

ԱԶԳԱՅԻՆ ԴՐԱՄԱ. ԿԵՐՊԱՐԱՆԱՓՈԽՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ԸՆԹԱՑՔ

Հանրահայտ ծշմարտություն է, որ թատրոնի նյութը գրականությունն է, խոսքը, որն էլ տեղավորվելով դրամատուրգիական կառույցի ներսում որպես ատաղձ ու հենք՝ դառնում է առանձին գեղարվեստական արժեք, մտնում բեմական գործողության ծիրի մեջ և պայմանավորում դիպաշարի զարգացումը, կերպարների հոգեբանական-մտային շերտերի բացահայտումները և այլն: Թատրոնի հիմքը դրամատուրգիան է, առանց որի թատրոն և խաղ գոյություն չունի: Հայ դրամատուրգիան ողջ 20-րդ դարի ընթացքում սակավաթիվ, անզան եզակի շողարձակումներ ունեցավ, բացառիկ դեպքերում միայն ստեղծվեցին բարձրարժեք դրամատիկական երկեր՝ դրանք համահունչ-ներդաշնակ դարձնելով ռեժիսորական և դերասանական նորացումներին, որոնք աստիճանաբար գերակա դառնալով՝ ազգային թատրոնը դարձրին բազմաշերտ ու ինքնատիպ: Թե՛ XIX դարում ստեղծված Գաբրիել Սունդուկյանի և Հակոբ Պարոնյանի, թե՛ XX դարասկզբին ձևավորված Ալեքսանդր Շիրվանզադե-Մովսիսյանի, Լևոն Շանթի, Ավետիս Ահարոնյանի, Միքայել Մանվելյանի, Դերենիկ Դեմիրձյանի դրամատիկական երկերը ազգային թատրոնի գրական նախահիմքերը և դիմորոշ արտահայտությունները լինելով հանդերձ, չձևավորեցին հզոր ավանդույթներ, գրեթե դուրս չեկան ազգային շրջանակներից՝ ներառելով իրենց մեջ համաշխարհային դրամայի ձեռքբերումները: Հետևաբար հայ թատրոնի մեծագույն ձեռքբերումների համար ուշագրավ չափումներ դարձան շեքսպիրյան ստեղծագործությունները, համաշխարհային դասական թատերգության մյուս նմուշները: 20-րդ դարի հայ թատերգության առաջնային միտումները կապակցվեցին «սոցիալիստական ռեալիզմի» մեթոդաբանությամբ, այսպես կոչված խորհրդային ավանդույթին, որն էլ իր ազդեցությունները թողեց, ազգային դրաման զրկեց համարձակ նորարարությունից, թեմաների և գեղարվեստական ձևերի առատությունից: Այս շրջանում ստեղծվեցին Ժորա Հարությունյանի, Ալեքսանդր Արաքսմանյանի, Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանի, Նաիրի Զարյանի, Արամաշոտ Պապայանի, Ռուբեն Հովսեփյանի, Գևորգ Սարգսյանի, Ազատ Շահինյանի, Ժիրայր Անանյանի, Գևորգ Գևորգյանի, Աննա Պետրոսյանի, Ռուբեն Մարությանի, Խաչատուր Ավագյանի և այլոց երկերը, որոնք ժամանակների ազդեցություններն ու դիր-

քավորումները կրելով, այնուհանդերձ ձևավորում էին ազգային նոր դրամատուրգիան, հաճախ մղվում դեպի խիզախումներն ու համարձակ լուծումները: Դարավերջին արդեն արձանագրվեցին ինքնատիպ նորահայտություններ, Պերժ Զեյթունցյանի, Նորայր Աղալյանի և Աղասի Ալվազյանի դրամատիկական երկերը ծշմարիտ հեղափոխականություն բերեցին մեր դրամայի տարածք՝ միավորելով «ինտելեկտուալ թատրոնի» արտահայտչաձևերը բրեխտայան «էպիկական թատրոնի» առանձնաձևերին: Դրաման ենթարկվեց նոր ձևերի ազդեցություններին, կերպարաստեղծման և դրամատիկական վիճակների հղացման երբեմն պարադոքսալ, սակայն խաղային պայմանաձևերի ազատ մոդիֆիկացիաներին, ձևի ու բովանդակության այն նորացումներին, որոնք հաստատել էին Բերտոլդ Բրեխտը, «ամտի դրամայի» մեծագույն ներկայացուցիչները, XX դարավերջի նորարարները, «զայրացած օսթորնականները», իտալական նեոռեալիզմի ականավոր ներկայացուցիչ Էդուարդո Դեֆլիպպոն, իրենց բացառիկ փորձարարությամբ համաշխարհային դրամային նոր ընթացք թելադրած Ֆրիդրիխ Դյուրենմաթն ու Լուիջի Պիրանդելոն, որոնց ստեղծագործություններն արդեն հասանելի էին հայ թատրոնին, որոնց փորձարարությունը ծանապարհ դարձավ հայ դրամայի համար:

1970-ականների սկզբներին իր «Ավերված քաղաքի առասպելը» դրամայով հրապարակ եկած Պերժ Զեյթունցյանը նոր գեղարվեստական բովանդակություն հաղորդեց ազգային դրամայի համար հիմնորոշ համարվող պատմական և «սրբախոսական» դրամաներին, առաջադրեց նոր հերոսի կոնցեպցիան, պատմական իրականությունը դիտարկեց բոլորովին այլ համատեքստերում՝ յուրովի մոտենալով պատմության դրամատուրգիական մատուցման դյուրենմայան և սթրիդդերգյան մոդելին և սկզբունքին՝ առավելապես կարևորելով դրանց մոդեռնիստական տարակերպումներն ու դոսևորումները: Դրամատիկական կերպարի մոդեռնը Պերժ Զեյթունցյանի դրամատուրգիայում արտացոլվեց մետաֆիզիկականի և հստակորեն ընդգծված հոնտորականի զուգորդումներով, որոնք մոտենում էին «էպիկական թատրոնի» առանձնաձևերին: Սակայն Պ. Զեյթունցյանը ստեղծում է «էպիկական» թատրոնի սեփական տարատեսակը՝ այժմ արդեն մղվելով դեպի ուրույն պատմողականությունը՝ այդ պատմողականությունը ղեկավարում դրամատիկական գործողության և իրադրությունների մեջ, շեշտում-կարևորում հրապարակախոսական թատրոնի որոշ միտումների ներկայությունն ու արտահայտչական սկզբունքները: Պերժ Զեյթունցյանի «Արշակ թագավոր», «Անավարտ մենախոսություն», «Վերջին խաղը», «Հիսուս Նազովնեցին և նրա երկրորդ աշակերտը», «Կանգ առ, երկրագունդ», «Մեծ լույթուն», «Խոր վիրապ» պիեսները բեմադրեցին Վահե Շահվերդյանը, Արմեն Խանդիրյանը, Խորեն Աբրահամյանը, Հակոբ Ղազանյանը՝ մշակելով ուրույն արտահայտչաձևեր, մղվելով

դեպի Նոր գաղափարագեղարվեստական թափանցումները: Պերժ Զեյթունցյանը գրեթե երբեք չի ստեղծում Նոր սյուժե, չի հեռանում արդեն ծանաչված, գոյություն ունեցող սյուժեից՝ այն համարելով միջոց՝ սեփական երևակայությամբ ձևավորվող հարաբերությունների և գաղափարական ընդհանրացումների հաստատման համար, երևակում հերոսների դիրքավորումներն ու կենսազգացողությունները, նրանց միջոցով շոշափում և տեսանելի դարձնում այն փիլիսոփայական հոսքերը, որոնք թափանցում են նրանց կերպարների մեջ, մերժեցնում, միասնական դարձնում նրանց ու աշխարհը: Մարդու և աշխարհի փոխհարաբերությունների խնդիրը Պ. Զեյթունցյանը լուծում է յուրովի, գրեթե մոտեցնում խնդրի շեքսպիրյան ընկալումների տիրույթին՝ մնալով, սակայն, ինքնատիպ ու ժամանակակից, մնալով հայ թատերագիր, ում առաջին հերթին հետաքրքրում են հայի գոյաբանական խնդիրները, ազգային տեսակի ու ժամանակի համադրումները: Հետևելով սյուժեի ձևավորման շեքսպիրյան մեթոդին, ինչը սերտակցվում էր հունական և հռոմեական թատերգության ձևավորման տեսադրություններին, Պերժ Զեյթունցյանը առաջադիր է համարում հերոսի ձևավորման խնդիրը, շեշտում-կարևորում հերոս-ժամանակ փոխառնությունները: Շատ հաճախ հենվելով «արիստոտելյան դրամայի» ենթամոդելներին և կառուցման միտումներին և մեթոդաբանական յուրատիպություններին, թատերագիրը հետևում է ոչ թե սյուժեի ու գործողության բազմազանությանը, այլ կերպարաստեղծման եղանակների բազմաձևությանը, դրամատիկական և գրական ելակետերի միատեղումին՝ ամեն ինչ ենթարկելով դրամատիկական կերպարի մոդեռնիստական ընկալմանը, նրանում թատերային ու էպիկականի միատեղումին: Հենց սա է առանձնացնում Զեյթունցյանի թատերգությունը, հենց այս մեթոդի շնորհիվ էլ գրական ու պատմական կերպարները (Հիսուս Նազովյեցի, Տրդատ Գ, Գրիգոր Լուսավորիչ, Հուդա, Ուրիշներ) պահպանելով իրենց մասին ձևավորված պատկերացումներն ու կենսագրական գծերը, ձեռք են բերում մեկնաբանության Նոր սկզբունքներ, գործում թատերագրի ձևավորած միջավայրում՝ առավելապես հենվելով հոգեբանական - անձնային կոնֆլիկտների վրա: Զժխտելով պատմական խորապատկերի և ժամանակի ժշգրտությունը, այնուհանդերձ թատերագիրը գործողությունները տեղափոխում է պայմանական-մետաֆիզիկական տարածք, ձևավորում ռեալի ու իռեալի համադաշնությունը՝ իր համար կարևոր դարձնում անհատի հոգեբանության և փիլիսոփայական սևեռումների բացահայտումների և քննարկումների խնդիրը: Ահա ինչու նրա ստեղծած դրամատիկական կերպարներն անպայմանորեն հեռու են իրական-պատմական ժշմարտացիությունից, «լուսանկարչական» ժշգրտությունից, ընդհանուր-ձեպագծային մանությունից թատերագիրն անցում է կատարում դեպի երևակայությունը, դեպի սեփական մոդելի ստեղծումը՝ կերպարները դիտար-

