

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ԳԵՆՐԻԿ ԳՈՎԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐԿԵՍՏԻ

ԲՆՈՒՅԹԸ

‘ԻՄԱՅՈՒԹՅՈՒՆ’ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Էսթետիկա, արվեստի տեսություն



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF ARMENIA
INSTITUTE OF ARTS

HENRIK HOVHANNISYAN

**THE NATURE
OF ACTING**

AN AESTHETIC VIEW

2002
SARGIS KHACHENTS
YEREVAN

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

**ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐԿԵՍՏԻ
ՔՆՈՒՅԹԸ**

ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

2002
ՍԱՐԳԻՍ ԽԱՉԵՆՑ
ԵՐԵՎԱՆ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Եթե գրաճանաչ մեկին ասես, թե բարձրագույն մաթեմատիկայից ոչինչ չի հասկանում, կասի՝ «Ի՞նչ կա որ...», կհամարի այդ իր բնական իրավունքը: Իսկ ու՞մ կարող ես ասել, թե արվեստից, ասենք՝ թատրոնից, այնքան էլ լավ չի հասկանում, օ՛... Ի՞նչ կա այդտեղ հասկանալու կամ չհասկանալու:

Սա ընդհանուր մտայնություն է, առօրյա հայացք իրականության ու արվեստի հանդեպ:

Դրա մերժումն է այս գիրքը:

Թվում է՝ աշխարհում կան բաներ, որոնք չիմանալու իրավունքն ու պատիվը մեզ տրված է, և բաներ, որ հայտնի են ինքնին, մատչելի ամենքին, չեն խնդրում կրթություն ու գիտություն: Եվ ամենամատչելին, իհարկե, բեմն է՝ ապահով տե՞ղ, թե չեզոք գոտի՞, ուր ապաստան են փնտրում կյանքին անպատրաստ մարդիկ: Մեղք չէ, հասկանալի է մարդու ձգտումը դեպի երկրորդված կեցություն, անվնաս ցավեր և անհատույց վայելք, եթե դա այդպես է: Բայց երբ այդ ձգտումը գալիս է վիճարկելու մասնագիտության իրավունքն ու տեղը, և միջավայրն էլ հող է ստեղծում դրա համար, սա արդեն, ի՞նչ մեղք, աղետ է:

– Լսե՞լ եք երբևէ՝ սիրող քիմիկոս, սիրող բժիշկ, – ասում էր ուսուցիչս, – իսկ ինչու՞ սիրող դերասան... Դերասանությունը գիտություն է, եթե ուզում եք իմանալ:

Անցել է քառասունյոթ տարի, չեմ մոռանում այս խոսքը, տեսնելով՝ ինչպես է արմատացած դիլետանտիզմը արվեստի ու արվեստագիտության, մանավանդ թատրոնի շուրջ

Հավաքվածների միջավայրում: Մասնագիտական գրագիտության մասին խոսելն այստեղ իզուր է. ամենատարրական պահանջն էլ թվում է ծայրահեղ ու խստասիրտ:

— Ձեր չափանիշները, գիտե՞ք, շատ բարձր են, — փստում է քաղքենին, և այլևս ի՞նչ արվեստ կամ գիտություն...

Մանր բան է թատրոն մտնելը սոցիալական վարքագծի ակտ կատարելու, ձևականորեն ծափահարելու համար, որպես թե ամեն ինչ սքանչելի է, և խոսքեր հերյուրել ի սեր ոմանց փառասիրության ու պատվի: Սա նշանակում է անհասկացողի դեր խաղալ, խրախուսել մարտնչող տգիտությունն ու, ամբարտավանությունը, թե իբր վարպետներ չեն եղել մեր բեմում, և ավագ սերունդն ապրում է կեղծ հիշողություններ: Ամենահետին նվագախումբն էլ չի հանդուրժի գործիքը բռնել չիմացող, նոտագրից անտեղյակ մեկին, մինչդեռ թատրոնները Հպարտորեն պահում են կիսագրագետ, ծուլ, ինքնաճանաչման անընդունակ մարդկանց, սրանք էլ հրաշալի օգտվում են հասկացողների լռությունից և տարիներ շարունակ կեղեքում հանդիսականին ու իրենց անձը: Եվ ամեն անգամ թատրոն մտնելիս զգում եմ բացակայությունն ուսուցչիս, որ թատրոնական գործի ամենապրոֆեսիոնալ մարդն էր մեր իրականության մեջ ու ճիշտ չհասկացվեց ո՛չ իր ժամանակին, ո՛չ էլ իրենից հետո, հետագայում:

— Բոլորդ դերասան չեք դառնալու, պարտադիր չէ, — ասում էր, — բայց երևի թե գործ եք ունենալու թատրոնի հետ: Ինչ գործ էլ անեք, իմանալու եք բեմում գործելու գիտությունը: Դա պարտադիր է թատրոնի դռանը կանգնողի համար էլ:

Որպես ուսուցանող նա հետևորդն էր ուսսական հոգեբանական դպրոցի և Ստանիսլավսկու, որպես ստեղծագործող՝ վախտանգովյան թատերայնության, դրան ավելացրած իր հայ մարդու ողջամտությունն ու կենսափորձը: Ստանիսլավսկու տեսությունը նա ուսուցանում էր որպես մեկընդմիջ տրված դավանանք, վերջնական ու սահմանային: Դա, որքան էլ վերապահելի, էմպիրիկ ելակետն է իմ հետագա,

այլ աղբյուրներից արգասավորված, տեսական կողմնորոշման: Թատերագիտությունը, եթե մոտենալու է գիտություն, ունենալու է իր փորձառական հիմքը, այլապես մնալու է գրական զբաղմունքի ինչ-որ մի ձև, քաղքենիական զրույց անցողիկ մի իրականության ու նրա թողած հիշողությունների շուրջ: Կա՞ թեկուզ մեկ երաժշտագետ, որ ծանոթ չլինի դաշնամուրին, կամ չափագրող ճարտարագետ, որ չի վիճակի չէ նախագծել մի պարզ շինություն: Բայց թատերագետն ահա քննում է ու դատում բեմը, ուր երբեք չի եղել: Ահա մի «գիտություն», որ փորձից դուրս է, տեսությունից հեռու և չի պարզել իր հասկացական համակարգը: Գերմանացի թատերագետ Վերմեյն այն մտքին էր, որ «չպետք է թատրոնի գիտակ կոչել երբեք բեմ չտեսած քննադատներին» (“Anximum teampa”, Берлин, 1923, с. 46): Ոչինչ չասող խոսքեր են՝ «դերն զգալ», «դերին տրվել», «դերի մաշկի մեջ մտնել» և այլն: Ոչինչ չեն ասում զգացական բնութագրումները, հիացական մակդիրներն ու բացականչությունները:

— Ձեմ հավատում Սիրանուշի մեծությունը, եթե ասելու են՝ «նա հրդեհվում էր բեմում և այրվում անմնացորդ», — հեգնում էր ուսուցիչս:— Էսպես կխոսե՞ն: Թող ասեն՝ ինչ էր անում...

Այս է լինելու մեր բոլոր դատողությունների հիմքը: Բեմական արվեստի բացատրությունն սկսվում է դրություն, կամային նշանների ու քայլերի պարզ նկարագրությամբ:

Բեմը պայմանական կյանք է՝ անձի իրական ներկայությունն ենթադրելի պայմաններում: Ստանիսլավսկին բացատրել է այդ որպես կիրառական հոգեբանություն: Մեր մոտեցումն այլ է. ինչպես է մարդը ձևաստեղծվում գրական հիմքով տրված խաղային պայմաններում, և ինչով է ճշմարիտ այդ երկրորդված կեցությունը, որպես ինքնուրույն էսթետիկական նպատակ:

Հետևելով այս գործի ընթացքին, որպես համախոհ ու զրուցակից, փաստացիորեն խմբագիր, արվեստագետ ընկերս՝ Վիլհելմ Մաթևոսյանն ասաց.

– Նորությունն է. շոշափում է արվեստի մարմինը՝ մեղանում չգիտակցված...

Սա խնդիրն առաջ մղող, նպատակը հստակող խոսք էր: Բայց մտածելով, թե միգուցե ճիշտ է՞ հասկացվելու իր միտքը, նա որոշեց բացել փակագլիճը և հեռախոսով թելադրեց հետևյալը.

– Մեզանում, լինի տեսական շրջանակում թե պատմաքննական, կամ առանձին ստեղծագործությունների վերլուծություն, որոշադրվելու, սուբյեկտիվ-զգացական անորոշ զեղումներից զերծ, ըստ պատշաճի գիտականորեն նորովի քննվելու անհրաժեշտություն ունեն արվեստի, որպես ինքնին գոյացություն, օրինաչափությունները: Այս է, որ մեղանում գիտակցված է՞ և գիտակցվում է այստեղ: Արվեստի զուտ արտաքին, Փիզիկական կերպի ու երևույթի մասին է՞ խոսքը, այլ նրա ինքնին էսթետիկականը դրսևորող կազմակերպվածքի ու նրա նախահիմքում կայուն, թեպետ և պատմականորեն կերպափոխվող, բաղադրիչները:

7 օգոստոս, 2001 թ.

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Խաղային տարերքը մարդուս տրված է բնությունից, որպես ինքնաստեղծվող, ինքն իրենով իմաստավորվող ուժ, գուցե իսկապես գերագույն կիրք, ինչպես ասված է: Եվ դժվար է իմանալ՝ ինչն է ավելի լուրջ մարդուս համար, իր կենսաբանական կռիվը, գործնական առօրյա՞ն, մտքի ոգորումնե՞րը, կրոնական զգացմունքնե՞րը, հասարակական մտահոգություններն ու քաղաքական կրքե՞րը, թե՞ այն, ինչ ազատ է արտաքին նպատակներից և կյանքի պայմանական հարթություններում է:

Իսկ որտե՞ղ է սահմանը իրական ու անիրական, գործնական ու տեսական, շահագրգիռ ու անշահ նպատակների:

Մեր խնդիրը փիլիսոփայական է՞ և շատ էլ հեռու է՞ դրանից: Փորձում ենք զննել մարդկային գործունեություն այն ոլորտը, ուր ամեն ինչ խաղ է, երկրորդված մի կեցություն հանրություն հայացքի առջև, որքան պայմանական, նույնքան էլ իրական:

Ի՞նչ է այդ, կյանքի հայելի՞ն, թե՞ զուգահեռը, կենցաղի ձև՞, թե՞ կենցաղի մերժում, հեզնա՞նք իրականության, իրական արժեքների ու շահերի հանդեպ:

«Դատարկ տարածություն», – որոշել է XX դարի թատրոնի մարդը¹:

Հարցրել են՝ ինչ է նշանակում, ասել է՝ ոչինչ:

«Ոչինչը» խաղի պայմանն է ու միջավայրը, և ամեն ինչ՝ «մի հորինվածքում <...> վասն ոչնչի» («in a fiction <...> for nothing» – Շեքսպիր):

Մտնելով բեմ, խախտում ենք իրականություն ինչ-որ սահման, ոտք դնում բնազանցություն ամայի պարտեզը, պայմանականացված իրականություն և գիտե՞նք արդյոք՝ ինչ ենք կրելու այնտեղ՝ դատարկ տարածություն և ժամանակի անշարժության մեջ: Դա գուցե իսկապես Գյոթեի Հեբրոսի՝ Վիլհելմ Մայստերի մանկական Հիվանդությունն է՝ կամ պատանեկան սեր, որ պարտադիր չէ ընդունել որպես ճակատագիր, դարձնել պարտականություն ու աղետ: «Աշխարհը կատակերգություն է խաղում», — գրված է շեքսպիրյան «Գլոբի» ճակատին և ճշմարտություն է: Խաղը գտնում է իր դրսևորումը իրականության բոլոր ոլորտներում՝ կենցաղ, քաղաքականություն, գիտություն, սպորտ, զգացմունքներ, խորհրդապաշտություն, ստահակություն, արկածներ և ինչ ուզես: Մարդիկ խաղում են իրենց կյանքը լավ կամ վատ, ապրում են Հեշտ կամ դժվար: Բայց այլ է բեմը: Դա մասնագիտություն է և դավադիր մասնագիտություն. կարող է ձգել մարդուն, ինչպես ձգում է դատարկությունը, հագուստը տալ ինքնացուցադրման բնազդին և... խորտակել հոգին, եթե պարզվի, որ մարդս խաբված է:

Բեմում փնտրում ենք մի բան, որ չի տալիս իրական գործերի ու գործնական գաղափարների աշխարհը: Այստեղ են մղվում իրականությունը ներհակ հոգիները, ոմանք ոգու քաղցից ու նպատակի անորոշությունից, ոմանք էլ մի տեղից պիտի կյանք մտնեն, և թվում է՝ ամենաթույլ դիմադրությունն այդտեղ է ի փրկություն նրանց, «ովքեր դավաճանել են իրենց, փախչում են կյանքի բարդ խնդիրներից և ջանում են ինքնախաբեություն ու պատրանքների մեջ գտնել սեփական անօգնականության ու թուլության արգարացումը»: Այսպես է մտածում մի իմաստուն արտիստ, որ շատերի կյանքում է տեսնում այս ինքնավտարանդի վիճակը: Ի՞նչ է այդ: Մարդը փնտրում է անվճար կյանք, անուն և մեծություն, նշանակալից ծանոթություններ, խրախճանք հոգու և մարմնի, բայց հանդիպում է ամայություն, կեղծ վիճակների և չի կարողանում հասկանալ պատճառն իր անբավականության ու թախճի: «Այս ի՞նչ տարօրինակ արհեստ է, որ հոգեպես դատարկում, բթացնում է իր նվիրյալ-

ներին», — դարձյալ ասում է արտիստը: Լինում են պահեր, որ փրկիսոփայի նման կասկածում է՝ արդյոք լու՞րջ է իր արվեստը, թե «սոցիալական խաբեություն է, կասկածելի գեղագիտություն, անձի անօգնականություն»³:

Ինչպե՞ս հասկանալ, ինչո՞վ բացատրել դերասանական սկեպտիցիզմը, որ այցելում է մեծություններին և երբեք միջակներին:

Դերասանի արվեստն ամենամարդկային արվեստն է, նրա նպատակը՝ մարդը որպես կենդանի գեղարվեստական կերտվածք: Եվ այս կերտվածքի կրողն ուրախ չէ, ինչու՞: Իր ամեն մի դերով ու ելույթով նա հաստատում է իր ինքնությունը: Բայց դա տեղի է ունենում միայն բեմում: Իրականության մեջ նա եթե չի կորցնում, չի էլ գտնում: Նրա ներքին կյանքը միջնորդված է դերերով: Նա վերստեղծվում է ամեն ներկայացման հետ, և ամեն ներկայացման ավարտ նրա ներգգայություն մեջ խորհրդակերպվում է որպես կյանքի ավարտ: Սա բնագդ է, ոչ միշտ գիտակցություն: Դերասանը վիրավոր է, հիվանդ, եթե իր դերը չի ստացել. թվում է՝ խլի են իր ապրելու իրավունքը: Չհասկացվածություն զգացումը միշտ իր հետ է, և կյանքը՝ կորուստների շղթա: Ստեղծածը չի մնում, ուզածը չի լինում, մարդն իրեն զգում է կողոպտված ու անարգված և, քանի որ սովոր չէ մենակության ու խոհի, փնտրում է ականջալուր մեկին: Թվում է իրեն, թե տանուլ է տվել մի մեծ բան՝ կյանքից վեր, և իսկապես կյանքից վեր:

Իսկ ու՞մ կյանքն է անհատուց ու անվճար առհասարակ: Նրա, ով չունի ստեղծագործական խնդիր, առօրյայի մարդ է և գլուխ է հանում բոլոր վիճակներից: Դա այն կենսունակ տարրն է, որ կարծես ուրիշ տեղ էր խաղալու իր խաղը, բայց թատրոնում է և իր ուսերին է պահում այդ հաստատությունը, նրանից անվելով ու նրան քայքայելով: Դա քաղքենին է՝ թատրոնում ու նրա շուրջը, դռներին, կուլիսներում, մամուլում և այլուր: Թատրոն մտնողը նախ նրա երեսն է տեսնում ու... Հմայվում, կարծում է՝ այդ է, որ կա արվեստը: Դերասանական զարգասենյակների հայելիներին նայում է նրա դեմքը՝ խորիմաստ ու նշանակալից,

և մարդը չի էլ զգում՝ ինչ է կատարվում իր հետ, ինչպես է խեղաթյուրվում իր ներքին անձը: Սա մի տեղ է, ուր կեղծիքը տոնաններ է կշռում, ճշմարտությունը միլիգրամներ, ուր լցվում է անձի ու միջավայրի (եթե ոչ հասարակություն) բարոյահոգեկան լիցքերի ավելցուկն իր հազար ու մի նստվածքով, և ճշմարտությունը ցոլանում է երբեմն, ինչ-որ պահերի, ինչպես մայրամուտի շողքը, որ ուր էլ ընկնի, անդրադառնում է նույն մաքրությունը: Ո՞վ է տեսնում այդ, ո՞վ կարող է բռնել ու պահել: Դա այլքիմիա է: Գնա ու պարզիր՝ որտեղից ոսկին գետաբերանների տղմոտ ավազներում:

— Մաքուր տեղում մաքուր մնալը դժվար չէ, — ասում էր Արմեն Գուլակյանը, — կարո՞ղ եք մաքուր մնալ անմաքուր տեղում:

Գրականությունն ու թատրոնը միշտ ենթակա են բարոյական խնդրառուծյան և արվեստից դուրս հարցադրումների: Թատրոնում դա երբեմն դառնում է մասնագիտական խնդիր: Մի տեղ, ուր դեր է կատարում անձի գրավչությունը, ուր համեմատության են դրվում մարդուս ներքին ու արտաքին արժանիքները՝ հմայքը, մտավոր ու հոգեկան ունակությունները, և գործում են անձերի հարաբերությունները, մրցության կիրք, առաջնության ձգտում, վերացական խանդ, անառարկա շահեր, հոգեկան շփոթմունքներ և այլն, ստեղծագործական խնդիրները ոչ սակավ ստորադասվում են բարոյագիտական խնդիրներին: Եվ քանի որ թատրոնն իր ներքին կազմակերպվածքով յուրահասուկ ընկերային նվիրակարգ է (հիերարխիա)՝ անհավասար կարողությունների ու անհավասար վիճակի մարդկանց համախումբ, անձը միշտ մնում է դժգոհ ու բողոքավոր: Բոլորն այստեղ զինվորներ չեն, բայց պետք է գործեն մեկ մարդու պես: Այստեղից է սկսվում Կոնստանտին Ստանիսլավսկու, որպես մարդկային ճշմարտության ջատագովի, կռիվը: Նա ջանում էր ստեղծել անձերի իդեալական հարաբերություններ թատրոնում՝ հավասար դիրք, վիճակ ու պատասխանատվություն հանուն, իր խոսքով ասած, «մարդկային ոգու կյանքի»: Նրա միտքը խմորվել է XX դարասկզբին՝ առաջին

աշխարհամարտի նախօրերին, արժեքների վերագնահատման և ռուսական դեկադանսի հետ, հոգևոր սկեպսիսի հասունացման այն մթնոլորտում, ինչ Այխենվալդի «Թատրոնի ժխտումն» իր շուրջը ծավալվող բանավեճերի հետ⁴: Ստանիսլավսկու պոզիտիվիզմը գալիս էր որպես թե հաստատելու մի մեծ ճշմարտություն և մերժելու, բայց ի՞նչը: Նա գործել է մեկ որպես այլքիմիկոս, մեկ էլ ուզեցել է մաքրել «ավգյան ախոռները» և...

Հարյուրամյա վաղեմությունն ունեցող այս վարդապետությունը նոր մեկնություն է խնդրում՝ ինչ կետերում ենք ելնելու այդտեղից, ինչ կետերում շեղվելու կամ հակադրվելու:

Ստանիսլավսկին ամեն ինչ սկսում է դիլետանտիզմի ու քաղքենիության դեմ կռվելով: «Ոգու կյանքը» փնտրողը ձեռքն է առել խարազանը, թե «տուն իմ տուն աղօթից կոչեսցի...» և չի նայել, թե ուր է խփում: Նրան օր ու գիշեր հանդիստ չի տվել քաղքենու ներկայությունը թատրոնում, և՛ անձնավորված ու կոնկրետ, և՛ գաղափարաձև, որպես մտայնություն, սկզբունք ու սովորույթ, դիվական ուժ, ուրվական ու որջացյալ ախտ: Նա այնքան միտք ու եռանդ է վատնել այս կռվում, որ մոռացել է իր՝ արտիստի ներշնչումները և խորանալով խորացել բարոյագիտություն ջրերում: Որպես ռուս մարդ և ռուս մշակույթի ծնունդ, նա արվեստում փնտրել է կյանքի ճշմարտությունը, արվեստը՝ բարոյական արժեքներում և արտիստին՝ բարոյապես կատարյալ անհատների մեջ: Բարոյականը, հոգեբանականը, գեղագիտականն ու գաղափարականը նա ընդունել է որպես միասնական, անտրոհելի սկզբունք և դերասանի անձի մեջ փնտրել է նախ մարդկային խղճի ու ամոթխածություն չափը, հակառակ քաղքենու ճարակության ու հանդգնության, միջավայրին հեշտ հարմարվելու «չնորհքի», որ հատուկ է միջակությանը, հոգեպես սնանկ մարդկանց⁵: Նա տեսնում էր, որ տաղանդավոր մարդիկ համեստ են ու ամոթխած, ապաշնորհները հանդուգն ու համառ, ինչպես ասվում է՝ «կոմպլեքսներից ազատ», ամեն ինչ երեսին: «Իսկական տաղանդները, — գրում է նա, — խորը թաքնված են հոգիներ-

րում, հեշտ չէ նրանց դուրս բերելը»⁶: Եվ օրինակ է բերում Մարիա Երմոլովային, որ զուսպ ու ամոթխած կին է եղել, նոր դեր ստանալիս՝ վախվորած ու անհանգիստ: Առօրյա հարաբերություններում ամոթխած ու շփոթվող մարդ է եղել Միխայիլ Չեխովը՝ բեմում զիվական կենտրոնացման հասնող մի արտիստ: Մեզ հայտնի է Հրաչյա Ներսիսյանի ամոթխածությունը: Հեշտ է՛ր բեմ մտնում, մանավանդ եթե Փափագյանը ներկա էր: Այդ դժվարությունը շատերին է հայտնի և ինչ-որ «կոմպլեքս» կամ պակասություն է, այլ սեփական արժեքի գիտակցում՝ պայմանավորված ոչ անպայման արտաքին հանգամանքներով: Հիշենք Դեմոկրիտին վերագրվող խոսքը. «Սովորիր ամաչել ինքդ քեզանից մի փոքր լավելի, քան ուրիշներից»: Առօրյա անպատկառությունը կապ չունի ստեղծագործական համարձակության հետ, որ սկսվում է անհանգստությունում ու կենտրոնացումով: Սա նման է թուխքին նախորդող վիճակին, որ մեկի համար ֆիզիկական վախ է, մյուսի համար ինքնապատասխանատվության զգացում, կենտրոնացման ներքին դրդիչ:

Հետամուտ «ոգու կյանքին», Ստանիսլավսկին կանգ է առել հոգեկանի սահմանում և մշակել անձի ինքնօրինակման մի եղանակ, որ կարելի է անվանել կիրառական հոգեբանություն դասընթաց: Զննելով, իր խոսքով ասած, «հոգեկան կյանքի շարժիչները», նա նպատակ է ունեցել բեմ տեղափոխել մարդուն իր առօրյա զգացողություններով, հոգեկան վարքագծի բացարձակ օրգանականությունում, ստանալ մաքուր հույզեր բեմական պայմաններում, դերասանին հասցնել ճշմարիտ հակազդումների (կամային քայլերի) պայմանաբար առաջադրված դրդիչների հանդեպ: Ակնհայտ է կապը XIX դարավերջի փորձառական հոգեբանության, մասամբ նաև նոր ձևավորվող բիհևիորիզմ կոչվող ուղղության հետ, որ արվեստից դուրս բան է: Դերասանի բեմական վարքագիծը՝ արարքների, քայլերի, խոսքերի ու կամային նշանների շղթան, որպես պարտիտուր (բիհևիորիզմի գիծը), Ստանիսլավսկին դիտում է մի կողմից որպես ակամա, սոսկ զգացական, մյուս կողմից ծրագրված, ձևակերպված, նպատակամետ ընթացք՝ «միջանցիկ գործողություն», հեռանկա-

րում «գերխնդիրը», որ նշանակում է... Այստեղ արդեն խառնվում են հոգեբանականն ու բարոյա-գաղափարականը: Ի՞նչ է «գերխնդիրը» ասվածը: Գործող անձի կամքի բարձրակետն է այդ, թե՞ այն արտաքին գաղափարը, որին հանդիսականն է հանգելու: Խնդիրը կիսատ է թողնված կամ խճճված են շերտերը: Հակասությունն ակնհայտ է: Բարոյագաղափարական մտահղացումը փաթաթվում է «հոգեկան կյանքի շարժիչներին», որպեսզի իրականանա «վերապրումը»: Աշխարհիս երեսին դեռ ոչ մի դերասան, նաև ինքը՝ Ստանիսլավսկին, չի խաղացել նման ծրագրով ու մեթոդով: Այն, ինչ վերաբերում է հոգեբանական գործողությանը, հասկանալի է: Դա կիրառական հոգեբանություն է, որ դարավերջի գերմանական թատրոնում ընդունվել է որպես գեղագիտություն (Օտտո Բրամ), և որը հիմնովին մերժում էր Գեորգ Զիմմելը⁷: Ինչ վերաբերում է բարոյա-գաղափարական կողմին, ապա այդ էլ հետագայում ընդունեց խորհրդային թատրոնը որպես «էսթետիկական» էտալոն, քանզի է՛ր հակասում պաշտոնական լավատեսությանը և սոցիալիստական ռեալիզմին:

Ասվում է, թե Ստանիսլավսկու նպատակն էր «ի հայտ բերել և պահպանել ստեղծագործության դրդիչները» և նա հասավ դրան «թատրոնից վտարելով թատրոնը»⁸: Այս չէ՞ արդյոք պատճառը, որ նրա հիմնական աշխատությունը՝ «Դերասանի աշխատանքն ընդ ինքյան», չի ներշնչում, մարդուն չի մղում բեմ, վանում է բեմից: Կա նաև այլ պատճառ: Ստանիսլավսկին շրջանցում է գեղարվեստական հույզի աղբյուրներից ամենաբխավորը՝ պոետական խոսքը՝ այն, ինչը դերասանին հաղորդում է առօրյա զգացմունքներից դուրս մի էներգիա: Ստանիսլավսկին բեմ մտնող մարդուն հրում է դեպի ենթագրությունների անապատ, լոգոսի տիրապետությունից դուրս, իսկապես դատարկ տարածություն, դնում ոչինչի առջև, և դերասանը դառնում է ցամաք առուն ընկած գորտ⁹: Ստանիսլավսկին խորհուրդ է տալիս ոգեկոչել առօրյա զգացումներն ու անցյալի զգացական հիշողությունները, որպես բեմական հույզերի դրդիչ և նյութ: Դրանք երբեմն դեր ունեն, բայց ոչ ուղղակի:

Բեմում զգացական հիշողությունն ի հայտ է գալիս միջնորդավորված ու օտարված և ազնվացած էսթետիկորեն: «Մեր հոգին իր բնույթով հակված է ապրելու անիրական տարածությունում ու ժամանակի մեջ, — գրում է Միխայիլ Չխտովը: — Մեր առօրյա կյանքում մշտապես գործում է երևակայության տարրը <...> Դերասանը չպետք է մոռանա այդ: Աշխարհը, ուր նա ապրում է, երևակայության աշխարհն է, առանց որի չկա արվեստ»¹⁰: Ստանիսլավսկին էլ շատ է խոսում երևակայության մասին, բայց այլ բան է հասկանում՝ իրադրության մեջ կողմնորոշվելու՝ արարքներ ու «հարմարանքներ» (իր բառն է՝ «приспособление») հորինելու հնարամտություն, որ նույնպես էական է, բայց զուտ հոգեբանության ոլորտում: Ստանիսլավսկին երբեք չի հեռանում առօրեականի տրամաբանությունից: Պոետական իրականությունը ու խաղային տարրերով ներշնչված արտիստին նա առաջարկում է դնել իր առօրյա հույզերի տրամաբանությունը, և մարդու հոգեկան շարժիչը կանգ է առնում: Մարդն զգում է, որ այդտեղ մի լուրջ բան կա՝ անհերքելի ճշմարտություն, բայց ի՞նչ իմանա, որ արվեստից դուրս է այդ: Ստանիսլավսկու աշակերտներից ոմանք, առաջին հերթին Եվգենի Վախտանգովը, հասկացել են, որ սպանվում է թատերայնությունը թատրոնում:

Եվ այսպես, թատրոնի պատմության մեջ Ստանիսլավսկին կանգնած է որպես մի Մեծ բողոքական, խարազանը ձեռքին, որ չլինի թե կյանքի ճշմարտությունից զատ ուրիշ շունչ մտնի բեմ: Նա կատարել է այն դերը, ինչ Մարտին Լութերը եկեղեցու պատմության մեջ: Նրա վարդապետությունն իր հիմքում էսթետիկական պրոտեստանտիզմ է, որ հիացնում է հարցերի հույժ բարոյական դրվածքով և բողոք է առաջացնում, երբ զանց է առնում էսթետիկական զգացմունքը, հակառակ է գնում գեղարվեստական մտածողությանն ու խաղային տարրերին:

Այլ կերպ է երևում Ստանիսլավսկու, որպես ստեղծագործողի, նկարագիրը: Ժամանակակիցներին հիացրել է նրա դերասանական տաղանդը, որի մասին քիչ է խոսվում կամ բնավ չի խոսվում գրականության մեջ: Նա ինքը հիացել է

Վսեվոլոդ Մեյերխոլդի գերպայմանական, էքսցենտրիկ, հոգեբանությունը մերժող արվեստով: Բեմագրիչի որոնող միտքը և ազատ երևակայությունը ճառագում են նրա մեծուարներում: Մի բան է Ստանիսլավսկու «աշխատանքն ընդ ինքյան», և այլ՝ «կյանքն արվեստում»: Նրա ստեղծագործական նկարագիրն է, որ երբեմն կանխել է իր ուսմունքործական նկարագիրն է, որ երբեմն կանխել է իր ուսմունքը քննադատողներին (Գ. Կրիժիցկի, Ն. Եվրեինով, Գ. Շպետ և ուրիշներ): Քննադատներից ամենահետևողականն ու գիտականորեն համոզողը Գուստավ Շպետն էր՝ Ստանիսլավսկու հաստիքային խորհրդատուն Գեղարվեստական թատրոնում¹¹:

Այնուամենայնիվ, Ստանիսլավսկու ուսմունքն ունեցել է ոչ քիչ հետևորդներ, ինչպես Ռուսաստանում, այնպես էլ Արևմուտքում ու Միացյալ Նահանգներում: Այստեղ ամենաուղղափառը թերևս Լի Ստրասբերգն էր նյույորքյան իր ստուդիայով¹²:

Սա նույնքան բացատրելի է, որքան վերապահումներն ու քննադատությունը: XIX դարը չէր ստեղծել բեմական արվեստի իր տեսությունը: Չկար հոգեբանական ուսուցիչի և նատուրալիզմի տեսական հիմնավորումը բեմական արվեստի, մասնավորապես դերասանի, նկատառումով: Կար դրամայի դասական տեսությունը, ուսմանտիզմի մանիֆեստը (Հյուգո) դերասանի խնդիրը չէր խորացնում և արդեն անցյալ էր, Դիդրոյի «Պարադոքսը» չուներ նոր մեկնություն և իր ուղղակի բովանդակությունը չէր կարող ընդունվել: Դեռ ասանը, որքան էլ ինքնակենտրոն ուժ էր բեմում, դիտվում էր որպես հեղինակի մեկնիչ, գրականությանը ենթակա տարր: Նրա արվեստի բնույթը մնում էր չբացատրված: Եվ ահա Ստանիսլավսկին բեմական արվեստի տեսությունն սկսում էր դերասանից, ասպարեզ բերելով դրամայի տեսությունից ու մտահայեցական գեղագիտությունից սկզբունքորեն տարբեր մի բան, շոշափում անձի բեմական վարքագծի օրգանականության խնդիրը (գրական նյութից դուրս) և հանգեցնում բեմական արվեստի, որպես ինքնին գոյացություն, գաղափարին, այն է՝ այդ արվեստի կրողը դերասանն է, որպես կենդանի գործող անձ, և մնացած բոլոր խնդիր-

Կիրառական հոգեբանությունն այս դասընթացը տեսակա-
նորեն օգտակար է այնքանով, որքանով բացահայտում է
արտասանական (լեկլամացիոն) թատրոնի կեղծիքը, մղում
դրամատուրգիական և ամեն կարգի տեքստում գտնելու
իրադրային հիմքը, խոսող անձանց մեջ տեսնելու գործող
անձանց և ընդունելու այդ որպես ելակետ բեմական ար-
վեստի բոլոր, նաև ոչ խոսքային, ձևերում:

Գլխավոր հարցն այստեղ գործող անձի և գործողություն,
որպես բեմական արվեստի լեզվի, կրողի հարցն է: Մի է նա,
բարոյականության էտալոն, հասարակական գիտակցության
ու խղճի ներկայացուցիչը, ինչպես ուզում էր տեսնել նրան
Ստանիսլավսկին, թե՞ «խեղկատակ քրմական հոգով և
քուրմ խեղկատակի հոգով», ինչպես որոշել էր մի սրամիտ
դերասանուհի Իննա Ապոլոնսկայա¹⁶: Նայենք վտանգի հետ
կատակող խաղարկուներին կրկեսում՝ բարձր գմբեթի տակ,
թե զիջատիչ գազանների երախի դեմ. ինչպե՞ս են կենտրո-
նացած, հավասարակշիռ ու ժպտադեմ: Հետևենք նրանց
կուլիաներում. լուռ են, ինքնամիտքի, խոսում են ցածր, և
ի՞նչ լրջություն, ի՞նչ ազնվություն հայացքներում: Մարդն
իր ճակատագրի հետ է, ինքն է ընտրել և չի կարող հրա-
ժարվել, ինչ ուզում ես արա, խաղալու է իր խաղը մահվան
ուրվականի հետ: Վախը շղթայված է նրա հոգու մի ան-
կյունում: Սա ամենալուրջ դրաման է և իր իրականության
մեջ ամենաթատերային խաղը, անձի բարոյահոգեբանական
փորձությունը հասարակության անհոգ հայացքի առջև և
ինքնաբավականություն ու հեզանք կենցաղի իրականու-
թյան հանդեպ: Բեմական արվեստի ո՞ր տեսակն է սա: Իր
արտիստական մանկության այս հարցը Ստանիսլավսկին թո-
ղել է հուշագրության էջերում ու մոռացել¹⁷: Բայց նա մեզ
միտք է տալիս, թե այստեղից է սկսվում բեմական կենտրո-
նացումը, ավելի ճիշտ՝ ինքնահայեցումը, այստեղ է բեմա-
կան արվեստի մաքուր լեզուն, այստեղ է նրա կրողը:

Ինքնահայեցումով է իրականանում ամենայն հոգևոր
գործ: Ինքնահայեցումով են զբաղված բոլոր նրանք, ովքեր
աշխատում են լուռության ու մենակության մեջ: Իսկ դերա-
սանը, որ հասարակության ուշադրության կենտրոնում է,

լուսարձակների տակ, լույսի վարագույրով «մեկուսացված»,
ականջին հանդիսասրահի շնչառությունը որպես հարց և
սպասում... Այս վիճակը Ստանիսլավսկին անվանում է
«հրապարակային մենակություն»: Ավելի ճիշտ կլիներ ասել
հրապարակային ներկայություն և լքվածություն ոչինչի առ-
ջև: Անձն այստեղ գրկված է իր ինքնությունից և, համա-
ձայն Ստանիսլավսկու, որոշելու է իր խնդիրը, այն է՝ հոգե-
կան մղումների կոնկրետ ուղղությունը և ուշադրության
առարկան, կարճ ասած՝ ինչպես է շնչելու, կենդանություն
ձեռք բերելու: Ստանիսլավսկու որոնումների առանցքն է
այս: Եվ պատասխանը, թվում է, պարզ է. մարդը որոշելու
է իր պայմանական դրդիչը տվյալ պահի մեջ, հանգամանք-
ներն ու վարքագիծը և կոնկրետ քայլ:

Բայց կա երկրորդ հարցը, որ առաջինն էր լինելու. ինչ
չնչել, ինչով ներշնչվել: Ստանիսլավսկին ունի այս հարցի
պատասխանն իր՝ արտիստի ենթագիտակցության մեջ, բայց
ոչ տեսական կռահումներում:

Այսպիսով, «ինչպես»-ից առաջ՝ «ինչ»:

Ի՞նչ է կրում մարդն իրենում, որ ուզում է բեմ հանել,
ի՞նչ հոգեկան ու հոգևոր բեռ և ինչ քաղց: Հայտնի է ճա-
կատագիրը հայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասանուհու
Արուսյակ Փափազյանի, որ կորցրեց հոգեկան հավասարա-
կշռությունը, երբ նրանից խլեցին բեմում ապրելու իրա-
վունքը: Հայտնի է կերպարն այն հանճարեղ շխմատիստի,
որ ապրում էր վաթսուներս սև ու սպիտակ քառակուսի-
ների անսահմանության մեջ, ինչ էր տեսնում այստեղ, ինչ
խորհուրդ, ինքը գիտեր և... ինքնասպան եղավ, երբ նրան
իջեցրին առօրյա իրականություն¹⁸: Արվեստն առօրյա չէ, և
արվեստագետը կրում է ներքին մի կյանք, ներհայեցու-
թյան աշխարհ, որի խաբիսխները չեն երևում, իսկ սիմվոլները
տեսանելի ու լսելի աշխարհում են, առարկայական և
առարկայականությունից վեր: Հեշտ չէ ճանաչել ոգու իրա-
կանությունը կրող մարդուն, հեշտ չէ նկատել արտիստին
անդեմ ամբոխի մեջ, եթե միջավայրը չի գոյում նրա
կարիքը, չի տեսնում իր կողքին: Ինչպե՞ս տեսնել, եթե
«անձի դադանիքը, նրա եզակիությունը ոչ մեկին ամբողջա-

պես հասանելի չէ, — ասում է ռուս փիլիսոփան:— Մարդն ավելի խորախորհուրդ է, քան աշխարհը. նա ինքն աշխարհ է <...> նրանում իրականացված ու ձևակերպված է զուտ անհատական-առանձնահատուկը»¹⁹: Ի՞նչ է այդ: «Մեր «ես»-ը մի փաթեթ է, — ասում է բանաստեղծը, — գիտակցության կայծը լուսավորում է այդ հսկա գալարաթղթի վերջին տողերը»²⁰: Այդ թուղթը, եթե ընթերցվելու է, ընթերցվելու է ոչ վերջին տողերից, և այդ է խնդիրը: Մարդն ինքն էլ չգիտե իր խորհուրդը: Ուզում է իմանալ և իր ենթագիտակցության խորքում կրում է այն զգացումը, թե օտար տեղ է ընկել, անցորդ է, ինչ-որ տեղ է գնում, հասնելու է ինչ-որ բանի, իր ճանապարհն է ճշտում, իր վիճակը քննում՝ ո՞վ է, ի՞նչ է ուզում, «ինչի՞ց է խուսափում, ինչի՞ է ձգտում» (Արիստոտել), և կառչում է անառարկա արժեքների՝ կրոնական, փիլիսոփայական, գեղարվեստական և այլն, միայն թե՛ իրականությունից դուրս:

Ստանսիլավսկին ասում է «մարդկային ոգու կյանք» և այլևս՝ ոչ մի քայլ, մնում է հոգեկանի սահմանում: Գիտե, այնուամենայնիվ, որ իր հակոտնյան նյութական սուբստանցի կրողն է, առօրեականով ապրողը՝ նա, ով չունի ինքնահայեցման բնազդ և ինքնաճանաչման խնդիր, չունի հավատ, կարծիք, ճաշակ. նայում է շուրջը՝ ինչն է ընդունված կամ ձեռնտու, և կարգավորում է իր վարքը ըստ եղանակի, ընդօրինակում է արտաքին կերպաձևեր և այսքանով բավարարված է ու հպարտ, որպես իր դասային նվիրակարգի մասնիկը: «Պատրաստի ձևերը հեշտացնում են ապաշնորհ մարդկանց կյանքը, — գրում է Ստանիսլավսկին. — նրանց համար, ովքեր հավատ չունեն, հորինված են ծեսեր, նրանց՝ ովքեր ընդունակ չեն համակրանք շահելու, կան վարքի կանոններ՝ էթիկետ, ովքեր հազնվել չգիտեն՝ մոդա, ովքեր ստեղծագործող չեն՝ շտամպ»²¹: Իսկ այնտեղ, ուր արժեքավորվում են մոդան ու կրկնատիպը, վերանում է անհատի խնդիրը, և «ոգու կյանքը» տեղ չունի: Քաղքենին չի տարբերում ինքնատիպն ու ընդօրինակվածը, ընտրում է մատչելին և ընդօրինակությունը շփոթում է դպրոցի կամ ուղղության հետ, չիմանալով, որ դպրոցն արտաքին կերպը է,

այլ՝ սկզբունքը: Սկզբունքի կրողն ստեղծում է կենդանի ձև, մոդայամուրը հետևում է մեռած ձևերի: Նորարարը բերում է իր միտքն ու ճաշակը և հրաժարվում մաշված կրկնատիպերից: Նրա արածը թվում է մատչելի, և հայտնվում են կիսագրագետ էպիգոնները, երբ նորն այլևս նոր չէ՝ կրկնված է ու գոհակցված: Կրկնվածը կրկնելը դժվար չէ, և մոդայամուրը վերցնում է ակներև ու տեսանելին, ոչ էությունը, ինչպես Գուլակյանը կասեր՝ «գատկի ձվի կճեպը»: Նա կերպաձևերն ընդունում է երկրորդ-երրորդ ձեռքից և մեռցնում երիցս ու չորիցս: Իրեն թվում է, թե նորարար է, իրականում թշնամի է նորարարություն՝ ոչինչ չի հղանում և մեռցնում է ամեն ծնունդ: Նա կարծում է, թե գեղարվեստական գյուտերն ընդհանուր գործածություն համար են, կարելի է փոխառել ու փոխանցել որպես «փորձ»: Նա էսթետիկորեն կույր է, չի տարբերում մեռած ու կենդանի ձևերը և բեմը դարձնում է գերեզմանոց: Մեկ ուրիշն էլ, որպես թե ոգեկոչելով «Հինն» ու «Ճամբորտը», բեմ է հանում թաղված կրկնատիպեր՝ գրիմանոցից ելնող դիակներ: Ոմանք ծափահարում են այդ «ավանդականը», իրավունք տալով մոդայամուրին հայհոյելու չիմացած ավանդությունը:

Բոլոր կերպաձևերը, Հին թե նոր, դասական թե արդիական, ընդօրինակվելով մաշվում են ու վարկաբեկվում, և ամեն ուղղություն կարող է պատմությունը տրվել, որպեսզի մի օր ի հայտ գա որպես neo: Խնդիրն այն չէ, թե ինչն է նոր, ինչը հին, այլ՝ ինչը կենդանի, ինչը մեռած: «Բժիշկը կզգա կյանքի ամենաթույլ նշանը մարդու մեջ և կտարբերի դիակից, — գրում է Պիտեր Բրուքը, — բայց մենք գրեթե ի վիճակի չենք նկատելու, թե ինչպես լիարժեք մի գաղափար կամ ձև դառնում է անկենդան»²²: Արվեստում, ինչպես կյանքում, կենդանի կարող է լինել նաև հնավանդ մի բան, և մեռած՝ երեկվա ծնունդը, չհաշված այն մեռելածին ձևերը, որոնցով լցվում է արվեստի շուկան:

Պրոֆեսիոնալիզմը ոչ կերպաձևերի կրկնությունն է, ոչ էլ կոնսերվացումը որևէ ոճի կամ ուղղություն: Դա գործնական իմացությունն է տարրերի ու նրանց հարաբերությունները: Տարրերը չեն ոչնչանում կամ հնանում, այլ ի հայտ

են բերվում և ճանաչվում նոր կապերով ու առնչու-
թյուններով: Ճիշտ այդպես էն վերանում այբուբենն ու
քերականութունը, այլ ժամանակի ընթացքում տեղի են
ունենում արտասանական ու քերականական փոփոխու-
թյուններ, և լեզուն դառնում է անհասկանալի: Նույնն է
արվեստում, և այստեղից է ծագում հնի ու նորի հարցը, որ
զարգացմանը չի վերաբերում, այլ փոփոխությունը: Եվ ինչ-
պես կարող է մոռացվել պատմությունից հեռացած մի ժո-
ղովրդի լեզու և այբուբեն, այդպես էլ կարող են մոռացվել
հասարակական կենցաղի սիմվոլները, տվյալ դեպքում՝
թատրոնը: Այս էր, որ վախեցնում էր Փափազյանին: «Եթե
այսպես գնա, — ասում էր, — վաղը հիմքերն էլ կորած կլի-
նեն, ճանապարհն էլ...»²³:

Հայտնի է, որ կարելի է օժտված լինել, զգացմունքներ
ունենալ, երկրպագուներ ու համրավ ձեռք բերել և դիրե-
տանտ մնալ ամբողջ կյանքում: Բեմական արվեստը ո՛չ էկ-
զալտացիա է, ո՛չ սորանս, ո՛չ պաթոլոգիա, ինչպես կարծել են
հոգեկան խախտման հակված որոշ արվեստագետներ, նաև
տաղանդավոր մարդիկ: Դա խաղ է իր պայմաններով ու կա-
նոններով, ներհայեցում ու ներչնչում, մտածված, հա-
վասարակչիռ ու կողմնորոշված ընթացք «ի պատասխան
հանդիսատեսի հնարավոր վիճակի և սպասումների»²⁴:
Ինչպես է մարդը խախտում իրականի սահմանը, պատկե-
րացնում իրեն ենթադրելի մի իրականություն մեջ, ուր ամեն
ինչ իր հորինածն է, ինչպես, ինչ օրենքներով է ինքնա-
ստեղծվում այստեղ, և ինչով է ճշմարիտ այս վիճակը, որ-
պես երկրորդված կեցություն, էսթետիկական նպատակ: Այս
պարադոքսն իր կարգն ու օրենքներն ունի և իր գիտու-
թյունն է ունենալու: Կենդանի մարդուն բեմում կենդանաց-
նելը շատ ավելի բարդ է, քան անկենդան նյութին (ներկ,
քար, մարմար և այլն) կյանք հաղորդելը: Նյութի անկեն-
դանությունը դուրացնում է գործը, երբեմն ներկայացվում
որպես նպատակ: Արվեստը ձևի հայտնագործումն է նյութի
մեջ, ստեղծումը իմաստ հրավիրող ձևի: Ինչպե՞ս է իմաստ
հրավիրելու բեմ եկողը, որ ինքնին կենդանի, ավարտված,
իմաստակիր ձև է, կամ ի՞նչ է անելու գոնե չիմաստազրկ-

վելու համար, ինչպե՞ս է վարվելու գրական նյութի հետ, որ
նույնպես ավարտված ձև է, գեղարվեստական ամբողջու-
թյուն: Նրա վիճակն արսուրդ է: Նա կրողն է նյութի և
ձևի, միջոցի ու նպատակի, ինքն է օբյեկտը և սուբյեկտը և
հարբերվում է միաժամանակ երկու օբյեկտի՝ գրական նյութ
և կենսական նյութ՝ արվեստի իրականություն և կյանքի
իրականություն, երկուսն էլ իր անձից դուրս և իր անձի մեջ
բեկվող, իր անձով իմաստավորվող: Եթե միջոցն ու նպատա-
կը նույնն են արվեստում (դա այդպես է), ապա դրա կեն-
դանի վկայությունը դերասանն է:

«Սիրիբ արվեստը քեզանում, ոչ թե քեզ արվեստում», —
հրամայում է նրան Մեծ բողոքականը:

Սա, իհարկե, բարոյափրկիստիայություն է:

Արվեստը կրոն է, ոչ էլ դերասանը կրոնի սպասավոր, որ
ասես՝ կրիբ աստծուն քո մեջ և մի աստվածացրու քո անձը:

Ու՞մ ես ասում, դերասանի՞ն, որ եթե ասես՝ աստված է,
կհավատա: Դերասանը հակված է ինքնապաշտամունքի:
Սարսափելի է, զարմանալի է: Ինքնապաշտամունքը պայ-
մանավորված է նրա արվեստի բնույթով: Նկարիչը սիրում
է մաքուր, ձիգ կտավը, ներկն ու վրձինները ոչ պակաս իր
գեղարվեստական հայեցումից, երաժիշտը սիրում է ու փայ-
փայում իր գործիքը որպես արվեստի գործ (և ինչու՞ ոչ) ոչ
պակաս այն մեղեդուց, որ անցնում է գործիքի միջով: Ինչու՞
ինքնահրաժարման կոչել դերասանին, որ ինքն իր հնարա-
վորությունն է, իմաստը, ձևը, իրականությունը: Փափազյանն
իր ինքնավեպում հեռու է ինքնաջատագությունից և մի տեղ
էլ նկարագրում է իր արտաքինը՝ միթոսային վեհություն, աստվածային պատկեր, և ի՞նչ՝ իրե՞ն է փնտրում արվեստում
(թեկուզ և այդպես), թե՞ արվեստն իրենում:

Ինքնադիտումն, իհարկե, հեռու է ինքնագնահատումից,
և դա տեղ ունի անգամ ամենահամեստ ու ամոթխած դե-
րասանի հոգում: Խնդիրն այն է, թե ինչու է դերասանը
սիրում իրեն, այլ՝ ինչպես է սիրում, ինչ է փնտրում իրե-
նում, եթե իրեն, ապա՝ որպես ի՞նչ: Բեմ մտնելուց առաջ
նա մեկ ժամից ավելի հայելու առջև է և զբաղված է ինք-
նագննումով ո՞ր հազարերորդ անգամ...

– Մտքումդ լինելու է դերի հեռանկարը, – ասում էր Գուլակյանը: – Նայում ես քեզ ու մտքումդ անց ես կենում բեմում անցնելիք գործողության էտապները:

Դերասանի անձը զբաղեցնում է իրեն այնքանով, որքանով իր հնարավորությունն է և իրենից հեռանալու հնարավորությունը, երբ այդ հեռանալն էլ հեռու չէ իրենից: Ինչպես էլ պտույլի իր շուրջը, ինքն է, իրեն է փնտրում հայելում, ուզում է տեսնել, որ հեշտ չէ, ու եթե չի տեսնում, վերադարձ է իրեն իրենից դուրս մի բան, և չի կարող չվերադարձել, պարտավորված է ու դատապարտված որոնելու կամ հորինելու իր ձևը, որոշելու իր արտաքին կերպը: Դա մշակվում է ժամանակի ընթացքում, տարիների հետ, ոչ թե մի օր կամ երեկո, մշակվում է զգացական հիշողություններով, մտահոգեկան կուտակումներով, նայած՝ ինչ է տեսել ու զգացել, ինչ է մտածել, ինչ հոգևոր փորձի տեր է:

– Ձայնի մեջ էլ, երեսին էլ, մատներին էլ երևում են ուղեղի ծալքերը, – ասում էր Գուլակյանը:

Մարդու արտաքինն ունի իր ներքին խարիսխները, զսպանակներն ու լծակները: Որքան էլ նշանակություն տրվի մարդուս արտաքինին, կա հոգեկան լիցք և մտքի աշխատանք, որ իր կնիքն է դնում արտաքինին: Դերասանի անձը նման է մի սարքավորման, որ պետք է սնուցման աղբյուրներ ունենա և միշտ ներքին այրման նյութ: Դրանով են ապրում բեմում և դրա պակասությունից խամրում: Եթե մարդու մտավոր հետաքրքրությունները նվազ են, հոգևոր մղումները թույլ, ձանձրույթի փոշի է նստում հայացքին, խոսքը դառնում է ծուլլ, մատները նույնպես: Նկատված է, որ միտքն անգործության մատնող, կյանքն անբովանդակ ժամանցով լցնողը միջին տարիքն անցնելուց հետո կորցնում է աչքերի փայլը, հայացքի ակտիվությունը, ասես՝ դիմազրկվում է, մինչդեռ մտածողի դեմքը (համեմատենք փիլիսոփաների տարբեր հասակի նկարները) տարեց հասակում դառնում է ավելի բովանդակալից ու արտահայտիչ²⁵: Իսկ եթե հայացքը շատ բան չի ասում կամ ակտիվ չէ, լսենք ձայնը.

«Խոսիր, որ քեզ տեսնեմ», – ասել է հույն փիլիսոփան:

Ձայնը, ասում են, հոգու հայելին է: Խոսքը ֆիզիկական հնչեղությունը չի վերաբերում, այլ երանգին: Ձայնը տարիքի հետ մեղմանում է, խորանում, փափկում, մի քիչ խլանում, բայց հարստանում է երանգներով՝ մի բան, որ կողորդից ու ձայնալարերից չէ, հոգուց է, եթե չի ծուլացել հոգին:

Բեմական արվեստը նաև խոսքի արվեստ է՝ մտածվող, ընթերցվող, լսվող, արտաբերվող: Խոսքի տիրապետությունն այնքան մեծ է այստեղ, որ դժվար է ըմբռնվում բեմական արժեքի ինքնուրույնությունը: Թվում է՝ դա զբաղանք էրկի անդրադարձն է, իլյուստրացիան կամ հրապարակման մի ձև: «Եթե մի բան գրված չէ, ի՞նչ է խաղացվելու», – հարցնում է հայ զբաղանադետը, համոզված, որ բովանդակությունը տեքստն է, բեմադրությունը ձևական միջնորդ²⁶: Սա նշանակում է, որ արվեստի մի տեսակ ստորադասվում է մյուսին, որպես օժանդակ միջնորդ: Իսկ ընթերցողն զգու՞մ է լրացուցիչ օժանդակության կարիք: Եվ ինչու՞ է միջնորդն այդքան հանդիսավոր, ծանր ու մեծ նավ, առաջաստներով, կայմերով, նավաստիներով, ուղևորների բազմությունը: Որտե՞ղ է իրականանում միջնորդությունը, բեմի լուսավոր ամայության մեջ, թե հանդիսասրահի բազմաշունչ խավարում...

– Արվեստը չի կարող արվեստի միջնորդ լինել, – շարունակեց միտքս մի ուսանող²⁷:

Պիեսը, որպես զբաղանք ձև, ամբողջական է, ավարտված իր լուծության ու անշարժության մեջ և կարիք չի զգում ամբոխի ներկայության, հանդիսավորության ու աղմուկի: Գրողի ու ընթերցողի պայմանը լուծությունն է, որին հակառակ է բեմը: Այստեղ իրականանում է այլ գոյացություն և այլ ձև, որ դուրս է զբաղանությունից: Դա վաղուց է գիտակցված: «Տեսիլքը (ծրպ) թեպետ և ուժեղ հուզում է հոգին, – ասել է Արիստոտելը, – բայց <...> նվազագույնս է հատուկ զբաղանությունը (ποίησις), քանզի ողբերգության ուժն առկա է նաև առանց մրցության ու դերասանների»²⁸:

Բեմում գրական երկը խոսքային նյութ է, որ փոխակերպվում է, ի հայտ է գալիս որպես անձի կենդանի ներկայու-

Թյուն՝ այլ նյութ և այլ ձև: Խոսքն այստեղ դրդիչ է, հրում, առիթ հիշողության ու երևակայության: Դա այն համբույրն է, որ մութ սենյակում դիպել էր Չեխովի հերոսի բեղերին, և լուռ ու ինքնամոռի մարդը, որ չէր տեսել իրեն պատահաբար համբուրող օրիորդի դեմքը, փնտրում էր նրան ամենուրեք, ի դեմս բոլոր գեղեցկուհիների, և առիթ էր որոնում պատմելու իր համար արտասովոր դեպքը, ինչպես մի վեպ, ներկայացնելու իր ներշնչումը²⁹: Դա նաև Համլետի ասած «կրքի երազանքն» է (“dream of passion”) իրականություն իր հորինվածքում: Դերասանը կրողն է այդ ներշնչման և ընդունող միջավայր է փնտրում, հավանություն, հիացում, ծափահարություն: Իր զգացմունքներն իրեն պետք չեն, եթե զգացմունք չեն առաջացնելու հանդիսասրահում: Իրեն ոչ այնքան իր կյանքն է պետք, որքան դրա արտաքին մթնոլորտն ի հավաստում իր սպրածի ճշմարտություն:

Գ Լ ՈՒ Խ Ի

ԲԵՄԸ

Բեմում կոտրվող հախճապակե ափսեի բեկորը Փափազյանի ձեռքից թռավ, ընկավ հանդիսասրահ: Առաջին կարգում նստած հոգևորականը վեր կացավ, խաչակնքեց, կուսցավ, զգուշ վերցրեց բեկորը, փաթաթեց սպիտակ թաշկինակի մեջ, դրեց ծոցագրպանը և, ի պատասխան իրեն ուղղված հարցական հայացքների, շշուկով ասաց.

– Սուրբ է:

Բեմը սոսկ ֆիզիկական ներփակություն չէ, այլ տարածություն ու ժամանակի չափումներից դուրս իրականություն և ծնում է միստիկական զգացումներ: Դա կրում են և՛ հանդիսականը, և՛ դերասանը: Մեկի հայացքն ուղղված է փակ վարագույրին, որ թաքցնում է մի խորհուրդ կամ խոստում, մյուսն սպասում է այնտեղ, որպես «կատարող զխորհեալն խորհուրդ», ականջը սրահի զսպված աղմուկին:

Այսպես սկսվում է ներկայացումը, երբ թվում է՝ ոչինչ էլ չի սկսվել, և այդ է ամենալուրջ սկիզբը:

Բեմն ինքնին խորհրդապաշտական երևույթ է:

Բառն անգամ (հուն. βήμα – բարձրություն) ծիսական իմաստ ունի, և միայն մենք՝ Հայերս ենք նրան տվել թատերական իմաստ: Բոլորն ասում են սցենա (հուն. σκηνή – խորան), մենք՝ բեմ:

Բեմը տեղավորում է աշխարհը:

Բայց աշխարհի ամենամեծ բեմն էլ շատ փոքր է, և ամենափոքրն էլ անսահման մեծ, ինչպես շախմատի տախտակը, որ նույնպես բեմ է տարածական չափումներից դուրս:

Ստանիսլավսկին որոշել էր, որ բեմատարածքը չպետք է

լինի առօրյա անցուղարձի, խոսք ու զրույցի տեղ: Նա արգելել էր դերասանին բեմ մտնել կամ անցնել բեմատարածքով, եթե նա փորձի կամ ներկայացման մեջ չէր, և տույժ ու տուգանք էր սահմանել: Տրամաբանությունը պարզ էր. «ոգու կյանքի» ասպարեզը չպետք է արատավորվեր առօրյա իրականությունից եկող շնչով: դրսից ոչ մի վիճակ, միտք, խոսք կամ զգացմունք չպետք է մտներ այդտեղ, բացի բեմի բանվորի մուրճից) և դերասանը չպետք է բխաներ իր երկյուղածությունը դատարկ տարածության հանդեպ:

ԴԱՏԱՐԿ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Թվում էր՝ անհավանական մի արիություն է պետք մուտք գործելու համար այդ վառ լուսավորված տարածությունը:

Ջոն Պրիստլի, «Իմ դերյուսուր օպերայում»

Բեմը «դատարկ տարածություն» անվանողի համար տարածությունը գոյություն չունի. դա տեղով ու գործողություններ է հայտ եկող պայման է: Անգլերեն բառը՝ *space*, որին նա դիմում է, ունի մի քանի նշանակություն՝ տիեզերք, տարածություն, ժամանակամիջոց (!), միջանկյալ ժամանակ և այլն: Տիեզերքն առաջին նշանակությունն է, և ավելի խոր իմաստ փնտրել պետք չէ: Այս էլ սոսկ տարածական հասկացություն չէ: Բեմը տիեզերքի խորհրդանիշն է, մարդկանց և իրերի լինելիության պայմանական հնարավորությունը, դատարկ, ամայի, լուռ, մռայլ, պաղ ու մութ, սևի թագավորություն, որքան տխուր ու անհրապույր ներսից, այնքան էլ խորհրդավոր ու հրապուրիչ դրսից և ձգում է շնորհիվ իր «այնկողմնային» լույսի, որ ավելի շատ դրսից է, քան ներսից, առարկաներին ու մարդկանց հաղորդում է իրենց երբեք չունեցած գույնն ու հմայքը: Նրա մուտքը փակ է հանդիսականի առջև: Իսկ հանդիսականը ձգտում է մոտ լինել իրերին ու մարդկանց, տեսնել՝ ինչ կա այնտեղ իրենից թաքուն, եթե անգամ տեսել է, որ ոչինչ չկա:

Ի՞նչ կա այնտեղ, որ թույլ չի տալիս մոտենալ: Մի բան, որ վեր է իրականությունից, բայց ի՞նչ:

Հանդիսականն ուզում է այնտեղ լինել, շոշափել այնկողմնայինը, որի ինչ լինելը չգիտե և չի իմանալու: Գիտե, որ մի բան կա՝ անհայտ, անզննելի մի բան, և այդ է ուզում զննել: Նա ուզում է բեմ մտնել և դեռ չի արել այդ քայլը: Հայելակամարը (պորտալ) բաց է, լուսավոր ու հանդիսավոր, և ո՞վ կհամարձակվի մուտք գործել ուղիղ հանդիսասրահից: Համարձակվողը փնտրում է «սև մուտքը», և կուլիսներում միշտ էլ կան կողմնակի մարդիկ:

Լուսավորված բեմը նման է երեկոյան մութ փողոցից երևացող լուսավոր պատուհանի: Անցորդն ուզում է ներս նայել ու չի համարձակվում, ամաչում է ինքն իրենից: Ի՞նչ կա այնտեղ: Թվում է՝ արտասովոր մի իրականություն, լուսավոր կյանք, աշխարհի լույսն ու հրապույրը: Լուսավոր շրջանակը մթուկային ֆոնի վրա ձգում է հայացքը, և ներսում առարկաները, որ շատ սովորական են, թեկուզ հին ու գորշ, երևում են արտասովոր և դիտողի երևակայության մեջ հեքիաթ են ստեղծում: Լուսամուտի տակով անցնողին թվում է, թե ինքը զրկված է այդ հեքիաթից, արտաքսված է լույսի ու գեղեցկության աշխարհից, և չի նայում, պատշաճ չէ: Իսկ ի՞նչ կա այդ լուսավոր շրջանակի խորքում, սովորական կյանք, ոչինչ և ամեն ինչ, մի խորին իմաստ, վերին ճշմարտություն, որ դիտողի երևակայության արդյունքն է, ուրիշ ոչինչ:

Խորհրդապաշտական զգացմունքները ծնվում են աղջամուղղում կամ կիսախավարում, երբ լույսը գծագրվում է հեռու կամ մոտ: Լույսը լույսի մեջ գոյություն չունի, ֆոն է պետք և սահմանավորող շրջանակ կամ գծեր: Այդպես են մտածված եկեղեցական վաղ կառույցների լուսամուտները, դրժակա տաճարների վիտրաժները, որոնց պատկերները մի մեծ միստերիա են ներկայացնում ծանր, սյունազարդ կիսախավարում: Սա լույսի խնդիր չէ, այլ լուսամուտի: Լուսավոր պատուհանը նույնն է, ինչ բեմի լուսավորված հայելակամարը: Դա այն խորանն է, որ ներս է հրավիրում, եթե գեղագիտության լեզվով խոսենք՝ ձև է իմաստակիր,

«կառույց մը, որ իմաստ կը հրավիրե <...> բազում իմաստներու հրավեր կը կարդա»¹: Դիտողի աչքը կանգ է առնում լույսի շրջանակի առջև, և երևակայությունը գործում է: Ծիշտ այդպես էլ կանգ է առնում լուսավոր մի պատուհանի առջև Ավգուստ Սթրինդբերգի «Միայնակը» վեպի հերոսը ու գաղտնի հետևում իրեն նշանակալից երևացող մի իրականություն, կռահում, թե հորինում է ինչ-որ իրադրություն, վիճակներ, սյուժե... Այսպես՝ մի քանի երեկո, և մտքում պատկերանում է բեմ, կառուցվում է մի դրամա, ներկայացում²:

Հանդիսականի համար թատրոնն սկսվում է դահլիճի կիսախավարին նայող լուսավոր հայելուց, որի թիկունքում երևակայվում է ավելի կարևոր ու նշանակալից մի բան, քան տեսնվում է: Եվ դա այդպես է: Բայց հանդիսականը չգիտե, որ այդ կարևորն ու նշանակալիցը և իսկապես ամենախանդավոր գոյությունն չունեցողն է՝ պիեսի ու ներկայացման ենթադրելի իրականությունը, ոչ միայն խոսքից ու վարագույրից այն կողմ, այլև առհասարակ այն կողմ: Աշխարհից դուրս է այդ, բայց թվում է, թե բեմի խորքում է, կուլիսային վարագույրների ետևում, և դրան հասու են այնտեղ ելումուտ անող մարդիկ: Իսկ կուլիսաներում միշտ ներկայացման հետ կապ չունեցող մարդիկ կան՝ ծանոթ ու անծանոթ, հազար անգամ մտածելած: Ինչու՞ են այդտեղ, ի՞նչ են փնտրում, իրենք էլ չգիտեն: Նրանցից ոչ մեկի մտքով չի անցնում բեմ մտնել:

Դահլիճից որևէ մեկը փորձե՞լ է բեմ մտնել: Ոչ պատկա, ոչ հսկիչ, բայց անտեսանելի սահմանը տեսնվում է: Դա տեսնվում է, եթե անգամ չկա լույսի վարագույրը: Բեմով անցնելն էլ դժվար է ներկայացումից առաջ կամ հետո: Ամենաաննշան դեկորն էլ, եթե հուշում է սկսվելիք կամ ավարտված մի ներկայացում (վարագույրը փակ լինի, թե բաց), բերում է այլ իրականության գաղափար, ներշնչում զգուշություն: Դժվար է ներկայացումից առաջ թատրոն մտնել ձևավորված բեմատարածքով: Բեմն սպասում է ուրիշ մի կյանքի, թվում է ժամանակը կանգ է առել այնտեղ, և դու՛ հանդիսականդ անցնում ես այդ տարածքով, ինչպես

օտար մոլորակից եկած մեկը՝ չպատճառաբանված սուբյեկտ: Անհեթեթ է: Եղել է, որ դեռ հանդիսատեսին չներկայացված բեմադրությունը դիտել եմ դատարկ սրահից, բեմադրիչի ու մեկ-երկու հոգու հետ, և վերջում դուրս ենք եկել լույսերը մարած բեմահարթակով, արդեն գունազրկված ու իմաստազրկված դեկորների միջով: Դա եղել է դժվար, լարված, ամոթահար անցում մեղավորի վիճակով: Անցնում ես արգելված տարածություն, ի՞նչ գործ ունես... Անհարմարություն զգացում ենք ունենում կուլիսաներում իր մուտքին սպասող, զգեստավորված ու գրիմավորված դերասանին հանդիպելիս... Բարեե՞ս, թե՞ ոչ: Պետք է այնտեղ լինել: Խախտվում է շատ կարևոր մի սահման: Ներկայացման մասնակիցն ու կուլիսաներում հայտնված հանդիսականը, թեկուզ շատ մոտ մարդ, տարբեր հարթություններում են, չեն կարող ու չպետք է չփվեն: Գրիմանոցի մթնոլորտն ուրիշ է: Գրիմանոցը սահմանից հեռու է: Բայց այնտեղ էլ հարմար է: Դերասանը պատրաստվում է անցնել ուրիշ մոլորակ, և կողմնակի մեկը, ով էլ լինի, թող հեռու կանգնի:

Բեմի և իրականության սահմանը Ֆիլիկական է: Դա ոչ լուսային վարագույրն է (թեպետ այդ էլ ունի իր դերը), ոչ էլ հասարակության ներկայությունը սրահում: Դա բեմում տեղի ունեցող կամ տեղի ունենալիք կյանքն է՝ չշոշափվող իրականություն, որ գոյություն ունի իր չգոյություն, որպես ավելի իրական, քան իրականությունը: Ո՞ւմ մտքով է անցնում, թե եկեղեցի մտնելիս կարելի է բարձրանալ բեմ: Ավերակ տաճարում էլ կանգ ես առնում բեմի առջև: Այնտեղ ապրում է գաղափարը՝ իրականությունից վեր, իրականությունից հզոր: Գաղափարի խորհրդանիշն անտիկ թատրոնում պահվել է խորանում (սկենե), դուրս բերվել այնտեղից ու ներս տարվել: Գաղափարի սպասավորն էլ դուրս է եկել այնտեղից ու ներս մտել: Եվ խորանի մուտքը փակ է եղել հանդիսականի առջև: Հայտնի է, որ ներկայացումը տեղի է ունեցել բացօթյա, օրը ցերեկով, պատնեշով արգելափակված կիսաշրջան հրապարակում: Կրկեսում ո՞վ է մանեթ մտնում: Ով էլ որ մտնում է, կհամարձակվի՞ կանգնել գազանի դեմ կամ բարձրանալ կայմի ծայրը: Այստեղ գոր-

ծուժմ են ֆիզիկական արգելքները ֆիզիկական վտանգի հետ: Բայց այդ ֆիզիկականին էլ ժամանակին տրվել է միստիկական իմաստ: Միջնադարի հայ լաբախադացիները խաչակնքելով ու Նարեկացու աղոթքն արտասանելով են ոտք դրել լարին:

Խախտվել է երբեք, և ի՞նչ չափով, բեմի ու հանդիսասրահի բաժանարար գիծը: Շեքսպիրի դարաշրջանում խաղացել են ցերեկը, արևի լույսով, և որոշ արտոնյալ անձինք նստել են բեմում, երբեմն էլ միջամտել խաղի ընթացքին և, այնուամենայնիվ, չեն վերածվել գործող անձանց: Ավանդված տեքստերում, որ հուշարարական օրինակներն են, ուսումնասիրողները տեսնում են ստեղծաբանական (իմպրովիզացիոն) կտորներ, որոնց մեջ գուցե կան նաև հանդիսականի միջամտության հետքերը, բայց գործող անձ կարծես չի մտել այնտեղ: Հանդիսականի բեմում նստելու սովորությունը հասել է մինչև XVIII դար: Եվ ի՞նչ, եթե Դևիդ Գարրիկը նրանց չվտարեր բեմից (1747) դառնալու էին դերասաններ... Թատրոնում լինում են զանազան կարգի խանգարողներ: Պատմությունից հայտնի են արտառոց դեպքեր՝ մինչև ատրճանակ կրակելը: Եղել են դեպքեր, երբ դերասանը բեմից լուտանք է թափել չափը կորցրած հանդիսականի գլխին, պատասխանը եղել է սուլոց ու ոտքերի դոփյուն: Իսկ եթե մեկին, թեկուզ ամենաանպատկառին, զոռով բեմ քաշեն, թե՛ «արի խաղանք», ի՞նչ կանի, կամ բեմից հարց տրվի մեկին, թեկուզ ամենախելոք ու կրթված հանդիսականին, կկարողանա՞ արտասանել մեկ նախադասություն հանդիստ ու մտածված:

Բեմին մոտ լինելու ցանկությունը խաղի մեջ մտնելու ցանկություն է, իսկ եթե այո, ապա անհամարձակ, թաքուն ցանկություն է և չի կարող իրականանալ ներկայացման պահին, որպես իմպրովիզացիոն պատասխան: Դա դժվար է: Թատրոնի պատմությունը չի հիշում նման լուրջ դեպքեր: Իզուր է ոմանց թվում, թե հանդիսականին պետք է դարձնել ներկայացման անմիջական ու գործուն մասնակիցը և իբր դա բեմական արվեստի վերին նպատակն է: Երբեք: Այդ ի՞նչ նպատակ է, որին թատրոնը չի կարողանում հաս-

նել երկուս ու կես հազար տարի: Դա կեղծ նպատակ է և եթե փորձվում է, հանդիսականին դնում է հիմար վիճակի մեջ: Բեմում հանդես եկող իլյուզիոնիստներն ու հիպնոսացնողները ու՞մ են ընտրում որպես խաբեություն փորձի օբյեկտ և բեմ հրավիրում, և ո՞վ է բեմ բարձրանում, եթե ոչ ամենաթեթև գլուխը, որ չի պատկերացնում իր վիճակը: Անփորձ ու պատահական մարդուն բեմ քաշելը դրամատիկական արվեստից դուրս բան է: Դա դժվար է նաև այն դերասանի համար, որը բեմագրիչի ցուցումով արհեստական քայլ է գցում դեպի չնախատեսված «գործող անձը» և, չհանդիպելով պատասխան քայլի, զգում է իրեն անհարմար վիճակում, դատարկված կամ դատարկություն մեջ: Դերասանը կարող է, իհարկե, հանդիսասրահ մտնել: Դա դժվար չէ և հետաքրքիր է հանդիսականի համար: Հետաքրքիր է խաղը մոտիկից զննելը, բայց այնքան ժամանակ, քանի դեռ չի պահանջվել գործնական վերաբերմունք կամ խոսք: Հանդիսականը ներկայացման անհրաժեշտ մասնակիցն է, այո, բայց ոչ գործող մասնակիցը: Նա դիտող է և ունկնդիր և, որպես այդպիսին, շատ ակտիվ, բայց նա պատրաստ չէ խաղի: Նրա ակտիվությունն այլ լարվածք և այլ կողմնորոշում ունի: Նա այլ հարթություն մեջ է՝ իրական, ոչ պայմանական և խաղի ներքին պայմանին ծանոթ չէ: Դերասանը պայմանական իրականության մեջ է իր պայմանական խնդրով և հեշտ չի մտել այդտեղ, մտածել է, փորձել, չափել ու ձևել: Եվ ահա չնախատեսված խնդրի առջև է կանգնեցնում իր արածի արդյունքը իրականության սահմանից դիտողին: Դա նույնն է, թե հանդիսականը դահլիճ հրավիրի դերասանին կամ հարց տա իր՝ դրսից բերած խնդրի ու շահի տեսակետից: Եթե նման քայլ թույլատրելի է սահմանի մի կողմից, ինչու՞ չի կարելի հակառակ կողմից...

