

## ԵՂԻՇԵ ԶԱՐԵՆՑԻ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

### Վ. Ա. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Խատերական արվեստի ասպարեզում Եղիշե Չարենցի կողմնորոշումները մեծապես ձևավորվում են մոսկովյան գրական-թատերական մթնոլորտում, գեղարվեստական, գեղագիտական ամենատարբեր հոսանքների և ուղղությունների բուռն մրցակցության ու պայքարի բովում՝ Պոլիտեխնիկական թանգարանի հայտնի գրական երեկոներով, Մեյերխոլդի և Վախթանգովի բեմադրություններով, որոնց վերաբերյալ արդեն իսկ 1921-ի աշնանից հիացմունքով կրում էր բարեկամներին՝ Մամիկոն Գևորգյանին, Լեյլիին. «Այստեղ հետաքրքիր և կյանքը, մասնավորապես, թատրոնական կյանքը: Հետաքրքիր են Վախթանգովի և Մեյերխոլդի պաստանովկաները՝ «Принцесса Турандот» և «Смерть Тарелкина»<sup>1</sup>:

Տևական հիմնավոր ուսումնառությունն արդեն ամեն դեպքում անխզելի է Վահան Տերյանի և ռեժիսոր Սուրեն Խաչատրյանի (Արամ Խաչատրյանի ամառային եղբոր) ջանքերով տակավին 1919 թ. ստեղծված և 1922—1924 թթ. Ռուբեն Սիմոնովի ղեկավարությամբ գործող Հայաստանի Կուլտուրայի տանը կից Հայկական դրամատիկ ստուդիայից: Ստուդիա, որին վիճակված էր կրթել հայոց թատերական երախտավոր գործիչների մի ամբողջ սերունդ: Հենց այդտեղ էլ ամենօրյա մասնակցությամբ դասընթացներին, փորձերին, ներկայացումներին, տպավորությունները ձևավորվում ու վերաճում են թատերական արվեստի նորարարական կուռ ամբողջական հայացքների՝ լայնորեն դրսևորված 1923—1925 թթ. և հետագա տարիների գրառումներում, հոգվածներում, «Կապկալ» թամաշայում:

Երբեմն կտրուկ ձևակերպումներով հնչող նրա սահմանումները, իհարկ՝ այնպես պարզունակ չեն, ինչպես սովորաբար ներկայացվել ու ներկայացվում են: Այո՛, Չարենցը ագիտացիոն-միտինգային թատրոնը համարում էր հայոց թատրոնի իր օրերի վերջնավուրը, այո՛, նա հերքում էր դասական դրամատուրգիան, գտնելով, որ թատրոնը պետք է ձգտի վերադառնալ նախնական ձևին՝ հրապարակային ներկայացմանը՝ բոլոր առանձնահատկություններով հանդերձ և որ թատերգության ոլորտում ի վերջո հաստատվելու են ագիտ-դրամայի, ագիտ-բուֆոնադի ժանրերը, քանի որ արվեստում «գեղեցիկը», «վեհը» լուկ Ֆիլիստերներին գոհացնող հասկացություններ են: Հանուն զանգվածային մարտընչող արվեստի պայքարող Չարենցի հայացքները համարելով բնական և հասկանալի, այնուամենայնիվ պետք է ասենք, որ էպպես գործ ունենք նրա ողջ ստեղծագործության յուրօրինակություններից բխող բարդ ու խորքալիկ երևույթի հետ: Նրա ստեղծագործությունն ամբողջովին և ներքուստ հագեցված է թատերաչնության, նույնիսկ այն դեպքում, երբ բացակայում են դրամաի տարբերիչ նշանները: Ընդ որում թատրոնի հանդեպ Չարենցի վերաբերմունքը տարբերվում է նախորդ և ժամանակակից գրողների դիրքորոշումից:

Եթե նախորդների համար թատրոնը գոյություն ուներ որպես այլապիսին, առանձին ու անկախ, ապա Չարենցի թատերական որոնումները կապված են իր մտորումների, կյանքի տրամաբանությունը հասկանալու, պատմական դարաշրջանի խորին ցնցումները, մարդ-անհատի միճակը և տեղը որոշելու՝ բնորոշելու և հաստատելու հետ: Այդ թվում նաև բարդ ու խորքային ներառման:

<sup>1</sup> Ե. Չարենցի. Երկերի ժողովածու. 1967, հ. 6, էջ 325—396 (այսուհետև հատորը և էջը նշվում են տեքստում):

կան հուզումների, ցնցումների հետ: Կյանքի բախտորոշ պահերին նա դիմում էր թատերական ձևերի օգնությամբ, և այդ, կարծես, ավելի էր հարստացնում թե՛ պոեզիան, թե՛ էպիկան: Դրամատիկականը և բանաստեղծականը համագործակցում են միևնույն գեղարվեստական մտածողության, աշխարհընկալման համակարգում, սրանք, փաստացի, ժամանակակից գիտակցության երկու բևեռներն են, աշխարհընկալման երկու ձև:

Արդ, ինչպե՞ս էր վերաբերվում Չարենցը դարաշրջանին: Ակզբից ևե՞ք որպես ծանր աղետների ու հեղաբեկումների ու միևնույն ժամանակ՝ նորոգման, ժողովրդական լայն զանգվածների ներուճակության դրսևորման ժամանակների: Դարաշրջանի դրամատիզմը և անդրադարձը անհատի հոգեկան աշխարհում, հարազատ ժողովրդի ճակատագրում՝ «Կապուտաշյա հայրենիքից», ալյուսինքն ստեղծագործական առաջին խկ փուլերից սկսած եղել է Եղիշե Չարենցի ողջ ստեղծագործության աննահանջ, անկապտելի առանցքը: Եվ աննահանջ, անբեկանելի այս առանցքով է հյուսված և «Կապկազը»:

Իր առաջին թատերգական գործը՝ «Կապկազ-թամաշան», Չարենցը գրել է Թիֆլիսի հիվանդանոցում, 1923 թ. ամռանը և անմիջապես հրատարակել: Պիեսը հյուսված էր այն տարիներին լայն տարածում գտած ժողովրդական «հրապարակային ներկայացումների ոճավորումով, իտալական commedia dell'arte-ի, հայկական «Ղաթագլոզ» թատրոնի հնարանների ոգով և հանգույժ: Այլարանական և խիստ պայմանական արտահայտչաձևերով ներկայացվում են իրական դեպքեր՝ Անդրկովկասյան Սեյմի ժամանակի իրադրությունները Կովկասում: Համապատասխանաբար գործող անձանց զգալի մասը իրական անձինք են, մյուսները՝ ընդհանրացված կերպար-սիմվոլներ (բոլշևիկ, դաշնակ, բանվոր, գինվոր և այլն):

Գեգեչկորին, Կարճիկյանն ու Թոփչիբաշևը ներկայացված են կարիկատուրային գծերով, նրանք ժողովրդական հրապարակային ներկայացման այն բացասական խորհրդանիշ-դիմակներն են, որոնց էությունը հենց սկզբից հայտնի է հանդիսականներին: Էպպես զուգակցվում են երկու տարբեր թատրոնների՝ էպիկական թատրոնի և գործողության թատրոնի տարրեր, Ղարան, իհարկե, չէր կարող «շանց տալ» բոլոր դեպքերը. որոշ կարևոր իրադարձություններ պարզապես պատմում, հիշեցնում է, երբեմն էլ ցուցադրված ընդհատումով բավականաչափ կոշտ ու կոպիտ դարձվածներով: Հստակ դիմում ներկայացման ամբողջ ընթացքում Ղարան անընդհատ կերպարանափոխվում է. նստած՝ ինչ դեր է կատարում այս կամ այն տեսարանում, երբեմն էլ դուրս է դալիս գործողության սահմաններից, մանավանդ երբ հեղինակի անունից ընդհատում կամ պարզաբանում է կատարվածը, բայց հենց նույն սյուժին և վայրկենարար հասցնում է միանալ գործող անձանց դառնալ «միևնույնների ծառա», մեծապես նմանվելով իտալական commedia dell'arte-ի հերոսին: Իսկ երբ բևեռ է դուրս գալիս անգլիական սպայի Ֆարսային կերպարանում, արդեն երևում են զգեստափոխվելու կատակերգության (комедия передевания) նշաններ: Ահա Ղարան ներկայանում է բեմում անգլիական սպայի հագուստով, ձեռքին՝ «կարտոնե մի ձու, խնձոր կամ ներկված շաբար»: Բավականին թափանցիկ ակնարկով Չարենցը հուշում է հանդիսատեսին, թե ինչպիսի «օգնություն» էին ցույց տալիս «Կովկասի տերերին» եվրոպական պետությունները՝ ընդամենը այս բուտաֆորային «կարտոնե ձու»... սույն է կարտոնի անկախություն ու ազատություն:—

Իսկ ձեզ,

Պ. միևնույններ,

էս—(ցույց է տալիս ձեռի ձուն)

Ով որ ձեզինք խլեց—

Նա կլի Կապկազի միահեծ:

Արա բռնեք:

Նետում է ձուն դրանց,  
Դրանք հասնում զզզում են  
Իբար...

(3,99):

Ամեն մասխարայից հետո էլ, որ ավարտվում է պարտադիր «չաստուշկաներով», Վարան անցնում է լուրջ տոնի, մեկնաբանում կատարվածը՝ Փաղաքական «չաստուշկաները» առհասարակ լայնորեն տարածված էին ժամանակ: «կապույտ բաճկոնակավորների» ներկայացումներում, բանվորական թատրոններում, ընդհանրապես՝ ագիտ-սատիր կոչվող թատերականացված հանդեսներում: Ժողովուրդը ընտելացել էր այդ նոր թատրոնին, և ներկայացումները ամենուրեք՝ թե՛ Լենինականում, թե՛ Բաքվում ու Թիֆլիսում, ավելի ուշ՝ Երեւանում, արժանանում էին հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանը: Հատկապես Թիֆլիսում, որտեղ բեմագրողն ու Ղարայի դերակատարը՝ նույնն է, թե թատերգության մեկնաբանը, որքան էլ տարօրինակ թվա, դասական դրամատուրգիայի մեկնաբան, հուշակավոր Վահրամ Փափազյանն էր: Հիշարժան է, որ սալյաններ անց, վերհիշելով իր և Զարենցի բեմագրական համատեղ աշխատանքը, Փափազյանը պետք է գրեր. «Կապկազում» Զարենցը կարողացել է ամփոփել իր ժամանակի շունչը, երբեմն հասնելով նույնիսկ Արիստոֆանի ամեն ինչ ծաղրող հումորին, ամեն ինչ բուժող Ռաբլեի ծիծաղին, ամեն դիմակ պատող Իանթեի ակնարկին»<sup>2</sup>:

Կարելի է կարծել, որ արձանագրվածը ոչ միայն պատահական չէ, այլև անհերքելի վկայություն է թատերգության և՛ հաջողության, և՛ արդիականության, ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ այսօր՝ հայ ժողովրդի գոյության ու ճակատագրի առումով, Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ նազարի» հետ միասին: Այնպես որ ի դուր չէ բանաստեղծը «Կապկազի» անձնական օրինակի վրա 1934 թ. փետրվարի 4-ին արձանագրել. «Այս գործը ես համարում եմ իմ լավագույն գործերից մեկը, մի գործ, որը թե՛ իր դիապագոնով, թե՛ իր գույտ գրական տեխնիկական նորություններով մի ամբողջ նոր էտապ է բացում մեր գրականության մեջ: Բայց ո՞վ հասկացավ: Համարյա ոչ ոք: Բայց ես համոզված եմ, որ ապագայում կհասկանան ու կգնահատեն»<sup>3</sup>: Այս վերջին երեք նախադասություններով (ի դեպ՝ բոլոր տեսակի մեջբերումներում բացակայող) բանաստեղծը հուշում է, որ պիեսը կրում է ցուցադրվող տեսանկյան անհամաստ խոր տարողության խորհուրդ՝ հավասարապես գաղափարական առումով և արվեստով՝ միաժամանակ արտահայտչական-գրական և թատերական առումներով: Ուստի եթե նույնիսկ ցանկանանք էլ ներկայացնել երկը գեղագիտական և կատարողական արվեստի ելակետից, անհնար է շրջանցել քաղաքական և սոցիալական հանգամանքներն ու պատճառները: Ըստ այդմ վերլուծել «Կապկազը» և ոչինչ չասել, թե ինչ է եղել 1923 թ.՝ հայ ժողովրդի կյանքում, պատմության մեջ և անձամբ Զարենցի կյանքում՝ հնարավոր չէ: Որտեղ և թաքնված է մեկը այն բազմաթիվ գաղտնագրերից, որոնց անգնահատելի հարկադրված վարպետն էր Ե. Զարենցը<sup>4</sup>: Կարելի է համոզվել դրանում, ձեռքն առնելով «Կապկազի» առաջին հրատարակությունը՝ Կարո Հալաբյանի ձևավորումով: Կուրբիստական ոճով, սևի ու սպիտակի համագրությունը ու հակադրությունը ձևավորված գիրքը ընկալվում է որպես յուրօրինակ ռեժիսորական աշխատանք՝ պիեսի բնագրի հետքերով: Տողերը շարված են տարբեր շափի տառերով, նախադասությունները, գործող անձանց ռեպլիկները, հեղինակային ռեժիսուրները, որոնք ըստ Զարենցի արժանի են ընթերցողի առանձնակի ուշադրությանը՝ կողքից ընդգծված են լայն սև գծով: Հայտնի է, որ Հա-

<sup>2</sup> Վ. Փափազյան. Հետադարձ հայացք, դ. 2, Ե., 1957, էջ 57:

<sup>3</sup> Ինքնագրով «Կապկազի» օրինակներից մեկի վրա. պահվում է Զարենցի տուն-թանգարանում, Զարենցի գրադարանում:

<sup>4</sup> «Կապկազում» թաքնված գաղտնագրերից այս մեկը վերծանել է Ալ. Զաքարյանը՝ Եղիշե Զարենցը հանուն Արցախի հոգվածում («Հայաստանի Հանրապետություն», 1992, 27 հունիսի, № 125):

լաբյանը և Չարենցը գիրքը ձևավորել են միասին, և, անկասկած, Չարենցը ինքն է հուշել Հալաբյանին շեշտվող ամենակարևոր հանգույցները:

Երկի գաղափարական նպատակադրմանն է ծառայում և Վ. Սայակովսկուց մեջբերված բնաբանը.

Художники Вильсопов,  
Людойд Джоражев,  
Клемансо  
Рисуют усытые рожи—  
и напрасно:  
все это одно и то же.

Նրանք, ովքեր խաղում են ժողովուրդների բախտի հետ, զարմանալիորեն նմանվում են միմյանց:

\* \* \*

Այն, որ Չարենցը շրտաբարվեց ժողովրդական թատերաձևեր օգտագործելու դավանանքից վկայում է և «Կապկազից» տասը տարի հետո գրված «Աքիլլե՛ս, թե՞ Պիեռո» ինտերմեդիան (միջարար), ստեղծված դիմակների թատրոնի արտահայտչամիջոցներով ու ոճով:

Ինչպես հայտնի է, ինտերմեդիան կատակերգական ժանր է, որ ներկայացվում է հիմնական պիեսի գործողությունների միջև եղած ընդմիջումներին: Իսյց և գոյություն ունեն ժանրի ինքնակա ստեղծագործություններ և, փաստորեն, այդպիսին է Չարենցի՝ այլաբանական պայմանականություններով հիմնված ինտերմեդիան: Անգամ հեղինակի հիշատակությունը, ըստ որի «գործողությունը կատարվում է Մեծ Հեղինակի հետմահու թատերգության ներկայացման ժամանակ, երրորդ արարից հետո, ընդմիջումի ընթացքում, փակ վարագույրի առաջ» (4, 318—391), անգամ դա ժանրի ձևական կողմը պահանջելու յուրօրինակ հնարանք է, որքանով թատերգության էությունն ու իսկությունը հայտնի է դառնում ինտերմեդիայի գործող անձանց մենախոսություն-երկխոսություններից: Կարելի է ասել, որ Չարենցի ինտերմեդիան՝ այլաբանական ենթաբնագրով հանդերձ, էպպես կոչված է ցուցադրելով՝ բացահայտել «Մեծ Հեղինակի... թատերգության» բուն իմաստը: Ըստ այդմ հետեւյույթունն ու եզրակացությունն այն է, որ նա բավականաչափ հետևողականորեն իրագործում էր թատերական ուղղակի ծրագիր «Կապկազը», ինչպես վերը ասվեց, գրել էր 1923-ին, իսկ «Աքիլլե՛ս, թե՞ Պիեռո» ինտերմեդիան՝ մոտ տասը տարի հետո: Եվ ընթացքում ոչ միայն չի փոխում դավանած թատերական համոզմունքներն ու նախասիրությունները, այլև նորից դիմում է ժողովրդական թատրոնի ակունքներին՝ վերակենդանացման մեջ տեսնելով թատրոնի ապագան: Անշուշտ, նա գիտակցում էր, որ հնարավոր են թատերական այլևայլ տարրերի ու հնօրյա ավանդների մերձեցումներ կամ խաչաձևումներ, որ անհնար է լրիվ վերականգնել ժողովրդական թատրոնի հատկանիշները, բայց և անհրաժեշտ էր համարում այդ թատրոնի գանձարանում եղած միջոցների նորովի օգտագործումը: Եվ ահա նման փորձով նա մերձեցնում է էպիկական թատրոնին, որի գեղագիտական համակարգը նույն տարիներին ձևակերպել էր Բերտոլդ Բրեխտը իր դրամայի տեսությունը<sup>5</sup>:

Ինչպես ժողովրդական հնագույն թատրոնի ժանրերից այս մեկին, Չարենցը հրաժարվում է ավանդական այն զավեշտական տեսարաններից և հնարանքներից, որպիսիք բնորոշ են ինտերմեդիային: Ամենայն հավանականությամբ այդ պատճառով էլ «Աքիլլեսը» զուրկ է «Կապկազի» դինամիզմից և ունի ստատիկ բնույթ: Եվ սակայն երկու պիեսում էլ օգտագործված է ժողովրդական թատրոնի համար բնորոշ միջոցներից այս մեկը, այն է՝ բեմի վրա ներկայացնել մի այլ բեմ: Բայց եթե «Կապկազում» խաղավարը՝ Պարան մա-

5 Б. Брехт. Театр. т. 5, кн. I и II, М., 1965.

տուցում էր որոշակի եղելություններ (տալով անունները), ապա ինտերմեդիալում գործ ունենք ինչ-որ հորինված դեպքի հետ, որի իսկությունը հանդիսատեսը պետք է որ կռահի այլաբանական տեսարաններից, գործող անձանց ակնարկներից, նրանց արտաքին նմանությունից, շարժումներից ու վարքից:

«Կապկաղում» հեղինակը, կարծես, հրավիրում էր հանդիսատեսին մասնակցելու գործողությանը, քանզում էր անջրպետը թատերասրահի և բեմի միջև, իսկ ահա «Աքիլլե՛ս, թե՞ Պիերո»-ում՝ հակառակը. հանդիսատեսին հեռացնում է բեմից և գործողության մասնակցի փոխարեն նրան դնում է կողմնակի դիտորդի դերում:

Ինչպես հայտնի է, Բրեխտը, հակադրելով միմյանց «էպիկական» և «դրամատիկական» («արիստոտելյան») թատրոնները, կտրականապես սահմանադատում է մեկի և մյուսի հատկանիշները, գտնելով, որ առաջինը դիմում է հանդիսականի գիտակցությանը, երկրորդը՝ զգացմունքներին: Բայց և ինքը Բրեխտն էլ, իր արվեստով հերքելով այդ տարանջատումը, ստիղծել է պիեսներ, որոնք ներազդում են հանդիսատեսի և գիտակցության, և՛ հուշերի վրա:

Նույնը կարող ենք ասել Զարենցի «Աքիլլե՛ս, թե՞ Պիերո» միջարարի հասցեին, որի բաղաբանական սուր և նթատեքստը (Լենին—Ստալին—Տրոցկի համագործակցամբ) ստիպում է հանդիսատեսին խորհել, իսկ բեմում կատարվող դեպքերը չեն կարող շնույզել այն մարդկանց, որոնք եղելության ակսնատեսն են (թերևս՝ մասնակիցները): Իհարկե, գրականագիտական ընդունված կարգով Զարենցի ինտերմեդիալում գեղարվեստական բնավորություններ չլիան և չեն էլ կարող լինել, քանի որ ժողովրդական թատրոնին հատուկ է ծայր աստիճան ընդհանրացում, եվ դա ամենևին էլ չի նշանակում, թե Զարենցը չի տարբերակում գործող անձանց: Նրանցից ամեն մեկը յուրօրինակ կերպար է, որի բնութագրերը տրվում է մի քանի շտրիխով, ավելի ճիշտ՝ հեղինակային ուսմարկներով. «մի բամբ ձայն դահլիճից», «մի ինքնավստահ ձայն», «մի անվրստահ ձայն», «մի հաստատուն ձայն» և այլն:

Ինտերմեդիալում կարևոր դեր են կատարում մենախոսություններն ու երկխոսությունները, որոնք ընդհանրապես բնավորություն ստեղծելու հիմնական միջոցներից են դրամատիկական երկում, սակայն այս դեպքում ծառայում են այլ նպատակի: Զարենցը օգտագործում է մենախոսության տարբեր տեսակներ. ճառ, պատում, վկայություն,—որոնք ուղղվում են հանդիսատեսին՝ կատարվող եղելությունները նրան պատմելու, բացատրելու նպատակով:

Ինտերմեդիան մի այլ տարբերությունն էս ունի ժողովրդական թատրոնի ժանրից: Ժողովրդական խոսակցական լեզվի փոխարեն Զարենցը օգտագործում է ժողովների պաղ, ձևական, տափակ շարունը, պաթետիկ ոճավորումով ու պարողիկ երանգով: Դա հատկապես զգացվում է թատրոնի Տնօրենի ու Հերոսի խոսքում. «Օ, ահա և ես», «Օ, այրեր արգո», «Օ, դուք, ասացեք խրնդրեմ...» և այլն:

Այս գործին, ինչպես հայտնի է, ձևակատարական դեր վիճակվեց բանաստեղծի կյանքում. ամեն տեսակի մեղադրանքներին ավելացավ այդ տարիներին համար ամենասարսափելին, թելադրված, Զարենցի արտահայտությունները, «միանգամայն նաիրյան հոգեբանություն»՝ որքան սարսափելի, այնքան լավ: Պիեսը հայտարարվեց հակահեղափոխական, տրոցկիստական հայացքների արտահայտություն՝ ուղղված Ստալինի դեմ: «Գիրք ճանապարհին» 1933-ի առաջին տպագրությունը արգելվում է «Աքիլլե՛ս, թե՞ Պիերո» միջարարի պատճառով և՛ առանց այդ գործի լույս է տեսնում միայն 1934-ին<sup>6</sup>:

Թե որքան մեծ էր բանաստեղծի տաղանապարզ զգացվում է օգնության խնդրանքով Ս. Շահինյանին հասցեագրած նամակից. «Դարձեք ինձ համար նոր էմիլ Զոլա»,—համարյա աղերսում է նա:

«Աքիլլե՛ս...»-ը Զարենցի ժառանգության թերևս ամենաբաղադրականացված գործն է: Ակներև են բացահայտ զուգահեռներ պիեսի եղելությունների և

<sup>6</sup> 1933 թ. նոյեմբերի 14-ին Հայաստանի Կ(բ)Կ Կենտկոմի քարտուղարության հատուկ որոշումով արգելվում է գրքի հրատարակությունը, նաև հարց է հարուցվում Զարենցին ազատելու Պետհրատի գեղարվեստական բաժնի վարիչի պարտականություններից:

խորհրդային ողջ երկրում տիրող իրավիճակի միջև: Օր առ օր տեղյակ ընդգիծությունների դեմ ուղղված աղմկալի «պրոցեսներին», այսպես կոչված, կենդինի «Կտակին» Զարենցը, անկասկած, գիտեի, թե ինչպես էին ժողովներում դատափեստում Տրոցկուհի, օբստրուկցիայի ենթարկում նրան. դա՛հիճը աղմկում էր, դոփում, սուլում, թույլ շտալով խոսել: Ահա ճիշտ այդպիսի մի ժողով էլ պատկերված է ինտերմեդիայում. երբ Հերոսը հայտնվում է բեմում և սկսում իր մենախոսությունը, «դա՛հիճում բարձրանում է անասելի աղմուկ», «դա՛հիճը թնդում է քրքիչից», լսվում են բացականչություններ. «Չենք հավատում:— Կորեք:— Մեզ հերոսներ պետք չեն:— Դուրս անել, դուրս» և այլն:

Ինտերմեդիայի տրամաբանությունը վերծանված է Ա. Եղիազարյանի «Աքիլլեսի պարտությունը» հոդվածում<sup>8</sup>, որից հետևում է, որ Զարենցը իր հանձարեղ պայծառատեսություններ կանխագուշակել էր հետագա տարիները կյանքը. «...այն ժամանակներում միայն Զարենցի պես անհատները պետք է զգային, թե ինչ է կատարվում երկրում, հասարակության մեջ»:

Այո, Զարենցը շատ շուտ հասկացավ երկրում կատարվող իրադարձությունների բուն էությունը: Միաժամանակ սեփական և մերձավորների կյանքը պաշտպանելու բնազդը ստիպում էր նրան, ինչպես և շատերին, գրել ժամանակի պահանջով: Սակայն 1932 թ. ապրիլից, երբ ստեղծվեց գրողների ընդհանուր միություն, Զարենցի հակասությունները շրջապատի հետ խորանում են, նա հայտնվում է հակառակորդների մի ստվար բանակի դեմ հանդիման, և այդ հակասությունը ողբերգական երանգ է ստանում այն ժամ, երբ պաշտպանություն է հայցում... Ստալինից: Այժմ Զարենցի այդ քայլը մեզ պահպանեց միամիտ է թվում, սակայն կարող ենք հասկանալ, որ դրդված էր ոչ միայն ինքնապաշտպանության բնազդից, այլև խորին վիրավորանքից:

«Աքիլլես...»-ը հատվածաբար թարգմանում են ուսուցիչներ, հավանաբար մոսկովյան ցենզորներին ներկայացնելու համար: Մ. Շահինյանին հասցեագրած նամակում Զարենցը գրում է. «Теперь собираются выпустить мою книгу: ее частями дословно перевели на русский язык, образовали комиссию под председательством завкультапропа Закрайкома, т. Сефа...»<sup>9</sup>

Թարգմանությունը պահվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում, Զարենցի ֆոնդում, որտեղ կա նաև մի էջ պիեսի մի այլ տարբերակից, որը վերնագրված է «Ուղին և ընթացքը», ասել է՝ ինչ էր նախատեսված և ինչպես իրագործվեց իրականում: Այս տարբերակի գործող անձանց շարքում կա նաև «Հեղինակի ուրվականը» և «Չայներ վարագույրի հետևից»: Հրատարակված օրինակում Ուրվականը բացակայում է, հավանաբար այն պատճառով, որ հնարավոր չէր խուսափել արտաքին նամակներից: Իսկ այդ վերացական Զայները միս ու արյուն են ստանում և դառնում գլխավոր դերակատարներ, դուրս գալիս բեմ՝ «գինվորական առաջնորդների պայմանական զգեստներ» հագած, ուրեմն և սրանք են թատրոնի Տնօրենի հավատարիմ կամայական տարները:

Երբ Տնօրենը հայտարարում է, թե Հեղինակի կամ Առաջնորդի երկում նախատեսված չի եղել ոչ մի հերոս, հանդիսականներից ոմանք կասկածանքով են ընդունում այդ: Մի տարիքով հանդիսական բարձրանում է բեմ և հայտարարում.

Սակայն հայտնի է մեզ, որ այս երկում

Իր սեփական ձեռքով

Մեր Տնօրենը մեծ շտկումներ է արել:

(4,331)

<sup>7</sup> 1929 թ. Տրոցկին արդեն արտասահմանում էր (ի դեպ, ինտերմեդիան Զարենցը սկսել է գրել հենց այդ թվականին), սակայն տասնամյակներ նրա անունը, նրա «սատանայական» կերպարը տեսանելի, թե անտեսանելի ներկա էր անձայր երկրի բոլոր անկյուններում:

<sup>8</sup> «Կրական թերթ», 1990, 7 դեկտեմբերի, № 50:

<sup>9</sup> Մ. Շահինյանին ուղարկված նամակը առաջին անգամ հրատարակվեց «Պատմա-բանասիրական հանդեսում» (1987, № 2):

Չարենցը մեծ նշանակություն էր տալիս հերոսների դերին պատմության մեջ, այստեղ՝ ինտերմեդիայում, նա պսակագերծ է անում Ստալինի նման Հակա-հերոսին (հիշենք էպիգրամը—«նեռ»), որը ժողովրդին վերածում է անդամ բազմության: Պիեսում յուրատեսակ շրջանառության մեջ է և Լենինի կտակի իրաջանելը ժողովրդից: Հերոսը, հանդիսականների առջև ելույթ ունենալով, փորձում է համոզել, որ Թատրոնի Տնօրենը ոչնչացրել է Մեծ Հեղիսակի ձեռագիրը և ինքը գրել 3-րդ գործողությունը:

..նա միայն ողբալի ու խեղճ  
Խրավիլակներ է ասպարեզ հանել,—  
Եվ մեր Վարպետի հղացումն այսպես  
Խայտառակարար հիմքից կործանել...  
(4,348)

Կամ՝

Ի՛նչ տեսաք այսօր բեմի վրա դուք.—  
Սարգսյանի մի հոծ անդամ բազմություն,  
Ղեկավարությամբ, անիմաստ ու կույր,  
Ինչպես մի նախիր—գնում է անմիտ  
Ինքն էլ չգիտե, թե ինչո՞ւ և ո՞ւր...  
(4,351)

Սեզ ևն հասել Չարենցի գրչին պատկանող երկու անավարտ թատերգական գործ ևս. «Հերոսի հարսանիքը» և «Արքայական երգը»<sup>10</sup>: Երկրորդի ժանրը ընդհանրապես դժվար է որոշել, քանի որ պահպանվել է միայն մի պատահով: Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը վերաբերում են 1937-ին՝ կյանքի վերջին ամիսներին:

Դեռևս 1932 թ. ապրիլից՝ Գրողների ընդհանուր միություն ստեղծելուց հետո, Չարենցի հակասությունները խորանում են, հետապնդումը վերածվում է կատարյալ որսահալածումի՝ ֆիզիկական ոչնչացման նպատակակետով: Քաղաքական ահաբեկչության կարմիր մորիկը մոլեգնում էր երկրով մեկ, Սպանիա էր խանչվում: Չարենցը շնչահեղձ էր լինում ողջ մտավորականությունը կարկտահարող մեղադրանքների տարափից: Այդ միջոցին է, որ նա թղթին է հանձնում իր գիշերային մտքերը՝ մենախոսությամբ և երկխոսությամբ տեսիլները, ուղեղային բորբոքված մորմոքը...: 1937 թ. մարտին գրած «Պոեմ անվերնագիր» բանաստեղծության մեջ Չարենցը այսպես է բնութագրում իր հոգեվիճակը.

Արդեն վաղուց է, որ ես մատնված եմ այս  
Չառանցանքի նման անիրական կյանքին,  
Եվ Իոգի նման ծալպատիկ նստած՝  
Վարժեցնում եմ հոգիս հայեցումի անկիրք:  
(Ա. Ե., 373)

Այսպիսի մի գիշերային տեսիլ թատերական ձևավորում է ստանում «Հերոսի հարսանիքը» պատկերում, որի գործողությունը, ինչպես ազդարարում է բանաստեղծը, «տեղի է ունենում հեղինակի ուղեղում», իսկ իրականում բեմի վրա վերարտադրվում է Չարենցի աշխատասենյակը՝ շինական պանոններով, Դանթեի դիմանկարով, Բուդդայի արձանիկով, գրադարակներով...:

Չարենցը սկսում է դրաման 1915 թ. Կարսում իր գրած բանաստեղծությամբ.

Ի՛շերը ամբողջ հիվանդ, խելագար,  
Ես երազեցի արևի մասին...

Պատանեկության օրերին գրած այս տողերով էլ սկսում է իր մենախոսությունը դրամայի հերոսը, որը հանդես է գալիս մեկ որպես Հեղինակ, կամ

<sup>10</sup> Անտիպ երկերում (այսուհետև՝ Ա. Ե., տեքստում) դրանք գետեղված են դրամատիկական պոեմների շարքում:

Բանաստեղծ, մի տեղ էլ՝ Պոետ (դա ոչ թե անուշադրություն արդյունք է, սուրբերկի անսլակ կացություն): Տեսիլային թատերայնացված պատկերը Չարենցի յուրատեսակ պատասխանն էր մեղադրանքներին. մտովի նորից ունորից վերհիշելով ապրած տարիները՝ պատասխանում է ընդդիմախոս հակառակորդներին, որոնք մեղադրում էին իրեն հուսահատ երգեր գրելու, հեղափոխությունը դավաճանելու մեջ:

Այո... իմ շուրջը գունատ էր, տկար—  
 Խոսքեր չկային և արև չկար...  
 Իայց ասել էր այդ... Տարիներ առաջ,  
 Երբ այնտեղ, Ղարսում, պատանի մի դեռ—  
 Երազում էիր դու մութ մի երազ—  
 Երբ թո միտքը դեռ ինքն էլ չգիտեր.  
 Թե ի՞նչ է ուզում... «արև» ասելով:

(Ա. Ե., 390)

«Հերոսի հարսանիքում» Չարենցը կրկնում է այն, ինչը հանգիստ չէր տալիս իրեն. նա պատրաստ էր ընդունել քաղաքական մեղադրանքները, իսկ ինչ վերաբերում էր գրական գործին՝ երբեք: «Ամենից առաջ զարանտիա, որ գործ ունեն գրողի հետ»—կարդում ենք գրառումներից մեկում:

Այս դրաման, որը ունի անշափ հետաքրքրական, Մետերլինկի դրամատուրգիայի հանգի լուծումներ (սկսած «Կապույտ թռչուն»), փաստորեն, Բանաստեղծի հոգու դրաման է, Չարենցի ներանձնական դրաման: Չմոռանանք, թե ինչպիսի տանջալից հալյուցիկացիաներ էր ունենում Չարենցը, երբ մորֆիի ազդեցությամբ ամբողջ ուժով գործում էր ենթագիտակցությունը, և նրա բորբոքված ուղեղում ծնվում էին գարհուրելի պատկերներ ու կերպարանքներ... «...մի նեո՝ քաղցած, աններ-ձեռքին կարմիր մի կացին», կամ աչքի առաջ էին դալիս ազգի մեծերի լուսավոր դեմքերը, երբեմն՝ շրջապատում էին գրողարականներից իջած գրական հերոսներ, որոնցից նա ակնկալում էր կյանքի հանգուցային հարցերի պատասխան և իր՝ Չարենցի կյանքի իմաստի բացատրությունը. «Ո՞վ պետք է լուծի մթին հանգուցը կյանքի»:

«Զուր մի շարչարի մտքերով դու քեզ,— այսպես է պատասխանում Բանաստեղծին գործող անձանցից մեկը՝ Բոցը, որը հավանաբար, խոհարարանում է և՛ կյանքի վերին իմաստը, և՛ ներշնչանքի կրակը, և՛ հավերժական կանացիության գաղտնիքը, որին դարձրելով ձգտել են մարդիկ, սակայն չեն հասել («բայց դեմքս երբեք ես չեմ բաց անում»), քչերին է միայն հաջողվել բացել այդ դեմքը «հպումով թեթև» և հաղորդել «գրքերում իրենց, երգերում ունայն, և արկածներում»:

Օ՛, հիմար պոետ... օրերդ անցած  
 Քեզ չեն խրատել... Լողել ես թևե  
 Ի ու ոչ թե միայն բանաստեղծ մի խենթ.  
 Այլև պայթարող ու քաղաքացի,  
 Բայց.. չես հասկացել մինչև հիմա դու,  
 Որ բոլոր շքնաղ իղձերը մարդու  
 Երազում են, տե՛ս, կատարվում անշեղ.—  
 (Ա. Ե., 395)

Սակայն Բանաստեղծը շարունակում է փնտրել կյանքի իմաստը ցուցանող պատասխաններ, չէ որ նրան տրվեց կյանքում՝

Լինել բանաստեղծ ճանաչված ու մեծ,  
 Տքնության պահեր ունեցար անբուն  
 Եվ թո բորբոքված միտքը ստեղծեց  
 Պոեմներ, Երգեր, տողեր ու տաղեր,  
 Որ գիտեն հիմա շատերը կյանքում...  
 (Ա. Ե., 391)



Նվ որպեսզի լուծվի «մթին հանգուցը կյանքի», գործողության մեջ են մտնում տարբեր դարերի գրական հերոսներ՝ «մարդկային կյանքի տիտան ներ—Աքիլլես, Դոն Գիշոտ, Համլետ, Ֆաուստ, նրանց շարքում են նաև արգահատելի և շար Թերսիդեսը, իսկ հայ ժողովրդից երեք հերոս՝ Սասունցի Դավիթ, «կարտոնե գրահներ հագին Քաջ Նազարն է մեծ» և երրորդը՝ գլուխ պահող Կիկոսն է անմահ,

Որ շի ստեղծել ոչ մի ժողովուրդ  
Աշխարհում այդ մեր Կիկոսի նման  
Մի ցայտուն տիպար, այնքան մի հմուտ  
Կերպարանք, որ ողջ մի ժողովրդի  
Անցյալի տիպար-պատկերը լինե...  
(Ա. Ե., 400)

Հայտնի է, որ Չարենցը բարձր էր գնահատել արձակագիր Մ. Դարբինյանի «Կիկոսը» վիպակը («Գլուխ պահող Կիկոսը»): Իր «Երկու խոսքում», պիված վիպակի առաջին հրատարակության համար, նա երկը բնութագրեց որպես հաղվագլուտ գեղարվեստական հաջողություն<sup>11</sup>: «Ես այնքան սիրեցի բո Կիկոսին»—գրում է Դարբինյանին հասցեագրված նամակում (23/7—1928 թ.)<sup>12</sup>:

Մ. Դարբինյանը պատկերել էր ժողովրդի համար մի շատ ծանր ժամանակաշրջան՝ քաղաքացիական կռիվները գլուղում, և այդ ֆոնի վրա ստեղծել մի հասարակ, խեղճ ու կրակ գլուղացու, «հայկական գեղջկական շվեյկի» կերպար<sup>13</sup>: Դարբինյանի Կիկոսը «սուս ու փուս, իրեն գործին մարդ էր, ուրիշի ոչ խերին էր խառնվում, ոչ շառին», այդպես «գլուխ պահելով» իր գոյությունն էր պահպանում: Չարենցի դրամայի գործող անձանց շարքում նա այդպես էլ ներկայացված է. «Գլուխ պահող Կիկոս»:

Ի ուր ալն գրական հերոսները, որոնք շրջապատում են գիշերային տեսիլներից տառապող բանաստեղծին, խորհրդանշում են մարդկային կեցության հավերժական հարցադրումներ: Ցավալի է, որ դրամայի բնագիրը լրիվ չի պահպանվել և հայտնի չէ, թե հերոսներից որ մեկը ինչ պատասխան է տալիս Բանաստեղծին, սակայն նրանց էությունից ելնելով կարելի է կոահել կամ գուշակել պատասխանների հիմնական իմաստը:

Իրական կյանքի մղձավանջից փախչելով անիրական կյանքի մշուշոտ ափեր, Չարենցը շեր դադարում խորհրդածել ստեղծագործող անհատի և հասարակության փոխհարաբերության շուրջը: Այս նպատակադրումով պետք է գրվեր (թե՞ գրվել էր) մի այլ դրամատիկական գործ՝ «Արքայական երգը», որից մեղ է հասել միայն մի փոքր հատված (մեկ էջ)<sup>14</sup>:

Ենթավերնագիրը՝ «Նմանություն Իբսենին», առիթ է տալիս մտածելու Անտիպ երկերի ծանոթագրություններում նշումը բացատրվում է հետևյալ կերպ. «Տիրապետող արքայի խոսքը հիշեցնում է Իբսենի Բրանդի և Դոկտոր Շտոկմանի մենախոսությունների ոճական հանդիսավորությունը»<sup>15</sup>: Կարծում եմ, դա նմանության միայն մեկ կողմն է: Դժվար թե Չարենցը դիմեր այլ պիսի աննպատակ ոճավորման: Իհարկե, մի էջանոց հատվածի հիման վրա դժվար է վերջնական եզրակացության հանգել, սակայն այդքանն էլ բավական է կոահելու, որ Տիրապետող Արքան և Իբսենի միայնակ մարտնչող հերոսները ունեն նմանության որոշակի եզրեր: Հատկապես Բրանդը, որը հատկապես շրջապատին, մերժեց մարդկային բոլոր տեսակի զգացմունքները, սակայն կյանքի վերջում հասկացավ, որ տիտան չէ, ոչ էլ «գերմարդ», այլ հասարակ, տառապող անհատ ու ժամանակակից, որը շատ աղոտ գույներով

11 Ե. Չարենց. Եժ. հ. 6, Երևան, 1967, էջ 660:

12 Նույն տեղում, էջ 429:

13 Մ. Դարբինյան. Կիկոսը. Երևան, 1929 թ.:

14 Ինքնագիրը պահպանվում է ԳԱԹ Չարենցի ֆոնդում, № 52:

15 Ե. Չարենց. Անտիպ և շահավաճված երկեր. Երևան, 1983, էջ 589:

է պատկերացնում սեփական ընդվզման վերջնակետը: Իբսենի աշխարհագրացողությունը, որի հիմքում որպես մարդկային կյանքի մեծագույն դրամա ընկած էին երեք հիմնական դրույթներ՝ անորոշ նախազգացումներ, հույսեր և հիասթափություններ, հարազատ էին Չարենցի հոգեվիճակին, Արթուրի մեկնախոսության մեջ արտահայտված:

Ախ, ամենայն մի օր, առավոտից մինչև  
Ուշ գիշերվա այն ժամն անհանգրվան  
Արթուրյաբար տքնել, խոնջել, հուզվել,  
Մխրճվելով բազում հուզումների մեջ սին՝  
Վատնել և՛ կյանք, և՛ միտք, և՛ մտորմունք,  
Լարել և՛ ուժ, և՛ խոհ, և շիմանալ անգամ,  
Թե ես ունե՞մ արդյոք գեթ իրավունք,  
Ունե՞մ արդյոք գեթ հիմք-լինելու իմ  
Երկրի իշխան-արթա...

(Ա. Ե., 204)

Արթուրի և բանաստեղծների ճակատագիրը մի ընդհանրություն ունի՝ մենակությունը. «Ты царь, живи один», ժամանակին հրովարտակել է Պուշկինը՝ «Поэту» բանաստեղծությամբ...

#### ДРАМАТУРГИЯ ЕГИШЕ ЧАРЕНЦА

В. А. ГРИГОРЯН

#### Резюме

Взгляды Чаренца на театральное искусство в основном сформировались в московский период его жизни, в атмосфере противостояния самых разных литературно-художественных течений и направлений, в бурных дискуссиях в Политехническом музее, в посещениях спектаклей Мейерхольда и Вахтангова, в тесных связях с Армянской драматической студией под руководством Рубена Симонова, которая подготовила блестящее поколение армянских театральных деятелей. Театральная программа Чаренца, изложенная им в статьях и театральных рецензиях, сводилась к следующему: будущее армянского театра—в возврате к эстетике народного площадного театра. Теория Чаренца нашла художественное воплощение в комедии-буфф «Кавказ», в интермедии «Ахиллес или Пьеро?», в неоконченных драматических произведениях «Свадьба героя», «Царская песнь». По существу, вся поэзия Чаренца пропитана драматизмом, драматическое и лирическое сосуществуют в одной и той же системе художественного мышления и мировосприятия.