կելով ակտիվ-համարձակ փիլիսոփայական հոսքերի ազդեցությունների ներքո: Այստեղ կարծես նույնանում են Ֆրիդրիխ Դյուրենմաթի («Մեծն Ռոմուլ»), Ռոբերտ Բոլտի («Կեցցե թագուհին, վիվատ») և Պերժ Զեյթունցյանի պատմական-դրամատիկական կերպարներ կառուցելու սկզբունքները, սյուժեն ենթարկվում է կերպարի «կամքին»՝ առիթ տալով թատերագրին մանրամասնորեն ուսումնասիրել-հետազոտել նրանում պարադոքսալի և առտնին-սովորականի համադրությունը, երբեմն մղվել դեպի անհատի էության և հայեցադրույթի ֆրեյդիստական ընկալման տիրույթը՝ այսպես առավելապես դրամայի քննարկման նյութ դարձնելով ժամանակի ու հանրության մեջ մենակ մնացած անհատի պրոբլեմը, այն անհատի, որն ապրում է «արթնացած երազատեսությամ» մեջ, ստեղծում իրականության ընկալման սեփական մեթոդը՝ երբեմն ժխտելով կանոնակարգված-դասակարգված պատկերացումները, իր համար հորինում մետաֆիզիկական-միստերիալ մի տարածք, որը, նրա ընկալմամբ, աշխարհի յուրատեսակ մանրակերտն է: Պերժ Զեյթունցյանի հերոսները, որքան էլ ստեղծված գրական ու պատմական կոնկրետ-հայտնի անհատականությունների ծակատագրերի վրա, այնուհանդերձ ենթարկվում են բեմական իրականության ազդեցություններին, իրենց մեջ կարևորում թատերային ելակետը, ուստի նրանք երբեք չեն համադրվում նախատիպերին, երբեք չեն նույնանում նրանց հետ: Սա արդյունք է թատրոն-թատերագիր սերտակցումի, արդյունք է հրաշալի բեմագագացության և այն գիտակցումի, որ դրաման, գրականության սեռերից մեկը լինելով հանդերձ՝ արվեստի տեսակ է, ստեղծված բեմական պայմանականության բոլոր օրենքներով: XX դարավերջի և XXI դարասկզբի հայ դրամայում, որպես միջավայրի ցայտուն «ռեմարկ» և որպես գեղարվեստական-գեղագիտական հայեցակարգի ուրույն տարր՝ հանդես է գալիս սենյակը. պարփակված, չորս կողմից սեղմված, սեփական մթնոլորտի վրա հենվող տարածությունը, որի նախատիպն ստեղծեց Հենրիկ Իբսենը՝ միանգամայն այլ բովանդակային ծիրի մեջ քննարկելով սենյակի խնդիրը: «Սենյակի» կամ «տան» գաղափարը հիմնորոշ էր 20-րդ դարասկզբի թատերգությանը, Բեռնարդ Շոուի («Տուն, ուր փշրվում են սրտերը»), Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկայի («Բեռնարդա Ալբայի տունը»), Հարոլդ Փինթերի («Սենյակը») և այլոց երկերին, այս «ռեմարկը» դիմորոշ եղավ արդի հայ թատերգության համար, մինչդեռ Պերժ Զեյթունցյանը հեռացավ այս գաղափար-դեկորից և նախընտրեց պայմանական, գրեթե այլաբանական տարածքը, որն իր մեջ է ներառում «դատարկ տարածության» բրուքյան ընկալումը, գործողությունն ու կերպարի մատուցումը, նրա էվոլյուցիան պատկերում պայմանական-այլաբանական հարթության մեջ՝ ամեն ինչ ենթարկելով խաղի ներքին ձևի գերակայությանը: Իբրև արդի հայ դրամայում ուղեցիշային արժեք, ներկայանում է «Հիսուս Նազովերցին և նրա երկրորդ աշակեր-

տը» պիեսը, որում, դարձյալ չդիմելով ինքնուրույն սյուժե կառուցելու ճախարհում մեթոդին, Պերժ Չեյխունցյանն իր ուշադրությունը սևեռում է մի կարևորագույն խնդրի. թատերագիրը փորձում է պատասխանել մի հարցի, որին նվիրվել են բազմաթիվ էսսեներ և ստեղծագործություններ: Արդյո՞ք Հուդայի արարքը, որը բնորոշվում է դավաժանություն բառով, միայն կրոնական, թե՛ նաև աշխարհիկ հասկացություն է: Խնդրին անդրադարձել են Նիլս Ռունբերգը, Բորիսեյը, Դմիտրի Մերեժկովսկին և Լեոնիդ Անդրեևը: Պերժ Չեյխունցյանը Հուդայի մի մենախոսության մեջ համարձակորեն տվել է հարցի ինքնատիպ պատասխանը. « *Նա ինձ մտածել սովորեցրեց... Ու առաջին բանը, որ ինքնուրույն մտածեցի, այն էր, թե նա ինչու է այդքան անթերի... Մի՞թե այդ անհասանելիությունը արդար է: Մի՞թե դա նրան չի խորթացնում, չի հեռացնում մեզնից: Եթե իրոք սիրում ես ինձ, այդքան մի՛ տարբերվիր ինձնից... Սերը դա է, ոչ թե նրա անմատչելի կատարելությունը*»: Հենց այս մտածումն էլ Հուդային տանում է դեպի դավաժանություն, դեպի տառապանք, քանզի նա հասկանում է իր չկայացածությունը... «*Պ. Չեյխունցյանը միտումնավոր խախտել է մեղավոր-անմեղի սահմանը, տվյալամքների մեջ է գցել Հուդայի հանդեպ խորշանք զգացողներին, նրան դարձրել մեր մեղավոր ու տառապող եղբայրը: Տառապանքը չեն դատապարտում: Եթե Հիսուսը ներում էր բոլոր զղջացողներին, ուրեմն նաև Հուդային պետք է ներեր: Չէ՞ որ վերջինիս ինքնասպանությունը մեղքի ծանրությանը չդիմանալու արդյունքն է...*», - գրել է գրականագետ Գայանե Մալումյանը:

Նորայր Աղայանն իր թատերգությանը ստեղծեց **հոգեբանական արստ-րահարման դրամատիկական տեսությունը՝** իր ստեղծագործության մեջ յուրովի անդրադարձնելով Հարոլդ Փինթերի պարադոքսալիզմը: Սակայն Նորայր Աղայանի թատերգությունը միայն ու միայն չի առանձնանում փինթերյան «մոդելի» հետ եղած նույնականությամբ, այլ առաջադրում է միանգամայն նոր և ինքնատիպ սկզբունքներ, «անտի դրաման» դիտարկում նրա ձևափոխման, նոր գեղարվեստաարտահայտչական և գեղարվեստա-գեղագիտական ընդգրկումների մեջ՝ առաջնային դարձնելով ոչ թե իրավիճակի, այլ՝ հոգեբանական շրջափոխումների արսուրդը, որը հնարավորություն է տալիս դրամատիկական կերպարի կառուցման նոր չափումների հայտածման, նրանց մեջ կրկնաբևեռայնության դրույթի ամրապնդման, ինչն էլ հիմնովին փոխում է հաստատված-կայուն պատկերացումները դրամատիկական կերպարի մասին: Նորայր Աղայանի գլխավոր ձեռքբերումն արդի հայ դրամայի համաժիրում դրամատիկական կերպարի մոդեռն է, որն էապես տարբերվում է նրա իսկ հաստատած էպիկական կերպարի մոդեռնիստական արտացոլումներից: Նորայր Աղայանի առաջին ստեղծագործությունը, որը փշրեց կարծրացած պատկերացումները դրամատիկական կերպարի մասին,

