

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

Հ Ա Ն Գ Ե Ս

(Գիտական հոդվածների ժողովածու)

11

ԵՐԵՎԱՆ - 2011

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

Թողարկման պատասխանատու՝ **Լաուրա Մուրադյան**

ՀԱՆԴԵՍ

Հ 311 Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., «Վան Արյան», 2011, 196 էջ

Գիտական հոդվածների մատենաշարի 11-րդ գիրքը շարունակում է ներկայացնել բուհի դասախոսների գիտամեթոդական աշխատանքները: Ժողովածուում ընդգրկված են նաև երիտասարդ մասնագետների հետազոտական առաջին փորձերը: Ժողովածուն հասցեագրվում է մասնագետներին, ուսանողներին, ինչպես նաև ընթերցողների լայն շրջաններին:

ISBN 978-9939-830-42-1

ԳՄԴ 72

© Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ, 2011 թ.

**ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ**

(Պատմա-տեսական հայացք)

Թատրոն ասելով՝ հասկանում ենք ոչ միայն համապատասխան կառույց, որն ունի քե-մահարթակ և հանդիսարահ, այլև այնպիսի արվեստ, որն *ի ցույց հանդիսատեսի՝ ար-տահայտվում է խաղի ձևով՝ իբրև մարդկային հոգեվիճակ և վարքագիծ*: Բառարա-նային և ստուգաբանական մեկնություններն էլ իրենց հերթին գալիս են հավաստելու, որ **թատր, թէատրոն** բառերն ի սկզբանե գործածվել են բացառապես այս երկու իմաստնե-րով. «տեսիլ և տեսարան, հանդես խաղուց հրապարակաւ, խաղ հանդիսական»¹, «թատե-րախաղ կամ թատերարահ», «ներկայացում խաղ, հանդիսատեսների բազմութիւն»²: Ա-սել է թե՛ մինչև հիմա բառը չի կորցրել իր նախնական նշանակությունը: Պատահական չէ, որ Պիտեր Բրուքն էլ ասում է. «Ես կարող եմ ընտրել յուրաքանչյուր տարածություն և ան-վանել այն դատարկ բեմ: Ազատ տարածության մեջ քայլող մարդն ու նրան նայող ինչ-որ մեկը, միանգամայն բավարար պայման են, որպեսզի թատրոն ծնվի»³: Իսկ ի՞նչ գեղարվես-տական համակարգ է ենթադրում այդ երկբևեռ միասնությունը: Փորձենք պարզել:

Նախ տեսնենք, թե ինչպե՞ս է կառուցվում թատերախաղն ընդհանրապես: Ժամանակա-կից թատրոնի առաջին առանձնահատկությունը, թերևս, համարենք այն, որ այստեղ յու-րաքանչյուր ներկայացում ոչ միայն դերասանների, ռեժիսորի և թատերագրի ստեղծագոր-ծության արգասիք է, այլև արվեստի մյուս բնագավառներում (երաժշտություն, կերպար-վեստ, պարարվեստ) ստեղծագործողների, ինչպես նաև բեմադրական ոլորտի այլ մասնա-գետների (գրիմ, զգեստ, ռեկվիզիտ, լուսավորություն և այլն) համատեղ աշխատանքի արդյունք: Դեռ ավելին, հազվադեպ չէ, երբ թատրոնում կիրառվում են նաև զուտ տեխնի-կական միջոցներ՝ բեմական միջավայրը ճարատարագիտորեն օգտագործելու զանազան հնարաններ: Այս յուրահատուկ խոհանոցն արդեն իսկ վկայում է, որ իր բաղադրիչներով թատրոնն ըստ էության շատ բազմաշերտ արվեստ է, և դրա առանցքային գեղարվեստա-կան հատկանիշները դժվար է ամփոփել մատնանշել: Չէ՞ որ թատրոնի այդ սինթետիկ կազմվածքը սոսկ տարատեսակ ճյուղերի համադրում է, այլ ոչ թե այնպիսի **անբաժան միասնություն**, որն իրավամբ կանվանեինք **գեղարվեստական համակարգ**:

Իհարկե, թատերական արվեստի նախնադարյան սինկրետիկ հյուսվածքն արդեն իսկ իրենից ներկայացրել է յուրօրինակ միաձուլություն, բայց նույնիսկ մանրագնից դիտարկե-լով պատմական այդ երևույթը՝ անհնար է պարզել, թե ո՞րն է այդտեղ այն հիմնական բջի-ջը, որի տրոհմամբ ի չիք կդառնար թատրոնն իբրև արվեստի տեսակ: Ինչպես հայտնի է, հնում ամեն մի հրապարակային հանդիսություն ներառել է խաղարկային արվեստների ողջ համալիրը՝ բանահյուսությունից մինչև երաժշտություն և պարարվեստ՝ կազմելով մեկ միասնական ամբողջություն, բայց դա էլ վերջին հաշվով տարբեր խաղաձևերի համադ-րում էր: Ժամանակի ընթացքում ամեն ինչ իր տեղն ընկավ. յուրաքանչյուր արվեստ գնաց իր ճանապարհով և գտավ իր ուրույն գեղարվեստական լեզուն: Ասպարեզ եկավ դրամա-տիկական արվեստը, իսկ կրկեսը, պարն ու երգն առանձնացան իբրև ինքնուրույն արվես-տի ճյուղեր: Եվ հիմա, եթե մտովի փորձենք համեմատել հնագույն պարերգային և ժամա-

1 Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի, հ.. Ա., Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1979, էջ 798:

2 Դր. Աճառյան, Գայերեն արմատական բառարան, հ. Բ, Երևան, 1973, էջ 157-152:

3 P. Brook, The Empty Space, London, 1969, p. 9.

նակակից թատրոնները, վստահաբար կարող ենք ասել, որ իրենց կառուցվածքով, խաղի կազմակերպման սկզբունքներով, բեմադրական առանձնահատկություններով, - էլ չենք ասում հասարակական նշանակությամբ, - մեր առջև միանգամայն տարբեր երևույթներ են: Բայց միևնույն է՝ երկու դեպքում էլ գործածում ենք **թատրոն** հասկացությունը այն պարզ պատճառով, որ **թատրոնն այնտեղ է, ուր կա թատերախաղ և հանդիսատես**: Իհարկե, այս բացատրությունն ընդամենը **թատրոն** հասկացության խիստ սխեմատիկ կառուցվածքին է վերաբերում, ինչը դեռևս շատ հեռու է **համակարգ** համարվելուց, առավել ևս՝ **գեղարվեստական համակարգ**: Բայց սա այն ելակետային կամխաղողային է, որն էլ ճանապարհ է հարթելու դեպի մեր խնդրո առարկան:

Միևնույն ժամանակ չմոռանանք նշել, որ **թատերախաղ** հասկացությունն էլ ներկայումս շատ բազմիմաստ է դարձել. այսօր դրամատիկական ներկայացումների կողքին, թատրոններում գնալով մեծ տեղ են զբաղեցնում երգարվեստի, պարարվեստի, անգամ մի շարք կրկեսային ժանրերի՝ կլոունադայի, ակրոբատիկայի, մարմնամարզության ու ածպարարության համադրությամբ խաղարկվող հանդիսանքները: Սա, թերևս, ավանդական թատերարվեստի նորօրինակ փոխակերպման դրսևորումներից է, որին խոսակցական բանապաշարում ընդունված է անվանել «**շոու**» (show): Ի դեպ, այս անվանումն ըստ էության համարժեք է հին հունարեն *daeknumi*, *daekelon* բառերին⁴, որոնք ժամանակին հնադարում նույնպես ենթադրել են բազմաժամեր թատերախաղեր⁵: Անտիկ աշխարհում այսպես են կոչվել նաև վերոնշված սինկրետիկ հանդիսանքները՝ ներկայացնելով խոսքի, պարի ու երգի դեռևս անբաժան միասնություն: Իսկ արդյոք սա յուրովի վերադարձ չէ՞ հնագույն սինկրետիզմին: Իհարկե, ոչ: Մեր առջև պարզապես նույն այդ խաղածների համակցումն է (կոնգլոմերատ), որ միանգամայն կարելի է համարել ժամանակակից թատերախաղի ուրույն տեսակ, բայց ոչ դրամատիկական թատերարվեստ, որն էլ մեր ուսումնասիրության առարկան է:

Արդ, դիտարկենք հենց այդ թատրոնի գեղարվեստական համակարգը, ասել է թե՛ պարզենք այն պարտադիր, անփոխարինելի ու անբաժան բաղադրատարրերը, որոնց առկայությունն է միայն պայմանավորում **դրամատիկական թատրոնն՝ իբրև արվեստի տեսակ**:

Ժամանակին դեռևս Նեմիրովիչ-Ղանչենկոն է ասել, թե «բավական է, հրապարակ դուրս գան երկու դերասան, գետնին գորգ զցեն և թատրոնն արդեն պատրաստ է»⁶: Սա, անշուշտ, դերասանական արվեստը կարևորելու միտումներից էր, որով ոգևորված էին անցյալ դարասկզբի թատրոնի գրեթե բոլոր նորարար գործիչները: 1921 թվականին էլ Տաիրովը գրել է. «Թատրոնի խնդիրը մեծ է և վճռորոշ, քանի որ օգտագործելով պիեսը, պետք է **իր բնույթին համապատասխան ստեղծի ինքնուրույն արվեստի գործ**... Իսկական թատրոնը, որին ձգտում ենք, և որի մասին ես միշտ խոսում եմ, իհարկե, **ոչ թե գրականությունն է ստեղծում, այլ նոր վարպետ-դերասանը**»: Մոտավորապես նույն միտքը Մեյերխոլդն այսպես է արտահայտել. «Թատրոնում խոսքերն ընդամենը զարդեր են դերասանական խաղի հենքի վրա»⁷: Դերասանի դերն ու նշանակությունը նորովի իմաստավորելու գաղափարով էին համակված դարասկզբի ոչ միայն ռուս, այլև անգլիացի, ֆրանսիացի ու գերմանացի ռեժիսորները՝ Գորդոն Կրեգը, Ժակ Կոպոն, Անտոնեն Արտոն, Մաքս Ռայնհարդը, մի խոսքով՝ բոլոր նրանք, ովքեր ձգտում էին ստեղծագործել գերազանցապես **խաղային** արտահայտչաձևերով:

Թերևս, այդպիսի խնդիր չէր էլ ծագի, եթե թատրոնում զուգահեռաբար լայն թափ չառնեիր հակառակ միտումը՝ թատերագրության դերն առավելագույնս կարևորելու սկզբունքը:

4 Տե՛ս. H. G. Liddel, R. Scott, A Greek-English Lexicon, 9-th ed., Oxford, 1940, p. 373.

5 Տե՛ս. Գ. Վ. Օրդոյան, Թատրոնը Կիլիկյան Հայաստանում (XII-XIII դդ.), Երևան, ՀԳԱ հրատ., 1991, էջ 38-39:

6 Բերվում է ըստ՝ Ю. Барбой, К теории театра, С.-Пб., изд. С.-Пб. ГАТИ, 2009, с. 32.

7 А. Таиров, О театре, М., изд. "Искусство", 1970, с. 146-148.

8 В.Э. Мейерхольд, Статьи. Письма, речи, беседы, ч. II, Москва, изд. «Искусство», 1968, с. 212.

1921-ին ֆրանսիացի նշանավոր ռեժիսոր Գաստոն Բատին «Նորին մեծություն խոսքը» աշխատությանը շրջանառության մեջ դրեց թատրոնը՝ իբրև սինթետիկ արվեստ դիտելու տեսությունը, ուր առաջնահերթ կարևորվում էր դրաման⁹: Տվյալ ժամանակաշրջանի համար դա էլ կարծես անհիմն չէր, եթե հաշվի առնենք նախորդ տասնամյակների ընթացքում թատերական աշխարհում դիտվող տեղաշարժերը. մայնինգեցիների ասպարեզ գալը, ապա և նրանց միջազգային ճանաչումը (1874-1890) ամրապնդել էին ոչ միայն նորահայտ ռեժիսուրայի դերը, այլև խթանել նորորակ թատերագրություն ստեղծելու գաղափարը: Ավարտին էր մոտենում հյուրախաղային թատերախմբերի և մեծանուն դերասանների փառահեղ դարաշրջանը և ձևավորվում էր նորաստեղծ ստացիոնար թատրոնների գեղագիտությունը՝ ի դեմս Անդրե Անտուանի («Ազատ թատրոն», 1887) և Օտտո Բրամի («Ազատ բեմ», 1889): Թատրոնի պատմության այդ նշանավոր փուլն էլ գործնականում ավարտվեց Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հիմնադրմամբ (1898), ապա վերջնականապես իր տեսական մշակումը գտավ Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի աշխատություններում: Ահա թե ինչու, անդրադառնալով թատրոնի գեղարվեստական առանձնահատկություններին, Ստանիսլավսկին այդ տարիներին գրել է. «Դա կոլեկտիվ արվեստ է, այսինքն՝ ոչ թե մեկ, այլ մի շարք արվեստների միասնություն և ստեղծագործողների համատեղ աշխատանք»¹⁰: Հասկանալի է, որ նա նույնպես նկատի է ունեցել բեմարվեստի հենց սինթետիկ կառուցվածքը, ինչն էլ հետագայում առավել նպաստավոր հող հանդիսացավ նորագույն թատրոնի փորձարարական որոնումների համար: Դրա տարատեսակ դրսևորումներից էին նաև 20-րդ դարակեսին ասպարեզ եկած զանազան մոդեռնիստական ուղղությունները: Պատահական չէ, որ Յան Մուկարժովսկին այդ ժամանակ էլ հանգել է հետևյալ եզրակացության. «Ավանգարդային արվեստը միտված է տարբեր տեսակի արվեստների մերձեցմանը, կամ ավելի շուտ՝ փոխներթափանցմանը, խաչաձևմանը»¹¹:

Բայց, ինչպես գիտենք, յուրաքանչյուր միտում միակողմանի է, որին վաղ թե ուշ պետք է հակադրվի մեկ այլ միտում: Ահա թե ինչու, «արվեստների մերձեցմանը» հակառակ, կրկին պահանջ է առաջանում վերահաստատելու թատրոնը՝ իբրև ինքնուրույն արվեստ: Ասպարեզ է գալիս Եժի Գրոտովսկին իր «Աղքատ թատրոնի» տեսությամբ, որը յուրօրինակ հակադարձն էր այդ բոլոր մոդեռնիստական փնտրտուքների: Հաջորդաբար հրաժարվելով ներկայացման այն ատրիբուտներից, որոնց բացակայությունը վճռորոշ չէ թատրոնի գոյության համար, նա եզրակացնում է. «Ի վերջո մենք կանգ առանք դերասանի և հանդիսատեսի վրա»¹²: Հենց այդ ժամանակաշրջանում էլ Եվրոպայով մեկ տարածում են գտնում «բալագանային» տիպի շրջիկ թատերախմբերը, որոնք հանպատրաստից, առանց բեմահարդարման, առանց երաժշտական ձևավորման, առանց գրիմի և հատուկ լուսարձակների, բացօթյա ներկայացումներ են կազմակերպում՝ ապավինելով բացառապես իրենց դերասանական արվեստին: Սրանք հենց այն թատրոններն էին, որոնց մասին տասնամյակներ առաջ ակնարկել էր Նեմիրովիչ-Դանչենկոն: Ստացվում է, որ այդ երկու ծայրահեղությունները՝ «համադրված» և «պարզեցված», նույնպես կարելի է անվանել թատրոն: Այդ դեպքում, ո՞րն է, այնուամենայնիվ, այն ունիվերսալ չափանիշը, որով պետք է առաջնորդվենք:

Ի վերջո, ամեն մի թատրոն կամ պահպանողական է կամ էլ փորձարարական (Ֆ. Դյուրենմաթ), հետևաբար, նախ աշխատենք հնարավորինս անկողմնակալ հստակեցնել դրամայի դերը թատրոնի պատմության մեջ: Չէ՞ որ այսօր էլ ընդունված է համարել, որ թատերական մշակույթի ձևավորման գործում անփոխարինելի է հենց թատերագրության առկայությունը: Իհարկե, սա ընդամենը քրեստոմատիական ճշմարտություն է, բայց չմոռանանք,

9 Գ. Բատին «Նորին մեծություն խոսքը» աշխատության վերաբերյալ մանրամասն տե՛ս. Л. Гительман, Из истории французской режиссуры, Л., «Искусство», 1976.

10 К. С. Станиславский, Собр. соч., в 8-и тт., т. 1., М., изд. «Искусство», 1954, с. 373.

11 Я. Мукаржовский, Исследования по эстетике и теории искусства, М., изд. «Искусство», 1994, с.73.

12 Institute de Recherches sur le Jeu de l'Acteur. Theatre-Laboratoire. Warszawa, 1967. S. 21.

որ պատմական փաստերն ամենավստահելի կռվաններն են: Միևնույն ժամանակ, չենք կարող չարձանագրել, որ թատերագրությունն էլ իր հերթին սովորաբար ձևավորվում է առկա թատերական ավանդույթների հիման վրա: Իսկ ավանդույթը պակաս զորեղ կռվան չէ:

Անտիկ դրաման հասավ իր տրամաբանական ավարտին ոչ թե թատերագրության, այլ թատրոնի ճգնաժամի հետևանքով՝ բեմադրական սկզբունքների վերածննդն և հասարակական ճաշակի ու պահանջարկի փոփոխության արդյունքում: Մինչև Սենեկայի ողբերգությունները, որոնք արդեն նախատեսված էին միմիայն ընթերցանության համար, անտիկ թատերագրության պատմությունը կարելի է բաժանել երեք խոշոր փուլերի, որոնցից յուրաքանչյուրը նշանավորվում է դրամատուրգիական ստեղծագործության մի նոր առանձնահատկությամբ՝ դրամատիզմի նոր որակով: Եթե դասական շրջանի ողբերգության հերոսները հիմնականում ճակատագրի զոհեր էին, ապա նոր ատտիկյան կատակերգության մեջ պատահականությունն է դառնում գործողության շարժառիթը՝ խճճելով մարդկանց հարաբերությունները և դրամատիկական հանգույցը հյուսելով գերազանցապես կենցաղային հարթության վրա, իսկ հռոմեական դրաման «տոգատան» և «աստելանան», տեղային թատերական ավանդույթների թելադրմամբ, ասպարեզ են հանում արդեն զուտ քաղաքային բանահյուսությունն ու հրապարակային դիմակները: Փաստորեն, մեր թվարկության դարասկզբին դրամատուրգիական միտքն այլևս չի սնվում դասական թատրոնից, ուստի և բեմահարթակին համղես եկող դերասաններն էլ դադարում են կրել դրամատիկական գործողության բեռը. նրանք բավարարվում են մեկընդմիջտ սահմանված իրենց դերատեսակներով և համապատասխանաբար էլ կառուցում են իրենց բոլոր թատերախաղերը:

Հաջորդ մեկուկես հազարամյակների ընթացքում մի կողմից թատրոնի գոյատևման միակ հենարանն է դառնում դերասանը՝ բազմաշնորհ այն *հիստրիոնը* (histrion), որը, ժամանակին դուրս շարտվելով հռոմեական բեմահարթակներից, մատնվել էր թափառաշրջիկ կյանքի: Մյուս կողմից՝ միջնադարյան վանքերի մենախցերում հնչում է բարեպաշտ ճգնավորի «խօսքն ընդ աստծոյ» և խմորվում է «երկնայինի» ու «երկրայինի» միջև կռվախնձոր դարձած քրիստոնյայի ներքին դրաման («ի յերկուքիս միջին մոմ են՝ ի մեջ հըրոյն վառել»¹³): Այդուհանդերձ, միջնադարյան մարդու կենցաղում թատրոնը մեծ տեղ է զբաղեցրել, ինչը չէր կարող աչքաթող անել անգամ եկեղեցականը: «Յետ գիշերոյն յետ խաղուց անցանելոյ յետ կերպարանելոյն յաչս տեսողացն յետ տաղավարիս ապա քակտին դիմակքն և երկի ճշմարտություն, ապա իւրաքանչիւր մեղքն ցուցանին»¹⁴, - գրել է Գրիգոր Մարաշեցին՝ պատկերավոր ցույց տալու համար, թե ինչպես է «Ահեղ դատաստանի» առջև յուրաքանչյուր ոք ներկայանալու դիմակագերծ և իր մեղքերով հանդերձ:

Այնուհետև անհրաժեշտ եղավ կատարել ևս մեկ վճռական քայլ՝ նորովի ընթերցել անտիկ թատերագիրների երկերը, որպեսզի ստեղծագործող ուսայլի մտապատկերում թատերախաղն ընկալվի ոչ թե իբրև «դիւական մոլորութիւն», այլ մարդու երկրային գոյատևման գեղարվեստական իմաստավորում: Եվ ահա, Վերածնության դարաշրջանի հեղինակն արդեն ինքն է թատրոնի լեզվով փորձում խաղարկել մարդկանց հանցավոր մղումներն ու արատավոր բարքերը: Նրա դրամայի առարկան արդեն կյանքի թատերայնությունն է, որից ներշնչված նա ստեղծագործում է միմիայն թատրոնի համար՝ քաջ գիտակցելով, թե ո՞վ պետք է իր պիեսը խաղարկի և ինչպե՞ս: Այդպիսով, երկարատև ընդմիջումից հետո թատրոնը կրկին հայտնվում է գրականության պատվիրատուի դերում:

Որոշ ժամանակ անց՝ դրամա-թատրոն փոխհարաբերությունը կրկին զլխիվայր է շրջվում. կլասիցիզմն է գալիս՝ սասանելու թատրոնի այդ մենաշնորհ կարգավիճակը, և թատերագրությունն է դառնում թատրոնի համար կողմնորոշիչ: Այդպիսով, ներառյալ լուսավորության, ռոմանտիզմի, նեոռոմանտիզմի ու նատուրալիզմի դարաշրջանները, ընդհուպ մինչև 20-րդ դարասկիզբը, ֆրանսիական թատրոնը գերազանցապես ընկալվում է

13 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխ. Արմ. Սրապյանի, Երևան, 1962, էջ 181:

14 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ծեռ. N 108, էջ 93բ:

որպես «խոսքի թատրոն»: Բնական է, որ այդ թատրոնն էլ, ի վերջո, պետք է հանդիպեր իր ընդդիմախոսին՝ Եթեն Դեկրուին, որը, ի հեճուկս Գաստոն Բատիի տեսական հայացքների, հայտարարեց, որ «Թատրոնը դերասանի արվեստ է»: Այդ օրվանից էլ ծնունդ առավ ֆրանսիական նորագույն մնջախաղն՝ իբրև թատերախաղի կատարյալ, «մաքուր» արտահայտություն՝ *mime pur*¹⁵: Ջուզահեռաբար փորձ արվեց վերակառուցել նաև դրամատիկական արվեստը: Անտոնեն Արտոն ջանում է, ինչպես գործնականում, այնպես էլ տեսականորեն, վերահաստատել թատրոնում դերասանի դերն ու նշանակությունը, վերակենդանացնել նրա բուն գեղարվեստական լեզուն, թատրոն վերադարձնել հնագույն միստերիաների՝ միջնադարյան հրապարակային հանդիսախաղերի վարակիչ տարերքը, և այդպիսով «ցնցել» երկարատև թմբիրի մեջ գտնվող հանդիսատեսին¹⁶:

Ինչպես տեսնում ենք, պատմության ընթացքում պարբերաբար մեկ թատերագիրն է փորձում կանխորոշել բեմական արվեստի գեղագիտական չափանիշները, մեկ դերասանը: Տպավորությունն այնպիսին է, թե նրանք թատրոնի երկու հակադիր բևեռներում են և ժամանակ առ ժամանակ ջանում են խլել միմյանցից առաջնության դափնին: Բայց դա միայն առերևույթ տպավորություն է, քանի որ ըստ էության, եթե դերասանը, ինչպես պատմությունն է վկայում, կարող է գոյատևել առանց դրամայի (այդպես էր միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնում), ապա դրաման առանց դերասանի այլևս թատերական գրականությունն է (գործրինակ, Սենեկայի ողբերգությունները): Թատրոնի պատմությունն է այդ վկայում, բայց մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսանկյունից կարևոր է հստակեցնել այն հարցը, թե արդյո՞ք ժամանակի ընթացքում, «գրական» և «դերասանական թատրոնների» գեղագիտական չափանիշները համապատասխանաբար չե՞ն վերածնել դրամատիկական թատրոնի գեղարվեստական համակարգը:

19-րդ դարավերջին և 20-րդի սկզբին թատերական ասպարեզ է մտնում ևս մի հասկացություն՝ «ռեժիսորական թատրոն» ասվածը: Թատերագրի և դերասանի կողքին երրորդ գեղարվեստական ուժի հայտնվելուն պես՝ զնալով թեժամում են ինչպես թատրոնի ներսում, այնպես էլ նրա շուրջը ծավալվող բանավեճերը. նորարարության տենչը հանգիստ չի տալիս ռեժիսորներին: Ըստ էության, հատկապես այդ ժամանակ էլ նորարար ռեժիսորների գործունեությամբ ձևավորվում են վերոնշված միտումները՝ թատերագրին, կամ թե դերասանին առաջնահերթ կարևորելու սկզբունքները: Մի դեպքում նրանք թատրոնի ողջ գինանոցը՝ դերասանական արվեստից մինչև նկարչական և երաժշտական ձևավորում, կոչ էին անում ծառայեցնել թատերագրի խոսքին՝ հեղինակի գեղարվեստական երկը ճշգրտորեն թատերախաղի վերածելու նպատակին (Կ. Ստանիսլավսկի, Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկո), մյուս դեպքում, դրաման նրանց համոզմամբ, ընդամենը մյուս էր՝ թատերարվեստի լեզվով ստեղծագործելու համար (Վ. Մեյերխոլդ, Ա. Արտո): Կարծում ենք՝ առայժմ անհրաժեշտություն չկա մանրամասն քննության առնելու բոլոր այն գեղագիտական հայացքներն ու ոճական ուղղությունները, որոնք հրապարակ եկան, երբ թատրոնում էապես աճեց ռեժիսուրայի դերը: Այդ պատմական իրողության ընդհանուր դիտարկումն էլ բավական է եզրակացնելու համար, որ վերջին հաշվով, բոլոր ժամանակներում՝ թե՛ «դերասանական», թե՛ «գրական», թե՛ «ռեժիսորական» թատրոններում, անկախ դրանք գեղարվեստական սկզբունքներից և կառուցվածքային առանձնահատկություններից, թատերական արվեստը միշտ էլ ներկայացել է **դերասանի կենդանի խաղով**, ուստի վստահաբար կարող ենք ասել, որ **թատերական համակարգում դերասանի առկայությունը պարտադիր է և անփոխարինելի**:

Հիմա տեսնենք, թե թատերագրությունն ի՞նչ է տալիս դերասանին:

Ըստ Արիստոտելի, ողբերգության բաղկացուցիչ մասերն են՝ առասպելը (*mythos*), բնավորությունները (*cthe*), բառամթերքը (*lexis*), միտքը (*dianoia*), տեսիլը (*opsis*) և նվազը

15 Մանրամասն տես՝ E. Decroux, Paroles sur le mime, Paris, 1963, p. 37-42.

16 А. Арто, Театр и его двойник, пер. с фр., комм. С.А.Исаева, М., изд.Мартис, 1993, с. 91-109.

(melos)¹⁷: Այս շարքում նա առավելապես կարևորում է *իրադարձությունների շղթան*, քանի որ դրաման առաջին հերթին *նմանակում է* (mimaseis) ոչ թե մարդկանց՝ ըստ իրենց բնավորությունների, այլ նրանց գործերը, կյանքը, ուր երջանկությունը փոխարինվում է դժբախտությամբ, կամ էլ հակառակը, իսկ դա միայն կարող է արտահայտվել գործողությամբ (Արիստոտելը, իհարկե, խոսում է ողբերգության մասին, բայց ոչ մի կասկած՝ ասվածը կարելի է վերագրել ընդհանրապես դրամային իբրև գրական սեռի): Ընդ որում, նա կրկին անգամ հատուկ շեշտում է. «Գործողությունը բնավորություններին նմանակելու համար չէ, այլ ընդհակառակը, բնավորությունները շոշափելի են դառնում գործողության մեջ... Բացի դրանից, - ավելացնում է նա, - առանց գործողության ողբերգություն չի լինում, իսկ առանց բնավորությունների՝ լինում է»¹⁸: Արիստոտելը նկատի ունի ետեվրիպիդեսյան թատերագիրներին, որոնց շատ ավելի զբաղեցրել է դրամայի գործողության ընթացքը՝ իր անակնկալ բեկումներով և խաղարկային դրվագներով, քան նոր բնավորություններ ասպարեզ հանելու խնդիրը¹⁹ Նույն տեղում, էջ 781:

: Ի դեպ, հաշվի առնենք ևս մի շատ կարևոր հանգամանք՝ բնավորություն հասկացությունն անտիկ գրականության մեջ իր առանձնահատկությունն ունի: Ս. Ավերինցևի մեկնության համաձայն այդ բառն Արիստոտելի ժամանակ ենթադրել է «մեկընդմիջտ սահմանված, անշարժ ու կայուն այնպիսի մի պլաստիկ տիպար, որն անմիջապես կարելի է մյուսներից զանազանել»²⁰: Դրանով էլ պայմանավորված էր անտիկ *թատերական դիմակների*²¹ մեկընդմիջտ սահմանված սեմանտիկ նշանակությունը: Այլ կերպ ասած՝ նրանք դեռևս այն *դեր-դիմակները* չէին, որ ասպարեզ եկան Վերածնության դարաշրջանում, ապա նոր և նորագույն ժամանակներում՝ հատկապես 20-րդ դարասկզբին, երբ դրամատիկական հերոսները կարող էին փոխակերպվել կամ էլ թաքնվել «ուրիշի» *դիմակի* տակ:

Սա այն ընդունված տեսակետն է, որի համաձայն անտիկ թատրոնը «փոխաշրջվել» է միայն ռենեսանսյան մշակույթի ձևավորման ընթացքում: Այդուհանդերձ, հարկ է նկատել, որ իրականում այդ գործընթացն սկիզբ է առել ավելի վաղ՝ Միջին դարերում, երբ դերասանական արվեստն անտիկ ժամանակաշրջանի համեմատ չափազանց կարևորվել է: Թե ինչո՞ւ, արդեն ասել ենք. դրամատիկական գրականության բացակայության պատճառով: Բնականաբար, թատրոնի այդ տեսակն էլ հետագայում իր էվոլյուցիան պետք է ապրեր: Բերբեջը, հանդես գալով Շեքսպիրի պիեսներում առաջին հերթին ջանում էր բավարարել հանդիսատեսի հետաքրքրությունը, քանի որ վերջինս գալիս էր թատրոն՝ դիտելու հենց Բերբեջի խաղը՝ «այսինչ» դերում: Այստեղ առաջին տիրում էր իրապարակային թատրոնի ոգին, ու թեև հանդիսատեսի գեղագիտական պահանջները դեռևս հղկված չէին, միևնույն է, նա վճռորոշ գեղարվեստական ուժ էր: Եթե ներկայացման մեջ նա կարող էր ինչ-որ մեկի հետ իրեն զուգորդել, ապա ավելի շուտ՝ դերասանի, քան դրամատուրգիական պերսոնաժի: Իհարկե, հանդիսատեսին անչափ հետաքրքրում էին Ռիչարդ Երրորդի կամ կատակաբան հերոսների պատմությունները, բայց միաժամանակ նա քաջ գիտակցում էր, որ այն, ինչ ներկայացվում է՝ և՛ չարագործությունները, և՛ ծիծաղաշարժ արարքները, ընդամենը խաղ է: Ուստի, երբ ինչ-որ բան նրան չէր զոհացնում, սուլում էր և զանազան առարկաներ նետում բեմ՝ իբրև բողոքի նշան, բայց հասցեագրված ոչ թե Արլեկինին կամ Տրուֆալդինոյին, այլ դերասանին, որը, ըստ նրա, բավարար հանոգիչ ու ճշմարիտ չէր իր դերում: Իսկ թե ո՞րն էր համոզիչն ու ճշմարիտը, և ինչպիսի պետք է լիներ տվյալ *դիմակը*, հենց հանդիսատեսն էր որոշում: Նրա ներկայությունը թատրոնում անմիջականորեն իր «մաշկի»

17 Аристотель, Сочинения в четырех томах, т. 4, М., изд. «Мысль», 1984, с. 652

18 Նույն տեղում:

20 С. Аверинцев, Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». Два творческих принципа, «Вопросы литературы», 1971, N 8, с. 55.

21 *Դիմակ* բառն այստեղ ենթադրում է ոչ միայն դերասանի արտաքինը ծածկող ատրիբուտ, այլև այն պերսոնաժին, որին դերասանը ներկայացնում է: Ստորև այդ հասկացությունն օգտագործում ենք լատ. persona տերմինին համարժեք իմաստով:

վրա էր զգում ոչ միայն դերասանը, այլև թատերագիրը, ուստի երկուսն էլ համատեղ աշխատանքի ընթացքում մշտապես ականջալուր էին նրա կարծիքին:

Այսուհետև վերջնականապես խզվում է թատրոնի կապը անտիկ պարերգային դրամայի հետ, և մեկընդմիջտ սահմանված **դիմակներն** անվերադարձ մնում են անցյալում, քանզի այլևս պիտանի չեն: Գուրծողության դրամատիզմի սկզբնապատճառն արդեն ոչ թե ճակատագիրն է, այլ մարդիկ իրենց անձնական շահերով ու մղումներով, կրքերով ու փոխադարձ անհանդուրժողականությամբ: Եթե անտիկ թատրոնում **դեր-դիմակն** անշարժ ու հստակ իրողություն էր, ապա հիմա այս կամ այն **թատերական դիմակով** հանդես եկող դերասանը կարող էր միաժամանակ, ըստ դրամատիկական իրավիճակի, կրկնակի **դիմակավորվել**, ինչպես կյանքում են մարդիկ շատ հաճախ կերպարանափոխվում՝ ըստ հանգամանքների կամ իրենց **հասարակական դերի**²²: Երբ Յագոն ազնիվ ընկերոջ **դիմակ** է հագնում, դրանից տուժում են Օթելլոն և Դեզդեմոնան, բայց ոչ թե ինքը՝ Յագոն, քանի որ նրա էությունը, ի վերջո, չի փոխվում. դրամատիկական գործողության ընթացքում թատերախաղի հարթության վրա, **դերը** կարող է բազմիցս **փոխակերպվել**, բայց դերասանի կերպավորած **դեր-դիմակը** մնա նույնը:

Թատրոնի պատմության մեջ այս նորամուծությունը շրջադարձային նշանակություն ունեցավ. **դերի** ճկուն կերպարանափոխումները հետագայում դարձան **թատերական դիմակի** հիմնորոշ հատկանիշներից մեկը: Միևնույն **դեր-դիմակի կրկնակի դիմակավորման** շնորհիվ զգալի չափով աճեց և խտացավ դրամատիկական խաղի դիմամիկան, որի գործնական կիրառումը դերասանական արվեստում խոշորագույն ձեռքբերում էր: Թատերագրության հետագա պատմությունն էլ եկավ հավաստելու, որ բազմաթիվ պիեսներ՝ բեմի համար շահեկան են դառնում ոչ այնքան գործող անձանց հետաքրքիր բնավորություններով՝ պերսոնաժների խիստ բնութագրական ու ընդգծված առանձնահատկություններով, որքան հնուտ հյուսված դրամատիկական գործողության **խաղարկային** ենթատեքստով: Այս կապակցությամբ ուշագրավ դիտարկում ունի Էրիկ Բենտլին: «Պերսոնաժը, բնավորությունը, - գրում է նա, - դեռևս **դեր** չէ: Սկսենք թեկուզ այն հանգամանքից, որ բնավորությունը **դեր** է դառնում, երբ այն հաջողվում է **ներկայացնել մի քանի խաղարկային տեսարաններում**: Դրամատիկական արվեստում տեղ չունեն այն բնավորությունները, որոնք նշված եղանակով արագորեն չեն բացահայտվում: Եվ ընդհակառակը, բնավորությունը, որը հնարավորություն ունի դրսևորելու իրեն մի քանի սուր բախումներով հազեցած տեսարաններում՝ արդարացված ներքին տրամաբանությամբ, **կարող է շատ նպաստավոր լինել՝ վերաճելու դերի**, եթե անգամ այն հանդես չի գալիս դրամայում լայնածավալ կերպով և խորությամբ: Այս վերջին մեր դիտարկումն ինչ-որ չափով կարող է բացատրել այն հանգամանքը, թե ինչո՞ւ առանձին դերեր (ասենք՝ Մարգարիտ Գոթիեի դերը) բեմական առումով խիստ շահեկան են, թեև բնավ չեն դասվում նշանավոր բնավորությունների շարքին»²³ (ընդգծումները մերն են - Գ. Օ.): Այստեղից տրամաբանորեն հետևում է, որ թատերագրի խնդիրն է՝ պիեսում դուրս բերել դրամատիկական գործողությունն առաջ մղող այնպիսի պերսոնաժներ, որոնք հնարավորություն կընձեռեն դերասաններին՝ կառուցելու **լիարժեք թատերական դեր-դիմակներ**:

Բենտլիի համոզմամբ, **դերը նախ թատերագիրն է ստեղծում, հետո միայն դերասանը նրան բեմական կյանք է տալիս**: Ակամա մտաբերում ենք Ստանիսլավսկու զինակիցներից ևս մեկի՝ Դեմիդովի սրամիտ համեմատությունը. «Թատերագրի ստեղծագործությունը երկաթգիծն է, դերասանը՝ շոգեքարշը: Յտևաբար պարզ է, թե ինչպես ուրիշի խոսքը՝ հեղինակային տեքստը, որ զսպանակի պես զգաստ է պահում դերասանին, միաժամանակ նաև խթանում է նրա ստեղծագործական երևակայությունը...առաջարկելով պատրաստի

22 Տե՛ս. Է. Կալմանովսկի, Природа театра и идея театральности // Петербургский театальный журнал, 1993. 1; Ю. Барбой, Заклятие. // Петербургский театальный журнал, 1993. 4.

23 Э. Бентли, Жизнь драмы, М., «Искусство», 1978, с. 159.

դեր»²⁴: Խթանն այստեղ, իհարկե, ոչ միայն «պատրաստի **դերն»** է, այլև խաղարկային իրադրություններն են: Դրամատիկական անցքերի շղթան մղում է դերասանին կառուցելու իր **դերին** համապատասխան վարքագիծ և հոգեվիճակ, ուստի և դրամատուրգիական կերպարը՝ իբրև **դերանյութ**, անկասկած էական նշանակություն ունի **բեմական դեր-դիմակի** ձևակերտման համար: Եվ ընդհակառակը՝ դերասանն անօգնական է, երբ **իր դերը կառուցելիս** չի գտնում կամ չի կարողանում գտնել իրեն անհրաժեշտ **ստեղծագործական հենարան՝ խաղարկային ենթատեքստ**: Այդպիսի դեպքերում նրա դժգոհության հիմնական թիրախը սովորաբար թատերագիրն է. «դրամատուրգիական տեքստը բավարար մշակված չէ», կամ էլ «բեմական չէ», - ասում է նա: Խոստովանենք, որ երբեմն այդօրինակ պատճառաբանություններն անհիմն չեն, թեև դրամատուրգիական տեքստի հետ աշխատելն էլ դերասանից հատուկ պատրաստվածություն է պահանջում: Չէ՞ որ դրամայում խոսքն ամենից առաջ գործողություն է՝ մարդու կամային ձգտումների արտահայտություն, որոնց հիման վրա էլ դերասանը նախ մտահայեցողաբար «կառուցում» է իր **դերապատկերը**, ապա և «առարկայացնում», խաղարկում է այն՝ մարմնապես և հոգեպես վերածնելով սեփական անձը՝ իբրև ստեղծագործական նյութ: **Դերասան** բառն իսկ նշանակում է, որ դրամատիկական գործողության կրողը պետք է պարտադիր բեմ դուրս գա **դերով**, ուստի և ներկայացնի ոչ թե իր, այլ ինչ-որ «մէկի արած կամ անելիք բանը» (rôle)²⁵: Բացի դրանից, դասական դրամայի լավագույն նմուշները սովորաբար կառուցվել են բեմական հարուստ կենսագրություն ունեցող **դեր-դիմակների** հիման վրա: Շեքսպիրից սկսած՝ թատերագրությունը պարբերաբար վերակենդանացրել և վերափմաստավորել է հնագույն հրապարակային **դիմակները խաղարկելով** նրանց նոր իրավիճակներում և նոր միջավայրում՝ միաժամանակ առաջարկելով թատրոնին միանգամայն նոր գեղարվեստական խնդիրներ: Այդպես էլ սովորաբար նորացվել են ավանդական **դերաստեսակները**, որոնք դուրս գալով բեմ՝ **վերածել են նորաստեղծ դիմակների**, ներառելով նոր գույներ, ձեռք բերելով նոր հնչերանգներ և նոր դիմագիծ:

Պատահական չէ, որ 20-րդ դարակազմին թատերական ասպարեզ եկած ոճական ուղղությունների և գեղագիտական հայացքների կիզակետում, վերջին հաշվով, հենց դերասանական արվեստն էր, քանզի ամեն մի նորարարություն ուղեկցվում էր նորորակ **թատերական դիմակների** հայտնագործմամբ: Այսպես, Գ. Կրեզը բեմական խաղի մեջ միախուսում է դերասանական պլաստիկայի գերարտահայտչականությունն ու հեղինակային խոսքի պոետիկան, նրա էներգետիկ լիցքը: Մարդկային Եսը, որը, Պ. Սլոթերդայկի խոսքերով ասած, «շրջանակի մեջ առնված մի մեծ դաշտ է, ուր մշտապես պայքար է ծավալվում երկու ուժերի՝ կենսասեր-սեքսուալ Դիոնիսոսի և հայեցողական-երազկոտ Ապոլոնի միջև»²⁶, թատրոնի նորարար գործիչները փորձում են նորովի համադրել՝ բեմահարթակ հանելով իրենց նորաստեղծ **թատերական դիմակները**: Մեյերխոլդյան «բիոմեխանիկան» և վախտանգովյան «էքսպրեսիոնիզմը» յուրօրինակ թարմություն են բերում ռուս թատրոն. «վերապրման» դպրոցի իրապաշտությանը զուգահեռ, դերասանին համակում է պայմանական թատերախաղի տարերքը: Այդ ժամանակ էլ ամերիկյան աշխարհ է ներթափանցում Ստանիսլավսկու «Սիստեմը» և ուղեցույց դառնում դերասանական մի քանի սերունդների համար: Իսկ տարիներ անց, Սիխայիլ Չեխովն է այնտեղ տպագրում իր հանրահայտ պրպտումները՝ «Դերասանի տեխնիկայի մասին», որի գործնական նշանակությունը գնա-

24 Տե՛ս. Н. В. Демидов, Творческое наследие, т. 3, кн. 4: Творческий художественный процесс на сцене, под ред. М. Н. Ласкиной, СПб., изд. Нестор-История, 2007, с. 90.

25 Հր. Աճառյան, նշվ. աշխ., հ. Ա, Երևան, 1971, էջ 655:

26 П. Слотердайт, Мыслитель на сцене. Материализм Ницше // Ф. Ницше, Рождение трагедии, М., 2001. с. 573-574. Պ. Սլոթերդայկն այստեղ ելուն է Ֆ. Նիցշեի այն դրույթից, որի համաձայն, դրամատիկական արվեստի ակունքում ապոլոնյան ինքնությունն է իր «հայեցողական» բնույթով, քանզի թատրոնի նախահիմքը «մոլեգործեն ավելի ուժեղ մարդկային մարմինն է», իսկ նրա արտաքին ծածկի տակ «իրադարձություններն» են «ենթատեքստը»՝ «անձի կամային» դրսևորումները, որոնց սկզբնաղբյուրն արդեն դիոնիսոսյան ինքնությունն է (Ницше Ф. О музыке и слове // Философия в трагическую эпоху. М., 1994, с. 178):

լով աճում է, և այսօր էլ մնում խիստ արդիական: Այնուհետև գալիս է Բերթոլդ Բրեխտն իր «Էպիկական թատրոնով» և դերասանական խաղի «օտարման» տեսությամբ՝ մարդկային բանականության բարձունքից դիտարկելու **թատերական դիմակների** բեմական վարքագիծն ու զանազան դրսևորումները՝ իբրև սոցիալ-քաղաքական խնդրումների գեղարվեստական արտահայտություն:

Ինչպես տեսնում ենք, այդ շրջանում ստեղծագործող նորարար թատերագիրներին և ռեժիսորներին միավորում է մի հիմնարար խնդիր, այն է՝ **դերաստեղծման** գործընթացը, որ վերջին հաշվով դերասանին է վերապահված, քանզի հենց նրա ստեղծագործության արդյունքում է **թատերագրի ստեղծած դերը վերածում բեմական դիմակի**, որի փոխաշրջման ընթացքն առավելագույնս ընդհանրացնելով կարելի է հանգել հետևյալ եզրակացության. անցյալ դարասկզբին **բնութագրական (խարակտերային) դիմակին** (ՄԳԹ) զուգահեռ ձևավորվել է **խորհրդապաշտական դիմակը** (Կրեզ), ապա ասպարեզ է եկել **սոցիալական դիմակը** (Մեյերխոլդ), որին էլ հաջորդել է **քաղաքական դիմակը** (Բրեխտ): Սրանից հետո **թատերական դիմակների** ձևակերտման գործընթացը թևակոխում է մի նոր շրջան:

50-ականների վերջին և 60-ականների սկզբին ռեժիսորական որոնումների զանազան դրսևորումներն ու թատերական ասպարեզ մուտք գործած ոճական նորամուծությունները ճանապարհի հարթեցին «արտառոց» գեղարվեստական մի հոսանքի՝ «Աբսուրդի թատրոնի»²⁷ համար, որը եկավ սասանելու թե՛ թատերագրության, թե՛ բեմարվեստի բոլոր դասական սկզբունքները: Մարդ-անհատն այլևս դադարեց **գործող անձ** լինելուց, և ընդամենը դարձավ **շարժվող ֆիզիոլ**: Ժամանակին Ջ. Հոլլովեյը, դիտարկելով շեքսպիրյան թատերագրությունը, հանգել է այն մտքին, որ պիեսը իբրև գեղարվեստական հորինվածք, ոչ թե միջոց է՝ զիտելիք կամ տեղեկատվություն ձեռք բերելու համար, այլ «ամենից առաջ վարակիչ **էներգիայի** հզոր աղբյուր, հետո միայն մարդկային փորձի իմացության պահոց»²⁸: Ե. Իոնեսկոյի և Ս. Բեկկետի պիեսներում այս ձևակերպումը ձեռք բերեց միանգամայն նոր բովանդակություն և իմաստ: Եթե մինչ այդ, դրամատիկական գործողության կոնֆլիկտի հետևանքով խախտվում էր «կոսմիկական հարմոնիան», հետո նորովի վերականգնվում, ապա հիմա այդ կոնֆլիկտի դրդապատճառները վերանում են. դրամատուրգիական պերսոնաժներն այստեղ արդեն զուրկ են անհատական բոլոր հատկանիշներից, անձնական շահերից ու կամային մղումներից, ուստի և կարծես չեն կրում ոչ մի էներգետիկ լիցք: Նրանք կամ պասիվ սպասողական վիճակում են, կամ էլ անիմաստ խոսում են՝ ընդամենը խախտելով շրջապատի անօդ, անորոշ տարածության լռությունը՝ ասես ինչ-որ կերպ արդարացնելու համար իրենց անիմաստ գոյությունը: Մարդկային Եսի միջուկն այստեղ արդեն տրոհված է, նրանից մնացած միայն պրոտոններն ու նեյտրոններն են այս ու այնտեղ սավառնում:

Թվում է՝ «Աբսուրդի թատրոնում» դերասանն այլևս անելիք չունի, քանզի թատերագիրն արդեն ոչ թե **դեր** է կառուցում, այլ **գաղափար**: Նախկին **թատերական դիմակները** կրկին վերածնվում և վերաիմաստավորվում են: Բեմական ասպարեզ են դուրս գալիս նոր «գործող անձիք», որոնք շատ ավելի նման են մարդկային ստվերների, քան անձնավորությունների: Նրանք դուրս են բոլոր հասարակական օրենքներից և առօրեական պատկերացումներից, չեն ենթարկվում իրականության տրամաբանությանը. միայն նրանց արտաքինն ու բարոյազանքն է աղոտ հիշեցնում նախկին homo sapiens-ին: Գործողությունն այստեղ ըստ էության դառնում է մետաֆիզիկական հասկացություն: Չափազանց հատկանշական է, որ «Գողոյին սպասելիս» պիեսի ներկայացման ժամանակ, «ինչպես նշում են

27 «Աբսուրդի թատրոն» հասկացությունը շրջանառության մեջ է դրել Մարտին Էսլինը 1961 թ. (տես. M. Esslin. The Theatre of the Absurd. Woodstock, N. Y.: The Overlook Press, 1961), որն այդ թատերական շարժման առաջատարների շարքին է դասում Ե. Իոնեսկոյին, Ս. Բեկկետին, Ժ. ժենեին և Ա. Ադամովին: «Աբսուրդի թատրոնի» սկզբունքներում **դադաիզմի** փիլիսոփայությունն է անցյալ դարասկզբին ձևավորված ավանգարդիստական պրեզիան: Երկրորդ Համաշխարհային պատերազմից հետո ասպարեզ եկած «Աբսուրդի դրաման» սկզբում խիստ քննադատվեց, ուստի հետագայում փորձ արվեց հարթահարել այդ մերժողական վերաբերմունքը՝ վերանվանելով նորահայտ ուղղությունը «անտի-թատրոն», «նոր թատրոն» տերմիններով:

28 J. Holloway, The Story of the Night, Routledge Library Editions, Chesterton, Cambridge, 2005, p. 12-13.

ականատեսները, Ս. Բեկկետը դերասաններից պահանջում էր բառերն այնպես արտասանել, որ դահլիճում դրանք լավ չհասկացվեն. պետք է սոսկ ծայրը ընկալվի և ոչ բառիմաստը»²⁹: Բնութագրական է նաև այն փաստը, որ իր մանրապատումներից մեկում («Յանգուցալուծում») գլխավոր դերով հանդես եկող Ժան-Լուի Բարրոյի դերակատարմամբ (ի դեպ, Բարրոն այստեղ ոչ մի խոսք չուներ) նա այդպես էլ չի գոհացել³⁰: Առաջին հայացքից, այդ նորաստեղծ դրաման «գլխացավանք» էր և՛ թատրոնի, և՛ հանդիսատեսի համար. եթե չկար անհատ, բնականաբար չկար նաև **գործող անձ**, ուստի և չէր կարող կառուցվել **բեմական դեր**: Բայց, անշուշտ, դա միայն թվացյալ տպավորություն էր: Ընդ որում, այդ մտայնությունը ձևավորվել է հատկապես գրական գործերի հիման վրա, այլ ոչ թե բեմադրությունների, որոնք էլ շատ արագ համաշխարհային ճանաչում ձեռք բերեցին և հետագայում էլ ծանրակշիռ հետք թողեցին 20-րդ դարի թատերական արվեստում: Այստեղից բնականաբար հարց է ծագում. այդ դեպքում ի՞նչ նոր գեղագիտական չափանիշներ և գեղարվեստական խաղաոճ բերեց թատրոն «Աբսուրդի դրաման»:

Նախ՝ այն եկավ ազդարարելու նախկին թատերական համակարգի խոր ճգնաժամը: Հիմնավորապես վերանայվեց «սինթետիկ» թատրոնի վազներյան կոնցեպցիան, որի համաձայն արվեստի բոլոր ճյուղերը՝ դրաման, երաժշտությունը, կերպարվեստը, պարը, երգը, ռեժիսուրան, բեմական հանդերձանքն ու տեխնիկական միջոցները միավորվում են իրար լրացնելով և վերածվելով «համապարփակ արվեստի ստեղծագործության» (Gesamtkunstwerk): Կյանքի պարադոքսային ու անհեթեթ իրավիճակները հայտնվեցին թատրոնի կիզակետում՝ **հեզոնելու** համար քաղաքակիրթ աշխարհի «կանոնարգված» վարվելաձևերն ու կարծրատիպերը, ավանդական արժեքներն ու չափանիշները: Եթե մինչ այդ բեմական գործողությունը պետք է ունենար կուռ և ամբողջական կառուցվածք, ընթացքի դինամիկան վերընթաց աճ կուլմինացիա և հանգուցալուծում, ապա հիմա գործողության դերն ընդհանրապես արժեզրկվեց. կյանքի բնական հոսքը «Աբսուրդի թատրոնում» արգելակվեց, խախտվեցին բոլոր ֆիզիկական օրենքները և ժամանակն այլևս չէր գիտակցվում: Այդպիսով, բեմահարթակ բարձրացավ **գրոտեսկային դիմակ** հագած, միանգամայն նոր թատերական պերսոնաժ, որի վարքագիծը ոչ ողբերգական էր, և ոչ էլ կատակերգական: Բայց, խախտելով դրամատուրգիական ստեղծագործության ժանրային բոլոր ճանաչված չափանիշները, «Աբսուրդի դրաման» թատրոն բերեց խաղի ձևակերտման ուրույն կանոններ, որոնք շատ ավելի մոտ էին կրկեսային, քան դրամատիկական արվեստին: Պատահական չէ, որ Է. Իոնեսկոն իր հերոսներին համեմատել է հրապարակային ծաղրածուների հետ, որոնք զուրկ են բնութագրական հատկանիշներից. չունեն հոգեբանական ապրումներ և անձնական շահեր, այլ «ընդամենը **պայացներ են**»³¹, ուստի և «աբսուրդ» տերմինի փոխարեն, առաջարկել է գործածել «ծիծաղաշարժ» (ridiculous) հասկացությունը³²: Իհարկե, սա դեռևս այդ պիեսների ժանրային բնորոշումը չէ, քանի որ դրանք չունեն ընդգծված կոմիկական երանգ, իսկ **գրոտեսկային դիմակներն** էլ բնավ հեղինակի երգիծական մտահղացումը իրագործելու միջոցներ չեն, այլ ավելի շուտ կյանքի աղավաղված ընկալման արդյունք են: Աղավաղումն այստեղ, իհարկե, ոչ թե թատերագրի կամ դերասանի ու ռեժիսորի ընկալման մեջ է, այլ բուն ընկալվող սուբյեկտի՝ **գրոտեսկային դիմակի**: Եվ հենց դրանով էլ պայմանավորվում է «Աբսուրդի թատրոնում» դերասանական խաղի նոր տեսակը. այն սկսում է կառուցվել հենց կրկեսային խաղի կանոններին համապատասխան, այլ ոչ թե դրամատիկական, քանի որ **գործողության դրամատիզմն առաջանում է արդեն ոչ թե խաղահրապարակում՝ «խաղացողների» փոխհարաբերությունների հարթության վրա, այլ հանդիսատեսի ներաշխարհում՝ նրա ասոցիատիվ,**

29 Յ. Էդոյան, Շարժում դեպի հավասարակշռություն. հոդվածներ, էսսեներ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց. Փրինցիմֆո» հրատ., 2009, էջ 192-193:

30 И. Дюшен, Театр парадокса // Театр парадокса, М., изд «Искусство», 1991, с. 13-14.

31 Э. Ионеско, Есть ли будущее у театра абсурда? // Театр абсурда. Сб. статей и публикаций, СПб., 2005, с. 191.

32 Eugene Ionesco, The Art of Theatre, 1984, No. 6.

մտահայեցողական ապրումների ոլորտում: Այսուհետև թատրոնը հայտնվում է արմատական տեղաշարժերի շեմին: Թատրոնի գործիչներին կրկին համակում է նորարարական որոնումների տարերքը, որն էլ իր վառ արտահայտումը գտավ Պիտեր Բրուքի և Եժի Գրոտովսկու բեմադրություններում:

Այդ շրջանում էլ առավելագույնս կարևորվեց *հանդիսատեսի դերը՝ իբրև թատերական համակարգի երրորդ պարտադիր մասնապայման*, քանի որ «Աբսուրդի թատրոնը» մի նոր որակ հաղորդեց *թատերախաղ-հանդիսատես* փոխհարաբերությանը: Հայտնի է, որ այս կամ այն երևույթի էնոցիոնալ ազդեցությունը, խմբակային ընկալման ժամանակ դառնում է առավել զորեղ. հոծ բազմության մեջ անհատի անձնական զգացմունքները տեղի են տալիս հանրային ապրումներին³³: Ժամանակին, հենց այդ համընդհանուր ոգևորության պորթկումն էր փորձում արթնացնել հանդիսատեսի մեջ Անտոնեն Արտոն, որպեսզի դեռասանի հետ միասնաբար նա ճաշակի թատերախաղային տարերքը³⁴:

Երբ Իոնեսկոն և Բեկկետը ասպարեզ եկան իրենց «ոչ սովորական» թատերագրությամբ, Բրուքը, հետևելով Արտոյի գործնական ու տեսական պրպտումներին, եկավ նորովի ցնցելու հանդիսականի ներաշխարհը, առաջացնելու նրա մեջ ոգու և մտքի բացահայտ ընդվզում ընդդեմ անճոռնին, անմարդկայինն ու կեղծը, բայց ոչ թե դերասանի «ապրումների», նրա հուզական, զգացմունքային խաղի միջոցով, այլ՝ գերազանցապես բեմական պլաստիկայի, ռիթմի և այլաբանական իմաստներ արտահայտող խաղային պատկերների: 60-ական թվականների սկզբին «նորագույն դրամային» զուգահեռ վերջնականապես հաստատվեց նաև «նորագույն ռեժիսուրայի» զեղազիտությունը. Պիտեր Բրուքի բեմադրած «Համլետը» (1955) և հատկապես «Լիր արքան» (1962) Փոլ Սկոֆիլդի դերակատարմամբ, հիրավի, հայտնություն դարձան: Այդ ներկայացումներից ստացած իր առաջին տպավորությունները Գրիգորի Կոզինցևն այսպես է մտաբերել. «Ուրախ պահեր գրեթե չկային, սրտաշարժ՝ առավել ևս: Բրուքն իր բեմադրություններում զգացմունքայնությունն այնպես էր արմատախիլ արել, ինչպես փայտոջիլն են ոչնչացնում՝ մտնելով այն բնակարանը, ուր երկար ժամանակ փնթի մարդիկ են ապրել»³⁵: Եականն այստեղ այն է, որ հավասարապես սկզբունքորեն մերժվում էին ինչպես դերասանական խաղի զգացմունքայնությունն ու հուզականությունը, այնպես էլ բեմական «ճշմարտացիության» նմանակումն ու նախկինում ընդունված հանդիսահարդարման էֆեկտները, փոխարենը՝ նոր զեղարվեստական ձև էին ստանում Արտոյի ծրագրած «Դաժան թատրոնի» (Theatre of Cruelty) պատկերացումները: Իհարկե, ինչպես Արտոն, այնպես էլ Բրուքը «դաժանություն» հասկացությունը բնավ էլ ուղիղ իմաստով չեն գործածել, ինչպես հաճախ մեկնաբանել են քննադատները, և ինչը հետագայում հատկանշական դարձավ կոմերցիոն կինոյին և թատրոնին: Ընդհակառակը՝ և՛ իրենց արվեստում, և՛ տեսական աշխատություններում նրանք հակադրվել են հենց այդ կարգի դրսևորումներին: Չարլզ Մարովիցը Բրուքի գործընկերն ու համախոհը, գրել է իր հուշերում. «Արտոյի հետ մեզ հատկապես մտերմացրել է նրա հակակրանքն ու անհանդուրժողականությունը ժամանակին լայն տարածում գտած կեղծ ավանգարդիստական միտումների նկատմամբ, որոնցով ոգևորված էին անհեռանկար ինքնաբավությամբ տառապող սնապարծ թատրոնները»³⁶: Խոսքն այստեղ վերաբերում է այն «նորարարներին», որոնք՝ իբրև թե մոդեռն արվեստի հետևորդներ, ջանում էին հասարակության մեջ առաջադեմ արվեստագետների համբավ ձեռք բերել, մինչդեռ իրականում ընկած էին նյութական շահույթի ետևից: Ճիշտ այնպես, ինչպես և «սինթետիկ» արվեստի սկզբունքներով առաջնորդվող կոմերցիոն թատրոնները, որտեղ ներկայացման արտաքին էֆեկտներն ավելի էին կարևորվում, քան բուն թատերախաղը: Իհարկե, նախկինում էլ նորարար ռեժիսորներից շատերն են աշխատել շահեկանորեն օգտագործել բեմի տեխնիկական հնարավորությունները: Ժամանակին դրանից չի խորշել անգամ Բրու-

33 H. Wallon, Les origines du caractere chez l'enfant, Paris, 1934, p. 76-77.

34 Տե՛ս. Н. В. Рождественская, Проблемы сценического перевоплощения, Л., изд. ЛИТМиК, 1972, с. 30-31.

35 Г. Козинцев, Пространство трагедии, Л., «Искусство», 1973, стр. 23.

36 Ch. Marowitz, Notes on the Theatre of cruelty // In: Theatre in Work. Playwrights and Productions in the Modern English Theatre, London, 1976, p. 184.

քը, բայց միայն ի նպաստ թատերախաղի գեղարվեստական արտահայտչաձևերին. ամեն մի տեխնիկական միջոց պետք է օրգանապես միահյուսվեր թատրոնի գեղարվեստական համակարգին, որպեսզի չխախտվեր ներկայացման կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, չսվաղվեին դերասանի ինտոնացիոն շեշտադրումները, և խաղի արտահայտչաձևերը ոչ միայն չհայտնվեին ստվերում, այլ ավելի ընդգծուն ու ազդեցիկ դառնային:

Հետագայում, ինչպես դիպուկ նկատել է Եժի Գրոտովսկին՝ 20-րդ դարակեսի մյուս խոշորագույն նորարար ռեժիսորը, «սինթետիկ» թատրոնի ավանդական պատկերացումներն աստիճանաբար «այլասերվում են»: Թատրոնի ֆինանսական կախվածությունը գործարար պատվիրատուից, որը ներկայացումը դիտում է սոսկ իբրև արտադրանք և, բնականաբար, միայն շահույթ է ակնկալում, բարոյագրկում է դերասանի արվեստը՝ դարձնելով այն ընդամենը առևտրի առարկա: Ընդդիմանալով այդ հոռի երևույթներին և սկզբունքորեն հրաժարվելով բոլոր բեմական էֆեկտներից՝ Գրոտովսկին ստեղծում է իր փորձարարական «Թատրոն-լաբորատորիան» (Theatre-Laboratoire), որտեղ էլ ձևավորվում է ապագա «Աղքատ թատրոնի» գեղագիտությունը: Այդպիսով, **դերասան-հանդիսատես** փոխհարաբերությունն այստեղ կրկին դառնում է կողմնորոշիչ³⁷:

Ինչպես Բրուքին, այնպես էլ Գրոտովսկուն շատ հոգեհարազատ են Արտոյի հայացքները: Նա ոչ թե «բանավեճ», «երկխոսություն» է ծավալում հանդիսատեսի հետ այս կամ այն կենսական խնդրի շուրջ, ոչ թե իրականությունն է փորձում ներկայացնել բեմարվեստի լեզվով, այլ բացահայտում է մարդու ոգեղեն կյանքի **վերանցական** տրամսցենդենտալ պոեզիան: Նրա համար նույնպես առաջնահերթ խնդիր է առավելագույնս ներգրավել հանդիսատեսին թատերախաղի ոլորտը, ուստի և հաճախ բեմահարթակը տեղադրում է հանդիսատեսի կենտրոնում: Բեմական կյանքի պայմանականությունն այստեղ պարփակվում է այնպիսի գեղարվեստական ձևի մեջ, որն ասես խախտում է իրականի ու անիրականի սահմանը. դերասանների հզոր էներգետիկայով վարակված դահլիճը թվում է՝ ներգրավված է հնագույն խորհրդապաշտական մի արարողության, ուր խաղային տարերքն արագ և հուժկու ներագդում է մասնակիցների ենթագիտակցության վրա: Գուցե այս է պատճառը, որ ինքը՝ Գրոտովսկին երբեք իրեն նորարար չի համարել: «Մեր ժամանակներում, - գրում է նա, - երբ նորանոր ավանգարդիստական ձևեր են ասպարեզ գալիս, մենք, եթե կուզեք իմանալ, հետադիմական ենք, քանզի մնում ենք հավատարիմ հեռավոր անցյալի ավանդույթներին՝ փորձելով հայտնագործել թատրոնի դարավոր արմատները: Մենք բնավ ժամանակակից չենք, այլ ընդհակառակը՝ բացարձակապես անցյալում ենք. չէ՞ որ երբեմն կարող են իսկապես զարմացնել այնպիսի երևույթներ, որոնք ժամանակին արդեն եղել են»³⁸:

Գրոտովսկու «Աղքատ թատրոնում» ավելի է կարևորվում հանդիսատեսի դերը, քանի որ դրամատիկական թատրոնի գեղարվեստական համակարգն այստեղ ավելի է պարզեցվում և հստակեցվում: Ակներև է դառնում, որ ներկայացման հուզական լարումը վերջին հաշվով թատերախաղի՝ դերասանական արվեստի ներգործության և հանդիսականի հակազդեցության արդյունք է. բեմի և դահլիճի մեջև առաջանում է փոխադարձ ստեղծագործական ապրումների հզոր էներգետիկ դաշտ, որն էլ ըստ էության թատրոնի ոգին է ու կենսաձևը:

Ինչպես տեսնում ենք, թատրոնի պատմության ընթացքում, ինչ փոփոխությունների էլ որ ենթարկվել են դրամատիկական արվեստի գեղագիտական ըմբռնումներն ու չափանիշները, **դերասանը, նրա կերպավորմամբ հանդես եկող դեր-դիմակը և հանդիսատեսը** միշտ էլ ներկայացել են շողկապված՝ իբրև մեկ ամբողջական կառույցի բաղադրիչներ: Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ դրանց տեսակարար կշիռը պարբերաբար փոփոխվել է, բայց դրանցից որևէ մեկը երբեք չի բացառվել, այլապես կխախտվեր թատերական արվեստի գեներտիկ կառուցվածքը: Ըստ այդմ, վսահաբար կարող ենք եզրակացնել, որ հենց այդ միասնությունն էլ պայմանավորում է դրամատիկական թատրոնի բուն գեղարվեստական համակարգը և կանխորոշում նրա ուրույն տեղը մյուս արվեստների կողքին:

37 Ե. Гротовский, К бедному театру, пер., пред., прим. Н. Башинджагян, М., «Артист. Режиссер. Театр», 2003, с. 20.
38 Նույն տեղում, էջ 22-23:

ՆԱՐԻՆԵ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ «ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅՈՒՆ» ԹԱՏՐՈՆ - 87
ՀԱՄԱՄԻՈՒԹԵՆԱԿԱՆ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄ
«ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ»**

«Թատրոնը և ժամանակը» երևանյան հանդիպում–87-ը, ինչպես և հյուրախաղային ցանկացած ներկայացում կամ փառատոն, որ կազմակերպվում էր մեր հանրապետությունում անցյալ դարի երկրորդ կեսին, ընթանում էր հայկական «Բարեկամություն» թատրոնի անմիջական հովանու ներքո. թատրոնի, որը Խորհրդային հանրապետությունների միությունում առաջինը ծնունդ էր առել Երևանում 60-ական թվականներին՝ Չրաչյա Ղափլանյանի անմիջական նախաձեռնությամբ: Առաջին հայացքից կարող էր թվալ, թե իրականում չկա այդպիսի թատրոն, կա սուսկ վարչական միավորում, որը պարբերաբար հյուրախաղեր է կազմակերպում Երևանում՝ «Բարեկամություն» թատրոն անվան ներքո: Դա, իհարկե, առերևույթ դիտարկում է , իրականում «Բարեկամություն» թատրոնի հյուրախաղային ներկայացումները ոչ թե տարերային, հազվադեպ էին ընթանում, այլ համակարգված և ծրագրավորված: Բացի դրանից՝ «Բարեկամություն» թատրոնը մեր հանրապետությունում մենաշնորհային իրավունքներով թատերական փառատոներ էր կազմակերպում, որոնք ավանդական դառնալու հայտ էին ներկայացնում՝ շեքսպիրյան, ռուսական, խորհրդային թատերագրության փառատոներ: Հայ թատերական հասարակությանը ծանոթացնելով հարևան մյուս հանրապետությունների թատերարվեստի ձեռքբերումների հետ՝ երևանյան այս բազմալեզու թատրոնն ընդլայնում էր հայ հանդիսատեսի, թատերական գործիչների մտասևեռումները, ընդգրկում դարձնում նրանց հայացքները, խթանում էր թատերական չափանիշների բարձրացմանը և թատերային նոր միտումների դրսևորումներին: Հայ թատրոնը, հայ թատերական միտքը շարունակում էր իր ընթացքը ոչ թե կղզիացած, առանձնացած, այլ հարստացած նմանօրինակ փոխազդեցություններից:

Խորհրդային երկրում դեմոկրատական ընդգծված շարժում սկսվեց 1985 թվականի ապրիլից հետո, երբ երկրի առաջնորդ դարձավ Մ.Ս.Գորբաչևը: «Հրապարակայնություն», «վերակառուցում» կարգախոսները բարեփոխումներ էին ենթադրում կյանքի բոլոր ասպարեզներում: «Վերակառուցումը» թատերարվեստ մուտք գործեց ադմինիստրատիվ-կազմակերպական բարեփոխումների ճանապարհով: Բերենք օրինակներ. 1987թ. հունվարից երկրի մի շարք թատրոններ անցան աշխատափորձի. լայն տարածում գտավ տնտեսաշվարկի և ինքնաֆինանսավորման տնտեսվարությունը, բացվեցին մեծ թվով թատրոն-ստուդիաներ: Սպասվում էր որակական նոր հրավառություն թատերարվեստի բնագավառում: Սակայն, ի հեճուկս այդ սպասումների, թատերարվեստում տիրող իրավիճակը բնութագրվեց որպես ճգնաժամ: Ի՞նչ անելու և ինչպե՞ս անելու հարցերի պատասխաններն ակնկալում էին մտքերի, գաղափարների, նոր ստեղծագործական փորձի փոխանակում՝ ցուցադրումներ, իրավիճակի վերլուծություն, ընդհանրացում և «աշխատող» առաջարկներ: ԽՍՀՄ թատերական գործիչների Միությունը՝ համատեղ հանրապետական միությունների հետ, դիմեց գործնական կարևոր քայլի. խորհրդային երկրի մի շարք քաղաքներում կազմակերպեց «Թատրոնը և ժամանակը» ստեղծագործական հանդիպումը:

Նախքան երևանյան հանդիպումը «Թատրոնը և ժամանակը» թատերական փառատոնը քննություն էր բռնել Կիևում և Տալլինում: Կիևյան փառատոնը նվիրված էր արձակի բեմական մկրտության խնդիրներին, Տալլինինը՝ ստուդիական շարժմանը: Երևանյան հանդիպումը չունեց թեմատիկ խնդրահարույց ստույգ մեկնարկ: Սակայն փառատոնում ձևա-

վորված խաղաղացանկը հուշում էր, որ հիմնական բանավեճերը ծավալվելու են արդիական թատերագրության բեմադրությունների շուրջը: Առաջին հայացքից դա այն հիմնականն էր, ինչը պետք է միավորեր երկրի տարբեր թատրոնները երևանյան հանդիպման շրջանակներում: Սակայն երևանյան փառատոնի «Ազատ ամբիոնից» հնչող բանավեճերն ու մտքերի փոխանակումը, գրույցներն ու քննադատական ելույթները չէին սահմանափակվում արդիական թատերագրությանը վերաբերող խնդիրներով: «Ազատ ամբիոնից» հնչող խոսքը թատերարվեստից սահուն անցում էր կատարում դեպի մեծ կյանք, դեպի երկրի քաղաքական ու հասարակական կյանքում տեղ գտած տարաբնույթ խնդիրների և իրադարձությունների բուռն քննարկում, որոնք օրգանապես առնչվում էին թատրոնի նպատակների ու մեկնարկների, անելիքների հետ: Պատահական չէր երկրի նշանավոր քաղաքական մեկնաբանների մասնակցությունը փառատոնին: Եթե քաղաքական մեկնաբաններ-լրագրողներ Ա.Վակսբերգի, Ա.Բովինի, Ջ.Բալայանի և այլոց ելույթները, հարց ու պատասխանները վերլուծական բացատրություն և գնահատական էին տալիս արդիական կյանքում տեղի ունեցող բարդ, հակասական իրադարձություններին, ապա թատրոնի մարդկանց խորհրդածությունները գեղարվեստի մասին նորից գալիս հանգում էին մեր կյանքում տեղ գտած խնդիրների՝ քաղաքագետների վեր հանած գնահատականին: «Ազատ ամբիոնի» քննարկումներն օրգանապես անդրադառնում էին ժամանակներին ու ժամանակակից թատրոնին: Այդ երկու իրողությունները՝ թատրոնն ու ժամանակը, մեկը՝ որպես գեղարվեստ, մյուսը՝ որպես փիլիսոփայական հասկացություն, դիտարկվում ու գնահատվում էին իրենց անխուսափելի փոխկապակցության մեջ: Այդպիսի ըմբռնումով էին գնահատվում փառատոնի ներկայացումները և նրանց շուրջը ծավալվում բանավեճերը: Այդ ըմբռնումն էլ ընդունենք որպես երևանյան ստեղծագործական հանդիպման հիմնական հայեցակարգ և դառնանք մեկ ուրիշ խնդրի:

Ազգային թատրոններից յուրաքանչյուրն ունի ինքնատիպ պատմություն, սեփական մշակույթի ակունքներին ձգտող ավանդույթներ, զարգացման առանձնահատուկ ուղիներ: Սրանով հանդերձ, թատրոնում գոյություն ունեն ժամանակակից գեղագիտություն, ժամանակակից արտահայտչամիջոցներ, ժամանակին բնորոշ գեղարվեստական միտումներ, որոնց յուրացման ընթացքը յուրաքանչյուր ազգային մշակույթի, այդ թվում թատերարվեստի կողմից, տեղի է ունենում սեփական աշխարհընկալման, փորձի և հոգեֆիզիկական նկարագրի առանձնահատուկ դրոշմով: Այդ ամենի շնորհիվ թատրոնը կարողանում է պահպանել իր ազգային դիմագիծը: Օգնության են հասնում կիրարկվող ու նաև դարակներում պահված ավանդույթները, որոնք վերադրսևորվում են ժամանակակից գեղարվեստական պահանջների շրջանակներում: Փառատոնում կարելի էր առնչվել տարբեր ազգային մշակույթների ինքնատիպ ներկայության հետ:

«Թատրոնը և ժամանակը» երևանյան փառատոնին նախորդել էին երկրի ամենահետաքրքիր թատերական օջախներից մեկի՝ Մոսկվայի Լենինյան կոմերիտիության անվան թատրոնի հյուրախաղերը, թատրոն, որը մինչ այսօր աչքի է ընկնում ժամանակակից ստեղծագործական դիմագծով, երիտասարդական ոգով: Երևանյան հանդիսատեսի համար լենկոմոնցիներն ընտրել էին իրենց խաղաղացանկի երկու լավագույն ներկայացումները՝ Ա.Ռիբնիկովի, Ա.Վոզնեսենսկու «Յունոնա և Ավուսը», Մ.Շատրովի «Խղճի դիկտատուրան»: Սպասվելիք փառատոնի պայմաններում Լենկոմի այդ երկու բեմադրություններն ասես ծրագրային ուղենիշներ լինեին:

Մոսկվացի դերասանները ներկայացրին թեմատիկ և ոճային առումներով իրարից միանգամայն տարբեր երկու բեմադրություններ: Եթե «Յունոնա և Ավուսը» սիրո զգացմունքն ու նվիրումը փառաբանող սրտառուչ պատում էր, որը շարունակում էր Լենկոմի ավանդույթները երաժշտական ներկայացման ժանրում /հիշենք այդ թատրոնի «Թիլը», «Խոսակին Մուրետայի աստղն ու մահը»/, ապա «Խղճի դիկտատուրան» քաղաքական, սոցիալ-բարոյական սուր հարցադրումներով հրապարակախոսական բեմադրություն էր, որի

սկիզբն այդ թատրոնում Մ.Ջախարովի օրոք նշանավորվեց Մ.Շատրովի «Յեղափոխական էտյուդ /Կապույտ մոտյզներ կարմիր մարգագետնում/» ներկայացմամբ:

Ջախարովի թատրոնն ակտիվ ռեժիսուրայի թատրոն է: Իսկ «Յուճուճա և Ավոսի» կապակցությամբ կարելի էր ասել՝ գերժամանակակից թատրոն: Կենդանի երաժշտություն ու վոկալ կատարումներ, գլխապտույտ պարեր, լուսային-լագերային էֆեկտներ: «Խոշորացնող ապակու» սկզբունքին հետևելով՝ բեմադրիչը սիրո և անիրական թվացող իրական սպասման պոետիկական պատմությունը վերածել էր մյուզիքլի ձևաչափով ընթացող հեռոսական-քնարական բալլադի:

Մ.Ջախարովի գլխավորած թատրոնը նաև դերասանական վառ, ուժեղ անհատականությունների թատրոն է: Ջախարովի բեմադրություններում ակտիվ ռեժիսուրան նվիրական այլանսի մեջ է դերասան-անհատականությունների հետ: Պատահական չէ, որ «Յուճուճա և Ավոս» բեմադրության կերպարային պլաստիկական կառույցի գործող օղակները մի կողմից մետաֆորիկ կոմպոզիցիաներն էին՝ երաժշտական, գունալուսային ռիթմիկ լուծումներով, մյուս կողմից՝ դերասանական կատարումները: Ն.Կարաչենցևի և Ե.Շանինայի դրամատիկական ապրումներով, հուզախոռով պիրկ խաղը բեմական պատումը ողբերգական և միաժամանակ շոշափելի, մոտ ու իրական էր դարձնում:

Լենկոմի «Խղճի դիկտատուրան» վերակառուցման ժամանակաշրջանը խորհրդանշող առաջին ներկայացումներից էր: Ծնունդ առնելով 1985 թվականին՝ այն նախանշեց դեմոկրատացման, հրապարակայնության սաղմերը երկրի հասարակական կեցության մեջ: Այնքան մեծ էր «Խղճի դիկտատուրայի» քաղաքական և քաղաքացիական պաթոսը, որ նույնիսկ քննադատները մտորեցին՝ արդյո՞ք կարելի է նման ներկայացումները զեղարվեստի գործ համարել: Նույնիսկ դերասանները սկսեցին խոստովանել, որ «Խղճի դիկտատուրան» կարևորում են իրենց քաղաքացիական դիրքորոշումը, և որ այդ բեմադրության մեջ զեղարվեստը իրենց համար առաջնային նշանակություն չունի: Թատրոնն ապրում է ժամանակի մեջ իր կենդանի ներկայությամբ և կամա թե ակամա հանդիսանում է տվյալ ժամանակի սոցիալ-հասարակական, քաղաքական իրադարձությունների ու խնդիրների մեկնաբանը: Այս առումով թատրոնը երկու ճանապարհ կարող է ընտրել՝ «ուղղակի» կամ «անուղղակի»: Հրապարակախոսական ներկայացումների դեպքում զեղարվեստն առանձնահատուկ՝ բաց ճակատային, «ուղղակի» արտահայտչալեզվով է դրսևորվում: Հրապարակախոսային ներկայացումը նույնպես զեղարվեստ է, որտեղ ընդգծված սոցիալականը պատկերվում է «ասոցիալական լեզվով»: Այդ պատճառով էլ ներկայացման քաղաքական-ճակատային ուղղվածությունը չէր խոչընդոտում դերասանական վիրտուոզ կերպավորումների դրսևորմանը /հիշենք թեկուզ երեք տարբեր գործող անձանց դերակատարումները Ա. Աբդուլովի կողմից/: Ջախարովի թատրոնը երևանյան հանդիսատեսին առաջարկեց բեմադրական երկու տարբեր կերպեր, որոնք ներկայացրին տվյալ ժամանակների թատերարվեստը բնութագրող հիմնական միտումները՝ նախանշելով փառատոնի ներկայացումների հիմնական մեկնարկային ուղղվածությունը: Մի կողմից՝ ընդգծված թատերային, գունեղ, պլաստիկական արտահայտչալեզու, մյուս կողմից՝ կրքոտ հրապարակախոսություն, հանդիսատեսի հետ հանպատրաստի բանավեճ, զուսպ, զգաստ խաղաոճ:

«Թատրոնը և ժամանակը» երևանյան հանդիպմանը մասնակցում էին Միության այլ հանրապետությունների թվով տասը թատրոններ /հայկական ներկայացումներին մենք կանդրադառնանք «Հանդեսի» հաջորդ գրքում/, որոնք հիմնականում ներկայացնում էին ժամանակակից թատերագրության բեմադրություններ: Փառատոնի խորագրին հետևելով՝ թատրոնները նպատակահարմար էին գտել երևանյան բեմերից «խոսել» ժամանակակից հայեցակետով՝ այսօրվա կյանքի մասին:

Երևանյան ստեղծագործական հանդիպման բովանդակային ծրագիրը կազմվել էր ավանդական և նորարարական սկզբունքներով: Նորարարականը՝ «Ազատ ամբիոնի» թեժ միստերն էին, որոնց մասնակցում էին իրենց հուզող հարցերի շուրջն արտահայտվել ցան-

կացողները, «Կեսգիշերից առաջ և հետո» գվարճալի ծրագիրը ու նաև մրցանակների բաժանակայությունը:

Փառատոնում բացման խոսքով ելույթ ունեցավ ԽՍՀՄ թատերական գործիչների միության նախագահ Կ.Լավրովը: Հետաքրքիր էր այն հանգամանքը, որ բացման արարողակարգի ժամանակ շատ ավելի ավանդական ու պաշտոնական հնչեց նորաստեղծ Միության նախագահի խոսքը և շատ ավելի համարձակ ու մտահոգ՝ հայ բեմի վարպետներ Խ.Աբրահամյանի, Ս.Սարգսյանի ելույթները: «Թատրոնը ճգնաժամային վիճակ է ապրում, ընկել է դերասանի հեղինակությունը, առաջացել է լավ ներկայացման դեֆիցիտ, դատարկվել են հանդիսարահները...», - նշեցին մեր անվանի արտիստները և հույս հայտնեցին՝ իրադրությունը փոխված տեսնելու:

Արվեստագիտության դոկտոր, Թբիլիսիի թատերական ինստիտուտի ռեկտոր Է.Գուգուշվիլին իր խոսքի մեջ ուրախությամբ նշեց այն փաստը, որ երևանյան փառատոնի ներկայացումներն ընտրելիս ոչ մի արգելապատնեշ կամ մտավախություն այս կամ այն բեմադրության առիթով չի եղել: Թատրոնները Երևան էին եկել այն ներկայացումներով, որոնք իրենք էին ընտրել: Սա խոսում էր թատրոններին ընձեռնված ազատության մասին, որը սակայն, կարծում եմ, կրում էր տարերային բնույթ: Իրականում թատրոնները դեռևս վերահսկվում էին գերատեսչությունների կողմից: «Կոմսոմոլսկայա պրավդայի» 1987թ. նոյեմբերի 30-ի «Բեմադրություն Սարկոֆագի շուրջը» հոդվածից տեղեկանում ենք Տամբովի դրամատիկական թատրոնում Կ.Գուբարևի «Սարկոֆագ» դրամայի բեմադրության մասին. «Թատերական գործիչների միությունից ինչ-որ մեկը գալիս է Տամբով և Մոսկվա վերադառնալով՝ արգելում է խաղալ «Սարկոֆագը» ներկայացումը: Պատկերացրեք պարահոգսալ հետևյալ իրավիճակը. այն, ինչը չի արգելում նախարարությունը, արգելում է թատերական գործիչների միությունը: Այնուամենայնիվ Տամբովի թատրոնը Մոսկվայում խաղաց չորս ներկայացում: Հետո նախապատրաստվում էր Երևանյան թատերական փառատոնը: Առաջինը, որին դուրս չպրտեցին ԽՍՀՄ և ՌԽՖՍՀ թատերական գործիչների միությունները՝ Տամբովի դրամատիկական թատրոնն էր», - տեղեկացնում էր Կ.Գուբարևը:

Ուշագրավ էր, որ «Սարկոֆագը» բեմադրվել էր Վիննայում, Լոնդոնում, Ստոքհոլմում, Բուդապեշտում, Տոկիոյում, Լոս Անջելեսում և այլուր: Նման աննախադեպ հետաքրքրությունը «Սարկոֆագի» շուրջը պայմանավորված էր թեմայի «թեժ» լինելու հանգամանքով. պիեսը Չեռնոբիլի աղետի մասին էր: Իսկ խորհրդային երկրում արգելում էին տամբովցիներին «Սարկոֆագը» խաղալ լայն հանդիսատեսի առաջ: Հրապարակայնությունը, հարցերի բաց քննարկումը դեռևս մարդկանց համար «վտանգներով» էին հղի, կային պաշտոնական տաբուներ, որոնք ոչ մի կերպ չէին համապատասխանում երկրի որդեգրած նոր կարգախոսներին: «Մեր ժամանակը բնութագրվում է կյանքի քաղաքականացմամբ՝ թե՛ անձնական, թե՛ հասարակական: Քաղաքականությունը գնալով ավելի ու ավելի մեծ դեր է խաղում: Քաղաքականությունը կարող է մեզ կործանել, բայց կարող է՝ ոչ թե քաղաքականությունն ընդհանրապես, այլ հրմբացս քաղաքականությունը», - նախագուշացնում էր անցյալի իներցիայի դեռևս առկա վտանգների մասին «Իզվեստիա» թերթի քաղաքական մեկնաբան Ա.Բովինը «Ազատ ամբիոնի» միստերի ժամանակ:

Փառատոնի առաջին ներկայացումը Լենինգրադի դրամատիկական մեծ թատրոնի «Վերջին այցելուն» բեմադրությունն էր: Թատրոնը ներկայացման ժանրը բնորոշել էր որպես՝ «բարոյական հրապարակախոսություն»: Պիեսի հեղինակը ռիզազի թատերագիր Վ.Դոգորցևն էր, բեմադրության հեղինակը՝ անվանի Գ.Տովստոնոգովը: Ներկայացումը բեմադրվել էր 1986թ. սկզբներին և նվիրված էր ԽՍՀՄ 27-րդ համագումարին: Մարդ, խիղճ, բարոյականություն՝ սա էր պիեսի և ներկայացման լեյթմոտիվը:

Բարոյականությունը հավերժական կատեգորիա է, հետևաբար բարոյականության շուրջը խորհրդածություններն ունեն հավերժական ընթացք: Հանուն արդար և ճշմարիտ գաղափարների պայքարել են միշտ: Այդ պայքարն իր էվոլյուցիոն արտահայտությունն է

գտել նաև թատերագրության պատմության մեջ: Եթե անդրադառնանք խորհրդային ժամանակաշրջանի «լճացման» տարիներին, ապա կնկատենք, որ ավելի սկզբունքային ու բաց ճակատ հնարավոր չէր պայքարել, ինչպես դա արել էր Ա.Գելմանի «Կուսկոմիտեի նիստը» պիեսի հայտնի հերոսը: Օրինակը եզակի չէր: Սակայն, եթե լճացման տարիներին քչերը կհամարձակվեին նման սուրանկյուն պիես ստեղծել, ապա բեմական գրաքննության բացակայության պայմաններում նմանօրինակ ազատ ու անկաշկանդ դատող հերոսներով պիեսների առատ ծնունդ կարելի էր ակնկալել: Սակայն սպատումներին հակառակ՝ պիեսներ էին գրվում շինծու, սխեմատիկ իրավիճակներով և դժգույն հերոսներով:

Վ.Դոզորցկի պիեսն ուներ հմուտ կառույց, հետաքրքիր շրջադարձեր: Պատումը սխեմատիկ ու կանխակալ չէր, թերևս բացառությամբ գլխավոր հերոսի՝ Այցելուի դիդակտիկ-բարոյախոսական կերպարի /ասես մեղադրող ամբիոն լինել/: Սակայն հիմնականում մարդկային ճակատագրերը համոզիչ էին, երկխոսությունները՝ օրգանական: Ներկայացման գործողությունները տեղի էին ունենում նախարարի տեղակալի կաբինետում՝ Լենին-լուսանկարի անմիջական վկայությամբ: Կազմին-Լավրովը փորձում էր հմայիչ ներկայանալ: Նա գիտեր դիմացինին լսել, հանգիստ տոնով ընդդիմախոսել: Ներկայացման սկզբից մինչև վերջ Կազմին-Լավրովը մտովի ասես քննում էր իր անցածն ու ներկան, արածն ու չարածը: Գնահատում էր իր կյանքը: Ու կարծես ընկճվում էր /ուզում էր կարծել, որ ոչ թե վախից, այլ խղճի արթնացումից/: Ներկայացման վերջում Կազմինը «ինքնամաքրման» մի փորձ էր ձեռնարկում. որոշում էր զանգահարել և տեղեկանալ իր նախկին հիվանդներից մեկի մասին, որին անհիմն, ավելի շուտ հանուն կարիերայի անբասիրության, մերժել էր վիրահատել: Կազմինի այդ փորձը փակուղու առաջ էր կանգնում: Նրա օգնականի անմիջական դերակատարմամբ՝ խորամանկության, երկերեսամիտության, հաշվենկատության մեխանիզմը հեռատես և գործուն էր գտնվում: Երմակով-Ռոմանցովը ներկայացնում էր գործարար, շահախնդիր մարդու արատների ողջ համակարգով, որը սպանում էր անձի մեջ մարդուն և անձը մերժելի, նողկալի էր դարձնում: Կեղծիքի զորությամբ հաջողվում էր Այցելու-Տոլուբեկին փակուղու առաջ կանգնեցնել: Պարզ էր, որ հերոսը չի դիմի բարոյական ընդվզման: Այս պատմությունն ավարտվում էր նրանով, որ Այցելուն հրաժարվում էր դատավճիռ կայացնել, պայքարը թողնում էր կեսճանապարհին ու հեռանում: Երմակովը իրական հաղթանակ էր տանում, Այցելուն՝ բարոյական:

Տոլատոնոգովի ներկայացումը մտավորական մարդու մասին էր, ով բարոյական անկում էր ապրում, կորցրել էր մարդու, մտավորականի իր իսկական կոչումը, իրեն էր ենթարկել վարչամոլի հոգեբանությունն ու վարքագիծը: «Ես այնուամենայնիվ մտածում եմ, գրում է Տոլատոնոգովը, - որ թատրոնն այսօր լուրջ, հոգևոր խնդիր ունի: Օրինավորությունը դարձել է դեֆիցիտ: Թատրոնի նպատակը պետք է լինի բարձրացնել հասարակության բարոյական մակարդակը, մաքրել հասարակությունը ապականումից»: Դոզորցկի պիեսը հարմար նյութ կարող էր հանդիսանալ այդ նպատակի բեմական համոզիչ մարմնավորման համար: Սակայն ներկայացումը ստացվել էր տխուր, անհրապույր, անկիրք: «Վերջին այցելուն» պիեսը բացառում էր պատկերային գունեղ դրվագներ, արտաքին անհանգիստ անցուդարձ, սակայն ներկայացման մեջ չկային նաև ներքին լարվածություն, սուր հոգեվիճակներ: Բեմի ստատիկ կառույցն այդպես ստատիկ էլ մնում էր: Անսպասելի տպավորիչ էր, սակայն, ներկայացման ֆինալը: Կաբինետի Լենին-լուսանկարն աստիճանաբար սկսում էր մեծանալ, խոշորանալ և մոտենալ հանդիսատեսին: Նման թանձր շեշտադրությունը երկակի էր ընկալվում ու սկսում էր մտորել, թե Տոլատոնոգովը նման ճնշող ու ճչացող մետաֆորով ինչ էր ուզում ակնարկել:

Բոլոր ժամանակներում հանդիսատեսին կարելի է հուզել և նվաճել միայն ոգեկոչող ու ոգեղեն արվեստով: Թատերարվեստն առաջին հերթին դերասանի արվեստ է: Ինչ էլ որ խաղան դերասանները, ինչպես էլ որ խաղան, միևնույն է ներկայացման հայեցակետը պտտվելու է մարդու և մարդկային հարաբերությունների շուրջը: Իսկ ամենադժվարը մար-

դու կերպարը պատկերելիս նրա հոգևոր աշխարհի բացահայտումն է: Թատրոնը տարիներ շարունակ հանդիսատեսին գերել է մարդկային հոգու խորքը թափանցելու իր ունակությամբ: Հոգեբանական թատրոնը թատերարվեստի ամենանշանակալի հայտնագործություններից էր: Մարդու ներաշխարհի, մարդկային բարդ փոխհարաբերությունների բեմական խորը բացահայտումները բարձրարժեք, նրբափայլ հոգեբանական կտավներ են ստեղծել: Այդպիսի ստեղծագործություն էր փառատոն բերել Թբիլիսիի Կ.Մարջանիշվիլու անվան թատրոնը: Մարջանովցիների արվեստը վկայում էր, որ թատրոնը շարունակում էր հետևել իր նշանավոր հիմնադրի, ում անունն է կրում թատրոնը, գեղագիտական պատգամներին, պահպանում էր թատրոնի ավանդական կերպարը՝ հարստացնելով այն հոգեբանական արվեստի արդիական կերպարայնությամբ, պլաստիկայով, մտածողությամբ:

Վրաց նշանավոր բեմադրիչ Ռ. Չխեիձեն Ջավախիշվիլու «Փլուզումը» պիեսը նախ բեմադրել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, ապա Վրաստանի հեռուստաթատրոնում և նոր միայն իր գլխավորած Կ.Մարջանիշվիլու անվան թատրոնում: Բեմադրական նույն նկարագրով, միևնույն միզանցեցներով կառուցված, բայց իրարից միանգամայն տարբեր այդ երեք ներկայացումները նոր որակ ու զույն էին ստանում դերասանական տարբեր կազմերի դեպքում: Չխեիձեն ասես ստեղծել էր առածգական մի ներկայացում, որի դրսևորման հնարավոր կերպերը նախօրոք կանխատեսելի չէին: Եթե ՄԳԹ-ի ներկայացման հիմնական առանցքը նախկին բատրակ Ջակո-Յուրսկու կերպարն էր՝ հեղափոխության գործի մեջ իր շահը փնտրող, ապա վրացական տարբերակում պատումը կառուցված էր նախկին իշխան Թեյմուրազի շուրջը: Մարջանիշվիլու անվան թատրոնի ներկայացումը առավել հուզական էր, ազգային պլաստիկական կոլորիտով, դրամատիկական ապրումներով, ողբերգական տոնայնությամբ:

Հեղափոխությունը և նրա ժամանակակիցները, հեղափոխությունը և մարդկանց ճակատագրերը՝ սա էր վրացական ներկայացման թեման: Իշխանն ու Իշխանուհին համառորեն դիմադրում էին «վիլզմանը»: Նրանք իրենց մաշկի վրա էին զգում, թե հաղթանակած լպիրշությամբ ինչպիսի վայրագություններ, բռնություններ էին իրենց թույլ տալիս կոպիտ, անկիրթ մարդիկ: Նոր կյանքի որդեգիրները ոտնատակ էին անում հին բարի արժեքները, բարոյականությունը: Հեղափոխությունը բարձրատոհմիկ Իշխանի ու նրա կնոջ համար դառն անակնկալներ էր նախապատրաստել: Դերասաններ Ն.Մզալթբիշվիլին /Իշխան/ և Ն.Չիկվիճիձեն /Մարգո/ իրենց հերոսներին ներկայացնում էին արժանապատիվ ու հպարտ: Խորը տառապանք, տանջալի ապրումներ կային նրանց լուռ ու զուսպ պահվածքում, բողոք՝ ճակատագրի դառը, անհեթեթ շրջադարձերի հանդեպ:

Բարդ ու բազմանշանակ հանգուցալուծումով պատումը Չխեիձեն հյուսել էր բեմադրական հուզիչ նրբերանգներով: Բեմադրությունն ընթանում էր սահուն ռիթմով, նրբազեղ պլաստիկայով: Թեթև ոճավորված պարային շարժումներն այնպես համոզիչ ու իրական էին արտահայտում հերոսների հոգեվիճակները, որ թվում էր՝ դերասանների կողմից հանպատրաստի խաղ է ընթանում: Ոչ թե միտումնավոր, այլ անսպասելի, ինքնաբերական էր ծնվում ներկայացման մետաֆորային պատկերաշարը: Ջակո-Գուզուաշվիլին այնպիսի կտրուկ ուժով, մի ակնթարթում, մի շարժումով էր տիրում իշխանի կնոջը՝ Մարգոյին, որ անմիջապես պարզ էր դառնում՝ այդ բռնի, կոպիտ ուժին ոչինչ չի կանգնեցնի, դիմադրություն չի կարող լինել: Իշխանուհի Մարգոն դիմադրելու իր ճիգերը սպառել էր նախորդ տեսարանում՝ բեմի առաջնամասում աթոռին լռելյայն նստած, ետնամասում ընթացող երկխոսությանն ականջալուր: Հանդիսատեսի աչքի առաջ նա հույզերի մի ամբողջ տարափ էր ապրում և ապա ասես սմբում ու վերանում էր: Մարգոյին պաշարում էին սպասվելիք անկման ամոթի ապրումները: Դերասանուհու վիրտուոզ համր խաղն առաջին պլանում էր. վեր էին բարձրանում Մարգոյի ձեռքերը, չենթարկվելով սեփական կամքին՝ իր հոգեվիճակին հակառակ, պար էին բռնում օդում: Իշխանուհին փորձ էր անում սանձել պար բռնած ձեռքերը: Զուր: Ձեռքերի շարժման ռիթմը գնալով էլ ավելի էր սաստկանում: Մար-

զոն կորցնում էր ինքնատիրապետումը, ուշաթափվում էր՝ ավարտի բերելով դիմադրություն-պայքարը: Ինքնավստահ ու լսվիրշ Ջակոն իր հաղթությունն էր վայելում: Այդ ընթացքում հանդիսատեսը մի քանի անգամ տեսնում էր Թեյմուրազին՝ լուսավորված հետնապատի սրբապատկերների միջև կանգնած: Հավատքը օգնելու էր հերոսին նոր ու դժվար կյանք ուղք դնել: Ներկայացումն ընթանում էր մի շնչով ու միանգամից էր նվաճում հանդիսատեսին: Չնայած երևանյան հյուրախաղերի ժամանակ ականջակալներում համարյա թե ոչինչ չէր լսվում, սակայն շնորհիվ դերասանների համոզիչ խաղի, ներկայացման պլաստիկական, պոետիկական նկարագրի, ամենը հասկանալի էր և խորապես հուզում էր հանդիսատեսին:

Երևանյան ստեղծագործական հանդիպմանը մասնակցում էր նաև Թբիլիսիի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը «Կուկարաչա» բեմադրությամբ: Փառատոնի ծրագիրը ծանրաբեռնված էր, և հնարավոր չէր խաղացանկում ընդգրկված բոլոր ներկայացումները դիտել: Հայ հանդիսատեսը ծանոթ էր «Կուկարաչայի» վրացական հեռուստաթատրոնի տարբերակին, որը մետաֆորիկ կերպարայնությամբ, նուրբ հոգեբանական հյուսվածքով բեմադրություն էր: Այն փառաբանում էր Ն.Դումբաձեի պատմվածքի հիմքում ընկած սիրո, անձնագոհության, նվիրումի թեման:

Կրաստանը փառատոնին մասնակցություն էր ունեցել նաև կեսգիշերային զվարճալի ծրագրի սահմաններում: Ռեզո Գաբրիաձեի Մարիոնետների հռչակավոր թատրոնը երևանյան հանդիսատեսին հմայել էր հարուստ երևակայությամբ, վառ կերպարայնությամբ, հրապուրիչ ու սրամիտ մտահղացումներով:

Վրացական թատրոնի ներկայացումներն ապացուցեցին, որ իսկական արվեստը կենսունակ է նաև ճգնաժամային պայմաններում:

«Ազատ միտքն է ստեղծագործում, ոչ ազատը՝ սոսկ ենթարկվում է: Արվեստագետի համար խիղճն իր տաղանդն է և հավատարմությունը նրան», - ասաց հանրահայտ թատերագիր Վ.Ռոզովը «Ազատ ամբիոնի» հերթական նիստ-հանդիպման ժամանակ: Ռոզովի թատերագրությունը երևանում ներկայացնում էին Արտաշատի դրամատիկական և Ռիգայի ռուսական թատրոնները: Նրանք բեմադրել էին թատերագրի վերջին պիեսը՝ «Վարագիկը»:

Ռիգացիների ներկայացումը կոչվում էր «Ծովափին»: Ռիգայի ռուսական թատրոնն առաջինն էր բեմադրել Ռոզովի պիեսը՝ անցնելով գրաքննության դեմ պայքարի խորդուբորդ, դժվարին ճանապարհը: Ու թեև պիեսը բեմական կյանքի իրավունք ստացավ վերակառուցման օրոք, մտավախությունը ներկայացման ճակատագրի հանդեպ այնքան մեծ էր, որ «Վարագիկը» մեղավոր վերնագիրը փոխարինվեց «Ծովափին» անմեղ վերնագրով:

Վ.Ռոզովի պիեսները երիտասարդության մասին էին: Թատերագրի երիտասարդ հերոսները բարոյապես կայուն, ազնիվ, շիտակ մարդիկ էին, ովքեր պայքարում էին հանուն արդար իդեալների: «Վարագիկի» թեման սերունդների բախման մասին էր՝ հայրեր և որդիներ: Հայրերի պատասխանատվությունը որդիների առաջ: Ռիգայի թատրոնի ներկայացումը «Վարագիկի» մասին էր: Ներկայացման կենտրոնում որդու ապրումներն էին անազնիվ, կաշառակեր հոր բարոյական մեղքերի պատճառով: Թատրոնի զեղարվեստական ղեկավար Ա.Կաջը պիեսը բեմադրել էր բարոյահոգեբանական դրամայի ժանրում:

Կացի բեմադրությունն անսպասելի սառն էր, անհրապույր: Իրադրությունը ոչնչով չէր փրկում նույնիսկ երիտասարդ, շնորհալի դերասան Իյինի էներգիկ խաղը: Ժամանակակից ներկայացումներն առանց վարակիչ մտահղացումների, սուր, հրապուրիչ կերպարայնության, առանց դիպուկ և համոզիչ հոգեվիճակների՝ ծանծրալի են, տրտմեցնող: Բեմական միտքը, գաղափարը որոշակի զեղարվեստական կերպարայնություն են հայցում, հակառակ դեպքում բեմական պատումը ստացվում է անկիրք, սառը, շինծու: Ռիգացիների ներկայացման գաղափարը, հանուն որի հրապարակման այդքան պայքարել էր թատրոնը, ոչ մի տպավորություն չէր թողնում: Ռոզովը, խուսափելով կարծիք հայտնել այս ներկայաց-

ման մասին, ասել էր միայն, որ թատրոնը պատասխանատու աշխատանք է ձեռնարկել: Ուշինչ ավելի: Պարզ էր, որ Լատվիայի հնագույն այս թատրոնը, որի հարյուրամյակն էին Ռիգայում տոնել և որը գլխավորում էր Ա.Կազ նշանավոր բեմադրիչը, իր լավագույն ներկայացումը չէր երևան բերել:

Վերակառուցման նոր ժամանակներում ստացվել էր այնպես, որ 70-ականների վերջի և 80-ականների սկզբի թատրոնի համար այնքան բնորոշ «արտադրական բեման» սպառնեց իրեն: Սոցիալ-արտադրական բեման, եթե, իհարկե, խոսքը գեղարվեստորեն բարձարժեք թատերագրության մասին է /Գելման, Դվորեցկի/, այն տարիներին նույն դերն էր կատարում, ինչ որ վերակառուցման շրջանի հրապարակախոսական ներկայացումները: Այդ պիեսները և ներկայացումներն իրենց ժամանակի ծնունդ էին և կենսապես արժևորվում էին տվյալ ժամանակահատվածում: Այդ պատճառով զարմանալի էր տեղեկանալ, որ Սևաստոպոլի ռուսական թատրոնն իր հետ երևան էր բերել Չերնիխի, Ջախարովի «Անցկացնում ենք աշխատափորձ» արտադրական պիեսի բեմադրությունը: Ջարմանքը կրկնապատկվում էր, երբ փառատոնի մասնակից մոսկովյան քննադատները, որոնք Ուկրաինայի մայրաքաղաքում դիտել էին ներկայացումը, խորհուրդ էին տալիս անպայման նայել այն:

Դժվար էր պատկերացնել, որ միանգամայն լուրջ արտադրական պիեսը հնարավոր էր խաղալ «ռոմանտիկական կատակերգության» ժանրով /Ուզում են մտաբերել, որ ժամանակին Ուկրաինայում Լես Կուրբասը Միկիտենկոյի «Դիկտատուրա»՝ կոլտնտեսության բեմայով, տխրահեջակ պիեսը բեմադրել էր ասես զավեշտ՝ դերասաններին հանձնարարելով կարևոր տեսարաններում տեքստը երգել, և դա խորհրդային կարգերի օրո՞ք/: Սևաստոպոլցիները բեմադրել էին ֆարս՝ վառ թատերային հնարքներով: Եվ պիեսի հիմնական լուրջ գաղափարն այն մասին, թե երիտասարդությունն ի վիճակի է նշանակալի հաղթանակներ տանելու արտադրության մեջ, թե արտադրության իրենց դարն ապրած մեթոդները պետք է փոխարինել նորերով, միանգամայն հոգս էին ցնդում: Առաջին պլանում «անլուրջ» երգիծանքն ու հեզմանքն էր «արտադրական» մտացածին պատումի հանդեպ: Իսկ պատմությունը հետևյալն էր. մեկ ամիս ժամկետով գործարանի տնօրեն են նշանակում երիտասարդ մասնագետի, ով գործունյա էր, եռանդուն, լի էր նոր ծրագրերով: Ներկայացումը դարձել էր Ֆարս-Ֆանտազիա, քանի որ ըստ ռեժիսորական մտահղացման՝ տնօրենն ազատություն էր տվել իր երևակայությանը և աշխատակիցներին պատկերացնում էր անհավանական տեսքով: Միավորման գլխավոր տնօրենը պալատական ֆրանսիացու կեղծամով էր, քարտուղարուհին՝ ճապոնական հանդերձանքով, գլխավոր ինժեները՝ հռոմեական զորավարի հագուկապով, մատակարարման բաժնի վարիչը՝ հարեմի կնոջ տեսքով, կուսկոմիտեի քարտուղարը՝ 20-ական թվականների չեկիստի համազգեստով: Հանդիսատեսը ներկայացումը դիտում էր երիտասարդ տնօրենի աչքերով, և բեմում ստեղծվում էր դրությունների կոմիզմ /քարտուղարուհու սովորական անցումը, թեյի բաժակը ձեռքին, հանկարծ դառնում էր անսովոր ու զավեշտական՝ ճապոնական զգեստի պատճառով, նույն սկզբունքով զավեշտական էր դառնում կուսկոմիտեի քարտուղարը, երբ ամենագործնական պահերին ջութակ էր նվագում և այլն/: Երբ ներկայացման հերոսներն իրենց արտառոց կերպարանքներով սկսում էին վերարտադրել պիեսի լուրջ տեքստը, ապա ակներև էր նաև բարքերի կոմիզմը: Չավեշտը վերածվում էր երգիծանքի:

Բեմադրության հեղինակը թատրոնի երիտասարդ գլխավոր բեմադրիչ Վ.Պետրովն էր: Պետրովից առաջ Սևաստոպոլի թատրոնը ճգնաժամային ծանր տարիներ էր ապրել և «Անցկացնում ենք աշխատափորձ» ներկայացումը աշխատափորձի իսկական քննություն էր սևաստոպոլցիների թատերախմբի համար: Այն բեմադրել էին ԽՄԿԿ 27-րդ համագումարից առաջ և հաղիսատեսի առաջ խաղալու իրավունք էին ձեռք բերել դժվարին պայքարի արդյունքում: Վարչապարներին վախեցրել էր արտադրական պիեսի բեմական ֆարսային մեկնաբանությունը: Նրանց համար վտանգներով հղի էր արտադրության մարդ-

կանց գործունեությունը զավեշտի վերածելը: «Արվեստում արգելքները պետք է վերացնել, - գտնում էր Տոմստոնոգովը: - Ինդրեն քննարկեք, քննարկեք: Սակայն ուժի գործադրում չպետք է լինի: Եթե ինչ-որ բան չի ստացվել, այն կմեռնի ինքնիրեն: Ինձ թվում է, որ դա պետք է հաստատել օրենսդրությամբ, քանի որ մեզնում ոչ մի տեղ նշված չեն արվեստի իրավունքները»: Այդ խոսքերն ասես ասված լինեին ի պաշտպանություն սևաստուպոլցիների ներկայացման:

Ներկայացման ֆինալում արտադրության անբանները, բյուրոկրատները, հարմարվողները, իհարկե, մերժում են նոր ղեկավարի ձեռնարկած աշխատափորձը: Կոնֆլիկտը սրվում է: Հարցը բաց է մնում. միթե՞ երիտասարդ շնորհալի մասնագետը պետք է պարտություն կրի և լքի աշխատանքը: Իրավիճակից դուրս գալու ելքը գտնում էր նախարարը, ով բեմ էր գալիս հոգևորականի կերպարանքով: Նա առաջ էր պարզում խաչը, օրհնում երիտասարդին և ուղարկում հարևան քաղաքը՝ նոր գործարան ղեկավարելու: Իրավիճակը հարթելու, կոնֆլիկտները չեզոքացնելու իր առաքելությունը կատարելուց հետո նախարարը երկինք է համբառնում:

Ներկայացումը բեմադրված էր ճաշակով, չափի զգացողությամբ: Չափազանցությունները, ֆանտասմագորիկ պատկերները ընկալվում էին իրենց իսկական նշանակետով: Ներկայացման ընդհանուր ոճական նկարագրից փոքր-ինչ առանձնանում էր երիտասարդ տնօրենի անթերի կոկիկ արտաքինը. ներկայացման հերոսը շատ էր «ճիշտ» ու անհրապույր:

Սևաստուպոլցիների երկրորդ ներկայացումը Ի.Ֆրիդբերգի «Մրցասպարեզ» դրաման էր: Լիտվացի երիտասարդ թատերագրի պիեսը փիլիսոփայական այլաբանություն էր ազատության, իրավունքների, դեմոկրատիայի մասին: Պիեսը ենթադրում էր հոգեբանորեն համոզիչ խաղաոճ: Եթե «Աշխատափորձում» սևաստուպոլցիները ցուցադրել էին տեխնիկապես գրագետ, թեթև, զավեշտական, վիրտուոզ խաղ, ապա «Մրցասպարեզում» դերակատարումները ծանր ու անհետաքրքիր էին: Մտքերն ու հույզերն իրարից անջատ էին մատուցվում. նախ մտքի ղեկլարացիա էր գնում, ապա՝ հուզական պոռթկումներ: Ներկայացման գաղափարը հիմնավորում չէր գտնում համապատասխան պլաստիկական հոգեվիճակներում: Խախտված էր արտաքին և ներքին գործողությունների ներդաշնակությունը: Հանդիսատեսի համար ծանր փորձություն էր դառնում ներկայացմանը հետևելը: Դերասանների խաղը մակերեսային էր, թույլ, պարզ էր, որ սևաստուպոլցիները դեռևս պատրաստ չէին հոգեբանական դրամա խաղալու: Բեմադրության հեղինակը նույն Պետրովն էր: Ներկայացումն ուներ ռեժիսորական հետաքրքիր կառույց, սակայն թույլ դերասանախաղի պատճառով ներկայացման բարոյական հարցադրումները մակերեսային ընթացք էին ստանում, հանդիսատեսին անտարբեր թողնում: Սրանով հանդերձ, Սևաստուպոլի թատրոնը իսկական հայտնություն էր փառատոնի մասնակիցների համար: Ռուսական զավառական թատրոնը ներկայացել էր ոչ զավառական, համարձակ, թարմ ու հետաքրքիր արվեստով:

Եթե փառատոնում Լատվիան ներկայացրեց ռուսական թատրոնը, ապա Լիտվան՝ ազգային թատերարվեստը: Կաունասի թատրոնը Երևանում ցուցադրեց տարբեր ժանրերի երկու ներկայացումներ՝ հրապարակախոսական դրամա և պոեմ-օպերա:

«Հեղափոխական էտյուդ /Կապույտ նժույզներ կարմիր մարգագետնում/» պիեսը Մ.Շատրովի լեհիմապատումի առաջին ստեղծագործությունն էր: Այդ սկիզբը շատ համարձակ էր և ժամանակին: Հիշենք Մոսկվայի Լեհիստանի կոմերիտմիության անվան թատրոնի ներկայացումը /բեմադրիչ՝ Մ.Ջախարով, գլխ.դերում՝ Օ.Յանկովսկի/, որը մեծ աղմուկ էր հանել: Մենք սովոր էինք էկրաններից և բեմերից տեսնել Լեհիստանի ժանր կերպարը՝ ծախս ձեռքը ժիլետի ետև, աջը՝ առաջ պարզած, կտրուկ ժեստերով, էներգիկ, թլատ խոսքով: Եվ հանկարծ բեմ է բարձրանում Յանկովսկու Լեհիստանը՝ առանց ճանաչելի գրիմի, հագուկապի: Նման կերպավորումը պիեսն ինքն էր ենթադրում: Դերասանը ոչ թե մարմնավորում, այլ

ներկայացնում էր առաջնորդին: Սա օտարման թատրոնից փոխառած սկզբունք էր, երբ դերակատարը ոչ թե վերապրում, այլ կողքից գնահատում է կերպարը: Հանդիսատեսը հավատով էր ընդունում Լենին-Յանկովսկուն: Ջախարովի ներկայացումից հետո Շատրովի պիեսը երկրի շատ-շատ թատրոններում շրջեց: Եղան միանգամայն ուշագրավ ներկայացումներ /Ռ.Ստուրուայի, Յ.Վայտկուսի բեմադրություններ/:

«Նժույզները» Կաունասի դրամատիկական թատրոնում Վայտկուսը բեմադրել էր 1982թ.: Այն երևանյան փառատոնի ամենահին ներկայացումը հանդիսացավ: Միանգամայն համարձակ, հեղափոխական ներկայացում, որը գրաքննիչների աչալուրջ աչքից զարմանալիորեն վրիպել էր և չէր արգելվել «լճացման» տարիներին: Ներկայացման կենտրոնում Լենին-Յուզաս Բուդրայտիսն էր, ծանոթ հագուստով, ծանոթ դիրքով՝ ծանոթ բազկաթռռին բազմած: Ուշադիր, լարված հայացքով նա լսում էր իր ընդդիմախոսներին, հուզիչ ու պոռթկուն խոսքով պաշտպանում կամ ժխտում նրանց: Գրեթե ամբողջ ներկայացման ժամանակ Լենին-Բուդրայտիսը ոչ միայն չէր լքում իր բազկաթռռը, այլև անգամ իր թիկնած դիրքը չէր փոխում: Հանդիսատեսը սկսում էր խորհել, որ քարացած են ու անկենդան այն գաղափարները, որոնք այդպես կրքոտ պաշտպանում էր Լենինը: Իլլիչի պատգամները կաղապարված են, մեռած են, չեն շարժվում, չեն շնչում իրական կյանքում: Լենինը «գամված էր» իր փարթեան բազկաթռռին, մութ ու դատարկ բեմում, նրա մտքերը մեր արդիական կյանքում կարծես թե ոչ մի ճշմարտացի արծազանք չէին գտնում: Իրար էին խառնվում պատմությունն ու արդիականությունը: Ներկայացման ընթացքում ընդամենը երեք անգամ էր Իլլիչն իր բազկաթռռը լքում: Վերջին տեսարանում առաջնորդի կերպարը հանդիսատեսի առաջ հառնում էր անսովոր բարձր հասակով, մոնումենտալ կեցվածքով: Լենինյան միտքը ճեղքում էր կաղապարները, դուրս էր պոծնում քարացած կապանքներից, որ իր արժանի, իսկական հաստատումը գտներ կյանքում: Այդպիսի լավատեսական, ավելի շուտ իդեալիստական, մեկնաբանություն էր ստացել Կաունասցիների հին և ժամանակներին համահունչ նոր ներկայացումը:

Ազգային ֆեերիկ ներկայացում էր «Կեռնեխը կանաչ թռչուն է» օպերա-պոեմը: Յ.Վայտկուսի սքանչելի բեմադրության մեջ մրբորեն միահյուսվել էին Ա.Ստրադասի բանաստեղծությունները, Բ.Կուտավիչյուսի երաժշտությունը և Ա.Գյադայի պոեմը: Ֆոլկլորային ծիսակատարությունների, թատերականացված, սիմվոլիկ պատկերների միջոցով հանդիսատեսին էին ներկայանում անցյալի հոգևոր արժեքները՝ ստիպելով մտորել չարի և բարու, լուսի և խավարի, սիրո, ճշմարտության, գեղեցիկի մասին: Ներկայացման մեջ թափանցիկ, ոգեղեն տրամադրություն էին ստեղծում սահուն պլաստիկան, լույսը, գույնը, ձայնը, ռիթմը: Երևակայության հարուստ գույներով հյուսված այս քնարական-երաժշտական պատումն ուներ ամբողջական պոետիկական կերպար:

«Նժույզները» և «Կեռնեխը» ներկայացում էին Կաունասցիների տարաբնույթ նախասիրությունները՝ դերասանական ներդաշնակ խաղով, բեմադրական նախանձելի բարձր մշակույթով, վառ թատերային կերպարայնությամբ:

Երևանյան փառատոնը հրաժարվել էր մրցանակաբաշխության ընդունված սկզբունքից: Թատրոնները մրցանակներ չստացան: Սակայն, եթե սահմանված լիներ գլխավոր մրցանակ, այն բաժին կհասներ Լենինգրադի դրամատիկական փոքր թատրոնի «Աստղերը վաղորդյան երկնքում» ներկայացմանը: Ինչո՞վ կարելի էր բացատրել այս ներկայացման անհերքելի հաջողությունը: Պատասխանը միանշանակ էր՝ ճշմարտացի արվեստով:

Բեմադրության հեղինակ Լև Դոդինը խորը հոգեբանական մանրամասների բեմադրիչ է, ով կարողանում է ստեղծել դերասանական ուժեղ անսամբլ: Որոնող արվեստագետը կարևորում էր գեղարվեստական ճշմարտացիության սկզբունքները և կարեկցանքը մարդկային ցավի հանդեպ, նրա ներկայացումներն աչքի էին ընկնում խոսքի և պլաստիկայի բարձր մշակույթով: Դոդինի անունը հռչակվել էր Ֆ.Աբրամովի եռերգության բեմադրությունից հետո: Այն ժամանակ դժվար էր պատկերացնել «Աստղերի» ծնունդն այդ նույն բեմում:

Եվ ոչ այն պատճառով, որ այդ երկու ներկայացումները միանգամայն տարբեր էին իրենց թեմայով, գեղագիտական կերպարով: Աբրամովի մոնումենտալ, հզոր արձակի բեմական անդրադարձի կողքին Գալինի թատերգությունը պակաս նշանակալի էր թվում: Վերջինս 1980-ականների թատերագրության «Նոր ալիք» խմբավորման ներկայացուցիչներից էր: «Աստղերը» թատերագրի լավագույն պիեսների շարքը չէր դասի: Այն ժամանակների համար աննախադեպ էր «Աստղերի» թեման. պիեսը Մոսկվայի պոռնիկների կյանքից էր, սակայն պիեսի դրամատուրգիական կառույցը շատ պարզ էր և ինչ-որ տեղ՝ սխեմատիկ: Օլիմպիական խաղերի նախօրեին մոսկվացի պոռնիկներին արտաքսում են մայրաքաղաքից, նրանցից երեքին տեղավորում են մերձմուսկովյան գավառի մի կառույց-փլատակում և հսկողություն են սահմանում: Ազատ, մերժելի վարքի ու մասնագիտության տեր այդ աղջիկներն իրենց պահում են անկախ, ազդեցիկ, անսանձ: Սակայն գործողությունների ընթացքում նրանք բացահայտվում են մարդկային կողմերով՝ յուրաքանչյուրն իր ցավով ու նաև դիմացիմին հասկանալու, պաշտպանելու, սիրելու պատրաստակամությամբ:

Որպես իրապատում՝ այս թեման հուզիչ էր, ազդեցիկ, իսկ որպես գեղարվեստապատում՝ և այն էլ թատրոնի պես պայմանական արվեստում, դրամատիկական ժանրի սահմաններում, հավանականությունը մեծ էր անհամոզիչ ու զռեհիկ թվալու: Դողինը գտել էր ելքը: Նա պիեսին մոտեցել էր իբրև հոգեբան, հոգեվերլուծող: Մերկ ճշմարտություն, մերկ մարմիններ, բայց ոչ մերկապարանոց կամ միօրինակ հետևություններ: Դողինը գտել էր ներկայացման հիմնական երակը՝ կարեկցանք հանդեպ իր հերոսուհիները:

Աղջիկների դերակատարները ցուցադրում էին տարբեր հոգեվիճակների անցումներով պայմանավորված վիրտուոզ, փայլուն խաղ: Սուր գրոտեսկային Աննա-Ս.Շեստակովան ցածր կարգի պոռնկուհի էր, մանկահասակ Մարիա Ակիմովան՝ միջին կարգի, հմայիչ Լորա-Ի.Սելեզնյովան՝ բարձր կարգային էր /ուլտրակարգային մեկն էլ կար, հայտնվում էր էպիզոդներից մեկում՝ էքսցենտրիկ Կլարա-Ս.Գրիդասովան/: Սկզբում շփոթվում էր աղջիկների մերկ կամ կիսամերկ մարմիններից, հետո ծնվում էին հեզմանքն ու ժխտումը: Սակայն այդ ժխտումը երկար չէր տևում: Աղջիկների «խոստովանանք-մեղաները» շարժում էին հանդիսատեսի գուրքը: Նրանք էլ մեզ մնան մարդիկ են, մեր միջից, ունեն զգացմունքներ, արժանի են սիրելու և սիրվելու: Թող որ հանգամանքները կամ թե կյանքում իշխող անտարբերությունը նրանց հատակը զցած լինեն, պատճառները այստեղ և կարևոր են և՛ կարևոր չեն, որովհետև բոլոր դեպքերում էլ մեղքի մեծ բաժինը հասարակությանն է: Լ.Դողինի թատրոնում բացահայտվող ճշմարտությունը հանդիսատեսին ստիպում էր մեղավոր զգալ աղջիկների ճակատագրի համար, կարեկցել նրանց և հասկանալ, որ մարդկային բնությունը շատ ավելի նուրբ է, փխրուն, անպաշտպան, քան մեր իրական պատկերացումները մարդու մասին: Չի կարելի ոտնահարել, արհամարհել, ոչնչացնել, ստորացնել այդ բնությունը:

Այնպիսի անձնագոհությամբ էր իր բախտակցուհուն օգնության հասնում Աննա-Շեստակովան, որ հարբեցող պոռնիկի գրոտեսկային կերպարի ետևում իսկական դրամատիզմ էր տեսնում: Թվում էր, թե իսկական սիրուց զրկված մարդը ցինիկ, էզոիստ պետք է լինի: Մինչդեռ Աննան «կրակը» իր վրա էր վերցնում, որ Անյան չկորցնի երջանիկ լինելու իր հնարավորությունը: Հապա Լո՞րան, ում սեր էր խոստովանում հարևան հոգեհիվանդանոցի ֆիզիկոս երիտասարդը: Հմայիչ Լորան իր գիրկն էր առնում պատանուն, որ իրարով ջերմանան երազի կարոտ հոգիները: Մթնոլորտն այնպես էր շիկանում, որ չէր նկատում, թե ինչպես են դերակատարներն ազատվում իրենց բոլոր հագուստներից, իսկ հանդիսատեսի համար քար լռություն էր տիրում /մինչդեռ ներկայացման անշլագային իրավիճակը, իրապես՝ ասեղ գցելու տեղ չկար, պայմանավորված էր այն տարիների համար չլսված-չտեսնված ստրիպտիզ տեսնելու ակնկալիքներով/: Բարձրանում էր փլատակի պատը, տարածություն էր բացվում, օդ էր ներս թափանցում սիրո այդ տեսարանում, բեմը սկսում էր շնչել: Բուռն իրադարձությունները հանգուցալուծվում էին հատակում հայտնված մեղա-

վոր հոգիների «մաքրմամբ»: Իբրև բողոք՝ աշխարհի, բռնության, անարդարությունների դեմ, աղջիկները դուրս էին փախչում իրենց փլատակ-կացարաններից և որպես ամենաջերմեռանդ երկրպագուներ ու իսկական հայրենասերներ՝ ցնծությամբ, ոգևորված գոռում-գոչյուններով օլիմպիականի կրակն էին ողջունում:

«Մեր այսօրվա թատրոնի մասին կարծիքները հակամերժ են, - ասաց Վ.Ռոզովը «Ազատ ամբիոնից»: - Այնուամենայնիվ, կարծում եմ, որ ավելի շատ զգալի է բեմարվեստի անհանգիստ բաբախը: Ինձ թվում է, հիմա նաև այսպիսի վիճակ է. պատկերավոր ասած՝ թատրոնի մարդիկ ուզում են ստույգ իմանալ՝ հատիկը հողին հանձնելուց առաջ պարա՞րտ է հողը, սառցակալած չէ՞ այն կամ չոր: Երևանյան հանդիպումը ինչ-որ տեղ պետք է պատասխան տա հենց այդ հարցին: Իմ դիտած ներկայացումներից այն տպավորությունն են ստանում, որ լճացումը տեղի է տվել, արդար, առողջ ծիլեր են երևում»:

ԼԵՎՈՆ ՍՈՒԹԱՅՅԱՆ

**ԱԶԳԱՅԻՆՆ ՈՒ ՌՈՒՄԱԿԱՆԸ՝
ՈՐՊԵՍ ԻՆՔՆԱՐՏԱՀԱՅՏՄԱՆ ՆՈՐ ՄԻՋՈՑ
Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործությունը՝ երկու սեւեռմամբ**

Ականավոր բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործությանը նվիրված բազմաթիվ հոդվածներ և գրքեր կան. 1960-1970-ականներին տպագրվել են ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի «Կլասիկան և մեր օրերը» և արվեստագիտության դոկտոր Սաբիր Ռիզակի «Վարդան Աճեմյան» գրքերը, որոնք, չհետապնդելով խոր գիտականության հասնելու նպատակներ, այդուհանդերձ կարևոր ներդրումներ են ազգային թատերագիտության մեջ և սկզբնավորում են գիտական համակարգումների որոշ դրույթներ: Հենց այս ուսումնասիրություններով, որոնցից առաջինը նվիրված է ազգային դասականների աճեմյանական բեմադրություններին, իսկ երկրորդը ծավալուն դիմանկարային հետազոտություն է, ձևավորվում է աճեմյանագիտությունը՝ որպես թատրոնի մասին գիտության մեջ ինքնուրույն գիտաճյուղ: Աճեմյանագիտությունը չի պարփակվում բեմադրիչի ստեղծագործության հետազոտման շրջածիրում, այն ներառում է նորագույն շրջանի հայ թատրոնի պատմության որոշակի շրջափուլեր, արմատավորում պատկերացումներ ռեժիսուրայի զարգացման պատմաշրջանների, դրանց գեղագիտական և գեղարվեստական ուղղվածության մասին: Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործության հետազոտողները միանգամայն իրավացիորեն բեմադրիչի գեղարվեստական հաստատումները բաժանել են երկու շրջանի՝ լեռնականյան և երևանյան, անտարակույս սևեռուն ուշադրություն դարձնելով առաջին շրջանին, որը ճշմարիտ փորձարարության, ազգային ռեժիսուրայում նոր դրույթների հաստատման շրջանն էր. այն իր վրա էր կրում 1920-1930-ականների խորհրդային ռեժիսուրայի ազդեցությունները, իր մեջ համակցում-համադրում մեյերխոլդյան և վախթանգովյան ավանդույթները՝ արվեստագետի ստեղծագործության մեջ ցայտուն դարձնելով որոնումը Մեյերխոլդի հիմնավորած «կոնստրուկտիվիզմի» և Եվգենի Վախթանգովի «ֆանտաստիկ ռեալիզմի» գեղագիտական հաստատումների շրջանակներում:

Լեռնականյան շրջանը սկիզբ առավ 1928-ին, երբ աշխատանքի անցավ երկրորդ պետական թատրոնում որպես բեմադրիչ, ապա ստանձնեց զլխավոր բեմադրիչի (տվյալ ժամանակաշրջանում զլխավոր բեմադրիչի պաշտոնը կոչվում էր գեղարվեստական մասի վարիչ) պարտականությունները՝ այս պաշտոնում հաջորդելով Թաթևի Սարյանին: Առաջին շրջանի վերջին մի քանի տարիներին (1939-1946) Վարդան Աճեմյանն այլևս թատրոնի ղեկավարը չէր և այստեղ էր գալիս անհրաժեշտաբար՝ բեմադրություններ իրականացնելու, թատրոնին ստեղծագործական բարդ կացությունից դուրս բերելու համար: Բեմադրիչի ստեղծագործությամբ զբաղվողները առաջին շրջանի վերջնագիծ են համարել 1946-ին իրականացված Ն. Ջարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգության բեմադրությունը՝ գրեթե անուշադրության մատնելով XIX դարի երկրորդ կեսի ռուսական երգիծական դրամայի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Ա. Սուխով-Կոբիլինի «Անցյալի պատկերներ» եռերգության առաջին կատակերգության՝ «Կրեչինսկու հարսանիքի» բեմադրության փաստը: Ավելին, «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգության բեմադրությունը, չնայած իր ունեցած անօրինակ հաջողությանն ու հռչակին, չի արժանացել թատերագիտական խորքային մեկնաբանության և գնահատության, մինչդեռ այս երկու բեմադրությունն էլ Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործության մեջ ունեն հայեցակարգային-տե-

սաղրությանը նշանակություն: Բացարձակապես աղերսներ չունենալով գեղարվեստական մեթոդի, ոճաձևային առանձնահատկությունների, սյուժեի և գաղափարական ընդգծումների հարցերում՝ այս բեմադրություններն անպայմանորեն արտացոլում-պատկերում են Վարդան Աճեմյանի ռեժիսորական տաղանդի տարբեր դրսևորումները, դրանք դիտարկում-գնահատում ցայտուն բևեռացումների մեջ: Այս բեմադրություններում արմատավորված-հայտածված մի շարք գեղարվեստական սկզբունքներ և դրույթներ իրենց շարունակությունն ունեցան բեմադրիչի ստեղծագործության մեջ, նրան տարան դեպի նոր խնդիրների իրագործումը՝ պարտադրելով շարունակել գեղարվեստական որոնումները, որոնց ուրույն հանրագումարները դարձան 1966-ին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրված «Արա Գեղեցիկն» ու Սուխով-Կոբիլինի «Դատական գործը» («Дело»):

Ռուս դասականի կատակերգության բեմադրության առաջին արձագանքները հնչել են Երևանում տեղի ունեցած թատերական ստուգատեսի օրերին: «Թատրոնը մասնակցեց նաև ռուս դրամատուրգիայի Համամիութենական ստուգատեսի երևանյան փուլին՝ ներկայացնելով Ա. Սուխով-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը»: Այս բեմադրությունը նպատակ ուներ հաղթահարել այն ճգնաժամը, որը տիրական էր դարձել թատրոնում: «Կրեչինսկու հարսանիքը» թատրոնի հարսանիքը եղավ: Բարձրարվեստ, շքեղ ներկայացում է ստացվել: Բեմադրական էֆեկտներ գրեթե չկան, ռեալիստական խաղ, բեմավիճակների ու գույների ներդաշնակություն, նկարչական լեզվով ասած՝ ակվարելային տոներ: Նկարիչ Սվախչյանն այստեղ էլ համերաշխ է բեմադրող Աճեմյանի հետ: Բեմադրության աշխատանքներն սկսեց Գ. Սուլեդյանը, ավարտին հասցրեց բեմադրության ղեկավար Վ. Աճեմյանը», - գրել է իր հուշերում ԶԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Արծ. Հարությունյանը:¹ Այստեղ Արծ. Հարությունյանի կողմից հիշատակված մի փաստ անպայմանորեն ճշգրտման կարիք է զգում. Վարդան Աճեմյանը հիշատակվում է բեմադրության ղեկավար, մինչդեռ ներկայացման ծրագրում և արվեստագիտության թեկնածու Ի. Բաբայանի «Վարդան Աճեմյանի աշխարհը» գրքում² Աճեմյանը նշվում է բեմադրիչ, Գ. Սուլեդյանը՝ հարակից ռեժիսոր: Մենք հակված էինք առաջնորդվելու ներկայացման ծրագրով, սակայն մի նոր շփոթումնք առաջացրեց Ա. Գրիգորյանի և Ռ. Պարսամյանի՝ «Բանվոր» թերթի 1946 թ. ապրիլի 9-ի համարում լույս տեսած հոդվածը, ուր հեղինակները գրել են. «Ստեղծագործական հետաքրքիր և ուսանելի աշխատանք է կատարել բեմադրության ղեկավար Վարդան Աճեմյանը...»:³ Վ. Աճեմյանին բեմադրության ռեժիսոր է կոչում նաև «Թատրոնի ուղին» գրքի հեղինակ արվեստագիտության թեկնածու Ռ. Մադոյանը՝ բնավ չհիշատակելով Գ. Սուլեդյանի անունը: Փաստերի համադրումը մեզ հանգեցրեց այն եզրակացությանը, որ «Կրեչինսկու հարսանիքն» ամբողջապես Վ. Աճեմյանի բեմադրությունն էր, ուր Գ. Սուլեդյանին պարզապես վերապահվել էր փորձավարի պարտականությունը, ինչպես հաճախ էր պատահում Աճեմյանի բեմադրություններում:

Ա. Սուխով-Կոբիլինի «Կրեչինսկու հարսանիքը» պիեսը մեծ թատերագրի նշանավոր եռերգության, որը հեղինակը կոչել էր «Картини прощедраго» («Կրեչինսկու հարսանիքը», «Գործ», «Տարելկինի մահը») առաջին պիեսն էր, որի համար նյութ էր հանդիսացել թատերագրի անձնական դրաման: Եթե եռերգության երկրորդ և երրորդ մասերը երբևէ չէին բեմադրվել հայ թատրոնում, ապա «Կրեչինսկու հարսանիքը» բեմական հարուստ պատմություն ուներ մեզանում, այն իր կայուն տեղն էր գտել Գովհաննես Աբեյանի խաղացանկում՝ մեծ դերասանի ստեղծագործության մեջ արժեքավոր և նշանակալի դարձնելով Ռասայլյուևի դերակատարումը: Սակայն, որքան էլ այս ստեղծագործությունն առաջին հերթին հիշատակվում էր արելյանական գործը և հետաքրքիր կատարմամբ, որի որոշ դրույթներ կարելի էր զուգահեռել Սիխալի Շչեպկինի մեկնաբանությանն ու կատարմանը, այնուհանդերձ այս պիեսը, որում Գոգոլի և Օստրովսկու ավանդույթներն ինքնատիպորեն զուգահեռվում էին, երբևէ չէր ունեցել մեզանում ռեժիսորական ցայտուն լուծումներ, չէր ստեղծվել համախաղային ներկայացում: Զետևաբար, Ա. Մռավյանի անվան թատրոնն (1991-ից՝

Վ. Աճեմյանի անվան) առաջինն էր հայ թատերական իրականության մեջ, որը ձգտել էր ստեղծել այնպիսի բեմական կտավ, որում գաղափարագեղարվեստական ընդգծումներն ու կերպարների մասին եղած պատկերացումները մեկտեղվել էին մեկ ընդհանուր գեղարվեստական կերպարի մեջ: Ռ. Մադոյանը պիեսի գաղափարական բովանդակության մասին գրել է. «Ֆեոդալական Ռուսաստանի ազնվականության հոռի բարքերն են մերկացվում սատիրայում: Եվ ոչ միայն դա: Այնտեղ ամենայն կրթությունը ճաղկվում ու խարազանվում է նաև նորելուկ բուրժուազիայի այլանդակ վարքը, որի կրողը պիեսի գլխավոր հերոս Կրեչինսկին է»:⁴ Ընդունելով թատերագետի գնահատականը՝ միաժամանակ նշենք, որ այս ստեղծագործության մեջ բնավ էլ շոշափված չէ «նորելուկ բուրժուազիայի» խնդիրը: Սուլտովո-Կոբիլինը, ով հանիրավի մեղադրվել էր իր քաղաքացիական կնոջ սպանության մեջ և մի քանի ամիս անցկացրել բանտերում, առաջնային էր դարձրել արդարադատության խնդիրը, այս ոլորտում արմատավորված անբարոյականությունն էր դարձել ստեղծագործության հենքը, որը, ըստ էության, տևական ժամանակ չէր ստացել իր ճշմարիտ մեկնաբանությունն ու գնահատականը: Կրեչինսկին բնավ էլ «նորելուկ բուրժուազիայի» ներկայացուցիչը չէր, որովհետև բուրժուազիան, որպես դրսևորվող սոցիալական շերտ և ուրույն մտածողության կրող, ամեն ինչ կառուցում էր կապիտալի նախնական կուտակման դրույթների վրա՝ այսպես ցանկանալով կապիտալի աշխարհում հաստատել իր գերիշխանությունը: Ավելին, Ա. Վ. Սուլտովո-Կոբիլինը միանգամայն այլ ընկալումներ է ցանկացել տեսնել Կրեչինսկու կերպարում. գրողի մտերիմ բարեկամներից մեկը՝ Ն.Վ. Մինին ասյպիսի գրառում է արել. «Ալեքսանդր Վասիլևիչը շատ էր փոստում, որ իր կողմից Կրեչինսկին պատկերվել է քստմեղի: Նա ցանկանում էր «արդարացնել» նրան, վերափոխել դրամայի ավարտը, ուր ձերբակալության ժամանակ Կրեչինսկին ինքնասպան է լինում»:⁵ Այստեղից հետևում էր, որ Կրեչինսկին հեղինակի համար ավելի մեծ նշանակություն և իմաստ ուներ, քան իբրև արատների և բարոյալքման խորհրդանիշ դիտվելը: Կրեչինսկին իր մեջ խտացնում էր «չպատժված արատը»։ Ինչպես ժամանակին գնահատել են այս կերպարը թատերագրի ժամանակակիցները, նրա վարքագիծը և ճակատագիրը հանգիստ չէին թողնում հանդիսատեսին և առաջացնում մեծ «բարոյական էֆեկտ»:⁶ Ժամանակին քննադատական մտքի ներկայացուցիչները բաժանվել են բանակների, ակտիվորեն քննարկել ստեղծագործությունը, այն համարել բեմին հարմար երկ՝ միաժամանակ շեշտելով այն հանգամանքը, որ պիեսի տիպարները նոր չեն, հատկապես Կրեչինսկու կերպարը վերցված է ֆրանսիական «պաշարից», իսկ ահա կատակերգության գլխավոր նվաճումը Ռասայլուկի կերպարն է, որի շնորհիվ էլ անեկդոտի հիման վրա ստեղծված դրամատիկական ստեղծագործությունը ձեռք է բերել մեծ գեղարվեստական արժեք: Մի դիտարկում ևս Ռ. Մադոյանը այս պիեսի ժանրը կոչել է սատիրա, մինչդեռ հեղինակն այն կոչել է կատակերգություն, իսկ պիեսի առաջին բեմադրությունների առթիվ ծավալված քննարկումների ժամանակ հեղինակի ժամանակակիցներն այն անգամ ողբերգություն են կոչել՝ նկատի ունենալով Լիդոչկայի թեման: Սակայն այս պիեսն իր ժանրային սկզբունքներով կատակերգություն է, որում տակավին չկան հստակեցումներ ժանրային երկու ուղղության՝ ողբերգության և կատակերգության միջև ձևավորվող առանձնացումների մասին: Այս հանգամանքը պետք է բացատրել գրողի գեղարվեստական աշխարհայացքի անկատարությամբ, դրամայի սկզբունքների որոշ անիմացությամբ: Մեր կարծիքով, թատերագետին շփոթեցրել էր այն հանգամանքը, որ այս պիեսը հայ թատրոնում գրեթե միշտ բեմադրվել էր որպես սատիրա, իսկ սատիրականի ամենավառ ընդգծումն էր հայտ էր եկել Լևոն Քալանթարի՝ Երևանի Բանվորական թատրոնի բեմադրության մեջ, ուր պիեսի մեկնաբանությունը ձեռք էր բերել ուղղագիծ բնույթ. մի հանգամանք, որը բխում էր մեյերխոլդյան մեկնաբանությունից և արդեն այս բեմադրության արտահայտչական այն լուծումներից, որոնք հղացել էին բեմադրիչն ու նկարիչ Մ. Արուտչյանը:

Վարդան Աճեմյանն ու Մ. Սվախչյանը պիեսի բեմական բովանդակությունը դիտարկել

էին ոչ արդեն ընդունված միագծության և մեյերիստոլոյան արտահայտչականության դիրքերից. Վ. Աճեմյանը ռեժիսորական մեկնաբանության առանցք էր բերել սոցիալական միջավայրի մերկացման խնդիրը՝ այն համադրելով գործող անձանց հոգեբանական վարքագծերի համակողմանի շեշտավորումներին: Այստեղ, ինչպես նախորդ մի շարք բեմադրություններում, բեմադրիչը նորից մղվել էր դեպի սոցիալական միջավայրի մեղավորության թեմայի ակնբախումը՝ Սուխովո-Կոբլիցի պիեսի բեմադրության մեջ որոշակիորեն մեղմացնելով կերպարների մեղավորության չափը: Այսպես Աճեմյանն առավել մեծ ընդգծումներով էր գնացել դեպի միջավայրի պասկազերծումը: Այս հանգամանքը հնարավորություն էր տվել դերասաններին ոչ թե կրքով դատապարտելու իրենց հերոսներին, այլ մղվելու կերպարների վարքագծի և աշխարհայացքի պաշտպանությանը՝ սոցիալական միջավայրի ազդեցություններն այստեղ դարձնելով առավել կարևոր: Ահա այսպես էր նաև արտացոլվել փախուստը միագծությունից, ստեղծագործության գաղափարի մակերեսային ընկալումից: Վարդան Աճեմյանը դերասաններին պարտադրել էր կատարել վերլուծական աշխատանք, մտահոգվել ոչ միայն բնութագրերի հավաստի և թատերայնորեն մատչելի պատկերման խնդիրներով, այլև մղվել դեպի սոցիալ-հոգեբանական շերտերի բացահայտումները՝ ընդարձակելով պիեսի գաղափարական և հոգեբանական ծավալները:

Իր բեմադրածով «Կրեչինսկու հարսանիքը» Վ. Աճեմյանի իրականացրած շքեպիրոյան «12-րդ գիշերի» հակապատկերն էր. այստեղ բեմադրիչն ու նկարիչը հեռացել էին թատերային վառ արտահայտչականությունից, խաղային բռնկուն տարերքից, ցայտուն պայմանականությունից և բեմը կառուցել էին փոքր-ինչ ավանդական ձևավորումների սկզբունքով՝ ստեղծելով հավաստիության ձգտող ինտերյեր, որն առանձնացված էր դահլիճից «չորրորդ պատով». այս լուծման նպատակն էր հետևողականորեն ներկայացնել բոլոր դեպքերն ու իրադարձությունները, դերասաններին տանել բացառիկ կենտրոնացումների: Իր հղացումների իրագործման համար Վ. Աճեմյանն այս բեմադրության մեջ անչափ կարևորել էր նկարչական ձևավորումը, որի մասին արվեստագիտության թեկնածու Լ. Խալաթյանը գրել է. «Ձևավորման ամենամեծ արժանիքն այն էր, որ Սվախչյան նկարիչը ներկայացման մեջ աննկատելի էր մնում: Հանդիսականը երբեք Սվախչյանի դեկորները չէր ընկալում անկախ բեմադրության ընդհանուր մտահղացումից: Սվախչյանի նույնիսկ ամենափոփոխ էքսպերիմենտները աչքի չէին զարնում, որովհետև դրանք ևս օրգանապես ձուլված էին ներկայացման ընդհանուր ոճի, ռեժիսորի նույնանման մտահղացումների հետ»:⁷ Իսկ այստեղ որպես ընշագրավ փորձարարություն էր ներկայացվել հայելու կիրառումը, որը, տեղադրված լինելով ձախ կուլիսներում, հանդիսացել էր բեմը հանդիսասրահից առանձնացնող «չորրորդ պատի» արտացոլում: Նկարչական լուծումը, դերասանական խաղը յուրովի էր ներդաշնակվել Աճեմյանի ռեժիսորական հղացումներին: «Ռեժիսորն ամեն ինչ ենթարկել էր այն բանին, որ ներկայացման գործող անձանց կյանքին հետևի «բանալու անցքից»: Միայն ամենադրամատիկական պահերին, խորտակելով «չորրորդ պատը», ռեժիսորը գործող անձանց բերում էր նախաբեմ՝ նրանց ամենաձածուկ մտքերը հաղորդելու համար: Հատկանշական է, որ դերասանների ելքը նախաբեմ չէր խախտում պատումի ինտիմ բնույթը, ընդհակառակը, ասես հերոսների աշխարհը բացահայտում էր խոշոր պլանով: Օրինակ, Ռասպյունը հաճախ էր հայտնվում նախաբեմում: Խոշոր պլանի այս պահերը անհրաժեշտ էին ռեժիսորին՝ տրագիկոմեդիայի եղանակով մեկնաբանված գործող անձի ապրումները հաղորդելու, այսինքն՝ ընդգծելու համար ոչ միայն Ռասպյունի «մեղավորությունը», այլև մարդկային ապրումները: Ռեժիսորն առիթը բաց չէր թողնում «արդարացնելու» գործող անձանց արարքները, բայց այս արդարացումները մեղադրանք էին դառնում՝ ուղղված սոցիալական կարգերին: Այսպես, երբ Կրեչինսկու արկածախնդրությունը ձախողվում էր, երբ, թվում է, պիտի կործանվեր ամեն ինչ և լիներ այնպես, որ մեղավոր համարվեին կոնկրետ մարդիկ և ոչ թե իրականությունը, ռեժիսորը թատերական միջոցներով շարունակում էր զարգացնել ներկայացման կոնցեպ-

ցիան», - գրել է Ս. Ռիզակը:⁸ Այս հայեցողության ընդգծման համար բեմադրիչ Վ. Աճեմյանը, հավատարիմ իր վառ երևակայությանը, հղացել էր մի շարք տեսարաններ: Այսպես. նախաբեմ էր գալիս Կրեչինսկի-Յարությունյանը՝ ծեռքին մոմակալ, աչքերի մեջ անսահման երկյուղ: Մոմակալին դրված մոմերը առկայծում էին՝ խորհրդավորություն հաղորդելով տեսարանին: «Եթե այստեղ մերկացվեր Կրեչինսկին, փոխհատուցում լիներ, թերևս կարելի էր ընդունել, որ այդ սոցիալական միջավայրում հնարավոր է արդարության հաղթանակը: Սակայն ռեժիսորը չէր կարող այդպիսի բան թույլ տալ, քանի որ նրա բեմադրության ամբողջ կոնցեպցիան հակառակն էր ապացուցում: Եվ ռեժիսորը յուրովի էր շարունակում պատումը: Կրեչինսկու ստվերը, մոմերի բոցից անհեթեթ օրորվելով, ասես զրուցում էր տիրոջ հետ: Կրեչինսկին մոտենում էր բեմեզրին այնքան մոտ, որ հանդիսականը տեսնում էր մոմերով լուսավորված նրա դեմքի յուրաքանչյուր մկանի շարժումը: Հանցագործի դեմքին հուսահատությունը փոխվում էր ինչ-որ փրկարար մտքից լուսավորված վճռականության, նա շտկում էր մեջքը, հպարտ բարձրացնում գլուխը, հաստատուն քայլվածքով անցուդարձ անում նախաբեմում և, արդեն բոլորովին ուրիշ մարդ դարձած, ընկնում էր թիկնաթռռին՝ բռնված սատանայական քրքիջով: Նրան ընդօրինակում են Ռասպյունևն ու Ֆյոդորը: Եվ կասկած չի մնում, որ Կրեչինսկին այս անգամ էլ ելք կգտնի, խոյս կտա պատժից, քանի որ ինքը՝ իրականությունը, մարդկանց թույլ է տալիս անպատիժ հանցանք կատարել»:⁹

Կիրառելով հայելու «գլուխը» և նրա միջոցով փոխելով բեմական տարածության «դիտակետը»՝ Վ. Աճեմյանն, ըստ էության, մի նոր դիրք (թայրս) էր առաջադրել՝ բեմավիճակները և գործող անձանց շարժումները պատկերելով ոչ թե դիմահայաց, ինչպես ընդունված է բեմական գործողությունները կազմակերպելիս, այլ «կողային դիրքից»՝ այսպես միանգամայն նոր դիրք հաղորդելով բեմին ու գործողություններին: Սա սոսկ նորարարական հնարք չէր, այլ արդարացված գեղարվեստական սկզբունք, որի միջոցով բեմադրիչը տալիս էր հասարակության ճշմարիտ պատկերը՝ ամեն ինչ շրջված ու աղարտված, նախնական մաքրությունից զուրկ, հիմնովին հետաձգապարտ: Յետաձգը, որպես հասարակության փտման և կործանման շարժիչ ուժ, այս բեմադրության գաղափարական հենարաններից մեկն էր: Յետևաբար Աճեմյանը լավ հղացված անեկդոտային պատմությունը դիտել էր որպես հասարակական ֆարս՝ պիեսի ժանրային ծավալներն ընդարձակելով և առավել կենտրոնաձիգ դարձնելով: Լինելով վառ արտահայտված կատակերգական տաղանդ, վախճանագույն «թատերական խրախճանքի» կողմնակից, Վարդան Աճեմյանն այնուհանդերձ կատակերգությունը չէր դիտել որպես զվարճանքի միջոց ու «հանգրվան», այլ նրան հաղորդել էր հույժ գաղափարական բովանդակություն, տեղ-տեղ հասել քաղաքական սատիրայի դրսևորումների՝ այսպես թափանցելով Սուխովո-Կոբիլինի հղացման ծալքերի մեջ: Հղացում, որն իր ավարտուն և կատարյալ գեղարվեստական նկարագիրը չէր ստացել, որովհետև երբեմն թատերագրին հրապուրել էր ծիծաղաշարժ պատմություն ստեղծելու գաղափարը՝ այսպես կոչված «գոգոլյան մոդելից» հրաժարումը: Բեմադրական մտահղացումը հստակեցրել էր ոճը, նկատելի դարձրել սոցիալական գրոտեսկի ներկայությունը: Յետագայում Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրիչ Գրիգոր Մկրտչյանի հետ իրականացնելով եռերգության երկրորդ մասի բեմադրությունը՝ Վ. Աճեմյանը վերադարձավ նախընտրած ոճաձևին, նորից առկա դարձրեց սոցիալական գրոտեսկը, որը ձգտում էր դեպի սատիրական գրոտեսկի տիրույթները՝ Սուրոմսկու և Տարելինի կերպարների «ընթերցման» դեպքում արտահայտչաձև դարձնելով հոգեբանական գրոտեսկը, որն էլ Սուխովո-Կոբիլինին մերժեցնում էր Ա. Ն. Օստրովսկուն՝ այսպիսով տալով ռուս թատերագրի ստեղծագործական գեներալի ճշմարիտ բացատրությունը: Ռուս թատերագիտության մեջ երբեմն այն միտքն է հայտնվել, թե Սուխովո-Կոբիլինը «սնվում է» գոգոլյան արմատներից, թե եռերգության հիմքում Ն. Վ. Գոգոլի «միստիկական ռեալիզմի» դրսևորումներն են, մինչդեռ Վարդան Աճեմյանը իր բեմադրությամբ հաստատում էր այն միտքը, որ

Սուխովո-Կոբիլինի համար Օստրովսկու ստեղծագործությունն է եղել յուրատիպ դպրոց, և թատերագիրը հենց օստրովսկիական ավանդույթներն է կիրառել իր ստեղծագործության մեջ՝ հերոսների տիպաբանության հարցում ևս դառնալով Օստրովսկու ժամանակակիցն ու ստեղծագործական մեթոդի կրողը: Սա Վարդան Աճեմյանի մեծագույն հաստատումներից մեկն էր:

«Կրեչինսկու հարսանիքում» Վարդան Աճեմյանը միավորել էր ավանդականն ու նորարարականը՝ այսպիսով հասնելով բոլորովին նոր գեղարվեստական արդյունքի, ինչն էլ նպաստել էր այն բանին, որ այս բեմադրությունն առանձնահար մի շարք դերակատարումներով, որոնցից ակնառու դարձան Գեղան Գեղան Գարությունյանի Կրեչինսկին և Լևոն Ջոհրաբյանի Ռասայուկը: Կրեչինսկին ռուս բեմական գրականության մեջ իր նախատիպը չունեցող կերպար է, որը հեռանում է Գոգոլի և Օստրովսկու կերպարներից և դառնում աղարտված նոր սոցիալական մտածողության արտահայտությունը: Այս կերպարով Սուխովո-Կոբիլինը ձգտել էր պատկերել անբարոյականության անսահման տիրույթները՝ իր հերոսի մեջ խտացնելով այն զարհուրելի գիշատչականությունը, որը հասարակական կյանքում սկսել էր խոր արմատներ նետել: Կերպարի բացահայտման և նրա նորարարական ընթերցման համար բեմադրիչը ներկայացման ավարտը կառուցել էր յուրովի՝ հրաժարվելով Սուխովո-Կոբիլինի բնագրից: Պիեսն ավարտվում է Մուրոմսկի-Ատուևա երկխոսությամբ. Ատուևայի այն հարցին, թե ի՞նչ պետք է անել, Մուրոմսկին պատասխանում է. «Փախչել, տիրուհիս, փախչել, խայտառակությունից փրկվելու ելքը փախչելն է»: Աճեմյանի բեմադրությունն ավարտվում էր Կրեչինսկու հպարտ-ինքնագոհ հայտարարությամբ. «Ինձ մի կին է կանչում», որից հետո Կրեչինսկի-Գարությունյանը հարմարավետ տեղավորվում էր բազկաթռռի մեջ, երկարում ոտքերը, բարձր քրքջում՝ իր քրքիջով վարակելով Ռասայուկին և Ֆյոդորին: Այսպես բեմադրիչն առավել մեծ շեշտավորմամբ էր ներկայացնում կերպարի ցինիզմը, Կրեչինսկու փիլիսոփայության հավերժականությունը: Գեղան Գարությունյանի Կրեչինսկին որքան անպասելի, նույնքան էլ հետաքրքիր ու համոզիչ էր: «Դերասանը հեզմական վերաբերմունք ուներ իր Կրեչինսկու հանդեպ: Հազիվ նկատելի հեզմանքով դերասանը ցույց էր տալիս, թե սատանայական անմաքուր հոգին ինչ հրապուրիչ, արտիստական փայլուն կերպարանքի մեջ կարող է բուն դնել», - գրել է Լ. Յախվերոյանը:¹⁰ Սինչև Կրեչինսկին՝ Գ. Գարությունյանը խաղացել էր Տոնինո և Չանետո՝ Կ. Գոլդոնիի «Վենետիկյան երկվորյակներ» պիեսի բեմադրության մեջ: Նուրբ ու փափուկ քնարականությունը, կերպարների մեղմ ենթաբնագրերը ամբողջապես բացահայտել էին դերասանի՝ կատակերգական կերպարի մասին ունեցած պատկերացումները, որոնք հետագայում, երբ նշանավոր արտիստն արդեն Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնի դերասան էր, հայտածվեցին յուրովի՝ դերասանին դարձնելով կատակերգականի նոր սկզբունքների հաստատողը մեզանում: Կրեչինսկին էապես տարբերվում էր Տոնինոյից և Չանետոյից, տարբերվում էր «բացասական» կերպարի մասին ձևավորված ավանդական ընկալումներից: Բեմ մտնելու պահից Կրեչինսկի-Գարությունյանն իր վրա էր սևեռում հանդիսատեսի ուշադրությունը. բարձրահասակ, զեղեցիկ, բարձրացրած հոնքերով, լայն ճակատով, նուրբ շարժումներով, խոսքի փափկությամբ, որի մեջ անհնար էր չնկատել երաժշտականությունը: Բայց կերպարի արտաքինի մասին ձևավորվող պատկերացումները հակադրության մեջ էին մտնում նրա ներքին էության, նրա կենտրոնապագ ձգտումների հետ: «Դերասանը մեր առաջ հետզհետե, աստիճանաբար, մենք կասեինք՝ հիանալի զգուշությամբ բաց է անում խաղամուլի, խարդախողի, «մեծն կոմբինատորի» ահավոր հոգին: Հարությունյանի Կրեչինսկին կենտրոնացած է ներգիս է, նրա միտքը գործում է արագ ու սլացիկ: Այդ մենք տեսնում ենք Հարությունյանի շարժումն և արտահայտիչ աչքերի, կտրուկ ու նպատակալաց քայլվածքի և ժեստերի միջոցով: Նա խոսում է այլ բան, իսկ շեղ հայացքն արտահայտում է այլ բան՝ հետին միտքը կամ ծրագիրը, որ ահա հասունանում է նրա ճարպիկ ուղեղում: Հրաշալի են մշակված ապարատները (մեկուսի խոսք). այստեղ բնավ չի

իշխում մեզ հայտնի բեմական պայմանականությունը, միջանկյալության էֆեկտ չի թողնում, այլ նրա մտածողության, հոգեկան կացության ամբողջությունից բխող տրամաբանական արտահայտությունն է: <արությունյանը վարպետության է հասնում 2-րդ և 3-րդ գործողություններում: Նա իր խարդախ ծրագիրը հղանում ու իրագործում է դիվահարի նման: Վերջում, երբ բացվում է խարդախությունը, <արությունյան-Կրեչինսկին իրեն մի պահ կորցնում է. խճճված մագերով, վառված մոմերով աշտանակը ձեռքին, գալիս է ավանսցեն... Սակայն մյուս պահին նա նույն արխատկրատիկ վեհ կեցվածքով է, թեև նրա առաջ գոռգոռում է խաբված վաշխառուն և սպառնալի կանգնած է ոստիկանական աստիճանավորը...»,- գրել է Ա. Արաքսմանյանը:¹¹ (Այստեղ Ա. Արաքսմանյանն օգտագործում է *ապարատներ* բառեզրը, որը ֆրանսերեն *a' parte*՝ մեկուսի, բառի աղավաղված ձևն է - Լ.Ս.:)

Համաշխարհային թատերգության բացառիկ կերպարներից է Ռասսայուկը, իսկապես եզակի գրական կերպար, ում մասին «Русский вестник» պարբերականի գրախոսը գրել է. « Եթե Ռասսայուկը սրիկայի մեկը լիներ, ապա անիմաստ կլիներ նրա մասին խոսելը, սակայն հեղինակը կարողացել է մեծ հաջողությամբ և ոչ անսպասելիորեն նրա մեջ միավորել անորակության շաղախով պատված ինչ-որ պարզամտությունը և պարզունակությունը, որոնք էլ իրենց վրա էին սևեռում հանդիսատեսի ուշադրությունը »:¹² Լ. Ջոհրաբյանի Ռասսայուկը անչափ նման էր այն հերոսին, որին տեսել էր ռուս քննադատը, սակայն դերասանը, այնուհանդերձ, կերպարի սեփական մեկնաբանությունն էր առաջադրել՝ իր հերոսին դարձնելով Կրեչինսկու երկվորյակը՝ զիջատիչ ու վտանգավոր: Անգամ հագուստով էր Ջոհրաբյանի հերոսը դառնում Կրեչինսկու կրկնակը՝ չնայած այդ հագուստը մաշված էր ու ճմրթված: Մշտապես տերերի մոտ ստորաքարշ, թույլերի մոտ՝ տիրակալան. ահա այսպիսին էր Ջոհրաբյանի Ռասսայուկը: Անպայմանորեն այս կերպարը հանդիսատեսի ծիծաղն էր առաջացնում, սակայն այս ծիծաղը զուգորդվում էր խոր զգվանքին. ծիծաղելի և ողորմելի՝ այսպիսին էր Ջոհրաբյանի հերոսը, որի մասին թատերագետ Վահրամ Թերզիբաշյանը գրել է. «Լ. Ջոհրաբյանը գեղարվեստական չափի զգացումով և հմտությամբ, տեղ-տեղ փայլուն վիրտուոզությամբ կատարեց այդ դժվարին դերը, արժանի հետևորդ հանդիսատայով հայ բեմի տաղանդավոր Ռասսայուկ-Արեյանին»:¹³ Ջոհրաբյանը խույս չէր տվել կատակերգական դիմակ ներկայացնելու հեռանկարից, չէր թաքցրել իր հերոսի ծիծաղելիությունը, սակայն սա խոր բացատրություն ունեցող սոցիալական դիմակ էր, որի հենքում անուն-ազգանունը չունեցող մարդու ողորմելիությունն էր: Որքան էլ ծիծաղելի, այնուհանդերձ Ջոհրաբյանը ողբերգական մի երանգ էր բերել իր մեկնաբանության մեջ, հերոսի արգահատելի էության մեջ նկատելի դարձրել նրա խեղճությունն ու արհամարիվածությունը, որից ծամածռվում էր դեմքը, ծայրը սկսում էր դողալ: «Ջոհրաբյանը լավ էր ծանաչում իր Ռասսայուկին: Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ դա պայման էր նրա համար, որպեսզի կերպարի մեջ արտահայտի նրա նաև կենսագրությունը: Դերասանի խոշոր կերպարանքն առանց որևէ հետք թողնելու տեղավորվում էր Ռասսայուկի մեջ: Սա մի ծմրթված, ապրուստի որքան անմաքուր, նույնքան պատահական միջոցների դիմելուց հոգնած, Կրեչինսկուց՝ ավագ գործակցից, աչքը միշտ վախեցած մարդ էր, նույնպես մի խաբեբա և խաղանենգ, բայց փոքր մասշտաբի: Դերասանը փոքրին ներկայացնում է արվեստի մեծ ընդհանրացմամբ՝ իբրև իր նմանների ամենաբնորոշ, ամենաընդհանրական տիպը: Պետք էր տեսնել նրան դրամ հաշվելիս, որ երևար, թե ինչ բան է փողը Ռասսայուկի համար: Դեմքի այդպիսի երանելի արտահայտությամբ կարելի էր զննել ամենից նվիրական բանը, նրա հայացքի մեջ ավելի շատ խանդաղատանք կար, քան՝ ազահողություն... Ռասսայուկն ընտանիք ունի, զավակներ: Այն, ինչ անում է, նաև նրանց պահելու համար է: Ուրեմն՝ կա պերտոնաժին կարեկցելու տեղ: Սա գյուտ էր Ջոհրաբյանի համար, դերասանը, որ չէր սիրում անձնավորված կերպարի դատախազը լինել, առիթ չէր փախցնում, որ մտերմանա հետը և ցույց տա, թե ինչքան «մեղմացուցիչ դեպք հանցանագ» ունի նա: Մեքը է Ջոհրաբյանի Ռասսայուկը, երբ պատմում է, թե ինչ փորձանքներ են եկել զլխին, ինչպես են ծեծել իրեն:

Այդ ժեժը դերասանը պատմում է մանրամասնությունները ցույց տալով, կրած անարգանքն ու ցավը վերստին ապրելով: Խեղճ մարդ, որ խաչված է այս ճակատագրին՝ դերասանի ստեղծագործության հոլովումներից մեկը»,- գրել է Լ. Յախվերոյանը:¹⁴ Լ. Ջոհրաբյանի դերակատարման առթիվ բազմաթիվ հոդվածներ են գրվել և ուրախալին այն է, որ բոլոր թատերախոսները միակամ իրենց հիացմունքն ու զարմանքն են արտահայտել, տեսել թե՛ արեւյանական ավանդույթի շարունակությունը, թե՛ դերասանի ջանքը՝ չկրկնել Արեւյանին, ստեղծել բոլորովին նոր բեմատիպար:

1946-ին Ա. Մռավյանի անվան թատրոնը հերթական ստեղծագործական հաղթանակը նշեց, որը նույնպես մեկընդմիջտ մտել է ազգային թատրոնի պատմության մեջ: Երբևէ չհեռանալով իր սիրելի թատրոնի հետ համագործակցությունից՝ Վ. Աճեմյանը բեմադրեց Նաիրի Ջարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունը, որն ազգային թատերգության խոշորագույն իրողություններից մեկը եղավ, դարձավ նվաճում պատմական թեմայի արտացոլման ասպարեզում: Ժամանակակից գրականագիտական մտքի որոշ ներկայացուցիչներ փորձում են ժխտել այս պիեսի արժանիքներն ու առանձնահատկությունները, փքուն ու կեղծ համարում նրա լեզուն՝ անպայմանորեն սուբյեկտիվ վերաբերմունք հանդես բերելով Ն. Ջարյանի ստեղծագործությանը: Սակայն այս դիցապատմական ողբերգությունը իսկապես ուշագրավ իրադարձություն եղավ ազգային թատերգության մեջ. այն թատերգություն բերեց բանաստեղծական հրաշալի խոսքը՝ պատկերային վառ մտածողությամբ, այստեղ հայրենիքի գաղափարը արտացոլվեց ներանձնային և վերանձնայինի յուրօրինակ բախումների մեջ: Առաջին անգամ հայ նորագույն դրամայուն ստեղծվել էր Արայի՝ մեր ժողովրդի հավերժող ոգու խորհրդանիշը հանդիսացող անհատականության կերպարը՝ մի պատմական-միթոլոգիական անհատի, ով հայրենիքի գաղափարը վեր էր դասում սիրուց ու անձնական երջանկությունից, ով իր մեջ մեռցնում էր Շամիրամի հանդեպ ծլարծակվող սերը՝ հանուն իր երկրի, հանուն իր ժողովրդի ու ընտանիքի: Այս ողբերգության մեջ առանձնակի գրողական ներշնչանքով էին ստեղծված չարի խորհրդանիշների՝ Շամիրամի և Նինոսի կերպարները, որոնք նաև ներքին հակասություններ և ներքին բախումներ ունեին: Ուրեմն, Նաիրի Ջարյանն ստեղծել էր բազմաշերտ մի ողբերգություն, ուր կոնֆլիկտներն ունեին անձնական և հասարակական, պատմական և քաղաքական ուղղվածություն: Վարդան Աճեմյանը, ինչպես իր նախորդ բեմադրություններում, այստեղ ևս ողբերգական կոլիզիան կառուցեց ժողովրդական հայրենասիրության վրա՝ յուրատիպորեն միավորելով պատմությունն ու ներկան, այդ միավորումը հենելով վեհ մոնումենտալիզմի հիմքերի վրա: Մոնումենտալիզմը դարձել էր բեմադրական և գեղարվեստական սկզբունք՝ իր արտացոլումը գտնելով և ռեժիսորական հղացումների, և դերասանական կատարումների, և կերպարագծման, և Մելիքսեթ Սվախչյանի ստեղծած բեմանկարչական հզոր և յուրօրինակ կառույցի մեջ: Բեմակառույցն առասպելական վեհության արտահայտությունն էր, ուր վերասլաց, միթոլոգիական նկարագիր ունեցող դեկորները, միջավայրային ընդգծումները համահունչ էին ստեղծագործության պաթոսին և ոգուն, հայրենասիրական զգացումների պոռթկունքն էությանը, նրանց անարգել ստամբակումին: Թե համաժողովրդական վիշտը, թե համաժողովրդական հրճվանքը այս բեմադրության մեջ ունեին իրենց ընդգծված ու ցայտուն արտահայտչաձևերը. ամեն մի տեսարանում բեմավիճակներն արտացոլում էին այն գաղափարական և հուզական լիցքերը, որոնք բխում էին հիշատակված տրամադրություններից: Բեմադրությունն ստեղծելով Յարյենական պատերազմից հետո՝ Աճեմյանը, բնականաբար, արդեն հաղթանակի դիրքերից էր մտնեցել ստեղծագործության գաղափարին՝ բարեբանելով ու փառաբանելով ժողովրդի ուժը և անհատի բարձր գիտակցականությունը, պատասխանատվությունը պատմության ու ժողովրդի առջև: Բեմադրության դիպաշարի հիմքում երկու աշխարհի՝ Ուրարտուի և Ասորեստանի բախումն էր, այս բախումից էին ծնունդ առնում գաղափարական ընդհանրացումները, միանգամայն տարբեր սկզբունքներով և գաղափարներով ապրող երկու աշխարհի կոնֆլիկտը ծնում էր

մեծագույն ճշմարտություններից մեկը. անհատի երջանկությունը պայմանավորված է նաև երկրի, արմատների, իր սոցիալական և հոգեբանական միջավայրի երջանկությամբ, երկիրն է առաջնայինն ու զլխավորը: Իսկ երջանկության ու ազատության հասնելու համար առաջին հերթին ընդգծվում-կարևորվում է ժողովրդական կամքը: «*Երբ գալիս է ամենագործ Շամիրամի նյութած դիվային վճռի լուրը, բենը թաղվում էր խավարում, խլանում էին հանդիսավոր մեղեդիները, դադար էր առնում հրձվանքը: Անահիտի գահի բոցերը բենը մասնատում էին անհանգիստ, չարագուշակ, խոշոր ստվերներով: Ծնրադիր ժողովուրդը աղոթում էր փրկության համար, իսկ վերևից հպարտորեն բոցվում էր Անահիտ դիցուհու գահը: Ողբերգական շեշտերով թափանցված այս տեսարանը ռեժիսորը լուծում էր իբրև ժողովրդական կամքի միասնության արտահայտություն՝ սպառնալի աղետից առաջ»,- գրել է Ս. Ռիզակը:¹⁵*

Մռավյանի անվան թատրոնում իրականացված «Արա Գեղեցիկի» բեմադրության արժեքն ու նշանակությունը չափազանց մեծ են մեր թատրոնում մի շարք առումներով: Բացի նրանից, որ այս բեմադրությունը ռեժիսորական, դերասանական և բեմանկարչական անօրինակ գլուխգործոց էր, որն այդպես էլ անգերազանցելիներից և բացառիկ երևույթներից մեկը մնաց, այն նաև ցույց տվեց գրական տեքստի «թատերականացման», դրամատիկական - գրական երկը բեմի ու թատերական տրամաբանությանը ենթարկելու հրաշալի միջոցները: Այս բեմադրությամբ Վարդան Աճեմյանը մեզանում հիմնավորեց բեմադրիչ-համահեղինակի, բեմադրիչ-կոմպոզիտորի արտերևույթը, երբ բեմադրիչին հաջողվեց ստեղծել մի նոր գրական կոմպոզիցիա, ուր ամեն ինչ կառուցվում էր հավասարակշռությունների և համադրությունների վրա: «*Ներկայացումը պետք է միահյուսել նվագախմբային կոմպոզիցիայի բոլոր կանոններով*», - գրել է Վս. Մեյերխոլդը: Աճեմյանի բեմադրության մեջ մեյերխոլդյան սկզբունքն իր հրաշալի արտահայտությունն էր գտել: «*Ողբերգության գրական տեքստի վրա աշխատելիս Աճեմյանը ոչ միայն կարողացավ առավելագույնս «թատերականացնել» այն, այլև, որ ամենագլխավորն է, ստեղծել ներկայացման գաղափարական լեյտմոտիվ. պարզեց շեշտադրումներ, ձշտեց բեմական պատումի գեղարվեստական հայեցողությունը: Այսպես, պիեսի ռեժիսորական տարբերակում միացված էին ողբերգության առաջին երկու արարները, իսկ այս բանն արված էր ոչ միայն գործողությունը «խտանցներու» նկատառումներից ելնելով»:¹⁶* Վ. Աճեմյանը ճիշտ էր նկատել, որ Ասորեստանն ու Շամիրամը հեղինակի հղացմամբ անչափ մեծ տեղ էին գրավում՝ փոքր-ինչ ստվերված պահելով Ուրարտուն և Արային: Այս հանգամանքն ստեղծում էր գաղափարական և գեղարվեստական անհամաչափություն, անգամ առիթ տալիս որոշ քննադատների պիեսը կոչել «Շամիրամ»: Անտարակույս, Նաիրի Ջարյանը ինքնատիպորեն էր լուծել *Նինո-Շամիրամ*, *Նինո-Ասորեստան* կոնֆլիկտները, հասել հոգեբանական հարուստ և ցայտուն վիճակների պատկերման, սակայն խախտվել էր պիեսի գաղափարական բովանդակությունը, ուստի Վարդան Աճեմյանը միավորել էր առաջին և երկրորդ արարները՝ դրանց հակադրելով Ուրարտուի և Արայի թեմաները, ստեղծել հզոր հակադրություն երկու աշխարհի միջև՝ թատերային արտահայտչականության միջոցներով ակտիվացնելով Ուրարտուի կերպարը: Չխախտելով գրական տեքստը՝ Վարդան Աճեմյանը սեփական նկատառումների իրագործումներին հասել էր «թատրոնի լեզվով»՝ կառուցելով այնպիսի տեսարաններ և գործողություններ, ստեղծելով գունային այնպիսի համադրություններ և հակադրություններ, որոնք էլ Ուրարտուի «տեսակարար կշիռը» մեծացրել էին բեմադրության մեջ: Վարդան Աճեմյանն ազատ էր գտնվել մի շարք տեսարանների «ներմուծման» հարցում, որոնք ռեժիսորական հայեցողությունը դարձրել էին ուժեղ, ամբողջական: Բեմադրիչը նաև դիմել էր անտիկ թատրոնի՝ արիստոտելյան դրամայի արտահայտչականությանը՝ բեմ բերելով ասացողների՝ յուրատիպ քորոս, որոնք հայտնվում էին ամենադրամատիկական պահերին և ներկայացնում հատվածների առասպելներից՝ այսպես գաղափարական ընդհանրացումներին հաղորդելով կենտրոնաձիգ ուժ: Այսպես, երբ Արան ընդունում էր

Շամիրամի ուղարկած դեսպաններին, որոնց նպատակն էր ամեն կերպ գայթակղել հայոց արքային և նրան մղել դեպի Շամիրամը՝ միաժամանակ ցույց տալով թագուհու անպարտելի ուժն ու գոռոզությունը, բեմադրիչը բեմ էր բերել ասացողին, որը պատմում էր Չայկի և Բելի առասպելը՝ ակնբախ դարձնելով ենթատեքստը, այսպես գոռոզ ասորուհուն հասկացնել տալով, թե ինչ գարմից է Արան: Ժառանգականության և պատմականության գործոնը բեմադրիչը դարձրել էր իր լեյտոբեմաներից մեկը, հետևաբար բեմադրության ավարտին Աճեմյանը, առավել ուժգնացնելով այս թեման, կառուցել էր մի նոր տեսարան. Արայի զոհվելուց հետո բեմում հայտնվում էր գինեվաճառ Արբակը և հիացմունքով հայտնում, որ Արան հարություն է առել: Արբակը ողողվում էր լույսերով, առանձնանում բոլորից և սկսում «Վահագնի ծնունդը» առասպելի ընթերցանությունը՝ այսպես հնչեցնելով ժողովրդի հավերժության գաղափարը: Այստեղ պաթետիկն ու հերոսականը, բանաստեղծականն ու քնարականը միահյուսվել էին իրար, այստեղ Աճեմյանը հասել էր կերպարային-պատկերավորի անօրինակ արտահայտման:

Երկու աշխարհի հակադրման, ռեժիսորական կոնցեպցիայի արտացոլման լավագույն միջոցներից մեկը, ինչպես նկատեցինք, բեմադրության նկարչական կերպարն էր, որը Մելիքսեթ Սվախչյանի գլուխգործոցներից և նաև... վերջին ստեղծագործություններից էր: Ասորեստանի և Ուրարտուի կերպարների առանձնատիպությունների ստեղծման համար նկարիչն առաջին հերթին դիմել էր զուևային կոնտրաստների սկզբունքին՝ առաջինում տիրապետող դարձնելով զուևային խտացումները, բիրտ ուժի գաղափարը, նվաճողականությունը, երկրորդում՝ պատմական արդարության համար պայքարող և հումանիզմն իբրև կեցության հավատամք հռչակած երկրի պայծառ նպատակադրումները: Վարագույրը բացվելու պահին հանդիսատեսի առջև հառնում էր Ասորեստանը՝ հզոր ու ահարկու, իր միթոլոգիական կերպարի ամբողջականությամբ: Բեմի աջ և ձախ կողմերում, որպես անսասան ուժի արտահայտություն, կանգնած էին Բահալ և Իշտար աստվածների մեծածավալ արձանները, որոնց գետնատարած և հուժկու ոտքերն էր պատկերել նկարիչը՝ այսպես ցույց տալով նրանց երկնապլաց հասակը, նրանց հզոր տիրապետությունը մարդկանց սրտերին ու մտքերին: Այս ոտքերը բռնության և ուժի խորհրդանիշներն էին, որոնց հպատակվում էին մարդիկ՝ որպես կամակատարներ, որպես չնչին էակներ: «Աստվածների ոտքերի մոտ Ասորեստանի թագավոր Նինուսի գահն էր, որ առյուծի եռաջադրել էր հիշեցնում: Որպեսզի նման մթնոլորտում չձնշվեին գործող անձինք, ռեժիսորն առաջադրել էր շարժումների հստակ պլաստիկա՝ նրանց առանձին հանդիսավորություն և այնպիսի վեհություն հաղորդելով, որ բնորոշ է դիցաբանական ոճին: Բեմական պատումի այս հնչեղանգն ավելի ու ավելի էր ուժեղանում և ընդգծվում, երբ Նինուսի պալատում հայտնվում էր Ուրարտուի արքա Արա Գեղեցիկն իր շքախմբով»:¹⁷ Ոճի միասնականության գաղափարը չափազանց կարևոր էր բեմադրիչի և նկարչի համար. այս ոճն իր մեջ էր առնում պատմականի և դիցաբանականի յուրօրինակ սինթեզը, ամեն ինչ բխեցնում այդ սինթեզից: Ոճի միասնականությունն առաջնային էր դարձել նաև Նաիրի երկրի տեսարաններում, ուր բեմանկարչական միջավայրի պատկերման սկզբունք էր դարձել նույն վեհաշուքությունը՝ արտահայտված մաժորային գույներով և հնչերանգներով: Այստեղ ևս բեմանկարչական լուծման առանցքում արձաններ էին, այս դեպքում՝ Անահիտի և Վահագնի արձանները՝ սիրո ու ռազմի, սիրապատար զգացումների և մարտաշունչ ոգու, հավերժության և մշտնջենականության խորհրդանիշները: Եթե Բահալի և Իշտարի արձանների ոտքերը ճնշում ու կաշկանդում էին մարդկանց, ահարկու մթնոլորտ ձևավորում, ապա այստեղ լույս էր ճառագում այդ արձաններից: Վահագնի և Անահիտի արձանները հիշեցնում էին Արային և Նուարդին, ուրեմն, միանգամայն դիպուկ էր Ռ. Մադոյանի այն դիտարկումը, որ «Ոչ թե աստվածներն են ստեղծել մարդկանց, այլ մարդիկ աստվածներին»:¹⁸ Ուշագրավ էր այն հանգամանքը, որ արդեն երկրորդ արարից Աճեմյանը ստեղծում էր ժողովրդի կերպարը՝ ձևավորելով ընդհանրություններ և փոխկապակցություններ ժողովրդի և պիեսի հայ հերոսներ

րի միջև: Ասորեստանում չկար ժողովրդի ներկայությունը, որովհետև այստեղ Նինոսն ու Շամիրամն էին վճռում երկրի ու մարդկանց ճակատագրերը, այստեղ ամեն ինչ ենթարկվում էր բիրտ ուժի գաղափարին, այստեղ ժողովուրդը հեռու էր իր պետությունից, իսկ ահա Ուրարտական երկրում ժողովուրդը դառնում էր այն իմաստուն և հավերժական ուժը, որը տնօրինում էր պատմությունը: Ժողովրդի կերպարը ներկայացված էր և անհատականացված, և ընդհանրական-խորհրդանշային: Ժողովրդին էր միացել նաև քրոսը՝ երգչախումբը, որը դառնում էր պիեսի և բեմադրության հերոսի երկվորյակը: Աճեմյանը Արային դիտարկել էր որպես ժողովրդի մտածողության արտացոլում, որպես հավաքականություն: Արայի կերպարի ամբողջականությանը նպաստում էր քրոսը, որն այստեղ դարձել էր գլխավոր գործող անձի համախոհը, նրա մտորումների, հույզերի ու տատանումների յուրօրինակ թարգմանն ու աջակիցը, մեկնողն ու սատարողը: Միաժամանակ այս քրոսը նաև ժողովրդի սիմվոլիկ-պայմանական կերպարն էր իր հետ բերում՝ առավել ցցուն դարձնելով ռեժիսորական-գաղափարական հայեցողությունը: Աճեմյանն իր բեմադրությունն ավարտել էր պաթետիկ-հերոսական հնչերանգով՝ բեմի վրա իջեցնելով հայոց պետականության խորհրդանշաններից մեկը՝ Յայաստանի դրոշը: Սա պարզունակ-քարոզչական հնարք էր, այլ պատմության և արդիականության սինթեզը, ժողովրդի հավերժական պայքարի հրաշալի ապոթեոզը: Ավարտական տեսարանը միանշանակ գնահատականի չարժանացավ, մասնավորաբար Լ. Յախվերոյանը գրել է. «*Այդօրինակ օպտիմիստական ֆինալը, որքան էլ որ հարմար լինի ներկայացման համար, այնուամենայնիվ չի արդարացնում իրեն թեկուզ և այն պատճառով, որ չի կազմում ողբերգության պատճառաբանված և օրգանական շարունակությունը, ողբերգություն, որի նյութը թեև պատմա-դիցաբանական է, բայց գրված է ռեալիստական շնչով ու ոգով*»:¹⁹ Այստեղ դժվար է համաձայնել Լ. Յախվերոյանի հետ, որովհետև Աճեմյանը չէր հեռացել իր իսկ կողմից նախընտրելի դարձած ոճից, մշակել էր պատմադիցաբանական ստեղծագործությանը համահունչ ոճ, որը նույն ռեալիստականն էր, այժմ՝ *դիցաբանականի ռեալիստականը*:

Դիացում և զարմացում էր պարզուն բոլորին Գեղամ Յարությունյանն իր գեղանի, խելացի և հայրենասեր Արայով: Քանդակային, հպարտ ու վեհ՝ Յարությունյան-Արան հայոց հնամենի ցեղի խորհրդանշան էր: Ժամանակին որոշ քննադատական դիտողություններ հնչեցին այն մասին, թե իբր Արան միայն գեղեցիկ է, թե զուրկ է հոգեբանական հարստությունից: Այդ դիտողությունները հեռու չէին ճշմարտությունից, սակայն դերասանը ներկայացում առ ներկայացում հարստացրեց կերպարն ու ստեղծեց հիրավի հզոր մարդկային բնավորություն, որում ներդաշնորեն համադրված էին հոգեբանական ամենաբարդ անցումները: «*Հերոսի ներքին հմայքը ևս ավելի մեծ էր, որի ակունքն առավել խոր մարդկայնությունն էր: Նրա Արան՝ Ժ. Էլոյանի ստեղծած կերպարի համեմատ, թերևս նվազ հուզական էր ու հախուռն և ոչ այնքան ուժեղ, առնացիորեն տիրական, ինչպես Խ. Աբրահամյանի անձնավորած հերոսը, բայց ավելի հմայիչ անձնավորություն էր իր ֆիզիկական ու բարոյական նկարագրի վեհությամբ: Տաղանդավոր դերասանը հասել էր իր դիցա-պատմական հերոսի հոգու և մարմնի առիքնող ներդաշնակությանը, այսինքն ստեղծել էր իսկական, կատարյալ Արա Գեղեցիկ: Հայոց արքային նա պատկերել էր վարպետությամբ, ազնիվ ներշնչանքով: Սիրելի գործող անձին Շամիրամի բերանով և. Չարյանի տված դիպուկ բնութագրից՝ «*Չքեղ հոգի Չքեղ կեղևի տակ*», - ասես ելակետ էր ծառայել ուրարտական գահակալի կերպարը հայ նորագույն թատրոնում առաջինն անձնավորող դերասանի համար», - գրել է բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ա. Գունանյանը:²⁰ Դերակատարումը Գեղամ Յարությունյանը սկսում էր բացահայտ վեհությամբ ու հմայքով՝ միանգամից պարտադրելով Շամիրամի պալատում հավաքվածներին զմայլված նայել Արային և պատկառանք տածել նրա համդեպ: Գ. Յարությունյան-Արան փշրում էր Շամիրամի այն հանդուժումը, թե իրեն դյուրությամբ կհաջողվեր տիրել հայոց արքային, ապա նաև՝ Յայոց հողը: Անհողդողդ էր դառնում Արա-Յարությունյանը. խիստ կամային, զորեղ, բայց նաև ապրում*

եր հոգեկան երկվությունների պահեր: «Արա Գեղեցիկ-Հարությունյանի ողբերգությունը, որի հիմքը ներքին անհաշտելի հակասություններն են, հոգեբանական լարված պայքարը, ծայր էր առնում 3-րդ արարում,- գրում է Արծ. Յունանյանը:- Հայաստանի պատկերներում դերասանը վարպետությամբ էր արտահայտում երկու հզոր և իրարամերժ զգացմունքների հակամարտությունից տառապող Արայի բարությունն ու ցասումը, մեծահոգությունն ու անողորմությունը, ինչպես և հերոսի բարդ ու հակասական ապրումների ողջ զամման, նրա սերն ու ատելությունը, ուրախությունն ու վիշտը»:²¹ Գեղամ Յարությունյանը շատ էր խաղացել հերոսական խառնվածքի կերպարներ, նա հատկապես կարողացել էր թափանցել Գևորգ Մարգարեանու բարդ ու բազմաշերտ կերպարի ծալքերի մեջ, սակայն դյուրին չէր Արայի կերպարի ստեղծումը, քանզի այստեղ դերասանը գործ ուներ իրապես մեծ հոգեբանական ենթաշերտերի վրա կառուցված կերպարի հետ, որը հեռու էր ավանդական պատկերացումներից, հերոսական այն խառնվածքներից, որոնք ոչ միայն ավանդույթներ, այլև կաղապարներ էին ձևավորել: Դերասանին անհրաժեշտ էր եղել վերանայել հին ու հնացած պատկերացումները, Արայի մեջ տեսնել մարդուն, ուրույն անհատականությանը, սիրային խնդիրների ու պետական մտահոգությունների լաբիրինթոսում հայտնված անծին, ով շատ լավ էր հասկանում, որ ինքը պատասխանատվություն է կրում մի ողջ ժողովրդի համար, որ ինքն անհունորեն սիրում է իր Նուարդին և իրավունք չունի հեռանալ ու դավաճանել նրան: Նուրբ հոգեբանական ընդգծումները, խոհականությունը այս ուշագրավ կերպավորման առանձնահատկություններն էին դարձել: Ն. Ջարյանի տեքստն առաջին հերթին կառուցված էր բանաստեղծական տաղաչափական սկզբունքներով՝ երբեմն հաշվի չառնելով կենդանի խոսքի առանձնահատկությունները, որոնք պիտի ձեռք բերեին կերպարային երանգներ և նրբագծեր: Այդ պատճառով էլ այն տպավորությունն էր, թե բանաստեղծական խոսքը փոքր-ինչ վերամբարձ է ու պաթետիկ: Գ. Յարությունյանը չէր հեռացել չափածո տեքստի մատուցման եղանակներից, անպայմանորեն հավատարիմ էր մնացել տաղաչափական կանոններին, ներքին երաժշտականության պահպանմանը, սակայն խոսքն իրապես հագեցվել էր կենդանի-աշխույժ հնչերանգներով:

Իբրև Արային հակադիր ուժ՝ այս բեմադրության մեջ հառնում էր ժաննա Թովմասյանի Շամիրամը՝ հայ թատրոնի պատմության ամենամշանավոր դերակատարումներից մեկը: Ժ. Թովմասյանը երկար տարիներ աշխատել էր Տաշքենդում, Թբիլիսիում, հայաստանյան այլ թատրոններում, սակայն այս ինքնատիպ, ողբերգական հզոր կրքերի դերասանուհին այդպես էլ չէր հասել իր տաղանդի լիարժեք դրսևորմանը: Շարունակելով Սիրանուշի և ժասմենի ողբերգական դպրոցի ավանդույթները՝ նա հատկապես Շամիրամի իր դերակատարմամբ հաստատեց հզոր անհատի թեման, բեմ բերեց պոռթկուն կրքեր և տրամադրություններ. պարտադրեց նորից խոսել կին ողբերգակների տաղանդի բազմազանության մասին, արձանագրել կին-հզոր անհատի վերադարձը մեր բեմ: «Ժաննա Թովմասյանը ծավալուն դերապատկերներ ստեղծելու ակներև, բայց սակավադեպ կիրառում գտնող տվյալների տեր մի դերասանուհի, Շամիրամի դերը խաղում էր սահման չճանաչող կրքոտությամբ, բուն պաթոսով: Այստեղ էլ այդ պաթոսը, բարձրաշունչ խաղն ընկալվում էր իբրև բնական, անձնավորման միակ ճշմարիտ լուծում, որովհետև այդ խաղն ուներ իր համարժեքը՝ հոգեբանական ներքին արդարացումը»,- գրել է Լ. Յախվերոյանը:²² Թովմասյանի Շամիրամն, այո՛, բեմադրության զլխավոր ձեռքբերումներից էր, դա այն դերակատարումն էր, որը մեկընդմիջտ կապվեց Վարդան Աճեմյանի անվանը: Յրաշալիորեն զգալով բեմադրիչի առաջարկած ոճի առանձնահատկությունները՝ ժաննա Թովմասյանի Շամիրամն ամբողջապես այդ ոճի մեջ էր, նրա կենտրոններից մեկը: «Ժաննա Թովմասյանի Շամիրամը միանգամից դարձավ երևույթ, դերասանուհու հաջողությունը իրոք արտակարգ էր, ստեղծագործական այդ հաղթանակի աղմուկը տարածվեց հեռուները, Շամիրամը Թովմասյանին մղեց մեր առաջնակարգ դերասանուհիների շարքերը»,- գրել է Վարդան Աճեմյանը:²³ Թատրոնի պատմությամբ հետաքրքրվողների համար անշուշտ հաճելի կլինի իմանալ ո-

րոշ մանրամասներ՝ կապված Շամիրամ-Թովմասյանի հայտնությանը: Դերասանուհին կարճ ժամանակ առաջ էր տեղափոխվել Մռավյանի անվան թատրոն Արթիկի պետական թատրոնից: Հասցրել էր ոչ շատ դերեր խաղալ, ուստի շատերի համար էր անսպասելի Աճեմյանի դերաբաշխումը: Ժ. Թովմասյանը դերի առաջին դերակատարը չէր նախատեսված, ուստի փորձերի հնարավորություն քիչ ուներ, սակայն նա մշտապես դահլիճում էր՝ Աճեմյանից ոչ հեռու նստած և ակնդետ հետևում էր այն ամենին, ինչ բացատրում ու պահանջում էր բեմադրիչը: Դերասանուհին, ով փորձում էր Շամիրամի դերը, գեղեցիկ էր, հմայիչ, սակայն նրան անհասանելի էին Շամիրամի կիրքն ու ուժը, ահռելի ներքին լարումը: Փորձերից մեկի ժամանակ, արդեն ամբողջապես հիասթափված Շամիրամի դերակատարից, Աճեմյանը շրջվում է դեպի դահլիճի չլուսավորվող մասում նստած Թովմասյանին. «ժամնա՛, փորձի՛ր այս տեսարանը» և վառում հերթական գլանակը՝ բնավ ուշադրություն չդարձնելով բեմ բարձրացած բարձրահասակ, փոքր-ինչ կոպիտ դիմագծերով դերասանուհուն: «Աճեմյանի նպատակն էր մի քիչ հանգստանալ, այլևս չլսել Նիվայի կերկերուն ձայնը, որից ինքը, հավանաբար, հոգնել էր: Վառելով ծխախոտը՝ Աճեմյանն սկսեց քայլել դահլիճում: Ժամանակ սկսեց մենախոսությունը...

Աճեմյանը հանկարծ կանգ առավ, սկսեց ուշադիր լսել. դա ծայն չէր, այլ անսպասելի խորքից եկող թառանչ էր ու կրքից խենթացած էգի մռնչյուն... Ժամանակ կերպարանափոխվել էր, դարձել հզոր մի կին, որը պատրաստ էր իր ոտքի տակ առնել Ասորեստանն ու Հայոց աշխարհը»,- պատմել է Նինա Բոխյանը:²⁵ Ներկայացման առաջնախաղից հետո մամուլը գրեց. «Շամիրամի փայլուն դերակատարումով ժամնա Թովմասյանը ցույց տվեց, որ ի դեմս նրա, սովետահայ թատրոնն ունի մի լուրջ, թարմ ու խոստումնալից դերասանուհի: Ինչպես ողբերգության, նույնպես և ներկայացման ամենից ավելի հաջողված կերպարը Շամիրամն է: Թովմասյան-Շամիրամը մարմնացած կիրք է, կամք և իշխանատենչ կնոջ չբավարարված տենչանք: Այդ են արտահայտում նրա ամեն մի շարժումը, հայացքն ու ժպիտը: Արտիստուհին իրավացիորեն ետին պլանի վրա է մղել Շամիրամի տոփամուկությունը և օժտել նրան առավել մարդկային հատկանիշներով... Շամիրամի հոգեբանորեն բարդ դերը յուրաքանչյուր դերակատարի համար մի քննություն է, և Թովմասյանը այդ քննությունը բռնեց փայլուն գնահատականով»:²⁶

Նուարդի երկու դերակատար էր հանդես գալիս ներկայացման մեջ. Արաքսյա Առաքելյան, Նինա Բոխյան, իսկ հետագայում այս դերում հանդես եկավ նաև Վարդուհի Վարդերեսյանը: : Հայոց թագուհու դերում շատ ավելի անգամներ հանդես գալու երջանկությունն ունեցավ Ն. Բոխյանը՝ իր դերասանական կենսագրությունը հարստացնելով հիրավի հետաքրքիր դերակատարմամբ: Նուարդը Շամիրամի հակոտնյան էր՝ նուրբ ու քնքուշ, անհունորեն իր ամուսնուն սիրող, բարության ու ճշմարտության հավատավոր, ով նաև կարողանում էր իր մեջ ուժ գտնել դիմագրավելու հոգեբանական փլուզումներին: Շամիրամը խարդախությամբ Նինոսից խլում էր գահն ու իշխանությունը, Նուարդն ամեն ինչ անում էր պետականության հիմքերն ամուր պահելու, ամուսնուն սատարելու համար: «*Հաճելի տպավորություն է թողնում դերասանուհի Ն. Բոխյանը Նուարդի դերում կարողանալով ցույց տալ հայ թագուհի-կնոջ հոգու վեհությունը, նրա հավատարմությունը հայրենիքին, նուրբ սերը Արայի հանդեպ*»,- գրել է «Коммунист» թերթի գրախոսը:²⁷ Ն. Բոխյանի կատարման մեջ կարևոր տեղ էր զբաղեցնում մեխյանի առջև ծնրադիր աղոթքի տեսարանը, որում կենտրոնացած էին կերպարի գաղափարական և հուզական ընդհանրացումները: Այս տեսարանում միանգամայն տարբեր խնդիրներ էին առաջադրել Ա. Առաքելյանը և Ն. Բոխյանը: Ա. Առաքելյանի հերոսուհին այստեղ չափազանց փխրուն էր, անգամ՝ հուսաբեկ, նա աստվածուհուց խնդրում էր վանել Արայի սրտից Շամիրամի հանդեպ տածած սերը և փրկել իր ընտանիքը: Միայն ու միայն կինն էր այստեղ՝ վիրավորված, ալեբախումներից ուժահատ եղած: Բոխյանի Նուարդի մեջ ուժ և հաստատակամություն կար, նա ոչ թե խնդրում, այլ պահանջում էր, բողոքում, ապստամբում: Վիրավորված կնոջ կողքին հառ-

նում էր պետության համար անհանգստացող հայուհին: Սակայն եթե Բոխյանի կատարման մեջ չկային շրջադարձեր, չկար կերպարի զարգացման ընթացք, ապա Ա. Առաքելյանի հերոսուհին հոգեբանական և գաղափարական աճ էր ապրում և արդեն կատարման ավարտամասում միանգամից փոխվում, հասունանում: «Հանդիսատեսը բեմում տեսնում էր նույնպես ռազմական հանդերձանք հագած Նուարդ-Առաքելյանին: Նուարդը, ինչպես հատուկ է սիրո զորեղ ողբերգություն ապրող կնոջը, ոչ մի խոսք, ոչ մի բառ չի արտասանում: Մեծ վիշտը բեկված է նրա վճիտ աչքերի մեջ: Կանգնած բարձունքում՝ նա ձեռքի մեջ ամուր պահում է Արայի սաղավարտը»:²⁸ Բեմադրության մեջ առանձնակի տեղ էր գրավում Լևոն Զոհրաբյանի Նինոսը, որին, ցավոք, թատերական քննադատությունը մեծ ուշադրություն չի սևեռել, մինչդեռ Նինոսն իրապես բեմադրության գլխավոր ձեռքբերումներից մեկն էր, չափազանց հետաքրքիր գծված կերպար, որում համադրվել էին բռնության մոլեռանդն ու խաբված ամուսինը, պետական հզոր գործիչն ու թուլական տղամարդը, ով պատրաստ էր ամեն ինչ զոհաբերել կնոջը: Զոհրաբյանն ստեղծել էր հարուստ և հետաքրքիր բնավորություն՝ տեղ-տեղ ակնհայտ դարձնելով բնութագրականությունը: Նինա Բոխյանի Նուարդը, Լևոն Զոհրաբյանի Նինոսը, միավորվելով Գ. Հարությունյանի և Ժ. Թովմասյանի դերակատարումներին, ստեղծում էին հզոր և ներդաշնակ համախաղ: Աճեմյանի բեմադրությունը համախաղային թատրոնի խոշոր իրողություններից էր, ուր չկային անհետաքրքիր, ռեժիսորական ոճից հեռացած կերպարներ. բոլորը նպաստել էին համախաղի կայացմանն ու նրա ահեղի ներուժի բացահայտմանը:

Ամփոփենք. «Արա Գեղեցիկը» և «Կրեչինսկու հարսանիքը» Վարդան Աճեմյանի վերջին բեմադրություններն էին 1940-ականներին Մռավյանի անվան թատրոնում, սակայն այս բեմադրություններն իրենց հաստատած գեղարվեստական սկզբունքներով և արտահայտչական դրույթներով ամրապնդվեցին թատրոնի գեղարվեստական դիմագծում: «Կրեչինսկու հարսանիքը» հայ թատրոնում վաղուց ի վեր ձևավորել էր որոշակի ավանդույթներ, Պետրոս Աղամյանի Կրեչինսկին և Հովհաննես Աբելյանի Ռասպյուկը դարձել էին չափանիշային արժեքներ: Ռ. Մաղոյանը թատրոնի այս նոր բեմադրության մասին գրել է. «Լեռինակա-նի թատրոնում «Կրեչինսկու հարսանիքը» հնչեց որպես զոգոյան «Ռևիզորի» մի նոր արձագանք՝ սոցիալական իր հարուստ բովանդակությամբ»:²⁹ Ինչպես արդեն նշել ենք, այս բեմադրությունը իր գեղագիտական և գաղափարական սկզբունքներով որևէ աղերս չուներ զոգոյան հռչակավոր երկի հետ այն պատճառով, որ Աճեմյանը, ունենալով հեղինակային ոճի հրաշալի զգացողություն, երբեք սուխովոկոբիլիան գեղագիտությունը չէր կարող միավորել զոգոյանին: Գոգոլի «միստիկական ռեալիզմը» մնաց բացառիկ գեղարվեստական իրողություն, մինչդեռ «Կրեչինսկու հարսանիքը» պիեսի հեղինակն իր եռերգության մեջ հիմնականում առաջնորդվել էր Օստրովսկու գեղագիտական միտումներով՝ այսպես ձևավորելով *պոստոստրովսկիական* դրաման: Վարդան Աճեմյանը պիեսի մեկնաբանության և նրա արտահայտչական համակարգը մշակելիս հակվել էր դեպի Մեյերխոլդը՝ Կրեչինսկու մեջ առավելագույնս ընդգծելով նրա գիշատչական էությունը, որի դեմ անզոր էր պայքարել Մուրոմսկին իր խեղճությամբ: Սա, բնականաբար, ոչ թե զոգոյան, այլ՝ օստրովսկիական մոտեցում էր: Բեմադրիչը ստեղծել էր հետաքրքիր եռապատկեր՝ Կրեչինսկի-Մուրոմսկի-Ռասպյուկ: Արտաբուստ կարող էր պարզապես թվալ այս տրիպտիխը, քանզի կոնֆլիկտը ծավալվում էր Կրեչինսկու և Մուրոմսկու միջև, մինչդեռ Ռասպյուկն այստեղ չէր աղերսվում կոնֆլիկտին, այլ ուրույն գույն էր, ով ներկայացնում էր որոշակի սոցիալական մտածողություն, ձևավորում ուրույն հակադրություն Կրեչինսկու հետ՝ մոտենալով XIX դարի 60-ականներին ռուսական գրականագիտության մեջ ձևավորված այն կարծիքին, թե՛ «Ռասպյուկի և Կրեչինսկու տիպարները բացահայտում են ապաբարոյականության տարբեր փուլերը: Առաջինը պարզունակ մի էակ է, մինչդեռ երկրորդը՝ փչացած խարդախ, խիստ տիպական «քաղաքակրթված» հասարակության համար»:²⁹

Այս երկու բեմադրությամբ ավարտվեց Վարդան Աճեմյանի և Մռավյանի անվան թատ-

րոնի համագործակցության մեծ ու բեղմնավոր շրջանը, շրջան, որը հարստացրեց հայ թատրոնի պատմությունը, որը ընդունված է կոչել աձեմյանական ոսկեդար: 1967-1969 թվականներին Վարդան Աձեմյանը ղեկավարեց թատրոնը՝ հանդիսանալով գեղարվեստական խորհրդատու: Այդ շրջանի հետազոտությունը դուրս է սույն հոդվածի շրջագծերից:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Արծ. Հարությունյան, Լենինականի թատրոնի աստեղային ժամանակը, էջ 129:
2. Ի. Բաբայան, Վարդան Աձեմյանի աշխարհը, Ե., Էդիթ Պրինտ, 2006, էջ 171
3. Ա. Գրիգորյան, Ռ. Պարսամյան, «Կրեչինսկու հարսանիքը», Բանվոր, 9 ապրիլի, 1946:
4. Ռ. Մադոյան, Թատրոնի ուղին, Ե., Հայաստան, 1967, էջ 209:
5. Հմմտ А.В. Сухово-Кобылин, Картины прошедшего գրքի, էջ 253:
6. «Отечественные записки», 1869, СХХХIV, но. 6. отд. II.
7. Լ. Խալաթյան, Մելիքսեթ Սվախչյան, Ե., ՀԹԸ, 1964, էջ 31:
8. Ս. Ռիզակ, Վարդան Աձեմյան, էջ 181-182:
9. Նույն տեղում, էջ 182:
10. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, ՀՍՍՀ, ԳԱ, 1967, էջ 431:
11. Ա. Մանուկյան (Արաքսամյան), «Կրեչինսկու հարսանիքը» Լենինականի Պետական թատրոնում, Գրական թերթ, 20 ապրիլի, 1946:
12. «Если бы Расплюев был просто негодяй, о нем не стоило бы и говорить; но автор умел очень удачно и вовсе неожиданно соединить в нем с отъявленной негодностью какую-то примесь простодушия и наивности, которые невольно привязывают к нему внимание зрителя». Русский вестник, 1856, т.1, Современная летопись, էջ 58:
13. Վ. Թերզիբաշյան, «Կրեչինսկու հարսանիքը», Սովետական Հայաստան, 30 մարտի, 1946:
14. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, էջ 345-346
15. Ս. Ռիզակ, Վարդան Աձեմյան, էջ 114:
16. Նույն տեղում, էջ 112:
17. Նույն տեղում, էջ 114:
18. Ռ. Մադոյան, Թատրոնի ուղին, էջ 177:
19. Լ. Հախվերդյան, «Արա Գեղեցիկը» Լենինականի պետական թատրոնում, Գրական թերթ, 24 օգոստոսի, 1946:
20. Գեղամ Հարությունյան, Ժողովածու-ալբոմ, Ե., ՀԹԸ, 1982, էջ 64-65:
21. Նույն տեղում, էջ 67:
22. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, էջ 417:
23. Վարդան Աձեմյան, Խոսք ժաննա Թովմասյանի մասին, Հայաստանի աշխատավորուհի, 1968, թիվ 4, էջ 21:
24. Ժաննա Թովմասյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված երեկոյում Նինա Բոխյանի խոսքից, 12 օգոստոսի, 2002 թ., Գյումրի:
25. Ս. Հարությունյան, «Արա Գեղեցիկ», Սովետական Հայաստան, 25 օգոստոսի, 1946:
26. Մեջքերումն արվում է ըստ Ռ. Փաշայանի «Նինա Բոխյան» գրքի, Ե., ՀԹԸ, 1984, էջ 55:
27. Ռ. Մադոյան, Թատրոնի ուղին, էջ 183:
28. Նույն տեղում, էջ 191:
29. А. Аникст, Теория драмы в России от Пушкина до Чехова, М., Наука, 1972, стр. 328.

Մտորումներ բեմական արվեստի խնդիրների շուրջ

Արվեստում տեխնիկան կարող է միջակ արվեստագետի ոգեշնչման կայծը երբեմն որոշ չափով մարել, սակայն ճշմարիտ վարպետի դեպքում նույն այդ կայծը բորբոքվում, մեծ ու անմար խարույկ է դառնում:
Իոսիֆ Յասսեր

Ն ա խ ա ք ա ն

Հաճախ է լսվում՝ ռեժիսոր չեն դառնում, ռեժիսոր ծնվում են արտահայտությունը: Ճիշտ նույն կերպ էլ կարելի է ասել, որ նկարիչ, կոմպոզիտոր կամ ճարտարապետ չեն դառնում, այլ ծնվում են: Անշուշտ, եթե խոսքը վերաբերում է մարդու ստեղծագործական կարողություններին: Սակայն նկարիչները, կոմպոզիտորները, ճարտարապետները, պայմանականորեն ասած, դպրոցական նստարանից ուսումնասիրում, խորամուխ են լինում իրենց արվեստի, արհեստի տեխնոլոգիաների ուսումնասիրման մեջ: Ինչ վերաբերում է թատերական արվեստին, զբաղվողները այդ արվեստի արհեստին, այդ արվեստի գիտությանը հիմնավորապես ու լրջությամբ չեն մոտենում: Եթե նկարիչները, կոմպոզիտորները կոմպոզիցիայի օրենքները՝ որպես առանձին առարկա, ուսումնասիրում են, ինչո՞ւ նման ուսումնասիրվող առարկա չպետք է ունենան ռեժիսորները: Չէ՞ որ, եթե կտավն ունի ընդամենը երկու չափ՝ բարձրություն և լայնություն, իսկ մնացածը տպավորություն է, ապա բեմը ունի և՛ բարձրություն, և՛ լայնություն, և՛ իրական խորություն: Ինչպես նաև պետք է նկատի ունենալ երկրի ձգողական ուժն ու հատկապես այն փաստը, որ բեմական տեղաբաշխման ժամանակ առարկաներն ու մարդկային արտաքին ձևերն ու պատկերները, ի տարբերություն նկարչության, գտնվում են ոչ թե անշարժ վիճակում, այլ շարժման մեջ: Այսօր ոչ մի պատահական մարդ իրեն թույլ չի տա նստել և մի օպերա գրել, որևէ պատահական մեկը չի համարձակվի իրեն ճարտարապետ համարել և մի շինության կառուցումը հանձն առնել, մինչդեռ յուրաքանչյուր պատահական մարդ պատրաստ է և՛ բեմադրություն անելու, և դերասանություն: Նման անհարգալից վերաբերմունքի պատճառներ շատ կան: Օրինակ՝ տաղանդավոր, առաջատար դերասանի և ռեժիսորի բացակայությունը այսօրվա մեր թատրոններում, դերասանական և հատկապես ռեժիսորական աշխատանքների իրական, անկողմնակալ քննադատության և, որ ամենակարևորն է, ինչպես որ խոսքիս սկզբում ակնարկեցի, ժամանակակից թատերական տեխնոլոգիաների վրա բավարար ուշադրություն չդարձնելը կամ իսպառ արհամարհելը: Տեխնոլոգիաներ ասելով՝ ես նկատի չունեմ գուտ տեխնիկական, մեխանիկական միջոցները, այլ գիտության մեջ արված այն հայտնագործություններն ու ուսումնասիրությունները, որոնք կարող են հարստացնել թե՛ դերասանի, թե՛ ռեժիսորի “գինանոցը”, ասելիքը ավելի դիպուկ, ավելի ընկալելի ու լիարժեք դարձնել: Նյութը, որը ներկայացնում են ստորև, վերաբերում է թատերական արվեստի արհեստին և կարող է օգտակար լինել հատկապես սկսնակ դերասանի և ռեժիսորի համար: Ցավոք, չկա մի առանձին գիրք, որտեղ երիտասարդ ռեժիսորը կկարողանա գտնել իր հարցերի պատասխանները, մինչդեռ նախնական գիտելիքներ ունենալը անհրաժեշտ է: Ես փորձել եմ երկար տարիներ ինձ հանդիպած նյութերը, որոնք կարող են վերաբերել դերասանի և ռեժիսորի մասնագիտական հմտություններին ի մի բերել՝ հույսով, որ այն առիթ կտա երիտասարդ արվեստագետներին մտորելու, ինքնուրույն ուսում-

նասիրություններ անելու, գուցե նաև նոր բացահայտումներ անելու: Հին չինական փիլիսոփայության մեջ գիտելիքի մասին մի այսպիսի միտք կա. «Երջանկությունն ու տառապանքը երկրի վրա գոյություն ունեն հավասարաչափ: Գիտելիքի, աշխարհաճանաչողության միջոցով կարելի է տառապանքի բաժինը նվազեցնել, ինչի հաշվին էլ կավելանա երջանկության բաժինը»:

Ռեժիսոր եւ միզանսցեն

Թատրոնը մարդկության պատմության հնագույն արժեքներից մեկն է: Դարեր շարունակ ունեցել է զարգացման իր ուրույն ճանապարհը: Յուրաքանչյուր քաղաքակրթություն ունեցել է իր թատրոնի տեսակը՝ իր էսթետիկային ու իր պահանջներին համապատասխան: 19-րդ դարի վերջից թատրոն մտան նոր հասկացողություններ, թատերական ու դերասանական արվեստի եղած մոտեցումները փոխվեցին: 19-րդ դարավերջը մարդկության քաղաքակրթության թռիչքային անցման, մտքի հեղաշրջման դարաշրջան էր: Ինչևէ, թողնենք թատրոնի պատմությունը և անցնենք բուն թատերական նորամուծություններին, չնայած առանց պատմության շատ դժվար կլինի հասկանալ, թե ինչ տեղի ունեցավ: 19-րդ դարը մարդկային քաղաքակրթության՝ հազարամյակներով փայլայած հեքիաթների կյանքի կոչելու դարաշրջանն էր: Հոգեբանները պարզել են, որ մարդը ավելի հեշտ ու արագ է ադապտացվում, հարմարվում ֆիզիկապես, քան հոգեբանորեն, ուրեմն թատրոնն էլ իր հերթին և իր միջոցներով է նպաստում, օգնում մարդուն՝ հարմարվելու կյանքի այդ բոլորովին նոր ձևին: Բացի գիտատեխնիկական նորամուծություններից՝ թատրոն մտան նաև երկու նոր տերմին, որոնք կտրուկ փոխեցին թատերական ներկայացման և՛ ձևը, և՛ բովանդակությունը: Այդ հրաշքը տեղի ունեցավ «ռեժիսոր¹» և «միզանսցեն²» բառերի վերընթերցմամբ: Մինչ 19-րդ դարի կեսերը ռեժիսորը՝ որպես կազմակերպիչ, հետևում էր, որ դերակատարները պիեսը անգիր անեն, բեմական հագուստը, գրիմը³, ռեկվիզիտը⁴, բեմի բանվորները ժամանակին և լավ ապահովեն դերասաններին, և ներկայացումն էլ հարթ ընթանա: Իհարկե, այդ ժամանակ դերասաններին, անշուշտ, հետաքրքրել է բեմում տեղաշարժվելու և կանգնելու խնդիրը: Բայց միզանսցենը չի դիտարկվել որպես ներկայացման գեղարվեստական արտահայտչամիջոց, այլ ընդամենը՝ խաղի տեխնիկական պայման: Բեմում տեղաբաշխել դերակատարներին այնպես, որ բոլորն էլ տեսանելի լինեն, և հատկապես կենտրոնում գտնվի ու տեսանելի լինի գլխավոր հերոսը: Այս ամենը բեմում իրեն թույլ էր տալիս անելու կամ այդ թատերախումբը հովանավորող մեծահարուստը, երբեմն ռեժիսորը, իսկ հաճախ էլ՝ գլխավոր դերակատարը: Վերջին հարյուր տարվա ընթացքում ռեժիսորական արվեստը ստանում է ինքնուրույնություն և լիարժեքորեն ձեռք է բերում հեղինակային արվեստի իրավունք: Եթե դերասանի համար արտահայտչամիջոցը առաջին հերթին իր մարմինն է, իր ֆիզիկական և հոգևոր կարողությունները, ապա ռեժիսորի համար արտահայտչամիջոցը, առաջին հերթին, միզանսցենն է, որն իրականացվում է դերասանի և մյուս բոլոր թատերական միջոցներով՝ կույս, դեկոր⁵, երաժշտություն, հագուստ, ինչպես նաև տեխնիկական բազմաթիվ այլ միջոցներով: Միզանսցենը, որը հաս-

1 ռեժիսոր- regisseur-ֆր. Regir-կազմակերպել, վերահսկել, բայից

2 միզանսցենա-բեմավիճակ-ֆր. Mise en sce'ne-բառացի-տեղաբաշխում բեմի վրա,

3 գրիմ-ֆր.grime, իտալ.grimo, բառացի-կնճռապատ, դերասանի դեմքը փոփոխության ենթարկելու արվեստ

4 ռեկվիզիտ-լատ.-requisitum-անհրաժեշտ, կենցաղային իրեր և առարկաներ որոնք օգտագործվում են ներկայացման մեջ: \կա նաև «սպառվող ռեկվիզիտ» անվանումը, խմիչքը, ուտեստը, ծխախոտը որոնք պետք են գալիս գործողության ընթացքում:

5 ղեկոր-դեկորացիա-լատ.decoratio-զարդարանք-բեմինկարչական ձևավորումը, որ ստեղծում է գործողության նյութական միջավայրը, ներկայացման տեսանելի գեղարվեստական կերպարը՝ բեմանկարչի մտահղացման համեմատ:

կացվում է՝ տեղաբաշխում բեմի վրա, պետք է հասկանալ տեղաբաշխում բեմի վրա հանդիսատեսի համար: Այսինքն ցանկացած տեղաբաշխում ու շարժում բեմի վրա ունի մեկ նպատակ՝ ներազդել հանդիսատեսի վրա: Այլ խոսքով միզանսցենը արտահայտչամիջոց է, թատրոնի լեզուն, ինչպես որ գրականության հիմնական միջոցը բառն է, կամ նկարչության մեջ վրձինը, կտավը, ներկը: Միջոցները բոլոր այս ստեղծագործողների համար նույնն են, տարբեր են ստեղծագործողները, որոնցից յուրաքանչյուրն իր ասպարեզում իր անհատական տաղանդի շնորհիվ ստեղծում է իր ձևի մեջ եզակին: Ստեղծագործողը միևնույն միջոցներից ստեղծում է իր կոմպոզիցիան:¹ Բրեխտը կասեր՝ իր արանժիրով կան:² Այսինքն ցանկացած արտահայտչամիջոց չի կարող լինել կյանքի պարզ իմիտացիան³, այն պետք է ունենա ինքնուրույն գեղարվեստական ձև: Այսպիսով, եթե նկարչությունը, գրականությունը, երաժշտությունը ունեն իրենց կոմպոզիցիոն օրենքները, ապա թատրոնն էլ, ռեժիսուրան էլ ունեն իրենց կոմպոզիցիոն օրենքները: Այդ օրենքների մասին կխոսենք մի փոքր ավելի ուշ:

Կ Ա Մ Ք

Աստծո կամքով ստեղծվեց տիեզերքը: Չկա մի տերև անգամ, որ կարողանա գոյատևել առանց կամքի մեծ պաշարի: Կամքը գոյություն ունենալու նախապայմանն է: Կամային հատկանիշները մարդու մեջ գործում են և՛ գիտակցաբար, և՛ բնագորաբար: Քայլելը, շնչելը, տեսնելը, լսելը, մտապահելը, զգալը և բազմաթիվ այլ հատկությունների նախապայմանը կամքի առկայությամբ է պայմանավորված: Կամքի գիտակցումը, կամային հատկանիշների զարգացումը անհրաժեշտ պայման է յուրաքանչյուրիս համար, առանց որի անհնարին է մարդու ստեղծագործական, աշխատանքային գործունեությունը: Կամքը այսօրվա հոգեբանական գիտությունը բնորոշում է որպես մարդկային հոգեբանության հատկանիշներից մեկը, որն արտահայտվում է իր առջև դրված նպատակների՝ ձգտումների իրականացմանը հասնելու կարողությամբ, ունակությամբ: Այն մարդու կողմից սեփական վարքի նպատակալաց ինքնակարգավորումն է, որը դրսևորվում է դեպի իր նպատակները տանող ճանապարհին հանդիպող դժվարությունները հաղթահարելու ընդունակության մեջ: Կամային գծերի կամքի ուժի, համառության, վճռականության, վճիռ կայացնելու կարողության և այն իրագործելու ընդունակությանը զարգացումը անձի սոցիալական հատկության ցուցանիշներից մեկն է: Բոլորին է հայտնի, որ ուսումնառությունը մարդու գործունեության ամենաբարդ ոլորտներից մեկն է: Առանց բարձր կամային հատկանիշների այն իրագործելը գրեթե անհնարին է: Երիտասարդ մարդիկ առանձնահատուկ ջանքով պետք է զարգացնեն իրենց մեջ մեծ կամային հատկանիշներ, որպեսզի կրթության մեջ կարողանան հասնել հաջողության: Դե իսկ թատերական արվեստում, հատկապես դերասանի համար կամային հատկանիշները պարզապես կենսական պահանջ են: Բեմում դերասանն առանց կամային ակտիվ գործունեության բացարձակապես ոչինչ անել չի կարող: Կերպարի զգացմունքները, մտքերը, ուշադրությունը, տեսնելը լսելը, նույնիսկ կանգնելն ու նստելը ներկայացման անհրաժեշտ պայմաններն են և իրականացվում են կամքի ուժի շնորհիվ: Որպեսզի այն տպավորությունը չստացվի, թե միայն կամքը բավական է լավ դերասան դառնալու համար, առաջանանք, և տեսնենք, թե էլ ինչ է պետք դերասանին ու ռեժիսորին մասնագիտական հմտությունները խորացնելու համար: Իհարկե, միաժամանակ համատեղ խոսել և՛ ռեժիսորական, և՛ դերասանական արվեստի հմտությունների մասին

1 կոմպոզիցիա-կատ.-compositio-կազմություն, հորինվածք, կառուցվածք, կազմություն երաժշտական երկ հորինելու տեսություն
 2 արանժիրով կա-վճր.-arranger-կարգի բերել, կազմակերպել, հարդարել, սարքել՝ երաժշտության մեջ գործիքավորում, փոխադրում, հարմարեցում:
 3 իմիտացիա-կատ.imitatio-նմանակում, նմանեցում, նմանակեղծում, նմանեցրած բան:

անհնար է, ուստի դերասանական արվեստի հմտություններին կանդորադառնանք այնքանով, որքանով որ անհրաժեշտ կլինի ռեժիսորական արվեստի տեխնիկական ներկայացնելիս:

ՊԱՐԶԱԳՈՒՅՆ ՄԻՋԱՆԱՑԵՆԻ ԱՅԲՈՒԲԵՆՆԸ

Ցանկացած կոմպոզիցիա թղթի վրա ունի երկու չափ՝ լայնություն և բարձրություն. մնացածը թվացյալ է, տպավորություն: Բեմը, բացի այս երկուսից, ունի նաև խորություն: Այս ամենի մեջ կոմպոզիցիոն պատկերները ոչ թե ստատիկ¹ են, այլ դինամիկ², ավելացնենք նաև, որ միզանսցենը կառուցվում է որոշակի բեմական ժամանակի և գործողությունների հաջորդական զարգացման մեջ, և հենց ժամանակն է, որ պարտադրում է տարածքային զանազան տեղաբաշխումներ բեմում: Բեմը ունի ևս մի կարևոր առանձնահատկություն. դա բեմի կենտրոնն է՝ այսպես կոչված բեմի առանցքը, որի զգացողությունը ռեժիսորի համար շատ կարևոր պայման է: Ինչպես տեսնում ենք, բեմն ունի բազմաթիվ պայմաններ, օրենքներ, որոնց հետ ծանոթ լինելը ապագա ռեժիսորի համար պարտադիր է այնպես, ինչպես նկարչի համար գեղանկարչական կոմպոզիցիային, կամ կոմպոզիտորի համար երաժշտական կոմպոզիցիայի օրենքներին ծանոթ լինելը: Առավել ևս, ինչպես տեսանք, բեմական կոմպոզիցիան շատ ավելի պահանջներ ունի:

1. Բեմի աջի և ձախի հրաշագործ հատկությունը

Երբ բեմադրության մեջ ծանրաբեռնվում է բեմի մի մասը միայն, վանող և ճնշող տպավորություն է առաջացնում հանդիսատեսի մեջ: Այն կոչվում է բեմական անհավասարակշռություն-միզանսցենային ֆյուս:³ Այն կարող է դառնալ բեմական ֆյուս, եթե դիտվում է միայն տարածության մեջ, իսկ եթե այն դիտվում է ժամանակի մեջ, այսինքն որոշ ժամանակ անց գործողությունները տեղափոխվում են բեմական այլ տարածք, ֆյուսի տպավորությունը վերանում է: Բեմական ֆյուսի ազդեցությունն անհետանում է, որովհետև գործողությունը շարունակվում է բեմի մեկ աջ, մեկ ձախ մասերում՝ այսպիսով ապահովելով հանդիսատեսի համար պատկերի և մտքի ընկալման, համաչափ, տրամաբանական հաջորդականություն: Իսկ հիմա պարզենք մեկ այլ խնդիր: Արդյո՞ք բեմի աջ և ձախ մասերը համարժեք են: Մենք արդեն գիտենք, որ բեմն ունի կենտրոն, առանցք, իսկ կենտրոնից բեմը բաժանվում է երկու հավասար մասերի: Երկրաչափական իմաստով դրանք, անշուշտ, հավասար են, սակայն հոգեբանորեն համարժեք չեն: Համարժեք կլինեին, եթե հանդիսատեսը բեմական կոմպոզիցիան կենտրոնից դեպի աջ և ձախ միաժամանակ դիտելու կարողություն ունենար: Սակայն նման բան լինել չի կարող, որովհետև մարդը հոգեբանորեն վարժվել է դիտելու-ընկալելու ձախից աջ ընթացքով: Ձախից աջ կարգը վերաբերում է նաև բեմին, և այս օրինաչափության գիտակցումը և՛ ռեժիսորի, և՛ դերասանի համար անհրաժեշտություն է: Սակայն այստեղ որոշ պարզաբանումների կարիք կա: Ելնելով վերը նշված օրինաչափություններից՝ կարելի է որոշ եզրահանգումների գալ: ա. Բեմի աջ մասում ստեղծված կոմպոզիցիոն միզանսցենները ձգտում են ավարտուն կամ ընդհանրացնող գաղափարի և զգացողության: բ. Ձախ մասը մի տեսակ նախապատրաստող, նոր սկսվող մտքի զգացողություն է առաջացնում: Օրինակ՝ բեմում քանոն ընդառաջ շարժումը հանդիսատեսի համար ավելի համոզիչ է, երբ այն իրականացվում է աջից ձախ, որովհետև ենթագիտակցորեն առաջանում է հակառակ շարժման տպավորություն: Մտքի իմաստով «համոզողը»՝ ձախից, «համոզվողը»՝ աջից: Իսկ եթե, ըստ տրված խնդրի, «հա-

1 Ստատիկ-Նոն. -status- կայունություն, անշարժություն, անփոփոխություն

2 Դինամիկ-Նոն. -dynamikos-ուժաբանություն, շարժում, զարգացման ընթացք, գործողություն

3 ֆյուս-լգերմ.-flus-օբսիդալուծիչ, խարամ

մոզողը» խորապես սխալվում է և, ի վերջո, ճիշտ էր «համոզվողը», այդ դեպքում կոմպոզիցիան բոլորովին այլ տեսք պետք է ունենա:

2. Ավանսցենա խոշոր պլան, առավելություններն ու թերությունները

Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ամբողջությամբ մոտենալ հանդիսատեսին: Դա պայմանավորված է նաև ժամանակի պահանջով: Այսօրվա հանդիսատեսը սովոր է և դաստիարակված է կինոյի և հեռուստատեսության ընկալման տեսակով, այսինքն խոշոր պլանով տեսնելու և ընկալելու: Նա ցանկանում է տեսնել ամենամոտ շարժումը և հոգեվիճակը, իսկ դա հնարավոր է իրականացնել հիմնականում առաջին պլանում՝ ավանսցենայում: Սակայն նախաբեմն իր այս առավելությունների հետ ունի նաև բազմաթիվ ոչ ցանկալի հատկություններ: Օրինակ՝ խոշոր շարժումներ պահանջող գործողությունների շարքը տևականորեն երկար, հանդիսատեսի քթի տակ իրականացնելու դեպքում հոգնեցնում է հանդիսատեսին: Ջանազան սպորտային հնարքները և բարդ ֆիզիկական գործողությունները, ինչի դեպքում կարող է լավել դերասանի ավելորդ շնչառությունը կամ նկատվել քրտինքը, կարող են շեղել հանդիսատեսի ուշադրությունը: Մեծ կոմպոզիցիոն տեսարանները, որոնք պետք է ըստ բեմադրության պահանջի ընկալվեն ամբողջության մեջ, նույնպես առաջին պլանի համար չեն: Նախաբեմ կարող են գալ միայն առանձին արտահայտություններ կամ փոքր դրվագներ, տարրեր այդ ամբողջությունից և ոչ երկար ժամանակով:

3. Բեմական պլանները¹ և նրանց կոմպոզիցիայի առանձնահատկությունները:

Բեմական պլանները սովորաբար որոշվում են կուլիսների² «օգնությամբ»:

1-ին պլանը համապատասխանում է առաջին աջ և ձախ զույգ կուլիսներին: Հիմնականում առաջին պլանի մասին խոսելիս նկատի են ունենում նաև նախաբեմը՝ ավանսցենան:

Այս դեպքում մենք նկատի ունենք միայն բուն առաջին պլանը, մինչև կարմիր գիծը՝ հիմնական վարագույրը: Նախաբեմի մասին վերը արված բոլոր նկատառումները վերաբերում են նաև առաջին պլանին: Պետք է ավելացնենք միայն՝ քանի որ բոլոր դեպքերում այն նախաբեմից ետ է ընկած, ուստի այստեղ կոմպոզիցիայի հնարավորությունները ավելի են մեծանում, և միաժամանակ պահպանում են «խոշոր պլանով ներկայացնելու» գրեթե բոլոր հատկանիշները: 2-րդ պլանի միզանսցենային կոմպոզիցիաները հնարավորություն են տալիս ընկալելու մարդու գծագրական պատկերը՝ ֆիգուրան³ ամբողջությամբ: Այստեղ հատկապես շահեկան են «մուտքերը», որովհետև երկրորդ պլանից հայտնվող դերասանը երևում է ամբողջությամբ և ընդհանուր կերպարի մեջ: Երկրորդ պլանը շահեկան է նաև նրանով, որ այստեղ նկատվում են ոչ թե մանրամասները, լգրիմ, պարիկ, հագուստ, շնչառություն և այլն՝ այլ կերպարային առանձնահատկությունները: Երկրորդ պլանը շատ հաճախ անվանվում է «ընտանեկան»: Այսինքն, այստեղ մեծ խմբի միջավայրը, փոխհարաբերությունները կազմակերպվում և ընկալվում են ամբողջության մեջ: Սակայն տևականորեն երկար երկրորդ պլանում տեղի ունեցող գործողությունները մուկապես հանդիսատեսին կարող են շեղել ներքին հոգեբանական վիճակների մեջ մնալուց, և նա կարող է հետաքրքրությունը կորցնել, քանի որ այստեղ ավելի շատ արտաքին և ոչ թե ներքին հոգեբանական վիճակներն են արտահայտվում: 3-րդ, 4-րդ, 5-րդ պլանները համապատասխանում են, կինոյի լեզվով ասած, «ընդհանուր պլան» հասկացողությանը: Այստեղ, անշուշտ, նուրբ շարժումները, դերասանի աչքը, դիմախաղի նրբությունը չեն կարող տեսանելի լինել հանդի-

1 Պլան-կատ. - planus-տափակ, հարթ-հատակագիծ, առարկայի հեռավորությունը՝ դիտողի տեսադաշտից ձգվող ուղղությամբ:

2 Կուլիս-ֆր. - coulisse-սափել-բեմի կողքերի ուղղածիզ, հարթ, փայտից շինված և փափուկ կտորի մեջ առնված բեմական հարդարանքի մնայուն մասերը: Հանդիսատեսի աչքից թաքցնում են բեմի երկու կողմերի աշխատանքային տարածությունը:

3 Ֆիգուրա-կատ. - figura-կերպ, տեսք, մարդու կազմվածք, որևէ բանի արտաքին տեսք, կերպարանք:

աստեսի համար, բայց փոխարենը բեմի մեծ մասն իր ամբողջությամբ ընդգծվում է: Այստեղ սովորաբար իրականացվում են զանգվածային տեսարանները, կամ զանգվածների շարժումը: Այստեղ գերիշխող կարող են լինել լուսային էֆեկտները, դեկորացիան, որոնք կարող են լուծել ընդհանուր գեղագիտական խնդիրներ: «Ելքերը» նույնպես կարող են շատ լավ ընկալվել, հատկապես հերոսական, էպիկական դրվագներում և «դրությունների կատակերգություններում»:

Մինչ այժմ մենք խոսում էինք բեմի երկու չափերի մասին՝ լայնության և խորության, բայց բավական է դերասանին բարձրացնենք աստիճանի կամ աթոռի վրա, մենք արդեն գործ կունենանք մի երրորդ չափի հետ՝ բարձրության: Անշուշտ, կարելի է ամբողջ բեմադրությունը իրականացնել բեմի հարթության վրա նաև, սակայն խնդիրը ոչ թե սկզբունքայնությունն է, այլ թե որքանով է այն հիմնավորված, ինչպես նաև բեմում կառուցել տարբեր բարձրություններ հանուն ինչ-ինչ սկզբունքների, որոնք չեն հիմնավորվում, վերածվում են ավելորդության և շատախոսության: Ինչևէ, բեմի երրորդ չափը՝ բարձրությունը, հաճախ է օգտագործվում, և տեսնենք, թե ինչ առավելություններ ու խոցելի հատկություններ կարող է ունենալ: Նախաբեմում մարդու ֆիզուրան բավականին բարձր ու արտահայտիչ է երևում, այդ իսկ պատճառով նախաբեմում բարձրություններ կառուցելը ցանկալի չէ: Ֆիզիկապես հարմար չէ տևականորեն երկար նայել ներքևից վերև. հանդիսատեսը կարող է նյարդայնանալ: Առաջին պլանը թույլ է տալիս խաղարկային ոչ մեծ բարձրություններ օգտագործել՝ մեկ, երկու աստիճան, ոչ ավելի: Սակայն այստեղ էլ պետք է մեծ զգուշությամբ վերաբերվել դրան: Եթե խաղացվում է կենցաղային, կամ հոգեբանական դրամա, նույնիսկ այդ փոքրիկ բարձրությունները կարող են անբնական, բռնազբոսիկ վիճակ ստեղծել բեմում և դերասանին մղել ավելորդ շարժումձի և ճղճղոցի: Երկրորդ պլանի տարածքը ավելի մեծ հնարավորություններ է տալիս բարձրություններ կառուցելու և միզանսցենային հետաքրքիր լուծումներ գտնելու: Սակայն այստեղ ևս այդ բարձրությունները չպետք է գերազանցեն մեկ մետրի սահմանը: Միայն այդ դեպքում հանդիսատեսը կարող է ամբողջությամբ ընկալել և՛ միզանսցենը, և՛ դերասանին: Ե՛վ վերջապես՝ երրորդ, չորրորդ և հաջորդ պլանները, որտեղ բարձրություններ կառուցելու մեծ հնարավորություններ կան: Սակայն այստեղ էլ նորից պետք է հաշվի առնել մի քանի պայման: Նախ՝ դերասանը այդ բարձրությունների վրա պետք է տեսանելի լինի ամբողջ հասակով մեկ, հանդիսատեսի համար դաիլիճի ամենաբարձր դիտակետից անգամ: Հաջորդ կարևոր պայմանը դաիլիճի ամենաբարձր դիտակետից անգամ նայելիս վերընթաց գիծը պետք է լինի համաչափ և համապատասխանի ներկայացման նկարչական ձևավորման ընդհանուր գաղափարին:

ՌԱԿՈՒՐՄ¹

Արվեստում կոմպոզիցիան ունի երկու չափանիշ՝ ճշմարտացիություն և արտահայտչականություն: Ճշմարտացիությունը այս դեպքում չպետք է հասկանալ որպես կյանքային բացարձակ նմանակում, լուսանկարչական վերարտադրում: Արվեստի ճշմարտացիություն ասելով՝ պետք է հասկանալ գեղարվեստական ճշմարտացիություն: Իսկ դա արտահայտվում է փոխաբերական Վետաֆորային² մտածողության ձևով: Մետաֆորային մտածողությունը նմանատիպ լանալոգիկ³ մտածողությունն է: Այս մտածողությունը հասկանալու, ընկալելու համար, անհրաժեշտ է շատ լավ ծանոթ լինել հմաշխարհային գե-

¹ ռակուրս-ֆոր-*raccourcir*-կարճացնել-գեղանկարչության, լուսանկարչության մեջ, առարկայի հեռանկարային դիրքը:

² Մետաֆորա-*իուս-*metaphora**-փոխաբերական-խոսքի ներքին իմաստի արտահայտում փոխաբերության հիմքի վրա:

³ Անալոգիա-*իուս-*analogia**-նմանություն/ առարկաների, երևույթների, հասկացողությունների միջև: Տարբեր ծագումով, բայց միևնույն դերը կատարող օրգանների ընդհանրություն- նմանություն:

ղանկարչական արվեստին, դասական երաժշտությանը : Այստեղ մարդկանց հատուկ բուրքերն ու զգացմունքներն արտահայտվում են անալոգիկ ճանապարհով: Այլ խոսքով, բեմում ցանկացած կոմպոզիցիա պետք է իրականացվի անալոգիայի մտածողության ճանապարհով Ինչևէ, դառնանք մեր բուն խնդրին՝ ռակուրսին: Առաջին հերթին ռակուրսները ճշտվում են՝ ուշադրության առարկայի և դերասանի շարժման ուղղության տրամաբանությունից ելնելով: Մենք այստեղ կդիտարկենք միայն հիմնական դիրքերը՝ ռակուրսները:

Ֆասս¹-ը նդհանրապես բեմում դերասանի ցանկացած դիրքը ձգտում է ֆասի: Այն բացահայտում է դերասանին ամբողջությամբ, նրա դեմքը, աչքերը: Խելացի և փորձված ռեժիսորը և դերասանը միշտ չէ, որ թույլ կտա օգտագործել բացարձակ ֆասը երկար ժամանակով, քանզի բացարձակ ֆասն ունի միակողմանի երևալու հատկություն: Այլ խոսքով, բացարձակ ֆասը մեկ բառ է, մեկ միտք: Դասական օրինակներից է սպիտակ Պյերոյի² ֆասը: Անպաշտպան, միամիտ, ժոմանտիկ սիրահար: Հետագայում այդ պարզությանն ու անմիջականությանը ավելանում է բթամտությունը, որին պայմանականորեն անվանում են «հիմարի ֆաս»: Այսպիսի դիրքեր օգտագործում են սովորաբար, կատակերգություններում, կամ նմանատիպ իրավիճակներ ունեցող բեմադրություններում: Ընդհանրապես, դեմքով դեպի դահլիճ դիրքը ունի բազմաթիվ այլ հատկություններ, որոնցից մի քանիսն այստեղ կթվարկենք: Օրինակ՝ դեմքով ուղիղ դեպի դահլիճ շարժվող դերասանից հանդիսատեսը կարծես թե զգուշանում է. որքան մոտենում է նախաբեմին, այնքան նրա ֆիզուրան մեծ է թվում, և հանդիսատեսը նրանից կարծես թե սպասում է լսելու կարևոր լուր: Հետաքրքիրն այն է, որ նման մուտքերը կարող են ներկայացնել և՛ վճռական, և՛ համարձակ հերոսին, և՛ հուսահատ, ընկճված մարդուն: Ընդհանրապես դեմքով դեպի հանդիսատեսը դիրքը շատ է օգտագործվել մինչև ռեժիսորական թատրոնում, ուր դերասանները պարզապես իրավունք չունեին թիկունքով դառնալու հանդիսատեսին:

Կիսաֆաս³ թեքենք դերասանին 3/4 չափով, կտեսնենք դերասանին երեք քառորդ մասով: Այն ամենաարտահայտիչ և անենախոսուն ռակուրսն է:

Կիսաֆասը կարող է արտահայտել և՛ կեցվածք, և՛ ենթատեքստ: Կիսաֆասը դերասանին հնարավորություն է տալիս շարժվելու անկյունագծերով, իսկ բեմում անկյունագծային միզանցեմային կոմպոզիցիաները շատ խոսուն ու արժեքավոր են: Ոչ միայն օգտագործվում են բեմական տարածքի խորությունն ու լայնությունը, այլ նաև շատ արտահայտիչ ու բազմակողմանի է երևում դերասանը: Կիսաֆասով կանգառները, շրջադարձերը՝ դեպի խաղընկերը կամ խաղընկերոջից, շատ բազմիմաստ ու արտահայտիչ են: Կիսաֆասի մեջ դերասանը տեսանելի է ամբողջությամբ՝ և՛ դիմախաղով, և՛ կեցվածքների մեջ: Թատրոնում կիսաֆասը ամենաշատ օգտագործվող և ամենաշահեկան ռակուրսներից է:

Մաքուր պրոֆիլ- Մաքուր պրոֆիլը բեմական կոմպոզիցիաների մեջ ավելի քիչ է օգտագործվում, քան նույնիսկ մաքուր ֆասը: Մաքուր պրոֆիլի գլխավոր թերությունը կայանում է նրանում, որ կիսադիմային ռակուրսը առաջացնում է բարդ խնդիրներ, օրինակ՝ եթե բեմի կենտրոնում դերասանը մնա կանգնած պրոֆիլով, ապա հանդիսատեսի մի մասի համար այդ միզանցեմը կդիտվի որպես կիսադիմային, մյուս կեսի համար՝ կիսաթիկունքային ռակուրսով: Այսինքն այդ կոմպոզիցիան հանդիսատեսների կողմից չի կարող ընկալվել իր ամբողջության մեջ, կարծես թե արհեստականորեն հանդիսատեսը բաժանվում է երկու խմբի: Տեսարանի ամբողջական իմաստը խեղաթյուրվում է: Կիսադիմային ռակուրսը բեմում պահանջում է նաև ուղղագիծ շարժում, որը որոշ իմաստով կարող է հոգնեցնել հանդիսատեսին: Սակայն պետք է ասել, որ մաքուր պրոֆիլը ունի նաև բազմաթիվ առավելություններ, եթե, իհարկե, այն ճիշտ է օգտագործվում: Օրինակ՝ ինտիմ

1 Կատարսիս-լիուս-ka`tharsis-մաքրագործում, քավություն, katharos-մաքուր բարից:

2 **Ֆասս**-| face-երեսի կողմից թատրոնում՝ դերասանի դիրքը դիմացից, դեմքով դեպի դիտող Պյերո-|ֆր.-Pierrot, Pirre անվան փաղաքշական ձևը|ֆրանսիական ժողովրդական թատրոնի գործող անձ

տեսարաններում, անսպասելի հանդիպումներում, ավելի հաճախ՝ կատակերգությունների մեջ: Ընդհանրապես, այն ամենը, ինչի հետ մենք ծանոթանում ենք և դեռ կծանոթանանք, միայն առիթներ են, որոնք հնարավորություն պետք է տան նոր եզրակացությունների՝ նոր ռակուրսներ գտնելու, նոր հայտնագործություններ անելու թատրոնում: Օրինակ՝ ռուս հայտնի ռեժիսոր Էֆրոսը ութսունական թվականներին մի հեռուստաբեմադրություն էր արել, որտեղ գրեթե բոլոր կոմպոզիցիաները կառուցված էին կիսադիմային ռակուրսների միջոցով և պետք է ասել, որ լիարժեք քնարական, հագեցված բեմադրություն էր ստացվել:

Թիկունքային և կիսաթիկունքային ռակուրսներ: Այս ռակուրսները մտել են թատրոն միայն 19-րդ դարի վերջերից: Այսօր դժվար է ստույգ ասել, թե ով էր առաջինը, որ արտիստին թիկունքով դարձրեց դեպի հանդիսատեսը, սակայն ընդունված է, որ առաջիններից մեկը Ֆոկինն էր բալետում և գեղարվեստական թատրոնը Ստանիսլավսկու գլխավորությամբ, որոնք թիկունքային ռակուրսներ օգտագործեցին իրենց բեմադրությունների մեջ: Թիկունքային ռակուրսները թատերական լեզվի հնարավորություններն ավելի հարստացրեցին: Թիկունքով կանգնած հերոսը կարծես թե դառնում է մի տեսակ խորհրդավոր ու ասելիքով բազմանշանակ: Կիսաթիկունքային դիրքը նույնպես կարող է լինել դիտարժան և ունենալ հարուստ ասելիք: Օրինակ՝ կիսաթիկունքային դիրքը կարող է արտահայտել խորհրդավորություն կամ չարագույժ լուր հաղորդելու մթնոլորտ: Ի վերջո, թիկունքային կեցվածքները հաճախ օգտագործվում են բազմամարդ տեսարաններում, երբ որոշ գործող անձիք որևէ կարևոր իմաստային խնդիր չեն լուծում, սակայն նրանց ներկայությունը բեմում՝ որպես լրացուցիչ հանգամանք, անհրաժեշտ է: Ընդհանրապես բազմաթիվ ռակուրսներ, այդ թվում և թիկունքային ու կիսաթիկունքային ռակուրսների հնարավորությունները դեռևս լիարժեք ուսումնասիրված չեն, և ստեղծագործող ռեժիսորների առջև հայտնագործությունների մեծ հնարավորություններ ու միջոցներ կան միզանսցենների կոմպոզիցիաների ստեղծումը զարգացնելու, նոր հայտնագործություններ անելու բեմավեստի և ռեժիսուրայի բնագավառում:

Միզանսցենների կոմպոզիցիաների կառուցումը զուգորդման ճանապարհով

Ռեժիսորական արվեստը՝ որպես երիտասարդ արվեստ, կարող է իրեն թույլ տալ օգտվելու դարերով անցած ու կայացած արվեստի տեսակների արտահայտչամիջոցներից՝ զուգորդման ճանապարհով իր սեփական լեզվական առանձնահատկությունները մշակելու, բեմական կոմպոզիցիաները ուսումնասիրելու տարբեր կողմերից: Օրինակ՝ միզանսցենների երկրաչափական ձևը, գծանկարչությունը, գեղանկարչական առանձնահատկությունը և այլն: Դիտարկենք բեմական կոմպոզիցիաները երկրաչափական հասկացությունների տեսանկյունից: Ցանկացած տեղաշարժ բեմի վրա իրականացվում է կամ ուղիղ գծով, կամ կտրած գծով, կամ վերածվում է շրջանագծի: Տեսնենք, թե յուրաքանչյուր երկրաչափական ձև ինչ զգայական ազդեցություն կարող է ունենալ: Ուղղագիծ շարժումը բավական չոր, սակայն չափազանց կանոնավոր, ծիգ շարժում է: Այն չպետք է չարաշահել: Երաժշտության մեջ այն կարող է նմանվել ոչ թե հնչերանգներով հարուստ մեղեդու, այլ մեկ նոտայի տևականորեն երկար հնչողության: Սակայն տեղին, ճիշտ և հիմնավորված ուղղագիծ տեղաշարժը բեմում կարող է շատ մեծ տպավորություն գործել: Հիշենք հին հունական ճարտարապետությունը՝ իր ուղղաձիգ, կանոնավոր կառույցներով, ինչ վեհություն ու ակնածանք է առաջացնում: Շրջանագիծը, իրենից ներկայացնելով մի տեսակ թաքնված ուղիղ, ունի իր առանձնահատկությունները: Այն նույնպես առաջացնում է խստության ու կանոնավորության զգացողություն, ինչպես ուղիղը, սակայն հանգստացնող հատկություն ունի, նաև առաջացնում է որևէ մտքի, գաղափարի, «ավարտի» կամ ամբողջացման զգացողություն: Կիսաշրջանը կամ շրջանի մի մասը բեմադրությանը հաղորդում է երաժշտականություն: Ընդհանրապես շրջանը կամ կիսաշրջանը, ինչպես նաև

ուղիղը, ունեն շատ ավելի մեծ առավելություններ, քան կոտրած գիծը: Բայց պետք է անմիջապես ավելացնեն, որ բոլոր միզանսցեններն էլ կարող են լինել վատ, եթե արդարացված ու հիմնավորված չեն: Սովորաբար կոտրած գիծը շատ ավելի քիչ է օգտագործվում: Երբեմն կիրառվում է արագորեն մի կետից մյուսին անցնելը, քանի որ ուղիղ կամ կորագիծ անցնելը արդարացված կամ տեղին չէ, կամ արտահայտիչ չէ: Իսկ հաճախ էլ, կոտրած գծային անցումով տարածքի տարողունակությունն է ընդգծվում: Ընդհանրապես կոտրած գծի գլխավոր արժանիքը միզանսցենի մեջ գրաֆիկական կտրուկ փոփոխությունների առաջացման հատկությունն է: Իսկ հիմնական թերությունը անկանոն տեղաշարժերի առատությունը և այսպես կոչված «ռեժիսորական շատախոսությունն» է: Եթե շրջանը կամ կիսաշրջանը իրենց ներքին էությանը, պայմանականորեն ասած, մոտենում են չափածոյին, ապա կոտրած գիծն ավելի շատ նման է արծակ ստեղծագործության տեսակին:

Միզանսցենային «հանգավորումը» ժամանակային կամ տարածական միզանսցենների միանմանությունն է: Այն իրականացվում է միանման կեցվածքների կրկնության, միաժամանակյա սինխրոն շարժումների, ֆիզուրաների համաչափ/սիմետրիկ/դասավորության, «հայելային», կամ սովերային գրաֆիկայի միջոցներով: Իհարկե, միզանսցենների «հանգավորման» անհրաժեշտությունն առաջանում է քնարական, պոետիկ տեսարաններ իրականացնելիս, իսկ պոեզիան ամեն տեղ է՝ և դրամատիկ ստեղծագործություններում, և կատակերգություններում: Եվ ընդհանրապես արվեստը պետք է լինի պոետիկ, հուզիչ, սրտից գնա դեպի ուղեղ: Սա չի նշանակում, անշուշտ, որ «արծակ» միզանսցենը չունի նույն հատկությունները, ինչ որ ունի «հանգավորված»-ը: Լավ արծակն իր մեջ պարունակում է բազմաթիվ օրինաչափություններ՝ տեմպոռիթմային, զուգորդման, ասոցիատիվ, համահնչյունային, համաչափության և այլն: Պարզապես այս և վերը նշված հատկանիշներն արտահայտվում են մի տեսակ անբռնազբոսիկ, «նատուրալիստական» պատումի ձևով:

Խոսքի և շարժման համադրումը և արժևորումը:

Գործնականում անհնարին է դերասանին արգելել խոսել շարժման ժամանակ: Իրականում անհրաժեշտ է գտնել շարժման և խոսքի ճիշտ համադրում: Խաղընկերոջ խոսքի ժամանակ դերասանը կարող է շարժվել միայն ռեժիսորի պահանջով, որպեսզի ասված խոսքը ընկալվի նաև խաղընկերոջ շարժման շնորհիվ: Խոսքը և շարժումը միաժամանակ և միևնույն իմաստով օգտագործելու դեպքում բառերը մոռացվում են, կամ դառնում են երկրորդական: Անշարժ վիճակից միանգամից շարժում սկսելու դեպքում նույնպես ցանկալի չէ միաժամանակ խոսքը սկսել շարժման հետ: Մեկը խոսքը, կամ մյուսը շարժումը՝ սկսել, հետո միացնել մյուսը՝ շարժումը կամ խոսքը: Շատ հաճախ շարժումը/պլաստիկան/ ավելի խոսուն է, քան խոսքը. կարող ենք ենթադրել, որ անտեղի, կամ ոչ ճիշտ սկսված ու իրականացված շարժումով կարող ենք սպանել խոսքը: Շարժման առատությունը ցանկալի չէ նաև վառ երկխոսությունների ժամանակ. հրաշալի երկխոսությունը կարող է չընկալվել, և խոսքը կարժեզրկվի: Նույն հիմնավորմամբ հզոր մենախոսությունների ժամանակ նույնպես ավելորդ շարժումը ցանկալի չէ: Առանձնապես մեծ արժեք ունի բեմում հնչած խոսքից հետո տեղի ունեցող շարժումը, որն ընկալվում է որպես տվյալ խոսքին տրվող արծագանք: Ընդհանրապես խոսքը և շարժումը բեմում պետք է «ծնվեն» մեկը մյուսից և լրացնեն կամ զարգացնեն մեկը մյուսի իմաստը:

Մարդու պլաստիկ անդրադարձի*

հնարավոր տեսակները փաստի գնահատման պահին

Հայտնի լեգենդ կա այն մասին, որ երբ մեծ նկարիչը ավարտում է իր գլուխգործոցը եկեղեցու զմբեթի տակ, տախտակամածի վրայով ետ-ետ է քայլում, զնայվելով իր ստեղծագործությամբ, և երբ հասնում է տախտակամածի ծայրին և ուր որ է վայր պիտի ընկնի, նրա աշակերտը ներկ է թափում նկարի վրա, և վարպետը առաջ է մղվում՝ փրկելու

գլուխգործոցը: Իհարկե, նկարը փշանում է, բայց փրկվում է վարպետը: Այստեղ սկսում է ենթագիտակցական մեխանիզմը, որը մի դեպքում մղում է մարմնին առաջ, մյուս դեպքում ստիպում է անշարժանալ՝ լօծ է տեսնում, մի այլ դեպքում, ետ է մղվում՝ ևստեղի ծակոցից: Սրանք մարդու օրգանիզմի հիմնական պաշտպանիչ գործողություններն են, որոնք գործում են ամեն մի անսպասելի իրադարձության ժամանակ: Դրանցից առաջինը պայմանականորեն անվանենք «ժխտում», «հրաժարում»: Սա ամենատարածված ինքնապաշտպան ռեակցիաներից մեկն է: Ինչու՞ է ժխտվում կամ մերժվում հանկարծակի առաջացած փաստը: Ըստ երևույթին, գիտակցությունն ի վիճակի չէ անմիջապես վերլուծելու այդ պահին տեղի ունեցած վտանգի աստիճանը և արդյունքում ետ է քաշվում, մերժում կամ ժխտում է այն: Հաջորդ վայրկյանին, երբ ուղեղը կարողանում է վերլուծել, մարդը շարունակում է համապատասխան քայլերն իրականացնել: Ժխտման մի այլ ձևը պլաստիկ «ոչ»-ն է, լծեքով կամ մարմնով: Կգա՞ս ինձ հետ.- ոչ: Ժխտումը տեղի է ունենում ձեռքով կամ մարմնով: Կամ հարվածից առաջ մարմնով կամ ձեռքով ետ ենք քաշվում: Անշուշտ, սրանք «ժխտման» ռեակցիաների մի քանի պարզ օրինակներ են: «Ժխտումը» շատ ավելի բազմազան է: Նպատակը մեկն է՝ երիտասարդ ռեժիսորների ուշադրությունը հրավիրել այս խնդրի վրա, և բեմադրությունների մեջ օգտագործված այս կարգի հոգեվիճակները կարող են լինել ճշգրիտ, և որ ավելի կարևոր է՝ հետաքրքիր: Ընդհանրապես «ոչ»-ի նշանակությունը և արժեքը ավելի քան կարևոր է: Դրամատուրգիայի մեջ գրեթե բոլոր իրադարձությունների հիմքում, բոլոր լարված երկխոսությունների ստեղծման կարևոր նախապայմաններից մեկը «ոչ»-ը, «ժխտման» հոգեվիճակի անընդհատ ներկայությունն է և բեմի վրա, և հանդիսատեսի վերաբերմունքի մեջ: Օրինակ՝ Օթելլոն Դեզդեմոնային խեղդելուց առաջ երկար մենախոսություն ունի իր անսահման սիրո մասին, և հանդիսատեսի հոգում ու մտքում էլ առաջանում է նույն՝ «ոչ, նա նրան չի խեղդի»-ն: Եթե «մերժումը», «ժխտումը» պլաստիկ «ոչ»-ն է, ապա այդ «ոչ»-ի հակառակը պլաստիկ լուծման դեպքում հաստատումն է՝ «այո»-ն, որը պլաստիկայի մեջ միշտ արտահայտվում է վայրկենական տրվող ռեակցիայով՝ մարմնի շարժումով, խոսքով, Վ: Հոգեբանորեն, այն կարելի է անվանել՝ «ձգտում», «մղում» այսինքն պլաստիկայով արտահայտվող «այոն» խաղընկերոջ գործողությանը, կամ խոսքին տրված վայրկենական ռեակցիան է: Դու ինձ սիրու՞մ ես.- Այո: Ինչպես տեսնում ենք, այն կարող է արտահայտվել բառով կամ գործողությամբ՝ գիրկը նետվելով: Ռեակցիաների հաջորդ տեսակը կոչվում է տևական արգելակում: Այդ ժամանակ չկան ո՛չ «մերժումը» և ո՛չ էլ «այոն»: Սա նաև անտարբերության հոգեվիճակը չէ: Այստեղ երկու հզոր հոգեվիճակների բախում է տեղի ունենում: Մի կողմից՝ ձգտում «այո»-ին, մյուս կողմից նույնչափ հզոր «ոչ»-ին՝ ժխտմանը: Այս տեսակ ռեակցիաները կոչվում են տևական արգելակման ռեակցիաներ: Ռեակցիայի մի այլ տեսակն անվանում են պարադոքսային՝ ռեակցիա, որը շատ բազմադեմ է ու հակասական: Որպես ամփոփում՝ պետք է ասել, որ յուրաքանչյուր հոգեվիճակ բեմում, բացառապես անհատական է, անկրկնելի և իրականացվում է ստեղծագործող անհատի շնորհիվ: Պետք է ասել, որ ռեժիսորական արվեստի հմտությունները դեռևս շատ քիչ են ուսումնասիրված, կարելի է ասել որ այս ամենը ընդամենը սկիզբն է: Ռեժիսորան երիտասարդ արվեստ է և դեռ շատ մեծ ճանապարհ ունի անցնելու: Այն ամենը, ինչի մասին խոսվեց և դեռ կխոսվի, ընդամենը ուրվագիծ է, ակնարկ, տարիներ են պետք ռեժիսորական արվեստի կայացման ու ամրապնդման համար:

Կետադրական նշանները միզանցենի մեջ

Ինչպես որ գրականության մեջ, գրավոր խոսքում անհրաժեշտ են կետադրական նշանները, այնպես էլ բեմադրության մեջ: Առանց «կետադրական նշանների», ինչպես գրավոր խոսքում է, բեմադրությունն ու դերակատարումը կդառնան կամ անհասկանալի

1 Պարադոքս-ՎուՆ.-paradoxos-Անսպասելի, տարօրինակ-անսպասելի երևույթ, որը չի համապատասխանում ընդունված պատկերացումներին:

կամ միագիծ: Իսկ հիմա փորձենք համենատելու ճանապարհով պարզել, թե որ կետադրական նշանը բեմադրության մեջ ինչ իմաստ ու արժեք ունի: Ընդհանրապես գրավոր խոսքում առաջին կարևոր կետադրական նշանը վերջակետն է: Միզանսցենի մեջ այն նույն արժեքն ունի: Ամփոփող, ընդհանրացնող, ավարտն արտահայտող միզանսցենն անվանում ենք վերջակետ: Սովորաբար այն ներկայացման ֆինալն¹ է կամ պատկերից պատկեր անցման վերջաբանը: Վերջակետը նաև մի մտքից մի այլ մտքի անցնելու և միջոց է, և կապ: Ստորակետը միզանսցենի մեջ արտահայտվում է ոչ այնքան ամբողջ միտքը տարանջատելու, որքան այդ միտքը ընդգծելու, հաճախ՝ միջանկյալ նյութը առանձնացնելու, ինչպես նաև նոր միտք արտահայտելու նախապատրաստման միջոց: «Միջակետը» միզանսցենների կառուցման մեջ կրում է գրեթե նույն իմաստը, ինչ որ գրավոր խոսքի դեպքում:

Միջակետ

Սովորաբար միջակետով առանձնացվում են երկու համարժեք նախադասությունները, որը բանավոր խոսքում արտահայտվում է ընդգծված դադարով, ինչպես նաև օգտագործվում է այն դեպքերում, երբ երկրորդ նախադասությունն առաջինի բացատրությունն է: Ներկայացման մեջ միջակետն արտահայտվում է միզանսցենի իրականացման մեջ, եթե համարժեք իմաստ ունեցող միզանսցեններ են, եթե հաջորդ միզանսցենային կոմպոզիցիան պետք է լինի առաջին միզանսցենային կոմպոզիցիայի բացատրությունը: Բեմավիճակների կառուցման մեջ գոյություն ունեն նաև «հարցական» և «բացականչական» նշաններին համարժեք պլաստիկ լուծումներ: Սակայն եթե «վերջակետը» բավական հուսալի կետադրական նշան է ներկայացման կամ դերակատարման ժամանակ, ապա «բացականչությունը»՝ դրան հակառակ, շատ վտանգավոր է: «Բացականչությունը» ինչպես ռեժիսուրայում, այնպես էլ դերակատարման մեջ շատ հաճախ վերածվում է հիստերիկ ադմոնիկ նյարդային ճիչերի, խուճապային վազվժտուքը բեմում և վանող ու նյարդայնացնող տպավորություն ու ազդեցություն է ունենում: Գրեթե նույն հատկությունն ունի «հարցականը»: Բազմաթիվ հարցականներ առաջ քաշած ներկայացումը կամ դերակատարումը նույնպես վանող ու նյարդայնացնող ազդեցություն է ունենում: Սակայն շրջանցել կամ հրաժարվել ներկայացման մեջ «հարցական» կամ «բացականչական» նշաններից, նախ անհնարին է, երկրորդ՝ անիմաստ: Պարզապես անհրաժեշտ է դրանց վերաբերվել չափազանց զուսպ, նրբանկատորեն, ծայրահեղ չափավոր: Նման ձևով օգտագործելու դեպքում երկուսն էլ և օգտակար են, և անհրաժեշտ: «Բազմակետը» նույնպես բեմադրության մեջ բավական հետաքրքիր հատկություններ ունի, սակայն ինչպես որ լավ գրողն է փորձում այն քիչ օգտագործել, ճիշտ այդպես էլ բեմում լավ դերասանն ու ռեժիսորը պետք է ջանան քիչ օգտագործել այն: «Բազմակետի» հաճախակի և ոչ ճիշտ օգտագործելը բեմում կարող է վանող կամ կեղծ բազմիմաստության տպավորություն առաջացնել: Որպեսզի ավելի հասկանալի լինի, թե ինչ են իրենցից ներկայացնում բազմակետը ու հարցականը, բերեն մի օրինակ. այսօր բոլոր սերիալներն ավարտվում են որոշ դեպքերում հարցականով, իսկ հիմնականում՝ բազմակետով: Իսկ որպես ընդհանրացում պետք է ասել՝ ամեն ինչ չափի մեջ է գեղեցիկ: Միզանսցենները առանձին-առանձին նույնպես յուրահատուկ մտքերի արտահայտման ձև են, որոնք՝ ըստ կարևորության ու տրամաբանության, պետք է մեկը մյուսից անջատել, միացնել և զարգացնել: Ավելացնեն նաև՝ այն ամենը, ինչ տեսականորեն ասվում է և դեռ պիտի ասվի, և որը պետք է անցնի ռեժիսորի ենթագիտակցության ոլորտ, առանց գործնական, տևական վարժանքի չի կարող ամբողջությամբ ընկալվել:

1 Ֆինալ-փուտայ.-finale,լատ.-finalis-վերջ,ավարտ:–Ամբողջ ներկայացման/դրամատիկական,երաժշտական, պարային, կրկեսային և այլն/ կամ նրա առանձին գործողության վերջավորությունը: Ֆինալը, կամ ֆինալային տեսարանը կրում է գաղափարական և հուզական ուժեղ շեշտ՝ իբրև ամփոփումն ամբողջ ներկայացման, կամ տվյալ գործողության:

ԼԵՎՈՆ ՔԱԼԱՆԹԱՐ

Լևոն Քալանթարին կոչել են «էրուդիտ», «էնցիկլոպեդիստ» անձնավորություն. նա լայն գիտելիքներով և բազմակողմանի կրթված մարդ էր:

Հոյակապ բանասեր, հայ ժողովրդի գրականության և պատմության խորագիտակ մասնագետ, ռուս և արևմտաեվրոպական գրականության քաջատեղյակ անձ: Հնագիտությունը և ճարտարագիտությունը նա գիտեր որպես մասնագետ:

Լևոն Քալանթարը մանկուց ստացել է հոյակապ կրթություն: Նրա հայրը՝ Ալեքսանդր Քալանթարը, Թիֆլիսում ճանաչված անձնավորություն էր, Գրիգոր Արծրունուց հետո «Մշակ» թերթի խմբագիրն ու հրատարակիչն էր: Իր բազմաթիվ հոդվածներում անդրադառնում էր և պատմության, և՛ գրականության և՛ թատերական արվեստի հրատապ հարցերին:

Տանը միայն հայերեն էին խոսում և այն էլ՝ հստակ և մաքուր առողջանությամբ: Քալանթարների տունը Թիֆլիսի մտավորականների շրջանում ճանաչված էր որպես «ժողովատուն», ուր հավաքվում էին մշակույթի գործիչներ, գրողներ: Ավելին՝ Թիֆլիս հյուրախաղերի եկած որևէ անձ կամ խումբ՝ հրավիրվում էին Քալանթարների տուն: Այստեղ, իրոք, «ժողովատուն» էր: Խոսում էին հայ մշակույթի անցյալի և արդի շրջանի խնդիրների մասին: Հաճախ հիշվում էր Պետրոս Ադամյանը, նրա հռչակավոր դերակատարումները, հիանալի խոսքը, պայծառ ոգին: Այդ բոլորը լսում էր Լևոնը, տպավորվում: Դա մի դպրոց դարձավ նրա համար, որով հիմք դրվեց նրա հոգևոր դաստիարակությանը: Շփվելով այդ հայտնի գործիչների հետ, լսելով նրանց կրքոտ վեճերը հայ արվեստի անցյալի և ներկայի մասին՝ Լևոնը երբեմն իրեն Պետրոս Ադամյան էր զգում և ոգևորվում դրանով:

Քալանթարները հաճախ նախ թատրոն էին գնում՝ տանելով իրենց հետ նաև երեխաներին՝ Իզաբելային¹ և Լևոնին: Պատանի Լևոնին տպավորել էր Գ.Սունդուկյանի «Պեպո»-յի ներկայացումը. հատկապես ազդված էր Գևորգ Չմշկյանի խաղով: Այդ ներկայացումների մասին կարծիքները նույնպես ասուլիսի առարկա էին դառնում «ժողովարաններում»: Հայրը ոգևորված թատերագիտական հոդվածներ էր գրում: Իզաբելան դրամատիկական ստուդիա էր գնում: Պատանի Լևոնը ևս, որը գիմնագիայի շնորհալի աշակերտներից էր, փորձում էր իր ուժերը ինքնագործ խմբում, ելույթ ունենում երեկույթների ժամանակ. Լևոնը տարված էր թատրոնով:

Եվ ահա այդ ժամանակներում /1904-1906թթ./ Թիֆլիսում սկսեց գործել «Նովայա դրամա» թատերախումբը, որը ղեկավարում էր Վսեվոլոդ Մեյերխոլդը՝ հետագայում հռչակավոր ռեժիսոր: Ծնողներից զաղտնի՝ պատանի Լևոնը մասնակցում էր այդ խմբի ներկայացումներին՝ որպես սիրող-դերասան: Մեյերխոլդի փորձերին մասնակցելը և ավելին՝ խաղալ նրա բեմադրություններում /թող որ մասսայական տեսարաններում/ Լևոնի համար եղավ մի սքանչելի դպրոց: Տեսնում էր Մեյերխոլդի փորձերը, տարվում նրա ցուցադրումներով, երբ այս կամ այն դերասան-դերասանուհին չէին հասկանում նրա պահանջները, ցուցադրում էր այնքան վառ ու դերին հստակ բնորոշ գծերով, որ բոլորը ծափահարում էին նրան²:

Այս բոլորից հետո Լևոնը, երբ հորը հայտնեց իր ցանկությունը դերասան դառնալու մա-

1 Հետագայում Իզաբելան դարձավ հայ բեմի հայտնի դերասանուհի: Տես՝ Ս.Սելիքսեթյան «Կյանք և բեմ» Եր. 1970թ., 134 էջ:

2 Վ.Մեյերխոլդի փորձերը հետագայում /Պետերբուրգում և Մոսկվայի թատրոններում/ այնքան հռչակ ձեռք բերեցին, որ փորձերն արվում էին հստակ հայտագրով և լեփ-լեցուն դահլիճում: Հանդիսատեսների շարքերում էր նաև ուսանող Քալանթարը:

սին, հայրը խստորեն ընդհատեց. «Թատրոնը մասնագիտություն է: Տե՛ս, կրթությամբ ես գյուղատնտես եմ, բայց ո՞վ է ինձ արգելում միաժամանակ հրապարակախոս, գրականագետ կամ քննադատ լինելը: Նույնը անում են և շատ ուրիշները: Դարձի՜ր փայլուն արևելագետ, ունեցի՜ր քո սեփական հացը: Հետո կտեսնենք: Ադամյանը, որ Ադամյան էր, էլի ստիպված էր ապրուստի համար վրձնի՛ն դիմել...»³

Գիմնագիան փայլուն ավարտելուց հետո Լևոնը մեկնեց Պետերբուրգ՝ հոր կամքի համաձայն ընդունվելու համալսարանի արևելագիտական ֆակուլտետ: Նոր քաղաքը և համալսարանը կլանեցին Լևոնին: Նա իրեն լիովին նվիրեց ընտրած մասնագիտությանը, խորացավ նրա մեջ: Նրա դաստիարակությունը և բնածին պրպտուն միտքը շուտով տվեցին իրենց պտուղները: Նա դարձավ արևելագիտության ասպարեզում լավագույն ուսանողներից մեկը, մտավ ճարտարապետության, լեզվաբանության և պատմության ասպարեզը՝ դառնալով նաև լեզվաբանության մասնագետ: Հայտնի հնագետ Ն.Մառը, որ հայրական տան հյուրերից մեկն էր, դիմեց Լևոնին՝ առաջարկելով մասնակցելու Անիի պեղումներին՝ որպես արշավախմբի անդամ: Այդ տարիներին Լ.Քալանթարը տարված էր հայ-վրացական կապերի պատմության, հայ ժողովրդի մշակույթի և ճարտարապետության, հին Թիֆլիսի մշակույթի և ուսումնասիրության խնդիրներով:

Լ.Քալանթարը, ուսանողական շրջանում արդեն համարվում էր շնորհաշատ և գրագետ ուսանողներից մեկը, որի անվան հետ թե՛ իր ընտանիքը, և թե՛ մասնագետները մեծ հույսեր էին կապում՝ որպես ապագա լուրջ գիտնականի: Սակայն նրա հոգու խորքում թրթռում էր մի ուրիշ զգացում: Թատրոնի կարոտն էր՝ անխղճորեն գերող, տանջանքներով ու անկումներով լի, բայց և լի ռոմանտիկ երազի վեհությամբ, ճանաչմամբ...

Ասում են՝ ԱՄՆ-ում ժամանակին հետազոտություններ են կատարվել, թե որ մասնագիտության ժամանակ է մարդը կորցնում իր նյարդային բջիջները: Առաջին տեղը տրվում է բժշկին՝ վիրահատության ժամանակ: Երկրորդ տեղը տրվել է ռեժիսորին՝ բեմադրության ժամանակ:

Եվ այսպես, Լևոն Քալանթարի հոգում շարունակում էր ապրել թատրոնը, որ գրավեց նրա հոգին և սիրտը: Գրավեց ոչ որպես հրապուրանք, այլ դարձավ մասնագիտություն, մի գործ, որը լրիվ կլանեց նրան: Պետերբուրգում՝ Կայսերական թատրոնում, Մեյերխոլդը իր հայտնի փորձերն էր անում, Վերա Կոմիտասարժեվսկայան բուռն ծափերի էր արժանանում Իբսենի Նորայով և Չեխովյան Նինա Ջարեչնայայով: Լևոնը հաճախ մեկնում էր Մոսկվա, գնում էր ՄԳԹ, տեսնում Կ.Ստանիսլավսկու խաղը, Փոքր թատրոնում՝ հիանում Պ.Սադովսկու, Մ.Երմոլովայի և Ա.Յաբլոչկինայի ստեղծած կերպարներով: Համալսարանը ավարտելուց հետո Լևոն Քալանթարը վերադառնում է Թիֆլիս: Լ.Քալանթարի՝ Թիֆլիսում եղած տարիների գործունեությանը մենք չենք անդրադառնա: Դա շատ մանրամասն նկարագրված է Ս.Մելիքսեթյանի «Կյանք և բեմ»՝ գրքի «Լ.Ս.Քալանթար» հատվածում /133-150 էջերում/ և Լ.Սամվելյանի «Լևոն Քալանթար» գրքում: Մենք կանդրադառնանք նրա գործունեությանը I Պետթատրոնում և նրա դասախոսություններին թատերական ինստիտուտում:

I Պետթատրոնը, իրոք, որ առաջինն էր հայ թատրոնի կյանքում. մի թատրոն, որը լի էր անվանի գործիչներով, բայց ջլատված, երբեմն մեկմեկուց հեռու, ծանր պայմաններում: Առաջին Պետթատրոնը տարիների ընթացքում հավաքեց մեր «թափառող» վարպետներին՝ Վահրամ Փափազյանին, Հովհաննես Աբեյանին, Արուս Ոսկանյանին, Միքայել Մանվելյանին: Թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր նշանակվեց Երեսունամյա Լևոն Քալանթարը: Հեշտ է ասել՝ գլխավոր ռեժիսոր: Չմեռ, ցուրտ, դրսում սով, այստեղ՝ մի խալիվված, անտեր թողնված նախկին պառլամենտի շենքը: Ո՛չ մի հարմարանք «թատրոն» ասածի համար՝ ո՛չ վարագույր, ո՛չ բեմական լուսավորում, հին, խալիվված աթոռներ:

Լևոն Քալանթարն անցավ գործի: Դիմեց կառավարությանը, անմիջապես հանձնաժո-

3 Լ.Սամվելյան «Լևոն Քալանթար», Հայաստան, Երևան, 1965թ., էջ 16

ղով եկավ, լսեց Լևոնին, և բացեցին շենքը: Մյուս օրը վառարաններ բերեցին, փայտ, շենքը սկսեց տաքանալ: Անցան դերասանական հանդերձասենյակներին. Քալանթարը հետևում էր շենքի վերակառուցմանը⁴, միևնույն ժամանակ հավաքում էր դերասանական անձնակազմը: Լ.Քալանթարը սկսեց մտածել արդեն նոր ներկայացումների մասին:

Միայն 1922 թ. Լ.Քալանթարը 12 պիես բեմադրեց, և այն էլ ինչ գործեր՝ Շիլլերի «Ավագակները», Իբսենի «Նորան», Սոֆոկլեսի «Անտիգոնեն» և ուրիշներ: Իսկ Գ.Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգը» և Հ.Հեյերմանսի «Հույսի կործանումը» դարձան նոր թատրոնի հաղթանակներից, որոնք մեծ հույզեր էին առաջացնում հանդիսատեսի մեջ: Հասմիկ, Արուս Ոսկանյան, Իսահակ Ալիխանյան, Գրիգոր Ավետյան, Մանվելյան... Լ.Քալանթարը լուրջ մտածում էր լրացնելու դերասանական անձնակազմը նոր անուններով: Հրավիրվեցին Մարի և Արտեմ Բերոյանները, Արշակ Մամիկոնյանը: Հետագայում թատրոն եկան Ավետ Ավետիսյանը, Գուրգեն Ջանիբեկյանը, ավելի ուշ՝ Հրաչյա Ներսիսյանը, Համբարձում Խաչանյանը, Վավիկ Վարդանյանը: Հյուրախաղերի էին գալիս Վահրամ Փափազյանը և Հովհաննես Աբեյանը, որը հետագայում մնաց թատրոնի դերասանական կազմում:

Լ.Քալանթարը սկսեց գործել, փնտրել նոր թատրոնի գեղագիտական դիրքորոշումը, ուճը, հանդիսատեսին ներգրավելու միջոցները: Նույնիսկ ինքն էլ սկսեց խաղալ՝ Քարտաշյան ազգանունով:

Երիտասարդ ռեժիսորը՝ որոնող, գտնող, հերքող, ուրիշների ազդեցության տակ, երբեմն կրկնող, հետո հոգեբանական ռճին հարող, միշտ նոր ձևեր փնտրող: Երբեմն՝ սխալվող, ծայրահեղության աստիճանի հասնող իր սխալներում: Այսօր այդ սխալները չեն էականը: Սակայն որոշ փորձերի՝ նրա որոնումների, շեղումների մասին հարկ ենք համարում ասել: Մանավանդ որ նրան վերաբերող գրքերը /Լ.Մանվելյանի «Լևոն Քալանթար» մենագրությունը, Սարգիս Մելիքսեթյանի հուշերը Լևոն Քալանթարի մասին/ հրատարակված էին 60-ական թվականների սկզբներին: Թերևս այդ է պատճառը, որ Լևոն Քալանթարն այդ գրքերում կարծես բարի ծերուկի դերում լինի:

Կյանքում Լ.Քալանթարն այդպիսին չի եղել: Նա շեղումներ է կատարել ոչ թե բնագղաբար, այլ ներքին խոր համոզմունքով: Եվ հենց դրանով է հարուստ Լ.Քալանթարի գործունեությունը, որը հարթ ուղիով չի գնացել I Պետրատրոնի գոնե առաջին տարիներին: Ինչևէ, անցնենք փաստերին: «Խորհրդային Հայաստան» թերթում 1924թ. /հոկտեմբերի 31-ին N 250 / Լևոն Քալանթարը, խոսելով Մոլիերի «Սկապենի արարքները» ներկայացման մասին, գրում է. «...Մեր նոր թատրոնը հակադրություն է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնին և մեր բեմադրության հիմնական տարրը կազմում է մարդկային մարմնի շարժումը տարածության և ժամանակի մեջ: ...Դերասանի շարժումների ռիթմը պետք է լինի աշխատանքի ռիթմ: ...Դեկորները և բեմական բոլոր պարագաները պետք է փոխարինվեն մեկ «բարձրավանդակով», որպեսզի արգելքը հաղթահարվի դերասանի մարմնի և շարժումների կողմից: Այդ արգելքը գնալով բարդանալու է և բարդանալու են դերասանի շարժումները: ...Նոր թատրոնը նպատակ ունի տալու ոչ թե պիեսը, պիեսի ստիլը և այլն, այլ պիեսը միմիայն առիթ է դերասանների բեմական տեխնիկան, շարժումը ցուցադրելու համար: ...Նոր թատրոնը տալիս է գրիմների ու զգեստների ակնարկը միայն, որպեսզի շարունակությունը դիտողը լրացնի իր երևակայությամբ»:

Միանգամայն ակներև է, որ նման «ծրագրային» լուծմամբ ներկայացումներում ձևն ինքնըստինքյան գերիշխող էր դառնում, ուստի թատրոնը հաճախ դառնում էր մի տեսակ «էքսպերիմենտալ» հաստատություն՝ ընդգծված «ծախ» ծրագրով: Այսպես, Գ.Կայգերի «Առավոտից մինչև կեսգիշեր» ներկայացումը, որը բեմադրվեց 1924-ին, այսինքն «ծրագրի» հրապարակման տարին /ռեժ. Լ.Քալանթար, նկ. Ս.Ալաջալյան/ բեմադրված էր նույն

⁴ Այդ առիթով Ս.Մելիքսեթյանը գրում է. «Մինչև հիմա շատ վառ կերպով հիշում եմ, թե ինչպես «բաց, ամայի տարածության մեջ» ահագին ջանքերով հաղթահարվեցին բոլոր չափազանց դժվարին խոչընդոտներ, և բարձրացավ նոր ծնունդ առած թատրոնը: Ուստի իրավացի են այն գործիչները, որոնք Քալանթարին համարում են հայածնունդ սովետական թատրոնի ահագին կերտողը»: Տես՝ «Լևոն Քալանթար» Երևան, 1963թ., էջ 7:

այդ «ծրագրի» որոշ դրույթներով: Մամուլը էկլեկտիկ որակավորում տվեց այդ ներկայացմանը, որտեղ բեմադրողները որոշել էին ...բարձրացնել այդ անհետաքրքիր գործը... տարբեր ոճերի խառնուրդի միջոցով: Ներկայացման համարյա բոլոր պատկերները բեմադրված էին գեղարվեստական տարբեր ոճերով /առաջին գործողությունը՝ պլակատային, չորրորդը՝ նատուրալիստական, հինգերորդը՝ կոնստրուկտիվիստական, այնուհետև՝ էքսպրեսիոնիստական, միստիկական և այլ ոճերով/:

Վ.Շեքսպիրի «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» պիեսը, բեմադրված 1924թ. /բեմ.Լ.-Քալանթար, նկ.Ս.Ալաջալյան/ համատարած տրյուկների, անորոշ կոնստրուկցիաների, կինոյի և կրկեսի էֆեկտների կիրառմամբ շատ բանով նման էր Վ. Մեյերխոլդի «ձախ» էքսպրեսիոնիստներին, հատկապես՝ նրա «Բարի հոգի եղջյուրակիրը» հայտնի ներկայացմանը⁵: Վ.Տրենյովի «Լյուբով Յարովայա» պիեսի բեմադրությունը /1927թ./, թատերագետները համարում են «թատրոնի խաղացանկը զարդարող ներկայացում»⁶: Սակայն ահա ինչ է գրում «Խորհրդային Հայաստանը» / 15/VI, 1927թ. N151/. «Ուեժիտոր Քալանթարը պիեսի բեմադրության խնդրում չի պաշտպանել որոշ ոճ և կոնստրուկտիվիզմից հասել է մինչև ֆուտուրիզմ: Միանգամայն անպատճառաբանված և խանգարիչ է գավառական փոքրիկ քաղաքում լիֆտը, անավարտ սյունը և կամ թիթեյա տերևներով ծառը, որոնց կողքին Պուշկինի կանոնավոր արձանը, կաֆեն և այլն: Այս տարբեր ոճերի զուգընթաց գոյությունը խանգարում է անշուշտ պիեսի ամբողջականությանը և գեղարվեստական արժանիքները նսեմացնում»:

Իհարկե, սրանք որոնումներ էին և Մոսկվայից եկած ռեժիսոր Ա.Բուրջալյանի և նկարիչ Մ.Արուտչյանի ազդեցությունն էր զգացվում: 1925-ին Լ.Քալանթարը մեկնեց Մոսկվա: Տեսավ այն բովարանը, որտեղից լույս աշխարհ էին գալիս Գեղարվեստական թատրոնի, Մեյերխոլդի ու Տախրովի թատրոնների, Մեծ թատրոնի և Փոքր՝ Ա.Օստրովսկու անվան թատրոնի ներկայացումները, որոնք հաճախ խառնիխուռն ոճերով էին բեմադրված, հերքում էին մեկը մյուսին, պայքարում. թերթերում, ելույթներում ներկայացումները հաճախ տապալված էին համարում:

Իսկ Երևանում I Պետթատրոնի խաղացանկում փայլում էին Գ.Սունդուկյանի «Պեպո»-ն, Գ.Հուսեյանի «Ջրասույզ գանգը», Հ.Հեյերմանսի «Հույսի կործանում»-ը, Ֆ.Շիլլերի «Ավագակները», Ժ.Բ.Մոլիերի «Տարտյուֆը», որոնք յուրահատուկ բեմադրություններ էին և, իհարկե, մտան I Պետթատրոնի լավագույն ներկայացումների շարքը: Այդ գործերում հանդիսատեսի կողմից ջերմորեն էին ընդունվում Ա.Ոսկանյանի, Հասմիկի, Ի.Ալիխանյանի, Մ.Մանվելյանի և մյուսների դերակատարումները: Այստեղ կարծես «մոսկովյան» շեղումները տեղ չպիտի ունենային: Դա Ա.Ֆայլկոյի «Վարժապետ Բուբուս» պիեսն էր, որ Լ.-Քալանթարը բերեց Մոսկվայից: Այն բեմադրվել էր Մեյերխոլդի թատրոնում, և չնայած բեմադրության շքեղությանը՝ այն կոչվեց «անհաջող բեմադրություն, ավելի ճիշտ՝ տապալում»⁷:

Ա.Ֆայլկոյի պիեսը առանձնապես գեղարվեստական արժեք չուներ. Բուբուսը ձգտում է «վարժապետության» բառի լայն իմաստով: Սակայն չունենալով ամուր խառնվածք՝ նա կուրորեն գործիք է դառնում տիրող դասակարգի ձեռքում: Նրա «բարձր միսիան» ավարտվում է խղճալի ֆարսով:

Վ.Մեյերխոլդի «Վարժապետ Բուբուսը» /1925թ. 29/I / թեթև կոմեդիայից դարձել էր գաղափարաքաղաքական մեծ իմաստ պարունակող և բուրժուազիայի դեմ ուղղված մեղադրական ակտ: Ուստի և ներկայացման մեջ ներմուծված էին ագիտացիոն լոզունգներ և նույնիսկ բուրժուազիայի էության վերաբերյալ լենինյան մեջբերումները, որ մերթընդմերթ հայտնվում էին պլակատների /էկրանի/ վրա: Մեծահարուստների կյանքը Վ.Մեյերխոլդը ցույց էր տվել ներկայացման ընդհանուր ձևավորման մեջ /որի հեղինակն էլ ինքն էր/: Նա

⁵ «Խորհրդային Հայաստան», 1924թ. դեկտեմբերի 10:

⁶ Լ.Սանվելյան «Լ.Քալանթար», 1965թ., էջ 116, Ս.Մելիքսեթյան, «Կյանք և բեմ», Երևան, 1970թ., էջ 140

⁷ «Հանդիպումներ Վ.Մեյերխոլդի հետ» ժողովածու, Մոսկվա, 1967թ., էջ 278:

մուգ կանաչ գույնի գորգը շրջապատել էր եղեգներով: Բեմում ոսկեգօծ շատրվան էր, ընտիր կահույք: Ոսկեգույն գանձապահարան, որտեղ փողեր կային: Բեմի վերևում սարքաված ոսկեղեն խեցու մեջ նստած էր հայտնի դաշնակահար Արնշտամը, որը սպիտակ «Բեխտեյնի» վրա նվագում էր Շոպենի և Լիստի պրեյլուդները /40 համար/: Իհարկե, հակասություն կար Վ.Մեյերխոլդի՝ այդ նրբագեղությամբ նկարագրված գմայլանքի և քաղաքական ու հեղափոխական խնդրի միջև: Փաստորեն այդ ներկայացումը համարվեց էքսպերիմենտ և ձախողվեց:

Սակայն Լ.Քալանթարը տարվեց այդ գեղագիտությամբ և նույն 1925թ. բեմադրեց «Բուբուսը» /նկ. Ս.Ալաջայան/: Լ.Քալանթարը, պարզ գիտենալով թատրոնի նյութական և ֆինանսական վիճակը, բեմը որոշեց /ըստ Մեյերխոլդի լուծման/ շրջապատել...պարաններով: Պարաններից ծառ հյուսվեց: Բեմի կենտրոնում «Գանձապահարանի» փոխարեն դրվեց մեծ զլոբուս, որի վրա նստած էին Բուբուսը /Ավ.Ավետիսյան/ և Ստեֆկան /Արուս Ոսկանյան/: Երաժշտություն կար. բեմի հետևից մի դաշնակահար էլի Շոպեն էր նվագում, մեկ-մեկ էլ՝ հեղափոխական «մարշեր»: Ջարմանալի է, որ այդ փաստորեն կրկնօրինակված նեկայացումը Լ.Սամվելյանը համարում էր հաջողված ներկայացում՝ «թերևս լավագույնը իր /Լ.Քալանթար- Ա.Ք./ գործունեության մեջ»: Եվ հետո՝ «...փաստորեն «Բուբուսից» է սկսվում Քալանթարի հասունությունը...»⁸: Ակամայից հիշում ենք Վ.Մեյերխոլդի հայտնի ելույթը՝ «Մեյերխոլդը ընդդեմ Մեյերխոլդականության»⁹... Այս ամենը մենք ասում ենք միայն նշելու համար Լ.Քալանթարի «ձախ» որոնումների ընթացքը, որին հետագայում արհաբար ինքնաքննադատությամբ էր անդադարձել¹⁰: Կարող էր այդպես խոսել, արդեն հասուն արվեստագետ էր, բազմաթիվ ներկայացումների բեմադրիչ-ռեժիսոր, թատերագիտական և քննադատական հոդվածների հեղինակ, բազմաթիվ պիեսների թարգմանիչ: Վերը նշած շեղումները, նորի որոնումները ավելի գունեղ էին դարձնում մեծ արվեստագետի կյանքը, և հարկ չկա այս էջը քողարկել կեղծ բարությամբ:

Լ.Քալանթարը և Սոսկվայից եկած նրա գործընկեր Արշակ Բուրջայանը որոնումների մեջ էին: Սկսվեց եռուն աշխատանք: Այսպես, միայն 1922 թ. Լ.Քալանթարը բեմադրել է 12 պիես, բոլորն էլ տարբեր ոճերով: 1923-ին՝ իննը պիես ինքը և 2 պիես՝ Արշակ Բուրջայանը: 1924-27թթ. նրանք բեմադրել են 30 պիես /որից16-ը՝ Լ.Քալանթարը, 14-ը՝ Արշակ Բուրջայանը/: Ի Պետթատրոնի նկարիչ, դրամատուրգ /«Ուշ լինի, նուշ լինի» պիեսի հեղինակ/ Գ.Ա.Երիցյանը իր նամակում գրում է «...ամսական 3-4 բեմադրություններ էին տալիս: Երկու ու կես թատերաշրջանում ես ձևավորել եմ 27 ներկայացում»: Նույն նամակում նա Լ.Քալանթարին շատ բարձր է գնահատում «Լևոն Քալանթարը՝ որպես ռեժիսոր, տաղանդավոր էր: Ես նրան համարում եմ հայ բեմի ամենալավ ռեժիսորը /Վ.Աձենյանին ես չգիտեմ/»: Եվ հետո՝ «Լ.Քալանթարը մինչև կոկորդը զբաղված էր: Նա ոչ միայն անսամբլի մասին էր մտածում, այլև դերասաններ էր աճեցնում, այնպիսիք, ինչպես էին Ավետը, Շամիրխանյանը, Արուս Ոսկանյանը, Հասմիկը և ուրիշները... Նա այդ կարողանում էր անել և զբաղեցնում էր բեմը ամբողջ օրը»¹¹:

Նկարիչն իր նամակում բարձր է գնահատում Լևոն Քալանթարին: «...Եթե հարցնում եք իսկական համագործունեության և փոխադարձ հարստացման մասին /խոսքը գնում է համատեղ բեմադրված ներկայացումների մասին - Ա. Ք. /ապա ես կարող եմ նշել Մոլիերի «Տարտյուֆը», Ֆ.Շիլլերի «Ֆիեսկոյի դավադրությունը Ջենովիայում» ներկայացումները»¹²:

Այժմ մեր նպատակն է մտաբերել Լևոն Քալանթարի դասախոսական գործունեությունը

8 Լ.Սամվելյան «Լ.Քալանթար», էջ 96.

9 В.Э.Мейерхольд „Статьи, письма, речи, беседы“, изд.Москва „Искусство“, 1968г.,том 2,стр.330-347

10 Լ.Քալանթար «Արվեստի մայրուղիներում», 1963թ., էջ 93

11 Գ.Երիցյանից 14/Մ 1963թ. հեղինակին հասցեագրված նամակից, որը գտնվում է մեր անձնական արխիվում:

12 Նկարիչ Ս.Ալաջայանի 6/Մ 1963թ. հեղինակին հասցեագրված նամակից, որը գտնվում է մեր անձնական արխիվում:

Երևանի Թատերական ինստիտուտում: Լևոն Քալանթարը հրավիրվեց ինստիտուտ 1944թ., սակայն «ինստիտուտ» ասելը դեռ վաղ էր: Նախկին դպրոցի քայքայված շենքը պետք էր վերակառուցել սկզբից մինչև վերջ: Վավիկ Վարդանյանը, որը ինստիտուտի հիմնադիրն էր և տնօրենը, մխրձված էր շինարարական գործերում: Լևոն Քալանթարը կանգնեց նրա կողքին երիտասարդական ավյունով: Լ.Քալանթարը կառուցողական աշխատանքներին ծանոթ էր. թատրոն էր կառուցել՝ Ի Պետրոսատրոնի շենքը: Նա իր կուտակած փորձով որոշակի առաջարկություններ էր անում, որոնք Վ.Վարդանյանը շնորհակալությամբ էր ընդունում:

Շենքը համարյա պատրաստ էր: Սկսվելու էր ուսումնական գործընթացը: Այստեղ էլ Լևոն Քալանթարի փորձը շատ բանով օգնեց. ակտիվորեն մասնակցում էր ուսումնական ծրագրերի ստեղծմանը: Բանիմաց խորհուրդներ էր տալիս ընդունելության կարգի վերաբերյալ: Լ.Քալանթարն իր հիսունն անց տարիքը կարծես մի կողմ էր դրել, և այդ բազմավաստակ ու ճանաչված ռեժիսորը երիտասարդական ավյունով անցել էր նոր գործին՝ թատրոնների համար նոր պրոֆեսիոնալ կադրեր պատրաստելու գործին:

Իսկ կային մարդիկ, որոնք հոռետեսորեն էին ընդունում այն փաստը, որ ինչ-որ ինստիտուտից դերասաններ կարող էին ծնվել: Դեռ 1933թ. Լ.Քալանթարը գրել է. «Այստեղ խոսեցին դերասանի արվեստ սովորեցնելու անհնարին լինելու մասին: Ավելի ճիշտ վարպետություն մասին էր: Այն ընկերները, որոնք կարծում են, թե անկարելի է այդ արվեստը սովորեցնել, ակներև կերպով ենթադրում են, թե չկան դերասանական խաղերի այնպիսի պրիոմներ, որոնք հնարավորություն տալին նրան իր դերը գեղարվեստորեն տանելու այն մոմենտներին, երբ բացակայում է, այսպես ասած, «Ներշնչումը»: Ներշնչումը ամեն օր չի լինում, ընկերներ, և ամեն դեր չի կարող ոգևորել դերասանին, իսկ նա պետք է խաղա համարյա ամեն երեկո: Ինչպե՞ս կիրամայեք վարվել այս դեպքում: Իհարկե, արվեստ սովորեցնել կարելի է, և ամենուրեք այդ արվում է»¹³:

Թատերական նորաստեղծ ինստիտուտում Լևոն Քալանթարին հանձնարարվեց դասավանդել կարևոր մասնագիտական առարկաներից մեկը՝ բեմական խոսքը երեք ֆակուլտետներում՝ դերասանական, ռեժիսորական և թատերագիտական: Սակայն պարամունքներն սկսվեցին միայն դեկտեմբերի սկզբին: Մինչ այդ շենքի շինարարությունը շարունակվում էր, շենքը դեռ վերանորոգման մեջ էր: Դեկտեմբերին Քալանթարը մտավ լսարան. հուզված էր, նոր, բոլորովին այլ մասնագիտության շեմին էր կանգնած մեծ, հարուստ կյանք անցած մի արվեստագետ, որը այժմ թատերական ինստիտուտի առաջին պրոֆեսորներից մեկն էր: Լևոն Քալանթարը բոլորովին էլ չէր դժգոհում իրեն հանձնված «Բեմական խոսք» առարկայից: Բեմական խոսքը նա գիտեր EX PROFESSO¹⁴: Տարիներ շարունակ թե Թիֆլիսի թատրոնում և ստուդիայում, թե Ի Պետրոսատրոնում աշխատելիս Լ.Քալանթարի ստեղծագործության հիմքում բեմից ճիշտ, մաքուր խոսելու արվեստն էր: Նա երկար քննության նյութ էր դարձնում ամեն հեղինակի գրելու ոճը, բացահայտում տեքստի արտաբերման առանձնահատկությունները, խորանում ենթատեքստի, հեղինակի գերխնդրի մեջ: Ինքը՝ որպես ստեղծագործող, հետագայում բեմադրելիս կարող էր նորամուծություններ կատարել՝ երբեմն փոխելով, իր կողմից ավելացնելով տեքստեր կամ գործողություններ, որոնք չկային հեղինակի մոտ¹⁵:

Լ.Քալանթարն ինստիտուտում աշխատում էր ոգևորված, նոր եռանդով: Ինստիտուտին նվիրված «Քառորդ դար» գրքում Ս.Դանիելյանը գրում է. «Բեմական խոսք... ավան-

13 «Լևոն Քալանթար «Արվեստի մայրուղիներում» ժողովածու, Եր., 1963թ., էջ 76 կամ «Խորհրդային Արվեստ» ամսագիր, 1933թ. օգոստոս-սեպտեմբեր N 8-9.

14 Հիմնականորեն, մասնագիտորեն:

15 1926թ., օրինակ, Լ.Քալանթարի «Պաղտասար աղբար» բեմադրության ժամանակ նա «ուղղել» էր Պարոնյանի պիեսը, և վերջում Պաղտասարը հավաքում էր իր «սունդուկն ու անկողինը» և բեմից փախչում էր ...դեպի դահլիճ, դեպի Սովետական Հայաստան: Նույնաման տեքստային փոփոխություններ էր արել նա մյուս բեմադրություններում՝ Շիլլերի «Ավագակներում» /1922թ./, Մոլիերի «Բռնի ամուսնությունը» /1922թ./, Շեքսպիրի «Կամակոր կնոջ սանձահարում» /1923թ./ և այլն:

ղելիս նա հաճախ էր դուրս գալիս առարկայի ակադեմիական շրջանակներից և ուսանողներին տալիս բազմակողմանի գիտելիքներ՝ լեզվաբանության հիմունքների, թարգմանչական արվեստի, Տերյանի պոեզիայի և ընդհանրապես այն ամենի մասին, ինչը կնպաստեր ուսանողի ընդհանուր զարգացմանը»¹⁶: Ուսանողները տեսնում էին, որ իրենց դեմ կանգնած էր հայ և սովետահայ թատրոնի «կենդանի տարեգրությունը, անցած ուղու անբաժան մասնակիցն ու վկան»¹⁷:

Լ.Քալանթարը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում նաև բեմական խոսքի տեխնիկային: Չայնը բեմից հնչում է միայն ճիշտ շնչառության ժամանակ: Հատուկ վարժություններ էր անում ուսանողին սովորեցնելու թեթև և ճիշտ շնչել: Պատահական չէ, որ իր թատրոնի «սաներից» մեկը՝ ժողովրդական դերասանուհի Արուս Ոսկանյանը 1938թ. N3 «Խորհրդային Արվեստ» ամսագրում մի ծավալուն հոդված է գրել «Խոսքի կուլտուրան մեր թատրոններում» վերնագրով: Ակներև է, որ շատ հարցերում այս հոդվածը ծնունդ է առել Լ.Քալանթարի «Բեմական խոսքի կուլտուրան» դասընթացներից դեռ I Պետթատրոնում:

Թատերական ինստիտուտի ղեկավարությունը ցանկանում էր Լևոն Քալանթարի գիտելիքներից օգտվել նաև տեսական առարկաներ դասավանդելիս: Նա երկար տարիներ դասավանդել է նաև արևմտաեվրոպական թատրոնի և գրականության պատմությունը: Եթե ուրիշները դասախոսելու համար նյութեր էին կարդում, երբեմն գրավոր թեզեր էին կազմում կուրսում օգտագործելու, ապա Լևոն Քալանթարի՝ մանկությունից և զինմագիտացից եկած ու հետագայում սովորած, երկարատև ստեղծագործական կյանքով հաստատած «էրուդիտ» և «ենցիկլոպեդիա» կոչումներն այստեղ իրենց արդարումը գտան: Նրա դասախոսությունները չունեին որոշակի սահմաններ:

Նա չէր գատում երկու առարկաները, այլ այնպես էր խոսում եվրոպական թատրոնի և գրականության մասին կարծես մի ընդհանուր առարկա էր¹⁸: Առարկան նա դարձնում էր արևմտաեվրոպական մշակույթ, քանզի անպայման հիշատակում էր և՛ երաժշտությունը, և՛ նկարչությունը, և՛ քանդակագործությունը: Առանց դրանց նա թատրոն չէր պատկերացնում:

Ուսանողները գերված լսում էին նրան. Ո՛չ մի շշուկ, ո՛չ մի ձայն: Չանգի հնչյունը կարծես ավելորդ մի ձայն էր: Ընդմիջմանը ուսանողները շրջապատում էին նրան՝ հարցեր, հարցեր, հարցեր... Սակայն Լևոն Քալանթարի բուն մասնագիտությունը ռեժիսուրան էր: Այդ հասկանալով՝ ինստիտուտի ղեկավարությունը խնդրեց նրան ռեժիսորական կուրս վերցնել: Այդ կուրսը նա սկսեց առաջին օրվանից ու տարավ մինչև վերջ:

Լ.Քալանթարն իր կուրսի ուսանողների հետ ջերմ փոխհարաբերություններ ստեղծեց: Նրանք հաճախ հանդիպում էին դասերից դուրս, գալիս իրենց սիրելի դասախոսի տունը, լսում նրա կյանքից բերած մարդկանց, դեպքերի մասին, նրա պատմությունները ճանապարհորդությունների մասին: Լսում էին կլանված. Քալանթարը հոյակապ պատմող էր. նրա խոսքը հոյակապ կառուցվածք ուներ, գեղարվեստական էր ու պատկերավոր: Նա չունեւր և չէր էլ ցանկանում ունենալ ակադեմիական ծրագիր: Իր ամբողջ անցած ուղին՝ լի շեղումներով, անկումներով ու հաղթանակներով, այնքան հարուստ էր, որ մի քանի ծրագրերի նյութ կարող էր լինել: Անցել էր «դար ու փոս» ուղին և վերջապես եկել մի համոզման՝ իսկական շեղումներից զտված արվեստի: Նրա գործունեությունը թե՛ Օպերայի և բալետի թատրոնում, թե՛ Կ.Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում դրա վառ ապացույցներն էին: Սակայն դեմ էր թատրոնի՝ կյանքի հայելին դարձնելուն: Բեմը ոչ թե հայելի է, կրկնում էր նա, այլ մի խոշորացույց, որը ընդգծում է կյանքի դրական և բացասական կողմերը, որոնք բեմի վրա ստանում էին գեղարվեստական շունչ, այնչափ, որ երբեմն էլ նման չէին լինում տեսածին:

Լ.Քալանթարը միշտ պայքարել էր հնապաշտության դեմ թե՛ դրամատուրգիայում, և թե՛

¹⁶ Ս.Ղանիբեյան «Քառորդ դար» 1971թ., Երևան, էջ 43.

¹⁷ Նույն տեղը.

¹⁸ Այդ սկզբունքով էր մեզ դասավանդում նաև Լ.Քալանթարի սանը՝ Լուիզա Սամվելյանը:

դերասանական արվեստում: Ինչպես վերը տեսանք, այդ պայքարը երբեմն նրան «ծախ» էր նետում, սակայն թատերայնությանը նա երբեք չի դավաճանել՝ ինչ ուժի ուզում էր լինել: Ահա այս թատերայնությունն էր, որ նա փոխանցում էր իր սաներին՝ որպես թատերական արվեստի հիմնաքար:

Լ.Քալանթարի երկրորդ պատգամն էր իր ուսանողներին՝ դերասանի հետ աշխատելու ունակությունը: Ամեն ջանք պետք է գործածել, որ դերասանը հասկանա, թե ինչ է խաղում, ո՞ր ժամանակաշրջանը, ո՞ր հեղինակի գործն է, դերի իմաստը, «հատիկը», նրա փոխհարաբերությունները մյուսների հետ, նրա անընդմեջ գործողությունը բեմից դուրս, ի՞նչ «ուղեբեռով» է բեմ մտնում: Եվ հետո՝ ամեն բան անել, որ դերասանն իրեն չկրկնի ուրիշ դերում՝ «շտամպից» հեռու¹⁹, գոչում էր նա:

Եվ երրորդը: Անսամբլային ներկայացում ստեղծելու ունակությունը: «Ներկայացումը մի երաժշտական «տոնի» մեջ պիտի լինի», - ասում էր նա: Ներկայացումը գույն պիտի ունենա: Մեկը մեկին լսեն, ընկալեն լսածը, նոր պատասխանեն: Այս ամենի մասին մեզ պատմել է նրա սաներից Ա.Եղյանը: Լ.Սամվելյանը վկայում է, որ Լ.Քալանթարը խիստ մարդ չէր. «Լևոն Ալեքսանդրովիչը «թույլ» գնահատական նշանակելու սովորությունը գրեթե չուներ. Եվ սիրում էր կրկնել.

- Եթե «միջակ» եմ նշանակում, ուրեմն պետք է հասկանաք, որ թատրոնում անելիք չունեք: Արվեստում ամենից սարսափելին միջակությունն է¹⁹:

Տարվա վերջին Լ.Քալանթարը հարց հարուցեց ռեկտորատի առաջ՝ ութ հոգու ազատելու: Կուրսում սովորող 17 ուսանողներից մնացին 9-ը: Լ.Քալանթարը կարծես գուշակել էր, որ այդքանից երեքը ռեժիսոր հազիվ դառնան: Այդպես էլ եղավ հետագայում:

Լ.Քալանթարը շատ մտերիմ փոխհարաբերության մեջ էր իր ռեժիսորական կուրսի սաների հետ: Սակայն երբեք նա ժամանակից շուտ չէր գովում ուսանողի աշխատանքը.

- Թող չիմանա, թող առաջվա պես կատաղի աշխատի: Դրանից միայն օգուտ կստանա²⁰:

Կյանքը ցույց տվեց, որ այդ ուսանողը շնորհալի սաներից մեկն էր:

Լևոն Քալանթարը շատ խոշոր անձնավորություն էր: Երբ նա գալիս էր ինստիտուտ /արդեն դասերի/ ինստիտուտի աշխատողների, դասախոսների մեջ լուր էր տարածվում՝ «Քալանթարն է եկել...» և իսկույն նրան շրջապատում էին, ակնածանքով ողջունում, հարցնում առողջության մասին: Նա մեղմ ժպտում էր, կանանց հաճոյախոսություններ էր անում, սեղմում տղամարդկանց ձեռքը:

Մենք՝ ուսանողներս, չէինք ճանաչում նրան: Ռուբեն Ջարյանից լսել էինք, բայց Սիրանույշից, Փափազյանից հետո Քալանթար անունը ինչ-որ չէր նստում մեր հիշողության մեջ, սակայն այսօր, անդրադառնալով նրա բազմաշերտ գործունեությունը, անհրաժեշտ համարեցի ուրվագծել նրա անձի բացառիկ արժեքը՝ արժանին մատուցելով նրա մեծ անձին:

19 Լ.Սամվելյան «Լևոն Քալանթար», էջ 227.

20 Նույն տեղը էջ 228.

ԱՐՇԱԿ ԲՈՒՐՉԱԼՅԱՆ. ԳԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՇՐՋԱՆԻՆ

«Բուրջալյանի մասին քիչ է գրվել, կարելի է ասել՝ գրեթե ոչինչ չի գրվել: Նրա բեմադրությունների մասին եղած լրագրային հոդվածներում միայն կարելի է հանդիպել Բուրջալյանի ռեժիսորական արվեստին վերաբերող ժլատ տողերի: Ամբողջ մնացյալը պահպանվել է հայ թատրոնի այն գործիչների հիշողության մեջ, որոնց վիճակվել է աշխատել ռեժիսորի հետ», - գրել է արվեստագիտության դոկտոր Ս. Ռիզաևը:¹ Միանգամայն իրավացի դիտարկում, քանզի XX դարի առաջին կեսին ստեղծագործած բեմադրիչի անունը գրեթե մոռացության է մատնվել՝ նրան դուրս թողնելով ազգային թատրոնի պատմության շրջագծերից, վերագնահատումների և վերաթևարկումների այն գործընթացից, որը հատկապես վերջին տարիներին տիրական դառնալով, առիթ է տվել նորագույն շրջանի հայ թատրոնին՝ մինչև վերջերս խորհրդային կոչվող, հառելու օբյեկտիվ հայացք, թատերագիտական նոր ըմբռումների և տեսադրույթների դիրքերից զնահատելու այն յուրատիպորեն բուռն ու հետաքրքիր ժամանակահատվածը, որն աչքի ընկավ գեղարվեստական նոր ձևերի և գեղագիտական նոր միտումների, ակտիվ փորձարարության հաստատման իրողություններով: Լինելով ազգային պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի առաջին սերնդի (Օվի Սևումյան, Գևորգ Պետրոսյան, Արմեն Արմենյան, Լևոն Քալանթար, Ստեփան Քափանակյան) և երկրորդ սերնդի (Արմեն Գուլակյան, Վարդան Աճեմյան, Տիգրան Շամիրխանյան) միջև կապող օղակ՝ Արշակ Բուրջալյանը առավելապես նպաստեց ռուսական ռեժիսուրայի նորագույն միտումների հաստատմանը ազգային թատրոնում, մասնավորաբար Կ.Ս. Ստանիսլավսկու ձևավորած հիմնադրույթների տեղայնացմանը, հայ և ռուս թատրոնների միջև ստեղծագործական կապերի ամրապնդմանը: Արևելահայ թատրոնը XIX դարի երկրորդ կեսից ի վեր իր վրա կրեց ռուս թատրոնի ազդեցությունը, հատկապես նոր և նորագույն շրջանների ազգային ռեժիսուրան ձևավորվեց ռուս առաջավոր ռեժիսուրայի սկզբունքների և միտումների հենքի վրա՝ այսպես ստեղծելով ուշագրավ համադրումներ և ժառանգականություն: Այս ամենին նպաստեց նաև Արշակ Բուրջալյանի հայտնությունը, քանզի նա ուղղակիորեն հայ թատրոն բերեց այն նորարարական միտումները, որոնք ռուս բեմում սկսել էին խոր արմատներ նետել:

Արշակ Բուրջալյանը ծնվել էր 1879 թվականին, Աստրախանում, զինեգործի ընտանիքում: Նրա «...ծնողները այգեշատ Ղզլար քաղաքի հարուստ բնակիչներ էին... Նրա տատն ու տատի քույրերը նշանավոր գեղեցկուհիներ են եղել: Հայտնի է, որ դադստանցի քաջամարտիկ Շամիլն իր արշավանքներից վերադառնում էր՝ հարուստ կին ու տղամարդ գերելով՝ ու հետո նրանց ազատությունը բարձր փրկագնով ծախում հարազատներին: Սակայն լեռնցի այդ պարտիզանը Բուրջալյանի տատի քրոջը՝ ունևոր տան այդ գեղեցկուհուն գերի վերցնելուց հետո սիրում է նրան և այնքան վեհամձն ու ասպետորեն է վարվում հետը, որ դեռատի գեղեցկուհին փոխադարձաբար սիրում և մնում է Շամիլի մոտ որպես նրա «թագուհին», - գրել է Վաղարշ Վաղարշյանը:² Ա. Բուրջալյանի մեջ թատրոնի հանդեպ սերը ձևավորվել է տակավին ծննդավայրում, ուր ռեալական ուսումնարանի աշակերտը, որն արդեն կորցրել էր մորն ու մնացել տատի խնամքին, մասնակցում է սիրողական ներկայացումներին, խաղում մի քանի դեր, որոնք էլ ճանապարհ են բացում դեպի թատրոնը: 1896-ին ավարտելով ուսումնառությունը՝ Ա. Բուրջալյանը մեկնում է Մոսկվա՝ սովորելու բարձրագույն ուսումնական հաստատությունում, սակայն այստեղ նա երկու տարի՝ 1896-1898 թ. , մասնակցում է Կ. Ստանիսլավսկու ստեղծած Գրականության և արվեստի ընկերու-

յան³ թատերական խմբի աշխատանքներին՝ մոտիկից շփվելով հետազայում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի (ՄԳԹ) առաջնակարգ դերասաններ Մ. Լիլինայի, Մ. Անդրեե-վայի, Մ. Սամարովայի, Ա. Արտյոմի և ուրիշների հետ:

Միումը դեպի Գրականության և արվեստի ընկերություն պայմանավորված էր նաև այն հանգամանքով, որ այստեղ էր ավագ եղբայրը՝ Գեորգի Բուրջալովը (1869-1924), ով Մոսկ-վա էր եկել ավելի շուտ, դարձել Բարձրագույն տեխնիկական ուսումնարանի սան և ընդգրկվել Ստանիսլավսկու ղեկավարած սիրողական խմբի կազմում՝ հետազայում դառ-նալով ՄԳԹ-ի հիմնադիրներից մեկը: Անպայմանորեն Գ. Բուրջալովն իր ազդեցությունն է ունեցել եղբոր վրա, կողմնորոշել նրան դեպի թատրոնն ու Ստանիսլավսկին, քանզի ինքն էլ ռուս թատրոնի մեծագույն բարենորոգչի գաղափարների կրողն ու քարոզողն էր:⁴ 1898-ին, երբ ստեղծվում է ՄԳԹ-ն, իսկ Գրականության և արվեստի ընկերության թատերախում-բը՝ լուծարվում, Ա. Բուրջալյանը մեկնում է Պետերբուրգ, ընդունվում Ծովային առևտրա-կան ուսումնարան, որը 1904 թ. ավարտելուց հետո՝ հայտնվում Փարիզում: Սահացել էր տատը՝ թողնելով առեւելի ժառանգություն: Հենց տատի թողած միջոցներով էլ նա ապրում է Փարիզում, դառնում ժամանակի ֆրանսիական ճանաչված թատրոնների հանդիսատե-սը, մոտիկից աղերսվում դարասկզբի թատերական ուղղություններին: Մեր թատերագի-տությանը հետաքրքրել է այն հարցը, թե սերտ կապեր ունենալով ՄԳԹ-ի հետ, ինչու⁵, այ-նուամենայնիվ, Բուրջալյանը չդարձավ այս թատրոնի հիմնադիր կազմի անդամ, ինչու⁶ իր ճակատագիրը չկապեց այս թատրոնի հետ: Հարցի պատասխանն առ այսօր առկախ է, քանզի իր չափազանց փոքրաթիվ գրառումներում երբևէ Բուրջալյանը չի անդադարձել այս խնդրին, չի մեկնաբանել իր հեռացումը Մոսկվայից: Գուցե դեր է խաղացել տատը⁷, ով իր ժառանգությունը թողել էր Բուրջալյանին և չէր կամեցել, որ Արշակը ևս թատերական գործիչ դառնա: Ծովային առևտրական ուսումնարանը մեծ հեղինակություն էր վայելում կայսրության մեջ, նրա շրջանավարտներից շատերն անմիջապես աշխատանք էին գտնում՝ համալրելով ռուսական նոր բուրժուազիայի շարքերը: Չի բացառվում, որ ընտ-րությունը կատարած լիներ տատը:

Ա. Բուրջալյանը Մոսկվա է վերադառնում 1908 թ., երբ ՄԳԹ-ն իր ստեղծագործական բարձունքում էր, երբ գործում էին տարբեր թատրոններ և թատերախմբեր՝ յուրաքանչյուրն աչքի ընկնելով ոճական-արտահայտչական առանձնահատկություններով: Մեր կապեր հաստատելով ՄԳԹ-ի դերասանների հետ՝ Ա. Բուրջալյանը, սակայն, չի դառնում մամաշ-խարհային թատերարվեստում նոր գեղարվեստական սկզբունքներ և համախաղային թատրոնի գեղագիտությունը հաստատած թատրոնի դերասան, այլ գնում է Ն. Տարասովի և Ն. Բալինի մոտ, ովքեր Գեղարվեստական թատրոնի հենքի վրա ստեղծում են մանրապա-տումների «Չղջիկ» («Летучая мышь») թատրոնը: Ա. Բուրջալյանն, ըստ էության, այս նոր թատրոնի հիմնադիրներից է դառնում, քանզի թատրոնն իր կենսագրությունն սկսում է 1908 թ. փետրվարի 29-ին:⁸ Այս թատրոնում Ա. Բուրջալյանը ստեղծագործական բարեկա-մություն է հաստատում թատրոնի հիմնադիրներից մեկի՝ իսկ 1910-ից նրա անփոփոխ ղե-կավար Նիկիտա Բալինի (1877-1936) հետ:⁹ Լինելով նոր ժանրի հիմնադիր՝ Ն. Բալինն, այ-նուհանդերձ, հավատարիմ էր մնում ՄԳԹ-ի գեղարվեստական սկզբունքներին, մղվում դե-պի վառ թատերայնությունն ու ցայտուն արտահայտչականությունը: Հենց Բալինն էլ Բուր-ջալյանին տանում էր դեպի Ստանիսլավսկին, դեպի տարբեր ոճաձևերի ուշագրավ հանգր-վանները: Մոտ տասը տարի՝ որպես դերասան, ապա արդեն՝ բեմադրիչ, Բուրջալյանն աշ-խատել է «Չղջիկ» թատրոնում, զուգահեռաբար 1913-ից՝ Կորչի թատրոնում, իսկ Հոկտեմ-բերյան հեղափոխության հաղթանակից հետո՝ 1917-1919 թվականներին, դերակատա-րումներով հանդես եկել նաև Ա. Յուժինի էստրադային թատրոնում:¹⁰ 1919 թ. Ա. Բուրջալ-յանն իր կենսագրությունը ամբողջապես կապում է Կորչի թատրոնի հետ, որն էլ նույն թվա-կանին հյուրախաղերի է մեկնում Դոնի Ռոստով: 1918-ից այս թատրոնի տերն էր դարձել Մ. Շուլզենտր, ով չուներ Ֆ.Ա. Կորչի առեւելի կազմակերպչական տաղանդը, ուստի ռոստով-

յան հյուրախաղերը գրեթե տապալվում են, ցրվում է թատերախումբը, դերասանների մի մասը վերադառնում է Մոսկվա և մինչև 1925 թվականը հանդես գալիս տարերայնորեն կազմակերպվող ներկայացումներում, իսկ Ա. Բուրջայանը շուրջ երկու տարի մնում է այստեղ և որպես բեմադրիչ աշխատում «Առլեքին» թատրոնում: Ինչպես այս, այնպես էլ տեղի «Գրոտեսկ» թատրոններում Ա. Բուրջայանը բեմադրում է Պերգամենտիի «Յախճապակյա կուրանտներ», Վ. Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ստեղծագործությունները, ստեղծում «Ռևիզոր» երաժշտական պարոդիան՝ ըստ Ն. Գոգոլի համանուն կատակերգության, ապա անդրադառնում Օսկար Ուայլդի «Յեզաբել» արձակ երկին:⁸ Հիշատակված բեմադրություններից մեծ հետաքրքրություն է ձևավորել «Ռևիզորը», որի մասին նկարիչ Ս. Ալաջալովը գրել է. «Զմռռացվեց սակայն մի ներկայացում. դա Արկադի Սերգեևիչի բեմադրած «Ռևիզորն» էր: Գոգոլի նշանավոր կոմեդիան վերածել էին երաժշտական մինիատյուրի, տեքստը խիստ կրճատել էին և դարձրել չափածո կուպլետներ: Երգվում էին դրանք 20-ական թվականներին տարածված հանրահայտ եղանակներով...»:⁹ Այս բեմադրությունը, որում պահպանվել էին Ն. Բալիևի հաստատած ոճական-արտահայտչական առանձնահատկությունները, էստրադայի և դրամատիկական արվեստի ուշագրավ համադրումն էր՝ մատուցված իմպրովիզացիոն թատրոնի առանձնաձևերով: Այս բեմադրությունը նշանավոր էր դառնում նրանով, որ այստեղ արդեն ուրվագծվում էին այն մոտեցումներն ու դիրքորոշումները, որոնք հետագայում պիտի դիմորոշ լինեին Բուրջայանի ռեժիսուրայի համար, արտացոլվեին մասնավորաբար մանրապատումների բեմադրություններում, որոնք զգալի տեղ են զբաղեցնում նրա ստեղծագործության մեջ: Մինչև 1922 թ. Ա. Բուրջայանը հանդես է գալիս այսպես կոչված «փոքր ձևերի» թատրոնում՝ իր ստեղծագործությունը կապակցելով թիֆլիսի «Մասկի» թատրոնի հետ, ուր նա նորից է անդրադառնում «Ռևիզորին», մի ստեղծագործության, որը հետագայում արդեն դրամատիկական բեմում դառնում է նրա յուրատեսակ «ուղեկիցներից», ստանում նոր ու հետաքրքիր մեկնաբանություն և արտահայտչականություն, առիթ տալիս Բուրջայանին՝ մոտենալու Մեյերխոլդի գեղագիտական հաստատումներին: Բացի «Ռևիզորից»՝ «Մասկի» թատրոնում Բուրջայանը բեմադրում է Ա. Ազնիվցևի «Թափառարջիկ կատակերգուներ», «Ֆրանսիական հովիար», «Կոկորդիլոսը և Կլեոպատրան», Ն. Դիմովի «Անվանակոչուհին», «Իսպանիայի անկյունում» և այլ էստրադային մանրապատումներ՝ հասնելով վառ ու արտահայտիչ թատերայնության, կատակերգական իրադրությունների ուշագրավ կազմակերպման: «Պայմանական թատրոնը ձգտում էր վերականգնել թատերայնությունը, բայց, տարվելով թատերային ձևերով, նա վտարեց զգացմունքների անհրաժեշտ ճշմարտացիությունը», - գրել է Ա. Բուրջայանը:¹⁰ Գուցե հենց դեպի ճշմարիտ զգացմունքայնությունը գալու, դերասանի վարպետության միջոցով «իսկական թատերայնությունը» հաստատելու համար էլ 1922-ին Ա. Բուրջայանը ստանձնում է Հայարտանը կից թատրոնի ղեկավարությունը՝ այստեղ բեմադրելով «Երևակայական հիվանդ», «Յետերա Մելիտիս», «Ճապոնուհու սիրտը», «Գլաշենկա» երկերը, ինչպես նաև «Ռևիզորի» ավարտական տեսարանը՝ որպես «կենդանի պատկեր» և ինտերմեդիա: Հիշատակված բեմադրությունների մեջ աչքի է ընկնում Մուլիերի «Երևակայական հիվանդը», որն ինքնատիպ «նախերգանք» էր նույն տարում թիֆլիսի հայկական պետական թատրոնում իրականացված բեմադրության համար:¹¹ Յայարտան թատրոնում իրականացված բեմադրության մասնակիցներից իր նոր բեմական ստեղծագործության մեջ զբաղվում է միայն Ա. Մանուկյանը, որն ինչպես այս, այնպես էլ նախորդ բեմադրության Արգանն էր: Երիտասարդ ու անփորձ Լ. Մեղնիկյանի (Տուանետ) և Հ. Բաբաջանյանի (Ամժելիկ) փոխարեն հանդես են գալիս Օ. Գուլազյանը և Մ. Բերոյանը: Հենց Հայարտան թատերախմբում, որը նաև կոչվում էր «Հայ ակադեմիական խումբ», ստեղծված բեմադրության բազմաթիվ սկզբունքներն ու լուծումները, նկարիչ Գ. Շարբաբջանի ստեղծած նկարչական միջավայրն էլ Բուրջայանը տեղափոխում է Հայպետդրամայի բեմ՝ պահպանելով ներկայացման ավարտական ինտերմեդիան, որը բեմադրիչի ինքնօրինակ

հղացումն էր, մոլիերյան ստեղծագործության ընկալման նոր արտահայտությունը: Թատերայնության մոլիերյան սկզբունքները, կերպարաստեղծման յուրատիպությունները, դրությունների և վարքագծերի ուշագրավ զուգադրումները հրապուրում և հետաքրքրում են Արշակ Բուրջալյանին, նրան տանում դեպի համարձակ փորձարարությունը՝ այսպես նաև մոտեցնելով համախաղային թատրոնի ստեղծման գաղափարին, իսկ ազգային թատրոնում տակավին խորքային չէին պատկերացումները այս տիպի թատրոնի մասին: Օվի Սևունյանի, Մարտիրոս Մնակյանի և այլոց փորձերը չէին դարձել հիմնարար սկզբունքներ: Չամախաղ՝ թատերայնության ինքնատիպ արտացոլմամբ և վախճանգովյան գեղագիտության կիրառմամբ - ահա այն առաջնահերթ խնդիրը, որն ընկած էր թե այս բեմադրության, թե հետագայում ստեղծված բազմաթիվ բեմական ստեղծագործությունների հիմքում: «Թատրոնի պատկերավոր լեզուն՝ թատերայնությունը, հայկական ռեժիսուրայում միանգամից չէ, որ հաստատվեց: Միայն պրոֆեսիոնալ ռեժիսուրայի և անսամբլային թատրոնի առկայությամբ կարող էր առաջ գալ այնպիսի բարդ մի պրոբլեմ, որպիսին թատերայնությունն է»,- գրել է Ս. Ռիզակը:¹² Ա. Բուրջալյանն ուներ թատերայնության մասին իր պատկերացումներն ու ընկալումները, որոնք ձևավորվել էին ինչպես «Չղջիկ» թատրոնում, այնպես էլ Վախճանգովի դեկավարած ստուդիայի հետ շփումներում, Ստանիսլավսկու բեմադրությունների դիտումներում: Չհեռանալով Ստանիսլավսկուց՝ Բուրջալյանն, այնուհանդերձ, վախճանգովյան դպրոցի ներկայացուցիչ է դառնում՝ հետագայում ամբողջապես իր ստեղծագործությունը կառուցելով «Ֆանտաստիկ ռեալիզմի» դրույթների վրա: «Ֆանտաստիկ ռեալիզմ» արտահայտությունը առաջինն օգտագործել էր Ֆ. Մ. Դոստոևսկին, ապա այս հասկացությանը հանդիպում ենք Ալեքսանդր Բլոկի գրառումներում, սակայն Վախճանգովը այն բխեցրեց իր ժամանակի թատրոնի առանձնահատկություններից և նրա մեջ տեսավ ժամանակի հրամայականը: Ուրեմն, այս տեսությունը հիմնովին դառնում էր ժամանակի թատրոնի գեղագիտական ուղղություններից մեկը՝ ձևավորելով դպրոց, ունենալով հետմորդներ: Չեղափոխական աշխարհայացքով պայմանավորվեց աշխարհի վերափոխման գաղափարը, որն էլ ընկած է «Ֆանտաստիկ ռեալիզմի» հիմքում: Չենց նոր ու հեղափոխական ժամանակն էր պահանջում զնալ դեպի «Ֆանտաստիկ ռեալիզմը», քանզի այն հանդիսանում էր «արվեստի համաձուլվածքը, ձևի բազմազանությունը, որն էլ բնական ամբողջության մեջ է բերում տարբեր գործոններ»:¹³

«Չղջիկը», ստեղծված լինելով Գեղարվեստական թատրոնում՝ որպես կատակային խաղ-երեկոների նախատիպ, առանձնացավ ՄԳԹ-ից, պարտադրեց կատակն ու հումորը պատկերել միանգամայն նոր, իմպրովիզացիոն թեթևություն և ճկունություն ունեցող սկզբունքներով՝ այսպես նաև իր ազդեցությունը թողնելով Վախճանգովի նշանավոր «Արքայադուստր Տուրանդոտի» վրա: Թիֆլիսյան «Երևակայական հիվանդը» նպատակ էր հետապնդում կրկնելու վախճանգովյան միտումները, հասնելու թատերայնության այնպիսի արտացոլման, որը պայմանավորեր մի նոր շրջադարձ ազգային թատրոնում: «Իսկական թատերայնությունն այն է, երբ հանդիսատեսը յուրաքանչյուր վայրկյան զգում է դերասանի վարպետությունը»,- գրել է Ա. Բուրջալյանը:¹⁴ Իր այս բեմադրության մեջ Բուրջալյանն իսկապես մեծ կարևորություն էր տվել դերասանական խաղին, կատարել հետևողական և մանրակրկիտ աշխատանք, մշակել ամեն մի բեմավիճակ և դրություն: «...Նա միզանցեցները ցույց տալիս հեռվից դիտում էր, թե ինչ տպավորություն կթողնի հանդիսականի վրա դերասանի այս կամ այն դիրքը, կամ ինչպիսի պատկեր կստացվի այդ դիրքից: Չաճախ էր պատահում, երբ մեկ անգամ ցույց տված միզանցեցնը նրան դուր էր գալիս, և նա իսկույն փոխում էր դա և հորինում մի ուրիշը, որը, անշուշտ, ավելի հարմար էր դերասանի համար և պատկերը ստացվում էր ավելի ցայտուն ու գեղեցիկ»,- գրել է դերասան Արմեն Մանուկյանը:¹⁵ Դերասանի խաղը մղելով առաջ, թատերայնության մասին իր ունեցած ընկալումներում դերասանին դարձնելով կենտրոնական ֆիգուր՝ «...Բուրջալյանը ձգտում էր գործողության վայրը նկարագրեն արտահայտել շրջագծերով, ավելի ճիշտ՝ բեմազարդարման

առանձին մանրամասներով՝ բեմական արագ հարդարումը կարևոր պայման համարելով: Ծանրաբեռնված դեկորացիաներով բեմ չէր սիրում: Առհասարակ նա այն կարծիքին էր, որ նկարչական բեմահարդարումը պիտի օգնի դերակատարին, նպաստի դերասանի խաղի ընդգծմանը, այլ ոչ թե ճնշի, ստվեր նետի, երբեմն նույնիսկ թաղի նրան: Բուրջալյանը, իր բեմադրական պլանը, իր հղացումները, ապա ներկայացման ատաղձը բացատրելով նկարչին, պահանջում էր նրանից գտնել ձևավորման այնպիսի հնարանքներ, որոնք խթանեն ներկայացմանը», - գրել է արվեստագիտության դոկտոր Ս. Մելիքսեթյանը:¹⁶

Ականավոր բեմադրիչ Արշակ Բուրջալյանի կենսագրության և ստեղծագործության առաջին շրջանին անդրադառնալով՝ մենք ձգտեցինք լրացնել այն բացը, որը մինչև օրս առկա է: Մեր նպատակն էր այս համառոտ հողվածի միջոցով նպաստել բեմադրիչի կենսագրության ամբողջական պատկերի ձևավորմանը և օգտակար լինել բոլոր նրանց, ովքեր երբևէ իրենց գիտական հետաքրքրությունների շրջածիրում կընդգրկեն նաև ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ականավոր թատերական և օպերային բեմադրիչ Արշակ Բուրջալյանին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Արշակ Բուրջալյան, Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին, ժողովածու, ՀՍՍՌ ԳԱ-ՀԹԸ, Ե., 1959, էջ 7:
2. Նույն տեղում, էջ 124:
3. Общество искусства и литературы, ստեղծվել է 1888 թ. Մոսկվայում, Կ. Ստանիսլավսկու, բեմադրիչ Ա. Ֆեդոտովի, օպերային երգիչ և մանկավարժ Ֆ. Կոմիսարժակու և նկարիչ Ֆ. Սոլոգուբի կողմից:
4. 1921-ին ղեկավարելով ՄԳԹ-ի 4-րդ ստուդիան, ապա դառնալով ՄԳԹ-ի թանգարանի հիմնադիրներից մեկը՝ Գ. Բուրջալյանը շատ բան է արել Ստանիսլավսկու տեսության տարածման և պահպանման գործում:
5. Е. Кузнецов, Из прошлого русской эстрады, М., 1958, էջ 299:
6. Նիկիտա Բալին - Մկրտիչ Բալյան, ՄԳԹ-ի դերասան, հռչակավոր կոնֆերանսյե, ռուսական էստրադայի հիմնադիրներից:
7. Ս. Ռիզակի կազմած «Արշակ Բուրջալյան...» գրքում՝ բեմադրիչի համառոտ կենսագրականում գրված է. «...1917-1919 թվականներին որպես դերասան՝ Մոսկվայի Յուժնագոյի թատրոններում»: Պետք է կարծել, որ գործ ունենք տպագրական սխալի հետ, քանզի «Յուժնագոյի թատրոն» Մոսկվայում գոյություն չի ունեցել:
8. Սեմյոն Ալաջալով, Վարպետի հիշատակին, «Արշակ Բուրջալյան...» ժող., էջ 211:
9. Նույն տեղում:
10. Արշակ Բուրջալյան, Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին, ժողովածու, ՀՍՍՌ ԳԱ-ՀԹԸ, Ե., 1959, էջ 114:
11. Մ. Դարբինյան, «Երևակայական հիվանդ», Կարմիր աստղ, 1922 թ., 13 մայիսի:
12. . Արշակ Բուրջալյան, Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին, ժողովածու, ՀՍՍՌ ԳԱ-ՀԹԸ, Ե., 1959, էջ 10:
13. Ю. Смирнов-Несвицкий, Вахтангов, Искусство, Ленинград, 1987, стр 231.
14. Նույն տեղում, էջ 114:
15. Նույն տեղում, էջ 174:
16. Ս. Մելիքսեթյան, Կյանք և բեմ, Ե., ՀԹԸ, 1970, էջ 155:

ԿՈՒՅՐԵՐԻ ՆԵՐՔՆԱՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ԵՐԻՏԱՍԱՐԳ ՌԵԺԻՍՈՐՆԵՐԻ ԳՈՒՆԱՊՆԱԿՆԵՐՈՒՄ

Հիրավի, թեման գրավիչ է իր արտասովորությամբ, և ենթադրելի է պատճառը, որ նույնատիպ արտաքին պայմանաձևի ներաշխարհներ մեկնաբանող ներկայացումներ մեկ տարվա տարբերությամբ հանդիսատեսի դատին հանձնեցին գրեթե սերնդակից, բայց տրամագծորեն տարբեր գեղագիտություն ունեցող բեմադրիչներ: Ընտրության նշված համանմանությունը պայմանավորված է նաև երիտասարդական խառնվածքին հատուկ հանգամանքով. մարդկության տարիքային այդ աստիճանակարգում գտնվող արվեստագետներին բնորոշ է ստեղծագործական նորարարականությամբ վարակվելը, այն է՝ չփորձվածությամբ արդիականացող մեթոդներին դիմելը: Իսկ Լուսինե Երնջակյանի ու Նարինե Գրիգորյանի բեմադրությունները 21-րդ դարի հայ թատրոնի տարեգրության մեջ առանձնակի տեղ են գրավում՝ նաև իրենց բովանդակային անօրինակ ուրույնությամբ: Սակայն վերոգրյալ թեմատիկ ինքնատիպությունը՝ իր հետաքրքրաշարժությամբ հանդերձ, բավական բարդ խնդրի առջև է կանգնեցնում ռեժիսորներին: Կույր մարդու սիրո պատմությունն ինքնին նուրբ խնդիր է, հետևապես գեղարվեստական վերարտադրության՝ բեմադրապատումիդ կոմպոզիցիան պետք է այնպես կառուցես, որ մեկնությունը չվնասի բարոյական և մտազգացական օրինաչափությունները: Պահանջվում են բնահոգեկան հանգամանքներից ծագող իրավիճակները երևակող ներաշխարհային մասնահատուկ շեշտադրումներ: Դրանց համապատկերում առավել վճռորոշ է տեսողությունից զրկված կերպարների դերակատարների ներքնատեսական վարպետությունն ու կենսափորձը: Երկու ստեղծագործություններում էլ կենտրոնաձիգ կերպար է երիտասարդ տարիքի կույրը, բնականաբար, շատ ավելի ծավալուն և ծխապատ են ներքին շարժառիթները, դրանցից բխող հոգեվիճակներն ու հոգեկան գործընթացները, քան թե օրինակ՝ Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ»-ի կույր վանականի դեպքում: Ուստիև, որպես քննարկման առարկա, խիստ հետաքրքիր է, թե երկու ստեղծագործական խմբերը որքանով են հաղթահարել այդ դժվարությունները, և արդյունքում՝ նրանց գործերում որպիսի ընդհանրություններ ու տարբերություններ կան: Լուսինե Երնջակյանը Լեոնարդ Հերշի «Այդ ազատ թիթեռները» մելոդրամայի ենթատեքստերը փորձել է տրագիկոմեդիայի «լեզվով» կարդալ. բեմում քանիցս ներկայացվում է ինչ-ինչ հարցերի բովանդակային տարանջանակությունը գործող անձերի համար: Այսինքն, երևույթը, եթե մեկի համար տխրության կամ զայրույթի առիթ է, ապա մյուսին կարող է զվարճացնել: Սա ողբերգակատակերգական հատկություն է, քանզի թատերագիտական բառարանը ժանրը բնորոշելիս հիշեցնում է. *«ժանրի հիմքում ընկած է կյանքը հասկանալու առկա չափորոշիչների հարաբերական լինելու միտքը. նույն երևույթը թատերագիրը տեսնում ու վերարտադրում է և՛ ողբերգական, և՛ կատակերգական զգացողությամբ»*¹:

Ավելին, հեղինակն ինքն էլ երկխոսությունները շռայլորեն ողողել է հիշյալ բնույթի ներքնագրերով: Ո՛ր թեև հակամիասնական այս ժանրը Կամերային թատրոնում էսթետիկական հավատամքին համարժեք միջոց է (հոռետեսական կատակերգություն, սրտաձմլիկ կատակերգություն), սակայն, հանուն մասնագիտական անաչառության՝ հարկ է նշել, որ Լ.Երնջակյանի դեպքում ոճական այս սինթեզը պիեսի գաղափարական ծալքերը բացելու ամենաիրատեսական տարբերակն է: Կենսազգացողության այդկերպ գեղարվեստականացմամբ ռեժիսորն ապահովագրում է խտացված իրականության գերհանելուկային առաջադրումներից, որպեսզի հանդիսատեսը, բնահոգեկան ռեբուսներ լուծելու փո-

1 Լ.Ֆախվերդյան Թատերագիտական բառարան, Եր. 1986, էջ. 191-192

խարեն, ի գորու լինի համազգալ «սինթետիկ ռեալիզմ»-ի մատուցած պարզեցումները: Վեճ չունենք. կույրի ներաշխարհը սովորական անձի **տեսայտողական հարթակում** տեղայնացնելիս գործ ունես երկակի իրականության հետ, և մեծ է հավանականությունը՝ մարդկային գիտակցության և ենթագիտակցության խաչմերուկում մոլորվելու: Հետևաբար, ե՞ գեղագիտական հայեցակարգի դեռևս այնքան էլ հոգեմոտ չեն բեմական խորհրդակերպումն ու այլաբանությունը, ապա ներքին բարեխղճության հրամայականն է պարզապես՝ արհեստածին ծեռնարկումներով չզայթակղվելը: Բայց երիտասարդ բեմադրիչը վրիպել է ստեղծագործության վերնագիրը փոխելու հարցում. այդ քայլից տուժում է հեղինակային գաղափարը: Ինչ խոսք, Դոնի-Արշալույս Հարությունյանի դերաբաժնի՝ «<ի՞նչ տարբերություն, թե ում հետ>> բառերը, որպես ստեղծագործության անվանում, իր պարզորոշությամբ հրավիրում է հանդիսատեսի ուշադրությունը: Սակայն Լեոնարդ Հերշը պիեսի լեյտմոտիվն է դարձրել **ԱԶՍՈՒԹՅՈՒՆԸ**՝ տարբեր դիտանկյուններից մեկնաբանելով այն: Մարդասիրության, ժողովրդավարության սկզբնաղբյուրը հանդիպում է թե՛ խոսքային գործողության արտաքին շերտերում, թե՛ ներբովանդակային ենթագրերում: Առաջինի ճշմարտացիությունը փաստում է «ազատություն» բառի ակնբախ մասնակցությունը ստեղծագործության վերնագրում և երկխոսություններում: Երկրորդը պահանջում է առաջինից ծագող լայնածավալ **ԻՆՉՈՒ**-ի պատասխաններին միս ու արյուն տվող **պատճառական** համակարգի վերլուծություն: Մանավանդ՝ «խորը ուսումնասիրելով կյանքի բոլոր երևույթները՝ մենք տեսնում ենք, որ դրանք սկզբնավորվում են ինչ-որ մի **պատճառից**, ինչ-որ դրոշիչ ուժից, կամ հույզից, որը ծնում է համապատասխան հոգեվիճակ կամ վարքագիծ» (ընդգծումը՝ Տ.Ս.):²

Հետևապես Դոնալդ Բեյքերը, նույն ինքը՝ Դոնին, ընտանեկան միջանձնային շփումներում օտարված լինելով **ինքնուրույնության** զգացումից, նախկին ընկերուհու՝ Լինդա Ֆլեյտչերի խորհրդով առանձին բնակարան է վարձել: Տղան մի տեսակ կաշկանդված է մոր՝ բնականության չափը գերազանցող հոգատարությունից, ու թերևս այդ է **պատճառը**, որ միսիս Բեյքերից առանձին է ապրում՝ կենսագործելով իր հոգեբանական **ազատությունը**: Եվ ահա, նրա հարևանուհին է ամերիկյան կենսաձևիկն չհակադրվող, սեռական **ազատ** ապրելակերպ վարող մի մարդ, ում համար, իսկապես, այնքան էլ մեծ չէ տարբերությունը, թե ով է այդ պահին իր զուգընկերը : Հաճույքի այրուպետությունում ապրելու կենսակերպը նրանում սերմանված է ակամա դաստիարակությամբ: Ի տարբերություն Դոնիի խստակյաց մոր՝ Ջիլի ծնողը իր կողակիցների ընտրության հարցում դասեր որդեգրած քաղաքականության նախատիպի կիրառողն է, ինչը ենթիմաստորեն ուրվագծվում է միսիս Բեյքերի և վերջինիս որդու նորահայտ ընկերուհու ծավալած երկխոսության մեջ:

Միսիս Բեյքեր - Միսիս Բենսոն, այդքան հայրեր ունենալը պետք է որ շատ հետաքրքիր լինի:

Ջիլ - Հետաքրքիրն այն խոսքը չէ: Մայրիկի բոլոր ամուսիններն այնքան տարբեր էին: Բիոլոգիական հայրս բողոքական էր, հաջորդը՝ բապտիստ, երրորդը՝ եպիսկոպոսական եկեղեցի էր գնում, իսկ վերջինը՝ սինագոգ էր հաճախում (թարգմանությունը՝ Տ.Ս.):³

Ջիլի մոր ամուսինների դավանաբանական խայտաբղետությունն ակնարկում է, որ նրա համար էլ տարբերություն չի եղել, թե կրոնական ի՞նչ հայացքների տեր է իր հերթական կողակից-զուգընկերը: Ազատ մտածողության վերոգրյալ հանգամանքը մեզ հուշում է՝ Ջիլը, իր բարոյահոգեբանական կրթությունը ստանալով ընտանիքում, ինչպես ամեն մի սովորական երեխա, սովորել է այն, ինչը որ տեսել է. «... *հսկահասարակական վարքը սոցիալականորեն դետերմինավորված է: Այն պայմանավորված է բացասական միկրոշրջապատի ազդեցությամբ, ընտանիքում ստեղծված աննորմալ փոխհարաբերություններով*»:⁴

2 Մ.Մնացականյան «Հոգեվիճակի պատճառը և պատճառի հոգեվիճակը», ԵՐԹԿՊԻ Հանդես/Գիտական հոդվածների ժողովածու/ -5, Եր. 2005, էջ. 99

3 URL/home/lay/theatre/library/_2_pub Бабочки2 swx. Эти свободные бабочки, стр.48

4 Ա.Վ.Պետրովսկի «Տարիքային և մանկավարժական հոգեբանություն», Եր. 1977, էջ 340

Ենթադրում ենք, որ հարց կարող է առաջանալ, թե ի՞նչ հակահասարակականության մասին է խոսքը, սակայն վերը հղված երկխոսության շարունակությունից պարզ է դառնում՝ Ջիլի մոր ամուսնական «երկնետրանգություն»-ը շրջապատի կողմից կարծես թե այնքան էլ չի հանդուրժվել:

<<Միսիս Բեյքեր- Իսկ ինչու՞ են ձեր մայրիկի աչքից վրիպել կաթուղիկները: Նրանք իր սրտո՞վը չեն:

Ջիլ- Չէ, ինչու, հենց նրանք են դուր գալիս: Բայց չգիտես՝ ինչու նրանց թույլ չեն տալիս մայրիկի հետ ամուսնանալ» (թարգմանությունն ու ընդգծումը՝ Տ.Մ.): Եվ Ջիլն էլ մոր վարքագիծը բնութագրելիս մեծ ոգևորությամբ չի խոսում այդ մասին⁵:

«Մ.Բեյքեր- Ինչու՞ է Ձեր մայրն այդքան հաճախ ամուսնանում:

Ջիլ-Չգիտեմ, երևի հաճույք է ստանում: Այսինքն ամուսնանալուց է հաճույք ստանում: Իսկ ամուսնացած մնալ չի սիրում»(ընդգծումը՝ Տ.Մ.)⁶:

Նրա այս խոսքերը նաև ինքնաբերորոշում են, որովհետև, տասնվեց տարեկանում հագուրդ տալով իր *քմահաճույքին*, ամուսնական կյանք է սկսել, որն *ընդամենը վեց օր* է տևել: Ահա հավաստումը հոգեբանական այն պնդման, որ դեռահասության շրջանին հատուկ է մեծերին նմանվելու միտումը, քանի որ Ջիլի համար իր սեռի ավագ ներկայացուցիչը մայրն է եղել: Հերշը, իհարկե, այս ամենը ներկայացնում է Ջիլի անմիջականության ու *անկեղծության* միջոցով, ինչը, ի դեպ, ներքին *ազատության* ցուցանիշ է: Հենց այդ հատկություններն են, որ Դոնիի ներհոգեկան դաշտում աղջկան գրավիչ են դարձնում: Ո՛ր թեև Դոնիի հետ զրույցում մայրը Ջիլին թիթեռնիկ է որակում, սակայն նույն Միսիս Բեյքերը այս աղջկանից չի թաքցնում իր համակրանքը՝ վերջինիս *անկեղծության* հանդեպ: Այս նրբությունը անհերքելի հակասության մեջ է վերնագրի փոփոխության հետ, ինչը չի բխում միջանցիկ գործողության տրամաբանությունից: Դոնին իր տեսակով կոտրում է հասարակության մտածողության մեջ ամրակայված այն կարծրատիպը, որ տեսողությունից զրկված մարդու համար կարծես թե տարբերություն պետք է չլինի... Վերավերնագրումը ստվերում է նրա այդ կարևորագույն առանձնահատկությունը՝ խախտելով ներաշխարհային ճշմարտացիությունը: Անշուշտ, շատ ավելի մեծ ողբերգություն է հոգով կույր լինելը, ու այս հայեցակարգից ելնելով է Հերշը կառուցում ստեղծագործության ավարտակետը՝ Ջիլի կարգախոս «Ինչ տարբերություն, թե ում հետ»-ը կատարյալապես վերափոխադրմամբ մատուցելով: Աղջիկը վերադառնալով ընտրում է Դոնիին, քանի որ նրա համար կարևոր չէ տղայի ֆիզիոլոգիական թերությունը. չէ՞ որ իրենք հոգեպես են միմյանց տեսնում: Նրանք ազատ են իրենց փոխադարձ զգացմունքներում, ինչպես թիթեռները ծաղկաշատ դաշտերում: ԵՎ բնական է, որ ազատականության տարբեր կատեգորիաներ կրողները ուղղորդվում են դեպի սիրային միասնություն, քանզի հնավանդ օրինաչափությամբ՝ մարդն իր նմանին է սիրում: Նրանց տիպական տարբերություններն ընդհանրանում են ներքնապես ազատ մարդու խորապատկերում: Նման են ներքին արտասովորությամբ, բայց տարբեր՝ արտաքին արտահայտչաձևերում: Ջիլի և Դոնիի միմյանց նկատմամբ գրավչության հիմքում այս այլազանություններն են, որովհետև դրանց շնորհիվ՝ ասես մեկը մյուսին փոխլրացնում է: Ջորջինակ՝ Դոնիի տան կահկարասին, որը, որպես բեմանկարչական աշխատանք (Լ.Երնջակյան), հարազատ լինելով հեղինակի ռեմարկային ցուցումներին, հաղորդում է անհրաժեշտ տարածական օրգանականությունը, որպեսզի համոզվես, որ բեմում ամերիկյան կենսակարգի նմուշ հանդիսացող բնակարան է, այն էլ՝ կույրի: Այստեղ ամենատպավորիչը վերնահարկային սկզբունքով օգտագործվող մահճակալն է: Կորածն աստիճաններով այս կահույքը պարզամիտ Ջիլի համար անասելի ոգևորության առիթ է, և կարելի է կարծել՝ նույնիսկ հետաքրքրականություն ծնող. այդ անկողնում ինչպիսի՞ն կլինի... Թերևս այդ աստիճաններն էլ ինչ-որ առումով ակամայից

5 URL/home/lay/theatre/library/_2_pub Бабочки2 swx. Эти свободные бабочки, стр.68
6 Стн՝ Բ.Չոբանյանի թարգմանությունը/Թիթեռներն այդ ազատ/ էջ. 24

