

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՆԱԿԱՆԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ԳԵՆԵՐԻԿ ԶՈՎՅԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐԿԵՍՏԻ
ԲՆՈՒՅԹԸ

ՍՈՒՐԵՆ ԿԱԵՆՆԵ

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-

պես իր ընդդիմախոսն էր ասում, «լոգոսի պաշտամունքից»¹: Հասկանալի է, արվեստում խոսքի բացարձակ վիճակը գրականությունն է, որ իրական է լուսթյան ու մենակություն մեջ, չի նախատեսում բեմ: Բարձրաձայն ընթերցանությունը խախտում է այդ վիճակը, նվազեցնում խոսքի արժեքը: Բայց խոսքն իմաստ է հրավիրում և բազում իմաստներ: Որպեսզի նա շարունակի ապրել հնչողական ձևում, մթնոլորտ է պետք՝ իրադրություն, որ խոսք է խնդրում կամ որոնում:

Խնդիրն այն է, թե ինչ է տեղի ունենում գրված խոսքի հետ, երբ այն դուրս է բերվում բեմ, ուղղվում ոչ թե մեկ ընթերցողի, այլ հասարակական ուշադրությունը, հանդիսասրահին, ուր մարդիկ ընդհանուր հաղորդակցման մեջ են և՛ բեմի, և՛ միմյանց հետ: Իրադրությունը ենթադրում է իր իմաստը խոսքից դուրս, այսինքն՝ արտալեզվական կոնտեքստ է ստեղծվում, որ կլանում է, վերածուցում ավարտված, տպագրված, ձուլածո տեքստային հենքը: Սա գրական խոսքի բեմական փոխակերպումն է: Դա սկսվում է լուռ ընթերցանությունից, խոսքի ներքին տոնը լսելով, որ հեղինակի շշուկն է: Բայց դա վերածելու է դրություն ու բեմական տոնի և ստեղծելու է իր իրականությունը:

ԸՆԹԵՐՅՈՒՄ

- Ինչպե՞ս եք հորինում երաժշտությունը:
- Լսում եմ:

Դերասանի և երաժիշտի զրույցից

Խոսքը լսելով է գրվում, տոնով ու ռիթմով: Կա ներքին վիճակ, ավելի շատ տրամադրություն, քան դրություն, որ ընթացք է թելադրում ու շարժում է գրիչը քայլ առ քայլ՝ Ֆրազից Ֆրազ, տակտ առ տակտ: Այս ընթացքը կենդանի ձև է և միտք է հրավիրում, տրամադրություն, ներքին մթնոլորտ է ստեղծում, և մարդուս լսողության մեջ հնչում, կազմվում են տակտերը: Ոմանք գրում են երաժշտություն

լսելով: Բոլոր դեպքերում գրվող խոսքն ուղղվում է ընթերցողի լսողությանը: Եվ ընթերցողն էլ դժվար է կարդում, քանի դեռ չի բռնել գրվածքի տոնն ու տեմպառիթմը: Եթե գրագետ երաժիշտը ձայնանիշերին նայելով լսում է երաժշտությունը, ապա գրագետ դերասանն էլ տեքստին նայելով լսում է խոսքի տոնը, բռնում տեմպառիթմը: Տեքստի գեղարվեստական ընկալումը պակասավոր է, կամ բացակայում է, եթե ընթերցողի ներքին ականջը խուլ է տոնի հանդեպ:

- Չոր է, չոր, ինչու՞, - սրտնեղում էր իր ընթերցումից մի արտասանող դերասանուհի ռադիոձայնագրման սենյակում, - այսօր չեմ կարողանում հուզվել, ինչու՞...

Նա ջանում էր զգացմունք քամել իր գեղգեղուն ձայնից, բայց հեռավորությունը մեծ էր իր ու տեքստի միջև: Այնքան շատ էր աշխատեցրել ձայնը, առանց լսելու, որ բթացել էր ներքին ականջը:

- Ի՞նչ անեմ, որ...
- Երևի պետք է լուել միաժամանակ, - ասացի:
- Ինչու՞, - զարմացավ տիկինը:
- Լսելու համար:
- Դ՞ուրս...

Պետք էր կարդալ մտքում այնքան, մինչև լսվեր ներքին տոնը: Տեքստը ձայնական էֆեկտներով վերցնելու ջանքերն իզուր են, և, ինչպես ասվում է, պետք չէ իմաստից բարձր ճշալ, առավել ևս՝ երբ իմաստն ըմբռնված չէ: Թող որ բառերն իրենք իրենցով ներգործեն, իրենց իմաստով ու կապով, ըստ շարահյուսության ու կոնտեքստի, առանց ձայնական բռնության, և տոնը կդառնա:

- Կարդացեք հնարավորին չափ ցածր և անտարբեր, - ասում էր Գուլակյանը պիեսի ընթերցման առաջին օրերին, - ոչ մի էմոցիա, ոչ մի խաղ, ձեր էմոցիաները ձեզ պահեք: Գրվածը պիտի հասկանալ, նախ գրվածը: Բառին նայեք և կետադրությունը:

Այսպես՝ մեկ շաբաթ, երբեմն ավել, քանի դեռ տեքստային հենքը յուրացված չէ, վերածված չէ լսելի իրականության՝ տոնի ու տեմպառիթմի առումով:

– Անտարբերություն, ոչ մի էմոցիա:

Անտարբերություն այն զգացմունքի կամ ներշնչման հանդեպ, որ ծնվել է անձայն ընթերցման ժամանակ, լուսթյան մեջ: Դա չի մոռացվում ու չպետք է մոռացվի, բայց պետք է զսպվի, որպեսզի մեծանա, աճի արտահայտվելու մղումը: Յածր ու անտարբեր ընթերցումը մոտ է ներքին տոնին: Իսկ անտարբերությունը հնարավորություն է ստեղծում ներքին տոնի բացահայտման համար: Հիշենք շեքսպիրյան ասույթը՝ «բառերը շունչ են, և շունչը կյանք...»: Ուրեմն, շունչդ պահիր մի պահ, որ շնչելու ցանկությունն զգաս: Տրամադրությունները ծնվում են զսպվածության պայմաններում և մարում, երբ ցուցադրվում են: Անտարբեր ընթերցումը կուտակումն է այն լիցքի, որ դերասանն ստացել է լուսթյան մեջ: Մնուցման աղբյուրից ստացած լիցքը պահվում է, ինչպես մարտկոցում, և՛ անտարբերություն... «Հանգստացեք, հանգստացեք», – հիշում էր Ջոն Գիլգուդը Ֆյոդոր Կոմիսարժևսկու խոսքը: Հանգստանալն իմաստ ունի, եթե լիցք կա: Եթե ոչ, ինչու՞ տեքստին կապել ներշնչում չունեցողին:

Հանգստությունը, անտարբերությունն ու միատոնությունը չեն նշանակում անփութություն և անուշադրություն, ընդհակառակը՝ ուշադրություն, ներքին կենտրոնացում, բայց ոչ տեքստի տված տրամադրության, այլ տեքստի, որպես արտաքին կառուցվածքի, հանդեպ: Սա խոսքի ներլեզվական ոլորտն է, որտեղ գործ ունենք բառի, հնչյունի ու ասույթի՝ ֆրազի հետ:

Այս անտարբերությունն արտաքին անտարբերություն է՝ զսպվածություն խոսքի արտալեզվական իրականության հանդեպ, որի գիտակցումն ու զգացողությունն առկա է, որպես ներքին ձև, պատկերացում և նախնական հույզ դերասանի համար: Հուզական տարերքի և անցողիկ տրամադրությունների դերասանը, ինչպես եղել են անցյալի ռոմանտիկները, մեր ժամանակներում՝ Հրաչյա Ներսիսյանը, ի վիճակի է շրջանցել ամեն ինչ և միանգամից տոն տալ խոսքին, նույնիսկ անձանոթ՝ հուշարարից լսվող խոսքին: Սա դերասանական անհատականության խնդիր է, բայց ոչ

սկզբունք կամ մեթոդ: «Նրա խաղում տաղանդ կա ու սխտեմ չկա, – ասում էր Գուլակյանը Ներսիսյանի մասին: – Նրանով կարելի է հիանալ, բայց սովորել՝ ոչ մի դեպքում...»: Անմիջապես արտաքին տոնից սկսելու ունակությունը շատ քչերին՝ հազվադեպ տաղանդներին է տրված և շատ-շատերին մղում է կեղծիքի ու Ֆալշի, շատերին էլ հիացնում, քանզի Ֆալշն իր հմայքն ունի քաղքենու համար:

– Դու գիտես, չէ՞, որ ես կեղծ մարդ չեմ, – ասում էր մի դերասանուհի, որ բեմական խոսք էր ուսուցանում, – ինչպե՞ս կարող եմ կեղծել:

Անձի անկեղծությունը կապ չունի բեմական անկեղծության հետ: Կարելի է շատ անկեղծ լինել և չզգալ սեփական կեղծիքը բեմում, չպատկերացնել դրա ծագումը, չիմանալ, որ արտաքին տոնայնությունը ու ձայնը հնչեցնելով կարելի է խուլ մնալ ներքին տոնի հանդեպ, որքան էլ ըմբռնված լինի պիեսի ու դերի արտալեզվական իրականությունը: Շատ սովորական է՝ կուսակցի, մտածել, բացատրել և... կեղծել ու զարմանալ՝ մի՞թե, ինչպե՞ս թե... Այո՛, արտաքին տոնը բռնություն է տեքստի հանդեպ, քանի դեռ խոսքի ներքին տոնը յուրացված չէ:

– Ծաղիկը չծաղկած՝ մատներով զոռով բաց անե՞լ, դնել մարդու առաջ... Դրանից զզվելի ի՞նչ կա, – ասում էր Գուլակյանը:

Ընթերցվող տեքստն այդ ծաղիկն է, որ բացվելու է դանդաղ, իր ժամանակին: Ու պետք է ջրել արմատը, ջրել իր չափով, ու ձեռք չտալ ցողունին: Դարձյալ հիշելու ենք Մանդինյանի խոսքը. «գործողությունն աճում է ինքն իրենից, ինչպես ծառն իր բնից»²:

Խոսքի «բռնում», առավել ևս՝ կենդանի խոսքում, լեզվականն ու արտալեզվականը միասնական են, և «լեզվականը ոչ լեզվականի շարունակությունն է, որոշ իմաստով՝ ավարտը...»³:

Բեմական խոսքը, որպես ներշնչում, լեզվականի ու արտալեզվականի միասնական ընկալումն է և նախ ներքին խոսք է, որի մակերեսային իրականացումներում, երբ տոնը

փնտրվում է որպես տոն, անչափ դժվար է ցոլանում արտալեզվականը, որպես արդյունք էսթետիկական հայեցման: Լուռ ընթերցումը տալիս է ներշնչում, որտեղ համերաշխ են տեքստն ու ընթերցողը, գրեթե միասնական, և բնական է տոնի որոնումը: Բայց բեմադրիչն ասում է՝ «ձեր էմոցիաները ձեզ պահեք»: Սա նշանակում է, որ չենք շտապում տոնի վերածել ներշնչումը և, այնուամենայնիվ, չենք մոռանում: Մի բան է ներշնչումը, որպես ներքին ձևի զգացողություն, և այլ բան է (թեկուզ և ներշնչումից եկող) դերի տոնային հայտնագործումը: Ո՞ր ծայրից է դա սկսվում, վերջի՞ց, թե՞ սկզբից, վերևի՞ց, թե՞ ներքևից: Եթե Փրանսիացի դերասանն սկսում է լեզվական ոլորտից (և հաճախ մնում այդտեղ), դա իր ցեղային նկարագրի ու դպրոցի առանձնահատկությունն է, գուցե և լեզվի: Ռուսական դպրոցն ու Ստանիսլավսկին ելակետ են ընդունում արտալեզվականը և, այնուամենայնիվ, շատ են սիրում «հնչյունի ոգին»: Չկա այստեղ կանոն: Տոնի հայտնագործումը՝ լուրջությունից մինչև շշուկ և միջին լսելիություն, ի վերջո էկզիստենցիա է՝ լեզվական ու արտալեզվական ոլորտների միասնական գոյացություն: Իսկ ընթերցումն անցում է ներքին խոսքից արտաքին խոսք: Եվ քանի դեռ գրական նյութը չի հասցվել միզանոսցենային վիճակի և բեմ, արտալեզվականը պահվում է թիկունքում: Արտահայտիչ լինելու ոչ մի ճիգ: Կարողում ենք ինքներս մեզ համար, ըստ բառի, հնչյունի ու քերականությունից, հետևելով շեշտերին ու տրոհությունը, բառերի գերադասությունն ու ստորադասությունը: Արտաքին տոնը ձեռք է բերվում աստիճանաբար, աննկատելի՝ շշուկից սկսած մինչև միջին լսելիություն, այնքան, որքան կարող է ընդունելի լինել ոչ հեռու, քան սեղանի մոտ նստած զրուցակցին: Սա պայմանական տոն է, որ չի նախատեսում այլ ունկնդիր: Գործողություն պարտիտունը այս փուլում գոյություն չունի կամ մոտավոր է պատկերացվում. ամեն ինչ խոսքի մեջ է, և «խոսքը տոգորված է լեզվական տարերքով», որպես «ձևավորվող նյութ և նյութականացվող ձև»⁴:

Չմտնելով հարցի լեզվաբանական խորքերը, դիմում ենք լեզվական իրականության ինքնին էսթետիկական էությունը՝

հասկացական վերաբերությունից դուրս:

Այստեղ ամեն ինչ սկսվում է հնչյունից ու տոնից:

Լեզվաբանը կասի՝ չկա այդպիսի լեզու, և դա ճիշտ է լեզվաբանական առումով: Հնչյուն էլ չկա: «Լեզվում առանձին առնված ներունակ հնչյունը պետք է որ հասկացություն նշանակի, այլպես հնարավոր չէ բացատրել, թե ինչպես է նա ձեռք բերում այդ կարողությունը բառի ու ասույթի կազմում այլ հնչյունների հետ մեկտեղ»⁵:

Բայց հնչյունն զգայելի է որպես ձայն՝ էսթետիկական որակ և խոսքի մեջ արժեքավորվում է այդ տեսակետից նույնպես: Տոնն էլ իմաստից անկախ չէ, բայց ընկալվում է իմաստից անկախ: «Մենք էսթետիկական բավականություն ենք ստանում լսելով օտար արտիստներին, որոնք խոսում են մեզ անծանոթ լեզվով, — ասում է Ստանիսլավսկին: — Մի՞թե նրանք տպավորություն չեն գործում, մի՞թե տրամադրություն չեն առաջացնում կամ հուզում: Եվ, այնուամենայնիվ, մենք ոչինչ չենք հասկանում նրանց ասածից»⁶: Ոչ ոք չի կարող ասել, թե ինչ է արտահայտում երաժշտությունը լսելի նյութից դուրս, և ո՞վ կարող է ասել, թե հնչյունների աշխարհը սոսկ արտաքին մի բան է: Այստեղ արտաքին ու ներքին շերտերի խնդիր կա⁷: Նույնն է կենդանի խոսքում: Ոչ ոք բերանը չի բացում հանուն հնչյունի ու տոնի: Այդպես էլ՝ դերասանը: Բայց տեքստը կենդանի խոսքի է փոխարկվում նրա բոլոր շերտերի միասնությունում: Խոսքն այստեղ որքան մտածվում է, այնքան էլ լսվում է, ոչ իհարկե՝ հնչյունը որպես հնչյուն և տոնը որպես տոն: Եթե գեղարվեստական խոսքում լեզվական ոլորտը սոսկ իմաստաբանական արդարացում ունենար, անիմաստ կլիներ խոսքի հնչյունական կազմակերպվածքը (ալիտերացիա և ասոնանս) բանաստեղծության մեջ: Ուրեմն՝ ինչպես երաժշտական, այնպես էլ խոսքի հնչյունն ունի իր էսթետիկական որակը, և արժեքավորվում է հնչյունի հատկությունը բառի մեջ, բառի կշիռն ու թռիչքը: Հնչող խոսքի տեսաբաններն այստեղ ընտրում են պատկերավոր բացատրություններ: Ասում են. «ձայնավորները խոսքի թևերն են, բաղաձայնները՝ մարմինը», կամ՝ «ձայնավորները դետն են,

բաղաձայնները՝ ափերը»⁸: Բառի հնչյունական հստակությունը որոշվում է բաղաձայնների ամբողջամբ: Այդպես խոսում են իտալացիները, և այդպես էլ ազատ ու թեթև հնչում է նրանց *bell canto*-ն: Այդպես խոսում են բեմում ֆրանսիացի դերասանները, և այդպես հնչում է Շարլ Ազնավուրի երգը՝ գրեթե շշուկ և ի՛նչ շշուկ: Բաղաձայնը ուժ է տալիս ձայնավորին, ձայնավորը՝ ձայնին: Հայ բեմում երբեմն այդպես խոսում էր Վաղարշյանը, կարևոր բառը՝ ցածր, երբեմն շշուկով և լսելի օթյակի վերջին կարգում: Այդպես էլ, ահա, ցածր, մեղմ տոնի մեջ լսում ենք մեր արտասանած բառը հանուն իմաստի, հույզի ու հնչյունի միաժամանակ և սիրում ենք «հնչյունի ոգին»: Իսկ հայ լեզվի հնչյունակարգը մաքուր է, լիաձայն բառի մեջ, առանց սղոմների ու քմայնությունների, այս առումով որակապես համարժեք լատիներենի արտասանական սկզբունքին: Դա մաքրվել ու կարգավորվել է հնում բանավոր ընթերցանություն (հոգևոր տեքստերի բանավոր թարգմանություն մինչև գրերի գյուտը) հարյուրամյա փորձով, ձայնադարձման կատարյալ պայմաններում՝ խաչվող կամարների տակ: Ուրեմն՝ ոչ մի ճիգ, ոչ մի լարում, ոչ մի բռնություն կոկորդի ու ձայնալարերի վրա. դա կոպտացնում է, խեղաթյուրում է հնչյունը: Կարդում ենք հանգիստ, միջին կամ միջինից ցածր տոնով և լսում բառն իր լիարժեք հնչյունակարգով, ուղղում մեր իսկ ականջին:

Միզանսցենի չհասցված ընթերցումը, որպես խոսքային գործունեություն, յուրահատուկ ինքնահաղորդակցում է՝ կողմնորոշված դեպի արտալեզվական աշխարհ: Դա շոշափումն է լեզվականի ու ոչ լեզվականի միասնություն: Այդ միասնությունը է, որ լեզուն, թեկուզ և իր ստատիկ վիճակով (բառարան) դառնում է էսթետիկական ընկալման նյութ, և խոսքն՝ արվեստ:

— Բառարան կարդալ սիրում եք, — հարցնում է գիտնական-բանասերն ապագա բանասերին:

— Բառարան բացեք երբեմն, — ասում էր Գուլակյանն ապագա դերասանին:

Խոսքն սկսվում է բառով:

Ի՞նչ է բառը, հասկացություն ստատիկ նշանը լեզվում, թե...

...իրերի ու երևույթների աշխարհը նշանաձևող ու նրանից օտարված, նրա իդեալական կեցությունը հասկանալով, էսթետիկականը պայմանակերպող (մոդիֆիկացնող) պատահական կամ անհրաժեշտ հնչյուն, լեզվաբանորեն ասված՝ դարձվածքի կամ ասույթի (ֆրազ) տրամաբանական-հոգեբանական սկզբունքը:

Եվ կա՞ արդյոք բնական կապ իրերի աշխարհի ու նրա հնչյունական պայմանաձևումների միջև: Եթե չլինեն, չէր լինի ո՛չ միմեզիս, ո՛չ անամենեզիս՝ երաժշտության հոգեբանական սկզբունքը: Կա այնքանով, որքանով լեզուն ուղղված է դեպի արտալեզվականը, լուսավորված է ու շնչում է նրանով: Բառերն ունեն արտաքին նյութականություն (ակուստիկա) և ներքին ձևեր՝ ծավալ, կշիռ, ուժ, շարժում, ստվեր, թռիչք, վերանցում և... աշխարհ՝ լեզվից ու աշխարհից դուրս: «Հնչյունի ոգին» բառից դուրս է և բառի մեջ հավասարապես, այսինքն՝ բառը գոյություն ունի հնչյունի ու աշխարհի կապի մեջ և՛ որպես այդ կապը: Դա իրական պայման է իրական հողի վրա, առանց որի անիմաստ է որևէ հնչյուն, տոն, ելևէջ կամ գրային նշան, այնպես՝ ինչպես դրամանիչն իր զարդով, պատկերով ու արժեքի թվանիշով, եթե անգամ բացակա է նրա նյութական համարժեքը: Իսկ անվան տպավորությունն ու ներգործման ուժն ավելին է: Մարդու ձեռքն է ընկնում միլիոնանոց արժեթուղիթը («Մեկ միլիոնի արժեթուղիթ» կինոնկարում)՝ ոչ հարստությունը, այլ հարստության սիմվոլը, կորչում է ու գտնվում, և այդպես էլ՝ մարդը, իսկ ու՞ր է բուն արժեքը, չկա, պատրանք է, միֆ, սոսկ ենթադրելի աշխարհ: Ոչինչ չկա, բայց կա վերաբերմունքը ենթադրելի հանդեպ՝ հարգանք թե արհամարհանք, ուրախություն թե հիասթափություն, որ տարածվում են նշանի ու նշանակյալի վրա հավասարապես, քանզի նրանք ընդունվում են միասնաբար:

Բառը, որպես պայմանական նշան, հնչյունային թե գրային, թելադրում է վերաբերմունք, վիճակ, տոն: Հասկանալի բառի և անհասկանալի բառի արտաբերումը նույնը չեն

ըստ տոնի: Գրականությունից հայտնի է մի զվարճալի ինքնակենսագրական դրվագ, որ պատմում է ինքը՝ հերոսն ու հեղինակը՝ Վախթանգ Անանյանը: Ռուսերեն վատ իմացող գյուղացի տղան քննություն է հանձնում ռուսերենից՝ ընդունվելու համար ռուսական գիմնազիա: Նրան կարգալ են տալիս Տուրգենևի հայտնի մի պատմվածքը՝ «ЩЕНОК»: Տղան կարդում է, թե ինչպես տուն են բերում ցրտից ու անձրևից մրսած, հիվանդ, անօգնական էակին, տաքացնում, կաթ տալիս, կյանք ու կենդանություն պարգևում: Տղայի կարգալու և հատկապես հիմնական բառն արտասանելու տոնից զգացվում է, որ չգիտես կամ սխալ է պատկերացնում, թե ինչի մասին է խոսքը: Քննող ուսուցիչը հարց է տալիս, թե ինչ է նշանակում щенок, տղան վստահ պատասխանում է՝ «ըսչենոկ էտո մալենկի մալչիկ», պատասխանին հետևում է բարձրաձայն ծիծաղը: Պատասխանի տրամաբանությունը սակայն պարզ է: Բառի հայերեն բառարանային համարժեքն է «լակոտ», որն իր իմաստային վերաբերությունամբ, բառարանային երկրորդ նշանակությունամբ և պատմվածքի կոնտեքստից դուրս այն է, ինչ պատասխանել է տղան: Պատմվածքի արտալեզվական կոնտեքստը իրավիճակի տրամաբանությունն է և ընթերցողի սոցիալ-էթնիկական միջավայրն ու հոգեբանությունը. ի՞նչը կարող էր լինել մարդկային կարեկցանքի, հոգատարություն ու քնքշություն առարկա և մանավանդ խոսք ու զրույցի այդքան նշանակալից նյութ, եթե ոչ մարդը: Բառի բառարանային իմաստը շփոթող տղայի գիտակցության մեջ ճիշտ է գործել գեղարվեստական խորհրդանիշը, որպես բառի ներքին ձևի բաղադրիչ, թեպետ սովյալ բառի նշանակությունից դուրս, և՛ այնուամենայնիվ, ըստ խորհրդանիշի արտաքին վերաբերության: Ընթերցման տոնում ի հայտ է եկել ոչ թե բառը, այլ սիմվոլը:

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման ու տոնավորման մեջ ի հայտ է գալիս բառի ներքին ձևը: Դա սոսկ առարկայական նշանակալից է, այլ «նշանակությունն ու իմաստը կենդանի շարժման մեջ» (Գ. Շպետ)⁹, իր արտալեզվական վերաբերության բոլոր շերտերով ու առնչություններով: Դա լինում է ինքնին, ընթերցողի կամքից ու նկատառումից անկախ: Բա-

ռի ներքին ձևը տարբեր է տարբեր անհատների համար. նույն ծավալը, խորությունը, նույն կենդանությունն ու ուժը չունի, բայց կա, գործում է: Տոնի ու հնչյունի մեջ անուղղակիորեն դրսևորվում է մարդու մտազգացական ու հոգևոր փորձը: Դա իմաստաբանորեն կոնկրետ ու միանշանակ չէ, թարգմանելի չէ, բայց բացատրելի է: Ընթերցման տոնային որակն ընկալվում է էսթետիկորեն, կարող է բնութագրվել ու գնահատվել՝ գեղեցիկ է, հաճելի է, թե տհաճ, ուրախ, թե տխուր, պայծառ, թե դժգույն և այլն: Մարդուս խելքը, իմացությունն ու հոգևոր կերտվածքը երևում են տոնում ու ձայներանդում: Եվ հազար անգամ ճիշտ էր թատրոնի մարդը, թե՛ «գերասանը բերանը բացեց, կիմացվի՛ քանի գիրք ունի կարդացած»:

Բառի ներքին ձևը դրսևորվում է կենդանի խոսքում, և դա հատուկ ջանք չի պահանջում, բայց մարդիկ, գործածելով նույն բառերը, ճի՞շտ են արդյոք հասկանում իրար: Իսկ եթե ընթերցվող խոսքը դուրս է ընթերցողից, մտածվող չէ, այլ պասսիվ ընկալման նյութ... Շատ հեշտ է ասել՝ կարդա այնպես, ինչպես խոսում ես: Իսկ ինչպե՞ս է խոսում հեղինակը կամ թարգմանիչը, հնարավո՞ր է տեքստը վերածել լիակատար խոսակցական ընթացքի, և ա՞յդ է արդյոք բեմական խոսքի վերին նպատակը:

Գեղարվեստական խոսքը, չափածո թե արձակ, պայմանական կառուցվածք է՝ պայմանական իր ավարտվածությունամբ: Ավարտվածությունն ընթացքի վերածելը նման է նվագելու: Այդ արվեստը միջնադարում կոչվել է վերձանություն (թարգմ. հուն. անագնոսիս բառից), որ նշանակել է վերաճանաչում, վերստեղծում եղածի, որ ծանոթ է եղել լուսնի մեջ, որպես ներհայեցողության նյութ: Վերձանությունն անցումն է լուսնից լսելիության: Դա նշանակում է նյութի փոխակերպում, ստեղծում այլ գոյացություն:

Շարժումն սկսվում է իմաստի շեշտից՝ քերականական և կոնտեքստային: Իմաստի շեշտով է կազմվում դարձվածքը կամ ասույթը, որպես իրադրություն լեզվական ձևակերպում, ըստ շարահյուսական միավորների և տակտերի (պրոսոդիկ միավորներ): Շեշտով է որոշվում հնչող խոսքի

տեմպարուրի մը և ռիթմամեղեղայնութիւնը: Շեշտն է կենդանութիւն և իմաստ տալիս ընթերցմանը:

Համլետ. <...> Ի՞նչ լուր:

Ռոզենկրանց. Ոչի՛նչ, տեր իմ. ա՛յն միայն, որ աշխարհը պարկեշտացե՛լ է:

Համլետ. Ուրեմն վերջին դատաստանը մոտեցե՛լ է: Բայց ձեր լուրը ճիշտ չէ՛: Թույլ տվեք ավելի որոշ հարցնեմ: Բախտին ի՞նչ վատութիւն եք արել, որ ձեզ այստեղ բա՛նտ է ուղարկել:

(«Համլետ», գործ. 2, տես. 2)

Շեշտովոյ բառերը կրում են խոսակցութեան իմաստային բեռը: Սոսկ մակերեսային մոտեցումով դրանք կարող են կարգացվել մի քիչ բարձր և դանդաղ, որպես քերականորեն գերադաս բառեր: Բայց կա և հոգեկան հայեցակերպը, ըստ որի գերադաս բառը կարող է արտասանվել ցածր և դանդաղ: Ուրեմն՝ շեշտը շեշտ, և տոնը տոն: Որոշակի է սակայն, որ քերականական շեշտը խոսքը բաժանում է շարահյուսական միավորների, որոնք միաժամանակ ռիթմական միավորներ են:

Համլետ. Աստված իմ, ես կարող էի մի ընկույզի կեղևի մեջ անգամ տեղավորվիլ և ինքս ինձ անհուն տիեզերքի թագավորը համարել, միայն թե այնպես վատ երազներ չտեսնեի, ինչպես այժմ:

Շարահյուսական միավորները, ինչպես նկատում ենք, անհավասար են, և որպեսզի ընթերցումը ռիթմիկ լինի, կարճ միավորները կարգացվում են համեմատաբար դանդաղ, և երկար միավորները համեմատաբար արագ: Այդպես է, որովհետև խոսողը հոգեբանորեն ձգտում է դեպի շեշտովո՞՞ քերականորեն գերադաս բառը: Պատկերը պարզ ներկայացնելու համար տողատում ենք հատվածը, ըստ ռիթմաշարահյուսական միավորների:

Աստված իմ
ես կարող էի մի ընկույզի կեղևի մե՛ջ անգամ
տեղավորվիլ
և ինքս ինձ անհուն տիեզերքի թագավորը համարել
միայն թե այնպես վատ երազներ չտեսնեի
ինչպես ա՛յժմ

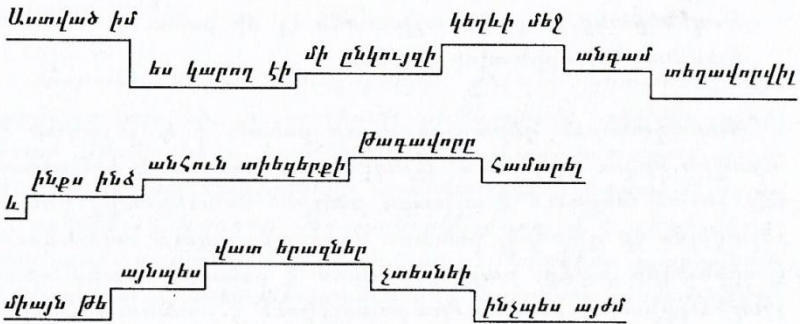
Ընդունված է, որ հայերենում չկան երկար ու կարճ վանկեր: Այդպես է, եթե խոսքը բառաշեշտին է վերաբերում, առանձին առնված: Դարձվածքի ու նախադասութեան մեջ շեշտովոյ վանկը երկար է արտաբերվում և դրանով է առանձնանում ոչ գերադաս բառերից: Տոնի բարձրութիւնն ու ցածրութիւնը, ուժեղացումն ու թուլացումը, տեմպի արագացումն ու դանդաղացումը կարող են լինել հոգեկան հայեցակերպի դրսևորումներ և չխանգարել քերականական գերադասութեանը: Ասենք, վերը բերված հատվածում հոգեբանորեն գերադաս կարող են լինել ոչ քերականական շեշտ կրող բառերը, օրինակ՝ ես, ընկույզի, անհուն, տիեզերքի, վատ: Դրանք կարող են արտաբերվել ուժեղ կամ թույլ, բարձր կամ ցածր, արագ կամ դանդաղ, բայց քերականական շեշտը մնում է: Նրա տեղը կայուն է, և դա կարող է փոխվել միայն ըստ կոնտեքստի:

Գիլգենշտերն. Բա՞նտ, տեր իմ:
Համլետ. Դանեմարքը հո բա՛նտ է:
Ռոզենկրանց. Ուրեմն աշխա՛րհն էլ մի բանտ է:
Համլետ. Եվ օրինավոր բա՛նտ:

Քերականորեն գերադաս բառը բանտն է և շեշտված է առաջին երկու տողերում: Այնուհետև, համաձայն կոնտեքստի, շեշտն անցնում է աշխարհ բառին: Կոնտեքստից դուրս շեշտվելու էր դարձյալ բանտը: Չորրորդ տողում ավելանում է օրինավոր բառը, բայց շեշտվում է բանտը, որպես որոշյալ: Օրինավոր բառը գերադասութիւն է ստանում համաձայն հոգեկան վերաբերմունքի և կարող է առանձնացվել տոնով կամ տեմպով: Որոշիչն ու որոշյալը, բացահայտիչն

ու բացահայտյալը, հատկացուցիչն ու հատկացյալը հնչող խոսքում գույգ-գույգ վերածվում են տակտի (քերականորեն՝ բառակապակցություն), և շեշտը գնում է վերջ: Արտալեզվական կոնտեքստում, ասենք՝ ըստ բեմավիճակի, կարող է և որոշիչը՝ օրինավորը շեշտվել, ներլեզվական կոնտեքստում սակայն իշխում է քերականությունը:

Խոսքի իրական միավորը դարձվածքն է կամ ասույթը, ավելի բարձր կարգի միավոր է կոնտեքստը, առավել բարձր՝ արտալեզվական կոնտեքստը, որ իրական ու շոշափելի է դառնում միզանսցենի անցնելիս, հատկապես բեմում, հանդիսականի ներկայությամբ: Ընթերցման փուլում արտալեզվականի դերը փոքր է: Եվ քանի դեռ չի հասունացել բեմավիճակը, գործ ունենք առավելապես լեզվական կոնտեքստի հետ, արտաբերման մեջ ամրացնում ենք տեքստային հյուսվածքը, որպես հնչողական ձև: Այստեղ տեմպառիթմի հետ միասին ի հայտ է գալիս խոսքի տոնային ելևէջը: Հետևելով դեկլամացիայի ֆրանսիական դպրոցին և նրա ուսու մեկնաբաններին (Վոլկոնսկի, Օզարովսկի, Սլադկոպեցև, Կորովյակով¹⁰), կարող ենք գծային սխեմայի վերածել տոնային ելևէջը, ոչ իհարկե որպես կանոն, այլ ընդհանուր սկզբունք և կողմնորոշիչ: Կարևորն այստեղ տոնի տրամաբանությունն է, իսկ երանգները կարող են շատ տարբեր լինել: Սխեման ցույց է տալիս բառերի քերականական գերադասությունն ու ստորադասությունը:



Բառերի քերականական գերադասությունն ու ստորադաս-

սուլթյունը չի կարող փոխվել, եթե կոնտեքստը չի թելադրում, իսկ տոներն ու երանգները՝ ուժեղ, թույլ, արագ, դանդաղ, կարող են անհատական լինել, բայց ոչ հակառակ տրամաբանությունը: Ֆրանսիացի դեկլամատորները, սկսած Ռասինի ժամանակներից, գտել ու մշակել են հազար ու մի միջոցներ՝ տոնի լծակներ, դինամիկ հարթություններ և այլն, բայց քերականությունը մնում է քերականություն:

Ընթերցման ռիթմամեղեդային կարգավորումը փոխվում է չափածո խոսքում: Չափածոյի և արձակի բազում տարբերությունների մեջ ամենակարևորը մեկն է. եթե արձակում ռիթմաչարահյուսական միավորներն անհամաչափ են և թելադրում են տեմպային փոփոխություններ, ապա չափածոյում ռիթմական միավորները հավասարաչափ են և չեն ենթարկվում շարահյուսությանը: Չափածո խոսքը մտածվում է ոչ ըստ շարահյուսության, այլ ըստ տակտերի: Ծարահյուսությունը մնում է ուժի մեջ, որպես քերականական զսպանակ, բայց տրոհվում է ըստ ռիթմական միավորների, ստեղծելով պայմանական ռիթմամեղեդայնություն: Այստեղ ոչ թե ռիթմն է ենթարկված քերականությանը, ինչպես արձակում, այլ քերականությունը ռիթմին: Ծարահյուսական միավորները, բնական է, համաչափ չեն կարող լինել, և դա քերականական կարգավորվածությունն է: Բայց համաչափ են չափածոյի ռիթմական միավորները՝ տակտ (ոտք կամ քայլ), կիսատոդ (ցեզուրա), տոդ, երկտոդ (դիստիլոս), քառյակ, եռատոդ (տերցին): Չափածո խոսքում համադրվում ու հակադրվում են իմաստն ու ռիթմը, քերականությունն ու ոտանավորը, ինչպես խոսքն ու երաժշտությունը երգի մեջ: Ոտանավորը քերականության դեմ է, քերականությունը՝ ոտանավորի. գործում է արվեստի գլխավոր օրենքը՝ տարբեր և հավասարակշռություն, ներշնչում և հաշվարկ:

Համլետ. Երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը
 Հավվեր ու լուծվեր և փոխվեր ցողի.
 Կամ անվախճանը ուղղած չլիներ իր պատվիրանը
 Անձնասպանի դեմ: Աստված իմ, աստված...
 («Համլետ», գործ. 1, տես. 2)

Բնագրի խորեական տողը՝ «O! that this too too solid flesh...» հայերեն թարգմանությունում տրված է խառը չափով ու հնգավանկ համաչափությունը: Հիմնական ռիթմական միավորը տակտն է, և խոսքի ռիթմն ու տոնի վայրիվերումը պայմանավորված են տակտային շեշտով:

Երա <u>նի</u> այս <u>պինդ</u>	U U -	U -	(անապեստ-յամբ)
Լիստ <u>պինդ</u> մար <u>մինը</u>	- U	U -	(խորեյ-յամբ)
Հալ <u>վեր</u> ու <u>լուծվեր</u>	U -	U U -	(յամբ-անապեստ)
Ուփոխ <u>վեր</u> ցո <u>ղի</u>	U U -	U -	(անապեստ-յամբ)
Կաման <u>վախ</u> <u>ճա</u> <u>նը</u>	U U U - U		(4-րդ պեոն)
Ուղ <u>ղած</u> չի <u>նեք</u>	U -	U U -	(յամբ-անապեստ)
Իրպատ <u>վի</u> <u>րա</u> <u>նը</u>	U U U - U		(4-րդ պեոն)
Անձնասպանի <u>դեմ</u>	U U U U -		(5-րդ պեոն)
Աստ <u>ված</u> իմ <u>աստ</u> <u>ված</u>	U - U	U -	(ամֆիբրախ-յամբ)

Ակներև է քերականության ու ոտանավորի հարասությունը, բառի ու տակտի հակասությունը և ռիթմական կարգավորվածությունը, ինչպես թիավարությունը կամ դարբնի մրճահարությունը (որի հիման վրա Պյոթագորասը հայտնագործել է ռիթմը որպես մեղեդու հենք)¹¹:

«Ոտանավորի լավ ընթերցումը, – գրում է Ջոն Գիլգուդը, – կարելի է համեմատել լողալու հետ. եթե հանձնվում ես ալիքներին, նրանք պահում են քեզ, եթե ջանք ես գործադրում հաղթահարելու ալիքների ուժը, սուզվում ես: Բանաստեղծության ֆրագավորումը, ռիթմը, տեմպը խոսողին պետք է պահեն այնպես, ինչպես ջուրը լողորդին: <...>

Եթե կարողանաք հետևել սեփական շնչառությունը և ռիթմին, շեքսպիրյան ոտանավորը հենարան կլինի ձեզ համար...»¹²:

Չափածոն հսկայական տեղ է բռնում անցյալի, հատկապես Վերածնության դարաշրջանի թատերագրության մեջ, մասնավորապես՝ իսպանական, որտեղ տողը որպես ամբողջական ռիթմական միավոր, կարող է բաժանվել երկու կամ երեք մասի, տակտային համաչափությամբ, և տրամախոսությունը հաղորդել պարային ռիթմ: Տրամախոսության այս կառուցմանը հետագայում դիմել են նեոռոմանտիկները, օրինակ՝ էդմոն Ռոստանը: Հետևենք թարգմանության յամբ-անապեստյան համաչափ տողերին: Մարդիկ խոսում են ասես ճոճանակին նստած, մեկը մյուսին հակելով:

Լը Բրե. Գնանք, խոսք ունեմ:
 Սիրանո. Ասա, հենց այստեղ:
 Թույլ կտաք մնալ...
 Բերլոգ. Օ՛, անշուշտ, պարոն: (Դրսից աղմուկ)
 Ի՞նչ աղմուկ է այս...
 Ժողըլե. Ծաղրը ամբոխի... Օ՛, խեղճ դերասան:
 Բերլոգ. Ավաղ փառացըս...
 (է. Ռոստան, «Սիրանո դը Բերժերակ»)

Խոսքն իրադրության մեջ է, որպես իրադրության անուղղակի հանդերձը: Տեսարանը ենթադրում է շարժում, գրեթե իրարանցում, և խոսքերը կարճ են, կտրուկ, համաչափ. ռիթմական մեծ միավորները՝ ութնյակի հասնող, թվում է՝ բաժանված են ցաքուցրիվ, բայց ոչ: Սրան ասում են կարգի ու տարերքի ներդաշնակություն:

Չափածոյի ընթերցման խնդիրը շատ է զբաղեցրել հնչող խոսքի տեսաբաններին. շատ են քննվել ոտանավորի, որպես պայմանական խոսքի, տարրերը՝ հանգավորում, ռիթմական ասոնանս, ալիտերացիա և այլն¹³: Չափածոյի այս և բազում առանձնահատկություններ ընթերցման մեջ ունեն իրենց դերը, բայց ամենազխափորը ռիթմական միավորներն են (ինչպես արձակում)՝ չափականությունը կրող տարրերը: «Կան

դերասաններ, — գրում է Վլադիմիր Յախոնտովը, — որ վախենում են ոտանավորից, կարծելով, թե դա կարող է իշխել տրամադրութայան ու մտքի վրա: Չափածոն կարգալիս նրանք աշխատում են նախ և առաջ ընդգծել տրամաբանությունն ու միտքը, դրան ենթարկելով ոտանավորի չափը, հետևաբար և խախտելով այն: Այստեղ չեզոքանում է ուրիշը, ուրիշմի հետ՝ պոետի ինտոնացիան, ես կասեի՝ արմատապես ոչնչանում են այդ արվեստի բոլոր առանձնահատկությունները: Ռիթմի խախտումով խախտվում է իմաստը. յուրացրեք խոսքի կառուցվածքը մինչև վերջ և արտահայտություն կհասնի միտքը»¹⁴ (ընդգծումն իմն է — Ղ. Ղ.): Մնացածը բեմական իրադրություններն են և իրադրություններով պայմանավորված տոները, երանգները, դադարները, կրճատումները և այլն:

Ընթերցումից մինչև բեմական իրադրություն բարդ և անտեսանելի ճանապարհ է: Դերասանը ոտք է դնում այդ ճանապարհին աստիճանաբար և հաճախ իր համար աննկատելի: Ցածր տոնից միջին տոնի անցումով (եթե ձայնով չեն ճնշվում բառն ու միտքը) ի հայտ է գալիս խոսքի իմաստը, և դերասանի ենթագիտակցությունն ակամա սկսում է ենթարկվել իմաստին, ասել է՝ խոսքը ներգործում է ներսից, ընթերցողի կամքը ենթարկում իրեն: Սա կարող է թվալ միստիկական բացատրություն: Թող լինի այդպես, և հիշենք դարձյալ Շեքսպիրի խոսքը. «բառերը շունչ են, և շունչը՝ կյանք...»: Խոսքը ներշնչում է, տոնը զսպվում, և դերի կյանքը, որպես ներշնչում (ոչ թե վերապրում), սկսում է կուտակվել ընթերցողի ներսում: Սա պոտենցիալ վիճակ է, և պահվում է այդ («ձեր էմոցիաները ձեզ պահեք...»), քանի դեռ գործողությունն պարտիտուրը չի իրականացվել, մտածվում է, բայց ոչ որպես միզանսցեն, այլ խոսքի ներքին ձև: Միջին տոնը պահվում է այնքան, քանի դեռ խաղը (սա խաղի առաջին աստիճանն է) սեղանի մոտ է, և սեղանն է միզանսցենային պայմանը: Խոսքի ներքին ձևի զգացումով տոնը շատ չի փոխվում. դրա համար միզանսցեն է պետք: Սեղանի մոտ միզանսցենը մոտավոր է պատկերացվում կամ չի պատկերացվում: Միզանսցենային տարրն այստեղ առկա

է այնքանով, որքանով նստած դիրքն էլ ֆիզիկական վիճակ է և թելադրում է իր տոնը: Բայց այդ տոնը բեմական չէ, այլ կարծես անտեսանելի կամուրջ գրականությունից բեմ, հաղորդակցում գործող անձանց միջև, որոնք տվյալ պահին դեռ խոսող անձինք են: Ընթերցումը երբեմն հասնում է խաղի՝ տոնային ներկայացման (ուղիորբեմադրություն), բայց դա հնարավոր չէ ոտքի կանգնեցնել և տոնը չխախտել: Միզանսցենը տարածական վիճակ է և շարժում, և սեղանի մոտ անգիր արված խոսքն էլ այստեղ դառնում է կարծես անծանոթ: Ժամանակային նյութը հանդիպում է միզանսցենի տարածականությանն ու շարժումին, և թվում է՝ ամեն ինչ նորից է սկսվում: Խոսքն ինչքան էլ լավ իմացվի, միևնույն է՝ իրադրությունն է դառնում անծանոթ: Այստեղ խոսքը հեղինակից անցնում է դերասանին, որը խոսքի հետ ճշտում է իր ենթագրելի վիճակը միզանսցենում և վարքագիծը որպես համադրություն տոնի ու դիրքի:

ԽՈՍՔԱՅԻՆ ԻՐԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ

Բեմը ոչ միայն դատարկ, այլև լուռ տարածություն է: Լուռությունը տանջալից է դերասանի համար: Նա խոսք է փնտրում, հորինում կամ խնդրում՝ որպես արդարացում իր ներկայություն:

— Եթե ինձ սիրում ես, մի խոսք տուր ինձ ասելու այս տեսարանում. ուղղակի տանջվում եմ:

— Չեմ տա, պիտի տանջվես:

Այս գրույցը տեղի է ունեցել Միհրդատ Ամերիկյանի և Սունդուկյանի միջև: Ամերիկյանը, որ լուռ խաղի վարպետ էր, երբեմն էլ՝ ստեղծաբան (իմպրովիզատոր), իրենից անսպասելի խոսք հորինող ու հեղինակին զայրացնող, «Պեպոյի» վերջին տեսարանում (Զիմզիմով), ոչ մի խոսք չունենալով, չի կարողացել որոշել իր դիրքն ու վիճակը: Հեղինակն այստեղ լուռության է դատապարտել գործող անձին: Ընթերցման փուլում խնդիր չի ծագում, և սեղանի մոտ լուրջ բարդ չէ: Բայց բեմական իրադրություն մեջ նա կանգնած է բո-

լորի դիմաց որպես մեղավոր և լսում է իրեն ուղղված նախատինքի ու անեծքի խոսքերը: Ուրեմն՝ ինչպե՞ս լսել: Լսելն է բեմականորեն բարդ: «Պեպոն իր սրտի մաղձն է թափում Զիմզիմովի գլխին, և ահագին ժամանակ վերջինս անխոս է մնում և ոչ մի բառ չունի ասելու», — գրում է հեղինակը, որ լսելու խնդիր է դրել դերասանի առջև: «Եթե նա ինքն էլ կարողանար տեսնել իր խաղն այնպես, ինչպես ես էի տեսնում, — շարունակում է հեղինակը, — կհամոզվեիր, թե ինչու էի ուզում խոսեցնել նրան»¹⁵:

Այս օրինակը մի նրբություն է հուշում մեզ: Ո՞վ է տանջվողը խոսքի բացակայությունից, դերասան՞ը, թե՞ իր ներկայացրած անձը: Թվում է՝ դերասանը: Բայց այնպիսի դերասան, որ լուռ տեսարանների վարպետ է: Իր բեմական անհարմարությունից զգացումը նա արդարացրել է որպես գործող անձի զգացում. ուզում է խոսել, բայց հրամայված է լուռ, և ի՞նչ է ասելու: Ժամանակակիցների վկայությամբ, Ամերիկյանի համար դժվար էր խոսք հորինելը, ամենասրամիտ պատասխաններ գտնելն ամենաանսպասելի տեղերում, բայց այստեղ հեղինակը նրան դրել է լսողի վիճակում: Եվ միայն նա չէ, որ լուռ է. մի լուռ մարդ էլ կա՝ Գիբոն, որ սպասում էր Աստծո արդարությունը, և ահա արդարությունն ի հայտ է եկել, մեղավորը կանգնած է բարոյական դատաստանի առջև: Ինչպե՞ս է ընդունելու նա այս իրավիճակը: Նախատինքի խոսքերը լսում է ոչ միայն մեղավորը, այլև վկան, որպես արդարությունն սպասող: Այս խնդիրը ծագել է շատ ուշ՝ 1966 թվի բեմադրության մեջ: Գիբոյի դերակատար էլբակյանը շրջում էր երեսը. նա ամաչում էր, որ ներկա է մարդու, թեկուզ և մեղավորի, ստորացմանը: Նա անեծքի ու նախատինքի խոսքերը լսում էր այնպես, կարծես ինքն էր մեղավորը և կուզենար ներկա չլինել, չտեսնել, չլսել... Ի՞նչ կարիք կա, ինչու՞, պետք է: Խոսքեր տրված չեն, բայց տրված է խոսքային իրադրությունը՝ լսելու խնդիր, ավելի ճիշտ՝ իրադրության մեջ արդարանալու խնդիր:

Երբեմն դժվար է որոշել, թե իրադրության մեջ ո՞վ է իրադրության կրողը՝ խոսողը, թե՞ լսողը: XIX դարի բե-

մում ծագել է այս հարցը: Տեսարանում գործող անձանցից մեկին տրված է երկար մենախոսություն, մյուսը լուռ է: Լուռը լուռ է այնպես, որ հանդիսականը նրան է հետևում, կամ խոսողը խոսում է այնպես, որ քննադատը տարակուսում է, թե միգուցե պետք էր տեղ թողնել լսողի, որպես տեսարանն իմաստավորողի, համար:

Դյուլմա-որդու «Քամելիագարդ կինը» դրամայում կա այդպիսի տեսարան. Ժորժ Դյուլվալը երկար խոսում է («Տրավիատա» օպերայում Ժերմոնի արիան), Մարգարիտը լսում է: Ու՞մն է տեսարանը: Հավանաբար՝ հերոսուհունը, ինչպես մտածել է քննադատը՝ Գրիգոր Արծրունին, 1881 թ. թիֆլիսյան բեմադրության առիթով: «Պ. Մնակյանը (Ժորժ) իր երկար մոնոլոգով գրավում է իր վրա հասարակության ամբողջ ուշադրությունը, և այդ ժամանակ Հրաչյային (Մարգարիտ) հանդիսականը մոռանում է, այլևս նրա վրա չի նայում»¹⁶: Թատերախոսն օրինակ է բերում ռուս դերասան Միխայիլ Չերնովին, որ այս մենախոսությունից իրադրություն է ստեղծել և հնարավորություն խաղակցուհու (Նեմիրովա-Ռալֆ) դրսևորման համար: Շատ նուրբ կետ է: Ու՞մն է տեսարանը, և ու՞մ ձեռքին է սանձը: Իհարկե՞ խոսողի: Լսողը չի կարող լուռությամբ իրադրություն ստեղծել խոսողի համար: Դա հնարավոր է կյանքում. լուռը լուռությամբ կանխում է խոսողին: Բեմում, եթե պայմանավորվածություն չկա, տաղանդ ու խելք է պետք դիմացինի լուռության հետ հաղորդակցվելու համար: Արդի թատրոնում սա դերասանական խնդիր է, ռեժիսորական խնդիր է:

Խոսքային իրադրությունն, այսպիսով, եթե պարզ ձևակերպենք, անուղղակի թելադրանք է՝ վիճակի արդարացման անուղղակի պահանջ: Արդարացումը լսելն է՝ լսելու կերպը որպես խոսքի անդրադարձ կամ խոսքին տարամետ վիճակ: — Լսեք պարտնյորին...

