

ԳՐԱԿԱՆ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՎՈՐՈՒՄ

Ն. Գ. ԱՆԱՆՑԱՆ

Ժամանակակից թատրոնը հիմնված է գրականության վրա: Եվ եթե իր դարավոր պատմության ընթացքում թատրոնը հիմնվում էր դրամատիկական գրականության վրա՝ ողբերգություն, կատակերգություն, դրամա, որը գրականություն է հենց թատրոնի համար, այսինքն, ստեղծված է՝ էլնելով թատրոնի, քեմի սկզբունքներից, նրա սպեցիֆիկ առանձնահատկություններից, ապա ժամանակակից թատրոնը վաղուց քակել է դրամատիկական գրականության «շղթաները»՝ հարազատացնելով գրականությունն իր ժանրային ողջ բազմազանությամբ՝ վեպ, վիպակ, պատմվածք, անգամ պոեմ, հրապարակախոսական ակնարկ, մի խոսքով՝ գրականության բոլոր այն տեսակները, որոնք նախատեսված չեն թատրոնի համար:

Արձակի՝ թատերական ժանրի վերափոխվելուն շատ է նպաստել նաև ռեժիսորական ներկայացման, որպես այդպիսին, զարգացումը, որը հնարավորություն է ընձեռել ներկայացումների որակական բազմազանության:

Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ» հրապարակախոսական ակնարկաշարի քեմական վերարտադրության մեջ, օրինակ, հիմնական շեշտը դրված է ամուսնալուծության վրա՝ համեմկած թատերական ներկայացմանը բնորոշ մեկ-երկու պայմանականություններով:

Այսօր մեր թատրոնը էջեր է իրացրել Հ. Մաթևոսյանի, Վ. Պետրոսյանի, Հ. Մելքոնյանի, Մ. Մնացականյանի արձակից, բոլորովին վերջերս Սունդուկյանի անվ. թատրոնը քեմականացրել է ժամանակին այնքան համահունչ Խ. Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը»:

Մի՞թե արձակի փայլուն գոհարներ չեն թումանյանի Ռեքիաթները, որ իրենց ուրույն, հետաքրքիր և թվում է միակ հնարավոր քեմական լուծումն են գտել կինոդերասանի թատրոն-ստուդիայում:

Այս ամենը հավաստում է, որ իրոք գնալով մեծանում է գրականության ու թատրոնի կապը:

Թատրոնի գործը, սակայն, չի սահմանափակվում արձակը մաքուր վիճակում քեմին հանձնելով: Հարկավոր է կարդալու համար ստեղծված արձակը դարձնել արձակ՝ քեմադրելու համար: Այն դեպքում, երբ նույնիսկ դրաման քեմ էլնելուց առաջ առանձնակի փոփոխությունների է ենթարկվում, բնական է, որ արձակը կրկնակի, եռակի ջանք է պահանջում:

Նախ՝ դրամայում արդեն առկա է քեմի համար ամենաանհրաժեշտ ու առաջին պայմանը՝ գործողությունը, մինչդեռ արձակում այն կարող է չլինել կամ շատ քիչ լինել: Այստեղ կարող է տիրապետել պատմողական կամ նկարագրական տարրը, և դրանց մեխանիկական վերացումով միայն, իհարկե, թատրոնը հարցը չի վճռում: Հարկավոր է նույնիսկ այդ բաղադրանքը թատրոնական միջոցներով դարձնել քեմական, դարձնել գործողություն: Սա բավականին բարդ, բայց նաև արվեստագետի երևակայությունը խթանող, նրա ստեղծագործական հնարավորությունները մինչև վերջ բացահայտելու ունակ աշխատանք է: Սա այն դեպքն է, երբ արվեստագետը առավելագույնս կարող է ինքնուրույն լինել, միաժամանակ այնքան առաջ չգնալով, որ մոռացվի, թե ինչն է հիմք հանդիսացել ներկայացման համար: Ներկայացման հերոսները չպետք է դադարեն արձակագրի ստեղծածը լինելուց: Նրանք պետք է ապրեն արձակի հեղինակի աշխարհի օրինաչափություններով:

Եվ անհա այս երիցս բարդ աշխատանքը (խոսքը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի մասին է), հաջողությամբ է կատարել Երևանի դրամատիկական թատրոնը՝ իր «Մեծ աշխարհի մեր անկյունը» ներկայացմամբ, որը կազմված է արձակագրի երկու վիպակների քեմականացումից՝ «Կայարան» և «Աշնան արևը»:

Առաջին հայացքից թվում է, թե Հր. Մաթևոսյանի արձակը ամենահաջող ընտրությունը չէ քեմականացնելու համար: Այստեղ կարծես ոչինչ տեղի չի ունենում, չկա արտաքին գործողություն, որն այնքան կարևոր է քեմի համար, շատ և երկար են և հեղինակային

խոսքը, և հերոսների բարձրաձայն ու ներքին մեծախոսությունները, որոնք ունակ են կատարելու և դիմադրելու գեղարվեստական հերոսականությունը: Հերոսները, թվում է, առանձնապես ոչինչ չեն անում, շատ են առօրեական: Կյանք է, մարդիկ են, ապրում են, խոսում, վիճում... Ի՞նչ պետք է տա այս ամենը բեմին և բեմից: Հեղինակը «Ճակատագրի տարեգիր» է անվանում իրեն, այսինքն՝ հերոսի և նյութական, և հոգևոր կյանքի վերլուծող, այսինքն՝ կարեկցող այն չէ, թե ով է իր հերոսը, այլ այն, որ նա մարդ է (մարդկայնացած են նաև կենդանիները՝ ձի, գոմեշ, շուն): Եվ այնքան հետաքրքիր, անսովոր և ոչ ավանդական ձևով է նա հրամցնում կյանքի առօրյա նկարագիրը, այդ կյանքի դրաման, որ ոչ միայն ընթերցելը, այլ դիտելը նաև դառնում է կենսական պահանջ: Այն, որ հեղինակը կարողանում է թափանցել արտաքինից հանդարտ, իր առօրեականությամբ հոսող կյանքի գեղեցիկ՝ անգեմ աչքի համար անտեսանելի խորքերը, առաջին պլան մղել անկարևոր թվացող այնպիսի մանրամասներ, որոնք ունակ են վճռական դեր խաղալ հերոսի ոչ միայն կյանքում, այլ նաև ազդել նրա մտածելակերպի և կենսահայեցողության վրա, և այն, որ հանդիսատեսը (ընթերցողը) երբեք չէր կարող եմթադրել, թե երկրորդական մի երևույթ կարող է հանկարծ հենց այդ դերն ունենալ մարդկային կյանքում, նույնպես դառնում է մի հատկություն, որ Մաթևոսյանի արձակն օժտում է բեմական կյանքի համար պիտանիությամբ և մեծ հետաքրքրություն է ծնում: Ընթերցողը, հանդիսատեսը հանկարծ գտնում է, որ ինքը մտածում է ճիշտ այնպես, ինչպես հերոսը (իսկ գուցե հերոսն է մտածում ճիշտ իր պես), որ գործող անձանցից մեկի կամ մյուսի տեղը կարող էր լինել ինքը, իր եղբայրը, իր մայրը, բարեկամը..., որ հենց ինքը կարող էր հայտնվել կամ եղել է արդեն այնպիսի իրադրության մեջ, որ հար և նման է գրքի էջերում նկարագրածին կամ բեմից արտաբերվածին: Եվ սա ապացույցն է կյանքի ճշմարիտ, օբյեկտիվ պատկերման, որը և արձակ, և դրամատիկ ծանրի, և ընդհանրապես արվեստի ամենակարևոր հատկանիշն է: Հեղինակի համար թուրքը պիտակ մի բեմահարթակ է կարծես, որտեղ նա գետնել է իր հերոսներին, թույլ տալով այնուհետ, որ նրանք անեն այն, ինչ ուզում են, ասեն այն, ինչ ուզում են: Հր. Թամրազյանի պատկերավոր արտահայտությամբ՝ «Թ՛վում է, հեղինակը բաց է թողել սանձերը և հերոսներին հանձնել անկազմակերպ տարերքին»: Երբեմն-երբեմն միայն գրչի թեթև, նուրբ մի շարժումով հեղինակը «միջամտում» է գործողությանը, տալով նրան անհրաժեշտ ուղղությունը, բայց այնքան զգույշ ու նրբանկատ, որ գրեթե աննկատելի է մնում: Իսկ մի՞թե սա կարևոր հատկանիշ չէ բեմի համար, երբ հերոսներից յուրաքանչյուրը ցուցաբերում է իրեն միայն հատուկ վարքագիծ, և թիկունքից նրան չի հրում հեղինակ-արձակագիրը:

«Աշնան արևը» Աղունի, նրան շրջապատող մարդկանց կենսագրությունն է, հոգևոր աշխարհի պատկերումը: Այստեղ չկա ոչ մի գերխնդիր, չկա մի կետ, որին հանգնե կամ որի շուրջը պտտվեն բոլորը: Չկա գերխնդիր, կա առօրյա ծանր, աշխատատար կյանքի պատկերում: Բայց այդ առօրյան կենցաղային չէ, այլապես դրա պատկերումն անիմաստ և անարժեք կլիներ որպես արվեստի գործ: Հաղթահարված է ամենաբարդ խնդիրներից մեկը՝ գեղարվեստական շունչ է հաղորդված առօրյա նկարագրությանը: Ընդ որում, վիպակի գործողության գրեթե ողջ ծանրությունն ընկած է Աղունի՝ գլխավոր հերոսուհու ուսերին: Նա է, որ անդադար վիճում է, խոսում, պատմում, հիշում, «հարաբերությունն քացում», և ընթերցողի ու հանդիսատեսի աչքի առջև հասնում են նրանք, ովքեր «կադրի ետևում են», և այնքան հյութեղ ու կենդանի խոսքով է Աղունը ներկայացնում նրանց, որ դառնում են գրեթե նյութեղեն: Որպես անհատականություններ հերոսները քացահայտվում են Աղունի հետ շփման միջոցով, բայց ամենևին էլ զրկված չեն «ինքնուրույնությունից»: Մասնավորապես հարևանուհու հետ Սիմոնի կապը ոչ մի առնչություն չունի Աղունի հետ: Մինչդեռ ներկայացման մեջ քացառապես Աղունի շնորհիվ են քացահայտվում այս հերոսները և իրենց գոյությունն «արդարացնում» այնքանով, որ իրենց հերթին օժանդակում են Աղունի կերպարի քացահայտմանը: Այլ խոսքով, եթե վիպակում այս հերոսները մեկ գծի վրա են, ապա ներկայացման մեջ ակնհայտորեն ստորադասված են Աղունին: Ներկայացման՝ Աղունի «թեռը» ծանրանում է նաև այնքանով, որ վիպակի կերպարային խոսքը գումարվում է իր բուն ասելիքին, որ իրեն են տրված նաև ուրիշ ստեղծագործությունից («Օտները») խոսքեր ու արտահայտություններ:

Խորթ մորով ու անտարբեր հորով թունավորված մանկություն, չար սկեսորոջ ու սկեսրայրի, խեղճ ու անվեզու, բայց ստեպ-ստեպ կատաղելու ունակ ամուսնու պատճառած դառնությամբ ներծծված հարսնություն, որոշակի նյութական բարեխալման հասած, բայց հոգաշատ ու անուրախ ներկա և, այնուամենայնիվ, պայծառ գույներով ուրվագծվող ա-

պագա: Այս ամենին մենք հասու ենք լինում ոչ միայն Աղուճի խոսքի, վեճերի, այլ նաև մտորումների շնորհիվ, որոնք ներկայացման մեջ դառնում են բարձրաձայն արտասանված ներքին մեմախոսություններ:

Ծեծը, վիրավորանքներն ու ստորացումները նրան չար չեն դարձրել, չարալեզու՝ այո: Բայց Սիմոնից՝ Սիմոն, Արմենակից՝ Արմենակ, գոմից տուն շինելուց հետո էլ նա լի է կյանքով, ավյունով, արևով, որովհետև նա մայր է, ոչ միայն իր որդիների մայրը, այլ կյանքի հարատև գեղեցկությունը խորհրդանշող մայր, որ իր նախատիպերն, անըուշտ, ուճի կյանքում, բայց առաջինն ու միակն է մեր գրականության մեջ, քանի որ «իր երկա-րածիգ նախապարհին մեր գրականությունը ստեղծել է հայ մոր բազմաթիվ կերպարներ, բայց նրանք ավելի շատ ընդհանրություններ ունեն: Աղուճը իր նախատիպը չունի: Գաղտնիքը կյանքի շոհնդն է, խոր ու գրնգուն կենդանի շունչը, մեծ քարության ու մեծ խղճի ինքնանորոգ գործությունն ու մաքստման կորովը, որով ափեափ լցված է այդ ամենամայրը: Իսկ հետո է հոգատարության ու խղճմտանքի ավանդակաճ միալարությունից, ձանձրացնող զգվանքներից, ախ ու վախերով հունցված մեղմությունից, ծերունակաճ տրտունջներից, արյունը երակներում թմբեցնող շինծու նազելիությունից»²: Սա մի մայր է, որի աշունը արևոտ է, որի ձմեռը նույնպես արևոտ կլիմի, քանզի արևի շողերը ծնվում են նրա անսպառ կենսասիրությունից, և կյանքի հարվածներն անկարող են նսեմացնել դրանց փայլը: Գեղջկորեն պարզ, գեղջկորեն իմաստուն ու խորն է Աղուճի կենսափիլիսոփայությունը: «Այս կյանքը մի անգամ է լինում, էս մեծ կանաչ աշխարհում արևի տակ մի ծաղիկ մի օր ծաղկում է ու՝ պրծնով, աշխարհը նրա համար այլևս չկա: Հող ու խավար»: Եվ նա ուզում է, որ որդիների համար չխամրի կյանքի կանաչը, և նա (կյանքը), որքան հնարավոր է քիչ դարձնի իր հոգատու դեմքը դեպի նրանք: «Քո քածին տանջանքը ես արդեն բաշել եմ»,— գյուղից քաղաքի որդուն է դիմում նա:

Ով է Աղուճը, ովքեր են մյուսները, ինչ են ուզում միմյանցից, իրենցից, կյանքից: Այսանց մասին գրվել ու կորվեն բազում գրախոսություններ, վերլուծական հոդվածներ, և միննույն է, ոչ ոք հեղինակից լավ չի իմանա այդ հարցերի պատասխանները: Ահա ինչու, չնայած բեմի վրա այն Աղուճն է, որին ստեղծել է Մաթևոսյանը, և մի պատասիկ այն Ծմակուտից, որ Ահնիճորի և Մաթևոսյանի «սիրո միությունն է», այս ամենը լիովին Մաթևոսյան լինել չի կարող, ինչպես որևէ երկի թարգմանություն չի կարող լիովին համարժեք լինել բնագրին: Չէ որ այստեղ էլ գործ ունենք թարգմանության փաստի հետ. արձակը «թարգմանված է» բեմի լեզվով: Եվ քանի որ, ըստ արձակագրի, գրական տիպերի, հերոսների նախատիպերն առավել դիմացկուն, լիարյուն ու հարուստ են, ապա ինչպե՞ս է, որ բեմական կերպարները, որոնց նախատիպերն են գրականները, համաձայն վերը թերված տեսության, գիջում են իրենց լիարյունությանը, հարստությանը ու դիմացկունությունները, չնայած դերասանական փայլուն կատարումներին և ռեժիսորական վճիռներին:

«Ես չեմ կարողանում դրամատուրգիս մտնել: Արձակի մանրատուտիկ ռեալիզմը ինձ տունտեղ խանգարում է: Գործը, որ ծնվել է այս մաքրում ապրելու համար, այլ մաքր տեղավորվելիս բուրբուլիմ այլ տարերք, այլ նվիրում, այլ մարդու ջանք է պահանջում»,— բողբոջում է արձակագիրը:

Գրամայի համար անհրաժեշտ է մարդկային գործողություն, որը կարող է նաև լինել ոչ ակտիվ: Եվ ահա, եթե վիպակի հերոսներն այս կամ այն բանը ասում կամ անում են ընդհանրապես, ապա բեմականացման մեջ նրանց գործողությունը կոնկրետ է, թեև ոչ ակտիվ. սպասում են: Սպասում են մեքենայի, որն Աղուճին քաղաք՝ որդու մոտ պետք է տանի: Ջուր չէ, որ հերոսուհին, տարվելով անցյալով և մտորելով ապագայի մասին, մերթ ընդ մերթ հիշում է, թե այժմ որն է նրա հիմնական գործը: «Էս անտեր մեքենան ինչ եղավ, էս: Կոնկրետ այդ գործողության՝ սպասումի պայմաններում են տեղի ունենում բեմական մյուս՝ հարակից գործողությունները՝ հանգելով գլխավորին: Ծիշտ է, ներկայացման ընթացքում այս երևույթը ստանում է ընդհանրական դրսևորում՝ մարդկային ողջ կյանքին յնքնին սպասում է, ինչ-որ բանի ձգտում, որին նա չի հասնում:

«Երեխա էինք, աղջիկ էինք, հարս էինք, դեռ երեկ էր՝ կարոտում ու սպասում էինք՝ ինչի՞: Մի լավ քանի սպասումից սիրտներս թփրտում էր՝ ինչո՞ւ»: Եզրահանգումը նույնպես ընդհանրական է՝ «Աստված, որ մարդուն անիծեց, ասաց՝ տեսնես ու չհասնես»: Սա կյանքի դրամատիզմն է՝ սպասումի ունայնությունն ու մարդկային հոգու՝ անհասանելիին նգտելը, և որս կենդանի դրսևորումն էլ կարծես ներկայացման մեջ դառնում է այն փաստը, որ գործ է անցնում մեքենային սպասելը, այն չի գալիս:

Վիպակում այլ է՝ Աղուճը ձիով հասնում է մեքենային, մեքենան էլ նրան կտանի

² Կ. Աղաբեկյան, Հր. Մաթևոսյանի «Ծմակուտ» վիպակը, Եր., 1988 թ., էջ 67:

երբեք: Ամբողջ աշխարհը Միմոնիմ պարտք է»,— դատուության ու հեգնանքի շղարշի տակ հազիվ նշմարելի գորով է դնում նաև, որովհետև բարին ու լավը չեն կարող գոնե նրա ենթագիտակցության մեջ դրսևկան արձագանք չգտնել:

Դա, անշուշտ, այն նպատակը չի հետապնդում, որ իբր գրական կերպարը գուրկ է վերոհիշյալ հատկություններից: Ընդհակառակը: Հատկապես դրանցով է քեմական կերպարը հարազատ իր նախատիպին, և հատկապես այդ հատկությունների քացառախտումն է անպացուցում դերի խորը և համակողմանի վերլուծության փաստը: Պարզապես ներկայացման հեղինակները փոքր-ինչ թանձրացրել են Աղունճի բնավորության նրբերանգները՝ ստեղծելով փոքր-ինչ ավելի ջերմ ու ավելի սիրելի մի կերպար:

Ինչ վերաբերում է Միմոնիմ, ապա, ինչպես արդեն նշել ենք, նրա գործողությունների շրջանակը նկատելիորեն նեղացված է ներկայացման մեջ: Դրա նպատակը ներկայացումն ամբողջակառությունից չշեղելն է: Եվ եթե վիպակում առավել մոտիկից ու խորն ենք ծանոթանում Միմոնի՝ որպես անհատականության հետ, ապա այստեղ լիովին բավարար է Միմոնի՝ որպես Աղունճի ամուսին ներկայացումը: Այլ խոսքով Միմոնը դատում է Աղունճին քացառախտելու միջոց: Այդ իսկ պատճառով վերացված են նրա ներքին մտածումները, այլ կանանց հետ ունեցած կապերը (վիպակում շատ որոշակի է խոսվում այդ մասին, իսկ այստեղ Աղունճի բերանով անորոշ ակնարկ է արվում միայն): Գրական Միմոնը ավելի առնական է կարծես, և չնայած գուցե հանրապետ համաձայն չէ, որ իր հարազատներն այդպես վարվեն իր կնոջ հետ, բայց հանդգնությունը չի հերքում նրանց ուղղակի այդպես էլ ասելու, միաժամանակ իր սրտնեղությունը կարող է թափել կնոջ գլխին, բարկության ժամանակ կարող է ամեն բան շուր տալ: Ներկայացման Միմոնից այդքան բան սպասելի չէ (նկատի ունենք և այլ կանանց, և բարկության նոսրանքը): Վերջինս, իրոք, երբ վիրավորում են կնոջը, անկարող է ասել՝ «Կի՞նն ի՞նչ է, ձերը չի», իրոք վեհերոտ է և անվճռական, և քացառապես այս հատկանիշներն են ընդգծված նրա մեջ: Դա, ըստ երևույթին այն միտումով, որպեսզի ընդգծվի. Աղունճ պետք է լինես այսպիսի մարդու հետ նպատակ դնելու, այդ նպատակին հասնելու դժվարությունը հաղթահարելու համար: Միմոնը նաև չափազանց բարի մարդու տպավորություն է թողնում, և շատ տիպական է նրա աչքերի՝ երբեմն մանկական զարմանքը՝ եթե կարող եմ մարդկանց լավությունն անել, ապա՝ ինչո՞ր չանես, դե, իմ տան համար էլ կանես, էլի, հո չկորսա՞: Եվ որքան ճիշտ է գտնված, ավելի ստույգ՝ բեմական արտահայտություն գտած, Միմոնի քայլվածքը՝ անշուշտ, վերացած, ծավված ծնկներով, «գայթող քայլվածքով», «Ինձեղաղ գայիս էր, տուն է, էլի, կհասնենք. էլի»:

Բեմն ավելի ակնառու է դարձնում այս երկու հակոտնյա խառնվածքների՝ Աղունճի և Միմոնի տարբերությունը, քանի որ հնարավորություն է ընձեռում նրանց միաժամանակ գտնվել հանդիսատեսի ուշադրության կենտրոնում: Ահա Աղունճը, որ կանգնած տեղն էլ ասես ետ է գալիս ինքն իր մեջ, և Միմոնը, որ շարժվելիս էլ ասես կանգնած լինի: Աղունճի եռանդը կարծես հոգնեցրել է Միմոնին, և կնոջ միայն տեսքը ավելի կաշկանդում ու անճարկ է դարձնում նրա շարժումները (մի ոտքի օգնությամբ հանել է մյուս ոտքի կոշիկը, չգիտի ինչպես հանի երկրորդը): Իր հերթին էլ Միմոնի անհարակությունն է փոխադարձաբար շարժում Աղունճի գայրույթն ու հեգնանքը՝ «Ծատ ես շուտ գալիս, արի մի քիչ էլ էստեղ պատկիր, հետո էլ՝ տեսնենք»: Այսպես կան նրանք, մեկը մյուսին քացառախտող, մեկը մյուսի վրա ազդող, մեկը մյուսով պայմանավորված, և առանց իրար՝ անլիարժեք:

Իրոք, Աղունճի գործարարությունն ու եռանդն է հարկավոր Միմոնի ձեռքի ջնորհքը: Չափելի դարձնելու, «գոմից տուն» սարքելու համար, և Միմոնի հանդարտությունը՝ Աղունճին փոքր-ինչ լիցքաթափելու համար: Այս երկուսը մեկ լրիվ ամբողջություն են կազմում, չգիտակցելով գուցե (և վիպակում, և ներկայացման մեջ), որ առանց Միմոնի Աղունճը Աղունճ և առանց Աղունճի Միմոնը Միմոն չէր դառնա: Եվ բեմի վրա հետզհետե նշմարելի են դառնում այն նրբաթելերը, որոնցով կապված են նրանք միմյանց (Միմոնն անկեղծորեն գայրանում է որդու վրա՝ մորը կոպտելու համար, և զգացվում է, որ չնայած հարստև հակամարտությանը, նա սիրում է կնոջը: Աղունճը շուր է լցնում ամուսնուն լվացվելու և այնպես է նայում ձեռքերին, որ զգացվում է այդ սիրո փոխադարձությունը):

Այսպիսով, ներկայացման մեջ Միմոնը լիովին կատարում է իրեն տրված առաջադրանքը՝ լրացնել կամ ընդգծել Աղունճի նկարագրի այս կամ այն գիծը:

Ներկայացումը, անշուշտ, շատ կտուժեր, եթե չունենար այդքան կենդանի ու կոտորի տալիս Արուս: Սա այն բեմական հերոսուհին է, որի խոսքերից ու գործողություններից շատերը նույնպես մնացել են գրքի էջերում: Բայց նա կարողացել է այն քչով, որ համագրվել է իրեն, տալ այդ կերպարի լիարյուն նկարագիրը: Արուսը, երբ մանրաքայլ այս ու այն կողմ է գնում բեմի վրա, արդեն շատ բան է ասում իր հերոսուհու մասին: Կետուրը տեսնում է հարսի սարքած կապոցները, զամբյուղներն ու կարասները՝ «Էս ո՞ր է տղիս ապրուստը դուրս տանում»,— հարցնում է սպառնազին և կորաքամակ, բայց խորիտ քայ-

լերով դիմում որդու տուն: Բայց... ընկրկում ու խեղճանում է՝ հարսի մարտական կեց-
վածքը նկատելով: Այս փոքրիկ դրվագը բավական է դառնում հասկանալու համար, որ
այս կինը ծամամակին լիիրավ տեր ու տիրական է եղել իր ընտանիքում և այժմ, դրժ-
վարությամբ, բայց ստիպված է գիջել դիրքերը:

Աղուճի հիշողություններին, բազմաթիվ մեղադրանքներին, թե որքան անգութ և վատ
է վերաբերվել սկեսուրը իրեն, ծեծել է, վիրավորել ու ստորացրել՝ դառնալով տնեցիների՝
նույնանման վերաբերմունքի պատճառը, Արուսը պատասխանում է՝ «Վատ եմ եղել՝ վատ
եմ եղել: Աստված ինձ վատ է ստեղծել՝ վատ եմ եղել, ես քեզ խրատ՝ հարսներիդ հետ
դու լավ կլինես»:

Ոչ, այս խոսքերն ամենևին էլ այն տոնով չեն ասվում, թե իբր ինքը մեղա է գալիս,
ընդունում, որ վատն է եղել: Իր համոզմունքն է, որ այդպես էլ պետք է լիներ, և դա
է ճիշտը: Ինչպես կարելի է դատարկ օժիտակալով հարս գալ, գորգ գործել չիմանալ,
դեռ երկար էլ լեզու ունենալ: Ահա նրա ենթատեքստը:

Արուսն, այո, չար է եղել: Բայց Արուսին միայն չար ներկայացնելը կաղբատացներ
ազս կերպարը: Ներկայացման հեղինակները կարողացել են արձակից որսալ մի նրբե-
րանգ. Արուսը իշխանասեր է, այո, չար, բայց նա մայր է, կին է, և թող տարօրինակ
չհնչի՝ որպես նրա բնութագիրը՝ սիրող մայր և սիրող կին: «Ամեն մի կին իր ամուսնու
համար պիտի սեր լինի: Արել ապին հնձից, գոմերից, ձմռան փայտատեղից ինչքան
եկել է՝ ես նրան տաշտակի մեջ եմ դրել ու տաք ջրով, գոլ ջրով լողացրել եմ: Սիմոնս
քեզամից սեր չտեսավ»: Սրանք լույ խոսքեր չեն: Զգացվում է, որ դա իրոք իր սրտին
ցավ է պատճառել: Նա իրոք ուզել է, որ որդին որևէ բանի հասնի՝ «Ժս իմ երեխայի լավն
էի ուզում», բայց դրա համար նա չէր կարող բզել, տեղաշարժել Սիմոնին:

Ավելին: Երբ այդ բանն Աղուն է արել, դա նրան կոպտություն և վայրագություն է
թվացել: Սա կնոջ, ավելի շատ ավանդական կերպար է, որի դերը տրամադրու կողքին
շատ ավելի պասիվ է՝ չխառնվել նրա գործերին, մաքրել, լվանալ, մնալ կնոջական իր
գործերին:

Կանացիության այս շունչն էլ փոքր-ինչ մեղմում է Արուսի չարությունը: Հնությունը
բառացիորեն կաթում է նրա հագուստից, շարժումներից, կյանքի նկատմամբ ունեցած հա-
յացքներից, որ վերը նշվել է արդեն: Եթե Աղունը ստեղծող է, ապա նա բավարարվում է
եղածով: Նրա համար բնական է, որ ողջ գերդաստանը չորս պատի մեջ «հաց է ուտում»,
«լվացք անում», «քնում», «տրեխները հանում», «տոքերը լվանում»: Այդպես եղել է, այլ
կերպ ինքը չի պատկերացնում: Հենց սրանցով էլ նա հակադրվում է իր հարսին, և այս-
տեղից նաև կոնֆլիկտը նրանց միջև:

Արուսն այնքան էլ անվախ չի եղել, որքան որ երևացել է, քանի որ իր մեծ հարսի՝
Մանեի (ներկայացման մեջ չկա) նկատմամբ չի կարողացել լինել այն, ինչ Աղունի, քանի
որ Մանեն ցույց է տվել իր ճանկերը: Եվ այն չարությունը, որ պետք է թափվեր նրա
գլխին, կրկնակի ուժով տեղացել է դարձյալ Աղունի վրա:

Իհարկե, ավելորդ էր Մանեի կերպարը ներմուծել ներկայացման մեջ, քանի որ Մանեն
ու Աղունը վիպակում գրեթե ուղղակիորեն չիման մեջ չեն դրված, իսկ ներկայացման
մեջ այդ կերպարը Աղունին ոչինչ չէր տա: Սա ուղղակի Արուսի նկարագրից ևս մի գիծ է
բացահայտում՝ եթե ուզում ես, նա իր ճանկերը իրեն քաշի՝ քունց ցույց տալու:

Ներկայացումն այս հատկանիշը շեշտելու կարիք չունի, քանի որ այստեղ հարկավոր է
տեսվել ուժեղ, անվախ Արուս, որպեսզի Աղունի հաղթանակը կատարյալ լինի: Եվ այսպես՝
Արուսի անցյալի նկարագիրը լիովին տալիս է Աղունը, իսկ այսօր նա այն է, ինչ որ ներ-
կայացման է հանդիսատեսին՝ ամուսնու մահից, որդու բաժանվելուց, հարսի անվախա-
նալուց ու նաև առաջացած տարիքից եթե ոչ լիովին կոտրված, ապա զգալիորեն խեղճա-
ցած:

Իսկ ի՞նչ է անում Աղանը, Աղունի տեգրը: Սա նույնպես վիպակում շատ ավելի մեծ
տեղ է գրավում, քան ներկայացման մեջ, և այստեղ նա գրավում է այնքան տեղ, որքան
հարկավոր է կրկին նույն նպատակի՝ ամբողջականությունը չխաթարելու, հիմնական գոր-
ծող անձից որևէ գիծ բացահայտելու համար:

Ժիշտ է, առաջին հայացքից թվում է, թե այս կերպարն այնքան էլ չի առնչվում Աղունի
կերպարին: Նրա գործը միայն սայլի անիվն անվերջ նորոգելն է, մերթ ընդ մերթ՝ որևէ
նախադասություն, խոսք նետելով, տեղի ունեցածին մասնակցելը: Սիբիրից վախեցած,
ականջակալներով գլխարկից անբաժան, նվազ ու անեռանդ, նա երբեք չի ավարտում իր՝
սայլ նորոգելը:

Վիպակում նա իր հոր հարագատ որդին է՝ նրանից ծառանգած կոպտությամբ, ան-
տաշտությամբ, նախապետական հայացքներով: Նա միշտ այնտեղ է եղել, որտեղ հալածել
են Աղունին: Վիպակում նա առանձին մի բնավորություն է, իր անցյալով ու աքսորով,

և հեղինակի համար ծառայում է այն նպատակին, ինչ մյուս թուր կերպարները՝ տալ ևս մեկ մարդու բնավորության, ճակատագրի վերլուծություն:

Ներկայացման Ադամը նման չէ վերը նկարագրածին: Ընդհանուր է, Ադունը անցյալի իր դառը հիշողություններում տալիս է նաև նրա անունը, բայց այն, ինչ ասվում է, այնպես չի սագում այդ խեղճ, միշտ ցածրաձայն ու քիչ խոսող, միհար անձնավորությանը:

Այստեղ նրան, կարծես թե, ուրիշ դեր է հատկացված՝ շեշտել, թե ինչ կլինեք Սիմոնը, եթե չլինեք Ադունը: Ընդհանուր առմամբ, մի գործն անընդհատ ծամելով, լմնալով ու երբեք կույ չտալով «դեռ գոմում կլինեք ու գոմեջի հետ»:

Ադամը, փաստորեն, շեշտում է, թե ինչպիսի Սիմոնից ինչ Սիմոն է դարձրել Ադունը:

Այսպիսով, վիպակը բոլորի մասին է, կյանքի մասին ընդհանրապես: Ներկայացումը նույնպես կյանքի մասին է, բայց Ադունի մասին մասնավորապես: Այս հանգամանքը քիչ էական դեր չի կատարել վիպակը ներկայացում դարձնելու, որովհետև ներկայացման համար շատ անհրաժեշտ է՝ սկեռել հանդիսատեսի ուշադրությունը հատկապես մի երևույթի կամ անձի վրա:

Պատմությունը ցույց է տալիս, որ ոչ մի հեղինակ գոհ չի եղել և բավարարվածության զգացում չի ապրել իր ստեղծագործությունների բեմականացումից: Գործնականում անհնար է լինում հասկանալ և վերարտադրել հեղինակի մտահղացումները, թեկուզ այդ հեղինակը քո ծամանակակիցն է և շատ բան կարող է ասել քեզ: Անհնար է լինում կոահել, թե ինչպես և ինչպիսին է պատկերացնում նա իր հերոսներին և նրանց միջավայրը: Մաթևոսյանն այս առումով բացառություն չի կարող, ավելին. այդ մասին իր կարծիքը անկեղծորեն նա արտահայտել է մամուլում: Բայց մի բան ծխտել չի կարելի, և դա պետք է մխիթարի նրան՝ սրված է առավելագույնը, և անվիճելիորեն արված է քարձր և պրոֆեսիոնալ մակարդակով:

II. Г. АНАНИИ—Литературный и сценический образ.—В статье рассматриваются вопросы сценической обработки литературного произведения. В частности, особое внимание уделено особенностям превращения героя художественной прозы в сценический образ. Исследование ведется на материале современной армянской литературы.