խորհրդանշուն են Ջիլի և Դոնիի հարաբերությունների աստիճանական զարգացումը մինչև սեռական կապ: Ընդ որում, այդօրինակ հարաբերության մեկնարկն էլ տրվում է քեմառաջը չհասած հատվածում՝ աստիճանների մոտ, բայց պետք եղածից ավելի բաց խաղով: Վերնագգեստը հանելուց և կիլի էլբակյան-Ջիլի՝ ներքնաշորերով մնալուց հետո է միայն վրա հասնում նրանց գործողության տրամաբանական շարունակությունն ակնարկող մթությունը: Չենք կարող պնդել, որ մթնեցումը հապաղում է. ուղղակի վերնագգեստի հանելն է պատկերային առումով ապագեղարվեստական: Գեղագիտական նմանատիպ դրսևորումը չի տարրալուծվում բեմական արվեստի տեսալսողական պայմանաձևում, ինչպես կարող է լինել կինոյում: Այն էլ՝ Կամերային թատրոնում, որի խցիկային տիրույթում ենթագիտակցությունը ու գիտակցությունը մանրադիտակային գերզգայացման են ենթարկված: Ասվածի հավաստում է մթնեցմանը հաջորդող դեպի վեր հեռապատկերային տեսարանը, որում բնավ վանող չէ այն փաստը՝ Ջիլին մորե-մերկությունից գերծ պահողը միայն ներքնաշորերն են: Ո՛ր քանի որ գործ ունենք բեմավիճակների՝ հանդիսատեսի համար մոտ և հեռու գտնվելու հանգամանքի հետ, փորձենք երևույթը կինոլեզվի հայեցակետից բացատրել: Ֆիլմում ներքնաշորով կնոջը միջին կամ անդին հեռավորությունից ցուցադրող կադրը ուշադրությունը չի սևեռում գեղեցիկ սեռի ներկայացուցչի «կիսամերկությանը»: Իսկ երբ նույն պատկերը շատ ավելի մոտիկից են հրամցնում, ակամայից նախ կամ հետեղոտիզմի ընկալումն է թակում գիտակցությունը: Թատրոնում էլ կադրի կենդանի՝ թատերական տեսակն է բեմավիճակը, որի ազդեցությունը դիտողի համար, ինչպես նշեցինք, առավել քան սուր է: Այստեղից էլ հետևություն՝ միզանսցենի նման հատկությունը պետք է թողնել ենթատեքստային մակարդակում, ինչի հրաշալի օրինակն է Միսիս Բեյքերի հարցադրումը որդուն. «Միսիս Բեյքեր-Դոնի, դու նրա հետ արդե՞ս...»⁷

Կարճառոտ նախադասությունը նաև բեմականության դիտակետից է զավեշտահարույց, քանզի հարցի էությունն առանց ավելորդ այլապայությունների էլ հասկանալի է, և գեղարվեստական հմայքի նախապայմանը շարունակության թաքուստվածությունն է: Ինչևիցե, տարբերության փաստում, բայց փոխլրացուցիչ արտասովորություն է նաև հատակին «պիկնիկ» անելու Ջիլի առաջարկը: Եթե պահի անսովորությունից հիացական հայացքով համաձայնվող Դոնին ենթադրյալ առաստաղին մոտ էր պառկում քնելու, ապա այս աղջիկը հակադարձ հարթակ է բերում ուտելու գործընթացի: Ահա այսպես՝ թատերայնորեն մշակված տեսարաններով բեմապատումը ուրվապատկերում է՝ «կյանքը հակամիասնությունների փիլիսոփայություն է», հայտնի ձևակերպումը: Ինչ վերաբերում է տեսարանների թատերայնությանը, ապա դրանցից ամենավառը Դոնիի միջոցով Ջիլի պատանեկան տեսլականը ցուցադրող հատվածն է՝ համեմված լուսային և երաժշտական տրամադրող գունավորումով: Առհասարակ, ներկայացման երաժշտական և հնչյունային ձևավորումները, որոնց հեղինակային հասցեատերը նույնպես Լ.Երնջակյանն է, աչքի են ընկնում կնոջ ճաշակին հատուկ նրբագեղությամբ: Նշյալ ոճավորման մեջ հատկապես տպավորիչ են ներքին քառն արտահայտող ձայնային էֆեկտները, որոնք հստակորեն մտապատկերում են Դոնիի անորոշությունը՝ մտային խարխալի, ինչը բացարձակ(այսինքն նաև ներքին) կուրացման վտանգի սարսափելիության յուրատիպ նախանվագն է ինչեցնում, որը բնականորեն վերաճում է «Help me» տրտմերգի: Անխոս, ընտրելով «The Beautified Project» հայկական ռոք խմբի երկու կատարումները՝ երիտասարդ ռեժիսորն առաջնորդվել է լսողական գեղեցիկի թելադրանքով: Բայց «Help me» կրկներգն ունեցող ստեղծագործությունը դարձնելով նաև հիշյալ վերնահարկային մթապատ հատվածի նախերգանքն ու երաժշտական ուղեկիցը՝ մեղանշում է տեսարանի տրամաբանության առջև: Փոխադարձ ներքին համաձայնությամբ «հայտնի գործունեության» ծավալման ու մեղեդայնացված օգնության հայցումների միջև դժվար է հավասարության, առավել ևս՝ ներդաշնակության նշաններ դնելը: Ասել կուզի՝ արտաքին գեղեցկությունը դեռևս բավա-

7 Տես՝ Բ.Չոբանյանի թարգմանությունը/Թիբեռներն այդ ազատ/ էջ.26

րար չէ, որ արվածը ներքուստ արդարացված լինի: Սա գեղարվեստականության իրագործման դժվարահաղթ նշանողն է, ու այդ տեսանկյունից ներքին կուրության նուպայի ծայնային ազդանշաններով լիցքավորված վերոբերյալ երգը բեմապատումի սկզբնամասում և ավարտակետում, իբրև կիրառում, ուղղակի գտնված է: Դրանք ծառայում են որպես Դոնիի պատմության հուզական լիցքի արծազանքը տրոփող «չակերտներ»: Առավել ևս՝ Լ.Երնջակյանի՝ հանգուցալուծման տեսարանը օժտված է այդ ողբերգականի հոգեկան լարումով: Դոնին, իրեն զգելով ջրով լիքը լոգարանի մեջ, ինքնասպանության փորձ է կատարում, և երբ Ջիլը վերադառնում ու անգորացած փորձում է փրկել իր սիրեցյալի կյանքը, այդտեղ ու այդ պահին է՝ «Help me» երգն ամբողջապես ներծծվում է ներկայացման էության մեջ: Կայանում է գեղագիտականի ու գեղարվեստականի ներդաշնակ համադրումը: Այնուհետև բեմադրիչը, հավատարիմ մնալով Լ.Շերշի մելոդրամատիկ ցուցումներին, հաջորդող տեսարանում Արշալույս Հարությունյան-Դոնիին ստիպում է արթնանալ անզգայական վիճակից: Մեր մեղավոր կարծիքով՝ թե՛ պիեսի և թե՛ բեմադրության դրամատիկ սրությունը շատ ավելի օրգանական հոգեվճիռ կատանար, եթե Ջիլին չհաջողվեր փրկել Դոնիին. այն նաև կոչ կլիներ մեր երիտասարդներին: Ասել է թե՛ ազատականության ընտրությունը կարող է և ժամանակավրեպ լինել, եթե ինքնարդարացումից անմիջապես չձերբազատվես: Այսինքն՝ տես, հանկարծ չուշանաս «սիրո գնացքից»: ԵՎ այս հիմնադրույթում ստեղծագործության առանցք ազատության գաղափարայնացումը կներկվեր ավելի խորունկ կենսազգացողության երանգով: Այս ամենով հանդերձ՝ սույն ներկայացումը «Փնտրվում է տղամարդ» բեմադրության հետ զուգահեռելիս Լ.Երնջակյանի ռեժիսորական գործելաճուճում նկատելի է անհամեմատ հասուն մտածողությունը, ինքնանպատակ հնարքների էականորեն նվազումը: Արդյունքում՝ արված աշխատանքն առավել դիտարժան է: Իսկ ներկայացման՝ այդ հատկություններով օժտվելու գործընթացում խիստ վճռորոշ է դերասանների ճշգրիտ ընտրությունը, այսպես ասած՝ նախառեժիսուրան: Երիտասարդ բեմադրիչին այս հարցում էլ չի դավաճանել մասնագիտական «հոտառությունը»: Չնայած առկա են որոշ թերացումներ, բայց բեմում դերակատարներից ոչ մեկի ներկայությունը չի առաջացնում երկարատև ծանծրայթի զգացումը, քանի որ, լավ թե վատ, սակայն գործում է կերպարային զգացողությունը: Ինչպես օրինակ՝ Ջիլի դերակատար Լիլի Էլբակյանի պարագայում վերջինս հավաստի է իր գործողությունների շարժառիթներում: Սկզբից ևեթ չիմանալով, որ իր նոր ծանոթ-հարևանը կույր է՝ աշխատում է հնարավորին չափ տպավորիչ լինել երիտասարդի համար, սակայն այդ ընթացքում նրա գործադրած ջանքերից հրճվալից ծայնարծակումների քանակը փոքր-ինչ չափազանցված է: Այս շահարկմամբ արժեզրկվում է համոզիչ արտահայտչակերպը: Անգամ կարող ենք վստահեցնել, որ տրամաբանորեն հաճախակիությունը պետք է կիրառվեր այն պահից, երբ տեղեկանում է տղայի կուրության մասին, որովհետև կնոջ մտածելակերպի տեսանկյունից օրինաչափ է՝ տեղեկանալուց հետո Ջիլը չիանձնվի և փորձի, Դոնիի լսողական զգայարանի վրա «գրոհելով», գրավել նրան: Արտահայտչամիջոցային չարաշահում է նաև Ռալֆ Օսթին-Արսեն Գրիգորյանի ինքնամոռաց ծիծաղը, թեև նա կարողացել էր ստեղծել ստեղծագործական ոչնչության ինքնաբավ տեսակը: Իր շնորհալիությամբ խաղում բնական լինելու դիրքերը չի զիջել Լուիզա Ներսիսյանը: Բեմում տեսնում ենք անգլիական ազնվականության ներկայացուցչի պահպանողականություն, ամերիկուհու սառը հեզանք ցուցաբերող մի կնոջ, ով միաժամանակ չի դադարում հոգեպես ճնշել որդուն: Ասում են՝ անգլուհիներին բնորոշ է իշխելու հատկությունը, իսկ Շերշը նկատի ունեցել է այդ հանգամանքը Միսիս Բեյքերի կերպարը ստեղծելիս, թե ոչ՝ դեռ պարզել է պետք: Դերասանուհու խաղային հոգեբանական վարպետությունը թույլ է տալիս, որ նա իր մայրական սիրո զգացումը, այն զսպող ինքնագիտակցման միջով անցկացնելուց հետո, բնականոն փոխակերպման ենթարկի ապրումը: Երբ Դոնին, այլ հնար չունենալով, ստիպված նրան բացատրում է՝ վերջինիս ստեղծած խավարին հաղթող երեխայի պատրանքը վաղուց արդեն չբացել է,

ինքն ի սկզբանե պարտվել է այդ պայքարում, նույնիսկ կոպիտ կնոջ հավակնորդ Միսիս Բեյքերը դառնում է զուտ ծնողական քնքշանքի վերարտադրիչ: Որդու գլուխը գոգին դնելով՝ փորձում է նրա հոգեկանը շոյել մանկական հիշողություններով՝ չթաքցնելով հեկեկախառն հուզմունքը: Սա հոգեբանական նրբությունների մանրագործ խաղառճն է, որին, ցավոք, հաճախ չենք հանդիպում: Ափսոսանքով պետք է նշենք՝ Լուիզա Ներսիսյանի բեմական խոսքում դեռևս իր վնասակար գործունեությունն է ծավալում ռուսախոսության առողանությունը: Դոնիին դիմելիս ասում է Դոնէի, առավուտյան բառը արտասանվում է առավոժյան, թատրոն բառը՝ թատռոն, իսկ ռուսաբանական պատկերն ամբողջացնելու համար նրա մոտ բառակապակցությունը տեղայինի փոխարեն օգտագործում է երևութային գործածությամբ, ինչպես ռուսերենում է. y hero: Այս վերջինը թարգմանչական մեխանիկական կրկնությունից առաջացած սխալ է, ինչն ակնառու է Բ.Չոբանյանի թարգմանության մեջ. «Միսիս Բեյքեր-2 է՞ որ դուք Դոնիին տեսել եք հիմա, երբ նրա մոտ ամեն ինչ կարգին է»/ ընդգծումը՝ Տ.Մ.⁸:

Հուսանք՝ Բաբկեն Չոբանյանի ողղոյախոսական մեղքերը հետագայում օտարալեզու ստեղծագործություն բեմականացնելիս Լուսինե Երնջակյանին կստիպեն բանիմաց և ստեղծագործական միտք ունեցող թարգմանիչ ընտրել: Ինչևիցե, արտասանական և խոսքային իներցիոն մեղանշումներից, որոնցից անմասն չէ նաև Արշալույս Հարությունյանը: Ազգային լեզվամտածողությունն անտեսող y меня խոսքի նույնականացմանն ենք հանդիպում, երբ Դոնին իր ապագա ծրագրերն է ներկայացնում Միսիս Բեյքերին:

«Դոնի- Կիթառ նվագել ու երգել: Ինձ մոտ վատ չի ստացվում»(ընդգծումը Տ.Մ.)⁹:

Այդուամենայնիվ, դերասանի զսպված խաղը շահեկանորեն տարբերվում է նրա նախկին կատարումներից, որոնցում իշխում էր ներկայարանոց ծայնի բարձր տոնով կերպարի ներքնախոսքի վրա բռնանալը: Փաստն անշուշտ ուրախալի է, քանի որ բեմում աննպատակ գորգոռալն, իսկապես, կերպարայնացման գործընթացի կաթվածահարման ախտանիշ է: ԵՎ զուսպ խաղի միջոցով բեմապատման մթնոլորտը ներքինի գույներով շնորհագարդելն առավելապես ակներև էր մեկ գործողությունից կազմված ներկայացման առաջին հատվածում:

Նարինե Գրիգորյանի «Թռչիք քաղաքի վրայով» բեմադրությունը նույնպես, բաղկացած լինելով երկու մասից, ընթանում է առանց ընդմիջման: Նրան հաջողվել է ներկայացման երկու հատվածները ոչ միայն հոգեկան լարմամբ տարբերակել իրարից, այլև գեղագիտական տարատեսակությամբ: Առաջին գործողության արտահայտչակերպային ելակետերն են խորհրդանիշն ու այլաբանությունը, իսկ երկրորդում՝ գեղարվեստում կյանքի «խոստովանահայր» իրապաշտությունը: Այդպիսով ռեժիսորն ավելի է բարդացնում իր առջև ծառայած խնդիրը թե՛ գաղափարի գեղարվեստականացման, թե՛ տեխնիկական վարպետության տեսանկյունից: Սակայն, ի պատիվ իրեն, Նարինե Գրիգորյանը ոճական զանազանությունը մեկնում է նաև մտազգացական տարբերայնությամբ. առաջին հատվածում հանդիսատեսին մտայնորեն տեղափոխելով կույրի զգայական դաշտ, որում առարկայականը տեսանելի չլինելով՝ առկա է, ներըմբռնողաբար ծայնակցում է Դենի Դիդրոյին:

«...այն, ինչ դադարում է տեսանելի լինելուց, չի դադարում գոյություն ունենալուց»¹⁰: Թեպետ, երկու գործողություններում էլ բեմադրիչը չի խուսափել գեղագիտական վերոհիշյալ բաղադրիչների փոխներթափանցումից, որպեսզի չտուժի իր ստեղծագործության բեմականությունը: Իրավ, նման բազմաթղետության պարագայում թատերայնության կենսունակության երաշխիքներից մեկը գեղագիտական համամասնությունների չափավորությունն ու ներդաշնակումն է: Իրականության զգացողությունը չմշուշելու գեղարվեստական միտումը աներկբա է ներկայացման մեկնարկից, երբ ռեժիսորը մասամբ հա-

8 Տես՝ Բ.Չոբանյանի թարգմանությունը/Թիթեռներն այդ ազատ/, էջ.32

9 Տես՝ Բ.Չոբանյանի թարգմանությունը/Թիթեռներն այդ ազատ/, էջ.28

10 Դենի Դիդրո <<Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր>>, Եր. 1963, էջ.61

կադրվում է հեղինակային ռեմարկին: Ինչո՞ւ... որովհետև Նարինե Գրիգորյանը որոշակիորեն պիեսի համահեղինակն է նաև, այսինքն, Անուշ Ասլիբեկյանը ռեժիսորական գաղափարների գրական վերարտադրողն է: Բացի դրանից, թեև գրական հեղինակը պիեսի ամենաբարդ գործից՝ օրգանական երկխոսություններ գրելուց զատ, տիրապետում է նաև փոխաբերական ձևակերպումներին, այնուհանդերձ, այդ մետաֆորները հաճախ ծառայում են բանաստեղծական մթնոլորտի թանձրացմանը: Ամենևին չհանտեսելով այս ստեղծագործության պոետիկ դրամա լինելու հանգամանքը՝ կարծում ենք, որ քնարական մտածողությունը երբեմն ստվերում է դրամատուրգիական հանգույցն ամրացնող հոգեկան լարման չափաբաժինը:

«...տղամարդու ձայնը կարողում է հատվածներ թռնաս էլիոթի «Մարինա» բանաստեղծությունից»¹¹:

Թռնաս էլիոթի բանաստեղծության ընթերցումը ոչ թե գեղեցիկի, այլ գեղեցկայնության արգասիք է. կույր սիրեցյալի համար բարձրածայն ընթերցելը գեղեցիկի «օրենքով» գործող հնարք է, բայց այն վերածվում է գեղեցկայնության, քանի որ պոետի ստեղծագործության հաղորդած հոգեզգացողությունը ներքնապես չի դառնում հերոսուհու հոգեկերտվածքի թարգմանը: Ուշք դարձնենք պիեսի վերնագրին՝ «Թռչք քաղաքի վրայով»: Ինքնուրույն թռչքը՝ մարդ արարածի երազանքների երազանքը, տարածական առումով ազատության դրսևորում է, ինչն ապացուցող փաստ է, «ազատ ես թռչնի պես»՝ ժողովրդական խոսքը: Հարուստ ներաշխարհի տեր աղջկա երևակայական կամ մտային թռչքը նրա ներքնատեսության հավաստիքն է, որով օժտված լինելը ոչ բոլորին է վիճակված: Իսկ ներքնատեսությունը ներքին **ազատության** դաշտում աճող հատկություն է, քանզի երևակայությունը, հետևապես և մտածողությունը բեռնավորված չեն քարացած դիրքորոշումներով ու տարականոն սկզբունքներով: Մասնավորապես, եթե ֆիզիոլոգիական պատճառով զրկված ես արտաքին անկաշկանդվածությունից, քանի որ այդ պակասորդը փոխհատուցվում է ներքին լրացմամբ: Այս առումով բեմադրիչը բավական դիպուկ փոխակերպման է դիմել՝ էլիոթի բանաստեղծության փոխարեն բժշկին ընթերցել տալով «Մարդու հիմնարար ազատությունների համընդհանուր հռչակագիր»-ը: Առավել ևս, որ վերջինս շեշտում է, թե այն դուր կգա նրան՝ աղջկան: Նշանակում է՝ հերոսուհու խառնվածքն է այլաբանական հնչողությամբ բարձրածայնվում¹², որի տրամաբանական շարունակության խորհրդանշական զարգացման ականատեսն ենք դառնում հետագայում: Ընդհանրապես, Նարինե Գրիգորյանն իր ուղենշած արտահայտչական պայմանականությունների ճանապարհով անցնելիս աճաբարի վարպետությամբ կարողանում է ձեռքբերից վայր չզգել և՛ խորհրդակերպումը, և՛ այլաբանությունը: Տերմինախաղ թող չթվա, բայց վերոնշյալ տարատեսակները, ակնարկակառուցողական ոլորտից լինելով հանդերձ, ունեն կերպային տարբերություններ, որոնք գանազանելը նուրբ դիտողականություն է պահանջում: Տեսակետի հիմնավորումները փաստենք ներկայացման ընթացքում կենսագործված օրինակներով: Խորհրդակերպման ուղղակի դասական նմուշ է ջրի եռման խորհրդանշական մարմնավորումը՝ աղջիկ-Նարինե Գրիգորյանի պլաստիկական վարպետությամբ: Ակնարկն առանձնանում է ընդգծված պարզորոշությամբ: Այլ է խնդիրը ենթամաստային մոտիվայնություն ունեցող այլաբանության դեպքում: **Այլ բան** ակնարկող գործողության կամ երևույթի հուշումը «ձակատային» չէ, անուղղակի է: Ահավասիկ, երբ գունավոր թելերի խուրճը բեմ է նետվում, ինքնօրինակ աշխարհագացողություն ունեցող աղջկա՝ երկնե-րանգությամբ վառ երևակայությունն է վերարտադրվում: Տեսարանի բնականոն զարգացումն էլ այդ թելերի կտրական ձևաստեղծումներից կաչուն ետնապաստառի մակերևույթին գոյացող խառնիխուռն գունապտկերումն է իրագործում: Այն այլաբանականից թարգմանելիս խսկույններ վեր է հառնում հերոսուհու գիտակցության մեջ տիրող ներքառասային մթնոլորտը: Բայց մինչ այդ ամենը, ռեժիսորը ներկայացման երկրորդ տեսարանում նույն

11 Անուշ Ասլիբեկյան <<Բարի գալուստ, իմ հեքիաթ>>, Եր. 2009, էջ.105

երանգներով, նույն կաչուն ետնապաստառին մանկական գունանկարի աստիճանաբար չքացմամբ ստեղծագործության նախապատմությունն է խորհրդանշում. երեխայի տեսողության աստիճանական մարումը:

«Երևակայությունը ձևերի և գույների հիշողությունն է»¹²:

Սակայն բեմադրիչը, չդավաճանելով իր պրպտուն տեսակին ու սրատեսությանը, չի բավարարվում գունայինի այդչափ դրսևորումներով և խիզախում է անգամ ձայնային երանգներն էլ այլաբանական վերակերպման ենթարկել: Ձեռքերով բժշկի խոսքի հետ գավեշտալի խաղով կարծես նրա ձայնի երանգներն է տեսակավորում: Ասել կուզի՝ «Կույրի համար ձայներն իրենց մեջ պարունակում են անթիվ նրբին երանգներ, որոնք մեզ համար աննկատելի են, որովհետև ձայնային այդ նրբերանգները մեզ համար այնքան հետաքրքիր չեն, որքան կույրի համար...»¹³:

Ո՛հ այս ամենը կատարվում է հավաստի՝ չվերածվելով գերպայմանականության, ինչը ծանրաբեռնում է հանդիսատեսի մտահոգեկանը: Անտարակույս, երևույթների տարաբնույթ մեկնաբանման բնականությանը նպաստում է նաև Անժելա Գալստյանի նրբահմուտ նկարչական աշխատանքի, իչպես նաև Նարինե Գրիգորյանի երաժշտական ձևավորման ներդաշնակ համադրումը ռեժիսորական հայացքների համակարգի հետ: Իրողությունը մեզ թույլ է տալիս մտածել՝ ներկայացման շուրջ աշխատողների հարմոնիկ համագործակցությունն է բեմադրիչին իր արտահայտչաձևերում շնորհում այդպիսի ազատամտություն, որ նա միևնույն երևույթը, առարկան ու գաղափարը տարբեր տեսանկյուններից դիտարկել է կարողանում: Առարկայի տարանջանակ օգտագործման փայլուն օրինակ է դերասանական վարպետության և ռեժիսուրայի միաձուլմամբ աղջկա գուլպայի ծուկ դառնալը: Բայց սա դեռ ամենը չէ. ռեժիսորն ավելի հեռուն է գնում՝ քանիցս հիշատակված կաչուն ետնապաստառն ըստ անհրաժեշտության կիրառելով և՛ որպես երևակայական ջրատարածք, որում լողում է աղջիկը, և՛ որպես երևակայական ճախրանքի հորիզոն, և՛ վերջինիս մտապատկերների կտավ: Հնարքը չենք խորշի անվանել ռեժիսորական «գյուտ», քանի որ կենդանագործվում, իրականություն է դառնում հրաշքայինը, ֆանտազիան. իր երևակայության պատկերիչ ետնապատառին կառչելով՝ աղջիկը կարողանում է վեր բարձրանալ երկրայինից՝ տրվելով մտային թռիչքին: Անհնարի իրականացումը հրամցվում է հավատընծայության չափանիշների համապատասխան, ինչպես օրինակ՝ Գրիգոր Խաչատրյանի՝ Վասիլի Սիգարևի «Ֆանտոմային ցավեր» բեմադրությունում էր. մայրական սիրո ձգողականության ուժը մանկասայլակին ստիպում է ինքնագնացի սկզբունքով մոտենալ իրեն: Այսուամենայնիվ, Նարինե Գրիգորյանն էլ զերծ չի մնացել թերացումներից: Նա իր ռեժիսորական դրսևորումներում պիեսի ներքին բանաստեղծականությունը հնարամտորեն ոսկե միջինի կարգավիճակում է պահել՝ չդարձնելով այն ներկայացման գեղարվեստականացմանը պատմեշող գեղագիտական գերակայություն: Իսկ էսթետիկական համամասնությունը չանտեսելու նկատառումով բեմադրիչը փնտրել և գտել է այդ նրբերանգի ներկայությունն ապահովող արտահայտչամիջոց մնջախաղը: Մոտեցումն իրատեսական է, քանի որ պոեզիայի և մնջախաղի ներգայական որոշ հատկությունների նույնականությունը արվեստի այս ճյուղերի աղերսման հնարավորություն է ստեղծում:

«Մնջախաղի համար արգասաբեր է նաև պոեզիան: Այն նրան մոտ է պատկերային մտածողության կարգով, **բանաստեղծական** «վերամբարձությամբ» (թարգմանությունն ու ընդգծումը՝ Տ.Ս)¹⁴:

Արդարև, մնջախաղի ոճավորված շարժման դինամիկան մարդու ներընկալողական շերտերում բանաստեղծական «գործողություն» տրամադրություն է առաջացնում և կարծում ենք՝ այդ զգացողության բարձրարվեստ պտուղներից մեկն էլ Երևանի պետական

12 Դեմի Դիդրո <<Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր>>, Եր. 1963, էջ.170

13 Նույն տեղում՝ էջ.17

14 И. Г. Рутберг <<Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра.>>, М. 1989, стр. 36-37

մնջախաղի թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար Ժիրայր Ղաղայանի անդրադարձն էր Շարլ Բոդլերի «Չարի ծաղիկներ» ստեղծագործությանը: Սակայն առավել ուշագրավ է տեսական այս վարկած-թեզի Նարինե Գրիգորյանի հակադիր մեկնությունը. եթե մնջախաղում պոեզիան՝ որպես գրական հենք, երբեմն համարում ենք գտնված, ապա փոխկապակցվածության օրինաչափության համաձայն՝ պոետիկ դրամայի բեմադրության համար էլ մնջախաղի օգտակար գործողության գործակիցն է բարձր: Բայց երբ մնջախաղային ձևաչափով կիտրոնի ճաշակումը լրացնում է կույրի մթապատ աշխարհի զգացողությունը, անտեղի է դառնում ցիտրուսային հոտի տարածումը: Խիստ նյութականացվում է աֆեկտիվ սկզբունքով ներկայացված միրզը, այնինչ, այդ բույրը պետք է երևակայորեն զգայելի դառնար դերասանուհու մնջախաղային վարպետությամբ, որն էլ Նարինե Գրիգորյանը կատարում է անթերի: Հատկապես, որ ներկայացման առարկայական հատվածում՝ տեսողությունը վերականգնած աղջկա գնալուց հետո, բժիշկը, իրական կիտրոնն ուտելով, երևութապես միջնորդ առարկա է դարձնում այն, և այդ ժամանակ, բնականաբար, չկա թթվային հոտը: Թատրոնի պատմության համար հայտնությունն էլ մարդու երրորդ զգայարանին դիմելու փորձը, սակայն այն այսօր էլ պարունակում է հանդիսատեսին զգայախաբության գիրկը նետելու վտանգը: Թատերայնությունից դեպի թատրոնականություն հրող սխալ է կապույտ լույսի ներքո բժշկի ծայնի ճապաղումով և այդ պահին զուգընթաց աղջկա մարմնավորած «սարսափազդու» կերպարով նրանց չարաձժի խաղը սկսելը: Բժշկի պահանջին երեխայական կամակորությամբ հակառակվելն արդեն իսկ ներքուստ տալիս է հնարավորություն ակնկալել դեպքերի նման շարունակությունը: Բացի դրանից ինքնաթալանման՝ գեղարվեստական արժեզրկման է ենթարկվում ծայներանգային խաղարկման հնարքը: Տեխնիկական թերություն են ներկայացման առաջին հատվածում բարձրախոսներից լսվող բժշկի ծայնի՝ աջ և ձախ կողմերից հնչեցնելու խախտումները: Ճիշտ է՝ մթնեցված դատարկ բեմը տեսողական երևույթի էականությունը շեշտում է ըստ ամենայնի, բայց այդքան շուտ չմտահանենք այն, որ նույն կույրերի լսողությունն ունի իր առանձնահատկությունները. «*Երբ նրա հետ խոսում էին, նա խոսողի հասակի մասին դատում էր ծայնի տարածման ուղղությունից, որը վերևից ներքև էր գնում, եթե խոսողը բարձրահասակ էր, և ներքևից վերև, եթե նա ցածրահասակ էր*»(ընդգծումը՝ Տ.Ս)¹⁵:

Իսկ ներկայացման այդ ժամանակահատվածում, երբ բժիշկը նրա ձախ կողմում է կանգնած խոսում, երկու՝ աջ և ձախ բարձրախոսների ծայնն էլ լսվում է: Մինչդեռ պետք է, որ զգայարանների փոխներգործության արդյունքում նման նուրբ լսողություն ձեռք բերած մարդու պարագայում, միայն մեկ բարձրախոսը հնչեր: Չէ՞ որ պիեսում էլ աղջկա այդ հատկությունը շեշտող վերջինիս խոսքերը կան. «*Առավոտյան, երբ ներս մտար, քայլերդ ուղղեցիր դեպի լուսամուտը...* » (ընդգծումը՝ Տ.Ս)¹⁶:

Նշանակում է՝ նա ոտնաձայներից կռահե՞լ է, թե բժիշկը, *որ ուղղությամբ է քայլում*: Այնպես որ, եթե դու կույրի մտազգացական մոտիվների վրա ես կառուցել ռեժիսուրայիդ առաջին կեսը, ապա այդ ընթացքում ամբողջապես պետք է պահպանես բեմադրական հայեցակարգիցդ բխող զգայական պահանջները: Պահանջներ, որոնց հակադրվում է նաև շնիկ դարձող կեղծամի խաղարկման եղանակը, որը թեև արտաքին գեղեցկություն է հաղորդում տեսարանին, բայց օրգանականության առումով անկատար է: Շնիկի հետ վերացական խաղը զուրկ է երևակայականին անհրաժեշտ իրականության լիցքից: Ճիշտ է փոխհարաբերությունների տեսանկյունից ճշմարտացի է հոգեբանական վճիռը, քանի որ դա պատասխան գործողությունն է՝ միայն լավ բաների մասին մտածելու՝ բժշկի հոգատար պահանջի: Սակայն հոռետեսական տրամադրվածությունից լավատեսականին անցումն է չափազանց կտրուկ, որովհետև բացակայում է թելը խաղացնելով՝ շնիկ պատկե-

15 Նույն տեղում՝ էջ. 82

16 Անուշ Ասլիբեկյան <<Բարի գալուստ իմ հեքիաթ>>, Եր. 2009, էջ.112

րացնելուն հանգեցնող խաղային նախապատրաստական ներքին զարգացումը: Չենք տեսնում, այդ լավի մտային փնտրտուքը և դերասանուհու խաղակերպը բեմավիճակն անսկիզբ է դարձնում: Դժվար է հավատալ՝ աղջիկը բժշկի ցուցումից հետո անմիջապես, կարծես ամենքի գրպանում հանդիպող իրի պես ձեռք է բերում այդ դրականը: Այստեղից էլ առաջանում է այն տպավորությունը, որ տեսարանը գերերևակայական է, այնինչ դեռ Ֆ.Մ. Դոստոևսկին էր հատկորոշում երևակայականի և իրականի փոխկապակցման կարևորությունը. «Ֆանտաստիկականը այնքան պետք է մերժենա իրականին, որ դուք պետք է գրեթե հավատաք դրան»¹⁷:

Հասկանալի է նաև՝ կենդանու ներկայությունը հոգեբանորեն տրամաբանական հիմք է երկրորդ գործողության ընթացքում հնչող աղջկա այն խոսքի համար, թե իրենք շուն կպահեն, քանի որ ինքը միշտ ցանկացել է ... Այդ իսկ պատճառով դա նույնիսկ անհրաժեշտ ենք համարում՝ որպես բժշկի հետ ապրելու մերժումը արտասանելու ծանր գործից մի քանի րոպե էլ խուսափելու միջոց: Ուրեմն, բեմադրիչը պետք է գտնի չորքուտանու ամբողջական ներկայությունն ապահովող այն արտահայտչաձևը, որը կհարգի ընտրված բեմադրակարգի թատերայնության բոլոր սկզբունքներն ու պայմանաձևերը: Ինչն էլ Նարինե Գրիգորյանի ստեղծագործական կարողություններից վեր չէ, քանզի նա երևակայականի իրական վերարտադրությունը հնարադիր կերպով ստացել է՝ երկրորդ՝ առարկայական գործողությունում: Աղջկա հեռանալուց հետո բժիշկը մտացի երկխոսություն է սկսում վերջինիս երևակայական կերպարի հետ, որը նրա երագական մտքի թռիչքն է՝ սիրած աղջկա հետ, ինչն էլ պատկերվում է լուսամուտից երևացող երևանյան պատկերում: Սա հոգեբանական հենքն է գագաթնակետի, որպեսզի աղջկա խոսքի՝ բժշկի բղավոցով ընդհատումը արդարացված լինի: Հենց այդ երևակայական դիալոգում է թրծվում դեպի կուլմինացիա տանող հոգեկան լարումը, և խելամիտ է վարվել բեմադրիչը, որ այդ դիալեկտիկ խոսակցության լինելությունը մշուշել է երևակայականությամբ: Եթե իրականում ընթանար նրանց այդ երկխոսությունը, ներկայացման ներկայիս ավարտով բժշկի դերակատարը ծանր կացության մեջ կընկներ: Կերպարի հասունացումը անավարտ կլիներ, և բեմադրությունը կունենար չտրամաբանված վերջաբան: Կարիքը կզգացվեր հաջորդ գործողության, որ Անուշ Ասիբեկյանի գրվածքում առկա է: Սակայն հեղինակային այն մասը, որում աղջիկը վերադառնում է, ինչն այս պատմության տրամաբանությունից ամենասպասելին էր, առաջին և երկրորդ գործողությունների համեմատությամբ չունի ներքին զգացողությունների ու հոգեբանական վճիռների համոզականությունը: Նման է ժամանակից շուտ ծնված՝ թերսաղմնավորված երեխայի: Հետևաբար մասնագիտական նրբանկատությամբ հետամուտ ռեժիսորը, հրաժարվելով երրորդ գործողությունից, հաշվենկատորեն երևակայականով վերացարկում է ներկայացման երկրորդ մասի վշտակառույց գրույցը:

«Աղջիկ- Ես հուսահատված էի: Դա իմ հիվանդ երևակայությունն էր:

Բժիշկ- Իսկ ե՞ս, ես է՞լ էի քո երևակայությունը:»¹⁸

Ավանդ, բժիշկ-Սերգեյ Համբարձումյանը այդ վճռորոշ հարցը չի արտաբերում այն խորը ցավի զգացումով, որը կվերարտադրեր նրա ներսում տիրող ու զարգացող հրաբուխը, որի ժայթքումն էլ չի ուշանում՝ պատուհանի մոտ արծակած գայլույթի պոռթկումը: Իր հետ կատարվածը դեռ լիովին չընկալած մարդու հարցադրման ձայնի հնչերանգը պետք է նախաարտահայտիչը լիներ կիտրոն ուտելու եզրափակիչ տեսարանում բժշկի ողբերգական հայացքի: Ինչպես օրինակ՝ այդ հոգեկան գործընթացի մեկնարկը հնտորեն վերարտադրեց իր խաղի հոգեբանական դարձակետում՝ միաբառ հատվածում. պերիպետիկ ինքնահարցմամբ՝ կարծես ցավն ամոքել ցանկանալով, ասում է **ՉՍՍԱՅՎԵՑ**: Հետաքրքրականն այն է, որ «Հայ թատրոնի պատմությունը» թերթելիս Լեոնոնտովի «Դիմա-

17 Չինցիզ Լյթմատով «ԵՎ դարից երկար ձգվում է օրը» (հեղինակի կողմից), Եր. 1983, էջ.6

18 Անուշ Ասիբեկյան «Հարի գալուստ իմ հեքիաթ», Եր. 2009, էջ.121

կահանդես» ստեղծագործության Արբենինի ադամյանական մեկնաբանությունում ըստ էության՝ ճիշտ այսպիսի հոգեբանական վճիռ ենք տեսնում:

«Լսելով դարձակետն (պերիպետիա) ազդարարող խոսքը՝ Ադամյանը լռել է, անշարժացել և երկար ու հարցական նայել դիմացինի աչքերին, մտքում հարցական բառը՝ «խկապե՞ս» (ընդգծումը՝ Տ.Ս)»¹⁹:

Այս իսկապես ու չստացվեցը արդյոք «ցեղակից» չե՞ն՝ ներաշխարհային դրսևորման տեսանկյունից, թեկուզև՝ մեկը ցածրածայն է արտասանված, մյուսը՝ ենթատեսքտային մակարդակով՝ հայացքով ակնարկված: Դերարարության տիպիկ օրինակ է հոգեբանական մանրամասների, որովհետև արտասանված խոսքի արտաքին տեսքտից գատ, ցայտուն են ներքին անորոշության նախանշանները: Հուզերանգային այդ հատկանիշը զգայելի է դարձնում այն, որ ողբաբնույթ արտասանության ներաշխարհային «ենթածայն» է հանդիսանում հանկարծահաս դժբախտության առաջին իսկ պահին երբեմն մարդկանց մեջ արթնացող հեզմալից անհավատությունը՝ արտահայտված սառը ժպիտով: Ադամյանն էլ, ելնելով իր՝ խաբվածի հոգեբանությունից. «Ադամյանը... խաղի ընթացքում հոգեբանական հետևողականությամբ Արբենինի **հեզմանքը** հասցրել է քինախնդրության ու սարկազմի: ... Իսկ ամենավերջին տեսարանում նա պարզվող ճշմարտությունն ընդունել է **դժվար ու դանդաղ**» (ընդգծումները՝ Տ.Ս)²⁰:

Այստեղ էլ բժիշկն է համարժեք իրադրությունում. մարդն ասես չի՝ հավատում՝ այդքան ժամանակ իր հոգածության տակ գտնված անձը, ով սեփական անօգնականությունը փարատելու համար պատեհ-անպատեհ սիրո խոստովանություն էր անում, կարող է հանկարծ այդպես սառնասրտորեն խաղալ զգացմունքների հետ: Ամեն ինչ, բայց ոչ այդ մեկը. բժիշկը երբեք չէր պատկերացնի, որ նա ընդունակ է նման «հանցագործության»՝ հոգեպես սպանել իր մերձավորին: Ահա թե ինչու աղջիկ-Նարինե Գրիգորյանը երկրորդ գործողությունում բնակարան մտնում է գողունի, վախվորած հայացքով: Այս համատեսքտում դերասանուհին ուղիղ ներբովանդակային զարկերակին է մատը դրել՝ «ես չեմ կարող»-ը ակնթարթորեն ասելով ու փախչել-հեռանալով: Նա չի ուզում սեփական արարքի հետևանքների ակնատեսը դառնալ, որովհետև շատ լավ է գիտակցում իր մեղքը. ինքը սիրո միջոցով իրական կյանքում ապրող բժշկին խորհրդանիշերից ու այլաբանություններից կառուցված ոգեղեն-հեքիաթային աշխարհի բնակիչ է դարձրել: Ո՛ր առողջանալուց հետո, նյութական աշխարհի լիարժեք անդամ դառնալով, դժուր է ոչ վաղ անցյալում իրենց դավանած արժեքները: Նրա համար ամպերով զարդարված վարագույրն այժմ ընդամենը երեխայություն է: Փաստորեն ստացվում է՝ «...պետք է որևէ զգայարանից զրկված լինել՝ հասկանալու համար սիմվոլների առավելությունները»²¹:

Արտաքին տեսողությունը վերականգնելով՝ նա կորցրել է ներքնատեսությունը, քանի որ հոգով է կուրացել: Վերը շարադրված ներքնաբանությունը սերում է հոգեվերլուծական արվեստի բնութագրականությունից, որի չափորոշիչները սրբագրվում են իրապաշտության ներաշխարհային մատյանում: Բայց երիտասարդ դերասանուհին միայն ռեալիզմի տիրույթում չէ, որ հաջողում է ցույց տալ կերպարաստեղծման իր հնարավորությունները: Բեմապատման՝ պայմանականություններով առլեցուն հատվածում անձի երկատվածությունը հոգեկերտելիս դիպաշարային սահունությամբ է կատարում իրենից՝ մոր, և ծնողից դեպի ինքը միջկերպարային անցումները: Թվում է, թե այս ներաշխարհային կամրջումները անցյալի ու ներկայի ստվերներն արտացոլող հայելիներ են, որոնց բախումնալից առձակատուն է խորհրդանշում կուրացումից սարսափահար եղած աղջկա աղեկատուր ճիչի լալաձայն վերաճումը մայրական օրորոցային մղմողցի: Նրանց ընտանիքին պատուհասած դժբախտության զգացումը հնչեցնելով ողբանվագության մտք՝ Նարինե

19 Գեներիկ Գովհաննիսյան <<Գերասանի արվեստի բնույթը>> Եր. 2002, էջ.322

20 Գեներիկ Գովհաննիսյան <<Չայ թատրոնի պատմություն. XIX-րդ դար>> Եր. 2010, էջ.448-449

21 Գեներիկ Գիդրո <<Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր>>, Եր. 1963, էջ.30

Գրիգորյանը մեղեդայնացմամբ վերաիմաստավորում է մարդկային լացը: Ձայնի երաժշտականացման նման մոտիվացիայով բեմադրիչը ակամայից զուգամիտվում է այն եզրահանգմանը, որ ողբի արտահայտություն լացի ձայնային ելևէջները մեղեդային բնույթի են: Ներկայացման առաջնամասում իր տպավորչությամբ սա դերասանուհու ներազդեցության կիզակետն է, որովհետև մոր և աղջկա ձայնաշարային միահյուսումից առաջացած այդ լացախառն ձայնաշղթան իրենց ճակատագրի ողբերգականության բարձրակետն է արտահայտում: Բրեխտյան օտարման էֆեկտին արյունակից այդ հոգեփոխումները կատարողական առումով խրթին են, որոնց հաղթահարումը ամեն դերասանի հասու չէ: Դժվար է նաև Նարինե Գրիգորյան արտիստին Նարինե Գրիգորյան ռեժիսորից գերապատվելը կամ ստորադասելը: Նրա դերասանական և բեմադրական կարողությունները օժտվածության կշեռքին դնելիս մեխանիկական «արդարամիտը», եթե արվեստի «առևտրականի» ձեռքը չի ընկել, անելանելի վիճակում է հայտնվում: Մի կողմից իրողություն է, որ գոյություն ունեն դերասանական ու բեմադրական ռեժիսուրաներ, որոնցից ավելի մեծածավալ է երկրորդը, մյուս կողմից էլ՝ կերպարի ներաշխարհի հետ հոգեվերլուծական աշխատանքում անհնար է անտեսել մարդկային էություն անհատակ ծովի ներքնաներքին խորքերի դժվարամատչելիությունը: Երևի թե իրատեսական կլինի եղելությունը անպատասխան հարցերի շարքին դասել, որպեսզի չձևախեղենք տպավորությունների գեղապատկերը, և ամենակարևորը՝ Նարինե Գրիգորյան արվեստագետը ինքնագնահատման ու ինքնաքննադատման հատման կետում այսուհետ էլ չդադարի հաշտեցնողի դիրքում մնալ:

ՄԿՐՏԻՉ ՋԱՆԱՆԻ «ՇԱՀՆԱՄԵ» ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ՆՐԱ ԱՍԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մկրտիչ Ջանանի թատերագրությունը մեզանում դեռևս ըստ արժանվույն գնահատված չէ: Հիմնական պատճառն այն է, որ երկար տարիներ նրա անունը մատնված է եղել մոռացության: 1938-ին ստալինյան բռնակալության զոհը դարձած արվեստագետը հայտարարվել է «ժողովրդի թշնամի», դատապարտվել է գնդակահարության և տասնհինգ տարուց ավելի նրա մասին չէին համարձակվում խոսել անգամ մտերիմներն ու ընկերները: Միայն 1955-ին, երբ Խորհրդային Միության Գերագույն դատարանի ռազմական կոլեգիայի որոշմամբ հետմահու արդարացվեց արտիստը¹, հնարավոր դարձավ հրապարակ բերել նրա հարուստ և բեղմնավոր ստեղծագործական կյանքի անհայտ էջերը: Թվում է՝ այլևս ոչինչ չէր կարող խոչընդոտել, որպեսզի հանգամանորեն բացահայտվեն և պատշաճ արժեքավորվեն նրա տաղանդն ու վաստակը: Բայց դա այդպես էլ մինչև վերջ տեղի չունեցավ: Ըստ երևույթին, շատ ավելի խորն էին նրա մարդկային սկզբունքների և Խորհրդային համակարգի միջև եղած տարածայնությունները:

Անդրադառնալով Ջանանի «Շահնամե» պատմական դրամայի ստեղծման նախապատմությանը՝ պետք է նշել, որ 1934-ին համամիութենական երրորդ մրցանակի արժանացած այդ պիեսը², որքան ուրախություն և փառք բերեց հեղինակին, թերևս, նույնքան՝ հուզմունք, տառապանք և հիասթափություն: Պարզվում է՝ պարտադիր չէ, որ ամեն մի բարձրարժեք դրամատուրգիական երկ, բացի ստեղծագործական տվյալտանքներից, հեղինակին պարզևի նաև լիարժեք հոգևոր բավարարվածություն. գրական այս ասպարեզում ստեղծագործողի առջև հաճախ ծառանում են այնպիսի ոչ ստեղծագործական խնդիրներ, որոնք ուղղակի թունավորում են նրա կյանքը և անգամ հասցնում ողբերգական վախճանի: Ջանանի գլուխգործոց «Շահնամեի» ճակատագիրն էլ իրավամբ կարելի է դրա վառ օրինակներից մեկը համարել:

Դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները Ջանանին սկսել են հետաքրքրել շատ ավելի վաղ: Իր հարցազրույցներից մեկում նա նշում է. «Դրամատուրգիական կառուցման խնդիրներում օգտվել եմ 23 տարվա իմ բեմական փորձից, աշխատել եմ օգտագործել կլասիկների ժառանգության նորագույն փորձը»³: Դերասանի արվեստից և բեմական իրավիճակներից բխող դրամատուրգիական խոսքի նշանակությունը հասկանալու համար՝ արտիստի համոզմամբ անհրաժեշտ է ունենալ ոչ միայն գրողի տաղանդ, այլև հմուտ լինել թատերական գործին՝ ձեռք բերել անհրաժեշտ վարպետություն, ինչի շնորհիվ էլ առարկայանում է արվեստագետի ինտուիցիան: Այս առումով չափազանց ուշագրավ են նրա հետևյալ դիտարկումները. «Եղել են հազվագյուտ թատերագիրներ, որոնք թատերագրության ձևը՝ իբրև միջոց են գործածել, իրենց գրական-բանաստեղծական գեղումների համար: Նրանք կարիք էլ չեն զգացել, որ իրենց երկը բեմադրվի: Նրանք գրել են ընթերցանության համար: Թող թույլ տրվի ինձ այդպիսի գործերը չհամարել թատերագրություն: Թատերական երկը այն է, որ գրվում է բեմ դուրս գալու, հետագա ստեղծագործողների, - դերասանների և ռեժիսորների, - հոգու պրիզմայով անցնելով, հասարակությանը մատուցվելու համար: Այդ դեպքում անհնարին է, որ թատերագիրը՝ առաջին ստեղծագործողը, չճանաչի հետագա ստեղծագործողների արվեստը և արվեստի օրգանական կապ

1 Ջանանի արդարացման վկայականի պատճենը պահվում է Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի պետական թանգարանում (այսուհետև՝ ԳԱԹ), տե ս, Մկրտիչ Ջանանի ֆոնդ, N 93:

2 Ըստ էության, Ջանանն իր պիեսով գրավել է երկրորդ տեղը, քանի որ առաջին մրցանակի ոչ ոք չի արժանացել (տե ս, Գ.Ստեփանյան, Մկրտիչ Ջանան, Երևան, «ԴՊԸ» հրատ., 1960, էջ 126):

3 ԳԱԹ, N 37:

չունենա նրանց հետ: Գրականագիր հեղինակը թատերական երկը լավ թե վատ ստեղծագործելիս կառուցում է այն բեմական արվեստի համար: Այդ կառուցվածքը այնքանով է պիտանի, ինչքան որ հեղինակը ծանոթ է բեմական արվեստին, ինչքան որ երկը շատ է կոնֆլիկտի մտնում բեմական արվեստի հետ, այնքան նրա արժանիքները նվազում են: Բեմը ամենից ավելի պահանջում է գործողություն (խնդրում են չհասկանալ ինքնանպատակ շարժում կամ վազվճուռ), հագեցած գործողություն՝ դրություն, խոսքի կամ շարժման: Միջանցիկ գործողության շուրջ շարունակ ձգտել դրություն, խոսքի և շարժման համադրություն տալ՝ ահա, կարևորը, որպիսին մենք տեսնում ենք Շեքսպիրի, Մոլիերի, Իբսենի, Գոգոլի և նման հանձարների մոտ: Իսկ մտքի այդ տիտանները ինչքա՞ն ծանոթ են բեմական արվեստի ներքին գաղտնիքներին: Գոգոլը, որը թվում է, թե քիչ է ծանոթ բեմական արվեստին, այդ միայն թվում է... Նա նույնիսկ գիտի, թե ո՞ր դերասանին, որտե՞ղ ֆիզիկապես հանգստանալ է հարկավոր»⁴:

«Շահնամե» պիեսին նախորդող Ջանանի բոլոր դրամատուրգիական փորձերն իրենց դրական դերն ունեցան. աստիճանաբար նա ձեռք բերեց թատերագրի վարժ գրիչ՝ խոսքի միջոցով դրամատիկական գործողություն կառուցելու հմտություն: Մնացածը տաղանդի հարց էր: Այնպես որ Ջանանը միանգամայն իրավունք ուներ տարիների ընթացքում ամբարած իր դիտարկումներն ու հարուստ ստեղծագործական փորձը ի նպաստ դնել նաև երիտասարդ արվեստագետների դաստիարակման գործին: «Ես ինձ չեմ համարում դեռևս միանգամայն փորձված գրող, - խոստովանում է նա, - այդպիսի գրողներ մենք դեռ քիչ ունենք: Բայց որ կաշխատեմ, ամենայն պարզասրտությամբ, իմ փորձը փոխանցել գրական մեր նոր սերնդին, որը իր առաջ պայծառ ճանապարհ ունի, վստահ եմ»⁵: Եվ նրա առաջին պատվիրանը, որին ինքն էլ հետևել է ողջ կյանքում, հետևյալն էր. «Նոր գրողի համար անհրաժեշտ է պրպտել ու գտնել հանձարեղ հեղինակների աշխատանքի ձևերը և աշակերտել նրանց ազնվորեն: Այդպես է եղել միշտ, այդպես էլ է հիմա»⁶:

Մշտապես սովորելու և կատարելագործվելու այդ տենչի շնորհիվ էլ, ի վերջո Ջանանը հասավ իր բաղձալի նպատակին՝ «Շահնամեի» ավարտուն տարբերակի սրբագրմանը, որին նախորդող ստեղծագործական պրպտումների շրջանը, որքան օգտակար էր հեղինակի համար, նույնքան և ուսանելի նրանց, ովքեր նոր են պատրաստվում մտնելու թատերագրության բնագավառ: Այդ նկատառումով էլ նա գրել է. «Անշուշտ, կարևոր աշխատանքը առաջին սևագիրն է: Բայց դա շատ քիչ է մինչև արվեստ հասնելու համար: Ես մեր հին վարպետներից սովորել եմ տրորել ձեռագիրը, փոփոխել, մաքրել, հղկել նախադասությունները... Բայց դա բավարար չէ: Հինգ-վեց սրբագրությունից հետո ես տալիս եմ գրվածքը մեքենագրելու: Այդպիսով, նրա թերի կողմերը ավելի հեշտ են իմ աչքին զարկում: Սկսում եմ կարդալ այնպիսի ընկերների, որոնց կարծիքը ինձ համար նշանակություն ունի. լսում եմ շատ բան, գործադրում անհրաժեշտը, սրբագրում նորից ու նորից, մի խոսքով, գրվածքի հոգին հանում, որպեսզի նա իսկական հոգի ստանա»⁷: Հինգ տարիների նրա այդ հետևողական ու քրտնաջան աշխատանքը զուր չանցավ. արտիստը, որն արդեն իր արժանի տեղն էր գրավել Մայր թատրոնի առաջատար դերասանների շարքում, լիիրավ կարող էր համարվել նաև լավագույն թատերագիրներից մեկը⁸:

Նույնքան ուշագրավ են Ջանանի մեկնություններն իր պիեսի վերաբերյալ: Այսպես, անդրադառնալով երկի պատմական բնույթին, նա նկատում է. «Յուրաքանչյուր գրող կապված է իր ժամանակի հետ: Ուրեմն դեպքերի և դեմքերի պատկերացման մեջ չէի կարող ժամանակակից անալոգիա չանցկացնել, ոչ թե անցյալ Արևելքը պատկերելու համար, այլ առավելապես իմ ապրած ժամանակաշրջանը: Այդպես է անում Շեքսպիրը: Նրա «Հու-

4 ԳԱԹ, N 29:

5 Նույն տեղում:

6 Նույն տեղում:

7 Նույն տեղում:

8 «Չայ սովետական թատրոնի պատմություն», Երևան, 1967, էջ 168:

լիոս Կեսարը», օրինակ, պատմություն չէ: Նրա հռոմեացիները իր ժամանակակիցներն են: Իմ պիեսայի խնդիրները ևս իմ կյանքի պատահարների հետ են կապված: Իմ հերոսները իմ ժամանակի մարդկանցից շատ բան ունեն և վեր են ածված պատմական սինթեզի: Օրինակ, իմ պիեսայի ամենաբարդ տիպերից մեկին գրելիս ես օգտվել եմ, ոչ միայն Արևելքի պատմությունից, այլ՝ տարրեր են վերցրել Մակդոնալից, Քերենսկուց... և, զարմանալի չթվա, մինչև անգամ մեր թատրոնի դերասաններից: Երկի ամբողջական ստեղծագործման ընթացքում իմ հավաքած Յուսուֆի բոլոր էքսիզները սկսեցին կորցնել իրենց մասնավոր հատկությունները: Նրանք ինչ-որ ընդհանուր հատկությամբ սկսեցին միաձուլվել, և ես սկսեցի տեսնել այն, ինչ որ պետք էր: Նա այլևս ինքնուրույն կերպով սկսում էր ներկայանալ ինձ փողոցում քայլելիս, ճաշելիս, ես պատահաբար կտրում էի կոտլետը և միջից Յուսուֆի դեմքն էր դուրս գալիս: Դա արդեն ստեղծագործական տենդ է, որ պահանջում է քեզ գրել և գրել»⁹:

«Շահնամեն» միութենական մրցանակ ստացած պիեսներից առաջինն էր, որ շատ արագ թարգմանվեց Խորհրդային երկրի գրեթե բոլոր լեզուներով, բեմադրվեց Կովկասի և Միջին Ասիայի գրեթե բոլոր հանրապետություններում: Ահա թե ինչու, 1936-ին «Պրավդա» թերթի խմբագրությանն ուղղված իր նամակում Ջանանը գրել է. «Ես ուրախ եմ, որ մի շարք ազգային հանրապետություններում ռուս և ուկրաինացի հեղինակների կողքին բեմադրվում է նաև իմ «Շահնամեն» պիեսը: Ես խորապես ցավում եմ, որ առ այսօր իմ պիեսը չի բեմադրվել Խորհրդային Միության կենտրոնում՝ Մոսկվայում, թերևս այդ է պատճառը, որ այն չի բեմադրվել ոչ ռուս, ոչ էլ ուկրաինական թատրոններից որևէ մեկում: Իմ անհանգստությունն այդ կապակցությամբ, գուցե և ընդհանրապես չարտահայտելի, բայց ես կարողացի սեպտեմբերի 5-ի առաջնորդող հոդվածը, ուր կան այսպիսի տողեր. «Մի՞թե կարելի է մտածել, որ խորհրդային հանրապետությունների ընդարձակ ընտանիքում չկան վրացերեն, ադրբեջաներեն, հայերեն և այլ լեզուներով գրող շնորհալի թատերագիրներ: Ո՞վ կարող է դրան հավատալ: Չէ՞ որ ուկրաինական թատերագրությունը մեզ տվեց Կորնեյչուկի «Պլատոն Կրեչետ» պիեսը, որը շրջեց խորհրդային բոլոր բեմերով: Ապա ինչո՞ւ այդքան քիչ են ռուսերեն թարգմանվում ազգային թատերագիրների գործերը: Ինչո՞ւ նրանք չեն բեմադրվում»: Հարգելի «Պրավդա», թույլ տվեք ընդգծել Ձեր վերջին հարցը. «Ինչո՞ւ»¹⁰:

Ջանանի այդ հարցը մինչև վերջ էլ մնաց անպատասխան: Թե ինչո՞ւ, կփորձենք պարզել, բայց մինչ այդ մի քանի խոսք պիեսի մասին:

«Շահնամեն» իրադարձությունների դրամատիկ ընթացքը ծավալվում է Արևելքի էկզոտիկ և խայտաբղետ միջավայրում, ուր ի ցույց են դրվում մարդկային բնության գրեթե բոլոր հատկանիշները, դրական ու թերի գծերը՝ բարուց մինչև չարը՝ անձնվեր հավատարմությունից մինչև նողկալի դավաճանություն: Ինչպես հեղինակն է նշում, պիեսը, որի ֆաբուլան վերցված է 18-րդ դարի իրանական կյանքից, միայն պայմանաբար կարելի է պատմական համարել: Այլ կերպ ասած՝ կիսահեքիաթային այդ ֆաբուլան և իրանական կյանքի ժամանակագրությունից քաղված նյութերը ընդամենը միջոց են հանդիսացել «ժամանակակից անալոգիա» անցկացնելու՝ «ոչ թե անցյալ Արևելքը պատկերելու, այլ առավելապես» 20-րդ դարասկզբի իրականությունը գեղարվեստորեն իմաստավորելու՝ այդ ժամանակաշրջանի մարդուն հուզող խնդիրների մասին խոսելու: Այդ ամենը, որ առկա է Ջանանի պիեսի հիմքում, թատերագրության լեզվով շարադրված է այնքան խրոխտ և փարթամ ճոխությամբ, արևելյան այնպիսի կոլորիտով, որ իրավամբ հիմք է տվել պիեսը գնահատող ժյուրիին համարել այն ձևով ինքնատիպ, կառուցվածքով բարդ, գործողությամբ գրավիչ դրամատիկական ստեղծագործություն:

«Շահնամեն»-ն պատկերում է Իրանի երեք թագավորների՝ երեք շահերի տիրապե-

9 ԳԱԹ, N 26:

10 ԳԱԹ, N 114:

տության շրջանը: Հեղինակը, հիմք ընդունելով պատմական աղբյուրները և ժողովրդական ստեղծագործության հարուստ տվյալները, պատմում է համարյա հեքիաթային ձևով երեք տարբեր շահերի գահակալության և տիրապետության մասին՝ գեղարվեստականորեն դրսևորելով ամեն մեկի յուրահատուկ տիպարը: Նրանցից ամեն մեկը գահ է բարձրանում սոցիալական տարբեր հենակետերով. շահ, որը հենվում է և հովանավորում ֆեոդալականությանը, շահ, որը հենվում է և հովանավորում է մանր բուրժուազիային, շահ, որը հենվում է և հովանավորում է ազնվականությանը՝ դեսպոտիզմի և միահեծանության հիման վրա, կամ, ինչպես մրցակցությունը որոշող ժյուրին է նշել, «ֆաշիստական տիպի իշխանության վրա»¹¹:

Հեղինակը, ելակետ ունենալով պատմական դեպքերի զարգացման և վերաճման հախուռն ընթացքը, շահերի դեմ հանդես է բերում ժողովրդական հերոս Կուլաբին՝ իբրև ամբոխի տենչանքների և խոյանքների կենդանի և իրական առաջամարտիկի՝ ներկայացնելով նրան բախումնային և հուզական գործողությունների մի դինամիկ միասնության մեջ: Խորհրդային տվյալ ժամանակաշրջանի համար հատկանշական է, որ ժողովրդական այդ հզոր հոսանքին զուգընթաց դուրս է բերվում արտաքին ուժի ներգործուն ազդեցությունն ի դեմս անգլիացի ծպտյալ գործակալ Պալյոզի, որը հանդիսանում է պալատական ներքին խմորումների իրական շարժիչը: Հենց այդ գործողությունների դեմ էլ Ջանանը հակադրել է Կուլաբի մուտքը: Պատմական նյութը և բանահյուսական աղբյուրներն այստեղ մշակված են այնքան մանրակրկիտ և գեղարվեստորեն կատարյալ, որ պիեսն իրոք առանձնանում է անցյալ դարի 30-ականներին գրված հայ թատերագրության այլ գործերից թե՛ իր կոմպոզիցիոն ավարտվածությամբ, թե՛ պատմական նյութի և բազմաթիվ աղբյուրների վարպետ օգտագործմամբ, թե՛ գործողության արագընթաց դինամիկայով: Ժամանակին հայրենական մամուլն էլ շատ բարձր է գնահատել, և՛ Մկրտիչ Ջանանի պիեսը, և՛ Արմեն Գուլակյանի բեմադրությունը, որի առաջնախաղը կայացավ 1935-ին Երևանի Առաջին պետթատրոնում:

Այսպես, 1934-ին «Ավանգարդն» արձանագրում է, որ «Պրավդայի» ապրիլի 5-ի համարում Համամիութենական մրցանակաբաշխության ժյուրին, անդրադառնալով «Շահնամեին», ընդգծել է. «Օգտագործելով լեգենդի նյութը՝ հեղինակը կարողացել է տալ Արևելքի ճնշված մասսաների կյանքի վառ պատկերը: Ջանանի պիեսը թատերական տեսակետից շատ է ֆեկտավոր է և գրված է շատ լավ բանաստեղծական լեզվով (ռիթմականացված արձակ)»¹²: Իսկ ահա բեմադրության մասին «Խորհրդային Հայաստանում» հողվածագիրը հետևյալն է գրում. «Խոշոր աշխատանք է կատարել ռեժիսորն իր առջև դրված բարդ և դժվարին խնդիրն իրագործելու համար: Նա դուրս է եկել այդ գործում տրիումֆով՝ գեղարվեստագետ Մ. Արուտչյանի հետ միասին, տալով մի հոյակապ բեմադրություն ներհակ և հակադիր բախումների անբռնազբոսիկ պատկերավորումով: Այս գործողությունների և դեպքերի գեղարվեստական կառուցման գործում ռեժիսոր Գուլակյանը, ինչպես և նրա կողքին նկարիչ Մ. Արուտչյանը հանդես են եկել միասնական նպատակադրությամբ՝ որպես բեմական ստեղծագործության լավագույն կազմակերպիչներ և արժանավոր ստեղծագործողներ»¹³: «Կոմունիստ» թերթն էլ, գրեթե նույն խանդավառությամբ արձագանքում է. «Մայիսի հինգին Առաջին Կարմրադրոշ պետթատրոնի ցուցադրած ներկայացումը իրոք հոյակապ է. վառ գույները, զգեստների բազմերանգությունը, լույսի հմուտ օգտագործումը, դեկորների ալիքվող շողուն զմրուխտը չեն կարող չհմայել հանդիսականին: Համեմատաբար ոչ մեծ բեմական տարածության գեղեցիկ և բազմակողմանի օգտագործումը, արևելյան կոլորիտով շնչող դեկորները, նկարչի հարուստ երևակայությունը, Իրանի հեքիաթային պալատների հարստության և պերճանքի հմուտ ցուցադրումը (որ բնավ չի հասնում մերկ էկզոտիկայի, և դա խոսում է նկարչի չափի զգացման մասին), այս ամեն-

11 «Խորհրդային արվեստ», 1935, N 9, էջ 5-6:

12 «Ավանգարդ», 1934, ապրիլի 11, N 84:

13 «Խորհրդային արվեստ», 1935, N 9, էջ 5-6:

նը ստեղծում է բեմական վառ պատկեր, որն առաջին իսկ պահից հմայում է հանդիսակա-
նին»¹⁴:

Զմոռանանք նշել, որ մինչ այդ «Շահնամեն» բեմադրվել էր Խարկովի Հայկական բան-
վորական թատրոնում, ապա Երևանում ներկայացվելուց հետո՝ Բաքվի և՛ հարբեջանա-
կան, և՛ հայկական թատրոններում, Լենինականի Մռավյանի անվան թատրոն, 1936-ին՝
Բաշկիրիայի պետական թատրոնում, Թբիլիսիի Հայ դրամայում, Բաթումի Հայկական
թատրոն, Ախալցխայի Պետական Հայկական թատրոն և այլուր:

Ուշագրավ է նաև հետևյալ փաստը. 1936-ին «Պրավդայի» խմբագրությանը հասցեագր-
ված նամակից իմանում ենք, որ 1935 թվականին «Շահնամեի» բեմադրությունը Մոսկվա-
յի Գեղարվեստական ակադեմիական թատրոն 2-րդում հանձնարարված է եղել իրակա-
նացնել Վ. Ն. Տատարինովին: Վերջինս գործուղվել է Երևան՝ «Արևելքին ծանոթանալու և
հեղինակի ներկայությամբ որոշ հարցեր համաձայնեցնելու համար»¹⁵: Այդպես սկիզբ է ա-
ռել Զանանի համագործակցությունը ռուս բեմադրիչի հետ, որին ուղղված նամակներից
մեկում կարդում ենք. «Ձեր գնալուց հետո շարունակվեցին «Շահնամեի» ներկայացումնե-
րը՝ ժողովրդի մեծ խանդավառության տակ: Սկսվեց ռեցենզիաների մի տարափ թերթե-
րում և ժուռնալներում: Մեկը պիեսն է աստվածացնում, մյուսը՝ բեմադրությունը, մի ուրի-
շը՝ ձևավորումը, մի այլը՝ դերասանական խաղը և երբեմն բոլորը միասին: Գովում են, գո-
վում, գովում... Բայց դժբախտաբար լուրջ վերլուծական հոդված չի գրվել. այնպիսի հոդ-
ված, որը ժյուրիի գնահատականի վրա նոր խոսք ավելացնի՝ բեմադրությունից ելնելով»¹⁶:

Թվում է այս ամենը՝ մրցանակն ու գովասանքները, հզոր նախադրյալներ էին Զանանի
համար՝ իրապես վերելք ապրելու և՛ ստեղծագործական, և՛ անձնական կյանքում: Թվում
է՝ նրա աստղը այլևս փայլելու էր հայ թատրոնի երկնակամարում՝ մղելով արվեստագե-
տին նոր, ավելի համարձակ և հետաքրքիր գործերի: Որևէ այլ հասարակարգում, թերևս,
այդպես էլ լիներ, բայց ոչ խորհրդային: «Շահնամեն», որի շնորհիվ հեղինակը ճաշակեց
հաղթանակի քաղցրության վայելքը, բերեց նաև տագնապի և անորոշության այնպիսի
զգացում, որն ուղեկցեց նրան մինչև կյանքի վերջ՝ մինչև ձերբակալությունն ու գնդակա-
հարությունը:

Ի՞նչ առեղծված կար այդտեղ:

Մինչև այս հարցի պարզաբանմանն անցնելը, անդրադառնանք պիեսում կենտրոնա-
կան տեղ զբաղեցնող ևս մի կերպարի մեկնությանը, որին տվյալ ժամանակաշրջանի գրա-
խոսականներում շատ քիչ են անդրադարձել, եղածներն էլ հպանցիկ են ու իրարամերժ:
Գ. Ստեփանյանն այդ կապակցությամբ գրել է. «Յուսուֆը անողնաշար ու անսկզբունք
մարդ է, որը այլ բան է քարոզում, այլ բան կատարում. խոսում է, շաղակրատում դեմոկ-
րատիայի մասին, ժողովրդի մասին, կոչ անում ապստամբության, կատարում խոստում-
ներ, բայց, հենց որ գահ է բարձրանում, կորցնում է իրեն՝ ճոխ կյանքի արահետների, հա-
րեմի մշուշի մեջ, չի տեսնում այլևս պալատի պարիսպներից դուրս գտնվող կյանքը:
Զպետք է մոռանալ, որ հեղինակը նրան ներկայացրել է որպես երրորդ դասի ներկայացու-
ցիչ, որին հատուկ էին անվճռականությունը և գործի անհամապատասխանությունը, ի
վերջո դավաճանությունը ժողովրդի նկատմամբ: Ուստի դժվար է համաձայնել այն մարդ-
կանց հետ, որոնք գտնում են, թե թույլ է գծված այդ կերպարը»¹⁷:

Ի դեպ, Տատարինովին ուղղված նամակում, ուր Զանանը կարծիք է հայտնում իր դի-
տած մի քանի ներկայացումների վերաբերյալ, կարդում ենք. «Բեմադրությունների մասին
իմ անբավականության հիմնական կետը Յուսուֆի տեսարանների չբացված լինելն է: Փո-
խանակ ռեժիսորները իրանց ուշադրությունը կենտրոնացնելու պատմական քողի տակ
դրված սոցիալ-քաղաքական սուր հարցերի վրա, փոխանակ Յուսուֆի տեսարաններում

14 «Коммунист», 1935, 8 мая, N 104:

15 ՉԱԹ, N 114:

16 ՉԱԹ, N 119:

17 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 133:

դուրս քաշելու այն սպանիչ իրոնիան, որով ցանկացել եմ «պատվել» բոլոր տեսակի քաղաքական շառչատաններին և ժուլիկներին...ավելի թեքվեցին դեպի պալատական ինտրիգները և էկզոտիկան»¹⁸ (ընդգծումը մերն է - Մ. Հ.):

Պարզելու համար, թե ո՞րն է այդ «սպանիչ իրոնիան», ընթերցենք պիեսի այն հատվածը, ուր Կուլաբը ներկայանում է Յուսուֆին՝ իր նախկին ընկերոջը, և մերկացնում է նրա իրական դեմքը:

Յուսուֆ. ...Կարևորը ազգային շահի, ազգային պատվի պահպանությունն է: Պետք է ուրեմն, ամենից առաջ մեր ուշքը դարձնենք դրսի թշնամուն: Պետք է ամրացնել երկրի սահմանը, ուժեղ գորք պահել: Դրա համար էլ ես քեզ կարգել եմ Ձաման Խանի տեղ՝ համայն Իրանի գորքերի պետը: Թող որ քեզ կոչեն այժմ գլխավոր հրամանատար Մերյե Կուլաբ խան:

Կուլաբ. Կաշառո՞ւմ ես ինձ: Վատ չէ:

Յուսուֆ. Վիրավորում ես ինձ, լավ չէ: (Փոքրիկ լռությունից հետո:) Թերևս ինքը...թագավոր դառնալ կուզենայիր և...

Կուլաբ. Մի շարունակիր... Դրանից ավելի մի մեծ անարգանք դու չէիր կարող... Այն կյանքը, որ ես տարիներ սարում անց եմ կացրել՝ թագավորների դեմ կռիվ մղելով, երբեք չէմ փոխի հազար շահության: Ինչո՞վ ես ուզում ինձ շլացնել: Այս շքեղությամբ, քո այս պալատով, գորքով ու փառքով... Մի հպարտանա, բանվոր ձեռքերն են արյուն քրտինքով պալատներ կերտել, իսկ անարև ծոր նկուղների մեջ իրանք մահացել: Ամեն շքեղանք թշվառ մշակի կրծքից ծլած մի վարդենի է, փշերը խրված ցավոտ սրտերում, իսկ ծաղիկները տերերն են քաղում: Հերիք է, Յուսուֆ, երբ որ դու առաջ քարոզում էիր սեր, արդարություն, իմ էս բիրտ խելքին մի բան էր պառկում՝ չպետք է լինեն տերեր, ստորուկներ, ոչ շահ, ոչ իշխան... Պետք է ամեն կերպ կռվել, որպեսզի հողն ու ամեն բան տիրոջը վերադառնան:

Յուսուֆ. Դու ասում էիր՝ չգիտեմ ճառել, բայց քո ասածը գեղեցիկ խոսք էր՝ ասված թեև խոսք մնալու համար: Այժմ մենք պետք է գործնական լինենք: Թշվառին ես էլ կարող եմ խոչալ, բայց երբ պետության գլուխն ես անցնում, այն ժամանակ է, որ պարզ տեսնում ես, թե կյանքն ինչպիսի պեկոծ ծով է, ինչ լայնածավալ տգիտություն կա: Կյանքի վերջնական հավասարության մասին ես խոսում: Դարեր են պետք մեզ, լույս և գիտություն, որպեսզի կյանքի խռովյալ ծովը հարթ խաղաղ դառնա: Մինչ այդ մեզանից յուրաքանչյուրը պիտի ալիքի կամ բարձրում լինի, կամ թե անդնդում: Դու ուրախ եղիր, որ նկուղներում ապրող մարդկերանց, շահերն ու իշխանները առիթ են տվել երգը շրթներին, այսպիսի շքեղ պալատ կառուցել: Ամբոխը երբեք յուր ազատ կամքով մի բան չի շինի:

Կուլաբ. Ճիշտ չէ՞ր ասել, որ իմ բարեկամ Յուսուֆը մեռավ: Արդեն դատում ես շահերի մնան:

Յուսուֆ. Անկեղծ ասա ինձ, մի՞թե իմ և շահ Աբասի միջև չի լինի և ոչ մի տարբերություն:

Կուլաբ. Կլինի, այն էլ մեծ տարբերություն: Հին շահ Աբասը անգութ էր, վայրագ, դրա համար էլ ամեն մի թշվառ ասում էր նրան, իսկ դու խորամանկ, ճռճռան խոսքով պիտի աշխատես կեղծել ու խաբել, ինչպես տարիներ ինքս խաբվեցի... Քո բռնությունը թաքուն կլինի, բայց ավելի խոր... Իզուր է ժպիտդ... Ոչ մի ուժ օդում կախված չի մնա, քո արհամարհած ամբոխը մի օր քեզ կտապալի:

Յուսուֆ. Բավ է, վերջացնենք:

Կուլաբ. Դու վերջացրել ես, իսկ ես պետք է որ...

Յուսուֆ. Իսկ դու պետք է որ...

Կուլաբ. Պետք է որ գնամ և շարունակեմ:

Յուսուֆ. Մնա դու ինձ մոտ, թանկագին Կուլաբ:

¹⁸ ԳԱԹ, N 119:

Կուլաք. Ես պետք է գնամ և շարունակեմ...

Յուսուֆ. Ես քեզ չեմ թողնի: Դու կմնաս այստեղ:

Կուլաք (զենքը հանելով). Չհամարձակվես: Իսկ ես գնում եմ, որ շարունակեմ...¹⁹

Մեր ընթերցած հատվածը բավարար հիմքեր է տալիս տեսնելու՝ ի դեմս Յուսուֆի և Կուլաքի, երկու հակադիր անհատականությունների. առաջինը, գահ բարձրանալուն պես, հարյուր ութսուն աստիճանով վերափոխվում է. նրա համար կյանքի շարժիչ ուժերն են դառնում եսասիրությունն ու իշխանատենչությունը, մյուսը մինչև վերջ էլ հավատարիմ է մնում իր սկզբունքներին և պատրաստ է անմնացորդ նվիրվելու աշխատավոր ժողովրդի շահերը պաշտպանելու գործին: Թվում է, սա միանգամայն համահունչ էր խորհրդային հասարակարգի թե՛ գաղափարախոսական, թե՛ բարոյախոսական նորմերին: Ընդ որում, թատերագրության պահանջների տեսանկյունից էլ, հեղինակը շատ հմտորեն է բացահայտել նրանց ներքին խռովքը. նախ Յուսուֆը ներկայանում է՝ իբրև պետականության և ազգի շահերի գլխավոր պաշտպան, ապա, տեսնելով, որ հակառակորդը հիմնավորապես մերկացնում է իրեն, ապարդյուն փորձում է նրան կաշառել, և, ի վերջո, որոշում է բռնության մեջ չեզոքացնել սպառնացող վտանգը, Կուլաքն էլ իր հերթին, թեև սկզբում կուրորեն վստահել է ընկերոջը, հիմա սին պատրանքներ չունի նրա հանդեպ. նախկին Յուսուֆն այլևս իր համար մեռած է: Բայց այստեղ էլ, կարծես, «սպանիչ իրոնիայի» նշաններ դեռ չկան:

Մենք արդեն մեջբերել ենք հետևյալ մեկնությունը՝ Յուսուֆի վերաբերյալ. «Իմ պիեսայի ամենաբարդ տիպերից մեկին գրելիս ես օգտվել եմ ոչ միայն Արևելքի պատմությունից, այլև տարրեր են վերցրել Մակդոնալդից, Քերենսկուց... և, զարմանալի չթվա, մինչև անգամ մեր թատրոնի դերասաններից... Ընթացքում իմ հավաքած Յուսուֆի բոլոր էսքիզները սկսեցին կորցնել իրենց մասնավոր հատկությունները: Նրանք ինչ-որ ընդհանուր հատկությամբ սկսեցին միաձուլվել...»²⁰: Արդյո՞ք, Ջանանն այդ «ամենաբարդ տիպերից մեկին գրելիս» աչքի առաջ չի ունեցել ևս մեկին, որի անունն այդ ժամանակ, իհարկե, կարասափեին արտասանել տվյալ համատեքստում: Խոսքը խորհրդային Միության առաջնորդի մասին է, քանի որ պիեսի նշված հերոսին հատուկ մի շարք գծեր բնորոշ են եղել նաև նրան: Վերջապես, Յուսուֆ և Իոսիֆ անունների համահունչ լինելու պարագան էլ, կարծում ենք, պատահական չէ: Հենց սա չէ՞ արդյոք Ջանանի ակնարկած «սպանիչ իրոնիան»:

Հետևաբար, հարց է ծագում. մի՞թե այս ակնառու զուգահեռը կարող էր մնալ աննկատ: Պետք է ենթադրել, որ սկզբնապես՝ մրցանակաբաշխության փուլում, որևէ մեկի մտքով անգամ չէր անցնի այդպիսի *հրեշավոր* ենթատեքստ տեսնել: Նույնիսկ, եթե անցներ էլ, չէր համարձակվի այդ մասին բարձրաձայնել: Թերևս հետագայում, երբ պիեսը շրջանառության մեջ է մտել, սկսել է բեմադրվել տարբեր թատրոններում, կարող էին գտնվել այնպիսիները, որ այդ խայծը գցեին համապատասխան մարմինների ականջը, մի բան, որ սովորական երևույթ էր խորհրդային հասարակության մեջ: Այսպես թե այնպես, փաստերը վկայում են, որ կարճ ժամանակ անց Ջանանի գլխավերևում սկսել են ամպեր կուտակվել:

Այսպես, «Պրավդային» հասցեագրված վերոհիշյալ նամակում կարդում ենք. «Իմ պիեսն արժանացավ ժյուրիի և մոսկովյան մի շարք թերթերի, այդ թվում «Պրավդայի» գովասանքներին: Իմ առաջին դրամատուրգիական աշխատանքը խրախուսելու պարագան անչափ ուրախացրեց, ոգևորեց ոչ միայն ինձ և Հայաստանի աշխատավորներին, այլև ԽՍՀՄ-ի սահմաններից դուրս գտնվող բոլոր հայ աշխատավորներին: Այդ ուրախությունն արտահայտվեց մամուլում և ինձ ուղղված բազմաթիվ նամակներում:

Մրցանակ ստանալու օրը ընկ. Բուբնովի առանձնասենյակում երկու մոսկովյան թատ-

¹⁹ Մ. Ջանան, Շահնամե, պիեսի մեքենագրական օրինակը գտնվում է Երևանի Ե. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի պետական թանգարանում, ֆոնդ N 2:

²⁰ ԳԱԹ, N 26:

րոն (Փոքր թատրոնը և ՄԳԱԹ 2-րդը) մեծ ցանկություն հայտնեցին բեմադրել իմ պիեսը: Փոքր թատրոնի ամբողջ կոլեկտիվի ներկայությամբ պիեսի ընթերցումն ավարտվեց բուռն ծափահարություններով և արդեն բանակցություններ էին ընթանում ռեժիսոր և նկարիչ ընտրելու համար, բայց ՄԳԱԹ 2-րդի տնօրեն Բերսենկի մեծ ցանկությունը և ժյուրիի որոշ անդամների համաձայնությունը պատճառ հանդիսացան, որ «Շահնամեն» պիեսը վերջնականապես հանձնվի ՄԳԱԹ-ին: Անցավ մի քանի օր, և ինձ անհայտ ներքին կարգի անհամաձայնությունների հետևանքով Ի. Ն. Բերսենկը... հայտնեց, որ «Շահնամեն» թատրոնում չի բեմադրվի: Տարօրինակ իրավիճակ ստեղծվեց. պիեսը ետ էր վերցվել Փոքր թատրոնից, փոխանցվել էր ՄԳԱԹ 2-րդին, իսկ ՄԳԱԹ 2-րդը իրաժարվել էր պիեսից: Ես և պիեսի թարգմանիչը հայտնեցինք այդ մասին ընկ. Ալ. Շ. Ստեցկուն: Մի քանի օր անց փոխտնօրեն Ջալեցկին մեզ հետ պայմանագիր կնքեց, որի համաձայն ես հանձն առա ավելացնել կանացի դերերը: Այդ առաջադրանքը ես կատարեցի՝ ավելացնելով գրեթե տեքստի կեսը: Բայց դրանից հետո սկսվեց ծանր ապրումների մի շրջան: Չգիտեմ, թե ի՞նչ աղբյուրների հիման վրա, հայ գրողները, որոնք մեծամասնությամբ ձերբակալված են՝ իբրև տրոցկիստ-ազգայնամուլներ, լուր տարածեցին, որ ՄԳԱԹ 2-րդի հետ կնքված պայմանագիրը ոչ մի գին չունի, և որ Մոսկվայի ոչ մի թատրոնում «Շահնամեն» չի բեմադրվելու:

«Թատրոն և թատերագրություն» ամսագիրը իրապարակեց մրցանակի արժանացած բոլոր պիեսները, բացի իմից, ինչև առիթ հանդիսացավ իմ դեմ ուղղված նոր սադրանքների համար: Երբ ես եկա գրողների առաջին համագումար, մրցանակի արժանացած բոլոր պիեսներն արդեն վաղուց ներկայացվում էին մոսկովյան մի քանի թատրոններում, մինչդեռ ՄԳԱԹ 2-րդի ղեկավարներ Բերսենկը և Ջալեցկին ինձ համոզում էին, հաջողության հասնելու համար, չչտապեցնել իրենց՝ խոստանալով, որ 1935 թվականին «Շահնամեն» անպատճառ կներկայացվի»²¹:

Ինչպես արդեն գիտենք, բեմադրությունը հանձնարարված է եղել Վլ. Ն. Տատարինովին, որն էլ Մոսկվա վերադառնալիս հավատացրել է Ջանանին, որ «Շահնամեն» «բացառիկ երևույթ է դառնալու մոսկովյան թատերական կյանքում»: Անցնում է ևս մի քանի ամիս: Անհանգիստ սպասումն ու նյարդային լարվածությունը ծայր աստիճան հոգնեցնում են Ջանանին: «Հավատացեք ինձ, Վլ. Նիկոլայիչ, - գրում է նա Տատարինովին, - հոգնած եմ մաստիկ: Ինձ ուրախացրեց Ձեր նամակը, ինձ վիճակված է Ձեզմով հանգստանալ: Դուք գրում եք, որ պիեսը բեմադրության համար արդեն ընդունվեց: Ես վերադարձիս գտա նաև Սերգեյ Սերգեյիչ Դինամովի նամակը, նա ևս ինձ հայտնում էր, որ «Շահնամեն» գնալու է անպայման 935-36 սեզոնին: Ես շնորհակալ եմ առհասարակ Մոսկվայի ուշադիր վերաբերմունքի համար. մնում է մեզ այնպես անել, որ իրագործվի Ձեր ցանկությունը»²²: Հիրավի, արտիստի լավատեսությունն անսահման էր:

Բայց ահա, իր նամակներից մեկում Տատարինովը հայտնում է, որ բեմադրությունը 1935-ից տեղափոխվել է 1936 թվական: Ջանանը պարզապես թևաթափ է լինում: Նրա պատասխան նամակը կարդալիս դժվար չէ կռահել, թե ի՞նչ ապրումներ են թաքնված տողատակում. «Սիրելի Վլ. Ն-իչ, ինձ հուսահատեցնողը Ձեր նամակում, շատ փափուկ ակնարկն է այն մասին, որ «Շահնամեն» Ձեր թատրոնի 35 թվի պլանում չկա: Անհարմար է ինձ հիշեցնել, ...ինձ հետ ունեցած հատուկ բանակցությունները, որպեսզի ես չառարկեմ 35 թվի աշնանը պիեսը բաց թողնելու իրանց առաջարկին: Ես համաձայնվեցի՝ տեղի տալով այն խոստման, որ մի քիչ ուշացումը ներկայացման որակի բարձրությունը ապահովելու համար է: Կարող եմ ավելացնել և այն, որ Հայաստանի գրողների միությունը, անհանգստանալով Մոսկվայում պիեսի բեմադրության ուշացումով, հեռագրել էր և ստացել պատասխան, որ 35 թվի երկրորդ կեսին գնալու է «Շահնամեն»: Այս բոլորից հետո, կարծում եմ, միանգամայն անհարմար դրություն է ստեղծում դարձյալ ու դարձյալ հետաձգե-

21 ԳԱԹ, N 114:

22 ԳԱԹ, N 119:

լը: Այդ ձևով թատրոնը իրավունք ունի, թերևս, վարվելու մեռյալ կլասիկ հեղինակների հետ, բայց նույնպես վարվել ապրող համեստ հեղինակի հետ նշանակում է կենդանի-կենդանի մեռցնել նրան»²³:

Կարծես, դա էլ քիչ էր, Մոսկվայում սկսում են քննել պիեսի ռուսերեն թարգմանության խնդիրը: Այդ կապակցությամբ Ջանանը ևս մի նամակ է ուղարկում Տատարինովին. «Եթե Դուք հավաստում եք, որ Պ. Արենսկին՝ իբրև ռուս լեզվի լավագույն վարպետ, հանձն է առել եղած թարգմանությունը վերստին լավագույնս թարգմանել, ինձ կարող է միայն ուրախացնել: Բայց մի շարք փափուկ խնդիրներ կան, որոնց լուծումը ինձնից կախված չէ: Կան արվեստագետներ, որոնք փողային խնդիրներում գործնական են, դժբախտաբար ես նրանցից չեմ. փողը միշտ էլ քիչ է սիրվել ինձանից... Ես պարտավոր եմ Ձեզ հայտնել միայն, որ «Շահնամեն» Ս. Քոչարյանի թարգմանությամբ կոնկուրսը շահելուց հետո, Մոսկվայի կենտրոնական դրամկոմում ընկ. Կանինը անձամբ հայտնեց մեր իրավունքների մասին... Ես, ռուսերեն չիմանալով, չեմ կարող Քոչարյանի թարգմանության մասին կարծիք հայտնել: Այդ թարգմանության մասին լսել եմ միայն երկու ծայրահեղ կարծիք: Ըստ երևույթին, մենք գործ ունենք թարգմանչական սկզբունքների հետ: Պարզ է, որ Ս Քոչարյանի հետ ես կապված եմ ընկերական, մինչև անգամ երախտագիտական կապերով, քանի որ, եթե նրա թեկուզ վիճելի թարգմանությունը չլիներ, «Շահնամեն» համամիութենական գնահատականի չէր արժանանա: Բայց այժմ Ձեզ հետաքրքրողը միայն և միայն ներկայացման հաջողությունն է անշուշտ և ոչ թե իմ հոգեկան կապերը: ՄԳԱԹ-ը չի ընդունում Քոչարյանի թարգմանությունը և տալիս է Պ. Արենսկուն նորից թարգմանելու, և նոր գործ է ստանում և բեմադրում է այդ նոր գործը: Նոր գործը հանդես է բերում իրավական նոր դեմք, որի իրավունքները պետք է որոշվի և հաստատվի Մոսկվայի դրամկոմի կողմից: Այստեղ զուտ օրինական խնդիր կա... Կերչապես, հասկացեք ինձ սիրելի Կլ. Նիկոլայևիչ, այսպիսի հարցերը չափազանց, չափազանց, չափազանց անախորժ են ինձ համար...»²⁴:

«Ստիպված եղա կրկին դիմել ընկ. Ստոցկուն, - «Պրավդային» ուղղված իր նամակում շարունակում է Ջանանը - Ընկ Ստոցկու անունից ընկ. Դինամովը պաշտոնապես հայտնեց, որ «Շահնամեն» անպայման կբեմադրվի 1936 թվականին: Ստանալով այդ հաղորդագրությունը՝ ես սկսեցի հանգիստ աշխատել նոր պիեսի վրա, բայց, ցավոք, իմ հանգիստը տևեց մինչև այն օրը, երբ թերթերից տեղեկացա ՄԳԱԹ 2-րդի լուծարման մասին: Այդպես Մոսկվայում ավարտվեց Համամիութենական ժուրիի կողմից մրցանակի արժանացած իմ պիեսի բեմադրության պատմությունը: Բայց արդյո՞ք ավարտվեց:

Լենինգրադի պետթատրոնը (նախկին «Ալեքսանդրինկան») նույնպես պայմանագիր է կնքել՝ «Շահնամեն» բեմադրելու համար, և նրանցից էլ մինչև հիմա ոչ մի լուր չկա: Հավանաբար նրանք էլ չեն ցանկացել հետ մնալ Մոսկվայից»²⁵:

Ըստ երևույթին, ասելով՝ «ես սկսեցի հանգիստ աշխատել նոր պիեսի վրա», Ջանանը նկատի է ունեցել 1935-ին գրված «Կոմս Էմմանուել», կամ «Գռեհիկ խելառը» կինոսցենարը, որը նրա վերջին գրական ստեղծագործությունն էր: Գ. Ստեփանյանի վկայությամբ, «նա այդ աշխատանքը կատարելու էր մեծանուն գրող Ավետիք Իսահակյանի հետ: Սցենարի մասին պայմանագրում տրված բացատրությունից երևում է, որ ֆիլմը հիմնականում պատկերելու էր Նալբանդյանի մղած պայքարը հայ ժողովրդին դարավոր լծից ազատագրելու համար»²⁶: Բայց արդեն մեզ հայտնի դառն իրողությունները, որոնք անկասկած կհուսահատեցնեին յուրաքանչյուր մարդու, առավել ևս այնպիսի զգայուն ներաշխարհ ունեցող արտիստի, ինչպիսին Ջանանն էր, ամենայն հավանականությամբ, այնքան են պղտորել նրա այդ կարճատև հանգիստը, որ այլևս հետամուտ չի եղել սցենարի ավարտական

23 Նույն տեղում:

24 Նույն տեղում:

25 ԳԱԹ, N 114:

26 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 124-125:

աշխատանքների իրականացմանն ու էկրանավորման գործին:

Թե ինչպիսի հիասթափություն և վիրավորանք են պատճառել Ջանանին, նամակում հիշատակված բարձրաստիճան պաշտոնյաների խարդավանքները, կարելի է դատել հետևյալ տողերից. «1922 թվականին արտասահմանում մեր թշնամիները մռայլ էին նկարագրում Խորհրդային երկիրը, իսկ ես հենց այդ տարի խզեցի բոլոր կապերս բուրժուական աշխարհի հետ, եկա և հիմնվեցի իմ խորհրդային հայրենիքում: Ես հասունացա իմ խորհրդային հայրենիքի հետ, դարձա վաստակավոր արտիստ, ռեժիսոր, դարձա գրող և...արժանացա համամիութենական մրցանակի: Չլինեի Խորհրդային երկրում...իմ պիեսը չէր թարգմանվի բաշկիրերեն, ուզբեկերեն, տաջիկերեն, ադրբեջաներեն, թուրքմեներեն, թաթարերեն ու այլ լեզուներով, և չէր բեմադրվի այդ հանրապետությունների պետական լեզուներով: Ես նամակներ եմ ստացել այդ հանրապետությունների լուսժողովուհներից, իմ պիեսի հաջողությամբ ոգեշնչված բազմաթիվ հեռագրեր և նամակներ եմ ստացել...»²⁷:

Եվ այդուհանդերձ, Խորհրդային երկրի պետական այրերը մինչև վերջ էլ անպատասխան թողեցին արտիստի հարցը. **«Ինչո՞ւ»**: Ինչո՞ւ պետք է այդպես պատահեր:

Ակնհայտ է, որ իր գեղարվեստական արժանիքներով «Շահնամեն» եզակի ստեղծագործություն է 20-րդ դարի հայ թատերագրության մեջ: Իր կուռ կառուցվածքով, լեզվի հղկվածությամբ և դրամատիկական գործողության լարումով սա ավարտուն և կատարելապես մշակված մի ստեղծագործություն է, որի նմանը, թերևս, քիչ կհանդիպենք անգամ համաշխարհային գրականության մեջ: Ցավոք, Ջանանի այս պիեսը շատ կարճատև բեմական կյանք ունեցավ և անգամ չիրատարակվեց, սակայն ներկայումս և, կարծում ենք, ապագայում էլ թատերարվեստի ասպարեզում այն միանգամայն կարող է իր արդիական հնչողությունը գտնել:

27 ԳԱԹ, N 114:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ՝ ՄԱՐԴ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏ

Ռուբեն Վարոսի Չարյանը ծնվել է 1909 թվականին Ալեքսանդրապոլում, մահացել՝ 1994թ. Երևանում: Պատանեկությունն անց է կացրել Թիֆլիսում, որտեղ ստացել է միջնակարգ կրթություն: 1936-ին ավարտել է Երևանի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետը: 1941-1943թթ. եղել է «Սովետական գրականություն» գրական հանդեսի խմբագիրը, որտեղ էլ տպագրել է Պ. Սևակի առաջին բանաստեղծությունները: 1953-ից եղել է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի արվեստի սեկտորի վարիչ, 1958-1988թթ.՝ ամբողջ երեսուն տարի՝ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն: Կազմակերպել և ղեկավարել է հայ շեքսպիրագիտական կենտրոնը, հիմնել շեքսպիրյան կաբինետ: Ռ.Չարյանը ստեղծել է գրականագիտական, թատերագիտական և հուշագրական երկերի մի ամբողջ գրադարան: Եղել է այն մտավորականը, ով բախտ է ունեցել շփվելու Ավետիք Իսահակյանի, Ստեփան Չորյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Պարույր Սևակի, Վահրամ Փափագյանի, Հակոբ Կոջոյանի, Մարտիրոս Սարյանի և ուրիշ մեծերի հետ:

Ռուբեն Չարյանն իր վաթսուներկու տարվա թե՛ գրական և թե՛ թատերական գործունեությամբ, մեծ վաստակով, հայ մշակույթի, գրականության, թատերագիտության և շեքսպիրագիտության մեջ ներդրած ավանդով, գրած բազմաթիվ գրախոսականներով ու հոդվածներով, հուշերով ու տպավորություններով, մենագրություններով ու հետազոտություններով և, որ ամենակարևորն է, թատրոնի մարդ լինելով, իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում հայ մշակույթի և առավելապես՝ թատերագիտության մեջ:

Նրա մասին գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ ու գրախոսականներ, թղթին են հանձնվել նրա հետ անձնական շփումից ստացված տպավորություններ և հուշեր: Չկա թեկուզ մեկ հոդված կամ հուշ, որտեղ ժամանակակիցները նրան չվերագրեն մարդկային ամենալավ ու ամենագնահատելի հատկանիշներ, որտեղ նրա մասին չխոսեն սրտի ջերմությամբ ու թրթիռով: Ընդ որում՝ նույն մոտեցումն է դրսևորվել թե՛ Չարյան մարդու և թե՛ Չարյան արվեստագետի նկատմամբ: Ռ. Չարյանն իր ողջ կյանքի ընթացքում անխոնջ աշխատանքի և գործունեության շնորհիվ կարողացել է դիմացինի մեջ սերմանել սեր ու գործվանք:

«Ռուբեն Չարյանը ոչինչ չի արել առանց սրտի թրթիռի, ուստի և մենք էլ երբևէ նրան չենք կարողացել առանց սրտի թրթիռի...»

Ապրելով «այսօրվա» մեջ և «այսօրով»՝ Ռ. Չարյանը միշտ էլ ունեցել է վաղվա մտահոգություն: Այսպես կարող են լինել միայն նրանք, որոնց միակ «թուլությունն» է երիտասարդ լինելը, կյանքին երիտասարդի աչքերով նայելը:¹ Ահա այսպես է բնորոշել նրան Պարույր Սևակը, ինչից կարելի է եզրակացնել, որ Ռ. Չարյանը, չնայած առաջացած տարիքին, միշտ հոգով երիտասարդ է մնացել, հետևաբար ունեցել է անսահման ուժ ու եռանդ, երիտասարդին բնորոշ ավյուն ու կենսասիրություն: «Երեկոյան Երևան» թերթին տված իր հարցազրույցներից մեկում հենց ինքը՝ Չարյանն այս առումով ասել է. «Մարդ թարմ է մնում, եթե նա ծեր չի եղել երիտասարդ տարիներից արդեն: Մարդ պետք է հոգով ու սրտով իր ասելիքների ու անելիքների հետ մնա»:² Չարյանն իր հոգով միշտ եղել է իր ասելիքների ու անելիքների հետ: Ավելին՝ նա նույնիսկ «սիրահարված» է եղել իր ասելիքներին ու անելիքներին: Այս ամենը երևում է նրա հոդվածներից ու գրքերից և, առհասարակ, նրա գրչի տակով անցած ցանկացած

1 Պարույր Սևակ <<Ռու>> - ով և սրտի թրթիռով>>, <<Գրական թերթ>> N 48, 5 դեկտ. 1969

2 <<Հոգով ու սրտով ասելիքի ու անելիքի հետ>>, <<Երեկոյան Երևան>> 26.05.1983

գրվածքից: Գևորգ Էմինն իր «Ռուբեն Չարյան» հոդվածում ասել է. «Չարյան մարդը և Չարյան արվեստագետը համարժեք են ու լրացնում, հարստացնում են միմյանց»:³ Այս խոսքերի հետ լիովին կարելի է համաձայնվել. Չարյանը, լինելով արվեստագետ, գրել է պարզ, իմաստալից, հակիրճ, բովանդակալից, անվերապահ նվիրումով ու սիրով, անկեղծ ու ճշմարտացի, և այս ամենը առաջին հերթին դրսևորել է Չարյան մարդուն:

Կարդալով նրա «Յուզակապտուկ»-ը՝ ապշում ես նրա ասելիքի պարզության և հոգու մաքրության վրա, թե ինչպես է նա ամենայն անկեղծությամբ, առանց որևէ ավելորդության և չափազանցության պատմում Շիրվանզադեի, Ավ. Իսահանյանի, Եղ. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Դ. Դեմիրճյանի, Վ. Փափազյանի, Յասմիկի, Յր. Ներսիսյանի, Օլ. Գուլազյանի, Ար. Ոսկանյանի և շատ ու շատ մեծերի մասին: Առհասարակ իր բոլոր գործերում Չարյանը ցուցաբերել է չափի զգացում, ինչը հատկապես երևում է հենց «Յուզակապտուկ»-ում: Նրա այս գրքի հերոսները կենդանի մարդիկ են, որոնց մասին գրելով թեկուզ երկու նախադասություն՝ Չարյանին հաջողվել է տալ նրանց հստակ դիմանկարը: Ահա Յասմիկի բնութագիրը. «Նա հեկեկում է՝ դեկորի մոտ նստած, չի կարող ընդունել «Պեպոյի» նորագույն աղավաղված մեկնաբանությունը, ահա նա մոր դերում՝ հանդիսատեսների հանկարծ բռնկվող բոցավառ սիրո տարերքի մեջ»: Այս փոքրիկ հատվածում ընթերցողը տեսնում է առաջին հերթին Յասմիկին՝ նաև որպես մարդ և նրա անկեղծությունն ու մտահոգությունը՝ իբրև ստեղծագործող: «Յուզակապտուկ»-ում տեղ գտած կերպարների ասույթների և խոհերի մասին ուշագրավ է Վահագն Դավթյանի «Յուզեր, որ նաև դասեր են» հոդվածը:⁴ Հոդվածի հեղինակը օրինակ է բերում Չարյանի «Յուզակապտուկ»-ում եղած Վ. Փափազյանի հետևյալ ասույթը. «Եթե ես համոզվեմ, որ հասել եմ իմ Օթելլոյին, նշանակում է Վահրամ Փափազյան չկա, չկա ստեղծագործող, բայց միշտ, իմ ամբողջ կյանքում նպատակ եմ դրել հասնել նրան, ամբողջ կյանքում ընկել եմ այդ շանորդու ետևից ու չեմ հասել...»: Վահրամ Փափազյանի այս խոսքից կարելի է հետևություն անել, որ այն ստեղծագործողը, ով ինքնաբավարարվում է իր կատարած գործով, դադարում է ստեղծագործող լինելուց: Ահա այստեղ ի հայտ է գալիս Ռուբեն Չարյանի՝ որպես գրողի արժանիքներից ևս մեկը՝ փաստի ճիշտ ընտրությունը և առաջնայինը երկրորդականից զանազանելու կարողությունը: Չարյանն իր հերոսներին պատկերել է ճշմարտացի ու հավաստի, նա ոչինչ չի փոխել ու չափազանցել. ներկայացրել է այնպիսին, ինչպիսին նրանք եղել են իրականում: Այստեղ էլ երևում է Ռուբեն Չարյանի դրսևորած անկողմնակալությունը և իրերին ու մարդկանց ճիշտ բնորոշում տալու նրա ունակությունը:

«Յուզակապտուկ»-ի ներածականի մեջ Չարյանը նկատում է. «Յուզագիրն ինչ-որ առումով անփոխարինելի է: Խոսքը չի վերաբերում լավ կամ վատ գրելուն: Խոսքն այն մասին է, որ հուշագիրը հաճախ պատմում է այն, ինչի մասին միայն իրեն է հայտնի: Եվ այդ անկրկնելիությունն էլ հուշագրությանը հաղորդում է մի առանձին արժեք»:⁵ Եվ հենց իր իսկ խոսքերով ասած՝ այդ անկրկնելիությանն էլ լիովին տիրապետում է Ռ. Չարյանը: Այդ առումով վառ օրինակ է «Յուզակապտուկ»-ի «Չապել Եսայան» հուշագրությունը, որտեղ Չարյանը պատմում է իր ուսուցչուհու մասին: Չարյանի պատմած մի երկու դրվագից մեր առջև հառնում է ուսուցչուհի Չապել Եսայանն՝ իր ողջ էությանը: Չարյանը մեկ առ մեկ թղթին է հանձնում ուսուցչուհու խոսքերը, անզամ ժեստերն ու շարժումները: Կարդալով այս հուշագրությունը՝ հասկանում ես, թե ինչ մեծ տպավորություն է թողել ուսուցչուհին Չարյանի վրա: Եվ զարմանում, թե ինչպես է Չարյանն այդքան տարի հետո՝ իր «Յուզակապտուկ»-ը գրելիս ամենայն մանրամասնությամբ հիշում Եսայանի խոսքերը: Դրանք անջնջելի հետք են թողել հեղինակի մտքում և սրտում: Չարյանը պատմում է, թե ինչպես է Եսայանը նրանց խորհուրդ տվել հարկ եղած

3 <<Սովետական Յայաստան>> N 7, 1970

4 Վահագն Դավթյան <<Յուզեր, որ նաև դասեր են>> 10.12.1975

5 Հրանտ Թամրազյան <<Ռ. Չարյանի «Յուզակապտուկը» >>, <<Սովետական գրականություն>> N 12 1975

դեպքում գնալ ժամադրության, այլ ոչ թե իր դասախոսություններին և թե վերջին դասին ինչպիսի ջերմությամբ և սրտի ցավով է հրաժեշտ տվել ուսանողներին. «Եթե հոգեպես նեղվիք՝ հիշեք, որ կրնամ ձեզի նեցուկ ըլլալ: Եթե Նյութապես նեղվիք՝ չլանաք աջակցությանս ապավինել»:

Չարյանը ինքն էլ է մեծ ուսուցիչ եղել: Իր կուտակած փորձով և գիտելիքներով Չարյանը կրթել է բազմաթիվ սերունդներ, ներշնչել նրանց, հայտնաբերել նրանց տաղանդն ու ձիրքը:

Ամփոփելով Չարյանի «Յուզապատում»-ը՝ կարելի է մեջբերել Խնկո Մարկոսյանի «Ռուբեն Չարյանի պատկերասրահը» հոդվածից մի հատված. «Յիրավի «Պատկերասրահ» է «Յուզապատումը»: Երբ ավարտում ես գրքի ընթերցումը և ուզում ես դուրս գալ «Պատկերասրահից», հայացքիդ առջև չորջանակված շրջանակից հառնում է իր՝ Ռ. Չարյանի ինքնանկարը, որը չի գրված, բայց կարդում ես, չի վրձնված, բայց տեսնում ես, Նյութեղեն չէ, բայց շոշափում ես: Եվ իրականում այդ փոքրիկ մարմնով մարդը երևակայությանդ մեջ դառնում է մի հսկա, կանգնում հայ մշակույթի մեծերի առաջին շարքում՝ նրանց հետ հավասար, իսկ հայացքում կարդում ես. «Ներող եղեք ավել-պակասի համար»»:⁶

Ռ. Չարյանը բազմաթիվ թատերագիտական հոդվածների հեղինակ է: Իր «Ընդդեմ գոեիկության և հասարակացման» հոդվածում Չարյանը գրում է հետևյալը. «Ներկայացումը դասական կերպարի գեղարվեստական մեկնաբանումն է: Թատերագիտությունն իր հերթին նույն այդ երկի պատմատեսական լուսաբանումն է: Խնդիրը ճանաչողությունն է, որ կապված է իմացության հետ: Թատրոնի մարդիկ դժվարանում են հաշտվել այն մտքի հետ, որ թատրոնը և թատերագիտությունը նույն խորհուրդն ունեն, տարբերությունը նրանց արտահայտվելու միջոցների մեջ է միայն»:⁷ Իսկ մեկ այլ՝ «Քննադատության մասին քննադատաբար» հոդվածում Չարյանը հետևյալ միտքն է հայտնում. «Դերասանը և, իհարկե, նաև արվեստագետներն ինչ-որ տեղ «երեխայի» պես բաներ են: Այո, նրանք նման են երեխայի, որը զգայուն է ոչ միայն այն պահին, երբ կողքի երեխային խաղալիք տրվել է, իրեն՝ ոչ, այլ նաև այն ժամանակ, երբ սխալ թե ճիշտ այն տպավորության է, թե կողքինի ստացած խաղալիքը գերազանցում է իր ստացածին»:⁸

Այս ամենից հետևում է, որ Ռ. Չարյանն ունեցել է հստակ պատկերացում թե՛ թատրոնի, թե՛ թատերագիտության և թե՛ դերասանի մասին: Որպես արվեստագետ՝ չի կարողացել ընդունել մի կողմից՝ ռեժիսորի ու թատերագետի, մյուս կողմից՝ դերասանի ու թատերագետի միջև ներքին թշնամությունը և անհամաձայնությունը: Չարյանը գտնում էր, որ յուրաքանչյուրը պետք է զբաղվի իր գործով, այդ թվում նաև թատերագետը, դերասանն ու ռեժիսորը:

Չարյանը գրել է բազմաթիվ գրախոսականներ՝ տարբեր ժամանակներում, տարբեր թատրոններում ու տարբեր ռեժիսորների բեմադրած ներկայացումների մասին: Օրինակ իր «Բալետու այգի» գրախոսականում Չարյանը չի խոսում առանձին պիեսի, դերասանների և առավել ևս ամբողջական ներկայացման մասին, այլ գրում է ռեժիսորի՝ պիեսի մասին ունեցած պատկերացումների ու եզրակացությունների մասին: Այս հոդվածում Չարյանն ասում է. «Աճեմյանը, ինչպես ներկայացումն է ցույց տալիս, Ռանևսկայայի և Գանի նկատմամբ Չեխովի բռնած դիրքի մեջ, հակառակ գրական-թատերական տրադիցիայի, հեզնական, ծաղրական մի շեշտ է դրել»:⁹ Չարյանի ընդամենը մի քանի նախադասությունից ստանում ենք Աճեմյանի բեմադրության ամբողջական պատկերը: Իսկ ի՞նչ է գրում Չարյանը Ղափլանյանի «Կորիովան» բեմադրության մասին. «Ղափլանյանը՝ զանգվածային տեսարանների վարպետ ռեժիսոր, կարողացել է ժողովրդին կենդանի նկարագիր տալ, ակներև դարձնել, որ զանգվածը տարբեր մարդ-

6 <<Եղեգնամոր >> 24.08.1972

7 <<Գրական թերթ >> 02.08.1985

8 <<Սովետական արվեստ>> N 10, 1972

9 <<Սովետական արվեստ>> N 12, 1975

կանցից է կազմված»:¹⁰ Իսկ Խորեն Աբրահամյանի մասին ասում է. «... Աբրահամյանը գտել է կերպարի անհատապաշտական հոգեբանությունը ցույց տալու անսպասելի եզրեր: Նրա Կորիոլանը վստահ է իր վրա: Այս Կորիոլանն ուժեղ անձնավորություն է և հավատում է իր բացառիկությանը: Նայում են, թե ինչպես է մշակել Աբրահամյանն իր դերը և մտում են հիացած նրա վարպետության վրա. այդտեղ կա միտք և երևակայություն, ըմբռնում և գույներ, խոսքի ուժ և պլաստիկական բազմազանություն»:¹¹

Առհասարակ Ռուբեն Չարյանը՝ որպես թատրոնին նվիրված մի մարդ, շատ է հետաքրքրվել հայ բեմի վառ ու անկրկնելի, հայ թատրոնում ունեցած իրենց վաստակով անգնահատելի և անգերազանցելի վարպետներով՝ սկսած Ադամյանից մինչև Փափազյան, որը նրա համար եղել է «արվեստի գերագույն դրսևորում»:¹²

Հայ բեմի խոշորագույն երեք դերասանուհիներ Օլգա Գուլազյանը, Հասմիկը և Արուս Ոսկանյանը Չարյանի «Թատերական դիմանկարներ» գրքի հերոսուհիներն են, որտեղ հեղինակը հավասարապես նույն սիրով, ջերմությամբ և անմիջականությամբ կերտում է նրանց դերասանական դիմանկարը. թատրոնում կատարած առաջին քայլերը, առաջին ծափահարությունները, առաջին հաջողությունը և տապալումը, ընդհուպ մինչև նրանց կյանքի մայրամուտը: Սակայն մինչ մայրամուտը՝ Չարյանը ներկայացնում է արևածագը, ծաղկի ծլարձակումը. հենց այդ ծիլերից մեկն էլ Հասմիկն էր: «Նրա բեմական արվեստն իր պարզությամբ ու խորությամբ հիշեցնում է մեր վճիռ գետերը, որոնց հատակի քարերը պարզ երևում են. երբ նայում են, նրանք այնքան մոտ են երևում, որ թվում է, թե ձեռքով կարող են հասնել, բայց երբ փորձում են՝ այնքան են խորը, որ ձեռքը չի հասնում նրանց: Թոթովենցն իրավացի էր, երբ ասում էր, թե Հասմիկի արվեստը նման է բնության երևույթներին, ինչպես օրինակ, արեգակի ծագումը կամ մայրամուտը, ծաղկի բացվելը, դաշտի ծլարձակումը, մրգահասը...»: «Թատերական դիմանկարներ» գիրքը սկսվում է «Յեղիևակի կողմից» փոքրիկ հատվածով, որտեղ, Չարյանի իսկ խոսքերով, ինքը «գիտակցաբար խուսափել է այսպես կոչված ակադեմիական ոճից, ձգտել է դուրընթեռնելիության, այն բանին, որ իր աշխատությունը մասնագիտական ուսումնասիրությունից բացի լինի նաև ընթերցանության գիրք՝ լայն շրջանների համար»: Աշխատությունն ընթերցվում է մեկ շնչով և, որ ամենակարևորն է, հետաքրքրությամբ, իսկ երբ ավարտում են գիրքը, քեզ թվում է, թե կարդացել են գեղարվեստական երկ:

Չարյանի գործերի մեջ ուրույն տեղ է գրավում «Սիրանույշ» մենագրությունը, որտեղ նա փորձում է պարզել Սիրանույշի ոճը, նրա բեմական նկարագրի առանձնահատկությունները: Մենագրության հեղինակը չի տեսել և չէր էլ կարող տեսնել Սիրանույշի խաղը բեմում, բայց իր խորագնի հետազոտության շնորհիվ նրա մեջ տեսել է մի հսկա օվկիանոս, որից սկիզբ են առել դերասանուհու ժամանակ ապրած բոլոր մյուս կին-ստեղծագործողները, որոնք գետեր ու վտակներ էին:

Նշանակալի է Չարյանի դերը հայկական շեքսպիրագիտության ասպարեզում: Լոնդոնում և Կահիրեում Չարյանը հանդես է եկել դասախոսությամբ՝ «Շեքսպիրը և հայերը» թեմայով: Այդ կապակցությամբ Կահիրեի «Արև» թերթը գրել է. «Հոս թե հոն, ժողովուրդը նստած է սրահին մեջ, և իր դեմ կեցած է մարդ մը, նուրբ դիմագծերով, աղամյանական երկար մազերով, վտիտամարմին մարդ մը, որ հազիվ խոսիլ սկսած, արդեն չքացած է. չկա վտիտամարմին մարդը, անոր տեղ կանգնած է խորաթափանց և միաժամանակ խորախորհուրդ աչքերով հսկա մը՝ իր միտքով, տիտան մը՝ իր հմտությամբ...»:¹³

Չարյանն իր «Շեքսպիրը և հայերը» գրքում այն միտքն է հայտնում, թե Շեքսպիրը բոլոր ժողովուրդների ժամանակակիցն է, և այս տեսանկյունից էլ նա Շեքսպիրին հարազատ է համարում նաև հայ ազգին: Չարյանի համար Շեքսպիրը եղել է արվեստի

10 <<Ռեժիսորը, դերասանը, դարձյալ ռեժիսորը>>, <<Գրական թերթ >> 30.03.1979

11 Նույն տեղում

12 Ամելյա Գրիգորյան <<Երկու գրքույկ Փափազյանին>>, <<Սովետական արվեստ>> N 12, 1974

13 Տե՛ս Լ.Վազմեր <<Ռուբեն Չարյան>>, <<Երեկոյան երևան>> 08.12.1969

բարձրագույն և կատարյալ դրսևորում: Կարողալով շեքսպիրյան թեմային նվիրված նրա գրքերը՝ ակնհայտ է դառնում այն գնահատանքն ու ոգևորությունը, որով նա խոսում է Շեքսպիրի մասին: Իսկ որ ամենակարևորն է, Չարյանն ընդլայնում է իր ուսումնասիրության սահմանները, և նրա համար գլխավորը դառնում է պատմականությունը: Չարյանն իր շեքսպիրյան ուսումնասիրությունը կատարել է ամենայն խորաթափանցությամբ՝ այդ գործի վրա աշխատելով երկար տարիներ: Իր ղեկավարությամբ Չարյանը հրատարակել է «Շեքսպիրագիտական շարք»՝ կազմված յոթ հատորից: Ցավոք այդ ավանդույթը Չարյանի մահով ընդհատվեց, և շեքսպիրագիտական հատորների թիվը չհամարվեց նորերով:

Շեքսպիրից անմիջապես հետո ակամայից տեղափոխվում են դեպի Ադամյան, որի մասին խոսելիս Չարյանը հատուկ ուշադրություն է դարձնում նրա՝ շեքսպիրագետ լինելուն: Եվ հենց այդ առումով էլ հատկանշական է Չարյանի «Ադամյանը շեքսպիրագետ» հոդվածը, որը Չարյանի՝ Ադամյանին նվիրված մեծ աշխատության մի մասն է կազմում: Այդ հոդվածում Չարյանը նշում է, որ ընդունված չէ ողբերգու դերասաններին շեքսպիրագետների շարքը դասել, անգամ եթե Յամլետ, Օթելլո կամ Լիր են մարմնավորել:¹⁴ Բայց միաժամանակ Ադամյանին շեքսպիրագետ է ճանաչում թեկուզ նրա համար, որ վերջինս Յամլետի մասին մենագրական աշխատություն է գրել, որը կարելի է մենագրական հետազոտություն անվանել, ինչի մասին էլ Չարյանն իր հենց նույն «Ադամյանը շեքսպիրագետ» հոդվածում գրում է. ««Յամլետի» հիմնական գաղափարախոսությունը հասցեագրված է ոչ թե Յամլետին, այլ նրա միջոցով մարդկանց՝ սերունդներին: Ադամյանը եզրակացնում է՝ քանի դեռ կենդանի է մարդկությունը, «Յամլետի» ծանրաքայլ ընթացքը հավիտենական է»:¹⁵

Ադամյանից հասնելով Փափագյանին՝ պետք է ասել, որ Չարյանն առանձնահատուկ սեր և հիացմունք էր տածում հենց Վահրամ Փափագյանի նկատմամբ: Բայց չնայած դրան, Չարյանը Փափագյանի մասին չի գրել մի այնպիսի մենագրություն, ինչպես, օրինակ, Սիրանուշի: Պատճառն այն չէր, որ չէր կարող կամ էլ չէր ցանկանում: Փորձելով կռահել՝ կարող ենք ասել, որ Փափագյանը Չարյանի համար մնացել է որպես անհրականանալի երագանք, մի անհաս նպատակ, որը նա այդպես էլ չի իրագործել: Փափագյանը Չարյանի համար եղել է իդեալ, որին ամեն կերպ ձգտում են հասնել, բայց այդպես էլ չեն հասնում: Յետաքրքիր է՝ իսկ ինչպե՞ս է գնահատել Փափագյանը Չարյանին: Այս առումով տեղին է մեջբերել Անելկա Գրիգորյանի «Երկու գրքույկ Փափագյանին» հոդվածից հետևյալ հատվածը. «Ռուբեն Չարյանի հանդեպ մի «համակիր տկարություն» է ունեցել ինքը՝ Փափագյանը՝ արտոնելով նրան «բարեկամ» կոչմամբ: Բարեկամ՝ այդ բառի ուղղակի իմաստով, այսինքն՝ մի մարդ, որ հիացավ, սիրեց ու ճանաչեց արտիստին, պահպանեց նրա հանդեպ մի անդամաճան հավատարմություն թե՛ իբրև արվեստագետ, թե՛ իբրև բարեկամ, մի մարդ, որ եթե օգտվեց հաղթանակող Փափագյանի մարտավական լինելու շռայլությունից, ապա նրա դժվար և հուսահատ օրերի սատարը եղավ»:¹⁶

Ինչպես վայել է իսկական արվեստագետին, Չարյանը երբեք էլ չի զգացել իր մեծությունը: Թատրոնը և առհասարակ արվեստը նրա համար դարձել են ապրելակերպ ու առօրյայից անբաժան մի բան, որոնք նրան ուղեկցել են ողջ կյանքի ընթացքում: Եվ այն խոսքով, որով Չարյանը բնորոշել է Սարյանին, որն է՝ «Յանճարը ծնվում է ժամանակի ու տարածության մեջ, բայց բարձրանում է իր ժամանակից ու տարածությունից, երբ դառնում է իր ապրած դարի ոգու կրողը»¹⁷, կարելի է տալ թե՛ Չարյան մարդու և թե՛ Չարյան արվեստագետի ամբողջական նկարագիրը:

14 Տե՛ս <<Գրական թերթ >> 24.04.1964

15 Նույն տեղում

16 <<Սովետական արվեստ>> N 12, 1974

17 Սովետական արվեստ>> N 7, 1980

ՄՏԵՓԱՆ ՔԱՓԱՆԱԿՑԱՆԻ ԱՌԱՋԻՆ ՌԵՓԻՍՈՐԱԿԱՆ ՓՈՐՁԵՐԸ

Ստեփան Քափանակյանը մուտք գործեց թատերական ասպարեզ, երբ նոր-նոր ոտքի էր կանգնում հայ մասնագիտացված ռեժիսուրան: Այդ ուղղությամբ արդեն վճռորոշ քայլեր էր արել Գևորգ Պետրոսյանը՝ փորձելով ձերբազատվել «պրիմա» դերասանների քմահաճ աշխատելակերպից, սասանել նրանց մենաշնորհ կարգավիճակը: Անցյալ դարասկզբի հայ թատրոնում այդ կարգի նախածեռնումներն իրապես կարելի էր սխրանք համարել. դեռևս իշխում էին հյուրախաղային դերասանախմբերի կարծրացած ավանդույթները, որոնք սկիզբ էին առել 19-րդ դարակեսից: Ժամանակին դրանք, իհարկե, և՛ արդյունավետ էին, և՛ նպաստավոր երիտասարդ ուժերի դաստիարակման գործում. վերջապես, այդ միջավայրում էին ձևավորվել այնպիսի ականավոր դեմքեր, ինչպիսիք էին Պետրոս Ադամյանը, Սիրանույշը, Յովհաննես Աբելյանը: Բայց նոր դարաշրջանում, երբ եվրոպական թատրոնը արդեն վաղուց արագընթաց քայլերով նվաճում էր ռեժիսորական արվեստի բարձունքները, երբ մեկը մյուսի ետևից ասպարեզ էին գալիս թատերարվեստի խոշոր բարենորոգիչներ՝ իրենց նորարարական ծրագրերով ու զեղարվեստական սկզբունքներով, թատերական կյանքի այդ վիճակը ոչ միայն խիստ հնաոճ էր, այլև վնասաբեր:

Իհարկե, ինչպես նախկինում, այնպես էլ 20-րդ դարասկզբին արևելահայ միջավայրում թատրոնի վիճակով մտահոգված գործիչների հայացքն ուղղված էր հիմնականում դեպի ռուսական թատրոնը, մասնավորապես՝ մոսկովյան, ուր խոշոր տեղաշարժեր էին դիտվում Կ. Ստանիսլավսկու և Վլ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի բարենորոգիչ գործունեության շնորհիվ: Այդուհանդերձ, 900-ականներին հայ թատերական ասպարեզում տիրող իրավիճակը, մեղմ ասած, բարվոք չէր: Եվ հենց այդ ժամանակ էլ Թիֆլիս է վերադառնում Ստեփան Քափանակյանը՝ Մոսկվայի Պետական համալսարանի (այժմ Լոմոնոսովի անվան) պատմա-բանասիրական ֆակուլտետն ավարտելուց հետո:

Ուսումնառության տարիներին՝ համալսարանական կրթությանը զուգահեռ, նա դասեր էր առել պրոֆեսոր Ի. Ս. Բուրդիմի դրամատիկական կուրսերում, հաճախել էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոն, հանդիպումներ էր ունեցել իր հեռավոր ազգական Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի հետ, ունկնդրել նրա հրապարակային ելույթները: Այս հանգամանքներն էլ վճռորոշ դեր ունեցան Քափանակյանի կյանքում: Նա վերադարձավ հայրենի տուն՝ իբրև իրապաշտ արվեստի ջատագով, անսամբլային թատրոնի գաղափարով ոգևորված և հայ թատերական արվեստը նոր, ժամանակակից աստիճանի վրա կանգնեցնելու գործին անմնացորդ նվիրվելու վճռականությամբ:

Բանասիրական կրթությունն էլ զուր չանցավ: Ներսիսյան դպրոցում ռուսաց լեզու և գրականություն դասավանդելուց զատ՝ Քափանակյանը հաճախակի հանդես էր գալիս ասմունքով, արտասանության դասընթացներ վարում հայերեն և ռուսերեն լեզուներով, ակտիվորեն մասնակցում Ավճյան լսարանի կազմակերպած ժողովրդական հանդիսություններին¹: Բայց, իհարկե, բուն թատրոնական աշխարհը, որի դասական օրինակը Քափանակյանի համար Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնն էր, հիմնավոր հետք էր թողել նրա և՛ հոգում, և՛ մտքում, և՛ երազանքներում:

Չետազայում նա այսպես կմտաբերի այն առաջին թատերական դասերը, որ ստացել էր Կ. Ստանիսլավսկու հետ ունեցած հանդիպումների ժամանակ՝ լսարանային պայմաններում. «Թատերական սիստեմը, - ասում էր Ստանիսլավսկին, - դեղատոմս չէ, որ ցույց տա,

¹ Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 60:

թե ինչպես պետք է խաղալ բեմի վրա: Նա պետք է օգնի դերասանին իր **իսկական ուղին գտնելու, սովորեցնի նրան աշխատելու, թե՛ իր վրա, թե՛ դերի վրա»** (ընդգծումը մերն է - Ս. Փ.²): Ահա այդ ուղին ու աշխատելանդամակն էլ Քափանակյանը մտադրվել էր սերմանել հայ թատրոնում՝ իր գործունեության հենց սկզբից:

1904 թվականի վերջերին Թիֆլիսի Հայոց դրամատիկական ընկերության ղեկավարությունը հրավիրում է նրան աշխատանքի՝ ռեժիսորի պաշտոնում: Հայ թատերական կյանքում աստիճանաբար սկսում էին գիտակցել մասնագիտացված ռեժիսոր ունենալու անհրաժեշտությունը, քանի որ մինչ այդ բեմադրական աշխատանքներով զբաղվում էին գերազանցապես դերասան-ռեժիսորները (Գ. Պետրոսյան, Ա. Արմենյան): Անհրաժեշտ էր շարունակել Պետրոսյանի սկսած գործը և Քափանակյանը դրա համար, իհարկե, ամենաարժանի թեկնածուն էր. երկուսն էլ փայլուն կրթություն ստացած, բարձր կուլտուրայի և լայն մտահորիզոնի տեր անձնավորություններ էին: «1905-1906 թվականների սեզոնում, - գրում է Լ. Հախվերդյանը, - ...Քափանակյանը ստացավ իր սկզբունքներին կենդանություն տալու հազվագյուտ հնարավորություն, որը և նա չհապաղեց գործի դնել: Ռեժիսորի բախտը բերեց. առաջին պիեսը, որ նրան վիճակվեց բեմ հանել, Վրթ. Փափագյանի «Ժայռը» եղավ՝ ժամանակի հասարակական տրամադրություններին բռնող մի նորահայտ դրամա, որը մի անգամ ցույց էր տվել նույն խումբը 1905-ի ապրիլին: Մենք չունենք տվյալներ՝ ներկայացման բեմադրական սկզբունքների մասին դատելու համար (քննադատությունը դեռևս չունեի ռեժիսուրայի մասին գրելու ընտելություն), բայց ներկայացումն անտարակույս հաջողություն է գտել»³:

Ներկայացման մասին տեղեկությունների բացակայությունը, անշուշտ, ցավալի փաստ է, որը չափազանց դժվարացնում է բեմադրիչի արվեստն ըստ արժանվույն գնահատելը, սակայն վկայություններ քաղելով նրա մասնագիտական մաքառումների և որոնումների մասին՝ փորձենք պատկերացնել, թե ընդհանրապես այդ շրջանում նա ի՞նչ նպատակներ է հետապնդել և խնդիրներ լուծել: Ընդունելով Հայոց դրամատիկական ընկերության առաջարկը՝ Քափանակյանը ներկայացրել է նաև իր պահանջները, որոնք «հանգում էին հետևյալին. վերականգնել հայ թատրոնի աշխատանքները՝ ղեկավարվելով Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքներով, գլխավոր ուշադրությունը դարձնելով դերասանական անսամբլի վրա և ոչ թե առանձին անհատականությունների, ինչպես եղել էր մինչ այդ: Միայն այդ պահանջներն ընդունելուց հետո Քափանակյանը սկսում է աշխատել դրամատիկական ընկերության խմբում:

Առաջին նորանվազումները, որով Քափանակյանը սկսեց իր աշխատանքը, **սեղանի շուրջը կատարվող աշխատանքն էր**: Քանի դեռ ներկայացման բոլոր մասնակիցները չեն յուրացրել դրամայի ընդհանուր մտահղացումը, չեն պարզել գործող անձանց փոխհարաբերությունները, խոսք չի կարող լինել ներկայացումը հանդիսատեսին ցուցադրելու մասին: Այդ սկզբունքը Քափանակյանը կիրառում էր համառ հետևողականությամբ և այնքան անվերապահ, որ հաճախ ռեժիսորի և նման աշխատանքի անսովոր առանձին դերասանների միջև վեճեր էին ծագում»⁴ (ընդգծումը մերն է - Փ. Ս.):

Մենք դեռ կամդրադառնաք այն հարցին, թե ի՞նչ հետևանքներ ունեցան «ռեժիսորի և նման աշխատանքի անսովոր առանձին դերասանների միջև» ծագած այդ վեճերը: Հիմա միայն փորձենք պարզաբանել, թե ինչո՞ւ Քափանակյանն այդպիսի մեծ նշանակություն է տվել սեղանի շուրջը աշխատելուն՝ դրամատուրգիական խոսքը ստեղծագործաբար յուրացնելուն: Արդյո՞ք ոչ այն պատճառով, որ սկզբից ևեթ նա իր թատերական քայլերը կատարել է հենց բեմական խոսքի ասպարեզում՝ իբրև ասմունքող: Առերևույթ այդ բացատրությունը միանգամայն տրամաբանական է երևում, բայց, կարծում ենք, դա չէ հիմնական պատճառը, քանի որ, իբրև ռեժիսոր, նա աչքի առաջ նախ ունեցել է Մոսկվայի Գեղարվեստ-

2 «Պրոլետար», 1936, N 290, 19 հունվարի:

3 Լ. Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1980, էջ 140:

4 Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 61:

տական թատրոնի փորձը:

Ինչպես գիտենք, համալսարանական տարիներին, երբ նա զուգահեռաբար սովորում էր պրոֆեսոր Բուրդիկի դրամատիկական կուրսերում, մեծ հափշտակությամբ հետևել է Գեղարվեստական թատրոնի կյանքին. ոչ միայն մշտական հանդիսականն է եղել այդ թատրոնի, այլև առիթը բաց չի թողել ներկա լինելու Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի լսարանային դասախոսություններին, հասարակական ելույթներին, և, առանձնապես, վերջինիս հետ ազգակցական կապի շնորհիվ, շատ անգամ մտերիմ զրույցներ է ունեցել՝ թատերարվեստի զանազան հարցերի շուրջ: Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ազդեցությունը երիտասարդ Քափանսկյանի վրա որոշակիորեն նկատելի է հենց վերը նշված հարցի կապակցությամբ:

Չայտնի է, թե որքան է կարևորվել բեմական խոսքը առհասարակ ռուսական թատրոնում և առանձնապես Գեղարվեստական թատրոնում՝ շնորհիվ նրա մեծանուն հիմնադիրների: Ահա թե ինչու, կարծում ենք, ավելորդ չի լինի մեջբերել նաև Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի այն դիտարկումները, որոնք ուղղակի վերաբերում են մեզ հետաքրքրող խնդրին: «Խրթին ու անբարեհունչ լեզուն, - նկատել է նա իր ելույթներից մեկի ժամանակ, - որը լեցուն է պատահական, կերպարին ոչ սազական խոսքերով, շատ ավելի կործանարար է բեմում հնչելու ժամանակ, քան ընթերցանության: Թատրոնում լեզվի հետ աշխատելը բարդ գործ է, մանավանդ այնպիսի թատրոնում, որտեղ դերասանի հոգեբանական մղումները պետք է բազմակողմանիորեն արդարացված լինեն: *Ուշադիր, հոգատար վերաբերմունքը՝ խոսքի հանդեպ, հարստացնում է դերասանի ներկայանակը*: Խոսքը կարող է խթանել դերասանի հնարավորությունները, բայց կարող է նաև արգելակել դրանց կիրառումը»⁵:

Քափանսկյանը, անշուշտ, շատ լավ էր յուրացրել իր մեծանուն ազգականի խորհուրդները: Այդ են վկայում նաև Գրիգոր Ավետյանի հուշերը, ուր նա անդրադառնում է Թիֆլիսի Չայտց դրամատիկական ընկերության թատերախմբում իր աշխատած տարիներին՝ 1905-1907 թթ. ժամանակահատվածում. «Քափանսկյանը՝ իբրև մարդ, դերասանների շրջանում մեծ հարգանք ուներ, նա մեղմ բնավորության տեր մարդ էր, ուշադիր էր ամեն ինչի նկատմամբ, իսկ ամենագլխավորը՝ նա շատ խստապահանջ էր բեմական լեզվի և ճիշտ արտասանության հարցերում: Խմբի անդամները զանազան գավառներից ու քաղաքներից էին, որոնց խոսքի արտասանության և շեշտի վրա մեծ ազդեցություն էին թողել բարբառները: Նրանց մեջ աչքի էին ընկնում նամանավանդ թիֆլիսեցիները, որոնք խոսում էին վրացական շեշտով «ռ»-ի տեղը «ր» էին արտասանում, իսկ «ր»-ի տեղը «ռ»: Քափանսկյանը այդ գծով մեծ աշխատանք էր տանում և փորձերի մեծ մասը դրանց վրա էր անցկացնում: Պետք է ասել, որ մեծ օգուտ տվեց, որովհետև դերասանները մաքրել էին իրենց լեզուն, և բեմից լսվում էր հայկական մաքուր արտասանություն ու շեշտ»⁶:

Իհարկե, Քափանսկյանի խնդիրը միայն լեզվի արտասանության, քերականության և շարահյուսության մաքրությունը պահպանելը չէր. դա միայն անհրաժեշտ միջոց էր՝ դերասանի ստեղծագործական հնարավորությունները լայնորեն բացահայտելու համար: Ահա թե ի՞նչ է այդ կապակցությամբ նա ռուսերեն գրի առել իր կոնսպեկտներից մեկում.

«**Չարք.** Եվ այսպես: Ինչպե՞ս է ծնվում դրամատիկական խոսքը:

Պատասխան. Դերասանը ծնված խոսքը արտասանելիս պետք է ներքնապես այնպես անի, որ այն լինի միակ խոսքը, որն անհրաժեշտ է ասել տվյալ պահին:

Միայն այն ինտոնացիաներն ու ժեստերն են ճշմարիտ, որոնք, ամեն անգամ նույնը լինելով, դերակատարման ինչ-որ մի շրջանում ֆիքսվում են՝ միայն ներքին **մղումի** (посыл) շնորհիվ:

5 Вл. И. Немирович-Данченко, Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма, М., изд. «Правда», 1989, с. 409.

6 Գ. Ավետյան, Բեմադրությունները հին թատրոնում, ձեռագիրը գտնվում է Երևանի Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանի (այսուհետև: ԳԱԹ) Գրիգոր Ավետյանի ֆոնդում, N 3:

Եթե այսօր մղումը շատ վառ է, ապա ժեստն էլ վառ է: Վաղը մղումը թույլ է, ժեստը մնում է անփոփոխ, բայց խամրած է, քանի որ նախադրյալները նույնն են:

Չարք. Արդյո՞ք անհրաժեշտ է զուևավորե՞լ ժեստը:

Պատասխան. Ոչ, դուք **կկեղծեք:**

Բեմում՝ ոչ մի ֆիզիկական հոգնածություն. պատահում է 300-րդ ներկայացմանը դուք կզգաք՝ «Այ, հիմա ես ճիշտ եմ խաղում»:⁷

Ամենայն հավանականությամբ, այս գրառումները Քափանակյանն արել է ուսանողական տարիներին՝ Բուրդինի դասերին, կամ էլ հենց Նեմիրովիչ-Ղանչենկոյի հետ ունեցած զրույցների ժամանակ: Դրամատուրգիական խոսքից դեպի բեմական խոսք, ապա և խաղ՝ ժեստ ու բեմավիճակ, ահա այն ճանապարհը, որ պետք է հաղթահարի ամեն մի դերասան: Սա նաև այն բարդ խնդիրներից մեկն է, որ ժամանակին շատ է զբաղեցրել Գեղարվեստական թատրոնի նորարարներին: Հիշենք Նեմիրովիչ-Ղանչենկոյի և նի ուշագրավ դիտողություն, որը համահունչ է Քափանակյանի կոնսպեկտներից մեջքերած տեքստին. «Խոսքը ստեղծագործության պսակն է դառնում, որն էլ բոլոր խնդիրների աղբյուրը պետք է հանդիսանա՝ և՛ հոգեբանական, և՛ պլաստիկ...»⁸: Իսկ ինչպե՞ս ճանաչել այն ճիշտ մեկնակետը, որը միակ աղբյուրն է դերասանի լիարժեք ստեղծագործության համար:

Քափանակյանը խորհուրդ է տալիս վստահել ներքին **մղումին** (ночью), որը որքան վառ է արտահայտվում, այնքան վառ է դրսևորվում նաև դերասանի ժեստը՝ խաղը: Ընդ որում, ոչ մի ավելորդ ֆիզիկական ներգործություն, ոչ մի կեղծ զուևավորում, հակառակ դեպքում խախտվում է ստեղծագործական ազատ թռիչքը: Այս կապակցությամբ չափազանց ուշագրավ են Հ. Հովհաննիսյանի հետևյալ դիտարկումները. «Իրադրությունը ենթադրում է իր իմաստը խոսքից դուրս, այսինքն՝ արտալեզվական կոնտեքստ է ստեղծում, որ կլանում է, վերաճուլում ավարտված, տպագրված, ճուլածո տեքստային հիմքը: Դա սկսվում է լուռ ընթերցանությամբ, խոսքի ներքին տոնը լսելով, որ հեղինակի շշուկն է: Բայց դա վերաճելու է դրության ու բեմական տոնի և ստեղծելու է իր իրականությունը»⁹: Կարծում ենք՝ ասելով «ներքին մղում», Քափանակյանը նկատի է ունեցել ճիշտ այն «ներքին տոնը», որը *վերափոխվելով* «բեմական տոնի»՝ վառ զուևավորում է տալիս դերասանի խաղին և նա լիիրավ կարող է ասել՝ «Այ, հիմա ես ճիշտ եմ խաղում»:

Հնարավոր՞ էր արդյոք հասցնել այս սկզբունքները 1900-ականների հայ դերասանին և նրանից խստիվ պահանջել դրանց կիրառումը: Իհարկե, միամտություն կլիներ այդպիսի պահանջներ ներկայացնել ստեղծագործական երկար ճանապարհ անցած և, մանավանդ վաստակ ու կշիռ ձեռք բերած դերասաններին (դրանց շարքում այնպիսի մեծություններ էին, ինչպես՝ Սիրանույշը, Հ. Աբելյանը, Գ. Պետրոսյանը), իսկ երիտասարդներն էլ, աչքի առաջ ունենալով ավագների օրինակը, տակավին անպատրաստ էին դյուրաբար ընդունելու այն նորը, որ իր հետ բերեց Քափանակյանի ռեժիսուրան:

Բայց և այնպես, Հայոց դրամատիկական ընկերության նորանշանակ գեղարվեստական ղեկավարի մուտքն արգասաբեր եղավ: Մեկ թատերաշրջանի ընթացքում, համբերատար հաղթահարելով թե՛ նյութական, թե՛ կազմակերպչական անբարենպաստ պայմանները, նա բեմադրեց «Պատվի համար», Բրիտի «Կարմիր համազգեստ», Իբսենի «Հասարակության նեցուկները», Կոստրոտովի «Գարնանային հեղեղ», Յուժին-Սուվբատովի «Դավաճանություն», Տիմկովսկու «Ուժեղներ և թույլեր» պիեսները: Ինչպես տեսնում ենք, խումբն այդ շրջանում հիրավի շատ բեղմնավոր է գործել, քանի որ և՛ ոգևորված էր բանիմաց ռեժիսորի առկայությամբ, և՛ կարոտ էր իսկապես ստեղծագործական աշխատանքի: Գ Ավետյանը մտաբերում է. «Քափանակյանը ռեալիզմով տարված մի մարդ էր, նա չէր սիրում և դեմ էր

7 ԳԱԹ, Ստեփան Քափանակյանի ֆոնդ, N 22:

8 Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речь. Беседы. Письма, М., "Искусство", 1952, с. 212.

9 Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2002, էջ 214:

կանգնում, երբ դերասաններից որևէ մեկը խոսում էր կեղծ տոնով, պաթոսով, ոչ բնական ձևերով ու շեշտ էր դնում մի քանի բառի վրա: Այդպիսի ժամանակ նա համբերությունից դուրս էր գալիս և սաստիկ բարկանում էր, որի հետևանքը լինում էր այն, որ մի դերասանի պատճառով փորձը ձգձգվում էր այնքան ժամանակ, որ դերասանին գտնել էր տալիս բնական արտահայտությունը... Քափանակյանը խմբի համար մեծ գանձ էր, բայց նա երկար չմնաց այս պաշտոնում»¹⁰:

1905 թվականի դեկտեմբերին քաղաքական և սոցիալական անբարենպաստ պայմանները հարկադրում են Հայոց Դրամատիկական ընկերության վարչությանը ժամանակավորապես դադարեցնել թատերախմբի գործունեությունը, իսկ երբ 1906-ի աշնանը այն վերականգնվեց, Քափանակյանն այլևս խմբում չէր. նա վերադարձել էր մանկավարժական աշխատանքի: Իհարկե, 1907-ի իր հերթական միստին ընկերության վարչությունը կրկին որոշում է գեղարվեստական ղեկավարի պաշտոնն առաջարկել նրան, քանի որ «ռեժիսորական թատրոնի» գաղափարն այլևս օրակարգի հարց էր. ժամանակի հրամայականն էր, որ դերասան-ռեժիսորներն իրենց տեղը զիջեն «չեզոք ռեժիսորներին»¹¹: Քափանակյանը համաձայնվում է վերստին ստանձնել այդ պաշտոնը, բայց միաժամանակ ծրագրի մի նոր տարբերակ է ներկայացնում վարչությանը, որի արձանագրության մեջ մասնավորապես սսված է. «Ս. Քափանակյանը վարչության խնդրանքը ներկայացնում է յուր ծրագիրը և տեսակետը թատրոնի ապագայի մասին, և թե ինչպես է հարկավոր ղեկավարվել առաջիկա տարիներում. նրա կարծիքով հարկավոր է թատրոնական գործը դնել նոր ուղղության մտցնելով դերասանական խմբի մեջ ընկերական ոգի, որպեսզի բեմի վրա առաջին տեղը բռնի անսամբլը՝ և ոչ մասնակի լավ դերակատարությունը, և երկրորդ՝ այս իդեան իրագործելու համար խումբը կազմելիս նախապատվություն տալ երիտասարդ ուժերին և նրանց օգնության հրավիրել սիրողներին, երրորդ՝ ռեպերտուարի համար ընտրել այնպիսի պիեսներ, որոնք, մարսելի լինելով հայ հասարակության համար, անպայման պետք է ունենան գեղարվեստական արժանիք և չպետք է ներկայացնեն տենդենցիոզ ծայրահեղություններ»¹²:

Այսպիսով, Քափանակյանի պահանջները հիմնականում բաղկացած էին երեք կետից. նախ, ինչպես նախկինում, նա առաջնահերթ կարևորում էր անսամբլային թատրոնի գաղափարը, ապա, որպեսզի թատրոնում իրապես իշխի ընկերական ոգին, առաջարկում էր դերասանախումբը հանալրել հիմնականում երիտասարդ ուժերով, և վերջապես՝ վերականգնել խաղացանկը՝ կողմնորոշվելով ըստ պիեսների գեղարվեստական արժանիքների, այլ ոչ թե միայն հանրամատչելի բովանդակության: Թե որքա՞ն էին հրատապ այս նորամուծությունները 20-րդ դարասկզբի հայ թատրոնի և մասնավորապես հայ դերասանի համար, կարելի է դատել Լևոն Քալանթարի հետևյալ բնութագրումից. «Յուրաքանչյուր, թեկուզև տաղանդավոր դերասան, մատնված լինելով իր սեփական բախտին, ինքն էր որոնել ու գտել իր ուղին, իր հունը և որդեգրել, երբեմն նույնիսկ պատահական հանգամանքների շնորհիվ, այս կամ այն մեթոդն ու ոճը: Իրար հետ ստեղծագործորեն չառնչվող այդ անհատները շրջապատված էին երկրորդական և երրորդական դերասանների, ըստ մեծի մասի թատերական շատ խեղճ կուլտուրա ունեցող, անդեմ ու անկերպարանք զանգվածով, որը մի կերպ հարմարվում էր առաջատար դերասաններին»¹³:

Հիմա դատենք, թե ինչպե՞ս կրճակվեին Քափանակյանի վերոնշյալ առաջարկները թեկուզ հենց իրենց՝ դերասանների կողմից: «Երկարատև թատերական գործելակերպը, - նկատել է Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, - խիստ կարծրացնում է դերասանական սովորույթները, և նույնիսկ երկար տարիների ընթացքում դրանք անհնար է վերափոխել»¹⁴: Եվ իրոք, որ-

10 Գ. Ավետյան, նշվ. ձեռագիրը:

11 «Ջանգակ», 1908, 3 սեպտեմբերի:

12 ՀՀ Ազգային արխիվ, ֆոնդ N 29, գ. 14, ք. 12:

13 Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1963, էջ 126-127:

14 Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речь. Беседы. Письма, с. 189.

քան էլ ժամանակի լուսավոր դեմքերը փայլուն գիտակցում էին, որ հայ թատրոնին խորքային փոփոխություններ են անհրաժեշտ, և որ հռոժի ավանդույթներին կառչած հայ դերասանն այլևս ապագա չունի, այդուհանդերձ, Հայոց դրամատիկական ընկերության վարչությունը չաջակցեց Քափանակյանին՝ ծրագիրն իրականացնելու համար: «Նախորդ տարիների նման, - կարդում ենք 1908 թվականի վարչության «Տեղեկագրում», - այս տարի ևս ռեժիսորի խնդիրը մնաց չլուծված: Վարչության բոլոր ջանքերը՝ գտնելու համար անձնավորություն այս պաշտոնին, մնացին ապարդյուն: Կատարելապես պատրաստված, փորձված մասնագետ ռեժիսոր առ այժմ մենք չունենք կողմնակի ձեռնհաս անձնավորություններից, որոնք կարողանային տանել այս պատասխանատու պաշտոնը: Վարչությունը կանգ առավ պ. Քափանակյանի վրա, որը մի տարի ծառայել է Դրամատիկական ընկերության մեջ այս պաշտոնով և իբրև բարեխիղճ աշխատող և նվիրված անձնավորություն բեմական գործին վայելում էր հարգանք դերասանների և վարչության անդամների շրջաններում:

Սակայն պ. Քափանակյանը հրաժարվեց կատարելու ռեժիսորի պաշտոնը՝ պատճառաբանելով մասամբ այն բանով, որ խիստ զբաղված է դասերով: Մյուս կողմից, պ. Քափանակյանը առաջարկեց վարչության գործունեության մի բոլորովին նոր ծրագիր, որը, սակայն, վարչությանս կատարյալ հավանությանը արժանանալով, գտնվեց, որ այս տարի անհնարին է իրականացնել ամբողջովին՝ մանավանդ խմբի կողմից արմատական նորոգության և գործավարության եղանակին վերաբերված: Նմանօրինակ առաջարկություններ եղել էին նաև նախորդ տարիներում: Ավելի հասկանալի կլինի վարչության զգույշ վերաբերմունքը դեպի արմատական փոփոխությունները, եթե ի նկատի առնենք այն անհաստատ և տարտամ դրությունը, որ սեզոնի սկզբում ընկերությունը ծանրաբեռնված է պարտքերով: Ուրեմն դժվար էր համաձայնվել մի այնպիսի ծրագրի ընդունման հետ, որի իրագործումը կախված էր դրամական մեծ զոհությունից և մի շարք այժմյան պայմաններում անհնադեբիլ արգելքներից»¹⁵:

Հասկանալի է, նմանօրինակ մերժումը Քափանակյանի համար բոլորովին էլ անակնկալ չէր: Արձանագրության բովանդակությունից երևում է, որ թատրոնական գործը բարեփոխելու ծրագրեր նա բազմիցս է ներկայացրել Դրամատիկական ընկերության վարչությանը և, ինչպես միշտ, չի հասել ցանկալի արդյունքի: Քաջ գիտակցելով, որ հայ թատերական միջավայրը դեռևս մինչև վերջ չի ըմբռնում այդ նորամուծությունների իրական արժեքը, նա, այնուամենայնիվ, չի վիստվել և նույն այդ թատերաշրջանի ընթացքում իրականացրել է իր լավագույն բեմադրություններից մեկը՝ Գորկու «Հատակումը»: Օվի Սևունյանը, որն աշխատել է այդ ժամանակ Դրամատիկական ընկերության խմբում՝ իբրև դերասան, գրել է. «Քափանակյանը... մեր խմբի համար շատ կարևոր մի ուժ էր, որը, սակայն, հեռացավ մեր թատրոնից շնորհիվ անգիտակից, կոպիտ մի քանի դերասանների»¹⁶: Իսկ Գրիգոր Ավետյանի վկայությամբ, Քափանակյանն է միջնորդել, որպեսզի Սևունյանին հնարավորություն տրվի ուսանելու Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում¹⁷:

Արդ, փորձենք ամփոփել մեր դիտարկումները:

Առաջին հայացքից Ստեփան Քափանակյանի անդրանիկ բեմադրություններն իրենց գեղարվեստական արժանիքներով, գույց և չեն փայլել 1905-1908 թթ. թիֆլիսահայ թատրոնի խաղացանկում, և այսօր դրանք գույց գնահատվեն սոսկ իբրև Հայոց դրամատիկական ընկերության թատերախմբի հերթական ներկայացումներ: Բայց կրկին ցանկանում ենք շեշտել՝ այդպես միայն առաջին հայացքից կարող է թվալ: Իրականում, այն աշխատանքը, որ նա կատարել է այդ կարճ ժամանակամիջոցում, անգնահատելի է, քանի որ նրա գործունեությամբ առաջին անգամ հայ թատրոնում վերջապես գիտակցվեց ռեժիսորի ինքնուրույն տեղը ու նշանակությունը: Առաջին անգամ հայ թատրոնում կիրառվեց ռեժիսուրայի

¹⁵ Գիտա-ինֆորմացիոն բյուլետեն, Երևան, 1960, էջ 38-39:

¹⁶ Ս. Մելիքսեթյան, Մեծ արվեստի ուժը, Երևան, ԳԹԸ հրատ., 1968, էջ 122:

¹⁷ Նույն տեղում:

այն տեսակը, որը հետագայում հաղթականորեն պետք է իր համար ճանապարհի հարթեր և տասնամյակների միջով՝ 20-րդ դարից թևակոխեր 21-րդ դար:

Եվ այսպես, ի՞նչ բերեց հայ թատրոն Ստեփան Քափանակյանը:

Ամենից առաջ՝ պրոֆեսիոնալիզմ: Սեղանի շուրջն աշխատելը՝ միայն դրամատուրգիական տեքստին ծանոթանալու և այն գրագետ յուրացնելու միտում չուներ: Դերասանի վարժ առողանության և բառերի ճիշտ արտասանության հանգամանքը միայն անհրաժեշտ միջոց էր, որպեսզի թատերախմբում լիարժեք ստեղծագործական աշխատանք ծավալվի. դերասանը վարակվի պիեսի գեղարվեստական ոգով, բացահայտի տեքստի իմաստային շերտերը, թափանցի բառերի խորքը՝ իր բեմական խաղի տոնայնությունն ու արտահայտչակերպը գտնելու համար: Հիրավի, սա հայ թատրոնական կյանքում միանգամայն նոր և մասնագիտական առումով շատ արդյունավետ եղանակ էր պրոֆեսիոնալ դերասանական ուժեր պատրաստելու համար:

Երկրորդ նորամուծությունը՝ գեղարվեստական միևնույն նպատակին ձգտող և միևնույն ստեղծագործական խնդիրները լուծելուն հետամուտ, միասնական թատերախումբ ունենալու գաղափարն է: Հենց սա է, որ տվյալ ժամանակաշրջանի թատրոնական գործին մոտ կանգնած մարդկանց համար առանձնապես դժվար ըմբռնելի էր: Եվ հենց այդ պատճառով էլ Քափանակյանը խզեց կապերը Դրամատիկական ընկերության հետ՝ երկար ընդմիջում տալով իր թատերական գործունեությանը:

Վերջապես, երրորդ և ամենաարդյունավետ ներդրումը եղավ այն, որ նրա հոգատար ձեռքի տակ կարճ ժամանակամիջոցում ձևավորվեց և աճեց թատերական գործիչների մի նոր սերունդ՝ դերասաններ, ռեժիսորներ, մանկավարժներ: Հետագայում նրանց անմիջական մասնակցությամբ Քափանակյանը կստեղծի իր նոր թատերախումբը, որն էլ նորագույն հայ թատրոնի հիմնական կորիզը կդառնա:

Թատերական կոստյում

Ինչո՞ւ հազնվելու անհրաժեշտություն զգաց նախամարդը: Պարզելու համար երևի նախ պիտի հստակեցնենք՝ ինչ ասել է հազնվել, և ընդհանրապես ի՞նչ է Հագուստը: Հագուստը իրերի այն համախումբն է՝ Նապիտակեղեն, կոշիկներ, օժանդակ առարկաներ, զարդեղեն, որ կրում են մարմնի վրա: Իսկ Կոստյումն, արդեն բոլորովին այլ հասկացություն է: Այն կրում է որոշակի ժամանակաշրջանի, դարի, հասարակական խավի և անհատականության դրոշմը: Ս.Կաննինգտոնի բնորոշմամբ. «Կոստյումը մի սցենար է, որի հիման վրա խաղարկվում է քաղաքակրթություն կոչվող կատակերգությունը:»¹ Մեր հեռավոր նախնիների մարմինների վրա հայտնված հագուստի նշանակությունը, զարդեր, կենդանիների մորթիներ՝ ամենաառաջին նմուշներն արդեն եղել են մարդ արարածի ինքնության դրսևորման առաջին քայլերը: Դարից դար, քայլ առ քայլ անցնելով՝ այս կարևոր դետալը գեղագիտական շեշտադրում է ստանում՝ զարդարել, ավելի գրավիչ տեսք հաղորդել: Կոստյումն այն հայտանիշներից մեկն է, որի միջոցով վստահաբար կարելի է պարզել մարդու ազգային ու հասարակական պատկանելությունը, նրա կենսակերպը, երբեմն նույնիսկ մտածողությունը: Ցուրաքանչյուր դարաշրջան ստեղծում է կատարյալ մարդու իր տիպարն ու տալիս գեղեցկության իր սահմանումը, իսկ դրան համապատասխան արդեն մշակվում են կոստյումի համաչափությունները, դետալների քանակը, կտորը, գույնի և նախշանկարի սիմվոլիկան, սանրվածքն ու շպարը: Բոլոր ժամանակներում, բոլոր թագավորություններում ու կայսրություններում կոստյումը եղել ու մնում է հասարակական ու դասակարգային պատկանելու-թյան արտահայտման միջոց: Այս ամենը հանգեցնում է մի հետաքրքիր եզրակացության. որքան ավելի բազմաշերտ է հասարակությունը և ավանդապահ, այնքան բազմազան ու բազմակերպ է կոստյումը: Ցանկացած կոստյում՝ առանց այն կրող մարդու, ընդամենն իրար կպցրած կտորների կույտ է, միայն մարդու վրա է այն շունչ ստանում, ձեռք բերում ինքնության հատկանիշներն ու դառնում իր կրողի անհատականության մի մասը: «Միանալով մարմնին՝ կոստյումը օգուտ է բերում, իսկ միանալով մարդուն՝ արտահայտում է նրա անհատականության բնույթը և նրա հասարակական դիրքը շատ որոշակի պատմական և իրադրական պայմաններում:»² Կոստյումը դարձել է մարդու բաղկացուցիչ մասը, այն ասես ստիպում է կրողին ապրել ու գործել իր հետ համահունչ, արժևորել իր մատուցած ծառայությունը: Սա, անշուշտ, երկկողմանի երևույթ է, որովհետև յուրաքանչյուր անհատականություն էլ, փորձելով ու հարմարվելով նոր կոստյումին, նրա վրա է դնում արդեն իր բնավորության ու աշխարհընկալման կնիքը: Նկարիչները հագուստի մոդելավորման ժամանակ անկասկած հաշվի են առնում այս ամենը: Նյութերի ընտրության և կառուցվածքի հաշվարկման օգնությամբ նրանք ստեղծում են թե առօրյա կյանքի, թե թատրոնի բեմի ապագա կերպարները: Մկրատի և ասեղի վարպետներն իրենց ունեցած գեղարվեստական հնարանքների միջոցով մի բոլորովին նոր կերպարանք ու մարդկային բնութագիր են ստեղծում: Այսպես է սկիզբ առնում պատմական կամ ժամանակակից թատերական կոստյումի «հոգեբանությունը», որը խարսխվում է մարդու վերամարմնավորման ունակությամբ: Թատրոն... Այնքան տարողունակ է այս բառը... Թատրոնը մի արվեստ է, որ հնարավորություն է տալիս մեզ ոչ միայն լսել ու պատկերացնել, այլ նաև նայել ու տեսնել: Թատրոնը մի աներևակայելի հնարավորություն է՝ մասնակից լինելու հոգեբանական դրամաներին կամ ակնատեսք դառնալու պատմական իրադարձությունների և դարակազմիկ սխրագործությունների: Իսկ թատերական

1 С.Каннингтон “История английского костюма” Англия 1948 г. Стр.58

2 Р.В.Захаржевская “История костюма” М.,2009г. Стр.79

ներկայացումը, ինչպես հայտնի է, բազմաթիվ վարպետների՝ ռեժիսորի, դերասանների, կոմպոզիտորի և բեմադրող-նկարչի համատեղ ջանքերի արդյունք է: Մելպոմենայի թագավորությունում թատերական գործողության արտաքին տեսքը կերտելու պատասխանատու պարտականությունը դրված է թատերանկարչի վրա: Իսկ առանձին գործող անձանց կերպարների ստեղծման դափնիները, անշուշտ, դերասանից հետո, պատկանում են վրձնի վարպետին՝ թատերանկարչին: Մի այսպիսի ասույթ կա. ներկայացումն առանց դեկորացիայի կարող է ցուցադրվել, բայց առանց կոստյումի՝ երբեք: Կոստյումը թատերական դեկորացիայի առաջնային տարրն է: Դեկորացիայի այն մասը, որ դերասանի ձեռքում է գտնվում, նրա կոստյումն է: Բեմական հագուստն այսպես է բնորոշվում. «Թատերական կոստյումը դերասանի ստեղծած կերպարի մասն է, նրա արտաքին հայտանիշը և գործող անձի բնութագիրը, որն օգնում է կատարողին վերամարմնավորվել:»³ «Կոստյումը դերասանի երկրորդ, նրա էությունից անբաժան պարույրն է, դա նրա բեմական կերպարի դիմակն է, որ պետք է լիովին սերտաձած լինի դերասանի հետ և անհնար լինի անջատել:»⁴ Նման արդյունքի հասնելու համար պետք է նկատի առնել ամեն ինչ՝ և՛ դերասանի տաղանդի ինքնատիպությունը, և՛ նրա ֆիզիկական տվյալները. նրա շարժումներին ոչինչ չպիտի խանգարի: Իսկ բոլոր դետալների մանրամասն մշակումն արդեն հնարավորություն է տալիս դերասանին կենդանացնել առարկաները, շունչ տալ դրանց՝ շոշափելով տվյալ կերպարի բնութագրական կողմերը: Կոստյումի ճիշտ ընտրված կառուցվածքն ու ձևը դերի վրա աշխատելիս օգնում են դերասանին: Բազմաթիվ են այն դեպքերը, երբ հենց կոստյումի դիպուկ ընտրությունն է դարձել բեմական կերպարի բացահայտման բանալի: Իսկ բեմական կերպարն առաջին հերթին ստեղծվում է դեկորացիայի տեսանելի մասի միջոցով, որն էլ արտացոլում է ներկայացվող անցքերի դարաշրջանը: Անշուշտ, պատահում է նաև, որ բեմը ծանրաբեռնված չէ, ուստի ընդարձակ տարածություն կա դերասանի տաղանդի «ծավալման» համար: «Նստատեղերի», տարածական ետնաբեմերի և տարօրինակ դեկորների օգտագործման սղությունը փոխարինվում է կոստյումի մանրագին մշակմամբ՝ նրա կառուցվածքի, գույնի գեղեցկությամբ ու պատմական հավաստիությամբ: Թատերական կոստյումը ոչ միայն դերի՝ կերպարի պատկերային լուծումն է, այլ նաև կազմվածքին որոշակի ուրվագիծ տվող մի կատարյալ կաղապար: Ուրվագիծը ձևափոխվում է ըստ որոշակի դարաշրջանի, բնութագրական այլ նշանների կամ իր ժամանակի նորածնության պահանջի համապատասխան, այն էլ կարճատև ու որոշակի ոճական շրջանակներում: Օրինակ՝ բարոկկոն, արտյուտիզմի ոճը կամ վերամբարձ ու հանդիսավոր իրադրությունը, յուրաքանչյուրը պահանջում են իրենց նորածնությանը համապատասխանող կոստյում: Պատմական կոստյում ստեղծող նկարիչը պետք է կարողանա առանձնահատուկ սրությամբ զգալ տվյալ դարաշրջանը և գույների, գծերի ու դեկորի միջոցով ճշգրտորեն վերարտադրել ներկայացվող ժամանակի ոգին: Պատմական կոստյումի ստեղծումը չափազանց պատասխանատու աշխատանք է: Այն, գեղեցկից բացի, պիտի հանդիչ լինի: Որպեսզի հանդիսատեսը զգա և համակվի ներկայացման մթնոլորտով, նկարիչն ահռելի աշխատանք է կատարում. ուսումնասիրում է դարաշրջանը՝ առանձնացնելով գործողության կատարման ժամանակի առանձնահատկությունները, գործող անձի բնույթը, գործողության տեղը, պիեսի ժանրը և այլն: Բայց միևնույն է, կարևորագույն խնդիրը ոճի պահպանումն է: Իսկ ի՞նչ ասել է ոճ այս պարագայում. դա այս կամ այն դարաշրջանի արվեստի բոլոր տեսակների գեղարվեստական հայտանիշների ընդհանրությունն է: Ներկայացումը պահել մեկ միասնական ոճի մեջ՝ նշանակում է, որ դերասանական խաղը, ռեժիսորի մեկնաբանությունը և նկարչի գեղարվեստական ընկալումը ներդաշնակ ու համահունչ են ընդհանուր կերպարային լուծմանը: Շատերն ասվածը կվերագրեն միայն դասական պիեսների բեմադրությանը, բայց այս «աբսիուդան» վե-

3 Р.В.Захаржевская “История костюма” М.,2009г. Стр.85

4 А.Тайров.”О Театре.Записки режиссера,статьи,беседы,речи” М.,1970г.стр.175

րաբերում է նաև մեզ ժամանակակից հեղինակների պիեսների բեմադրություններին: Տաղանդավոր ռեժիսոր Գ. Կոզինցևը գրում է. «Ղասական ստեղծագործությունները, բացի հանրահայտ առանձնահատկություններից, ունեն մի արժանիք ևս. յուրաքանչյուր դարաշրջանի ստեղծագործող նրանց մեջ գտնում է իրեն կենսականորեն անհրաժեշտ գրավչությունն ու հետաքրքրությունը:»⁵ Մեր խոսքը հիմնավորելու համար մի քանի օրինակ բերենք: Ցավոք, անցյալ դարերում բեմադրված ներկայացումներն այլևս հնարավոր չէ վերլուծել բեմանկարչության դիտանկյունից, քանի որ միայն հատուկեմտ պատամիկներ են պահպանվել այն ժամանակների ստեղծագործություններից, իրականացված ձևավորումներից կամ էսքիզներից: Ուստի կանրադառնանք կինեմատոգրաֆիայի ոլորտի այն ստեղծագործություններին, ուր տեսանելի կերպարային գլխավոր դերերից մեկը խաղում է կոստյումը, ճիշտ այնպես, ինչպես բեմում: Պատմական ոճի նման վառ օրինակներից են Գ. Կոզինցևի համաշխարհային ճանաչում ստացած «Չամլետ» կինոնկարը /1964թ./, Ֆրանկո Չեֆիրելլիի և Քեննեթ Բրանաի նույն «Չամլետ» օսկարակիր Ֆիլմերը: Ուիլյամ Շեքսպիրի անմահ ստեղծագործությունը բոլոր ժամանակներում ու բոլոր ռեժիսորների ուշադրության կենտրոնում է եղել: Նրանցից յուրաքանչյուրը փորձել է «Չամլետի» միջոցով մարդկանց հղել իր սեփական անսահման ինքնատիպ և կարևոր ուղերձը: Նորություն չէ, որ մեծ անգլիացու ստեղծագործություններն անմահ են, նրա բարձրացած բարու և չարի հավերժական խնդիրները նույնքան տազնապալի ահագանգ են հնչեցնում մահ այսօր՝ մեր անկայուն ու հեղիեղուկ աշխարհում: Այդ հանճարեղ ստեղծագործություններում արժարժված է մարդկային փոխհարաբերությունների ու զգացմունքների ողջ ներկայանկը՝ սեր, հավատարմություն, դավաճանություն, ազատություն, վրեժ... Ըստ իս, բեմադրելիս կամ ֆիլմեր նկարահանելիս ռեժիսորները հիմնականում փորձում են ներագդել հանդիսատեսի զգացմունքների վրա, ձգտում, որ վերապրելով կատարվածը՝ դիտողն ընկալի մարդկային փոխհարաբերությունների հաստատման ուղին չափազանց դժվարին է և ներդաշնակության կարելի է հասնել միայն զոհաբերությունների գնով, երբեմն էլ հարկ է լինելու զոհասեղանին դնել նույնիսկ սեփական անձը: Բայց եկեք վերադառնանք բեմական ձևավորմանն ու կոստյումներին: Առօրյա կյանքում հագուստն ի ցույց է դնում մարդու ոճը, իսկ մեր դիտարկելիք կինոֆիլմերում կոստյումը ստեղծում է կերպարի բնավորությունն ու ձևավորում նրա շարժման պլաստիկան: Այն ասես մեզ ներկայացվող կերպարի անհատականության «հայտն» է և կերպարի երկրորդ «մաշքը» /դիմակը/ որ ինքնատիպ հնչերանգ է հաղորդում ողջ ստեղծագործության ներկայանկին: Գույնն անչափ կարևոր է թե բալետային ներկայացումներում, թե կինոֆիլմերում: Այն յուրահատուկ տրամադրություն է հաղորդում: Նկարիչը ռեժիսորի հետ ստեղծում և հզորացնում է և առանձին կադր-կտավների և ողջ ֆիլմի գունային ներկայանկը: Գեղարվեստական ձևավորման և կոստյումների գունային լուծումը հաղորդում է հերոսի հոգեկան կացությունն այս կամ այն իրավիճակում: Այսպես ուրեմն, երեք ֆիլմ, երեք տարբեր տեսակետ ու տարբեր լուծում, բայց նրանք ունեն մեկ ընդհանրություն՝ երեք ֆիլմերն էլ կոստյումային են. բոլոր տեսարաններում պահպանված է պատմական ժամանակաշրջանն ու ոճը: Գ. Կոզինցևի, 1964-ին նկարելով ֆիլմը, ձգտում էր զեղարվեստական ձևավորման միջոցով ստեղծել դարաշրջանի ոգին և հերոսներին հագցնել տվյալ ժամանակի մոդային համապատասխանող կոստյումներ: Կինոնկարը սև-սպիտակ է: Էկրանը հագեցած է քարե ծանր պատերով ու ամրոցների աստիճաններով, սալարկով ծավալուն բարելյեֆներով, իսկ քարային ճնշող տպավորության հակակշիռը ջուրն է՝ ծփացող, ազատ ու ընդարձակ տարերքը: Նկարիչն ու ռեժիսորը գերադասել են այդ լուծումը, որն ավելի է համապատասխանում տազնապալի ժամանակների մթնոլորտին: Բոլոր հագուստները, սկսած գլխավոր հերոսներից մինչև զանգվածային տեսարանների մասնակիցները, մտածված ու մշակված են ժամանակաշրջանի հստակ իմացությամբ ու ոճին համահունչ: Նկարիչ Սուլիկո Վիրսալա-

5 Г.Козинцев. "Наш современник Вильям Шекспир". М., 1962г. Стр.35

ծեն օգտագործել է միջնադարյան հագուստի ոճական առանձնահատկությունները /թե ամեն ինչ իրականացվեր այնպես, ինչպես միջնադարում, դերասանները չէին կարողանա անգամ շնչել, խաղալու մասին պետք էր ուղղակի մոռանալ/ : Նա չի օգտագործում թավիչն ու մետաքսը, չի ընդգծում ժանյակներն ու զարդանախշերը, չի կոնկրետացնում ժամանակը, լուծումները տալիս է ուրվանկարի ու ոճական հարազատության պահպանման միջոցով: Կինոնկարում առկա է իսպանական կոստյումների ողջ բազմազանությունը, որն այդ դարերում գերիշխող դիրք էր գրավում Եվրոպայի նորածնության ոլորտում: «Գ. Կոզինցևի և Ս. Վիրսալաձեի համար իսպանական արքունի հագուստը շատ կարևոր գաղափարական շեշտ է կրում: Դա զրահ է /թե ձևվածքի ու երկաթե դետալների առատության տեսակետից, թե փոխաբերական իմաստով/ որով կաշկանդված է Համլետին դիմակայող կազմակերպված համակարգը, և նրա անունն է՝ Արքունի աշխարհ:»⁶

Ինչպես Համլետը, այնպես էլ նրա կոստյումը հակադրված է այդ աշխարհին: Այն ձերբազատված է արքայական դիպակա-մետաքսային, թավշային մտքերից ու դավերից: Այդ հագուստը պարզ է, ազատ. սև բլուզ է, որ ժամանակակից սվիտեր է հիշեցնում, սև տրիկո և սև կոշիկներ: Այս կոստյումը նույնպես պատմական է, բայց միայն ուրվագծային իմաստով, այստեղ բացակայում են բազմաթիվ գեղեցիկ մանրամասներ, որոնք իրենց գեղեցկությամբ կարող էին հիացնել հանդիսատեսին: Թե հերոսի, թե հանդիսատեսի ուշադրությունը կենտրոնացվում է բոլորովին այլ բանի վրա: Այստեղ կոստյումը չպետք է գրավի գլխավոր հերոսի ոչ միտքը, ոչ ուշադրությունը: Այն պետք է «օգնի» արագ կողմնորոշվել բարդագույն իրավիճակում: Ս. Վիրսալաձեն միայն Համլետի կերպարի վրա համարյա երկու ամիս է աշխատել, որի արդյունքում մենք տեսնում ենք լիովին ժամանակակից կերպար, ժամանակակից հագուստով, որը հակադրության մեջ է Դանիայի արքունիքի զուգված տիտղոսակիրների ամբոխի հետ: Ժամանակակից Համլետի մասին խոսելիս չի կարելի չհիշատակել Յու. Լյուբիմովի 1971թ-ին բեմադրած, մեծ աղմուկ հանած ներկայացումը, որտեղ Վ. Վիտցկին էր մարմնավորում Դանիայի արքայազնի կերպարը: Ողջ ներկայացումը կառուցված էր պայմանական դետալների վրա, « բեմը համարյա դատարկ էր. վարագույրից, թրերից, երկու կաշվե ձեռնոցից, հողից և ... «ոգուց» բացի, ուրիշ ոչինչ չկար:»⁷ Նկարիչ Դավիթ Բորովսկին հայտնի է պայմանականության և ծամծամված, սովորական ճշմարտությունների տաղանդավոր միավորման իր վարպետությամբ: Նա իր համարյա բոլոր բեմադրություններում գտել է անհրաժեշտ մի առարկա, տեղավորել է որոշակի միջավայրում և ստիպել, որ այդ ամենասովորական իրը «խաղա» դերասանների հետ համահավասար: Այդ նկարչի ձեռագրի համար կարևորագույնն այն էր, որ յուրաքանչյուր առարկա, մնալով այդպիսին, ներկայացման ընթացքում նոր իմաստ էր ստանում ու դառնում փիլիսոփայության կրող: Յու. Լյուբիմովի բեմադրության մեջ այդպիսի առարկա և գլխավոր հերոս էր դարձել հանրահայտ վարագույրը: «Այն ուներ իր բնավորությունն ու պլաստիկան: Անխոցելի ու շարժուն այդ վարագույրը դառնում է ամեն ինչի քայքայման մարմնավորում, ճակատագրի ու հավերժության մի յուրօրինակ խորհրդանիշ, որ ի վերջո կատարում է իր համար նախանշված դերն ու ղնում բոլոր գործող անձանց ճակատագրի վերջակետը:»⁸ Իսկ Համլե՞տը: Այն մարդը, որ կոչված էր թագավոր դառնալու բայց ճակատագրի հեզմանքը փոփոխեց ժառանգականության բոլոր սկզբունքները: Վլ. Վիտցկին բեմում մարմնավորում էր իր ժամանակակիցն՝ անցյալ դարի 70-ականների մարդուն, որն անչափ տարբեր էր Ին. Սմոկտունովսկու ակադեմիական ինտելիգենտի էկրանային կերպարից: « Ես հնարավոր է՝ հենց ինքս ինձ էի խաղում: Ես Համլետ խաղացի ճիշտ այն տարիքում, որ արքայազնի համար մատնանշել է ՌԷ. Շեքսպիրը: Ես նրան հասակակից էի զգում ինձ, և մտածում, որ մարդկանց աշխարհահայացքն ըստ էության միանման է ձևավորվում: Տարիքս օգնում էր ճիշտ գնահատել արքայազնի մտքերն ու վարքագիծը»- և

6 “Художник, сцена, экран “ Сборник статей.М.,1975г.стр.87-91

7 П.Руднев. “Памяти Давида Боровского” М.,2006г(Статья газета “Взгляд”)

8 В.Максимов. “Давид Боровский.Занавес”. М.,1997 г.стр.25-30

սել է Վիսցկին:⁹ Ու. Լյուբիմովի և Գ. Բորովսկու ներկայացումը խորհրդանշական է: Համահեղինակները Շեքսպիրի նկարագրած արքունիքն իր ելիզավետիյան շքեղությամբ համարձակորեն մերձեցրել էին 70-ականների: Դժվարին ժամանակի պատկերն ավելի ընդգծելով՝ նկարիչը հրաժարվում է փայլից՝ կոստյումների համար օգտագործելով բուրդն ու տնայնագործ մահուղը. ժամանակակից մեկնաբանությամբ դա ջինսն է ու սվիտերը: Բենի դատարկ ընդարձակություն, խիստ կոստյումներ... բայց նաև ժամանակի ոգի, ժամանակ, որի ընթացքում մարդկային փոխհարաբերությունները չեն փոխել իրենց դարավոր սովորույթը և ասես «Լինել, թե չլինել» հարցի վրա կանգ է առել սլաքը:

Ֆրանկո Ձեֆիրելլիի ... Այս առասպելական հանճարի՝ հզոր ռեժիսորի ու նկարչի անվան հիշատակումն արդեն հոգիդ լցնում է հարգալից հրճվանքով, արվեստագետ ու էսթետ, որի առաջ կարելի է միայն գլուխ խոնարհել... Ոչ ոք այդպես չի զգում ու վերապրում ամենատարբեր դարաշրջանների ոգին ու ոճը, նա միշտ կարողանում է որոշակի պատմական դարաշրջանին պատկանող «իրերից» ստեղծել հեքիաթային հրաշք /«Ռոմեո և Ջուլիետ», «Տրավիատա».../ Եւ ճարտարապետի նման կառուցում է ժամանակի կերպարը: Այդպիսին է նաև նրա «Համլետը», որը լիաթոք շնչում է միջնադարյան Եվրոպայի մթնոլորտում՝ իր ռոմանտիզմով ու ծանր շինություններով, կիսախավարում տեղադրված դամբարաններով, ուրվականների գոյության անխախտ համոզմունքով, չարի և բարու պարզունակ ընկալմամբ և ամենակարևորը՝ ասպետական պատվախնդրությամբ: Կինոնկարում բոլոր գործող անձինք ապրում են լիարյուն կյանքով, որը փայլուն կերպով ընդգծված ու շեշտադրված է հյուսթեղ, նրբաճաշակ գույներով, առարկաների ու նյութերի մշակվածքով, իրեր որ ստեղծվել են Ֆ. Ձեֆիրելլիի գեղարվեստական անդամաճան հոստառությամբ ու նկարիչ Մաուցիո Միլլենոտտի տաղանդավոր վրձնով: Բենադրությունը զուևագեղ է ու մասշտաբային, դեկորացիան և կոստյումներն ինչպես միշտ իրականացված են ճարտարապետության, կերպարվեստի և պատմական կոստյումի խորքային իմացությամբ: Գլխավոր դերակատար Մել Գիբսոնը հրաշալի է խաղարկում իր հագուստը, որը ներառում է թե իր դարաշրջանի շքեղությունը, թե ժամանակակից կիրարկելիությունը, քանի որ նա շարժման ու գործի մարդ է: Գիբսոնը հանգիստ և ինտելեկտուալ Համլետ-Սմոկտունովսկուն առնականության, հողեղեն կրթի ու ասպետական պատվի ընդգծված շեշտեր է ավելացնում: Գիբսոնի Համլետը տղամարդ է, ինչպես Տագանկայի բեմում՝ Վ. Վիսցկին: Երկուսն էլ արտաքուստ նման են, երկուսն էլ վճռական են, երկուսն էլ գործնական, նրանց մեջ զգացվում է նյարդերի պրկվաց լարվածությունը: Իսկ բեղուն ռեժիսոր և դերասան Քեննեթ Բրանսի ներկայացմամբ դա ամենևին էլ հավերժ ժամանակակից ու դարաշրջան ներկայացնող շեքսպիրյան պիեսի էկրանավորում չէ: Դա պարզապես 19-րդ դարի մի հարուստ ընտանիքի պատմություն է, ընտանիք, որը՝ «խաղարկում է Շեքսպիրի ողբերգությունը՝ մոռանալով, որ նոր կոստյումը միայն սկիզբն է...- գրում են լրագրողները. կարող են փոխվել կոստյումները, միջավայրը, բայց մարդու էությունը՝ երբեք»: Այսպիսին է Քեննեթ Բրանսի ֆիլմը, որում կինոյի պատմության մեջ առաջին անգամ պահպանվել է Շեքսպիրի ողբերգության ողջ տեքստը: Ռեժիսորը պիեսի գործողությունները տեղափոխել է խառնակ 19-րդ դար և մեզ ներկայացրել մի հրաշալի կինոպատում, առանց մռայլ դարաշրջանի ավանդական դեկորների, ծանր, ժամանակի երանգավորում կրող կոստյումների և պատմական պիտույքների: Բայց և այնպես ֆիլմը մասշտաբային է, գեղեցիկ է գեղարվեստական ձևավորման տեսանկյունից: Շատ կարճ ժամանակում կառուցվել են հսկայական պալատի ու դահլիճների ամպիր ոճի դեկորները: Սյունաշարեր, ասիմետրիկ շախմատային տախտակի նմանվող հատակ և անհաշիվ հայելիներ, որոնք արտացոլում են հերոսների թե արտաքինը, թե հոգեվիճակը /հայտնի «Լինել, թե չլինելը» վերածված է երկխոսության սեփական արտացոլման հետ/: Նկարչուհի Ալեքսանդրա Բիրնի ստեղծած կոստյումները մանրամասնորեն մտածված են: Նկարչուհին իր ուժերը կենտրոնացրել է ֆակտուրայի, կտորի, զար-

9 “Комсомолец Татарии” 16.10.1977г. из интервью В.Высоцкого

ղերի, այդ ժամանակաշրջանին հարազատ ինտերյերների արժանահավատ պատկերմանն ու հավաստիությամբ: Համլետի կոստյումը, ինչպես բոլոր նախորդ դեպքերում, լուծված է սևի ու սպիտակի համադրմամբ, վերնաշապիկը, կիտելը կամ սերթուկը, տաքատը համապատասխանում են 19-րդ դարի բուրժուա սնոբների ճաշակին: Համլետը, ում մարմնավորում է հենց Քեննեթ Բրանսան, ներառել է մարդկային բնույթի բոլոր գծերը: Նա և՛ հզոր է, և՛ լուռ, մտածկոտ է և գործնական, թույլ է, խելացի ու թուլամորթ: Այս նորովի մեկնաբանված կերպարը լիովին համապատասխանում է 19-րդ դարի ինտելիգենցիայի հիվանդագին վիճակին. չկա բոլոր խնդիրները լուծող համադարման, ելք չկա ստեղծված իրավիճակից: Յուրաքանչյուր դերասան, որ երագու՛մ է մարմնավորել Համլետի կերպարը՝ անկախ նրանից, թե ինչ կոստյումով է երևալու, դանիական թագավորության մռայլ կամ լուսավոր դահլիճներում է քայլելու, առաջին հերթին պիտի տաղանդավոր ու համոզիչ լինի: Իսկ արտաքինը կոստյումը ստեղծող նկարչի գործն է: Նկարիչ-ձևավորողի և կոստյումների նկարչի նշանաբանն է՝ «ամեն ինչ դերասանի համար»: Նրանք են բեմում կամ նկարահանման հրապարակում «մատուցում» դերասանին, տնօրինում այն ամենը ինչ շրջապատում է հերոսին, ինչ հագուստ է կրում նա, քանզի բոլոր դեպքերում կոստյումը պետք է համապատասխանի գործողության ժամանակին, ներկայացման մեջ կամ կադրում ընթացող իրադարձություններին: Չ՞է որ ռեժիսորի ու նկարիչի յուրաքանչյուր գլուխգործոց գեղագիտություն է, ոճ, ժամանակ, նորաձևություն, դարաշրջան և ոգի: Նկարիչը ոչ միայն պետք է անպատճառ իմանա տարագի պատմությունը, տեղյակ լինի կտորեղենից, կարողանա աշխատել գույնի և ֆակտուրայի հետ, այլև խոր գիտելիքներ ունենա արդիական նորաձևության մասին: Նկարիչը պետք է անսահման երևակայություն ունենա, առանց որի ընդհանրապես հնարավոր չէ կերպար ստեղծել: Իսկ արդիական ինքնատիպ և բնութագրական մոդելների ստեղծման համար արդեն ժամանակի ռիթմին համահունչ մտածելու ունակություն է անհրաժեշտ: Բայց և այնպես արդիական դետալները չպետք է չափազանց մեծ ազդեցություն ունենան թատերական կոստյումի ստեղծման վրա, որովհետև այն դուրս է նորաձևություն հասկացողությունից: «Նորաձևության հովերի» մասին վերն ասվածը թողնենք անվանի «կուստյուրիներին»: Թատերական կոստյումն ըստ էության ինքնատիպ պատկերային համակարգ է՝ ներքին օրինաչափությունների, գույնափոփոխության ու հակասությունների մի ամբողջություն: Այն յուրահատուկ հարաբերություններ ունի թե գործող անձերի, թե դերասանների հետ: Նկարչի շնորհիվ կոստյումն իր առանձնակի ներաշխարհով ու բովանդակային զարգացմամբ վստահորեն մտնում է պիեսի գործողությունների մեջ ու միաձուլվում դրանց ընթացքին: Կոստյումի գեղեցկությունն ու հավաստիությունն ինքնին այնքան կարևոր չէ. շատ ավելի անհրաժեշտ է, որպեսզի այն համահունչ լինի բեմադրության ընդհանուր տեսանելի կառուցվածքի սկզբունքներին: Չ՞է որ նպատակին հասնելու համար ներկայացման մեջ ամեն մանրուք պետք է մտածված լինի, ներդաշնակ ու օրգանական: Դերի կերպարային լուծման համար անհրաժեշտ կոստյումը շատ երկար ու բարդ ճանապարհ է անցնում. լինի դա պարզ, թե շքեղ, արդիական, թե պատմական, և ուժերի մեծ լարում, ժամանակ ու հոգեկան ներդրում է պահանջում... Եվ այդ ամենը ծառայում են միայն մեկ կարևոր նպատակի՝ որպեսզի բեմի վրա «գլուխ-գործոցը» խաղացվի, որպեսզի հանդիսատեսը տեսնի ու գնահատի /ինչպես գնահատում են Ձեֆիրելլի ֆիլմերի կոստյումները/, և որպեսզի ամեն ինչ ավարտվի թատերգության բոլոր հեղինակներին ուղղված հիացմունքի աղմկոտ ծափահարություններով: Յուրաքանչյուր կոստյում, մարդու, ավելի ճիշտ անհատականության նման, ապրում է իր կյանքը՝ սկսած էսքիզից կամ ծննդից, մինչև թանգարանային ցուցադրություն կամ պատվանդան, իհարկե, դա նույնպես ճակատագրի ձեռքում է...

Հեռուստատեսությունը եւ հասարակությունը. I Հեռուստացույց

Հանրության վրա հեռուստատեսության թողած ազդեցության մակարդակը պարզելու համար նախ պետք է հասկանալ, թե ընդհանրապես ինչ է իրենից ներկայացնում հեռուստացույցը: Այս հարցը հուզել է մարդկանց՝ սկսած առաջին հեռուստատեսային հեռարձակման պահից առ այսօր: Հեռուստատեսության արշալույսին բնականաբար չկային հեռուստատեսաբաններ, ու այդ խնդրով սկսեցին զբաղվել գրողները, կինոգետները, հասարակական գործիչները և այլք: 20-րդ դարի 50-70-ական թվականներն առանձնապես բեղմնավոր էին հառուստատեսության էությունն ու գործունեության մեխանիզմները պարզելու գործում:

Երկի մարդկության պատմության մեջ չէր եղել մի այլ գյուտ, որն այդպիսի հակասական վերաբերմունք առաջ բերեր և այդքան բևեռացներ հասարակական կարծիքը:

«Հեռուստատեսությանը եզան աչք է» - ասում էր ֆրանսիացի բանաստեղծ և դրամատուրգ ժան Կոկտոն:

«Կա մի վտանգավոր բացիլ, որի անունը տեղեկիզոնիտ է: Ավելին՝ աշխարհում թափառում է տեղեկիզոնիտի վարակը»: - գտնում էր քննադատ Պիեռ Ռոնդերը:

ԱՄՆ-ի նախագահ Ջոն Քենեդին ցավով նշում էր - «Մենք՝ ամերիկացիներս, սպորտսմենների ազգից վերածվել ենք հեռուստադիտողների ազգի»: Դրան հակառակ՝ բրիտանական BBC – ի հեռուստաստուդիայի ղեկավարությունն ուրախությամբ արձանագրում էր, որ իր սպորտային հաղորդումների շնորհիվ երկրում զանգվածային հետաքրքրություն է առաջացել սպորտի նկատմամբ:

Ծնողների մի մասը գոհ էր նրանից, որ հեռուստացույցն իրենց երեխաներին կտրել է փողոցից, մյուս մասը դժգոհ էր, որ մեծահասակներն են նստում հեռուստատեսությանի առաջ՝ փողոցը թողնելով դեռահասներին:

Մշակութաբանները գտնում էին, որ հեռուստատեսությունը մշակույթի համար նույնքան վտանգավոր է, ինչքան ատոմային ռումբը՝ մարդկության: Քաղաքական գործիչների համար դա բացառիկ հնարավորություն էր իրենց ազդեցությունը հասարակության վրա տարածելու գործում: Նրանց ոգևորության վրա սառը ջուր էր լցնում քննադատ Անդրե Բրենկուրը՝ ահագանգի պես հնչեցնելով հետևյալ միտքը. «Նույնիսկ սարսափելի է մտածել, թե ինչի կվերածվեր հեռուստատեսությունը Յոզեֆ Գեբելսի ձեռքում»:

Գրողներն իրավացիորեն պնդում էին, որ 20- րդ դարում մարդկությունը դեռ նոր էր անցել համընդհանուր կրթության, երբ եկավ հեռուստացույցն ու սկսեց ոչնչացնել գրավոր քաղաքակրթությունը: Եվ, իսկապես, այսօր այն արդեն սպառնալից բնույթ է կրում: Ոչ միայն անկում է ապրել հետաքրքրությունը գրքի նկատմամբ, այլև ծանր վիճակում է հայտնվել պարբերական մամուլը: Նույնիսկ այս բնագավառում այնպիսի հսկաներ, ինչպիսիք են «Նյու-Յորք Թայմս» և «Վաշինգթոն փոստ» թերթերը, կատաղի պայքար են մղում իրենց գոյության համար: Եվ դա պատահական չէ: Բավական է ասել, որ հիմա աշխարհի ամենագարգացած երկրներից մեկի՝ ԱՄՆ-ի բնակչության 15%-ը պարզապես անգրագետ է: Տեղեկիզոնիտի հաղթարշավը շարունակվում է: Սակայն հեռուստատեսային գործիչներն էլ այս մեղադրանքին իրենց տրամաբանական պատասխանն ունենին: Նրանք գտնում էին, որ հեռուստատեսությունը զարգացնում է կենդանի խոսքը և զանգվածներին հասցնում մշակութային արժեքներն ու զրական ստեղծագործությունները: Իհարկե, սրանում ճշմարտություն կա: Շատերի մեջ հետաքրքրություն է առաջանում զրական այս կամ այն գործի նկատմամբ եկրանավորումից հետո: Ջոն Գոլսուորսիի «Ֆորսայթների պատմություն»

նը» վեպը մոռացության էր մատնվել անգլիացիների կողմից մինչ այն պահը, երբ BBC – ն էկրանավորեց այն: Այդ սերիալը 70 – ականներին նոր կյանք հաղորդեց վեպին: Բուլդոգ-վին վերջերս ռուսական հեռուստատեսությունը մեկ անգամ ևս ապացուցեց այդ իրողությունը՝ սերիալի վերածելով \$․ Դոստոևսկու «Ապուշը» և Մ․ Բուլգակովի «Վարպետն ու Մարգարիտան» վեպերը: Տուցադրությունից հետո այս վեպերի վաճառքը գրախանութներում մի քանի անգամ մեծացավ: Այսպիսի օրինակները բազմաթիվ են:

Եվ, այնուամենայնիվ, մոտեցումների այսպիսի բևեռացումը ցույց է տալիս, որ մենք գործ ունենք աննախադեպ մի երևույթի հետ հասարակական կյանքում, որի ամուսն է հեռուստացույց:

Չեռուստացույցի մոզական ուժի մասին շատ է խոսվել, և քննադատներից ոմանք գտնում են, որ այն մարդուն կամազրկելու հատկություն ունի: Մի անգամ կապվելով երկնագույն էկրանին՝ մարդն այլևս չի կարողանում ազատվել նրանից: Եվ ինչու՞ ազատվել մի բանից, որը նրա համար դարձել է աշխարհին նայող պատուհան: Նա, տանը հանգիստ նստած, հեռուստացույցի միջոցով շրջում է աշխարհով մեկ, լինում է այնպիսի վայրերում, ուր երբեք չի եղել և չի էլ լինելու երբևէ, իմանում է օրվա քաղաքական անցուդարձի մասին, մասնակցում է գործադուլին, ներկա է գտնվում ֆուտբոլային խաղին: Եվ ինչպես հրաժարվել այդպիսի հեքիաթային առատությունից, որ քեզ են հրամցնում: Բայց արդյոք նա իմանու՞մ է, ներկա՞ է գտնվում, մասնակցու՞մ է, թե՞ դա երազ է, պատրանք: Արդյոք իմանու՞մ է քաղաքական պայքարի նրբերանգների մասին և հասկանու՞մ է դրանց ենթատեքստը, թե խոնարհաբար կուլ է տալիս այն ամենը, ինչ իրեն է մատուցում հեռուստացույցը: Արդյոք ներկա՞ է գտնվում ֆուտբոլային խաղին: Մարգադաշտում գտնվողները գոռում են, սուլում, ոգևորում իրենց թիմին, այսինքն՝ իրենց զգացմունքային – հուզական աշխարհը կարողանում են լիարժեք արտահայտել, իսկ տանը նստած մարդը միայն իր հեռուստացույցի հետ է կռվում: Եվ պատահական չէ, որ կարևոր սպորտային հանդիպումների ժամանակ այդքան շատ ինֆարկտներ ու կաթվածներ են գրանցվում:

Արդյոք նա մասնակցու՞մ է գործադուլի, ցույցի: Մասնակցել՝ նշանակում է սեփական ներկայությամբ իր դիրքորոշումը հայտնել, իսկ ի՞նչ դիրքորոշում ունի հեռուստացույցի առաջ նստած ծուլ մարդը:

Արդյունքում ծնվում է իրականության մի տեսակ, որը երևակայական է ու շատ քիչ կապ ունի իրական կյանքի հետ:

Այդ երևույթը, որը զուտ հեռուստատեսային ծնունդ էր, հետագայում կոչեցին «վիրտուալ իրականություն»:

«Վիրտուալ իրականությունը» սեփական արժեհամակարգ ունեցող իրականության նոր տեսակ է: Այստեղ այնքան էլ կարևոր չէ, թե դու ի՞նչ ես անում կամ ի՞նչ ես ներկայացնում քեզանից: Կարևորն այն է, թե դա ինչպես է մատուցվում հեռուստացույցով: Մասնագետները չէ, որ գնահատում են քո մասնագիտական կարողությունները, այլ հեռուստացույցն է որոշում դրանք:

Չեռուստացույցը կարող է շատ արագ մարդուն հանրաճանաչ դարձնել և նույնքան արագ էլ մոռացության մատնել: Չաղորդավարի դեմքը, որը մի քանի տարի չի երևում էկրանին, մարդիկ արդեն դժվարությամբ են հիշում, իսկ հաջորդ սերունդն ընդհանրապես չի ճանաչում:

Չեռուստացույցի յուրահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա ստեղծում է դեմքերի իր պատկերասրահը: Չայտնվելով հեռուստաէկրանին՝ նրանք միանգամից դառնում են հայտնի, այսպես կոչված՝ «խալիֆ մեկ ժամի համար»: Նրանց մեծ մասը ժամանակի ընթացքում մոռացվում է, մի մասը բավական երկար է դիմանում: Մնում են նրանք, ովքեր իրենցից արժեք են ներկայացնում, անկախ այն բանից՝ կհայտնվեն հեռուստաէկրաններին, թե ոչ, այսինքն՝ անհատականությունները:

Չեռուստացույցը չի կարող ձևավորել մարդկային անհատականություններ, այն միայն

օգտագործում է կայացած անհատի կարողությունները:

Եվ քանի որ նման անհատների թիվը սահմանափակ է, իսկ հեռուստաալիքներն անընդհատ արտադրանք են նետում եթեր, ապա առաջացավ «հեռուստատեսային աստղեր» ստեղծելու պահանջը: Հեռուստատեսությունն այս հարցում ընթացավ կինոյի կողմից արդեն փորձարկված, կինոաստղի արարման հին ճանապարհով: Սակայն, եթե կինոաստղերը զոնե մասնագիտական նկարագիր ունեին, ապա հեռուստացույցում հայտնված աստղիկները զրկված էին դրանից: Հաղորդավարներին, շուրջներին, «պղպաղակային» սերիալների հերոսներին հասարակությունը ճանաչում էր, իսկ երբեմն էլ կուռքի էր վերածում, որովհետև հաճախակի տեսնում էր հեռուստացույցով: Ինչպես նկատել է քննադատ Դանիել Բուրստինը. «Նրանք ճանաչված են շնորհիվ իրենց ճանաչվածության»: Ընդամենը:

Հեռուստացույցը ճանաչումը վերածեց ինքնուրույն արժեքի: Դա փառք չէ, որին մարդիկ հասնում են տարիների քրտնաջան աշխատանքի արդյունքում, այլ ճանաչում՝ մի պարզև, որը կարելի է ստանալ՝ նույնիսկ մի քանի անգամ հայտնվելով հեռուստաէկրանին: Այդ պատրանքը ինչպես հայտնվում է, այնպես էլ կարող է հողս ցնդել՝ իրենից հետո թողնելով դատարկություն:

Հեռուստացույցի կողմից ստեղծված «վիրտուալ իրականությունը» սրընթաց նվաճեց աշխարհը: Արդեն 70-ական թթ. սկզբին ֆրանսիական TF-1 հեռուստաալիքի լրագրող Լազերևը ասում էր. «Ընդամենը 25 տարի առաջ, երբ ինչ-որ նշանակալից բան էր կատարվում, մարդիկ դուրս էին գալիս փողոց՝ նորություններ իմանալու, հիմա վազում են տուն՝ հեռուստացույցի մոտ»:

Մինչև հեռուստատեսային դարաշրջանը մարդկային անհատականությունը ձևավորվում էր անձնական փորձի, գիտելիքի, սոցիալական միջավայրի շնորհիվ: Մեր ժամանակներում դրան ավելացել է հեռուստաազդեցությունը: Իրական աշխարհը փոխարինվել է «վիրտուալով», անձնական փորձը՝ այն ամենով, ինչ ցուցադրվում է հեռուստացույցով: Իսկ հեռուստացույցին չի կարելի չհավատալ, քանի որ մարդը տեսածին է հավատում. «աչքովս տեսա, ցույց տվին, չէ՞»- ասում է նա: Եվ նրա մեջ անգամ հարց չի ծագում՝ արդյո՞ք իրականում կատարվածն է ինքը տեսել, թե այդ իրականության այն մասը, որը պետք է ցուցադրողին: Ամերիկյան հոգեբույժ Վերտենը նկատել է. «Հեռուստացույցը վտանգավոր է նրանով, որ տալիս է աղճատված պատկերացում մարդկային արժեքների մասին»:

Ժամանակին ռադիոյի ստեղծողներից մեկը՝ Մարկոնին, իր գյուտի մասին ասել է. «Ռադիոյից լսվող ձայնը Աստծո կողմից է արարված»: Ռադիոն կարելի է լսել ամենուրեք՝ մեքենայում, բնության մեջ, տանը ինչ-որ գործ անելիս: Ռադիոն չի պարտադրում, այն ուղեկցում է մարդուն: Հեռուստացույցի պարագայում այդպես չէ: Հեռուստացույցը իր նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք է պահանջում: Մարդը պարտադրված է նայելու էկրանին, իսկ մեկ անգամ նայելով՝ նա այլևս չի կարողանում կտրվել այդ կախարհական արկղից: Պատկերավոր ասած՝ հեռուստատեսությունը զանգվածային տեղեկատվության միջոցներից ամենակաչունն է: Այն մտնում է մարդկանց կյանքի մեջ՝ փոխելով դարերով կայացած սովորույթներն ու արժեքները:

Հեռուստացույցի առկայության պայմաններում մարդիկ դադարում են իրար հետ անմիջականորեն շփվել: Փոխվում են ընտանեկան և հյուրասիրության նորմերը: Շփումը տեղի է ունենում հեռուստացույցի միջոցով, որը շատ հաճախ դառնում է ընտանիքի գլխավոր անդամը:

Օգտվելով իր հիպնոսող-զամող հատկությունից՝ հեռուստացույցը լրիվ կլանում է մարդուն: Արագորեն փոխելով դիտողի ուշադրությունը մի առարկայից մյուսի վրա՝ այն ոչնչացնում է կենտրոնացված մտածողության հիմքերը, առանց որի հնարավոր չէ գիտակից ու պատասխանատու հասարակություն: ԱՄՆ-ի հեռուստատեսության ստեղծող Ջվորիկի-նը իր տանը հեռուստացույց չունեի, և լրագրողի այն հարցին, թե ի՞նչն է հեռուստացույ-

ցում ամենաարժեքավոր բանը, պատասխանել էր. «Անջատիչի կոճակը»:

Եվ, այնուամենայնիվ, ի՞նչ է հեռուստացույցը:

Պատկերների ու ծայների անվերջանալի հո՞սք, որը դժոխային կյանքի է դատապարտում մարդուն, թե՞ հրաշալի մի գյուտ, որը երջանկություն է բերում ու լցնում նրա անշուք առօրյան պայծառ գույներով: Ո՛չ մեկը և ո՛չ էլ մյուսը: Իրականում հեռուստացույցը տեղեկատվության աղբյուր է, մշակույթին շփվելու հնարավորություն, լուսավորչական մեծ գործառույթներ իրականացնող միջոց: Բայց այն կարող է դառնալ նաև զվարճանքի, պարապ ժամանակը լցնելու, ապատեղեկատվություն հաղորդելու, հասարակական կայացած արժեքների քայքայման միջոց:

Ամեն ինչ կախված է նրանից, թե ինչպիսի ձեռքերում է գտնվում այն և ինչ նպատակներ են դրվում նրա առջև:

Ինքը՝ հեռուստացույցը, ընդամենը միջոց է, բայց ոչ երբեք նպատակ:

II Հեռուստադիտող

Ո՞վ է հեռուստադիտողը: «Մեծ համր» - ասում էր Սաշա Գիտրին: Եվ, իսկապես, հեռուստացույց – հեռուստադիտող փոխհարաբերությունը հիշեցնում է ֆուտբոլային խաղ մեկ դարպասի վրա, երբ թիմերից մեկն անընդհատ պաշտպանվում է ու պատժվում՝ գոլեր ընդունելով, իսկ մյուսը գրոհում է:

Թատրոնում հանդիսատեսն իր վերաբերմունքով կարող է անմիջականորեն ազդել ներկայացման ընթացքի վրա: Հեռուստադիտողը այդ հնարավորությունը չունի: Նա հանդես է գալիս հայեցողական դիտորդի դերում: Հեռուստացույցին չի հետաքրքրում հեռուստադիտողի վերաբերմունքը: Հեռուստացույցն ու հեռուստադիտողը ապրում են իրարից անկախ կյանքով՝ առանց երկխոսության մեջ մտնելու իրար հետ: Վարկանիշ կոչվածը խիստ հարաբերական հասկացություն է և հաճախ արտացոլում է հեռուստաստուդիաների տերերի ցանկությունը, քան թե իրականությունը: 50-60–ական թթ., երբ դեռ հեռուստատեսությունը նոր էր համընդհանուր տարածում գտնում, հեռուստադիտողները նամակներ էին գրում կամ զանգահարում էին ստուդիա՝ իրենց կարծիքը հայտնելով ցուցադրված հաղորդման մասին: Հետագայում գործի դրվեցին ինտերակտիվ հաղորդումները, որոնց ժամանակ դիտողը ուղիղ եթերի պահին կարող էր զանգահարել ու մասնակցել տաղավարում ծավալված բանավեճին:

Սակայն բոլոր այս միջոցները ավելի շուտ մասնակցության պատրանք էին ստեղծում, քանի որ հեռուստադիտողին որևէ հնարավորություն չէին տալիս մասնակցելու հեռուստածրագրի ձևավորման քաղաքականությանը: Եվ հեռուստադիտողի միակ զենքը մնում էր վահանակի կոճակը, որով նա կարող էր փոխել ալիքը, կամ անջատել այդ չարաբաստիկ արկղը: Թվում է, թե մարդը ընտրության հնարավորություն ունի, և հեռուստաալիքների տերերը շատ են շահարկում հենց այս հանգամանքը. «Ո՛չ ոք ձեզ չի ստիպում դիտելու մեր հաղորդումները: Չեք ուզում, սեղմեք անջատիչի կոճակը, և վերջ» - ասում են նրանք: Ամբողջ խնդիրն էլ այն է, որ դա անելն այնքան էլ հեշտ չէ:

50-ական թթ., երբ դեռ շատերը հեռուստացույց չունեին, բայց արդեն հասցրել էին կապվել նրան, Փարիզում տեղի ունեցավ մի խորհրդանշական դեպք: Կինը, որի տանը ամեն օր հեռուստացույց էր դիտում հարևան թոշակառուն, տեղափոխվեց ուրիշ թաղամաս: Ձրկվելով նայելու հնարավորությունից և չունենալով հեռուստացույց գնելու միջոց՝ թոշակառուն ինքնասպան եղավ: Սա, իհարկե, բացառիկ դեպք է, բայց շատ խորհրդանշական: Մարդկանց վրա հեռուստացույցի մոգական ազդեցության մասին շատ է խոսվել, բայց ո՞րն է նրա հնայքի ուժը: Ինչ՞ու ամեն օր միլիոնավոր մարդիկ նստում են հեռուստացույցի առջև ակնդետ, կենտրոնացված կամ ցրված, դատարկ կամ վառվող աչքերով նայում

են այդ լույս արձակող արկղին: Դրանք տարբեր հավատի, մտավոր կարողության, զգացմունքների տեր մարդիկ են, որոնց միավորում է հեռուստացույցը՝ վերածելով նրանց հեռուստադիտողի: Աշխարհում ոչ մի կրոն այնքան հետևորդ չունի, որքան հեռուստացույցը: Գեռուստադիտողների բանակը գրավել է ամբողջ երկրագունդը: Դա այդպես է, բայց ի՞նչ է իրենից ներկայացնում այդ հեռուստադիտող կոչվածը՝ ազգության, սոցիալական դասի կամ խմբի ներկայացուցիչ է, կրոնական աղանդի կամ ինչ-որ ակունքի անդամ է: Ո՞վ է նա: Փորձենք հասկանալ դա, մանավանդ, որ խոսքը հենց մեր մասին է, քանի որ բոլորս էլ հեռուստադիտող ենք:

Պարզելու համար մարդկանց կախվածության աստիճանը հեռուստացույցից՝ ԱՄՆ-ում 80-ական թթ. այսպիսի փորձ արեցին: Մեծ գումար առաջարկվեց նրանց, ովքեր մեկ ամիս շարունակ կիրառվեին հեռուստացույց դիտելուց: Փորձին մասնակցելու առաջարկ ստացած հեռուստադիտողների մեծ մասը միանգամից հրաժարվեց դրանից, իսկ նրանք, ովքեր համաձայնել էին, կարողացան դիմանալ 1-2 շաբաթ: Ինչ՞ու: Միթե՞ դժվար էր մեկ ամիս դիմանալ առանց այդ արկղի: Խնդրին մակերեսայնորեն մոտենալու դեպքում կարելի է զարմանալ, բայց չպետք է մոռանալ, որ խոսքը ոչ թե պարզապես մարդու, այլ հեռուստադիտողի մասին է: Հոգեբանները պարզել են, որ հեռուստադիտողը իր գործողությունները նույնացնում է էկրանում կատարվածի հետ՝ դառնալով գործողության մի մասը: Եվ, ուրեմն, նա չի կարող ապրել առանց հեռուստացույցի. անջատելով այն՝ նա անջատում է ինքն իրեն:

Մոլի հեռուստադիտողը դադարում է ինքնուրույն մտածելուց, քանի որ հեռուստացույցը նրան թելադրում է իր մտածողության ռիթմը՝ խլելով նրանից տեսածը վերլուծելու և իմաստավորելու կարողությունը: Զգացմունքները չեզոքացնում ու տարրալուծում են իրենց մեջ բանականությունը: Ֆրանսիայում հեռուստամոլներին հումորով «տելեիդիոտներ» են կոչում: Այսպիսի մարդիկ կորցրել են իրենց «եզր»: Նրանք այն վստահել են հեռուստացույցին և դրանով իսկ զրկվել իրենց գիտակցական ինքնուրույնությունից: Սա վտանգավոր է նրանով, որ անսահման իշխանության հնարավորություն է բացում հեռուստատեսության տերերի համար:

Հեռուստատեսությունը առանձնապես խորը հետք է թողնում մատաղ սերնդի վրա: «Հեռուստատեսային սերունդ» արտահայտությունը պատահական չի ասվել: Մանկապատանեկան տարիքում, երբ մարդը ոչ ֆիզիկապես և ոչ էլ գիտակցորեն դեռևս չի ձևավորվել, հեշտ է ընկնում տարբեր ազդեցությունների տակ: Զվարճալի ծրագրերի և «պղպղջակային», սերիալների անվերջանալի շքերթը, որը մատուցում է հեռուստացույցը, ստիպում է երեխաներին բաց բերաններով ու չռած աչքերով ժամերով նստել նրա առաջ՝ փոխարենը ոչինչ չստանալով: Հոգեբանները կարծում են, որ այսպիսով երեխաները կարող են կորցնել ինքուրույն դատելու, տրամաբանելու, նախաձեռնություն հանդես բերելու կարողությունը և երևակայությունը: Միևնույն ժամանակ հսկայական չափերի են հասնում ուսումնական ծրագրերն ու ֆիլմերը, որոնք թողարկվում են DVD –ների վրա: Այսինքն՝ ուսումնական գործընթացն ըստ էության, աստիճանաբար գրավոր խոսքից հրաժարվելով, փոխարինվում է տեսողական պատկերով:

Այստեղ նաև այլ խնդիր է ծագում. որքանո՞վ է դա արդյունավետ, և որքա՞ն ժամանակ մարդ կարող է անցկացնել հեռուստացույցի առաջ՝ չվնասելով առողջությունը: Բժշկական փաստ է, որ հեռուստացույց կարելի է դիտել օրական 2-3 ժամ, ոչ ավելի: Սակայն շուրջօրյա հեռուստատեսության, համացանցի, համակարգչի դարաշրջանում այս ցուցանիշը գերազանցվում է մի քանի անգամ՝ խիստ բացասական ազդեցություն թողնելով մարդու առողջության վրա:

Իսկ որքանո՞վ է հեռուստատեսությունը արդյունավետ: Դեռևս 70-ական թ.թ. ԱՄՆ –ի Սիբերակուզայի համալսարանում այսպիսի մի փորձ անցկացրին: 17-18 տարեկան ուսանողներին բաժանեցին 2 խմբի: 1 –ին խումբը պրոֆեսորի դասախոսությունը լսում էր լսարա-

նում, իսկ 2-րդը՝ դիտում հեռուստացույցով: 6 շաբաթ հետո հանձնարարված ստուգողական աշխատանքից պարզվեց, որ լսարանում գտնվող ուսանողները մի քանի անգամ ավելի լավ են յուրացրել նյութը, քան հեռուստադիտողները: Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ հեռուստատեսային պատկերը, թափանցելով մարդու ուղեղը, պատրանք է ստեղծում, թե այն, ինչ նա տեսել և լսել է, արդեն յուրացրել է: Իրականում հեռուստադիտողը տրված գիտելիքը յուրացնելու ու ամրապնդելու փորձ չի անում: Հետաքրքիր է այդ համալսարանի պրոֆեսորներից մեկի հայտարարությունը. «Ես դեմ եմ նրան, որպեսզի իմ ուսանողները նայեն: Ես ուզում եմ, որ նրանք աշխատացնեն իրենց ուղեղը»:

Ընդհանուր առմամբ հեռուստադիտողը դիտում ու լսում է՝ ինչ-որ պատկերներ և նախադասություններ որսալով: Արդյունքում ստացվում է առանձին հատվածներից կազմված գեղադիտակային մի պատկեր, որից էլ նա սխալ եզրահանգումներ է անում: Ամերիկյան գրող Գոր Վիդալը ցավով նշում է. «Ձանգվածային հանդիսատեսը շատ քիչ բան գիտի: Հեռուստադիտողները լսում են անուշադիր: Նրանք հիմնականում նայում են՝ ընկալելով խոսակցության ընդհանուր տոնը և ուշադրություն չդարձնելով փաստարկների վրա»:

Այսօր շատ տներում հեռուստացույցը ընդհանրապես չեն անջատում, անկախ նրանից՝ նայում են, թե ոչ: Այս իմաստով հեռուստացույցը դարձել է ընտանիքի լիիրավ անդամ, իսկ հեռուստադիտողի ուշադրությունը զգալիորեն թուլացել է: Նա դարձել է ցրված և դժվարությամբ է կենտրոնանում որևէ բան դիտելու համար: Վերջին հաշվով մարդը հո չի կարող ամբողջ օրն ակնդետ նայել իր ընտանիքի անդամների աչքերին:

Հոգեբանները պարզել են, որ 30 րոպե շարունակ՝ անընդմեջ, որևէ հաղորդում դիտելու պարագայում հեռուստադիտողի ուշադրությունը թուլանում է առնվազն 2 անգամ: Կես ժամ հետո նա արդեն երկու անգամ ավելի քիչ տեղեկատվական նյութ կարող է մարսել, քան սկզբում: Հաշվի առնելով սա՝ տեղեկատվական ծրագրերը հիմնականում սահմանափակվում են հենց այս ժամանակահատվածով: Հեռուստատեսային դարաշրջանը, որը ծնեց հեռուստադիտողին, կես դարից ավելի է, ինչ շարունակում է իր հաղթարշավը: 21-րդ դարում մենք արդեն ունենք մի քանի սերունդ, որոնք դաստիարակվել են հեռուստացույցի ազդեցությամբ: Ավելին՝ երիտասարդները, ովքեր միշտ աչքի են ընկնում արագ կողմնորոշմամբ ու արձագանքմամբ, կտրուկ դատողություններով ու տեղեկացվածությամբ, հիմնականում իրենց ուսումը ստանալով պատկերի ու ձայնի միջոցով, այլ ոչ թե ընթերցանությամբ, մեծ մասը դժվարությամբ է արտահայտում սեփական մտքերը: Պատճառը գրքով պարապելու պակասն է:

Ինչևհիցե, փաստը մնում է փաստ՝ հեռուստադիտողը ծնվել է և արդեն ապրում է ինքնուրույն կյանքով: Ո՞վ է նա: Այս հարցը չունի միանշանակ պատասխան, քանի որ մենք գործ ունենք բազմաբնույթ ու բազմադեմ երևույթի հետ:

Պայմանականորեն կարելի է հեռուստադիտողներին բաժանել 2 տեսակի. նրանց, ովքեր նայում են այն ամենը, ինչ իրենց ցուցադրում են, և նրանց, ովքեր ծրագրից ընտրում են այն, ինչ իրենց պետք է: Ֆրանսիացի քննադատ Պիեռ Ռոնդերը հեռուստադիտողին բնութագրել է որպես մի հետաքրքրասերի, որը կպել է բանալու անցքին և ուզում է տեսնել, թե ինչ է կատարվում կողքի սենյակում:

Վերջին հաշվով ամեն ինչ մնում է մարդկանց և հենց մարդու որոշումից է կախված, թե նա ինչպես կվերաբերվի հեռուստացույցին՝ որպես աշխարհին նայող պատուհանի՞, թե՞ բանալու անցքի, որի միջոցով հագուրդ է տալու իր բնազդներին և մութ կրքերին:

ՆԵՐԱԾԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

Հայ ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող այս հոդվածը՝ նվիրված 20-րդ դարում Իրանում աշխատող մեր հայրենակիցներին, կարող է թվալ սուկ անունների և տարեթվերի մի պարզ ցանկ: Այստեղ գետնդրված կցկտուր փաստերը այն տեղեկություններն են, որ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, իրանցի նկարչուհի և արվեստաբան Շադի Գոմշեհին հաջողվել է հավաքել և ի մի բերել Թեհրանի արխիվներում և գրադարաններում անցկացված մանրակրկիտ ուսումնասիրությունների և հետազոտությունների արդյունքում: Անշուշտ, տվյալներն ամբողջական չեն: Սակայն անգամ այս տեսքով նրանք եզակի հնարավորություն են տալիս մեզ՝ հայերիս, ծանոթանալ և պահպանել մեր այն հայրենակիցների անունները, որոնց կյանքն ու գործունեությունը պատկանում են ոչ միայն իրանական, այլև մեր՝ հայկական մշակույթին:

Ալիս Ներսիսյան
արվեստագիտության թեկնածու

ՇԱԴԻ ԳՈՄՇԵ (SHADI GHOMSHEH)

ՀԱՅԵՐԸ ԻՐԱՆԻ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայերը և իրանցիները դարեր շարունակ ապրել են կողք կողքի, սերտ փոխհարաբերությունների մեջ եղել և մեծ ազդեցություն ունեցել միմյանց լեզվի, մշակույթի և ավանդույթների վրա: Պարսկերենը և հայերենը հնդեվրոպական լեզուներ են, և սա է նրանց նմանության պատճառը: Իրանցիների, ինչպես և հայերի արմատները սկիզբ են առնում արիացիներից: Հազարամյակներ տևող հարևանությունը բերել է նրան, որ երկու ազգերն էլ ունեն մշակութային մոտ գծեր, որոնք ի հայտ են գալիս թե՛ լեզվում, թե՛ ավանդույթներում և թե՛ կենցաղում:

Իրանում հայերն իրենց միշտ ակտիվ են դրսևորել արվեստի բնագավառում: Նրանցից շատերը, հիրավի, ստեղծել են գլուխգործոցներ: Սաֆավիդների դինաստիայի տիրակալությունից ի վեր հայ նկարիչները մեծ զնահատանքի են արժանացել: Իրանի թատերաբեմում խաղացող առաջին կին դերասանուհիները հայուհիներ էին: Երաժշտական դպրոցներում երաժշտություն դասավանդող առաջին ուսուցիչները, այն ժամանակից ի վեր, երբ Իրանում սկսվեց դասական երաժշտության զարգացումը, հայերն էին: Այսուհանդերձ, կինոարվեստն այն բնագավառն էր, որտեղ հայերը ամենայն հաջողությամբ և ամենափայլուն կերպով դրսևորեցին իրենց տաղանդը և ստեղծագործական կարողությունները:

Հայերն առաջինը Իրանում հիմնեցին Գեղարվեստների դպրոց: Իրանական կինոյում հայերն առաջին ռեժիսորներն էին: Այս հոդվածը ներկայացնում է ամենանշանավոր հայ արվեստագետներից, ովքեր ապրել են Իրանում և աշխատել կինոյի և կինոգրաֆիկայի ասպարեզում:

Հայ կինոռեժիսորներ և կինոսցենարիստներ

ՅՈՎՀԱՆՆԵՍ ՕՐԱՆՅԱՆ (1900թ., Մաշադ – 1961թ.) – Իրանի առաջին կինոդպրոցի հիմնադիր, իրանական ֆիլմերի առաջին սցենարիստ և ռեժիսոր: Սովորել է Մոսկվայում:

ՍԱՍՎԵԼ ԽԱՉԻԿՅԱՆ (1896-2001թթ.) – դեռևս կոմունիստական ռեժիսորներից մեկը: Նկարահանել է 32 ֆիլմ և հեղինակ է 17 կինոսցենարի:

ԴԱՅԿ ԿԱՐԱՎԱՇ (1894թ., Թեհրան) – ավարտել է Ֆրանսիայի Սան Լուիս քոլեջը: Պարսկերեն և հայերեն է թարգմանել 35 պիես՝ ռուսերենից, ֆրանսերենից և անգլերենից:

ՌՈՒԲԵՏ ԱՂԱՐՏ (1935թ., Թավրիզ) – կինոքննադատ: Սովորել է Գերմանիայում: 1961թ. վերադարձել է Իրան և հիմնել «Վիլլա» կինոստուդիան:

ԱՐԲԻ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ (1941թ., Սպահան) – «Արմեն» թատերախմբի ռեժիսորի օգնական: Ավարտել է Անգլիայի տեխնիկական համալսարանը: Ներկայումս ապրում է Ֆրանսիայում:

ՎԱՐՈՒԺ ՔԱՐԻՄ ՄԱՍԻՅԻ (1952թ., Արաք) – Իրանում ամենահայտնի կինոռեժիսորներից մեկը: Լայպիզիում արժանացել է մրցանակի, ինչպես նաև ֆիլմերի միջազգային «Ֆաջեր» փառատոնի 8 մրցանակի:

Կինոստուդիաների հայ հիմնադիր-սեփականատերեր

ՅՈՎՀԱՆՆԵՍ ՕՐԱՆՅԱՆ, ՍՈՒՇԵՂ ՍԱՐՎԱՐԻ – 1937թ. հիմնել են առաջին կինոնկարահանման և կրկնօրինակման ստուդիան Թեհրանում:

ՍԱՆԱՍԱՐ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ – 1959-1960թթ. Թեհրանում հիմնել է «Դիան» կինոստուդիան:

ՌՈՒԲԵԿ ԶԱՂՈՒՐՅԱՆ – 1953թ. ստեղծել է «Շահաբ», 1967թ.՝ «Յամլետ» կինոստուդիաները Թեհրանում:

ԲԱՅՊԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ – ստեղծել է «Թեհրան Շահրեստան» կինոստուդիան Թեհրանում:

ԺՈՂՁՖ ՎԱՅԵԶՅԱՆ – 1958-1962թթ. ստեղծել է «Աջիր» կինոստուդիան Թեհրանում:

ԴԱՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ, ՎԱՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ – 1951թ. ստեղծել են «Շահին» կինոստուդիան Թեհրանում:

ՍՈՒՆՅԱՆ և ԴԵՐԱՆԴ ՄԻՆԱՍՅԱՆՆԵՐ – 1965թ. ստեղծել են «Չապլին» կինոստուդիան Թեհրանում:

ՎԱԴԱՆ ԹԵՐՓԱՆՉՅԱՆ, ՄԻՄԻԿ ԿՈՆՍԱՆՏԻՆ, ԶՈՆԻ ԲԱՂՂԱՍԱՐՅԱՆ – 1951թ. ստեղծել են «Ալբորգ» կինոստուդիան Թեհրանում:

ԱԼԵՔՍ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ – 1946թ. ստեղծել է «Դարիուշ» կինոստուդիան Թեհրանում:

Մուլտիպլիկացիոն կինոյի հայ պրոդյուսերներ

ԱՐԱՓԻԿ ԲԱՂՂԱՍԱՐՅԱՆ (1939թ., Սարի – 1985թ.) – գծանկարիչ, գեղանկարիչ, դիզայներ, ծաղրանկարիչ: Ստեղծել է մեծ թվով մուլտիպլիկացիոն կինոնկարներ: Հեղինակ է գեղանկարչությանը նվիրված գրքի:

ՔՐԻՍՏ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ (1950թ.) – հայտնի մուլտիպլիկատոր: Հաջողության է հասել մի շարք տեղական և միջազգային փառատոներում: Տեղափոխվել է Միացյալ Նահանգներ: Ներկայումս աշխատում է Լոս Անջելեսում:

Հայ կինոօպերատորներ

ՎԱԴԱԳՆ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ (1913թ.-1984թ., Թավրիզ) – սկսել է իր գործունեությունը 1937թ.՝ որպես լուսանկարիչ: Հետագայում՝ 1953-1973թթ., նկարահանել է 28 ֆիլմ:

ՊԵՏՐՈՍ ՊԱՆՅԱՆ (1931թ., Թեհրան) – 1960-1978թթ. նկարահանել է 9 ֆիլմ:

ԱՌԱՔԵԼ ԲԱԲԱՆԱՆՅԱՆ (1940թ., Արաք) – 24 տարի աշխատել է զանազան կինոստուդիաներում: 1953-1976թթ. 14 ֆիլմերի կինոռեժիսորի օգնական է եղել:

Հայ դերասաններ

ԱՍՅԱ ԳՈՍԱՆՅԱՆ (1906-1994թթ.) – սկսել է գործունեությունը 1920թ.՝ որպես թատրոնի դերասան: Ավարտել է Փարիզի կինեմատոգրաֆիայի ինստիտուտը: 1931թ. վերադարձել է Իրան՝ իր կարիերան շարունակելու համար: Մահացել է Անգլիայում՝ 88 տարեկան հասակում:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԲԵՋԱՆՅԱՆ (1894թ. Բանդար Անգալի) – խաղացել է 5 ֆիլմում:

ԱՐԱՄՄԱՅԻՍ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ (1921թ., Թավրիզ – 1980թ., Թեհրան) – խաղացել է բազմաթիվ իրանական ֆիլմերում:

ԱՐՄԵՆԱԿ ԱՅԱՐՈՆՅԱՆ (1885թ., Թավրիզ) – աշխատել է որպես դերասան 50 տարի: 1951-ին Իրանի հայ համայնքը նշել է նրա թատերական գործունեության 50-ամյակը:

ՎԻԳԵՆ ԴԵՐԴԵՐՅԱՆ (1929թ., Համադան – 2003թ., Լոս Անջելես) – հայտնի ջազային երգիչ: Խաղացել է 9 ֆիլմում: Կինոյի աշխարհ է ներգրավվել Սամվել Խաչիկյանի կողմից:

ԼԵՆԻԴ ՍԱՐՎԱՐՅԱՆ (1942թ., Թեհրան) – հայտնի դերասան:

ԻՐԵՆ ԶԱՉՅԱՆՑ (1927թ., Բաբոլսար) – թատրոնի դերասանուհի: Կինոաշխարհ է մտել 1947-ին: 20 տարվա ընթացքում խաղացել է 27 կինոֆիլմում:

ԱՆՈՒՇԱՎԱՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ (1901թ., Օրումիե – 1971թ., Թեհրան) – «Անուշ» մակաունով 1967-1971թթ. խաղացել է 12 ֆիլմում:

ՍԱՐԻ ԱՓԻԿ (1954թ., Թեհրան) – աշխատել է իրանցի հայտնի կինոռեժիսորների հետ: 1977-ին Մոսկվայի կինոփառատոնում «Լավագույն դերասանուհի» անվանակարգում արժանացել է մրցանակի: Ներկայումս խաղում է Լոս Անջելեսի Մանկական թատրոնում:

ՍԱՅՅԱ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ (1969թ., Թեհրան) – սկսել է իր գործունեությունը որպես թատրոնի դերասանուհի: Մտել է կինոաշխարհ 1989-ին: Ստացել է մի շարք կինոմրցանակներ:

ԼՈՐԻԿ ՄԻՆԱՍՅԱՆ (1943թ., Թավրիզ – 2002թ.) – խաղացել է 14 ֆիլմում:

Հայ դիզայներներ, կինոաֆիշի նկարիչներ, ձևավորողներ

ՆԱՊՈԼԵՈՆ (1910-1970) և **ՍՈՒՇԵՂ** (1908-1981) **ՍԱՐՎԱՐՅԱՆՆԵՐ** – երկու չափազանց տաղանդավոր գեղանկարիչներ, ովքեր Իրանում առաջինը զբաղվեցին կինոաֆիշի ձևավորմամբ:

ՄԻՇԱ ԳԻՐԱԳՈՍՅԱՆ – կինոաֆիշի հայտնի դիզայներ, ով աշխատում էր ջրաներկերով, ինչպես կինոաֆիշի ռուս դիզայներները: Ստեղծել է մոտ 12 կինոաֆիշ:

ՔՐԻՍՏ ՀՈՎՅԱՆ (1968թ., Թեհրան) – Իրանի գրաֆիկ-նկարիչների մրցանակի դափնեկիր: Ամենահաջողակ գրաֆիկ-նկարիչներից մեկն է: 2000թ. տեղափոխվել է Միացյալ Նահանգներ: Ներկայումս «Ուոլտ Դիսնեյ» ընկերություններից մեկի գեղարվեստական ղեկավարն է: Արժանացել է մի շարք հեղինակավոր մրցանակների:

ԱԴԵՆԱ ԴԻԳՐԱՆ ԶՈՂՐԱՔՅԱՆ (1974թ., Թեհրան) – մասնակցել է 2005թ. Կալիֆոռնիայի՝ հայկական այբուբենի ստեղծման 1600-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսին: Մեկն էր այն 38 նկարիչներից, ովքեր հրավիրված էին ամբողջ աշխարհից:

Ներկայումս Իրանի գեղարվեստական ուսումնական հաստատություններում սովորում են մի քանի հայ ուսանողներ: Նրանք ցայտուն տաղանդի տեր երիտասարդներ են: Այս հոդվածը ներկայացնում է ամենաճանաչված հայ նկարիչներին, սակայն թե՛ անցյալում և թե՛ մեր օրերում կինոյի, թատրոնի և երաժշտության ասպարեզներում գործող հայ տաղանդաշատ արվեստագետների թիվը շատ ավելին է:

Արտավազդ Եղիազարյան

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐԻ՝ ՀԱՄԱՄԻՈՒԹԵՆԱԿԱՆ
ՎԱՐՁՈՒՅԹԻ ՀԱՄԱՐ ԱՍԵՂԾՎԱԾ ՌՈՒՍԱԼԵԶՈՒ
ԿԻՆՈԱԶԳՎԱԳՐԵՐԸ (1920-ԱԿԱՆ ԹԹ.)**

Հայկական կինոյի արագ զարգացման գլխավոր գրավականներից մեկը թերևս նրա գրավիչ լինելն էր ոչ միայն հայ հանդիսատեսի համար: 1920-ականներին Դանիել Դզնունու ղեկավարությամբ ստեղծվում էին կինոնկարներ, որոնք բացի հայաստանյան կինոէկրաններից հաջողությամբ ցուցադրվում էին նաև ԽՍՀՄ և արտերկրի դաշխճներում (մի բան, որ, ցավոք, դժվար է պատկերացնել այսօր):

Հայ կինոյի ներկայացումն աշխարհին սկսվել է հենց առաջին ժապավենից՝ Համո Բեկ-Նազարյանի «Նամուսից»: Ալեքսանդր Շիրվանզադեի համանուն ստեղծագործության էկրանավորումն իսկապես մեծ իրադարձություն էր սովետական կինոյում: Կինոպատմաբան Նիկոլայ Լեբեդևը մասնավորապես սովետական համր կինոյի պատմությանը նվիրված իր աշխատության մեջ նշում է, որ «Նամուսը» «սովետական և համաշխարհային կինոյի առաջին ռեալիստական կենցաղային դրաման է՝ արևելյան նյութի հիման վրա»¹: Ֆիլմի պրեմիերան Մոսկվայում և Լենինգրադում ուղեկցվում էր անմախաղեպ գովազդային արշավով: Երբ այն առաջին անգամ ներկայացվում էր մոսկովյան համրությանը՝ 1926 թվականի մայիսի 3-ին, «Մալայա Դմիտրովկա» կինոթատրոնի նախասրահում կովկասյան տարազների ցուցահանդես էր ընթանում՝ հայկական ժողովրդական նվագախմբի ուղեկցությամբ, իսկ ծխախոտային ֆաբրիկաներից մեկն արտադրել էր «Նամուս» ծխախոտը: Կան տեղեկություններ նույնիսկ այն մասին, որ ԽՍՀՄ-ում ճապոնիայի դեսպանը ցանկություն է հայտնել ցուցադրել ֆիլմը իր հայրենիքում²: Բնականաբար, այս ամենն անհնար էր պատկերացնել առանց ազդագրի: Բեկ-Նազարյանի կինոնկարի նշանակության մասին խոսում է նաև այն փաստը, որ «Նամուսի» ռուսալեզու ազդագրի ստեղծումը վստահվել էր ժամանակի մեծագույն ռուս պլակատիստներին՝ Գեորգի և Վասիլի Ստենբերգներին:

Կոնստրուկտիվիզմի ականավոր գործիչներ՝ նկարիչ-եղբայրներն անձամբ ծանոթ էին մեծ ռեժիսորներ Ս. Էյզենշտեյնի, Ռ. Պուդովկինի, Դզիգա Վերտովի հետ, հանդիսանում էին կինոյի մեծ երկրպագուներ, ըստ այդմ կինոպլակատի վրա աշխատում էին մեծ սիրով՝ նորացնելով նրա լեզուն: Ստենբերգների անկրկնելի ոճի գլխավոր գրավականներից մեկը մոնտաժի կիրառումն էր ազդագրում. օգտագործելով այն կոնստրուկտիվիզմի գեղարվեստական համակարգի շրջանակներում՝ Ստենբերգները գտան կինոազդագրի նոր արտահայտչամիջոցներ³: Իրենց նվիրված հողվածներից մեկում Ստենբերգները խոստովանում էին. «Մենք հաշվի չենք առնում համաչափությունները մի քանի առարկաների և ֆիգուրների, ինչպես նաև դրանց մասերի միջև, շրջում ենք ֆիգուրները, մի խոսքով, օգտագործում այն ամենն, ինչ կարող է կանգնեցնել նույնիսկ շտապող անցորդին»⁴: Անհրաժեշտ է նշել նաև նկարիչների կոնստրուկտիվիստական մոտեցումը գույնին և տեքստին: Առաջինը Ստենբերգների ազդագրերում գունավորման միջոցից դարձավ արտահայտչական լեզվի առաջնային տարրերից մեկը: Նույնը կարելի է ասել նաև տեքստի մասին, որը բացի զուտ տեղեկատվական դերակատարություն ունենալուց վարպետորեն ներարկվում է կոմպոզիցիայի մեջ (ամենացայտուն օրինակներից մեկը Համո Բեկ-Նազարյանի «Ձարեի» ազդագիրն է, որին կանդրադառնանք ստորև):