«Կինը և Տղամարդը» պիեսն էր, որը հաջորդել էր «Ներկաներ և բացականեր», «Սպանության վկաները», «Բորենու ժամանակը» երկերին, որոնցում արդեն իրավիճակի ու իրադրության կերպափոխումները, հոգեբանական պարադոքսների արծարծումները դառնում էին նորագույն որակներ: Մասնավորաբար «Բորենու ժամանակը», գրված լինելով ավանդական դրամայի տեսադրույթների ոգով և սկզբունքով, այնուհանդերձ իր կերպարներով մղվում էր դեպի հոգեբանական վերազանցությունը, դեպի յուրօրինակ աբսուրդաիզմ՝ այսպես ընդհանրացնելով էպիկական և դրամատիկական կերպարների կոնցեպտուալ ընդգծումները: Սակայն ծշմարիտ նորարարությունը ծնունդ առավ հենց «Կինը և Տղամարդը» պիեսով, ուր «Երկուսի մեծությունը» վերածվում է աղմկող, ափեափ զարկվող ու «սենյակից» դուրս հորդացող բազմաձայնության, ինքնօրինակ ինքնաձայնաչման և ինքնահաստատման՝ առավելագույնս հենվելով ներքնատեսության և ներզգայության պարադոքսալ-անսպասելի հայտածությունների վրա, որոնք ժխտում են «միակ հնարավոր ելքի» բեկկետյան տեսությունը: Նորայր Ադալյանի համար կնոջ և տղամարդու փոխհարաբերությունների, այդ փոխհարաբերություններում առկա դարձող հակադրությունների և համադրությունների խնդիրները միշտ էլ եղել են արդիական և կարևոր, իր արձակ երկերում գրողը մշտապես հետամուտ է այդ խնդիրներին՝ ամեն անգամ առաջադրելով բուրբուլիմ նոր դիտումներ և հանգուցալուծումներ: Ազգային դրամայում՝ առաջիններից մեկը, նա այս խնդիրներին մոտեցավ ոչ նրանց ավանդական ֆաբուլա-սյուժե հարաբերակցության և ոչ էլ կենցաղային-հոգեբանական պատկերումների դիրքերից, այլ թեման միջոց դարձրեց՝ կերպարների, նրանց «հոգեբանական ֆիզիոլոգիայի» բացառիկ-արտասովոր դրսևորումները շեշտելու, կերպարաստեղծման նոր սկզբունքներ հաստատելու համար: Միջավայրը, որում նրանց «ապրում» են, նրանց շրջապատող մարդիկ (հարևանուհի, ռեժիսոր և այլք) պայմանական են, նրանք անիրական-իրական հարաբերակցության կրողներ են, դիմակներ և թատերային իրավիճակներ, որոնք նպաստում են կերպարների անսովոր-արտառոց կառուցումներին, նրանց մեջ գոյավորված յուրատեսակ աբսուրդի շեշտավորումին: Նույն գեղարվեստական ժամանակի տիրույթում գործող, նույն «սենյակն» իբրև հոգեբանական դեկոր դիտարկող մարդ-կերպարներն օտարված են իրարից, մեծությամբ տրված, տարբեր բևեռներում կանգնած, իրենց միկրոաշխարհները ստեղծած, որոնց ընդհանրությունը չափազանց պայմանական է, արհեստական: Նրանց համար կարևորը հոգեբանական տարածության հաղթահարումն է, ինքնաձայնաչում-ինքնազանհատումը, որի բարձրակետ ու հանգուցալուծում որպես՝ ներկայանում է միավորման աֆեկտը: Մեր գրականագիտության մեջ երբեմն անհատի օտարման ու միայնության խնդիրը դիտարկվել է սոցիալական իրականության, նրա առա-

ջադրած հոգեբանական դեգրադացումների գոյությամբ՝ այսպես մշտապես ուղեցույց ունենալով Լուիջի Պիրանդելլոյի և Կորո Աբեի հաստատած դրույթները, մինչդեռ այլևս դրանք համարելով գրականության և թատրոնի համար բացարձակ և մերկ ժշմարտություններ, Նորայր Աղալյանը օտարման և մեմության թեման դիտարկում է հոգեբանական անհամատեղելիության և կերպարների անսովոր-շեշտված բեկեռացումների համաժիրում՝ առաջնային դարձնելով արդեն իսկ հայտնածված հոգեբանական պարադոքսի ֆենոմենը: Գոյաբանական խնդիրներն, անպայմանորեն, իրենց ազդեցությունները թողնում են անհատի ներաշխարհի, նրա հոգեբանական կառույցի տարափոխումների վրա, բայց դրանք չեն կարևորը: Աղալյանի համար այնքան հիմնավորված չի թվում նաև արևմտյան գրականության մեջ ուղղորդող հանդիսացած էկզիստենցիալիստական փիլիսոփայության ներազդման խնդիրը, ինչը որպես յուրատեսակ բացատրություն է դիտարկել բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Ժենյա Զալանթարյանը. «Համայնավարական կյանքի և տնտեսության փլուզումը հասարակությունը տրոհեց անհատների, որոնցից յուրաքանչյուրն իր շահին հետամուտ՝ հեռացավ մյուսներից: Գրական հերոսի որակական փոփոխությունը հենց իրական կյանքի այդ ընթացքի հետևանք է: Բայց ոչ միայն: Դա հետևանք է նաև եվրոպական գրականության ազդեցության, մասնավորապես՝ էկզիստենցիալիստական...»: Սա երևույթի ընդգծված սոցիալական-սոցիոլոգիական բացատրությունն է, որը ոչ միշտ է ընդունելի գրականության տարբեր սեռերի և տարբեր գրական անհատականությունների համար: Թատերագիր Աղալյանը մարդուն դիտարկում է ապասոցիալական ընդգրկումների մեջ, առավելապես մղվում դեպի թատերային պատկերումների և լուծումների ուղիները՝ այսպես սևեռուն հետևողականությամբ ստեղծելով պայմանական-բեմական, գրեթե իռեալ կերպար-կաղապարներ, որոնք ձևավորում են գոյի սեփական պատկերացումներն ու ընկալումները: Թատերագիրը գիտի ու համոզված է, որ անհատի էության մեջ տեղի ունեցող շրջափոխությունների հիմքում ոչ այնքան սոցիալական, որքան հոգեբանական կատաստրոֆներն են, որոնք խտացնում են մեմությունը, անհատին տրոհում երկու տարբեր գոյերի և բաղդատումներով՝ հասնում հոգեբանական կերպարների ամբողջացումին: Պիեսի ավարտին Նորայր Աղալյանը վերադառնում է հոգեբանական անելանելիության և անշարժության բեկկետյան սկզբունքին, սակայն, որպես նորահայտություն, պատկերում ոչ թե անկումն ու անշարժության հաղթանակը, ինչն «աբսուրդի դրամայի» գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է, այլ տեսնում է շարժման ընթացքը, շարունակականությունը: Նորարարությունն այստեղ լիովին արդարացված և հիմնավորված է, աղալյանական այս սկզբունքը ձևավորում է այն պատկերացումը, որ «անտի դրաման» այլևս չի կարող գոյատևել ընդունված-

հաստատված դրույթներով, փիլիսոփայական-գեղագիտական չափումներով, այլ պահանջում է վերախմաստավորում: Որպես վերախմաստավորման արտահայտություն, դիտարկվում են «Բեմական փորձ» և «Մարկոս» պիեսները, որոնք յուրովի ամփոփեցին XX դարավերջին ազգային դրամայում գերակա դարձած փորձարարական մղումները և ծանապարհ բացեցին դեպի XXI դարի բեմական գրականություն, որն այժմ համընթաց է այն կերպարանափոխումներին, որոնք արձանագրվել են ռեժիսորական-կոմպոզիտորական թատրոնում: «Բեմական փորձը» ամբողջապես կառուցված է հոգեբանական պարադոքսալիզմի դրույթների վրա՝ այստեղ առաջնային դարձնելով մարդ-դիմակ փոխառնությունը, որը զարմանալի ընթացքով գալիս է դեպի մարդու և դիմակի միաձուլումը, դեպի ինքնահատուկ միստիֆիկացիան, որն ունի իր հստակ արտահայտված թատերային ու հոգեբանական բացատրությունը: Նորայր Ադալյանի «Մարկոս» դրաման իր ժանրային առանձնահատկություններով, ոճական ուշագրավ և ցայտուն արտահայտություններով, մասնավորաբար հերոսի կերպարի ստեղծման բացառիկությամբ իսկապես նոր երևույթ է ազգային դրամայում, այստեղ թատերագիրը քննարկում է ժանրի հարցը, առաջադրում ողբերգական ֆարսի ուրույն տարատեսակը:

XX դարի վերջին քառորդի ազգային թատերգության գլխավոր ձեռքբերումներից մեկը ձևի և բովանդակության նորացումն է, հայացքը ժողովրդական թատրոնի պայմանաձևերին ու արտահայտչական միտումներին, որոնց կողքին հառնեցին նաև ծիսական-խաղային թատրոնի տարրերը, որոնք էլ ձևավորեցին մի նոր տարածք, ոճական և զաղափարական ներսուզումների հետաքրքիր և ինքնատիպ հանգրվան, որն էլ միավորվելով XXI դարի առաջին տասնամյակի կերպարանափոխումներին, պարտադրեց ազգային դրաման արժևորել և գնահատել նոր չափումներով և նոր ըմբռնումներով: Նորացումների արդյունքում ձևավորվեց ազգային մոդեռնը, որը, տարբեր ձևային և բովանդակային ընդգրկումներով, երևակվեց մասնավորաբար Ադասի Այվազյանի և Նորայր Ադալյանի դրամատիկական երկերում՝ այսպես արձակում իրեն հաստատած մոդեռնիստական միտումները բնավորելով նաև դրամայում: Նորահաստատումները բխում էին ժամանակից և թատրոնի առանձնահատկություններից. այն համընդհանուր դարձող շարժումներից, որոնք դիմորոշ էին ոչ միայն ազգային թատրոնի համար: Թե՛ եվրոպական, թե՛ ռուսական դրամաները, որոնք ստանձնեցին առաջատարների դիրքերը ողջ համաշխարհային թատրոնում, թատերարվեստում ստեղծեցին նոր շարժումներ և գեղարվեստական նոր մղումներ, առաջնորդներ դարձան՝ այսպիսով պարտադրելով թատրոնին ընթանալու դեպի ձևի և բովանդակության ուրույն հեղափոխականությունը: Ուրեմն, դրաման ծնեց թատերական նոր արտահայտչականություն, դերասանական արվեստում ձևավորեց նոր թափանցումներ և