Իրականությունից պայմանականություն, թվում է, մի քայլ է: Այո՛, եթե ներկայացման ֆիզիկական պայմաններն ենք տեսնում, ասել է՝ ոչ ենթադրելին, այլ առարկայորեն առաջադրվածը: Եթե դա պայմանականը չէ, ինչի՞ մասին է խոսքը: Մի քայլ, բայց դա բարդ քայլ է: Դեմ ես առնում մի դատարկություն, որի գոյություն մասին չես իմացել ու

չգիտես՝ ինչ է: Դա տարածութիւնն է այս հասկացութեան հայտնի իմաստով և հայտնաբերվում է ամենևին ոչ տարածական ու տեսանելի ձևերով: Դա, իհարկե, վակուում է և լցվելու է ինչ-որ բանով, և այդ ինչը կյանքի ճշմարտութիւնն է:

Այսպես, անհարմար ու անհեթեթ վիճակ առաջացավ դահլիճում լեհական «Ստուդիա» թատրոնի երևանյան ներկայացման ժամանակ (1981): Փորձ արվեց հանդիսականին ներքաշել բնույթով ու խաղային դերով անծանոթ մի արարողութեան մեջ: Բեմականացված էր Դանտեի «Կատակերգութիւնը»: Հասավ այն պահը, երբ Դանտեն կանգնած է մոռացութեան գետի՝ Լեթեի ափին, մյուս ափին Բեատրիչեն է: Հույժ պայմանական պատկեր է. ոչ գետ կա, ոչ գետի սիմվոլ, ոչ էլ խուբային ակնարկն է հասկացվել: Եվ ահա հանդիսասրահ են իջնում ոտաբոբիկ կուլսեր, թևերը քշտած, ձեռքերին լվացքի կոնք ու սրբիչ և դիմում առաջին շարքերում նստածներին հայերեն, եզակի դեմքով.

– Լվա ձեռքերդ:

Հանդիսականները շփոթվեցին, տեսնելով ջրի սափորները ջրով լեցուն և ձեռքերը լվալու միանգամայն իրական պահանջ:

– Լվա ձեռքերդ, – լսվում էր դահլիճի տարբեր կողմերից, և տիրել էր մի շփոթմունք. մարդիկ իրար երեսի էին նայում. ի՞նչ է նշանակում, երևի թե մի բան կա՝ մի խորին խորհուրդ, որ չէին իմացել, ի՞նչ հետամոնացութիւն...

Մի քանիսը շփոթված, ամոթահար, տարակուսած լվացին իրենց ձեռքերը, սրբեցին սրբիչով: Կանայք տարան լվացքի կոնքերը, սրբիչներն ու ջուրը: Ներկայացումը շարունակվում էր, և հանդիսականի ու ներկայացման միջև գոյացած անդունդը չէր լցվում: Խախտվել էր արվեստի և իրականութեան սահմանը: Իսկ այն խորին խորհուրդը, որի վրա տանջվում էին մարդիկ, կար արվեստից դուրս: Ի՞նչ իմանար հանդիսականը, թե սափորով ջուրը մոռացութեան գետի խորհրդանիշն էր, ու եթե նա չլվացվեր՝ չանցներ այդ ջրով, Դանտեն չէր անցնի երկինքը երկրից բաժանող գետը: Ներկայացման մեջ այդ գաղափարն առարկայացված չէր

որպես տեսարան կամ վիճակ, ցույց էր տրվում վիճակի կրոնական խորհրդանիշը՝ արվեստի իրողութեան չվերածված, և ներկայացումը վերածվում էր լիթուրգիական (պատարագային) գործողութեան: Կաթոլիկական եկեղեցի մտնելու խորհուրդը բերված էր թատրոն: Հանդիսականն իմանար այդ թե ոչ, ձեռքերը լվանար թե ոչ, զգալու էր իրեն անհասկանալի դատարկութեան մեջ:

Հանդիսականը երբեք թատրոն չի մտնում խաղալու համար:

Նա իր ներքին լարվածքով պատրաստ է դրան, եթե անգամ գերասան է, թեկուզ և նույն թատրոնում: Դերասանն, իհարկե, կարող է կողմնորոշվել նման վիճակում, բայց եթե նա հանդիսասրահում է, ազատ է խաղից, հանդիսականի վիճակում է:

Տարիներ առաջ ականատես եղա մի դեպքի, որ անհարմար վիճակի մեջ էր դնում դահլիճում նստած արտիստին: Մանկական մի ներկայացում ավարտվում էր պարով: Պարողներն իջան դահլիճ, երեսաներին հրավիրեցին պարի, երեսաներից մի քանիսը միացան պարին: Իսկ երբ պարողները մոտեցան երրորդ կարգում նստած արտիստին՝ բալետի մենապարող և բալետմայստեր <...>-ին, որ ներկայացման մասնակիցը չէր... Շփոթվեց արտիստը, չէր ուզում տեղից վեր կենալ, ի վերջո վեր կացավ, մեկ-երկու անհամարձակ շարժում և նստեց:

– Պարել չգիտի, ի՞նչ են ուզում, – կողքից խոսեց մեկը, իմացողները ծիծաղեցին:

Սա ինձ հիշեցրեց մեկ ուրիշ դեպք: Առաջին կարգային լողորդին, որ հագնված, արդուկված, փողկապը կապած, կանգնած էր ջրավազանի եզրին և սկսնակները վարժութիւններին էր հետևում, կատակով հրեցին ջուրը և... մի կերպ փրկեցին:

Խնդիրն այն է, թե մարդը տվյալ պահին որտեղ է իր մտքում, ուր է ուղղված նրա ուշադրութիւնը, որտեղ է երևակայութիւնը:

Եթե դերասանը դահլիճից է բեմ մտնելու կամ նստած է դահլիճում, որպես անսպասելի գործող անձ, նա, իհարկե,

Հանդիսականն է: Այս վիճակում նա ի վիճակի է չփվելու հանդիսասրահում նստած որևէ մեկի հետ. միտքն այնտեղ է՝ բեմում, ասել է՝ ինքն այնտեղ է: Կամ եթե խաղը նախատեսվում է ոչ բեմում, և դերասանը բացահայտորեն սրահում է, հասարակության մեջ, դարձյալ վիճակը նույնն է: Դերասանը նայում է ու կարծես չի տեսնում շրջապատում ոչ մեկին, դժվար է բարևում, թվում է՝ թաքնվելու տեղ է փնտրում: Նա զգում է ռամպայի կարիքը: Թերևս իրավացի է Վերմելը, գրելով, թե այն թատրոնները, որոնցում վերացված է ռամպան, թատրոն կոչվելու իրավունք չունեն³: Սահմանն, իհարկե, Ֆիզիկականն է և ռամպայով էլ որոշվում, այլ խաղային վիճակի տրամաբանությունը: Ռամպան շատ տեղերում վաղուց չկա, վարագույրն էլ է վերացել: Շատ տեղերում բեմն էլ ավելորդ է դարձել, դեկորն էլ: Ծայրահեղություններ: Բայց դերասանը մնացել է և չի կարող չմնալ սահմանի այն կողմում՝ ենթադրվող հանգամանքների իրականության մեջ:

Բեմի ու հանդիսասրահի սահմանը եթե բացվելու է, ապա միայն մեկ կողմից, ասել է՝ գործնական հաղորդակցումը միակողմանի է լինելու՝ դերասանի կողմից: Հանդիսականի համար դա միշտ հետաքրքիր է, եթե ոչինչ չպահանջվի իրենից: Դերասանի ամենածայրահեղ ակտիվությունն էլ նման դեպքում չի խախտում բեմական արվեստի սահմանակարգը (կոնստիտուցիան):

Ի՞նչ դեպքում կարող է հանդիսականը չփվել դերակատարի հետ: Միայն մեկ դեպքում. եթե չգիտե թաքցված իրադրությունը, չի պարզել, որ իրեն դիմողը դերակատար է: Լինում է նման բան: Մի անգամ եմ տեսել: Արիադնա Մուսկոլինայի թատրոնում (Փարիզ, «Դյուստրեյ», 1987) Հելլենա Միսյուի «Հինդիադա» պիեսի բեմադրության ընդմիջմանը բուֆետի մոտ հայտնվեց մի աղքատ Հնդկուհի, շալակին քրքրված անկողինը, ձեռքին թեյաման, ու խցկվեց վաճառասեղանի մոտ հավաքվածների մեջ: Ոչ ոք չէր կռահել, թե այդ կինը ներկայացման մասնակիցներից է, և սկսվում է երկրորդ գործողությունը բուֆետի մոտից: Անբարեսես, մուրացկան հիշեցնող կնոջ երևույթը, մանա-

վանդ նրա ակտիվությունը, պարզ է, լավ չընդունվեց: Կինը աղմուկ բարձրացրեց, սկսեց արցունք թափել, թե իրենից բան են գողացել: Խոսում էր անգլերենի ու ֆրանսերենի խառնուրդով: Մարդիկ կարեկցանքով լսում էին և շտապում հանդիսասրահ, մեկ-երկուսը մարդասիրաբար ուզում էին հասկանալ, թե՞ օգնել: Կինը սրանց թողեց ու ներխուժեց հանդիսասրահ բարձրաձայն ողբալով ու ողորկելով: Այստեղ երևաց վիճակի պայմանականությունը, և կարեկցանքը փոխվեց հիացմունքի: Կյանքի ճշմարտությունը մտել էր դահլիճ, և իրականի ու պայմանականի սահմանը չէր երևում: «Բարեկամս...», — աղաղակում էր Հնդկուհին (դերասանուհի Բայա Բելալ) և անուններ էր տալիս՝ «Ալֆրեդ, Հանրի...»: Նա զննում էր բոլոր հայացքները, հաղորդակցման կետ էր փնտրում: Բայց հանդիսականը մնում է հանդիսական: Եվրոպացու հայացքը չունի այն սրությունը, ինչ արևելցու: Արևելցին ուշադիր է նայում, հայր՝ առավել: Եվ դերասանուհին գտավ իր հաղորդակցման կետը:

— Բարեկամս, — ասաց ուղիղ իմ կողմը նայելով, — նայի՛ր ինձ հետ իմ երազների երկրին՝ իմ Հինդուստանին:

Ես ակամա հայտնվել էի պայմանականության դաշտում: Հնդկուհին մոտեցավ ինձ: Նայում էր ուղիղ աչքերիս մեջ ու խոսում էր վառված-կրակված: Մտածեցի՞ չքաչի՞, տանի բեմ: Նա չէր կռահել, որ քիչ բան եմ հասկանում իր ֆրանսերենի ու անգլերենի խառնուրդից և դիմում էր ինձ որպես իրեն հասկացող մեկին: Ի՞նչ իմանար, որ իր վարպետությունը եմ հիացած, իր խաղի երակն եմ ուզում բռնել: Խոսում էր առանց դադարի, առանց պատասխանի սպասելու, ասել է՝ առանց հանդիսականին պարտավորեցնելու: Ամեն ինչ մտածված էր: Բեմադրիչը գիտե՞ր ինչ էր արել: Բայց դերասանուհին գիտե՞ր, որ իր ընտրած «խաղակիցը» տվյալ պահին իրականության դաշտում է, չի ներքաշվել խաղի մեջ: Նա խաբված էր իմ ուշադրությունից և այնքան ներշնչվեց, որ ձգեց տեսարանը. նստեց կողքիս (գուցե այդ էլ մտածված, բեմադրված էր) ու սկսեց պատմել, ի՞նչ, իրեն էր հայտնի, և ի՞նչ իմանար, որ իր պատմածն ինձ պետք չէր, ես իր՝ դերասանուհու անձն էի

փնտրում, ուզում էի պարզել իրականի ու պայմանականի սահմանը, տեսնել՝ որտեղ է դերասանուհին, որտեղ դերը: Հնդկուհին պատմում էր, ես լսում էի: Նա խոսում էր մի մեծ անանձնական ցավից (որ հասկանալի էր պիեսի ու բեմադրություն կոնտեքստում) և խոսում էր մեկ մարդու հետ: Իսկ բեմում սկսվելու էր երկրորդ գործողությունը, և կանչում էին հնդկուհուն: Ձէր գնում, շարունակում էր խոսել: Եկան, տարան: Գնաց հետ նայելով, նստեց ռամպայի մոտ, լապտերի լույսն արցունքոտ աչքերում, թեյամանը դրեց կրակին՝ լապտերներից մեկի վրա և շարունակում էր իր թեման. նստել էր իր հնամաշ մինդարին ու ծնկները գրկած նայում էր հանդիսասրահում թողած իր «ընկերոջ» կողմը:

Ամեն ինչ, ըստ երևույթին, մտածված էր, բեմադրված, փորձված, և ոչինչ պատահական չէր այստեղ: Որոշված էր թերևս մի քանի տարբերակ՝ նայած սպասվող հանգամանքներին, և նրանցից ոչ մեկում, ինչպես ինձ թվաց, նախատեսված չէր հանդիսականի գործուն մասնակցությունը կամ որևէ խոսք, որ կարող էր ծագել հանդիսասրահում: Այդ խոսքն էլ, եթե ծագեր, տեղ չէր ունենալու գործողության մեջ. դերասանուհին խոսում էր առանց դադարի: Բեմադրիչը՝ Պիտեր Բրուքի աշակերտուհի Մնուշկինան (որի հետ հետո ծանոթացա), անպայման գիտեր՝ մինչև ինչ աստիճանի է հասցվելու հանդիսականի վերաբերմունքը, ինչքան էր լինելու նրա մասնակցության չափը, թերևս այնքան, որ նա դուրս չբերվեր պայմանականության դաշտ, չկանգնեցվեր բեմական խնդրի առջև ի տես հասարակության: Դերասանուհին, համենայն դեպս, ինձ թողել էր իրականության դաշտում (ես դա աստիճանաբար զգացի նրա խոսքի ընթացքում), որքան էլ իրեն թվաց, թե ներքաշել է խաղի մեջ: Բայց դերասանին ու հանդիսականին իրար մոտեցնելու խնդիր կար այս ներկայացման մեջ, ինչպես պարզվեց հետո, երբ ներկայացումն ավարտվել էր: Ճեմասրահում հանվել էին գրիմանոցի շարժական պատերը. ով ուզում է թող ներս մտնի: Սա ուրիշ, ամեն ինչ իրականության դաշտում էր:

Բեմից իջնողի հետ շփվելը, եթե անգամ հանդիսականի ծանոթն է կամ ընկերը, միշտ էլ հետաքրքիր է, եթե չի

խախտվում իրականություն ու պայմանականություն սահմանը, կամ պայմանականության կերպն է փոխվում: Դա նոր բան չէ թատրոնի պատմության մեջ: Պայմանականության խնդիրը կարող է վերանալ նաև ներկայացման պահին, նայած ինչ կերպ: Այսպես, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում Տոլստոյի «Հարություն» վեպի բեմականացման մեջ հեղինակի տեքստը ներկայացնող դերասանը՝ Վասիլի Կաչալովը, հանդես է եկել առանց գրիմի ու զգեստափոխման, որպես ինքը, իր՝ դերասանի անունից, հեղինակի տեքստով: Ինչ-որ տեսարաններում նա բեմից իջել է դահլիճ, կանգնել հանդիսականի կողքին, խոսել որպես ընթերցողն ընթերցողի հետ, երբեմն էլ հարցականով՝ «նկատեցի՞ք, թե ինչպես...» և այլն: Դա արվել է ոչ ի ցույց, ոչ էլ պատասխանի սպասումով: Հանդիսականն ունեցել է վերաբերմունք ցույց տալու ձևական հնարավորություն, ոչ պարտավորություն. դուրս է թողնվել պայմանականության դաշտից:

Այն, ինչ Բրուքն անվանում է «դատարկ տարածություն», բեմը չէ, որպես տարածություն, և զգայելի չէ, որպես տարածական: Դա տարածական ու ժամանակային առումով անորոշություն է և որոշակիանում է անձի հրապարակային ներկայությունը: «Դատարկ տարածությունը» պայմանականության դաշտն է, որ կարող է ստեղծվել նաև բեմից ու թատրոնից դուրս՝ շրջանաձև հրապարակում, կրկեսի մանեթում, մրցասպարեզներում՝ ըմբշամարտի գորգ, բռնցքամարտի պարանկապ քառակուսի, գնդակի կանաչ դաշտ, նույնիսկ շախմատի տախտակ, ուր ներկայացողը միջնորդված է պայմանանիշերով մի անսահմանության առջև: Տարածությունը տարածության մեջ և ներփակությունը որպես բացահայտություն զգայելի է, և զգայության սուբյեկտը դերասանն է՝ ինքնությունը լքված ոչինչի առջև, ինքնապարտավորված արդարացնելու իրեն, այն է՝ գտնելու իր «ինչ»-ը: Բեմն այնտեղ է, ուր առկա է այդ վիճակը: «Դատարկությունը» ո՛չ կա, ո՛չ էլ չկա: Կա դրա զգացումը և ինքնալքվածությունը հաղթահարելու խնդիր, պատասխանի ձև՝ խաղ:

Բայց թատրոնական բեմն ունի իր տարածաչափությունը,

որ երկրաչափական է և ոչ երկրաչափական: Բեմն իր դիրքով ու կառուցվածքով տարբեր կերպ է ընկալվում, տարբեր նշանակություններ ենթադրում, նայած՝ որտեղ ենք մենք, դրսում, թե՞ ներսում: Բեմը հանդիսասրահի կողմից դիմահայաց ներփակություն է, աշխարհից պաշտպանված աշխարհ, շրջանակված որպես հայելի, խորքում այնքան անսահման, որքան կարող է լինել հայելու ապակին: Այդպես է հանդիսասրահից դիտողի համար և այդպես չէ կուլիսներին: Այստեղից դիտվող տեսարանը պայմանակերպված չէ որևէ շրջանակով: Բեմում գտնվողի համար չկա ներփակության զգացում: Տարածությունը նրա համար, իհարկե, սահմանավորված է ռամպայի գծով, բայց նա իրեն զգում է անսահմանության առջև, որ հանդիսասրահն է, և անսահմանության մեջ: Իսկ եթե բեմն ազատ է, լույսերը մարած, սրահը դատարկ, վարագույրը բաց կլինի, թե փակ, միևնույն է՝ պայմանականության դաշտն այլևս գոյություն չունի. չկա ո՛չ սահման, ո՛չ տարածություն, ո՛չ էլ դատարկություն, ո՛չ էլ գործ ունի այնտեղ դերասանը: Բեմի բանվորն աշխատում է այնտեղ և ի՞նչ իմանա իր մուրճի խորհուրդը:

Բեմի տարածությունը զգայելի իրականություն է նրա համար, ով այնտեղ է խաղի մեջ, թեկուզ ամենափոքր դերով: Անիրականն ի հայտ է գալիս փորձերի ընթացքում, աստիճանաբար: Նրա իրականությունն զգացվում է, երբ դրվում է լույսը, մանավանդ, երբ սպասում են հանդիսականին: Իսկ երբ նա գալիս է, հավաստվում է անիրականի իրականությունը:

Բեմական իրադրությունը, հասկանալի է, սոսկ տարածական չէ, բայց դերասանն ու բեմադրողը բախվում են իրական տարածությանը: Նրանց թվում է, թե կանգնած են տարածական խնդիրների լուծման առջև: Եվ տարածությունը «վախեցնում» է, ինչու՞: Գրական նյութը տարածական չէ, ժամանակային է և պահանջում է տարածություն: Ինչպե՞ս և որտե՞ղ գտնել այդ, կամ ինչպե՞ս տեղավորվել բեմում: Բեմն ունի իր գաղտնի կառուցվածքը, որ երկրաչափական չէ: Դա նրա տարբեր կետերի հարաբերությունն է

հարթակի (պլանշետ) ու հայելու հետ: Ո՞վ է տեսնում այդ, կամ ո՞վ ինչպես, ի՞նչ չափով: Բեմադրիչները դրա մոտավոր զգացումն ունենալով, ջանում են յուրացնել ֆիզիկական տարածությունը և մասերի են բաժանում, ծավալներ հորինում, փոքրացնում բեմը՝ տեսարանն առաջ հրելով, խորքը փակելով կամ մթնեցնելով, ավանսցենը լուսավորելով, և սկսվում է ապարդյուն մի կռիվ տարածության հետ:

– Ազատ թողեք բեմը, – ասում էր Վաղարշյանը նկարչին, – մի ծանրաբեռնեք սանդուղքներով, հարթակներով, բազրիքներով: Տարածություն է պետք դերասանին:

Տարածությունը գործողության արտաքին հնարավորությունն է և անհնարինությունը, որ խաղի մեջ է մտնում և խնդրում վճիռ: Եվ տարածությունը ոչ միայն դատարկ է, այլև անգոյ, քանի դեռ այնտեղ վճռված չէ գոյը, որպես ձև: Եվ ինչ է անգոյը, եթե ոչ «վիճակի ու շարժման հնարավորություն, այն է՝ դատարկ տարածություն» (Վերներ Հայգենբերգ)⁴: Բեմում տեղադրվող ֆիզիկական ծավալներով և դերասանական ֆիզուրների դասավորությամբ տարածությունը յուրացվում է արտաքնապես, այսինքն զբաղեցվում է միայն: Սկսնակին ասում են՝ կանգնիր այստեղ, կանգնում է ու կառչում, ինչպե՞ս է շարժվելու: Մարդկային կերպարանքի տեղը որոշել են, բայց նա ամայություն է զգում իր ներսում. ի՞նչ է այդ, չգիտե, չի կարողանում ո՛չ մտածել, ո՛չ շարժվել: Ինքնությունը լքված է ինչի՞ առջև...

ԱՆՇԱՐԺ ԺԱՄԱՆԱԿ

Կեցությունը հատկանշվում է որպես ներկայություն ժամանակի մեջ: <...> բայց որտե՞ղ է ժամանակը, ամենուրեք, թե ինչ-որ տե՞ղ...

Մարտին Հայդեգգեր⁵

Մի փոքր դահլիճում ինչ-որ երեկո էր, ընդմիջումից հետո սպասվում էր համերգ, փակ վարագույրից այն կողմ

մարդիկ դասավորում էին աթոռներ, ճշտում դաշնամուրի դիրքը, հանկարծ անզգույշ մի ձեռք բացեց վարագույրը, և ի՞նչ կատարվեց... Հրդեհ էր, ջրհեղեղ, երկրաշարժ: Երեք հոգի էին բեմում, երեքն էլ դուրս նետվեցին, իրար ոտքի տակ տալով: Մեկը վայր ընկավ և սողալով, չորեքթամթ շարժվում էր հակառակ ուղղությունը՝ բեմի կենտրոն. կարծում էր՝ իրեն ոչ ոք չի տեսնում, բայց երբ նայեց դահլիճի կողմը, վեր թռավ ու՝ «վա՛յ...», փախավ գլուխը թաքցրած, զգույշ ու մանրաբայլ: Դահլիճում ծիծաղ բարձրացավ, ծափահարություն, «բռավո...»: Երրորդ «գործող անձը» մնացել էր տեղում, հատակին կռացած և անշարժ, օձից հմայվածի նման նայում էր մի կետի: Վարագույրը փակեցին, բայց նա մնացել էր տեղում, ոչինչ չէր տեսնում, չէր լսում:

— Արի՛, արի՛, — ծիծաղում ու կանչում էին կուլիսաներից, — վարագույրը փակել են:

Մարդը բեմից դուրս եկավ գունատ ու շնչասպառ:

— Ոչի՛նչ, հիմա կանցնի, — ժպտում էր մի դերասան: — Տեսա՞ր, ինչ դժվար էր դերասանությունը:

Թվում էր՝ արտասովոր ոչինչ չէր եղել: Ինչպե՞ս թե չէր եղել: Վարագույրի բացվելով արմատապես փոխվել էր իրադրությունը. մարդիկ անսպասելի հայտնվել էին պայմանականություն դաշտում, հանդիսական կոչվող սոված «հրեշի» դիմաց: Հրդեհից այդպես չէին փախչի: Իսկ ի՞նչ պետք էր անել, շարունակե՞լ գործը, որ պայմանականություն դաշտում չէր: Եվ ի՞նչն էր այստեղ պայմանական: Բեմում դեկոր չկար, լույսը սովորական էր: Բայց սպասվում էր ներկայացում, թեկուզ համերգի տեսքով, հանդիսականի ներկայությունն ու սպասումն արդեն պայման էր և լուրջ պայման՝ դրդիչ ինչ-որ բանի, որի ինչ լինելը հայտնի չէր բեմում հայտնված ակամա գործող անձանց: Հայտնի էր սակայն, որ այդ «ինչ»-ը վեր է իրենց ներկա վիճակից, դուրս է կեցություն բնական ընթացքից, ենթադրում է ուրիշ գործողություն ու շարժում և ուրիշ մեքենա ու շարժիչ: Բեմում հայտնվողը, մտածում է թե ոչ, զգում է, որ սրահից նայողն ակնկալիք ունի, որի իրականացնողն ինքը չէ, շատ էլ թե հայտնվել է նրա տեղում: Քանի դեռ վարագույրը

փակ էր, պարզ էր խնդիրը՝ զուտ Ֆիզիկական և միապլան. մեխը խփում ես այստեղ, իրը՝ այստեղից այստեղ: Բայց վարագույրի բացվելով ինքնին առաջադրվում կամ «խաղի» մեջ է մտնում նոր պայման, որ Ֆիզիկականն է: Որքան էլ մարդը տրամադրի իրեն (տրամադրելը շատ դժվար չէ), թե նշանակություն չպետք է ունենան իրեն ուղղված հայացքները, միևնույն է՝ իրադրություն փոփոխությունը կա և անձին դնում է «հրապարակային մենակություն» մեջ: Սա առանձնահատուկ ներկայություն է՝ գերներկայություն, որ թելադրում է իր իմաստը, որ ծանոթ չէ մարդուն կամ, եթե ծանոթ է, փորձված ու տիրապետված չէ: Եթե մարդուս դիրքը կամ շարժումը դիտվում է կողքից օտար հայացքով, հրապարակային պայմաններում՝ բազում օտար հայացքներով, նրա խնդիրը, որքան էլ աննշան Ֆիզիկական լինի, դադարում է այդպիսին լինելուց, վերածվում է հոգեբանական խնդրի, ձեռք է բերում նույնիսկ հոգեբանականից վեր իմաստ և, եթե դրությունը նախատեսված չի եղել, կաթվածի է ենթարկում շարժումն ու ժամանակը որպես զգայություն: Սա նշանակում է նաև սուբյեկտիվ վիճակի ու խնդրի օբյեկտիվացում, որ հանգեցնում է թատերայնություն դադարափարին: Մարդը եթե պատրաստ չէ այդ վիճակին, պարզ է, շփոթվելու է, կանգ է առնելու անհայտ մի բանի առջև:

Բեմում, ինչպես նկատում ենք, փոխվում են տարածա-ժամանակային չափումները: Ոչինչ Ֆիզիկական այստեղ Ֆիզիկական չէ. և՛ տարածությունն է դատարկ, և՛ ժամանակն է անշարժ: Այդպես է այնքանով, որքանով հայտնի չէ այնտեղ լինելիքը, ասել է՝ պատասխանը մթնոլորտում կախված հարցականի: Բեմի ծառայողներն ունեն դրա զգացումը. գիտեն, որ մի բան կա այստեղ իրենցից ու իրենց իմացածից վեր, և ակնածում են դրա ու դրա կրողների հանդեպ: Նրանք լսելով անգիր են անում դերեր ու պիեսներ և ամենքից լավ են հիշում բեմադրական մանրամասները (դետալներ): Այս մարդիկ լավագույն հանդիսականներն ու քննադատներն են, դերասան իրենց մտքում, նրանցից շատերը պատրաստ են խաղի մեջ մտնելու, սպասում են առիթի և ամենևին ոչ պատահաբար դառնում են

դերասաններ: Սա բնական ճանապարհ է վաղուց: Գործ ունենալով ներկայացումների զուտ ֆիզիկական կառուցվածքի հետ, նրանք ակամա ենթարկվում են բեմի մետաֆիզիկական իրականությունը, կրկնում լսած խոսքեր, ընդօրինակում ու ներշնչվում: Խաղային տարերքը գործում է նրանցից շատերի մեջ, դա հաճախ երևում է, երբեմն էլ ուղղակիորեն դրսևորվում:

Այսպես. «Կոմեդի Փրանսեզի» բեմում բանվորներն զբաղված էին երեկոյան ներկայացման դեկորները դասավորելով: Միանման գորշակապույտ, մաքուր զգեստներով տղաներ տեղադրում էին հարթակներն ու սանդուղքները, ձգում պտուտակներն ու ճուպանները և ձայն էին տալիս իրար վերից վար ու վարից վեր, պաթետիկ տոնով արտասանում ինչ-որ Փրազներ, թե չափածո տողեր, ծիծաղում նույնքան պաթետիկ՝ «հա՛, հա՛...»: Մթնոլորտն ուրախ էր, թեթև, խաղային: Չէր երևում, թե սրանք զբաղված են տեխնիկական գործով և բանվորներ են: Գուցե «Կոնսերվատուարի» դրամատիկական կուրսի ուսանողներ էին, ձայները մաքուր, հնչյունները հստակ, շարժումները ճկուն: Բեմում կարծես հնչում էր Ռասինի ու Մոլիերի լեզուն: Ինձ և ինձ հետ բեմ մտնողներին մի պահ թվաց, թե սա ցերեկային փորձ է: Բայց երբ տղաները նկատեցին թիկունքից իրենց դիտողներին, ամեն ինչ փոխվեց. ասես՝ անջատվեց հոսանքը, տարածությունը դատարկվեց, ժամանակը կանգ առավ:

– Շարունակեք, մեզ չեք խանդարում, – ասաց դերասանուհի Կատրին Սալվիան:

Տղաները լուռ ու անշարժ սպասում էին: Մեկ-երկուսը քթի տակ ծիծաղում էին: Պարզ է, չէին նախատեսել անծանոթ «Հանդիսականին», այն էլ թիկունքից, և հիմա չգիտեին՝ ինչպես շարունակեն և ինչը՝ իրականը, թե՞ պայմանական-ենթադրելին: Բեմից իջանք դահլիճ, և բեմում վիճակն ավելի բարդացավ: Գործը թողել, սպասում էին: Դահլիճից դուրս եկանք, անցանք ձեմասրահով, բարձրացանք օթյակ: Բեմում տղաները շարունակում էին իրենց գործը ծուլորեն, անձայն: Դեկորները ծանրացել էին նրանց ձեռքում: Նավը ծանծաղուտն էր խրվել: Ժամանակը կանգ էր առել բեմում:

Ի՞նչ է նշանակում ժամանակը բեմում, ի՞նչն է, որ այնտեղ շարժում է ժամանակը:

Ժամանակը, եթե կա, չի էլ շարժվում: Շարժվողը և շարժումն ընկալողը մենք ենք: Մեզանով է իրականանում ժամանակը որպես սուբյեկտիվ պայման, «զգայական հայեցողություն մաքուր ձև» (Կանտ)⁶: Մեր «կեցությունը հատկանշվում է որպես ներկայություն ժամանակի միջոցով» (Հայդեգգեր)⁷ կամ ժամանակի մեջ, պայմանաբար:

Ժամանակը չկա մեր ու մեր ընկալմանը ենթակա շարժումից դուրս: Դա լուռ պայման է, որ կրում ենք ու չգիտենք և որը մեր քթին է դիպչում, երբ մեր հայացքը կանգ է առնում ժամացույցի անշարժ սլաքին... Ի՞նչ, ժամանակի մի կտոր մեր գրպանից ընկել, կորել է հավերժ, ասել է թե՛ դուրս է մնացել մեր սուբյեկտիվ հետապնդումից: Ո՞վ է մեղավոր: Չլինեք ժամացույցը, չէինք իմանա: Իսկապես, «որտե՞ղ է ժամանակը, ամենուրե՞ք է, թե՞ ինչ-որ տեղ»:

Պարզվում է, որ կա այդ «ինչ-որ տեղը»:

Մարզական մրցախաղերում գործում է մի հասկացություն՝ time out, որ նշանակում է ժամանակն ի բաց: Խաղը որևէ պատճառով կանգնեցվում է, շատ կարճ ընդմիջումը հաշվվում է խաղից դուրս, և շարունակվում է որպես թե ընդհատված վայրկյանից: Հանդիսականն սպասում է, «ի բաց»-ը դուրս թողնելով, որպես պայմանավորված ժամանակի կանգառ, և վերսկսման պահը մտովի միացնում է ընդհատման պահին՝ սուբյեկտիվորեն վերականգնում է պայմանաթամանակը որպես ժամանակ ժամանակի մեջ: Այսպիսով, «ինչ-որ տեղը» մեր ներհայեցողության մեջ է, երբ պայմանական գործողության մեջ ենք կամ ներկա ենք դրան: Երբ դիտվող իրադրությունը պայմանական է, ժամանակը երկու հարթության մեջ է ու երկու ձեռքում՝ կատարողի և հանդիսականի: Գիտենք, որ տարբեր վիճակներ են փորձն ու ներկայացումը, մարզումն ու հրապարակային մրցությունը: Հանդիսականի ներկայությունն իրական պայման է, որ ոչ միայն տոն ու տեմպ, այլև իմաստ է հաղորդում իրադրությունը: Այստեղ որոշիչ է նաև հանդիսականի լուռությունը: Դա այն պահերին է, երբ հանդիսականն սպասում է, կամ

անհասկանալի է խաղի իմաստը, անծանոթ է լեզուն (հատկապես այս), կամ արտաքին շարժումը քիչ է, և ժամանակը խաղից դուրս է: Հանդիսականի լուռությունն այստեղ պահանջ է, սպասում և հարց՝ ի՞նչ է տեղի ունենալու, ե՞րբ է մի բան տեղի ունենալու...

— Եթե հասկանան, էսպես ուշադիր չեն լսի,— ասաց Վարդան Աճեմյանը Փարիզի «Ատելիե» թատրոնի երեւանյան ներկայացման պահին (Ժ. Անույ՝ «Անտիգոնե»):

Անդրե Բարսակի այս բեմադրությունը կառուցված էր բացարձակորեն խոսքային իրադրություններով և էստրադային-համերգային տեսքով. միզանսցենը միապլան, խոսքն արտաքուստ լարված, և դրությունները հնարավոր էր ըմբռնել միայն ըստ տեքստի: Թեման և սյուժեն որքան էլ հայտնի լինեին, միևնույն է՝ հայտնի չէր՝ որ պահին ինչ էր ասվում: Ժամանակը հոսում էր «ինչ-որ տեղ», և հանդիսականը բացակա էր այդ «տեղից»: Լուռության մեջ ոչինչ տեղի չէր ունենում, ժամանակն ասես կանգ էր առել, թե դեմ էր առել «մի տեղ»: Հանդիսականը նման էր այն ուղեւորին, որ նավ է նստել, լսում է շարժիչների ձայնը և սպասում է ու սպասում շարժման, նայում է ժամացույցին, և ժամանակը շարժվում է միայն թվատախտակի վրա...

Ասելով «ինչ-որ տեղ», մտածում ենք, թե կա ժամանակային տարածություն:

Ժամանակը, որպես «երևույթների ապրիորի ձևական պայման» (Կանտ)⁸, ներկայանում է ոչ միայն լսելի (կամ ներլսելի) ձևում, այլև տարածության միջոցով. եթե տեսանելի է, ապա օրվա ու գիշերվա տեսքով և ցերեկվա մեջ ստվերների տարածումով, որ հանգեցրել է քաղղեացվոց արևի ժամացույցին, գուցե և ատտիկյան խաղահրապարակի (հուն. օրխեստրա) կիսաշրջանին և պարերգակների (հուն. խորևտիս), որպես երկնային համաստեղությունների, շարժումը խորհրդակերպող ընթացքին: Այս է ժամանակի տարածաձևն «ինչ-որ տեղ» և նրա խորհուրդը թատրոնում: Դա կլիներ միայն տեղ՝ տոպոս (τόπος), եթե այնտեղ չչարժվեր ոչինչ: Բայց շարժվում են մարդիկ ու նրանց ստվերները, և տեղը դառնում է տարածություն՝ խորա (χώρα),

տեսնվում է ժամանակը տարածություն մեջ՝ խրոնոսը (χρόνος) խորայում: Սա հին հունական դրաման է, կապված հասարակական կենցաղի այլ ձևերի, օրինակ, մրցությունների հետ: Եթե որոշակի մի ուղեշրջան դրոմիկոսը (δρομικός — վազորդ) անցնելու է որոշակի ժամանակահատվածում, ուրեմն ժամանակը նրան տրված է խորայի՝ տարածության միջնորդությամբ, որպես տեսանելի տեղ՝ կրկնվող շրջափոխվաժանային տիեզերքի հարթապատկերը, կամ ուղեհատված՝ մի կետից մյուսը ձգվող գիծ: Ժամանակը որոշակիորեն «ինչ-որ տեղ» է, և դրոմիկոսը՝ ժամանակի ընդունողն ու միջնորդը տարածության մեջ, տարածության միջոցով: Ի՞նչ է, ուրեմն, կրիայի հետ մրցող Աքիլլեսի վազքը, տարածություն՝ նվաճում, թե՞ ժամանակի: Դրություն է այդ, շարժման վիճակ, ճիգ և ընթացք՝ դրոմեն, դրամեմա՝ փախուստ ինչ-որ բանից, ձգտում ինչ-որ բանի: Սա այն է, ինչը դասական ժամանակներում ձեռք էր բերելու մեզ հայտնի անվանումը՝ դրամա, որ նշանակում է գործողություն, կատարում, իրականացում, հարց, սխրանք և այլն:

Տարածությունն ու ժամանակը դրամայում սիմվոլիկ են կամ ենթադրելի և միասնական են որպես հոգեկան շարժում, մտքի ընթացք: Դրաման, որպես անցյալ դեպքերի արդյունք, անձի մտահոգեկան բեռ և ներկայություն, տեսանելի տարածությունն այնքան չի պահանջում, որքան ժամանակ է զբաղեցնում խոսքային ու երաժշտական նյութով և ստեղծում է տարածություն, որպես խորա: Գործել այստեղ նշանակում է շարժել ժամանակը, և «ինչ-որ տեղ»-ը միշտ երևակայելի է, իսկ եթե շոշափելի է, ապա լսողության մեջ և այն բացարձակ լուռ տեսարաններում, երբ «լուռությունն իր կարգի հնչյուն է և խոսք» (Բ. Կրոչե)⁹, այսինքն առկա է ժամանակի շարժիչը՝ գործող անձը դրություն մեջ: Լուռությունն ընթացք է ըստ մտածվող խոսքի ու շարժվող հույզի, ներքին ձայնի ու եղանակի, որը եթե չկա, լուռությունը լուռության մեջ է՝ ամենաանօգնական վիճակը՝ ժամանակի վակուում գործող անձի համար: Ժամանակը շարժելու միջոցը մտքի կամ մղումի կոնկրետությունն է և կոնկրետ կամային նշանը (քայլ, ժեստ, հայացք և այլն), որ արտահայտի ինչ-

որ բան՝ վճիռ, տարակուսանք, անելանելիություն, հանգստություն, վստահություն, ելքի որոնում, փակուղու զգացում և այլն, և այլն, և միշտ կոնկրետ, երբեք ընդհանրապես: Դրությունը կարող է լինել նաև խոսքային, որին ասում են ներքին մենախոսություն, և այդ մենախոսությունը կարող է հաճախ մեկ բառ լինել:

Ժամանակը մաքուր է, չի խնդրում տարածություն միջնորդությունը մտավոր գործողություններում: Այդպես է նաև բեմում, որտեղ տարածությունը, որպես ռեալություն, ընդամենը տեղ է, ուրիշ ոչինչ, իսկ որպես իռեալություն՝ խորա: Բեմում ժամանակը միջնորդված է մարդկային սրտի տրոփյունով, մտքի ու երևակայության ընթացքով, դրություն ակտուալ և պոտենցիալ վիճակներով: Եթե ժամանակը սուբյեկտիվ պայման է, և զգայությունը՝ նրա իրականությունը, ապա դերասանի զգայությունը գործում է երկու հարթություններում՝ իրականության մեջ, ուր ենթարկված է դեպքերի ընթացքին (իրենից դուրս) ու իր կենսառիթմին, և բեմում, ուր գործում է համաձայն առաջադրված խաղային տեմպառիթմի, և ինքն է շարժում ժամանակը:

«Ժամանակն ունի մեկ չափում, — ասում է Կանտը, — տարբեր ժամանակները տեղում են ոչ միասին, այլ հաջորդաբար»:

Հազար անգամ ճիշտ է, և կա հազարմեկերորդ պայմանը, եթե ժամանակն «ինքնահայեցումն է մեր ներքին վիճակի»¹⁰:

Թատրոնում ժամանակն ունի երկու չափում՝ երկու գուգահեռ զգայություններ, համընթաց և տարընթաց: Բայց նայած ով է սուբյեկտը, ինչ խնդրով է բեմ մտնում: Այսպես, դերասանը երկու ժամ առաջ (ինչպես ընդունված էր նախկինում) թատրոնում է, մտքում դերի հեռանկարը՝ առօրյայից դուրս մի ներքին երևակայական ընթացք: Ժամանակը դեռ մեկ չափում ունի: Գրիմանոցում կախված դերի զգեստը, լուռ ու անկենդան, հիշեցնում է սպասվող պայմանական կյանքը և պայմանական ժամանակը, որ այնտեղ է՝ բեմում: Ասում են՝ Թոմմազո Սալվինին նախ անցնում էր բեմով, կանգնում ինչ-ինչ կետերում, գրուցում բեմի ծառա-

յողներին հետ և գնում գրիմանոց: Այստեղ էլ մեկ չափում ունի ժամանակը: Բայց ահա հայելու առջև նստած դերասանի մտքում այն դատարկ տարածությունն է, ուր ներփակված ու անշարժ է ժամանակը, քանի դեռ ոչինչ չի սկսվել այնտեղ: Ժամանակը սահում է բեմից դուրս, ժամը մոտենում է, իսկ բեմում ժամանակն անշարժ է, սպասում է, և դա նրա երկրորդ չափումն է դերասանի ներհայեցության մեջ: Դա, իհարկե, կարող է գիտակցվել նույն իրական չափումի մեջ կամ՝ որպես զուգահեռ, համընթաց մի տեղություն: Այդ էլ սուբյեկտիվ է: Համենայն դեպս, ներկայացմանը պատրաստվող դերասանի ներհայեցության մեջ ինչ-որ չափով, ինչ-ինչ պահերի առկա է այն «ինչ-որ տեղը», որպես տարածաժամանակային վակուում: Դերասանին ձգում է և միաժամանակ երկյուղ է ներշնչում այդ վակուումը: Հայտնի է, Փափազյանը ժամանակ առ ժամանակ գրիմանոցից դուրս էր գալիս գրիմը չավարտած և նայում բեմը, անցնում բեմով, կատակում հանդիպողի հետ, վերադառնում գրիմանոց: Տարբեր հոգեբանական բացատրություններ կարելի է տալ այս երևույթին: Կարելի է ասել, որ սա պատրաստվելու ձև է, ենթագիտակցական վարքագիծ տարածության ու ժամանակի երկու չափումների մեջ:

Ժամանակի երկրորդ չափումը գոյություն ունի նաև հանդիսականի համար: Նա մտնում է դահլիճ, գտնում իր աթոռը, և ինչու՞ հաճելի զգացում է արթնացնում փակ վարագույրը: Դա կարևոր է, դա ներկայացման սկիզբն է: Դեռ ոչինչ չի սկսվել, թվում է՝ ոչինչ չի սկսվել: Ի՞նչ կա թաքնված վարագույրից այն կողմ, որ անշարժ սպասում է: Վարագույրի շարժվելը հանդիսականի ներսում ծնում է միստիկական զգացմունք: Ինչու՞: Այն կողմում ժամանակն անշարժ է, և վարագույրի շարժվելը խոստումի նման է, թե ահա սկսվելու է մի բան... Իսկ եթե վարագույրը բաց է, առավել զգայելի է ժամանակի անշարժությունը: Դեկորը լուռ է, թույլ լուսավորված, և այդ լույթությունն իր խորհուրդն ունի: Հանդիսականը նայում է ժամացույցին, ժամացույցը հաշվում է իրական ժամանակը, իսկ բեմում շարժում չկա, ժամանակի չափումն է ուրիշ: Հանդիսականը, եթե իսկապես

Թատրոնի մարդ է, ունենում է այդ գուգահեռ տևողություն
զգացումը: Կուլիսների ու հանդիսասարահի միջև ներկայա-
ցումից առաջ ստեղծվում է ժամանակի անշարժություն
երկու կողմում էլ սպասում են, երկուսի համար էլ խոր-
հուրդ ունի ժամանակի անշարժությունը: Դա սպասվելիք
գործողության պոտենցիալն է, ոչ ֆիզիկական իմաստով:

Հայտնի է, որ բեմ մտնելուց առաջ հուզվում են և՛
սկսնակը, և՛ վարպետը: Նրանց հուզմունքի չափն ու բո-
վանդակությունը նույնը չէ, բայց նույնն են պատճառն ու
վիճակի տրամաբանությունը: Մարդը մտնում է մի տարա-
ծություն, ուր չկա ոչ մի ճշմարտություն, բացի իր անձի
ներկայությունից: Ժամանակի երկու չափումներն այստեղ
խաչաձևվում են: Իր սեփական կենսառիթմն ու առօրյա
տրամաբանությունը տեղ չունեն, իսկ այն, ինչ տեղ ունի,
չի գործում ինքնին, պիտի աշխատեցնել շարժիչը: Ինչո՞ւ:
Սկսնակը հապաղում է: Նա լսում է իր սրտի զարկը, որ մի-
ակ ճշմարտությունն է տարածաժամանակային վակուումի
մեջ: Դա նույնն է, ինչ ժամացույցը ժամանակից դուրս:
Ի՞նչ պիտի անել, կրել դատարկության զգացումը, թե ա-
զատվե՞լ դրանից: Կարելի է վարժվել հրապարակային մե-
նակությանը, և այլևս ոչ մի հուզում: Այսպես շատերը
կրում են դատարկությունը դատարկության մեջ, աշխա-
տում մեքենայորեն, պատրաստի արտաքին ձևերով և ծերա-
նում հոգու ամայությունից:

Ժամանակը շարժվում է մարդկային սրտի տրոփյունով:
Խնդիրն այն է, թե ինչ է կրում մարդն իր ներսում՝ այդ
տրոփյունով առաջ մղելու համար: Դա ժամանակային նյութ
է: Պատմել են, որ հայ բեմի ամենաշատ խաղացած և ամե-
նասիրված դերասանը՝ Հովհաննես Աբելյանը, հարյուրից ա-
վելի անգամներ խաղացած ու ծափահարված դերում էլ
մուտքի սպասելիս անասելի հուզվել է: Ասում են՝ ոչ մեկի
երեսին չէր նայում, թվում էր՝ ոչինչ չի տեսնում, ոչինչ չի
լսում, և չէր կարելի նրան նայել (ինչպես ազոթողին չի
կարելի հետևել), ամաչում էր, երբեմն սաստում նայողին,
իսկ երբ լսում էր իր ազդանշան-ռեպլիկը, դողում էր ամ-
բողջ մարմնով ու խաչակնքում¹¹:

– Ի՞նչն է պատճառը, որ այսպես հուզվում եմ ես, –
ասում էր Փափազյան-Օթելլոն և իր խոսքն ավելացնում հե-
ղինակի խոսքին.

– Պատճառն է, հոգիս, պատճառը («Օթելլո», գործ. 5,
տես. 2):

Բեմական պայմաններում հորինված խոսք է: Ներքին
կենտրոնացման մասին է խոսքը՝ տրամադրությունն ու տո-
նը բռնելու, շարժում ստեղծելու: Թող ոչ ոք չպարծենա, թե
հեշտ է բեմ մտնում: Վատ է, եթե այդպես է: Շատերը
թաքցնում են իրենց հանգստությունը և հուզված են ձևա-
նում, և շատերին է անհանգստացնում իրենց հանգստու-
թյունը:

– Ինչո՞ւ չեմ հուզվում, – ասաց մի դերասանուհի, –
առաջ հուզվում էի, հիմա ի՞նչ է եղել ինձ:

Չհուզվողի համար տարածությունը դատարկ է և ժամա-
նակը ծանր. չի շարժվում, ներկայացումը ձանձրացնում է:
Արտիստի համար ամեն ելույթ նոր է՝ առաջինն ու վերջինը,
միակն ու անկրկնելին: Տարածաժամանակային վակուումը
նրա համար միշտ գոյություն ունի որպես հնարավորու-
թյուն, և անհնար է անտարբեր լինել այդ հնարավորության,
ինչպես ամեն հնարավորության առջև:

Վերջապես, կա հուզվելու տաղանդ:

– Դու՞ք էլ եք հուզվում բեմ մտնելուց առաջ, – հարց-
նում է մի դերասանուհի Հայկանուշ Դանիելյանին «Հայ-
ֆիլհարմոնիայի» Փոքր դահլիճի բեմի նախամուտքում, բեմ
տանող սանդուղքի մոտ:

– Օ՛, մի ասեք, սիրտս քիչ է մնում կանգ առնի, – պա-
տասխանում է երգչուհին: – Այնքան դժվա՛ր եմ բարձրա-
նում այս աստիճանները, ասես՝ մահվան ճանապարհ լինի,
կախաղանի աստիճաններ...

– Իսկ երգելու պահի՞ն...

– Տեսնում եմ դահլիճը և դաշնամուրի առաջին ակոր-
դին արդեն հանգիստ եմ: Իհարկե, դարձյալ հուզվում եմ,
բայց դա արդեն ուրիշ է՝ երանություն: Դա արդեն պետք
է. առանց այդ հուզմունքի անհնար է, երգել չեմ կարող¹²:

Փորձն ասում է, որ արտիստը ոչ միայն հուզվում է

մուտքից առաջ, այլև զգուժմ է դրա կարիքը և անհանգստանում է, երբ այդ հուզումը հեռանում է իրենից: Խնդիրն այն է, որ նրան հոգեկան լիցք է պետք, մի թրթիռ, որ կենդանություն տա իր վարքագծին, լինի խոսք, երգ, թե պարզապես վիճակ, թեկուզ մի ժեստ կամ հայացք: Բայց այդ հուզումն սպանիչ է, եթե բեմ մտնողը չի կրում իրենում որևէ այլ զգացում պայմանական իրականությունից եկող՝ խոսք, մեղեդի, խաղային մոտիվ, նպատակ, եթե չունի սևեռման որևէ օբյեկտ՝ հոգեկան, մտավոր կամ թեկուզ ֆիզիկական, ինչպես սուսերամարտիկը, որի աչքը սուսերի ծայրից առաջ է, սևեռված դիմացինին: Նախնական հուզման կարիքը միշտ կա, որ մի դեպքում օգնում է կենտրոնանալու, այլ դեպքում ընդհակառակը՝ շեղում է օբյեկտից, եթե/իհարկե, օբյեկտը կորցրել է հետաքրքրությունը: Դերասանին կարող է ձանձրացնել կրկնվող վիճակը կամ խոսքը, և այս դեպքում նա կարիք է զգում արտաքին լիցքի: Անցյալի խաղայնելու (գաստրոլյոր) «հանճարները» երբեմն զգացել են իրենց հոգնած ու դատարկված և առիթ են փնտրել հուզվելու: Հայտնի են դեպքեր, երբ «հանճարը» արհեստական կոնֆլիկտային վիճակ է ստեղծել կուլիսներում, զայրացել փոքր մի առիթով՝ ինչու՞, օրինակ, լույսը տեղում չէ, թեպետ շատ լավ էլ տեղում է, ինչու՞... հազար ու մի բան, և աղմկել է, վիրավորել մեկն ու մեկին և խաղից հետո ներողություն խնդրել: Սրանք հներին ծանոթ խաղեր են, որ արհեստական լիցք են հաղորդել իր հոգեկան շարժիչները թմրեցրած մարդուն:

Ճշմարտությունն այն է, որ առանց ներքին լիցքի դժվար է բեմ մտնելը: Ինչ է լինելու այդ լիցքը, երբեմն կարևոր չէ: Կարևոր է, որ շարժում լինի և իմաստ: Սա առանձին հարց է, վերաբերում է խաղային հոգեբանությունը, գեղարվեստական տպավորությունն ու բովանդակությունը, որոնց կանդորառանք: Խնդիրն այն է, որ տարածությունը պետք է զբաղեցվի և ժամանակը շարժվի: Այդ զգացողությունը կրում է ամեն դերասան իր ենթագիտակցության մեջ, անկախ տաղանդի ու անտաղանդության չափից, խնդրի խորություն կամ մակերեսայնության աստիճանից, ան-

կախ իր նպատակների բնույթից: Բեմ մտնողը գիտե, որ մի բան պիտի արվի, մի սուր պիտի ճոճվի դատարկության մեջ: Նրանում, ինչպես նկատել է Ստանիսլավսկին, «ապրում է մի կողմից հաջողության հաճույքի և բեմում իմաստավորված ձևով գտնվելու ու գործելու զգացումը, մյուս կողմից անհաջողության անախորժությունը, անգործության անհարմարությունն ու դիտողների առջև անիմաստ նստած մնալը»¹³: Պարզ է, օրինակ, երգչի վիճակը, որ ունի ժամանակային նյութ՝ երգը: Առավել պարզ է պարողի վիճակը: Դերասանը բեմ է մտնում երբեմն խոսքային նյութով, երբեմն առանց խոսքի, և երկու դեպքում էլ խաղային վիճակն ինքն է ստեղծելու՝ մի բան, որ դուրս է գրականությունից և դերասանի անձով է որոշվում: Անցյալում եղել են դերասաններ, որ մուտքից առաջ, լիցքի պակաս զգալով, թափահարել են մարմինը, ցատկոտել, ինչպես բռնցքամարտիկը ռինգում, շարժվել են, որ գոնե հևան և ֆիզիկական ակտիվության նշաններով ստեղծեն հոգեկան ակտիվության տպավորություն: Արհեստավորական միջոցներ են սրանք, բայց կարևորն արդյունքն է: Մնուշկինայի «Հինդիադա» բեմադրության մեջ կիրառվել էր նման մի եղանակ: Հնդիկներ ներկայացնող վեց դերասան ժամանակ առ ժամանակ բերում, բեմահարթակում փռում էին մի գորգ, հետո տանում, մեկ ուրիշ տեսարանում նորից բերում և ամեն անգամ գորգը բերում էին հեռվից: Գորգը կարելի էր տեղավորել կուլիսներում, բեմին մոտ, բայց նրանք դա տանում էին մի քսան-քսանհինգ մետր հեռու և հաջորդ տեսարանում այնտեղից թեթև, ոտաբորիկ վազքով բերում, որպեսզի կենդանի շունչ մտնի բեմ: Իհարկե, վիճելի բան կա այստեղ և մտածելու բան էլ կա: Այս ներկայացման բեմը բաց էր և դատարկ, եթե չհաշվենք աջ կողմում տեղավորված փոքրիկ երաժշտախումբը: Տարածության բացարձակ պայմանականությունը, թվում է, պահանջում էր բեմ մտնող կենդանի իրականություն, կյանքի շարժում ի հակադրություն մթնոլորտի լուսավոր անշարժության:

Բնության մեջ չկա անշարժ վիճակ: Իսկ բեմը հորինված, արվեստական անշարժություն է, որ հրավեր է կարգում

եղած կամ չեղած, իրական կամ ենթադրելի մի բանի հրավեր: Դա զգում է և հանդիսասրահում նստած մարդը, և կուլիսներում սպասողը: Այդ հրավերն է, որ հուզում է, քանզի պահանջում է ինչ-որ բան, շարժում, լինի հոգեկան թե ֆիզիկական: Մուտքի սպասող դերասանը հուզվում է, եթե դիտե իր անելիքը, և հուզվում է, եթե չգիտե: Ի՞նչ է այդ: Արարչի ձեռքի կավը, որ շունչ է առնելու դատարկ տարածություն մեջ, կյանքի ու շարժման է վերածվելու մի տեղ, որ «աներևոյթ է և անպատրաստ և խաւար...» (Մենդ., Ա. 2), ինչպես գծին սպասող կտավը, հնչյունի սպասող լուռությունը:

Լուսավոր ու դատարկ բեմն սպասում է կյանքի թրթիռն: Դրան սպասում է և հանդիսասրահը՝ որոշակի մի հավաքականություն, մի աչք ու մի ականջ դարձած զանգված լուսի վարագույրից անդին: Եվ միայն ապաշնորհ մարդը, հոգեպես սպառված, մնում է անօգնական ու դատարկ դատարկություն ու անշարժության առջև և չգիտե, որ դատարկությունն էլ, անշարժությունն էլ իր ներսում են:

Բեմատարածքը, որպես արվեստական միջավայր, թվում է, քիչ կապ ունի կամ կարող է բնավ կապ չունենալ դերասանի մտքի, հույզի ու երևակայության հետ: Այդպես մտածվում է, և հայտնի են նորարարներ, որ մերժում են բեմն ու բեմի գաղափարն առհասարակ, փորձում են տարբեր միջոցներով ջնջել իրականության ու պայմանականության սահմանը և հանուն ո՞ր ճշմարտության, «ընդ որո՞յ ճեմարանի կամ վարդապետության», կասեր Գրիգոր Մագիստրոսը: Նման ջանքերն անօգնականության ու սպառվածության նշան են, փրկության աղերս թատրոնից ու արվեստից դուրս:

Բեմը մնում է բեմ՝ հնարավորություն և պայման, ներփակություն և բացարձակություն, մի կառույց, որ բազում իմաստներ է հրավիրում՝ ոչ անպայման տեսանելի, այլ երևակայելի և երբեք պայմանականությունից դուրս:

Բեմը պայմանականության իրական պայմանն է՝ անիրականի հնարավորությունը և էսթետիկական պայման:

ԱՆԻՐԱԿԱՆԻ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Այն, ինչ այստեղ կառուցված է տեխնիկապես, մտածված է ո՛չ տեխնիկապես և ո՛չ տեխնիկական խնդրով: Տեխնիկական պայմաններն այստեղ նույնպես պայմանականություն տարրեր են. հայելակամարը՝ հանդիսավոր դուռ, որ երևակայությունը տանում է դեպի գոյություն չունեցող աշխարհ, վարագույրը՝ «ոգու կյանքի» սքողում, բեմառաջն (ֆր. *avant-scene*) ու լուսագծային սահմանը (ռամպ), սոֆիտների (իտ. *soffitto* — առաստաղ) «գաղտնի» լույսն առաստաղի խորքից, ինչպես երկնքից, սև թավիշը, որ խորություն է հաղորդում խավարին, տեսանելի դարձնում լուռությունը, կարմիր լույսը, որ ուժ է տալիս մթնոլորտին և ծիրանագույնը կապույտի հետ՝ ամենաուրախ կոնտրաստը, անգամ դարձնագույնն ու մոխրագույնը, որ անշարժություն ու չեզոքություն է հաղորդում և այլն, և այլն: Այստեղ խորհուրդ կա և հրավեր, հազար ու մի գաղտնիք, որ հորինվել է չորս հարյուր տարվա ընթացքում, և շատ բաներ, որ մոռացվել են: Բեմադրիչները երբեմն մերկացնում են բեմի ինչ-ինչ կետեր կամ ամբողջ բեմը, ի ցույց են դնում «գաղտնիքներ»՝ շտանկետներ, ճոպան ու սանդուղք, լապտերակալներ, երբեմն ստեղծում են կեղծ ծավալներ, խորություններ ու հարթություններ: Նպատակը, պարզ է, տեխնիկական չէ: Դա չի սպանում բնագանցության խորհուրդը, քանի դեռ հանդիսականն առիթ չի ունեցել մոտիկից տեսնելու և շոշափելու այս ամենի կոպիտ առարկայականությունը: Իսկ երբ բացվում է խորքի մեծ դուռը, ու երևում է աշխարհն իր անալի լույսով, սպանվում է ամեն ինչ: Ուզում ես, որ չլինեիր այդ դուռը: Բայց բավական է իջեցնել վարագույրներն աշխարհի առջև և բեմը դիտել հանդիսասրահից, դնել թեկուզ մեկ լապտեր, ամեն ինչ դարձյալ իր տեղում է՝ տարածությունն անսահման, ժամանակն անսկիզբ ու անշարժ:

Այս է բեմը, որպես պայման և հնարավորություն: Հանդիսասրահում նստած մարդուն տարածությունը պատկերանում է անսահման: Նա տեսնում է ոչ այնքան տեսանելին,