1 Н.А. Лебедев, Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 — 1934 годы

2 Г. Закоян, Армянское немое кино, Ер. «Издательство НА Армянской ССР», Ер., 1976, стр. 21

3 Бабурина Н. И., Плакат немого кино. Россия 1900-1930, М., «Арт-родник», 2001, с. 12

4 В мастерской братьев Стенберг. // Рабис, 1928, #49, с. 8

Այս ամենը քիչ թե շատ վերաբերում է եղբայրների կողմից ստեղծված «Նամուսի» ազդագրին: Տարածության մեծ մասը զբաղեցնում է ֆիլմի գլխավոր հերոսուհու՝ դաժան սովորությունների զոհը դարձած Սուսանի դեմքը խոշոր պլանով: Նրա թեթևակի բացած բերանը և հայացքը, որը նայում է ոչ թե դիտողին, այլ նրա կողքով, մի փոքր անկյան տակ, արտահայտում են հերոսուհու անհանգստությունը և, կարծես, պատմության ողբերգական ավարտի կանխագագուցումը: Միևնույն ժամանակ, բոլորովին այլ տրամադրություն են հաղորդում դիմանկարի երկու կողմերում գտնվող պարող տղամարդկանց և երաժիշտների ֆիգուրները: Ստենբերգներն այսպիսով ընդգծել են ֆիլմի այն մոտիվը, որտեղ համընդհանուր ուրախության մեջ ոչ ոք ուշադրություն չի դարձնում Սուսանի դժբախտության վրա: Կառուցվածքով այս ազդագիրը հիշեցնում է նկարիչների մեկ այլ՝ «Ըստ օրենքի» («По закону», 1926), ինչպես նաև «Համրության կուռքը» («Кумир публики», 1925) ֆիլմերի համար արված ազդագիրը: Բոլոր դեպքերում կենտրոնական կերպարը գտնվում է առանձնացված մի տարածության մեջ, սակայն որոշակի կապի մեջ է այլ ֆիգուրների հետ:

Հարկ է նշել, որ «Նամուսի» ռուսական կինոպրոկատի համար ազդագիր ստեղծել են ոչ միայն Ստենբերգները: Բացի վերը դիտարկված նմուշից Ռուսաստանի պետական գրադարանում (Մոսկվա) կա առնվազն ևս մեկը, որի հեղինակը Մ. Դյուզաչն է: Հավանաբար գոյություն ունի «Նամուսի» մեկ այլ՝ անգլիալեզու տարբերակ: Ըստ New York Times օրաթերթի՝ 1929 թվականի սեպտեմբերին կինոնկարը ցուցադրվել է Նյու-Յորքի The Fifth Avenue Playhouse կինոթատրոնում⁵:

Ստենբերգ եղբայրների՝ «Հայկինոյի» արտադրության համար ստեղծված մեկ այլ նշանավոր ազդագիր է «Ձարեհ» (1927): Բեկ-Նազարյանի այս ֆիլմի գործողություններն ընթանում են քրդական գյուղում: Խնդիրը մոտ է «Նամուսին»՝ հին աղաթներ, ուժեղների անիրավություններ, սեր և փորձություններ: Սակայն, ի տարբերություն առաջին ֆիլմի հերոսներ Սուսանի և Սեյրանի դժբախտ ճակատագրի, Ձարեհն և հովիվ Սայդոյին հաջողվում է հասնել երջանկության: Ռուսական վարձույթի համար ստեղծված ազդագրում Ստենբերգները պատկերել են Սայդոյին, որը, ծիուն հեծած, շտապում է օգնության Ձարեհին: Ազդագիրն աչքի է ընկնում իր պարզությամբ, միևնույն ժամանակ՝ մեծ դիմամիկայով: Սրա գաղտնիքը հարթ կարմիր ֆոնին պատկերված ծիավորի սլացիկ ընթացքն է, ինչպես նաև տեքստի և պատկերի հոյակապ համադրումը: Վերնագրի տառերը կարծես հնազանդ փռվել են ծիու տեքստի տակ՝ դառնալով միմիմալիստական կոմպոզիցիայի բաղկացուցիչ մասը: Նկարիչների կողմից տեքստի նման օգտագործումը կարելի է տեսնել մի քանի այլ ֆիլմերի ազդագրերում, օրինակ՝ «Ոստիկանը» («Полицейский», 1928), «Կանաչ նրբանցքը» («Зеленый переулок», 1929), ինչպես նաև «Ռադիոն և առյուծը» («Радио и лев», 1927, նկարիչն անհայտ է) ժապավենների ազդագրերում:

Ուշագրավ է համամիութենական վարձույթում Համո Բեկ-Նազարյանի «Շոր և Շորշոր» կատակերգության պատմությունը: 1926 թվականին, երբ ընթանում էր «Ձարեհ» պատճենների արտադրությունը հետագա վարձույթի համար, Դանիել Դզունին առաջարկեց Բեկ-Նազարյանին այդ ընթացքում՝ 10-15 օրում, նկարահանել մեկ այլ լիամետրաժ կինոնկար և Մոսկվա ուղարկել մի ֆիլմի փոխարեն երկուսը՝ այդպիսով ամրապնդելով ստուդիայի ֆինանսական վիճակը գալիք տարի նախատեսվող մեծածավալ՝ «Խաս-Փուշ» ֆիլմի նկարահանումներից առաջ: Ռեժիսորը հավանություն տվեց գաղափարին և մի քանի օրվա ընթացքում ստեղծվեց «Շոր և Շորշոր» ֆիլմը՝ հայ կինոյի պատմության մեջ առաջին կատակերգությունը⁶: Այդպես «Ձարեհ» հետ զուգահեռ միութենական էկրաններին բարձրացավ նաև «Շոր և Շորշոր» ֆիլմը:

Փալանդուզ-Մկոյի համանուն պատմվածքի էկրանավորման գլխավոր հերոսները աշ-

5 Mordaunt Hall „A tragedy in Armenia // New York Times, sep. 10, 1929

6 Бек-Назарян А., Записки актера и кинорежиссера, Ер., “Айастан”, 1968г., стр. 158-159

տարակցի գյուղացիներ Շորն ու Շորշորն են: Իրավիճակային այս կատակերգության հունորը կառուցված է գլխավոր հերոսների և նրանց համագյուղացիների գինեմոլության և սնոտիապաշտության հիման վրա:

Երկու ընկերների բնույթը դիպուկ արտահայտված է Նիկոլայ Պրուսակովի և Գրիգորի Բորիսովի ազդագրում: Սև ֆոնին պատկերված են երկու ծաղրանկարային ֆիգուր՝ հսկայական գլուխներով և սպիտակ ուրվագծերի մեջ առնված մարմիններով: Հերոսներին պատկերելիս նկարիչներն օգտագործել են կադրեր ֆիլմից՝ ներկելով գլուխները կապույտ և կարմիր գույներով: Ազդագիրն աչքի է ընկնում նաև տեքստի լայն օգտագործմամբ. Շորի և Շորշորի մարմիններն ամբողջությամբ պատված են սեփական անուններով՝ «Շոր» և «Շորշոր»: Նման հնարք հեղինակների այս գույզն օգտագործել է նաև 1929թ. «Կենդանի դիակ» («Живой труп») ֆիլմի ազդագրում:

Պրուսակովն ու Բորիսովը հեղինակել են «Հայկինոյի» մեկ այլ ֆիլմի՝ Համո Բեկ-Նազարյանի «Խաս-Փուշ» լայնամասշտաբ կինոկտավ ազդագիրը (հորիզոնական): Շատ ուշադրություն չդարձնելով ֆիլմի սյուժեին (1890-ականներին Պարսկաստանի խասպուշ ցեղի պայքարը սեփական իրավունքների համար), նկարիչները ստեղծել են յուրահատուկ գովազդային մի ստեղծագործություն: Նախ, պետք է նշել, որ Գրիգորի Պրուսակովը համախիտ պլակատներում օգտագործում էր այնպիսի օբյեկտներ, ինչպիսիք են ավտոմեքենաները, մոտոցիկլետները, հեծանիվները և շոգեքարշերը, որոնք խորհրդանշում էին նոր ժամանակները, առաջադիմությունը և ժամանակակից դիզայնը: Ընդ որում, ժամանակ առ ժամանակ այդ օբյեկտները նա զրկում է մետաղյա ծածկույթից՝ լցնելով դատարկ տարածությունները ֆոտոնյութով: «Խաս-Փուշի» ազդագրի կենտրոնական կերպարը հեծանվորդ է, որի մարմինն իրենից ներկայացնում է ֆիլմից վերցրած կադրերի մոնտաժ: Եվս մի քանիսը տեղ են գտել հեծանվի անիվներում: Կադրերի մեկ այլ համադրություն նկարիչները տեղադրել են ազդագրի վերին աջ անկյունում: Ֆիլմի կենտրոնական կերպարների դիմանկարներով այս ուղղանկյան հարևանությամբ գտնվում է կարմիրով արված վերնագիրը: Մեկ այլ ուշագրավ հնարք. հեծանվորդը, փաստորեն, խորհրդանշում է կինոսիրողի, որը շտապում է դիտել Բեկ-Նազարյանի ֆիլմը: Սրա մասին վկայում է վերնամասի տեքստը՝ «Я спешу видеть» և սլաքը, որն ուղղված է «Хаз-Пуш» գրառման վրա: Այս գովազդային հնարքը, երբ կարևորվում էր ոչ թե ֆիլմի սյուժեն, այլ ֆիլմի հանդեպ պոստեմցիալ դիտողի հետաքրքրությունը, 1920-ականների ռուսական կինոազդագրային արվեստում հազվադեպ չէր: Ցայտուն օրինակներից են՝ Սեմյոն Սեմյոնով-Սենեսի «Տուփով աղջիկը» («Девушка с коробкой», 1927) և «Միսս Մենդ» («Мисс Менд», 1927), ինչպես նաև նույն Պրուսակովի «Խոլտը» հեծած» («Верхом на “Хольте”», 1929) ֆիլմերի ազդագրերը:

Բորիսովի և Պրուսակովի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը կարելի է համարել Համո Բեկնազարյանի «Տունը հրաբխի վրա» հեղափոխական կինոնկարի ազդագիրը: Այս ազդագիրը, մասնավորապես, գրաֆիկայի և ֆոտոմոնտաժի հիմնալի օրինակ է հանդիսանում: Մասշտաբային այս ֆիլմի գործողություններն ընթանում են 1908 թվականին Անդրկովկասի արդյունաբերական կենտրոն Բաքվում, որտեղ բոլշևիկյան ընդհատակյա գործիչները տեղի պրոլետարիատի հետ ապստամբություն են բարձրացնում նավթարդյունաբերողների դեմ: Ազերկիյի հետ համատեղ նկարահանված այս կինոնկարը բավական բարձր գնահատականի էր արժանացել մասնավորապես «Պրավդա» թերթի կողմից՝ մտցվելով 1928 թվականի ԽՍՀՄ լավագույն 7 ֆիլմերի ցուցակի մեջ:

Բորիսովն ու Պրուսակովը, ազդագիրը կառուցելով վառ կարմիրի և կապույտի վրա, որպես պատկերի կենտրոնական կերպար ընտրել են արդյունաբերող Տեր-Ղուկասովին (դերասան Տ. Այվազյանի կատարմամբ), որը իր շահերից ելնելով, բնակելի տուն է կառուցում մի այնպիսի հողամասում, որի տակ կուտակված գազերն ի վերջո բերում են հրդեհի և զոհերի: Սրանից էլ սկսում է հեղափոխական շարժումը: Լույսի և ստվերի, ինչպես նաև կեր-

7 Бабурина Н. И., Плакат немого кино. Россия 1900-1930, М., “Арт-родник”, 2001, с. 15

պարի հայացքի՝ կիտած հոնքերի, և դիրքի՝ գլուխը սեղմված է ուսերին, միջոցով փոխանցվում է նրա տագնապային իրավիճակը և անկարողությունը դիմակայել աշխատավոր զանգվածներին: Դրանց, ավելի ճիշտ՝ գլխավոր հերոսներից ոմանց, ինչպես նաև որոշ հանգուցային տեսարաններից կադրեր, նկարիչները վարպետորեն տեղադրել են ետին պլանում պատկերված շրջանում:

Այսպիսով կարելի է փաստել, որ հայկական առաջին խաղարկային ֆիլմերի գովազդին մասնակցություն ունեցած երկու նկարչական զույգերը՝ Ստենբերգ եղբայրները, Բորիսովը և Պրուսակովը, մոտենալով խնդրին ամենայն լրջությամբ, պահպանել են վերը նշված գրեթե բոլոր ազդագրերում իրենց հատուկ ոճն ու մոտեցումը՝ միառժամանակ վարպետորեն ներմուծելով նաև ամեն ժապավենին հատուկ տարրեր: Ընդհանուր առմամբ 1920-ական թվականների՝ հայկական կինոյի ծնավորման վաղ փուլին բնորոշ եռանդն ու խանդավառությունը շատ շուտ տվեց իր արդյունքները ինչպես բուն ազգային կինեմատոգրաֆի ճանաչման, այնպես էլ այսօրվա բարձրությունից ոչ շատ ուսումնասիրվող, բայց մեր կարծիքով խիստ կարևոր՝ կինոպլակատային առումով: Յերիք է միայն նշել, որ «Նամուսի» հայկական ազդագրի բացակայության պայմաններում Ստենբերգ եղբայրների պլակատն առայժմ հնագույնն է հայկական ֆիլմերի ազդագրերի շարքում:

Աղմուկները՝ որպես գեղարվեստական կերպար ստեղծող արտահայտչամիջոցների բաղադրիչ տարր

«Աղմուկներ՝ այս բառով է ընդունված անվանել ֆիլմում տեղ գտած՝ երաժշտական կատեգորիայից դուրս և մարդկային խոսք չհանդիսացող հնչյունները»:

Ի.Ն. Վուկրեսենսկայա¹

Աղմուկը գոյություն ունի այն պահից սկսած, երբ ձևավորվեց մթնոլորտը: Ֆիզիկական առումով դա օդի ճնշման տատանում է: Նախկինում, երբ դեռ չկային շարժիչներ ու մեխանիկական բարդ սարքավորումներ, մարդկության լսած ամենավատ աղմուկը փայտի, քարի ու մետաղի մշակումից արձակվող աղմուկն էր: Այսօր, սակայն, այն դարձել է էկոլոգիական խնդիր: Համատարած աղմուկոտ միջավայրը վնասում է մարդկանց առողջությանը, ինչպես բժիշկներն են ասում. «Աղմուկը դանդաղ ներգործող թույն է»: Շարունակական աղմուկը վնասում է սրտի աշխատանքին, շնչառությանը, տեսողությանն ու գույնի ընկալմանը: Այսինքն աղմուկն իր ուղիղ իմաստով անկանոն, աղտոտ հնչյունաշար է իրենից ներկայացնում: Կյանքում կան երկու տեսակ աղմուկներ, որոնց սահմանը շարժական է ու հարաբերական. մեկը ընդհանուր ֆոն է՝ բաղկացած գուրգուռներից ու իմաստազուրկ ձայներից, որոնք էլ հենց վնասակար աղմուկներն են, մյուսը իմաստավորված աղմուկն է, այսինքն ունի համատեքստ ու իր մեջ որոշակի տեղեկատվություն է կրում: Վերջինս արդեն աղմուկի կատեգորիա չէ: Աղմուկը խոչընդոտ է հանդիսանում տեղեկատվության փոխանցման գործընթացում: Այն նույնն է, ինչ որ կեղտը պատկերի վրա, որը խանգարում է նայել ու տեսնել նկարը, իսկ երբ այդ կեղտը չափազանց շատ է լինում, նկարն ընդհանրապես հնարավոր է չտեսնել: Աղմուկը չունի իր սեփական իմաստաբանությունը: Տերևների շրշուրը քանո ներքո, շինարարական աշխատանքից առաջացող ձայները աղմուկներ չեն, երբ ունենում են համապատասխան միջավայրի համատեքստը: Երաժշտությունը հայկական ժամանակակից հարսանիքներում աղմուկ է՝ սրահում նստած և զրուցել ցանկացող մարդկանց համար և միևնույն ժամանակ երաժշտություն է, այլ ոչ թե աղմուկ՝ պարողների համար: Աղմուկը մշակութային և իրավիճակային հասկացություն է: Այն պետք է դիտարկել՝ որպես տեղեկատվության փոխանակման խոչընդոտ: Այս պարագայում աղմուկի գործառույթով կարող է հանդես գալ ցանկացած հնչյուն: Սրանից ելնելով՝ կինոարվեստի ստեղծագործության մեջ «աղմուկը»՝ որպես այդպիսին, գոյություն չունի, ինչպես Լոթմանն է ասում. «Արվեստի ստեղծագործության մեջ աննշան էլեմենտներ չկան»: Սա նշանակում է, որ արվեստի ստեղծագործությունը, ի տարբերություն իրական կյանքի, գերծ է աղմուկից: Անգամ իրականությունից պատճենահանված աղմուկները ֆիլմում աղմուկ չեն հանդիսանում: Դրանք ֆիլմում դառնում են աղմուկի նշաններ: Եթե ինչ-որ բան էլ կարելի է աղմուկ անվանել ստեղծագործության մեջ, ապա միայն հեղինակի ոճաբանական և կոմպոզիցիոն վրիպումները, որոնք խանգարում են հասցնել իր իսկ գաղափարը կինոդիտողին: Այսպիսով, մեր թեմային համապատասխան, «աղմուկը» ընդամենը պայմանական տերմին է, որը կոչված է մատնանշել հնչյունաշարի այն հնչյունները, որոնք չեն վերաբերում ֆիլմի երաժշտական ու խոսքի կատեգորիաներին: Ինչպես արդեն ասացինք, ֆիլմում աղմուկները սենսատիկ նշանակություն ունեն: Նրանք ծառայում են դրամատուր-

¹ ВОСКРЕСЕНСКАЯ И.Н. “Звуковое решение фильма” М. “Искусство”, 1978г.стр. 1

գիային՝ օգնելով ստեղծել ամբողջական գեղագիտական միջավայր: Անգամ այն կեղտ ու աղբ հանդիսացող աղմուկները, որոնք մտնում են ֆիլմ, դադարում են այդպիսին լինելուց: Դրանք վերածվում են նշանների կամ կերպարների, ստանում են հատուկ նշանակություն և լրացնում ծայնաշարը՝ ավելի շոշափելի դարձնելով պատկերվող միջավայրերը:

Հաճախ է պատահում, երբ աղմուկը դիտվում է որպես բազմաշերտ ծայնաշարի պարզապես մի բարակ շերտ: Այս երևույթը, սակայն, անլրջության և սակավիմացության արդյունք է: Աղմուկը ոչ միայն ստորադաս չէ ֆիլմում հնչող երաժշտությանը, մարդկային խոսքին, այլև հավասար, իսկ որոշակի դեպքերում նաև առաջնային դիրք է գրավում: Այն իր հերթին բազմաշերտ է ու երփներանգ, որն առաջին հայացքից աննկատ է, սակայն բացվում է իր հնարավորությունների ողջ ուժգնությամբ, երբ ավելի խորն են զգում հայացքը: Ֆիլմը կառուցվելիս, լինի գեղարվեստական, վավերագրական թե անիմացիոն նյութի հիման վրա, աղմուկները անփոփոխ դիրք են գրավում կերպարային կառուցվածքում:

Ֆիլմում միայն երաժշտությունն ու խոսքը բավարար չեն, որպեսզի ստեղծվի կենդանի մթնոլորտի կերպար: «Աղմուկներ» սեկտորում ներառվում են այն բոլոր հնչյունները, որոնք անհրաժեշտ են այս կերպարի ամբողջական լրացման համար: Առանց միջավայրի մարդը փաստորեն կտրվում է համատեքստից: Իսկ առանց համատեքստի, ինչպես ամեն բան, այնպես էլ մարդն իմաստագրվում է: Որովհետև բնության մեջ ամեն տարր իրեն հատուկ գործառույթ է կրում և կյանքի մոգափկայուն իր փոքրիկ, սակայն կարևոր տեղն ունի: Մի մասնիկի կորուստը կարող է քանդել պատկերի ամբողջական իմաստային ու զգացմունքային ամբողջականությունը:

Աղմուկը ֆիլմում կարող է գործածված լինել նատուրալիստական, ռեալիստական, ռոմանտիկական, գրոտեսկային, արեստրակտ-պայմանական կամ էլ ֆանտաստիկ սկզբունքով: Սակայն աղմուկի գործածության սկզբունքը պետք է համահունչ լինի ֆիլմի գաղափարին և ընդհանուր ռեաբանությանը, այլապես այն կարող է կորցնել իր մեծ առաքելությունը, որն էլ կարող է ֆիլմը փլուզել՝ զրկելով համասեռ ամբողջական հնչեղությունից: Իսկ երբեմն էլ ֆիլմի ռեաբանական ընդհանուր շեշտադրությունը հիմնված է լինում հենց աղմուկների վրա, ինչպես «Խավարում պարողը»² ֆիլմում, որտեղ աստիճանաբար կուրացող հերոսուհու ապրումներին համահունչ՝ ավելի ու ավելի ընդգծված են դառնում ֆիլմում հնչող աղմուկները: Իսկ գործարանի տեսարանում Սելմա-Բյորկը, գրեթե կուրացած, աշխատում է ու գործարանային աղմուկը ռիթմավորված հնչողության է վերածվում, որովհետև կերպարը այդպես է լսում այդ աղմուկը: Նա, տարվելով այդ թվացյալ երաժշտությամբ, մոռանում է իրականության մասին, սակայն պարտավոր է վերադառնալ այն նույն ծանր իրականություն, որտեղ ստիպված է գտնվել: Ֆիլմի հեղինակը վիրտուոզ կերպով է կառուցել տեսարանը՝ օգտագործելով արտահայտչամիջոցների ողջ հնարավորությունները: Այս ֆիլմում ու հատկապես այս տեսարանում աղմուկը առաջին պլանում է՝ կրելով իր մեջ դրամատուրգիական, գեղագիտական ու ռեաբանական խնդիրների լուծումը:

Հակառակ վերը նշված օրինակի՝ շատ ռեժիսորներ, տարվելով պատկերով, երաժշտությամբ կամ էլ խոսքով, մոռանում են աղմուկների մասին: Այդպես է պատահել հայ կինոյի շատ ֆիլմերի հետ, որոնք կարող էին ավելի արժեքավոր լինել աղմուկների նշանակությունը չթերագնահատելու դեպքում: Այս դեպքերից է «Առաջին սիրո երգը»³ ֆիլմը, որտեղ աղմուկները պարզապես տեղադրված են ըստ պատկերաշարի հերթականության: Այս մոտեցումից ֆիլմը, անշուշտ, տուժել է: Ֆիլմի ծայնային ռեժիսորը, եթե ավելի ուշադիր լիներ ֆիլմի պատկերային ու երաժշտական մթնոլորտին, անկասկած կգտներ այլ լուծումներ՝ կապված աղմուկների հետ: Այս ֆիլմում կան շատ ինքնատիպ ու ժամանակի հա-

2 Լ.Ֆ.Թրիեր, «Խավարում պարողը», 2000թ.

3 Յու.Երզնկյան, «Առաջին սիրո երգը», 1958թ.

մար հետաքրքիր լուծումներ, որոնք առաջին հայացքից նկատելի չեն: Նկատելի չեն ոչ թե այն պատճառով, որ ռեժիսորը տեղ չի հասցրել ասելիքը, այլ ամբողջական գեղագիտական մթնոլորտի պակասի պատճառով, որը չենք վախենա ասել, որ առաջացել է հենց ձայնային պարզունակ լուծումների հետևանքով: Այս ֆիլմին մենք դեռ կանդրադառնանք ֆիլմի երաժշտությանը վերաբերող հոդվածում, որովհետև այն շատ հետաքրքիր տարրեր է պարունակում իր մեջ, որոնք աննկատ կամ չուսումնասիրված են մնացել դեռևս: Հաճախ կարելի է հանդիպել ֆիլմեր, որոնց մեջ աղմուկները որևէ կապ չունեն ֆիլմի հետ կամ ֆիլմի մի տեսարանում գրագիտորեն են տեղադրված, մյուսում խառնաշփոթ են առաջացնում: Նույնքան հաճախ էլ կարելի է հանդիպել մեկ այլ երևույթի, երբ ֆիլմը կառուցված է, օրինակ ռոմանտիկական հիմքի վրա, սակայն աղմուկները նատուրալիստական են, կամ որ ավելի վատ տարբերակ է, երբ մի տեսարանի համար մի ոճ է գործածված, մյուսի համար՝ ճիշտ հակառակը: Թվարկված տարբերակներից գրեթե բոլորը առկա են վերջերս նկարահանված «Նոր» հայ կինոյի օրինակներից մեկում՝ «Ոչինչ չի մնա»⁴ ֆիլմում: Այս ֆիլմի աղմկաշարի մասին խոսելիս կարելի է խճճվել, որովհետև այստեղ ամեն բան այնքան լղոզված է, որ չի տեղավորվում տրամաբանության նորմերի մեջ, ոչ էլ դրանցից դուրս է: Ավելորդ է խոսել պատկերի ու ձայնաշարի համահունչ ու միևնույն ոճաբանական գոտում գտնվելու մասին, երբ հասարակ գրագիտության կանոնները հաշվի առնված չեն. կադրի առաջին պլանում խոսող կերպարների ու խորքային պլանից հայտնվող մարդու ձայների ուժգնությունները հավասար են իրար: Այսինքն պատկերի խորքայնությունը և ձայնինը անհամապատասխան են: Առաջին ու վերջին պլանում գտնվող մարդկանց ձայները չեն կարող ունենալ նույն հերցերն ու դեցիբելները միեմույն կետում գտնվող սուբյեկտի համար՝ տվյալ դեպքում՝ կինոխցիկի: Ինչպես որ մոնտաժվում է պատկերը՝ ըստ պլանների խոշորության, այնպես էլ պետք է մոնտաժվի ձայնաշարը: Սա ամենապարզ ու բոլորին հայտնի նորմ է, որը ապահովում է պատկերի ու ձայնի գրագետ համադրությունը: Սա նկատի ունի Ռոլանդ Ղազարյանը, որը պատկերավոր ու հասանելի ձևով նկարագրում է խոշոր ու ընդհանուր պլանների ընթացքում կադրում շարժվող կերպարի ու միջավայրի ձայների փոխհարաբերությունները: Նա ասում է, որ խոշոր պլանում կտարբերակվի հիմնական ձայնը (խոսքը կամ հնչյունը), որը պետք է դոմինանտ լինի՝ միջավայրի ակուստիկ նկարագրի համեմատ: Իսկ երբ խցիկը թողնում է խոշոր պլանը և ընդհանրանում, դրան համապատասխան միջավայրի ակուստիկական ընդգրկվում է պատկերի մեջ, և խոշոր պլանի ձայնը կորցնում է իր դոմինանտությունը⁵: Եթե անհամապատասխանությունը լիներ ձայնային լուծման հստակ ընտրված տարբերակը, ամեն բան հասկանալի կլիներ, ու հարցեր չէր առաջացնի: Սակայն այստեղ բացառվում է գեղարվեստական նորմից գիտակցաբար շեղումը, քանի որ մի տեսարանում մի կերպ է արված, մեկ այլ տեսարանում՝ ուրիշ կերպ: Ու որքան էլ փորձես հասկանալ, միևնույնն է, անփութությունը այնքան ակնհայտ է, որ արդարացման ամեն փորձ ձախողվում է: Այստեղ աղմուկների հետ կապված առկա է նույն խնդիրը: Մի տեսարանում, երբ կինը արդու է անում ու վիճում է ամուսնու հետ, աղմուկները կարծես խլացված են, այսինքն նատուրալիստական չեն: Սա ոճաբանական հնարք չէ, քանի որ փողոցի կամ սրճարանի տեսարաններում աղմուկները նատուրալիստական են, իսկ դրամատուրգիական նշանակության մասին խոսք լինել չի կարող, որովհետև այն կպահանջեր հակառակը՝ ընդգծված ու չափազանցված աղմուկների գործածություն: Սա առաջ կբերեր այն լարումը, որը կլրացներ տեսարանի նյարդայնությունը: Նույնիսկ երբ փորձում են արդարացնել, կապելով աղմուկների արհեստականորեն խլացված լինելը կերպարների ներքին լարվածության հետ, միևնույնն է՝ պարտվում են, որովհետև գոյություն չունի ֆիլմում ներքին լարվածություն: Այստեղ ամեն ինչ մակերեսային է: Ֆիլմում տեղ գտած ցանկացած անփութություն խանգարում է ընկալել ու զգալ ստեղ-

4 Գ.Քեչիշյան, «Ոչինչ չի մնա», 2009թ.

5 Բ.Կազարյան, Проблемы кино и телевидения 2, Звук в структуре кинообраза, стр.54-59

ծագործությունը՝ իբրև գեղագիտական ամբողջականություն: Իսկ գեղագիտությունը աշխարհընկալումն է զգայական հիմքի վրա, զգայական գիտակցությունն է : Ուստի ավելորդ ու խանգարող մասնիկները չեն կարող կազմել կատարյալ և կայուն ամբողջականություն՝ ձևավորել գեղագիտական միջավայր:

Արվեստի ստեղծագործությունը՝ իբրև մշակութային յուրաքանչյուր երևույթ, անշուշտ, համակարգված է, այդ իսկ պատճառով պետք է ունենա իր օրենքները, սակայն, ի տարբերություն յուրաքանչյուր համակարգված տեքստի, արվեստի գործն ինքն իր մեջ է պարունակում այն օրենքները, որոնցով ինքը համակարգված է ու ստիպում է համդիսատեսին առաջնորդվել դրանցով: Իհարկե, արվեստը սահմաններ չունի. այն իր մեջ է ներառում այն բոլոր ցանկություններն ու ազատությունը, որը մարդ չի կարող դրսևորել իրական կյանքում: Արվեստում դժվար է գատել ճիշտն ու սխալը, թույլատրելին ու անթույլատրելին, երբ խոսքը վերաբերում է արտահայտչամիջոցների կիրառմանը: Սակայն ինչպես նախկինում, այնպես էլ այսօր չարաշահվում է ընծեռնված անսահմանությունը, որի ետևում էլ քողարկվում են անգրագիտությունն ու անտաղանդությունը: Հեզելը համոզված էր, որ ամեն ինչ պետք է համակարգված լինի, անգամ գիտելիքը⁶, և որպեսզի անսահմանությունը չվերածվի քաոսի ու «աղմուկի», այլ դառնա ստեղծագործական մտքի ազատ տարածություն, անհրաժեշտ է ունենալ որոշակիորեն համակարգված գործելաոճ: Արտահայտչամիջոցները պետք է կրեն որևէ գործառույթ՝ լինի դա գեղագիտական, դրամատուրգիական, կամ որևէ այլ, և դա չլինի ինքնանպատակ: Արվեստը կարող է քանդել ցանկացած կաղապար ու պատնեշ՝ բացի իր իսկ ընդունած օրենքներից: Եթե ստեղծագործողը ստեղծագործության համար ընդունում է մի ոճ, որով պետք է առաջնորդվի, այդ ոճի ընտրության հարցում նա ունի լիակատար ազատություն, անգամ նա կարող է առաջարկել ոճային նոր՝ դեռ միայն իրեն հայտնի տեսակը: Ոճի ընտրությունից հետո արդեն նա չի կարող ստեղծագործությունը աղճատել ու աղավաղել այլ ոճային սկզբունքներով, որովհետև դրանից ստեղծագործությունը ստանում է անհասկանալի կերպարային պատկեր: Այսօր շատ նկարիչներ իրենց անվանում են «աբստրակտ» ոճի նկարիչներ: Խզբզում են ինչ-ինչ պատկերներ, կեսը՝ ծուռ, կեսը՝ շիտակ, գունային զանմանների անհամատեղելի ու անճաշակ համադրումներով և կոչում են «աբստրակտ» գործ, սակայն երբ կարիք լինի, նույն նկարիչը շատ հաճախ չի կարող անգամ պատկերի հասարակ վերարտադրություն անել: Իսկ աբստրակցիան ինչպես գեղանկարչության մեջ, այնպես էլ արվեստի այլ ճյուղերում, աշխարհընկալման և դրա վերարտադրության ազատությունն է: Իսկ վատ արված աբստրակցիոնիզմը այդ նույն ազատության պարզապես նմանակումն է ու չի կարող կրել իր մեջ այն մեծ ազատության շունչը, որը կրում են իրական արվեստի ստեղծագործությունները: Նույն պատկերը կինոաշխարհում է: Հայտնվում են «հեղինակներ» ու սկսում խոսել կինոարվեստի նոր մոտեցումների մասին՝ առանց իմանալու ու ճանաչելու հիմը՝ դասականը: Այս ամենը ասելով՝ ամենևին նկատի չունենք, թե կինոն շարժման կարիք չունի, սակայն այդ շարժը ևս պետք է լինի հիմնավորված: Ցանկացած համակարգ քանդելու համար նախևառաջ անհրաժեշտ է իմանալ ու հասկանալ այդ համակարգը, նոր մտածել այն քանդելու ուղիներ գտնելու մասին:

Շատ կինոգետներ ու կինոգործիչներ գատում են կինո-երաժշտությունը ներկայորային ու արտակադրային շերտերի⁷: Ներկայորային է համարվում այն երաժշտությունը, որի հնչողության աղբյուրը բացահայտվում է էկրանային գործողության մեջ, իսկ՝ արտակադրային, երբ երաժշտության աղբյուրը բացակայում է, այսինքն կապված է կերպարների

6 Փ.Սթրեթերն, Պարզ՝ բարդի մասին- Հեզելն 90րոպեում, Մտագործունեական համակարգերի զարգացման մեթոդաբանական կենտրոն, Բանբեր, Ե. թողարկում 10, էջ. 7

7 Այդ հեղինակներից են՝ Բ.Բալաշ, Ռ.Ղազարյան, Ի.Ն.Վոսկրեսենսկայա... և այլք:

զգացմունքների արտահայտման հետ կամ կրում է դրամատուրգիական գործառույթ: Ինչպես երաժշտությունը, այնպես էլ «աղմուկները» կարելի է տեսակավորել, որը հեշտացնում է և՛ դրա գործածումը, և՛ ուսումնասիրումը:

Այսպիսով կարելի է տեսակավորել ֆիլմի աղմուկները հետևյալ բաժինների.

- Ինտերադմուկ (интеррум)
- Ներկադրային (սինքրոն)
- Արտակադրային (ասինքրոն)

Ֆիլմում ֆոնային գործառույթ կրող աղմուկները ընդունված է անվանել ինտերադմուկ: Այս աղմուկները շունչ են հաղորդում կադրին, կենդանացնում են պատկերը: Ինտերադմուկը կարող է լինել և՛ ներկադրային, և՛ արտակադրային: Առաջին դեպքում դրանք ավելի համոզիչ են դարձնում տեսարանի բովանդակային մասը, իսկ երկրորդ դեպքում ամրացնում են պատկերի մթնոլորտն ու տրամադրությունը:

Չեղինակային կինոյի վարպետների ձեռքում ինտերադմուկը, ինչպես մնացած ծայնաշարի բաղադրիչները աշխատում են ֆիլմի գեղագիտության օգտին, իսկ գրեթե բոլոր կոմերցիոն ֆիլմերում պարզապես լրացնում են պատկերը:

Ներկադրային աղմուկները կրում են պատկերին ուղեկցող բնույթ: Եկրանին տեղի ունեցող գործողությունը համընկնում է լսվող աղմուկների հետ, երևում է հնչողության աղբյուրը: Աղմուկի ու պատկերի նման համադրությունը ստեղծում է տեսալսողական լիարժեք կերպար:

Արտակադրային են այն աղմուկները, որոնք անմիջականորեն կապված չեն կադրում տեղի ունեցող գործողության հետ: Սրանք ծագման պատճառը չի ցուցադրվում էկրանին: Այսպիսի աղմուկները ավելի շատ օգտագործվում են՝ ամբողջականացնելու համար միջավայրի մթնոլորտը: Օրինակ, երբ գործողությունը ծավալվում է կայարանում, շատ հաճախ ռեժիսորները դնում են ընթացող զնացքի ձայն կամ էլ սուլոց-ազդանշան : Սա ընդունված ու արդեն նաև շտանյա դարձած լուծում է: Ավելի վառ երևակայություն ունեցող հեղինակները խուսափում են նման լուծումներից: Խուսափում են ոչ միայն նույնատիպությունից փակելու համար, այլ որովհետև նրանք ավելի կարևորում են միջավայրի և կերպարների հուզական, զգայական կապը ընդգծող աղմուկները, ոչ թե միջավայրի ճշգրիտ ներկայացումը: Լինում է, երբ այս երկուսը համընկնում են, և այդ պարագայում միջավայրի ֆոնային ձայները կատարում են միաժամանակ երկու գործառույթ:

Բացի ներկադրային ու արտակադրային լինելուց, «աղմուկները» լինում են նաև բնական կամ նմանակային (իմիտացիոն):

Որքան էլ տարօրինակ է, սակայն երբեմն լինում է այնպես, որ բնության իրական աղմուկները ժապավենի վրա ձայնագրումից հետո դառնում են անհասկանալի ու անընկալելի ու բնօրինակից շատ տարբեր: Չնայած որ այժմ տեխնիկան տալիս է մեծ հնարավորություններ որակյալ ձայնագրության համար, այնուամենայնիվ բնության մեջ կան այնպիսի հնչյուններ, որոնք դժվար է որակյալ ու մաքուր ձայնագրել. Օրինակ՝ քամու ընթացքում արված ձայնագրությունները հիմնականում ստանում են ակամջին ոչ հաճո, նյարդայնացնող հնչողություն: Ձայնային ռեժիսորները տարբեր միջոցներով ստանում են նույն քամու միջավայրը տաղավարում՝ կրկնօրինակելով բնության աղմուկները: Երբ նկարահանման հրապարակում առկա են աղմուկ առաջացնող բազմազան իրեր ու տեսարանում կատարվող գործողությունն էլ աղմկարար է, այդ դեպքում բնական ձայնագրությունը ընկալելի չի լինի: Ժապավենի վրա կտպվեն անզամ չնչին հնչողություն ունեցող ձայները: Կարևորն ու անկարևորը կմիանան՝ կազմելով միասեռ, անհասկանալի ձայնաշար, որը դիտման ժամանակ ընկալման խնդիր կառաջացնի : Սակայն նույն տեսարանը իր ամբողջ ձայնաշարով ըմբռնելի է մարդկային լսողության համար: Խնդիրը նրանում է, որ մարդկային ուղեղի լսողական կենտրոնում առկա են այսպես կոչված «սենսորային(զգա-

յուն) կարգավորիչներ», որոնք լարվում են բարձր և թուլանում ցածր հնչյունների դեպքում:

Այս «ինքնակառավարման» հատկությունը դեռևս չունի ոչ մի, անգամ նորագույն տեխնիկան: Ամենակատարյալ «տեխնոլոգիական» համակարգը դեռևս, բարեբախտաբար, թե դժբախտաբար, մնում է մարդկային օրգանիզմը:

Երբ հնչյունը փոխանցվում է դիտողին էլեկտրական ազդակների միջոցով, ուղիղ կապը կորչում է (սկզբնաղբյուր- տեխնիկա-դիտող), և « կրկնօրինակի» ընկալումը զգալիորեն տարբերվում է «բնօրինակից»: Այսինքն այս օղակների միջև պետք է կցվի մի հարմարանք, որը ծայնագրության ակուստիկ բնույթը կմոտեցնի սկզբնաղբյուրի հնչողությանը: Որպեսզի ստացվի մաքուր և գրագետ աղմկաշար, ծայնային օպերատորներն ու ռեժիսորները ծայնագրում են բնական աղմուկները առանձին-առանձին և համադրում «խառնող (միկսեռային) պուլտի» միջոցով: Այս սարքը հնարավորություն ունի, մի քանի տարբեր աղբյուրների ծայնային ազդակներ համադրելով, ստեղծել մեկ կամ մի քանի ելքային բնույթի ծայն: Եթե այնուամենայնիվ բնական ծայնագրությունը հաջող չէ, օգնության է հասնում աղմուկների նմանակային մեթոդը, որն ավելի հեշտ ու հարմարավետ է: Մի անգամ «Ոսկե ծիրան» փառատոնի կինոդահլիճում ծայնային ռեժիսոր Կարեն Ծատուրյանը խնդրեց պահպանել լռություն և հանելով ծխախոտի տուփի վրայի պոլիէթիլենային պաշտպանիչ տուպակը, դանդաղ ճռճռացրեց: Որքան էլ տարօրինակ է, սակայն դա կրակի ճարճատյունի էր նման: Ծատուրյանն ասաց, որ դա կրակի բնական ծայնի կրկնօրինակման բազմաթիվ ձևերից մեկն է⁸: Այստեղ անհնարին է չհիշել ծայնային ռեժիսուրայի վիրտուոզության հասնող մի հնարքի մասին, որը իրականացրել է Ռուլանդ Ղազարյանը: Նա Ալով, Նաունովի «Թիլ Ուլենշպիգել» ֆիլմում խարույկի ծայնը ստացել է վրացական բազմաձայն երգի բարդ տրանսֆորմացիայի միջոցով: Նա, իհարկե, կարող էր վերցնել ու ծայնագրել բնական խարույկի ծայնը և չբարդացնել իր աշխատանքը, սակայն դիմել է այս հնարքին, որպեսզի ստանա այն ծայնային մթնոլորտը, որի կարիքը ֆիլմը ուներ: Սա այն դեպքերից է, երբ փորձարարությունը ինքնանպատակ չէ և կարող է իսկապես արվեստը առաջ մղող խթան հանդիսանալ:

Սակայն, ի տարբերություն արհեստականորեն ծայնագրված աղմուկների, բնական աղմուկները իրենց մեջ կրում են անփոխարինելի ու անհասանելի բնական մթնոլորտ, որը ֆիլմին փոխանցում է նկարահանման պահի ամբողջական հոգեվի-ճակն ու տրամադրությունը: Բնական աղմուկները պատկերին հաղորդում են նաև լիակատար ռեալիստական հնչողություն: Սա է պատճառը, որ վավերագրական կինոն ավելի հակված է բնական աղմուկների գործածմանը: Խաղարկային կինոն ավելի հաճախ է դիմում արհեստական աղմուկներին, հատկապես, երբ ռեալիստական հնչողության կարիք չի ունենում:

«Աղմուկների» տեխնիկական տարրական գրագիտությունը թերևս ամենապարզ ու հեշտ խնդիրն է: Այստեղ առկա են շատ ավելի կարևոր ու բարդ խնդիրներ: «Աղմուկների» հետ աշխատանքն անչափ հետաքրքիր ու ստեղծագործական է, երբ ֆիլմի հեղինակը գիտակցում է ծայնաշարի այս բաժնի գեղագիտական նշանակությունը: Զայնագրությունը, որքան էլ գրագետ ու անթերի լինի, երբ ֆիլմում ոչ մի գործառույթ՝ բացի իյուստրատիվ բնույթից չի կրում, հետաքրքիր լինել չի կարող: Աղմուկների հերթականությամբ տեղադրումը պատկերաշարին զուգահեռաբար համապատասխանությամբ, հեղինակից տաղանդ չի պահանջում: Աղմկաշարը պարզապես տեղադրելը մեխանիկական աշխատանք է, սակայն այն կարող է դառնալ բարդ ստեղծագործական աշխատանք, երբ այն դիտվի՝ որպես մթնոլորտ ու տրամադրություն ստեղծող ամենաշահեկան արտահայտչամիջոց: «Աղմուկներն» ընտրելիս հեղինակը պետք է հաշվի առնի, թե որ հնչյունն է աշխատում հոգուտ իր դրամատուրգիայի և ստեղծում գեղարվեստական կերպար: Այս սկզբունքով ա-

⁸ «Ոսկե ծիրան» փառատոնի շրջանակներում Կ.Ծատուրյանի վարպետության դաս՝ «Զայնը կինոյում» թեմայով, 2010թ.

ռաջնորդվելու դեպքում ռեժիսորը կարող է քամել «աղմուկներից» այնքան հյուս, որքան անհրաժեշտ է ֆիլմին՝ դարձնելով այն ավելի խորը, գունեղ ու ավելի կենդանի ստեղծագործություն:

«Աղմուկների» գրոտեսկային բնույթի կառուցվածքը, եթե իհարկե համապատասխանում է ֆիլմի ժանրին, կարող է ընդգծել դրամատուրգիան: Սա շատ կարևոր է հատկապես կատակերգական ֆիլմերի և անհիմացիոն մանկական ֆիլմերի համար: Աղմուկների գրոտեսկային մեկնաբանությունը ծիծաղելի իրադրությունը էլ ավելի է ուժեղացնում: Տեսարանը հագեցնում է կատակերգական մթնոլորտով, երբ շրջապատող առարկաներից հնչած ձայները համապատասխան են կերպարների հոգեվիճակին: Հիշենք հայ կարծամետրաժ կինոյի լավագույն ֆիլմերից մեկը՝ «Ոսկե ցլիկը»⁹: Այս ֆիլմում կիրառված է գրոտեսկային աղմուկների սկզբունքը: Այն տեսարանում, երբ Նաջարյանի կինը նեղացած հավաքում է իր օժիտը, որ հեռանա, աղմուկները դրված են շատ ընդգծված: Ամեն մի իր վերցնելիս կամ դնելիս հստակ շեշտադրությամբ հնչում են աղմուկները: Հունորը ավելի ծիծաղելի է դարձնում հատկապես այն ,որ Նաջարյանի ամեն մի խոսքից հետո կինը ինչ-որ բան է դրմփացնում: Նույն ֆիլմում հետաքրքիր ու տեղին է միշտ հնչում ցլիկի բառաչը: Այդ բառաչը ֆիլմի մի կերպարին հունից հանում է, մյուսի մեջ ջերմ զգացմունքներ է արթնացնում: Ուն էլ որ պատկանի «աղմուկների» այս սկզբունքով լուծման գաղափարը ֆիլմի ռեժիսորին, թե ձայնային ռեժիսորին, փաստ է, որ դեռևս 1955թ.-ին հայ կինոյում մեծ ուշադրություն է դարձվել ֆիլմի աղմկաշարին:

Անհիմացիոն մանկական ֆիլմերում աղմուկների գրոտեսկային լուծումը դարձնում է ֆիլմը ավելի վառ ու տպավորիչ: Անհիմացիայում հիմնականում կիրառվում են արհեստական, երբեմն էլ անիրական՝ բնության մեջ չհանդիպող աղմուկներ: Սա կապված է այն բանի հետ, որ մանկական ֆիլմերի հիմքում հիմնականում հեքիաթներ են կամ արկածային ու երևակայական պատմություններ: Այս ժանրի հետ բնական է ,որ կապ չունեն ռեալիստական աղմուկները: Ու.Դիսնեյը իր ֆիլմերում գրոտեսկային աղմուկների անզերազանցելի վարպետություն է դրսևորել: Նրա բոլոր ֆիլմերը ամբողջական անիրական հրաշալի հեքիաթներ են՝ շնորհիվ պատկերաշարի և ձայնաշարի ներդաշնակության:

Մեկ այլ հետաքրքիր մոտեցում է ,երբ աղմուկները կիրառվում են կոնտրապունկտային եղանակով:

Դեռևս համր կինոյից հնչյունայինի անցման շրջանում, երբ ձայնը կինոյում դեռևս կայացման փուլում էր ու գործում էր կոմերցիոն նպատակներով, Ս.Էյզենշտեյնը խոսեց ձայնի ու պատկերի կոնտրապունկտի մասին¹⁰: Ըստ նրա՝ միայն ձայնի կոնտրապունկտային կիրառումը պատկերի մոնտաժային կտորի նկատմամբ կարող է առաջ բերել մոնտաժային նոր առաջխաղացում և կատարելագործում:

«Աղմուկների» կոնտրապունկտը գործում է ասոցիատիվ սկզբունքով: Մի տրամադրությամբ տեսարանում մտնում են այնպիսի աղմուկներ,որոնք անմիջականորեն կապված չեն այդ տեսարանի մթնոլորտի հետ, սակայն ասոցիատիվ կերպով տրամադրում են մեկ այլ տրամադրության, կամ կտրուկ շրջադարձի: Միայն այն ժամանակ, երբ կինոդիտողը իր երևակայությամբ հնարավորություն ունի կապել հնչյունը իր աղբյուրի հետ, աղմուկը կարող է ստանալ ինքնուրույն կերպարանք: Այդ դեպքում արդեն այն, կտրված լինելով իր սկզբնաղբյուրից, կարող է փոխհարաբերության մեջ մտնել մեկ այլ պատկերի հետ և ստեղծել ասոցիատիվ պատկերաշար: Սակայն երբ կինոդիտողին անհայտ կամ քիչ հայտնի աղմուկներ են ուղեկցում պատկերը, ասոցիատիվ կապ չի կարող ստեղծվել, որովհետև առանց դրանց սկզբնաղբյուրը ցույց տալու՝ կինոդիտողը կխճճվի: Կոնտրապունկտը չի կատարի իր վրա դրված գործառնությունը, և ոչ մի ասոցիատիվ ընկալում տեղի չի ունենա:

Աղմուկների կոնտրապունկտային գործածությունը կարող է սրել տեսարանի դրամա-

9 Ռեժ.Ս.Չակոբյան,օպ.ձայն.ռեժ. Ա.Գրիգորյան,1959թ.

10 OCR: Владимир Янин, “Искусство“, М., 1968,стр.2-3

տիզմը, առաջ բերել նախատրամադրվածություն հետագա դրվագների համար: Միևնույն ժամանակ հնչյունային այս տեսակ լուծումը կարող է կատակերգական հնչողություն ստանալ: Պատկերի ու ձայնի անհամատեղելիությունը կարող է զավեշտալի երանգներով հագեցնել ֆիլմը: Այդ իսկ պատճառով ձայնաշարի կազմումը պահանջում է մշակված, նուրբ ու գրագետ մոտեցում. չէ՞ որ այն կարող է մեկ նոտայով խախտել զավեշտալիի ու դրամատիկի սահմանը:

Ճաշակով ու տեղին արված կոնտրապունկտը հզոր զենք է և՛ խաղարկային, և՛ վավերագրական և գեղարվեստավավերագրական ֆիլմերի համար: Գոթֆրի Ռեջոյի «Կոյանիսկացի»¹¹ ֆիլմում երաժշտական շեշտադրությունները արված են այնպիսի վերաբերմունքով, որ դժվար է զատել աղմուկը երաժշտությունից, և այս ամբողջական ձայնաշարը ներառում է իր մեջ վերը նշված բոլոր կարևոր տարրերը, որոնք կարող են ֆիլմը դարձնել համասեռ ու կենդանի ստեղծագործություն: «Կոյանիսկացի»-ում, ինչպես եռերգության մյուս՝ «Պոլակացի» և «Նակոյկացի» ֆիլմերում, բնության ու մարդու անհավասարակշիռ իրականությունը, տեխնոլոգիաների սերտաճումը բնության մեջ ու կռիվը ներկայացվում է պատկերի և ձայնի կոնտրապունկտային համադրությամբ, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ հակադրությամբ: Բնության խաղաղ պատկերների վրա հնչում է պայթյունի տրամադրող երաժշտություն, որն արդարացվում է երկարաշունչ ու ձգված պատկերաշարի փուլզույնով: Այս մեթոդը լուծում է առաջադրված խնդիրը՝ կինոդիտողին ցնցել, սակայն ոչ թե վայրկեանական ազդեցությամբ՝ այլ եմթագիտակցության մեջ հետք թողնելով ու կատարիսի ենթարկելով:

Այսպիսով, ամփոփելով ասելիքը, շեշտենք, որ աղմուկների ճիշտ ու տեղին գործածությունը, որ շատ հաճախ անտեսվում է հեղինակների կողմից, ֆիլմի կառուցվածքում պակաս կարևորություն չունի, քան ֆիլմի այլ բաղադրիչներ: Այն գերապատվությունը, որ տրվում է ֆիլմում հնչող խոսքին ու երաժշտությանը, հիմնականում հանգեցնում է այն բանին, որ պակաս ուշադրություն է դարձվում աղմուկներին: Իսկ գեղագիտական կերպար ստեղծելու մեջ աղմուկներն իրենց նշանակությամբ չեն զիջում ձայնաշարի նախորդ (խոսք, երաժշտություն) երկու բաղադրիչներին: Վերը մենք փորձեցինք որոշակիորեն ներկայացնել աղմկաշարի գործածման համակարգված պատկերը, որը թույլ է տալիս ավելի գրագիտորեն մոտենալ աղմուկների գործածությանը: Արվեստի հրաշքը կայանում է նաև նրանում, որ նա չունի դոզաներ, ու մարդն այստեղ ունի ինքնարտահայտվելու կատարյալ ազատություն ու հնարավորություն, սակայն պետք է հաշվի առնել, որ ինքնարտահայտումը ինքնանպատակ չի կարող լինել: Յետևաբար, արվեստի ինչ-որ գործ ստեղծելիս պետք է հաշվի առնել, որ դա պետք է ճաշակ ձևավորի, և պետք է զգուշորեն գործածել այդ արտահայտչամիջոցները, քանի որ ազատության ու գռեհկության միջև եղած սահմանը թելի բարակություն ունի:

¹¹ Ռեժ. Գ.Ռեջո, «Կացի» եռերգություն, «Կոյանիսկացի» 1983թ., «Պոլակացի» 1988թ., «Նակոյկացի» 2002թ.

Լեզվի հարստությունը պարտավորեցնում է

Հայ ժողովուրդն իր պատմական բարդ և ողբերգական ճակատագրի բերումով աշխարհի այն սակավաթիվ ժողովուրդներից է, որ ունի երկու աշխարհաբար գրական լեզու: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին Հրաչյա Աճառյանը. «Կատարվեց վերջապես տխուր բաժանումը, և ձևացան հայ ազգի մեջ երկու գրական լեզուներ և երկու գրականություն՝ արևելյան և արևմտյան»:¹

Լեզվական այդ տարբերությունը, թեև չկասեցրեց հայ ժողովրդի երկու հատվածների մշակույթի միասնական զարգացումը, սակայն և այդ զարգացման ընթացքին տվեց որոշ առանձնահատկություններ:

Երկայումս ունենալով գրական լեզուների այդպիսի հարստություն՝ մեզ վրա պարտականություն է դրվում՝ ճանաչել դրանք, պահպանել և զարգացնել: Մանավանդ՝ արևմտահայերենը նույնպես կենդանի լեզու է: Այն շարունակում է իր կյանքը սփյուռքահայ բեմական խոսքում, գրականության մեջ, պաշտոնական ելույթներում, եկեղեցական քարոզներում, մամուլում, ռադիոհաղորդումներում, վարժարաններում և հայագիտական տարբեր հիմնարկներում:

Ստորև բերվում է մայրաքաղաքի ոչ բոլոր թատրոնների՝ արևմտահայերենով խաղացվող ներկայացումների ցանկ.

1. Լևոն Շանթ, «Հին աստվածներ», Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն:

2. Հ. Պարոնյան, «Մեծապատիվ մուրացկաններ», Հր. Ղափլանյանի անվան դրամատիկական թատրոն.

3. Հ. Պարոնյան, «Ատամնաբույժն արևելյան», Հ. Պարոնյանի անվ. թատրոն,

4. Հ. Պարոնյան, «Շողոքորթը», Հ. Պարոնյանի անվ. թատրոն,

5. Հ. Պարոնյան, «Պաղտասար աղբար», Հ. Պարոնյանի անվ. թատրոն,

5. Մ. Իշխան, «Կիլիկիո արքա», Հովհ. Թումանյանի անվ. պետական տիկնիկային թատրոն և այլն:

Արևելահայերենով գրված, ինչպես նաև թարգմանական որոշ պիեսների բեմադրություններում մեկ կամ մի քանի գործող անձինք խոսում են արևմտահայերեն.

1. «Մեծ լռություն», Պ.Ջեյթունցյան - Երևանի դրամատիկական թատրոն:

2. «Քո վերջին հանգրվանը», Ժ. Հարությունյան - Երևանի դրամատիկական թատրոն:

3. «44⁰ –ի վրա», -Տիգրան Հայրապետյան, Աստղիկ Սիմոնյան, Համազգային թատրոն:

4. «Շխտնց Միհրան» - Մ. Խերանյան, Համազգային թատրոն.

5. «Շխտնց Միհրան» - Մ. Խերանյան, Պատանի հանդիսատեսի թատրոն և այլն:

Հայկական կինեմատոգրաֆը նույնպես անդրադարձել է արևմտահայերենով գրված ստեղծագործություններին՝ Ատրպետի «Տժվժիկը», Հ. Պարոնյանի «Քաղաքավարության վնասները», Ե. Օտյանի «Փանջունի», Տ. Չուխաջյանի «Կարինե» օպերան, Վ. Թոթովենցի պատմվածքների մոտիվներով «Կտոր մը երկինք», «Ճերմակ անուրջներ», կինոնկարները և այլն:

Ասմունքողները և դերասանները բեմից, ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ կարդում են հին և նոր դասական բանաստեղծների և գրողների ստեղծագործությունները:

Հանրային ռադիոյի և հեռուստատեսության ձայնադարանի ու ֆիլմադարանի լուրջ ձեռքբերումներից են արևմտահայ գրողների ստեղծագործությունների բեմադրություն-

1 Հռ. Աճառյան, Պատմություն հայոց նոր գրականության, Վաղարշապատ, 1906թ. էջ 37:

ներն ու բեմականացումները. Յ. Պարոնյան «Պաղտասար աղբար», «Շողոքորթ», «Ալա ֆրանկա», «Մեծապատիվ մուրացկաններ», Լ. Շանթի «Հին աստվածներ», Ե. Օտյանի «Թաղականին կնիկը», Գ. Ջոհրապի «Փոստալը», Երուխանի «Ձկնորսին սերը», Շ. Շահնուրի «Պճեղ մը անուշ սիրտ», «Նահանջ առանց երգի», Ս. Սիմոնյանի «Պելավա Հակոն» և այլն:

Այս տարի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի ուսանող Հակոբ Ֆաքճյանը բեմադրության է պատրաստում Մ. Իշխանի «Կիլիկիո արքա» ստեղծագործությունը: Ավելին՝ թատերական ինստիտուտի չորրորդ դերասանական կուրսի դիպլոմային ներկայացումը՝ Ժ.-Բ. Մոլիերի «Տարտյուֆը», խաղացվելու է արևմտահայերենով:

Գրողների միության Համահայկական չորրորդ համագումարին իրենց մասնակցություն են բերել մոտ 100 սփյուռքահայ գրողներ և բանաստեղծներ, որոնց զգալի մասը ստեղծագործում է արևմտահայերեն: Եվ չնայած այն հանգամանքին, որ արևմտահայերենը համարվում է մեռնող լեզու, նախ՝ մեռնող դեռ չի նշանակում մեռած, պատմական անցքերի հետագա ընթացքի մասին կարող ենք միայն ենթադրություններ անել, և ճիշտ չի լինի ժամանակից շուտ արևմտահայերենի մահախոսականը գրել: Երկրորդ՝ եթե նույնիսկ տասնամյակներ անց սփյուռքում հայերեն գրողներ և խոսողներ չլինեն, միևնույն է արևմտահայերենով գրված մեր հարուստ գրական ժառանգությունից չենք կարող և չենք էլ ուզում հրաժարվել (ինչպես երևում է վերը նշածից): Եվ հենց այդ հարուստ գրականություն էլ պարտավորեցնում է սովորել և գեղեցիկ արևմտահայերենով մատուցել հայ մեծանուն գրողների ստեղծագործությունները:

Փաստը մնում է փաստ, որ համարյա բոլոր ներկայացումներում և ֆիլմերում առկա են արևմտահայերենի ուղղախոսության, ինչպես նաև քերականական բազմաթիվ անթույլատրելի սխալներ:

«Սփյուռքահայ բեմական խոսքը, պաշտոնական ելույթները, ռադիոհաղորդումները, վարժարանները աշխատում են պահպանել գրական կանոնական այն հնչյունը, որ եղել է դարասկզբին արևմտահայ գրական լեզվում»:² Սրան հակառակ՝ արևելահայ արվեստագետների մեջ կան այնպիսիք, ովքեր ոչ միայն միտումնավոր ուշադրություն չեն դարձնում արևմտահայերենի հնչյունափոխությանը, այլև կոչ են անում հետևել իրենց սկզբունքին՝ այս վերաբերմունքը բացատրելով երկու գրական տարբերակների մերձեցման ցանկությամբ: Նախ՝ հարկ է նշել, որ լեզուն զարգանում է իր օրենքներով և նման գոեհիկ միջամտությունը լեզվի զարգացման օրինաչափություններին դեմ է. միայն չհնչյունափոխելով՝ չի կատարվի գրական լեզուների մերձեցումը: Դա բարդ և լուրջ գործընթաց է: Դեռևս Միքայել Նալբանդյանը և իր ժամանակակիցները մտահոգ էին գրական լեզվի երկու տարբերակի առկայությամբ և ժողովրդի երկու հատվածները լեզվական մակարդակով միավորելու նպատակով՝ մեկ միասնական գրական լեզու մշակելու փորձեր են արել, որոնք սակայն որոշակի հետևանք չեն ունեցել: Արևմտահայերի ցեղասպանությունն ու գաղթը «վերացնում են հարցի կոմպրոմիսային լուծման հնարավորությունը»:³ Երկրորդ՝ այդ արվեստագետները մոռանում են, կամ էլ չգիտեն, որ չհնչյունափոխելու հետևանքով շատ բառեր կամ կորցնում են տեղանվան հատուկ հնչողությունը, կամ էլ այլ իմաստ են ձեռք բերում: Բերենք մի երկու օրինակ. արևմտահայերեն Պորտուգալիայի մայրաքաղաքի անվանումը գրվում է Լիսաբոն, որպեսզի կարդացվի *Լիսբոն*: Բեդիրյան ազգանունն այդպես հնչելու համար արևմտահայերենով գրվում է *Պետիրեան*: Իսկ ահա Երվանդ Օտյանի «Ընկեր Փանջունի» ստեղծագործության հերոսի անունը, որը գրվում է Փանջունի, իսկ պետք է հնչի *Փանջունի* (այսինքն «բան չունի»), չհնչյունափոխելու հետևանքով կորցնում է հեղինակի՝ այդ մարդու անվանը տված՝ երգիծական երանգավորումը: Օրինակները բազմաթիվ են: Հնչյունափոխելու դեմ ելածներից ոմանք արդարացիորեն պնդում են, որ սխալ հնչյունա-

2 Ա. Ե. Սարգսյան, Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1985 էջ 26:

3 Գ. Բ. Ջահուկյան, Հայոց լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, «Միտք» Երևան, 1969, էջ 67:

փոխելու հետևանքով աղավաղվում է արևմտահայերենը: Այդ խնդիրը, կարծում ենք, մեկ լուծում ունի՝ սովորել այն լեզուն, որը հանդգնություն ենք ունենում հնչեցնել բեմերից, կինոէկրաններից և եթերներից: Տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք թեև միևնույն ժողովրդի, բայց դրա հետ միասին՝ լեզվական տարբեր որակների հետ, որը պետք է անպայման հաշվի առնել: Չմոռանանք նաև, թե «սփյուռքահայությունն ի՛նչ գերագույն ջանքեր է թափում մայրենի լեզուն պահելու համար»:⁴

Դեռևս, կարծեն, ոչ մեկի մտքով չի անցել (իսկ եթե անցնի էլ, ապա այդ գաղափարը արատավոր պետք է համարել) Գ. Սունդուկյանի Թիֆլիսի բարբառով գրված պիեսները վերանշակել և բեմից հնչեցնել գրական արևելահայերենով կամ ժամանակակից որևէ ժարգոնով: Մաքուր և գեղեցիկ գրական հայերենին տիրապետող մեր ականավոր դերասաններն ու բեմի վարպետները մեծ պատասխանատվությամբ և զգուշությամբ էին մոտենում Գ. Սունդուկյանի պիեսների բարբառին, որոնում, գտնում էին ճիշտ շեշտը, հնչերանգը, աշխատում էին չաղավաղել խոսքը: Բարբառի նկատմամբ նման լուրջ վերաբերմունքը խոսում է դերասանի բարձր արհեստավարժության մասին: Եվս մեկ օրինակ. Հանրային ռադիոյով «երգիծանք և հումոր» հաղորդաշարի շրջանակներում գյուճկավազ վարժապետուհիների ձայնագրություններից մեկի ժամանակ ստիպված եղանք դիմել երևանցի դերասանին, որից հետո Գյումրիից բազմաթիվ նամակներ և հեռախոսազանգեր են ստացվել, որոնցում նշվում էին բարբառի հնչեցման սխալները: Գյումրեցիներն արդարորեն բողոքում էին իրենց մայրենի բարբառի աղավաղման դեմ: Արևելահայերեն գրական լեզվի մեղանչումների դեմ բազմիցս խոսվել է, գրվել և շարունակում է հրապարակվել, բայց արևմտահայերենը լռության է մատնվել, հավանաբար հարցի բարդության պատճառով: Այնինչ, քանիցս լսել ենք սփյուռքահայերի ընդվզումները բեմից և եթերից արևմտահայերենի աղավաղման դեմ:

Ընդհանրապես, երկու գրական լեզուների նկատմամբ ոչ հոգածու վերաբերմունքը նկատվում է նաև դրսում: Արևմուտքում արևելահայ դասականների ստեղծագործությունները հրատարակվում են արևմտահայերեն «թարգմանությամբ» և կրճատ տարբերակով՝ պատճառաբանելով, որ սփյուռքահայ «չոջուխները» չեն հասկանա և չեն կարող բնագրով, օրինակ՝ Մուրացանի «Պարզ պետունի»: Նախ՝ պետք չէ թերագնահատել ժամանակակից պատանիների ուղեղային դրությունն ու կարողությունները: Եթե խորհրդային դպրոցներում սովորող երեխաները կարողանում էին կարդալ և հասկանալ Օտյանի, Պարոնյանի, Դուրյանի և այլ մեծերի ստեղծագործությունները, որոնք ներառված էին դպրոցական պարտադիր գրականության ցանկի մեջ, ուրեմն սփյուռքահայ երեխաներն էլ կարող են կարդալ և հասկանալ: Իհարկե, ընդհանրապես ոչ բոլորն էին և են կարդում, իսկ կարդացողը կկարդա և՛ արևելահայերեն, և՛ արևմտահայերեն, ինչ խոսք, որոշ դժվարությամբ, բայց այդ դժվարությունն ավելի հետաքրքիր է դարձնում ուսման գործընթացը: Պարզապես պետք է նախնական բացատրական աշխատանք կատարել: Դժվարություններից խուսափողները կրթելու փոխարեն, փնտրում են այլ շահավետ միջոցներ: Օրինակներ հանդիպում են ամեն քայլափոխին. ահա ևս մեկը՝ Վ. Վարդերեսյանի կատարմամբ ծայնագրվել են Հովի. Թումանյանի «Կիկոսի մահը» և «Տերն ու ծառան» հեքիաթներն արևմտահայերենով ու հնչեցվել սփյուռքահայերի համար: Հիսուսելով սիրված դերասանուհու կատարման վարպետության մասին՝ ասենք, որ գրական նյութը նման ադապտացիաներից և թարգմանություններից, մեղմ ասած, չի շահում: Ինչո՞վ բացատրել դասական հեղինակի լեզվի նկատմամբ ցուցաբերած նման կամայականությունները: Գուցե ինչպես Հ. Պարոնյանն է գրել. «...ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացութիւնն, եւ գրականութեան մասին ազգային մեծատուններու սարսափելի անտարբերութիւնն»⁵ է պատճառ դառնում ամեն տեսակի քիչ թե շատ շահավետ գործի ձեռք գցելու ցանկությանը, կամ էլ

4 Լ. Հախվերդյան «Զրույցներ լեզվի մասին» «Գարուն», 1985թ, N 7:

5 Յակոբ Պարոնեան, Մեծապատիւ մուրացկանները, Վենետիկ, Ս. Ղազարի տպարան, 1981, էջ 108:

պարզապես լավի և վատի տարբերության թյուրիմացությունն է ստիպում նման գործընթացի զարգացմանը:

Լեզվի նկատմամբ կամայական մոտեցումները հանգեցնում են ոչ թե լեզվի հարստացմանն ու զարգացմանը, այլ ընթերցողների և ունկնդիրների լեզվամտածողության աղճատմանն ու խոսակցական լեզվի մակարդակի անկմանը:

Ժամանակին անվանի թատերագետ Լևոն Հախվերդյանն իր «Ձրույցներ լեզվի մասին» հոդվածում գրել է. «Կուզենայի՞ք, արդյոք, որ Դուրյանի նրբակերտ տողերը, այնքան նրբակերտ, որ կարծես դրանց մարդկային ձեռք չի դիպել, հնչեին արևելահայերեն: ... Կամ, հիշո՞ւմ եք, «Մեծապատիվ մուրացկանների» պերճախոս ճառախոսին, ... Կուզենայի՞ք, որ դատարկաբան խոսքի այս սքանչելի ծաղրը լիներ արևելահայերեն:

Ոչ, - հավանորեն այսպես կպատասխանեք դուք: Եվ ճիշտ կվարվեք: Ինչո՞ւ: Որովհետև Դուրյանի քնարական նուրբ հյուսվածքը կխաթարվի, Պարոնյանի երգիծական փայլը կկորչի, ուրիշ խոսքով գեղարվեստական արժեքները կորուստ կունենան, ինչպես թարգմանության մեջ է լինում:⁶ Որքան կարևոր է, որ այժմ էլ մենք հոգանք բեմերից և եթերից հնչող խոսքի գեղարվեստական արժեքների մասին:

Հեռուստատեսությունը, ռադիոն, կինոն, թատրոնն ու բուհերը պարտավոր են ավելի ուշադիր լինել լեզվի (թե՛ արևմտահայերենի, և թե՛ արևելահայերենի) ուղղախոսության նկատմամբ՝ և հարթմնի վերաբերմունք ցուցաբերել:

Վերադառնանք դերասանների և ասմունքողների կողմից հնչեցրած արևմտահայերենի խնդիրներին: Դերասանների մի մասը աշխատում է հարագատ մնալ արևմտահայերենի ուղղախոսությանը և հնչերանգին, բայց, ցավոք, հիմնականում դա նրանց չի հաջողվում (բացառությամբ մի քանիսի): Այս հանգամանքն ունի իր օբյեկտիվ պատճառները:

1. Արևմտահայերենի ուղղախոսության ուսուցումը թատերական բուհերում լուրջ հիմքերի վրա չի դրված:

2. Չնայած երկու գրական լեզուներն իրար բավական մոտ են, այնուհանդերձ ունեն որոշակի տարբերություններ ձևաբանության, հնչույթային համակարգի, ուղղախոսության և բառապաշարի մեջ:

3. Հեռուստատեսությունն ու ռադիոն կարելի է ասել կամ չեն հնչեցնում արևմտահայ գրողների գործեր (բացի Հանրային ռադիոյից, որի եթերից պարբերաբար հնչում են արևմտահայ գրողների և բանաստեղծների ստեղծագործություններ, սակայն, ոչ միշտ անաղարտ արտասանությամբ և հիմնականում երիտասարդներին ոչ հարմար ժամերին), կամ հնչեցնում են դիպվածաբար և ոչ զրազետ լեզվով:

4. Ժամանակակից երիտասարդների արևմտահայերենի իմացության վրա բացասաբար անդրադարձավ նաև 1990-ական թվականների զանգվածային արտագաղթը, որի ընթացքում երկրից մեկնեց արևմտահայերենին տիրապետողների մեծ մասը, և այդ գրական լեզվի հնչերանգն ու բառապաշարն այժմ բավական խորթ է ուսանողների և երիտասարդ դերասանների ականջին, որի հետևանքով արևմտահայերենի ուսուցումը որոշակիորեն բարդացել է, նմանվել օտար լեզվի ուսուցման:

Արևմտահայերեն ներկայացումներում և շարժակարներում լեզվի զեղեցկությունը պահպանելու համար անհրաժեշտ է սկսել բուհից: Հոդվածում ներկայացնենք արևմտահայերենի և արևելահայերենի այն հիմնական տարբերությունները, որոնք բեմադրություններում կոպիտ սխալների առիթ են տալիս:

Ուղղախոսական կանոնների հիմնական տարբերությունն այն է, որ արևելահայերենում գոյություն ունի եռաշարք հնչույթային համակարգ, իսկ արևմտահայերենում այդ համակարգը երկշարք է: «Ժամանակակից գրական հայերենի ուղղախոսության մեջ նախ և առաջ նկատի է առնվում լեզվի հնչյունային համակարգը: Այսպես, օրինակ, ժամանակակից

6 Լ. Հախվերդյան, Ձրույցներ լեզվի մասին, «Գարուն», 1985թ, N 7:

արևելահայ գրական լեզվի հնչյունային համակարգին հատուկ է շրթնային, ատամնային, ետնալեզվային պայթականների և լեզվատատամային կիսապայթականների եռաստիճան հակադրությունը (բ-պ-փ, դ-տ-թ, գ-կ-ք, ջ-ճ-ջ, ձ-ծ-ց) ի տարբերություն արևմտահայերենի կամ որոշ բարբառների, որոնցում, նույն կարգի բաղաձայնները հանդես են գալիս միայն հակադրության առաջին և երրորդ եզրերով, առանց միջին աստիճանի, այսինքն՝ բ-փ, դ-թ, գ-ք և այլն: Ընդ որում, ձայնեղները արտասանվում են շնչեղ խուլ և խուլերը՝ ձայնեղ (բ>փ, դ>թ, գ>ք և պ>բ, տ>դ, կ>գ)»:⁷ Մեջբերվածից երևում է, որ արևմտահայերենում բ, դ, գ, ձ, ջ ձայնեղներն արտասանվում են որպես շնչեղ խուլեր (փ, թ, ք, ջ, չ), իսկ պ, տ, կ, ծ, ճ խուլերը՝ որպես ձայնեղներ (բ, դ, գ, ձ, ջ):⁸ Օրինակ, արևմտահայերենում պարպելն արտասանվում է *բարբել*:

արևելահայերեն արևմտահայերեն

գործ *քործ*

ծեր *ձեր*

ճոխ *ջոխ*

դուր *թուր* և այլն:

Այն դերասանները, որոնք փորձում են պահպանել արևմտահայերենի հնչյունափոխությունը, կանգնում են բարդ խնդրի առջև:

Ուղղախոսական սխալներից ամենից տարածվածը ձայնեղների և պայթականների հնչյունափոխության չենթարկելն է, դրանց համահարթեցումը: Հաճախ դերասանները միևնույն բառի մեջ մի բաղաձայնը հնչյունափոխում են, իսկ մյուսը՝ ոչ: Օրինակ բարեկամը արտասանում են փարեկամ, երբեմն էլ՝ բարեգամ. կամ բառամիջի պայթական կ – ն ձայնեղի չհնչյունափոխելով, կամ բառասկզբի ձայնեղ բ–ն շնչեղ խուլի չհնչյունափոխելով: Հնչյունափոխված բաղաձայններն էլ արտասանվում են այնպես ընդգծված ինչպես դա հատուկ է Կարնո բարբառին և ոչ երբեք արևմտահայերեն կամ արևելահայերեն գրական լեզուներին: Այսպես՝ գործ, բամբասանք բառերում **ք** և **փ** հնչյուններն ուսանողների և դերասանների կողմից արտասանվում են այնպես, ինչպես երբեք չեն հնչում քամի կամ փայտ բառերում:

Տարածված սխալներից է խուլերը ոչ թե ձայնեղների, այլ շնչեղ խուլերի հնչյունափոխելը: Արևմտահայերեն ներկայացումներում բազմիցս լսում ենք **կին** բառի սխալ հնչյունափոխությունը, որը *գին* արտասանելու փոխարեն արտասանում են *թին*, ինչը արևելահայերեն նշանակում է **գին** - արժեք: **Տուն** բառն արտասանում են *թուն*, որ արևմտահայի մտածողությամբ նշանակում է *դուն (դու)*: **Տեր** բառն արտասանում են *թեր*, որ **դեր** է նշանակում, իսկ **դեր** բառն առանց հնչյունափոխելու արտասանելիս այն արևմտահայերենում ստանում է արևելահայերենի **սեր** բառի իմաստը: Հնչյունափոխության մամոօրինակ աղավաղումները շատ են: Ավելի հաճախ դրանք հանդիպում են այն բառերում և շարույթներում, որոնցում խուլերից առաջ կամ հետո հանդիպում են ձայնեղներ, որոնք հնչյունափոխվում են շնչեղ խուլերի, օրինակ՝

գրվում է *պետք* է արտասանել *սխալ* է

գիտնալ *քիղնալ* *քիթնալ*

կուզա - *գուքա* *քուքա*

ունկնդրել *ունգնթրել* *ունքնթրել*

պղպջակ *բղբջակ* *փխփջակ*

քովանդակութիւն *փովանթագութիւն* *փովանթաքութիւն*

Արտասանության հեշտացման հետևանքով, հավանաբար, կատարվում է նման սխալը: Եթե դերասանը չի կարողանում հնչյունափոխել, ավելի նախընտրելի է նման դեպքերում թողնել արևելահայերենի արտասանությունը (կին), քան աղավաղել միտքը:

7 Թ. Ղարաբյուլյան, Ժամանակակից հայերենի ուղղախոսությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1974, էջ 9:

8 Գ. Բ. Տահուկյան, Ֆ. Յ. Խլղաթյան, Հայոց լեզու, Ընդհանուր գիտելիքներ, Ոճաբանություն, Երևան, «Լույս», 1979, էջ 33:

Արևմտահայերեն խոսքում ուսանողները պարբերաբար չեն հնչյունափոխում այն հնչյունները, որոնք արևմտահայերեն օրինավոր խոսքում հնչյունափոխված են արտասանվում. օրինակ՝ արջ, առաջին, երբեմն, մարդիկ, վարդագույն և այլ բառերում, որոնցում **ր** –ից հետո հնչող բաղաձայնները արևելահայերենում էլ արտասանվում են համապատասխանաբար **չ, փ, թ** և այլն: Հավանաբար հնչյունափոխելու հետ կապված հատուկ ճիգերի հետևանքով թյուրիմացաբար արտասանվում են գրայինի մնան:

Միջին հայերենի օրինակով արևմտահայերենում բազմավանկ բառերի նախավերջին վանկի ծայնավորի թուլացման և անկման հետևանքով որոշ բառեր հնչում են արևելահայերենից տարբեր:⁹

Օրինակ՝

արևելահայերեն արևմտահայերեն

հասկանալ հասկնալ

հարսանիք հարսնիք

պակասել պակսիլ

մոռանալ մոռնալ

գիրանալ գէրնալ

նիհարեցնել նիհարցնել և այլն:

Այս տարբերության չիմացությունը, կամ ոչ ճիշտ պահպանումը հանգեցնում է երեք կարգի սխալների. կամ արևմտահայերենում պահպանում են արևելահայերենի արտասանական եղանակը, կամ արևմտահայերեն այն բառերում, որոնցում մնան անկում չի ենթադրվում, բառերն արտասանում են՝ ծայնավորը փոխարինելով **ը** հնչյունով, կամ էլ պարզապես սղելով, ինչը հատուկ է Կարնո և այլ բարբառներին: Օրինակ՝ քաղաքին – *բաղքին*, իրիկուն – *իրգուն* և այլն:

Հանդիպում է նաև տարբեր բարբառների ազդեցության հետևանքով բառերի սխալ արտասանություն: Օրինակ՝

ճիշտ է սխալ է

բզիկ բզիկ ընել - բզիկ-բզիկ էնել

ինչու որ - ինչու օր

ինձի - ընձի

խենթ կ'ըլլաս - խենթ կ'ելլաս

իմաց չը տար - իմաս չուտար և այլն:

Տարածված են գաղտնավանկի **ը** –ի հետ կապված սխալները: Գաղտնավանկի **ը** –ն կամ չի արտասանվում կամ արտասանվում է ոչ իր տեղում:

գրվում է պետք է արտասանել սխալ է

ամչնալ ամ(ը)չնալ ամչ(ը)նալ

չամչցած չամըչցած չամ(ը)չցած

կը պտտիս կը պ(ը)տ(ը)տիս կը պ(ը)տտիս:

արթննալ արթըննալ արթն(ը)նալ

կ'արթնցներ կարթ(ը)նց(ը)ներ կարթ(ը)նցներ

բզկտել բ(ը)զ(ը)կտել բ(ը)զկ(ը)տել

բզկտուիլ բ(ը)զ(ը)կտ(ը)վիլ բ(ը)զկ(ը)տվիլ

լեցնել լեց(ը)նել լեց-նել (առանց **ը**-ի)

քննուիլ քնն(ը)վիլ քընընվիլ

կրկնուիլ կ(ը)կն(ը)վիլ կ(ը)րկ(ը)նվիլ և այլն:

Հատուկ ուշադրություն է պետք դարձնել ճանաչիլ բայի արտասանությանը. այսպես՝

գրվում է պետք է արտասանել սխալ է

ճանչնալ ճանչ-նալ ճանչ(ը)նալ

9 Ուլյն տեղում՝ էջ 33:

ճանչցավ ճանչ-ցավ ճանչ(ը)ցավ
 ճանչցնել ճանչց(ը)նել ճանչ(ե)ցնել

Ու (վ) մասնիկ ունեցող բայերում դրանից առաջ բավական արտահայտված հնչյուն է **ը**: Այսպես՝

գրվում է պետք է արտասանել սխալ է
 կրկնուիլ կ(ը)րկնըվիլ կ(ը)րկ(ը)նվիլ
 ընկճուիլ ընկճ(ը)վիլ ընկ(ը)ճվիլ
 մոռցուած մոռց(ը)ված մոռց-ված
 շեշտուեցան շեշտ(ը)վեցան շեշտ – վեցան
 փշրուի փըշր(ը)վի փըշ(ը)րվի
 փաթթուի փաթթ(ը)վի փաթ(ը)թվի և այլն:

Որոշ լեզվագետների կարծիքով արևելահայերենում թյուն «ածանցի մեջ **թ** հնչյունը ոչ քմայնացած արտասանելը այժմ դիտվում է, որպես կոպիտ կամ արհեստական (գրքային) արտասանություն»:¹⁰ Արևմտահայերենին (ասենք, նաև արևելահայերենի դասական ընթերցումներին) բնորոշ չէ **-թիւն**¹¹ վերջածանցի քմայնացումը, այնինչ համարյա բոլոր ներկայացումներում և ուսումնական քննական հանձնումների ժամանակ **- թիւն**-ը մշտապես հնչում է որպես **-ցյուն**:

Որոշ բառերում, որոնք արևելահայերենում գրվում են կոշտ **ռ**-ով, արևմտահայերենում գրվում և արտասանվում են փափուկ **ր**-ով, օրինակ՝ դռան - դրան, լեռան – լերան: Այնինչ հաճախ նույնիսկ այն բառերը, որոնք արևելահայերենում գրվում են փափուկ **ր** – ով, արտասանում են կոշտ **ռ**–ով (հիմնականում բառամիջում), ինչը խորթ է երկու գրական լեզուներին էլ, և ռուսերենի ազդեցության տակ է կատարվում: Օրինակ՝ Արշակ - Առշակ, ուրբաթ – ուռբաթ, կրնայի – կռնայի և այլն: Անհրաժեշտ է հաշվի առնել, կան բառեր, որոնցում մասն անհիմն հնչյունափոխությունը հանգեցնում է իմաստային սխալի.

հմտ.՝ գրվում է արտասանվում է նշանակում է

կառք գառք փոխադրամիջոց,
 կարգ գարք շարք
 կռունկ գռունգ թռչուն
 կրունկ գրունգ ոտնաթաթի մաս

Արևմտահայերենով խաղացվող ներկայացումներում հանդիպում են կամայական շեշտադրություններով բառեր, որոնցում շեշտը կամ տեղափոխվում է առաջ, կամ էլ բառը երկշեշտ է դառնում: Հայտնի է, որ հայոց երկու գրական լեզուներում էլ շեշտը կայուն շարժական է, այսինքն բառի մեջ շեշտն ընկնում է վերջին վանկի ծայնավորի վրա: Սակավաթիվ բառերում և՛ արևելահայերենում, և՛ արևմտահայերենում շեշտադրվում է առաջին վանկի ծայնավորը, օրինակ՝ գո՛ւցէ - *քո՛ւցէ*, մի՛թէ, մանավանդ - *մանավանթ*, մանանավանդ - *մանանավանթ*, գո՛նէ - *քո՛նէ*, ո՛նէ, ինչե՛նէ, ե՛րբե՛նէ - *երբե՛վէ*, ինչե՛նիցէ և այլն: Արևելահայերենից տարբերվում են որքան, որչա՛փ, ինչպե՛ս, բառերի շեշտադրությունը, որոնցում արևելահայերենում շեշտն ընկնում է առաջին վանկի վրա՝ **ի՞նչքան, ո՞րքան, ո՞րչափ, ի՞նչպես, ի՞նչպիսի**, (թեպետ սրանք մեզ համարյա սովորական շեշտադրությամբ էլ են հանդիպում):¹²

Անդրադառնանք ևս մի տարածված սխալի, որն արևմտահայերի մեջ կարող է իմաստի թյուր ընկալում առաջացնել: Մեզ մոտ հրատարակված արևմտահայ հեղինակների գործերը լույս են տեսել արևելահայերեն ուղղագրության կանոններով: Ե՛վ ռեժիսորները, և՛ դե-

¹⁰ Էդ. Աղայան, Լեզվաբանության հիմունքներ, Ե., ԵՊՀ հրատ., 1987 էջ 121:

¹¹ տես՝ Լ. Ղազանչեան, Վ. Միրզեան, Խոտոր ուղղախօսութիւն, Ե., 2002:

¹² տես՝ Պ. Բեդիրյան, Ուսումնասիրում ենք արևմտահայերեն, «Հայոց լեզուն և գրականությունը դպրոցում» ամսագիր, 1987, N 21, էջ 37:

րասանները, և՛ ուսանողներն ու դասախոսները հիմնականում օգտվում են այդ հրատարակություններից, քանի որ, հասկանալի պատճառներով, դրսում լույս տեսած ժողովածուները միշտ չէ, որ հնարավոր է ձեռք բերել: Իսկ արևելահայերենի ուղղագրությամբ հրատարակություններում ժխտական այն ձևերը, որոնք արևմտահայերեն ապաթարցով են գրվում, գրվում են կից, առանց ապաթարցի: Դա էլ դժվարացնում է ճիշտ շեշտադրության մեջ կողմնորոշվելը: Խնդիրը պարզելու համար դիտարկենք արևմտահայերենում ժխտականի կառուցվածքը:

Ինչպես արևելահայերենում, արևմտահայերենում նույնպես բայի ժխտական խոնարհումը կազմվում է՝ օժանդակ բային ավելացնելով չ մասնիկը: Օրինակ՝

արևելահայերեն արևմտահայերեն
ներկա ժամանակ

չեմ գրել չենք գրել չեմ գրեր չենք գրեր
չես գրել չեք գրել չես գրեր չեք գրեր
չի գրել չեն գրել չի գրեր չեն գրեր

Ինչպես երևում է վերևի օրինակներից, սահմանական եղանակի ներկա ժամանակի երրորդ դեմքի եզակի թվում է օժանդակ բայը և՛ արևելահայերենում, և՛ արևմտահայերենում փոխվում է **ի-ի**: Սակայն արևմտահայերենում, այդ **ի-ն**՝ ձայնավորով սկսվող բառերից առաջ տղվում է, և բառի ժխտական ձևը կազմվում է **չ-ով** և ապաթարցով:¹³ Օրինակ **չ'ըներ, չ'ըսեր, չ'իյնար, չ'երթար, չ'առներ** և այլն: Այս բառերում շեշտն ընկնում է առաջին վանկի ձայնավորի վրա: Պետք է արտասանել **չըներ, չըսեր, չիյնար, չերթար, չառներ**:¹⁴

Արևմտահայերենում առանց ապաթարցի և միասին գրվում են նույն բայերը ըղծական ապառնիում՝ **չըներ, չըսեր, չիյնար, չերթար**: Այդ բայերում շեշտը դրվում է վերջին վանկի ձայնավորի վրա՝ **չըներ, չըսեր, չիյնար, չերթար, չառներ**: Եթե հաշվի առնենք իմաստային այն տարբերությունները, որ արտահայտում են սահմադրական եղանակի ներկա ժամանակն ու ըղծական եղանակի անցյալի ապառնի ժամանակը, պարզ կերևա, որ շեշտի սխալը հանգեցնում է նաև իմաստի սխալի:

Հրամայական եղանակի ժխտականը կոչվում է արգելական և կազմվում է **մի՛** շեշտակիր մասնիկով: Չայնավորով սկսվող բայերից առաջ **մի** մասնիկի **ի** ձայնավորը կրում է նույնպիսի փոփոխություններ, ինչպիսի չի մասնիկի ձայնավորը, և այդ բառերում նույնպես շեշտվում է առաջին վանկի ձայնավորը. օրինակ՝ **մըներ, մըսեր, միյնար, մերթար, մառներ**:¹⁵

Արևմտահայերենի և արևելահայերենի տարբերություններից է նաև այն, որ արևելահայերենն ունի բայերի «երկու խոնարհում»՝ **ել** և **ալ**, արևմտահայերենը նաև **իլ** խոնարհում, որին ենթարկվում են նաև կրավորական բայերը՝ արևել. խոսել – խոսեցի, գրվել – գրվեցի, արևմտ. խոսիլ – խոսեցա, գրվիլ – գրվեցա. մի քանի բայեր ունեն ուլ խոնարհում՝ թողնուլ, առնուլ»,¹⁶ երդնուլ և այլն:

Չնայած դերասանները գործ ունեն արդեն պատրաստի գրված տեքստի հետ, սակայն բերանացի անելու ընթացքում գրվածի նկատմամբ անփութության և լեզվի չիմացության պատճառով բայերի խոնարհումը խախտում են և **իլ, ուլ** խոնարհման բայերն արտասանում են արևելահայերենին հատուկ **ել** խոնարհումով: Օրինակ կարգվիլը արտասանում են կարգվել, խոսիլը՝ խոսել և այլն: Հատկապես ականջ են խոցում և՛ արևելահայերենի, և՛ արևմտահայերենի **ել** խոնարհման բայերի **իլ** խոնարհումով արտասանությունը, օրինակ՝ պարելն արտասանում են **պարիլ**, խախտելը՝ **խախտիլ**:

Եղանակիչը բայից անջատում են և հատուկ շեշտում, դարձվածքների բաղադրիչներն

13 տես՝ նույն տեղում՝ էջ 188:
14 տես՝ Պ. Բեդիրյան, Սովորում ենք արևմտահայերեն, «Դպրություն» լրագիր, 1992, N 13:
15 Ա.Գ.Աբրահամեան, Բ.Յ. Վերդեան, Վ. Ա. Քոսեան, Հայերեն Լեզուի դասագիրք, «Լույս», Երևան, 1966, էջ 54:
16 Գ. Բ. Ջահուկյան, Ֆ. Հ. Խլրաբյան, Հայոց լեզու, Ընդհանուր գիտելիքներ, Ոճաբանություն, Երևան, «Լույս», 1979, էջ 34:

արտասանում են առանձին-առանձին՝ շեշտելով ամեն բառը. օրինակ՝ կը՝ վարձվի, ոտք կոխենք, երեսդ ի վեր, մեկ անգամ մեկ, զավակ չունիմ, բան չունիմ, կամաց-կամաց կը վարձվի և այլ դարձվածքներն ու հարադիր բայերի ամեն բառը մյուսից անջատ և հատուկ շեշտով չի ասվում:

Իհարկե, թվարկվածով չի սահմանափակվում բեմից հնչող սխալների տխուր ցանկը: Լեզվի մակերեսային իմացությունը ոչ միայն զրկում է դերասանին իր կրթական առաքելությունը իրականացնելու հնարավորությունից, այլև կաշկանդում է նրան իբրև ստեղծագործողի՝ խլելով նրանից ամենակարևոր արտահայտչամիջոցը՝ հնչերանգը:

Ինչպես գիտենք, գունեղ, դիպուկ հնչերանգի շնորհիվ է, որ դերասանը կարողանում է ներկայացնել բեմական իր կերպարի մտքերը, զգացմունքները և հուզական բարդ ներաշխարհը: Հնչերանգի մասին Լ. Հախվերդյանի թատերական բառարանում կարդում ենք. «... շատ դեպքերում էականը ոչ թե այն է, թե ինչ է ասվում, այլ այն, թե ինչպես է ասվում, մի բան, որ ամբողջովին վերաբերում է ինտոնացիային»:¹⁷

Այժմ դժվար է գտնել մի արվեստագետի, որը ժխտի հնչերանգի խիստ մեծ նշանակությունը թատրոնում: Այնուհանդերձ, արևմտահայերենով խաղացվող ներկայացումներում հնչերանգի «ինչպեսը» հաճախ դառնում է «նույնպես»: Դա կարելի է բացատրել հետևյալ հանգամանքով: Լեզվաբանական տեսանկյունից արևմտահայերենը, ինչպես աշխարհի բոլոր լեզուները, ունի իր յուրահատուկ հնչերանգը, որը հանդես է գալիս որպես քերականական միավոր: Ա. Սարգսյանը իր «Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ» աշխատությունում նշում է մեր երկու գրականների հնչերանգային տարբերությունը. «Եթե պատմողական տիպում մեղեդայնության արժեքների միջև երկու գրականներում տարբերություններ գրեթե չկան, ապա մյուս տիպերում այդպիսիք ի հայտ են գալիս:

Հարցման տիպում արևմտահայերենին հատուկ է իջնող մեղեդայնությունը, իսկ արևմտահայերենում՝ տոնի ընթացքն ավելի փոփոխական է (ինչպես բարձրացող – իջնող - բարձրացող, այնպես էլ իջնող - բարձրացող հիմնական տոնի շարժման ուղղությամբ): Դա էլ խոսքին ուղղակի մեղեդային բնույթ է տալիս, ահա թե ինչու արևմտահայերենի խոսքն ավելի երաժշտական է թվում»:¹⁸

Հնչերանգային մոդելի ուսումնասիրությունն անհրաժեշտ է լեզվին լիարժեք տիրապետելու համար: Միայն լեզուն յուրացնելուց հետո, երբ այն դառնում է «սեփականություն», մտածողության լեզու, հնարավոր է, առանց խախտելու տվյալ լեզվի մեղեդայնությունը, մտքերն ու հույզերն արտահայտել կենդանի, խոսակցական հնչերանգով:

Գուցե արևմտահայերենի մեղեդայնությանը հարազատ մնալու ձգտումն է, որ լեզվին օրգանապես չտիրապետող դերասաններին հուշում է միօրինակ, կեղծ և հաճախ արևմտահայերենին խորթ հնչերանգ: Սրա հետևանքն էլ բեմից հնչող՝ հնչերանգային տեսանկյունից աղքատ, անարտահայտիչ խոսքն է:

Արևելահայերենի և արևմտահայերենի բառապաշարային տարբերությունները հիմնականում արդյունք են մի կողմից բարբառային տարբեր հիմքերի և գրաբարից ու միջին հայերենից տարբեր քանակությամբ ժառանգություն ստացած բառերի: Մյուս կողմից, որոշ նշանակություն ունի նաև միջնորդ լեզուների տարբերությունը. արևելահայերենի համար այդպիսին ռուսերենն է, իսկ արևմտահայերենի համար՝ եվրոպական լեզուները՝ ֆրանսերենը, անգլերենը, իսպաներենը: Օրինակ՝ արևելահայերենում ժամանակին վիրահատություն բառն օգտագործվում էր որպես օպերացիա, իսկ արևմտահայերենում՝ օբերասիոն, կամ սղաճը՝ համապատասխանաբար դևալվացիա - դեալվասիոն:

Գոյություն ունեն մեկ լուրջ տարբերություններ քերականության մյուս բաժինների միջև, որոնց իմացությունն անհրաժեշտ է լեզվին տիրապետելու համար:

Ցավոք, պետք է նշել, որ մեր թատրոնների ռեժիսորներն ու դերասանները կամ վատ են

17 Լ. Հախվերդյան, Թատերագիտական բառարան, Երևան, «Հայաստան», 1986, էջ 83:

18 Ա. Սարգսյան, «Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ», ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1985, էջ 80:

տիրապետում արևմտահայերենին, կամ բոլորովին չգիտեն լեզուն, որի հետևանքով բեմից հնչում է աղավաղված խոսքը:

Այս ամենը լուրջ մտորումների առիթ է տալիս և առաջ քաշում գործնական լուծումների անհրաժեշտության հարցը:

Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի թատերական բաժնի բեմական խոսք առարկային տրամադրած սակավաթիվ ժամերը հնարավորություն չեն ընձեռում ուսանողներին լիարժեք տիրապետելու արևմտահայերեն գրական լեզվին: Ստիպված ենք ափսոսանքով և ցավով արձանագրել, որ դերասանները ստեղծագործական կյանք են մտնում՝ առանց յուրացնելու արևմտահայերենի ողջ հարստությունն ու գեղեցկությունը, մի լեզվի, որով նրանք բազմիցս պիտի խոսեն հանդիսատեսի հետ: Տարիներ առաջ բեմական խոսքի ուսումնական ծրագրից հանվեց հինգերորդ կիսամյակում արևմտահայ ստեղծագործությունների հետ աշխատանքը, և դերասանական ու ռեժիսորական կուրսերի շրջանավարտների մի քանի խմբեր բուհն ավարտեցին՝ առանց դույզն-իսկ պատկերացման արևմտահայերենի առանձնահատկությունների մասին: Հետագայում այս հարցը փորձեցին լուծել՝ ուսումնական ծրագրերում ներմուծելով «արևմտահայերեն գրական լեզու» առարկան, որը վստահված էր վարել պրոֆեսոր Պետրոս Բեդիրյանին, սակայն այլևայլ անհիմն պատճառներով առարկան ծրագրից հանվեց: Այժմ կրկին միտում է նկատվում դերասանական կուրսերում արևմտահայ հեղինակների գործերի հետ աշխատելը: Սակայն քննությունները փաստում են, որ բեմական խոսքի դասախոսների երիտասարդ սերունդն ինքը չի տիրապետում արևմտահայերենին: Գիտակցելով խնդրի կարևորությունը՝ նախ անհրաժեշտ է դասընթացներ կազմակերպել բեմական խոսքի դասախոսների համար, ապա բավականաչափ լրացուցիչ ժամեր հատկացնել ուսումնական երրորդ տարում ֆոնեմատիկ լսողություն ունեցող ուսանողների հետ արևմտահայերեն ստեղծագործությունների հետ աշխատելու համար: Այնինչ, ուսումնական մոր համակարգին անցնելու հետևանքով բեմական խոսքի ժամերը կտրուկ կրճատելով, մի քանի տարի հետո ստիպված կլինենք արձանագրել բուհի շրջանավարտների մակարդակի կտրուկ անկում:

Թատերական գործիչների միությունը, կազմակերպելով արևմտահայերենի գործնական ուսուցում աշխատող դերասանների և ռեժիսորների համար, մեծապես կնպաստի թատերական գործիչների մասնագիտական որակավորման բարձրացմանը:

Պետք է չմոռանալ, որ ազգային մշակույթի ժառանգության պահպանումը պետական նշանակություն ունեցող խնդիր է:

Առաջարկվող գրականություն

1. Վ. Լ. Աճեմյան, Գրական արևմտահայերենը ձևավորումը ՀՍՄ ԳԱ հրատ., Երևան, 1971
2. Ա. Այտընյան, Քննական քերականությունը աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզուի, Վիեննա, 1866,
3. Պետրոս Բեդիրյան, Սովորում ենք արևմտահայերեն, «Ղարթություն», 1992, N 13, 16, 18, 20, 22, 26, 36, 44, 47, 49, 1993 - N 2. 5, 7, 11-12, 28-29,
4. Պ. Բեդիրյան, Ուսումնասիրում ենք արևմտահայերեն, «Հայոց լեզուն և գրականությունը դպրոցում», 1987, N 1, 2, 4, 5, 6, 1988, N 2 - 5
5. Պ. Պետիրեանի «Եկեք ճիշդ խօսինք ու գրենք» օժանդակ ձեռնարկ, Տպարան «Պայքար»ի, Պոստոն, Մես., 1993 էջ
6. Գազանճյան Հ., Նոր քերականություն արևմտահայ լեզվի, Իսթանպուլ, 1958
7. Վլ. Թումանյան, Ուսումնասիրում ենք արևմտահայերեն, «Հայոց լեզուն և գրականությունը դպրոցում», 1989, N 6, 1990, N 3:
8. Վլ. Թումանյան, Ուսումնասիրում ենք արևմտահայերեն, «Մայրենի», 1991, N 1-2:

9. Լ. Հախվերդյան, Թատերագիտական բարառան, Երևան, «Հայաստան», 1986, էջ 83:
10. Հնչերանգը և շեշտը ժամանակակից հայերենում, ՀՍՍՀ ՊԱ Հրատ., Ե., 1978
11. Թ. Ղարազյուլյան, ժամանակակից հայերենի ուղղախոսությունը, Երևան, ՀՍՍՀ ՊԱ հրատ., 1974:
12. Ղուկասյան Ս. Վ., Գրական արևելահայերենի և արևմտահայերենի հնչերանգային առանձնահատկությունները, (փորձարարական-զուգադրական հետազոտություն), ՀՍՍՀ ՊԱ հրատ., Երևան, 1990:
13. Ղուկասյան Ս. Վ., Գրական արևելահայերենի և արևմտահայերենի հնչերանգային նկարագրություն (փորձարարական-զուգադրական հետազոտություն), Սեղմագիր բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման համար, Երևան 2000:
14. Ղուկասյան Ս. Վ., *Ինչու – որ* հարցման հնչերանգի զուգադրությունը արևելահայ և արևմտահայ գրական տարբերակներում, Միջազգային հայերենագիտական գիտաժողով, ՀՍՍՀ ՊԱ հրատ., Երևան 1984, էջ 736-744:
15. Ղուկասյան Ս. Վ., Գրական արևելահայերենի դերանվանական հարցման հնչերանգը, Լրաբեր հասարակական գիտությունների ՀԽՍՀ ՊԱ հրատ., Երևան, 1986. թիվ 5, էջ 37 –45:
16. Ղուկասյան Ս. Վ., Արևմտահայերենի *այո – ոչ* հարցման հնչերանգի վերլուծության փորձեր, Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևան, 1997, N 3:
17. Զ. Սելբոնեան, Գործնական քերականություն արդի հայերեն լեզուի, Պեյրուք 1970:
18. Հ. Պարոնյան, Ուսումնասիրում ենք արևմտահայերեն, «Հայոց լեզուն և գրականությունը դպրոցում», 1989 N 4:
19. Գ. Ջահուկյան, Հայոց լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, Ե., 1969:
20. Ա. Սարգսյան, Արևմտահայերենի բառարան, Երևան, «Արևիկ», 1991:
21. Ա. Սարգսյան, Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ, ՀՍՍՀ ՊԱ հրատ., Երևան, 1985:
22. Գ. Սևակ, ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն Ե., 1948:
23. Ա. Տեր Խաչատրեան, Գանգրունի Հ., Տոնիկեան Փ., Հայոց լեզուի նոր բառարան, Պեյրուք, 1968:
24. Ա. Տեր Խաչատրեան, Ուղղագրական ուղեցոյց, Պեյրուք, 1970:

Սվետլանա Արզումանյան

**Գեղագիտական գիտակցության բացառիկ
դերը արվեստի ազգային
ինքնության պահպանման գործընթացում**

Յուրաքանչյուր ցեղ, ժողովուրդ, ազգ մյուսներից տարբերվում է բազմաթիվ հատկանիշներով՝ արտաքին տեսքից սկսած մինչև կրոնական պատկերացումները, բարոյական նորմերը, կենցաղային սովորույթներն ու ավանդույթները, վարվելակերպը և այլն: Այդ տարբերությունը, մեր կարծիքով, առավել ակնհայտ է դառնում արվեստի շնորհիվ: Մարդկային գործունեության այդ յուրահատուկ տեսակը ձևավորվում է ժողովրդի /ցեղի/ կազմավորման հետ մեկտեղ, դրան համընթաց՝ իր մեջ դրոշմելով և պահպանելով ազգային զգայականության ու մտածողության բնորոշ հատկանիշները: Հետաքրքիր է, որ պատմական զարգացման ընթացքում, կտրուկ փոխելով կրոնական պատկերացումները, հավատքի բնույթը, բարոյական նորմերի ու սովորույթների էությունը, շատ ազգեր արվեստի նկատմամբ եղել են ավելի պահպանողական, հանդուրժող: Նրանք գրեթե անփոփոխ են թողել իրենց կազմավորման ամենավաղ շրջանում ձևավորված գեղարվեստական մտածողության որոշակի տարրերը: Այդ պահպանողական դիրքորոշումը բնորոշ է նաև հայ ժողովրդին, իսկ դրա վառ ապացույցը կարող է լինել քրիստոնեական դարաշրջանի գեղարվեստը:

Հայտնի է, որ քրիստոնեության առաջացումը նշանավորեց հոգևոր մշակույթի նոր դարաշրջանի սկիզբը, ձևավորեց մշակութային նոր իրավիճակ: Հաստատելով աշխարհընկալման նոր համակարգ՝ այդ ուսմունքը հզոր լիցք հաղորդեց նաև քրիստոնյա բոլոր ժողովուրդների գեղագիտական գիտակցության և, հետևապես, նրանց գեղարվեստական գործունեության զարգացմանը: Նոր գաղափարներով ոգեշնչված արվեստագետներն իրենց ստեղծագործություններում կարողացան ներկայացնել մարդու ներքին աշխարհի մինչ այդ չբացահայտված, թաքնված կողմերը: Հրաժարվելով նախորդ դարաշրջանի արվեստին բնորոշ մարմնականի շեշտադրումից և մեծարումից՝ նրանք իրենց ուշադրությունն ամբողջությամբ ուղղեցին դեպի հոգևորը, դեպի մարդու հոգեկան աշխարհը: Գեղարվեստական բազմաթիվ գործերում արտացոլվեցին հրճվանքի, բերկրանքի, վեհության, սրբության, զթության, կարեկցանքի, մեղքի, խղճահարության և այլ՝ նախորդ ժամանակաշրջանի արվեստին խորթ մարդկային զգացմունքներ, հոգեվիճակներ: Այդ ամենը նպաստեց արվեստի հնարավորությունների ընդլայնմանը: Հրատապ դարձավ գեղարվեստական այնպիսի ձևերի ստեղծումը, որոնք համահունչ լինեին նոր գաղափարներով հարստացված արվեստի բովանդակությանը:

Արվեստում տեղի ունեցող փոփոխությունների հիմնական պատճառը նոր, քրիստոնեական հավատքն էր, որի ներշնչման աղբյուրը Սուրբ Գիրքն էր: Սուրբ խոսքի անմիջական ազդեցության ներքո, որը նոր ուղղություն և կողմնորոշում տվեց գեղարվեստական մտածողությունը, ձևավորվեց և վերելք ապրեց ոչ միայն հայ միջնադարյան եկեղեցական, այլև աշխարհիկ արվեստը: Չնայած որոշակի տարբերություններին՝ դրանք նույն աղբյուրից բխող, նույն գաղափարական բովանդակությամբ պայմանավորված և որոշակի ոճական միասնականություն ունեցող արվեստներ էին: Կասկածից վեր է, որ իսկական գեղարվեստական արժեքները ծնվում էին ոչ թե քրիստոնեական գաղափարների, դրույթների, դոգմաների հաղթահարման միջոցով, այլ միայն դրանց անմիջական ընկալման, վերապրման, արժևորման, գիտակցման և դրանց նկատմամբ անկեղծ հավատի ձևավորման շնորհիվ: Դարեր շարունակ ստեղծվում էին բազմաթիվ գլուխգործոցներ ճարտարապետության, երաժշտության, գեղանկարչության, քանդակագործության, պոեզիայի ոլորտներում,

որոնք նպաստում էին հայ միջնադարյան արվեստի ծաղկմանը, արևելյան-քրիստոնեական աշխարհում նրա գրաված դիրքի ամրապնդմանը, ինչպես նաև այլ ժողովուրդների արվեստների վրա նրա ազդեցության ուժեղացմանը:

Ուշագրավ է, որ սահմանափակված լինելով քրիստոնեական ուսմունքի դրույթներով և իրենց ստեղծագործություններում բազմիցս վերարտադրելով Հին և Նոր կտակարանների բովանդակության գլխավոր դրվագները՝ հայ արվեստագետները կարողացան խուսափել պարզունակ կրկնօրինակումներից: Այս խնդրում համակարծիք են հայ միջնադարյան արվեստը ուսումնասիրող արվեստաբաններից շատերը: Օրինակ, Լ.Դուռնովոյի կարծիքով, չնայած թեմաների կրկնությանը, հայկական մանրանկարչության մեջ «չեն հանդիպում տաղտկալի, տրաֆարետային նկարներ»¹:

Պարզ է, որ ոչ միայն գեղանկարիչները, այլ նաև մյուս բոլոր արվեստները ներկայացնող հայ միջնադարյան արվեստագետները ստեղծագործաբար էին մոտենում քրիստոնեական հավատքի հայտնի դրվագների բովանդակության մարմնավորմանը: Օգտագործելով արդեն իսկ ձեռքբերված օտարերկրյա փորձը և ըստ էության չհեռանալով քրիստոնեական աշխարհում ընդունված ընդհանուր չափանիշներից՝ նրանք, այնուամենայնիվ, ձգտում էին հարթել արվեստի զարգացման սեփական ուղին: Մասնավորապես, գիտակցաբար թե անգիտակցաբար՝ նրանք հաշվի էին առնում նաև հայկական հնագույն արվեստում արդեն ձևավորված ավանդույթները, որոշակի չափով հիմնվում դրանց վրա: Հին մշակույթի հիմնական տարրերը «տեղափոխվում» էին մշակութային նոր համակարգ: Իհարկե, այդ «տեղափոխությունը» պահանջում էր նշված տարրերի փոխակերպում, ձևափոխում, դրանց ընդգրկում նոր համատեքստի մեջ և «հարմարեցում» նոր պահանջներին: Սակայն կասկածից վեր է, որ նոր ստեղծվող ճարտարապետական կառուցվածքների, հորինվածքների ու գեղազարդման օրինակների, գեղանկարչության պատկերագրական ձևերի ու ուրվագծերի /սխեմաների/, փորագրական դրվագավորության /օրնամենտի/, մեղեդիական ելևեջների ու ռիթմերի, բանաստեղծական փոխաբերությունների ու բազմաթիվ այլ հնարների նպատակադրված /կամ ինտուիտիվ/ ընտրության մեջ և դրանց միջոցով արտահայտվում և պահպանվում էր բուն ազգայինը: Իսկ այդ ազգայինը գալիս էր դարերի խորքից՝ ժառանգաբար անցնելով մեկ սերնդից մյուսին:

Հիշենք, որ կազմավորվելով որպես բնությունը պաշտող հեթանոսական ընդհանրություն՝ հայերը դարեր շարունակ իրենց շրջապատող միջավայրն ընկալում և յուրացնում էին՝ ելնելով հեթանոսական աշխարհայացքի համար հատկանշական հոգևորի և նյութականի, մարդկայինի և բնականի անբաժանելիության, միասնության սկզբունքից: Բնության երևույթները մի կողմից ոգիացվում և աստվածացվում էին, իսկ մյուս կողմից այդ գործընթացին գուզընթաց նաև մարդկայնացվում: Հենց այդպիսի ոգիացված, աստվածացված և մարդկայնացված բնությունը, որը հին արվեստի բազմաթիվ ստեղծագործությունների բովանդակությունն էր կազմում, միաժամանակ ներկայանում էր որպես հայերի գեղագիտական գիտակցությունը ձևավորող գլխավոր առարկա, այդ գործընթացը խթանող ուժ:

Դեռ նախաքրիստոնեական ժամանակաշրջանում ստեղծված արվեստի բարձրարժեք ստեղծագործությունները և՛ բնական, և՛ արհեստական /մարդաստեղծ/ միջավայրի գեղաձևման հաջողված փորձերը վկայում են այն մասին, որ հայ էթնոսն ուներ բավականին զարգացած գեղագիտական պատկերացումներ աշխարհի մասին: Դրանք իրենց համարժեք արտացոլումն էին ստանում համապատասխան գեղագիտական հասկացությունների ձևավորման գործընթացում, որոնցից Գ.Ապրեսյանը առանձնացնում էր հատկապես գեղեցիկի, ռիթմի, չափի և ներդաշնակության հասկացությունները²:

Վերը նշվածն ապացուցում է, որ արդեն հեթանոսական ժամանակաշրջանում Հայաստանում որոշակի չափով ձևավորվել էր հուզական տպավորությունների և վերապրումների

1 Հայկական մանրանկարչություն, Երևան, 1969, էջ 11 /Լ.Ա.Դուռնովոյի ներածական հոդվածը:

2 Տես՝ Բ.Ապրեսյան. Из истории армянской эстетической мысли. Кн.1. Ереван, 1973, с. 24-27

րի ընդհանրացման և բանականության ,տեսանկյունիցե գեղագիտական գործունեության, գեղագիտական ,փորձիե արդյունքների գնահատման ընդունակությունը: Այլ խոսքերով ասած՝ հեթանոսական աշխարհայացքի հիման վրա ձևավորված հայ ժողովրդի գեղագիտական գիտակցությունը ձեռք էր բերել լինելության երկար ճանապարհ անցած, զարգացած գիտակցության հատկանիշներ:

Մեր կարծիքով, աշխարհի նախնական գեղագիտական ընկալման և յուրացման արդյունքում հայ ժողովրդի հասարակական գիտակցության կառուցվածքի տիրույթում ձևավորվել է մի ,նախահիմքե, «անփոփոխ խորքային շերտ», ինչ-որ սուբստանցիոնալ, էութենական հիմք, որի մեջ «ֆիքսվել» և աստիճանաբար կուտակվել են այն հատկանիշները, որոնք, չենթարկվելով միանշանակ մեկնաբանության, այնուամենայնիվ ընկալվում և վերապրվում են որպես «զուտ ազգային»: Հանդիսանալով նախորդ սերունդների հոգևոր և գործնական փորձի /նրա աշխարհընկալման և վերափոխիչ գործունեության/ արտացոլման արդյունքը՝ այդ խորքային, էութենական, միշտ ինքն իրեն նույնական, անփոփոխ շերտը հիմնականում դրսևորվել է համազգային խորհրդանիշների ընտրության միջոցով: Այն իր ուրույն տեղն է գտել նաև առասպելներում, հեքիաթներում, արվեստի ստեղծագործություններում: Դա նշանակում է, որ անհատական և կոլեկտիվ անգիտակցականի կողքին, մարդու հոգեկանի կառուցվածքում ձևավորվել է նաև կոլեկտիվ անգիտակցականի մի այլ տեսակ՝ «ազգային անգիտակցականը», որն արտացոլել է տվյալ ազգի սերունդների փորձը և ամուր գրանցվել այդ ազգի յուրաքանչյուր ներկայացուցչի ենթագիտակցության մեջ: Եվ եթե, ըստ Կ.Գ.Յունգի, կոլեկտիվ անգիտակցականի բովանդակությունը կազմում են համամարդկային սկզբնապատկերները՝ նախատիպերը, ապա պետք է ենթադրել, որ «ազգային անգիտակցականը» դրսևորվում է «ազգային նախատիպերում», որոնց շնորհիվ էլ իրականանում է ազգային մշակույթի ձևավորման ու հետագա զարգացման գործընթացը: Մենք կարծում ենք, որ այդ «նախահիմքի» ձևավորմանը զուգընթաց և նրա հետ միաժամանակ ձևավորվել է և ավանդույթը, որի կարևոր գործառույթներից է եղել ցեղի միավորումը և այդ գործընթացի նշանակության ու արդյունքի յուրօրինակության և անկրկնելիության գիտակցումը:

Արտահայտելով ժողովրդի յուրատիպ ու անկրկնելի ազգային ոգին՝ այդ խորքային շերտը՝ «ազգային անգիտակցականը», պայմանավորել է նաև գեղագիտական գիտակցության ինքնատիպությունը, անփոփոխությունը, նույնականությունը՝ զուտ որպես ազգային, անկրկնելի գիտակցություն, նպաստել նրա «պահպանողականությանը» /իհարկե, լավ իմաստով/ և ապահովել նրա «պահպանվածությունը» զարգացման մի աստիճանից մյուսին անցման ընթացքում:

Այդ խորքային շերտի առկայության շնորհիվ է, որ ընդունելով հայ հեթանոսական և հայ քրիստոնեական մշակույթների միջև եղած էական տարբերությունները, այնուամենայնիվ, կարելի է պնդել մեկ միասնական, հայկական մշակույթի երկու տարբեր փուլերի առկայության մասին:

Հետաքրքիր է, որ ձգտումը դեպի ակունքները, դեպի ազգային մշակութային ավանդույթները, խթանվում էր նաև «դրսից»: Խոսքը հաճախակի տեղի ունեցող արտաքին, օտարերկրյա անցանկալի ազդեցության մասին է, ինչն օբյեկտիվորեն սպառնում էր ազգային արժեքների կործանումով: Բազմիցս հայտնվելով ավելի հզոր պետությունների իշխանության ներքո և փաստորեն կորցնելով պետական ու քաղաքական անկախությունը՝ հայերը փորձում էին առավելագույն չափով պահպանել ազգայինը մշակույթի ոլորտում:

Հենց այդ դիրքորոշումն է օգնել խուսափել զարգացման ավելի բարձր մակարդակի վրա գտնվող մշակույթների /հատկապես իրանալեզու և հելլենական/ ճնշումներից: Հայ իրականության մեջ արվեստագետի առջև երբեք չի դրվել նպատակ սահմանափակվել այս կամ այն ազգերի / նույնիսկ շատ զարգացած/ մշակութային արժեքների մեխանիկական ընդօրինակմամբ, ուղղակի պատճենահանմամբ: Ընդհակառակը, յուրաքանչյուր փոխառ-

ված մշակութային արժեք ենթարկվել է որոշակի վերամշակման: Վերջինս իրականացվել է ազգային արժեքների գերակայության տեսանկյունից՝ դրանով իսկ նպաստելով ազգային մշակույթի անկրկնելիության, ինքնատիպության հաստատմանը և զարգացմանը: Ո՛չ հեղինական, ո՛չ պարսկական, /հետագայում բյուզանդական, արաբական, թուրքական/ մշակույթներին չի հաջողվել գրավել տիրապետող դիրք ազգայինի նկատմամբ և առավել ևս՝ կլանել այն: Մինչդեռ, ինչպես հայտնի է, հայ ազգային մշակույթը, օգտագործելով օտարերկրյա փորձը, հիմնվելով այդ փորձի վրա, ժամանակի ընթացքում հասավ զարգացման բավականաչափ բարձր աստիճանի, և, հետագոտողների մեծամասնության կարծիքով, չէր գիշում հարևան ժողովուրդների մշակույթների մակարդակին:

Միջնադարում ազգային մշակույթի հետագա զարգացման հնարավորությունը պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ քրիստոնեության առաջին ներկայացուցիչները՝ ջատագովները և հայրաբանները, չնայած ընդհանուր առմամբ խիստ մերժողական դիրքորոշման հեթանոսության նկատմամբ, այնուամենայնիվ չհրաժարվեցին մերժվող կրոնի հիման վրա ստեղծված մշակույթի որոշ արժեքներից և ավանդույթներից: Այս մոտեցումը կարելի է տարածել բոլոր ազգերի և նրանց ստեղծած մշակույթների վրա: Հայկականը, իհարկե, բացառություն չի կազմում: Այդ պատճառով պետք է համաձայնել այն տեսակետի հետ, որ եթե քրիստոնեության առաջացման հետ սկսվում է նոր դարաշրջան գեղագիտության պատմության մեջ, ապա այդ դարաշրջանում բուն քրիստոնեական հայացքների հետ մեկտեղ հավասարաչափ ներկայանում են նաև անտիկ ավանդույթները:

Քրիստոնեական մշակույթը կառուցվել է արդեն գոյություն ունեցող ամուր հիմքերի վրա: Գիշտ է, ինչպես արդեն նշվեց, քրիստոնեական հավատքի առաջին պաշտպանները սկզբում դրսևորեցին թշնամական, բացարձակ մերժողական և ակնհայտ արհամարհական վերաբերմունք հեթանոսական մշակույթի՝ գիտության, փիլիսոփայության, արվեստի և հոգևոր ոլորտի մյուս դրսևորումների նկատմամբ, սակայն շատ շուտ հասկացան այդ ամենի կարևորությունը՝ Հայտնության ճշմարտությունները ներկայացնելու և դրանք ժողովրդին մատչելի դարձնելու համար: Իսկ դա նշանակում է, որ հեթանոսական ու քրիստոնեական մշակույթների միջև ըստ էության հաստատվեց որոշակի հաջորդականություն, ժառանգորդություն, որ դրանց միջև չառաջացավ որևէ անդունդ կամ անհաղթահարելի խոչընդոտ:

Հիշենք, որ քրիստոնեությունը Հայաստանում յուրացրեց առավել կայուն հնագույն կրոնական պատկերացումները՝ հարմարեցնելով դրանք իր ուսմունքին, պահպանելով նույնիսկ ուխտագնացության վայրերը, որ առաջին եկեղեցիներից ու վկայարաններից մի քանիսը կառուցվեցին մեհյանների հիմքերի վրա: Դեռ ավելին, ենթադրվում է, որ որոշ հեթանոսական տաճարներ վերածվեցին քրիստոնեական եկեղեցիների՝ առանց լուրջ կառուցվածքային փոփոխությունների³: Փոխվում էր միայն նրանց նշանակությունը ու մեկնաբանությունը: Ըստ քրիստոնեական պատկերացումների՝ եկեղեցին պետք է խորհրդանշեր ամբողջ տիեզերքը և լիներ հատուկ միջավայր, որտեղ ժողովուրդը հաղորդակցվում է Աստծո հետ:

Հատկանշական է, որ եկեղեցիների կառուցման ժամանակ օգտագործվեց նաև հայկական ժողովրդական տան՝ գլխատան կառուցվածքը: Վերջինս առավել պարզ ձևով արտահայտվեց գմբեթաշինության մեջ: Ինչպես նշում է Բ.Արզումանյանը. «Գմբեթաշինության սկզբունքը գալիս է նախապատմական շրջանից, այսպես կոչված «Հսկայի տների» և հայկական ժողովրդական գլխատների կառուցման դարավոր ավանդույթներից»⁴:

Դարավոր ավանդույթները պահպանվեցին նաև պլաստիկ արվեստների բոլոր տեսակների ստեղծագործություններում: Օրինակ՝ մանրանկարչության մեջ հանդիպում են հին

3 Տես՝ Թորոս Թորամանյան, Երևանի հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1942; Արմեն Զարյան, Եվրոպայում Բագարանատիպ կառույցների տարածման հարցի շուրջ/Հայկական հայագիտական հանդես, Բեյրութ, 1972

4 Հայկական եկեղեցիներ, Մայր Աթոռ Ս.Էջմիածին, 1970, էջ 12

պաշտամունքի հետ կապված զանազան տարրեր, ինչպես նաև հելլենիստական գեղարվեստական մտածողությանը բնորոշ պատկերներ: Դրանցից առանձին կայունությամբ, ըստ Լ.Դուռնովոյի, աչքի են ընկնում «խաղողի գալարուն վազը իր հետ ծալած տերևով, տերևների եզրաշղթան, հովիհարած զարդը, ուլորանախշը, ծիածանային և սկավառակային մոտիվները, տեղական ականթը»⁵: Վառ կերպով այդ ավանդույթներն ի հայտ են եկել հատկապես կիրառական արվեստի և ճարտարապետական զարդաքանդակների բազմաթիվ նմուշներում, որոնք զանազան կենդանակերպ և մարդակերպ պատկերներում պահպանել են ոճի միասնությունը:

Չեթանոսական ժառանգությունից չի հրաժարվել նաև միջնադարյան հոգևոր երգարվեստը, որը ներկայացված է բազմաթիվ ձևերով ու ժանրերով: Կիրառելի դարերի խորքից եկող երաժշտական կայուն բանաձևեր, ինտոնացիոն դարձվածքներ և ռիթմեր՝ հոգևոր երգարվեստը փաստորեն հիմնվեց այն միակ համակարգի վրա, որի շնորհիվ կարող էր աճել ու զարգանալ՝ միաժամանակ վկայելով իր իսկական ազգային ինքնատիպության մասին:

Սկզբում ժամերգության ազգայնացման գործընթացն իրականացնում էր տարբերայնորեն: Նույնիսկ այն պայմաններում, երբ ժամերգությունն ընթանում էր հունարեն ու ասորերեն լեզուներով /մասամբ հայկական գրերի բացակայության պատճառով, մասամբ էլ փոխառված և դեռ կատարյալ ձևով յուրացված չլինելու պատճառով/ և ենթարկվում էր վարման արդեն պատրաստի օրինակների օրինաչափություններին, հայ եկեղեցիներում տեղի էր ունենում այդ գործընթացի ազգայնացման փորձը: Ի տարբերություն եվրոպական շատ երկրներում եկեղեցիների կողմից իրականացվող քաղաքականության, որի արդյունքում բացառվում էր ազգային որևէ տարրի առկայությունը հոգևոր երաժշտության մեջ, հայկական եկեղեցին խթանում էր հոգևոր երգարվեստի ազգայնացման գործընթացը: Խոսքն այն մասին է, որ Չայաստանում մեծ տարածում ստացավ այն փորձը /պրակտիկան/, երբ ժողովուրդն աղոթքները հնչյունավորելու ժամանակ օգտագործում էր ավանդական դարձած ինտոնացիաներ, ռիթմեր և երաժշտական այլ արտահայտչամիջոցներ: Ժողովրդական երաժշտության մեջ ծնված ելևէջները և ռիթմերն ազատ անցնում էին հոգևոր երաժշտության ոլորտը: Ըստ Ն.Թահմիզյանի՝ այդպես առաջացավ և IV դարի կեսին Չայաստանում ամրապնդվեց «քրիստոնեական պաշտամունքային գրական խոսքի հնչյունավորման ժողովրդական-ազգային ուղղությունը»⁶:

Չետազայում՝ հատկապես գրերի գյուտից հետո, այդ գործընթացը ձեռք բերեց գիտակցական բնույթ: Հոգևոր երգարվեստի ստեղծողների առջև դրվեց կարևոր խնդիր՝ ժողովրդական ավանդական ծայները, ինտոնացիաները, ռիթմերը, զանազան մեղեդիական տիպական դարձվածքները օգտագործել հոգևոր երաժշտության մեջ: Այդ գիտակցական դիրքորոշումը թույլ տվեց, նախ՝ փրկել հայկական հոգևոր երգարվեստը ապագայնացումից և երկրորդ՝ խուսափել եկեղեցական երգարվեստը դոգմատիկական, մեկընդմիջտ սրված համակարգի վերածելու վտանգից: Հիշենք, որ այդ բարդ խնդրի իրականացմանը նպաստեց նաև այն հանգամանքը, որ հոգևոր երաժշտության և տեքստերի առաջին օրինակների հեղինակները հայ ազգի հանճարեղ ներկայացուցիչներն էին: Բավական է նշել միայն Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի անունները, որպեսզի հասկանանք, որ հոգևոր տեքստերի հնչյունավորման գործընթացի ազգայնացումն անխուսափելի էր:

Ներկայանալով երգեցողության երեք հիմնական եղանակներով՝ թվերգությամբ, սաղմոսերգությամբ և օրհներգությամբ՝ հայ հոգևոր երգարվեստը չօտարվեց ազգային ակունքներից և երգեցողության յուրաքանչյուր ձևի մեջ պահպանեց ազգային գծերը: Պատահական չէ, որ հայկական երաժշտության մեծ գիտակ, հանճարեղ Կոմիտասը պնդում էր հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության միջև գոյություն ունեցող ազգակցական

⁵ Հայկական մանրանկարչություն, էջ 12; Տես նաև՝ Дурново Л.А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с.19

⁶ Тагмизян Н.Г. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, с. 46

կապերի մասին: Սասնավորապես նա նշում էր, որ «քառյակների դրությամբ են հորինված մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները, որոնք քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունեն»⁷:

Այդ գործընթացում չափազանց մեծ է նաև մեղեդիական տիպական մնուչօրինակների՝ ձայների դերը: Քր.Քուշնարյովի ուսումնասիրությունները վկայում են այն մասին, որ հայկական պաշտամունքային երաժշտության մեջ կիրառվող բոլոր ձայների արմատները տանում են դեպի ժողովրդական երաժշտությունը⁸:

Այսպիսով՝ եկեղեցին ակտիվ կերպով օգտագործում էր ժողովրդի կողմից ստեղծված երաժշտական արտահայտչամիջոցների գրեթե ողջ համակարգը, որի նախահիմքերը ձևավորվել էին դեռ նախաքրիստոնեական ժամանակաշրջանում: Դրանք տեղ էին գտել ժողովրդի հոգեկանի կառուցվածքի մեջ՝ որպես կայուն, անփոփոխ որակ, հատկանիշ: Իհարկե, ժողովրդական երաժշտությունից փոխառված տարրերը ենթարկվում էին վերափոխման և ստատավորման, քիչ թե շատ վերամշակման: Նրանք ստանում էին նոր ձև և նոր բովանդակություն: Սակայն առավել կարևոր է այն, որ այդ ձևափոխումները չէին քայքայում հայ երաժշտության յուրահատկությունը պայմանավորող հիմքերը: Պահպանվեց, օրինակ, ձայնաշարի /լադի/ մեծ նշանակությունը: Իսկ եթե վերհիշենք, որ ,ուր ձայն և երկու ստեղիե համակարգը, որը շարականների բոլոր գլխավոր եղանակների ու դրանց տարատեսակների հիմքն է կազմում, դեռ նախաքրիստոնեական ժամանակաշրջանից հայտնի չորս հիմնական ձայների զարգացման արդյունքն էր, ապա ակնհայտ է դառնում, որ հոգևոր երգարվեստի ակունքները իրոք գտնվում են հայկական երաժշտության հնագույն շերտերի մեջ:

Միայն շնորհիվ մշտական կողմնորոշվածությանը դեպի ժողովրդական երաժշտությունը, հայ հոգևոր երգարվեստը ձեռք բերեց ազգային նկարագիր: Ընդ որում եկեղեցական երաժշտության ազգային բնույթը դրսևորվեց և՛ լադային, և՛ ինտոնացիոն, և՛ ռիթմի ոլորտներում:

Ազգային մշակույթի ակունքներին անդրադառնալու պահանջը դարձավ հայ ժողովրդի գեղագիտական գիտակցության անհրաժեշտ պահանջմունքներից մեկը, կազմեց նրա անկապտելի մասը: Դա պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ արդեն հնադարում ձևավորվող հայկական մշակույթի ընդերքում առաջացավ այն ,նախահիմքը, որը, ամրագրվելով գեղագիտական գիտակցության կառուցվածքում որպես դրա անփոփոխ տարրերից մեկը, մշտապես հզոր ազդեցություն էր գործում արվեստի կազմավորման գործընթացի վրա: Իր էության մեջ մնալով անփոփոխ՝ զարգացման մի աստիճանից դեպի մյուսը անցման ընթացքում այդ «նախահիմքը»՝ որպես ժողովրդի հոգևոր յուրահատուկ որակների էներգիայի արտահայտություն, պահպանեց հայ մշակույթն անցանկալի ճնշումներից և թույլ տվեց նրան հազարամյակների ընթացքում ներկայանալ որպես բացառիկ, զուտ ազգային երևույթ:

Բոլոր ժամանակներում և ցանկացած պայմաններում /նույնիսկ անբարենպաստ/ հայերը ստեղծում էին գեղարվեստական արժեքներ, որոնք հիմնված էին ազգային ավանդույթների վրա: Եթե իրավիճակը պարտադրում էր անպայմանորեն ընդօրինակել համընդհանուր տարածում և ճանաչում ստացած որևէ գեղարվեստական ձև, հորինվածք, պատկերազարկան սխեմա, գունային կամ ձայնային համակարգ և այլն, դրանք անհրաժեշտաբար վերափոխվում էին, վերամշակվում և համաձայնեցվում ազգային մշակույթի պահանջմունքներին:

Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում կիրառելով արդեն ձևավորված պահանջմունք-

⁷ Կոմիտաս, Երգեցողությունք ս. Պատարագի, //Արարատ, 1898, 3-4, էջ 111; Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 137

⁸ Տես՝ Кушнарев Х.С. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 46

ներին համապատասխանող գեղարվեստական հնարներ, սկզբունքներ, մեթոդներ, նորմեր և այլն՝ հայկական արվեստը պատկերավոր կերպով ներկայացրել է ժամանակին բնորոշ սոցիալական, բարոյական, գաղափարախոսական և բազմաթիվ այլ խնդիրներ: Սակայն մինևույն ժամանակ բարձրարժեք արվեստը միշտ՝ նույնիսկ կրոնական գիտակցության գերիշխանության պայմաններում, արտացոլել է նաև գեղագիտական գիտակցության կառուցվածքի մեջ ամրապնդված այն «նախահիմքը», որը, ձևավորվելով դեռևս հնադարում, ժողովրդի ինքնորոշման ամենավաղ շրջանում նպաստել է արվեստի ազգային բնույթի դրսևորմանը և հետագա զարգացման ընթացքում՝ դրա պահպանմանը:

Հայ միջնադարյան արվեստը, հիմնվելով այդ խորքային շերտի վրա, ոչ միայն բացահայտել է իր ազգային բնույթը, այլև նույնիսկ ազգային երանգ ու ձև հաղորդել քրիստոնեական հավատքին:

Հովհաննես Թումանյանի բնապաշտական հայացքները

Առհասարակ, բնապաշտական ըմբռնումները /պանթեիզմ – համաստվածություն/ շատ հին ու խորը արմատներ ունեն և փիլիսոփայության, և գեղարվեստական գրականության մեջ: Եթե փիլիսոփայության մեջ այն ուսումնասիրել են որպես աշխարհայացքային ըմբռնում, պատկերացում, ապա այն առավել մեծ նշանակություն է ձեռք բերել գեղարվեստական – պատկերավոր մտածողության համար: Մտածողության այս ձևը սկիզբ է առել նախնադարում՝ կապված մարդու բնապաշտական հայացքների հետ, իսկ պատճառը եղել է մեկը՝ բնության և աստծո նույնացման, բնության աստվածացման, և ինչու չէ՝ աստծուն բնության մեջ, ամենուր որոնելու անսահման ձգտումը:

Սա էլ իր հերթին պատճառ է դարձել՝ ըստ բնապաշտական ըմբռնումների, ամեն ինչ պատկերացնել միասնական, որ բնությունից, աշխարհից անկախ «արարիչ» չկա, այսինքն՝ աստված աշխարհի մեջ է, բնությունն՝ աստծո: «Մարդը բնություն է, բնությունը՝ մարդ» /Մարտիրոս Սարյան/: Իսկ փիլիսոփայությունը գտնում է, որ «բնությունն ինքն աստվածն է իրերի մեջ»:

Միայն հետագայում մարդն իրեն տեսնում է այս իրադրության մեջ՝ դեռևս չհասկանալով, որ ինքը բնության բանական, հրաշք մասնիկն է, կամ ինչպես Յ. Շիրազն է գրում «Բիրլիականում»:

Ու չէր հասկանում իր ահից սաստված՝ Որ աստված ինքն է իր հոգում ննջած...

Սակայն, այս ամենով հանդերձ, պանթեիզմը երբեք էլ փիլիսոփայական միասնական /մոնիստական/ ուղղություն չի եղել: Չայտնի է, որ այն հանրային և իմացաբանական բովանդակությամբ տարբեր ժողովուրդների մեջ տարբեր դարաշրջաններում, անգամ տարբեր մտածողների գործերում դրսևորվել է տարբեր ձևով ու ընկալմամբ: Ավելին. համաստվածության /պանթեիզմի/ քողի տակ հանրային մտածողության ամենատարբեր ըմբռնումներ են արտահայտվել:

ա/ աշխարհը աստվածային կամքի դրսևորումն է,
բ/ այն ձգտում է կրոնի և գիտության հաշտեցման,
գ/ աշխարհի երևույթների իդեալիստական ըմբռնումն է,
դ/ դրա հետ նաև աշխարհի նյութական միասնությունը, աստծուց անկախ նրա գոյությունը հաստատող մատերիալիստական ըմբռնում – մտածողություն է և այլն:

Իսկ ո՞րն է համաստվածության /պանթեիզմի/ էությունը:

Մի կողմից՝ դա փիլիսոփայության մեջ ձևավորված երկու հիմնական ուղղությունների՝ իդեալիստական և մատերիալիստական մոտեցումներն են, մյուս կողմից՝ մենք չենք կարող այս խնդրում սահմանափակվել միայն դրանցով: Չէ՞ որ նյութապաշտականը /մատերիալիստականը/ աշխարհի պատկերացումն է իրական, նյութական կեցության մեջ, մի աշխարհ, որն արտացոլվում է մարդու մտածողության մեջ և ճանաչվում նրա կողմից, իսկ գաղափարապաշտությունը /իդեալիզմը/ աշխարհը պատկերանում է վերացական /ոչ նյութական/ կեցության մեջ, թեկուզ այդ կեցությունը պատկերացվում է որպես գաղափարների և զգայությունների կեցություն, որպես ճանաչողության առարկա մարդու համար:

Սակայն այս դիտարկման մեջ մի նուրբ ու խոր մոտեցման խնդիր կա: Եթե այն դիտարկենք գոյաբանության առումով, ապա փիլիսոփայության հիմնական հարցը հանդես է

գալիս որպես աստծո և բնության հարաբերության հարց, իսկ եթե քննենք ինացաբանակլան առումով, ապա փիլիսոփայության հիմնական հարցը հանդես կգա որպես աստված - բնություն և մարդու մտածողության հարաբերության հարց:

Պանթեիզմի մեջ երկու նախասկզբները՝ աստվածը և բնությունը, ծուլվում են մեկ միասնական հիմքի մեջ՝ պահպանելով իրենց և աստվածային, և բնական հատկությունները: Գոյաբանության մեջ պանթեիզմի հիմքն է կազմում «աստված բնություն է և բնությունն աստված է» սկզբունքը, որը վերացնում է աստծո կամ բնության առաջնայնության հարցը:

Ուսումնասիրելով փիլիսոփայության և գրականության պատմությունը՝ նկատում ենք, որ որոշակի պատմական հանգամանքներում բնության և աստծո նույնացման գաղափարը անցյալում հաճախ դարձել է տիրապետող հետադիմական ըմբռնումներից ձերբազատվելու, ժամանակի բարդ հարցերին լուծում տալու միջոց: Եվ երիցս ճիշտ էր Ֆ. Էնգելսը, որ Գյոթեի աշխարհայացքի բացահայտման կապակցությամբ ասում էր, թե «պանթեիզմը աշխարհի նկատմամբ ազատ, մարդկային հայացքի նախադուռն է»:

Էնգելսի այս միտքը մեզ համար դառնում է բանալի գեղարվեստական գրականության տարբեր ստեղծագործողների երկերում արտահայտված բնապաշտական ըմբռնումների, պատկերացումների իրական իմաստն ու նշանակությունը հասկանալու համար:

Ճիշտ է՝ Վերածննդի դարաշրջանի մեծ մտածողները ևս բնապաշտ էին, քանի որ իրենց գեղագիտական հայացքներում, ինչպես անտիկ շրջանում, ամեն ինչի չափանիշ ու կենտրոն էին դարձնում մարդուն: Սակայն համաշխարհային գրականության մեջ 18 – 19 – ռդ դարերի գերմանացի հանճարը՝ Գյոթեն, գտնում էր, որ ըստ էության բնապաշտությունը՝ տիեզերքի միասնական ընկալումը՝ բնության մարդեղենացումը և աստվածացումը, մարդուն հանգեցնում են տիեզերքի ընկալման մեջ նյութապաշտական /մատերիալիստական/ և կյանքի հարափոփոխ /դիալեկտիկական/ ըմբռնումների: Եվ այդ ամենը Ֆ. Էնգելսին բերում են այն մտքին, որ նա ճիշտ հասկանա ու զնահատի Գյոթեի ստեղծագործությունը. «Գյոթեն տհաճությամբ էր գործ ունենում «աստծո» հետ... միայն մարդկայինն էր նրա տարերքը, և այդ մարդկությունն էլ, արվեստի այդ ազատագրումը կրոնի կապանքներից, կազմում են հենց Գյոթեի վեհությունը: Այս տեսակետից նրա հետ չեն կարող համեմատվել ոչ հները, ոչ էլ Շեքսպիրը»:

Պանթեիստական հայեցակետ – ըմբռնման են հետևել Շելլին, Լերմոնտովը, Կնյուք Չամսունը, Մ. Մեծարենցը, Ա. Բակունցը, Մ. Պրիշվինը, Ռ. Թագորը և այլք: Սակայն հայ գրականության մեջ այս խնդրում չգերազանցված են մնում Գ. Նարեկացին և Յ. Թումանյանը: Հատկապես Յ. Թումանյանի ստեղծագործություններում բնապաշտությունը կապվում է ժողովրդական կյանքի նախնական պարզ ձևերի և ձգտումների հետ: Դրա հետ մեկտեղ բնապաշտությունը ոչ միայն անմիջական բանաստեղծական զգացմունք է, բնության գաղտնիքների նրբությունների զարմանալի ուրբ ընկալում, այլև մի ամբողջական հայեցակետ, ըստ որի նա ձգտում է ձուլվել բնությանը, մեկնել դեպի «անհունը»: Եվ եթե Մ. Մեծարենցը և նրա նման բանաստեղծներից շատերը տեսականորեն գիտեին այդ մտածողության մասին, զուցե նաև հետևում էին փիլիսոփայական որևէ ուղղության, նույնը չի կարելի ասել Յոփանցես Թումանյանի մասին, որը այդպիսի դպրոց չի անցել, և նրա բնապաշտությունը բնական ու բանաստեղծական անմիջական զգացում ու զգացմունք էր: Սակայն այստեղ պետք է անհրաժեշտաբար հաշվի առնել նաև, որ նրա բնապաշտական ընկալումները նույն՝ նախնական վիճակի վրա չեն մնում. այլ ժամանակի պահանջներին համահունչ փոխվում են, զարգանում և հասնում փիլիսոփայական և գեղագիտական մտածողության նոր մակարդակի:

Երկրորդ կարևոր հանգամանքը Թումանյանի բնապաշտության մեջ այն է, որ նա իրեն համարում է Արևելքի ծնունդ, և նրա բնապաշտության փիլիսոփայության աղբյուրը հայ

1 Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին, Երևան, Գ. 1, 1963, էջ 563

միջնադարյան և Արևելքի բանաստեղծների ստեղծագործություններն են: Իսկ դա նշանակում է, որ հին չինական, հնդկական, եգիպտական, պարսկական քնարերգությունը յուրացնելուց առաջ նրա համար կար հայ քնարերգության հանճարը՝ Նարեկացին: Դեռ երիտասարդ թումանյանը, երբ 24-25 տարեկանում գրում է «Դեպի անհունը» պոեմը, հոգեկան աներևակայելի տվյալանքներ է ապրում, նրա վեհ ու վսեմ հոգին սավառնում է տիեզերքում, սակայն ոչ մի պահ նա չի կտրվում երկրային կյանքից՝ հոգեկան այդ անասելի տարուբերումների պահին: Նա հավատում է հոգու անմահությանը, գիտի, որ կյանքի մարմնական ավարտով կյանքը չի վերջանում:

*Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ՝ ի՞նչ կա որ,
Ես եղել եմ, կամ, կլինեմ հար ու հավետ՝ ի՞նչ կա որ,
Հազար էսպես ձևեր փոխեմ, ձևը խաղ է անցավոր,
Ես միշտ հոգի տիեզերքի մեծ հոգու հետ՝ ի՞նչ կա որ:*

Սակայն որպեսզի ավելի խորն ըմբռնենք նրա բանաստեղծական հասունացումը, վերհիշենք նրա տենդագին մտորումները «Դեպի անհունը» պոեմում: Հատկապես պոեմի 6-րդ գլխում նա հանգում է այն մտքին, որ մահվանից հետո էլ մարդը չի բաժանվում բնությունից, նրա հոգին տրոփում է տիեզերքի մեծ շնչառության հետ.

*Թե և՛ կյանք, և մահ - անցավոր, ունայն
Մի մեծ հավերժի ձևեր են միայն,
Ինչպես որ ահա «երեկն» ու «եսոր»,
էսօրն ինչ որ. – մի երեկ է նոր,
էսօրն էլ կանցնի, երեկ կդառնա,
Եվ սակայն կրկին միևնույն է նա:
Եվ էսպես անվերջ էսօր ու երեկ
Փոխվում են միայն, միշտ մնում են մեկ –
Մեկ մեծ ժամանակ: Էսպես էլ հոգին
Փոխում է միայն կեղևն արտաքին –
Մարմինն՝ էսօրվան օրին նմանակ,
Իսկ ինքը անվերջ, ինչպես ժամանակ:*

Թումանյանի հերոսը բնապաշտական մտածողության շնորհիվ «մաքրվում» է մահվան ծանր տպավորություններից, տոգորվում տիեզերքի հետ մարդու անխաղաղ կապերի գիտակցությամբ: Բանաստեղծի լավատեսության աղբյուրը հենց այս բնապաշտությունից է ծնվում, օգնում նրան հաղթահարելու մահվան զգացումը, կյանքին նայելու բարձր փիլիսոփայական տեսակետից, հաշտվելու մահվան հետ, նրա մեջ գտնելու գեղեցկություն և խոր իմաստ: Ահա Թումանյանի կողմից Փիլիպոս Վարդապարյանին գրած մամակից /1902/ մի հատված. որը տեղով իսկական բանաստեղծություն է. «Ամբողջ օրն զբոսնում եմ, թաղվում անտառների խորքերում, աշնան այնքան անուշ ու տխուր լռության մեջ լսում եմ միայն թափվող դալուկ տերևների վերջին կարճատև շշուռները և թռչունների հրաժեշտի արտաճմլիկ ծվլլոցը, որ դեղնած ճյուղերի մեջ իզուր գարուն եմ որոնում ու ... ծվլում, ով գիտի ինչ փսոսանքներ, ինչ հիշողություններ, ու արևի վերջալույսի շողերի տակ մտածում եմ, որ վերջն էլ, մահն էլ կարող է սիրուն լինել, ինչպես աշունն այս հովտում»:

Բնության հետ միաձուլվելու – մերվելու միջոցով հաղթահարել մահվան ողբերգությունը, ձևավորել լավատեսական հայացք՝ հետաքրքրել է շատ ստեղծագործողների: Ջարմանալի չէ անգամ այն փաստը, որ խոշորագույն մատերիալիստ Լ. Ֆոյերբախը, որն այնքան հետևողականորեն հերքում էր հոգու անմահության կրոնական ըմբռնումները, իր «Անմահության հարցը մարդաբանական տեսակետից» աշխատության մեջ միաժամանակ արծարծում էր բնությանը միանալու բնապաշտական հայացք՝ նրա մեջ գտնելով մահվան սարսափից վեր բարձրանալու հուսալի միջոցը: Անգլիացի բնապաշտ բանաստեղծ Շելլին բանաստեղծ Ջոն Կիտսի հիշատակին նվիրված «Ադոնիս» եղերերգության մեջ մահացա-

ծի մասին ասում է. «Այժմ նա դարձավ բնության մի մասնիկը և իր ծայրը խառնեց նրա երաժշտությանը՝ թռչունների երգից մինչև փոթորկի աղմուկը. նա իր ներկայությունը մարմնավորեց քարերի ու խոտերի լռության մեջ»:

Պետք է ընդգծել, որ Յ. Թումանյանի բնապաշտությունը զուտ փիլիսոփայական-վերացական հետաքրքրություն չէր, այլ իր ժամանակի հանրային կյանքի արդյունք, կենսական հարցերին պատասխան տալու միջոց: Եվ նրա մարդասիրական շատ զաղափարներ պետք է փնտրել հենց բնապաշտական որոնումների մեջ: Բնությունը նրա հայեցողության մեջ սիրո և բարության անսպառ աղբյուր է, մարդկային գեղեցիկ իդեալների հավերժական ապաստան: Դա է պատճառը, որ Թումանյանի համար բնությանը ծուլվելու ձգտումը բարոյական կատարելության հասնելու անխաթար ուղի է, որը միաժամանակ ծնունդ է բարձր հրճվալից տրամադրություն:

Մի՞թե ժամանակի ոգու, բուրժուական եսասիրական տրամադրությունների դեմ չի պայքարում Թումանյանը, երբ բնապաշտական տրամադրություններով հակադրվում է և մարդու անմահության գաղափարը տեսնում մարդկանց, ժողովրդի համար բարի գործ կատարելու և հավերժական բնության հետ միաձուլվելու մեջ: Անգամ այդ տրամադրությունները կարելի է տեսնել նրա այն երկերում, որոնք «արտաժամանակյա» են, բոլոր դարերի համար /«Թմկաբերդի առումը», «Փարվանա», «Դեպի անհունը», քառյակները/:

Պատահական չէ, որ «Ախթամար» բալլադի հերոս պատանին գոհվում է ծովի ալիքներում, սակայն բնությունը պահպանում է նրա վերջին հառաչանքը «Ա՛խ, Թամար»: Սկեսորոջից անհծված երիտասարդ կինը, կամ խորթ մորից հալածված մանուկ որբերը, թշնամու կողմից հետապնդվող աղջիկը թռչուններ են դառնում, ապաստան գտնում բնության գրկում /«Անհծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Որբը»/: Կամ անշեջ հուր երազող արքայադուստրը թաղվում, կորչում է իր արցունքներից զոյացած լճակի կոհակներում, այդ հուրը որոնող քաջ ասպետները գոհվում են աշխարհի տարբեր ծայրերում, - ու եթե այդ երազանքները չեն իրագործվում, միևնույն է՝ մայր բնությունը պահպանում և հավերժական իմաստ է տալիս այդ ձգտումներին:

Թե Անուշն ու Սարոն, թե թիթեռի վերածված ասպետները ինչ ողբերգություն էլ ապրեն, իրենց չիրականացած երազանքը պահ են տալիս բնությանը, և մայր բնությունը **հավերժացնում է** դրանք ապագա սերունդների համար: Դա նշանակում է, որ ըստ Թումանյանի, մարդը բնության անկորնչելի մասնիկն է, և նա բնապաշտական հայացքների շնորհիվ իր որոնումները հասցնում է գեղարվեստական - փիլիսոփայական խորքի:

Իսկ երբ Թումանյանը առավել հասուն տարիքում գրում էր իր քառյակները՝ արդեն իմաստացած այրի մտածելակերպով, նա ավելի լայն հայացքով է մայրում աշխարհին, մարդու ստեղծագործ /նաև կործանարար/ գործունեությանը, որպեսզի մի անգամ ևս շեշտի մարդու և տիեզերքի հավերժական միասնությունը:

Ըստ հանճարեղ Թումանյանի՝ Արարիչ-բնությունը ամենամեծ բանաստեղծն է, իսկ ինքը՝ մի բախտավոր ընթերցող, որը այդ տիեզերքն ընթերցելու տենչանքով է համակված:

*Դու մի անհայտ բանաստեղծ ես, չտեսնված մինչ էսօր,
Առանց խոսքի երգ ես թափում հայացքներով լուսավոր,
Ես էլ, ասենք, զարմանալի ընթերցող եմ բախտավոր,
Որ կարողում եմ էդ երգերը էսքան հեշտ ու էսքան խոր:*

Հանճարի /մեծ ընթերցողի/ նպատակն այն է, որ ոչ միայն այդ բնապաշտական զգացողությունը փոխանցի ընթերցողին, այլև փոխանցի այդ որոնումների պահին ապրած բերկրանքը, ինչը Միսաք Մեծարենցը կոչում է «անանձնական ուրախություն»: Տիեզերական այդ զգացողությունը թվում է՝ համակում է ամբողջ աշխարհը, և մարդկությունը ամեն ապրած պահ զգում է իր երակներով, շնչառությամբ՝ տիեզերքի շնչին ձայնակցելով:

Թումանյանի գործերում եթե չկա էլ զուտ փիլիսոփայական այդ ընկալումը, միևնույն է, հակառակ քրիստոնեական կրոնի, աստված ստեղծելով բնությունը և այն ամենը, ինչ դար-

ծել է ոչ թե բնությունից վեր կամ նրա նկատմամբ բնագանցական, այլ նրա հետ նույնական.

*Ո՞վ է ձեռքով անում, ո՞վ,
Հեռվից անթիվ ձեռքերով.
-Ձա՛ն, հայրենի անտառներ,
Դուք եք կանչում ինձ ձեր քով:*

Կամ՝

*Հե՛յ ճամփաներ, ճամփաներ,
Անդարձ ու հին ճամփաներ,
Ովքե՞ր անցան ձեզանով,
Ու՞ր գնացին, ճամփաներ:*

Եթե նյութապաշտի /մատերիալիստի/ համար այդ միասնության սկզբունքը նյութն է, իսկ գաղափարապաշտի /իդեալիստի/ համար՝ ոգին, ապա բնապաշտ թունամյանի համար այս առումով զուտ փիլիսոփայական պատկերացում չկա: Չէ՞ որ այդ «անճառ Մինը» նրա պատկերացմամբ աստվածացված բնությունն է՝ համաժավալ ու բանական.

*Ով անճառ Մին, որ ամենին միացնում ես մի կյանքում,
Ամեն կյանքում ու երակում անտես, անկեզ բորբոքում, -
Ողջն ազատ են ու հարազատ էս աշխարհիքում Քեզանով,
Ողջը քո մեջ՝ անմահ, անվերջ՝ Քեզ են երգում Քո ձենով...
Նման միտք է արտահայտում և Գյոթեն.
Փոխվում է բնությունն ու մնում կայուն,
Հեռու է մոտիկն ու մոտ է հեռուն,
Իրերը փոխվում, նոր ձև են առնում,
Բայց և հավերժ Մինը նույնն է մնում²:*

Չենց այդ բնապաշտական հայացքով նայելով տիեզերքին ու ամեն ինչին՝ թունամյանը չի կորցնում իր անսահման լավատեսությունը, անգամ երբ զգում է ինչ – որ բանի, անգամ իր սիրած էակի առաջիկա անդամալի կորուստը: Ահա մի քանի տող «Դեպի անհունը» պոեմից.

*Մին էլ ես ճարպիկ մի շարժում արի,
Բռնեցի նրան... Հանկարծ նա ճչաց,
Ձեռքումս դարձավ ձերմակ աղավնի,
Ու թևին արավ, ու թռավ, գնաց,
Գնաց ճախրելով էն երազ հովտում,
Սուզվեց, չըքացավ պայծառ կապույտում:*

Բոլոր դեպքերում պետք է ասել, որ թունամյանի բնապաշտության մեկնաբանությունը բավական բարդ խնդիր է: Մի կողմից այն հասկանալի է բոլորին, սակայն երբեմն էլ ոչ բոլորն են հասկանում, որ նրա որոնումների կիզակետը մարդկանց «դեպի համամարդկային եղբայրություն առաջնորդելն է»: Նա կրոնին քիչ է տուրք տվել, և եթե երբեմն նրա հայացքը գամվում է երկնքին, ապա միայն երկրային հարցերի պատասխանը գտնելու ակնկալիքով: Վ. Բելինսկու խոսքերը՝ ասված Պուշկինի քնարերգության մասին, կարելի է լիովին վերագրել թունամյանին. «նրա քնարերգության մեջ կա երկինք, բայց երկնքով միշտ համակված է երկիրը», այսինքն՝ նրա քնարերգությունը-ամբողջովին տոգորված է իրականությամբ³:

Լինելով արևելյան կենսափիլիսոփայության կրողը՝ թունամյանը լայն տեսադաշտով է նայում աշխարհին՝ հեռու չնչին առօրեական մտորումներից: Նրա ելակետը լավ գործի

2 Գյոթե, Բանաստեղծություններ, 1946, էջ 81

3 Белинский В, Собр. соч. в 3-х томах, т.3, 1948, էջ 405

անմահության բացահայտումն է:

*Ինչքան ցավ եմ տեսել ես,
Նենգ ու դավ եմ տեսել ես,
Տարել, ներել ու սիրել, -
Վատը՝ լավ եմ տեսել ես:*

Ավելին. որքան էլ նա ձգտում է փախչել ճղճին առօրյայից, կյանքը, մարդիկ նրան վար են բերում երազների աշխարհից, որ բանաստեղծը վերացական պատրանքներով չապրի: Եվ, իրոք, բանաստեղծը խոստովանում է իրեն վիճակվածը.

*Չուր եմ փախչում, ինձ խաբում,
Հագար կապ է ինձ կապում,
Ամենքի հետ ապրում եմ,
Ամենքի հետ տառապում:*

Կամ՝

*Քանի ձեռքից եմ վառվել,
Վառվել ու հուր եմ դառել,
Հուր եմ դառել՝ լույս տվել
Լույս տալով եմ սպառվել:*

Բայց ինչ էլ լինի կյանքում, ինչպիսին էլ այն լինի, բանաստեղծը բոլոր երկրային պահե-
րին չի կտրվում երազային աշխարհից, որը նրան ուղեկցել է ամբողջ կյանքում.

*Ե՛տ եկեք,
Գարնան վարար գետ, եկե՛ք,
Անցա՛ծ օրեր, խի՛նդ ու սե՛ր,
Դարձե՛ք, իրար հետ եկե՛ք:*

Կամ՝

*Լիներ հեռու մի անկյուն,
Լիներ մանկան արդար քուն,
Երագի մեջ երջանիկ
Հաշտ ու խաղաղ մարդկություն:*

Եվ գուցե այս սքափեցնող ապրումների պահին է մեր հանճարեղ բանաստեղծը մտորե-
լու մտքեր տալիս մարդկանց՝ հուշելով կյանքի անցողիկության մասին:

«Ծնվում եմք ակամա, ապրում գարմացած, մեռնում կարոտով», - եթե այսպես է մտա-
ծում Սաադին, ապա թունամյանը ևս խորապես հասկանում է, որ անհնար է հասնել իդեա-
լին:

Փիլիսոփա բանաստեղծին հանգիստ չի տալիս մի միտք. իսկ ի՞նչ են տանելու և ի՞նչ
են թողնելու մարդիկ.

*Երկու շիրիմ իրար կից,
Հավերժական լուռ դրկից,
Թախծում են պաղ ու խորհում,
Թե ինչ տարան աշխարհից:*

Ու քանի՜ երորդ անգամ մարդկայնության, ողջախոհության կոչ է անում.

*Հե՛յ ազահ մարդ, հե՛յ անգոհ մարդ,
Միտքդ երկար, կյանքդ կարճ
Քանի՛ քանիսն անցան քեզ պես,
Քեզնից առաջ, քո առաջ,
Ի՞նչ են տարել նրանք կյանքից,
Թե ինչ տանես դու քեզ հետ,
Խաղաղ անցիր, ուրախ անցիր
Երկու օրվա էս ճամփեդ:*

Բնապաշտական առումով մարդը տիեզերական կյանքը պատկերացնում է ամբողջական, այսինքն՝ լիիրավ կյանք ապրող մարդը ոչ միայն այդ տիեզերքի բանական ու հրաշք հյուլեն է, այլև ամեն վայրկյանի ու ամեն տեղ կատարվող դեպքերի համար պատասխանատու է: Իսկ դա նշանակում է, որ մարդն առաջնորդվում է սիրով ու խղճով իր նմանի նկատմամբ:

Սակայն նրան չեն հասկանում, և ահա թե ինչու ժամանակներից ու մարդկանցից հիասթափված բանաստեղծը ցավով է նկատում, որ «վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իր հոգին», որը կարծես «Դեպի անհունը» պոեմի արծագանքն է: Նա այդ վիճակից ելք է որոնում, մի կողմից՝ մարդուն կոչելով **հաշտերգության**.

Էս է որ կա... Ճիշտ ես ասում, թասդ բե՛ր,

Էս էլ կանցնի՝ հանց երագում, թասդ բե՛ր:

Կյանքն հոսում է տիեզերքում զնգալեն, -

Մեկն ապրում է, մյուսն սպասում, թասդ բե՛ր:

Մյուս կողմից՝ կա մի երազանք. «Ու հավվեի, ծավվեի, ամենքի հետ լինեի», սակայն որքան էլ նա մարդուն վեհացնում ու տալիս է նրան տիեզերքի խոր մեղեդին ու մրմունջը, 20-րդ դարի բարբերը, արյունահեղությունը նրան կտրում են իր վեհ ու վեհ իդեալներից, և բանաստեղծը մարդկային իր իդեալները պարզ ու ջինջ պահելու համար հոգեկան ուժի վստահելի աղբյուր է որոնում, վեհորեն ու հպարտ գնում «դեպ Արևելքն աստվածային – հայրենիքը իր հոգու...»:

Ստեղծագործական ամբողջ կյանքում Թումանյանը, առանց փիլիսոփայական դպրոց անցնելու, որոնում էր մարդկային իդեալներ, ցավ ապրելով երկրային մարդու համար՝ տեսնում և զգում էր երազային – իդեալական պատկերացումների բախումը սառը իրականության հետ: Հատկապես իր գլուխգործոցներում՝ «Անուշ», «Թմկաբերդի առումը», «Փարվանա», տեմպում էր անսահման, տիեզերական մեծ սիրուն՝ շատ լավ հասկանալով, որ դրանք այդպես էլ երազ ու մուրազ կմնան: Բայց կյանքը կյանք է, և այն պետք է ապրել, հարստացնել անգամ չեղած, երազած սիրով: Եվ նա հանճարի իր զգացողությամբ արտահայտում է իր աներևակայելի մարդասիրությունն ու բնապաշտությունը, մարդկանց տալիս այնպիսի հավատ – իդեալ, հեռանկարի զգացում, որը, ցանկացած տողից սկսած, մարդուն պահելու է երազային հովտում:

Եվ եթե ժամանակակիցները չհասկացան, թե ինչ է ուզում ասել հայոց հանճարը «Դեպի անհունը» պոեմում, ապա որքան նա հասկանալի դարձավ, երբ գրեց իրապատում իր երկերը՝ գյուղական կյանքից «Անուշ»-ը, լավ գործի անմահության գաղափարը մարմնավորեց «Թմկաբերդի առումը» պոեմում, և վերջապես, մարդկային անմար տենչանքի՝ անմահության հավերժական գաղափարը «Փարվանա» բալլադում: «Փարվանա» բալլադում բնապաշտական տարրեր շատ կան: Կրակի և թիթեռի փոխհարաբերության թափառող սյուժեն շատերն են մշակել /Գյոթե, Սաադի, Էդ. Մեծելայտիս և այլք/:

Սակայն այլ է Թումանյանի ժողովրդական մտածողությունը. քաջ ասպետները, որոնք պետք է արքայադստեր համար բերեին անշեջ հուրը, չեն գտնում, և իրենք են դառնում թիթեռներ ու ձգտում կրակում այրվելու.

Ասում են, էն թիթեռները,

Որ գիշերվա խավարում,

Որտեղ ճրագ, որտեղ կրակ,

Որտեղ լույս է հենց վառվում...

...Շտապելուց թև են առել,

Դարձել թեթև թիթեռներ,

Ու տակավին հուր տեսնելիս՝

Մեջն են ընկնում անհամբեր...

Ջանք են անում ամեն միևր

**Շուտով տանի, տիրանա...
Ու այրվում են, այրվում անվերջ
Կտրիճները Փարվանա:**

Մարդը բնության մասնիկն է և մահ չունի, երբ անկախ ուրախությունից կամ տխրությունից, ձուլվում է բնության անկորչելի տարերքին, նրա հավերժական պտույտին: Ըստ թունանյանի՝ աստված և բնությունն նույնանուն են բանական, արարող մարդու համար, և սա այլ բան չէ, քան բնապաշտություն: Ավելին. Թունանյանի այդ զգացողությունը սկիզբ է առնում ժողովրդական մտածողության ակունքներից և դառնում աշխարհի գեղագիտական ընկալման դավանանք:

Պատահական չէ, որ նրա հետևությամբ Ակսել Բակունցը ստեղծել է բնության զավակների /Պետի՝ «Այու սարի լանջին», Լառ – Մարգար՝ համանուն պատմվածքում, Հագրո՝ «Ծիրանի փող»/ անսահման նվիրվածությունը հարազատ բնությանը, մահվանից հետո էլ բնականոն ձուլվելը մայր բնության հավերժական ռիթմին: Մի՞թե նույնը չեն տեսնում Թունանյանի «Անուշ» պոեմում. Սարոն, անսահման վիշտ ապրելով, որ իր հեռանալուց հետո սիրած աղջիկը մենակ կմնա, դիմում է հարազատ սարերին.

**Բարձր սարեր, այ սարեր,
Չեն են տալիս «վայ», սարեր,
Դուք էլ ինձ պես ծեն տվեք,
Իմ դարդերի թայ սարեր:**

Այդ դեպքում բնապաշտությունն արտահայտվում է ողբերգականի ընկալման միջոցով. ըստ Արիստոտելի, ցավ ապրելով, ցնցվելով, մարդը հոգեպես մաքրվում է ու վեհանում: «Անուշ» պոեմում այդպիսի դրվագներ շատ կան՝ սկսած ջանգյուլուններից մինչև վշտահար Անուշի զրույցը շրջակա աշխարհի, ծաղիկների հետ, նրա մահը, ձուլվելը բնությանը: Բնապաշտական զգացման գլուխգործոց են պոեմի նախերգանքն ու վերջերգը: Մայր բնությունը Դևբեղի շառաչունի, վշտերի մեջ անգամ ողբում է սիրահարների կորուստը:

Նախերգանքի հենց առաջին տողերից բնության տիեզերական ոգեղեն շունչն է զգացվում.

**Բազմած լուսնի նուրբ շողերին՝
Հովի թևին թռչելով,
Փերիները սարի գլխին
Հավաքվեցին գիշերով:**

Նախերգանքի «Համբարձման գիշեր» հատվածում, որն ի դեպ, նախօրոք հուշում է հետագա դեպքերի ողբերգական ավարտի մասին.

**-Եկե՛ք, քույրե՛ր, սեզ սարերի,
Չքնադագեղ ոգիներ,
Եկե՛ք, ջահել սիրահարի
Սերը ողբանք վաղամեռ:
...Ափսո՛ս, Անու՛շ, սարի ծաղիկ,
Ափսո՛ս իգիթ քո յարին,
Ափսո՛ս բոյիդ թելիկ – մելիկ,
Ափսո՛ս էդ ծով աչքերին...
Ու նրանց հետ՝ ցող -արցունքով
Լցված սրտերն ու աչքեր՝
Սարի ծաղկունք տխուր սյուքով
Հառաչեցին էն գիշեր:**

Վիճակահանությունից հետո Անուշը իր հուզիչ ապրումներն է պատմում շրջակա աշխարհի իրեն միշտ հարազատ դարձած ծաղիկներին ու հովերին.

**Դուք էլ, սարի սիրուն ծաղկունք,
Թաքուն մի ցավ ունեք լուռ,
Աչիկներդ լիքն է արցունք,
Սրտներդ սև ու տխուր:**

Ընդ որում, բոլոր դրամատիկ իրադարձություններից հետո էլ պոեմն ավարտվում է նույն «համբարձման գիշեր» պատկերով, որն ամբողջանում է, երբ վաղամեռիկ սիրահարները իրար են հանդիպում հավերժական և անմար աստղերի տեսքով.

**Համբարձման գիշեր, էն ոյութիչ գիշեր
Կա հրաշալի, երջանիկ վայրկյան.
Բացվում են ոսկի երկնքի դռներ,
Ներքև և պապանձվում, լռում ամեն բան,
Ու աստվածային անհաս խորհրդով
Լցվում բովանդակ նրա սուրբ գթով:
Էն վեհ վայրկենին չքնաղ գիշերի՝
Երկնքի անհու՛ն, հեռու խորքերից,
Անմուրազ մեռած սիրահարների
Աստղերը թռած իրար են գալիս,
Գալի՛ս՝ կարոտով մի հեղ համբուրում
Աշխարհից հեռու՛, լազուր կամարում:**

Թերևս ճիշտ է Յու. Բորևը, որ գրում է. «Արվեստն աշխարհի մասին իր խորհրդածույթուններում ներքուստ ձգտում է ողբերգական թեմայի»⁴:

Լինելով ողբերգական ճակատագրի տեր ժողովրդի գավակ՝ Թումանյանը, աշխարհի շատ մեծերի համեմատությամբ, ավելի խորն է հասկացել ողբերգականի սթափեցուցիչ, վերափոխիչ էությունը: Եվ պատահական չէ, որ նա բոլոր դեպքերում այն ընկալել է բնապաշտական աշխարհագրոլոգիայի տեսանկյունից: Այստեղ է, որ նկատում ենք, թե Թումանյանը ինչ ժանրում էլ իրեն դրսևորեր, մնում է վեհ ու հպարտ, անչար ու բարի՝ իր 40-ամյակի առթիվ գրելով.

**Զվարթ ու թեթև
Իջնում են այսպես իմ լեռան ետև...**

Եվ իր ժողովրդի և իր անձնական ողբերգությունները ապրած հայոց հանճարը երբեք չպարփակվեց իր նեղ հոգսերի ու ցավերի մեջ, մնաց այդպես էլ ողջ մարդկությանը սիրող – մարդու բարի գործին հավատացող ստեղծագործ հանճար:

Թումանյանի գեղագիտական իդեալը նրա երկերում դրսևորվում է բնապաշտական կերպարանքով՝ համարյա որպես ամբողջական ընկալում ու աշխարհայացք: Եթե մի պահ համեմատենք Խայամի, Սաադու, Բաբա Թահերի, Գյոթեի, Ռ. Թագորի և այլոց բանաստեղծական ըմբռումների հետ, ապա կնկատենք, որ, հիրավի, հենց դրանով են նրանք դարձել մեծ մտածողներ, ձգտել լուծելու համամարդկային շատ խնդիրներ:

Թումանյանը մեզ հաճախ բնապաշտության է մղում առարկաների կամ շնչավորների ձևափոխմամբ. մարդիկ դառնում են աղավնի, թիթեռ և շարունակում իրենց կյանքը, հավերժական պտույտը նաև այդ տեսքով. նրա հերոսները ապրում են այնպիսի երազային աշխարհում, որ թվում է՝ ևս մի ակնթարթ, և պատրանքը կվերանա: Դրան հակառակ, Թումանյանը, առանց խորանալու հերոսների ապրումների մեջ, կարողանում է արտաքին ուրվագծմամբ ցուցադրել հերոսների հուզական խոր աշխարհը, մեզ համար վերստեղծել այդ մնայուն պահերը և կենդանի կյանքում, և տիեզերքի հեռավոր ու լուսավոր ծիրերում: Անշեջ հուրը փնտրող աղջկա կերպարը դառնում է չափանիշ, իսկ ասպետների կողմից այդ անշեջ հրի որոնումը, թիթեռի վերածվելը դառնում է սիրո անձնագոհության անկրկնելի օրինակ, ճանապարհի բացում բոլոր սերունդների համար սիրո, մարդկայնության, բարու

4Բորև Յու., Գեղագիտություն, Երևան, 1982, էջ 85

հաղթանակի համար:

Սաադին ևս իր «Բուստան» գրքում մի ամբողջ հատված է նվիրել թիթեռի և մոմի փոխհարաբերության պատմությանը: Նրա որոնած իդեալը սիրո մեջ անձնագոհության և խելահեղ նվիրվածության պահն է: Մահն անգամ չի կարող փակել սիրո ճանապարհը, և «Եթե մահն անխուսափելի է, ավելի լավ չէ՞ միթե այրվել սիրելիի կրակի մեջ, վայելել երանություն, ընկնել նրա ոտքերի առջև, ինչպես ես՝ կրակին սիրահարված թիթեռնիկս...»⁵:

Այս խնդիրը գրավել է նաև մեծն Գյոթեի ուշադրությունը «Արևմտյան-արևելյան դիվանում»՝ «Երանելի տառապանք» բանաստեղծությունների մեջ: Նա այդ պատկերը կապեց իր քնարական և փիլիսոփայական նշանաբանի հետ՝ «Մեռիր և վերածնվիր» /«Stirb und Verdae!»/.

*Այնքան ժամանակ՝ քանի դեռ չունես
Կրակն այդ՝ Մեռիր և վերածնվիր, -
Իսկ առանց դրա լուկ թշվառ հյուրն ես
Այս անագորույն ու մռայլ երկրի...»⁶*

Այսինքն՝ այն պետք է բխեցնել բնության հավերժական վերանորոգման ըմբռնումից: Կրակի մեջ նետվող թիթեռի մահը հենց հանուն վերածնության տեղի ունեցող ոչնչացումի, կյանքի դիալեկտիկ – հարափոփոխ շարժման բանաստեղծական խորհրդանիշն է: Նույն պատկերն է օգտագործել Էդվարդաս Մեծելայտիսը իր «Գիշերային թիթեռներ» գրքում, որը նվիրված է բանաստեղծական աշխարհի մասին մտորումներին. «Ընդհանրապես ասած՝ իսկական բանաստեղծների հիմնական գաղափարը կարելի է հանգեցնել մի կետի, ուր, ինչպես կենտրոնի մեջ, հավաքվում են բոլոր բանաստեղծական գծերը: Դա մարդկային վառ իդեալն է՝ անհանգիստ լույս, դա հույս է, դեպի որը թիթեռների նման ձգտում են բանաստեղծի բոլոր մտքերը...»⁷:

Ի մի բերելով՝ կարելի է ասել, որ Թունանյանի ստեղծագործության մեջ բնապաշտությունը մարդկային անսահման սերն է, անձնագոհության ճանապարհ՝ հանուն մարդկային «էն վեի ու վսենի» իդեալի, որի համար բանաստեղծը չխնայեց ոչ իր կյանքը, ոչ «կապույտ անհունի» հավերժորեն որոնումը:

5 Տե՛ս՝ Саади, Бустан, Лирика, перевод В. Державина, А. Старостина, М., 1972, стр. 227-230

6 Թարգմանությունը գերմաներենից հեղինակի. տես՝ մեր «Տիեզերական համանվագ» գիրքը, 1997, էջ 9

7 Эд. Межелайтис, Ночные бабочки /из книги раздумий/ "Знамя", 1968, N 9, ст. 197

Սվետլանա Արզումանյան

«Զուտ բանականության քննադատություն». Մի քանի խոսք Իմ.Կանտի եւ Վ.Տերոյանի «երկխոսության» առիթով

ՀՀ ԳԱԱ Փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և իրավունքի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2010 թվականին հրատարակվեց Իմմանուել Կանտի գլուխգործոց՝ «Զուտ բանականության քննադատություն» աշխատությունը, որը հայերեն էր թարգմանվել դեռ 1923 թվականին: Այդ թարգմանությունը կատարել էր հայ մեծ մտածող, փիլիսոփա, տաղանդավոր թարգմանիչ, հասարակական գործիչ, ազգի նվիրյալ Վարազդատ Տերոյանը /1887-1938/:

Հայ հանրությանը արդեն ներկայացվել է ազգային մեծ գործիչ անցած կյանքի ուղին և բազմաբնույթ գործունեությունը՝ հարուստ իրադարձություններով, ստեղծագործական պոռթկումներով և ողբերգական ավարտով սիբիրյան աքսորավայրում: Նշենք միայն այն, որ եվրոպական հայտնի համալսարաններում ստացած փայլուն փիլիսոփայական կրթությունը Վ. Տերոյանը անմնացորդ ծառայեցրել է հայ ժողովրդին: Ամբողջ կյանքի ընթացքում պայքարելով իր ազգի գոյատևման համար՝ նա այդ նպատակին հասնելու կարևոր և անհրաժեշտ պայման է համարել հատկապես նրա հոգևոր վերելքի խթանումը, նրա ինտելեկտուալ զարգացմանը ուղղված գործունեությունը: Լինելով տաղանդավոր, բազմակողմանի զարգացած և ազնիվ մտավորական՝ նա միջնադարյան հայ մեծ փիլիսոփաների նման /Դավիթ Անհաղթ, Դավիթ Քերական և այլք/, ծավալել է ոչ միայն զուտ գիտական /հետազոտական- ստեղծագործական/ գործունեություն՝ ներկայացնելով շատ արժեքավոր գործեր, այլև իր հայացքը ուղղել դեպի այլազգի հայտնի փիլիսոփաների աշխատությունները: Վ. Տերոյանի համար պարզ է եղել, որ հայ փիլիսոփայական մտքի հետագա զարգացումը պայմանավորված է ոչ միայն ազգային փիլիսոփայության խնդիրների ուսումնասիրության, մեկնաբանության ու պարզաբանման կարևոր գործի հետ, այլ նաև համաշխարհային փիլիսոփայության լավագույն աշխատությունների մեջ ներկայացվող հայեցակարգերի, հարցադրումների, հասկացությունների համարժեք ընկալման, իմաստավորման ու յուրացման հետ: Իսկ նշված խնդիրը լուծելու ամենակարճ և արդյունավետ ճանապարհը, իհարկե, պետք է լինի այդ գործերի թարգմանությունը:

Առաջնորդվելով այս սկզբունքով՝ Վ. Տերոյանը իր առջև դրեց շատ բարդ խնդիր՝ թարգմանել գերմանական դասական փիլիսոփայության հիմնադիր Իմ. Կանտի աշխատությունները: Դրան հաջորդեցին այդ նույն՝ դասական փիլիսոփայության հանճարեղ ներկայացուցիչ Գ.Վ. Զեգելի, ինչպես նաև անգլիացի փիլիսոփա Դ. Հյումի, ֆրանսիացի փիլիսոփաներ Զ.Տենի, Զ.Բերգսոնի և այլոց շատ արժեքավոր աշխատությունները²: Ուշադրության է արժանի նաև այն, որ Վ. Տերոյանը կազմել է հայերեն-գերմաներեն-ֆրանսերեն լեզուներ-

1 Տես՝ Ռ.Օ Սահակյան. Վարազդատ Տերոյան. Կյանքը և գործունեությունը, //Վարազդատ Տերոյան, «Գիտական և հրապարախոսական աշխատություններ», Երևան, 2006, էջ 5-26, «Հանդես» ժողովածու, 2007, էջ 45-46, Սելանյա Բաղայան, «Վարազդատ Տերոյան – ազգային գործիչ և փայլուն մտավորական», «Ազգ», 2007, 18 սեպտեմբերի, Ալիս Գովհաննիսյան, «Մեր լայնախոհությունը երեկ և այսօր», «Գրական թերթ», 2008, 7 մարտի, «Հանդես» ժողովածու, 2009, էջ 108-109, Ցոլակ Արզաբանյան, համբարի կողմից, // Կանտ, Զուտ բանականության քննադատություն, Երևան, 20010, էջ 6-16 և այլն:

2 Հիշեցնենք, որ Վ. Տերոյանը թարգմանել է փիլիսոփայական գրականության նշանավոր երկեր: Դրանց թվում են՝ Իմ. Կանտի «Զուտ բանականության քննադատություն» և «Դրոլեզոններն արազա ամեն մետաֆիզիկայի» աշխատությունները, Ռ.Դեկարտի «Քննախոսություն մեթոդի մասին», Բ. Սպինոզայի «Եթևկա»-ն, Գ.Վ.Զեգելի «Ոգու երևութաբանությունը», Զ.Բերգսոնի «Ստեղծագործական էվոլյուցիան», Վ.Վինդեյբանդի «Փիլիսոփայության պատմություն», Զ.Տենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայություն»: Նա թարգմանել է նաև Ա.Ֆրանսի և Ա.Բարբյուսի ստեղծագործությունները: Նշված երկերից հրատարակվել են Զ.Տենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը» /1932/, սակայն առանց թարգմանչի անվան և Ռ.Դեկարտի «Քննախոսություն մեթոդի մասին» /1968 թ./ աշխատությունները:

րով 22000 բառ ընդգրկող փիլիսոփայական բառարան, ծրագրել է հայ փիլիսոփայական ընկերության ստեղծումը և այլն:

Ցավոք, նրա ստեղծագործությանը, գիտական և հասարակական գործունեությանը խոչընդոտող բազմաթիվ օբյեկտիվ պատճառները /պատերազմը, հետապնդումները, ձեռքակալությունները, շատ ժամանակ խլող հասարակական ակտիվ գործունեությունը և, իհարկե, վաղաժամ մահը/ մեծ մտավորականին թույլ չտվեցին իրականացնել ծրագրվածը: Այդ հսկայական, համապարփակ ծրագրի միայն մի մասը հաջողվեց ի կատար ածել: Սակայն նույնիսկ արդեն կատարված, ավարտին հասցված աշխատանքները չզնահատվեցին ըստ արժանվույն: Գաղտնիք չէ, որ Վ.Տերոյանի և՛ գիտական, և՛ թարգմանական բնույթի աշխատությունները տասնյակ տարիներ մնացին անտիպ³: Հայ հանրությունը գրեթե զրկված էր հնարավորությունից՝ ճանաչել և լիարժեք պատկերացում կազմել ականավոր փիլիսոփա և տաղանդավոր թարգմանիչ Վ. Տերոյանի ստեղծագործության մասին: Նրա անունը երկար ժամանակ մնում էր համարյա անհայտ: Մինչդեռ նրան կարելի է դասել այն փիլիսոփաների շարքին, որոնք, անդրադառնալով իրենց հուզող խնդիրներին, դրսևորում են զարմանալի լայնախոհություն, անսասան տրամաբանություն և իրատեսություն: Այդ է պատճառը, որ նրանց մտքերը լինում են միշտ արդիական, հաղթահարում են տարածության և ժամանակի սահմանները: Հենց այդպիսին է Վ.Տերոյան – փիլիսոփան, իր դեռևս այսօր էլ շատ արդիական ընկալվող մտածելակերպով, ներկայացված խնդիրներով ու դրանց մեկնաբանությամբ: Ինչ վերաբերում է մեր ուշադրության կենտրոնում հայտնված Վ.Տերոյան-թարգմանիչ գործունեությանը, ապա այն շատ բարձր է գնահատել հայտնի հրատարակիչ Ս.Խաչենցը: Նա արդարացիորեն նշել է. «Մարդը մեն-մենակ մի ամբողջ ինստիտուտի գործ է արել»⁴:

Ընդունել այս բարձր գնահատականը՝ նշանակում է ակտիվ գործունեություն ծավալել այն ուղղությամբ, որպեսզի Վ.Տերոյանի բոլոր դեռևս չիրատարակված թարգմանությունները /և, իհարկե, գիտական-հետազոտական աշխատությունները/ տպագրվեն և մատչելի դառնան փիլիսոփայությունը սիրող և գնահատող հայ ընթերցողի համար: Այս գործընթացը շատ կարևոր է մեր ժողովրդի հոգևոր զարգացման համար, նրա մշակութային նոր վերելքն ապահովելու համար, զարգացած այլ ազգերի հետ ազատ երկխոսության մեջ մտնելու համար: Նման բարձր մակարդակի փիլիսոփա ունեցող ժողովուրդը չի կարող իրեն թույլ տալ «շռայլություն»՝ մոռանալ կամ անտեսել նրա ստեղծածը:

Դիմելով ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացված Իմ.Կանտի երեք հիմնական երկերից առաջինի՝ «Ձուտ բանականության քննադատություն» /1781 թ./ աշխատության Վ.Տերոյանի հայերեն թարգմանությանը՝ նշենք, որ թարգմանիչը պահանջվում էր ոչ միայն համաշխարհային փիլիսոփայության փայլուն իմացություն, այլ նաև գիտական խիզախություն: Մեր կարծիքով, Վ.Տերոյանի համար կասկածից վեր էր, որ Իմ.Կանտի այդ գլուխգործոց երկի թարգմանությունը օբյեկտիվ անհրաժեշտություն էր, ուղղակի կատեգորիկ հրամայական: Նա, անշուշտ, հասկանում էր, որ Իմ.Կանտը՝ իր քննադատական դիրքորոշմամբ, ոչ միայն նպաստեց իր ժամանակի ամենաազդեցիկ ինտելեկտուալ շարժման՝ գերմանական դասական փիլիսոփայությունը լինելությանը, այլև մեծ ազդեցություն ունեցավ

3 Վ. Տերոյանի գիտական աշխատությունների շարքում հատկապես կարևորվում են՝ «Բերզտնի էվոլյուցիոն թեորիա», «Կանտի պրագմատիզմը», «Սոցիոլոգիայի տեղը փիլիսոփայության մեջ», «Պանգերմանիզմը և պատմափիլիսոփայությունը», «Սոցիալիզմ և Սոցիալիզմ», «Intuition և Einflusung որպես գեղարվեստական մոնիզմի հիմունքը», «Ռեզուլատիվ գաղափարները և գաղափարների ռեզուլատիվ դերը կյանքի մեջ», «Համեմատական գրականություն», «Կանտի բառագիտությունը» և այլ աշխատություններ: Հատկանշական է նաև նրա մեծ հետաքրքրությունը սոցիոլոգիայի՝ որպես առանձին գիտության հիմնադիր Օ.Կոնտի փիլիսոփայության նկատմամբ: Սորբոնի համալսարանում գրված իր ավարտական թեզը՝ «Օ.Կոնտի կենսաբանությունը» վերնագրով, նվիրվել է ֆրանսիացի հայտնի փիլիսոփայի ուսմունքի որոշ հարցերի պարզաբանմանը: Հայտնի է և այն, որ դոկտորական աստիճան ստանալու համար գրված նրա թեզում, որն անվանվում էր «Իմացության սոցիոլոգիական հիմունքները», քննարկվում էին իմացությանը վերաբերող հարցեր:

4 Տես՝ Մելանյա Բաղայան, նշված հոդվածը:

համաշխարհային փիլիսոփայության վրա, բացահայտեց և ցույց տվեց նրա հետագա զարգացման հնարավոր հեռանկարները: Այդ պատճառով անհրաժեշտ էր յուրացնել նման հզոր շարժման և մտքի թռիչքի նվաճումները: Առանց այդ յուրացման դժվար կլինեիր որևէ պատկերացում կազմել հայ փիլիսոփայության հետագա զարգացման հնարավորությունների մասին, հավատալ դրա իրական առաջընթացին: Պարզ է, որ միայն նման մասշտաբի աշխատությունները կարող էին հզոր էներգիա հաղորդել ազգային փիլիսոփայության զարգացմանը: Պարզ է և այն, որ արդի փիլիսոփայության բարդ խնդիրների ըմբռնումը կլինեիր թերի՝ առանց նման բարձր մակարդակի գործերի յուրացման:

Հայ թարգմանիչը, անկասկած, գիտեր, որ արդեն 18-րդ դարի վերջին Գերմանիայում Իմ.Կանտի աշխատության մեջ ներկայացված որոշ գաղափարների շուրջ ընթացող ակտիվ բանավեճը մեծապես նպաստեց փիլիսոփայության զարգացմանը, պայմանավորեց իմաստասիրության մեջ նոր ուղիների որոնումը /համոզվելու համար բավական է հիշել մասնավորապես Ա.Շոպենհաուերի կամապաշտական և իռացիոնալիստական փիլիսոփայությունը, որը հիմք ընդունելով Կանտի որոշ գաղափարները՝ ընթացավ ճիշտ հակառակ ճանապարհով/:

Միևնույն ժամանակ Վ.Տերոյանը գիտեր նաև այն, որ «Զուտ բանականության քննադատությունը» հայտնի է որպես համաշխարհային փիլիսոփայական ժառանգության մեջ ամենաբարդ գործերից մեկը: Իմ.Կանտի այս գլխավոր աշխատությունը, որտեղ նա վերջնականապես հրաժարվում է «դոգմատիկ» փիլիսոփայությունից և թռիչք կատարում դեպի «քննադատական» փիլիսոփայությունը, առանձնանում է քննարկվող խնդիրների և կիրառվող մեթոդաբանական սկզբունքների բարդությամբ: Այս ծավալուն երկի մեջ, որը նվիրված էր տեսական գիտելիքի կամ գիտական փիլիսոփայության գոյության հիմնավորմանը, Կանտը կիրառում է նոր տերմինաբանություն, որը հաճախ լինելով երկիմաստ՝ անսովոր և անհասկանալի էր ոչ միայն ընթերցողների մեծամասնության, այլև փիլիսոփաներից շատերի համար:

Իրոք, ստեղծելով իր քննադատական փիլիսոփայությունը, Իմ.Կանտը կանգնեց բարդ խնդրի առաջ: Խոսքն այն մասին է, որ երկար որոնումների արդյունքում ծնված այս նոր երկն՝ այնքան բարդ էր ընկալման համար, որ չնայած Կանտի բարձր հեղինակությանը՝ չարժանացավ որևէ ուշադրության: Փորձելով հնարավոր չափով պարզ և մատչելի դարձնել աշխատության մեջ արտահայտված մտքերը, գաղափարները, հիմնական հասկացությունները, մոտեցումները, որոնց շնորհիվ էլ փիլիսոփայության մեջ կատարվեց /հենց հեղինակի բնորոշմամբ/ «կոպերնիկոսյան հեղաշրջումը», Կանտը նույնիսկ ստիպված եղավ երկու տարի անց հրատարակել մի նոր աշխատություն, որն անվանվեց «Պրոլեգոմեններ ապագա ամեն մետաֆիզիկայի» /1783/: Այս գրքի նախաբանում Կանտը բնութագրեց «Զուտ բանականության քննադատությունը»-ը որպես «չոր», «մութ», և հակասող «ընդունված բոլոր հասկացություններին...»⁵ :

Իմ.Կանտի փիլիսոփայության մեջ առկա հակասությունները, մասնավորապես՝ օբյեկտիվ իրականության ընդունումը և իմացաբանության սուբյեկտիվ-իդեալիստական տեսությունը, «ինքնին իրի» գաղափարի և երևույթի դուալիզմի, գիտելիքի և հավատի, ապրիորի և ապոստերիորի դատողությունների և այլ բնույթի հակասություններ դարձել են մի շարք փիլիսոփաների քննարկման առարկա: Սակայն Վ.Տերոյանի՝ որպես թարգմանիչ խնդիրը բոլորովին այլ էր: Նա պետք է հավատարիմ մնար Կանտի փիլիսոփայության ոգուն, խուսափեր աղավաղումներից և հարազատորեն վերարտադրեր բնագիրը, որքանով որ դա հնարավոր էր անել հայերեն լեզվով: Ղեկավարվելով այդ սկզբունքով՝ նա գերմաներեն ու ֆրանսերեն լեզուների իր կատարյալ իմացությունը ծառայեցրեց գերմանական

* Հայտնի է, որ գրեթե արդեն պատրաստի գաղափարները Կանտը վերջնական տեսքի է բերել՝ 11 տարի աշխատելով դրանց վրա /առաջին հրատարակություն 1781թ./: Դրանից հետո պահանջվել է էլի 6 տարի՝ երկրորդ հրատարակության տեքստը կարգավորելու և ավելի մատչելի դարձնելու համար /երկրորդ հրատարակություն 1787 թ./:

5 Իմանուել Կանտ, Պրոլեգոմեններ ապագա ամեն մետաֆիզիկայի, Եր.2000, էջ /թարգ. Ստեփանյանի/

չորս՝ գիտական համարված հրատարակությունների մանրակրկիտ ուսումնասիրությանը, համեմատեց դրանք նաև ֆրանսերեն և ռուսերեն թարգմանությունների հետ և համոզվեց, որ բոլորն էլ համարժեքորեն են վերարտադրել բնագրի կամ առաջին կամ երկրորդ հրատարակության տեքստերը: Սակայն, ելնելով այն պարզ տրամաբանությունից, որ Կանտը մեծ խմբագրական աշխատանք էր կատարել երկրորդ հրատարակության տեքստի վրա և իր վերջնական հավանության արժանացրել տեքստի հենց այս տարբերակը՝ Վ.Տերոյանը կանգ առավ երկրորդ հրատարակության տեքստի վրա: Այսինքն՝ նա իր առջև դրեց նպատակ՝ հարազատորեն վերարտադրել Իմ. Կանտի ընտրված վերջնական տարբերակը և այդ պատասխանատու գործը կարողացավ արժանապատվորեն կատարել: Իհարկե, ինչպես և ամեն մի թարգմանություն, այն չի կարող բացարձակ անթերի, իդեալական լինել, առավել ևս, որ թարգմանիչը, ինչպես նշում է թագմանված տեքստի խմբագիր Ց.Արզաքանյանը, «հնարավորություն չի ունեցել վերամշակել իր ձեռագիրը»⁶: Բնական է, որ այս պարագայում ձեռագրում հայտնաբերվել են թերություններ, որոնք Ց.Արզաքանյանը բնութագրել է որպես «աննշան բացթողումներ ու վրիպումներ»: Այսինքն՝ թարգմանության ուրակը դրանից որևէ կերպ չի տուժել:

Վ.Տերոյան-թարգմանիչի գիտական սկզբունքները մասնագիտական առանձին քննություն են պահանջում: Եվ իրավացի է Լ.Գ.Մուրադյանը, երբ արժևորելով թարգմանիչի գործունեությունը, նշում է. «Ավարտին հասցնելով տարիների քրտնաջան 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 գերազանահատել 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»⁷:

Իրոք, Վ.Տերոյանը կենտրոնացավ էմ. Կանտի տերմինաբանության, հասկացությունների երկմաստության, նրա յուրահատուկ բառագիտության պարզաբանման խնդրի վրա: Նա իրավացիորեն նշում է, որ ամեն մի գիտնական կիրառում է արտահայտության յուրահատուկ միջոցներ, «գործիքներ»- բառեր, որոնք, ստանալով հատուկ «կերպարանք», չեն կարող այդ նույն տեսքով ի հայտ գալ «մի այլ հեղինակի» մոտ: Իրոք, բառերը շատ բազմաբովանդակ են, տարբեր իմաստներով գործածվելու չափազանց մեծ հնարավորություններ ունեն և կարող են թարգմանչին տանել սխալ ուղիով: «Կանտի բառագիտությունը» հողվածում նա նշում է. «Ամեն մի գիտնական ձգտում է գտնել ճշգրիտ նշաններ իր միտքը արտահայտելու համար: Եվ երբ որ մտքերի արտահայտությունը ստանում է սխտեմի մեծությունը և կառուցվածքը, կարելի է պնդել, որ բառերը ստացել են հաստատուն և պիտանի գործիքների արժեքը, ունեն հստակ և որոշ գծագրված շրջագիծ, անփոփոխ պարունակություն, մի հայտնի տարողություն և վերջնական արժեք: Այս դեպքում կարելի է խոսել որևէ հեղինակի բառագիտության մասին»⁸:

Նշված հողվածը բացահայտում է Վ.Տերոյանի խոր գիտելիքները բառագիտության ոլորտում, ինչպես նաև նրա ճկուն փիլիսոփայական մտածելակերպը: Նա գիտի, որ գիտական լեզուն տարբերվում է բնական լեզվից իր պայմանադրական բնությամբ: Հասկանալի դառնալու համար, գիտական լեզուն պետք է հստակ որոշի իր սահմանները: Ամեն մի բառ գիտական համակարգում պետք է ընկալվի որպես մի հաստատուն ձև կամ կաղապար, իր հստակ գծագրված սահմաններով: Բոլորի համար այդ բառը պետք է արտահայտի նույն միտքը, /չնայած բառի հնարավոր իմաստների բազմազանությանը/, ունենա նույն արժեքը

6 Կանտ, Ջուտ բանականության քննադատություն, Երևան, 2010, էջ 16

7 Հանդես, 9-րդ գիրք, ԵԹԿՊԻ, Երևան, 2009, էջ 108

8 Նույն տեղում, էջ 108

և նույն նշանակությունը: Այլ պարագայում այն չի դառնա գիտական լեզու, չի ձևավորի պայմաններ իր «աշխատունակության» համար:

Իմ Կանտի աշխատությունների թարգմանության ծրագիրը, մեր կարծիքով, պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ Վ.Տերոյանը ցավում էր ժամանակի լեզվի «գիտականորեն անմշակ» լինելու համար: Նա գրում է. «Մի հարուստ լեզու, որ կարող է բազմաթիվ բառագիտություններ ունենալ, չունի իր բառագիտությունը: Նրա ընդունակությունները և հարստությունները մինչև այժմ կենտրոնացած չեն և մնում են ներուժական, ցրված ու թափառաշրջիկ վիճակի մեջ: Չունենալով սխտեմ տված խոշոր գիտնականներ, որոնք իրենց սխտեմը մշակելու հետ, մշակելի մաս իրենց մասնագիտության բառագիտությունը, մենք պետք է օգտվենք մարդկային մտքի կատարած այդ աշխատանքից ուրիշ լեզուների մեջ»⁹:

Կանտի փիլիսոփայության հստակ լեզվի և բառագիտության մեջ նա տեսավ մեծ հնարավորություններ նշված խնդրի լուծման համար, քանի որ ամեն մի բառ գերմանացի մտածողը «այնպես է գործածել, նրա նշանակությունը այնքան ընդարձակորեն պարզել, նրա տարողությունը այնպես սպառել, որ կարելի է ասել, որ երկրաչափական ձևերի պես որոշ և հաստատուն սահմաններ, շրջանագիծ և պարունակություն ունեն նրա իմացությունները»¹⁰: Դեռ ավելին, Կանտի փիլիսոփայության մեջ հայտնաբերված որոշակի «սխեմատիզմը», նրա մտքի «անասելի հարստության և աներևակայելիության հորդացումն է, որ համառ ճիգերով կարգ ու կանոնի տակ է տրվում, որպեսզի ամեն մարդու համար ընդգրկելի և հասկանալի լինի: Սովորական երևույթ է այն ատությունը, որի մեջ նույն բառերով հաստատվում է մի բան, որի հակառակը հերքվում է դարձյալ նույն բառերով. միևնույն 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»¹¹: Վ.Տերոյանի կարծիքով, եթե փիլիսոփայական լեզուն որևէ առաջադիմություն է ունեցել, ապա միայն Կանտի փիլիսոփայության շնորհիվ:

Վ.Տերոյանի նպատակն է առաջին հերթին «Չուտ բանականության քննադատություն» երկի մեջ ներկայացված մտքերի թարգմանությունը: Նա չի հավատում, որ կարելի է ստեղծել ինչ-որ արժեքավոր բառագիտություն զուտ բառերի թարգմանությամբ, ինչն ընդունված է եղել ժամանակին: Միայն մտքերի թարգմանությունը կարող է նպաստել բառերի թարգմանությանը և բառագիտության մշակմանը: Ընդ որում այդ գործընթացը շատ երկարատև է: Այն պահանջում է քրտնաջան աշխատանք, բավական ժամանակ բառերի «սահմանները և տարողությունը» գործածության ընթացքում պարզելու համար: Ուստի, ցանկացած շտապողականություն այս հարցում անընդունելի է, քանի որ իրականում այն կարող է միայն վնասել գործին: Այդ վտանգը դառնում է առավել արդիական, երբ հաշվի է առնվում այն փաստը, որ փիլիսոփայական լեզուն կիրառում է մեծ թվով բառեր, որոնք չունեն իրենց հոմանիշները հայերենում: Մինչդեռ դրանց հստակ և ճշգրիտ կիրառումը անհրաժեշտություն է: Ուստի, պետք է ուղղակի հրաժարվել որոշ հասկացությունների այն թարգմանություններից, որոնք չունեն հստակություն և միայն մոտավոր կերպով արտահայտելով հեղինակի միտքը, ըստ էության աղավաղում են այն: Պարզ է, որ դրանց փոխարեն պետք է ներկայացվեն ուրիշները:

Վ.Տերոյանը շատ խոր և միաժամանակ նուրբ վերլուծության է ենթարկում «Չուտ բանականության քննադատություն» երկում ներկայացված մի քանի հասկացություններ, որոնք չկան հայերեն լեզվում: Նա առաջարկում է դրանք ներկայացնել հայերեն այն բառերով, որոնք ավելի լավ են արտահայտում կիրառվող հասկացության իմաստը և միաժամանակ ոչ մի շփոթության տեղիք չեն տալիս: Խոսքն, օրինակ՝ գերմաներեն Begriff /ֆրանս. *concepte/* հասկացության մասին է, որը հայերենով թարգմանվել է և՛ որպես գաղափար, և՛ որ-

9 Նույն տեղում, էջ 110

10 Նույն տեղում, էջ 112

11 Նույն տեղում, Նյութեր առաջաբանի համար, էջ 115

պես ըմբռնում, ինչը թարգմանչի կարծիքով՝ պարտադրելով փոխել հայերենի մեջ արդեն հաստատված խոսքերի իմաստները, հասկացության խառնաշփոթ կարող է առաջացնել: Վ.Տերոյանի տեսակետն այն է, որ, երբ թարգմանիչը բախվում է նման բարդ խնդրի հետ, նա պետք է ընտրի այլ ուղի՝ փորձելով օգտագործել այն բառերը, որոնք դեռևս չունեն հաստատված իմաստ: Մասնավորապես, նա նշում է, որ իմացություն բառը, «որ երբեք երկու հեղինակի մոտ միևնույն միտքը և առումը չունի, ամենաըմբոստ և անբովանդակ անորոշություն է ներկայացնում, այժմ այլևս կդառնա մի պիտանի և որոշ բառ»¹²: Նա համոզված է, որ ժամանակը և այդ հասկացության գործածությունը կորոշեն դրա հետագա ճակատագիրը, դրա ընդունելի կամ մերժելի լինելը:

«Ձուտ բանականություն քննադատություն» երկը թարգմանելիս Վ.Տերոյանը քաջ գիտակցում էր, որ իր առջև դրված է մի գերնպատակ՝ ներկայացնել Իմ.Կանտի բառագիտությունը, այլ ոչ թե ընդհանրապես փիլիսոփայական բառագիտությունը: Այդ պատճառով նա անփոփոխ է թողնում Կանտի լեզվի մեջ գոյություն ունեցող հնացած ձևերը և անգործածելի բառերը, քանի որ հասկանում է, որ այլ պարագայում նա չի կարող լուծել իր առջև դրված խնդիրը: Մասնավորապես, նա հատուկ շեշտադրում է «Էսթետիկա» բառը, որը Կանտի աշխատության մեջ ունի բոլորովին այլ իմաստ, քան ընդունվեց հետագայում, և նշանակում է գիտություն ճանաչողության զգայական աստիճանի մասին¹³:

Քանի որ Վ.Տերոյանը իր առջև դնում է գլոբալ խնդիր՝ փիլիսոփայության բառագիտության ստեղծումը հայոց լեզվով, ապա նա պարտաստ է հանդուրժել նույնիսկ որևէ բառի սխալ թարգմանությունը, միայն թե ամբողջ տեքստը ներկայանա միևնույն հայերեն բառագիտությամբ: Նա թարգմանության մեջ փորձում է պահպանել Կանտի ստեղծած ամբողջական համակարգը, քանի որ այդ համակարգի մեջ ամեն ինչ գտնվում է դիալեկտիկական միասնության մեջ. ամբողջը ծառայում է մասին, իսկ մասը՝ ամբողջին: Նա դեմ չէ, որպեսզի իրենից հետո եկող թարգմանիչները ներկայացնեն ավելի կատարյալ տարբերակներ և շտկեն թերությունները, եթե այդպիսիք, իհարկե, կհայտնաբերվեն:

Հատկանշական է, որ բառերի սահմանները որոշելիս, Վ.Տերոյանը գիտակցաբար, թե անգիտակցաբար հետևել է Իմ. Կանտի օրինակին, այսինքն՝ օգտագործվող բառերը ենթարկել է մանրակրկիտ վերլուծության: Կանտի նման՝ նա նախ որոշում և ճշտում է բառի սահմանները: Այդ գործընթացը նա ներկայացրել է հետևյալ կերպ. «...մենք ձգտում ենք տալ յուրաքանչյուր իմացության այսպես կոչված «երկրաչափական սահմանավորումը», նրա շրջանագիծը, ծավալը և տարողությունը: ... Սահմանավորումը պետք է այնպես լինի, որ յուրաքանչյուր իմացությունը, որ տեղն էլ հանդիպելու լինի, դարձյալ նույն սահմանների մեջ մնա: Նա պետք է սպառի իմացության ամբողջությունը»¹⁴:

Այսպիսով, կասկածից վեր է, որ հայ ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացված Իմ.Կանտի հայտնի աշխատության թարգմանությունը, ինչպես նախագծել էր ինքը՝ թարգմանիչը, հարազատ է մնացել բնագրին: Նա պահպանել է հնացած ու ըստ էության այլևս չօգտագործվող տերմինները, փորձել է գտնել այն բառերը, որոնք համարժեքորեն արտահայտել են Կանտի մտքերը, հաղթահարել է դերանունների առատության հետ կապված բարդությունները և այլն: Վ.Տերոյանը պահպանել է վերարտադրել է մի բարդ տեքստ, որի շնորհիվ հիմքեր են դրվել նաև հայ փիլիսոփայական բառագիտության և տերմինաբանության զարգացման համար: Այն կարծես թե թարգմանված է մի շնչով: Լվ եթե Կանտի գործը նա ընկալել է որպես մի ամբողջ՝ իր բազմաթիվ կապերով և հարաբերություններով, ապա այդ ամբողջը, ինչպես արդեն նշել ենք, պահպանվել է նաև թարգմանված տարբերակում: Վ.Տերոյանը ներկայացրել է կուռ համակարգ, որը գոյանում է բազմաթիվ

12 Նուն տեղում, էջ 111

13 Հիշեցնենք, որ Իմ. Կանտը խոսում է տրանսցենդենտալ էսթետիկայի մասին, որը գիտություն է զգայական ճանաչողության a priori / մինչփորձնական / պայմանների և ձևերի՝ տարածության և ժամանակի մասին: a priori հասկացությունը գերմանացի փիլիսոփան նույնացնում է օբյեկտիվի հետ:

14 Նույն տեղում, էջ 113

տարրերի միջև առաջացած կապերից ու հարաբերություններից, որտեղ ամեն մի տարր գտնվում է իր տեղում և դրանով նպաստում այդ ամբողջի առաջացմանը: Իր թարգմանությամբ նա կրկին հաստատեց հայոց լեզվի մեծ հնարավորությունը՝ համարժեքորեն ներկայացնելու համաշխարհային փիլիսոփայական մտքի բարձրագույն նվաճումները:

Ցանկության դեպքում կարելի է, իհարկե, թարգմանության մեջ գտնել խոցելի կետեր, չհամաձայնել այս կամ այն տերմինի մի դեպքում չթարգմանված լինելու, իսկ մյուս դեպքում, ընդհակառակը՝ թարգմանված լինելու փաստի հետ: Սակայն Վ.Տերոյանի լայնախոհությունը արտահայտվել է նաև այն բանում, որ նա շատ համոզված է վերաբերվել այն իրողությանը, որ իր թարգմանված տարբերակը կարող է վերջնականը չլինել, որ այն կարող է փոփոխվել, կատարելագործվել: Այս դիրքորոշման շնորհիվ նա, մեր կարծիքով, իրոք հաստատել է իր գործի ուղենշային դերը:

Վերջում շնորհավորելով հայ ընթերցողին Իմ. Կանտի «Ձուտ բանականություն քննադատություն» աշխատության տպագրության առիթով՝ նշենք, որ, մեր կարծիքով, լավ կլինեն գոնե գրքի Ծանոթագրությունների մեջ ներկայացնել նաև Վ.Տերոյանի այդ աշխատության հավելվածը: Խոսքը «Կանտի բառագիտությունը» և «Նյութեր առաջաբանի համար» գիտական հոդվածների մասին է: Առանց կասկածի, դրանք ավելի ամբողջական կդարձնեին ականավոր մտավորականի կատարած աշխատանքը¹⁵:

Եվ չնայած 87 տարի անց է իրագործվել նրա տպագրությունը, Իմ. Կանտի “Ձուտ բանականության քննադատություն” գործի հրատարակությունը նշանակալի իրադարձություն պետք է դիտել մեր ազգային հասարակական կյանքում: Նշանակալի՝ իր գիտական, մշակութային աննախընթաց արժեքայնությամբ:

15 Նշված հոդվածները տպագրվել են “Չանդես” ժողովածուի 9-րդ գրքում: Տես՝ “Չանդես”, 9-րդ գիրք, 2009թ., Երևան, էջ 108-116

Խաչիկ Դաշտենց - 100

Խ. Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը»*

Պատմությունը դարեր շարունակ առատ նյութ է տվել հայ գեղարվեստական գրականությանը՝ հին հեթանոսական օրերից մինչև ոչ վաղ անցյալը՝ 19-րդ դարն ու 20-րդ դարի սկիզբը: Պատմության հանդեպ օրինաչափ էր նաև սովետահայ գրողների հետաքրքրությունը, որի վկայությունները եղան «Վարդանանք», «Պապ թագավոր», «Մխիթար Սպարապետ» և այլ ստեղծագործությունները: Յուրաքանչյուր գրող պատմությանն անդրադառնում է ոչ միայն իր ժամանակի հասարակական – քաղաքական հայեցակետով, այլև իրականության գեղարվեստական յուրացման սեփական, յուրովի ընկալմամբ: Այդպիսի ուրույն ընկալման արդյունք եղան Խաչիկ Դաշտենցի «Խողեղան»-ը և արդեն նրա մահից հետո լույս տեսած «Ռանչպարների կանչը» վիպասը: Տարբեր բովանդակությամբ այս երկու գործերը միավորված են մի ընդհանուր մտահղացմամբ, դարձել են մեկը մյուսի շարունակությունը, սերտաճում են միմյանց մեջ, և ոչ միայն այն պատճառով, որ նույնն են նկարագրվող վայրերն ու ժամանակաշրջանը, այլև այն պատճառով, որ Դաշտենցն ունեցել է մի նպատակ՝ սերունդներին ուղղել սատունցի ռանչպարների կանչը, չթողնել որ լռի անցյալից եկող հերոսական ասքի արձագանքը:

Այդպես է եղել արվեստում, գրականության մեջ. սպասել են մի գործի անհագ կարոտով, իսկ երբ նա ի հայտ է եկել, ինչ-որ շփոթություն, զարմանք է առաջ բերել: Ինչու², որովհետև շոշափել է հարցեր, թեմաներ, որոնք հանդարտ ու հարմար չեն տեղավորվել գիտակցության և մեր գոյության մեջ, այլ կենդանի և թրթռուն ապրել են մեր հոգում: Եվ անշուշտ, ոչ պակաս կարևոր է նաև, թե ինչպես են շոշափվել այդ հարցերը, որովհետև նույնքան երկար սպասված էր և այդ դժվարագյուտ ձևը, որին հանգել է գրողը ստեղծագործական բարդ ու ռոնուններից հետո: Խոսքը գնում է գրողի մտահղացումների արտահայտչաձևերի մասին՝ սկսած վիպասը ժանրային բնորոշումից մինչև ձևի առանձին տարրերի ամբողջությունը, որ ամեն ինչ ծառայում է մի ներքին գլխավոր նպատակի: Խաչիկ Դաշտենցն իր «Ռանչպարների կանչը» կոչել է վիպասը հայ շինականների կյանքից: Եվ իրոք, պատկերելով հայ ժողովրդի հերոսական էջերից մեկը՝ 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի ազգային-ազատագրական պայքարը թուրք բռնակալության դեմ, գրողը դրանով իսկ մատնանշել է այդ շարժման բուն ժողովրդական բովանդակությունը, խաղաղ, ստեղծագործ աշխատանքի մարդու ընդվզումը բիրտ եղեռնագործության դեմ:

Ստեղծագործության նման հեղինակային բնորոշումը առավել ճիշտ է որակում այն նաև ժանրային իմաստով: Պատմելաձևով, ոճային առանձնահատկությամբ «Ռանչպարների կանչը» կապվում է բանահյուսական ավանդներին, էպոսային գեղարվեստական սկզբունքների պարզ ու բնական արտահայտչաձևերին: Բանահյուսական-պատումային արձակի այս ձևը, լինելով հայ ավանդական ասքի շարունակությունը, միաժամանակ հարում է արդի արձակի գեղարվեստական որոնումներին, դառնում ժամանակակից մտածողության արտացոլումն ու աշխարհագրությունը: Արտաքուստ պարզ ու միամիտ պատմելաձևը իր մեջ կրում է թաքուն խորքեր ունեցող փիլիսոփայական ներթափանցություն, հուզառատ ու ջերմ պաթոս, որի վարակիչ ազդեցությամբ ընթերցողին է փոխանցվում վիպասի հերոսների առասպելական ներշնչանքը: Չեքիաթային պատումի ձևը լոկ ստեղծագործական հնարանք չէ, ոչ էլ ինքնատիպության ձգտում. այն թելադրված է բուն նյութի

* Հոդվածը Խ. Դաշտենցի վիպասի հրատարակության առաջին արձագանքներից է, տպագրվել է «Литературная Армения» 1982, N2 և «Շիրակ», Բեյրութ, 1985 N2

ինքնաբուխ պահանջներով: Դաշտենցը նկարագրում է մի ժամանակաշրջան, երբ մարդիկ իրենց կենդանության օրոք արդեն դարձել են առասպել: Նրանց մասին երգեր էին հյուսում, պատմում հեքիաթանման եղելություններ, դարձնում հերոսական հրաշապատումներ:

Վիպասքն ունի երկու մուտք, որոնք իբրև կամերտոն լարում և նպատակաուղղում են ընթերցողի ընկալումը: Առաջինը հեղինակի խոսքն է, որով նա մեզ առաջնորդում է «արտասովոր ու առասպելական» այն սերնդի աշխարհը, դեպի լեգենդար Շապինանդն ու Պայթող աղբյուրի հերոսները: Երկրորդը բնաբանն է Չարենցի «Դանթեական առասպելից»՝ «Եվ շարան-շարան բարձրանում էր վեր մեր բեռնավորված ընկերների չուն» Այդպես էլ ընթերցողը մտնում է այդ աշխարհը՝ արդեն լիովին վստահելով վիպասքի հեղինակին, նրանից փոխանցված ջերմ երկյուղածության, սիրո և լուսավոր հավատի բանաստեղծական հայացքով հետևելով գրքի հերոսներին ու ծավալվող իրադարձություններին: Գրողը սկանառես է եղել այդ հեքիաթ-կյանքին. դա նրա մանկության աշխարհն է՝ լցված հուշի մորմոռով ու ֆիդայիների ոգեշունչ խենթությամբ: Այդ հուշերի անընդմեջ հոսքով, շարժման մասնակիցների վկայություններով, պատմական, ազգագրական հետազոտությունների խոր ուսումնասիրությամբ է, որ գրողին հաջողվել է ստեղծել ժամանակի առասպելը՝ հարազատ մնալով դեպքերի ու իրադարձությունների պատմական ճշմարտությանը²: Այսքան լայն պատմական կտավի համար «Ռանչպարների» ձևը առավել քան որևէ այլ ֆոն կարող էր ճիշտ գտնված համարվել: Դայ ժողովրդի դարավոր պատմությանը շատ բնորոշ այս ճակատագրական հատվածը խտացնում է իր մեջ մեր պատմության և ողբերգությունը, և հերոսությունը: Ահա թե ինչու «Ռանչպարներ»-ում օրգանական միասնության մեջ ասես միմյանց շարունակում են և իրական իրադարձությունները, և առասպելական հրաշապատում պատմությունները, որոնցով սրբագործվել էր հերոսներից շատերի կյանքը՝ դեռևս նրանց կենդանության օրերին: Իրադարձություններն ու հերոսները, որքան էլ թվան անհավատալի, նաև տիպական են, բնորոշ՝ հայ ժողովրդի պատմության տվյալ հատվածին, որովհետև ստեղծագործության գեղարվեստական սկզբունքների համակարգի պատմական հիմքը ժամանակի ողբերգական-առասպելական ռեալությունն է:

Դաշտենցն այն հեղինակներից էր, որոնք սկսել էին իրենց ստեղծագործական ուղին առանց շտապելու՝ ասես երկար որոնելով այն ուղիները, որոնք բերում էին նրան դեպի իր կյանքի ամենակարևոր գիրքը, որպեսզի հետո միանգամից վստահ ու ճշգրիտ ստեղծեր սեփական գեղարվեստական աշխարհը: Այստեղ ամեն ինչ համամասնության մեջ է՝ մտահղացումն ու նրա գեղարվեստական մարմնավորումը, գլխավոր գաղափարն ու նրան հասնելու գեղարվեստական միջոցները, պատումի ընթացքն ու նրա պատմական սահմանները, լեզուն և հերոսների վարքագիծը: Ժանրի հեղինակային տարբերակումն իրոք խիստ բնորոշ է «Ռանչպարներ»-ին: Իր արմատներով նա գալիս է հայ ավանդական ժողովրդական վեպից, սակայն նույնացնել այն բանահյուսական ստեղծագործության հետ, կնշանակել անտեսել այն նորը, որ բերում էր հեղինակը ժամանակակից վեպին: Բուն էութամբ Դաշտենցի վեպը 20-րդ դարի համաշխարհային վեպին է հարում փիլիսոփայական բազմաշերտ բովանդակությամբ, պատմական իմաստավորմամբ, գեղարվեստական միջոցների կայուն ներդաշնակությամբ:

Ժողովրդական բանահյուսության ձևերի օգտագործումը այս ստեղծագործություններում բացահայտում է ժամանակակից մտածողության շերտերը, ցույց տալիս նրանց աշխարհայացքային ամուր կապը բուն ժողովրդական ավանդույթների հետ, այն անհատում աղբյուրի, որը կոչվում է ժողովրդի գեղարվեստական մտածողություն: Եվ իրոք, եթե խոսենք գրական ավանդույթի մասին, ապա Դաշտենցի վեպը կապվում է բանահյուսական ստեղծագործություններին լույս միջնորդավորված. առավել մոտ է այն իր ոգով ժամանա-

²Վիպասքի պատմական աղբյուրների մասին ավելի մանրամասն տես՝ Խ. Դաշտենցի ամբողջական գործի ուսումնասիրող Կարո Վարդանյանի «Սասուն աշխարհի բանասացը. Խաչիկ Դաշտենցի ստեղծագործությունը» գրքում: Երևան, 2000թ., էջ 98-107:

կակից վեպին՝ մոզական ռեալիզմ կոչվող ուղղության սկզբունքների գեղարվեստական արտահայտությանը: Իսկ մոզական ռեալիզմի ուղղության ամենաբնորոշ գիծը ամուր կապն է թեև ֆանտաստիկ, բայց, այնուամենայնիվ, ռեալականության հետ: Այդ ուղղության նշանավոր ներկայացուցիչ Գաբրիել Գարսիա Մարկեսի արտահայտությամբ այստեղ ամեն ինչ «հսկայական է, խախտում է բոլոր համաձայնությունները և ասես գոյություն ունի ինչ - որ այլ չափումներում... ուր ամենօրյա սովորական կյանքը հյուսվում է ռեալությունից և առասպելից /միֆից/³:

Դաշտենցի վիպասքի հիմքում անցյալ դարասկզբի հայ իրականության հրաշապատում ռեալականությունն է՝ բեկված հեղինակային ժամանակակից մտածողությամբ: Արտաքուստ անպաճույճ և յուրովի այնքան հեռու որևէ հավակնությունից՝ այս ստեղծագործությունը բացահայտում է կենսական սոցիալական փորձի այն լայն շերտը, որ գրականություն է բերում հեղինակը:

Վիպասքի պատումը տարվում է Մախլուտոյի անունից: Հերոսի կյանքի իրական պատմությունները լրացվում, ճշգրտվում, մեկնաբանվում են մյուս մասնակիցների ընկալմամբ: Աստիճանաբար, ասես անկատարելիորեն, վիպասքի թվացյալ պարզունակ հյուսվածքը դառնում է բազմաձյուղ, զարգանում լայնքով և խորքով, ամբողջանում գրողի փիլիսոփայական հայացքով՝ իբրև մի ողջ ժողովրդի ճակատագրի պատմություն: «Այսպես է եղել», - արձանագրում է հեղինակը և հաստատում ռանչպար-ֆիդայիների սրտի խոսքով, որոնց բազում ծայներով արձագանքում է հավատարիմ սերունդների փոխկանչը:

Մի երկրի կենդանի պատմությունը փաստերի և թվերի գունար չէ, այն անմար հիշողություն է՝ դարերով իրենց անկախության համար պայքարող նախնիների սխրանքի մասին: Եվ եթե հեղինակին հաջողվում է այդ հեռավոր օրերի արձագանքը դարձնել կենդանի կանչ, ուրեմն մենք գործ ունենք անպայման կայացած գեղարվեստական ստեղծագործության հետ: Ռուս գրող Վ. Շուկշինը գրում էր. «Ես գիտեմ, երբ եմ ես գրում լավ. երբ գրում եմ և կարծես թե գրչով դուրս եմ բերում թղթից մարդկանց կենդանի ծայները»: Դաշտենցի գրքից հնչում են հենց այդ կենդանի ծայները և ոչ միայն մարդկանց, այլև պատմության, ժամանակի: Դեռևս պատանի Մախլուտոն զինվորագրվում է հայրենիքի պաշտպանության և ազատության վեհ գործին, ամենացորդ նվիրումով ծառայում է նրան մինչև իր կյանքի վերջը: Նրա հայացքով ու հպարտ հիացմունքի պատկառանքով, դրվագ առ դրվագ մեզ են ներկայացվում այս պատմական դեպքերի նշանավոր դեմքերը՝ Արաբո, Աղբյուր Սերոբ, Գևորգ Չառուշ, Անդրանիկ և շարքային մասնակիցները՝ Չոլո, Ալադին Միսակ, Փեթարա Իսրո և ուրիշներ, որոնց պատմությունը կհիշի մի անունով՝ ֆիդայիներ: Ռ՝վ էր ֆիդային: Կանավոր, ներքին խոր հանդուժմունքով ու հավատով հայրենիքի ազատության համար մաքառելու ելած գեղջուկը, որ թողած իր հողն ու տունը, ընտանիքն ու խաղաղ աշխատանքը, զրկանքների մեջ, մահվան վտանգն իրենից անբաժան, ապրում է հայրենիքի փրկության հույսը սրտում: Իսկական ժողովրդական վրիժառուներ՝ նրանք կրում են հայ ռազմիկի հոգեկան լավագույն հատկությունները: Այս կերպարների կառուցման սկզբունքները յուրահատուկ են, ոչ սովորական: Դաշտենցը նրանց նկարագրում է երբեմն ամենամանրամասնելի մանրամասներով՝ երբեմն էլ բավարարվելով մեկ-երկու ցայտուն բնորոշումներով: Սակայն երկու դեպքում էլ ընթացողի առջև հառնում են զարմանալիորեն լիարյուն կերպարներ, կենդանի հերոսներ, ինչպիսիք նրանք մնացել են պատմության մեջ:

Ռանչպար Սերոբը ընտանիքով էր հալածական՝ սուլթանից: Ձենքը ձեռքին, իր շուրջը հավաքած իր սման ռանչպար-ֆիդայիների մի խումբ՝ նա իրեն կոչված է համարում պաշտպանելու ճնշվածներին, օգնելու բոլոր կարոտյալներին: «Սերոբ, հասանցի քրդերը մեր նախիրը տարան, օգնության հասիր: Սերոբ, Արաբոն չկա, մեր տերը դու ես, Իկնա գյուղի վարժապետին նորից բանտ տարան»: Եվ ամեն տեղ էր ռանչպար Սերոբը: Բոլորի սրտի ծարավը կտորում էր, դրա համար էլ անունը Աղբյուր Սերոբ էր: Եվ ամենուրեք նրա

3 "Иностранная литература", М., 1971, 6, ст. 185-186

կողքին է հավատարիմ զինակիցը՝ կինը՝ Սոսեն, որի անվանը կցվում է Աղբյուր բառը, երբ արդեն չկար Աղբյուր Սերոբը:

Սոսեն հայ կնոջ հավատարմության, հերոսության, տառապանքի ու պայքարի մարմնավորումն է: «Իման՞լ էնենք, սանդուղք չկա, որ դնենք էլնենք երկինք՝ Աստծուն բողբոջելու: Ուզենք-չուզենք, սարեր պիտի քաշվենք՝ մեր նամուսն ու կյանքը պաշտպանելու հույսով», - ասել էր Սոսեն ու ապավինել Նեմրուֆին: Եվ չնայած նա լուռ ու անտրտուն, տղամարդկանց հավասար կրում էր և պայքարի ծանրությունը, և զրկանքներն ու դժվարությունները, ֆիդայիները չեն հանդուրժում կնոջ ներկայությունը մարտիկների շարքում, ստիպում են Սերոբին՝ հեռացնել խմբից Սոսեին: Թեև Սերոբը հնազանդվում է մեծամասնության վճռին, բայց ճակատագրի բերումով, իր կյանքի վերջին՝ օրհասական պահին նորից զենքը ձեռքին նրա թիկունքին կանգնած է լինում հավատարիմ Սոսեն: Այդպես էլ մնում է նա կռվողների առաջին շարքերում, իսկ հետագայում դառնում է Անդրանիկի զինվորն ու նրա կոչով կռվի մեջ են նետվում տղամարդիկ ու զինվորի զգեստ հագած կանայք՝ Սոսե Իմոն և Մարթան, Տավրիկիցի Ֆադեն ու Լույան ու բազում ուրիշներ: Հայրենասիրությունն ու հայրենիքի փրկության գաղափարը վեր են դասվում ամեն ինչից. նրանք պաշտպան են զրկվածին ու ճնշվածին, արդարամիտ դատավոր ու անխնա վրիժառու: Ջենքի հետ պասկաված, իրենց պատանքացուն ուսապարկերում, մոռացած իրենց անձնականը՝ նրանք ուղիղ են մայրում մահվան աչքերին՝ մեծ երջանկություն համարելով զոհվելը անհավասար կռվում: Իսկ կռիվն իրոք անհավասար էր: Գնալով մոսրանում էին ֆիդայիների շարքերը, բայց չէին վերջանում:

Անհավատալի հերոսության հրաշքներ էին ցուցաբերում նրանք, կռվում միայնակ՝ հսկայական զորագնդերի դեմ, զոհվում... ու հաղթում: Կռվում ընկածներին անմիջապես փոխարինում էին նորերը՝ ոչ պակաս քաջարի, ոչ պակաս անձնագոհ: Ձոհվում է Արաբոն, նրան հաջորդում է Աղբյուր Սերոբը, գալիս է Գևորգ Չաուշը, ապա Անդրանիկը, Մախլուտոն և այսպես անվերջ: Դաշտենցն իրական հերոսների այս շարքի հաջորդափոխությանը մի անգամ ևս հաստատում է հայ ժողովրդի հարատևման ճշմարտությունը, նրա անկոտրում կամքի առասպելը: Գրքի հենց առաջին էջերից ընթերցողը հայտնվում է մի զարմահարաշ աշխարհում, իրական, ինչպես մի հեքիաթային բնանկար և մույնքան էլ առասպելական, որքան առասպելական է պատմաբանի զգաստ հայացքով գրանցված պատմությունը:

Հեքիաթ և իրողություն: Նրանք անբաժան են, ինչպես պատմությունը և ապագան: Նրանք ներթափանցում են միմյանց մեջ, նրանց կապում է ոգեղեն դարձած իրականի թրթռացող թելը, ձգտումը՝ ճանաչելու և ճանաչեցնելու իր երկրի, իր ժողովրդի պատմությունը, մարդկային ճակատագրերը, որոնց հոգու կենսագրությունը իր սկիզբն է առնում հնագույն դարերի խորքերից: Սակայն ընթերցողին այս ամենը բացահայտում է գրողը: Իրականի ու առասպելականի զարմանալի զուգադրումներով գրողը հասնում է իր գերագույն մպատակին՝ արթնացնել մարդկանց սրտում և մտքերի մեջ ժողովրդի դարավոր պայքարի անհրաժեշտությունը՝ գիտակցել տալով իր անմիջական մասնակցության կարևորությունը: Ռանչպարների կանչը իզուր չի արձագանքում սերնդից սերունդ, այն դառնում է ապագային ուղղված մարտական կոչ, որ չի լռում շնորհիվ բազմաձայն փոխականչի:

Հայտնության հրճվանքը, որ մշտապես ապրում է այս գրքի ընթերցողը, ուղեկցում է նրան էջից էջ: Հեղինակի հետ նա ոչ միայն տեսնում է անսովոր սովորական թվացողի մեջ, այլև հասնում է մի պահ, երբ թվում է, թե հեղինակը զիջում է իր տեղը ընթերցողին՝ լիովին վստահելով նրա զգացողությանը: Եվ ահա նրանց համար բացվում է հեռավոր հայրենիքի՝ Սասնա աշխարհի հեքիաթային լեռների բնանկարը, մեկամեկ հառնում են, առասպելական դարձած հերոսների կերպարները՝ վեհ ու լուսավոր իրենց ողբերգականությամբ: Ասվել է, թե ժողովրդի մեծությունը ոչ մի տեղ այնպես չի արտահայտվում, ինչ-

պես ողբերգական երգում: Ռանչպարների ողբերգականությունը հայ ժողովրդի մեծության, նրա անմահ սխրանքի ապացույցն է:

Այդ ողբերգությունն ունի իր յուրահատկությունը, որով և պայմանավորվում է ժողովրդի մեծությունը: Այն երբեք չդարձավ սև անհուսություն, խորտակման և մահվան երգ. նրանից մշտապես անբաժան մնաց անխախտ հավատքի լույսը, ժողովրդի անկոտրում կամքի փառաբանման մատուցող հնչողությունը, վրեժի կանչը: Ողբերգականը հաճախ միահյուսվում է անկեղծ ժողովրդական հունորին, դառը հեզմանքին, նպատակամետ սրամիտ խոսքին: Դրա փայլուն արտահայտություններից է Ֆիդայիների առօրյայի նկարագրությունը վեպում՝ ինչպես են նրանք կռվում, ինչպես են հանգստանում կարճ դադարի պահերին, ինչպես են հավաքվում ժողովի՝ վճռելու ազգի բախտն ու ճակատագիրը: Եվ միշտ նրանցից անբաժան էին երգն ու պարը, սակայն՝ ոչ սովորական: Այդ երգերն ու պարերը նույնքան առնական էին, նույնքան ոգեշունչ, նույնքան հերոսական, որքան իրենք՝ ռազմիկները: Ահա թե ինչպես է նկարագրում Դաշտենցը այդ պարերի կատարումը. «Մեր ուսապարկերը հանեցինք, զենքերը հենեցինք ծառերին, ու պարը սկսվեց: Ո՞վ է տեսել աշխարհում այդպիսի պար: Նախ կանգնեցին որպես պարիսպ, ապա ցնցեցին ուսերը, թափ առան և խոյացան առաջ: Տեսեք՝ ինչպես է պարում Փեթարա Իսրոն՝ Գևորգ Չաուշի կապարճակիրը: Ուսերի վրայով իրար են հյուսել Արտոնքա, Ջնդոյի, Մշեցի Տիգրանի և Բամբկու Մելոյի թևերը: Ոտքերի խրոխտ դոփյուրումով մետվում են առաջ և մոլեգին արագությամբ քաշվում հետ: Այդ ոչ թե պար էր, այլ հողմի շառաչ: Չույզերով կանգնեցին ճակատ ճակատի: Ծունկի են իջնում, բարձրանում, օրորվում, ձեռքերը թափով բախում են իրար: Նորից են չոքում, կռանում, կանգնում և նորից շառաչելով՝ բախվում են միմյանց: Ու այսպես պարելով էլ նրանք հոգնած թափվեցին ծառերի տակ, իրենց զենքերի, ուսապարկերի վրա, իրենց պատանքների վրա»: Պարը դառնում է խորհրդանիշ ժողովրդական կամքի անպարտելիության, միասնության ու հզորության:

Նման խորհրդանիշ պատկերները շատ են վիպասքում: Նույնպիսի խորհրդանշական իմաստ է կրում իր մեջ Միրոյի ջրաղացի քարի պատմությունը: Լեռնային ջրհեղեղից քանդված քարը գլորվել է անդունդը: Մի խումբ սասունցիներ քարքաշի օգնությամբ ձորից սարի գլուխն են բարձրացնում ջրաղացքարը: Ջրաղացքարը հաստատվում է իր տեղում, և հետևում է հեղինակի խորհմաստ եզրակացությունը: Խութեցի Միրոյի ջրաղացը նա համեմատում է ժողովրդի բախտի հետ: «Պատմության դաժան հեղեղը մեր ազգի բախտի ջրաղացքարը նետել էր անդունդ: Ո՞վ պիտի այդ տեղահանված քարը անդունդից հանի և վերստին հաստատի իր հիմքի վրա: Այդ պետք է անենք մենք: Պետք է անեն հավատքի ուժը և հավատավոր մարդիկ: Եթե բոլորս ի մի գորվենք և մեր կյանքը դարձնենք մի հսկա քարքաշ, անկարելի բան է, որ մեր բախտի քարը հեղեղից պարտված մնա անդունդում»:

Ժողովրդի պայքարի, հաղթանակի հանդեպ հավատի, անխախտ հույսի գաղափարը վեպում առանցքային նպատակասլացություն է ստանում: Այդ գաղափարով շարժման մեջ են դրվում գեղարվեստական մեծ ուժեր՝ հեքիաթ-առասպելանման գրույցներ, ինչպես օրինակ Պայթող աղբյուրի հրաշքի, Բրաբիոն ծաղիկը՝ հայրենիքի երջանկության որոնման լեզբեղները և այլն: Բրաբիոն ծաղիկը ոչ միայն ազատության խորհրդանիշ է, այլև կյանքի, գոյի մոդելը, սերնդից սերունդ փոխանցվող, մեռնող-հառնող երազանքի մոդելը: Ահա թե ինչու գրողը նորից ու նորից անդրադառնում է այդ մոտիվին, և այնքան համահունչ են միմյանց կողքի տազնապալի ու լավատեսական խորհրդածությունները, կորստի ցավն ու հույսի ճառագայթը: Խորհրդանշական բովանդակության գեղարվեստական հայտնության հմայքը հորդում է վիպասքի էջերից՝ ընթերցողին պարուրելով պատմական ճշմարտության առասպելական գործնական: Եվ մեր աչքերի առջև հառնում են երջանկության ցնորական ծաղիկը փնտրող խենթ ֆիդայիների իրական կերպարները՝ Վլադիմ Միսակը՝ երգը շուրթերին, Արաբոն՝ հեծած իր հեքիաթային Տիլիբոզ նժույզը, Սասնա լեռներում օրհասական պահին ֆիդայի ընկերներին կանչող Սերոբ Աղբյուրն ու նրա կին Սոսեն, իրենց շուր-

ըն սարսափ ու հմայք տարածող Քևորզ Չաուշն ու Անդրանիկը: Կերպարների, պատկերների ու զուգադրումների հոսքի այս անհատունը շրջայուն բացահայտվում է գեղարվեստական մտածողության համակարգի մի նոր որակ՝ մոգական ռեալիզմի սկզբունքներով: Իսկ մոգականն այստեղ ժողովրդական երևակայության ռեալականությունն է, հետևաբար ժողովրդի կյանքի անբաժանելի տարրը, ժողովրդական ստեղծագործության անսպառ աղբյուրը:

Բանահյուսությունը պատկերման առարկա չէ, այլ պոետիկայի կառուցողական սկիզբ: Դա կյանքի և մարդու ճանաչման ուղին է, ժողովրդական գիտակցության մեջ ներթափանցման ուղին: Դեռևս ոչ վաղ անցյալում գրականությամբ զբաղվող հետազոտողը կոժվարանար նշել նույնիսկ մի քանի ստեղծագործողներ, որոնց անունները զուգահեռվում էին համաշխարհային գրական մեծությունների հետ: Սակայն այդպես չէ այժմ: Գեղարվեստական որոնումների տարածքը զնալով լայնանում է: Արձակն անդրադառնում է ժողովրդական բանահյուսությանը, ազգագրությանը ամենատարբեր ձևերով՝ երբեմն պեղելով, ամրացնելով սովորույթներ և նշաններ, երբեմն կերպարանափոխում, միացնում է ֆոլկլորը արդիականությանը՝ ժամանակի խոշորացուցով դիտելով ժողովրդի պատմական փորձը, ծովելով իրար ավանդությունն ու եղելությունը, միֆը և ամենահրատապ ժամանակակից պրոբլեմները: Հայ գրականությունը 20-րդ դարի երկրորդ կեսին հարստացավ մի շարք գործերով, որոնք ոչ միայն կապվում են իրենց հնչողությամբ համաշխարհային գրական երևույթներին, այլև ինքնին ունեն ուրույն գեղարվեստական արժեք, և դրանով իսկ ակնառու են: Այդ են վկայում ծայր առած բանավեճերը ժամանակակից գրականության միտումների մասին, որտեղ առանձնակի տեղ են գրավում միֆի և այլաբանության /պրիտչայի/, բանահյուսական սկզբի պրոբլեմները: Հարցի կարևորությունը ընդգծվում է նրանով, որ գեղարվեստական ինքնարտահայտման այս միջոցները կազմում են ոչ միայն զգալի քանակ, այլև դառնում են որակ՝ իրենցով բնորոշելով նոր փուլի զգալի մասի՝ ուղղությունը: «Միֆի էներգիան, կարելի է ասել՝ այն է, ինչ սնում է ժամանակակից գրականությունը մարդկային ոգու արիության և հույսի հսկայական առաջնաստեղծ պոեզիայով, - գրում էր նշանավոր գրող Չինգիզ Այծատովը և ավելացնում. Եթե վիպասանությունը ծանձրալի պատճենահանությունն է, որ մարդուն ամփոփում է իր մեջ, կենցաղում՝ օտարելով նրան ամբողջ աշխարհի հոգսերից ու տազնապներից, ապա առասպելը /միֆը/, ռեալիզմի մեջ ներառնված, ինքն էլ դառնալով մարդու կենսագրության ռեալականությունը՝ թարմ հողմ է, որ ուռցնում է ժամանակի և գրականության առագաստը՝ սլացնելով նրանց դեպի ճշմարտի և գեղեցիկի ճանաչողության անվերջանալի հորիզոնը: Եթե ժամանակակից գրականությունը հրաժարվի միֆին, առասպելին դիմելուց, կշահի՞՞ նա դրանից: Համոզված չեմ: Ավելի շուտ, հակառակը»⁴:

Գրողի համոզվածությունը գալիս է ամենից առաջ կուտակված փորձից, ստեղծված գեղարվեստական այն արդյունքից, որի արժեքը դժվար է գերազնահատել: Ժամանակակից արձակին հատուկ պատումի այս ձևը գրողի պատմագիտական-գեղարվեստական որոշակի ըմբռնումների արտահայտություն է, գրողի բազմամյա ստեղծագործական փորձի և արդիական արվեստի տարերքի նվաճման արդյունքը: Այդ վարպետությանը Դաշտենցը տիրապետում է այն հմտությամբ, որն անտեսանելի է դարձնում տառապագին խոսքի համառ, քրտնաջան արարումը՝ ընթերցողին հասցնելով զուտ բնական, ասես ինքնաբերական, բյուրեղյա պարզության վիպասքը: Բազմաշերտ ու բազմածավալ գործի կառուցվածքով, նյութի արտակարգ իմացությամբ ու հայրենասիրական պոռթկումներով գրողի մտահղացումը հայ արձակում նվաճում է նոր բնագծեր:

Վիպասքում գործողություններն ընթանում են մի քանի ուղղություններով՝ հաճախակի ընդմիջվելով անակնկալ խոհի կամ հուշի պատումներով, սակայն միասնական է այդ ընթացքի յուրահատուկ ռիթմը: Ժողովրդի կյանքի ու պայքարի տեսարանները, ազգային

4 Литературная газета, 29 марта, 1978г.

բախտի մասին խոհերն ու մտորումները կոչված են բացահայտելու ներկա սերնդի արյունակցական ժառանգորդական կապերը հայրենի հողի ու սեփական պատմության հետ: Դաշտենցը պատմության դասերի կենդանի ոգին է ներարկում ժողովրդի էության մեջ՝ անցյալի հերոսականությունը իմաստավորելով ներկայի մղումներով: Օղակ օղակի հետևից, վիպասքի գլուխները միաձուլվելով դառնում են ժամանակակից արձակի բարձր գեղարվեստական խոսք՝ իրենց մեջ ներառնելով ժամանակներ, մինչև մեր օրերը հասցնելով ոչ վաղ անցյալի հերոսական իրադարձություններն ու մարդկանց: Եվ պարզվեց, որ նրանք անհետ չեն անցել, չեն հալվել, անէացել մշտնջենական խավարում. արվեստագետի քաղաքացիական միտքը, հիշողությունը, տաղանդը պահպանել են, բացահայտել նրանց կյանքի բուն նշանակությունը, պատմության այն ակնթարթի ինքնարժեքը, որով ապրել են նրանք երկրի վրա, քանզի այդ ակնթարթների անսահմանությունից և բազմազանությունից էլ հենց հյուսվում է հավիտենականության շղթան:

Չերունները համոզես են գալիս ամենամասպասելի հանգամանքներում՝ երբեմն սյուժետային նորանոր մանրամասներով օղակավորված: Նրանցից յուրաքանչյուրը վիպասքում կատարում է յուրատեսակ առաքելություն. լինելով իրական և գեղարվեստորեն միանգամայն լիարյուն կերպար՝ դառնում են նաև կերպար-խորհրդանիշ, գաղափարակիր հերոսներ: Նրանց ճակատագրերը մեկ հատվում են, մեկ զարգանում զուգահեռ, ժամանակի ընթացքում միմյանց կողքի են հայտնվում ամենատարբեր հերոսներ: Սակայն դրանք պատահական խաչաձևումներ չեն: Վիպասքում ամեն ինչ ենթարկվում է առանցքային նպատակադրմանը, և հերոսների նման դասավորումը վիպասքի կառուցվածքում նույնպես ունի իր հատուկ նշանակումը: Այսպես, օրինակ, Անդրանիկին վեպի սկզբում մենք տեսնում ենք մի գյուղական մարագում, ուր նա դարբնությամբ է զբաղվում /և ինչպես չխորհրդանշել՝ կռում է նաև իր ապագա մարտիկների կամքը/, հետո հանդես է գալիս արդեն Անդրանիկ-գորավարը, որին իր անվան փառքը ուղեկցում է առասպելի իրաշապատումով, նրան շրջապատում են անուններ՝ Մշեցի Տիգրան, Գևորգ Չաուշ, Կայծակ Անդրեաս, Մոսե Իմո, Ալադին Միսակ, Արծիվ Պետո և շատ ուրիշներ, որ հնչել են նաև Արաբոյի, Սերոբի անունների կողքին: Այս անունները հեղինակը թվարկում է անշտապ նշանակալիությամբ՝ ամեն անգամ ընդգծելով թվով փոքր, սակայն գործի կարևորությամբ մեծ՝ ռազմիկներից յուրաքանչյուրի կատարածի անկորուստ հիշողությունը: Դաշտենցն այս հերոսների կերպարները սովորաբար ներկայացնում է գծանկարով՝ մեկ-երկու բնորոշ գծով հատկանշելով նրանց նկարագիրը: Նրանց մեծ մասը հանդես է գալիս առանձին դրվագներում ընդամենը՝ երբեմն երգով, երբեմն խոսքով, սակայն դուրս չեն մնում գործողության հիմնական ընթացքից: Հեղինակը մշտապես զգացնել է տալիս նրանց ներկայությունը թեկուզ նրանց անունների թվարկմամբ, նույնիսկ այդ հերոսների զոհվելուց հետո: Նրանք եղել են, նրանք մշտապես կան և կլինեն: Վիպասքի սկզբում ընդամենը մի նախադասությամբ նշվում է մի Շեկ Լևոն, որը զնացել էր Ամերիկա: Ամերիկայում ապաստանած Մախլուտոն հայտնվում է նույն այդ Լևոնի «Դարիք Մշեցի» պանդոկում, ուր հաճախ էր այցելում նաև Անդրանիկը: Այդ պանդոկում պանդուխտ հայերը հայրենիքի կարոտն էին առնում, վայելում հայրենի օջախի պատրանքը:

Փեթարա Ախոն այն զինվորն է, որ հայտնի է իր վայրագ քաջությամբ ու բնության զաղտնիքներն անսխալ կարողալով: «Բազում կրակների ու փոփոխական եղանակների միջով» նա հասնում է մինչև Սարիղամիշ ու այստեղ էլ զարկվում: Այդ նրա գերեզմանի վրա է ասում իր նշանավոր ճառը Չոլոն: Հույզերի մեջ միշտ զուսպ ու ժլատ ֆիդային իր սրտի խոսքում կորստի ահավոր ցավից երգում է ասես, երգում է այնպես, ինչպես երգել են Արաբոյին ու նրա Տիլիբոզ ծիուն, Սերոբին ու մյուս հերոսներին: Չի հավատում Չոլոն, որ չկա իր քաջ ընկերը. քաջին մահ չկա, ու դիմելով իր վշտահար ընկերներին՝ ասում է. «Տղերք, հորի՞ կիլաք: Թե Փեթարա Մանուկի համար կիլաք, նա Կողբի տակ սպանվեց, որ Հայաստանն իր հացը առանց աղի չլուտի, թե Ախոյի համար կիլաք՝ Ախոյի արյունը թող իրեն հա-

մար մահ էղնի, իսկ մեզ՝ վրեժի խնդիր»:

Իսկ որքան բնորոշ է Դաշտենցի՝ կերպարի սեղմ բնութագրման եղանակին բնորոշ Մշեցի Տիգրանի նկարագիրը: Մյուսների նման քչախոս, երբեմն հեզմոտ, գեղեցկադեմ՝ այդ նա է, որ Մախլուտոյի հետ հասնում է Կարս, Գևորգ Չաուչին այնտեղից գնք հասցնում, ապա անցնում պայքարի ճանփաներով, թշնամիների ձեռքից փախցնում Չաուչի կնոջն ու երեխային, երկար տարիներ դեզերում աշխարհի տարբեր ծայրերում և իր կյանքն ավարտում դեպի Արարատի գագաթը վերելքով: Նորից մի առասպել՝ է սա, թե եղելություն՝ն, հնարավոր է և մեկը, և մյուսը, որովհետև թեև հեղինակը վերջում հավաստի է դարձնում իր խոսքը մանուլի հաղորդագրությամբ /ևս մի արտահայտչաձև, որ հատուկ է 20-րդ դարավերջի արձակին/, սակայն իր հանդուգն սերնդի վերջին ժայռագնացի վերելքը նույնքան ամերևակայելի առասպել է թվում, որքան նրա ողջ սերնդի պատմությունը: Եվ կրկին հեղինակի նախասիրած միջոցի կիրառմամբ՝ խորհրդանշական ընդհանրացմամբ, ամփոփվում է հեղինակի նպատակադրած միտքը. իզուր չեն անցել խելահեղ ֆիդայիների կռիվները, որովհետև ապրում է, կա վերածնված Հայաստանը: Մշեցի Տիգրանի՝ Արարատի գագաթին անրացված պաստառը լուսավորվում է Հայաստանի շեների ու քաղաքների լույսերի շողերով՝ ջերմացնելով նաև «ուխտյալ զինվորի» սիրտը:

Մի այլ կերպար՝ խութեցի ջորեպան Երանոսը, որը հայտնվում է Մախլուտոյի ճանապարհին, երբ վերջինս, բանտից փախչելով, գնում է ֆիդայիներից գտնելու: Տարիներ անց հեռու մի անտառում ֆիդայիները փրկում են նրան՝ վիրավոր հասցնելով հովիվներին, իսկ վիպասքի վերջում պարզվում է, որ այդ նրա որդին է հայրենիքում դիմավորում զորավար Մախլուտոյին, այն որդին, որին Ալադին Միսակի երգի փրկագնով առել էր քրդից Փեթարա Իսրոն: Ու երբ Մախլուտոն Երանոսի որդուն պատմում է նրա հոր մասին, որդին բացականչում է. «Քո պատմածը հրաշք է զորավար»: «Հրաշքը դու ես, որ խուրջինից ելած՝ երկիր ես կառավարում», - լինում է Մախլուտոյի պատասխանը:

Չափազանց ուշագրավ լուծում է ստացել գլխավոր հերոսի՝ Մախլուտոյի կերպարը, եթե իհարկե, վիպասքում ընդունենք գլխավոր և երկրորդական հերոսների դասդասումը սովորական չափանիշներով: Ասում ենք, ընդունենք, որովհետև վիպասքում գլխավոր են բուլտը հերոսները, իսկ ավելի ճիշտ՝ այդ հերոսը ժողովուրդն է, ֆիդայի ջանչպարները, ինչպես էպոսում, ուր գլխավոր հերոսը ժողովրդի հավաքական կերպարն է, իսկ հերոսները՝ այդ խտացած կերպարի յուրահատուկ դրսևորումները: Ինչ վերաբերում է Մախլուտոյին, որի անունից հիմնականում տարվում է պատմությունը, ապա այդ կերպարը կառուցված է նույն սկզբունքներով, ինչպես և մյուս հերոսները: Նա հանդես է գալիս իր պատմությամբ, ուր բացահայտվում են և մյուս մասնակիցները, և հենց ինքը՝ նույն դրվագային պատկերներով: Հեղինակը չի ընդգծում, մյուսներից ցցում չի դարձնում զորավար Մախլուտոյին նույն միտումով՝ հերոսը ժողովուրդն է, իսկ վիպասքում գործող անձիք այդ մեծ գաղափարի դրսևորումներն են, նրա խորհրդանիշ - կրողները:

Սասունցի քաջերի հերոսական պատմությունը դուրս է գալիս մի գավառի իրադարձությունների շրջանակից, դառնում համազգային ազատագրական շարժման ընդգրկումների գեղարվեստական հայտնությունը: Հավանաբար այդ գաղափարն ընդգծելու միտումով էլ, գրողը վիպասքում չի տեղայնացրել իր խոսքը Սասնա կամ Մշո բարբառի առատ օգտագործմամբ, թեև դա որոշակի արժանահավատություն կհաղորդեր նրա լեզվին, ինչպես դա կար արդեն «խոդեդան» վեպում: Շարքային զինվորն ու զորավարը վիպասքում խոսում են նույն գրական լեզվով, որ հնչում է նույնքան տպավորիչ ու համոզիչ, որքան կինչեր նրանց մայրենի բարբառը: Դաշտենցը դրանով իսկ մեկ անգամ ևս բացահայտում է սասունցիների մղած պայքարի համազգային նշանակությունը՝ դիտելով այն իբրև համաժողովրդական բովանդակություն ունեցող շարժում: Եվ ամենևին պատահական չէ, որ սասունցի ռազմիկների կողքին հանդիպում ենք նույնպիսի անձնավորությամբ ու հավատով կռվող արևելահայերի, իսկ իրենք՝ սասունցիները, կռվով հասնում են մինչև Արաքսի ափե-

րը՝ Էջմիածին ու Սարդարապատ, և նրանց ձեռքին փողփողում էր զանգեզուրցի կանանց ասեղնագործած դրոշը:

Գրքում միմյանց են հաջորդում մաքուր լույսով ճառագայթող էջեր, ժողովրդական ոգու բյուրեղային ցուլացումների և մեր փոթորկալի ժամանակների պատկերները, ալեկոծ ապրումները մարդու, որը երբեք չի հաշտվում անարդարության հետ և իր կյանքի միակ նպատակը տեսնում է ազնիվ և արդար ձգտումների համար պայքարում: Ֆիդայիների մի մասը հասնում է նոր հայրենիքը՝ Խորհրդային Հայաստան, հոգու ողջ մկիրունով ձեռնամուխ լինում խաղաղ աշխատանքին: Նրանց հայրենիք ճանապարհող գորավարը՝ Մախլուտոն, ողջերթի այսպիսի խոսքեր է ուղղում ձիապան Բարսեղին. «Վերադարձիր Հայաստան: Հայրենի հողը կանչում է քեզ: Գնա՛ և հերկի՛ր նոր Հայաստանի քարքարոտ դաշտերը: Իմ հոգին քո հոգու պես կապված է նրա ամեն քար ու կոշտին: Դա էլ մերն է, մեր հայրենիքի թանկագին բեկորը: Մինչև հիմա այս ծին եղել է հայդուկի նժույգ, իսկ այժմ թող լծվի նոր Հայաստանի շինարար վերելքին: ...Դու Սարդարապատի դաշտում կմվել ես այդ երկրի համար և ավելի իրավունք ունես նրա վրա: Գնա՛, և նրա մեջ փնտրիր վերապրումի հույսը և նոր կյանքի իմաստը»: Եվ գալիս են նախկին զինվորները խաղաղ կյանքի, հողը շենացնելու, աշխատանքի մեջ հին վերքերը դարմանելու ազնիվ հույսով: Սակայն նոր Հայաստանը իր առաջընթացին դեռ շատ խոչընդոտներ պիտի հաղթահարեր: Գրողը չի իդեալականացնում նոր կյանքը, նրա հերոսները դեռ շատ փորձություններով են անցնում: Նրանցից շատերն անբարեհույս են դիտվում կառավարության կողմից: Ձերբակալվում է Չոլոն, փախստական են դառնում Սորուք Կարոն և Ջնգլիկ Պետոն, ու այդպես էլ մեռնում են օտարության մեջ՝ հայրենիքի կարոտը սրտներում: Գրողը չի արդարացնում իր հերոսների թեկուզ և սկսմա փախուստը, բայց և միաժամանակ զգաստ հայացքով է քննում նրանց արարքները: Մախլուտոն՝ վիպասքի հերոսը, խորհում է. «Մի գուցե շատ բաներում մենք սխալ ենք գործել, Բարսեղ: Հնարավոր է, որ մեր պայքարի ուղին ճիշտ չի եղել, բայց մեր սերնդի միտքը ազնիվ էր, և մեր դատը՝ արդար: Ապիկար կլինեն այն մարդիկ, որոնք այժմ կամ ապագայում կփորձեն մեղադրել մեզ՝ առանց խորամուխ լինելու մեր ապրած ժամանակի և պայմանների մեջ: Մենք այն ենք, ինչպես եղանք՝ մի քանի տասնյակ, զուցե և հարյուրավոր դաշտեցի և սարեցի ռանչպար գյուղացիներ, որոնք կմվում էին մեր ժողովրդի պատվի և ազատության համար և այժմ բաց ճակատով ու խոցոտված սրտով կանգնած ենք պատմության դատաստանին»: Հենց պատմության դատով էլ գրողը արդարացնում է իր հերոսին, տեսնում նրա հոգու ողբերգությունը, որ մի ողջ սերնդի ու ժողովրդի ողբերգությունն էր նաև, ու պատմության համար էլ գրանցում նրանց անհավատալի կյանքի հերոսականությունը: Դաշտեցի -գրողի ինքնատիպությունը նրա հոգու յուրահատուկ ունակության մեջ է, բացառիկ տեսողությամբ: Դաշտեցիը նայում է ոչ միայն արվեստագետի հայացքով, այլև դիտում է այն քաջարի մարտիկի աչքերով՝ հավատով, որ արվեստն ու գրականությունը ինքնանպատակ մղում չէ, այլ միջոց՝ ծառայեցնելու այն մարդկության, իր ազգի և հայրենիքի, կյանքի պատմական ճշմարտության բացահայտումով:

Նշենք վիպասքի կառուցվածքին բնորոշ հնարանքներից ևս մեկը, որի բուն նպատակը նորից ծառայում է ստեղծագործության գաղափարական անխաթար ուղղվածությանը: Հեղինակն արտաբուստ անշտապ, սակայն ներքին դինամիկայով լեցուն իր պատումը ծավալում է լայնքով և խորքով: Այստեղ չկա ոչ մի պատահական նկարագրություն կամ ավելորդ մանրամասն, ամեն ինչ ունի իր կանխորոշված նշանակությունը և գտնվում է իր տեղում, չնայած առաջին հայացքից կարող էր թվալ և հակառակը: Ամեն ինչ ծառայում է մի մեծ նպատակի՝ իր ողջ վիթխարիության մեջ բարձրացնել հայ ժողովրդի պայքարի եռույնը, նրա աշխարհագրությունը, հարատևման անսասան ձգտումը:

Անցնում են տարիներ, գալիս են նոր ժամանակներ, զինվորի զենքի շառաչն է միախառնվում ռազմիկների վրեժի կանչերին: Օգտվելով դադարի պահերից՝ հայ գեղջուկը վերադառնում է իր հողին ու ռանչպար Ֆաղեի շաղգամը ծիլ է տալիս սուլթանի զորանոցի տեղում, իսկ նույն այդ ժամանակ մյուսները, փոխած ֆիդայական շորերը, հայ որբեր են հավաքում քրդերի վրաններից և հարյուրներով ուղարկում Երևան ու Ալեքսանդրապոլ: Մի որբը մի ոսկի արժեք, իսկ երբ ոսկի չկար, հայ ֆիդային իր երգով սրտաշարժ էր անում քրդին ու վերցնում տղային: Եվ Անդրանիկ զորավարի այն հարցին, թե «ի՞նչ ես անում, Իսրո, ի՞նչ հալի ես», հայդուկ Փեթարա Իսրոն պատասխանում է. «Որբեր հավաքենք, փաշա, շիթիլ անենք Յայաստանի համար»: Բաղձալի Յայաստանի գաղափարը, որի հիմքը պիտի դառնային այդ որբերը, երբեք չի հեռանում ֆիդայիների մտքից. նրանք ավերակների ու կրակների մեջ ջրտուլքվար Ֆաղեի նման տեսնում են հավերժական գարնան ավետաբեր կանաչ ծիլեր:

Դաշտենցն իր գրական առաջին քայլերն սկսել է բանաստեղծություններով: Բանաստեղծությամբ է հագեցած նաև գրողի արձակը: Քնարականությունը ռանչպարների կանչի կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է, սակայն ենթարկվելով վիպասքի պատումային - սասունքային պահանջներին՝ այն հանդես է գալիս ոչ բացահայտ, այլ թաքնված առանձին նովելների բնույթ կրող հատվածների, բնության հազվագյուտ ինքնատիպություն ունեցող նկարագրություններում, ֆիդայիների երգերում և վերջապես գրողի այն ջերմ սիրով լի հայացքում, որով նա ներկայացնում է իր հերոսներին: Դաշտենցը կարողանում է լսել ու հաղորդել հայրենի բնության, հողի ձայները՝ այդքան դավ, արյուն, հույսի սպասում, ոգու թռիչք տեսած ոգու ձայները: Յենց հույսի հավատի ուժով է, որ այդ ձայներն անխաթար իրենց մեջ կրելով՝ վիպասքի հերոսները սրբությամբ բերում են՝ կրակների ու սարսափների միջով հասցնելու սերունդներին: Ահա թե ինչու իր կյանքի վերջին պահերին Անդրանիկը՝ իբրև պատգամ, հետևյալ խոսքերն է ուղղում իր զինակից ընկերոջը՝ Մախլուտոյին. «Ես իմ ամբողջ կյանքում Բրաբիոն ծաղիկը փնտրեցի աշխարհում: Ես էլ, դու էլ այդ ծաղիկի հետևից գնացինք: Խենթ էինք ու խենթի երագ ունեինք: Ասում են՝ այդպիսի ծաղիկ չկա: Բայց եղան մարդիկ, որ մեզնից շուտ գտան դեպի այդ ծաղիկը տանող շիտակ ճամփան... Մի փոքրիկ, գեղեցիկ երկիր է փթթում Արաքսի ափին: Իմ դժվարագյուտ ծաղիկը այդ է, և նրան են վերջին պահին իմ աչքերն ուղղված: Կուգեմ, որ այդ կարմիր ծաղիկը բարգավաճի ու զորանա: Պետք է ուժ տալ ներկա Յայաստանին: Նա է մեր ապագա հույսերի խարիսխը»:

Երկար դեզերումներից հետո «հույսերի խարիսխ» հայրենիք է գալիս նաև զորավար Մախլուտոն ու այնտեղ կնքում իր մահկանացուն՝ թաղվելով Էջմիածնի Սուրբ Գայանեի վանքի բակում՝ Բաֆֆու հռչակավոր հերոսի՝ Խենթի գերեզմանի մոտ: Ավարտվում է մի առասպելական կյանքի պատմություն, որի առաջին էջերը գրվել էին Սասնա լեռներում, ապա անցել հայկական հերոսապատումի փոթորկալի ուղիներով, հետո հանգրվանել Ամերիկայում, եկել Ֆրանսիա, ու նա դարձել էր ֆրանսահայ Միսաք Մանուշյանի բարեկամն ու ընդհատակյա պայքարի ընկերը: Այստեղից էլ 1947-ին հայրենադարձների առաջին քարավանով Մախլուտոն եկել էր Յայաստան:

Յոժ բազմություն էր հավաքվել նրա թաղման արարողությանը: Յայաստանի տարբեր շրջաններից այստեղ էին եկել սասունցիներ ու մշեցիներ, եկել էին ծերեր ու երիտասարդներ: Այդ երթի մեջ զնգում էր ժողովրդի հիշողությունը, սերունդներին պատգամի պես ուղղված ռանչպար-ռազմիկների կանչը, որի հզոր արձագանքն էր Խաչիկ Դաշտենցի վիպասքը:

ՀՐԱՆՏ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

(Գրողի դիմանկարի փորձ՝ ծննդյան 70-ամյակի առթիվ)

2005-ի ամառն էր: Հոկտեմբերի 15-ին լրանում էր Համաստեղի ծննդյան 110-ամյակը, «Համաստեղ. Մոռացված էջեր» գրքի Բ, Գ հատորներն էի խմբագրում: Ամենօրյա վազվզոցի, ծրագրված ու անակնկալ հանդիպումների շարքում դժվար կլինեք հիշել Հրանտ և Ժանեթ Մարգարյաններին, եթե պատահականությանը չզուսմարվեք զարմանքը: Հայաստանի Հանրագիտարանի նախկին շենքի բակում հանդիպում ունեի. հրատարակածս գրքերից էին ուզել արտասահմանից: Շտապում էի, տոպրակից արագ հանեցի գրքերը, որ փոխանցեմ ու գնամ խմբագրություն: Բարևեցի՜ ամենևին չանդրադառնալով, որ դիմացս մեկի փոխարեն երեք հոգի են կանգնած: Չզարմացա, ավելի ճիշտ՝ չհասցրի զարմանալ, երբ տիկինը, տեսնելով Համաստեղի նկարը գրքերի վրա, խլեց դրանք ու սկսեց թերթել, թերթել ու հարցեր տալ: Տղամարդն ավելի զուսպ էր ու խորհրդավոր ժպտում էր. հետո խմբագրությունում իմացա, որ տեղեկություն ունի «Մոռացված էջերի» Ա հատորից, տեսել է Բ, Գ հատորների տեքստերը սրբագրիչի սեղանին: Տիկնոջն ու պարոնին ժամադրեցի հաջորդ օրը, նույն տեղում ու գնացի գործիս: Քիչ անց, երբ փորձեցի հասկանալ կատարվածը, հիշեցի՝ Մարգարյան ազգանունը գիտեի կարդացածս դրամատիկական մի քանի գործերից, պատահական հանդիպումներից Ազգային գրադարանի ընթերցասրահում ու Գրողների տանը: Բարևում էինք, ժպտում, բայց ծանոթ չէինք:

Հաջորդ օրը հանդիպեցինք, սրճարանում երկար նստեցինք, զրուցեցինք դեսից-դենից ու դժվարությամբ բաժանվեցինք: Բաժանվեցինք, որ շուտ-շուտ հանդիպենք: Հանդիպենք, որ գիրք տանք ու վերցնենք, կարդացած գրքերը քննարկենք, «բանբասենք» մեր գործերից: Տարիների ընթացքում ստեղծվել է անվերապահ վստահության մթնոլորտ. ոչինչ չենք թաքցնում, խոսում ենք ամեն ինչից, երբեմն՝ վիճում, բայց միշտ բաժանվում՝ արդեն իրար կարոտած...

«Հրանտ ջանին և Ժանեթ ջանին» լավ ճանաչելու համար պետք էր կտրել-անցնել օվկիանոսը: Նրանք օրնիբուն զբաղված են հայ համայնքի գործերով, հասցնում են լինել ամեն տեղ, կազմակերպել կամ ակտիվորեն մասնակցել «Համագգային»-ի ու ՀՕՄ-ի բոլոր ծեռնարկներին, ղեկավարել թատերախմբի աշխատանքները, թղթակցել մամուլին, Նյու Յորքի հրաշքները ցույց տալ հյուրերին ու անվերջ խոսել Երևանի, Հայաստանի մասին: Ո՞րը հիշեն: Դժվար է հավատալ, թե գործ ունեն 70-ամյա մարդու հետ, որն արդեն, նաև երկու հրաշք թոռնիկներ ունի:

Համոզված եմ՝ մեր մշակույթի այս ամխոնջ մշակների՝ Հրանտ և Ժանեթ Մարգարյանների մասին դեռ կգրվի: Սկսենք Հրանտի դիմանկարի փորձից:

Թատերագիր, բեմադրիչ, բանաստեղծ Հրանտ Մարգարյանի ստեղծագործական ճանփան՝ գրականությունից մինչև մանկավարժություն, հասարակական գործունեությունից մինչև Նյու Յորք ծովածավալ քաղաքի հայության ամենօրյա հոգսեր, ճակատագիրն է այն հայի, որն ապրում է օտար աշխարհում, բայց Հայաստան երկրի զավակն է, զինվորն ու քաղաքացին:

Գոյատևման ամենօրյա ջանքերի կենդանի զգացողությունն օգնում է լավ հասկանալ մեր պատմության, ազգային նկարագրի մանրամասները, որոնց մեջ առանձնակի դեր ու նշանակություն ունի երազը (ի դեպ՝ Մարգարյաններն իրենց զավակներին անվանակոչել

են՝ Կամբ ու Երագ)։ Երագը պատմության տրամաբանությամբ հիմնավոր և առավել ևս՝ այդ տրամաբանությանը հակառակ՝ մեր դարավոր պատմությունից հայտնի շատ իրադարձությունների բացատրությունն ու բանալին է։ Քիչ չեն նաև մեր ազգային Երագը մարմնավորելու փորձեր արած ՀԱՅ մարդիկ՝ թագավորներ, իշխաններ, գրի ու գրականության մշակներ, որոնց հետ մեր հոգևոր կապը ժառանգական է։ Այդ մարդկանց բաժին է հասել գերագույն փառք, որն ունի թանկ գին՝ աշխարհիկ ցավի ու մեղքի տեսքով։ Դրամատուրգը հանդիսատեսին ու ընթերցողին տանում է այս մարդկանց աշխարհը։

Սեր պատմության ամնոռանալի էջերից են Աշոտ Երկաթ պատվամունն ստացած թագավորի իշխանության տարիները («Ուղևորը»)։ Ճիշտ է, նրա տիրապետության շրջանի վերաբերյալ կան հետաքրքիր մեկնաբանություններ, բայց դրամատուրգը, որ քաջատեղյակ է այդ ամենին, հատուկ ուշադրություն է դարձնում քաջազուն արքայորդու՝ սեփական խիղճն ու ձեռքերն արյունոտելու գնով պետություն ստեղծելու պատրաստակամությանը։ «Ես անցորդ եմ», – փորձում է արդարանալ Աշոտ արքայորդին. նրան սպասում է ցավով, տառապանքով, զոհաբերություններով լի ճանապարհ, որի ավարտն ինքը կարող է միայն երագել։

Նայիրին՝ Դաշտաշենի տիրուհին, որը վերժամանակյա և տարածությունից դուրս ապրող էակ է, ազգային ոգու մարմնացումն է։ Նրա ամենատես աչքի առաջ կատարվել են բազմաթիվ դարակազմիկ ու ողբերգական դեպքեր, բայց այդ բոլորի մեջ կա շինարարի, արարողի ոգին։ Հայոց պետականության հիմնադիր Արտաշես թագավորն իր ժանգոտած սուրը պիտի փոխանցի Աշոտ Բագրատունուն։ Հայոց այս պատմաշեն թագավորին խորթ է վախճ. կա, ապրում է երկիր, աշխարհ շենացնող հայրերի ոգին։

Ազգերի Երագները «զոհեր կը պահանջեն»։ Չոհաբերում ու զոհաբերվում են այն հերոսները, որոնք զինված են «գիտակցական սրով», իսկ «Ցնորքն ու երագը իրարմէ զանազանողը հաւատքն է»։ Պատմություն կերտում են դարակերտ հերոսները, որոնք հաղթում են «ժողովուրդին մաս կազմելով»։ Նրանց անծանոթ են «հանգչիլ» ու «անդորր» բառերը, առավել ևս՝ հոգևոր անդորրը։ Աշոտ Բագրատունին նախապես պիտի իմանա թագավորություն ստեղծելու «արժեքը», իսկ «փոխարժեք տուողը իր առածէն աւելին կը վճարէ միշտ»։ Իշխանաց իշխան դառնալու համար հարկ կլինի զլխատել Մամիկոնյան տոհմը, զոհել աղջկա երջանկությունը։ Եվ այս ամենը՝ ի գին փառքի՞։ Ո՛չ, ոչ միայն փառքի։

Սկսվում է ներքին կռիվը՝ Խղճի ու Անխղճի մենամարտը։ «Եթէ զո՞հ է հարկաւոր, զոհէ՛։ Չոհէ՛՝ ամէն ինչ... մենակ թէ պետականութիւն հաստատէ», – պնդում է Անխղճը, բայց ի հակակշիռ՝ լսվում է Խղճի ձայնը. «Արիւն մի՛ թափեր, Աշոտ։ Արիւնը ետ կու գայ՝ երկիրդ կործանելու»։ Մի դեպքում՝ հարկավոր է զոհել, բայց կառուցել, մյուս դեպքում՝ առանց արյան կառուցելու կոչ է արվում։ Ո՞րն է ճիշտ, ինչպե՞ս վարվել ...

Պատասխանը հուշում է Հայկազունը՝ հայ ժողովրդի, հայրենի հողի ու դիմադրության ոգին, որից սերում են իշխանները։ Նա ճյուղ առ ճյուղ հյուսում է գերաններ, որ տուն կառուցի։ Ժողովուրդը միշտ միասնական է և հզոր, բայց իշխանների անմիաբանությունը փշրել է դիմադրության ոգին։ Ժողովուրդն ապրում է տոկալու, հարատևելու տենչով։ Գերխնդիրը գիտակից ժողովուրդ ունենալն է, իսկ դրա համար հարկավոր է համառ ու անկոտրում ջանքով ցանել գիտակցության սերմը, որն անպայման ծիլ կտա, ու այն ժամանակ «պիտի գան թէ՛ ժողովուրդ, թէ՛ զօրք»։ Ժողովուրդ, երկիր միաբանելու ամեն ջանք ու ճիգ դարբերում հազարապատիկ ծիլ ու բերք կտա, – սա դրամատուրգի կոչն է մեզ՝ «հոյլ մը անանուն խոնորհներիս», «որոնց անունները իրենց մայրերէն գատ՝ ոչ ոք գիտցաւ»։ Ամենակարևորը՝ պարտավոր ենք վերջ տալ սեփական պատմությունից ոչ մի դաս չբաղելու ավանդական կեցվածքին։ Հարկավոր է դառնալ «աշխարհի հպարտությունը»՝ պահպանելով վերժամանակյա և վերտարածային հիշողությամբ ապրող ՀԱՅի մեր տեսակը։ Այս դեպքում սերունդներն անդեն չեն, և հարկ չի լինի մեծ տերությունների դմները բախելու։ Սերունդներին դեմք ու նկարագիր են տալիս «յաւերժի եւ յոյսի» մշակները, որոնք «ամէն

գործի մեջ իմաստնութիւն» են դնում, իսկ իմաստնութեան գինը մարդու կյանքն է, ու հիշատակը պատմութեան մեջ մնում է կարճ անունով՝ Արտաշէս, Մաշտոց, Աշոտ... Հայ ժողովուրդը պարբերաբար ծնում է «սուրի եւ հուրի», ինչպէս նաև հոգևորով ապրող մեծեր, որոնցից առաջինը Մաշտոցն էր: Սուրբ Մաշտոցը բոլոր դարերում մեր տարած հաղթանակների հոգևոր հայրն է,– սա մեր պատմութեան տրամաբանութիւնն է: Մենք պատմութեան Ուղևորն ենք, իսկ «Ազատութիւն» անունով հանգրվանը հեռու է: Ուրեմն՝ ազգովին պատվով կրենք Ուղևորի մեր կոչումը:

Մարգարայն դրամատուրգը շատ ասելիք ունի Սփյուռքի հայ հանդիսատեսին. ամեն հայ իր մեծ ու փոքր Ավարայրն ունի, եթէ ուզում է Հայ ապրել, ձգտում է Հայ մնալ, երագում է զավակներին Հայ մեծացնել:

«Վարդանանք» պիեսն սկսվում է Հայոց երկրի բոլոր խավերին անհանգստացնող տագնապալից «Թղթով». հերկելու, ցանելու, մատյաններ գրելու, ծաղկելու կոչված ժողովուրդը ստիպված է զենքով պաշտպանել Արարման բնածին իրավունքը: «Հայրենիքի սէրը շա՛տ է պահանջկոտ», ու ամեն հայ պատրաստ է գիտակցաբար կշռելու ստեղծված դժվարին կացութեան հնարավոր ելքերը, բայց անսասան է հող, Հայրենիք, հավատ պաշտպանելու վճռականութիւնը:

Ամենադժվար վճիռը պիտի կայացնի Սպարապետը. նա քաջ գիտակցում է՝ արհավիրքին դիմակայելու, վերջ տալու պայմանը մեկն է. «Երբ ըլլանք զօրե՛ղ, երբ ըլլանք մէկ սիրտ, երբ ըլլանք մենք ո՛ւժ...»: Բայց հեշտ չէ հայ իշխաններին միավորելը. նրանցից մի քանիսն մտածում են ամեն զնով պահպանել Հազկերտին «հլու, հնազանդ, հպատակ հայեր»ի կարգավիճակը՝ համախմբվելով Վասակի շուրջը:

Ազատ Հայրենիքում ապրելու երազանքը միավորում է ռամիկին, հոգևոր հայրերին, հայրենասեր իշխաններին, որոնց համար կա պարզ մի ճշմարտութիւն. «Հայրենիք մը ՀԱՅՐԵՆԻՔ կ'ըլլայ իր ժողովուրդով»: Ղևոնդ Երեցը «Թղթի» պատասխանում հստակ ձևակերպում է.

Իտէալի համար մենք կրնանք մեռնիլ.

Վեանքը ու մահը արժեւորած ենք մենք իտէալներով:

Հայրենիքի ու հավատի համար նահատակվելու պատրաստ ժողովուրդը պիտի վստահ լինի, որ իշխանները միասնական ճակատով են կռվելու: Ժողովուրդն առաջնորդ է փնտրում: Պիեսի առաջին տեսարանում Խմբի կանայք համատարած խավարում տեսնում են «արթուն ՄԱՐԴ»ուն Վարդանին: Արթուն Հայ է փնտրում նաև Վասակ մարգպանը. նա չի հասկանում «խանդավառութեան պարապ բառերու» երազով տարված մարդկանց, որոնք չեն պատկերացնում ազգովին «խանդավառութեան մո՛լթ ուղիներով» գնալու հետևանքները, չեն փնտրում «ԵԼՔԸ ապահով... ԵԼՔԸ խաղաղ այս ազգին համար...»: Վասակը փորձում է սիրաշահել պարսիկներին, օգտագործել քծնող Գաղիշոյին, խորամանկ Գյուտին՝ հայ իշխաններից համախոհներ հավաքագրելու: Փորձում է ներկայանալ նախ՝ որպէս հայ, հետո՝ պարսից պաշտոնյա, խոսում է Հայաստան երկրի փառքը վերահաստատելու, զորացնելու մասին, սակայն չի հասկանում, չի հանդուրժում ժողովրդի, հոգևոր հայրերի ակտիվ գործունեությունը երկրում:

Վասակը մտքում փայփայում է Նոր Հայրենիքի, երկիրն առանց կռվի անկախ պահելու, «խոհեմ, ուշադիր» մարդկանց օգնությամբ թագավոր դառնալու պատրանքը: Այդ հեռանկարին հասնելու համար մարգպանը դիմում է խաբէութեան. նրա զոհերից է նաև պարսից զորավար Սիհրներսեհի քույրը՝ Ֆարին, որ խաբված է հայոց թագուհի դառնալու խոստումով: «Մեր երազները մեծ հոգիներուն միայն տրուած է»,– ասում է Վասակը՝ իրեն վերապահելով մեծ հոգի ունենալու իրավունքը:

Վարդանն ընդունում է սուտ ուրացման որոշումը. չի կարելի գլխաստել ժողովուրդը, բայց Հայ մարդը չի կարող «ծախել իր Հողին Ուժը» անտես ու ոգեղեն: Այդ Ուժը կա Վարդանի ու Հայրենիքի ազատության զինվորների երակներում՝ Մեծ Տիկնոջից մինչև շինական:

Կնոջ՝ Ազգանուշի հետ հերթական վեճի ժամանակ բացահայտվում է սեփական փառքի համար որդիներին վտանգած հոր՝ Վասակի ցավը, որ արդեն ճաշակել է «մաղձերուն մաղձը», բայց պատրաստ է շարունակել գիտակցված ու անխուսափելի ինքնազոհաբերումը,

մինչեւ որ դարբնեմ ես այս Երկիրը ...

Իմ գծած ձեռով:

Երկիրը միական գնում է դեպի ՀՈԳԵՄԱՐՏ՝ պատրաստ մահով մահը հաղթելու:

Պիեսի չորրորդ տեսարանը Վասակի ու Վարդանի հանդիպումն է. «Իմ ժողովուրդս ոչ մէկ կրօնքի զոհ չեմ դարձներ», – ասում է Վասակը՝ սահմանազատելով Հայրենիքն ու կրօնը: Նա փորձում է Վարդանին համոզել, որ հարկավոր է գործադրել խելքի ուժը՝ Հային ու Հայաստանը խնայելու համար: Այնինչ Պարսկական հզոր տերությանը հպատակվելու գնով ապրելու ծրագիրը վտանգավոր է՝ չնայած թագավորություն ստեղծելու Վասակի միակ հնարավորությունն է: Մարգարեի համոզված է, որ «անմահ հերոս, յաւերժ հերոս» դառնալու համար Վարդանը զոհաբերելու է հայ ժողովրդին, ու վճռում է.

Մահ՝ քեզի՛ Վարդան,

բայց ո՛չ իմ ազգիս:

Հստակ գծագրվում է տխուր հեռանկարը. մարտի դաշտում Սպարապետն ու Մարգարեն հայտնվելու են հակառակ բանակներում, քանի որ Վասակի համար «Հայրենիք-կրօնք նուրբ յօրինուածքը» զգացական «վսեմ» թակարդ է, որի միջոցով կարելի է համախմբել հավատարիմներին:

«Մահ՝ քեզի, Վասակ, բայց ո՛չ իմ ազգիս», – վճռում է Վարդանը: Նա մոր՝ ուշադիր եւ զգույշ լինելու հորդոր-մաղթանքով է կշռում պատասխանատվությունը՝ ժողովրդի առաջ այդ պատմական պահին. գալիք սերունդները միշտ չէ, որ լավ են հասկանալու «Հայոց Աշխարհի՛ արեան ծովու մէջ» մկրտվելու հրամայականը, որ Սուրբ մեռնով օժվելու պես ավանդել են մեր մայրենիները:

Հայ մարդը պիտի լավ իմանա պատմության հիմնական դասը՝ որտեղ էլ ապրի, հայը Հող ու Հայրենիք կարող է պահել-պահպանել միասնական ջանքերով:

«Հին ու միսթիք ազգի» բանաստեղծը՝ Ռուբեն Սևակը, Լոզանում բժշկություն է ուսանում: Նա հոգու խորքում ցավ ունի. «Լքուա՛ծ ազգ մըն ենք»: Քաղաքակիրթ կոչվող աշխարհի աչքի առաջ թուրքը կոտորում է անպատիժ, հայաշատ զավառները հայաթափում իրագործելով հրեշավոր ծրագիրը («Երբ Արեւը կը լռէ»):

Եվրոպայում կրթություն ստացող հայ երիտասարդները ստեղծված դժոխքից ելք են որոնում: Ռուբենը խախտում է չգրված օրենքն ու ամուսնանում Յաննիի հետ: Եթե անվիճելի է այն իմաստությունը, թե օրենքները գեղեցիկ են բացառություններով, ուրեմն՝ այս գերմանուհին եզակի բացառություններից է և հաստատում է, թե եվրոպական քաղաքակրթությունը «սուտ ու կեղծիք, շպար ու ամօթ» չէ միայն: Յաննի Ռուբենի հետ ամուսնանում է հայկական եկեղեցում, զավակներին հայ մեծացնելու համար սովորում է հայերեն:

Սերը թելադրում է ինքնազոհաբերում, իսկ Հայրենիքը Ռ. Սևակ մարդու ու բանաստեղծի սերն ու սրբությունն է: Նա խոսքով, գրչով փորձում է հայությանը «հերոսաբար մեռնի՛լ» սովորեցնել, քանզի հեռու է թվում այն օրը, երբ «այս ազգը պիտի կատաղի»: Իսկ մինչ այդ հարկավոր է ապրել, զավակներ մեծացնել այն երկրում, որի օրինական և օրինավոր տերը՝ հայը, զրկվել է Հայրենիքից: Բանաստեղծի հանցանքը թուրքի համար հայրենիք չդար-

ծած հայի Հայրենիքում ճշմարտությունն ասելն է, իր Հայրենիքը սիրելն ու քարոզելը: Թուրք քննիչը համառորեն պնդում է, թե հայն այդ երկրում հող չունի, և բժիշկ Սևակը կարող է փրկել կյանքը իր ազգի պես «անխտհեմ» չլինելու պայմանով:

Պետությունների բարեկամությունը հենվում է պետական հարափոփոխ շահերի վրա, իսկ արդարությունը քաղաքական խաղերի հետ կապ չունի: «Մենք ամէն միջոց պիտի գործադրենք եւ զնդակը դարպասը պիտի հասցնենք», – պնդում է դեսպան Վանկընհայմը՝ համոզված, որ «Հայ ժողովուրդը պատմութենէն արտաքսուած ժողովուրդ մըն է այլեւս»: Խոսքի ազդեցությունից զարհուրում են անզամ պետությունները, ու բանավեճի երանգներ ունեցող զրույցի վերջում տիկին Յանին համոզվում է՝ Հայը պիտի ապրի, իսկ ինքը հայ ժողովրդի բանաստեղծի գավակներին Հայ պիտի մեծացնի, պարտավոր է Հայ մեծացնել...

Պակաս գարշելի չեն դավաճան հայերը. նրանցից մեկի ջանքերով ձերբակալվում է նաև Միկեր դարձած Միքայելը, և դժբախտաբար բանտում, բայց այնուամենայնիվ միավորվում են Հայաստան երկրի ապագայի երկու ամենահաղթ ուժերը՝ խոսքն ու գենքը: Այդպես՝ միասին էլ դիմավորում են մահը, քանզի Ռ. Սևակ մարդու մեջ հաղթում է բանաստեղծը, որի համար կյանքն անհիմաստ է առանց խղճի, առանց սրբությունների: Ռ. Սևակի ու Վարուժանի թևերին հենված՝ կանգնած է Միկերը... Շարունակությունը հայտնի է. խաղաղ, լուռ այգաբաց է. «Արեւն անզամ լո՛ւռ է»: Լուռ է մարդու ու մարդկության խղճի պես:

Մեծ եղեռնի ամենեղ զոհերի արդար վրեժի կանչը պիեսի վերջում հնչում է Սևակի «Ջարդի խենթ» բանաստեղծության տողերով: Բանաստեղծի կրակոտ խոսքը կամուրջ է դառնում 20-րդ դարի սկզբին յաթաղանագարկ ժողովրդի նահատակների և 21-րդ դարի գավակների միջև: Հիշողության, ցավի, վրեժի այդ կամրջով անցնում է պատմությունը՝ աշխարհի քաղաքական քարտեզի վրա գծագրված Հայաստանի Հանրապետությունով, որը մեր վրեժի երկար ճանապարհի առաջին քայլն է:

1921-ի մարտի 15-ին Բեռլինում հնչեց կրակոց, որի արձագանքը հասավ աշխարհի չորս ծագերում ապրող հայերի սրտերին: Թուրքական նախճիրի ժամանակ հեղված արյան ծովի համեմատ Հարտենբուրգ փողոցի սալահատակին հայտնված արյան կարմիր շերտը չնչին է, ոչինչ է. Թեխիլոյան ՀԱՅը մարդ է սպանել («Թեխիլրեան»), բայց մարդասպան չէ, վրիժառու է: Քաղաքակիրթ կոչվող աշխարհի համառ լուսությունն ու եղեռնագործ ժողովրդի՝ 1915-ի ողբերգությունը չճանաչելու անզիղջ համառությունը հայ ժողովրդի գավակների սրտում բորբոքեց վրեժխնդրության կրակը: Նախճիրի ականատես մի խումբ հայ երիտասարդներ վճռել են վրեժխնդիր լինել: «Ամէն մէկուն հոգիին վրայ ժամանակի սպին կայ: Անոնց համար եղեռնը վերացական բան մը չէ՛, այլ՝ հոգիներուն վրայ դրոշմուած վէրք: Իսկ Սողոմոնը, Լիպարիտ, համա՛կ նուիրում է», – ասում է պիեսի հերոսներից մեկը:

Սողոմոնը չի կարող մոռանալ տեսած դժոխքը: «Օր մը ըլլալ պատմութիւն կերտող ազգ, հող ու ջուր սիրող, արտ մշակող, ցորեն ցանող, յետոյ դառնալ այսպէս թափառական՝ անցեալի մը հսկայ գեղեցկութիւնը միայն երագելով ...», – մտորում է նա: Սոր ուրվականը զրուցընկեր է, ու որդին երդվում է. «Պիտի լուծեն, լուծեն՝ վրէժը արեան, վրէժը ազգիս: Մայր, հաւատա՛ ինձի, հաւատա՛ ինձի, Մայր ...»:

Դատարանում հաղթում է արդարությունը. «Սողոմոնի մէջ մեր մշուշոտած արդարութեան կանչն է, որ կը լսուի: Սողոմոնի գարկին մէջ մեր ջարդուած բանաստեղծներու պահանջող վրէժն է, որ կը բարձրանայ: Մեր արնոտած պատմութիւնն է, որ կը բռնկի»: Յոհաննես Լեփայուսը դատարանում վկայում է՝ 1915-ին կատարվածը ծրագրված ցեղասպանություն էր, իսկ Սողոմոնը առաջին հայերից է, որ պաշտպան է կանգնել հայ ժողովրդի ազգային իրավունքին:

**«Մա՛յր,
Նահատա՛կ Մայրեր,
Սրբացա՛ծ Մայրեր,
Մեր կոչումը՝ Ձեր բեկուած երազները**

կեանքի կոչել պիտ ըլլայ», – հայությանն ուղղված այս կոչով է ավարտվում պիեսը:

Աճապարանքով լի ու երազից հեռու մեր օրերում դժվար է գտնել բանաստեղծական այն տողը, որ կապրի հիշողությանը ծալքերում:

Ես տորվեցայ չերազել ...

Սա բանաստեղծ Յրանտ Մարգարյանի տողն է: Խոստովանեմ՝ տարիներ առաջ, երբ ձեռքս առա «Ենթանսէն փշրուած» ժողովածուն, թերթեցի, կարդացի, ուշադրությունս գրավեցին առանձին պատկերներ, բայց անորոշության զգացում ունեի՝ ցավի պես շոշափելի: Հաջորդ օրերին վերընթերցում էի, սակայն չէի գտնում տողի, պատկերի, գրքուկի բանալին:

Գտա՛:

Բանալին հայի քառատված հոգին է, որն իր մեջ պարփակում է բնօրրան՝ Վան անունով, ծննդավայր՝ Բասրա անունով, հասցե՝ Նյու Յորք ու ամենակարևորը՝ Հայրենիք՝ Հայաստան աշխարհ: Այս ամենին զումարվում է մարդուն Մարդ տեսնելու երազանքը, որ անվերջ փշրվում է, բայց կա, ապրում է ու ապրեցնում:

Մէջս ամէն ինչ արծազանգո է, ՄԱՐԴ:

Դժվար է հսկա քաղաքի «յործանուտ ծովուն մէջ» տեսնել, որ

Կառչած է մարդը

վրձինին,

խօսքին,

խելառ նօթերուն:

Եւ իր օրերուն կերպարը կը կերտէ:

«Խօսքին կառչած» մեկը՝ հայ մարդը, դառնում է հավերժության մաս՝ միանալով երթին ինքնաթանձված, ինքնապայտված, սամձը բերաններին դրած այն ուղևորների, որոնք չիսակացան ձիու սկզբն ու ազատ հովի տեսչը:

Աշխարհը դարձել է սին ու սնապարծ **Ես**-երի մրցադաշտ, որտեղ իշխում են կրկեսի անողոր օրենքները, բայց բանաստեղծի համար թանկ են ձախողակները՝ հարուստ ճանաչողության ու ինքնաճանաչողության կենսափորձով: Ի՞նչ դափնիների մասին կարելի է երազել, երբ անկեղծության եզակի պահերն էլ դառնում են կյանքի թատրոնի մաս: Դառն է գիտակցել, որ կյանքի «երեք քառորդը փշրուած անորոշին է նետուած», ու միակ հույսը լռությունն է՝ «Ոոր արար մը սկսելու միտումով»:

Բնօրրանի հիշողությունները, որ անբաժան են մանկությունից, ծնողներից, խառնվում են Կարոտին, որ աղաջրի պես չի հագեցնում, այլ ավելի է բորբոքում: Աջքով տեսած ավերակների մեջ մեռնում են անցյալի հուշ ու հիշատակ, և անցյալի խորանի վրա զոհաբերվում է ապագան. չէ՞ որ առանց երեկվա փառքի անհասկանալի է այսօրը, իսկ ապագան երազ չէ, ապրածի ու չապրածի իմաստնավորված շարունակությունն է:

Պատմական Հայրենիքի ցավից անբաժան է Հայաստան երկրի ոչ վաղ անցյալի պատկերը, որ Յրանտ Մարգարյանի գրքում «Ժածք» անունն է կրում՝ իրար հաջորդող ցնցումներով: Ձուսպ, արցունքները խնամքով թաքցրած, ցավը, ճիչը շշուկի վերածած՝ հիշատակներով ապրում են կործանված քաղաքը, բնաշխարհը ...

«Մենքուքիւնը մեռած է, յաւերժ ապրի ետութիւն», – սա դարի ու մարդկության սկզբունքն է, բայց Յրանտ Հայը դրա կողքին, դրան հակառակ՝ տեսնում է բռունցքավող Արցախ, ՏՂԵՐ-

Քի հիշատակը պահելու ջանքեր: Սրան հավելվում են բանաստեղծի երկու հեքիաթները՝ «Շինահանդէս մեր տունը», «Մարդահանդէս»: Յեքիաթ էր ծռած վզով աշխարհը ծուռ տեսնելու մեր համառությունը, երբ ծուռ էր... մեր տունը: Բանաստեղծը հարցի արմատները փնտրում է երկրի ու հողի տեր խենթի հետ անկեղծ գրուցելու, նրանից նավի ու երկրի դեկը վերցնելու անձնագրի պատրաստակամության մեջ: Այնինչ

կարծեցեալ այդ խենթը

կանչեց իր մեծ վեզիրը...

Ես-երով հարուստ աշխարհում, փառք Աստծու, կա ծովը: Ծովը գրուցընկեր է, անհաս հորիզոն, խաղընկեր... Մարդն ու ծովը ձուլված են հոգով, անբաժան են հավերժի ու մահ-կանացուի կյանքի օրենքով: Ծովի հեքիաթի մեջ ապրում են նաև պատրանքները, և դրանցից ամենամեծը օվկիանոսի ափին ավազից շինած Արարատն է՝ հայ երեխաների թափկների ջերմությամբ շնչող լեռը, որի գագաթը տեսնում են նաև անցնող նավերը: Նավերն աշխարհին ու մարդկանց տանում են Արարատի պատկերը, որի մեջ ապրում է բնօրրանի, պապերի շունչը: Ծովի մեջ միավորվում են ծանոթն ու անծանոթը, մոտիկն ու հեռուն, անցալն ու ապագան, և կրկնվում է... կյանքը:

Գրքի վերջին պատկերը Մարդն է՝ բանաստեղծի կենսափորձով իմաստնացած ու հայի ազգային նկարագրով հարուստ Մարդը, որն ապրելու համար պետք է ունենա աստվածային համբերություն, համբերություն ու նորից համբերություն.

Դուրս ելայ՝

դուն՝ մարդ,

ես՝ աստուած:

Հայի քանի՛ սերունդ մտովի անցավ 1915-ի արյունոտ ճամփաներով, քանի՛ սիրտ ճնլվեց պապերի կենդանի ցավից, քանի՛ հայ մտովի շրջեց Էրզրով, ծարավ շուրթերին զգաց հայրենի աղբյուրի համը, աշխարհի բոլոր սիրուն-սիրուն ծաղիկների մեջ գտավ, տեսավ դաշտային ծաղիկը, որի հոտն անցավ ծովեր, օվկիանոսներ ու բնօրրանի բուրմունքով լցրեց աշխարհը: Կարոտը բուրմունք, համ ունի, շնչում է տաք թոնրի՝ հոգին ջերմացնող հուշերով, լավաշի համուհոտով...

Տասնամյակներ անց ի՞նչ կարելի է տեսնել՝ կիսաքանդ կամ քարակույտ դարձած շինություններ, հայրենի թանկ հիշատակներ, լսել օգնության կանչող ճիճը հողի, քարերի, աղբյուրների... Չգիտեմ: Գիտեմ միայն, որ սահմանից այն կողմ փռված հողերի վրա քայլելու, Արարատն անսովոր դիրքով տեսնելու համար հոգու կորով է հարկավոր: Այլապես ամեն վայրկյան բողոքելու, փաստերը հաստատելու (մնացածը լրացրեք ինքներդ) անմեղ ու մարդկային ցանկությունը կարող է շատ հեռուն տանել...

Հրանտ Մարգարյանը Էրզրում փնտրում է Հայ լինելու, Հայ մնալու կռվանները, որոնք հասկանալի են եղեռնագարկ ժողովրդի ամեն մի զավակի: Ու Էրզրի պատկերի մեջ «տեսա ես ինձի»։ սա ապրելու համար «Քար, երազ և պատմություն» բանալին գտած հայի կենսածն է, ապրելու, դիմակայելու կամքը:

Քարը հայի համար ունի մի հոմանիշ՝ գլխագիր ՀՈՂ: Ավելի ճիշտ՝ ՀՈՂԱ: Իմ ՀՈՂԸ, քո ՀՈՂԸ... Հողը, որ լուռ ու համբերատար դիմանում է, դիմադրում և ուրիշի հայրենիք չի դառնում: Չի դառնա. քարերի խոսելու ժամանակն էլ կգա: Այնթապից Անի ձգվող ճանապարհից անբաժան են քարերը: Մի բուռ քար կհասնի Նյու Յորք, ու կշարունակվի վաղնջական ժամանակներից մինչև 21-րդ դար ձգվող գրույցը. հանդիպել են պատմության վկա քարերն ու պատմությունն էջ առ էջ հիշող Հայր: Այո՛, հիշո՛ղ. ի հեծուկս սոռացության հողմերի, որ ալեկոծում են աշխարհն ու մարդկության մեռած խիղճը: «Քարածայն պատարագը» այդ գրույցի պատառիկներից է.

Անիի Ս.Փրկիչ եկեղեցին...

Քարեր կ'առնեն հետս Անիով տառապող ծանօթներուս տալու համար...

Երազն անգոր է ծածկել իրականության գեշ դեմքը, բայց համառորեն ապրում է Երզրի գավակների հոգում: Ապրում է աղոթքով, պատարագով, քարերի համառ կամքով: Հրանտ Հայր պապերի բնօրրանում իրագործում է սրբազան իղձեր՝ երգում է Անիի Մայր տաճարում, Աշճյան Սրբազանի ձեռքով մկրտվում Վանա լճի մեջ: Ծակատագիրը պարզվում է նաև Աշճյան Սրբազանին սուրբ ջրով մկրտելու բացառիկ պատեհությունը...

Երազը մարդուն տանում է երկնային անհաս ոլորտներ, ու ծնվում է Աղոթքը...

Թվում է՝ Երազը դառնում է իրականություն. «Հեռաձայնեցի ժանգիթին. «ժան, Վանեն կը խօսիմ»»: Վանից: Ո՞ր Վանից: «Անողոր ժամանակի կապանքը բերնին դրած» Վանից, որի տերերը՝ վանեցի երկու հայերը, պապենական տան մեջ խմում են ոչ մի լեզվով, բառերով չհասկող կենացներ... Երազի պես են նաև «մաքուր հնչաբանութեամբ եւ առոգանութեամբ» հայերեն երգերը՝ քրդերեն երգերի շարքում: Բոլորովին ուրիշ է Հրանտի երգած «Դէ յաճանը». ունկնդիրներն օտար են, բայց ծափահարում են հայերեն երգին:

Երազ է նաև Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցին՝ «ճարտարապետ Մանուկի մարդկային արուեստի ու մտքի հրաբուխը» տեսնելը: Այստեղ՝ այս սրբավայրում, տարածված է խնկահոտը. դա օրեցօր ավերակվող եկեղեցու, քաղաքի, հողի՝ դարերի ընթացքում ամբարած հիշողության խնկաբույրն է, որ փռվել է բնօրրանի վրա, շնչում է Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու որմնակարների՝ կամաց-կամաց խամրող գույներով ու հասնում Արարատին: Երազը «հոգեբաղջ թափառում» է պապերի երկրում:

Պատմությունը քարտեզից դուրս է՝ փռված բնօրրանի ամեն անկյունում, ամեն քայլափոխում. ինչքան էլ ջանան ջնջել հայի ու հայության հետքերը, պատմությունը չի ջնջվում: Անցյալի գաղտնիքները թաղված են հողի մեջ, ապրում են ավերակներում, իսկ Արարատի շուքը անցյալի ու ներկայի, Արաքսի երկու ափերին փռված Հայաստան երկրի միասնականության շունչն է, ոգին ու վկան:

Մուսա լեռան՝ դյուցազնամարտի հիշատակներով շնչող գյուղերում կան, ապրում են հայրենի հողի «վերջին պահակները»՝ «խնկելի մարդիկ», որ գավակներ են մեծացնում Հրանտի հիշողության մեջ մնալով որպես երեք անբաժան սերունդների միասնություն: «Հոգեխառն պահ մը»,– գրում է Հրանտը: Ինչքան շատ են այդ անմոռանալի հանդիպումներն ու բաժանումները, ու ի՞նչ լավ է, որ մարդկային սիրտը, Փա՛ռք Աստծու, դիմացել է ու դիմանում է...

Անարգաթա Կիլիկիայի բերդի ավերակներում «հայ զոյգ մը իր անհատական կեանքը պատմութեամբ կ'օծէ». պսակադրություն է: Մեսրոպ Աշճյան ուխտավորը.

Ափով սերմեր կը ցանէ վաղուան բացուող լոյսերուն...

Հավավում ծնված Մարթայի գավակն է Աշճյան Սրբազանը, ու դժվար չէ պատկերացնել, թե ի՞նչ փոթորիկ է պլեկոծում նրա հոգին, մինչդեռ շուրթերն աղոթք են մրմնջում: Աղոթքի պես ականջիդ են հասնում Նունուֆար Գևորգյանի՝ Հրանտի մոր խոսքերը Ս. Կարապետի վանքի ուխտագնացության մեջ մնալով որպես երեք անբաժան սերունդների միասնություն: «Պըթու աշխարհի էնտեղ էր»: Իսկ հիմա հրաշագործ ու մուրազատուր վանքը որք է. ուխտավորները չեն կարող, ավելի ճիշտ՝ արտոնություն չունեն վանք գնալու՝ իրենց կյանքը վտանգելու:

Դարերում հավերժացած գրավոր ու անգիր բազմաթիվ գրույցներից մեկն ապրում է Նյու Յորքի բնակարաններից մեկում. շուշանցու գավակ Հրանտը պահում է դժգունած կալվածագիրը՝ հողի տեր լինելու իրավունքի վավերագիրը: Այստեղ էլ եկեղեցին ավերակ է, այնինչ Մանուկ Մարգարյանի որդին լավ է հիշում, որ հայրը եկեղեցուն դպրություն է արել... Ապարանջան աղբյուրի, խաչքարի մասին քրդերն անորոշ բաներ են ասում. խզվել է ժամանակների կապը.

Պատմութիւնն անգամ գլացուած է մեզի:

Խուլ ու համր է անհիծեալ պատմությունը...

Խուլ ու համր է նաեւ «անհիծեալ ներկան»: Ամեն քարի տակ ոսկի փնտրող քրդերի համար պատմական Հայաստանի քարտեզը թաքցրած գանձերի ուղեցույց է: Ուրիշ ոչինչ: Մեր պատմական հողի վրա գոյատևող ցեղի համար զարմանալի զարմանք է, որ այս ամենի օրինավոր և օրինական տերը Հայն է: «Լա՛ւ, եթէ դուն հողը առնես, մենք ի՞նչ պիտի ընենք», – հարցնում է զարմացած քուրդը: «Ինչո՞ւ, մեզի հարցնող եղա՞ւ որ ...», – երկրորդում է հարցը Հրանտը՝ հայրական գյուղից հեռանալով մի շիշ ջուր ձեռքին: Ջուրը հասցրել է տուն... Ոչ, բնակարան, որ հայի համար կացարան է, բայց տուն չէ. այստեղ չկան պապերի շունչը, ծնողների օրհնությունը, մանկության ընկերների խաղերի, ծիծաղի ու լացի արձագանքները. «Որքա՛ն աղքատ եմ...»:

Հայաստան աշխարհի պատմության անմոռանալի էջերից են Այնթափի, Մուսա Լեռան, Ուրֆայի, Վանի, Շապին Գարահիսարի հերասամարտերը. հայության ազատատենչ ոգին դիմակայեց ու ապրում է սերունդների գեներտիկ հիշողության, Արցախյան ազատամարտի անձնագրի հերոսացման մեջ: Սա Արաքսի հոսանքով բաժանված Հայոց հողի միավորման ոգու ակունքն է, որն ապրեցնում է աշխարհասփյուռ հայությանը:

Երևի ոչ բոլոր ժողովուրդների ներկայացուցիչները կարող են հասկանալ, թե ի՞նչ են բնօրրանից մնացած մասունքները՝ մկրատը, տոպրակն ու «տժգունած կալուածի թուղթը»: Հայրենիք կորցրած «հազար ու մէկ հոգիներու աչքերով» Հրանտը տեսնում է Հայաստան աշխարհի ավերակները: Արթուն ու գիտակից (Հրանտի բառերն են) հայի հիշողության դաշտում ապրում, շնչում է բնաշխարհը. Հայն անծանոթ ու հոգու աչքերով հազար անգամ անցած ճամփաներով շրջում է գյուղից գյուղ, վանքից վանք... Նայում ու տեսնում տխուր ներկան, փորձում ամերիկացի ընկերոջը բացատրել, թե ի՞նչ հրաշքով ոչ միայն բնիկ ժողովուրդը վտարվել է բնաշխարհից, այլև ոչնչացվել են գրեթե բոլոր հիշատակները: «Մենք գոյութիւն չունինք անոնց համար», – սա է դառը ճշմարտությունը: Բայց դեռ կան պատմության լուռ վկաները, դեռ հոսում է «մարդակուլ գետը»՝ հազար–հազարների Անանուն Դանբարան Եփրատը, որի ափին հոգեհանգստյան արարողություն է կատարվում, ու տասնամյակներ անց գետի շառաչի հետ լսվում են... Գուցե միայն հայերն են լսում որբացած Էրզրի կանչը, կարոտի ձայնը, ցավի մորմոքը: Պոլսում սրան գունարկում է տեղի հայության «սակաւաթիւ գիտակից տարրի» ՀԱՅ ապրելու ճիգը, որ ծանոթ է Սփյուռքի հայությանը: Ցավն անօրինակ է. տուն տանող ճամփան ձգվում է դեպի Նյու Յորք: Սա՞ է հայի տունը, – հարցնում է գրողը: Պատասխանը կռահելի է:

Հրանտ Մարգարյանի համար պատմության հին ու հինավուրց էջերի կողքին ամենից արժեքավորը Հայաստանի Հանրապետության գոյության փաստն է: Սա պատմական Հայրենիքում երկու ուղևորության ընթացքում միայն մեկ անգամ Հայ բառը տեսած հայի միավորման կոչն է հայության աշխարհասփյուռ բեկորների:

Հեղինակային իրավունքի խնդիրներն ու նպատակները, օրյեկտները, բովանդակությունը

Չեղինակային իրավունքի պահպանության հիմնական նպատակն է՝ աջակցել ազգային մշակութային ժառանգության հարստացմանն ու տարածմանը, խթանել ստեղծագործական գործընթացն ու հանրության լայն շրջանակներին հասցնել ստեղծագործական գործունեության արդյունքները:

Որպեսզի ստեղծագործող անձինք կարողանան լիարժեք օգտագործել տարբեր ստեղծագործություններ ստեղծելու իրենց տաղանդը /գիտական, գրական, երաժշտական, նկարչական, քանդակագործական, պարարվեստի և այլն/, անհրաժեշտ են որոշակի պայմաններ, որոնցից կարևորագույնը հեղինակի նյութական ապահովվածությունն է: Բոլոր այն անձիք, ուն աստծո կողմից շնորհված է ստեղծագործելու, զեղարվեստական, գրական երաժշտական և այլ ստեղծագործություններ ստեղծելու ունակությունը, սովորաբար կյանքում չեն հարմարվում նորմավորված հաստիքային աշխատանքին ու չունեն սահմանված աշխատավարձ և, այդ պատճառով, նրանց բարեկեցությունը կախված է այն եկամուտներից, որոնք կարող են ստացվել հանրության կողմից նրանց ստեղծագործությունների օգտագործման հետևանքով:

Այդ պատճառով յուրաքանչյուր պետություն պետք է հոգա ման անձանց կարիքները, նրանց ստեղծագործական աշխատանքի համար ստեղծի առանձնահատուկ պայմաններ: Դեռևս 18-րդ դարում ֆրանսիացի գրող Բոմարշեն գրում էր, որ հեղինակներին անարդարացիորեն մեղադրում են հարստանալու տենչի մեջ ի լրումն նրանց վայելած փառքի: «Փառքը,- ասել է Բոմարշեն,- իրոք, խիստ ձգողական է , սակայն դրա հետ մեկտեղ չպետք է մոռանալ, որ փառքից գոնե մեկ տարի օգտվելու համար բնությունը մեզ տվել է 360 օր ուտելու պահանջ»:

Այդ միտքը մտել է հեղինակային իրավունքի պատմության մեջ, այն ճիշտ է այսօր և հրատապ՝ բոլոր ժամանակների համար: Որպեսզի ստեղծագործելու հնարավորություն ունենա, հեղինակը պետք է ոչ միայն սնվի, այլև՝ հագնվի, ընտանիք պահի, այսինքն ունենա գոյատևելու համար բոլոր պայմանները:

Չենց հեղինակների ստեղծագործ գործունեության շնորհիվ է ստեղծվում և զարգանում ազգային մշակույթը: Կանցնեն տարիներ և դարեր, սակայն պատմությունը միշտ կպահպանի այնպիսի հեղինակների անունները, ինչպիսիք են՝ Մոցարտը, Ֆուկները, Սևակը, Շիրազը, Տոլստոյը, Խաչատուրյանը և ուրիշներ: Այդ անձանց ստեղծագործություններն օգնում են նաև ազգային մշակութային ինդուստրիայի զարգացմանը: Նրանց ստեղծագործություններն օգտագործելու հետ մեկտեղ աճում է նաև հնչյունագրերի, ֆիլմերի, գրքերի, ամսագրերի արտադրությունը, ստեղծվում են տպարաններ, հրատարակչություններ, ծայնագրման ստուդիաներ, խանութներ, կինոստուդիաներ, համերգային կազմակերպություններ, թատրոններ և այլն:

Չեղինակային իրավունքի հիմնական խնդիրն է.

- նախ՝ խթանել գիտության, գրականության և արվեստի ստեղծագործությունների ստեղծման գործընթացը, ապահովել ստեղծագործ աշխատանքով զբաղվելու պայմաններ,

- ապա՝ ստեղծել ստեղծագործության լայն օգտագործման համար պայմաններ՝ ի շահ հանրության, որը անհրաժեշտ է հատկապես զարգացող երկրների համար:

Չեղինակային իրավունքը անհրաժեշտ պայմաններ է ստեղծում հեղինակի ստեղծա-

գործական գործունեության համար և միաժամանակ նպաստում է հանրության կողմից ստեղծագործությունների օրինաչափ օգտագործմանը: Մի խոսքով, հեղինակային իրավունքն ապահովում է այսպես ասած՝ «ներդաշնակություն» հեղինակի և նրա ստեղծագործությունն օգտագործողի միջև:

Հեղինակային իրավունքի օբյեկտ կարող են լինել հետևյալ ստեղծագործությունները.

- գրական, այդ թվում նաև գիտական ստեղծագործությունները, բոլոր տեսակի համակարգչային ծրագրերը, դրամատիկական, երաժշտա-դրամատիկական, երաժշտական ստեղծագործությունները՝ տեքստի ուղեկցությամբ կամ առանց տեքստի, սցենարները, սցենարային պլանները, լիբրետոները և բեմական ցուցադրման այլ ստեղծագործությունները, պարարվեստի և մնջախաղի ստեղծագործությունները, տեսալսողական ստեղծագործությունները /կինո, հեռուստա-տեսաֆիլմեր և այլ կինոհեռուստաստեղծագործություններ/, կերպարվեստի, քանդակագործության, գրաֆիկայի և արվեստի այլ ստեղծագործությունները, քաղաքաշինության, այգե-պուրակային արվեստի ստեղծագործությունները, դեկորատիվ-կիրառական արվեստի ստեղծագործությունները, պատկերազարդումները, աշխարհագրությանը, երկրաբանությանը, տոպոգրաֆիային և այլ գիտություններին վերաբող քարտեզները, մախագծերը, էսքիզները, պլաստիկ ստեղծագործությունները, դիզայնի ստեղծագործությունները, տառատեսակները,

- անանցյալ ստեղծագործությունները, /թարգմանություններ, վերամշակումներ, ռեֆերատներ, համառոտ բնութագրումներ, ադապտացված ստեղծագործություններ, բեմականացումներ, դաշնակումներ, ինչպես նաև գիտության, զրականության և արվեստի ոլորտների ստեղծագործությունների այլ վերամշակումներ/,

- ստեղծագործությունների ժողովածուները, հանրագիտարանները, անթոլոգիաները, տվյալների և այլ նյութերի բազաները, այլ կազմածո և կոլեկտիվ ստեղծագործությունները, որոնք ըստ իրենց պարունակության ընտրության կամ տեղաբաշխման ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք են,

- ստեղծագործական այլ երկերը:

- համակարգչային ծրագրերը հեղինակային իրավունքի օբյեկտ են և դիտվում են որպես գրական ստեղծագործություններ: Տվյալների բազաները, որոնց պարունակության ընտրությունն ու տեղաբաշխումը ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք է, նույնպես հեղինակային իրավունքի օբյեկտ են:

- ստեղծագործության ցանկացած մաս, եթե ներկայացնում է ավարտված միտք, պահպանվում է որպես հեղինակային իրավունքի առանձին օբյեկտ ինչպես ստեղծագործության կազմում, այնպես էլ՝ ինքնուրույն: Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ ստեղծագործության անվանումը, եթե բնօրինակ է և ստեղծագործական տարր է պարունակում, ինչպես և ստեղծագործության ցանկացած այլ բաղադրյալ մաս, պահպանվում է հեղինակային իրավունքով:

Ինչպիսի՞ առանձնահատկություններ պետք է ունենա հեղինակային իրավունքով պահպանվող ստեղծագործությունը:

Ստեղծագործությունը հեղինակի ստեղծագործ մտքի, մտածողության և գործունեության արդյունքն է, որը անկրկնելի է, յուրօրինակ, առանձնահատուկ, արտահայտված որևէ որոշակի ձևով: Օրինակ՝ Սևակի «Անլռելի Ջանգակատուն» պոեմը, «Պեպո» ֆիլմը, Մ.-Սարյանի «Ծաղիկներ» նկարը յուրօրինակ են, անկրկնելի և ինքնատիպ: Գաղափարներն ինքնին, որոնք արտահայտված են ստեղծագործության մեջ, կարող են կրկնվել, սակայն դրանց արտահայտման ձևը, լինի գրական, գիտական թե՛ գեղարվեստական, անպայման պետք է լինի յուրօրինակ:

Հեղինակային իրավունքով չեն պահպանվում այն օբյեկտները, որոնք չունեն ստեղծագործության այս կամ այն հատկանիշը, չեն հանդիսանում ստեղծագործական գործու-

նեության արդյունք / օրինակ՝ հեռախոսային տեղեկատուները, որտեղ ընդգրկված են հեռախոսահամարներ տեղեկատվության նպատակով/:

Ո՛վ կարող է ստեղծել այդպիսի բնօրինակ, անկրկնելի ստեղծագործություն: Յեղիմակ է ճանաչվում այն ֆիզիկական անձը, ով ստեղծել է ստեղծագործությունը Յեղիմակի ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքը հեղինակային իրավունքով պահպանություն է ստանում այն պահից, երբ առանձնանում է հեղինակից և արտահայտվում որևէ օբյեկտիվ ձևով: Քանի դեռ հեղինակի ստեղծագործական միտքը գոյություն ունի միայն գիտակցության մեջ, ստեղծագործությունը ստեղծված չի կարելի համարել: Ստեղծագործության հեղինակային իրավունքով պահպանությունը հնարավոր է դառնում միայն այն դեպքում, երբ այն արտահայտված է լինում որևէ օբյեկտիվ ձևով, որը հնարավոր կդարձնի դրա վերարտադրությունը /ձեռագիր գծագիր, մեխանիկական կամ այլ ձայնագրում և այլն/: Յեղիմակային իրավունքի օբյեկտը կարող է լինել նաև բանավոր: Բանավոր ստեղծագործությունը, որն արտահայտված չէ նյութական կրիչի վրա, համարվում է օբյեկտիվ ձև ունեցող, եթե երրորդ անձանց ընկալելու հնարավորություն է տալիս /իրապարակային արտասանություն, հրապարակային կատարում/:

Յեղիմակային իրավունքը տարածվում է գրականության, գիտության և արվեստի բոլոր ստեղծագործությունների վրա՝ անկախ դրանց արտահայտման ձևից և եղանակից: Ստեղծագործության պահպանությունը կախված չէ նաև դրա որակից, արժեքից, արժանիքներից, շարադրման հատուկ ձևից, աշխարհայացքի առանձնահատկություններից: Պահպանությունից կարող են օգտվել գրականության, գիտության և արվեստի բոլոր ստեղծագործությունները: Նույնիսկ ստեղծագործության նշանակությունը դեր չի խաղում, քանի որ ստեղծագործության օգտագործումը պահպանության հետ ընդհանուր ոչինչ չունի: Յեղիմակային իրավունքով հավասար պահպանվում են անփորձ, սկսնակ հեղինակների ստեղծագործությունները, որոնք դեռևս չունեն օգտագործման այս կամ այն ձևի համար պահանջվող արժանիքները: Այս տեսանկյունից պետք է տարբերակել ստեղծագործության հեղինակային իրավունքով պահպանությունը և դրա օգտագործման նպատակահարմարությունը: Սկսնակ հեղինակի ստեղծագործության այս կամ այն օգտագործողի կողմից օգտագործման մերժումը չի նշանակում, թե այդ ստեղծագործությունը դադարեց պահպանվել հեղինակային իրավունքով: Ընդհակառակը, այդպիսի ստեղծագործությունը պահպանվում է հեղինակային իրավունքով և ոչ ոք, բացի հեղինակից, իրավասու չէ օգտագործել այդ ստեղծագործությունը կամ դրա մասերը՝ ներկայացնելով որպես իրենը, և փոփոխել այն:

Յեղիմակային իրավունքը չի տարածվում

Ժողովրդական ստեղծագործությունների, տեղեկատվական բնույթի հաղորդումների, պաշտոնական փաստաթղթերի /օրենքներ, դատական վճիռներ, օրենսդրական, վարչական և դատական բնույթի այլ տեքստեր/, ինչպես նաև պաշտոնական թարգմանությունների, պետական խորհրդամիշերի և նշանների /դրոշ, զինանշան, շքանշան, դրամանիշ և այլն/ վրա:

Յեղիմակային իրավունքը չի տարածվում նաև գաղափարների, սկզբունքների, մեթոդների, արարողակարգերի, համակարգերի, առաջարկվող լուծումների, տեսակետների, օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող երևույթների հայտնաբերման, սովորական տվյալների վրա, անգամ, եթե դրանք արտահայտված, ներկայացված, բացահայտված և լուսաբանված են ստեղծագործություններում:

Յեղիմակային իրավունքի ծագումը եւ դրա մասին ծանուցումը

Յեղիմակային իրավունք ձեռք բերելու համար որևէ ձևականություն չի պահանջվում: Պահպանությունն առաջանում է անմիջապես, ստեղծագործության առարկայական արտահայտություն ստանալու հետ մեկտեղ /օրինակ՝ հենց հեղինակը թղթին է հանձնում իր ստեղծած բանաստեղծությունը, կամ կոմպոզիտորը գրառում է երաժշտական ստեղծա-

գործությունը նոտաների տեսքով /: Ստեղծագործության նկատմամբ հեղինակային իրավունքը առաջանում է ստեղծագործության ստեղծման փաստով և կախված չէ այդ իրավունքի պաշտոնական հաստատագրումից, գրանցումից կամ այլ ձևակառուցումների պահպանումից: Հեղինակն իր իրավունքի մասին ծանուցելու նպատակով կարող է օգտագործել հեղինակային իրավունքի նշանը, որը տեղադրվում է ստեղծագործության յուրաքանչյուր օրինակի վրա և բաղկացած է.

- շրջանակի մեջ վերցված լատինական «C» տառից,
- հեղինակային իրավունքի իրավատիրոջ անունից,
- ստեղծագործության առաջին հրատարակության տարեթվից:

Եթե նույն ստեղծագործության նկատմամբ հեղինակության պահանջ են ներկայացնում երկու հեղինակ, նշանակում է՝ նրանցից մեկը կասկածվում է գրագողության մեջ /գրագողություն՝ ուրիշի ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքի նկատմամբ հեղինակության յուրացում/: Հեղինակության հարցը, խաղաղ ճանապարհով չկարգավորվելու դեպքում, վճռվում է դատարանի միջոցով: Ուն անունը նշված կլինի դատարանի վճռում, նա էլ կհամարվի տվյալ ստեղծագործության հեղինակը:

Նույն ստեղծագործությունը կարող է ստեղծված լինել համատեղ, մի քանի հեղինակների կողմից, այսինքն՝ համահեղինակությամբ:

Համահեղինակությունը - ստեղծագործության ստեղծումն է երկու կամ ավելի հեղինակների համատեղ ստեղծագործական աշխատանքով: Համահեղինակությունը չի կարելի շփոթել համագործակցության հետ:

Համագործակցությունը - առանձին հեղինակների մասնակցությունն է այնպիսի ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են հանրագիտարանային բառարանները, ամսագրերը, ժողովածուները և այլն:

Ընդունված է տարբերել այսպես կոչված «անբաժանելի» և «բաժանելի» համահեղինակությունը: Անբաժանելի համահեղինակության դեպքում հեղինակները համատեղ, առանց ստեղծագործության ստեղծման աշխատանքի բաշխման, ընդհանուր ուժերով ստեղծում են ամբողջական ստեղծագործություն / Օրինակ՝ Գրիմ եղբայրների հեքիաթները/:

Բաժանելի համահեղինակության դեպքում հեղինակներից յուրաքանչյուրը համարվում է ամբողջական ստեղծագործության իր ստեղծած ինքնուրույն նշանակություն ունեցող մասի հեղինակը /օրինակ՝ դասագրքեր, համակարգչային ծրագրեր/:

Երկու կամ ավելի հեղինակների համատեղ ստեղծագործական աշխատանքով ստեղծված ստեղծագործության նկատմամբ հեղինակային իրավունքը պատկանում է բոլոր հեղինակներին համատեղ՝ անկախ ստեղծագործության կառուցվածքից: Համահեղինակների փոխհարաբերությունները սահմանվում են նրանց միջև եղած համաձայնությամբ: Համահեղինակներից յուրաքանչյուրն իրավունք ունի ստեղծագործության իր ստեղծած ինքնուրույն նշանակություն ունեցող մասն օգտագործել իր հայեցողությամբ, եթե նրանց միջև համաձայնությամբ այլ բան նախատեսված չէ, սակայն ստեղծագործությունն **ամբողջությամբ** օգտագործելու իրավունքը համահեղինակներին է պատկանում համատեղ: Եթե թեկուզ և մեկ համահեղինակ առարկում է ստեղծագործության այս կամ այն օգտագործման դեմ, ապա ստեղծագործությունը չի կարող օգտագործվել: Այդպիսի դեպքերում համահեղինակները կարող են օգտագործել ստեղծագործության իրենց մասն ինքնուրույն:

Համահեղինակությամբ ստեղծված և անբաժանելի ամբողջություն համարվող ստեղծագործության համահեղինակներից ոչ մեկն իրավունք չունի առանց հիմնավորված պատճառաբանության արգելել ստեղծագործության օգտագործումը:

Հեղինակային իրավունքի բովանդակությունը

Հեղինակային իրավունքով պահպանվող ստեղծագործությունը առանձնահատուկ

գույք է: Մտավոր ստեղծագործական գործունեության արդյունքները տարբերվում են այլ գործունեության արդյունքներից նրանով, որ դրանք միշտ կապված են ստեղծողի անվան հետ: Օրինակ, իր ստեղծագործության ստեղծման ընթացքում հեղինակը կարծես մարմնավորվում է դրա մեջ և, այդ պատճառով ցանկացած ստեղծագործություն ասես հեղինակի անձի արտացոլումն է: Իր ստեղծագործության ստեղծման արդյունքում հեղինակը ձեռք է բերում մի շարք անձնական և գույքային բնույթի անհատական իրավունքներ:

Ֆեղինակային իրավունքը բաղկացած է մեկը մյուսից անկախ երկու իրավունքներից՝ անձնական (ոչ գույքային) և գույքային (տնտեսական):

Ֆեղինակի անձնական ոչ գույքային իրավունքները

Անձնական ոչ գույքային իրավունքները հեղինակային իրավունքի առաջին կատեգորիան է:

Անձնական ոչ գույքային իրավունքներն ապահովում են հեղինակի անձի և նրա ստեղծագործության միջև կապը: Այդ իրավունքները հեղինակին են պատկանում անկախ նրա գույքային իրավունքներից և պահպանվում են հոգուտ նրա նույնիսկ գույքային իրավունքները փոխանցելուց հետո:

Ֆեղինակին նախատեսում է ստեղծագործության նկատմամբ հետևյալ անձնական ոչ գույքային իրավունքները.

ա) ստեղծագործության հեղինակ ճանաչվելու (հեղինակության իրավունք),

բ) ստեղծագործությունն իր անվամբ, կեղծանվամբ կամ անանուն օգտագործելու կամ այդպիսի օգտագործումը թույլատրելու (հեղինակի անվան իրավունք),

գ) ստեղծագործությունը հնարավոր աղավաղումներից, փոփոխություններից կամ հեղինակի համբավին կամ արժանապատվությանը վնաս հասցնող այլ ոտնձգություններից պաշտպանելու (հեղինակի համբավի և արժանապատվության իրավունք),

դ) ստեղծագործությունը ցանկացած ձևով առաջին անգամ հրապարակելու կամ այդ իրավունքն այլ անձի վերապահելու (հրապարակման իրավունք),

ե) ստեղծագործությունը հրապարակելու մասին նախկինում ընդունած որոշումից հրաժարվելու (հետկանչի իրավունք):

Անձնական ոչ գույքային իրավունքներն անօտարելի և անփոխանցելի են և պահպանվում են անժամկետ, բացառությամբ հետկանչի իրավունքի, որը գործում է միայն հեղինակի կյանքի ընթացքում: Ժառանգաբար չեն փոխանցվում հեղինակության իրավունքը, անվան իրավունքը, համբավի և արժանապատվության իրավունքը, հետկանչի իրավունքը:

Գույքային իրավունքները

Գույքային իրավունքները հեղինակի՝ իր ստեղծագործությունն օգտագործելու իրավունքն է: Դա նշանակում է, որ հեղինակը ոչ միայն իր ստեղծագործությունը հրապարակելու հարցն է լուծում, այլև ինքնուրույն է որոշում, ինչպես, որ պահից, ինչպիսի ձևով է ներկայացվելու այն մարդկանց անորոշ շրջանակին: Բացառիկ գույքային իրավունքները սահմանվում են որպես հեղինակի իրավունք՝ իրականացնելու կամ թույլ տալու իր ստեղծագործության օգտագործումը:

Պետք է նշել, որ հեղինակը տիրապետում է ստեղծագործության օգտագործման այնքան գույքային իրավունք, որքան իր օգտագործման հնարավոր եղանակ գոյություն ունի :

Սովորաբար, երկրների օրենսդրություններով հաշվի են առնվում ստեղծագործության օգտագործման եղանակները ոչ միայն ստեղծման պահին, այլև այդ պահին անհայտ օգտագործման եղանակները:

Ստեղծագործության օգտագործումը թույլ տալու կամ արգելելու բացառիկ իրավունքների տակ հասկացվում են հետևյալ գործողությունները՝

- ստեղծագործության վերարտադրումը /վերարտադրության իրավունք/,
- ստեղծագործության տարածումը / տարածման իրավունք/,
- ստեղծագործությունը վարձույթով տալը /վարձույթով տալու իրավունք/,

- ստեղծագործությունը փոխատվության տալը /փոխատվության իրավունք/,
- ստեղծագործության հրապարակային ցուցադրումը /հրապարակային ցուցադրման իրավունք/,
- ստեղծագործության հրապարակային կատարումը /հրապարակային կատարման իրավունք/,
- ստեղծագործության հեռարձակումը /ռադիո, հեռուստատեսությամբ/ /հեռարձակման իրավունք/
- ստեղծագործության հաղորդումը հանրությանը /հանրությանը հաղորդման իրավունք/
- ստեղծագործության հաղորդումը մալուխով, արբանյակային կապով /մալուխով հաղորդման իրավունք/
- ստեղծագործության թարգմանումը, / թարգմանության իրավունք/,
- ստեղծագործության մշակումը, վերամշակումը, վերադաշնակումը, նկարազարդումը, հարմարեցումը և այլ ձևերով վերափոխումը /վերափոխման իրավունք/,
- այլ գործողությունների իրականացումը:

Թվարկած ցանկը ավարտվում է՝ «այլ ձևերով ու եղանակներով օգտագործում» բառերով, ինչը ենթադրում է հնարավոր օգտագործման այլ ձևեր: Հեղինակի գույքային իրավունքները գործում են հեղինակի կյանքի ընթացքում եւ շարունակում են գործել նրա մահից հետո՝ 70 տարի: Համահեղինակությամբ ստեղծված ստեղծագործության նկատմամբ գույքային իրավունքները գործում են համահեղինակների կյանքի ընթացքում եւ շարունակում են գործել համահեղինակներից վերջինի մահից հետո՝ 70 տարի:

Գույքային իրավունքների գործողության ժամկետը լրանալուց հետո ստեղծագործությունը դառնում է հանրության սեփականությունը: Հանրության սեփականություն դարձած ստեղծագործությունը կարող է ազատ օգտագործել յուրաքանչյուր անձ՝ առանց հեղինակային վարձատրություն վճարելու՝ սակայն պահպանելով հեղինակի անվան, հեղինակության եւ համբավի ու արժանապատվության իրավունքները:

Այսօր Հայաստանի Հանրապետության տարածքում հեղինակային իրավունքի և հարակից իրավունքների խնդիրները կարգավորվում են՝

ՀՀ Սահմանադրությամբ՝ հոդված 40

ՀՀ Քաղաքացիական օրենսգրքով՝ բաժին 10, գլուխ 63,64

ՀՀ Քրեական օրենսգրքով՝ հոդված 158

ՀՀ Մաքսային օրենսգրքով՝ հոդված 227-233

«Հեղինակային իրավունքի և հարակից իրավունքների մասին» ՀՀ օրենքով,(այսուհետ՝ Օրենք) որն ուժի մեջ է մտել 2006թ. հունիսի 27-ին:



Գրիգոր Օրղոյան - թատերագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր: 1979-1991 թթ. աշխատել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում՝ որպես գիտաշխատող: 1980-ից դասավանդում է Երևանի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում: Ունի 50-ից ավելի գիտական ու հրապարակախոսական հոդվածներ և մենագրություն՝ նվիրված Կիլիկյան Հայաստանի միջնադարյան թատերարվեստին: 2009 թ. դոկտորական թեզ է պաշտպանել «Հայ կրկեսային արվեստի ձևաբանական քննություն. կրկեսի տեսության հարցեր» թեմայով:



Նարինե Սարգսյան - թատերագետ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր: 1986թ. Մոսկվայում պաշտպանել է թեկնածուական թեզը՝ «Հայ ժամանակակից ռեժիսուրայի հիմնական միտումները», թեմայով: 1985 -ից դասավանդել է Երևանի Գեղարվեստաթատերական /այժմ ԵԹԿՊ/ ինստիտուտում՝ որպես ռուս թատրոնի պատմության դասախոս, 2004թ.-ից նույն ինստիտուտում դեկան է: Հեղինակ է 30-ից ավելի գիտական հոդվածների: Հրատարակվել են Ն. Սարգսյանի «Ռուս թատրոնի պատմության ակունքներից մինչև 18-րդ դարավերջ» /2003թ./ և «Ռուս թատրոնի պատմություն. 19-րդ դարավերջ և 20-րդ դարակիզը» /2010թ./ դասագրքերը:



ԼԵՎՈՆ ՄՈՒԹԱՅՅԱՆ - թատերագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ: Ավարտել է Մոսկվայի Թատերական արվեստի պետական ակադեմիայի (ГИТИС) թատերագիտական ֆակուլտետը: Դասախոսական աշխատանք է կատարել Վանաձորի և Գյումրու պետական մանկավարժական ինստիտուտներում, Բաց, Պրոգրես և Հյուսիսային համալսարաններում: 1990-ից՝ ԵԳԹԻ-ԵԹԿՊԻ-ում: 1998-2001 թ.՝ ԵԹԿՊԻ Գյումրու մասնաճյուղի տնօրեն: Տպագրել է 23 գիրք, մի քանի տասնյակ գիտական և հանրագիտարանային, ինչպես նաև մի քանի հարյուր հրապարակախոսական հոդվածներ, ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներ: Հայկական հանրագիտարանի արվեստի գիտաճյուղային խորհրդի անդամ է:



Ռուբեն Կարապետյան – ռեժիսոր: Սովորել է Կիևի կուլտուրայի ինստիտուտի համերգային ռեժիսուրայի բաժնում, ինչպես նաև ավարտել է Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի դրամատիկ ռեժիսուրաի բաժինը: Որպես բեմադրող ռեժիսոր՝ աշխատել է Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնում, որտեղ իրականացրել է մի շարք բեմադրություններ: 2000թվականից դասավանդում է ԵԹԿՊԻ - ում:



Ալեքսանդր Գարեգինի Քոչարյան - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԲՈՒՀ – ի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր: 1958 թ. ավարտել է Երևանի Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի դերասանական բաժինը: 1958 – 1961 թ.թ. աշխատել է Ղափանի Ալ. Շիրվանզադեի անվան պետական թատրոնում որպես դերասան: 1961թ. – ից աշխատել է Երևանի Գեղարվեստաթատերական /այժմ ԵԹԿՊ/ ինստիտուտում՝ որպես դերասանի վարպետության դասախոս: 1970թ. –ին պաշտպանել է գիտական թեզը: 1975 – 1986թ.թ. ընտրվել է թատերական ֆակուլտետի ղեկան: 1986 -1994թ.թ. նշանակվել է ուսումնագիտական գծով պրոռեկտոր: Հեղինակ է 30-ից ավելի հոդվածների ու քարոզանությունների:



ԿԱՐԵՆ ԱՐԱՅԱՍՅԱՆ - բեմադրիչ, մանկավարժ: 1974-ին ավարտել է Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի ռեժիսորական ֆակուլտետը: 1974-1988 թվականներին աշխատել է Գյումրու Վ. Աճեմյանի անվան թատրոնում, բեմադրել Ա.Ս. Պուշկինի «Փոքրիկ ողբերգություններ», Ֆ. Շիլլերի «Սեր և խարդավանք», Հ. Պարոնյանի «Շողորթն», «Ատամնաբույժն արևելյան», Ալ. Շիրվանզադեի «Եվգինե», Ս. Ալյոշինի «Ամեն ինչ մնում է մարդկանց» և այլ պիեսներ: 1988-1992 թվականներին աշխատել է Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնում. բեմադրիչ, խմբի վարիչ, փոխտնօրեն: Խորեն Աբրահամյանի հետ բեմադրել է Խ. Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը», Հ. Իբսենի «Ժողովրդի թշնամին»: 1992-1994 թ. Ստեփանակերտի Վ. Փափազյանի անվան պետական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարը, իսկ 1996-2000 թվականներին ղեկավարել է Աշտարակի քաղաքապետարանի պետական թատրոնը: 1990 թվականից աշխատում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում՝ որպես «Դերասանի վարպետություն և ռեժիսուրա» առարկայի դասախոս:



Տիգրան Մարտիրոսյան - թատերագետ, լրագրող: 2007թ.-ին ավարտել է ԵՐԹԿՊԻ–ի թատերագիտական կուրսը: Ուսանողական տարիներից մինչ օրս տարբեր թերթերում տպագրվել են նրա մի շարք հասարակական, քաղաքական, մշակութային թեմաներով հոդվածները, թատերախոսականներն ու վարած հարցազրույցները: Հեղինակ է երեք գիտական հոդվածների: 2008թ.-ից մինչև 2010թ.-ը աշխատել է «Ավանգարդ» շաբաթաթերթում՝ որպես լրագրող, իսկ 2009թ.-ին՝ «Երևան» հեռուստաընկերությունում՝ որպես հեռուստալրագրող:



Սկրտիչ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ- Ծնվել է 1984թ-ին Գյումրիում: 2001թ-ին ընդունվել և 2006թ-ին ավարտել է ԵԹԿՊԻ-ի Գյումրիի մասնաճյուղի ռեժիսորական բաժինը: 2006թ-ին ընդունվել է նույն ինստիտուտի ասպիրանտուրայի թատերագիտական բաժինը: Ատենախոսության թեման է՝ «Սկրտիչ Ջանան. արտիստն ու թատերագիրը»: Զուգահեռ դասավանդում է Գյումրիի մասնաճյուղում «Ռուս թատրոն, հայ թատրոն և արտասահմանյան թատրոն» առարկաները: Նաև արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչն է: 2007 և 2008 թթ-ին մասնակցել է Հայաստանի երիտասարդ հայ գիտնականների երրորդ և չորրորդ գիտաժողովներին Երևանում:



Իռեն Հովակիմյան – սովորում է ԵԹԿՊԻ-ում, թատերագիտական IV կուրսում: Տպագրվող հոդվածը նրա առաջին հրապարակումն է:



Փիրուզ Սկրտչյան - Ավարտել է ԵԹԿՊԻ-ի Գյումրու մասնաճյուղի դերասանական բաժինը: 2007 թ-ից դասավանդում է ԵԹԿՊԻ-ի Գյումրու մասնաճյուղում «Թատրոնի պատմություն» առարկան: 2008 թ-ից հայցորդ է ԵԹԿՊԻ-ի Արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնում: Թեկնածուական թեզն է՝ «Ստեփան Քափանակյանի ռեժիսուրան և թատերական գործունեությունը»:



Քերոյան Նարինե Էդիկի - թատերագետ 1999թ աշխատում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում: Դասավանդում է «Զգեստի և դեկորատիվ արվեստի պատմություն»առարկան: 2010թ. «Արվեստի պատմության և տեսության» ամբիոնի ասիստենտ: Ունի տպագրված հոդվածներ:



Արշակ Մարգարյան – ռեժիսոր

Ավարտել է ԵՊՄՅ-ի մշակույթի ֆակուլտետը՝ Ֆրունզե Դովլաթյանի արվեստամոցը:

1985-2002 թթ. դասավանդել է նույն ինստիտուտում, իսկ 2002- ից՝ ԵԹԿՊԻ – ուն՝ դոցենտ: 1997 թ. – ից՝ որպես կուրսդեկ, ունեցել է 3 հեռուստառեժիսորական արվեստամոց: 1977- 2001 թթ. աշխատել է հեռուստառադիոպետկոմում:

1985 թ. – ից որպես բեմադրող – ռեժիսոր 20-ից ավելի հեռուստա և ռադիո բեմադրությունների հեղինակ է՝ «Դատավորն ու դահիճը», «Արշիլ Գորկի», «Գրատոս», «Նոյը», «Արարչի ութերորդ օրը», «Կարապի երգը», «Մեսրոպ», «Ճամփուն վրա», «Սերը ծփինների տակ» և

այլն: Նկարահանել է բազմաթիվ հեռուստաֆիլմեր՝ «Գուրգեն Ջանիբեկյան», «Հայկ Վարդանյան», «Հրապարակ», «Ֆրունզե Դովլաթյան», «Անմոռաց ականթարթներ», «Նելսոն», «Ճանապարհորդը», «Արցախ տասներորդ նահանգ» /ֆիլմաշար/, «Խորեն Աբրահամյան. – Ինքս ինձ հետ» և այլն:



ՇԱԴԻ ԳՈՄՇԵ (SHADI GHOMSHEH)- ծնվել է 5.06.1975թ. Թեհրանում:

Սովորել է Ազադ իսլամական համալսարանի գրաֆիկայի բաժնում և Սուրե համալսարանի կինոյի բաժնում (1998-2001՝ բակալավրի աստիճան, 2001-2003՝ մագիստրոսի աստիճան): 2000թ. նկարահանել է կանանց հարցերին նվիրված կինոֆիլմ: 2004-ից ցայսօր դասավանդում է Ազադ իսլամական համալսարանում: Մասնակցել է մի շարք ցուցահանդեսների Թեհրանում և 2009թ.՝ Երևանի նկարիչների տանը կազմակերպված Իրանի կինո նկարիչների ցուցահանդեսին:

2008-ից ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ է: Թեզի թեման է՝ «Իրանական կինոաֆիշի գարգացման ուղիները»:



Արտավազդ Եղիազարյան - Ավարտել է Եվրոպական տարածաշրջանային ակադեմիայի մուլտիմեդիա համակարգերի ծրագրավորման ֆակուլտետը: ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ է, ատենախոսության թեման է «Հայկական կինոագրագիր»:

Ունի մի շարք հրատարակված պատմվածքներ («Գարուն», «Գրական թերթ», «Գրեթերթ» պարբերականներում), որպես լրագրող աշխատում է «Երևան» ամսագրում:



Նաիրա Սարգսյանը 2007 թ-ին ավարտել է Երևանի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի խաղարկային ռեժիսուրայի բաժինը: Նկարահանել է 1 վավերագրական և 1 գեղարվեստական կարճամետրաժ ֆիլմ՝ «Յոժ», «Կրիան ափի մեջ»:
2008 թ-ից սովորում է նույն ինստիտուտի ասպիրանտուրայում:



Աննա Հեբրեյան - դոցենտ, ավարտել է Երևանի Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի ռեժիսորական բաժինը, Մուսկվայի պետական թատերական արվեստի ինստիտուտի բեմական խոսքի ամբիոնի ասիստենտուրան: Հեռուստապետկոմում աշխատանքի է անցել որպես ռեժիսոր: Ջուզահեռաբար դասավանդել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում և Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում: 1988 թվականից առ այսօր դասավանդում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի բեմական խոսքի ամբիոնում: 1990թ.-ից, որպես ռեժիսոր, հաղորդումներ է պատրաստել հանրային հեռուստատեսության և «Վեմ» ռադիոկայանի համար: Ունի հրատարակված հոդվածներ և մեթոդական ձեռնարկներ՝

«Բարբառային խոսքի շտկումը» /Կարնո բարբառ/. /1998թ./, «Ուղղախոսական վարժությունների ձեռնարկ» /2001թ./, «Շնչառություն և ձայն» /2007թ./, «Ձայնի թռիչքայնության մասին». /ռուսերեն/ /2008թ./:



Ավետյան Արզումանյան - փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ: Գիտական երկու մեմագրությունների և 30 – ից ավելի հոդվածների հեղինակ է: Դասավանդում է «Փիլիսոփայություն» առարկան Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում և «Գեղագիտություն» առարկան Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում:



Սահակյան Ռոմանոս - բանաստեղծ, գեղագետ, բանաստեղծական 12 գրքերի և գիտական 2 մեմագրության հեղինակ, Հայաստանի գրողների և ժուռնալիստների միությունների անդամ: 1972թ. մինչև այսօր Երևանի պետական համալսարանում և այլ 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: Արժանացել է գրական մի շարք մրցանակների, մեդալների և պատվոգրերի:



Լաուրա Մուրադյան - բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր: ԵԹՊԿԻ հումանիտար առարկաների ամբիոնի վարիչ, «Հանդես» ժողովածուի գլխավոր խմբագիր: Հեղինակ է գիտական մենագրությունների, հոդվածների: ԵԹՊԿԻ-ում դասավանդում է հայ գրականություն:



Մարգարիտա Խաչատրյան Մամիկոնի - բանասիրական գիտությունների դոկտոր: Աշխատում է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբովյանի անվան գրականության ինստիտուտում՝ որպես առաջատար գիտաշխատող, նաև դասավանդում է հայ գրականություն համալսարանում: Գրել և հրատարակել է ուսումնասիրություններ Դ. Դեմիրճյանի, Համաստեղի մասին: Նրա աշխատասիրությամբ լույս են տեսել Համաստեղ. «Մոռացված էջեր Ա, Բ, Գ, Դ հատորները և Արամ Հայկազի /Արամ Չեքեմյան, 1900-1986/ նամակները:



Ներսիսյան Սուսաննա Սուրենի – «Հայհեղինակ» հեղինակների իրավունքների պաշտպանության կազմակերպության տնօրեն, «Հեղինակային իրավունք» պարբերականի գլխավոր խմբագիր, «Մտավոր սեփականություն» գրքի համահեղինակ, ունի գիտական հոդվածներ: Դասավանդել է Հայաստանի տարբեր բուհերում: 2011 թ.-ից դասավանդում է ԵԹՊԿԻ-ում «Հեղինակային իրավունք» առարկան:

ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԱՆ
ԴԲԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ..... 3

ՆԱՐԻՆԵ ՍԱՐԳՍՅԱՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ «ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅՈՒՆ» ԹԱՏՐՈՆ - 87 ՀԱՄԱՄԻՈՒԹԵՆԱԿԱՆ
ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄ «ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ»..... 15

ԼԵՎՈՆ ՄՈՒԹԱՅՅԱՆ
ԱԶԳԱՅԻՆՆԵՆ ՈՒ ՈՈՒՄԱԿԱՆԸ՝ ՈՐՊԵՄ ԻՆՔՆԱՐՏԱՀԱՅՏԱՆ ՆՈՐ ՄԻՋՈՅ 27

ՈՒԻԲԵՆ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ
ՄՏՈՐՈՒԿՆԵՐ ԲԵՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵԱՏԻ ԽՆԴԻՐԱԿԵՐԻ ՀՈՒՐՁ..... 42

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՔՈՇԱՐՅԱՆ
ԼԵՎՈՆ ՔԱՆԱՆԹԱՐ53

ԿԱՐԵՆ ԱՐԻՎԿԱՍՅԱՆ
ԱՐՀԱԿ ԲՈՒՐՁԱԼՅԱՆ. ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԿԵՆՍԱԿՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՀՐԶԱՆԻՆ... 61

ՏԻԳՐԱՆ ՍԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ
ԿՈՒՅՐԵՐԻ ՆԵՐՔՆԱՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԵՐԻՏԱՄԱՐԳ ՈՇԺԻՍՈՐՆԵՐԻ ԳՈՒՆԱՊՆԱԿՆԵՐՈՒՄ..... 66

ՄԿՐՏԻՉ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ՄԿՐՏԻՉ ՋԱՆՆԵԻ «ՀԱՀՆԱՄԵ» ԴԲԱՄԱՆ
ԵՎ ՆՐԱ ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ..... 78

ԻՌԵՆ ՀՈՎԱԿԻՍՅԱՆ
ՈՈՒԲԵՆ ՉԱՐՅԱՆ՝ ՄԱՐԳ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏ..... 88

ՓԻՐՈՒՋ ՄԿՐՏՉՅԱՆ
ՍՏԵՓԱՆ ՔԱՓԱՆԱԿՅԱՆԻ ԱՌԱՋԻՆ ՈՇԺԻՍՈՐԱԿԱՆ ՓՈՐՁԵՐԸ..... 93

ՆԱՐԻՆԵ ԲԵՐՈՅԱՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԿՈՍՏՅՈՒՄ..... 100

ԿԻՆՈՅԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՐՀԱԿ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ
ՀԵՌՈՒԿՏԱՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՒ ՀՆԱՐԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ..... 106

ՇԱԴԻ ԳՈՍՇԵ
ՀԱՅՇԵՐԸ ԻՐԱՆԻ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏՈՒՄ..... 112

ԱՐՏԱՎԱԶԳԻ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐԻ՝ ՀԱՄԱՄԻՈՒԹԵՆԱԿԱՆ ՎԱՐՁՈՒՅԹԻ ՀԱՄԱՐ ՍՏԵՂԵԱԿԸ
ՈՈՒՄԱԼԵԶՈՒԻ ԿԻՆՈԱԶԳԱԿՐԵՐԸ (1920-ԱԿԱՆ ԹԹ.)..... 115

ՆԱԻՐԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Արևմտահայերենի ուղղան գեղարվեստական գեղարվեստի և սեպուրի արվեստի զարգացման գործընթացների բնութագրիչ ծրագիր 119

ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

ԱՆՆԱ ՀԵՔԵՔՅԱՆ

Լեզուի շարժումները և արվեստագիտությունը 127

ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ

Գեղարվեստական գիտնականության բնագավառի դերը արվեստի ազգային հարստության զարգացման գործընթացում 138

ՌՈՍԱՆՈՍ ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Հոգևորական ծոհասանյակի բնութագրական շարժումները 145

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ

«Չորհ բնականության քննադատություն»։ Մի քանի տարի Ի. Ա. Ասատրյանի Վ. Տերոյանի «Երկնային» առիթով 155

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԼԱՌԻՐԱ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

Խ. ԴՆՇՏԵՆՅԱՆ «ՈՒՆՉՊԱՐԵՆԵՐԻ ԿԱՆՉՔ» 162

ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

ՀՐԱՆՑ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ
(Գրողի դիմանկարի փորձ՝ ժանրային 70-ամյակի առթիվ) 172

ԻՐԱԿԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Հեղինակային իրավունքի խնդիրներն ու արվեստագիտությունը, օբյեկտները, բովանդակությունները 181

ՄԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԸ 187

ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հ Ա Ն Գ Ե Ս

(Գիտական հոդվածների ժողովածու)

Գլխավոր խմբագիր՝ ԼԱՌԻԱ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ
Համակարգչային ձևավորումը՝ ԼՈՐԱ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ

Հանձնված է տպագրության 2011 թ.
Չափսը՝ 70x100 1/16: Ծավալը՝ 12.25 տպ. մամուլ:
Թուղթը՝ օֆսեթ: Տպագրությունը՝ օֆսեթ:
Տպաքանակը՝ 200:
Գինը՝ պայմանագրային:

Տպագրվել է «Վան Արյան» հրատարակչատանը