անդրադարձներ: Հայ թատրոնում, հավատարիմ մասիկին ավանդույթներին, նոր դրաման շրջաբեկումներ և հիմնարար փոփոխություններ չառաջացրեց, դիմորոշ չեղավ թատրոնի համար, սակայն գոյության իր վստահ ընթացքը հաստատեց՝ գեղագիտական իր ծավալներով և արտահայտչական համակարգերով ստիպելով մտածել գեղարվեստական-գեղագիտական նոր դրսևորումների մասին: Որքան էլ, ուրեմն, որոշակի անջրպետ ձևավորվեց թատրոնի և մոդեռնիստական ազգային դրամայի միջև, այնուհանդերձ վերջինս դրամայի պատմության և տեսության մեջ արդեն իսկ սեփական հետազոտումներ էր հաստատում: Նորագույն շրջանի հայ թատերգությունն ընթացավ երկու հակադիր, գրեթե իրարամերժ սկզբունքների ծանապարհով՝ զուգահեռելով՝ զուգադրելով «ինտելեկտուալ դրաման» և ժողովրդածիսական-բանահյուսական դրաման, որն էլ աստիճանաբար մղվեց դեպի միստիկական-միթոլոգիական, դեպի բնազանցական՝ հենց այդ բնազանցականի մեջ տեսնելով թատրոնի իրականության բացառիկությունը: Այն իրականության, որը ժխտում է կյանքի մատուրալիստական պատկերման բոլոր միտումները և թատրոնը դիտարկում որպես իրականության մետաֆիզիկական ընկալման հանգրվան: Ի տարբերություն Նորայր Աղայանի գեղարվեստական փորձարարության, որը հենվում էր «ինտելեկտուալ դրամայի» և «անտի դրամայի», որը մասնա «աբսուրդի դրամա» է կոչվում, միատեղման վրա, - Աղասի Այվազյանը ազգային թատերգություն բերեց հենց այն միստիկական-միթոլոգիական, բանահյուսական-դրամատիկականը, որը վերաճելով ու հարստանալով գրող-թատերագրի վերջին ստեղծագործություններում բացահայտեց միանգամայն նոր գեղագիտական-գեղարվեստական հասկացություններ և պատկերացումներ, շրջափոխեց ավանդական դրամայի կառուցվածքային-կոմպոզիցիոն մոդելները, ձևավորեց դրամատիկական կերպարի նոր տեսադրույթը, որի հիմքում միատեղվեցին էպիկական ու դրամատիկական կերպարների խորքային գծերն ու իմաստային-զգացմունքային հոսքերը, դրանց պատկերման նորագույն եղանակները:

Աղասի Այվազյանը թատերգություն եկավ գեղարվեստական արձակից և կինոյից, ուր արդեն նշանավոր անուն էր, չնայած իր խոստովանություններից մեկում գրում էր. «Իմ ամենաարդյունավոր դաստիարակը թատրոնն էր: Այն ոչ միայն գեղարվեստորեն ձևավորել է իմ գեղագիտական ես-ը, այլև տվել է էտիկետի դասեր, ինչի շնորհիվ ես ձեռք բերեցի ամբողջական աշխարհընկալման կենսափորձը: Ես չեմ կարող ուղղակի ասել. թատրոնն է ցույց տվել ինձ գրականության ծանապարհը, թե՞ գրականությունն է իմ առջև բացել թատրոնի դռները: Իսկ նրանց միջև տեղավորվել է և երրորդ «հարազատը»՝ գեղանկարչությունը: Նրանց միասնության մեջ հայտնվեց մասնա չորրորդ «չափունը»՝ կինոն: Համադրության մեջ նրանք ստեղծեցին միասնական ստեղ-

ծագործական տարածություն՝ Արվեստը...»: «Եռանկյունի», «Հայրիկ» ֆիլմերի սցենարները, որոնց հիմքում սեփական վիպակներն էին՝ գրված արտակարգ ջերմությամբ և զարմանալի էքսպրեսիոնիստական լուծումներով, կերպարային խոր ընդգծումներով, արդեն իսկ հայտածեցին թատերագրին, նրա անսպասելի-անսովոր դիտողականությունը, թատերային ուրույն պատկերացումները, դրամատիկական կառույցի ու կոմպոզիցիայի տարածքում դեպի փորձարարություն միտվող ցանկությունները, որոնք տեղ գտան «Քարանձավ», «Դիպլիպիտո», «Լոքոն և Մուսեսը» և «Պոլոզ Մուկուչի կշեռքը» պիեսներում: Դիմելով հայ և վրացական ժողովրդական թատրոնների պայմանաձևերին և խաղային դրույթներին, մասնավորաբար վերջին երեք պիեսում Աղասի Այվազյանը ստեղծում էր «դիմակների» և «իմպրովիզացիոն» թատրոնների ուշագրավ տարատեսակները՝ դրանցում միավորելով ավանդականն ու արդիականը, սովորականն ու անսովորը, այն բացառիկ անսպասելին, որն էլ տանում էր դեպի դրամատիկական երկի նոր չափումների հայտածումները: «Դիպլիպիտոն» իր ձևով, բովանդակությամբ և մտահղացման թարմությամբ իրապես նորություն էր ազգային դրամայում, որովհետև թատերագիրը, յուրովսան ընկալելով թատերային չարենցյան կերպն ու դրույթները, որոնք ի հայտ էին եկել «Կապկազ»-ում, մղվել էր դեպի վրացական ավանդական՝ «դեյնոբա» և «դիպլիպիտո» ժողովրդական թատրոնների պայմանաձևերն ու ստեղծել «դիմակների» և «իմպրովիզացիոն» թատրոնների նոր տարատեսակը՝ դրանց հիմքում դնելով խաղը՝ որպես թատրոնի հիմնաձև և առանձնահատկություն: Ա. Այվազյանն արդեն իսկ ընդդիմանում էր «վերապրման» թատրոնի գաղափարին, Արմեն Գուլակյանի այն տեսությամբ, որ՝ «Բեմում գործում են ըստ էության և առաջադրված հանգամանքների. ոչ մի խաղ»: Ա. Ս. Պուշկինը «առաջադրվող հանգամանքների» (Վ. Ստանիսլավսկի) փոխարեն օգտագործում է «ենթադրելի հանգամանքներ» եզրը, ինչն էլ ամբողջապես արտացոլում է թատրոնի խաղային բնույթը, խաղը դիտարկում որպես «մարդկային ազատության ձև» (Ժան Պոլ-Սարտր), երևակայության և ներշնչանքի միաձուլում, կյանքի խաղային արտացոլում՝ հեզնական ու թախծալի, «առօրյա կյանքի սահմաններից դուրս» (Հյոգինգա): Հենց այս ամենի ձգտումն ու արտացոլումը, բեմական իրականության մեջ կյանքի «խաղային մոդելի» ստեղծումն էլ դարձել էին «Դիպլիպիտո» պիեսի գլխավոր առանցքները՝ կրկնվող իրադրությունների և յուրատեսակ «կարուսելի» միջոցով բացահայտելով մարդ-դիմակներին, նրանց, ում խաղն ի վերջո հայտածում էր միանգամայն լուրջ և համամարդկային գաղափարներ՝ պիեսի հենքում դնելով արենակցականության ու գթասրտության խնդիրները: Միջնադարյան ֆարսն ու մորալիտեն, միավորվելով վրացական ժողովրդական թատրոնի պայմանաձևերին, վերածվել էին ուրույն գեղարվեստական արդյունքի՝ ֆար-

սը մղելով դեպի փիլիսոփայական դրամայի շրջագծերը: Այստեղ էր Աղասի Այվազյանի հաստատած նորույթը, այստեղ էր ավանդական ձևը ձեռք բերում նոր իմաստային և բովանդակային արժեք: Պիեսի ժանրը բնութագրելով *կլոունադա*՝ ծաղրախաղ, որպես գործողությունների «շարժիչ ուժերի» դիտարկելով Կարմիր և Կապույտ Առլեկին-կինտոներին, Ա. Այվազյանը մոտեցել է *commedia dell'arte*-ի արտահայտչական տիրույթներին՝ ինքնաստեղծումը վերագրելով ոչ թե տեքստային, այլ խաղային դրույթներին: Այստեղ ինտերմենդիաների առկայությունը, որոնք ընդմիջարկում են գործողությունները, հնարավորություն է տալիս դիմելու խաղային տարբեր սկզբունքների կիրառման՝ մշտապես առաջնային դարձնելով գրոտեսկը՝ որպես ոճական ընդգծում և արտահայտչաձև: Ֆարսի և մորալիտի միաձուլման նոր արտահայտությունը «Լոքո և Մուսես» պիեսն է, ուր հանդես են գալիս կատակերգու և ողբերգու գուսաններ, ռուսական ժողովրդական թատրոնի խորհրդանիշը հանդիսացող սկոմորոխ, նրանց միավորվում են տարբեր դարաշրջաններից եկող Աստիճանավորը, Ոստիկանը, Հեղափոխականը, Ասպետը, Գլադիատորը և ուրիշներ: Իր այս պիեսի ժանրը ֆարս է կոչել Ա. Այվազյանը, չնայած այստեղ միաձուլվում-համադրվում են ֆարսն ու «աղքատների օպերան»՝ ձևավորելով ժանրային մի նոր սիմբիոզ՝ գեղարվեստորեն ավարտուն և ներդաշնակ: Ի տարբերություն «Դիպլիպիտո» պիեսի, ուր գործում է ժանրային միասնության սկզբունքը, այստեղ թատերագիրը համարձակորեն մղվում է դեպի գեղարվեստական փորձարարությունը, ժողովրդական թատրոնի ժանրային կերպարաստեղծումները դիտարկում յուրօրինակ էվոլյուցիայի մեջ՝ դիմելով նաև «ագիտ-թատրոնի» ժանրաոճային առանձնահատկություններին և արտահայտչաձևներին: Այսպես ձևավորվում է Աղասի Այվազյանի թատրոնը՝ բանահյուսականի ու միֆականի, մետաֆորայինի ու վերիրականի միաձուլման թատրոնը, որն ուրույն գեղագիտական իրողություն է մեր դրամայում: Չարգացնելով ժողովրդական և բանահյուսական թատրոնի արդիականացման ավանդույթները, Աղասի Այվազյանը գրում է «Պոլոզ Մուկուչի կշեռքը» պիեսը, որը միավորվելով արդեն քննարկված ստեղծագործություններին, ամբողջացնում է ինքնահատուկ «եռապատկերը»՝ այսպես մղվելով դեպի ոճական յուրահատկությունը, դեպի «դիմակների» ինքնահատուկ արարումը, երբ նրանցից ամեն մեկը դառնում է որոշակի սոցիալ-փիլիսոփայական շերտի կրողը՝ արտահայտված գրոտեսկով, տեղ-տեղ ակնբախ դարձող ֆանտասմագորիկ լուծումներով: Եթե «Դիպլիպիտո» խաղում իրավիճակի կրկնությունն էր դառնում դրամատուրգիական կանվայի առանցքը, եթե այստեղ դիմակները հայտնվելով նույնատիպ իրադրություններում՝ հանդես էին բերում նոր ու հետաքրքիր հոգեբանական դրսևորումներ և խաղային վարիացիաներ, ապա «Պոլոզ Մուկուչի կշեռքը» պիեսում իրադրություններն ու