որքան անտեսանելին տեսանելից դուրս: Թվում է, թե կուլիսային վարագույրներից այն կողմ մի մեծ աշխարհ կա, և այս լուսավոր ներփակությունը մի մասն է այդ աշխարհի: Դերասանը որտեղի՞ց է գալիս, գրիմանոցի՞ց, թե՞ աշխարհից, և ինչպե՞ս է տեսնում իր կեցություն իրականությունը, ի՞նչ ոլորտում է կենտրոնացած: Այսպես, Փափազյան-Արքենինը մտնում է պարահանդես-դիմակահանդես, և բեմը միջին չափի է, համենայն դեպս ոչ այնքան, որ տեղավորի մի միջին չափի դահլիճ, բայց դերասանն այնպես է անցնում այդ փոքր տարածքով, աջից ձախ, առաջին պլանով, հետո սյունի հետևից, ապա՝ դարձյալ մի քիչ առաջ, ուղիղ գծով, հետ, դեպի խորք և նորից նույն գծով, հանգիստ, անշտապ, թեթև, արհամարհական, սահուն, և թվում է՝ երկարում է այս ճանապարհը, բեմատարածքը երևում է մեծ՝ ինքն է այդպես տեսնում, ինքն է մտքով անցնում շատ մեծ սրահով, և իմաստավորվում է ամբողջ միջավայրը, բոլորն, ովքեր այնտեղ են, և այս ամենի հետ՝ Արամ Նաչատրյանի վախը, որպես ողբերգական նախազգացում: Ու՞ր մնաց բեմի իրական տարածությունը:

Բեմական տարածությունը երկրաչափական է և արտաերկրաչափական՝ կապված տպավորության, պատրանքի ու երևակայության հետ, այսինքն՝ էվիլիդյան տարածությունն այստեղ հարաբերվում է տարածության այլ հնարավոր ձևերի հետ: Հայտնի է, որ մեր զգայական ընկալմանը տրված տարածությունը հավասար է էրկրաչափական տարածությանը. նրա կողմերն ու մասերը հարաբերվում են ինչպես միմյանց հետ, այնպես էլ մեր՝ տարածությունից դուրս վիճակների և արտաքին այլ գործոնների հետ¹⁴, ասենք՝ ձայն, միտք, երաժշտություն, սյուսետային պայման և այլն: Բեմական տարածությունն այս առումով սիմվոլիկ է՝ պայմանավորված ենթադրելի իրականության տարրերով, ընդգրկում է նաև այնպիսի միջավայրն ու անհավանականը: Խնդիրն այն է, թե ինչ հարաբերության մեջ են այստեղ իրականությունն ու երևակայությունը:

Բեմը ենթադրելի աշխարհ է, և ենթադրելին է նրա իսկությունը: Այնտեղ շատ բան չի կարող տեղավորվել ու

տեղի ունենալ, բայց շատ բան կարող է ենթադրվել: Ինչ է պետք բեմում մի ամբոխային տեսարան ներկայացնելու համար. ո՞չ մեծ տարածություն, ո՞չ էլ գործող անձանց մեծ քանակ: Քաղաքի ամենափոքր հրապարակը որքա՞ն տարածություն կարող է զբաղեցնել, և որքա՞ն՝ ամենամեծ բեմը, որ ներկայացնելու է մի մեծ հրապարակ ու մեծ բազմություն: Հայտնի են օպերային բազմամարդ տեսարանները, որ սոսկ տպավորության համար չեն. մի մեծ երգչախումբ, պարախումբ (կորդեբալետ), ստատիստներ, — և ամեն ինչ պատրաստ է որպես իրականություն ու տպավորություն: Դրամայում այդքան մարդու կարիք չկա: «Բեռլիներ անսամբլի» (Բրեխտի թատրոն) «Երեք գրողանոց օպերայում» (բեմադրող՝ Էրիխ Էնգել) հավաքվում է «երեք գրողանոց» ամբոխ. երեք ոստիկան թև թևի շղթա կազմած զսպում են մահապատժի հրապարակը ներխուժելու պատրաստ հինգ-վեց հոգու, այնպես, կարծես հրապարակը մեծ է, մի մեծ բազմություն թիկունքից հրում է, իրենք էլ որպես թե նեղված են, հրում են միմյանց, և՛ ոչ մի շարժում, լարված վիճակ ու անհանգստություն ձևացնող հայացքներ, իսկ թիկունքում բեմը դատարկ է, ասես՝ ծաղրված է իրական տարածությունը: Կամ ներկայացվում է ճակատամարտի տեսարան նույն թատրոնում «Կորիոլան» բեմադրության մեջ (բեմադրող՝ Մանֆրեդ Վեկվերս), և ի հայտ է բերվում տեսանելի սահմանից դուրս մի տարածություն, որ, պարզ է, չի կարող տեսնվել, և բեմ է ներխուժում տարածության շունչը: Բեմը երևում է շատ մեծ՝ ճերմակ, ամայի, վառ լուսավորված տարածություն, և այստեղ իրար սեղմված, զսպանակի նման, կտրուկ ու փոքր քայլերով դանդաղ առաջ է մղվում անագեզինվորիկների սև կանաչավուն մի զանգված՝ մետաղափայլ, սև սաղավարտներ, և ամեն քայլի հետ միահամուռ մոնչյուն, որ լսվում է նաև դրսից, արձագանք տալիս ու ներխուժում բեմ: Դրսի ու ներսի ձայները հնչում են միասին, և զինվորիկներն այնպես են սեղմված միմյանց, որ թվում է՝ երկրի երեսին տեղ չկա այս հսկա բանակի համար, և այս է, պիտի պայթի ատոմի միջուկը ամայի տիեզերքում, լուսսից կուրացած աշխարհի վրա:

Բեմում միշտ խաղի մեջ է գոյությունն չունեցող մի տարածություն, որի անուղղակի նշանները, թվում է, լավ ծանոթ են բեմադրիչներին: Բրուքի աշակերտուհի Արիադնան, ինչպես նկատեցինք, ընտրել էր հեռվից եկողների շունչը, որպես տարածություն ակնարկող նշան, և տարածությունն իսկապես իրական էր՝ այն քսանհինգ մետրը, որ հանդիսականը չէր տեսնում: Հիմքը նատուրալիստական էր: Բայց մի բան ճշմարիտ էր. բեմական տարածությունն ստեղծվում է նախ և առաջ դերասանի կամային նշաններով ու վարքագծով: Կա նաև այլ հանգամանք. որքանո՞վ է բեմադրողը տիրապետում իրական տարածությանը: Բեմն ունի իր դինամիկ և ստատիկ կետերը՝ կենտրոն, կենտրոնից շեղված և կենտրոն ձգտող, կամ կենտրոնախույզ, դեպի դուրս ձգտող և այլն: Սա առանձին խնդիր է: Պարզ է մի ճշմարտություն, որ մեր զգայությունները շոշափող աշխարհը միշտ չէ, որ իրերի աշխարհն է, և իրականության պատկերը մեր զգայության մեջ հյուսվում է նշաններից ու սիմվոլներից¹⁵: Եթե անգամ այդպես չէ (մարտնչող մատերիալիզմի տեսակետից), միևնույն է՝ այդպես է բեմական իրականության մեջ, որ բացարձակորեն նշանների ու սիմվոլների աշխարհ է: Տարածությունն ու ժամանակն այստեղ ինչպես էլ զրսևորվեն՝ իրերի բնությամբ թե զգայությունից ու փորձից դուրս, վերտուալ են, սկզբունքորեն պայմանական: Բեմական արվեստի բնույթը թելադրում է այդպես ընդունել իրենով տրված ամեն ինչ:

Բեմական գործողութայունը միշտ տեղի է ունենում ոչ անմիջականորեն զգայությանը տրված տարածության ու ժամանակի մեջ: Բեմը միշտ ակնարկում է իրենից դուրս մի տարածություն և ժամանակ՝ անցյալն ու ներկան համատեղ: Բացակա ժամանակն ու տարածությունն այստեղ ավելին են, քան ներկայացվող ներկայութայունը: Անտիկ օրիստորան, օրինակ, շատ քիչ բան է ներկայացրել ներկայութայան մեջ: Դրա գրական անդրադարձն է հին հունական դրաման: Ի՞նչ էր տեղի ունենում այստեղ: Անցյալում տեղի ունեցածի արդյունքը բերվում էր վեճի ու վճռի հրապարակ, որպես լարվածք, հանգույց, կնճիռ, որպեսզի լուծվի այդտեղ իսկ՝ ղեկաստերիոնում (դատի հրապարակ), այդ իսկ պահին: Սա

տեղի ունեցածի ճակատն էր իր ճակատի գրով: Նրա թիկունքում ենթադրվում էր աստվածների կամքով կանխորոշված մի ընթացք, որի արդյունքն էր ներկան, և անձն իր ներկայությամբ կրում էր տեսանելին ու անտեսանելին, այստեղն ու այնտեղը, ներկան ու անցյալն այս հրապարակում: Այս է դասական դրամայի ճշմարտութայունը, որի գերտակցումով սահմանվել է երից միասնության կանոնը՝ կլասիցիզմ: Դասական դրաման ենթադրում է ներքին գործողութայուն և կարիքը չունի ո՛չ տեսանելի տարածության, ո՛չ էլ իրերի ընթացքով ներկայացող ժամանակի: Նրա տարածաժամանակային դետերմինանտը կիսաշրջան հրապարակն է՝ արտածված պլատոնյան տիեզերքից: Շրջանի մյուս կեսը չկա, ենթադրվում է այն կողմում, որ սկենեկ՝ փակ խորանի հատվածն է, «գաղտնի» սահմանը: Այնտեղ է տեղի ունեցել ամեն ինչ, այսինքն՝ ոչինչ. հորինվել է անձի ներկայութայան պայմանը որպես միթոս, կրքի առիթ, ֆիկցիա, վիճակի արդարացում:

Բեմը, որպես ֆիզիկական միջավայր, այնուամենայնիվ, իրականութայուն է դերասանի համար, և դա եթե էական չէ ամեն դեպքում որպես գեղարվեստական իմաստ, ապա երկրորդական էլ չէ, ինչպես երաժիշտի համար երաժշտական գործիքն իր տեխնիկական հատկանիշներով: Բեմական տարածության իրական չափերը, ներառյալ կուլիսային տարածութայունը, գործում են դերասանի զգացողութայան մեջ և ինչ-ինչ նշաններով ի հայտ են գալիս: Նկատված է, որ այն բեմերում, որտեղ կուլիսային տարածութայունը փոքր է, նեղվածք, խաղը նյարդային է, և դերասանն ավելի բարձր է խոսում: Գուցե մակերեսային է մեր դիրտումը, կամ պատահական փաստերից ենք ելնում: Բայց անվիճելի է, որ հարթակի (պլանշետ) ու հայելակամարի լայնքն այնքան դեր չունեն շարժման ու տոնի համար, որքան ներքին, չերևացող տարածութայունը, որ կրկնակի ու ավելի մեծ է լինելու¹⁶: Նկատել ենք, որ մեր թատրոններից մեկում բեմից դուրս եկողները դեպի ձախ գնում էին մանրաքայլ և օրորվելով, դեպի աջ՝ մեծաքայլ ու թեթև: Տեսողական հոգեբանութայան տվյալներին նայելով, ասելու ենք, թե ուղղանկյուն տարա-

ծուլթյան ներքևի ձախ անկյունը «թեթև» է, և բեմական կոմպոզիցիայի այդ մասը «ծանրացվելու» կարիք է զգում¹⁷: Մեր տեսողական շարժումը ձախից աջ է և վեր՝ անկյունագծով (կոմպոզիցիայի առանցքը), և այս ուղղությամբ միշտ արագ է շարժվում մեր հայացքը, հակառակ ուղղությամբ՝ համեմատաբար դանդաղ: Նախորդ օրինակում տեսանք, որ Փափազյան-Արբենինը պարահանդեսի տեսարանում գնում էր աջից ձախ և սյունի մյուս կողմով անցնելով, մեկ-երկու քայլ հետ ու առաջ գնալով «մեծացնում» էր տարածությունը: Սա նաև բեմադրողի որոշած տարածական վճիռն էր (պատահական թե մտածված) հակառակ հանդիսականի հայացքի շարժմանը և իրական տարածություն պատկերացմանը: Սա կապ չուներ բեմի ներքին տարածություն հետ: Մեր նախորդ օրինակում բացատրությունն այլ է: Դերասանը դեպի ձախ դանդաղ ու մանրաքայլ է գնում, որովհետև բեմը չունի ձախ «գրպան», տեղ չկա, պատ է, իսկ աջ կողմից բաց է, այն կողմում տարածություն կա մինչև լայն դուռը՝ միակ ներքին ելքը, որ ուղիղ բացվում է միջանցքի վրա, դիմացն էլ գրիմանոցի դուռն է: Իսկ եթե բեմատարածքը շատ մեծ է և հանդիսասրահի գրկից հեռու (ինչպես մեր ազգային թատրոնի բեմը), ծագում են այլ կարգի բարդություններ. իրական տարածության նվաճումը դառնում է նպատակ՝ արվեստից դուրս, հաղթում է իրային իրականությունը, սպանվում է բեմի մետաֆիզիկական, դերասանը դրվում է ֆիզիկական խնդիրների առջև:

Բեմական տարածություն տիրապետումն այն չէ, թե որքանով է մեծացվում դիտողի տեսադաշտը: Դա ի վերջո արտաքին նպատակ է: Շատ ավելի էական է չեղած տարածություն հորինումը բեմից դուրս, այնկողմնային «տարածություն» նվաճումը, որ տեսանք բեռլինյան «Կորիոլանում» դրսից եկող արձագանքի օգնությամբ, երբ դերասանի շարժումն իսկ դուրս էր ուղղված, գնում էր դեպի ձախ խորքի չեղած անկյունը՝ անորոշ ճերմակություն, և, այնուամենայնիվ, միտված էր դեպի, ասես մազնիխացված, կենտրոն, և բոլոր կողմերից եկող միահամուռ արձագանքն ասում էր, թե դրսում մի մեծ աշխարհ կա և աշխարհի կենտրոնում

ճակատամարտի դաշտ: Այստեղ ամեն ինչ հանդիսականի երևակայությունն է տրված որպես զգայություն ձև, ուրիշ ոչինչ: Երևակայության համար մեկ-երկու նշանով հաղորդվող գաղափարն ավելի մեծ է, ենթադրվող պատկերն ավելի խորն ու հեռու, քան իրականությունը, որ արվեստի նպատակը չէ: Այստեղ տարածություն գաղափարով է իմաստավորվում տեսանելի դաշտը, որ ինքնին և ի վերջո ոչինչ է կամ ընդամենը ներգգայության օբյեկտ՝ հին հույների ասած թեորեմը, որի ապացուցմանն էլ հետամուտ ենք:

Բեմում չեղած տարածություն հորինելու ամենատարբեր եղանակներ են փորձարկվել ու փորձարկվում, և բոլոր հնարները հանգում են դերասանական անձին: Նրա տեղով, դիրքով ու ներքին միտումներով է կենդանանում և՛ տեսանելին, և՛ անտեսանելին: Ամենահեշտը, պարզն ու ստուգվածը ձայնային նշաններն են: Սրանք տեխնիկական միջոցներ են, որոնց արդյունքն, իհարկե, տեխնիկական չէ: Բայց բեմական արվեստի լեզվի կրողը կենդանի մարդն է իր կամային նշաններով:

Տարածությունը բեմում իրական է իր պայմանականություն, որքան էլ իրական լինեն բեմի տարածական հնարավորությունները: Ենթադրվող տարածությունը դերասանն է բերում իր հետ, նայած՝ ինչ ակնարկներով է միտում դուրս, ինչ է թողել կամ ինչ է փնտրում այնտեղ: Պարզ մի օրինակ. «Դիմակահանդեսում» (բեմադրող՝ Ա. Գուլակյան) Փափազյան-Արբենինը մեկ-երկու վայրկյան նայում էր իշխան Զվեզդեչի ետևից այն պահին, երբ Զվեզդեչին արդեն հեռացել էր բեմից, ենթադրաբար՝ ոչ շատ, իսկ Փափազյանի հայացքն ասում էր, թե ենթադրվող տարածությունը փոքր չէ, և բեմը փոքր մասն է դրա: Սրահի մեծությունն այստեղ ակնարկվում էր նաև տարբեր կողմերից եկող, տարբեր կողմեր գնացող դիմակավորներով, որոնք ավելի շատ ձգտում էին դուրս, քան ներս. ասել է թե՛ բուն կյանքը ենթադրվում էր այն կողմում, իսկ այն, ինչ ներկայանում էր, այն չէր և անհայտ էր, և այստեղ տարածություն ու պտույտ էր ակնարկում նաև ժամանակ առ ժամանակ բեմ մտնող ու հեռացող, հեռվում փլվող ողբերգական

վալսը: Բազմամարդ տեսարաններում այն տպավորությունը կար, թե մարդիկ փախչում են միմյանցից, մտքով դրսում են, որ չպետք է տեսնվի:

Բեմադրությունը շատ անգամ գաղտնի տարածությունների հայտնագործում է բեմից դուրս և ոչ միայն խորքում, աջ կամ ձախ: Դերասանի հայացքը շատ անգամ դահլիճ է ուղղվում, ինչ-որ անորոշ կետի՝ փակուղու կամ որպես թե մի բանի, և տարածությունն անհայտ է: Բայց ահա այդ ենթադրելի տարածությունը կոնկրետ է՝ ձիարշավի հրապարակ, և նժույգներ են արշավում, որտե՞ղ... Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի «Աննա Կարենինա» բեմադրության (բեմադրող՝ Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո) մեջ ձիարշավի տեսարանը գիտողների հայացքներն ուղղված էր հանդիսասրահին, հանդիսականի հայացքն էլ՝ իր կողմը նայողներին, և տարածությունը բացարձակորեն երևակայական էր, չէր ենթադրվում որևէ տեղ. այն, ինչ տեսնվում էր, մարդկանց հայացքներում էր և չէր կարող լինել ավելի ճշմարիտ ու համոզող, բեմականորեն ավելի իրական:

Պայմանական տարածությունը երևակայական է, որտեղ էլ և ինչպես էլ ի հայտ բերվեն նրա նշանները՝ անմիջականորեն բեմում, թե բեմից դուրս: Դերասանի հայտնվելը հանդիսասրահում, լինի բեմից, թե որևէ արտաքին դռնից, իմաստ ունի այնքանով, որքանով գիտակցված է նրա «այն» կողմից լինելու պայմանը: Եվ սպանվում է այդ երևակայական իրականության խորհուրդը, երբ գործող անձը դիմավորում է հանդիսականին ճեմասրահում կամ մուտքի մոտ: Հանդիսականի հավատը երեխայի հավատ չէ, այլ առաջադրված պայման: Հանդիսականը գիտե առաջադրված պայմանի խորհուրդը, ուստի հարմար չի նկատում խորհրդակատարի խորհրդագրվումը: Երևակայվող տարածությունը գործող անձին կարող է շրջապատել բոլոր կողմերից, նաև սրահի ու արտաքին մուտքի կողմից, բայց մեկ պայմանով՝ եթե առկա է բեմն իր արգելված տարածությամբ, որպես խորհրդակիր սենյակ: Այդ անտեսանելի խորքի չգոյությունն է, որ ենթադրելի տարածություն ու մթնոլորտ է ստեղծում դերակատարի շուրջը և թույլ է տալիս նրան

մտնել իրական տարածություն իրականությունից դուրս իր առերայով: Հայտնի են կատակային ու կիսակատակային դեպքեր, որ դարձյալ հաստատում են օրինահաստատությունը: Այսպես, հանդիսականն սպասում է վարագույրի բացվելուն, ներկայացումն ուշանում է, գալիս, հայտնում են, թե հետաձգվում է մեկ ժամով, և կառք են ուղարկում կայարան՝ դիմավորելու ուշացող գնացքին, որով գալու է գլխավոր դերակատարը՝ Փափազյանը: Հանդիսականը նրան սովոր է տեսնել բեմում և գիտե, որ նա հեռավոր ճանապարհների մարդ է՝ աշխարհը ոտքի տակ: Հանդիսականն այս գիտակցությամբ ու պատկերացումով սպասում է նրա Օթելլոյին, Օթելլոն էլ գալիս է գնացքում արդեն զգեստափոխված ու գրիմավորված, և հանդիսականների մի խումբ, տեղյակ իրավիճակին, դիմավորում է նրան թատրոնի մուտքի մոտ, նա էլ որպես թե գալիս է ոչ թե Թիֆլիսից, այլ Արաբիայի անապատներից կամ մի տեղից, որ անհայտ է, և որի գոյությունը հնարավոր է միայն «in a fiction»:

Գործող անձի այնկողմնային կեցությունը հայտնի չէ ու հայտնի է հանդիսականին, և այդ անհայտը մի լուռ պայման է բեմի ու հանդիսասրահի միջև: Գործող անձի կյանքը ենթադրվում է «ինչ-որ տեղ», տարածությունից ու ժամանակից դուրս, և ճշմարիտ է որպես խորհուրդ: Դերասանը հանդիսականի չափ խորհրդապաշտ չէ, բայց նրա համար էլ գոյություն ունի դերի կյանքը բեմից դուրս և իրականությունից դուրս, որպես խորհուրդ և գաղափար: Այն, ինչ ներկայանում է խոսքով ու տեսքով, նույնպես գաղափար է, որ դերասանը կրում է տվյալ պահին իր անձով և չի տեղավորում ոչ մի տեղ, բացի իր սրտից, և չի տեսնում ոչ մի տեղ, միայն՝ գրիմանոցի հայելում: Նա շատ բան կարող է մտածել, որոշել, հորինել այս գաղափարի շուրջը, միջավայր ու տեղ պատկերացնել երևակայաբար, բայց միևնույն է՝ տարածություն չկա. տարածությունն ու ենթադրելի անցյալը կուլ են գնում ժամանակին ու ներկայությունը և ներկայանում որպես համաժամանակյա ներկա, ստեղծագործական պահի գիտակցում, միտք, տրամադրություն՝ միակ իրականությունը բեմում:

Այս է դերի տեղը, տարածությունը, կեցողությունն ու ժամանակը: Այս է նրա հնարավորությունն ու ճշմարտությունը դարձյալ Շեքսպիրի հայտնի խոսքով՝ «in a dream of passion» («կրքի երազում»): Ոչ ոք դեռ չի որոշել երազի տարածությունն ու ժամանակը, տեղն ու տևողությունը: Եթե դրանք կան, կան որպես ենթագիտակցության սիմվոլներ: Կան նաև բեմում, որպես պայմանական կեցողության սիմվոլներ, բայց ինչպե՞ս՝ ժամանակի մե՞կ չափում, որպես անմիջականորեն տրված ընթացք, միասնական, ունիվերսալ և անդեմ, թե՞ զուգահեռ հոսանքներ հնարավոր ամբողջություն մեջ¹⁸:

Ժամանակը խաղի և՛ իրական պայմանն է, և՛ պայմանականությունը: Որպես զգայություն սուբյեկտիվ պայման ժամանակը հոգնակի է: «Նստած ենք գետափին, — ասում է փրիխտիան, — և ջրի հոսանքը, նավակի ընթացքը, օդում թռչունի թռիչքն ու մեր ներքին կեցողության շշուկը մեր կամքով կարող են ընկալվել և՛ անջատ, և՛ միասին»¹⁹: Այսպես էլ մի քանի տարընթաց հոսանքներով է սահում ժամանակը թատրոնում՝ իրականի ու պայմանականի հանդիպման տարբեր հարթություններում: Պիեսի պայմանական ժամանակը ենթադրվում է, իսկ խաղային ժամանակն իրական ժամանակի մեջ է, ինչպես գնացքի շարժումը շարժվող երկրի երեսին՝ ժամանակը ժամանակի մեջ, այնքանով իրական, որքան միտքը մարդուս գլխում: Կուլիսներում իր մուտքին սպասող դերասանը հոգնակի ժամանակի մեջ է և իր ներքին բեռով (դերի հեռանկարը) պայմանական ժամանակի կողքին, ինչպես կիսակայարանի ուղևորն անմարդ կառամատուցում գնացքի սպասելիս, թիկունքում առօրյա կյանքի աղմուկները: Ներկայացման ամբողջական ընթացքն իրենից դուրս մի տևողություն է. նա գիտե միայն իր մուտքերը և ըստ այդ մուտքերի է կրում ներկայացումը: Ինչ է տեղի ունենում այնտեղ, գիտե, և կարծես կարևոր չէ, բայց նա հոգեբանորեն ներկա է այդ ընթացքին, կրում է տևողության բեռը, որպես սպասում, որ նույնպես շարժում է՝ իրականությունը տարընթաց արվեստական հոսանք, ինքը դրսում ու ներսում միաժամանակ:

Այլ է խաղի պայմանական ժամանակը: Դա ոչ զգայություն ձև է, ոչ էլ բովանդակություն վերապրում, այլ գիտակցված պայման, գրական նյութից եկող, որ թելադրում է իր ակնարկները: Դա ամբողջական ու միասնական է հանդիսականի համար: Հանդիսականը պատրաստ է ընդունելու պայմանական ժամանակն իր ենթադրյալ անընդմիջությամբ, ապրելու այնտեղ մեկ երեկո, թիկունքում թողած ու չմոռացած իրական ժամանակը: Նա գիտե ներկայացման մուտավոր կամ ստույգ տևողությունը և այդ իրական ժամանակի մեջ ենթագիտակցորեն տեղավորում է մի պայմանական ժամանակ: Որքան է այդ, կարևոր չէ և հայտնի չէ, բայց որ իրականությունից դուրս է, որպես ներհայեցողության սիմվոլացում, և մոտ է երազի, հայտնի է: Երեկոյան ժամն էլ իր դերն ունի, կամ սրահի մարող լույսերը, որ, թվում է, որոշում են ինչ-որ սահման, թեպետ երազները հառնում են ոչ անպայման խավարի խորքից: Խաղը արևի լույսով էլ կատարել է իր դերը հին ու հնագույն ժամանակներում: Հույն դասական դրամայի ժամանակի գաղափարը պայմանակերպվել է որպես օր՝ քսանչորս ժամ՝ տիեզերական շարժման միկրոցիկլ, ու տեղավորվել շրջանակներում, հետագայում կիսաշրջան, կարծես արևի ժամացույցը խորհրդանշող բաց հրապարակում, կենտրոնում զոհասեղան՝ ճակատագրի խորհուրդը: Ներկայացման նախնական տեսքը էլևսինյան դրոմենը (հուն. δρόμος — ընթացք բառից) եղել է պտույտ շրջանի կենտրոնի, որպես տիեզերական ձգողական ուժի, շուրջը, և ժամանակը հաշվվել է ջրի ժամացույցով (ըստ Արիստոտելի): Պահպանված տեքստերի ծավալն ասում է, որ խաղի տևողությունը երաժշտություն հետ (որի տևողությունը չգիտենք), հասնելու էր թերևս չորս ժամի, եթե քաղղեացվոց արևի ժամացույցը (որ Անաքսիմանդոն էր փոխառել) բաժանվում էր չորս անգամ երեք՝ տասներկու հատվածի, որպես պլատոնյան տիեզերքի դետերմինանտը՝ շրջանագիծ և քառանկյունի, կենտրոնում մարդը, նրա շուրջը տասներկու համաստեղությունների պտույտը, որպես տարածություն և ժամանակ՝ խորա և խրոնոս, խորհրդակերպված տասներկու խորևտիսներով²⁰: Ժամանակն այնտեղ սպասումի

գաղափարն է խորհրդանշում և խաղի մեջ է որպես դրուժյուն, վիճակ ընդդեմ ճակատագրի և ճակատագրի հետ:

Հնագույն դրաման, և առհասարակ դրաման, ընդունում ենք որպես ժամանակի ու տարածության ծիսական ու խաղային սիմվոլացում՝ խորա, որ իր ձևական ու չմեկնաբանված տեսքով ավանդվել է դասական ժամանակներին ու Արիստոտելին, ապա, որպես գրականություն (ոչ թատրոն, թատրոնը վաղուց փլատակների տակ էր)՝ իտալացի հումանիստներին, կանոնացվել Ջուլիո Սկալիգերի գրքով (XVI դ.), ընդունվել Ֆրանսիական ակադեմիայում որպես կլասիցիզմի կանոն (XVII դ.)՝ բեմական ճշմարտության պահանջ իր պարզ տրամաբանությունը: Տրամաբանությունը հետևյալն է. որքան կարող է տեւել անձի պայմանական ներկայությունը ներկայացվող ենթադրելի ներկայությունը, որ լինի ժամանակի առումով համոզիչ՝ թերևս այնքան, որքան իրական ժամանակը ներկայացման մեջ: Այսպիսով՝ քսանչորս ժամ լուսաբացից լուսաբաց մեկ երեկո, ժամանակի հիմնական մասն այն կողմում վարագույրով քողարկված, որպես միջնարար՝ գործողության «գաղտնի» ընթացք, փակված ժամանակ կամ ժամանակն ի բաց: Ենթադրելին մնում է ենթադրելի, և քսանչորս ժամից երեք-չորս ժամը (ներառյալ ընդմիջումները, որպես գործողության վարագույրված ընթացք) դառնում է խաղային ժամանակ:

Տեսանելի գործողության ժամանակը, որքան էլ մոտեցվում է պայմանական ժամանակին, միևնույն է՝ ժամանակի ինչ-որ բաժին մնալու է «այն» կողմում: Եվ պայմանական ժամանակն էլ որքան հավասարեցվում է իրական, զգայելի ժամանակին, միևնույն է՝ հանդիսականը պայմանաբար է ընդունում այդ էլ: Հանդիսականի երևակայությունը գրեթե ոչինչ չի տեղավորում իրական ժամանակի մեջ: Իրական ժամանակը մնում է որպես ներկայանալու, դրսում և անցյալում տեղի ունեցածը վեճի ու վճռի դնելու պայման, և քսանչորս ժամը ծիսական հիշողություն է, ուրիշ ոչինչ:

Բեմում ոչ միայն ժամանակն է պայմանական, այլև ժամանակի չափումները, վարագույրի այս կողմում թե այն: Գեղարվեստորեն իրական է ժամանակի գաղափարը, որ չի

չափվում որևէ ժամացույցով (չհաշված հին հույների ծիսական ավանդույթները): Ժամանակի ինչ սահմանագծում է տեղի ունենում գործողությունը Եբքսպիրի «Համլետում», որքան ժամանակ է անցնում «մկան թակարդից» մինչև զրույցը Յորիկի գանգի հետ, հայտնի է և կարևոր էլ է: Վերածնությունից դարաշրջանի թատրոնում ժամանակը նախատեսված չի եղել ո՛չ պայմանական, ո՛չ էլ իրական չափումներում, և չի եղել միջնարար: Իսպանական թատրոնում, օրինակ, արարից արար (խորնադա) միջանկյալ ժամանակում գործել է երկրորդ մի խաղային պլան՝ ինտերմեդիա, իսկ դրամայի ենթադրյալ ընթացքը որպես թե շարունակվել է վարագույրի «այն» կողմում, այսինքն՝ գործել են երկու անընդմեջ պայմանական ժամանակ համընթաց, մեկն այս՝ տեսանելի, մեկն այն՝ անտեսանելի պլանում, և այսպես անընդմեջ, հինգ ժամից ավել: Ժամանակն այստեղ չի եղել խաղային պայման, և դա փոխանցվել է նոր և նորագույն դրամային:

XIX դարավերջի և XX դարասկզբի նորարարներն իրենց ճշմարտության որոնումներում կռիվ են մղել պայմանական ժամանակի դեմ, ձգտելով հասնել համաժամանակյա վիճակի բեմի ու հանդիսասրահի հարաբերության մեջ, և՛ ապարդյուն. առաջացել է մի նոր պայմանական վիճակ: Ստանիսլավսկին փորձարկել է գործողության որպես թե անընդմիջությունը՝ տասը-տասնհինգ րոպե ընդմիջումից հետո վարագույրը բացվում էր ճիշտ այն խոսքի ու դիրքի վրա, որտեղ ընդհատվել էր, որպես թե վարագույրվել էր տեսարանը, և ի՞նչ... Կարելի էր մտածել գուցե, թե սա կյանքի ճշմարտության պայմանն է, այո՛, եթե հանդիսականը պատկերացներ, թե գործողությունը քարացել է «այն» կողմում: Նպատակը կյանքի ճշմարտությունն էր, և արդյունքը հակառակը՝ պայմանականություն: Մնում էր, այս անգամ իսկապես հանուն ճշմարտության, վարագույրը փակելով ու բացելով ասել, թե գործողությունը քողարկվում է սկսած այսինչ կետից, շարունակվում «այն» կողմում և տասը-տասնհինգ րոպեից հետո քողագերծվում է որևէ, որպես թե պատահական, դիրքի ու խոսքի վրա:

Իսկ եթե ընդմիջում չկա, և չի փոխվում գործողություն վայրը, պայմանական ժամանակը հավասարվում է արդյոք իրական-ունիվերսալ-անդեմ ժամանակին:

Դասական դրամայի օրենքն է և օրինաչափություն՝ կարճել ժամանակը, սահմանավորել գործողության տեղը, որպես բեմ, որպեսզի ներկա պահից ու տեղից դուրս կատարվածը ենթադրվի ավելին, քան կարող է կատարվել ներկա պահին:

Այս օրինաչափությունը գործում է արդի դրամայում, որտեղ ժամանակը խաղի մեջ չէ: Բայց հետաքրքիր է, երբ մտնում է խաղի մեջ՝ որպես թե իրականին համընթաց: Այսպես, «Աշնան արևը» վիպակի բեմականացման մեջ (բեմական տարբերակը Վ. Թումասյանի) պատահաբար թե ծրագրված ժամանակը դարձել էր դրություն և մոտիվ, այն է՝ սպասում ինչ-որ բանի, սպասման խորհրդանիշը՝ մի ավտոմեքենա, որ պիտի գա և չի գալիս: Մտահղացման պայմանաձևը կարծես երևում էր Սեմյուել Բեքետի «Գողոթին սպասելիս» պիեսի օրինակով: Ներկայացումը (բեմադրությունը Ա. Հովհաննիսյանի, 1982) սկսվում է երեխայի հարցով: Նա դիմում է սայլի անիվը նորոգող հորեղբորը.

– Մոսկվայից Երևան ինչքա՞ն ժամանակում են հասնում:

– Մի հարյուր ըոպեում:

– Իսկ մեր գյուղից Երևա՞ն...

– Մի ցերեկ ու մի գիշեր, – պատասխանում է սայլի անիվը նորոգողը:

Երկնքում հռնդում է Մոսկվայից Երևան թռչող ինքնաթիռի շարժիչը: Լույսը նոր է բացվել: Պառավ նանը հանդցնում է դռան էլեկտրական լամպը ու ձեռքը ճակատին նայում երկինք: Ներկայացումը տևում է մեկ ժամ քսանյոթ ըոպե: Տեղի է ունենում շատ քիչ բան, և շատ բան է տեղի ունեցել անցյալում՝ մի ամբողջ կյանք: Երեխայի ձեռքի ռադիոընդունիչը որսում է մեծ աշխարհի ձայնը: Սպասում են ավտոմեքենայի, ավտոմեքենան չի գալիս: Օրը թեքվում է մայրամուտ, և մզացող երկնքում դարձյալ հռնդում է ինքնաթիռը: Ամեն ինչ՝ անցյալի ներկա արդյունքը, որպես դրամատիկական լիցք, մեկ ժամ և քսանյոթ ըոպեի սահմա-

նում է, և դա շատ-շատ է բեմական ներկա իրադրություն համար: Պայմանական ժամանակամիջոցը հավասարեցված է տեսանելի գործողության իրական ժամանակամիջոցին, և, այնուամենայնիվ, այս էլ պայմանական է. օրն սկսվում ու վերջանում է որքա՞ն ժամանակում: Մեկ ժամ քսանյոթ ըոպեն իրական է հանդիսասրահում, գոյություն չունի բեմում, և տարածությունն ու ժամանակը խորհրդակերպված են երկու նշանով՝ ինքնաթիռի ձայն և սայլի անիվ: Իր կենսունակությունն է ապացուցում դասականության կանոնը որպես «նեո...», և ժամանակը ժամանակի մեջ է, որպես տարամետ զգայությունների միասնականություն, բայց ոչ նույնություն:

Իսկ եթե չորս կամ հինգ արարը տեղավորում ենք երկու մասում (ինչպես հիմա ընդունված է), միջնարարը կորցնում է իր էսթետիկական դերը, դառնում է տեխնիկական ընդմիջում, և պայմանական ժամանակի խորհուրդը ցնդում է: Միջնարարի ընթացքում ոչ տարածությունն է դատարկ, ոչ էլ ժամանակն անշարժ: Փակ բեմում ժամանակը... կալանքի տակ է, հանդիսասրահում ու ճեմասրահում առկա է անիրական իրականության շնչառությունը՝ վարագույրի «այն» կողմում կյանքը շարունակվում է: Դրա նշանը շարունակության մեջ երևալու է ի՞նչ կերպ, եթե ոչ անձի վարքագծում: Ռասինի ողբերգությունների միջնարարներում ենթադրվում են անցնող ժամեր, Շեքսպիրի ողբերգություններում տեսարանից տեսարան, որ տեղափոխություն է տեղից տեղ, վայրից վայր, կարող է ենթադրվել օր, ամիս թե տարի, մեկ է՝ հայտնի չէ և հնարավոր է այնքանով, որքանով ենթադրելի է: Բոլոր դեպքերում բեմական տարածությունն ու ժամանակը հանդիսականի ու դերասանի համար լուռ համաձայնության պայման են, իրենց փոխմիասնության մեջ մաքուր ձև, լինեն առարկաներով ու վիճակներով միջնորդավորված, թե ներհայեցողաբար գիտակցվող:

ԳԼՈՒԽ II

ԴՐՈՒԹՅՈՒՆ

Բեմ, այսինքն՝ ներկա պահ և անձի հրապարակային ներկայություն, որ ենթադրում է ցույց և հրավիրում է ի տես: Բեմի գաղափարն առկա է բոլոր այն պահերին, երբ մարդս հանրության հայացքի առջև է, և նրանից ակնկալվում է ինչ-որ քայլ կամ խոսք՝ արդարացումն իր ընտրած կամ իրեն վիճակված դրույթան:

Այս է խաղի իրական պայմանը, և դրա կրողն է ներկայացող անձը:

Ընդունողն սպասում է, և ի՞նչ է սպասելիքը. եթե խոսք, լինելու է վճիռ կամ հարց, եթե արարք՝ դրույթուն ստեղծող, խոսք բացող, վիճակը պարզող, բոլոր դեպքերում՝ կամքի դրսևորում կամ «իրականացվող կամք» (Հեգել): Ընդունողի սպասումն ինքնին հարց է՝ ի՞նչ, և օդում կախված է այդ «ինչ»-ը: Ասված է, որ «պահի տենդով ու թարմությամբ է իրականանում բեմական արվեստը» (Պոլ Վալերի)¹, և ամենաիրականն այստեղ անձի կենդանի ներկայությունն է: Իսկ «ներկայությունն այնտեղ է, ուր թագավորում է բացահայտությունը, և ներկայացողը ներկա է այնքանով, որքանով որպես այդպիսին տևում է բացահայտության մեջ»², չեքսպիրյան Համլետի խոսքով՝ «չափից ավելի արևի տակ»:

Բեմում, և ոչ միայն բեմում, իրականն ու պայմանականը ներկա են միաժամանակ, միատեղ ու միասին և ընկալվում են որպես նույնություն: Այս է, որ պարագոքսի առջև է դնում մեզ, բեմում լինենք թե հանդիսասրահում, դերասան թե հանդիսական: Այդպես է մեր վիճակը ոչ միայն թատրոնում, այլև հասարակական շփումների ոլորտում, գրեթե

ամեն օր ու ամեն ժամ: Մենք ներկայանում ենք ինքներս մեզ ու մեր միջավայրին, մեր հայեցողության առարկան մեր իսկ երկակի կեցությունն է, և փնտրում կամ հորինում ենք մեր ընտրած, կամ մեզ վիճակված, դրույթունների արդարացումը, ներքին ձևը, վիճակի կշռաքարը կամ ելք, բացահայտության արտաքին կերպ: Սա խաղ է, խաղում ենք: Դրույթունները, որոնցում հայտնվում ենք, հաճախ պայմանական են, մեր անձից ու էությունից դուրս, թեկուզ և ոչ այդպես: Իսկ այն, ինչ բացահայտ է, միշտ պայմանական է ու խաղային, և այստեղ է բեմական արվեստի ելակետը:

ՆԵՐԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

— Նստած ես մոսկովյան ռեստորանի մեծ սրահում, ոչ մեկին չես ճանաչում, ոչ էլ որևէ մեկը քեզ, և, այնուամենայնիվ, քեզ օտար չես զգում: Իսկ այստեղ, որ բոլորին գիտես, և բոլորն էլ քեզ, օտար ես ու մենակ:

Ա. Չեխով, «Երեք քույր»

Դերասանի արվեստը ներկայությունն է պայմանական մի կեցողության, ուր ամեն ինչ ուղղակիորեն իրենից է: Եթե կա ընդօրինակման արտաքին աշխարհ, դա մարդկային հարաբերությունների պայմանականությունն է իր բեմականության տարրերով՝ դարձյալ իրենից եկող և իր այդ հատկության մեջ բեմին հարաբերվող: Սա նշանակում է, որ բեմական պայմանականության հիմքում այն պայմանականությունն է, որ կյանքն ստեղծում է ինքն իրեն, որպես կեցողության ձևերի էսթետիկական կարգավորում:

Ստանիսլավսկին, թվում է, համոզված էր, որ «կենցաղի պայմանականությունները չեն կարող բեմական արվեստի հիմք լինել»³, և միաժամանակ ասում էր, թե թատրոնն սկսվում է հանդերձասրահից, այսինքն... իսկապես պայմանա-

կանությունից: Եվ ո՞ր պայմանականությունն է այդ, եթե ոչ անձի ներկայանալու կերպը՝ զգեստով հանդերձ: Այստեղ, իհարկե, նկատի է առնված խնդրի էթիկական կողմը՝ պայմանավորված նախորդ ժամանակների թատրոնական բարձրությամբ: Մարդիկ թատրոն են մտել հատուկ հագնված՝ ներկայանալու իրենց դասային միջավայրին, տեսնելու և տեսնվելու, բարև տալու, բարև առնելու, արժեքավորվելու որպես նվիրակարգային միավոր և անհատ, երևալու անպայման վայելուչ ու նշանակալից: Արվեստի սոցիալ-հասարակական գործառնությունները քննող Ֆրանսիացին՝ Աբրահամ Մոլլը, այս երևույթն անվանում է «սոցիալական վարքագծի ակտ», և այս տեսակետից է բացատրում XIX դարի թատրոնի հասարակական (ոչ էսթետիկական) կենսունակությունը, նաև՝ թատրոնական շենքի կառուցվածքի որոշ առանձնահատկություններ, ասենք՝ օթյակներում տեղեր, որտեղից բեմը չի երևում, որպես մասնավոր զրույցի անկյուններ⁴: Առավել կարևոր է եղել ճեմասրահը: Թատրոն այցելող յուրաքանչյուր ոք XVIII դարից ավանդված, կամ նույն օրինակով կառուցված, ներկայիս շենքերում, ինչպես էլ չըջվի, որ կողմ էլ գնա, տեսնվում է, ասել է թե՛ այստեղ ամեն ինչ բացահայտության մեջ է:

Համընդհանուր ներկայությունը՝ անձը անձի և միաժամանակ միջավայրի հանդեպ, որպես սոցիալ-վարկային ռիտուալ, իհարկե, հատկանշում է թատրոն կոչվող արվեստի արտաարվեստային կողմը: Բայց պարզվում է, որ այդ արտաարվեստայինն արվեստի, եթե ոչ հիմքը, ասկա կառուցվածքային տարրերից մեկն է:

Սկսել հանդերձասրահից նույնն է, թե ներկայանալու արտաքին նշաններից: Ընդունենք, թե ոչ, սա իրողություն է, պատմության խորքերից եկող իրողություն: Հին հռոմեական թատրոնում բեմական ժանրերն ստորակարգվել են ըստ հանդերձավորման՝ տոգատա, պրետեքստատա, պալիատտա, կամ Վերածնություն դարաշրջանի իսպանական դրաման կոչվում է «սրի և թիկնոցի կոմեդիա»: Վերջապես, դերասանական սովորությամբ XIX դարի սալոնային դրամաները կոչվել են ու մինչ օրս էլ հիշվում են որպես ֆրակի պիես-

ներ: Սրանք թվում են երկրորդական հանգամանքներ, բայց այնքան էլ այդպես չէ: Զգեստավորումը որոշել է արտիստի ներկայանալու կերպը, ներքին պահվածքն ու տոնը: Հայտնի է, որ իրեն հարգող ոչ մի դիրիժոր լուրջ համերգասրահում առանց ֆրակի բեմ չի մտնի, չի կարող. նրա, որպես արտիստի, ներկայությունը պայմանավորված է այդ զգեստով, և դա դժվար է ասել, թե սոսկ էթիկական պայման է: Նա կարող է վարել իր փորձն իր առօրյա ամենահարմար հագուստով, բայց փորձը հրապարակային ներկայություն չէ, և համերգային կատարումն էլ որակապես տարբեր է փորձից: Ներկայության և ներկայանալու արտաքին պայմանների փոփոխությունը պետք է ընդունել որպես էսթետիկական պայմանների փոփոխություն:

Եթե՛ հանդերձասրահից, ուրեմն՝ ներկայանալու կերպից և հասարակական կենցաղի պայմանականություններից: Բայց ամեն պայմանականություն ենթադրում է իմաստ: Սառա Բեռնարի մեծուարներից տեղեկանում ենք, որ Փարիզի Կոնսերվատուարի դրամատիկական դասարաններում ընդունված է եղել մաներայնության դասը՝ աշխարհիկ-սալոնային վարքագծի ձևերի ուսուցումը: Ուսանողի առջև խնդիր է դրվել՝ իմաստավորել, ներքին պատճառներ գտնել ընդունված ու պարտադիր կերպաձևերի համար⁵, այսինքն՝ արտաքինից դեպի ներքինը: Սա ֆրանսիական դպրոցն է՝ Ստանիսլավսկու համար վերապահելի, երբեմն էլ՝ ոչ այնքան: Բայց խնդիրը մեզ համար այլ է: Կենցաղի պայմանականություններն ի՞նչ առումներով են դառնում բեմական արվեստի հիմք:

Նոսքն անձի հրապարակային ներկայության մասին է, որ մի տեղում արժեքավորվում է (թեկուզ և սուբյեկտիվ զգայության մեջ), մեկ ուրիշ տեղում՝ ոչ: Դերասանի արվեստի պայմանն այնտեղ է, ուր անձի հրապարակային ներկայությունն արժեքավորվում է իր և միջավայրի համար, ուր անհատի ֆենոմենը գիտակցվում է որպես հասարակական արժեք, և ընկալվում է անձն էսթետիկորեն: Դա լինում է որոշակի վարկային արժեքներով ապրող և ըստ այդմ կարգավորված հասարակության մեջ: Միջավայրի կարգավորվա-

ծուծությունն անձին հնարավորություն է տալիս դրսևորվելու որպես հասարակական էակ և դրանով իսկ պարտավորեցնում է, թելադրում հայացք ու վերաբերմունք, վարքագծի կանոն և էթիկետ: Իրական հարաբերություններն ու վիճակներն այստեղ մշակվում, ձևակերպվում, դիմակավորվում են, և բեմն էլ իր հերթին (բնավ չծրագրված) կարգավորում է իրական հարաբերությունները և՛ բովանդակության, և՛ արտաքին կերպերի առումով: Այս պատճառով էլ բեմը շփոթվում է իրականության հետ, ընդունվում որպես նրա շարունակությունը կամ դառնում այդպիսին: Իրականությունն ինքն էլ մղվում է բեմ, ուղղակի կամ անուղղակի ձևերով, քանզի մարդս ոչ սակավ հայտնվում է հանրության հայացքի առջև, եթե չասենք, որ ինքն էլ ենթագիտակցորեն ձգտում է այդ վիճակին և խոսսափում դարձյալ ենթագիտակցորեն, ասել է՝ ամեն դեպքում ինքն իրեն չի պատկանում, զգում է այդ և ուզում է պատկանել իրեն:

Ինչպես է անձը պատկանում իրեն և կարողանում է արդյոք, կամ ի՞նչ չափով: Գրականությունից դիտենք ազնվականության կենցաղն ու աշխարհիկ նախապաշարունակները: Ո՞րն է եղել «ազնիվ» կեցություն կրողի նպատակը. ոչ այնքան, թե ով է ինքը, ինչ է իր իրական արժեքը, որքան՝ ինչպիսին է երևում միջավայրին: Բուն նպատակը ներկայանալն է եղել, և այդպես էլ կառուցված է եղել հասարակական կեցության ինստիտուտը. այցելություններ, սալոնային հավաքույթներ, մակերեսային, ժպտադեմ խոսք ու զրույց, ուր բացառվել են խորությունը, տխրությունը, կիրքը, բայց գործել է բամբասանքը՝ նրբագույն ակնարկներով, աշխարհիկ բարեկրթության դիմակի տակ, անկեղծությունն ընդունվել է որպես ցածր ծագման կամ վատ դաստիարակության նշան, հաճոյախոսությունն ազնվության, սրամտությունը խելքի, օտար լեզուն կրթվածության չափանիշ, իրականում մտքի աղքատությունը թաքցնելու միջոց: Հարցրել են մի անգամ Պուշկինին, թե այսինչ տիկինը, որի հետ զրուցում էր, խելացի՞ է արդյոք: «Ձգիտեմ, — պատասխանել է, — մենք Ֆրանսերեն էինք խոսում»⁶, ասել է թե՛ օտար լեզվով բացառվում է լիակատար անկեղծությունը: Եվ

պետք էլ չեն ո՛չ այս, ո՛չ այն. նպատակն ուրիշ է: Կամքն ու միտքն այստեղ թաքցվում են կամ ներկայանում են անուղղակի նշաններով, և բոլոր արտաքին կերպաձևերի դերը թաքցնելն է՝ ֆրանսիական սալոնային էթիկետի պահպանումը: Ինչպես նկատել է ռուս արվեստագետ Մաքսիմիլիան Վոլոշինը, ֆրանսիացին չի ամաչում մերկացնել մարմինը, բայց հոգին չի մերկացնի երբեք, և իր «հոգու անհաղթահարելի ամոթխածությունը» նրան մղում է դիմակավորման⁷: Սա նրա կյանքի, գրականության ու թատրոնի չգրված օրենքն է՝ ամենայն էությունականի ներկայությունը երևութականի սահմանագծում, և արտաքին սիրալիրությունն ու կերպաձևերը՝ հոգեկանի ճշմարիտ հանդերձ:

Այնուամենայնիվ, ներկայությունն ինքնին կամքի դրսևորում է, և ըստ այսմ յուրաքանչյուր դասային միջավայր ստեղծել է ներկայանալու իր և միայն իրեն հատուկ կերպաձևերի ու նշանների համակարգը, որպես բացահայտություն: Ազնվականության միջավայրում ամենաբացահայտն ու թատերայինը եղել է պարահանդեսը՝ բարեկրթության ցույց և դասային համերաշխության ակտ, ներկայությունը որպես ներկայություն իբրև թե և ուրիշ ոչինչ, ամենաբնութագրական պարն այս առումով պոլոնեզը, իմաստը՝ բարև ձեզ, մենք ներկայանում ենք միմյանց ի հաստատումն մեր... բարձր ազնվության, և թագավորն է սկսում պոլոնեզը երեկոյի ամենաներկայանալի տիկնոջ հետ, և սա տեղը չէ ո՛չ փիլիսոփայի, ո՛չ էլ պոետի, մանավանդ հանճարի:

Պարը, որպես շարժումը կրթելու, կեցվածքին ազատություն ու հանգստություն տալու միջոց, կեցվածքն ու վարվելակերպը ոճավորող, մարդուն ընդունելի դարձնող պայման, ներկայանալիությունը նպատակ դարձնող գործողություն, կատարել է իր կարգավորող դերը մարդկանց հրապարակային շփումներում: Եվ ի՞նչ է պարը, եթե ոչ ներկայության ու խաղի մաքուր ձև՝ ինքն իր խարիսխը, ոչ մի այլ պատճառ կամ իմաստ չխնդրող, պսակը բոլոր պայմանականությունների, էսթետիկական իմաստավորումը բոլոր ներկայությունների, եթե չասենք, որ պարահանդեսն ինքնին մի թատրոն է՝ ռիտուալային ընդհանուր տարերք, պայմա-

նականություն և իրականություն բացարձակ նույնություն:

Այսպիսով, սալոնը, պարահանդեսը, թատրոնի ճեմարանը, նաև թղթախաղի սեղանները ժամանակին ծառայել են որպես հասարակական շփումների միջավայր, ներկայություն ասպարեզ, թելադրել վարքագծի պայմանականություն, մաներայնություն, գեղեցկայնություն շրջանակում տեղավորել բոլոր կրքերը, բյուրեղացրել մարդկային կամքի դրսևորման ձևերը, արժեքավորել մարդուն էսթետիկորեն և մյուս կողմից կաշկանդել, զրկել ազատությունից: Կենցաղի շատ պայմանականություններ անցել են բեմ կամ բեմից կյանք, և բեմն էլ ընդունվել է որպես հասարակական կենցաղը կարգավորող հաստատություն, տվել հոգու և կամքի մերկությունը հանդերձավորող կերպաձևեր⁹:

Մարդկային կամքը սակայն չէր կարող այդքան հեշտ կրել բարքերի պայմանականությամբ թելադրվող, թեկուզ և իրեն էսթետիկական բավականություն պատճառող ռիտուալիզմը: Թաքցված կրքերն ու հակասությունները, չսպվող խոսքերը, չխոստովանված կոնֆլիկտային վիճակներն ի հայտ են եկել երբեմն աննշան առիթներով, հանգեցրել խզումների ու բախումների և դարձյալ ռիտուալային վիճակի՝ մենամարտի, որ նշանակում էր արդեն ողբերգական ներկայություն, անձի լիարժեքության հրապարակային հաստատում⁹: Սա ազնվական կյանքի ողբերգական բեմն է, ուր հանդես են եկել երբեմնի բարեկամներն ու ընկերները ոչ միշտ և ոչ այնքան որպես թշնամիներ, որքան պատվախնդրություն ստրուկներ: Իրականն ու պայմանականն այստեղ էլ բացարձակորեն նույնական են: Մենամարտի հրավերը չընդունելը համարվել է վախկոտություն (դա հասկանալի է) կամ արհամարհանք դիմացինի հանդեպ, ընդունելը՝ հարգանք, ցուցադրաբար շեղ կրակելը՝ դարձյալ արհամարհանք մահվանը դեմ դիմաց ներկայացողի հանդեպ, սպանությունը՝ ոչ պարտադիր ելք, սպանելու նպատակով ներկայանալը՝ բարոյապես դատապարտելի (եթե նման պայման չի եղել), և բոլոր դեպքերում՝ մենամարտը մենամարտ, ոչ մի ձևացում¹⁰: Այս էլ մի թատրոն է: Մարդիկ խաղի մեջ են մտել արտաքուստ անվրդով, զուսպ ու քաղաքավարի, այն նկա-

տառումով, որ ամեն ինչ հետո իմացվելու է՝ իրենք իրենց մահով էլ ներկայանալու են հասարակությունը, նաև՝ պատմությունը, եթե շատ են ճանաչված: Այս ներկայացումն իր բոլոր պայմաններով երևում է որպես հավասար և միմյանց հավասարությունը փոխադարձաբար ընդունող անձանց ցուցադրական դիմակայություն, ի հաստատումն անձի ոչ միայն սոցիալ-բարոյական արժեքի, այլև պահի մեջ էսթետիկական դրսևորման: Այստեղ էլ թատերայնորեն մշակված է եղել ներկայանալու կերպը ոչ միայն պարզ էթիկետի, այլև տոնի ու կեցվածքի առումով: Ամեն ինչ գեղեցիկ ու արժանավայել պիտի լիներ: Հանդիսական չի եղել, ընդամենը՝ մարտավիպներ, բայց մենամարտողներն աչքի առաջ ունեցել են այն հասարակությունը, որին պատրաստվել են ներկայանալու իրենց պատվախնդրություն ակտով:

Այսպիսով, անձի հրապարակային ներկայությունը բոլոր պայմաններում՝ արտաքուստ թելադրված թե ներքուստ որոշված, կամքի դրսևորում է նախ և առաջ, ունի ներքին խնդիր, մղում, լինի գիտակցված թե ենթագիտակցական. «մարդն ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում»:

Սա ներկայություն առաջին և գլխավոր պայմանն է:

Երկրորդ պայմանը.

Ներկայությունը նախատեսում է ընդունող միջավայր: Եթե չկա այդ միջավայրը, կամ անորոշ է, չկա նաև ներկայությունը որպես արժեք, քանզի ներկայացողն իրեն ընկալում է նաև ընդունողի հայացքով, սպասվող հանդիպման ու գնահատման տեսանկյունից: Սա արտաքին խնդիրն է՝ գիտակցված կամ ենթագիտակցական:

Ներքին և արտաքին խնդիրների միասնությունը (որպես զգայություն թե գիտակցություն) ներկայություն խարխախն է կամ ներքին ձևը՝ արդարացումն, այսպես կոչված, «հրապարակային մենակություն»:

Չկա ավելի մեծ աբսուրդ, քան անձի ներկայությունը որպես ներկայություն:

Դրա իմաստը... դրամայի ճգնաժամն է՝ աբսուրդի դրաման:

Կյանքը տալիս է բազում օրինակներ, երբ դրությունը

վճիռ է խնդրում, և մարդը Հանդիպում է դատարկության, կամ առաջադրվում է նոր պայման, ենթադրվում է մի վճիռ, որ ներկայացողը չի պարզել: Սա էլ ելքն է ճգնաժամից՝ պարադոքսի թատրոնը:

Այսպես: Շոգենավը մոտենում էր նավահանգստին: Տախտակամածին կանգնած ուղևորների մեջ էր մի մարդ՝ իր վիճակով ու ներքին խնդրով ոչ սովորական մի անձ, թերևս սովորական տեսքով ու հայացքով: Շուրջը ոչ ոք չգիտեր՝ ինչ անանձնական ցավ, ինչ մեծ ողբերգություն էր կրում այդ բարեկիրթ հագնված, մեղմ հայացքով մարդը: Նա սպասում էր դիմավորողների և ներքուստ լարված էր, մտքում՝ իր մտածված ու ձևակերպված խոսքը՝ պատասխան, բացատրություն, արդարացում մի շատ մեծ կորստի, որ իր մեղքով չէր եղել, և ոչ մեկի մեղքով, բայց սովյալ պահին ինքն էր վկան ու հաշվետուն իրեն ընդունող հայացքների առջև, որ գուցե սպասում էին նավահանգստում: Ո՞վ էր այս մարդը, ի՞նչ էր եղել, ի՞նչ էր նա թողել իր թիկունքում, ո՞վ էր նրան դիմավորելու, այսինքն՝ ո՞րն էր սովյալ պահին սպասվող ներկայությունը պայմանը: Նա երեկվա պետական այրն էր՝ Հանրապետության խորհրդարանի նախագահը, այն հանրապետության, որ այլևս չկար՝ հանձնվել էր մի մեծ տերություն: Մարդը հիմա հանդիպելու էր դիմավորող հայացքների, բարեկերտ է... Եվ ի՞նչ: Դիմավորողները շատ են. մեծ բազմություն է հավաքվել նավահանգստում, դրույթունն արտասովոր է, կեցվածքն ու խոսքն էլ, բնականաբար, լինելու է պահի հանդիսավորությանը համարժեք: Եվ մարդը հարկադրված ներկայանում է համաձայն, որպես թե, ստեղծված հանդիսավոր իրադրություն: Ի՞նչ է ասելու և ինչպե՞ս. ասելիք միշտ էլ կա, բայց գիտե, զգում է, որ մի բան այն չէ, ճիշտ չէ: Հրապարակային ներկայություն է թիկեան իմացող, քաղաքական ճառերի ու դիվանագիտական հանդիպումների փորձ ունեցող պետական այրն առաջին պահերին շփոթվում է, ամաչում՝ ի՞նչ կարիք նման ընդունելություն, այդպես դիմավորում են հաղթողներին, բայց, ինչ արած, եթե պետք է, այս պարագայում էլ հարկ է կողմնորոշվել, գտնել համապատասխան կեցվածք ու հար-

մար խոսք, և նա նավի տախտակամածից ոգեշունչ ճառով դիմում է ներքևում հավաքված բազմությունը: Իմանալով՝ ինչ կարելի է ասել, ներշնչելով ու տրամադրելով իրեն, նա խոսում է, խոսում և մի պահ զգում է իրեն անօդ տարածություն մեջ... «Ձայն բարբառոյ յանապատի»... ոչ մի արձագանք, ոչ մի վերաբերմունք. մարդիկ ոչ միայն չեն լսում, չեն էլ նայում իրեն, ինչու... Ճառախոսը ձայնն իջեցնում է, հապաղում է, լուռ, փորձում է շարունակել, բայց կողքից ինչ-որ մեկը, հավանաբար իրեն ճանաչող, հուշում է, թե... պետք չէ: Այո՛, իհարկե, ինքն էլ էր այդպես կարծում: Պարզվում է, որ մարդիկ ուրիշ պատճառով են հավաքվել. սպասում են մի նավի, որ, ըստ լուրերի, իբրև թե խորտակվել է, բայց լուրերը սուտ են դուրս եկել, գալու է: Շա՛տ պետք է իրեն, թերևս մտածել է ճառախոսը, իր նավը խորտակվել է այնտեղ՝ բերլիական լեռան ստորոտում, և ինքն էլ նավաբեկյալ, կրկնակի խորտակված իջնում է նավասանդուղքից և ամոթահար անցնում անձանոթ, անտարբեր ամբոխի միջով. հո մարդ չտեսա՞վ...:

Մրան ասում են տրագիկոմեդիա: Մարդը սուբյեկտիվորեն գիտակցում է իր դրաման, բայց շփոթվում է դրույթյան կոնտեքստը, և ներկայությունն օբյեկտիվորեն վերածում է կատակերգության: Եթե սա խաղ լինի, ինչպե՞ս է գործելու Արիստոտելի տված բեմական ներկայության բանաձևը. «մարդն ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում»: Ի՞նչ ներքին խնդրով և ի՞նչ արտաքին պայմաններում է հայտնվում անձը (դրամայում՝ գործող անձը), որպեսզի պարզ լինի սուբյեկտիվ կամքի ուղղությունը հրապարակային ներկայություն, այն է՝ օբյեկտիվ բացահայտության մեջ: Մեր այս օրինակում ներքին խնդիրը սուբյեկտիվորեն պարզ էր, քանի դեռ չէր նախատեսվում հրապարակային ներկայություն և չէր էլ նախատեսվելու: Բայց պարզության մեջ անորոշ մի կետ կար. սուբյեկտն իրեն ավելին էր վերագրում, քան կար էր օբյեկտիվորեն, ուստի և շփոթվեց արտաքին հանգամանքներում, բայց շփոթվեց դիմադրություն՝ խուսափելով ինչ-որ բանից և ձգտելով ինչ-որ բանի: Ներքին խնդիրը վերջնականապես հստակվեց վերջում՝ փախուստ ամբոխից

ամբոխի միջով՝ ահավոր վիճակ և կողքից տեսնող ու իմացողի համար անչափ ծիծաղելի:

Կա նաև հակառակ դրուժյունը, երբ արտաքին պայմանները կարծես թե նախատեսված են, համենայն դեպս՝ չփոթված չեն, բայց պարզ չէ ներքին խնդիրը:

Մի տաղանդավորագույն դերասանի՝ Սերգեյ Յուրսկուն, հրավիրում են մանկապարտեզ, տոնածառի հանդեսի, կարծես շատ պարզ մի խնդրանքով. Ձմեռ պապի դերակատարը հիվանդացել է, պետք է փրկել դրուժյունը: Դերասանը, որ երբեք այդ դերում չէր եղել, սկզբում հապաղում է: Մասնագիտական բնազդը նրան մի բան ասում է, բայց իր ոչմասնագետ ընկերը հեշտուժյամբ համոզում է, թե ոչ մի բարդուժյուն չկա, այդ դերով հանդես են գալիս միջակից ցածր դերասաններ, նաև դերասանուժյունից հեռու մարդիկ, ի՛նչ մի բան է, պետք է փրկել դրուժյունը, երեխաներն սպասում են... Շատ լավ: Ձմեռ պապի քուրքը, գլխարկն ու մորուքը բերել են, թե հագի, գնանք: Դերասանը նստում է, լրջորեն գրիմ անում, հագնվում, և մոտոցիկլետով ուղևորվում դեպի մանկապարտեզ: Մոտոցիկլետն անցնում է մեծ քաղաքի փողոցներով, տոնական օր է, զարմանալի չէ Ձմեռ պապի սուրացող երևույթը, անցորդներն ուրախ ողջունում են երեխաների հետ, և սուրում է Ձմեռ պապը ձեռքը թափահարելով. դերը շատ թեթև ու հեշտ է, ձյունը նստում է մորուքին... Եվ այսպես, ձյունոտ մորուքով ու ձյունոտ ոտքերով մտնում են մանկապարտեզ: Լուսավոր սրահում փայլվում է եղևնին, պատերի երկայնքով նստած են երեխաները, և ձյունոտ պապը ողջունում է երեխաներին՝ «չնորհավոր նոր տարի...»: Ուրիշ ի՛նչ է ասելու, չի մտածել: Մի խոսք էլ է մտածում, ասում և լռում է... Ո՞ր կողմն է նայելու: Սա բեմ չէ, ոչ էլ կինոնկարահանման հրապարակ, որ իմանա՝ ուր է ուղղվելու, և պտտվում է տեղում սրահի տաքուժյունից նեղված ու քրտնած: Ձեռքը տանում է մորուքին. հո չի՞ պոկվում, չէ, բայց թաց է: Վրայի ձյունը հալվում է, ոտքերի տակ լճակ է գոյացել: Լուռության մեջ լսում է ծնողներից մեկի մրթմրթոցը՝ «չէ՞ր կարելի մի շնորհքով դերասան հրավիրել...»: Դերասանը փորձում է

էլի մի քանի խոսք, մեկ-երկու անհաջող կատակ, մի թեթև ծիծաղ... և պիտի արդարացնել դրուժյունը գոնե մի տպավորիչ վերջաբանով: Հիշում է, այո՛, նվերները... «Նվերները սնդուկում են, բերեք սնդուկը»: Իսկ բանալին տվել են իրեն նախապես. գրպանն է դրել, ո՞ր գրպանը, քուրքի՞, թե բաճկոնի՞, որ քուրքի տակ է: Ձեռքը տանում է քուրքի գրպանը, բայց ու՞ր է, չկա գրպանը, փնտրում է, չկա, նկարված է, քուրքը հետ է քաշելու, բանալին եթե չգտավ... Չի գտնում: Բաճկոնը տանն է թողել, բանալին գրպանում: Երեխաները գլխին են հավաքվել: Ձմեռ պապը քուրքը հետ է քաշել, սպորտային հագուստով է: «Բանալին չկա, — ճարհատյալ հայտարարում է նա, — պետք է կոտրել սնդուկը»: «Հակադաստիարակչական է», — դժգոհում է մի ծնող, մյուսները միանում են նրան... Պաղ քրտինքը սողում է դերասանի մարմնով: Այս ի՛նչ աղետ էր: Այստեղ է ասված, թե չկա փոքր դեր, կա փոքր դերասան: Բայց փոքր դերասան չէ, ճանաչված է, և այդ է սարսափելին, հո չճանաչեցի՞ն, լավ է, որ չճանաչեցին, ասացին, չէ՞, «մի շնորհքով դերասան հրավիրեիք»:

Ներքին խնդիր էր պետք՝ խարխիս, որի մասին չէր մտածել. նշանակուժյունն չէր տվել անծանոթ վիճակին, չէր որոշել ներկայուժյան պայմանը և իր մտքինը, չէր հորինել պատճառ, չէր մտածել, որ ընդունողը, երեխա թե մեծ, իր դիրքն ու սպասելիքն ունի, իր դիմադրուժյունն ու հարցը, որ ձևակերպվում է մեկ բառով՝ «ի՛նչ»:

Այս հարցն է կախված բոլոր հանդիսավայրերի մթնոլորտում՝ թատրոն, կրկես, ժողով թե մրցավայր:

— Ի՛նչ ես մտածում, երբ օտար երկրում ես, և հանդիսականը սուլում ու ոռնում է քո դեմ, — հարցրեցի մի պատանի ըմբիշի, որ միջազգային հանդիպումից էր եկել:

— Ես իմ խնդիրն ունեմ, — պատասխանեց տղան¹¹:

Խնդիրը մինչև Ֆիզիկական իրականացում հոգեբանական է: Դա նշանակում է արտաքին պայմանների նկատառում և միաժամանակ ինքնամեկուսացում, կուտակում, որպես ներքին պատասխան արտաքին պայմանների: Սա բացարձակորեն բեմական վիճակ է և անհամեմատ դաժան:

Իսկ ներկայացողն ունի դեմք, խառնվածք, բնավորություն, հավակնություն, որի իմաստն է՝ ես կամ դուք ու ձեր առաքյալը:

Այն, ինչ ներկայացողի ներսում է, դրուծյան խարխիսն է, որ ձգում է կամքի լարը, և լարը պիտի երևա որևէ նշանով՝ խոսք, ժեստ, քայլ, լռություն, հայացք... խորքերի խորքում, ինչպես Մնակյանն է ասել՝ «պատճառ մը»:

ԼՌՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԱՄԱՅԻՆ ՆՇԱՆ

«Մով էր լռությունը», – գրել է Շիրվանզադեն Ադամյանի Համլետի մասին¹²:

Չենք տեսել: Բայց տեսնողն ահա չի մոռացել այդ լռությունն առաջին տեսարանում. «գունատ, որպես կավիճ, ծանր, սիրտ մաշող թախիծը դեմքին, կարծում ես, թե ահա սիրտը կպայթի»¹³: Սա պոտենցիալ վիճակ է. «մի բան կա, որ վեր է ցույցից» («Համլետ»), չի ասվում, մի բան պիտի արվի ու կարևոր չէ՝ կարվի, թե ոչ, և, այնուամենայնիվ, ներկայությունը բացահայտ է որպես լռություն: Կարևորն այդ անշարժ լռությունն է, որ սպասում է ձայնի: Լռությունը կամային նշան է այստեղ և ունի իր խարխիսը՝ անձի «կազմվածքն ու խառնուրդը», որ մղում է նրան «վաղուց փափազելի մահվան»¹⁴, և առիթը վերջապես գտնված է՝ «հայրս...»: Այս բառն է մտքին, այս բառով է գալիս, և այս է իր խարխիսը ձգող լարը: Նույն տեսարանում կարծես այլ վիճակ էր նախատեսում և այլ կամային նշանով էր ներկայանում Փափազյանը. ո՛չ սիրտ մաշող թախիծ, ո՛չ էլ պայթելու պատրաստ սիրտ, այլ ոչինչի չսպասող, ոչինչի չպատասխանող, իր կամքն ու իրավունքը (թագաժառանգի իրավունք) գիտակցողի, ներքուստ դրուծյան տերը հանդիսացողի գուսպ ու վստահ ժպիտ, որ նշանակում էր, թե ամեն ինչ հայտնի է. չի տեսել դեռ ոչինչ, ոչ մի տեսիլք, չի լսել ոչինչ, և կարիքն էլ չունի և դրանից «ո՛չ ավելի երջանիկ է, ո՛չ ավելի դժբախտ»¹⁵: Նա կանգնած է բեմի ձախ կողմում, մոմակալի մոտ և սպասում է իր չտված

հարցի պատասխանին. գիտե՛ ինչ է երևան գալու:

– *Пайза – это великое дело, –* ասել են ժամանակին ուսու դերասանները:

Բեմական արվեստի խորագույն ճշմարտությունն է այս: Լռություն՝ թեկուզ մի քանի վայրկյան:

Պոտենցիալ վիճակ...