Ժամանակին այսպես ասում էին գրեթե բոլոր բեմադրիչները: Բայց ինչպե՞ս...

Բեմում լսելը բարդ աշխատանք է:

Բեմում լսել չի նշանակում ականջները սրել, ուշադրություն ձևացնել կամ լսածն ընդունել որպես նորություն:

Այստեղ ականջներով չեն լսում. դա լսելու ամենամանօգնական ու անարդյունավետ եղանակն է: Մարդը սրում է ականջները, ջանում է լսել և չի կարողանում, իսկ եթե «կարողանում» է, ասում են՝ չես լսում: Իրականում նա լսում է իր համար ոչինչ չնշանակող բառեր, և իր լսելը ոչինչ չի նշանակում հանդիսականի համար:

Բեմում լսելը դրուժյուն է:

Դրուժյունը նախորդում կամ հաջորդում է խոսքին: Մաքուր խոսքային իրադրություն քիչ է լինում: Լսել նշանակում է կրել ինչ-որ վիճակ, ինչը տվյալ պահին խոսքի և խոսքային իրադրության մեջ չէ, այլ լսողի մտքում, որպես զգացված, ապրված, մտածված, ակնհայտ կամ ոչ ակնհայտ պայման, պահի ներքին արդարացում, այն է՝ ի՞նչ ունես մտքումդ, ի՞նչ ես ակնկալում, լսածդ հայտնի՞ է քեզ, թե՞ ոչ, սպասելի՞ է, թե՞ անսպասելի, ի՞նչ է նշանակում քեզ համար և այլն: Բեմում չլսելն էլ լսելու մի ձև է՝ վերաբերմունք դիմացինի կամ միջավայրի հանդեպ, ըստ սեփական վիճակի, դիրքի, բնավորության, կարծիքի, նպատակի և այլն: Պայմանները բազում են:

Վերջապես, բեմում լսվող խոսքը խաղի պայման է՝ ով ինչպես է ընդունում խաղի պայմանը՝ ինչ է անում ի պատասխան և ի հակակշիռ:

Բեմում խնջույքի նման մի հավաք է («Գիշատիչ կինը», բեմադրող՝ Գր. Մկրտչյան, 1956). Հավաքվածները, նապոլեոնյան բանակի սպաներ, հիշում են «երանելի ժամանակները»՝ հաղթական արշավանքներ, մարտական ոռոմանտիկա, սիրային արկածներ... իսկ նրանցից մեկը՝ հեծելազորի կապիտան Կարպանտինեն (Յոլյակ Ամերիկյան) լուռ է: Նա նստած է բեմի ձախ անկյունում դրված բազկաթոռին, բոլորից առանձնացած, անշարժ ու անտարբեր ծխում է իր ծխամորճը: Սպաները խոսում են բարձրաձայն, ոգևորված, բաժակ բաժակի են խփում, իսկ հանդիսականը ժամանակ առ ժամանակ ուշադրությունն ուղղում է դեպի այս լուռ, ծխող մարդը և ի վերջո կանգ առնում այդտեղ: Ի՞նչ է անում այս տարեց, ծանրամարմին մարդը: Ոչինչ: Մուխ է արձակում, և տեսարանի սանձն իր ձեռքին է: Այս ամբողջ խոսք

ու զրույցի մեջ ամենակարևորն այս ծուխն է, որ անիմաստ ելնում է, ասես հին, հանգչող թնդանոթի երախից: Կապիտանը լուռ լսում է առանց նայելու խոսողների կողմը, լսում է մռայլ, հոգնած, անվերաբերմունք: Հանդիսականը բնազդորեն սպասում է նրա խոսքին: Կապիտանը վեր է կենում տեղից ու ձեռնափայտին հենված, դանդաղ քայլում է դեպի դուռը, որ աջ կողմում է: Սա բեմի ծանր անկյունն է, որ ավելի է ծանրանում: Կապիտանը հասնում է դռանը, հետ է շրջվում:

Կարպանտինե. Իսկ ինչ ինձ է վերաբերում, պարոնայք, ապա ես ոչինչ չեմ տեսնում մեր անցյալում, որի համար կարելի լիներ ափսոսալ: Մենք միայն թնդանոթի միս ենք եղել... (Դադար և տոնի բարձրացումով) Այո՛, թնդանոթի միս:

Ասում է ու դուրս գնում: Այսքանը: Ահա թե ինչ էր նշանակում նրա լուռությունն ու ծխամորճից ելնող ծուխը: Լուռությունը խոսք էր, որ նոր չէր մտածվում: Իսկ երկար հասունացած ու երկար խմորված խոսքն անմիջապես չի ասվում կամ առհասարակ չի ասվում, մինչև հրում չլինի: Այստեղ հրումը կա, և դարձյալ խոսքը զսպվում է, միայն ծուխն է բարձրանում, որ ավելի պերճախոս է, քան խոսքը: Մարդիկ խոսում են, իսկ այս մեկի համար նրանց խոսքը ոչինչ է, ծխամորճի ծուխ:

Լսողը գործողության մեջ է՝ արտաքին կամ ներքին գործողության: Նա կարող է ոչինչ չանել, բայց կամային նշաններն ասելու են, որ ձգտում է ինչ-որ բանի կամ խուսափում է ինչ-որ բանից:

Դոստոևսկու «Ապուշը» վեպի բեմականացման մեջ հայտնի է տարբեր բեմադրություններում (նաև կինոնկարում, ըստ Պիրեի) կրկնվող մի տեսարան՝ Նաստասիա Ֆիլիպովնայի պոռթկումը, և նրա վիճակի մեղավորի՝ Տոցկու դիրքը: Երևանյան բեմադրության մեջ (բեմադրող՝ Ե. Ղազանչյան) այս տեսարանում Տոցկու դերակատարը՝ Վադիմակ Մարգունին, նստած էր բեմի կենտրոնից քիչ աջ, միջին գծից քիչ առաջ, լավ տեսանելի մի դիրքում, դեմքով դեպի

Հանդիսասրահը: Տեսարանի կենտրոնը Նաստասիան է (Մետաքսյա Սիմոնյան), բայց նրա պոռթկումի ուժն այն չէ, ինչ Տոցկու դիրքի ու հայացքի տպավորությունը: Սրա տեսքը բարեկիրթ է, հավաք, և հայացքը՝ որպես թե հանգիստ, ուղղված է դեպի հանդիսասրահ, անորոշություն: Նա որպես թե վիրավորված է և կրում է իր վիճակն արժանապատվությունամբ ու զուսպ մեծահոգությունամբ: Ո՞վ կասի, որ սա ամենամեղավոր մարդն է այստեղ: Նրա հայացքի անշարժությունը հուշում է ներքին լարում: Նա սպասել է և չի սպասել այս վիճակին, պատրաստ է եղել դիմակայելու, բայց ոչ հիմա, և դիմադրում է իր ձևացյալ հանգստությունամբ, որպես թե ոչինչ իրեն չի վերաբերում, ոչինչի համար պատասխանատու չէ, լսվող խոսքերն իրեն չեն վերաբերում, և որքան ընդգծված է նրա հանգստությունը, այնքան անհանգիստ է երևում նա: Դերասանը ոչինչ չի անում, կարծես չի էլ լսում. նստած է ոտքը ոտքին, արժանավայել դիրքով, գլուխը բարձր և ուղիղ նայում է առաջ իր կապույտ, անփայլ աչքերով: Նա լսում է որպես թե չի լսում, այսինքն կրում է իրենում իրենը: Սա փաստորեն երկխոսություն է, որտեղ լուրջությունը խոսքի անդրադարձն է ու պատասխանը:

Լսելու և պատասխանի այս ձևին Մարգունին դիմում էր նաև Վրթանես Փափագյանի «Ժայռ» պիեսի բեմադրություն մեջ (բեմադրող՝ Վ. Աճեմյան), Բաղդասարի դերում: Մարդը հրաժարվել է իր պաշտպանից և լսում է իրեն ուղղված խոսքերը բուրբ, անհասկացող հայացքով. պարտավորված չի զգում անգամ պատասխանելու, կարծես ինքը չէր երեկ օգնություն ու պաշտպանություն խնդրողն այդ նույն մարդուց: Մի պահ նա կարծես ամաչում է, գլուխը կախում և մի քանի պահ էլ նայում է, մարդու աչքերին ոչինչ չասող հայացքով: Նա ստոր չէ, այլ բարոյապես բուրբ, իրեն զգում է իրավացի այնքանով, որքանով իրեն ձեռնտու է այս վիճակը, ամոթ չէ անձեռնտու մարդուց ձեռ քաշելը, և այդ հայացքով էլ լսում է իր համար ոչինչ չարժեցող ճշմարտության ձայնը:

Բեմում լսողը ներկայանում է իր ներքին խոսքով և անդրադարձնում է լսածը ըստ այդմ, իր կամային նշաններով

«Թարգմանում» է դիմացինին՝ Համաձայն իր մղումների ու սպասումների: Կամային նշաններն ի հայտ են գալիս որպես պատասխան՝ ուղղակի կամ անուղղակի, կողմնակի կամ բացահայտ: Երբեմն իրադրություն է ստեղծվում խոսքի շուրջը կամ խոսքից դուրս և խոսքերով քողարկված: Նման հաղորդակցման նյութ են տալիս իմպրեսիոնիստական պիեսները, հատկապես Չեխովը, նորագույններից Հարոլդ Պինտերը: Այդ լույսով էր ներկայացվում, օրինակ, Տուրգենևի «Մեկ ամիս գյուղում» դրաման արևմտյան բեմերում: Որպես խոսքային իրադրությունների պիես սա ավելի հարազատ է Ֆրանսիական բեմին, քան ռուսական: Փարիզի «Ատելիե» թատրոնում այդպես էլ բեմադրել է ժամանակին Անդրե Բարսակը, ըստ խոսքային իրադրությունների: Ռակիտինի դերակատարը (Ժակ Ֆրանսուա) կանգնած է բեմի ձախ կողմում, առանց իր դիրքը փոխելու խոսում է և իր տոնով շատ բան չի ասում, բայց ինչպե՞ս է անդրադարձնում նրա խոսքը բազմոցին նստած տիկինը՝ Նատալիա Պետրովնան (Դելֆին Սեյրիգ): Նա լսում է կարծես ոչ այն, ինչ ասվում է, այլ այն, ինչի ինքն է սպասում: Նա լսում է ըստ իր նախազգացումների և լսում է արտաքուստ հանգիստ, զուսպ, կարծես հաշվում է խոսքի տակտերը, ավարտում նախազասություններն իր մտքում, թաքցնելով իր տրամադրությունն ու սպասումը դիմացինից, բայց ոչ հանդիսականից: Նա լսում է ոչ թե ականջներով, այլ ուսերով, որ թեթև բարձրանում-իջնում են. լսում է շնչով և թաքուն սպասում է շունչը պահած: Ռակիտինը թեթև դադար է տալիս, նա պահում է շունչը, Ռակիտինը խոսում է, նա շունչ է քաշում, և այսպես լսում է ներսում իր համար հաճելի մի անհանգստություն, սպասում, բայց ոչ ընդգծված, ոչ ցուցադրական և ոչ ամեն աչքի համար, անչափ զուսպ, քանզի «իր կյանքն անցկացրել է ամուր ձգված կորստում, բնությունից հեռու» և «համարձակություն չունի անձնատուր լինելու որևէ մտերմության» (Ստանիսլավսկի):

– Միայն խոսում են, ուրիշ ոչինչ, – ասաց մի թատերագետ: – Սա գրականությունն է, թատրոնը չեմ տեսնում:

– Չտեսա՞ր՝ ինչպես են լսում, – ասացի:

– Ի՛նչ մեծ բան...

– Բեմադրություն չկա, – ասաց Աճեմյանը: – Սա ռեժիսոր չի, անտրեպրենյոր է:

– Է՛հ, ընդունենք որպես խոսքի թատրոն, – եզրափակեց թատերագետը:

Որ ֆրանսիական թատրոնը խոսքի թատրոն է, ասում են նաև իրենք՝ այդ թատրոնի մարդիկ, նկատի առնելով դրա և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերը: «Ֆրանսիացի դերասանը միայն խոսել գիտի», – գրում է Անտոնեն Արտոն: Բայց եթե խոսքը բեմ է հանվում, արդեն գրականություն չէ: Միզանսցենն արդեն իսկ նշանակում է խոսքի բեմականացում՝ փոխակերպում, այլ գոյացություն և այլ քերականություն: Անդրե Բարասակի թատրոնն սկզբունքորեն հետևում էր գրական բովանդակությանը, դրությունները կառուցում ըստ հեղինակի ներքին տոնի, չհորինելով այլ միջավայր պիեսի կոնտեքստային իմաստներից դուրս: Մնացածը թողնված էր դերասանին, նրա տոնային և պլաստիկական նյուանսներին, մանավանդ՝ լսելու, դիմացինի խոսքի ենթամասսոն ու տրամադրությունն անդրադարձնելու կարողությունը: Եթե կան դրություններ և դրությունների տոնային դրսևորում, խոսք և դադար «ի պատասխան հանդիսականի հնարավոր սպասումներին» (Պոլ Վալերի), նշանակում է գրական ձևն արդեն փոխակերպված է բեմական ձևի, թեպետ ոչ միշտ տեսանելի, այլ իմանալի: Սա ոչ թե խոսքի, այլ խոսքային իրադրությունների թատրոնն է, որտեղ գործող անձինք հաղորդակցվում են շնչառությամբ ու ներքին խոսքի ութմով, լսում մեկը մյուսի ոչ այնքան բառերը, որքան զսպված հույզերի շարժումն ու միմյանց սրտի զարկերը, և այստեղ բասերը միայն հրում են ու չեզոքանում¹⁷:

Խոսքային իրադրությունն, ինչպես նկատում ենք, ոչ միայն մաքուր խոսքային չէ, այլև դուրս է գալիս խոսքային ոլորտից, վերածվում է նաև տեսանելի իրականության: Լսելու երևույթն ինքնին տեսանելիք բան է և բացարձակորեն դուրս է գրականությունից, այնպես, ինչպես ընթերցողն է դուրս ընթերցվող նյութից: Դուրս է և զգում է իրեն այնտեղ. լսում է խոսքի ներքին տոնը, մտովի տեսնում է դրու-

թյունները, հաղորդակցվում, ներչնչվում, անդրադարձնում, մոտենում ներքին կերպավորման սահմաններին, և սա իրական է որպես դրություն՝ շնչառություն: Մնում է, որ նա բեմ տանի այդ «ի պատասխան հանդիսականի սպասումներին», և այդտեղ սկսվում է թատրոնը:

Խոսքային իրադրությունները բեմում ստեղծում են խոսքից դուրս իրադրություններ, և սրանք էլ իրենց հերթին խոսքը ներքաշում են նոր իրադրությունների մեջ: Եվ այստեղ ասում ենք՝ մի բան է գրվածը, և այլ՝ բեմադրվածը:

– Այն, ինչ գրված է, կարելի է խաղալ, – ասաց ինձ վրաց թատերագիտուհի Իրինա Գոգոբերիձեն:

– Թերևս, եթե գտնվի իրադրությունը, – ասացի:

– Գրվածն իրադրություն չէ՞:

– Բեմակա՞ն...

Այս զրույցը տեղի էր ունենում Փարիզի արվարձանային «Օրանժերի դը Սո» թատրոնի նախամուտքում: Ներկայացման աֆիշը խոստանում էր իմաստասիրական տրամախոսություն՝ «Դ՛Ալամբերի երազը», ըստ Դիդրոյի (բեմադրող՝ Ժակ Նիշե, 1987): Ի՞նչ կարող է լինել փիլիսոփայական զրույցում իրենից դուրս, որպես բեմական իրադրություն: Մարդիկ զրուցում են կարծես չեզոք նյութի շուրջ, հակադրված չեն ո՛չ իրենց վիճակով, ո՛չ շահերով, ո՛չ բնավորությամբ ու խառնվածքով: Նրանք քննում են իրենց կեցությունից դուրս ճշմարտություններ, ասում, լսում, պատասխանում: Կարծես թե՛ այսքանը: Բայց ահա պարզվում է, որ միտքը կեցության կերպ է մարդուս համար, ճշմարտությունն իմանալը՝ կենսական խնդիր, մտածելը վիճակ: Պարզվում է, որ մարդն անտարբեր չէ իրենից դուրս գոյություն ունեցող ճշմարտությունների հանդեպ, իր մտքի նյութն իրենից դուրս չէ և պայմանավորում է իր կեցությունը, իրականանում է որպես տրամադրություն և վիճակ, որպես ճշմարտությունը ներկայության: Իսկ խաղը, որպես «միջանցիկ գործողություն», ի՞նչ է այստեղ՝ ձգտումն առ իմացությունն, թե՞ խոսափումն անխոսափելի վիճակից՝ մտածելուց: Ահա այս վիճակն է կրում խաղի մեջ կինը, որպես զգացականի խորհրդակերպումը, փիլիսոփայի մտեր-

մուհի մադմուսագիլ դ'Լեսպինաս ժյուլին: Նա ահամա մասնակիցն է երկու փիլիսոփաների ու բժշկի զրույցի, որպես թե իրենից դուրս մի իրադրություն, և, ասես խուսափելով, ներքաշվում է մտքի ոլորտը: Դերասանուհի էմանուելա Գրանժեն լսում է մի տեսակ մտացրիվ, որպես թե միտքն ուրիշ տեղ է՝ իր ինչ գործն է, և սկսում է մտածել:

Օրիորդ դ'Լեսպինաս. <...> բոլոր հատկությունները սոսկ հետևանքներն են սկզբնական հարաբերության կամ մշակված սովորության, որ կա սկզբի ու նրա ճյուղավորումների միջև...

Դերասանուհին խոսում է այնպես, կարծես խուսափում է մտածելուց, և այնուամենայնիվ, միտքը հետապնդում է իրեն: Կարևոր չէ՝ ինչ է մտածվում կամ ասվում, այլ՝ ինչ է վիճակը: Իր կյանքն ուրիշ է, հոգեկան մղումներն՝ այս զրույցից դուրս. լսում է բժիշկ Բորդյոյին, նայելով նրա դեմքին ու չտեսնելով, կարծես ուզում է շրջել հայացքն ու չի շրջում: Այսպես լսելու համար հենակետեր կան տեքստում, որ հիմք են դառնում նրա բեմական վարքագծի համար:

Օրիորդ դ'Լեսպինաս. Աստված թող ինձ ազատի այդպիսի փիլիսոփայի մտերմությունից:

Այս խոսքը բավական է, որ դերասանուհին որոշի իր լսելու կերպը: Եվ էլի խոսքեր կան, որ հիմք են տալիս մտածությունը վերածելու դրուլթյան, ճշմարտությունը՝ հիմնարար վիճակի:

Բորդյո. <...> ձեզ պես զգայուն էակին չի կարելի ասել այն, ինչ կարելի է ինձ նման հանգիստ ու սառն էակին՝ սա ճիշտ է, լավ է, սա գեղեցիկ է <...> այստեղ կյանքի հարց է:

Օրիորդ դ'Լեսպինաս. Կյանքի հա՞րց, բժիշկ, դա արդեն լուրջ է¹⁸:

Բեմադրության ու խաղի իմաստն այստեղ էր՝ մտքի ներկայությունը որպես իրականացում հիմնարար մի տրամա-

դրուլթյան, միտքը կեցուլթյան ներկայություն: Այդպես էլ մոտավորապես փորձեց բացատրել իր նպատակը բեմադրիչ ժակ Նիշեն, վկայաբերելով ժան-Պոլ Սարտրի մտքերը, ապա հետ գնալով դեպի Ռընն Դեկարտը՝ «ես կասկածում եմ, ես մտածում եմ», և դարձյալ այս կողմ՝ ես-ի ներկայությունը ես-ի հարաբերությանը և այլն, և որտե՞ղ է թատրոնը...

- Չմոռացա՞նք թատրոնը, - ասացի:
- Ոչ, իմ թատրոնը մտքի թատրոնն է:
- Մտածե՞լ եք Ռոդենի «Մտածողի» մասին, - հարցրեցի:
- Իմ հերոսուհին կին է, - ասաց:
- Ասել է՝ ուրիշ պլաստիկա:
- Եվ ուրիշ տոն:
- Հրաշալի է, - ասացի: - Ռուսական բեմում կա այդպիսի դերասանուհի՝ Ալիսա Ֆրեյնդլիխ. լսում է դիմացինի խոսքը, որպես թե ցրված, միտքն ուրիշ տեղ, այսինքն՝ ըստ իրադրության, ոչ ըստ բառերի կամ նախադասությունների:
- Իսկ էմանուելան այդպե՞ս է լսում:
- Իմ տպավորությանը՝ այո:
- Դա իրենից է, - ասաց, - կամ դա ձեր տպավորությունն է:

- Հնարավոր է:
Բեմադրողը թերևս չէր մտածել այն, ինչ արդյունքն էր խոսքային իրադրության և վերածվել էր խաղային վիճակի: Կարևորն այստեղ դրուլթյունն էր՝ խոսքից ելնող, խոսքին չվերադարձող, ինքն իրենով թարգմանվող և անբացատրելի, որ բեմադրողի մտքով չէր անցել: Չէր անցել դուցե և դերասանուհու մտքով: Բայց իմ խոսքը խոսք բերեց.

- Դուք անուշադիր էիք լսում իմ թարգմանությունը, - ասաց դերասանուհիներից մեկը, որ ներկայացման ընթացքում ականջիս տակ թարգմանում էր:
- Ես լսում եմ տոնը և տեսնում եմ իրադրությունը, - ասացի:
- Տեքստին ծանոթ եք, ուրեմն:
- Շատ վաղուց եմ կարդացել, իսկ ձեր տեքստը, պարզ է, չգիտեմ: Կարևոր չէ ինձ համար խոսքը, որպես այդպիսին, իրադրությունն է կարևոր:

- Առանց խոսքի իմաստի՞...
- Երբեմն՝ այո:

Իրադրուծյունը կարող է ինչպես խոսքում, այնպես էլ խոսքից դուրս լինել և կարող է չընկալվել, եթե լեզուն չգիտենք: Բայց տոնի ու դիրքի մեջ ինքնին իմաստ կա, որ թարգմանություն կարիք չունի, և դա բուն թատրոնն է: «Յուրաքանչյուր դրամատիկական երկում կա երկու դիալոգ, – գրում է Վսեվոլոդ Մեյերխոլդը, – առաջինն արտաքինապես անհրաժեշտ բառերն են, երկրորդը ներքին դիալոգն է, որ պետք է լավի ոչ թե բառերում, այլ դադարներում, ոչ թե աղաղակներում, այլ լռություններում...»¹⁹: Սա խոսքի արտալեզվական ոլորտն է, ավելին՝ արտատեքստայինը, որ կարող է բացարձակորեն դուրս լինել տեքստից, ասենք՝ թելադրել դադար, քայլ, դիրք, որ տեքստը չի նախատեսում, դրսևորվել որպես դրուծյուն, «խամբեցնել բառը» (Արտո), դուրս հրել տեքստի մի մասը: Հեղինակային տեքստում, իհարկե, ոչինչ ավելորդ չէ գրական առումով, բայց այդ նույն տեքստը դրուծյուններ է թելադրում բեմում ու, մեկ էլ տեսար, սկսեց թափվել, ինչպես ծեփը պատի վրայից: Այսպես, կարողում ենք չորս տող Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսի» երկրորդ պատկերում: Դեմ դիմաց կանգնած են Արբենինը և իշխան Զվեգդիչը, որի ձեռքին ճակատազրական ապարանջանն է.

Արբենին. ...ցույց տվեք տեսնեմ.

Իրոք որ չքնաղ ապարանջան է, կարծես ինչ-որ տեղ
 Ինքս տեսել եմ այսպիսի մի բան, որքան հիշում եմ...
 Հա՛, սպասեցեք... Անկարելի է: Ոչ, մոռացել եմ...

Տեքստում պարզ ընթերցվում է վիճակը. մարդը գննում է իր հիշողությունը, ապա՝ թեթե կասկած, հրաժարումն կասկածից և անորոշություն: Եվ այն, ինչ խոսքով է ներկայանում, Փափազյանի խաղով ավելորդ էր դառնում, վերածվում դրուծյան: Նա վերցնում էր ապարանջանը և չորս տողից թողնում մեկ ու կես տող իր բառերով.

Փափազյան. Տեսնեմ Հապա...

Ոսկերչական արվեստի մի հոյակապ նմուշ...

Այսքանն ընդամենը, և մի պահ ուշադիր նայում էր, միայն մի պահ ու թաքցնում հետաքրքրությունը. նայում էր որպես թե շատ անտարբեր, ապարանջանը պարզում իշխանին ու մի ակնթարթ հապաղում, հետ քաշում ձեռքը: Իշխանի հայացքն ուղղվում էր ապարանջանին, Փափազյանը նայում էր նրան, իշխանը բարձրացնում էր հայացքը, Փափազյանի դեմքը դառնում էր անտարբեր: Նա վերադարձնում էր ապարանջանը նայելով իշխանի դեմքին որպես թե շատ հանդիստ և հանգստություն մեջ անորոշ մի բան. ուղում էր մի բան հիշել: Խոսքերն այլևս ավելորդ էին. դերասանի կամային նշաններն անդրադարձնում էին ոչ միայն տեքստը, այլև տեքստից ավելին: Տեսարանը երկար չէր ձգվում, արագ էր անցնում: Իշխանը գնում էր դեպի ձախ և դուրս, Արբենինը՝ աջ ու մի պահ հետ էր դառնում, երբ իշխանն այլևս բեմում չէր, և կարճատև մի հայացքով մեխում էր նրան այնտեղ՝ հեռվում և արագ դուրս գալիս: Հետ դառնալն ու նայելը մի ակնարկ էր, թե ապարանջանը մնաց իր մտքում, և ապարանջանի հետ իր համար անորոշ ու զսպված մի տազնապ: Տեքստը կրճատվում էր, բայց ամբողջ տեսարանն անցնում էր տեքստի ստեղծած իրադրություն մեջ:

Խոսքային իրադրությունները պոտենցիալ վիճակներ են, որ կարող են նկատվել կամ չնկատվել, առիթ տալ կամ վերածել բեմական իրադրությունների, արտահայտվել միզանացնում, կամային նշանով, դերասանին խոսքի սահմանից դուրս բերել, դրուծյան մեջ ներքաշել տեքստայինն ու արտատեքստայինը հավասարապես: Սա գրական նյութի բացասումն է բեմական ձևով: Բեմում խոսքերը հանգեցնում են դրուծյան, և դրուծյունները թելադրում են ներքին խոսք: Ամենախոր ու խրթին դատողությունների շուրջն էլ կարելի է ստեղծել պարզ իրադրություններ դատողությունից դուրս, չթարգմանվող, լեզվականորեն չձևակերպվող, և ամենապարզունակ իրադրություններն էլ կարելի է հանգեցնել խորին խորհուրդների:

ԽՈՍՔՆ ԸՍՏ ԻՐԱԴՐՈՒԹՅԱՆ

Բեմական իրադրությունները խոսքը դուրս են բերում գրական ձևից, ենթարկում այլ ձևաստեղծման: Բեմում հնչող խոսքը, ինչպես էլ ասվի, ինչ տոնի ու իմաստի էլ հանգեցվի, որքան էլ հարազատ մնա ինքն իրեն՝ գրական իմաստին, գրական փաստ չէ այլևս: Բեմական իրադրությունը տոն է տալիս և տոնի հետ իմաստ, որը, եթե անգամ նախատեսել է հեղինակը, դուրս է գրականությունից: Իսկ իրադրությունները բեմում միշտ էլ փոփոխական են, եթե անգամ միզանցները նույնն է, այնքան փոփոխական, որ նույն խոսքը տարբեր իմաստներով է հնչում կամ ընկալվում տարբեր տեղերում, տարբեր ժամանակ, թեկուզ և նույն դերասանը լինի հնչեցնողը և նույն տպավորությունը ձգտի: Հիշենք Աճեմյանի բեմադրած «Բալենու այգին» տեսակ նա, ով տեսավ վերջին փորձը. հանդիսականը թելադրեց իր տոնը, և խաղն իմաստազրկվեց:

Հանդիսասրահն ստեղծում է իր մթնոլորտը երբեմն իրենից անկախ, արտաքին իրադրության թելադրանքով: Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի վերջին տեսարանում Մեք Գրեգորն արտասանում է հատված Լիրի մենախոսությունից, և ահա Փափազյանը ներկայացնում էր այդ ոչ այնքան ըստ պիեսի, որքան կյանքի թելադրած իրադրության: Առաջին տողերում նա փորձում էր կրկնել ինչոր մի տոն իր խաղացած Լիրից, և դա հնչում էր որպես իր խոսքը. «Փչեցեք ուժգին, կատաղի հողմեր...»: Ըստ պիեսի խոսքային իրադրության կամ կոնտեքստի, սա ծերունի ողբերգակի՝ անցյալի ներշնչումները ոգեկոչելու վերջին ու հոգնած ճիգն էր: Բայց քանի որ Փափազյանն ինքն էր այդ ծերունի ողբերգակը, խոսքն իմաստավորվում էր որպես կյանքի իրողություն և ներկա պահի կոնտեքստում: Այդպես էր և իր հանդիսականի համար:

Դրամատուրգիական տեսակետից ամենակատարյալ ձևն էլ, դրամատիկորեն ամենաամուր նյութն էլ բեմական իրադրության մեջ և թատերային պայմաններում ենթակա է փոխակերպման և ի հայտ է բերում բովանդակային շերտեր, որ

չեն եղել հեղինակային մտահղացման մեջ գուցե, բայց առկա են խոսքային իրադրությունների պոտենցիալում:

Գրական ձևի բացասումը մեզ անմիջականորեն մոտեցնում է բեմական ենթատեքստի գաղափարին: Դա, ըստ էություն, իրադրության բովանդակությունն է, որ ձգտում է հաղթահարել խոսքի ու միզանցների հակասությունը: «Ենթատեքստ» բառը գրականագիտությունից է գալիս (հակառակ Ստանիսլավսկու կարծիքի) և այստեղ գործածելի է այնքանով, որքանով գրական նյութի մասին է խոսքը: Չկա տեքստ առանց ենթատեքստի, քանի որ չկա արտահայտություն առանց արտահայտվող օբյեկտի հանդեպ վերաբերմունքի, և խոսքային ձևակերպման մեջ հնարավոր չէ լեզվական նշանների վերածել ենթադրվող արտաբեզվականն ու արտատեքստային ոլորտն ամբողջությունը: Իսկ կենդանի խոսքում վերաբերմունքն իր արտահայտություն կերպը գտնում է անհամեմատ արագ, քան կհասցնի լեզվական ձևակերպում ստանալ: Լեզուն համեմատաբար դանդաղ է կողավորում ընկալվող երևույթը, առարկան կամ վիճակը, առավել ևս զգացական պրոցեսը, ուստի լեզվական իրողություն վերածվածը զգացածի բացարձակ համարժեքը չէ երբեք, այլ միշտ նոր փաստ և նոր իրադրություն: Ամենաերկար ու մանրամասն բացատրությունն էլ իր պոտենցիալում ունի չբացահայտված շերտեր, և ամենակարճ խոսքն էլ կարող է առիթ տալ կամ նյութ ծառայել մի մեծ տեսարանի: Այստեղ գործում է Մեյերխոլդի ասած «ներքին դիալոգը»: Այդ նույնը լեզվաբան-գրականագետ Վինոգրադովն անվանում է դրամատիկական ենթատեքստ²⁰: Մեյերխոլդը նկատի է ունեցել բեմական իրադրությունը, որ ներառում է գրական ենթատեքստը նույնպես: Բեմն, իհարկե, ի վիճակի չէ ընդգրկել գրական ենթատեքստի ամբողջ խորությունը, և չունի էլ այդ նպատակը: Պարզապես բեմում ստեղծվածը տարբեր է որպես գոյացություն և ենթադրել է տալիս այլևայլ իմաստներ: Իսկ եթե պիեսն ստեղծված է բեմական պայմաններում, դրամատիկական ենթատեքստն ընթերցվում է անմիջապես:

Յագո. Ազնիվ տեր...

Օթեկո. Ի՞նչ է, Յագո:

Յագո. Երբ տիկնոջ տունը հաճախում էիք՝

Միքայել Կասսինո գիտե՞ր ձեր սերը:

Օթեկո. Այո, սկզբից գիտեր մինչև վերջ: Ինչու՞ ես

հարցնում:

Յագո. Ոչինչ, իմ մտքի գոհացման համար.

Մի վատ բան չկա:

(«Օթեկո», գործ. 3, տես. 3)

Դրամատիկական ենթատեքստը պարզ ընթերցվում է կոնտեքստում: Բայց տեսանելի արտահայտության ինչ կերպ է նախատեսում, ինչ միզանացեն և տոն, բառերով չէ, որ ձևակերպվելու է: Մեր խնդիրը կոնտեքստի և բեմական իրադրությունների կապը տեսնելն է:

Այսպես, յոթերորդ տողից՝ «մի վատ բան չկա», կռահվում է «մի վատ բան»՝ անորոշ վտանգ, որ անորոշ է մնալու: Բեմական իրադրության տեսակետից այդ անորոշությունն է կարևոր, որպես գործողության շարժիչ, և խոսքն այդ շարժիչի բերանում է: Ժխտական ձևով ասվածն ստանում է հաստատական իմաստ, առավել քան հաստատական. գործի է դրվում «վատ բանի» անորոշ գաղափարը՝ մարդուն շարժելու համար, և շարժվում է մարդը.

Օթեկո. Ի՞նչ է մտքիդ, Յագո:

Յագո. Ես չգիտեի, թե նա տիկնոջ հետ ծանոթ է եղել:

Օթեկո. Այո, ծանոթ էր և հաճախ նա էր միջնորդը մեր մեջ:

Յագո. Իրավ:

Օթեկո. Իրավ, հա, իրավ, մի՞թե դրա մեջ վատ բան ես տեսնում:

Գրական կոնտեքստն առավել քան հստակ է. ակնհայտ է, որ դրությունն է պատրաստվում, բայց՝ ի՞նչ դրություն մեջ, ի՞նչ կետից. ի՞նչ խոսքից հետո է Յագոն դիմում Օթեկոյին՝ «ազնիվ տեր...», և արդյո՞ք դադար չի կարող

ենթադրվել այդ խոսքից առաջ, որ տեքստում նշված չէ, եթե անգամ նշված լիներ... Դեզդեմոնան նոր գնաց և գնաց Օթեկոյի սիրալիր խոսքերից հետո: Ահա իրադրությունը, և Յագոն սկսում է... Ո՞վ որտեղ է կանգնած և ով ուր է նայում, ի՞նչ դիրքով, դեմքի ի՞նչ արտահայտությունը, և ի՞նչ տոնով է սկսվում զրույցը: «Օթեկոյի» մի բեմադրություն մեջ (1970, բեմադրող՝ Հր. Ղափլանյան) Օթեկոն (Ս. Աբրահամյան) ու Յագոն (Ս. Սարգսյան) կանգնած էին միմյանցից հեռու, ավանսցենին մոտ, բեմի գրեթե երկու ծայրերին, և շարժում չկար, կարծես՝ չպետք է լիներ, էլեկտրականացած էր օդը նրանց միջև: Դիալոգը, թեպետ և հեռավորության վրա, տեղի էր ունենում միջին տոնով: Ոչ մի տեղ զրված չէ ու չի կարող զրվել, թե Յագոն ինչպես է ասելու «մի վատ բան չկա» խոսքը: Սոս Սարգսյանի Յագոն խոսում էր հանգիստ, մի քիչ անփուլթ և այդ խոսքն արտասանում էր թեթև ժպիտով, այսինքն՝ բանսարկության կեռը գցում էր ու որպես թե՛ ինքը չէր: Ժպիտը, հոգեբանական տեսակետից, այստեղ պաշտպանությունն է, դիմակ, որ բացահայտում է, աներկբայելի դարձնում հնարավորությունն այն վիճակի, որին կարծես աննկատելիորեն հանգում է շարժումը: Դիալոգի շարունակություն մեջ խոսքեր կան՝ դարձյալ ժխտական ձևով հաստատող, և դրանք արտասանվում էին թեթև ժպիտով: Յագոն հարձակվում էր նահանջելու նման, ժպիտով պաշտպանված, այնքան, մինչև որ Օթեկոն էր դիմում պաշտպանության.

Օթեկո. <...> Հեռացիր, Յագո:

Յագո. (Հեռանալով) Թույլ տվեք, տեր իմ:

Յագոն հեռանում էր (դեպի բեմի աջ կողմը) և արագ վերադառնում, թեթև հեռավ, մի քիչ անհանգիստ և անհանգստությունը զսպած, խոսում էր ներողություն խնդրողի նման ու դարձյալ ժպտադեմ, որպես թե անփուլթ, նշանակությունն չտալով, իբր ոչինչ չի եղել, ինքը չէր քիչ առաջ, բայց ինքն անհանգիստ է մի քիչ: Ժպիտն այստեղ այնքան բան չէր ասում, որքան հեռոց:

Յագո. Տեր իմ, կուգեի Հայցել ձեզանից,
Որ այս խնդիրը սրանից ավել չպրպտեիք,
Թողեք ժամանակին:

Եվ որքան անփուլթ ու ժպտադեմ, այնքան «վատ բանը» դառնում է նշանակալից: Կարող էր և այլ կերպ ասվել, բայց խոսքն արդեն պատկանում է ոչ հեղինակին, այլ դերասանին:

Կոնտեքստը Հնարավորություն է հուշում, բայց ոչ արտահայտություն կերպ: Բեմական խոսքը կոնտեքստից է ելնում և իրադրությունն է պատկանում կամ իրադրություն է ինքնին: Դերասանի ժպիտը ո՛չ գրվում է, ո՛չ էլ թելադրվում որևէ ռեժիսորի: Իսկ եթե թելադրվում է, շատ քիչ բան է նշանակում: Ռեժիսորը դուրս է դրամատուրգիական խոսքից, և գործողության պարտիտուրում նրա դերը չնչին է:

«Խաղը նախորդում է խոսքին», — ասել է XVIII դարի տեսաբան Ֆրանցիսկ Լանգը: Ոչ միայն նախորդում է, այլև հաջորդում է, ներառելով խոսքն ամբողջությունում, փոխակերպելով ու տարրալուծելով գործողության մեջ: Տեքստում չկա մերկ բառ, և մերկապարանոց ու ճակատային խոսքը բեմում չի արդարանում: Դա հանգեցնում է բառը բառային նշանակությունում ներկայացնելուն՝ բառեր խաղալուն ու նկարագրելուն: Իսկ բառի նշանակությունը չի կարող խաղացվել. բառն իմաստ ունի և կոնտեքստ: Ուրախ խոսքերն՝ ուրախ, և տխուր խոսքերը՝ տխուր... Դա խաղի ամենապարզունակ ու կոպիտ եղանակն է: Չկա նաև այդպիսի գրականություն՝ բառը հանուն բառի: Կան պիեսներ, որ գրված են զուտ բեմադրական նպատակով, գրական արժեք չեն, և թվում է՝ ամեն ինչ բառերում է: Այդպես է երևում XIX դարի թատրոնի հիմնական նյութը, մասնավորապես մելոդրաման: Բայց եղել է բեմ, եղել են բեմական իրադրություններ ստեղծող դերասաններ, և շատ պարզունակ խոսքեր իմաստավորվել են դրամատիկորեն:

— Մելոդրաման խաղում ենք որպես մելոդրամա, — ասում էր Գուլակյանը, — բայց դա չի նշանակում, թե բառեր պիտի խաղանք: Բառը վիճակ է միշտ և մղում:

«Անմեղ մեղավորներ» մելոդրամայի երկրորդ գործողությունում պատմվում է առաջին գործողությունում տեղի ունեցածը՝ մի ամբողջ կյանք: Պատմում է հիմնականում բարոյախոս գործող անձը (ռեգոնյոր), մյուս կողմից պատմությունը լրացվում է գլխավոր հերոսուհու՝ Կրուչինինայի ակնարկներով, և այսպես պատրաստվում է խաղի հանգույցը, որ լուծվելու է ավարտակետում:

Կրուչինինա. <...> Ես այստեղ շատ բան հիշեցի իմ անցյալ կյանքից, և լավ, և վատ:

Երկու բառ՝ «լավ» և «վատ», ինչպե՞ս են արտասանվելու, ըստ բառային նշանակություն, թե՞ դրու՞թյան: Կոնտեքստը, թվում է, ոչինչ չի հուշում, եթե էջերին նայենք: Բեմադրողը սակայն էջերին չի նայում, այլ խաղի պայմանին, որ տրված է պիեսի առաջին գործողությունում: Անցյալ ու ներկա դրու՞թյունների միջև տասնութ տարի կա, և այն, ինչ ակնարկվում է, երկար է ապրվել, մտածվել, հասցվել գիտակցության ու խոհի:

— «Լավը» թող ասվի տխուր, «վատը»՝ ընդհակառակը, — ասաց Գուլակյանը:

Դերասանուհին տարակուսեց:

— Այո, — շարունակեց Գուլակյանը, — երկուսն էլ անցյալում են, չկան:

Ուրեմն՝ ո՛չ ուրախություն, ո՛չ տխրություն: Անցյալը հայեցվում է, չի ապրվում: Լավը վաղուց չկա, և լավ չէ, որ չկա, վատն էլ չկա, և լավ է, որ չկա: Այս է իրադրությունը, և բառերի իմաստն իրադրության մեջ է: Խոսողը կրում է իր անձնական դրաման որպես գաղտնիք և իր գաղտնիքն է ակնարկում ակամա: «Լավն» ու «վատն» այդ գաղտնիքին են վերաբերում, որ հեշտությունում ու արագ չի բացվելու, և կինը խոսում է զսպված, դիմադրելով իր ներսում անթեղված զգացմունքին՝ իր կորցրած որդու կարոտին: Կատարյալ մելոդրամատիկ վիճակ, և խաղի պայմանը՝ դիմադրություն այդ վիճակին:

Հաջորդ տեսարաններից մեկում գործադրված էր Օթելլո-

Յագո դիրքային (ակտանտային) պայմանը: Երկու երիտասարդ, գավառական դերասաններ՝ մի ֆատ ու մի «նևերաստենիկ» (կնոջ կորած որդին) զրուցում են. ֆատը Յագոյի նման խարդավանք է նյութում, ջանում է պղտորել իր մորը փնտրող տղայի միտքը.

Միլովգորով. Ի՞նչ ես կարծում, նա ազնի՞վ կին է:
Ասում են...
Նեզնամով. Ի՞նչ...

Խոսքերը, ինչպես բոլոր մելոդրամաներում, բաց են, և դա, այնուամենայնիվ, չի հասցվելու ճակատային վիճակի, բառեր խաղալու, կամ, ինչպես Գուլակյանն էր ասում, «բերանբաց խաղի»: Բառերը, որքան էլ մերկ թվան, մերկ չեն անգամ օրենսգրքերում, ո՛ւր մնաց՝ գեղարվեստական տեքստում: Բառերը միշտ հանդերձավորված են (չհաշված բառարանները), հարկ է միայն տեսնել հանդերձավորումը: Բեմում իրադրությունն է այդ հանդերձավորումը, որ երբեք միաշերտ ու միանշանակ չի լինում: Վերը բերված օրինակում հարցը՝ «ի՞նչ ես կարծում...» իր իմաստով նույնն է, ինչ Յագոյի «մի՞թե պարկեշտ չէ...» երկդիմի խոսքը: Մեր օրինակում, ինչպես տեսանք, Յագոն հեռու էր կանգնած և իր խոսքը հանդերձավորել էր ժպիտով: Միլովգորովն էլ չի կարող իր հարցն ուղղել դիմացինի ճակատին, և, ըստ Գուլակյանի որոշած միզանսցենի, դերակատար Օթար Տեր-Հովհաննիսյանը շրջվում էր և զբաղվում մի անմիտ գործողությունը՝ աթոռները զննելով ու դասավորելով, ի՞նչ նպատակով, ասելու, թե իր միտքն ուրիշ տեղ է, պատահաբար տվեց իր հարցը: Նեզնամովի դերակատար Արմեն Զիզարխանյանը, ասելով «ի՞նչ...», ուզում էր բռնել նրա հայացքը և սպասում էր, իսկ Միլովգորովը դադար էր տալիս, հենվում երկու իրար մոտ դրված աթոռների թիկնակներին, ոտքերը կտրում գետնից, ուշադրություն հրավիրում իր անհեթեթ գործողության վրա, և միջնորդը լարվում էր: Այս իրադրության մեջ Նեզնամովը բառացիորեն ստիպում էր Միլովգորովին ասելու այն խոսքը, որ նա պատրաստվում էր ասել ու կտուրն էր գցում, կորցնում: Միզանսցենը ոչ մի

կապ չունեն, և հրաշալի էր, որ կապ չունեն ասվող խոսքի հետ: Դրանով ստեղծվում էր գործողություն երկրորդ պլանը, ամենակարևոր խոսքն ասվում էր որպես անկարևոր, և քանի որ դրուժյունը պատրաստված էր, խոսքն ունենալու էր սպանիչ ներգործություն դիմացինի վրա.

Միլովգորով. <...> Ասում են, որ նա լքում է իր զավակներին:
Նեզնամով. (դադարից հետո) Աա՛հ...

Արմենը հոգոց էր արձակում, թույլ հոգոց, գլուխը կախում, լռում: Թույնը ներգործեց: Հիմա ինչքան ուզում ես՝ հակառակն ասա, ինչպես Յագոն. «աղաչում եմ... դուցե սխալ են ենթադրածներս»:

Այսպես է ստեղծվում տրամադրությունը բեմում և հանդիսասրահում: Սա նշանակում է նախ դրուժյուն ստեղծել, և բառերը ձեռք կբերեն դրուժյանը համապատասխան տոն, այսինքն՝ բեմական իմաստ: Այլպես՝ խոսքը միշտ էլ կարող է արտասանության նյութ լինել ու կրկնվելով մաշվել: Ամենաչքեղ խոսքերն էլ, որոնցով լի է համաշխարհային թատերադրությունը, վերածվում են ցնցոտու, եթե չեն վերաիմաստավորվում ըստ իրադրությունների և ամեն անգամ՝ նորից: Իսկ պատճառներ ու հիմնավորումներ միշտ կարելի է գտնել, ինչպես տեքստում և կոնտեքստային հարաբերություններում, այնպես էլ կոնտեքստից դուրս, երբեմն էլ ուղղակի բեմում, ըստ միզանսցենային տարբերակների ու նշանների, որ անսահման են: Թերթենք Շեքսպիրը և ընտրենք սովորական՝ ոչ պաթետիկ խոսքեր, փորձենք տեսնել իրադրությունն ու տրամադրությունը:

Ռեգան. Տեր իմ, դուք ծեր եք,
Բնությունը ձեր մեջ այժմ կանգնած է
Իր ասպարեզի վերջին եզերքին.
Ավելի լավ է, որ ձեր վիճակը
Եվ ղեկը հանձնեք խոհեմ մի մարդու,
Որ ձեր դրուժյունը ձեզնից լավ գիտե:

(«Լիր արքա», գործ. 2, տես.)

Բառերը սովորական են, խոսքային ներշնչում տալ չեն կարող, բայց իրադրությունը հոգեբանական առումով նշանակալից է: Լիրը, զրկված մի մարդ, խնդրողի վիճակում է, և նրան պատասխանում է դրություն տերերից մեկը: Սա մերժման խոսք է և, եթե խորքը նայենք, անհամարձակ բացատրություն, անհամարձակ ըստ վիճակի: Հորից ամեն ինչ ստացած աղջիկն է հորը պատասխանում: Այս խոսքերը շատ են արտասանվել բեմերից անտարբերությամբ ու խստասրտությամբ, քանզի որոշված է, թե Լիրի աղջիկներն ապերախտ են, ու վերջ: Եվ ահա Գրիգորի Կոզինցևի «Լիր արքա» կինոնկարում այս խոսքերն իմաստավորվում են ըստ իրադրության և մարդկայնացվում: Ռեգանի դերակատարուհին՝ Գալինա Վոլչեկը խոսում է որոշ կարեկցանքով, մի քիչ թախանձագին, ասես՝ խուսափելով, հարմար չզգալով իրեն այս ամոթալի բացատրության մեջ: Նա հայտնվել է մի իրադրության մեջ ոչ իր, այլ իր դիմաց կանգնած խնդրարկուհի նախաձեռնություններ, և վախենում է, շփոթված է, թաքցնում է շփոթմունքը, նաև՝ ատելությունն ու բնական չարությունը և ներսում հասունացող նախատինքի խոսքերը:

Բեմում երբեմն հրապուրիչ են բանաստեղծական խոսքերն իրադրություններից դուրս, երբեմն հոնտորականությունն ու լեզվական դեկորատիվիզմը: Դրանք կարող են տալ տոնային ներշնչումներ ու մաշվել որոշ ժամանակ անց: Այդպես է ստեղծվել հայ պատմա-հայրենասիրական դրաման, որ այսօր հնացած է որպես բեմադրական նյութ: Բայց բանաստեղծականությունն ու պաթոսն, այնուամենայնիվ, օտար չեն բեմին, եթե իրադրության մեջ են, կամ եթե ստեղծվում է իրադրություն՝ բեմական արդարացում: Հեղինակի բանաստեղծական տարերքն էլ վիճակ է, բայց ոչ միշտ բեմական վիճակ:

Արա. Վահագն է վեհ աստված վիշապաբաղ,
Եվ Անահիտ է ոսկեմայր յուր ամուսին:
Արան՝ արքան հայոց և Արամա որդին
Եվ թոռնորդին Հայկա, —

Արան ասում է. Ով ազնիվ Նիրար,
Վերադարձիր Նինվե և պատասխանս տար
Սենաարի աշխարհափայլ արեգակին:
Ասա՝ սառույցս կեղևն է միայն արտաքին.
Ներսից երկու սիրո բոցերն են գալարվում
Եվ, ինչպես գետը ծեր Մասյաց անդունդներում,
Արտասուքները ողողում են իմ հոգին:

(Ն. Զարյան, «Արա Գեղեցիկ»)

Սա հոնտորիկա է բանաստեղծական ձևով ու շնչով: Երկու անգամ բեմադրվել է, երկրորդը՝ քսան տարի անց, այլ դերակատարներով և այլ հանդիսատեսային միջավայրում: Փոխվել է ժամանակը, փոխվել է նաև հասարակական իրադրությունը, բեմադրողն էլ (Վ. Աճեմյան) չի կրկնել նախկինը և այն արդյունք է ստացել: Իսկ գլխավոր դերակատարը՝ Գուլակյանի աշակերտ Խորեն Աբրահամյանը չէր կարող որևէ բառ արտասանել իրադրությունից դուրս: Բայց ո՞ր կետից է դուրս բերվելու իրադրությունը: Հեղինակի լեզվական տարերքի մեջ նկատվում է, որ տրված է այդ հնարավորությունը (Փափագյանի ասած «ոսկե բանալին») մեկ տողով՝ «արտասուքները ողողում են իմ հոգին»: Մտածել է այս մասին դերասանը, թե ոչ, միևնույն է, իրադրությունն սկսվում է այստեղից: Դա չի նշանակում, թե այս նախադասությունը կարող է խաղացվել կամ ընդգծվել: Սա ելակետն է, որպես իրադրության հիշեցում, և այդտեղից էլ կարծես սկսել է դերասանը: Եվ լսելուց է սկսել՝ դեռ այս խոսքին չհասած: Նա լսում էր Շամիրամի դեսպանին գահին նստած և առաջին պահերին գլուխը բարձր, որից հետո աստիճանաբար ուսերը թուլանում էին, գլուխն իջնում էր, հայացքը դառնում էր ընկճված, և թագավորական անձը խեղճանում, վերանում էր հանդիսականի աչքից, մնում էր մի մարդ, ներքուստ տանջահար, հոգին արտասուքով ողողված, որ շատ կուզենար այդ պահին թագավոր չլինել, ազատ լիներ աստվածների անունից խոսելու պարտականությունից, և սավառներ...

<...> երազների ոսկեթև մեղուն
Անհայտ ծաղկի, չճաշակված պտղի պարտեզներում:

Աստվածների անունից տրվող պատասխանը նա արտասանում է, որպես պարտականություն, դժվարություն, ընկճված, ավերված հոգով, հետո տեղից ելնում է, որպես թե վիրավորված Շամիրամի առաջարկությունից, իրականում նեղված իր անբնական վիճակից.

Ահա ձեզ ոճս, պատասխանս բարձրագույն...

Այս խոսքերի հետ նա տրորում է գետնին տարածված պապիրաթուղթը և մի պահ հետ է քաշում ոտքը... Ոտքն այրվում է, կրակ է տրորում, թե մի նամակ՝ սիրո հրավեր, որ կանչում է «անհայտ հեռուն, ուր ինքն է յոթնեբանգ ծիածանված»:

Բեմում բացասվում է ոչ այնքան գրական նյութը, որքան գրական ձևը ի շահ բեմական ձևի: Այստեղ մեկ բառն էլ կարող է հիմք լինել, գործել ներսից, ծնունդ տալ կամ վերածվել բեմական իրադրություն և չեզոքանալ: Իրադրություններն առավելապես կոնտեքստում են կռահվում, և կոնտեքստը հաճախ բացահայտվում է միզանսցենային պայմաններում: Խոսքային տարբերքը միշտ կա, և դրան հանձնվելը մեղք է, եթե դերասանի միտքն արթուն է իրադրության մեջ:

Պեպո. <...> էն վուր Գցում իս ու ինչրու դուս քաշիլը, սիրտդ՝ դընգզընգ, կ'ոսիս թե մահ ու կինքդ պիտի բաժնին: Թե մութ գիշեր էլ է, հենց գիդենաս աստղիրը հիդդ մասլահաթ ըլին անում, ու թե լուս է խոմ՝ կ'ոսիս լուսնիակը գլխիտ փարվնի պես կանգնած է լոթին... Ելխումն էլ վուր տուն իս գնում ու վուսնիրտ էլ թաց է ըլում, ու մե բաշ փուում իս. օ՛հ, շենի կը ճիբի մե...

(Գ. Սունդուկյան, «Պեպո», գործ. 1, տես. 3):

Խոսքը բացարձակորեն բանաստեղծական է և դերասանին մղում է խոսքային տարբերքի: Բայց չմոռանանք իրա-

դրությունը, որ Չմշկյանից հետո մոռացել են իրենց խոսքից ու կեցվածքից բավականություն ստացող Պեպոները կրկնատիպային պատկերադրությամբ՝ բեմի կենտրոնում, ուռևանը ձեռքին, գդակը թեք, մի ոտքն առաջ, մեկը հետ, և հայացքը պայծառ: Ու՞ր մնաց իրադրությունը: Եվ իրադրությունից էր ելնում Խորեն Աբրահամյանի Պեպոն 1966 թվի բեմադրության մեջ (բեմադրող՝ Վ. Աճեմյան): Մարզն օր ու կես թե ավել, դրսում է եղել, ջրի, արևի, մութուլուսի հետ, և գալիս է երգելով (ըստ տեքստի) ու հոգնած: Բայց հոգնածությունն էլ բացահայտ ու ցուցադրական չէ. պառկում է մեջքին ու նոր է գգում, դարձյալ՝ վերջին տողից («...ու մե բաշ փուում իս, օ՛հ...»): Խոսքի պոետականությունը նրա համար իրադրությունից դուրս չէ, և նա խոսում է մեջքին պառկած, ցածր, հանգիստ, ինչպես մտորում, երազկոտ, ու ասես աչքերը փակվում են անքնությունից: Ոչ մեկի մտքով չէր անցել, որ այս է վիճակը, և տոնը պայմանավորվելու է վիճակով: «Չմշկյանի գիծն է», – ասաց Աճեմյանը:

Բեմական իրադրությունն իր լիակատար պարզությամբ ի հայտ է գալիս բեմում, երբ միզանսցենն իր ընդհանուր գծերով հստակված է, փոխհարաբերությունները վերածված առարկայորեն տեսանելի վիճակների՝ դիրքեր, անցումներ, դադարներ, երբ բեմադրությունն ընթացքի մեջ է դրվում որպես ներկայացում:

Բեմում ի հայտ են գալիս վիճակներ, որ ոչ միայն նկատելի չեն կամ ակնարկված չեն տեքստում (չասենք՝ հեղինակային ռեմարկներում), այլև չեն կռահվել ընթերցման մեջ: Այսպես, խոսքն ուղղվում է այսինչին, բայց այսինչի կողքին նաև այնինչն է, որ վերաբերմունք է առաջացնում և տոն է թելադրում՝ խոսքի երկրորդ պլան: Միզանսցենը տվյալ պահին, նայած դերասանի, ստիպում է դիալոգը վարել երկու գործող անձի հետ միաժամանակ և ինչպե՞ս: Սա, իհարկե, կապված է բեմավիճակի դերասանական գնահատման հետ, նայած՝ ով ինչպես... Նման տեսարաններում Փափագյանը կարող էր խոսքն ուղղել մեկին, բայց իրականում խոսել մյուսի հետ՝ մեկի հետ բառերով, մյուսի հետ տոնով: Օրինակ՝ Համլետը ներշնչված լսում է Առաջին դերասանի

արտասանությունը, նրա կողքին կանգնած է Պոլոնիոսը, և Փափազյանը հաղորդակցման մեջ է այս երկուսի հետ միաժամանակ: Դերասանի տոնը վերամբարձ է:

Ա. դերասան. <...> Ով դուք աստվածներ, Առեք նրանից համախմբորեն իր գորությունը, Ջարդուփչուր արեք իր անվի օղերն ու շառավիղները, Եվ գլտորեցեք կըլոր առանցքը երկնքի լեռնից Մինչև դեերի բնակարանը:

Պոլոնիոս. Եստ երկար է:

Փափազյանի Համլետը դերասանի վերամբարձ տոնի հետ է և Պոլոնիոսի խոսքին պատասխանում է մի պահ իր տրամադրությունից դուրս գալով:

Համլետ. Կուղարկենք սափրիչի խանութը մորուքիդ հետ միասին:

Խոսքի շարունակությունն ուղղվում է դերասանին, միաժամանակ՝ Պոլոնիոսին:

Համլետ. <...> Եարունակիր, բարեկամս, շարունակիր... Սրան կամ մի լիրբ պատմություն է պետք, կամ էլ մերկասուն աղջկանց ամենակիրք կաքավը, թե չէ քունը կտանի: Եարունակիր, հասիր Հեկուբին հիմա:

Այս խոսքերը նա արտասանում է իր վերամբարձ խոհի ծանրության տակ, որ գալիս է դերասանի վերամբարձ տոնից, և արտասանում է տխուր, կենտրոնացած, փոքր-ինչ հանդիսավոր ու երգային: Գոհակաբանությունն ուղղված է Պոլոնիոսին, իսկ տոնը՝ դերասանին, որպեսզի նրան պահի իր ներշնչման բարձունքին:

Դարձյալ բեմավիճակով էր թելադրված Փափազյանի Լիրի մի խոսքը՝ ուղղված Բուրգունդի դքսին: Դքսի հարցին, թե «ի՞նչ...», Փափազյանի Լիրը պատասխանում է չուզենալով և արհամարհանքով, բայց ի՞նչ տոնով, երբ իր

հայացքն ուղղված է ոչ թե դքսին, այլ Յրանկաց թագավորին, որի վեհանճնությունն իրեն հիացնում է: Եվ նա խոսում է հիացական ու մեղմ տոնով ու՞մ հետ, բառերով՝ դքսի, որի երեսին չի նայում, և տոնով՝ Յրանկաց թագավորի, որի դեմքին նայում է հիացած ու քնքշանքով:

Լիր. Ասացինք՝ ոչինչ, այլև մերժեցինք. Իսկ տրված խոսքը սուրբ է, արգո դուքս:

Տոնը բացահայտորեն հակասության մեջ է տեքստային նյութի հետ: Սա կոչվում է նյութի և ձևի հակասություն, որ ամենանուրբ կետերից մեկն է ոչ միայն բեմական արվեստում, այլև առհասարակ արվեստում: Փափազյանն այս և շատ կետերում ներհակ էր դասական դպրոցին ու դիմահայաց կրքերին և առհասարակ խոսքային նյութից եկող տրամադրություններին, որ կարող էր շփոթեցնել բառերի մեջ զգացմունքներ որոնող հանդիսականին, մտածել տալ, թե՛ հուզական չէ խաղը: Պետք չէր ու չէր կարող հուզական լինել ավանդական առումով՝ ընդունված կրկնատիպերի հետևողությամբ: Փափազյանի համար՝ խոսքը կարող էր լինել իրադրության պարզ գուգահեռը և արտասանվել անտարբեր ու միատոն մինչև հասնելն այն բառին կամ բացականչությանը, որ զգացմունքի անմիջական սիմվոլն է:

Օթեկո. Վա՛րդ, վա՛րդ, վա՛րդ, թունավորված վարդ...

Եթե քեզ մի անգամ խլեմ քո բնից,

Որտեղի՞ց գտնեմ ես այն ավիշը,

Որ ծաղկեցնում էր քեզ...

(Խուլ, երկար հառաչ:)

Օ՛, անուշահոտ շունչ, որ ինձ հարբեցնում ես,

Այ, մահվանիցդ հետո այդպես կմնաս ինձ համար,

Սպիտակ, սպիտակ, սպիտակ,

Սպիտակ, ինչպես քո շապիկը:

Բնագրում եղած երեք տողը վերածվել է յոթ տողի, ծաղկել իր բնից ըստ իրադրության, խաղային տարերքով, և

բառերն արժեքավորվել են որպես բացականչություններ, որ կրկնվում են, այստեղ ու շատ տեղերում: Փափազյանի համար այդ կրկնվող բառերը կրում էին բուն հուզական իմաստը, քան բազում նախադասություններ, որ կարող էր արտասանել անտարբեր, երբեմն արագ, ասես մեկ շնչով: Նրա համար, եթե արտահայտվենք ռուս լեզվաբանի խոսքերով, «բացականչությունը, որպես վայրկենական մի հոգեվիճակի արձագանք, յուրաքանչյուր անգամ նորից է սկսվում և չունի օբյեկտիվ կյանք, ինչպես բառը» (Ա. Պոտերնյա)²¹: Եվ Փափազյանն էլ այդպես էր մտածում: Բառերը, որոնց վրա նա կարող էր կանգ առնել, ասենք՝ «Համլետում»՝ «Հա՛յրս, Հա՛յրս, Հա՛յրս...» կամ՝ «մա՛յր իմ, մա՛յր իմ...», «Օթելլոյում»՝ «Հա՛լեպ, Հա՛լեպ...», համարում էր «ոսկի բանալիներ»: Դա գալիս էր իտալական դպրոցից, մասնավորապես էլեոնորա Դուզեից: Հայտնի է, որ «Բամբլիազարդ կինը» դրամայի երրորդ գործողությունն վերջին տեսարանում Դուզեն անսպասելիորեն մի քանի անգամ կրկնել է՝ «Armando, Armando...»: Թատերական քննադատ Լուիջի Ռագին հաշվել է՝ տասնհինգ անգամ, և համարել է այդ դարավերջի թատրոնի ամենագեղեցիկ գյուտը: Զուգեպպե Վերդին ասել է. «Եթե լսեի նրան ավելի շուտ, քան «Տրավիատան» գրելը, ինչ գեղեցիկ ֆինալ կգրեի այդ ուժգնորեն աճող Armando բառի վրա»²²: Փափազյանի Համլետը քանի՜ անգամ էր կրկնում՝ «սոսկալի՛, սոսկալի՛, սոսկալի՛...», «հիանալի՛, հիանալի՛, հիանալի՛...», «հանգի՛ստ, հանգի՛ստ, հանգի՛ստ...» և ինչքա՛ն էր նշանակություն տալիս տեքստում հանդիպող որևէ բացականչության: «Օթելլոյի» վերջին տեսարանում նա կանգ էր առնում մի բացականչության վրա ու մի ամբողջ տեսարան ստեղծում: Եվ բացատրում է, թե ինչու: «Այստեղ հեղինակը դրել է Օթելլոյի շուրթերին հոգեգալար ողբի մի աղաղակ.

Օթելլո. <...> օ՛հ, օ՛հ, օ՛հ...

Նման ողբի աղաղակ միայն Սոֆոկլեսի էդիպոսն ունի, — գրում է նա: Ու մահացու սխալ է՝ կարծել, թե իր սպանած

կնոջ վրա ողբացող սովորական խաբված մի ամուսնու արտասանք է այդ: Իր ճակատագրով բանտված մարդու համատարած ճշմարտությունն ուղղված աշխարհասասան կանչն է...»²³: Այո, սեր, խանդ, հավատ և այլն արտաքին չեղում են, իմաստը փիլիսոփայական է, և դա կարող է արտահայտվել դրություն մեջ ու դրությունը բացահայտող բացականչությամբ կամ հոգոցով:

Այստեղ ոչ այնքան դերասանի բացատրություններն են կարևոր, որքան խաղի սկզբունքն առհասարակ, խոսքի հետ վարվելու նրա եղանակը, որ շատերին թվացել է տարակուսելի: Ըստ բեմական խոսքի ավանդական դպրոցի, որի կողմնակիցն էր նաև Եվգենի Վախտանգովը, «յուրաքանչյուր ֆրազից դուրս է քաշվում նրանում եղած մտքերի ու զգացմունքների ամբողջ հյուսված»²⁴: Սա մոտ է դեկլամացիայի ֆրանսիական եղանակին, որին Փափազյանը չէր հետևում: Դա ժամանակին նկատել է Սուրմոն Միխոելսը: «Երբ այսօր հետևում ենք Փափազյանի խաղին, — գրում է նա, — տեսնում ենք իտալական ընթերցանություն մի տարբերակը: <...> Այդ դպրոցի մասին կարելի է դատել Փափազյանի խաղով: Դուք երբեք հետաքրքրվեք, ուշադիր լսեք, հետևեք՝ նրա խոսքի ընթացքին ու շնչառությունը: Այստեղ առանձին բառերը, առանձին մտքերը խիստ հազվադեպ են ընկալվում, ավելի ճիշտ՝ լսվում են բառակույտեր՝ հարված արտասանվածքի երաժշտականության մեջ»: Միխոելսը նաև այն կարծիքին էր, թե «չեքսպլորյան դրամատուրգիայի փիլիսոփայական պրոբլեմների բացահայտման համար պետք են խոսքի իմաստավորման այլ եղանակներ»²⁵: Փափազյանն, իհարկե, շատ լավ գիտեր՝ ինչ է փիլիսոփայությունը և ինչ՝ դրությունը բեմում: Ոչ մի ճակատային միտք, և առհասարակ միտքը որպես միտք բացառվում էր Փափազյանի խաղում: Դրությունը և դրությունը ենթարկված խոսքը միայն (ոչ անպայման քերականորեն ավարտված, ոչ էլ բառը, որպես ինքնին նշանակություն) կարող էին հանգեցնել մտքերի, և խաղային բնագոյն ու արտահայտության կերպը, այսինքն՝ կամքը, որպես ինքնին վիճակ, պատճառականությունից դուրս և հոգևոր դրսևորում, ինչպես

կարող էր բացատրել Կրոչեն²⁶: Դա էջը կարող ընդունելի լինել գաղափարամետ ու գաղափարաձև արվեստի մարդուն, ինչպես, ասենք, Վաղարշյանին, որ ասում էր.

— Փափագյանի վարպետությունը տեսնում եմ, բայց միտքը չեմ հասկանում, նպատակը չեմ տեսնում, իմաստը. ինչ է խաղում, չգիտեմ:

Բեմական գործողության իմաստը, բնական է, էջը կարող տեսնվել խոսքում, ո՛չ ըստ Միխոեյսի, ո՛չ ըստ Վաղարշյանի, ո՛չ իսկ համաձայն Վախտանգովի պատկերացումների: Ստանիսլավսկին այստեղ ավելի մոտ է մեր խնդրին. «<...> տպավորություն ստեղծել ոչ թե բառերով, այլ ինչ-որ ուրիշ կերպ: Ո՞րն է գաղտնիքը»²⁷:

Այսպես. 1966 թվի գարնանը Երևանի հանդիսատեսը լարված ուշադրությամբ լսում էր Ֆրանսիական բեմի նշանավոր վարպետներից մեկին՝ Շառլ Դյուլենի երբեմնի աշակերտուհի Մադլեն Ռոբրինսոնին, առանց հասկանալու նրա արտասանած խոսքի կոնկրետ նշանակությունը: Ժան Կոկտոյի «Ձայն մարդկային» մոնոդրաման դերասանուհին վերածել էր մոտ տասնհինգ-քսան ընթացքի, որ բեմական ժամանակամիջոցի տեսակետից բավական երկար է, և լեզուն չի մացող հանդիսատեսը հուզված ու կենտրոնացած լսում էր: Ի՞նչ էր տեղի ունենում: Արտաքնապես՝ ոչինչ: Ամբողջ ընթացքում դերասանուհին չփոխեց անգամ իր դիրքը. կանգնած էր բեմի կենտրոնում, կիսամութի մեջ և խոսում էր հեռախոսով, հեռախոս էլ չկար, ձեռքերն էլ ազատ էին, միայն ուսերն էին երբեմն բարձրանում, կծկվում, և ձայնը՝ սովորական ձայն, ոչ մի տոնային էֆեկտ կամ մոդուլյացիա. խոսում էր ու խոսում, ուրիշ ոչինչ, և ի՞նչ էր ասում...

— Եթե մի բան հասկանալի է, — ասացի ներկայացման վերջում Աճեմյանին, — հասկանալի է նաև առանց բառերի: Կարևոր չէ՞ ինչ է ասվում, կարևոր է՞ ինչ է կատարվում մարդու հետ:

— Կզնաս, էդպես էլ կզրես, — ասաց Աճեմյանը, — մտքումդ պահիր ասածդ:

— Առանց գրական հիմքն իմանալու՞:
— Եթե բեմական հիմքը պարզ է... Ի՞նչ հիմքով է

ստեղծվում պիեսը, գրակա՞ն, թե՞ բեմական:

Բեմական գործողությունն իրականանում է ոչ միայն որպես տեսանելի, այլև լսելի ընթացք, իսկ եթե՝ տեսանելի, լսելիությամբ տեսանելի: Ի՞նչ էր կատարվում Ռոբրինսոնի ներկայացրած կնոջ հետ: Նա ջանում էր փրկել իր համար ճակատագրական մի վիճակ, որ արդեն կորցրել էր, և անհուսալի ու համառ բախում էր անհնարինություն դնելով: Նա ուզում էր հետ բերել անցած պահը՝ մի բան, որը, գիտե՞ր, վեր է իր ուժերից: Այդ անուժություն ու անհնարինություն գիտակցումը կրկնվում էր ու կրկնվում, կրկնվելով աճում աղետի աստիճան, և երբ հեռախոսն անջատվում էր, նրա շունչը կտրվում էր ջրից ափ ընկած ձկան նման.

— Ալո՛, մադմուազե՛լ, ալո, ալո, մադմուազե՛լ...

Կինը օգնության էր կանչում իրենից հեռու, աներևույթ մեկին ու սահում էր ցած, և այդ անհենարան անկումի ամեն մի աստիճանը, մեծացնում էր տազնապն ու անհուսու-թյունը, լարում ու լարում գործող անձի (ոչ թե խոսող) դրամատիկական կամքը:

Այս տպավորությամբ թերթում եմ Կոկտոյի պիեսը՝ ծայրից ծայր սենտիմենտ ու նվոց, իր սիրեցյալից լքված կնոջ պաղատանք, գրեթե ոչինչ այն ողբերգությունից, հոգեբանական երանգների հարստությունից, որ դերասանուհին ներկայացնում էր միայն տոնով: Իսկ տոնի փիլիսոփայական իմաստը թերևս բացատրենք Փափագյանի խոսքերով, որ Լիրի առիթով է ասել. «Անհետացող օրը դիմադրում է. այսօրը մեռցնում է երեկվան...»²⁸: Անցել էր մեկ տարի, և Փափագյանն ասում էր.

— Փարիզից մի կին էր եկել. դուք տեսա՞ք այդ կնոջը: Չի մոռացվում:

Կարող է թվալ, թե տոնայնությամբ միայն դրամա կարելի է արտահայտել, հոգեվիճակ, տրամադրության ելևէջ, այսինքն՝ ինչ է կատարվում կրավորական վիճակում գտնվողի հետ: Իսկ եթե կրավորական չէ դիրքը, այլ ներգործական կամ չեզոք, ասենք՝ հեզնական, դրան ավելացրած խառնվածք, բնավորություն, տիպականություն, սրամտու-թյուն և այլն: Պարզվում է, որ սրամտությունն էլ կարող է

Հասկանալի դառնալ լեզուն չիմացողին, միայն տոնով:

Անցյալի մեղրամային խաղացանկից հայտնի է կատակերգական մի դեր՝ դատախազ Դոպանտոնը «Լիոնի սուրհանգակ կամ կողոպտված փոստ» պիեսից: Հայ բեմում այդ դերը կատարել են ամենափայլուն կատակերգակները՝ Գարեգին Ռշտունի, Դավիթ Թրյանց, Գևորգ Տեր-Դավթյան: Իրադրուկներն այնպիսին է, որ այս դերը կարող է և լուրջ ներկայացվել: Շփոթմունք է տեղի ունեցել. մեծ ճանապարհների ավազակ Դյուբոսկի փոխարեն դատվում է նրա նմանակը՝ Լեզյուրկը, սպասվում է մահապատիժ, հանդիսականը մտահոգված է անմեղի ճակատագրով և լսում է դատախազի մեղադրական եզրակացությունը: Դատախազը թյուրիմացության մեջ է, իսկ թյուրիմացությունը միշտ ենթադրում է կատակերգական վիճակ: Ինչպե՞ս կարող է այս վիճակը հասցվել հանդիսականին միայն իրադրուկներից դուրս բերված կամ իրադրուկյանը փաթաթված տոնով, եթե ընդունենք, որ հանդիսականն անձանոթ է լեզվին:

Փարիզի «Մարինյի» թատրոնում այս դերը կատարում էր լուրջ-կատակերգակ (կոմիկ-սերյոզ) Պոլ Լուպերսոնը: Նա խոսում էր հանցանքի մասին խրատական տոնով, մտահոգված և ամբաստանյալին խելքի բերելու, մի բան հասկացնելու, վատ ճանապարհից հետ կանգնեցնելու մտքով և ասես՝ չէր մեղադրում, այլ կարգի էր հրավիրում, ամոթանք տալիս, ինչպես հարազատ քեռին, և զարմանում ու զարմանում, մտահոգվում, թե լավ չեղավ, ինչպե՞ս կարելի է մարդ սպանել, իսկ եթե հիմա տանեն, այս մարդու գլուխը կտրեն, ինչի՞ նման կլինի. և խոսում ու դատում է մարդկայնորեն, մտահոգված, վիրավորված ամբաստանյալից, որ իրեն դրել է այսքան տհաճ դրուկյան մեջ, մի՞թե չի ամաչում, ի՞նչ երեսով պիտի փողոց դուրս գա առանց գլուխ... Սա նրա խոսքի ենթատեքստն էր: Այլ էր տեքստը՝ հանցանքի նկարագրություն և գնահատական: Դատախազը դա ներկայացնում էր այնպես, ասես ո՛չ հանցագործ էր տեսել իր կյանքում, ո՛չ ամբաստանյալ, և իր առաջադրած պատիժն էլ ասես գիլյոտին չէր, այլ սովորական ամոթանք, բարոյական խրատ: Դերասանի նպատակն էր ներկայացնել

մարդու դիրքն իրադրուկյան մեջ համաձայն բնավորության ու տիպի, և խոսքը ներկայացվում էր որպես իրադրուկյան ու գործող անձի բնավորության արդյունքը, ոչ թե իր ակներև իմաստով: Սա բեմական խոսքի գլխավոր սկզբունքն է սկզբունքորեն, բայց խոսքն ունի նաև իր ներքին տարերք՝ տեքստից եկող և գործողությունից դուրս:

ԽՈՍԻԸ ԻՐԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԴՈՒՐՍ

Երբ խոսքերն արտասանելիս ձայնդ լսես, և նրա անկեղծությունը սրտիդ հասնի ու գգացվես, ճշմարիտն այդ է:

Հովհաննես Աբելյան

Բեմական ներշնչումներն, ինչպես արդեն նկատել ենք, արդյունք են գրական տեքստի հետ ունեցած կենդանի շփման: Դերի պարտիտուրը կոնկրետանում է ոչ միայն որպես բեմական ենթատեքստ, վարքագծի տոնային ու պլաստիկական նշանների շղթա, այլև որպես տոն և ինքնին տոնային արժեք, ինչպես երաժշտությունը: Կիսաձայն ընթերցումն արդեն սկիզբ է և փորձ հաղթահարելու գրական ձևը (որ անշարժ է) և ներհայեցումից անցնելու արտահայտություն: Այստեղ պարզվում է, որ հոգեբանական թատրոնի նպատակը՝ խոսքն ամբողջապես տարրալուծել գործողության մեջ, իրագործելի է: Տեքստը, որպես խոսքի ամրակայված ձև, դիմադրում է իր անշարժությունը և ունի իր ինքնին կեցությունը, ներքին բովանդակային և արտաքին ձևական այնպիսի շերտեր, որոնք փոխակերպման չեն ենթարկվում, իմաստավորվում են բեմական իրադրուկյուններից անկախ և ձգտում տոնային արտահայտության իրենց իսկ ինքնուրույն արժեքով: Սա գրական ձևի դիմադրությունն է, որ ամեն դեպքում չի հաղթահարվում բեմական ձևով: Գործողությունը շարժվում է տեքստի անշարժության միջով, կամ, կոպիտ ասած, քարշ է տալիս իր հետ ավարտված մի ձև:

Հնչող խոսքի տոնը, եթե ղեկավարվենք բեմի բացարձակ

օրենքներով, միշտ փնտրելու ենք խոսքից դուրս՝ իրադրու-
թյան մեջ: Դա ճիշտ է, և սխալ է, եթե միակողմանի դա-
տենք: Խոսքն ունի ներքին տոն, որ առկա է տեքստում, եթե
կարողանանք լսել այն, հաղորդակցվել նրան մեզ տրված
դրուծյան ներքին շշուկով, մեր հոգու ներքին եղանակով:
Կա տոնային տարերք, և դա որպես բեմական նյութ պակաս
կարևոր է գործողութայան տարերքից: Այսպես, լսում ենք
Փափազյանի Դոն ժուանի (Մոլիեր՝ «Դոն ժուան») ձայնը.

Դոն ժուան. Դոննա էլվիրա, Դոննա էլվիրա, գիշերը
մո՛ւթն է, ճանապարհները ամայի՛, անձրև՛ է գալիս... Տխու՛ր
աչնան երեկո՛ է... Մնացե՛ք...

Եթե որպես իրադրութայան արդյունք և գործողություն
քննենք այս խոսքերը, ասելու ենք՝ գայթակղիչը ձգտում է
խոսքով հմայել և մեղմ է խոսում, քնքուշ, փափկություն է
տալիս ձայնին: Դա այդպես է: Բայց գայթակղիչն ինքն է
հմայվում, ներշնչվում իր տոնով, իր ստեղծած բանաստեղ-
ծական տեսիլքով, և ձայնը դառնում է խուլ բարիտոն, մո-
տենում թավջութակի միջին ռեգիստրներին: Եվ այստեղ այն-
քան հետաքրքիր է գործող անձի ներքին խնդիրը, որքան
արտաքին տոնն իր երաժշտականութայամբ, որպես գույն, տո-
նային պեյզաժ: Սա Աբելյանի ասածն է. մարդը լսում է իր
ձայնը, զգացվում իր ձայնով և խաղում է տոնային տա-
րերքում, խաղացնում խոսքային նյութը, դարձնում բեմական
արժեք:

Սա ֆրանսիական դպրոցի գիծն է, նաև՝ իտալական, ո-
րին տրվել է երբեմն պայմանական մի բնութագրում՝ «պոե-
տական ռեալիզմ»: Ռուսական բեմում դրա կրողները գալիս
էին հիմնականում պետերբուրգյան դպրոցից, որից երբեմն
հեռու չէին նաև մոսկովյան դպրոցի արտիստները (Ալեք-
սանդր Օստոլժև, Ալիսա Կոոնեն և ուրիշներ): Անցյալի հայ
բեմում էլ եղել են պետերբուրգյան դպրոցով անցած ար-
տիստներ, ինչպես, օրինակ, Սաթենիկ Ադամյանը, որ աշա-
կերտել էր Մոդեստ Պիսարևին: «Նա ամեն մի նախադասու-
թյունը, — գրում է Գրիգոր Ավետյանը, — բազմաթիվ անգամ

կրկնում էր, որպեսզի գտնի այն նոտան, որով այս կամ այն
խոսքը պիտի արտասաներ»²⁹: Փափազյանի պատմելով, նա
բացառիկ տոնային արտահայտչականություն է հասել Շան-
թի «Հին աստվածներում» Սեդայի դերով: «Ես դեռ չեմ տե-
սել ո՛չ մի երկրում, ո՛չ մի թատրոնում այդքան լուսավոր
հավերժահարս, — գրում է նա, — ո՛չ էլ լսել եմ այդքան
թախծալից մրմունջի թովչանք: <...> Նա հասնում էր բե-
մական խոսքի առավելագույն նյուանսավորման: Դրանով
էր, որ Սաթենիկի շրթներից հայրենի բարբառը հնչում էր
չկրկնված շքեղությունմբ, նույնիսկ օտարներին սիրելի դարձ-
նելով մեր լեզուն, և հանդիսատեսին հասցնում դերի հոգե-
բանական նրբությունների ամբողջ գամման այնպես հստակ
ու համոզիչ...»³⁰: Այսպես են խոսել և Սիրանուշյի մասին:
«Ամենից առաջ պետք է հիշել նրա երաժշտական աննման
ձայնը, որ այնպե՛ս խորն էր թափանցում հանդիսականի հո-
գու մեջ, — գրում է Օլգա Գուլազյանը: — Երբեմն շշուկով
արտասանած բառը նրա բերանից այնպես մելոդիկ էր հն-
չում, կարծես ջութակի լարին քնքուշ մատներով կպար:
Դրան հակառակ, ցատկմի, գայրույթի բարձր տոներն այն-
քան ահեղ, սարսուցենող էին, որ կարծես կատաղած վագրի
մունչյուն էր ժայթքում և էլեկտրականացնում ողջ դահլի՛-
ճը»³¹: «Ի՞նչ լեզվով է խոսում Սիրանուշյը, — հարցրել են
ռուս դերասանները, — եթե հայերեն է, ինչու՞ նման չէ
մյուսների խոսքին»³²: «Հայերե՞ն էր արդյոք դա, — ակամա
նույն հարցն է կրկնում Փափազյանը, — իմ ժողովրդի աղ-
ջիկներից ոչ մեկի ձայնը հանդիսատեսին այդպես չէր պատ-
մել իր հոգին»³³:

Եթե հնչող խոսքից գեղարվեստական տպավորություն է
ստանում լեզուն չիմացող հանդիսականը, նշանակում է
այստեղ հնչյունը, տեմբրը, տոնը ուղիղ հարաբերություն
չունեն արտաքին իմաստի հետ: Հնչող խոսքը երաժշտու-
թյուն է, որտեղ ռիթմահնչյունական կարգը, եթե ինքնա-
նպատակ չէ, միտում է ինչ-որ տրամադրություն կամ հոգե-
վիճակի, ինչպես նկատում է Նիկոլայ Հարտմանը, «ոչ այն-
քան արտահայտվում է, որքան հեղվում է և “վերապրում”
(auslebt) ինքն իրեն»³⁴:

Ստանիսլավսկին, որ բեմական արվեստի հիմքում տեսնում է միայն հոգեբանական գործողությունը և «հոգեկան կյանքի շարժիչները» համակարգում չի տեսնում խոսքը որպես հույզի աղբյուր, այնուամենայնիվ անտարբեր չէ հնչող խոսքի երաժշտականության հանդեպ: Այստեղ նրա մեջ խոսում է ոչ տեսաբանը, այլ արտիստը: «Երբ դերասանը, — գրում է նա, — թափանցում է հնչյունի, բառի ու դարձվածքի ոգու մեջ, նա տանում է ինձ բանաստեղծի և իր սեփական հոգու գաղտնարանները: Երբ նա հնչյունով ցայտունորեն գունավորում է և ինտոնացիայով գծազրում այն, ինչ ապրում է իր ներաշխարհում, ստիպում է ինձ ներհայեցություն մը տեսնել այն կերպարներն ու պատկերները, որ պատմվում են բառերով»³⁵ (ընդգծումներն իմն են — Ն. Ն.):

Հոգեբանական թատրոնի ջատագովն այստեղ, թվում է, մոռացել է իր ելակետը՝ գործողության գործոնը, և դիմում է հնչող խոսքի նյութականորեն զգայելի ձևին, նույնացնում այդ դրություն, պատկերի, իմաստի ու տրամադրության հետ: Հրաշալի է որպես արտիստի հայացք: Լեզվաբանության մեջ սա կոչվում է հնչյունական սիմվոլիզմ: Ստանիսլավսկին այստեղ ակնհայտորեն հետևում է ֆրանսիական դպրոցի ուսուցիչներին և Վոլդոնսկուն (որին վկայաբերում է մեկ տեղում) և Օզարովսկուն: Նրանց ամենից ավելի զբաղեցրել է տոնի խնդիրը՝ հնչող խոսքի երաժշտությունը: «Մենք, — գրում է Օզարովսկին, — խոսում ենք հին թատրոնի *bell canto*-ի մասին, որով նա իսկապես կարող էր հպարտանալ և որի բացակայությունն արդի թատրոնում փոխարինելի չէ այլ անտարակուսելի արժեքներով: Արդի թատրոնն իր լավագույն դրսևորումներով իսկ ավելի շատ բան է տալիս աչքին, քան ականջին: Բայց դժվար չէ ապացուցել, որ թատրոնի գեղարվեստական միջոցների ներդաշնակությունը ենթադրում է տոնի գերակայություն արտահայտչական մյուս տարրերի հանդեպ»³⁶ (ընդգծումն իմն է — Ն. Ն.): Այստեղ մի ճշմարտություն կա, որ գալիս է թերևս դրամայի ակունքներից, եթե մեղեդին ծնունդ է տալիս բանաստեղծությանը (ըստ Նիցշեի), և որոշակիորեն՝ անտիկ դրամայից: Հայեցումը (հուն. *θέα* —

արմատը թեատրոն բառի) անտիկ դրամայում բնականորեն ենթադրում է ավելի ներքին, քան արտաքին դիտման նյութ: Ուրեմն ըստ այդմ էլ ընդունենք Օզարովսկու կարծիքը, թե «լավ է այն ներկայացումը, որ բավականություն է պատճառում կույր մարդուն, և վատ՝ այն ներկայացումը, որ ուրախացնում է խուլ մարդուն»³⁷: Միակողմանի եզրակացություն է թերևս: Բայց հիշենք այն կույր երաժշտին, որ ասում էր, թե տեսնում է Ադամյանի խաղը:

Ի՞նչ կարող է «տեսնվել» հնչող խոսքում կամ խոսքի, որպես երաժշտության անանցյալի, միջոցով:

Խոսքային նյութի ռիթմահնչյունական և տոնային կազմակերպվածքը չունի ուղիղ հարաբերություն իմաստի ու պոետական բովանդակության հետ, կամ դա պայմանավորված հարաբերություն է և, որպես այդպիսին, առարկայական կոնկրետացման չարվող: Այդ կապը, որպես զգացություն, սուբյեկտիվ է երկու կողմից էլ՝ թե՛ ստեղծագործողի ու վերարտադրողի և թե՛ ստեղծագործությունն ընկալողի:

Համեմատելով բեմական խոսքը բանավոր բանաստեղծության կամ երգի հետ, գուցե դիմենք Նիցշեի պատկերավոր բնութագրմանը, թե դա «լեզվի գերագույն լարումն է՝ մղում ընդօրինակելու երաժշտությունը»³⁸: Բեմում միշտ եղել է այդ լարումը: Բեմական խոսքի տեսաբանները (մասնավորապես՝ ֆրանսիական) փորձել են դիմել վոկալ արվեստի օրենքներին՝ կտրված գործողության տեսությունից, չըջանցելով կարծես այն իրողությունը, որ անգամ քերականություն մը թելադրվող տեմպոսիմն ու ելեէջը չեն ենթարկվում տոնային-երաժշտական տրանսկրիպցիայի, և կենդանի խոսքի երաժշտությունը հնարավոր չէ գծազրել կամ նոտագրել: «Ընթերցողի համար, — գրում է Օզարովսկին, — երաժշտական նյութն իրենից դուրս չէ, այլ՝ իր իսկ ներսում. նա այդ նյութն ստեղծողն է»: Ավելին՝ կրողը ու նրա ուժով շարժվողը, գործողության մղվողը: Նիցշեի տեսությունը, թե դրաման երաժշտության ծնունդն է³⁹, խոր հիմքեր ունի հնագույն տեսություններում, օրինակ՝ XV դարի ճապոնացի դերասան Չեամի Մոտոկիյոյի տրակտատում: Այստեղ տոնը ընդունվում է որպես խաղի հիմք ու ելակետ⁴⁰:

– Խոսքն իրենով ծանրություն պիտի բարձրացնի, – ասում էր Սուրեն Քոչարյանը:

Այս միտքը շատ հնից է գալիս. «նուագաւորագոյն ենթադրեցուք զասողին զնսիր <...> զիրան յաղագս որոյ բանք», – կարդում ենք Թեոն Ալեքսանդրացու «Յաղագս ճարտասանական կրթութեան» երկի (IV դ.) հայերեն պահպանված գլխում: Նշանակում է՝ երաժշտականորեն վերարտադրել ասվածի կշիռը՝ պատճառը, որի մասին է խոսքը: Նսիրը ծանրությունն է, բեռը, պատճառը, կուտակումը, հոգսը, որ տոն է տալիս խոսքին, այսինքն՝ իմաստ, որ նույնական է լինելու տոնի հետ: Դա կարող է լինել կոնկրետ ու առարկայական, որոշակի մղում՝ ըստ Ստանիսլավսկու, և աննյութ ու վերացական, որ բացառում է Ստանիսլավսկին: Բնավ պարտադիր է դա կապել որոշակի դրության և կոնկրետ ու բացատրելի մղումի հետ, ինչպես պահանջում է Ստանիսլավսկին: Դա ճիշտ է, բայց միակ ճիշտը չէ: Պատճառը կարող է մարդու մեջ հետք թողնել, նստվածք տալ, տոն ստեղծել և մոռացվել որպես պատճառ: Մարդը կարող է չիմանալ, թե ինչ ծանրություն է կրում և այնուամենայնիվ, զգալ ծանրության առկայությունը, կրել խոսքի տոնը ենթագիտակցորեն: Ստանիսլավսկու մեկնիչներից Պյոտր Երշովը խոսքի բեմական վերարտադրությունն անվանում է «տեսիլքների վերարտադրություն» («воспроизведение видений») և «տեսիլքը» կոնկրետացնում է, հանգեցնում պատկերի⁴¹, որ շատ քիչ է: Այս եզրում միասնական են պատկերը, մղումը, հույզը, բառը, չկա ոչ մի հեռավորություն ներհայեցողության և նրա տոնային ու պլաստիկական արտահայտության միջև, ոչ մի խզում: Խոսքը ներկայություն է իր կրած ծանրությամբ հանդերձ, և դրա անունը տրված է՝ բեռ, հոգս, վիճակ, թերևս՝ անձի ներքին խառնուրդն ու սահմանակարգը: Սա, իհարկե, օրվա և օրերի բան չէ, այլ կուտակում, որ մարդս բերում է գուցե շատ հեռվից՝ հեռավոր նախնիներից: Չենք փորձում ներխուժել հոգեվերլուծման ոլորտը: Դրանով, ինչպես նկատում է Կարլ Գոլստավ Յունզը, կարելի է շոշափել թերևս ստեղծագործական հոգեբանության ինչ-ինչ կողմեր կամ «արվեստի երկի

ստեղծման ընթացքը, բայց ոչ մի չափով՝ ներքին էությունը»⁴²: Այն բեռը, որ նկատի ունենք, տրված է մարդու ծնունդով ու ծագումով, որպես ինքնին բնություն, եղանակ, տվյալ դեպքում, ըստ Գեորգ Զիմմելի, «հոգու նախնական էսթետիկական էներգիա»⁴³:

Խոսքի կենդանի իրականությունն ի վերջո տոնն է, այս հասկացողության ամենալայն ու խոր առումով: Տոնի մեջ ի հայտ է գալիս խոսքի երկակի ուղղվածությունը՝ «իդեալական (ինչ-որ բան) և մյուսը՝ իրական (ինչի մասին)», և այսպիսով «լեզուն հաղթահարում է իրեն որպես նշան»⁴⁴, դրսևորվում է որպես վիճակ, ոչ միայն «մեր կեցողության տունը» (Հայդեգգեր), այլև ուղղակի կեցողություն, բեմում՝ դրություն հետ միասնական ու անտրոհելի, արտահայտության ձգտող կամք: Լեզուն հաղթահարելով իրեն որպես նշան, իրականանում է խոսքի մեջ: Սա արդեն երաժշտական կազմակերպվածք է ինքնին և իմաստակիր ձև, անձի հետ նույնացած: Ինչ է թաքնված մարդու ձայնի ու տոնի մեջ, բացատրելի չէ: Այն, ինչ բացատրելի է (իրադրություն, ներքին խնդիր, ենթատեքստ, արտատեքստային իմաստ ու նպատակ և այլն) շատ քիչ է և արվեստի բացատրությունը չի տալիս: Ստանիսլավսկին այստեղ առեղծվածի առջև է կանգնել, մտածելով, թե ինչու՞ մենք բավականություն ենք ստանում շատ անգամ անհասկանալի լեզուն լսելիս: «Իմ ծանոթներից մեկը, – գրում է նա, – հիացել էր դերասան Բ.-ի արտասանությամբ, որ լսել էր համերգում:

– Ի՞նչ էր կարդում, – հարցրեցին նրան:

– Չգիտեմ, – պատասխանեց ծանոթս, – ես բառերը լավ չլսեցի:

Ըստ երևույթին, դերասան Բ.-ն կարողանում է տպավորություն ստեղծել ոչ բառերով... Ինչու՞ մն է գաղտնիքը»⁴⁵: Նա փորձում է բացատրել այդ բառերի թիկունքում ենթադրվող տրամադրություններով, պատկերներով, անձի մղումներով և կանգ է առնում «մարդկային ոգու կյանք» բառերի վրա: Բայց ի՞նչ է այդ, որ չի կոնկրետացվում, հանգեցվում հասկացողության: Դա անձի ներքին եղանակն է, տոնը, տեմպառիթմը, միացած խառնվածքին, հոգևոր փոր-

ձին: Եթե դա հիշողութիւնն է, ապա չգիտակցված հիշողութիւնն է, ինչպէս երաժշտական հիշողութիւնը, որ մտքի աշխատանքով չէ պայմանավորված և հայտնի չէ՝ լսողութիւնն է, թե՞ մի այլ բան: Պատոնն ասել է անամնեգիւս: Բայց ի՞նչ է հիշում կամ լսում մեղեդի ստեղծողը, ո՞ր ականջով, ուղեղի ո՞ր կենտրոնով: Դերասանի առաջին խոսքից զգացվում է այդ անամնեգիսի գոյութիւնը կամ չգոյութիւնը, զգացվում է անգամ երաժշտական լսողութեան աստիճանը:

Այս առումով ընդհանուր մի բան կա բանաստեղծի ու դերասանի միջև: Ինչպէ՞ս են նրանք կրում խոսքը, արդյո՞ք միայն բառային նշանակութիւններով ու քերականութեամբ: Ստանիսլավսկին զգացել է ինչ-որ մի օրինաչափութիւն և, քանի որ դա դուրս էր իր տեսութիւնից, ակնարկել է ու թողել, չի զարգացրել որպէս գեղարվեստական զգացմունքի դիտում: «Վանկերի, խոսքի մեջ բառերի, շարժումների ու գործողութիւնների ստույգ չափակմանութիւնը, հստակ ուրիշ մը մեծ նշանակութիւն ունեն ճիշտ վերապրումի համար»⁴⁶: Հրաշալի է: Ներքին եղանակի հարց է, որ կրում է մի կողմից՝ հեղինակը, մյուս կողմից՝ նրա գրած խոսքը տոնի վերածողը: Նրանց եղանակներն անպայման նույնը չեն, որպէս նյութի և ձևի հարաբերութիւն, ինչպէս և նույնը չեն բանաստեղծի տոնն ու նրան ենթակա լեզվական նյութը իմաստաբանորեն: Մտածե՞լ է երբեք Տերյանը, թե ինչ տոնով է երգում իր տխրութիւնը և որքանո՞վ է տխուր կամ իսկապե՞ս տխուր է գրիչը շարժելու պահին.

Իմ ճամփան անվախճան մի գիշեր,
Ինձ շոյող ոչ մի շող չի ժպտաւ.—
Հեռացիր, մոռացիր, մի հիշիր,
Ինձ այդպէս, քրոջ պէս մի գթաւ...⁴⁷

Խոսքերը մի բան են ասում, և մի այլ տրամադրութեան է մղում ուրիշը, որ պարային է՝ լինդեր. երկու անշեշտ և մեկ շեշտված քայլ, որ համապատասխանում է անապետայան ոտքին (ս ս /): Այս և շատ տողեր բանաստեղծը գրել է, թվում է, վալսի հնչյուններն ականջին: Բայց եթե վալս,

ուրեմն՝ դակտիլ (/ ս ս): Հայերենում դա չկա, մնում է անապետա՞ր՝ շեշտը երկուս ընդ մեջ, և դիրիժորի ձեռքը գծում է եռանկյունի: Նյութի և ձևի հակասութիւնը, որպէս գեղարվեստական տպավորութեան պայման, բանաստեղծը թերևս զգացել է.

Արդյոք մե՞նք, թե խոսքե՞րն են ստում,
Արդյոք մե՞նք, թե աշխա՞րհն է երգում:

«Կարուսել» կամ վալս, ուրիշը նույնն է այստեղ: Բանաստեղծութիւնը պարից է ծնվել, երաժշտութիւնից (ըստ Նիցշեի՝ դրաման) կամ սովորական քայլից, կարևորը ներքին տոնն է կամ ինտուիցիան (ըստ Կրոչեի): Բանաստեղծական խոսքը, կամ նրա վերարտադրութիւնը, կարող է պատասխանը լինել լսվող երաժշտութեան կամ մեղեդու հիշողութեան, լինի այդ «դաշնամուրն այնտեղ, պատի ետևում» թե «այն վալսը՝ “Անդարձ ժամանակ”» (Տերյան): Վիճակը, ներքին տոնը, հնչումը փոխհարաբերութեան մեջ են և՛ հարասութեամբ, և՛ հակասութեամբ:

Նյութի և ձևի հակասութիւնը, որպէս իր պոետիկայի բնութագրական գիծ, մեկնում է Վիլյամ Սարոյանն իր մի պատմվածքում. «...» քնել էի մեր բակի ընկուզենու տակ. ծառից մի թռչուն ցած թռավ և ականջիս տակ ծլվլալով արթնացրեց ինձ: Կյանքումս դեռ երբեք այդքան՝ հստակ չէի լսել թռչունի դայլայլը: Այն, ինչ լսեցի, թվաց նոր ու զարմանալի և միաժամանակ պարզ ու հին, ինչպէս աշխարհը: Թվում էր՝ լսում էի լաց, լաց, լաց, բայց այդ տխուր երգն իմ թռչունը կատարում էր ամենաուրախ տոնով: Մինչ այդ աշխարհում ոչ մի ձայն լսելի չէր, և ես սթափվեցի ճնճողիկի արտահայտիչ ծլվլոցից: Մի պահ, քանի դեռ կեսքուն, կեսարթուն էի, դա ինձ միանգամայն բնական թվաց. թռչունը, որ խոսում էր ինձ հետ, նրա երգի իմաստի ու ձևի զարմանալի անհամապատասխանութիւնը»⁴⁸: Հիշենք Հովհաննես Իմաստասերի խոսքը. «արդ գիշերն քեզ ի տիւ, և խաւարն որպէս զլոյս»⁴⁹:

Տոնը ներշնչված վիճակի է և նույնացնում է լեզվական

ու արտաբերվածանը որպես ձև: Այդ ներչնչումը կապ չունի առօրյա հույզի հետ, ինչպես դաշնակահարի մատներին պոկվող հնչյունը, ինչպես կրկեսային օդամարզուհու թռիչքը, որ հույզի պոռթկում է նու չի կարող լինել, այլ կենտրոնացում ու անդրանցում, երբ «մենք անցնում ենք մեր սահմանները» (Գրոտովսկի)⁵⁰, ի հայտ բերում մեզանում մեկ այլ էություն: Սա վերաբերում է և՛ արտիստին, և՛ հանդիսականին: Իսկ տեքստն ավարտված ձև է, որ բեմում ընդունվում է որպես նյութ և ձև է խնդրում ի ներկայություն արտիստի: Այս ներկայությունն էլ արտաքին կերպը կամ ձայնը է, այլ ներհայեցումը, որպես պայմանական վիճակ: Նյութի և ձևի հակասությունը է, ըստ Լև Վիգոտսկու, իրականանում էսթետիկական կաթարսիսը, որ արվեստի վերին նպատակն է: Վիգոտսկին այս երևույթը բացատրում է տարածական արվեստի օրինակներով: Մարդկային մարմնի շարժումն ու ջերմությունն արտահայտելու համար նկարիչն ու քանդակագործը դիմում են անշարժ ու սառը նյութերի: Անշարժությունը է հայեցությունը տրվում շարժման գաղափարը և պաղությունը՝ ջերմության գաղափարը: Բերվում են երկու օրինակ՝ «Լատոկոնը» և գոթական զարդաքանդակները. շարժումը՝ մարմարի պաղ ու ճերմակ անշարժությունը, և ծաղկի ու տերևի փափկությունը՝ քարի կարծր գանգավածում⁵¹: Պարզ է. բազալտի վրա քանդակված խաղողի ողկույզն ավելի մոտ է իրեն էսթետիկորեն, քան տուֆի վրա քանդակվածը: Իսկ ի՞նչ են ասում մոմե արձանները կամ սինթետիկ ծաղիկները, որ խաբում են աչքը, վիրավորում բնությունն ու արարչությունը: Սա նույնն է, ինչ այն գեղգեղացող ձայնը, որ ջանում է ավելի քնքուշ լինել, քան պոետի տողը, և առանց խորքը նայելու առաջ ընկնում արտաքին իմաստից:

— Կանգնել մի դահլիճի առջև և՛ «ոչ տրտունջ, ոչ մրմունջ...», ի՞նչ խնդրով, — ասում էր Սուրեն Քոչարյանը: — Դա, ի՞նչ ասեմ, ոնց որ ուշուց հեղինակի հասցեին: Լիրիկան բեմի համար է, բայց նայած ով է կարգացողը, ինչ դիրքից...⁵²

Փափագյանը կարողում էր Տերյանի «Անդարձությունը»

համաձայն իր տարիքի ու ներքին եղանակի, որպես խոհ, ասես օտարված ու մի քիչ հեզնական.

Ուրիշից լսած մի երգ է թվում,
Ու թեև քաղցր է, բայց իմը է նա:

Այստեղ ո՛չ քնքշություն կար, ո՛չ սանտիմենտ, այլ՝ ներկայությունը տարիքն առած արտիստի, որ վաղուց արդեն հեռու էր իր դերերի պայմանական տարիքից, էլը թաքցնում այդ և իր վերաբերմունքը ներկայացնում էր հիշողություն լույսով, երբեմն միայն պոռթկումի ակնարկներ ուղղելով դահլիճ ի հիշեցում, թե այսպես է խաղացել ժամանակին: Այդպես էլ նա ձայնագրություն հանձնեց իր Համլետի տոնային հիշողությունը, առանց ինչ-որ բան համոզելու ջանքի:

ԽՈՍՔ ԵՎ ՊԼԱՍՏԻԿԱ

Հարցի լեզվաբանական կողմը՝ ժեստի հաղորդակցական ֆունկցիան, մասնակիորեն է առնչվում մեր խնդրին: Այստեղ մեկ օրինաչափություն կա. տեսանելին սեղմում է կամ չեզոքացնում լեզվականորեն լսելի շերտը, և ըստ պղծմ էլ լեզվաբանները որոշում են ժեստի տեսականը՝ ութմական, հուզական, նշանային, խորհրդանշային և այլն: Մեզ հետաքրքրող էթե այս է, ապա՝ գեղարվեստական առումով. շարժումը որպես արվեստային նշան և նրա կապը տոնի հետ:

Դեյսարտը և նրա մեկնաբանները տոնը կապում են պլաստիկայի հետ, որ գործողություն տեսանելի կողմն է, արտաքին կերպը: Նրանք նկատի ունեն տրամադրությունների ու հոգեվիճակների արտաքին դրսևորումները, որպես բեմականորեն պայմանականացված ու կանոնացված ձևեր, այն է՝ ինչպես են ներկայացվում ցանկությունը, հրաժարումը, համաձայնությունը, մերժումը, անհանգստությունը, բավականությունը, սպասումը, սրտնեղությունը, սպառնալիքը, վախը, զգուշացումը, կանխումը, հրավերը և այլն, և այլն:

Այս ամենը ենթադրում է բեմական արտահայտչականության կանոնացում, որ կարծես հակառակ է հոգեբանական դպրոցին և կրկնատիպերի է վերածում արվեստը: Ինչ-որ առումով՝ այո: Այսօր դժվար է ընդունել այն կանոնը, թե բեմում հարցական վիճակն արտահայտվում է տոնի բարձրացումով ու կեցվածքի ակտիվությամբ, ցանկությունն ու դիտավորությունը՝ տոնի իջեցումով և շարժումների զսպվածությամբ, անվճռականությունը՝ միջին տոնով, անտրամաբան դադարներով ու անավարտ շարժումներով և այլն: Բայց Դելսարտի դպրոցը պարզել է ճշմարտություններ, որոնց հետ հարկ է հաշվի նստել: Դա ամենից առաջ տոնի ու շարժման, տոնի ու պլաստիկական ձևի փոխադրման փոքրվածությունն է: Դելսարտը ելնում էր դասական արվեստի փորձից, նաև Լեոնարդո դա Վինչիի սահմանած գեղարվեստական պլաստիկայի օրենքներից: Դելսարտի ուսմունքն, իհարկե, առավելապես Ֆրանսիական կլասիցիզմի փորձի ընդհանրացումն էր, որ ունեցավ նաև իր ուսսական մեկնաբանությունը: «Մի փնտրիր տոնը որպես տոն, — գրում է Օգարովսկին, — փնտրիր այն որպես միմիկա, և տոնը կկարգավորվի ինքն իրեն»⁵³: Նա ակամա, ենթագիտակցորեն ձայնակցում է Ռուզովի Շոպյաների էվոլյուցիոն տեսությունը և օրինակ է բերում Շալյապինին, որ երբեմն պլաստիկական ձևի հայտնագործումով ու դիմախաղով էր գտնում իր տրամադրությունն ու տոնը:

Ստանիսլավսկու հոգեբանական դպրոցն սկզբունքորեն բացառում է տոնի հայտնագործումն արտաքին պլաստիկական ձևի միջոցով. ամեն ինչ՝ ըստ հոգեվիճակի: Բայց այլ բան է ասում նրա դերասանական փորձը: Դոկտոր Շոպյանի դերում (Հ. Իբսեն՝ «Ժողովրդի թշնամին», բեմադրող՝ Վ. Լուսկի, 1901) նա տրամադրությունն ու տոնը հայտնագործել է պլաստիկական ձևի միջոցով: Յուրացնելով պատահականորեն գտնված արտաքին կերպերը, նա դարձրել է այդ խաղային սովորություն, ինչպես Սատինի («Հատակում») մեկ-երկու պարային շարժումը, ապա գտել է այդ նույնը կոնկրետ անձանց մեջ, դիտել, ընդօրինակել, փորձել, ստուգել, դարձրել իր համար նյարդամկանային հիշողու-

թյուն, և արտաքին կերպերի կրկնությունը նրան հանգեցրել է վիճակի զգացողությունը: «Բավական էր նույնիսկ բեմից դուրս ձեռքնել Շոպյանի արտաքին մաներները, և անմիջապես ներսումս ի հայտ էին գալիս ժամանակին նրանց առաջ բերած հույզերն ու զգացումները»⁵⁴: Սա արդեն, ինչպես նկատում ենք, Ֆրանսիական դպրոցն է, որին ակամա հետևել է դերասան Ստանիսլավսկին, ընդունելով արտաքին ճանապարհով ներքինը հայտնագործելու սկզբունքը և այնուամենայնիվ դուրս թողնելով այդ իր «Միստեմից»: Դրություն և խոսքի, խոսքի և շարժման փոխադրականելություն խնդիրն ավելի է զբաղեցրել Միխայիլ Չեխովին: Նա համոզված էր, որ կամքը միշտ չէ ենթարկվում դերասանին և կարիք է լինում արտաքին հրման՝ հոգեբանորեն ճիշտ գտնված շարժման ու ժեստի: Այստեղ նա գիտակցորեն հետևում էր Շոպյաների էվոլյուցիոն տեսությունը⁵⁵:

Բեմական արտահայտություն արտաքին նշանները, որքան էլ բացատրվում են լեզվաբանորեն՝ որպես հաղորդակցական համակարգ, այնուամենայնիվ, ավելին են, քան լեզու: Դրանք նախ և առաջ կամքի դրսևորումներ են և դուրս են ծանոթ նշանային համակարգերից:

Պլաստիկական կյանքում միշտ էլ կարող է ունենալ խոսքային հիմք, ծագել ներքին խոսքից, բայց առավել էական է այն գեղարվեստահոգեբանական հիմքը, որ բառերի չի վերածվում կարծես, չի գիտակցվում բեմում և իմաստավորվում է ընկալողի համար պայմանականորեն: Դրություններն ու դիրքերն ունեն իրենց օբյեկտիվ իմաստը՝ անկախ դրությունը կամ դիրքը կրողի սուբյեկտիվ նկատառումից: Յուրաքանչյուր դարձվածք, բառ կամ բացականչություն, մանավանդ բացականչություն, ունի իր միմիկան ու շարժումը: Խոսքի արտաքին տեսանելի կերպերը, եթե ուշադիր լինենք, կռահվում են նաև գրական հիմքում: Դրամատուրգիական կերպարներն իրենց բեմական և գեղանկարչական մարմնավորումներում պահպանում են պլաստիկական վճիռների ընդհանուր գծեր, անկախ ժամանակից, տեղից կամ դերասանից ու նկարչից: Կան, օրինակ, բեմական Համլետներ և

գեղանկարչական Համլետներ (Դելակրուա, Վրուբել), որ հուշում են այնուամենայնիվ ընդհանուր մի իմաստ, և դա դրուժյունն է, վիճակ, ոչ անպայման խոսք: Ընդհանուրն այստեղ ինքնահաղորդակցման վիճակն է կամ ինքնահայեցումը, երբ մարդը չի միտում դուրս, ուղղված է առ ոմն, իր հետ է, չի փնտրում արտաքին հաղորդակցման կետ: Պլաստիկական վճռի տեսակետից թերևս գյուտ համարենք Ինոկենտի Սմոկտունովսկու Համլետի գլխի դիրքը. անշարժ, ուղիղ, չի թեքվում աջ ու ձախ, շրջվում է ուսերով, ինչպես կիսանդրին շրջես: Ի՞նչ է մտքին, գուցե կոնկրետ ոչինչ (ըստ պահի), դրուժյունն է ներկայացվում որպես կամք: Դա եթե կոնկրետանալու է խոսքի մեջ, ապա այդ խոսքն էլ այլևս այն բեռը չի կրում, ինչ տեսանելի կերպարանքն է ասում: Անձի վիճակն իր միմիկապլաստիկական դրսևորմամբ «կողոպտում» է այն իմաստախոսությունը պաշարը, որին հանդիսականը միշտ սովոր է եղել: Նա միշտ խոսքեր է լսել, այստեղ կերպարանք ու շարժում է տեսնում:

Եթե բոլոր դրուժյուններն ունեն իրենց օբյեկտիվ իմաստը, անկախ բեմական կոնկրետացումներից, ապա տոնային ու պլաստիկական դրսևորումներում ենթադրվում է ինչ-որ համապատասխանություն, թեպետ այդ կապն ուղղակի կամ բացահայտ չէ: Չպետք է կարծել, թե տոնի ակտիվությունը թելադրում է կեցվածքի ու շարժման ակտիվություն կամ հակառակը: Անշարժությունը չի նշանակում հանգստություն, կամ շարժումն՝ անհանգստություն: Չկան ուղղակիորեն արտահայտված, չմիջնորդավորված ու միանշան, այսպես կոչված «մաքուր», մարդուս ճակատին գրված զգացմունքներ: Բոլոր դրուժյուններն ու տրամադրությունները շղթայավորման մեջ են կամ միջնորդավորված, ունեն իրենց կոնտեքստը, հետևաբար և անսահման են զգացմունքների տոնային ու պլաստիկական դրսևորումներն ու երանգները: Կայուն, կանոնական, կրկնատիպային ձևերը, որոնց դիմում են հարյուրհազարավոր դերասաններ աշխարհիս բեմերում, կյանքին հակառակ են և արվեստից դուրս: Տոնը և շարժումը միշտ չէ, որ համաժամանակյա դրսևորում ունեն

կամ արտահայտում են մեկը մյուսին: Կապը ներքին է, և դրսևորման ձևերն անհատական, ըստ անձի, տեղի, հանգամանքների ու խաղի պայմանների, ամենաանսպասելի համադրություններով ու հակադրություններով: Շտայներյան էվոլյուցիան, որին հետևում էր Չեխով դերասանը, ամեն դեպքում ուղղակի դրսևորում չունի բեմում:

Առօրյա խոսքում շարժումները, հատկապես ռիթմական և հուզական ժեստերը, դրսևորվում են տոնի հետ, որպես տոնի երկրորդում, քանի որ տոնը և շարժումը ենթարկվում են մեկ կենտրոնի և միասնական իմպուլսի: Շարժումով (հաստատական, մերժողական, խուսափողական, կանխող, խնդրողական, տարակուսական և այլն) լրացվում է տոնի էքսպրեսիան, ամրացվում տրամադրության ու հոգեվիճակի հենակետը: Կարծես թե՝ այո: Բայց այլ է խաղային-պայմանական վիճակը. շարժման դրդիչները նույնը չեն կամ նույն օրենքով չեն գործում բեմում: Առօրյա փոխհարաբերություններում արտաքին հրումներն ավելի արագ են ներգործում ու արտահայտվում միմիկապլաստիկական մակարդակում, քան կհասցնեն լեզվական ձևակերպում ստանալ: Այստեղ իսկապես «լեզուն հարաբերականորեն աղքատ է <...> և միմիկան հարաբերականորեն հարուստ է ներքին հոգեկան շարժումն արտահայտելու համար»⁵⁶: Բեմում այլ է վիճակը: Խաղի պայմանները հայտնի են, տրված են, փորձված ու կրկնված, ոչ մի հրում անսպասելի չէ, և լեզվական ձևակերպումներն էլ պատրաստ են, անգիր արված: Դե հիմա, ով խաղարկու, արի ու գտիր այն միմիկապլաստիկական վճիռը, որ կարող է ի հայտ գալ որպես խոսքին նախորդող կերպաձև: Վիճակը շրջված է, խնդիրն այլևս հոգեբանական չէ (ի մերժում Ստանիսլավսկու ասած «վերապրումի»), այլ գեղարվեստական, և երևակայություն է պետք, թերևս՝ հնարամտություն: Զգացմունքի խնդիր չէ, այլ մտադրության:

— Պլաստիկական վճիռ, — ասում էր Գուլակյանը: — Մտածիր, գտիր մի շարժում, մի ժեստ՝ բնավորությունը պարզող և գործողություն ճիշտ կետում... Վճիռ, ոչ թե լուծում: Լուծելը վերացնելն է, վճիռ — *reshenie*՝ գտնելը:

Պլաստիկական վճիռը դրուծթյան տեսանելի զնահատումն է կամ պատասխանը լավող կամ մտածվող խոսքի: Դա կարող է առաջ ընկնել խոսքից կամ հետ, լինել տոնի սկիզբը կամ շարունակությունը: Եթե շարժումը լրացնում է տոնը, դա չի նշանակում, թե երկրորդում է տոնը: Բեմում շարժումն ու տոնը չեն ենթարկվում միասնական իմպուլսի: Կենտրոնը նույնն է, դրդիչը՝ ոչ: Մտանախլավսկու Շտոկմանի օրինակն այդ է ապացուցում. «բավական էր ձեռքնել արտաքին մասերնեբր...»: Արտաքին ձեռքումն արդեն հոգեբանական հակազդում է ինչ-որ ենթադրելի պայմանի, այլ ինքն է պայման: Ձեռքումը գտնվում է, իհարկե, խաղի մեջ, փորձվում, ստուգվում, դառնում սովորություն, դրդիչ: Արտաքին կերպը, միմիկա թե պլաստիկա, միտում է դեպի ներքինը՝ նույն կենտրոնը, հիշեցնում, արթնացնում երբեք կրած կամ դիտված զգացումը և ծնունդ տալիս մի տոնի, որ գուցե չէր սպասում դերասանը, չէր լսել իր ներսում:

— Տոնիդ մեջ չորություն կա, մեղմացրու տոնդ, — ասաց ինձ հնչող խոսքի մի արհեստավոր՝ Մարատ Հալալյանը, որ գործ էր ունեցել միայն ռադիոյի հետ և իր տոնային դիմագիծն էր կերտել՝ մաքրախոս մի անձ եթերում:

— Ես միկրոֆոնի մոտ մեղմ չեմ կարդում, — ասացի:

— Մտքումդ գուցե... Եթերում չի զգացվում մեղմություն: Մի թեթև ժպտա, տոնդ կփափկի:

— Ձեռքան ժպիտ...

— Նշանակություն չունի:

— Կեղծիքը կզգացվի:

— Ձեռք կարող ասել. լսողը չի տեսնում:

Թեթև ժպիտը ֆրանսիացու աշխարհիկ քաղաքավարության հայտնի դիմակն է և, իհարկե, ժեստ, որ տոն է տալիս: Ինչպիսին կյանքն է, այնպես էլ թատրոնն է՝ թաքցնել զգացմունքները կամ ներկայանալի ձև տալ նրանց: Ռուսական դպրոցն այլ բան է ասում՝ բացահայտել անկեղծորեն, և արտաքին կերպը կծնվի ինքնին: Բայց դա հանգեցնում է զգացմունքների պաշտամունքին ու հոգեբանական նատուրալիզմի, որ մերժում էր խոսքը ժեստին ենթարկող Միխայիլ Չեխովը: Նա նույնպես հոգեբան էր, թերևս ավելի

գերմանական, քան ռուսական առումով:

Իսկ եթե տրված է միայն արտաքին կերպը, և խոսք չկա, եթե դեմքն է խոսելու և մարմինը, շարժումը, որտեղից է լինելու հրումը, ի՞նչ կենտրոնից:

Այս հարցի պատասխանը բնականորեն փնտրում ենք պլաստիկայի թատրոնում: Մտահղացումների ելակետը (ինչպես համոզված է բեմադրիչ ժիրայր Դադասյանը) խոսքային է և բանաստեղծական, բայց պլաստիկան վերադառնում է արդյոք իր խոսքային ելակետին և պե՞տք է վերադառնա: Խոսքն այստեղ թերևս առիթ է, որ չեզոքանում է, դժվար է խոսքային դրդիչ տեսնել շարժման մեջ: Բանաստեղծական խոսքը (Շառլ Բոդլեր, Ժակ Պրևեր, կամ հայ միջնադարյան ձեռագրից մի տող) թերևս այստեղ ինչ-որ տրամադրություն է թելադրում, պատկերային զուգորդումներ հուշում, խաղարկուի մտքում ներքին մենախոսություն ինչ-ինչ տարրեր ծնում, բայց որքանո՞վ է դառնում հոգեբանական դրդիչ... Ի՞նչ մղումով է գործում, ասենք, դերասանուհի Ռուզան Հակոբյանը կամ ի՞նչ է անում, ի՞նչ ունի իր մտքում: Իհարկե՝ ինչ-որ բան: Բայց դա իր մտքում է, թե՞ սրտում: Նա կանգնած է անշարժ, և կիսադեմով իմաստավորված դիրքն իմաստ է հրավիրում («Ինչպես նկարել թռչուն», բեմադրող՝ Ժ. Դադասյան): Դժվար է կամ անհնար է կոնկրետացնել ու ձևակերպել այն միտքը կամ մղումը, որ ձև է հաղորդում նրա կեցվածքին ու շարժմանը, անգամ գլխարկին, բայց այն, ինչ նա կրում է ներքուստ, իր համար կոնկրետ է և չգիտակցված, ընկալողի համար՝ կանացի խորհուրդ, միստիկա, ձգողական իմաստ՝ անշոշափելի, ինքն իրենում զսպված հրայրք ոտքից գլուխ, մինչև մագերի ծայրը: Իսկ հայացքն անշարժ է, ինչպես մեկընդմիջ տրված դիմակ, պատնեշ, որ սահման է դնում իր ու իրեն դիտող հանդիսականի միջև, և նրա արտաքինից ու շարժումից բուրում է հմայող մի դառնություն, թունալից ուժ, որ զսպված ու հավասարակշռված է որպես ձև: Այնուամենայնիվ, ի՞նչ է անում նա, ի՞նչ գործողություն է հասունացնում: Նա սպասում է և անհամբեր է, ուզում է տեսնել իրեն՝ իր պատկերը, որ կենդանագրում է նկարիչը, երևակայելով

Թուչուն, իսկ Թուչունի գաղափարը նա կրում է իրենում իր ներքին անձով ենթագիտակցորեն: Սա դրուլթյուն է, որտեղ խոսք չի գործում. խոսքը դրդիչ է, չեզոքացել է, նրա կարիքը չկա էլ: Բայց կա մի հարց. ինչու՞ Թուչուն, և, թվում է, այդ հարցն է կնոջ մտքին: Այդ խոսքը, եթե կա, չի ընթերցվում գերասանուհու պլաստիկական կերպարում: Ընդունում ենք դա որպես ներքին ձևի տարր: Դա այլևս խոսք չէ, լեզվականորեն կոնկրետ չէ, բայց կոնկրետ է որպես ինտուիցիա, չգիտակցված ներհայեցում: Իսկ պլաստիկական ձևը դառնում է իմաստային դրդիչ, և տեսնում ենք «Թուչունը» («Նաղ», բեմադրող՝ Ժ. Դադայան), որ համաչափ ու անշտապ անցնում է բեմով ժամանակ առ ժամանակ, ինքն իր հետ, մտածկոտ, շոշափելով բեմի կտավածածկ հարթակն իր Թուչնային ոտքերով, որ կնոջ ոտնաթափեր են և այնպես են բռնում գետինը, ինչպես Թուչելու ընդունակ և Թուչելու ցանկություն չունեցող, երկնքից խռոված ու երկրի վրա ինչ-որ բան կորցրած հավքի ճանկեր: Եվ քայլում է խորհրդավոր Թուչունը, որ չգիտես՝ Թուչուն է, թե կին, և ամեն քայլի հետ աննկատելի, թույլ ցնցում է հետ պարզած նիհար արմունկները որպես Թուչունի թևեր, քիթն առաջ է պարզել ու կրում է սիրամարզի պոչը՝ գունավոր լաթի մի կտոր, իսկ մտքին մի բան կա, ի՞նչ...

— Ես կին եմ եղել, ինձ կախարդել են, դարձրել Թուչուն, — ասում է գերասանուհին, — մտածում եմ, թե ե՞րբ եմ դուրս գալու իմ Թուչնային վիճակից:

Սա հորինված խոսք է, որ գալիս է այն նախորդ վիճակից՝ «ինչու՞ Թուչուն», որ կապ չունի նախնական բանաստեղծական ելակետի հետ, ոչ էլ Թուչնի կերպարին առիթ ծառայող միջնադարյան ձեռագրի մանրանկար հավքի պատկերի հետ: Դերասանուհու խաղային պլաստիկական միտք է հուշել, և մտքի առկայությունն իմաստ է տալիս պլաստիկական ձևին: Միտքն ինքը չի ընկալվում որպես միտք ու չպետք է ընկալվի, այլ իմաստավորում է կերպարանքն ու շարժումը, որպես ձևի ամբողջացում: Դրուլթյանն ու լուլթյանն այստեղ կարող է տրվել ոչ առօրյա, հոգեբանական կամ դիսկուրսիվ բացատրություն: Թելադրվում է ինչ-որ

միաստիկական իմաստ, խորհրդավորություն, ինչ-որ ուժ, զսպված, թաքուն մի բան: Դա կարող է գաղտնիք մնալ և՛ որքան խորն, այնքան լավ: Ձևը բովանդակություն է հրավիրում, և դա, ինչ էլ լինի, խոսքային չէ: Այստեղ՝ կա մի ներչնչում, որ կրում է գերասանուհին և դա զուտ խոսքային չէ: Նա խաղում է երևակայական մի վիճակի հետ և խաղի անիրական ոլորտն է ներքաշում հանդիսականին, մտածել տալիս, թե ինչ է իր տեսածը, որքանով է լուրջ, որ լրջացնում է իր «անլուրջ» երևույթով: Շարժումը Թուչունի է, բայց շարժվողը Թուչուն չէ իր մտքում, կին է: Այս խաղային տրամաբանությամբ էլ նա դառնում է արծիվ («Թուչնք») և իր անշարժ դիրքով, միայն հայացքով հաղորդում է Թուչնքի գաղափարը, այնուհետև՝ օձ («Ձարի ծաղիկներ») ու զայարվում է բեմական լույսի մեջ, ճերմակ կտավե հատակին, ցնցվում, կծկվում, գլուխը բարձրացնում ու դահլիճին սևեռում իր ասես ամեն ինչ տեսնող ու ոչինչ չտեսնող ուղղութիւնական շամանուհու աչքերը:

— Ի՞նչ եք մտածում, — հարցնում եմ նրան, — ի՞նչ կա ձեր մտքին, ի՞նչ խոսք:

Դերասանուհին մտածում է՝ ի՞նչ ասի, որ ճիշտ լինի, և նայում է հանդիստ, լուրջ, անտազնապ, բարեկիրթ հայացքով. ոչ մի Թուչուն, ոչ մի օձ, և ոչ էլ՝ իր պատկերը փնտրող այն շողշողուն կինը, ոչինչ այն ներքին եղանակից, որ իրեն էլ թերևս հայտնի չէ, թաքնված է ենթագիտակցության հեռու մի անկյունում և դա բուն շարժիչն է, որ իմաստ է հաղորդում նրա վերացական պլաստիկային՝ ծնված որպես թե բողբոջան «չարի ծաղիկներին» բույրից, ինչպես հայտարարում է ներկայացման աֆիշը: Սա պարզապես պլաստիկական արժեք է իր ներքին մոնումենտալությամբ, որի բացատրությունն ինքն է, ուրիշ տեղ պետք չէ փնտրել, ո՛չ գրքում, ո՛չ բանաստեղծության մեջ, որքան էլ այդ լինի առիթը:

— Նոսք է պետք, ձեր խոսքը գուցե, — ասում եմ, — մի բառ կամ բացականչություն, որպեսզի մարմինը ձև ստանա բեմում: Կա՞ այդպիսի մի ֆրազ կամ բառ:

— Մի բառ... Ես մտածում եմ՝ ես եկա:

– Պարզ է: Ավելին պետք չէ:

Դեյսարտի ուսու մեկնաբանն ասում է՝ «վնտրիր տոնը ոչ որպես տոն, այլ միմիկա»: Այստեղ միմիկան ու պլաստիկան փնտրվում են որպես տոն, ոչ անպայման խոսք: Գործում է բեմական գործողություն ունիվերսալ օրենքը. ամենայն երեվուծական ունենալու է իր խարիսխը, իսկ բեմական պլաստիկայի խարիսխը դերասանի ներքին տոնն է ու եղանակը: Մտքում ծագող բառերը կամ ֆրազը չեն ձևակերպվում որպես խոսք, ամփոփ միտք, այլ գործում են իրենց զգացական ուժով՝ որպես տոն, և իմաստավորում դիրքը, կեցվածքը, հայացքը, շարժումը:

Բեմում ներքին տոնով է իրականանում մարմնի պլաստիկան որպես ձև, ձևի շնորհիվ ծեռք բերում իմաստ, ձևային բովանդակություն՝ տոնային արտահայտություն ենթակա: Եթե դերասանական պլաստիկան ձև է, ապա նրա ներքին ձևում առկա են կամք, տոն, եղանակ, առանց որոնց պլաստիկան կլինի դատարկ, ձևագուրկ, նույնն է, թե բովանդակությունից զուրկ, մի բան, որ չի լինում բնություն մեջ իսկ՝ կենդանական ու բուսական աշխարհում: Այնտեղ, որտեղ կա շունչ, կա նաև թաքնված ձայն, ներքին տոն ու եղանակ, որ իսկապես տեսանելի է որպես ինտենցիա: Ամալությունը միայն բեմում է, որտեղ ոչ միայն տարածությունն է դատարկ և ժամանակն անշարժ, այլև կա սպանիչ մի լուծություն, որ ձայնի է սպասում, ավելի շատ ներքին, քան արտաքին ձայնի: Անձայն պլաստիկան, շարժման մեջ թե անշարժության, կրում է իր տոնը և դրանով է ամբողջանում և իմաստավորվում որպես ձևային բովանդակություն: Այդպես են նաև գեղանկարչական կտավներն ու քանդակները, որոնց խոսքային միջուկը կամ տոնային խարիսխը դժվար է սահմանել կամ ցույց տալ չտեսնող աչքին, բայց նրանք կան և գործում են որպես ներքին ուժ, էներգիա, արվեստային կյանքի պայման: Եվ խոսքն էլ, մտածվում է, գրվում թե լսվում, ենթադրվում է կեցվածք, հայացք, շարժում, ավելի շատ ներքին, քան արտաքին: Օրինակ, ինչպե՞ս է շուն ներկայացնում դերասան Միքայել Պողոսյանը («Արայեզ», ըստ Ա. Այվազյանի): Կծկված

նստում է դռան մոտ և նայում է միօրինակ, տխուր, ասես մի բան կորցրած, մարդկանցից հալածված մարդու հայացքով: Շունը շուն է հայտնող, այլ վիճակ, և դերասանն այդ վիճակն է սիմվոլացնում իր մարդկային դիրքով:

Բեմականորեն տեսանելին իր ներքին ձևում իմաստակիր է և դրանով տեսանելի: Այս առումով է բեմական արվեստը (ոչ միայն բեմական) համադրական: Բեմական արվեստը չէր լինի արվեստ, եթե արվեստների տարբերությունն արտաքին հնարավորություններով միայն պայմանավորված լիներ, ինչպես տեսնում էր Լեսսինգը տարածական ու ժամանակային ձևերի իր դիտումով («Լաոկոոն»), կամ Վագները, որ գեղարվեստական ձևերի համադրման իր գաղափարով գրական երկն ընդունում էր որպես անձայն անապատ:

Այն, ինչին ասում ենք սինթեզ, պարզ համադրությունն է բեմում, այլ ներհայեցության ամբողջությունն է խորհուրդ անձի հոգևոր ներկայության: Խնդիրը լուրջ այն է, թե պլաստիկական և տոնային ինչ կերպով է ներկայանում արտիստը, այլ՝ ինչ տոն ու եղանակ են կրում ներկայացողն ու ընդունողը երկուստեք: Շատ բան որոշվում է այս ներքին պայմանավորվածությամբ, ուստի դերասանի տարիքն ու արտաքինը հաճախ թվում են ոչ էական: Էդնեստո Ռոսսին վաթսուն տարեկան հասակում չէր հրաժարվել իր երիտասարդ դերերից՝ ո՛չ Համլետից, ո՛չ էլ նույնիսկ Ռոմեոյից: Ի՞նչ է պատմում Ստանիսլավսկին. «Նա ուներ ձայն, ձայնին տիրապետելու զարմանալի հմտություն, արտասանվածքի բացառիկ հստակություն, տոնի մաքրություն և այն աստիճան կատարելության հասցված պլաստիկա, որ նրա երկրորդ բնությունն էր: <...> նրա մարմնական արտաքին տվյալներն առաջնակարգ չէին. կարճահասակ էր, գեթ, ներկած բեղերով, լայն ափերով, կնճռոտ դեմքով, բայց հիանալի աչքերով, որ նրա հոգու իսկական հայելին էին: Եվ Ռոսսին այս տվյալներով, արդեն ծեր, Ռոմեո էր պատկերում: Նա ի վիճակի չէր Ռոմեո խաղալ, բայց սքանչելիորեն նկարում էր նրա ներքին կերպարը: Դա համարձակ, գրեթե հանդուգն նկար էր. <...> թավալվում էր հատակին, և դա ծիծաղելի չէր, քանզի պետք էր դերին ներքին նկարի

համար: Հասկանում էին նրա հոյակապ մտադրությունը, հիանում էինք նրանով և կարեկցում Ռոմեոյին»⁵⁷: Դարձյալ հիշենք միջնադարյան աստվածաբանի խոսքը. «ոչ տեսանելի է, այլ իմանալի զօրութիւն»: Այստեղ կամքի և ներքին տոնի խնդիր է: Հիշենք Ադամյանի խաղի բնութագրումը Շիրվանզադեի խոսքերով: «Ադամյանի խաղի դինամիկան, – գրում է նա, – այն չէր, ինչ այսօր ոմանք անվանում են դինամիկա: Ադամյանի մոտ դա ներքին էր և ոչ արտաքին: Ադամյանը բեմի վրա դես ու դեն չէր վազվզում հրկիզյալի կամ օձից խայթվածի պես, իր ուսուցիչի մի կեսը մի անկյունում, մյուսը մյուս անկյունում չէր տալիս, ինքն իր շուրջը չէր պտտվում Պոլսի դերվիշների պես: Դինամիկա էր Ադամյանի յուրաքանչյուր դիմախաղը, աչքերի բիբերի յուրաքանչյուր պտույտը, ծով էր լուսթյունը, փոթորիկ էր ժեստը, ուր հարկավոր էր. ավելորդ ոչ մի շարժում, ոչ մի ձև»⁵⁸: Եթե Արչակ Չոպանյանը ոգեխոսական (սպիրիտուալ) գծեր էր տեսնում Ադամյանի անձի ու արվեստի մեջ, ինչոր միստիկական գաղտնիք⁵⁹, այդ էլ այն ներքին ձևն էր, ներհայեցողության այն որակը, ինչը XX դարասկզբին կրոնն ընդունելու էր որպես բուն էսթետիկական նախասկիզբ արվեստում:

Եթե բեմական պլաստիկան ձև է և եթե գիտենք՝ ինչ ենք փնտրում նրա ներքին ձևում, կարող ենք արդեն խոսքի ու շարժման լեզվաբանական բացատրություններին տալ էսթետիկական թեքում:

Խոսքը և շարժումը, լեզվական առումով, երկրորդում են միմյանց, շարունակում ու լրացնում: «Ժեստը հասունանում է բառի անհրաժեշտությունից, ոչ թե պատրաստի բառից»⁶⁰: Ընդունենք, որ այդպես է նաև բեմում: Բայց այստեղ այլ է տրամաբանությունը: Եթե դերասանն ասում է «այո» ու գլխով անում, կամ՝ «ոչ» և նույնը հաստատում գլխի կամ ձեռքի մերժողական շարժումով, հետաքրքիր չէ, հոգեբանորեն պարզունակ է և ծանոթ է իր միանշանակությունը ու միաշերտությունը: Եթե դերասանը բառեր է խաղում ու բառեր նկարագրում՝ ասում է «սիրտս» ու ցույց տալիս սիրտը, «Աստված»՝ երկինքը, և այսպես, բանը հասնում է տա-

փակություն ու ապուշացման: Ուրիշ խնդիր, եթե դա նպատակ է, որպես կերպարայնություն կամ բնութագրական գծերի ներկայացում: Հաղորդակցումը հաղորդակցում, բայց բեմական հաղորդակցումը (եթե արվեստն այդ է) միայն լեզվական հաղորդակցում չէ, այլ խաղային կապ, ինչպես, ասենք, նվագախմբում լարայինների, փողայինների ու հարվածայինների կապը: Այս կապը հանդիսականին է ուղղված ի պատասխան նրա սպասումի: Բեմում բոլորը գիտեն՝ ինչ են խաղում և ում համար է խաղը: Գեղարվեստական արտահայտություններ ու նշաններ են ուղղվում հանդիսասրահ, որտեղ մարդիկ պատրաստ են ընդունելու պայմանները կամ գիտեն ամեն ինչ ու կրկնում են իրենց, որպես ընդունողի, վիճակը, ինչպես դերասանն՝ իր, որպես ներկայացնողի, վիճակը: Այստեղ շատ անգամ հետաքրքիր չէ, թե ինչ է ասվում, այլ ինչպես է ասվում, ինչ է արվում, ինչպես է արվում: Իրադրությունը, միզանսցենը, տոնը, պլաստիկան, տեքստը բացահայտում են տրամադրություն, հոգեվիճակի ու մտքի ամենեկին ոչ միևնույն շերտերը: Անօրյա խոսքում էլ դա կա, բայց ամեն դեպքում չի նկատվում ու արժեքավորվում: Բեմում անհրաժեշտություն է առաջանում տեսանելի ու լսելի ձևերը ներկայացնել հստակ ու ավարտված: Խոսքային նյութը, կամ ուղղակիորեն բառը, փակուղի է դերասանի համար, և նա բնագոյորեն ազատվում է խոսքից ժեստով կամ դիմախաղով: Բեմադրողը ստիպված է հաճախ մտածել ու որոշել, թե դրություն որ պահերն են միտում տոնային դրսևորման, որ պահերը՝ պլաստիկական: «Գործողությունը՝ բառին, և բառը՝ գործողությունը...» չի նշանակում անպայման խոսքի ու շարժման համաժամանակյա վիճակ կամ համանշանակություն: Դրանք տարբեր պլաններ են և եթե անգամ ձգտում են համանշանակության, դարձյալ չեն երկրորդում միմյանց, իսկ եթե շարունակում են, ի ցույց են դնում ենթադրվող վիճակի տարբեր կողմերն ու շերտերը: «Գլուխս է ցավում», – ասում էր Փափազյանի Օթելլոն ու ձեռքը տանում կրծքին՝ պարանոցի տակ, որ նշանակում էր՝ խեղդվում է: Ուրեմն՝ ոչ մի նկարագրական ժեստ կամ իմաստի երկրորդում, այլ

վիճակ, իսկ ռիթմական և հուզական ժեստերը՝ ոչ միշտ բացահայտ կամ ուղղակի: Էականը ներքին շարժումն է (կամ դինամիկան), որ ի հայտ չի բերվում ամբողջութամբ ու բոլոր ճակատներով, այլ առաջ է հրվում որևէ նշան՝ տոնային կամ պլաստիկական, ոչ թե երկուսը և ամեն ինչ միասին: «Խոսքերի մեջ՝ զսպված կիրք, շարժումներում՝ զգացմունքի ավարտվածություն. պարզ, որոշակի ու վեհ», — ասվել է ժամանակին Սիրանուշի խաղի մասին⁶¹:

Խոսքը և շարժումը բացարձակորեն նույն բանը չեն կարող ասել, իսկ եթե դրուծյան արդյունքն են, տարբեր կողմերից են բացում դրուծյունը: Ոչ մի դրուծյուն, բեմում թե կյանքում, միանշանակ չէ, տարբեր մտքերի ու տրամադրությունների է մղում և տարբեր կերպաձևեր հուշում: Եթե մարդը թաքցնում է իր մտքինը, միշտ չի կարողանում թաքցնել վերաբերմունքը: Բեմում առավել կարևորություն է ստանում վերաբերմունքը, և պակաս՝ խոսքային արտահայտությունը: Տեքստային նյութն ամեն դեպքում դացույց չի տալիս, բայց բեմական իրադրություն մեջ, ըստ խաղային կոնտեքստի, ի հայտ է գալիս անսպասելին: Օրինակ, կարգում ենք մի հատված Սալտիկով-Շչեդրինի «Պագուխինի մահը» կատակերգությունից.

Ֆուրնաչով. Որքան է արժանահիշատակ Իվան Պրոկոֆևիչի կապիտալը:

Ժիվոյեզովա. Մեծ է, պարոն, մեծ... Պատկերացնել իսկ չեք կարող՝ որքան է մեծ. կարծում եմ, երկու միլիոն կլինի:

Ֆուրնաչով. Այդպես էլ պետք էր կարծել, տիկին...

(Գործ. 4)

Հատվածն առանձին առնված ոչինչ չի հուշում՝ ոչ մի լարում, ոչ մի միմիկա: Բայց կոնտեքստը հուշում է, որ հարցնողի հետաքրքրությունը չափազանց մեծ է լինելու, ասել է, թե մարդուն անհանգստացնում է շատն ու քիչը: Դերակատարն ի՞նչ դեմքով է հարցնելու և ի՞նչ դեմքով ընդունելու պատասխանը: Գեղարվեստական թատրոնի 1932 թ. բեմադրության ակնանատեսը պատմում է Ֆուրնաչովի

դերակատար Միխայիլ Տարխանովի մասին: «Կարծես արյունը նրա գլխին խփեց, նա սկսեց իրեն վատ զգալ, շնչառությունը կանգ առավ, ջղաձգությունը քարացրեց նրան, հանդիսականն սկսեց ծափահարել: Այդ ջղաձիգ վիճակում նա մնաց մոտ մեկ րոպե, ապա թուլացավ, կծկվեց, ընկճվեց և առանց շունչ քաշելու, տանջալից շարժումով հանեց մետաքսե թաշկինակը, սրբեց ճակատը: Անցավ ծափահարություն երկրորդ ալիքը, և միայն այդ ժամանակ նա արտասանեց. «այդպես էլ պետք էր կարծել, տիկին»⁶²: Այս խոսքը նա արտասանել է հանգիստ, միատոն, որպես թե անտարբեր: Այլ է եղել խոսքը, այլ՝ դրուծյունը, այլ բան է ասել արտաքին, տեսանելի վիճակը, այլ բան՝ տոնը:

Իսկ եթե խոսքն ու շարժումը նույնն են ասելու, ասելու են տարբեր կերպ, որ նշանակում է, թե նույնը չեն ասելու, քանզի արվեստում ինչպեսն է ինչը:

Այսպես. Պաղտասար աղբարը փորձանքի է հանդիպել և բեմ է մտնում գլխում այդ միտքը, որ ինքնին դրուծյուն է, բայց ինչպե՞ս է բեմականորեն ենթադրվում այդ՝ պլաստիկական ի՞նչ վճռով: Հրաչյա Ներսիսյանի Պաղտասարը հայտնվում էր անսպասելի տեղից՝ բեմի տակից, որպես թե ներքևի հարկից բարձրանում է վերևի հարկը: Վերելքը, որպես ֆիզիկական վիճակ, նրա շարժմանն ու կեցվածքին տալիս էր հաղթականություն: Մարդը դժբախտ է և ոգևորված իր աներևույթ ախոյանին պատժելու ցնծագին մտադրությամբ, լեզվի ծայրին այն խոսքը, որ հետո է ասելու՝ «ինձի Պաղտիկ կըսեն»: Եվ մինչ կպատմեր իր «բարեկամին» իր դժբախտությունը, նստում էր ցածր դահլիճի կողմին, ընդունում պատշաճ ու վայելուչ տեսք, բայց նստած վիճակը նրան խեղճացնում էր, ընկճում. հոնքերը բարձրանում էին վեր, դեմքն սկսում էր լալ անձայն ու անարցունք: Հանդիսականը ծիծաղում էր: Նա շարունակում էր իր ողբը անձայն ու չոր, գրպանից հանում սավանածավալ թաշկինակը, սրբում. չեղած արտասուքը և հանգստացած, միատոն ու մեռած ձայնով սկսում.

Պաղտասար. Սարսափելի փորձանք մը եկավ գլխուս. երեկ իրիվընե ի վեր խելքս կորուսած եմ...

Իսկ բուն խոսքը, որ իր համար ամենածանրն է, նա մի քանի պահ հետաձգում էր, ապա արտասանում ասես անօդ տարածություն մեջ, պաղ ու անտարբեր.

Պաղտասար. Կինս սիրական մ'ունի:

Տեսարանի հոգեբանական բացատրությունը թերևս ամենահեշտն է. մարդը չի կարողանում արտասանել ամենագլխավոր, իրեն տանջող բառը, բայց և չի կարողանում գուպել հոգեվիճակը, որը նախորդում է բառին, կրում բառը, դրսևորում դրություն իմաստը: Միմիկա-պլաստիկական արտահայտությունը կողոպտում է սպասվելիք խոսքի իմաստն ու տոնը: Գեղարվեստական հետաքրքրությունը սակայն տոնային և միմիկապլաստիկական ձևերի անջատ դրսևորումն է և ավարտվածությունը: Միմիկան խաղային կոնտեքստ է ստեղծում և իմաստավորում գլխավոր ֆրազը, որն իր հերթին իմաստավորվում ու ավարտվում է տոնի կարծես անսպասելի անկումով: Ամենակարևորը՝ անկարևոր տոնով, և դրանից ավելի կարևոր, իսկ դերասանի տեսանելի վարքագիծը՝ խոսքից ու տոնից անջատ: Տեսարանը կարող է նաև լեզվաբանորեն բացատրվել, բայց ժեստի ո՞ր տիպին ու տեսակին է պատկանում միմիկապլաստիկական նման խաղը, հայտնի չէ և ենթակա չէ լեզվական թարգմանության: Եթե դա հաղորդակցում է, հաղորդակցում է հանդիսականի հետ, որի կարեկցանքը չէ ակնկալվում, այլ՝ ծիծաղը:

Բեմական շարժումը և պլաստիկական հաղորդակցական առումով ենթադրում են ամենատարբեր և չթարգմանվող դրսևորումներ: Հայտնի է, որ դրամատիկական կենտրոնացումը կամ լարումը թելադրում են անշարժ դիրք, և անշարժ դիրքում առավել նշանակություն է ստանում խոսքը: Իսկ եթե մարդը խոսում է քայլելով, նվազում է խոսքի կշիռը: Օրինակ, Անդրե Բարսակի «Անտիգոնե» բեմադրություն մեջ (Փարիզի «Ատելիե» թատրոն) միզանսցենը հիմնականում ստատիկ էր, առավելագույն լարված կետերում: Գործող անձանցից բեմադրողն ընտրել էր մեկին՝ Առաջին պահապանին (Օլիվիե Յուսսենո), որը խոսում էր քայլելով և լռելով

կանգ առնում, դեմքին երկիմաստ ժպիտ: Այս գործող անձը դրամատիկական իրադրությունից դուրս էր և դուրս պետք է լիներ: Նա չպետք է փոխհարաբերություն մեջ մտներ որևէ մեկի հետ, հատկապես՝ հերոսուհու (Կատրին Սելլեր): Նա բավական տեքստ ուներ, բայց տեքստը չէր նշանակում այստեղ հոգեկան հաղորդակցում կալանավորվածի հետ: Նա խոսում էր հետ ու առաջ քայլելով և բեմի հետին գծից առաջ չէր գալիս: Նա դրված էր այդտեղ համաձայն ենթադրվող վիճակի և խաղային պայմանի: Այս էր նրա հաղորդակցման կամ շփման պայմանը գլխավոր դերակատարի հետ: Կարող էր և կանգնած մնալ, ըստ վիճակի տրամաբանության. պահապան է: Բայց, հոգեբանական առումով, կանգնած դիրքը խուսափողական չէ, կարող էր հակառակ իմաստը թելադրել. ուստի նա երբ կանգնում էր, լռում էր ու ժպտում կիսահեգնական: Սա երկդիմի վիճակ էր և ակնարկ հոգեբանական երկրորդ գծի. ի՞նչ էր մտքին, ո՞վ էր ինքն այս պարտականությունից դուրս՝ որպես մարդ, գուցե շատ բարի, գուցե սրիկայի ու սինլեորի մեկը, համենայն դեպս՝ մի էություն, որ իր այս պաշտոնից ու վիճակից դուրս է: Ով է, ով չէ, դա չէր հետաքրքրում գլխավոր հերոսուհուն: Նա չէր ձգտում ոչ մի շփման. նստած էր սանդուղքին, բեմի առաջին գծում և թիկունքով էր նայում իրենից երկու աստիճան վեր հետ ու առաջ քայլող մարդուն: Այս էլ ընդունենք որպես մերժողական, անհամաձայնողական դիրք: Բայց բեմական արտահայտության նշանները չեն տեղավորվում լեզվահաղորդակցական համակարգում, ներկայացնում են իրենց համակարգը:

Եթե այս տեսարանի պարզ իմաստաբանությունը քննենք, դիմելով լեզվական վերծանության, ասելու ենք՝ քայլելը նշանակում է «ոչ», կանգնելը՝ «այո», թիկունքով նստած դիրքը՝ «ոչ»: Իսկ եթե մարդը կանգնել է, կողքից է նայում ու ժպտում... Սա լեզվական հաղորդակցում չէ, այլ դրություն ներկայացում, խաղ կամ հաղորդակցում հանդիսականի հետ արտալեզվական նշանային համակարգում: Կարևորն այստեղ դրություն թատերային պայմանակերպումն է, որ լեզվական վերծանության չի ենթարկվում և

դրա կարիքը չունի: Բեմական իմաստաբանությունն ունի իր օրենքները, երբեմն «խոսքերին չհամապատասխանող պլաստիկ» (Մեյերխոլդ), երբ «հանդիսականի երևակայությունն աշխատում է երկու տպավորությունների ճնշման ներքո՝ տեսողական և լսողական, և պլաստիկան ու խոսքը ենթարկվում են յուրաքանչյուրն իր ութմին»⁶³: Ավելին՝ յուրաքանչյուրն իր իմաստին: Դրություն խնդիր է, և դրություն պլանները շատ են, ըստ հոգեբանության և առավելապես ըստ խաղային պայմանի ու գեղարվեստական նպատակի:

Խոսքային նյութի և պլաստիկական ձևերի հարաբերությունը բոլոր դեպքերում միտում է գեղարվեստական ամբողջություն, որտեղ արտահայտության կերպերը կարող են ծայրագույնս պայմանական լինել: Արտահայտության կերպերը, որքան էլ ենթադրում են հոգեբանական հիմք (դա հաճախ պարտադիր է), չեն հանգում հոգեբանության: Բեմը ոչ թե մերժում է հոգեբանությունը, այլ հաշվի է նստում հոգեբանության հետ, որոշում նրա սահմանները. ելակետ, բայց ոչ նպատակ: Այս առումով էլ հոգեբանության մերժումը չեն ո՛չ Մեյերխոլդի թատերական գեղագիտությունը, ո՛չ Բերտոլտ Բրեխտի «օտարումը», ո՛չ էլ հետագայում Եփի Գրոտովսկու «աղքատ թատրոնը»: Բրեխտի թատրոնի ամենապայմանական տեսարաններում էլ հոգեբանական ելակետը հստակ է: Այսպես, դիտում ենք Շեքսպիրի «Կորիոլանի» բրեխտյան տարբերակը Մանֆրեդ Վեկվերսի բեմադրությունում, որտեղ գերիշխում են պլաստիկական և հույժ պայմանական վճիռները: Ընտրում ենք մեկ տեսարան: Կայուս Մարցիոսը հրաժարվել է ժողովրդական տրիբունների ու պլեբեյությունն առջև ներողություն խնդրելուց, և նրա մայրը՝ Վոլումնիան, ջանում է կոտրել նրա ինքնիշխան կամքը: Մարցիոսը (էկկեհարդա Շալլ) նստած է բեմի կենտրոնից քիչ ձախ և ավանսցենից քիչ հետ դրված, գահ հիշեցնող շքեղ բազկաթուղի, դեմքով դեպի հանդիսականը, իրենից աջ իր զրահակալն է, զրահն ու դիմակը: Երկուսն էլ նայում են դահլիճ՝ ինքը գունատ ու լարված, դիմակն անկենդան, կաշվի փայլով: Նա մի քանի խոսք է ասում հեգ-

նական, դրությունն արհամարհող տոնով, այնպես, կարծես ինքը չի խոսում, այլ դիմակը, որ նախորդ տեսարաններից մեկում իր դեմքին էր Ավֆրեդուսի հետ մենամարտելիս:

Կորիոլան. Ես աստվածներին

Մեղա չեմ ասի, ուր մնաց՝ նրանց:

(Արար 3, տես. 2)

Վոլումնիան (Ֆելիցիտա Ռիչ) այս խոսքերը լսում է առանց նրան նայելու, քայլելով: Տեսարանի ամբողջ ընթացքում նա չի արտասանում ոչ մի բառ: Տեքստային մի մեծ հատված կրճատված է: Վոլումնիայի անհամաձայնությունն արտահայտված է պլաստիկայով: Դերասանուհին, որի վեհ ու սլացիկ կերպարանքը թելադրում է հպարտություն և դառն անտարբերություն, դեմքի մոայլ ու անտաքնապ արտահայտությամբ հետ ու առաջ է քայլում ավանսցենի երկարություն: Թատերայնորեն ընդգծված է նրա և՛ կեցվածքը, և՛ քայլի պլաստիկ, ցուցադրականորեն համաչափ ու փափուկ ընթացքը: Նրա քայլին հետևում են երկու դեմք՝ որդին, գունատ ու նյարդային, և դիմակը՝ անկենդան, սառը փայլով: Իմաստը հստակ է. բացառվում են համաձայնության բոլոր մոտիվները, և այս քայլը, եթե լեզվականորեն մեկնենք, նշանակում է «ոչ»: Դա շատ քիչ է: Եթե հոգեբանորեն բացատրենք, ասելու ենք՝ Վոլումնիան չի լսում, մոր ու որդու միջև անանցանելի պատ է գոյացել, երկուսն էլ մենակ են, մեկը մյուսի համար բացակա, չկա ոչ մի հաղորդակցում: Թատերային առումով երկուսն էլ միտում են դեպի հանդիսասրահ, և հաղորդակցումը հանդիսականի հետ է, անուղղակի: Տեսարանի էսթետիկական լարումը մեծ է. գործողության մեջ են և՛ խոսքը, և՛ լույթը, և՛ շարժումը, և՛ անշարժությունը: Տեսարանի տարածական ու ժամանակային գծերն անջատված են ու միացված, և տեսարանն ընկալվում է որպես ամբողջական լարվածք:

Այս և բեմական շատ տեսարաններ, նաև՝ պանտոմիմական, վերացական-պլաստիկական կամ բալետային, ընկալվում են ոչ լեզվաիմաստաբանական հիմքով, չեն պահան-

Ղուճ լեզվախմբացութուն, չեն պահանջում արտաքին բացատրութուններ կամ թարգմանութուն: Սա վերաբերում է նաև տոնին, որ նույնպես չի թարգմանվում, ինչպես չի թարգմանվում մեղեդին, չի թարգմանվում ուրիշներ: Բեմական աղաղակը կարող է ունենալ իր վոկալ մշակումը (ոչ թե տարերային ճիչ ու ունոց) և չլինել երգ: Այդպես էլ շարժումը, պլաստիկորեն մշակվելով, ներկայացման ընդհանուր տեմպաուրիթմի ու երաժշտության հետ, չի դառնում պար: Ամեն ինչ այստեղ կարող է ենթարկվել ինչ-որ իմաստաբանության, որ դեռ արվեստի բացատրութունը չէ: Բոլոր կարգի բացատրութուններից մեզ մնում է մեկը՝ այն, որ բեմական գործողութունը նախ և առաջ խաղ է, բայց ի՞նչ է խաղը...

Գ Լ ՈՒ Խ VI

Խ Ա Ղ

Մարդը խաղում է միայն այն դեպքում, երբ մարդ է, այս բառի լիակատար առումով, և այն դեպքում է իսկապես մարդ, երբ խաղում է:

Ֆրիդրիխ Շիլլեր

Բեմում գործում են ըստ էության և առաջադրված հանգամանքների. ոչ մի խաղ:

Ա. Գուլակյանի խոսքերից

Մինչև այս կետին հասնելն ինձ ուղեկցում էր ուսուցչիս ստվերը: Այստեղ շեղում եմ ճանապարհս:

Այո, իհարկե, բեմում գործում են ըստ էության և՛ առաջադրված հանգամանքների, ավելի ճիշտ՝ պայմանների: Բայց ո՞րն է էութունը, և ի՞նչ է առաջադրված: Ամեն ինչ ենթադրելի է, մտացածին, երևակայված և եթե իրական, ապա միայն անձի ներհայեցության մեջ: Գործել ենթադրելի հանգամանքներում նշանակում է ընդունել ենթադրելին որպես այդպիսին՝ ո՛չ ճշմարիտ, ո՛չ էլ կեղծ, այլ անկեղծ ինքնախաբեութուն ըստ էության: Այս է բեմական գործողութունը՝ կյանքի խաղի երևակայվող շարունակութունը, որ թատրոնի էութունն է, տարերքը, նպատակը, բովանդակութունը: Բեմական գործողութունը եթե չի հասել խաղի, անավարտ է որպես ձև, արվեստային կյանք:

Հարցը նոր չէ, նոր չէ նաև հարցի քննութունը թատ-

րոնից ու թատերագիտությունից դուրս: Հոգեբանական և փիլիսոփայական գննումները (Հ. Սպենսեր, Կ. Գրոսս, Պ. Ժանե, Խ. Օրտեգա-ի-Գասսեթ, Հ.-Գ. Գադամեր, Ժ.-Պ. Սարտր, է. Բեռն, Մ. Ռուֆֆլեր և այլք), մասնավորապես խնդրի ամենահիմնավոր քննությունը (Յոհան Հյոյզինգա՝ «Homo ludens»), եթե անգամ հարևանցի հետաքրքրել են թատրոնի մարդկանց (ինչը չի նկատվում), միևնույն է՝ զանց են առնվել տեսականորեն: Ռուսական թատերական հանրագիտարանում, որ ամենաընդարձակն է, բացակայում է այս եզրը, իսկ Ֆրանսիականում (Պատրիս Պավի), ուր ներառված են եվրոպական թատերագիտության մեջ մշակված ու շրջանառված բոլոր հասկացությունները, խաղ բառին տրված հինգ էջում բացատրվում են խնդրից դուրս բաներ՝ պայմանականություն, օտարում, ենթատեքստ և այլն, իսկ սահմանում չկա. բերվում է Հյոյզինգայից տասնվեց տող, որպես մասնավոր տեսակետ¹: Հյոյզինգայի դիտումներն, իհարկե, թատրոնից դուրս են, բայց լույս են սփռում, իմաստավորում բեմը որպես մաքուր խաղի իրականություն և հիմքեր տալիս թատերագետին վերանայելու, երբեմն ուղղակիորեն գլխիվայր շրջելու այն, ինչը կոչվում է «ճշմարտություն»՝ շփոթելով հոգեբանականը, գեղագիտականն ու բարոյագիտականը:

Ի՞նչ է ԽԱՂԸ

Փաստագրական մի վեպում առաջին դեմքով պատմվում է հետևյալը: Լուսադեմին արթնացնում են տանկի հրամանատարին, թե քեզ մեծամեծ գործեր են սպասում: Ի՞նչ գործ, պատերա՞զմ: Մտածելու ո՛չ ժամանակ, ո՛չ էլ իրավունք է տրված: Երկաթե նժույգն սպասում է: Երեք ռուպե, և հեծյալն ականջակալներում լսում է՝ այսքան ժամանակում հասնել այսինչ կետը, ոչնչացնել այս ու այս, և դղրդում է երկաթե հեծելագորը քաղաքից դուրս եկող ասֆալտե ճանապարհին: Իրարանցումը ներշնչում է, և ամեն ինչ ծանոթ է հրամանատարին: Մի բան պարզ չէ. պատերա՞զմ է, թե՞ զորավարժություն: Եվ մարդը, որ պատերազմի է պատրաստ

ու ներշնչված է, մի պահ հետ է նայում, տեսնում է շարասյունի վերջում սպիտակ դրոշակը: Պարզ է՝ խաղ է, բայց նշանակություն չունի, տարերքը տանում է: Ծանապարհը նեղ է գրոհի համար, մեքենաները կուտակվում են, ժամանակ չկա, մարդը նայում է ժամացույցին՝ վա՛յ թե չհասցնի... շեղում է մեքենան, դուրս գալիս ճանապարհից. դիմացը մի շինություն է, ինչ կա այնտեղ, մարդ, թե անասուն, չի հարցնում, խորտակում է պատերն ու անցնում, հասնում է շարասյունի գլուխն ու առաջ, ավերում է, ինչ որ պիտի ավերեր, դարձյալ առաջ և՝ «դադարեցնել գրոհը», լսում է ականջակալներում: Ինչու՞, հազիվ սկսել էր: «Ռեժիսորը» կանգնեցնում է փորձը: Խաղն ավարտված է: Մեր հերոսին հրավիրում են զորամասի հրամանատարի մոտ, և շարքի առջև նա լսում է իր պաշտոնագրկման հրամանը: Ծիշտ չէ գործել: Ավերված շինությունը հաշվի մեջ չէ, չի էլ եղել: Խաղի պայմանաժամանակն է խախտված. ինչու՞ է երկու ռուպե շուտ տեղ հասել...²

Մտտենում ենք մեր հարցի պատասխանին և խաղի տրամաբանությունն առհասարակ, մասնավորապես՝ բեմական խաղի: Եվ կարող ենք այս տեսակետից քննել մեր բոլոր օրինակները, այն է՝ ներշնչումն ու տարերքը ենթադրում են կողմնորոշում պայմանականության մեջ և որոշակի հավասարակշռություն: Շեքսպիրի խոսքով ասած, «կրքի, հեղեղի, հողմապտույտի մեջ անգամ բարեխառնություն (temerance)»:

- Ծի՛շտ են ասում, որ Փափազյանը մի անգամ իսկապես...
- Ինչու՞ իսկապես, - ընդհատում եմ հարց տվող «թատերագետ» ուսանողին:
- Ուրեմն ինքը վերապրումի դերասան չէ՞ր:
- Իսկ ի՞նչ է «վերապրումը»:
- Բնական...

Այո, բայց ոչ իրական: Խաղի մեջ բնական, նշանակում է խաղային վիճակի ներշնչումով: Ներշնչումն ու հավասարակշռությունն են պայմանական վիճակի բնականությունը: Խաղային պայմաններն են ծնում այդ, որ շփոթվում է դրություն վերապրումի հետ ու մղում արատավոր մեկնություն-

ների, իրականի ու պայմանականի չփոթ բացատրություն, արվեստի ու պաթոլոգիայի նույնացման, գեղագիտություն ու հոգեվերլուծություն խնդիրները չփոթելուն և անխորհուրդ վեճերի՝ դերասանը վերապրում է, թե՞ ոչ:

Վերոհիշյալ մեր օրինակում մարդը ներկայանում է խաղային ներշնչումով, մի պատկերացումով, որը չի կրել որպես իրականություն, ուստի եթե վերապրում է, վերապրում է իր պատկերացումը, ոչ թե կրածն ու զգացածը: Նա պատերազմ չի տեսել. նրա զգացմունքների պահարանում (էմոցիոնալ արխիվ) դա չկա: Նա կրել է այդ պայմանաբար, թեկուզ և Ֆիզիկապես, իրականացրել ոչ թե պատերազմը, այլ դրա առարկայական ընդօրինակումը՝ իմիտացիան: Տվյալ պահին նրան ներշնչում է իր վիճակը, վիճակն էլ արթնացնում է պայմանական պատկերացում ու խաղային տարերք: Բայց նա կրում է և այն գիտակցությունը, որ մի օր նույնն անելու է ոչ պայմանաբար: Ու քանի դեռ դա չի եղել, նա մնում է ներշնչված այդ ոչ ցանկալի գաղափարով: Դա նրա կենսաձևն է, բնական վիճակը, մշտական խաղը: Պատերազմը նրա համար վիրտուալ իրականություն է, և ինքն ապրում է այդ իրականության մեջ, վարժվել է իր խաղի պայմանականությունը, ինչպես մի դերասան, այն տարբերություններ, որ բեմական վրիժառուի կամ ոճրագործի մտքով էլ չի անցնում, թե երբևէ իրեն սպասում է նույն դերն իրականության մեջ: Թատրոնում անձը կապ չունի դերի հետ, ինչպես Փափազյանն էր ասում, թե բեմում սիրահար լինելով, կյանքում չի եղել սիրահար: Զորավարժայինի և դերասանի նմանությունն այն է, որ երկուսն էլ ներշնչվում են խաղով, տրամադրվում խաղը տանելու մինչև վերջ՝ վճիռ և լուծում, և երկուսի համար էլ հաճելի չէ, երբ նրանց դուրս են բերում խաղային տարերքից: Երկու դեպքում էլ բավականություն է պատճառում ընթացքը, ընթացքի ռիթմն ու ներքին տոնայնությունն ավելի, քան ենթադրելի նպատակը, որ խաղի առիթն է ընդամենը:

Ի՞նչ է, այնուամենայնիվ, խաղը:

Այն, ինչ տեսականորեն քննված է, սահմանված ու մեկնությունների տրված, չարժե վկայաբերել ու կրկնել: Ամե-

նաստույգը թերևս Հյոյզինգայի սահմանումն է. «ազատ գործունեություն (ֆիզիկական և հոգևոր – Հ. Հ.)՝ գիտակցորեն հորինված, առօրյա կյանքի սահմաններից դուրս <...> նյութական շահից ու նպատակահարմարությունից անկախ, որ տեղի է ունենում որոշված ժամանակի ու տարածության սահմանում, համաձայն ընդունված կանոնների»³: Այս միտքն է զարգացվում Հյոյզինգայի աշխատության էջերում, հիմք ստեղծելով նորանոր մեկնությունների: Սարտը խաղը բնորոշում է որպես մարդկային ազատության ձև, Գաղամբը՝ ինքնաբավ գործունեություն, որտեղ մարդը գերազանցում է իր իրականությունը, Օրտեգա-ի-Գասսեթը՝ «գերագույն կիրք», և այսպես...

Չհավակնելով նոր սահմանումի, պարզեցնենք հարցը:

Խաղը մի վիճակ է, որին ձգտում ենք ենթագիտակցորեն և որի մեջ գիտակցում ինքներս մեզ, ուր գործում է ընթացքի ինքնին էներգիան և գործողի արտաքին նպատակից անկախ ընթացքը դառնում է ինքնաշարժ ուժ, ավելի կարևոր, քան արտաքին նպատակը, որ մեզ դրել էր ընթացքի մեջ: Արտաքին նպատակից բացարձակորեն ազատագրվել հնարավոր չէ, հարկավոր էլ չէ (դա կլինի խենթություն), բայց խաղը, որպես այդպիսին, «նվազագույնս կախում ունի արտաքին նպատակից և առավելագույնս ինքն է իր սեփական շարժիչը»⁴: Ի՞նչ էր առաջ մղում մեր հերոսին: Ընդունենք՝ արտաքին նպատակը: Բայց ի՞նչ արժեք դա իր համար, եթե անգամ իր որոշումը լիներ: Նա չէր կարող այդպես եռանդով սուրալ դեպի դրա իրականացումը, եթե իրեն բավականություն չպատճառեր բուն ընթացքը և իր ներքին հոգեկան շարժիչի աշխատանքն այդ ընթացքում: Սա ներքին, չգիտակցված նպատակն է՝ բուն խաղը, իսկապես «գերագույն կիրք», որի համար շարժումն ամեն ինչ է, և արտաքին նպատակը՝ շարժման առիթ ու շարժմանը ենթակա:

Խաղը, որպես ինքնաբավ ընթացք, առկա է մարդկային գործունեության բոլոր ոլորտներում: Երեխաների խաղը նույնքան լուրջ է իր հոգեբանական հիմքում, որքան խորհրդարանական վեճը կամ դատավարությունը, գիտական

կամ իրավական փաստարկումները և առհասարակ, այսպես կոչված, սպորտային հետաքրքրությունը որևէ գործում:

— Շատ չե՞ք ձգում պրոցեսը, — հարցրեցի մի փաստաբանի, որ ժամանակ առ ժամանակ ընթացակարգային խախտումներ էր գտնում դատավարություն մեջ, և գործը դանդաղում էր:

— Պետք է, — ասաց:

— Ավելի լավ չէ՞ մանրուքների մեջ չմտնել, գործը շուտ վերջանա: Ընթացքը մեր օգտին է:

— Իսկ իմ ընթացքը...

— Ձգելը չի՞ վնասում գործին:

— Բայց ուրիշ խնդիրներ էլ կան, չէ՞. իմ գործն իր տրամաբանությունն ունի:

— Բայց հանուն այդ տրամաբանության կորցնում ենք պահը:

— Պահն ամեն պահ է:

— Վե՞րջը:

— Ի՞նչ վերջ. վերջ չկա⁵:

Գործն ակնհայտորեն դրական լուծում էր ունենալու, բայց փաստաբանը բավականություն էր ստանում իր օրենսգիտությունը գործադրելով վիճակ ու միջոցառում ստեղծելու: Այստեղ, ինչպես ամեն խաղում, կարևորվում էր ընթացքը, որպես ներքին նպատակ: Բայց կա նաև ներքին և արտաքին նպատակների հարաբերություն, խաղի տակտիկա. խաղն ինչքան կարելի է ձգել: Բայց խաղն ինքն է իրեն ձգում: Սա հիշեցնում է մի անեկդոտային զրույց: Երկու գյուղացի անտառում փնտրում են իրենց կովը. մեկը ձայն է տալիս, թե գտել է, մյուսը պատասխանում է, թե մեկերկու բացատ էլ կա գննելու, այսինքն՝ իր ներքին շարժիչը դեռ գործում է: Սա մոտավորապես նույնն է, ինչ դատը ձգող փաստաբանի տրամաբանությունը: Խաղը մնում է խաղ, արտաքին նպատակից վեր:

Բեմական խաղի բացատրություններում հակված ենք գործածել խաղային տարերք բառերը, որպես գործողության որակական բնութագրում, և սխալ չենք, եթե խաղը տարերք է, ինքնաբավ ընթացք: Բայց ինչպիսի՞: Ո՛չ քամի, ո՛չ

ջրհեղեղ: Ամեն խաղ իր պայմանն ունի և կանոնը: Չկա խաղ առանց պայմանի ու կանոնի: Կանոնը պայմանի մեջ է ինքնին և պայմանով է արդարանում: Կանոնը պայմանավորված է նաև արտաքին նպատակով, զսպում է տարերքը և զսպելով նպաստում նրան, սրում է կիրքը և սահմանավորում ընթացքը: Հավասարակշիռ ու հաշվարկված գործելը ժամանակի ու տարածության որոշված սահմանում ներքին պայման է ամեն խաղում: Եարժման բավականությունը նաև հավասարակշռության պահպանումն է՝ բնագրային կողմնորոշումը տարերքի ու չափի մեջ: Մեր առաջին օրինակում խախտումը կարծես մեծ չէր՝ երկու բոլակ: Արվեստի տեսակետից սա նույնն է, ինչ երաժիշտի առաջ ընկնելը դիրիժորից, ասենք՝ կես տակտ, կամ՝ ռեպլիկին շուտ պատասխանելը բեմում: Նման խախտումը կրկեսում հավասար է աղետի: Ամեն խաղում և ամեն խաղացողի հայտնի են պայմանն ու կանոնը, և ամեն խաղում էլ լինում են խախտումներ: Կանաչ դաշտում գնդակ հարվածողը գիտե՞ ինչ կարող է անել և ինչ ոչ, բայց տարերքի մեջ ակամա խախտում է կանոնը: Հետևաբար, ազատ է այն խաղացողը, որ և՛ ներչնչված է, և՛ կողմնորոշված: Այս է խաղային ազատությունը մարդկային գործունեության բոլոր ոլորտներում, նաև՝ թատրոնի բեմում:

Պայմանն ու կանոնը խաղին տալիս են ծիսային բնույթ կամ ընդհանրություն են ստեղծում խաղի ու ծեսի միջև: Ծեսը տարերային չէ և ինքնին կանոն է: Խաղի մեջ ծիսայինը հաճախ չգրված կանոն է, էթիկա: Այդպես են բացատրվում համաձայնողական (տրանսակցիոն) քայլերը՝ մեծահոգության ծեստեր, դիմացիներն հավասար ընդունելու ակնարկներ, մրցակցին հնարավոր վրիպումից հետ պահող խոսքեր և այլն: Ծիսային տրամաբանությունը գործում է և այլ չգիտակցված մղումներով՝ սյուժեի և կոմպոզիցիայի ակամա զգացություններ: Հետևելով մարդկային հարաբերություններին ինքնակարգավորման ձևերին, էթիկ Բեռնը որոշում է ինչ-ինչ դիրքային պայմանաձևեր և սյուժետային տիպաբանություն: Դրանցից, որպես դրամատուրգիական պայմանաձև, ընտրում ենք հետապնդողի ու հետապնդվողի փոխհարաբերությունը՝ մանկական խաղ «պահմտոցի» կամ,

ինչպես հեղինակն է վերնագրում, ըստ իտալական հայտնի կինոնկարի՝ «Ոստիկաններ և գողեր»։ Թաքնվողը թաքնվում է, որ գտնվի, փախչողը փախչում է, որ բռնվի, և իրադրությունն ու ընթացքը ենթադրում են ինքնաբերաբար կարգավորվող ժամանակամիջոց։ Եթե ընթացքը ձգվում է, սպառվում է երկուստեք ներհայեցվող պայմանաժամանակը, և խաղը մարում է։ Որպեսզի դա տեղի չունենա, թաքնվողը դուրս է թռչում կամ որևէ նշանով իմաց է տալիս, թե ինքը խաղի մեջ է։ Խաղային այս լարվածքն առկա է նաև իրական հարաբերություններում։ Գողն իր ենթագիտակցություն խորքում կրում է բռնվելու գաղափարը, և ոստիկանն էլ իրեն դնում է ինչ-որ անհնարինություն առջև, եթե անգամ ամեն ինչ հայտնի է։ Սրամիտ է հոգեվերլուծողի եզրակացությունը, թե «գողի հոգում նստած է ոստիկանը, ոստիկանի հոգում՝ գողը»⁶։ Ինքնահայտարարվող հանցագործը հետաքրքիր է, քանզի հետաքննողի հոգու մեջ տեղ չունի, խաղ չի ստեղծում։ Իսկ հետապնդվողն էլ ենթագիտակցորեն ներհակ է իր անհայտ բացակայողի վիճակին և ձգտում է որևէ կերպ պահպանել իր աուրան կյանքի բեմում։

«Լինել ոչինչ կամ խաղալ», – ասում է Սարտրը, այսինքն՝ լինել այն, ինչ տրված է մարդուս, իր ծնունդով, որպես վիճակ, կողմնորոշման կերպ, իրականացում իր ներքին դերի, ինչը նա կրում է, ինչում նա գոյություն ունի։

Հյոյզինգան չի առանձնացնում արվեստը և ամենից քիչ՝ երկու էջում, ակնարկում է դրաման, շրջանցելով բեմը։ Նրա խնդիրն այդ է, այլ՝ որ «աշխարհը կատակերգություն է խաղում», և խաղի մեջ է մարդկության մշակութային ենթագիտակցությունը։ Մեղ մնում է հարցը թեքել այս կողմ՝ տեսնելու, թե որտեղ է խաղը խաղի մեջ, որպես կամքի ու տարերքի ներդաշնակում, գեղարվեստական ձևաստեղծման գործոն, սկզբունք և նպատակ արվեստում։

Ասելով «խաղը խաղի մեջ», փնտրում ենք խաղային գործոնի տեղն ու աստիճանը և ընտրում ենք հետևյալ երեք չափումները.

ա) դրդիչ (իմպուլս) կամ արտաքին նպատակ,

- բ) ընթացք,
- գ) արդյունք։

Առօրյա աշխատանքում դրդիչը, ընդունենք, գործնական է և նյութական, իսկ ընթացքը կարող է վերածվել խաղի կամ արդյունքում կրել խաղի հետքը։ Եթե մարդը վարում է հողը, դրդիչը, պարզ է, նյութական է, ընթացքը սակայն (Ֆիզիկապես ծանր լինի, թե ոչ) ձեռք է բերում նյութականից դուրս և վեր բովանդակություն. շարժման ռիթմը տրամադրություն է ստեղծում, դրսևորվում որպես երգ, այսինքն՝ ձևը հաղթում է նյութին։ Դարբնի աշխատանքի դրդիչն էլ նյութական է, բայց ընթացքը՝ երկու մեծ ու փոքր մուրճերի համաչափ զարկերը ստեղծում են որոշակի ռիթմական կարգ՝ հենք, որի վրա կարող է մեղեդի հյուսվել։ Հիշենք Պյուլթագորասի օրինակը։ Նկատի առնենք, որ Ստանիսլավսկին էլ ռիթմը համարել է վերապրումի դրդիչ⁷։

Այսպիսով, խաղային տարրերից ամենահիմնականը, որպես կարգավորող ու ներշնչող ուժ, ռիթմն է՝ Ֆիզիկականի մետաֆիզիկական արդյունքը, գեղարվեստական ձևաստեղծման հիմքը։ Իսկ ձևը տարաբնույթ տարրերի փոխհարաբերությունն է և նրանց կապն ամբողջության մեջ⁸։

Չփորձենք նույնացնել խաղային բնագոյն ու էսթետիկական զգացումը, խաղային կարգն ու գեղարվեստական ձևը, բայց չփորձենք նաև բաժանել։ Դրդիչը կարող է լինել էսթետիկական և արտաէսթետիկական, կամ էսթետիկականը հանգեցնել արտաէսթետիկական արդյունքի։ Մեր նպատակը խաղի բացարձակացումը չէ մարդկային գործունեության մեջ, այլ խաղային հիմքի գննումը, որ բեմական իրականության մեջ դառնում է ձևաստեղծման հիմք։

Խաղի տեսությունը նկատի ունի հիմնականում ազոնալ (մրցական) խաղերը և ազոնալ պահերը հոգեկան գործունեության մեջ ու մարդկային հարաբերություններում։ Կողմերն իրենց առջև դնում են համաբնույթ ու հակադիր խնդիրներ և ձգտում իրականացման համաբնույթ ու հակադիր միջոցներով, պահպանելով խաղի պայմանները, կանոնն ու էթիկան։ Ստանիսլավսկու ասած «միջանցիկ» և «հակամիջանցիկ» գործողությունները ազոնալ վիճակների գիտակ-

ցումն են բեմում: Ստանիսլավսկին այս մասին չէր մտածել, և Հյոյզինգան էլ ծանոթ չէր Ստանիսլավսկու տեսությանը: Հետամուտ, այսպես կոչված, մաքուր խաղի գաղափարին, նա շրջանցում է հայտնին՝ դրաման և բեմը, որպես խաղային կառուցվածք, նաև դրամայի ունիվերսալ պայմանաձևը՝ ամենամաքուրը ազոնալ խաղերի մեջ՝ շախմատը: Այս է մաքուր խաղը իր բոլոր պարամետրերում ու չափումներում. դրդիչը խաղային է, ընթացքը խաղային է, արդյունքը խաղային է. ոչ մի նյութականություն, ոչինչ առարկայական և ոչ մի գործնական շահ: Այստեղ ամեն ինչ տեղի է ունենում որպես վերացական արժեքների հարաբերություն, մետաֆիզիկական իրականություն մեջ: Սա բացարձակորեն խաղային կարգ է և մաքուր ձև, բայց արդյո՞ք գեղարվեստական ձև, թեպետ այս խաղից ստացած բավականությունը երբեմն համեմատելի է էսթետիկական զգացմունքի հետ, ինչպես մաթեմատիկական խնդրի լուծումը: Արտաքին աշխարհը որևէ դեր չի կատարում այս ներփակության մեջ և չի կարող ներխուժել այստեղ: Բայց խնդիրն այն է, որ ինքը խաղը դեր է կատարում իր ներքին խնդրից դուրս. միևնույնիստ է ստեղծում իր շուրջը, բարոյական կրքեր, հասարակական խոսակցություն, արժանապատվության խնդիր, արժեքավորում խաղարկուի անձը: Այսպես են բոլոր խաղերը և ամենից ավելի թատրոնը, որ, իհարկե, ներփակ աշխարհ է և մաքուր արվեստ է: Այն, ինչ առաջանում է բեմի շուրջը, իրենից դուրս է կարծես: Բայց այն, ինչ շախմատի շուրջն է առաջանում, իրենից դուրս է և ուրիշ խաղ: Շախմատն, այնուամենայնիվ, թատրոն է, և այս բեմն էլ ոչ թե կես-քառակուսիմետրանոց տախտակն է, այլ այն անսահմանությունը, որ գոյություն ունի անսահմանություն մեջ իր նժույզը խաղացնողի մտքում:

Վերագառնալով մեր առաջին օրինակին (գորավարժային գրոհը), տեսնում ենք, որ խաղի մեջ ազոնալ պահը չէ որոշիչը, այլ ինքնակառավարվող տարերքը որպես կամք, ինքնին վիճակ և նպատակ: Կարևոր է թերևս, թե՛ ով ում, ով ումից առաջ, կամ ով ում դեմ, բայց առավել կարևոր է սուբյեկտիվ կամքն ինքնին, որպես ինքն իր հեղինակը, ինքն իրե-

նով սնվող, իր ներսում հրճվող: Իսկ եթե մրցություն, ապա՛ նախ և առաջ ինքն իր հետ: Եթե մարզիկը նպատակ ունի հաղթահարելու տարածություն, ժամանակ, բարձրություն, ծանրություն, իրադրություն, հասցնելու է իրեն խաղային վիճակի՝ կարողանալու է կրել ջանքի ու ընթացքի (ֆիզիկական, մտավոր, էսթետիկական) բավականությունը, որ հոգեկան առումով (ոչ միշտ խոստովանված) ավելի վեր է, քան արտաքին նպատակը: Մարաթոնյան տարածությունը (42 կմ, 195 մ), որին ասում են «մահվան ճանապարհ», գրավում է մարդկանց, հատկապես մտավորականների, որպես սեփական կամքի հետ խաղալու բավականություն, և ճանապարհի ամենազժպարին հատվածում մեկն սկսում է երգել, մեկ ուրիշը, ռիթմին տրված, ոտանավոր է հորինում: Մարդն այստեղ ընկերանում է իր ֆիզիկական տանջանքին ու, մի ռիթմ բռնած, կլանում է ժամանակի հավասար միավորների վերածված տարածությունը որպես անվերջ ժապավեն, և իրեն բավականություն է պատճառում այս խաղը, որ նման է հողը վարելուն: Ֆիզիկականը, որ հասնում է տառապանքի, անցնում է ուշադրության երկրորդ-երրորդ գիծ. թվում է՝ մարդն օտարանում է իր ֆիզիկական էությունը, բնագանցվում, անցնում իր սահմանը: Այս վիճակը համեմատելի է Հեմինգուեյի «Չհաղթվածը» պատմվածքի հերոսի՝ տարիքն անցած ցլամարտիկի վիճակի հետ. պարտվում է, հասնում մահվան դուռը, բայց գիտակցությունն ու զգացողությունը չի հասնում այն, որ ինքը ֆիզիկապես ջախջախված է. «ես իմ ձևի մեջ էի», — ասում է:

Այսպիսով, մեկը խաղում է ֆիզիկական դժվարության հետ, մյուսն՝ իրական վտանգի ու վախի, երրորդը ռիթմական կարգի է ենթարկում լեզվական կամ հնչյունական նյութը, այն մյուսը ձև է փնտրում կարծր նյութի մեջ, գծերի ու ծավալների հարաբերություն է ստեղծում, և ամենուրեք գործում են տարերքն ու կարգը, որպես փոխհավասարակշիռ ու ներհամաձայն ուժեր՝ նյութից վեր, ոչ տեսասարակչի ու ներհամաձայն ուժեր՝ նյութից վեր, ոչ տեսանելի, շոշափելի կամ լսելի, ոչ դիսկուրսիվ: Արվեստում ամենամաքուր խաղը երաժշտությունն է, Հյոյզինգայի բնորոշումով՝ «կանոնների գումար, ներհամաձայնություն

բացարձակորեն պայմանական ու անձեռնմխելի ոլորտում, որ չի միտում շահի և օգտակարություն, բայց հաղորդում է բավականություն, հանգստություն, ուրախություն ու հոգեկան վերելք» և, «չնորհիվ իր այս բնույթի, անհամեմատ խիստ է իր հրամայականում, քան կերպարվեստը. կանոնի խախտումն այստեղ ավերում է խաղը»: Հյոյզինգան երաժշտության կողքին է դնում «խաղի ամենամաքուր ու կատարյալ ձևերից մեկը՝ պարը» և վճռում է՝ «Պարը ինքը խաղն է»⁹: Ավելացնենք, որ պարը հիմնավորապես թատրոնին է պատկանում: Բայց արդյո՞ք այնքան խիստ է իր մաքրության մեջ, որքան երաժշտությունը: Պարը մարդկային ներկայության բացարձակորեն արվեստի վերածված կերպն է և շատ է մարմնավոր մաքուր խաղ լինելու համար: Այստեղ մաքուր խաղը հավասար է մաքուր արվեստի, ոգու իրականության, երբ Ֆիզիկական հմտությունն ու կատարելությունը չեն այլևս չափանիշը, ինչպես այդ ապացուցում է տարիքն առած մի Պլիսեցկայա: Խստության առումով, երաժշտության հետ համեմատելի է կրկեսը՝ թատերական արվեստի հնագույն ու անփոփոխ տեսակը, որ չփոխեցնում է քաղքենի թատերագետին («կրկեսը համարում ես արվեստ...»): Շփոթեցնողը Ֆիզիկական վիճակներն են, վտանգը, ուժային ցույցերը, բայց արդյունքն արվեստային է, և ընթացքը բացարձակորեն խաղային: Տարերքի ու կարգի համաձայնությունն այստեղ նույնքան և ավելի խիստ է. կանոնի խախտումը կարող է կյանք արժենալ. ուրեմն՝ որքան ճշգրիտ, այնքան ներդաշնակ ու ներշնչող, ինչպես երաժշտությունը: Խաղն այստեղ ևս, ինչպես պարում, սոսկ արտաքին երևութականը չէ, ոչ էլ ներքին կենտրոնացումը, ինչպես դրամատիկական բեմում, այլ տարերքն ու կամքի ինքնակառավարումը՝ փոխհարաբերությունը Ֆիզիկական վիճակի հետ, որ ունի, իհարկե, սպորտային պահ և դրանով է շփոթեցնում քաղքենուն: Այն, ինչ արտաքին շերտում է՝ Ֆիզիկական մարզը Ֆիզիկապես, որպես ուժի, գեղաձևության կամ էրոտիզմի մարմնացում, հակառակ է մաքուր խաղի սկզբունքին: Բայց նույն Ֆիզիկական մարզը մաքուր խաղի ոլորտում է գործողության, որպես ձևաստեղծման,

տիրապետումով, և այդտեղ է արտիստը: Կրկնենք Ստանիսլավսկու խոսքը. «նրանք ապրում են մշտապես մահվան կողքին և կատակով վտանգի ենթարկում իրենց կյանքը»: Բայց եթե չլինի վտանգը, կամ տապալվելու վախը, չի լինի ճշգրտություն, էֆեկտ, ներշնչում: Կատակով, այսինքն՝ խաղով, որ նշանակում է՝ ֆիզիկական վիճակում ֆիզիկակալից վեր, հնարավոր փորձից այն կողմ՝ սահմանազանց: Այստեղ է մաքուր խաղը, որպես տրամադրության շարժում, տիրապետված վիճակ, որ միտում է ոչ նյութին, այլ ձևին, կողմնորոշվում գիտակցականի ու ենթագիտակցականի, տարերքի ու կարգի սահմանազծում, և այդտեղ է խաղարկուի հոգեկան ու հոգևոր բավականությունը: Իսկ ի՞նչ է այստեղ ձևը, եթե ոչ արվեստային ու արտաարվեստային գծերի ներդաշնակումը կենդանի վարքագծում: Գործողության բոլոր տարրերն առանձին-առանձին (ուշադրության օբյեկտ, խնդիր, կենտրոնացում, արարք, կամային նշան և այլն) կարելի է գատել, քննել ու ճշտել, բայց ներքին կազմակերպվածքը՝ ոչ: Դա մի մեքենա է արտիստի ներհայեցողության խորքում, մի շարժում իր ներքին հեռանկարով: Բացատրություններ շատ կարելի է տալ, և ամենաճիշտն ու անբացատրելին այն է, ինչին հետամուտ ենք. խաղ:

Որպես հարցի եզրափակում հարմար է դիմել բառի բառարանային նշանակություններին:

Հայերենում բառի առաջին նշանակությունն է, ըստ Հայկազյան բառարանի, զբոսանք, այն է՝ ժամանց, երկրորդը՝ «տեսարանն կամ տաղաւարն խաղացողաց», ասլա՝ ծաղր, կատակ, խայտալ, շարժվել, արշավել: Գրական վկայություններում և ժողովրդական բառապաշարում խաղ նշանակում է երգ, պար, նվագ, հոգնակի ձևում՝ խաղք — հրապարակային վիճակ («խաղք ու խայտառակ»): Ակնհայտ է համապատասխանությունն անգլերեն play բառին, որ նշանակում է խաղ, խաղարկություն, պիես, ներկայացում: Հայերեն ասվում է «խաղ խաղալ», այսինքն՝ պարել կամ երգել: Սա ըստ ձևի նույնն է, ինչ անգլերեն «play the play» (պիեսը ներկայացնել): Նույնն է բառի իմաստը գերմաներենում՝ spiel — բեմական կատարում, նվագ, ուսուցանում սքրա — նույնը:

Հետևելով Հյոյզինգայի դիտումներին ու փաստարկումներին, տեսնում ենք, որ հասկացությունը նույն լեզվական պայմանաձևն ունի ֆրանսերենում, իսպաներենում, հոլանդերենում և շատ լեզուներում: Լեզվական ձևն այստեղ սոսկ լեզվական չէ, կամ լեզվականը կրում է արտալեզվականը՝ ակնհայտ մի օրինաչափություն: Հասկացությունն ամբողջական է ու տարողունակ իր և առարկայական վերաբերությունը (մասնավորապես մեր խնդրի տեսակետից) և վերացական, ընդհանրացնող իմաստով¹⁰:

Ըստ Հյոյզինգայի տեսության, մարդկային կեցությունը սոցիոլոգիկ է խաղային տարերքով: Որքան էլ վիճելի համարվի այս տեսությունը, ինչպես էլ քննադատվի, միևնույն է՝ ներչնչող է, որպես դրամայի ու թատրոնի էությունը մեկնող հայացք: Այն, ինչը դրամայի տեսության մեջ կոչվում է գործողություն, բեմական արվեստի տեսության մեջ հարմար է կոչել խաղ: Եթե բեմը անձի ներկայությունն էր, ապա նաև հնարավորությունը, ապա այդ ներկայությունն էլ խաղն է:

ԽԱՂԸ ՆԵՐԿԱՅՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎ

«Հրապարակային մենակություն», թե՞ ներկայություն: Սա երկդիմի զգացում է բեմում գտնվողի համար, և դա պիտի կոչենք բեմական զգացում, որ մեզ ուղեկցում է բոլոր այն պահերին, երբ մենք հանրության հայացքի առջև ենք:

Բեմական զգացումը նախ հրապարակային ներկայության զգացում է, և գուցե այդտեղից պիտի սկսել, ինչպես մտածում է Սերգեյ Յուրսկին¹¹:

Մենակությունը բեմում ենթադրվող պայմանն է, ներկայությունը՝ իրական:

Անձը միշտ ինքն իր հետ է, որպես իր սեփական հնարավորությունը, բայց ինքն իրենտ՞վ է արդյոք ներկայանում հանրությանը, թե՞ ինչ-որ արտաքին մի դեր է ստանձնում ակամա, համաձայն ընդունող միջավայրի, նրա սպասելիքի

կամ առաջադրվող խաղային պայմանների ու կանոնի: Սա մեր հանգուցային հարցերից է: Ուրեմն, ո՞վ է անձն ինքն իր հետ, որ ով լինի հանրության առջև:

Հայտնի է, որ գրչի կամ գիտություն մարդը, մենակության վարժված և ինքնաճանաչման ձգտող, խուսափում է հասարակական ժողովատեղիներից և այնքան էլ հեշտ չի մտնում թատրոն, չի կարողանում որոշել իր ներկայության կերպն ու իմաստը հասարակության մեջ, որին իր միտքը պետք է: Մի հնագետ, որ զբաղված էր վիմական արձանագրությունների վերծանումով, ասաց, թե ամաչում է մտնել լուսավոր համերգասրահ, թեպետ սիրում է երաժշտությունը: Նա իրեն հարմար էր զգում իր տանը կամ քաղաքից դուրս, կամ գրադարանում, ուր ամեն մեկն իր թղթի ու գրքի հետ է: Չգարմանանք միջնադարյան մենակացների վրա, որ իրենց ասածու հետ էին խոսում, նկատի առնենք փիլիսոփաների ընտրած կենսաձևը՝ մեծ քաղաքից ու հասարակական շփումներից հեռու: Ավելի լավ չէ՞, մտածում էր Հայդեգգերը, մի «զրույց գյուղամիջյան ճանապարհին», քան ինչ-որ գիտաժողով և հրապարակային դատողություններ, ուր պետք էր հանդես գալ փիլիսոփայի դերով, որ դեր էլ էր համար, այլ իրեն տրված կեցության ձևը:

– Ինչու՞ եք այդպես մեկուսացած ապրում, – հարցնում են նրան:

– Այնու, որ ես աշխատում եմ:

– Չե՞ք սիրում, երբ խոսում են ձեր մասին:

– Որ լայն ասպարե՞զ դուրս գամ, թատրոն կամ դիմակահանդե՞ս: Ա՞յդ է կարևորը:

– Դուք վերջնականապես հրաժարվե՞լ եք հասարակական կյանքից:

– Ինձ հաճախ են հրավիրում գիտաժողովների ու գիտազրույցների, անգամ՝ որոշ պաշտոնական ընդունելությունների ու արարողությունների: Եվ ստիպված եմ բոլորին մերժել¹²:

Փիլիսոփայի կյանքն էլ խաղ է՝ մտածողի «մտքի խաղը» (Կանտ), որ չի նախատեսում հրապարակային ներկայություն և բեմ. ինքն առավել քան ներկա է՝ հրապարակ է նե-

տում մտքեր ու գաղափարներ, որ շրջանառություն են դնում, գիտաժողովներ դուրս բերում սովորական գիտաշխատողները, և որոնցով պճնվում են գիտություն «էստրադայի» մարդիկ: Անձն իր անձնական ներկայությունը շատ քիչ բան ունի անելու այստեղ: Նա ներկա է իր բացակայությունում: Նրան փորձում են ընդգրկել, նա ընկրկում է: Հրապարակային ներկայությունը թելադրում է խաղի այլ պայման և այլ կանոն, պահանջում է գտնել սեփական վարքագծի թեման և արտաքին կերպը, ասել է՝ հորինել ուրիշ մի խաղ, ներկայանալ ոչ այնքան իր էությունը, որքան իր՝ մտքի մարդու սոցիալական դիմակով, որ իրենից դուրս է: Հրապարակային խաղի կոնտեքստն այդ է թելադրում: Այստեղ սեփական դերը ներկայացնելն էլ նշանակում է գործել ոչ ըստ սեփական ներքին պայմանի, այլ ընդունել արտաքին առաջադրվող պայմանները, որ նշանակում է ինչ-որ կերպ օտարվել սեփական անձից, ձգտել որոշ կերպարայնություն:

Այն, ինչ հայտնի է գրականությունից հին հունական սոփեստների ու Սոկրատեսի մասին, ապացույցն է վերոհիշյալ դրույթի: Մի բան է մտքի խաղը տրամախոսության ձևով, ուր առկա է ճշմարտության ծարավը, և այլ բան տրամախոսության մեջ մտնելու կերպը, ուր գործում է անձն իր բնավորությունը ու դիմակով, որպես կերպար: Մի բան է Սոկրատեսի մտքի եղանակը, որպես խաղ, և այլ՝ նրա ընտրած սոցիալական դիմակն ու վարքագիծը ի տես իր միջավայրի ու ժամանակի: Սա մարտահրավեր է և մի մեծ խաղ իր զվարթ ու կատակերգական ընթացքով, դրամատիկական նպատակով և ողբերգական ավարտով: Իր խաղային պլանում սա ոչ այնքան մտքի հավակնությունն է, որքան անձի ու նրա տեսակի: Այստեղ չկա օտարում. նույնն են, ամբողջություն են կազմում միտքը, դիմակը, հասարակական վարքագիծը, անգամ խաղի վախճանը: Սա եզակի խաղ է: Ինչպես է եղել իրականում, կարևոր չէ թերևս, կարևորը պատմությունը ավանդված մեծ խաղն է մեծ գործող անձի ներկայությունը, որ բեմական խաղի նյութ է տալիս և հուշում ձև: Այս խաղում մարդն այն է, ինչ է. կեցությունը

համարժեք է ինքն իրեն, գիտակցում է ինքն իրեն, ներկայանում է որպես ինքը: Սա խաղի, որպես ներկայություն ձևի, օրինահավակնությունը չի ներկայացնում: «Ուղարկուն» իր խաղի մեջ խորհրդակերպված է, հասցված միստերիալ գաղափարի, ինչը չի լինում իրականություն մեջ, ուր կեցությունն ու երևույթը չեն նույնանում, ինչպես չեն նույնանում անձը և դերը:

Եվ այսպես՝ անձն իր դերում և ոչ իր դերում, սեփական կամքով, թե ակամա՞:

Իր դերը չի նշանակում իր անձը:

Այն, ինչ մտքի դրսևորում է, որպես մաքուր խաղ, չի նախատեսում դեր կամ դիմակ: Մտքի կրողն ու միտքը խաղի մեջ դնողը չի ներկայանում իր անձով ու մարդկային վարքագծով: Ո՛չ մաթեմատիկական, ո՛չ էլ շխմատային խնդրում հնարավոր չէ տեսնել մարդու դիմագիծն ու բնավորությունը: Մարդն այստեղ թաքնված է շատ խորը: Նա կա որպես խաղարկու ինքն իրենում, մտքի առումով ներդաշնակ ու ամբողջական: Բայց ահա նա դուրս է գալիս բեմահարթակ ի տես հանրության և խաղի մեջ է դնում ոչ այնքան իր անձը, որքան իր միտքն իրենով անձնավորված: Սկսվում է նոր խաղ: Այստեղ անձի հրապարակային ներկայությունը է որոշվում խաղի բովանդակությունը: Մի բան է անձը, մի այլ բան նրա խաղը, բայց ահա մաքուր խաղը դառնում է միջնորդ անձի ու հանրության միջև, և անձը կարևորվում է երբեմն ավելի, կամ նրա դիրքն ու վարքագիծը դառնում են կողմնորոշիչ: Թվում է՝ ոչ մի նշանակություն չունի, թե որտեղ է տեղի ունենում շխմատային մրցությունը, փակ սենյակում, թե հանդիսականներով լեցուն դահլիճի առջև: Հանրության ներկայությունը սակայն փոխում է խաղացողի դրությունը և հոգեվիճակը: Նա թեպետ լուռ նստած է սեղանի առջև, բայց զգում է իր վերացական քայլերին հետևողների շնչառությունը, նաև՝ հայացքների էներգիան: Այստեղ ահա նա վերածվում է դերասանի, խաղում է մի դեր, որ իրենը լինի, թե ոչ, դուրս է իր առջև դրված վաթսուհնչորս սև ու սպիտակ քառակուսիների դաշտից: Նա փոխհարաբերություն մեջ է մտնում,

ուղղակի թե անուղղակի, իր խաղին հետևողների հետ, և այդ փոխհարաբերությունն ուրիշ դաշտում է: Որքանո՞վ է այդ կարևոր: Եղել է դեպք, որ ուզեցել են խաղը տեղափոխել առանձին սենյակ, որպեսզի բացառվի արտաքին՝ հանդիսատեսային գործոնը, և պարզվել է, որ «շախմատային բեմի դերասանը» (դա եղել է Միխայիլ Տալը) համաձայն չէ¹³: Թվում է, որ այս խաղը չպետք է հանգեր անձի ներկայությունից ձեռք: Այո՛, ըստ իր ներքին տրամաբանությունից: Եվ չի էլ հանդուժում: Բայց անձը ներկա է, հանրությունը հետևում է նրան և անուղղակիորեն թելադրում է իրենը՝ ինչ-որ վարքագիծ, վարքագծին համապատասխան դիմակ, և շախմատիստն սկսում է խաղալ իր մտքի խաղին զուգահեռ մեկ ուրիշ դեր, իր, որպես մարզիկի և ընդունված մարզու դերը, որ իր անձը չէ: Կան խաղից դուրս մարզկային քայլեր, որ չեն արվի առանձին սենյակում, բայց արվում են բեմում: Օրինակ, Տիգրան Պետրոսյանը երկար մտածելուց հետո մի քայլ է անում և արագ ու թեթև քայլով հեռանում բեմից: Այս արագ հեռանալը տպավորություն է գործում և՛ մրցակցի, և՛ հանդիսականի վրա: Ի՞նչ կատարվեց: Քիչ անց պարզվում է, որ դա ճակատագրական հարված էր մրցակցի համար, և մրցակիցը քարացել է տեղում, չի շարժվում, վերջ՝ հաջորդ քայլերը տանում են դեպի պարտություն. «Ի՞նչ դաժանություն, մարդուն մենակ թողնել բեմում, դիտող հասարակություն առջև...»¹⁴: Սա բացարձակորեն բեմական իրադրություն է շախմատային բեմից դուրս, ուրիշ խաղ:

Անձն ընտրում է իր դերը կյանքի բեմում, խաղում իր խաղը, կամ իրեն վիճակվում է ինչ-որ դեր և խաղ:

Մարդն ա՞յն է, ինչ հանդիսանում է, կեցությունը համարժեք է ինքն իրեն: Այս հարցը տալիս է Սարտրը և պատասխանում. «Եթե այդպես լինեք, անհնար կլինեք ինքնախաբեությունը, և անկեղծությունը չէր համարվի իդեալ»¹⁵: Բայց այդպես չէ, և կեցությունը գիտակցում է ինքն իրեն, որոշում իր ներկայությունից կերպը, խաղում իր դերը, չմոռանանք՝ իր դերը, ոչ իրեն: Սարտրն օրինակ է բերում սրճարանի մատուցողին: Նա շարժվում է թեթև ու ճկուն, տա-

նում ու բերում մատուցարանը մեկ ձեռքով, գործում է ինչպես վարպետ մի ձեռնածու, ինչպես լարած մեքենա, և ո՞վ է ինքը, հայտնի չէ. նա խաղում է իր դերը: Բայց իր տա՞նն էլ է խաղում նույնը: Հասկանալի է, որ տանը նրա խաղն ուրիշ է լինելու, քանզի դերն ուրիշ է: Նրա «բեմը» սրճարանում է, հանդիսականը նույնպես: Հայտնի չէ՝ դա իր միա՞կ խաղավայրն է, և մատուցողի դերը միա՞կը, թե ուրիշ խա՞ղ էլ ունի ուրիշ մի տեղում: Հայտնի չէ նաև՝ ի՞նքն է ընտրել իր այս դերը, թե՞ վիճակվել է իրեն հանգամանքների բերումով: Դժվար է իմանալ՝ նա բավականություն մը է խաղում այս դերը, թե՞ բավականություն է ցուցադրում, թաքցնելով հոգու տաղտուկը: Մի բան թերևս պարզ է. հանրություն առջև խաղացվող դերը նրա բուն կեցությունը, ներքինդերը չէ, եթե անգամ միակ դերն է կյանքի բեմում: Եզրակացությունն այն է, որ բեմական խաղը, անկախ նրանից՝ անձն ինքն է ներկայանում, թե այլ դեմքով, սկսվում է այնտեղ, որտեղ հանդիսական կա, ուր ուզում է լինի՝ թատրոնում, ժողովում, սրճարանում, մրցավայրում, թե այլուր:

Եվ՛ հաջորդ հարցը.

Հանրությունը ներկայացողը, անկախ նրանից՝ ինչ դեր է իրեն պարտադրված կամ ինչ է ակնկալվում, հակված է իրե՞ն ներկայացնելու, թե՞ իրենից դուրս մի բան: Հրապարակային խաղն ինքնաբացահայտում է, թե ինքնախաբեություն ու քողարկում: Եթե բեմը երկրորդված կյանք է, ապա այդ կյանքում մարդն ի՞նչ կուզենար լինել, կամ լինելու՞ ինդիր է իր խնդիրը, թե՞ ներկայանալու:

Թերթում ենք իսպանական ուշ միջնադարյան, այսպես կոչված, պիկարոյական վեպը՝ «Տորմեսի Լասարիլիոյի կյանքն ու ձախորդությունները»: Անօթևան ու մոլորված տղային հանդիպում է չքեղատես գրանդն իր ամբողջ փայլով, առաջարկում նրան լինել իրեն ուղեկից սպասավոր, և նրանք հպարտ ու հանդիսավոր շրջում են քաղաքում, անցնում բոլոր փողոցները, շուկաներն ու հրապարակները մինչև ուշ երեկո, ապա մտնում եկեղեցի, աղոթում ջերմեռանդ և դարձյալ քայլում փողոցներով մինչև կեսգիշեր, հանդի-

սավոր ու հոգնած, քարչ տալով ոտքերը, մինչև հասնում են տուն՝ խավար մի ձեղնահարկ... Պարզվում է, որ այս շքեղատես մարդը վերջին աղքատն է՝ մուրացկանի աստիճան, և ամեն օր դուրս է գալիս քաղաք, որպես անծանոթ, նշանակալից անձ, գուգված, սովահար ու հանդիսավոր, քանի դեռ չի պարզվել իր ով լինելը, և մի օր էլ ճողոպրում է պարտատիրոջ ձեռքից, գնում է ուրիշ տեղ խաղալու իր խաղը՝ պահպանելու իր սոցիալական դիմակը հանուն իր ներսում ապրող եղանակի ու գաղափարի, որի հետ որքանով կապ ունի իր անձը, ինքը գիտե:

Խաղը, որպես ներկայություն ձև, ենթադրում է իր ներքին թեման ու եղանակը, որ կարող է անձից դուրս լինել, երբեմն շատ հեռու և, այնուամենայնիվ, հաճելի, բավականություն պատճառով: Սա բեմական կերպավորման ձգտումն է մարդու մեջ: Եթե դա բեմում չէ, այլ առօրյա կենցաղում, նման է ինքնախաբեություն կամ ուղղակի ինքնախաբեություն է¹⁶, երբեմն ինքնահամոզում: Արտաքին հանգամանքները կամ այն միջավայրը, որ մարդն ինքն է ընտրել, որպես ինքնահաստատման ասպարեզ, թելադրում են ոչ միայն արտաքին պահվածք ու վարքագիծ, այլև «ներքին դեր» ու եղանակ¹⁷: Մարդը ջանում է արդարացնել իրեն վիճակված կամ իր ընտրած խաղն իր համար նաև ներքուստ. ուզում է իմանալ՝ ո՞վ է ինքը, իսկապես ա՞յն, ինչ ձևանում է, ինչպես ընդունում է իրեն միջավայրը, արժանի՞ է այն աստիճանին, ուր հասել է իր ջանքով, հանգամանքների բերումով կամ խաբեությամբ: Այսպես, օրինակ, երեկվա բանջարավաճառը ինչպես-ինչպես հասել է գեներալի աստիճանին, կրում է իր համազգեստն ու ուսադիրները, իսկ հիշողության մեջ ինչպե՞ս ջնջի իր նախկին վիճակը՝ մի թեմա, որից կուզենար ազատվել, բայց իր ուզենալով չէ, ձայնում է նախկին եղանակն իր ներսում, ի՞նչ անի, ինչպե՞ս լռեցնի... Նա ամեն առավոտ դուրս է գալիս զրոսանքի իր համազգեստով և իր ոչխարապահ շան հետ. խաղացնում է իր շանը և համեստ ժպիտով դիտում շրջապատը՝ տեսնում են իրեն, թե՞ ոչ: Նա ուզում է իր ներսում հավատալ իր վիճակին և, իհարկե, հավատացնել շրջապատին, որ, ցավոք,

գիտե իրեն: Մարդու ներքին անձը մի տեղում է, արտաքին անձը այլ տեղում, և դա լրացնում է նրա շուրջը ցատկոտող շունը: Մարդն ամեն օր կռիվ է տալիս իր անցյալի հետ, և նրա անձը երկատված է: Նա, իհարկե, անհաջող «դերասան» է, ի վիճակի չէ խոստովանելու իր ներքին օտարվածությունը, դիտելու իրեն կողքից: Դա կնշանակեր վիճակի օբյեկտիվացում: Դրա համար պետք էր դերասան լինել, բեմադրիչ կամ այն լուռ ինքնահայեցողը, որին ասում են գրող: Հայտնի է, որ «Ռեիզորի» թեման, որպես խաղային իրադրություն, Պուշկինն է թելադրել Գոգոլին, որպես թե իր հետ պատահած (գուցե և իր հորինած) մի դեպք կամ գուցե ընդամենը մի պահ:

Խաղային հին պայմանաձև է. մարդն ակամա կամ մտածված ներկայանում է համաձայն իրեն վիճակված դերի և հավատում է ոչ թե ենթադրելի կամ վերագրվող, այլ իրական վիճակին՝ իր խաղին: Այստեղ շատ նուրբ տարբերություն կա: Մի բան է, երբ դրությունն է մարդուն բավականություն պատճառում, և այլ բան՝ խաղի պայմանը: Կյանքը երբեմն ընձեռում է նման վիճակներ, և նայած ով ինչպես է ընդունում: Կինոբեմադրիչ Արտավազգ Փելեշյանը ծիծաղելով պատմում էր իր հետ կատարվածը, որ առանձնապես արտաստվոր չէր, բայց նա իր դերասանի երևակայությամբ ծաղկեցնում էր: Երկրի բարձրագույն իշխանությունն առաջին դեմքերից մեկը՝ Անաստաս Միկոյանը, նրան հրավիրում է բարեկամական զրույցի, և կրեմլյան ավտոմեքենան տանում է այս մարդուն մայրաքաղաքի կենտրոնական փողոցներով. բոլոր խաչմերուկները բաց են, ոստիկանները պատիվ բռնած: «Սա ու՞մ է վերաբերում, — մտածում է արտիստը, — ինձ. ե՞ս եմ, թե՞ ես չեմ...»: Եվ նայում է շուրջը ոչ իր բարձունքից: «Նայում եմ, — ասում է, — տեսնեմ ծանոթ մարդ կա՞, տեսնեն՝ ինչ վիճակում եմ...»: Այս էլ կատակերգություն է, որում արտիստն է հայտնվել և իրադրությունն ընկալում է որպես խաղ՝ օբյեկտիվացնում է վիճակն ու, չտեսնելով իր խաղի հանդիսականին, մտածում է, թե խաղը լիարժեք չէ առանց դիտողի:

Վիճակի օբյեկտիվացումը բեմական խաղի ներքին պայ-

մաններից ամենազլիավորն է: Մարդը ոչ այնքան ներկայանում է այստեղ, որքան ներկայացնում համաձայն խաղի պայմանի, գիտակցելով իր և իր դերի միջև եղած հեռավորությունը, տիրապետելով դրությունը և հավատալով խաղին, ընդգծում ենք՝ խաղին և խաղի իրականությունը, խաղային տարերքին ու կարգին: Այս է բեմական հավատը, այստեղ է բեմական ճշմարտությունը, խաղի իսկությունը:

Ներկայացվող վիճակը կամ դերը, որքան էլ մոտ լինի անձին, դուրս է անձից, ոչ այնքան ասլաված, որքան դիտված: Իր ընտրած արտաքին կերպով ու վարքագծով, այն է՝ խաղի եղանակով, մարդն իրեն չի արտահայտում ու չի կարող արտահայտել, եթե անգամ այդ նպատակն է հետապնդում: Ոչ ոք չի կարող իր առօրյա կերպն ու վարքագիծը բացարձակորեն համախոս դարձնել իր ներքին անձին, որի խռով շշուկը հագիվ է հասնում իրեն կամ չի էլ հասնում: Շատ բարդ բան է մարդուս համար իր ներքին ձայնը լսել կարողանալը: Ինքնաճանաչումն, իհարկե, բոլոր դեպքերում նպատակ է, բայց ինքնարտահայտումը պիտք է արդյոք նպատակ լինի: Ինքնաճանաչման հասնելու համար դիտում ենք մեր շուրջը, նայում մեզանից դուրս, գնում արտաքին իրականությունը, անդրադարձնում շատ բան, աշխարհը դարձնում մեր ներսը լուսավորող հայելի, համերաշխվում ու հակադրվում, կարգում, լսում, ընկալում գույներ, տոներ ու ձևեր և այսպես կարգավորում ենք մեր ներքին եղանակները, մղվում խաղի, որոշում կամ ընդունում պայմաններ, գտնում կերպ, պահվածք ու վարքագիծ: Իսկ ուր է մնում անձը: Մեկին տրված է իր անձն այս կերպով կառուցելու շնորհը, մյուսը չունի այդ և չի գտնում իր ինքնությունն ու դիմագիծը, խաղը (բեմական կամ առօրյա) դիմադրվում է նրան:

Առօրյա խաղն ու բեմական խաղը նույնը չեն ըստ նպատակի, բայց ընդհանուր եզրեր ունեն հոգեբանական առումով: Դժվար է ասել՝ մարդս խաղալով հեռանում է իրենից, թե՞ հասնում է իրեն: Լինել նշանակում է կրել ոչ միայն սեփական անձը, ուստի «օտարում» ասվածն էլ հարաբերական է, իր բացարձակացման մեջ (Բ. Բրեխտ) միակողմանի

սկզբունք: Հարմար է ասել ինքնագիտակցում լինելիության մեջ: Դերասաններ կան, որ ներկայանում են հազար ու մի դիմակով, խաղում ու բավականություն ստանում իրենց խաղից (Միքայել Պողոսյան, Վարդան Պետրոսյան) և մնում են իրենք իրենց ինքնությունը ու դեմքով: Վարդան Պետրոսյանն, օրինակ, իր դեմքը չի փոխում գրիմով, վիճակի պատկերացումն ու խնդիրն է փոխում: Դերասաններ էլ կան, որ գտնում են մի դիմակ, դարձնում իրենց մշտական դեմք՝ ինչ-որ մակերեսային, թվացյալ առնչությունը իրենց անձի հետ, որ այդպես էլ մնում է մութ և՛ միջավայրի, և՛ իրենց համար: Առօրյա իրականության մեջ նրանք դիմագուրկ են, խաղում են ինչ-որ դեր և իրենց դիմադրվությամբ դառնում ընդունված ու սիրելի քաղքենի հանդիսականի ու միջավայրի համար: Ո՞վ է իսկապես այս հաջողակ միջակությունը, դժվար է իմանալ, բայց որ ինքը չէ, պարզ է: – «Խաղալ» բառի մեջ ես վերավորական բան եմ տեսնում, – ասում է իր միակ դերը խաղացող դերասանը: – Մենք չենք խաղում, լինում ենք տարբեր հանգամանքներում:

Այստեղ որոշ ճշմարտություն կա: Լինել տարբեր հանգամանքներում թեկուզ և նույն դիմակով, նշանակում է խաղալ, ինչ-որ կերպ անձնականացնելով դերը, կամ ինչ-որ գույներ փոխելով: Իսկ ինչու՞ է վերավորական «խաղալը»: Թերևս այնու, որ այս կարգի դերասանը հարմարվում է տարբեր հանգամանքների նախ առօրյա իրականության մեջ, կրում է իրեն իր դիմակով որպես խաղի սկզբունք և տանում բեմ իր նենգափոխված անձը: Նա ունի մեկ խնդիր՝ արդարացնել սեփական դիրքն ու տոնը բոլոր իրադրություններում և չի փոխում իր ոչ միայն դեմքն ու դիմախաղը, այլև ներքին եղանակը, իրեն է հարմարեցնում բոլոր դերերը, գտնում մի քանի կրկնվող, հաճախ փոխառված, կերպաձևեր և խաղում է թեթե, անտազնապ, երբեք բողոք չի առաջացնում, ավելին՝ ձեռք է բերում քաղքենի մեծամասնության սերը, որ երբեմն հասնում է պաշտամունքի աստիճանի: Սա դերասանի ամենատարածված տեսակն է և ընդունված է որպես... արդիական: Պայմանաբար նրան

անվանում ենք անձնականացող դերասան, թեպետ նրա անձն է, որ անորոշ է:

Իսկ ի՞նչ է ասում կերպարոսկոպի դերասանը, որ չի կրկնում իր ոչ մի դիմակը և առօրյա կյանքում էլ իր դեմքն ունի:

— Ես ձգտում եմ ազատվել իմ դերերի հետապնդումից, — ասում է Միքայել Պողոսյանը: — Երբեմն դա շատ դժվար է: Ա՛յ, այս մեկը... Ես հազիվ ազատվեցի դրանից. էդ ի՞նչ էր...

Նոսքն արտաքին բնութագրական նշանների մասին է, որոնք խաղացնում է դերասանը և միաժամանակ զգուշանում, որ չտանի դրանք առօրյա կյանք, չգառնան դրանք իրենը՝ սովորություն կամ բնավորություն: Սեփական անձը, որպես ակներև հնարավորություն, բեմ տանելը թերևս ինչ-որ կերպ հասկանալի է, երբեմն ընդունելի, բայց դերը կյանք տանելը ծաղր է սեփական անձի հանդեպ, ինքնանսեմացում, որքան էլ համակրելի լինի դերը: Փափագյանի բոլոր դերերն են եղել համակրելի, հատկապես Համլետը և Քինը (Ա. Դյուլամա՝ «Քին»), բայց նրանցից ոչ մեկը, ոչ իսկ նրանցից որևէ նշան, չէր կարելի կյանք տանել, և չի էլ տարել դերասանը: Նրա առօրյա վարքագծում ակնհայտ էր արտիստն իր արժեքի գիտակցությունը, որպես արտիստի կերպար, բայց այդ կերպարում հետքն անգամ չկար որևէ դերի, կամ՝ ընդհանուր մի գիծ, որևէ նմանություն այս կամ այն դերի միջև, ասենք՝ Օթելլոյի և Արբենինի, որ կարծես համանման վիճակներում են գործում: Փափագյանի առօրյա խոսքի տոնը, միշտ նույնը լինելով, ոչինչ ընդհանուր չունի իր որևէ դերի տոնի հետ: Նա չէր թաքցնում իր անձը ոչ մի դերում և, այնուամենայնիվ, չէր ներկայանում իր անձով և միշտ տարբեր կերպ էր խաղում աքսեսուարի, զգեստի ու տեքստի հետ՝ նույնացած և օտարված, օբյեկտիվացնելով վիճակը, ցույց տալով իր անձի ու դերի հեռավորությունը:

Քին. Էհե՛յ, ո՞վ է կարծում, որ ես այստեղ Համլետի դերն է, որ կատարում եմ... Ո՛հ, ես Համլետը չեմ, այլ Ֆալս-

տաֆը, Ուելսի իշխանի զեխուժյան ու խայտառակության ընկերը: Էհե՛յ, եկեք այստեղ, իմ ընկերներ. եկ այստեղ, Բարդուղի, եկ այստեղ, Քուլիքլի. լցրեք բաժակները, և մենք կխմենք Ուելսի իշխանի կենացը, մեզանից ամենից ավելի սրիկայի, ամենից ավելի խայտառակի, ամենից ավելի պոռնիկի կենացը... Էհե՛յ, Ուելսի իշխան, զգու՛ճ ես իմ գազազանի հարվածը քո քամակին, հո՛ւլլյա՛, հո՛ւլլյա՛, հա, հա, հա, հա, հա՛...

Այս և շատ տեղերում նա խաղում էր դրուժյան ու տեքստի հետ ամենևին ոչ նույն եղանակով և ոչ նույն արտաքին նշաններով: Պլաստիկական խաղի միանգամայն տարբեր ատրիբուտներ էին Համլետի սուրը, Օթելլոյի ականջօղն ու խալաթը, Ֆիլիպ Բրիդոյի («Գիշատիչ կինը») ցիլինդրն ու ձեռնափայտը, խաղաթղթերն Արբենինի ձեռքում և այլն: Սրանք բոլորը, որ կարող է թվան երկրորդական նշաններ, պլաստիկական-խաղային վճիռների արտաքին դրդիչներ էին, որ համակշիռությամբ օրենքով տոն էին տալիս, ի հայտ բերում ներքին եղանակներ և, իհարկե, չէին կարող անցնել առօրյա կյանք:

Դերի արտաքին ատրիբուտները, որպես խաղային դրդիչներ, բնավ երկրորդական չեն և գալիս են հին վարպետներից: Նկարներում տեսնում ենք Սառա Բեռնարի պլաստիկան, կարծես բալետի հասնող, նրա կեցվածքի մոնումենտալությունը, ոճավորված ու ցուցադրական սրամարտը Համլետի դերում (կլինոհատվածներ)՝ բացարձակ պլաստիկական խաղ: Նույնն ենք տեսնում Սիրանուշյի խաղի նկարագրություն մեջ («Քամեխաղարդ կինը»): «Նախաբեմի հորիզոնական գծով անցնելիս, շեյֆը ձգում, բարձրացնում էր նրա հասակը (որ բարձր չէր — շ. շ.) և պրոֆիլին տալիս արքայական վեհություն, — պատմում է Վաղարշյանը: — Կտրուկ դարձին ոտքով այնպես էր շարտում այն, որ շրջագեստի քղանցքը ձիգ ռադիուսով կիսաշրջան էր անում, նորից քշվում իր տեղը և պահպանում Սիրանուշ-Մարգարիտի մյուս պրոֆիլը: Իսկ երբ անհրաժեշտ էր համարում, կանգնած պահին շեյֆն իր ոտքերին այնպես էր փարում,

ասես նկարչի վրձնով գծագրում էր...»¹⁸: Ինչպես նկատել ենք նախորդ էջերում, դերասանուհին նույն կողմնորոշված ուղիքով խաղում էր նաև տեքստային նյութի հետ, որը նրա համար առիթ էր տոնային տպավորություն ստեղծելու: Իսկ առօրյա կյանքում, իր տանը թե հյուրանոցի սենյակում, ոչ մի հետք այս և նման խաղերից. տեսնում էին սովորական մի կին, հոգնած, նյարդային, ուռած աչքերով, սուրճի գավաթը ձեռքին, ընկճված, շուրջը ոչինչ չտեսնող, մտացրիվ, անհրապույր:

Խաղը, կյանքում լինի թե բեմում, ենթադրում է որոշ առումով օտարված վիճակ, ինչ-որ հեռավորություն դերի ու անձի միջև: Պայմանաբար դեր ենք անվանում նաև առօրյա կյանքում մարդու բռնած դիրքն իր սոցիալական դիմակով: Դերը, որքան էլ մոտ լինի անձին (դա խիստ հարաբերական է), որքան էլ սիրելի (որ կապ չունի մոտ լինելու հետ), չի նույնանում անձի հետ: Անձը ներկա է դերի մեջ որպես ներկայացնող, և հայտնի չէ՝ որքանով ներկայացող: Նա ներկայացնում է ըստ իր հայեցման և ընկալող միջավայրի սպասելիքների, գործում որպես հանդիսականին ուղղված հրավեր¹⁹: Իսկ որքանով է մարդս կարողանում ինքը լինել արտաքին հարաբերություններում ու շփումներում, որքանով է կազմված ինքն իրենից: Մարդս կրում է ոչ միայն իրեն, այլև իր միջավայրը, իր պատկերացումները, նախապաշարումները, հաճախ՝ գրքային, և տեսնում է իրեն ավելի շատ արտաքին, քան ներքին աչքով: Ներքին անձն աշխարհ հանելը հեշտ չէ, պետք էլ չէ, և չկա նման նպատակ, որքան էլ դերասանը հավատացնի, թե իր նպատակն է իրեն արտահայտելը: Դա պարզապես ասվող խոսք է և ինքնախաբեություն: Ինքնաարտահայտումը գրեթե անհնար է: Հոգին կաշկանդված է մարմնի բանտում, և նրա հայտնությունը հնարավոր է միայն որևէ ձևի միջնորդությամբ: Այդ ձևն արվեստն է, սովյալ դեպքում դերը, որ դառնում է նպատակ: Մարդը ներկայանում է իրեն վիճակված կամ իր ընտրած դերով, իր հորինած խաղով, և այս է ներքին անձի գրսևորումը:

ՎԵՐԱՊՐՈՒՄ, ԹԵ՞ ՆԵՐՇՆՁՈՒՄ

Հրաչք է՞ միթե, որ այս խաղարկուն Մի հորինվածքով, կրքի երազով
Իր հայեցմանը ենթարկի հոգին...

Շեքսպիր, «Համլետ»

Անձի կենդանի ներկայության արվեստը շփոթեցնում է մարդկանց, և անհրաժեշտ է դառնում դարձյալ վերանայել արդեն քննադատված «վերապրումի» տեսությունը, մտածել, թե ինչ տեղ կարող է ունենալ մարդկային կենդանի զգացմունքը բեմում, ինչ է այդ, առօրյա հոգեկան փորձի և, այսպես կոչված, «էմոցիոնալ հիշողություն» դրսևորում, թե՞ այլ փորձ և այլ ճշմարտություն:

Վերապրում նշանակում է վերադարձ ապրվածին, ապրումի կրկնություն: Բեմում որքանով է այդ հնարավոր, որքանով է պետք, և ի՞նչ է լինելու ապրումի կրկնությունը, որքանով կապ ունի մարդու առօրյա հոգեկան փորձի հետ:

Հարցը հոգեբանական հողին դնելով, մոլորվելու ենք, հեռանալու արվեստի խնդրից, ինչը և տեղի է ունեցել ոչ այնքան Ստանիսլավսկու (չնորհիվ իր էսթետիկական բնագրի), որքան նրա մեկնաբանների ու հետևորդների հետ: Նրանք իրենց եվրոպացի նախորդների նման ոգու իրականությունը փորձել են բացատրել հոգու իրականությամբ և ընդունել բեմական արվեստը «որպես կիրառական հոգեբանություն կամ հոգեբանության կիրառություն» (Գ. Զիմմել)²⁰, չհասնելով բնավ իրենց փնտրած հոգեբանական հավաստիությանը: Այստեղ և՛ հասկացական շերտերն են տակնուվրա, և՛ բառերը: «Ոգու՞ կյանք», թե՞ «հոգու կյանք», հայտնի չէ. չեն տարբերվում ծյաա և ծյաх հասկացությունները, անորոշ է մնում այն հարցը, թե ինչն է լինելու վերապրումի նյութ՝ ենթադրելի վիճակը, թե՞ բարոյագաղափարական խնդիրը: Երբեմն թվում է՝ այս վերջինը: Բայց հնարավոր է արդյոք ապրել կերպարի, մանավանդ հեղինակի (ըստ «գերխնդրի» պահանջի) բարոյական նպատակը: Այստեղ շփոթմունքներ կան, որոնցով զգուշացել են զբաղվել,

Ստանիսլավսկու մեկնաբանները հանուն ինչ-որ «ուսալիզմի»։ Այս բառն էլ գործածվել է բնականություն փոխարեն։

Կարելի է թերևս ընդունել «վերապրում» բառը, եթե վերանայենք նրան վերադրվող իմաստը և, ամենակարևորը, ճշտենք վերապրումի նյութը։

«Իցէ թե» («*ecce vbi*»), ասում է Ստանիսլավսկին և պահանջում ենթադրելի վիճակի բնազդային գնահատումը որևէ արարքով, նշանով, տոնով։ Բայց այդ «իցէ թե»-ն ոչ թե հուզական դրդիչ է, ինչպես որոշել է Ստանիսլավսկին, այլ խաղի պայման, ոչ ավելին։ Եվ հրաշալի է «իցէ թե»-ն որպես խաղի պայման։ Այսպես, տրվում է պայմանը. խոսք է ուղղվում մարդուն, մարդը հավատում է կամ ոչ, իր մտքինն ու սրտինն ուրիշ է. ի՞նչ է անելու, ի՞նչ արարքով է երևալու նրա վիճակն ու վերաբերմունքը. շրջելու՞ է հայացքը, թե՞ սևեռելու դիմացինի հայացքին, կամ գտնելու է ուշադրության կողմնակի մի կետ, անուղղակի, վիճակը թաքցնող քայլ է անելու, թաքցնելու՞ է, թե ցուցադրելու՞ վերաբերմունքը։ Պատասխանները շատ են՝ ուղղակի և անուղղակի, բացահայտ և ոչ բացահայտ, նայած, թե որն է հոգեբանորեն համոզիչ և բեմականորեն արդարացված ու տպավորիչ։ Իրականություն մեջ դրանք լինում են անմտադիր և ոչ բացահայտ, բեմում ներկայացվում են որպես այդպիսիք, բայց մտածված են, հաշվարկված որպես խաղ և ձևացված, պայմանաբար ոչ բացահայտ, իրականում բացահայտ։ Կարևորը նշանների հստակությունն է ու կարգավորվածությունը, ինչպես բառերի քերականական համաձայնությունը նախադասություն մեջ, ինչպես երաժշտական հնչյունների ու ֆորմների դասավորությունը։ «Իցէ թե»-ն մնում է պայման, ոչ թե դրդիչ, և միտք է տալիս, շարժում երևակայությունը, ներշնչում ոչ թե իրենով, այլ երևակայություն մեջ ծնվող նյութով ու բովանդակությամբ։ «Իցէ թե»-ն խաղացնում է, ինչպես տեսանք նախորդ գլուխներում բերված օրինակներով։ Մեկ անգամ գտնված ու ճշտված քայլը կրկնվում է, մշակվում, դառնում սովորություն, սովորությունը՝ տրամադրություն և ցուցադրվում ու ցուցադրվում ամեն անգամ նույն տրամադրությամբ։ Եթե

սա վերապրում է, ապա ենթադրելի վիճակի վերապրումը է, այլ խաղային վիճակի բավականությունը։ Այսպես է և՛ սուր դրամատիկական, և՛ կատակային վիճակներում, ինչպես, օրինակ, Փափազյանի Դոն Ժուանը։ Կարևորը լավ գտնված տոնայնությունն է ու խաղային հաշվարկը։ Ողբերգություն մեջ կարևոր դրդիչ է այն ճակատագրական խոսքը, որով շրջվելու է գործող անձի դիրքը, շրջվելու է ողբերգականորեն. դե, արի ու գտիր «հարմարանքը»։ Թերթում ենք «Դիմակահանդեսի» վերջին էջերը։ Մարգն իմանում է, որ ինքն անարդար է եղել, խորտակել է իր կյանքը։ Կարո՞ղ է արդյոք այս վիճակը վերապրել դերասանը, որպես հոգեբանորեն հավաստի վիճակ, եթե իրեն բացարձակորեն անծանոթ է այդ։ Ի՞նչ է անելու, ելնելու է ու՞մ հոգեկան փորձից։ Օգնություն է կանչելու Ստանիսլավսկու «մոգական» (իր խոսքն է՝ *magический*) պայմանը։ Իրադրությունը, զգացմունքի տրամաբանության տեսակետից և բեմական խնդրի առումով, նույնն է, ինչ «Օթելլոյի» վերջին տեսարանում վերջին ցնցումը.

Իշխան. <...> դուք պարտավոր եք այժմ իմանալ,

Որ շատ իզուր եք ինձ մեղադրել,

Եվ որ ձեր զոհը անմեղ է եղել...

Արբենին. Այդ ինչպե՞ս, ինչպե՞ս:

Անհայտ. Այո՛, քո կինը անմեղ է եղել...²¹

Ի՞նչ էր լինելու բացահայտ պատասխանը, ըստ «մոգական» պայմանի և... վերապրումի «արվեստի»։ Հեղինակային ռեմարկը հուշում է մոտավոր մի բան՝ «ծիծաղում է», այսինքն՝ մարդու ներսում խախտում է տեղի ունենում, ցնցում, որի արտաքին նշանը կարող է և անմիտ ծիծաղը լինել, բայց ոչ միակ նշանը։ Ո՞ր դերասանը կարող էր վերապրել այդ ցնցումը և՛ հանուն ո՞ր ճամբարության։ Պատկերացնել ենթադրելին որպես իրականություն և սեփական անձի՞ վրա... Այս պահանջը, որպես ինչ-որ ճամբարության պահանջ նույնքան անհեթեթ է, որքան դերասանի ճիգ ու ջանքը, չեղած տեղից զգացմունք քամելու և հավատացնե-

լու մեկ-երկու միամիտ հանդիսականի կամ հուզելու հիստերիկ կանանց... Այդպես խաղացվել են բազում մեղուղամենք անցյալի բեմերում: Արտաքին և մակերեսային մոտեցումով, թվում է, մարզն աղաղակ է բարձրացնելու «ինչպե՛ս» բառի վրա, ելնելով հեղինակի դրած բացականչական նշանից: Բայց պարզվում է, որ այդ աղաղակն է սուտը: Բեմական ճշմարտությունը պահանջում է, որ նախ ճշտվի հոգեբանական հիմքը՝ ի՞նչ կարող է անել մարդը, և ինչպե՛ս գտնվի ամենապարզ ու համոզիչ նշանը՝ տոնային կամ պլաստիկական ակնարկ, որ խաղացվի ոչ թե հանդիսականի հոգին կեղեքելու, այլ համոզելու և հիացնելու նպատակով: Ռուսական բեմի փառաբանված Արբենինը՝ Մոդեստ Պիսարևը աղաղակ է բարձրացրել այս տեսարանում, իրեն պատեպատ տվել, մազերը փետտելու շարժումներ արել, և հանդիսասրահում ու կուլիսներում ընդունվել է այդ, որպես բեմական իրադրություն հնարավոր ու համոզիչ լուծում: Բայց ահա, այդ նույն բեմում, հայտնվել է ավանդությանն անտեղյակ ու կրկնատիպերից հեռու մի դերասան՝ Պետրոս Ադամյանը և իրադրությունը տվել է անսպասելի լուծում: Լսելով դարձակետն (պերիպետիա) ազդարարող խոսքը, Ադամյանը լռել է, անշարժացել և երկար ու հարցական նայել դիմացինի աչքերին, մտքում հարցական բառը՝ «իսկապե՞ս...»: Դրություն իմաստն այն է, որ մարզն ուզում է իրավացի դուրս գալ. ոճիր է գործել, իր արածի ծանրություն տակ է և բնագործին դիմադրում է. կուզենար չլսել ոչ մի խոսք, թե սխալվել է: Անսպասելի խոսքին ցնցումով պատասխանելը ճիշտ է՛ր լինի հոգեբանորեն. ցնցումը պիտի հասունանար, և դերասանը հասունացրել է այդ դանդաղ, դժվարությամբ դուրս քաշելով կասկածի օձն իր հոգուց: Իրեն ուղղված խոսքերի շարունակությունը նա լսել է անշարժ, անկենդան, հետո ձեռքը տարել է օձիքին, ձգել, պատռել շապիկը և՝ ոչ մի աղաղակ, թույլ նվոց միայն... «эмо прелестьно!», – տեղից բացականչել է Մարիա Երմոլովան²²: Հոգեկան տագնապի նշաններն Ադամյանն ի հայտ է բերել աստիճանաբար, դիմադրելով: Թող որ դահլիճում հուզվեր առաջանան և հիացմունքի բացականչություն (այս

է նպատակը), ոչ թե զարհուրանք: Սա եղել է, իհարկե, խաղ և բավականություն, ոչ թե ինքնակեղեքում: Մեկ անգամ գտնված կամային նշանները նա կարող էր կրկնելով դարձնել սովորություն, հեշտ ու թեթև, ներքուստ մնալով անտագնապ (ոչ թե անտարբեր) ու ներշնչված, ինչպես մի վարպետ դաշնակահար, որ գիտե իր պաուզայի ու շեշտի գինը:

«Ից է թե»-ն եթե դրդիչ է, ապա խաղային դրդիչ է, միայն թե գտնվի հարմար ու համոզիչ քայլը: Իսկ սա երևակայություն գործ է, նույնիսկ հնարամտություն, ողբերգություն մեջ լինի թե կատակերգություն: Եթե դժվար է, դժվար է ոչ հոգեկան առումով, այլ մտավոր: Օրինակ, մարդը հայտնվում է իր համար անպատեհ, կողքինի համար ծիծաղելի վիճակում, ի՞նչ է անելու: Դիտում ենք Ժորժ Ֆեյդոյի «Պարոնը որսի է գնում» կատակերգության ներկայացումը («Կոմեդի Ֆրանսեզ», բեմադրող՝ Իվ Պինյո): Պարոն Դյուշոտելը բռնվում է իր սիրուհու սենյակում. անսպասելիորեն իր առջև տեսնում է իր կնոջը: Դերակատարը՝ դասական կոմեդիայի վարպետ Ժակ Սերեն հանգիստ ժպտում է, որ կարելի է թարգմանել՝ «զարմանալու ի՞նչ կա, ի՞նչ արած...»: Սա դիմադրությունն է անհարմարության զգացումի ու տագնապի հանդեպ: Նման դիմադրություն տեսել ենք Մոսկվայի «Սովրեմեննիկի» բեմում. Արքայի դերակատար Եվստիգնեևը («Մերկ արքան», բեմադրող՝ Գ. Վոլչեկ) նայում էր հայելուն՝ ուղիղ դեպի հանդիսասրահ, տեսնում իր մերկությունը և հավանության նշան անում, այսինքն՝ ամեն ինչ իր տեղում է, ճիշտ է, ո՞վ կարող է համարձակվել տեսնելու իր իրական վիճակն ու արժեքը:

Ստանիսլավսկու առաջարկած «մոգական» խոսքը բոլոր դեպքերում մնում է խաղի պայման և երբեք «վերապրումի» դրդիչ: Զգալով թերևս դրա անբավարար լինելը, «ճշմարտություն» ստրուկն օգնություն է հրավիրում մեկ այլ պայման՝ «էմոցիոնալ հիշողությունը», որպես անձի հոգեկան փորձ: Այս նույնը գերմանական թատրոնում սերմանում էր Օտտո Բրամը («ճշմարտությունը սուբյեկտիվ հայեցակետով»), և մերժում էր Զիմմելը, համարելով այդ մեծագույն կեղծիք արվեստում՝ «ինչ-որ բան անձի կեցություն ողորմե-

լի իրականությունից»²³: Ի՞նչ էր այդ. տխուր վիճակ ներկայացնելիս հիշել սեփական տխրությունները, ուրախ վիճակ՝ սեփական ուրախությունները: «Զարմանալի չէ, — գրում է Շպետը, — եթե դիւետանտներն են վիճաբանում՝ այսինչ դերասանը բեմում «վերապրում է», թե ոչ, բայց առավել քան զարմանալի է, երբ այս հարցը քննում են իրենք բեմական արվեստի մարդիկ, և դրա «տեսությունն» էլ ընդունված է նրանց միջավայրում, դերասաններին ներշնչելով կանխակալ բացատրություններ ու սեփական փորձի ծուռ մեկնություններ: Երբ դրան միանում է խաղի հոգեբանություն տեսակետից նույնքան անհեթեթ գնահատումը՝ բարձրը՝ «անկեղծ վերապրումով», պակաս բարձրը՝ առանց «վերապրումի», դա արդեն վերջնականապես հասցնում է անմտություն»²⁴: Այն, որ առօրյա հույզն արվեստի դրսևորում չէ, վաղուց է հայտնի նաև թատրոնի մարդկանց. «արվեստը ո՛չ հոգեկան վիճակ է (state of the soul), անգուշակելի ներշնչման առումով, ո՛չ էլ անձի վիճակ (state of man), նրա սոցիալական դերի առումով», — ասում էր Գրոտովսկին²⁵: Դա երբեք առօրյա վերապրումը չէ, այլ պատկերացում, ռեֆլեքսիա, հայեցումը երևակայական մի վիճակի, երբեմն առօրյա հոգեկան փորձի օգնությամբ, երբեմն դրանից հեռու և վեր: Դերասանն իր պատկերացման մեջ, եթե Նիցչեի բառերով խոսենք, «գիտում է ինքն իրեն, ճանաչում ինքն իրեն վերին մի ոլորտում»²⁶:

Որպեսզի շատ վերացական չլի վա մեր դատողությունը, պարզեցնենք կոնկրետ օրինակներով:

Հույզը խոսքի մեջ կարող է լինել միանգամայն կոնկրետ դրություն արտահայտություն, անմիջականորեն բառերով տրված, և խոսքից վեր, այնպիսի միայն, դրությունը խորհրդակերպող ու վերացարկող, որ թերևս ավելի նախընտրելի է արվեստի տեսակետից: Ճիշտ է այն, ինչ գեղարվեստորեն արդարացված է: Հայ բեմը ճանաչում է հուզական տարրերի երկու դերասան, միմյանցից խիստ տարբեր ոճական առումով և նման ներքին խառնվածքով: Մեկը Հովհաննես Աբելյանն է, մյուսը Հրաչյա Ներսիսյանը, երկուսն էլ ներշնչվող ու ներշնչող:

Այսպես, շատ կոնկրետ է Անդրեաս Էլիզբարյանի վիճակը «Պատվի համար» դրամայի երկրորդ գործողություն հինգերորդ պատկերում: Մարդը նեղված է, զգում է, որ կարող է բարոյապես վարկաբեկվել, և այդ նախազգացումը հասունանում է նրա ներսում, կուտակվում, վերածվում թաքնված հոգեկան տաղնապի: Ի՞նչ է մտածել դերակատարը՝ Աբելյանը, հայտնի չէ: Դերի ենթադրվող հոգեվիճակը տեքստում տրված է անուղղակիորեն, և կարող է չկուսակվել առաջին պահին: Բայց ահա Աբելյանը, որ դերն անցկացնում էր, իր խոսքով ասած, «սրտի միջով», երևի թե զգացել է այս հեռանկարը: Չենք տեսել, ոչինչ չգիտենք: Գուլակյանը պատմում էր, թե ինչպես է նա փորձել.

— Ասացեք ինձ, ընկեր ու-ե-ժ-ի-ս-ո-ր, — դիմել է նա դահլիճում նստած երիտասարդ Գուլակյանին, — ինչպե՞ս պետք է ես խաղամ. սովորեցրեք ինձ:

— Այնպես, ինչպես խաղացել եք, — շփոթված պատասխանում է Գուլակյանը:

— Շատ լավ, — ասում է Աբելյանն ու շրջվում, գլուխը կախում մի ակնթարթ, օդ ներշնչում հեծկտոցի նման, հետ դառնում միանգամից՝ աչքերն արցունքով ողողված և բառերն արտասանում աղաղակով, ինչպես վաղուց վիրավորված ու վիրավորանքը զսպած, ներսում կուտակած մի մարդ: Նա աղաղակում է աղաղակը զսպելով.

Անդրեաս. Ես այս տանն օտար եմ, օտար, իմ մասին մտածող չկա: Ես ձեր աչքում համբալ եմ, ուրիշ ոչինչ... Դուք ինձ կերպք, քանդեցիք: Ես ոչ ոքի համար մարդ չեմ, ոչ ուրիշների, ոչ իմ տանեցիների: Ամենքն ինձ համարում են ոսկու տոպրակ, ուրիշ ոչինչ: Հարգում են երեսանց, իսկ ետևիցս չարախոսում են: Երբ կարիք ունին, վազում են գլխիս, երբ չունին, ես չկամ նրանց համար...

Ավարտելով տեսարանը, Աբելյանը դառնում է փորձի մասնակիցներին ու երիտասարդ բեմադրիչին.

— Ահա ձեզ արվեստ, ահա ձեզ էմոցիա՝ այն, ինչ ինձանից պահանջում է ընկեր ու-ե-ժ-ի-ս-ո-րը²⁷:

Սա վարպետություն օրինակ է, երբ դերասանը ոչ թե աստիճանաբար է սկսում վերելքը, այլ միանգամից և անսպասելի հայտնվում է պոռթկումի դագաթին: Հասկանալի է, որ չկա խոսք դրուժյունից դուրս, բայց որ խոսքով էլ կարելի է մտնել դրուժյան մեջ, այդ էլ պարզ է: Այստեղ դրուժյունը շատ կոնկրետ է, և բառային նշանակությունների ու խոսքի իմաստի միջև հեռավորություն չկա. հույզը ներկայանում է խոսքով, և դերասանն էլ կատաղի հույզ է դնում իր տոնում՝ իր նպատակը, արժանիքը, կշիռը, ինչպես այն հույնը, որի մասին ասվում է, թե «ի ձեռն առնոյր զդէմսն՝ ճշմարտապէս արտասուեալ, ենթադատելով (հուն. հիպոկրիզիս) զոգականսն» («դեմքը ձեռքի մեջ էր առնում և ճշմարտապես արտասովելով ներկայացնում հոգեկան վիճակը»)²⁸: Դրուժյունը խոսքի մեջ է, և խոսքը դրուժյան: Խոսքից առաջ եղել է հուզական կուտակում, խոսքից հետո սպասվում է ինչ-որ վիճակ, հեռանկարում՝ աղետ, և տոնը պայմանավորված է կարծես այս երկու գործոններով: Սա վիճակի տրամաբանությունն է կամ խաղի տրամաբանական պայմանը: Կա երրորդ մի գործոն, որ դուրս է խաղի տրամաբանական պայմանից էլ, խոսքի կոնկրետ բովանդակությունից էլ: Դա սուբյեկտիվ գործոն է, որ պայմանավորված է դերասանի հոգեկան ու հոգևոր փորձով: Այս է, որ տոն է տալիս խոսքին, դույն և իմաստ, և բացատրության ու նկարագրության ենթակա չէ: Բացատրության կարելի է մոտենալ ստեղծագործական հոգեբանության մի գիծ նկատի առնելով: Ստանիսլավսկու ձևակերպումը՝ «էմոցիոնալ հիշողություն», որ գալիս է Թեոդուլ Ռիբոյից («աֆեկտիվ հիշողություն»)²⁹, կարիք է զգում վերարձարժման և, մեր խնդրի տեսակետից, նոր մեկնության:

Ստանիսլավսկին նկատի ունի հիշողության երկու ձև. մեկում ամրակայվում են առավելապես փաստերն ու դեպքերը, մյուսում՝ նրանց առաջացրած զգացմունքները: Առաջին դեպքում շատ չի փոխվում մարդու ներաշխարհն ու վերաբերմունքն իրականության հանդեպ, մարդը մնում է հարաբերականորեն օբյեկտիվ: Երկրորդ դեպքում փաստերն ու մանրամասները, կամ դեպքերի հերթականությունը, մո-

ուցվում են, և մնում ու հասունանում են նրանց առաջացրած զգացմունքները, փոխում մարդու վերաբերմունքն իրականության հանդեպ, շարժում երևակայությունը, հաստատում անձի, այսպես կոչված, «դինամիկ ստերեոտիպը»³⁰: Այս դեպքում հույզերն էլ չեն հիշվում իրենց մաքուր բովանդակությամբ, հնանում են, հարստանում այլ տպավորություններով. մի հիշողությունը լրացնում կամ ծածկում է մյուսը, երբեմն մոռացնել տալիս նախորդը և այլն: Ժամանակը «մաքրում» է հիշողությունների բեռը, ջնջում «ափելորդ» մանրամասները, հետ ու առաջ տանում, վերակապակցում: Այսպիսով, զգացական հիշողությունների իրականությունն անհատի համար դառնում է ներհայեցողության օբյեկտ, և ձևավորվում է, բարդանում արտիստական բնավորությունը, առօրյա ողջամտության տեսակետից թվում անհասկանալի ու տարօրինակ: Որոշ դեպքերում սրանով պետք է բացատրել դերասանական հիշողություններում, օրինակ՝ Փափազյանի «Հետադարձ հայացքում», տեղ դտնող անախրոնիզմներն ու «ստերը»: Ոչինչ սուտ չէ, ամեն ինչ ճշմարտություն է, եղել է, անցել է արտիստի երևակայության ու տեսիլքների աշխարհով և իր կնիքն է դրել ձայնի, տոնի ու շնչառության վրա: Այստեղ դեպքերից ու փաստերից բացի գործում են կարդացած գրքերը, լսած երաժշտությունը, պատկերասրահներն ու ճարտարապետական հուշարձանները, տեսած աշխարհը, կրած զգացմունքները, արվեստից թե իրականությունից, և ի՛նչ ասես...

Ուրեմն, ավելի լավ է ասել հոգեկան և հոգևոր հիշողություն:

— Однажды я решил покончить свою жизнь самоубийством, — այսպես, կիսակատակ ուսերեն ասաց Հրաչյա Ներսիսյանը սեղանի մոտ, Գուլակյանի տանը:

— Էդ ե՞րբ, Հրաչ, — ծիծաղով հարցրեց Գուլակյանը:

— Է՛, շատ վաղուց: Զահել էի: Պատերազմի ժամանակ, երբ հագիս զինվորի զգեստ էր:

Որտե՞ղ էր, ե՞րբ, չասաց: Նրա պատմածի մեջ կար անպատ, ծով, ոչխարի հոտ և արաբ հովիվ: Որտե՞ղ էր, Միջերկրականի ափի՞ն, թե՞ Արաբական ծոցի: Հայտնի է, որ

առաջին աշխարհամարտի տարիներին նա եղել է թարգմանիչ թուրքական բանակում, և ինչը երբ, որտեղ, չէր հիշում, թե ինչ-որ բան հորինում էր... Այսպես, որոշում է ինքնասպան լինել ու վազում է դեպի ծովը, որ թվում է շատ մոտ ու այնքան էլ մոտ չէ, և կանգ է առնում, երբ ծովն արդեն մոտ էր...

— Կանգնեցրեց ինձ հանկարծ անապատի ձայնը:

— ...

— Ոչխարներ էին արածում անապատում, և արաբ հովիվը երգում էր:

Երիտասարդը կանգնում, լսում է երգը՝ թախծալի և հզոր հոգու կանչ, փափուկ, տարածուն, հանդարտ ու անտազնապ, ինչպես հավերժությունը, և ինքնասպանության միտքը երևում է ողորմելի ու անհմաստ. ու՞մ է պետք, ո՞վ կիմանա, ի՞նչ է արժեքը...

— Ես հիմա կերգեմ այդ երգը, — ասաց:

Դժվար է ասել՝ հորինված էր այս սյուժեն, թե՞ իրական, և նա ճիշտ էր վերարտադրում իր լսած մեղեդին, կամ նրա երգածն իսկապե՞ս արաբ հովիվից լսածն էր, թե՞ ուրիշ մի տեղից ազանջն ընկած, որ մերթ հիշեցնում էր արաբական մինարեթից լավող կանչ, մեկ էլ ինչ-որ հրեական ժողովրդական մոտիվ, թե մերձարևելյան շոգից ու տապից ծնված հոգոց, համենայն դեպս՝ վաղուց ապրված տոն, արդեն ոչ հոգեվիճակ, այլ հիշողություն: Այստեղ գործում էր թերևս մարդկային հոգու նախնական էսթետիկական էներգիան, և այդպես էլ խոսում էր Հրաչյա Ներսիսյանը: Կյանքում լինե՞ր թե բեմում, նրա տոնում բացակայում էր կենցաղային հույզը: Այստեղ կար բնական մի պաթոս, որ միայն իրենն էր, իրեն հատուկ, և եթե մեկ ուրիշը կրկին կամ ընդօրինակեր, կլինե՞ր ծիծաղելի: Դա պայմանավորված էր իր «դինամիկ ստերեոտիպով», որ, դժվար է ասել, հոգեկան հիշողությունից էր կազմված, թե՞ դրսևորումն էր իր նախնական էսթետիկական էներգիայի, որ պաթետիկ երանգ էր տալիս նրա՝ խորքից կարծես ուժեղ և արտաքուստ փայլատ ձայնին, որ երբեք չէր գնդում, այլ ճառագայթում էր, ինչպես Աբելյանը կասեր, դահլիճի բոլոր անկյուններում: Այդ

ձայնն իր տոնային խորությամբ կարող էր ուշադրություն գրավել նաև փողոցում, մանավանդ երեկոյան լուսթյան մեջ:

— Թող, զավակս, բաժն օճա, — լսեցի մի անգամ երեկոյան, փողոցում:

Նա կանգնած էր փողոցի կենտրոնում, տրամվայի գծերի մեջտեղում, կարծես գինովցած, գլուխը վեր, կողքին երկու երիտասարդ, որոնցից մեկը բռնել էր նրա թևը և ինչ-որ բան էր համոզում:

— Ποιου, δετι μου, — ասաց Ներսիսյանն ու թույլ օրորվելով, դանդաղ անցավ փողոցը, նրա հետ՝ երկու երիտասարդը:

— Դու՞ էլ այն կարծիքին ես, որ Հրաչյան չկարողացավ Լիր խաղալ, — հարցրեց Աճեմյանը: — Ինչո՞ւ Լիր չէ: Լիրն ինչպե՞ս է լինում: Ուրիշ ո՞վ կարող էր...

Պարզ, առօրյա կենցաղային մի իրադրության մեջ Ներսիսյանի տոնը բնավ կենցաղային չէր, և թվում էր՝ նրան շարժող պատճառներն էլ վեր էին առօրյայից: Մարդու կենցաղը կարծես բոլորի աչքի առջև էր, չկար ոչ մի առեղծված, բայց կար մի անցյալ իր ներքին կուտակումներով, մի բեռ, որ ինքը գուցե երբեք չէր վերլուծել, բայց դա գուցե ու խորություն էր տալիս նրա խոսքին:

Մեք Գրեգոր. Երիտասարդ, կարո՞ղ ես մի բաժակ ջուր բերել մի ձերուկի, որի սիրտն այստեղ չէ, այլ լեռներում:

Ձոննի. Ո՞ր լեռներում:

Մեք Գրեգոր. Շոտլանդական լեռներում: Չէ՞ որ ես ջուր ուզեցի:

Ձոննի. Ի՞նչ է անում ձեր սիրտը լեռներում:

Մեք Գրեգոր. Իմ սիրտը թախծում է այնտեղ: Կարո՞ղ ես մի բաժակ պաղ ջուր բերել:

(Վ. Սարոյան, «Իմ սիրտը լեռներում է»)³¹

Ինչի՞ մասին է խոսքը: Եթե իսկապես՝ «մի բաժակ ջրի» ու «Շոտլանդական լեռների», իզուր է: Դա հեղինակային տեքստի ու դերասանական արտասանվածքի մակերեսն է՝

այն առաջին շերտը, որ ինչքան էլ խորիմաստ ու արտահայտիչ հնչի, չի կարող գեղարվեստական ներգործություն ունենալ, քանի դեռ իրականության էմպիրիկ գիտակցության սահմանում է, չի կրում կամ հաղորդում Նիկոլայ Հարտմանի ասած «մետաֆիզիկական անհանգստությունը»։ Այդ անհանգստության պատճառները ոչ այնքան հոգեկան, որքան հոգևոր են և միաժամանակ՝ ենթագիտակցության խորին շերտերում։ Ստանիսլավսկու տեսակետը, թե անձնական հույզերն ու հոգեկան տագնապները կարելի է բեմ հրել «էմոցիոնալ հիշողության» ճանապարհով և փաթաթել հեղինակային խոսքին, որպես հուզական շղարշ, «վերապրում» կամ արվեստի բովանդակություն, արվեստագիտական է։ Հուզումը կարող է լինել կարճատև մի պահ, ակնթարթ, թեթև հրում, որ միանալով բեմ մտնողի անհանգստությանը՝ սրտի թրթիռին, կարող է տոն տալ, և, իհարկե, պետք է որսալ այդ տոնը։ Բայց դա դեռ ներշնչումը չէ, այլ ընդամենը տոն։ Հոգևոր հիշողության մեջ այլ են դրդիչները, որպես հույզի աղբյուրներ, այլ է հույզի որակը, և ուր է տանում խոսքը՝ իրական, թե անիրական աշխարհ, կարևոր է, կարևորն այն անհանգստությունն է, որ չի սահմանվում ու բացատրվում։ Ուրեմն՝ ոչ «մի բաժակ ջուր», ոչ էլ «լեռներ», այլ «ոգու կյանք», որ Ստանիսլավսկին ջանում էր ի հայտ բերել գործող անձի արարքների տրամաբանության մեջ և առօրյա հույզերի հատակին։

Առօրյա հույզը, ինչ ուժ ու վեհություն էլ ունենա, անմիջականորեն ի հայտ չի գալիս գեղարվեստական ներշնչումներում, բեմ չի տարվում իր նախնական վիճակով և ոչ մեկին պետք է որպես այդպիսին։ Զգացմունքների դրսևորման այս մակարդակը Շիլլերն անվանել է «նախի վերածք» պոեզիայում։ Բեմում դա կեղծ ճանապարհ է, հակառակ է արվեստի ճշմարտությանը և ամենամեծ սուտն է, եթե չասենք՝ ողորմելի վիճակ։ Ծշմարտությունն այստեղ վերացարկումն է բնությունից ու զգայությունից՝ «ապրիորի հեռացումն օբյեկտից» (Կ. Գ. Յունգ)³²։ Սա հոգևոր հիշողությունն է կամ թերևս պլատոնյան անամենեզիսը, երաժշտության այն ներքին շերտը (ըստ Հարտմանի)³³, որ

անմիջականորեն տրված է զգայությունը և որի ինչ լինելը դատողության ենթակա է։ Խոսքում դա տոնի ու իմաստի կապն է, որ զգում է լեզուն չիմացողը, ընկալում որպես գրություն ու տրամադրություն, և չի կարող թարգմանել։ Հույզի ակնթարթային մի կայծ (որ կարող է լինել ֆիզիկական անհանգստության հետևանք կամ վախ դատարկ տարածությունից), ասենք՝ տոն է տալիս, բայց ինչպե՞ս է պահվում այդ տոնը, ինչի՞ շնորհիվ, ի՞նչ իմաստավորումով։ Դա հորինվածքն է, Շեքսպիրի ասած fiction-ը, հայեցումը։

Հուզականության առումով որոշ տարբերություն կա դերասանահիների և դերասանների խաղում։ Դերասանահիներն ավելի մոտ են առօրյա, կենցաղային հույզերին և, այնուամենայնիվ, հասնում են ու հասցնում սենտիմենտալ հայեցողության վերին բարձունքներին։ Սա պայմանավորված է կնոջ բնահոգեկան կազմով։ Հոգեկանն ու ֆիզիկականը նրանում միասնական են, և նա խաղում է իր խաղը առանց օտարման, կրում է իր ֆիզիկականը հոգեպես, հոգին՝ ֆիզիկապես և ձևացնում հոգևորը։ Իր խառնվածքով կինը հակված է օբյեկտիվացնելու իր զգացմունքները. նա այդ զգացմունքների մեջ է ամբողջապես և ամբողջական է³⁴, դրանով էլ դյուրախոց ու բռնկվող, թեթև մի կայծը հրդեհի վերածող, առօրյա մի զգացմունք առասպելի վերածող, առասպելը խաղացնող ու իր սեփական խաղից զգացվող, խաղին հավատացող, խաղը նպատակ դարձնող։ Սա Սիրանուչյն է, որի հետ չէր կարելի խոսել, երբ դուրս էր գալիս բեմից մտքում հաջորդ տեսարանը, որին չէր կարելի միզանսցեն թելադրել, որը կարող էր բորբոքվել ու ծովը նետվել։ Եվ այս ամենի հետ, ինչպես նկատել է Դերենիկ Դեմիրճյանը, «չատ պրեպարատիկ, այսինքն՝ հատուկ պատրաստված, հիպերբոլաժ, ցնցումնահար անելու համար։ Պոռթկա, ինչքան ուժ ունես, և ցնցիր հասարակությանն առանց խնայելու»³⁵։ Իսկ բեմից դուրս, աշխատանքից դուրս՝ «Ջերմ սիրտ», երբեմն ինքնիշխան և զուսպ։ Դերերը, շարունակում է Դեմիրճյանը, «առիթ էին միայն, որ նա ցույց տար իր տաղանդը, ավելի շուտ՝ ներքին աշխարհը, առանց արտաքին, բնական մարդկանց բնական գործառնություն»

ների, նրանց մարդկայնական նպատակները», և «Թատրոնը դառնում էր մի վայր <...> ուր ճնշվում, լուռն էին գործնական կյանքի գաղափարները, Հասարակական խնդիրները, կյանքի հենց գերագույն տենդենցները»³⁶:

Թատրոնի և՛ պատմությունը, և՛ ներկան ցույց են տալիս, որ կանայք առավելապես հակված են քնարական և դրամատիկական զգացմունքների վերարտադրություն, քան կատակերգական և սուր խարակտերային դերերի: Երիտասարդ կամ իրենց երիտասարդությունից չհրաժարվող դերասանուհիները դժվար են համաձայնում խաղալ ծեր կանանց դերեր, մինչդեռ երիտասարդ դերասանը մեծ հաճույքով է ընդունում ծերունու դերը: Կանանց հատուկ է զգացմունքների օտարումը: Վերապրումը զրկում է նրանց դիտողի ազատությունից: Քիչ դերասանուհիներ են հակված դրությունների ու զգացմունքների օբյեկտիվացման: Հայ բեմում այդպիսիք եղել են. Քեթևան Մելիք-Արամյան, Վարդուհի (Աննա Նամուրագյան-Չիլինգարյան), Հասմիկ, Օլգա Գուլագյան, մեր ժամանակներում՝ Վիդեստա Գևորգյանը մեկ դերով (Աղուն «Աչնան արևում»): Կնոջ համար, թվում է, ավելի օրինաչափական է հմայողի, քան կերպավորողի, օբյեկտիվ հայացքով դիտողի վիճակը: Դերասանուհիները ձգտում են ավելի ներկայանալ, քան ներկայացնել, բայց այդ ներկայությունը որքանով է արտահայտվում իրենց ներքին անձը, չեն կարող բացատրել և իրենք էլ թերևս չգիտեն: Բոլոր դեպքերում նրանք ավելի հակված են ապրվող, քան դիտվող զգացմունքների և արդյունքում հավասար են տղամարդկանց: Եվ քանի որ կինը դժվար է վեր կանգնում իր կին լինելուց, նրա խաղում դժվար է որոշել հոգեկանի ու հոգևորի սահմանը: Բայց ի մերժումն կնատյացություն փրկափայություն (Շոպենհաուեր, Օտտո Վայնինգեր, Չեզարե Լոմբրոզո), պետք է նկատենք, որ բեմում կինը բարոյահոգեկան գիծ է տանում, որ դուցե և պայմանավորված է տղամարդկանց գրած դերերով: Եվ այստեղ էլ օտարման պահը բացակա է այնքանով, որքանով կինն իր դրությունը բարոյահոգեկան խնդրառություն կրող է՝ XIX դարավերջի թատերագրություն իրական հերոսուհին իր անձով: Բեմա-

կան այս խառնվածքին ավելի մոտ է երևում Ազնիվ Հրաչյան՝ ոչ թե մարդկայինն առասպելացնող, այլ առասպելայինը մարդկայնացնող դերասանուհին, որ թաքցնելով ներկայացրել է իր անձի ու արվեստի միջև առկա անտեսանելի կապը և ընդունվել որպես իրական զգացմունքների կրող: Նրա ինքնակենսագրությունը հուշում է, որ դրանք եղել են ավելի շատ հիշվող, քան ապրվող զգացմունքներ, դրանով էլ զուսպ և գեղարվեստորեն ճշմարիտ:

Հիշվող զգացմունքը խաղ է և երբեք պոռթկում ու տվայտանք, այլ բացարձակորեն տիրապետվող, հավասարակշիռ վիճակ: Ռուսական բեմում, ի հակադրություն Ստանիսլավսկու, հիշվող և դիտվող զգացմունքի համոզված կողմակիցն է եղել Միխայիլ Չեխովը: Հիշվող զգացմունքն այնքանով «պարագոք» է, որքանով բեմ է տարվում որպես ներկա: Եվ դա հաճելի վիճակ է, ինչպես հաճելի է հիշողություն պատմելն ու գրելը: Բոլոր հիշողություններն իրենց վերարտադրության մեջ (գրավոր թե բանավոր) խաղ են, ունեն վերապրումի աղոտ պահեր՝ տիրապետված ու ամրակայված, դուրությունը կրկնվող: Այդպես է իրականություն լինում մեջ, և այդ է բեմական հույզի ճշմարտությունը դերասանի համար: Ոչ ոք այս աշխարհում ինքնակեղեքման չի ենթարկում իր անձը, եթե անգամ ամենացավալի հիշողություններն է վերարտադրում, եթե անգամ արցունք է թափում, այդ էլ բացարձակ իմաստով վերապրում է, այլ հայեցումից ծնվող հույզ, որ արդեն այլ որակի է և դա պետք է անվանենք քավություն (կաթարսիս): Ինքնակեղեքման և չեղած զգացմունքներ քամելու ճիգեր, իհարկե, տեսնում ենք բեմում, և այդ է բեմական ֆալշը: Դերասաններ կան, որ հպարտ են դրանով, նաև՝ հանդիսականներ, որ կարող են լրջորեն հարցնել՝ «ճի՞շտ է, որ Փափագյանը մի անգամ իսկապես...»:

Խնդիրն այն է, թե բեմում զգացմունքի հայեցումն ու՞ր է ուղղվում՝ դեպի սեփական ապրումները, թե՞ դրանց պատկերացումն իրենցից դուրս, որքանով են դրանք դիտվող զգացմունքներ: Դիզորն ասում է, թե «դերասանը բեմում արտասովելու է, ինչպես մուրացկանը եկեղեցու դռանը,

գայթակղիչը կնոջ ոտքերի մոտ, ինչպես կուրտիզանուհին, որ ոչինչ չի զգում և դողում է...»³⁷: Սա դիտվող և ավելի շատ երևակայվող զգացմունքն է: Եվ, իհարկե, կա երևակայության անկեղծություն, որ մղում է նաև ինքնախաբեություն: Զգացմունքի երևակայումն ինքնին ծնում է հուզական պահեր՝ նման խոնավ նկուղում բռնկվող ու մարող լուցկու բոցին: Դերասանը, եթե ինքն էլ հուզական կուտակումներ ունի, որսում է այդ ակնթարթները և իր խաղային երևակայության մեջ, ոչ թե սրտում, պատկերացնում հրդեհ: Դա նյութ է տալիս իր այն ներշնչումներին, որ նա ստացել է պոետական խոսքից, դերից և առհասարակ գեղարվեստական իրականությունից: «Կյանքի բանաստեղծական ու գեղագիտական կողմերը եթե ընդունակ լինենք գտնել ու պահպանել...»³⁸: Այսպես մտածում էր Ադամյանը, այսպես էլ ներշնչվում ծովի մշուշներով ու ալեկոծություններով, և այդ զգացմունքը նրանում ծնվում էր ոչ այնքան ծովից, որքան Այվազովսկու կտավներից՝ բնության խորհրդապատկերից:

Դերասանն արվեստից ճառագող լույսով է դիտում իրականությունը, բանաստեղծության միջոցով՝ իր ապրումներն ու ապրումների հիշողությունը: Այս ամենն իրական է ու բանական, որպես ռեֆլեքսիա, ոչ միայն բեմական, այլև առհասարակ գեղարվեստական ներշնչումների հող և աղբյուր: Սա խաղ է, այս հասկացությունն ամենախորին իմաստով, վիճակ, որ ապրվում է, որով չեն տառապում ու ինքնակեղեքվում, այլ հրճվում են ներքուստ, խաղում վիճակի հետ, ինչպես երաժիշտը մեղեդու ու գործիքի հետ, պարողը՝ մեղեդու, ռիթմի ու շարժման: Եվ այս վիճակը չեն տանում կենցաղ, ինչպես և կենցաղի հույզերը չեն բերում այստեղ: Սա կյանք է, բայց ո՛չ առօրյա կյանք, ո՛չ կենցաղ, ո՛չ էլ անդրադարձումն առօրյա հույզերի, անգամ ամենավեհ հույզերի: Դերասանն այստեղ կրում է ո՛չ թե առաջադրված հոգեվիճակը, որպես իր սեփականը տվյալ պահին, ո՛չ էլ բնավորությունն ու տիպը, այլ դրանց պատկերացումն ու վերարտադրության բավականությունը, ինչպես երաժիշտն է կրում մեղեդին ու ռիթմը վերարտադրելու բավականությունը

նը, ինչպես նկարիչը՝ գծի պլաստիկային տիրապետելու բավականությունը, առանց կապելու այդ իր առօրյա զգացմունքների ու վիճակների հետ: Սա խաղն է՝ ոչ թե դրուլթյան «վերապրում» (որ ոչ մեկին պետք չէ՝ ո՛չ կրողին, ո՛չ ընդունողին), այլ ներշնչում գործողությունամբ, ներքին ու արտաքին շարժումով, վերարտադրության վիճակով, տարբերով ու կարգավորվածությունամբ: Հիշենք Փափազյանի խաղին տրված ամենաբարձր գնահատականը Փարիզում. «գայրույթի թռիչքներ և չտեսնված, հազվագյուտ չափավորություններ»³⁹: Սա խաղային տարբերքի կարգավորվածությունն է՝ տոնային ու պլաստիկական ձևերի ներդաշնակումը տրամադրության ու տեմպառիթմի մեջ, կողմնորոշված վիճակ և ձև, ձևի շնորհիվ՝ իմաստ, բեմում ապրելու կերպ ու եղանակ:

Բեմում ապրելու կերպն ու եղանակը, ինչպես արդեն նկատել ենք, երկակի կեցություն է ու երկատված վիճակ, ուշադրության մի գծում՝ ենթադրելի իրականությունը, որպես պայմանական իրականություն և գեղարվեստական ներշնչման աղբյուր, մյուսում՝ իրային իրականությունը, որպես կարգավորիչ գոծոն: Ուշադրության երկատվածությունը բնական վիճակ է, պայման, որ բացառում է իրական հույզերը, հուզական հակադրումների բնազդը, բայց ոչ խաղային ներշնչումը: Այստեղ գործում են հավասարակշռությունն ու տարերքը, համակշռված, որպես տոն, տրամադրություն ու շարժում: Այս է բեմում ապրելու կերպն ու եղանակը: Այստեղ ծիծաղը, հոգոցն ու աղաղակը բնազդային հակադրումներ չեն, այլ խաղային վիճակի ու տրամադրության դրսևորում, հաճախ վոկալ մշակման ենթարկված: Հանձնվել գեղարվեստական հույզի տարերքին, նշանակում է հանձնվել խաղային վիճակին ու բավականությունը, ոչ թե ինչ-որ անձնական տվայտանքի: Երաժիշտը կարող է ընդհատել նվագը, շեղվել, խոսել և հետո նույն ուժով ու ներշնչանքով շարունակել: Ոչինչ զարմանալի չէ, բնական է: Կարո՞ղ է նույնը դերասանն անել, որի համար խաղի նյութը ներքին եղանակ է ու մեղեդի, բնահոգեկան վիճակ: Այստեղ շփոթմունքներն անխուսափելի են, և թատրոնը

դժվար է գլուխ հանում այդ շփոթմունքներից: Շփոթեցնողն անձի կենդանի ներկայութունն է:

Գրականության մեջ, որպես վարպետության և դերասանական ինքնատիրապետման օրինակ, հիշվում է XIX դարի նեգր ողբերգակ Այրա Օլդրիջի մի փորձը Ռուսաստանի գավառային թատրոններից մեկում: Փորձը տեղի է ունեցել ցերեկը, ներկայացումից առաջ, դեկորները դասավորելու պահին: Դերասանը ցույց է տվել իր անցումները, ճշտել ռեպլիկաների տեղերը և ոչ թե խաղացել, այլ անտարբեր, կիսաձայն կրկնել անգլերենի տեքստը, ականջը ռուսերեն բառերին և, բոլորի համար անսպասելի, մի տեսարան խաղացել է ներշնչումով: Խաղակիցներն ու ներկաները ցնցվել են Օթելլոյի աղաղակից: Դերասանն աղաղակել է ու թավալվել հատակին, սկսել է գալարվել, ցավագին հոգոցներ արձակել, հեծեծալ ու մղկտալ... Փորձի մասնակիցները, ռեժիսորը, բեմի ծառայողները, բոլորը հուզված ու զսպված, խորին կարեկցանքով հետևել են սեամորթ դերասանի հոգեկան տագնապին, որ թվացել է իրական: Թվացել է, թե մարդն իր ցեղային ողբերգությունն է ապրում: Եվ ի՞նչ... Դերասանն անսպասելի ընդհատել է իր հոգոցներն ու աղաղակները և հանգիստ ու մեղմ ձայնով ասել՝ «խնդրում եմ դադարեցնել աղմուկը, ես աշխատում եմ»: Մարդիկ զարմացել են՝ ի՞նչ աղմուկ... Պարզվել է, որ բեմի խորքում բանվորը զգուշ մեխում է դեկորը, և ոչ ոք չի լսել մուրճի ձայնը, բացի դերասանից: Բոլորը հուզված հետևել են մարդու որպես թե իրական ցավալի վիճակին, իսկ վիճակի կրողն իր գերագույն ներշնչման պահին եղել է ամենակողմնորոշվածն ու հավասարակշիռը, լսել է իր հոգու նվազը խանգարող աննշան ձայնը, աննշան թե ոչ, համենայն դեպս խաղի իրականությունից դուրս: Դեկորը մեխող բանվորը դադարեցրել է մուրճի զարկը, և ներկաների զարմանքն ավելի մեծ է եղել, երբ դերասանն առանց շփոթվելու շարունակել է իր հոգոցներն ու աղաղակները նախկին ուժով ու թափով:

Այն, որ բեմում մի բան է գեղարվեստական ներշնչումը, և այլ՝ հոգեբանական հակազդումը իրային իրականություն

հանդեպ, պարզից պարզ է: Բարդ է սակայն այդ երկուսի համատեղ առկայությունն անձի մեջ, որպես խաղային վիճակ: Ենթադրվող հանգամանքների վերապրումը եթե հնարավոր է, ապա շատ-շատ՝ մեկ անգամ: Այստեղ գործ ունենք գեղարվեստական պատկերացման հետ: Իսկ պատկերացմանը միշտ կարելի է վերադառնալ, կրկնել, ճշտել, մշակել, ամրապնդել: Եթե բեմադրիչը փորձն ընդհատում է բազում անգամ ու կրկնել տալիս, դրանով ոչ այնքան վերապրումի է կոչում դերասանին (անհնար բան), որքան ճշտում է նրա, որպես բեմում ապրողի, կերպն ու եղանակը, ամրացնում ձևը: Իսկ ձևը, լինելով գեղարվեստական ներշնչման արդյունք, դառնում է ինքնին ներշնչման աղբյուր, և դերասանը գտնում է կամ չի գտնում իր ապրելու կերպն ու եղանակը ձևի մեջ:

Բեմական արվեստում ձևը տոգորված է կենդանի հույզով և խաղը՝ ձևային բովանդակությամբ: Հետևաբար գեղարվեստական հույզը մարդկային հարաբերությունների ու վիճակների աշխարհից չէ ուղիղ իմաստով. ո՛չ սեր է, ո՛չ խանդ, ո՛չ ատելություն, ո՛չ կարոտ, ո՛չ նախանձ, ո՛չ ամիսոսանք, ո՛չ զղջում և այլն, և այնուամենայնիվ՝ հոգու աշխարհից է. վայելք, սրտի տրոփյուն, արյան շարժում, շնչառություն, «գերագույն կիրք», դրսևորում «նախնական էսթետիկական էներգիայի», ավելի շատ ոգու, քան հոգու իրականությունից: Սրանով է նվաճվում տարածություն դասարկությունը և շարժվում ժամանակը քայլ առ քայլ, խոսք առ խոսք, տեսարան առ տեսարան, որպես ներզգայություն, ինքնահայեցում անձի ներքին վիճակի և հաղորդակցում ընդունող միջավայրի հետ՝ էսթետիկական պատասխան նրա սպասումներին:

Բեմում զգացմունքներն արդյունք են տեսիլքների, ոչ թե դրությունների, նրանք երևակայվում են, ոչ թե ապրվում, և այդ է գեղարվեստորեն ճշմարիտ: Բեմը չի նախատեսում «վերապրում», և չկա «վերապրումի արվեստ», կա ներկայացում ու խաղ և ներկայացումով ու խաղով ներշնչվելու արվեստ:

Խաղը բեմական արվեստի նախահիմքն է ու նպատակը,

ուստի հարկ չկա խաղից դուրս զգացմունքներ որոնել այնտեղ: Մտքեր, գաղափարներ... բայց խաղային տարերքով անցնող ու գեղարվեստական կարգի ենթարկված, այսինքն՝ ժողովրդական լեզվով «խաղ ասել»: Եթե այստեղ կա վերապրում, դա խաղի վերապրումն է, «վերաբարձրություն տրամադրվածություն և որոշակի լարվածք» (Գ. Շպետ): Գտնելով արտահայտության կերպը, որպես պլաստիկական վճիռ, խաղարկուն արթնացնում է իրենում «ներքուստ լսելի հուզական մի կանչ կամ արձագանք»⁴⁰ և ընդառաջ գնում այդ կանչին...

Որտեղի՞ց է այդ կանչը:

«Երգից է ծնվում խաղը», — ասում են ճապոնացիները⁴¹:

Բառացի չպետք է հասկանալ: «Երգ» ասելով շատ բան կարելի է հասկանալ: Դա անձի ներքին եղանակն է (ոչ երաժշտական առումով) կամ ծնունդով բերված էությունը, որ ընդունակ է դարձնում ներչնչման, մղում մարդուս իրականության մեջ անիրական աշխարհ: Ամենայն կենդանի երևույթ իր դրսևորմամբ պարտական է իրենում գործող առանձնահատուկ ձևային կարգի ու եղանակի: Մարդս կրողն է այդ ներքին կազմակերպվածքի, և խաղը դրա արձագանքն է ու կանչը տարածությունից դատարկության և ժամանակի անշարժության մեջ:

ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

— Թատրոնը կալվածք չէ, ունեցվածք չէ, որ կտակես, մարդկային վիճակ է, ճանապարհ է, — ասում էր Փափազյանը, — ու եթե այսպես գնա, վաղն ամեն ինչ նորից եք սովորելու Ալֆայից մինչև Օմեգա և ծայրը կորցրած եք լինելու:

Այս խոսքն ասվել է 1964 թվին, և վաղը վաղուց է եկել:

Ես փորձեցի բռնել ճանապարհի ծայրը, չհասնելով, իհարկե, մինչև Օմեգա: Փորձեցի գննել ոչ այնքան իրողությունը, որքան գաղափարը՝ այն, ինչ կրում է բեմն իր լուծումը, ինչ իրականանում է այնտեղ խիստ հազվադեպ, հազարից մեկ: Իսկ արվեստը հազարի մեջ է՝ որպես մեկ, հազարի միջավայրում ծնվող:

Թատրոնն ավանդված արվեստ է և իր որոշիչ առանձնահատուկությամբ կայուն: Դա նրա կենդանի մարդկային բնույթն է: Ուստի նա լինելու է դեռ այնքան, քանի դեռ իմաստ ունի անձի կենդանի, հրապարակային ներկայությունը որպես էսթետիկական արժեք: Այստեղ բոլոր կարգի որոնումների առանցքը մեկն է՝ մարդու, որպես հասարակական կենդանու, վիճակն ու դիրքը: Այս է, որ վտանգված է մեր ժամանակներում: Փոխվե՞լ է արդյոք մարդը, թե՞ նրա կեցության դաշտն է փոխվել, նրա մտքի ու գործի նյութը, և ըստ այդմ էլ անձի ներկայություն կերպն ու եղանակը: Մարդն ինքը միշտ նույնն է, փնտրում է իրեն իրենից դուրս, ձգտում գոյությունն չունեցող և իր չգոյությամբ կայուն աշխարհի՝ մտքի, զգացմունքի, հավատի: Եվ թատրոնը, թվում է, նրա փրկության օաջիան է: Բայց թատրոնը հասարակական հաստատություն է, որոշ առումով անանցյալը հասարակական գիտակցության: Մարդն

այնքան էլ ազատ չէ այստեղ, ենթակա է հասարակական պահանջին և հասարակության անմիջական սպասումներին՝ ինչպիսին են ուզում նրան տեսնել, կամ ում է ընտրում միջավայրը, որպես մարդկայինի խորհրդանիշ, դերասանական տիպ, ներկայություն ինչ կերպ ու եղանակ է թելադրում ժամանակը, ինչ է սպասում իր արտիստից, ինչ պատասխան կամ արձագանք:

Արդի աշխարհում փոխվել է մարդու և՛ տեղը, և՛ դերը: Մարդը դադարել է ընկալվել որպես ինքնություն, իր գիտակցությունը համարժեք, ինքն իր հետ նույնական էակ: Անհատը (*individuum*), որ ամբողջական էր ներկայանում ու ընկալվում, կորցրել է իր «ես»-ը, դարձել է մասն ամբողջության (*dividum*): Խարխլվել է, այսպես կոչված, «կայուն ես»-ի դադարում, և ընդունված է այս իրողությունը որպես հետնորդուն (պոստմոդերն) աշխարհի օրինաչափություններից մեկը: Սա «սուբյեկտի մահ» է՝ դարավերջի ու դարասկզբի ողբերգությունը, որ գուցե և չպետք է ընդունել որպես ողբերգություն: Անցած դարի երկրորդ կեսին արդեն անախրոնիզմ էր դերասանական խոշոր անհատի երևույթը բեմում: 60-ական թվականների Լիր արքան (Պոլ Աբոֆիլը) բացառիկ անհատ չէր, այլ մասն «անասոված ու անհույս աշխարհի» (ինչպես բնութագրում էր նրան Քենեթ Թայնենը), և նրա ողբերգությունն իր բացառիկության գիտակցումն էր՝ մոլորությունն ու նախապաշարմունքն սպառվող ժամանակի:

Այն, ինչին ասում ենք «անցման շրջան», վաղուց է սկսվել, և «մեռնող օրը դիմադրում է» (Փափազյան):

Թատրոնի խնդիրը թատրոնի խնդիր չէ, մարդու խնդիր է: Նրա պայմանը մարդն է, որպես հոգևոր էակ, և ու՞ր է նա: Դեռ երեկ, որ քառասուն տարի առաջ էր, փողոցում քայլող մեծ արտիստի երևույթն իր առօրեականությանը իսկ խորհուրդ ուներ: Թող հիմա աստված իջնի երկնքից, ո՞վ կիմանա:

Ապագան վաղվա օրվա ստվերում է: Եվ վարագույրի այս կողմում դեռ կարող է տեղի ունենալ երկու մարդու զրույց իրիկնամուտին:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

¹ Պիտեր Բրուքի գրքի վերնագիրն է “The Empty Space”: Հայերեն թարգմանված հատվածը «Արար» ամսաթերթում, 1995, թիվ 7:

² Նկատի ունենք «Վիլհելմ Մայստերի ուսումնառության տարիները»: *Götte, Собрание сочинений в десяти томах, т. VII, М., 1978.*

³ Ժան-Լուի Բարրո, Թատրոնի երևույթը, թարգմ. Փր., «Արար», 1993, թիվ 1:

⁴ Տե՛ս “В спорах о театре” (сб.), СПб., 1913:

⁵ Հմմտ. А. Шопенгауер, Свобода воли и нравственность, М., 1992, с. 275:

⁶ Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, թարգմ. ուու., Ե., 1954, էջ 83:

⁷ Г. Зиммель, Избранное, т. II, М., 1996, с. 294.

⁸ Э. Бенгли, Жизнь драмы, М., 1978, с. 330.

⁹ Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնի մարդը, «Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում», Ե., 1997, էջ 243: Խմբագրի անփութությունը իմ խոսքը, նոր տողից չբերվելով, վերագրվել է Աճեմյանին:

¹⁰ М. Чехов, Об искусстве актера, М., 1999, с. 54.

¹¹ Տե՛ս Г. Шпет, Театр как искусство, “Мастерство театра”, М., 1922, № 1, с. 31–35:

¹² Տե՛ս Strassberg at the Actors Studio, New York, 1965:

¹³ “В спорах о театре”, с. 96.

¹⁴ Р. Вагнер, Избранные работы, М., 1978, с. 570.

¹⁵ Ստ. Նազարյանց, Հայկական թատրոնը Մոսկվայի մեջ և մի քանի խոսք թատրոնական գործողությունների վերա, «Հյուսիսսովետյան», 1860, № 1, էջ 233:

¹⁶ И. Аполлонская (Стравинская), Христианский театр, СПб., 1914, с. 27.

¹⁷ Կ. Ստանիսլավսկի, նշվ. աշխ., էջ 16:

¹⁸ Խոսքը վլադիմիր Նաբոկովի «Լուսինի պաշտպանությունը» վեպի հերոսի մասին է: В. Набоков, Собрание сочинений, т. II, М., 1990, с. 151–152.

¹⁹ Н. Бердяев, Самопознание, М., 1991, с. 14.

²⁰ М. Волошин, Лику творчества, Л., 1988, с. 349.

²¹ К. Станиславский, Моё гражданское служение России, М., 1990, с. 496.

²² «Արար», 1995, թիվ 7, էջ 8:

²³ Անձնական գրույցից (1964 թ., մայիս):

²⁴ П. Валери, Об искусстве, М., 1976, с. 159.

²⁵ А. Шопенгауер, Афоризмы и максимы, Л., 1991, с. 180.

²⁶ Էդ. Ջրբաշյանի խոսքից. ՀՀ ԳԱԱ հոլմանիտար գիտությունների բաժանմունքի նիստում (1980):

²⁷ Երևանի թատերական ինստիտուտի ուսանող Երվանդ Քոչարի պատասխանից (1996):

²⁸ Aristotle, The Poetics, London, 1965, p. 26 (հին հունարեն բնագիրը և անգլերեն թարգմանությունը):

²⁹ А. Чехов, Собрание сочинений, т. V, М., 1962, с. 436–456.

ԳԼՈՒԽ I

ԲԵՄԸ

¹ Գեղարվեստական ձևի բնորոշումը ըստ ամերիկահայ գրականագետ և գեղագետ Նաչիկ Թեոդոսյանի, «Սփյուռքի մեջ», Փարիզ, 1980, էջ 258):

² А. Стриндберг, Красная комната, М., 1989, с. 591–593.

³ С. Вермель, Алхимия театра, Берлин, 1923, с. 46.

⁴ В. Гейзенберг, Шаги за горизонт, М., 1987, с. 270.

⁵ М. Хайдеггер, Разговор на проселочной дороге, М. 1991, с. 89.

⁶ И. Кант, Сочинение в шести томах, т. 3, М., 1964, с. 138.

⁷ М. Хайдеггер, նշվ. աշխ., էջ 82:

⁸ И. Кант, նշվ. աշխ., էջ 138:

⁹ Б. Кроче, Антология по философии, СПб., 1999, с. 406.

¹⁰ И. Кант, նշվ. աշխ., էջ 136, 138:

¹¹ Ժամանակակից՝ Արեւլանի հետ բեմ բարձրացած սիրող դերասան Սերգեյ Գևորգյանի պատմածից (1995):

¹² Դերասանուհի Հայկուհի Գարագաշի պատմածից (1957):

¹³ Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, էջ 8:

¹⁴ Հմմտ. Э. Кассирер, Познание и действительность, СПб., 1912, с. 141–142:

¹⁵ Տե՛ս С. Лангер, Философия в новом ключе, М., 2000, с. 249–250:

¹⁶ Տե՛ս В. Базанов, Техника и технология сцены, М., 1976, с. 9–10:

¹⁷ Տե՛ս Р. Арнхейм, Искусство и визуальное восприятие, М., 1977, с. 42–43:

¹⁸ Հմմտ. Ж. Делёз, Критическая философия Канта, М., 2000, с. 156:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 158:

²⁰ Հմմտ. А. Mahr, The Origin of the Greek Tragic Forms, New York, 1938, p. 177–178:

ԳԼՈՒԽ II

ԴՐՈՒԹՅՈՒՆ

¹ П. Валери, նշվ. աշխ., էջ 339:

² М. Хайдеггер, նշվ. աշխ., էջ 144:

³ К. Станиславский, Моё гражданское служение России, М., 1990, с. 410.

⁴ Տե՛ս А. Моль, Социодинамика культуры, М., 1979, с. 252–253:

⁵ Տե՛ս Сара Бернар, Моя двойная жизнь, М., 1990, с. 94:

⁶ «Разговоры Пушкина», М., 1929, с. 83.

⁷ М. Волошин, նշվ. աշխ., էջ 122:

- ⁸ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 123:
- ⁹ Հմմտ. Й. Хейзинга, Homo Ludens, М., 1992, с. 116–117:
- ¹⁰ Տե՛ս Ю. Лотман, Роман Пушкина “Евгений Онегин”, Л., 1983, с. 96–97:
- ¹¹ Երևանի թատերական ինստիտուտի ուսանող Գոռ Վանյանի պատասխանից (1998):
- ¹² Ա. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, Հ. 8, Ե., 1960, էջ 194:
- ¹³ Հ. Հակոբյան, Երկեր, Ե., 1951, էջ 324:
- ¹⁴ Պ. Ադամյան, Երկեր, Ե., 1956, էջ 463:
- ¹⁵ Նույն տեղում, էջ 465:
- ¹⁶ Հորս՝ Հայոց լեզվի ուսուցիչ Վահան Հովհաննիսյանի դիտողությունից ներկայացման պաշին (1952):
- ¹⁷ Դ. Դիրբո, Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր, Ե., 1963, էջ 306:
- ¹⁸ Դ. Դիրբո, Պարագոքս դերասանի մասին, Ե., 1992, էջ 182:
- ¹⁹ “В спорах о театре”, с. 24–25.
- ²⁰ С. Вермель, նշվ. աշխ., էջ 46:
- ²¹ Հմմտ. С. Юрский, Кто держит наузу, М., 1989, с. 290–291:

ԳԼՈՒԽ III
ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

- ¹ П. Пави, Словарь театра, М., 1991, с. 62.
- ² Նույն տեղում, էջ 64:
- ³ Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, էջ 16:
- ⁴ «Արար», 1995, թիվ 3:
- ⁵ Կ. Ստանիսլավսկի, նշվ. աշխ., էջ 8:
- ⁶ Տե՛ս М. Волошин, նշվ. աշխ., էջ 353:
- ⁷ Տե՛ս Ф. Жемье, Театр, М., 1958, с. 93:
- ⁸ Տե՛ս “Воспитание актёра” (сб.), вып. 2, М., 1972, с. 92:
- ⁹ Аристотель, Сочинения в 4-х томах, т. IV, М., 1984, с. 652.
- ¹⁰ «Մեղու Հայաստանի», 1964, № 34:
- ¹¹ А. Бергсон, Восприятие изменчивости, СПб., 1913, с. 32.
- ¹² Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, Հ. 14, Ե., 1987, էջ 150:
- ¹³ М. Волошин, նշվ. աշխ., էջ 349:

ԳԼՈՒԽ IV
ԳՐԱԿԱՆ ՀԻՄՔ

- ¹ P. Wagner, նշվ. աշխ., էջ 570:
- ² Թէոփնեայ յաղագս ճարտասանական կրթութեանց, Ե., 1938, գլ. 13, «Գիրք պիտոյից», Ե., 1993, էջ 201:
- ³ Տե՛ս М. Esslin, The Theatre of the Absurd, New York, 1961, p. 131:
- ⁴ J.-P. Sartre, Un theatre de situations, Paris, 1973, p. 143.
- ⁵ Տե՛ս Г. В. Ф. Гегель, Сочинения, т. XIV, М. 1958, с. 371:
- ⁶ Տե՛ս Դ. Դիրբո, Փիլիսոփայական և գեղագիտական ընտիր երկեր, Ե., 1963, էջ 312:
- ⁷ Տե՛ս “The Natyassastra”, New Delhy, 1996, p. 157:
- ⁸ В. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1945, с. 62.
- ⁹ Платон, Соч. в 3-х томах, т. I, М. 1968, с. 128.
- ¹⁰ Նույն տեղում, Հ. 2, էջ 92:
- ¹¹ G. E. Lessing, Hamburgische dramaturgie, Berlin, 1954, p. 392.
- ¹² Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, Հ. 1, Ե., 1951 (Հաջորդ մեջբերումներն այստեղից):
- ¹³ А. Чехов, նշվ. աշխ., էջ 558–559:
- ¹⁴ К. Тайнен, На сцене и в кино (сб.), М., 1969, с. 62.
- ¹⁵ Տե՛ս “Суфлёр”, СПб., 1880, № 25:
- ¹⁶ Գ. Սունդուկյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Հ. 2, Ե., 1951, էջ 9:
- ¹⁷ «Արձագանք», 1889, № 38:
- ¹⁸ В. Яхонтов, Театр одного актёра, М., 1958, с. 137.
- ¹⁹ М. Хайдеггер, Время и бытие, М., 1993, с. 271–272.
- ²⁰ Ф. Шюллер, Собрание сочинений, т. VI, М.-Л., 1950, с. 577.
- ²¹ «Սրբազան պատարագամատոյցք Հայոց», Վիեննա, 1897, էջ 139:
- ²² Է. Ռոստան, Միրանո դը Բերժըրակ, թարգմ. Ա. Կոթիկյան, Ե., 1951, էջ 366:
- ²³ Ն. Ջարյան, Արա Գեղեցիկ, Ե., 1968, էջ 144:
- ²⁴ Ա. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, Հ. 10, Ե., 1962, էջ 493:

- ²⁵ К. Станиславский, *Работа актёра над собой*, М., 1951, с. 494.
- ²⁶ Նույն տեղում:
- ²⁷ М. Хайдеггер, նշվ. աշխ., էջ 309:
- ²⁸ В. Асмус, *Вопросы истории и теории эстетики*, М., 1968, с. 62.
- ²⁹ М. Волошин, նշվ. աշխ., էջ 113:
- ³⁰ P. Lartomas, *Le langage dramatique*, Paris, 1997, p. 331.
- ³¹ Տե՛ս Բ. Будагов, *О сценической речи*, «Филологические науки», 1974, № 6, с. 3–5:

ԳԼՈՒԽ V
ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

- ¹ «В спорах о театре», с. 108–109.
- ² «Մեղու Հայաստանի», 1864, էջ 34:
- ³ Էդ. Աթայան, *Հեղվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը*, Ե., 1981, էջ 139:
- ⁴ Նույն տեղում, էջ 39:
- ⁵ Նույն տեղում, էջ 103:
- ⁶ К. Станиславский, *Работа актёра над собой*, с. 516.
- ⁷ Հմմտ. Н. Гартман, *Эстетика*, М., 1958, с. 286–289:
- ⁸ С. Волконский, *Выразительное слово*, СПб., 1913, с. 91.
- ⁹ Տե՛ս В. Зинченко, *Мысль и слово Густава Шпета*, М., 2000, с. 46:
- ¹⁰ Д. Коровяков, *Искусство выразительного чтения*, СПб., 1904. Հետազայում այս խնդրի շուրջ գրողները (Ի. Բլինով, Մ. Կնեբել, Վ. Ակսյոնով, Տ. Զապորոժեց, Ն. Վերբովայա, Օ. Գոլովինա և ուրիշներ) նորություն չեն բերում: Արևմտասեփոփական և ամերիկյան հեղինակները (Վ. Անդերսոն, Ջ. Քլիֆֆորդ-Յոյորներ, Պ. Սոպեր, Ի. Միլս-Բրաուն, Պ. Լարտոմա և ուրիշներ) շոշափում են հիմնականում հնչյունի, տակտի, ձայնի ու ռիթմամեղեդայնության խնդիրները:
- ¹¹ Տե՛ս Ямвлих, *Жизнь Пифагора*, М., 1998, с. 82–86:
- ¹² Дж. Гилгуд, *На сцене и за кулисами*, М., 1969, с. 111.

- ¹³ Չափածոյի ընթերցման մասին տե՛ս Փ. Коган, *Техника исполнения стиха*, М., 1935, J. Clifford-Turner, *Voice and Speech in the Theatre*, London, 1979, p. 73–77, P. Lartomas, նշվ. աշխ., էջ 308–329:
- ¹⁴ В. Яхонтов, նշվ. աշխ., էջ 330:
- ¹⁵ Գ. Սուևդուկյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 2, էջ 456:
- ¹⁶ «Մշակ», 1881, № 168:
- ¹⁷ Հմմտ. А. Арто, *Театр и его двойник*, СПб.–М., 2000, с. 199–201:
- ¹⁸ Դ. Դիրրո, *Փիլիսոփայական և գեղագիտական ընտիր երկեր*, էջ 312:
- ¹⁹ В. Мейерхольд, *Статьи. Письма, Речи, Беседы*, т. 1, М., 1968, с. 125.
- ²⁰ В. Виноградов, *О теории художественной речи*, М., 1971, с. 69.
- ²¹ А. Потебня, *Полное собрание сочинений*, т. 1, Одесса, 1922, с. 75.
- ²² Տե՛ս Е. Топуридзе, *Элеонора Дузе*, М., 1960, с. 36:
- ²³ Վ. Փափազյան, *Իմ Օթելլոն*, Ե., 1964, էջ 497–498:
- ²⁴ «Слово на сцене» (сб.), М., 1958, с. 168.
- ²⁵ «Шекспировский сборник», т. 1, М., 1958, с. 472.
- ²⁶ Հմմտ. Б. Кроче, *Эстетика как наука о выражении и как обшая лингвистика*, М., 1920, с. 5–10:
- ²⁷ К. Станиславский, նշվ. աշխ., էջ 516:
- ²⁸ «Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում» (ժող.), էջ 184:
- ²⁹ Գ. Ավետյան, *Քառասուն և հինգ տարի Հայ բեմի վրա*, Ե., 1933, էջ 157:
- ³⁰ Վ. Փափազյան, *Հետադարձ հայացք*, հ. 1, Ե., 1956, էջ 332:
- ³¹ Օ. Գուլազյան, *Հուշեր*, Ե., 1945, էջ 96:
- ³² Գ. Ավետյան, նշվ. աշխ., էջ 67:
- ³³ Վ. Փափազյան, *Հետադարձ հայացք*, հ. 1, էջ 263:
- ³⁴ Н. Гартман, նշվ. աշխ., էջ 283:
- ³⁵ К. Станиславский, նշվ. աշխ., էջ 466:
- ³⁶ Н. Озаровский, *Музыка живого слова*, СПб., 1914, с. 121.
- ³⁷ Նույն տեղում, էջ 124:

- ³⁸ Ф. Ницше, Сочинения в двух томах, т. I, М., 1990, с. 77.
- ³⁹ Նույն տեղում, էջ 119–120:
- ⁴⁰ Տե՛ս Дзэами Мотокиё, Предание о цветке стилия, М., 1989, с. 123–124:
- ⁴¹ П. Ершов, Технология актёрского искусства, М., 1959, с. 117.
- ⁴² К. Г. Юнг, Э. Нойман, Искусство и психоанализ, М., 1956, с. 10.
- ⁴³ Г. Зиммель, Избранное, т. II, М., 1996, с. 298.
- ⁴⁴ П. Рикёр, Конфликт интерпретаций, М., 1995, с. 131.
- ⁴⁵ К. Станиславский, նշվ. աշխ., էջ 516:
- ⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 558:
- ⁴⁷ Վ. Տերյան, Բանաստեղծություններ, Ե., 1985, էջ 65: Հաջորդ մեջբերումները նույն տեղում, էջ 110, 125, 198:
- ⁴⁸ Վ. Սարոյան, Ժամում վաթսուն մղոն (ժող.), Ե., 1959, էջ 164:
- ⁴⁹ Տե՛ս Ա. Աբրահամյան, Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը, Ե., 1956, էջ 319:
- ⁵⁰ J. Grotowski, Towards a Poor Theatre, London, 1969, p. 257.
- ⁵¹ Տե՛ս Л. Выготский, Психология искусства, М., 1968, с. 71:
- ⁵² Բանավոր գրույցից (1958 թ., Մոսկվա):
- ⁵³ Ю. Озаровский, նշվ. աշխ., էջ 117:
- ⁵⁴ Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, էջ 324:
- ⁵⁵ Հմմտ. М. Чехов, Об искусстве актёра, նշվ. հրատ., էջ 26–28, Воспоминания, письма, М., 2001, с. 172–173:
- ⁵⁶ Н. Гартман, նշվ. աշխ., էջ 267:
- ⁵⁷ Կ. Ստանիսլավսկի, նշվ. աշխ., էջ 79:
- ⁵⁸ Ա. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, նշվ. հրատ., հ. 8, Ե., էջ 193–194:
- ⁵⁹ Տե՛ս Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 370–371:
- ⁶⁰ А. Арто, Театр и его двойник, СПб., 2000, с. 201.
- ⁶¹ “Театр и искусство”, СПб., 1912, с. 12.
- ⁶² А. Арго, Звучит слово, М., 1962, с. 32.
- ⁶³ В. Мейерхольд, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 135–136:

ԳԼՈՒԽ VI

ԽԱՂ

- ¹ П. Пави, նշվ. աշխ., էջ 112:
- ² В. Суворов, Аквариум, М., 1998, с. 254–256.
- ³ Й. Хейзинга, Homo ludens, с. 20–21.
- ⁴ М. Басов, Избранные психологические произведения, М., 1975, с. 391.
- ⁵ Զրույցը տեղի է ունեցել 1997 թ. հունիսին, փաստաբան Տ. Զ.-ի հետ, 1996 թ. սեպտեմբերի 25-ի դեպքերի առիթով, դատավարութեան ժամանակ, որտեղ ես Վ. Վ.-ի հասարակական պաշտպանն էի:
- ⁶ Э. Берн, Какие игры играют люди, М., 1997, с. 107.
- ⁷ К. Станиславский, Работа актёра над собой, с. 558.
- ⁸ Տե՛ս Г. Зиммель, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 131, В. Гейзенберг, նշվ. աշխ., էջ 271:
- ⁹ Й. Хейзинга, նշվ. աշխ., էջ 180, 186:
- ¹⁰ Նույն տեղում, էջ 42–43: Հյոյզինգան նկատում է, որ հին հունարենում է միայն, որ խաղը (παίζεω - խաղալ, αθρομα - խաղ) չի կապվում դրամայի հետ: Պատճառը թերևս դրամայի լիթուրգիական (պատարագային) հիմքն է: Հյոյզինգան դա այլ կերպ է բացատրում՝ հելլենական կյանքի արմատապես խաղային բնույթով՝ ագորայից ու ստագիրոնից մինչև դատաքննություն և փրկսոփայական զրույց: Այս պայմաններում խաղը թերևս չէր կարող գիտակցվել որպես հատկանիշ: Թվում է՝ այս տրամաբանությունը էլ Հյոյզինգան իր աշխատությունում չի քննում բեմը, թերևս ընդունելով այդ որպես ինքնին հասկանալի:
- ¹¹ С. Юрский, Кто держит паузу, М., 1989, с. 29.
- ¹² М. Хайдеггер, նշվ. աշխ., էջ 158:
- ¹³ В. Василев, Актёры шахматной сцены, М., 1986, с. 86–87.
- ¹⁴ Նույն տեղում, էջ 89:
- ¹⁵ Ж.-П. Сартр, Бытие или ничто, М., 2000, с. 85.
- ¹⁶ Հմմտ. նույն տեղում:
- ¹⁷ Հմմտ. М. Руффлер, Игры внутри нас, М., 1998, с. 22–27.
- ¹⁸ Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, հ. Ա, Ե., 1972, էջ 231:

- ¹⁹ Տե՛ս J. Grotowski, նշվ. աշխ., էջ 255:
- ²⁰ Г. Зуммель, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 294:
- ²¹ Մ. Լեբմոնտով, Դիմակահանդես, Ե., 1954, էջ 143:
- ²² «Новосту», 1884, № 84.
- ²³ Г. Зуммель, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 295:
- ²⁴ Г. Шпет, Театр как искусство, «Мастерство театра», М., 1922, № 1, с. 53–54.
- ²⁵ J. Grotowski, նշվ. աշխ., էջ 256:
- ²⁶ Ф. Ницше, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 68:
- ²⁷ Ա. Գուլակյանի պատմածից:
- ²⁸ «Թէոփնեայ յաղաքս ճարտասանական կրթութեանց», գլ. 13:
- ²⁹ Т. Рибо, Аффективная память, СПб., 1899.
- ³⁰ «Դինամիկ ստերեոտիպ» Հասկացությունը շրջանառության մեջ է դրել Ի. Պավլովը, նկատի ունենալով անհատի հոգական նկարագրի կայուն որակը որպես խառնվածք, տեմպերամենտ (տե՛ս Полное собрание сочинений, т. III, с. 307):
- ³¹ Վ. Սարոյան, Իմ սիրտը լեռներում է (ժող.), Ե., 1963, էջ 8:
- ³² Տե՛ս К. Г. Юнг, Психологические типы, М., 1995, с. 163–172:
- ³³ Տե՛ս Н. Гартман, նշվ. աշխ., էջ 288:
- ³⁴ Հմմտ. Ж.-П. Сартр, նշվ. աշխ., էջ 90–91, Г. Зуммель, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 250–253:
- ³⁵ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Ե., 1984, էջ 169:
- ³⁶ Նույն տեղում:
- ³⁷ Դ. Դիզրո, Պարագոքս դերասանի մասին, Ե., 1992, էջ 66:
- ³⁸ Պ. Ադամյան, նշվ. աշխ., էջ 432:
- ³⁹ «Ապագա», Փարիզ, 1932, հունվարի 21:
- ⁴⁰ Г. Шпет, նշվ. աշխ., էջ 55:
- ⁴¹ Дзэами Мотокиё, նշվ. աշխ., էջ 123:

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

- Աբելյան Հ. 54, 143, 263, 264, 324, 325, 328
- Աբովյան Խ. 90, 199
- Աբրահամյան Խ. 95, 102, 206, 247, 253, 255
- Ադամյան Պ. 86, 210, 267, 284, 322, 334
- Ադամյան Ս. 264
- Ազնավուր Շ. 220
- Ալեն Է. 184
- Ալֆրեդի Վ. 213
- Աճեմյան Վ. 50, 94, 107, 126, 127, 129, 130, 131, 138, 182, 183, 236, 238, 244, 253, 260, 329, 355, 329
- Ամերիկյան Մ. 186, 231
- Ամերիկյան Ց. 97, 110, 234
- Այխենվալդ Յու. 15, 20, 213
- Այվազյան Ա. 283
- Այվազովսկի Հ. 334
- Անանյան Վ. 222
- Անաքսիմանդր 69
- Անջափարիձե Վ. 136
- Անույ Ժ. 50, 177
- Անտուան Ա. 21, 100, 101, 105
- Ապոլլոնսկայա (Ստրավինսկայա) Ի. 22
- Ավետիսյան Ա. 94
- Ավետյան Գ. 264
- Արզումանյան Ա. 97
- Արխատուել 20, 29, 69, 70, 83, 113, 147, 158, 162, 166, 176
- Արծրունի Գ. 233

Արնհայմ Ռ. 104

Արտո Ա. 238, 242, 284

Բալզակ Օ. 93

Բարատով Լ. 101

Բարսակ Ա. 50, 178, 237, 289

Բարսեղ Կեսարացի 193

Բարրո ժ.-Լ. 129

Բելալ Բ. 40

Բելինսկի Վ. 163

Բեռն է. 294, 299

Բեռնար Ս. 77, 91, 317

Բերգսոն Ա. 139

Բեքետ Ս. 72, 173, 174

Բըրբեջ Ռ. 184

Բողեր Շ. 279

Բրամ Օ. 17, 21, 323

Բրեխտ Բ. 61, 290, 314

Բրուք Պ. 25, 42, 43, 62, 89, 99, 127

Փաղամեր Հ. Գ. 294, 297

Փալան Յա. 93

Փարրիկ Դ. 36

Փերցեն Ա. 160

Փիլգուդ Ջ. 200, 202, 216, 228

Փյոթե Յո. Վ. 12, 91, 197, 198

Փոգոբերիձե Ի. 239

Փոգոլ Ն. 313

Փորկի Մ. 136, 173

Փրանժե է. 240, 241

Փրիգոր Մագիստրոս 58

Փրիգոր Տաթևացի 206

Փրոսս Կ. 294

Փրոտովսկի Ե. 272, 290, 324

Փուլազյան Օ. 265, 332

Փուլակյան Ա. 14, 25, 28, 87, 89, 93, 94, 129, 135, 137, 139, 144,

147-151, 156, 208, 209, 215, 217, 220, 248-250, 277, 393, 325, 327

Փունո Շ. 198

Փևորգյան Վ. 332

Պաղասյան ժ. 279, 280

Պանիելյան Հ. 55

Պ'Անրի Ա. 185

Պանտե Ա. 38

Պարգոմիժսկի Ա. 110

Պելակրուա է. 276

Պելարտ Ֆ. 89, 200, 204, 273, 274, 283

Պեկարտ Ռ. 241

Պեմիրճյան Դ. 144, 331

Պեմոկրիտ 16

Պիգրո Դ. 19, 105, 108, 109, 162, 239, 333

Պյուժանուլար Ֆ. 185

Պյուժա-որդի Ա. 233

Պյուլեն Շ. 260

Պյուպարկ Թ. 184

Պուզե է. 213, 258

Պունակսկի Ի. 132

Րիգարով 129

Րդյան Ռ. 156

Րնգիրբարյան Լ. 146

Րվստիգնեկ Ե. 140-143, 323

Րվրեինով Ն. 19

Րամոլովա Մ. 16, 322

Րըշով Պ. 268

Ջախավա Բ. 93

Ջարյան Ն. 102, 195, 253

Ջարյան Ռ. 107

Ջիմմել Գ. 17, 269, 319, 323

Էլբակյան Է. 94, 232

Էնգել Է. 61

Էնգելս Ֆ. 193

Էսքիլոս 161

Էվրիպիդես 91

Թայնեն Ք. 174, 340

Թեոն Ալեքսանդրացի 268

Թրյանց Դ. 262

Թուամսյան Հ. 213

Թուամսյան Վ. 72

Ժանե Պ. 294

Ժեմիե Ֆ. 129

ժերոմ ժ.-Լ. 91

Իբսեն Հ. 106, 176, 181, 274

Իոնեսկո Է. 161

Լանգ Ֆ. 248

Լարտոմա Պ. 212

Լեմեթր Ֆ. 185

Լեոնարդո դա Վինչի 274

Լեսսինգ Գ. Է. 166, 283

Լերմոնտով Մ. 242

Լոմբրոզո Զ. 332

Լոփիանի (ձկնորս) 186

Լութեր Մ. 18

Լուսակի Վ. 174

Լուպերսոն Պ. 262

Խաչատրյան Ա. 60

Խարազյան Ռ. 132

Կանտ Ի. 49, 50, 52, 88, 307

Կաչալով Վ. 43

Կասոնա Ա. 136

Կլեկչյան Ա. 156

Կոզինցև Գ. 252

Կոկտո ժ. 260, 261

Կոմիսսարժևսկի Ֆ. 20, 216

Կոոնեն Ա. 264

Կորոլյակով Դ. 226

Կրիֆիցկի Գ. 19

Կրոչե Բ. 51, 213, 260, 271, 284

Հալաջյան Մ. 278

Հակոբյան Գ. 133

Հակոբյան Հ. (տե՛ս Հասմիկ)

Հակոբյան Ռ. 279-282

Հայդեգգեր Մ. 45, 49, 74, 189, 190, 205, 206, 269, 307

Հայդենբերգ Վ. 45

Հասմիկ 332

Հարտման Ն. 265, 330

Հաուպտման Գ. 106

Հեգել Գ. Վ. Ֆ. 74, 113, 161-163, 166, 187

Հեմինգուեյ Է. 303

Հյոյգինզա Յո. 294, 297, 300, 302-304, 306

Հյուգո Վ. 19, 185

Հովհաննես Սարկավազ 272

Հովհաննիսյան Ա. 72

Հովհան Մանդակունի 137

Հրաչյա Ա. 233, 333

Հրոսվիթա ֆոն Գանդերսհայմ 178, 179

Ղազազյան Հ. 130

Ղազանչյան Ե. 235

Ղափլանյան Հ. 95, 247

Մաթևոսյան Վ. 9

Մալյան Դ. 138

Մամուլյան Պ. 186

- Մանդիլյան Ս. 139, 217
 Մարգունի Վ. 235, 236
 Մարլո Ք. 184, 198
 Մարսո Մ. 129
 Մելիք-Արամյան Ք. 332
 Մեյերխոլդ Վ. 19, 242, 245, 290
 Միխոնիս Ս. 259, 260
 Միկոյան Ա. 313
 Միքելանջելո Բ. 90
 Մկրտչյան Գ. 93, 116, 234
 Մնակյան Մ. 86, 233
 Մնուշկինա Ա. 40, 42, 57, 62, 103, 127
 Մոզենա Գ. 213
 Մոլ Ա. 76
 Մոլիեր Ժ.-Բ. 48, 185
 Մոտոկիյո Չ. 267
 Մոցարտ Վ. Ա. 195
- Յախոնտով Վ. 189, 230
 Յունգ Կ. Գ. 268, 330
 Յուսսենո Օ. 289
 Յուրսկի Ս. 84, 105, 306
- Նազարյանց Ս. 21
 Նամուրազյան Ա. (տե՛ս Վարդուհի)
 Նեմիրովա-Ռայֆ Մ. 233
 Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վ. 66, 101, 187
 Ներսիսյան Հ. 16, 93, 208, 216, 217, 287, 288, 324, 327-329
 Նիշե Ժ. 239, 241
 Նիցշե Ֆ. 192, 266, 271, 324
 Նովալիս Ֆ. 190
 Նովելլի Է. 202
- Շալլ Է. 291
 Շալյապին Ֆ. 110, 274
 Շամիրխանյան Տ. 96

- Շանթ Լ. 195
 Շանմելե Մ. 184
 Շեքսպիր Վ. 11, 36, 68, 71, 73, 114, 139, 167, 168, 175, 179, 180, 184, 190-192, 194, 198, 201, 210, 213, 230, 251, 295, 319, 331
 Շելլինգ Ֆ. Վ. 90, 330
 Շիլլեր Ֆ. 190, 293, 330
 Շիրվանզադե Ա. 86, 143, 198, 284
 Շոպենհաուեր Ա. 332
 Շպետ Գ. 19, 204, 222, 324, 336
 Շտայներ Ռ. 274, 275
- Չալիկյան Գ. 90
 Չելսով Ա. 30, 106-108, 124, 171, 173, 181, 237
 Չելսով Մ. 16, 18, 111, 112, 275, 277, 279, 333
 Չերնով Մ. 233
 Չուկյան Գ. 185-187
 Չոլախյան Վ. 93
 Չոպանյան Ա. 284
- Պավի Պ. 294
 Պարոնիկյան Գ. 111
 Պետրոսյան Ս. 122, 123
 Պետրոսյան Վ. 315
 Պետրոսյան Տ. 310
 Պիկասո Պ. 90
 Պինյո Ի. 323
 Պինտեր Հ. 176, 237
 Պիսարե Մ. 264, 322
 Պիրև Ի. 235
 Պլավտուս 69, 179
 Պլատոն 164, 270
 Պլիսեցկայա Մ. 304
 Պյուժազորաս 99, 202, 301
 Պողոսյան Մ. 283, 315, 316
 Պոպովա Ե. 121-125
 Պոտերնյա Ա. 258

Պրիստլի Ջ. 32, 96, 97

Պրևեր ժ. 279

Պուշկին Ա. 78, 117, 203, 313

Ջիզարիսանյան Ա. 89, 154, 156, 250, 251

Ռազի Լ. 258

Ռայնհարդտ Մ. 101, 197

Ռաշել է. 91

Ռասին ժ. 48, 73, 91, 124, 184, 185, 227

Ռիբո Թ. 326

Ռիչ Ֆ. 291

Ռչտունի Գ. 262

Ռոբինսոն Մ. 260, 261

Ռոդեն Օ. 87-90, 241

Ռոսսի է. 283

Ռոստան է. 195, 229

Ռուֆֆլեր Մ. 294

Սալվիա Կ. 48

Սալվինի Թ. 52, 213

Սալտիկով-Շչեգրին Մ. 286

Սարգսյան Ս. 247

Սարդու Վ. 213

Սարոյան Վ. 244, 271, 329

Սարտր ժ.-Պ. 161, 241, 294, 297, 300, 310

Սելլեր Կ. 289

Սեյրիգ Դ. 237

Սենեկա 179

Սեն-Մանս Շ.-Կ. 133

Սերե ժ. 323

Սթրինդբերգ Ա. 34, 106

Սիմոնյան Մ. 236

Սիսյու Հ. 40

Սիրանուշ 9, 265, 286, 317, 331

Սլադկոպեցև 226

Սկալիգեր Ջ. 70

Սմոկտունովսկի Ի. 276

Սոկրատես 164, 165, 308

Սոֆոկլես 101, 258

Սպենսեր Հ. 294

Ստանիսլավսկի Կ. 8, 9, 14-24, 31, 57, 71, 75, 77, 89, 105, 107, 113, 114, 117, 126, 136, 137, 139, 150, 201, 203-205, 208, 218, 219, 245, 260, 266, 268-270, 275, 277, 278, 283, 301, 302, 305, 319, 320, 321, 326, 330, 333

Ստոբայոս 99

Ստրասբերգ Լ. 19

Սունդուկյան Գ. 147, 185-187, 231

Սքոֆիլդ Պ. 340

Վազներ Ռ. 20, 158, 283

Վալերի Պ. 74, 166, 238

Վախտանգով Ե. 18, 259, 260

Վաղարշյան Վ. 45, 92, 107, 137, 220, 260, 317

Վայնինգեր Օ. 332

Վարդուհի 332

Վեկվերս Մ. 61, 102, 290

Վեսելովսկի Ա. 178

Վերդի Ջ. 258

Վերմել Ս. 9, 40

Վիգոտսկի Լ. 272

Վինոգրադով Վ. 245

Վոլկոնսկի Ս. 204, 226, 266, 283

Վոլոշին Մ. 79, 128, 210

Վոլչեկ Գ. 252, 323

Վրուբել Մ. 276

Տալ Մ. 310

Տարխանով Մ. 287

Տեր-Դավթյան Գ. 262

Տերենցիուս 179

Տեր-Հովհաննիսյան Օ. 147, 250

Տեր-Մարուքյան Ա. 90

Տերյան Վ. 270, 272

Տիրսոս դե Մոլինա 90, 194

Տոլստոյ Լ. 43, 189

Տրդատյան Բ. 96

Տուրգենև Ի. 222, 237

Փաշայան Ա. 94, 97

Փափազյան Ա. 23

Փափազյան Վ. 16, 26, 27, 31, 53, 55, 61, 64-67, 86, 140, 192,

202, 242, 243, 244, 255-261, 264, 265, 272, 286, 295, 296, 316,

321, 327, 333, 335, 337, 340

Փելեչյան Ա. 313

Քոչարյան Ա. 154

Քոչարյան Ս. 268, 272

Քեմու Վ. 184

Օզարովսկի Յու. 226, 266, 267, 274

Օլդրիջ Ա. 336

Օսսեյն Ռ. 128

Օստոլժև Ա. 264

Օրտեգա-ի-Գասսեթ Խ. 294, 297

Յաբր է. 93

Յեյդո ժ. 323

Յրանսուա ժ. 237

Յրեյնդլիխ Ա. 241

HENRIK HOVHANNISYAN

THE NATURE OF ACTING

AN AESTHETIC VIEW

Summary

This book is the first attempt of a theoretical insight into the art of acting considered as an independent system of art. What is the stage taken as a metaphysical space, and how is the live presence of the actor as a person implemented as a state of secondary importance, a sort of a game and an aesthetic purpose? The research covers not merely the external aspect of the art of acting, but its internal organization and its basically persistent though historically changing components.

The introduction of the book is an ethical, psychological and aesthetic research of the actor's pursuit, considering him to be the carrier of the theatre art specifics. Personally, the actor is taken as a substantial base, a unique entity of form and substance, an aesthetic goal. The point is that how well he associates with the literary background and how self-dependent he appears to be under symbolic acting conditions. His public behaviour makes the means and the purpose, the substance and the form replete. Literature being the basis of this form of art is eliminated on the part of the art of acting in terms of its form, thus changing into a totally different poetic reality. The six chapters of the book reveal the determining conceptions of this very reality.

The first chapter contemplates the metaphysics of the stage, i.e. the problem of the real and conditional dimensions of space and time, the interrelationship of the stage and the audience,

as well as the position of the actor under the conditions of supposed reality.

The stage is considered to be out of the actual dimensions of space and time. It is a separate condition suggested by the play thus creating mystical emotions in the audience and behind the scenes. Here things are introduced and apprehended symbolically. What is placed in the space and what is used to force the time to move on, the latter considered as time in time (as a second dimension of time), is the supposed reality of acting, a so-called subjective condition of sense. The stage space is not confined to its visible frame. It also embraces the supposed reality away from the actual stage space. This is conditioned by the behaviour of the dramatis personae, i.e. where they are coming from, what they are intended to do and what they see in their imagination. The same is with the stage time. It is conditional, too, even if it is identified with the actual time of which the audience is aware. The supposed period of time covered in the play exactly corresponds to the actual period of time, and the public takes it for granted. Whereas in another performance the sun rises, and then it gets dark, and the audience is observing all this, and this is also, conditionally though, taken for granted. Time is motionless on the stage before acting, it moves on during the play, as well as during the intervals, behind the curtain, and at the end of the play it vanishes, evaporates and fades away. This is also called a condition, of which both parties are subconsciously aware.

Space and time are conditions for both the actor and the audience to get into silent consent. They are pure forms in their unity, never mind whether they are mediated by things or situations or self-consciously perceived. This works in the course of acting as a live presence of the person, which is physical and suggests a meaning, which is non-physical.

The second chapter considers the state of acting as a current instant and personal presence in public.

The conception of stage occurs whenever a human faces the public and is expected to justify the absurdity of his situation.

The art of acting is accomplished by the fever of the current instant and the personal presence. Here is the inherent relationship between the reality and the stage as a state of being and an affinity of situations. One keeps being introduced to himself and the people around him and gets an approval of his own identity, regarding himself as an object of contemplation. He is constantly searching or contriving reasons for his situation, a sort of justification, the latter being both an inner form and a basis of external revelation. Situations that he faces away from the stage are often conditioned by societal prejudices, manners or the mask and the acting behaviour he is doomed to accomplish.

Conditioned situations on the stage are based on their counterparts in real life aesthetically arranged. The art of acting occurs where personal presence in public gets sense, and where a human is comprehended in terms of his ethic and aesthetical value. The definition brings forward the inner condition — what is man escaping from, and what is he intended to do? (according to Aristotle).

It dictates a definite appearance, i.e. a sign of will, which is determined to be the smallest unit of the stage behaviour. It is called an element of acting. A sign of will can be found away from communicative situations involving the use of language, although their background quite often appears to be the inner speech, a word or a phrase that is not pronounced aloud. The silent appearance of a person gains a particular meaning only this way. This image is never lost in the crowd on the stage.

Another essential of theatrical presence is the so-called "fourth wall". This invisible bar is permanently in game as a major condition for conditionality. Its being real is closely associated with the reality of the interrelationship between the stage and the audience. The role of the "fourth wall" is dual: it can be present in one case and in another case it can be not. This condition is being realized not only during the performance, but also at the rehearsal as everything here is being done with a full awareness of the existence of the audience.

The third chapter discusses the notion of action taken not

as a succession of events but as an implemented will, the personal behaviour under conditioned circumstances in response to the supposed situation. The two aspects of action are considered: the real and unreal conditions. The real conditions are observed in the circus where everything seems to be physical. Real is the dramatic state of a person which tends to gain a metaphysical meaning (a subconscious state for the performer of the action). The circus is the deformation of human life, it stands above the reality of human life and shows an irony towards that reality. A physical action at the circus pursues a non-physical goal. At the theatre of drama the logic of action is the same, while the suggested conditions are different. The action is seemingly real, the conditions are supposedly suggested, the substantial reality is rejected. Things are not introduced as things, they are merely symbols serving as conditions. Thus, an action is a relation with an imaginary evidence occurring in an empty space and motionless time. The action is composed of separate steps (deeds) and signs of will, which gain sense in a verbal context or in a space of silence. The obviousness of the action is determined by particular specific details with the help of symbolic meanings and it is also psychologically justified.

This chapter covers the concept of the "little role", too. The famous saying "...there are no little roles, there are little actors" means the role can be little in terms of the period of the actual time it can be seen on the stage. The good part of its life is over there, in the outer world, and it's going on, and only a tiny episode is displayed on the stage. The example of the "little role" comes to elucidate a very important principle of acting: much more can be supposed in the background, i.e. the past life is incomparably richer, and the ultimate is supposed to be in the prospective, rather than in the obvious presence of the character.

The textual base is viewed in terms of stage action. This means that the drama is the projection of the stage action. The dramatic speech (the language of drama) is recognized as a sort of clothing for supposed situations, while the situation is its in-

ner form. The situation occurs in the speech in the present tense and in the first person suggesting the following "grammatical pattern: "I am <...> This is totally different from the grammatical pattern of the narrative genre, i.e. "He was<...>." The pure form of drama is modified by the famous fable about the two goats who all of a sudden meet on a narrow bridge: the two forces face each other and appear to be in opposition not on their subjective will. Both tempers are reluctant to give way, and the situation is objectively irretrievable. The person, the condition and the behaviour are a single entity and the speech is a situation itself. The characters enter the action in one state of being and leave in another state of being. The situation gains more importance in dramatic speech, as it is the main reason for this very speech, it has no wording and is the driving force of the stage action. However, words are words in their inner ecstasy, independent of the situation. In this respect the action is subject to the dominance of logos, and words are valued never depending on the situation and having impact on the situation. This is the inevitable paradox of literature and theatre, which has occurred throughout ages. So, the text becomes a source of theatrical inspiration independent of the situation. Being a complete poetic reality, the force of speech leads to poetic emotions thus eliminating the role of emotions occurring in real life situations in a stage action. Therefore, the stage acting can also be fruitful in terms of the speech ecstasy, which in its turn eliminates the notion of "pure" action.

The concept of theatrical speech (chapter five) relates to the stage action on the one hand and the specifics of the drama on the other hand. The speech covers a rather wider space in a literary form than the supposed background situation is. While with the theatrical form it's just on the contrary. This is the universal doctrine. The poetics of theatrical speech can be characterized as a paradox and a confluence of literary and theatrical forms. The silent reality created by the insubstantial paintbrush of words is beyond the borders of space and time, but it gets confined when the word is taken out of the sea of silence.

The monotonous reading in a low voice, which is the beginning of the dramatization of the speech, touches upon the literary form and serves as an invisible bridge leading to live situations. The speech itself is the progenitor of the situation and is subject to situations on the stage thus being accomplished as a state of being, an action, a *mise en scène*. In this absolutely extralinguistic environment words acquire the most unexpected tone of utterance, unforeseen shades of meaning, even with meta-semantic colouring. The power of the speech may have an influence as well. It's the quality developed by the tone, the sounds, the rhythm and the prosody. Thus the declamation becomes an aesthetic goal itself. The behaviour of the actor carried out on the stage in terms of its appearance is not the result or the accomplishment of his speech. It's another layer in the artistic pattern. The synchronous and diachronic states of speech and motion are taken into consideration. But there is also the originality and the independence of plastic movements when the text becomes irrelevant and is thrown away. This is another example of a principal opposition of literature and theatre, which seems to be inevitable.

All the components of the actor's behaviour (performance) bring to the ecstasy of play. The sixth chapter of the book is about this. The theories of play are generally and historically considered, starting with Schiller's theory of play up to modern theories as the famous "Homo Ludens" by Johann Huizinga in particular. Play is defined as an aesthetic form of human freedom, a self-sufficient activity, an utmost passion, and the stage is regarded to be a product of art, which is ultimate and perfect. The ultimate goal of play is the play itself, as art is created for art's sake, and the product of this relationship is the form serving as a procedure developing a meaning in the theatre. In this chapter the incarnation, the ecstasy, the trance are rejected. And the idea of artistic inspiration is confirmed. The play is looked upon as a dominated, state as an inspiration and exact prediction, pathos and moderation, artistic balance, a realization of aesthetic emotions.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ	7
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	11
ԳԼՈՒԽ I. ԲԵՄԸ	31
<i>Դատարկ տարածություն</i>	32
<i>Անշարժ ժամանակ</i>	45
<i>Անիրականի իրականությունը</i>	59
ԳԼՈՒԽ II. ԴՐՈՒԹՅՈՒՆ	74
<i>Ներկայություն</i>	75
<i>Լռություն և կամային նշան</i>	86
<i>Ամբոխի մեջ կորած մարդ</i>	96
<i>Չորրորդ պատ</i>	105
ԳԼՈՒԽ III. ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ	113
<i>Իրական պայմաններ</i>	114
<i>Անիրական պայմաններ</i>	126
<i>«Փոքր» դեր</i>	143
ԳԼՈՒԽ IV. ԳՐԱԿԱՆ ՀԻՄՔ	158
<i>Դրաման ըստ ներքին ձևի</i>	160
<i>Դրաման ըստ բեմական հիմքի</i>	176
<i>Դրամայի խոսքային տարերքը</i>	187
<i>Խոսքը բեմական ներշնչման աղբյուր</i>	198

ԳԼՈՒԽ V. ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔ	213
Ընթերցում	214
Խոսքային իրադրություն	231
Խոսքն ըստ իրադրության	244
Խոսքը իրադրությունից դուրս	263
Խոսք և պլաստիկա	273
ԳԼՈՒԽ VI. ԽԱՂ	293
Ի՞նչ է խաղը	294
Խաղը՝ ներկայության ձև	306
«Վերապրում», թե՞ ներշնչում	319
ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ	339
ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	341
ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ	351
SUMMARY	361

Հովհաննիսյան Հ.

Հ 854 **Դերասանի արվեստի բնույթը**
 – Եր.: Սարգիս Խաչենց, 2002 – 370 էջ

Դերասանի արվեստի, որպես ինքնուրույն գեղարվեստական համակարգի, տեսական քննության առաջին փորձն է այս գիրքը: Ինչ է դերասանի արվեստը որպես անձի կենդանի ներկայություն պայմանական իրականության մեջ՝ գրական հիմքից ելնող, և նրանից անկախ վիճակ, ինչպես է մարդն ինքնաստեղծվում խաղային ենթադրելի պայմաններում, և ինչով է ճշմարիտ այդ, որպես երկրորդված կեցություն, խաղ և էսթետիկական նպատակ: Այս հարցերն է քննում հեղինակը, հիմնվելով ավելի քան քառասուն տարվա դիտումների ու տեսական մտորումների վրա:

Հ $\frac{4901000000}{849(01) - 2002}$ 2002 ԳՄԴ 87.8

Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն ՍՊԸ
 375010, Երևան, Արամի փ. 1, Ազգային պատկերասրահի
 հեռ./ֆաքս. (374 1) 56-36-61, e-mail: skhach@nga.sci.am

Հրատ. խմբագիր՝ *Սերգեյ Խաչիկոզյան*
 Համակարգչային շարվածք՝ *Սամվել Խաչատրյան*
 Համակարգչային էջադրում՝ *Սերի Խաչատրյան*

Սարգիս Խաչենց հրատարակչության տպարան
 375010, Երևան, Արամի փ. 1, Ազգային պատկերասրահի
 Հեռ. 58-27-03

Տպարանի վարիչ՝ *Արթուր Բաբայան*
 Տպագրիչ՝ *Սերգեյ Շուշանյան*
 Կազմարարներ՝ *Լուսիկ Բալասանյան,*
Լիդա Ցականյան, Վարդուհի Ավետիսյան

‘ԻՄԱՑՈՒԹՅՈՒՆ’ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

էսթետիկա, արվեստի տեսություն

լույս է տեսել՝

Անրի Ֆոսիյոն
Ձեպերի ԿՅԱՆՔԸ, ԳՈՎՔ ՁԵՌՔԻՆ (1999)

Հենրիկ Հովհաննիսյան
ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ԲՆՈՒՅԹԸ (2002)

պատրաստվում է հրատարակության՝

Յուրգիս Բալտրուշայտիս
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ ՎՐԱՑԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ

Ռոբին Ջորջ Կոլլինգվուդ
ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ

Հենրիկ Հովհաննիսյան
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԵՄ

Յուրի Խաչատրյան
ԿՈՍՏԱՆ ՁԱՐՅԱՆ. ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԳՈՐԾԸ

Ռոմե Ուելլեկ, Օստին Ուորրեն
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Թելման Գևորգյան
ՀԱՄԱՍԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Գոթհոլդ Էֆրաիմ Լեսսինգ
ԼԱՌԿՈՆՆ

Լիոնելլո Վենտուրի
ՉՈՐՍ ՔԱՅԼ ԴԵՊԻ ԱՐԴԻ ԱՐՎԵՍՏ

Ջորջ Սանտայանա
ԳԵՂԵՑԻԿԻ ՁԳԱՑՈՒՄԸ

Ուդո Կուլտերման
ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