neue Gedichte; Zeitgedichte; Atta Troll., Deutschland.– VII. Полное собрание сочинений Генриха Гейне в переводе русских писателей под редакцией П. В. Быкова, т. 5, Санкт-Петербург, 1900.

իրողություն, որ համընդհանուր է բոլոր ազգերի գիշերային (և ոչ միայն) ոգիների համար:

Այսպիսով, ի սկզբանե նշենք, որ կատարելով «Ժիզել» բալետի և Թումանյանի «Անուշ» պրեմի համեմատական քննության տույն փորձը, չենք կարող խոսել անմիջական ազդեցությունների մասին: Սակայն, անշուշտ, երկու ստեղծագործությունների միջև եղած հեռու և մոտիկ աղերսները և հատկապես հերոսուհիների ընդհանրությունները միանգամայն իրավունք տալիս են կատարել նման քննություն:

Նախևառաջ նկատենք, որ թե՛ «Ժիզել» բալետը և թե՛ «Անուշ» պրեմն իրենց խոր հոգեբանական ընդգրկումների և գեղարվեստական կատարելության շնորհիվ անմահության ուղեգիր են ստացել, երկուսն էլ հուզել և շարունակում են հուզել արդեն հարյուր տարուց ավելի ժամանակաընթացքում: «Ժամանակակից լինելու զգացումը ստեղծագործությանը տալիս է հարուստ ներքին կյանք՝ վարակելով այն «դարի հուզումներով»: Այստեղ չէ՞ «Ժիզելի» «անմահության» լուծումը: Ժամանակակից լինելը նրան դարձրել է դասական «սրտերի դրամա», ի վիճակի կանգնելու այդ ժամանակի գրականության և արվեստի լավագույն գործերի հետ նույն շարքում»,- գրել է բալետագետ Յուրի Սլոնիմսկին⁴: Ասվածը միանգամայն ճշմարիտ է նաև «Անուշի» համար: Հայության բազմաթիվ սերունդների համար հայ պոեզիայի դասական գլուխգործոց «Անուշն» էլ մնում է որպես մի անգերազանցելի «սրտերի դրամա», որտեղ ազգային հարազատ միջավայրում Թումանյանի համեմարը ծնունդ է տվել համամարդկային ապրումներ ներկայացնող մի անկրկնելի աշխարհի:

Ռոմանտիկական բալետի գլուխգործոց «Ժիզելն» իր ընդգրկումներով և մշակութային ֆենոմեն լինելու հանգամանքով արժանացել է բազմապիսի վերլուծությունների, այդ թվում՝ տիպաբանական-համեմատական: Այսպես, բալետմայստեր Ջորջ Բալանչինը կատարել է «Ժիզելի» և Շեքսպիրի «Համլետի» համեմատական քննություն՝ երկուսն էլ համարելով դասականի չափանիշ և իրենց ժանրի դասական մուշ⁵: «Անուշ» պրեմն էլ, լինելով դասականի չափանիշ և հայ պրեմի հիրավի դասական մի մուշ, իր հերթին ենթարկվել է համեմատական քննությունների, որի մասին խոսք կլինի ստորև:

«Ժիզելը» և «Անուշը» համադրելիս ընդհանրություններ նկատելի են ինչպես բուն սյուժետային, այնպես էլ տիպաբանական առումով:

Սյուժետային և կերպարների միջև եղած նմանությունները հետևյալն են.

1. Թե՛ Ժիզելը, թե՛ Անուշը գեղջկուհիներ են, պատկերվում են իրենց ընկերուհիների հետ տոնախմբությունների ժամանակ, երկուսն էլ անհատապես առանձնանում են իրենց միջավայրից:
2. Թե՛ Ժիզելի, թե՛ Անուշի համար գուշակում են, որ նրանց սպասվում է ոչ թե երջանկություն, այլ վիշտ: Ժիզելի համար այդ գուշակությունը կատարում է անտառապահ Հանսը, նաև ծաղկաթերթիկներով գուշակության ժամանակ, երբ Ժիզելը փորձում է պարզել, թե սիրում է իրեն արդյոք Ալբերտը: Անուշի համար դժբախտ ձակատագիր են գուշակում Համբարձման տոնի վիճակահանության ժամանակ:
3. Թե՛ Ժիզելը, թե՛ Անուշը խելագարվում են և մահանում:
4. Թե՛ փերիները, թե՛ վիլիսները իրենց վրա կրում են ծաղիկներ և հավաքվում են լուսնի լույսով: Վիլիսները հարսանիքից առաջ մեռած աղջիկների հոգիներ են: Անուշն էլ, փաստորեն, չի արժանանում հարսանիքի և դառնում է փերիների քույրը:

4 Ю. Слонимский, Жизель. Этюды, Ленинград, 1969, стр. 14.

5 Дж. Баланчин, Ф. Мэйсон, Сто один рассказ о большом балете, Москва, 2000, стр. 118. Բալետագետ Վ. Գալսկին էլ հետաքրքրական համեմատություն է կատարել «Ժիզել» բալետի և Չարլզ Չապլինի «Բենեգրի լույսերը» կինոնկարի միջև (տես В. Гаевский, Дивертисмент: судьбы классического балета, Москва, 1981, էջ 34):

Ժիզելը և Անուշը, ամենայն հավանականությամբ, հասակակիցներ են, որոնք ապրում են համանման ֆիզիկական և հոգեկան աշխարհներում: Երկուսի բնակավայրն էլ լեռնային գյուղն է՝ անտառներով շրջապատված, իր սոցիալական միջավայրով, իր սովորույթներով, տոնակատարություններով, նաև բնությամբ, որի ազատ զավակներն են կյանքի, սիրո և երջանկության ծարավ երիտասարդ աղջիկները: Երկուսն էլ ապրում են ռոմանտիկ աշխարհում. մեկը սիրում է պարել, մյուսը՝ երգել, երկուսին էլ բնորոշ է անմիջականությամբ, արտիստականությամբ, պաշտամունքը բնության նկատմամբ:

Թե՛ «Ժիզելում» և թե՛ «Անուշում» առկա է գեղջկական երիտասարդության անհոգ միջավայրը, որտեղ երգում են, պարում են, տոնակատարում, թափալով գնում աղբյուրը՝ ջրի, սակայն համընդհանուր ուրախությունից անմասն են մնում ընդհանուրից իրենց խառնվածքով տարբերվող գլխավոր հերոսուհիները: Այդ ուրախությունն ավելի մթագնվում է նրանց երկուսին բաժին ընկնող ապերջանիկ վիճակից: Դժբախտ գուշակության միջոցով ընթերցողին (հանդիսատեսին) վերահաս աղետի մասին ակնարկելը մի կողմից կարող է կապ ունենալ ձևկատագրապաշտական պատկերացումների հետ, մյուս կողմից՝ լինել սոսկ տարածված գեղարվեստական մի հնարք՝ ապահովելով որոշակի գեղարվեստական լարվածություն և հուզվունք: «Բալետի ռիթմն աճող տագնապի, վերահաս աղետի ռիթմ է... «Ժիզելը» հիմնված է աճող դրամատիզմի սկզբունքի վրա» (Վ. Գասևսկի)⁶: Այդ աճող դրամատիզմն առկա է նաև Թումանյանի պոեմում՝ սկսած նախերգանքից, որտեղ հեղինակը և իրադարձությունների աճման հետզհետե ուժգնությամբ (կրեշենդոյով) հասնում գագաթնակետին՝ Անուշի սիրելիի սպանությանը և դրան հետևող ողբերգական հանգուցալուծմանը՝ հերոսուհու խելագարությանն ու մահվանը:

Ժիզելի և Անուշի կերպարների այլևայլ մեկնաբանությունները նույնպես մերժեցնում են երկու հերոսուհիներին ոչ միայն ձևկատագրով, այլև խառնվածքի և բնավորության գծերով: Նա «...թախծոտ աչքերով, ամաչկոտ, վայրի աղջիկ է: Նա օժտված է ծայրահեղ տպավորվողության վտանգավոր շնորհով: Հոգեկանության հմայքը հասարակ աղջկան դարձնում է բացառիկ մի էակ՝ ընտրված մեծ երջանկության կամ հսկա վշտի համար»⁷: Ո՛ւն մասին են ասված այս խոսքերը՝ Ժիզելի⁸, թե՛ Անուշի: Դրանք ճշմարտացի են երկուսի համար էլ: Այս խոսքերը բալետագետ Բորիս Լվով-Անդիսինը գրել էր պարուհի Նատալյա Բեսսսներտովայի ժիզելի մասին, մինչդեռ «թախծոտ աչքերով, ամաչկոտ՝ վայրի աղջիկ» բնորոշումը կարծես Անուշի մասին է ասված: Թումանյանի պոեմում կարելի է մի շարք օրինակներ բերել՝ հանդգնելու համար, որ նրա հերոսուհին նույնպես ծայրահեղ տպավորվող է: Հասարակ գեղջկուհի Անուշը ևս բացառիկ մի էակ է՝ շնորհիվ իր հոգեկան խառնվածքի առանձնահատկությունների: Հոգեբույժ Վարդգես Դավթյանը Անուշի կերպարին նվիրած իր հոգեբուժական-հոգեբանական վերլուծության մեջ փորձել է ապացուցել Անուշի մարդկային բացառիկությունը՝ նրան համարելով բացառիկ ինտելեկտի, անզամ հանձարի տեր, և նրա խելագարության պատճառը տեսնում է նրա մեջ, որ «հանձարեղ անձի և հասարակության միջև հարաձուլ դիսոնանսը ձևկատագրով կանխորոշված է ի սկզբանե»⁹:

Անշուշտ, երկու հերոսուհիներին ամենից շատ մերժեցնողը խելագարության մոտիվն է: Անմեղ աղջկա ընտրությունը՝ որպես ստեղծագործության գլխավոր հերոսուհի և նրա դժբախտ սիրո և կործանման (մասնավորապես խելագարության և ինքնասպանության միջոցով) պատմությունը նորություն չեն գրականության և արվեստի պատմության մեջ: Բազմաթիվ օրինակներից հիշենք Ժիզելյան իրականությանը միջավայրով և ժամանակաշրջանով առնչվող չեխ հեղինակ Բոժենա Նեմցովայի՝ 1855-ին գրված «Տատիկը» վեպը,

6 В. Гаевский, Дивертисмент..., стр. 28.

7 Наш Большой театр, сост. и общая редакция А. В. Медведева. Москва, 1977, с. 236.

8 Վարդգես Դավթյան, Ինչու խելագարվեց Անուշը, Երևան, 1994, էջ 68:

որտեղ ներկայացվում է գայթակղված և խելագարության հասած երիտասարդ գեղջկուհու դժբախտ ճակատագիրը: Սակայն այն նորությունն էր հայ գրականության համար, ուստիև այս մոտիվը որոշ հետազոտողներ համարել են համաշխարհային գրականությունից փոխառյալ: Դեռևս 1930-ին գրականագետ Սարգիս Մանուկյանն իր մի ուսումնասիրության մեջ՝ զուգահեռներ է անցկացրել «Անուշի» և Գյոթեի «Ֆաուստի», ինչպես նաև Լերմոնտովի «Դև» պոեմի և Ռուբինշտեյնի համանուն օպերայի, որոշ դեպքերում նաև Շեքսպիրի «Օթելլոյի» հետ (քննելով Դեզդեմոնայի՝ ուռնու մասին երգը և Անուշի «Ասում են ուռին» երգը): Մանուկյանի շատ դրույթներ վիճելի են և ժամանակին հերքվել են գրականագետների կողմից, քանի որ նա շատ կողմերով նսեմացնում է «Անուշի» ինքնուրույնությունը՝ չափազանց շատ ազդված համարելով հատկապես «Ֆաուստից»: Մանավանդ պետք է հաշվի առնել, որ «Անուշի» սյուժեն իրական, կյանքից վերցված հիմք ունի, իսկ խելահեղության թեման եղել է Թումանյանի հետաքրքրությունների շրջանակում (հիշենք «Լուռեցի Սաքուն»): Այլ հարց է, որ Թումանյանը, խելագարության և ինքնասպանության դուռը «հասցնելով» իր հերոսուհուն, շատ ավելի բարձր հոգեբանական-գեղարվեստական խնդիրներ է առաջադրել, քան մի ձակատագրի՝ բուռն զգացմունքայնությունից ծնված կամ պաթոլոգիկ-կլինիկական հիմք ունեցող կործանման պատմությունը: Այս առումով հիշենք բալետմայստեր Լեոնիդ Լավրովսկու դիտարկումը. «Ես հակված չեմ «ժիզելը» դիտարկելու որպես սենտիմենտալ դրամա: Եվ ժիզելի խելագարության տեսարանը բնավ արագ խախտվելու կլինիկական դեպք չէ: Ես կցանկանայի ներկայացումը տեղափոխել ձմարիտ ողբերգության հարթություն: Մարդու մեջ կործանվող հավատի ողբերգության: Ժիզելը մեռնում է՝ չդիմանալով իր վրա փլուզված բարոյական հարվածին»⁹:

Արդյոք նույնը չի՞ կարելի ասել Անուշի մասին: Նուրբ հոգեբանի հոտառությամբ կարելի է ըմբռնել, որ Անուշի խելագարությունը սկիզբ էր առել դեռևս Սարոյի սպանությունից առաջ, երբ նրա հետ սարերը փախչելուց հետո նա միանգամայն պատրանքաթափ է լինում և ստացած բարոյական հարվածը, հավատի կործանումը տանում է նրան դեպի հոգեկան հավասարակշռության խախտում և մահ: Սակայն այդ հարցին անդրադառնալը մեր նպատակից դուրս է, մանավանդ որ սույն հարցին բավական համոզիչ կերպով փորձել է պատասխան տալ վերոհիշյալ Վարդգես Դավթյանն իր աշխատության մեջ¹¹:

Ադանի և Թումանյանի երկերի միջև կան նաև որոշ ստեղծագործական նմանություններ, որոնք նույնպես բացատրվում են գեղարվեստական մտածողության ընդհանրություններով և ոչ ազդեցությամբ: Այսպես,

1. Թե՛ Ադանի բալետը, թե՛ Թումանյանի պոեմը չեն հղացվել որպես դասական սիրավեպեր: Այլապես դրանք չէին կոչվի հերոսուհիների անուններով, այլ «ժիզել և Ալբերտ» և կամ «Անուշ և Սարո»: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք իրենց միջավայրերից առանձնացող վառ անհատականությամբ գեղջկուհիների հետ, որոնց կործանման պատճառը ոչ այնքան հասարակության կեռ ունեցած իրենց բախումն է, որքան իրենց իսկ մեջ առկա ներքին կոնֆլիկտը և ստացած բարոյական հարվածների առաջացրած ցնցումները:
2. «ժիզելի» առաջին գործողությունը կենցաղային է, երկրորդը՝ ֆանտաստիկ: «Անուշում» նույնպես առկա են երկու հակադիր աշխարհներ, միայն թե՛ հակառակ հերթագայությամբ: «ժիզելը» կառուցված է ժանրային և այսպես կոչված «ձերմակ բալետի» հակադրության վրա: «Անուշում» փերիների

9 Սարգիս Մանուկյան, Հ. Թումանյանի «Անուշը» (բանասիրական և գեղարվեստական վերլուծություն), «ՀԽՍՀ Պետական համալսարանի գիտական տեղեկագիր, թ. 6, 1930, էջ 5-52:

10 Леонид Михайлович Лавровский. Документы, статьи, воспоминания. Москва, 1983, с. 45.

11 Տես Վարդգես Դավթյան, նշված աշխատությունը, էջ 54-57:

հատվածը դրվագային է, մինչդեռ նահապետական գյուղի սովորույթներն ավելի մեծ տեղ են գրավում¹²:

Վերոնշյալ գրականագետ Սարգիս Մանուկյանի ուսումնասիրությունը որքան էլ մեր-ժելի կողմեր ունենա, այնտեղ գտնում ենք մի ուշագրավ դիտարկում, որը կարող է որոշ բանալի տալ «Ժիզելի» հետ «Անուշի» առկա համեմատությունների խնդիրը քննարկելիս: Խոսքը վերաբերում է «Անուշի» նախերգանքի ֆանտաստիկ էականերին՝ փերիներին, որոնք ողբում են ջահել սիրահարի կորուստը: «Հայ ժողովրդական հավատալիքը,– գրում է Մանուկյանը,– փերիների գոյությունն ընդունում է, բայց նրա և ոչ մի շրջանի բանահյուսությունը օղում ճախրող, երգող, մարդկանց ճակատագիրը ողբացող փերիների մասին գաղափար չունի: «Անուշի» ոգիներն, ուրեմն, հայ գրականության մեջ հանդես են գալիս միանգամայն նոր հատկություններով, որոնք ժառանգաբար փոխանցվել են նրանց «Ֆաուստ»-ից»¹³:

Թե որքանով է փերիների մոտիվը Թումանյանն անմիջականորեն փոխառել «Ֆաուստից», դժվար է միանշանակ պատասխան տալ: Սակայն միանգամայն իրավացի է Մանուկյանը, որ գրականացնելով փերիներին՝ Թումանյանը նրանց օժտել է նոր, բանահյուսական մտածողության մեջ չհանդիպող հատկանիշներով¹⁴, իսկ «Ֆաուստը», ինչպես նաև «Ժիզելը» իրենց միջավայրով պատկանում են գերմանական-տևտոնական մշակույթին: Թումանյանը, քաջածանոթ լինելով գերմանական գրականությանն ու բանահյուսությանը, մասնավորապես Գրիմ եղբայրներին, որոնց գրվածքները նա թարգմանել և փոխադրել էր, կարող էր ոչ անմիջականորեն ազդված լինել նրանց ֆանտաստիկ-ռոմանտիկ աշխարհից և իր ստեղծագործությունների ընդհանուր տարերքով ենթագիտակցորեն մուտք գործել այդ ընդհանուր գեղարվեստական համատեքստ:

Որպես ամփոփում նշենք, որ այն սյուժետային, կերպարային և ստեղծագործական ընդհանրությունները, որ նկատելի են «Ժիզել» բալետի և «Անուշ» պոեմի միջև, արդյունք են գեղարվեստական մտածողության ընդհանրության, թերևս նաև գերմանական գրական-բանահյուսական իրականության հետ Թումանյանի քաջատեղյակության: Այն հեռու և մոտ առնչությունները, որ գոյություն ունեն Ադամի բալետի և Թումանյանի պոեմի միջև, թեև անմիջական ազդեցություն չունեն, սակայն կրում են ժամանակաշրջանի գրական-գեղարվեստական աշխարհին բնորոշ առանձնահատկություններ: Սույն ուսումնասիրությամբ մենք չենք ցանկանում խորը գնացող ինչ-ինչ հետևություններ կատարել, այլ ի դեմս ռոմանտիկական բալետի անմահ հերոսուհի ժիզելի՝ ցանկանում ենք մատնանշել Անուշին հոգեհարազատ և բախտակից ևս մեկ ընկերուհու՝ Մարգարիտի, Ջուլիետի, Օֆելյայի հետ նույն շարքում:

12 «Ռեալիզմն ամենևին էլ չի նշանակում կյանքի տառաջիտներն ծջգրիտ արտացոլում, այն կարող է օգտագործել ամենատարբեր ձևեր ու միջոցներ, այդ թվում և ֆանտաստիկ, պայմանական ու այլաբանական պատկերներ, որոնք ռեալիստական արվեստում դառնում են կյանքի իրական ընթացքի և կենսական իդեալների դրսևորման միջոցներ: ...Ռեալիստական բովանդակություն են կրում ֆանտաստիկ, պայմանական պատկերները նաև «Անուշ» պոեմում (օրինակ, փերիների հանդես գալը նախերգանքում...)»: (Էդ. Մ. Ջրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1986, էջ 178):

3 Սարգիս Մանուկյան, Հ. Թումանյանի «Անուշը», էջ 40:

14 Հայ բանահյուսության մեջ փերիներն ունեցել են ավելի բացասական, քան ռոմանտիկ նկարագիր: Այս մասին տես՝ Երվանդ Լալայան, Երկեր, հատոր 1, Երևան, 1983, էջ 228-229:

**ԱԶԳԱՅԻՆ ՀՈԳԵԿԵՐՏՎԱԾՔԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ
ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ**

Հանրահայտ փաստ է, որ դարերով պետականագուրկ հայ ժողովրդի ազգային ազատագրության շարժման տեսությունը, աշխարհասփյուռ հայության համախմբման ու պահպանության գաղափարախոսությունը, ազգի տարբեր հատվածների ներքին կյանքի կազմակերպման, նրա բարդ հոգևոր աշխարհի բացահայտման ու նաև նրա թերությունների վերացման ուղիների հայտնագործման հիմնահարցերը առավելապես մշակվել են հրապարակախոսական գործերում: Ժողովրդին լուսավորելու ճանապարհով հայ ցարուցրիվ ամբոխից քաղաքացիական հասարակություն կերտելու տենչանքը և հայի հոգևոր վեհությունը պահպանելու ձգտումը հայ ազնվագույն մտավորականներին ու գրողներին դարձրել էին քարոզիչներ:

Հովհաննես Թումանյանը XX դարի երկրորդ տասնամյակի ամենաեռանդուն ու անհանգիստ դեմքն էր նաև այս ասպարեզում: Նրա հրապարակախոսությունը իր հարցադրումների խորությամբ ու սրությամբ, բացառիկ պարզությամբ, համազգային խոր գաղափարներով, ծրագրային լայն ընդգրկումով աննախադեպ երևույթ էր հայ իրականության մեջ:

Նրա թեմատիկ ընդգրկումը շատ լայն է: Այն ներառում է վտանգված ազգի կյանքի բուլոր ոլորտները՝ դպրոց, գրականություն, մամուլ, հասարակական ու քաղաքական կազմակերպությունների գործունեության կազմակերպում, ստեղծագործական միությունների ու համազգային այլևայլ ընկերությունների գործունեության նպատակամղում, մի խոսքով, այն ամենը, ինչը կարող էր նպաստել ցեղասպանության եզրին կանգնած, այնուհետև ցեղասպանության ենթարկված ժողովրդին գոնե քիչ կորստով փրկելու ուղիների որոնմանը:

Ներկա ուսումնասիրության նպատակն է լուսաբանել Թումանյանի հրապարակախոսական գործերում արժարժված հայոց ազգային հոգևոր նկարագրի, հատկապես՝ պետականության կորստի հետևանքով առաջացած թերարժեքության բարդույթի և նրանից ազատագրվելու ուղիների խնդիրները: Թումանյանը, բազմակողմանիորեն քննարկման նյութ դարձնելով հայ ժողովրդի նկարագրի վերականգնման անհրաժեշտությունը, ցույց է տալիս, որ նա ընտրյալ մշակութաստեղծ ազգ է, և այս գաղափարով հոգեբանորեն նախապատրաստում է ազգային պետականության վերականգնումը:

Ազգային հոգեկերտվածքի արժեքայնության նրբերանգների վերհանման և դրանք ժողովրդին ծանաչելի դարձնելու խնդիրը Թումանյանի հրապարակախոսության առանցքային դրսևորումներից մեկն է:

Ազգի հոգեկան կերտվածքը ազգային առանձնահատկությունների համակարգն է, առանձնահատկություններ, որոնք պայմանավորված են յուրաքանչյուր ազգի բնապատմական զարգացման ընթացքով: Ազգի հոգևոր նկարագիրը յուրաքանչյուր ազգի գիտակցության մեջ նրա կյանքի յուրօրինակ պայմանների արտացոլումն է, տվյալ ազգային ընդհանրության անդամներին ներհատուկ մտածողության և գործողության եղանակների ամբողջությունը: Ժողովրդին շրջապատող հասարակական ու բնական միջավայրը որոշակիորեն ներգործում են նրա հույզերի, պատկերացումների ու աշխարհընկալման վրա:

Պատմության փիլիսոփայությունը անհերքելի փաստերով ապացուցում է, որ յուրաքանչյուր արժեք ձեռք է բերվել միայն որոշակի ազգի պատմական հողի վրա: Այս առիթով

մերժելով Գևորգ Բաշինջաղյանի «<գեղարվեստը հայրենիք չունի>>» գաղափարը՝ Թումանյանը առաջադրում է «<հայրենիքը գեղարվեստ ունի>>» հակափաստարկը և ընդգծում՝ «<գեղարվեստը հայրենիք ունի>>»¹:

Հայ ժողովրդի ճակատագիրը պատմական հանգամանքների բերումով իր ծագման վաղնջական ժամանակներից եղել է գոյատևման և ինքնության պահպանման համար օտարների լծի դեմ մղված մի չընդհատվող պայքար, որն իր ցայտուն արտացոլումն է գտել՝ հայ ժողովրդի ծագումնաբանական առասպելներից սկսած մինչև նորօրյա հերոսավեպերն ու ժողովրդական գրույցները:

Առաջին համաշխարհային պատերազմին մասնակից ժողովուրդների առասպելական հսկաների մասին «<Ազգերի պատերազմն ու նրանց դյուցազունները>>» հոդվածում շատ խորունկ ընդհանրացում է կատարում Հ. Թումանյանը...«<Եվ որովհետև ամեն մի ազգի ուժն ու ոգին մարմնացած է իր ազգային էպոսի մեջ, ամենայն համարձակությամբ կարող ենք էսպես ասենք, թե ազգերի դյուցազունները՝ սերբական Մարկոն, գերմանական Չիգֆրիդը, ֆրանսիական Ռոլանդը, անգլիական Բեովուլֆն ու ռուսական Մուրոմցի Իլիան են առասպելների աշխարհից դուրս եկել մեր մեջ, ու մենք հանդիսատես ենք էս հսկաների կռվին: Եվ տեսեք, թե ինչքան հարազատ են գծված ու բնորոշ սրանցից ամեն մինը>>»²:

Գերմանական Չիգֆրիդը վեր է կացել աշխարհքի գանձերը մենակ տիրապետելու համար: Ֆրանսիացի Ռոլանդը կոչ է անում պաշտպանել չքմաղ ֆրանսիան, սերբական Մարկոն մխրձվել է թշնամու բանակի մեջ իր երկիրը պաշտպանելու համար: Անգլիացի հսկա Բեովուլֆը ժողովուրդներին իր շնչով սպանող վիշապի հատկություն ունի և պայքարում է նրա գանձերը իր ազգին տանելու համար: Ռուս հսկա գեղջուկը՝ Իլյա Մուրոմցին, գնում է՝ իր երկիրն ու ժողովրդին ազատելու: Ուշագրավ է, որ մեծ ազգասերը հայոց Սաւունցի Դավթին ևս դնում է ազնիվ ու հայրենասեր դյուցազունների կողքին:

Թումանյանի հոդվածներում բացահայտվում են ազգային հոգեկերտվածքի առանձնահատկությունները ոչ թե ժամանակից ու տարածությունից դուրս, այլ տվյալ դեպքում, հայ ժողովրդի գոյության որոշակի փուլում:

«<Պատմությունը ցեղեր է հիշում, որ իշխել ու նշանավոր են եղել, քանի որ ունեցել են քաղաքական ինքնուրույն իշխանություն, զենքի զոր ու ֆիզիկական ուժ: Հենց որ կորցրել են քաղաքական անկախությունը, հետզհետե հավելել են ժողովուրդների մեջ ու կորել: Ցեղեր էլ կան, որ քաղաքական անկախ կյանքը կորցնելուց հետո էլ կարողացել են պահել իրենց ազգային կերպարանքը երկար դարերի ընթացքում, ամեն տեսակ հալածանքների տակ: Իհարկե, ծանր է եղել միշտ էս մաքառումը և բարոյական ու ֆիզիկական կորուստները անվերջ, բայց այնուամենայնիվ նրանք չեն կորել ու կան: Եղ ժողովուրդներից մինն է անշուշտ մեր դժբախտ ցեղը, որ քաղաքականորեն անկախ չի եղել գրեթե երբեք, որ իր գոյության տարիներից ավելի շատ կարող է կոտորածներ համարել, և սակայն էսօր էլ տակավին կա իր լավ թե վատ՝ ազգային կյանքով ու կերպարանքով>>»³:

Իրոք, պատմության դաժան քառուղիներում ի՞նչը փրկեց հայ ժողովրդին, ինչպե՞ս նա կարողացավ պահել իր տեղը և հոգու վեհությունը:

Հայտնի է, որ դեռ V դարից հայոց պետականության անկման, քաղաքական ու ռազմական ուժերի տկարացման պայմաններում ազգապահպանման գործը իր վրա վերցրեց հայ մտավոր ուժը: Ասպարեզ իջան ազգային ինքնագիտակցության եկած և բազմակողմանիորեն պատրաստված սերունդներ, որոնք անզիջում ու տևական պայքար մղեցին իրար հաջորդող աշխարհակալ հակառակորդների դեմ: Դարեր շարունակ հայոց երկնքում շողշողում էին լուսատու աստղեր՝ Մ. Մաշտոցից ու Խորենացուց սկսած, մինչև Նարեկացին

1 Հ. Թումանյան, ընտիր երկեր, հ 2, Եր. 1985, էջ 419:

2 Հ. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր. 1969, էջ 217:

3 Տես նշվ. աշխ., էջ 218:

4 Հ. Թումանյան, երկերի ժողովածու, Եր. 1969, հ. 4, էջ 91:

ու Գոշը, մինչև Շ. Շահամիրյանն ու Մ. Բաղդամյանը, մինչև XIX դարի աստղաբույլը՝ Աբովյանն ու Նալբանդյանը, Պատկանյանն ու Րաֆֆին, մինչև ինքը՝ մեծն Հ. Թումանյանը: Հին ու նոր աշխարհներն ու աշխարհայեցողություններն իրար կապող հզոր անհատները՝ ձիրքի ու եռանդի տեր մարդիկ, որոնք ընկալում էին հայ մարդու դարերի փորձը, հին ու նոր ցավերը, բարոյական անկումներն ու տազնապները, փոշու դարավոր ծածկի տակից վեր հանում անցյալի ազգային արժեքները, իրենց ժամանակակիցների սեփականությունը դարձնում դրանք և ուղենշում ազգի գոյապահպանության մայրուղին:

Հայոց կենսունակությունը պայմանավորված էր մի այլ գործոնով ևս: Ազգերի կյանքում պետությունների խաղացած ամենակտիվ ու անհրաժեշտ դերը ընդգծել են գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները: Այստեղ ուզում ենք առանձնացնել պետականագուրկ ազգերի ու էթնոսների ներքին ինքնակառավարման, ինքնակազմակերպման մեխանիզմի կարևորությունը: Այսինքն, ազգային պետության բացակայության պայմաններում ընդունակ ազգերը իրենց ներքին կառույցներով՝ ազգային մշակույթ, ավանդույթներ, սովորույթներ, եկեղեցական, կրոնական հաստատություններ, հասարակական կազմակերպություններ, ավելի ուշ՝ քաղաքական կուսակցություններ, զանազան միություններ, ինչ-որ չափով իրենց վրա են վերցնում ազգի գոյապահպանության խնդիրները: Հենց այսպիսի էթնոպաշտպան մեխանիզմների ստեղծման ու կատարելագործման մասին է խոսում Թումանյանը: «<Մեզանում, հիրավի, ճանապարհներ կան որոշած,- գրում է Թումանյանը,- բայց դրանք էլ կան էն կուսակցությանն են կան լրագրից: Ամեն ազգի մեջ կան և միշտ կլինեն ամեն տեսակի հասարակական ու քաղաքական կուսակցություններ ու հոսանքներ, բայց բոլորովին ուրիշ բան է ժողովրդի ամբողջությունը»:

Այո, լինում են դեպքեր մի որևէ հոսանք ուժ է առնում ու ժամանակավոր էս կան էն կողմը քաշում կյանքն ու մարդկանց ուշքը, բայց դրանք մոմենտներ են ամեն ժողովրդի կյանքի մեջ, որոնցից ոչ մի՛նը առանձին վերցրած պատասխան չի տալ դրված հարցին. և նա դարձյալ կխոսի ու պատասխան կուզի, թե ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ի՞նչ է կանենում սա, սրա ոգին: Եվ ուր որոնենք էլ ոգին>>⁵: Եվ հայի ոգին Թումանյանը տեսնում է իր պատմական հայրենիքում, իր ժողովրդի զուլալ ստեղծագործություններում, Սասունի, Չեյթունի, Ղարաբաղի հերոսամարտերում ու հայ շինականի խաղաղ աշխատանքի մեջ:

Մեծ ազգաները ցավով է նշում, որ հայ ազգը դառը ժամանակների ու վայրենի հարվածների տակ ջախջախված պետականագուրկ մի «խալխ» է դարձել ու դեռ ուշքի չի եկել: Սակայն այդ ակնհայտ արատները արտաքին ազդեցությունների հետևանք են:

Պատմական անբարենպաստ պայմաններում պետականությունը կորցրած և նվաճողների լծի տակ դարերով մնացած ժողովուրդները, իրոք, կորցնում են իրենց ազգային բնավորության վեհանձն կողմերը, ձեռք են բերում թերարժեքության բարդույթ, որը նրանց համար դառնում է պատմական չարիք: Այս առիթով արժե անդրադառնալ XVIII դարի ռուս իշխան Պոտյոմկինի Հ. Արդությանին ուղղված հետևյալ հարցերին. «<Մեծ Հայաստանի երկիրը, ընկնելով օրենքով անմաքուր թուրքերի ու պարսիկների ձեռքը, այնքան երկարատև գերությունից հետո էլ պահում է արդյոք այնքան ուժ, որ կարևոր է ազատ հոգալու համար: Գերությունը և զանազան ձնշումներն արդյոք չէ՞ն ոչնչացրել սրտերի մեջ ազնիվ զգացմունքները: Բանականության ուժը, օրենքը և հավատի ամրությունն այնքան արդյոք ներգործություն ունե՞ն, որ սրտերի ներքին տրամադրությունը հակված լինի խորտակելու նրանց ձնշող լուծը>>⁶: Ահա թե ինչն է հետաքրքրում քաղաքական համագործակցության ձգտող կայսերական պաշտոնյային:

Թումանյանին ևս մտահոգում է ազգային բնավորության ավանդական դրսևորումների թուլացման, զոհի բարդույթի, սեփական ազգային հավաքական ուժի նկատմամբ անվս-

5 Նույն տեղում:

6 Լեո, երկ., հ. 3-րդ, գիրք երկրորդ, եր. 1973, էջ 342:

տահության, անհատապաշտության, անմիաբանության, պարտվողական դրսևորումները: <այի հոգեկերտվածքը նրա այս բարդ ու իրարամերժ կյանքի յուրօրինակ պայմանների արտացոլումն է, շփոթված ու հուսահատ ժողովրդին հատուկ մտածողության ու գործունեության ամբողջությունն է:

Թումանյանը մի կողմից խտացնում, ամփոփում է նախորդ դարերի հոգևոր արժեքները, մյուս կողմից՝ հիմք դնում նոր աշխարհայեցողության, վաղվա հայի ու <այաստանի հայեցակարգի մշակման:

Դարաշրջանի քաղաքական աղետները առաջ էին բերել համազգային համախմբման անհրաժեշտություն: Թումանյանը նախապատրաստում էր հայ կյանքի մոտալուտ արհավիրքներին ու նաև՝ առաջընթացին:

<<Մեր ամբողջությունը տառապում է ծանր ու խոր բարոյական հիվանդություններով, գրում է Թումանյանը <<Դառնացած ժողովուրդ>> հոդվածում,- ուրիշ ընդհանուր հանգամանքների հետ զարհուրելի ծնող է եղել մեզ համար մեր պատմությունը: Նա երկար դարերով մեզ դրել է բարբարոս ժողովուրդների ոտների տակ: Իսկ ամեն կենդանի գոյություն, որ ոտնատակ է ընկնում, եթե չի մեռնում, այլանդակվում է, դառնանում ու փչանում:

...Էն հասարակ վարունգի թուփն ինչ է. <այտնի է, որ եթե նա էլ ոտի տակ է ընկնում> էլ նրա պտուղը չի ուտվում, էնքան է դառնանում>>⁷: Բայց եթե այդպիսի ժողովուրդները ցանկանում են գոյատևել, առաջին հերթին պետք է ձերբազատվեն նման չարիքներից: Ազգի հասարակական առողջ ուժերը պետք է նախ բացահայտեն այդ թերությունները, ապա գտնեն դրանց վերացման ուղիները: <. Թումանյանը այդ արատներին խորիմաստ բացատրություն է տալիս՝ նրանց անվանելով ոչ թե բնածին, այլ ձեռքբերովի արատներ, որոնք կարելի է վերացնել: Այս իրավիճակից միայն ժողովուրդը կարող է փրկել ինքն իրեն, ներսից է լինելու հայի փրկությունը, հոգու և հավատի վերածնությունը:

Ազգային զարթոնքի ու ինքնագիտակցության առկայությունը կարող է համախմբել ու նպատակամղել ժողովրդին: Եվ Թումանյանը ծավալում է հայրենահավաքման, հայրենագիտական, ազգային ինքնության վերահաստատման, հոգևոր հայրենիքի կերտման մի վիթխարի գործունեություն: Նրա հոգվածներում ու նամակներում ուշադրության կենտրոնում են ազգային հասարակական ու քաղաքական կազմակերպությունների, կուսակցությունների, ստեղծագործական միությունների աշխատանքների նպատակալաց կազմակերպման խնդիրները: Թումանյանը քաջ գիտակցում էր, որ պետականություն ունեցող երկրներում գիտական կառույցներ կան, որ զբաղվում են՝ իրենց ժողովրդի հանձարի ծնունդները խնամքով հավաքելով, իրենց մայրենի և ընդհանուր գրականության ու գիտության համար զանձարան ստեղծելով: Բայց այդ բոլորից զուրկ ժողովրդին համախմբելու համար մեծ բանաստեղծը առաջադրում է տարբեր հայեցակետեր: Մի հոդվածում անդրադառնում է հայ ազգագրության խնդիրներին⁸, մյուսում՝ ազգային թատրոնի⁹, հայ գրողների ու գրական ֆոնդի¹⁰, մյուսում՝ հայոց պատմության ու հայագիտության ազգային ֆոնդի խնդիրներին¹¹: Պրոֆեսոր Ն. Մառին ու Գալուստ Տեր-Մկրտչյանին հղած նամակներում ծրագրում էր հայկական ակադեմիայի. հայագիտական կենտրոնի, համալսարանի ստեղծման հարցերը և այլն, և այլն:

Թումանյանի հաղորդած տեղեկությունները սովորական հաղորդումներ չեն սովորական իրադարձությունների մասին: Թումանյանի հրապարակախոսը հանդես է գալիս որպես հետազոտող, որը օգտվում է ամենաբազմազան փաստերից և ստեղծում գիտական առաջադրույթներ իր հետապնդած խնդիրների մասին, ինչի շնորհիվ նրա ստեղծագործության այս ժանրը չի տարբերվում գիտությունից:

7 <. Թումանյան, ընտիր երկեր, հ. 2, Եր. 1985, էջ 285:

8 <. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 109:

9 Նշվ. աշխ., էջ 110:

10 Նշվ. աշխ., էջ 128:

11 Նշվ. աշխ., էջ 133:

Վ. Ա. ՏԵԼՅԱԿՈՎՍԿԻ ՕՐԱԳՐԵՐԻՑ

1907

Նոյեմբերի 18 Այսօր առավոտյան ինձ մոտ հրավիրեցի Կոմիսարժևսկայայի թատրոնի ռեժիսոր Մեյերխոլդին, որին Կոմիսարժևսկայան օրերս հեռացրել է աշխատանքից: Հանդիսականը և մամուլը բազմիցս հարձակվել են Մեյերխոլդի վրա և այդ ուժեղ չարացումը նրա դեմ հանդգեց ինձ, որ նրա մեջ որևէ յուրահատուկ և այդ իսկ պատճառով հետաքրքիր բան պետք է լինի: Նա ինձ մոտ էր Գոլովինի, Վուխի և Կրուպենսկու ներկայությամբ¹: Ես նրան ներկայացրեցի իմ անձնական կարծիքն արվեստի ու թատրոնի և այն նպատակների մասին, որ պետք է հետապնդի դրամատիկական թատրոնը: Մեյերխոլդն ասաց, որ վերջին ժամանակներում ինքը փոխվել է և գլխավոր առմամբ հակում է զգում հին թատրոնի, արտասահմանյան և ռուս դասականների հանդեպ: Ես որոշեցի, որ դեռևս չեմ հրապարակի իմ խոսակցությունը Մեյերխոլդի հետ, այլ նախ կգրուցեմ Գնեդիչի հետ²: Մեյերխոլդին ես առաջարկեցի փորձնական մի պիես բեմադրել և հետո միայն ընդունել նրան որպես ռեժիսոր: Խոսակցության ընթացքում ես նրան դիտմամբ հարցրեցի, թե ի՞նչ կարծիքի է Պոպովի, Լենսկու, Օզարովսկու և մեր մյուս ռեժիսորների մասին: Ընդհանուր առմամբ Մեյերխոլդն ինձ վրա լավ տպավորություն թողեց:

1908

Հունվարի 14 Մեյերխոլդն ուղարկել է ինձ «Գիրք մոր թատրոնի մասին» հոդվածների ժողովածուն: Այնտեղ է նաև նրա «Թատրոն: (Պատմության և տեխնիկայի առնչությամբ)» հոդվածը: Մեյերխոլդը, երբ առաջին անգամ էր խոսում Կորովինի հետ³, դուր եկավ նրան: Բայց, կարողալով Մեյերխոլդի հոդվածը, Կորովինը որոշեց, որ այնուամենայնիվ, Մեյերխոլդի գլխում ուտիճ կա:

Մարտի 17 Այսօր ինձ մոտ էր Մեյերխոլդը. ես նրա հետ Պետերբուրգում և Մոսկվայում աշխատելու պայման կապեցի՝ որպես ռեժիսորի, դերասանի, ռեժիսորի օգնականի և նույնիսկ օպերային ռեժիսորի:

Ապրիլի 17 Ինչպես է տեղի ունենում կերպարանափոխությունը: Մեյերխոլդին որպես ռեժիսոր, բոլորը դեմ էին: Այժմ, երբ հայտնի դարձավ, որ ես նրան հրավիրել եմ, որոշ արտիստներ հայտնում են, որ դա շատ լավ է: Այսօր ուրախանում էր Միչուրինան, իսկ երեկ՝ Վեդրինսկայան⁴ և անգամ նույն այն Պոպովը, որն առաջ հայտնում էր, թե ինքը Մեյերխոլդի հետ նույն թատրոնում չի ծառայի:

Մայիսի 20 Երեկոյան ժամը 8-ին իմ բնակարանում խորհրդակցություն էր «Արքա Ֆյոդոր Իոանովիչի» բեմադրության կապակցությամբ: Ներկա էին Գնեդիչը, Գոլովինը, Կորովինը, Մեյերխոլդը, Ստելլեցկին, Շկաֆերը⁵ և Չիչագովը⁶: Զննվում էր այն հարցը, թե ո՞ճավորումը որքանո՞վ է հարմար Տոլստոյի «Արքա Ֆյոդոր» պիեսին. հարցին դրական վճիռ տվեցինք: Բուն բեմադրությունն այնպես են անելու, որ առանձնակի ընդգծվի Ֆյոդոր Իոանովիչի անձը: Դեկորի համար նյութ կծառայեն մայր տաճարի հին որմնանկարները: Բայց պարտեզի դեկորում ո՞ճավորումն անթույլատրելի է: Պարտեզը պետք է հնարավորինս իրական լինի: Ոճավորման դեմ էին խոսում Չիչագովը և մասամբ Գնեդիչը: Մեյերխոլդը մի փոքր երկյուղ է կրում Ստելլեցկու դեկորներից, իր՝ Մեյերխոլդի համար էական է Ալեքսանդրյան թատրոնի հանդիսատեսին ծայրահեղ չերևալը: Ստելլեցկու

դեկորների բոլոր էսքիզները քննարկվեցին, նրան համոզեցին որոշ բաներ փոխել:

Սեպտեմբերի 6 Այսօր ներկա են եղել «Արքայական դարպասների մոտ» պիեսի՝ Մեյերխոլդի առաջին փորձին: Փորձից առաջ Մեյերխոլդը ներածություն կարդաց՝ հայտնեց իր հայացքը թատրոնի և պիեսի հանդեպ: Խոսում էր մասնավոր և կայսերական թատրոնների տարբերության մասին: Մեյերխոլդը, այսպես ասած, հանգստացրեց դերասաններին, որոնք իր մասին տարբեր հերյուրանքներ էին լսել: <...> Մեյերխոլդին ուշադրությամբ էին լսում, թեպես և դեմքներին անվստահություն կար:

Անշուշտ, Գնեդիչը ռեժիսորների իր բանակով աշխատելու է խանգարել Մեյերխոլդին՝ արդեն միայն այն պատճառով, որ սա «թարմ օդ» է և կարող է խանգարել իր օյինները:

Սեպտեմբերի 7 Այսօր ինձ մոտ էր Մեյերխոլդը, որպեսզի հայտնի իր տպավորությունները «Արքայական դարպասների մոտ» պիեսի փորձերի վերաբերյալ: Մեյերխոլդը, իբրև տպավորվող և նյարդային մարդ, ամեն տեղ դավեր է տեսնում: Իսկապես, ակնհայտ է, որ Գնեդիչը զինում է դերասաններին նրա դեմ՝ հավանաբար վախենալով, որ նա իր տեղը չգրադեցնի:

Սեպտեմբերի 27 Երեկ և այսօր Ալեքսանդրյան թատրոնում ներկա էի Կնուտ Համսունի «Արքայական դարպասների մոտ» պիեսի՝ Մեյերխոլդի բեմադրության երկու գլխավոր փորձերին, իր իսկ դերակատարմամբ (Կարենո): Ընդհանուր առմամբ, փորձն ինձ վրա բավարար տպավորություն թողեց, և չեմ կարծում, թե բեմադրության մեջ առաջ էին քաշված ինչ-որ ծայրահեղություններ: Հագիվ էի ես մեկնել Ստոլիպինի մոտ՝ դահլիճում հավաքվել էին դերասանները, ծիծաղել էին, քննադատել նրա խաղը և ամբողջ բեմադրությունը: Նստածների թվում էր նաև Օսիպովը⁸, որը նույնպես շատ անհանգստացած էր Մեյերխոլդի խաղով: Անկասկած, ողջ մեր մրջնամոցն իրար է անցել: Մնում է որոշել, ի՞նչ է սա՝ թուլության, թե՛ ուժի նշան: Ապագան ցույց կտա ...

Հեռախոսով Սավինան մեծ տագնապով հարցնում էր ինձ՝ մի՞թե ես կթույլատրեմ «Արքայական դարպասների մոտ» պիեսի բեմադրությունը, քանզի ասում են, որ Մեյերխոլդը խաղում է անթույլատրելի, և սա Ալեքսանդրյան թատրոնի համար խայտառակություն է: Դերասանների գրգռվածությունը լիակատար է, յուրաքանչյուրն աշխատում է մի բան ասել Մեյերխոլդի մասին: Անշուշտ, համոզիսատեսին էլ կլարեն նրա դեմ:

Նոյեմբերի 4 Ինչի գնացքով Օտրադնուց վերադարձա Պետերբուրգ: Թերթերը լի են քննադատությամբ և նախատիքով: Ողջ թատերական մրջնամոցն իրար է անցել՝ այդ ինչպե՞ս է տնօրինությունը համարձակվել ցույց տալ Մեյերխոլդին ոչ միայն որպես ռեժիսորի, այլև որպես դերասանի: Անձամբ ես կարծում եմ, որ Մեյերխոլդը, ստանձնելով գլխավոր դերը, մեծ սխալ է թույլ տվել: Այդպես գործել չարժեք, ես նրան դրա մասին ամռանն ասացի, բայց Մեյերխոլդն անձնապաստան էր և ինձ չլսեց: Նա ոչ միայն համոզես եկավ առաջին դերով, այլև խլեց դա Օզարովսկուց, որի համար էլ նախատեսված էր դերը⁹: Գործն սկսվեց դերասանի հետ ընդհարումից, ինչն էլ գրգռեց խումբը նրա դեմ:

Նոյեմբերի 5 Երեկոյան ներկայացմանը ես կանչել էի Խոդոտովին, որի հետ խոսել էի Կնուտ Համսունի «Արքայական դարպասների մոտ» պիեսի՝ Մեյերխոլդի բեմադրության կապակցությամբ: Խոդոտովը հայտնեց ինձ, որ ներկայացմանը Մեյերխոլդը փորձերից շատ ավելի վատ էր խաղում՝ փոխել էր տոնը, և դրա հետևանքով անհարմար էր դարձել խաղալը: Ինքն ու Յուրևը, նրա հետ լավ հարաբերություններ ունենալով, աշխատում են Մեյերխոլդին պաշտպանել խմբում, բայց դա բավական դժվար է՝ նկատի ունենալով ընդհանուր անբարյացակամ վերաբերմունքը¹⁰:

Նոյեմբերի 8 Մեյերխոլդը շփոթված է մամուլի հավաժանքներից՝ Կնուտ Համսունի «Արքայական դարպասների մոտ» պիեսի բեմադրության առիթով, բայց հավատում է, որ, ի վերջո, այդ պիեսը հաջողություն կունենա: <...> Մեյերխոլդի պատճառով բարձրացրած այս աղմուկն անհեթեթություն է: Հնամուլության ջղացնում:

Նոյեմբերի 20 Այսօր առավոտյան Ալեքսանդրյան թատրոնում ուսումնասիրում էի

«Ֆյոդոր Իոանովիչ»-ի համար Ստելլեցկու պատրաստած դեկորները: Դեկորները վտանգավոր են իրենց արտասովորությամբ, բայց, ներկայացնելով XVI դարի որմնանկարի ծձգրիտ պատճեն, շատ հետաքրքիր են: Հավանաբար, հանդիսականը, տեսնելով այդ ամենը, բայց սովոր լինելով թատրոնում թագավորող հնամուլությանը, կտարակուսի: Համենայն դեպս, նման դեկորներ բեմում կտեսնեն առաջին անգամ: Ես վախենում եմ միայն բեմադրության և Մեյերխոլդի համար, առանց այդ էլ նրան հետապնդում եմ:

1909

Սեպտեմբերի 14 Մեյերխոլդն ինձ մոտ էր եկել բողոքելու Չերկասկայայից, որն ամբողջ ժամանակ անտեսում է ռեժիսորի ցուցումները՝ չի ուզում դրանց ենթարկվել, բեմում քննադատում է նրա մտահղացումներն ու բեմադրությունը և ամեն կերպ աշխատում է վարկաբեկել ռեժիսորին, միչդեռ ինքը, չունենալով գեղարվեստական հոտառություն, երևակայում է իրեն մեծ դերասանուհի¹¹: Անկասկած, նա զգում է Նապրավնիկի և Պալեչեկի աջակցությունը և ամբողջ խաղը կառուցում է այդ աջակցության վրա¹²:

Հոկտեմբերի 20 Այսօր ներկա էի «Տրիստան»-ի առաջին գլխավոր փորձին: Դերասաններն առաջին անգամ էին հագել զգեստները և փորձն առաջին անգամ անցավ դեկորներով: Բեմադրությունը բավարար է, բայց չոր է և դեկորները, բացի երկրորդ պատկերից, ձանձրալի են. համադրված են ոճավորումն ու իրականությունը և այդ համադրումը Շերվաշիդզեի մոտ չի ստացվել: Հատկապես [անընթեռն.] նավի շախմատաձև առագաստը: Մեյերխոլդը բեմադրել է խելոք և գեղեցիկ: Չգեստները ոճավոր են, հատկապես այն դերասանների վրա, ով զգեստ կրել գիտի: Օրախնդիրը Չերկասկայան էր: Սա գրոյական Իզոլդա է: Փորձի սկզբից իսկ նա աղմուկ էր ու քնայքներ խաղացնում: Նկարիչն ու ռեժիսորն ինչ հորինում էին՝ նրան խանգարում էր: Լինելով ծայրահեղ անշնորք, կռվարար, նախանձ և չար, նա որոշել է, որ դերասանուհուն բավական է ձայն ունենալ՝ մնացածն ավելորդ է:

Հոկտեմբերի 20 Ներկա էի «Տրիստան»-ի առաջին ներկայացմանը Մարինյան թատրոնում <...> Օպերան, ընդհանուր առմամբ, շատ լավ անցավ: Նվագախումբն ու երգիչները հաղթահարել են բեմադրության բոլոր դժվարությունները: Ամեն ինչին միայն մի բան էր խանգարում՝ ինքը բեմադրությունը: Այստեղ մեղավոր են և՛ Մեյերխոլդը, և՛ իշխան Շերվաշիդզեն: Երկրորդ և երրորդ գործողության բոլոր գլխավոր տեսարաններն անցնում են քարի շուրջ և դա շատ ձանձրալի է: Տրիստանը և Իզոլդան որդերի պես գալարվում են այդ քարի շուրջ, հաճախ դիրքերն էլ անբնական են: Ցանկանալով հեռանալ ծեծված կաղապարներից՝ բեմադրողներն ստացել են շինծու պատկեր, որն ի վերջո շատ հոգնեցնում է:

Նոյեմբերի 1 Այսօր ժամը երկուսին ինձ մոտ խորհրդակցություն էր «Տրիստան»-ի բեմադրության կապակցությամբ: Ներկա էին իշխան Շերվաշիդզեն, Մեյերխոլդը, Կրուպենսկին, հետո հրավիրվեց նաև Կոլոմիյցևը: Դժգոհ լինելով բեմադրությունից և հատկապես Վագների լիբրետոյից շեղվելուց՝ ես նրանց հրավիրեցի պատճառները պարզելու: Եվ Մեյերխոլդի, և՛ իշխան Շերվաշիդզեի բացատրությունները բոլորովին անհիմն էին: Ես ասացի նրանց, որ շատ զարմացած եմ. վճռելով փոփոխություններ իրականացնել Վագների նշագրումներում՝ նրանք ինձանից թույլտվություն չեն խնդրել: Բացի այդ, ես համձնարարել էի նկարչին և ռեժիսորին խորհրդակցել լիբրետոյի թարգմանիչ Կոլոմիյցևի հետ: Անցյալ տարի նրան հրավիրում էին փորձերին, իսկ այս տարի ոչ մի անգամ չեն հրավիրել: Իմ հարցին, թե ինչու՞ չեն հրավիրել, Մեյերխոլդը պատասխանեց. «Ես ինքս էլ չգիտեմ, թե ինչու նրան չեն հրավիրել»: Իսկ ո՞վ պետք է հրավիրեր: Նիստի վերջում ես կանչեցի Կոլոմիյցևին և նրա, իշխան Շերվաշիդզեի ու Մեյերխոլդի հետ քննարկեցի բոլոր անհրաժեշտ փոփոխությունները¹³:

1910

Հունվարի 11 Այսօր ինձ մոտ էին եկել Ալեքսանդրյան թատրոնի ռեժիսորներ Դարսկին, Օզարովսկին և Մեյերխոլդը: Նրանք վշտացած էին և եկել էին բողոքելու խաղացանկից և թատրոնում գեղարվեստական մթնոլորտի բացակայությունից: Նրանց կարծիքով ոչ միայն առաջընթաց չկա, այլև առկա է զարգացման անկում, հատկապես խաղացանկի հարցում: Այս տարին արդեն անցնում է, բայց նրանց մտահոգում է ապագան: Ես բավական երկար նրանց հետ խոսեցի, առաջարկեցի կազմել խաղացանկ և զեկուցել ինձ ընտրած պիեսների մասին:

Մեպտեմբերի 1 Յու. Բեյլակը գրել է «Կարմիր պանդոկ» մեկ գործողությամբ պիեսը: Չարմանալին այն է, որ այդ պիեսի համար միջնորդում է Մեյերխոլդը՝ խաղացանկի այդ խիստ դատավորը: Այ թե ինչ է նշանակում հեղինակ՝ թերթի թղթակից Բեյլակ՝ ամենքն ուզում են հետը լավ հարաբերությունների մեջ լինել:

Նայեցի Գոլովինի էսքիզները «Դոն ժուան»-ի համար: Էսքիզները շատ հետաքրքիր են և վերին աստիճանի յուրօրինակ: Դիտմանը ներկա էր Զիչագովը, որին էսքիզները նույնպես շատ դուր եկան: Բեմադրում է Մեյերխոլդը:

Մեպտեմբերի 8 Ժամը 5-ին ինձ մոտ էր Բեյլակը: Նա Կոտլյարսկու, Մեյերխոլդի, Պերտովսկու, Օզարովսկու, Դարսկու և Գոլովինի ներկայությամբ կարդաց իր նոր «Կարմիր պանդոկ» պիեսը: Պիեսը բոլորի վրա լավ տպավորություն թողեց և ես տվեցի համաձայնություն նրա բեմադրության համար: Մեյերխոլդը կբեմադրի և կխաղա Մյունխաուզենի դերը, Գոլովինը կպատրաստի դեկորները:

Նոյեմբերի 6 Ժամը մեկից ներկա էի Ալեքսանդրյան թատրոնում «Դոն ժուան»-ի առաջին գլխավոր փորձին: Գոլովինի բեմադրությունը հիասքանչ է: Լուդովիկոս XIV ժամանակը պատկերված է ամենայն մանրամասնությամբ՝ բուտաֆորիայից և դեկորից մինչև զարմանալիորեն գեղեցիկ զգեստները: Մեյերխոլդը պիեսը բեմականացրել է շատ հաջող և հետաքրքիր: <...> Կարևոր է, որ այս թատերաշրջանում պիեսներն ունեն հաջողություն, թեպետ և Սավինան ու Դավիդովը չեն մասնակցում:

Նոյեմբերի 9 Ներկա էի Ալեքսանդրյան թատրոնում «Դոն ժուան»-ի առաջին ներկայացմանը: Թատրոնը լեփ-լեցուն էր: Դահլիճը տոնական տեսք ուներ: Առաջին գործողությունից բեմ էին հրավիրում դերասաններին, ռեժիսոր Մեյերխոլդին և նկարիչ Գոլովինին: Այդ հրավերները շարունակվում էին ողջ ներկայացման ընթացքում: Հանդիսականը գոհ էր ու ներկայացման ավարտին երկար ժամանակ չէր ցրվում և մոտ քսան անգամ բեմ հրավիրեց դերակատարներին: Բեմում նույնպես բոլորը գոհ էին: Դասական պիեսի հաջողությունն առանց Սավինայի, անշուշտ, Ալեքսանդրյան թատրոնի համար մեծ նշանակություն ունի և ես մեկ անգամ ցույց է տալիս, որ լուրջ պիեսները կարող են հաջողություն ունենալ:

Դեկտեմբերի 12 Իմ օթյակ էր եկել Փարիզյան Grand Opéra-ի տնօրեն Մեսսաժը: Նա շատ հավանել էր [մեր] բալետը և «Դոն ժուանը», որը նա տեսել էր Ալեքսանդրյան թատրոնում:

1911

Հունվարի 3 Այսօր Շալյապինը փորձում էր Մարինյան թատրոնում և ինքն էլ բեմադրում: Տարտակովի և Մեյերխոլդի խոսքերով, Շալյապինի բեմադրական ցուցումներն այնքան հետաքրքիր էին և դիպուկ, որ արտիստների ու երգչախմբի հիացմունքին արժանացան:

Հունվարի 4 De Feroudy-ն շատ հետաքրքրված է «Դոն ժուան»-ի բեմադրությամբ Ալեքսանդրյան թատրոնում: Մյուս տարի նա ինքը Comédie Française-ում պետք է բեմադրի «Դոն ժուանը» և այդ պատճառով նա խնդրեց հունվարի 7-ին օթյակ տրամադրել իրեն

Ալեքսանդրյան թատրոնում: Հետաքրքիր կատացվի, եթե Feroudy-ն իրենց մոտ բեմադրի Սոլիերի մեր բեմադրությունը:

Փետրվարի 5 Արքան ասում էր ինձ, որ բարոնը ցույց է տվել իրեն «Պետերբուրգյան թերթ»-ից մի հոդված, որտեղ տեղեկացվում էր, որ Սիլվենը (Silvain), Փարիզ վերադառնալով, ասել է, որ երեսուներեք տարվա ընթացքում «Դոն ժուան»-ի նման բեմադրություն չէր տեսել, ինչպես Ալեքսանդրյան թատրոնում¹⁴:

Ապրիլի 23 Այսօր հեռախոսով խոսել եմ Նեմիրովիչի հետ կոմս Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» պիեսի բեմադրության կապակցությամբ: Նեմիրովիչն ասաց, որ այժմ էլ թույլ կտա օգտվել ձեռագրի օրինակից ռեժիսորական մտահղացումների համար, բայց միայն իր թատրոնում և իր անձնական հսկողությամբ: Իսկ դերերն արտագրելու օրինակը նա կտա մեզ իրենց առաջին ներկայացումից երեք շաբաթ առաջ՝ սեպտեմբերի սկզբին: Նա նաև առաջարկեց կարդալ պիեսն այս շաբաթ:

Լավրենտն առաջարկում է «Դիակ»-ի բեմադրությունը հանձնարարել Մեյերխոլդին և Չազարովին¹⁵: Հեռախոսով խոսեցի Մեյերխոլդի հետ. վաղը նա Գոլովինի հետ կլինի ինձ մոտ Սոլոգուբի և կոմս Տոլստոյի պիեսների վերաբերյալ խոսելու համար:

Ապրիլի 24 Երեկոյան ժամը 10-ին ինձ մոտ՝ դահլիճում, Վ. Իվ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն կարդում էր կոմս Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» պիեսը: Պիեսի ընթերցանությանը ներկա էին գրական կոմիտեի անդամներ Բատյուշկովը, Մորոզովը և Մերեժկովսկին, ռեժիսորներ Լավրենտը, Մեյերխոլդը, Չազարովը, ինչպես նաև Կրուպենսկին ու Գոլովինը:

Պիեսը բոլորի վրա խոր տպավորություն գործեց, և, իհարկե, բոլորը հետաքրքրվեցին դրա բեմադրությամբ: Երկրորդ օրինակը, որով կարդում էր Նեմիրովիչը, պահվում է Բանկում՝ երկաթե պահարանում:

Կոմս Տոլստոյի պիեսն ընթերցելուց հետո գրական կոմիտեի անդամներն արտահայտվեցին Սոլոգուբի «Կյանքի պատանդներ» պիեսի վերաբերյալ: Մերեժկովսկուց բացի մնացած բոլորն այնպիսի անհեթեթություններ էին դուրս տալիս, որ լսելն անտանելի էր: Ծերուկներն անբարոյականը բարոյական են համարում և հակառակը:

Սեպտեմբերի 3 Այսօր ժամը 2-ին ուսումնասիրում էի «Կենդանի դիակ»-ի համար Կորովինի պատրաստած դեկորները: Բեմադրությունը հետաքրքիր է մտածված: Մի երկու բան անհրաժեշտ է ձևափոխել: Դիտմանը ներկա էին Կորովինը և ռեժիսորները¹⁶:

Սեպտեմբերի 7 Այսօր Մոսկվայից ժամանեց Կոմարովսկայան: Նրա հայտնվելուց բորբոքված է Սավինան և նրա «մտերիմների» խումբը: Յուժինը և Յաբլոչկինան Մոսկվայում զգուշացրել էին Կոմարովսկայային այստեղ սպասող խոչընդոտների մասին: Սավինան արտահայտվել է նաև գնչուական երգչախումբ հրավիրելու դեմ՝ հայտարարելով, որ եթե երգեն գնչուները, նա մոտ չի գա թատրոնին: Ինչպես միշտ, տնօրինության յուրաքանչյուր կարգադրություն (եթե իրեն տեղյակ չեն պահել) Սավինայի սրտով չէ:

Սեպտեմբերի 8 Գնչուների անհաջող փորձից հետո՝ այսօր ժամը 2-ին, ես գնացի Ալեքսանդրյան թատրոն՝ մեր դերասաններից կազմված երգչախումբը լսելու: Մոտ 25 հոգի երգելու ցանկություն հայտնեց: Վատ չէր հնչում:

Սեպտեմբերի 23 Ներկա էի կոմս Տոլստոյի «Կենդանի դիակ»-ի գլխավոր փորձին: Առաջին գլխավոր փորձն անցավ առանց հանդիսատեսի: Պիեսը կարգավորված չէր: Հատկապես վատ էր վերջին պատկերը, որտեղ իբրև թե պետք է երևար ռեժիսորի աշխատանքը: Շրջանային դատարանը ինչ-որ բուտաֆորական պատկեր էր: Ռեստորանը հիշեցնում էր «Վամպուկան» կամ իտալական օպերա: Չգիտեմ, ներկայացմանն ինչպես կստացվի, բայց Ապոլլոնսկու մոտ Ֆեդյայի դերը չի ստացվել: Հատկապես վատ են այն տեղերը, որտեղ նա հարբած է և որտեղ պետք է ներկայացնի մի պարոն՝ կյանքի գինեմուլ: Շատ լավ էին Դալմատովը, Վասիլևան, Վրասսկայան, բավարար էր Ստրավինսկայան¹⁷: Կորովինի դեկորները հիանալի են: Ընդմիջմանը խոսել եմ Խոդոտովի հետ, որը նեղացած

է ռեժիսորներից առհասարակ և մասնավորապես՝ Լավրենտևից: Ես նրան առաջարկեցի խաղալ Ֆեյյա, և նա հանձն առավ երկու փորձով (որոնցից մեկը գլխավոր) կատարել դերը: Վերջերս Խոդոտովը խմում է, և դա ամեն ինչին խանգարում է: Ռեժիսորները զգուշացել են նրան բեմ թողնելուց, համարելով, որ չեն կարող իրենց վրա նման պատասխանատվություն վերցնել:

Սեպտեմբերի 28 Ներկա էի կոմս Տոլստոյի «Կենդանի դիակ»-ի առաջին ներկայացմանը: Ներկայացումն անցավ մեծ ոգևորությամբ: Սկզբից հանդիսականը բավական սառն էր, բայց գնալով հաջողությունն ակնհայտ էր դառնում: Ամբողջ ներկայացումն անցավ շատ սահուն և ավարտվեց ժամը 12-ին: Իրենց դերերում հատկապես հաջող էին Սավինան, Դավնատովը, Գորին-Գորյախնովը:

Սեպտեմբերի 29 Մամուլը զուսպ արտահայտվեց «Կենդանի դիակ»-ի վերաբերյալ: Որոշ թերթեր փնտրում էին պիեսը և համարում, որ սա ոչ թե պիես է, այլ կոմսպեկտ: Հատկապես չարախնդում էր Յու. Բելյակը՝ մի կողմից որպես նոր դրամատուրգ, մյուս կողմից որպես տնօրինությունից վիրավորված հեղինակ (մենք չընդունեցինք Վադիմովայի մասնակցությամբ իր պիեսը)¹⁸: Ի դեպ, նա, գովելով Կորովինի դեկորները, ծաղրում էր Կոմարովսկայայի այցը:

Հոկտեմբերի 13 Ներկա էի Ալեքսանդրյան թատրոնում «Կենդանի դիակ»-ի ներկայացմանը Խոդոտովի և Տիմեի մասնակցությամբ: Խոդոտովը ինձ վրա լավ տպավորություն թողեց հատկապես պանդոկի տեսարանում, որտեղ նրա պատմությունը շատ հուզիչ էր: Տիմեն տեղ-տեղ հաճելի էր, բայց նրան պակասում էր ներքին կրակոտությունը: Շատ թույլ էր Նեմիրովա-Ռալֆը:

Հոկտեմբերի 28 Երեկ ինձ մոտ էին Մեյերխոլդն ու Գոլովինը: Նրանք եկել էին հայտնելու, որ Կովալենսկայան բացարձակ անհամապատասխան է Սինայի դերին Լերմոնտովի «Դիմակահանդես»-ում: Նրանք խնդրում էին փոխարինել Կովալենսկայային Ստրավինսկայայով, որի ուժերին թեպետ վստահ չեն, բայց այլ ելք չեն տեսնում: Ես համաձայնվեցի այն պայմանով, որ գլխավոր փորձերին ինձ երկուսին էլ ցույց տան: Վախենում են, որ Ստրավինսկայային էլ դերը չհաջողվի: Չարմանում եմ՝ մի՞թե Մեյերխոլդն ու Գոլովինը, այսչափ երկար փորձելով Կովալենսկայայի հետ, ավելի վաղ չէին կարող տեսնել, որ նա դերին հարմար չէ: Կովալենսկայայի համար Ստրավինսկայայի նշանակումը կարող է շատ վիրավորական լինել:

Հոկտեմբերի 31 Լսում էի Լերմոնտովի «Դիմակահանդես»-ի համար Կուզմինի գրած երաժշտությունը: Այն ինձ վրա բացասական տպավորություն թողեց: Այս ամենը պետք է փոխել կամ առհասարակ հանել:

Դեկտեմբերի 11 Պետերբուրգում «Օրփեոս»-ի բեմադրության կապակցությամբ բազում ասեկոսներ են սկսվել: Ես ամեն օր բազմաթիվ նամակներ եմ ստանում գլխավոր փորձին ներկա գտնվելու թույլտվության խնդրանքով: Այս հետաքրքրությունը բորբոքում են թերթերը և Ֆոկինի հարցազրույցները, որտեղ նա ապացուցում է, որ բեմադրությունն իրենն է, իսկ Մեյերխոլդի դերը՝ շատ փոքր¹⁹:

Դեկտեմբերի 17 Ներկա էի «Օրփեոս»-ի փորձին Մարինյան թատրոնում: Գոլովինի և Մեյերխոլդի տարաձայնությունները Ֆոկինի հետ շարունակվում են: Ամենահամեստն ու տաղանդավորը Գոլովինն է, իսկ նրա մեջքին տեղավորվել են մեծ ու փոքր ձանձեր և ուզում են հավասար կիսել բեմադրության հաջողությունը: Դրա պատճառով էլ մեջտեղ են եկել բանասարկություններ ու վեճեր: Վերջին երկու-երեք շաբաթը ես ամեն օր լսում եմ նրանց վեճերն իրար հետ, իսկ վերջում նաև Չիչագովին, որն ամեն ինչ քննադատում է հնէաբանական տեսանկյունից:

Դեկտեմբերի 21 Ներկա էի Մարինյան թատրոնում «Օրփեոս»-ի առաջին ներկայացմանը: Երգչախմբի բեմնեֆիսը հասավ 17500 ռուբլու: Դահլիճը լեցուն էր ընտրյալ հանդիսատեսով: Արջունական օթյակում էին կայսրուհի Մարիա Ֆյոդրովնան և զրեթե՛

ողջ արքայական ընտանիքը: Բոլորը գոհ էին և՛ օպերայից, և՛ բեմադրությունից, և՛ կատարումից: Մեծն իշխանուհի Մարիա Պավլովնան մանրամասնորեն գովեց ամբողջ բեմադրությունը: Երկրորդ պատկերից հետո բեմ հրավիրեցին Գոլովինին, Ֆոկինին, Մեյերխոլդին և օվացիա սարքեցին: Սա թատերաշրջանի ամենաերևելի ներկայացումն էր:

1912

Փետրվարի 24 Ժամը 12-ից ներկա էի «Դիմակահանդես»-ի փորձին Ալեքսանդրյան թատրոնում: Ներկա էր նաև Գլազունովը: Նա նվագում էր իր հեղինակած շատ գեղեցիկ և տաղանդավոր երաժշտությունը: Ըստ երևույթին, Լեոնտովյան «Դիմակահանդես»-ի բեմադրությունը շատ հետաքրքիր է լինելու: Միայն թե Ստրավինսկայան չտապալի Նինայի դերը: Յուրևը, իմանալով, որ ես լինելու եմ, փորձի չէր եկել, քանզի համարում է, որ իր դերը դեռ ցույց տալու աստիճանի պատրաստ չէ:

Ապրիլի 29 Ներկա էի Սոլոգուբի «Կյանքի պատանդներ» պիեսի փորձին Ալեքսանդրյան թատրոնում: Պիեսը տրվելու է հաջորդ թատերաշրջանի վերջում, բայց այժմ էլ լիովին պատրաստ է: Փորձին ներկա էին հեղինակը, ռեժիսորները և Կորովինը: Պիեսն ընդհանուր առմամբ լավ է պատրաստված և հետաքրքրություն կառաջացնի, թեպետ և շատ բան անհասկանալի է ու մտացածին: Շատ լավ է Գորին-Գորյաինովը: Տիմեն և Տխորժևսկայան նույնպես վատ չեն: Մեյերխոլդը լավ չի ըմբռնել պիեսը:

Հոկտեմբերի 10 Այսօր Վեդրինսկայայից երկար նամակ եմ ստացել: Նա վիրավորված է, որ Մեյերխոլդն ու Գոլովինն իրեն անհամապատասխան են համարել Լիլիթի դերի համար Սոլոգուբի «Կյանքի պատանդներ» պիեսում: Եվ ինչպես միշտ, Վեդրինսկայան բավական ստում է և նվաստացյալ խաղում: Պիեսի հեղինակը խնդրել է, որ Լիլիթի դերն առաջին ներկայացմանը խաղա Տխորժևսկայան:

Նոյեմբերի 3 Այսօր ներկա էի «Կյանքի պատանդներ»-ի առաջին գլխավոր փորձին: Ընդհանուր առմամբ պիեսը լավ է բեմադրված, հատկապես առաջին երկու պատկերը: Շատ լավ են Լեշկովը, Տիմեն, Վասիլևան, Ուսաչևը և Լերսկին: Թույլ են Տխորժևսկայան և Չարսկայան: Պիեսի երկրորդ մասն ինձ նվագ դուր եկավ ինչպես բեմադրության, այնպես էլ կատարման մեջ: Ես դրա մասին խոսել եմ Սոլոգուբի, Մեյերխոլդի և Գոլովինի հետ: Երրորդ գործողության մեջ իրականը խառնված է ֆանտաստիկին, խոսակցությունները՝ պարերին շաղ տված բեկեկնախեժի և ծխախոտի վրայով և այլն: Ես վստահ եմ, որ սա պիեսի աքիլեսյան գարշապարն է և մամուլը կհարձակվի դրա վրա: Հանդիսատեսին դժվար կլինի կողմնորոշվել և հատկապես՝ պիեսից եզրակացություն անել: Չորրորդ պատկերն ինձ դուր եկավ: Գոլովինի դեկորներն ուղղակի հիանալի են:

Նոյեմբերի 5 Այսօր ժամը 2-ին գնացել եմ Սոլոգուբի «Կյանքի պատանդներ» պիեսի գլխավոր փորձին: Այս փորձին մի քանի բան իմ և հեղինակի համաձայնությամբ փոխված և կրճատված էր: Պիեսը դրանից միայն շահել էր: Համեմատաբար երկար էին միայն Տխորժևսկայայի պարերը: Փորձին ներկա էին շատ դերասաններ, բայց (բնականաբար) ծերունիներից՝ ոչ ոք: Սավինան, Դավիդովը, Վառլամովը, Ստրելսկայան բացակա էին: Այդ հնամուլները, ինչպես և բոլոր սկզբնորդ ունեցող ծերունիները, ոչ մի նոր բան և հատկապես երիտասարդների հաջողություն չեն պատկերացնում: Իսկ քանի որ պիեսը, ընդհանուր առմամբ, լավ է խաղարկված և հաջողություն է խոստանում նրանք բողոքում են: Այս ամենն աշխարհի պես հին է: Վաստակավորներից ներկա էին Միչուրինան և Ապոլլոնսկին: Մի քանի քննադատ ընդմիջումներին վիճում էին պիեսի մասին: Անկասկած, այս բեմադրությունը բազում խոսակցությունների առիթ կդառնա:

Նոյեմբերի 6 Ներկա էի Ալեքսանդրյան թատրոնում «Կյանքի պատանդներ»-ի առաջին ներկայացմանը: Թատրոնը լեփ-լեցուն էր: Հանդիսատեսն ամեն գործողությունից հետո բեմ էր հրավիրում հեղինակին: Հատկապես հավանել էին առաջին, երկրորդ և չորրորդ գործողությունները: Ընդմիջումներին ձեմասրահում պիեսի մասին բազում

խոսակցություններ ու բանավեճեր էին հնչում, ընդ որում կարծիքները կիսվել էին:

Նոյեմբերի 7 Հազվադեպ է նոր պիեսի բեմադրությունն Ալեքսանդրյան թատրոնում այսքան խոսակցությունների, բանավեճերի և քննարկումների առիթ տվել, ինչպես Սոլոգոբի պիեսը: Ընդ որում, ընդհանուր կարծիքն այն է, որ պիեսը հետաքրքիր է և դրա բեմադրությունը երևույթ է թատերական աշխարհում: Որոշ թերթեր գրում են, որ սա առհասարակ այս տարվա ամենահետաքրքիր բեմադրությունն է: Նույնիսկ տնօրինության թշնամիները, ինչպես Բելյանը, գովում են պիեսն ու ինձ այն բանի համար, որ, հակառակ կոմիտեին, ես բեմադրեցի այն:

Ռեկտեմբերի 19 Յուստինյանը նախանձում է Պետերբուրգին, որ մեզ մոտ Մեյերխոլդ կա, որի բեմադրությունները երբեմն երևույթ են դառնում²⁰:

Ռեկտեմբերի 29 Այսօր հեռախոսով խոսել եմ Մեյերխոլդի հետ, որին խնդրել եմ ինձ մոտ հրավիրել Բլոկին՝ երեքշաբթի, ժամը 8 ^{1/4}: Ուզում եմ, որ Բլոկը բերի և կարդա իր պիեսը, քանի որ ենթադրում եմ հրավիրել նրան թատերական-գրական կոմիտե:

1913

Հունվարի 1 Այսօր ինձ մոտ էին Ալեքսանդր Բլոկը, Մերեժկովսկին և Գոլովինը: Ես նրանց հրավիրել էի զրույցի դրամատիկական թատրոնի, նոր հեղինակների և հաջորդ տարվա խաղացանկի մասին: Ալ. Բլոկը, որին ես առաջին անգամ էի տեսնում, ինձ վրա լավ տպավորություն թողեց: Նա մեծ նշանակություն է տալիս նախկին Կոմիսարժևսկայայի թատրոնին: Նա այս երևույթն այնքան մեծ է համարում, որ, իր բառերով ասած, ռուս թատրոնի պատմության մեջ խոսվելու է «մինչ» և «հետ» Կոմիսարժևսկայայի թատրոնի փուլերի մասին: Երբ ես նրան խնդրեցի բացատրել ինձ իր «ճակատագրի երգը» պիեսը, ապա նա ասաց, որ այն բացատրելու համար շատ ժամանակ է անհրաժեշտ: Իր կարծիքով, այդ պիեսը բեմին հարմար չէ, գրված է 6 տարի առաջ, երբ նա զգում էր այն, ինչ այսօր բացատրել չի լինի: Ընդհանրապես, այս խմբավորման նոր հեղինակներն այս առումով բավականին տարօրինակ են: Ընթերցողին դժվար է իրենց հասկանալ, հանդիսատեսին՝ էլ ավելի: Իրենք էլ հստակ չեն հասկանում, թե ինչ են գրում՝ տրամադրություն:

Փետրվարի 14 Այսօր ժամը մեկին «Էլեկտրա»-ի առաջին գլխավոր փորձն էր: Գոլովինի ղեկորները շատ հետաքրքիր են և հոյակապ կատարված՝ արված են ըստ Կրիտոսի վերջին պեղումների: Մեյերխոլդի բեմադրությունը հետաքրքիր է, բայց տեղ-տեղ տրված է մոդերն ոճը, ինչի մասին ես ասացի նրան ավարտից հետո: Կոմիկական են դերասանների որոշ շարժումներ: Կոուտսը և նվագախումբը երաժշտությունը հոյակապ ուսումնասիրել էին: Ընդհանուր առմամբ ստացվել է հետաքրքիր և աչքի ընկնող ներկայացում: Չգիտեմ, կունենա՞ արդյոք այն մեծ հաջողություն հանդիսատեսի մեջ և կմնա՞ խաղացանկում, թե՞ ոչ: Բայց հետաքրքրություն կլինի և կլինի երկար բանավեճ:

Փետրվարի 16 Այսօր ժամը մեկին տեղի ունեցավ «Էլեկտրա»-ի գլխավոր փորձը: Թատրոնը լեփ-լեցուն էր: Օպերան հանդիսատեսին առանձնապես դուր չեկավ և, իմ կարծիքով, դրա գլխավոր պատճառը Մեյերխոլդի անշնորհք բեմադրությունն է: Չեռքերի շարժումները (հատկապես Էլեկտրայի) սիմվոլիկ հոգեցնում են և, ինչն ավելի վատ է, երբեմն կոմիկական են: Նվագախումբը հիանալի էր կատարում:

Փետրվարի 18 Հավանաբար, Մեյերխոլդն ազդեցություն է ունեցել Գոլովինի վրա: Չնայած իմ բոլոր հանդուժմներին՝ Գոլովինը պաշտպանում է «Էլեկտրա»-ի Մեյերխոլդի բեմադրությունը: Նույնիսկ Գոլովինի ղեկորներն այս անգամ զգալիորեն թույլ էին: Տարվել էին հնէաբանությամբ:

Ներկա էի Մարինյան թատրոնում «Էլեկտրա»-ի առաջին ներկայացմանը: Սուտքը

գրեթե լրիվ էր (բարձրացված զներով): Վերջում բավական երկար ծափահարություններ հնչեցին, բայց մի քանի վրոց էլ լսվեց: Ընդհանուր առմամբ օպերան սահուն անցավ:

Նվագախումբն ու Կոուտսն անմնա՛ն էին: Արտիստները նույնպես լավ էին զլուխ հանել իրենց դերերգերից: Երմուլենկոն՝ էլեկտրայի, Սլավինան՝ Կլիտենեստրայի, Բոսսեն՝ Օրեստի դերերուն նույնիսկ լավ էին, բայց նրանց շատ էին խանգարում Մեյերխոլդի հուշած շարժումները և ձեռքերը պահելու ձևերը:

Դեկտեմբերի 19 Ըստ երևույթին, Գոլովինի դեկորներն ու զգեստները, իր խոստմանը հակառակ, հունվարի վերջին պատրաստ չեն լինի, իսկ նվագախմբի ու ստատիստների հետ փորձերը թանկ կարժենան: Բացի այդ, «Դիմակահանդեսը» զարմանը ցույց տալն անհնա՛ստ է, եթե 1914 թվի հոկտեմբերին հորեյան է: <...> Այս բոլոր նկատառումներն ինձ ստիպեցին «Դիմակահանդեսը» տեղափոխել 1914 թվի աշուն, առավել ևս, որ Լերմոնտովի հորեյանը և հուշարձանի բացումը պետք է 1914 թվի աշնանը լինեն: Մեյերխոլդն այս փոփոխությամբ շատ վշտացած էր և մեղադրում էր Գոլովինին: Ասում են, թե Մեյերխոլդը սպառնացել է «Դիմակահանդես»-ի բեմադրությունը տեղափոխել մասնավոր թատրոն, և իբրև թե Գոլովինը համաձայն էր դրան: Սրանք յուրատեսակ շորթումներ են. ես Մեյերխոլդին բավական ճանաչում եմ:

1914

Հունվարի 11 Երեկ կարդացի 2. Մերեժկովսկայայի «Կանաչ օղակ» պիեսը: Այն բավական յուրօրինակ է և հետաքրքիր: Գրված է պարզ, շատ արդիական է, բայց առանց կուրո-ֆուտուրիզմի: Պիեսը երեկ ստացել էի հեղինակից նամակի ուղեկցությամբ: Հեռախոսով Դ. Ս. Մերեժկովսկուն ասեցի, որ պիեսը հավանել եմ և հարկ եմ համարում ներկայացնել այն կոմիտե:

Ապրիլի 2 Մեյերխոլդն անվերջ խոսում է նոր թատրոնի մասին: Նա մեկնել էր Կիև, որտեղ դասախոսություն էր կարդացել, ավելի ճիշտ, որտեղ կրկեսում բանավեժ էր տեղի ունեցել: Հասցրել էին նրան, թե Օստրովսկին սիմվոլիստ է²¹: <...> Մեր դերասանները և Կոտյարևսկին²² Մեյերխոլդից խիստ վիրավորվել են ինձ և Կոտյարևսկուն անարգելու համար: Ես այդ իրավիճակին մի քիչ այլ կերպ եմ նայում: Նախ հիմարություն է այն, որ Մեյերխոլդը խոսում է ինչ-որ «նոր թատրոնի» մասին նոր գաճաճակերպ հեղինակների հետ: Ոչ մի նոր թատրոն գոյություն չունի, քանզի չկան նոր տաղանդավոր հեղինակներ: Ինչ վերաբերում է մեր թատրոնին, ապա այն կանգուն է և այդպես էլ կմնա: Ճիշտ է, Ալեքսանդրյան թատրոնի այսօրվա դերասաններն այն աստիճանի անկարգապահ են և ծույլ, որ քննադատություն լսելիս չպետք է վիրավորվեն: Դրա համար էլ ստեղծված է Մեյերխոլդը՝ զոհն հանգիստ չեն քնի:

Մայիսի 11 16 էջանոց նամակ եմ ստացել Մերեժկովսկուց՝ կնոջ «Կանաչ օղակ» պիեսի թատերական կոմիտեի կողմից մերժվելու կապակցությամբ: Նա խնդրում է տալ այն պետերբուրգյան կոմիտեին, որը, իր կարծիքով, առավել արդարացի կգտնվի: Բացի այդ, նա ուղարկել է իր նոր «Ուրախություն կլինի» պիեսը: Կարդացի, բայց լավ չհասկացա: Մեկ անգամ էլ կկարդամ: Նոր հեղինակների մոտ ամեն ինչ անորոշ է՝ որոնում:

Սեպտեմբերի 24 «Դիմակահանդեսը» կրկին պետք է հետաձգենք, քանի որ հետաձգված են Լերմոնտովի հորեյանական տոնակատարությունները: Ես կրկին հարկադրված եմ պահել Մեյերխոլդին, որի բեմադրությունները բոլորին հոգնեցրել են: Բացի այդ նա վատ է ազդում Գոլովինի վրա:

Նոյեմբերի 21 Այսօր Մերեժկովսկայայի «Կանաչ օղակ» պիեսի վերաբերյալ Յուժինից նամակ ստացա: Քանի որ Սավինան և Ռոշչինա-Ինսարովան ուզում են խաղալ այս պիեսում, ես ուզում եմ այն բեմադրել: Բայց կոմիտեին չընդդիմանալու համար ես խնդրել էի Յուժինին մասնավոր կերպով խոսել Ի. Վ. Դավիդովի հետ: Յուժինն ինձ հայտնեց, որ մոսկովյան կոմիտեն այդ պիեսի բեմադրության դեմ ոչինչ չունի, եթե ես դա հարկավոր եմ համարում:

1915

Մարտի 25 Այսօր Գոլովինը, վերադառնալով Կալդերոնի «Անասան արքայազն»-ի փորձից, հայտնեց, որ Կովալենսկայան հոյակապ ողբերգական դերասանուհու տպավորություն է թողնում: Չուր չէ, որ Կոտլարսկին նրան չի սիրում, իսկ Պուշկարևան զգուշանում է:

Ապրիլի 22 Ժամը 12-ից ներկա էի Կալդերոնի «Անասան արքայազն»-ի զլխավոր փորձին Ալեքսանդրյան թատրոնում: Բեմադրված է շատ հետաքրքիր և յուրօրինակ: Գոլովինի դեկորներն ապշեցուցիչ են ու գեղեցիկ իրենց միամտությամբ և զույներով: Կատարումը բեմադրությունից թույլ էր: Կովալենսկայան լավ էր: Մնացածը բավարար էին՝ Սնոլիչը զվարճալի էր, Օզարովսկին՝ չափից ավելի կոմիկական: Վազվզոց ընդհանուր առմամբ մի քիչ չափազանցված է և ի վերջո՝ ձանձրալի: Այս ամենն իսկական թատրոն չէ, բայց հետաքրքիր ներկայացում է: Փորձին ներկա հանդիսականը հավանեց բեմադրությունը:

Ապրիլի 23 Ներկա էի Յու. Օզարովսկու հրաժեշտի ներկայացմանը: Կալդերոնի «Անասան արքայազն» էր և «Դոն Ժուան»-ից մեկ գործողություն: Կովալենսկայան բոլոր առումներով լավ էր, մնացածը՝ բավարար: Հանդիսականը լավ էր ընդունում ներկայացումը, բայց վերջում մի փոքր պաղեց: Անձամբ ես Մեյերխոլդի բեմադրությունը չհավանեցի. սա իսկական թատրոն չէ: Ինչքան քիչ լինեն նման բեմադրություններ, այնքան լավ: Ներկայացումը փրկեցին Գոլովինն ու Կովալենսկայան: Ես կարծում եմ, այս բեմադրությունը հաջողություն չի ունենա:

Հոկտեմբերի 30 Այսօր ինձ մոտ էր Մեյերխոլդը՝ եկել էր բողոքելու Լավրենտևից: Մեյերխոլդը բանասիրություն է սարքում և Ռոշչինային գրգռում, որն էլ (խելքը շատ է) արդեն ասում է, թե ինքն է խմբի առաջին դերասանուհին: Ռոշչինան նաև հայտարարում է, որ եթե «Ամպրոպը» նույնքերի վերջին պատրաստ չլինի, ապա դեկտեմբերին նա չի խաղա: Ես ասացի Մեյերխոլդին, որ մանր վեճերի մեջ խառնվելու ժամանակ չունեն, բայց եթե «Ամպրոպ»-ի հետ ինչ-որ բան կատարվի, ես մեղավոր կհամարեմ իրեն:

Հոկտեմբերի 31 Այսօր Մեյերխոլդը եկել էր «Ամպրոպ»-ի փորձերի մասին խոսելու: Նա հասկացել է, որ ես դժգոհ եմ իրենից և այժմ աշխատում է ամեն բան հարթել և ամեն օր զանգահարում է: Իսկական հրուշակագործ է:

Դեկտեմբերի 6 Վերադառնալով Մոսկվայից տեղեկացա, որ «Ամպրոպ»-ի ներկայացումը հետաձգված է մինչև հունվար: Ես այդպես էլ գիտեի. պատահական չէ, որ Մեյերխոլդին շատ փորձեր չէի տալիս: Չարմանում եմ, որ նա ինքն էլ չգիտեր և չէր ենթադրում՝ պնդելով, որ փորձերի բոլոր օրերը հատկացնեն «Ամպրոպ»-ին, թեկուզ դադարեցնելով մնացած բոլոր բեմադրությունները: Անհմաստ էին տարաձայնությունները Լավրենտևի հետ: «Ամպրոպն» սկսում է նմանվել «Դիմակահանդես»-ին: Որքան աշխատանք է ապարդյուն արվում: Կարելի՞ է հավատալ, որ Մեյերխոլդն այդ չգիտեր:

1916

Հունվարի 6 Ռոշչինան շարունակում է իր քնայքները փորձի ժամանակ: Հիմա էլ նա դժգոհ է այն երգից, որ «Ամպրոպ» պիեսում կատարում է Լեշկովը: Վերջինս դիմել է Մեյերխոլդին խնդրանքով չերգել այն երգը, որը Մեյերխոլդը պատվիրել է հատուկ «Ամպրոպ»-ի համար: Իսկ երբ Մեյերխոլդը չի համաձայնվել, Լեշկովը հրահրել է Ռոշչինային: Գոլովինն այսօր զանգահարել էր ինձ, որպեսզի ես հետանուտ լինեմ այդ երգի կատարմանը: Սակայն ես դրանից խուսափեցի, քանի որ Օստրովսկու «Ամպրոպ»-ի համար Կարատիգինին երգեր պատվիրելն առհասարակ ավելորդ եմ համարում: Չէ՞ որ Մեյերխոլդից առաջ էլ երգում էին և «Ամպրոպն» էլ լավ էին կատարում: Ինչի՞ համար եմ այս բոլոր հնարանքները: Իհարկե, Կարատիգինը քննադատ է և թերթերի է թղթակցում:

Հունվարի 8 Այսօր ներկա էի «Ամպրոպ»-ի գլխավոր փորձին Ալեքսանդրյան թատրոնում: <...> Պիեսը խաղարկված է 40-ական թթ. շնչով և թողնում է ուժեղ տպավորություն: Դեկորներն ու զգեստները, որ պետք է պիեսի ֆոն լինեն, այս բեմադրության մեջ ոչ միայն ֆոնի դեր են կատարում, այլև լրացնում են մեր առջև ծավալվող հին Ռուսաստանի բարքերը, ուռուցիկություն տալիս այն ժամանակների կյանքին: Օստրովսկու «Ամպրոպը» նայելով, նախ տեսնում ես, որ մեր ժամանակներում շատ բան փոխվել է միայն արտաքնապես և, երկրորդը, հասկանում ես, թե ինչպես են շատ երևույթներ գոյություն պահպանում և զարգանում ներկա ժամանակներում: Այս պոեզիայում շատ է խավար ուժը, չարիքը, այլանդակությունը, որի արմատները ռուս կյանքի ու կարգի խորքում են: Եթե յունկերությունը գերմանացիներին դարձրեց XX դարի իսկական բարոյական վայրենի, ապա այս բարքերը պատրաստեցին ներկա Ռուսաստանի անպատկառ կաշառակերներին, գողերին և բացարձակ անօրեն օրինապահներին:

Հունվարի 9 Ներկա էի Ալեքսանդրյան թատրոնում «Ամպրոպ»-ի առաջին ներկայացմանը: Երբ վարագույրը բացվեց ճորակի պատկերի առջև, արտառոց բան կատարվեց: Դահլիճն անմիջապես ողողվեց բուռն ծափերով դեկորին: Այն այնպիսի ուժեղ տպավորություն թողեց, որ ողջ թատրոնը միասնական կերպով ծափահարում էր: Ի վերջո Գոլովինը հարկադրված էր դուրս գալ կանչերի: Պիեսն անցավ շատ սահուն և լավ: Ըստ երևույթին, հանդիսականը շատ էր հավանել դերասանների խաղը: Բոլորը ներշնչված էին: Իմ կարծիքով, մի քիչ խամրած էի Յուրևը: Շատ էին ծափահարում Ռոշչինային:

Փետրվարի 7 Այսօր ինձ մոտ էր Սուվորինան: Նա եկել էր խոսելու Մեյերխոլդի մասին, որին ուզում է վերցնել որպես խաղացանկի և բեմադրությունների ղեկավար: Ընդ որում, նա պետք է մեկ կամ երկու պիես բեմադրի, որի համար ստանալու է 6000 ռուբլի: Ես Սուվորինային առաջարկեցի առհասարակ վերցնել Մեյերխոլդին իր մոտ, բայց նա պատասխանեց, որ Մեյերխոլդը չի համաձայնվում, իսկ նա չի կարող վճարել 24000 ռուբլի: Ահա թե ինչ արժեն ռեժիսորները:

Մարտի 6 Սուվորինան խոսել է ինձ հետ Մեյերխոլդի մասին: Ես նրան հայտնեցի, որ Մեյերխոլդը կարող է օգնել նրան անպաշտոն կերպով, բայց ես չեմ կարող թույլ տալ, որ նրա անունը հայտնվի ազդագրերում կամ թերթերում:

Ապրիլի 4 Այսօր ես հայտնել եմ Գոլովինին Ե. Կարպովին հրավիրելու մասին, ինչպես նաև այն մասին, որ ես ուզում եմ ռեժիսորներին, այդ թվում և Մեյերխոլդին, անցկացնել ելույթավճարի:

Երեկոյան Գոլովինից նամակ ստացա: Նա համոզում է ինձ թողնել Մեյերխոլդին ռոժիկով, քանի որ ոմանց համար պայմանները չեն փոխվում: Գոլովինը միամիտ կերպով ասում է, որ Մեյերխոլդը միայն մեկ տարով է ընդունվել Սուվորինի թատրոն: Նա վախենում է, որ Մեյերխոլդը կհեռանա, իսկ այդ դեպքում իրեն՝ Գոլովինին, դժվար կլինի աշխատել: Նա Գոլովինի չար ոգին է՝ չնայած որ Գոլովինը հաճախ է Մեյերխոլդին նախատում, բայց և այնպես Մեյերխոլդն իր վրա մեծ ազդեցություն ունի:

Ապրիլի 5 Ժամը 3-ին ինձ մոտ հավաքվել էին ռեժիսորները, Կոտլյարևսկին և Կարպովը: Ուսումնասիրում էինք խաղացանկը և բանավիճում «Դիմակահանդես»-ի վերաբերյալ: Կոտլյարևսկին պնդում էր, որ պետք է հետաձգել «Դիմակահանդեսը» մինչև պատերազմի ավարտը, երբ, իր խոսքով, տոնելու են Լեոնոնտովի հորեյամը: Մեյերխոլդն ասում էր, որ Լեոնոնտովի հորեյամն արդեն տոնել են և միևնույն է, հորեյամի տարին անցել է: Որոշեցինք «Դիմակահանդեսը» բեմադրել հաջորդ տարի:

Սեպտեմբերի 19 Մերեժկովսկին եկել էր խոսելու իր նոր «Ռոմանտիկներ» պիեսի մասին: Նա խնդրում էր, որ պիեսը բեմադրվի նոյեմբերին, իսկ ռեժիսորությունն իրականացնի Մեյերխոլդը:

Հոկտեմբերի 28 Ներկա էի Մերեժկովսկու «Ռոմանտիկներ» պիեսին Ալեքսանդրյան

թատրոնում: Իմ կարծիքով, կատարման մեջ պիեսը բավական հետաքրքիր է ստացվել, և թերթերի կշտամբանքներն անարդարացի են: Թատրոնը լեցուն էր. հանդիսականն ուշադիր լսում էր և բեմ հրավիրում դերասաններին, որոնք, խոստովանենք, իրենց խնդիրը կատարեցին գերազանց և բոլորն էլ լավ խաղացին. Յուրևը, Կովալենսկայան, Յակովկը, Լեշկովը, Շիգորինան, Դոմաշևան և մյուսները: Իհարկե, պիեսում իմաստ քիչ կա, և դժվար է հասկանալ, թե ինչ է ուզում հեղինակը, բայց պիեսը հետաքրքիր է:

1917

Հունվարի 25 Ներկա էի «Քարե հյուր»-ի գլխավոր փորձին Մարինյան թատրոնում: Թատրոնը գրեթե լեցուն էր, փորձը վճարովի էր՝ երգչախմբի օգտին: Գոլովինի բեմադրությունը հետաքրքրությամբ և գեղեցկությամբ ուղղակի ապշեցուցիչ էր: Այն արժանացավ հանդիսատեսի հավանությանը: Գոլովինին, հատկապես ներկայացման վերջում, բեմ էին հրավիրում, սակայն նա չէր ուզում դուրս գալ և հեռացավ թատրոնից:

Հունվարի 27 Ներկա էի Մարինյան թատրոնում «Քարե հյուր»-ի առաջին ներկայացմանը: Հանդիսականը բավական սառը վերաբերմունք ցույց տվեց: Բացի այդ, դերասանները հրավերներին բեմ դուրս չէկան: Ընդհանուր առմամբ օպերան սահուն անցավ: Շատ լավ էր Կուրզները²⁴:

Փետրվարի 23 Այսօր ժամը 11-ին նշանակված էր «Դիմակահանդես»-ի գլխավոր փորձը: Այն սկսվեց ժամը 11 ^{1/2}: Փորձին ներկա էին կոմս Նիրոդին, իշխան Ուխտոմսկին: Գոլովինի բեմադրությունն ուղղակի զարմանալի է թե՛ գեղեցկությամբ, թե՛ փոքրագույն մանրամասների ավարտվածությամբ: Չարմանալի չէ, որ Գոլովինն այն մի քանի տարի էր պատրաստում: Խաղի վերաբերյալ հստակ պատկերացում չունեմ, քանի որ Ստուդենցովն առհասարակ չէր խոսում (վախենալով վաղը խռպոտել): Յուրևը փորձում էր կես ձայնով: Բացի այդ, ինձ անընդհատ շեղում էին Մարինյան թատրոնի գործադուլավորների հետ բանակցությունները:

Փետրվարի 25 Երեկ Ալեքսանդրյան թատրոնում կայացավ «Դիմակահանդես»-ի վճարովի գլխավոր փորձը: Թատրոնը լեփ-լեցուն էր և, թեպետ առավոտ էր, մուտքը կազմեց 5000 ռուբլի: Մուտքը հավաքագրված էր բոլոր խմբերի ռեժիսորների, հուշարարների, ռեժիսորների օգնականների օգտին, ընդ որում, ամեն մեկին բաշխվեց մոտ 200 ռուբլի:

«Դիմակահանդես»-ի բեմադրությունն ինձ վրա ընկձող տպավորություն թողեց²⁵: Ես Գոլովինին առաջ էլ ասում էի, որ դա թատերական գործ չէ՝ այն աստիճանի մշակել մանրուքները, որ բեմադրություն իրականացնելու համար պահանջվի հինգ տարի: Խոսք չունեմ, դեկորները, բուտաֆորիան, զգեստներն առանձին-առանձին և միասին հիանալի են: Սակայն սրանք այլևս դեկորներ, բեմական զգեստներ և բուտաֆորիա չեն, այլ բնական իրեր, ինչպես կյանքում: Բացի այդ, դրանք այնչափ ներդաշնակ են հավաքված, որքան կյանքում երբեք չի լինում, քանզի կյանքում կահավորանքով և զգեստավորումով նկարիչները չեն զբաղվում: Այդ, այսպես կոչված, գերձաշակությունը ծնշել է ամեն ինչ՝ և՛ պիեսը, և՛ դերասաններին, և՛ նրանց խաղը: Ստացվել է ցուցահանդես, որի միջավայրում կանգնած դերասաններն ինչ-որ բան են խոսում: Ներկայացումն առանցք չունի և ոչ մի տպավորություն չի թողնում, այլ ձանձրալի է, հատկապես ինձ համար, որ այս ամենը տեսնում եմ երկրորդ անգամ: Մեյերխոլդը դերասաններին պատրաստել և բեմադրել է նույն հնարաբանություններով, ինչ Գոլովինը: Չգացվում էր դերասանների մեկ ընդհանուր ուսուցիչը և կրկին այնպես չէր, ինչպես կյանքում, քանզի բոլորը չէ, որ կյանքում ծոմովում ու, կան և պարզապես ապրողներ: Արդյունքում երկուսն էլ ձգտում էին կյանք պատկերել, իսկ պատկերեցին «Կոպելիայի» կերպարներով թանգարան: Ավսոս, ինչքան Գոլովինն աշխատում է Մեյերխոլդի հետ, այնքան ավելի են նրանք հեռանում իսկական թատրոնից:

1 Տեյակովսկու և Մեյերխոլդի առաջին զրույցի վկաներն էին (թատրոնների տնօրենը նախընտրում էր նման զրույցները վարել պաշտոնական վկաների ներկայությամբ) նկարիչ Ա. Յա. Գոլովինը (Մեյերխոլդի ընկերը, Տեյակովսկու համար մի անհերքելի հեղինակություն), Գ. Ի. Վուլիչը՝ կայսերական թատրոնների գրասենյակի կառավարիչը (1902-ից 1907 թթ.) և Վուլիչի օգնական Ա. Դ. Կրուպենսկին, որը շուտով փոխարինեց նրան այս պաշտոնում:

2 Պ. Պ. Գոնդիչ (1855-1925), դրամատուրգ, թարգմանիչ, արվեստի պատմաբան և ռեժիսոր, 1901-ից 1909 թթ. Ալեքսանդրյան թատրոնի խմբի կառավարիչ:

3 Նկարիչ Կ. Ա. Կորովին (1861-1939), աշխատել է պետական թատրոններում 1899 թվից, Մեյերխոլդին հանդիպել է 1911 թ. «Կենդանի դիակ»-ի վրա աշխատելիս:

4 Տեյակովսկիին տալիս է տարբեր սերունդների պատկանող դերասանուհիների անուններ. Վ. Ա. Միչուրինա-Սամոյլովան (1866-1948) ծառայում էր 1886 թվից և արդեն վաստակավորի կոչում էր կրում, Մ. Ա. Վեդրինսկայան (1877-) խումբ էր եկել 1901 թ., բայց արդեն պատկանում էր առաջնային դիրք ունեցողների թվին:

5 Երգիչ և ռեժիսոր Վ. Պ Շկաֆերը (1867-1937) 1906-ից 1910 թթ. Մարինյան թատրոնի ռեժիսորն էր: 1910-ին անցավ մոսկովյան Մեծ թատրոն: Իր հուշագրությունում (Сорок лет на сцене русской оперы, М., 1936, с. 216) նա հայտնում է, որ 1908 թ. Տեյակովսկիին առաջարկել է իրեն ներկայացնել Մեյերխոլդին «օպերային թատրոնի միջավայր»։ «Մեյերխոլդի նշանակումը Մարինյան թատրոն, - գրում է Շկաֆերը, - խումբն ընդունեց կատարյալ տարակուսանքով: Ասում էին, որ Տեյակովսկին վերջնականապես «ցնդել է» <...> Խոստովկանեմ, խմբի ականավոր ներկայացուցիչների տրամադրվածությունը ծայրագույն աստիճանի լարված էր և ոչ մեր օգտին» (նույն տեղում, էջ 217):

6 Արվեստի պատմաբան Կ. Պ. Չիչագովը (1866-1920) 1906 թվից կայսերական թատրոնների բեմադրական մասի գրադարանի վարիչն էր:

7 Հրատարակախոս Ալեքսանդր Արկադևիչ Ստոլիպին (1863-1925):

8 Ի. Օ. Օսիպով (Աբելտոն)՝ թատերական քննադատ, «Թատրոնների հանդես»-ի հրատարակիչ:

9 Յուրի (Գեորգի) Էռաստովիչ Օզարովսկին (1869-1924) ծառայում էր Ալեքսանդրյան թատրոնում 1890 թվից: Կարենոյի դերի հետ կապված միջադեպը շատ շուտ մոռացվել էր. Օզարովսկին և Մեյերխոլդը լավ հարաբերությունների մեջ էին, ռեժիսորները մի քանի անգամ հանդես են եկել ընդհանուր նախաձեռնություններով և աջակցել միմյանց այն իրավիճակներում, որ ծագել են Ալեքսանդրյան թատրոնի ներսում:

10 Ն. Ն. Խոդրտովն իր հուշագրության մեջ (Близкое-далекое. Л.-М., 1962, с. 217) հայտնում է, որ Կարենոյի դերն իրեն էր նախատեսված և որ Մեյերխոլդի խնդրանքով նա զիջեց այդ դերը «առաջին իր դեբյուտի համար, իսկ ինքն համաձայնվեցի Իերվեն խաղով»:

Կարենոյի դերը Մեյերխոլդն առաջին անգամ խաղացել է 1908 թ. զարմանալի ճանապարհորդության ժամանակ: Դրա մասնակից Վ. Պ. Վերիգինան հիշում էր.

«Ինձ թվում է, որ սա միակ իսկական Կարենոն է: Նրանք երկուսն էլ՝ կատարողն ու կերպարը, ամբողջապես գաղափարների իշխանության տակ էին, թեկուզ և ինչպե՞ս տարբեր: Երկուսն էլ շրջապատող առօրյա կյանքին մեղադրում ժամանակ էին տրամադրում: Իհարկե, Կարենոն իդեալականացված էր: Մենք չէինք գտնում նրա մեջ ոչ մի բացասական գիծ, մինչդեռ Մեյերխոլդի մեջ, ինչպես և յուրաքանչյուր մարդու, որոնք քիչ չէին: Բայց դրանք բոլորն էլ անհետացան, հենց որ արտիստը սիրահարվեց կերպարին, տեսնելով նրա մեջ սեփական մաքրված «ես»-ի արտացոլումը: Ինձ դուր էր գալիս, որ նա զայթակրության մեջ չէր ընկել և ցրվածությունն ընդգծել, դա նրան պետք չէր: Թվում էր, թե նրա Կարենոն անընդհատ պայքարում է կոպիտ իրականության դեմ, որը բռնի ձգում է նրան ներքև, իսկ նա ձգտում է փակչել սեփական գաղափարների արքայություն: Նրա խենթությունները տվորական մարդկանց աչքերում կատարվում էին այն պատճառով, որ նա ապրում էր բոլորովին այլ աշխարհում: Այս ճախրանքը հողի վրայով Մեյերխոլդն արտասովոր կերպով անկեղծ էր ներկայացնում: Ամեն անգամ, երբ նա հարկադրված էր ինչ-որ բան պատասխանելու, զգացվում էր, որ նա ասում է առաջին պատահած բառերը, որոնց ժամանակ միտքն այլ պլանում է» (Веригина В. Н. Воспоминания, Авторизированная машинопись (Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей России), Ч. 2, с. 64-65).

Պատմելով պետերբուրգյան բեմադրության մասին՝ Վերիգինան պնդում է.

«Գլխավոր փորձն անցավ չափազանց հաջող. Տեյակովսկին այնքան գոհ էր, որ որոշեց Համսունի մյուս պիեսներն էլ բեմադրել: Սակայն առաջին ներկայացմանն ամեն ինչ այլ կերպ ստացվեց: Բոնդեգեն խաղացող և ռեժիսոր-Մեյերխոլդին բացասաբար վերաբերվող դերասան Ապոլոնսկին գլխավոր փորձից հետո հայտնեց. «Ինչպե՞ս: Մեյերխոլդը մեզ համար աննկատ ոճավորեց մեզ: Լինելու բան չէ»: Եվ նա սկսեց անհեթեթաբար զավեշտի վերածել դերը՝ ամեն րոպե հանդիսատեսին ծածուկ առաջացնելով: Բացի այդ՝ դերասանուհի Պոտոցկայան առաջին ներկայացմանը Կարենոյի կնոջ դերը խաղում էր ուժեղագույն հարբածության վիճակում: Տեսնելով, թե ինչպես է փլուզվում իր բեմադրությունը՝ Մեյերխոլդը հագիվ ուժ գտավ դերն արտասանելու: Ստեղծագործական վիճակի մասին խոսք չէր կարող լինել: Թերթերն ուրախությամբ հայիոյեցին և բեմադրությունը, և Կարենոյի դերակատարումը: Երկրորդ ներկայացումը տեղի չունեցավ՝ Պոտոցկայայի հիվանդության պատճառով: Լուրեր տարածվեցին, թե պիեսը խաղացանկից հանված է: Հետագա ներկայացումներին թատրոնը լեցուն չէր, բայց պիեսի հաջողությունը շատ մեծ էր: Երրորդ թե չորրորդ ներկայացմանը եկածներն ինձ պատմում էին, թե ինչպես են պարտեի հանդիսատեսներից ոճանք, ծափահարելով Մեյերխոլդին, տարակուսանքով սասել միմյանց. «Ախր լավ է: Հոյակապ է: Ինչու՞ էին թերթերը նախատում»: Այդպիսին էր Մեյերխոլդի ամենախաջողված դերերից մեկի ճակատագիրը» (նույն տեղում, էջ 66-67):

11 Մ. Բ. Չերկասկայան Վագների «Տրիստան և Իզոլդա»-յուն կատարել է Իզոլդայի դերերը:

- 12 Է. Ֆ. Նապրավնիկ (1839-1916), կոմպոզիտոր, 1869 թվից Մարինյան թատրոնի առաջին կապելմայստր: Օ. Օ. Պալեչեկ (1842-1915), երգիչ, 1882 թվից Մարինյան թատրոնի ռեժիսոր:
- 13 Ներկայացման խորհրդատու, երաժշտական քննադատ և վագներյան լիբրետոների թարգմանիչ Վ. Պ Կոլոմիյցևը համառ կերպով պնդում էր, որ վագներյան պարտիտուրաներում եղած հեղինակային նշագրումներն անհրաժեշտ է անվերապահորեն կատարել:
- 14 «Петербургская газета», 4.II.1911.
- 15 Ռեժիսոր Ա. Ն. Լավրենսոնը 1911 թվից համարվել է թատրոնի քարտուղար: Ա. Լ. Չազարովը (Ֆեսինց) Մեյերխոլդի համադասարանցին էր Ֆիլիարմոնիկ ընկերությունում և աշխատակիցը ՄԳԹ-ում և «Նոր դրամայի ընկերություն»-ում:
- 16 «Կենդանի դիակ»-ի բեմական վճիռների Մեյերխոլդի մախնական առաջարկները ներկայացված են նրա 1911 թ. մայիսի 14-ի նամակում Տեյակովսկուն: Համարելով, որ Տոլստոյի պիեսում «Ֆոնը դիտավորյալ թույլ է ուրվագծված», Մեյերխոլդը առաջարկում էր շրջանակել բեմը սև թավիշով, կահույքի արագ փոփոխման համար սարքել շարժական հարթակներ, իսկ դեկորները կառուցել «ոչ թե պավիլյոնի ձևով, այլ իջնող և բարձրացող վարագույրների տարբերակով»: Վերջին առաջարկը Կորովինը մասնակիորեն օգտագործել էր՝ ներկայացման մեջ կիրառվել է տեսարանների արագ փոփոխությունն ապահովող կախովի դեկորների համակարգ: Հետևելով Տոլստոյի ոճին՝ ռեժիսորները վճռել էին «շատ որոշակի ժամանակաշրջանը չընդգծել» և պարզեցնել ուրվանկարը՝ «չստեղծելով չհիմնավորված և անհարկի տեղաշարժեր»:
- 17 «Կենդանի դիակ»-ում Վ. Պ. Դավանատովը կատարել է իշխան Աբրեզկովի դերը, Ն. Ս. Վասիլևան՝ Աննա Պավլովնայի դերը, Վ. Ս. Վրասկայան (Ստախովան)՝ Սաշայի դերը, Ի. Ա. Ստրավինսկայան՝ Լիզա Պրոտասովայի դերը:
- 18 Խոսքը Յու. Դ. Բեյլակի «Պսիշա» պիեսի մասին է:
- 19 1925 թվին Ֆոկինը գրել է. «... վարագույրի առջև կատարվող մի տրիոյից և էվրիդիկայի, Օրփեոսի ու Ամուրի դերերի որոշ տեղերից բացի, ամբողջ օպերան ես եմ բեմադրել» (Фокин М. М. Против течения. Л., 1981, с. 389):
- 20 Ա. Ի. Յուժինը 1909 թվականից ղեկավարել է մոսկովյան Փոքր թատրոնը:
- 21 Բանավեճը տեղի է ունեցել Կիևում, 1914 թ. մարտի 13-ին:
- 22 Ն. Ա. Կոտլյարևսկիյ (1863-1925), գրականության պատմաբան, 1908-ից 1917 թթ. Ալեքսանդրինյան թատրոնի խաղացանկի վարիչ:
- 23 Պ. Ի. Լեշկովը «Ամպրոպ»-ում կատարել էր Կուդրյաշի դերը:
- 24 Պ. Յա. Կուրզները «Քարե հյուր»-ում կատարել է Լեպորելլոյի դերերգը:
- 25 1923 թվին Տեյակովսկիին «Դիմակահանդես»-ի մասին գրել է. «Լեռնոնտովի սպանության համար պատասխանատվության են ենթարկվել և Գոլովինը, և Մեյերխոլդը և նույնիսկ դատապարտվել են, սակայն երդվյալ ատենակալները (հանդիսականը) երկուսի վերաբերյալ էլ արդարացնող դատավճիռ են կայացրել, բավական զուսմար վճարելով թատրոնին այս հանցավոր գործը լսելու համար: Երբ մուտքերն Ալեքսանդրինյան թատրոնում ընկնում են, դիմում են մի ժամանակ տապալված «Դիմակահանդես»-ին» (Жизнь искусства, 1923, ном. 14, с. 15-16):

Թարգմանությունը և ծանոթագրումները՝
Վասիլ Գևորգյան

ՎԱՐԱՉՂԱՏ ՏԵՐՈՅԱՆ

/1887-1938/

«Ժառանգություն» խորագրի ներքո շարունակում ենք ներկայացնել ականավոր մտավորական, գիտնական, թարգմանիչ և ազգային գործիչ Վարազդատ Տերոյանի՝ անտիպ գործերը: Նախորդ հրատարակմանը կից համառոտ բնութագրմամբ տրվել է նրա բազմաշերտ գործունեության ուրվագիծը՝ այն վստահ համոզմամբ, որ նրա գործը իր արժանի տեղը պետք է ունենա և վավերացվի ազգային մնայուն արժեքների շարքում: Վ. Տերոյանի գործի կարևորագույն և ծանրակշիռ մասը, նրա թարգմանություններն են և՛ գեղարվեստական, և՛ մշակութաբանական, և՛ հատկապես փիլիսոփայական մտքի ակնառու գործերի ընտրությամբ: Ինքը՝ թարգմանիչը, առավելագույն նշանակություն է տվել մասնավորապես փիլիսոփայության դասականի՝ Իմ. Կանտի «Չուտ բանականության քննադատություն» և «Պրոլեգոմեններ» գործերի թարգմանություններին: Ավարտին հասցնելով տարիների տքնաջան աշխատանքը, որն սկսվել էր 20 - րդ դարի 20 - ական թթ. սկզբին, նա անհրաժեշտ է համարում գործին կցել «Կանտի բառագիտությունը» հավելվածը, ինչպես նաև պատրաստում «Նյութեր առաջաբանի համար» հատվածը, որոնց ինքնին արժեքը դժվար է գերազնահատել թե թարգմանության տեսության, թե փիլիսոփայական տերմինաբանության կայացման ընթացքի իմաստավորման առումներով: Լեզուն կենդանի օրգանիզմի զարգացման դրսևորումներ է ի հայտ բերում ժամանակների հոլովություն, և Վարազդատ Տերոյան թարգմանիչը հենց այդ իմաստով է կարևորում գիտական հայացքը և ճշգրիտ մոտեցումները թարգմանական գործի համակարգված խնդիրների լուծման մեջ: Այդ խնդիրների իրագործման ծրագրային ուղղորդումներով նա ձեռնարկել էր ստեղծել չայ փիլիսոփայական ընկերությունը, կազմել հայերեն - գերմաներեն և ֆրանսերեն փիլիսոփայական բառարան հրատարակելու նախագիծ: Նույն նախագծի շրջանակներում պատրաստվել է հայերեն - գերմաներեն - ֆրանսերեն 22000 բառ ընդգրկող փիլիսոփայական բառարանը: Չարմանալի է այն պայծառատես հայացքը, որով արժևորում էր մեծ մտավորականը գիտական մտքի նվաճումները իր նորաստեղծ երկրի կայացման ձանապարհին: Ազգային ռազմավարական համատեքստում դիտարկելով խնդիրները՝ նա գրել է. «...Պետք է ստեղծել ամենից առաջ հասարակական լուրջ, տևական և ավանդապահ մի հսկողություն մեր բոլոր գործերի վրա, որոնք ազգային բնույթ են կրում... Դուրս պետք է մնան, հեռու յոթն հորիզոններով բոլոր նրանք, որոնք հայ ժողովրդի կյանքի և ապագայի դարբնման գործին մոտենում են իբրև թերուսներ և սիրողներ... Պինդ փակել նրանց առջև բոլոր դռները...»: Ցավոք, նրա շատ ծրագրեր մնացին անկատար, նա չտեսավ իր գործերի մեծ մասի հրատարակությունները՝ դառնալով ստալինյան դաժան բռնությունների միլիոնավոր զոհերից մեկը: 1920 - 30 - ական թթ. 4 անգամ անհիմն մեղադրանքներով ձերբակալվելուց հետո 1938 - ին նա կնքեց իր մահկանացուն սիբիրյան աքսորավայրում:

1 Վարազդատ Տերոյանի մասին տես՝ Ահարոնյան Ա., Երկերի ժող., հատոր V, Բոստոն 1948, էջ 163-171: Գրիգորյան Վ. Հ. Բարբյուսի նամակը «Կրակի» հայ թարգմանչին, «Գրական թերթ», 1977, N14: Բաղայան Գ. Վարազդատ Տերոյանի վիճակագրական նյութերն Արևմտահայ Հայաստանի բնակավայրերի վերաբերյալ, «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 2005 N1, էջ 212-220: Սահակյան Ռ. Օ., «Չայ փիլիսոփայական ընկերության» ստեղծման պատմությունից, «Լրաբեր» ԳԱ /հաս. գիտ./, 2007, N3 էջ 224-229: Վարազդատ Տերոյան, «Գիտական և հրատարակատեսական աշխատություններ» ժողովածուն, առաջաբանը՝ Ռ. Օ. Սահակյան, Վարազդատ Տերոյան, «Համեմատական գրականությունը», «Հանդես» ժողովածու, 2007, գիրք 7, էջ 45-55: Մելանյա Բաղայան, «Վարազդատ Տերոյան - ազգային գործիչն ու փայլուն մտավորականը», «Ազգ», 2007, 18 սեպտեմբերի, Ալիս Հովհաննիսյան, «Մեր լայնախոհությունը երեկ և այսօր», «Գրական թերթ», 2008 թ., 7 մարտի Ռ. Օ. Սահակյան «Նշանավոր ծննդաբանականներ», պրակ բ 2008թ.:

Տասնամյակներ անց, փորձելով կորստից փրկել նրա անտիպ գործերը, 2006 – ին հրատարակվեց «Գիտական և հրապարակախոսական աշխատություններ» ժողովածուն: Այժմ պատրաստվում է հրատարակության նրա թարգմանական ժառանգության կարևոր գործերից մեկը՝ Կանտի «Ձուտ բանականության քննադատությունը»: Ստորև ներկայացվող նյութը այդ թարգմանության հավելվածն է, որի գիտական տեսական հարցադրումները արդիական են նաև այսօր:

Լատրա Սուրադյան

ԿԱՆՏԻ ԲԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Բառագիտությունը, որպես գիտնականի արտահայտության ձևերի կաղապարներ կամ գործիքներ, յուրահատուկ է լինում ամեն մեծ գիտնականի համար: Միևնույն բառի գործածությունը զանազան նյութերի, մտքերի և հասկացությունների մեջ, վերջիվերջո ստանում է մի այնպիսի առանձնահատուկ կերպարանք, որ ոչ մի այլ հեղինակի մոտ չի կարելի գտնել: Մինչդեռ որևէ բառ գրականության մեջ առհասարակ ունենում է պատահական նշանակություններ և կարող է, առանց երկի գրական արժեքը կորցնելու, գործածվել այսպես էլ, այնպես էլ: Գիտության մեջ ընդհակառակը, նա չի կարող այդպիսի ազատություններ վայելել: Բայց այստեղ, նույնպես բառը ունենում է զանազան նշանակություններ, և այլն էլ, ոչ թե զանազան գիտնականների մոտ, այլ հենց միևնույն մարդու մոտ, իհարկե, այդ դեպքում պարզ է, որ այդ բառը ունի պարունակության այնպիսի մեծություն, կամ այդ բառի տակ հնարավոր է դնել հարևան մտքերի մի այնպիսի բազմություն, որ հնարավոր չէ այլ կերպ արտահայտել, կամ այլ բառեր չկան մարդկային լեզվի մեջ՝ բավարար չափով, միևնույն մտքի զանազան նրբությունների համար: Այդ հանգամանքը միայն, որ որևէ բան կարող է գործածվել **պատկերավոր կերպով, փոխաբերաբար, պատմականորեն, և զանազան գիտությունների մեջ**, այդ միայն բավական է՝ տալու համար այդ բառին բազմաբովանդակություն և առումների այլազանություն: Բացի այդ, լեզվի ձկունությունը նույնիսկ պահանջում է, որ բառերի սահմանները այնքան էլ հաստատուն և որոշ գծագրված չլինեն, որպեսզի մտքի հոսանուտ ձևը կարողանա ծամփա գտնել իր համար բառերի կտրտած շարքի մեջ:

Այս վերջին հանգամանքը, սակայն, առիթ է տալիս <. Բերգսոնին՝ նկատելու, թե մտքի արտահայտության ձևը երբեք հնարավոր չպիտի լինի կատարելապես համապատասխան դարձնել լեզվին, և լեզվի միջոցով չէ, որ մտքերը լրիվ արտահայտվում են: Լեզուն և նրա բառերը մոտավոր սինբոլներ են՝ մտքի խորհուրդները պատկերացնող: Մինչդեռ միտքը մի շարունակական և հոսանուտ գործունեություն է, բառերը և լեզուն մոզայիկներ են, որոնք հեռավոր չափով միայն իրար համապատասխանում են: Սա, իհարկե, խիստ արմատական մի պահանջ է, և մեզ հեռու կտանի դրա քննությունը: Իսկ մեր պահանջը այստեղ շատ ավելի համեստ է և գործնական:

Ինչքան պարզ է, թե բառերը սահմաններ ունեն, նույնքան և դժվար է այդ սահմանների գծագրումը: Յուրաքանչյուր գիտնական իր ծանոթությունների, կամքի ուժի, զգացողության և ըմբռնողության պաշարը և հատկությունները ծառայեցնում է իր մտքերը հնարավորին չափ հարազատ և ճշգրիտ նշանակներով արտահայտելու համար: Եվ երբ որ մտքերի արտահայտությունը ստանում է սիստեմի մեծությունը և կառուցվածքը, այն ժամանակ, վստահորեն կարելի է տեսնել, որ բառերը իրենց թափառաշրջիկ և պատահական գոյությունը վերջացրել են, ստացել են հաստատուն և պիտանի գործիքների արժեքը, ունեն հստակ և որոշ գծագրված շրջագիծ, անփոփոխ պարունակություն, մի հայտնի տարողություն և վերջնական արժեք: Այդ դեպքում միայն կարելի է խոսել որևէ

հեղինակի բառագիտության մասին: Այդտեղ, բառերի տված գիտությունից բացի, կա նաև բառերի գիտությունը. այսինքն այն, որ բառերն ունեն և ոչ թե այն, որ բառերը տալիս են:

Իհարկե, վերջիվերջո, նրանք տալիս են իրենց ունեցածը: Բայց առաջին դեպքում նրանք նշանակներ չեն, միջոցներ չեն, գործիքներ չեն, այլ հաստատուն ձևերի ու կաղապարների մեջ մտած մտքեր: Իսկ երկրորդ դեպքում նրանք միջոցներ են միայն՝ իրար մոտ դրված և իրար օգնությամբ մի բանի մոտենալու և հասնելու համար: Որովհետև որևէ գիտնականի բառագիտությունը չի կարող նրա սիստեմն իսկ տալ: Տալ Կանտի բառագիտությունը՝ նշանակում է մատչելի դարձնել նրա գործածած գործիքների գործածությունը:

Առարկայական իրականության խնդիրներն ու առեղծվածներն այնքան դժվարություններ ունեն իրենց մեջ, որ անկարելի կլինեն նրանց վրա աշխատել, եթե ի սկզբանե համաձայնություն չկայանար բոլոր աշխատակիցների միջև այն մասին, թե իրենց աշխատանքի ատաղձը և գործիքները որո՞նք են: Էական չէ, թե որևէ իրականություն, կամ իրականության որևէ մասը, որևէ առարկա, ի՞նչ բառով է արտահայտվում, այլ թե այդ բառը բոլորի համար էլ նույն արժեքը, նշանակությունը և տարողությունը պետք է ունենա: Այստեղից արդեն պարզվում է բառագիտության պայմանադրական արժեքը: Լեզվական հայրենասիրությունը թող կարծե, որ իր մայրենի լեզվի բառերը հենց իրականության միակ հնարավոր արտահայտություններն են: Նոմինալիստները թող հավատան, թե միակ իրականությունը բառերի մեջ է, և դրանից դուրս այլ իրականություն չկա: Սակայն շատ են հնացած և մաշված այդ կարծիքների դիմացկունության հիմունքները, և իրականության մոտենալու ավելի մեծ կամք և եռանդ են ցույց տալիս նրանք, որոնք մտքի այդ հաղթանակը հեշտությամբ են կատարել իրենց որոնումների ընթացքում և բառերի վրա համաձայնվելուց հետո, աշխատել են մտնել այնտեղ, ուր բառերի ետևում ծածկվում է և բառերի միջոցով է ուզում միայն արտահայտել:

Եթե «կամք» բառը մեկի համար նշանակում է ցանկություն, մի ուրիշի համար՝ կամայականություն, մի այլ տեղ՝ գործողություն, մյուսի համար՝ շարժում, և այլն, ապա և ի վերջո անկարելի պիտի լինի հասկանալի լեզու գտնել մտքերի փոխանակության համար: Յուրաքանչյուր լեզվի բնական կազմության և կառուցվածքի մեջ գիտական լեզուն պետք է որոշի իր արվեստական և պայմանադրական տեղը՝ իր աշխատելու պայմանները միայն անկարելի չդարձնելու համար: Սա առաջին քայլն է, որից հետո միայն հնարավոր է հաջորդ իրականությունն ու ձշմարտությունը նվաճելու որևէ հավանականություն:

Մի այլ դժվարություն էլ, որ հենց սկզբից կանգնում է մեր առջև, հայոց լեզվի գիտականորեն անմշակ դրությունն է: Մի հարուստ լեզու, որ կարող է բազմաթիվ բառագիտություններ ունենալ, բայց չի ունեցել կամ գրեթե մինչև այժմ և ոչ մի հատ: Նրա ընդունակությունները և հարստությունները մինչև այժմ կենտրոնացած չեն և մնում են ներուժական, ցրված ու թափառաշրջիկ վիճակի մեջ: Չունենալով սիստեմ տված խոշոր գիտնականներ, որոնք իրենց սիստեմը մշակելու հետ, մշակելիս նաև իրենց մասնագիտության բառագիտությունը, մենք պետք է օգտվենք մարդկային մտքի կատարած այդ աշխատանքից ուրիշ լեզուների մեջ: Բայց շատ շինծու և անկենդան կարող էր լինել՝ հայոց լեզվի մեջ բառագիտություն մշակել սոսկ թարգմանությամբ: Բառերի թարգմանությունը պետք է հնարավոր դարձնի մտքի թարգմանությունը: Այնպես որ ավելի նպատակահարմար է մտքերի թարգմանությունից քաղել բառերի թարգմանությունը, քան թե բառերի թարգմանությամբ սկսել մտքերի թարգմանությունը:

Բայց այստեղ ներկայանում է մի հարց. եթե չկա բառագիտություն, հնարավոր չէ նաև որևէ թարգմանություն: Այս խնդիրը ինքնրստինքյան անգործնական մի հարց է: Բառագիտության պայմանադրական վիճակը երբեք չի ենթադրում, թե որևէ լեզվի բառագիտությունը մշակվում է միանգամից՝ մի տարվա մեջ, մի խումբ մարդկանց կողմից,

ընդմիջտ: Ժամանակը, հեղինակությունները և գործածության ընդհանրականությունն է, որ որևէ բառին տալիս են իր հաստատուն սահմանները և տարողությունը: Անխուսափելիորեն պիտի մերժվեն և մոռացության մատնվեն մշակված բառագիտության շատ բառերը, և ընդունելի լինեն ու ընդհանուր գործածության դրվեն ուրիշները: Անհատական նախաձեռնությունները և ջանքերը կարող են միայն դրդել այդ շարժումը, դնել հարցը և գործածել բառը. այդ գործածությունը, անգամ սխալ կատարված, մեծապես նպաստում է՝ ավելի շուտ գտնելու ավելի ճիշտ ու ավելի ընդունելին: Դրա համար է, որ բառի թարգմանությունը չէ, որ կարևոր է, այլ նրա գործածությունը: Այդ պատճառով էլ մտքերի թարգմանությունը միայն պիտի մշակի բառագիտությունը և ոչ թե բառերի թարգմանությունը: Եթե այս րոպեին Հայաստանի մեջ բառագիտությունը մշակվում է բառերի թարգմանությամբ, դա մի անօգուտ շտապողականության և հեշտ աշխատանքի ձանապարհ է, որ կարող է մեզ վերադարձնել այնտեղ, որտեղից մենք սկսել էինք:

Հենց մտքերի թարգմանությունն էր, որ ցույց տվեց հայոց լեզվի մի նոր խնդիր ևս: Փիլիսոփայական լեզվի մեջ հատկապես, բառեր կան չափազանց շատ գործածական, որոնք հայերենի մեջ չկան: Վերցնենք օրինակի համար Begriff /ֆրանսերեն *concepte*/ և *Wahrnehmung* /ֆր. *perception* / բառերը: Ժողովրդական և գրական գործերի մեջ այդ երկուքն էլ թարգմանված են առանց որևէ խղճահարության՝ թարգմանելով միանգամայն թարգմանիչների տգիտությունը: Այս հոդվածի մեջ եղած բոլոր «բառ» բառերը մենք կուզեինք գործածել Begriff - ով. որովհետև պարզ է, որ մենք, բառագիտություն /terminologie/ ասելով, բառագիտություն չենք հասկանում: Մինչդեռ Begriff - ը այնպիսի սահմաններ և տարողություն ունի, որպիսին կգտնի ընթերցողը այդ բառի տակ՝ իր տեղում, իսկ բառ Begriff - ը մեկն է հազարավորներից, փիլիսոփայական տեսակետից ավելի փոքր սահմաններով և տարողությամբ, լեզվաբանական տեսակետից՝ ավելի մեծ: Այդ բառերի գործածությունը և թարգմանությունը անհրաժեշտություն է, և որ գլխավորն է, ոչ թե մոտավոր և հավանական թարգմանությունը, այլ ճշգրիտ և հարազատ: Հասնելու համար դրան՝ մենք բռնեցինք հայոց լեզվի թափառաշրջիկ բառերից մեկը, կամ մյուսը և դրինք Begriff - ի սահմանների մեջ, կամ *Wahrnehmung* - ի: Մենք այդ հայտարարում ենք այստեղ հրապարակով: Մինչև ավելի լավ ընտրություն կատարելը՝ գործածությունը ցույց կտա, թե կանգ առած, հաստատված և սահմանավորված բառերը արդյոք մի նոր տեղափոխություն էլ չպիտի կատարեն: Մինչդեռ Begriff - ը թարգմանել գաղափարով, կամ ըմբռնումով, մեծապես շփոթության տեղիք է տալիս և ստիպում մեզ թարգմանելու այդ ժամանակ *idee* - բառը, որ հայոց լեզվի մեջ, կարելի է ասել, թե հաստատուն և վերջնական կերպով կանգ է առել գաղափարի վրա, իսկ ըմբռնում բառը ինքնին արտահայտում է արդեն տարբեր մտքեր և իմաստներ, որոնք կանգ չեն առել, չեն հաստատվել, ճիշտ է, մինչև այժմ, բայց, եթե ի վերջո պատշաճեն դրան, այդ պիտի լինի չափազանց կամայական կերպով՝ ոչնչացնելով մի բառի իմաստը /ըմբռնումի/, որի տեղը մի նորը պետք է դնել: Իսկ օրինակի համար, եթե այդ բառը թարգմանենք իմացություն բառով, մեր կարծիքով ոչ մի վնաս հասցրած չենք լինում լեզվին. ընդհակառակն՝ իմացություն բառը, որ երբեք երկու հեղինակի մոտ միևնույն միտքը և առումը չունի, ամենաըմբոստ և ամբովանդակ անորոշություն է ներկայացնում, այժմ այլևս կդառնա մի պիտանի և որոշ բառ: Հենց այս բառը իր գործածության մեջ երևան է բերում մեծ անհարթություններ, մանավանդ ուրիշ բառերի հետ միացած ժամանակ, *Verstandesbegriffe* օր. /իմացողության իմացություններ/, բայց մենք ուզեցինք դրանց հետ հաշտվել նաև այն պատճառով, որ Begriff - ի զանազան լեզվական ձևերը հայանում են նույնությամբ իմացության ձևերով /*begreifen* -իմանալ, *begrifflich* - իմանալի/: Ժամանակը և գործածության ընդհանրականությունը թող որոշեն, ինչ որ ընդունելի կարող է լինել և ինչ որ՝ ոչ:

Բայց այս խնդիրն այստեղ էլ չի վերջանում: Վերոհիշյալ երկու բառերը կարող են թարգմանվել, ինչպես նաև նման շատ ուրիշները, իրենց մոտավոր և հարևան հայերենով:

Կան, սակայն, այնպիսի բառեր, որոնք ոչ մի լեզվի մեջ էլ չկան, բացի հունարենի, կամ լատիներենի, և այդտեղից էլ փոխվերցված են մյուս լեզուների մեջ: Մենք լավ համարեցինք դրանց վերցնել այնպես, ինչպես որ կան՝ աշխատելով հնարավորին չափ կրճատել դրանց թիվը:

Այժմ տեսնենք, թե Կանտի բառագիտության մեջ որո՞նք են այն կարևոր կետերը, որոնց մենք անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ:

Փիլիսոփայական գրականության մեջ ընդհանրապես և գերմանական փիլիսոփայական լեզու և բառագիտություն: ճիշտ է՝ ավելի քան 150 տարի է անցել այն օրից, երբ երևան եկավ նրա գլուխգործոցը. բայց այնքան ժամանակվա ընթացքում, եթե փիլիսոփայական լեզուն որևէ առաջադիմություն կատարել է, այդ էլ միայն այդ նախապայմանի շնորհիվ, որ ներկայացնում էր Կանտի փիլիսոփայությունը՝ որպես մի պատրաստի հարստություն, որ առաջարկվում էր անսահման հնարավորություններով: Դժվար է ասել, թե կա՞ն բառեր, որ նա նորամուտ կերպով գործածել է, կամ ստեղծել. ավելի հավանական է, որ բոլոր բառերն էլ կային ու գործածվում էին, բայց յուրաքանչյուր բառը նա այնպես է գործածել, նրա նշանակությունը այնքան ընդարձակորեն պարզել, նրա տարողությունը այնպես սպառել, որ կարելի է ասել, թե երկրաչափական ձևերի պես որոշ և հաստատուն սահմաններ, շրջագիծ և պարունակություն ունեն նրա իմացությունները:

«Չուտ բանականության քննադատությունը» թարգմանելով՝ իմ մեջ միտք հղացավ՝ օգտագործել այդ թարգմանությունը, ամփոփ ձևով տալու նաև նրա բառագիտությունը, որ կարող է մի առիթ լինել զբաղվելու ուրիշների համար էլ - փիլիսոփայական բառագիտությամբ, հայոց լեզվով: Բացի այդ, հենց իմ թարգմանության համար անհրաժեշտ եղավ այդ բառագիտության մշակումը: Որովհետև, երբ թարգմանությունը իր առաջին գրչով վերջացավ, ինձ համար արդեն պարզ էր, որ մի տարվա ընթացքում անընդհատ կատարված աշխատանքը ենթարկվել էր մշտական փոփոխության. կային բառեր, որոնց սխալ թարգմանության են հավատացած էի, բայց դարձյալ շարունակում էի նույն սխալը, մինչև այնքան ժամանակ, երբ ես կարծում էի, թե գտել եմ ճիշտը: Դրանք կարող են այժմ էլ սխալ լինել կամ անընդունելի. այդ չէ՛ կարևոր ինձ համար, այլ այն, որ ամբողջ թարգմանությունը պետք է ունենար միևնույն հայերեն բառագիտությունը: Ավելի լավ բախտ ունեցողները կուղղեն սխալները և կտան ընդունելի բառեր:

Կանտի լեզվի մեջ կան հնացած ձևեր և անգործածելի բառեր: Մենք դրանցից գլխավորները, սակայն, ստիպված ենք բերել, որովհետև անկարելի է տալ Կանտի բառագիտությունը առանց դրանց: Օրինակ՝ էսթետիկա բառի գործածությունը. Կանտի համար գուցե ստուգաբանորեն ճիշտ է, բայց այժմ այլևս այդ մտքով չի գործածվում երբեք: Մենք տալիս ենք Կանտի բառագիտություն և ոչ թե փիլիսոփայական բառագիտություն, որին կարող է մեծապես նպաստել այն, բայց ոչ լիովին փոխարինել: Այս վերջինի համար ուրիշ տեսակի աշխատանք է պետք:

Կանտի բառագիտություն գլխավոր հիմքը ծառայել է մեզ համար նրա «Չուտ բանականության քննադատությանը»: Մի քանի բառերի համար միայն նկատի ենք ունեցել նրա «Գործնական բանականության քննադատությունը»: Գիտակցաբար մենք հրաժարվել ենք «Դատողության քննադատություն»-ից: Իսկ մյուս փոքրիկ գործերի մեջ, ինչպես «Պրոլեգոմենները» և այլն, մեզ համար ոչ մի նորություն չկա այս նպատակի համար:

Առաջին խնդիրը, որ ներկայանում է Կանտի բառագիտության մեջ բառի թարգմանությունն է, որ մենք կատարել ենք մեր գիտցած ձևով: Երբեմն անհրաժեշտ է եղել տալ մի փոքրիկ ծանոթություն այդ թարգմանության մասին: Միշտ ստուգաբանորեն չենք առաջնորդվել թարգմանելիս: Բառի բոլոր ձևերն էլ դնում ենք, ինչպես նաև դրանց թարգմանությունները. բայց կանգ ենք առնում միայն գլխավոր ձևի վրա, եթե, իհարկե, բառի ձևերից մեկը կամ մյուսը գլխավոր ձևից տարբեր իմաստ չունի:

Երկրորդ խնդիրը **բառի սահմանավորումն է**, որ մենք կատարել ենք՝ նկատի ունենալով ամբողջ «Ձուտ բանականության քննադատությունը»: Մեր գործի համար էական չենք համարել ցույց տալ, թե այդ սահմանները, ժամանակի ընթացքին, ընդարձակվել են, փոքրացել կամ փոխվել: Բայց, մատնանշելով երեսները, մենք հնարավորություն ենք տալիս ստուգելու մեր սահմանավորումների ճշտությունը: Այս գործնական խնդիրներից ավելի կարևոր է սահմանավորման հասկացողությունը: «Գաղափար» իմացությունը մենք սահմանավորում ենք ոչ թե այնպես, որ ցույց տանք այդ իմացության տեղը, դերը և դիրքը Կանտի սիստեմի մեջ. դա շատ հեռու կտաներ և յուրաքանչյուր իմացությունը մի խոշոր մենագրության նյութ կարող էր տալ: Այլ մենք ձգտում ենք տալ յուրաքանչյուր իմացության այսպես կոչված «երկրաչափական սահմանավորումը», նրա շրջագիծը, ծավալը և տարողությունը: Իմացության ծննդաբերական հիմքը նույնպես այդտեղն է մտնում և լինելով ինքնին մի բացատրություն՝ ոչ պակաս նպաստում է սահմանագծման դյուրըմբռնելիության: Սահմանավորումը պետք է այնպես լինի, որ յուրաքանչյուր իմացությունը, որ տեղն էլ հանդիպելու լինի, դարձյալ նույն սահմանների մեջ մնա: Նա պետք է սպառի իմացության ամբողջությունը: Իսկ այս դեպքում, որպեսզի երկդիմություններ առաջ չգան, լավ կլինի սահմանավորումից դուրս դնել նաև օրինակներ զանազան առումների, որոնք, չհակասելով սահմանավորման ճշգրտությանը, բացատրում և ընդարձակում են նրա սեղմությունը: Ի վերջո, կարող են լրացուցիչ բացատրություններ և ծանոթություններ էլ տրվել՝ առաջադրած նպատակին մոտենալու համար հնարավորին չափ շատ:

Նյութեր առաջաբանի համար

1. Ինչքան էլ Կանտի տերմինաբանությունը կազմում է փիլիսոփայության հիմքը, այնուամենայնիվ շատ տերմիններ կան, որոնք հնացած և անօգտագործելի են. օրինակ, ոչ մի կասկած չկա, որ այլազանություն ասելով՝ նա հասկանում է զգայարանների միջոցով անմիջականորեն ստացած տպավորության բարդ նյութը, որ դեռևս մտածողության մեջ չի ձևակերպվել, կամ այն նյութականը, որ սկսում է իմացական դառնալ: Էսթետիկա բառն ինքն իսկ բացատրում է, թե գեղագիտություն չի նշանակում. դա ավելի շուտ նշանակում է զգայագիտություն, բայց այդ տերմինը մենք չընդունեցինք, որովհետև հետագայում ևս դրան համապատասխան մոր բառ չստեղծվեց գերմանական փիլիսոփայության մեջ, և էսթետիկան մնաց այդ յուրահատուկ առման և գործածության մեջ:

Gemüth բառը ոչ մի լեզվով չի թարգմանվի: Արդի գերմաներենի մեջ դա ոչ այնքան ֆունկցիա է, որքան վիճակ. բայց Կանտի լեզվի մեջ դա նշանակում է ոգի /Geist/, որ այնքան քիչ էր գործածվում այդ ժամանակ: Ռուսերեն թարգմանված է հոգի /дѡѡѡ/ իսկ ֆրանսերեն՝ ոգի /esprit/. մենք հետևեցինք այս վերջին ձևին, որովհետև առաջին դեպքում հոգեբանական, էմպիրիկ մտապատկերները կարող էին կապվել դրա հետ, ինչ որ կատարելապես հակառակ կլիներ այստեղ իշխող ընդհանուր հայացքներին:

Ձուտ բառը մեր փիլիսոփայական լեզվի մեջ չի ստացել այն անկապտելի տեղը, որ նրան է պատկանում միայն և **մաքուր** բառով չի արտահայտվում, որովհետև այստեղ խոսքը կեղտոտ և մաքուր բառերի մասին չէ, այլ էմպիրիկ, խառն և անխառն, զուտ հասկացողությունների, մտապատկերների ու հայեցողությունների մասին:

2. Դերանունների չափազանց շատ գործածությունը ստեղծել է Կանտի լեզվի մեջ յուրահատուկ դժվարություններ, այնպես որ կանտյան բանասիրության մեջ շատ մեծ տեղ է բռնում որոշել, թե մի երկար պարբերության մեջ գործածված դերանուններից որը որ անվանն է վերաբերում: Իսկ եթե նկատի ունենանք, որ հայերենը օրինաչափ կերպով մերժում է դերանունների այդպիսի գործածությունը, ապա մեր թարգմանության մեջ հնարավոր սխալների դռներ են բացվում ամեն անգամ, երբ ստիպված ենք լինում

խուսափել դերանունների գործածությունից և տեղը դնել համապատասխան անունը կամ գոյականը, որ հաճախ նշված չի լինի բանասիրության մեջ՝ իբրև ինքնահասկանալի:

3.Որպես, որպես թե /als, alsob/ բառի վրա հրավիրում ենք հայ ընթերցողների հատուկ ուշադրությունը: Կանտի մոտ այդ բառը հիմնական և էական նշանակություն ունի, ինչպես նաև, այսպես կոչված, ձշգրիտ գիտության ամենախոշոր ներկայացուցիչների մոտ, որոնք բնության օրենքները չեն կարող ձևակերպել առանց այդ բառի օժանդակության. այդտեղ երևան է գալիս բանականության անսահմանափակ ուժի մեծության զգացումը և կոնկրետ սահմանափակության անհրաժեշտությունը: Ամեն բան այնպես է կատարվում, որպես թե: Կանտի ժամանակակից աշակերտներից մեկը՝ Վալդեմար, որ երկար ժամանակ խմբագրում էր Kantstudien հանդեսը և բանասիրական շատ լուրջ հետազոտություններ է կատարել Կանտի գրքերում, իր գլխավոր փիլիսոփայական երկը կոչում է այդ անունով *Philosophie des Alsob* – որպես թե - ի փիլիսոփայություն: Սրան է կապվում նաև արդի հարաբերականության տեսության փիլիսոփայությունը:

4.Իդեալականություն բառը չենք կարող թարգմանել, բայց ռեալություն բառը կարող էինք թարգմանել՝ իրականություն. այս դեպքում, սակայն, եթե ոչ սխալը, գոնե թյուրիմացությունն անխուսափելի է, ոչ թե իրական լինելը, այլ իրականություն ունենալն է, որ իբրև հնարավորություն ներկայացնում է և «կապ չունի» իրականության հետ, կարող է իրականության մեջ, էմպիրիայի մեջ չլինել. իրականը միշտ պատահական է, բայց անհրաժեշտությամբ երևան եկած իրականն արդեն պատահական չէ: Այդ տարբեր առումի համար պետք էր տարբեր բառ:

5.Բայց, *Ynhärenz*, *Subsistenz*, *Apperzeption*, *Aprehension* և նման մի շարք բառեր, եթե մեխանիկ կերպով տառաշրջեցինք հայերենի մեջ, մեզ համար անհայտ կմնար, թե մինչև որտեղ կարելի է գնալ և ու՞ր կանգ առնել: Այդ բառերի հայերենները կան, նոր սարքած չեն. ձիշտ է, ընդհանրացած չէ նրանց փիլիսոփայության գործածությունը, համենայն դեպս ավելի խորթ չէ, քան լատինականը: Իսկ որովհետև հազվագյուտ է գտնել մի հասկացություն, որ Կանտը գործածած լինի՝ առանց դրա որոշումը և սահմանը ձշտորեն գծելու, ապա և լեզվական հարստության նպատակահարմար օգտագործումը մենք գերադասեցինք մեխանիկ փոխադրության սայթաքող մակարդակից:

Այնքան մեծ է Կանտի ծառայությունը թեկուզ սոսկ լեզվական կուլտուրայի համար, որ ինչ լեզվով էլ որ թարգմանվի, բազմաթիվ բառեր կստանան իրենց փիլիսոփայական վերջնական սահմանումը, որպիսին գտնում ենք արդեն Այսլերի և Հալանդի փիլիսոփայության բառարաններում, որտեղ, բազմաթիվ հասկացությունների ժամանակակից ընկալումը տալուց հետո, բառացի բերվում է նաև Կանտի սահմանումը կամ սահմանը:

6.Գաղափար և իդեա³

7.*Geltung*, *gültig*, *geltend* բառերը

8.Առարկա և օբյեկտ

9.*A priori*

10.Արտադրական և վերարտադրական բառերը գործ են ածվում ոչ թե իրենց ժամանակակից տնտեսագիտական և արդյունաբերական, այլ իրենց բառացի – նախնական նշանակությամբ, այսինքն, մի երևույթ ստեղծելուն, առաջ բերելուն վերաբերող:

11.Սեկություն

12.Ստազանցական

13.Առաջին տասնյակ, զուցե և հարյուրյակ էջերը, ամասելի դժվար և խորթ պիտի համարվեն բազմաթիվ ընթերցողների կողմից. բառերը, սրանց կապակցությունները,

³ Ենթադրում ենք, որ այս տերմինների մեկնությունը թարգմանիչը թողել է՝ հետագայում անդրադառնալու նպատակադրմամբ:

արտահայտությունները, պատկերները, երկարաձիգ նախադասությունները և սրանց շարքը, կապակցությունը, շրջապտույտներն ու հաստատելու և ժխտելու ձևերը խորթ են, ըստ ամենայնի, սովորական ընթերցողի համար: Սակայն, շատ շուտով կնկատի ամեն մարդ, թե թվով ինչքան քիչ բառեր են գործածվում այնքան շատ մտքեր արտահայտելու համար: Պետք է առաջին քայլից իսկ հաղթահարել և այդ խորթությամբ առաջացած դժվարությունը, յուրացնել և տիրապետել այդ փոքրաթիվ գործիքների տեխնիկան, և դրանից հետո կտեսնենք, թե ինչպիսի աշխարհ է բացվում մեր առջև: Փիլիսոփաներ կան, որոնց արտահայտության տեխնիկան՝ առաջին տողից մինչև վերջինը, մնում է խորթ և անմատչելի /Ավենարիուս և այլք/ բոլորի համար և մշտապես: Բայց այդպես չէ Կանտը. եթե մեր առաջին իսկ աշխատանքն այդ ուղղությամբ գնա, օրինակ՝ երկու հրատարակության նախաբաններից և ներածությունից դեն չանցնենք, առանց լիակատար կերպով ընկալելու և յուրացնելու թե բառերը - տերմինները և թե մտքերը, որոնք երևան են գալիս այդ երեք տասնյակ էջերի վրա, այն ժամանակ կարող ենք վստահորեն պնդել, թե բոլոր արտաքին դժվարությունները հաղթահարված են: Ուստի, այդ էջերը պիտի կարդալ մի քանի անգամ, նորից ու նորից վերադառնալ, մինչև վերջին անորոշությունը վերանա: Ըստ որում, հաճախ այս հոյակապ փիլիսոփայական կառուցվածքի անմատչելիությունը վերագրվում է այդ արտաքին դժվարություններին, բառական այն պատյանին, որի մեջ պարուրված են, կամ այն կաղապարին, որի մեջ ձուլված են մտքերը: Սակայն, այդ լոկ թյուրիմացություն է. պետք է հաղթահարել այդ արտաքին դժվարությունը, որպեսզի առանց ընկրկելու կարողանանք դիմագրավել ներքին դժվարությունները, նյութի, առարկայի, էության և գոյության հետ անբաժանելիորեն կապված դժվարությունները, որոնք առաջ են գալիս, երբ իրականության տեսակները փոխվում են, երբ նույն բանն ուզում ենք բառով ասել, թե երաժշտությամբ /հնչյունով/, քարով ասել, թե ներկով, թվով ասել, թե պատկերով: Որովհետև վերջին հաշվով, արտաքին դժվարությունը ներքին դժվարություն է և ներքինը՝ արտաքին: Ահա թե ինչու, ով հաղթել է տեխնիկային, նա կհաղթի նաև նյութին:

Բայց այստեղ չպիտի մոռանալ մի ուրիշ հանգամանք ևս, երբ խոսքը նրա արտահայտության դժվարությունների մասին է: Բառերի և կառուցվածքի այս առաջին դժվարությունները հաղթահարելուց հետո ամեն մարդ կնկատի իսկույն, թե ինչքան հեշտանում է ամենախոր փիլիսոփայական մտքերի յուրացումը շնորհիվ մի շարք ներակա առանձնահատկությունների: Եթե Կանտի ամբողջ մտածողությունը համարենք մի միավոր, և այդ մի անժխտելի անհրաժեշտություն է, ապա այդ լավ կլինի կատարենք հենց սկզբից առանց սպասելու մինչև վերջը, որպեսզի վերադարձին դրանից դուրս ուրիշ բաներ էլ տեսնենք, թե ինչպիսի կենդանի օրգանական կապ կա, կապերի բազմատեսակություն կա ամբողջի և մասերի, ու հատվածների և սրա մասերի մեջ, անգամ մի բարդ և երկարաձգված ասության կամ խոսքի մեջ: Սխեմատիզմը, այս բառի լավագույն առումով, Կանտի մոտ ոչ թե մտքի աղքատության և ծուլության նշան է, այլ անասելի հարստության և աներևակայելիության հորդացումն է, որ համար ձիգերով կարգ ու կանոնի տակ է տրվում, որպեսզի ամեն մարդու համար ընդգրկելի և հասկանալի լինի: Սովորական երևույթ է այն ասությունը, որի մեջ նույն բառերով հաստատվում է մի բան, որի հակառակը հերքվում է դարձյալ նույն բառերով. մինևույն մտքի վերևը ցույց տալուց հետո ցույց է տրվում նաև ներքևը՝ հնարավորությունը և անհրաժեշտությունը, բացասականը և դրականը, կարելին և անկարելին. և այս սխեման էլ բազմատեսակ է ու մեթոդական արժեք ունի, այսինքն անհունորեն հեշտացնում է նրա մտքերի ընկալումը:

14. Բուն բնագրի վերականգնումը և պահպանումը մեզ համար մի հրաման էր, իհարկե, որչափով այդ հնարավոր է մի թարգմանության մեջ: Ձեռքի տակ եղած գերմանական չորս՝ զիտական համարված հրատարակությունների հետ, նաև ֆրանսիական և ռուսական թարգմանությունները, բոլորն էլ երգվում են հարազատորեն վերարտադրել

կամ առաջին կամ երկրորդ հրատարակության բնագիրը: Սակայն, այնքան էլ հեշտ բան չէ այդ երդումը հարգանքով պահելը: Կանտյան բանասիրությունը ինքնին, կազմում է մի հսկայական գրականություն. «Kantstudien» համդեսը մվիրված է հատկապես այդ աշխատանքին: Քիչ թե շատ գիտական հավակնություն ունեցող մի հրատարակություն չի կարող անտեսել այդ բանասիրական աշխատանքները, որոնք շատ օգտակար արդյունքների են հասել: Բայց մեր առջև ներկայանում են բազմաթիվ դժվարություններ.

1. Բնագրի պահպանումը. չէր կարելի թարգմանչի կամ հրատարակչի նախասիրությամբ որոշել, թե ո՞րն է լինելու հիմնականը, առաջին թե՛ երկրորդ հրատարակությունը, քանի որ Կանտը խմբագրական աշխատանք էր կատարել երկրորդ հրատարակության վրա, և իբրև իր վերջնական հավանության արժանացած՝ հրապարակ դրել այդ. բայց Ռոզենքրանցը՝ Շոպենհաուերի խորհրդով, ինչպես նաև Քեհրբախը և ֆրանսիական թարգմանիչներ Ա. Տրենդզեյզը և Բ. Պիկոն ընդունել են առաջին հրատարակությունը հիմնական և երկրորդ հրատարակության տարբերակները դարձրել են ծանոթագրություն կամ հավելված: Ինչ հիմնավորում էլ կարելի լինի գտնել, դարձյալ արդարացի չէ հեղինակի կամքի հակառակ կատարված այս գործը: Անկախ գրական էթիկայից՝ հարցն ըստ էության այն չպիտի լինի՝ մենք առաջինն ենք ընդունում, թե երկրորդը, որովհետև գուցե ոչ առաջինը, ոչ էլ երկրորդը: Պարզ է, ուրեմն, որ մենք տալիս ենք այն, ինչ վերջնականապես տվել է Կանտը: Բայց մենք ձեռքի տակ չունեինք 1787 թվականի երկրորդ հրատարակությունը, ոչ էլ ակադեմիական կոչված՝ Էրդմանի հրատարակությունը:

Մեր կարծիքով մարբուրգյան դպրոցի /<երման Գոհեն, Արթուր Բուխենաու, Օտտո Բյուք, Ալբերտ Գեորլանդ, Բ. Մելլերման, Օտտո Շեռնդեորֆեր, Էրնստ Կասսիրեր/ ղեկավարությամբ, Էրնստ Կասսիրերի անմիջական պատասխանատվությամբ և Ալբերտ Գեորլանդի խմբագրությամբ լույս ընծայված ամբողջական վերահրատարակությունը փոխարինում է, ինչքան մարդկայնորեն հնարավոր է, նախասկզբնական հրատարակությունները: Ահա 1923 թվականի այդ վերահրատարակությունն է եղել մեր բնագիրը:

15ա/Բազմաթիվ տերմիններ կան, որոնք այժմ գործածության մեջ չեն. հենց օրինակ՝ **գործածություն** բառը /իմացականության գործածություն, բանականության գործածություն և այլն/, որ այժմ ասում են գուցե աշխատանք, ֆունկցիա, կամ որևէ այլ բառով. այդպես նաև, **երևակայություն** բառը, բնավ այն մտքով չի առնված, ինչ մտքով գործածվում է այժմ, նաև **հաջորդականություն, ժամանակ** բառի բարդությունները, փորձը, մտապատկերը, ընկալությունը, հայեցողությունը, ընկերակցություն / միաժամանակություն/:

Բայց ոչ թարգմանական շարադրանքի, ոչ բառարանի, ծանոթագրությունների մեջ, կամ որևէ այլ տեղ մենք չէինք կարող հենքի փոխարեն մորը դնել, շատ հասկանալի պատճառով. թեկուզ ծանոթագրությունների մեջ նշել այդ փոփոխությունը՝ կդառնար մի աշխատանք, որ բնավ չի կարող մեր նպատակների մեջ մտնել: <արագատորեն, վերականգնած բնագրով թարգմանել այս երկը՝ ինքնին արդեն սպառիչ աշխատանք է, որի մեջ մեկնաբանությունները ոչ մի գիտական արժեք չեն կարող ունենալ: Ընդամին, ով ուզում է այս սիստեմին ծանոթանալ, պարտավոր է նախ և առաջ յուրացնել թեկուզ հնացած այդ բառապաշարը, այդ սիստեմի գործիքները, ապա մոտենալ աշխատանքին: Թարգմանչի համար այստեղ մի վտանգավոր փորձաքար կա. աշխատել ժամանակակից տերմիններով թարգմանել Կանտը՝ ոչ միայն անօգուտ է, այլև պարզապես ցույց է տալիս մի դատապարտելի տհասություն՝ փիլիսոփայական ծանրակշիռ հարցերի մոտեցման մեջ. և արդեն այդպիսի փորձերը տվել են այլանդակ աղավաղումների անհերքելի ապացույցներ, որոնք միայն գուցե բավական լինեին համոզելու, թե մինչև վերջը պետք է բնագրին հավատարիմ վերարտադրություն տալ, եթե արդեն այդ սկզբունքը արմատացած չլիներ գործն սկսելիս:

ԻԶԱԲԵԼԼԱ ՓԱՓԱԶՅԱՆ

ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ԽՆԴԻՐԻ ԱՌՆՉՈՒԹՅԱՄԲ

Երաժշտական կատարումը հուզական դրսևորումների շղթա է և միաժամանակ՝ մկանային աշխատանքի արգասիք: Երգեցողության տեխնիկան գլխուղեղի նյարդային զգայարանների առաջացրած խոսակցական-շարժողական բազմապիսի կապերի հանրագումար է: Կապեր, որոնք ծնվում են գեղարվեստակատարողական խնդրի առնչությամբ:

Արվեստի ցանկացած գործ կյանք է առնում տեխնիկայի հիման վրա: Կատարողին ունկնդրելիս սովորաբար ուշադրություն ենք դարձնում նրա ձայնի երանգի գեղեցկությանը, պասաժի փայլին, հնչյունի հստակ արտաբերմանը: Բայց, օրինակ, Շալյապինի կատարման մեջ լսում ենք ավելին. Բորիս Գորունովի հոգու տառապանքը, Մեֆիստոֆելի թունոտ քնծիծաղը, գլուխգովան Ֆարլաֆի վախը...

Այդպիսի խոշոր դեմքերի մասին ընդունված է ասել. «Բայց չէ՞ որ նա տաղանդ է: Նրան սովորեցնելու հարկ չկա: Նրա դեպքում ամեն ինչ ինքնաբերական է ստացվում»:

Մինչդեռ, նույն Շալյապինի կենսագրությունը հավաստում է, որ նրա կյանքը լի էր տքնաջան աշխատանքով: Սակայն նաև սա չէ որոշիչը: Կարևորն այն է, թե ինչպես ես աշխատում: Շալյապինը մի անհատականություն էր, որն օժտված էր բարձրագույն արտիստականությամբ, արտակարգ երաժշտականությամբ, որը զարգանում էր նպաստավոր մթնոլորտում: Տեխնիկան, որը նա կատարելագործում էր իր ստեղծագործական ուղու ողջ ընթացքում, ծառայեցվում էր երաժշտական կերպարի վերհանմանը:

Կերպարն է որոշում կատարողական այս կամ այն հնարը, տեխնիկական միջոցները, հնչյունային մարմնավորումը: Տեխնիկան պետք է պայմանավորված լինի երաժշտական նյութով և բխի նրանից: Անիմաստ է տեխնիկա սովորեցնել երաժշտապես չզարգացած մարդուն: Դա կլիներ երաժշտության հետ կապ չունեցող «մեռյալ» տեխնիկա: Կարելի է հասնել տեքստի ճիշտ վերարտադրմանը, մշակել ձայնի լավ դրվածք, բայց դրանք դեռևս բավական չեն երգիչ դառնալու համար:

Նոտաները կոմպոզիտորի մտահղացման լուկ սխեմատիկ մարմնավորումն են: Այդ մտահղացումը կյանք է առնում այն ժամանակ, երբ կատարողն իր երևակայության մեջ այն պատկերացնում է վառ կերպարների տեսքով և ապա վերարտադրում հնչյունների միջոցով:

Ստեղծագործական ընթացքը միշտ անհատական է /նոտային միևնույն տեքստը տարբեր կատարողների կողմից մարմնավորվում է տարբեր կերպարներում/: Տաղանդավոր կատարողի մեկնաբանությամբ նույնիսկ թույլ ստեղծագործությունը կարող է ազդեցիկ դառնալ:

Դասատուի առաջնահերթ խնդիրն է զարգացնել ուսանողի երաժշտականությունն ու արտիստականությունը, արթնացնել նրա ստեղծագործական երևակայությունը, սովորեցնել հասկանալ երաժշտության լեզուն: Երաժշտությունը լեզու է դառնում այն պահից, երբ ծառայեցվում է ներքին և արտաքին աշխարհի երևույթների վերհանմանը:

Սկզբունքորեն, երգել կարող է երաժշտական տվյալներ ունեցող յուրաքանչյուր ոք: Սակայն կարելի է լինել հուզական, նույնիսկ օժտված կատարող, բայց և զուրկ լինել վոկալ պրոֆեսիոնալ տվյալներից: Մյուս կողմից, կան միջին ընդունակությունների տեր, լսողությունից թույլ, նույնիսկ ոչ-երաժշտական երգիչներ, որոնք երգեցիկ ձայնը բարձրորակ

է: Պրոֆեսիոնալ երգեցիկ տվյալների զարգացմամբ զբաղվում են նրանք, ովքեր ունեն բնականից ակնհայտորեն դրսևորված երգեցիկ ձայն:

Երգեցիկ ձայնի զարգացումը, ձայնի հնարավորությունների բացահայտումն ու հղկումը երգչի մեջ գոյացնում են նոր ունակություններ, որոնք այնուհետև “ավտոմատացվում” են և երգչին հնարավորություն տալիս ամբողջովին կենտրոնանալու գեղարվեստական խնդիրների վրա:

Ձայնային տվյալների զարգացման հաջողությունը կախված է դասատուի հմտությունից: Մյուս կողմից, հաջողության գրավականը ուսանողի ընդունակությունն է, որը պետք է կարողանա յուրացնել և ամրապնդել ստացած գիտելիքները:

Լիարժեք արդյունքի հասնելու համար անհրաժեշտ է ամբողջությամբ տրվել աշխատանքին, տրամադրվել, կենտրոնացնել ուշադրությունը և ձայնավարժություն կատարել /ձայնավարժություն՝ *распевание* /:

Աշխատանքի մեջ ներգրավվելը բոլոր մասնագիտություններին ներկայացվող պահանջ է: Յուրաքանչյուրի դեպքում դա դրսևորվում է յուրովի՝ կախված գործունեության բնույթից և խնդրի որակից:

Աշխատանքի մեջ ներգրավվելու հարցը կարևոր է նաև երգիչ կատարողի համար: Դրանից է կախված հետագա լիարժեք կատարումը: Սկզբնական փուլ են կազմում ձայնավարժությունները, որոնք հատուկ ուշադրություն են պահանջում: Գեղարվեստական կատարումը չի կարելի սկսել առանց ձայնավարժությունների:

Ձայնավարժությունն ունի երկու նպատակ՝ բուն ձայնավարժություն և տեխնիկայի կատարելագործում: Մեթոդապես դրանց նպատակները տարբեր են:

Բուն ձայնավարժությունը կապված է մկանները «աշխատանքային վարժավիճակի բերելու» հետ: Դրա համար ընտրվում են վարժություններ, վոկալիզներ կամ գեղարվեստական այնպիսի նյութեր, որոնք նպաստավոր են երգային մտորձառույթը ձիշտ կողմնորոշելու համար:

Սկզբնական վարժությունները չպիտի պարունակեն բարդ խնդիրներ: Դրանք պարզ պիտի լինեն նաև գեղարվեստական տեսակետից: Հնչյունների թիվը պետք է լինի սահմանափակ, ռիթմիկան և մեղեդին՝ հստակ: Հարկ է խուսափել լայն ինտերվալներից, երկարաշունչ երգեցողությունից և ձայնի չարդարացված «հզոր պոռթկումներից»:

Դաշնամուրը սկզբում ակտիվորեն մասնակցում է մեղեդու վերհանմանը՝ աստիճանաբար ասպարեզը զիջելով մեներգեցողությանը և կատարելով նվագակցողի դեր:

Որակյալ երգեցիկ ձայնի ձևավորումը /իր լեզատոյով, ստակատոյով, ինտերվալային մեծ թռիչքներով/, որպես կանոն, ձիշտ ձայնավարժության արդյունք է: Ի նկատի ունենանք նաև հավասար ձայնատարությունը, ձայնավորների որակյալ վերարտադրումը, ձայնածավալի լիակատար ընդգրկումը, բազմազան դիմամիկան և այլն:

Մանկավարժը հատուկ ուշադրություն պիտի դարձնի ձայնավորների վերհանմանը: Յուրաքանչյուր ուսանող ունի իր «հարմար ձայնավորը», որի շուրջ հարկ է կատարել ձայնավարժությունը: Ձայնավորի ընտրությունը պայմանավորված է ծնոտի կառուցվածքով, դեմքի ուրվագծով /երկարուկ, կլոր, լայն, եռանկյունի ձև/, բերանի չափերով /մեծ, փոքր/, «ատամները բաց անելու» ձևով և այլն:

«Հիմնական ձայնավորի» շուրջ երկար վարժվելուց հետո, աստիճանաբար կարելի է անցնել նաև մյուս ձայնավորների յուրացմանը:

Ձայնավարժությունը մի կողմից ձիշտ հունի մեջ է դնում ձայնը, մյուս կողմից ուսանողին հնարավորություն է տալիս ազատվելու թերություններից /կոկորդային, ռնգային ձայներ և այլն/:

Հաճախ թյուր կարծիք է արտահայտվում՝ իբր թատերական ինստիտուտի ուսանողին ձայնավարժություն պետք չէ /այլ բան է կոնսերվատորիան/: Մինչդեռ թատերական ինստիտուտի դերասանական բաժնի ուսանողներին ձայնավարժությունը պարզապես անհ-

րաժեշտ է: Տվյալ դեպքում այնքան էլ կարևոր չէ, թե վոկալ ինչպիսի տվյալներ ունի դերասան ուսանողը: Անհրաժեշտ է, որ ցանկացած հնչյուն ստանա վոկալ ձիշտ ձևավորում և ունենա ձիշտ վերարտադրություն: Ձայնային ապարատի ամուր դրվածքը, հնչյունի նպատակային ուղղվածությունը, իր հերթին, կնպաստի խոսակցական գործառույթի կատարելագործմանը, ինչն անհրաժեշտ է թատերական դերասանին:

Հայտնի է, որ քնելու պահին հանգստանում են ոչ միայն մարմինը և ուղեղը, այլև ձայնավարերը: Ձայնավարժությունից հետո ձայնավարերը “արթնանում” են և թմրածից անցնում ակտիվ վիճակի: Ի հայտ է գալիս կենսական տոնուսը՝ հնարավորությունը ընձեռելով վերարտադրել այս կամ այն ձայնը:

Պարապմունքի ընթացքում դասատուն պիտի հաշվարկի ուսանողի ձայնավարժությանը տրվելիք ժամանակը և դրանից հետո միայն անցնի տեխնիկայի կատարելագործմանը:

Ձայնավարժության ժամանակ ուսանողի ձայնային ապարատը պիտի ծանրաբեռնվի աստիճանաբար: Հարկ է սկսել ոչ բարդ վարժություններից, որոնք արդեն լավ են յուրացվել և ուսանողից հատուկ լարվածություն չեն պահանջում: Հիմնականում դրանք պիտի կատարվեն ձայնի սահմանափակ ուժգնությամբ՝ ընդգրկելով ձայնածավալի միջին մասը:

Ձայնավարժության առաջին փուլում պետք չէ շատ դիտողություններ անել ուսանողին, սակայն աստիճանաբար նրա առջև կարելի է դնել ավելի ու ավելի բարդ վոկալ խնդիրներ:

Վտանգավոր միապաղաղությունից խուսափելու համար վարժությունների հաջորդականությունը հարկ է փոխել դասից դաս:

Ուսանողների մի մասը լավ վարժավիճակի հասնելու համար ստիպված է երկար ժամանակ ձայնավարժություններ կատարել, և նրանց ձայնը գնալով ավելի է բացվում: Մյուսները ձիշտ հակառակ ունակությունների տեր են: Յուրաքանչյուր ուսանող պետք է ծանաչի սեփական ձայնի առանձնահատկությունները և գիտակցի այն ժամանակը, որն իրեն անհրաժեշտ է լիակատար վոկալ վարժավիճակի հասնելու համար:

Նույնը և դասատուն, որը պարտավոր է հաշվի առնել յուրաքանչյուր ուսանողի ձայնավարժությանը տրվելիք ժամանակը: Դա անհրաժեշտ է դասը ռացիոնալ հիմունքներով կառուցելու համար:

Ուսանողի լավ մարզվածության արդյունքում ձայնավարժության ժամանակը կրճատվում է /միջին հաշվով բավական է 10-15 րոպե/:

Վարժություններից հետո կարելի է անցնել վոկալիզներին, որոնք արդեն լիարժեք երաժշտական ստեղծագործություններ են՝ վերջիններիս բնորոշ բնութագրական կողմերով: Վոկալիզները երգում են կամ մեկ ձայնավորով /վոկալիզացված/, կամ նոտաների անուններն արտասանելով /սոլֆեջոյացված/:

Վոկալիզում բացակայող բառատեքստը, ինչպես և նրանում պարունակվող տեխնիկական հնարներն այն դարձնում են վոկալ ձայնի դաստիարակման արժեքավոր միջոց: Վոկալիզը ուսանողին թույլ է տալիս կատարելագործել և հղկել ձայնավարժության ժամանակ ձեռք բերած իր նվաճումները: Վոկալիզում բառատեքստի բացակայությունը ուսանողին թույլ է տալիս ուշադրությունը կենտրոնացնել հնչյունագոյացման և ձայնատարության խնդիրների վրա: Դրանով իսկ վոկալիզը կապող նյութ է դառնում վարժությունից տեքստային երաժշտություն տանող ծանապարհին:

Վոկալիզի կատարման տարբերակը /վոկալիզացված կամ սոլֆեջոյացված/ թելադրվում է ուսանողի առջև դրված խնդիրներով:

Ուսանողի կողմից նրան մատչելի վոկալ ստեղծագործությունների հետևողական ուսումնասիրումը բարենպաստ հող է ստեղծում դրանց հրապարակային կատարման համար /հաշվի են առնվում ստեղծագործության բովանդակությունն ու բնույթը բացառապես ինտոնացիոն և իմաստային կապերը/:

Պարապմունքի ամեն հաջորդ փուլում դասատուն պիտի ընտրի այնպիսի ստեղծագոր-

ծություններ, որոնք զուրկ են հավելյալ դժվարություններից և հոգեբանական արգելք չեն դառնում ուսանողի զարգացմանը:

Ուսանողի ներդաշնակ աճը մեծապես կախված է դասատուի փորձից և գիտելիքներից, ինչպես և ուսանողին դրանք փոխանցելու եղանակից: Դասարանում տիրող բարյացակամ մթնոլորտը նպաստում է ուսանողի կողմից երաժշտության հանդեպ հետաքրքրության առաջացմանը: Այս զգացումը խորանում է այն բանից հետո, երբ դասատուն կերպարային և երաժշտական առումով բացահայտում է ուսումնասիրվող ստեղծագործության իմաստն ու գեղեցկությունը:

Հարկ է հաշվի առնել ձայնավորների և բաղաձայնների փոխադարձ կապը խոսակցական լեզվի և առավել ևս՝ երաժշտության մեջ, ինչը չի կարող չազդել երգեցիկ ձայնի որակի վրա: Այդ պատճառով խոսք պարունակող երաժշտությանը պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնել առաջին իսկ դասերից: Ուսանողը պետք է հետևի խոսքերի հստակ արտաբերմանը, երաժշտության և բառատեքստի տրամաբանական շեշտադրությանը:

Ձայնային ապարատի դիմացկունություն մշակելու համար հարկ է սկսել միջին ծանրաբեռնվածության ստեղծագործություններից /փորձը ցույց է տալիս, որ մեծ բեռնվածություն պարունակող գործերը պակաս օգտակար են/:

Ցավոք, շատերը չեն հետևում այդ ճշմարտությանը՝ արդյունքում ունենալով ուսանողի ձայնի գերծանրաբեռնվածություն և գերհոգնածություն, և իբրև հետևանք՝ երգելու ցանկության վերացում: Չգացվում է օրգանիզմի ընդհանուր թմրություն, ձայնային ապարատի ծանրություն: Ձայնը “նստում” է, դադարում է հնչելուց: Ուսանողին այլևս բավականություն չի բերում իր երգեցողությունը:

Վոկալ բեռնվածության պայմաններում երգչի դիմացկունությունը կախված է ձայնային ապարատի ճիշտ աշխատանքից /կարևորվում է բեռնվածության և հանգստի պահերի հերթազայումը/:

Բոլոր այս դեպքերում որոշիչ դեր են խաղում ուսանողի հոգեբանական ունակությունները: Ունենալով երաժշտական լավ օժտվածություն, կամք, նպատակասլացություն՝ նույնիսկ միջին ձայնային տվյալներով ուսանողը հաճախ ավելի մեծ հաջողության է հասնում, քան գերազանց վոկալ տվյալների տեր, բայց հոգեբանական համակարգի թերություն ունեցողը:

Ծույլ և անկազմակերպ, անուշադիր, ոչ հուզական ուսանողը հազիվ թե կարողանա հաջողության հասնել վոկալ արվեստում:

ՌՈՒԶԱՆՆԱ ՀԱՆԵՍՅԱՆ

ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ԽՆԴՐԻ ԱՌՆՉՈՒԹՅԱՐԸ

21-րդ դարի հայ իրականության մեջ հրատապ է բարոյական արժեհամակարգի ձևավորումն ու հաստատումը, քանզի հայ մարդու կենսագործունեության բոլոր ոլորտներում արձանագրվում է բարոյական անկում: Ազգային ինքնության պահպանման համար արդիական է դառնում բարոյական-ազգային արժեքներ կրող մարդու դաստիարակության խնդիրը:

Իրականության տարբեր երևույթների բարոյական արժևորումը հանդիսանում է հենց բարոյափիլիսոփայության կարևորագույն գործառույթը: Արժեքային կողմնորոշումը դրսևորվում է որպես որոշակի բարոյական նպատակին հասնելու համար անձի մտքերը, գործողությունները ուղղորդող բարոյական գիտակցության ընդունակություն: Գիտակցության արժեքային կողմնորոշումն առավել խորն է ու կայուն, քան առանձին բարոյական նորմերը, սկզբունքներն ու կոդեքսները, քանզի հանդիսանում է դրանց փոխներգործության արդյունքը: Վերջինս դրսևորվում է մարդու ամբողջ վարքագծի ու բարոյական ինքնագագացողության մեջ՝ արտահայտելով նրա կարգավորող ուղղվածությունը: Բարոյափիլիսոփայությունը կարգավորում, ուղղորդում է մարդկանց վարքագիծը, նրանց անձնական ու հասարակական հարաբերությունները: Հենց այդ կարգավորիչ դերն էլ բարոյափիլիսոփայության մյուս կարևոր գործառույթն է, որն ունի նորմատիվ բնույթ: Նորմատիվ կարգավորումը բարոյափիլիսոփայությունը իրականացնում է բարոյական նորմերի, սկզբունքների ու բարոյական կոդեքսների հիման վրա: Ի տարբերություն այլ նորմատիվ կարգավորիչների, բարոյափիլիսոփայության նորմատիվ կարգավորման առանձնահատկությունը կայանում է նրանում, որ բարոյական նորմերի, սկզբունքների ու կոդեքսների պահանջների իրականացումը ապահովում է ներքին բարոյական համոզմունքների կամ հասարակական կարծիքի միջոցով՝ մարդու արարքները խրախուսելով կամ դատապարտելով: Մարդու վարքի բարոյական կարգավորումը նորմատիվի հետ մեկտեղ կրում է նաև գնահատող բնույթ: Այս կամ այն վարքի, արարքի, հարաբերության բարոյական արժևորումը տեղի է ունենում բարոյական գնահատման արդյունքում: Բարոյափիլիսոփայությունն իր կարգավորիչ ազդեցությունը դրսևորում է հոգևոր արժեքների մշակման միջոցով՝ բարու ու չարի, պարտքի ու արժանապատվության և նմանատիպ հասկացություններով:

Բարոյափիլիսոփայության գլխավոր հասկացություններից են չարն ու բարին, որտեղ, վերջինս, ամենանդհանուր ձևով նույնացվում է կյանքի ծաղկման ու կեցության լիարժեքության հետ, իսկ չարն ունի ապակառուցողական բնույթ: Բարու հասկացությունը հարաբերվում է առաքինության հետ: Առաքինություն ասելով՝ հասկացվում են մարդու այն հատկանիշները, որոնց կիրառմամբ մարդն արարում է բարին: Չարը կապվում է առաքինությունների պակասի հետ: Ինչպես գրում է 18-րդ դարի լուսավորիչ մտածող Մովսես Բաղրամյանը. «Չարությունը բարի ունակության պակասություն է, ինչպես որ, օրինակ, եթե որևէ մարդու մեջ առաքինություն կա, որը բարի ունակություն է, ուրեմն նա բարի է, իսկ երբ այդ առաքինությունը պակասի, այնժամ կդառնա չար»¹: Սակայն տարբեր դարաշրջաններում և տարբեր մշակույթներում առաքինության հատկանիշները զգալիորեն տարբերվել են: Օրինակ, ըստ ստոիկների՝ գլխավոր առաքինություններ են խելամտությունը, չափավորությունը, արիությունը, արդարությունը: Իսկ քրիստոնեական

¹ Մ.Բաղրամյան, Նոր տեսրակ, որ կոչվում է հորդորակ./Թարգմ. և ծանոթ. Պ.Խաչատրյանի/եր., 1991, էջ 148:

էթիկայում գլխավոր առաքինություններ են համարվում հույսը, հավատը, սերը: Ելնելով ազգային հիմնախնդիրներից՝ հայ մտածողները առավել կարևորել են արիությունը. «արիությունը թե՛ հոգևոր և թե՛ մարմնավոր բազում բարությունների պատճառ է»²:

Անհրաժեշտ է նշել, որ առաքինությունները պարզապես տրված չեն, այլ դաստիարակվում են, որի արդյունքում էլ մարդիկ նպաստում են հասարակության ու մշակույթի զարգացմանն ու կատարելագործմանը: Անառարկելի փաստ է, որ մարդ անհատի բարոյական հատկանիշների ձևավորման վրա ազդում են և բնականորեն ժառանգած ազգային որակները, և այն բարոյահոգեբանական միջավայրը, որտեղ նա գործունեություն է ծավալում: Այսինքն, մարդը հասարակության մեջ է ձեռք բերում իր մարդկային հատկությունները. հասարակությունն այն համակարգն է, ուր ձևավորվում են մարդ անհատի հասարակական և անհատական-բարոյական որակները³:

Բարոյափիլիսոփայության մեջ չարի ու բարու հիմնախնդրի լուծումը պահանջում է նախևառաջ պատասխանել հետևյալ հարցին. արդյո՞ք դրանք հավասար են իրենց գոյաբանական ու արժեքային դրսևորումներով, աշխարհում իրենց խաղացած դերով ու նշանակությամբ: Չարի ու բարու բնույթի մասին պատմականորեն առաջին պատկերացումներին մենք հանդիպում ենք կրոնական ուսմունքներում: Այդ ուսմունքներից մեկի՝ մազդեթիզմի համաձայն, աշխարհաստեղծման հիմքում կան երկու հավասար ուժեր՝ բարի աստված Ահուրամազդան և չար աստված Ահրիման: Առաջինը ստեղծել է այն ամենը ինչ բարի է, մաքուր, բանական, իսկ նրա հակառակորդը՝ ամեն չարը, կեղտոտն ու վնասակարը: Այստեղ ամենաէականն այն է, որ աստվածների միջև գնում է անհաշտ պայքար, որտեղ չարն ու բարին ոչ թե պարզապես պատերազմում են միմյանց դեմ, այլ խառնվում, փոխարինվում են մեկը մյուսով, որը դժվարացնում է նրանց տարբերակումը: Իհարկե, հեռանկարում բարին պետք է հաղթի, բայց Ահուրամազդան չի իշխում չար ուժերի վրա, այլ կարող է միայն անխոնջաբար դիմակայել նրանց: Այս պատկերացումները հետագայում զարգացվեցին մանիքեականության կողմից:

5-րդ դարի նշանավոր հայ մտածող Եզնիկ Կողբացին հանդես եկավ մանիքեականության քննադատությամբ, քանզի դրա տարածման մեջ տեսնում էր հայերի ազգային գոյությանը սպառնացող վտանգ: Ըստ Կողբացու, եթե չարիքները բնությամբ են լինում, ապա ինչու՞ են թագավորների կողմից օրենքներ սահմանվում և իշխանների կողմից՝ արգելքներ, դատավորների կողմից՝ պատիժներ. պարզ չէ՞, որ դրանք տրվում են, որպեսզի չարիքները վերացնեն⁴: Եթե չարը սուբստանցիա է, կամ բարուն համահավասար, ապա այն հնարավոր չէ կանխել, և դրա հաստատումը անխուսափելի է: Գիտակցելով այս ամենը՝ Կողբացին վճռականորեն քննադատում է չարի սուբստանցիոնալ գոյությունը: Նրա համոզմամբ հայերին սպառնացող չարիքն անհաղթահարելի չէ, հարկավոր է միայն ուժերի միասնական ու նպատակաուղղված դրսևորում: Կողբացու այս մտտեցումները ժառանգորդման սկզբունքով փոխանցվել են հետագա դարերի հայ մտածողներին:

Օրինակ, 18-րդ դարի երկրորդ կեսի հնդկահայ լուսավորիչները, անդրադառնալով չարի ու բարու հիմնախնդրին, գտնում են, որ չարը չունի ինքնուրույն գոյաբանական կարգավիճակ, արմատավորված չէ կեցության էության մեջ, այլ հանդիսանում է ազատ կամքի դրսևորման հետևանք: Չարը մարդկանց սխալ և արատավոր որոշումների արդյունք է. «Ոչ թե Աստված է մեր չարությունների պատճառը,- գրում է Մ. Բաղրամյանը, - այլ մենք, որովհետև երբ հակվում ենք չարիքին՝ ընդունում ենք չարը, իսկ երբ միտում ու հետևում ենք բարուն՝ ընդունում ենք բարին. այդպես ամեն ինչ ընդունում ենք ըստ մեր կատարած գործերի»⁵:

2 Նույն տեղում, էջ 135:

3 Տե՛ս **Ս.Սարգսյան**, Մարդու պրոբլեմը 19-րդ դարի 40-60-ական թվականների հայ փիլիսոփայության մեջ, Եր., 1986, էջ 106:

4 Այդ մասին մանրամասն տես **Եզնիկ Կողբացի**, Եղծ աղանդոց, Եր., 1994:

5 **Մ.Բաղրամյան**, Նոր տեսության, որ կոչվում է հորդորակ, էջ 150:

Բարոյական գիտակցությունը բարի է համարում այն ամենը, ինչը նպաստում է հասարակության և մարդու մեջ հումանիզմի, անկեղծ ու ինքնակամ միավորմանը, նրանց հոգևոր համախմբվածությանն ու զարգացմանը: Այդ ամենը դրսևորվում է բարեկամեցողությամբ ու կարեկցանքով, փոխօգնությամբ ու համագործակցությամբ, փոխըմբռնմամբ ու հարգանքով, պարտքի կատարմամբ ու խղձի թելադրանքով, ազնվությամբ ու մեծահոգությամբ, պատշաճությամբ ու քաղաքավարությամբ: Հենց այս որակների ամբողջությունն էլ կազմում է մարդու հոգևոր հիմքը, որը իմաստավորում է նրա կյանքը: Չար է այն ամենը, ինչը խոչընդոտում է դրանց իրագործմանը՝ հանուն էսասիական նկրտումների բավարարման, որոնց թվին են պատկանում շահամոլությունն ու ընչաքաղցությունը, փառասիրությունն ու ազահությունը, կոպտությունն ու բռնությունը, անհարգալից վերաբերմունքն ու անտարբերությունը:

Ազգային գաղափարների հիմնավորման ու իմաստավորման տեսանկյունից չարիք են համարվում պառակտվածությունը, անմիաբանությունն ու ազգային համաձայնության բացակայությունը պատմական բախտորոշ պահերին: Ահա թե ինչու, մինչև որ հայերը նախապես չջանան իրար հետ սիրո ու դաշինքի մեջ լինել, կարգուկանոնի միջոցով զսպել և «արգելափակել մեզ հասնող վնասի ճանապարհը՝ ըստ մեր օրենքների»⁶, գրում է 18 – րդ դարի հայ լուսավորիչ մտածող Շահամիր Շահամիրյանը, չեն կարող նորից հասնել ազատության ու բարեկեցիկ կյանքի: Ազգային միաբանությունը հայ ժողովրդի համար կարևոր է եղել և՛ անցյալում, և՛ այսօր և՛ վաղը:

Իրական կյանքում չարն ու բարին երբեմն խառնվում են և փոխում են իրենց տեղերը: Այն, ինչ անվիճելի ժշմարտություն է անհատի կամ խմբի համար, որին նա պատկանում է (ընտանիք, սոցիալական շերտ, էթնոս, պետություն), կարող է աներկբա չար լինել մեկ ուրիշ մարդու կամ ուսմունքի համար: Վառ օրինակ է պատերազմական հաղթանակը: Հաղթողներն այն համարում են բարի, ուրախանում են, մեծարում են իրենց առաջնորդներին՝ չնայած ստացած բազում վնասների: Իսկ պարտվածներն իրենց պարտության մեջ տեսնում են չարը, կորուստները, տնտեսական, ֆիզիկական ու բարոյական վնասները: Ստեղծագործական ներուժով օժտված հայ մարդուն խորթ է չարագործությունը, ուրիշին վնաս հասցնելը. դա հայ քրիստոնյաներին վայել չէ⁷: Դարերի ընթացքում հայն իր մաշկի վրա գրացել է պատերազմի, բռնության ֆիզիկական ու բարոյական վնասները, հետևաբար իր էությունը տեսնում է բարիք արարելու մեջ:

Իրենց նորմատիվ-արժեքային բովանդակությամբ բարին ու չարը մեղալի երկու կողմերն են: Նրանք փոխադարձաբար սահմանում են, և դրանով կարծես թե նրանք հավասար են: Մարդը ճանաչում է չարը, քանզի որոշակի պատկերացում ունի բարու մասին: Ուտոպիական կարող է լինել, եթե մարդը ցանկանա միայն բարին. չարի գոյությունը միևնույն ժամանակ հանդիսանում է բարու գոյության պայման: Արժեքները պետք է գնահատել այնպես, որ հնարավորին չափ խուսափենք ամեն կարգի պատրանքներից: Պատրանքային ու վերացական արժեքներից խուսափելու լավագույն ճանապարհներից մեկը օգտապաշտությունն է (ուտիլիտարիզմ, լատին.- ուտիլիտուս՝ նշանակում է օգուտ.): Այստեղ բարու լավագույն չափանիշը օգուտ ստեղծելու մեջ է:

Իրական կյանքում բարոյական իդեալին ձգտելը ենթադրում է բարոյական պահանջների կատարում, որն արտահայտվում է բարոյական պարտքի հասկացությամբ: Անհրաժեշտ է նշել, որ պարտքը միայն այն դեպքում է դառնում բարոյական երևույթ, երբ նրա պահանջներին հետևելը մարդու համար դառնում է կամավոր՝ որպես ներքին մղում ու ցանկություն: Բարոյական պարտքի հիմնախնդրի լուծման բազմազան տարբերակներ են առաջադրվել բարոյափիլիսոփայական մտքի պատմության մեջ: Օրինակ, բարոյական պահանջների ու պարտականությունների կատարումը մինչդասակարգային հասարա-

6 Շ. Շահամիրյան, Որոգայթ փառաց, /Թարգմ. և ծանոթ. Պ.Խաչատրյանի/, Եր., 2002, էջ 33:
7 Տե՛ս «Նոր տեսրակ», էջ 165:

կության մեջ հենվում էր «ակն ընդ ական, ատամն ընդ ատաման» սկզբունքի վրա: Ցեղի անդամի պարտքն էր պատժել մյուս համայնքի ներկայացուցչին, որը չարիք էր գործել, սակայն պատիժը պետք է հավասար լիներ հասցված վնասին: Մարդը, կատարելով իր պարտքը, հանդես էր գալիս համայնքի անունից:

Վաղ դասակարգային հասարակության մեջ «ակն ընդ ական, ատամն ընդ ատաման» սկզբունքը երկրորդ պլան է մղվում, և առաջնային է դառնում «մի՛ արա ուրիշին այն, ինչը չես ցանկանում քեզ» սկզբունքը: Վերջինս էթիկայում հայտնի է որպես բարոյականության ոսկե կանոն, որը ստացել է արտահայտման այսպիսի ձև. «Վարվի՛ր ուրիշի նկատմամբ այնպես, ինչպես կցանկանայիր, որ վարվեին քո նկատմամբ»: Այս կանոնը մարդու պարտքն է համարում ձեռնպահ մնալ ուրիշին վնաս հասցնելուց, չարիք պատճառելուց: Դրա հետ մեկտեղ շրջանառվում են մի շարք բարոյական նորմեր, որոնք ձևակերպված են Հին Կտակարանում. «Մի՛ սպանիր», «Մի՛ գողացիր», «Մի՛ ցանկացիր մերձավորիդ կնոջը» և այլն: Վերջիններիս զուգահեռ Նոր Կտակարանն անձին առաջադրում է առավել բարձր պահանջներ, որոնց թվում՝ «չարին պատասխանել բարությանը», «լինել հոգով նվաստ» և այլն:

Քրիստոնեությունը նոր երանգներ հաղորդեց բարոյական պարտքի բովանդակությանը: Քրիստոնեական էթիկան հենվում է սիրո սկզբունքի վրա՝ մերձավորից մինչև թշնամուն սիրելը. ընդ որում այդ սերը չպետք է լինի կրավորական, այլ պետք է դրսևորվի գործողությունների մեջ: Այլ կերպ ասած՝ անկյունաքարային է դառնում բարեգործությունը: Վերջինս մեկնաբանվում է որպես հավատացյալի պարտք, որն արտահայտվում է մարդկանց օգնելու, աջակցություն ցույց տալու, նրանց հետ կիսվելու ինչպես նյութական, այնպես էլ հոգևոր ձեռքբերումներով: Մերձավորի նկատմամբ աստվածային պատվիրանների կատարումով քրիստոնյան իրագործում է իր ամենազլխավոր բարոյական պարտքը՝ մերձենալ Աստծուն և «փրկվել հոգով»:

Աշխարհիկ մտածողների առաջ քաշած տարբերակներում բարոյական պարտքը դիտարկվում է տարբեր տեսանկյուններով՝ կամ որպես մարդկային բանականության արդյունք, կամ որպես բնական հուզական մեխանիզմ, կամ որպես սոցիալական փոխազդեցության պատմական անհրաժեշտության դրսևորում և այլն: Առաջին տարբերակը քննարկվել է Կանտի էթիկայում: Նրա ուսմունքում խոսքը գնում է պրակտիկ բանականության մասին՝ որպես պարտքի հիմք⁸: Երկրորդ տարբերակը քիտաբանական է Ռուսոյի կողմից⁹, որը բարոյական պարտքը բխեցնում է մարդկային բնությունից: Երրորդ դիրքորոշումը զարգացվել է մարքսիստական սկզբունքների հիման վրա:

Հոգեբանորեն պարտքը մարդու կողմից գիտակցվում է որպես անհրաժեշտություն՝ կատարելու համար որոշակի գործողություն: Պարտքի ըմբռնման միջոցով մարդը գիտակցում է իր պարտականությունները՝ որպես բարոյական էակ: Մարդն ունի տարբեր պարտականություններ, որոնք բխում են համատեղ կյանքից, սովորույթներից, ավանդույթներից, մասնագիտությունից, գործող նորմերից և այլն (զինվորական պարտք, բժշկի պարտք, ծնողի պարտք, համաքաղաքացիների պարտք և այլն): Բարոյական պարտքը տարբերվում է մյուս պարտականություններից նրանով, որ այն ենթադրում է անպայմանականություն: Այլ կերպ ասած՝ պարտքի հասկացության միջոցով այս կամ այն որոշակի պարտականությանը տրվում է անպայմանական բնույթ, որով էլ չա բարձրացվում է բարոյականության աստիճանին: Բոլոր այն պարտականությունները, որոնք մարդը կամավոր հանձն է առնում, և արարքները, որոնք նա կատարում է՝ պարտքի պահանջներից ելնելով, ունեն բարոյական իմաստ նաև այն պատճառով, որ մարդը գործում է՝ վստահ լինելով, որ հենց դա է պահանջում պարտքը:

Մարդու վարքի ու գործունեության մեջ ուշադրության է արժանի պարտքի ու իրա-

8 St. u. *И. Кант*, Религия в пределах только разума, Трактаты и письма, М., 1980, с. 93.

9 Այդ մասին տե՛ս *Andre Robinet*, La philosophie française, Paris, 1987, p. 87-91.

վունքի փոխհարաբերությանը: Մարդկանց բարոյագիտակցության մեջ պարտքի հասարակական նշանակության ամրակայումը կարող է նպաստել անհատի քաղաքացիական՝ ազգային հասարակական ինքնագիտակցության բարձրացմանը, դառնալ պրակտիկ գործունեության ուղեցույց¹⁰: Յուրաքանչյուր մարդ՝ որպես ազգի, հայրենիքի ներկայացուցիչ, պետք է հանդես գա որոշակի պարտականություններով և նպաստի ազգային առաջընթացին:

Ամենաընդհանուր ձևով կարելի է ասել, որ բարոյական պարտքի բովանդակությունը իրենից ներկայացնում է այն բարոյական նորմերի, սկզբունքների, կոդեքսների և իդեալների ամբողջությունը, որոնք կարգավորում են հասարակության մեջ մարդկանց բարոյական հարաբերություններն ու գործունեությունը: Այդ ամբողջությունն իր մեջ պարունակում է և կայուն արժեքներ, որոնք կազմում են համամարդկային բարոյականության բովանդակությունը, և հարաբերական արժեքներ, որոնք կապված են հասարակական-պատմական առանձնահատկությունների հետ:

Մարդու արժեքային կողմնորոշումներում բարոյական պարտքին զուգահեռ կարևոր տեղ են զբաղեցնում պատիվն ու արժանապատվությունը: Վերջիններս ենթադրում են մարդու այնպիսի գործողությունների կատարում, որոնք նրան կապահովեն հասարակական հարգանք ու բարոյական բավարարվածության զգացում: Պատիվը թելադրում է մարդուն անպայման ունենալ բարձր հեղինակություն, միշտ լինել գովասանքի արժանի ուրիշների աչքերում: Այստեղ քիչ է լինել ուղղակի լավ մարդ, հարկավոր է այդպիսին երևալ ուրիշների աչքին: Պատիվն ավելի շատ ձգտում է արտաքին ծանաչման, հարգանքի ու մեծարման: Արժանապատվությունն ավելի ներքին զգացողություն է և միշտ չէ, որ կարիք ունի ցուցադրվելու. այն հաճախ հանդիսանում է հոգեմիձակ և չի պահանջում ձգացող պահելաձև: Այստեղ գլխավորն այն է, որ մարդն իրեն զգա որպես անձ, որպես բանականությամբ ու կամքով օժտված անձնավորություն:

Արժանապատվության հիմնախնդիրը մանրամասն քննարկման առարկա է դարձրել Ի.Կանտն իր բարոյագիտական աշխատություններում¹¹: Նա գտնում է, որ մարդը՝ որպես բանական էակ, երբեք չի կարող լինել իբրև միջոց, այլ մարդն ինքնին նպատակ է: Հենց մարդու բանական լինելուց էլ բխում է նրա արժանապատվությունը, որը ցույց է տալիս մարդու յուրահատուկ արժեքն ու նշանակությունը՝ որպես անհատ: Կանտի կարծիքով յուրաքանչյուր մարդ պետք է զգա, որ ինքն արժանի է անկեղծ մարդկային փոխհարաբերության. պետք է կարողանա ինքն իրեն հարգել և միևնույն ժամանակ պետք է ընդունի ու հարգի ուրիշների արժանապատվությունը: Բոլոր մարդիկ հավասար են իրենց արժանապատվությամբ, և այս իմաստով չկան ավել կամ պակաս նշանակալի մարդիկ:

Սեփական ցանկությունների, կրքերի հաղթահարման ունակությունը մարդու արժանապատվության մասին է խոսում: Այդպիսի մարդը կոչվում է ֆիզիկական զրկանքներին ու մի կտոր հացի համար ուրիշի ձեռքին խաղալիք չի դառնա: Ըստ Կանտի՝ մարդը չպետք է դառնա վաճառքի առարկա ոչ մի գնով: Դժբախտություններին ու փորձություններին արժանավայել դիմակայելը, դժվարին դրությունից ելք փնտրելու ունակությունը բարձրացնում է մարդուն: Իհարկե, ցանկալի է, որ մարդու արժանապատվությունը չենթարկվի փորձությունների, բայց, ցավոք սրտի, կյանքի հարվածներից ոչ ոք ապահովագրված չէ, առավել ևս՝ հայ ժողովուրդը: Թեև հայը հաճախ է գտնվել օտարի լծի տակ, սակայն չի կորցրել իր պատվասիրությունը, ոգու կորովը, չի դադարել իրեն զգալ լիարժեք, չի կորցրել ազգային արժանապատվությունը:

Ազգային լիարժեքության զգացման ու թերարժեքության բարդույթի առաջացման կամ հաղթահարման գործընթացում պետք է կարևորել պատմական գործոնը: Ամեն ժողովրդի, այդ թվում նաև հայ ժողովրդի պատմության ընթացքում կլինեն այնպիսի դեպքեր, որոնք

¹⁰ Տե՛ս *Ս.Սարգսյան*, Մարդու պրոբլեմը XIX դ. 40-60-ական թվականների հայ փիլիսոփայության մեջ, էջ 123:

¹¹ Այդ մասին մանրամասն տե՛ս *И. Кант*, Основы метафизики нравственности, Соч., т. 6, М., 1965, т. 4, ч. 1.

կարող են հիմք հանդիսանալ ինչպես ազգային լիարժեքության զգացմունքի ձևավորման համար, այնպես էլ նպաստել ազգային թերարժեքության բարդության կայացմանը: Պատմական գործունը՝ իր մութ ու լույս կողմերով, բարդ ու հակասական երևույթ է: Այդ պատճառով օբյեկտիվորեն այն կարող է նպաստել ինչպես ազգային լիարժեքության, այնպես էլ թերարժեքության ձևավորմանը: Նկատի ունենալով այս իրողությունը՝ պետք է ժողովրդի հիշողության մեջ ամրակայել պատմական այն լուսավոր իրադարձությունները, որոնք կարող են պահպանել հայ ազգային ոգին, պատվի ու հպարտության զգացումները:

Գտնվելով աշխարհաքաղաքական անբարենպաստ միջավայրում՝ հայ ժողովուրդը իր պատիվն ու արժանապատվությունը պահպանելու համար երբեմն զերազնահատել է իր արժանիքները: Գովաբանելով հայ ազգին՝ Շահամիր Շահամիրյանն ասում է, որ մենք՝ հայերս, քաջ Հայկի որդիներս, Նախիջևանի աշխարհի օրհնյալ ծնունդներս, ջրհեղեղի խեղդամահից ընդհանուր մարդկային բնության և ընդհանուր աշխարհի փրկության պատճառ դարձածներս պետք է պատվի արժանանանք¹²:

Բարոյափիլիսոփայության մեջ պատվի ու արժանապատվության հետ սերտորեն կապված է հպարտության զգացումը: Վերջինս բարոյական այնպիսի զգացում է, որում արտացոլվում է մարդու ներքին արժանապատվությունը, ինքնաբավարարվածությունը, անկախությունը: Եթե արժանապատվությունը մարդու մեջ պետք է դաստիարակել մանուկ հասակից, և յուրաքանչյուր մարդ իրավունք ունի իրեն արժանապատիվ զգալ, ապա հպարտությունը պետք է վաստակել: Կարելի է հպարտանալ ոչ միայն ինքդ քեզանով, այլև ուրիշներով՝ ծնողներով, ընկերներով, ծագումով, նախնիներով, հայրենիքով, պետությամբ, ազգությամբ: Մովսես Բաղրամյանը հպարտանում է իր բազմահարուստ ու բազմազան ճակատով, իր քաջարի հայրերով ու նախնիներով, որոնք «հայրենիքը հարատև իրենց ազգ ու ընտանիքի համար անքույթ և անսասան պահպանելու նպատակով՝ զինավառված հարձակվեցին և մշտապես վրեժխնդիր եղան իրենց ոսոխներից»¹³: Հայ ժողովուրդը շատ բաներով կարող է պարծենալ: Ազգային հպարտությունն ու արժանապատվությունը որոշակի վերաբերմունքն է ժողովրդի մշակութային արժեհամակարգի հանդեպ:

Երբ մենք հպարտանում ենք ուրիշներով, ապա դրանով ընդունում ենք նրանց բարձր արժեքը և անպայման նույնացնում ենք մեզ նրանց հետ: Կողմնակի մարդկանցով, օտարներով հագիվ թե հպարտանանք: Մենք կարող ենք մշել օտարների հաջողությունները, անզամ հավանություն տալ կամ նախանձել նրանց, բայց եթե նրանք մեզ հետ ոչ մի ամնչություն չունեն, հպարտանալու առիթ չկա: Յուրաքանչյուր մարդ հոգեբանորեն ապրում է իր ազգային պատկանելության փաստը, և միայն որոշակի զգացմունքների առկայության դեպքում է այն դառնում, ասենք, հպարտության ձևավորման հիմք: «Ես հայ եմ» դատողության մեջ դրսևորվում է նաև մարդու ազգային պատկանելությունը, և հայրենասիրական զգացումները: Զգացմունքի մակարդակում հայի պատկանելությունը ներառում է մի շարք բարոյական որակներ, որոնցով հայ մարդը տարբերվում է մյուսներից:

Այսպիսով, բարոյական կարգավորումը իրականացվում է ոչ միայն երևույթների գնահատմամբ, այլև գնահատականների հիման վրա առաջ են քաշվում որոշակի պահանջներ: Այլ կերպ ասած՝ բարոյական կարգավորումը կրում է գնահատող-իմպերատիվ բնույթ: Սա նշանակում է, որ բարոյափիլիսոփայությունը գնահատելով՝ նաև կարգադրում է ու պահանջում՝ գործել համաձայն բարու և արգելում հետևել չարին, նպաստել մարդկային կյանքի պահպանմանն ու զարգացմանը, ստեղծել առավել բարենպաստ պայմաններ անձի ֆիզիկական ու հոգևոր կատարելագործման համար: Բարոյափիլիսոփայությունը ոչ միայն կարգավորում է մարդու վարքը, գործունեությունն ու հարաբերությունները, այլև մասնակցում է անձի ձևավորման գործընթացին: Մարդու բարոյական

12 Տես՝ Ը. Շահամիրյան, Որոգայթ փառաց, էջ 54:

13 «Նոր տեսրակ», էջ 10:

հայացքները կյանքի իմաստի ու նպատակների վերաբերյալ, իր արժանապատվության ու հասարակության առջև պատասխանատվության ընկալումը և այլն հանդես են գալիս որպես մարդու աշխարհայացքի բաղադրիչ տարրեր, որոնց զարգացմանը նպաստում է բարոյական դաստիարակությունը:

Հետևաբար, պետք է կարևորել բարոյափիլիսոփայության դաստիարակչական գործառույթը, որն իրականացվում է բարոյական դաստիարակության բազմաթիվ մեխանիզմների միջոցով, և որի արդյունքում տեղի է ունենում բարոյական գիտակցության, բարոյական զգացմունքների և հմտությունների, բարոյական վարքագծի ձևավորում: Բարոյականությունը կազմում է մարդու հոգևոր առանցքը:

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ

ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ԿՐՈՆԻ ՓՈԽՂԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴՐԻ ՀՈՒՐԶ

Դեռևս նախնադարյան ժամանակաշրջանում արվեստի առաջացման խնդիրը եղել է ու շարունակում է մնալ գեղագիտության ուշադրության կենտրոնում: Դիմելով դրա քննարկմանը՝ մենք ելնում ենք գիտության մեջ լայն տարածում ստացած այն տեսակետից, որ նախնադարյան հասարակության պայմաններում արվեստի լինելիության գործընթացը համաշխարհային պատմության ու մշակույթի կարևորագույն դրսևորումներից մեկն է: Ընդ որում, մեր ուշադրության կենտրոնում կլինի արվեստի և կրոնի, իսկ ավելի լայն իմաստով՝ կրոնական և գեղագիտական գիտակցության փոխհարաբերության խնդիրը, որը, մեր կարծիքով, կարելի է դասել գեղագիտական կարևորագույն խնդիրների շարքին:

Հայտնի է, որ այս կան այն չափով այդ խնդրին են բախվում բոլոր այն հետազոտողները, որոնք փորձում են պարզել «ոչարվեստից» արվեստի առաջացման գաղտնիքը, հասկանալ դիցաբանական չտարբերակված /սինկրետիկ/ գիտակցությունից գեղագիտական «գիտակցության առանձնացման ու ինքնուրույնության ձեռքբերման, դրա ինքնորոշման» գործընթացի յուրահատկությունը, բացահայտել դրա հնարավոր պատճառները: Այս հարցի ուսումնասիրությանն են դիմում հատկապես այն գիտնականները /հնագետները, մարդաբանները, հոգեբանները, գեղագետները, արվեստաբանները և այլն/, որոնց առավելապես հետաքրքրում է արվեստի կայացման ու զարգացման խնդիրը: Վերջինը եղել է շատ հետազոտողների ուշադրության կենտրոնում, որոնցից յուրաքանչյուրն ինչ-որ չափով նպաստել է դրա լուծմանը: Հնարավոր չէ թվարկել բոլորի անունները, սակայն դրանց մեջ պետք է հատկապես առանձնացնել Է.Գրոսեի, Գ.Կուրի, Լ.Լեվի-Քրյուլի, Բ.Ռուլլենդի, Մ.Կոսվենի, Մ.Ուզրինովիչի, Ե.Յակովլևի կատարած գիտական մեծ աշխատանքը, քանզի, հիմնվելով հնագիտական ու ազգագրական հսկայական նյութի վրա, նրանք փորձեցին բացահայտել այդ խնդրի արմատները, կարողացան տեսական վերլուծության ենթարկել ու բացահայտել արվեստի յուրահատուկ գործառնությունները համաշխարհային երեք կրոնների կառուցվածքում:

Սակայն՝ չնայած կատարված հսկայական գիտական աշխատանքին, այսօր էլ այդ խնդիրը չի կորցրել իր արդիականությունը, ուստի պատահական չէ, որ մեր ժամանակների գեղագետների առջև նույնպես կարող է և պետք է դրվի նպատակ, հաշվի առնելով մարդկության հոգևոր մշակույթի զարգացման ընթացքը, նոր տեսանկյունից նայել նշված խնդրին, բացահայտել կրոնի իրական դերը համաշխարհային արվեստի զարգացման գործընթացում, մարդկության գեղագիտական գիտակցության լինելիության ընթացքում, ներկայացնել կրոնի և արվեստի փոխհարաբերության արդյունքում ստեղծված արժեքները և այլն:

Ինչպես հայտնի է, կրոնի էության, նրա ծագման ու պատմական զարգացման հարցը եղել է տարբեր սերունդների մտածողների ուշադրության կենտրոնում: Արդեն հին ժամանակների մտածողների մի մասը մտորել է այն մասին, թե ի՞նչ է կրոնը, ի՞նչ նպատակների է նա ծառայում, ինչպե՞ս են առաջացել աստվածների կերպարները և այլն: Արդեն անտիկ դարաշրջանում արտահայտվել է այն միտքը, որ մարդիկ են ստեղծում աստվածներին՝ համաձայն իրենց կերպարի ու նմանության /Կսենոֆանես, Անաքսագորաս, Անտիֆոնես/: Այդ աստվածներն անհրաժեշտ են մարդկանց մեջ սարսափ ու վախ առաջացնելու, նրանց հնազանդեցնելու և հասարակության մեջ ընդունված օրենքներն անվերապահորեն կատարելու համար /Կրիտի/: Արտահայտվել է նաև այն միտքը, որ կրոնի հիմքում ընկած է վախը բնության հզոր երևույթների հանդեպ /Դեմոկրիտես, Լուկրեցիոս Կարուս/:

Նոր ժամանակների գրեթե բոլոր փիլիսոփաները նույնպես անդրադարձել են կրոնի խնդիրներին /Ֆ.Բեկոն, Թ.Հոբս, Ռ.Դեկարտ, Բ.Սպինոզա, Ջ.Թոլանդ, Դ.Հյուն, Պ.Հոլբախ, Պ.Հելվեցիուս և այլք/: Կրոնի հետ կապված խնդիրների կարևորության գիտակցումը նույնիսկ նպաստեց գիտական դպրոցների առաջացմանը: Դրանցից առաջինը, որն անվանվեց «դիցաբանական» դպրոց, մեծ տարածում ստացավ 1830-1860թթ.: Այդ դպրոցի ներկայացուցիչներ՝ Յ. և Վ.Գրիմն եղբայրները, Ա.Կունը, Ռ.Շվարցը և այլք, փորձում էին ապացուցել, որ հին կրոնական հավատալիքները առաջանում էին երկնային երևույթների աստվածացման ընթացքում: Նրանց կարծիքով, ի վիճակի չլինելով բացահայտել բնության երևույթների էությունը ու բացատրել դրանց պատճառները, մարդը փորձում էր աստվածացնել ու անձնավորել դրանք կենդանիների և մարդկանց տեսքով, այսինքն՝ դրանց մարմնացման միջոցով:

Երկրորդ հայտնի դպրոցը ստացավ «մարդաբանական» անվանումը: Այդ դպրոցի ներկայացուցիչներ Է.Թեյլորը, Հ.Սպենսերը, Ջ.Լեբոկը և այլք, կրոնի հիմքը որոնում էին մարդկային բնության մեջ: Սակայն այս մտածողները մեկնաբանում էին կրոնը՝ որպես անհատական գիտակցության դրսևորում և բոլորովին հաշվի չէին առնում նրա հասարակական բնույթը:

Կրոնի հասարակական բնույթը կարևորեցին գերմանացի ու ֆրանսիացի գիտնականները: Մասնավորապես, ֆրանսիացի հայտնի սոցիոլոգ Է.Դյուրկհեյմը գտնում էր, որ բնության երևույթների ընկալումը ու հետազոտումը /դիցաբանական դպրոց/ կամ թեկուզ սեփական էության ցանկացած դիտարկումը /մարդաբանական դպրոց/, ինքնին վերցված, չեն կարող հանդիսանալ կրոնական հավատալիքների առաջացման պատճառ: Այդ հավատալիքները կարող էին առաջանալ միայն հասարակության մեջ, այն «կոլեկտիվ» պատկերացումների ոլորտում, որոնք ըստ էության պարտադրվում էին յուրաքանչյուր անհատի գիտակցությանը հասարակության կողմից և համախմբում նրանց: «Այն ամենը, ինչ սոցիալական է՝ կրոնական է ...»,- մշում է Է. Դյուրկհեյմը: Նրա կարծիքով կրոնի մեջ և կրոնի միջոցով հասարակությունը աստվածացնում է ինքն իրեն: Դրանով է պայմանավորված այն ժշմարտությունը, որ իրականում չկան կեղծ կրոններ: Բոլոր կրոններն էլ ժշմարիտ են, քանի որ համապատասխանում են մարդկային գոյության որոշակի պայմաններին: Հասարակության տարբեր ձևերին ու դրա զարգացման տարբեր փուլերին բնորոշ են կրոնի տարբեր ձևեր: Կրոնին տրվում է հավերժական իմստիտուտի կարգավիճակ: Նրա գոյությունը պայմանավորվում է հասարակության գոյությամբ:

Քանի որ կրոնի և արվեստի փոխհարաբերության խնդիրը մեզ հետաքրքրում է իր անենավաղ դրսևորումների փուլում, փորձենք կենտրոնանալ նախնադարյան դարաշրջանի մարդու ստեղծագործական, հոգևոր գործունեության վրա: Համաձայնելով Կ.Մարքսի այն պնդման հետ, որ հին, «բնական» կրոնները աշխարհի պրակտիկ ու հոգևոր սահմանափակ յուրացման արդյունք են՝ այնուամենայնիվ գտնում ենք, որ դրանք չեն ամրագրում այդ սահմանափակությունը, ինչպես պնդում էր Կ.Մարքսը: Մեր կարծիքով, արդեն նախնադարում կրոնական պատկերացումները նպաստում էին աշխարհի յուրահատուկ մոդելի ստեղծմանը, որտեղ մարդուն հատկացված էր շատ կարևոր դեր: Մարդն անկեղծ համոզված էր, որ աստվածներն օգնում և ծառայում են իրեն այնքանով, որքանով որ նրա գործողությունները համապատասխանում են կրոնական պահանջներին: Ինչպես մշում է Վ.Միրիմանովը, «Կրոնը, այդ թվում և նախնադարյանը, պարունակում է իր մեջ հոգևոր ու գործնական խնդիրների ամբողջ համալիրը: Ընդ որում՝ նրա նպատակը ոչ թե իրականության արտացոլումն է, այլ, ուղղակի, մարդու հոգևոր ու նյութական պահանջմունքների իրենալական բավարարումը:

Առասպելը, կրոնը և դրանց ուղեկցող արվեստը, գիտականորեն չլուծելով խնդիրները, վերառում են դրանք՝ ստեղծելով պատրանքային աշխարհ: Այսպիսով՝ մոգության ապարատի ստեղծման միջոցով արտահայտվում է ոչ միայն մարդու վախը բնության

1 Эмиль Дюркгейм. О разделении общественного труда. Метод социологии. М., 1991, с.162

գաղտնի ուժերի նկատմամբ, այլ նաև հավատը՝ այդ ուժերը ղեկավարելու, դրանց տիրելու իրենց հնարավորության նկատմամբ: Այդ համոզմունքի միջոցով կարծես թե արտահայտվում է մարդու ապագա հզորության կանխագուշակումը»²:

Փաստորեն կրոնի բոլոր ձևերը, և հատկապես, նախնադարյան մոգությունը, մարդկանց մեջ հաստատում էին ոչ այնքան վախի զգացումը, որքան սեփական ուժերի հանդեպ հավատը, համոզմունքը, որ իրենց առաջ կանգնած բոլոր խնդիրները հնարավոր է լուծել: Պարզվում է, որ մարդկային բնույթն այնպիսին է, որ նա չի ցանկանում բախվել անհայտության հետ: Մարդու բանականությունը չի հանդուրժում անհայտի գոյությունը: «Անհայտը՝ որպես գիտակցության տարր, նախնադարյան մարդու մեջ աշխարհայացքի տեսանկյունից չեզոքացվում է գերբնականի մասին պատկերացման միջոցով: Այն, ինչ մենք ընկալում ենք որպես բնության գաղտնիք և առեղծված, չի եղել այդպիսին նախնադարյան հասարակության մարդկանց համար»³: Այդ գերբնականն ընկալվում էր որպես մոտակայքում գտնվող, ինքնին հասկանալի ինչ-որ բան: Նախնադարյան մշակույթի ամբողջ համալիրը կարելի է ընկալել իբրև «աշխարհի հիպոթետիկ պատկեր, որը բաղկացած է /ինչպես յուրաքանչյուր հիպոթեզ/ իրական և ենթադրելի, տվյալ դեպքում՝ ֆանտաստիկ տարրերից, որոնք, սակայն, մարդուն բավարարում են իրենց լրիվությամբ և ավարտվածությամբ»⁴:

Այս մեկնաբանությունը մեզ թվում է շատ արժեքավոր, քանի որ ոչ միայն փաստում է կրոնի կարևոր ու դրական նշանակությունը մարդկության պատմության մեջ, այլ նաև բացահայտում է այն ընդհանուր գծերը, որոնք հայտնաբերվում են գիտակցության կրոնական և գեղագիտական ձևերի միջև:

Համաձայն ժամանակակից հնագիտության տվյալների, կրոնը առաջացել է նախնադարյան հասարակության զարգացման բավականին բարձր աստիճանի վրա՝ մոտավորապես 40 հազար տարի առաջ: Կրոնի առաջացումը կապված է մարդկային բանականության զարգացման այնպիսի աստիճանի հետ, երբ ի հայտ են գալիս տեսական մտածողության սաղմերը, հետևաբար հնարավոր է դառնում իրականությունից մտքի հեռանալու, կտրվելու միտումը:

Հնագիտական հայտնագործությունները, ի մասնավորի, մարդկանց կմախքների ու գանգերի, ինչպես նաև կենդանիների ոսկորների՝ կարծես թե կանխամտածված թաղված լինելը, վկայում են նույնիսկ նեանդերտալյան մարդկանց մեջ, եթե վերջնականապես դեռ չձևավորված կրոնական պատկերացումների, բայց գոնե դրանց շատ կարևոր այն նախադրյալների առկայության մասին, որոնցից հետագայում զարգանում են նման պատկերացումները: Ենթադրվում է, որ դրանք այն պատկերացումներն են, որոնք կապված են հոգու անդրշիրիմյան գոյության ընդունման հետ, կամ դիակի գերբնական հատկություններին վերաբերող խնդիրների հետ: Չի բացառվում և այն, որ դրանք տոտեմիզմից բխող կենդանիների պաշտամունքի, կամ էլ որսորդական մոգության որոշակի դրսևորումների իմաստավորման արդյունքներն են:

Հարց է առաջանում՝ կարելի է արդյոք նշվածից եզրակացնել, որ գեղագիտական «գիտակցությունը և արվեստը, որպես այդ գիտակցության ամենավառ դրսևորում, պատմականորեն առաջացել են կրոնական գիտակցությունից, աշխարհի նկատմամբ կրոնական վերաբերմունքից, այսինքն՝ որ կրոնական գիտակցությունը նախորդում է գեղագիտական գիտակցության առաջացմանը:

Այս հարցին տրված դրական պատասխանը, իհարկե, անվիժելի չէ, բայց այն արժանի է մեծ ուշադրության, առավել ևս, որ այդ տեսակետը փորձում են հիմնավորել հայտնի գիտնականներ Հ.Ռիդը և Լ.Լեվի-Քրյուլը: Մասնավորապես, Լ.Լեվի-Քրյուլը գրում է, որ «Դիցաբանական գեղարվեստական գիտակցությունը առաջանում է նախնադարյան

2 Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1976, с.87

3 Նույն տեղում

4 Նույն տեղում, էջ 89

մարդու միստիկական կողմնորոշումից»⁵: Այդ միտքը հաստատում է նաև Հ.Ռիդը՝ նշելով, որ «Իռացիոնալ միստիկական սկիզբը մշակույթի պատմության մեջ նախորդում է գեղագիտականին, գեղարվեստականին և որ հետագայում մենք տեսնում ենք, որ արվեստը և կրոնը դուրս են գալիս նախապատմության անորոշ աղջամուղջից՝ ձեռք ձեռքի տված»⁶:

Պարզ է, որ նշված հեղինակները միանշանակորեն դուրս են բերում արվեստը կրոնից, ինչը նշանակում է, որ նրանց համար ակնհայտ է կրոնի նախագոյությունը, արվեստին նրա նախորդումը:

Դրան հակառակ, իրենց տեսակետն էին պնդում այն հեղինակները, որոնք համոզված էին, որ պատմականորեն արվեստն է նախորդել կրոնին, որ արվեստն է «կրոնի մայրը»: Այս տեսակետը պաշտպանում են Մ.Ս.Կազանը, Վ.Բ.Միրիմանովը, Յու.Ա.Ֆիլիպյանը և այլք: Օրինակ՝ Մ.Կազանը պնդում է, որ «Կրոնը առաջացել է աշխարհի գեղարվեստական իմաստավորման ընթացքում կրոնական գիտակցությունը կարող էր արմատներ թողնել, զարգանալ և ամրապնդվել միայն այն հոգևոր հողի վրա, որը նրան տրամադրում էր գեղարվեստական մտածողությունը, նախնադարյան մարդու կողմից աշխարհի գեղարվեստական-կերպարային իմաստավորումը...»⁷: Իսկ Վ.Միրիմանովի կարծիքով՝ «Արվեստը ի հայտ էր եկել և արդեն բավականին զարգացած էր այն դարաշրջանում, երբ կրոնական պատկերացումները նոր էին ծնվում: Դեռ ավելին, հենց պատկերային գործունեությունը խթանեց այնպիսի վաղ պաշտամունքների առաջացումը, ինչպիսին», օրինակ, որսորդական մոգությունն է: Կրոնական պատկերացումների առկայությունը անհրաժեշտ պայման չի հանդիսանում գեղարվեստական գործունեության առաջացման համար: Իսկ արվեստից դուրս կրոնի գոյությունն անհնարին է»⁸:

Նշված տեսակետներից որևէ մեկին նախապատվություն տալու կամ դրանց «թերությունները բացահայտելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ մարդկության զարգացման այն փուլին, երբ արվեստը ու կրոնը հանդես են գալիս միասնաբար, ձեռք ձեռքի տված»: Դա վերին պալեոլիթի դարաշրջանն է /մոտ. 40-18 հազ. տարի առաջ/, երբ իր աշխատանքային /ստեղծագործական/ գործունեությունը ծավալեց Homo sapiens տեսակի մարդը: Հենց այդ դարաշրջանին են վերաբերում կերպարվեստի բազմաթիվ հուշարձանները՝ մասնավորապես, քանդակները, բարձրաքանդակները, քարանձավային գեղանկարչության բազմաթիվ օրինակները, որոնք մի կողմից ակնհայտորեն վկայում են կրոնական ծիսակատարությունների ու պատկերացումների հետ դրանցից շատերի անմիջական կապի մասին, իսկ մյուս կողմից՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններին իրենց պատկանելության մասին: Չէ որ դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ, որպես անքակտելի հատկանիշ, հանդես է գալիս որոշակի գեղագիտական սկիզբ: Այլ հարց է, թե դառնում է արդյոք այդ գեղագիտական սկիզբը առաջնային, կամ կարո՞ղ է արդյոք այն դառնալ զուտ գեղարվեստական կերպարներ ստեղծող ուժ, որի հիմնական նպատակն է առաջացնել իսկական գեղագիտական հաճույք:

Մեր կարծիքով, այդ հարցի պատասխանը չի կարող միանշանակ լինել: Ուստի, պատահական չէ, որ հետազոտողներից շատերը նախնադարյան մարդու պատկերային գործունեությունը հատկացնում են բացառապես «ոչարվեստի» ոլորտին: Օրինակ՝ Լ.Պետրովի կարծիքով, ակնհայտ է, որ լեզուն ու պատկերային գործողությունը, որոնք անմիջականորեն կապված են եղել նախնադարյան մարդու աշխատանքային գործունեության հետ, սկզբում ծառայել են ոչ թե գեղարվեստական, այլ զուտ գործնական նպատակներին ու պահանջումներին: Նրանք եղել են ձանաչողության, հաղորդակցման, մոգության, կախարհության /հմայման/ միջոց, և, իհարկե, ունեցել են նաև տեղե-

5 Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937, с.259

6 Read H. The Formal of Things Unknown. N.Y. 1960. P.

7 Каган М.С. Эстетика как философская наука. С.-Пб., 1997, с.224

8 Мириманов В.Б. Там же, с.93

կատվական նպատակ⁹:

Այս համատեքստի մեջ կարելի է ներկայացնել նաև Բ.Ֆրոլովի տեսակետը: Նրա կարծիքով նախնադարյան արվեստը առաջին հերթին պետք է դիտարկվի որպես մարդկանց հաղորդակցման միջոց, որի նպատակն է պահպանել ու ցեղակիցներին հաղորդել ձեռք բերված գիտելիքները մաթեմատիկայի ու աստղագիտության ոլորտում¹⁰: Սակայն նշված հեղինակները ըստ էության չեն մերժում նաև կրոնական պատկերացումների վաղ դրսևորումների, կրոնի վաղ ձևերի կարևոր ազդեցությունը այդ պատկերների ստեղծման վրա: Նրանք համոզված են, որ նախնադարյան արվեստագետը կենդանիների կամ ինչ-որ խորհրդանշանների պատկերման միջոցով փորձում էր ամրագրել այն տեղեկատվությունը, որը շատ կարևոր էր ցեղակիցների համար: Բնական է, որ այդ տեղեկատվությունը կարող էր լինել ցանկացած բնույթի, այդ թվում նաև կրոնական: Սակայն, այն, որ այդ կերպարները կարող էին ծնվել երևակայության զուտ գեղարվեստական կողմնորոշումից, նրանց թվում է անհավանական:

<Ի՞նչ ենք, որ փորձելով տիրապետել բնության ուժերին ու դիմադրել դրանց՝ նախնադարյան մարդը ստեղծում է մոգության ապարատը: Ինչպես հայտնի է, մոգության հիմքում ընկած է համանմանության սկզբունքը, որը մարդու մեջ ամրապնդում է այն հավատը, որ կարելի է տիրապետել ցանկացած առարկայի՝ նրա կերպարի յուրացման միջոցով: Օրինակ՝ նախնադարյան որսորդական մոգությունը ուղղված է կենդանիներին տիրապետելու, նրանց գերազանցելու անհրաժեշտության բացահայտմանը, իսկ նրա նպատակը հաջող որսի ապահովումն է: Այդ պատճառով բնական է, որ մոգական ծիսակատարությունների կենտրոնում է գտնվում կենդանիների պատկերումը: Ուստի, կարելի է ենթադրել, որ քարե սալիկների ու ժայռերի վրա բազմաթիվ կենդանիների պատկերները, ինչպես նաև դրանց քանդակները ու տարբեր տեսակի վերացական նշանները, /իսկ դրանց քանակը միայն եվրասիայի տարածքում գերազանցում է 10 հազարը./ ծառայում էին ոչ թե գեղագիտական, այլ առաջին հերթին մոգական նպատակներին: Ուշ պալեոլիթի ժամանակաշրջանի բազմաթիվ քարանձավների պատերին ներկայանում են հենց այն կենդանիների պատկերները, որոնք հանդիսանում էին որսորդների հնարավոր զոհը:

Քարանձավների գաղտնարաններում կատարվող ծիսակատարությունները նպատակ ունեին այդ հնարավոր զոհը դարձնել իրական, «մոգության ճանապարհով: Երազի մոգական փոխակերպումը իրականության արտահայտվում էր քարանձավի պատերին գեղանկարչական պատկերների միջոցով, քարանձավների հատակին՝ ծիսակատարության գործողության հետքերի մեջ, որոնք ցանկալին պատկերում էին որպես իրականում կատարված, ինչի վկայությունն են նաև հայտնաբերված կենդանիների քանդակային պատկերները միզակների ու տեգերի կանխամտածված հարվածների հետքերով...»¹¹, -նշում է Ա.Ֆ.Անիսիմովը:

Բացի որսորդական մոգությունից, այն հին ժամանակներում մեծ տարածում էր ստացել նաև պտղաբերության պաշտամունքը, որը հիմնականում արտահայտվում էր կնոջ կամ կանացի սկզբի /ենթադրաբար, պտղաբերության նշանների/ պատկերման միջոցով: Այդ պատկերները կարևոր տեղ էին զբաղեցնում կենդանիների բազմացման, դրանց վերարտադրության հետ կապված ծիսակատարություններում:

Այս համատեքստի մեջ պետք է ներկայացնել նաև, այսպես կոչված, պալեոլիթյան Վեներաների «քանդակային պատկերները: <Ետազոտողների մի մասը դրանց մեջ տեսնում է ընտանեկան-ցեղային ծիսակատարությանը մասնակցող քրոնիկների, մյուսները՝ մայր-նախածնողի», իսկ մի այլ խումբ՝ կրակի տիրուհու պատկերների օրինակներ: Նկատենք, որ «պալեոլիթյան Վեներաների» նշված երեք տարբեր մեկնաբանությունները,

9 Петров Л. Искусство и средства массовой коммуникации. //XX111 Герценовские чтения/. Л.,1971, с. 107-108

10 Фролов Б.А. Природа и человек в первобытном искусстве. //Гармонизация системы: "человек-природа". М.,1989, с.45-50

11 Анисимов А.Ф. Этапы развития первобытной магии. М.,1967, с.26

այնուամենայնիվ, միավորվում են այն ընդհանուր հատկանիշի միջոցով, որ երեքն էլ սերտորեն կապվում են կրոնական պատկերացումների հետ:

Կրոնական ծագում ունեն նաև մարդակենդանակերպ էակների կամ կենդանիների «դիմակներ հագած մարդկանց պատկերները: Խոսքը Մարտուլա, Ալտամիրա, Կոմբարել և այլ քարանձավներում հայտնաբերված պատկերների մասին է: Մասնավորապես, առավել հատկանշական է հայտնի «Երեք եղբայրների» /«Թրուա ֆրեր»/ քարանձավում հայտնաբերված «կախարդի» փոքրիկ գծագրական պատկերը: Ահեղ բիզոնի դիմակ հագած մարդը պատկերված է քարանձավի պատին այն պահին, երբ բերանին է մոտեցնում իր կառուցվածքով ֆլեյտա հիշեցնող մի առարկա: Ընդ որում կախարդի կեցվածքը ոչ մի կասկած չի թողնում, որ նա պարում է թատերականացված մոզական արարողություն կատարելու ժամանակ:

Այսպիսով՝ կրոնի ազդեցությունը պալեոլիթյան արվեստի լինելիության ընթացքի վրա, մեր կարծիքով, ամփոփելի է: Դեռ ավելին՝ որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ կերպարային գործունեությունը ունի կրոնական ծագում: Ավելի ստույգ ասած՝ այն սերտորեն կապված է կրոնական պատկերացումների ձևավորման հետ, մոզական ծիսակատարությունների կատարման հետ: Այս տեսակետի օգտին է խոսում այն փաստը, որ նշված պատկերները, որպես կանոն, հայտնաբերվում էին քարանձավների մուտքից հեռու գտնվող խորքում, այսինքն՝ մատչելի էին միայն հաղորդակցվածների համար: Այսպես՝ քարանձավի պատերին պատկերված առաջին կերպարները ի հայտ են գալիս Լա Մուտ, Կոմբարել, Մոնտեսպան, Նիո , Տյուք դ՝ Օդուբեր քարանձավների մուտքից համապատասխանաբար 93մ, 120մ, 120մ, 800մ և 700մ հեռավորության վրա:

Այս ամենը բերում է այն եզրակացության, որ չի կարելի միանշանակորեն բացառել գիտակցության կրոնական ձևի ավելի վաղ ձևավորումը և նրա ազդեցությունը նախնադարյան մարդու գեղագիտական գիտակցության կազմավորման վրա:

Միևնույն ժամանակ պետք է նշել, որ մարդկային գիտակցության այդ երկու ձևերի միջև հայտնաբերվում են այնքան ընդհանուր գծեր, որ դրանցից որևէ մեկի ձևավորումը մյուսի ազդեցության հետևանքով ավելի քան ակնհայտ է թվում: Սակայն խնդրի դիտարկումը բարդանում է այն պատճառով, որ մաքուր տեսքով հնարավոր չէ բացահայտել ո՛չ կրոնական, ո՛չ էլ գեղագիտական գիտակցության դրսևորումները, քանի որ շատ տեսանկյուններից նրանք, իրոք, հանդես են գալիս միասնաբար, հատկապես՝ մարդկության զարգացման ամենավաղ աստիճանի վրա:

Այդ միասնությունը դրսևորվում է նախ և առաջ զգայական մակարդակում: Կրոնական աշխահզգացողությունը ակնհայտորեն միահյուսված է աշխարհի գեղագիտական ընկալման հետ՝ իր անմիջական արտահայտությունը ստանալով նաև գեղարվեստական գործունեության մեջ: Ե.Յակովլևի կարծիքով, առաջանում է «Գեղագիտական և կրոնական հոգեբանական վիճակների միասնություն ու ներդաշնակություն: Այս ամենը նպաստում է գեղագիտական ու կրոնական գիտակցության, արվեստի և կրոնի բարդ միահյուսմանը, դարձնելով այս կամ այն դարաշրջանի հոգևոր մշակույթը ընդհանուր առմամբ միասնական»¹²:

Կրոնական և գեղագիտական գիտակցության միջև ընդհանուր հատկանիշները բացահայտվում են արդեն շրջապատող միջավայրի հանդեպ յուրահատուկ վերաբերմունքի միջոցով: Դրանք երկուսն էլ անհնարին են առանց խոր հուզական վերապրման, որի արդյունքում ծնվում է զգայական կերպարը իր որոշակի բնութագծերով: Այդ կերպարը կարող է լինել անիրական, ֆանտաստիկ կամ հարաբերականորեն արժանահավատ, բայց անպայմանորեն նա պետք է առաջանա իրականության հուզա-հոգեբանական, կերպարային յուրացման հիման վրա:

Հետաքրքիր է և այն, որ կրոնական ու գեղագիտական զգացմունքները ու վերապրում-

ները իրենց բնույթով վեհ են ու անշահախնդիր:

Դրանց նմանությունը բացահայտվում է և այն հանգամանքի միջոցով, որ մարդկային գիտակցության այդ երկու ձևերին շատ բնորոշ է ձգտումը դեպի կեցության կատարյալ, իդեալական մոդելների ստեղծումը:

Իրոք, եթե անկեղծ լինենք, ապա կնկատենք, որ իդեալական մոդելների ստեղծման միտումը առավելապես բնորոշ է գիտակցության հենց այդ երկու ձևերին: Օրինակ՝ ակնհայտ է, որ կրոնական հույզերը, կրոնական պատկերացումները ու գործողությունները առաջին հերթին ուղղված են դեպի կատարյալ, ճշմարիտ, իդեալական կեցության ստեղծումը, որ կրոնական աշխարհըմբռնումը այդ նույն կատարյալ կեցության կառուցումն է արդեն բանականության միջոցով:

Նույնը կարող ենք պնդել նաև գեղագիտական գիտակցության վերաբերյալ: Խոսքը նախ և առաջ այն մասին է, որ գեղագիտական գիտակցության կառուցվածքի մեջ իդեալի դերը նույնպես բացառիկ է: Այն կարող է հանդես գալ որպես այդ գիտակցության գլխավոր տարր: Դրա հետ է կապվում գեղարվեստական ստեղծագործություններում իրականության իդեալականացման հնարավորությունը, իդեալական կերպարներ ստեղծելու անհրաժեշտությունը, ինչը, որոշակի չափանիշ հանդիսանալով արվեստագետների համար, գրեթե բոլոր դարաշրջաններում մեծապես նպաստել է արվեստների զարգացմանը: Իհարկե, գեղագիտական իդեալի բովանդակությունը էապես տարբերվում է կրոնական իդեալից: Եթե վերջինի նպատակը հավերժական, աստվածային, անփոփոխ սկզբունքների հաստատումն է իրական կյանքում, ապա գեղագիտական իդեալը գտնվում է փոփոխության, անընդհատ շարժման գործընթացի մեջ, քանի որ ուղղված է կյանքից բխող այն կենդանի բովանդակության հաստատմանը, որը բնորոշ է յուրաքանչյուր դարաշրջանի համար:

Բնական է, որ որպես կրոնական ու գեղագիտական գիտակցության ամենավառ ու ակնհայտ դրսևորումներ, կրոնը և արվեստը նույնպես պետք է ունենան ընդհանուր բնութագծեր: Մենք առաջին հերթին նկատի ունենք այն, որ և՛ կրոնը, և՛ արվեստը ուղղվում են դեպի մարդը, փորձում են հասկանալ նրա գոյության իմաստն ու նպատակը, նրա դերն ու նշանակությունը, որոշել նրա տեղը կեցության համակարգում:

Նմանատիպ են նաև մարդու վրա դրանց ազդեցության արդյունքները: Օրինակ՝ հոգեվերլուծության ակննավոր ներկայացուցիչներ Չ.Ֆրոյդի և Կ.Գ.Յունգի կարծիքով կրոնը նեվրոզների ու հոգեծին այն հիվանդությունների բուժման հզոր միջոցն է, որոնք ձևավորվում են անգիտակցականի /անհատական, թե կոլեկտիվ/ ազդեցության հետևանքով: Հիշեցնենք, որ դեռ Պյութագորասից սկսած, Հին Հունաստանի փիլիսոփաները արվեստի կարևոր նպատակներից մեկը համարել են աֆֆեկտներից մարդու ազատագրումը, ինչն իր տեսական հիմնավորումն է ստացել Արիստոտելի «Պոետիկայում»¹³: Դա այն յուրահատուկ մաքրագործող ու վեհ հոգեֆիզիոլոգիական վիճակն է, որը ստացավ «կատարսիս» անվանումը: Արվեստի այդ բացառիկ ընդունակության մասին խոսվել է բոլոր ժամանակներում: Մասնավորապես՝ XX դարի հայտնի հոգեբան Լ.Ս.Վիգոտսկին պնդում էր, որ «արվեստում վերապրվում է մեր հոգեկանի այն կողմը, որը ելք չի գտնում մեր առօրյա կյանքում: ...Արվեստում մեծ կրթեր վերապրելու այդ հնարավորությունը..., հավանաբար, և կազմում է արվեստի կենսաբանական հիմքը»¹⁴:

Նմանատիպ գործառնություն է կատարում, մասնավորապես և նախնադարյան մոգությունը, որը մեծ տեղ է տալիս, այսպես կոչված, «պարահոգեկան երևույթներին»: Մոգությունը ամենուրեք և միշտ սերտորեն միահյուսվում է կրոնի, նրա ծիսակարգի հետ, որը հաճախ դիմում է ներշնչման, էքստազի, տրանսի, աղոթքի էյֆորիային»¹⁵:

Այսպիսով՝ մենք փորձեցինք ներկայացնել այն առավել ընդհանուր գծերը, որոնք ի հայտ են գալիս կրոնական և գեղագիտական գիտակցության, կրոնի և արվեստի միջև:

13 Արիստոտել. Պոետիկա, Երևան, 1955, էջ 154-155

14 Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968, с.310, 312

վերը շարադրվածից պարզ է դառնում, թե որքան դժվար է, հատկապես մարդկության զարգացման ամենավաղ աստիճանի վրա, գեղագիտական ու կրոնական գիտակցության միջև հստակ սահմանագծի անցկացումը, կրոնի ու արվեստի միջև տարբերությունների բացահայտումը: Այդ խնդիրը դեռևս չի հաջողվել լուծել ոչ մի գիտնականի՝ այն պարզ պատճառով, որ մարդկության զարգացման վաղ փուլում դրանք հանդես են եկել միասնաբար՝ սերտորեն համագործակցելով իրար հետ:

Հայտնի է, որ նախնադարյան մարդու գիտակցությունը ուներ չտարբերակված /սինկրետիկ/ բնույթ: Նրա մեջ իրար խառնված ու միահյուսված էին կրոնական, գեղագիտական, բարոյական և հասարակական գիտակցության այլ ձևերը: Հետազոտողներից ոմանք պնդում են, որ քանի որ գիտակցության այդ ձևերը գոյատևում էին կարծես թե միաձուլված, ապա դրանցից ոչ մեկը չէր կարող հայտնվել զարգացման ավելի բարձր աստիճանի վրա, քան մյուսները: Մեր կարծիքով, այս տեսակետը գոյության նույնքան իրավունք ունի, որքան էլ մեկ այլ տեսակետ, ըստ որի՝ լինելով «սինկրետիկ» գիտակցության անհրաժեշտ մասնիկը, կրոնական գիտակցությունը, մարդկության մշակույթի զարգացման որոշակի աստիճանի սահմաններում էապես ազդել է գիտակցության բոլոր այլ ձևերի վրա և դրանով իսկ պայմանավորել նրանց հետագա զարգացման ընթացքը: Այլ խոսքերով ասած՝ կրոնը, մեզ համար դեռևս անհայտ պատճառների հետևանքով, հայտնվել էր զարգացման ավելի բարձր աստիճանի վրա, քան հասարակական գիտակցության մյուս ձևերը:

Նախնադարյան մարդու պատկերային գործունեության ձևավորման վրա կրոնի մեծ ազդեցության մասին արդեն ասվել է: Կրոնական պատկերացումների ներգործությունը արվեստի մյուս տեսակների ձևավորման վրա նույնպես պետք է անվիճելի լինի: Մասնավորապես՝ երաժշտությունը /մոզական պատկերացումների հետ կապված երգն ու պարը/, թատրոնը /մոզական բազմաբովանդակ գործողությունները/, գրականությունը /դիցաբանությունը/, ձարտարապետությունը /մեզալիթ-մենհիրների, դոլմենների ու կրոմվելների կառուցումը/ ակնհայտորեն վկայում են այդ ազդեցության մասին:

Բավականին տարածված տեսակետի համաձայն՝ արվեստի և կրոնի իրարից անջատումը տեղի է ունենում մեզոլիթի և նեոլիթի դարաշրջանում: Այդ գործընթացը հիմնականում կապվում է կերպարային գործունեության սխեմայացման հետ:

Իրոք՝ պալեոլիթյան արվեստի օրինակների համեմատ, մեզոլիթի և նեոլիթի «գեղարվեստական ստեղծագործությունները» ամբողջությամբ վերցված, շատ ավելի սխեմայացված են: Խոսքը բազմաթիվ շրջանների, խաչերի, պարույրների, ճանկախաչերի /սվաստիկաների/, կիսալուսինների և այլ սխեմատիկ ձևերի մասին է: Հետաքրքրություն են առաջացնում նաև մարդկանց ու կենդանիների, ինչպես նաև արևը ու լուսինը խորհրդանշող ռժավորված նշանները: Դրանք տարածված են ամենուրեք՝ Եվրոպայում, Ասիայում, Աֆրիկայում, Ավստրալիայում, նաև Հայկական լեռնաշխարհում և մասնավորապես Հայաստանի տարածքում:

Սակայն այս տեսակետը հերքում են, օրինակ, Լասկո քարանձավում հայտնաբերված սխեմայացված պատկերները: Դրանց հայտնաբերումը թույլ է տալիս եզրակացնել և՛ սխեմայացված, և՛ ռեալիստական /ճատուրալիստական/ պատկերների ի սկզբանե համատեղ գոյության մասին: Այդ երկու տիպի պատկերների զուգահեռ համագոյակցության մասին է վկայում նշված տարբեր ձևերի առկայությունը մեկ ստեղծագործության սահմաններում: Ուստի, կարելի է պնդել, որ սխեմայացման ուժեղացման միտումը որևէ կապ չունի կրոնի ազդեցության հետ և, հավանաբար, կարող է ընկալվել որպես ստեղծագործական կողմնորոշման փոփոխության հետևանք: Սակայն այդ գործընթացը վերաբերում է արվեստի ու կրոնի փոխհարաբերության ավելի ուշ ժամանակաշրջանին և, հետևաբար, պետք է լինի նոր հետազոտության առարկա:

ԱՆՀԱՏԻ, ՄՇԱԿՈՒՅՑԹԻ ԵՎ ՀԱՆՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ա. Անհատը՝ որպես մշակույթի օբյեկտ և երևույթ

Դեռևս անտիկ փիլիսոփա Դեմոկրիտն է (5-րդ դար մ.թ.ա.) մշակույթը սահմանել որպես «երկրորդ բնություն»։ Արտաքուստ ինչ-որ հակադրություն տեսնելով մարդու և բնության միջև՝ միևնույն ժամանակ չպետք է մոռանալ, որ եթե բնությունը ստեղծված է մարդու համար, մարդն իր գործունեությամբ(մշակույթ է փաստորեն մարդու ձեռքով ստեղծված ամեն ինչ) ընդլայնում է իր ձեռքով ստեղծած «երկրորդ բնության» տարածությունը։ Այդ ընդլայնումը, սակայն, նման է Պ.Սևակի ասածին, երբ «հայելու մեջ սենյակի տարածությունը կրկնապատկվում է»։ Թող արտառոց չթվա իրերի այս վիճակը, որովհետև այդ «երկրորդ բնությունը» ստեղծվում է կենդանի բնության հաշվին և նրա տրամադրած միջոցներով։

Շեշտենք մի ելակետային, վճռական հանգամանք. մարդը մշակույթ ստեղծելիս պայքարի մեջ է մտնում իրեն ծնող մայր բնության հետ, հաղթահարում նրա դիմադրությունը և ստեղծում բնությունից վեր կանգնած մի աշխարհ, որը զուտ իրենն է՝ իր իդեալի չափանիշներով կերտված։ Այս առումով մշակույթը իր գործադրած ջանքերի, նպատակադիր գործունեության արդյունքն է։ Ի տարբերություն կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչների, որոնք բնագոյի շնորհիվ նույնպես ստեղծում են բնության մեջ չեղած ստեղծագործություններ (մեղուն ստեղծում է մեղրախորիսխ՝ իսկական ճարտարապետական կառույց, սարդը՝ սարդոստայն, մրջյունը՝ մրջյանոց և այլն), մարդն ընդունակություն ունի ազատ ստեղծագործելու՝ նախագծելով իր ապագա իրը, շենքը, նկարը, ամեն ինչ։ Իսկ դա մշակում է, որ մարդը հաղթահարում է իր տեսակային սահմանափակությունը։ Իսկ «մշակույթ» երևույթը վկայում է՝ որպեսզի մարդը դառնար այն ստեղծող, պետք է իր աշխատանքային գործունեության մեջ ժամանակի ընթացքում ձեռք բերեր այնպիսի ձիրք, որը նրան տրված չէ կամ էլ չի ամրագրված իր տեսակին հատուկ «ծրագրում»։

Մի՞թե դրանով չենք բացատրում մարդկային քաղաքակրթության զարգացման ընթացքում կատարած գյուտերը՝ կրակը, ամփվը, գիրը։ Առասպելացած Պրոմեթևսը հազարամյակներ շարունակ եղել է արվեստագետների ներշնչման աղբյուր, քանի որ երջանկության ճանապարհ է բացել մարդկանց համար։ Այն դարձել է հզոր պայքարի, խիզախության, անձնագոհության խորհրդանիշ։ Մարդկության պատմության մեջ այդպես հերոսացել են հիքսոսները՝ որպես ամփվի գյուտի հեղինակ, փյունիկցիները՝ որպես գիր ստեղծող ժողովուրդ։ Մի Գուտենբերգ բավական էր, որ ստեղծի տպագրական մեքենա, և բազմապատկվեն ոչ միայն գրերը, այլև գիտելիքները։

Փաստորեն կրակը ձեռք բերելուց զատ, Պրոմեթևսի միջոցով մարդը դրսևորեց անկուտրում կամք հաղթանակի հասնելու համար։ Սա ինքնին փաստեց, որ մշակույթը վերբնական բան է, պարզապես։ Սակայն ինչպե՞ս մարդուն հաջողվեց հասնել բնականից վերբնականին։ Գերմանացի փիլիսոփա Կ.Յասպերսը, մշակույթի նախապատմությանն անդրադառնալով, իրավացիորեն շեշտում է նրա էությունը. «Մենք ոչինչ չգիտենք՝ ոչ պատմության ստեղծագործական պահերի, և ո՛չ էլ հոգևոր լինելիության ընթացքի մասին, մեզ հայտնի են միայն արդյունքները։ Եվ այդ արդյունքներով էլ մենք փորձում ենք եզրակացություններ անել։ Մենք հարց ենք տալիս, թե մարդու մարդկայնացման գործընթացում ի՞նչը էա-

կան դեր կատարեց, ի՞նչ հայտնագործություններ է նա կատարել վտանգավոր իրավիճակներում, երբ նա ղեկավարվում էր վախով և արիությամբ, ինչպես ձևավորվեցին սեռերի փոխհարաբերությունները, կյանքի և մահվան, հոր և մոր նկատմամբ վերաբերմունքը»:¹

Ըստ մշակութաբան Պ.Գուրևիչի, դեպի մշակույթ տանող այդ վիթխարի շրջադարձում վճռական դեր են կատարել հետևյալ գործոնները.

1. Կրակի և գործիքների օգտագործումը:
2. Խոսքի առաջացումը: Կենդանիների փոխըմբռնումը կատարվում է նրանց կողմից ինքնաբերական, իրենց որևէ զգայության արտահայտման միջոցով, և միայն մարդն է ընդունակ խոսքով արտահայտելու և նրա միջոցով հաղորդելու առարկայական աշխարհի իմաստը, որը նրա մտածողության և խոսքի առարկան է:
3. Իր նկատմամբ կիրառած բռնության եղանակները, որոնք ձևավորում են մարդուն, օրինակ, տաբուները: Մարդու բնության մեջ դրված է այն, որ նա չի կարող լինել բնության մաս, ընդհակառակը, նա իրեն ձևավորում է արվեստի միջոցով: Հայտնի իմաստով կարելի է ասել, որ մարդու բնությունը ներծծված է վերբնականությամբ:
4. Խմբերի և հանրությունների ձևավորումը: Մարդկային հասարակությունը արմատապես տարբերվում է միջատների կողմից բնագոյային-ավտոմատիկ կերպով ստեղծած «պետություններից»: Մարդկային համագործակցությունների հիմնական տարբերությունը կենդանականից, իշխելու և հնազանդեցնելու հարաբերություններից այն է, որ մարդիկ իրենց հարաբերությունների իմաստը գիտակցում են:
5. Առասպելներով ձևավորվող կյանքը, գոյություն ունեցող ամեն ինչի ենթարկումը կերպարին, ընտանեկան դրվածքի, հասարակական կառուցվածքի, աշխատանքի պայքարի ենթարկումը այդ կերպարներին, որոնք մեր անընդմեջ մեկնաբանությունների մեջ պարզապես ինքնագիտակցության, սեփական կեցության կրողներն են և տալիս են պաշտպանվածության և համոզվածության զգացողություն, այդ բոլորը իրենց ակունքներում անտարբերելի են»:²

Իսկ ահա ըստ Պ.Ա.Ֆլորենսկու (1882-1937), բնությունը և մշակույթը գոյություն ունեն ոչ թե մեկը մյուսի դեմ, այլ միայն մեկը մյուսի հետ: Մշակույթը երբեք մեզ չի տրվում առանց իր տարերային նախահիմքի, որը նրա համար և միջավայր է և նյութ: Ըստ նրա, անգամ ամենահզոր կառույցները (եգիպտական բուրգերը, կամ Ստրասբուրգի տաճարը) չեն կարող գոյություն ունենալ առանց բնությունից տրված նյութի, թեկուզ էությամբ դրանք հակադիր են բնությանը: Բնության մեջ՝ աստղալից երկնքում, կան միլիարդավոր աստղեր, սակայն մարդկային աչքը դա տեսնում և առանձնացնում է և կոչում Մեծ Արջի համաստեղություն: Այլ կերպ, մշակույթն է բնական ձևին անուն տալիս՝ ներդնելով իր հասկացությունը, կերպարները, տեսությունը, եղանակները, որոնք մշակվել են մարդու կողմից:

Հիշեցնում էր «Բիբլիական» պոեմում ստեղծել է բնության հրաշք արարածի՝ մարդու հզորության հիմնը: Նա՝ այդ մարդը, աստիճանաբար իշխող է դառնում բնության վրա, սակայն երբեք չի կտրվում մայր բնությունից, քանի որ ինքը նրա ամենագոր ու խոսուն հյուլն է: Դա այդպես է՝ քանի որ

Վիշտը տվին սարերի, սարերը չտարան,
Վիշտը տվին մարդուն, մարդը տարավ:

Գուցե դա է պատճառը, որ հին հույները բարբարոսներ կոչեցին այն ցեղերին, որոնք

1. Գուրևիչ Պ. «Մշակութաբանություն» եր., 2002թ. գրքի հավելվածը էջ 300-303» կամ Յասպերս Կ. «Պատմական ակունքները և նպատակը» էջ 32-36», Ясперс К. "Смысл и назначение истории" М., 1991г. Стр.51-53

2. Գուրևիչ Պ. «Մշակութաբանություն» եր., 2002թ. էջ 33-34

կործանեցին անտիկ մշակույթը՝ որպես եվրոպական մշակույթի օրրան:

Չի կարելի մշակույթի մեջ մտցնել միայն վերբնականը: Այդ դեպքում, օրինակ, յոգի մշակած հոգեբանական կեցվածքը դուրս կմնա մշակույթի ասպարեզից, որովհետև այն միաժամանակ և բնական մարմինն է ընդգրկում, և գիտակցականորեն ստեղծած իրավիճակները: Այդ առումով պետք է նկատի ունենալ, որ մշակույթ ասելով՝ ոչ թե միայն արդյունքները նկատի ունենք, այլև ստեղծագործական ողջ ընթացքը: Չէ՞ որ, ասենք, Վենետրայի քանդակի մեջ և՛ վերացական պատկերացում է դրված և՛ ստեղծագործող անհատի ողջ կարողությունը: Մարդ արարածը իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում մրցակից է դառնում բնությանը, երբ դուրս է գալիս իր բնագոյների շրջանակից և դառնում ազատ-անկաշկանդ ստեղծագործող: Դա միաժամանակ նշանակում է, որ վերափոխելով շրջակա աշխարհը՝ մարդը վերակերտում է նաև իրեն, իր ներքին բնությունը: չէ՞ որ մարդը բնություն է, բնությունը՝ մարդ (Մ.Սարյան): Իրոք, մարդը արարող էակ է. տիրապետել բնությանը՝ նշանակում է տիրել ոչ միայն արտաքին, այլև ներքին՝ մարդկային բնությանը:

Ֆրանսիացի մշակութաբան Ժան Մարի Բենուան (ծն.1942) գտնում է, որ մշակույթը մարդկային գործունեության այն տեսակն է, որը մարդուն բնորոշում է որպես տեսակի: Մարդկային մշակույթի պատմությունը սկսվում է այն տեղից, երբ պատմության թատերաբեմում հայտնվում է մարդը՝ որպես այդպիսին: Աստիճանական(վոլյուցիոն) զարգացումը ցույց է տալիս, որ մարդը առաջ է շարժվել մշակույթի միջոցով: Միևնույն ժամանակ մարդը մնում է որպես բնությունը և մշակույթը կապող օղակ: Ընդ որում, դրանք ոչ թե իրար հակադրվում են, այլ փոխլրացնում: Այլ կերպ, մշակույթը մարդու կողմից «վերաստեղծված» բնություն է, այն մարդու, որը դա անում է մեծ եռանդով:

Շիրազը «Բիրլիականում» գրում է.

Ու չի հասկանում իր ահից սաստված,

Որ աստված ինքն է՝ իր հոգում ննջած:

Մարդկային անեն մի գործունեություն չէ, որ հանգեցնում է մշակույթի ստեղծմանը: Օրինակ, մարդիկ ստեղծել են հասարակությունը՝ որպես յուրահատուկ միջոց կամ քաղաքակրթություն, այսինքն՝ իրար նկատմամբ հանդես բերել կարգավորված գործողություններ: Իսկ որո՞նք են դառնում մշակութաստեղծ մարդուն առաջ մղող գործոնները.

ա. ժառանգություն ստացած բնությունը վերափոխելը:

բ. իր ստեղծագործական ուժերի անգիտակցական խաղը:

գ. բնության նկատմամբ տեր դառնալու ձգտումը:

Այս խնդրում առավել ծշմարիտ է Կ. Մարքսի(1818-1883) կարծիքը: Ըստ նրա, մարդու նպատակամղված, իմաստավորված գործունեությանը նախորդում է իդեալական նախագիծը: Անիվի, տիեզերանավի գաղափարը ավելի շուտ է ծնվում, քան ինքը՝ առարկան: Սա է մարդու ստեղծագործական ողջ գործունեությունը դարձնում իմաստավորված: Քանի դեռ մարդը դա չէր գիտակցել, բնության, և ինչու չէ՞ նաև իր ուժերը, անբացատրելի և խորհրդավոր են մնում, որից էլ ծնվում է կրոնական գիտակցությունը:

Ինչպես նշում է Պ.Ա.Ֆլորենսկին, «մշակույթ» բառը (կուլտուրա)ծագում է կուլտ (կուռք, պաշտամունք) բառից: Եթե մարդը կտրվում է եռանդուն գործունեությունից և զբաղվում միայն վերարտադրությամբ(ինչպես, օրինակ, մեղուն), ապա նրա կատարածը վերածվում է քաղաքակրթության կրկնօրինակման: Այլ կերպ, քաղաքակրթությունը, պայմանականորեն ասած, մշակույթի նյութական մարմնավորումն է: Չմոռանանք, որ մարդը միամիտ է եղել Գիլգամեշի, խորամանկ՝ Լեոնարդո դա Վինչիի չափ: Դա է պատճառը, որ մշակույթի առաջացման գաղտնիքը մեզանից սքողված է հազարամյակների մշուշով: Ավելին. անտիկ շրջանից ցայսօր հասունացել է «մշակույթի և քաղաքակրթության հիմնահարցը», այսինքն՝ մարդու՝ որպես բանական էակի, բնագոյային ծրագրերից բացի, մշտապես գոյություն ունի նաև սոցիալական ծրագիր: Եվ քանի որ մարդը պատմական զարգացման

ընթացքում առավելապես օգտվել է բանականությունից, քան բնագրից, անխուսափելի անհրաժեշտություն է դարձրել և ազատ ստեղծագործելը և աներևակայելի ակտիվությանը ստեղծել արժեքներ և դրանք հետևողականորեն պահել բուռն գործունեության և շրջապատույտի մեջ: Առավել ևս, որ մշակույթը բարդ, բազմաբնույթ, բազմաշերտ կառուցվածք ունեցող և ներառումնային հանրային երևույթ է, քանի որ իր մեջ ընդգրկում է հանրության կրթություն, գիտությունները (ազգագրություն, պատմություն, հնագիտություն, ժողովրդագրության, սոցիոլոգիա, փիլիսոփայություն անգամ բնական գիտություններ), արվեստը, գրականությունը, բարոյագիտությունը, քաղաքական համակարգերը, իրավունքը, կրոնը և այլն:

Մշակույթի բազմակողմանիությունը բխում է հանրային կյանքում նրա գործառնությունների ընդգրկման ոլորտներից: Չէ՞ որ հանրային կյանքում այն կատարում է ձանաչողական, դաստիարակչական, ժառանգորդման, կարգավորիչ, արժեքային, նշանային, հարմարվողականության, կապի, հայտնագործման, սոցիալականացման և այլ ներառումնային դերեր:

Բ. Ժամանակակից մշակույթի փոխակերպումները, ընկալումը և մեկնաբանությունները և զարգացման հեռանկարները

Մերօրյա մշակութաբանները, խորապես իմանալով մշակույթների զարգացման պատմությունը, զարգացման ընթացքում կրած լրջագույն տեղաշարժերը, միևնույն ժամանակ մտահոգված են, թե նրա ժամանակակից վիճակով, ձևակերպում-փոխակերպություններով, թե հեռանկարի «անորոշությամբ»: Գուցե դա է պատճառը, որ մի շարք մշակութաբաններ հռեռետեսությամբ են նայում մշակույթների արդի զարգացման միտումներին ու տեղաշարժերին, իսկ մշակույթի խոշոր գիտակներից մեկը, Հարվարդի համալսարանի պրոֆեսոր Սամուել Հանթինգտոնը, առաջ է քաշել մի վարկած, ըստ որի, ժամանակակից քաղաքակրթությունը թևակոխում է մի ժամանակաշրջան, երբ բախումների աղբյուր են դառնում ոչ թե ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական, գաղափարախոսական հարաբերությունները, այլ մշակույթը: Նա ենթադրում է, որ մոտ ապագայում համապարփակ քաղաքակրթություններ այս կամ այն չափով նշանակալից բախումները տեղի կունենան ոչ թե «ազգ-պետությունների միջև, այլ տարբեր քաղաքակրթությունները ներկայացնող ազգերի և խմբերի միջև: Քաղաքակրթությունների բաժանման գծերը ապագա ռազմաձևակառուցման գծերն են»³, որովհետև հետագայում հատկապես մշակույթն է որոշելու այն սահմանները, որոնք բաժանում են մարդկանց և ժողովուրդների, և կդառնան բաժանման աղբյուր:

Նախկին համակարգերը, երբ առաջին միապետները, թագավորները, տիրակալները ուժեղացնում էին բանակը, պետությունը, ձգտում ներխուժել այլ երկրներ, որոնք ծնեցին ազգ-պետություններ, ըստ Հանթինգտոնի, որոնք պաշտպանվեցին ամբողջ 19-րդ դարում և իրենց վերջը գտան առաջին համաշխարհային պատերազմի ընթացքում, իրենց տեղը զիջեցին գաղափարախոսությունների բախմանը: Այդպիսի բախում ծնող գաղափարախոսություններ էին կոմունիզմը, ազգայնամոլությունը, ազատական ժողովրդավարությունը և այլն: Ինչպես մի ժամանակ ռուսական հեղափոխությունը 1917թ. իսկտեմբերին, ապա երկրորդ համաշխարհային պատերազմը, նրանից հետո «սառը պատերազմը» բազմաթիվ տեղաշարժերի, ձևափոխությունների պատճառ դարձան: «Սառը պատերազմի» ավարտով միջազգային քաղաքականության զարգացման արևմտյան տարբերակը հասնում է իր վախճանին: Սկիզբ են առնում նոր փոփոխություններ Արևմուտքի և ոչ արևմտամետ քաղաքակրթությունների միջև:

Իսկ դրա դրդապատճառ-հիմքը, ըստ Հանթինգտոնի, այն է, որ եթե ապագայում տեղի ունենան բախումներ քաղաքակրթությունների միջև, դրանք հաստատելու-արձանագրելու

3. Տես Գուրևիչ Պ. «Մշակութաբանություն» եր., 2002թ. էջ 91

են հետևյալը. «Քաղաքակրթությունները իրար մման չեն իրենց պատմությամբ, լեզվով, մշակույթով, ավանդույթներով, և բոլորից կարևոր է, կրոններով: Տարբեր քաղաքակրթությունների մարդիկ տարբեր ձևով են նայում աստծո և մարդու, ամհատի և խմբի, քաղաքացու և կնոջ, ծնողների և զավակների, ամուսնու և կնոջ փոխհարաբերություններին, տարբեր պատկերացում ունեն իրավունքի և պարտականությունների, ազատության և հարկադրանքի, հավասարության և գերիշխանության նշանակության մասին: Իսկ մման տարբերությունները ավելի արմատական են, քան գաղափարախոսությունների և քաղաքական վարչակարգերի տարբերությունները»:⁴

Գուցե հենց դրանք են եղել այն պատճառները, որ հարյուրամյակների ընթացքում տեղի են ունեցել ժողովուրդների պատմության մեջ հայտնի մեծ ու արյունալի բախումները:

Այսօրվա աշխարհում, մի կողմից, բազմաթիվ ժողովուրդներ, բազմաթիվ աշխարհաքաղաքական, տնտեսական գործոններից կախված, դառնում են մի տեսակ իրարից կախված, իսկ, մյուս կողմից, թեկուզ աճում են հակամարտությունները նրանց միջև, միևնույն պահին սերտանում են քաղաքակրթությունների փոխհարաբերությունները, բայց որքան էլ տարօրինակ է, կարծես այդ լարված հարաբերություններում աճում են քաղաքակրթական ինքնագիտակցությունը, տեսանելի են դառնում այդ քաղաքակրթությունների և՛ նմանությունները, և՛ տարբերությունները: Օրինակ, Խորհրդային միության փլուզումը առաջ բերեց ազգային պետությունների առանձնացումը, ինչի ընթացքում ազգերն ու ժողովուրդները նշում էին իրենց երկրների սահմանները (Ա.Սոլժենիցինը մինչև վերջերս պնդում էր, որ Ղազախստանի մեծ մասը Երմակի գրաված Սիբիրն է), որը, խորացնելով այդ ժողովուրդների ինքնագիտակցությունը, միաժամանակ վկայեց, որ թե որքան խորն են նրանք ներգրավված եղել ընդհանուր տնտեսության մեջ, որ առժամանակ չէին կարողանում ոտքի կանգնեցնել ինքնուրույն տնտեսությունները (Հայաստանում եթե «օդում կախված» մնացին 2 տասնյակի չափ ձեռնարկություններ, ապա Ուկրաինայում դրանց քանակը անցնում էր 1200-ից):

Մշակութաբանները, քաղաքագետները, սոցիոլոգներն աստիճանաբար հասկացան, որ ազգային ինքնագիտակցության աճը ստիպեց շատ ժողովուրդների՝ ետ նայելու իրենց անցած ճանապարհին, ձշտելու իրենց տեղն ու դերը համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ:

Սակայն տեղի է ունենում նաև առաջին հայացքից չնկատվող, բայց խորիմաստ մի այլ գործընթաց. արդի աշխարհում տեղի ունեցող սոցիալ-տնտեսական փոփոխությունները, տեղաշարժերը, միավորելով շատ ժողովուրդների, նաև վերացնում են նրանց միջև գծված ավանդական սահմանները՝ որպես ազգ-պետություն ինքնագիտակցության գործոն: Այդ բաժանարար հատվածներում մնում են «թափուր» տեղեր, և այդ պատճառով այդ «թափուր» տեղերը լրացվում են տարբեր երկրներում թափ ստացող արմատական և կրոնական շարժումներով: Այսօր ոչ պատահականորեն ընդգծված են դառնում արմատական ձև ստացող արևմտյան քրիստոնեությունը, հուդաիզմը, բուդդիզմը, հինդուիզմը, իսլամը: Տարօրինակ չէ նաև, որ այդ շարժումները ղեկավարում են նոր սերունդները: Ամերիկացի կրոնագետ Գ.Կայզելի, աստվածաբան Ժ.Կապելի կարծիքով «աշխարհի ապապետականացումը» ոչ միայն 20-րդ դարի վերջին իշխող սոցիալական տեղաշարժերից մեկն է, այլև հիմքեր է ստեղծում ազգային սահմաններին հարող հանրությունների՝ նույնականացման, քաղաքակրթությունների սերտացման համար:

Այս գործընթացներում նկատելի գիծ է դառնում այն, որ արևելյան շատ երկրներում (որքան էլ կախված մնան Եվրոպայից) վերադառնան սեփական ակունքներին, պաշարներին: Խոսում են արդեն «ճապոնիա, Ասիա վերադառնալու» Ներուի սոցիալիզմի անկման, Հնդկաստանի «հինդուիստականացման», Մերձավոր Արևելքի «մահմեդականացման» անկման մասին:

4.Տես անդ, էջ 92-93

Այդ երկրների երիտասարդ սերունդը, կապը չկորցնելով Արևմուտքի մշակույթի հետ (հիշենք և՛ հայ, և՛ այլ ժողովուրդների երիտասարդների մեկնումը Եվրոպա՝ կրթություն ստանալու վերջին 100-150 տարում), իրոք, վերադառնում է սեփական արժեքներին: Սակայն անժխտելի է նաև, որ մինչ այդ այնքան են խորացել մշակութային ազդեցությունները, որ նոր սերունդն արդեն ակնհայտ ձևով եվրականացված կամ ամերիկանացված է:

Պետք է հաշվի առնել նաև այն արմատական գործոնները, որոնք պատճառ են դառնում, որ արդի աշխարհում տեղի ունենան տնտեսական և քաղաքական լուրջ վերափոխումներ, ի դեպ, ավելի պարզ, քան դա կատարվում է քաղաքակրթությունների փոփոխություններում, և այս լարված-բախումնային պայմաններում փոխզիջման գալը դառնում է դժվար: Ահա դարաբաղյան հիմնախնդիրը. Եվրոպան, ինչպես միշտ, միջամտելու կեղծ քաղաքականություն է որդեգրել և ոչնչով չի նպաստում խնդրի հանգուցալուծմանը:

Տնտեսական լուրջ տեղաշարժերը, մի կողմից, բերում են տեղայնացման, մյուս կողմից, շոշափելի են դարձնում աշխարհատարածքային հաջողությունների կախվածությունը տեղական քաղաքակրթական նվաճումներից: Դա չի ժխտում, անշուշտ, որ տնտեսության տարածքային դրսևորման դեպքում էլ այն բացառապես հիմնված է քաղաքակրթությունների ընդհանրության վրա, հաճախ էլ եվրոպական մշակույթի ընդհանուր (կամ ընդհանրացման ձգտող) գծերի վրա: Դա ակնհայտ է դառնում, երբ նայում ենք, թե ինչ արագությամբ և ինչ ներգրավմամբ են (ինտեգրացիա) զարգանում արևելյան և արևմտյան որոշ աշխարհաքաղաքական գոտիների երկրներ: Օրինակ, ճապոնիան, որի մշակույթը և՛ շատ է բացառիկ, և՛ համարյա կրկնություն չունի, ոչ մի կերպ չի ներգրավվում նույնիսկ արևելասիական տնտեսական զարգացման գոտիների մեջ: Դրա փոխարեն Չինաստանի ժողովրդական հանրապետության և Հոնկոնգի, Սինգապուրի և Ասիայի շատ երկրների միջև ուժեղանում են տնտեսական կապերը: Մի՞թե նույնը չենք տեսնում Ամերիկայի մայր ցամաքում. Հյուսիսային(այժմ նաև հարավային) Ամերիկայի երկրները սերտ համագործակցությամբ ստեղծել են տարածաշրջանային ամբողջական տնտեսություն: Նույնը կատարվում է նաև Արևմտյան Եվրոպայում:

Ըստ Հանթինգտոնի, եթե մշակութային-կրոնական կապերը միավորում են Իրանը, Պակիստանը, Թուրքիան, Ուզբեկիստանը, Ադրբեջանը, Ղազախստանը, Ղրղստանը, Թուրքմենիան, Տաջիկստանը, ապա միավորելու նման փորձեր չհաջողվեց կատարելու Կարիբյան ավազանի և Կենտրոնական Ամերիկայի երկրների միջև, քանի որ տարբեր են անգլիական և լատինաամերիկյան մշակույթները:

Ինչպիսի խոր վերլուծություն էլ կատարենք, կան իրողություններ ու ճշմարտություններ, որոնք մեզ՝ ժամանակակից մարդկանց համար կողմնորոշիչ նշանակություն ունեն: Վերջին հազարամյակում քանի-քանի պատերազմներ են մղվել սեփական գերիշխանության հաստատման համար: Եթե խորամուխ լինենք դրանց ծագման պատճառների էության մեջ, ապա կնկատենք, որ դրանք տարաբնույթ են եղել իրենց հեռահար նպատակների տեսանկյունից: Եղել են տեղական-տարածքային բնույթի, հիմնականում՝ հողի սեփականության և իշխանության համար: Եղել են նաև ավելի մեծ ընդգրկման ու չափերի, որոնք մղվել են միջազգային ասպարեզում մրցակցության և իրենցից թույլ երկրներին տիրելու և վերահսկելու համար: Վերջինները փաստորեն միշտ են ծագում «աշխարհի վերաբաժանման» լուրջ ձգնաժամային պահերին:

«Սառը պատերազմի» պայմաններում Եվրոպան բաժանվել էր և՛ քաղաքականապես, և՛ գաղափարապես, և՛ պողպատյա սահման-պատնեշներով: Սակայն երբ փլուզվեց Բեռլինյան պատը, Եվրոպան հաճելի ցնցում ապրեց, սակայն զուգահեռաբար գծվեցին նոր բաժանարար «սահմաններ» երկրների միջև՝ արևմտյան քրիստոնեության ուղղության և իսլամի միջև: Այն պայմանական սահմանը, որ գծվել էր դրանց միջև՝ սկսած 1500 թվից (ըստ ամերիկյան գիտնական Ու. Ուոլիսի) գործում է համարյա մինչև այսօր: Այդ գծից արևելք տեղաբաշխված են ուղղափառ քրիստոնյանները՝ ռուսներ, վրացիներ և այլք, և մահմեդա-

կանները: Սրանց մի մասը պատմական հանգամանքների բերումով հայտնվել են օսմանյան, մյուս մասը՝ ռուսական կայսրության մեջ: Գուցե սրանք են եղել այն խանգարող խոչընդոտ- հանգամանքները, որ այսօր այդ ժողովուրդների մի մասը ետ է մնացել եվրոպական զարգացման մակարդակից: Ըստ Սամուել Հանթինգտոնի, հարավսլավական դեպքերը ցույց տվեցին, որ նման բախումների պատճառը ոչ միայն մշակութային տարբերությունների, այլև քաղաքական(արևմտյան և իսլամական) հակասությունների հաշվի չառնելն է: Տեսաբանների մի մասը գտնում է, որ աստիճանաբար հասունանում է քաղաքակրթությունների բախումը, հատկապես մահմեդականություն դավանող երկրների և արևմտյան քաղաքակրթության միջև: Այս պայքարն այսօր չի սկսվել:

Այն սկսվել է 5000 տարի,

500 տարի և

50 տարի սրանից առաջ

(Պ.Սևակ «Եռաձայն պատարագ»)

Ընդ որում, այսօր այդ սրվող պայքարն աստիճանաբար նոր տարածքներ է զրավում, թափանցում մահմեդականների և հինդուսների(Պակիստան- Հնդկաստան) աշխարհ և այլուր: Այդպիսի պայքարը(ցեղային) տեղի է ունենում նաև Ամերիկայում սպիտակամորթների և սևամորթների միջև:

Քաղաքակրթությունների բախման մասին կան բազմաթիվ ծայրահեղ տեսակետներ: Ամերիկացի գիտնական Վ.Ս. Նեյպոլը համառոտն պնդում է, որ արևմտյան քաղաքակրթությունն այնքան համապարփակ է, որ կարող է բավարարել աշխարհի բոլոր ժողովուրդներին: Սակայն նա հաշվի չի առնում ելակետային մի հանգամանք. արևմտյան քաղաքակրթությունը, ինչպիսի մեծ արժեքներ էլ ունենա , դրանք էապես տարբերվում են մյուս քաղաքակրթությունների կուտակած մշակութային արժեքներից:

Իսկ այդ բոլորն սկսվել է նրանից, որ եվրոպան, այսօր նաև Ամերիկան, միշտ էլ ձգտել են տարածել իրենց քաղաքակրթական նվաճումները այլ երկրների վրա: Եվ քանի որ այդ պայքարը համարյա միշտ ծնել է նաև հակազդեցության արձագանք, եվրոպացիները հիմա էլ փորձում են այդ բոլոր հեռահար ձգտումներն ու նպատակները թաքցնել «համապարփակ քաղաքակրթություն» հնարավորության հիմնադրույթի մեջ: Սա էլ իր հերթին պատճառ դարձավ, որ ԱՄՆ-ը ժողովրդավարության (մարդու իրավունքի պաշտպանություն անվան տակ) դրանք պարտադրեն այլ երկրների և ժողովուրդների: Սա հիշեցնում է 18-19-րդ դարերի գաղութատիրության գաղափարախոսությունն ու պարտադրման եղանակները:

Այս բոլոր հանգամանքների հաշվի առմամբ, ըստ Ս.Հանթինգտոնի, կարող են հասցնել այնպիսի աշխարհաքաղաքական վիճակի, խնբավորումների, որ անհրաժեշտ կլինի ուժերի այնպիսի վերադասավորում, ինչը կստիպի որոնել, ուղիներ փնտրել ստեղծված իրավիճակից: Նա գտնում է, որ նրանք պետք է որոնեն առավել հնարավոր ուղիները, այն է՝

ա) Առաջին և ամենածայրահեղ տարբերակն այն է, որ ոչ արևմտյան երկրները կարող են հեռանալ, մեկուսանալ արևմտյան ազդեցությունից՝ հետևելով <յուսիսային Կորեայի կամ Բիրմայի օրինակին, ինչը կարող է նրանց դուրս թողնել համաշխարհային համագործակցությունից, ետ շարտել զարգացումից:

բ) փորձել մերձենալ Արևմուտքին, ընդունել և յուրացնել նրա արժեքներն ու կառույցները, ըստ միջազգային հարաբերությունների տեսության՝ «կառչել գնացքի ոտնատեղից» (հիշենք Վազգեն Մանուկյանի «Գնացքից թռչելու ժամանակը» հոդվածը):

գ) ստեղծել Արևմուտքին հակակշիռ՝ զարգացնելով սեփական տնտեսությունը, բանակը և համագործակցել ոչ արևմտյան մյուս երկրների հետ:

Ըստ Ս.Հանթինգտոնի, այս հակաարձագանքի 3 ձևերը անհրաժեշտության դեպքում կարող են համախմբվել, ձեռք բերել տարբեր փոխակերպումներ: Օրինակ, եթե Լատինա-

կան Ամերիկայի և արևմտյան Եվրոպայի երկրների համար այդ խոչընդոտները մեծ չեն, ապա նախկին Խորհրդային Միության ուղղափառ եկեղեցիների համար դրանք ավելի ակնառու ու նշանակալից են: Սրանց համեմատությամբ ամենասուր ու բաժանարար խոչընդոտներ կան մահմեդական, կոնֆուցիական, հինդուիստական և բուդդայական ժողովրդների միջև: Արևմուտքի ազդեցությանը դիմակայելու համար կոնֆուցիական- իսլամ դավանող որոշ երկրներ ստեղծում են խմբավորումներ՝ հենված ներքին տնտեսական, ռազմական, քաղաքական հզորության զարգացման վրա, որոնք մարտահրավերներ են նետում Արևմուտքի շահերին, արժեքներին ու հզորությանը:

Ի մի բերելով այս բոլորը՝ Ա.Հանթինգտոնը առաջ է քաշում հեռահար վարկածներ.

- 1 Քաղաքակրթությունների հակասությունները կարևոր են և իրական:
- 2 Քաղաքակրթական ինքնագիտակցությունը զնալով աճում է:
- 3 Քաղաքակրթությունների բախումները կփոխարինեն գաղափարախոսական և այլ կարգի բախումներին:
- 4 Արևմտյան քաղաքակրթության շրջանակներում միջազգային հարաբերություններն ավելի կհեռանան եվրոպական կառույցից:
- 5 Տարբեր քաղաքակրթություններին պատկանող խմբերի միջև ռազմական բախումներն ավելի վտանգավոր կդառնան և հավերժական, հավանական է, որ սրանք էլ դառնան համաշխարհային պատերազմի հնարավոր պատճառ:

Պ.Ս.Գուրևիչը գտնում է, որ եթե ձիշտ համարվի Ս. Հանթինգտոնի վարկածը թեկուզ կարճաժամկետ առումով, Արևմուտքի շահերը, ըստ Հանթինգտոնի, պահանջում են. «1) սեփական քաղաքակրթության շրջանակներում համագործակցության և միասնության ամրապնդում, առաջին հերթին Եվրոպայի և Հյուսիսային Ամերիկայի միջև. 2) իրենց մշակույթով Արևմուտքին մոտիկ Արևելյան Եվրոպայի և Լատինական Ամերիկայի երկրների միացումը Արևմուտքին. 3) Ռուսաստանի և Ճապոնիայի հետ համագործակցության ընդլայնում. 4) տեղային սահմանափակ միջքաղաքակրթային բախումների՝ քաղաքակրթությունների միջև լայնածավալ պատերազմների վերածման կանխորոշում. 5) կոնֆուցիական և մահմեդական երկրների ռազմական հզորության աճի սահմանափակում. 6) Արևելյան և հարավարևմտյան Ասիայում նրանց ռազմական գերակշռության սահմանափակում. 7) մահմեդական և կոնֆուցիական երկրների միջև բախումների և տարաձայնությունների օգտագործում. 8) արևմտյան քաղաքակրթության արժեքների և շահերի համակիր մյուս քաղաքակրթությունների ներկայացուցիչներին օգնության ապահովում. 9) այն միջազգային հաստատությունների ամրապնդում, որոնք արտացոլում և օրինականացնում են Արևմուտքի շահերն ու արժեքները»:⁵

Շատ լրջորեն պետք է մտածել այս դրույթների մասին, որովհետև, նախ, սրանք նախատեսվում են կարճ հեռանկարի համար, մյուս կողմից, մոտակա ապագայում միասնական համապարփակ քաղաքակրթության ստեղծելու հնարավորությունը տեսանելի չէ:

Ս.Հանթինգտոնը որքան էլ սթափ է մոտենում այս խնդիրներին և առայժմ միակ լուրջ գիտական տեսությունն է, այնուամենայնիվ, նա ունեցավ բազմաթիվ ընդդիմախոսներ: Հատկապես իրենց փութեռանդությամբ աչքի են ընկնում Պ.Ս. Գուրևիչը, Ա.Ս. Պոմարինը, Ե.Բ.Ռաշկովսկին, Վ.Լ. Ցիբուրսկին, իսկ մինչ այդ՝ Ճապոնացի Ֆ.Ֆուկուիմայան: Ա.Ս.Պոմարինը և Ե.Բ.Ռաշկովսկին գտնում են, որ Ս.Հանթինգտոնը քաղաքակրթությունների ապագա բախումների մասին դրույթը ավելի շուտ առաջադրում է, քան հիմնավորում: Ակնհայտ փաստ է, որ համաշխարհային առաջընթացի նորացման առաջամարտիկը Արևմուտքն է, որը թևակոխել է հետարդյունաբերական փուլ, որն էլ ծնում է լուրջ հիմնախնդիրներ մարդկության վաղվա հեռանկարային զարգացման համար. դա և բնապահպանությունն է, և՛ գերուռձացած սպառման պաշտամունքը, և՛ կյանքի հարաժուռ պարզունակացում՝ զանգվածային մշակույթի շրջանակում և այլն: Չմոռանանք, որ քաղաքակրթությունը, որքան էլ

5. Գուրևիչ Պ. «Մշակութաբանություն», Եր., 2002, էջ 102

պատմության մեկնաբանությամբ լիովին արդարացված տեսական կառույց է, այն ունի պայմանականություն, ինչը Ս.Հանթինգտոնը ներկայացնում է որպես անպայման փորձնական իրողություն: Նա առանձնացնում է ժամանակակից աշխարհում 7-8 քաղաքակրթություններ, որոնց ընդհարումներն էլ ձևավորում են ապագա բախումների գոտիներ:

Ի մի բերելով այս բոլորը՝ պետք է ասել, որ լրջորեն վտանգված է մարդկության զարգացման հեռանկարը: Նա պետք է ամեն ինչ անի խաղաղության հաստատման, մշակույթների երկխոսության կայացման, որովհետև անսպառ չեն երկիր մոլորակի և մարդկային հնարավորությունները: Ուստի, ինչպես կասեր գերմանացի մշակութաբան Հերդերը, մարդկությունը պետք է ապրի մեկ ընտանիքի պես, իրենը համարի բոլոր ժողովրդների կողմից ստեղծված մշակույթը՝ հաղթահարելով ռասայական խտրականությունը, զարգացման առաջընթացն ապահովի ոչ թե սպառազինման մրցավազքով, այլ ստեղծարար աշխատանքով: Սիայն այս դեպքում ապահովված կլինի մարդկության զարգացման քաղաքակրթական ուղին և տեսանելի կդառնա ապագան:

ԼԻԼԻԱՆ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ

ԹԵՆԵՍԻ ՈՒԻԼՅԱՄՍԻ ԹԱՏՐՈՆՆԵՆ ՈՒ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ



Ականավոր թատերագիր Թենեսի Ուիլյամսի ստեղծագործական ուղին սկիզբ է առնում 20-րդ դարի 40-ական թվականներին: Այդ տարիներին ամերիկյան թատերագրությունը՝ որպես համաշխարհային նշանակության երեւոյթ, մուտք գործեց իր զարգացման երրորդ տասնամյակը: Ծագումով այն պարտական է Յուջին Օ՛ Նիլին, որը 20-30 թթ. հիմնեց ազգային թատերագրության ավանդույթները: Նրա ստեղծագործությունները դարձան ԱՄՆ թատրոնի յուրատեսակ չափանիշ, «լուրջ» դրամայի օրինակ: Օ՛ Նիլի շնորհիվ հանդիսատեսը պատրաստ եղավ ընկալելու Թ. Ուիլյամսի բարդ թատերագրությունը¹:

Թենեսի Ուիլյամսը /իսկական անունը՝ Թոմաս Լանիր Ուիլյամս/ ծնվել է 1911 թ. Միսիսիպի նահանգում: 1937 թ. նա ավարտում է համալսարանը եւ ստանում արվեստների բակալավրի կոչում: Ուիլյամսի ուսանողական տարիները երկար տեւեցին՝ ընդհատվելով բազմապիսի գործունեությամբ եւ ծանփորդություններով: Միսիսիպի նահանգի փորձարարական թատերախմբերից մեկի հետ սերտ համագործակցությունը մեծապես նպաստեց ապագա թատերագիր Թենեսի Ուիլյամսի ձեւավորմանը:

Առաջին մեծ հաջողությունը Թ. Ուիլյամսը ունեցավ 1945 թ., երբ բեմադրվեց նրա վաղ շրջանի լավագույն պիեսը՝ «Ապակե գազանանոցը»: Նույն տարիներին ձեւավորվում է նաեւ Ուիլյամսի դրամատուրգիական գեղագիտությունը: Թատրոնի վերաբերյալ իր գեղարվեստական հայացքները Ուիլյամսը շարադրել էր «Ապակե գազանանոց»-ի նախաբանում: Այստեղ թատերագիրը զարգացնում է «նոր պլաստիկ թատրոնի գաղափարը, որը պետք է փոխարինի արտաքին ծձնարտացիության՝ իրեն սպառած միջոցին»²: Հեղինակային նշումներում, ծանուցումներում արտահայտված այդ գեղագիտությունը նպաստում էր վառ, ընդգծված թատերայնության վերածննդին: Ուիլյամսի «պլաստիկ թատրոնը» օգտագործում է տարբեր գեղարվեստական հնարավորություններ՝ յուրահատուկ երաժշտական ձեւավորում, աչքի ընկնող գունային համադրումներ եւ լուսային հնարքներ: Ուիլյամսի դրամատուրգիական գեղագիտությունը հիմնված է պիեսի ֆաբուլայի եւ տրամադրության, պլաստիկ ենթատեքստի կտրուկ, սկզբունքային տարբերակման վրա: Նա կարծես երկու իրականություն է ստեղծում. առաջինը որոշակի կենցաղայինն է, որին հակադրվում է երկրորդը՝ խորհրդանշական-բանաստեղծականը:

«Ապակե գազանանոցի» կենցաղային պատկերը դրամայի կենտրոնում գտնվող Ուինգֆիլդների ընտանիքի «հողեղեն» կացարանն է: Այլ է պիեսի պլաստիկ պատկերը, որը խոսում է աշխարհի վեհության եւ գեղեցկության, հիշողությունների եւ երազանքների մասին: Կերպար-խորհրդանշանները բացահայտում են Ուիլյամսի հերոսների ներաշխարհը, դրամայի հիմնական հոգեբանական բախումը:

«Ապակե գազանանոցի» հերոսների ձակատագրերը ողբերգական են: Ընտանիքի մայր Ամանդան ապրում է հուշերի աշխարհում: Ուիլյամսը ցույց է տալիս նրա կենսախնդրությունը, հումորի նուրբ զգացումը: Սակայն քաղքենիությունը, հոգեւոր աղքատությունը որոշ չափով նսեմացնում են Ամանդայի համակրելի կերպարը: Նրա դուստրը՝ Լորան, հաշման-

1 Տե՛ս՝ История зарубежной литературы под ред. Л. Г. Андреева. — М. 1978, стр. 298

2 Տե՛ս՝ История зарубежного театра под ред. А. Г. Образцовой. — М. 1987, стр. 401.

դամ է՝ դատապարտված կյանքի առանց սիրո: Լորայի շուրջ կառուցված է պիեսի գեղարվեստական համակարգը: Ապակե գազանիկները, «երկնագույն վարդերը»... հերոսուհու հոգեւոր էության, խոցելիության, դաժան աշխարհի հետ անհամատեղելիության խորհրդանիշներն են: Այնպես, ինչպես կոտրվում են նրա ապակե գազանիկները, կոտրվում է նաեւ նրա կյանքը: Ամանդայի որդին՝ Թոմը, պոետ է, որն ընտանիքի գոյությունը պահպանելու համար ստիպված է աշխատել կոշիկի խանութում: Այս պիեսը պատկանում է Ուիլյամսի ինքնակենսագրական պիեսներին: Իր հերոսի նման՝ երիտասարդ Ուիլյամսը նույնպես ստիպված էր աշխատել կոշիկի պահեստում: Թոմը հեռանում է ընտանիքից՝ դավաճանելով մորը եւ քրոջը: Պիեսի հերոսների տառապանքների ընդգծված անձնական բնույթը ուժեղացնում է ստեղծագործության ազդեցությունը: Փխրուն, հիվանդոտ գեղեցկության կուռքը, անցյալի կարոտը, դրամայի քնարականությունը թույլ տվեցին քննադատներին խոսել Ուիլյամսի ստեղծագործության վրա Չեխովի ազդեցության մասին:

Հաջորդ պիեսում՝ «Տրամվայ Ցանկություն», որը գրվել էր 1947 թ. եւ բերել հեղինակին արդեն համաշխարհային համբավ, Ուիլյամսը շարունակում է զարգացնել «պլաստիկ թատրոնի» տեսությունը: Թատերագիրը ներկայացնում է իր յուրաքանչյուր պերսոնաժին՝ Բլանշին, Սթելլային, Սթենլիին, Միթչին, իր «փայաբաժնի» համար պայքարի որոշիչ պահին, երբ հերոսները զարմանալիորեն հեշտությամբ են դիմում դաժան դավաճանության եւ զարմանալիորեն արագ արդարացնում իրենք իրենց³: Սթենլին փակում է Բլանշին հոգեբուժարանում: Սթելլան չի սթափեցնում իր ամուսնուն, այլ դավաճանության մեղքը «քավում» է սենտիմենտալ արցունքներով: Բլանշն ու Սթենլին հակադիր բեւեռներ են աշխարհի, կյանքի, մարդու հանդեպ իրենց հայացքներով: Երկու տարբեր մարդկային տեսակներ: Սթենլիի կոպիտ, կենդանական էությանը հակադրվում է Բլանշի հոգեւոր էությունը: Ամեն զնով երջանկություն ձեռք բերելուն ուղղված անպտուղ ջանքերը ողբերգական են դարձնում Բլանշի կերպարը: Պիեսում առկա է հատուցման յուրատեսակ մոտիվը: Ուիլյամսը համարում է, որ մարդիկ դառնում են իրենց իսկ ստեղծած աններդաշնակության, փոխըմբռնման բացակայության մթնոլորտի զոհը: Ինչպես «Ապակե գազանագուցում», այստեղ էլ Ուիլյամսը անդրադառնում է պլաստիկ պատկերներին: «Ցանկություն» անունով տրամվայը, «Երազանք» անունով տոհմական կալվածքը, ինչպես եւ ապակե գազանիկները մի կողմից պատկանում են պիեսների կենցաղային շերտին, մյուս կողմից խորհրդանիշներ են, ընդհանրացումներ: Պիեսում ներկայացված մարդու առօրեական կյանքը հակադրվում է բնության ու գեղեցկության նորմերին, որոնք խորհրդանշական կերպով արտացոլված են «պլաստիկ» ձեւավորման մեջ /«երկինք... աննկարագրելի երկնագույն», «յուրահատուկ, հրապուրիչ գեղեցկություն»/: Գործողության պլաստիկ ծանոթագրությունը հեղինակը ներկայացնում է նաեւ պիեսի ավարտին հնչյունների օգնությամբ, երբ լսվում է զանգերի ղողանջը, զավեշտական պոկայի մեղեդին եւ հերոսուհու անունը կրկնող արձագանքը:

Ուիլյամսը ներկայացնում է եւս մի ընտանեկան դրամա «Կատուն շիկացած տանիքի վրա» պիեսում, որը գրվել է 1955 թ.: Փոլիթ ընտանիքի յուրաքանչյուր անդամ ենթարկվում է ստի եւ ծճմարտության, սիրո եւ ատելության փորձությանը: Պիեսի հերոսը՝ Բրիգը, իրեն խմիչքին է տվել, որպեսզի սպանի ատելությունն աշխարհի հանդեպ, ուր տիրում են սուտը, սեփականատիրական շահերը: «Սուտը այն կյանքի համակարգն է, որում մենք ապրում ենք: Վիսկին մի ելք է, մահը՝ մեկ այլ»: Պիեսի ամենակենսախիսնը կերպարը Մարգարետն է: Նա, ինչպես եւ մնացած բոլորը, ստիպված է խուսանավել ծճմարտության եւ ստի միջեւ, չէ՛ որ «շիկացած տանիքի վրա կատվի հաղթանակը այն է, թե որքան երկար նա կկարողանա դիմանալ այնտեղ»: Սակայն նրան առաջնորդում է սերը: Այս պիեսում Ուիլյամսը չի փորձում լուծել մարդու հոգեբանական խնդիրները: «Ես

3 Стю` История зарубежной литературы под ред.Л.Г.Андреева. – М.1978,стр.301.

կցանկանայի ներկայացնել այն մարդկանց իրական փորձը, որոնք վերապրել են մռայլ պահեր...սակայն մարդկային գոյի ինչ-որ խորհուրդ պիեսում մինչև վերջ էլ մնում է չբացահայտված»:

«Ամառն ու ծովաբլուզ», «Օրփեոսն իջնում է դժոխք» եւ ուրիշ պիեսներում, Ուիլյամսը որոշ չափով փոխում է դրամատիկական բախման բնույթը: Ներդաշնակ աշխարհի հունամիստական պատկերը, որը մինչ այդ ի հայտ էր գալիս պլաստիկ խորհրդանիշներում, այժմ մարմնավորված է հերոսներից մեկում: Որպես կանոն, նա առօրեականությանը դիմակայող ռոմանտիկ երիտասարդ է:

1957 թ. բեմադրված «Օրփեոսն իջնում է դժոխք» պիեսը մեծ իրադարձություն էր Ամերիկայի թատերական կյանքում: Ներկայացումն արժանացավ քննադատների ոչ միանշանակ արձագանքների, չնայած որ բոլորը միակարծիք էին՝ ընդունելով պիեսի հասարակական մեծ նշանակությունը: Ուիլյամսը այս պիեսի բնաբան դարձրեց շվեդ դրամատուրգ Ավգուստ Ստրինդբերգի խոսքերը՝ Պոլ Գոգենին ուղղված նամակից. «Ես էլ եմ սկսում համակվել վայրի դառնալու, նոր աշխարհի արարելու անհաղթահարելի ցանկությանը»⁴: Դրամայում թատերագիրը օգտագործում է Օրփեոսի մասին առասպելի երկրորդ մասը, ուր հերոսին հռչակում են բաքստուհիները: Այս առասպելում Ուիլյամսը գտավ հավերժ թեմաներից մեկը՝ տաղանդի եւ քաղքենու բախման ողբերգականությունը: Ուիլյամսը նկարագրում է դաժան աշխարհը, որտեղ կրակում, ստորացնում, սպանում են, որտեղ անհնարին է նորմալ մարդու գոյությունը: Դաժան աշխարհի այդ դժոխքն է իջնում նոր ժամանակների Օրփեոսը՝ Վել Չեյները: Պիեսի հերոսներ Վելի եւ Լեյդիի մաքուր, լուսավոր սերը դատապարտված է դաժանության եւ բռնության աշխարհում: Դրամայի հիմնական կոնֆլիկտը, ինչպես դա հաճախ լինում է Ուիլյամսի պիեսներում, կայանում է մարդկային տարբեր տեսակների բախման մեջ: Վելին եւ Լեյդիին հակադրված է Ջեյբ Թոռենցը՝ մարդասպանն ու կիսամեռ մարդը, որը կարծես հենց ինքը՝ մահը լինի: Պիեսի պլաստիկ պատկերը արտահայտված է անտիկ աշխարհի մասին հիշողություններում, առասպելաբանության մեջ եւ հակադրված է սոցիալ-հոգեբանական դիպաշարքն:

60-ական թթ.-ից հետո Ուիլյամսի ստեղծագործական փառքը ԱՄՆ-ում նվազում է: Բայց հենց այդ ժամանակ նրա թատերագրությունը հայտնի եւ սիրված է դառնում Խորհրդային Միությունում: 1967 թ. լույս տեսավ նրա պիեսների ժողովածուն՝ ռուսերեն թարգմանությամբ: 70-80 թթ. արեւմտյան թատերագիրներից նա ամենաբեմադրվողն էր խորհրդային թատրոնում: Հանդիսատեսը սիրեց նրա հերոսներին՝ ձախողակներին, անպաշտպան մարդկանց, որոնք չափից ավելի մաքուր էին դաժան եւ կոպիտ կյանքի համար: Մայակովսկու անվան թատրոնում Անդրեյ Գոնչարովի «Տրամվայ Ցանկություն» բեմադրության մեջ փայլեց Արմեն Ջիգարխանյանը: Մեծ հաջողությամբ Ուիլյամսի պիեսները ներկայացվում էին նաեւ հայ թատրոնի բեմերում: 1968 թ. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում բեմադրվեց «Օրփեոսն իջնում է դժոխք» պիեսը: Իսկ 1999 թ. «Տրամվայ Ցանկություն» պիեսը բեմադրվեց Գ.Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնում: Այն թատրոնի խաղացանկում է առ այսօր: Բեմադրության հեղինակն է ռեժիսոր Սուրեն Շահվերդյանը, գլխավոր դերերում հանդես եկան Նելլի Խերանյանը եւ Մուրադ Ջանիբեկյանը:

Ուիլյամսի ուշ շրջանի ստեղծագործությունը ավելի փորձարարական բնույթ ունի: Թատերագիրը ձգտում է ստեղծել պիեսներ, որոնք նման չեն մախկիներին: Նա ավելի հաճախ է դիմում մեկ գործողությամբ պիեսի ձեւին, ավելի երկարատեւ է աշխատում ամեն պիեսի վրա՝ ստեղծելով մի քանի տարբերակներ⁵: Ուիլյամսը «փորձարկում» է թատրոնի համար անսովոր՝ պաթոլոգիկ նյութը: Բեմ են հանվում, օրինակ նուպաների, վնասվածքների, հիվանդությունների տեսարաններ: Բայց դրա հետ մեկտեղ նա չի դադարում

4 Տե՛ս՝ История зарубежного театра под ред. А.Г.Образцовой. —М. 1987, стр.403.

5 Տե՛ս՝ История зарубежного театра под ред. А.Г.Образцовой. —М. 1987, стр. 404.

արտացոլել մարդու ձգտումը երջանկությանը, իդեալին: Ուիլյամսի վերջին պիեսը՝ «Ինչ-որ բան մշուշոտ է, ինչ-որ բան՝ պարզ» գրվել էր 1981 թ.⁶ թատերագրի մահից երկու տարի առաջ:

Թեմեսի Ուիլյամսը մահացավ 1983 թ., Նյու-Յորքում: Նա գրել է 30-ից ավելի պիեսներ: Նրա գրական ժառանգության մեջ կան պատմվածքներ, հոդվածներ: Մարդկային փոխհարաբերությունների աշխարհը Ուիլյամսի պիեսներում ողբերգական է: Բայց այդ ողբերգությունը լուսավորված է այնպիսի մարդկանց գործողություններով, որոնք պայքարում են բարոյական արժեքների մեծարման համար: Որպես կանոն, դրանք նրբազգաց մարդիկ են, որոնք ընդունակ չեն հարմարվել կյանքի իրական պայմաններին, ուր տիրում են եսասիրությունը, դաժանությունը եւ սեփական շահը: Ուիլյամսն ինքը բարդ փոխհարաբերություններ ուներ իրականության հետ: Արվեստը նրա համար միակ հուսալի հանգրվանն էր: «Ի վերջո, ես ստեղծում եմ ենթադրյալ աշխարհ, որտեղ ես կարող եմ թաքնվել իրական աշխարհից, քանի որ ես երբեք չեմ կարողացել հարմարվել նրան»⁶:

Ուիլյամսը մերժում էր իրեն որեւէ թատերական ուղղությանը վերագրելու փորձերը: Նա իրեն չէր համարում ոչ սիմվոլիստ, ոչ իմպրեսիոնիստ եւ ոչ էլ ռեալիստ: Իրապաշտությանը, ռեալիստական թատրոնին նա հակադրեց «բանաստեղծական» թատրոնը: Ուիլյամսն իր սեփական պատկերացումն ուներ բանաստեղծականության վերաբերյալ: Նրա համոզմամբ արձակը նույնքան բանաստեղծական կարող է լինել, որքան չափածոն, եւ բանաստեղծականությունը միշտ չէ, որ արտահայտվում է բառերով: Թատրոնում այն հնարավոր է արտահայտել գեղարվեստական «հնարքների», տարբեր իրավիճակների, անզամ լռության կամ դադարների միջոցով: Այդ «հնարքները» հեղինակի պատկերացումներն են մարդու կողմից անտեսվող կյանքի հումանիստական սկզբունքների մասին: Բանաստեղծական երեւակայության շնորհիվ իրականությունը Ուիլյամսի պիեսներում կերպարանափոխվում է, նոր իմաստավորում է ստանում: Ուիլյամսի պլաստիկ թատրոնի գաղափարը մշանակալի դեր խաղաց հոգեբանական, պրոբլեմային թատրոնի զարգացման մեջ:

6 Уильямс об Уильямсе . “Искусство театра” , 1962 г.

ԿԱՐԻՆԵ ՄՈՒՍԱՅԵԼՅԱՆ

ՏՐԱՆՍՖԵՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԵՂԱՆԱԿ

Գիտական հոգեբանությունն ունի մոտ մեկդարյա պատմություն: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին ձևավորվում է հոգեբանության յուրահատուկ կարգերի, հասկացությունների, եղանակների համակարգ, և ակնհայտ է դառնում, որ հոգեբանությունը պետք է զարգանա ֆիզիոլոգիայից և փիլիսոփայությունից անկախ՝ որպես ինքնուրույն գիտություն, որն ունի իր խնդիրներն ու նպատակները: Դրանց իրականացման համար անհրաժեշտ էր գիտական ներուժ: Հետազոտությունները զնայով բազմապատկվեցին և հետզհետե ընդգրկեցին ուսումնասիրությունների չափազանց լայն շրջանակ: Ուսումնասիրության առարկա դարձան և՛ կենդանին, և՛ մարդը: Գիտնականներն իրենց ուշադրությունը բևեռեցին ոչ միայն վերջինիս ընդհանուր բնութագրի, այլև առանձնահատկությունների վրա, որոնցով մեկ անհատը տարբերվում է մյուսից: Հոգեբանական հետազոտությունների ոլորտի մեջ ներգրավվեցին հիվանդն ու առողջը, երեխան և մեծահասակը, առանձին մարդն ու տարատեսակ սոցիալական խմբերի մեջ ներգրավված անհատը: Հիշյալ խնդիրների մեջ բազմազանությունը համապատասխանաբար առաջ բերեց ուսումնասիրության եղանակների բազմազանություն, և օրինաչափ է, որ այսօր մենք հոգեբանական ամենատարբեր բնագավառների գոյության ականատեսն ենք:

Հոգեբանական գիտությունն իրենից ներկայացնում է գիտելիքների մի լայն փաթեթ՝ կազմված ամենատարբեր բաժիններից՝ մանկական, մանկավարժական, աշխատանքային, սոցիալական, ստեղծագործական, արդյունաբերական կամ գովազդի, մարզական և այլն, ինչպես նաև հետազոտման տարբեր եղանակներից՝ փորձարարական, լաբորատոր, զենետիկական, ախտաբանական, դիտման, թեստերի, հոգեվերլուծության և այլն: Այսօր գործնական հոգեբանության մեջ լայնորեն կիրառվում է տրանսֆերի եղանակը, որի հիմնադիրն է ավստրիացի բժիշկ, հոգեբույժ Չ. Ֆրոյդը: 1886-1892 թթ. ընթացքում Ֆրոյդը, գտնվելով Վիեննայում, իր հիվանդներին բուժում էր հիպնոսի և ներշնչանքի միջոցով: Տարիների աշխատանքը հանգեցրեց մի նոր հայտնագործության՝ տրանսֆերի՝ տեղափոխության եղանակի բացահայտմանը: Այս եղանակի առանձնահատկությունն այն է, որ հոգեվերլուծաբանն իր վրա է տեղափոխում հիվանդի բոլոր այն ապրումները, հույզերն ու զգացմունքները, որոնք նա ունեցել է մանկության ժամանակ, անցյալում՝ ծնողների, խնամակալների, մերձավորների, դաստիարակների և այլ պատճառներով: Արդյունքում հիվանդը ձեռքագատվում է հիվանդության դրդապատճառ հանդիսացող խնդիրներից: Անհրաժեշտ է նաև նշել, որ Ֆրոյդի կողմից տրանսֆերը դիտվում է որպես տեղափոխության մի ֆենոմեն, որը կարող է դրսևորվել ոչ միայն հոգեվերլուծության մեջ, այլև մարդկային գործունեության և փոխհարաբերությունների ամենատարբեր ոլորտներում և մակարդակներում, և այսօր մենք ականատես ենք տրանսֆերի տարատեսակ դրսևորումների: Շնորհիվ իր ձկուն հնարավորությունների՝ տրանսֆերի եղանակը կիրառելի է ինչպես առօրյա կյանքում, սովորական մարդկային փոխհարաբերություններում, այնպես էլ գիտության և արվեստի մեջ:

Մենք հաճախ ենք օգտագործում «ցավը տանեմ» արտահայտությունը՝ մատնանշելով մեր զգացմունքները, աջակցությունը, նվիրվածությունը, հիացմունքը, հուզմունքը: «Ցավդ տանեմը» ստուգաբանվում է որպես փաղաքշական արտահայտություն, ցանկություն՝ իր վրա կրելու սիրելիի ցավը, նրան ցավից ազատելու:

1 Ա. Մ. Սուքիասյան, Ս. Ա. Գալստյան, Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, Երևան, 1975, էջ 567:

Պարույր Սևակի «Պարապություն» բանաստեղծության մեջ դրսևորվել է արտահայտության հենց այդ իմաստը:

*Բեռնամեքենայի թափքում ձիեր,
Վախից կծիկ դարձած, դողողացող ձիեր,
Ամեն շրջադարձի ու կեռման վրա
Մե՛զ պես մարդու՛ նման ձկվող-թեքվող,
Մե՛զ պես և ավելի՛ զգուշացող ձիեր ...
Ես ձեզ այդ վիճակից ինչպե՛ս հանեն, ձիեր:
Լացս զսպեն ու ձեր ... ցա՛վը տանեն ձիեր ...²*

Տրանսֆերի առաջին դրսևորումները երևում են արդեն մանկական տարիքում: Փոքր երեխան դեռևս չի գիտակցում իրեն որպես «ես», չի առանձնացնում մնացած աշխարհից: Արդեն 2-3 տարեկան երեխայի մեջ ի հայտ են գալիս որոշ նմանակումներ. երեխան կրկնում է ծնողների գործողությունները, խոսքերը՝ փորձելով նմանվել նրանց, հաճախ նույնիսկ նույնականանալ նրանց հետ: Ֆրանսիացի հոգեբան Պիաժեն գտնում էր, որ դրսևորելով նման վարքագիծ՝ երեխան փորձում է հարմարվել կյանքի պայմաններին: Գիտնականը հիմնվում է այն դրույթի վրա, ըստ որի երեխայի սոցիալ – հոգեբանական հարմարումը միտված է դեպի չափահաս մարդկանց համընդհանուր ու նրանց մտածողության որակները: Նմանակումները կարող են տեղի ունենալ տարբեր մակարդակներում՝ գործողությունից մինչև մտածողություն: Հիմք ընդունելով այս փաստը՝ Պիաժեն գրում է . «Երեխայի մտածողության զարգացումը սկզբից ևեթ, սկսած խոսքի յուրացման առաջին պահերից, նպատակաուղղված կերպով աստիճանաբար հանգում է չափահասի մտածողությանը»³: Երեխայի վարքագծի նման դրսևորումների մենք կարող ենք ականատես լինել հատկապես որոշ մանկական խաղերի ժամանակ, երբ նրանք կատարում են ծնողների, մեծահասակների դերը: Խաղերի միջոցով երեխան վերարտադրում, ներկայացնում է իր սոցիալական միջավայրը:

Հոգեբանական հետազոտությունների ծագումնաբանական եղանակը առաջ է քաշում այն հետաքրքիր տեսակետը, որ երեխաների նմանակումները կարող են պայմանավորված լինել ոչ միայն արտաքին՝ սոցիալ-մշակութային, այլև ժառանգական գործոններով: Ժառանգականությունը պահպանվում և դրսևորվում է որոշակի տվյալների ձևով, որոնք պահպանվում են մարդու ողջ կյանքի ընթացքում, իսկ սոցիալ-մշակութային ազդեցությունները կարող են որակապես ներգործել այդ տվյալների վրա:

Մասնակի տրանսֆերի դրսևորումներ մենք կարող ենք տեսնել նաև «հայելային ես-ի» մեխանիզմի մեջ: Եթե մենք ստուգենք 5-ից մինչև 10-12 տարեկան երեխայի գիտելիքները իր անձի և հասակակիցներից մեկի մասին, ապա դժվար չի լինի նկատել, որ վերջինի մասին հաճախ նա շատ ավելի ծիշտ բաներ գիտի, քան իր մասին: Այս գիտելիքները, իհարկե, կարող են աղքատիկ լինել, բայց միտումը գոյություն ունի: Ինքնադիտում կատարելու միջոցով ծիշտ հոգեբանական գիտելիքների ստացումը պահանջում է գիտակցության զարգացման բարձր աստիճան, ինչին երեխան, դեռահասը դեռ չեն հասել: Այդ տարիքում, ինչպես նաև հետագա տարիների ընթացքում, մինչև պատանեկությունը և սեռական հասունության հասնելը, զարգացող անձնավորության գիտելիքների աղբյուրը հիմնականում ոչ թե ներքին հայեցողությունն է, այլ արտաքին աշխարհի ընկալումը: Հատկապես կարևոր նշանակություն ունի այն փաստը, որ իր անձի մասին ունեցած տեղեկությունները մեծ մասամբ ոչ թե սեփական վարքի ու ապրումների ինքնուրույն վերլուծության արդյունք են, այլ իր մասին ուրիշների հայտնած կարծիքների

2 Պ. Սևակ, Երկեր երեք հատորով, հ. 1, էջ 109:

3 Մ. Ռոշլեն, Հոգեբանության պատմություն, Երևան, 1999, էջ 122:

ներկայացումներ: Երեխան, հաճախ նաև հասուն մարդը, իր անձի որակների մասին մտածում է այն, ինչ լսել է ուրիշներից, հատկապես այն մարդկանցից, որոնց նա բարձր է գնահատում և ունից կախված է իր բարեկեցությունը: Չարագող յուրաքանչյուր անձնավորություն կարող է ունենալ մեկից ավելի այդպիսի հեղինակավոր ու նշանակալից դեմքեր, որոնց նա փորձում է նմանվել իր վարքով ու մտածելակերպով՝ մասնավորապես իր անձն ընկալելով նրանց տեսակետից: Հետևաբար մարդու պատկերացումը սեփական անձի մարմնային և հոգեբանական առանձնահատկությունների մասին որոշ չափով «հայելային» բնույթ ունի. մեր անձը մենք հաճախ պատկերացնում ենք այնպես, ինչպես մեզ հետ շփման մեջ մտած այն անձինք, ովքեր նշանակալից են մեզ համար:

Բոլոր մարդիկ էլ այս կամ այն չափով զգայուն են այդ կարծիքների նկատմամբ և հաճախ տառապում են, երբ դրանք չեն համապատասխանում իրենց սպասումներին:

Տրանսֆերի դրսևորումներն առավել տեսանելի են ստեղծագործական աշխատանքում՝ ինչպես գիտակցական, այնպես էլ անգիտակցական և ենթագիտակցական մակարդակներում:

Գաղտնիք չէ, որ դերասանի մասնագիտությունը ամենածանր մասնագիտություններից է. այն պահանջում է թե՛ ֆիզիկական, թե՛ հոգեբանական մեծ լարվածություն: Ինչպես հայտնի է, կյանքը ցիկլային գործընթաց է: Ամենամեծ ցիկլը ծնունդից մինչև մահն է: Յուրաքանչյուր փուլում մարդը կանգնում է տարաբնույթ, տարբեր տրամաչափի և բարդության խնդիրների առջև՝ ծախսելով իր կենսական ներուժը, որը հաճախ չի կարողանում վերականգնել: Դերասանը պարբերաբար հայտնվում է նման իրավիճակներում՝ պատասխանատու լինելով նաև այն կերպարի համար, որը նա մարմնավորում է: Իր կյանքում նա շարքային մարդ է, դերում՝ հերոս, կյանքում ապրում է, դերում՝ մեռնում, կյանքում՝ մեր ժամանակակիցը, դերում՝ անցյալի կամ նույնիսկ ապագայի ներկայացուցիչ և այսպես շարունակ: Դերասանը հաճախ նույնականացվում է իր կերտած կերպարի հետ՝ հանդես գալով նրա անվամբ, կրելով նրա արտաքինը, ապրելով նրա կյանքի մի դրվագ կամ փուլ: Այստեղ ևս մենք կարող ենք տեսնել տրանսֆերի դրսևորումներ՝ ամբողջական կամ մասնակի:

Իր հարցազրույցներից մեկում Արմեն Ջիգարխանյանը նշել է. «Ասում են, որ ռեժիսորը պետք է մանկավարժ լինի: Բայց դա ամենևին չի նշանակում, որ նա պետք է շոյի դերասանի գլուխը, նրան հանգստացնի: Ես կարծում եմ՝ մանկավարժն այն ռեժիսորն է, որն անսահմանորեն զգում է դերասանին, նրա հոգեկան կառուցվածքի և բնավորության առանձնահատկությունը, գիտի նրա ուժեղ և թույլ կողմերը, օգնում է նրան ձանաչել ինքն իրեն»⁴:

Հաճախ այս կամ այն դերասանի մասին ասում են, որ նա «խաղում է ինքն իրեն»: Այս առիթով Վ. Մերկուրևը նշում է. «Ոչինչ այնքան կարևոր չէ դերասանի մասնագիտության մեջ, որքան մասնագիտական վարպետությունը և ֆիզիկական տվյալները: Երկրորդը, որ բոլոր դերերում արտիստը խաղում է ինքն իրեն, որից ի վերջո նա չի կարող հեռանալ, որքան էլ որ նա լինի կերպարանափոխության վարպետ»⁵:

Բազմաթիվ են նաև այն օրինակները, երբ դերասանի կերտած կերպարներին ձգտում են նմանվել հազարավոր մարդիկ, նույնիսկ նույնականանալ նրանց հետ՝ հաճախ հոգեկան ապաստարան գտնելով: Ներկայացնենք հանդիսատեսների մի քանի նամակներ՝ հասցեագրված ռեժիսոր Գ. Նաթանսոնի «Մեկ անգամ ևս սիրո մասին» ֆիլմին, սցենարի հեղինակ՝ Է. Ռադզինսկուն, դերասանուհի Տ. Դորոնինային. «Ուզում եմ անվերջ դիտել ֆիլմը: Մենք 1968թ. երկու ամսվա ընթացքում ութ անգամ դիտել ենք կինոնկարը, և ամեն անգամ դա հիլիժը լեփ-լեցուն էր: Սա միակ դեպքն է, որ մեր քաղաքում կինոդահլիժը հավաքում է այդքան հանդիսատես՝ չնայած, որ հաճախ են լավ ֆիլմեր

4 Актёр в кино, М. 1976, стр. 277.

5 В. Меркурьев, Артист — это счастливая профессия, «Советская культура», 1965, 28 августа.

ցուցադրվել մեր քաղաքի կինոթատրոններում, սակայն դրանք երկու անգամից ավելի դիտել չի լինում» (Կովալենկո Ռ. Պ. - 38տ., տնտեսագետ, Տ. Ա. Սապլինա - 40 տ., աշխատավարձի բաժնի վարիչ, քաղաք Բառնաուլ) : «Երեկ և այսօր մեզ համար մեծ տոն է. ակումբում ցուցադրվում է «Մեկ անգամ ևս սիրո մասին» կինոնկարը: Դորոնինային հավատում են, նրա յուրաքանչյուր խոսքին, ժեստին» (Ա. Դումուրովիչ - ռուսաց լեզվի և գրականության ուսուցչուհի) «Դորոնինան ինձ օգնեց, ես հուսահատված էի, կյանքը շարունակվում է» (Օ. Վասիլենկո - 27տ., ֆիզիկայի ուսուցչուհի, ք. Մոսկվա):

«Երեկ ես դիտեցի «Մեկ անգամ ևս սիրո մասին» կինոնկարը: Շատ հուզվեցի, եկա տուն և պատմեցի մայրիկիս: Անհամբեր սպասում եմ, որ առավոտյան գնամ աշխատանքի, և մենք աղջիկներով քննարկենք ֆիլմը» (Վ. Կուզմինա - 24տ., վաճառողուհի, Վելիկի Նովգորոդ):⁶

Ֆիլմը շարունակում է ապրել հազարավոր տներում, աշխատավայրերում: Այս և նմանօրինակ բազմաթիվ նամակներ են եկել ամենատարբեր մարդկանցից՝ երիտասարդներից և տարեցներից, ուսանողներից, մտավորականներից, բանվորներից, զինծառայողներից: Սա հենց այն դեպքերից է, երբ տարիքային, կրթական, մարդկային, անհատական, սոցիալական և այլ առանձնահատկությունները վերացել էին: Բոլորը կարծես միաբերան ասում էին. «Մենք սիրում ենք Տատյանա Դորոնինային»:

Ոգևորված բազմաթիվ նամակներից, հանդիսատեսների ջերմ արձագանքներից՝ գավառական մամուլը գովեստի խոսքեր էր շալյում դերասանուհու հասցեին: Նույն ոգևորությունը, սակայն, չէին համակված խստապահանջ, արհեստավարժ մայրաքաղաքային քննադատները: Նրանք հանդես եկան մի շարք հողվածներով, որոնցում մասնավորապես նշում էին, թե Տ. Դորոնինան սկսել է կրկնել ինքն իրեն, և նրա բոլոր դերակատարումները նման են: Հանդիսատեսի պատասխանը չուշացավ. «Ախ, դուք գրում եք, որ նա կրկնում է իրեն: Եթե նույնիսկ այդպես է, ապա դա չի հակասում արվեստի օրենքներին ... Անհրաժեշտ են դերասաններ, որոնք դերից դեր գնում և հաստատում են իրենց մարդկային իդեալը, այն, ինչը իմաստավորում է կյանքը», - գրում է Ի. Դեդկովը⁷:

Տրանսֆերի որոշ դրսևորումներ մենք կարող ենք տեսնել ռոմանտիզմի դրույթներում, երբ վերանում են հեղինակի խոհերն ու զգացմունքները, իր զարգացման անկախ, օբյեկտիվ գիծը չունի, այսինքն՝ սուբյեկտիվությունը ռոմանտիկական որոշ երկերում հանգեցնում է հեղինակի և հերոսի հոգեբանական նույնացման⁸:

Սալվադոր Դալին սիրում էր կրկնել. «Սյուրռեալիզմը ես եմ: Ես, իրոք, այդպես եմ գտնում, քանզի ես միակն եմ, որն ընդունակ է այն զարգացնելու: Եվ միակ տարբերությունը իմ և սյուրռեալիզմի միջև նրանում է, որ սյուրռեալիզմը ես եմ»⁹:

Մասնակի տրանսֆերի հետաքրքիր ձևերից մեկն էլ այն է, երբ ընկալման հոգեբանության մեջ մարդը, նրա ժամանակաշրջանը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը և այլն անրակցվում, տպավորվում են արդեն մեկտեղված, նույնացված: Նման դեպքերում դժվար կամ երբեմն էլ անհնար է լինում տարանջատել ժամանակաշրջանը, մարդուն, նրա գործունեությունը միմյանցից, սահմանազատել դրանք ընկալման հոգեբանության տարբեր մակարդակներում: Մարդու պատկերացումների մեջ այդ առարկաները, երևույթներն իրենց հետքն են թողնում հիշողության մեջ կամ նրա մասն են կազմում, որոնք կարող են կրկնվել պարբերաբար և հաճախ պահպանվում ողջ կյանքի ընթացքում՝ կազմելով մարդու արժեքային համակարգի որոշակի մասը:

Մարդկային խառնվածքի տարբեր տեսակները դրսևորում են իրենց բնորոշ վարքագիծ, հակազդելու, արձագանքելու հատկություն: Խառնվածքը անհատի բնութագիրն է՝

6 «Северная правда», 1970, 30 декабря.

7 «Северная правда», 1970, 30 декабря.

8 Էդ. Ջրբաշյան, Գրականագիտություն, տեսական դասընթաց, Երևան, 1993, էջ 259:

9 Дали, Шедевры графики, Москва, 2008, стр. 67, 69.

ըստ հոգեկան գործունեության դիմամիկ առանձնահատկությունների: Խառնվածքի կառուցվածքում կարելի է առանձնացնել երեք հիմնական բաղադրամաս՝ անհատի ընդհանուր ակտիվությունը, ակտիվության շարժիչ դրսևորումները և հուզականություն: Տարբերակվում են խառնվածքի չորս հիմնական տեսակներ՝ սանգվինիկ (տաքարյուն), խոլերիկ (մաղձոտ), ֆլեգմատիկ (սառնարյուն), մելանխոլիկ (մելամաղձոտ): Հոգեկան կառուցվածքի ձկունությանը հատկապես տարբերվում է սանգվինիկը, ուստի տրանսֆերի՝ տեղափոխության իրականացման համար նրա մեջ բոլոր նախադրյալները առկա են, և այդ գործընթացը սանգվինիկի մեջ ավելի հարթ ու սահուն է ընթանում:

Տրանսֆերը հոգեբանական հետազոտությունների այն եղանակներից է, որը լայն հնարավորություն է ընձեռում հնարավորինս բազմակողմանի ուսումնասիրել մարդուն, նրա ստեղծագործությունը հոգեկան կառուցվածքի տարբեր մակարդակներում:

15. Фридрих Ницше. Соч. в двух томах, М., 1990, Т.1, С.708

16. Տեւ Իոգան Հայզինգա. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997, С. 190-193

ԱՐՄԻՆԵ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

ՎԵՐՆԱԳԻՐ ԵՎ ՏԵՔՍՏ

Վերնագրի ձակատագիրն անքակտելիորեն ներհյուսված է մշակութային ֆենոմեն հանդիսացող գրքի պատմությանը, թեև գիրքը, ինչպես հայտնի է, վերնագրից շատ ավելի հին է:

Իր սաղմնավորման արշալույսին գրականությունը վերնագրեր չգիտեր: Նույնիսկ անտիկ ժամանակաշրջանի հայտնի վերնագրերն ավելի ուշ՝ միջնադարում, սխոլաստիկայի ազդեցությամբ ձևավորված ավանդույթի արդյունք են, իսկ հենց վերնագրերի առաջացումը հետևանք է գրականության զարգացման հետ մեկտեղ ծագած, առանձին ստեղծագործությունները մեկը մյուսից տարբերելու, դրանք անվանելու անհրաժեշտության:

Վերնագիրն ավարտուն տեքստի բնորոշ հատկություններից մեկն է: Որպես վերնագրի նախնական սահմանում կարող է ծառայել տեքստաբանության ու թարգմանության տեսության խնդիրներով զբաղվող լեզվաբան, թարգմանիչ Ն.Աբրահամյանի հետևյալ միտքը. «Վերնագիրը տեքստի առանձնացված մաս է, որ զբաղեցնում է հատուկ դիրք /սկիզբ/ և հատուկ նշանակություն ունի տեքստի ընկալման համար¹:

Եվս մի սահմանում է առաջարկում ռուս լեզվաբան Վ.Լուկինը՝ խոսելով տեքստ ձևավորող գործառնություններից մեկի մասին: Դրանց թվում է Լուկինը, «կարելի է նշել միայն մեկ տեքստային նշան, որ հատուկ է բոլոր տեքստերին և դրանցում միշտ զբաղեցնում է միևնույն տեղը՝ ձևավորելով ուժեղ դիրք. դա վերնագիրն է»²:

Դժվար է չհամաձայնել այս սահմանման հետ: Իհարկե, դեռ ոչ ոք չի տեսել, որ վերնագիրը հանկարծ հայտնվի տեքստի վերջում: Բայց այդտեղ մի հանգամանք, այնուամենայնիվ, շփոթեցնում է: Արդյո՞ք բոլոր տեքստերն էլ վերնագիր ունեն: Դա հիմնավորելու, հաստատելու համար հարկ կլինեն սահմանափակել տեքստերի բազմությունը, հետո արդեն ասել՝ այո՞, այս սահմաններում բոլոր տեքստերն էլ վերնագիր ունեն: Վերնագիր ունեցող տեքստերի այդ բազմության սահմաններից դուրս կմնային անվերնագիր բանաստեղծությունները, հեղինակի կողմից անավարտ թողնված հատվածները, խորագրով միավորված՝ թերթերի ու ամսագրերի նյութերը, որոնցից յուրաքանչյուրի համար խորագիրն ընդհանուր վերնագիր է:

Ահա Լուկինի ևս մի ձևակերպում. «Անվանումը /վերնագիրը/ ստեղծագործության, հրատարակության, ժողովածուի մշտական նշանակումն է, նրա հատուկ անունը»³:

Որոշ գիտնականներ փորձել են դասակարգել վերնագրերը. այդ գործի դժվարության մասին է խոսում Ի.Ռ.Գալպերինի անհաջող փորձը:

1. Անվանում – սիմվոլ /նշանակ/
2. Անվանում – թեզիս /դրույթ/
3. Անվանում – ցիտատ /մեջբերում/
4. Անվանում – հաղորդում
5. Անվանում – ակնարկում
6. Անվանում – պատմություն⁴

Հարկ է նշել, որ նախքան Գալպերինի առաջարկած դասակարգմանը ծանոթանալը,

1 Ж.Л.Абрамян. Построение письменного текста. Ереван 2009. էջ 49

2 В.А.Лукин. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. Москва 1999 էջ 59

3 Նույն տեղում

4 И.Р.Гальперин. Текст как объект лингвистического исследования. Москва 1981 էջ134

կար մտահղացում՝ առաջարկել նմանօրինակ դասակարգման մոտավորապես այսպիսի սեփական տարբերակ՝

1. Վերնագիր, որ մեկնում, կամ հակիրճ պատմում է ստեղծագործությունը.
օրինակ - «Ոճիր և պատիժ», «80 օր աշխարհի շուրջը», «Մեռած հոգիներ», «Պոմպեյի վերջին օրերը»
2. Վերնագիր, որ ընդհանրացնում, ամփոփում է ստեղծագործությունը.
օրինակ՝ «Մեր ժամանակի հերոսը», «Հարություն», «Հայրեր և զավակներ», «Վերջին մոհիկանը»
3. Վերնագիր, որ ընթերցողին նախապատրաստում է կատարվելիք դեպքերին.
օրինակ - «Նախօրեին», «Անգլուխ ձիավորը», «Մաքուր անգլիական սպանություն», «Վաղը պատերազմ էր»
4. Վերնագիր, որ բնութագրում կամ նկարագրում է գլխավոր հերոսին.
օրինակ - «Այլանդակ դքսուհին», «Մարդը, որ ծիծաղում է», «Ալիքների վրայով վազողը», «Չաղն ու նիհարը», «Կամելիազարդ տիկինը», «Տասնհինգամյա նավապետը», «Սև ծովահենը»
5. Վերնագիր, որը ստեղծագործության մեջ նկարագրվող գործողությունների կատարման վայրն է.
օրինակ - «Մոնտ Օրիոլ», «Պարմայի մենաստանը», «Պետերբուրգյան հետնախորշեր», «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը»
6. Վերնագիր - մեջբերում ստեղծագործությունից.
օրինակ - «Արևմտյան ձակատում փոփոխություն չկա», «Իսկ արշալույսներն այստեղ խաղաղ են», «Տասը նեգրիկներ», «Հրամայված է ողջ մնալ»
7. Վերնագիր - գլխավոր հերոսի անուն /ազգանուն/.
օրինակ - «Բուդենբերոկներ», «Կոնսուելո», «Աննա Կարենինա», «Թերեզա Բատիստա», «Սպարտակ», «Ջեյն Էյր», «Մանոն Լեսկո»...

Սակայն Գալպերինի առաջարկած դասակարգման մասին տարբեր գիտնականների աշխատություններին ու հայտնած կարծիքներին ծանոթանալուց հետո ակնհայտ դարձավ այդ ու նման դասակարգումների անկատարությունը: Դա շատ համոզիչ ձևակերպում է Ն.Աբրահամյանը. «Այդ դասակարգումը /Գալպերինի/ խախտում է տրամաբանության գլխավոր պահանջը, դասակարգումը դրված է ոչ միասնական հիմքի վրա, այսինքն՝ Գալպերինը վերնագրերի այս կամ այն տիպերն առանձնացրել է՝ հիմնվելով տարբեր չափանիշների վրա: Այսպես. վերնագիր-մեջբերումն առանձնացված է այն պատճառով, որ այն փոխառնված է մեկ այլ տեքստից, իսկ մնացած տիպերը իրենց այլ հատկությունների հիման վրա, հենց այդ պատճառով էլ վերնագիր-մեջբերումը միաժամանակ կարող է լինել և վերնագիր-սիմվոլ և այլն»⁵:

Տրամաբանության դիրքերից նետված անաչառ հայացքի շնորհիվ անհեռանկարային ու կանխավ տապալված է թվում սեփական դասակարգման հետագա քննարկումը:

Թարգմանության տեսության կարիքների հետ կապված՝ իր դասակարգումն է առաջարկում նաև թարգմանության հայտնի տեսաբան չեխ իրժի Լևին: Ըստ նրա, գրքերի վերնագրերը հնարավոր է բաժանել երկու խմբի.

1. անվանում, որ նկարագրական է, զուտ տեղեկատվական, որ ձիշտ հաղորդում է գրքի թեման, քանզի որպես կանոն, իր մեջ պարունակում է գլխավոր գործող անձի անունը, իսկ հաճախ էլ մատնանշում է ժանրը.
2. անվանում, որ խորհրդանշական է, կրճատ, ստեղծագործության թեման, պորբլեմատիկական կամ մթնոլորտը հաղորդում է կարճ, տիպայնացված սիմվոլի /նշանակի/ միջոցով ու որն իրենից ներկայացնում է թեմայի ոչ թե նկարագրություն, այլ պատկերավոր արտահայտում⁶:

⁵ Նույն տեղում. էջ 51

⁶ И.Левый. Искусство перевода. Москва 1974 էջ 170-177

Քանի որ Ի.Լևին իր օրինակները չի բերում, փորձենք նրա դասակարգումը լուսաբանել սեփական օրինակներով. Թոմաս Մաննի «Բուդենբրոկները» պատկանում է առաջին, իսկ Ստենդալի «Կարմիրը և Սևը»՝ երկրորդ խմբին, թեև, իհարկե, մնում են վերնագրեր, որոնք դժվար է դասել այս երկու խմբերից որևէ մեկում:

Լևին կարծիքով, վերնագիրը պետք է բավարարի երկու պայմանի՝ հեշտ հիշվի ու լինի արտահայտիչ, այսինքն՝ որոշակի ու փոխանցի գեղարվեստական պատկերի եզակիությունը, անկրկնելիությունը: «Քանզի վերտառությունը /տիտուլ/ ստեղծագործության գաղափարական բանալին է, նրա հասկանալի լինելը երբեմն ավելի կարևոր է, քան նրա պատկերային բնույթը», - գտնում է Լևին⁷:

Վերնագրի կարևոր հատկություններից մեկը հետևյալն է. նախ՝ այն կարծես տեքստից առանձին է, անկախ /անկախ է ձևականորեն/, գրավոր առումով/ ու հատուկ կարգավիճակ ունի, երկրորդ՝ այն կապված է, միակցված է ու հարաբերակցված է տեքստին:

Վերնագիրը հաճախ օժտված է լինում մի հետաքրքիր հատկությամբ ևս. իր մեջ պարունակում է այլ անվանման տարրեր ու այդպիսով ընթերցողին հղում է այդ անվանմանն ու դրան վերաբերող տեքստին:

Նման հնարը, իհարկե, ենթադրում է այդ տեքստերը հարաբերակցելու ընդունակ որոշ տեղեկացված գիտակցության առկայություն: Աստվածաշնչյան, անտիկ կամ պատմական այլ ժամանակաշրջանների սյուժեների հիման վրա գրված ստեղծագործությունները շատ հաճախ վերնագրված են լինում նման կերպ, ու պատրաստված ընթերցողին մեծ հաճույք է պատճառում գրական-մշակութային բառահանելուկներ գուշակելը:

Վերնագիրը համարյա միշտ հարաբերակցվում է նաև իր տեքստի ժանրային բնույթին՝ իմիջիայլոց ակնարկելով այդ բնույթի մասին /այսպես. կարդալով գերմանացի գիտնական Վիլհելմ Ֆոն Հունբոլդտի աշխատության վերնագիրը՝ «Մարդկային լեզուների կառուցվածքի տարբերության և մարդկային ցեղի մտավոր զարգացման վրա այդ տարբերության ազդեցության մասին», հազիվ թե որևէ մեկը մտածի, որ այն գետեղված է դետեկտիվ վիպակի գլխավերևում/: Հաճախ էլ վերնագիրն իր մեջ պարունակում է տեքստի ժանրային բնութագիրը, ինչպես օրինակ՝ «Լավատեսական ողբերգություն», «Հնաոճ կատակերգություն», «Սովորական պատմություն», «Էրոտիկ դետեկտիվ», «Սարսափելի սիրային պատմություններ» և այլն:

Վերնագիրը հաճախ արտացոլում է նաև որոշակի ոճայնություն: Այսպես, դժվար չէ գուշակել, թե ինչ ոճով գրված կլինեն «Միջնադարում ապրած մուլագար. մարդասպանի փիլիսոփայական օրագիրը», «Թեյով նկարված բնանկար», «Փեսաս մի բեռ փայտ գողացավ», «Ձիու ազգանուն», «Նավապետ Բլադի ողիսականը», «Ռիո-Գրանդեի ափին նստեցի ու լաց եղա» վերնագրեր ունեցող ստեղծագործությունները:

Ամերիկյան լեզվաբան Յուջին Նայդան, տեքստի վերլուծության համար առաջարկելով մարկյորների, որոնք նա անվանել է «դիսկուրսի ունիվերսալիաներ»⁸, շատ հաջող սխեմա, չգիտես ինչու, ուշադրությունից դուրս է թողել անվանման դերը: Թվարկելով սկզբի մարկյորները /հեքիաթի սկիզբ՝ ժուկով-ժամանակով, լինում է-չի լինում, նամակի սկիզբ՝ բարևագիր, ողջույն սիրելի... և այլն/ նա վերնագրին չի անդրադարձնում, թեև ակնհայտ է, որ վերնագիրը տեքստի սկզբի մարկյոր է: Ասվածն ամրագրենք Ն.Աբրահամյանի համոզիչ պատկերավոր մտքով. «Իր ձևով եզերապատելով տեքստը՝ վերնագիրը նրա համար ծառայում է որպես շրջանակ, ավելի ճիշտ՝ կիսաշրջանակ, քանզի այն ակնարկում է միայն սկզբի մասին, վերջի մարկյոր է հանդիսանում, թերևս, միայն ամսաթիվը, եթե այն դրված է, ու որոշ գրավոր ժանրերում /նամակ, դիմում/՝ հեղինակի ստորագրությունը»⁹:

Ելնելով տեքստի շրջանակների/սահմանների/ մասին այս նկատառումից՝ վերնագիրը կարող ենք համարել շրջանակի տարր: Ու այստեղ հարկ է նկատել, որ գոյություն ունի

7 Նույն տեղում

8 А.Д.Швейцер. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва 1988 էջ 28-30

9 Նույն տեղում - էջ 57

շրջանակի առնվազն երկու իմաստաբանորեն տարբեր տեսակ, մեկը՝ անվանման տիպի, մյուսը՝ «Վերջ» բառի տիպի: Դրանց տարբերությունն ակնհայտորեն այն է, որ երկրորդ տիպի շրջանակն ավարտի մասին ազդանշանից բացի ուրիշ ոչինչ չի արտահայտում, մինչդեռ անվանումը, նշանավորելով սկիզբը, պարունակում է նաև այլ տեղեկատվություն, հարաբերության մեջ է մտնում իր տեքստի հետ, մասնակցում է վերջինիս իմաստի ընկալման գործընթացին:

Հաշվի առնելով վերն ասվածը՝ դժվար է թերագնահատել վերնագրի դերը տեքստի ամբողջական ընկալման հարցում: Այդ դերն առավել ցայտուն ու կարևոր է դարձնում թարգմանական գործընթացը:

Որակյալ թարգմանիչը. մշակութաբանական, պատմական, երկրագիտական, ազգագրական, լեզվական, առհասարակ՝ բանասիրական ու բանասիրությանը հարող գիտաձյուղերի մասին ունեցած գիտելիքներից զատ պետք է տեղեկացված լինի նաև բնագրի ստեղծման, վերնագրման, ինչպես նաև հեղինակի մտահղացման պատմությանը: Նման տեղեկացվածության բացակայությունը հաճախ պատճառ է դառնում ընթերցողի կողմից թարգմանական տեքստի ոչ ճիշտ ընկալման, բնագրի ու թարգմանության անհամապատասխանության, երբեմն՝ ակնհայտ սխալների, երբեմն էլ՝ ուղղակի անհեթեթությունների: Եվս մի անգամ ընդգծելով վերնագրի առանցքային նշանակությունը՝ հարկ է նշել, որ հենց վերջինիս թարգմանությունն էլ բազմաթիվ դժվար լուծելի խնդիրներ է առաջադրում թարգմանիչներին, որոնք այդ խնդիրները հաղթահարում են տարբեր՝ առավել կամ նվազ հաջող կերպով՝ ցուցաբերելով տարբեր դիրքորոշումներ, երբեմն հանդիպում են նաև իսկական թարգմանական գյուտեր:

Թարգմանված ստեղծագործությունների վերնագրերի ուսումնասիրության ընթացքում ի հայտ եկան վերնագրերի թարգմանության մի քանի առանձնահատկություններ, ու ստորև փորձ կարվի այդ առանձնահատկությունները օրինակներով համակարգելու, մեկնաբանելու ու լուսաբանելու.- թարգմանական պատճեն, որը սակայն համարժեք թարգմանություն չի կարելի համարել:

Ա.Գրիբոեդովի „**Горе от ума**“ կատակերգության հայերեն թարգմանությունը՝ «Խելքից պատուհասը» առաջին հայացքից թվում է բնագրին միանգամայն համարժեք: Ավելի լրջորեն քննելու ընթացքում սկսում է կասկած հարուցել հայերենի բացառական հոլովի «ից» վերջավորությունը, որ ռուսերենում արտահայտված է „**от**“ նախդիրով: Գուցե լավ կլիներ որևէ բառով միջնորդել տրամաբանական այդ կապը: Տվյալ պարագայում թեև պատճենվել է ձևը, բայց այն հայերենին անհարիր է: Ինչ վերաբերում է „**горе**“ – «պատուհաս» տարբերակին, հարկ է նշել, որ ռուսերենի չեզոք ոճի, հաճախական բառը լավ կլիներ թարգմանել նույնպես չեզոք ոճի, հաճախական բառով, մինչդեռ «պատուհաս» բառը հայերենում հազվադեպ է ու գրքային:

- Քերականական ձևերի ոչ ճիշտ թարգմանություն, ինչի հետևանքով տուժում է:

Բելոռուս արձակագիր Վ.Բիկովի "Дожить до рассвета" վիպակի հայերեն թարգմանության վերնագիրն այսպիսին է. «Ապրե՛ինք մինչև լուսաբաց»:

Շեղումը հիմնարար չէ, բայց իմաստն, այնուամենայնիվ, փոխում է վիպակը: Վիպակը Հայրենական մեծ պատերազմի մասին է՝ լի ռազմաձակատային պատկերներով, գրված զուսպ, հակիրճ, հրամաններ, զեկույցներ հիշեցնող բանակային լեզվով: Վերնագիրն էլ կարծես հրաման լինի: Ռուսերենի անորոշ դերբայը հայերենի ըղձական եղանակով փոխարինելով՝ թարգմանիչը մեզ խոստովանում է, որ ռազմաձակատային ճանապարհներով հեղինակին չի ուղեկցել, այլ սոսկ ցանկություն է ունեցել դա անելու:

- Ստեղծագործության միջավայրին, այն է՝ ստեղծման պատմությանը, ժամանակաշրջանին, պատմական անցքերին, քաղաքական իրավիճակին, ինչպես նաև տվյալ ժամանակաշրջանում գործածության մեջ եղած ուղղագրության կանոններին ծանոթ

չլինելու արդյունք է Լ.Տոլստոյի "Война и мир" վեպի հայերեն «Պատերազմ և խաղաղություն» տարբերակը: Հեղինակն իր վեպը վերնագրել է „Война и мир” «Պատերազմը և աշխարհը»:

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո 1918թ. կատարված ռուսական ուղղագրության բարեփոխման արդյունքում գործածությունից դուրս եկած „и” տառը փոխարինվեց „У”-ով, ինչի հետևանքով էլ առաջացավ այս խառնաշփոթը: Ահա թե ինչպես է այդ բառերը բացատրում Վ.Դալը.

Мирь — Вселенная, наша земля, земной шар, свет, все люди, весь свет, род человеческий¹⁰.

Мирь — Отсутствие ссоры, вражды, несогласия, войны, лад, согласие, единодушие, приязнь, дружба, доброжелательство, тишина, покой, спокойствие¹¹.

Արդյո՞ք թարգմանիչը նման ծավալուն աշխատանք ձեռնարկելուց առաջ չպետք է հիմնավորապես ուսումնասիրի իր ջանքերի առարկան:

Դա մի կողմ. վեպն ինքն ուշադիր ընթերցողին հուշում է ծիշտ վերնագիրը, պետք է միայն կարդալ սիրով, նվիրումով, համբերությամբ:

- Թարգմանչի կողմից ոչ համապատասխան հոմանիշի ընտրություն, ու այդ պատճառով ծագած անհարթություններ:

Ա.Պուշկինի „Капитанская дочка”-ն «Կապիտանի աղջիկը» թարգմանելով՝ թարգմանիչն ընթերցողին շատ բարդ խնդիր է առաջադրում՝ գուշակել թե աղջիկը կապիտանի ինչն է: Չէ՞ որ նույն հաջողությամբ այդ վերնագիրը կարելի է մեկնաբանել որպես „Девушка капитана”: Ի՞նչ անի ռուսերեն չիմացող խեղճ ընթերցողը, որ ցանկանում է վերնագրից հետևություններ անել: Հերոսների միջև ի՞նչ տարատեսակ հարաբերություններ կուրվագծի նրա վառ երևակայությունը, մինչև որ նա կարդա ստեղծագործությունը, մինչդեռ «Կապիտանի դուստրը» վերնագիրը նման մտատանջությունների տեղիք չէր տա:

Ի.Տուրգենևի „Отцы и дети” վեպը թարգմանելով «Հայրեր և որդիներ»՝ թարգմանիչը նեղացնում է վերնագրի մեջ հեղինակի ներդրած գաղափարը, այն է՝ սերունդների միջև եղած անդունդը, այն հաղթահարելու փորձերն ու այդ հաղթահարման ձանապարհին հանդիպող խոչընդոտները: Ստացվում է „Отцы и сыновья”, ինչը նույնպես հղի է տարատեսակ երբեմն՝ ոչ ծիշտ մեկնաբանությունների վտանգով: Այնինչ «Հայրեր և զավակներ» տարբերակը ի չիք կդարձնե բոլոր կասկածները: /Չավակ-երեխա, ծնունդ, թե տղա, թե աղջիկ, սերունդ, հետնորդ/¹²:

Մոպսսանի „Cher ami” վեպի վերնագիրը ռուսերեն թարգմանվել է „Милый друг”: Դա իրավամբ կարելի է համարել համարժեք թարգմանություն: Հայերեն այդ վերնագիրը թարգմանվել է «Սիրելի բարեկամ»: Առաջին հայացքից ոչ մի արտառոց անհամապատասխանություն չկա, սակայն երբ համեմատում ենք „друг” ու բարեկամ բառերի հոմանշային շարքերը, պարզորոշ երևում է, որ «բարեկամ» բառի հոմանշային շարքում պակասում է իմաստային մի օղակ, որն էլ հենց անհրաժեշտ է ֆրանսերեն բառի համարժեք թարգմանության համար:

друг-товарищ-приятель
ընկեր-բարեկամ

Իր հերթին՝ «բարեկամ» նշանակում է «բարի կամեցող», իսկ մի՞թե բոլոր բարի կամեցողները „друг” են: Չնոռանանք նաև, որ Է.Աղայանը «բարեկամ» բառի I իմաստը տալիս է «ազգական»: Այնուհետև ավելի հետաքրքիր է. II- «մտերիմ մարդ», III- «խնամիությամբ բարեկամացած մարդ» IV- «գործակից», «դաշնակից», V- «մտերմական, սրտամոտ վերաբերմունք ունեցող», VI- «մի բանի ընտելացած, մի բանի հանդեպ հակում, սեր ունեցող», VII- կոչական բառ՝ անծանոթին կամ հեզմաբար ծանոթին

10 В.И.Даль. Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах Т.ИИ Москва 1989 էջ 330

11 Նույն տեղում - էջ 328

12 Է.Աղայան Արդի հայերենի բացատրական բառարան երկու հատորով. հ. I Երևան 1976 էջ 363

դիմելու, VIII- «դիվանագիտական լավ հարաբերությունների մեջ գտնվող», IX- հնգ. «բարի կամեցող, բարյացակամ»¹³:

Ինչպես տեսնում ենք, իմաստներից և ոչ մեկը չի համապատասխանում բնագրի բառի իմաստին ու չի արտացոլում հեղինակի մտածումը:

Նույնը նաև կարելի է ասել «ընկեր» բառի համար, առավել ևս, որ այդ բառը Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո ստացել է որոշակի կաշուն երանգավորում: Այստեղ թարգմանչին դժվար է մեղադրել, չկա համապատասխան բառը:

Այլ բան է Անդերսենի հայտնի հեքիաթի հայերեն «Անձոռնի ճուտիկ» թարգմանությունը: Հեքիաթում փոքրիկ կարապին, չիմանալով, բաղիկ են կոչում, իսկ ամեն ճուտիկ չէ, որ բաղիկ է: Նույն հաջողությամբ նա կարող է հավիկ կամ սագիկ լինել:

Այժմ անդրադառնանք մի վերնագրի, որ մեծ հետաքրքրություն ու բարդություն է ներկայացնում ոչ միայն թարգմանության համար: Բնագրի լիարժեք ընկալման համար այն նույնպես եզակի կարևորություն ու մեկնաբանությունների կարիք ունի:

Վերնագրի խնդիրներն ուսումնասիրողները նկատել են, որ վերնագրի ու տեքստի միջև բավականին հաճախակի են բառային կրկնության հարաբերությունները. դա բնական է, բայց դրա հետ մեկտեղ իմաստային հարաբերություններն առանձնակի քննության առարկա են: Այսպես. բավականին բարդ է Ֆ. Դոստոևսկու վեպի վերնագիրը հանդիսացող „идиот“ բառի մեկնաբանության սկզբունքը:

Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ն.Աբրահամյանը «այդ բառը ոչ թե պարզապես կրկնվում է տեքստում, բառի իմաստը նախ և առաջ զանազան կերպով շերտավորվում է՝ հայիոյականից մինչև ընտիր, ինչպես հեղինակի, այնպես էլ գործող անձանց խոսքում, երկրորդ՝ բառի կարևորագույն իմաստներից մեկը մեկնաբանվում է տեքստում, ընդ որում, մեկնաբանման ընթացքում ինքը՝ բառը չի անվանվում, ու իմաստների միջև ձևական կապ չի առաջանում. դա կրկնության հատուկ ձև է, բայց ոչ թե բառային կրկնության, այլ՝ իմաստային»¹⁴:

Հեղինակն, անշուշտ, վերնագրի մեջ ոչ մի նախատական, առավել ևս՝ հայիոյական երանգ չի ներդրում: Հակառակը՝ վեպն ընթերցելու ողջ ընթացքում մեզ չի լքում այն հանդգնումները, որ հեղինակն անկեղծորեն կարեկցում ու, ինչու՞ չէ, համակրում է իր հերոսին: Այլ է վեպի տարբեր գործող անձանց վերաբերմունքն իշխան Միշկինի հանդեպ. „идиот“ բառի իմաստների ողջ զուևապնակն արտացոլվում է այդ վերաբերմունքի մեջ:

Իսկ ի՞նչ անի այդ դեպքում թարգմանիչը, ո՞ր իմաստը թարգմանի, ի՞նչ դիրքորոշման հակվի, ու՞մ տեսանկյունից ներկայացնի հերոսին: Իհարկե՝ հեղինակի, քանզի ընթերցողը, այսպես թե այնպես, հեղինակի աչքերով է նայում հերոսին ու հեղինակի միջնորդությամբ է հարաբերվում հերոսի հետ:

Իսկ եթե թարգմանիչը հերոսին բնութագրի վեպի այլ գործող անձանց տեսանկյունից, կնշանակի, որ նա անկողմնակալ չէ, ու ընթերցողն էլ այդ դեպքում չի լինի անկողմնակալ:

Տեսնենք թե „идиот“ բառն ինչպես է թարգմանում Ա.Ղարիբյանը – իդիոտ – I բժշկ. ապուշ, իդիոտ, թուլամիտ, II- հիյ. հիմար, ապուշ¹⁵: Իսկ Է.Աղայանը բառը բացատրում է հետևյալ կերպ.

Իդիոտ – I/ ախտ. – իդիոտիզմով տառապող մարդ, ապուշ, II- /հիյ.- ապուշ, հիմար, տխմար:

Այստեղից հետևում է, որ պետք է բերել նաև «իդիոտիզմ» բառի բացատրությունը:

Իդիոտիզմ – I /բժշկ./ հոգեկան տհասություն, ապուշություն, II- հիմարություն, տխմարություն¹⁶:

Բոլոր դեպքերում էլ առաջին իմաստը բժշկական- ախտաբանական տերմին է, որից էլ

13 Նույն տեղում – էջ 174

14 Նույն տեղում. էջ 58

15 Ա.Ղարիբյան. Ռուս-հայերեն բառարան Երևան 1977. էջ 322

16 Նույն տեղում էջ 484

սերել են արդեն երկրորդ իմաստները: Ժամանակի ընթացքում դրանք որոշակի վիրավորական, ծաղրական, նույնիսկ խղճահարական երանգ են ստացել: Ներկայումս այդ իմաստները հետին պլան են մղել բառի նախնական մշանակությունը: Հերոսին ավելորդ, անցանկալի երանգավորումից զերծ պահելու համար թարգմանիչը թերևս չպետք է թարգմաներ թե՛ վերնագիրը, թե՛ առհասարակ այնտեղ հաճախ հանդիպող բառը «ապուշը»՝ թողնելով այն «իդիոտ»: Դա նաև կօգներ ընթերցողին՝ պարզելու Դոստոևսկու մտայնությունը: «Ապուշ» բառն իր վրա վիրավորանքի այնպիսի ցայտուն կնիք է կրում, որ ակամայից ընթերցողին տրամադրում է հերոսի դեմ:

Ավելի խրթին ու ընդգրկուն, մշակութաբանական, դավանաբանական ու փիլիսոփայական հասկացություններ շոշափող խնդրի առաջ են կանգնել Ս.Լերմոնտովի „Демон” պոեմի թարգմանիչները: Նշենք, որ գոյություն ունի պոեմի յոթ հայերեն թարգմանություն, ու բոլոր թարգմանիչները, նույն թվում և քսաներորդ դարի երկրորդ կեսին կատարված թարգմանությունների հեղինակներ Վ.Գևորգյանն ու Պ.Սևակը, թարգմանել են «Դևը»:

Վերնագիրը, նույնը և կերպարը ճիշտ, լիարժեք հասկանալու, մեկնաբանելու գործում մեզ անգնահատելի օգնություն ցույց կտա համաշխարհային դեմոնագիտությունը (демонология): Կերպարն ունի հարուստ ծագումնաբանություն, այն սլավոնական չարքերի (бесы), հին հունական դեմոնների, հին հնդկական, հին իրանական, հայկական դևերի ու հին գերմանական տրոլների յուրատեսակ միաձուլում է:

Համաձայն քրիստոնեական պատկերացումների՝ չարքերի մեջ բնակվող չարիքը ոչ թե նրանց բնույթին ի սկզբանե բնորոշ հատկություն է, այլ նրանց ազատ կամքի կատարած սխալ ընտրության հետևանք: Չարքերը մի ժամանակ հրեշտակներ են եղել, բայց չեն պահպանել իրենց արժանապատվությունը, հիասթափվել, հեռացել են Աստծուց, դավաճանել են նրան ու դարձել Սատանայի հրեշտակներ, անդունդի հրեշտակներ: Իրենց անցյալից չարքերը պահել են գերմարդկային իմացության ու հզորության առանձնաշնորհը: Տարածության մեջ սահմանափակված չլինելուց բացի նրանք իշխում են տարերքներին, ինչպես նաև ունեն մարդկային մտքերի ընթացքի մեջ նրբորեն թափանցելու հնարավորություն ու կարող են մարդու մտքի ու սրտի մեջ ներդնել իրենց հարկավոր թելադրանքը:

Հին հունական դիցաբանության մեջ դեմոնը աստվածներից ցած ու մարդկանցից վեր կանգնած ոգի է: Յուրաքանչյուր դեմոն օժտված է որոշակի հատկությամբ՝ հպարտությամբ, արհամարհանքով, վրեժով, ատելությամբ, խանդով, կասկածով, վախով, ինքնավստահությամբ և այլն: Ու եթե մարդը բռնկված է այդ հատկություններից մեկով, ապա նրան իշխում է տվյալ հատկության դեմոնը:

Իսկ ինչպես ենթադրում էին մին հունական փիլիսոփաներ Սոկրատեսը, Պլատոնը, Արիստոտելը, դեմոնը մարդու երկրորդ «ես»-ն է, նրա էության մի մասը, նրա ներսում գտնվող ինչ-որ ուժ, որ առաջնորդում է նրան, մղում է նրան՝ կատարելու որոշակի արարքներ:

Այս տարբերակին զարմանալիորեն մոտ է կանգնած հին հնդկական դիցաբանության մեջ դևերի տիրակալ Մառան, որ ոչ թե քրիստոնեական Սատանան է՝ Աստծ. հակոտնյան, այլ մարդու ներսում է, ընդամենը մի այլ հայեցակետն է նրա սեփական էության:

Հին իրանական դիցաբանության մեջ դևերը հանդես են գալիս որպես չարիքի տիրակալի /Ահրիմանի/ սպասավորներ, կործանում են ամեն լուսավորն, ու բարին խուսափում է նրանցից: Դևերն ունեն մարդակերպ, հազվադեպ՝ կենդանակերպ տեսք: Նրանց ոչ մի անունով չի կարելի կոչել ու նրանց հետ ոչ մի պարագայում չի կարելի շփման մեջ մտնել:

Իրանական դևերից են սերում հայկական դևերը, որոնք հեքիաթներում հերոսներին դժվարագույն փորձությունների են ենթարկում, անլուծելի խնդիրներ ու անպա-

տասխանելի հարցեր առաջարկում:

<Ին գերմանական դիցաբանության մեջ տրոլլները աստվածների ու մարդկանց միջև միջնորդ համդիսացող էակներ են՝ գործիքներ Օդինի ձեռքերում: Դրանք այլանդակ թզուկներ են /երբեմն՝ հսկաներ/՝ օժտված թե՛ մարդկային թուլություններով, թե՛ գերբնական հատկություններով, մշտական ծաղրի առարկան են թե՛ մարդկանց, թե՛ աստվածների: Այդ ծաղրանքն էլ հենց նրանց չարության պատճառն է: Մարդկանց հետ մշտապես մրցելով՝ նրանք փորձում են աստվածներին ապացուցել սեփական կարևորությունը:

Լերնոնտովի հերոսն իր մեջ ներառում է իր մշակութային նախատիպերի բոլոր գերբնական հատկությունները՝ միաժամանակ հակադրվելով նրանց իր մարդկայնությամբ: Լերնոնտովը ստեղծել է իր հերոսին ու անվանել նրան Դեմոն: Վաղ պատանեկությունից մինչև իր ողբերգական վախճանը ուս-ուսի քայլել է նրա հետ լուսի ու խավարի մեջ, օժտել նրան ձակատագրով. բնավորությամբ, հույզերով ու ցանկություններով, ասել է թե՛ հոգով:

Գուցե հարկ չկար թարգմանել վերնագիրն ու հերոսին սահմանափակել հայկական դիցաբանության շրջանակներում: Գուցե Դեմոնն ավելի շատ բան կունենար՝ ասելու, ու ընթերցողն էլ կգնահատի նրան ըստ արժանվույն:

Այժմ անդրադառնամք ազատ թարգմանության մի քանի դեպքեր:

Առաջինը Է.Բրոնտեի „Wuthering heights“՝ վեպի վերնագրի թարգմանությունն է: Ռուսերեն այն թարգմանվել է „Грозной передал“, հայերեն՝ «Մոլեգին հողմերի դարավանդը»: „Wuthering“՝ բառը թարգմանվում է այսպես՝ քամի, որ փչում է բարձր վայրերում ու որոտանման ձայն արձակում: Ռուսերեն թարգմանիչը վերցրել է բառի միայն մի հայեցակետը՝ ձայն հանելը. /քամու մասին ոչ մի խոսք/, իսկ հայերեն թարգմանիչը՝ մյուս հայեցակետը՝ քամին /այստեղ էլ ձայնի մասին ոչ մի խոսք/: Դա դեռ քիչ է, նա իր կողմից հարկ է համարել ավելացնել «մոլեգին» բառը, որ Է.Ադայանը բացատրում է այսպես. **I** շատ մոլի, կատաղի, **II**- անզուսպ, անուղղելի, **III**- չափազանց ուժգին, սաստիկ¹⁷: Ինչ վերաբերում է „heights“՝ բառին, այն թարգմանվում է «բարձունք, բարձրավանդակ»: <այերենի թարգմանիչը, լավ թե վատ, գտել է ելքը, մինչդեռ ռուսերենի թարգմանիչը, չգիտես ինչու, որոշել է թարգմանել՝ передал, ինչը /տվյալ դեպքում/ նշանակում է լեռնանցք: Պարտադիր չէ աշխարհագրագետ լինել բարձրավանդակի ու լեռնանցքի տարբերությունն զգալու համար:

Կարող է այնպիսի տպավորություն ստեղծվել, որ ուսումնասիրության բուն նպատակը թարգմանիչներին քննադատելն է: Ի՞նչ խոսք, քննադատելը գովեստի խոսքեր ասելուց շատ ավելի հեշտ է: Այստեղ ուղղակի փորձ է արվել վերլուծելու վերնագրի թարգմանության մի քանի առանձնահատկություն: Իսկ ինչ վերաբերում է հաջողված թարգմանություններին, դրանք, սկսած Աստվածաշնչից, բավականին շատ են:

Որպես ազատ թարգմանության հաջողված օրինակ կարող ենք նշել ժամանակակից արձակագիր Սուսաննա Հարությունյանի «Լուրեր կյանքից» պատմվածքի ռուսերեն թարգմանությունը: Թարգմանիչ Ն.Աբրահամյանը, պատմվածքի վերնագիրը թարգմանելով „Что слышно о жизни“¹⁸, ձևականորեն հեռացել բնագրից, բայց, ըստ էության, մոտեցել է նրան: Պատմվածքի սյուժեին ծանոթանալով՝ համոզվում ենք դրանում: Խոսքն այնտեղ լեռնային խուլ մի գյուղում ապրող, ամուսիններին արտագնա աշխատանքի ձանապարհած, ոչ մի ուրախություն չունեցող, կյանքից կտրված կանանց մասին է, որոնք մեծ աշխարհից գյուղ եկած յուրաքանչյուրից ցանկանում են նորություններ իմանալ: Վերնագրի ռուսերեն թարգմանությունն ասես ավելի է ընդգծում այդ կանանց կյանքից կտրված լինելը:

17 Նույն տեղում հ. II էջ 1023

18 ԽՈՑԱՐՈՑԳՐՎՈՒ ԸՐՎԱԿՎՈՒ՝ ԵՐԼԱՆ 2004 N5

Տարբեր կարծիքներ կան Ա.Սոենի „The moon and the sixpence“ վեպի վերնագրի ռուսերեն „Луна и грош“ տարբերակի մասին: Հնչում են մեղադրականներ թարգմանչի հասցեին առ այն, որ նա շեղվել է բնագրից, կամայականորեն է թարգմանել: Բայց մեղադրելուց առաջ պետք է հիշել, որ թարգմանությունը նախատեսված է ռուս ընթերցողի համար, որը զուցե օրում վեցպենսանոց չի էլ տեսել, իսկ գրոշը, ելնելով վեպի համատեքստից, միանգամայն հանգիստ կարող է փոխարինել վեցպենսանոցին:

Իրույթների թարգմանությունն առանձին ուսումնասիրության նյութ է: Ուղղակի, վերը բերված օրինակի կապակցությամբ նշենք, որ դրանք համարժեք թարգմանելը գրական հերոսություն է, շատ հաճախ ուղղակի փորձ է արվում գոնե ինչ-որ կերպ դրանք ընթերցողին հասկացնելու:

Երբ հարցազրույցներից մեկի ժամանակ ռուս արձակագիր Ա.Մարինինային հարցրեցին, թե ինքն ինչպես է վերաբերվում այն բանին, որ իր թարգմանիչները երբեմն ուղղակի բաց են թողնում. կամ լավագույն դեպքում թարգմանության լեզվին են հարմարեցնում իրույթները, նա պատասխանեց, որ բնավ դեմ չէ, քանզի իրույթները, որպես կանոն, թարգմանիչներին անելանելի վիճակի մեջ են դնում, իսկ նրանց խնայել է պետք:

Թարգմանության տեսությունն անարդարացիորեն անուշադրության է մատնել վերնագրի թարգմանության խնդիրը, մինչդեռ այն մեծ կարևորություն ունի և սերտորեն կապված է, անգամ կարելի է ասել՝ մասամբ տրամախաչվում է տեքստի թարգմանությանը:

8 Պ.Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ.5, 1974, էջ 276-278:

9 Պ.Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ.5, 1974, էջ 279:

10 Տե՛ս՝ Древнегреческая литературная критика, М., 1975 стр. 5.

ՊՈՒՇԿԻՆ ՍԵՐՈՒՅԱՆ

ՂԵՏԵԿՏԻՎ ԺԱՆՐԻ ԳԱՅԹԱԿՂԻՉ ՈՐՈԳԱՅԹՆԵՐԸ

Ղետեկտիվ ժանրը գայթակղում է շատերին. ունի մե՛ծ լսարան, և հեղինակն արագ է ծանաչելի դառնում: Ըստ ուսումնասիրությունների, ժանրի ընթերցանության գործակիցը շատ է բարձր. մի քանի անգամ ավելի շատ ընթերցող ունի, և մեկ գիրքը մի քանի ընթերցողի «ձեռքի տակով» է անցնում:

Բայց ժանրն ունի նաև «նենգություն». լինելով կամակոր, պահանջկոտ, խանդոտ՝ անմիջապես վրեժ է լուծում ժանրի կանոնները չհարգողից: Եթե որևէ մեկը խախտում է «խաղի» կանոնները գրված-չգրված, նա անպատիժ չի մնում: Ոչ մի ավելորդություն, ոչ մի իրավական սխալ, անձշտություն, հիպերբոլա, անարձագանք, անպատիժ չեն մնում:

Ղետեկտիվ ժանրը նաև իրավական դաստիարակության հուսալի աղբյուր է:

Ղետեկտիվ ժանրի «ծանրաձող» բարձրացնողը պետք է լինի իրավական կյանքի իրողությունների, իրավական մտքի «խմբագիրը», <ԱՅԵԼԻՆ: Նա իր պատկերացումների ոսպնյակով պետք է դիտարկի իրավական կյանքը, այդ կյանքը կերտողների գործունեությունը: <Ետևաբար այդ պատկերացումները պետք է լինեն ամբողջական, լիարժեք: Այլապես հայելին կդառնա... ԾՈՒՌ:

Գրողի պատասխանատվությունը տասնպատիկ է մեծանում, երբ նա գրում է դիմանկարային ակնարկ՝ ռոքշակի մարդու, նրա աշխատանքային գործունեության մասին: Ոչ մի ինքնագործունեություն, դիլետանտիզմի դրսևորում չեն ներվի. չէ՞ որ տվյալ աշխատակիցն ունի գործընկերներ, չէ՞ որ այդ գիրքը կկարդան մասնագետները և, հավատալով գրողին, չեն ների հերոսին՝ նրան վերագրված ապօրինությունների համար:

Սերունդները տվյալ ժամանակաշրջանի իրավական համակարգի մասին ամբողջական պատկերացում են կազմում ոչ միայն արխիվային նյութերից, այլև գեղարվեստական գրականությունից (նաև՝ ղետեկտիվ ժանրի): Էդգար Պո, Ագաթա Քրիստի, Կոնան Դոյլ, Ժորժ Սիմենոն, Լև Տոլստոյ, Ալեքսանդր Պուշկին... համարվում են իրավունքի տեսության պատմություն ուսումնասիրողների համար հուսալի... խորհրդակցանք:

Այդ պատճառով էլ ղետեկտիվ պատմվածքում յուրաքանչյուր նկարագրություն, նույնիսկ յուրաքանչյուր երկխոսություն պետք է լինի իրավաբանական հիմնավորված-պատճառաբանված-գեղարվեստորեն ամբողջացված գաղափարապես խտացված ներգործական պատկեր:

<Այաստանյան ղետեկտիվը չունեցավ իր դպրոցը, չունեցավ ավանդույթներ, ժանրի դրոշակակիրներ, այնպիսի գործեր, որոնք ներկայացվեն օտարերկրացի ընթերցողին: Ժիշտ է, կան «ղետեկտիվ» կոչվող գրքեր: Բայց շատ պայմանականորեն «ղետեկտիվ» կարող են կոչվել միայն գինեձոնի ժամանակ արտաբերվող հերթապահ կենացներում:

<Այաստանյան ղետեկտիվ ժանրը կկայանար, եթե իրավագետները, գրողները, հոգեբանները կարողանային հաղթահարել իրենց մասնագիտական ալարկոտությունը, անտարբերությունը և փորձեին իրենց կարծիքը հանձնել թղթին (հեռուստա-ռադիո եթերին): Միայն այդ դեպքում շատերը կիրաժարվեին իրենց սիրողական մտքերը խցկել թանկարժեք թղթի էջեր ու ներկայացնել ընթերցողին: Իսկ ասելիք ունեցողներն էլ առավել բարեխիղճ կլինեին և հանրային տրանսպորտում լսածը չէին դարձնի գիրք...

Ղետեկտիվ ժանրի հայկական դպրոցի ներկայացուցիչները թեպետ գրողական անդաստանում չեն երևում, գրողները նրանց (ինչպես նաև մյուս գրողների) գրքերը չեն կարդում, գրքերը չեն գրախոսվում, բայց... տպագրվում են շքեղ, գինեձոնվում են, շքեղ գինեձոնը ներկայացվում է շքեղ գրեթե բոլոր հեռուստաալիքներով: Պատճառը պարզ է...

Տխուր հետևանքները՝ ևս:

Ընթերցողի սեղանին է *Գագիկ Վանոյի* (Գագիկ Վանոյի Հակոբյան) «Շնություն սուրբ մահձուն» դեպքերի վիպակների ժողովածուն. (Երևան, 2007 թ., տպաքանակը՝ 1000 օրինակ, 196 էջ, «Ձանգակ» հրատարակչություն, խմբագիր Մ. Օ. Մնացականյան):

Նախ արձանագրենք՝ գրքի վերնագրի ռուսերեն թարգմանությունը ակնհայտ սխալ է. «Շնություն սուրբ մահձուն»-ը դարձել է “Прелюбодеяние в супружеской постели”:

Գրքի ազդագրում նշված է՝ «Դեպքերի վիպակների սույն ժողովածուն իրավագետ հեղինակի *լավագույն գրքերից է*: Երկու վիպակը գրվել է դեռևս խորհրդային կարգերի օրոք: Մյուսները գրվել են անկախության տարիներին և մեր օրերի ժշմարիտ շունչն են հաղորդում»:

Իսկ «հեղինակի *լավագույն* գործը» ամենևին էլ չի նշանակում, որ այն դեպքերի վիպակների թեկուզ *միջակ* գործ կարող է լինել:

Ի դեպ, վիպակներից «Շան գլուխը» ներկայացվել էր ոչ ավելի, ոչ պակաս, քան որպես... կինովիպակ: Այն դարձավ նաև գրքին անդրադառնալու առիթ. հավատալով գովազդին կինովիպակ, «կինոշնիկները» փորձել էին այն դարձնել ապագա ֆիլմի գրական հենք: «Կինովիպակ է, թե՛ կինովիպակ» բանավեճի պատճառով թերթեցինք պատահականորեն ձեռք բերված գիրքը:

Ճանաչված կինոքեմադրիչը ոչ թե՛ հիասթափված էր «վիպակ-սցենար» հարաբերության բացակայությունից, վիպակի ծավալից՝ 45 էջ (նույնիսկ 15-20 էջանոց սցենարի հիման վրա են հոյակապ ֆիլմեր նկարահանել), այլ զուտ գրական՝ դեպքերի վիպակների տարրական կանոնների բացակայությունից:

«Լավ, եթե հավատայինք հեղինակի մասնագիտությանը՝ իրավագետ է, տեսքի բերելինք վիպակը ու նկարահանելինք, ո՛վ կդիտեր այն», - չէր կարող հանդարտվել կինոքեմադրիչը:

Իրոք, «Շան գլուխը» վիպակի և դրա «գործընկերների» մեջ է թաղված թատրոնների դահլիճների դատարկության «շան գլուխը». մտացածին, մատից ծծած սյուժե, իրավագիտության համեստ պաշարներ ունեցող բեմադրիչ, իրավագիտության համեստագույն պաշարներ ունեցող դերասան, որը «կերտում է» դատախազի, քննիչի, ոստիկանի, դատավորի կերպարը... Եվ արձագանքը դառնում է անխուսափելի. ոչ ոք չի կարող մնալ դահլիճում՝ բեմը, էկրանը շատ են հեռու դահլիճից...

Չես կարող հեղինակին մեղադրել դեպքերի վիպակների ժանրի չիմացության մեջ: Ժանրի «ատրիբուտիկայից» շատ տարրեր են առկա ժողովածուի մեջ՝ կողոպուտ, բռնաբարություն, սպանություն,...

Գրքի հեղինակին հայտնի են նաև գրելու տեխնիկան, դեպքերի վիպակների առանձնահատկությունները: Ավելին, գրքում, նույնիսկ հիշատակում է այդ մասին. «... *կյանքը ստույգ պատկերելուց բացի պետք է կարողանալ հենց սկզբից ընթերցողին առանց ձանձրացնելու իր ետևից տանել մինչև ավարտը*: Դրա համար անհրաժեշտ է, որ երկու կոնֆլիկտների զարգացումը կատարվի տրամաբանորեն իրար շարժապակած հետաքրքրաշարժ եզրահանգումներով: Կոնֆլիկտների ոչ շինծու զարգացում, դեմքերի ու դեպքերի ոչ պատահական ընտրություն» (էջ 31):

Կարևորը միայն գիտենալը չէ...

Ժամանակի շունչը, զարկերակը «տրոփում» են պատմվածքներում. հերոսներից մեկը պատգամավոր է ընտրվել ընտրակաշառքով, պատգամավորն ունի թիկնապահներ, մշտական կապ էլիտար *մարմնավաճառի* (իսկ ո՞վ է *մարմնավաճառը*) հետ, իր տառաձանաչ թիկնապահին փորձել է դարձնել թաղապետ, հիշատակվում է «Վիշինսկու թեզը, որը պաշտպանում էր բռնակալ Ստալինը», կան խելոքագույն մտքեր՝ «Օրինախախտ ավազակը ավելի տանելի է, քան օրինազանց իշխանավորը», «մարդն ավելի քան ըմբոստանում է այն ժամանակ, երբ անարդարության կծիկի մի ծայրը

գտնվում է իշխանության ձեռքում»։ (էջ 69)։

Ճիշտ է, հեղինակն իր կենդանի, իրական հերոսներին՝ երիտասարդ ոստիկանապետին և հիսունմեկամյա քննիչին չի համեմատել Շերլոկ Հոլմսի հետ, Սքոթլանդ Յառոյի փոխարեն հիշատակել է համայնքային ոստիկանատուն, նրանց չի պարտադրում ջուրթակ նվազել (հիարկե, Շերլոկ Հոլմսին էլ ոչ ոք չի տեսել ջուրթակ նվազելիս, Բեյքեր-սթրիթի փոխարեն համեստ հայկական փողոց է ներկայացրել։ Բայց դեղուկցիայի-ինդուկցիայի կանոնները, Լոնբրոգոյի տեսությունը (մեծ քիթ, աչքի զարնող մեծ ծնոտ, աչքերում առինքնող նայվածք) խորթ չեն ակնարկներին։

Ժողովածուի մեջ կան նաև ջերմ խոսքեր ոստիկանության մասին՝ «Հայոց պետականության կայացման գործում գերազնահատելի է ոստիկանության դերը, որին անդամագրվելու համար անհրաժեշտ էր ոչ միայն ցանկություն, այլև անկոտրում կամք ու քաջություն»։ (էջ 166)։

- Արսենը... իր գործի հմուտ գիտակն է։ Տիրապետում է օպերատիվ աշխատանքի բոլոր գաղտնիքներին։ Երբեմն ընտրած վարկածների շուրջ կիսվում (եթե կիսվում է, էլ ի՞նչ է մնում...) ենթակաների հետ... Այդպիսին է փոխզնդապետ Արսեն Աբրահամյանը (էջ 166)։

Կան գունեղ նկարագրություններ.

- Արամը... զանգահարեց ոստիկանություն, ապա կապեց Նվարդի վիրավոր թևը իր (ո՞ւմ, Նվարդի) իսկ զգզված ներքնաշորով (էջ 159)։

Իսկ ինչո՞ւ զգզված ներքնաշորով (գուցե էրո՞տիկ տպավորություն է ստեղծում...): Բռնաբարության ապացույցը ոչնչացնելը դեռ *ոչինչ*։ Բայց զգզված ներքնաշորն ի՞նչ օգուտ է տվել սյուժեին, դժվար էր, թեկուզ սավանի ծայրից մի կտոր կտրել կամ մաքուր սրբիչով կապել վիրավոր թևը, և ոչ թե զգզված *հավից քնկած* ներքնաշորը դարձնել վիրակապ։ Կամ, ո՞ր տղան անտարբե ը կվերցնի «հանցագործ» ներքնաշորը (այն ակտիվ չի դիմադրել և շտապ զգզվել է...) և դրանով կկապի բռնաբարված հարսնացուի թևը, որի հետ նախորդ օրն է... մեկ բարձի ծերանալու մաղթանքը ստացել ...

Գրքում կան նաև օգտակար կենցաղային խորհուրդներ, որոնք *փրկարար* են բոլորի համար։ Օրինակ, շատերը չգիտեն ինչպե՞ս վարվել, երբ հնչում է բջջային հեռախոսը։ Ակնարկում ճիշտ պատասխանը կարող են գտնել՝ «... փոխզնդապետ Արսեն Աբրահամյանի բջջային *հեռախոսը հնչեց*։ Քնաթաթախ այն տարավ ականջին» (էջ 159)։ Իհարկե, անփորձ ընթերցողը կարող է հարցնել՝ եթե քնաթաթախ չլիներ, ո՞ր օրգանին կմոտեցներ հեռախոսը։ Մանավանդ բջջային։ Այդ հարցի պատասխանը կա մի քանի էջ հաղթահարելուց հետո ևս՝ «Ուզեց դուրս գալ աշխատասենյակից, հնչեց բջջային հեռախոսագանգը։ Այն (հեռախոսագանգը...) տարավ ականջին» (էջ 167)։ Այսինքն՝ քնաթաթախ- անքնաթաթախ բոլոր դեպքերում հեռախոսը պետք է տանել միայն ականջին։ Եվ ոչ հակառակը։ Ամեն տեսակի կասկածները վերջնականապես փարատվում են, երբ շարունակում են թերթել ակնարկը՝ «Այդ պահին Արսենի բջջային հեռախոսը հնչեց. Արսենը... այն տարավ ականջին. «Լսում եմ»՝ ասաց»(էջ 171)։

Պատմվածքներում կան նաև քրեադատավարական, փիլիսոփայական մտքի փայլատակումներ. «Մի գործում երկու ձմարտություն չի կարող լինել։ Կասկածյալ Խայթունին կամ մեղավոր է, կամ անմեղ։ Փորձաքննության ակտը (գուցե՞ եզրակացությունը) կամ իսկական է (գուցե ձի՞շտ), կամ կեղծ» (էջ 28)։

Կարոտախտով են թերթում գիրքը՝ հիշելով Շերլոկ Հոլմսին, Մեգրեին... .՝ «Հիսունմեկամյա կարևորագույն գործերով քննիչ Արթուր Իգիթյանը... խոր հոգոց հանեց, ասես մեկը հանիրավի (՞) իրեն ապտակեց։ Ձեռքով (խորհուրդ է տրվում միայն ձեռքով) շփեց զայրույթից կնձռտոված ծակատը, ապա վառեց գլանակը և տեղից վեր կենավով սկսեց ետ ու առաջ քայլել (հիշենք, առանց տեղից վեր կենալու հնարավոր չէ...) աշխատասենյակում։ Ներսում տոթ էր։ Բացեց լուսամուտի փեղկը, նայեց դուրս...» (էջ 11)։

Ճիշտ և ճիշտ՝ դասական պատկերներ են, դասական ապրումներ են։

ժողովածուն առատ է նաև «Սովետական միլիցիա» ամսագրում մշտապես գրանցված հերթապահ երկխոսություններով.

- *Դեռ չե՛ս քնել...,- դիմում է կնոջը ոստիկանը:*

- *Տեսնում՝ ես, էլի:*

- *Հասկանում եմ... Նեղացել ես... (ուշ տուն գալու պատճառով):*

- *Սա կյանք չէ ... ակիր տուն ունես, ընտանիք... այսպես չի լինի ... - սեղանին թեյ դնելով շարունակեց կինը. ակիր մինչև ե՞րբ...*

- *Մինչև հանցագործությունները վերանան, ես սիրում եմ իմ աշխատանքը, հասկանո՞ւմ ես... (էջ 138):*

Ինչպես համոզվեց ընթերցողը, ժողովածուի մեջ քիչ չեն դեռ եկելով ժանրի բեկորներ-դեկորները: Ափսոս՝ չկան «շատ հասարակ», «շատ փոքր տարրեր»՝ բարեխղճություն, հարգանք ընթերցողի, ժանրի, հերոսների նկատմամբ, տարրական իրավական գիտելիքներ հանրահայտ իրավական ինստիտուտների վերաբերյալ:

«Թարմ հետքերով» պատմվածքն, ըստ էության, դիմանկարային ակնարկ է «ոստիկանության երիտասարդ փոխգնդապետ Արսեն Աբրահամյանի» մասին, որը «հոգացել է գրքի տպագրական ծախսերը»:

Եթե մյուս՝ գրեթե ոչ դիմանկարային հերոսներին նկարագրելիս հեղինակը կարող էր ազատ, անկաշկանդ լինել, ապա ակնարկի (դիմանկարային) հերոսի նկատմամբ նման ազատությունը կարող է հեղինակագրել ոչ միայն հերոսին, այլև ... հեղինակին:

Տրամաբանությունը, երախտագիտության զգացումը հուշում են՝ լինել բացառիկ բարեխիղճ, ուշադիր ուսումնասիրել իրավական աղբյուրները, որպեսզի դրական հերոսը, հատկապես նա, ով նաև ֆինանսավորել է գրքի տպագրությունը, ընթերցողին ներկայացվեր ըստ արժանվույն: Ելնելով *անոնսում* նշված նպատակներից՝ «ընթերցողը գրքում կգտնի իրեն հետաքրքրող իրավահոգեբանական շատ դրվագներ, համարձակ եզրահանգումներ, չարագործությունների բացահայտման քննչա-տակտիկական հնարքներ...», ակնարկի հերոսը պետք է ներկայացվեր որպես լավագույն մասնագետ. տիրապետում է և՛ օրենսդրությանը, և՛ օպերատիվ աշխատանքին: Սակայն հեղինակը, ըստ էության, իր հերոսին, իր գրքի հովանավորին ներկայացրել է որպես... ապաշնորհ, օպերատիվ աշխատանքի, դատավարական իրավանորմերի մասին որևէ պատկերացում չունեցող բացբերան (դեռ մեղավորին չհարցաքննած, դպրոցականի նման արագ-արագ ինքն է պատմում, թե... նրանք ինչ են կատարել ինչպես են կատարել): Նա օրենքների նկատմամբ, լավագույն դեպքում, անտարբեր չինովնիկ է. կարող է ձերբակալել, նույնիսկ կալանավորել՝ առանց հայտնելու՝ ինչու, ոստիկանը՝ հետաքննիչը, կարող է... նախաքննություն ղեկավարել (թեպետ ըստ հեղինակի քննիչն արդեն ներգրավված է, և քրեական գործը գտնվում է նրա վարույթում), առաջ ընկնել և նախքան նրանց՝ չարագործներին հարցաքննելը, որպես մեղադրյալ ներգրավելը և մեղադրանք առաջադրելն անհետատեսորեն իր ենթադրությունները դարձնել իրականություն (հետևաբար ապացուցված) և հրամցնել... նրանց, ովքեր կատարել են այդ արարքները, սահմանել մեղադրանքի ծավալը, նախաքննությունը մոր-մոր դկաված է օպերատիվ աշխատանքների ծավալման փուլում... հետաքննությունը հայտարարում է ավարտված, թեպետ քրեական գործը մեղավում է քննիչի վարույթում, նա վկայի, տուժողի հետ ինքնագլուխ մեկնում է...քննչական մեկուսարան, հարցաքննում մեղադրյալներին, առերեսում կատարում...

Ակնարկն ընթերցելիս այն համոզմունքն է ստեղծվում, որ եթե «երիտասարդ փոխգնդապետ Արսեն Աբրահամյանը» նախապես ընթերցեր իր մասին գրված ակնարկը, ապա կփոխհատուցեր գրքի տպագրական ծախսերը, որպեսզի գիրքը տպարանից դուրս չգար և չվաճառվեր (վաճառվում է 2000 դրամով): Միայն այդ դեպքում կփրկվեր երիտասարդ փոխգնդապետի մասնագիտական և քաղաքացիական պատիվն ու

արժանապատվությունը:

Չենք վիճարկում պատմվածքներում նկարագրվող դեպքերը՝ անկախ դրանց հավանականության աստիճանից: «Կյանքում ամեն ինչ հնարավոր է» ամենափրկիչ «գիտական փաստարկն» այս դեպքում էլ կարող է փրկարար լինել: Բայց չես կարող չվիճարկել նկարագրված քննչա-տակտիկական հնարքները՝ հանուն երիտասարդ փոխգնդապետի, հանուն ժողովածուի իրավագետ հեղինակի, հանուն գրքի ընթերցողների, հանուն արդարության, հանուն գրականության:

Նախ, ժողովածուն առատ է քերականական, ոճաբանական, տրամաբանական, իրավական բազմաթիվ բազմազույն սխալներով: Նշենք միայն մի քանիսը՝ իրավական կոպտագույն սխալներին (զոհեն մի մասին) անդրադառնալու ակնկալիքով:

Սի քանի «գոհարներ» պատմվածքներից.

- Վերջրի օրվա թարմ թերթերը աչքի էի անցկացնում, երբ ականջիս հասավ... (էջ 139):

<եռավոր գյուղական դպրոցի առաջին «ա» դասարանի դասվարի կարմիր մատիտի կարիքը չկա:

- Արծաթե նիտրատի փոշին... օգտագործվում է... լուսանկարչական նյութերի մեջ հայելիների արծաթապատման համար (էջ 143):

Լուսանկարչական նյութերի մեջ հայելիներ կա՞ն...

- Կնյազ Մուրթուգյանը խեղճացած ջուր խնդրեց, երևի կոկորդը չորացել էր լարվածությունից (էջ 180):

«Թորած ջուր», «քաղցր ջուր»,... լսել էինք: Բայց խեղճացած ջուր, ... Քիմիայի դասագրքերում նման ջուր չհայտնաբերեցինք:

- Գյուղապետի բնակարանի դուռը ծեծեցին:

- Ո՛վ է՝ հարցրին ներսից (էջ 161):

Դրսից կարո՞ղ էին հարցնել:

- Խոսակցության ծայներ լսելով՝ արթնացել էր արդեն տանտիրուհին (էջ 161):

- Լրիվ մաքրել են Գեղամ Չատոյանի օջախի ծովսը: (էջ 171): «<աղթորեն ժպտաց» (էջ 159, 173) և այլն:

- Պետրոսյանի հետ գնացինք հայելու արտադրամասի կադրերի բաժին (էջ 148):

Սի քանի հոգանոց արտադրամասը կադրերի բաժին կունենա՞...

- Գուցե մտածեց՝ համձն առնել ավելի քան թեթև հանցանք՝ սպանության փոխարեն և խուսափել վերջինի: (էջ 155):

- Ինչի՞ համար եք կրկնօրինակել... բանալին.- շարունակեցի խաչաձև (?) հարցերի տարափը (էջ 155):

Իսկ որո՞նք են խաչաձև հարցերը, հա՞րցն էլ խաչաձև լինի...

- Ես քեզ լավ եմ հասկանում, կալանավոր Բոզանով, սակայն <այաստանի Հանրապետության ոստիկանությունը «օրենքով գողերից» չի վախենում: Իսկ դու... անզորությունից կատաղեցիր, իբր ցույց տալու համար գերազանցությունդ ոչ օրենքով գողերից (էջ 174-175):

Այսինքն ոչ օրենքով գողերն էլ ... ոստիկաններն են:

- Երբ ժամանեցին մոր ուժեր, Արսենը տվեց հանձնարարություններ, որից հետո հայտարարեց օպերացիայի սկիզբը: Չմոռացավ նաև զգուշացնել, որ չարագործներին պետք է հնազանդեցնել կենդանի վիճակում» (էջ 173):

Իհարկե, այդքան էլ ցանկալի չէ չարագործներին հնազանդեցնել... մահացած վիճակում: <եղինակն անխղճորեն շփոթել է իրար հետ եզրեր չունեցող հասկացությունները.

- Վերջում կարծիք հայտնեց, որ եթե չարագործներին հնարավորություն չտրվի ճողոպրել Հայաստանի սահմաններից, ձեռնարկվելիք միջոցառումների շնորհիվ շուտով նրանք կբռնվեն:

- Դա կանխագոհում է, թե վարկած հարգելի փոխգնդապետ,- հարցրեց քննչական

վարչության դատախազը... (էջ 171):

Շատ փորձառու ոստիկանները կասկածյալ Կնյազ Մուրթուզյանին ձերբակալելուց, հարցաքննելուց, իրենց խաչաձև ու անխաչաձև հարցերով մի քանի անգամ նրան գունաթափելուց հետո են միայն կռահել անձնական խուզարկություն կատարելու անհրաժեշտության մասին (էջ 182):

- Համայնքի ոստիկանության պետ... Արսեն Աբրահամյանը քնաթաթախ...

- Պատոն փոխգնապետ - լավեց ոստիկանատան հերթապահ սպայի ձայնը - հենց նոր մի գյուղացի զանգահարեց...

Քրեական դատավարության օրենսգիրքը շատ հստակ սահմանել է քրեական դատավարության մասնակիցներից յուրաքանչյուրի իրավասությունը: Մասնավորապես, երբ քրեական գործը գտնվում է քննիչի վարույթում, ոչ ոք, այդ թվում և ոստիկանության պետը, իրավունք չունի առանց քննիչի գիտության, առանց նրա հանձնարարության որևէ կերպ առնչվել նախաքննության ընթացքի հետ: Ասկայն այս քրեստոմատիական հանրահայտ ճշմարտությունը... հայտնի չէ փորձառու ոստիկանին: Կամ էլ հայտնի է, բայց նա քամահրական վերաբերմունք ունի «ինչ-որ» օրենքների նկատմամբ: Երկու դեպքում էլ դատապարտելի է նման վարքագիծը (այդպես է ներկայացվել գրքում):

- Մեզ համար ժամանակը շատ թանկ է- ասաց Արսենը...- ամեն մարդ թող իր գործն անի: Քննիչը տեղազննություն կկատարի, փորձագետները իրենց գործը կանեն: Ես կփորձեմ, բարեբախտաբար, կենդանի մնացած տուժողից ստանալ...

- Նվարդ պատրա՛ստ ես ցուցնունք տալու,- հարցրեց Արսենը... (էջ 160):

Նկատենք, որ այս ամենը կատարվում է այն ժամանակ, երբ քննիչը նախաքննություն է կատարում...

- Արսենը իր գործը Կոտիկի... հետ համարելով ավարտված, նրան թողնելով դատախազության քննիչի իրավասության սահմաններում (՝), մեկնեց քննչական մեկուսարան հարցաքննելու Կոչանին (էջ 178):

Կոչանին մի լավ, տնավարի հարցաքննելուց հետո («Կձոզյանի դեմքի գույնը միանգամից փոխվեց, դարձավ կաթնագույն, համարձակությունը կորավ...») հրամայում է.

- Ներս բերեք Նվարդին,- բջջային հեռախոսով խնդրեց Արսենը: (Ափսոս մոռացել էր նշել ականջին դրած հեռախոսով) (էջ 178):

Նա՛ ոստիկանը, առերեսում է կատարում՝ առանց քննիչի հանձնարարության:

- Կալանավոր Կոտիկ քո իսկական անունը ի՞նչ է, - հարցրեց Արսենը (էջ 173), կալանավոր Բորիս Բուլանով ինչպե՛ս հաջողվեց փախչել կալանատնից, ես քեզ լավ եմ հասկանում կալանավոր Բուլանով ... (էջ 174):

- Կալանավոր Վովա Կձոզյան, ինչպե՛ս կողոպտեցիք... (էջ 177):

Փաստենք, որ Կոտիկը և Բուլանովը ընդամենը մի քանի ժամ առաջ են բերման ենթարկվել ոստիկանություն և դեռևս -կալանավորված չեն: Հիշենք Բուլանովի ենթադրությունը՝ «Ուրեմն իրենց ձերբակալել են փախուստի համար,- մտածեց չարագործը: Եվ նրա դեմքին նշմարվեց հուսափայլ ժպիտ» (էջ 174):

- Դու կատարել ես մի շարք դիտավորյալ հանցանքներ: Դու մեղադրվելու ես վտանգավոր (՝) հանցագործներին օժանդակելու հանցագործությունը պարտակելու, հանցագործներին սատարելու (՝), ...մաքսակետի աշխատակիցներին կաշտռելու փորձ ձեռնարկելու (՝) գործում (էջ 182):

- Նախաքննությունը դեռ շարունակվելու է: Քննիչի համար դեռ շատ քննչական գործողություններ կան կատարելու: Իսկ ես այս գործի հետաքննությունը համարում եմ (՝) ավարտված (էջ 183):

«Երիտասարդ փոխգնդապետ՝ երեսունհինգամյա ոստիկանապետ Արսեն Աբրահամյանի» ամենամոլի թշնամիները նրան... արատավորելու նպատակով նման իրավաբանամերձ տաղտկալի մտքեր, եզրեր և գործողություններ չէին վերագրի...

Սխալների, իրավական անգրագիտության պակաս չի զգացվում և գրքի վերնագիր դարձած պատմվածքում «Շնություն սուրբ մահձում»: Պատմվածքում բազմիցս են հնչում կառավարական, ոչ կառավարական և բջջային հեռախոսները, բազմիցս է կրկնվում «Լսում եմ», «բազմիցս են չարագործները գունատվում, ձեռքերը դող ընկնում,...» բազմիցս է...

- Եվ վերցնելով կառավարական հեռախոսի լսափողը (առանց վերցնելու հնարավոր չէ) զանգահարեց... (էջ 50):

- Մեզանից ինչ կախված է (իսկ ի՞նչ է կախված) կանենք, բարեկամս - պատասխանեց գեներալը (էջ 51):

«Դիտավորյալ (իսկ Չդիտավորյալ կա՞) սպանություն» (էջ 25, 27, 37, 46), «մարդասպանություն (էջ 108): Գուցե՞ սպանություն...

- Բարև Ձեզ կասկածյալ Սարոյան,- մարդկայնորեն ողջունեց (գուցե բարևե՞ց) քննիչ Իգիթյանը- ՊԱԿ-ի մեկուսարանում պահվող չարագործ խմբի պարագլխին: (էջ 76):

- Ես Ձեզ մեղադրանք չեմ առաջադրել, դրա համար էլ առայժմ կասկածյալ (՛) եք: Նախ ցուցմունք տվե՞ք որպես կասկածյալի, ապա եթե կզգաք, որ Ձեզ անհիմնավոր մեղադրանք եմ առաջադրում... (էջ 76):

Չմեկնաբանենք, հասկանալի է...

Շարադրանքն անտեղի մերարկված է ավելորդ անիմաստ երկխոսություններով.

- Ոստիկանության քննիչ Նվեր Սարոյանի հեռախոսը հնչեց: Վերցրեց լսափողը. «Լսում եմ»: Բարև Ձեզ պարոն Սարոյան:

- Բարև Ձեզ, ո՞վ է: (էջ 26):

Տասնյակ օրինակներից բերվեց առաջին պատահածը:

- Մեր գործում.. նախ (՛) ապացույցներն են կարևոր մեղադրանքը հաստատելու կամ ժխտելու համար, - բացատրեց քննիչը (էջ 31):

Ինչո՞ւ նախ, ապացույցից բացի էլ ի՞նչն է կարևոր մեղադրանքը հաստատելու կամ ժխտելու համար...

- Մոտեցավ վաճառողին, արժեքը վճարեց, և ուզում էր դուրս գալ, ես առջևը (ցուցե՞ ձանապարհը) փակեցի (էջ 16):

...Ըստ տուժողի տուժումի (գուցե ցուցմունքի՞) հյուրընկալվել է... (էջ 20):

...Խնդրեց թույլ տալ ծխել: Վառեց գլանակը (առանց վառելու դժվար թե ծուխ դուրս գա), ծուխը ազահաբար ներս քաշեց ապա ծխի քուլաները բերանից բաց թողնելով (պահե՞ր ծուխը...), շարունակեց... (էջ 16):

- Կասկածյալ Խայթունի, ինչո՞ւ եք իրաժարվել քննիչին ցուցմունք տալուց - խորհրդարանի ամբիոնից պատգամավորին հարցնում է հանրապետության գլխավոր դատախազի տեղակալը (էջ 5,28,29,31):

Փաստենք, որ պատգամավորը կասկածյալ չէր կարող լինել, քանզի նա ձերբակալված չէր, նրա նկատմամբ խափանման միջոց ընտրված չէր, և գլխավոր դատախազի պաշտոնակատարը չէր կարող նրան դիմել «կասկածյալ»: Եվ ամենակարևորը ցուցմունք տալուց հրաժարվելը նրա իրավունքն է:

Շարադրանքից պարզ չէ, թե գլխավոր դատախազի պաշտոնակատարը ի՞նչ միջնորդությամբ է դիմել խորհրդարան՝ պատգամավորին ձերբակալելու (էջ 3), թե կալանավորելու (էջ 7,8):

Պատգամավորների ելույթների և, հատկապես «Ազգային ժողովի նախագահ, իրավագիտության երիտասարդ դոկտորի» ելույթի («Ինչ վերաբերում է պատգամավորի նկատմամբ խափանման միջոցի ընտրմանը, ինքս գրավոր (իսկ բանավոր կարելի՞ է) կերաշխավորեմ: Խորեն Խայթունին քաղաքից չի բացակայի») ազդեցության տակ գլխավոր դատախազի պաշտոնակատարը տեղի է տալիս՝ «Ինձ համոզեցիք, իրոք... նախաքննությունը թերի է: Ընդունելով պարոն նախագահի խորհուրդը՝ գործի

նախաքննությունը կհանձնարարեն կարևորագույն գործերով փորձառու քննիչ Արթուր Իգիթյանին»։ (էջ 11)։

Վետաքրքիր է, կա՞ այդպիսի հաստիք՝ կարևորագույն գործերով փորձառու քննիչ և խորհրդարանին շատ էր անհամազուտացնում, թե որ քննիչին է հանձնարարվելու նախաքննության կատարումը։

Պատմվածքի արժեքն ամենևին չէր ընկնի (հակառակը՝ կբարձրանար), եթե քննչական գործողությունները ներկայացվեին օրենքի սահմաններում։ Առանձին դեպքերում, հանուն հանգուցալուծման նկարագրվող դեպքերի սրության, բախումների բարձր լարվածության, հեղինակները երբեմն «մի փոքր» շեղվում են օրենքից։ Բայց առանց որևէ անհրաժեշտության քննիչին, գլխավոր դատախազին վերագրվում են անհեթեթ մտքեր, իրավական անգրագիտություն։ Ավելին, վերագրված անհեթեթություններն էլ ներկայացվել են որպես քննչական, դատախազական գործունեության համար «սուպերհամանդ» (կհայտարարեն հանրահայտ Տիգրան Կարապետյանը «ԱԼՄ»-եթերից) ստանալու հիմք։

- Պարոն դատախազ ինձ (՝) բոլորովին դուր չի գալիս (՝) դատաբժշկական փորձաքննության կենտրոնի աշխատանքը։ Ձեզ չի՞ թվում, որ նրանց գործունեությունը մեր հսկողական տեսադաշտից դուրս է մնացել։ Ինչ ուզում անում են։ Եթե Ազգային ժողովի պատգամավորի փոխարեն հասարակ քաղաքացի լինե՞ր՝ գործը ոչ մեզ կհասներ, ոչ էլ իսկությունը ի հայտ կգար (էջ 43)։

Եվ նախաքննության սկզբին, երբ գրեթե ոչ մի հանգամանք պարզված չէ, քննիչը, գլխավոր դատախազը գնում են (՝) դատաբժշկական փորձաքննության կենտրոն, «առողջապահության նախարարի ներկայությամբ անցկացնում են, իրենց լեզվով ասած, կանխարգելիչ (պրոֆիլակտիկ) խորհրդակցական (՝) ժողով» (էջ 44)։

Իսկ ինչո՞ւ են շտապել, ընդամին խախտելով դատավարական օրենքը՝ (հոդված 260)՝ «նախնական քննության ընթացքում պարզած հանգամանքների մասին միջնորդագիր է ներկայացվում»։ Այսինքն նախնական քննության ավարտին է միջնորդագիր ներկայացվում և ոչ թե ինչ-որ խորհրդակցական ժողով անցկացնում այն ժամանակ, երբ դեռ շատ հանգամանքներ անհայտ են։

Չխորանաք այդ «խորհրդակցական» (՝) ժողովում «կարևոր գործերով քննիչի, գլխավոր դատախազի ելույթներում հնչած պարզունակ, իրավաբանամերձ, տափակ մտքերի մեջ (էջ45-48)։

Գրքի հեղինակի ողորմածությամբ դատախազության փորձառու քննիչ Իգիթյանը իրագեկ չէ քրեական դատավարության հանրահայտ կանոններին.

Քննիչ Իգիթյանը այցելում է փորձագետի մոտը.

- Սաքրուհի մայրիկը... բացեց դարակներից մեկը, հանեց... մի արկղիկ և այն դրեց սեղանին։

- Խնդրե՞մ գննեք։ (էջ 42)։

Իսկ փորձառու քննիչն անտեղյակ է գնման կարգին.

- Քննիչ Իգիթյանը արկղիկի միջի պարունակությունը մեկ առ մեկ հանելով՝ տեղավորեց սեղանին։ Ապա արկղիկի մեջ նկատեց համեմատաբար ավելի փոքրիկ (ավելի մեծ կարող էր լինել) արկղիկ և այն բացեց։ <այտնաբերեց մի ծրար, որի մեջ տամպոններ։ Իգիթյանը գլխի ընկավ (՝)։ Դրանց վրա «տուժողի» հեշտոցից վերցրած քսուքներն էին, որոնք անհետացել էին փորձաքննության լաբորատորիայից։

Քննիչը սուրձի բաժակ նայո՞ղ է, ինչպե՞ս «գլխի ընկավ», ինչո՞ւ ապօրինի գործողություններ կատարեց... Տանտիրուհու թույլտվությամբ (իսկ եթե՞ թույլ չտար...) տամպոնները վերցրեց փորձաքննությամբ պարունակությունը պարզելու համար (էջ 43)։

Արժե՞ մեկ առ մեկ թվարկել քննիչի ապօրինությունները...

- Քննիչները սովորաբար նախաքննությունը սկսում են տուժողին լսելով (իհարկե, եթե

նա կենդանի է): Սակայն կարևորագույն գործերով քննիչ Արթուր Իգիթյանը պլանավորեց լսել (՝) կասկածյալին (՝): (էջ 15):

Իսկ ինչո՞ւ խախտեց «ավանդույթը», առանց տուժողի ցուցմունքի քննիչը կարող էր կողմնորոշվել՝ ով, երբ, որտեղ, ինչպես, ...

- Դատաբժիշկը (երևի՞ դատաբժշկական փորձագետը) զննության ենթարկելով հաստատեց բռնաբարության փաստը, (էջ 5):

Փաստենք՝ դատաբժշկական փորձագետն իրավունք չունի հավաստելու կամ ժխտելու բռնաբարության փաստը, նա լիազորված է միայն արձանագրելու մարմնական վնասվածքները և եզրակացություն տալ դրանց բնույթի, ծանրության աստիճանի, վաղեմության մասին: Բռնաբարության փաստը հիմնավորում է միայն դատարանը՝ նախաքննության և դատաքննության տվյալների հիման վրա:

- Իգիթյան, դատակենսաբանական փորձաքննությամբ բռնաբարության փաստը հաստատվել է, չէ՞,- փորձառու քննիչին հարցնում է ոստիկանության քաղաքային վարչության պետ գեներալ Կիզիրյանը:

- Այո, փաստը, բայց ոչ բռնաբարողը... - պատասխանու մ է քննիչը:

Եթե մեծ վերապահումներով կարելի է ընկալել դատաբժշկական փորձագետի բանավոր կարծիքը (և ոչ եզրակացությունը) սեռական հարաբերության բռնությամբ կատարված լինելու մասին, ապա ոչ մի կերպ չես կարող համակերպվել դատակենսաբանական փորձագետի համանման կարծիքի հետ: Չես կարող համակերպվել նաև այն մտքի հետ, որ փորձառու (նույնիսկ՝ Չփորձառու) քննիչը կամ ոստիկանության գեներալը նման անլուրջ, անգրագետ մտքեր են արտահայտել:

- Իգիթյանը... հասկանում էր, որ համոզմունքը չես կարող գործին կցել և ուղարկել դատարան... տվյալ պահին գործում եղած բոլոր ապացույցները եթե դնեն կշեռքի մի նժարին, չի կարող գերազանցել մյուս նժարին դրված դատակենսաբանական փորձաքննության ակտին (զուգե եզրակացությամբ), որով կենսաբան փորձագետը հաստատել է (՝) բռնաբարության փաստը և կասկածյալի մեղքը (՝) (էջ 28):

Միայն արձանագրենք՝ հեղինակը ապացույցները գնահատել է իրենց... ֆիզիկական քաշով-հատով և իրավական անգրագիտությամբ:

- Քննիչ Իգիթյանը համառությամբ (՝) կարողացավ համոզել (՝) գլխավոր դատախազին և թույլտվություն (՝) ստացավ Բարսուկովայի դին շիրիմից հանել (զուգե արտաշիրմո՞ւմ) փորձաքննության ենթարկելու համար:(էջ 75):

Իսկ ինչո՞ւ էր քննիչը ձիգեր գործադրում համոզելու, գլխավոր դատախազն էլ «չենուչում» էր անում և միայն վերջում թույլտվություն (՝) տալիս այն դեպքում, երբ «դիակի արտաշիրմման անհրաժեշտության դեպքում քննիչն այդ մասին կայացնում է որոշում» («<< Քրեական դատավարության օրենսգրքի» 219 հոդված):

Քննիչի տարրական բարեկիրթ վերաբերմունքը ներկայացվում է որպես մարդկային հարաբերությունների, ծառայողական պարտքի կատարման բարձր թռիչք:

- Ձեր բարեկիրթ վերաբերմունքից զգացի, որ գործի նախաքննությունը հուսալի մարդու է վստահված (էջ 30):

- Շնորհակալ եմ Ձեր բարեկիրթ վերաբերմունքի համար (էջ 32):

Իրավապահ մարմինների գործունեության մեջ շահ տեսնելու օրինախախտումները: Այդ մասին հաճախ է գրվում: Արիեստականորեն, անհիմաստ ավելացնել՝ դրանց թիվը, և նրանց վերագրել ակնհայտ սուտը, իրավական անգրագիտությունը: Մանավանդ որ դրանք ամեննին էլ չեն նպաստել սյուժեի «սրությանը»:

- Տիկին էլմիրա, առաջարկում եմ միասին գնալ Ձեր տուն, Ձեր ներկայությամբ պետք է կատարենք բնակարանի խուզարկություն: Ահա և խուզարկության թույլտվությունը, - ասաց Իգիթյանը ներկայացնելով որոշումը՝ հաստատված գլխավոր դատախազի կողմից (էջ 49):

Ամենածույլ աշակերտին էլ հայտնի է, որ խուզարկության թույլտվությունը վաղուց դատարանն է տալիս: Իսկ դատախազը, թեկուզ՝ գլխավոր, երբեք չի հաստատել խուզարկության որոշումը, նա է որոշել թույլատրել, թե՞ ոչ խուզարկությունը:

Սյուժե՛ն ինչո՞վ կխաթարվեր, եթե փորձառու քննիչը ներկայացներ ոչ թե ապօրինի «փաստաթուղթ»՝ «գլխավոր դատախազի հաստատած որոշումը, այլ դատարանի որոշումը... Մանավանդ որ հեղինակի նպատակն էր ներկայացնել կերտել փորձառու քննիչի կերպարը:

Պակաս կարևոր չէ նաև այն փաստը (հայտնի է նաև դպրոցականին), որ քննիչն իրավունք չունի խուզարկությունը միայնակ կատարել:

Եթե խուզարկության թույլտվության մասին նշվածը եզակի դեպք լիներ, կարելի էր շրջանցել այն: Բայց...

- *Իգիթյանը որոշեց կատարել Սարդարյանի բնակարանի խուզարկությունը, որի համար անհրաժեշտ էր դատախազի թույլտվությունը: (էջ 54):*

- *Իգիթյան, բնակարանի խուզարկության թույլտվություն կտամ, խնդիր չկա: (էջ 55):*

Հեղինակը շփոթել է տարբեր իրավապահպան գերատեսչությունների իրավասությունները.

- *Կատարել էք իմ հանձնարարությունը - պարոն գեներալ- հարցրեց քննիչ Իգիթյանը պաշտոնապես՝ զգացնել տալով իր վերադասությունը ('): Դուք կոչված եք կատարելու մեր պահանջները... Դա սահմանադրական (') պահանջ է, պարոն գեներալ (էջ 33):*

Փաստե՛ք, որ երկու գերատեսչությունները՝ դատախազություն-ստիկանություն իրար հետ ամնչվում են ոչ «վերադաս- ստորադաս» հարաբերությամբ և երկրորդ ասվածն ամենևին էլ սահմանադրական պահանջ չէ...

Սխալ է նաև՝ «Խնդրում եմ իմ ենթակայության (') տակ դնել մի փորձառու օպերատիվ աշխատակցի՝ մի շատ կարևոր հանձնարարություն կատարելու համար»: (էջ 33):

Նախ, օպերատիվ աշխատակիցը երբեք էլ քննիչի ենթակայության (') տակ չի կարող դրվել և երկրորդ, քրեական դատավարական իրավունքը (նաև՝ պրակտիկան), բացառում է նման տնավարի, զուտ կենցաղային հետաքննություն նախաքննություն հարաբերությունը:

Պատմվածքն առավել կյանքին մոտեցնելու նպատակով՝ հեղինակը ներկայացնում է փորձառու քննիչի և նրա մտերիմ ոստիկանության գեներալի խոհանոցա-շուկայական, ձղձին և քիչ հավանական հեռախոսազրույցը:

-... այնքան սխալներ եք թույլ տալիս, օրինախախտումներ կատարում, որ եթե դատախազությունը ոստիկանությանը չպաշտպանի՝ կորած եք, խայթեց դատախազության քննիչը (էջ 33):

- *Դատախազությունը անտարբեր է իր բուլթ քննիչների գիտելիքների նկատմամբ (էջ 36):*

Եթե նշված (և բազմաթիվ չնշված) սխալների, անձշտությունների, իրավական ոչ բարձր գրագիտության փաստերից մի քանիսը կարելի է ըմբռնումով ընդունել, ապա դատապարտելի է ապօրինություն հորինելը և հորինվածն էլ որպես քննչական մտքի թռիչք ներկայացնելը: Նույնիսկ վարձու «լրագրողը» նման անգրագիտություն թույլ չէր տա՝ տուժողը (քննիչ Իգիթյանը) ինքն է վարում ... իր կյանքի դեմ ուղղված հանցափորձի վերաբերյալ քրեական գործի նախաքննությունը: Քննում է ոչ թե գաղտագողի, վրեժ լուծելու նպատակով, այլ բացահայտ՝ հայտարարելով այդ մասին, գլխավոր դատախազի գիտությամբ և համաձայնությամբ: Քննիչը և դատախազը... չգիտեին (') դպրոցականին հայտնի դատավարական օրենքը՝ բացարկ («Հայաստանի Հանրապետության Քրեական դատավարության օրենսգրքի» 90-93 հոդվածներ):

- *Բայց ի՞նչ կապ կա երկու վրաերթի փաստի առթիվ հարուցված քրեական գործերի միջև,- հետաքրքրվեց գլխավոր դատախազը:*

- *Կարծում եմ ուղիղ կապ: Մահափորձը ոչ թե Կորյունի (մյուս քննիչն է) նկատմամբ են*

կազմակերպել, այլ անձամբ իմ: (էջ 55):

- Ես կխոսեմ ներքին գործոց նախարարի հետ, կխնդրեմ, որ քեզ համար նշանակվի ժամանակավոր թիկնապահ մինչև գործի ավարտը (էջ 56):

Իր տուժող լինելը քննիչը չի թաքցրել նաև իր նկատմամբ մահափորձ կատարելու մեջ մեղադրվողից.

-... Դուք ցանկացել եք սպանել «Ժիզուլիի» վարորդին... Չարզանդ Սարգսյան, դուք Կորյունին շփոթել եք ինձ հետ, քանի որ մեր մեքենաները նույն գույնի են, նույն մակնիշի և մենք աշխատանքի ենք ժամանում նույն ժամապարհով: Այդ օրը ես ուշ եկա աշխատանքի, թե չէ նրա փոխարեն ես կհայտնվեի կամ հիվանդանոցում, կամ էլ անատոմիկումում: (էջ 62):

- Ինչու եք այդպես կարծում...

- Այդ մասին հետո, - դրա ժամն էլ կգա, կիմանաք:

Չարզանդի անզարզանդ դեմքը կաթնագունեց: Անհասկանալի շարժումներ արեց: Փորձեց տեղից վեր () բարձրանալ (հսկ ներքև բարձրանո՞ւմ են), բայց նորից գամվեց տեղում (էջ 62-63):

Ընդունենք, որ քննիչը և զլխավոր դատախազը «չեն իմացել» բացարկի ինստիտուտի մասին: «Անզարզանդ Չարզանդը» ինչպե՞ս կարող էր չիմանալ օրենքի մասին և բաց թողնել այդ օրինական հիմքը ու բացարկ չհայտներ իրեն մերկացնող հայաստանյան Շերլոկ Հոլմսին: Եթե նա էլ չիմանար այդ մասին, խցի մյուս կալանավորները կարող է չիմանային...

Դարձյալ պայմանականորեն ընդունենք, որ զլխավոր դատախազը և քննիչը (նրանք ներկայացված են որպես խիստ դրական կերպար) «չեն հասցրել» իրազեկվել հանրաձանաչ իրավանորմի մասին: Կամ էլ խիստ զբաղվածության, ծայրահեղ հոգնածության, լարվածության պատճառով չեն ըմբռնել բացարկի անխուսափելիությունը: Բայց ի՞նչ ռիսկով է քննիչը նաև ապատեղեկատվությամբ հանդես գալիս խորհրդարանում: Շրջանցելով նման ակցիայի օրինականության հարցը (նաև շատ պարզունակ է, մանկամիտ խորհրդարանի անբիռնից քրեական գործի մասին տեղեկատվություն և դրա հիման վրա «Խայթ օպերացիայի» կազմակերպելը ինչպե՞ս է հորինվել...) քննիչը 131 պատգամավորին իրազեկում է՝ ինքը նաև.. տուժող է Պատգամավորի հարցին խորհրդարանի անբիռնից քննիչը պատասխանում է.

- Մահափորձը կատարվել է իմ նկատմամբ (էջ 71):

131 պատգամավորից առնվազն... 231-ը քաջատեղյակ է բացարկի ինստիտուտի մասին և չէին կարող անտարբեր լինել իրավական անգրագիտության նկատմամբ ու հեռուստաէկրանից ընտրողին երևալու նպատակով գոմե այս անգամ կցուցադրեին իրենց իրավական գրագիտությունը:

Չհոգնեցնենք ընթերցողին շուրջ 200 էջանոց ժողովածուի մեջ տասնապատիկ շատ սխալների, կոպիտ սխալների, դատապարտելի սխալների թվարկմամբ:

Խոստովանենք՝ նման գրքերը եզակի չեն, մեկ-երկու գրախոսականով դրանք չեն վերանա: Արմատական փոխություններ են անհրաժեշտ:

Այսօր գիրք, տպագրելը, մանավանդ՝ մեմուարային, դիմանկարային, որևէ դժվարության հետ կապված չէ՝ միայն վճարիր: Պարտադիր չէ խմբագիր, գրախոսող երաշխավորող ունենալը: Միայն վճարիր: Պարտադիր չէ մասնագիտորեն, նույնիսկ կենցաղային մակարդակով, ծճմարիտ լինել: Միայն վճարիր... Ոչ մի հսկողություն, կարող ես գրքում մեր շատ հարևան Անգոլային կամ Մադագասկարին պատերազմ հայտարարել... Ոչ ոք չի խափանի...

Կոմունիստները հիմար չէին, որ հենց այնպես, առանց մեծ անհրաժեշտության հսկայական գաղափարախոսական ապարատ պահեին: Եվ որպեսզի այդ ապարատի գործունեության բարձր գործակից ապահովվեր, ստեղծել էին համատարած գրաքննությո-

ուն, նույնիսկ փոքրիկ գործարանի, կոլտնտեսության բազմատիրած թերթը մինչև ծայրից-ծայր գրաքննության մասնաճյուղի չանցնելու, տպարանից դուրս չէր գա: Իսկ ձեռագիրը գիրք էր դառնում 1-2 տարվա ընթացքում հիմնովին խմբագրվելուց-գրախոսվելուց-գրաքննվելուց հետո: Կոմունիստները քաջ գիտեին, որ թերթը (նաև դեռեկտիվ ժանրի գրականությունը) ոչ միայն կոլեկտիվ պրոպագանդիստ է, այլև կազմակերպիչ:

Այսօր անկախության դառը (նաև վտանգավոր) դարձած պտուղներից է կույր ազատությունը (մութ անտառում կարե՛լի է ինքնաձիգով կրակահերթեր արձակել), ով ինչ ցանկանա, ում մասին ցանկանա, կգրի, կմրոտի... Չկա որևէ պետական, հասարակական ՏԱԲՈՒ... Գրեթե չի զգացվում գրողների կազմակերպության, ակադեմիական ինստիտուտի «շնչառությունը»:

Ոչ ոք հոգոց չի հանում, չի սգում կոմունիստական գրաքննության մահվան առիթով, այն միայն քաղաքական նպատակներ, խնդիրներ ունեն: Բայց մասնագիտական գրախոսությունը (և ոչ՝ գրաքննությունը), անհրաժեշտ է՝ շա՛տ, այն կկանխի դիկտանտիզմը, հավատի կորուստը, պետականության հիմքերի ավերը...

Դեռեկտիվ ժանրն ունի մեծ լսարան, լսարանի յոտաքանչյուր ունկնդիր խորությամբ, մեծ ուշադրությամբ է հետևում գրական երկի մեջ նկարագրված դեպքերի զարգացմանը, փորձում ինքն էլ մասնակից դառնալ հանգուցալուծմանը: Եվ շարադրանքի մեջ եղած բոլոր՝ մեծ-փոքր նկարագրությունները այդ թվում և.. իրավական ոլորտը դաջվում են նրա մտքի, հոգու, մարմնի վրա: Եվ նա համոզվում-ընկալում է՝ գրածը 100-տոկոսանոց ձիշտ իրավական տեղեկատվություն է: Եվ իրավական աշխարհի հետ առաջին իսկ հանդիպումը վերածվում է... բախման, նա հիասթափվում է՝ իրավապահ մարմնի տվյալ աշխատակիցը... չգիտի օրենքը: Կամ էլ՝ գիտի, բայց սանձարձակ է՝ խախտում է այն: Հիասթափված մարդը կարող է երկրի լիարժեք, նվիրված քաղաքացի լինել: Իհարկե՝ ոչ: Իսկ եթե ունի հուսալի իրավական գիտելիքներ, գրական գործը թերթելիս (տվյալ դեպքում՝ թերթում են) համոզվում է գրողի իրավական անգրագիտության մեջ, կորցնում է խոսքի նկատմամբ հավատը: Եվ խոսքը թերթը, գիրքը, կորցնում է կոլեկտիվ կազմակերպիչ լինելու գործառույթը: Այսինքն, պետությունը կորցնում է իրավական դաստիարակության, քաղաքացիական դաստիարակության շատ կարևոր և շատ հզոր մեխանիզմ:

Յուրաքանչյուր հասարակություն հենվում է լեզվի, կրոնի, օրինականության և մշակույթի վրա: Դրանք պետական կառույցի չորս հենասյուներն են: Դրանցից որևէ մեկի թուլանալը ոչ թե կոլուսոսի, այլ... կփլուզի պետական ողջ կառույցը: Հիշատակած չորս կառույցներից մշակույթը կի՛ն, թատրոն, գրականություն... կորցնում են իրենց նույնիսկ կոմունիստների օրոք ունեցած դերն ու նշանակությունը: Եթե գրականությունը չի մատակարարում կինոյին, թատրոնին, էկրանը, բեմը հեռանում են դահլիճից: Եվ հանդիսատեսն էլ հեռանում է, հեռացել է թատրոնից, ազգային կինոյից, ազգային գրականությունից դառնալով ցածրաձաշակ, բթացնող, ազգային ոգին, միտքը ավերող սերիալների պատանդ: Հետևանքը... Բոլորս ենք զգում վտանգը: Գիրքը՝ իմաստության աղբյուրը, իրավագիտակցության և հասարակական կարծիքի շարժիչը, դառնում է չարորակ ուռուցք՝ իր մեթաստագները տարածելով երկրի պետական, հասարակական կառույցների մեջ:

Փաստենք, որ տպագրվածների մասին իրավասու խոսք ասողների թիվը քիչ չէ, աշխարհում, երևի, գրավենք մրցանակային տեղ՝ իրավաբանական բուհեր և ֆակուլտետներ (մի քանի տասնյակ), բանասիրական բուհեր և ֆակուլտետներ (մի քանի տասնյակ):

Հարկ է շտապ կասեցնել արատավոր իներցիան, մանավանդ այն կապված չէ ֆինանսական ծախսերի հետ: Կասեցման լոկոմոտիվի գործում պետք է հանդես գան ազգային ակադեմիան՝ գրականության և փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և իրավունքի ակադեմիական ինստիտուտները, գրողների և իրավաբանների կազմակերպությունները:

Այդ հարցում օգտակար կլինեն նաև իրավապահ մարմինները, հասարակական կազմակերպությունները:

Անհրաժեշտ է նաև պետական արձագանք. տպարաններն այսօր մտահոգված են միայն հարկային պարտավորություններով: Նկատի ունենալով գրքի ռազմավարական դերը՝ անհրաժեշտ է սահմանել հստակ կարգ. հրատարակչությունները տպագրում են գրքեր՝ անկախ տպաքանակից, միայն մասնագիտական խմբագրի ստորագրությունից հետո գրախոսականի և մասնագիտական երաշխավորող կազմակերպության, կարծիքի հիման վրա:

ՌՈՒԲԵՆ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

ԿՐԱԿԻ ՏՈՆԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
(ՏԵՐԵՆԴԵԶ, ՏԵՄՈՆԸՆԳԱՌԱԶ)

Այս օրերին, երբ հայ ժողովուրդը տոնում է «Տեառնընդառաջ», տերեւնդեզը, ինչպես ժողովուրդն է ասում, ռադիոյով, հեռուստատեսությամբ, մամուլում եղան բազմաթիվ մեկնաբանություններ՝ միակողմանի կամ մեկը մյուսին ժխտող կարծիքներ: Մինչդեռ այս ծիսակատարությունը, ինչպես նաև մնացած բոլոր հայկական ծեսերը, մեծ մասամբ արդեն վաղուց ունեն իրենց բացատրությունները՝ Մովսես Խորենացուց սկսած մինչև Սանուկ Աբեղյանը:

Ծեսի բուն էությունը - նպատակը հասկանալը և այն տվյալ ազգի տարածքում ձիշտ անցկացնելը և՛ կարևոր է, և՛ անհրաժեշտ:

Ցանկացած ծիսական արարողություն անշուշտ կապված է տարվա այնպիսի մի պահի հետ, երբ երկրի վրա և տիեզերքում տեղի են ունենում որոշակի էներգետիկ տեղաշարժեր, որոնք իրենց ներգործությունն են ունենում ինչպես տվյալ տեղանքի, այնպես էլ այդ տարածքի վրա ապրող մարդկանց ֆիզիոլոգիայի և հոգեբանության վրա: Ահա թե ինչու ծիսակատարության ձիշտ և հատկապես գիտակցված արարողությունը, անշուշտ, կունենա իր մեծ դրական ազդեցությունը, իսկ ոչ ձիշտ և չգիտակցված գործողությունների շարքը կհանգեցնի աններդաշնակցության: Այս իմաստով որևէ ոչ ազգային ծիսական տոնի ներմուծումը (խոսքս տվյալ դեպքում սուրբ Վալենտինի տոնին է վերաբերում) միգուցե պարտադրված լինելով կամ պարզապես մոդային տուրք տալով, կունենա իր մեծ բացասական ազդեցությունը, քանզի ձիշտ է, որ շատ կրոնական, ժողովրդական ծիսակատարություններ տարբեր ազգությունների մոտ ընդհանուր նմանություն ունենալով հանդերձ ունեն նաև շատ էական տարբերություններ:

Առաջին հերթին ժամանակային-սեզոնային տարբերություններն են (մեկ օրից մինչև մի քանի ամիս), երկրորդ՝ անվանումը (սուրբ Սարգսի տոնը չի կարող կոչվել սուրբ Վալենտինի օր): Ինչպես նաև արարողակարգի որոշ էլեմենտների նմանությամբ հանդերձ կան բազմաթիվ տարբերություններ (նստելու, կանգնելու, շարվելու, շարժման ուղղության, հագուստի, այդ օրվա ուտելիքի, օրի և ժամի):

Սրանցից ոչ մեկը պատահական չեն, որոհետև հազարամյակներով մշակված ծիսակատարությունը մեր նախնիների կողմից ունի մեծ գիտական հիմք: Այստեղ հաշվի են առնված ազգային բնավորությունը, հոգեբանությունը, աշխարհագրական դիրքը:

Ցանկացած ազգի մշակույթի մեջ կարևորագույն արժեքներից մեկը համարվում են ծիսական տոները: Ծիսակատարությունները հանդես են գալիս որպես մի չգրված օրենք, տվյալ ազգի կամ համայնքի ներքին կյանքի կազմակերպման, դաստիարակման, վարքագծի թելադրման ձև: Ծիսական տոների նպատակը ազգային առանձնահատկությունների, գաղափարների, հոգևոր և նյութական արժեքների, աշխարհընկալման, զգացմունքների, ինչպես նաև տվյալ ազգի և տարածքի հետ տիեզերական շփմի ներդաշնակության պահպանման ու փոխանցումն է հաջորդ սերունդներին: Ընդհանրապես սովորողը, մարդը, երիտասարդը չի կարող մարդկային ամբողջ փորձը վերապրել, իր անձնական փորձով չի կարող կրկնել մարդկության ողջ իմացական պրակտիկան: Այն փոխանցվում, հաղորդվում է հանրագումարային ձևով գիտական հասկացությունների, բանաձևերի, կանոնների, օրենքների, որոշակի կրկնվող գործողությունների իրականացման ձևով, այսինքն՝ հասարակության կողմից մշակված մշանակությունների միջոցով:

Ահա թե ինչու է անհրաժեշտ յուրաքանչյուր ծեսի մասին ճշգրիտ պատկերացում ունենալ հետո միայն ներկայացնել հասարակությանը, չէ որ յուրաքանչյուր խոսք, որը հինչում է ռադիոյով կամ հեռուստատեսությամբ, ընդունվում է որպես բացարձակ ճշմարտություն, և անտեղյակ հասարակությանը զցում թյուրիմացության մեջ:

Ես այստեղ ներկայացնում եմ երկու խոշորագույն գիտնականների ուսումնասիրություններից մի քանի հատվածներ կրակի տոների մեկնաբանության վերաբերյալ: Այդ գիտնականներից մեկը Ջեյմս Ջորջ Ֆրեյզերն է՝ անգլիացի հետազոտող, կրոնագետ և ազգագրագետ, իսկ մյուսը նրա ժամանակակից մեծ հայագետ և ազգագրակետ Մանուկ Աբեղյանը:

Ելնելով Ֆրեյզերի ուսումնասիրություններից կարելի է եզրակացնել, որ կրակի տոները ամբողջ աշխարհում, նույնիսկ անկախ կրոնական դավանանքից, ունեն բազմաթիվ նմանություններ¹: Մեծ ու փոքր խարույկներ վառելը, դրանց վրայով թռչելը, կրակի միջով կամ կողքով անասուններին անցկացնելը, մոխրի շաղ տալը դաշտերում և տներում: Պարզապես կան եղանակային և ժամանակային տարբերություններ: Այդ արարողությունների հետ կապված ակնկալիքները նույնպես նման են: Դրանք են՝

ա) ենթադրվում է, որ կրակը նպաստում է հացի աճին.

բ) մարդու և կենդանիների բարօրությանը.

գ) պահպանում է նրանց սպառնացող վտանգից:

Կրակի տոներին երկու տարբեր բացատրություններ է տրված.

1) Դրանք, այսպես կոչված արեգակնային կախարհանքներ են, կամ մոգական արարողություններ, որոնք կոչված են նմանակման մոգության սկզբունքով մարդկանց, կենդանիների ու բույսերի համար արեգակնային լույսի և ջերմության պաշար ապահովել՝ գետնի վրա խարույկ վառելու միջոցով նմանակել երկնքում լույսի և ջերմության մեծագույն աղբյուրին:

2) Ըստ երկրորդ տեսության այդ ծիսական կրակները պարտադիր առնչություն չունեն արևի պաշտանմունքի հետ: Դրանք պարզապես խարույկներ են, որոնց նպատակն է այրել, ոչնչացնել ամեն մի վնասակար ազդեցություն, անկախ այն բանից, թե դրանք շնչավոր էակներից են բխում (վիուկներ, դևեր, հրեշներ), թե համդես են գալիս անդեն ձևով, որպես օդում տարածված յուրատեսակ վարակ:

Ըստ էության, այս երկու բացատրությունները տարբեր հատկություններ են վերագրում կրակին, սակայն մեկը մյուսին չեն բացառում: Եթե այս արարողություններում առաջնային տարրը արևի, լույսի ու ջերմության ընդօրինակելն է, ապա նրան վերագրող մաքրագործման հատկությունը երկրորդական ու ածանցյալ է:

Կրակի տոնի արեգակնային տեսություն²

Այս տոնի ժամանակային ընտրությունը պատահական չէ: Այն տարբեր ազդեցությունների մոտ կարող է տատանվել մի քանի շաբաթից մինչև մեկ-երկու ամիս: Կրակի տոնը համընկնում է ամառվա կամ ձմեռվա արևադարձի շրջանին (ի դեպ ծննդյան տոները նույնպես համընկնում են արևի ծննդյան հին հեթանոսական տոնին): Կրակի տոնի արարողությունը ենթադրվում է, որ նպատակ է ունեցել ձմեռային արևադարձի ժամանակ «օգնել հոգնած արևին», նոր ուժ ներարկել նրա հոգնած թուլացած ծառագայթներին: Օրինակ՝ սարից այրվող անիվի գլորելու սովորույթը կամ արևի ձևով այրվող սկավառակներ նետելը

¹ Ջեյմս Ջորջ Ֆրեյզեր, «Ոսկե ճյուղը», Երևան 1987, էջ 752:

² Նույն տեղում, էջ 754:

(Ֆրանսիա, Բելգիա): Սա, ինքնստիճյան, վերաբերվում է նմանակման մոգությանը: Կամ կրակի-ջերմության խթանող ազդեցությունը երևում է թխսին ծուտ հանել ստիպելու համար բնկալում խարույկների մոխրից ցանելու ֆրանսիական, լավ բազմամալու համար անասունների կերին մոխիր խառնելու գերմանական սովորույթի մեջ: Իռլանդիայում հավատում են, որ երեք անգամ խարույկի վրայով թռչող աղջիկը շատ շուտով կամուսնանա և բազմազավակ մայր կդառնա: Իսկ եթե թռնելու պահին նորապսակ զույգը չդիպչի կրակին, ապա նորահարսը չի մայրանա, որովհետև բոցը չի արգասավորել այդ զույգին:

Շատ երկրներում պահպանվում է այն կանոնը, ըստ որի խարույկը պետք է վառի վերջին ամուսնացած մարդը, այսինքն ենթադրվում է, որ այդ մարդն է արգասավորող ազդեցություն ունենում խարույկի վրա:

Այսպիսով, պետք է ենթադրել, որ եվրոպական կրակի տոներին խարույկը վառվում է որպես մոգության միջոց՝ մարդուն, կենդանական աշխարհը, ցանքսերն ու պտուղները արևի լույսով ու ջերմությամբ ապահովելու համար:

Կրակի տոնի մաքրագործման տեսություն³

Ըստ այս տեսության կրակը այրելով ու ոչնչացնելով նյութական կամ հոգևոր բնույթի վնասակար թափոնները, որոնք հիվանդություններով և մահվամբ են սպառնում կենդանի էակներին և բույսերին, ոչ այնքան ստեղծարար, արգասաբեր, որքան մաքրագործող դեր է կատարում: Եթե հիշենք, որ հատկապես Եվրոպայում, դարեր շարունակ վիուկների հանդեպ եղած վախը վիթխարի ազդեցություն է ունեցել մարդկանց գիտակցության վրա, ապա կարելի է ենթադրել, որ այդ բոլոր ծիսական արարողությունները սկզբնապես նախատեսված էին վիուկներին ոչնչացնելու կամ առնվազն իրենցից հեռու քշելու համար: Օրինակ՝ սլավոնական ցեղերի մոտ ամրացած է այն կարծիքը, որ կրակը կվախեցնի, կքշի վիուկներին, որոնց միջոցով տեղի են ունենում բնության »առհավիրքները«՝ կարկուտը, ամպրոպը, կայծակը և այլն: Կամ խարույկից հանած խանձողը (ածխացած փայտի կտոր) պահում էին տան մեջ՝ տունը հրդեհից պաշտպանելու համար՝ ենթադրելով, թե մի կրակը, որին հարգում են, պաշտպանում է մյուս կրակից: Կամ որ կրակի վրայից թռչելիս մեջքացավը անցնում է: Ավելին, եթե խարույկի վրա վիուկ են այրում, իսկ հետագայում նրա խրթվիլակը, և այդ մոխիրը շախ տալիս դաշտերում, ենթադրվում էր, որ իբրև մահը թաղվեց, ոչնչացվեց, և կենդանական ու բուսական աշխարհը կարող է հանգիստ աճել ու վերածնվել:

Սակայն այստեղ մի շատ կարևոր հանգամանք կա: Ե՛վ արեգակնային, և՛ մաքրագործման տեսությունների կրակի տոների ժամանակացույցերը գրեթե համկնում են, որից էլ պետք է ենթադրել, որ հիմքը եղել է նույնը: Ավելին, պետք է ասել, որ այս երկու տեսակետները վաղուց արդեն հանդես են գալիս միասին և իրականացնում են այդ երկու ֆունկցիաները միաժամանակ:

Ըստ Մ. Աբեդյանի կրակի պաշտանունները հազարամյակների պատմություն ունի: Շատ ազգերի մոտ, այդ թվում նաև հայերի մեջ, ընդունված է եղել կրակի առջև երդում տալը, կամ, մինչև հիմա էլ շատ դեպքերում մեղք է համարվում ասել «կրակը հանգցրու», դրա փոխարեն ասում են «օրհնիր կրակը»: Եվրոպական և Ասիական շատ երկրներում կրակը փչելով կամ ջրով հանգցնելը ոճրագործություն է համարվում: Ջուրը գիշերով չար ոգիների բնակատեղին է համարվում և եթե ուզում են լողանալ նախօրոք մեջը կրակ են գցում⁴:

Հայերի մոտ տարածված էր կրակով գուշակություն անելը: Երբ կրակը ծարձատում է, չար բամբասանքի մասին է ակնարկվում: Այդ ժամանակ անուններ են տալիս և հանցավոր

³ Ջեյմս Ջորջ Ֆրեյզեր, «Ոսկե ճյուղը», Երևան 1987, էջ 759:

⁴ Մ. Աբեդյան, Երկեր, է. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակություն, Երևան 1975, էջ 58:

համարում այն մարդուն, որի անունը տալիս ճարձատունը դադարում է:

Մի շարք ասիական ժողովուրդների մոտ (հնդիկներ, իրանցիներ) կրակը արական աստվածություն է: Հայերի մոտ այն իգական է: Կրակի եղբայրը ջուրն է: Հայերի մոտ այս աստվածությունը առանձնահատուկ կարևորություն է ունեցել: Այն տեղը, ուր նախատեսվել է կրակի համար համարվել է սուրբ: Օրինակ մինչև վերջին ժամանակները թոնիրը շինելուց հետո քահանան գալիս էր այն օրհնելու: Օջախի կամ թոնրի պաշտամունքը կապված է տան կրակի պաշտամունքի հետ: Հայերը ենթադրում էին, որ մոտ ազգականների հոգիները ապրում են թոնրի շրթին կամ ակի մոտ և նրանց հանդես պետք է միշտ հարգալից և ուշադիր լինել: Շատ ծիսական արարողություններ (կնունք, հարսանիք) սկսվում են հենց թոնրից՝ ի նշան բարի վերաբերմունքի հայցման հոգիներից, ինչպես նաև կրակից արգասավորվելու նպատակով: Հորանց տուն այցելելիս՝ հարսը համբուրում էր օջախի կամ թոնրի շուրթը: Հարսի դուրս գալուց առաջ հարսն ու փեսան ծունկի էին գալիս օջախի կամ թոնրի շրթին և խունկ նետում կրակի մեջ⁵: Պահպանվել են շատ ասացվածքներ, որոնք հայ մարդու համար թանկարժեք են և կարևոր: Օրինակ՝ «Աստված կրակը ձեր օջախում միշտ վառ պահի» կամ «Օջախը շեն մնա»: Եվ ինչպես շատ ազգերի մոտ, հայերիս մոտ նույնպես մի շատ գեղեցիկ ծես է պահպանվել ու նշվում է ժողովրդական տոնի ձևով: Այդ ծեսը կոչվում է «տերնտագ, դոդոռինջ», որոնք տեսանընդառաջի աղվաղված ձևերն են: Իսկ կրակի այս տոնը «Տեսանընդառաջ» է կոչվում, որովհետև այն տեղի է բուն տեսանընդառաջի նախօրեին: Փետրվարի 13-ին, կեսօրից հետո, եկեղեցու բակ վառելիք են բերում և մեծ խարույկ սարքում: Փայտի հատուկ տեսակներ չեն նախատեսված, բայց սովորաբար այրում են ծղոտ, եղեգն և փշեր, որոշ վայրերում հատկապես այս երեքը: Սա մի հին սովորույթ է, քանզի հույների մեջ ևս օգտագործվել է փուշը՝ սրբազան կրակ առաջացնելու նպատակով, ինչպես գերմանացիների մոտ մասրենու փայտը: Ի դեպ փուշը նույնպես պաշտամունքի միջոց է համարվում և դրա հիմնավորումը կարող ենք գտնել հայկական շատ ասացվածքների, օրհնանքների և անեծքների մեջ: Բայց խոսենք բուն թեմայից:

Այսպիսով, եկեղեցու խարույկի կրակից մոմեր են վառում և տուն դառնալով այդ կրակից իրենց տներում (ավելի վաղ շրջանում տանիքներում) խարույկ են վառում: Հետո շուրջը պատվում են ու ցատկում վրայից: Ի դեպ հայերի մոտ ընդունված է եղել կրակի շուրջ պատվել ժամացույցի սլաքի ուղղությամբ՝ նորահարսը փեսայի հետևից: Այն ունի իր խորհուրդը. ժամացույցի սլաքի ուղղությամբ շարժվող շրջանը արական էներգիան է խորհրդանշում, հակառակը՝ իգականը⁶: Խարույկը վառելիս գուշակություններ են անում: Եթե բոցն ու ծուխը ուղղված են դեպի արևելք, ապա տարին բերքառատ կլինի, եթե արևմուտք՝ անբերիություն: Այս գուշակությունը մեզ համար հատկապես կարևոր է այն իմաստով, որ կարող ենք ձշտել թե տարվա որ ժամանակին է տեղի ունենում կրակի տոնը: Այն ենթադրել է տալիս եզրակացնել, որ կրակի այս տոնը արևադարձային կրակի տոն է, որը տեղի է ունեցել հին տարվա վերջին և գարնան սկզբին:

Շատ հաճախ այս տոնը կապում են Միհր աստծո պաշտամունքի հետ՝ ելնելով այն մտքից, որ տոնը նշվում է փետրվար ամսին, իսկ փետրվարը հայկական տոմարով կոչվում է Մեհեկան⁷: Բայց մենք գիտենք, որ կրակը հայերի մեջ իգական աստվածություն է և փետրվար ամսին հաջորդում է մարտը, որը հայկական տոմարով Արեգն է, որ նույնպես իգական աստվածություն է: Ուստի ճիշտ կլինի ենթադրել, որ կրակի այս տոնը նվիրված է ավելի շուտ Արեգ ամսվան, այսինքն գարնան դիմավորմանը, մանավանդ, որ հայկական կրակի տոնի մեջ ավելի շատ «արեգակնային տեսության» էլեմենտներ են պահպանվել:

5 Մ.Աբեղյան, Երկեր, Է. <ՍՍ> ԳԱ հրատարակություն, Երևան 1975, էջ 59:

6 Тед Эндриус, "Магия танца", Киев, 1996 г.

7 Ռ.Համբարձումյան, «Հայկական տոմար», Երևան, 1992, էջ 49: Մեհեկին կամ Մեհեկանը Հայկի յոթ որդիներից մեկի անունից է ծագել: Մի շարք հայ գիտնականների կողմից այն բխեցվում է «մահ» բառից, պատճառաբանելով, որ այդ ամսին բուսականությունը ձյունածածկ լինելով, մահացածի նման է:

ՔՆԱՐԻԿ ՄԻՐԶՈՅԱԼ

ԾԱՂԿԱԶԱՐԴ

ՅՅուրաքանչյուր ժողովուրդ ունի իր ազգային առանձնահատկությունները, ժողովրդական տոնակատարությունները, հավատալիքներն ու սովորույթները: Հայոց տոներն իրենց նշանակությամբ, արարողության հանդիսավորությամբ դարձել են հայ ժողովրդի կյանքի և ազգային մշակույթի որոշակի բաղադրիչը:

Տոների դերն ավանդական արարողակարգով և ազգապահպանման իմաստով շարունակում է կարևորվել և հայ իրականության մեջ առաջնորդվում է վերահաստատման առաքելությամբ: Ազգային տոներն ազգի հոգու կենսագրությունն են, ժողովրդի մտքի, ոգու, ազգային բնավորության, մտածելակերպի արգասիքը: Հայկական հեթանոսական տոները մեծ մասամբ պաշտամունքային հիմքի վրա են ստեղծվել: Հեթանոսական կրոնը միշտ ենթադրում է բազմաստվածություն և մեհենական շինություն, իսկ աստվածներին մեծարելը և նրանց համար զոհեր մատուցելու նպատակով տարվա ընթացքում հատուկ օրեր էին նշանակվում: Օրվա նշանակումն էլ իր հերթին ելնում է տվյալ աստվածության դերից: Եթե աստծու դերն էր՝ մեռած բնությունն արթնացնելը, նրա տոնը կատարվում էր գարնանամուտին, եթե այն հովանավորում էր բերքահավաքը, տոնը նշանակվում էր հնձի կամ կալսոցի օրերին և այլն: Ժողովուրդը աստվածներին թանկագին ընծաներ էր նվիրաբերում: Հայոց կանանց նվիրված տոները մեր ժողովրդին ուղեկցել են հազարամյակներ, ու տարբեր անուններով հասել են մինչև մեր օրերը: Քրիստոնեության մուտքից հետո Անահիտի պաշտամունքը փոխարինվել է Աստվածածնի տոնով:

Ժողովուրդը մինչև վերջերս էլ կատարում էր Անահիտ դիցուհու տոներին նվիրված վաղնջական ծեսերն ու արարողությունները՝ փոխարինված Աստվածածնի անվամբ: Անահիտի տոնին կատարվող ծառի ձյուղերի նվիրման արարողությունը փոխարինվել է գարնանամուտին տոնվող Ծաղկազարդով՝ պահելով իր հեթանոսական իմաստը: Ընծայաբերության և զոհաբերության օրերին մեհյանների շուրջը տեղի էին ունենում տոնահանդեսներ, որոնք քրիստոնեության շրջանում՝ մեհյանների ավերվելուց հետո, կատարվում էին սրբատեղերում կամ վանքերում: Հայկական տոնահանդեսները, խաղային մրցումները, թատերական ներկայացումները տեղի էին ունենում բացառապես ժողովրդական և կրոնական տոներին, ազգային հերոսների և կրոնական գործիչների հիշատակին նվիրված հանդիսությունների ժամանակ և այլ առիթներով: Տոնակատարությունները տեղի էին ունենում տարվա բոլոր եղանակներին, բացի սեզոնային դաշտային աշխատանքների օրերից: Դրանք զանգվածային բնույթ էին կրում, հատկապես ուխտագնացությունների ժամանակ:

Տոները թեև կրոնական հողի վրա էին կատարվում, բայց ժողովուրդը, երբեմն նույնիսկ հոգևորականության մասնակցությամբ և թագավորների գլխավորությամբ, վերածում էին բուն ժողովրդական տոնակատարությունների: Ժողովուրդը սովորույթի ուժով պահպանում էր տոնակատարությունների օրերը, իսկ հայոց եկեղեցին գիտակցաբար հեթանոսական տոների մեծ մասը վերանվանեց քրիստոնեական սրբերի անուններով:

Ամենագեղեցիկ, լուսավոր, ծիծաղաշատ տոներից է Ծաղկազարդը: Ժողովուրդը մինչև վերջերս էլ Ծաղկազարդի տոնին ուռենու կամ այլ վաղահաս ծառի թարմ ոստեր է տանում եկեղեցի՝ օրհնելու:

Մեծ պասի ընթացքում եկեղեցում վարագուրված գլխավոր խորանը բացվում է Ծաղկազարդի ժամերգությամբ: Ծաղկազարդի կիրակի օրը եկեղեցիները և տները

ժողովուրդը զարդարում է ուռենու և ձիթենու ոստերով՝ ավելի պատկերավոր դարձնելու համար Հիսուսի մուտքը Երուսաղեմ: Ժամասացության ավարտին բոլոր մասնակիցները ուռենու օրհնված ձյուղերը վերցնում են իրենց հետ: Եկեղեցուց դուրս գալու պահին նրանց արդեն սպասում են պատանհները, որոնք ուռենու ձյուղերով հարվածում են դուրս եկողներին՝ հատկապես աղջիկներին ու նորահարսներին:

Կանայք, վառված մոմերով դուրս գալով եկեղեցուց, շտապում են գերեզմանատուն, մոմերն ամրացնում իրենց հանգուցյալի գերեզմանաքարին, իսկ օրհնված ուռենու ձյուղերը տուն են տանում: Այդ ձյուղերին վերագրվում էր չարխափան, առատացնող զորություն, և տարվա ընթացքում դրանք օգտագործվում էին բազմաթիվ առիթներով մինչև հաջորդ Ծաղկազարդ:

Եկեղեցում կատարվող ժամերգությունից հետո կատարվում է պատարագ, օրհնվում են ձիթենու և ուռենու ոստերը և բաժանվում ժողովրդին: Հին աշխարհում ձիթենու և արմավենու ոստերն ու տերևները հաղթանակների խորհրդանշ էին: Հայաստանում դրանք փոխարինվել են ուռենու ձյուղերով: Ըստ հայ բացատրական ու արմատական բառարանների՝ ուռենին համարվել է սրբազան: Այն բևորոշվում է այսպես՝ «անպտուղ», գեղեցիկ, խորհրդավոր ծառ, գերեզմաններու մեջ, սգակիր, արտասվող...»¹

Ուշագրավ է այն փաստը, որ Հին Հունաստանում ուռենու ձյուղերը նվիրաբերվել են կանանց աստվածություններին:

Քահանան բոլորը օրհնում էր և բաժանում էր ներկաներին: Մարդիկ օրհնված ձյուղերը տանում էին տուն՝ հավատալով, որ եթե այդ ձյուղերը թաթախեն յուղի, պանրի ու այլ մթերքների ամանների և խնոցիների մեջ, այդ տարվա բերքը առատ կլինի ու չի փչանա:²

Վահան վարդապետ Տեր Մինասյանը նշում է, թե Ծաղկազարդը Հայոց Նար Աստուծուն նվիրված տոն է: Բանաստեղծորեն է նկարագրում վարդապետը այս տոնի իր հերոսուհուն՝ Նարի - Նուրիցին՝ Թերափ անվանելով նրան: Հիշելով երաշտի ժամանակ Նարի տիկնիկներով պատելու և անձրև բերելու ջանքերը՝ Վահան վարդապետը գրում է, «Գիւռեք, իմ Թերափս սիրունիկ է ու խատուտիկ ծաղկազարդ և գարդարուն: Եթե հարցվի, թե անունն ինչ է՝ Նուրի կամ Հուրի... Թերափս շապիկը լուսակներտ և նկարազարդ էր, իսկ մեջքի գուռին ծիածանն էր... Չգիտեք, որ ծիրանի գոտին անձրննելու նշան է»:

Երաշտի ժամանակ հայ գյուղացու այս փրկչուհին՝ Նուրին, տարբեր անուններ ուներ: Նրան անվանում էին նաև «Խուճկուրուրիկ», «Չիչի-մամա», «Ճիճի-մամա»...³

Հայոց որոշ ազգագրաբաններում Ծառազարդարին աղջիկների ու տղաների խմբերը առանձին - առանձին պատրաստում էին Խուճկուրուրուկ տիկնիկը՝ իսկապես մարդաձև - կանացիակերպ, դեմքը սպիտակ լաթով, աչք-ուներով, քիչ բերանով... Տիկնիկի գոտին գունավոր էր՝ գույնզգույն կտորով զարդարված, լաչակը՝ պսպղուն ուլունքներով, գլխին՝ ծաղիկներ կամ ծաղկեպսակ... Երբ Ծաղկազարդի այս հարսնացուն փողոցներով պտտեցնում էին, պատուհաններից ու դռներից ջուր էին լցնում մարդկանց վրա, իսկ երիտասարդներին նվերներ էին տափս:⁴ Այս ծեսը չափազանց կարևոր էր. գարուն էր եկել, և նախապես հարկավոր էր ոռոգման ջրի, անձրևի խնդիրը լուծել, ի թիվս այլոց նաև հմայությանը, խնկարկելով...

Նորապսակ երիտասարդները, նշանված սպաները շաբաթ լույս կիրակի կեսգիշերին արմատախիլ էին անում նոր բողբոջած ուռենիները և տանում եկեղեցի: Եկեղեցին

1 Օրմանյան Մ., Ծիսական բառարան, Երուսաղեմ, 1974թ.:

2 Ուռօրհնեքը նույն ծառազարդի անվանումներից մեկն է: Ընդհանրապես այդ տոնը տոնում էին գատիկին նախորդող կիրակի օրը: Այն գարնանամուտի ավետաբեր-լրաբերն էր: Ծառազարդար - ուռօրհնեք - ուռօշմեքի մերձենալը հին հայերը հարյուրամյակներ ու հազարամյակներ շարունակ որոշում էին ուռենու օգնությամբ: Այսպես՝ եթե ուռենու ձյուղերի կեղևը դանակի կոթով մի քիչ ծեծելուց հետո պլոկվում էր, ասում էին՝ «ուռը ջուր ընկել», այսինքն ուռենու ավիշը հոսում է: Այդ ժամանակ երեխաները ուռենու ձյուղերից կտրում, պլկան կոշվող խաղալիք էին սարքում:

3 Տեր-Մինասյան Վ., Անգիր դպրության և հին սովորույթների, հ., բ., Կ., Պոլիս 1904թ.:

4 Արշարունի Ա., Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961 թ

զարդարում էին ուռենու բողբոջած ձյուղերով, մի մեծ կույտ ձյուղեր էլ դնում էին կենտրոնում, իսկ եկեղեցու մուտքն ամբողջովին պատում էին ծաղկեշրջանակով: Նրանց հետնում էին անչափահաս տղաներն ու պատանիները, ձեռքերին զանազան ինքնաշեն խաղալիքներ, ձեղեր, կարկաչ ան եր:

Ծաղկազարդին ծմեռային հագուստները թեթևացնում, փոխում էին՝ հագնելով զարնանային հագուստներ: Դեռատի աղջիկները եկեղեցի էին գնում այդ օրը հավաքած ծաղիկներով: Այդ գիշեր Քեսապում յոթը բուրավետ ծաղիկներ ու խոտեր դնում էին ջրի մեջ, որը գիշերվա ընթացքում խիստ զորավոր պիտի դառնար: Այս ջուրը կոչվում էր «յոթնյուս»:⁵ Եկեղեցի գնացողները շրջապատում էին ուռենու ծառերը, իրենց հետ բերած մոմերը վառելով՝ կպցնում դրանց ձյուղերին և հարյուրավոր մոմերի պայծառ լույսի տակ կեսգիշերին սկսվում էր ուռենու ձյուղերն օրհնելու ծեսը:

Հոծ բազմություն էր հավաքվում հատկապես մշամված աղջիկների շուրջը և նվերներ տալիս: ձյուղերն օրհնելու պահին փեսացուին ծառի մման ձյուղաշատ մի հաստ մոմ էին տալիս: Այդ օրը՝ ողջ Մեծ պասի ընթացքում առաջին անգամ, մշամախոսության խոսք էր լինում, և հենց եկեղեցում կեսգիշերին տեղի էին ունենում հանպատրաստի մշամադրություններ:

Օրինակ՝ փեսացուի մայրը, նախապես համաձայնեցրած լինելով հարսնացուի մոր հետ, ուռենու վրա վառվող մոմերից վառում էր մի հաստ մոմ, վրան հագցնում մի մատանի և հանձնում հարսնացուին: Նորատի հարսները էլ այդ օրը ամուսնությունից հետո առաջին անգամ ծնողների տուն դարձի էին գնում: Ամմիջապես եկեղեցուց նրանց հարազատները իրենց հետ տանում էին երիտասարդ հարսին, որը ծնողների տանը մնում էր մինչև կանաչ կիրակի: Այդ առիթով հյուսվել է նորափեսաների երգը.

**Տարան, թող տանին. Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Ջատկի կը բերեն, Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Կանաչ մոմերով, զընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Դեղին սուլերով, Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Նախշուն թաթերով, Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Ոսկե բադերով, Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Անուշ հոտերով, Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Կլոր տոտերով, Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Սալո լաչիկո, Ձընկլիկ, հանոր, նանանոր,
Տարան՝ թող տանին, Ձընկլիկ,
Ջատկին կը բերեն, Ձընկլիկ:**

Չամուսնացած երիտասարդները, որոնք այդ տարի ամուսնանալու մտադրություն ունեին, ուռենիների ձյուղերով շրջող պատանիներից ձյուղեր էին վերցնում, տուն տանում՝ այդ տարի ամուսնանալու ակնկալիքով: Այդ ձյուղերից մի քանիսն էլ օգտագործում էին Ջատկին՝ գատակական կերակուրը եփող օջախի մեջ զցելով:

Այդ օրը բոլորը պիտի «հատիկ» ուտեին, ինչպես նաև այն նվիրաբերեին տուն այցելող երեխաներին, ուստի տանտիկիները մեծ քանակությամբ խաշած ցորենից, սիսեռից, չամիչից շաքարահատիկներ էին պատրաստում: Երեխաների այցը չէր ուշանամ, երանք դույլ ու տոպրակ առած շրշում էին տնետուն, ծաղկազարդի երգեր երդում և որպես պարզև՝ ձու ու հատիկ ստանում: Ձուն նրանց շատ էր պետք, որովհետև առջևում Ջատկին էր: Ծաղկազարդի պարզունակ երգերը շատ նման էին իրար.

**Կարկաջա, կարին քյաչա,
Սև եզան, սև սամոդա,
Կարմիր կովը շատ եղ կուտա,
Ով որ ընձի հավկիթմը տա՝**

5 Հակոբյան Գ., Ներքին Բասենի ազգագրությունը և քանախոսությունը, Երևան, 1974, էջ 231, 232:

Աստված իրեն հազար թող տա:
 Սրան շատ նման էր մակվեցիների երդը.
 Կարկաչա, կարինկաչա
 Սև եզան սև ասմաթեռ,
 Կարմիր եզան օղն ու կոչակ,
 Ով որ չտա իմ երկու ձուն,
 Մուկն ու կատուն իրենց թթուն,
 Ով որ կտա իմ երկու ձուն,
 Աստված պահե իր փեսացուն:

Մեկ այլ երգ ավարտվում էր հարսնացուին ուղղված մաղթանքով
 ճըջանակ, անակ, անակ
 Եկեղեցու դուռը բանանք,
 Դուս կյանք չալ եզը մատաղ անենք,
 Պոզերը զարդախ անենք,
 Վրեն պատարագ անենք,
 Հաքոռն խազան անենք,
 Չալթուկ թակենք տանք հավերդն,
 Հավերն ինձի մի մի ձու տան,
 Ձու ձուն տանենք տանք պառավին
 Պառավն ինձի մի գաթա տա,
 Գաթեն տանենք տանք խառատին,
 Խառատն ինձի մի շվի տա,
 Շվին տանենք տանք չոբանին,
 Չոբանն ինձի մի գառ տա,
 Գառը տանենք տանք Աստծուն,
 Աստված ինձի մի ախբեր տա;

Ախբեր, ախբեր, ջան ախբեր,
 Դու բերթի գլխին ախբեր,
 Դու բերթի գլխին ախբեր,
 Հուռում հուրում կանչեցինք,
 Հուռումի ձին թամբեցինք,
 Հուռումը գնաց բանջարի,
 Բանջար չիլավ, խոտփլավ,
 Խոտի տակին ծիտ իլավ,
 Ծըլվըլալեն դուրս թռավ,
 Հանգհատներին լիս իլավ,
 Բերեք տվեք մեր երկու ձուն,
 Աստված պահի ձեր հարսներին:⁶

Աշտարակում հայտնի Ծաղկազարդի երգն էր.
 Անակ, անակ, ճոճանակ,
 Աստծու դուռը բանանք,
 Մտնենք ժամ անենք,
 Դուրս գանք պատարագ անենք,
 Չալ եզը մորթենք, մատաղ անենք

⁶Նույն տեղում:

**Պոզերը չարդախ անենք
Միջին նստենք քյարգահ անենք,
Մատաղ սիրողը երկու ձու տա,
Ձատկին խաղանք քեֆ անենք,
Մինն ինձի, մինն իմ ընկերին,
Ով տա զիզի բարձին նստի,
Ով չտա՝ չոր քարին նստի:**

Երգերի մեծ մասը վերջանում էին սպառնալիքով կամ բարեմաղթակերպով, ինչպես

**Ով որ չտա իմ երկու ձուն,
Մուկն ու կատուն իրենց թթուն,
Ով որ կտա իմ երկու ձուն,
Աստված պահի իր փեսացուն** (կամ հարսնացուն)...⁷

Շրջում էին այնքան, մինչև դույլերը ձվով լցնեին: Փոխարենը տալիս էին օրինված ուռենու մեկական ձյուղ: Այնուհետև մեծ պասի ավարտին մնամ էր մեկ շաբաթ, մեկ շաբաթ մինչև անձկալի Ձատիկը, բայց ոչ ձանձրալի, այն սպասումներով լի շաբաթ:

Մեծ պասի վերջին շաբաթը հագեցած էր տոնակատարություններով: Մեծ պասի օրերին երգում էին.

**Քո երկուշաբթին,
Պաս երեքշաբթին,
Չիք չորեքշաբթին,
Ավագ հինգշաբթին,
Հուրի ուրբաթ օր,
Ձատկի շաբաթ օր,
Քյուֆթի կիրակի:**

Երկուշաբթին ջրաղացպանների օրն էր, քանզի այդ օրը բոլորը պիտի ցորեն տանեին աղալու: Երեքշաբթին հիմար իմաստունի վիճակը քաշելու օրն էր, և մարդիկ շտապում էին եկեղեցի՝ իրենց մտադրությունը գուշակելու նպատակով: Կարևորագույն իրադարձություններն սկսվում էին չորեքշաբթի օրվանից, որն ամենուր «չիք» էր կոչվում՝ «չքել», «չքվել» բառից: Ձանգեզուրում այդ օրն աղումչքում էին վնասատուներին: Երկու քար միմյանց քսելով՝ ասում էին.

**Չիք, չիք, մոկնըչիք,
Չիք, չիք լուն չիք,
Չիք, չիք կարիճը չիք,
Չիք, չիք օձը չիք,
Չիք, չիք չարականը չիք,
Չիք, չիք հիվանդությունը չիք և այլն:⁸**

Չորեքշաբթի օրը «նշան» խարան էին անում գառների ու ոչխարների ականջներին: Վաստը, չարը «չքացնող» չորեքշաբթին հաջորդում էր արդար, առատ, մաքուր հինգշաբթին:

Հաջորդ ուրբաթ օրը, ըստ եկեղեցական տոնացույցի, Քրիստոսի խաչվելու օրն է, ուստի ուրբաթը սգի օր է և որպես այդպիսին՝ կիրակի, այսինքն՝ այդ օրը բազում աշխատանքներից խուսափում էին: Ժողովրդի մեջ այդ ուրբաթը ավելի հայտնի է Հուրայի ուրբաթ անունով, որ շատ բարբառներով հնչում էր որպես Հուրի-Հուրի-Ուրի ուրբաթ: Այդ օրը կանայք անպայման կար պիտի աներն՝ որպես կանոն՝ չար աչքի դեմ, երեխաների

⁷ Նագարյան Ս., էջմիածին Աշտարակի բանահյուսությունից, հատոր 9, 1959:

⁸ Լիսիցյան Ս., Ձանգեզուրի հայերը, Ե., 1969, էջ 265-269:

շորերի վրա՝ հատուկ նախշերով: Ուրբաթ օրվա հատուկ ուտելիքի առանձնահատկությունը կծու-թթվի անպայման օգտագործումն էր:

Ինչպես մյուս ազգերը, հայերը ևս ունեն ապրելու և մտածելու իրենց կերպերը, ազգային բնորոշ հատկանիշները, որոնք զանազանում են նրանց մյուսներից: Աշխարհագրական այն պայմանները, որոնց մեջ դրվել է հայը իր գոյության առաջին օրից՝ անմատչելի լեռներում և հովիտներում դժվարությամբ վաստակելով իր հացը, մշակել են նրա բնավորությունը, կոփել կամքը հաղորդելով այդ նկարագրին համառություն, աշխատասիրություն և պահպանողական ոգի: Անկախության և ազատության համար նրա անվերջ պայքարը, կայուն ու հավատարիմ, ավանդապաշտ ոգին, աշխատասեր ու անվերջ որոնող միտքը, ազգային հոգեբանության ներքին հզոր տարրերը ուժ են հաղորդել հային՝ համառորեն մաքառելու թշնամիների դեմ: Բնութագրի այս կայունությամբ էլ, նա փրկվել է անխուսափելի կործանումից և անհետ կորչելուց: Քրիստոնեական աներեր հավատն ու նվիրվածությունը, 4-րդ դարից սկսած, օգնել են նրան՝ չճուլվելու շրջապատող այլակրոն ժողովուրդներին՝ բարձր պահելով իր ազգային նկարագիրը:

Միրզոյան Քնարիկ - 1993թ. ավարտել է Սանկտ-Պետերբուրգի Արվեստի բարձրագույն դպրոցը և հումանիտար համալսարանի Կուլտուրալոգիայի և աշխատանքներ ֆակուլտետը: 2000թ. դասավանդում է Երևանի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում «Օեսեր և ծիսակատարություններ» և «Բնապահպանություն» առարկաները: Գրում է թեկնածուական ատենախոսություն. թեման է. «Հայ ժողովրդական տոների ակունքները», գրել է մի շարք սցենարներ, նկարահանվել են ֆիլմեր դրանց հիման վրա:



Նարինե ՍԱՐԳՍՅԱՆ. Թատերագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ: 1986 թ. Մոսկվայում պաշտպանել է թեկնածուական թեզը՝ «Հայ ժամանակակից ռեժիսուրայի հիմնական միտումները» թեմայով: 1985-ից դասավանդել է Երևանի Գեղարվեստա-թատերական (այժմ ԵԹԿՊ) ինստիտուտում՝ որպես ռուս թատրոնի պատմության դասախոս, 2004 թ.-ից նույն ինստիտուտում դեկան է: Հեղինակ է 30-ից ավելի գիտական հոդվածների: Հրատարակվել է Ն. Սարգսյանի «Ռուս թատրոնի պատմություն» գիրքը:



Գրիգոր ՕՐԴՈՅԱՆ. Թատերագետ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր: 1979-1991 թթ. աշխատել է Հայաստանի ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում՝ որպես գիտաշխատող: 1980-ից դասավանդում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում: Ունի 40-ից ավելի գիտական ու հրապարակախոսական հոդվածներ և մենագրություն՝ նվիրված Կիլիկյան Հայաստանի միջնադարյան թատերարվեստին:



ԼԵՎՈՆ ՄՈՒԹԱՅՅԱՆ. Թատերագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ: Ավարտել է Մոսկվայի թատերական արվեստի պետական ինստիտուտի (ГИТИС) թատերագիտական ֆակուլտետը (1984): 1990-ից դասախոսում է ԵԹԿՊԻ-ում, 1998-2001 թ.՝ ԵԹԿՊԻ Գյումրու մասնաճյուղի տնօրեն: Հեղինակ է 20 գրքի, բազմաթիվ գիտական և հրապարակախոսական հոդվածների:



Ջրիստինե Պողոսյան, թատերագետ

Ավարտել է ԵԳԹ-ի թատերագիտական ֆակուլտետը: 1993 թ.-ից Երևանի թատրոնի և կինոյի ինստիտուտում դասավանդում է արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմություն առարկան: Գրում է թեկնածուական թեզ՝ «Դպրոցական թատրոնը» թեմայով: 2003 թ.-ից դասավանդում է նաև Մանկավարժական համալսարանի մշակույթի ֆակուլտետում: Հրապարակել է հոդված՝ «Խ. Աբովյանի գեղագիտական հայացքները» («ՀՊՄՀ պրոֆեսորադասախոսական անձնակազմի, ասպիրանտների, հայցորդների և գիտաշխատողների 53-րդ գիտաժողովի նյութերի ժողովածու», Երևան, 2008թ.):

գիտաժողովի նյութերի ժողովածու», Երևան, 2008թ.):



Մկրտիչ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ - Ծնվել է 1984-ին Գյումրիում: 2001թ-ին ընդունվել և 2006թ-ին ավարտել է ԵԹԿՊԻ-ի Գյումրիի մասնաճյուղի ռեժիսորական բաժինը: 2006-ին ընդունվել է նույն ինստիտուտի ասպիրանտուրայի թատերագիտական բաժինը: Ատենախոսության թեման է՝ «Մկրտիչ Ջանան. Արտիստն ու թատերագիրը»: Չուզահեռաբար դասավանդում է Գյումրիի մասնաճյուղում «Ռուս թատրոնի և դրամայի տեսություն» առարկաները: 2007-ին մասնակցել է Հայաստանի երիտասարդ գիտնականների երկրորդ գիտաժողովին Երևանում:



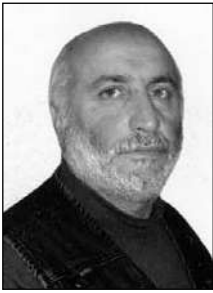
Սուսաննա Բրիկյան. Ծնվել է 1986-ին, 2009-ին գերազանցությամբ ավարտել է ԵԹԿՊԻ-ի թատերագիտության բաժինը, նույն թվականին ընդունվել է թատերագիտություն բաժնի մագիստրատուրա, տպագրվել է «Թատրոն» ամսագրում՝ թատերագիտական հոդվածներով, մասնակցել հանրապետությունում անցկացվող տարբեր փառատոների:



Հասմիկ Հասմիկյան. Երեւանի թատրոնի եւ կինոյի պետական ինստիտուտի Արվեստի պատմության եւ տեսության ամբիոնի ասիստենտ 1990 թ. ավարտել է Երեւանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի թատերագիտական բաժինը: Աշխատել է Հայաստանի Կինոգործիչների ասոցիացիայում: 1991 թ. զբաղվել է դասախոսական աշխատանքով՝ սկզբում Երեւանի Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտում, այնուհետեւ՝ Երեւանի թատրոնի եւ կինոյի պետական ինստիտուտում, ուր առ այսօր դասավանդում է արեւմտաեվրոպական թատրոնի պատմություն: Տարբեր տարիների տպագրվել է «Բեն» ամսագրում, «Կինո», «Արար», «Ռեսպուբլիկա Արմենիի» թերթերում:



Տիգրան Մարտիրոսյանը 2007- ին ավարտել է ԵԹԿՊԻ - ի թատերագիտական կուրսը: Ուսանողական տարիներից տարբեր թերթերում տպագրել է հասարակական, մշակութային և քաղաքական թեմաներով հոդվածներ: Այժմ աշխատում է որպես լրագրող «Ավանգարդ» շաբաթաթերթում:



ՎՐԵԺ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ կինոօպերատոր, կինոռեժիսոր, ԱՊՀ կինեմատոգրաֆիստների կոնֆեդերատիվ միության անդամ: Միջազգային կինոփառատոների մրցանակակիր:



Արեգ Ազատյանը ծնվել է 1986-ին, Երևանում: 2000թ. սկսած նրա պատմվածքները հրատարակվում են գրական մամուլում: 2000թ. արժանացել է Ռուբեն Սեալի անվան գրական մրցանակին: 2003թ. հրատարակվել է նրա «ԿՅԱՆՔ ԱՐԵՎԻՑ ՎԵՐԵՎ» պատմվածքների ժողովածուն: 2004թ. գրած արձակ ստեղծագործությունների շարքի համար արժանացել է «Հանրապետության նախագահի երիտասարդական մրցանակին՝ գրականության բնագավառում»: 2005թ. հրատարակվել է նրա «ՄԱՐԴՈՒ ԴԱՏԱՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ» պատմվածքների երկրորդ ժողովածուն: 2006թ. արժանացել է «Մեկ կադր մեկ րոպե» կինոփառատոնի «Լավագույն կադր» գլխավոր մրցանակին՝ «Կաթ»

աշխատանքի համար: 2006թ. հրատարակվել է նրա «ԶԱՏԻԿ ՈՏՔԻՑ ԲՈՆՎԱԾ» պատմվածքների երրորդ ժողովածուն: 2007թ. Հայաստանի Գրողների միության անդամ է: 2008թ. ավարտել է Երևանի թատրոնի եւ կինոյի պետական ինստիտուտի ռեժիսուրայի բաժինը:

Նկարահանել է երեք կարճամետրաժ ֆիլմեր (ԷՇԸ - 2004թ., ՃԱՆՃԸ - 2006թ., ԶԱՏԻԿ ՈՏՔԻՑ ԲՈՆՎԱԾ -2009թ.), որոնք մասնակցել են բազմաթիվ հեղինակավոր միջազգային կինոփառատոների՝ Ռոտտերդամի, Տրիեստի, Բարսելոնի, Փարիզի, Մադրիդի եւ այլն:



Քախիչյան Արծվի Հենրիկի - հայագետ, մշակութաբան, սփյուռքագետ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու: 1988-1993 թթ. ուսանել է Երևանի Պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի հայոց լեզվի և գրականության բաժնում: Աշխատում է ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտի հայ Սփյուռքի բաժնում: ՖԻՊՐԵՍՍԻ-ի (Կինոգետների և կինոլրագրողների միջազգային ընկերակցության) հայկական մասնաձյուղի փոխնախագահն է: 2004-ից համագործակցում է «Ոսկե ծիրան» միջազգային կինոփառատոնին՝ որպես ծրագրերի համակարգող: 1989-ից աշխատակցում է Հայաստանի և արտասահմանի մամուլին կինոյին, մշակույթին, հայ Սփյուռքին, հայագիտության տարբեր բնագավառներին վերաբերող

հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն հոդվածներով: Ավելի քան տասը գրքի հեղինակ և խմբագիր է, որոնց թվում «Հայագի գործիչներ» կենսագրական բառարանը (2002), «Նապոլեոն Բոնապարտը և հայերը», «Հայաստան-Սկանդինավիա. պատմամշակութային առնչություններ» (2003), «Հայերը համաշխարհային կինոյում» (2004), «Շամախեցի պարուհին. Արմեն Օհանյանի կյանքը և ստեղծագործությունը» (2007) մենագրությունները: Մասնակցել է միջազգային գիտաժողովների, փառատոների տարբեր երկրներում:



Մելանյա ԴԱՎԹՅԱՆ. 1995-ին ավարտել է ԵՊՀ փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և հոգեբանության ֆակուլտետը: 1999-ից հայցորդ է ԵՊՀ քաղաքագիտության ամբիոնում: Ունի գիտական հոդվածներ: Պատրաստում է թեկնածուական ատենախոսություն «Մովսես Բաղրամյանի քաղաքական հրապարակախոսությունը» թեմայով: 2003-ից Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում դասավանդում է «Քաղաքագիտություն» առարկան:



Վասիլ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ. Արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ռեժիսոր: Պաշտպանել է ատենախոսություն «Պայմանական լեզվի դրոնումները հայ նորագույն թատրոնում (1920-ական թթ.)» թեմայով (Երևան, 2003): 2002-ից ԵԹԿՊԻ-ի թատրոնի պատմության և տեսության ամբիոնում դասավանդում է «Ռեժիսուրայի պատմություն», «Հայ թատրոնի պատմություն» առարկաները: 2005-ից դասավանդում է ԵՊՀ-ում՝ հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնում, «Թատրոնի պատմություն» առարկան: Հրատարակել է 10-ից ավելի գիտական հոդվածներ:



Փափազյան Իզաբելա Գևորգի - Ավարտել է Թբիլիսիի կոնսերվատորիայի դաշնամուրի բաժինը, այնուհետև՝ Երևանի կոնսերվատորիայի վոկալի դասարանը: 1977-1994 թթ. աշխատել է որպես մեներգչուհի Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի թատրոնում: 1977-1994 թթ. աշխատել է երեխաների ձայնի պահպանման N17 հատուկ երաժշտական դպրոցում՝ որպես վոկալի ուսուցչուհի: 1985 թ. նկարահանվել է «Ալմաստ» ֆիլմում: 1994 թ. աշխատում է ԵԹԿՊԻ - ում՝ որպես վոկալի դասախոս: 2004թ. տպագրել է «Դերասանական ֆակուլտետի ուսանողների ձայնային տվյալների ուսուցման մեթոդը» հոդվածը «Հանդես» 4 - րդ համարում, 2005 -ին՝ «Գարուն» ամսագրում «Ինչ է անհրաժեշտ իմանալ սկսնակ մանկավարժին երգացանկի ընտրության հարցում»: 2006 - ին «Հանդես» ժողովածուում՝ «Բեմացանկի դերը դերասան - երգչի ուսուցման գործում»:



Ռուզաննա Հանեսյան. Ավարտել է ԵՊՀ փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և հոգեբանության ֆակուլտետը: 1997-ից դասավանդում է «Փիլիսոփայություն» ԵԹԿՊԻ-ում: Պաշտպանության է ներկայացրել «18-րդ դարի երկրորդ կեսի հնդկահայ լուսավորիչների բարոյագիտական միտքը» թեկնածուական ատենախոսությունը: Հրատարակել է մեկ տասնյակ գիտական հոդվածներ:



Սվետլանա ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ. Փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ Երկու մեծագրությունների և մոտ 20 գիտական հոդվածների հեղինակ է Դասավանդում է «Փիլիսոփայություն» առարկան Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում և «Գեղագիտություն» առարկան Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում



Ռոմանոս ԱՎԱԿՅԱՆ. Բանաստեղծ, գեղագետ, բանաստեղծական 9 գրքերի և գիտական 2 մեծագրության հեղինակ, Հայաստանի գրողների և ժուռնալիստների միությունների անդամ: 1972 թ. մինչև այսօր Երևանի պետական համալսարանում և բուհերում դասավանդում է հայ գրականություն, գրականության տեսություն, գեղագիտություն, մշակութաբանություն, հայոց լեզու, հայ քննադատական մտքի պատմություն և այլ առարկաներ: Այժմ դասավանդում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում և Տերնոպոլի ազգային տնտեսագիտական համալսարանի երևանյան մասնաճյուղում: Արժանացել է գրական մի շարք մրցանակների, մեդալների և պատվոգրերի:



Լիլիան Հովակիմյան - ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի ռուսաց լեզվի և գրականության ֆակուլտետը: 1996 թ.-ից աշխատում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում՝ որպես ռուս գրականության պատմության դասախոս: «Հանդես» ժողովածուի 7-րդ գրքում ունի հոդված՝ «Դոստոևսկին և թատրոնը. փոխազդեցության սահմաններ»:



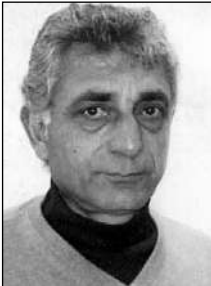
Կարինե Մուսայեյան - ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետը: 1996 թ.-ից դասավանդում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում «Գրականության տեսություն» և «Ստեղծագործական հոգեբանություն» առարկաները: Դասավանդում է նաև Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում: Գրում է թեկնածուական ատենախոսություն. թեման է «Կարապետ Ոսկյան, կյանք և գործը»: Հրատարակել է գիտական հոդվածներ «Հանդես» ժողովածուի 1, 2, 5, 7 գրքերում:



Արմինե Միքայելի Եղիազարյան - 1995 ավարտել է Բրյուսովի անվան լեզվաբանական համալսարանի ռուսական բանասիրական ֆակուլտետը: 2002թ.-ից աշխատում է ԵԹԿՊԻ-ում՝ որպես ռուսաց լեզվի դասախոս: Պատրաստում է թեկնածուական ատենախոսություն՝ «Վերնագրի թարգմանության առանձնահատկությունները» թեմայով:



Պուշկին Սերոբյան - Դոցենտ, դատախազության և ոստիկանության գնդապետ: Ծնվել է 1941-ին՝ Գյումրի քաղաքում: Ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը: Չորս մասնագիտական և երեք գրական գրքերի, 200-ից ավելի հրապարակախոսական և գիտական հոդվածների հեղինակ է, «Օգոստոսի 23, ազգային դաշինք» իրավապաշտպան կազմակերպության նախագահն է, «Ձորավիզ» թերթի գլխավոր խմբագիրը:



Արսեն Վահագնի Կարապետյան Սովորել է Կիևի կուլտուրայի ինստիտուտում համերգային ռեժիսուրա մասնագիտությամբ, ավարտել է նաև Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի դրամ. թատրոնի ռեժիսուրա բաժինը: Աշխատել է Երևանի պատանի համդիսատեսի թատրոնում, Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնում: Այժմ աշխատում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում՝ որպես դասախոս:



Քնարիկ Միրզոնև. 1993 թ. ավարտել է Սանկտ-Պետերբուրգի արվեստի բարձրագույն դպրոցը և հումանիտար համալսարանի կուլտուրալոգիական աշխատանքների ֆակուլտետը: 2000-ից դասավանդում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում «Ծեսեր և ծիսակատարություններ» և «Բնապահպանություն» առարկաները: Գրում է թեկնածուական ատենախոսություն «Հայ ժողովրդական տոների ակունքները» թեմայով: Գրել է մի քանի սցենարներ, որոնք նախապատրաստվում են նկարահանման:

ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԱՐԻՆԵ ՍԱՐԳՍՅԱՆ
 ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԲԱՐԵՓՈՒՒՄՆԵՐԻ ԳՈՐԾԸՆԹԱՅԸ..... 3

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԱՆ
 ԿՐԿԵՍԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԱՏԵՐԱՅԻՆ ԺԱՆՐԵՐԸ..... 15

ԼԵՎՈՆ ՍՈՒԹԱՅՅԱՆ
 ԲՐԵՒՏՅԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՆԳՐԱԿԱՐՁՆԵՐԸ..... 30

ՔՐԻՍՏԻՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ
 ԹԱՏՐՈՆ, ՈՐՏԵՂ ԽԱՂՈՒՄ ԵՆ ԵՐԵՒԱՆԵՐԸ..... 43

ՄԿՐՏԻՉ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
 ՄԿՐՏԻՉ ՁԱՆԱՆԻ ԿԵՐՊԱՎՈՐԱԾ ԳՐԱԿԱՆ ՀԵՐՈՍՆԵՐԸ..... 46

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ԲՐԻԿՅԱՆ
 «ՄԵՐԿԱՅՎԱԾ ԴԻՄԱԿՆԵՐ»..... 54

ՀԱՍՄԻԿ ՀԱՍՄԻԿՅԱՆ
 «ԴԱՂԱՐԻ» ԱՆՀՐԱԺԵՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ..... 60

ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ
 ՀՈԳԵՎԵՐԼՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՈՒ ԴՐԱ ԱՆՀՐԱԺԵՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ..... 69

ԿԻՆՈՅԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՎՐԵԺ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ
 ԹՎԱՅԻՆ ԿԻՆՈ, ՀԱՐՅԵՐ ԵՎ ԽԵՂԻՐՆԵՐ..... 74

ԱՐԵԳ ԱԶԱՏՅԱՆ
 ՄԵ՞Ր, ԹԵ՞ ՊՈՈՆՈԳՐԱՖԻԱ, ՉԱՐԱՇԱՀՈՒՄՆԵՐ ԱՐԴԻ ԿԻՆՈՅՈՒՄ..... 79

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ - 140

ԱՐԾՎԻ ԲԱԽՉԻՆՅԱՆ
 ԱՆՈՒՇԻ ԵՎՍ ՄԵԿ ԲԱՒՏԱԿԻՅ ԸՆԿԵՐՈՒՀԻՆ..... 85

ՄԵԼԱՆՅԱ ԴԱՎԹՅԱՆ
 ԱԶԳԱՅԻՆ ՀՈԳԵԿԵՐՏՎԱԾՔԻ ՀԻՄՆԱՆԿԻՐԸ..... 90

ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԱՍԻԼ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ
 Վ. Ա. ՏԵԼՅԱԿՈՎՍԿԻ, ՕՐԱԳՐԵՐԻՅ..... 94

ՎԱՐԱԶԴԱՏ ՏԻՐՈՅԱՆ
 ԿԱՆՏԻ ԲԱՌԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ..... 108

ՄԵԹՈԴԻԿԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

ԻԶԱՐԵԼԼԱ ՓԱՓԱԶՅԱՆ
ԵՐԳԵՅՈՂՈՒԹՅԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴՐԻ ԱՌՆՉՈՒԹՅԱԲ. 117

ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

ՌՈՒԶԱՆՆԱ ՀԱՆԵՍՅԱՆՆ
ԲԱՐՈՅԱՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ՏԵՂՆ ՈՒ ԴԵՐԸ ՄԱՐԴՈՒԲ ԿՅԱՆՔՈՒՄ. 121

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ
ՆԱԽՆԱԳԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ԿՐՈՆԻ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴՐԻ ՇՈՒՐՁ. 128

ՌՈՍԱՆՈՍ ՍԱՀԱԿՅԱՆ
ԱՆՀԱՏԻ, ՄՇԱԿՈՒԹՅՈՒ ԵՎ ՀԱՆՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ. 136

ԼԻԼԻԱՆ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ
ԹԵՆԵՄԻ ՈՒԲԼՅԱՄՄԻ ԹԱՏՐՈՆՆ ԵՎ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ. 145

ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԿԱՐԻՆԵ ՍՈՒՍԱՅԵԼՅԱՆ
ՏՐԱՆՍՖԵՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԻՐՈՒԹՅԱՆ ԵՂԱՆԱԿ. 149

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՐՄԻՆԵ ԵՂԱԶԱՐՅԱՆ
ՎԵՐՆԱԳԻՐ ԵՎ ՏԵՔՍ. 154

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՊՈՒՇԿԻՆ ՍԵՐՈԲՅԱՆ
ԴԵՏԵԿՏԻՎ ԺԱՆՐԻ ԳԱՅԹԱԿՐԻՉ ՈՐՈԳԱՅԹՆԵՐԸ. 163

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿՐՈՆ

ՌՈՒԲԵՆ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ
ԿՐԱԿԻ ՏՈՆԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ. 176

ՔՆԱՐԻԿ ՄԻՐԶՈՅԱՆ
ՇԱՂԱԿԱԶԱՐԴ. 180

ՄԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԸ. 184

ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏԻՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հ Ա Ն Գ Ե Ս

(Գիտական հոդվածների ժողովածու)

Գլխավոր խմբագիր՝ ԼԱՌԻՐԱ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ
Համակարգչային ձևավորումը՝ ԼՈՐԱ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ

.....

Հանձնված է տպագրության 2009 թ.
Չափսը՝ 70x100 1/16: Ծավալը՝ 12.25 տպ. մամուլ:
Թուղթը՝ օֆսեթ: Տպագրությունը՝ օֆսեթ:
Տպաքանակը՝ 200:
Գինը՝ պայմանագրային:

Տպագրվել է «Վան Արյան» հրատարակչատանը