Բեմում լռելն անհամեմատ դժվար է, քան խոսելը՝ լռելը, երբ դեռ ոչ մի խոսք չի ասված:

Լռությամբ սկսել, նշանակում է կրել դրուծյունը ոչ միայն խոսքից, այլև մոլուքից առաջ՝ այն, ինչը տվյալ պահին ենթադրվում է բեմից դուրս կամ անցյալում և առկա է անձի մեջ, որպես չհայտարարված, թաքցված թե անհայտ, և դրանով իսկ բացահայտվելիք պայման, դրուծյան արդարացում, որի իմաստը միանգամից չպետք է կուսկվի, ասել է՝ «ոչինչ է ի ծածուկ, որ ոչ յայտնեսցի»:

– *Ուշադիր նայեք արձաններին, –* ասում էր Գուլակյանը, – *տեսեք՝ ինչ են ասում...*

Եվ օրինակ էր բերում հրապարակում, նույն գծին նստած երկու արձան.

– Ի՞նչ մարդիկ են, ինչու՞ են եկել, նստել այդտեղ, ի՞նչ խնդրով... Պատճառ, նպատակ, հեռանկար տեսնու՞մ եք: Ի՞նչ ունեն իրար հետ և ինչ՞ շրջապատի ու միջավայրի...

Բացարձակորեն թատերագիտական մոտեցում է սա: Եվ կարևորն այստեղ մարդկային կերպարանքի իմաստն է՝ բեմականորեն բացահայտը, ըստ կամային նշանների: Իմաստ ենք փնտրում ոչ միայն լուռ կանգնած մարդու, այլև անկենդան նյութի մեջ, որին դիպել է արվեստագետի ձեռքը. նկար, քանդակ, քանդակի բեկոր, որևէ պլաստիկական ձև: Արձանը կարող է կոտրված լինել և խոսել, գլուխ չունենալ ու քայլել (Ռոդենի հայտնի գործը), կամ՝ որևէ անտիկ տորս, նկարի ֆրագմենտ, ասենք, մի ձեռք՝ ամենադժվարը, կենդանություն հաղորդելու տեսակետից, ամենաբարդը բեմում, որպես պլաստիկական վճռի միջոց կամ գործիք, մարդու կամքին անհամեմատ դժվար ենթարկվող, քան աչքն ու շրթունքը: Պաղ մարմարի մեջ հին հույնը դրել է ի՞նչ քնքշություն, ի՞նչ կենսական էներգիա՝ լուռ ու հանդիստ,

Հազար անգամ ավելին, քան կարող է ձևացնել բեմում իր անձը կեղեքող մեկը՝ Հոսանքազուրկ, բոլոր բջիջներն անկենդան: Եվ ի՞նչ է պետք, որևէ մոտիվ: Եթե անշարժ վիճակում գտնված է այդ, չի օգնի ոչ մի շարժում, ոչ մի աղաղակ:

Լուռության ու անշարժության մեջ կամային նշանը կարող է լինել հայացք, ժեստ, դիրք, որ ունենա որևէ մոտիվ:

Այսպես, ի՞նչ է մտածում Ռոդենի «Մտածողը»: Ոչ մի կասկած, որ մոտիվը կոնկրետ է. խնդիր է տրված բնորդին, չգիտենք՝ ինչ, մեր իմանալն էլ կարևոր է, բայց դա այն խարխուխն է, որ մարդուն դրել է այդ դիրքում: Ինչի՞ է դեմ առել մարդը, թվաբանական մի խնդրի՞, թե կյանքի առեղծվածի՞ն: Իր արտաքին կոնտեքստում՝ «Դժոխքի դռան» վրա, հասկանալի է: Բայց դա արտաքին պայման է՝ էսթետիկականից դուրս, նաև վիճակի կոնկրետությունից անկախ: Այս կերպարանքն իմաստավորված է ինքնին՝ որպես դրուժյուն և դրուժյան ոչ արտաքին, այլ ներքին պայմանավորվածություն: Տեսնենք կամային նշանները. նստած, կուցած, բուռնցքին հենված ամուր կզակ, ամուր մկաններ, ուժեղ պարանոց, ճակատը նեղ, հայացքի առջև չի ենթադրվում ոչինչ, ամեն ինչ մտքում է, և միտքն՝ ամբողջ մարմնում: Սա ըմբի՞չ է, թե՞ փրկիսոփա: Մարդ է, և՛ ոչ մի տիպաբանական նշան: Տիպաբանության խնդիր դրված է: Մարդը մտածում է, և ի՞նչ է մտքին, մաթեմատիկական բանաձև՞, շխմատային խնդրի՞ր, դրամական պա՞րտք, սպասվող դա՞տ, թե... Տիեզերքի առեղծված՞ը: Անկասկած՝ մի կոլիզիա, կնճիռ, որ հասունացել է երկար, խլել է տևական մտահոգեկան ջանքեր, և մարդը դեմ է առել մի տեղ, ուր ամեն ինչ վերջանում է, գիտես, բայց չի վերջանում միտքը, որպես կեցուժյուն: Միտքն այստեղ տեսանելի վիճակի ներքին ձևն է:

Այս ամենից բացի մեզ համար էական է բեմական պսիխոլոգիայի մի գլուխ՝ հակառակ դերասանական բոլոր կրկնաձևերին, նաև կյանքի տված օրինակներին: XIX դարի բեմը մտածողին, որպես մարդկային տեսակ, ընդունել է եվրոպական համընդհանր դիրքերից՝ նիհար, ինչպես Իմմանուել Կանտը, հենված մի ոտքին, ինչպես ճակատագրական

ողբերգակները: Իսկ Ռոդենի «Մտածողը» տիպ է, վիճակ է, այն վիճակը, երբ մարդը մտքի իշխանություն տակ է և ազատում չունի: Սա նաև մտքի համառությունն է, որի գեղարվեստական կերպաձևը վճռվել է այսպես՝ ամուր մկաններ և, սա ամենաուշագրավն է, դեպի ներս ուղղված ոտնաթաթեր, որ ավելի հիմնավոր կամային նշան է, քան բուռնցքը կզակի տակ: Ոտքերի այս դիրքը բեմական էթիկայի տեսակետից ընդունված չի եղել ժամանակի բեմում, և Ստանիսլավսկին դրան տվել է անզգուշ որակում՝ «Հիմար ոտքեր»: Այս խոսքը մեկ-երկու անգամ վկայաբերեց Գուլակյանը, մոռանալով, որ ինքն էլ այդպես էր դնում ոտքերը սեղանի տակ և (դա նկատեց Արմեն Զիգաբխանյանը) այդպես էլ քայլում էր՝ ոտնաթաթերը ներս: Շախմատիստներն էլ երբեմն այդպես են նստում. գլուխն աշխատում է, ոտքերը «Հիմարանում» են: Ոտնաթաթերն ընդգծված կերպով դուրս ուղղելն ընկալվում է որպես անհոգության նշան: Իսկ եթե այս կերպով, ըստ բալետային կանոնի, «ճշտենք» Ռոդենի քանդակած ոտքերը... XIX դարի բեմական պոզաներում (ըստ լուսանկարների) զարմանալի անլուրջ է երևում, այսպես կոչված, «երրորդ դիրքը», որ գալիս է բալետի պայմանականությունից, հասկանալի է իր տեղում և անիմաստ է դրամատիկական բեմում: Ռոդենը թելադրում է ստեղծագործական անկեղծություն, բայց երբեք բեմական պլաստիկայի ինչ-որ կանոն կամ իմաստաբանություն:

Բեմական պլաստիկայի իմաստաբանություն, իհարկե, կա: Դա ժամանակին մշակվել է Ֆրանսիական բեմում (Դելսարտի դպրոցն իր հետևորդներով), անցել նաև ռուս բեմ: Բայց մեր խնդիրն առայժմ այդ է և կարող է սխալների մղել՝ մինչև «անկենդան թատրոն», որից զգուշացնում էր Պիտեր Բրուքը:

Բեմում չկան կանոնացված հոգեվիճակներ, ամբակայված կերպաձևեր, և կամային նշանները դարձնելով այբուբեն, արվեստի խնդիր չենք լուծի: Դա վաղուց սպառված եղանակ է: Կամային նշանները, ոչ մի կասկած, հարկ է ճանաչել ու իմանալ և զգուշություն դիմել տեսակին, բայց ավելի շատ դիտել իրականությունը թատրոնից դուրս, զննել

սեփական անձը, ամրացնել ներքին խարխիսները: Այլապես, ամեն ինչ կարող է վերածվել անկենդան կրկնատիպերի, անդամ ամենահանճարեղ պլաստիկական ձևերը՝ Միքելանջելոյից մինչև Պիկասսո:

Այնուամենայնիվ, կան որոշ օրինաչափություններ, և կա անցում նկարից ու քանդակից դեպի բեմ: Այսպես, խոհրդ, որպես հոգեվիճակ, ենթադրում է հազար ու մի նշան, բայց արտաքին մի հատկանիշ ընդհանուր է: Մտածող մարդը միշտ ընտրում է որևէ հաստատուն հենարան և հավասարակշիռ դիրք ու հավասարակշռող կենտրոն: Ռոդենի մտածողի համար դա արմունկն է, հենված ծնկին, և բռունցքը, որ պահում է ոչ թե կզակը, ինչպես տեսնում ենք, այլ ճակատը՝ նեղ ու ծանր, որպես ներքին կենտրոնի նշան; Իսկ ահա Ռոդենի դպրոցի հետևորդ Անդրեաս Տեր-Մարուքյանն ինչպես է տեսել հայոց նոր պատմության առաջին քաղաքացու գաղափարը՝ Աբովյանին: Մոռանանք ժամանակը, անձն ու ճակատագիրը, տեսնենք՝ ով է, ինչ է ուզում, ուր է գնում: Խորհրդածող մարդն է, մենակ, մի ճանապարհի սկզբում, իր առաքելության խաղաղ գիտակցությունը, որ դեռ քայլ չի գցել, բայց գիտե՞ ճանապարհը. ուսերն ուղիղ են, ամուր, հագուստի տակ կրծքավանդակն առողջ, ոտքերը հետ ու առաջ՝ հավասար հենարաններ, թևերը խաչաձև ազուցված, մի քիչ քրիստոսակերպ, գիրքը թևի տակ, որպես ակնարկ կողմնորոշվածություն ու պահված մտքի: Խարխիսը համոզմունքի անասանությունն է ու հավատի՝ ռոմանտիկական, համլետիզմի միտող մի թախծի: Ու՞մ է նման: Սա ռոմանտիկների, Շելլինգի դարաշրջանն է: Կեցվածքը հուշում է XIX դարի առաջին կեսի բեմականությունը, թերևս լուսավորության դարի կանոնը: Բնական էր այս տավորության բեմական կերպավորումը XX դարի առաջին կեսին, պատանեկան թատրոնում (Գրիգոր Չալիկյան): Արձանի ուրվագիծը վերածվեց դերասանական կերպավորման ուրվագծի, և, եթե նկատի առնենք Աբովյանի կերպարի պատկերացումն ըստ արձանի, չէր կարող լինել այլ կերպ: Պատմական անձի պատկերացումն այս արձանից անբաժան էր, և դերասանը ենթագիտակցորեն հանդես էր

գալու այդ կոնտեքստում: Արձանի լուսթյունն արդեն ասել էր իրենը:

Լինում է և հակառակը. ինչքան նկարներ կան ծնված բեմական ներշնչումներից: Եվ այսպես, հավասարակշիռ՝ պատին հենված, ոտքերն իրար մոտ, հավասար դրած (ոչ մի «երրորդ դիրք»), գլուխը ձախ թեքած, կարծես թե հանգիստ, նայում է հրաթիկնոց ողբերգուհին՝ էլիզա Ռաշելը (Ժ.-Լ. Ժերոմի նկարը, 1859, «Կոմեդի Ֆրանսեզի» թանգարան): Դերասանուհու աջ կողմում դեկլյան գուշակուհու եռոտանին է, ձախում՝ դիդասկալիա, տաճարի սյուն Մելպոմենի արձանով և դիմակ: Դերասանուհու կերպարով սիմվոլացված է դասական ողբերգությունը: Բայց անձը կոնկրետ է ու ճանաչելի, ինքն է՝ հասարակ ծագման մի կին, մարմնով թույլ, հիվանդ (ինչպես պատմել է նրա մասին Սառա Բեռնարը), և ներսում մի խարխիս՝ իր մարմնից շատ ծանր (ինչպես Գյոթեի ասած կաղնին նուրբ ու դյուրաբեկ ծաղկամանում), աչքերում դառնությունը բոլոր հին ու նոր ողբերգությունների և դատապարտվածությունը մի կնոջ, որ համառ է, հպարտ իր ներքին սևեռումներով, ոչ ցուցադրական, ունի իր վիճակի գիտակցումը և դերասանուհի է ամենախորին իմաստով՝ կազմված է իր բեմական ներշնչումներից, չունի և չի կարող ունենալ ուրիշ կյանք: Այս և նրա բոլոր նկարներում, որ նայում են «Կոմեդի Ֆրանսեզի» դերասանական հարկաբաժինների տարբեր անկյուններից, ողբերգականը կեցվածքներում չէ, այլ աչքերում, և բոլոր տեղերում՝ դիմահայաց, բացի այս մեկից: Սա էվրիպիդեսի Մեդեան է («Մեդեա»), Ագավին («Բաբոսուհիներ»)՝ դերեր, որ նա չի խաղացել, և Ռասինի Ֆեդրան («Ֆեդրա»)՝ իր գլուխգործոցը, բոլորը միատեղված մեկ դիրքում: Նկարն արված է դերասանուհու մահվան տարելիցին, որպես հիշատակ, իմաստն ու հեռանկարը նրա խաղացած ու չխաղացած ողբերգական դերերի, և ամբողջն ընդհանրացված ու կոնկրետացված է, այսինքն՝ ինչպես էր նայում էլիզա Ռաշելը՝ մի սովորական կին, ճակատագրով դերասանուհի իր դառնության ու ներշնչումների պահերին:

Բեմում յուրաքանչյուրն ունի իր կամային նշանները,

եթե քերականություն լեզվով խոսենք՝ «խոսքի մասերը»՝ հայացք, ժեստ, կեցվածք, շարժում և այլն: Դրանք բոլորը ոչինչ են, եթե չունեն իրենց խարխալը՝ միտք, տրամադրություն, մղում: Մարդուս երեսը ոչինչ չի ասում, եթե, չասենք անիմաստ է, ուղղակի բացակա է հայացքը, որպես կամքի նշան: Այդպես է գրեթե բոլոր նպատակադրված, հատկապես փաստաթղթային, լուսանկարներում: Ղիմահայաց, բոլոր կողմերից լուսավորված վիճակ, Ղիմացը դատարկ. մարդը ոչինչ չի տեսնում, բացի օբյեկտիվի կտոր, ապակե աչքից, չունի խնդիր, հարց, ցանկություն, ոչինչից չի խոսափում, ոչինչի չի ձգտում, այսինքն՝ մեկուսացված է միջավայրից, հաղորդակցումից ու շփումից, ոչնչացված են կամքի բոլոր հենակետերն ու նշանները, թողնված է անկենդան Ղիմակը, սպանված է անձը: Նույնը կարող է լինել բեմում, թեկուզ շարժման ու աղմուկի մեջ: Եթե անորոշ են պատճառները, գտնված չեն կամքի դրսևորման կերպերն ու նշանները, բեմ մտնողը որքանով է կենդանի...

Կամքի պայմանական կողմնորոշիչը տրված է լինում բեմադրական նյութով կամ հորինվում է ըստ խաղային կոնտեքստի՝ մտադրված կամ ակամա: Կամային նշանը բեմադրական նյութով չի տրվում, դերասանն է գտնում: Մոտավոր անցյալում մեր բեմի վարպետները, հետազայում նրանց հետևորդները, նշանակություն էին տալիս հատկապես առաջին մուտքին. ի՞նչ նշանով է գալիս դերասանը, որ իմաստավորվի ընթացքն իր համար, և հանդիսականն էլ ինչ-որ հեռանկար տեսնի: Խաղի մեջ շատ ակնարկներ ու մանրամասներ կարող են չնկատվել կամ ձեռք չբերել այն նշանակությունը, ինչ առաջին մուտքը, որ խոստումի նման է:

— Տեսնում ես հայացքը. հիվանդությունն աչքերի մեջ է, — ասաց հոգեբանությունը հետամուտ հանդիսականը, երբ բեմ էր մտել Վաղարշյանի Բուլըջովը («Եզոր Բուլըջովը և ուրիշներ», բեմադրող՝ Բ. Զախավա), և հայացքը հանդիսատրահի կողմն էր, ցրված և անորոշ հարցական¹⁶:

Ենթադրվող առաջին պայմանը. մարդը գալիս է դրսից, դրսում ցուրտ է, ինչպես երևում է հագուստից: Հիվանդը դուրս էր եկել երևի զբոսնելու, վերադարձել է բնավ չթար-

մացած և մի պահ կանգնում է լուռ, ինչպես մարող ուժ, որպես թե հանգիստ ու վստահ, ցավը զսպած և աչքերում անհույս մի բան, լուռ տագնապ: Ձեռքը թույլ բարձրացնում է և թույլ, ասես պատահաբար, իմիջիայրոց, բռնում է կողը ու թողնում: Այս շարժմանը նա նշանակություն չի տալիս, բայց շարժումը նշանակություն է ստանում հենց դրանով. մարդը չի ցուցադրում, զսպում է, և դրանով է երևում, որ ցավ կա ու ցավի կրողն է եկել: Դերասանի հայացքի ու այս թույլ շարժման մեջ այն հարցը կար, որ դեռ չէր երևալու, արտասանվելու էր ամենավերջում՝ «ինչի՞ համար է մահը...»:

Բեմ էր մտնում Հրաչյա Ներսիսյանի Շտեֆան Պետրիչը (Յա. Գալան՝ «Սերը լուսաբացին», բեմադրող՝ Ա. Գուլակյան, 1952)՝ նախկին հարուստն ու հողատերը, զրկված հարստությունից էլ, հողից էլ, հնամաշ հագուստով, մագերը խռիվ, իր կատաղությունից վաղուց հոգնած, բուրդը գլած առյուծ, ուժազրկված ուժ, ալկոհոլը երակներում: Կանգնում էր ու մի քանի պահ նայում (գուցե և հուշարարի խցիկին՝ ի՞նչ է ասելու), ի՞նչ է մտքին, հայտնի չէ և բացահայտ է ներկայությունն անկարող ու բուլթ մի կատաղության, որ պոթիկալու է հետո՝ հաջորդ տեսարաններից մեկում. «ուզում եմ փարվել ուսական հողին և...»:

Լուռությունն ու անշարժությունը որոշ դեպքերում և հաճախ բեմադրական հնար է, քան դերասանական հմտություն, և այստեղ, նայած՝ ինչ դիրք է գտնված, միջին կարողության դերասանից էլ կարելի է տպավորություն ստանալ: Այդպես էլ էմիլ Յաբրի «Բեռի Ռուժեի ժառանգությունը» պիեսի (ըստ Բալզակի «Ամուրիի կյանքը» վեպի) բեմադրության մեջ (բեմադրող՝ Գր. Մկրտչյան) բեմ էր մտնում մի մարդ՝ Կուսկի անունով ավանտյուրիստը, գլխավոր գործող անձի՝ նույնպես ավանտյուրիստ Ֆիլիպ Բրիդոյի հետ (Արտավազդ Փաշայան): Մտնում էր այդ մարդը և առաջ չէր գալիս, մնում էր դռան մոտ, և բառացիորեն ոչինչ չէր անում, նայում էր, ոչ մի շարժում: Վճիռը թերևս ռեժիսորական էր. դերասան Վազգեն Չոլախյանին այդ ցուցումն էր տրված, և տեսարանի կենտրոնը, միզանսցենի առումով,

ինքը չէր, այլ Բրիգոն, որ խոսում էր: Փաշայանը խոսում էր իր ամուր և ուժեղ ձայնով, հստակ, բոլոր հնչյունները լսելի, բայց հանդիսականի ուշադրությունը սևեռված էր նրա թիկունքում կանգնած մարդու վրա, որ լուռ սպասում էր սինլքորի, գլխից ձեռ քաշած մարդու հայացքով, սպասում էր իր դրսևորմանը՝ դիտողին անհայտ հնարավորություններով:

Ձուտ արհեստի տեսակետից փորձված է, որ լուռությունն ավելի տպավորիչ է անշարժության մեջ, քան շարժման: Պոտենցիալ վիճակները սուր են երևում անշարժության մեջ: Իսկ շարժումը, եթե դադարներ չունի, խարխիս չունի և ցրում է ուշադրությունը: Շարժումն իմաստավորվում է դադարների հետ, որ հուշում են չբացահայտված մոտիվի առկայություն:

— Ինքդ քեզ հետ խոսելով արի, — խորհուրդ էր տալիս Ավետ Ավետիսյանը «Պեպոյում» Գիքոյի դերակատար Էդգար Էլբակյանին: — Մի տեղ կանգնիր, մտածիր ու գնա...

Վարդան Աճեմյանի այս բեմադրությունից (1966) Գիքոն բեմ էր մտնում վերևից իջնող մի երկար արահետով, լուռ անցնում մինչև Պեպոյի տուն մտնելը, և ինչո՞վ էր արդարանալու այս տևական անցումը: Դերասանն զգում էր, որ անցումը դատարկ է, երկար ճանապարհը հիմնավորում չունի: Բայց պետք էր ելնել պիեսի կոնտեքստից: Մարդը մտքում մի բան ունի, և ի՞նչ նշանով է դա երևալու: Ավետ Ավետիսյանը գտնում է կամային նշանը. «մի տեղ կանգնիր...», և ամեն ինչ պարզ էր: Այդ նշանը խարխիս ունի պիեսում, և դա գործող անձի առաջին խոսքում է. «լավ խաբար չէ»: Ուրեմն, ինչ է խոսելու մարդն ինքն իր հետ ճանապարհին ու կանգնելու, ինչ է մտածելու, պարզ է: Այս կարծես շատ հեշտ գտնված կամային նշանով հստակվում էր ոչ միայն հեռանկարը, այլև անցյալը. Գիքոն ինքն է ստեղծել իրադրությունը և ինքն է շարժում իրեն անհայտ ուժով:

— Կարո՞ղ եք գտնել այն շարժումը, որ չլինի հենց էնպես, — ասում էր Գուլակյանը, — մի նշան, որ ցույց տա դերի բնավորությունն ու հեռանկարը:

Այդպիսի մի պարզ շարժում գտել էր Խորեն Աբրահամյանը Արշակ Թագավորի դերում («Ավերված քաղաքի առասպելը», բեմադրող՝ Հր. Ղափլանյան): Նստում էր աթոռին, թե գահին, որտեղ էլ կանգներ կամ նստեր, ձեռքն ինքնաբերաբար պարզում էր դեպի մոմի բոցը, պահում վրան, առանց նշանակություն տալու, անտարբեր, որպես վաղուց արմատացած սովորություն: Պատճառը հասկանալի էր. ձեռքը սառչում է, արյան շրջանառությունը լավ չէ՞, թե՞ ուղղակի սովորություն է, և ինքն էլ չի նկատում, շատ լավ է, որ չի նկատում իր բնագդեական շարժումը: Դրանով նախ կոնկրետանում էր անձը և անձի վիճակը բնահոգեկան առումով: Բայց վճռվում էր ավելի լուրջ խնդիր. իմաստավորվում էր ներկայությունը մի մարդու, որ մենակ է, անհենարան, տաքություն ու լույս է փնտրում շուրջը, և տաքությունը թույլ է՝ մի մոմի լույս մի Թագավորության մեջ: Ներկայացման վերջին տեսարանում Արշակը բանտում է, ձեռքերը շղթայված են երկար շղթաներով, ձգում է ձեռքերը ու չի հասնում դիմացը դրված կրակարանին:

Մի շատ պարզ, ինքնին քիչ բան նշանակող, խաղի մեջ սոսկ բնահոգեկան խնդիր հետապնդող նշանով կարելի է հասնել խոր ընդհանրացումների՝ հոգեբանականից վեր: Խնդիրն այն է, թե ինչ կոնտեքստում է ի հայտ գալիս երբեմն պատահականորեն գտնված մի նշան և ինչ խաղային երանգավորումով է ներկայանում: Դա կարող է լինել դերասանական գյուտ, կարող է լինել բեմադրական պարզ ցուցում, փորձերի ընթացքում մեծ նշանակություն ձեռք չբերել և իմաստավորվել ներկայացման ժամանակ, մղել հանդիսականին լուրջ խորհրդածությունների:

Եթե գրականության մեջ արտահայտություն փոքրագույն միավորը կամ տարրը դարձվածքն է կամ բառը, ապա բեմական արվեստում կամային նշանն է: Բառն ինքնին, որպես բառարանային միավոր, վերացական սահմանային արժեք է, բայց խոսքի մեջ նույն այդ միավորը դառնում է բովանդակային տարր, մտնում է կոնտեքստային հարաբերությունների մեջ ամենատարբեր իմաստային շերտավորումներով: Այդպես էլ կամային նշանն ինքնին սահմա-

նային արժեքով նվազ է, քան մի բառ, և խաղային կոնտեքստում կարող է ձեռք բերել խորագույն իմաստ:

ԱՄԲՈՒՆԻ ՄԵՋ ԿՈՐԱԾ ՄԱՐԴ

Մենք հայտնվեցինք, և ոչ մի ծափահարություն. ոչ ոք ուշադրություն չդարձրեց մեզ վրա՝ ո՛չ բեմում ո՛չ դահլիճում, բայց մենք արիությունամբ իրականացրինք այն, ինչ պետք էր. բեմ մտանք, կանգնեցինք, դուրս եկանք:

Ջոն Պրիստլի, «Իմ դեբյուտը օպերայում»

Դերասանի ամենացածր աստիճանն, այսպես կոչված, միմանսն է օպերային բեմում՝ մի վիճակ, որում սովորաբար հայտնվում են այդ արվեստի հետ կապ չունեցողները, սկանակ դերասաններ, հաճախ պատահական մարդիկ: Նրանց առջև դրվում է պարզունակ խնդիր՝ կանգնել այսինչ տեղում, անցնել այսինչ տեղով: Բեմագրիչը նրանց հետ չի էլ խոսում կամ դիմում է բոլորին ընդհանուր անունով՝ «որտե՞ղ է միմանսը...»: Ասիպտենտը հիշեցնում է մուտքն ու ելքը, այսքանը, ուրիշ ոչինչ: Ծի՞շտ է ասված, թե «չկա փոքր դեր»: Սրանի՞ց էլ փոքր...

Դրամատիկական թատրոնում այս խոսքը և՛ ճիշտ է, և՛ սխալ, նայած՝ բեմադրակարգի որ գծում և ինչ խնդրով է ներկայանում փոքր կամ անխոս դերը: Կան անխոս վիճակներ, որ իսկապես չեն կարող երևալ անհատականացնող նշանով և, այնուամենայնիվ, պետք է իմաստավորվեն որպես տեսարանային կոմպոզիցիոն տարր: Հետևաբար, փոքր դերը, անխոս դերը և միմանսի վիճակը նույնը չեն:

Այսպես, 1950-ի աշնանը, ոչ այնքան պատահաբար (դերասան Բախչի Տրդատյանի միջոցով), մի փոքր խմբով հայտնվեցինք Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնի կուլիսներում, որպես անխոս դերակատարներ՝ բեմ մտնող դպրոցականներ: Բեմագրիչ Տիգրան Շամիրխանյանը, թվում էր, մեզ չի էլ նկատում, և խնդիրն էլ թվում էր պարզից

պարզ՝ կանգնել բեմում որպես աշակերտներ՝ մեր իսկ դերում և ընդամենը լսել ուսուցչի խոսքերը, ուրիշ ոչինչ: Կանգնեցինք, լսեցինք ու լսեցինք փորձից փորձ, ամեն փորձին մի քսան-երեսուն անգամ, և ի՛նչ ամայուլթյուն մեր հոգիներում, ի՛նչ անիմաստ վիճակ: Ինչու՞ էինք կանգնած, ի՛նչ էինք լսում, միայն թե վերջանար... Ի վերջո փախանք ամենավերջին փորձից և մեկ-երկու շաբաթ անց տեսա ներկայացումը, իմ տեղում կանգնած տղային՝ անմիտ, լարված, անկենդան, գիրքը թևի տակ: Ինչու՞ էր այդքան դժվար այդ չնչին դերը, որ, իհարկե, այն չէր, ինչ Ջոն Պրիստլիի պատմվածքում. «բեմ մտանք, կանգնեցինք, դուրս եկանք»:

Բեմի հետին գծում, որպես անխոս դերակատար՝ նիզակակիր զինվոր, սպասավոր թե ամբոխի մեջ կորած մարդ, եթե քեզ որևէ խոսք չի ուղղվում, թերևս բարդ չէ, թեպետ ներքին ամայուլթյան զգացումը մնում է և հյուժում է, եթե դրանից է կազմվում բեմական վիճակը:

Ահա այդպես՝ ամայի հոգով կանգնած էինք «Երկիր Հայրենի» (Լենինականի թատրոնի 1956 թ. ներկայացումները Երևանում) ներկայացման մեջ, բեմի կիսամուկթ, գրեթե չե-րևացող մասերում, որպես նիզակակիր զինվորներ, հայոց սպարապետը (Ա. Փաշայան) որոտում էր «ի մա՛րտ», մենք էլ ի պատասխան՝ նույնը, մի կերպ, ձանձրացած, դատարկ: Մյուս ներկայացման մեջ («Օղակում») դարձյալ զինվոր, հրացանով, պատին կանգնած, լավ լուսավորված: Բեմագրիչը Վաղարշյանն էր ու որոշեց մի քանի փորձ անել բեմում, լույսերը դրված, և բոլորը, գլխավոր թե երկրորդական, լույսի մեջ, և ոչ մեկը՝ ամբոխի մեջ կորած: Անդամ զինվորներիս որևէ ցուցում չէր տրված, և ինչ էր մնում, կանգնել ու նայել: Մենք էլ հանդիսականի նման հետևում էինք երկու վարպետ դերասանի՝ Յոլակ Ամերիկյանի (Ռաչիդ բեկ) և Արտաշես Արզումանյանի (Մելիք աղա) փորձին: Վաղարշյանը փորձն ընդհատեց, մոտեցավ մեզ, կանգնեց, մտածեց, մեզ բաժանեց երեք խմբի՝ հինգ, երեք, երկու, հեռացրեց միմյանցից, ուղղեց տարբեր կողմեր...

— Բոլորդ անտարբեր եղեք, — ասաց, — ոչ մի մասնակ-

ցուլթյուն. այստեղ տեղի ունեցող խոսակցությունը ձեզ չի վերաբերում: Միայն անտարբերություն, ուրիշ ոչինչ:

Տրամաբանական էր. անտարբերությունը, որպես կամային նշան, զինվորին հատուկ վիճակ: Ամեն ինչ դարձավ հեշտ ու պարզ: Զինվորներիս վիճակն իմաստավորվեց. վերածվեցինք բեմական կոմպոզիցիայի մասերի, իմաստը՝ անտարբեր սպասում:

Բեմում չկա ամբոխի մեջ կորած մարդ: Բեմի որ գծում էլ լինի մարդկային կերպարանքը, ուշադրություն է գրավում: Այստեղ հնարավոր չէ կորչել ամբոխի մեջ: Դրա համար ո՛չ տարածություն կա, ո՛չ էլ ամբոխ:

Անխոս դերակատարը, որպես բեմական կոմպոզիցիայի մաս, կարող է երբեմն ձեռք բերել ինքնուրույն իմաստ, եթե դա խնդիր է: Դերասանական նախաձեռնությունն այստեղ անտեղի է, հաճախ անպատեհություն, և կարելի է ասել՝ կա փոքր դեր: Դա չի նշանակում անկարևոր: Բեմում ոչինչ անկարևոր չէ. բոլոր նշաններն իմաստակիր են, և բոլոր իմաստները՝ պայմանավորված: Ինչպես նկարի կամ քանդակի կենդանությունը որոշվում է առանձին մասերի կամ հատվածների կենդանությունը, այնպես էլ բեմական տեսարանի արժեքը որոշվում է առանձին (գլխավոր կամ երկրորդ-երրորդական) կերպարանքների ու իրերի իմաստավորվածությունը: Եթե որևէ կերպարանք պատճառաբանված չէ, անմիջապես նկատվում է վակուումը: Դա նման է սրտի մասնակի կաթվածի. մի տեղ փակվածք է առաջացել, և մի հատված, որևէ մասում, մեռնում է:

Բեմական տեսարանը կենդանի գոյացություն է և մարդկային սրտի նման սնվում է առանձին, մեծ ու փոքր կետերից. յուրաքանչյուր դերակատար, բեմի որ հատվածում էլ կանգնի, բերում է կյանքի մի նշան կամ ստեղծում է մի դատարկություն: Մեկ աննպատակ վիճակ, անիմաստ հայացք, պատահական դեմք, և մի երակ արդեն խցանված է, կոմպոզիցիայի մի հատված՝ անկենդան: Դա որքան էլ փոքր լինի, տեսնվում է: Իսկ եթե ամբողջ միմանս է անկենդան ու աննպատակ վիճակում, և գլխավոր դերակատարներն էլ թրկունքում ոչինչ չունեն՝ գրիմանոցից դուրս եկած մար-

միններ են, սա արդեն ընդհանուր ինֆերնալ կացություն է՝ Բրուքի ասած մեռյալ թատրոնը, երբ դերասանը մտածում է, թե երբ է տեսարանն ավարտվելու, հանդիսականն էլ՝ երբ է հեռանալու: Մարդաշատ տեսարանների դատարկությունները հատուկ են վատ բեմադրված օպերային և, քանի որ երաժշտությունն է կենդանի, շատ էլ չեն նկատվում կամ թվում են բնական: Դրանք այն զանգվածային անդեմ վիճակներն են, երբ բոլորի դեմքին նույն արտահայտությունն է, բոլորը մեքենայորեն ու աննպատակ կողմնորոշված են դեպի կենտրոն՝ դեպի տեսարանի գլխավոր անձը, խմբերգայինները՝ դեպի դիրիժորը, հասկանալի է՝ ինչու, իսկ մյուսները... Բոլորը գիտեն, որ պետք է ներկայանալի լինել, բայց ի՞նչ խնդրով, պարզ չէ, ասված չէ: Եվ ի՞նչ, ամբողջ խումբը ձևանում է ուշադիր, մտահոգ, ուրախ, վրդովված, ըստ տեսարանի ընդհանուր իմաստի, և բոլորը միանման, բոլորն սպասում են տեսարանի ավարտին: Տեսարանն ավարտվում է, և թվում է մի մեծ բեռ ընկավ մարդկանց ուսերից, մի մե՛ծ դատարկություն: Իսկ եթե մարդը սովոր է դրան, բլիժներն էլ հանգիստ են, ամեն ինչ հրաշալի է, և նա հրաշալի է զգում իրեն մեռյալ թատրոնում:

Բեմում լուռ տեսարաններում երբեմն, մեկ-երկու պահ, կյանքը ճառագում է աննշան մի կետից, և տեսարանը կենդանանում է: Դա նկատվում է կամ չի նկատվում: Հարցնում ես կողքիդ նստած ընկերոջդ, որ թատրոնից հեռու մարդ չէ, ասում ես՝ «տեսա՞ր», ասում է՝ «ի՞նչը...»: Այո՛, ու՞մ կարող ես ասել, որ թատրոնից այնքան էլ լավ չի հասկանում...

Արվեստի գործում, լինի նկար թե բեմական տեսարան, երաժշտական ստեղծագործություն, պար, ճարտարապետական կառույց, գրական երկ՝ վեպ, բանաստեղծություն թե պատկերաժամանակային հոսք (կինո), գլխավոր պայմանը բոլոր հատվածների կենդանությունն է, նրանց հարաբերությունը միմյանց հետ և՛ առանձին-առանձին ամբողջություն հետ: Սա նաև ներդաշնակության պայմանն է՝ անտիկ դարաշրջանում գիտակցված ու ձևակերպված (Պյութագորաս, Ստոբայոս) և նոր ժամանակներում անվիճելի, մաթեմատիկորեն ապացուցելի:

Եթե բեմական արվեստում մեր ելակետը կամային նշանն է, ուրեմն այդ ենք փնտրելու տեսարանի բոլոր կետերում:

Հետևաբար, ինչպիսի՞ն է անձի ներկայությունը բեմական ամբոխի մեջ:

Ասվում է՝ տեսարանի անհատականացում: Դա XIX դարավերջի թատրոնի մեծ գյուտն է ի հակադրություն անհատների թատրոնի և ինքնակենտրոն խաղի: Սկսվում է այդ եվրոպական նատուրալիզմով ու Անդրե Անտուանի թատրոնով և իր կատարելությունն է հասնում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում: Սկզբունքն այն է, որ ամբոխն անդեմ չէ՝ կազմված է գործող անձանցից, և յուրաքանչյուրն այստեղ իր դեմքն ու իր մղումներն ունի: Սա կարծես իրականությունը թելադրված ճշմարտություն է: Իրականության մեջ սակայն այդպես չէ. մարդը չի առանձնանում ամբոխից, անձը չի ընկալվում առանձին, որպես անհատ: Փողոցում, անցորդների մեջ կամ հրապարակում հավաքվածների մեջ անհատը չի արժեքավորվում: Այստեղ բոլորի դիմակը, թվում է, մեկ է, ընդհանուր է, մարդուն չես ճանաչի, քանի դեռ չես խոսել հետը: Ամբոխի մեջ չկա անհատական վիճակ, բոլորը միասին են, և անձը՝ չբացահայտված, գաղտնիք: Այստեղ գաղտնիքի թափափորություն է, և մարդը երևում է (իրեն էլ այդպես է զգում) որպես մասն ամբողջության, երբեմն ամբոխային հոգեբանությունը, ասել է՝ իսկապես կորած է ամբոխի մեջ: Բեմում այդպես չէ և չի լինում: Մարդկային կերպարանքը տեսարանում կա՛մ անկենդան է ու անհեթեթ, կա՛մ իմաստավորված ու կենդանի: Ուստի, յուրաքանչյուր տասներորդական արժեքի դեմք, ըստ նատուրալիզմի և հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդների, իմաստավորվելու է առանձին ներքին խնդրով, ուշադրության առանձին ուղղությունը, հետևաբար և՛ իրեն հատուկ, անհատական կամային նշանով: Այս կերպով կենդանանում է ամբողջ տեսարանը ոչ որպես մարդկային անորոշ զանգված, այլ կոնկրետ նշանների ու գույների ամբողջացում, ինչպես, ասենք, կոմպոզիցիոն կտավը, որտեղ բոլոր կերպարանքների թիվունքում կանգնած է կոնկրետ բնորդը: Այստեղ ոչինչ չի կարող լինել որևէ պատճառից դուրս, անհիմն,

ինչպես ասում են՝ ընդհանրապես: Այդ «ընդհանրապես» արժեզրկված ժառանգությունն է անկենդան թատրոնի:

Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի 30-ական թվականների բեմադրություններում, որ պահպանված էին 50-ական թվականներին, ամենաուշագրավը մարդաշատ տեսարաններն էին: Ոչ մի անիմաստ վիճակ, ոչ մի չպատճառաբանված դեմք, բոլորի մտքում ինչ-որ բան՝ ցանկություն, հարց, հավանություն, տարակուսանք, սպասում և ամենակարևորը՝ խոսքեր: Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի «Աննա Կարենինա» բեմադրության մեջ գործում էր, հեղինակային տեքստից բացի, երկրորդ մի տեքստ, որ չպետք է լսվեր, այլ... տեսնվեր: Այս չլսվող տեքստի նպատակն էր իմաստ հաղորդել մարդկանց հայացքներին, ի հայտ բերել կամային նշաններ: Եվ այսպես տեսարանի բոլոր կետերում տրոփում էր կյանքը: Ոչինչ չէր ընդգծվում, ոչ մի կերպարանք չէր առանձնանում, բոլորը միասին ներկայացնում էին մի միջավայր, հասարակություն իր ընդհանուր դիմագծով, և կարելի էր շոշափել այդ ընդհանուր օրգանիզմի զարկերակը բոլոր կետերում:

Մարդաշատ տեսարաններին կենդանություն հաղորդելու այս սկզբունքն անցել է նաև օպերային բեմ: Նեմիրովիչի աշակերտ Լեոնիդ Բարատովի «Իվան Սուևանին» բեմադրության մեջ մի տեսարանում կարելի էր հաշվել հարյուրից ավելի մարդ: Պարզ երևում էր, որ որոշված է յուրաքանչյուրի ուշադրության գիծը, օբյեկտը, խնդիրը, և որոշ կետերում գործում է չարտասանվող մի տեքստ՝ ներքին խոսք: Չէր կարելի ցույց տալ թեկուզ մեկ անկենդան երակ, ոչ էլ որևէ մեկի անհարկի ափսոսանքները: Տեսանելի էր ընդհանուր տրամադրությունը՝ մի շարք անհատականացված ու նրբորեն շեշտված պահերով: Ոչ, մի ստատիստ չէր կարող ասել՝ «մտանք, կանգնեցինք, դուրս եկանք»:

Տեսարանի անհատականացումը միակ ու անվիճելի սկզբունքը չի կարելի համարել: Ժամանակին Մաքս Ռայնհարդտը մտածված կերպով հակադրվել է Անտուանին ու նրա հետևորդներին Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքայի» բեմադրությանը: Նա հունական դեմոսը ներկայացրել է ոչ անհատականացված, այլ մեկ դեմքով մեկ միասնական պատճառի ու

նպատակի կրող: Այս սկզբունքը «Բեռլիներ անսամբլում» կիրառեց Մանֆրեդ Վեկվերսը «Կորիոլանի» բեմադրութեամբ: Զրահապատ ու սաղավարտակիր մի բանակ, գորշ ու մետաղափայլ, խմբվում էր, դասավորվում, զարկվում ու ցրվում մեկ միասնական խնդրով, և ոչ մի անհատականացված դեմք, այլ կույր ամբողջություն:

Վերջապես, տեսարանի անհատականացումը չի նշանակում որքան մարդ, այնքան ներքին խնդիր: Ամբողջ բեմում էլ ունենում է ամբոխային դեմք, և դարձյալ մարդը չի կորչում ամբոխում: Ինչքա՞ն բան կարող է ասվել մի մեծ խումբ մարդկանց ուղիղ հանդիսասրահ նայող և կարծես հանդիսականին ընդառաջ եկող, որպես ուժ ներկայացող լուռությամբ: Պարզվում է՝ շատ բան: Այդպես էլ շատ բան էր ասում ուղիղ առաջ նայող ամբոխի լուռությունը «Հացավան» (ըստ Նաիրի Զարյանի վեպի) բեմադրության մեջ (բեմադրող՝ Խ. Աբրահամյան): Մարդիկ գալիս են բեմի խորքից ուղիղ հանդիսասրահին նայելով և կանգ առնում տարակուսած, կասկածոտ հայացքներով, որպես թե՛ մեզ ու՞ր բերեցին, ու՞ր են տանելու, և այս համընդհանուր մոլորվածությունն ու տարակուսանքը բոլորի դեմքին է մեկ առ մեկ՝ անհատականացված ու անձնականացված, որպես ներկայությունն արդեն ստեղծված մի իրադրություն, որի հեռանկարը մութ է երևում: Մարդիկ գալիս են, լուռ կանգնում, բոլորի հայացքներում նույնն է՝ շփոթմունք (ամենադժվար վերարտադրվող հոգեվիճակը բեմում), լուռ հարց, և ոչ մեկը մյուսի նման չէ: Այս լուռությանը հաջորդում է դրությունն ու տրամադրությունը հակոտնյա խմբերգը՝ «ընկեր, մեր կոլխոզն ինչի՞ նման է», որ հնչում է դժվար ու աններդաշնակ, որպես պարտադրվող, անցանկալի մի բանի նախերգանքը, դրանից հետո՝ ընդհանուր, մոլորված մի շարժում դեպի հանդիսասրահ, և խմբավարուհու՝ շիկահեր կոմերիտուհու խոսքը:

— Այս կողմ չէ, այն...

Եվ գնում են մարդիկ դեպի «այն», հնագանդ ոչխարների նման, բեմի մեծ տարածությունը բռնող թեք պլանշետի վրայով դեպի վեր՝ սև թավշե խավարը: Ներկայացման մեջ,

ըստ գրական նյութի, խոսք ու վեճ, բանասրկություն, գաղափարական խրատ և այլն, և ամենապերճախոս կետերից է սա՛ ամբոխի լուռ դեմքը, առանց ընդգծումների, որ ասում էր՝ ի՞նչ են բերելու իր գլխին:

Մարդաշատ տեսարանում անձը չի կորչում, եթե անգամ խնդիրն ընդհանուր է, և բեմ է բերվում հավաքական վիճակ և տրամադրություն: Պայմանը կարող է ընդհանուր լինել, ոչ այնքան նշանակալից և նշանակություն ձեռք բերել, ինչպես, ասենք, մի անձրևի կամ քամու գաղափար: Այդպես էլ նշանակություն էր ձեռք բերում անձրևի գաղափարը Փարիզի արվարձանային «Դյու սոլեյ» թատրոնի պայմանականից պայմանական բեմում, Մյուլշկինայի մեր արդեն հիշատակած բեմադրության («Հինդիադա») մեջ: Բաց, լուսավոր, աղյուսածածկ տարածություն, և այստեղ ու այնտեղ կանգնած մարդիկ, որպես թե՛ ծածկերի տակ (ծածկերը երևակայական), լուռ, գլուխները կախ, մի քանիսը կծկված, բոլորը մենակ՝ ամեն մեկն իր հետ, և օդում՝ տեղատարափ անձրևի ձայնը, հեռավոր, խուլ որոտ, Գանգեսը դուրս է եկել ավերից, հեղեղ է հոսում աշխարհով մեկ, և մարդիկ սպասում են ու սպասում... Տեսարանը երկար չի տևում, բայց տպավորությունն այնպիսին է, թե մարդիկ շատ երկար են կանգնել այսպես համբերատար, և համբերությունը սահման չունի. բոլորի կերպարանքներին ու հայացքներում նույնն է՝ համառ ու անտագնապ վիճակ, սպասումը մոռացած սպասում. շարժում չկա, անշարժությունն է կամային նշանը, խոստանում է կարծես թե ոչինչ, և այդ ոչինչն է կարևորը: Այս է, որ կա թաքնված դրամատիզմը: Մարդիկ արտաքուստ հանգիստ են՝ հոգիները հոգնած, մկանները թույլ, իրենք, որպես թե, հանգամանքների իշխանության տակ, և մի բան է պայթելու: Այստեղ էլ ոչ մեկը չի ասի, թե՛ «բեմ մտանք, կանգնեցինք, դուրս եկանք»:

Բոլոր արտաքին կերպաձևերը, եթե անգամ շատ ստույգ են իրենց նշանայնությամբ, դատարկ են մնում (ինչպես Փրանսիական միջակ բեմերում), եթե չի գործում անհատական կամքը, եթե անորոշ է ներքին խնդիրը, և անձն իր ներսը չի նայում: Եթե բառը լսելով հնչյունը չենք լսում

(ինչպես լինում է անհասկանալի լեզուն լսելիս), այլ պատկերացնում ենք առարկան, ապա մարդուս կեցվածքին ու դեմքին նայելով պետք է տեսնենք առկայությունը նրան պահող խարխուխի կամ ինչ-որ պատճառ, որի կոնկրետությունը կարող ենք չիմանալ, բայց իմանալու ենք, որ կա մի կոնկրետություն՝ այն, ինչ ներկայանում է անուղղակի նշաններով, թաքնվածություն ուժով վկայելով իր բացակայությունն ակներևության մեջ:

Պատճառի ու նպատակի կոնկրետությունը կարևոր է սուբյեկտիվորեն՝ դերակատարի համար և պակաս կարևոր է օբյեկտիվորեն՝ հանդիսականի համար: Կարևորը նրա գոյություն վկայությունն է՝ լույսը դերասանի հայացքում, որ երևում է միշտ: Ուրեմն, տեսարանում որքան մարդ, այնքան լույսի կետ, թույլ կամ ուժեղ, ըստ տեղի, դերի և նշանակություն: Իսկ լույսի համար պետք է կամք, կենսական էներգիա, որևէ մղում, միտք, մանավանդ միտք՝ խոսքային ձևակերպումով, թեկուզ որևէ բառ, բեմի որ գծում էլ լինի մարդը՝ խորքում, անկյունում, կիսամոլթի մեջ, դիմահայաց կամ թիկունքով, միևնույն է, ներկա է: Տեսարանն ամբողջական օրգանիզմ է, իր կենդանությունը ցույց է տալու բոլոր կետերում, և երակը տրոփելու է, թույլ կամ ուժեղ, բոլոր կետերում: Տեսարանը հայելակամարում ընկալվում է իր բոլոր հնարավորություններով՝ դինամիկ և ստատիկ կետեր, ծանր ու թեթև անկյուններ (ըստ Ռուդոլֆ Արնհայմի), իմաստավորված և անիմաստ, տոնի մեջ և տոնից դուրս պահեր և այլն. գեղարվեստորեն ընդունելի է, եթե մասերը հարաբերում են միմյանց և առանձին-առանձին ամբողջությունը: Մարդն այստեղ ինչ կետում էլ կանգնի, պարզ միավոր է, այլ մասն ամբողջության և ուշադրության օբյեկտ, որևէ նշանով մասնակից ամբողջությանը: Այդ նշանը գտնելն է դժվար՝ դրություն արդարացումը: Ներկայացումը չի ընդունում բաց կետեր, անիմաստ դիրքեր, անկարևոր պահեր, չի նախատեսում ամբոխային վիճակ և ամբոխի մեջ կորած մարդ:

ՉՈՐՐՈՐԴ ՊԱՏ

«Հրապարակային մենակություն» խոսքում երկու բառերն էլ հավասարապես կարևոր են: Չի կարելի սովորեցնել նախ մենակության, հետո հրապարակայնության <...>, այլ՝ կամային վիճակի դիտողների հայացքի տակ:

Ս. Յուրսկի, «Ով է կրում դադարը»

«Ամենևին մի մտածեք հանդիսականի մասին. արեք այնպես, որպես թե նա գոյություն չունի: Նախաբեմի եզրին պատկերացրեք մի մեծ պատ, որը ձեզ բաժանում է պարտերից. խաղացեք այնպես, որպես թե վարագույրը բարձրացված չէ»¹⁷: Թվում է՝ այսպես կարող էին խոսել Անդրե Անտուանը և Ստանիսլավսկին: Բայց Դիդրոն է խոսում, 1758 թվին, այն Դիդրոն, որ տասներկու տարի հետո ասելու էր՝ «բեմում կյանքը ենթարկված է պայմանականության կանոններին»¹⁸: Հակասություն չկա, եթե հիշենք նրա տրակտատի վերնագիրը՝ «Պարադոքս»: Հակասությունը մտքերի մեջ չէ, այլ երևույթի, այն է՝ բեմը համատեղում է իրականությունն ու պայմանականությունը:

Մի կողմ թողնելով ընդհանուր դատողությունները գեղարվեստական պայմանականության խնդրի շուրջ, որ հայտնի է գրականությունից, փորձենք շոշափել բեմական պայմանականության իրական հիմքը: Ինչ է այդ, եթե ոչ փոխհամաձայնություն ներկայացողի ու ընդունողի միջև՝ նրանց դրություն պայմանը, որ առաջարկվում է ներկայացողի կողմից համաձայն ընդունողի սպասելիքների: Դա նրանց բաժանող ու փոխհարաբերության մեջ դնող սահմանն է՝ բեմի եզրագիծը կամ ռամպան, որ մի կողմում ստեղծում է հայելու գաղափարը, մյուսում, այսպես կոչված, չորրորդ պատի:

Լինելու՞ է, թե՞ ոչ «չորրորդ պատը», որպես խաղային պայման:

Խնդիրն այն է, որ ինչ ներքին դիրք էլ բռնես այդ զգայություն հանդեպ՝ ի հաստատումն թե ի մերժումն, միևնույն

է: «Չորրորդ պատը» և՛ կա, և՛ չկա, ասել է՝ մշտապես խաղի մեջ է, որպես պայմանականություն պայման: Դա կա, բայց ոչ այնպես, ինչպես որոշել էր լուսավորական ռեալիզմի տեսաբանը, ինչպես ուզում էին ընդունել նատուրալիզմի ու հոգեբանական ռեալիզմի ջատագովները: Դա այն անխուսափելի պայմանն է, որ ի հայտ է գալիս բեմական բոլոր դրուժյուններում, և այն պայմանն է, որ ինքսին դրուժյունն է ստեղծում: Այդ պայմանը պահվում է երկու կողմից հավասարապես՝ հանդիսականի, որ ի վիճակի չէ միջամտելու բեմական դրուժյանը, և դերասանի, որ ինչ դրուժյուն էլ ընտրի, ի վիճակի չէ խախտելու իր դրուժյամբ ինքնին առաջարկվող պայմանը: Վերջապես, այդ «պատն» ունի իր ենթադրելի գոյությունը հիշեցնող սիմվոլը՝ վարագույրը:

«Չորրորդ պատը», որպես պայման, թելադրված է խաղի առարկայական միջավայրով և գիտակցված է միշտ: Դերասանը երբեք չի մոռանում հանդիսականի ներկայությունը, և չկա այդպիսի նպատակ: «Չորրորդ պատի» գաղափարը միշտ կա, որպես կողմնորոշիչ: Իսկ եթե դա գգայություն օբյեկտ է, ապա այդ օբյեկտը լույսի վարագույրն է, վարագույրից այն կողմ՝ հանդիսականը:

Ներկայանալ այնպես, որպես թե գոյությունն չունի՞ հանդիսականը: Դա անհնար է: Իսկ եթե հնարավոր է, անմիտ է ու անբնական: Հանդիսականի ներկայությունը դրուժյունն է և դրուժյան ամենագլխավոր պայմանը: Այդ պայմանից ոչ թե ազատվում են, այլ ընդհակառակը՝ փնտրում են այն: Ներկայացումն անուղղակի (երբեմն էլ ուղղակի) երկխոսությունն է հանդիսականի հետ, և հանդիսականը նկատի է առնվում անգամ ամենանատուրալիստական բեմադրության մեջ: Հանդիսականը խաղի մեջ է, թեկուզ և լուռությամբ, նայած՝ ինչ լուռություն: Լուռությունը կարող է կենտրոնացման մղել, տոն հաղորդել, կարող է և չեզոքացնել նախատեսվող տրամադրությունն ու տոնը, եթե ենթադրվող իրականություն խարխիսները բավականաչափ ամուր չեն: Բայց մի մեծ խարխիս էլ կա «չորրորդ պատի» այն կողմում:

XIX դարավերջի թատերագրությանը (Իբսեն, Հաուստման, Սթրինդբերգ, Չեխով և ուրիշներ) թվում էր, թե ամ-

րանում է «չորրորդ պատը» որպես պատ՝ մեկուսացում հանդիսասրահից: Այդպես ասվում էր, և առիթներ կային մտածելու, թե «թատրոնը որքան մոտ է կյանքին, այնքան հավատարիմ է իրեն, և որքան մոտ է կյանքին, այնքան վատ է»¹⁹: Բայց արդյո՞ք այդ շրջանի թատերագրությունը, ասենք Չեխովը, թելադրում էր մեկուսացում հանդիսասրահից: Այդ կարծիքին մղում էր Ստանիսլավսկին և չեղվում դրանից ենթագիտակցորեն: Բայց որոշված սկզբունքն իր գործն անում էր, մանավանդ հետագայում: Այսպես. Ռուբեն Ջարյանն ասում էր, թե Վարդան Աճեմյանի բեմադրած «Բալենու ալգին» (1951) տեսավ նա, ով տեսավ վերջին փորձը: Բեմադրությունը շատ կարճ կյանք ունեցավ, և հիշվում էր ամենաքիչ խոսող, ամբողջ տեսարաններ լուռությամբ անցկացնող գործող անձը՝ Վաղարշյանի Ֆիրսը: «Միայն այդ, – ասում էր Ջարյանը, – իսկ ներկայացումը տեղ չհասավ. հանդիսականի շնչառությունն այն չէր»: Թերևս՝ այո: Ասվում էր նաև, թե հանդիսականը պատրաստ չէր ընկալելու և այլն: Հանդիսականի լուռությամբ թե անուշադրությամբ (գուցե քչփչոցով) կամ դրուժյանը հակառակ վերաբերմունքով խախտվել է տոնը, չեզոքացել այն տրամադրությունը, որ նախատեսվել է փորձերի ընթացքում: Բայց ինչու՞ պիտի այդպես լիներ: Պատճառն այն է, որ որոշվել է «բեմադրել Չեխով», և պայմանն ընդունվել է միակողմանիորեն՝ հանդիսականի հնարավոր վիճակից ու սպասումներից դուրս: Եթե նշանագիտության լեզվով խոսենք, ասելու ենք՝ խախտվել է ներկայության կողը: Իսկ սա մի բան է, որ արվեստում երբեք նախապես տրված չի լինում, այլ հայտնագործվում է ամեն անգամ նորից, թատրոնում՝ ընդունող միջավայրի նկատառումով: Պատճառն, ուրեմն, եղել է նախապաշարմունքը «չորրորդ պատի» հանդեպ և, այսպես կոչված, «չխոսվյալ ոճի» (կրկնատիպի վերածված) որպես թե հանդիսասրահի գոյությունը բացառող մի «մեծ» ճշմարտության: «Չորրորդ պատի» այս ըմբռնումով բեմադրողն ու խումբը (բացի մեկից) զոհ են գնացել Ստանիսլավսկուն, այն դեպքում, երբ Ստանիսլավսկին «չորրորդ պատի» գաղափարը բացարձակացրել է զուտ տեսականորեն, իսկ

գործնականում Ձեխովին ընդունել է իր խոսքով՝ իմպրեսիոնիզմի տեսակետից, ըստ իր իմացած հանդիսականի հնարավոր վիճակի ու սպասումների: Այսինքն՝ ի՞նչ «չորրորդ պատ», եթե նա ամեն մի հնչյունով կամ դադարով նախատեսել է հանդիսասրահի տրամադրությունը և փորձին հետևել է երբեմն սրահի բոլոր կետերից, պատկերացնելով իրեն հանդիսական, որ կարող է լինել և՛ պարտերի առաջին կարգերում, և՛ օթյակի այն անկյուններից մեկում, որտեղից բեմը չի երևում: Ստանիսլավսկին ասել է «չորրորդ պատ», որպեսզի գտնի հանդիսականի հետ հաղորդակցվելու չհետազոտված ուղիները:

«Չորրորդ պատն», այսպիսով, դժվար է ամեն դեպքում ընդունել որպես երևակայական պատենչ: Դա, որպես խաղային պայման, պայմանավորված է ընդունող միջավայրի դիրքով ու նախապատրաստվածությամբ և իրական ու անիրական է այնքան, որքան բեմի ու հանդիսասրահի չհայտարարված փոխհամաձայնությունը:

«Չորրորդ պատն» իրական պայման է այնքանով, որքանով ընդունված է որպես սահման բեմի ու հանդիսասրահի միջև: Մնացած բոլոր դեպքերում դա գաղափար է՝ ենթադրելի պայման՝ «եթե...», որ կարող է ընդունվել նաև որպես «...է»: Առկա է, ուրեմն, պայմանը, ոչ աֆեկտը, և պայմանն ստեղծում է դրություն: Իսկ եթե՝ աֆեկտը, ուրեմն «պատը» ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հանդիսականի հավաքական հայացքը, որպես դրությունն անդրադարձնող հայելի:

«Չորրորդ պատը», որպես երկակի պայման, առկա է նաև փորձի ժամանակ, երբ սրահը դատարկ է, անգամ փորձասենյակում, երբ սրահը չկա, ենթադրվում է: Դերասանը, սեղանի մոտ, թե իր տանը, փորձում է ամենևին ոչ դատարկություն նկատառումով: Ինչ ճշմարտություն էլ հետամուտ լինի, ինչպիսի ճշմարտանմանություն էլ ձգտի, բնահոգեկան ինչ համոզականություն ու օրգանականություն էլ հասնի, նա միշտ նկատի ունի դիտողի ու լսողի ներկայությունը, սպասում է նրան և ամեն ինչ անում է նրա ներկայության նկատառումով ու հաշվարկով: Դերասանը հանդիսական է պատկերացնում սրահի դատարկ աթոռների տեղում և ամեն

խոսք կամ հնչյուն ուղղում է այնտեղ: Ներկայացման պահին նրա ականջը սրված է այդ ուղղությունը՝ լսում է սրահի շնչառությունն ու աննշան շշուկները, զգում է լուռ անտարբերությունը, տարբերում է այդ լուռ լարվածությունից և ինքնաբերաբար, կամա թե ակամա, ըստ արտաքին վերաբերմունքի նշանների, կարգավորում է իր տոնն ու պահվածքը, «ինչպես անհավատ քահանան, ինչպես մուրացկանը եկեղեցու դռանը» (Դիդրո): Կինոնկարում իսկ, ուր, թվում է, խոսք չի կարող լինել այս հարաբերության մասին, առկա է «չորրորդ պատի» հայելին: Եվ դա տեսանելի է ոչ միայն էկրանի տեսքով, այլև դերասանի դրությունը: Ոչ մի խաղարկային կինոկարը հնարավոր չէ շփոթել փաստագրական կադրի հետ, եթե անգամ նրանք համակցվում են (մոնտաժ) որպես ամբողջական պատկերաժամանակային հոսք: Ոչ ոք էկրանից դահլիճ չի նայում, բայց ինչպե՞ս է զգում ամեն ոք իրեն դիտող աչքի՝ օբյեկտիվի ներկայությունը, զգում ու թաքցնում, և ինչպես էլ թաքցնի, ներկայանում է դրանով իսկ՝ անտեղյակ ներկայանալու վարպետությամբ: Այստեղ էլ «չորրորդ պատը» պայման է:

Այնուամենայնիվ, ինչպես է խաղի մեջ մտնում «չորրորդ պատի» գաղափարը:

Դիդրոյի պահանջը՝ խաղալ այնպես, որպես թե վարագույրը բարձրացված չէ, արդարանում է պատմականորեն: Դա ասվել է այն ժամանակ, երբ, համաձայն խաղային էթիկետի, չէր կարելի թիկունքով դառնալ դեպի հանդիսականը: Կլասիցիստական բեմը նախատեսել է դիմահայաց միզանսցեն և ճակատային դրություններ: Բեմն ու հանդիսասրահը բաժանող լույսի վարագույրը չի եղել ու չէր կարող լինել մոմակալ աշտանակների ու ջահերի հավասար լույսի պայմաններում: Դերասանը բեմից տեսել է հանդիսասրահն այնպես, ինչպես հանդիսականը բեմը: Սա նշանակում էր ընդհանուր ներկայություն, բաժանված միայն բեմի՝ բարձրությունը: Խաղը՝ ըստ պալատական էթիկետի: Դերասանը կարող էր կիսադեմով ներկայանալ կամ, ծայրահեղ դեպքում, համաձայն պայմանական դրության պահանջի, շրջվել երեք քառորդ: Ուրեմն՝ ոչ մի «չորրորդ պատ», ընդամենը

ներկայության էթիկետը պահպանող սահման: Այս պարագայում հասկանալի է լուսավորական ռեալիզմի պահանջը, որպես հակազդում, ճանապարհ դեպի կյանքի ճշմարտությունը:

Լուսավորությունից դարձի համար «չորրորդ պատի» գաղափարն, իհարկե, մեծ նորություն էր՝ էսթետիկական հեղափոխություն բեմական արվեստում, բայց ավելի շատ տեսություն մեջ: Գործնականում դա գիտակցվելու էր շատ ավելի ուշ: Ռոմանտիկական թատրոնում դերասանի խաղը շատ առումներով մնացել է ճակատային, և դիմահայաց միզանացենը տիրապետող: Իսկ ահա XIX դարավերջին՝ նատուրալիզմի և հոգեբանական ռեալիզմի ծաղկման շրջանում «չորրորդ պատի» գաղափարը հասցվում է պաշտամունքի աստիճանի: Պարզվում է, որ դերասանը թիկունքով էլ կարող է խոսել, մանավանդ՝ լռել: Եվ այսպես, թիկունքով խաղը հասցվում է մինչև օպերա՝ Ֆյոդոր Շալյապինի դերասանական հանճարով:

– Ես տեսել եմ նրան Դարգոմիժսկու «Ջրահարսը» օպերայում, Ջրաղացպանի դերում, – պատմում էր Յուլյա Ամբրիկյանը, – մի ամբողջ տեսարան անցկացնում էր թիկունքով կանգնած, չէր էլ նայում դերիժորին, և թիկունքը խոսում էր: Ավելի ճշմարիտ ողբերգական վիճակ դժվար էր պատկերացնել: Թիկունքով խաղ օպերայում. պատկերացնում եք...

Սա եղել է XX դարասկզբին, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի վերելքի շրջանում, երբ դերասանը դուրս էր գալիս հանդիսականի ծափերին ընդառաջ, հանուն իր հասկացած ճշմարտության, և դա համարում էր ճիշտ՝ թատերայնության ամենակարևոր պայմաններից մեկը²⁰:

«Չորրորդ պատի» պաշտամունքը վկայում է ոչ այնքան կյանքի ճշմարտության, որքան բեմական պայմանականության հաղթանակը: Մշտական ու համառ հիշեցումը, թե բեմի եզրագծում պատ է, ամենաբացահայտ ժխտումն է այդ գաղափարի կամ դրա հաստատումը բոլորովին այլ հիմքի վրա: Որքան շատ է ընդգծվել այդ երևակայական պատնեշի գոյությունը, այնքան հետաքրքիր ու գայթակղիչ է թվացել

դրա խախտումը, թեկուզ և իրական հանգամանքների բերումով: Մի հին թատերասեր՝ վաղարշապատցի ուսուցիչ Գրիգոր Պարոնիկյանը, որ շատ բան էր տեսել XX դարասկզբի ռուսական բեմում, պատմում էր, թե ինչպես է վարվել «չորրորդ պատի» հետ Միխայիլ Չեխովը ինքստակովի դերում («Ռեկզոր»): Այն տեսարանում, որտեղ ինքստակովը հարբած շատախոսում է գլխից դուրս, դերասանը նկատում է, որ իր հագուստի ամենախնամելի տեղում կոճակներն արձակված են. ինչպե՞ս է արդարացնելու վիճակը. չնկատելու տալ չի կարելի, հանդիսականը կույր չէ... Բայց ո՞ր կողմ կարող է դառնալ բոլոր կողմերից շրջապատված մարդը: Կոճակների կոճկելը չպետք է տեսնվի, և ո՞վ չպետք է տեսնի: Դերասանը վճռում է շրջվել դեպի «չորրորդ պատը». թող ներկայանա իր թաքնվելով: Այստեղ և՛ ներքին արդարացում կա, և՛ արտաքին: Մարդը հարբած է և իր երևակայության տարերքի մեջ է, հորինում է ինչ խելքին փչի, ինչու՞ չի կարելի հորինել մի պատ: Եթե անձի ներկայությունը բացահայտության մեջ է, թող այս էլ լինի այդպես: Եվ դերասանը շրջվում է խաղի տեսակետից ամենահարմար, այն է՝ ամենաբացահայտ կողմը: Նա այդ անում է առանց թաքնվելու հանդիսականից և թաքնվելով խաղակիցներից: Առանց իր տոնից ու տրամադրությունից դուրս գալու, նա ներողություն է խնդրում բեմական ներկաներից, շրջվում դեպի «չորրորդ պատը» և կոճկում է կոճակները հանդիսարահի ծիծաղի ու ծափահարության ուղեկցությամբ:

Ինչպե՞ս որակենք դերասանի այս քայլը: Սովորական բեմական հանդգնություն ու հնարամտությունն... Առաջին հերթին, իհարկե, դիվական կենտրոնացում: Այդպես է սուբյեկտիվորեն: Օբյեկտիվ առումով սա հեղանք է, թե՛ գիտե՞ք, պարոնայք, այստեղ պատ է, պե՞տք է որևէ կերպ երևա այդ, թե ոչ, գոնե մի հարբած հիմարի համար, որ ի՛նչ իմանա՝ պատ կա, թե չկա: Եվ դերասանը վերստին հորինում է այդ երևակայական պատնեշը, որպես պայմանականության պայման: Ընդունելի է դառնում այդ պայմանը կատակերգության մեջ, առավել քան ընդունելի: Իսկ եթե կատակերգություն չէ՞... Ճիշտ այդպես, նա ընկնում է մի

երկրորդ անպատեհ վիճակի մեջ Համլետի դերում: Ողբերգության կուլմինացիոն կետերից մեկում (ասում են՝ դա եղել է մոր հետ հանդիպման տեսարանը) կեղծամեն ընկնում է նրա գլխից, և հանդիսասրահում լսվում է ծիծաղ: Դերասանը կանգ է առնում առանց շփոթվելու, ուղիղ նայում է հանդիսասրահ: Տիրում է քար լուռություն: Դերասանը մի քանի վայրկյան այդպես անշարժ հայացքով պահում է հանդիսականին լուռության մեջ և շրջվում ու շարունակում է տեսարանը բաց գլխով, մազերը նոսր: Սա ավելի բարդ վիճակ է, քան առաջինը: Կատակի տեղ չէ: Եվ ինչ-որ մի կեղծ մազով է որոշվելու խնդիրը, կամ «չորրորդ պատմով»: Երկուսն էլ խաղային պայմաններ են, և դերասանն է պայմաններն առաջարկողը: Այս դեպքում, անպատեհ վիճակի թելադրանքով, որ խաղից դուրս պայման է, դերասանը փոխում է պայմանը: Ներկայացողը ընդունողին կոչում է նոր համաձայնություն. ստիպում է ընդունել իր, այս դեպքում որպես դրուժյան տիրոջ, պայմանը: Եթե խաղը խաղ է, ինչու՞ պիտի խաղի պայմանը խախտվի խաղից դուրս պայմանով: «Չորրորդ պատը» եթե պայման է, պայման է խաղի մեջ, խաղից դուրս գոյություն չունի:

Բեմական ներկայությունը բոլոր դեպքերում պատենչված ներկայություն է, կարելի է ասել՝ միստիկական ներկայություն: «Չորրորդ պատը» այն ներքին արգելքն է, որ իմաստ է տալիս, աֆեկտիվ վիճակ է ստեղծում բեմում և հանդիսասրահում: Առանց այդ վիճակի ներկայությունն աննպատակ է և անխորհուրդ: Ամեն խաղ իր պայմանն ունի և, պայմանը խախտելու դեպքում՝ պատասխանի ձև, որ նույնպես պայման է: Բեմական արվեստում գործող պայմանները, տվյալ դեպքում՝ «չորրորդ պատը», խախտվելու համար են և պահպանվելու: Երկակի հարաբերություն և համաձայնակարգ օբյեկտիվորեն առաջադրված խաղային պայմանի հետ. այս է վիճակը: Սա նշանակում է, որ ուշադրության կենտրոնացումը նախատեսում է երկու առանցք, երկու ուղղություն՝ ներքին և արտաքին, ուղղված խաղակցին և հանդիսականին միաժամանակ²¹:

Գ Լ ՈՒ Խ III

ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Բեմական արվեստի տեսություն մեջ գործողությունը, որպես հասկացություն, միասնականացված չէ: Արիստոտելի խոսքը, թե «տրագեդիան առանց գործողության անհնար է», մղել է տարբեր մեկնությունների, և անորոշ է մնացել ելակետը. հարցը դրամայի՞ն է վերաբերում, գրական առումով, թե՞ բեմական արվեստին մասնակիորեն: Ամենակարճ ու տարողունակ սահմանումը տվել է Հեգելը. «գործողությունը իրականացվող կամք է»: Թվում է՝ խնդիրը լուծված է, ամեն ինչ պարզ, նոր մեկնություններն ավելորդ, եթե «կամք» ասելով հասկանում ենք անձի գիտակցական ու ենթագիտակցական մղումների ամբողջությունը ոչ միայն խոսքում, այլև խոսքից անկախ՝ բեմում: Վերադառնում ենք դարձյալ Արիստոտելին. «ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում մարդը» հրապարակային ներկայության պայմաններում: Բայց ինչպե՞ս է կամքը դրսևորվում որպես նշան, արարք և գործողություն: Ստանիսլավսկին այս է քննում հոգեբանական տեսակետից, ոչ գեղագիտորեն: Իսկ Ֆրանսիական թատերագիտական բառարանում տրված սահմանումը մոտավոր է և ընդհանուր. «գործողությունը բեմական իրագործությունների հերթագայումն է՝ պայմանավորված գլխավորապես պերսոնաժների վարքագծով <...> և տեղի է ունենում բեմում ի ցույց նրանց բարոյահոգեկան փոփոխությունների»¹: Այստեղ մի բառ է կարևոր՝ վարքագիծ: Այստեղից ենք սկսում. գործողությունն անձի վարքագիծն է պայմանական իրականության մեջ, որպես կամքի դրսևորում: Ստանիսլավսկու տեսության

կենսունակ երակն է այստեղ, եթե չդարձվեր միակ սկզբունքն ու մեկնահիմքը բոլոր խնդիրներում:

Արևմտանվորոպական թատերագիտության մեջ շրջանառվում են տարբեր եզրեր: Անգլերեն գրականության մեջ գործածելի է action բառը՝ Շեքսպիրից եկող, որ նշանակում է գործողություն, շարժում, որոշ դեպքերում խաղ, play-ին համարժեք: Ընդունված է նաև հին հունարենից փոխառված դեյկախը, որ ավելի կիրառելի է որպես լեզվաբանական հասկացություն: Դա նշանակում է խոսք կամ արարք ի պատասխան իրադրության: Թատերագիտական բառարանում դա բացատրվում է մոտավոր. «դերասանի ֆիզիկական ներկայություն հասարակության առջև»²: Այս բացատրությունը լրիվ չէ: Ներկայությունն, ինչպես նկատել ենք, կարող է գրականորեն սոսկ կամային նշանով: Նշանը դեռ արարք չէ և ընթացք չէ: Գործողությունն ընթացք է, որ տեղի է ունենում իրական կամ ենթադրելի պայմաններում:

ԻՐԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐ

- Դու կրկեսը համարում ես արվեստ:
- Իհարկե, ուրիշ ի՞նչ:
- Չէի սպասում:
- Իսկ ի՞նչ է, եթե արվեստ չէ:
- Ի՞նչ իմանամ:
- Կրկեսը դրամա է իրական ու իրային պայմաններում՝ դրամայի հոգեֆիզիկական պայմանաձևը:
- Տարօրինակ է: Երևի թե մի օր ինձ համոզե՞ս:

Զրույց մի թատերագետի հետ

Առիթը, ցավոք, չներկայացավ, որ համոզելի նրան, թե մարդկային կենդանի վարքագծի արվեստն սկսվում է իրականության մեջ հորինվող իրային պայմաններից, և դրամայի ներքին օրենքները հասկանալու համար արժե, ինչպես Ստանիսլավսկին է ասել, «հետևել այն զարմանալի մարդկանց կյանքին, ովքեր ապրում են մշտապես մահվան կող-

քին և կատակով վտանգում են իրենց <...> Իսկ եթե դա նրանց կյանքի վերջին ըրպեն է...»³:

Կուլիսներում կանգնած, իր ազդանշան-ուսուլիկին սպասող դերասանի վիճակը նման է թուիչքի սպասողի վիճակին: Նրա մտքում իր հրման կետն է՝ որևէ խոսք կամ քայլ: Նա ճշտում է իր ներքին տոնը, չի շփվում շրջապատի հետ, ջանում է ոչինչ չտեսնել ու չլսել, չկորցնել կենտրոնացումը և նյարդային համակարգի ակտիվությունը: Կարող է թվալ, թե ընդհանուր ոչինչ չկա ֆիզիկական խնդրի և հոգեբանական խնդրի միջև: Ընդհանուրն այն է, որ ոչ մի ֆիզիկական խնդիր զուտ ֆիզիկական չէ, և ոչ մի հոգեբանական խնդիր ֆիզիկականից դուրս չէ: Հոգեբանական խնդրի առաջ կանգնած մարդու զարկերակն արագանում է, ֆիզիկական խնդրի առաջ կանգնածն ապրում է հոգեկան անհանգստություն: Խնդիրն է տարբեր, վիճակը նույնն է: Ստարտին մոտենալը, հաղթահարվելիք բարձրությունը մտովի չափելը, ծանրության վրա կռացած սեփական ծանրության կենտրոնը ճշտելը, լծակներն ուղղելը և այլն, և այլն: Ի՞նչ է այս ամենը, եթե ոչ հոգեբանական կողմնորոշում, բարոյականային լարում վճռից առաջ. կամ ուղղակիորեն վճիռ: Կենտրոնանալ նշանակում է հավասարակշռվել՝ ամենահավասարակշիռ պահին գնդակն արձակելու համար: Մարզիկը, երաժիշտը, դերասանը կենտրոնացման պահին նույն վիճակում են, և առաջին քայլը, հնչյունը, խոսքը վճիռ է: Վճռական կետը, ժամանակի առումով, այն սահմանն է, որտեղից սկսվում է տարբերքը, որ կարող է տևել ակնթարթ, վայրկյան կամ ըրպեներ: Ուշադրության օբյեկտը կողքից տեսանելի է, ասենք՝ բարձրություն, տարածություն, ծանրություն, բայց կենտրոնացողի ներքին վիճակը տեսանելի չէ: Տեսանելի չէ ոչ արտիստի, ոչ մարզիկի բարոյա-կամային մեքենայի աշխատանքը: Վիճակի նշանները արտիստի կամ մարզիկի դեմքին են, դիրքում ու կեցվածքում, երբեմն էլ թաքցված են, չեն երևում, մարդը հանդիստ ժպտում է: Հավասարակշռության ու տարբերքի միասնությունը, մարդուս ներքին ինքնահաղթահարման դրաման առավել տեսանելի է հեռուստատեկրանում, կամային նշաններով, որոնք

ենթադիտակցական են, ոչ ցուցադրական և դրանով էլ դրամատիկորեն հետաքրքիր, ոչ պակաս արտիստի բեմական վիճակի նշաններից:

— Ի՞նչ կապ ունի ֆիզիկական վիճակի հաղթահարումը դրամայի բովանդակության հետ, — հարցրեցին ինձ մի հեղինակավոր սրահում:

— Ուշադրության օբյեկտ, կենտրոնացում, ճշգրիտ քայլ...

— Իսկ արվե՞ստը:

— Արվեստն է, որ կա, — ասացի, — կարգի ու տարերքի միասնություն: Երաժշտություն լսու՞մ եք, այդ է:

— Բայց կա նաև բովանդակություն:

— Որտե՞ղ, ձևից ու դրությունից դու՞րս:

— Ինչու՞ դուրս...

— Ուրեմն այդտեղ է: Դրամայի ձևը դրությունն է՝ ներկա պահն իր ներկա իմաստով վճիռ խնդրող: Բեմական գործողությունն այդ վճիռն է ու վճռի ընթացքը: Իսկ թե ինչ կա իրենից դուրս՝ ձեր հասկացած բովանդակությունը, առանձին հարց է՝ մեր խնդրից դուրս և առհասարակ արվեստագիտությունից դուրս:

— ...

Բեմական բոլոր դրություններն սկսվում են թիկունքում ունենալով որևէ պատճառ՝ հրում, և միտում են որևէ վճռի կամ լուծման: Առաջին անգամ բեմ մտնողի ենթադիտակցությունը մթազնվում է դրա անորոշ զգացումով, և նա հենակետ է փնտրում, ինչպես անդունդի եզրին կամ աշտարակի գլխին կանգնածը:

— Ինչու՞ ես ֆիզիկական վախը նույնացնում հոգեկան կաշկանդվածության հետ, — առարկեց ինձ բեմադրիչ Գրիգոր Մկրտչյանը, որ կարդացել էր այս հատվածն ամսաթերթում⁴:

— Այո, նույնը չեն, բայց վիճակի լուծման տրամաբանությունը նույնն է:

Նույնը չեն այն առումով, որ ֆիզիկական վիճակներ հաղթահարողը գործ ունի բացարձակորեն իրական և իրային պայմանների հետ, մինչդեռ դրամատիկական թատրոնում իրական պայմանները (ղեկոր, լույս, վարագույր և

այլն) ներկայացվում են ոչ իրային նշանակությամբ: Անիրական պայմանների ամբողջությունը՝ իրային և երեվակայական, Ստանիսլավսկին անվանում է «առաջադրվող հանգամանքներ» («предлагаемые обстоятельства»): Նա խմբագրել է Պուշկինի հայտնաբերած հասկացությունը՝ «предлагаемые...» («ենթադրվող հանգամանքներ») և, իհարկե, իզուր: Զգտելով բացարձակ հոգեբանական ճշմարտության, նա հորինել է մի հասկացություն, որ հակառակ է բեմական պայմանականությանը, բայց հետաքրքիր է՝ մտածել է տալիս բեմական իրականության իրային կողմի մասին և մեզ մղում է ֆիզիկական գործողության հոգեբանական շերտերի հայտնագործմանը: Դա իր բացարձակ արտահայտությամբ կրկեսում է:

Կրկեսային աճպարարի կամ օգամարզիկի գործողությունները կամքի գործողություններ են նախ և առաջ. հստակ է ուշադրության ուղղությունը, կոնկրետ է գործողության օբյեկտը: Այստեղ կեղծիք, չպատճառաբանված վիճակ չի կարող լինել. մարդկային կամքը գործում է նպատակահարմար ու մաքուր, պարզ է՝ «ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում»: Շարժումն այստեղ, որպես հոգեվիճակի փոխակերպված, էքսցենտրիկ զրսևորում, ստուգված է, ճշտված, և որքան ճշգրիտ, այնքան գեղարվեստորեն ճշմարիտ ու ներգործուն: Ասում են՝ սա ուժի, երիտասարդության, համարձակության արվեստն է: Թերևս, բայց համարձակությունից ավելի՝ բնավորության: Կրկեսը կենտրոնացման, հավասարակշռության, ճշգրիտ վճիռների ու անսպասելիության արվեստն է, կենցաղի իրականության մերժում, հեղանք առօրեականության հանդեպ և արտահայտությունը տիեզերքի մեծագույն ճշմարտության՝ հավասարակշռություն և խախտում, տարերք և չափ, հիմքում պյունթագոյան թիվը: Կրկեսն ունիվերսալ մեկնահիմք է (ինտերպրետանտ), ինչպես երաժշտությունը, ճշգրիտ ու հստակ մի պայմանաձև (մոդիֆիկացիա) գեղարվեստական մտածողության օրինաչափությունները բացատրելու համար: Կրկեսն ունի դրամատիկական և թատերային մտածողության բոլոր գծերը մեկ սկզբունքային տարբերությամբ. դրաման ենթադրվող պայման-

ների իրականությունն է, կրկեսը՝ առաջադրվող իրային պայմաններին:

Առաջադրվող առաջին պայմաններից մեկը բարձրությունն է, և ընդհանուր բան կա բարձրության և բեմի, որպես դատարկ տարածություն, միջև: Երկուսն էլ կաշկանդող, լարող պայմաններ են, երկու դեպքում էլ պետք է ազատվել կաշկանդումից, և վիճակի հաղթահարման տրամաբանությունը նույնն է՝ գտնել հենակետ, մի դեպքում՝ արտաքին ֆիզիկական, մյուս դեպքում՝ ներքին հոգեբանական, երևակայական: Երկու դեպքում էլ ուշադրության ուղղությունը պիտի փոխվի, որ նշանակում է նաև գտնել վարվելակերպը օբյեկտի հետ. գործողություն, մի դեպքում ֆիզիկականի, մյուս դեպքում հոգեկանի գերակշռությունը:

Բարձունքում կանգնած մարդը վախ է զգում, եթե անգամ ընկնելու վտանգը քիչ է կամ չկա: Մարդը վախ է զգում ընկնելու հնարավորությունից: Ոչ ոք չի պատրաստվում նրան հրել, բայց միևնույն է՝ նրա ուշադրությունը սևեռված է այն հնարավորության վրա, որը չի կարողանում վանել իր միջից, կենտրոնացած է ոչ այնքան հնարավորության, որքան հնարավորության սուբյեկտիվ գիտակցման վրա, այսինքն՝ ինքն իր ներսն է նայում: Ասում են՝ անդունդի խորությունը ձգում է: Իրականում մարդն ինքն է ձգվում դեպի խորությունը: Իսկ եթե չիմանա իր ոտքի տակի անդունդի գոյություն մասին, ի՞նչն է ձգելու: Այդ ձգող ուժն իր ներսում է, և նրան այդտեղ էլ պետք է ոչնչացնել: Ընկնելու հնարավորությունն էլ սուբյեկտիվ է, ենթակա սուբյեկտիվ կամքին: Իսկ կամքը կառավարելի է, և կառավարելու եղանակներ կան, բոլոր լծակներն էլ ներսում են: Իսկ ի՞նչն է դրսում, վտանգը: Ընդունենք մի պահ, որ ընկնելու հնարավորություն չկա, կանխված է: Ոչ հատակի ձգողականությունը կա, ոչ էլ գլխապտույտ կա էյֆելյան աշտարակի պատնեշապատ ու ցանցապատ բարձունքում: Պայմանը փոխվեց: Գահավիժելու վախն, այլևս գոյություն չունի, և մարդը հանգիստ կարող է դիտել մոտիկն ու հեռուն, ցած նայել, հետևել ցածում սավառնող թռչուններին ու ներշնչվել, թե ո՛ւր է հասել: Եթե ապահովող պատնեշն

այդքան հեշտությունը չեզոքացնում է բարձրության ու վտանգի զգացումը, ապա ինչու՞ չի կարելի մտքում հորինել այդ. չէ՞ որ հենակետ, այնուամենայնիվ, կա: Վերջապես, իրական պատնեշի մոտ կանգնածը չի էլ անպայման հենվում պատնեշին, նրա գոյությունն է գիտակցում: Իսկ եթե պատնեշը չկա, կարելի է մտածել, թե կա, և ուշադրության օբյեկտիվը չըջել այլ կողմ և այլ առարկաների վրա: Բայց դա ամեն մարդու գործ է, ամենքին չի տրված կենտրոնանալու նման կարողություն: Ինչպե՞ս են կարողանում մարդիկ աշխատել ահռելի բարձրություններում, աշտարակների գագաթներին, ասենք՝ ներկում են հեռուստաաշտարակը: Ապահովող գոտիները բավական չեն. ներքին հենարան է պետք՝ ուշադրության օբյեկտի որոշակիություն, ասենք՝ մի պտուտակ, որ պիտի ամրացվի, և դրանով էս զբաղվում, այդ փոքր կետով, ոչ թե գահավիժելու մտքով: Հենարանը մարդու ներսում է: Դա ուշադրության օբյեկտը փոխելու և կենտրոնանալու, այդ հատկությունն իր մեջ ամրացնելու կարողությունն է: Սա նշանակում է դրության տիրապետում: Վտանգն ու ընկնելու միտքն, իհարկե, չեն վերանում, այլ անցնում են ուշադրության երկրորդ գիծ: Եվ չպետք է վերանան, մնում են երկրորդ գծում, որպես ներքին հսկիչներ՝ կենտրոնացումը պահող, վիճակը հավասարակշռող պայմաններ: Անվախությունն իմաստ չունի, հիմարություն է, եթե չկա վտանգի զգացումը: Վտանգի զգացումը հաղթահարելն է արժեք, ոչ թե այդ զգացման բացակայությունը:

Այս մտքով էլ մտնում ենք կրկես՝ կամքի ու կենտրոնացման հանդիսավայրը: Թվում է, թե վագրերի ու առյուծների հետ ասպարեզ մտնողները կամ օդամարզիկները երկյուղ չունեն ո՛չ գազանից, ո՛չ էլ բարձրությունից: Այդպես չէ: Նրանց ներքին դրաման ու խաղային տարերքն այդտեղ է՝ վախը հաղթահարելու գործողության մեջ, և այդ է նրանց հավասարակշռում ու կենտրոնացում: Կրկեսային արտիստն ունի իր առարկայական հենակետերն ու որոշված ուղղությունները. մանեթի չափերն ամեն տեղ նույնն են, գամերի ու կեռերի տեղերը հայտնի, դրությունները կրկնվող: Ի՞նչ է մնում մարդուն, եթե ոչ չկորցնել կողմնորո-

չուժը, հավատարիմ մնալ ներքին կենտրոններին, այսինքն՝ լինել անհամեմատ լուրջ, քան կենցաղում, առավել կենտրոնացած, քան դրամայի դերասանը, որովհետև շեղումն ու կեղծիքն այստեղ կարող են թանկ նստել: Հանդիսականն այստեղ էլ ուզում է տեսնել՝ ինչ կա վարագույրի այն կողմում, ինչ «գաղտնիք», բայց երանի չի տալիս այնտեղից դուրս եկողին, չի երազում լինել նրա տեղում: Դրամատիկական թատրոնում նրան կաշկանդում է ամոթի գագացումը, այստեղ վախի: Իսկ եթե մեկը երազում է լինել օդամարդիկի տեղում, ուրեմն նրան տրված է այդ բնավորությունը՝ ապրել վտանգի կողքին, խաղալ նրա հետ: Եվ մթնոլորտն էլ կրկեսի կուլիսներում անհամեմատ լուրջ է: Մարդիկ այստեղ բարձր չեն խոսում, կատակը քիչ է, զուսպ, կամ չկա: Մուտքի սպասող աճապարարը փորձում է ու փորձում, կրկնում ու կրկնում, և բոլորը՝ նույնը, որքան որ հնարավոր է սառը, ցեմենտե հատակին, միայն թե ակտիվ վիճակում լինի կենտրոնական նյարդային համակարգը: Ոչ մեկը կողք չի նայում, կողմնակի զրույցով չի զբաղվում, ոչ մեկն անհոգ չէ: Օդամարդիկները լուռ քայլում են հետ ու առաջ, դեմքերը լուրջ, հանգիստ, հավասարակշիռ: Օդամարդիկի մտքում իր առաջին քայլն է, ուշադրության երկրորդ գծում՝ շարունակությունը, դերի հեռանկարը, ապա սյուժեի ամբողջությունը, այնուհետև արտաքին միջավայրը, որ տեսնում է և պահում ուշադրության ամենահետին գծում: Սա բացարձակորեն դերասանական կենտրոնացում է՝ առաջին քայլից մինչև հաջորդ փուլերը, բոլոր կետերը մտքում դասավորված, ինչպես դիտվող փողոցը՝ աստիճանաբար հեռացող-փոքրացող կետերով, որպես անցնելիք ճանապարհ: Մոտենում է մուտքի պահը. մարդիկ շարքով հավաքվում են վարագույրի մոտ. լուռ, դեմքերը մտածկոտ: Հայտարարվում է մուտքը, և դեմքերն ակնթարթորեն զվարթանում են. խումբը մանեթ է վազում զվարթ ու ժպտադեմ: Ժպիտը դիմակ է, գիտենք, բայց դա առաջին քայլի պայմանն է՝ կենտրոնացման տարր: Սա բարոյականային ինտենսիվ վիճակ է, հոգեկան վերելք, ինքնաներշնչում: Բացառվում է անտարբերությունը, բացառվում է այն ներքին տաղտուկն ու հեղ-

նանքը սեփական գործի ու անձի հանդեպ, որ դրամատիկական թատրոնում սովորական է: Կրկեսում անհնար է քայլ անել առանց տրամադրության ու ներշնչանքի: Ներշնչումը պարտադիր պայման է և սովորություն, ռեֆլեքս, բնավորություն, ապրելու կերպ: Կրկեսի արտիստն ամեն օր սպասում է դրան, պատրաստվում է խաղալու վտանգի հետ և անում է ամեն ինչ չկորցնելու համար ներշնչումն ու կենտրոնացումը: Եվ դա բնավորություն է: Մանեթից դուրս լուրջ, անժպիտ, մանեթում ժպիտով դիմակավորված և ներշնչված: Մարդը կրում է այդ վիճակը, և նրա երբեմն մտահոգ, ինչ-որ պահերի կարեկցանք առաջացնող դեմքը մի բան է ասում. իր ճակատագիրն է այս, իր ընտրած վիճակը, որից հրաժարվել չի կարող:

1987 թվի գարնանը Երևանում կրկեսային մի խմբի հետ ելույթ էր ունենում մի շատ երիտասարդ օդամարդուհի՝ Ելենա Պոպովա, տասնյոթ տարեկան: Գմբեթի տակ, ամենաբարձր տեղում, նա ճոճվում էր հորիզոնական ձողից (չտամբերտ) կախված և անսպասելի թռիչք էր գործում դեպի հանդիպակաց ճոճվող հորիզոնական ձողը, կառչում ոտքերի ծայրով, հաջորդ պահին վերադառնալով ձեռքերով բռնում ձողը, և այսպես՝ մի քանի անգամ: Սա կոչվում է «մահվան օղակ»: Աղջիկը որսում էր պահն ակնթարթային ճշգրտությամբ (այլ կերպ լինել չէր էլ կարող), ենթարկված ճոճանակի հաճախականությանը, և պոկվում էր ձողից լայն բացված աչքերով, շեկ մազափունջը ճակատին թափված, աչքերը վառվում էին կատաղի փայլով, ասես հուր էին արձակում: Տպավորությունն այնպիսին էր, որ դա հոգեկան պոթիվում է, ամպրոպի ու կայծակի բռնկում՝ մազափունջը ճակատին թափված, մի հրաշյա աղջկա տեսքով, որ հանդիսականին երևում էր շատ մոտ, ու թռիչքի պահին կանգ էր առնում հանդիսականի սիրտը, լսվում էր մեկ մարդ դարձած հանդիսականի շունչը, երբեմն զսպված մի ձի՜ «ա՛հ...»: Աղջիկը կռիվ էր տալիս մի բանի հետ, ներշնչված ու կատաղի, և ի՞նչ էր գգում, ի՞նչ էր մտածում, ինքը գիտեր...

Ցերեկային փորձի ժամին ես նրան չճանաչեցի: Մանեթի կողքին, ծնկները զրկած, նստած էր մի կարծես դպրոցահա-

սակ երեխա, սովորական սպորտային արտահագուստով, անտարբեր ու անարտահայտիչ, կողմնակի հանդիսականի նման:

— Ահա, ինքն է, — ասաց կրկեսի գլխավոր ռեժիսորը՝ Սոս Պետրոսյանը:

— Երեկվա գազա՞նը, — զարմացա ես:

— Հիմա կտեսնեք:

Մանեթում փորձողները վերջացրին իրենց գործը, գնացին: Գմբեթի տակից կենտրոն կախվեց պողպատե ուղղալարը, ծայրն օղակ: Աղջիկը վեր կացավ ու դանդաղ, մտածկոտ, արտաքուստ ծուլ ու անտարբեր, մոտեցավ ուղղալարին, բռնեց օղակը, նայեց ու անսպասելի սուրաց վեր: Նա նստեց հորիզոնական ձողին, թևը գցեց ձողը պահող ճոպանին, որ միակ բռնելու տեղն էր ու մնաց այդպես նստած: Նստել էր ու անշտապ, դանդաղ շփում էր ձեռքերը, ավերի մեջ կանիֆոլի փոշի: Այդպես նստել էր բարձունքում կախված ձողին, կարծես նստելու համար, անտարբեր, աննպատակ...

— Հետո՞...

— Նստելու է այդպես մի տասը րոպե, — ասաց Սոսը, — սովորում է բարձրությունը:

— Ի՞նչ, վախենում է:

— Անպայման:

Աղջիկը կենտրոնանում էր ներքին տագնապը թաքցրած: Դրաման սկսված էր, կամ գուցե սկսվել էր ներքևում: Նկատեցի, որ գոտուն ոչինչ չէր ամրացրել: Ապահովող ճոպանը կողքին էր, ազատ կախված: Սոսն ինձ բացատրեց, որ նա ճոպանը կամրացնի գոտուն, երբ վախը հաղթահարված լինի վերջնականապես: Պարզ էր, որ կենտրոնացման ընթացքն ինքնին մի դրամա է՝ լուրջ փոխհարաբերություն վախի զգացման հետ, ներքին գործողություն, դեյկսիս: Նա նայելու է վախի աչքերին մի տասը րոպե՝ այնքան, մինչև նրան ընկճելը...

Աղջիկը ճոպանն ամրացրեց գոտուն:

— Վախն անցավ, — ասաց Սոսը:

Դրամայի երկրորդ փուլն ավարտվեց: Առաջին փուլը

ներքևում էր, մինչև ճոպանին մոտենալը, երբ ոչ ոք ոչինչ չէր տեսնում, ամեն ինչ դերասանուհու մտքում էր: Հիմա սկսվելու էր երրորդ փուլը՝ բուն փոթորիկը: Դերասանուհին ապահովել է իրեն վտանգից, երբ արդեն հաղթահարել է վտանգի զգացումը: Ուրեմն, ի՞նչ աստիճանի անվախ է նա հիմա, այդ բացարձակորեն ապահով վիճակում:

Նա նույնություններ էր ունենում տրամադրություններ կրկնեց այն, ինչ տեսել էի նախորդ օրը, երեկոյան: Թռիչքի պահին դարձյալ փայլատակեցին լայն բացված աչքերը, շեկ մազափունջը ճակատին թափվեց: Նա թռիչքը կրկնեց մի քանի անգամ ու նստեց հորիզոնական ձողին, թևը գցեց ձողը պահող պողպատալարին, արձակեց ապահովող լարը: «Մահվան օղակը» հաղթահարված էր: Այդպես նստած մնաց մոտ երեք, թե հինգ րոպե: Ավարտում էր այնպես, ինչպես սկսել էր: Դրաման ավարտված էր, և կարիք կա՞ր այլևս մնալու վերևում:

— Հիմա նրա համար՝ էստեղ նստած, թե էստեղ, աթոռին. ոչ մի տարբերություն, — ասաց Սոսը:

Բարձունքում հիմա նրա դեմքին նույն անտարբերությունն էր, ինչ ներքևում, մանեթի եզրին: Ներքևում սկսված դրաման նույն լուրջությամբ ավարտվում էր վերևում: Պարզ է, որ վախի հետքն իսկ չկար այլևս նրա մեջ: Եվ, այնուամենայնիվ, պետք էր միառժամանակ մնալ բարձունքում, որտեղ հանդիպել էր վախին, մնալ առանց ապահովող գոտու, մինչև վերջնական անտարբերություն, մինչև ցնդեր վախի հիշողությունից ելնող ծխի վերջին քուլան:

Աղջիկը ցած իջավ: Ռեժիսորը մոտ կանչեց նրան: Մեզ մոտեցավ մի ամաչկոտ երեխա, անգույն աչքերով:

— Սարսափելի չէ՞, — հարցրեցի:

— Հետո՞ ինչ, — պատասխանեց մեղավորի նման:

— Չե՞ք վախենում:

— Եթե չփորձեմ մեկ-երկու շաբաթ, երևի վախենամ:

— Եթե մի ամիս չփորձի, երևի թե՛ վերջ, շատ դժվար կլինի, — կողքից ցածրաձայն և հայերեն ասաց Սոսը:

— Իսկ հիմա՞...

Աղջիկը լուռ, չփոթված նայում էր մեզ:

– Բայց երեկ երեկոյան, – շարունակեցի ես, – վերևում չէիք սպասում, սկսում էիք անմիջապես:

– Եթե ցերեկը փորձում եմ մի անգամ, նայում եմ դատարկ դահլիճին, ուրեմն պատրաստ եմ երեկոյան ներկայացմանը: Վախեցնողը դատարկ դահլիճն է: Երեկոյան դահլիճը լիքն է, հեշտ է:

Ուրեմն, հանդիսականն իր շնչառութեամբ մասնակից է գործողութեանը: Դիտողի հոգեբանական մասնակցութիւնը պարտադիր է, ինչպես դրամատիկական թատրոնում. Ռասինի պաթոսը լինի, Չեխովի իմպրեսիոնիզմը, թե այս «մահվան օղակը»: Եթե հանդիսական չկա, դերասանը կամազրկվում է, իմաստ չի տեսնում իր վարքագծում, չի ներշնչվում, դժվար է կենտրոնանում: Փորձի ժամանակ դերասանը գիտե, որ պիտի/ նկատի ունենա հանդիսականի ներկայութիւնը և գործում է այդպես: Այստեղ ուրիշ է. մարդը նախապես կռիվ է տալիս. ցերեկվա փորձին սպանում է վախը, երեկոյան անվախ է:

– Իսկ վերջում ինչու՞ գոտին արձակեցիք ու անմիջապես չիջաք, – շարունակեցի իմ հարցուփորձը:

– Որովհետև այլևս ոչինչ սարսափելի չէ, – ժպտաց նա ամաչկոտ:

– Իսկ եթե ներքևում ցա՞նց լինի...

– Ո՛չ, ի՞նչ եք ասում, – ասես վիրավորվեց աղջիկը:

– Ապահով կլինի, – ասացի:

Աղջիկը լռեց շփոթված, լռեց, լռեց ու գտավ պատասխանը.

– Անհետաքրքիր կլինի, – ասաց հաստատ ու համոզված, և աչքերը փայլեցին:

Ամպրոպը շղթայված էր նրա ներսում: Դրամայի գաղտնիքը չէր կարելի մերկացնել դրաման ենթագիտակցորեն կրողի համար: Վտանգի ու վախի հարցը չէր կարելի շոշափել նրա հետ: Արտիստուհին իրեն պատրաստել էր երեկոյան ներկայացման համար: Սկսել վախի թեմայից, նույնն էր թե վերադարձնել նրան դրամայի առաջին փուլին, մանավանդ որ մեր զրույցը տեղի էր ունենում այն տեղի մոտ, ուր նա նստած էր թոփչքի պատրաստվելուց առաջ: Ես խո-

սում էի վտանգի կողքին ապրող, վտանգի հետ խաղացող ու իր խաղից բավականութիւն ստացող մի հանդուգն երեխայի հետ, որ գուցե չգիտեր՝ ինչ էր անում: Նա ամեն օր սկսում ու ավարտում էր իր ընտրած դրաման, ապրելու իր կերպը, որի բովանդակութիւնը վախն էր ու վախը ճնշելու բավականութիւնը՝ միանգամայն իրական տագնապով ու իրական հրճվանքով: Ապահովող ֆիզիկական պայմանը՝ գոտին, նրան պետք էր միայն վախը հաղթահարած լինելու դեպքում, ոչ որպես փրկութեան օղակ, այլ մի պայման ուշադրութեան ամենահետին գծում: Իսկ ապահովութեան երկրորդ պայմանը՝ ցանցը, որ հիշեցրի ես, պետք չէր իսկապես. դրանով կչեզոքանար դրաման, կիմաստազրկվեր ամեն ինչ:

Կրկեսը դրամա է իր և՛ առարկայականութեամբ, և՛ պայմանականութեամբ, ունի իր իմաստաբանութիւնը, մարտահրավեր է ու հեգնանք կենցաղի իրականութեան ու առօրյա առողջ բանականութեան հանդեպ, ստեղծում է լարում ու հանգստութիւն, երկյուղ և հիացմունք, դարմացնում է երեխային, անտարբեր թողնում կրթված քաղքենուն («կրկեսը համարում ես արվե՞ստ»), խորհրդածութեան մղում փիլիսոփային:

Այստեղ ամեն ինչ հակառակ է առօրյա տրամաբանութեանը և ճշմարիտ է, որպես մաքուր խաղ, հնարավոր հրաշք իրային պայմաններում, և կեղծիքն այստեղ հավասար է աղետի կամ խայտառակութեան:

Դրամատիկական թատրոնում դժվար է տեսնվում կեղծիքը, դժվար է գիտակցվում աղետը, որ ֆիզիկական չէ, բարոյական է, ու՞մ է վնաս... Քաղքենին կեղծիքի ճահճում վայելում է իր վիճակը, հրճվում, ծափահարում, որպես «դաստիարակված» քաղաքացի, և հեռանում գոհ ու հոգեպես դատարկ, ինչպես որ եկել էր ժամանակն սպանելու:

ԱՆԻՐԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐ

... իբրև թե, ոչ թե իսկապես,
ինչու՞ իբրև թե:

Կ. Ստանիսլավսկի, «Իմ կյանքը արվեստում»

1954 թվի սեպտեմբերին Վարդան Աճեմյանն իր առաջին կուրսի ուսանողներին (որոնց մեջ էի նաև ես) հանձնարարեց կարդալ Ստանիսլավսկու «Իմ կյանքը արվեստում» գրքի առաջին գլուխը և հաջորդ օրը հարցրեց, թե ինչի մասին է.

– Մի պատմեք, բացատրեք իմաստը:

Նա սպասողական հայացքով նայեց իմ կողմը, ես ցույց տվեցի ընդգծածն ամբողջը. «Բեմում անգործություն հետևանքով առաջացած անհարմարությունը, հավանորեն անգիտակցաբար, դեռ այն ժամանակ ես զգացել եմ, և ես ամենից շատ դրանից եմ վախենում»⁵:

– Եզրակացությունը...

– Անիմաստ անգործությունից ազատվում են իմաստավորված գործելով:

Իր ուզած պատասխանը չէր, կոնկրետ չէր: Նա պահանջում էր կոնկրետ մեկնաբանություն և ինքը դիմեց մեկնաբանության, ելակետ ընդունելով հեղինակի խոսքերը. «Իբրև թե, ոչ թե իսկապես: Ինչու՞ իբրև թե...»:

Ինչի՞ մասին էր խոսքը:

Հեղինակը պատմում է իր «դեբյուտի» մասին: Հայրական կալվածքի տնային բեմում ներկայացվում է մի պատկեր՝ «Տարվա եղանակները», մանուկների խաղով մանուկների համար: Բեմում վառվում է մի մոմ, որպես խարույկի պայման, բայց կրակը կրակ է, և երեխայի ձեռքն են տվել եղևնափայտի մի կտոր, թե՛ խառնիր կրակը «իբրև թե, ոչ իսկապես»: Բայց ահա երեխայի առողջ բանականությունն ըմբոստանում է՝ «Ինչու՞ իբրև թե», և նա փայտը նետում է կրակը, բամբակն այրվում է, հրդեհ է բռնկվում:

Ո՞րն է մեր եզրակացությունը, համաձայն Ստանիսլավսկու հետապնդած ճշարտության:

– Ճշմարտության զգացումն ու գաղափարը պետք է ունենալ և իսկապես գործելու ցանկությունը, որպեսզի լինի «իբրև թե», – բացատրեց Աճեմյանը: – Առանց ճշմարտության զգացման չկա ոչ մի պայմանականություն: Հասկանալի՞ է:

Հասկանալի չէր ու չէր կարող լինել:

Պայմանականությունը դերասանի միայն խոսելակերպի ու գործելակերպի մեջ չէ արտահայտվելու, այլև նրան շրջապատող բեմական միջավայրում՝ ենթադրվող առարկաներ, աբսեսուար, պայմանական դեկոր, «չորրորդ պատ» և այլն, այն ամենի մեջ, ինչը առաջադրված ու ստորադասված է հիմնականին՝ կենդանի մարդուն: Առարկայական միջավայրի չգոյությունն է լինելու պայմանականության պայմանը: Եթե «իբրև թե», ի՞նչ գործ ունի բեմում իրական բոցը, կամ եղևնու իսկական ճյուղը՝ բռնկվելու պատրաստ:

Իրական ու անիրական պայմանների հակասությունը, կամ համաձայնությունը, բեմական արվեստի առեղծվածներին է, որի բացատրությունը չեն տալիս թատրոնի մարդիկ՝ ո՛չ ստեղծագործողները, ո՛չ տեսաբանները: Պայմանականությունը առարկայականության կամ ոչ առարկայականության խնդիր չէ, այլ առարկային վերագրվող դերի ու իմաստի: Առարկայի նյութականությունամբ չէ որոշվում նրան վերագրվող իմաստը, այլ առարկայի հանդեպ եղած խաղային վերաբերմունքով: Ստեղծագործողներն զգում են այդ ենթագիտակցորեն: Եթե գործողության մեջ առարկան աներևույթ է կամ պայմանական, դերակատարի վերաբերմունքը լինելու է առավել քան ճշմարտանման՝ հավատացնելու համար, թե կա առարկան իսկապես: Իսկ եթե առարկան իրական է և ակներև է իրականությունը, վերաբերմունքը լինելու է «որպես թե»: Բրուքի հետևորդուհին՝ Մնուշկինյան, բեմ է բերում մարդուն իր բնահոգեկան հավաստիությունամբ, արյունով ու արցունքով, շնչով ու ստամոքսով, և նրան դնում է բացարձակորեն պայմանական դեկորային միջավայրում: Բեմ է մտնում կարծես թե նատուրան, բայց պայմանական միջավայրը թույլ չի տալիս շփոթելու նրան կյանքի իրականության հետ:

Հնարավոր է արդյոք բեմում գործել այնպես, ինչպես կյանքում, և եթե Հնարավոր է, արժե՞, Հանուն ո՞ր ճշմարտության, և ո՞վ կհավատա այդ ճշմարտությանը:

Բեմական գործողությունը համոզում է միայն իր պայմանականությունը:

Բեմում անհավանական, իրականությունից դուրս բանը, ասենք՝ ուրվականի հայտնություն, տարակուսանք չի առաջացնում, մինչդեռ կինոնկարում այդ նույնը երևում է սուտ, կոպիտ սարքված բան: Հանդիսականը գիտե, որ բեմը ենթադրվող հանգամանքների իրականություն է, ուստի ամենայն ենթադրելի Հնարավոր է այնտեղ, և Հնարավոր չէ բացարձակ առարկայականն ու նյութականը: Կյանքի ճշմարտության պատրանքը բեմում միշտ եղել է այնքանով հետաքրքիր ու գրավիչ, որքանով հանդիսականն իմացել է պատրանք լինելը: Եվ ի՞նչն է ավելի տհաճ բեմում, քան նյութը և նյութականությունը գործողության մեջ: Այսպես, Քրիստոսի դերակատարը (Փարիզ, «Մարինյի» թատրոն, բեմադրող՝ Ռոբեր Օսսեյն) խաչը շայակած, ընկնելով ու ելնելով, անցնում է ավանսցենով, և ո՞վ է հավատում գաղափարի այս նյութականացմանը: Վոլչինը բերում է այսպիսի մի օրինակ: Ասպետը բեմ է մտնում սպանված ախոյանի սիրտը սրի ծայրին՝ մորթված ոչխարի սիրտ, և՛ ոչ մի տպավորություն: Հաջորդ ներկայացմանը դերասանը սրի ծայրին է դնում սրտաձև կտրված կարմիր թավիչ, ինչպես խաղաթղթային սիմվոլ, և տպավորությունը լինում է ցնցող⁶:

Հանդիսականը կյանք է ուզում տեսնել բեմում և տպավորվում է կյանքից, թե՞ կյանքի խորհրդանիշերից: Բեմական գործողությունն իրակա՞ն է լինելու, թե՞ նշանային: Նայած՝ ով է հանդիսականն իր զգացմունքների դաստիարակությունը:

— Պատկերացնում եք, — ասում է մի կին մի դերասանուհու մասին, — նա արտասվում է իսկական արցունքներով:

— Իզուր, — պատասխանում է կողքից անցնող տղամարդը:

— Ծի՞շտ է, որ Փափագյանը բեմում մի անգամ իսկապես խեղդել է մի դերասանուհու:

Տաղանդի ու արվեստի արատավոր պատկերացումներ: Ոչ մեկին պետք չեն բեմում թափվող իրական արցունքները, իսկ դերասանուհուն խեղդողը, եթե եղել է, հոգեկան հիվանդ է եղել, ոչ թե դերասան: Ենթադրվող հանգամանքների իրականության մեջ սուտ են բոլոր բնահոգեկան ճշմարտությունները: Բեմում արցունք թափողները շփոթված հոգիներ են, համբուրվելուց բավականություն ստացողները՝ անառակ հոգիներ, քաղցրավենիք վայելողներ... Եղավ նման մի դեպք: Պետական քննության ներկայացված մի բեմադրության մեջ հատապտուղ պետք է ուտվեր, բացեցին քաղցրավենիքի մի տուփ ու կերան, ուտելով զբաղվեցին, շեղվեցին խաղի անիրական պայմաններից:

— Ես բոլորին անբավարար կնշանակեի, — ասաց Գուլա-կյանը: — Բեմում ուտելիքն ուտելու համար չէ, այլ ձևացումը հեշտացնելու:

Բեմում նյութականությունը գործողության անմիջական զրդիչ չէ, այլ կողմնակի և անուղղակի հիշեցում, աֆեկտիվ տարր, որ չի բերվում ուշադրության առաջին գիծ, իսկ եթե բերվում է, նշանն է բերվում ու ընդգծվում: Այսպես կոչված, աֆեկտիվ վարժությունները բեմական գործողության տարրեր են՝ տեսնելու, շոշափելու, պատկերացնելու փորձեր: Կարելի է ասել, որ ամբողջապես աֆեկտիվ տարրերից է կազմված ավանդական պանտոմիմի արվեստը (Մարսել Մարսո, Ժան-Լուի Բարրո, Ելիզարով և ուրիշներ): մարդը հենվում է, հրում է, բարձրացնում է, կորցնում է, փնտրում է, գտնում է և այլն, ոչ մի պատմողական-հաղորդակցական նշան, միայն դրություններ և խաղ դրությունների ու գոյությունն չունեցող առարկաների հետ:

— Ինստինկտ, միայն ինստինկտ, — ասում էր Աճեմյանը:

Սա նշանակում էր ոչ այնքան բնազդային հակազդում, որքան բնազդային դրսևորման համոզիչ կերպ: Դա կարող էր արտահայտվել որոշակի ընդգծումներով, ցուցադրականություններով, թե ահա կա առարկան: Ինչպե՞ս: Մի օրինակ է բերում Ֆիրմեն Ժեմին: Աղջիկը վերցնում է ջրով լի դույլը, տանում այստեղից այստեղ, ձևացնելով ձեռքը ներքև քաշող ծանրությունը: Ժեմին ասում է՝ դա քիչ է, ուրիշ

նշան էլ է պետք, որ իմացվի, թե ինչ է տարվում, դու՞յլ, թե ուրիշ ծանրութիւն, դույլի մեջ ի՞նչ, ջու՞ր, թե... Դույլը վերցնում է մյուս աղջիկը և մի քիչ հեռու է պահում, մյուս ձեռքով հավաքում է փեշը, որ ջուրը չցայտի⁷: Սա ավելի մոտ է ճշմարտութեանը: Իսկ եթե իրական լիներ ջրով լի դույլը, ու՞մ էր պետք: Աճեմյանը վկայաբերում էր մի օրինակ իր «Արա Գեղեցիկ» բեմադրութիւննից (Լենինականի թատրոնում): Շամիրամի դեսպանի դերակատար Ղազարյանը, որպես թե Ասորեստանից եկած ու կյանքում խաղող չտեսած (իբր այնտեղ խաղող չկա), խաղող է ուտում, որպես թե անծանոթ մի բան, զարմացած և ուշադիր, ընդամենը մեկ հատիկ իրեն մատուցված բուստաֆորական ողկույզից՝ «որպես թե»: Այդ մեկ հատիկ խաղողը գոյութիւն չունի, չկա ոչ մի տեսքով, դերասանի զարմանքի ու պատկերացման մեջ է. մի հայացք, աչքերի այնպիսի արտահայտութիւն, որ հանդիսականը տեսնում է իր իմացած խաղողի փայլատ հատիկներն արծաթագորշ, ծանր թվացող, իրականում շատ թեթև կարտոնե մատուցարանում: Գործում է դերասանի երևակայութիւնը՝ վերաբերմունքը նշանների հանդեպ, գործի դնելով հանդիսականի երևակայութիւնը: Նա վերցնում է չեղած խաղողի չեղած հատիկը, որ չի էլ երևում, առարկայի սիմվոլն էլ չէ, և այդ չեղածը բերանն է տանում.

– Պետք էր տեսնել՝ ինչպե՛ս էր զգում կլորութիւնը, սառնութիւնը, քաղցրութիւնը և մի բան էլ՝ ատամի տակ ընկնող կորիզը, և՛ զարմանք, թե այդ ի՞նչ էր...

Իսկ եթե խաղողը իսկական լիներ, ո՞վ կհավատար: Եվ ո՞վ կփորձեր հավատացնել: Նյութականութիւնը դերասանի մեջ կառաջացնե՞ր արդյոք իր պատկերացմանը տեսանելի ձև տալու, երևակայածը պայմանականացնելու, սիմվոլի վերածելու մղում: Խնդիրն այն է, թե երբ է ավելի ակտիվ դերասանի խաղային բնագոյը, իրակա՞ն, թե՞ անիրական պայմաններում: Իրական պայմանը պայման չէ, եթե պայմանականութեան կոնտեքստում չէ: Ընդունենք, որ կարելի էր բեմ բերել իսկական խաղող: Կարելի էր, բայց այս դեպքում էլ պետք է մտածվեր զգացողութիւնը պայմանականացնելու,

առարկան սիմվոլի վերածելու եղանակը, այսինքն՝ առարկան բոլոր դեպքերում պետք է ընդունվեր որպես պայման, ոչ որպես առարկա: Բեմում ինչպիսի առարկայականութիւն էլ ստեղծվի, բեմ մտնողը բախվում է տարածութեան ու մթնոլորտի դատարկութեանը, և դա ներքին պայման է, որ մղում է տեսնելու չեղած բաներ, շոշափելու չեղած առարկաներ, լսելու անլսելի ձայներ:

– Պատկերացրեք մի պահ, – ասաց Աճեմյանը, – նստած եք համերգային դահլիճում, երաժշտութիւն եք լսում: Որոշեք՝ որտեղ եք, ինչ եք լսում, ինչ եք տեսնում...

Լսում էինք «իբրև թե»: Աճեմյանը նայում էր մեր դեմքերին.

– Լսեք, լավ լսեք:

Մենք շարունակում էինք «լսել», որոշելով որևէ կոնկրետ երաժշտական երկ:

– Ի՞նչ եք տեսնում, – հարցրեց Աճեմյանը:

Տեսնելու և տեսնելիք պատկերի մասին ոչ ոք չէր մտածել: Հորինվեցին վերացական, մտացածին պատկերներ, որպես թե երաժշտութիւննից ծնվող պեյզաժներ՝ էլ ծով ու փոթորիկ, անտառ, գիշեր ու լուսին և ինչ ասես, բացի այն կոնկրետ առարկայական միջավայրից, որտեղ իրականանում է երաժշտութիւնը:

– Ի՞նչ եք տեսնում ձեր դիմաց, ոչինչ չե՞ք տեսնում:

– Գետը հոսում է...

– Էէ՛..., – սրտնեղեց Աճեմյանը, – ու՞մ եք տեսնում, ոչ մեկին չե՞ք տեսնում: Զարմանալի է, ոչ մեկը դիրիժորին չի տեսնում:

– Ա՛...

– Իսկ ի՞նչ էիք կարծում:

Համերգային դահլիճի ու բեմի կոնկրետ պայմանների մասին մոռացել էինք՝ այն, ինչ չի մոռանում համերգում նստած ոչ մեկը, ինչ էլ «տեսնի» երաժշտութեան միջոցով: Բաներ էինք հորինում իրերի իրականութիւննից՝ ենթադրվող առարկայական միջավայրից դուրս, մինչդեռ խնդիրը շատ ավելի պարզ էր: Բայց իսկապե՞ս պարզ էր: Փոխհարաբերութեան մեջ մտնել երևակայվող ակներևութեան հետ,

տեսանելի դարձնել բացակա մի բան երևակայական հակազդման միջոցով, իհարկե, ավելի բարդ է, քան երաժշտությունը մտովի ձայնային պեյզաժի վերածելը:

Բեմում լսելն ու տեսնելը գործողությունն է՝ վերաբերմունք և ընթացք դատարկ տարածություն և ժամանակի անշարժություն մեջ:

Այս երևույթը պատկերացնելու համար դարձյալ վերադառնալու ենք կրկես: Բայց սա արդեն կրկեսը չէ, այլ կրկեսի գաղափարը, նրա պատկերացումը անիրական պայմաններում:

1971–72 ուսումնական տարում Երևանի թատերական ինստիտուտի տիկնիկային արվեստի դասարանը (ղեկավար՝ Ռոլանդա Խարազյան) քննության ներկայացավ կրկեսային պատկերների բեմադրություններ: Դատարկ բեմահարթակ, շատ փոքր, կապույտ հետնավարագույրով և հարթակին ուղղված կարմիր լուսարձակներ: Վարագույրը բացվում է Իսահակ Դունաևսկու «Կրկես» կինոնկարի համար գրված երաժշտությամբ: Սա արդեն կրկես պատկերացնելու մեկ պայման է՝ երաժշտություն, որ հնչում է կրկեսային բազում սրահներում: Այս երաժշտության ուղեկցությամբ երևակայական մանեթ բեմ են վազում ձեռնածուներ, և առանց առարկաների՝ «թալեմ-բունեմ, բունեմ-թալեմ...», ակրոբատներն իրար ուսերի վրա են բարձրանում, թռչում գլխիվայր պտույտներով, և այս ամենը՝ «որպես թե...»: Ոչինչ իրականում տեղի չի ունենում, ամեն ինչ երևակայության ու պատկերացման մեջ է. փոքրիկ բեմահարթակում ցույց են տրվում էքսցենտրիկ գործողության ինչ-ինչ նշաններ միայն, ամեն ինչ ունի սկիզբ ու ավարտ և, ամենակարևորը, մթնոլորտի ու տրամադրության մեջ է: Չկա ո՛չ տարածություն, ո՛չ լրիվ շարժում, չկա թռիչք, չկա վայրէջք, բայց կա սկիզբ՝ մարդը պատրաստվում է թռիչքի, և ավարտ: Համոզիչ է կենտրոնացումը, տեսանելի է սպասումը, զգացվում է լարում, ակնթարթը որսալու պահը, թռիչքի հաղթական ավարտը, ժպիտն ու հանգստությունը, չեղած ու չլավող ծափահարություններն ընդունելը: Առկա է կրկեսային մթնոլորտը, և չկա կրկեսը: Կա կրկեսային էքսցենտրիզմը կրողների վի-

ճակը: Եվ կա հիմնական թեման՝ լարախաղացությունն առանց լարի: Երկու հոգի ձգում են պողպատալարը «որպես թե...», երկուսն էլ ամրացնում են սյուները, արագորեն, շտապելով ամրացնում պտուտակները: Երաժշտությունը լռել է: Այն երկուսը ձգում են ճոպանի ծայրերը, գցում սյուների ծայրերին, դարձյալ ձգում, ստուգում ամրությունը, կախվում ճոպանից, ճոճվում, ձգում... Լավ է: Եվ դարձյալ հնչում է երաժշտությունը, ապա՝ դադար և թմբուկի տրեմոլո, որ նշանակում է ժամանակի կանգառ, սպասում, և՛ լիրիկական մոտիվ... Զվարթ քայլով մանեթ է մտնում ժպտադեմ լարախաղացուհին (Գրետա Հակոբյան) ու չեղած սանդուղքով բարձրանում չեղած կայմի ծայրը, վերցնում է հավասարակշռության չեղած ձողը, գտնում է ձողի կենտրոնը, պահում է ուղիղ, երաժշտությունը մի պահ լռում է, դարձյալ ժամանակի կանգառ, լարախաղացուհին աջ ոտքով շոշափում է լարը և ոտքը սեղմած, զգույշ առաջ է հրում լարի վրայով... Հնչում է ուրիշ մեղեդի՝ Սեն-Սանսի «Մեռնող կարապը»: Աղջիկը զգույշ պարաքայլերով հասնում է լարի կենտրոն, թեքվում է աջ, ձողը թեքում է ձախ, թեքվում է ձախ, ձողը թեքում է աջ, և այսպես՝ զգույշ, անհամարձակ, անվարժ ու ժպտադեմ, նա մոտենում է հանդիպակաց կայմին և արագացնում է քայլը, կանգնում կայմի ծայրին. հաղթանակ, ծափահարություն, և հետ է դառնում նույն ճանապարհով...

– Նպատակը ո՞րն է, – հարցնում է ինձ մի պրոֆեսոր:

– Տեսնել, լսել, զգալ, շոշափել գոյություն չունեցող, ենթադրելի պայմանները:

– Երաժշտությունը շատ է, ձանձրացնում է:

– Դա իրական պայմանն է, միակը և գեղարվեստական պայման:

– Զլինի, ի՞նչ են անելու:

– Ինչու՞: Մարդիկ գործում են գեղարվեստական պայմանականություն միջավայրում: Երաժշտությունը տոն է տալիս գործողությանը: Սա կրկես չէ, կրկեսի հիշողություն է բեմական պայմաններում, այն, ինչին ասում են աֆեկտիվ հիշողություն:

– Յիրկ է, ցիրկ չի՞...
 – Հոգեբանական վիճակը չե՞ք տեսնում:

– Չեղած տե՞ղը:

– Այո, չեղած տեղը: Ամբողջ թատրոնն է չեղած տեղը:

Չեղած տեղը, այսինքն՝ մտազգացական հիշողություններ: Բեմական գործողության մեջ դա, որպես իրական պայման, ներքին պայման է. նպատակը՝ ի ցույց դնել, գործողության ու խաղի մեջ ներքաշել արտաքին ենթադրելի պայմանները: Կրկեսն այստեղ ամենախաղարկայինն է երևակայության ենթակա բոլոր առիթներից: Դա, որպես կենտրոնացման առիթ, թերևս համեմատելի է բարդ և նուրբ վիրահատության հետ, որտեղ բոլոր քայլերը լինում են հաշվարկված ու զգուշ: Նման վարժության օրինակի հանդիպել ենք Մոսկվայի թատերական արվեստի ինստիտուտի փորձերից մեկում: Ուսանողներին տանում են վիրահատարան՝ ծանոթացնելու միջավայրին, միջնորոտին, գործողության առարկայական պայմաններին, ոչ թե վիրահատության երևույթին ու ընթացքին, այլ վիրահատող բժշկի ու նրա օգնականների վիճակին: Ուսանողները կողքից դիտում են մարդկանց, որպեսզի վերարտադրեն նույնը, որպես ենթադրելի պայմանների իրականություն: Եվ ուսանողները դա անում են բացառիկ կենտրոնացումով ու ճշգրտությամբ, ըստ արտաքին կամային նշանների ու ներքին խնդիրների, որպես անընդմեջ, լարված վիճակ, կողքից միանգամայն հասկանալի գործողություն: Ե՛վ այս, և՛ նախորդ վարժության (էտյուդ) մեջ խնդիրը նույնն է՝ ենթադրելի պայմաններում ու դրություններում գործել «իբրև թե» և «ըստ էության» (Գուլակյանի խոսքն է), այնպես, որ պարզ լինի՝ «ինչից է խոսսափում և ինչի է ձգտում» մարդը:

Թվում է՝ որքան առարկայական ճշմարտություն, այնքան բեմական հետաքրքրություն: Ինչ-որ առումով՝ այո: Այդպես կլինեք, եթե ենթադրվող հանգամանքները նպատակ լինեին: Բայց դրանք նպատակ չեն, այլ պայման, միջոց, գործողության ներքին հենակետ, որ տեսնվում ու զգացվում են կամային նշաններում ու քայլերում: Նպատակն այդ քայլերն են, որպես գործողության, այն է՝ երևակայվող իրադրու-

թյանը պատասխանող վարքագծի տարրեր: Ենթադրվող հանգամանքները կատարում են խարիսխի ու զսպանակի դեր, որ կանգնեցնում են ու շարժում, շարժում ու կանգնեցնում գործողությունը, ի տես դնում պայմանական դրություն ակտուալ և պոտենցիալ, դինամիկ և ստատիկ պահերը՝ զգուշույթյուն, արագույթյուն, զսպածույթյուն, շունչը պահած վիճակ, արտաշնչում, դանդաղույթյուն, սպասում, կտրուկ քայլ և այլն: Կա, իհարկե, հոգեբանական օրինաչափություն, կան առանձին արարքի տրամաբանություն և արարքների տրամաբանական կապ, որոշ դեպքերում՝ ճշգրտորեն գտնված կերպաձևերի ընդօրինակում կամ մեքենայական կրկնություն, երբեմն կրկնատիպերի միտող: Կրկնատիպն էլ, որ գալիս է անկենդան թատրոնից, կարող է իմաստավորվել, եթե ուշադրության ենթադրելի առիթը կոնկրետ է ու թարմ, եթե գործում է դերասանի կենտրոնացման կամքը:

Վերոհիշյալ տեսարաններում անիրական պայմաններն արտաքին են: Բայց կան և ներքին պայմաններ, որ շատ անգամ ավելի էական են: Գործող անձի համար պայման և ուշադրության օբյեկտ կարող է լինել նաև իր ենթադրելի ներքին վիճակը: Այս դեպքում նա փոխհարաբերության մեջ է և՛ արտաքին, և՛ ներքին պայմանի հետ: Իրականության մեջ դա չի տեսնվում կամ հասկացվում, ակներև չէ, թեպետ ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է նկատել ինչ-որ բան, գնահատել կամային նշանները ճիշտ կամ սխալ: Բեմը պահանջում է որոշակի ակներևություն, բայց ի՞նչ աստիճանի և դրսևորման ի՞նչ կերպով:

– Վիճակը չեն խաղում, – ասում էր Գուլակյանը, – վիճակը հաղթահարում են կամ թաքցնում: Տխուր մարդն իր տխրությունն է հաղթահարում կամ թաքցնում, ուրախ իր ուրախությունը: Մարդիկ որ ուրախանում են, պար չեն գալիս: Պար են գալիս հիմարները, հարբածները, կամ պրիմիտիվ մարդիկ, կեղծավոր մարդիկ, որ իրենց վիճակը գրում են իրենց ճակատին...

Վիճակը հաղթահարել կամ թաքցնել նշանակում է ինչ-որ բան անել, ինչ-որ նշան ցույց տալ, փնտրել որևէ այլ

օբյեկտ վիճակից ու տրամադրությունից դուրս, վերաբերմունք ցույց տալ ոչ այն դրությունը, որ ենթադրվում է, կամ ամեն զնով հավատացնել, թե իր վիճակն այն է, ինչ թվում է կամ տեսնվում: Օրինակ, ի՞նչ է անում հարթած մարդը: Ձանում է ուղիղ կանգնել, փնտրում է իր ուղղալարը, իր կորցրած խարիսխը: Նրա ուշադրության օբյեկտը փախչում է ուշադրությունից. մարդն ուզում է բռնել, չի կարողանում, և չկարողանալը երևում է որոշակի նշաններով: Գուլակյանը վկայաբերում էր մի տեսարան Գորկու «Հատակում» պիեսի բեմադրությունից (Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոն, բեմադրող՝ Կ. Ստանիսլավսկի): Ներկայացման վերջին տեսարանում Ստանիսլավսկու Սատինը բեմ է մտնում հարթած, ջանում է ուղիղ կանգնել, չի կարողանում ու սկսում է պարել... Մեկ-երկու շարժում է անում ու կանգ է առնում, դարձյալ մի շարժում և պարը շարունակում է մտքում: Իրեն թվում է, թե պարում է, բայց իրականում անշարժ է, և հանդիսականն էլ տեսնում է, թե ինչպես է նա մտքում իրեն տեսնում:

— Մարդը մտքում պարում էր մի գույնում պար: Մի քանի շարժում արեց, սպասեց, մնաց, վերջը մի ծափ տվեց ու ձեռը ծնկին, ոտը գետնին, ու պարը վերջացավ:

Սա նշանակում է վիճակի հաղթահարում մեկ ուրիշ վիճակի ստեղծումով և ոչ թե պար, այլ պարի պատկերացում երևակայությանը, հարաբերություն երևակայության հետ, ներքին ընթացք, որ պարտադիր չէ անցնել ամբողջությունը, բոլոր փուլերով. կարևորը նշանների ավարտվածությունն է, ոչ այնքան ընթացքի: Մնացածը թողնվում է հանդիսականի ներքին տեսողությանը:

Այդպես ու մի քիչ տարբեր պարի հիշողությունն էր ներկայացնում վրաց դերասանուհի Վերիկո Անջափարիձեն Ալեխանդրո Կասոնայի «Ծառերը կանգնած են մահանում» պիեսի մի տեսարանում (Թիֆլիսի Կ. Մարջանիշվիլու անվ. թատրոն): Տատիկն ուրախ է ու խաբված է, գիտե կամ չգիտե իր խաբված լինելը, ներշնչված է իր հավատով, վեր է կենում պարելու և ինչպե՞ս է պարում... Պարը կիսատ է, բայց հանդիսականը տեսնում է նրա ներքին ցնծությունը:

Պարի ակնարկները հստակ են, ֆիզիկապես անկատար և հոգեբանորեն ավարտված. երևում է, թե ծեր իսպանուհին ինչպես է պարել ջահել ժամանակ՝ ինչպես մի Կարմեն: Իսկ սա պարի ակնարկ է, կարմենտալիայի հիշողություն և հստակ, որպես այդպիսին՝ կաստանետ խփող մատների շարժում, ուսերի թեթև թափահարում, մի քանի քայլ, և այս ամենի հետ՝ մի հայացք, ներքին զվարթություն, որ ասում է ամեն ինչ:

— Շատ բան անել պետք էի, — ասում էր Գուլակյանը, — արարքը պիտի լինի ըստ էության և էդ տեսակետից ավարտված, պարզ:

Ավարտվածությունն ու պարզությունը չի նշանակում դրություն առարկայական (կամ առարկայական նշանների) վերարտադրություն: Կարևորն այն է, թե ինչ է տեսնվում, այլ ինչ է պատկերացվում կամ մտածվում: Գործողությունը դիմում է հանդիսականի ոչ անպայման տեսողությանը, առավելապես՝ երևակայությանն ու մտքին: «Ոչ ինչ տեսանելի, այլ իմանալի», — ասել է քրիստոնեական պատարագի մեկնիչը՝ Հովհան Մանդակունին (V դ.), և այդտեղ է բեմական ճշմարտությունը: Իսկ եթե բանը հասնում է նշաններին, ապա դրանք կարող են լինել դրություն անմիջական իմաստից դուրս և բացահայտել իմաստն անուղղակիորեն:

Նշանագիտությունը վերաբերող գրականությունից հայտնի է «կամքի առանցք» հասկացությունը, որ անցել է թատերագիտություն: Դա մոտավորապես նույնն է, ինչ Ստանիսլավսկու ասած «միջանցիկ գործողությունը», փրիլսոփայության լեզվով՝ օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերությունը: Այսպես, անհատական կամքին հակադրված են արգելքներ, և անձի բոլոր քայլերը պտտվում են դրանց շուրջը: Արգելքներով է որոշվում գործողության այն անընդմիջությունը, որ ընդմիջվելու է մի կետում, արտաբուստ կողմնակի կամ երկրորդական, բայց ըստ էության իմաստավորող, վիճակն ամբողջացնող փոքրիկ առիթով: Մի տեղում դա վառվող մոմն է («Ավերված քաղաքի առասպելը»), որպես թե երկրորդական մոտիվ, մեկ այլ տեղում այլ առարկա: Այսպես, Վազարյանի Գագիկ թագավորը («Երկիր

Հայրենի», բեմադրող՝ Վ. Աճեմյան) ջանք էր թափում համոզելու Վեստ Սարգսին (Դավիթ Մալյան), որ սա հետ կանգնի իր բռնած գործից: Վեստ Սարգիսը նստած էր բեմի կենտրոնում, ցածր մի նստարանի, դեմքով դեպի հանդիսասրահը, և չէր նայում աջ կողմը, որտեղ Գագիկն է, չէր ուզում լսել նրան, զբաղված էր իր ձեռքի թաղբահով: Վաղարշյանն իր տոնը բարձրացնում էր, բարձրացնում և մի քանի պահ լուռ, ցածր, լարված շշուկով արտասանում երկու վանկ՝ «հե՛տ կաց...», լուռ և հանգիստ մտենում և առանց նշանակություն տալու, որպես թե իմիջիպալոց, Վեստ Սարգսի ձեռքից վերցնում էր թաղբահը, սաղափե հատիկները սեղմում ուղիղ պահված երկու ափերի մեջ և այդպես տրորելով, աշխույժ քայլով մտենում բեմառաջքին, կանգնում դեմքով դեպի հանդիսասրահը, մտածկոտ, բայց ոչ շեշտված, տրորում հատիկները, հետո, առանց խաղակցին նայելու, անտարբեր, կարծես բախման վիճակը մոռացած, թաղբահը վերադարձնում, և երկու անհամաձայն մարդկանց խոսակցությունը շարունակվում էր միջին տոնով, մի քիչ հանգիստ. փոխվում էր գործողության ուղիստորը, և, այնուամենայնիվ, համաձայնության հեռանկարը չէր երևում. հանգույցը մնում էր, ոչինչ չէր լուծվում, չէր ավարտվում դրամատիկական հարթությունում, բայց պարզ ու ավարտուն էր բեմական գործողությունը: Կամքի առանցքը, թվում է, մի պահ փոխվում էր՝ ասպարեզ էր բերվում երրորդական մի իր, բայց դա իրադրության սիմվոլացումն էր, որով բացվում էր դրություն «գաղտնի» մի շերտ. մարդն ուզում է բռնել դիմացինի՝ երբեմնի յուրայինի մարդկային երակը և տեսնում է, որ իզուր է: Թաղբահն այստեղ դառնում է միջնորդ առարկա, լարումը թուլացնող, գործողության անընդմիջությունը լրացնող արտաքին մոտիվ, ասես՝ լարումից հանգստանալու առիթ:

Գործողությունն ընթացք է և, ըստ դրամայի ավանդական տեսություն, թելադրվում է պիեսի սյուժեով: Թատերագրիտական գրականության մեջ ընդունված է գործուն պայմանաձև (ակտանապիս մոդել) հասկացությունը, որ ի վերջո հանգում է օբյեկտ-սուբյեկտ հարաբերությունը: Բայց դա

սխեմա է: Իրականում բեմական գործողություն տրամաբանությունը ենթակա է դետերմինացման: Գործողությունը բեմում նախատեսում է ոչ այնքան արտաքին պատճառ կամ նպատակ, որքան ներքին, և այստեղ բնավորությունն ու գործողությունը չեն բաժանվում միմյանցից: Սա էկզիստենցիալ տեսակետն է և համախոս է արիստոտելյան տեսակետին. «գործողությունը նրա համար չէ, որ ընդօրինակի բնավորությունները, այլ ընդհակառակը՝ բնավորությունները շոշափվում են գործողության միջոցով»⁹: Գործողությունը ենթադրում է նախ պատճառ, հետո նպատակ: Պատճառը դիմադրություն է պահանջում, և գործողությունն այդ դիմադրությունն է, ոչ թե վիճակի ցուցադրումը: Հետևաբար, ասվում է *causa efficiens* – գործող պատճառ: Մարդուն սեղում է իր կամքից անկախ մի բան, որ կա՛մ իր ներսում է, կա՛մ իրենից դուրս, և «գործողությունը գործվում է ինքն իրենից, ինչպես ծառն իր բնից»¹⁰: Այսպես է մտածել XIX դարի դերասան Սեդրակ Մանդինյանը և այդպես էլ գործել է բեմում, որպես թե ինքը մեղավոր չէ, որ այսպես կամ այնպես եղավ: Կա պատճառ, որ անձի բնավորությունից է, բայց չկա դրա սուբյեկտիվ գիտակցումը:

Գործողության դրդիչը, ըստ Ստանիսլավսկու, «գործուն խնդիրն» է (*действенная задача*), որին Գուկալյանն ասում էր «գործոն խնդիր», այսինքն՝ Ֆակտոր, պատճառ, և այստեղ խնդիրն ավելորդ է: Գործողության մեջ հետաքրքիր է առավելագույն չբացատրվող պատճառը (ըստ Շեքսպիրի), քան գիտակցված և ինչ-որ դրական գաղափար հետապնդող շարժումը: Ինչու՞ «չենք ուզում լսել մշտական խուլ ու խուլ աղմուկը կյանքի խորխորատներում, եթե այնտեղ է, որ կա իրական շարժումը» (Բերգսոն)¹¹: Ուրեմն, ով դերասան, ականջդ կախիր նախ քո ներսի խուլ աղմուկներին, իմանալով, որ գործող պատճառը որքան դրսում է (օբյեկտիվ), այնքան էլ, գուցե ավելի՛ անձիդ ներսում (սուբյեկտիվ): Շեքսպիրն անհատի մեջ է տեսնում ու չի բացատրում, չի հիմնավորում նրա գործողությունների պատճառը: Դա բնավորությունն է, խառնվածքը, որ տրված է որպես ինքն իր պատճառը, և «պատճառն է, հոգիս, պատճառը»,

ասում էր Փափազյանի Օթելլոն իր չգիտակցված ոճրից առաջ:

Գործողությունը ներքին և արտաքին ենթադրվող պատճառների պայմանական հաղթահարումն է, ըստ տիպի, բնավորության, խառնվածքի և դերասանի անձի: Պայմանական է գործող անձը, և իրական է անձնավորողն իր ներսի խուլ ու խուլով աղմուկներով: Բեմում շատ անգամ առավել որոշիչ է այս, քան նյութը, թեման, անգամ տեքստը: Մի սովորական բացահայտողական (դետեկտիվ) իրադրություն կարող է պատմվել, կարող է և նկարահանվելով առիթ տալ մի ամբողջ շարք բեմական դրությունների, վերածվել մի մեծ դրամայի՝ պայմանավորված դերասանական անձով՝ պատճառի պատճառով (*causa efficiens*): Դրա փայլուն, դասականության հասնող օրինակը տվել է Եվգենի Եվստիգնեևը Պլեյշների դերով, «Գարնան տասնյոթ ակնթարթը» կինոնկարում:

Առաջին պայման. Պլեյշները մտավորական է՝ մտքի իրականությունը ապրող, գործնական իրականությունը խորթ անձնավորություն, և եղել է համակենտրոնացման ճամբարում: Նա հիմա կարծես աղատ է, բայց հայացքում նկատվում է ընկճվածություն, վախ և վախը հաղթահարելու ճիգ՝ դժվար ժպիտ: Նա թաքցնում է իր հոգու ներքին աղմուկները, զուսպ է ու մեղմ, համաձայն իր դաստիարակության ու խառնվածքի: Նրան տալիս են մի գաղտնագիր, որ տանի, հանձնի այսինչ տեղում, այսինչ մարդկանց, եթե, իհարկե, այդինչները լինեն այդինչ տեղում, ոչ թե, աստված մի արասցե, ուրիշները: Չսխալվելու համար պետք է նայել լուսամուտին, և եթե այնտեղ ծաղիկ լինի դրված, շենք չմտնել, այլապես ամեն ինչ կորած է, մնում է թույն խմել, թույնն էլ գրպանում է, ծխատուփի մեջ: Ահա, արտաքին պայմանների մի շարք: Դերասանական բարդ խնդիր, թվում է, չկա, և կարող է գործողության մեջ հոգեբանություն չըրվել: Բայց բեմի դերասանն իր բնագղն ունի, իր ներքին աղմուկը: Նա սկսում է առաջին պայմանից: Պրոֆեսոր Պլեյշները սովոր չէ նման գործի և կենտրոնում է, ջանում է լավ հիշել՝ ինչ է անելու: Դա երևում է նրա դեմքին: Երկրորդ պայմանը. նա վերջապես ազատ է և ուրիշ երկրում է, ան-

վտանգ. դա նրան ներքուստ ոգևորում է: Մի կողմից լարվածություն, մյուս կողմից ազատություն: Այս երկու հակադիր զգացումները նրա կերպարանքին տալիս են մի քիչ տարօրինակ արտահայտություն. թվում է՝ նա չի կարողանում կառավարել իր ոտքերը, քայլում է անվարժ, մեծ քայլերով, անհամաչափ: Կինոաչքը դիտում է նրան կողքից, թիկունքից, հեռվից, ու երևում է, որ մարդու մեջ լարում կա: Նա ուզում է ազատվել լարումից և շարժումների ազատություն է տալիս՝ ինչ-որ արտաքին վստահություն, վճռականություն, թեթևություն, որպես թե ամեն ինչ բնական է, ոչ մի գաղտնիք չի կրում... բայց միևնույն է՝ մարդու ներքին վիճակն անբնական է: Ուշադրության երկակի-եռակի ուղղությունների մեջ նա երբեմն սևեռվում է մի կետի, երբեմն մյուս և մոռանում է ամենագլխավոր պայմանը: Ստիպելով իրեն ազատ ու անհոգ լինել, նա մոտենում է որոշված տեղին, մոռանում է գլուխը բարձրացնել, տեսնել՝ ծաղիկ կա՞ պատուհանում, թե ոչ, և թակարդն է ընկնում անտեղյակ, միամիտ ժպիտը դեմքին: Հանդիպում է ոչ այն մարդկանց, ում պետք է հանդիպեր, և այնպե՛ս է հանգստացել, որ վերջապես հանձնարարությունը կատարված է: Այդպես էլ դուրս է գալիս, նորից վերադառնալու պայմանով, և չգիտե, որ կորած է ամեն ինչ: Այստեղ մի նուրբ մանրամասն կա: Պլեյշները հենվել է մի բազրիքի, գրպանից հանել է ծխատուփը և շատ ուշադիր, որ չլինի, թե թույնը վերցնի, ծխախոտ է վերցնում: Ի՛նչ իմանա, որ տանուլ է տվել ամեն ինչ: Նա ծխատուփին նայում է զգուշ, մատների արտահայտության մեջ էլ զգուշություն կա, և չգիտե, որ ամեն ինչ իզուր է: Հաջորդ տեսարանում նա նույն փողոցում է: Արձակել է վերարկուի կոճակներն ու գնում է բաց, արձակ փողոցով, մեծ-մեծ քայլերով, գլուխն առաջ, թևերը հետ-հետ շարժելով, և թիկունքից՝ հետապնդողները: Կինոաչքը հեռվից է դիտում նրան, և դարձյալ՝ մի մանրամասն. մարդը մի անգամ հետ է նայում, չգիտե՞ ինչու՞, ո՞ր զգայարանի թելադրանքով: Այս նշանին կարծես կարևորություն չի տրված: Մարդը հեռու է, բայց նրա հետ նայելը նկատվում է: Նա մոտենում է երեկվա շենքին ու

կանգ է առնում. հիշում է այն, ինչ մոռացել էր՝ ծաղիկը, և վախենում է գլուխը բարձրացնել: Բարձրացնում է գլուխը ու մի ակնթարթ քարանում... Լուսամուտից ձեռքով են անում՝ արի, արի... Մարդը նայում է և ակամա, թեթև ժպիտով, վախը թաքցրած, ողջունում է իր երեկվա ծանոթներին, որ իր դահիճներն են, և ներս է մտնում, ձեռքերը մեջքին, առաջ թեքված, իսկապես մահապարտի նման:

Գործողությունների ամբողջ ընթացքը պայմանավորված է ենթադրվող պատճառներով և պատճառներին պատասխանող արտաքին նշաններով: Մարդը շարժվում է մի իրադրությունից մեջ, որին չի տիրապետում, որպես թե, և գտել է կամ որոշել արտաքին պլաստիկական նշաններ՝ առաջ թեքված վիճակ, որպես թե մեկը գլխին խփելու է, դժվար կոորդինացվող շարժումներ, անհամաչափ, մեծ քայլեր, որպես թե նրան, իր կամքից անկախ, քշում են մի տեղ, այս ամենի հետ՝ զգուշ, ներողություն հայցող ժպիտ: Նա իրեն հարմար չի զգում տվյալ իրադրության մեջ. դա իրենը չէ, չի համապատասխանում իր բնավորությանը, խառնվածքին, իր բարոյական արժեքին, ուստի, թվում է, թե նա բոլոր պահերին ամաչում է ինքն իրենից:

Դերասանի հաջորդ քայլերը շարունակվում են ի պատասխան ներքին և արտաքին, ենթադրելի պայմանների: Նա ներս է մտնում այն թեքվածքով, ինչը կրել է անազատության մեջ, և իրադրության հետ որպես թե հաշտված բարձրանում է սանդուղքները, սեղմում է առաջին հանդիպած դռան զանգը, երկար, մի քանի անգամ, սեղմում է կռացած, ոչ մի պատասխան, երկրորդ դուռը՝ նույնը... Ոչ մի հույս: Նա մեջքով հենվում է պատին, գլուխը թեք կռացրած: Գիտե, որ վերևում իրեն սպասում են: Այն, որ ամեն ջանք իզուր է, մի անգամ էլ է խփում իր գիտակցությանը, և նա նորից է կռացնում գլուխը, շատ թեթև, բայց ներքին ցնցումով ու ցնցումին դիմադրելով: Նա շարունակում է դանդաղ բարձրանալ սանդուղքները և աստիճանավանդակում կանգ է առնում. հետ է դառնում երկու քայլ, ապա հետ՝ երկու կիսատ քայլ, ևս մի քայլ հակառակ կողմը, ինչպես թակարդն ընկած մուկ, և նորից՝ սանդուղքով վեր, բայց թի-

կունքից հանգիստ հիշեցնում են՝ «դուք սխալվել եք»: Հետ է դառնում, նայում է անշարժ, լսում նույն խոսքը նույն տոնով՝ «այո...»: Նա պատասխանում է ցածր, հանգիստ, փրկափայտներն, ուղիղ նայելով իր դահիճների աչքերին. «ես սխալվել եմ», այսինքն՝ սխալ է մարդուս վիճակն իրեն չվերաբերող, իր վզին փաթաթված պայմաններում: Հաջորդ վայրկյանին նա արագ հանում է ծխատուփը, ծխատուփի միջից թույնը, աչքերը լայն բացում, թույնը հրում բերանը, չըջվում և՛ ուղիղ դեպի պատուհանը. բարձրանում է, մի ակնթարթ հետ ընկնում, ապա կամքի լարումով, ակնթարթորեն առաջ և նետվում է դուռ:

Սա դրամատիկորեն ավարտված գործողության դասական օրինակ է՝ փոխհարաբերություններին վիճակի ու արտաբուստ թեքվող պայմանների հետ, կամային նշանների ու քայլերի բացարձակ ճշգրտությունը: Մարդն ապրում էր մահվան կողքին ոչ իրապես, ինչպես կրկեսում, այլ ենթադրաբար՝ որպես թե, և ամեն մի ընդուն կարող էր լինել նրա կյանքի վերջին ընդուն, որպես թե:

«ՓՈՔՐ» ԴԵՐ

Դերը փոքր է այնքանով, որքանով տեսարանային-կոմպոզիցիոն տարր է, չի շեշտվում, չի ստանում ինքնուրույն նշանակություն: Բայց երբ նա բերվում է խաղի առաջին գիծ, փոխվում է պահանջը նրա հանդեպ, խորանում է խնդիրը: Այստեղ արդեն, կարելի է ասել, արդարանում է «չկա փոքր դեր» խոսքը:

Այս խոսքը շատ է կրկնվել ու լրացվել. «...կա փոքր դերասան»:

Այս խոսքը շատ է կրկնել մեծ դերերի մեծ դերասան Հովհաննես Աբելյանը և իր սեփական օրինակով ցույց է տվել, որ իսկապես չկա փոքր դեր:

Շիրվանդադեի «Նամուսի» մի ներկայացման մեջ Աբելյանը (որին հանդիսականը սովոր էր տեսնել գլխավոր դերերում, այստեղ՝ Ռուստամ) բեմ է մտել անխոս սպասավորի

դերով: Դա եղել է հարսանիքի տեսարանում: Հայտնվում է բարձրահասակ սպասավորը, և հանդիսականի ուշադրությունն ուղղվում է նրան: Բարձրահասակ լինելն արտաքին պայման է, այս դեպքում թերևս որոշիչ: Բայց դերասանը, ինչպես երևում է ականատեսների պատմածից (Դ. Դեմիրճյան¹², Ա. Գուլակյան), նախ որոշել է իր ներքին պայմանը: Բարձրահասակ սպասավորը շարժվելիս է եղել արագ, զգուշ և ուշադիր, կենտրոնացած՝ չլինի, թե մի բան մոռանա, այնպես չանի, ինչպես պետք է, չխանգարի հանկարծ որևէ մեկին: Պայմանն արդեն ուշադրավ է: Հաղթանգամ մի մարդ՝ մի ուժեղ երիտասարդ, որ կարող էր գուցե ցուլ գետնով տալ, կրավորական վիճակում է, շատ փոքր գործի վրա և արժանապատվությամբ ու բարեխիղճ կրում է իր վիճակը, ձգտում է գործն անել անթերի և օրինակելի, թերևս՝ առաջադիմելու հույսով ու հեռանկարով: Ի՞նչն է նրան դրել այս վիճակում, ընկերային պայմանները, իրենից դուրս, թե իրենով որոշված պայմանները: Այս խնդիրը դերասանին երևի թե չի անհանգստացրել: Ականատեսների պատմածից երևում է, որ դերասանի համար կարևոր է եղել ներկա պահը և իր ներկայությունն արդարացնող գործողությունը՝ ամանները, սինինները, գինու սափորները տանելն ու բերելը, ջանադիր, ուշադիր, որպես ամենակարևոր գործն այս աշխարհում, և ինքն էլ՝ ամենքից կարևոր: Պայմանը, թվում է, շատ պարզ է, նույնիսկ պարզունակ, բայց դերասանը բեմ է բերել մեկ մարդու կյանք, ճակատագիր, ինքնին նշանակալից: Այս օրինակը բերող Գուլակյանը դարձյալ կրկնեց իր քանիցս կրկնած բառերը՝ «պատճառ, նպատակ, հեռանկար»:

«Փոքր» կոչվող դերն, ուրեմն, փոքր է ինչով, եթե ոչ բեմում զբաղեցնող տեղով ու ժամանակով, խոսքի պակասություն կամ բացակայությամբ: Կարելի է ասել՝ ներկայություն փոքր ժամանակի մեջ, բեմի ոչ միշտ, կամ բնավ, կենտրոնական կետերում: Բայց այդ «փոքրը» կարող է ենթադրվել մեծ՝ իր բեմից դուրս գտնված ենթադրելի վիճակով: Նա անպայման ունի իր մեծ կյանքը մուտքից առաջ (սա ամենակարևորն է) և մուտքից հետո, ենթադրելի հեռա-

նկարում: Դերասանի երևակայություն մեջ, եթե նա ունի երևակայություն, այդ կյանքը նույնքան և ավելի մեծ է, նույնքան և ավելի կարևոր, որքան գլխավոր կամ մեծ դերի կյանքը: Նրա կյանքի ու գրաված տեղի հիմնական մասը դրսում է, որպես ենթադրելի պայման, և բեմ է բերվում շատ փոքր մասը: Եվ քանի որ բեմում բոլոր պայմաններն են ենթադրելի, այս ենթադրելին էլ իր անտեսանելիությամբ լինելու իրավունք ունի, որքան տեսանելի ենթադրելին: Խնդիրն այն է, որ այս անտեսանելին էլ պիտի տեսնվի, և այդտեղ է երևալու դերասանի դերասան լինելը:

Մեկ տեսարանով, մեկ խոսքով, ավելի հաճախ՝ առանց խոսքի (մեր նախորդ օրինակներում խոսքը դեր չունեցրել) կարող է ներկայանալ գործող անձի թիկունքում ենթադրվող իրականությունը և շարունակվելիք ենթադրելին վարագույրի այն կողմում: Խնդիրը և սկզբունքը դարձյալ նույնն են՝ գործողության կամային առանցք և արտաքին դիպուկ նշան, առավելապես՝ գործող պատճառով, ակտուալ թե պոտենցիալ վիճակում, միևնույն է: Այստեղ դերասանի մեծություն կամ տաղանդով չէ, որ որոշվում է արդյունքը, այլ գրագիտություն: Մոտավոր անցյալի բեմում կար «էպիզոդի դերասանի» տեղ ու արժեքավորում: Եվ եղել են էպիզոդի վարպետներ, որ մեկ, երբեմն շատ փոքր տեսարանով մնացել են հանդիսականի հիշողության մեջ: Դա չէր նշանակում, թե էպիզոդի վարպետը կարող էր մեծ ու տևական տեսարաններ զբաղեցնել: Բնավ: Բայց նա կարող էր ակնարկել մեծ բան: Այս կարգի դերասանները հանդես էին գալիս մեկ-երկու ընդգծված նշանով, և բեմադրողն, ըստ անհրաժեշտության, նրանց բերում էր մի պահ առաջին գիծ, ուր, իհարկե, երկար մնալ չէր կարելի, միջոցները կսպառվեին ու կկրկնվեին: Էպիզոդը դերասանական ամպլուայի մի տեսակ է՝ XIX դարավերջից ավանդված, առանձնահատուկ տեսակ և միաժամանակ փորձվելու, վարպետություն ձեռք բերելու ճանապարհ, որ ժամանակին փորձել են նաև առաջատարները:

Այստեղ է վերջնականապես ըմբռնվում բեմական արվեստի ինքնուրույնությունը:

Դա պարզ ու մերկ երևում է կրկեսում, որտեղ խոսքը չունի ո՛չ դեր, ո՛չ էլ արժեք և ուղղություն. ձայնը շրջապատույտ է կատարում (պերիդրոմոս) շրջանաձև առաստաղի տակ և չի անդրադառնում որևէ կետից, ցնդում է գմբեթի տակ: Կրկեսը բացարձակորեն դրուժյունների արվեստ է, ոչ խոսքի: Ամենասարամիտ խոսքն էլ, որ կարող է թնդացնել թատրոնի դաշլիճը, կրկեսում չի արժեքավորվում: Անգամ երաժշտությունը, թեկուզ ամենավարպետ կատարումով, չի ընկալվում այստեղ: Կրկեսը չի ընդունում նաև միզանոսցեն, որովհետև չկա սցենա, և բոլոր դրուժյուններն ինքնին կառուցվածք են, տեսարանը չունի ուղղություն, հայելի չունի, ուղղահայաց է՝ վարից վեր, վերից վար, և շրջանակներուն: Բայց այստեղ հրաշալի ընկալվում է մարդու արտառոց, էքսցենտրիկ վարքագիծն իր նշանների խոշորացումով (գրոտեսկ): Եվ, ի նմանություն թատրոնի, այստեղ էլ որոշակի է կամքի առանցքը. մարդկային վարքագիծն ունի նույն տրամաբանությունը, իրական ու անիրական պայմանները: Գալիս է ծաղրածուն, մտնում է դատարկ տիեզերք, ուր ոչ մի հենակետ չունի (չկա հետնապատ ու կուլիս), և բերում է իր հետ իր ենթադրելի պատճառներն ու նպատակները ներկայացման կոնտեքստից դուրս: Նրա վարքագծում արտաքին հանգամանքները չնչին դեր ունեն կամ բնավ դեր չունեն: Նա ինքն է հորինում ամեն ինչ: Ինքն է իր սուբյեկտիվ «արտոնբերով» (արխատոտելյան էթոսը՝ բարք) ստեղծում անխորոնիկ վիճակներ իր համար և ինքն էլ, որպես փորձանք իր գլխին, հարկադրվում է պատասխանել իր իսկ ստեղծած իրադրությունը: Չկա որևէ արտաքին պատճառ, ինքն է պատճառն էլ, պատճառի ու հետևանքի պատասխանատուն էլ: Այն, որ գործողություն պայմանը գործող անձի մեջ է, մեզ մղում է ամենալուրջ ու խոր մտքերի: Կյանքն է այդպես: Կրկեսային ծաղրածուն, կամ մնջկատակը (Լեոնիդ Ենգիբարյան), տալիս է դերասանի արվեստի հստակ մի պայմանաձև (մոդիֆիկացիա), որի իմաստն այն է, թե ոչինչ մարդուց դուրս չէ, մարդը պայմանաբար իրեն դրել է մի իրադրության մեջ, որին որպես թե չի տիրապետում և որի հետ նույնանում է: Սա գործողության և

բնավորություն անխզելիությունն է (ըստ Արխատոտելի) ու ելակետը՝ և՛ կատակերգականի, և՛ ողբերգականի: Այս տրամաբանությունն իր մաքուր դրսևորմամբ առկա է նաև բեմում: Երբ անխոս դերակատարը բերվում է առաջին գիծ, կամ առանձնանում է, նրա առջև դրվում է գրեթե նույն խնդիրը, ինչ կրկեսային ծաղրածուի կամ մնջկատակի: Մարդը դատարկ տարածության մեջ հորինելու է իր կյանքը, որոշելու է՝ ով է, որտեղից է գալիս, ինչու և ուր է գնում, այսինքն՝ որոշելու է իր կամքի առանցքը:

Այդպիսի մի խնդիր դրվեց իմ առջև Սունդուկյանի «Կտակ» կատակերգության ուսումնական բեմադրության մեջ (բեմադրող՝ Ա. Գուլակյան, 1956): Երրորդ գործողության մեջ, երբ դատական կատարածուի ձեռքով բացվում է հարուստ հանգուցյալի՝ Դավիթ Ալուբլյանի կտակը, տեսարանում նշված են «երկու վկա՝ 40–50 տարեկան, եվրոպական հագուստներով»: Այս անձինք գալիս են դատական կատարածուի հետ, ներկա գտնվում կնքված սնդուկի ու նրանում պահված ծրարի բացմանը, ստորագրում կազմված արձանագրությունը և հեռանում: Նրանցից մեկն արտասանում է ընդամենը մեկ նախադասություն, մյուսը լուռ է մնում և լուռ հրաժեշտ տալով գնում է: Ովքե՞ր էին ներկայացնելու այս փոքր ու անխոս դերերը, երբ բոլորս զբաղված էինք խոսող դերերով: «Նրանք, ովքեր ազատ են այս գործողությունում», – որոշեց Գուլակյանը: Ազատ էի ես, որ դեր ունեի (Մամիկոն Կորիզյան) երկրորդ և չորրորդ գործողություններում, և Օթար Տեր-Հովհաննիսյանը (Բժշկապետ), որ մեծ տեսարան ուներ չորրորդում: Պետք էր փոխել արտաքինը, գալ, կանգնել, ստորագրել, գնալ: Չկա ավելի հեշտ բան դերասանի համար, քան արտաբուստ անձանաչելի դառնալը: Չհամարելով այդ լուրջ բան, ես փոխեցի իմ արտաքինն ամենակոպիտ եղանակով: Հիմնական դերի՝ թիֆլիսյան պճնամոլ Մամիկոնի սալոնային արտաքինը, որ մշակել էի հոգատարությունը՝ բեղերից մինչև կոշիկների ծայրը, ջնջեցի ու ծպտվեցի ճերմակած բեղերով, նոսր կեղծամով, հնամաշ, գունաթափ ռեզինգոտով, հին կոշիկներով ու մի եզրավոր գլխարկով: Պճնամոլից մնացին

օսլայած օձիքն ու թիթեռնիկ փողկապը, որպես նշաններ կրթվածության ու ինքնահարգանքի: Եվ այսպես, մտանք «երկու վկաներս», կանգնեցինք, սպասեցինք, ստորագրեցինք, դուրս եկանք ու վերականգնեցինք մեր նախկին վայելուչ արտաքինը:

— Երեսը ներկելով, շորը փոխելով մարդը չի փոխվում, — ասաց Գուլակյանը: — Դուք ձեր խնդիրը պիտի փոխեք, մտադրությունը: Կենսագրություն պիտի ունենաք և էստեղ գալու պատճառ. շատ էլ թե խոսք չունեք. դա ոչինչ չի նշանակում:

Փորձը կրկնվեց Հաջորդ օրը: Արդյունքը նույնն էր: Մյուս օրը՝ դարձյալ նույնը:

— Դու նույն մարդն ես, սիրելիս, — ասաց, — ներսումդ բան չի փոխվել: Պարզիր՝ ով ես, ինչ տեղից ես գալիս, ինչ շահով...

Տեսականորեն պարզ, անվիճելի պահանջ էր դրվում, բայց ինչպե՞ս իրականացնել, ի՞նչ խոսքից ելնելով: Գործող անձանցից ոչ մեկը չի նկատում այս մարդկանց ներկայությունը, խոսք չի ուղղվում նրանց, բացի դատական կատարածուի մեկ Ֆրազից՝ «համեցեք, պարուն վկեք», մեկ էլ վերջում՝ «դուք ազատ եք»: Իսկ այն միակ հրաժեշտի խոսքը, որ արտասանում էր ընկերս, ինձ ոչինչ չէր ասում:

— Եթե կարծում ես, թե տեքստը բան չի հուշում, սխալվում ես, — իր պահանջն էր հետապնդում Գուլակյանը: — Բռնելու տեղ կա՝ մի բարակ տեղ: Գտիր, եթե գրականագետ ես:

— Գրականագե՞տ...

— Հա, ի՞նչ կա որ, սիրելիս, էստեղ գրականագիտություն է պետք:

Նա ասում էր «սիրելիս», երբ դժգոհ էր: Բայց միևնույն է, չէր պարզվում այս անխոս մարդկանց ով լինելը: Նրանց ներկայությունը մնում էր դատարկ: Պիեսի կոնտեքստից պետք էր կռահել որևէ բան՝ բեմական արդարացում:

Պատճառը պետք էր հորինե՞լ, թե գտնե՞լ: Գտնելու կամ հորինելու համար միակ հիմքը, թվում էր, ներկա իրադրությունն է և մարդուն տրված կոչումը՝ «վկա»:

— Որտեղի՞ց են գտել, բերել էս մարդկանց:

— ...

— Ես հուշում եմ. ու՞մ հետ են եկել:

Դատական կատարածուի հետ եկած մարդը որտեղի՞ց կարող էր գալ: Պարզ է՝ դատարանից: Բայց ի՞նչ աստիճանի ու վիճակի մարդ է, որ հանձն է առել այսքան նվաստ մի պարտականություն: Ես փնտրում էի հասարակական սանդուղքի մի աստիճան՝ թերևս ամենացածրը դատախրավական հաստատությունների շուրջը, և այդ աստիճանը չկար: Իմ անխոս հերոսը կյանքից դուրս մնացած մարդ էր լինելու:

— Որտե՞ղ էիր մինչև էստեղ գալդ:

— Դատարանի դռանը, — ասացի առանց մտածելու:

— Ի՞նչ գործի էիր էնտեղ:

— Ոչ մի գործի:

— Էնտեղ պարապ մարդ՝ ինչքան ուզես, մեկն էլ դու: Պարապ ես եղել, պարապ մարդու գործ են տվել՝ վկա:

Դերի կենսագրություն ծայրը բացվում էր:

Այստեղ հարկ է վերհիշել ու վերաձևակերպել ռուս գեղագետի՝ մեկ անգամ արդեն վկայաբերված խոսքը. «Մեր «ես»-ը մի փաթեթ է, և գիտակցություն կայծը լուսավորում է այդ հսկայական փաթեթի վերջին տողերը»¹³: Այո՛, բոլոր կենսագրությունները հորինվում են մարդու կյանքի այն կետից, ուր նրան հանդիպում ենք: Բոլոր կենսագրությունները հետադարձ անդրադարձումներ են (ռետրոսպեկցիա): Այս մարդու հետ իմ հանդիպման կետն այս սենյակն էր, ուր մի սնդուկ էր բացվելու, թե մինչ ա՞յդ՝ դրսում, դատարանի դռանը...

— Գրիմին ու հագուստին դեմ չեմ, — ասաց Գուլակյանը, — կարող ես էդպես էլ թողնել, բայց նախ և առաջ՝ դերի կյանքը բեմից դուրս՝ մուտքից առաջ և հետո: Սկսում ես պատճառից ու նպատակից, որ տեսնես հեռանկարը: Մի կետ պարզել ենք:

Անճանաչելի դառնալու պարզունակ խնդրով՝ գրիմով ու հագուստով, ես պատահաբար մոտեցել էի այդ կետին, և «դատարան» բառը հուշեց ինչ-որ բան: Ես գտել էի ար-

տաքին նշաններ, բայց ոչ նշանակալը: Գրիմանոցի մեծ հայելում, մի քիչ հեռվից, ուշադրութուն դարձրեցի հնամաշ կոշիկներին: Մարդու սոցիալական վիճակը բնութագրող այս նշանի հետ անհամատեղելի էին ձերմակ, օսլայած օձիքն ու փայլուն թիթեռնիկ-փողկապը: Այս նշաններն առանց ներքին ձևի չարժեին ավելին, քան «զատկի ձվի կճեպ», ինչպես ասում էր Գուլակյանը, երբ հանդիպում էր արտաքին ձևացումներին: Ենթագիտակցութունն, այնուամենայնիվ, ինձ հուշում էր, թե կոշիկների ու փողկապի անհամատեղելիութունը հարմար է, բայց ինչու՞, ի՞նչ ասելու համար:

Մի բան սկզբում տարօրինակ էր: Գուլակյանը հետապնդում էր այս անխոս պարոններից մեկին միայն՝ ինձ: Մյուսին թողել էր՝ ինչ ուզում է անի, անդեմ ու անհայտ իր միակ նախադասութայամբ, և ասում էր՝ «խոսքը լավ ասա»: Եվ քանի դեռ փորձը լսարանում էր, առանց գրիմի ու զգեստի, խոսք չկար անխոս վկայի կենսագրութայան ու վիճակի մասին: Այդ հարցը ծագեց բեմում, երբ ասպարեզ բերվեցին արտաքին նշանները, այն է՝ կենսագրութայան վերջին տողերը, պատահաբար: Գուլակյանին սկսեց հետաքրքրել անխոս վիճակից կենսագրութուն ու կյանք դուրս բերելու, փոքր դերը մեծացնելու խնդիրը:

Այս մասին մտածել եմ հետագայում և հիմա եմ գտնում բացատրութունը քառասունհինգ տարի առաջ արվածի:

Արտաքին նշանները, եթե կոնկրետ են, կարող են հանգեցնել դերի կենսագրութայան ու վարքագծի մանրամասներին: Անձի արտաքինը նույնպես գործողութայան պայման է՝ իրական կամ անիրական: Եթե ֆրանսիական բեմական դպրոցին նայենք, պետք է իմաստ հորինենք՝ համապատասխան գտնված կաղապարի, որ նշանակում է սկսել հակառակ ծայրից: Բայց մեր դավանանքը ռուսական դպրոցն էր, և Գուլակյանը՝ դրա ծրագրված հետևորդը: Հակառակ ծայրից գալով, կարելի էր հետևանքներ ձևացնել, հանգել ինչ-որ կրկնատիպերի, որ բացառված էր: Իսկ եթե արտաքին նշաններն իմաստ են հուշում կամ մղում են ներքին ձևի զգացողութայանը... Ստանիսլավսկին դեմ չի եղել այս եղանակին գործնականում, բայց, որպես տեսական սկզբունք, ուղղակի

չըջանցել է: Գուլակյանի համար սա հինգ մատի պես պարզ էր, անվիճելի, բայց, ի հետևողութուն պաշտոնապես ընդունված սկզբունքի, չէր հայտարարվում, երբեմն ակնարկվում էր: Եթե ներքին խնդիրները (կամ կամքի առանցքը) հիմնավոր էին երևում, նա դնում էր, իր բառերով ասած, պլաստիկական վճռի հարցը և երբեմն ինքը թելադրում էր որևէ արտաքին նշան: Իսկ երբ արտաքին նշանը, թեկուզ և շատ հետաքրքիր ու սուր, տեսնում էր պատրաստի ու ավարտված, կանխում էր՝ «պատճառը, սիրելիս... կպարզես պատճառը»: Ինչ-որ բան պարզելուց հետո, հաջող կամ անհաջող, մարդը վերադառնում էր դարձյալ նախկինին ու տարակուսում, թե ինչու՞ սկզբում չէր կարելի այդ, և հիմա կարելի է: Գուլակյանն ինչ-որ մանրամասներ սրբագրում էր այդ «վերջին տողերում», հաճախ կրճատում, քիչ բան էր թողնում, երբեմն թվում էր ձևականորեն, ցույց տալու համար, որ միշտ ներքին գծով ենք գնում, հետևանքներ ձևացնելը բացառված է: Բոլոր կարգի պատճառները, նաև՝ բարոյագաղափարական (որոնց շուրջն ընդունված է խոսել ու շեղվել), նա հանգեցնում էր հոգեբանական վարքագծին ու կամային նշաններին, հարցը ծայրագույնս պարզեցնելով. բեմ մտնողը «ըստ էութայան է գործում, թե ոչ»: Դրդիչները պետք է պարզ լինեին, կոնկրետ, գիտակցված, և այստեղ նա, իհարկե, ծայրահեղ էր. բնագրի մասին ոչ մի խոսք.

— Բնագրս ո՞րն է: Դա հիմնավորում չի, պատասխան չի. ամեն ինչ պատճառ ունի և նպատակ՝ մտածված, ձևակերպված:

Եվ այսպես, մտածելով ու ձևակերպելով բոլոր պատճառներն ու հիմնավորումները, նայում էի գրիմանոցի մեծ հայելուն: Դիմացս մի խեղճ ու անհեթեթ մարդ էր մտավորականի արժանապատվութայան նշաններով: Եթե դատարանից է գալիս, իրավունքի ու օրենքի մարդ է լինելու, տուժած, ձախողակ, թերևս գործ չունեցող մի փաստաբան: Կյանքից դուրս մնացած մարդուն ի՞նչ է պետք, մի բան, որ իրեն արժեք տա իր սեփական աչքում և նշանակութուն միջավայրի աչքում: Ահա պատճառ, և ահա խնդիր: Դատական կատարածու ոմն Խնձուրյան ասել է, թե՝ «արի հետս,

Հարուստ կտակ է բացվելու, վկա եղիր»։ Հրաշալի է։ Ոչինչ այլևս անորոշ չէր ինձ համար։ Ոչ մի խոսք պետք չէր։ Եթե վիճակը պարզ է, ըստ պատճառի ու նպատակի, խոսք լինի, թե ոչ, միևնույն է։ Այս վիճակը հազար անգամ հետաքրքիր էր, քան բեղերը սրած թիֆլիսյան ֆատը՝ Մամիկոն Կորիզյան կոչված, որի կորիզը չէի տեսնում, կեղևն էի միայն տեսնում՝ կնամոլ, պճնամոլ և աննպատակ, ֆրանսիական սալոնային վոդեկլիններից դուրս թռած, ընկած հայոց բեմ։ Մամիկոնի թատերական շտամպը հայտնի էր։ Իսկ անխոս վկան չունեի այդ և միտք էր տալիս, իրադրություն էր հուշում և պահվածք իրադրության մեջ։

Ես այնքան ներշնչվեցի այս անխոս ստվերով, որ սկսեցի հավատալ նրա իրական գոյությունը, և մուտքից առաջ սիրտս անհանգստացավ, զգացի այն, ինչ պետք էր՝ կենտրոնական համակարգի գրգռված վիճակ։ Հիանալի է, եթե հուզված ես և խոսք չունես։ Ի՞նչ է արվելու, եթե ոչ զսպվելու է անհանգստությունը։ Ինչպե՞ս։ Կոշիկների մեծությունն ինձ օգնեց. քայլվածքս դարձավ անհամարձակ, և պահեցի այդ վիճակը։ Անհամարձակ քայլվածքի պատճառը ֆիզիկական էր, և դա առաջ բերեց անհարմարություն զգացում։ Դրանով ամրապնդվեց իմ մեջ այն միտքը, թե ի՞նչ փոքր, ի՞նչ աննշան մարդ է այս անձը, որ կոչվում է Վկա։ Ներշնչվեցի այդ մտքով և անհամարձակ ու անհամաչափ քայլքով բեմ մտա, գլխի գուսպ շարժումով, հարգալից բարևեցի մարդկանց։ Ոչ մի ուշադրություն, ոչ մի պատասխան, և ինձ համար պատրաստ էր նոր իրադրություն ու նոր պայման։ Իմ բարևը նախատեսված չէր. ոչ մեկին չէր ասված, թե կարելի է պատասխանել այս անծանոթի բարևին։ Ես կրկնեցի իմ գլխի շարժումն ավելի գուսպ և ակամա կես քայլ հետ դնացի, ոտքս ուզեցի առաջ դնել ու հետ դրեցի, մնացի այդպես՝ դռան մոտ կանգնած։ Այս դիրքն ինձ հիշեցրեց, որ այստեղ ես ամենավերջին մարդն եմ, ու մտքումս ծնվեց դրա հակադրումը՝ «Իսկ ինչու...»։ Այս հակադրումը պետք է արտահայտվեր որևէ կերպ՝ որևէ տեսանկյունից նշանով ի պատասխան դրություն։ Իսկ դրությունը չփոխվածությունն է՝ մի բան, որ անչափ դժվար է ներկայացնել. ձևացնել հնարավոր

չէ, պետք է գտնվի չփոթմունքը հաղթահարելու արտաքին կերպը, և չփոթվածի տեսքը պատրաստ է։

«Վիճակը չեն խաղում, — քանիցս ասել էր ու կրկնում էր Գուլակյանը, — վիճակը հաղթահարում են»։

Ինչպե՞ս պետք էր հաղթահարել չփոթմունքը։ Պետք էր ցույց տալ հակառակը, այսինքն՝ ամենևին չփոթված չեմ։ Ծփոթմունքի նշանն արդեն ցույց էի տվել։ Դա այն կարևոր կես քայլն էր ի հետևանք անպատասխան բարևի։ Կես քայլից ավել թերևս չէր կարելի, քանի որ անկոչ չէի, եկել էի պաշտոնական գործով և պաշտոնյայի հետ։ Հետևաբար, անկարևոր չէի և մտքումս իմ դերն այդ գործում որոշեցի համարել շատ կարևոր։ Իմ մեջ գլուխ բարձրացրեց իմ կարևորություն գիտակցությունն ի հակադրում վերավորված արժանապատվության, և ումի՞ց ու ինչի՞ց էի վերավորված, ինձ չբարևող անծանոթների՞ց, թե՞ կյանքից ու իմ վիճակից առհասարակ։ Այդպես էլ որոշեցի. ես վերավորված եմ, զսպում եմ ինձ, այդպես է պետք, ու մնացի տեղումս կանգնած գուսպ ու արժանավայել դիրքով, գլխարկը ձեռքիս, որպես շատ կարևոր անձ, առանց որի նախատեսվող ակտը տեղի ունենալ չի կարող, այո՛, այլապես ինչու՞ են ինձ հրավիրել։ Այս էր իմ անխոս վիճակի բեմական արդարացումը, որպես ներքին ձևի հիմք։ Իսկ պայմանական կարևորն այն էր, որ իրադրության մեջ անկարևոր էի, և այդ անկարևորությունն էր ինձ ստիպում կարևոր ներկայանալ։ Իմ դերի ներքին գործողություն ամբողջ բովանդակությունը դրան էր հանգում։ Ոչ ոք իմ կողմը չէր նայում, և դա ես ընդունում էի որպես խաղային պայման ու կանգնած էի նույն դիրքում, հայացքս վեր՝ առաստաղի անորոշ մի կետի, սրտումս խորին վերավորանք «որպես թե...», այսինքն՝ մեծագույն բավականություն, որ դատարկ չեմ բեմում։ Խոսք չունեմ, բայց մտքումս, օ՛, իմ ճակատագիրն ու ներկա աննշան վիճակը։ Սա նշանակում էր արդեն առանձին թեմա, որ ոչ ոք չէր նկատում ու չէր կարող նկատել, բացի հանդիսականից, քանզի նրան էի նախատեսում, նրա վերաբերմունքը։

Բեմում սպասողական պահ է։ Դատական կատարածուն

(Ալեքսանդր Քոչարյան) կազմում է արձանագրությունը, բոլորը լուռ սպասում են, ես նույնպես՝ Հայացքս առաստաղին: «Պրծա», — ասում է կատարածուն, և այս բառի հետ Հայացքս իջեցնում եմ առաստաղից: Արձանագրությունը կարդացվում է: Ես լսում եմ ծանոթ բառեր, որոնցից ո՛չ օգուտ ունեմ, ո՛չ վնաս: Բայց ես ունեմ իմ ներքին խարխուլը, որ իմ արժանապատվությունն է, և ջանում եմ ոչ մի պահ չմոռանալ այդ այս հարուստ և օտար տանը, կուշտ ու հագնված մարդկանց միջավայրում: Այսպես մտածելով, ես լսում եմ արձանագրության ընթերցումը տեղյակ մարդու նման, որպես թե ես եմ գրել կամ թելադրել. միևնույն է, ծանոթ է, ինքս էլ շատ եմ կազմել նման գրություններ:

Գործողությունը շարունակվում է, և անխոս վկային ինքնին թելադրվում են վարքագծի պայմաններ: Այսպես. կտակի սնդուկը բացելուց առաջ դատական կատարածուն մոտ է հրավիրում բոլորին: Ես մոտենում եմ զգուշ քայլերով, երկյուղած, հանդիսավոր ու քաղաքավարի, մտքումս խոսքեր՝ «ես չեմ խանգարի, միայն տեսնեմ...»: Կատարածուն հանում է սնդուկի մոհյուրը, պարզում առաջին վկային, հետո ինձ: Ես վերցնում եմ մոհյուրը հաճույքով և աչքերիս մոտեցնելով ու հեռացնելով, շրջանաձև պտտելով, կարդում եմ տառերը և հանձնում եմ կատարածուին, Հայացքումս հավանության նշան՝ «այո՛, ճիշտ է, կեղծիք չկա»: Ի՞նչ է խոսվում շուրջը, չեմ լսում, ինձ չի վերաբերում, ես գործ ունեմ միայն թղթերի, ստորագրությունների ու կնիքների հետ և սպասում եմ անվերաբերմունք, որպես պաշտոնական պարտականություն: Բացվող սնդուկից դուրս բերվող ծրարը հանձնվում է հանգուցյալի եղբոր դերակատար Արմեն Զիգարխանյանին: Լուռ, լարված վիճակ է, բոլորի Հայացքներն ուղղված են Արմենին: Ես, որպես թե գործ չունեմ, անշարժ ու անիմաստ նայում եմ վեր, անորոշ մի կետի: Արմենը բացում է ծրարը, ուզում է կարդալ...

— Ինձ գումարն ասեք, — հիշեցնում է կատարածուն:

— Էրկու միլիոն մանեթ:

— Ու՛հ... — զարմանքի ու հիացումի հոգոց են արձակում բոլորը:

Դա ինձ չի՛ վերաբերում: Ես Հայացքս իջեցնում եմ անորոշ կետից, գլուխս կախում, ասել է թե՛ ինձանից շատ հեռու է երկու միլիոնը: Ես տխրությամբ եմ ընդունում մեծ գումարի լուրը: Գլուխս կախ շրջվում եմ, գնում, կանգնում իմ նախկին տեղում, նախկին արժանավայել դիրքով, որպես թե ոչ մի միլիոն ինձ չի զարմացնում, ինչի՛ս է պետք, շատ եմ տեսել...

Վիճակի այս պայմանին հաջորդում է մյուս պայմանը՝ արձանագրության ստորագրումը: Առաջին վկան ստորագրում է արագ, առանց թուղթը կարդալու, և դրանով ինձ որոշ զարմանքի պայման է տրվում: Տարակուսած նայում եմ նրան, որպես թե՛ «կարելի՞ է ստորագրել մի թուղթ առանց կարդալու»: Այս մտքով մոտենում եմ բեմի աջ անկյունում դրված փոքրիկ, կլոր սեղանին, նստում, վերցնում գրիչն առանձին հաճույքով, ապա շատ արագ, շտապելով, վերից վար աչքի անցկացնելով թուղթը, ստորագրում եմ երկար, առանձին մի բավականությամբ, որպես կյանքի նպատակ, անձի ու արժանապատվության վերջնական, անհերքելի հաստատում: Ստորագրելը դառնում է իմ վարքագծի գլխավոր շեշտը, բարձրակետը գործողության անհատական պարտիտուրում: Ես գրիչը վայր եմ դնում, հիացած նայում իմ ստորագրությանն ու ոտքի ելնում ինձանից գոհ, բարոյապես բավարարված, մի մեծ գործ, մեծ առաքելություն իրականացրած մարդ:

— Պարոններ, դուք ազատ եք, — ասում է կատարածուն:

Առաջին վկան մոտենում է հանգուցյալի այրուն, մխիթարանքի խոսք ասում և գնում դեպի դուռը: Ես քաղաքավարությամբ գլուխ տալով, հետևում եմ նրան...

— Պարուն վկա, — շշուկով ինձ է դիմում Արմենը, ես շրջվում եմ իր կողմը, նա ձեռքը ծոցագրպանն է տանում...

Պիեսում այս խոսքը չկա, բեմադրողն էլ չէր նախատեսել և հորինեց տեղնուտեղը, պատահաբար, բայց ըստ էության, որով ինձ առաջադրվեց նոր պայման: Աննշան մի ծառայության համար աննշան մի մարդու վարձատրում են, և դա նրա համար որպես թե անսպասելի է. «Օ՛, ինչ եք անում, անհարմար է...»: Այս խոսքը մտքումս, ձեռքերի

հրաժարական, դիմացիներն կանխող ժեստով ես հետ-հետ եմ գնում դեպի դուռը, շրջվում և՛ դուրս: Արմենը հետևում է ինձ. «փող պետք չի՞», — ասում է ու հետ վերադառնում, չգիտեմ՝ դեմքի ինչ արտահայտությամբ, որ պիտի նշանակեր, թե ամեն ինչ կարգին է՝ վկային վարձատրեց: Ես անցնում եմ կուլիսների նեղ կիսամութով, զգուշ բարձրանում փայտե ճուղացող սանդուղքը, հասնում գրիմանոյ՝ շտապ վերականգնելու Մամիկոն Կորիզյանի էլեգանտ արտաքինը:

— Ճիշտ ես գործում, — ասաց Գուլակյանը: — Ես էդ մարդուն ճանաչեցի: Բայց տես, չափը չանցնես. ինչքան զուսպ, էնքան լավ, ըստ էության:

Եվ չափն անցավ «ըստ էության»: Մի երեկո, սնդուկի բացման տեսարանում, որտեղ թեթև իրարանցում էր ստեղծում հանդուցյալի կրտսեր եղբայր Միմոնը (Ռոբերտ Եղյան), ես, համաձայն այս նոր պայմանի, որպես թե պատահաբար, ոտքի տակ ընկա, և պահը մի ակնթարթ լուսավորվեց լուսանկարիչ Աղասի Կրեկչյանի կայծակով: Հաճող օրն իմանալով «պատահականություն» մասին, Գուլակյանը կրկնել տվեց տեսարանը և ասաց «պետք է»: Պետք էր թերևս մի ցնցում, որի կրողը լինելու էր կողմնակի մի անցորդ, դրությունից դուրս մեկը: Սա նշանակում էր էպիզոդային կերպարանքը հրել առաջին գիծ, դարձնել մի պահ գլխավոր, այսինքն՝ տեսարանի շեշտը մի պահ շեղել, գլխավոր թեման և բուն իրադրությունը, հետ տանել նորից առաջ բերելու համար: Այստեղ էպիզոդային դեմքը ոչ միայն արժեքավորվում է ինքնին, այլև դառնում է իրադրությունն իմաստավորող կարևոր տարր:

Թվում էր, թե անխոս դերի բոլոր պայմանները նկատի էին առնված: Ոչ: Մնում էր սպիտակ մի կետ, որ այդպես էլ մնաց: Մոռացված էր մի հանգամանք՝ երկու վկաների հարաբերությունը միմյանց հետ. ծանոթ էին նրանք մեկը մյուսին, թե՞ ոչ: Դա պետք է երևար որևէ նշանով, որպես երրորդական մոտիվ: Բեմում ոչինչ անկարևոր չէ: Մոտիվը կարող է երրորդական լինել ըստ իր տեղի ու կշռի, բայց ոչ ըստ արժեքի, այնպես, ինչպես նկարում ոչ մի մանրամասն

անկարևոր չէ, և տարածություն բաց կետերն էլ աչք են ծակում: Անսովոր աչքը բեմում դա չի նկատում. չի նկատում, որ անձի ներկայությունը, որպես այդպիսին, բավական չէ, նա պիտի իմաստ կրի:

Ընդհանուր մի բան կա անխոս դերի և մնջկատակի արվեստի միջև: Երկուսն էլ գործում են մենակ և իրենք են իմաստավորում իրենց վիճակը: Տարբերությունն այն է, որ մնջկատակն ինքն է իրադրություն ստեղծում իր համար և իր շուրջը, մինչդեռ անխոս դերակատարն իր դերքն ու վարքագիծը որոշում է համաձայն իրեն առաջադրված պայմանների և գրական ու բեմադրական կոնտեքստի: Երկու դեպքում էլ սակայն գործում է նույն օրենքը՝ ուր է ուղղված մարդու կամքը, ինչ ենթադրելի պայման է կրում մարդն իր ներսում, ինչն է շարժում նրան: Սա մի վիճակ է, որ խոսքային արտահայտության կարիք չունի, դրությունն ըմբռնելի է ինքնին, և արտաքին բացատրություն չի խնդրում: Բայց այստեղ գործում է ներքին խոսքը, թեկուզ մեկ ֆրագ, բառ կամ բացականչություն: Հանդիսականը չգիտե՞ ինչ է այդ, բայց զգալու է, որ մի բան կա մարդու մտքում, մի ցանկություն, հարց, տարակուսանք, մտահոգություն, բոլոր դեպքերում՝ ինչ-որ իմաստային բեռ. մարդը չի խոսում, բայց կրում է խոսքը լուռության մեջ, և նրա լուռությունը խոսք է:

ԳԼՈՒԽ IV

ԳՐԱԿԱՆ ՀԻՄՔ

Խոսքը բեմում ի հայտ է գալիս և՛ որպես նյութ, և՛ միջոց, և՛ նյութի փոխակերպում՝ գեղարվեստորեն ավարտված իրականություն: Խոսքի տեղն ու սահմանն այնքան մեծ է այստեղ, դերասանն ու հանդիսականն այնքան են ենթարկված նրա տիրապետող ուժին, որ թվում է, թե թատրոնն ամբողջապես խոսքային իրականություն է: Վաղուց է ասված, որ խաղը նախորդում է խոսքին, որ «դերասանը հայտնվել է ավելի վաղ, քան հեղինակը...» (Ռ. Վազներ)¹, և այնուամենայնիվ բեմում անհերքելի է լոգոսի իշխանությունը: Խնդիրն այն է, թե՛ ինչ կերպով և ինչ հիմքի վրա:

Գրական նյութի փոխակերպումը բեմական իրականության՝ տարածաժամանակային վիճակի, պայմանավորված է նրա առանձնահատուկ կառուցվածքով. որքանով է խոսքն ինքնին իրադրային կամ իրադրության ճառագայթում՝ էմանացիա: Մի բառ կա հին հայերենում՝ կացրդական, որ դժվար թարգմանվելով նշանակում է կացութային, ըստ ներկա պահի ու դրություն: Այդպես էլ բացատրված է հնագույն ճարտասանական ձեռնարկներից մեկում. «կացրդական յաղագս ներկային գոյանայ», այն է՝ ըստ ներկայություն, ներկա ժամանակով, ըստ անձի ներկայություն, պահի ու դիպվածի՝ «<...> գլխմս և զիրս և զժամանակս և զտեղիս»²: Ընդունում ենք այս որպես մեկնություն Արիստոտելի էթոս (բարք) հասկացության, որում անջատ չեն անձն ու վարքագիծը, և հստակվում է դրություն ու գործող անձի գաղափարը՝ առաջին դեմք, ներկա ժամանակ և թիկունքում գործող պատճառ, որ դրսևորվում է անձի և իրադրության մեջ,

որպես ներքին ձև, մետաֆիզիկական տարերք: Այստեղ է դրամատուրգիական խոսքի գաղտնիքը, որ, ինչպես էլ բացատրվի, մնում է գաղտնիք:

Դրամատուրգիականը սովորաբար ընդունվում է ըստ ակներևություն, որպես խոսքի կառուցման արտաքին կերպ՝ երկխոսություններով ներկայացող, հասունացող, հանգուցավորվող ու լուծվող պատմություն, իսկ բեմականը՝ նրա տեսողական ու լսողական վերարտադրությունը: Շատ հեշտ ու պարզունակ բան կլիներ բեմական արվեստը, եթե այդպես լիներ: Թատրոնի մարդիկ զգում են այդ և ենթագիտակցորեն ձգտում են ազատվել տեքստային նյութի ճնշումից: Գիտեն, որ մի բան այն է, բայց ի՞նչը ինչ է, և ի՞նչը ինչ պիտի լինի, որ է՛ն...

Դրամատուրգիականը թաքնված մի կառույց է, որ շատ դժվար է շոշափվում, և այդ թաքնվածն է հիմք դառնում բեմական գործողության, հասցնում գրական ձևի բացասմանը բեմում: Առանց այդ բացասման բեմը կլինի սոսկ պատկերավորումը գրական բովանդակության: Իսկ բացասման հիմքը այդ չշոշափվող ձևն է:

Բայց դրամատուրգիական խոսքն ունի այլ շերտեր ու մակարդակներ ևս՝ վիպական-պատմողական (էպիկա), քնարական (լիրիկա), խոհական, դատողական, ճառային (հետտորիկա) և այլն, որոնք բոլորն էլ սկզբունքորեն ներհակ են դրամայի ներքին ձևին և ծավալ են կազմում, հավասարակշռում ու գերակշռում: Այս էլ բեմական խոսքի նյութ է, հոգեբանական թատրոնի տեսակետից՝ կրճատվելու կամ սեղմվելու ենթակա, երբեմն ավելորդ, ինչպես պատից թափվող ծեփը և, այնուամենայնիվ, իրողություն: Խոսքն ունի իր տարերքը՝ իր ինքնակեցությունը (սեռից, ժանրից կամ տեսակից անկախ), և դրամատուրգիական կառուցվածքի ներսում ձեռք է բերում առանձին գեղարվեստական արժեք: Առանց այս ոչ-դրամատուրգիական շերտի չի լինում դրաման, որքան էլ դա անհամատեղելի լինի դրամայի ներքին ձևի, բեմական գործողության ու խաղային տարերքի հետ:

Դրամատուրգիական կառուցվածքի նուրբ և հակասական կետն է այս՝ խաչաձևումը գրականության ու բեմի:

Թատրոնը երբեմն դառնում է «գրականություն խորհրդաբանը» (Ա. Գերցեն), բայց գրականությունը, որ ստեղծվում ու ընկալվում է լուսնային մեջ, ունի՞ արդյոք բեմի կարիքը: Հանգուցային հարց է սա:

Ուստի, միակողմանի դատողություններից ու վճիռներից խուսափելու համար նկատի ենք առնելու դրամատուրգիական խոսքն իր երկու հարթություններում՝ որպես բեմական գործողություն անդրադարձ և որպես ինքնին իրականություն:

ԴՐԱՄԱՆ ԸՍՏ ՆԵՐՔԻՆ ԶԵՎԻ

Գործողությունը բառին հարմարեցրու,
և բառը՝ գործողությունը:

Շեքսպիր, «Համլետ»

Դրամա (հուն. *δραμα*) բառացի նշանակում է գործողություն, այս դեպքում՝ գործողության խոսքային անդրադարձ, տեքստային պայմանաձևման տրված ենթադրելի ընթացք: Դա պատում կամ զրույց չէ եղած ու ավարտված դեպքերի մասին, այլ դեպքերի պայմանական ներկայություն խոսքով: Խոսքն այստեղ պայման է, խոսքին ծնունդ տվող ենթադրելի իրադրությունը՝ նրա ներքին ձևը: Թատերագիրն իրադրություններ ու ընթացք է երևակայում, կրում այդ հայեցողաբար և խոսքը կառուցում է որպես դրուստի հանդերձը կամ անուղղակի ուղեկիցը երևակայվող ընթացքի: Նրա համար բառից առաջ գործողությունն է, և բառը՝ արդյունք գործողության: Նա ենթադրողն է, ոչ գործողը (ինչպես դերասանը) և իր ներքին տոնով ու դրուստի մերկա է խոսքի մեջ, կրողն է դեմքերի ու իրադրությունների («<...> զգէմս և զիրս») և ներկա է առաջին դեմքով: Թատերագիրը դերասան է պոտենցիալ վիճակում և իր խոսքային ներկայությամբ առիթ է ստեղծում բեմական ակտուալության: Պատմողականությունն այստեղ սկզբունքորեն բացառվում է կամ հասցվում է նվազագույնի, որպես օժանդակ պայման՝ անցյալ վիճակների պատկեր, արդարացում ներկայի: Այս-

պես, գործող անձը պատմում է մի բան, որի արդյունքն է իր վիճակը ներկա պահի մեջ: Դրա դասական օրինակը էսքիլոսի «Շղթայված Պրոմեթևսն» է: Խոսքը պատմողական, էպիկա, որպես արտաքին պայման, և դրամա իր ներքին ձևում: Էպիկան այլ է՝ ենթադրում է երրորդ դեմք և անցյալ ժամանակ: Նրա քերականական բանաձևն է՝ «նա <...> էր», այսինքն՝ եղել է մի բան, ավարտվել և պատմվում է ներկայում անցյալի մասին ներկայից դուրս, կրողից, պատմողից, լսողից այն կողմ, որպես չեզոք, օբյեկտիվացման ենթակա իրականություն: Սա էպիկական օբյեկտիվությունն է: Դրամայում գործում է, Հեգելի բառերով ասած, «սուբյեկտի ակտիվ ազատությունը» կամ դրամատիկական սուբյեկտիվությունը, ըստ քերականական բանաձևի՝ «ես <...> եմ»:

«Ես պիեսներ չեմ գրում պատմություն պատմելու համար, — ասում է Էժեն Իոնեսկոն: — Թատրոնը էպիկական լինել չի կարող, որովհետև նա դրամատիկական է: Թատերական երկն, ըստ իս, կազմված է ոչ նկարագրությունից, թե ինչպես է ծավալվում պատմությունը: Դրա համար հարկ կլինեք գրել վեպ կամ ստեղծել կինոնկար: Պիեսը մի ազուցվածք է՝ կազմված մտադրությունների ու պայմանների մի ամբողջ շարք վիճակներից, որոնք գնալով թանձրանում են, խտանում, հանգուցավորվում, շփոթվում, որպեսզի կրկին հանգուցալույծ լինեն կամ ավարտվեն անելանելիության ու անհնարինություն մեջ»³: Իոնեսկոն միտում է դրամայի, որպես թատերագրության տեսակի, սահմանումին և շոշափում է դրամատիկական կառուցվածքի ու բեմական գործողության տրամաբանությունը: Այս առումով ավելի կոնկրետ է Ժան-Պոլ Սարտրը: «Պիեսի խնդիրն է գործողության մեջ մտցնել մարդկանց, — գրում է նա, — և հոգեբանության կարիք չկա, ընդհակառակը՝ անհրաժեշտ է ճշգրտորեն որոշել ինչ դիրքում է յուրաքանչյուր դեմք և ինչ իրադրության մեջ կհայտնվի, ըստ նախորդ պատճառների ու հակասությունների, որոնք առաջացրել են տվյալ վիճակը ի հարաբերություն հիմնական գործողության»⁴:

Թվում է՝ ասված է ամեն ինչ, համենայն դեպս տրված է

բուն ելակետը՝ «գործողության մեջ մտցնել մարդկանց», այն է՝ առիթ տալ Հեգելի ասած սուբյեկտիվ կամքի գործնական բովանդակությանը՝ իրականացվող կամքին⁵: Դրաման այդ կամքի առկայությունն է, վճիռ կամ լուծում խնդրող դրուժյուն խոսքի մեջ, վիճակ, լարված հանգույց, ընթացքի հնարավորություն կամ ընթացք և երբեք ավարտվածություն՝ պատրաստի վիճակ: Դրուժյունը դրամատորգիական է, եթե սուբյեկտիվ կամքը հայտնվել է որևէ հարաբերության մեջ, ենթադրում է դիմադարձ ուժ, լինի այդ օբյեկտիվ արգելք թե երկրորդ մի կամք: Եթե օբյեկտիվ արգելք՝ դարձյալ անձնավորված, որպես սուբյեկտիվ կամք: Այսպիսով՝ անձի դեմ անձ և որպես թե երկխոսություն: Սա դրուժյան ակնբերությունն է, ոչ թե բուն դրուժյունը: Երկխոսությունը դեռ դրամա է: Դրամայի ամենահաստակ ու ճշգրիտ պայմանաձևը (մոդել) տրված է գետակի նեղ կամրջի վրա հանդիպող երկու այծերի առակով: Երկուսի ճանապարհն էլ փակ է, երկուսն էլ հայտնվել են այդ դրուժյան մեջ ոչ իրենց կամքով, և ոչ մեկը հետդարձի հնարավորություն չունի, բնավորությունը թույլ չի տալիս, կամուրջն էլ իրենք չեն այսպես նեղ դրել, ելքը պարզ է... Մի սխալ կա այստեղ. հակադրված կողմերը նույն վիճակով և նույն նշանակությունը են ներկայանում: Ըստ Դիդրոյի, վիճակների տարբերություն է պետք⁶, կամ գուցե՝ բնավորությունների (արիստոտելյան առումով): Համաձայն դրամայի հին հնդկական տեսության («Նաթյաշաստրա»), դրաման վիճակների հակադրություն է⁷: Այո, բայց վիճակն անձի մեջ է, ըստ հույների, ճակատագիր՝ պատճառ շեղվելու (նոխազյան մեղք), գործելու, խորտակվելու: Ուրեմն՝ բնավորությունների ու դրուժյունների հարաբերություն նախ և առաջ: Եվ եթե «բնավորությունն այն է, ինչ ի հայտ է բերում հակումը» (Արիստոտել), նշանակում է՝ գործողության մեջ որոշիչ է սուբյեկտիվ կամքը: Սուբյեկտն է դրուժյուններ ստեղծում իր ոչ միայն քայլերով, այլև մտքի ուղղությանը ու վճիռներով, ինքն էլ ներկայանում է որպես կրողն իր վիճակի և ստեղծած դրուժյան:

Դրամայում խոսքը դրուժյան արդյունքն է կամ ինքնին

դրուժյուն, և դրուժյունն էլ կարող է լինել խոսքի արդյունք կամ մտադրության բացահայտում:

Արդ. որքանո՞վ է դրամային մոտ պարզ խոսակցությունը կամ փիլիսոփայական տրամախոսությունը: «Եթե, օրինակ, երկու հոգի խոսում են ինչ-որ առարկայի մասին, այդտեղ ոչ միայն դրամա, այլև դրամատիկական տարր չկա», — գրում է Բելինսկին: Այո, դրամա չկա, բայց դրամայի տարր կա: Իր խոսքի շարունակության մեջ այդ է ասում Հեգելի ոուս մեկնաբանը. «երբ խոսողները, ջանալով առաջնություն ստանձնել միմյանց հանդեպ, սկսում են դիպչել մեկը մյուսի բնավորության թույլ կողմերին կամ շոշափել մեկը մյուսի հոգու թույլ լարերը, և երբ վճիռ մեջ ի հայտ են գալիս նրանց բնավորությունները, իսկ վճիռ վերջում հաստատվում են նոր հարաբերություններ միմյանց հանդեպ (դրուժյան փոփոխություն — Հ. Հ.), սա արդեն դրամա է...»⁸:

Թվում է՝ ամեն ինչ պարզից պարզ է, տրված են բոլոր հարցերի պատասխանները: Այդպես է, քանի դեռ խոսքը բանավոր զրույցի մասին է: Եթե «ինչ-որ առարկան» կարող է առիթ տալ շոշափելու բնավորությունը կամ «հոգու թույլ լարերը» և փոխել դրուժյունը, նշանակում է՝ ամեն տեսակի զրույց կրում է դրամայի հնարավորությունը, բոլոր վճիռներ կարող են հանգել դրամայի, եթե խոսքի մեջ առկա է ինչ-որ դրուժյուն՝ քննարկվող նյութից դուրս պայման, կամ բնավորությունն է մղել զրույցի ու քննարկման: Եթե կան այս երկու պայմանները, կա նաև հնարավորությունը, որ մտքերը վերածեն կրքերի, վճիռները վիճակների, մարդիկ դեկավարվեն ոչ ըստ տեսակետի, այլ դրուժյան՝ ոչ թե ով է ճիշտ, այլ ով է իրավունքի կրողը, դրուժյան տերը...

Դրամատիկական տարր. քիչ է ասված, լրիվ չէ ասված: Տարրը հյուսված է, որ կարող է, ըստ պայմանի, լարվել, ճեղքվել, պայթել: Դա հնարավորությունն է ներքին ձևի կամ ինքնին ներքին ձև, նայած ինչ կառուցվածքի կամ ընթացքի մեջ է:

Տարրը չի դրսևորվում կամ չի երևում անմիջապես: Տարրը կարող է ակնհայտ լինել և թաքնված, կարող է թաքնված էլ մնալ, տևել, հասունանալ, որպես թաքուն ներ-

կայությունն խոսքի մեջ, ուղղակիորեն չարտահայտված՝ ոչ բառերով, այլ որևէ կերպ՝ խոսքի կառուցման մեջ, ասենք՝ անավարտ ֆրազ, դադար, կարճ պատասխան, պատասխանի շրջանցում և այլն՝ բաներ, որ նկատելի կարող են լինել բանավոր խոսքում, գրառված խոսքում աննկատելի կամ պակաս նկատելի, անէական թվացող: Սա դրուժյունն է խոսքի մեջ, որ, թվում է, դուրս է խոսքային նյութից, և այստեղ էլ շոշափվում է դրամայի ոչ միայն հնարավորութունը, այլև ուղղակիորեն ներքին ձևը:

Այսպես, փրկխոփայական տրամախոսությունն սկզբունքորեն դրամա է, բայց կարող է ունենալ դրամատիկական տարր և հանգեցնել դրամայի, ինչը տեսնում ենք Պլատոնի որոշ երկերում. «Սոկրատեսի ջատագովությունը», «Կրիտոն», «Ֆեդոն»: Ի՞նչ հիման վրա, եթե ոչ այն, որ այստեղ գործում է ոչ միայն միտքը՝ բարոյափրկխոփայական կոնցեպցիա, այլև՝ բնավորութունը, որպես մտքի ելակետ և դրուժյան պատճառ: Սոկրատեսն իր բնավորության շնորհիվ է հասել իր անմահության դուռը՝ մահվան դատապարտվածի դրուժյանը, և խոսքը տեղի է ունենում դրուժյան մեջ ի բացահայտումն բնավորության: Դրաման այստեղ նպատակ է, այլ միջոց մտքի արտահայտման: Բայց եթե առկա են դրուժյունն ու բնավորութունը, ուրեմն դրանք կարող են դառնալ պայման, բերվել առաջին գիծ, և կունենանք մի ամբողջական դրամա, գուցե ոչնչով պակաս աշխարհում գրված բազում դրամաներից: Դրա համար պետք է որևէ, թեկուզ շատ թույլ մի նշան՝ բառ կամ բացականչություն, որպես ելակետ, դրուժյան հիմնավորում: Սոկրատյան տրամախոսություններում դրուժյան ու կամքի նշաններ՝ որքան ուզեք...

Կրիտոն. <...> գոնե հիմա լսիր ինձ և մի հրաժարվիր քո փրկությունից: Կրկնում եմ, մի հրաժարվիր քո փրկությունից, և թող քեզ չտանջի այն, ինչ ասել ես դատարանում: <...> Համենայն դեպս մտածիր, թեպետ մտածելու ժամանակ չկա, պետք է վճռել, և վճիռը լինելու է միայն մեկը. եթե սկսենք սպասել, այլևս ոչինչ հնարավոր չի

լինի: Իսկապես, ով Սոկրատես, լսիր ինձ և արա այն, ինչ ասում եմ⁹:

Այս խոսքերն ասվում են որոշակի դրամատիկական պայմաններում. դռները բաց են, պահակները կաշառված, կարելի է փախչել, և ի պատասխան այս դրուժյան մահապարտն առաջ է քաշում բարոյաիրավական փաստարկներ, որպես թե այդ ամենն իր դրուժյանը չի վերաբերում, այլ դրանից վեր ճշմարտության: Սա արդեն դրամա է: Բայց եթե կարդանք Սոկրատեսի պատասխաններն իրադրության ու բնավորության լույսի տակ, տրամադրությունը բերենք առաջին գիծ, ոչ թե միտքը, փրկխոփայական տրամախոսությունը կվերածենք դրամայի, և տրամաբանական փաստարկումների շարքը, որ ծավալ է կազմում այստեղ, կթվա ավելորդ: Բայց միտքն է նպատակը, ոչ թե դրուժյունը: Իսկ դրուժյունը դառնում է ողբերգական երրորդ տրամախոսության («Ֆեդոն») վերջում: Մահապարտը կատակում է, թե կարելի է մոլեխինըը հեղել ի գոհություն աստվածներից որևէ մեկի, և ի պատասխան ողբացողների դնում է դրամատիկորեն ամենախորհմաստ, ներքին մեծ լարում ենթադրող վերջակետը.

Սոկրատես. <...> Լուք, զսպեք ձեզ¹⁰:

Դրամա է, եթե դրաման լինի նպատակ, ոչ թե միջոց: Այստեղ նպատակ է միտքը, որ կարող է լինել և առանց դրամատիկական միջոցի կամ պայմանի: Իսկ պայմանը դրամայում տրամախոսական կառույցը է, այլ դրուժյունը՝ որպես արդյունք բնավորության, որ դուրս է տվյալ խոսակցությունից, հայտարարված է ուղղակիորեն, իրականացված է խոսքային իրադրության մեջ: Խնդիրն այն է, թե պայմանը, որպես այդպիսին, ի՞նչ է՝ միտք, թե դրուժյուն: Եթե Շեքսպիրի «Համլետը» համարում են փրկխոփայական ողբերգություն, պատճառը հերոսի իմաստախոսությունները չեն, այլ դրուժյունը, որում ակամա հայտնվել է նա: Սա իմաստուն խոսքերի հանդես է, ոչ էլ մտահայեցում, այլ դրուժյուն, որ մղում է մտքերի:

Դրամայի դասական տեսություններում կա մի կետ, որ շեշտ է խնդրում: Դա ներկայության գաղափարն է՝ ամենա-
էականը մեր խնդրի տեսակետից:

Թարգմանելով Արիստոտելի հայտնի խոսքը՝ «<...> գոր-
ծողության միջոցով, ոչ թե պատումի», Լեսսինգը մի հա-
վելում է արել՝ մի բառ գրել է՝ «<...> ոչ պատմողական,
այլ դրամատիկական ձևում, որպես առկա» (գերմ. vorhanden)¹¹: Առկայության գաղափարը հստակ է Արիստոտելի
«Պոետիկայում», բայց տողում այդ բառը չկա: Լեսսինգի
«չեղումը» (ըստ ռուս մեկնաբանի) մեզ շատ բան է ասում:
Ներկա ժամանակում տեղի ունեցող գործողության մասին է
խոսքը, ոչ թե անցյալում եղած, ավարտված ու ներկայումս
պատումով միջնորդվող: Ներկա ժամանակով և առաջին
դեմքով ասվող խոսքը դրամատիկական է որպես դրուժյան
ու մղումի պայմանական կացութուն: Իսկ այն, ինչ Հեգելն
անվանում է «սուբյեկտի ակտիվ ազատություն», կարելի է
տեսնել բոլոր էպոսներում, վեպերում, գրույցներում ու
առականերում: Պատումի տրված դրուժյունը, կամ գործո-
ղությունը, միշտ անցյալ է, չեզոք իրականություն, ինչպես
անցյալ է ու չեզոք է կինոն՝ «ամեն ինչ արդեն կատարվել
է» (Պոլ Վալերի): Դրաման ներկայություն է առաջին դեմ-
քով, ըստ քերականական բանաձևման՝ «ես <...> եմ»: Վերադառնում ենք, այսպիսով, մեր հարցադրման սկզբնա-
կետին. «կացրդականն յաղագս ներկային գոյանայ»:

Ներկան, փիլիսոփայական առումով, հանդիպման կետն է
անցյալի ու ապառնիի, բեմական առումով՝ ընթացքի առկա
պահը: Դրամատուրգիական ներկան ենթադրում է մի հա-
զեցված անցյալ իր թիկունքում՝ ի՞նչ է եղել վարագույրը
բացվելուց առաջ:

Ներկայություն, որպես ճակատային պահի, հեռանկարը
որոշվում է թիկունքի խորությունամբ ու ամրությունամբ: Հայտնի
է, որ «Համլետ» ողբերգությունից առաջ արդեն տեղի է
ունեցել մի մեծ ողբերգություն, և այն, ինչ խոսվում է ու
ներկա վիճակ է, արդյունքն է տեղի ունեցածի: Այդպես են
զրվել բոլոր հին ողբերգությունները, նաև դրամաները ոչ
հեռավոր անցյալում: Բեմում ենթադրվող անցյալը ներկա

գործողություն հրող ուժն է: Որպեսզի մի բան տեղի ունե-
նա, կամ թվա, որ տեղի է ունենում, թե տեղի է ունենալու
(պոտենցիալ վիճակ), պետք է շատ բան տեղի ունեցած լինի
մինչև առաջին խոսքը, և՛ որքան շատ, այնքան մեծ գոր-
ծողություն լիցքը: Անցյալը միշտ պայմանն է ներկայի և չի
ընջվում: Ձնջել անցյալը, նշանակում է կողոպտել ներկան,
քանզի ներկան ներկա է անցյալի բեռով: Այդպես էլ Շեքս-
պիրի Լիրը, հրաժարվելով իր կենսագրությունամբ կրած վիճա-
կից, հրաժարվում է անցյալից ու իր ներկան հավասարեց-
նում ոչինչի: Ի՞նչ է տեղի ունեցել այստեղ մինչև առաջին
խոսքը: Տեղի է ունեցել մի ամբողջ կյանք, որի կրողն իր
ծնունդով ու վիճակով չի ունեցել ինքնագիտակցման շնոր-
հը, մի քայլ է անում անզգույշ, և պայթում է փոթորիկը:
«Փչեցեք ուժգին, կատաղի հողմեր...»: Ինչու՞, ի՞նչ պատ-
ճառով: Բան է կատարվել՝ սխալ է ապրվել, չի գիտակցվել
դրուժյունը, և հյուլենն ճեղքվում է:

Դրամայում բոլոր իրադրություններն արդյունք են եղած
վիճակների ու դեպքերի՝ մոտ կամ հեռու: Նախորդող վի-
ճակը կարող է առաջին պահերին և սկզբում չկուսակել
կոնկրետությունամբ: Դա պարտադիր պայմանն է: Բայց պար-
տադիր պայման է կատարվածի որևէ նշանը: Խնդիրն այն
չէ, թե ինչ է եղել, այլ՝ որ մի բան եղել է: Այսպես, բացում
ենք Շեքսպիրի որևէ ողբերգության առաջին էջը.

Ռոդրիգո. <...>

Այդ բանի մասին լուր ես ունեցել:

Յագո. Դըժ... ժութք, չե՞ս լսում:

Թե այդպիսի բան երազովս անգամ անցկացած լինի՝

Գարշիր ինձանից:

Ռոդրիգո. Ինձ միշտ ասել ես՝ ատում ես նրան:

Յագո. Արհամարհիր ինձ՝ եթե ճիշտ չլինի...

(«Օթելլո», գործ. 1, տես. 1)¹²

Ակնհայտ է, որ ինչ-որ բան է տեղի ունեցել, բայց ի՞նչ,
կարևոր չէ, հետո է իմացվելու: Տեղի ունեցածը խոսքի մեջ
անմիջականորեն չի երևում, բայց երևում է, որ մի պատ-

ճառ կա թրկունքում, և կարևորը պատճառի առկայու-
թյունն է, ոչ բովանդակութունը: Անցյալն առկա է ներկա-
յում որպես ներքին ձև: Եթե քերականական եզրերին դի-
մենք, ասելու ենք՝ ներկայի ներքին ձևն անցյալն է:

Ներքին ձևը տեսանելի է, լսելի է, բայց տեսանելի ու
լսելի ձևերի հիմքում է և լիցք է հաղորդում առկայությա-
նը: Իսկ պե՞տք է, որ ներքին ձևը տեսանելի կամ լսելի լի-
նի: Դարձյալ թերթենք Շեքսպիրի ողբերգությունները:

- Ո՞վ է այդտեղ:
- Ոչ, պատասխանիր ինձ. կանգ առ և ասա՝ ո՞վ ես:
- Կեցցե թագավորը: (Նշանաբանն է - Հ. Հ.):
- Բեռնարդո:
- Ինքը:
- Շատ ճշտապահ ես. ուղիղ ժամին եկար:
- Տասներկուսը զարկեց <...>

(«Համլետ», գործ. 1, տես. 1)

Ի՞նչ է խոսվում, և ու՞րե՞ր են: Մու՞թ է, հայտնի է, կա-
րևոր է: Իրադրությունը դանդաղ է ի հայտ գալու և ոչ
այս մարդկանցով: Ուստի, նրանց անուններն էլ կարող ենք
չիմանալ: Բայց չենք կարող չզգալ, որ մթնոլորտում տագ-
նապ կա և վախ. մարդիկ ուշադիր ու լարված են ինչ-որ
պատճառով, որ հայտնի է դառնալու հետո, և այդպես է
պետք: Գործողության իմաստն էլ այդ է՝ գաղտնիքի բացա-
հայտում ոչ անմիջապես և առկա վիճակի լարվածություն
խոսքի մեջ:

Մարցելլոս. Այն բանն այս գիշեր երևաց նորեն:

Բեռնարդո. Ոչինչ չեմ տեսել:

Մարցելլոս. Հորացիոն ասում է, թե դա մեր մտքի

պատիրքն է միայն,

եվ չէ կամենում հավատ ընծայել մեր ասածներին

Այն զարհուրելի տեսիլքի մասին,

Որ երկու անգամ մեր աչքով տեսանք:

Հենց այդ պատճառով խնդրեցի նրան, որ ինքն էլ
մեզ հետ

Հսկե այս գիշեր ըոպե առ ըոպե,
Որ եթե նորեն այն տեսիլքը գա,
Ինքն էլ հաստատե մեր տեսածները և խոսե հետը:

Պատճառի մի ծայրը հազիվ բացվում է: Այն, ինչ իմաց-
վում է, դարձյալ քիչ է. ինչ-որ գիշերային տեսիլք, հետո
ի՞նչ: Տեսարանի արտաքին հանգամանքներն էլ պատահա-
կան չեն. մի հարթավայր և գիշերային «մեռյալ ժամ», առա-
ջին աքլորականչից շատ վաղ: Ամեն ինչ սկսվում է խավա-
րում: Դա անուղղակի նշան է: Մի գաղտնիք կա, և քանի
դեռ չի պարզվել ողբերգությունից առաջ տեղի ունեցած
ողբերգությունը, այդ անորոշությունն ու տագնապի զգա-
ցումն է խոսքի ներքին ձևը: Տագնապը վերածում է ակն-
հայտ լարման և հաջորդ տեսարաններում այդ գաղտնիքի
ու տագնապի զգացումը կրում է արդեն գլխավոր հերոսը:
Եվ այսպես, լարումը հասնում է մի բարձրակետի, հետո մեկ
ուրիշ բարձրակետի մինչև երրորդ գործողության ամենա-
պաթետիկ կետը՝ տեսարանը թագուհու հետ:

Ի՞նչ ասել է, ի վերջո, դրամատիկական լարում: Դա
ներքին ձևի աճող, հասունացող կենդանությունն է, որից
ձգվում է արտաքին, խոսքային կաղապարը և սպառնում է
պայթել:

Թագուհի. Օ՛հ, էլ մի խոսիր, Համլետ, մի խոսիր.

Ամեն մի բառդ դաշույնի նման ականջս է խրվում:

էլ բավական է, անուշիկ Համլետ:

Համլետ. Մի սրիկա, մարդասպան, մի անարգ ստրուկ,

Որ հին ամուսնուդ մեկ տասներորդի քսաներորդն էլ չէ,

Թագավորների այդ խեղկատակը,

Թագավորության և իշխանության քսակահատը,

Որ պահարանից թագը գողացավ, դրեց գրպանը:

Թագուհի. Ա՛խ, բավական է:

Համլետ. Ցնցոտիների, կարկատանների այդ թագավորը...

Սա կարծես վերջին կետն է, տեղ չկա այլևս, և, թվում է, մթնոլորտն անշարժանում է: Ներսից ճնշող ուժը հայտնվում է Ուրվականի տեսքով, որին տեսնում է միայն նա, ով ներսում կրում է այդ ուժը.

Համլետ. Ա՛հ, փրկեցեք ինձ և ձեր թևերով
ճախրեցեք վրաս,
Երկնային պահակներ <...>

Այստեղ հոգեբանական շրջանակը նեղ է արդեն, և գործողությունը չի տեղավորվում այլևս առօրյա ճշմարտության սահմանում: Իրադրությունն սահմանները փոխվում են: Սա տարնսցենդենտ վիճակ է: Մարդը խոսում է այնաչափարհային իրականության հետ, որն իր ներքին տեսողության մեջ է, դիմացինին չի երևում: Ենթադրվող հանգամանքներն այստեղ ի հայտ են գալիս որպես անձի հոգեվիճակ:

Թագուհի. <...> աչք ես հառել դատարկությանը,
Եվ խոսակցում ես անյուրթ օդի հետ:
Աչքերիդ միջից ոգիդ խուժում է վայրենի թափով <...>
(Արար 3, տես. 4)

Այս անդրանցումային վիճակից հետո գործողության ռեգիստրը կարծես փոխվում է. տրամադրությունն անցնում է ուրիշ հարթություն, և նորից՝ աստիճանական վերելք: «Ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում» մարդը: Մեկը ջանում է կանխել սկսված մի բան, շրջել իրադրությունը, մյուսը ջանում է կանխել նրան և պահպանել իրադրությունը: Խոսքի ներքին ձևը, որպես առկայություն, ավելի մեծ ու խորը տեղեր է բռնում (մետաֆիզիկական ծավալ), քան արտաքին կերպը: Ենթադրվող հանգամանքներում կան օբյեկտիվ շերտեր. մարդիկ հակադրված են և ուզում են հաղթահարել իրենց հակադրվածությունը, միաժամանակ ենթարկված են իրենցից դուրս գործող հանգամանքների, ինչ-որ ճակատագրականության և կռիվ են տալիս մի իրադրության հետ: Դրամատուրգիական ձևի բոլոր գծերն այստեղ երևում են

դասական արտահայտությունը. ամեն ինչ ներկա ժամանակով է, առաջին դեմքով, ըստ հանգամանքների ու ներքին վիճակների: Ոչինչ չի պատմվում, իրադրություններն առկայություն են, և առկայության թիկունքը խորն է, իր մետաֆիզիկական ծավալով քանիցս ավել առկայությունից: Սա դասական ողբերգության օրինահաստատությունն է, որ գալիս է անտիկ դրամայից: Անտիկ դրամայում սկիզբը որևէ պահ է, առկա վիճակ, բայց ինչքա՛ն բան է նախորդել այդ առկա վիճակին:

Դրամայի ներքին ձևը նույն օրինահաստատությամբ գործում է բոլոր ժամանակների պիեսներում: Սկզբունքը միշտ նույնն է, արտահայտության կերպերն են տարբեր: Անցյալ դարավերջի և մեր դարասկզբի հեղինակները մտադրված կերպով հեռացրել են խոսքը ներքին ձևից, այնքան, որ դժվար երևան կամ չերևան հանգամանքները: Չի կարելի ասել, թե, օրինակ, Չեխովի պիեսներում ներքին ձևի ծավալներն ավելին են: Բնավ: Նույնիսկ մի բան էլ պակաս են: Պատճառների ու դրսևորումների կապերն են այստեղ անորոշության աստիճան մթնեցված ու մշուշված, և արդյունքում ունենք կարծես ոչ դրամատիկ, արտուրդի միտող վիճակներ, անհատական կամքի ենթագիտակցական շարժում, դրամա և դրամատիկ վիճակներից փախչող գործող անձինք: Ժամանակն ու միջավայրն են ստեղծել այս թատերագրությունը և նրա հիմքի վրա ստեղծվող բեմական արվեստն իր տպավորաբանությամբ: Խորհրդավորություն և խորին խորհուրդներ պետք է փնտրել այստեղ: Պարզապես խոսքը իրադրությունների ակամա, անմտադիր և անուղղակի ցոլացումն է:

Կարդանք մի հատված Չեխովի «Բալենու ալգու» նախավերջին տեսարանից:

Լուպախին. Անցյալ տարի այս ժամանակ արդեն ձյուն էր գալիս, եթե հիշում եք, իսկ հիմա խաղաղ է, արև: Բայց ցուրտ է, երեք աստիճան ցուրտ:

Վարյա. Ես չնայեցի ջերմաչափին: (Դադար) Ասենք, մեր ջերմաչափն էլ կոտրված է...¹³

Թվում է՝ կա՛մ ոչինչ չկա այս խոսքերում, կա՛մ, ով գիտե, ի՛նչ խորին խորհուրդ: Խոսքն, իհարկե, որոշակի իրադրություններում է: Իրադրությունն էլ կարծես անհասկանալի է: Բայց մի փոքր ուշադիր լինելով կոնտեքստի հանդեպ, կտեսնենք, որ ներքին ձևն այնքան էլ հեռու չէ խոսքից: Կան ակնհայտ ակնարկներ, բայց դրանք շեշտված չեն, կարծես կարևորված չեն, և այստեղից էլ՝ կարծեցյալ բարդությունը:

Տեսնենք, ուրեմն, ինչ է եղել, և ինչ են խոսում՝ «ինչից են խոսափում և ինչի են ձգտում» գործող անձինք:

Լոպախինը պատրաստվում է գնելու բալենու այգին այն մարդկանցից, ում ծառան է եղել երեսա ժամանակ, և հիմա դրուժյան տերն է: Կալվածքի աղքատացած տիրուհին՝ Ռանևսկայան մտածում է, թե միգուցե Լոպախինն ամուսնանա իր դստեր՝ Վարյայի հետ, և հիշեցնում է այդ մասին: «Նա ձեզ սիրում է, դուք էլ անտարբեր չեք, և չգիտեմ՝ ինչու՞ եք խոսափում միմյանցից», — ասում է Ռանևսկայան: «Ես ինքս էլ, ճիշտն ասած, չեմ հասկանում, — պատասխանում է Լոպախինը: — Մի տեսակ տարօրինակ է ամեն բան»: Եվ տարօրինակն իրադրությունն է: Ռանևսկայան իր առաջարկով ուզում է պահպանել բալենու այգին, այսինքն՝ իր վիճակը: Այս բանը չի ասվում, կռահվում է իրադրության մեջ: Լոպախինը կռահում է, թե ոչ, նույնպես չի ասվում: Նա ձեռք է բերել մի վիճակ և շարժվում է իր վիճակի տրամաբանությունից: գնելու է բալենու այգին, կտրելու է ծառերը, երկաթուղի է անցնելու այդտեղով: Սա նրա օբյեկտիվ վիճակն է, և ինքը ենթարկված է այդ օբյեկտիվ վիճակին: Այս իրադրության մեջ ահա Լոպախինը և Վարյան դրամատիկական հակառակորդներ են և զգում են այդ առանց խոստովանելու: Նրանք գիտեն այդ ենթագիտակցորեն: Եվ ահա Ռանևսկայայի հիշեցումով Լոպախինը պետք է ամուսնություն անառարկ անի Վարյային: Երկուսն էլ գիտեն այդ: Նրանք մենակ են մնացել, և ահա թե ինչ են խոսում՝ ցուրտ, արև, կոտրված ջերմաչափ... Գործող անձանց դրամատիկական կամքը կաթվածահար է: Մարդիկ ձգտում են միմյանց և խոսափում միմյանցից, հայտնվելով, դժվար

է ասել, դրամատիկական, թե՞ ապադրամատիկական վիճակում: Խոսքերն անհիմն են թվում, տրվում են չափած խոսքերի պատասխաններ, դրուժյունները ներքին հոսանքներում են, խզումները տեղի են ունենում ավելի շուտ, քան բախումները, մարդիկ կարծես շրջանցում են իրադրությունները կամ խուսափում են կրքերից: Այսպես, ի՞նչ է ասում «Բեռի Վանյա» պիեսի վերջին տեսարանում Աստրովը, մոտենալով պատից կախված Աֆրիկայի քարտեզին. «Պետք է որ այս Աֆրիկայում հիմա շատ շոգ լինի, ո՛ւհ, սարսափելի բան...»: Գորկին սա համարել է հանճարեղ նախադասություն: Ի՞նչ է ուզում, ինչի՞ց է նեղվում մարդը, ընթացք ու հեռանկար չունեցող մի զգացմունքի՞ց, իր ճանապարհի անորոշությունի՞ց, սպասվող փակուղու՞ց, հոգեկան շփոթմունքի՞ց... Սա կատարյալ դրամատիկական վակուում է: Չեխովը կանխել է անտիդրաման ու աքսուրդը, կանխատեսել է դրամայի ճգնաժամը:

Դրամայի հին և նոր տեսություններում կարևորվում են գործողության փուլերը. սկսվում է մի բան, լարվում, կնճիռ տալիս և լուծվում որևէ կետում, որը կա՛մ ավարտ է, կա՛մ նոր իրադրության սկիզբ: XX դարի երկրորդ կեսի դրաման այլ է: Անտիդրամայում մասնավորապես ոչինչ տեղի չի ունենում. ոչինչ չի սկսվում ու ավարտվում, բայց առկա է ինչ-որ իրադրություն՝ ներքին ձև: Դրա դասական օրինակը Սեմյուել Բեքետի հայտնի պիեսն է՝ «Գոդոյին սպասելիս»: Սա դրամատիկական վակուում է իր ներքին ձևի վերացականությունից: Մարդիկ սպասում են և սպասում են այնպես, կարծես չեն սպասում, մոռացել են նպատակը: Այստեղ ամեն ինչ աննպատակ է, անհեռանկար. նա, ում սպասում են, երբեք չի գալու, և թվում է՝ մարդիկ գիտեն այդ ու սպասում են, որովհետև դա մարդուս գոյություն կերպն է, իսկ կյանքը նպատակ չունի, նպատակն ինքը կյանքն է իր մանր, աննպատակ ընթացքով: Սպասումն իրադրություն է, ներքին ձև, խոսքերը՝ շատ հեռու իրադրությունից: Ի՞նչն է շեշտվելու: Ոչինչ: Խոսքի կարևորությունը հակառակ է իր ներքին ձևին: Եվ ի՞նչ է պետք այս գործի բեմական իրականացման մեջ. ոչ մի խորիմաստություն, այլ իր բովանդա-

կուլթյունն ինքնին կրող անճիգ, անմտադիր վիճակ՝ շատ բարդ բան դերասանի համար:

Ի՞նչ է նշանակում ի վերջո «դրամատիկական վակուում», ի՞նչ էր կրում և ինչի՞ց է դատարկվում դրաման:

Բեքետի անտիդրամային այս որակումը տվող Քենեթ Թայնենը նկատի ունի ոչ թե արտաարվեստային նյութը կամ թեման, այլ հիմնականում ընթացքի բացակայությունն իրադրություն մեջ, այն, որ ոչինչ չի սկսվում և ոչինչ չի ավարտվում այստեղ¹⁴: Բայց իրադրությունը կա՝ սպասումը որպես մարդկային կեցություն բովանդակություն, և պարզվում է՝ ընթացք չկա, ընթացքով չի որոշվում իրադրության գոյությունը. իրադրությունն այստեղ տեղապտույտն է որպես հավերժական վիճակ: Անտիդրաման, ըստ էության, դրամատուրգիական ձևի ազատագրումն է նյութից, թեմայից, սյուժետային կարգից և այն բոլոր տարրերից, որոնք հատուկ են նաև վեպին, առհասարակ էպիկական սեռին: Սա դրամայի մաքուր ու մերկ ձևն է իր ինքնակա ու ինքնաբավ վիճակով՝ ներկա ժամանակ, առաջին դեմք, վիճակ և մտադրություն:

«Դրամատիկական վակուումը» ոչնչով չի բացառում այն, ինչին ասում ենք դրամայի ներքին ձև:

Ի՞նչ իմաստ է խնդրում այդ ներքին ձևը: Դա կախված է խաղի արտաքին պայմաններից ու ընդունող միջավայրից, նայած որտեղ է ընթերցվում կամ ներկայացվում, ով է խաղացողը, ով հանդիսականը, ինչ հողի վրա է այս խոսքային տուփն իր դատարկության գաղտնի կառուցվածքով: Այստեղ մեկ բան է կոնկրետ՝ անձի ներկայությունն ունիվերսալ մի իրադրության մեջ՝ սպասում, ի՞նչ բանի սպասում, հայտնի չէ, երբեք հայտնի չի եղել ու չի լինելու:

Անտիդրաման «դատարկ տարածությունն» է՝ բեմական դատարկության դրամատուրգիական դետերմինանտը կամ խոսքային անդրադարձը, որ իմաստ է հրավիրում: Դա, իհարկե, դրամայի նպատակն ու հեռանկարը չէ, ինչպես և բեմական դատարկությունը նպատակ չէ, բայց այն խոսքային ապարատն է, որ ի ցույց է դնում դրամայի ներքին ձևը: Պարզվում է, որ ներքին ձևը գործողություն ընթացքի ու

դրություն փոփոխություն մեջ չէ, այլ վիճակի: Դրությունների ընթացք և փոփոխություն կա ամեն վեպում ու պատմվածքում, ամեն առակում, և նրանցից ոչ բոլորն են փոխարկվում դրամայի: Դրամայի գլխավոր հատկանիշը գործող անձի ներկա վիճակն է «ես»-ի դիրքից ու ներսից սուբյեկտիվորեն, ոչ թե դրսից օբյեկտիվորեն:

«Դրամատիկական վակուումը», որպես դրամայի ամենամաքուր պայմանաձևը (մոդիֆիկացիա), կողմնորոշում է մեզ, օգնում ձիշտ հասկանալ ու որոշել դրամայի ներքին ձևի սահմանները: Այսպես, կա տեսակետ, թե Շեքսպիրն ավելի շատ էպիկական է, քան դրամատիկական: Մոլորություն է: Շեքսպիրի քննադատները նկատել ու ընդգծել են դեպքերի ընթացքի ու դասավորության (դրամատուրգիական կոմպոզիցիա) անհամակարգ վիճակը գրեթե բոլոր պիեսներում, չհաշված թերևս «Օթելլոն»: Դա ակնհայտ է, ինչպես և ակնհայտ են դրանից ծագող բեմադրական դժվարությունները արդի թատրոնում, մանավանդ «Լիր արքային» հանդիպելիս: Բայց դրամատուրգիական ներքին ձևն այդտեղ չպետք է որոնել: Կառուցվածքային-կոմպոզիցիոն հստակությունը նպաստում է բեմական տեսարանների կարգավորմանը: Այդտեղ չէ դրաման: Շեքսպիրյան տեքստը, առավելապես «Լիր արքայի» տեքստը, իր հիմքում իրադրային է և այդպիսին է համաձայն իրեն շարժում հաղորդող, կենդանություն տվող ներքին եղանակի, արտահայտում է առկա վիճակ, լեզվաբանորեն ասած՝ իդեալական իմաստ («ինչ-որ...»), ոչ թե վերաբերություն («...մասին»), անմիջական արտահայտություն է անձի զգայություն, բնագրի ու հոգեկան մղումի: Խոսքն այստեղ ինքնին օրգանիզմ է իր միջուկով և պոտենցիալ վիճակ, պայթելու պատրաստ: Այս է դրամատիզմը: Շեքսպիրյան տեքստը դրամատուրգիական է ոչ ըստ տեսարանների կոմպոզիցիոն կապի, դասավորության ու ընթացքի, այլ որպես անձի հոգեկան մղումների ներկա վիճակ բոլոր, թեկուզ և առանձին, կետերում: Դա խառը հերթագայություն մեջ դրված, զուգահեռվող ու խաչաձևվող իրադրությունների, շարժման գծերի ու վիճակների շղթա է, և դրամատիզմն առկա է բոլոր բջիջներում:

Այդպես է նաև նոր և նորագույն դրամայում Իբսենից մինչև Պինտեր: Սկզբունքը բոլոր տեղերում նույնն է և ոչ միշտ նկատելի, արտահայտություն կերպերն են տարբեր: Ներքին ձևը, որպես բեմականության հիմք, գործում է նույն օրենքով, լինի բացահայտ, թե թաքնված, խուսբի մակերեսին, թե անտեսանելի խորքում: Բայց կա նաև անտեսանելի մակերես՝ պայման, որ ի հայտ է գալիս, երբ դրաման դուրս է բերվում իր լուսավորումից, վերածվում կենդանի իրադրություն: Որտե՞ղ է պատկերացվում սակայն իրադրությունը, ի՞նչ արտաքին պայման է ենթադրվում, որ կարծես գրված չէ և, այնուամենայնիվ, առկա է խուսբի մեջ...

ԴՐԱՄԱՆ ԸՍՏ ԲԵՄԱԿԱՆ ՀԻՄՔԻ

Ընդունելով իրադրությունը որպես դրամայի ներքին ձևի հիմնական ու որոշիչ տարր, հանգում ենք չարծարծված, արտաքինից վիճելի երևացող մի խնդրի՝ որտեղ է պատկերացվում իրադրությունը, տարածական ինչ սահմանում, խաղային-ձիսական ինչ տեսքով, ինչ հրապարակում, և ունի՞ այդ որևէ դրսևորում խոսքի մեջ: Կարճ ասած՝ ինչպե՞ս է գրվում դրաման, ըստ խոսքի, թե՞ միզանսցենի:

Այստեղ կա մի բան, որ, ինչպես Արիստոտելն է նկատել, «օտար է (մեր) արվեստին և նվազագույնս հատուկ է բանաստեղծությանը»: Դա տեսարանակարգն է՝ ծՄԵՆ-ը, դրամայի տարածաժամանակային դետերմինանտը, ինչից սկսեցինք՝ բեմը որպես իրականություն և երևակայվող պայման գրվող խոսքի: Սա նշանակում է, որ թատերագիրը, գրասեղանի մոտ լինի, թե թելադրողի վիճակում, խոսք է ստեղծում այդ պայմանի նկատառումով ու ներհայեցությունը, երբեմն իրեն ուղղակիորեն պատկերացնելով խաղային վիճակում, կոնկրետ բեմատարածքում, հանդիսասրահի առջև: Եթե նա իսկապես դերասան է, որպես խաղային նյութ ստեղծող, ապա ոչ մի կասկած, տեսնում է բեմը և իրեն բեմում, միզանսցենային կոնկրետ վիճակում, գիրքում ու տոնայնություն մեջ: Եթե ոչ այսպես, ապա՝ հանդիսասրահում,

հանդիսականի վիճակում, և բեմը՝ որպես գործողություն տարածք, իր հայելու և հարթակի մոտավոր չափերով: Խնդիրն այն է, թե երևու՞մ է արդյոք խաղատարածքը հեղինակի ստեղծած խոսքային կառուցվածքում: Եթե այո (թվում է՝ ուրիշ կերպ չի կարող լինել), ուրեմն բոլոր դրամատուրգիական երկերում պետք է փնտրել ժամանակի թատերական համակարգը՝ այն արտաքին ու անտեսանելի տաղավարը որպես խաղային-ձիսական պայման, որի ուղղակի կամ անուղղակի անդրադարձն է դրամատուրգիական երկը:

Այսպես, հին հունական դրաման անդրադարձնում է նախորդ ժամանակների ծիսային օրխեստրիկան (պարերգություն): Իրադրություններն այստեղ հասունանում են, իհարկե, ոչ ծիսային հիմքի վրա, բայց ծեսով ավանդված հրապարակում, հետևաբար և ծիսային հիմքի հիշողությամբ: Չիմանալով այս և չպատկերացնելով չըջանաձև հրապարակն ու ամֆիթատրոնը, դժվար է ըմբռնել հույն դասական ողբերգության տեքստն իր խորային ընդմիջարկություններով՝ ստրոֆե, անտիստրոֆե, ստասիմ, պարոդոս, էքսոդոս: Թվում է՝ ընթերցողն իր առջև է դնելու էպիգրամիկ թատրոնի մակետը, որպեսզի պարզ լինի, թե ինչ է կարգում, ինչ տարածություն մեջ է պատկերացնելու գործողությունը: Տեղափոխենք անտիկ դրաման մեր ժամանակներ և պատկերացնենք այն բեմում, որ ժառանգել ենք XVIII դարի Իտալիայից և այդպես էլ պահում ենք որպես ավանդական, դասական ու արդիական: Ինչպե՞ս է հարմարեցվում անտիկ դրաման մեր տեսած բեմին... Չի գտնվել այդ հարմարեցման կերպը, և ահա Փրանսիացի ժան Անույը գրել է «Անտիգոնն» ու «Մեդեա» ժամանակակից պորտալային-խորքային-կուլիսային բեմի համար: Եվ, այնուամենայնիվ, չի կարողացել ազատվել հնագույն օրխեստրիկայի միջնորդված, գրքային հիշողությունից, որ այստեղ խորային կցուրդն (պարտիա) է, հայտնի չէ՝ մեկ անձի, թե խմբի տեսքով: Անույի դրամաները հիմքում նախատեսում են XX դարի թատերական համակարգը, ոչ մեծ բեմ և միջին չափի դահլիճ: Չկա այստեղ կռիվ ճակատագրի դեմ, հզոր կրքերի բախում, չկա աղաղակ: Պիեսը գրված է երկրորդ համաշխարհային պատե-

րազմի վերջին տարում, բարոյահոգեբանական խնդրառու-
թյամբ և ունի իր պատմաքաղաքական կոնտեքստը: Անտիկ
այլոժենն առիթ է ընդամենը քննելու անհատի խնդիրը, երբ
ամեն ինչ անհատի դեմ է, անհատը դարձել է մասն ամբող-
ջության՝ համաշխարհային մեքենայի մասնիկ և խոսում է
իր նմանի հետ: Թվում է՝ այս խոսակցությունը տեղի է ու-
նենում մի սենյակում: Տեքստը չափածո է, լայնաշունչ է,
թելադրում է միջին տոն, երբեմն մղում է շշուկի: Այս դրա-
մատուրգիան չի կարող վերադառնալ իր աղբյուրին՝ անտիկ
օրխեստրա, չի կարող դուրս բերվել մեծ բեմահարթակ և չի
նախատեսում մեծ հանդիսասրահ, կամերային է: Այստեղ չի
պատկերացվում անգամ պատմական զգեստ: Նրա մեկնա-
բանը եղավ Անդրե Բարսակը, ստեղծելով պայմանական մի-
ջավայր, դեկորներից զուրկ, դերակատարները ֆրակներով,
և մի պահապան գեստապոյականի սև, անձրևակալ թիկնո-
ցով: Այս ամբողջ բեմադրակարգը որևէ խոսքով հիշեցված
չէ հեղինակային տեքստում, բայց ընթերցվում է պիեսի
ներքին տոնայնություն մեջ և արդարանում իր պատմաքա-
ղաքական կոնտեքստում: Խնդիրը կոնկրետությունը է, այլ
բեմադրակարգը (որ նկարագրված է, այլ նկատի է առն-
ված) և տոնը, որ լսելի է ներքին ականջով:

Եվ այսպես, մեր սեղանին են տարբեր ժամանակների պի-
եսներ, որոնք բոլորն էլ անդրադարձն են որոշակի թատե-
րական համակարգի, նախատեսում են իրենց հրապարակը,
բեմը, հանդիսասրահը: Միջնադարյան գրականության
պատմաբանները, նրանց թվում Ալեքսեյ Վեսելովսկին, անց-
յալ դարի 70-ական թվականներին ուզում էին պարզել, թե
բեմադրվե՞լ են արդյոք X դարում ապրած միանձնուհու՝
Հրոսվիթա ֆոն Գանդերսհայմի բարոյախոսական կատա-
կերգությունները («Անտի Տերենցիուս»): Դրանք ոչնչով
նման չեն ո՛չ անտիկ, ո՛չ էլ Վերածնության դարաշրջանի
պիեսներին. չի պատկերացվում ո՛չ տեսարան, ո՛չ տեսա-
րանի ժամանակամիջոց, ո՛չ պայմանական, ո՛չ իրական: Սա
մի թատերագրություն է առանց թատրոնի: Չկա այստեղ
բեմ: Եվ չէր կարող լինել: Բարձր հարթակը, որպես բեմ,
միջնադարում շատ ուչ՝ XIV–XV դարերում ի հայտ եկավ:

Մինչ այդ կար փողոց ու հրապարակ և խաղարկուներ,
որոնց խաղի նյութը կապ չուներ գրական ճանապարհով
փոխանցված ու վանքերի մատենադարաններում պահվող
Սենեկայի ողբերգությունների, Պլավտուսի ու Տերենցիուսի
կատակերգությունների հետ: Նկատի առնենք, որ Սենեկան
էլ թատերական հեղինակ չէր և գրել էր առանց նախա-
տեսելու սցենան: Իսկ ի՞նչ գիտեր միանձնուհի Հրոսվիթան:
Նա գիտեր Տերենցիուսի լատիներեն տեքստերը, բայց ոչ
հին հռոմեական սցենան իր ֆաբուլա պալիատուայով: Գի-
տեր մեկ էլ վանքի սեղանատունը: Այս էր նրա իմացած
հանդիսասրահն ու բեմը, իսկ հանդիսականները՝ սեղանի
շուրջը բոլորած հավատավոր կույսեր: Ոչ մի հարց այլևս՝
բեմադրվե՞լ են արևմտաեվրոպական առաջին թատերագրի
պիեսները, թե՞ ոչ: Չկար բեմ, չկար այն թատրոնը, որի
պատկերացումով ղեկավարվում էին XIX դարի բանասեր-
ները:

Պիեսները գրվում են բեմադրվելու համար: Իսկ եթե ըն-
թերցվելու համար են գրվում (նոր ժամանակներում), դար-
ձյալ նրանցում նշմարվում է բեմը, որպես սպավորություն
և ենթագիտակցական պայման: Դա սկսվում է իտալական
վերածնություն շրջանից, երբ երեք տեսակի բեմ կար երեք
ժանրի համար՝ ողբերգության, կատակերգության և հովվեր-
գության (պաստուրելլա): Կոմեդիա էրուդիտան (ուսումնա-
կան կատակերգություն), բեմադրվե՞ր թե ոչ, նախատեսում
էր այս: Իսկ հետագայում՝ XVII դարից հետո, Իտալիան
ստեղծեց օպերային բեմը, որ ժառանգություն մնաց ամբողջ
Եվրոպային ու իր մեջ առավ դրաման:

Բեմական համակարգի տեսակետից ամենաբարդը, ամե-
նաշատ վեճեր հարուցողը և ամենից ավելի կոմպոզիցիոն
ձևախեղումների ենթարկվողը մնում է Շեքսպիրը: Դա իր
պատմական պատճառներն ունի: Վանական ավանդությունը
և թափառող խաղարկուներին այստեղ տեսնում ենք երբեմն
կողք կողքի, թեպետ ոչ «ի տաղավարի միում»: Շեքսպիրի
նախորդների շրջանում կա և՛ թատրոնի բացօթյա շենք, և՛
բեմ, և՛ «Սևազգեստ եղբայրների» վանքի նախկին սրահը
թատրոնի վերածված («Բլաքֆրայերս») ու Ս. Պողոսի եկեղե-

ցու տղաների կապելլան: Այս ամենի հետ՝ ոչ մի դերասանուհի: Սրանք ընդհանուր պայմաններ են և անուղղակի ձևերով երևում են Շեքսպիրի պիեսներում: Թատերական համակարգը խառն է ու տարասեռ (հետերոգեն). տարբեր տեղերից եկող նշաններ և, այնուամենայնիվ, թատրոնական շենքեր, տանիքները բաց, բեմն առանց վարագույրի, գետնահարկն առանց աթոռների, հասարակությունը խայտաբղետ՝ բարձր ազնվականությունից մինչև վերջին թափառաշրջիկն ու սինլքորը: Սա երևում է պիեսների բառապաշարում ու կիսազեռհիկ կատակախոսություններում: Այստեղ չի երևում միջնարար. մեկը մյուսին հաջորդող տեսարանները նախատեսում են գործողության երեք տեղ՝ նախաբեմ, կենտրոն, պատշգամբ, և այսպես՝ առանց ընդմիջման, ադմուկի ու սուլոցի մեջ, բարձրաձայն: Հայտնի է, որ XVIII դարում մոռացված էր այս, և «Համլետը» ներկայացվում էր արդեն իտալական տիպի փակ սրահում, լուսավորական դրամայի անտուրաժում: Շեքսպիրյան «Գլորը» չկար այս պատկերացման մեջ ու չէր կարող լինել: Վարագույր, լույս, դեկոր, տեսարանների փոփոխություն և այլն. այս ամենը գալիս էր իտալական օպերայից, յուրացվում ամբողջ Եվրոպայում, և հին պիեսներն ընթերցվում էին այս լույսով: Հետագա ժամանակները ժառանգեցին ոչ թե շեքսպիրյան թատերական համակարգը, այլ XVIII դարի ընթերցումը և պատկերացումը մի բեմի, որ Շեքսպիրի մտքով էլ չէր կարող անցնել: Այդ պատկերացմանը համեմատաբար մոտ է XVII դարի իսպանական պանդոկային տիպի թատրոնի շենքը՝ բակ, մի քանի հարկ պատշգամբներ, կենտրոնի պատշգամբը ներքևում՝ վարագուրածածկ բեմ, պիեսները բաժանված հինգ մասի (լորնադա), ընդմիջումներին՝ ինտերմեդիաներ, խաղը ռիթմիկ, խոսքն արագ ու ճշացող: Տեքստերում այս ամենը չի երևում, բայց պարզ նկատելի են պարային ռիթմերը, սարաբանդան, խոսքը կարող է երգվել, արտասանվել պարով, իսկ վճիռները՝ անսպասելի, ինչպես ցլամարտում: Այս շրջանի պիեսներում եթե ինչ-որ բան թվում է տարօրինակ, պատճառն այն է, որ չենք պատկերացնում խաղային իրադրությունների բնույթը, խոսքի

թիկունքում չենք տեսնում ժամանակի բեմը:

Թատերասրահի ու բեմի այն տիպը, որ մենք գիտենք և որին սովոր ենք, XVIII դարի ժառանգություն է, չհաշված իհարկե ներքին տեխնիկան և լուսակարգավորումը: Եթե վերածնությունից դարաշրջանի պիեսներում գործողությունը նախատեսում էր, ասենք, փողոց, հրապարակ, դաշտ, անտառ և այլն, ապա XVIII դարի քաղքենիական դրաման գրեթե ամեն ինչ տեղափոխեց սենյակ, մարդկային հարաբերությունները պատկերացվեցին ներփակ միջավայրում, տոնայնությունը փոխվեց, ադմուկը նվազեց, տեղի տալով բարոյախոսությունն ու հոգեբանությունը: XIX դարի առաջին կեսի արկածային մելոդրաման և ռոմանտիկական դրաման նորից հիշեցին արտաքին աշխարհը (էքստերիեր)՝ անտառ, քարանձավ, դղյակի ավերակներ, կամուրջ և այլն, բայց բեմը մնում էր բեմ իր բարձրացող ու իջնող վարագույրներով և գործողությանն ու գրվող խոսքին տալիս էր որոշակի ներփակություն: Դա արդյունքն էր փակ սրահի՝ ինքնին իրական ինտերիեր, որ որոշում էր, այնուամենայնիվ, գրվող խոսքի ներքին տոնը, իսկ էքստերիերը, եթե անգամ ալեկոծ ծով լիներ, բացարձակորեն պայմանական էր, ուստի և քիչ կարող էր ազդել տոնայնության վրա: Բնական էր, որ դարի երկրորդ կեսի թատրոնը եկավ ու կանգ առավ սալոնում, խոսքի սալոնային տոնը դարձրեց չգրված կանոն, պայքարն ընթացավ հանուն հոգեբանական ճշմարտության, և կյանքը պատկերացավ սենյակներում: XIX դարավերջի հոգեբանական դրաման տեղի է ունենում սենյակներում: Ժամանակի ամենադասականը՝ Իբսենը, «Բրանդից» ու «Պեր Գյունտից» հետո սենյակի լուսամուտից էր նայելու արևին («Ուրվականներ»): Շոշափվող իրականությունը մղում էր ինտերիերային զգացողության, և այդ իրականությունը պայմանավորված էր նաև թատերական համակարգով: Նույնն են Չեխովի «կոմեդիա» կոչվող դրամաները. լճափնյա տաղավար, կեչիներ թե բալնու ալգի, միևնույն է՝ զրույցները սենյակային են, և սենյակը բեմն է:

Այսպիսով, թատերասրահն ու բեմը միասին առնված մի մեծ սենյակ են, և պիեսները գրվում են այդ սենյակում ներ-

կայացվելու նկատառումով: Այդտեղից դուրս փախչելու բու-
լոր փորձերը (դերակատարի դահլիճ իջնելը, դրսից գալը,
բեմից դուրս ծավալներ ստեղծելը և այլն) նշան են անօգ-
նականությունից խաղի պայմանների հանդեպ:

– Քո կարծիքով ինչպե՞ս է որոշվելու միզանսցենը, –
հարցրեց ինձ Աճեմյանը, – ըստ հեղինակի ռեմարկները՞...

– Ռեմարկը փակագծում է, – պատասխանեցի, – դրամա-
տուրգիական խոսք է:

– Ուրեմն...

– Միզանսցենը որոշվում է գործող անձանց խոսքի բու-
վանդակությունում ու տոնայնությունում:

– Մի օրինակ բեր, – ասաց Աճեմյանը, – տեսնեմ, ո՞ր
խոսքը նկատի ունես:

Մեր զրույցը վերաբերում էր իր բեմադրած «Պեպոյի» ա-
ռաջին գործողությունը, որտեղ Պեպոյի տան պատկերից
դուրս բախն էր և թիֆլիսյան համայնապատկերը: Պեպոյի
մոր ու քրոջ երկխոսությունը, որ, ըստ հեղինակի, տեղի էր
ունենում փոքր սենյակում, դուրս էր բերված բակ: Երկուսն
էլ ամբողջ գիշեր չեն քնել, սպասել են Պեպոյին և անհան-
գիստ են, լարված:

Շուշան. <...> դուն մե կուռը, քու ախպուր փիքըը մե-
կելը:

(Լուռություն)

Նա ի՞նչ էլավ. իմքին բան չըլի էկի գլուխը:

Կեկել (վախեցած). Ի՞նչս ասում, դեղի. գանա էս անց էլ
չէ մնացի դուսը գիշերով:

Շուշան. էսօր խխտ ուշացավ, Կեկել. առանց էն առուտ-
նիրը տուն է էկի ու հիմի հորես կեսօրի վուխտ է:

Կեկել. Ի՞նչ հաջաթ դեղի ջան. էգեբա փողոցումը բան
լուս ննգավ:

Շուշան (հոգոց հանելով). Աստուճ անե էտենց ըլի, վուր-
թի. սիրտս գնում ու գալիս է... Ո՞վ գիդի ջուրը մինձացավ,
ո՞վ գիդի իմքընի էդնեն ննգավ ու ինքն էլ հիզը գնաց...

Կեկել. է՛, ինչի՞ր իս ասում, դեղի:

(Գործ. 1, տես. 1)

Եթե հեղինակային ռեմարկներն անգամ չհիշեցնեն տրա-
մադրությունը (դա պարտադիր էլ չէ), դրությունն ու տոնը
պարզ են ինքնին, թելադրում են սենյակային պայմաններ ու
զսպված վիճակ, գրեթե շշուկ:

– Ռեժիսորն իրավունք չունի՞ խախտելու հեղինակի
փակագծում ասված խոսքերը, – ասաց Աճեմյանը:

– Կարող է, – ասացի, – միզանսցենը փակագծում տր-
ված ցուցումներով ու ռեմարկներով չի որոշվում...

Աճեմյանը տեքստը պարզեց ինձ.

– Որոշիր, որտե՞ղ է երևում միզանսցենը:

– Խոսքի ուղիղ իմաստի ու տոնայնություն մեջ, – ասա-
ցի: – Սա որդու կյանքի վրա դողացող մոր տագնապի ար-
տահայտությունն է: Մայրը կարո՞ղ է այս խոսքը բարձրա-
ձայն արտասանել՝ բակից կտուր կանչելով: Սա, ըստ իս,
չշուկով ասվելիք խոսք է, սենյակի լուռության մեջ: Ձեր մի-
զանսցենը վարից վեր է՝ մեկը կտուրին, մյուսը բակում, և
դերասանուհու տոնը հակառակ է հեղինակի նախատեսած
տոնին: Սուռդուկյանը միզանսցենով մտածող դրամատուրգ
էր. խոսքը գտնում էր պատկերացվող միզանսցենի հիման
վրա և ռեմարկը դնում համաձայն գտնված խոսքի տոնի:

Սպասում էի Աճեմյանի պատասխանին: Նա ուշադիր
նայում էր ինձ. սպասում էր նոր փաստարկման...

– Դու որտե՞ղ էիր մինչև հիմա, – հարցրեց ծիծաղով: –
Թատրոնից հեռու ես պահում քեզ: Ինչու՞:

– Ես պետք է հանդիսականի մուտքից մտնեմ, տոմսի
համար վճարելով, որպեսզի ճիշտ տեսնեմ ներկայացումը,
ճիշտ ընկալեմ ներկայացումն ընդունող միջավայրի ու բու-
լոր պայմանների հետ: Բեմի համար գրվող տեքստը եթե
նախատեսում է խաղի պայմանները, նախատեսում է նաև
հանդիսականի հնարավոր վիճակը: Ես ինձ պետք է դնեմ
այդ վիճակում՝ ամբողջությունը ճիշտ ըմբռնելու համար:
Այստեղ կա ընթերցողի վիճակ և հանդիսականի վիճակ:
Ձերը բեմադրողի վիճակն է, և դերասան էլ կա... Ըստ իս,
պիեսը նախատեսում է այս ամենը:

Դրամայի բեմական հիմքում բաղադրատարր են դառ-
նում նաև բեմական նախատիպերը, ամպլուանները, դիմակ-

ները, մասնավորապես դերասանները՝ կոնկրետ անձինք, որոնց համար նախատեսվել են պիեսները, իրադրությունները, դերերը:

Ինչ է գրական նախատիպը, Հայտնի է գրականագետներին, մինչդեռ բեմական նախատիպի խնդիրը չի արծարծվում տեսականորեն:

Հայտնի է, որ նկարիչն ունենում է իր բնորոշները, և թեմատիկ կտավներում (պատմական, առասպելաբանական թե կենցաղային) ներկայանում են կոնկրետ դեմքեր: Տարբեր է վիճակը գրականություն մեջ: Գրական պերսոնաժների բնավորություն ու խոսքերի շատ տարրեր, երբեմն ամբողջական ու «հում», առնվում են իրականությունից և կարգավորվում, կապակցվում, տալիս ձևեր: Գրականություն մեջ կերպարը, կարող է ունենալ մի քանի նախատիպ: Թվում է, նույն տրամաբանությունն է գործում նաև դրամատուրգիական երկում: Այո, բայց մասամբ: Այստեղ գլխավոր դերը պատկանում է բեմական նախատիպին: Դրաման, որպես բեմադրական գործ, կենսունակ է, եթե գործող անձի թիկունքում կանգնած է կոնկրետ դերասանը: Ո՞ւմ համար է Շեքսպիրը ձևել իր հերոսներին, եթե ոչ իրեն շրջապատող դերասաններին՝ Ռիչարդ Բրբեյք, Վիլյամ Բեմպ: Ճիշտ այդպես էլ Քրիստոֆեր Մարլոյի համար գլխավոր հերոսների նախատիպ է ծառայել էդուարդ Ալենը: Ինչու՞ այս շրջանի դրամատուրգիայում կանացի շունչը թույլ է, համենայն դեպս՝ ոչ հավասար տղամարդու շնչին: Դերասանուհի չի եղել, այս է պատճառը: Շեքսպիրի լիբիկական հերոսուհիները կրավորական վիճակում են, տոնը չեզոք է, իսկ դրամատիկական հերոսուհիների (Լեդի Աննա, Լեդի Մակբեթ) տոնի մեջ առնականություն կա: Թե մեկ, թե մյուս դեպքում բեմական նախատիպերը տղամարդիկ են: Ամենադրական և ակտիվ կինը Շեքսպիրի պիեսներում Պորցիան է («Վենետիկի վաճառականը»), որ վերջին տեսարաններում տղամարդու հագուստով է հանդես գալիս: Ու՞ր է Շեքսպիրի ողբերգություններում մի Անդրոմաքե կամ մի Ֆեդրա: Դա ստեղծել է Ռասինը՝ ներշնչված առաջին դեպքում Թեբեյա Դյուպարկի, երկրորդ դեպքում Մարի Շանմելի ան-

ձով: Ռասինի հերոսուհիների պաթետիկ մենախոսությունների ներքին ձևում այս դերասանուհիներն են՝ ժամանակի բեմական աստղերը:

Դերասանի, որպես նախատիպի, թաքնված ներկայությունը դրամայի ներքին ձևում ինչ-որ կանոն չէ, այլ պայման, որին ավելի կամ պակաս չափով ենթարկվել են բեմ և բեմական պայմաններ նախատեսող հեղինակները: Հայտնի են պիեսներ, որ ծնունդ են առել ուղղակիորեն որևէ ներկայացման որևէ տեսարանից կամ դերասանական անձի թելադրանքով, այն է՝ հիմնավորապես բեմական ակունքներից: Դրանք միշտ եղել են թատերայնորեն կենսունակ գործեր: Սա չպետք է շփոթել գրական ազդեցություն հետ: Դերասանական անձով ու բեմական իրադրություններով կողմնորոշվելը բնական և օրինաչափ է, դրամատուրգիական ձևաստեղծման կարևոր պայման: Այսպես, օրինակ, դերասանական անձից ու դերասանի ստեղծած իրադրություններից է ծնվել XIX դարի բեմերում շատ խաղացվող մի պիես՝ «Դոն Սեզար դը Բագան»: Վիկտոր Հյուգոյի «Ռյուլի Բլազ» դրամայի բեմադրության մեջ Դոն Սեզարի դերակատար Ֆրեդերիկ Լեմեթրը միտք է տվել երկու մոդայական հեղինակների (Ֆելիքս Դյուվանուար և Ադոլֆ դ'Անրի) գրել նոր պիես իր համար, և գրվել է այդ համաձայն Լեմեթրի խաղային ցուցումների, մասամբ և թելադրած խոսքերի¹⁵:

Այս օրինակը կա նաև հայ բեմում: Գևորգ Չմշկյանի անձից ու դերասանական բնավորությունից է դուրս բերված Պեպոն («Պեպո»): Սունդուկյանին ներշնչել է դերասանը, դերասանին՝ Սունդուկյանի գրիչն ու դիտողականությունը: Իր բեմական նախասիրություններում Չմշկյանը հակված է եղել բախումնային, իր բարոյական գերազանցությունը հատկանշող վիճակների և խաղային բաց դիմակայություն: Նա այդպիսին է եղել նաև կյանքում և ակամա միտք է տվել Սունդուկյանին: Սունդուկյանը մոտեցել է դրություն պատկերացմանը, տեսնելով Չմշկյանին Մոլիերի «Բռնի ամուսնություն» պիեսի տեղայնացված բեմադրության մեջ Ալսիդի դերում: Կարևորն այստեղ պիեսը չէ կամ դերը, այլ դերասանի անձը: Բեմական իրադրությունը և

դերակատարի վարքագիծը մտածել են տալիս, թե պետք է գրվի մի պիես, որի գլխավոր գործող անձը համապատասխանի Չմշկյանի բնավորությանն ու փնտրած բեմական իրադրություններին: «Քո հագուստը, դեմքը, շարժվածքը, խաղը, ձայնը այդ դերի մեջ, — գրել է նա Չմշկյանին, — հանկարծ մտքումս ծագեցրին հարց...»: Եվ հարցը բացարձակորեն բեմական էր. «... ինչպե՞ս կվարվեր նման մարդն այնպիսի դեպքում, եթե...»¹⁶: Ահա այսպես՝ բեմական խնդրի հիման վրա է գրվել «Պեպոն», ուր ենթադրվում են հեղինակի որոշ անձնական մոտիվները, երեք-չորս արտաքին նախատիպեր (1865 թ. համբարական խռովության առաջնորդ Պեպո Մամուլյանը, հայտնի ձկնորս Լուփիանին, Սունդուկյանի քեռին, մի մրգավաճառ կինտո) և ամենից ավելի՝ դերասան Չմշկյանն իր անհամաձայնողական բնավորությամբ և բեմական իրադրությունների իր նախասիրություններով: Այս վերջինս ամենաէականն է, որովհետև Սունդուկյանն իր հերոսին որոնում էր սկզբում մտավորական միջավայրում, ապա կանգ էր առել Չմշկյանի անձի վրա: Սունդուկյանը չի նստել գրասեղանի մոտ ու խոսքեր հորինել, այլ հետևել է Չմշկյանի անձին ու դերերին: Գրասեղանի մոտ նստել է Չմշկյանը ու հետևել Սունդուկյանի պահվածքին: Իսկ վերջինս չի կարողացել նստած մտածել, հետ ու առաջ է քայլել, ձեռնափայտը ձեռքին, ու խոսել, «խաղացել» բոլոր դերերը մեկ առ մեկ, ներկայացրել իրադրությունները, հետևելով Չմշկյանի դերասանական վերաբերմունքին, հավանության ու անբավականության նշաններին...

Այս է, ահա, դրամայի ներքին ձևի և խոսքային արտահայտության կապը: Սրանով է որոշվում պիեսի բեմականորեն ճշմարիտ լինելու չափը և կենսունակության աստիճանը:

Հետագայում ումանք, տեղյակ լինելով Սունդուկյանի ստեղծագործական հոգեբանությանն ու թելադրելով գրելու եղանակին և չիմանալով, որ թատերագրության մեջ այդ է ճիշտն ու ստուգվածը, փորձել են կասկածի մթնոլորտ ստեղծել նրա հեղինակության շուրջը: Չմշկյանն ու Միհրդատ Ամերիկյանը հայտարարել են, թե «մասնակցություն

չենք ունեցել պ. Սունդուկյանցի պիեսաներում <...> բայց գուցե երբեմն դերասանական տեսակետից հայտնած լինենք որևիցե կարծիք» (ընդգծումն իմն է — Հ. Հ.): Կարիք չկար արդարանալու: Սունդուկյանը չէր գրում, թելադրում էր քայլելով ու դերերը պատկերացնելով խաղային վիճակում և թելադրում էր որևէ դերասանի, ամենից շատ Չմշկյանին, հետևելով նրա վերաբերմունքին: Ճիշտ էր և մամուլում ասվածը, թե «առանց թատրոնի հաղիվ թե գոյություն ունենային պ. Սունդուկյանցի գրվածքները»¹⁷:

Ճշմարտությունն այն է, որ դրամայի գոյացությունը դաշտը բեմն է: Եթե դրամայի ներքին ձևում տեսնվում է բեմը որպես պայման, ուրեմն գրվածքը բեմական է: Դա ստուգվում է առաջին իսկ փորձերին, երբ խոսքի համար փնտրվում է տարածություն և անձի ներկայություն, դրություն և տեղ բեմում՝ միզանացին:

ԴՐԱՄԱՅԻ ԽՈՍՔԱՅԻՆ ՏԱՐԵՐԲԸ

Խոսքը ստեղծագործության պսակն է:

Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո

Դրաման բեմադրական նյութ լինելուց առաջ խոսքի իրականություն է, գրական արժեք, և ունի իր տարերքը, որպես այդպիսին: Դրաման ավարտված է որպես գրական երկ և անկախ է թեկուզ և իրեն ծնունդ տվող թատերական պայմաններից: Նրա ընկալման պայմանը լուրջությունն է ու ընկալողի մենակությունը, և բեմը՝ սոսկ մտահայեցում: Ընթերցողը, դերասան լինի թե ոչ, զգում է այդ և ամեն պահ ջանում է մտովի տեսնել իրադրությունն ու միզանացները, բայց խոսքային նյութը ճշում է ու ճնշում: Սա «լուգոսի տիրապետող ուժն» է (Հեգել), և բեմն ընդառաջ է գնում նրան:

Դրաման, որպես գրականություն, բեմի կարիքը չի զգում և չի խնդրում որևէ միջնորդավորում: Դրաման ավարտված է, որպես գեղարվեստական իրականություն, և բեմն է զգում

նրա կարիքը: Դա խոսքի ծարավն է դատարկ տարածություն մեջ: Այստեղ խոսք է սպասվում թերևս ամենից ավելի, և այդ սպասումը բեմի խորհուրդն է ու միտումը, նրա ինտենցիան: Դերասանը խոսք է փնտրում և խոսք է խնդրում պիեսից նույնիսկ այն կետերում, ուր լուռությունն է խոսքը: Բայց լուռուց ավելի դժվար բան կա՞ բեմում: Խոսքը տրված հենակետ է բեմում, իհարկե՝ գրական հենակետ, դրություններից դուրս բերող, ներքին դատարկությունները լցնող: Անհամեմատ հեշտ է ապավինել խոսքին, քան պատկերացնել ենթադրվող իրադրությունները, գտնել ներքին խաբխաները, վիճակներ ստեղծել, մանավանդ՝ միզանսցեն որոշել: Գրական հենակետը շատ ամուր է իր ավարտվածությունը և, եթե լուռության տեղ չի թողնում, նշանակում է գրականությունը հաղթում է բեմին, կամ բեմը դառնում է գրական տեքստը հրապարակելու միջոց, որ արդեն այն թատրոնը է: Դա միշտ կարող է լինել, եթե բեմի համար գրողը կորցնում է բեմական հենակետը, ենթարկվում սոսկ իր գրչի շարժումին: Դա երբեմն անխուսափելի է նաև դրամայի ներքին ձևի և բեմականության ամենասուր զգացողություն պայմաններում: Խոսքի տարբերը միշտ անխուսափելի է (նայած՝ ինչ հիմքի վրա), որովհետև բառի սպասումը միշտ կա՝ անկախ դրամայի ներքին ձևից, հեղինակի խաղային տարբերից ու դրամատուրգիական տաղանդից:

Խոսքը, գրված լինի թե ասված, չի կարող լինել սոսկ բեմական իրադրության արդյունք կամ դրսևորում. խոսքն ունի իր դիսկուրսիվ, մտածական էներգիան, իր հասկացական ծավալները, մտազգացական ուժը, իր պատկերային ներզուգորդումները, վերջապես՝ իր ինքնակա, իրենով միայն արդարացող միտումները, որ խոսողին ու ընկալողին դուրս են բերում բեմի ու բեմականության սահմաններից: Խոսքը չափումներ չունի, և թատերաբեմի շրջանակը նեղ է նրա համար:

Խոսքը չի տեղավորվում բեմում կամ խորացնում է այնտեղ իր տեղը, մեծացնում բեմի մետաֆիզիկական սահմանները: Խոսքը կրում է հնարավորություններ, բերում գեղարվեստական արտահայտության տարրեր, որ միայն իրենից են

և իրենցով է ներգործում, դրաման մղելով դեպի բանաստեղծականություն, վիպականություն և փիլիսոփայական խոհ: Խոսքային իրականությունը միշտ է, որ միտում է հնչողության կամ խնդրում տարածաժամանակային համարժեք ձև: Այնքանով, որքանով խոսքը գոյություն ունի լուռության մեջ, այդքանով էլ նրա գեղարվեստական իրականությունը տեսողական ու լսողական աշխարհներում է, գրողի ու ընթերցողի ներհայեցողության մեջ է: Այն, ինչ խոսքով է ասված, չի թարգմանվում այլ գեղարվեստական ձևի: Ուրիշ խնդիր՝ եթե փոխակերպվում է դրության ու գործողության: Փոխակերպումը թարգմանություն է, այսինքն՝ համարժեք է իր նախկին վիճակին: Դրությունից խոսքի հանգելով, չենք ստանա այն խոսքը, որ առիթ է ծառայել դրության: Խոսքը բեմում հաճախ ներկայանում է իր իսկ գեղարվեստական արժեքով: «Այն երկինքը, որ Տոլստոյի նկարագրության մեջ է, — գրում է Վլադիմիր Յախոնտովը, — երկինքը, որ տեսնում է վիրավոր ընկած Բալկոնսկին, նման երկինք թատրոնում չէք տեսնի. դա հնարավոր է միայն Տոլստոյի նկարագրության մեջ»¹⁸: Բեմը կարող է ներկայացնել երկինքը տեսնողին, որպես տեսնողի, բայց ոչ երկինքը:

Գրականության մեջ բառը պայմանանիշ է, և նրա պայմանն իր թիկունքում ենթադրվող առարկան է, երևույթը, վիճակը: Բառն ընկալվում է միայն իր նշանակյալի հետ, և նշանակյալը բերում է իր իրականությունը որպես ներքին ձև: Բառն ընկալվում է իր ներքին ձևով, ինչ իրադրության մեջ էլ արտասանվի, ինչ կոնտեքստում էլ գիտակցվի: Լեզվի ու խոսքի միասնական ըմբռնումով բառը ներկայանում է որպես փոքրագույն միավորը և գեղարվեստական խոսքում կրում է խոսքային իրականության բոլոր հնարավորությունները: Մարտին Հայդեգգերի խոսքը՝ «լեզուն կրում է իրենում բանաստեղծության նախասկզբնական էությունը», շատ բան է տալիս մեր հարցադրմանը: Լեզուն կրում է ոչ միայն բանաստեղծության նախասկզբունքը, ոչ միայն մտքի հնարավորությունը, այլև մարդու ամբողջ մտահոգեկան պոտենցիալը: Լեզուն այն շինանյութն է, որով

կառուցվում է մարդու հոգևոր աշխարհը, եթե դարձյալ Հայդեգգերի օգնությամբ խոսենք՝ «մեր կեցողության տունը»¹⁹:

Այսպիսով, լեզուն ի հայտ է բերում մի հնարավոր բնագանցական իրականություն, որ դրամայում դրամայով չէ պայմանավորված, այլ ինքը պայմանավորում է դրաման բեմից դուրս շերտերում և դրսևորվում միաժամանակ իր ինքնակա արժեքով, «ինքն իրենով մտահոգված» (Նովալիս):

Խոսքային տարերքը դրամայի բնույթին օտար չէ, այլ երբեմն նրա ներքին ձևերի պատյանն է, երբեմն ընդլայնումը դրամատիկական զգացմունքի ընդգրկման: «Դրամատիկական ձևը, — գրել է Շիլլերը, — ունի անհամեմատ լայն ընդգրկում (խոսքային առումով — Հ. Հ.), քան թատերական արվեստը, և պոեզիան կգրկվեր այդ նշանակալից բնագավառից (դրամատիկական ձևով արտահայտվելու հնարավորությունից — Հ. Հ.), եթե ձգտեինք դրամատիկական դիալոգը սահմանափակել թատերաբեմի օրենքներով»²⁰: Այստեղ բացահայտվում է դրամատիկական արվեստի ամենանուրբ և հակասական առանձնահատկություններից մեկը: Ընկալելով Շիլլերի դիտողությունը գեղարվեստական խոսքի նորագույն տեսությունների կոնտեքստում, հանդում ենք բեմական դրամատիզմի և պոետական դրամատիզմի միասնությունն ու տարբերություն, եթե ավելի պարզ խոսենք, խոսքի և գրություն փոխպատկանելիության խնդրին: Խոսքը դրամայում ստեղծում է իր իրականությունը, կարծես հեռացնում դերասանին ու դերասանով ներշնչված հեղինակին բեմական իրադրություններից կամ իրադրությունը փոխակերպում, դուրս է բերում իր չափումներից: Եթե իրադրությունը թելադրում է բառեր, ապա բառերն էլ իրենց հերթին իրենց ուղղությունն են տալիս, իրենց գույնն ու էներգիան, իրենցից եկող հուզականությունը, որ դուրս է առարկայական կոնկրետությունից: Շեքսպիրի դրամաներում հատկապես շատ են խոսքային անդրանցումները, և դա գալիս է բեմադրական հանգամանքների հույս պայմանական դերից: Այն, ինչ հնարավոր չէր տեսանելի դարձնել առարկայորեն, ուղղվում էր հանդիսականի ականջին ու հոգու տեսողությանը: Ուսումնասիրողները դա երբեմն անվա-

նում են «խոսքային պեյզաժ», երբեմն հոգեվիճակի պոետականացում կամ այլ կերպ: Ահա հոգեվիճակի պոետականացման մի օրինակ.

Էդգար. Հեռո՛ւ, չար ոգին ինձ հավածում է,
Մորենու միջից ցուրտ հողմ է փչում...

(«Լիր արքա», արար 3, տես. 4)

Իրադրությունն, ըստ հանգամանքների, որոշակի է. Գլոստերի հալածված որդի Էդգարը խենթ է ձևանում: Բայց ի՛նչ պոետականացված խենթություն, և խոսքի ի՛նչ ֆանտաստիկ-պեյզաժային ուժ: Գործող անձի կամքի տրամաբանությունից վեր է հեղինակի բանաստեղծական երևակայությունը, խոսքային տարերքը: Շեքսպիրի հերոսները գործողության ամենալարված պահերին երբեմն խոսում են բանաստեղծական այնպիսի ներշնչանքով ու պատկերավորությամբ, որ հոգեբանական առումով դուրս է իրավիճակից, կամ, ով գիտե, գուցե թատերային ներկայանալիության օրենքով այդ է իրավիճակի տրամաբանությունը:

Օթելլո. <...> մնաս բարով ընդմիշտ, անդորր միտք,

Մնաս բարով, սրտի գոհունակություն,
Մնացեք բարով, ցցունքով գունդեր, մեծ պատերազմներ,
Որ դարձնում եք փառասիրությունն առաքինություն.
Մնացեք բարով, վրնջուն նժույգ, շունչուն շեփոր,
Ոգեվառ թմբուկ և ականջ պատռող սրինգ սրածայն,
Դրոշակ արքունի, ամեն սարք ու կարգ,
Պերճություն, հանդես և շուք փառահեղ պատերազմների,
Եվ դուք, մահասպիտու գոռ մեքենաներ բիրտ
կոկորդներով,
Դուք, որ կեղծիքն եք անմահ Դիրոսի ահեղ որոտման,
Մնացեք բարով:

(«Օթելլո», արար 3, տես. 3)

Զգացմունքի տրամաբանության տեսակետից (ըստ հոգեբանական թատրոնի) վիճակն ամենևին բանաստեղծական

չէ, այլ՝ բանաստեղծականութեան ժխտումը: Մարդու հոգեկան փրուզումը պոետականացված է, և այս էլ, ինչպես Փափազյանը կասեր, «ժխտումն է ընդունված, սովորական ճշմարտութեան»: Հոգեվիճակի բեմականորեն ենթադրելի սահմանները չեն բավարարում պոետականորեն ներշնչված հեղինակին (գուցե և դերասանին), և գործող անձը դուրս է բերվում գործողութեան սահմաններից, անցնում խոսքային տարբերքի սահմանները: Զգացմունքի տրամաբանութեանը հակադրվում է այլ տրամաբանութիւն՝ բանաստեղծական տրամաբանութիւնը, որտեղ խոսքի պայմանն ինքը խոսքն է:

Թվում է՝ սա հակառակ է դրամայի ներքին ձևին: Թերևս: Եթե դրամայի ներքին ձևը թույլ է, զգացմունքի պոետականացումը դրամատիկական արժեք չի կարող ձեռք բերել: Ամբողջ դասական դրաման, էսքիլոսից մինչև Շեքսպիր, կլասիցիզմ և նեոռոմանտիզմ, բանաստեղծական խոսքի, մասնավորապես չափածոյի, «ճիրաններում» է, և դա բնավ հակառակ չէ դրամայի ներքին ձևին: Այս իրողութիւնը վկայում է դրամայի ոչ էքսցենտրիկ-իրադրային (կրկեսային), այլ խոսքային և խոսքային-երաժշտական ծագումը, ինչու՞մ խորապես համոզված էր Նիցչեն և որը չգտավ իր կոնտեքստը թատերագիտութեան մեջ: Իրադրութեան պոետականացումը խոսքին տալիս է ինքնուրույն, իրադրութիւնից անկախ արժեք, և այս էլ դրամայի բնույթին հակառակ չէ: Ինչպես հեղինակը, այնպես էլ նրա խոսքով բեմ ելնող դերասանը ներքին ձգտում ունեն պոետականորեն արտահայտվելու, և, ինչպես կտեսնենք, բեմական ներշնչումները դուրս չեն բացարձակ խոսքային ներշնչումներից: Խնդիրը հետևյալն է: Ո՞րն է բեմականորեն հետաքրքիր, ի՞նչ խոսք է խնդրում դերասանը ենթադրելի հոգեկան տագնապների կամ ֆիզիկական չարչարանների պահերին, և ի՞նչ սպասումների մեջ է հանդիսականը, ի՞նչն է նրան ներշնչում՝ աղետի կամ մահվան հավաստի վերարտադրութիւնը, թե խորհուրդը՝ երաժշտաբանաստեղծական իմաստավորումով: Այսպես, քրիստոնեութեան արշալույսին հունա-հռոմեական թատերահրապարակները (օրխեստրա)

վերածվեցին պատժարանների, ուր մարդիկ հավաքվում էին տեսնելու խոշտանգումներ, մահապատիժներ, խաչելութիւն ու ողջակիզում: Եվ այստեղ՝ «թեատրոն-դիկաստերիոնի» արյունալի պատկերներում վերստին հառնեց «մեծ ու միակ կամավոր զոհի» (Ֆ. Էնգելս) գաղափարն իր միակ, աշխարհասասան խոսքով. «Աստված իմ, ինչու՞ թողեցիր ինձ» (Մատթ., Իէ, 46-47): Մի խոսք, խոսքի թիկունքում մի մեծ ողբերգութիւն, և այստեղից՝ խոսքային-երաժշտական կերպավորում ստացած մեծագույն միստերիալ դրաման՝ քրիստոնեական պատարագը: Կանոնական տեքստի հեղինակը՝ Բարսեղ Կեսարացին, հրաշալի իմանալով հունա-հռոմեական դրաման, բայց ոչ նրա տեսարանակարգը, ստեղծել է երաժշտաբանաստեղծական մի անդրանցում, «պիես», որից հանված են սյուժետային ողնաշարն ու իրադրութիւնները, չեղքացված են դեմքերը և թողնված է միակ զոհի գաղափարը, ոչ թե կերպարն ու պատկերը, այլ սոսկ գաղափարը ոչ աչքի, այլ հոգու տեսողութեան համար: Իրադրութիւնները, անցյալ թե ներկա (որպես ներքին ձև), զրված խոսքի հեռավոր թիկունքում են, իսկ հերոսը ներկայանում է ժամանակից ու տարածութիւնից դուրս, սոսկ «ի ձայն»:

Ի ձայն. Այս է իմ մարմին և արիւն, զայս արարէք առ իմոյ յիշատակի. քանիցս անգամ թէ ուտիցէք զհացս զայս և զբաժակա ըմպիցէք, զմահ իմ պատմիցէք մինչև եկից ես:²¹

Տեսարանը գոյութիւն չունի, առարկայական միջավայր չի ենթադրվում, իրադրութիւնը ժամանակից ու տարածութիւնից դուրս է, և մնում է այն, ինչ դուրս է չափումներից՝ խոսքը իր խոսքային արժեքով ու խոսքային ներգործութեան նկատառումով: Սա բացարձակորեն խոսքային-երաժշտական իրականութիւն է, և, եթե պեղենք նրա բեմական խորքերը, ամենախորին շերտերում կգտնենք հին հունական օրխեստրիկան՝ պատմութեան ու տիեզերքի պարբերականութիւնը խորհրդակերպված շրջանակներուն տեսարանակարգի պայմանաձևով: Ա՛յ թե ուր է մնացել դրամայի

ներքին ձևը: Դա, իհարկե, կա, բայց այնքան խորն ու հեռու, որ զգայելի չէ, ի հայտ է գալիս խորհրդանիշերի ձևով: Զգայելին բանաստեղծական խոսքն է՝ երգային-երածյտական շղթայավորման մեջ և հուզական: Բառերը քիչ են, բայց խոսքի հուզական լիցքը մեծ է, այնքան մեծ, որ ներգործել է Շեքսպիրի վրա.

Համլետ. Հորացիո, մեռա, բայց դու ապրում ես.

Պատմիր իմ դատը <...>

<...> ինձ տուր գավաթը:

(«Համլետ», արար 5, տես. 2)

Վերածնություն դարաշրջանի դրամայի հիմքում առավելապես բանաստեղծությունն է և անտիկ դրամայի ընթերցողական յուրացումը, այն է՝ ներշնչում գրական տարերքով, մասնավորապես չափածո խոսքով: Զափածոն իշխում է իրադրությունների վրա, շարժում իրադրությունները: Իսկ չափածոյի խորքում գործում է ոչ այնքան դրաման, որքան պարը, Հին Հունաստանում՝ օրխեստրիկան, որը ոչ միայն տեսարանակարգի հիմքն է, այլև հոգեկան շարժիչ, տոնային ու տեմպոսիթմային հենք և հուզական ազդանշան: Այդ օրինաչափությունը երևում է XVI–XVII դարերի իսպանական դրամայում («սրի և թիկնոցի կոմեդիա»): Թերթենք ուշ միջնադարյան ռոմանսների (սյուժետային երգեր) գիրքը՝ «Ռոմանսերոն», և տեսնենք դրամայի հետ ունեցած բացահայտ ընդհանրությունը, և՛ թեմատիկ առումով, և՛ տրամադրություն ու ռիթմամեղեդային կառուցվածքի: Սա պոետական խոսք է, որի թիկունքում սրամարտ ու ցլամարտ կա և պար՝ կաստանետի զարկեր, սարաբանդա: Սրանք իսպանական դրամայի արտաքին խաղային ձևերն են՝ փոխակերպված բանաստեղծական չափերի (ուժ վանկանի քառաչեչոտոտանավոր) և խոսքային ներգործում նախատեսող: Կարգանք «Դոն Խուան» ռոմանսը և Տիրսո դե Մոլինայի «Սևիլիայի անառակը». երկու տեղում էլ համանման չափեր ու ռիթմեր, ասես՝ պարային հարց ու պատասխան և բացարձակորեն պոետական ներշնչում: Բանաստեղծականությունը

հրում է տվել նոր ներշնչանքների մինչև Մոցարտի «Դոն ժուան» օպերան:

Դրամայում բանաստեղծականությունն իրողություն է ոչ միայն այն պատճառով, որ «լեզուն կրում է բանաստեղծության նախասկզբնական էությունը» (Հայդեգգեր), այլև՝ որ իրադրությունները մղում են բանաստեղծական ներշնչումների, և բանաստեղծական ներշնչումներն ստեղծում են իրադրություններ: Դա նաև թատերային իրադրությունների թելադրանքն է և յուրահատուկ դերասանական պահանջ: Կան տենչալի դերեր, որ տենչալի են միմիայն բանաստեղծական խոսքի շնորհիվ, օրինակ՝ նշանավոր Սիրանոն (էդմոն Ռոստան՝ «Սիրանո դը Բերժերակ»), որ ամբողջապես բանաստեղծություն է, և բանաստեղծությամբ է էֆեկտավորված հերոսի վիճակը: Հերոսի ոչ միայն վախճանն է բանաստեղծական, այլև մահից առաջ, վերջին շնչում արտասանվող խոսքերը՝ բեմականորեն շահեկան, էֆեկտային և ավելի ներգործուն, քան իրադրությունը:

Սիրանո. Այո, ամեն ինչ խլեցիք ինձնից.

եվ դափնի, և վարդ, և սեր, և երազ...²²

Սա նեոռոմանտիկական դրաման է՝ իրականությունը հակադրվող երևակայությամբ ու երազանքով, հոգեվիճակների բացարձակ, ցուցադրական պոետականացումով: Հայ թատերագրության մեջ էլ կա այդ մտածելակերպի արձագանքը՝ Լևոն Շանթի «Հին աստվածները» բառային դեկորատիվիզմով և Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկը», որ իրադրային սրություն չունի, բայց թատերայնորեն վերամբարձ է, հանդիսավոր և բանաստեղծականությամբ զարդարուն ու տպավորիչ:

Արա. <...>

Շամիրամ կանչում է ինձ իր անհայտ հեռուն,
Ուր ինքն է յոթներանգ ծիածանված,
Ուր սավառնում է իմ երազների ոսկեթև մեղուն
Անհայտ ծաղիկի, չճաշակված պտղի պարտեզներում:²³

Իրադրությունը, որպես առկա վիճակ, սրված է, և խոսքը բանաստեղծական է անկախ ամեն ինչից: Այս խոսքն իրադրությունն էի ստեղծում, այլ ներկայանում է ինքն իրենով, իր պատկերային-հուզական ներգուգորդումներով:

Դրամայում խոսքային տարերքն իրողությունն է որպես բանաստեղծություն, ավելին, քան բանաստեղծություն: Դա լեզվի ներքին լարվածքն է, ինտենցիան, որի սահմանը էի երևում, և բեմը է, որ որոշելու է բառի թռիչքի տրանսկտորիան:

Լեզուն ոչ միայն մտքի գործիքն է, այլև մտքի հնարավորությունը, ձևը, տարրը և բեմական դրություններն ու մղումները հագեցնում է իրենով կամ շրջապատում իրենով: Ասվում է, օրինակ, «ինտելեկտուալ դրամա», որ նշանակում է թերևս մտքի գերիշխանությունն իրադրություններում, կամ միտք ծնող, միտքը սնող իրադրություններ: Բայց ինչպիսին էլ լինեն իրադրությունները, միտքն ընկալվում է իր առանձին արժեքով, տալիս իր ներշնչումները և իրադրություններին հաղորդում երբեմն բացարձակորեն դիսկուրսիվ շարժում, որ էի ընկալում լեզունն էի մացող հանդիսականը:

Համլետ. Լինե՞լ, թե չլինե՞լ, այս է խնդիրը.

Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ,

Տանել դու բախտի պարսաքարերը և սլաքնե՞րը,

Թե զե՞նք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդեմ

Եվ դիմադրելով վերջ տալ բոլորին:

Մեռնել, քնանալ, ոչինչ ավելի.

Եվ մտածել, թե մի պարզ քնով մենք վերջ ենք տալիս

Այն սրտացավին և բյուր բնական անձկություններին,

Որոնց ժառանգն է մեր հեզ մարմինը,

Մի վախճան է դա հոգով բաղձալի:

Մեռնել, ննջել, ննջել... գուցե երազել.

Ա՛յ, ցավն այդտեղ է. քանզի այդ մահվան քնի ժամանակ

Ինչ կերպ երազներ պիտի գան գուցե՝

Երբ այս մահացու կապանքը մեզնից թոթափած լինենք...

(«Համլետ», գործ. 3, տես. 1)

Ընդունենք այս որպես իրադրությունից ծնված խորհրդածություն և ասենք, որ բեմը պահանջում է դրամատիկական արդարացում թերևս ամեն խոսքի համար: Ընդհանուր սկզբունքն այդ է: Բայց խոսքն իմաստ ունի անկախ իրադրությունից և ներգործում ու ներշնչում է ինքնին կամ դրությունն է ինքնին:

Բեմական արվեստին արտաքուստ առնչվում է թերևս ամեն տրամախոսություն, եթե դրվում է գործողության մեջ: Այդպես է դրամատիկական բանաստեղծությունը, որ դրամայից է գալիս և, այնուամենայնիվ, դժվար է բեմ մտնում: Դրանով ապացուցվում է, որ դրամատիկականը և բեմականը նույնը չեն, և դրամատիկականը միշտ է, որ կապվում է բեմի հետ: Դրամատիկականը, որպես կառուցվածք, խոսելաձև է (հնարարից եկող գրական էթիկետ), գեղագիտական առումով՝ խոսքի որակական գիծ, ներքին լարվածքի հայտանիշ, և բնավ պարտադիր է այստեղ տրամախոսական տեսքը: Խոսքը կարող է դրամատիկական լինել և՛ իր լարվածքով, և՛ արտաքին կազմակերպվածքով, բայց ոչ միշտ բեմական: Ամեն դրամատիկական վիճակ բեմական է, որքան էլ խորն ու խորիմաստ լինի, և ամեն բեմականություն դրամատիկական է:

Այս առումով, գրականությունը տալիս է բազում օրինակներ: Գյոթեի «Ֆաուստը» բանաստեղծական է, փիլիսոփայական, դրամատիկական և, այնուամենայնիվ, ոչ բեմական: Բեմը շատ նեղ է նրա համար, և ինքն էլ չի ձգտում այնտեղ: Բեմը խնդիր չունի այստեղ և կարիքն էլ չունի այս կարգի բեռան: Ու՛ր «Համլետի» թեթևությունը, ուր սա: Շատ դժվար է «Ֆաուստը» բեմական նյութ դարձնելը (թեպետ դա արել է Մաքս Ռայնհարդը), բայց դրանով էի նսեմանում նրա պոետական-դրամատիկական արժեքը, ինչպես և՛ բեմի դատարկ տարածությունը, որպես դրամայի ներքին ձև կամ խաղային պայման: Բեմի խնդիրը, հայտնի է, շատ է գբաղեցրել Գյոթեին: Նրա գեղարվեստական որոնումներում միշտ առկա է բեմի գաղափարը և ոչ միայն գաղափարը, այլև իրողությունը, որպես մտքի ու խոսքի տաղավար: Թվում է՝ բեմը նրա համար եղել է ոչ այնքան

նպատակ (համենայն դեպս՝ ոչ վերին նպատակը), որքան գրականությունը խթանող, պոեզիան արգասավորող ուժ: Գյոթեի բեմական ներշնչումները հայտնի են: Բայց ի՞նչ դերասանական անձ է ենթադրվում «Փառաստում» և ինչ բեմադրակարգ, հայտնի չէ և չկա: Հայտնի է թեմայի դրամատուրգիական կերպաձևման հնագույն տարբերակը՝ տիկնիկային խաղ, ապա Մարլոյի «Դոկտոր Փառաստի ողբերգությունն» իր դերասանական նախատիպով: Եվ ահա բեմում փորձարկված մի սյուժե՝ խաղային պատրաստի կառուցվածք, հանճարի գրչի տակ փոխակերպվել է, հեռացել բեմից ու բեմականությունից: Սրամիտ է Շիրվանզադեի խոսքը, թե «հարկավոր էր մի ֆրանսիացու “թեթևամտությունը”, որպեսզի հասարակությունը մատչելի դառնար մի գերմանացու “ծանրամտությունն”»²⁴: Շարլ Գուևոյի օպերան, իր բալետային դիվերտիսմենտով («Վալպուրգյան գիշեր»), բնական է, չէր կարող և նպատակ էլ չունեք ընդգրկելու Գյոթեի երկի ո՛չ միտքը, ո՛չ էլ ծավալը: Բանաստեղծական խոսքը և ավանդված թեման այստեղ սոսկ առիթ են, ներշնչման աղբյուր: Սա նշանակում է, որ գրական երկը, բեմական լինի թե ոչ, կարող է ներշնչում տալ և ոչ անպայման բեմական հեռանկար:

ԽՈՍՏԸ ԲԵՄԱԿԱՆ ԵՆԲՇԵՉՄԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐ

Եթե բառերը շունչ են, շունչը՝ կյանք...
Շեքսպիր, «Համլետ»

Մոտենում ենք բեմական արվեստի շատ էական, թերևս ամենաէական, և մասնագիտորեն չարժարժված մի խնդրի. որտե՞ղ է բեմական ներշնչման անմիջական աղբյուրը՝ գեղարվեստորեն ճշմարիտ հույզի ելակետը, սոսկ երևակայելի՞ իրադրություն մեջ, կամ՝ ի՞նչ է փնտրում դերասանը գրական հիմքում, դրամայի ներքին ձև՞ը, որի մասին երբեք չի մտածել և որը չի շոշափվում պարզ ընթերցումով, թե՞ այն, ինչը ոչ բեմից է, ոչ էլ կյանքից, այլ գեղարվեստորեն ավարտված իրականությունից՝ տեքստից:

Ի՞նչն է բեմ հրում դերասանին, ի՞նչ ուժ, որտեղի՞ց է այդ և որքանով իրական:

Մեր ենթավերնագիրն ու բնաբանը կարճ պատասխանն են այս հարցի, բայց հարցը հարց է խնդրում.

Ի՞նչն է արվեստում իրական՝ նյութականորեն ճշմարիտ:

Ա՞յն, ինչ նյութական է, իրային ու շոշափելի՞՝ ֆիզիկապես զգայելի, թե՞ այն անիրական իրականությունը, որտեղ չեզոքանում է ֆիզիկապես զգայելին, անհետանում է իրայինը, փոխարենը տալով մտահոգեկան արդյունք՝ նյութապես ճշմարիտ և նույնքան (բայց ոչ նույն օրենքով) իրական, որքան կյանքի իրականությունը:

Այս առումով արվեստում իրական է մե՛կ ստեղծողի, մե՛կ էլ ընկալողի զգացմունքը, և այս է արվեստի նյութականությունը:

Ինչն է ներգործում, եթե ոչ անիրական մի բան՝ ձև, ասենք՝ երաժշտությունը, որ հնչյունների կարգավորում է ըստ բարձրության, ուժի, տևողության, տեմպառիթմային համաձայնությունների և այլն: Սա մի կազմակերպվածք է, որի իմաստն ու նպատակն իրենում է, ոչ իրենից դուրս, ինչպես մաթեմատիկական կամ շախմատային դիրքը, որպես մաքուր ձև: Դրսում իրական է ընկալողը, որ լսում է, երբեմն պատահաբար, և կանգ է առնում, շունչը պահում... Փոխվում է մարդու ներքին տոնայնությունն ու ուրիշը, և դա բնահոգեկան վիճակ է, իրական է: Այդպես ահա դորպատյան ուսանող Խաչատուր Աբովյանը մի օր փողոցով անցնելիս բաց պատուհանից լսում է երաժշտության ձայն, կանգ է առնում, լսում և սրտի տրոփյունով փնտրում է տան մուտքը, բարձրանում է սանդուղքը, բացում սենյակի դուռը, տեսնում է կլավեսինի առջև նստած է մի fraulein, և օրիորդի տեսքը, որ գուցե սովորական էր, նույնանում է երաժշտության հետ: Ո՞րտեղ է իրականությունը.

- Դուք գո՞րծ ունեք հորս հետ, - հարցնում է օրիորդը:
- Ոչ, նվագեցեք, ես լսում եմ:

Իրականությունը երաժշտությամբ թելադրված ներշնչումն է և իրադրությունը որպես ներշնչման արդյունք: Կարևորն այստեղ ընկալողի բնահոգեկան վիճակն է իր

ներքին ու արտաքին հետևանքներով: Ճիշտ այդպես էլ ներշնչում կարող է տալ գեղարվեստական խոսքը, ստեղծել վիճակ, մղել քայլերի, համենայն դեպս դրսևորվել որևէ կամային նշանով: Ըստ Դելսարտի ու նրա մեկնաբանների, ինչ-ինչ հոգեվիճակներ՝ դրուժյան լրջություն, հանկմարտակի հետաքրքրություն, խորհրդավորություն, արգահատանք, չարախնդուություն և այլն (միմյանցից տարբեր ու հակառակ զգացումներ), ուղեկցվում են արտաշնչումով, և ինչ-ինչ հոգեվիճակներ՝ հիացում, հարգանք, երախտագիտություն, հարձակում, դիմադրություն և այլն (դարձյալ տարբեր ու հակառակ)՝ ներշնչումով: Լուռ ընթերցման պահին էլ դա կարելի է զգալ:

Համլետ. Oh, what a rogue and peasant slave am I!
(Օ՛, ինչ գարշելի և ուամիկ մի ստրուկ եմ ես...)

Այս նախադասությունը Ջոն Գիլգուդն արտասանում էր, (ինչպես ձայնագրությունն է ասում) արտաշնչումով, և դա, կարծում ենք, լուռ ընթերցման մեջ է հայտնագործվել: Լուռ ընթերցման պահին խոսքը շնչառություն է, և շնչառություն է հայտնագործվում տոնը, որպես հոգեկան շարժման նշան:

Դերասանը նախ ընթերցող է և խոսքի պայմանական իրականությունը ներշնչվող: Ներշնչման աղբյուրը գեղարվեստական ձևն է՝ բնազանց իրականություն, և ներշնչման արդյունքը՝ ամենևին ոչ կենցաղային հույզ: Բայց դա իրական զգացմունք է, հոգեկան կեցությունն արգասավորող ուժ, բեմական հույզի ելակետ, դրդիչ պայմանական, այն է՝ բեմական կյանքի: Այդ ներշնչումն է, որ մարդուն մղում է բեմ, ստիպում ոտք դնել սահմանային գծից այն կողմ՝ դատարկ տարածություն, և չվախենալ դատարկությունից: Այդ ներշնչումն է, որ կենտրոնացնում է մարդուն, դրական էներգիա է հաղորդում նրա ներքին անհանգստությունը, հուզական իմաստ տալիս խոսքին, գույն և ուղղություն ձայնին, վախն ու լարումը փոխարկում երանություն: Հիշենք նախորդ գլխում բերված օրինակը: Ի՛նչ անհանգիստ

էր բեմ մտնում նշանավոր երգչուհին, բայց դաշնամուրի առաջին ակորդից հանգստանում էր, և իրական հանգամանքներից առաջացած հուզումը, միանալով գեղարվեստական ներշնչմանը, արտիստուհու հոգևոր լիցքին, վերածվում էր երանություն: Այստեղ գործում է իրական ու նյութական հույզը, որի ելակետը արվեստի իրականությունն է, երկրորդը՝ բեմական արտաքին առարկայական հանգամանքները: Դաշնամուրի առաջին ակորդն ազդանշան է, որով գեղարվեստական հույզը հաղթում է իրականին, գույն ու իմաստ է տալիս նրան: Նույնը գեղարվեստական խոսքն է, որի թեկուզ և լուռ ընթերցումը հաղորդում է մի զգացում, որ Շեքսպիրն անվանել է «կրքի երազանք»: Դա այն հոգեկան ու հոգևոր լիցքն է, ներքին բեռը, որ կրելու է դերասանը նախքան բեմ մտնելը: Բեմ մտնողի անհանգստությունը սոսկ հոգեֆիզիկական վիճակ է, որ գեղարվեստական լիցք է խնդրում: Դա այն է, ինչ ներկը նկարչի համար, որ վերածվում է գույնի: Այդ լիցքը նկարչի ներքին տեսողությունն է ու ներշնչումը: Ճիշտ այդպես դերասանի հոգեֆիզիկական վիճակը սոսկ էներգիա է, որ տանջում է մարդուն, եթե չկա մտահոգեկան բեռը՝ ներշնչող խոսք ու միտք: Իսկ եթե կա, ձգտում է տոնային ու ռիթմամեղեդային դրսևորման, ինչպես ներշնչումը երգչուհու համար, որ սպասում է դաշնամուրի առաջին ակորդին:

Ընթերցվող գեղարվեստական խոսքը բեմական ապրումի ոչ միայն դրդիչ է, այլև ներքին հենարան: Լուռ խաղի վարպետն էլ զգում է այդ հենարանի կարիքը, եթե ոչ արտասանվելիք, գոնե լավող խոսքի: Խոսքը, լավող թե արտասանվող, մանավանդ մտքում, հոգեվիճակի ու տրամադրության ամենաամուր հենարանն է բեմում: Ենթադրվող վիճակն առանց ներքին խոսքի բարդ պայման է: Ստանիսլավսկու ասած «ից է թէ»-ն դժվար շոշափվող հենարան է, եթե չկա խոսքային միջավայր, եթե գրական կոնտեքստը չի գործում բեմում:

Բեմական իրադրությունները, ինչպես մեր օրինակներն են վկայում, ի վերջո դուրս են բերվում գրական կոնտեքստից, և ստեղծվում է բեմական կոնտեքստը: Այստեղ արդեն

շատ խոսքեր կրճատվում են հանուն լուռության. եթե իրադրույթուններում ինքնին կռահվում է տեսարանի իմաստը, իրադրույթուններն ավելին են ասում, քան խոսքը, կամ լուռ տեսարանների համար գրվում են մտքում պահվելիք խոսքեր, դարձյալ հանուն լուռության: Չարտասանվելիք խոսքերը ոչ միայն լուռ կանգնած մարդու կերպարանքն իմաստավորելու համար են, այլև, որ շատ ավելի կարևոր է, նրան մտահոգեկան լիցք հաղորդելու: Իսկ բեմում գտնվողի, ավելի ճիշտ՝ «մարդկային ոգու կյանքի» համար չկա ավելի ուժեղ լիցք, ներքին այրման նյութ, որքան խոսքը: Բեմում բոլոր լուռությունները խոսքային միջավայրում են. լուռությանը խոսք է նախորդում և խոսք է հաջորդում: Պյուծազորասան ասել է, թե լուռություն է պետք խոսելու համար: Ծիշտ է և հակառակը. խոսք է պետք լուելու համար: Բառեր հնչում են թե ոչ, միևնույն է, լուռությունը գործում է որպես ձայն և խոսք: Դերասանի հուզական լիցքն անապատից չէ, այլ նախ և առաջ ընթացիկ խոսքից, այն տողերից, որ նա կարդացել է լուռության ու մենակության մեջ, ոչ թե բեմական աղմուկներից: Փափազյանի պատմելով, իտալացի վերիստ դերասան էրմեստե Նովելլին Համլետի դերից կրճատել է «Լինել, թե չլինել...» մենախոսույթունը, տեսարանը վերածել լուռ վիճակի, որ, իհարկե, դժվար է պատկերացվում: Կյանքի ու մահվան խնդիրը Համլետի ուրիշ խոսքերում էլ առկա է, որպես հետապնդող թեմա: Բայց եթե չլինեք այս մենախոսույթունը, ի՞նչ հիմունքով էր հորինվելու լուռ տեսարանը, ի՞նչ ներքին խոսքով, կամ ծագելու՞ էր արդյոք դրա անհրաժեշտությունը: Նկատված է, որ «Լինել, թե չլինել» դրամատուրգիական կառուցվածքում, ի դեպ բավական անկանոն կառուցվածքում, առկա մի հատված է՝ իրադրույթունների ընթացքին չկապակցված, որևէ քայլ չնախատեսող, ոչ էլ որևէ կոնկրետ դրույթյան արգասիք: Հայտնի է, Ջոն Գրիլլուզն այս մենախոսույթունը դուրս է բերել ավանսցեն, արտասանել փակ վարագույրի առջև: Խնդիրն այն է, որ «Լինել, թե չլինել» բացարձակորեն խոսքային իրադրույթուն է և արդարանում է առավելապես թեմատիկ-կոնտեքստային, քան իրադրային-կոնտեքստային

առումով: Եթե այդ էջն, ասենք, կորած լիներ, ո՞վ կմտածեր, թե այդտեղ խոսք կամ տեսարան է պակասում: Բայց մենախոսույթունը կա, ընդհանուր կոնտեքստում թե դուրս, միևնույն է, և հոգեբանական ճշմարտության հետամուտ դերասանը որոշել է արդարացնել այդ որպես ներքին խոսք:

Ձննելով բեմական հույզերի խոսքային հիմքը, բախվում ենք հոգեբանական թատրոնի հանգուցային կետին՝ Ստանիսլավսկու, այսպես կոչված, վերապրումի տեսությանը: Սա առանձին հարց է, որին կանդաղառնանք իր տեղում: Առայժմ նկատի ունենք խոսքի ներշնչող ուժը, որ շրջանցում, թե՞ անտեսում է Ստանիսլավսկին:

Ո՞րտեղ է փնտրվում բեմական հույզի աղբյուրը:

«Առաջադրվող հանգամանքներ», «զգացական հիշողություն», «հավատ», «կամք» և այլն, — անառարկա սևեռումների մի աշխարհ, ուր ենթադրվում է ամեն ինչ և շրջանցվում ամենազլխավորը՝ «ոգու կյանքը», որ, ինչպես հայտարարում է Ստանիսլավսկին, իր նպատակն է: Ո՞րտեղ է այդ, եթե ոչ գրական հիմքում: Դա հնրի լեզվով ասած պոեզիան է: Այս է, որ ծնում է հույզեր կենցաղի մթնոլորտից դուրս: Բայց Ստանիսլավսկին անհատի էմոցիոնալ մթնոլորտում է որոնում բեմական հույզի աղբյուրը, անտեսելով արվեստային իրականությունից եկող այն ներշնչումը, որ մաքուր է էսթետիկորեն, քարշ չի տալիս ուրիշ տեղեր, արվեստից դուրս: Գրական երկը, որպես ավարտվածություն, նրա համար գոյություն չունի, սոսկ նախագիծ է «միջանցիկ գործողության» և բարոյագաղափարական ուղեցույց: «Չպետք է մոռանանք, — գրում է նա, — որ սպազրված պիեսը դեռ ավարտված երկ չէ, քանի դեռ չի կատարվում բեմում դերասանների միջոցով, կենդանացվում մարդկային զգացմունքներով...»²⁵: Իսկ եթե զգացմունքներ կան, որ ծնվում են գրական երկից, որպես գեղարվեստորեն ավարտված իրականությունից, բառի ուժից... Ստանիսլավսկին «ենթատեքստ» հասկացությունը կապում է միայն բեմի հետ, և ոչ մի պատկերացում գրական ենթատեքստի մասին. «բառերը պոետից, ենթատեքստը դերասանից»²⁶, — ասում է Պուլկինի հայրենակիցը XX դարասկզբին: Նրա կողքին Գուս-

տավ Շպետը դարձացնում էր խոսքի ներքին ձևի գաղափարը, և ահա թատրոնի մարդը չէր պատկերացնում գրական արվեստի ինքնուրույնությունն ու տարողությունը:

Գեղարվեստական տեքստն ավարտված ու ամբողջական կառույց է, արվեստ իր լուռ, աննյութ ու անշարժ վիճակով, ամենամաքուր արվեստը, ինչպես որոշել էր Կանտը, էսթետիկական զգացմունքների անսպառ աղբյուր և, որպես այդպիսին ամենաառաջինն ու անխուսափելին դերասանի, որպես ընթերցողի, համար: Այդտեղ է «ոգու կյանքը», և այդ է «ոգու կյանք» ստեղծելու պայմանը բեմում:

Ստանիսլավսկու տեսության մեջ, սակայն, բացակայում է խոսքը որպես ելակետ, ներշնչման աղբյուր, գրություն ու հոգեվիճակի պայման, իր հետապնդած «վերապրումի» դրդիչ: Սա չի նշանակում, որ խոսքը տեղ չունի նրա գեղարվեստական որոնումներում: Ունի և շատ մեծ տեղ ունի: Նրա հիմնական աշխատությունում խոսքին վերաբերող երկու գլուխներն ամենաընդարձակն են և անչափ հետաքրքիր ու խոր: Նա քննում է հնչող խոսքի բոլոր տարրերը՝ հնչյունից մինչև իմաստ և տոնային արտահայտչականություն, և հետևում է Դելսարտի մեկնաբան Վոլկոնսկուն: Նա այստեղ բացարձակ արտիստ է իր լսողությունը, և այնուամենայնիվ, նրա ականջին չի հասնում պոետական խոսքի ներքին շունչը, որ հոգեկան թրթիռ է տալու և շարժելու է մարդուն: Նա քննում է անձի վարքագիծը ըստ «առաջադրվող» (փոխանակ ենթադրվող) հանգամանքների և զանց է առնում առաջադրվող տեքստը որպես պայման: *Искусство «հոգեկան կյանքի շարժիչների» մասին* («*о душевном состоянии человека*») նա շրջանցում է խոսքը որպես շարժիչ, հրող ուժ, ուզում է տեսնել կենդանի հույզ և այդ հույզը կյանքից է ուզում բերել, երբեք զրբից: Ինչո՞ւ: Բեմական խոսքի խնդիրը նա քննում է առանձին՝ «վերապրումի» տեսությունից դուրս, որպես կերպավորման արտաքին տարր («*о прощессе воплощения*»), արտաքին ձայն, որ պիտի հարմարեցնել գործողության ռեյսերին, և շրջանառության է դնում «խոսքի գործողություն» («*словесное действие*») հասկացությունը: Այսպիսով, խոսքը դառնում է մի տեսակ

ենթակա տարր, գործողության անուղղակի արգասիք, այսինքն՝ տեքստը համաձայն արտատեքստի: Այս կետը հետաքրքիր է ու խոր, եթե չլինի միակողմանի, եթե չչըջանցվի տեքստի, որպես հույզի աղբյուրի, դերը: Ստանիսլավսկին կենդանի հույզ է ուզում տեսնել բեմում և դերասանին կտրում է հույզի աղբյուրից, նետում ենթադրությունների անապատ, անհենակետ, անհենարան մի տարածություն, թե գտիր քո վիճակի ներքին հենակետերը, ինքդ քեզ պայմաններ առաջադրիր, որոշիր հոգեկան ու բարոյական մղումներիդ ուղղությունը, նկատի ունեցիր դիմադարձ ուժը («*Самым главным делом для артиста является создание своего внутреннего мира*»), պարզիր վարքագիծդ, նրա հանդեպ, գործիր նպատակահարմար («*целесообразно*») հանուն թատրոնից դուրս, արվեստից դուրս մի նպատակի՝ «վերին» ճշմարտության՝ ինչն է լավ, ինչը վատ...

Ստանիսլավսկու տեսությունն ու նրա մեկնաբանները մեզ համար հստակում են մեկ կարևոր հարց՝ խոսքի՞ց գործողություն, թե՞ գործողությունից խոսք, արտաքինի՞ց ներքին (ըստ Ֆրանսիական դպրոցի), թե՞ ներքինից արտաքին (ըստ ռուսական դպրոցի): Հարցադրումն, իհարկե, շատ հին է, առկա է նաև ճապոնական թատրոնում: Բայց ճշմարտությունն այն է, որ չկա մաքուր վիճակ, գերակշռության ու թերակշռության հարց է: Իսկ խոսքը, որպես կազմակերպվածք և վերաբերություն, մարդուս հետ միասնական գոյություն է, էկզիստենցիա՝ «էություն կեցություն իր բացահայտումը» (Հայդեգգեր):

Ստանիսլավսկին ասում է «առաջադրվող հանգամանքներ», երբ բեմում ոչինչ առաջադրված չէ, ամեն ինչ ենթադրելի է, բացի տեքստից, որպես ավարտված գեղարվեստական իրականություն: Եթե տեքստը չի ընկալվում որպես պայման, դերասանն իր ներսում զգում է արհեստական դատարկություն, և չիք «զձայն բարբառոյ»: Այստեղ կա մի նպատակ՝ մղել դերասանին դեպի պիեսի չգրված, բայց ենթադրվող շերտերը՝ դեպի այն իրականությունը, որ է հեղինակը: Լավ է: Բայց այդ ճանապարհն անցնում է խոսքից ստացած ներշնչման միջով: Ուրեմն արժե մի անգամ էլ հետ նայել և գալ հակառակ ծայրից՝ խոսքն ընդունել ոչ միայն

որպես դրուժյան արգասիք, այլև պատճառ, դրդիչ: Հոգեբանական ճշմարտության վարդապետը հետ չի նայել, և հետևորդներն էլ գնացել են նրա ոտնահետքերով: Հրաշալի է ճանապարհը դեպի ճշմարտություն, եթե բաց է երկու կողմից էլ:

Որպեսզի վերացական չլի վա մեր դատողությունը, մտածենք, թե ինչն է ավելի ներգործում, որոշում մեր հոգեվիճակն ու վարքը, երևակայվող մի իրադրություն²⁶, ենթադրելի վիճակ²⁷, թե՞ լսվող, կարդացվող կամ արտասանվող մի բառ:

– Արի զգուշ խոսենք, – ասաց մի անգամ Խորեն Աբրահամյանը, – բառերն էմոցիոնալ ուժ ունեն:

Այո, իրական հարաբերություններում էլ բառը կարող է անհամեմատ զորեղ լինել, քան իրադրությունն ու իրերի իրական վիճակը: Բառը նշան է և իր թիկունքում կրում է իրականությունը, որ ավելի ուժեղ է երևում բառի թիկունքում, քան իրականում: Բառը նման է թղթադրամի, որ ավելի է հարգանք ներշնչում, քան նրա թիկունքում ենթադրվող նյութական արժեքը: Իրականության կտավը հյուսվում է նշաններից ու սիմվոլներից, և դրանցով է ղեկավարվում մարդն իր առօրյա վարքագծում: Խոսքը մարդուն կարող է առաջ մղել ավելի, քան թվում է և պետք է, կարող է հետ պահել ճակատագրական քայլերից կամ մոլորեցնել անհուսալիորեն, կործանել ու փրկել: Երևույթը շատ անգամ այնքան սարսափելի է, որքան նրա անունը տվյալ պահին: «Բանն զիրն ոչ կարէ ճշմարտել, այլ իրն զբանն ճշմարտէ», – ասել է Գրիգոր Տաթևացին, բայց ինչու՞ չասենք՝ բանն զիրն զօրացնէ, եթե «բառը թույլ է տալիս, որ իրը ներկայանա որպես իր» (Հայդեգգեր)²⁷: Եթե լսում ենք բառը, չգիտենք նշանակությունը և տեսնում ենք ներգործումը... Օրինակ, «պատերազմ» բառը լսել եմ առաջին անգամ 1941-ի հունիսի 22-ին, մի արևոտ օր, երևանյան մի բակում, թթենու ստվերում խաղալիս, ու զարմացել, թե այդ ի՞նչ եղավ, ինչու՞ քոլորը լռեցին, և լուռությունը դարձավ սարսափելի: Ասացին՝ «կռիվ է», իսկ փողոցը խաղաղ էր: Ասացին՝ «այստեղ է, հեռու...»: Պատշգամբում կախվեց մեծ քար-

տեղը. ահա պատերազմի գիծը, և պատերազմը սիմվոլացավ քարտեզի տեսքով, հետո՝ հացի հերթերի, լուսաքողարկման, բակերում փորվող ապաստարանների, հակազագերի և փորձնական տազնապի ազդանշանների, ռազմաճակատ մեկնող, մաքուր հագնված, մեղավորի նման ժպտացող երիտասարդների ու նրանց ուղեկցող կոտրված հայացքների, զսպված հեկեկոցի, մեծահասակ մարդկանց աներևակայելի մոայլ աչքերի տեսքով և այլն, և զնա ու այսուհետև, ամբողջ կյանքումդ ահով լսիր մի երևույթի մասին, որի մեջ չես եղել, չես տեսել, կրել ես միայն հետևանքները և գիտես բառը:

Լսված կամ կարդացած խոսքը, եթե առաջին պահին չի ներգործում, և եթե ուժ ունի, ներգործում է հետո, երբ արթնանում է հիշողության մեջ, հատկապես գիշերը, լուռության ու մենակության պայմաններում: Արթնանում ես գիշերը, հիշում ցերեկը կամ օրեր առաջ լսված կամ կարդացած մի խոսք, չարչարում ես միտքդ ու սիրտդ և խոսում, պատասխան տալիս, բացատրում, ապացուցում կամ գրում, շարունակում կիսատ թողած տող, էջ, լրացնում որևէ հանգ, ազատվում ներգործող խոսքից: Հիշվող խոսքը, եթե չի դառնում որևէ գործողության կամ արարքի դրդիչ, մնում է մտքում (պիտի գրվի, որ չմնա), թաղվում է, ծիլ է տալիս, գալիս են ուրիշ խոսքեր՝ կարդացված, լսված, մտածված, և տեղի է ունենում կուտակում: Նայած ինչ բովանդակություն ունի կուտակումը, ինչ աղբյուրներից է հոսել, ըստ այդմ էլ ձևավորվում է մարդու մտահոգեկան նկարագիրը, ծանրանում հոգևոր բեռը: Ինչի՞ց են խոսում մարդիկ երկուսով, երեքով, թե խմբված, ի՞նչ են կարդացել առհասարակ կամ վերջին անգամ, ու՞ր են ուղղված մտքերն ու մտահոգությունները...

Ուրեմն՝ ի՞նչ հոգեկան լիցքով կամ մտավոր բեռով, ի՞նչ ներշնչումներով է դերասանը բեմ մտնում, ինչով է ճեղքում դատարկ տարածությունը, շարժում ժամանակը: Նա գիտե, որ մթնոլորտում հարց է կախված, և ինքը պատասխանողն է:

– Դերասանը բեմ մտավ, երկու խոսք, և կերևա, թե

քանի գիրք ունի կարգացած, — ասում էր Գուլակյանը:

Դերասանի արտասանած խոսքերում անմիջապես երևում է նրա մտավոր ու հոգեկան խորքը: Խոսքը կարող է արտասանվել քերականական ճիշտ շեշտերով և ճիշտ տրոհումներով, բառի ու հնչյունի հստակությամբ, հնչեղ ձայնով և, այնուամենայնիվ, անխելք ու մակերեսային տոնով: Տոնի մեջ երևում է մարդը, երևում է իր մտահոգեկան պաշարով. անհնար է թաքցնել. չի օգնի ոչ մի ելևէջ: Հայտնի է, որ տարիների ընթացքում դերասանի ձայնը, կարծես չփոխելով տեմբրային որակը, խորանում է, հարստանում օբերտոնային երանգներով: Դա արդյունք է դերասանի մտավոր հարստացման ու հոգևոր փորձի: Չայնի Ֆիզիկական հնչեղությունը կարող է նվազել, ինչպես մետաղն է քայքայվում ու մաշվում, բայց եթե մարդը հոգևոր կուտակում ունի, խոսքն էլ կլինի իմաստավորված ու հագեցված: Մարդը որքան շատ է կարդացել, որքան շատ խոսք է պատվել նրա գլխում, այնքան արժեք ու կշիռ ունեն բառերը, հնչյունները: Ստանիսլավսկու ասած «բառի ու հնչյունի ոգին» սոսկ պատկերավոր արտահայտություն է: Ոգին ո՛չ հնչյունի, ո՛չ էլ հնչյունական կապակցումների մեջ է, ուրիշ տեղ է՝ պատկերային, հասկացական ու զգացական ծավալների մեջ, որոնք ձեռք են բերվում կյանքի ու մտքի փորձով, արվեստի ու գիտություն հետ շփվելով, իհարկե՝ որոշակի ներքին նախադրյալների և ունակությունների պայմաններում: Խնդիր՝ դերասանն ինչպե՞ս է ընկալում իր կարգացածը, ինչպե՞ս է ներգործում նրա վրա խոսքը, առաջացնու՞մ է ներքին հոգեկան շարժում, թե՞ ոչ, կարդացածը դառնու՞մ է նրա համար երկրորդ մի կյանք: Վերջապես՝ որքանո՞վ է նրա մեջ ցանկություն առաջանում կարդացածը կրկնելու, և ինչպե՞ս են մտապահվում ընթերցումից ստացած հույզերը, մտապատկերներն ու մղումները: Կա, իհարկե, բնական ընկալունակություն խոսքի հանդեպ, բայց կա նաև մտահոգեկան կատարելագործման ընթացք, մտքի տևական մշակում ընթերցանությամբ, երբ մարդը չի էլ մտածում բեմ ելնելու մասին, բայց պարզվում է, որ ներքուստ պատրաստ է դրան: Այդպես է բեմ մտել Հրաչյա

Ներսիսյանը: Նա կարող էր տեքստը չիմանալ կամ վատ իմանալ, բեմ մտնել շփոթված, ահանջը հուշարարին և լսած խոսքից անմիջապես ներշնչվել:

— Էդ մարդը դեր էի սովորում, — ասում էր Գուլակյանը, — բայց արի տես, որ ոչ մի խոսք հենց էնպես չի ասում: Կարդացած մարդ է, էմոցիոնալ հիշողությամբ, չի կարող անիմաստ ու անզգացմունք խոսք արտասանել, ուզենա էլ՝ չի կարող:

Տեքստի ընկալումը, ինչպես սրամտորեն նկատել է մի տեսաբան, «նման էջ ջուրը մի սափորից մյուսը լցնելուն. դա գեղարվեստական երկի վերստեղծումն է համաձայն նրա իսկ տված կողմնորոշիչների, և վերջնական արդյունքը որոշվում է ընթերցողի մտավոր, հոգեկան ու հոգևոր գործունեությամբ»²⁸: Տեքստի ընկալումը, թեկուզ և ոչ նպատակադիր, երբեմն տևական աշխատանք է, որի ընթացքում ընթերցողը պատենջ է զգում իր ու ընթերցվածի միջև: Այդ պատենջն ընկնում է աստիճանաբար ու աննկատելի կամ ուշ՝ երկրորդ, երրորդ ընթերցումով: Այսպես է յուրացվում դերը՝ պիեսի կոնտեքստի բացահայտմանը զուգընթաց, իրագրությունների հայտնագործումով: Ընթերցվածը երբեմն վերընթերցվում է տարիներ անց ու երևում նոր գույներով կամ այլ բովանդակությամբ: Դա գեղարվեստական երկի պոտենցիալն է, նրա կենդանի կյանքը: Բայց ասենք, որ լինում են ոչ միայն անհատնելի ստեղծագործություններ, այլև ընթերցողներ, որ չեն սպառում իրենց ընկալման ու վերարտադրություն հնարավորությունները: Դրանք տաղանդավոր ընթերցողներ են կամ արտիստներ: Ընթերցվածի ստեղծագործական արդյունքը պայմանավորված է ոչ միայն ընթերցողի առկա մտահոգեկան վիճակով (արտիստի համար դա կարևոր է), այլև նրա հոգևոր կենսագրությամբ, որ առավել կարևոր է: Հետևաբար, ով է պատենջ դնում ընթերցողի ու տեքստի միջև, հեղինակ՞ը, թե... ընթերցողի ճակատն է այդ պատենջը:

Ընթերցանությունը, լուռ թե բարձրաձայն, աշխատանք է, ստեղծագործություն և խաղ: Դժվար է, իհարկե, խաղի կոչել խաղին անպատրաստ ու անսովոր մարդուն: Զգաց-

մուկները միշտ էլ կարիք ունեն արգասավորման ու դաստիարակման, մշտական սնուցման աղբյուրի, որ հիմնականում գրականությունն է: Ընթերցանությունը տալիս է մտահոգեկան իր նստվածքները, ծնում հիշողություններ չտեսած բաների, մարդուն դարձնում զգայուն լսելի իրականություն հանդեպ, մասնավորապես երաժշտության: Երաժիշտը եթե կարդացած մարդ է, նրա նվագը ձեռք է բերում այլ որակ: Նրա լսողությունը նրբանում է լուսվյալ հանդեպ, հնչյուններն իմաստավորվում են հոգեկանից ճառագող լույսով, բացահայտվում է մի խորք, որը խոսքի արվեստից է և լեզվականորեն անարտահայտելի. պարզվում է, որ հնչյունների աշխարհն ինչ-որ արտաքին մի բան է: Սա էի նշանակում, թե ընթերցանությամբ է ձեռք բերվում արտիստի հմտությունը: Ընթերցանությունը բնավորություն է հոգևոր կերտվածք է տալիս հմտություն ունեցողին, այնպես, ինչպես «Թատրոնն իրականանում է ոչ թե բեմում, այլ հանդիսականի հոգում» (Մ. Վոյտին)²⁹: Սա թերևս պլատոնյան անամնեզիսն է, ոչ թե վերարտադրություն ինչ-որ արտաքին բովանդակության, այլ հոգեկան հիշողություն և ինքնաճանաչման ձև:

Ընթերցանությունը հասցնում է յուրահատուկ ոգեհարցության, որին հակված է եղել Պետրոս Ադամյանը: Գիշերները նա նստել ու լսել է՝ ինչ է թելադրում Շեքսպիրի ոգին: Սա ոչ այնքան միստիկա է, որքան ներքին կենտրոնացում, ներհայեցման բնական ուժ, հիշողության մեջ գործող խոսքերի, մտքերի ու հույզերի շարժում, զրույց անիրական իրականության հետ, յուրահատուկ խաղային վիճակ, որ շատ մոտ է բեմական ներշնչման: Առօրյա առողջ բանականությունից տեսակետից այս վիճակը հասկանալի է: Բայց հասկանալի է կարդացածը վերարտադրելու մղումը, կրկնելու ցանկությունը, որ խոսքային ներշնչում է: Իսկ կարդացածը պատկերավոր ու տպավորիչ պատմելը բեմական օժտվածության ամենասակնհայտ նշանն է, եթե ոչ բեմական արվեստ: Դա յուրահատուկ ինքնահաղորդակցում է, վերարտադրություն ներտեսանելի մի իրականություն, որ իրական է սոսկ որպես հիշողական ակտ և որի գոյություն կերպը

բացարձակորեն խոսքային է: Դա բեմական երևակայություն է և խաղ, որ գործում է նաև լուռ ընթերցանություն պահերին, սոսկ որպես տրամադրություն, առանց հաղորդակցման միտումի: Եթե մարդը չի կարողանում կարվել մի վեպի ընթերցանությունից և ընթերցումն ընդհատելով իսկ շարունակում է մնալ իր մտքում շարժվող խոսքային հոսքի մեջ ու իր երևակայության ոլորտում, նշանակում է մոտ է բեմական ներշնչման: Սա բեմական վիճակ է, բայց նախապայման է բեմական վիճակի: Լսելի ընթերցանությունն էլ բեմական վիճակ է, քանի դեռ խոսքը սեղանի մոտ է դուրս չի բերվել բեմ: Սա մի քայլ է՝ առաջին քայլը դեպի դատարկ տարածություն:

Բեմական ներշնչումներն ի հայտ են գալիս երբեմն անսպասելի, լուսվյալ ու մենակության մեջ, երբեմն արագ, ակնթարթային ճառագայթումով, երբեմն դանդաղ, աննկատելի, կամ հասունանում են որպես տևական ներհայեցողական վիճակների արդյունք: Լինում է, որ դերասանը տևական մի շրջան, մի քանի տարի կտրվում է բեմից, և թվում է, թե կորցրած է լինելու խաղային տարերքը: Բայց պարզվում է, որ կատարելագործվել է: Սա նշանակում է, որ նա ենթագիտակցորեն ապրել է մի վիճակ, կրել իր ներաշխարհը, հոգեպես հավասարակշռվել և զգայուն դարձել խոսքային իրականության հանդեպ: Տևական ինքնահաղորդակցումը և լուսվյալ իմաստնացնում են. մարդն ավելի խորն է ընկալում կարդացածը, երբ խնդիր չունի ներկայանալու, չունի ծափահարվելու պահանջ, բայց իր երկրորդված կյանքը կա: Այդ կյանքն արգասավորվում է խոսքով, դերասանի համար՝ պատրաստի խոսքով: Դա կարող է լինել ոչ անպայման պիես և դեր. կարող է լինել վեպ, բանաստեղծություն, որ տոն է տալիս, մղում հաղորդակցման: Մեկը մի բան է կարդացել, տպավորվել է, շարժվել է միտքը, և ունկնդիր է փնտրում. կարդացածը մղում է խոսելու՝ պատմելու կամ կրկնելու, մարդուն դերի մեջ է դնում: Սա նման է դերասանի վիճակին: Հիշվող տեքստը մղում է տոնի ու շարժման, և տեքստն այլևս տեքստ է, այլ՝ նրա ճառագայթումը, էմանացիան, փոխակերպումը:

Բեմում տեքստը տրված է, և չպիտի զգացվի նրա առկայությունը: Խոսքն ասվում է որպես թե գրված չէ, և չկա հեռավորություն տեքստի ու ներկայացնողի միջև: Իսկ հեռավորությունը մեծ է: Մարդը խոսելու է ոչ իր, այլ գրված ու ավարտված խոսքով, և ներկայացնելու է որպես ընթացք, ոչ թե ավարտվածություն: Ֆրանսիացի թատերագետ Պիեռ Լարտոման, թերևս պայմանականորեն, այս ընթացքն անվանում է «գրամատիկական լեզու՝ փոխհամաձայնություն (compromis) գրվող ու ասվող խոսքի»³⁰: Բայց, ինչպես նկատվել է, ոչ լեզու (language), այլ խոսք (parole), որը պետք է անվանել ուղղակիորեն բեմական խոսք³¹:

Գ Լ ՈՒ Խ V

ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

Խոսքը բեմում պատկանում է ոչ այլևս Եքսպլիրին, այլ Սալվինին, ոչ Ալֆիերին, այլ Մոդենային, ոչ Սարդուին, այլ Դուգեին:

Բենեդեատտո Կրոչե

Դրաման, որպես անդրադարձը երևակայվող իրադրությունների, կրում է իր «նախնական» վիճակին վերադառնալու հնարավորությունը: Հետևաբար, մի բան է խոսքը որպես գրական արժեք՝ լուսնային մեջ ընկալվող իրականություն, և այլ՝ որպես բեմական արժեք՝ տեսանելի և լսելի իրադրություններում, հասարակական ներկայության պայմաններում: Խոսքն այստեղ ներկայանում է որպես գործող անձի կամքի գործնական բովանդակությունը ի պատասխան հանդիսականի սպասումների: Այս է, որ կոչվում է բեմական խոսք:

Գրական ձևում խոսքն ավելի մեծ տիրույթ է, քան նրա ենթադրվող պատճառը կամ իրադրությունը: Բեմական ձևում ավելի մեծ տիրույթ է ներկայացվող իրադրությունը, քան նրա բացահայտ պատճառը՝ խոսքը: Եթե «բառը մի աշխարհ է» (Հ. Թոմանյան) գրականության մեջ, ապա այդ աշխարհը փոքրանում է, եթե դուրս է բերվում իր լուսնային ծովից: Բառի արտասանությունը բառի մահն է, եթե արտասանողը նրա աշխարհում չէ: Եթե Ալիսնվալդը ժխտում էր բեմական արվեստի ինքնուրույն գոյությունը հնարավորությունը, դրանում տրամաբանություն կար այնքանով, որքանով նա ելնում էր գրական արվեստի իրավունքից և, ինչ-