իրադարձությունները գրեթե զուրկ են թատերային արտահայտչականությունից. այստեղ հղացումն ինքնին հենվում է կյանքի թատերայնության ընկալման վրա՝ ամենասովորականի մեջ տեսնելով ծիծաղելին, կյանք-թատրոնի ուշագրավ անդրադարձը: Այստեղ արդեն բացակայում են ժողովրդական թատրոնի դիմակները, չկան կատակագուսաններ ու առլեկիններ, նրանց փոխարինում են իրական ու բանահյուսական տիպերը՝ Պոլոզ Մուկուչը, Ծիտրո Ալեքը, Ղաֆա Սիմոնը, ուրիշներ, որոնք անսպասելիորեն վերածվում են ուրույն արքետիպերի, դիմակ-խորհրդանիշերի, իրենց վրա կրում միֆական սիմվոլի առանձնահատկությունները, իրենցից վանում-հեռացնում սոցիալական զգացումների արտահայտությունները և առաջ մղում միֆոլոգիզմը, որն այս դեպքում արդեն հեռանում է արտաքին մատուցման բոլոր ձևերից ու միտումներից և թաքուստվում տողերի, երկխոսությունների ու պատկերների տակ՝ իբրև ենթաշերտեր և իրականի աշխարհագրությունից բխող գիտակցական հոսքեր: Այս ամենի կողքին, որպես ուշագրավ նորահայտություն, թե՛ նշված, թե՛ այլ դրամատիկական ստեղծագործություններում, Աղասի Այվազյանը սոցիալական կոնֆլիկտի փոխարեն առաջ է մղում ապասոցիալական կոնֆլիկտը՝ հակադրվելով տևական ժամանակ քրեստոմատիկական արժեք ձեռք բերած Ջ. Գ. Լոուսոնի հանրահռչակ տեսությանը. «*Քանի որ դրաման առնչվում է սոցիալական փոխհարաբերություններին, դրամատիկական կոնֆլիկտը պիտի լինի սոցիալական կոնֆլիկտ...*»: Ա. Այվազյանը մերժում է այս տեսությունն ու առաջ մղում մարդու մեջ բնավորված զգացողությունների և հոգեբանական հոսքերի կոնֆլիկտները՝ դրանք դիտարկելով որպես բնության ուժերի կենտրոնացումներ: Ուրեմն, այս հղացումների արդյունքում էլ նա մոդեռնացնում է մետերլինկյան-չեխովյան դրաման, կոլիզիան, որը համազոր է կոնֆլիկտին, բխեցնում ոչ թե իրադարձությունների ընթացքից, այլ՝ հերոսների վճիռներից: Այս ամենի շնորհիվ էլ թատերագրի մոտ կոնֆլիկտի ձևավորման *օբյեկտիվ գործոնն* իր տեղը զիջում է *սուբյեկտիվ գործոնին*, ինչը թատերայնորեն հիմնավորված և արդարացված է:

«Դիպլիպիտոն» հրապարակ եկավ 1972-ին, «Պոլոզ Մուկուչի կշեռքը»՝ 1977-ին: Վերջին պիեսից հետո, մինչև «Հոմուլի...» տպագրությունը, Աղասի Այվազյանը մոտ յոթ տարի որևէ պիես չստեղծեց, որևէ դրամատիկական սյուժե հրապարակ չհանեց: Որքան էլ այս շրջանը հազեցած էր այլ ստեղծագործություններով, կինոյում ստեղծված երկու ռեժիսորական հայտնությանը՝ «Վառված լապտեր» և «Քնարական երթ», այնուհանդերձ կինոյում զբաղված լինելու համզամանքը չէ, որ թատերագրին հեռու էր վանում թատրոնից, նոր թատերական ֆանտազիաներ ստեղծելու գաղափարից: Իր երեք պիեսով («Քարանձավն» իր գաղափարագեղարվեստական կառույցով և հղացման առանձնահատկությամբ տարբերվում էր այս «եռապատկերից») Ա.

Այվազյանն արդեն իսկ ստեղծել էր ֆենոմենալ թատրոնը, որի նոր դրսևորումները պիտի հանդիսանային «Հոմուս...» ու «Չարենցի ուղիչ տունը», որոնք արտահայտչական միտումներով մոտ լինելով վերոհիշյալ պիեսներին, այնուհանդերձ բոլորովին նոր գեղարվեստական տարածքի ազդեցություններն էին կրում իրենց վրա՝ այսպես ձևավորելով մի նոր շրջան Ա. Այվազյանի ստեղծագործության մեջ: Հետևաբար, նշված երեք պիեսը Ա. Այվազյանի ստեղծագործության մեջ ամբողջական շրջափուլ են, որոնք սերտակցված են իրար գեղարվեստական էքսպերիմենտի նույնականությամբ և բանախուսական-միֆական ընդգծումներով:

«Դիպլիպիտո» պիեսի նախադրությունը թատերագիրը կառուցում է որպես ինտերմեդիա՝ առլեկինների միջոցով պատկերելով նոր դարի ծնունդը: Այստեղ թատերագիրը դիմում է ինչպես միջնադարյան, այնպես էլ վերածննդյան թատրոններից հայտնի նախերգակներին՝ ընդգծելով խաղի ու պայմանականության ներկայությունը: «Լոքո և Մուսես» պիեսում նախերգանք-նախադրությունն ու առաջին մասը միաձուլված են իրար՝ այսպես կատակագուսաններին տանելով դեպի սյուժեի ձևավորումը: Նրանք, ի տարբերություն «Դիպլիպիտո» պիեսի առլեկինների, դառնում են և միջարկուներ, և որոշակի գեղարվեստական գործառույթներ ունեցող գործող անձեր, իսկ ահա «Պոլոզ Մուկուչի կշեռքը» պիեսում նախերգակներին փոխարինում են Պոլոզ Մուկուչը, Ծիտրո Ալեքս ու Ղաֆա Սիմոնը, որոնք դափնիքում նստած՝ դիտում են Չապլինի «Ոսկու տենդ» ֆիլմը: Ինչպես Ա. Չեխովն իր Կատակներում, Ա. Այվազյանը որպես մեթոդ է կիրառում «ծիծաղ արցունքների միջից» սկզբունքը՝ այսպես պատկերելով իր հերոսներին, նրանց անձուկ ուրախություններն ու զվարճությունները, այն մեծ ու համապազակոծ տրամադրություններն ու մտորումները, որոնցով ապրում են նրանք՝ տարուբերվելով մարդ-տիկնիկի ու մարդ-դիմակի սահմաններում: Ինչպես Չեխովը, այնպես էլ Այվազյանն իր հերոսներին տանում է դեպի ինքնահեզմանքը, պարտադրում հեզմել սեփական խեղճությունն ու անձարակությունը, ռոմանտիկական թշվառությունը: Այս ինքնահեզմանքին միավորվում է գրողի հեզմանքը, որը երբեք չի փոխակերպվում երգիծանքի ու ծաղրի: Մեթոդների նույնականացումը միավորում է Չեխովին ու Այվազյանին, թատերգություն բերում կատակերգության նոր ընկալումը, որի հիմքում ողբերգական զավեշտախաղն է, որն էլ ծնում է ողբերգականատակերգության նոր տեսակը մեր թատերգության մեջ: Ուրեմն, վստահորեն կարող ենք ասել, որ ազգային թատերգության մեջ Աղասի Այվազյանը ձևավորեց մի ինքնահատուկ շառավիղ, որի ծիրի մեջ հայտնվեցին Անտոն Չեխովի և Էդուարդո դ'Ֆիլիպպոյի ավանդույթները՝ այժմ արդեն հարստանալով նոր գույներով, կերպարաստեղծման, դրամատիկական վիճակի պատկերման նոր մեթոդաբանությամբ: «Տխուր կատակերգության» բացառիկ օրի-

ճակնեւորից է «Դիպլիպիտոն», մի պիես, ուր ամբողջապէս բացահայտվում է թատրոնի խաղային բնույթը, ուր կերպարների հոգեբանական աճը, ինչը համարվում է անհրաժեշտ պայման դրամատիկական կերպարի էվոլյուցիայի համար, փոխարինվում է խաղային ներշնչանքով, նույն վիճակին տրված տարբեր բնութագրումներով: Եվ որքան խաղը հասնում է իր բարձրակետին, այնքան ավելի հասուն են դառնում կերպարները՝ երբեք չմոռանալով այն հանգամանքը, որ իրենք հանդես են գալիս «չորրորդ պատի» բացակայութեամբ՝ որպէս յուրատիպ մարդ-տիկնիկներ՝ զվարճաբաններ, ովքեր որոշակի ժամանակաշրջանում պարտավոր են ծիծաղ ու խնդություն պարգևել՝ թաքցնելով իրենց մեջ պարփակված բազմաթիվ ողբերգական հարցումներ: «Դիպլիպիտո» պիեսը թատերագիրն ավարտում է երգով (*Մենք մարդիկ ենք, Մենք մարդիկ ենք, Մենք մարդիկ ենք լավ ու փիս... Ինչ-որ անձնք, ինչ-որ չանձնք, Մենք մարդիկ ենք, ուրիշ ոչինչ...*), որն ավելի է ընդգծում մարդ-դիմակի ապաստոցիալական բնույթն ու նրա ծիծաղելի-լացականած էությունը:

Երեք պիեսում էլ Ա. Այվազյանն առաջարկում է ծիծաղելի-ֆանտաստիկ ինտրիգ՝ հենց ինտրիգի մեջ տեսնելով բացառիկ միստիկականն ու թատերայինը: Նա ժխտում է կյանքի «բնական» հավանականությունը, ռեալիստականը և մղվում դեպի պայմանական-թատերայինը, որն առաջնորդվում է խաղի ու թատերային գործողության տրամաբանությամբ, որում կենսական-հավաստի բացատրություններն իրենց տեղը զիջում են խաղի ու պայմանականության «հանգուցալուծումներին»՝ այսպէս նաև բացահայտելով դրամայի կարևոր և յուրովսան առանձնահատկությունները: Ա. Այվազյանը չի հետևում արիստոտելյան դրամայի սկզբունքներին, նա առաջարկում է սեփական էքսպերիմենտը՝ միջնադարյան ֆարսն ու միստերիան միաձուլելով բրեխտյան դրամային՝ յուրովի անդրադարձնելով բրեխտյան ըմբռնումը թատրոնի էության, արիստոտելյան դրամայում որպէս առանցք դիտարկվող *իրադարձության* ու դրա պատկերման եղանակների մասին: Ա. Այվազյանի համար իրադարձությունն ունի խաղային բնույթ և նկարագիր, ցանկացած իրադարձություն միջոց է՝ ընկզմվելու կյանքի փիլիսոփայական արժևորման և ըմբռնման մեջ, հասնելու *inside story*-ի ամբողջական բացահայտմանը: Ուրեմն, ֆարսն ու խաղային իրադրությունը պարզապէս միջոցներ են Այվազյանի համար՝ ստեղծելու բացառիկ փիլիսոփայական խորքի և ընկալման դրամաներ, որոնց էքսպրեսիվ-ձեպագծային լուծումների տակ հասունանում են իմացաբանական և աշխարհաճանաչողական խոր թափանցումները, որոնք անսպասելիորեն երևակում են կյանքի ու իրականության պարադոքսները, այն յուրահատուկ-էքզիստենցիալ վիճակները, որոնք էլ մարդուն տանում են դեպի խաղը, դեպի իռեալը: Սա նաև ինքնափրկություն է, հակադրությունն իրականությանը, երբ խաղը դառնում է անհրաժեշտություն՝ վանելու-հեռացնելու տրտմաթափծ սևեռում-

ները: Հենց այստեղ ի հայտ է գալիս դրամատիկական կերպարի կրկնաբևեռայնությունը, նրա արտառուց-պարադոքսալ բնույթը, որը դառնում է հայտնություն, Ա. Այվազյանի թատերգության առանձնահատկություններից մեկը: Ա. Այվազյանը սինթեզում է դրամատիկական և էպիկական կերպարները, ստեղծում նրանց նոր ու հետաքրքիր արտացոլումները, որոնք, պարզ առած, մեզանում գոյավորում են դրամատիկական կերպարի մոդելներ, որն էպես տարբերվում է աղայանական մոդելից, ուր արստրահարումն է ծնում կերպարի ներքին շարժումը:

Մենք վերն օգտագործեցինք ֆենոմենալ թատրոն արտահայտությունը՝ այն ընկալելով որպես բնութագիր: Խորապես ուսումնասիրելով Աղասի Այվազյանի ստեղծագործությունը և ընկալելով նրա յուրատիպությունները, կարող ենք հանգել այն եզրակացությանը, որ այս արտահայտությունը ձեռք է բերում եզրի արժեք և ամբողջապես բնութագրում «Այվազյանի թատրոնը»: «Այվազյանի թատրոն» բնորոշիչը պատկանում է թատերագիր Կարինե Խոդիկյանին, իսկ այն մեզ հնարավորություն է տալիս արդեն իսկ առաջադրելու «Ֆենոմենալ թատրոն» եզրը, որը լիովին պատկերացում է տալիս թատերագրի ստեղծագործության և նրա առանձնահատկությունների մասին: Լինելով արձակագիր, նկարիչ ու կինոբեմադրիչ՝ Աղասի Այվազյանն իր ստեղծագործության մեջ միավորում-մեկտեղում է այս ամենի անդրադարձները, թատրոնը տեսնում մառ գեղանկարչական վարիացիաների մեջ, ուր գերիշխողը պրիմիտիվիստական լուծումներն են, որոնք կառուցվում են որոշակի փիլիսոփայական թեզերի և սկզբունքների վրա: Միտումնաբար դեգրադացված, երբեմն սյուրռեալիստական գեղանկարչական կոմպոզիցիաների սկզբունքները Աղասի Այվազյանը բերել է իր թատրոնի տարածքները, ամեն ինչ կառուցել այդ սկզբունքներով, որոնք հեռանալով գեղանկարչականից, վերածվում են թատերային-խաղարկայինի: «Ֆենոմենալ թատրոնի» բացառիկությունը սրա մեջ է, սրանով է առանձնանում թատերագրի ստեղծագործությունը մեր թատրոնի ու թատերգության պատմության և ներկայի մեջ:

«Աբսուրդի դրամայի» խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Էժեն Իոնեսկոն, կարևորում էր ներաշխարհը, որն այս դեպքում արդեն դառնում էր հիմնառանցք և գլխավոր ատաղձ, որի վրա էլ կառուցվում էր դրամատիկական երկը: Ժամանակակից հայ թատերագիրների ստեղծագործությունները զնահատելիս առաջադիր ենք համարում «Ներհայեցողական գործողությունը», որն «աբսուրդի դրամայի» բաղադրիչներից լինելով՝ այժմ ներկայանում է ոչ միայն նոր դիտանկյունից, այլև թատերագրի ստեղծած տիպարներին մղում դեպի հոգու և ներաշխարհի «Ֆենոմենոլոգիան»: Այս եզրը թատերական գրականության մեջ չի կիրառվում, մինչև մեր սույն հոդվածը որևէ թատերագետ կամ դրամայի ու թատրոնի մասին գրող թատերագետ կամ գրա-

կանազետ չի օգտագործել, սակայն եզրի մասին ընկալումներն առկա են շատերի մոտ՝ տարբեր ձևակերպումներով:

21-րդ դարասկզբի ազգային թատրոնում Պերժ Չայթունցյանի, Նորայր Աղայանի, Աղասի Այվազյանի կողքին հայտնվեցին Ռուբեն Հովսեփյանի, Կարինե Խողիկյանի, Նելլի Շահնազարյանի, Գուրգեն Խանցյանի, Սամվել Խալաթյանի, Արա Երնջակյանի, Դավիթ Մուրադյանի, Աստղիկ Սիմոնյանի և այլոց դրամատիկական երկերը, որոնք տարբեր ոճաձևերի, ժանրային տարբեր արտացոլումների, դրամատիկական կերպարի կառուցման բազմազան ձևերի կիրառումների դրսևորումներն էին, որոնք անչափ բազմաձև էին դարձնում ազգային դրաման, քնարական ավանդական դրամայի կողքին տեղ տալիս «ինտելեկտուալ դրամային», իմպրովիզացիոն հենք և կառուցվածք ունեցող դրամատիկական երկերին, որոնք ամբողջապես շեշտում-կարևորում են թատրոնի խաղային բնույթը, դրաման դիտարկում նրա խաղային բազմաձևության մեջ: Հատկապես դրամայի այս վերջին տեսակն սկսեց տիրապետող դառնալ Արա Երնջակյանի գլխավորած Կամերային թատրոնում, որը հեռանում է արիստոտելյան թատրոնի տեսադրույթներից և ստեղծում հրապարակային ու դրամատիկական արվեստների յուրատիպ սինթեզը, առավել բարդ ու սինթետիկ դարձնելով թատերական արտահայտչականությունը՝ փոքր-ինչ հետ մղելով դրաման՝ որպես խոսքարվեստի պսակ: Արա Երնջակյանի հիմնավորած գեղագիտական սկզբունքները բխում են հանդիսանքային թատրոնի առանձնաձևերից, խաղային բազմազանությունից, ուր շատ հաճախ առաջնայինը դրամատիկական հեզնանքն է՝ արտացոլված ֆանտասմագորիկ-ֆարսային լուծումներով: Թատերագիր-բեմադրիչի հեղինակային թատրոնի մոդելը բխում է տակավին 20-րդ դարասկզբին ռուսական բեմում ձևավորված «ագիտ-թատրոնի» գեղագիտական դրսևորումներից, ձևային առանձնացումներից, սակայն սա միանգամայն այլ թատրոն է, որը հեզնում է ու ծաղրում, ֆուտուրիստներին բնորոշ ընդգծումներով գալիս դեպի կյանքի և իրականության թատերային մատուցումների գաղափարի իրականացմանը: Այն, որ Կարինե Խողիկյանի թատերգությունն արդեն իսկ դարձել է ուշագրավ և կայացած իրողություն ազգային թատրոնում՝ անառարկելի փաստ է: Ավելին, Կարինե Խողիկյանը ձևավորել է թեմատիկ և գեղարվեստաարտահայտչական այնպիսի սկզբունքներ և «տարածք», որոնք միայն իրեն են պատկանում, որոնցում հավերժական ու մշտնջենական թեմաները հարստանում են նոր թափանցումներով և երևակումներով, իմաստային նոր ընդգծումներով, անհատի գոյի առեղծվածի, նրա հոգեբանական տարուբերումների և պարադոքսալ հայտնությունների ինքնահատուկ շեշտավորումներով: Խաղն ու հոգեբանական «վարիացիան» ընտրելով որպես յուրատեսակ գեղարվեստական

մեթոդ և ինքնաարտահայտման ձև ու եղանակ՝ թատերագիրն ամենաբարդ, թեկուզև ողբերգական ծալքեր և հանգուցալուծումներ ունեցող պատմութ-
յունները մատուցում է զարմանալի թեթևությամբ, էքսպրեսիայով՝ իր համար
առաջնային ու զխավոր դարձնելով չեխովյան բարի-կարեկցող հեզնան-
քի ներկայությունը: Այս ամենի կողքին, որպես ուրույն - առանձնահատուկ
«հնարք», նա ձևավորում է զգացմունքի և բանականության սիմբիոզը՝ այս-
պես «ինտելեկտուալ դրաման» բերելով մի նոր հանգրվան:

Թատերագրական այս ինքնատիպություններն իրենց նոր դրսևորում-
ներն են ստացել «Լույսը կբացվի» մենադրամայում, որը փշրում է մեզանում
արմատավորված շատ պատկերացումներ և կարծրատիպեր մենադրամանե-
րի մասին, ձևավորում սյուժեի և գործողության միասնությունն ու շարժումը՝
բացառելով «ռետոր» սկզբունքը, որը մեր և ոչ միայն մեր, մենադրամանե-
րում դարձել է սյուժեի կազմակերպման հիմնամիջոց: Կ. Խոդիկյանը անցյա-
լի վերհուշը՝ հետահայացը, որը ցանկացած մենադրամայի համար դարձել
է կարևոր պայման, մատուցում է նույն պահին ծնվող գործողություններով,
որոնք այստեղ ունեն արտաքին և ներքին նկարագիր և բովանդակություն:
Գիշերվա կեսին քաղաքի փողոցներից մեկում ոչ պատահաբար հայտնված
կինը փնտրում է թիվ 13 շենքը, որը մի ժամանակ իրենն է եղել, որում հի-
մա իր ամուսինն է ապրում, որը ներկա է և նախկին, և այդ շենքի բակում
ծավալում է իր ուրույն մենախոսությունը՝ մի ամբողջ կյանք ու տառապանք,
ցավ ու տագնապ ներկայացնելով, իր ճակատագիրը ներկայացնելով: Կնոջ
երջանկության ու տառապանքի պատմությունն է ներկայացնում թատերագի-
րը՝ արտասովորն ու առտնին, պարզն ու բարդը միահյուսելով իրար, այսպես
հասնելով զարմանալի հոգեբանական արդյունքի, այսպես միանգամայն նոր
«դիտանկյունից» գնահատում կնոջ երջանկության ձգտումը: Ոչ սովորական,
բարդ հոգեկերտվածք և նկարագիր ունեցող անհատականության կերպար
է ստեղծել թատերագիրը, նրան համարել ուրույն խորհրդանիշ, քանզի այս
կերպարի մեջ հազարավորների ցավն ու պոռթկումն է ամբարված, հազարա-
վորների երջանկության ձգտումը: Ուժեղ կին է Խոդիկյանի հերոսուհին, սե-
փական օրենքներն ու ըմբռնումներն ունեցող կին, որը սեր ու կարեկցանք,
երջանկություն չի մուրում, այլ յուրօրինակորեն հաշիվ է պահանջում, կռվում
ամենքի ու ինքն իր հետ՝ երբևէ չկորցնելով հույսն ու լավատեսությունը: Նա
գիտե և համոզված է, որ լույսը բացվելու է, որ իր հանապազակո՛ծ տրամադ-
րություններն ու կռիվը ծուլվելու են լույսին, նոր բացվող օրվան... Անչափ հե-
տաքրքիր թատերագրական ավարտ է հորինել իր պատմության համար Կ.
Խոդիկյանը՝ մենադրաման եզրափակելով նովելային հանգուցալուծմամբ՝
կարծես կրկնելով գոհրապյան «Ռեհանի» հրաշալի-ինքնահատուկ ավարտը՝
չհեռանալով բարի-թեթև հեզնանքից:

Ի տարբերություն Կ. Խոդիկյանի, Գուրգեն Խանջյանի թատերգությունը ձևավորում է ազգային պոստմոդերնիզմի կենսականորեն ծշմարիտ տիպերի և հավաստի կոլեգիաների միջոցով պատկերելով իրականությունն իր սուր անկյուններով, սոցիալական ամարդարություններով, այն ողբերգություններով, որոնց բովում հայտնված ժամանակակից հայ մարդը կորցնում է իր ինքնությունը, եսագրկվում և հոգեբանորեն դեգրադացվում: Գուրգեն Խանջյանն ազգային դրամայում դառնում է նոր միտումների և նոր ուղղությունների կրողը, յուրովի արտացոլում «փոքր մարդու» և իրականության բախումը՝ դիմելով սոցիալական և հոգեբանական գրոտեսկի արտահայտչաձևերին: Գուրգեն Խանջյանի ստեղծագործությունների համահավաքը՝ «Թատրոն-301» (Երևան, 2008) ժողովածուն է, որում թատերագիրը ներկայանում է տարբեր ժանրերի և դիպաշարերի անդրադարձումներով՝ մերթ հրապարակ հանելով պատմական դրամայի յուրովյան այլափոխումը՝ սրբախոսական թեմային հաղորդելով նոր մատուցում ու ձև («Թատրոն-301»), մերթ մղվում է դեպի իրականության «պարադոքսները»՝ սոցիալական ու սոցիալ-հոգեբանական թեմաները տեղավորելով վառ արտահայտված թատերային ձևերի ու լուծումների մեջ («Պահմտոցի», «Ճանփեզրի թատրոնը»): Գուրգեն Խանջյանը դրամա կառուցելու հարցում նորարար չէ, նա շատ հաճախ դիմում է ավանդական՝ այսպես կոչված «իբսենյան մոդելի» առանձնաձևերի կիրառմանը, սակայն նրա հերոսները նոր են, իրենց մտածողությամբ, սոցիալական դիրքավորումների արտահայտման սկզբունքներով, ներքին թատերայնությամբ՝ անսովոր և անսպասելի հայ արդի թատերգության համար: Թատերագրի մոտ առկա են այն մեթոդական դրույթները, որոնց ռուսական դրամայում հայտնվեցին 1970-ականների կեսերից և ստացան «նոր ալիք» անվանումը՝ հետագայում փոխարկվելով «new drama»-ի, որի առանձնահատկություններից մեկն էլ կյանքի մատուրալիստական պատկերման եղանակն է, անգարդ ծշմարտությունների հայտածումը, որոնց ներկայանում են որոշակի գեղագիտական «ծավալների» ու ոճաձևերի մեջ՝ ժխտելով «գեղեցիկ թատրոնի» չեխովյան տեսությունը:

Ազգային թատերգության մեջ այսօր արդեն տեղի են ունենում նոր զարգացումներ, թատրոնների բեմերում, բացի հիշված հեղինակներից, ներկայացվում են Ռուբեն Հովսեփյանի, Սամվել Կոսյանի, Սամվել Խալաթյանի, Հովհաննես Թեքլոյանի, Գագիկ Սարգիս Կարապետյանի, Աստղիկ Սիմոնյանի և այլոց երկերը, որոնց աստիճանաբար գնում են դեպի մոդեռնիստական դրսևորումները, դեպի ազգային ու եվրոպականի միաձուլումները: Սա նշանակում է, որ հայ դրաման արդեն թևակոխել է մի այնպիսի շրջան, երբ հնացած կաղապարներն իրենց տեղը զիջում են նոր մտածողությանը, գեղարվեստական ֆարուկայի նորացումներին:

Ժամանակի հրամայական դիտարկվող նորարարական շարժումների և գեղարվեստական-գեղագիտական հաստատումների մեջ առանձնացավ նաև «անտի դրաման», կամ՝ «աքսուրդի դրաման», որն իր համար որպես փոխտափայական հենք ու հենարան ընտրելով էկզիստենցիալիզմը, հիմնովին շրջեց դրամայի մասին պատկերացումները, առաջադրեց կոնֆլիկտի նոր տեսակներ, մարդու մեջ կարևորեց «տառապանքի երջանկությունը»՝ որպես ինքնաարտահայտման ձև ու եղանակ, որպես աշխարհի հետ փոխհարաբերվելու միջոց և կերպ։ «Անտի դրաման»՝ որպես ձևային արտահայտություն, առաջին հերթին բողոք էր կաղապարների և կաշկանդումների դեմ, այն միջոց էր ընդդիմանալու ավանդական դրամային և հայտածելու նոր ձևերի անհրաժեշտությունը։ Պաշտպանելով և բարեբանելով ավանդույթները, առաջնությունը տալով ավանդական դրամային, նրա կողմնակիցները չէին կամենում ընդունել այն պարզ ծշմարտությունը, որ 20-րդ դարասկզբի ռեժիսուրան արդեն էական ու կարևոր փոփոխություններ էր արձանագրել թատրոնում, որ փոխվել էին թատրոնի մասին ընկալումները, ուստի դրաման էլ պիտի համահունչ լիներ թատրոնում տեղի ունեցող կերպարամափոխումներին։ Բայց «անտի դրամայի» ծնունդը պայմանավորված էր միայն գեղագիտական և գեղարվեստական անհրաժեշտություններով։ «Անտի դրաման» բողոք էր, ընդվզում էր կանոնակարգումների դեմ, այն մեծ կռիվ էր, որն այլևս չէր կարող պարփակվել գրական ամենատարբեր բանավեժների շրջագծերում. պիտի արտացոլման և դրսևորման ձևեր ունենար։ Եվ ունեցավ։ Սեմյուիլ Բեկկետը, ով հենց այս նոր տիպի դրամայի ջատագովներից էր, վեպի և դրամայի միջոցով կարողացավ ոչ միայն շատերի ուշադրությունը սևեռել փորձարարությունների և խիզախ ընդվզումների վրա, այլև պարտադրեց շատերին տեսնել բնագանգականի և գոյապաշտականի սահմանները, մարդուն դիտարկել այնպիսի անկյուններից, որոնք միշտ անտեսանելի են եղել, որոնք գրեթե երբեք չեն հետաքրքրել թատերագիրներին։

Արա Արծրունին, «աքսուրդի դրամայի» ներկայացուցիչ է, այն դրամայի, որին Սփյուռքում «անհեթեթի դրամա» են կոչում՝ եզրի թարգմանության մեջ դնելով նաև որոշակի իմաստ և բացատրություն։ Աքսուրդն, իհարկե, չի կարող ամբողջապես համարժեքը լինել անհեթեթի, սակայն ընդհանրություններ կան, կան ենթիմաստային նմանություններ։ Հենց սրանք էլ օգնում են խորապես ընկալելու այն բացառիկություններն ու առանձնահատկությունները, որոնք թատրոն ու գրականություն բերեց այս դրաման, առիթ տվեց ձևի ու բովանդակության նորահայտության մեջ բացահայտելու պարադոքսալը, անսովորն ու անսպասելին, հոգեբանական շրջադարձերն ու ձևախեղումները, իմացաբանական հակադրություններն ու ծայրահեղությունները, հակատրամաբանության տրամաբանությունը, որն իր տարակերպումներն ու հիմնավորում-

ներն ունի, որը բխում է մարդու էությունից, կարծես յուրովի մերձեցնում նրան տիեզերականին ու առեղծվածայինին: Դիպաշարն այս դրամայում առավելապես հենվում է «ներքին գործողության» և ներքին զարգացումների վրա՝ շարժման կարևոր պայման հանդիսացող իրադարձությանը տալով առաջին հերթին հոգեբանական նկարագիր ու բնույթ: Հետևաբար, այս դրամայում յուրատեսակ համադրությամբ ամեն ինչ հենվում է հոգեբանական արդյունքի վրա՝ զարմանալի-բացառիկ ինքնատիպությամբ հաստատելով մարդու երջանկության ու տառապանքի արտառոց դրույթները: Արա Արծրունին դրամայի այս տեսակն ընտրելով որպես ինքնահաստատման և ինքնադրսևորման միջոց, այնուհանդերձ ամբողջապես կամ լիովին չի ենթարկվել նրա առաջադրած պահանջներին ու պայմաններին, այլ ձևավորել է ավանգարդիստականի և մոդեռնիստականի ինքնահատուկ ներդաշնակությունը՝ դրաման չզրկելով իր զգացմունքային-հուզական ելևէջներից ու շերտերից, հիմնովին չտրվելով այն ռացիոնալիզմին, որն առաջարկել են «աբսուրդի դրամայի» հիմնադիրները: Գրեթե նույն մոտեցումն է հայտածել այս դրամայի հանդեպ Սփյուռքի մեկ այլ նշանավոր թատերագիր՝ պոլսահայ Արման Վարդանյանը, ով առաջնային ելակետ ընտրելով չեխովյան դրամայի ինքնատիպ ենթահիմքը՝ այն տեղափոխել է «աբսուրդի դրամայի» տարածք՝ ձևավորելով ազգային թատերգության մոդելներ: Արման Վարդանյանի և Արա Արծրունու երևույթները մտորումների և խորհրդածությունների առիթ են տալիս, պարտադրում համադրությունների և հակադրությունների մեջ տեսնել այն նորն ու յուրահատուկը, որոնք հաստատվեցին նրանց միջոցով մեր դրամայում՝ հատկապես Սփյուռքի գրականությունը դիտարկելով «աբսուրդի դրամայի» ուշագրավ հանգրվան: Եթե Արման Վարդանյանի համար ելակետ էին հանդիսանում չեխովյան և բեկկետյան մոդելները, որոնց ներհյուսումից էլ ծնունդ է առել նրա ստեղծագործության ինքնատիպ-ինքնահատուկ տեսակը, այսպես կոչված աբսուրդի վարդանյանական դրույթը, ապա Արա Արծրունին բեկկետյան մոդելին միահյուսել է ազգային նորագույն թատերգության մի շարք առանձնահատկություններ՝ մասնավորաբար առաջնային դարձրել այն յուրատեսակ կապը, որը ձևավորվել է իր և Ադասի Այվազյանի թատերգության միջև: Սա նշանակում է, որ խաղի՝ ասել է թե պիեսի կամ դրամատիկական երկի, առանձնահատկությունների գաղափարին ամեն մեկը եկել է յուրովի, սեփական ճանապարհով՝ վերջնագծում հաստատելով միևնույն գաղափարը. «աբսուրդի դրաման», որպես դրամատիկական մտածողության տեսակ ու երևույթ, որպես բովանդակային և ձևային իրողություն՝ հարստացնում է ազգային թատերգությունը, առավելապես շեշտում թատրոնի խաղային բնույթն ու դրամատիկական դիպաշարի մասին պատկերացումները քննարկում-հաստատում միանգամայն նոր տեսադրույթներով և ընկալումներով: Եթե Արման Վարդանյանն իր ստեղծագոր-

ծության մեջ հեծնվում է դրության ու գործողության ռացիոնալիզմի վրա, գրեթե բացառում ընդգծված թատերային տարրի գոյությունը և կարևորում-առանձնացնում վիճակի բացառիկությունն ու արտասովորությունը՝ երբեմն թատերայինը դիտարկելով անսովոր-պարադոքսալ իրավիճակների, վերիրական ու բնագանգական հարաբերությունների մեջ, ապա Արա Արծրունին ընտրում է գրեթե իրական, իրապաշտական միջավայրեր ու հարաբերություններ, սակայն դրանց մեջ կարևորում խաղի տրամաբանությունը, ամեն ինչի ելակետ ընտրում թատերային պայմանականությունը, որն էլ ծնում է կերպարների կառուցման ու նրանց հոգեբանական ենթաշերտերի բացառիկ-պարադոքսալ նկարագրերը: Հեգելը դրամայի մասին գրել է. «*Խոսքի արվեստի հատուկ տեսակների մեջ դրամատիկական քնարերգությունը հենց այն է, ինչը էպոսի օբյեկտիվությունը միավորում է քնարերգության սուբյեկտիվ սկզբունքներին առավել անմիջական դրսևորումներով, իրենով պատկերելով գործողության ներփակությունը: Այն գործողության, որն ինչպես ռեալ է, այնպես էլ ծնունդ է առնում զարգացող բնավորության ներքին ոլորտից, դառնում այնպիսի գործողություն, որը լինելով դրամայի արգասիք՝ որոշակիացնում է անհատների և կոլիգիաների նպատակների սուբստանցիոնալ բնույթը*»: Գրեթե քրեստոմատիական բնույթ ունեցող այս տեսակետը չի վիճարկվում Արա Արծրունու ստեղծագործության մեջ, այն առկա է որպես դրամայի մասին ձևավորված պատկերացման նախահիմք, սակայն թատերագիրը այն դիտարկելով որպես ելակետ՝ դրամայի շրջագծում հեռանում է նրանից՝ այժմ արդեն կարևորելով դրամատիկական գործողության այն տեսակը, որը հաստատվել է «աբսուրդի դրամայում» և որն արտացոլում է «ներքին գործողության» բացառիկությունը: Իր ստեղծագործական կենսագրությունն սկսելով XX դարի երկրորդ կեսին, մասնավորաբար 1960-ականների վերջերին, Արա Արծրունին, բնականաբար, ոչ միայն պիտի ընդուներ «աբսուրդի դրամայի» տեսական-գեղարվեստական առանձնահատկությունները, այլև պիտի մղվեր նաև դեպի բրեխտյան դրամայի որոշ ձևերը՝ այսպես մեր դրամայում գոյավորելով մի նոր սինթեզ, որն իր ինքնատիպ եռակողմությամբ պիտի երևույթ դառնար մեզանում: Բեկկետ, Բրեխտ և Ադասի Այվազյան. ահա այն ներքնակողմերը, որոնց վրա հենվելով և որոնց առանձնահատուկ-յուրատիպ սկզբունքներն ընտրելով, Արա Արծրունին հասել է սեփական ձեռագրի ու մտածողության, սեփական տեքստի և արտահայտչականության ստեղծմանը՝ այժմ արդեն տեքստը դնելով զարմանալի շարժման և գեղարվեստական ու պատկերային ուրույն արտահայտչականության ընդգրկումների մեջ: Մասնավորաբար կարևորվում է Ադասի Այվազյանի գեղարվեստական մեթոդի մի շարք տարրերի ներկայությունը, այն տարրերի, որոնք արտասովոր-պարադոքսալի արտահայտությունն են: Ադասի Այվազյանի գլխավոր ձեռքբերումը կամ թատերագրական առանձնատիպությունը

պայմանավորված էր տիպարների բնության և ներքին կերտվածքի ուշագրավությամբ և բացառիկությամբ, ակնհայտ թատերային տարրերի գոյությամբ: Աղասի Ավագյանի համար դիմակն է այն տիպար-հավաքականությունը, որն իր վրա է կրում դրամատիկական գործողության զարգացումը, հոգեբանական կոլիզիաների բացահայտումը: Արա Արծրունին ևս ընդգծում է դիմակի գոյությունը, նրա ստեղծագործություններում ևս դիմակ-տիպարն է դառնում հետազոտման առանցքը, սակայն եթե Ավագյանի համար դիմակը կյանքի և իրականության գրոտեսկացված «մանրակերտն» է, ապա Արծրունին դիմակը դիտարկում է նրա հոգեբանական և սոցիալական ամբողջության մեջ՝ այսպես մի քայլ առաջ անցնելով «աբսուրդի դրամայի» մեթոդաբանությունից:

Արդի հայ դրաման, բնականաբար, հիշյալ անուններով և շոշափված խնդիրներով չի սահմանափակվում. այսօր առաջնային են դառնում հերոսի ու հերոսականության, կոնֆլիկտի ու միջավայրի համադրման-հակադրման, համարձակ փորձարարության և դիպաշարերի կառուցման հարցերը, թատերային և գրականի միաձուլման-մեկտեղման հայեցակարգերը... Միաժամանակ մենք կարևորեցինք այն իրողությունները, որոնք շրջափուլային արժեք ունեն և պայմանավորում են դրամայի նոր ծանապարհի հիմնուղիները: Մեր նպատակն էր պատկերել կերպարանափոխություններն ու ընթացքը, իսկ առաջադիր խնդիրներին անդրադարձի առիթներ կունենանք: