



ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ (ծնվ. 1936 թ.) 77 գիտությունների ազգային ակադեմիայի թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, գիտության վաստակավոր գործիչ, աշխատում է ԳԱՄ Արվեստի ինստիտուտում որպես թատերագիտության բաժնի վարիչ, ղեկավարում է գիտական աստիճանաշնորհման մասնագիտական խորհուրդը, հրատարակվել է գիտական ժողովածուներում, հանդեսներում, մամուլում, կարդացել է զեկուցումներ հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում: Առանձին գրքերով հրատարակվել է հետևյալ աշխատությունները.

- Մարտիրոս Մնակյան, ե., 1969
- Բեմական խոսքի պոետիկան, ե., 1973
- Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, ե., 1978
- Թատրոն. հին և նոր արժեքներ (ժող.), ե., 1986
- Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, ե., 1990
- Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար, ե., 1996
- Ալեքսանդր Պուշկին (թարգմանություններ և առաջաբան), ե., 1999
- Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական բնություն, ե., 2002
- Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հնա հուզեր դրաման, ե., 2004
- Թատրոն և թատերախոսություն (ժող.), ե., 2004
- Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար (երկրորդ՝ բարեփոխված հրատ.), ե., 2010
- Հնագույն դրաման Հայաստանում, ե., 2010
- Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը, ե., 2012

ՄԱՆՆԻՍԿԱՎԱԿՈՒՄ «ՄԻՍՏԵՄԸ» ԵՎ ԽԱՂԻ ՊԱՐԱԴՈՔՍԸ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՄՏԱՆԻՍԼԱՎԱԿՈՒ
«ՄԻՍՏԵՄԸ»

ԵՎ ԽԱՂԻ ՊԱՐԱԴՈՔՍԸ



Henrik Hovhannisyan

THE "STANISLAVSKI SYSTEM" AND
PARADOX OF ACTING

Генрик Иоаннисян

“СИСТЕМА” СТАНИСЛАВСКОГО
И ПАРАДОКС ИГРЫ

Yerevan | Երևան
2012



ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԳԵՍԻԱ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՍՏԱՆԻՍԼԱՎՍԿՈՒ
«ՄԻՍՏԵՄԸ»

ԵՎ ԽԱՂԻ ՊԱՐԱԴՔՍԸ

ԵՐԵՎԱՆ
«ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2012

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ

Հովհաննիսյան Հ. Վ.

Հ 854 Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը/
Հ.Հովհաննիսյան. – Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012,
240 էջ:

Հեղինակը քննախոսություն է դնում Կ. Ստանիսլավսկու՝
դերասանի արվեստի գործնական համակարգն էսթետիկական
տեսանկյունից: Նպատակը Ստանիսլավսկու մեթոդի տեսական
վերանայումն է իր ներքին խնդիրների տեսակետից, բեմական
վերապրումի ու անձնավորման սկզբունքների հստակումը և
խաղի, որպես բեմական արվեստի գոյաբանական վիճակի
(ստատուս), բացահայտումը:

Գիրքը նախատեսվում է բեմադրիչների, դերասանների,
թատերագետների և թատրոնի ու բեմական արվեստի հարցերով
հետաքրքրվողների համար:

ՀՏԴ 792.01
ԳՄԴ 85.33

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Այս գիրքը սեղանիս է սկսած ուսանողական շրջանից
(1954 թ.), մաշվել է թերթերում, և դարձյալ բացում եմ առաջին
էջը:

«Մի ջանացեք փնտրել այնտեղ գիտական արմատներ, –
զգուշացնում է հեղինակը, – ճիշտ է, դիմում ենք նաև գիտա-
կան եզրերի, բայց ոչ փրիստոփայական, այլ պարզ, կենցաղային
առումով»¹: Այս խոսքերն ասում է նա, ով ջանացել է համա-
կարգի վերածել դերասանի խաղը և մշակել է կիրառական
հոգեբանության մի դասընթաց ուսանողի օրագրի պարզունակ
տեսքով «Դերասանի ինքնին աշխատանքը»: Փամանակին դա
ինձ օգնել է ըմբռնելու բեմական գործողության տրամաբա-
նությունն ու մեխանիզմը, հանգեցրել ներքին ձևի գաղափա-
րին, հարցերի ու կասկածների մղել և կանխել բեմ մտնողիս
խաղային ներշնչումը: Այսօր նորոգվում են իմ կասկածները
հեղինակի հետևյալ խոսքով. «այն պահից, երբ սկսվում է փի-
լիսոփայությունը՝ վերջ սիստեմին»²: Բայց եթե մի բան ուսու-
ցանվում է, գիտական քննություն է դրվելու և հիմնավորվելու
է փրիստոփայորեն:

– Չենք խաղում, այլ գործում ենք ըստ էության և առա-
ջադրվող հանգամանքների, – բազմիցս կրկնում էր ուսուցիչս՝
Արմեն Գուլակյանը:

Սա ամենակարճ ձևակերպումն է Ստանիսլավսկու «սիս-
տեմի»: Բառը չակերտների մեջ է առել հեղինակն ինքը և
ավելացրել է՝ “так называемый” («այսպես կոչված»)՝
ինդիքն, ուրեմն, լուծված չէ և ընդունվելու է որպես մտածելու
հրավեր: Իրականում այլ բան է տեղի ունեցել: Հեղինակն
այնպիսի մոլեռանդությամբ է քարոզել իր credo-ն, որ ինքն

էլ ստրկացել է դրան և արվեստը զոհաբերել հոգեբանութեանը:

Այսօր, երբ հարյուր տարի է անցել «սիստեմի» կիրառման առաջին փորձերից (1912-13 թթ.), արժե մտածել հոգեբանութեան, թե գեղագիտութեան, գործողութեան, թե խաղ:

Խաղը դուրս է «սիստեմից», բացատրված չէ որպես համակարգ և թվում է՝ «դուրս է բանականութունից, պարտքից ու ճշմարտութունից»⁴: Գրականութեան մեջ և թատրոնի առօրյա լեզվում ամենաշատ հորվովող այս բառը թեթև է հնչում, չունի իր ստույգ սահմանումը և ուսուցանելի չէ: Իսկ «սիստեմը» բացատրելի և ուսուցանելի է, դիմում է խաղարկուի մտքին ու խղճին, թե բարոյականային ինչ խնդրով ու հեռանկարով է բեմ մտնելու գործող անձը, ինչ դիրք է բռնելու, ինչ վարքագիծ է մշակելու պայմանաբար առաջադրվող հանգամանքների հանդեպ և ինչ միտք է հետապնդելու: Իսկ որտեղ միտք, այնտեղ կասկած: Այստեղից էլ սկսվում է այն, ինչից խուսափել է «սիստեմ» հորինողը: Ուստի մենք էլ, խուսափելով առայժմ գիտական ձևակերպումներից, թեթևացնենք հարցը:

Ինչո՞ւ է անժպիտ այս գիրքը: Մտածել է տալիս, բայց մղո՞ւմ է խաղի:

Մինչ օրս էլ հայտնի չէ՝ ինչպես են հաշտեցվում տեսությունն ու բեմը: Բեմը խաղի է հրավիրում և զգաստացնում միաժամանակ. ձգտում ենք այնտեղ և զգուշանում: Լրջութեան ու անլրջութեան, տարբերքի ու հավասարակշռության, ներչնչման ու չափի մի սահմանում ենք հայտնվում, և կա՞ այնտեղ համակարգող մի սկզբունք: *Игра* (խաղալ) բայը խոնարհվում է Ստանիսլավսկու հատորների բազում էջերում, բայց *игра* (խաղ) գոյականը չի գոյանում որպես ստորոգութուն (կատեգորիա): Այսինքն՝ դանց է առնվում ամենաէականը՝ այն, ինչը «հակում ունի գեղեցիկ լինելու»⁵ և արվեստի նախասկզբունքներից մեկն է: Շրջանցելով այս, Ստանիսլավսկին շրջանցում է իր իսկ արվեստը, իրեն որպես դերասան, անձի ներկայության գեղագիտութունը, բեմական արվեստի գոյաբանական ստատուսը:

Ստանիսլավսկու արվեստը 19-րդ դարավերջի հոգեբանական ռեալիզմի բարձրագույն դրսևորումն ու ավարտն է: Իսկ ի՞նչ է «սիստեմը», բեմական արվեստի քերականութեան, հոգեբանական թատրոնի էսթե՞տիկա, թե բողոքականութուն արվեստում՝ էսթետիկական պրոտեստանտիզմ: Նա գալիս է մերժելու քաղքենիական թատրոնն իր պճնանքով, սեթեմեթանքով ու ժանեկազարդ զգացմունքներով, դերասանական ինքնահիացումով ու ինքնակենտրոն խաղով, ասկետիզմի հասցնելու դերասանի կյանքն ու աշխատանքը և... խորհրդագրկելու աշխարհում ամենախորհրդավոր թվացող արվեստը: Ասվում է, թե Ստանիսլավսկին «թատրոնից վտարել է թատրոնը»⁶, և հասկանալի՞ է, թե ինչ է նշանակում այս խոսքը: Ռուս բեմի Մեծ բարենորոգիչը ներկայանում է որպես մի մեծ բողոքական, որ թատրոնի պատմության մեջ կատարել է այն դերը, ինչ Մարտին Լյութերը եկեղեցու պատմության մեջ: Իր «սիստեմը» նա համարել է ոչ դավանանք, այլ եղանակ, բայց այդպե՞ս էր դա իր համար, և այդպե՞ս են ընդունել իր հետևորդները:

Խնդիրը տարբեր առումներով արծարծվել է տողերիս հեղինակի նախորդ աշխատություններում⁷ և այնուամենայնիվ ամբողջացված չէ: Հարկ է հայեցակետի հանգեցնել հարցադրումը, տեսնել «սիստեմի» անսիստեմ մասերը և տարբերել «սիստեմը» Ստանիսլավսկու արվեստից: Նկատենք, որ գրքի օրագրաձև շարադրանքը երկարաբան է, մտքերը ծամվում են պարզունակ երկխոսություններով, տարբեր առումներ լցվում, և արտաէսթետիկական դատողություններում տարրալուծվում է արվեստի գաղափարը, արժեգրկվում է նույնիսկ այն նպատակը, հանուն որի հեղինակը գիշերներ է լուսացրել: Տեսական ճշգրտումներ են պետք, որպեսզի հստակվի «սիստեմի» գիտական շերտը, տեսնվի բանական հատիկն էսթետիկական լույսի տակ:

Հարցը նոր չէ՝ մշակվել է տարիների ընթացքում և հանգեցրել նոր հարցերի:

ա) որտե՞ղ է բեմական հույզերի աղբյուրը,

բ) ի՞նչ է խաղը որպես բեմական ներկայություն ձևային հիմք,

գ) որո՞նք են բեմական անձնավորման հոգեբանական և էսթետիկական նախադրյալները:

Այս քննախոսությունը վճիռ չէ, այլ հարց, որ մտածվել է տարիների ընթացքում ի պատասխան մեր սերնդի ստացած թատերական կրթության: Սպասելի է որոշ ընթերցողների շփոթմունքը, եթե հաղթահարված չէ կրոնական երկյուղածությունը Ստանիսլավսկու անվան հանդեպ:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՀԱՐՅԻ ՊԱՍՏՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Տարիներ շարունակ, փորձերին, սենյակներում, միջանցքներում, գրիմանոցներում, փողոցում հանդիպելիս ես քարոզում էի իմ նոր credo-ն և՛ անարդյունք: Ինձ լուռ էին հարգալից, լուռ խորհուրդ, հեռանում և շնջում մեկմեկու՝ «ինչո՞ւ է սկսել վատ խաղալ»: Նրանք իրավացի էին: Ես իմ դերասանական ստեղծագործությունը ժամանակավորապես փոխարինել էի փորձարարությամբ, հետադիմել որպես դերասան <...> և մեծագույն կասկածանքով շարունակում էի իմ փորձերը, որ մեծ մասամբ սխալ էին: Բայց ես չէի ուզում ու չէի կարող այլ կերպ գործել:

Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքն արվեստում¹:

Ստանիսլավսկու «սխտեմը» երկար ճանապարհ է անցել (1906-36 թթ.) մինչ գրքի վերածվելը և այդ ընթացքում ունեցել է քննադատներ, համակիրներ ու հետևորդներ: Քննադատները ծայրահեղ որակումներ են տվել, համակիրները խոնարհվել են, ինչպես խոնարհվում են լավ չհասկացված բանի առջև, իսկ հետևորդները դիմել են գործնական կիրառման, երբեմն անարդյունք, երբեմն էլ «ստեղծագործաբար» սեփական ճշտումներով ու խմբագրումներով: Հեղինակը մեծ արդյունքի չի հասել գործնական առումով և, այնուամենայնիվ, առաջացրել է մեծ հետաքրքրություն ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև Արևմուտքում ու Միացյալ Նահանգներում: «Սխտեմն» ընդունվել է որպես բեմական վերապրումի տեսություն, և հետևորդները փնտրել են ճշմարիտ հույզերի աղբյուրը:

Ստանիսլավսկին ամենազեղեցիկ բնութագրումն է տալիս դերասանի արվեստին՝ «մարդկային ոգու կյանք», և կարծես ամեն ինչ ասված է: Բայց նա որոնում է այդ կյանքն անձի

բարոյահոգեկան մղումներում ու արարքներում, զգացմունքների տրամաբանության մեջ, առօրյա փորձի ճանապարհով, և բացահայտում է բեմում օրդանապես ճշմարիտ լինելու մեխանիզմը: Դա պայմանական վերաբերմունքն է կամ հակազդումը ենթադրվող իրականության հանդեպ՝ խաղային ինտենցիա իրենից բխող տրամաբանական քայլերով (логика поступков): Այս է «սխտեմի» էությունը, որ հանգեցրել է կենսական ճշմարտության բացարձակացմանը բեմում և արվեստագետին մոտեցրել փորձառական հոգեբանության սահմաններին: Եվ այսպես՝ օտար դռներ բախելով նա հայտնվել է ուսու ֆրիդոլոգներ Սեչենովի ու Պավլովի փորձերի շրջագծում, արժանանալով արվեստից դուրս մարդկանց հիացմանը: Ու՞ր մնաց այլևս «ոգու կյանքը»: Ասել, թե «Պավլովի ու Ստանիսլավսկու նպատակները համընկել են» (Լ. Օրբելի)², նշանակում է ընդունել, որ Ստանիսլավսկու «սխտեմը» չունի էսթետիկական հիմք:

Այստեղ ճշմարտություն կա, բայց խնդիրը թվացածից ավելի նուրբ է:

Այն ժամանակ, երբ Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիայում առաջին փորձերն էին արվում ըստ «սխտեմի» (1912 – 13 թթ.), Կոլումբիայի համալսարանում Ջոն Ուոտսոնը կարգում էր իր առաջին դասախոսությունները վարքագծի հոգեբանության (բիհեյվիորիզմ) տեսական հիմունքների շուրջ³: Դա արտաքին դրդիչների հանդեպ մարդու զգայական հակազդման տեսական բացատրությունն էր այլ գործոններից (սոցիալական, բարոյական, էսթետիկական և այլ) դուրս: Ստանիսլավսկին դրա զուգահեռ ճանապարհին էր և հայտնի չէ՝ տեղյա՞կ էր Ուոտսոնի մտքերից: Նա փնտրում էր մարդկային վարքագիծը ղեկավարելու ազդակներն ու միջոցները բեմական հանգամանքներում: Հայտնագործվում էր «հեծանիվը» երկու տեղում միաժամանակ, մեկն իրական հանգամանքներում, մյուսն իրականության մեջ պայմանականացված հանգամանքներում, այն է՝ «հեծանվորդն» առանց հեծանիվի՝ «ից է թե...» (“едли бы...”): Ստանիսլավսկին նկատի ուներ նաև

բարոյական ազդակները, և դրանով էլ նրա ընթացքն այլ էր՝ Ուոտսոնին զուգահեռ ու շեղընթաց:

Չունենալով էսթետիկական հիմք իր ստուդիական փորձերում, Ստանիսլավսկին ուներ իր խարիսխը ժամանակի արվեստում: Նրա ուսմունքն իր ամբողջության մեջ տրամաբանական արդյունքն էր 19-րդ դարավերջի նատուրալիզմի ու հոգեբանական ռեալիզմի, նաև գրական քննադատության, որ հիմքում բարոյագիտական էր: Անմիջական ազդեցություն եվրոպական նատուրալիզմից Ստանիսլավսկին, թվում է, չի կրել (ուսական ռեալիզմը բավական էր), բայց պատմականորեն այդ համատեքստում է նա իր փորձերով ու որոնումներով: Իր արտիստական երիտասարդության տարիներին, երբ ինքը զեռ հետևորդն էր խաղի ավանդական եղանակների, Փարիզում բեմ էր մտնում գրականության մեջ արդեն հաստատված նատուրալիզմը: Անդրե Անտուանն իր ստեղծած «Ազատ թատրոնում» (1887 թ.) էմիլ Զոլայի ազդեցության տակ էր և ավելին՝ մերժում էր ոչ միայն բեմական աքսեսուարի պայմանականությունը, այլև դերասանական մասնագիտացումը: Նա թատրոն էր ընդունել սիրողների և բեմական կերպարն ընդհուպ մոտեցնում էր նատուրալի: Հակադրված ժամանակի թատրոնի ավանդական ու սալոնային ձևերին, Անտուանը թարմացնում էր բեմը անմիջական ու անսպասելի ճշմարտությամբ՝ «չորրորդ պատ», կիսատոններ և շշուկներ, թիկունքով խաղ, ընդհանուր տեսարանների անհատականացում և միասնականացում ընդհանուր տոնայնության մեջ, խոսքի կենցաղային ոճ և այսպես՝ մինչև ծայրահեղ նյութականացում՝ մասվաճառի խանութում սպանդանոցից բերված տավարի կողը: Ի՞նչ էր մնում պայմանականությունից, եթե ոչ հեղինակային տեքստը՝ մշակված ու ամրակայված չյուսվածք, որ ինչ տոնայնության մեջ էլ դրվեր, դերասանի անձից դուրս էր ու թելադրում էր պայմանական վարքագիծ: Ի վերջո այդ էլ հաղթահարվեց լեզվական նատուրալիզմով ու ժարգոնով, և ամեն ինչ՝ a la vie (ինչպես կյանքը), մինչև որ կգտնվեր ֆրանսիական բեմական

խոսքի սկզբունքը՝ «ներհամաձայնությունն գրական և խոսակցական լեզուների»⁴: Բոլոր դեպքերում նատուրալիզմը ժամանակի գեղարվեստական ուղղությունն էր և ղրսևորվելու էր ոչ միայն Ֆրանսիական բեմում:

Անտուանի «Ազատ թատրոնի» բացումից երկու տարի հետո՝ 1889 թվին, Բեռլինում թատերական քննադատ Օտտո Բրահմը բացեց իր թատրոնը՝ «Ազատ բեմ», Համանման ծրագրով. «ոչ թե օբյեկտիվ, այլ անհատական ճշմարտություն <...> կեցություն բնական ուժերի ճանաչողություն»⁵: Փորձերի ընթացքում ծագեց այն միտքը, որ հեղինակային տեքստը պատնեշ է «կեցության բնական ուժի» առջև, որ մարդուս բնահոգեկան վիճակը դուրս է գրավոր խոսքից, ուստի փորձը պետք է սկսել անմիջապես միզանսցենային վիճակից, տեքստի մոտավոր իմացություն, թեկուզ սեփական խոսքերով, և գրությունների յուրացումից հետո դիմել տեքստին: Բրահմը խնդր էր դրել ազատել մարդուն իր ներքին արգելակներից և այն կազմակերպվածքից, որ պայմանավորված էր անհատի հասարակական վիճակով, ի հայտ բերել նրա թաքնված հոգեկան ներկայությունը: Իր այս տարերային էքզիստենցիալիզմով Բրահմը փորձում էր դերասանին դուրս բերել ընթերցողի վիճակից, հաղթահարել դերի և դերասանի միջև եղած հոգեբանական հեռավորությունը: Այստեղ արմատապես փոխվում էր խաղի սկզբունքը՝ ոչ թե խոսքից դրություն, այլ դրությունից խոսք: Նպատակը բեմում կենսական հավաստիության հասնելն էր և գեղարվեստական իմաստի ստորադասումը հոգեկան իսկությունը: Այդ արվեստի սպառիչ բնութագրումը տվեց Գեորգ Զիմմելը երկու բառով՝ «կիրառական հոգեբանություն կամ հոգեբանության կիրառում»⁶:

Ինչ է մտածել Ստանիսլավսկին Բրահմի արվեստի մասին, նրա գրառումներում չի երևում, բայց ակնհայտ է սկզբունքների ընդհանրությունն արտատեքստային և արտաէսթետիկական միտվածությունն առումով: Դա պայմանավորված էր դարավերջի թատրոնի ընդհանուր ձգտումով՝ հնարավորինս

մոտ լինել իրականությունը: Ճիշտ այդ ճանապարհին էր Մայինգենի դուքսի թատրոնը Լյուդվիգ Քրոնեգկի ղեկավարությամբ, որ 1885-ին եղել էր Պետերբուրգում, 1890-ին՝ Մոսկվայում և հիացրել պատմական միջավայրի, զգեստների ու իրերի շոշափելի հավաստիությամբ, զանգվածային տեսարանների կենդանություն, անգամ բեմում սոսափող եղևիների անտառի բույրով⁷: «Ես բաց չէի թողնում ոչ մի ներկայացում, — գրել է Ստանիսլավսկին. — ոչ միայն դիտում, այլև ուսումնասիրում էի դրանք: Ես գնահատեցի այն լավը, որ բերեցին մայինգենցիները, այն է՝ երկի հոգեկան էությունը բացահայտելու բեմական հնարները»⁸ (ընդգծումն իմն է՝ — Ն. Ն.):

Այստեղից են սկսվում Ստանիսլավսկու որոնումները, որ յոթ տարվա ընթացքում հանգեցնում են Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծմանը (1898 թ.), դերասանի հոգեկան էությունը բեմական արդյունքի վերածելու փորձերին և ի վերջո «սխտեմին», որ 1905 — 06 թվերին արդեն հասունանում էր բանավոր մակարդակում: Ուշագրավ է, որ 1905-ին, Գեղարվեստական թատրոնի ստուգիայի բացմանը, Ստանիսլավսկին կարդում է գեկուցում Անտուանի տեսական սկզբունքների մասին⁹: Դա նախ մերժումն էր բեմական անձնավորման այն պատրաստի ու կրկնվող կերպաձևերի, որ Անտուանն անվանում էր *marque déposée* (տրված կնիք), և Ստանիսլավսկին անվանելու էր շտամպ: Իսկ եթե պատրաստ էր տեքստը (ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել), պետք էր ելնել ոչ թե բառից ու Ֆրազից, այլ ներքին պատճառից (*motif*): Անտուանի այս կռահումը ներշնչել էր նաև պոլսահայ հին դերասան Մարտիրոս Մնակյանին, որ գրույցներ էր ունեցել Անտուանի հետ (1909 թ.) և խորհուրդ էր տալիս դերասանին՝ «պատճառը քննե...»¹⁰ Բայց սա շատ ավելի հին սկզբունք էր, հայտնի Արիստոտելի «Պետեիկայից». խոսքի մեջ մարդն «ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում»¹¹: Ստանիսլավսկին կոնկրետացրել ու առարկայացրել է հարցը, ի հայտ բերել դրամայի սուբստանցը բեմում՝ ներկա

պահը ներկա ժամանակով, որպես ակտիվ նախասկիզբ անձի բեմական ներկայություն մեջ: Սրանով է բեմական արվեստն առանձնանում գրականությունից, և այստեղ է «սխտեմի» բանական հատիկը: Բայց ահա Ստանիսլավսկու ստուգիական փորձերից անտեղյակ գրաքննադատ Յուլիուս Այխենվալդը հանդես էր եկել էքսցենտրիկ մի հայտարարությամբ (1913 թ.), թե թատրոնը գոյություն չունի որպես ինքնուրույն արվեստ՝ «անհուսալիորեն կառչած է գրականությանը», իսկ գրականությունը կարիք չունի տեսանելի ու լսելի ձևերի, հրապարակային ու հանդիսավոր միջնորդության և իրականանում է «խոսքի աննյութ վրձինով, լուծվյալ ու մենակության մեջ»¹²: Այխենվալդը ճիշտ էր գրականագիտական տեսակետից, իսկ թատերական քննադատությունը գրաքննադատության մի ճյուղն էր, չէր հանգել թատերագիտության, չուներ իր հասկացական ու եզրաբանական համակարգը¹³, և ոչ միայն գրաքննադատի, այլև թատրոնի մարդկանց համար պարզ չէր բեմական արվեստի սուբստանցը: Այս անորոշության մեջ էլ Այխենվալդի ընդդիմախոսները (Վ. Սախնովսկի, Ս. Գլազով, Դ. Օվսյանիկով-Կուլիկովսկի, Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկո, Ֆ. Կոմիսարովսկի և այլք) չկարողացան տեսականորեն հիմնավորել բեմական արվեստի ինքնուրույնությունը: Ստանիսլավսկին այս բանավեճին չէր մասնակցում: Նա իր անձով, Ֆիզիկապես և հոգեպես, կրում էր բեմական արվեստը և չէր պարզել դրա մետաֆիզիկան: Իր ամենանուրբ կռահումներում իսկ նա մնում էր փորձարար-հոգեբան: «Սխտեմը» ձևավորվում էր որպես աշխատանքի եղանակ, տեսական առումով՝ դերասանի բեմական վարքագծի արտաբերական քերականություն, որ իր միակողմանիությունը հանդերձ (խաղի ու թատերայնության դանցառումով) մեզ հանգեցնում է բեմական արվեստի ներքին ձևի գաղափարին: Ստանիսլավսկին չի հանգել դրա տեսական սահմանումին, բայց տվել է դրա հնարավորությունը: Սա նրա որոնումների հեռանկարային արդյունքն է, մեր ինդերի տեսակետից ամենաէականը:

Ստանիսլավսկու օրագրած և շարադրանքում մոտավոր գծերով առկա է և հստակված չէ տեսական շերտը: Եթե հստակվի էլ, միևնույն է՝ դա հոգեբանական տեսություն է: Համոզված, որ բեմական վարքագծի հոգեբանական հավաստիությունը բավական չէ արվեստի հասնելու համար, Ստանիսլավսկին բարոյագիտություն է ներարկել իր «սխտեմին»: Չունենալով էսթետիկական հիմք, նա էթիկական հիմք է որոնել և հայտնագործել է իր բարոյահոգեբանական կատեգորիան՝ «գերինդերը»: Ինչ է դա, եթե ոչ հեղինակի բարոյագաղափարական իդեալի գիտակցումը բեմական լույսի ներքո: Դրա հիմքում 19-րդ դարի ռուս գրականությունն է և գրականությունից ելնող գեղանկարչությունը, որ Ալեքսանդր Իվանովից մինչև պերեդվիժնիկներ սյուժետային-միզանցենային է և բարոյահոգեբանական առումով տեսանելի: Այս համատեքստում են և Տոլստոյն իր բարոյագիտությամբ և ամբողջ ռուսական արձակը: Ստանիսլավսկին, որպես ռուս մարզ և ռուս մշակույթի ծնունդ, արվեստում որոնել է ամենից ավելի բարոյական իդեալներ, արվեստը՝ զուտ բարոյական արժեքներում, արտիստին՝ բարոյապես կատարյալ անհատների մեջ և ձևակերպել է իր հավատո հանգանակը. «սիրի արվեստը քեզանում, ոչ թե քեզ արվեստում»: Բայց հնարավոր էր դուրս քաշել ինքնահիացումը դերասանի հոգուց, եթե դերասանը ինքն իր նյութն է ու գործիքը, եթե նա սիրում է իր զգացմունքներն ու իր անձը զարդասենյակի հայելու առջև: Նույնացնելով բարին ու գեղեցիկը, Ստանիսլավսկին դերասանի անձի մեջ փնտրել է «առաքյալին գեղեցկի ու ճշմարտության»¹⁴ և... դեմ է առել քաղքենուն՝ թատրոնի սոցիալական հենարանին: Նրան օր ու գիշեր հանգիստ չի տվել քաղքենու ներկայությունը թատրոնում ու թատրոնի շուրջը, և հանուն «ոգու կյանքի» ձեռք է առել խարազանը, թե «տուն իմ տուն աղօթից կոչեսցի...»:

Անցել է «սխտեմի» ստուգիական կիրառման տասնմեկ ամիսը, և Ստանիսլավսկին գրել է. «Կարծում էի՝ մեր գրեթե մեկ տարվա աշխատանքը հանգեցնելու է ինձ ներշնչման, բայց

ցավոք այս առումով «սիստեմը» չարդարացրեց իմ սպասելիքը»¹⁵: Թվում է, եթե ոչ տասնմեկ ամիսը, գոնե տասը տարին բավական էր եզրակացություն համար, բայց ահա տասը տարի անց (1922 թ.) Ստանիսլավսկին իրեն զգացել է փակուղու առջև: «Իմ և խմբի միջև պատենել գոյացավ <...> Դերասանների համար դժվար էր ինձ հետ աշխատելը, ինձ համար՝ նրանց հետ աշխատելը <...> փորձված արտիստներից ոմանք սովորեցին կենտրոնանալ ըստ «սիստեմի» և սկսեցին ավելի մշակված (отделкой) ներկայացնել իրենց նախկին սխալները <...> Սիստեմն ըմբռնվել էր ավելի շատ լրացով (поисливше), ուստի մինչ օրս ցույց չի տվել սպասվելիք արդյունքը»¹⁶: Պարզ է, «սիստեմը» դեռ բանավոր բացատրությունների մակարդակում էր: Ծրագրի ձևով շարադրված ընդհանուր դրույթներն ամեն մեկի ձեռքին չէին:

«Սիստեմը» նաև գիտական քննադատության էր հանդիպել: Առաջին քննադատը լեզվաբան, փիլիսոփա, հոգեբան և գեղագետ Գուստավ Շպետն էր՝ ամենահեղինակավոր դեմքերից մեկը ուռա գիտական միջավայրում և ամենահեղինակավորը թատրոնի գեղարվեստական խորհրդում: Ստանիսլավսկին այս մասին լուռ է: Ինչպես նկատեցինք, նա իր երկրորդ խոստովանությունն արել է ստուգիական փորձերի տասներորդ տարում: Այդ նույն տարում էլ տպագրվել է Շպետի ընդարձակ հոդվածը, որտեղ Ստանիսլավսկու անունը չի տրվում և չի տրվում որևէ անուն, բայց պարզ է՝ նկատի է առնված «սիստեմի» շուրջ ստեղծված իրավիճակը: Հոգեբան փիլիսոփան մերժում է զգացմունքը որպես արվեստի ինքնին բովանդակություն: Նա անհնար չի համարում բեմական ապրումը, բայց անհեթեթ է համարում արվեստի գնահատումն այդ չափանիշով («человеческая расценка упрости») ¹⁷: Ստանիսլավսկին որքանով էր պատրաստ բանավեճի, եթե ասում էր՝ «ինձ հասկացան գլխով, ոչ թե զգացմունքով»¹⁸: Իսկ ստեղծագործական նահանջը, որ հրաշալիորեն գիտակցում էր ինքը, արդյո՞ք ժամանակավոր էր: Հետամուտ «ճշմարտության զգաց-

մանն ու հավատին», գործի դնելով «հոգեկան կյանքի շարժիչները»¹⁹, նա իրենում իսկ կանխել էր խաղային տարերքը և ի վերջո... ներկայացման պահին կանգ առավ ու ձեռքը տարավ սրտին:

Դա տեղի ունեցավ 1928-ի հոկտեմբերի 29-ի երեկոյան, թատրոնի երեսնամյակի հանդեսի երկրորդ օրը, «Երեք քույր» պիեսի ներկայացման առաջին գործողությունում:

Բեմ է մտնում Ստանիսլավսկին Վերջինինի դերով: Ծափահարություններ: Նա արտասանում է առաջին բառերը և՛ սուր ցավ սրտի շրջանում: Լուռ է, հաղթահարում իրեն և խաղը շարունակում մինչև այն պահը, երբ, ըստ հեղինակային ռեմարկի, անցնելու է բեմի խորքը: Այստեղ նա իմաց է տալիս կուլիսում կանգնածներին, որ հանդիսասրահում է իր անձնական բժիշկը, և շարունակում է խաղը²⁰: Հանդիսականը ոչինչ չի նկատում, խաղակիցները նույնպես, դահլիճում հանդիսականի լուռ շարքերի մեջ բռնկվել են փնտրում, իսկ դերասանն ուշագնացություն եզրին արտասանում է մարգարեական խոսքեր:

Վերջինին. <...> մեր ճակատագիրն է այսպես, ոչինչ չես կարող անել. այն, ինչը մեզ այսօր թվում է լուրջ, նշանակալից ու կարևոր, կգա ժամանակ, կմոռացվի կամ կթվա անկարևոր: (Դադար): Եվ հետաքրքիր է, չենք կարող իմանալ՝ ինչը հատկապես կարող է համարվել բարձր, վեհ ու կարևոր, և ինչը ողորմելի ու ծիծաղելի²¹:

Ու՞մ մտքով էր անցնելու, որ սա դերասանի վերջին ելույթն է, և մարդն իր ճակատագիրն է կարդում:

Տեսարանն ավարտվում է, վարագույրը փակվում է, ծափահարություններ, դերասանը դուրս է գալիս ծափերն ընդունելու, երկրորդ անգամ են բեմ հրավիրում, երրորդ անգամ... բժիշկը նրան գտնում է բազմոցին պառկած: Սրտամկանի ինֆարկտ:

Հիվանդանոցում, տասներորդ օրը, սիրտը երկրորդ հարվածն է կրում: Առավել ծանր է լինում երրորդ հարվածը, որ արդեն ֆիզիկական չէր: Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատի արվեստի բաժնում լսվում է մարքսիստ թատերագետ Պավել Նովիցկու գեկուցումը՝ «ՄԳԹ հոբելյանի սոցիոլոգիան», ուր քննադատվում է Ստանիսլավսկու և՛ արվեստը, և՛ «սիստեմը» որպես միստիկական ու իդեալիստական, «դարաշրջանից օտարված»²²: Իսկ կոմունիստական երիտասարդությունն օրաթերթը հրապարակում է ոմն ակտիվիստ Իվան Զվեզդիչի մեկնաբանությունը՝ «ՄԳԹ հոբելյանը մարքսիստական թատերագիտության դատաստանի առջև»²³: Որակումներն անհեթեթ էին, առարկելը վտանգավոր, մնում էր փրկել արտիստի կյանքը:

Բուժումը տևում է ամիսներ, և Ստանիսլավսկին այլևս բեմ չի բարձրանում:

Պատճառը գուցե «սիստեմը» չէր, բայց «սիստեմն» էր պատճառը, որ 1934 թվից Ստանիսլավսկին չմտավ այլևս իր թատրոնը: Նա շարունակեց իր աշխատանքը օպերա-դրամատիկական ստուդիայում, երեկոները փակվելով Լեոնտևյան նրբանցքի իր տանը, որպեսզի ավարտին հասցնի «սիստեմը»: Այցելուներին ընդունել է պատշաճորեն, բարեկիրթ ժպիտով, բայց և չի թաքցրել իր մտայն մտքերը, դժգոհությունը նախկին աշակերտներին, որ չեն հասկանում իրեն, անկեղծ չեն, դավաճանել են իրեն և այլն, և այլն: Վերապահումներով է խոսել իր նախկին աշակերտի՝ Վախթանգովի մասին²⁴, որ տասներկու տարի առաջ էր վախճանվել: Գեղարվեստական թատրոնի մասին ասել է, որ «դժվար չըջան է ապրում, ճգնաժամի եզրին է»²⁵: Ինչո՞ւ: Թատրոնը չէր ընդունել «սիստեմը»: Հույսը հիմա անգլերեն թարգմանությունն էր, որ հրատարակվելու էր Միացյալ Նահանգներում: Թարգմանությունը ձեռնարկել էր իր ամերիկյան բարեկամուհին՝ Էլիզաբեթ Հեփգուդը, որ օր-օրի հետևել է գործի ընթացքին, մեկ առ մեկ ստանալով գիշերը գրված էջերը: «Ինձ սար-

սափեցնում է, - գրել է նա, - որ դու քեզանից քամում ես այս գիրքն ու գիշերներին, երբ այլևս ի վիճակի չես աշխատելու և տեսնելու արվածի արդյունքը»²⁶: Նա զգացել է, որ այս մարդու հոգեկան դրամայում ոչ միայն անձի ու միջավայրի, այլև ստեղծագործողի ու հետազոտողի չխոստովանված հակասությունն է: Գիտական նպատակներ չհետապնդելով նա գիտություն չավիզն էր ընկել ու տարակուսում էր. «Գրում ու մտածում եմ, թե պե՞տք է այս ամենը <...> Մի քանի տարի, և այս գիրքը հնացած կլինի, ես ընդառաջ կգնամ մեկ այլ նորություն, եթե ապրեմ»²⁷:

Ինչի՞ էր բախվել մարդը, երկրորդված կյանքի անհնարինությունն, թե անհնարին կյանքի արվեստում: Նա ավարտել էր իր կյանքն արվեստում և կանգ առել որպես մտածող:

Գրքի ուղևորներն տարբերակը նա ավարտին հասցրեց գաղափարական հարկադրանքի ու պետական ահաբեկչության ամենածանր շրջանում (1937 թ.): Գաղափարական տուրքեր տալ չէր կարող, պաշտոնական գաղափարախոսությունը չէր տիրապետում: Բայց դրա փոխարեն նա ուներ իր բարոյագաղափարական հավատամքը և այդ էր շեշտում գրքի նախավերջին՝ 15-րդ գլխում. «Գերխնդիր»: Գաղափարական գրաքննիչը կանգ էր առել վերջին գլխի վրա ողջամիտ մի պահանջով՝ բացատրել ինտուիցիա և ենթագիտակցություն հասկացությունները, կամ «ի՞նչ ասել է գեղարվեստական հոտառություն, ինչո՞ւ է դա արտահայտվում»²⁸: Տրամաբանական էր այս պահանջը: «Սիստեմը» կառուցված էր ամբողջապես ողջամտության հողի վրա, ենթագիտակցականի գաղափարն այդտեղ չէր արդարանում, և գրաքննիչը ձեռքը դրել էր թույլ երակին: Հեղինակը պատրաստ չէր ոչ իրականացնելու նրա պահանջը, ոչ էլ բանավիճելու: Մնում էր արտիստի անօգնական արդարացումը. «Ինչ որ բան ներքուստ տիրապետում է մեզ, և մենք հաշիվ չենք տալիս, թե ինչ է կատարվում մեզ հետ»²⁹:

1938-ի հուլիսի 10-ին նա տեսավ իր գրքի շարվածքը և

Հատվածներ գրական մամուլում: Կարդաց ու հոգոց քաշեց.

– Ի՛նչ անհետաքրքիր է սա³⁰:

Ի՞նչ է մտածել, չգիտենք...

Սեղանին էին երկրորդ մասի նյութերը, որ ամբողջացված էին որպես սխտեմ և այլ կողմ էին թեքում՝ հոգեբանությունից ու բարոյագիտությունից դուրս, իր խոսքով ասած՝ «Ֆիզիկական գործողությունների մեթոդին»: Այդ նյութերը հետագայում հավաքեցին ու դասավորեցին ուսումնասիրողները և համարեցին «սխտեմի» շարունակությունը: Եթե դա շարունակությունն էր, պակասավոր էր, եթե այլ համակարգ էր, հակառակ էր «սխտեմին»:

Կիրառական հոգեբանության դասընթացն առաջին գրքով, անկախ որոշ ներքին հակասություններից, ամբողջանում ու փակվում է: Երկրորդ գիրքը, որ կազմված է առանց որոշակի սկզբունքի, այլևս հոգեբանությունն է: Դա կերպաձևման արտաքին միջոցների բացատրությունն է առանձին-առանձին՝ տոն, պլաստիկա, տեմպառիթմ և այլն: Սա արդեն ֆրանսիական դպրոցն է, որ ռուս միջավայրում յուրացվել էր իշխան Սերգեյ Վոլկոնսկու աշխատություններով³¹: Ինչպե՞ս են արտաքին միջոցները հարմարեցվելու «հոգեկան կյանքի շարժիչներին», որտե՞ղ է կապը, ո՞րն է ամբողջացյալը (ինտեգրալ) որպես բեմական գործողության էսթետիկական կարգավորիչ: Այստեղ է կանգ առել «ոգու կյանքը» որոնողի միտքը: Իսկ ենթագիտակցություն խնդրի վրա գրաքննիչը կանգ չէր առնի, եթե հոգու կյանքը նյութականորեն դիտողի աշխատությունում չգործածվեր ոգի (ὄγχο) բառը: Եվ արվեստագետն այստեղ պատասխանն չուներ: «Կան ստեղծագործական զգացողություններ, – ասում էր նա, – և եթե գիտակցենք մեր գործողություններն այդ պահերին, չենք համարձակվի դրանք վերարտադրել այնպես, ինչպես ի հայտ ենք բերում»³²: Այսպես խոսել նշանակում էր հրաժարվել բեմական զգացմունքների կառավարման որևէ գիտակցված եղանակից: Մնում է մտածել, թե իսկապես ինչ կարող էր նշանակել հեղինակի վերջին խոսքը:

* * *

«Սխտեմի» շուրջն ստեղծված գրականությունը հիմնականում ջատագովական է (Ն. Գորչակով, Ն. Տոպորկով, Մ. Կեդրով, Ն. Աբալկին, Մ. Կնեբել, Բ. Զախավա, Պ. Երչով, Ն. Բերկովսկի, Վ. Ասմուս, Յու. Կալաշնիկով, Ա. Սմելյանսկի, Ս. Մուր, Ռ. Հետմոն, Շ. Կարնիկե և այլք), չհաշված որոշ բացառություններ: Գիտական են Պ. Սիմոնովի աշխատությունները ֆիզիոլոգիական և հոգեբանական տեսակետից³³: Գիտականության են մոտենում Պյոտր Երչովի աշխատությունները որպես «սխտեմի» հետևողական մեկնաբանություն նեղ հոգեբանական տեսակետից³⁴: Երչովը նկատի ունի Ստանիսլավսկու որոնումների բուն առանցքը՝ բեմական գործողության ներքին գիծն առանց շեղումների: Ինչպես նկատել է գրքի առաջաբանի հեղինակ Վ. Տոպորկովը, «Երչովի աշխատությունն առաջին շարժումն է այդ ուղղությամբ»³⁵: Այդ շարժումը չի շարունակվել: Դերասանի բեմական վարքագծի հոգեբանական իսկությունը Երչովը դիտում է որպես գեղարվեստական ճշմարտություն: Այդ է ասում իր երկրորդ գրքի վերնագիրը՝ «Թեթիսուրան որպես գործնական հոգեբանություն»³⁶: Սա այն է, ինչ մերժել էր Գեորգ Զիմմելը Երչովից վախճաններով տարի առաջ:

Ռուս մեկնաբանների շարքում առանձնանում է հոգեբանագեղագետ Լև Վիգոտսկին: Ստանիսլավսկու հայեցակետը նա քննում է Դիդրոյի «Դերասանի պարադոքսի» լույսի ներքո և բեմական վերապրումը բացատրում է ոչ կենսաբանորեն, այլ որպես անհատի բարոյահասարակական ձգտում: «Ստանիսլավսկու հոգեբանական նատուրալիզմը, – գրում է նա, – ծառայում է բոլորովին այլ ոճաբանության»³⁷: Վիգոտսկին Հանգեցնում է բեմական զգացմունքի թերևս ամենաճշմարիտ բնույթը՝ «դերասանի անձի սահմաններից դուրս», որ նշանակում է զգացմունքի իդեալականացում ըստ դրամատուրգիական երկի հասարակական բովանդակության:

Շարունակելով հետևել Ստանիսլավսկու ուսու մեկնաբաններին, կանգ ենք առնում «Երկերի ժողովածուի» երկրորդ հրատարակության երկրորդ հատորի առաջաբանի վրա (Մ., 1989): Հեղինակը՝ Ա. Սմելյանսկին առանձնանում է բոլոր մեկնաբաններից իր չափավոր ջատագովությանը. ոչ խոնարհում, ոչ մերժում, այլ գիտականորեն անաչառ վերաբերմունք դերասանի արվեստի ուսուսական դպրոցի տեսակետից: Սա նաև մերժումն է այն անքննադատ հիացման, որ, ինչպես ասում են, եղավ Ստանիսլավսկու «երկրորդ մահը»³⁸:

Վերջին ժամանակներս ուսուսական թատերական միջավայրում մերժողական տրամադրություններ են նկատվում Ստանիսլավսկու «սիստեմի» հանդեպ, բայց ոչ գիտական վերաբերմունք: Դրա դրսևորումներից է Տուլայի համալսարանի դոցենտ Բորիս Սուչկովի «Ապագայի թատրոնը» գիրքը (Տուլա, 2010 թ.): Հեղինակը փորձում է զարգացնել անորոշ մի գաղափար՝ «դեմիոլոգիական թատրոն»³⁹, և ի՞նչ է դա, հայտնի չէ: Հեղինակի գեղարվեստական իդեալն անորոշ է, առավել անորոշ է էսթետիկական ելակետը, բայց ցցուն է հոետորական պաթոսը, ուստի անիմաստ են դառնում նաև ճշմարիտ մտքերը, որ միշտ էլ կարող են լինել:

Ստանիսլավսկին մեծարված անուն է Արևմուտքում ու Միացյալ Նահանգներում: Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումները մեծ տպավորություն են թողել Բեռլինում, Լայպցիգում, Վիեննայում, Նյու Յորքում (1906 թ., 1922 – 24 թթ., 1928 թ.), բայց դա Ստանիսլավսկու արվեստի տպավորությունն է եղել, ոչ տեսություն: Հետաքրքրությունը «սիստեմի» հանդեպ դրա արդյունքն է, և սկսվել է 1936 թ. անգլերեն հրատարակությանը, որը խորությունը են ըմբռնել ամերիկյան թատրոնի գործիչները: Այստեղ առաջին տեղում է Լի Ստրասբերգը Նյույորքյան իր ստուդիայով, 40-ական թվականներից մինչև 80-ական թվականների սկիզբը, նույն շրջանում և մինչև 90-ական թվականները՝ Ստեյլա Ադլերը⁴⁰, ապա Ռոբերտ Հեմմոնը, Սոնյա Մուրը⁴¹ և այլք: Վերա-

բերմունքը «սիստեմի» հանդեպ հակասական է եղել: Ստրասբերգը, ինչպես երևում է Հեմմոնի հետ ունեցած զրույցներից, որոշ վերապահումներ է ունեցել: Նա հիշեցնում է, որ Ստանիսլավսկուն վերագրվող շատ սկզբունքներ նախկինում էլ գիտակցվել են, թեպետ չեն ամբողջացվել: «Ստանիսլավսկու մեթոդը սիստեմ չէ, – ասում է նա. – այնտեղից փոխառված շատ բան ես հարմարացրել եմ իմ սեփական փորձին (something of my own work)»⁴²: Այնուամենայնիվ Ստրասբերգը մնացել է ուղղափառ ստանիսլավսկիական: Նա որպես սկզբունք ընդունել է դերասանի հոգեբանական աշխատանքը՝ այն, ինչն ամբողջական ու համակարգված է 1936 թվի անգլերեն հրատարակության մեջ: Արտաքին կերպաձևերին առնչվող ակնարկները նա «սիստեմից» դուրս է համարել: Այս խնդրի շուրջ բանավեճ է ծագել Ստրասբերգի և Ստեյլա Ադլերի միջև, որին հետագայում անդրադարձել է Շարուն-Մարիա Կարնիկեն իր յուրահատուկ բացատրությանը, թե հակասությունը վաղ Ստանիսլավսկու և ուշ Ստանիսլավսկու շուրջն է⁴³: Այն, ինչ Կարնիկեն համարում է «ուշ», գործի երկրորդ անսիստեմ ու անավարտ մասն է, որ Ստանիսլավսկին չի հանձնել հրատարակության: Հակասությունները մնացել են չլուծված: Բոլոր հարցերը մեկնաբանները քննել են գործնական տեսակետից, առանց գիտական հիմնավորումների, և այս տակնուզուրու վիճակը ժամանակին (1957 թ.) առիթ է տվել մի մեծ բանավեճի, որ կազմակերպել է դերասան, բեմադրիչ և թատերական մանկավարժ, «սիստեմի» որպես աշխատանքի եղանակ լրջորեն քննող Ռոբերտ Լյուրիսը⁴⁴: Նա իր գործունեությունն սկսել էր Ստրասբերգի հետ և 1947-ին առանձնացել ու ստեղծել էր իր ստուդիան ու թատրոնը⁴⁵: Բանավեճն առիթ է տվել Լյուրիսի «Մեթոդ, թե խելագարություն» («Method-or Madness») գրքին, որ տպագրվել է հաջորդ տարի՝ 1958-ին, Նյու Յորքում: Լյուրիսը բազում տարբերություններ ու հակասություններ էր տեսնում ինչպես ջատագովների, այնպես էլ մերժողների դատողություններում, օգտակար և անօգուտ

(“...many different interpretations, some successful and some less so”): Իրողությունն այն էր, որ «սիստեմի» շուրջ չկար սիստեմավորված մտածողություն, և Լյուիսն այս իրավիճակը բնութագրեց մեկ բառով՝ «խելագարություն»⁴⁶: Լյուիսը դեմ էր «սիստեմի» ինչպես մոլեռանդ ջատագովներին, այնպես էլ թանձրամիտ (lumped) ընդդիմացողներին: Լյուիսի գրքից յոթ տարի անց՝ 1965 թվին հրատարակվեց Ստրասբերգի փորձի ընդարձակ գրառումը Ռոբերտ Հեստոնի ձեռքով, ապա՝ Սոնյա Մուրի մատչելի ձևերով հրատարակվեց և այլն: Այս ամենի հիման վրա Կարնիկեն մեծ ջանասիրությամբ ու եռանդով շարունակում է բարոզել Ստանիսլավսկու «սիստեմն» ու գաղափարները մինչ օրս:

Ստանիսլավսկուն հարևանցիորեն է անդրադառնում հոգեբան-թատերագետ Գլենն Վիլսոնը: Նրա մոտեցումը բացարձակորեն դուրս է գեղագիտությունից: Հոգեբանությունը նա ոչ արվեստի, ոչ էլ ստեղծագործության վրա է տարածում, այլ՝ արհեստի և աշխատանքային բնավորության: Տպավորությունն այնպիսին է, թե նա այնքան էլ լավ չի կարդացել Ստանիսլավսկու աշխատությունը, այլպես կօգտվեր իր խնդրին ծառայող դրույթներից, հատկապես առաջին գրքից, ուր արծարծվում է իրեն զբաղեցնող գլխավոր հարցը՝ բեմական հուզումը: Այստեղ, ինչպես կտեսնենք, Ստանիսլավսկու փորձերը շատ ավելին են ասում, քան Վիլսոնի խորհուրդները: Անդրադառնալով Ստրասբերգին, Վիլսոնը նկատում է, որ Ստանիսլավսկուց եկող նրա եղանակները կիրառելի են կենցաղային-հոգեբանական պրեսների բեմադրություններում և ավելի շատ կինոյին են նպաստել⁴⁷, որտեղ դերասանը դրսևորվում է մարդկային ակնհայտ նկարագրով և հավասարվում է նատուրայի, երբեմն չառանձնանալով իր հետ նկարահանվող պատահական մեկից:

Արևմտաեվրոպական բեմերի գրեթե բոլոր նշանավոր գործիչներն իրենց մեմոլարային և այլ կարգի դատողություններում չեն մոռանում ուսու բեմի մեծ բարենորոգչի անունը,

բայց «սիստեմի» նրանց ըմբռնումը մոտավոր ու ընդհանուր է, և բացակայում է քննական վերաբերմունքը: Գլխավոր սկզբունքը պարզ է բոլորի համար. խաղն սկսվում է ոչ թե բառերից, այլ ենթադրվող դրությունից ու դրության առաջացրած զգացմունքից: Այսքանը: Ինչպես սրամտորեն նկատում է Մմեյյանսկին, «սիստեմը» ոմանց հասել է «օղային ճանապարհով»: Բոլորը չէ, որ կարդացել են գիրքը, շատերը դատում են Ստանիսլավսկու հետ ունեցած զրույցների կամ լսածների հիման վրա, կարդացողներն էլ չեն կարդացել «մուշտարի աչքով»: Այսպես, Պիտեր Բրուքը շրջանառության է դրել «մեռած թատրոն» (“deadly theatre”)⁴⁹ հասկացությունը և չի ակնարկում ոչ Անտուանի ասած «տրված կնիքը» (“marque déposée”), ոչ էլ Ստանիսլավսկուն, որ նույն այդ երևույթը բնութագրել է շտամպ բառով: Իսկ նրանք, ովքեր ուշադիր են կարդացել գիրքը, պակասություններ են տեսել: Ջոն Գիլզզդն, օրինակ, նկատել է, որ «առաջադրվող հանգամանքների» տրամաբանությամբ կարելի է մոտենալ դրամային, բայց ոչ կատակերգությանը: Պարզ է. կատակերգությունն սկսվում է իրերի տրամաբանությամբ հակառակ վիճակից, իսկ «սիստեմը» պարադոքսներ չի ընդունում: «Սիստեմը» չի մոտենում նաև զգացմունքների պոետականացմանը, ուստի արդարացված է Մայքլ Ռեդգրեյվի կարծիքը, որ անհնար է Ստանիսլավսկու «սիստեմով» մոտենալ Շեքսպիրի ողբերգություններին⁵⁰: Այս նույն միտքը զարգացնում է Ռոբերտ Լյուիսը, վկայաբերելով Ջոն Բարրիմրի և Ջոն Գիլզզդի շեքսպիրյան դերակատարումները⁵¹:

Ռուս մեկնաբանները հիմնականում անվերապահ են «սիստեմի» հանդեպ և ջանում են ամեն զնով ապացուցել իրենց վարդապետի հանճարեղությունը, ոմանք էլ գաղափարական հակառակորդներ են տեսնում «սիստեմի» արտասահմանյան քննադատների մեջ⁵²: Գիտություն օգտին չէ այս մոտեցումը: Գիտության օգտին չէ նաև, երբ հիմնավորումները փնտրվում են «սիստեմից» դուրս՝ հեղինակի տարբեր դատողություն-

ներում և գեղարվեստական որոնումներում, որոնք հրաշալիորեն ներկայացված են «Իմ կյանքն արվեստում» հուշագրություն մեջ և կապ չունեն կիրառական հոգեբանություն հետ:

Այստեղ մի հանգամանք կա, որ չեն նկատում կամ տրամադիր չեն նկատելու Ստանիսլավսկու ուսուցիչականությունը:

Հուշագրություն մեջ, խոսելով «սիստեմի» անարդյունք կիրառման մասին, Ստանիսլավսկին չունի որևէ ակնարկ իր ստուգիչական փորձերի էություն ու սկզբունքի մասին: Այստեղ չի երևում «սիստեմը» որպես հայեցակետ, չկա այդ տեսակետից դիտված որևէ բեմական դեպք, խաղային դրվագ, դրական կամ բացասական առումով: Հեղինակը պարզ ասում է, որ արդյունքի չի հասել և թատրոնում էլ դիմադրություն է հանդիպել: Նա այստեղ որևէ ակնարկ չունի, թե իր «կյանքն արվեստում» գիրքն սկիզբն է «սիստեմի»: Եվ միայն տասնհինգ տարի հետո գրում է. «Ես մտահղացել եմ մի մեծ, բազմահատոր աշխատություն դերասանի վարպետության մասին, այսպես կոչված, «Ստանիսլավսկու սիստեմ»: Արդեն հրատարակված «Իմ կյանքն արվեստում» գիրքը դրա առաջին հատորն է՝ նախաբանը»⁵³:

Հեղինակի այս ուշ մտածված խոսքն ընդունենք ի դիտություն և «սիստեմ» ասելով հասկանանք բոլոր գրքերը:

Հարցն այստեղ այլ բովանդակություն է ստանում: Ստանիսլավսկու գրական ժառանգությունն ամբողջությամբ, ներառյալ գրառումները, հոդվածները, նամակները, կազմում են նրա ուսմունքը (ուսուցիչն՝ *ученик*): Թուս մեկնաբաններն այս բառը հաճախ գործածում են *система* (համակարգ) բառի փոխարեն կամ փոխնիփոխ, և հասկացությունները չփոթվում են: Այս անորոշության դիրքից էլ քննադատվում են այն մեկնաբանները, ովքեր «սիստեմ» ասելով հասկանում են առաջին մասը՝ այն, ինչը վերաբերում է դերասանի հոգեբանական աշխատանքին: Բայց սա է, որ մտածված է որպես համակարգ՝ տարրերի փոխպատճառաբանված հարաբերություն ներփակ ամբողջության մեջ: Իսկ ուսմունքը (*ученик*) ներփակ չէ. դա

Ստանիսլավսկու գեղարվեստական աշխարհայացքի ամբողջությունն է, որ կարող է ենթադրել տարբեր համակարգերի համադրում (և այդպես է), և չպետք է շփոթել այդ իր մասնակի դրսևորման՝ «սիստեմի» հետ: Ամերիկյան մեկնաբանները կողմնորոշվել են մեկ բառով՝ *method*, և «սիստեմի» որոշ ներքին շեղումներ տեսանելի են դարձել: Ստրասբերգը ճիշտ էլ ընդունել է առաջին մասը որպես մեթոդ՝ այն, ինչը համեմատաբար անհակասական է ներկայանում 1936 թվի անգլերեն հրատարակությանը: Գալով Ստրասբերգի և Ստեյլա Ադլերի բանավեճին, պետք է նկատենք, որ հակասությունը ոչ միայն «վաղ» Ստանիսլավսկու և «ուշ» Ստանիսլավսկու միջև է, այլև՝ արտիստի և տեսաբանի:

Ստանիսլավսկի արտիստը և Ստանիսլավսկի տեսաբանը տարբեր «մոլորակներում» են: Մեկը գեղարվեստական ձևատեղծման իր ուղիներն է ճշտում, մյուսը՝ «հոգեկան կյանքի շարժիչները» բեմում և, այնուամենայնիվ, արվեստից դուրս: Մեկը ոգու (*дух*) ոլորտում է, մյուսը հոգու (*душа*):

Թուս մեկնաբանները չեն կարողանում, թե չեն ուզում տեսնել այս տեսանելի տարբերությունը:

Դիմենք հոգեվերլուծաբանին:

«Երբ մենք քննում ենք հոգեբանության հարաբերությունն արվեստի հետ, -գրում է Գուստավ Յունգը, -կարող ենք նկատի ունենալ միայն մեկ հայեցակետ՝ այն, ինչ վերաբերում է հոգեբանությանը <...> հոգեբանն ինչ էլ ասի արվեստի մասին, վերաբերելու է միայն ստեղծման պրոցեսին, ոչ թե ներքին էությունը: Նա չի կարող բացատրել արվեստը...»⁵⁴:

Մեկնաբանները երկրորդ սխալն են գործում, երբ Գեղարվեստական թատրոնն ուղղակիորեն կապում են «սիստեմի» հետ: Այդ կապն անուղղակի է: «Սիստեմը» որոշակիորեն արդյունքն է ուսուցչական ռեալիզմի, նաև Գեղարվեստական թատրոնի գեղագիտության, բայց թատրոնը «սիստեմի» արդյունքը չէ: Թատրոնն ստեղծվել է ստուգիչական փորձերից տասնհինգ տարի առաջ (1898 թ.): Նկատի առնենք նաև այդ փորձերին

մասնակից Վախթանգովի վերաբերմունքը, որի վրա հետագայում ուշադրություն է հրավիրել Գեորգի Տոփստոնոգովը: «Վախթանգովն առաջինն էր ու միակը, – գրում է նա, – որ տարրանջատեց Ստանիսլավսկու ուսմունքը (=սիստեմը – Հ. Հ.) և Գեղարվեստական թատրոնի էսթետիկան»⁵²: Հայտնի է նաև, որ առաջին ստուդիան մեծ արդյունք չի տվել: Երկրորդի շրջանավարտները եղել են Վախթանգ Մչեղլիշվիլու աշակերտները՝ Նիկոլայ Խմելյովը, Ալլա Տարասովան, Միխայիլ Յանշինը, Անաստասիա Զուևան՝ տարբեր խառնվածքի ու ոճի դերասաններ: Դժվար է ասել՝ նրանք նախկին վարպետների փո՞րձն էին բերում, թե «սիստեմն» էր նրանց միտք ու տաղանդ տվել: Ստուդիական փորձի ամենաուղղափառ հետևորդը եղավ Միխայիլ Կեդրովը՝ Ստանիսլավսկու առաջին օգնականը «սիստեմը» գրքի վերածելու գործում, որ արվեստում չստեղծեց մեծ եղանակներ և ապավինեց պաշտոնապես ընդունված ուղղությունը՝ սոցուեալիզմին:

Ստանիսլավսկու անվան ու արվեստի օգտին չէր այն, ինչ կատարվեց նրա ուսմունքի շուրջ հետագայում: «Միստեմն» ընդունվեց և պարտադրվեց որպես բարոյա-գեղագիտական դավանանք ու վերածվեց «ավետարանի» ստալինյան մոնոկոնցեպտուալիզմի շրջանում, երբ յուրաքանչյուր բնագավառում գործելու էր մեկ սկզբունք և պաշտվելու մեկ հեղինակություն: Գրականության մեջ և արվեստում միակն ու անվիճելի լինելու էր կյանքի արտացոլումն իր լուսավոր կողմերով և դրական հեռանկարով: Ստանիսլավսկու բարոյահոգեբանական դոկտրինան դժվար չէր ծառայեցնել բարոյաքաղաքական նպատակների և պաշտոնական լավատեսությունը:

Ստանիսլավսկին չէր նախատեսել ու չէր կարող կռահել այդ:

Գլուխ առաջին

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՅՑ ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դու անօգնական ես, և հազարավոր աչքեր հետևում են քո անօգնականությանը, սպասելով քեզանից ինչ-որ բան:

Ս. Յուրսկի, Ո՞վ է պահում դադարը:

Փոքր դահլիճում երեկո էր, ընդամիջումից հետո սպասվում էր կամերային համերգ, փակ վարագույրից այն կողմ մարդիկ դասավորում էին աթոռներն ու նոտակախները, ճշտում դաշնամուրի դիրքը, և... անզգույշ մի ձեռք բացեց վարագույրը: Օ՛, այդ ինչ կատարվեց. հրդեհ էր, ջրհեղե՞ղ, երկրաշա՞րժ... Երեք հոգի էին բեմում, երեքն էլ խուճապահար դուրս նետվեցին, իրար ոտնատակ տալով, մեկը վայր ընկավ, վարագույրը փակեցին, նրան թևերից բռնած դուրս բերեցին: Մարդը դուռնատ էր ու շնչասպառ, իսկ դահլիճում ծիծաղ էր բարձրացել և ծափահարություն: Կուլիսներում շրջապատել էին բեմից փախած մարդուն:

– Ոչինչ, հիմա կանցնի, – ժպտում էր մի դերասան – տեսա՞ր, ինչ դժվար էր դերասանությունը:

Թ՛վում էր՝ ոչինչ արտասովոր տեղի չէր ունեցել, բայց տեղի էր ունեցել ամենարտասովորը՝ բացվել էր «չորրորդ պատը», և մարդիկ անսպասելիորեն հայտնվել էին պայմանականության դաշտում՝ մի վիճակ, որին պատրաստ չէին բեմում, և որին չէին սպասում դահլիճում: Քանի դեռ վարագույրը փակ էր, իրեն իրենց տեղում էին, օղբ խաղաղ: Սպասվում էր իրերի իրականությունից վեր մի խորհուրդ, և հանդիսատեսն ականատես եղավ ցնցումնալից մի կատակեր-

գուլթյան: Տեղի ունեցածն անսպասելի ու անհամատեղելի էր իրադրությունների հետ, ուստի բնական էր բեմում գտնվողներին խուճապը, և նույնքան բնական դահլիճում նստածների վերաբերմունքը: Կատարվածի իմաստը տարբեր էր տարբեր կողմերից: Կուլիսներում կանգնածներից ոմանք չիմացան ինչ է կատարվել: Վարագույրը բացվեց երկրորդ անգամ, բեմ մտավ Համերգավարը, և՛ ծիծաղ դահլիճում... բեմ մտան ժողովրդական արտիստուհին ու նվագակցող դաշնակահարը, միջին կարգերում մեկը փութկացրեց, նրան զգուշորեն դուրս տարան:

Այս դեպքը տարբեր բացատրություններ կարող է ունենալ, նայած որտեղից ենք դիտում՝ բեմից, կուլիսներից, թե հանդիսասրահից:

Ի՞նչ է բեմը դրսից, եթե վարագույրը փակ է, արտասովոր մի կյանքի խոստում, իսկ ներսից, եթե վարագույրը բաց է՝ լուսավոր ամայություն, ուր չես համարձակվում մուտք գործել: Խորին խորհուրդ է ներշնչում այդ տարածությունը, եթե սրահում հանդիսական կա, և զգուշությունն այդ տարածությունից հանդեպ անհիմն չէ: Մարդն այդտեղ մենակ ու լքված է զգում իրեն, ավելի մենակ, քան մենակության մեջ: Ստանիսլավսկին սա անվանում է «հրապարակային մենակություն» (“публичное одиночество”): Մարդս ներկա է իր մենակությունում, մերկից էլ մերկ, և այդ մերկ ու անօգնական ներկայությունը հանրության հայացքի առջև կաթվածի է ենթարկում նրա կամքը: Նա մենակ է և ինքն իր հետ չէ: Միտքն այստեղ չի գործում, և վախը ֆիզիկական վախ չէ: Դա կարծես բարոյական վախ է և ավելին: Ինչպես նկատել է Գլենն Վիլսոնը, սա մի դրություն է, երբ մարդս վախենում է նսեմացումից: Վիլսոնը չի զարգացնում այս թանկ միտքը, բայց օրինակ է բերում, որ մեզ մտածել է տալիս: «Լոուրենս Օլիվիեն, – գրում է նա, – անգամ իր փառքի ծաղկուն շրջանում տառապում էր գրեթե անհավանական լի վախով բեմի հանդեպ: Օլիվիայի դերում նա այնքան էր սարսափում իր մենախոսությունների տեսարաններում, որ խնդրում էր դերասաններից որևէ մեկին

կանգնել կուլիսում, բեմին մոտ, որպեսզի ինքը մենակ չզգա»¹: Տարօրինակ է թվում: Բայց գիտենք նման շատ օրինակներ: Ժամանակակիցները պատմում էին Հովհաննես Աբելյանի մասին, որ, կյանքում լինելով ինքնավստահ ու համարձակ մարդ, բեմ մտնելուց առաջ լարվել է, դողացել ամբողջ մարմնով ու խաչակնքվել²: Տեսել ենք Վահրամ Փափազյանին մուտքից առաջ խաչակնքվելիս: Հայտնի է, Միխայիլ Չեխովը, որ կարող էր կատակել տրամվայում տոմսավաճառուհու հետ, Մավլոլիոյի (Շեքսպիր՝ «Տասներկուերորդ գիշեր») կեցվածքով ու տոնով, մի անգամ գրիմավորված դուրս է եկել զարդասենյակից ու վախեցել է բեմ մտնել, փախել է թատրոնից հենց այդպես՝ գրիմը չհանած³:

Եվ այսպես, բազում օրինակներ ասում են, որ վախը բեմի հանդեպ կապ չունի տաղանդի ու փորձի հետ: Նսեմանալու վախն իհարկե կա և հատուկ է ամեն մարդու: Դա խորն է այնքան, որքան պատվախնդիր է մարդը, և որքան մեծ է օժտվածությունը (բեմական, թե ոչ բեմական), այնքան խորն է արժանապատվության զգացումը: Բայց դա էլ ամեն դեպքում չէ, որ կապ ունի օժտվածության հետ: Հաճախ բեմում տաղանդ են ցույց տալիս նաև հանդուգն ու անպատկառ մարդիկ: Եթե այստեղ միայն արժանապատվության խնդիր է, ապա կարող են բեմում նույն վիճակում հայտնվել բեմի բանվորն ու փորձառու դերասանը: Վիլսոնի մոտեցումն այս տեսակետից միակողմանի է թվում: Բացի այդ, նա երևույթը դիտում է ոչ ստեղծագործական, այլ հոգեֆիզիոլոգիական տեսակետից, օրինակ բերելով ամենաձայրահեղ վիճակները՝ դող, զարկերակի արագացում, ներերակային ճնշման բարձրացում, ստամոքսի ցավ: Սա խնդրի մեկ կողմն է, գուցե էական, բայց ոչ ամենաէականը: Հուզվածությունը բեմում զուտ կենսահոգեկան երևույթ չէ, ոչ էլ զուտ բարոյական վախ: Բեմական հուզման տարբեր մակարդակներ ու որակներ կան և տարբեր դրսևորումներ: Վիլսոնը քիչ բան է հուշում այս առումով: Նա խոսում է «զբոսովածության օպտիմալ մակարդակի» մասին, որ նպաստում է խա-

դին⁴, և նկատի ունի դրա հոգեֆիզիոլոգիական դրսևորման չափը, ոչ թե որակը որպես խաղային ներշնչման պայման: Վիլսոնը շրջանցում է դրուսթյան երկդիմի լինելը՝ այն, որ մարդը պայմանականության դիմաց է իրականության զգացումից չազատված, որ բեմառաջի լույսից այն կողմ սպասում են մի բանի, որն իր համար երևակայություն է ու ներշնչում:

Այսպիսով՝ բեմական հուզման մեջ ոգեխոսական (սպիրիտուալ) պահ կա, և այստեղ է, որ բեմում հայտնված պատահական մարդն ու փորձառու դերասանը նույն հարթության վրա չեն: Իր մուտքին սպասող դերասանի մտքում բառեր կան, եթե ոչ տեքստ, ապա անպայման ներքին խոսք, որին նա հենված է, և սպասում է խաղակցի ռեպլիկին կամ պահն ազդարարող որևէ նշանի: Բեմում պատահաբար հայտնված մարդը չունի այդ հենակետը, դրանով էլ նրա համար տարածությունը դատարկ է, ու ժամանակն անշարժ: Եթե ոչ խոսք, ապա խնդիր՝ ինչի է մղվելու առանց փորձի: Եվ այդ նույն սկսնակը տեսել է մուտքից առաջ հուզվող մեծ վարպետին:

Ստանիսլավսկին չի խոսում վախի մասին: Թվում է՝ նա գաղտնի է պահում այս հարցը ստեղծագործական նպատակով, որպեսզի գաղտնիք մնա բեմի խորհուրդը: Այս նկատառումով էլ Գեղարվեստական թատրոնի իր ղեկավարությունը շրջանում նա դերասանին արգելել է բեմ մտնել փորձից կամ ներկայացումից ազատ ժամերին: «Ոգու կյանքի» դուռն ամեն պահ բաց էր դերասանի համար: Բեմատարածքի իմաստն այլ էր լինելու դերասանի և այլ՝ բեմի մյուս ծառայողների համար: Փորձից կամ ներկայացումից ազատ պահերին այնտեղ կարող էին լինել բեմի բանվորները, նկարիչը, ռեժիսորի օգնականը և բոլորը, բացի դերասանից: Բեմը դերասանի համար լինելու էր միայն ստեղծագործական տարածություն և չպետք է կորցնել իր խորհուրդը, չպետք է հավասարվեր կենցաղային տարածություն: Եթե դա խորհրդավոր էր դրսից՝ հանդիսականի համար, խորհրդավոր էր լինելու նաև ներսից՝ դերասանի համար: Այստեղ ներշնչման խնդիր կար, ոչ վախի:

Ստանիսլավսկին այստեղից էլ սկսում է:

Ստուդիական սրահ, վարագուրածածկ բեմ՝ սպասման խորհուրդ, և աշակերտներն սպասում են ուսուցչի խոսքին: Ուսուցիչը՝ պայմանական մի դեմք (որ ինքը Ստանիսլավսկին է), անսպասելիորեն տալիս է աշակերտուհիներից մեկի անունը.

– Բեմ մտեք:

Աշակերտուհին շփոթվում է:

– Ձե՛մ կարող, վախենում եմ:

– Հանգիստ, – ասում է ուսուցիչը, – եկեք խաղանք⁵:

Խաղի պայմանը թվում է շատ պարզ: Աղջիկը նստելու է բեմում դրված աթոռին, և վարագույրը բացվելու է: Այսքանը, ուրիշ ոչինչ: Բայց աղջիկն անասելի շփոթված է, ուզում է դուրս փախչել: Ուսուցիչը հանգիստ բռնում է նրա ձեռքից, տանում է դուրս, այնտեղից բեմ: Ահա աթոռը: Աղջկան նստեցնում է աթոռին ու հեռանում, անցնում հանդիսասրահ: Վարագույրը դանդաղ բացվում է: Աղջիկը մենակ է լուսավորված բեմում և ձեռքերով ծածկում է դեմքը: Հանդիսասրահում լուռ սպասում են. ի՞նչ է լինելու: Անօգնականությունը լույսի և տևական լուսթյան մեջ «դերասանուհուն» ստիպում է ինչ-որ բան ձեռնարկել: Նա զգուշորեն հեռացնում է ձեռքը դեմքից, հետո՝ մյուս ձեռքը և գլուխը կախում է, նայում է հատակին, մի պահ բարձրացնում է հայացքը և, ասես լույսից վախեցած, շրջվում է, սկսում է հագուստն ուղղել՝ անընդհատ նայելով հատակին: Վերջապես վարագույրը փակվում է, և աղջիկը, տանջված ու հոգոց քաշելով, դուրս է գալիս բեմից: Աշակերտներից մեկը խնդրում է իրեն ևս փորձել այդ խաղի մեջ: Արդյունքը լինում է նույնքան անհեթեթ: Փորձը կրկնում են բոլորը և բոլորն էլ հայտնվում են հիմարացված վիճակում: Պարզվում է՝ շատ բարդ բան է եղել բեմական ներկայությունը:

– Մենք դեռ կվերադառնանք այս վարժություններին, – ասում է ուսուցիչը. – կսովորենք բեմում նստել:

– Սովորել պարզապես նստե՞լ...⁶:

Ինչո՞ւ էր աղջիկը փակում դեմքը, շրջում հայացքը, ուղ-

դու՛մ զգեստը: Ի՞նչ էր պետք, ի՞նչ հագուստ հրապարակային մենակության մեջ լքվածին:

Բեմում հայտնվողն զգում է, որ մի պայման կա իր առջև, ինչ-որ բան է ակնկալվում իրենից՝ մի բան իրենից դուրս, որ հայտնի չէ՝ ինչ է, ուստի հայտնի չէ նաև իր ներկայության պատճառը, նպատակը, իմաստը, փիլիսոփայության լեզվով ասած, անձի պայմանական դրուձյան էքզիստենցիալը: Եթե մարդուս միտքը կանգ է առել, գլխում չկա թեկուզ մեկ բառ, նրա վիճակը քիչ է տարբերվում կենսաբանական վիճակից: Նրան պետք է վերադարձնել բանականության դաշտ, բայց ի՞նչ ճանապարհով և ի՞նչ կետից...

Բեմում մարդս վերադառնալու է ինքն իրեն այն ճանապարհով, ինչ ճանապարհով հեռացել է կենդանական աշխարհից: Դա, ինչպես գրում է հումանիստ կենսաբանը, եղել է «մի թեթև ձևաբանական թուիչք, կենսոլորտի անհավանական ցնցում, և այդտեղ է մարդու պարադոքսը»⁷: Այդ ցնցումը միտքն է և առաջին հողաբաշխ հնչյունը, բայց ցնցո՞ւմ է դա և ինչքա՞ն է թեթև կամ ծանր, հայտնի չէ: «Մարդն աշխարհ է եկել անաղմուկ», – մեկ ուրիշ տեղ էլ ասում է հումանիստ կենսաբանը:

Բեմում, եթե ոչ թուիչք կամ ցնցում (ցնցումը տեսանք), ապա անպայման ձևաբանական անցում և, եթե Ստանիսլավսկու փորձին հետևենք՝ անաղմուկ անցում: Բացատրելու համար ուսուցիչը բարձրանում է բեմ, նստում աթոռին ու լռում: Հանդիսասրահի ուշադրությունը սևեռվում է բեմում նստած մարդու վրա, որ ոչինչ չի անում, երբեմն թեթև ժպտում է ինքն իրեն: Նրա ներկայությունն ինչ-որ իմաստ է հուշում: Մարդը ներկա է ինչ-որ վիճակում, արտաքուստ անորոշ, ներքուստ որոշակի, և սպասեցնում է դիտողին առանց ձանձրացնելու: Իրականության ի՞նչ սահմանում է նա իր դիրքի ու հայացքի սովորականությունը և ինչո՞վ է նշանակալից: Ենթադրվում է մի վիճակ, մի մտադրություն, որ կարող է չբացվել ու հետաքրքիր լինել որպես այդպիսին: Անձի ներ-

կայությունն իր խարիսխն ունի՝ գոյահիմք, ներքին ձև, անկախ ներկայություն կոնկրետ բովանդակությունից, անկախ այն խոսքից, որ մտքում է: Ի՞նչ և ինչ խոսքերով է մտածում Ռոդենի «Մտածողը», ի՞նչ խնդրի առջև է նա, մաթեմատիկական բանաձևի՞, շխմատային դիրքի՞, թե՞ կյանքի առեղծվածի: Կարևորն այդ չէ, այլ՝ որ նրա ներսում մի կշռաքար կա՝ իր ներկայության ձևային հիմքը: Դրա կոնկրետությունը հայտնի չէ, բայց դա առկա է, այդ առկայությունն ենք տեսնում, և դրանով է իմաստավորված նրա անգամ ոտքերի դիրքը:

Ստանիսլավսկին չի բացատրում իր ցույց տված օրինակը: Թվում է՝ ամեն ինչ տեսանելի է ու պարզ: Բայց այդ պարզությունն ու տեսանելիությունը մեկնության կարիք ունեն:

Այստեղ է Ստանիսլավսկու «սիստեմի» անկյունաքարը:

Բայց ի՞նչ հիմքի վրա է դրված անկյունաքարը, և ինչպե՞ս է բարձրացվելու շինությունը:

– Այն ինչ կատարվելու է բեմում, կատարվելու է հանուն ինչ-որ բանի,-ասում է ուսուցիչը:

– Իսկ ի՞նչ բանի համար էիք դուք նստել, – հարցնում է աշակերտներից մեկը:

– Որ հանգստանամ ձեզանից և թատրոնում քիչ առաջ ավարտված փորձից՝

Բացատրությունն անհետաքրքիր է և չի մոտենում խնդրին: «Հանուն ինչ-որ բանի» այսքան պասսիվ դիրք և հանդիսականի նման հետաքրքրություն:

Ստանիսլավսկու բացատրությունը թերի է և հակասում է իր գլխավոր սկզբունքին՝ «բեմում պետք է գործել հիմնավորված, նպատակահարմար և արդյունավետ»⁹: Իսկ ինչպե՞ս էր գործում բեմում նստած մարդը: Չէր գործում, ներկա էր ինչ-որ դրուձյան մեջ և ինչ-որ մտադրությամբ: Նպատակը հանգստանա՞լն էր: Դրա համար չարժեք բեմ բարձրանալ: Իսկ եթե հանգիստ դիրքում նպատակ կա, ապա հանգստանալը նպատակը չէ: Մարդը մի պահ, ինչ-որ դեպքից կամ խոսքից

Հետո, նստել է աթոռին ու լուել: Ի՞նչ է նշանակում նրա թուլլ-ժպիտը, մտքինն ի՞նչ է, ի՞նչ է թողել թիկունքում և ի՞նչի է սպասում:

Սա այն լուռությունն է, որ ուուս դերասաններն անվանել են *великое дело* (մեծ գործ):

Ստանիսլավսկու «սիստեմում» բեմում լուելու հարցն ամենախորքային և ամենաառանցքային հարցն է, որ հատուկ քննություն չի դրվում, որին առանձին մեկնաբանություն չի տրվում, բայց դա անցնում է նրա բոլոր փորձերի, օրինակների և դատողությունների միջով: Ստանիսլավսկին հետագայում է կանգ առել այս խնդրի վրա և դատողությունների նյութ տվել իր մեկնաբաններին: Սա այն հարցն է, որ նույնիսկ գրքի վերնագիր է դարձել մեր սերնդակից դերասանի՝ Սերգեյ Յուրսկու համար: «Ո՞վ է պահում դադարը», – հարց է տալիս նա և պատասխանում: – «Դադարն ընդմիջարկություն է, լուռություն, անշարժություն: Դադարը գործողության ազատ ընթացքի պահ է, նրա ինքնազարգացումն է: Դադարի դեպքում բեմից (կամ էկրանից) հանդիսատեսին նոր ինֆորմացիա չի ուղարկվում, բայց այդ պահի մեջ է, որ գործողության նախորդ ընթացքում կուտակվածը վերակերպվում է հանդիսականի հոգում որպես նոր որակ: Դադարով ստուգվում է առնչությունը (տեղի ունեցածի, ներկայի և սպասելիքի – Հ. Հ.) և հրում է ձեռք բերվում դեպի [գործողության] բարձրակետը: Պետք է իրավունք ձեռք բերել դադար տալու համար. դադարը պետք է նախապատրաստված լինի...»¹⁰ (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):

Դերասանը մի քանի տողում անչափ շատ բան է ասում և շատ հեռուն ու խորն է տանում, քան մեզ պետք է մի պարզ էտյուդի բացատրության համար: Ամենաէականն այստեղ ներկայության ժամանակային չափումների գաղափարն է, որ փիլիսոփայության մեջ զարգացրել են էքզիստենցիալիստները, մասնավորապես հոգեբան փիլիսոփա Լյուդվիգ Բինսվանգերը, որ անձի ինքնագիտակցությունը բացատրում է անցյալի,

ներկայի ու ապագայի հարաբերության մեջ¹¹: Բեմում այս բարդությունն առկա է ամեն օր, եթե պայմանական հանդամանքներում անորոշ են ժամանակային չափումները: Ճիշտ այդ վիճակում էր Հայտնվել անսպասելիորեն բեմ հրավիրված աշակերտուհին: Նա ընկել էր մեկ չափման մեջ. ինքը բեմում է և ինքն իր հետ չէ, իրեն դիտում են, բայց ինչո՞ւ է ինքը ներկա: Նրան չի տրվել իր ներկայության բեմական պայմանը, այն է՝ ի՞նչ կա անցյալում որպես ներկայության պատճառ, և ի՞նչ է ակնկալվում ապառնի ժամանակում, որպես խնդիր, ինտենցիա: Բայց ահա բեմում լուռ նստած ուսուցիչը, որ փորձառու դերասան է, շատ լավ գիտե իր հրապարակային ներկայության ժամանակային չափումները: Նրա լուռ ներկայությունը ենթադրում է արդեն եղած մի բան կամ ասված խոսք, որ իր մտքում է: Նախորդ դրության մեջ կատարվածով նախապատրաստվել է նրա լուռությունն ու ժպիտը: Նա «իրավունք է ձեռք բերել դադար տալու համար», և ներկա պահն իմաստավորված է դրանով: Նա ներկա է, և այս ներկայությունը միտված է առ ապառնի. մարդը գիտե՝ ինչ է ուզում:

Ինչպես տեսնում ենք, բայի ժամանակները հեցված են կեցության ժամանակային չափումներին, և ներկայության էքզիստենցիալներն այդտեղ են նաև բեմական պայմաններում: Բնական է, որ Ստանիսլավսկին փիլիսոփայական բացատրություն չէր տալու իր ստուգիական փորձերին և փիլիսոփայական խնդիրներ չէր դնելու իր գործնական դասընթացում: Բայց փիլիսոփայական մեկնության է մղում մեր ժամանակակից ու սերնդակից դերասանի՝ Յուրսկու բացատրությունը:

Ստանիսլավսկին իր բոլոր բացատրություններում երկու չափում ունի՝ «առաջադրվող հանգամանքներ» և խնդիր՝ «հանուն ինչ-որ բանի»: Նա մարդուն դնում է միասեռ վիճակում և դրանով ոչ թե պարզեցնում, այլ բարդացնում է խնդիրը: Բեմական առաջին էտյուդներում նա չի շեշտում դրության պայմանական անցյալը՝ այն, ինչը միշտ դրամատուրգիական

կոնտեքստում է, ինչը եղել է առաջին Ֆրազից կամ վարա-
գույրը բացվելուց առաջ¹²:

Բեմում լուռ նստած մարդը բեմ է գնացել սրահից՝ որոշակի
իրադրությունից, և իր մտքում ինչ-որ խոսք կա ու չի ասվում:
Նպատակը բեմում կենդանի պահ ստեղծելն է որևէ դատողու-
թյունից դուրս: Բայց կա՞ արդյոք նման վիճակ, եթե «լեզուն
առկա կեցությունն է» (Հեզել) կամ «այն տարածությունը,
որտեղ կեցությունն զգում է իրեն ապահով» (Հայդեգգեր)¹³:
Ստանիսլավսկու նախնական փորձերում, ուր «սիստեմի»
հիմքն է դրվում, կեցության կենդանի պահը դուրս է լեզվական
տարածությունից: Դա մի սկզբունք է, որից հետագայում
չեզվելու է Ստանիսլավսկին: Կա, իհարկե, հին փորձ՝ «խաղը
նախորդում է խոսքին» (Ֆ. Լանգ, 17-րդ դ.)¹⁴: Նույն մտքին է
Ստրասբերգը. «Թատրոնում ամեն ինչ սկսվում է խաղով (with
acting)»¹⁵: Ընդունենք սա ստուգիական վարժության տեսա-
կետից, բայց նկատենք, որ դրությունը (կամ խաղը) ծնում է
խոսք, ավելի ճիշտ՝ դրություն մեջ խոսք է հաստանանում,
«լուռության մեջ խոսք կա և հնչյուն» (Կրոչե)¹⁶: Բառը հնչում
է լուռ նստած մարդու գլխում, և խոսք է կառուցվում: Այլա-
պես՝ ինչո՞ւ է նա ժպտում և մատնում իրեն.

– Եկեք հիմա նոր խաղ խաղանք, – ասում է նա, – ես էլ
պիտի ձեզ հետ խաղամ¹⁷:

Վերադառնում ենք Տեյար դը Շարդենի խոսքին. «մի թեթև
ձևաբանական թուխք, և...» լեզուն է մարդուն վերադարձնում
բանականության դաշտ: Բեմում սա ցնցում չէ, այլ պայման,
որ տրվում է դրամատուրգիական տեքստով: Ստանիսլավսկու
նախնական փորձերն այլ նպատակ են հետապնդել՝ չկորցնել
իրականության հետ ունեցած կապը խոսքից անկախ: Դա
մոտավորապես այն է, ինչ փորձել էր Օտտո Բրահմը Ստանիս-
լավսկուց քսանչորս տարի առաջ և արդյունքի չէր հասել:
Ստանիսլավսկին սակայն զգուշ էր և ստեղծագործությունը
փորձարարության չէր վերածում, այլ ուսուցման եղանակ էր
առաջադրում ստուգիական պայմաններում: Այստեղ նա

սկսում էր խոսքից դուրս ցնցումով, որպեսզի գիտակցվի
պայմանական իրականությունը տարբերությունը հոգեբանական
առումով: Դա նշանակում էր բեմ հրել անփորձ մարդուն
ուղղակիորեն իրականությունից՝ չտալով նրան թեկուզ մտքում
արտասանվելիք պայմանական մի խոսք, կանգնեցնելով նրան
զրոյական կետում, որից այն կողմ կատարյալ մթուժյուն է
անփորձ մարդու համար: Պայմանը («առաջադրվող հանգա-
մանքներ», ըստ հետագա բացատրությունների) որոշված չէ,
տեքստ չկա, թեկուզ մի բառ, մարդն անօր տարածության մեջ
է, անորոշ է ներկայության էքզիստենցիալը, կամ որոշա-
կիությունն անորոշությունն է՝ լքվածություն ու անիմաս-
տություն:

Ի՞նչ է պետք, եթե ոչ հոգս՝ խնդիր, ապա ինչ-որ պայման,
ուշադրության օբյեկտ: Ուսուցիչը գիտե՞ ինչ է անում. նա իր
խնդիրն ունի՝ մտադրված կերպով ստեղծել է այս վիճակը,
որպեսզի բեմ մտնող մարդը կարիք զգա խնդրի, փնտրի
ուշադրության օբյեկտ: Եվ ահա նա օգնության է հասնում,
թե «ես էլ եմ խաղալու ձեզ հետ»:

Դարձյալ՝ լուսավոր, դատարկ բեմ, դարձյալ նույն աթոռը,
և բեմ է հրավիրվում նույն աշակերտուհին: Նա շփոթված
նստում է աթոռին, ուսուցիչը կանգնում է նրա դիմաց:
Աշակերտուհին չգիտե, որ խաղն սկսված է, և ինքը խաղի մեջ
է: Ուսուցիչը գրպանից հանում է ծոցատետրը, սկսում է
թերթել: Թվում է՝ նա ինչ-որ բան ունի ասելու (մտքում խոսք
կա) և ինչ-որ գրառում է փնտրում, բայց դա իր խաղն է,
ձևացում՝ որպես թե... Դրանով նա իր վրա է հրավիրում բանից
անտեղյակ աշակերտուհու ուշադրությունը, այսինքն՝ բեմական
ուշադրության օբյեկտ է ստեղծում դիմացինի համար: Դի-
մացինն սպասում է ինչ-որ խոսքի (նկատի առնենք այս
հանգամանքը՝ խոսքի), և հանդիսականի ներկայությունը
կարծես մոռացվում է, ավելի ճիշտ՝ հանդիսասրահն անցնում
է ուշադրության երկրորդ գիծ: Այսպիսով փոխվում է ուշադ-
րության ուղղությունը, և այլևս ոչ մի լարում, ոչ մի շփոթ-

մունք: Բեմում լինելն ինքնին պայմանական վիճակ է, բայց աշակերտուհու վիճակն իրական է, և նա իրականություն է ներքաշված պայմանականության մեջ: Իրականությունից է բերված նաև ուսուցչի դիրքը, բայց պայմանակերպված է ներքուստ, ինքը գիտե այդ, իր դերում է և ընտրել է պայմանական վարքագիծ: Աշակերտուհին չգիտե և սպասում է ինչ-որ խոսքի, անպայման խոսքի, նրա մտքում հարց է հասունանում, հարցական բառը մտքին է, բայց չի հասցնում հարցն արտաբերել՝ վարագույրը փակվում է: Այս էր «նոր խաղը»: Բեմական տպավորության տեսակետից կարևորը կենդանի պահն էր՝ անձի ներկայության պատճառաբանվածությունը վիճակի ու ներքին մղումի որոշակիությունը, և գուցե այդպես էլ պետք է ավարտվեր՝ առանց բառ արտասանելու: Սա արդեն մոտ է բեմական իրադրության, որտեղ գործող անձի վիճակը դրսևորվում է թեկուզ միայն հայացքում:

Ստանիսլավսկու «սիստեմում» գլխավոր հասկացությունը գործողությունն է: Սա նրա բոլոր դատողությունների ու վճիռների առանցքն է: Գործողության փոքրագույն տարրը նա համարում է արարքը (поступок) և գործողությունը դիտում է որպես արարքների տրամաբանություն (логика поступков): Բայց, ինչպես նկատում ենք նրա բերած օրինակներում, մարդը կարող է դրություն մեջ լինել և ոչ մի արարք չգործել, ոչ մի քայլ անգամ չանել, այլ դրսևորվել մի թեթև հայացքով, աչքի մի շարժումով: Ասելով ներքին գործողություն, մոտենում ենք խնդրին և շատ բան չենք ասում: Բեմը կենդանի դրսևորում է պահանջում, և դա կարող է լինել երբեմն ոչ ավելին, քան կամային նշան կամ ակնարկ¹⁸: Տարրալուծելով գործողությունը կամ արարքը, հանգում ենք կամային ակնարկին: Դա գործողության փոքրագույն և տեսանելի կամ լսելի տարրն է անձի բեմական պահվածքում՝ խոսքի մաս բեմական արվեստի ձևաբանության մեջ, որին երբեք չեն անդրադարձել Ստանիսլավսկին և նրա հետևորդներն ու մեկնաբանները:

Վերոհիշյալ օրինակը տարբեր մեկնություններ կարող է ունենալ, նայած բեմական ներկայության որ շերտն ենք կարևորում՝ դրություն՝ և որպես այդպիսին, թե՞ դրության պատճառ հանդիսացող խոսքը: Սա ինչ-որ երկընտրանք (դիլեմմա) չէ. այստեղ հակասություն չկա: Պարզապես հարկ է խուսափել միակողմանի վճիռներից: Բայց միակողմանիության է մղում Ստանիսլավսկու վերոհիշյալ փորձը: Այստեղ դրության մեջ խոսք է հասունանում, խոսքն աշակերտուհու մտքին է, կարող է արտասանվել կամ ոչ, բայց ուսուցիչը նկատում է այդ կամ նշանակություն տալի՞ս է դրան: Նա իրական դրության մեջ է ներքաշում մարդուն և լուեցնում դրության մեջ ծնվող խոսքը, որ կարող էր և մտքում մնալ, չարտասանվել: «Սկզբի համար՝ ոչ մի խոսք <...> մտածեք ոչ թե բառերի, այլ զգացմունքների մասին, և ձեր հոգեվիճակն ի հայտ կգա ձեր դեմքին ու շարժումներում», — ասել է Անտուանի հետևորդ Ֆիրմեն Ժեմին¹⁹: Սա հակառակ է անձի ներկայության տրամաբանությանը նույնիսկ կրկեսում, որտեղ խոսքը բացահայտ տեղ չունի, չի արժեվորվում և այնուամենայնիվ գործում է: Խոսում են օդամարդիկներն իրենց մտքում ու միմյանց հետ, թռիչքի պահին ու թռիչքի մեջ, խոսում է գազանավարժն օձի կամ գետածիու հետ²⁰: Գիտենք, մարդիկ խոսում են իրենց շնորհի հետ ու պատասխան կարողում նրանց աչքերում: Հայտնի է, որ Փափազյանը երբեմն գնում էր գազանանոց, կանգնում առյուծների վանդակի առջև, խոսում շոկոկոլ ու հորինում գազանի պատասխանը՝ «ես առյուծ եմ եղել»: Հարց ենք տալիս պանտոմիմի դերասանուհուն, թե ի՞նչ բառեր են շարժվում իր մտքում, երբ որպես թռչուն, կուսցած, չրջադգեստի ծայրը պոչ դարձրած, թռչունի մանր քայլերով անցնում է բեմահարթակի տարածությունը, հետին պլանում, ասես մի բան կորցրած: «Ես կին եմ, թռչուն չեմ, ինձ եմ որոնում», — պատասխանում է նա: Իսկ ի՞նչ է ասում, երբ գայարվում է բեմահարթակին որպես օձ, բարձրացնում գլուխը և անշարժ, ապակե հայացքով նայում հանդիսասրահ: «Ես եկա», — պատասխանում է մեր հարցին²¹:

Նայում ենք Կրամսկոյի «Անծանոթուհու» աչքերին. մտքում խոսք կա՝ իր արժանապատվության ակնարկը: Նա պաշտպանված է ինչ-որ խոսքով, և կարողում ենք այդ խոսքն ըստ մեր մտքում եղածի: Վերջապես՝ մենք խոսք ենք որոնում ամենուրեք, բառերի ենք վերածում մեր վերաբերմունքն արտաքին իրականության և մեր իսկ անձի հանդեպ: «Իմ լեզվի սահմաններն իմ աշխարհի սահմաններն են», – ասում է փիլիսոփան²²:

«Խաղը խոսքից առաջ է», բայց խաղը խոսք է բերում՝ հնչյուն, բառ, ֆրազ, մտքում կամ բարձրաձայն, բացականչություն, թե հոգոց, միևնույն է՝ «լեզուն կեցություն տունն է»²³, և մենք լեզվի ենք վերածում, լեզվով սեփականացնում մեզ շրջապատող իրականությունը: Ստանիսլավսկին իր նախնական փորձերում շրջանցում է այն, ինչով մարդն անջատվել է կենդանական աշխարհից: Նրա «ից է թե» պայմանն իր «մոգականությունը» (“магическое есть...”) առկա է, ենթադրում է վարքագծային պատասխան՝ կենդանի պահանջանքի հանգամանքներում: Բայց ինչո՞ւ լեզվից դուրս, անհնապեհ, անօդ տարածության մեջ: Սա հակառակ է կեցության ճշմարտությանը, ավելի ճիշտ՝ կեցությունը վտարված է իր տանից:

Ուսուցիչը դարձյալ բեմ է հրավիրում նույն աշակերտուհուն: Նրան առաջարկվում է բարդ խնդիր, որպես թե կորցրել է շատ թանկ արժեցող մի գարդ, որի վաճառքից ստացվելիք գումարը իր ուսման վարձն է լինելու: Զարդն աղամանդակուռ մի քորոց է, որ առաջարկել է նրան իր ընկերուհին, ինքը չի ընդունել, ընկերուհին քորոցն ամրացրել է դռան վարագույրին ու գնացել, և գարդը հիմա կորած է, ի՞նչ է եղել... Այս հարցն է տանջելու աղջկան. դե, տանջվիր, դերասանուհի: Եվ սկսվում է: Աղջիկը մի ամբողջ «դրամատիկական» տեսարան է ձևացնում. բռնում է գլուխը, հետո սիրտը, նետվում աջ ու ձախ և այլն, գոհ է իր խաղից, և սուտ է այս ամբողջը՝ արտաքին ձևացում առանց ներքին խնդրի: Ուսուցիչը դժգոհ է և փորձում է գործող անձին տանել իրականության դաշտ.

– Տեսեք, եթե կորուստը գտնվի, փրկված եք, կարող եք շարունակել ուսումը, եթե ոչ, վերջ՝ կհեռացվեք:

Խնդրին տրվում է որպես թե իրական բովանդակություն. խաբեությունը դրամատիկական վիճակ է ստեղծվում բեմում գտնվողի համար: Նպատակը ճշմարիտ հույզի արթնացումն է, և բեմադրիչը հասնում է իր նպատակին: Աղջիկը լրջանում է, անշարժանում, ապա սկսում է ուշադիր զննել վարագույրի ծալքերը, ուր ոչինչ չկա:

– Ու՞ր է, կորե՞լ է, – շշնջում է նա զսպված տաղնապով ու հանկարծ ճշում խլաձայն, – չկա՞²⁴:

Այս է արդյունքը՝ իրական հակադրում «առաջադրված հանգամանքներին»: Հանգամանքներն իսկապես առաջադրված են, ոչ պայմանական: Ամենաիրականը դուրս թռչող խոսքն է, որ ուսուցիչը չի՞ նկատում, թե չնկատելու է տալիս: Նա ուսումնասիրել է Պավլովի ուսմունքը կենդանիների նյարդային գործունեության մասին և փորձարկում է, այսպես կոչված, «առաջին ազդանշանային համակարգը», որ ընդհանուր է մարդու և կենդանու համար²⁵: Իսկ խոսքը երկրորդ ազդանշանային համակարգում է և պայմանավորված է առաջինով, որն այս դեպքում ավելի էական է թվում Պավլովի արվեստագետ հետևորդին: Խոսքի ածանցյալ լինելու սկզբունքն այստեղ ուղղակիորեն փոխառված է Պավլովից. «բառերի թիկունքում ամեն պահ նկատի ունենալ իրականությունը»²⁶:

Ստանիսլավսկին իրականությանն է դիմում բառերից առաջ, շրջանցելով այն «ձևաբանական թռիչքն ու կենսոլորտի ցնցումը», որով մարդն առաջին քայլն է արել դեպի ոգու իրականություն: «Ոգու կյանքը» փնտրողի ճանապարհը լեզվի միջով էր անցնելու: Այս հանգամանքը շրջանցում է Ստանիսլավսկին իր նախնական փորձերում, արժանանալով նույն Պավլովի հավանությանը: Ստանիսլավսկին հետագայում է անդրադարձել խոսքի խնդրին, առավելապես հնչման առումով, «սխտեմից» դուրս, թեպետ մեկնաբանները (Մ.Կներել, Պ. Երչով) ջանում են «սխտեմում» տեղավորել այդ²⁷: Ստա-

նիսլավսկին այդտեղից չի սկսել մտածված կերպով, բայց ամեն դեպքում փորձել է մարդու հոգին շոշափել, խաղալ նրա հոգու հետ (դրան կանդրադառնանք), հասցնել մարդուն հոգեֆիզիկական ցնցման: Իրանով ոչ թե նյութ է տվել դերասանին, այլ նյութի է վերածել նրան «առաջադրվող հանգամանքներում», և արդյունքը՝ կենսահոգեկան իսկույթուն: Բայց, ինչպես նկատում ենք, նրա փորձը հանգեցրել է խոսքի՝ ցույց տվել, որ մարդկային վիճակներն իրենց ներքին ձևում խոսքային են, անկախ նրանից, արտաբերվում են խոսքերը, թե մտածվում, կամ արտաբերվելիս նախադասություն են կազմում, թե ոչ: Իր առաջին փորձերում Ստանիսլավսկին շրջանցել է այս հանգամանքը, բայց ոչ նրա, ոչ էլ ժեմիեյի նպատակը խոսքային արտահայտություն գիտակցված մերժումը չի եղել: Նպատակը եղել է բեմ տանել կենդանի իրականությունը, չկտրել կապն իրականության հետ, մերկացնել մարդու հոգին, ազատել լոգոսի իշխանությունից, հասցնել մարդուն հոգեկան ինտենցիայի, կանգնեցնել դրամատիկական գործողության ելման կետում, մղել ինչ-որ քայլի: Իրական է թե պայմանական այս վիճակը, թվում է, կարևոր չի եղել Ստանիսլավսկի փորձարարի համար, կարևորը ճշմարիտ հույզի արթնացումն է եղել ամեն գնով:

Դրությունը խոսքից առաջ է կյանքում, բայց այլ է բեմը: Այստեղ տեքստ է տրվում դերասանին, և տեքստն է մղում դրություն ու ղեկավարում դրությունը, հեռացնում դերասանին իր իրական տրամադրություններից ու հույզերից, և այդ օտարման մեջ է խաղի ամբողջ հետաքրքրությունը: Բայց բեմադրիչն էլ իր շահն ունի՝ կենդանի հույզ է ուզում ստանալ և իր խաղն է խաղում: Ստեղծագործության ստուգիական փուլում փորձարկվում է ամեն եղանակ, բայց կա մի եղանակ՝ Ստանիսլավսկու ասած «առաջադրվող հանգամանքները», որ բերվում են ոչ իրականությունից: Խնդիրն այն է, թե ինչ որակի են այդ հանգամանքները, գեղարվեստական իրականությունից (բեմադրվող երկից) են առնվում, թե՞ առօրյա կյանքից: Երկու

դեպքում էլ Ստանիսլավսկու նպատակն է եղել չխզել կապն իրականության հետ: Այս նպատակով էլ ուսուցման սկզբնական փուլում նա ստեղծել է կիսապայմանական վիճակներ՝ իրականությունից բեմ իրական խնդրով ու միամիտ վիճակով, երբ դիմացինի վիճակը թաքցված պայմանական է: Այդպես կարելի է խաղացնել ամեն մեկին, և այդպես կարող է խաղալ դերասանական միջինից ցածր կամ բնավ չնորհք չունեցող ամեն մեկը, մանավանդ, եթե գործող անձինք դրվում են ամենապարզ հակադրության մեջ, ինչպես գետակի նեղ կամրջակին դեմ-դիմաց եկող երկու այծ, որ ոչ հետ դառնալ կարող են, ոչ էլ շրջանցել անխուսափելի բախումը: Կյանքում այդպես են դատական վեճերը, ուր մարդիկ իրենց վիճակված դրությունը հակադրված են բացահայտորեն, եթե անգամ հաշտության եզր են փնտրում: Սա դրամայի ունիվերսալ մոդելն է և դժվար չէ խաղարկել այդ կիսապայմանական հանգամանքներում, առանց «սիստեմի»:

Այս հարցի պատասխանին է մոտեցնում պայմանական դատաքննություններ հորինող իրավաբանը (Տիգրան Մուկուչյան), համեմատաբար ոչ սուր (սա կարևոր է չափի զգացումն ապահովելու տեսակետից), պարզ ու անվնաս վիճակների շուրջ. առուծախ, գույքային վեճեր և պարտք ու պահանջի մի ոլորտ, ուր վիճարկվում է ոչ այնքան իրավունքը, որքան պատիվն ու ինքնասիրությունը: Մարդկանց ձեռքը նախապես կազմված գործ է տրվում՝ ամեն մեկին իր պահանջը որպես պայման, և ահա մարդիկ իրենց տրված տեքստի հիման վրա հայտ են ներկայացնում, պատասխան ու հատուցում պահանջում, մեղադրում, արդարանում, վիրավորվում, վրդովվում, գիշում կամ համառում, և դատավորի դերում հանդես եկող իրավաբանը կարգավորում է այս ընթացքը, հիշեցնում կարգն ու օրենքը, իրականում բեմադրում հենց ընթացքի մեջ, ինքն էլ որպես մի դերակատար, իրականում՝ «դիրժոր»: Ստեղծվում է բացարձակորեն ճշմարիտ վիճակ, չփոխեցնելու աստիճան հավաստի: Իրավաբան հեղինակն ու բեմադրիչը, միանգամայն ան-

տեղյակ բեմական նատուրալիզմից ու նրա ուղևորական տեսություններից, իրականացնում է մի ներկայացում թատրոնից հեռու պատահական մարդկանցով և առանց դրամատուրգիական տեքստի, ընդամենը իրավիճակը ներկայացնող նախագծով: Սկզբում փորձել է դերասաններ հրավիրել, բայց սրանք գլուխ չեն հանել: Դերասանը պատրաստի տեքստի կարի՞ք է զգացել, թե՞...

Ահնհայտ է, որ այս փորձով մի ամբողջ տեսություն է խարխվում:

– Դա լա՞վ է, թե վատ, – հարցնում է այս ներկայացումները սարքող ու իր մասնագիտական դերով ներկայացող իրավաբանը:

– Ձեզ համար լավ է, – պատասխանում եմ, – թատրոնի համար՝ ոչ, Ստանիսլավսկու «սիստեմի» համար՝ աղետալի:

– Մի անգամ միայն տեքստ եմ գրել...

– Անգի՞ր են արել:

– Մարդը չորրորդ դասարանի կրթություն ունեւր, չկարողացավ անգիր անել, բայց, իրադրությունը պատկերացնելով, շատ լավ խաղաց, եթե հիշում եք... վեճը իր հավաքուներ քանդող հարեանի հետ:

– Հիշում եմ: Այդպես կարող էր խաղալ տաղանդավոր կատակերգակ դերասանը:

Հետաքրքիրն այն է, որ բեմադրությունն իրականանում է առանց նախնական փորձերի (մեկ փորձ է արվում), տեղնուտեղը, ընթացքում, և խաղին տոն է տալիս «դատը» վարողը՝ բեմադրիչը ներկայացման մեջ որպես դերակատար և անուղղակի հուշարար, որ բառեր չի հուշում, այլ իր՝ դատավորի դերով կարգավորում է ընթացքը: Դերակատարը, տրված տեքստը լավ չհասկանալով, շփոթվում է, դատավորը հիշեցնում է օրենքն ու կանոնակարգը, դերակատարն ամաչում է իսկապես, ինչպես դատարանում կարող է մարդն ամաչել, և թվում է, թե դա կերպարի վիճակն է: Վիճող կողմերից մեկը չի կարողանում միտքը ձեռակերպել, մյուսը քմծիծաղ է տալիս, և

դիտողին թվում է, թե ծաղրում է դիմացիներին: Տեղի է ունենում դերի և դերակատարի շփոթ, և սա իրականություն ու պայմանականություն ծրագրված հանդիպումն է, յուրահատուկ պիտոզորամա՝ այն, ինչին ձգտել է Ստանիսլավսկին ստուգիական փորձերում:

Մայրահեղ եզրահանգումից խուսափելու համար փորձենք ճիշտ ըմբռնել այս փաստը, որ թատրոնից դուրս է ու թատերական նպատակներ չի հետապնդում: Բայց այս փորձը պարզում է, որ մի թեթև պայման դնելով կարելի է խաղացնել ամեն պատահական մեկին, ինչպես երբեմն արվում է կինոնկարահանումներում:

Այստեղ է, որ խախտվում է Ստանիսլավսկու «սիստեմի» անկյունաքարը:

Հանգում ենք մեր հարցադրման առաջին հանգուցային կետին՝ դերասանն ստեղծագործող է, թե՞ ստեղծագործության նյութ, խաղարկո՞ւ, թե՞ խաղալիք, սուբյեկտ, թե՞ օբյեկտ:

Դերասանը, որպես ստեղծագործող, ունի իրեն տրված կամ իր ընտրած գրական նյութը՝ դերը որպես օբյեկտ, մյուս կողմից՝ իր կենսական տպավորություններն ու դիտումները, իր զգացական հիշողությունները, դարձյալ որպես օբյեկտ: Միաժամանակ նա իր «ես»-ի կրողն է, և այդ էլ ստեղծագործության նյութ է, նաև գործիք, ասել է՝ իր սուբյեկտն էլ օբյեկտ է իր համար: Այս վիճակը տարամերժ դատողությունների ու երկդիմի վիճուների է մղել ստեղծագործողներին ու տեսաբաններին: Ստանիսլավսկու վճիռներում նույնպես առկա է այս երկվությունը: Նա ջանում է անձի մեջ արթնացնել «ներքին հոգեկան շարժիչները», մյուս կողմից, ինչպես կտեսնենք, մղում է նրան դեպի արտաքին նպատակը՝ հեղինակի բարոյագաղափարական մտահղացումը:

Դրամատուրգիական տեքստն իր խորքում ենթադրում է այն, ինչն անվանում ենք «ոգու կյանք»: Դա իրավիճակների ու փոխհարաբերությունների օբյեկտիվ իմաստն է: Իսկ դերասանը, որ նախ ընթերցող է և այդտեղից է սկսում, ունի իր

Հոգու կյանքը որպես խաղի նախադրյալ և այդտեղ է պատկերացնում դերի կյանքը: «Ոգու կյանքն» այս հարաբերություն մեջ է ի հայտ գալու՝ նայած դերասանի երեակայելու կարողությունը: Ստանիսլավսկին իր նախնական փորձերում շրջանցում է այս հարաբերությունը և դերասանի հոգուց է բռնում, սպասում նրա հոգու կանչին: Իսկ եթե հոգու կանչը խոսք է, ի՞նչ է մնում, հե՞տ նայել տեսնելու համար խոսքի պատճառը, թե՞ առաջ՝ տեսնելու հեռանկարը, վերջապես՝ տեքստի՞ց սկսել, թե՞ տեքստն օղակող արտատեքստային, ենթադրելի վիճակներից ու հարաբերություններից: Ստանիսլավսկին տեսական բացատրություն չի տալիս դրան, բայց «սիստեմի» տրամաբանությունը պարզից պարզ է: Մինչ տեքստին հասնելը նա տեսնում է բեմի ամայությունը անցնող մի ճանապարհ և այդ ճանապարհին է կանգնեցնում դերասանին: Թվում է՝ տեքստն այդ տարածությունը չի պատկանում և «հեռվից է ղեկավարում»²⁸: Բարդ է այս հարաբերությունն այնքանով, որքանով տարածությունն և ժամանակի մեջ է իրականացվելու նախասկզբնական Բանը:

Դրամատուրգիական տեքստի ներքին ձևում առկա են ենթադրվող ժամանակն ու տարածությունը: Դա բեմում է հայտնագործվելու և հորինվելու: Տեքստը դերասանին առաջադրվող պայման է դրսից և ներս է տարվելու, տեղավորվելու դրություններում, որ և տեքստից, և միզանցներից են արտածվում: Այս առումով ուշագրավ է, թեպետ միակողմանի, Երչովի մեկնությունը: Հնչող խոսքի ներգործման եղանակները նա տեսնում է խոսքից դուրս՝ գործող անձի մղումների մեջ, օրինակ՝ համաձայնություն, խրախուսանք, զգուշացում, նախատինք, խնդրանք, արդարացում, հարկադրանք և այլն: Սա նշանակում է տեքստի հիման վրա բացահայտել գործող անձանց հարաբերություններն ընդհանուր առումով, դրանք վերածել կոնկրետ դրությունների ու քայլերի և ըստ այդմ իմաստավորել տոնը²⁹: Այս է տրամաբանությունը գործող անձի հոգեբանական վարքագծի տեսակետից: Բայց տեքստը

ենթադրում է այլևայլ շերտեր ենթադրվող գործողությունից դուրս, ինչպես և գործողությունն է բերում իր շերտերը տեքստային նյութից դուրս, որ նույնպես անցնում է բեմ, որպես անձի ներկայությունը հատկանշող, նրան դեպի ոգու կյանքը տանող և այնտեղ հաստատող ուժ: Այստեղ արդեն խոսքը ներսից է ղեկավարում՝ համաձայն ընդհանուր կոնտեքստի (գրական և թատերական) և չնախատեսված վիճակների: Եթե բեմում խոսքային ներգործման եղանակները նաև խոսքից դուրս են, և դա «սիստեմի» տրամաբանությունն է, ապա ասել, թե «Ստանիսլավսկու համար հանդիսականի վրա ներգործելու գլխավոր և վճռորոշ միջոցը միշտ մնում է խոսքը» (Մ. Կնեբել)³⁰, նշանակում է անորոշություն ստեղծել խնդրում կամ ուղղակիորեն հակառակ գնալ «սիստեմին»: Նման հակասություններ շատ կան մեկնաբանների դատողություններում: Այստեղ Երչովն առանձնանում է իր հետեողականությամբ: «Սիստեմում» նա հոգեբանություն է տեսնում, Սեչենովին և Պավլովին է վկայաբերում, հոգեբանական ճշմարտությունն է համարում արվեստի չափանիշ, դրանով էլ անվերապահորեն հավատարիմ է Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանությանը, որ վիճելի է արվեստի տեսակետից:

Խնդիրը հետևյալն է. իրականությունից և մեր անձի իրականությունում բնք մտնում պայմանականություն դաշտ (ըստ մեր որոշած կամ մեզ առաջադրված պայմանների), թե՞ ունենք մեզ հետ մեկ այլ պայման, որ նախապես մտածված կամ մեզ տրված պատրաստի հեղինակային տեքստն է: Սա հանգուցային հարցերից է, որին դեռ անդրադառնալու ենք:

Խոսքը, ինչպես նկատում ենք, մի կողմից նախապայման է բեմում, մյուս կողմից՝ արդյունք բեմական իրադրություն: Ստանիսլավսկին խոսքից առաջ իրադրություն է ստեղծում, նախ իրական, որ հետո անցնի պայմանականության: Եվ ինչ՞ու՞ «առաջադրվող հանգամանքներ», եթե թատրոնն իր բոլոր բաղադրատարրերով, ներառյալ հեղինակային տեքստը, մի մեծ ու հանդիսավոր պայմանականություն է, ենթադրվող իրական-

նության բնակարան: Ո՞վ է հսկում այդ բնակարանը, եթե ոչ նա, ինչ «ի սկզբանէ էր»՝ Լոգոսը: «Կրքերի ճշմարտություն, զգացմունքների ճշմարտամանություն ենթադրվող հանգամանքներում»³¹: Պուշկինի այս ձևակերպումը, որ խոր մեկնություն է պահանջում, վերաբերում է դրամատուրգիական երկին, բայց սա դերասանական արվեստի ամենակարճ, և ամենատարողունակ սահմանումն է: Ստանիսլավսկին կարծես ձայնակցելով Ֆիրմեն Ժեմիեյին, որ ասել է «տրված հանգամանքներ» (*circonstances donnée*), փոխաձևել է այս սահմանումն ըստ իր նպատակի: «Հանգամանքները, որոնք գրողի համար ենթադրվող են (*предпологаемые*), մեզ արտիստներիս համար կլինեն արդեն պատրաստի առաջադրվող (*предпологаемые*)», — գրում է նա³²:

Որքանո՞վ է հարմար այս փոխաձևումը, և ի՞նչն է բեմում առաջադրվող, ինչը ենթադրվող:

Բեմում ենթադրվող և առաջադրվող հանգամանքները երբեմն մեկ շերտում են, երբեմն տարբեր շերտերում: Հեղինակը ենթադրում է բեմական ինչ-որ իրադրություն ու ընթացք և խոսքային հանդերձ է հյուսում՝ տեքստ (*լատ. textum* — գործվացք, կտավ) գործող անձանց համար: Սա առաջադրվող պայման է: Տեքստն առաջադրվում է և իր ներքին ձևում կրում է ենթադրվող հանգամանքներ: Տեքստի վրա և ներքին ձևի զգացողությունը իրենցն են ենթադրում դերասանն ու բեմադրիչը և առաջադրում տեղադրանք բեմում՝ միզանսցեն (*mise en scène* — տեղ բեմի վրա): Միզանսցենն, այսպիսով, առաջադրվող հանգամանք է, որի ներքին ձևում ենթադրվող հանգամանքներն են: Ենթադրվողը ոգու կյանքն է, առաջադրվողը՝ նրա նյութական արտահայտության կերպը: Ոգու կյանքը զգայելի չէ, դա մտավոր և հոգեկան մղում է՝ ինտենցիա, իսկ նրա դրսևորումը կամ երևույթը (Ֆենոմեն) տրված է զգայությունը որպես պայման: Այն ինչ առաջադրված է, պայման է և ենթադրվողի հետ միասին կազմում է ներկայություն: Դա, ինչպես նկատեցինք, մի կողմից հեղինակային տեքստն է

բեմական տարածությունից դուրս, մյուս կողմից՝ բեմն իր ֆիզիկական տարածությամբ և իրերով, գործող անձանց ֆիզիկական ներկայությամբ, բայց ոչ ֆիզիկական կամ կենսաբանական նշանակությամբ, այլ պայմանաբար ու բնագանցաբար (մետաֆիզիկորեն)՝ իրենց վերագրվող իմաստով: Այս տրամաբանությունը մտնում ենք նաև կրկես: Առաջադրվող հանգամանքներն այստեղ գործում են իրենց ֆիզիկական դերով և կարծես ֆիզիկական նպատակներով, բայց ոչ ֆիզիկական նշանակությամբ, այլ հորինելու համար շրջադրված մի կյանք՝ հավանականությունից դուրս, հանդուգն հեղանք կենցաղի ճշմարտության հանդեպ:

Չչփոթենք, ուրեմն, ենթադրվողն ու առաջադրվողը, տարբերակենք շերտերն ու իմաստները, բայց նաև չբաժանենք իրարից, ամբողջացնելով ճշտենք հասկացությունը, հանդեցնենք ստորոգություն և ասենք պայմանական հանգամանքներ:

Դերասանի համար բեմ մտնելը ձևաբանական անցում է իրականությունից պայմանականություն, առաջադրվածից դեպի ենթադրելին: Նրա պատասխանը (կամային ակնարկ, տոն, քայլ, արարք) պայմանական է՝ որպես թե ... Մնում է փոխաձևել Ստանիսլավսկու «մոգական» խոսքը, ասել ոչ թե «ից է թե» (*если бы*), այլ «որպես թե» (*быстро бы*): Էական ու սկզբունքային տարբերություն կա այստեղ և՛ ոչ մի «մոգականություն»: Առաջին դեպքում, ինչպես ցույց է տալիս Ստանիսլավսկու բերած վերոհիշյալ օրինակը՝ կորած քորոցի պատմությունը, աշակերտուհի-դերասանուհին կողմնորոշվել է թվացյալ իրականությամբ, և պատասխանը եղել է ակամա ճիշտ: Երկրորդ դեպքում, եթե դրությունը կրկնության դրվեր, դրություն մեջ ծնված խոսքը՝ «կորել է, չկա», ձև էր բերելու տեքստային որակ, եթե ոչ վարքագծի անմիջական ելակետ, ապա պայման: Կրկնությունը կլիներ բացարձակ պայմանականություն: Նկատի առնենք, որ բեմական իրադրություն պատկերացումն սկսվում է պարզ ընթերցումով ու ընթերցվածը կրկնելով, որ ինքնին պայմանական վիճակ է և բնական որպես

այդպիսին: Պայմանական կրկնություն մեջ պատկերացնելով վերոհիշյալ վարժությունը, ակամա մտաբերում ենք դրամատուրգիական հաստատվածներ՝ թաշկինակի կորուստը «Օթելլո» ողբերգությունում կամ ապարանջանի կորուստը Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսում»: Երկու տեղում էլ ընդարձակ երկխոսություններ կան, բայց դրությունն արտահայտված է մի քանի բառով, որ, արտասանվեն թե ոչ, առկա են իրենց իմաստով:

Դեզդեմոնա. Սաստիկ դժբախտ եմ, որ կորցրել եմ³³:

Այս խոսքը նման է բացականչության, որ եթե տեքստում չլինի էլ, ենթադրվում է իրադրության մեջ, և բեմում կարող է մի ամբողջ տեսարանի փոխվել կամ արտահայտվել մի հոգոցով: Համանման վիճակում և փոքր-ինչ այլ իրադրության մեջ է «Դիմակահանդեսի» հերոսուհին: Կորստի ճակատագրական լինելն այստեղ ուշ է գիտակցվում, և խոսքային դրսևորումն էլ հարցական է:

Նինա. Արդյոք շա՞տ պիտի տառապեմ այսպես³⁴:

Վերը հիշված ստուգիական վարժության մեջ ծնված խոսքը և դրամատուրգիական խոսքի այս օրինակները դրություն և իմաստի տեսակետից համեմատելի են, բայց համեմատելի չեն ներքին ձևի տեսակետից: Ստուգիական վարժությանը ենթարկված աշակերտուհին չգիտե, որ խաղի մեջ է և իրական տագնապի է մատնվում: Նա այստեղ գործող սուբյեկտ չէ, այլ փորձարկման ենթարկվող օբյեկտ: Նրա բեմական վիճակը նույնը չէ, ինչ դերը սովորած, միզանոսենին վարժված, տեքստը բազում անգամ կրկնած դերասանուհու վիճակը: Դերասանուհին այստեղ, կամ նման այլ վիճակներում, տաղնապ չի կարող ապրել, դա բացառված է: Նա կարող է տրամադրվել վերարտադրելու տաղնապի զգացումը՝ որպես թե, պայմանաձևել այդ վիճակն ըստ դիրքի ու տոնայնության և խաղարկել ու բավականություն ստանալ խաղից: Սա նշանակում է, որ պատրաստի տեքստի ու կարգավորված միզանոսենի պայման-

ներում այլ է անձի ներկայության գոյահիմքը, այլ է նրա պահվածքի ու խոսքի ներքին ձևը, իսկապես ձևը, եթե դրությունը մտածվում ու խաղարկվում է: Եթե ստուգիական աշակերտուհուն ասեին, որ իրեն խաղարկել են և կրկնել տային վարժությունն արդեն պայմանաբար, կփոխվեր էքզիստենցիալը, և վիճակը կվերածվեր խաղի: Դա չի արվում, որպեսզի չկտրվի կապն իրականության և Պավլոփի ասած «առաջին ազդանշանային համակարգի» հետ: Այստեղ զուտ հոգեբանական խնդիր է դրված, ոչ գեղարվեստական, և դա մտածված է որպես բացարձակ նատուրալիստական սկզբունք: «Ներքին կյանքի նատուրալիզմն անգամ անհրաժեշտ է դերասանին...»³⁵: Այս խոսքերը Ստանիսլավսկին գրել է 1935 թվին, երբ զիշերներ էր լուսացնում, որպեսզի ավարտին հասցնի «սիստեմի» սիստեմավորված մասը:

Այն, որ նատուրալիստական խնդիրները պարզագույն ֆիզիկական եղանակներով չեն վճռվում, Ստանիսլավսկու համար պարզից պարզ էր: Նրա բոլոր փորձերի ու դատողությունների հիմքում հոգեբանական իսկությունն է, և ֆիզիկականը բացատրվում է միայն ու միայն հոգեբանական հիմնավորումով: Նատուրալիստական փորձերը, որոնց երբեմն դիմել են և ինքը, և իր հետևորդները, թերևս հասկանալի և ընդունելի կարող են լինել որպես իրական հույզերը ճանաչելու, դրանց դրսևորման արտաքին կերպերը յուրացնելու միջոց: Օրգանական իրականության, նաև սեփական անձի զննումը հասկանալի է ոչ միայն բեմական արվեստում: Դերասանի համար հոգեբանական ինքնազննումն ամենաառաջին և ամենալուրջ նախադրյալն է բեմական ճշմարտության ճանապարհին, որ սեփական հոգին կեղեքելու ճանապարհը չէ, այլ «զգացմունքների ճշմարտանմանություն», ինչպես Պուշկինն է ասել: Թվում է՝ «սիստեմի» նպատակը (եթե այն մտածելու հրավեր է) այդ էր լինելու, կամ այդ կողմ էին թեքվելու մեկնաբանները: Բայց Ստանիսլավսկու նպատակն ի սկզբանե դրա դեմ էր, երբ ասվում էր, թե «սիստեմին» հետևող փորձված արտիստներն

«սկսեցին ավելի մշակված (ομοεικοῦν) մատուցել իրենց նախկին սխալները»: Այդ «սխալներն» արտաքին կերպաձևերի ամրակայումներն էին՝ ձևային տարրեր, Ստանիսլավսկու համար ծայրագույնս մերժելի: «Սիստեմի» հիմքում արտիստի գիտողականության հարցը չէր դրված, այլ «հոգեկան կյանքի շարժիչները» շոշափելու, որ եթե պետք լինի, գործի դրվեն սրտի զարկն ու արյան շրջանառությունը, և մարդս պատրաստ լինի լսելու «մոգական» խոսքը՝ *ECNU* ճեմ...

Գլուխ երկրորդ

«ՍԻՍՏԵՄ» ՏԱՐԱՎՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ ԵՎ ՇԵՂՈՒՄՆԵՐԸ

Ստանիսլավսկու սիստեմը ես չգիտեմ, փորձել եմ հասկանալ, բայց դա ինձ չի օգնել խաղալու այնպես, ինչպես ես կուզեի այն, այսինքն՝ ավելի լավ: «Սիստեմ», «սիստեմ», բայց ինչպիսին էր Ստանիսլավսկին բեմում, չեն գրում, չեն հիշում, թե՞ վերանայել են իրենց: Իսկ ես հիշում եմ... Նա հրաշալի արտիստ էր:

Ֆաինա Ռանևսկայա:

Թատրոնում հաճախ ձանձրացրել ու հոգնեցրել են պատրաստի կերպաձևերը, որ երբեմն նկատվել են նույնիսկ տաղանդավոր արտիստների խաղում: «Մաշված է այն դերասանը, որն ի վիճակի չէ զգալու դրուժյունը և ստիպված է ձևացնել այն, օգտվելով պատրաստի ձևերից», – գրել է Ջորջ Լյուիսը 19-րդ դարի 70-ական թվականներին¹: Նույն շրջանում, Լյուիսի հետևողությամբ, նույն մտքերին է եղել Գևորգ Չմշկյանը: «Դերասանը սովորելով այդ ձևերին, – գրել է նա, – այնուհետև շինում է յուր համար մեքենայական արհեստ և չի մշակում յուր ընդունակությունները, երբեմն տաղանդն անզամ»² (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.): Այս երևույթն է ամենից ավելի անհանգստացրել Ստանիսլավսկուն, և նա որակել է այդ շտամպ և արհեստ բառերով: Սա այն է, ինչը հետագայում Պիտեր Բրուքն անվանելու էր *deadly* (մեռած), նկատի ունենալով թատրոնական ամբողջ մաշվածքը և մի ամբողջ ավանդույթուն³:

Խնդիրը որքան հին է, այնքան էլ նոր է և անհանգստացրել է թատրոնի մարդկանց մինչ Ստանիսլավսկին և Ստանիսլավսկուց հետո: Ինչպե՞ս պետք էր (կամ ինչպե՞ս պետք է) կենդանացնել թատրոնը, շունչ ու իմաստ հաղորդել իր արհեստում միտքը բթացրած, սրտի թրթիռը կորցրած դերասանին: Հնարավոր էր թարմացնել սերնդից սերունդ փոխանցվող պատրաստի կերպաձևերը, թե՞ պետք էր փնտրել այլ ուղի՝ սեփական հոգու ճանապարհը:

Ստանիսլավսկին խնդիրը վճռում է սկզբից իսկ կացնային հատումով՝ արհեստ, թե՞ արվեստ:

Կերպաձևերի ամրակայումը նա համարում է արհեստ, զգացմունքների անմիջականությունը՝ արվեստ: Ի՛նչ հեշտ է... Բայց հարցադրումը վարակիչ է այնքանով, որքանով կեղծիքի ու սեթևեթանքի դեմ է: Գեղարվեստական ճշմարտություն հարցն իհարկե այդպես չի լուծվում, բայց եթե «սխտեմն» այդ հարցով է հղափվել, հետևելու ենք այդ տրամաբանությունը և նախ այդ դիրքից ենք մոտենալու մեր խնդրին:

Փոխանցվող կերպաձևերի ո՞ր տեսակների և դրանց ամրակայման ո՞ր եղանակների մասին է խոսքը:

Ստանիսլավսկու տված որակումներն իրականություն և պայմանականություն պատմական խորքերին են դիպչում և այդ առումով ճշգրիտ են, դիպուկ ու սրամիտ: «Կյանքում էլ ստեղծվել են եղանակներ ու ձևեր, որ հեշտացնում են ապաշնորհ մարդկանց կյանքը, — գրում է նա: — Նրանց համար, ովքեր ընդունակ չեն հավատալու, սահմանված են ծեսեր, ովքեր ընդունակ չեն հարգանք ներշնչելու, նրանց համար էլ հնարված է էթիկետ, հագնվելու շնորհք չունեցողների համար՝ մոգաներ, ովքեր անհաճո են՝ պայմանականություններ, և վերջապես՝ նրանց համար, ովքեր ընդունակ չեն ստեղծագործելու, կա արհեստը»⁴: Արհեստավոր դերասանն ազատում է իրեն մտածելու հոգսից և դիմում տիպերն ու վիճակները ներկայացնելու արտաքին ձևերի՝ հայտնի և գործածված, մաշված, ժանգը բռնած: Նա գործ ունի ոչ թե դրություն, մտքի և զգացմունքի, այլ

դրանց արտաքին հետևանքների հետ: Սա նշանակում է, որ նա ընթացքի մեջ չէ, կանգնած է հակառակ ծայրին և... Հարցն այստեղ երկդիմի է: Նման մոտեցումով ա՞յլ ընթացք է ստեղծվում, թե՞ մեռցվում է կերպարի ներքին շարժումը: Ստանիսլավսկին նկատի ունի այն բոլոր արտաքին եղանակները, որոնք բեմում մեռցնում են գործողության օրգանականությունը: Դրանք հաճախ դառնում են դերասանի «երկրորդ նատուրան և բեմում փոխարինում մարդկային էությունը»⁵: Դրանց ծագման ակունքները տարբեր են. մի մասը գալիս է բեմական ավանդությունից ու սովորություններից, մյուս մասը՝ հասարակական կենցաղի պայմանականություններից: Այդ եղանակները տարբեր բնույթի են, բայց այն, ինչը որպես օրինակ ակնարկում է Ստանիսլավսկին, միջոցների մի ամբողջ զինանոց է: Ստանիսլավսկու տված որակումները պատկերավոր են, դիպուկ և սրամիտ: Նա նկատի ունի նախ ճայնական ու առողջանական ձևացումները, տոնային և տեմպոսիթմային խաղերը, սեփական կեցվածքին, քայլվածքին ու ժեստին նշանակություն տալը, տիպականացման ընդհանուր նշանները (պճնամուլի խաղը լորնետի հետ, զինվորականի ձիգ կեցվածքը, սպասավորի խոնարհ դիրքը, գյուղացու անտաշ ժեստը և այլն), զգացմունքների արտահայտման ընդհանուր տրաֆարետային եղանակները (զայրույթը՝ ատամների սեղմումով, խանդը՝ թեք նայելով ու բիբերը աջ ու ձախ տանելով, սերը՝ ձեռքը սրտին դնելով և այլն)⁶:

Համաձայն Ստանիսլավսկու բերած օրինակների և տված որակումների՝ պատրաստի եղանակներն ու կերպաձևերը կարելի է բաժանել երկու կարգի՝ ըստ ծագման և ըստ բնույթի: Ըստ ծագման.

- ա) կյանքի պայմանականություններից եկող,
- բ) բեմական ավանդություններով հաստատված,
- գ) անհատական ու կրկնվող և շրջապատին փոխանցվող: Ըստ բնույթի.
- ա) դերասանի անձը ցուցադրող,

բ) դերը տիպականացնող,

գ) գործողությունն ու դերը եղանակավորող:

Այն, ինչի դեմ է Ստանիսլավսկին, պատկանում է հիմնականում 18-19-րդ դարերի թատերական զինանոցին: Ստանիսլավսկին այդտեղ տեսնում է մի կողմից անտիկ արվեստի, մյուս կողմից դրա փոխաձևման՝ բալետի և օպերային կեցվածքների ազդեցությունը: «Դերասանի արհեստավորական պլաստիկայի նախահայրը անտիկ քանդակագործությունն էր, — գրում է նա, — բայց այժմ դա դժվար է ճանաչել բեմում: Օպերային տեսությունը շտկել են Ապոլոնի կեցվածքը, իսկ Վեներայի շարժումը բալետային պարուհու խմբագրությունն են կրել: Ժամանակը, սովորությունները, լավ ու վատ ճաշակները մի ընդհանուր զանգվածի մեջ խառնաշփոթել են ամբողջ նյութը, որ ընկել է արհեստավորի ձեռքը համադրության անհավասարակալի պլաստիկան մշակելիս... Դրանք ձուլվել են հին բեմի փոշեկալած տրաֆարետների, ապագա արվեստի օրապակաս սկզբունքի հետ, հանրածանոթ դերասանների անձնական առանձնահատկությունների, հանճարների աղճատված ավանդների, վատ հեղինակների դիտողությունների և արհեստավորական գեղեցկայնությունից այլ նմուշների հետ»⁷:

Արվեստում մերժելի է այն ամենը, ինչ փոխառվում է, կրկնվում, մաշվում ու հարմարեցվում: Այդպիսին է 19-րդ դարի ամբողջ սալոնային արվեստը, ոչ թե գեղեցիկ, այլ գեղեցկային, իր մշակութային և ոչ միշտ գեղարվեստական արժեքով: Ստանիսլավսկին դրա դեմ է թատրոնում և այստեղ ունի մի բացթողում՝ այն եղանակներն ու կերպաձևերը, որոնք գալիս էին ժամանակի վարպետներից, հատուկ էին միայն իրենց: Նա հիշում է Վերա Կոմիսարժևսկայայի մի ժեստը՝ ողբերգական վիճակներում ձեռքը ոչ ափով, այլ հակառակ կողմով ճակատին տանելը⁸: Այս ժեստն ընդօրինակել են որոշ դերասանուհիներ, և դրանից, ինչպես շատ դեպքերում, նսեմացել է սկզբնաղբյուրը: Այս կարգի կերպաձևերի մասին Ստանիսլավսկին չի խոսում, քանզի նրա խնդիրն էր մոռացնել տալ այդ երևույթը

և ամեն ինչ սկսել զրոյական կետից, այն է՝ ի՞նչ կանես, «ից է թե» բեմականորեն այս կամ այն վիճակում լինես: Նա դիմում է մարդուն անմիջականորեն, ոչ թե խաղարկուին, ջանում է դուրս բերել նրան ձևացումներից, մարդկայնացնել ու անկեղծացնել: Բայց այն թատրոնը, որի դեմ նա ընդվզել է, անցյալին է պատկանում ոչ միայն արհեստավորական եղանակների իր զինանոցով, այլև իր առօրյա և կյանքի գործնական գաղափարներից վեր ճշմարտություն: Նորագույն թատրոնն այսօր ստեղծել է իր եղանակներն ու կերպաձևերը և իր արհեստավորներին: Հրապարակ է մտել դերասանի մեկ այլ տիպ՝ առավելագույն իր սեփական անձը ներկայացնող, և ամրակայվել են այլ կերպաձևեր, որ կապ չունեն ոչ անտիկ արվեստի, ոչ բալետի, ոչ էլ թատերական ավանդության հետ: Դրանք գալիս են կյանքի տարբեր պայմանականություններից ու հաղորդակցման ձևերից, ուր գործում են ինչ-ինչ էթիկետներ, ըստ սոցիալական խավերի, տարբեր երանգներով, անմշակ, բերանբաց ու անարվեստ:

«Ից է թե»-ն և «առաջադրվող հանդամանքները» կազմում են Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանությունն ոչ միայն առանցքը, այլև գոյաբանական հիմքն ու միջուկը: Շարունակությունը «սիստեմի», որպես փակ համակարգի, աստիճանական բացահայտումն է պարզից դեպի բարդը, որոշակի ստորակարգումներով, ընդմիջարկումներով ու հավելումներով: Խնդիրն այն է, թե որքանով են մասերը հարաբերվում միմյանց և ամբողջությունը, մյուս կողմից չեղվում ու հակասում «սիստեմին»: Ստեղծված փակ համակարգը կենդանի է, շնչում է իր ներսում և միաժամանակ կրում է լրացուցիչ հանդերձներ՝ հագնելիք և հանելիք:

Եվ այսպես, սկսելով դիլետանտիզմի ու արհեստավորությունից մերկացումից, Ստանիսլավսկին ձեռքը դնում է բեմական գործողության զարկերակին՝ «ից է թե» և «հանուն ինչ-որ բանի»: Վերադառնում ենք նախորդ գլխում բերված օրինակին: Բեմ մտած դերասանուհի-աշակերտուհուն տրված էր

պայմանական վիճակ և խնդիր, այսինքն՝ հորինված էր գրություն և պահանջվում էր գրության գնահատում՝ գործողություն: Ինչպե՞ս պետք էր գործել՝ ոչ միայն «հիմնավորված, նպատակահարմար և արդյունավետ»⁹, այլև երևակայությամբ, այսինքն՝ հորինվածի վրա հորինելով, կենտրոնացած հիմնական խնդրի վրա: Եթե շարունակենք այս տեսարանը, գործողության մեջ ներմուծելով երկրորդ գործող անձին, կծագի նոր խնդիր՝ փոխհաղորդակցման (օծպօնուե) անհրաժեշտությունը: Առաջին գործող անձը նախ կլծաքցնի իր վիճակը, բայց ինչ-որ ճեղք կմնա, երկրորդ գործող անձը կնկատի այդ, և կստեղծվի փոխհաղորդակցում: Սա արդեն գործողության զարգացումն է: Ինչպես ասել է հին դերասան Սեդրակ Մանդինյանը, «գործողությունն աճում է ինքն իրենից, ինչպես ծառն իր բնից»¹⁰: Սա ռուսական բեմի հին փորձից եկող խոսք է: Եվ ինչպես խոսքը խոսք է բերում, այնպես էլ գրությունը գրություն է ստեղծում: Այս սկզբունքով են մտածված ու մտածվում արատաբարտային վարժությունները (էտյուդներ), որոնց նպատակն է խթանել բեմ մտնողի երևակայությունը դատարկ տարածություն մեջ, գրություններ հորինել, որոնք լրացնելու են տրված պայմանը նոր պայմաններով, գտնելու ուշադրության օբյեկտ՝ սևեռման կետ երևակայվող միջավայրում ու սեփական անձի մեջ, միատեղ կամ տարբեր պլաններում, միահյուսվող, բաժանվող, հետ ու առաջ գցվող և այլն: Ըստ «սիստեմի», այսպես է կենդանացվում բեմ մտնող մարդը: Խնդիրն այն է, թե նա որքանով է ընդունակ կամ որքանով պատրաստ պատկերացնելու հորինված գրությունը, սևեռվելու չեղած առարկայի վրա, շոշափելու անշոշափելին, տեսնելու անտեսանելին, լսելու լռությունը, մտքում արձագանքելու չասվող խոսքերին, հաղորդակցվելու ներկա կամ բացակա, մանավանդ բացակա գործող անձի հետ:

«Սիստեմի» գոյաբանական միջուկն այսպիսով ծրարձակում է, ճյուղավորվում ու տարածվում, և այստեղ հիմնական ճյուղերը երեքն են.

- ա) երևակայություն,
- բ) ուշադրություն,
- գ) հաղորդակցում (օծպօնուե):

Կարևորն այս մասերի ներքին կապն է՝ փոխպատճառաբանվածությունը, և այստեղ է բուն սիստեմն առանց չափերանների:

Թերևս պակաս կարևոր է հարցերի ետևառաջությունը՝ ուշադրության¹¹ մե դեպի երևակայվող գրությունը, թե՞ երևակայության մե դեպի ուշադրության օբյեկտը: Բեմում սա փոխպայմանավորված վիճակ է: Եթե ելակետը «ից է թե» պայմանն է, ամեն ինչ սկսվում է երևակայությունից. “magic if” («մոգական եթե»), ըստ ամերիկյան մեկնաբանների¹²: Իսկ եթե ընդունում ենք «որպես թե» պայմանը, կարող ենք ասել *быстро* *бы*, և սկսել ուշադրության կենտրոնացման խնդրից: Կենտրոնացման ունակություն մե ճանաչվում ոչ միայն դերասանը, այլև մտածողն ու արվեստագետն առհասարակ՝ պետք, երաժիշտը, նկարիչը, ավելին՝ մարզիկը, լարախաղացը, ձեռնածուռն, վագրի աչքերին նայող գազանավարժը: Ամեն խաղ այս աշխարհում սկսվում է ուշադրության կենտրոնացումից, կողմնորոշումից և ուշադրության օբյեկտների որոշարկումից ու փոխկարգավորումից: Իր առաջին օրինակներում, ինչպես նկատեցինք, Ստանիսլավսկին այդտեղից էլ սկսում է առանց բացատրությունների: Նա սկզբում երևակայության խնդիր չի դնում, այլ ընդամենն ուշադրության օբյեկտ է տալիս բեմ մտնողին, ի դեպ՝ ոչ պայմանական: Երևակայության մասին՝ դեռ ոչ մի խոսք:

Համաձայն այս տրամաբանության, որ իր նպատակի տեսակետից արդարացիված է, բեմական գործողությունն սկսվում է անձի ներկայությունն արդարացնող ուշադրության օբյեկտից, պայմանական լինի այդ, թե իրական: Բեմական ճշմարտության հետամուտ ուսուցիչը փոխնիփոխ անցումներ է փորձում իրականությունից պայմանականություն, և դրանք բոլորը կենտրոնացման փորձեր են, որ հետո հանդեցվելու են

անառարկա, այսպես կոչված, աֆեկտիվ գործողությունների, այսինքն՝ մոտեցնելու ստեղծագործական երևակայությունն առաջին աստիճանին: Այդ աստիճանն ուշադրության ենթադրելի օբյեկտի պատկերացումն է որոշակիորեն իրական մի հիմքով: Խնդրի նրբությունն այստեղ է: Ստանիսլավսկին համեմատում է երևակայության հնարավոր և անհնարին՝ ֆանտաստիկ հիմքերը: Ամերիկյան մեկնաբանները գրում են *imagination* (պատկերացում)¹², և մեր հարցադրումը հստակվում է: Երևակայությունն, այսպիսով, մոսկովյան Կրեմլը ծովափին պատկերացնելը չէ (ըստ Ստանիսլավսկու ցույց տված մի նկարի), այլ բացակա առարկայի պատկերացումն ու շոշափումը, ինչը տեսնում ենք նույն Ստանիսլավսկու և նրա հետևորդների (Սերգեյ Գիպիուս, Պյոտր Երզով, Շարոն Կարնիկե և այլք) ցույց տված վարժություններում: Նման տարրերից է կազմված ավանդական պանտոմիմի արվեստը, ուր թվում է՝ չկա տարածություն, չկան առարկաներ, և դրանք ստեղծվում են տարածությունից դուրս, այսինքն՝ երևակայությամբ է ստեղծվում տարածությունը և շոշափվում: Սա յուրահատուկ ներքին կենտրոնացում է՝ տարածությունը, դրություններն ու առարկաները պատկերացման մեջ: Մարդը քայլում է ու տեղում է, և տարածության գաղափարը գործում է, իրականում առանց առարկայանալու: Մարդը հենվում է չեղած պատին, բարձրացնում չեղած ծանրությունը, խաղացնում ձեռքին չեղած իրը, կորցնում, փնտրում, գտնում և այլն, և այս բոլոր գործողությունները կենտրոնացման ու երևակայության խաղեր են:

Կենտրոնացումն ու երևակայությունը բեմում, հատկապես արտատեքստային վիճակներում, մեկը մյուսից անջատ չեն, և դժվար է ասել՝ որն է որին նախորդում կամ հաջորդում: Կենտրոնացումն սկսվում է, հասկանալի է, նաև ֆիզիկական դրությունից, իսկ երևակայությունը խաղարկուին դուրս է բերում պայմանականության դաշտ, ուր սկիզբ է առնում անառարկա իրականությունը կենտրոնացման իր պահանջով: Եվ այսպես կենտրոնացումն ու երևակայությունը փոխադարձաբար սնում

են մեկը մյուսին ու նույնանում: Սա կարող է հասնել ֆանտազիայի, բայց ինչպես ցույց են տալիս Ստանիսլավսկու բերած կամ նրա հետևորդների հորինած էսյուդները, բեմական երևակայությունը ձգտում է կոնկրետության և իր հողն ունի:

Այսպես, դիմում ենք իրական հող ունեցող կոնկրետ օրինակի: Մոսկվայի թատերական արվեստի ինստիտուտի առաջին կուրսի ուսանողներին հանձնարարվում է անառարկա պայմաններում ներկայացնել վիրահատության տեսարան, որը պատկերացնելու համար պետք է ինչ-որ բան տեսած լինել, իմանալ և տիրապետել ոչ թե վիրահատության գործողությանը, այլ գործողության դրսևորման կերպին: Ուսանողներին տանում են վիրահատարան, ծանոթացնում միջավայրին, գործողության պայմաններին, գործիքներին, դիտել տալիս վիրահատության ընթացքը կողքից: Պարզվում է, որ այդտեղ դիտելու, իմանալու շատ բան կա, և ամենակարևորը՝ տեսնելու, հասկանալու՝ ինչ ասել է կենտրոնացում: Հիշել ընդհանուր «միզանցները», առանձին գործող անձանց շարժումներն ու աչքերի արտահայտությունները, բայց ամենակարևորն ընդհանուր կենտրոնացված վիճակն է, որ միավորում է բոլորին և լրջացնում, լարում մթնոլորտը: Ուսանողները դիտում են կողքից, մտապահում տեսածն ու մթնոլորտի զգացողությունը և հաջորդ օրը ներկայացնում իրենց տեսածն ու զգացածը դասարանում, դատարկ սեղանը շրջապատած, բացառիկ կենտրոնացումով ու ճշգրտությամբ, ըստ ներքին խնդիրների և արտաքին նշանների¹³:

Այս փորձում գործ ունենք պատկերացման և կենտրոնացման հետ: Իսկ երևակայության սահմաններն անիրական չեն, իրենց հողն ունեն գործող անձանց զգացողություններում: Վերաբերմունքը ենթադրվող հանգամանքների հանդեպ այստեղ կարող է ունենալ դրսևորման ոչ միայն տարբեր երանգներ, այլև զարգացվել լրացուցիչ կամ օժանդակ կամային նշաններով, նայած ում երևակայելու ունակությունն ինչքան է: Ասենք՝ մեկն ուղղում է ձեռնոցը, կամ գործիքն ընկնում է

մատուցողի ձեռքից, մեկը պատահաբար տրորում է ընկերոջ ոտքը, հայացքով ներողություն խնդրում և այլն: Սա արդեն բեմական երևակայության դաշտն է, և դարձյալ՝ ոչ մի ֆանտազիա:

Այնուամենայնիվ, ֆանտազիան իր տեղն ունի թատրոնում: Դրա սահմանները ճիշտ պատկերացնելու համար մտնում ենք արդեն այլ աշխարհ՝ կրկես, որ անհավանականության աշխարհն է և իր այդ հատկությամբ ծնունդ է տվել Մեյերխոլդի ֆանտաստիկ ռեալիզմին: Մեր խնդիրն իհարկե կրկեսի առարկայականությունը չէ, այլ դրա բեմական պատկերացումը երևակայության սահմաններում, այսինքն՝ կրկեսային գործողությունը դատարկ՝ տարածության մեջ, բացարձակորեն անառարկա պայմաններում: Այստեղ այլ է երևակայության հողը, և առկա է ֆանտազիայի գաղափարը:

Այսպիսով, փորձում ենք կրկեսային ներկայացման տպավորությունն իր հնարավոր ու ներկայանալի մանրամասնորով, նշանների հնարավոր ճշգրտությամբ տեղափոխել բեմ:

1971-72 ուսումնական տարում Երևանի թատերական ինստիտուտի տիկնիկային արվեստի դասարանը (ղեկավար՝ Ռոյանդա Խարազյան) քննության ներկայացավ կրկեսային պատկերների բեմադրությամբ, բավական փոքր տարածության մեջ: Բեմադրողը դիմել էր գեղարվեստորեն մի խորն ու նրբագույն միջոցի՝ երաժշտական միջնորդի ստեղծման: Սա նշանակում է, որ երևակայության հողը կարող է իրական չլինել (իրականը վիրահատարանում էր) և ֆիզիկական տարածությունը (փոքր բեմահարթակը) վերածել մետաֆիզիկական անսահմանության: Երաժշտությամբ մեծանում է երևակայության դաշտը, մոտեցնում ֆանտազիայի սահմաններին՝ այնտեղ, ուր կրկեսն է իր անհավանականության ձգտումներով և ֆանտաստիկ նպատակներով: Այստեղ է ֆանտազիայի ոչ այնքան դրսևորումը, որքան իմաստը:

Վարագույրը բացվում է Իսահակ Դունաևսկու «Կրկես» կինոնկարի համար գրված երաժշտությամբ: Բեմը դատարկ է,

հետնավարագույրը բաց կապույտ, պլանշետը լուսավորված կարմիր լուսարձակներով: Երևակայության դաշտը բաց է: Կրկես պատկերացնելու պայմանն այս քայլերգն է, որ հնչել է կրկեսային բազում սրահներում: Եվ ահա այս երաժշտության ուղեկցությամբ մանեթ են մտնում ձեռնածուկներ զվարթ հայացքներով, երևակայական առարկաներ գցելով ու բռնելով, ակրոբատներն իրար ուսերի վրա են բարձրանում որպես թե, գլխիվայր պտույտներ գործում որպես թե, այսինքն՝ ցույց են տալիս թուխչքի պատրաստվելու և թուխչքն ավարտելու վիճակները: Չկա ոչ տարածություն, ոչ լրիվ շարժում, ոչ թուխչք, ոչ վայրէջք, կա միայն պատկերացումը գործողության մտածված և ընտրված նշաններով: Մանեթ է մտնում վագրեր վարժեցնող աղջիկը, վագրը չկա և կա աղջկա տեսողության դաշտում: Աղջիկը հետևում է մանեթի շրջագծով վագրը գազանին և հատակին խփում երևայական մտրակը՝ թափահարելով, երևակայական պարանի ծայրը բռնելով ու բաց թողնելով: Նա որպես թե զսպում է գազանին, կանգնեցնում իր դիմաց ու աչքը հառում նրա աչքերին, ապա մտրակի մի կտրուկ շարժումով գազանին ուղարկում է հետ, դեպի իր վանդակը: Մանեթ են մտնում երկու ծաղրածու և մի չեղած պողպատալար են ձգում, մյուս կողմից երկու հոգի ամրացնում են չեղած պողպատե սյուները, ամրացնում պտուտակներով, ապա լարը ձգում, ստուգում սյուների ամրությունը, կախվում լարից, ճոճվում, և ամեն ինչ կարգին է: Դարձյալ հնչում է երաժշտությունը, մի պահ լուռ, դադար, և թմբուկի դողազարկ (տրեմոլո), դարձյալ դադար, որ նշանակում է՝ ժամանակն ի բաց, և հնչում է լիրիկական մոտիվ: Մանեթ է մտնում ժպտադեմ լարախաղացուհին, չեղած աստիճաններով բարձրանում, կանգնում կայմի ծայրին, վերցնում հավասարակշռության չեղած ձողը, գտնում ձողի կենտրոնը, պահում ուղիղ, երաժշտությունը մի պահ լուռ է. դարձյալ՝ ժամանակի կանգառ, որ նշանակում է սպասում ինչ-որ բանի: Աղջիկը զգուշորեն, աջ ոտքի ծայրով շոշափում է լարը, ապա սեղմում է

ուտքը և առաջ հրում լարի վրայով... Հնչում է ուրիշ մեղեդի՝ Սեն Սանսի «Մեռնող կարապը»: Աղջիկը զգուշ պարաքայլերով հասնում է լարի կենտրոն, թեքվում է աջ, ձողը թեքում է ձախ, թեքվում է ձախ, ձողը թեքում է աջ, և այսպես զգուշ, անհամարձակ, անվարժ ու ժպտադեմ մոտենում է հանդիպակաց կայմին, արագացնում է քայլերը, սպասում, մի ոտքը դնում կայմի ծայրին, հետո՝ մյուս ոտքը, և վերջապես հաղթանակ, հանգիստ շունչ է քաշում, ծափահարություն, և հետ է դառնում նույն ճանապարհով, արդեն հանգիստ ու թեթև...

– Հետո ի՞նչ, նպատակը ո՞րն է, – հարցնում է դերասանի վարպետությունն ուսուցանող մի պրոֆեսոր:

– Ներկայացում աֆեկտիվ գործողություններով, – բացատրում են կողքից:

– Երաժշտությունը շատ է, ձանձրացնում է:

– Դա միակ իրական պայմանն է և գեղարվեստական պայման, – փորձում են բացատրել:

– Ձլինի, ի՞նչ են անելու:

– Ինչո՞ւ չլինի: Մարդիկ գործում են գեղարվեստական պայմանականության միջավայրում: Երաժշտությունը գեղարվեստական մթնոլորտ է ստեղծում, արթնացնում կրկեսի հիշողությունը, և հիշողությունը վերածվում է պայմանական գործողության: Սա կրկեսը չէ, այլ կրկեսի հիշողությունը բեմում՝ այն, ինչը Ստանիսլավսկին անվանում է զգացական հիշողություն և համարում վերապրումի պայմաններից մեկը:

– Յիրկ է, էլի, ցիրկ չի՞:

– Հոգեբանական խնդիրները չե՞ք տեսնում. “ещли бы...”

– Ձեղած տե՞ղը:

– Ամբողջ թատրոնն է չեղած տեղը՝ ենթադրվող հանգամանքների իրականություն: Կրկեսն այստեղ ենթադրվող պայման է, ուշադրության օբյեկտների համադրություն, հիշողության ու երևակայության նյութ: Այստեղ իրականությունը պայմանականից ավելի պայմանական է: Կրկեսը չկա, կրկեսի

գաղափարն է բեմում, բայց ոչ կրկեսային գործողություններ, այլ դրա արտաքին բնութագրական նշաններով:

– Շտա՞մպ:

– Ոչ: Ստանիսլավսկին այլ բան է նկատի ունեցել...¹⁴

Բանավեճն այստեղ ավարտվում է, և շարունակում ենք վերադառնալով հարցադրման սկզբնակետին:

Ստանիսլավսկին դրուժյունների ու տիպերի անկենդանու մաշված ձևացումներին հակադրում է երեք բան՝ ենթադրվող վիճակ, ուշադրության օբյեկտ և երևակայություն: Սրանք կենդանի գործողության պայմաններն են, իսկ գործողությունը ենթադրում է խնդիր և զարգանում այս լծակների ու արգելակների օգնությամբ: Այս է «սիստեմի» տրամաբանությունը, սրանով է «սիստեմը» սիստեմ, և այս նկատի ունենալով կարող ենք քննել պայմանական գործողության հոգեբանական ճշմարտությունը:

Հարցը շատ պարզ է. որքանով է գործողությունը կենդանի, դերասանն ինչպես է կրում պայմանական վիճակը, ինչպես է շնչում դատարկ տարածության մեջ: Վերոհիշյալ օրինակներն այս առումով բնութագրական են: Ենթադրվող հանգամանքները կատարում են իրենց դերը՝ ի տես դնելով պայմանական գործողության դինամիկ և ստատիկ, ակտուալ և պոտենցիալ պահերը (ներքին տեսողություն, շոշափում, զգուշություն, լարում, սպասում, կտրուկ քայլ և այլն): Լարախաղացուհին, շունչը պահած, զգուշորեն, ոտքի ծայրով շոշափում է լարը և ամենավերջում, երբ հաղթահարված է մագե կամուրջը, նա թեթևացած շունչ է քաշում: Իսկ շարունակության մեջ նա փոխում է գործողության ռեգիստրը. նույն ճանապարհն անցնում է արագ ու թեթև թոխչքներով:

– Վիճակը չեն խաղում, – ասում էր Արմեն Գուլակյանը:

– Վիճակը հաղթահարում են կամ թաքցնում, հաղթահարելով կամ թաքցնելով բացահայտում: Տխուր վիճակում մարդիկ տխրությունն են հաղթահարում կամ թաքցնում, ուրախ վիճակում՝ ուրախությունը, վախեցած վիճակում՝ վախը և այլն:

Նորմալ մարդիկ էդպես են պահում իրենց: Միայն հիմար ու պրիմիտիվ մարդիկ են իրենց վիճակը ցուցադրում: Չեմ խոսում դեռ խաղալու մասին. ուրախություն խաղալ, տիրություն խաղալ, վախ...¹⁵

Մեր բերած օրինակում մի կարևոր նրբություն կա: Լարա-խաղացուհին ժպտում է. դա կրկեսից ընդօրինակված պատրաստի կերպած է, որը կեղծիք կամ շտամպ անվանելուց առաջ պետք է մտածել: Այստեղ ցույց է տրվում կրկեսի արտիստուհու ձևացյալ ժպիտը կամ վախը թաքցնելու նշանը: Սա այնքանով ճշմարիտ է, որքանով կենդանի գործողության մեջ է, համաձայն ենթադրվող հանգամանքների, որպես խաղարկուհու վերաբերմունքը պայմանի հանդեպ: Վերաբերմունքը խաղարկվում է, և խաղարկողն էսթետիկական բավականություն է ստանում այդ պայմանական, կատարելապես բեմական գործողությունից, որ խաղ է այս հասկացության կատարյալ առումով: Դա կարող է վերածվել շտամպի, եթե խաղարկուն կորցնի հետաքրքրությունը վիճակի հանդեպ և սկսի կրկնել գործողությունն անտրամադիր, մեքենայաբար, կամ եթե ընդօրինակվի մեկ ուրիշի կողմից ու մաշկցվի, իմաստագրկվի: Այդպես լինում է բեմական բոլոր հայտնությունների հետ, և շտամպից խոսափելու միջոցը, ըստ Ստանիսլավսկու, մեկն է՝ չկորցնել ուշադրության կենտրոնացումը, ամեն անգամ թարմացնել վերաբերմունքը ենթադրվող հանգամանքների հանդեպ, դարձնել այդ սովորություն, երկրորդ բնավորություն:

Վերադառնալով Ստանիսլավսկու բերած առաջին օրինակին՝ «բեմ մտեք», մտածում ենք նույնը, ինչով սկսեցինք:

Բեմ ուղարկված անփորձ աշակերտուհուն ուսուցիչը դուրս է բերում հիմարացված վիճակից՝ նրա դիմաց կանգնելով ու ծոցատետրը թերթելով, այսինքն՝ ուշադրության օբյեկտ ստեղծելով նրա համար և որոշակի դրություն մեջ ներքաշելով նրան, դնելով ելման կետում: Բայց հարց է ծագում՝ ամենակարևոր հարցերից մեկը. անձի ներկայությունը որքանով է լիարժեք և բեմականորեն հետաքրքիր, եթե ուշադրության մեկ օբյեկտով

է պայմանավորված: Որքանով է դա բնական, և այդպե՞ս է արդյոք իրականություն մեջ: Ստանիսլավսկին ունի դրա պատասխանը և՛ բավական մանրամասն ու հիմնավոր: Նա շրջանառության է դրել ուշադրության մի քանի ոլորտների հարցը: Կարծում ենք՝ այստեղ է «սիստեմի» թերևս ամենախորը կետը: Բայց, ինչպես միշտ, հարցը նախ մակերես է բերված և բացատրվում է պարզունակ եղանակներով:

Խնդիրն սկզբում պարզ էր դրված. ուշադրության արտաքին օբյեկտ կամ ներքին կենտրոնացման պատճառ ունենալով, ուշադրությունից հեռացնել կամ երկրորդ-երրորդ պլան մղել հանդիսասրահը: Ուսուցիչը, որ արդեն հեռուն է գնացել իր բացատրություններում, հասել երևակայության սահմաններին, վերադառնում է առաջին հարցին ու նոր առում է բացում՝ առաջարկում է փակել վարագույրը, տեսարանը խաղալ «առանց վիճակների», և ի՞նչ, «ավելի վատ <...> անհեթեթ է, ձանձրալի և ամենազլխավորը՝ անիմաստ է մեկը մյուսի համար խաղալը»¹⁶: Պարզվում է, որ առանց կողմնակի հայացքի առկայության դերասանն ինքն է դառնում իր հանդիսականը, ուշադրության օբյեկտ է դարձնում իր անձը ոչ ներքին, այլ արտաքին առումով, և անիմաստ է ու կեղծ նման վիճակը: Թվում է՝ ուսուցչին այս եզրակացությանն է հանգեցրել նրա ընթերցական՝ Ռախմանով կեղծանունով Վախթանգովը, որն ասել է, թե դերասանը, բեմում լինելով, տեսնելու է ամեն ինչ՝ սոփիստների լույսը, ռամպան, բեմի շրջանակը, տեսնելու է խաղակցի գրիմը, լսելու է հանդիսասրահի չնչառությունը¹⁷:

Ուշադրության ոլորտների հարցը Ստանիսլավսկին քննում է, այսպես կոչված, հրապարակային մենակության (тыблизкое общение) տեսակետից: Այդ մենակությունն սկսվում է ուշադրության փոքր ոլորտից՝ նրանից, ինչով սկսել էր առաջին փորձը՝ ուշադրության սեեռում իրադրության և մեկ առարկայի վրա: Ուշադրության միջին ոլորտը բեմական գործողության տարածությունն է իր տեսանելի, լսելի և շոշոփելի պայմաններով, մեծ ոլորտն ամբողջ թատրոնն է հանդիսասրահով: Սա

նշանակում է, որ մենակությունը հրապարակային է, և կենտրոնացումն այստեղ նշանակում է կողմնորոշում, եթե ավելի ճիշտ դատենք՝ հրապարակային ներկայություն¹⁸:

Խնդիրն այս առումով ավելի հանգամանորեն ու համառոտակի է քննում Վախթանգովի աշակերտ Բորիս Զախավան: Ելնելով պարզագույն փորձից, նա մի քանի և տարաբնույթ շերտերի է բաժանում բեմական ուշադրության ուղղությունները՝ սեփական անձին ուղղված և դերին ուղղված, վերաբերմունք խաղակցի հանդեպ և նրա ներկայացրած դերի հանդեպ, վերջապես՝ ուշադրության ակտիվ և պասսիվ վիճակներ դերի հանդեպ (հաղորդակցում), վերաբերմունք հանդիսասրահի հանդեպ, ուշադրության ակտիվ և պասսիվ վիճակներ դերակատարման մեջ¹⁹: Ակտիվությունը բեմում սրվում է գործողության մեջ, երբ ուժեղանում է կապն ուշադրության օբյեկտի հետ, և հանդիսասրահն անցնում է ուշադրության երրորդ պլան, ու երկրորդ պլանում չեն մոռացվում բեմական պայմանները՝ ռամպայի գիծը, դեկորներն ու կուլիսային վարագույրները, նաև այդ վարագույրների մոտ կանգնած դիտողները:

Ստանիսլավսկին այս վիճակը բնութագրում է պատկերավոր մի համեմատությունով: Կրկեսում ձիավարժ ձեռնածուռ պահում է իր հավասարակշռությունը շրջանագծով վազող նժույգի թամբին և միաժամանակ ճակատին պահում է ձողը, ձողի ծայրին պատվող ափսեն, իսկ ձեռքերով գցում-բռնում, բռնում-գցում հինգ-վեց գնդակ: Դե արի ու տես՝ քանի ուղղություններ է գործում նրա ուշադրությունը, և ինչպես է նա խաղում ուշադրության օբյեկտների հետ: Ստանիսլավսկին իհարկե չի տեսնում նրա խաղային տարերքը, ինչը վեր է առարկայական հանգամանքներից, բայց արտիստի կենտրոնացմանը տալիս է դիպուկ բնութագրում՝ многоплощностное внимание (բազմահարթ կամ բազմաշերտ ուշադրություն)²⁰: Այստեղ նույնպես սիստեմ կա, բայց գործողությունը դրամատիկական չէ, այսինքն՝ հետամուտ չէ դրություն փոփոխության, սպորտային հաղթանակի կամ բարոյական ճշմարտության հաստատման,

ինչին հետամուտ է Ստանիսլավսկին, գործողության մեջ դրամատիկական նպատակ դնելով: Այս տեսակետից բնութագրական են մրցակցային (ագոնալ) խաղերը, մասնավորապես գնդակախաղերը: Այսպես, օրինակ, ֆուտբոլում հարձակվողի ուշադրության կենտրոնում գնդակն է. նա փոխանցման է սպասում, հարմար վիճակ է փնտրում պաշտպանների դիմաց և միաժամանակ զսպում է իրեն, որ առաջ չընկնի պաշտպաններից՝ չհայտնվի ի բաց, մյուս կողմից, եթե մոտ է եզրագծին, դաշտից դուրս չուղարկի գնդակը: Խաղարկուի ուշադրության ուղղությունները Ստանիսլավսկու նշած երեք ոլորտներում են. առաջին և փոքր ոլորտում են գնդակը և նպատակակետը, երկրորդում՝ դաշտն ու շարժման սահմանները, երրորդում, որ մեծ ոլորտն է, բազմահազար հանդիսականներն իրենց վայրենի աղմուկով: «Եթե քեզ ձգում է (թե՞ խանդարում է – Հ. Հ.) մեծ ոլորտը, – ասում է Ստանիսլավսկին, – ուշադրությունը կենտրոնացրու փոքր ոլորտում»²¹: Այսպես մտածելով հարց ենք տալիս մրցությունից վերադարձած ըմբիշին, թե ի՞նչ է զգում օտար հողում, մանեժում մեն-մենակ, երբ ամբողջ սրահն իր դեմ է և ոռնում է: «Ես իմ խնդիրն ունեմ» – պատասխանում է նա²², և այս է Ստանիսլավսկու պահանջը դերասանից: Մարզիկի վիճակը դրամատիկական է, նպատակը բարոյահոգեբանական, միջոցները ֆիզիկական: Սա համեմատելի է բեմ մտնող դերասանի վիճակի հետ, ուր նպատակը գեղագիտական է, պահը պայմանական, միջոցները՝ հոգեբանական, մտավոր ու ֆիզիկական (կրկեսում նաև ուժային): Այս ամենն սկսվում է, ինչպես ցույց են տալիս Ստանիսլավսկու բերած օրինակները, ուշադրության փոքր ոլորտից և որոշակի ներքին մղումներից: Բայց ի՞նչ է այդ փոքր ոլորտը, ի՞նչ կառուցվածք ունի, չկա՞ն այստեղ արդյոք մեծ ու միջին ոլորտներ, որ պայմանականության դաշտում են և ճշմարտություն և հետաքրքրություն են հաղորդում խաղին: Ստանիսլավսկին անդրադառնում է այս խնդրին նախնական հարցադրումից կտրված, այլ հասկացություններով և այլ համատեքստում:

«Չկա ոչ մի բնական մարդու կյանքում, որ նրա ուշադրությունն զբաղված չլինի որևէ օբյեկտով»²³, – գրում է նա: Ճիշտ կլինի ավելացնել՝ երբեմն և հաճախ մեկից ավելի օբյեկտներով: Սպասում ենք այս մտքին ու թերթում երկուհարյուր քառասուներեք էջ, որ կարդանք հետևյալը: «Մարդու կամ դերի կյանքն ամբողջությամբ ուշադրության ոլորտների և օբյեկտների անընդմիջություն է», և եթե բեմական գործողության ընթացքում «դերասանը կառչի ուշադրության մեկ օբյեկտի, դա կլինի հոգեկան հիվանդության գիծ»²⁴: Սա անչափ նուրբ հարց է: Վերադառնանք, ուրեմն, Ստանիսլավսկու խոսքով ասած, – «մարդկային բնության օրենքներին»:

Ստանիսլավսկին ուշադրության ոլորտների հարցը քննում է երկու տեսակետից, առաջինը՝ բեմի ու հանդիսասրահի իրական պայմանների հետ ունեցած հարաբերությունների տեսակետից («հրապարակային մենակություն»), երկրորդը՝ դերասանի պայմանական վարքագծի (դերի կյանք) անընդմիջության տեսակետից: Շրջանցվում է այստեղ կարևոր մի հանգամանք՝ ուշադրության օբյեկտների համաժամանակյա դիրքն իր վայրիվերումներով ու փոփոխություններով, և դրա հետ կապված՝ միասևեռ ու տարասևեռ պահերի հարաբերությունը բեմում:

Կյանքում միասևեռ պահեր շատ չեն լինում: Այսպես, մարդը կենտրոնացած է մեկ վիճակի, մեկ զգացմունքի, մեկ խնդրի կամ առարկայի վրա: Դրանք դրություններ են, պահեր, երբեմն տևական, և, այնուամենայնիվ, չկա միասևեռ կյանք: Տևական միասևեռումները հոգեկան անհավասարակշռության, երբեմն հիվանդության նշաններ են կամ արդյունք անելանելի վիճակների, որ ավարտվում են ծայրահեղ վճիռներով, երբեմն աղետներով: Առօրյա հարաբերություններում դա չափից դուրս է և բացառված չէ: Գրականության մեջ և թատրոնում այլ է տրամաբանությունը. բնականության ու անբնականության խնդիրն ուրիշ հարթության մեջ է դիտվում: Այստեղ դրությունը չէ կարևոր, այլ դրություն իմաստը: Դասական

ողբերգությունն այսպես պետք է հասկանանք: Բայց ահա դրություններն են կարևորված տասնիններորդ դարի մեկուրրամաներում. ցնցումնայից պահեր ու վճիռներ՝ անսպասելի կրակոց, ինքնասպանություն, խեղադարություն և այլն: Սա օրինաչափությունից դուրս է: Ստանիսլավսկին սկզբունքորեն դեմ է միասևեռ վիճակներին, բայց տուրք է տալիս դրանց իր ստուգիական առաջին վարժություններում. հոգեպես տհաս երեխան կրակն է գցում փողերը, մյուս սենյակում երեխան է խեղդվելու վտանգի տակ և այլն²⁵: «Սիստեմի» տրամաբանության տեսակետից նման վարժություններն առնվազն տարօրինակ են: «Սիստեմը» մղում է ավելի լուրջ և նուրբ հարցադրումներին:

Բեմականորեն հետաքրքիր է մեկից ավել օբյեկտների և ուղղությունների համաժամանակյա վիճակը: Կյանքում այդպես է միշտ և ամեն պահ: Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրել Վախթանգովը, դա անցել է նրա որոշ աշակերտներին և հասել մեզ: Այսպես, կյանքում ամենածանր պահերին էլ մարդու ուշադրությունը գործում է մի քանի ոլորտում. մարդը միշտ զիտե որտեղ է, բառ է փոխանակում կողքինի հետ, նայում է ժամացույցին, այսինքն՝ անցնում է ուշադրության միջին ոլորտ: Սա նշանակում է, որ բեմում նույնպես զգացմունքները միագիծ ու ճակատային չեն լինելու: Ենթադրվող հանգամանքները երբեք միապլան չեն և թեյադրում են առնվազն երկպլան վարքագիծ: Բեմում փոխհարաբերություններ կառուցելու այս սկզբունքին հետևել են Վախթանգովի աշակերտները՝ Յուրի Չավադսկին, Բորիս Չավափան, Ռուբեն Ափոնովը և նույն հետևողականությամբ՝ Արմեն Գուլակյանը, որ հիշեցնում էր. «ամենակարևոր խոսքերն ասելիս գտեք ուշադրության մի անկարևոր օբյեկտ և զբաղվեք դրանով. հիմնականը ցույց տվեք թաքցնելով»:

Բեմում դրություններ ստեղծելու այս սկզբունքը նոր չէ, գուցե և շատ հին է: Դրա հետքերը նկատում ենք Շեքսպիրի որոշ տողերում, որոնք, կարծում ենք, անդրադարձն են ինչ-

ինչ խաղային պահերի: Այստեղ ամեն ինչ բաց չի ներկայացվում, ինչ-որ վիճակներ ու մտադրություններ քողարկվում են, գործող անձանց սևեռումների կետերը չեն երևում կամ երևում են որպես թե պատահաբար:

Յազո. Որքան ես գիտեմ նա պարկեշտ մարդ է:

Օթելլո. Ի՞նչ ես մտածում:

Յազո. Մտածո՛ւմ, տեր իմ:

Օթելլո. Մտածո՛ւմ, տեր իմ:

Երկինքը վկա, արձագանքի պես ասածս է կրկնում:

Կարծես թե մտքում մի ճիվաղ ունի

Այնպես սոսկալի, որ կարելի չէ ուրիշին ցույց տալ

<...>

Ունքերդ այնպես կծկեցիր ու ժողովեցիր,

Կարծես ահռելի մի միտք թաղեցիր ուղեղիդ մեջը²⁶:

Այստեղ է գուցե ասվելու, որ խնդիրն ու պատասխանը հարցի մեջ են՝ թաքնված «ահռելի մի միտք», սարսափելի անորոշություն որպես ուշադրության օբյեկտ: Մեկը դա հորինել է, մյուսը փնտրում է: Մեկը սևեռված է իր հորինածի վրա, մյուս կողմից՝ դիմացինի, որին պիտի հաղորդի, մյուսը սևեռված է դիմացինի մտքում ապրող «ճիվաղի» վրա և՛ իրեն ուղղված հայացքի. — «ունքերդ այնպես կծկեցիր և ժողովեցիր...»: Ուշադրության երկակի ուղղությունները փոխհարաբերության մեջ են, կազմում են դրամատիկական իրադրության այն ամբողջական ձևային միավորը, որ կոչվում է ակտանտ: Դա պատկերացվող գործողության շարահյուսական միավորն է՝ դրամատուրգիական կառուցվածքի գլխավոր տարրը²⁷: Սա ունի իր արտատեքստային հիմքը որպես խաղային իրադրություն, բեմում առաջացած կամ հեղինակի երևակայության մեջ: Գործող անձինք ուշադրության օբյեկտ են միմյաց հանդեպ և ունեն ընդհանուր մի օբյեկտ՝ մեկի համար որոշակի, մյուսի համար անորոշ. մեկը թաքցնում է, մյուսը

որոնում, և ի՞նչ է պատկերացվում բեմում: Միզանացենն առկա է խոսքի ներքին ձևում: Մտքում «ճիվաղ» թաքցնողը երկդիմի խոսքերով սրում է դիմացինի ուշադրությունը թաքցվածի վրա և, բացի խոսքերից, ի՞նչ եղանակով: «Նա երևի զբաղվելու է խնդրի հետ կապ չունեցող ինչ-որ երկրորդական մի առարկայով», — ասում էր «Օթելլո» բեմադրող Գուլակյանը, որ հետո էր մտածել այդ մասին և փորձեց կիրառել այդ միջոցը մեկ այլ բեմադրության մեջ, որտեղ գործելու էր նույն ակտանտը:

Ալեքսանդր Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորներ» մեկդրամայում գլխավոր հերոսը ներքին մի լարում ունի, ենթագիտակցական սևեռում իր երբևէ չտեսած մոր գաղափարի վրա և հանդիպում է նրան դերասանուհու վիճակում, պատահաբար, նույն խմբում, ուր ինքն է, չգիտե, որ դա իր մայրն է, և հարազատության զգացում է ապրում: Հայտնվում է նա, ով պղտորելու է մորը փնտրող տղայի միտքը:

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

Նեզնամով. Ի՞նչ...

Ակտանտային պայմանաձևը նույնն է, ինչ նախորդ օրինակում: Այստեղ ևս մի ամբողջ տեսարան է գրված, որտեղ ակնհայտ է խարդավանք նյութողի ուշադրության օբյեկտը, որոշակի է նպատակը, և ենթադրվում է ներքին ակտիվություն: Բայց ահա բեմադրողն ասում է.

— Նպատակը թաքցրու, գլխավոր միտքը կտուրը գցիր:

Դերակատարը լռում է. ինչպե՞ս...

— Գտիր նպատակիդ հետ կապ չունեցող ուշադրության օբյեկտ և զբաղվիր դրանով:

Դերակատարը չի ըմբռնում պահանջը:

— Գտիր ոչինչ չարժեցող, աննշան մի բան ու դրանով զբաղվիր:

Դերակատարը ձեռքը ճակատին մտածում է: Բեմադրողն ուշադրություն օբյեկտ է տալիս նրան: Ամենամոտ իրը աթոռն է՝ այն անմիջական հենարանը, որից սկսել էր Ստանիսլավսկին: Ի՞նչ կարելի է անել այս աթոռի հետ: Բեմադրողն առաջարկում է «ճշտել» աթոռի դիրքը, բերել մյուս աթոռը, համեմատել իրար մոտեցնելով, դնել միմյանց զուգահեռ... Արտաքուստ որպես թե կարևոր, իրականում անմիտ գործ: Բեմադրողը շարունակում է իր ցուցումները. առաջարկում է հենվել զուգահեռ դրված աթոռների թիկնակներին, ոտքերը կտրել հատակից, «հեծանիվ քշել», որպես ի՞նչ... Եվ այսպես՝ անմտորեն, անտարբեր, խմբիկայրոց, որպես թե մտքինը հեծանիվն է, մարդն արտասանում է դիմացինի համար ծանր խոսքեր.

Միևուրից. <...> Ասում են, որ նա լքում է իր
զավակներին:

Նեղնամով. (դադարից հետո) Ա՜հ...²⁸

Ինչպես նկատում ենք, գլխավոր մոտիվը տարվում է հետին պլան, հորինվում է դրություն հետ կապ չունեցող, շատ թեթև ուշադրության օբյեկտ, բերվում առաջին պլան: Այն խոսքը, որ դարձակետ (պերիպետիա) է դառնալու, արտասանվում է անտարբեր ու թեթև, բայց իր կոնտեքստն ունի և սրում է դիմացինի ուշադրությունը, դնում նրան միասնեռ վիճակում այն աստիճան, որ դառնում է ուշադրության օբյեկտ իր մտքում թաքցրած «ծրվաղով»: Իմացինի լուռությունը և լուռությանը հաջորդող հոգոցը նշան են ուշադրության «փոքր ոլորտի» խտացման: Այս միասնեռ վիճակը գործողության հետագա ընթացքում սրվում է, հասնում անհավասարակշիռ վիճակի և վերջին տեսարանում դրսևորվում մի պաթետիկ-սենտիմենտալ մենախոսությունը:

Հետևելով «սիստեմի» ներքին տրամաբանությանը, բախվում ենք ինչ-ինչ անհամակարգ վիճակների: Այն, որ ուշադրության օբյեկտների ու ոլորտների հարցը քննվում է դրամա-

տուրգիական տեքստի առանձնահատկություններից կտրված, խնդրի մի կողմն է, և կարելի է բացատրել, նկատի ունենալով հեղինակի թեկուզ և մեզ համար վիճելի նպատակները: Բայց անհասկանալի է անցումը «մկանային ազատագրման» հարցին, զուտ արտաքին առումով ուշադրության ոլորտներից կտրված: Մկանային ազատությունն այստեղ քննվում է զուտ ֆիզիկական տեսակետից: Հակասությունն ակնհայտ է: Ստուգիական փորձերի առաջին իսկ օրինակները պարզորեն ապացուցում էին, որ բեմում գտնվողի հանգստությունը պայմանավորված է ուշադրության օբյեկտի և դրա հետ կապված խնդրի որոշակիությունով: Եզրակացությունը պարզ է. մարդը հոգեպես ազատ է ոգու ազատագրման պահերին, երբ մտքի նյութ ունի, ներքին տեսողության օբյեկտ կամ որևէ խոսք՝ այն, ինչով մարդն իրականացնում է իրեն անմիջաբար: Ներքին խոսքն, այսպիսով, բերում է ոչ միայն հոգևոր ազատություն, այլև հոգեկան հանգստություն և նյարդամկանային ազատություն: Նկատենք, թե ինչ դիրքերում ենք հայտնվում ընթացանության պահերին, երաժշտություն լսելիս, կամ ինչպես ենք մեզ պահում պատկերասրահում, հետաքրքիր գրուցակցի հետ փողոցում կամ սրճարանում: Սրանք բոլորը մկանային ազատության վիճակներ են՝ պայմանավորված ուշադրության արտաքին կամ ներքին օբյեկտով: Ստանիսլավսկին, դժվար է ասել, մոռանո՞ւմ է, թե՞ չըջանցում է իր մեթոդը, երբ անցնում է արտաքին միջոցներին և առաջարկում է երևակայությանը հիմնավորել «յուրաքանչյուր դիրքը» («каждая поза»)²⁹: Սա արդեն Փարիզի կոնսերվատորիայի փորձն է, որով առանձնապես չի հիացել անգամ Սառա Բեռնարը՝ արտաքին պլաստիկայի մեծ վարպետը³⁰: Արտաքինից ներքինը գնալու սկզբունքը բնավ մերժելի չէ, խաղային վիճակի զգացումից է գալիս (այս մասին իր տեղում), բայց դա հակառակ է «սիստեմի» ոգուն և հակասություն է ստեղծում: Ստանիսլավսկու դերասանական փորձից է այդ հակասությունը: Դա մոռացված հետքն է այն շրջանի, երբ «սիստեմը» դեռ հղացված չէր, և

Ստանիսլավսկին հետևորդն էր խաղի արտաքին եղանակների: Այստեղ է իրեն մատնում Շարոն Կարնիկիի ասած *early* (վաղ) Ստանիսլավսկին, որ հետո՝ երկրորդ գրքում, վերագառնալու է նախկինին որպես *late* (ուշ):

«Միստեմն», այնուամենայնիվ, սիստեմատիկ է որպես կիրառական հոգեբանություն ղասընթաց, չնայած հարցերի ու գլուխների ետևառաջությունը՝ մի բան, որ կարիք է զգում կարգավորման ոչ միայն բանավեճի, այլև իր իսկ սիստեմայնություն շահերի տեսակետից:

Այսպես, շրջանցում ենք պիեսն ու դերը խաղային առանձին հատվածների ու պահերի՝ «կտորների ու խնդիրների» («куски и задачи») բաժանելու հարցը և, ըստ համակարգի տրամաբանության ու վերը բերված մեր օրինակների, անցնում գործող անձանց փոխհարաբերության (объясние), գործողություն անընդմիջություն և, այսպես կոչված, «միջանցիկ գործողություն» («связное действие») հարցերին ու կանգ առնում երկու փոխհակասող խնդիրների առջև, առաջինը՝ բարոյահոգեբանական նպատակ, որ կոչվում է «գերխնդիր» («сверхзадача»), երկրորդը՝ «ենթադիտակցություն», որն արդեն բացատրություն ու լուծում չունի Ստանիսլավսկու համար և, ինչպես կտեսնենք, փակուղու առջև է կանգնեցնում զգացմունքների տրամաբանությունը հետևող, խաղային տարերքն իրենում խեղդած դերասանին:

Ուշադրության ոլորտների և ուղղությունների հարցը «սիստեմի» տարրալուծման դրական արդյունքն է: Բացահայտվում են բեմական գործողության ամենանուրբ շերտերը բարոյահոգեբանական հիմքում և էսթետիկական հեռանկարում: Մարդիկ հայտնվում են ինչ-ինչ իրադրություններում և հարաբերվում մտադրված կամ ակամա, ուղղակի կամ անուղղակի դրսևորումներով, բացահայտ կամ թաքնված և ի հայտ բերում իրենց հոգեկան ձգտումները, բնավորություններն ու նպատակները: Այստեղ գործում են ոչ այնքան մտքերն ու գաղափարները, որքան Ստանիսլավսկու ասած «հոգեկան

կյանքի շարժիչները», ուշադրության ոլորտների անընդմեջ փոխանցումները տարածաժամանակային առումով՝ մտահայեցումից առարկայականություն, զգայությունից մտահայեցում, անցյալից ներկա, ներկայից անցյալ և այլն: Մարդկային շփումներում առկա են այս բոլոր պահերը, գիտակցության ու ենթագիտակցության մակարդակներում, որ երևում են կամ չեն երևում, հասկացվում կամ ոչ, բայց կատարում են իրենց դերը: Մարդիկ փոխհարաբերության մեջ են մտնում մի վիճակում, դուրս գալիս այլ վիճակով, և այս է դրաման, որ ընթացվում է սեղանի մոտ որպես տեքստ և բարձրացվում բեմ որպես իրադրությունների նախագիծ, իրականացվում արտատեքստային ոլորտում:

Գործող անձանց հաղորդակցումը բեմում, եթե պարզ ձևակերպման դիմենք, տեքստային տրամախոսությունն է արտատեքստային և ոչ սակավ արտալեզվական մակարդակներում: Տարբերությունը դրամատուրգիական գրվածքի և բեմական դրվածքի միջև որակական է: Բեմում բացահայտվում կամ ստեղծվում են պահեր, որ բացահայտում կամ բացասում են տեքստային իմաստը: Բեմավիճակն այլ գոյաձև է՝ տեքստով է թելադրված, տեքստը կրում է իր ներքին ձևում, բայց ինքը տեքստ չէ: Այստեղ մի դիրք, հայացք կամ ժեստ կարող է արտահայտել տեքստի իմաստը և ավելորդ դարձնել տեքստը, մղել չնախատեսված տոնի կամ քայլի: Բեմական հաղորդակցումն, այսպիսով, միայն խոսքային չէ: Օրինակները շատ են: Դիմենք մեզ ծանոթ դասական օրինակներից մեկին: «Դիմակահանդեսի» բեմադրության մեջ (բեմադրիչ՝ Ա. Գուլյակյան) բեմառաջբում իրար դեմ են դուրս գալիս իշխան Զվեզդիչը (Գ. Խաթակյան) և Արբենինը (Վ. Փափազյան): Իշխանի ձեռքին Արբենինի կնոջ՝ Նինայի ապարանջանն է, որը նա գտել է պատահաբար:

Իշխան. Ես ձեզ կպատմեմ հիմա ամեն ինչ (ականջին մի բառ է շշնջում) <...>

Բայց ահա, տես (ցույց է տալիս ապարանջանը),
Երազ էր կարծես:

Արբենին. Սկիզբը վատ չէ... Ցույց տվեք տեսնեմ.

Իրոք որ չքնաղ ապարանջան է. կարծես ինչ-որ տեղ
Ինքս տեսել եմ այսպիսի մի բան, որքան Հիշում եմ...
Հա՛, սպասեք... Անկարելի է... Ոչ մոռացել եմ...³¹

Բեմական իրականացման ի՞նչ եղանակ կամ ինչ իրադրու-
թյուն կարող է թելադրել այս հատվածը, որ նախապատրաս-
տումն է դրամատուրգիական դարձակետի: Մարդիկ կանգնած
են դեմ դիմաց, ուշադրության օբյեկտը մի առարկա է, որի
իմաստը տարբեր է երկու կողմերի համար, ուստի Հաղոր-
դակցման մեջ տարբեր են նրանց տրամադրություններն ու
մտքերը, և երկուսն էլ անտեղյակ են միմյանց վիճակից, լինե-
լով ուշադրության նույն և տարբեր ոլորտներում միաժա-
մանակ: Ստանիսլավսկու բացատրություններն այստեղ բանալի
են տալիս մեր ձեռքը, բայց դա մեզ այնքան չի օգնում, որքան
բեմադրական պահի և Փափազյանի խաղի Հիշողությունը:

Բեմադրողն այս տեսարանը մտածված կերպով բերել էր
առաջին գիծ, փակ վարագույրի դիմաց, և ռամպայի լույսն
ուղղված էր դերակատարների դեմքերին: Փափազյանը չորս
տողանոց հատվածից թողնում էր չորս բառ և վերարտադրում
իր խոսքերով՝ «ոսկերչական արվեստի հրաշալի նմուշ»: Այս
խոսքն անտարբեր արտասանելով վերցնում էր իշխանի ձեռքից
ապարանջանը և մի պահ ուշադիր նայում, որտե՞ղ է տեսել,
ապա ուզում էր վերադարձնել, ձեռքը հետ էր քաշում, նորից
նայում, որպես թե իմիջիպալոց, թաքցնելով հետաքրքրություն-
նը, ապա վերադարձնում նայելով իշխանի դեմքին, կարծես
անտարբեր: Այն, ինչ ասվելու էր, մտածվում է, թաքցվում ու
հեռացվում մտքից: Տեսարանի շարունակություն մեջ նրանք
գնում էին տարբեր կողմեր, իշխանը դեպի ձախ, Արբենինը
դեպի աջ, և մի պահ, երբ իշխանն արդեն հեռացել էր բեմից,
Փափազյանը կտրուկ հետ էր շրջվում, նայում ձախ կուլիսի

կողմը, ապա շրջվում ու դանդաղ հեռանում:

Բեմական հարաբերությունների բոլոր պահերն այս
տեսարանում կան՝ տեքստ, ուշադրության օբյեկտ, անցում
դեպի անցյալ ժամանակ, վերադարձ ի ներկա, ուշադրության
օբյեկտի հեռացում և վերադարձ արդեն բացակա օբյեկտին,
հարաբերություն բացակա անձի հետ:

Ստանիսլավսկին ուշադրություն է հրավիրում հաղոր-
դակցման ամենապարզ եղանակի վրա՝ բոլոր պահերին նայել
դիմացինի աչքերին, միշտ որոնել դիմացինի հայացքը կամ
հայացքը նկատի ունենալ, եթե անգամ դիմացինը շրջված է
կամ հեռու: Այստեղից է բխում խաղակցի հետ ընդհանուր
տոնայնության ու տեմպառիթմի մեջ լինելու և «Հոգեկան
կյանքի շարժիչների» գիծն ու գործողության անընդմիջու-
թյունը պահպանելու խնդիրը: Սա արդեն խաղային տարերքի
կարգավորմանն է վերաբերում և մեզ համար առանձին, «սիս-
տեմից» դուրս հարց է՝ պայմանական հարաբերություն, որի
իմաստն էլ պայմանական է: Ստանիսլավսկին նկատի ունի նախ
ինքնհաղորդակցումը, երբ մարդն ինքն իր հետ է՝ իր մտքերի,
զգացմունքների ու հակասությունների, և ապա՝ գործող
անձանց ներքին նպատակների հարաբերությունը, որ բուն
գործողությունն է թե ներքին, թե արտաքին առումներով:
«Հաղորդակցման (общение) մեջ ամենից առաջ փնտրեք
մարդու հոգին, – գրում է նա, – փնտրեք նրա ներքին աչ-
խարհը <...> կենդանի «ես»-ը»³²: Եվ այստեղ Ստանիսլավսկին
մի շեղում է թույլ տալիս, որ առնվազն տարօրինակ է իր
հետևողական պոզիտիվիզմի տեսակետից: Խոսում է «ներքին
անտեսանելի հոգեկան շփման» և ինչ-որ «ճառագայթար-
ձակման» (“лучеиспускание”) մասին: Չունենալով այլ տերմի-
նաբանություն, նա գործածում է բառեր՝ “излучение” («ար-
տաճառագայթում»), “влучение” («ներճառագայթում») ³³,
որպես պատկերավոր արտահայտության միջոցներ, և փորձում
է մոտենալ գաղտնաբանության (օկուլտիզմ) անիմանալի
սահմաններին, ինչ-որ ոգեհարցության (սպիրիտիզմ) ազդե-

ցուծյամբ: Ոգու նյութականության գաղափարը (նաև ոգե-հարցուծյունը) իր հետևորդներն ունեն Ռուսաստանում, հատկապես արվեստագետների միջավայրում: Ստանիսլավսկին այդ շարքերում էէր, բայց «սիստեմի» մի քանի էջերում տուրք է տվել դրան՝ իր արվեստին ու որոնումներին օտար մի բանի և չի զարգացրել: Այլ կերպ էէր կարող լինել, եթե սկսել էր Պավլովի «առաջին ազդանշանային համակարգից»: Դիմելով գաղտնաբանությանը, նա երկրորդ օտար դուռն է բախել ու կորցրել է թելի ծայրը, և այն, ինչը փնտրում էր ստեղծագործող արտիստի բնագոյով, դուրս է մնացել նրա, որպես փորձարար-հետազոտողի, տեսադաշտից: Դա հոգևոր հաղորդակցման գաղափարն էր, որ առկա էր ուսու բեմում, նաև իր բեմադրու-թյուններում, գուցե և իր խաղում, բայց ոչ կիրառական հոգեբանության իր դասընթացում: Այստեղ մի շփոթմունք կա, որ դարձյալ գալիս է հոգեկանն ու հոգևորը նույնացնելուց:

Ժամանակի ուսու մտածողների դատողություններում շատ է հորվում մի բառ՝ *духовность*, որ *душевность*-ը (հոգեկա-նություն) է, բայց նույնացվում է դրա հետ: Այս հասկացու-թյունը ուսական մտքի արգասիք է և ուսու մտավորականի դեկոր: Հոգեկանությունը ներծծված են ու հոգևոր վիճակի են ձգտում ուսու գրողների նամակները: Սա հաղորդակցում է հեռավորության վրա, ընդմիջումներով ու սպասումներով, և միտք ու աշխարհայացք է հասունացրել, մարդկանց բարձ-րացնելով հոգևոր հաղորդակցման աստիճանին: Այստեղ ավելի հարմար է հարաբերություն բառը: Եվ ահա 20-րդ դարի հեղինակ Վալենտին Մալյուգինը պիես է գրել Չեխովի նամակ-ներից առնված ֆրագմենտներով: Դերակատարները կանգնած են բեմի տարբեր ծայրերին (Վախթանգովի անվան թատրոն, բեմադր.՝ Ա. Ռեմիզովա), չեն մոտենում միմյանց, և հաղոր-դակցումը տեղի է ունենում հոգեկանից վեր մակարդակում, իսկ երբ մի տեսարանում դիալոգի մեջ է մտնում թավջութակը (Մասսենի «էլեգիան»), հանդիսասրահն էլ ամբողջությամբ ներքաշվում է հոգևոր հաղորդակցման ոլորտը: Սա բուն

թատրոնն է՝ կյանքի գործնական գաղափարներից վեր և կյանքին ոչ օտար: Հոգևոր հաղորդակցման այս ոլորտում է և Լև Տոլստոյի «Կրոյցերյան սոնատի» հերոսուհին, և այդտեղից դուրս է գուտ հոգեկանի ոլորտում տառապող ու ոճրագործու-թյան հասնող նրա ամուսին հակոտնյան:

Ստանիսլավսկու ասած «միջանցիկ գործողությունը» գործող անձանց մղումների, մտքերի ու խնդիրների բարոյահո-գեբանական ամբողջությունն է ներքին շարժման մեջ և ար-տաքին ձևային տարրերով (արարքների տրամաբանություն) տեսանելի: Բայց բեմական գործողության էությունը, ինչպես հետագայում նկատել է գեղագետ Նիկոլայ Հարտմանը, «թի-կունքում է և անտեսանելի»: «Բուն գործողությունը՝ դրա-ման, որպես այդպիսին, ներկայացման մեջ մնում է անիրական (իռեալ): Իրական են միայն արտաբերվող խոսքը, դիմախաղը, ժեստը, մի խոսքով՝ տեսանելին ու լսելին: Տեսարանն ինքնին, որպես գործողության մաս, մնում է անիրական: <...> տե-սանելին և լսելին այն է, ինչում ի հայտ է գալիս անիրականը», որ «երբեք չպետք է դառնա իրական»³⁴: Իսկ եթե՝ իրական, ապա՝ անդրանցականի (տրանսցենդենտ) լույսով: Այս է, որ դրաման հանգեցրել է օպերայի, ուր թեման ապրվում է երաժշտության մեջ, այսինքն՝ հաղորդակցումը տեղի է ունե-նում բացարձակորեն հոգևոր ոլորտում: Եթե ավելի հեռ նայենք, կհանգենք հին հունական օրխեստրիկային՝ դրամայի հիմքերի հիմքին, որտեղ «իրականությունը» ենթադրվել է անիրական թիկունքում՝ ժամանակից ու տարածությունից դուրս:

Ստանիսլավսկու «սիստեմը» դուրս է թատրոնի Մեծ պատ-մությունից և օտար է ոգու իրականությանը: «Մարդկային ոգու կյանք» ասվածը Ստանիսլավսկու համար խոսք է ընդա-մենը: Բեմական գործողության ստանիսլավսկիական ըմբռնու-մը ծայրագույնս առարկայական է իր պահերի ու խնդիրների որոշակիությունից, տեքստից ելնող և տեքստից դուրս՝ միզան-սցենից ելնող: Ստանիսլավսկին սա անվանում է «կտորներ և

խնդիրներ», որոնց շղթայական ընթացքը դերի պարտիտուրն է՝ տեսանելի զուգահեռը իր ասած «միջանցիկ գործողություն», հեռանկարում՝ բարոյական նպատակը: Իսկ պահերն ու վիճակները Ստանիսլավսկին բացատրում է կոպիտ, հակա-էսթետիկական օրինակով. ինչպես են տապակած հնդկահավը կտոր-կտոր անում, և որն է վզի իմաստը, որը թեի³⁵: Եթե բեմադրությունը պիեսի տապակումն ու մասնատումն է... Դա յուրահատուկ ընթերցում է, որտեղ ի հայտ են գալիս պահերն ու շեշտերը և վերածվում մղումների կամ խնդիրների: Այս երևույթը շատ լավ բացատրում է Պյոտր Երշովը սյուժետային գեղանկարչուկային բերված օրինակներով, ինչպես Լեոնարդո դա Վինչիի «Խորհրդավոր ընթրիքում» տրվող հարցը՝ «ո՞վ...», Ռեպինի «Չէին սպասում» նկարում զարմացական պահը և այլն: Պահերն ու մղումներն են ներկայացնում նույն Երշովի բերած պատկերները ստուգիական վարժություններից. համոզում, կասկած, խնդրանք, արդարացում, զգուշացում, նախատինք և այլն³⁶: Դրանք կարելի է շարունակել, անցնելով Տրետյակովյան պատկերասրահով, որը մի մեծ թատրոն է՝ ռուսական բեմն իր բազում պահերով և ռուս իրականության մեծ խնդրով՝ “zde nrasda?” («որտե՞ղ է ճշմարտությունը»): Ստանիսլավսկին ունի մի գեղեցիկ ձևակերպում՝ “перспектива армиста-полу” («դերի դերասանական հեռանկար»)³⁷: Դա գիտակցվում է ընթերցումով և տեսնվելու է, ինչպես նկատում էր Արմեն Գուլակյանը, բեմ մտնելուց առնվազն մեկ-երկու ժամ առաջ, գրիմանոցում, մենակության մեջ (եթե անգամ կողքդ մարդիկ կան), լուռ, հայելու առջև:

Վերադառնալով Ստանիսլավսկուն ու հետևելով նրա մտքի ընթացքին, հարց ենք տալիս՝ ի՞նչ է տեսնվում դերի հեռանկարում:

Եթե «կտորներն» առանձին-առանձին ենթադրում են խնդիրներ և կազմում հոգեկան կյանքի մղումների գիծը, տրամաբանական է դառնում նպատակի ձևակերպումը՝ ինչ է ուղղում գործող անձը, ուր է մղվում իր քայլերով: Համաձայն

«սիստեմի» տրամաբանություն, բարոյահոգեբանական նպատակ ենք տեսնելու այստեղ: Ստանիսլավսկին փորձում է զարգացնել հարցը առօրյա ողջամտության տեսակետից՝ «կտորներն ու խնդիրները» մի թելի վրա շարելով ու թելը ձգելով դեպի բարոյահոգեկան նպատակը: Անորոշ մի զգացողությամբ, որ մարդուս կյանքը ոչ միայն հրճվանք է, այլև երկյուղ, հոգս, փախուստ ու խղճի կանչ, Ստանիսլավսկին հոգեբանական հիմքի վրա հորինում է իր բարոյագեղագիտական կատեգորիան՝ «գերխնդիրը» (“сверхзадача”)³⁸, մինչև վերջ չպարզելով, թե ինչ է դա, գործող անձի բարոյահոգեկան ձգտումների բարձրակե՞տը, թե՞ մի գաղափար, որ դերասանը գրելու է իր ճակատին ու չմոռանալու ամբողջ խաղի ընթացքում: Իսկ որն է բեմ մտնող մարդու նպատակը, եթե ոչ խաղը որպես երկրորդված կյանքի խորհուրդ, երազ, ինչպես նկատել է Մաքսիմիլիան Վոլոշինը³⁹: Դեռ ոչ մի դերասան չի պարզել իր բեմ մտնելու նպատակը՝ ինչու է կառչած իր այլակեցությունը: Ո՞րն է խելքից պատուհասված Չացկու նպատակը՝ նրա, ում վիրավորել էր իրականությունը, և մարդն իր բանականության ու զգացմունքների ապաստանն էր փնտրում իրեն տրված վիճակից դուրս:

«Գերխնդիրը», եթե դա հեղինակային մտահղացմանը կամ երկի օբյեկտիվ բովանդակությանն է վերաբերում, հարմար է փոխարինել իմաստ բառով, և հարցը պարզեցնել: Ուրիշ խնդիր, եթե դա գործող անձի մղումներին է վերաբերում: Բեմական գործողությունը ենթադրում է սյուժետային ամբողջացում և ավարտ: Դրան համապատասխան ամբողջացում և ավարտ է ենթադրում դերասանի խաղը, բայց ինչպե՞ս, «գերխնդրի» նախնական ձևակերպումով, թե՞ վարքագծի տրամաբանությունով: «Սիստեմում» հարցը չափից ավելի պարզունակ է դրված. «միջանցիկ գործողություն» կրողները դրական անձինք են և գնում են դեպի գաղափարի հաստատումը, իսկ «հակամիջանցիկ գործողություն» կրողները բացասական դեմքեր են և հակադրված են դրական իդեալը կրողներին: Դրամալի նման

ըմբռնումն այսօր պարզունակ է և անհուսալիորեն մաշված: Այստեղ է «սիստեմի» թույլ երակներից մեկը: Այս ըմբռնումը ժամանակին ծառայեցվել է կյանքի և արվեստի հարցերը դասակարգային տեսակետից լուծելու, դրամատիկական կոնֆլիկտներն ամեն զնով սոցիալականացնելու և, գաղափարաձևման ենթարկելու նպատակին: Իսկ «գերխնդիրն» այս առումով առաձգական, տարողունակ ու չմշակված հասկացություն է, որ ծառայել է մարդկության «երջանիկ ապագան» կանխորոշող գաղափարներին և թատրոնը «գաղափարական ֆրոնտ» դարձնելու պետական քաղաքականությունը: Իսկ թատրոնի մարդիկ «գերխնդրի» գաղափարն ընդունել են որպես Ստանիսլավսկու ուսմունքի թագն ու պսակը, չմտածելով, որ դա «սիստեմի», որպես հոգեբանական տեսություն, տրամաբանությունից դուրս է, ընդամենը բարոյական լավատեսություն հայտ, թղթե սաղավարտ, որ լավ չի նստում տիրոջ գլխին:

«Սիստեմի» առողջ երակը հոգեբանական գծով է անցնում և այս առումով կարող է հստակվել, մեկնաբանվել ու զարգացվել, եթե գտնվի մշակված կամ հակասություն ստեղծող մասերի հոգեբանական արդարացումը կամ առնչությունը միմյանց հետ և ամբողջության: «Սիստեմի» տրամաբանական հեռանկարում շոշափվում է դրամայի ներքին ձևը, որ արտատեքստային է և մտածել է տալիս, թե իսկապես «դերասանը հայտնվել է ավելի վաղ, քան հեղինակը, որ կոչված է տեքստ գրելու նրա համար» (Ռիխարդ Վազներ)⁴⁰: Բայց առողջ երակն իր ճյուղավորումներում անսպասելի խցանումներ ունի, որ խախտում են ներքին գիծը, կաթվածի ենթարկում համակարգը: Պարզ է, թե ինչու: Հեղինակն իր դերասանական բնագրով ակամա բախվում է թատրոնի գոյաբանական հիմքին՝ խաղին և, բնականաբար, «ներկայացման արվեստի» ու արտաքին կերպաձևման խնդիրներին:

Այսպես, գլխավոր խցանումը տասնմեկերորդ գլխում է. «Հարմարանք (приспособление) և մյուս տարրերը...»⁴¹:

Վերնագիրն ինքնին պերճախոս է:

Ի՞նչն է ինչին հարմարեցվում «ճշմարտության» անաղարտ ճանապարհին:

Պարզվում է, որ գործողության ներքին գծին հարմարեցվում են արտաքին ձևացյալ միջոցները, որպեսզի տեսանելի դառնան ենթադրվող զգացմունքներն ու մտքերը: Ստանիսլավսկին այստեղ գործածում է ФОРМА (ձև) բառը սոսկ արտալավսկին այստեղ գործածում է այն կետին, ինչի մերժումով հղացվել էր «սիստեմը»: Եթե սկզբում գործածված չլիներ շտամպ բառը և հիմնովին մերժված ու ծաղրված չլինեին խաղի ամրակայված կերպաձևերը, հասկանալի կլիներ արտաքին միջոցների հարմարեցումը ներքին «տեսիլքներին» («видения»): Նկատենք նաև, որ приспособление բառն արդեն հարմար չէ որպես գեղագիտական հասկացություն: Դա առավել քան հարմար չէ վարքագծի հոգեբանության (բիհեյվիորիզմ) ստանիսլավսկիական կոնտեքստում, կամ գտնված չէ խաղի արտաքին կերպաձևման հոգեբանական հիմքը: Դա չէր էլ կարող գտնվել, եթե ավանդության դուռն ի սկզբանէ փակված էր շտամպ կոչված կողպեքով:

Ինչպե՞ս էր արդարացվելու հարմարեցման գաղափարն ամրակայված կերպաձևերի բացասման պայմաններում:

Հակասությունը ծագում է ուսերեն приспособление բառի երկիմաստ գործածությունից. հարմարեցում և հարմարանք: Ստանիսլավսկին մի դեպքում նկատի ունի գործող անձի վարքագիծը հանդամանքների հանդեպ (սա հասկանալի է), մյուս դեպքում՝ արտաքին խաղային ձևացումների պաշարը, որ այնքան էլ հեռու չէ գրքի առաջին երկու գլուխներում հիմնովին մերժվող դրոշմաձևված (շտամպավորված) միջոցներից: Մի դեպքում խոսքը վերաբերում է գործողությանն ու խաղային հնարամտությանը (առանց խաղ բառին դիմելու), մյուս դեպքում՝ վարքագծի ու կերպաձևման նույնացմանը: Բայց Ստանիսլավսկին գործածում է մեկ բառ, և ստեղծվում է անորոշ վիճակ, հասկացությունների շփոթ: Կարողում ենք նրա

բացատրությունը պարզելու համար, թե որ կետում է նկատի առնված հարմարեցումը, և որ կետում՝ հարմարանքը: «Հաղորդակցման բոլոր տեսակները, – գրում է նա, – փոխադարձ, խմբական, երեւակայական կամ բացակա օբյեկտների հետ, պահանջում են համապատասխան հարմարանքներ: Մարդիկ հաղորդակցվում են (կամ հարաբերվում – Ն. Ն.) աչքերով, դիմախաղով, ձայնով, ձեռքերի և մատների շարժումներով, մարմնով, արտաճառագայթումով ու ներճառագայթումով...»: Մտքի շարունակության մեջ ծագում է հակասությունը. «... ամեն դեպքում անհրաժեշտ են համապատասխան հարմարանքներ (պատրաստի կերպաձևեր – Ն. Ն.): Որոշ դերասաններ տիրապետում են՝ հրաշալի հարմարանքների դրամատիկական զգացմունքների դեպքում և դրա հետ միասին բացարձակորեն զուրկ են հարմարանքներից կատակերգության մեջ <...> Գիտենք նաև դերասաններ վառ, բայց ոչ մեծաթիվ հարմարանքներով: Նրանք միօրինակությունից խամրում են, կորցնում ուժն ու սրությունը և բթանում: Կան շատ դերասաններ վատ, միօրինակ, գորշ, բայց ճշմարիտ հարմարանքներով, որոնք երբեք առաջին շարքերում չեն»⁴²:

Խնդիրը գուցե պարզ կլիներ, եթե մի դեպքում գործածվեր *приспособление* (հարմարանք), մյուս դեպքում *приспособление* (հարմարեցում), բառը: Գոյականական և բայական իմաստները տարբեր տեղեր են տանում և տարբեր հասկացությունների մղում:

Ստանիսլավսկին ինքն էլ զգացել է, որ հակասության է մոտենում և փորձել է տարբերություն գտնել «շտամպի» ու «հարմարանքի» միջև: Այստեղ գիտակցականի ու ենթագիտակցականի խնդիրն է արծարծվում և իհարկե՝ անհիմն ու անկապ: Չկարողանալով որոշել՝ ինչն ինչ է, նա փորձարկում է նոր հասկացություն՝ *полусознательное* (կիսագիտակցական), և հարցը ճահիճն է խրվում:

– Իսկ լինո՞ւմ են ամբողջապես գիտակցված հարմարանքներ,

րանքներ, – հարց է տրվում աշակերտի անունից, և պատասխանը տարօրինակ է.

– Իհարկե լինում են, բայց... իրական կյանքում ես չեմ ընկալում հարմարանքները, որոնց ընտրությունն ու իրականացումը կլինեին ամբողջապես գիտակցական: Միայն բեմում, ուր տարածություն է բացվում ենթագիտակցական հաղորդակցման համար, ես ընդհանրապես բացվում եմ ամբողջապես գիտակցական հարմարանքների: Այդպես են լինում դերասանական շտամպները (ընդգծումն իմն է – Ն. Ն.):

Անհասկանալի է, թե ինչու կյանքում ենթագիտակցական «հարմարանքը» տեղ չունի, իսկ բեմում ունի: Ինչո՞ւ է գիտակցական «հարմարանքը» շտամպ, և ինչո՞ւ շտամպը չի կարող լինել ենթագիտակցական:

Ուսուցչի մտքերը, ինչպես տեսնում ենք, ճապաղ են:

– Ուրեմն բնավ չե՞ք ընդունում գիտակցական հարմարանքները, – իրեն ուղղված հարց է հորինում նա:

– Ընդունում եմ այն դեպքում, երբ ինձ թելադրվում են կողքից՝ բեմադրիչը, դերասան ընկերները, անկոչ ու կոչված խորհրդատուները: Բայց... նման գիտակցված հարմարանքներից հարկ է օգտվել զգուշորեն ու խելամտորեն⁴³:

Տարօրինակ տրամաբանություն է:

Պարզվում է, որ ավելի ընդունելի է անկոչ խորհրդատուի՞ թելադրածը, որ շտամպ չէ, ինչո՞ւ, քան սեփականը, որ շտամպ է, ինչո՞ւ: Երկուսն էլ կարող են լինել ճիշտ կամ սխալ, շտամպ կամ ոչ շտամպ: Պարզվում է նաև, որ գերադասելի են այն արտաքին եղանակներն ու կերպաձևերը, որոնք «ծնվում են ինքնին, ենթագիտակցաբար, զգացմունքների բնական վերելքի պահին, <...> որոնց ուժն անսպասելիության, համարձակության ու հանդգնության մեջ է, <...> ինչպես տեսնում ենք մեծ դերասանների խաղում, <...> ինչը պետք է կարողանանք յուրացնել, դարձնել մեր սեփականը», և «որի համար մեծ աշխատանք է հարկավոր»⁴⁴ (ընդգծումն իմն է – Ն. Ն.): Այո, բայց մեծ աշխատանքով կարելի է նաև շտամպ ստեղծել, նայած

ով է մեծ աշխատանք գործադրողը՝ ինչ ճաշակի, տաղանդի ու խելքի տեր:

Սկզբունքը հասկանալի է. արտաքին կերպաձևերն ընդունելի են, եթե արդարացվում են ներքուստ: Այս սկզբունքն է զարգացվում «սխտեմում» մինչև «հարմարանքներին» հասնելը: Եվ ահա ուսուցիչը թելադրում է գործադրվելիք հետևանքների մի շարք՝ «հանգստություն, գրգռվածություն, բարեհոգություն, հեղանք, վհատություն, սպառնալիք, ծաղր, նախատինք, քմահաճություն, արհամարանք, կասկած, զարմանք, զբուշացում <...> Կարգացեք այն բառը որ հատկանշում է (տվյալ) զիպվածը: Թող բառի ցույց տված վիճակը դառնա ձեր նոր հարմարանքը»⁴⁵:

Հակասությունը ճշում է:

Եթե վիճակը հորինվելու է բառի հիման վրա, նշանակում է՝ գործողությունն սկսվելու է հետևանքից՝ հակառակ ծայրից, ինչին դեմ է «սխտեմի» ամբողջ տրամաբանությունը:

«Սխտեմն» այնքանը կարող է ասել, որ անձի բեմական ներկայությունն իր արդարացումներն է՝ ունենալու ըստ ենթադրվող հանգամանքների: Ստանիսլավսկին շրջանցում է էսթետիկական խնդիրները, բայց կրում է դրանք իր՝ արտիստի ներգալուստյան մեջ և ակամա շեղվում է հոգեբանական հարցադրումներից, անորոշության մեջ թողնելով իր թե հետևորդներին, թե քննադատներին: Իսկ անորոշությունից դուրս գալու ճանապարհը պարզ է. հրաժարվել «չտամպ» ու «հարմարանք» արտագեղադիտական հասկացություններից և փոխել հարացույցը (պարագիզմա),՝ նայել գեղարվեստական իրողություններին, հին լինեն դրանք, թե նոր, կրկնվող, թե գտնվող, գիտակցական, թե ենթագիտակցական:

Արվեստագիտության մեջ հարցերի հարցը ձևի, որպես տարասեռ տարրերի համադրման ու գեղարվեստական ամբողջացման, հարցն է: Հայտնի է, որ ձևն արտաքին կերպը չէ, այլ ներքին ու արտաքին գործոնների կազմակերպվածքը: Բեմական արվեստում հոգեբանական մոտեցումը չի լուծում,

բայց ընդհուպ մոտեցնում է ներքին ձևի գաղափարին: Ստանիսլավսկին կանգ է առել այստեղ և զգացել, որ պակասում է կարևոր մի բան՝ այն, ինչը կրել է իր արվեստով, և ինչո՞ւ է մերժում վարքագծի հոգեբանություն տեսակետից: Իսկ բեմական վարքագիծը ձև է խնդրում՝ թատերային ձև իր ներկայանալու թյան տարրերով: Դրանք պետք է անվանենք ոչ թե «հարմարանքներ», ոչ իսկ ամեն դեպքում՝ շտամպ, այլ ձևային տարրեր: Խնդիրն այն է, թե կարո՞ղ են դրանք ամրակայվել, ինչ-որ գծերով նույնիսկ կանոնացվել ու փոխանցվել⁴⁶: Սա շատ նուրբ ու սահուն հարց է գեղարվեստական վարպետության ու արհեստավորության արանքում և վերաբերում է բոլոր արվեստներին: Այսպես, օրինակ, բանաստեղծության մեջ կան ամրակայված ձևային տարրեր՝ չափեր ու հանգավորման սխեմաներ, բայց նայած ով ինչպես է դրանք կենդանացնում կամ խախտում: Երաժշտությունն ունի իր ամրակայված ռիթմական ու տոնային կապակցումները, և նայած ով ինչպես է կենդանացնում ու իմաստավորում դրանք: Նույնն է բալետում. կանոնացված քայլեր, պտույտներ ու թռիչքներ, և նայած՝ ով և ինչպես: Ամրակայված ձևային տարրերը, փոխառված լինեն, թե սեփական, կրկնվող, թե անմիջականորեն գտնված, կարող են կենդանացվել կամ մեռցվել: Արվեստը նյութի կենդանացումն ու պայծառացումն է, իսկ դերասանի արվեստը՝ կեցողության իմաստավորումը: Այստեղ ընդունելի է ամենայն մարդկային դրսևորում, եթե իմաստ ունի, խաղային է, ներկայանալի և գեղեցիկ:

Գլուխ երրորդ

ԲԵՄԱԿԱՆ ԶԳԱՑՄՈՒՆՔՆԵՐԻ ԱՂԲՅՈՒՐԸ

Նա արտասովոր է ինչպես Տիրոջ չարչարանքների մասին պատմող անհավատ քահանան, ինչպես կնոջ ոտքերն ընկած գայթակղիչը, ինչպես մուրացկանը եկեղեցու դռանը, ինչպես անզգացմունք տրվող մի կուրտիզանուհի:

Դիդրո, Դերասանի պարագոքսը¹:

Բեմական զգացմունքը շփոթեցնող է, նույնքան շփոթեցնող ու հակասական են դատողություններն այս խնդրի շուրջ: Առօրյա ըմբռնումների տեսակետից ճշմարիտ է համարվում ենթադրվող հանգամանքները հոգեպես վերապրող, բեմում արցունք թափող, իր անձը կեղեքող դերասանը: Սա հնից էլ հին նախապաշարում է, գալիս է այն ժամանակներից, երբ դերասանը հանեց դիմակը, տեքստի արտասանությունից անցնելով մի վիճակի, որ հին հույնն անվանում էր հիպոկրիզիս (ծայրահեղ վճիռ): Սա ուշ հելլենիզմի շրջանն էր, երբ արվեստում մղում կար անհատականացնելու, հոգեբանական հավաստիության մոտեցնելու ենթադրվող զգացմունքները, այսինքն՝ շոշափելու հոգու իրականությունը, հոստորական խոսքն անգամ հասցնելու ծայրահեղ հուզման՝ «արտասուլաց իջուցեալ վտակս՝ հանդերձ թախծեալ դիմօք և նկուն կորացել հասակաւ, արգահատելի որպէս զինքն ցուցանելով...»²: Եվ այս նույն ժամանակ էլ ծագել է չափի զգացման գաղափարը. «յանդգնութենէ և յերկչոտութենէ խոյս տալ և միայն միջակին սպասելով, յորժամ խրոխտական գայցէ բան...»³:

Գեներական ճշմարտության գաղափարն արվեստում հին է, և նույնքան հին է հուզական տարերքը բեմում հավասարակշռելու գաղափարը, որ պարզ արտահայտված է Շեքսպիրի հերոսի խոսքերում.

Հրաշք չէ՞, որ այս խաղարկուն այստեղ,
Բայց սոսկ հորինված կրքի երազում
Իր հղացմանը ենթարկի հոգին,
Եվ կամքի ուժով դեմքը գունատվի,
Աչքը արտասվի, հայացքն այլալվի
Ու ձայնը դողա, և այս ամենը համապատասխան
Իր մտքի ձևի՞ն, վասն ոչնչի...⁴

Այսպիսով, հնից եկող մի սկզբունք մշակվել ու մշակվել է հոստորական արվեստում գործնականորեն, գիտակցվել է հուզական տարերքը բեմականորեն կարգավորելու գաղափարը, և դա հանդեցրել է Լուսավորության դարի փիլիսոփայի տված բնութագրմանը մեկ բառով՝ պարագոքս: Փիլիսոփայական երկխոսությունն այս խնդրի շուրջ հայտնի է և, կարծում ենք՝ սխալմամբ, ընդունվել է զուտ որպես ֆրանսիական բեմական դպրոցի արդյունք կամ հատուկ ֆրանսիացի դերասանին, որ բեմ է մտնում զգացմունքները թաքցրած, աշխարհիկ քաղաքավարության դիմակը երեսին: Դիդրոյի հարցադրումը բեմական հույզերի կարգավորման մասին («<...> արտասվում է ինչպես անհավատ քահանան») հնացած է համարվում, եթե կողմնորոշվում ենք Ստանիսլավսկու «սիստեմով»: Բայց հնացած է ոչ թե Դիդրոյի հարցադրումը, այլ վերաբերմունքը նրա հանդեպ: Դիդրոն վճիռ չի տալիս, այլ հարց և մեզ կանգնեցնում է երկրորդված կյանքի պարագոքսի առջև. ի՞նչ է բեմական զգացմունքը, մտածեք, «իսկ հիմա դուք էլ, ես էլ ազատ ենք»⁵:

Ազատ ենք, և հարցը շատ տարողունակ է, եթե նկատի ունենք արվեստի և զգացմունքի հարաբերությունն առհասարակ:

րակ: Մեզ հետաքրքրելու է այս հարցի մասնակի կողմը երկու առումով՝ զգացմունքի արտահայտություն, թե զգացմունքի հարուցում: Ստանիսլավսկին բոլոր դեպքերում նկատի ունի զգացմունքի արտահայտությունը և համոզված է (ինչպես և շատերն են համոզված), որ հանդիսականի հոգում զգացմունքը հարուցելու համար պետք է զգացմունքի կրողը լինել, «վերապրել դերը, այսինքն՝ կրել նրա զգացմունքներին համապատասխան զգացմունքներ ամեն անգամ և ամեն կրկնություն պահին»⁶: Որքանով է ճիշտ այս մտտեցումը, հարցի մեկ կողմն է: Երկրորդը և մեր խնդրի տեսակետից ամենաէականը հարուցվող զգացմունքի բնույթն է՝ անհատականացում, թե՞ ընդհանրացում, իրականությունն է՞, թե՞ արվեստից ծագող: Բեմում լինենք, թե հանդիսասրահում, եթե արվեստի հետ ենք առնչվում, էսթետիկական զգացմունքի ոլորտում ենք, անհատական լինի այդ, թե ընդհանրական: Ստանիսլավսկին իր բոլոր դատողություններում, առավելապես «սիստեմում», նկատի ունի բեմում գտնվողի զգացողությունների անհատականացումը, երբ դերասանը տրվում է հույզերին «սեփական հոգու բոլոր օրգանական տարրերով»⁷: Զգացմունքի արտահայտման կերպերն այստեղ այնքան կարևոր չեն, որքան դրա ինքնահարուցման հիմքերն ու ուղիները: Դրանք կարելի է բաժանել երեք խմբի.

- ա) «իցէ թե» և պայմանական հանգամանքներ,
- բ) անհատի զգացական հիշողություններ,
- գ) արտաքին իրական պատճառներ:

Ստանիսլավսկին, ինչպես արդեն նկատել ենք, նախապատվությունը տալիս է առաջինին. ի՞նչ կարող է անել և ինչ կարող է զգալ մարդը հայտնվելով այս կամ այն իրական հանգամանքներում, եթե դրանք առաջադրվեն իրեն բեմում որոշակի խնդրի առումով:

Վերադառնում ենք «սիստեմի» երկրորդին:

Ի՞նչ է պահանջում «իցէ թե»-ն, ընդամենը ենթադրվող վիճակի գնահատում որևէ արարքով, քայլով, նշանով տեսա-

նելի կամ լսելի: Սա ոչ այնքան հուզական դրդիչ է, որքան խաղային պայման և հրաշալի է որպես այդպիսին: Այսպես, տրվում է պայմանը դրուձյան կամ խոսքի ձևով, և մարդը որոշում է իր դերքը, տոնը, արարքը: Պայմանի գործնական գնահատումը կարող է լինել հոգեբանորեն հավաստի կամ կեղծ, հետաքրքիր կամ անհետաքրքիր և որքանով հուզական: Սա անհատականություն խնդիր է. որքանով է մարդը հետաքրքիր իր անձով, որքանով է հուզական: Այսպես, պատմում էին մի դերասանի մասին, որ ավելի օժտված է եղել որպես բեմադրիչ և բեմում գործել է տրամաբանորեն ճիշտ ու համոզիչ, բայց չի հուզել երբեք:

«Նա վերին աստիճանի անհետաքրքիր էր որպես դերասան, — վկայում էր ժամանակակիցը, — բայց նրա խաղին նայելով, կարելի էր սովորել: Նրա խաղը երբեք կեղծ չէր և երբեք տպավորիչ չէր, բայց հաճելի էր նրա հետ աշխատելը: Նա շատ օժտված մարդ էր թատրոնում որպես ռեժիսոր»: Խոսքն Օվի Սևեմյանի մասին էր⁸, որ 1912 — 13 թվերին փորձառություն չըջան էր անցել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում և առաջին ստուդիայում, Ստանիսլավսկու և Լեոպոլդ Սուլերթիցկու ղեկավարությամբ, չփվել էր Վախթանգովի հետ, տեղյակ էր ժամանակի թատերական խմորումներին և համոզված էր, որ կյանքի ճշմարտության առումով ուղևորական բեմը հեղաշրջող դեր է կատարում համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ: Դա մասամբ ճիշտ էր, բայց հեղաշրջողը «մոզական есмь бы»-ն չէր որպես հուզականություն աղբյուր: Հուզականությունը կար ու կար ուղևորական բեմում դեռ պուշկինյան դարաշրջանում և ոչ միայն ռոմանտիկական, այլև ռեալիստական դրսևորումով: Ստանիսլավսկին այդ երակին էր դրել ձեռքը և հույզերի ակունքն էր ուզում շոշափել: Պարզվում էր, որ «իցէ թե» ասելով կարելի է բնական լինել բեմում, բայց որքանով հուզական: Բեմական խնդրի ինտենցիոնալ լուծումը կարող է ճիշտ լինել կամային նշանների կամ վճռված քայլի ու արարքի իմաստով: Ստուդիական փուլում այս են սովորում,

և դա սովորել էին շատերը, բայց նայած ում «Հարմարանքներն» ինչպիսին էին և ում խառնվածքը հուզական:

Բեմադրվող տեքստը, ինչպես տեսանք նախորդ գլխում, պայման է տալիս և երևակայական խնդրի առջև է կանգնեցնում դերասանին՝ ի՞նչ կանես, եթե... Տեսնենք այդ պայմանը դարձյալ «Դիմակահանդեսում»: Վերջին տեսարանն է. ասվում է մի խոսք, որ տակնուվրա է անելու հերոսին՝ ոճիր գործած ու արդեն հոգեպես խորտակված մարդուն:

Իշխան. <...> ձեր գոհը անմեղ է եղել...

Արբենին. Այդ ինչպե՞ս, ինչպե՞ս:

Անհայտ. Այո, անմեղ է եղել⁹:

Ի՞նչ է լինելու վերաբերմունքը: Հեղինակային ռեմարկը հուշում է մոտավոր մի վիճակ՝ «ծիծաղում է»։ Սա նշանակում է, որ մարդու ներսում խախտում է սկսվում, որ գուցե հասնելու է ցնցումի, և դրա կամային նշանը կարող է և անմիտ ծիծաղը լինել, բայց ոչ միակ նշանը, նայած ով ինչպես կարող է իրականացնել ենթադրելին: Չեղած տեղից զգացմունք քամելու ճիգ ու ջանք՝ Հավատացնելու մեկ-երկու միամիտ հանդիսականի կամ հուզելու հուզվելու պատրաստ կանանց: Այդպես խաղացել են բազում մելոդրամաներ անցյալի բեմերում: Թվում է՝ այս տեսարանում դերասանն աղաղակ է բարձրացնելու «ինչպե՞ս» բառի վրա, ելնելով հեղինակի դրած բացականչական նշանից: Այդ նշանը սակայն բառին է վերաբերում, իսկ բառն ընդամենը հուշում է, ուրիշ ոչինչ: Ինչպես սրամտորեն նկատել է Ֆիրմեն Ժեմինեն, բառը սոսկ արկղ է, որ պետք է բացվի, բայց ինչպե՞ս, կոտրելով, թե նախ զննելով: Ռուսական բեմի փառապանծ Արբենինը՝ Մոդեստ Պիսարևը կոտրելով է բացել «ինչպե՞ս»-ը՝ աղաղակ է բարձրացրել, պատեպատ է նետվել, զարհուրեցրել ու հիացրել հոգեկան տագնապների սպասող հանդիսականին: Բայց ահա ռուս բեմում հայտնվել է ավանդույթյանն անտեղյակ, Պիսարևի

խաղը չտեսած հայ դերասանը՝ Պետրոս Ադամյանը և խնդրին տվել անսպասելի լուծում: Լսելով «անմեղ է» խոսքը, նա լռել է, անշարժացել ու հարցական նայել դիմացինի աչքերին, մտքում իր որոշած բառը՝ «խկապե՞ս...»: Սա նշանակում էր դիմադրություն իրադրության, խաղի տեսակետից՝ պայմանի հանդեպ: Ինչո՞ւ դիմադրություն: Մարդը ոճիր է գործել, իր արածի ծանրության տակ է, նրան հանում են այդտեղից, և նա քնազորեն դիմադրում է, ուղում է իրավացի լինել: Իր համար դժվար է լսել, թե սխալվել է: Անսպասելի խոսքին ցնցումով կամ այլ կերպ պատասխանելը հոգեբանորեն պիտի հասունանար, և դերասանը հասունացրել է այդ, դժվարությամբ դուրս քաշելով կասկածի օձն իր հոգուց: Իրեն ուղղված խոսքերի շարունակությունը նա լսել է անշարժ ու անկենդան դիրքով, ապա ձեռքը տարել է օձիքին, սկսել է պատռել շապիկը և՛ ոչ մի աղաղակ, այլ թույլ նվոց միայն <...> “Эмо не-печтливо!” («դա հիանալի է»), – տեղից բացականչել է ռուսական ռոմանտիկական բեմի առաջնուհին՝ Մարիա Երմոլովան¹⁰: Որքանով է հուզական եղել այս տեսարանը, հուզվողն է իմացել: Չգիտենք, հուզումնով է խաղացվել, թե հուզման արտաքին նշաններն են հանդիսականին հուզել, դերասանն իսկապե՞ս հուզվել է, թե զգացմունքի իմաստն է հաղորդել, բայց որ չի իմացել «մոգական» խոսքը, հաստատ է: Նա խնդրին համոզիչ վճիռ է տվել, և միգուցե այդ համոզիչ վճիռն է հիացրել Երմոլովային:

Ենթադրվող իրականության մեջ հուզվելու օրինակներ հայտնի են թատրոնի պատմության մեջ: Եղել են բեմում արցունք թափող և խաղից հետո էլ հոգեպես կեղեքված տուն գնացող դերասանուհիներ: Բայց արդյո՞ք հուզման երակետն անհող պայմանը և ինքնաներշնչումն է եղել: Այն, որ Ստանիսլավսկու ասած «մոգական» խոսքը խաղային վճռի պայման է, ոչ մի կասկած, և որ կարող է լինել երբեմն վերապրումի դրդիչ, այդ էլ հնարավոր է, բայց որքաննով է դա օրինաչափություն:

Զգալով թերևս «մոգական» խոսքի անբավարար լինելը, կյանքի ճշմարտության ստրուկն օգնության է հրավիրել մեկ այլ պայման՝ «զգացական հիշողությունը» («эмоциональная память»), որպես անձի հոգեկան փորձ: Այս նույնը՝ «ճշմարտությունը սուբյեկտիվ հայեցակետով» գերմանական թատրոնում սերմանել էր Օտտո Բրահմը և մերժելով մերժել էր Զիմմելը, համարելով այդ կեղծիք արվեստում՝ «ինչ-որ բան անձի կեցության ողորմելի խսկությունների»¹¹: Ի՞նչ էր դա. տխուր վիճակ ներկայացնելիս հիշել սեփական տխրությունները և այլն: Իսկ ո՞ր մնացին «առաջագրվող հանգամանքները»: Զգացական հիշողությունների խնդրում Ստանիսլավսկու հետ տարակարծիք է եղել Միխայիլ Չեխովը: 1928 թվին նրանք հանդիպել են Բեռլինում: Ստանիսլավսկին է Չեխովին զրույցի հրավիրել «սիստեմի» շուրջ, և բանավեճն ընթացել է հիմնականում զգացական հիշողության, որպես հուշակամության աղբյուրի, շուրջ: «Ստանիսլավսկին կարծում էր, — գրում է Չեխովը, — որ դերասանի անձնական, ինտիմ կյանքի հիշողությունները, նրանց վրա կենտրոնանալու դեպքում, կհանգեցնեն դերասանին բեմում անհրաժեշտ կենդանի, ստեղծագործական զգացմունքների: Ես ինձ թույլ տվեցի առարկել նրան, ասել, որ բեմում ճշմարիտ հույզերը ձեռք են բերվում երևակայության միջոցով: Իմ կարծիքով, դերասանը որքան քիչ շոշափի իր անձնական զգացմունքները, այնքան ավելի կստեղծագործի: Իմ մեթոդի համաձայն դերասանը բացարձակորեն օբյեկտիվ դիրքում է լինելու ստեղծվելիք կերպարի հանդեպ սկզբից մինչև վերջ: Համաձայն Կ. Ստանիսլավսկու, ինձ թվում է, դերասանը տանջելու է իր անձը՝ որպեսզի զգացմունքներ քամի իրենից: Դա դժվար է, տանջալի ու տգեղ»¹²: Չեխովը նկատում է, որ Ստանիսլավսկու մեթոդով ոչ թե կերպարն է հայեցվում, այլ դերասանն է դառնում հայեցմամբ օբյեկտ: Բայց դա չի անհանգստացրել իրեն նատուրալիստ համարող Ստանիսլավսկուն, որ փորձերի ընթացքում հաճախ է փորձել դերակատարի հոգին շոշափել ու երբեմն,

ինչպես տեսանք ստուգիայում և կտեսնենք, ընտրել է կանացի անպաշտպան հոգին:

Ստանիսլավսկու և Չեխովի զրույցը չի հանգեցրել ընդհանուր մի եզրակացության, այլ սրել է հարցը, թե իսկապե՞ս պետք է մոռացության մատնել սեփական զգացմունքները, և ի՞նչ չափով կամ ինչ հիման վրա: «Զրույցը շատ բան պարզեց ինձ համար», — գրում է Չեխովը, բայց կոնկրետ ի՞նչ, հասկանալի չէ: Դա ինչ-որ կերպ հասկանալի դարձավ, երբ նա մշակեց իր անհատական աշխատանքի եղանակը կամ սիստեմը՝ արտաքին պլաստիկական միջոցներով հույզն արթնացնելու միջոցներ, որին հակված էր Մեյերխոլդը և որին հետագայում հանգելու էր Գրոտովսկին: Այս երեք դեպքերում էլ մերժվում էր «զգացական հիշողությունը», և դրանում ինչ-որ մի ծայրահեղություն կար: Դա զգում էր Լի Ստրասբերգը, նաև՝ Վախթանգովի աշակերտուհի Սոնյա Մուրը¹³, որ մյուս բոլոր խնդիրներում ամերիկյան մեկնաբանների հետ էր:

Այն, որ առօրյա հույզն արվեստի դրսևորում չէ, վաղուց է հայտնի: Շիլլերը դա անվանել է «նախիվ դրվածք» պոեզիայում: Դա վաղուց է հայտնի նաև թատրոնի մարդկանց: «Արվեստը ոչ հոգեկան վիճակ է (state of soul), ոչ էլ անձի վիճակ (state of man), — գրում է Գրոտովսկին: - Դա երբեք առօրյա վերապրումը չէ, այլ պատկերացում, ռեֆլեքսիա, հայեցումը երևակայական մի վիճակի, երբեմն առօրյա փորձի օգնությամբ, երբեմն դրանից հեռու և վեր: Դերասանն իր պատկերացման մեջ, եթե նիցչելի բառերով խոսենք, դիտում է ինքն իրեն, ճանաչում իրեն վերին ոլորտում»¹⁴ (ընդգծումը հեղինակինն է — Ն. Ն.):

«Երևակայություն», «վերին ոլորտ», «հայեցում» և այլն. սրանք ընդհանուր խոսքեր են և կոնկրետացվելու կարիք են զգում: «Զգացական հիշողություն» էլ շատ հեռու չէ ճշմարտությունից և մեկնաբանվելու կարիք ունի: Ստանիսլավսկին չի զարգացնում այս հարցը (մե՞զ է թողնում, կմտածենք) և ամեն պահ գեղադեպ ընթերցողին կանգնեցնում է նույն

Հանգուցային հարցի առջև, որից սկսել ենք:

Դերասանն ստեղծագործող է, թե՞ ստեղծագործությունն նյութ, խաղարկող, թե՞ խաղալիք, սուբյեկտ, թե՞ օբյեկտ:

Եվ այս է, և այն, բայց ո՞րն է որոշիչը:

Ստանիսլավսկու համար այս հարցը, թվում է, գոյությունն չունի: Նա և այս, և այն կողմում է, բայց, հետամուտ «մարդկային բնություն օրենքներին», ոչ միայն ստուգիական վարժություններում (ինչպես տեսանք), այլև թատրոնում, մարդու հոգուց է բռնել, խաղացել հոգու հետ, հակառակ գնալով և «առաջադրվող հանգամանքներին» և «զգացական հիշողություններին», դիմել է արտաքին իրական պատճառներին:

Այսպես, Դիկկենսի «Կյանքի պայքարը» բեմադրելիս (1924 թ.) նա հերոսուհու դերակատարին հարկադրել է արտասվել իսկապես, արցունք թափել բեմում: Դերասանուհին ճիգ ու ջանք է թափել չոր աչքերով, բեմադրիչը համառել է:

– Չունեմ իսկական արցունքներ, ի՞նչ անեմ, – պատասխանել է դերասանուհին:

Բեմադրիչը կրկնել է պահանջը և դարձյալ անարդյունք: Նա պահանջել է ոչ «ից է թե», այլ իսկապես: Դերասանուհին պաղ է մնացել: Բեմադրիչն սկսել է նախատել, դիմելով ստեղծագործական ու էթիկական առումով անընդունելի միջոցի փորձել է վշտացնելու և հուսահատեցնելու գնով արցունքի հասցնել կնոջը, նաև հիշեցնել, որ մասնագիտությունը պահանջում է չվիրավորվել բեմադրիչի խստությունից:

– Ես ամենևին վիրավորված չեմ, – պատասխանում է դերասանուհին, – ինձ համար ուղղակի դժվար է...

– Մի վիճեք ինձ հետ, այլ ջանացեք հասկանալ ինձ: Եթե ռեժիսորի դիրտողությունը խիստ է, վիրավորվելը բնական ռեֆլեքս է: Եթե դուք ինձանից չվիրավորվեք, ես ձեզ կհամարեմ անզգա մարդ, անտարբեր արվեստագետ, նյարդերից ու խառնվածքից զուրկ դերասանուհի: Եվ հետո՞ դուք անուշադիր լսեցիք ինձ, անուշադիր էիք իմ բեմադրական ցուցումների հանդեպ և ճիշտ չէիք կատարում...

– Բայց ես չէի ուզում...

– Մի ընդհատեք ինձ, – ձայնը բարձրացնում է բեմադրիչը, – և մի հուզվեք ավելի, քան պետք է...

Եվ այսպես, չընդունելով որևէ բացատրություն, թույլ չտալով խոսել, նա դերասանուհուն հասցնում է նյարդային ծայրահեղ լարման, բայց դերասանուհին զսպում է իրեն և լարվում ինքնազսպման ջանքերից: Նա զսպում է իր իրական հուզմունքը, և պարզվում է, որ կենդանի հույզ ստանալու միջոցը հենց այդ է՝ զսպելը: Հուզումը զսպելու ջանքերն էլ կնոջը հասցնում են արցունքի եզրին, խոսելը դժվարանում է, մանավանդ, որ դիմացինը չի թողնում խոսել: Բայց մի բան պիտի ասվի՞, թե ոչ...

– Ես ամաչում եմ, – մի կերպ ասում է նա, – դուք այնպես եք հարձակվում ինձ վրա... ես, ես խղճում եմ... ինձ...

Դերասանուհին չի կարողանում շարունակել, շրջվում է, և արցունքները ողողում են դեմքը:

– Ահա՛, ահա՛, – բացականչում է բեմադրիչը մեծ ճշմարտություն գտած մարդու նման: – Կեցցե՛ք: Լաց եղեք ուզածի պես և մտապահեք ձեր ինքնազգացումը: Դուք ձեզ համար և մեզ համար արեցիք մի թանկ բացահայտում՝ այն, որ «ազնիվ» զգացմունքի հիմքում մարդկային էգոիզմն է՝ ամենևին ոչ ազնիվ...¹⁵

Ճի՞շտ է ասված, և ճի՞շտ բան է արված:

Ընտրվել է ստեղծագործական տրամադրություն արթնացնելու ամենևին ոչ ազնիվ միջոց, ոչ միայն արվեստից դուրս, այլև իր իսկ Ստանիսլավսկու փայփայած «մոգական» խոսքից դուրս: Սա հակառակ է արվեստի հոգեբանությունը, հակառակ է ստեղծագործողի էսթետիկական հույզերին և ավելին չէ, քան հոգեբանության կիրառում, ինչը մերժում էր Գեորգ Զիմմելը 19-րդ դարավերջի գերմանական թատրոնում:

Ի՞նչ հիման վրա կարող է հուզվել կամ հուզում արտահայտել դերասանը բեմում, արտաքին իրակա՞ն պատճառներին, թե ենթադրվող-պայմանական: Սա մատչելի գեղագիտական

հարց է, թվում է, ապացուցման կարիք չունի: Բայց օրինակն օրինակ է բերում, և արժե դիմել համանման, մեզ ավելի մոտ օրինակի:

Արմեն Գուլակյանի դերասանական դասարանում (տողերիս հեղինակի մասնակցությամբ) փորձ էր: Պիեսի «էնթենյու դրամատիկ» հերոսուհին (Սունդուկյանի «Կտակում») պիտի արտասովեր ու չէր կարողանում: Բեմադրիչը կրկին էր տալիս տեսարանը և ճշմարտության պահանջ էր դնում, բայց իրական արցունքն էր ուզում տեսնել, հայտնի չէր, և կրկնում էր՝ «ըստ խնդրի»: Չկարողանալով իրականացնել բեմադրիչի պահանջը, աղջիկը սրտնեղեց ու սկսեց արցունք թափել:

– Էդ չեղավ, սիրելիս, – ասաց բեմադրիչը, – դու խնդրից դուրս ես, քո վիճակն ես ողբում: Զսպիր քեզ, և՛ ըստ խնդրի: Մտածիր, հիշիր խնդիրդ... Բայց նախ հանգստացիր:

Այս խոսքերն ասում էր Ստանիսլավսկու հավատարիմ հետևորդը, որ եղել էր նաև Մեյերխոլդի դասարանում ու տեսնում էր «սիստեմի» կիրառման ծայրահեղություններն ու հակասությունները: «Ըստ խնդրի» նշանակում էր ըստ ենթադրվող իրադրությունից առաջադրված պայմանի, որ նշանակում էր տեքստից դուրս բերել արտատեքստային վիճակը խնդրի ձևով, այն է՝ ինչն է պատճառը, ինչու է մարդը տանջվում, ինչի է մղվում: Կենդանի զգացմունք էր պետք, բայց ի՞նչ որակի, նյութակա՞ն, թե՞ նշանային: Այս հարցը հստակված չէր: Ըստ խնդրի կարելի էր ճիշտ գործել, համոզիչ նշաններով ներկայանալ, բայց հասնել հուզականության... Բեմադրիչն այս էր ուզում տեսնել և քանի անգամ ասել էր՝ «թաշկինակը չտանել չոր աչքերին»: Բայց Ստանիսլավսկու համար ի՞նչ էր թաշկինակը բեմում, ի՞ր, թե նշան, որ կարող էր տարբեր իմաստներ ունենալ բեմական տարբեր հանգամանքներում, նայած խնդրի՝ վիճակ, թե իմաստ, հոգեկանություն՞ էն, թե հոգու խորհուրդ, որ հոգեկանից վեր է, վերջապես՝ մարդկային իրականության ու մարդկային վարքագծի արվեստի ո՞ր սահմանում ենք մենք, ո՞ր կետից է բեմ տարվող կյանքը կամ անձի

վիճակը դառնում գեղարվեստական կյանք, սոսկ բարոյակա՞ն հարցադրումով, և ո՞րն է դերասանուհու հոգին շոշափելու նպատակը, եթե նրան խորհուրդ է տրվում արտասովերիս չձածկել դեմքը թաշկինակով:

– Թաշկինակը կարելի է խանութում գնել, – ասել է Ստանիսլավսկին, – Դուք պետք է ձեր դեմքը ցույց տաք <...> դուք դրա համար եք արտասովում <...> տվեք նրան (հանդիսականին – Հ. Հ.) ամենաթանկ բանը՝ ձեր աչքերը, ձեր դեմքը¹⁶:

Աչքերը, բայց ինչո՞ւ արտասուքը և ինչո՞ւ ոչ թաշկինակը: Բեմական ճշմարտության նման ըմբռնումն, ըստ Ռոբին Քոլլինզի վուդի, արդյունք է կեղծ էսթետիկական տեսության: «Երբեմն դերասանի չափանիշը համարում են այն, որ պաթետիկ տեսարան խաղալիս կարող է բորբոքվել այնքան, որ իսկական արցունքներ թափի: Այդ կարծիքի համար որոշ հիմք կարող է լինել, եթե խաղը ոչ թե արվեստ է, այլ արհեստ <...> Կարելի է նման եզրակացության գալ, եթե միայն ճշմարիտ լինեք, թե վիշտը չի կարող հարուցվել հանդիսականների մեջ, եթե վշտի նշանները չցուցադրվեն դերակատարի կողմից: Շատ մարդիկ այդպես են մտածում դերասանի աշխատանքի մասին: Բայց եթե նրա գործը ոչ թե զվարճանքն է, այլ արվեստը, այն նպատակը, որին նա ձգտում է, ոչ թե հանդիսատեսի մեջ հուզական էֆեկտ հարուցելն է, այլ <...> սեփական հույզերի հետազոտումը և իր ներսում այդ հույզերի հայտնագործումը, որոնք չի գիտակցել, այդժամ նա թույլ տալով հանդիսատեսին վկա լինել այս հայտնագործմանը, հնարավորություն է տալիս նրան հայտնագործություն անելու իր մեջ: Այդ դեպքում լավ դերասանուհի լինելու նշանը իսկական արցունք թափելու ունակությունը չէ, այլ իրեն և իր հանդիսատեսին պարզ դարձնելը, թե ինչին են վերաբերում իր արցունքները: Դա վերաբերում է ամեն տեսակի արվեստի»¹⁷: Հուզվելն ու հուզելը նույն բանը չեն, և հուզելու համար պարտադիր չէ, կամ, եթե ավելի լուրջ խոսենք, պետք է հուզվել և հնարավոր էլ չէ

ջանք թափել դրա համար՝ մի բան, որ ոչ նպատակ է, ոչ էլ կամք: Հուզումը կարող է առիթ լինել ստեղծագործություն, և ստեղծագործությունը՝ հուզման, թերևս այն տրամաբանություն, ինչ առաջարկում է «սիստեմը» (ըստ խնդրի), բայց եթե այդ լինեք արվեստի միակ տարրերը, արվեստը կմեռնե՞ր¹⁸:

Վերապրումը տեղ ունի բոլոր արվեստներում, բայց նայած ինչ առումով և որ շերտում, հոգեբանակա՞ն, թե էսթետիկական, որպես դրություն և բուն բովանդակություն՝ և արվեստի, թե մի այլ վիճակ: Դա, ինչպես նկատում է Շպետը, «մեկնաբանվել է որպես դերասանական ստեղծագործության բովանդակ էություն, և քանի որ գեղագիտությունն ընդունել է այդ տեսությունը, ընկել է հոգեբանական սխալի մեջ, զանց առնելով միաժամանակ հոգեբանության օրենքները: Ջարմանալի է, երբ դիլետանտներն են վիճաբանում՝ այսինչ դերասանը բեմում վերապրո՞ւմ է, թե ոչ, բայց առավել քան զարմանալի է, երբ այս հարցը քննում են բեմական արվեստի մարդիկ, և դրա «տեսությունն» էլ ընդունված է նրանց միջավայրում, դերասաններին ներշնչելով կանխակալ բացատրություններ ու սեփական փորձի ծուռ մեկնություններ: Եվ երբ դրան միանում է խաղի հոգեբանության տեսակետից նույնքան անհեթեթ գնահատումը՝ բարձր որպես «անկեղծ վերապրում», պակաս բարձրը՝ «առանց վերապրումի», դա արդեն վերջնականապես հասցնում է անմտություն»¹⁹:

Շպետը ոչ մի անուն չի տալիս, բայց ակնարկը շատ թափանցիկ է. խոսքը վերաբերում է Գեղարվեստական թատրոնում «սիստեմի» շուրջ եղած տարաձայնություններին և դրանց հիման վրա Ստանիսլավսկու սահմանած արհեստական, հակադրությունների մեջ դրված բաժանումներին՝ «վերապրումի արվեստ», «ներկայացման արվեստ», և «խառնածին (сметанные) ուղղություններ»:

Որքանո՞վ է բանական, որքանո՞վ կապ ունի այս բաժանումը բեմական արվեստի հետ:

Ոչ մի կասկած, դերասանի բեմական վարքագծում լինում

են ներքին պատկերացումների ու բռնկումների պահեր, պատկերացումները խաղարկելու կամ ներկայացնելու պահեր և խաղի մեջ հանգստանալու պահեր (առանց դրա հնարավոր չէ), որ հանդիսականը չի նկատում ու չպետք է նկատի, և զարմանալի է, որ այս հանգամանքը շրջանցում է հոգեբան Ստանիսլավսկին: Այս պահերն անբաժանելի են, ուստի դերասաններին երեք խմբի բաժանելը՝ արհեստավորներ, ներկայացնողներ, վերապրողներ, հակառակ է արվեստին ու ստեղծագործական հոգեբանությունը, առավել ևս, երբ այդ բաժանումը հասցվում է արհեստական դիալեկտիկայի: «Վերապրումի արվեստը, ներկայացման արվեստը և արհեստը բոլոր ժամանակներում պայքարել են իրար դեմ (°-Հ. Հ.) – գրում է Ստանիսլավսկին: – Բավական է, որ առաջինն ուժեղանա, երբ իսկույն ևեթ, ի հակակշիռ դրա, ծնունդ է առել ուղղություններից երկրորդը, և երկուսն էլ վերջիվերջո այլասերվել են՝ վերածվելով իրենց համապատասխան արհեստի»²⁰:

Ի՞նչ պայքար, ի՞նչ գործ ունի այստեղ պայքարը, դերասաններին դասային բաժանման մեջ պատկերացնելը (վայ նրան, ով չի վերապրում դերը), և ի՞նչ արդյունքի է հասցնում այս «դիալեկտիկան», չհաշված բացահայտ հակասությունը: «Արհեստը դասելով արվեստի ուղղությունների շարքը, Ստանիսլավսկին, ըստ էության, հակասում է իր իսկ այն կարծիքին, թե դա չի կարող արվեստ համարվել», – կարդում ենք Հայերեն թարգմանության տողատակի ծանոթագրությունում: Թարգմանիչ Լևոն Հախվերդյանը բնականաբար տարակուսել է և մտածել, որ «ձեռագիրը մշակելու դեպքում, Ստանիսլավսկին համապատասխան ճշտում կաներ»²¹, այսինքն՝ կհրաժարվե՞ր այստեղ «արհեստ» բառից: Բայց ինչպե՞ս էր հրաժարվելու իր հորինած մի ամբողջ «տեսությունից», որի արդյունքը դերասաններին երեք դասի բաժանելն էր՝ արհեստավորներ, ներկայացնողներ, վերապրողներ: Վերընթաց, թե վայրընթաց գիծ է սա, որի բարձրագույն կետում որպես թե վերապրողներ են

իրենց հոգին կեղեքող, բեմում արցունք թափող, իրենց անձն արվեստի զոհասեղանին դրած նահատակներ, ստորագույն կետում՝ իրենց ներուժյունը չտալով, հոգեպես սնանկ, պատրաստի կերպածներին մեքենայորեն օգտվող, հաջողակ արհեստավորները, որ դերասանության հիմնական զանգվածն են:

Ի՞նչ ուլբեր են կամ որտեղ են ներկայացման արվեստի կրողները:

— Ի՞նչ արվեստ է դա, — իրեն ուղղված հերթական հարցն է հորինում ուսուցիչը:

— Դա երկրորդ ուղղությունն է արվեստում, բայց..., — պատասխանում է ձեռքը խղճին դրած ուսուցիչը: — Այդ արվեստում նույնպես վերապրում են դերը մեկ կամ մի քանի անգամ՝ տանը կամ փորձերին: Գլխավոր պրոցեսի՝ վերապրումի առկայությունը թույլ է տալիս այդ երկրորդ ուղղությունը համարել ճշմարիտ արվեստ²²:

Այս կետում ահա Ստանիսլավսկին ստիպված ձայնակցում է Դիդրոյի «Պարադոքսի» գլխավոր դրույթին: Եթե Դիդրոն ներքին հավասարակշռության էր կոչում դերասանին, ապա Ստանիսլավսկին դրան ավելացնում է ներշնչման պահը, որ կարող է լինել մեկ անգամ, ներքուստ դիտվել, ամրակայվել (ֆիքսացիա) և ցանկացած պահին կրկնվելով հանդիսատեսին հաղորդել հոգեվիճակի պատրանքը: Այսպես է լինում գեղարվեստական ձևի որոնումը, որ հատուկ է ստեղծագործական պրոցեսին առհասարակ, մասնավորապես կատարողական արվեստներում, նաև պոեզիային, որտեղ շատ անգամ ուրիշամեղեղային հենքն է հանգեցնում տրամադրության ու հույզի: Սա պահի արվեստը է՝ ներքին դրդիչների անմիջական խաղարկումը, որ հետագայում հայտնագործվել է Յակոբ Մորենոյի պսիխոդրամատիկական փորձերում²³, այլ ստեղծագործության բուն արդյունքը: Այստեղ ի հայտ է գալիս ոչ թե պահի անմուտք, այլ արդեն մեկ անգամ, թեկուզ մի թեթև զգացածը (ինչպես ամեն ընթացող կարող է զգալ մենակության մեջ) որպես հիշողություն, որին հնարավոր է վերադառնալ ար-

տաքին և արդեն մշակված կերպածները՝ տունի, ժեստի ու կեցվածքի ֆիզիկական կրկնությունը: Իսկ կրկնությունը տարերային վիճակ չէ, գիտակցված է՝ այստեղ գործում են այլ մղումներ, և պետք չէ դերասանի խաղը պատկերացնել որպես պսիխոդրամա, որքան էլ այստեղ փորձարկվում է արտաքինից ներքինը գնալու եղանակը: Տարբերությունն այն է, որ արվեստում արտաքին ֆիզիկական միջոցներն էսթետիկորեն գիտակցված են: Զուլթակահարը չարչարում է մատները լարերի վրա հնչյունը կենդանացնելու համար, քանդակագործը կռիվ է տալիս քարի հետ նյութի ամրությունը պայծառացնելու համար, և դա ոչ այնքան իր զգացումի արտահայտությունն է, որքան զգացումը զգայելի դարձնելու և ընկալողին զգայություն մեջ ներքաշելու ֆիզիկական աշխատանք, որն իր հերթին դրդիչ է, մղում է էսթետիկական զգացմունքի: Դերասանի արվեստը նյութական է մարդկայնորեն: Այս վիճակը հոգեբան-հոգեբույժին հնարավորություն է տալիս մարդուն ներքաշելու պսիխոդրամայի մեջ (որպես թերապիա), բայց բեմական արվեստը պսիխոդրամա չէ: Ինչպես հիշեցնում է դրա հայտնագործողը՝ Յակոբ Մորենոն, բեմական խաղը և պսիխոդրաման «եղևում են տարբեր դրդիչներից և հետապնդում են տարբեր նպատակներ»²⁴, մեկը հոգեբանական, մյուսը՝ հոգեբանության մասնակի կիրառումով էսթետիկական:

Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանության դասընթացում, առավել ևս խաղարկվող վարժություններում (էտյուդներ) թատրոնը պատկերացվում է որպես իրականության անմիջական շարունակություն, և այստեղ գործում է պսիխոդրամայի սկզբունքը, որ շատ քիչ կապ ունի բեմական խաղի հետ: Ներկայացման արվեստի մասին այստեղ ակնարկվում է թեթևակիորեն, բայց խորքում դա հիմնավոր է: Հետագայում Ստանիսլավսկին անդրադարձել է այս հարցին առանձին շարադրանքում, և դա, կարելի է ասել, ամենաճշմարիտն ու հետաքրքիրն է նրա բոլոր շարադրանքներում ու դատողություններում, որքան էլ նա գերադասելի համարի «վերապ-

րումի» արվեստը: Թվում է՝ սա անուղղակի նախապատրաստումն է, այսպես կոչված, «ֆիզիկական գործողությունների մեթոդի», որին Ստանիսլավսկին հանգելու է ավելի ուշ: Բայց նա դա զգացել է շատ վաղ՝ մինչ «սիստեմի» հղացումը, խաղի մեջ, ճիշտ և ճիշտ նույն ճանապարհով, ինչ ներկայացման արվեստի կրողները:

Այսպես, 1901 թվին Իբսենի «Ժողովրդի թշնամին» պիեսի բեմադրությունում (բեմադր.՝ Վ. Լուժսկի) Ստանիսլավսկին ներկայանում է գլխավոր հերոսի՝ Շտոկմանի դերով: Այս մասին նա գրել է 1921-22 թվերին, երբ իր և խմբի միջև պատենչ էր գոյացել «սիստեմի» պատճառով, և Շպետը հանդես էր եկել «վերապրումի» տեսության հիմնավոր քննադատությամբ: Իր հուշագրական դատողություններում Ստանիսլավսկին փորձում է իր պաշտպանած տեսակետից բացատրել Շտոկմանի բնավորության և հոգեվիճակի իր վերարտադրությունը, բայց չի նկատում, որ անսխալ կերպով հակված է այն արվեստի կողմը, ինչն անվանելու է «ներկայացումի արվեստ»:

«Ներագրումից մղվելով, ինքս ինձ, բնագրով, ես գտա ներքին կերպարն իր բոլոր առանձնահատկություններով, մանրամասներով, իր կարճատեսությամբ, որ ակներևորեն մարդկային արատների հանդեպ Շտոկմանի ունեցած ներքին կուրու-թյունն էր ցույց տալիս, հասա նրա մանկամտությանը, երիտասարդական աշխուժությանը, ընկերական վերաբերմունքին երեսանների ու ընտանիքի հանդեպ, կատակասիրությանը, անկեղծությանը, հմայքին, <...> ներագրումից հետո հասա նրա արտաքին կերպին, որ բնականորեն բխում էր ներքինից... և բավական էր մտածել դոկտոր Շտոկմանի մտքերի կամ հոգսերի մասին, և իրենք իրենց երևան էին գալիս նրա կարճատեսության նշանները, մարմնի առաջ ընկնելը, շտապողական քայլվածքը: Աչքերը դուրահավատորեն ու շեշտակի ուղղվում էին դիմացինի հոգու մեջ. իմ ձեռքերի երկրորդ և երրորդ մատներն իրենք իրենց, ավելի համոզիչ լինելու համար, առաջ էին ձգվում, ասես նրա համար, որ խոսակցի հոգու մեջ

գամեն իմ զգացմունքները, մտքերն ու խոսքերը: Այս բոլորն ի հայտ եկան բնազգաբար, ենթագիտակցորեն, և որտեղից էին դրանք»²⁵:

Հասկանալի է. սա այն է, ինչը կարող է ծագել առաջին իսկ ընթերցումով, նաև՝ խաղի մեջ, պատահաբար, միազամից կամ աստիճանաբար, ենթագիտակցության մեջ հասունանալով, և դրսևորումը կարող է լինել անսպասելի: Սա ներքին դիժն է և կարող է ի հայտ գալ անմիջական զգացումով: Բայց ինչպե՞ս է դա կրկնվելու: Եթե հիշողությանը, ապա ի՞նչն է հիշվելու, զգացո՞ւմը, թե զգացումի դրսևորման արտաքին կերպը: Զգացումներն ու զգացմունքները միշտ էլ հիշվում են կյանքում, բայց որքանո՞վ են դրսևորվում արտաքուստ և արդյո՞ք նախկին կերպով: Հետևաբար՝ բեմում ի՞նչն է հիշողության միջոցով վերարտադրվում, ո՞րն է մատչելի դերասանի համար, ներքին գի՞ծը, պատահաբար ծնված հո՞ւյզն իր անցողիկությանը, թե նրա արտաքին՝ տոնային կամ պլաստիկական նշանները:

Ստանիսլավսկին ունի իր անուղղակի, դժվարությամբ խոստովանվող պատասխանը «սիստեմից» դուրս. «Բավական էր նույնիսկ բեմից դուրս Շտոկմանի արտաքին ձևերն ընդունել, և հոգումս հառնում էին մի ժամանակ նրանց առաջացրած զգացումներն ու զգացմունքները»²⁶ (ընդգծումն իմն է – Ն.Ն.):

Պարզ է. զգացմունքը կամ տրամադրությունը ծագել է մեկ անգամ և երկրորդ անգամ նույնությամբ կրկնվել չի կարող, բայց ցույց է տրվում դրան հասնելու ճանապարհն արտաքին ձևային ակնարկների կրկնությունը: Այստեղ գործում է ոչ այնքան հուզական, որքան նյարդամկանային հիշողությունը՝ մի բան, որ «սիստեմում» մշակված չէ որպես առանձին հարց, բայց ի հայտ է եկել հեղինակի հետագա դատողություններում՝ «ֆիզիկական գործողությունների մեթոդ» ձևակերպումով, առանց որևէ ակնարկի, թե այդ ճշմարտությունը (որին հետևում էր Մեյերխոլդն իր բիոմեխա-

նրկայի փորձերով) կռահվել է «սիստեմի» հղացումից շատ առաջ, Ստանիսլավսկի դերասանի խաղային տարերքում: Դրա ակնարկը մենք տեսանք նրա դասընթացի սկզբում (երկրորդ գլուխ), որտեղ ներկայացման արվեստը ստորադասված է վերապրումին և դիտված է որպես երկրորդ կարգի արվեստ: Ստանիսլավսկին զգուշ է խոսում այս մասին՝ զուսպ հարգանքով: Նրա դատողությունների ենթատեքստը թափանցիկ է, զգացվում է ներքին հիացմունքն այս արվեստը կրողների հանդեպ, բայց հարցը չի զարգացվում տեսականորեն: Պարզ երևում է, որ ստուգիական դերասաններին նա հեռու է պահում այդ ուղղությունից, որպեսզի չփլուզվի «սիստեմը»: Եվ այնուամենայնիվ նա իր դրական վերաբերմունքը դրսևորում է առանձին շարադրանքում, վկայաբերելով Ֆրանսիական բեմական դպրոցի ամենաբնորոշ ներկայացուցիչներից մեկի՝ ներկայացման արվեստի վարպետ Կոկլեն-ավագի խոսքերը. «Արտիստը տեսնում է իր երևակայած զգեստը և դա հազցնում է իրեն, տեսնում նրա քայվածքը, շարժումները, ժեստերը <...> շոշափում նրա կերպարանքը և փոխառնում, փոխանցում իր անձին»²⁷: Սա ճիշտ և ճիշտ նույն սկզբունքն է, ինչը տեսանք Շտոկմանի դերապատկերի մշակման մեջ: Սա բուն արվեստն է: «Այսպես է ստեղծվում դերի բեմական ձևը, — շարունակում է Կոկլենի միտքը Ստանիսլավսկին: — Այդ ձևը խոսում է ինչ-որ ժամանակ զգացված գեղարվեստորեն ճշմարիտ ապրումների մասին: Այդ ձևը գեղեցկորեն վերարտադրում է դերի ներքին կերպարը, նրա կրքերը և հենց մարդկային ոգու կյանքը...»²⁸ (ընդգծումն իմն է — Ն.Ն.):

Վերապրումի սկզբունքից Ստանիսլավսկին երբեք չի հրաժարվում, բայց դա, ինչպես նկատում ենք, արդարանում է մի հրաշալի պայմանով. «ինչ-որ ժամանակ զգացված ապրումներ», որ նշանակում է ապրվածի ոչ անպայման հուզական, այլ ֆիզիկական հիշողություն: Հիշողությունը բուն ապրումը չէ, այլ պահից հեռացած, փոխարկված վիճակ: Պահը չի կրկնվում, հիշվում է, և, որպեսզի բեմ տարվի, պետք է այն,

ինչին հասել է դերասան Ստանիսլավսկին, ոչ այն, ինչը նա փորձել է ըստ Պավլովի «առաջին ազդանշանային համակարգի»: Խնդի մեջ նա արտիստ է, արտիստի հայացքով է կարգում Դիդրոյից եկող, Կոկլենի խոսքերով վերարտադրվող մտքերը, ստուգիական փորձերում ընդհուպ մոտենում է արտաքին ձևի գաղափարին, և հակասությունն ի հայտ է գալիս:

Այսպիսով՝ ոչ թե տվյալ պահին ապրվող, այլ հիշվող զգացմունքներ կամ տրամադրություններ: Հիշողությունը մտքի վիճակ է, ոչ միշտ սրտի: Հիշողությունն էլ կարող է հուզել, բայց դա այլ որակի հուզում է, նախնականից հեռացած, գիտակցության հասած: Արվեստը գործ ունի առավելակապես հիշվող զգացմունքների հետ: Գրական երկի մեջ արտահայտված զգացմունքներն այսպիսին են. դերասանը խոսում է դրանց հետ գիտակցորեն և հուզական արձագանք տալիս ավել կամ պակաս չափով: Այդ արձագանքը երբեմն, ոչ հաճախ, լինում է վայրկենական բռնկման պահ, ինչ-որ կայծ, որ կարող է հրգեհ թվալ հանդիսականին, եթե համոզիչ լինի դրա արտաքին կերպը, և կարող է բնավ չհնկատվել, եթե կերպաձևված չէ արտաքին, գեղարվեստորեն մշակված միջոցներով: Այդ արձագանքը Փափազյանն անվանում էր ոչ թե վերապրում, այլ պատասխան ապրում: Դա ընթերցողի ներքին պատասխանն է հեղինակին, իսկ դերասանը խաղարկու լինելուց առաջ ընթերցող է: Նրա պատասխանը կարող է բուռն չլինել, բայց հուզական լինել ավել կամ պակաս չափով, կարող է նաև զուտ խոհական լինել: Այդպիսին էին Փափազյանի Համլետի պատասխան ապրումները, որ դրսևորվում էին զսպվող հոգեցներով, այդպիսին չէին Օթելլոյի պատասխան ապրումները պոռթկումի պահերով, և շատ տարբեր Ուրիելի («Ուրիել Ակոստա») պատասխան ապրումները, որտեղ մտքի դրաման հասնում էր պոռթկումի, երբ սինագոգում կարգում էր իր կեղծ մեղայականը և անսպասելի հեծկտոցով թուղթը ձեռքից վայր գցում: Փափազյանն իր խառնվածքով մնում էր

ներկայացնող դերասան, բայց խաղի մեջ ընտրում էր դերի հուզական կետերը և ինչպե՞ս էր մոտենում դրանց, երբեմն տրամադրված, երբեմն սառը, բայց միշտ արտաքին կերպաձևերի ավարտվածությունը:

Ծագում է այն հարցը, թե հնարավոր է միայն հոգեվիճակի գիտակցումով և զուտ արտաքին կերպաձևերով մոտենալ զգացմունքների աղբյուրին կամ ուղղակի արթնացնել ցանկացած զգացմունքը բեմում: Դրա հնարավորությունը պարզել է Մեյերխոլդն իր բեմաբեխանիկայի կիրառումով, «Տակառակ Ստանիսլավսկու սիստեմի»²⁹, և դա զարգացրել է Միխայիլ Չեխովն իր ամերիկյան ստուդիայում, այսպես կոչված, էվոլյուցիոնիստ (համակշռուլթ) տեսությունը ու կիրառումով:

Չեխովն իր խառնվածքով եղել է նյարդային դերասան և ունեցել է անհավասարակչիտ պահեր բեմից վախենալու աստիճան, բայց կարողացել է բեմում գտնել, իր խոսքով ասած, «զգացմունքների բանալին»: Չեխովը ելնում է Լեոնարդո դա Վինչիի խոսքից, որ «հոգին ուզում է բնակվել մարմնում և առանց նրա չի կարող ոչ գործել, ոչ զգալ»³⁰: Մարմնի շարժումը բացատրելով կամքի շարժումով, նա հնարավոր է համարում հակառակ հարաբերությունը, այն է՝ արտահայտիչ ու մշակված ժեստով «կարող է արթնանալ համապատասխան ցանկությունը <...> կամքը կարճազանքի նրան»³¹ (ժեստին – շ.շ.): Այս սկզբունքով էլ Չեխովը ցույց է տալիս հոգեբանական ժեստերի դրսևորումները, չըրձանցելով «ստեղծագործական իմպուլսները» (ստեղծագործական, ոչ թե կենսական – շ.շ.) և «խոսքային արտահայտություններում թաքնված ժեստերը», որոնք կոնկրետ դրություններ են հատկանշում, օրինակ՝ եզրակցություն գալ, խնդրին առնչվել, հարաբերությունները խզել, պատասխանատվությունից խուսափել, հարց դնել և այլն: «Ինչի՞ մասին են խոսում այս բայերը, – հարց է տալիս նա և պատասխանում, – պարզ ու որոշակի ժեստերի... Անտեսանելի հոգեբանական ժեստը դուք կարող եք դարձնել տեսանելի, ֆիզիկական՝ արթնացնելու համար զգացմունքներն ու կամ-

քը»³²: Եվ ըստ այսմ Չեխովը նկարում ու նկարագրում է մարմնի պայմանական-պլաստիկական դիրքեր, որոնք ընդգծված ձևով տարբեր մղումներ ու դրուկություններ են հատկանշում, բայց ոչ անմիջական ու մերկ ձևով կիրառման, այլ պատկերացման ու կողմնորոշման համար: Կողմնորոշվելով դրանցով ըստ «թաքնված ժեստերի» (ներքին խոսք), դերասանը, թվում է, կարող է մոտենալ զգացմունքի աղբյուրին, բայց նայած ով և ինչ չափով: Այս մեթոդի հետևողությունը մեզանում բեմական շարժում է ուսուցանել նշանավոր պարագետ Սրբուհի Լիսիցյանը: Երբ նրան հարց տրվեց (ստղերիս հեղինակի կողմից), թե ինչպես է դա համաձայնեցվելու Ստանիսլավսկու «սիստեմին», պատասխանը եղավ «դուք ի՞նչ գիտեք Միխայիլ Չեխովի մասին»: Պարզելով հարց տվողիս չիմացությունը, նա վկայաբերեց Փափազյանին. «Լավ հետևեք նրա խաղին, հատկապես Համլետին»:

Միխայիլ Չեխովի մեթոդը (դժվար է սիստեմ անվանել), եթե ելնում ենք Լեոնարդո դա Վինչիի դատողություններից, անխոցելի է գեղագիտական առումով, բայց խոցելի տեղ ունի անձի բեմական ներկայությունից պարագայում, որտեղ զգացումներն ու զգացմունքները քմահաճ են՝ մի օր կան, մի օր չկան, կամ՝ նայած մարդու խառնվածքին ու բնավորությունը, ով ինչպես և ինչ չափով է ի վիճակի գտնելու պլաստիկական ձևը³³: Դիմենք պարի օրինակին: Կարելի է պարել ճիշտ շարժումներով, բայց մեկի շարժման մեջ տրամադրություն ու իմաստ կա, մյուսի շարժման մեջ՝ միայն շարժում: Նայած ով ինչպես է կարողանում տրամադրվել:

Ստանիսլավսկու առաջին ու հիմնական ընդգրկմաստը՝ Շպետը, դեմ է անգամ «վերապրում» բառին և առաջարկում է գործածել «տրամադրվածություն առ պատկերումն» (“настроенность на изображение”)³⁴: Սա բացարձակորեն էսթետիկական մոտեցում է: Այս դեպքում գործ ունենք ոչ առօրյա հոգեկան փորձի կամ առօրյա հույզերի ու անձի վիճակի հետ: Վերադառնում ենք, այսպիսով, «Հայեցմանն ու

երևակայական վիճակին» (Գրոտովսկի) և Նիցշեի ասած «վերին ոլորտին», որտեղ անձը դիտում է ինքն իրեն և ինքնաճանաչվում: Այս համատեքստում իմաստավորվում է նաև «զգացական հիշողության» գաղափարը, որ մոտենում է ինչ-որ ճշմարտության, բայց դա սիստեմում խորացված է ցանկալի ուղղությամբ: Այստեղ արդեն խնդիրը հիշվող դեպքի կամ վիճակի կոնկրետությունը չի լինելու, այլ անհատի հուզական կուտակումների որակը, հոգեկան ունեցվածքի տեսակն ու չափը, գեղարվեստական տպավորությունները, կարգացած գրականությունը և այլն: Այս ամենը ոչ միայն ընկալունակ է դարձնում մարդուն, ակտիվացնում հոգևոր մղումները, այլև հմայք ու հետաքրքրություն է տալիս նրան ոչ միայն բեմում, այլև կյանքում: Սա ոչ այնքան հոգեկան, որքան հոգևոր հիշողությունն է, և այս է որոշիչը ստեղծագործական, տվյալ դեպքում բեմական տրամադրվածության կամ ներշնչման առումով:

Ստանիսլավսկին մոտենում է այս խնդրին զուտ հոգեբանական տեսակետից: Նա նկատի ունի հիշողության երկու տեսակ. մեկում ամրակայվում են դեպքերն իրենց մանրամասներով, մյուսում՝ դեպքերի առաջացրած զգացմունքներն իրենց երանգավորումներով, երբեմն չափազանցված կամ հորինված: Առաջին դեպքում առանձնապես չի փոխվում մարդուս ներաշխարհը կամ վերաբերմունքն իրականության հանդեպ, և մարդս մնում է իր ներսում հարաբերականորեն օբյեկտիվ: Երկրորդ դեպքում լավ չեն հիշվում դեպքերի մանրամասներն ու հերթականությունը կամ մոռացվում են, բայց հիշվում ու հասունանում են զգացմունքները, փոխվում է վերաբերմունքն իրականության հանդեպ, գործում է երևակայությունը, զարգացնում անձի, այսպես կոչված, դինամիկ ստերեոտիպը: Բոլոր դեպքերում հուշերը չեն հիշվում իրենց մաքուր բովանդակությամբ, հնանում են, հարստանում այլ տպավորություններով, մի հիշողությունը լրացվում է մյուսով, երբեմն մոռացնել տալիս նախորդը և այլն: Ժամանակը մաք-

րում է հիշողությունների բեռը, ջնջում ինչ-ինչ մանրամասներ, հետ ու առաջ տանում, վերակապակցում: Այսպիսով, զգացական հիշողությունների իրականությունը դառնում է ներհայեցման օբյեկտ, դիտվում «կողքից», և անձը կարծես օտարվում է իրենից: Այսպիսին է արտիստական բնավորությունը, որ առօրյա ողջամտության տեսակետից թվում է երբեմն անհասկանալի ու տարօրինակ: Այդպիսին է ոչ միայն դերասանը, այլև բանաստեղծը, երաժիշտը, նկարիչը: Ստեղծագործական հոգեբանության լավ չուսումնասիրված բնագավառն է սա: Բայց ուշադիր լինելով ինքներս մեր հիշողությունների հանդեպ, կնկատենք, որ դրանք միայն մերը չեն, որ արվեստում անուղղակիորեն դրսևորվում են ոչ այնքան տվյալ պահին ապրվող, որքան հիշվող, ոչ միայն զգացվող, այլև դիտվող, ոչ միայն անձնական, այլև «օտար» ու վերացական հուշերը: Արվեստի ներքին նպատակն անձի ինքնարտահայտումը չէ միայն՝ «ինչ-որ բան անձի կեցության ողորմելի իրականությունից» (Գ. Զիմմել): Այս տեսակետից էլ դժվար է համաձայնել Ստանիսլավսկու հետ, երբ նա դեկավարվում է Թեոդյուլ Ռիբոյի «աֆեկտիվ հիշողության» գաղափարով³⁵: Բեմական հուշերը կարող է լինել կոնկրետ՝ պահից ելնող, դիպվածային բռնկում, բայց ոչ միշտ անհատական: Բեմում «իրական հուշերն այնքանով է թուլյատրելի, որքանով պահանջում է հեղինակի հետապնդած գաղափարը», — գրել է ժամանակին ռուսական բեմական ռեալիզմի ռահվիրան՝ Շչեպկինը և ավելացրել՝ «որքանով թույլ է տալիս ընդհանուր գաղափարը»³⁶: Վերջին բառերը նկատի ունեն դերասանի անհատական զգացողությունն ու մտահղացումը, բայց ոչ անպայման անձի հետ կապված մասնավոր դեպքը: Այլ են դեպքերն իրենց կուտակումներով, փոխակերպումներով և մտավոր ու հուզական իմաստավորումներով, որոնք կազմում են արտիստի անհատականությունը և բնույթով վերանձնական են, ու եթե չլինեն այդպիսին, չեն կարող նյութ տալ գեղարվեստական երևակայությանը:

Դերասանի բեմական տրամադրությունների աղբյուրներն, այսպիսով, ըստ մեր դիտումների, երկուսն են՝ անձն իր հոգեկան խառնվածքով ու հոգևոր հիշողությամբ և գրական տեքստը որպես դեր: Հայ բեմում, այս առումով, բնութագրական են երկու մեծ դերասան՝ Հովհաննես Աբելյանը՝ տեքստից ելնող («բառն էնպես պիտի արտասանես, որ ձայնդ սրտիդ հասնի...») և Հրաչյա Ներսիսյանը՝ տեքստի հանդեպ անփուլթ, բայց զգացական հիշողությունների բեռով:

Ներսիսյանը պատմել է մի դեպք, որից տպավորվել էր: Առաջին համաշխարհային պատերազմի առաջին տարում գորակոչվել է թուրքական բանակ որպես թարգմանիչ: Մառախուղությունը նրա համար եղել է վիրավորական ու հուսահատեցնող, և որոշել է ծովը նետվելով ինքնասպան լինել: Որտե՞ղ է եղել, Միջերկրականի ափի՞ն, չասաց, ասաց որ վազել է դեպի ծովը, որ թվացել է մոտ, բայց այնքան էլ մոտ չի եղել, ու երբ հասել է, կանգ է առել...

– Կանգնեցրեց ինձ անապատի ձայնը...

– ...⁶

– Ոչխարներ էին արածում անապատում, և արաբ հովիվը երգում էր: Կանգնեցի ու լսեցի...

Երգը լսել է, և ինքնասպանություն միտքը երևացել է ողորմելի ու անիմաստ. ո՞ւմ է պետք, ո՞վ կիմանա, ի՞նչ է արժեքը...

– Ես հիմա կերգեմ այդ երգը, – ասաց:

Դժվար է ասել՝ հորինված էր այս սյուժեն, թե իրական, նա ճի՞շտ էր վերարտադրում իր լսած մեղեդին, կամ նրա երգածն իսկապե՞ս արաբ հովիվից լսածն էր, թե ուրիշ մի տեղից ականջն ընկած, որ մերթ հիշեցնում էր արաբական մինարեթից լսվող կանչ, մեկ էլ ինչ-որ հրեական ժողովրդական մոտիվ, թե մերձարևելյան շոգից ու տապից ծնված հոգոց, համենայն դեպս՝ վաղուց ապրված տոն, արդեն ոչ հոգեվիճակ, այլ հոգևոր հիշողություն³⁷: Այստեղ գործում էր թերևս մարդկային հոգու նախնական էսթետիկական էներգիան, որ զգալի էր նաև

դերասանի առօրյա խոսքում: Կյանքում լինելը, թե բեմում, նրա խոսքի տոնում բացակայում էր կենցաղային հույզը, նկատելի էր բնական մի պաթոս, որ միայն իրենն էր, իրեն հատուկ, և եթե մեկ ուրիշը կրկներ, կլինել ծիծաղելի: Դա թերևս պայմանավորված էր դերասանի դինամիկ ստերեոտիպով, որ դժվար է ասել, հոգեկա՞ն հիշողությունից էր գալիս, թե դրսևորումն էր նրա էսթետիկական էներգիայի, որ երանգ էր տալիս նրա ոչ ուժեղ, փայլատ ձայնին, և այդ ձայնը ճառագայթում էր հանդիսասրահի բոլոր անկյուններում: Այդ ձայնն իր տոնային խորությունը կարող էր ուշադրություն գրավել նաև բեմից դուրս:

Առօրյա իրադրություն մեջ էլ Ներսիսյանը կենցաղային չէր, նշանակալից էր և իր համար խիստ բնական: Թ՛վում էր՝ նրան շարժող պատճառներն էլ վեր էին առօրյայից: Մարդը բոլորի աչքի առջև էր, չկար ոչ մի առեղծված, բայց կար մի խորհուրդ նրա պահվածքում, մի բան, որ ինքը չէր գիտակցում, չէր վերլուծել, և դա հուզական խորություն էր տալիս նրա՝ հուշարարից լսած խոսքին:

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

Ջոննի. Ո՞ր լեռներում:

Մեք Գրեգոր. Շոտլանդական լեռներում: Ձե՞ որ ես ջուր ու կեցի:

Ջոննի. Ի՞նչ է անում ձեր սիրտը լեռներում:

Մեք Գրեգոր. Իմ սիրտը թախծում է այնտեղ: Կարո՞ղ ես մի բաժակ ջուր բերել³⁸:

Ինչի՞ մասին է խոսքը: Եթե իսկապես մի բաժակ ջրի ու Շոտլանդական լեռների, իզուր է, չարժե դրա համար բեմ բարձրանալ: Դա հեղինակային տեքստի ու դերասանական արտասանվածքի մակերեսն է՝ առաջին շերտը, որ ինչքան էլ խորիմաստ և արտահայտիչ հնչի, չի կարող գեղարվեստական ներգործություն ունենալ, քանի դեռ էմպիրիկ գիտակցություն

սահմանում է, չի կրում կամ հաղորդում այն «մետաֆիզիկական անհանդատությունը» (Ն. Հարտման), որ բուն վերապրումն է³⁹, շատ տարբեր ու շատ հեռու Ստանիսլավսկու «վերապրումի» տեսությունից: Սա հոգևոր հիշողությունն է, ոչ թե հուշըն առարկայական իմաստով, այլ հուշի իմաստը, որի դրդիչները առօրյա իրականության մեջ չեն: Այս է ոգու կյանքը, որ Ստանիսլավսկին ջանում էր ի հայտ բերել գործող անձի արարքների տրամաբանության մեջ և առօրյա հուշգրի հատակին:

Առօրյա հուշը, ինչ հավաստիություն էլ ունենա, ոչ մեկին պետք չէ իր նախնական, անմշակ վիճակով: Բեմում դա հեշտ ու անկեղծ ճանապարհ է, դուրս է արվեստից և ամենամեծ սուտն է իր խսկությունը, որ ցուցադրվել է ժամանակին, բազում սրտակեղք մերողամաներում և ցուցադրվում է հեռուստասերիալներում, կատարելապես հավաստի «առաջադրվող հանգամանքներում», չփոթեցնելու աստիճան *a la vie*, ից է թե կյանք: Դա շատ հեշտ խաղ է հատկապես կենցաղային ու անհսկելի պայմաններում: Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանությունը հեռուստասերիալներում լիովին իրականացված է: մարդիկ հաղորդակցվում են բնականորեն, ըստ դրությունների ու խնդիրների, հուզվում են, բախվում, վշտանում ու ողբում և շատ քիչ են ժպտում, բնավ չեն չփոթվում կամ ամաչում: «Սիստեմն» այստեղ կառավարող լծակներ չունի: Ջգացմունքների այն գամման, որ թելադրվել կարող է Ստանիսլավսկու «մոգական» խոսքով, սահմանափակ է՝ չի մոտենում ոչ պոետականության, ոչ էլ կատակի: Մարդիկ այստեղ իրենց գործողություններում ու հակադրումներում շատ լուրջ ու միազիծ են, և դա արվեստին հակառակ է: Սա կենսաբանական լրջություն է, եթե սկսվել է «առաջին ազդանշանային համակարգից», ոչ թե գեղարվեստական ներշնչումից: Իսկ գեղարվեստական ներշնչումը հակազդում չէ ինչ-որ պայմանի, վարքագիծ չէ ըստ պատճառի, այլ վիճակ, վերացարկում բնությունից և ապրիորի հեռացում օբյեկտից «գիտակցության

ակտի միջոցով վերածված երևակայական կամ էսթետիկական հուշի»⁴⁰: Դա այլ հիշողություն է՝ պլատոնյան անամնեզիսը, երաժշտության՝ մեջ այն ներքին շերտը, որ տրված է զգայությունն անմիջաբար և որի ինչ լինելը ենթակա չէ դատողության, սահմանումի ու համակարգման: Հուշի ակնթարթային մի կայծ տոն է տալիս ու վիճակ ստեղծում, բայց ինչպե՞ս է պահվում այդ տոնը, ինչի՞ շնորհիվ: Դա հորինվածքն է՝ fiction, Շեքսպիրի խոսքով, «կրքի երազանք» (“dream of passion”), որ իրեն է ենթարկում հոգին:

Հուզականության առումով որոշ տարբերություն կա դերասանների ու դերասանուհիների բեմական վարքագծում: Դերասանուհիները խաղի մեջ ավելի մոտ են իրենց անձին: Սա պայմանավորված է կնոջ բնահոգեկան կազմով: Հոգեկանն ու ֆիզիկականը կնոջ մեջ ավելի միասնական են, և նա խաղում է իր խաղն առանց օտարման, կրում է իր ֆիզիկական էությունը հոգեպես և հոգին ֆիզիկապես: Կինն իր խառնվածքով հակված չէ օբյեկտիվացնելու սեփական զգացմունքները և իր զգացմունքների մեջ ամբողջական է, դրանով էլ դյուրախոց ու բռնկվող, կայծը հրդեհ դարձնող, առօրյա մի զգացմունք առասպելի վերածող և դրանից զգացվող, ինքն իր հորինածին հավատացող, իր հորինած սուտն անգամ անկեղծորեն վերապրող: Դերասանուհիները ձգտում են ավելի ներկայանալ, քան ներկայացնել, բայց այդ ներկայությունը որքանո՞վ է արտահայտվում իրենց ներքին անձը, չեն կարող բացատրել և չգիտեն. թվում է՝ նրանք երբեմն չեն տեսնում իրականության ու երևակայության, անձի ու արվեստի սահմանը: Բայց որոշակի է ձգտումը (ինչպես կյանքում, այնպես էլ արվեստում) դիմացինին կամ հանդիսականին (դրանք հեռու չեն իրարից) ներքաշել իրական ու հորինված, առասպելացված ու վեհացված զգացմունքների հորձանուտը, որի իրականությունն ավելի շատ իր հոգում է, քան հանդիսականի: Այս բնականից եկող, ենթագիտակցական պատրաստվածությունը նկատել է Դերենիկ Դեմիրճյանը Սիրանուշի խաղում՝ «չատ պրեպարատիկ,

այսինքն՝ հատուկ պատրաստված, հիպերբոլված, ցնցումնահար անելու համար <...> ուր ճնշվում, լուում էին գործնական գաղափարները...»⁴¹: Որքանո՞վ են կոնկրետ եղել դերասանուհու բեմական ապրումները, հայտնի չէ: Բայց մի բան հասկանալի է. անձնականությունն ընդհանրացվել է իրենից վեր իմաստով ոչ որպես «ես»-ի, այլ «մենք»-ի դրսևորում ժամանակի հասարակության բարոյա-հասարակական ձգտումների և բեմական ճշմարտության ու իդեալականության պատկերացումների տեսակետից: Դժվար է ասել՝ ի՞նքն է այդպես զգացել, թե քննադատն է իմաստ տվել նրա բեմական զգացմունքներին:

Բեմական զգացմունքը, որպես բարոյահասարակական կատեգորիա ժամանակին քննության է դրել հոգեբան և լեզվաբան Լև Վիգոտսկին, համարելով այդ դերասանի ու հանդիսատեսի հուզական երկխոսության արդյունք, անձնականությունից վեր վիճակ⁴²: Թվում է՝ Ստանիսլավսկուն հայտնի էր հոգեկանի զարգացման կուլտուր-պատմական տեսությունը, որ մշակում էր իր անմիջական ժամանակակիցը՝ իր կողքին ապրող ու գործող Վիգոտսկին՝ «Արվեստի հոգեբանություն» հեղինակը, որ մարդու վարքագիծն ու հոգեբանությունը դիտում էր քաղաքակրթական արժեքների համատեքստում և դերասանի բեմական զգացմունքները բացատրում հասարակական միջավայրի հետ ունեցած հարաբերության տեսակետից: Ստանիսլավսկին ենթագիտակցորեն մոտենում է այս սահմանին, փորձում է համադրել հոգեբանությունն ու բարոյականությունը, կապել դրանք բեմադրվող հեղինակի գաղափարախոսության հետ: Այս հիմքի վրա է նա հայտնագործում «գերխնդրի» գաղափարը, առաջադրում դերասանին որպես... վերապրումի դրդիչ և նյութ: Նա անուղղակիորեն և անտեղյակ վիճակով ձայնակցում է Վիգոտսկուն, բայց իր կուսակցումը թողնում է անորոշության մեջ: Դրություն վերապրումը («ից է թե») նա բերում, կանգնեցնում է հեղինակի գաղափարախոսության առջև, բայց ինչպե՞ս, ի՞նչ կոնկրետությամբ: Պարզվում է, որ դերասանը վերապրելու է Դոստոևսկու աստվածա-

խնդրությունը (богоскательство), Տոլստոյի բարոյագիտությունը, Անտոն Չեխովի երազա՞նքը լավագույն կյանքի մասին և այլն⁴³: Ստանիսլավսկին իր արտիստի բնագավազացել է իրականությունից վեր իրականության գոյությունը, կրել է բեմական ներկայությունը նյարդերով զգացող արտիստի անհանգստությունը և այդ անհանգստությամբ է անցել իր դուր հոգեբանական փորձերի սահմանը, մոտեցել է հոգևոր գիտակցության խնդիրներին, կանգ առել «գերխնդրի» վրա և մի անգամ էլ մտել հոգեբանության ջրերն ու դեմ առել իր համար անբացատրելի խնդրի. «Ենթագիտակցությունը դերասանի բեմական ինքնազգացողության մեջ»⁴⁴: Այստեղ է «սիստեմի» փակուղիներից մեկը: Ինչպե՞ս է վերապրվելու հեղինակի գաղափարական մտահղացումը, ինչպե՞ս է դատարկելու ենթագիտակցությանը: Այս հարցը, ինչպես նկատել ենք, տրվել է, և պատասխանը... «չգիտենք՝ ինչ է կատարվում մեզ հետ. եթե իմանանք...»:

Այն, որ դերասանը գաղափարական մարդ է լինելու և գաղափարների գիտակցումով է մոտենալու դերին, հասկանալի է, բայց ինչպե՞ս են բեմում դրսևորվելու գաղափարները: Գաղափարները կարող են գիտակցվել, հանդիսականի գիտակցությանը հասցվել, դրանցով ներշնչել, հուզել հասարակությանը: Սա եթե վերապրում է, այլ որակի է և կապ չունի ոչ «մոգական» խոսքի, ոչ էլ մանավանդ «առաջադրվող հանգամանքների» հետ: Բեմադրությունն ու դերասանի խաղը միշտ էլ ունենում են իրենց շեշտադրումները, բայց դա քիչ է որպես զգացմունքների նյութականության հասնելու միջոց: Այստեղ խաղարկման նյութ է պետք և խաղ: Իսկ գաղափարները չեն խաղարկվում, խաղարկվում է նյութը դերասան և տեքստ հարաբերությամբ, և խաղարկումը ծնում է կամ չի ծնում գաղափարներ, և սրանք էլ իրենց հերթին հուզում են կամ չեն հուզում, իսկ եթե հուզում են, ի՞նչ բնույթի հուզում է դա:

Վիգոտսկին նկատի ունի դերասանի խառնվածքն ու աշխարհայացքային նկարագիրը, որով ընդհանրացնող երանգ է

ստանում բեմական ապրումը: Սա խնդրի շատ էական, բայց մեկ կողմն է՝ ապրումը որպես հոգևոր գիտակցություն: Իսկ որքան՞ վ է դա նյութական, ի՞նչ աղբյուրից է ծագում բեմական զգացմունքը նյութականորեն և, եթե իրական է որպես երկրորդված կեցություն անձի համար, ի՞նչ հիման վրա և ի՞նչ հատկություններ է իրական:

Արվեստի իրականությունը նրա ֆիզիկական կերպը չէ, այլ ընկալողի զգացմունքը, որ իրական է իր նյութակա- նությունը: Դա հանդիսականի սրտի զարկն է ու շնչառու- թյունը, որ հասնում է բեմում գտնվող դերասանին, փոխանց- վում նրան նույն որակով, բայց մինչ այդ պահը դերասանի վերաբերմունքն ավել կամ պակաս հուզականությունը իրա- կանանում է լուծության ու մենակության մեջ, դերի տեքստն ընթերցելիս: Դա Փափազյանի ասած պատասխան ապրումն է և իրական է անկախ իր չափից ու որակից: Դերասանը բեմ մտնելուց առաջ ընթերցող է, փոքր-ինչ ավելի ներշնչված, քան սովորական ընթերցողը: Մինչ «առաջադրվող հանգամանք- ներին» և գործողության ֆիզիկական իրականությունը (միզանսցեն) հանդիպելը նա հեղինակային խոսքի աննյութ իրականություն մեջ է իր մտավոր ու հոգեկան վիճակի նյու- թականությունը: Այստեղ է բուն զգացմունքն իր ներքին տո- նայնությունը, ընկալվող խոսքի շեշտով ու դադարով, բարձրու- թյամբ ու ցածրությունով, արագացումով և դանդաղեցումով, նաև ժեստի, կեցվածքի ու շարժման ակամա մղումով: Լինում է և հակառակը՝ տոնի հայտնագործումը միմիկա-պլաստիկա- կան ձևում կամ միզանսցենային վիճակում: Բայց դերասանի օժտվածություն չափը որոշվում է տեքստի հանդեպ ունեցած զգայունակությունը: Այդպես են ընտրում դերասանին անգ- լիական թատերական դպրոցներում. արտասանել են տալիս որևէ հատված Շեքսպիրից և մի հատված էլ արդիական պիես- ներից: Սա նշանակում է, որ դերասանը նախ ընթերցող է, զգացող ու մտածող, լոգոսին դեմառդեմ: Նա հանդիպում է գեղարվեստորեն ավարտված մի իրականություն, որպես

հանդիսատեսը ենթադրվող մի կյանքի և կրում է իր պատաս- խան ապրումը՝ ներշնչումն ի խաղ: Այս է, որ ամբակայվում է ներքուստ, տարվում բեմ, ձևաստեղծվում տեսանելի ու լսելի որակով, վերածվում նյարդամկանային հիշողության, որպեսզի հնարավոր նույնությունը կրկնվի բազում ներկայացումներում: Կրկնել նախնական հույզը հարյուրավոր անգամներ հնարավոր չէ, բայց հնարավոր է վերադառնալ նախկին տրամադրվա- ծությունը: Այս է բեմական զգացմունքը՝ միանգամայն կենդանի վիճակ, կենդանի շունչ: Սա դրություն վերապրումը չէ, այլ վերարտադրության ապրումը: Եվ ի՞նչն է ապրվում, եթե հանգամանքները պայմանական են, իրադրությունը՝ թե իրադրության դեղարվեստական (խոսքային, պոետական) կազմակերպվածքը՝ իմաստ և տրամադրություն հրավիրող ձևը:

Սա այն հարցերից է, որի պատասխանը չի տալիս կիրա- ուական հոգեբանությունը: Սա ոչ թե ստեղծագործական հոգե- բանության, այլ արվեստի հոգեբանության հարցերից է, էսթե- տիկական զգացմունքի հարց:

Այսպես, ի՞նչ զգացում է համակում մեզ, երբ կանգնում ենք ճարտարապետական շինության առջև, նայում բարձրացող սյուներին ու խոյակներին, ուր չկա մարդկային ապրում՝ ոչ կարոտ, ոչ սեր, ոչ կորուստ, ոչ սփոփանք, ոչ խանդ, ոչ խիղճ, ոչ վախ, ոչ հոգս և այլն, բայց կա ձև, որ ներշնչում է, առա- ջացնում ներդաշնակության զգացում ու կենդանացնում, պայ- ծառացնում է մեր ներքին անձը: Սա բացարձակորեն անշահ զգացում է և իրական է, շունչ է տալիս, կարգավորում մեր արյան շրջանառությունը, իսկ ի՞նչ է ինքը, քարե անշարժու- թյուն, որ ներգործում է ոչ իր նյութականությունը, այլ ձևով: Ձևը պայծառացրել է նյութը՝ քարի զանգվածը, խոսեցրել նրան, այնպես, ինչպես ձևը պայծառացնում է հնչյունը, դարձնում երաժշտություն, թեկուզ մեկ նոտա: Կա և մաքուր ձև՝ նյու- թից դուրս՝ մաթեմատիկական բանաձևը, որ ներշնչում է հասկացողին, հաղորդում նրան էսթետիկական էներգիա: Մա- թեմատիկական բանաձևը նշանային կառույց է, մաթեմա-

տիկոսը բավականություն է ստանում այդ կառույցին առնչվելիս, և դա իրականություն է անիրականությունն առջև:

Փորձենք, ուրեմն, գեղարվեստական ձևի տեսակետից մոտենալ գրական տեքստին, որ կառուցված է լեզվական նշաններով, և որին հանդիպում ենք լուսնային մեջ: Այս կառույցը, չափածո լինի, թե արձակ, հաղորդում է իրական ներշնչում, որ դուրս է ու վեր է առօրյա հույզերից, անգամ, այսպես կոչված, «երկրորդ ազդանշանային համակարգից» (լեզվական հակազդում) և բացատրվել կարող է միայն արվեստի իրականության չափումներում: Բեմն այդ չափումների մեջ է, և այնտեղ անբնական է զգացմունքի կենսաբանական հավաստիությունը: Ստանիսլավսկու «մոգական» խոսքի տեսակետից ի՞նչ վիճակում է հայտնվելու Օթելլոն, երբ կարծում է իրեն անդառնալիորեն խաբված: Ստուգելիական մի բեմադրություն մեջ դերակատարը լուր էր ու անշարժանում, հայացքը մի կետի: Դա հոգեբանորեն ճշմարիտ էր և լրջացնում ու կենտրոնացնում էր հանդիսատեսին: Բայց հաջորդ պահին, երբ այս Օթելլոն վեր էր թռչում ու հարձակվում Յագոյի վրա, հանդիսատեսը ծիծաղում էր: Իսկ ի՞նչ է առաջադրում տեքստը, մի պաթետիկ մենախոսություն, որ դուրս է վարքագծի հոգեբանությունից:

Օթելլո.

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

Մնաս բարով, սրտի գոհունակություն,

Մնացեք բարով, ցցունքով գունդեր, մեծ պատերազմներ,

Որ դարձնում եք փառասիրությունն առաքինություն,

Մնացեք բարով, վրնջուն նժույգ, շունչուն շեփոր,

Ոգևառ թմբուկ և ականջ պատուղ սրինգ սրածայն...⁴⁵

Ի՞նչն է այստեղ ապրվելու՝ ո՞ր զգացմունքը, ենթադրվող իրադրությունը, թե խոսքային կառույցով թելադրվածը: Խոսքի կառույցը համախոս է խոսակցական ռենեսանսյան թատերական

համակարգին, որից ծնվել է օպերան: Ո՞րն է օպերային դերասանի վերապրումի աղբյուրը, տե՞քստը, թե մեղեդին, իրադրությունը, թե մեղեդին: Տեղ ունեն և տեքստը, և իրադրությունը, բայց վերարտադրության օբյեկտը, հետևաբար նաև վերապրումի աղբյուրը մեղեդին է: Դրամայում նման հարաբերության մեջ են ենթադրվող իրադրությունն ու խոսքային կառույցը: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք մի համակարգի հետ, որտեղ կիրառական հոգեբանությունն տեղը նվազ է: Իրադրությունն առկա է պայմանաբար՝ որպես թե... , բայց դա լուծված է խոսքի բանաստեղծական կառույցում, և ենթադրվող զգացմունքը, որ ցավալի ու կարեկցական է լինելու, դրսևորված է վեհությունը ու պոետական շնչով: Դերակատարը գործ ունի երկու շերտերի հետ, բայց որը ո՞ր պլանում է: Ներշնչման աղբյուրը խոսքի ձևն է, որ հակասություն մեջ է ներդրվողական նյութի հետ (նյութի և ձևի հակասության օրենքը): Սա հանգեցնում է մի վիճակի, որ ճշմարիտ է թատերայնորեն և որին ասում են քավություն (կաթարսիս): Այս է բեմական վերապրումը, և այս է արվեստի նպատակն առհասարակ: Դերասանը բեմ է մտնում ոչ թե հուզվելու և հանդիսատեսին հոգեկան տվայտանքներ պատճառելու համար, այլ հոգեկան լիցքեր ստանալու, հոգևոր վայելքի հասնելու և հանդիսատեսին հոգևոր վայելք տալու համար: Սա հայեցվող զգացմունքի արվեստն է, որտեղ անելիք չունի վերապրումի կենսահոգեբանական պատկերացումը, առավել ևս՝ դրա իրականացումը:

Գլուխ չորրորդ

**ԽԱՂԸ՝ ԲԵՄԱԿԱՆ ՆԵՐԿԱՅՈՒԹՅԱՆ
ՉԵՎԱՅԻՆ ՀԻՄՔ**

Խաղն ապացուցում է իր արժեքը, ուստի խաղի մեջ ենք մտնում, բայց դա խաղի հիմնավորումը է:

Լյուդվիգ Վիտգենշտայն¹:

Խաղը կեցույթյան պարզողոքսն է՝ չկասեցվող, ինքն իրենով խթանվող, իրենով կարգավորվող տարերք, որ հատկանշում է մարդուս վերտրամաբանական գոյուլթյունը: Բոլոր բացատրուլթյունները ճիշտ են մասնակիրորեն, և անհերքելին խաղային տարրի առկայուլթյունն է մեր բոլոր քայլերում, ընդունելի կամ մերժելի: Խաղի մեջ ձև է փնտրում, իր էքզիստենցիալներն է ճշտում մեր ներկայուլթյունն այս հասկացուլթյան բացարձակ իմաստով, ուստի հակված ենք բեմական արվեստի գաղտնիքների գաղտնիքը համարել այդ և փնտրել դրա հիմքերը անձի հրապարակային վարքագծում առհասարակ: Դրա նշանները տեսանելի են անգամ թատրոնի մուտքի մոտ և ճեմասրահում, ուր մարդիկ ներկայանում են միմյանց և միջավայրին, այսինքն՝ «սոցիալական վարքագծի ակտ են կատարում»² իրենց սոցիալական դիմակով: Բայց մինչ այստեղ հասնելը կան ժողովներ, շնորհանդեսներ, նիստեր և այլն, որպես հասարակական պատշաճուլթյան ու ձևացման առիթներ: Կան ցուլցքեր պատահական կամ այլևայլ դրսևորումներով ու սահմանազանց քայլերով, և այստեղ էլ գործում է խաղային տարերքն իր սպասելի անսպասելիուլթյամբ:

Խնդիրը թատրոնից վեր է: Խաղը գուտ թատերական

գոյուլթյուն է, թատրոնից դուրս է ու թատերային է և հատկանշում է թատրոնի գոյաբանական վիճակը (ստատուս): Թատերայնուլթյունը խաղից է սկսվում, ուստի թատրոնին մոտենալուց առաջ հարկ է խաղի գոյաբանուլթյունը զննել, եթե դա հնարավոր է:

Խաղի վերջնական սահմանումը տրված է: Այդ կարծիքին են բոլոր հետազոտողները՝ ուսմանտիզմի դարաշրջանից մինչև մեր ժամանակները: Այնքանը կարելի է ասել, որ խաղը մեզանում առկա այն ներքին շարժումն է, որ զսպվում կամ ի հայտ է գալիս տարերքի ու չափի զգացումով, տարբեր պայմաններում, գիտակցված կամ չգիտակցված դրդիչների ազդեցուլթյամբ, ավել կամ պակաս ուժով, օգտակար կամ անօգտակար մեր անձի ու միջավայրի համար: Չկա այստեղ տրամաբանուլթյան, բարոյականուլթյան կամ իրավունքի խնդիր, բայց կա իրականուլթյան և սեփական անձի հանդեպ զգայական վերաբերմունք, որ մեզ մոտեցնում է էսթետիկական հարցադրման ու տանում թատրոն: Բայց մինչ այդտեղ հասնելը ճանապարհ ունենք անցնելու, որ կարծես հեռու է թատրոնի շքամուտքից և նայում է նրա կողմը:

Խաղի դասական տեսաբանները՝ Յոհան Հայդինգան և Ռոժե Կայուան, ցուլցք են տալիս շեշտված հետաքրքրուլթյուն թատրոնի հանդեպ, չեն դիմում նաև թատերայնուլթյուն բառին, քանզի խաղ բառը շատ ավելի տարողունակ է նրանց համար, ներառում է մարդկային գործունեուլթյան ու հասկացուլթյունների շատ լայն ոլորտ՝ հոգեբանական, կենցաղային, իրավական, քաղաքական, կրոնական, էսթետիկական, տնտեսագիտական և այլն: Հայդինգան շոշափում է կարծես բոլոր ոլորտները և հիմնավորապես հեղաշրջում ու ճշտում է մեր թատերագիտական զննումների ուղղուլթյունն ու նպատակը: Եվ առարկելն անհնար է. նա հսկայական պատմա-ազգագրական նյութ է ակնարկում, լեզվական փաստերի է դիմում, կեցուլթյան հիմքում դնելով խաղային տարերքը որպես զգացական վիճակ: «Կարելի է հերքել բոլոր վերացական գաղափարները»

րը, – գրում է նա, – իրավունք, գեղեցկություն, ճշմարտություն, բարություն, ոգի, Աստված: Կարելի է հերքել լրջությունը: Խաղը հերքել չի կարելի»³: Խաղը գաղափար է, որ քննարկման ու վեճի դրվի, այլ իրողություն, որ գիտակցվում է, բայց չի սահմանվում: Սա այն իրողությունն է, որ չի ապացուցվում կամ մերժվում, բայց կարգավորվում է ու կանոնացվում: Խաղը մարդուս մեջ է ու մարդուս հետ. մարդիկ խաղում են իրենց կյանքը լավ կամ վատ, ասել է՝ ապրում են հեշտ կամ դժվար: Խնդիրն այն է, թե խաղային տարրը որքանով տեղ ունի անհատի ներքին կյանքում և ամենակարևորը՝ միջավայրի ու հասարակության հետ ունեցած հարաբերություններում որքանով է մարդս գլուխ հանում իրենից ու իրեն վիճակված պայմաններից, կարողանո՞ւմ է ընդունել կյանքը որպես պատահականորեն տրված պարզե, վայելել իր ներկայությունը, տեսնել իրեն իր ներկայության մեջ: Եթե կարողանում է, ուրեմն խաղում է, եթե ոչ՝ խաղ է փնտրում կամ խաղի ասպարեզ: Սեփական տեղը չգտնելը, անհետաքրքիր գործը, հոգեկան տաղտուկը, իրականությունը ներհակ վիճակը մարդուս մղում են այստեղից այնտեղ կամ երևակայվող իրականություն՝ թատրոնական բեմ, ուր թվում է, թե կարող է ապրել առօրյա իրականության մեջ չապրվածը՝ «ցաւ սրտի անվնաս և խնդութիւն անօգուտ»⁴: Բայց հարցն այստեղ չի լուծվում: Կյանքի բեմը լայն է, և լայն են խաղի դրսևորումները՝ բարձրագույն առաքինություններից ու արվեստի հրաշալիքներ ստեղծելուց մինչև անհեթեթություն, չլսված ու չբացատրվող հանցագործություններ:

Հարցը նախ վերաբերում է խաղային դրդիչներին: Դրանք կարող են լինել գործնական, ստեղծագործական-ենթագիտակցական, իրական շահերից դուրս, առօրյա ողջամտությունը ներհակ, երբեմն անբացատրելի իրենց իսկ խաղարկուների համար և բոլոր դեպքերում գորեղ մտքից էլ, նպատակից էլ, խղճից էլ: Հասկանալի են մրցակցային (ազոնալ) դրդիչները՝ շահելու կամ կորցնելու վիճակ: Կարելի է բացատրել նաև աշխատանքի

ընթացքում ծագող խաղային ներշնչանքը, որ հեշտացնում է աշխատանքը, դարձնում խաղ, երբ ավելի հետաքրքիր է դառնում ընթացքը, քան արդյունքը: Բուն խաղային դրդիչներն այնտեղ են, ուր նպատակը պայմանական է, օրինակ՝ շախմատային խնդիր, մաթեմատիկական բանաձև: Սրանք մտքի մաքուր ձևեր են և խաղային, որ էսթետիկական բավականություն են պատճառում խաղարկուին: Բայց կան թաքնված ու անհասկանալի դրդիչներ, որ մղում են տարբեր քայլերի՝ գիտությունից ու ստեղծագործությունից մինչև սեփական կյանքը վտանգելը վասն ոչինչի:

Հարցը բարոյագիտական է, և գուցե հարմար է դիմել ծայրահեղորեն արտառոց մի օրինակի:

Դեպքը տեղի է ունեցել 1957 թվի դեկտեմբերի 31-ի երեկոյան, Ստոկհոլմի կենտրոնական փողոցում, սրան անմիջապես արձագանքել է «Մոնդո» շաբաթաթերթի թղթակցուհի Եվա Ֆրեդենը⁵, և ծայր է առել բազմակողմանի քննարկում:

Իրիկնադեմին, երբ նախատոնական տրամադրության մեջ մարդիկ տները կամ ռեստորաններն էին շտապում, քաղաքի կենտրոնում սկսում են հավաքվել տասնհինգից տասնութ տարեկան տղաներ, մոտ հինգ հազար հոգի, և շրջափակում են փողոցը, հարձակվում անցորդների ու ավտոմեքենաների վրա, ջարդում խանութների ցուցափեղկերը, տեղահանում անում հեռազրայունները, բարիկազներ սարքում, վերգետնյա կամրջից բենզինով լցված ծրարներ հրկիզում, նետում փողոց, ավտոմեքենաներ վառում, հասնում են եկեղեցուն, շուռ տալիս շիրմաքարերը, ջարդում, քարեր չպրտում այս ու այն կողմ, անհասցե ու աննպատակ, միմյանց վրա են հարձակվում, և ո՞ւմ դեմ է այս ամենը, հայտնի չէ: Ոստիկանական ջոկատները, հազիվ հարյուր հոգի, չեն կարողանում զսպել. օդ են կրակում, չի օգնում, հանում են սրերը, սկսվում է մի ճակատամարտ, մեկը տասի դեմ, մի քանի ոստիկան մահացու վերքեր են ստանում, շտապ օգնություն մեքենաները դեմ են առնում բարիկազներին, սուլում, դժոխային աղմուկ ծխի ու մթնոթյան մեջ... Ի վերջո

փողոցն սկսում է դատարկվել, ձերբակալվում են մոտ քառասուն հոգի: Հարցաքննությունը տևում է երեք օր, և ոչինչ չի պարզվում: Ի՞նչն է պատճառը, ինչի՞ց են դժգոհ, ի՞նչ են ուզում, հայտնի չէ, պատասխան չունեն: Չկա ոչ պատճառ, ոչ նպատակ: Շատերն իրար չեն էլ ճանաչում, չունեն ոչ ընդհանուր շահեր, ոչ պարտք ու պահանջ, և ջարդել են իրար: Իրավապահ մարմինները կանգնում են փակուղու առջև. պատասխան չեն ստանում: Հարցաքննվողները լուռ են և անտարբեր, կարծես իրենց չի վերաբերում կատարվածը: Գործի քննությունը ներգրավվում են մանկավարժներ, հոգեբաններ, հոգևորականներ, սոցիոլոգներ, քննության են դրվում բոլոր հանգամանքները՝ ընտանիք, նյութական վիճակ, կրթություն, զբաղվածություն և այլն: Պարզվում է, որ բոլորը լավ վարձատրվող բանվորական և միջին բուրժուական, ոմանք էլ հարուստ ընտանիքներից են, սովորում են, շատերն աշխատում են և լավ են վարձատրվում, նյութական պահանջներ չունեն, քաղաքականությունը չեն հետաքրքրվում և ի՞նչն է, որ չունեն...

Հարցը թվում է փրկիստփայական է, և ունի ամենապարզ ու ամենաբարձր մեկնություն խնդրող հարցական պատասխանը:

Խա՞ղ է խաղացվել:

Սա խաղ է այնքանով, որքանով նրա հիմքում պատճառի ու նպատակի անորոշությունն է: Պատճառը խաղի մեջ է՝ անհոգություն, հանգիստ, ապահով ու անբովանդակ կյանք, որ բխացրել է միտքը, դատարկել է հոգին: Հասարակությունը խնդիրներ չունի, ոչ ազգային, ոչ սոցիալ-քաղաքական, և անհատին ի՞նչ է մնացել, ոչ տաղնապ, ոչ հոգս, ոչ խղճի կանչ, ոչ ապագայի երազ: Մարդը կորցրել է իր ներկայության էքզիստենցիալները: Զահելություն արյունը բորբոքվել է ընդգեմ ոչնչի ու հանուն ոչնչի, և բանը հասել է նախնյաց շիրիմներն ավերելուն:

Խաղը մնում է խաղ, գվարձալի լինի, թե գարհուրելի, և

ունի իր ներքին դրդիչները, որքան անբացատրելի, այնքան խաղային, շահից ու նպատակից դուրս: Եվ կարևորը դրդիչները չեն, այլ ընթացքն իր ներքին այրման շարժիչով, իսկ արտաքին հանգամանքները կարող են բովանդակություն հաղորդել խաղին՝ բարոյական կամ հակառակը: Տարերքը տարերք է, որ կարող է նաև չափի մեջ դրվել, ինչ-որ հավասարակշռություն բերվել, և այս դեպքում կարող ենք փնտրել խաղի էսթետիկական նախասկիզբը, որին հետամուտ էր մշակույթի խաղային տարրերը կուլտուր-պատմական համատեքստերում գննող Յոհան Հայդինգան:

Խաղն ունի իր գաղտնիքը՝ ներփակություն, որ ձգտում է բացահայտման և ասպարեզ է փնտրում՝ հրապարակ կամ բեմ: Վերը բերված օրինակն այդ է վկայում՝ գաղտնիք, որ գաղտնիք էլ մնաց, իսկ դրսևորումն առավել քան հրապարակային, ներառյալ արձագանքները, քննարկումները, վեճերը, տեսական մեկնաբանությունները, տարբեր մասնագետների ենթադրություններն ու վճիռները: Թատրոնի պատմության մեջ որևէ ներկայացում նման ուշադրության չի արժանացել և այսքան առեղծվածային չի թվացել:

Ի՞նչն է պակասել այս խաղին, որ կոչվեր խաղ, այս հասկացության մեջ ցանկալի առումով:

Պակասել է չափը:

«Պատերազմը խա՞ղ է, — հարց է տալիս Հայդինգան, նկատի ունենալով պատերազմ վարող պետությունների հնից եկող առաքինի ձևերն ու դրանց խախտումները և պատասխանում է: — Պատերազմը միշտ խճճված է մնում խաղի դիվային ցանցի մեջ»⁶: Բնավ պատահական չէ, որ ընդունված է այստեղ «թատերաբեմ» հասկացությունը: Բայց պատերազմը նպատակ է հետապնդում, լուրջ է և իր ներքին ձևում շատ տարբեր է գորավարժությունների ցուցադրական մարտերից: Հայդինգան ասում է «խաղային տարր»: Դա իրականությունն է, որ ունենում է իր բեմադրությունը պատերազմի տեսքով, բայց ոչ տազնապով, այլ խաղային ներչնչանքով, որտեղ իրականու-

թյունն ու պայմանականությունը նյութապես նույնն են, ինչպես նաև տուրալիստական բեմադրություն մեջ, որ կինոյի նախատիպն է:

Ներքոհիշյալ դեպքը պատմված է փաստագրական մի վեպում, առաջին դեմքով, որ գլխավոր դերակատարն է՝ տանկի հրամանատարը: Լուսադեմին արթնացնում են նրան, թե քեզ մեծամեծ գործեր են սպասում: Պատերա՞զմ: Մտածելու ոչ ժամանակ կա, ոչ էլ հարց տալու իրավունք: Երկաթե նժույգն ապաստում է: Երեք ռոպե, և հեծյալն ականջակալներում լսում է հրամանը՝ այսքան ժամանակում հասնել այսինչ կետին, ոչնչացնել այս ու այն, և դղրդում է երկաթե հեծելագործը: Ծանապարհը խցանված է, ժամանակը չի սպասում, հրամանատարը նայում է ժամացույցին, կարող է չհասցնել, շեղում է մեքենան, դիմացը պատ է, խորտակում է պատը, դուրս գալիս բաց ճանապարհ, առաջ ընկնում: Պատի խորտակումը ներշնչում է նրան, և նա արագացնում է ընթացքը: Մի բան պարզ է. պատերա՞զմ է, թե գորավարժություն: Մարդը, որ պատերազմի է պատրաստ, ներշնչված է և առաջնորդում է շարասյունը դեպի նպատակը: Մի պահ հետ է նայում, տեսնում է շարասյան վերջում սպիտակ դրոշակը: Պարզ է՝ խաղ է, բայց նշանակություն չունի, նա արդեն պատերազմի մեջ է, և տարերքը տանում է: Տեղ է հասնում, կրակ բացում, ավերում, ինչ որ պիտի ավերեր, դարձյալ առաջ՝ դեպի հաջորդ օբյեկտը, և՛ «գաղարեցնել գրոհը», լսում է ականջակալներում: Ինչո՞ւ, մտածում է, հազիվ սկսել էր: Նա տրամադիր է շարունակելու, բայց «բեմադրիչը» կանգնեցնում է փորձը: Խաղն ավարտված է: Ծարապունը հետ է դառնում: Մեր հերոսին հրավիրում են գործառի հրամանատարի մոտ շնորհակալություն հայտնելու, ոչ, պաշտոնագրկելու: Ծիչտ չի գործել: Ավերված պատը հաշվի մեջ չէ, չի էլ եղել: Խաղի պայմանաժամանակն է խախտված. երկու ռոպե շուտ է տեղ հասել⁷:

Խաղը ենթադրում է կանոն՝ թույլատրելիության սահման, ուստի բացառում է գլխակորույս վիճակը: Դա պայմանական

գործողություն է իրական հանգամանքներում: Ներշնչանքն այնտեղ տարերքի ու հավասարակշռության սահմանում է, այսինքն՝ թուիչք և կողմնորոշում: Վերադառնում ենք Շեքսպիրի խոսքին. «կրքի հեղեղի, հողմապտույտի մեջ անգամ հարկ է, որ պահպանես չափը»⁸: Սա նշանակում է, որ խաղային ներշնչումը նաև կողմնորոշում է և բավականություն: Մարդը գիտե՝ ինչ է անում և ներշնչվում է հավասարակշռության մեջ, ինչպես լարախաղացը, և վերապրում է այդ վիճակը որպես նպատակ: Վերոհիշյալ օրինակը բնութագրական է այս առումով: Այստեղ խաղի կանոնն է խախտվել մի թեթև, բայց ոչ խաղը որպես այդպիսին: Մարդը մտել է իրական գործողության մեջ միանգամայն իրական նպատակով, բայց պարզվել է, որ գործողությունը պայմանական է, և մարտական տրամադրությունն իր խաղային տարրերով վերածել է բացարձակորեն խաղային տրամադրության: Սա կատարելապես բեմական վերապրում է: Մարդը գիտե, որ իր գործողությունը շատ լավ տեսնվում է, և նա ներկայանում է ներշնչված մի պատկերացումով, որը չի կրել որպես իրականություն և վերապրում է ոչ թե կրածն ու զգացածը, այլ իր պատկերացումը: Նա պատերազմ չի տեսել, նրա զգացմունքների պահարանում (էմոցիոնալ արխիվ) դա չկա: Նա կրել է պատերազմի գաղափարը, թեկուզ և ֆիզիկապես, բայց միևնույն է՝ պայմանաբար, և իրականացրել է գրոհի ու ճակատամարտի ընդօրինակումն ինչպես կինոնկարահանման փորձ: Տվյալ պահին նրան ներշնչում է իր վիճակը, խթանում երևակայությունն ի մա՞րտ, թե ի խաղ: Միաժամանակ նա կրում է այն գիտակցությունը, որ գուցե մի օր այդ նույնն անելու է ոչ պայմանաբար: Նա պատրաստվում է դրան, և այդ պատրաստվելն իր կենսաձևն է՝ ընտրված կամ պարտադրված վիճակ, որ լրջացնում է խաղը: Պատերազմը նրա համար երևակայվող գաղափար է, որ կարող է իրականանալ, և այստեղ անձի վիճակը տարբեր է կինոյում նկարահանվող դերասանի վիճակից, այսինքն՝ այնքան էլ պայմանական չէ: Զորավարժայինի

ու դերասանի վիճակները նման են այնքանով, որ երկուսն էլ ներշնչվում են խաղային վիճակով, տրամադրվում են խաղը տանելու մինչև նպատակը՝ վճիռ և լուծում, և երկուսի համար էլ հաճելի է, երբ նրանց դուրս են բերում խաղային տարերքից: Դերասանն էլ չի սիրում, երբ ընդհատում են փորձը կամ նկարահանումը: Երկու դեպքում էլ բավականություն է պատճառում ընթացքն ինչպես պարը, ընթացքի ուղիքն ու ներքին տոնայնությունը, քան ենթադրելի նպատակը, որ խաղի առիթն է ընդամենը:

Այնուամենայնիվ ի՞նչ է խաղը:

Բոլոր գիտողություններից ու բացատրություններից ամենաստույգը թերևս Հայզինգայի տված սահմանումն է. «խաղն ազատ գործողություն է (ֆիզիկական, մտավոր կամ հոգևոր-Հ.Հ.) գիտակցորեն հորինված, առօրյա կյանքի սահմաններից դուրս... նյութական շահից ու նպատակահարմարությունից անկախ, որ տեղի է ունենում որոշված ժամանակի ու տարածությունից սահմանում, համաձայն ընդունված կանոնների»⁹:

Չհավակնելով նոր սահմանում տալու, փորձենք մասնավորեցնել ու պարզեցնել հարցը մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից:

Խաղը մի վիճակ է, որին ձգտում ենք ակամա, ենթագիտակցորեն, և որտեղ գործում է ընթացքի ներքին էներգիան, և գործողի արտաքին նպատակից անկախ ընթացքը դառնում է ինքնաշարժ ուժ՝ ինքնին նպատակ: Ըստ Հայզինգայի տեսությունից, արտաքին նպատակից բացարձակորեն ազատվել հնարավոր է, բայց խաղը որպես այդպիսին «նվազագույնս կախում ունի արտաքին նպատակից և առավելագույնս ինքն է իր սեփական շարժիչը»¹⁰: Հայզինգան մաքուր խաղ է համարում պարը, որ չունի ոչ մի արտաքին նպատակ: Այս է մեզ պետք որպես խաղի գուտ ձևային դրսևորում: Ի՞նչն էր առաջ մղում մեր հերոսին: Ընդունենք՝ արտաքին նպատակը՝ այն կրակոցը, որ պիտի արձակեր նախատեսված պահին, նախատեսված ուղղությամբ: Բայց ի՞նչ արժեք դա իր համար, եթե

անգամ իր որոշումը լիներ, ոչ թե հրաման: Նա կարո՞ղ էր այդպես եռանդով սուբալ դեպի նպատակի իրականացումը, եթե իրեն բավականություն չպատճառեին բուն ընթացքը և իր ներքին շարժիչի աշխատանքն այդ ընթացքում: Այս է նպատակը, այս է խաղը որպես «գերագույն կիրք» (Խ. Օրտեգա-ի-Գասսեթ), ուր շարժումն ամեն ինչ է, և արտաքին նպատակը՝ շարժման առիթ ու շարժմանը ենթակա:

«Երբ ինչ-որ բան ներքուստ (ենթագիտակցորեն) տիրապետում է մեզ, հաշիվ չենք տալիս ինքներս մեզ, թե ինչ է կատարվում մեզ հետ», — պատասխանել է Ստանիսլավսկին գաղափարական գրաքննիչ Ագրամովի հարցին, թե ինչ է ենթագիտակցությունը, և չի հիմացել, որ ընդհուպ մոտենում է խաղի գաղափարին: «Եթե մենք գիտակցենք մեր գործողություններն այդ պահին, — շարունակում է նա, — չենք համարձակվի վերարտադրել դրանք այնպես, ինչպես ի հայտ ենք բերում»¹¹: Մոտենալով խաղի գաղափարին, Ստանիսլավսկին չի կարողանում պատասխանել «ի՞նչ է ենթագիտակցությունը» հարցին: Չկար այդ հարցի լիարժեք պատասխանը: Բայց կային ուսուցիչներ թարգմանված և Պետերբուրգում հրատարակված Բերգսոնի և Կրոչեի աշխատությունները: Բավական է հիշել Կրոչեի հետևյալ խոսքը. «Ոգին ներհայում է միայն գործելով»¹², այսինքն՝ ենթագիտակցությունը, ինչ է ինքը, թե ինչ է (սահմանումն առանձին խնդիր է), ի հայտ է գալիս գիտակցված ու նպատակամետ գործողություն ընթացքում և սնվում է այդ ընթացքից, ինչպես սրտի զարկն է շարժում արյունը և սնվում նրանից, կարգավորվում, կայունություն մեղ պահում ուղիքը: Այդպես է և հոգու կյանքը: Վախեցողն ավելի է վախենում, երբ փախչում է, և ընդվզողն էլ հանդուգն է դառնում, երբ հարձակվում է, զենքով լինի այդ, թե խոսքով: Դրությունը դրություն է ծնում, դրությունը տրամադրություն: Վերադառնում ենք հին դերասան Սեդրակ Մանգրիյանի խոսքին. «գործողությունն ածում է ինքն իրենից, ինչպես ծառն իր բնից»:

Թատերագիտական գրականություն մեջ նման նուրբ գիտարկման չենք հանդիպում: Խոր մեկնություն է խնդրում այս միտքը: Դա մեզ մոտեցնում է ենթագիտակցականի խնդրին և խաղի տրամաբանությանը: Գիտակցված ու նպատակամետ գործողությունը, եթե տեղական է ու կրկնվում է, ենթարկվում է ուրիշի, և ուրիշն ոչ միայն խթանում է կրկնությունը, բավականություն պատճառում խաղարկուին, այլև երկրորդական է դարձնում արտաքին նպատակը, ինքը դառնում է նպատակ, զարգացնում գործողությունը, այսինքն՝ փոխում ռեգիստրը, հանգեցնում նորանոր քայլերի և դրանով՝ նոր գործողություն ու նոր նպատակի: Դա պարզ նկատելի էր Վարդան Աճեմյանի փորձերում, որտեղ դրույթունից դրույթուն էր ծնվում, և դրույթունը նոր երանգ ու նոր իմաստ էր հաղորդում դրամատիկական իրադրությունը: Այսպես, Վրթանես Փափազյանի «ժայռ» դրամայի բեմադրության մեջ Գրիգոր աղայի դերակատար Գուրգեն Ջանիբեկյանը, նախատելով իր դեմ բողոքող գյուղացիներին, անուղղակի ձևով իր ցանցի մեջ էր գցում՝ «իրենով անում» նրանց և ինչպե՞ս, քթի տակ երգելով աշուղ Ջիվանու երգը՝ «Բարի գեղեցիկ, առաքինի ընկերը մարդու...» երգում էր ձեռքերը թիկունքին, սենյակում հետ ու առաջ քայլելով: Բեմադրիչը, երևելով այս վիճակից, զարգացնում է միզանսցենը. գյուղացիների դերակատարներին առաջարկում է հետևել նրան: Գյուղացիները գլխիկոր, ոչխարների նման, հետևում են աղային (չարք կազմած), սենյակի կենտրոնում, երգի ուրիշով, որպես «բարի, գեղեցիկ» ընկերներ: Հեղինակային տեքստում չկա նման հիշեցում (ռեմարկ), բայց առկա է ենթադրվող վիճակը՝ հարստահարիչի բարեկամական կեղծ ակնարկները և մարդկանց ստորացնելը: Միզանսցենը դրա բեմական զարգացումն է, որ նյութ է տալիս բեմադրիչի երևակայությունը և դրույթունից դրույթուն աճեցնում: Շարժումն այստեղ պատճառաբանված է համաձայն ներքին նպատակի կամ խնդրի, և դա գործողություն է, որ ծնում է գործողություն: Խնդրի գիտակցումը ծնում է շարժում, շարժումը մղում է

չարժման, և այստեղ գործում է մի զգացում, որ դուրս է խնդրից, ինքն է արդեն իր պատճառը: Սա պարի տրամաբանությունն է, և այդ տրամաբանությունը է դրույթան մեջ մտել դերասանը: Երգելով քայլել սենյակում կամ պարել, տրամաբանությունը նույնն է, և այստեղ գործում է գիտակցությունը ենթակա մի զգացում, այսինքն՝ ենթագիտակցությունը: Այս «պարին» միացել է բեմադրիչն իր միզանսցենային հավելումով, ապա գյուղացիների դերակատարներն իրենց գլխիկոր, հնազանդ ընթացքով, և «պարն» իմաստավորվել է որպես իրադրության բացահայտում, կամ իրադրությունը բացահայտվել է խաղով:

Իրադրության բացարձակ խաղային՝ անտրամաբանությունը տրամաբանական բացահայտման հանդիպել ենք մի բեմադրության մեջ (Ա. Վամպիրով՝ «Ավագ որդին», բեմադր.՝ Ն. Մատուրյան, 1977 թ.): Սիրահարված տղան կանգնած է բակում, իր սիրեցյալի փակ դռան առջև, անօդնական ու սրտնեղած, բայց չընկճված, ներքուստ ակտիվ: Ի՞նչ է անելու, եթե համաձայն Ստանիսլավսկու պահանջի, «բեմում պետք է գործել իմաստավորված, նպատակահարմար և արդյունավետ»: Աճեմյանը հուշել է իրադրությունն ակտիվացնելու, ավելի ճիշտ՝ աշխուժացնելու, խաղային դարձնելու միջոց, կարծես անտրամաբանական: Նա մի փայտի կտոր է տալիս դերակատարի (Հ. Մուխոմյան) ձեռքը: Սա արդեն արտաքին միջոց է, գործողություն մեջ չպատճառաբանված աստիքուստ, որ թելադրում է իրենով պատճառաբանված քայլ: Տղան դեսուդեն է գնում բակում. սիրտը նեղված է արգելքի առջև. դիմացը փակ դուռն է, թիկունքում ցանկապատը: Տղան այս ու այն կողմ նետվելով, փայտը քսում է ճաղաչարին, զնգացնում երկաթը, և ո՞րն է այստեղ իմաստը, ի՞նչն է «նպատակահարմար ու արդյունավետ»: Հոգեբանական բացատրություն տալը դժվար է, տրամաբանական բացատրություն էլ կարելի է գտնել, և դա կարող է ճիշտ լինել: Բայց ո՞ւմ է պետք այդ ճիշտը խաղի գոյաբանության տեսակետից: Սա խաղ է դրու-

թյան բեմական բացահայտման առումով և արդյունավետ է որպես խաղ: Այստեղ գործում է մի տրամաբանություն, որ ժամանակին հանգեցրել է ապակենտրոն (էքսցենտրիկ) քայլերի գիտակցմանը, Մեյերխոլդի արվեստին, Ջեխովի էվոլյուցիային և Վախթանգովի՝ ամբողջապես խաղային տարերքում գտնված «Արքայադուստր Թուրանդոտին»: Դրությունից ծնվող դրություն. այստեղ է գործում ենթագիտակցությունը, որ չբացատրվող բառ է Ստանիսլավսկու «սիստեմում»:

Ստանիսլավսկին իր բոլոր դատողություններում ու վճիռներում եղում է կյանքից և գիտե, որ ամեն ինչ գիտակցված չէ այնտեղ: «Սիստեմին» նախորդող «Իմ կյանքն արվեստում» գրքում նա հիշում է՝ իր մանկական կամակորուստությունները՝ անհիմն համառությունը, հորն ուղղված, ոչ մի պատճառ չունեցող, ոչինչ չնշանակող խոսքերը (“я тебя к тебе Бере не пишу”) և հորը հիմար վիճակի մեջ դնելը¹³: Ահա խաղը որևէ նպատակից ու պատճառից դուրս: Բացատրվում է այդ, թե ոչ, կարևոր չէ՝ իրողություն է, և անհնար է շրջանցել այդ, եթե փորձում ենք մոտենալ դերասանի բեմական վարքագծի ենթագիտակցական շերտին: «Սիստեմն» սկզբունքային հիմք չի տալիս այստեղ, բայց տալիս է որոշ հնարավորություն մոտենալու «ոգու կյանքին» խաղի առումով: Եթե ճշմարտությունը կյանքն է, վերադառնանք այնտեղ, ընդունենք կյանքի անտրամաբան տրամաբանությունը թատրոնին միտող կամ թատրոնի վերածվող:

Երեխաների խաղն իր հոգեբանական և էսթետիկական հիմքերում նույնքան լուրջ է և անլուրջ, որքան խորհրդարանական վեճը, դատավարությունը, իրավական կամ գիտական փաստարկումները և առհասարակ խաղային հետաքրքրությունը որևէ գործում:

Մտնում ենք դատարան:

– Շատ չե՞ք ձգում պրոցեսը, – հարցնում եմ մի փաստաբանի, որ ժամանակ առ ժամանակ ընթացակարգային խախտումներ էր նկատում դատավարության մեջ, միջամտում էր

ընթացքին իր առարկումներով, և գործը, որ դրական լուծում էր ստանալու, դանդաղում էր:

– Պետք է, – պատասխանեց փաստաբանը:

– Ավելի լավ չէ՞ մանրուքների մեջ չմտնել, որ գործը շուտ վերջանա: Ընթացքը Ձեր պաշտպանյալի օգտին է:

– Իսկ իմ ընթացքը...

– Ձգելը չի՞ վնասում գործին:

– Բայց ես էլ իմ գործն ունեմ: Ուրիշ խնդիրներ էլ կան: Իմ գործն իր տրամաբանությունն ունի:

– Բայց հանուն այդ տրամաբանության կորցնում ենք պահը:

– Պահն ամեն պահ է:

– Վե՞րջը...

– Ի՞նչ վերջ, վերջ չկա, աշխատում ենք¹⁴:

Գործն ակնհայտորեն դրական լուծում էր ստանալու, բայց փաստաբանը բեմում էր և բավականություն էր ստանում իր օրենսգիտությունը գործադրելով, իր տրամաբանությունը, հմտությունն ու հոստորական ձիրքը խաղարկելով, իր խաղի մեջ ներքաշելով մեղադրող կողմին ու դատավորին և թատերային մթնոլորտ ստեղծելով: Կարող էր թվալ, թե նրա նպատակը, մեղադրյալին պաշտպանելուց բացի, կարգն ու օրենքը տեղը դնելն էր, բայց այստեղ գործում էր ընթացքը ձգելու բավականությունը, որը նրա ներքին գիտակցական կամ ենթագիտակցական նպատակն էր: Մեղադրյալին պաշտպանելով նա ոչ միայն դատարանին պիտի համոզեր, այլև ներկա հասարակությանը պիտի գրավեր իր կողմը, հաստատեր իր մասնագիտական վարկը և արժեվորեր իր անձը: Սա նշանակում էր լավ խաղալ սեփական դերը: Նրա գործը ավյալ պահին խաղ էր իր կանոնի մեջ, դիմադարձ վիճակով, գործող անձանց հետ ունեցած պայմանական հարաբերությունում, ներքին ու արտաքին նպատակներով, հավասարակշիռ և ձևացյալ անհավասարակշիռ պահերով, ինչ-ինչ բարոյական ակնարկներով, հումորի տարրերով և այլն: Այս ամենը կարելի է որակել որ-

պես խաղային տակտիկա: Իսկ խաղի կառուցվածքն ամբողջապես դրամատիկական է, և երևույթն ամբողջությամբ՝ դրամայի մոդելը:

Այս օրինակը կարծես հնարավորություն է տալիս վերջնականապես պարզելու բեմական արվեստի գոյաբանական ստատուսը: Բայց այստեղ հարցեր կան, և առաջինը տարերքի ու կարգի հարաբերությունն է, որ մոտեցնում է կանոնի խնդրին:

Ամեն խաղ ունի իր կանոնը, և չկա խաղ առանց կանոնի, այսինքն՝ առանց տարերքն արգելակող ուժի:

Տարերքը խաղային գործողության որակական հատկանիշն է, և կանոնը թվում է արտաքին արգելք: Տարերքը խաղի ենթագիտակցական գիծն է, կանոնը՝ գիտակցական: Խաղն սկսվում է ինչ-որ պայմաններում, իրական կամ ենթադրվող դիմադարձությունը և պայմանական վարքագծով: Մեր վերոհիշյալ օրինակում փաստաբանի վարքագիծը պայմանական է: Գործող անձանց հետ նա չունի իրական շահեր ու խնդիրներ, եթե անգամ ունի (չահագրգռված է անձնական վերաբերմունքով կամ նյութապես), դարձյալ գործում է պայմանականության կանոններով: Նույնն են մարզական մարտախաղերն իրենց պայմանականություններով ու կանոններով: Կանոնը պայմանի մեջ է, զսպում է տարերքը և զսպելով սրում վիճակը, մեծացնում շարժման պոտենցիալը: Հավասարակշիռ ու հաշվարկված գործելն ըստ հանգամանքների, ժամանակի ու տարածության որոշված սահմանում ներքին օրենք է բոլոր կարգի խաղերում: Շարժման կամ արտասանվող խոսքի բովանդակությունը պայմանավորված է արգելքով ու սահմանով, որ մղում է հավասարակշիռ վիճակի ու կողմնորոշման: Խաղարկուն բավականություն է ստանում այս հակասական վիճակում՝ տարերքի ու չափի մեջ, և այդտեղ կա էսթետիկական զգացմունքի տարր: Դա ի հայտ է գալիս նաև կանոնի ու չափի խախտման դեպքում, անկախ նրանից՝ խախտումը պատահական է թե մտածված: Պատահական խախտումը ներշնչումը

չզսպելուց է գալիս և խաղարկուի համար հաճելի է այնքանով, որքանով դուրս է սահմանից: Մտածված խախտման մեջ գործում է կանոնի գաղափարը, և հենց այդ է հետաքրքիր խաղարկուի, որոշ դեպքերում դիտողի համար: Չլինի խախտումը, չի իմաստավորվի և արժեքավորվի կանոնը որպես կարգավորող ուժ, արվեստում (երաժշտություն կամ թատրոն)՝ ձևատեղծման գործոն: Խախտումն այնքանով օրինաչափ է խաղում, որքանով անհրաժեշտ է կանոնը: Մեր բերած երկրորդ օրինակում (գորավարժային գրոհը) խախտումը ժամանակացույցի զանցառումն էր և պատահական էր: Սա մտավորապես համեմատելի է այն վիճակի հետ, երբ երաժիշտն առաջ է ընկնում դիրիժորից կես տակտ, կամ՝ դերասանի վիճակի հետ, երբ չի պահում նախատեսված հոգեբանական դադարը և շուտ է պատասխանում խաղակցի ռեպլիկին: Նման խախտումը կրկեսում հավասար է աղետի: Ամեն խաղում և ամեն խաղացողի հայտնի են պայմանն ու կանոնը, և որոշ դեպքերում օրինաչափ են նաև պատահականություններն ու գիտակցված խախտումները: Ազատ է այն խաղացողը, որ ներշնչված ու կողմնորոշված է երկու դեպքում էլ, բայց ամենից ավելի՝ կանոնի սահմանում:

Բոլոր խաղերում կան նաև չզրված կանոններ, այսպես կոչված, տրանսակցիոն (փոխհամաձայնողական) պահեր: Սա արդեն խաղային էթիկայի ոլորտն է, որտեղ խաղարկուները որոշ զիջումներ են անում միմյաց, հիշեցնում պատահական վրիպումներն ու սխալները կամ լուռ համաձայնությունները որոշում խաղի ելքը: Այս դեպքում էլ խաղը մնում է խաղ, քանզի վիճակը պայմանական է և կարևորը ոչ այնքան արդյունքն է, որքան ընթացքի զգացողությունն իր էսթետիկական պահերով: Խաղային որոշ կանոններ, հատկապես մարզական մարտաձևերում մշակվել են այս հիմքի վրա, օրինակ՝ կարելիության սահմանը սիրողական բռնցքամարտում, կամ՝ սուսերամարտն ամբողջապես: Տրանսակցիոն այն պայմանականությունն է, որ չի կանխում տարերքը, այլ խաղը դարձնում է իսկապես

խաղ, հաղորդում նրան էսթետիկական լիցք, տալիս արվեստի վերածելու հնարավորություն:

Պայմանն ու կանոնը խաղին տալիս են ծիսային բնույթ կամ ծիսային տարրեր են մտցնում խաղի մեջ: Մենք տարերային չէ, ամրակայված է և ինքնին կանոն է: Իսկ խաղի մեջ ծիսայինը, եթե կա, հաճախ չգրված կանոն է՝ խաղային էթիկա: Դրանով են բացատրվում որոշ համաձայնողական քայլերը՝ դիմացինին հավասար ընդունելու ակնարկները, վրիպումից հետ պահող խոսքերը և այլն:

Հետևելով մարդկային հարաբերությունների ինքնակարգավորման ձևերին, էրիկ Բեռնը որոշում է ինչ-ինչ դիրքային կրկնվող վիճակներ ու պայմանաձևեր և սյուսետային տիպաբանություն: Դրանցից որպես գրամատուրգիական մոդել ընտրում ենք հետապնդվողի և հետապնդողի փոխհարաբերությունը, ասենք՝ մանկական «պահմտոցին» 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 ուղիքում ու ժամանակամիջոց: Եթե ընթացքը ձգվում է, սպառվում է երկուստեք հայեցվող պայմանաժամանակը, և խաղը մարում է: Որպեսզի դա տեղի չունենա, թաքնվողը դուրս է թռչում կամ որևէ նշանով իմաց տալիս, որ ինքը խաղի մեջ է: Խաղային այս լարվածքն առկա է նաև իրական հարաբերություններում: Գողն իր ենթագիտակցությունից մեջ կրում է բռնվելու գաղափարն ու բանտի հնարավոր հեռանկարը, որին մղվում է ակամա, 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»¹⁵: Ինքնահայտարարվող հանցագործը երբեք հետաքրքիր չէ, նա տեղ չունի ոստիկանի կամ քննիչի հոգում, խաղ չի ստեղծում, ինչպես արևելյան շուկայում հարգված չէ չսակարկող գնորդը: Իսկ հետապնդվողը ենթագիտակցորեն

ներհակ է իր անհայտ բացակայողի վիճակին և ձգտում է որևէ կերպ պահպանել թեկուզ իր բացակա ներկայությունը կյանքի բեմում: Այս հարաբերության մեջ ծիսային տարր կա, և դա անխուսափելի է բոլոր բեմահարթակներում, եթե ոչ որպես իրադրություն, ապա անպայման որպես խաղային բնագրական վիճակ, եթե անգամ դրա առիթը չկա:

Խաղի տեսությունից մեջ շրջանառվում է տրանսակցիա հասկացությունը բեմական արվեստից դուրս, երբ դերասանի խաղն ամբողջապես փոխհամաձայնություն է: Բեմական խնայանները գործում են ներշնչված, բայց ոչ զայրացած միմյանց դեմ, ընդհակառակը՝ կատարյալ փոխհամաձայնության մեջ, և դրություն վերապրումն այստեղ տեղ չունի: Խաղային տարերքում սահմանազանցվելու և հավասարակշռվելու բազում օրինակներ է ցույց տալիս անցյալի բեմը, որտեղ հուզականության տպավորությունն արվեստի չափանիշ է համարվել և շփոթության մեջ գցել ոչ միայն հանդիսականին, այլև թատրոնի մարդկանց ու հասցրել «վերապրումի» արվեստի կասկածելի տեսությունը: Այս տեսությունը վերածել է նախապաշարմունքի և առիթ տվել անհիմն ու անխորհուրդ խոսք ու զրույցի:

— Ճի՞շտ են ասում, որ Փափազյանը մի անգամ իսկապես...

— Ի՞նչն իսկապես, — ընդհատում եմ հարց տվող «թատերագետին»:

— Դեզդեմոնային խեղդելը:

— Բայց կարելի՞ է նման հարց տալ:

— Ուրեմն ինքը վերապրումի դերասան չէ՞ր:

— Ի՞նչ է վերապրումը:

— Բնական...

Այո, իհարկե, բնական խաղային իրադրության մեջ, ըստ խաղային փոխհամաձայնության, ինչպես պատմում էր Դեզդեմոնայի դերակատար Ելենա Գողոլևան, որ սարսափել է Փափազյանի Օթելլոյի հայացքից, բայց երբ վերջինս թիկունքով շրջվել է հանդիսասրահի կողմը, հանդիսո ժպտացել է և շշնջացել՝ «нучего страшного» («սարսափելի ոչինչ չկա»):

Այդ և այլ տեսարանների բացատրությունը մեկն է, որ արձանագրված է 1932 թվականի փարիզյան թերթերից մեկում. «զայրույթի թռիչքներ և չտեսնված, հազվագյուտ չափավորություն»¹⁶: Եվ ինչպե՞ս է դրսևորվել այդ չափավորությունը: Ըստ Գոգոլեայի պատմածի, Փափազյանը խեղդելու տեսարանում մատնեցրով շատ թույլ, հազիվ քսվել է նրա պարանոցին:

Վերապրումի մասին դատողություններում խաղի ճշմարտությունը չփոթվում է պայմանական վիճակը պաթոլոգիայի վերածելու հետ, մյուս արատավոր եզրակացությունների, գեղագիտությունն ու հոգեվերլուծության խնդիրները չփոթելուն, որոնց աղբյուրը, թվում է, Ստանիսլավսկու «սիստեմը» չպետք է լիներ, բայց... Հոգեբանական նատուրալիզմը հասցնելու էր այնտեղ, որ Գեղարվեստական թատրոնի սրահում խոսվեր գերասանուհու իրական արցունքների մասին, որպես չափանիշ ճշմարիտ վերապրումի և ճշմարիտ ու բարձր արվեստի:

– Դուք պատկերացնո՞ւմ եք, նա արտասվում է իսկական արցունքներով, бедная, – ասում է հուզված ու հիացած մի կին:

– Իզուր, – ասում է նրան ուղեկցող տղամարդը:

– ...

– Да бедная, – ժպտում է տղամարդը¹⁷:

Գրականություն մեջ, որպես հուզականության մեջ ինքնատիրապետման օրինակ, հիշվում է նեգր ողբերգակ Այրա Օլդրիջի մի փորձը Ռուսաստանի գավառային թատրոններից մեկում: Փորձը տեղի է ունեցել երեկոյան ներկայացումից առաջ, ցերեկը, ղեկորները դասավորելու պահին: Դերասանը ցույց է տվել իր անցումները, ճշտել ռեպլիկները (ռուսերեն, որոնց պիտի պատասխաներ անգլերեն) և ոչ թե խաղացել է, այլ անտարբեր ու կիսաձայն արտասանել է իր տեքստը, ուշադիր լսելով խաղակիցների ռուսերեն բառերը և հանկարծ, բոլորի համար անսպասելի, մի տեսարան խաղացել է ներշնչումով: Խաղակիցներն ու ներկաները ցնցվել են սևամորթ Օթելլոյի աղաղակից: Դերասանը թավալվել է հատակին, սկսել է գալար-

վել, ցավագին հոգոցներ արձակել, հեծեծալ ու մղկտալ: Փորձի մասնակիցներն ու բեմի ծառայողները, բոլորը հուզված և խորին կարեկցանքով հետևել են դերասանի հոգեկան տագնապին, որ թվացել է իրական: Կարծել են, 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 թխկոցը, ես աշխատում եմ»: Պարզվել է, որ բեմի բանվորն անկյունում մեխում է դեկորը, և ոչ ոք չի լսել նրա մուրճի թույլ ձայնը, բացի դերասանից: Բոլորը հուզված հետևել են մարդու՝ որպես թե իրական ցավագին վիճակին, իսկ վիճակի կրողն իր գերագույն ներշնչման պահին եղել է ամենակողմնորոշվածն ու հավասարակշիռը և, ինչպես մի երաժիշտ, լսել է իր նվագը խանգարող աննշան ձայնը խաղի պայմանական իրականությունից դուրս: Դեկորը մեխող բանվորը դադարեցրել է մուրճի զարկը, և ներկաների զարմանքն ավելի մեծ է եղել, երբ դերասանն առանց չփոթվելու շարունակել է իր որպես թե իրական հեծեծանքներն ու աղաղակները նախկին ուժով և նույն համոզչականությամբ: Մի թեթև հարց է ծագում. նրան իսկապե՞ս խանգարել է լսելով փաթաթված մուրճի խուլ ձայնը, թե նա փորձել է «հանդիսականին» կամ ցուցադրել է իր կատարման վարպետությունը: Եթե վերապրում, ապա միայն բավականություն խաղից և խաղային բավականություն վերապրում՝ ապացույցն այն ճշմարտություն, որ դերասանը բեմ է մտնում ոչ թե հուզվելու, այլ երևակայվող հուզմունքը խաղացնելու և հուզելու համար, քանզի «թատրոնն իրականանում է ոչ թե բեմում, այլ հանդիսատեսի հոգում» (Մ. Վոլոշին)¹⁸:

Բեմական վերապրումը ճշմարիտ է այնքանով, որքանով արձագանքն է ենթադրվող իրականությունից, և դրա խաղարկումն անշահ է՝ զուտ էսթետիկական ներշնչում: Ոչ մի կասկած, որ դերասանն ընթերցման պահին զգացածը ոչ միայն ամրակայել է մտքում, այլև դիտել իրեն ներքուստ, Ֆիզի-

կապես՝ տոնով ու պլաստիկայով կերպածեւել վիճակը, կրկնելով ու կրկնելով դարձրել սովորութիւն, հասցրել նյարդա-մկանային հիշողութեան, հիշողութիւնը՝ խաղի, և խաղը դարձրել վերապրումի նյութ, ինչպէս բանաստեղծն է վերապրումի նյութ դարձնում իր ներսում ծնված ռիթմերն ու տակտերը, ներքին ականջով լսում հանգերն ու ասոնանսները: Այստեղ (և առհասարակ արվեստում) շատ բան է գտնվում պատահաբար, և շատ բան է կարգավորվում ու կանոնավորվում, կառուցվում որպէս ձև, խաղարկվում որպէս այդպիսին և իմաստ ու զգացմունք հրավիրում: Ընկալողի զգացմունքներն էլ իրենց հերթին խաղային են՝ սրտի անվնաս ցավեր և հոգեկան վերելք: Մարդս ակամա մղվում է դրան, և դա պայմանավորված է նրա բնահոգեկան կազմակերպվածքով, որ նույնպէս ձև է և իմաստ է փնտրում ու հորինում իրենում և իրենից դուրս, օրինակ՝ բանաստեղծութեան կամ վեպի ընթերցումը, լուս թե բարձրաձայն, միևնույն է: Ներքին խաղի շարժիչն այստեղ ոչ միայն ենթադրվող իրականութիւնն է, այլև խոսքի տոնայնութիւնն ու ռիթմը՝ բաներ, որ չեն մտածվում և զգացվում են: Ռիթմը որպէս ձևաստեղծող ուժ, առկա է մեր մեջ: Դա մեր արյան շրջանառութիւնն է ու սրտի զարկը: Մենք մեր գործողութիւններում ռիթմի մեջ ենք: Ռիթմը խախտվում է բեմական պայմանականութեան մեջ չկողմնորոշված վիճակում և ձեռք է բերվում, երբ գտնվում է այդ վիճակի ռեգիստրը:

Մարդս աշխարհ է նետված ու լքված հոգսի տակ՝ և մղում է իր կենսաբանական կռիվը՝ փորում է հողն իր շնչառութեան ու սրտի զարկերի ռիթմով, քարը քարին զարկում, երկաթ է կռում, և ռիթմն ինքնին դառնում է կեցութիւն ժամանակի մեջ, ակամա բավականութիւն ու նպատակ: Ըստ Հայդինգայի, ռիթմը ծագում է հավերժական խաղային վիճակներից և բախումնային է՝ հարված և հակահարված, վերելք և անկում, հարց և պատասխան: Սա այն հակադրամիասնութիւնն է մեր մեջ, մեր ներքին չգիտակցված դրաման, որպէս դրսևորում բնութեան ու տիեզերքի և օրգանական համերաշխութիւնն ու

ներհակութիւնն արտաքին թվացող ուժերի հետ: Մարդը վարում է հողը կռացած, մաճին հենված, լծկանը քաշում է, ու գնում են համաչափ ընթացքով, և այս համաչափութեան մեջ են մաճի ճռուցը, հոտաղի կանչերը, և ծնվում է երգը, որ խաղ է, այդպէս էլ կոչվում է հայի ավանդական մտայնութեան մեջ¹⁹: Գործն առաջ է գնում խաղով և դառնում է խաղ: Խաղի²⁰ է ծնվում երգը, թե երգից խաղը, կհարցնենք ճապոնացին²⁰: Որտե՞ղ է նպատակը, և որտեղ՝ եղանակը որպէս նպատակ: Անբաժանելի են այս երկուսն այն ուժով, որին ասում ենք խաղ, և որն իրենից դուրս չէ, իրենում է որպէս ինքը: Այդ տարերքով է մարդս առնչվում արտաքին իրականութեանն ու իրեն, որ կարգավորված է ռիթմով, պայծառացնում է նյութը և պայծառանում է ինքը, հանգում նյութից վեր իմաստի, ինքնագերազանցվում: Սա աշխատանքն է, խաղը և արվեստը, բարձրագույն դրսևորման մեջ երաժշտութիւնը, որ մարդուս դուրս է բերում իր առօրյա կեցութիւնից, տանում մաքուր ձևերի աշխարհ, զգայական հայեցութեան վերին ոլորտները:

Ընդունելով երաժշտութիւնը որպէս գեղարվեստական ձևի դետերմինանտ, վերադառնում ենք նրա խաղային հիմքին, որ, ըստ ավանդութեան, Պյութագորասի գլուտն է. ռիթմը՝ թվային հարաբերութիւն, և թիվը՝ տիեզերական կարգի (τάξις, κόσμος) մայր սկզբունք: Ի՞նչ է համատիեզերական շարժումը, եթե ոչ անհամաչափ պարբերութիւնների համաչափ կրկնութիւն կամ ասիմետրիկ ձևերի սիմետրիկ դասավորութիւն, ժամանակային և տարածական: Այսպէս, երկու մուրճ, մեկը ծանր, մյուսը թեթեւ, համաչափ զարկում են սալին, ծանրը՝ մեկ, թեթեւը՝ մեկ-երկու, և այսպիսով ձայնական մի պարզ բանաձև կրկնվում է: Տաղաչափութեան լեզվով սա կոչվում է ստեղն (դակտիլ): Մեկ ուրիշ դեպքում ձայնական բանաձևն այլ է. մեկ ծանր զարկին հաջորդող երկու թեթեւ զարկերը եզրափակվում են մեկ ծանր զարկով, ապա՝ երեք թեթեւ, մեկ ծանր, բոլորը միասին՝ ութ (օկտավա), և այս անհամաչափութեան համաչափ պարբերականութիւնը շարունակվում է:

Դարբնոցի մոտով անցնող իմաստասերը կանգ է առնում, լսում... Այս ի՞նչ խաղ է: Ավանդույթունն ասում է, որ խաղային կարգավորվածություն հիման վրա Պյուլթագորասը հայտնագործել է երաժշտական ձևի ռացիոնալ հիմքը՝ կվարտան և կվինտան, տվել է դրա երկրաչափական պատկերը²¹: Իր թվային արտահայտությունը սա մաքուր ձև է և խաղ, արտահայտում է իրեն և ոչինչ իրենից դուրս: Խաղն ազատագրվել է իր ուսիրիտար հիմքից, մաքրվել որպես խաղ, և՛ ոչ մի կապ այլևս ուսիրիտար հիմքի հետ, չի վերադառնում նրան, դառնում է գեղարվեստական ձևաստեղծման հիմք: Լավագույն օրինակը մեր խնդրում չափածո խոսքն է, որ, ինչպես ընդունված է կարծել, ծագում է պարերգից, և հին հունական դրամայում դա ակնհայտ է: Կարող էր ծագել նաև մուրճի զարկից, հնձվորի համաչափ շարժումից ու քայլերից, թեկուզ առօրյա, սովորական քայլերից: Պատահական չէ, որ չափածո խոսքի փոքրագույն ռիթմական միավորը կոչվում է ոտք, և խոսքը՝ ոտանավոր: Չափածոյում շարահյուսական միավորները ենթարկված են ռիթմական միավորներին, որով տրոհումը դառնում է պայմանական: Չի փոխվում շեշտը: Սա նշանակում է, որ իմաստը ենթարկված է խաղի, այսինքն՝ չափածոն, որպես խոսք, իմաստություն է և անիմաստություն միաժամանակ²²: Սրանից էլ լավ խա՞ղ: Նկատենք նաև (Հայգինգան այս մասին չի խոսում), որ ռիթմական խաղի է ենթարկված նաև արձակ խոսքը, բայց չափածոյի դեպքում ավելի հեշտ է պատկերացվում խաղը: Դա «կարելի է համեմատել լողալու հետ, – գրում է դերասան Ջոն Գիլգրըր – եթե հանձնվում ես ալիքներին, նրանք պահում են քեզ, իսկ եթե ջանում ես հաղթահարել նրանց ուժը, սուզվում ես: Պոետական դարձվածավորումը, ռիթմը, տեմպը, խոսողին պետք է պահեն այնպես, ինչպես ջուրը լողորդին <...> Եթե ի վիճակի եք հետևելու սեփական շնչառությանը, շեքսպիրյան ոտանավորը հենարան կլինի ձեզ համար, և հարկ է ուշադիր լինել չկորցնելու համար ձևի տիրապետումը...»²³:

Դերասանի խաղն սկսվում է ընթերցումով, մտքում թե լսելի, մենակություն ու լուռության մեջ, թե հրապարակավ: Տեքստը, չափածո կամ արձակ, ունի իր ռիթմը կամ բարձրաձայն ընթերցանությունը է ռիթմավորվում: Դա պայմանավորված է բանավոր խոսքի բնույթով: Խոսելիս ձգտում ենք դեպի իմաստի շեշտը, և, եթե անշեշտ վանկերը շատ են, շտապում ենք, եթե քիչ են, իմաստակիր բառը մոտ է, դանդաղում ենք: Այսպիսով անհամաչափությունը ձգտում է համաչափության, և սա խոսքի բնական ռիթմական կարգավորումն է մեր կամքից անկախ, որ հասցնում է խաղի ու ներշնչման: «Հստակ ռիթմը մեծ նշանակություն ունի ճիշտ վերապրումի համար (для правильного переживания)», – գրել է Ստանիսլավսկին²⁴: Կարող էր ասել՝ ճիշտ խաղի համար, եթե զարգացներ խաղի գաղափարը: Խաղը մնում է խաղ որպես ձևային որակ և կարող է էսթետիկական բավականություն պատճառել անկախ բոլոր իմաստներից, անգամ լեզուն հասկանալուց: «Մենք էսթետիկական բավականություն ենք ստանում լսելով օտար արտիստներին, – գրում է Ստանիսլավսկին: – Մի՞թե նրանք տպավորություն չեն գործում, մի՞թե տրամադրություններ չեն առաջացնում կամ չեն հուզում: Եվ այսուհանդերձ մենք ոչինչ չենք հասկանում նրանց ասածից:

Ահա մեկ այլ օրինակ: Մի անգամ իմ ծանոթներից մեկը հիացել էր դերասան Բ.-ի արտասանությունը, որ լսել էր համերգում:

– Ի՞նչ էր նա կարդում, – հարցրի նրան:

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

Ըստ երևույթին դերասան Բ.-ն կարողանում է տպավորություն ստեղծել ոչ թե բառերով, այլ ինչ-որ ուրիշ բանով: Ո՞րն է գաղտնիքը:

Այն է, որ ունկնդրի վրա ներգործում են ոչ միայն հաղորդվող մտքերը, բառերի հետ կապված պատկերացումներն ու կերպարները, այլև բառերի հնչունական

գունավորումը, տոնը և պերճախոս լուսթյունը, որ լրացնում են բառերով չասվածը»²⁵ (ընդգծումն իմն է – Ղ.Հ.):

Ստանիսլավսկին խոսքի գեղարվեստական ներգործման ուժը կապում է հիմնականում ենթադրվող վիճակի զգացողության, իմաստի գիտակցման ու ենթատեքստի ընթերցման հետ և հիշեցնում «ոչ միայն» (“не только”): Բայց արտիստի բնագրն ու զսպված խաղային տարերքը նրան թելադրում են ավելին, և նա զարգացնում, վերածնակերպում ու ընդգծում է իրեն ներշնչող միտքը. «Ինտոնացիան և պաուզան ինքնին կրում են հուզական ներգործման՝ ունկնդիրների վրա ազդելու ուժ»²⁶ (ընդգծումն հեղինակինն է – Ղ.Հ.):

Լավ է ասված, քիչ է ասված:

Արտասանվող խոսքը ոչ միայն ներգործող ուժ ունի, այլև ներշնչող ուժ արտասանողի համար: Կյանքում մարդը հուզվում է երբեմն իր սեփական խոսքից և, եթե պետք չէ հուզվել, ջանում է լռել: Բեմում ներշնչվում են արտասանվող խոսքով, խաղարկում ներշնչումը, և խաղն է հուզում իրական հուզումից տարբեր հուզումով: Դա ինքնակեղեքում չէ, այլ խաղից ստացած և ինքն իրենով սնվող բավականություն: Վերադառնանք Աբելյանի մտքին. «Երբ խոսքն արտասանելիս ձայնը լսես, ու հասնի սրտիդ, ճշմարիտն այդ է...» Սա կենցաղային հույզի ճշմարտությունը չէ, քանզի նրա աղբյուրը կենցաղում չէ, այլ գեղարվեստորեն մշակված տեքստում: Այստեղ էսթետիկական հույզն է խաղարկվում: Դերասանը բավականություն է ստանում այդ խաղից, խաղը խաղ է բերում, և ճշմարիտը խաղի ճշմարտությունն է իր կենդանի հուզական լիցքով: Այդպես էլ երաժիշտը բավականություն է ստանում իր նվագից, նույնիսկ մեկ նոտայի մաքուր, մեղմ ու թեթև հնչեղությունից, որին հասել է ծանր աշխատանքով, և դա արդյունքում խաղ է ու մեծ խաղ: Ծիշտ այդպես էլ բալետի մենապարուհին բավականություն է ստանում իր ճշգրտորեն մշակված պիրուետներից ու թուխքներից, որոնց հասնելու համար տանջել է հողերը: Սա նույն խաղային և խաղային լինելով

էսթետիկական զգացմունքն է ինքն իրենով արգասավորվող: Դրանից հետո չէ մարմնամարզիկը, առավել ևս կրկեսի օդամարզիկը, որ հոգեկան լարման պահ է ստեղծում իր վտանգավոր ու ճշգրտորեն հաշվարկված թռիչքով և բավականություն է ստանում պրոցեսից, որ խաղի է վերածել ու խաղում է վտանգի հետ տարերքի ու հավասարակշռության սահմանում: Ըստ Ռոժե Կայուայի դիտարկման, սա խաղ չէ, այլ աշխատանք ու կենսաձև: Բայց սա խաղ է իր արդյունքում և զգացմունք ու միտք է ծնում, վեհացում ու հեզնանք առօրյա ճշմարտությունների հանդեպ և ինքնազերպանցման զգացում, որ ինքնին հաճույք է և էսթետիկական հաճույք: Իսկ եթե աշխատանք ու կենսաձև... Աշխատանքն ու կենսաձևը բաժանելով խաղից, Կայուան մի մեծ քայլ հետ է գնում Հայզինգայից, որ խաղային տարրը տարածում է մարդկային գործունեության բոլոր ոլորտների ու դրսևորումների վրա: Կայուան հետ է գնում նաև Շիլլերից, որ ասել է. «Մարդը խաղում է միայն այն դեպքում, երբ մարդ է այս բառի լիարժեք իմաստով, և այն դեպքում է իսկապես մարդ, երբ խաղում է»²⁷: Իսկ եթե՝ աշխատանք և կենսաձև, ապա մարդկային գործունեության ո՞ր ասպարեզն է, որ չունի իրենում խաղային տարրեր և դրա հետ կապված էսթետիկական բավականության պահեր: Վրաց փիլիսոփա Մեհրաբ Մամարդաշվիլին էսթետիկա է տեսնում մարդկային մտքի ամենավերացական ոլորտներում և անդրանցումային (տրանսցենդենտ) վիճակներ ու անշահ պահեր, որոնց կողքին «տրամաբանությունը դժոխք է»²⁸:

Վերադառնանք թատրոն, մտնենք բեմ: Հեղինակային տեքստը կարելի է կարդալ ճիշտ շեշտերով ու տրոհումներով, արդարացված տոնային երանգներով, հոգեբանորեն պատճառաբանված դադարներով, ամեն ինչ ճաշակի ու չափի մեջ, և չներգործել, եթե չկա այն ուժը, այն ներքին անդրանցական հրամանը, որ խաղացնում է մարդու, հնարավորություն տալիս խաղարկելու խոսքային նյութը, խաղալու տեքստի հետ, դերի հետ և ամենակարևորը՝ սեփական անձի ներկայության

Հետ: Սա նշանակում է որոշակի և ինքնին ծագող հոգեբանական հեռավորություն դերի ու սեփական անձի միջև, երբ ոչ թե «դերի մեջ» ես (հնացած ու պարզունակ միտք), այլ դերը ձեռքիդ է: Սա անհամեմատ նուրբ ու բարդ վիճակ է, քան այսպես կոչված «օտարման էֆեկտը» (ըստ Բրեխտի), որ կարծես մղում է բաց հեզնանքի ու կոպիտ պլակատային ակնարկներին: Սա էլ խաղ է, բայց ոչ մեր ուզածը: Ամեն խաղի մեջ էլ անխուսափելի է հեզնանքի տարրը, բայց զսպված կամ թաքնված, թեթև շղարշված քնարականություն կամ դրամատիզմով, այնպես, ինչպես Պուշկինն է չափածոյով հեզնել ու վերահամաստավորել սենտիմենտալ վեպը խաղացկուն վեպով («Նվագենի Օնեգին»): Բեմական խաղում հեզնանքը գեղեցիկ է այնքանով, որքանով համակրելի է դարձնում դերասանի անձը, անկախ ներկայացվող կերպարի համակրելի կամ հակակրելի լինելուց: Լսում ենք, օրինակ, Փափազյանի Դոն Ժուանի ձայնը: Հեզնական է, քնարական և բառացիորեն խաղացնում է խոսքային նյութը:

Դոն Ժուան. Դոննա էլվիրա, Դոննա էլվիրա... Գիշերը մուլթն է, ճանապարհները ամայի, անձրև է գալիս, տխուր աշնան երեկո է... Մնացեք...

Խոսքն այստեղ ինքնին դրուժյուն է, և հոգեբանական խնդիրը՝ հասկանալի: Գայթակղիչն իր սրտի ազահուլթյամբ ջանում է հմայել կնոջը, ինքն էլ հմայված է իր խոսքով, և սա դերասանն է, որ սիրում է տեքստը, զգում է ռիթմամեղեդին ու տոնը, ներշնչվում իր տոնով, իր ձայնը հասցնում իր սրտին: Սա կատարյալ խաղ է. դերը դերասանի ձեռքին է և խաղարկվում է: Դերասանը խաղում է նյութի հետ, որ և տեքստն է, և իր անձը: Նա խաղարկում է, հայտնի չէ, ապրված, թե դիտված հույզեր, գուցե երազանք, հոգեկան հրաման, բայց երբեք տվյալ պահին ապրվող վիճակ: Սա խաղ է, նպատակն իր մեջ, և կարող է բացատրվել ոչ այլ կերպ, քան կատարում, և չունի

այլ բացատրություն, ինքն է իր բացատրությունը: «Ուշադիր լսեք, հետևեք նրա խոսքի ընթացքին, նրա շնչառությունը», — գրել է մի առիթով Սոլոմոն Միխոնյուր²⁹: «Նրա ձայնը խուլ է և փայլատ (матовый), նրա ֆրանսերեն խոսքը տարօրինակ է ու անսովոր, — գրել է Ադրիան Պրոտրովսկին: — Եվրոպական ամենահնչեղ լեզուներից մեկի՝ ֆրանսերենի չափաբերական տոները կարծես հալված են արևելյան լիաձայն խշշացող ռիթմիկ-ալիքաձև մեղեդու մեջ»³⁰:

Դերասանն, այսպիսով, խաղի մեջ է մտնում հեղինակային տեքստի հետ, և խաղը, կարելի է ասել, բուն վերապրումն է, որ կարգավորվում է ռիթմով խոսքի մեջ և խոսքից դուրս: Սա Փափազյանի ասած «պատասխան ապրումն» է, իսկ եթե արվեստին ու գրական ոճին հետևենք, կարող ենք ասել՝ խաղային հակազդումը: Նա խաղում էր դրուժյան ու տեքստի հետ, նաև իր ընտրած արտաքին ատրիբուտներին: Դրանք էին Օթեյլոյի ականջօղն ու խալաթը, խաղաթղթերն Արբենինի ձեռքում կամ Ֆիլիպ Բրիգոյի (է. Ֆաբր՝ «Գիշատիչ կինը») ցիլինդրն ու ձեռնափայտը: Սրանք, որ կարող էին թվալ երկրորդական նշաններ, պլաստիկական-խաղային դրդիչներ էին, որ համակշռույթի (էվոլյուցիոն) օրենքով տոն էին տալիս դերասանի բեմական վարքագծին որպես տեքստին, ուղղված խաղային պատասխան:

Խաղի արտաքին կերպաձևերը, որպես տրամադրության ու խաղի արտաքին դրդիչներ, բնավ երկրորդական չեն և գալիս են հին վարպետներից: Նկարներում տեսնում ենք Սառա Բեռնարի կարծես բալետի հասնող պլաստիկական, կեցվածքի մոնումենտալ արտահայտչականությունը, ոճավորված ու ցուցադրական սրամարտը Համլետի դերում (կինոհատվածներ)՝ բացարձակ պլաստիկական խաղ: Նույնն ենք տեսնում Սիրանուշի խաղի («Քամելիազարդ կինը») նկարագրությունում մեջ: «Նախաբեմի հորիզոնական գծով անցնելիս, շլեյֆը ձգում, բարձրացնում է նրա հասակը (որ բարձր չէր — Չ.Չ.) և պրոֆիլին տալիս արքայական վեհություն, — պատմում է

Վաղարշյանը: — Կտրուկ դարձին ոտքով այնպես էր շարտում այն, որ շրջագրեստի քղանցքը ձիգ ռադիոսով կիսաշրջան էր անում, նորից քաշվում իր տեղը և պահպանում Սիրանուշ-Մարգարիտի մյուս պրոֆիլը: Իսկ երբ անհրաժեշտ էր համարում, կանգնած պահին շեյֆն իր ոտքերին այնպես էր փարում, որ ասես նկարչի վրձինով գծագրում էր...»³¹: Դերասանուհին նույն կողմնորոշվածություն էր խաղացել է տեքստային նյութի հետ, ստեղծել տոնային արտահայտչականություն, զսպելով ենթադրվող կիրքը: Սա բացարձակորեն կողմնորոշված վիճակ է, մտածված խաղ, որ հիացրել է պետերբուրգյան քննադատին: «Խոսքերի մեջ զսպված կիրք, շարժումներում զգացմունքի ավարտվածություն, պարզ, որոշակի ու վեհ», — գրել է նա³²:

Տեքստը դուրս է բեմական տարածությունից, դերասանը բացակա է տեքստում և իր խաղային պատասխանն է ուղարկում բեմից: Պատասխանները կարող են տարբեր լինել՝ ոչ անպայման համախոս և ոչ հակառակ, բայց միշտ ըստ բեմական իրադրության ու խաղային մթնոլորտի, համակրական, ցավագին կամ հեգնական, բայց միշտ որոշ հեռավորությունից և խաղային: Բոլոր դեպքերում խաղը չի կարող անժպիտ լինել (ինչպես Ստանիսլավսկու «սիստեմն» է անժպիտ), և պիեսներն էլ այդպես չեն գրվում: Պատահական չէ, որ Շեքսպիրի Հայրենիքում բեմադրական երկերը կոչվել են խաղ (play), և դերասանը՝ խաղարկու (player):

Դրամատուրգիական երկն իր ներքին կառուցվածքում խաղային է՝ մտածվում է որպես հնարավոր խաղային ներկայություն, նույնիսկ՝ միզանսցենի պատկերացումով: Այստեղ ենթադրվում է արտատեքստային մի հոսանք, որ ավելին է, քան տեքստը: Դա խաղի բացակա իրականությունն է խոսքից առաջ՝ այն, ինչ եղել է, և խոսքի արանքում տեսնվում է կամ չի տեսնվում: Այստեղ են արդարանում Հայտնի խոսքերը՝ «խաղը նախորդում է խոսքին» (Ֆր. Լանգ), «դերասանը Հայտնիվել է ավելի վաղ...» (Ռ. Վագներ): Հայտնի է, որ

Շեքսպիրը թատրոն է մտել ոչ միայն որպես սյուժեներից play-ներ ձևող, այլև խաղարկու, հուշարար և բեմադրիչ: Հայտնի է նաև, որ Սունդուկյանն իր ամենախաղացկուն տեքստերն ստեղծել է պատշգամբում, ձեռնափայտը ձեռքին հետ ու առաջ քայլելով, երկխոսության մեջ մտնելով իր դիմաց նստած դերասանի հետ ու թելադրելով խոսքեր, խաղալով բոլոր դերերը: Խոսքը ծնվել է շարժման մեջ որպես խաղ, բառը որպես հայացք կամ ժեստ, դադարը որպես անցում, և այս ամբողջը՝ խաղային մթնոլորտում, խոսք ու գրուցով: Եվ նա չի բավարարվել այդքանով. գնացել է թատրոն, միջամտել փորձերին բեմադրիչի նման և խաղարկուի ակտիվությամբ. բեմահարթակին կավիճով նշել է դերակատարների տեղերն ու անցումները, որոշել բեմադրության արտատեքստային պատկերը, որոշել դերասանի դիրքը նաև անխոս տեսարանում, որ համարել է կարևոր, խոսքին հավասար: Դրամատուրգը խաղ է հորինել և խաղ է թելադրել, ելնելով այս կամ այն դերասանի խաղային բնավորությունից:

Հայզինգայի այն միտքը, որ «խաղի գաղափարը ծագում է հանդիսակարգի ոլորտում»³³, կարիք ունի լրացման և ճշտման:

Ոչ մի կասկած, որ խաղը ձգտում է հրապարակայնություն, լիարժեքորեն դրսևորվում է հանդիսակարգի ոլորտում, բեմը խաղի թագավորությունն է և մղում է ծիսականության: Սա մեր խնդիրն է, իսկ Հայզինգայի խնդիրն ավելի լայն է: Նա դիտում է կյանքը, մարդուն կյանքի բեմում և չի տարրանջատում խաղային ու ծիսային շերտերը: Ենթադրատակցություն խնդիրն այստեղ շատ թույլ է շոշափվում և ծեսի ու պայմանականության խնդիրներն են բերվում առաջին պլան: Մեր առարկան Հայզինգայի դիտումների երկրորդ պլանում է՝ խաղը որպես ինքնին գոյություն և ինքնակառավարվող տարրեր: Արվեստում, մասնավորապես թատրոնում, այս է կականը, որ մինչև բեմին հասնելը, գործում է մարդուս արյան մեջ: Հայզինգան, օրինակ, խաղ է տեսնում ոչ միայն բանաստեղծին

ղեկավարող ներքին ուժերում, այլև մտքի աշխատանքում առհասարակ: Նա նկատի ունի փիլիսոփայությունը, որ իր ամենավաղ շրջանում տրամախոսություն է եղել՝ յուրահաստուկ դրամատուրգիա: Սա մեզ ավանդված է Պլատոնի դիալոգներում՝ անդրադարձը մի մեծ խաղի, որ դրամաների դրաման է շուկայի հրապարակում, կենտրոնում ինքը՝ բուն հեղինակն այդ խաղի՝ խղճի ու մտքի մեծագույն խաղարկուն՝ Սոկրատը:

Ծագում է խաղի երկիմաստություն հարցը, որ չի զբաղեցրել խաղի տեսաբաններից ոչ մեկին:

Ընդունենք, որ առաջինն արտաքին նպատակն է՝ այն ինչը Ստանիսլավսկու գործողության տեսության մեջ կոչվում է խնդիր՝ «հանուն ինչ-որ բանի», բարոյա-հոգեբանական գերազանցություն, այլ դեպքում՝ շահի և այլն:

Երկրորդը խաղի ընթացքն է որպես նպատակ՝ մեր խնդրի տեսակետից առաջինը:

Երրորդը հրապարակայնություն ձգտումն է բոլոր կարգի խաղերում, և այստեղ է թաքնված անթաքույցը՝ թատրոնը: Հայդինգան սրա կողքով է անցնում, մի թեթև հայացք ձգելով, որովհետև այստեղ ապացուցելու բան չկա: Ուշագրավ է սակայն նրա հետևյալ խոսքը. «Միայն թատերական ներկայացումն է պահպանում իր ամուր կապը խաղի հետ»³⁴: Սա նշանակում է, որ խաղն ավելի մեծ տիրույթ է, քան թատրոնը: Ուրեմն բեմին մոտենալուց առաջ, բեմից դուրս պետք է տեսնել բեմականությունը: Եթե դա չենք տեսնում, չենք տեսնի նաև բեմը:

Մենք ներկա ենք կյանքի բեմում և խաղում ենք մեր խաղը, անկախ նրանից, տեսնում ենք մեզ, թե ոչ, ցանկանում ենք տեսնվել, թե ոչ: Բայց մենք դիտում ենք մեզ ու մեր խաղը, ուզում ենք տեսնել այնպես, ինչպես կուզենայինք, որ լինեք այն: Մենակության մեջ մենք գործում ենք մեր ստեղծած պայմանականության դաշտում, ինչ-որ կարգավորման մեջ: Իսկ եթե խուսափում ենք հրապարակներից ու բեմից, վախնում ենք նսեմանալուց, որովհետև մեր խաղը մեզ համար է,

ու չգիտենք ինչ խաղ ենք խաղալու հանրություն հայացքի առջև: Ստանիսլավսկու բերած առաջին փորձը, ինչպես նկատեցինք, մարդուն հրապարակ նետելով հոգեկան մերկության մեջ դնելն էր: Եվ ինչ էր զգում մարդն այդ վիճակում, տեսանք: Նրան տրվեց ուշադրության օբյեկտ և խնդիր: Սա վիճակի հոգեբանական արդարացումն էր և քիչ էր: Էսթետիկական արդարացում էր պետք՝ ներկայանալիության ինչ-որ կերպ, որ հաճելի լինեք ներկայացողին և ներկայանալի դիմացից կամ կողքից դիտողին: Հայտնի է, որ գրչի կամ գիտության մարդը, ով մենակության մեջ խաղում է իր խաղը, խուսափում է ժողովատեղերից և այնքան էլ հեշտ չի մտնում թատրոն, չի կարողանում դառնել իր խաղի կերպը հասարակության մեջ, որին անձանոթ ու օտար է իր մտքի ու գրչի խաղը: Մի հնագետ, որ գբադված էր վիճակական արձանագրությունների ուսումնասիրության մեջ, ասաց, թե ամաչում է մտնել լուսավոր համերգասրահ, թեպետ սիրում է երաժշտությունը: Նա իրեն հարմար է զգում իր աշխատասենյակում, քաղաքից դուրս կամ գրադարանում, որտեղ ամեն մեկն իր գրքի ու թղթի հետ է: Չգարմանանք միջնադարյան մենակացների վրա, որ իրենց աստծու հետ էին խոսում, նկատի առնենք փիլիսոփաների ընտրած կենսաձևը մեծ քաղաքներից ու հասարակական շփումներից հեռու: Ավելի լավ չէ՞, մտածում էր Մարտին Հայդեգգերը, «զրույցը գյուղամիջյան ճանապարհին», քան ինչ-որ գիտաժողով, որը հարմար չէ կեցություն իր ընտրած ձևին:

– Ինչո՞ւ եք այդպես մեկուսացած ապրում, – հարցնում են նրան:

– Այնու, որ աշխատում եմ:

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

– Որ լայն ասպարե՞զ դուրս գամ՝ թատրոն կամ դիմակահանդե՞ս: Ա՞յդ է կարևորը³⁵:

Պարզվում է, թե ինչն է կարևոր: Մտքի խաղն ունի իր հրապարակը, և փիլիսոփան էլ նման է այն դրամատուրգին,

որ խաղարկման է դնում իր գործը և չի ներկայանում: Նա հեռակա փոխհարաբերություն մեջ է խաղակիցների հետ և առավել քան ներկա է իր բացակայությամբ: Գիտաժողովներում խաղարկվում են իր գաղափարները, մարդիկ գգում են իրենց մտքերը հեղաշրջողի ներկայությունը, ճշտում իրենց կեցվածքը, բառապաշարը, դիմախաղը: Սա խաղարկուի բացակա ներկայությունն է: Անձը գերազանցվել է իր երևույթով, պետք չէ, որ ներկայանա, քանզի դարձել է իր մտքի սիմվոլը հեռվում, և այդ սիմվոլն է խաղարկվում: Խաղարկուները ոչ իրար դիմաց են, ոչ իրար կողքի, թեկուզ և տարբեր մոլորակներում: Մարբուրգում գիտաժողով է, իսկ Շվարցվալդի լեռներում, ձորաբերանի փոքրիկ տնակի բակում, ջրի քջքոցի տակ, քեռի Մարտինը ձմեռվա փայտն է սղոցում իր փիլիսոփա աշակերտի հետ, և սա էլ խաղ է ու մեծ խաղ. սղոցը՝ մեկ դեպի քեզ, մեկ դեպի մեզ, երկու մարդու գրույց՝ ամենամեծ արժեքը, նախնական ու հավերժական և հիմքն ու իմաստը բոլոր կարգի խաղերի:

Իեմից դուրս ամենամեծ պայմանականությունն ամենափոքր տարածություն մեջ է: Դա շախմատի տախտակն է, որ կարող է դուրս գրվել խաղից, քանզի իրական խաղը տարածություն մեջ չէ: Խաղարկուները հրապարակում են իրենց մտքի քայլերով և, թվում է, ոչ իրենց անձի ներկայացումով: Նրանց խաղը հրապարակային է այնքանով, որքանով դիտվում է, հանդիսական ունի և, եթե խաղը շատ նշանակալից է, հանդիսասրահը չափազանց մեծ է՝ ամենամեծ ստադիոնը: Այս հանգամանքը հետաքրքրություն է առաջացնում խաղարկուների հանդեպ, և նրանք էլ իրենց հերթին ձգտում են հանդիսակարգային միջավայր, որի կարիքը կարծես չպետք է լիներ, կարծես... Թվում է՝ նշանակություն չունի, թե որտեղ է տեղի ունենում խաղը, փակ սենյակում, թե բեմում, հանդիսականներով լեցուն դահլիճի առջև: Հանդիսականը տախտակին է նայում, բայց պարզվում է, որ նրա ներկայությունը փոխում է իրավիճակը, և սեղանի մոտ գլուխը կախ նստած մարդը

խաղի մեջ է իր լուռ ու անշարժ ներկայությամբ: Նա գգում է իր անառարկա քայլերին հետևող դահլիճի շնչառությունը, նաև՝ բազում հայացքների էներգիան, և վերածվում է դերասանի: Նրա քայլերը վաթսուներորս սև ու սպիտակ քառակուսիների մետաֆիզիկական անսահմանություն մեջ են, բայց իր անձը թատրոնի բեմում է և խաղային փոխհարաբերության մեջ է ինչպես իր խաղակցի, այնպես էլ իրեն դիտողի հետ: Սա ուրիշ դաշտ է և որքանով է կարևոր խաղի նպատակի տեսակետից: Եղել է դեպք, որ ուզեցել են խաղը տեղափոխել առանձին սենյակ, որպեսզի բացառվի հանդիսակարգային գործոնը, և պարզվել է, որ «շախմատային բեմի դերասանը» (դա եղել է Միխայիլ Տալը) համաձայն չէ³⁶: Խաղն իր ներքին նպատակով չպե՞տք է հանգեր անձի ներկայության ձևին: Բայց խաղի տրամաբանությունն է ներքին, իսկ նպատակը նաև արտաքին է: Դա անխուսափելի է, եթե անձը հանրության առջև է և նրանից ինչ-որ բան է ակնկալվում: Բազում հայացքներ թեյադրում են ինչ-որ տեսանելի վարքագիծ, և շախմատիստն սկսում է խաղալ իր մտքին զուգահեռ ու մտքից տարբեր մեկ ուրիշ խաղ: Այստեղ լինում են քայլեր, որ չէին արվի առանձին սենյակում, բայց արվում են բեմում: Այսպես, Տիգրան Պետրոսյանը երկար մտածելուց հետո մի քայլ է անում ու ոտքի է ելնում, արագ ու թեթև քայլով հեռանում բեմից: Նրա արագ հեռանալը տպավորություն է գործում և՛ մրցակցի, և՛ հանդիսականի վրա: Ի՞նչ է կատարվել: Քիչ անց պարզվում է, որ այդ քայլը վերջին հարվածն էր մրցակցին, հաջորդ քայլերն անսխալ տանում են դեպի պարտություն, այսինքն՝ խաղն ավարտված է: Իմանալով, որ հանդիսատեսը շուտ չի հասկանալու այդ, Պետրոսյանն իր հեռանալով նշան է տվել թե վերջ: «Ինչ դաժանություն, — գրում է մեկնաբանը, — մարդուն մենակ թողնել բեմում, դիտող հասարակության առջև...»³⁷: Իսկապես դաժանություն, եթե հիշենք Ստանիսլավսկու բերած առաջին օրինակը. մարդը բեմում մենակ էր աթոռին նստած և խաղ չուներ:

Այսպիսով՝ ամեն խաղ վերաիմաստավորվում է հանդիսա-
կարգի ոլորտում, և բեմական խաղն սկսվում է այնտեղ, որտեղ
հանդիսական կա, ուր ուզում է լինի՝ թատրոնում, ժողովում,
սրճարանում, մրցավայրում, կուլում և ամենուրեք: Ձգտել ի
տես, հանդիսավայր կամ բեմ, նշանակում է ձգտել ինքնա-
գերազանցման, սեփական սահմաններից դուրս, բայց ինչպե՞ս,
որոնելով սեփական ինքնությո՞ւնը, թե վերանձնավորվելով,
ներկայանալով որպես այլ:

Սա մեր հաջորդ և գուցե վերջին հարցն է:

Գլուխ հինգերորդ

ԲԵՍԱԿԱՆ ԱՆՁՆԱՎՈՐՄԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՆԱԽԱԳՐՅԱԼՆԵՐԸ

Ես մենակ չէի, այլ ինչ-որ մեկի հետ,
որին փնտրում էի իմ մեջ:

Կ. Ստանիսլավսկի¹:

Որպես թե աշակերտի օրագրից առնված այս խոսքով
Ստանիսլավսկին մեզ ահամա հանգեցնում է փրկիսոփայական
հարցի՝ ո՞վ է անձը հանրության միջավայրում կամ, իր խոս-
քով ասած, հրապարակային մենակության մեջ, ի՞նքն է իր
ինքնությամբ, կարողանո՞ւմ է կամ ուզո՞ւմ է ինքը լինել,
թե՞ փախչում է իրենից:

Ստանիսլավսկին այս հարցի ձևակերպմանը չի մոտենում,
բայց մղում է դրան իր հանգուցային բառով:

Վերամարմնավորում (перевосхождение):

Վերստի՞ն մարմնավորում, եթե մարդս ծնունդով ինքնին
մարմնացյալ է, թե՞ սեփական անձի վերաձևում որպես այլ,
համաձայն առաջադրվող կամ ենթադրվող հանգամանքների:
Հետևելով «սիստեմի» տրամաբանությանը, պետք է հոգերա-
նական հիմքի վրա դնենք հարցը, ելնենք «մոգական» խոսքից՝
«ից է թե...», կամ դերի դերասանական գիտակցումից: Դա
սկսվում է առաջին ընթերցումով, որտեղ ծագում է գործող
անձի գրության ու գիրքի պատկերացումը և ինչ-որ վերա-
բերմունք կամ ներքին պատասխան: Իսկ եթե «վերամարմ-
նավորում» բառով կերպաձևումն է նկատի առնված, ապա
դրան վերաբերում է գրքի անավարտ մասի տասնհինգ գլուխ-
ներից ընդամենը մեկը²: Մնացած գլուխներն առանձին

ականարկներ են խաղի արտաքին միջոցների, բեմական զգացողություն, խոսքի, արարքների տրամաբանություն, չափի զգացման ու վարքագծի՝ ավարտվածության մասին, և այս ամենն՝ առանց փոխկապակցման ու համակարգման: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել: «Միստեմը», որպես հոգեբանական համակարգ, փակ է. հնարավոր չէ այնտեղ այլ եղանակներ ներմուծել հոգեբանությունից դուրս: Ստանիսլավսկին այստեղ է կանգ առել, փորձել է ճշտել իր հարացույցը, և այն, ինչի դիմել է, անավարտ է՝ դժվար է միանում հոգեբանական գծին: «Վերամարմնավորման» (ըստ իս՝ անձնավորման) խնդիրը մնում է առկախ:

Ստանիսլավսկին մեզ միտք է տալիս ու մտքի ծայրերն է բացում երկու նախադասություններով.

«Մարդս ինչ էլ անի, չի կարող հեռանալ իրենից»³:

«Մի՛ կորցրեք ներքուստ ինքներդ ձեզ»⁴:

Տարբեր էջերում հայտնված տարբեր մտքեր Ստանիսլավսկուն ակամա, զուտ գործնական առումով, մոտեցրել են անձի ինքնության ու այլության դիալեկտիկային: Սա նշանակում է, որ անձը ներքուստ կրում է իր ինքնությունը, իր շփումներն ու հարաբերությունները, որոնք իրենց կնիքն են դնում նրա խառնվածքի ու բնավորության վրա: Մարդս անդրադարձնող հայելի է և անձնավորում է իր տպավորություններն ու դիտումները: Այստեղ է ծագում փրկիստոփայական հարցադրումը՝ «ինքս որպես այլ»⁵: Իսկ «վերամարմնավորում» բառը պարուրված է խորհրդապաշտության մշուշով. հոգեհարցություն (սպիրիտիզմ), հոգեփոխություն (ոսինկարնացիա), և այս հիման վրա՝ շփոթմունքներ ու անհեռանկար դատողություններ: «Տարիներ շարունակ ինձ համար ավելի ու ավելի առեղծվածային է դառնում վերամարմնավորման արվեստը, — գրում է Ստանիսլավսկու աշակերտուհի Սերաֆիմա Բիրմանը: — Մասնագիտորեն ճշտված իմացություններ են պետք կրճատելու համար անպտուղ որոնումների ճանապարհը...»⁶ (ընդգծումն իմն է — Հ.Հ.): Նա փնտրել է, իր

խոսքով ասած, «իմացություն ու երեակայություն կապը», մնալով «վերամարմնավորում» բառի միստիկական դերություն մեջ, կարոտ գիտական բացատրություն:

Չհավակնելով հարցի սպառիչ լուծման, կարելի է հետ նայել տեսնելու համար, որ Ստանիսլավսկին խնդիրը շոշափել է առարկայորեն, դերասանի տեսակետից, «սիստեմից» դուրս, քանզի այլ է եղել իր «կյանքն արվեստում», և այլ է դարձել տեսության մեջ:

Իր արտիստական երիտասարդություն շրջանում Ստանիսլավսկին անձնավորել է մեկը մյուսից շատ տարբեր դերեր և մտածել, որ խաղի մեջ երկրորդական չեն արտաքին ատրիբուտները. դրանք տրամադրություն ու վիճակ են ստեղծում, բնավորություն հուշում, մղում ներքին պատկերացումների, որոշում գործող անձի դիրքն ու դիմագիծը: Դերասանն իրեն դիտում է հայելում, տեսնում զգեստափոխված ու գրիմավորված և ի՞նչ է զգում ու մտածում, ի՞նչ պատկերացման է մղվում, ի՞նչ տոն վերցնում: Ստանիսլավսկին վկայաբերում է իր՝ 1890 թվին խաղացած Պարատովի դերը Ալեքսանդր Օստրովսկու «Անօփտը» դրամայում, որտեղ, տեքստից ելնելով, նշանակություն է տվել զգեստին, գրիմին ու կեցվածքին: «Դերում կան սիրային խոսքեր, բարձրաճիտ կոչիկներ և իսպանական թիկնոց հիշեցնող վերարկու՝ բոլոր վտանգավոր խուլթերն ինձ համար», այսինքն՝ արտաքին խաղի մղող: Բայց ինչո՞ւ «վտանգավոր խուլթեր», եթե այդ արտաքին ատրիբուտները պիեսում ականարկված չեն, իր որոշածն են: Շարունակություն մեջ նա խոսում է «դեմքի խաղի ու պալիտրայի գույների բազմազանության» և դրանց շնորհիվ ստեղծված «լավ ինքնազգացողության» մասին: «Երեակայությունս սկսեց խաղալ, ինքնաբերաբար ծնունդ առան ինչ-ինչ մանրամասներ, Պարատովին իրեն հատուկ բնորոշ գծեր, ինչպես զինվորական կեցվածքը, արիությունը: Այս բեռով ահա ես բեմում դատարկ չէի, անելիք ունեի, ինձ մերկ չէի զգում: Փորձերի ընթացքում ընտելացա տեխնիկական հնարներին, և Պարատովի՝ ուս

մարդուն հատուկ լայնասրտությունը բացեց հոգիս <...> Ես տեսա նրա արտաքին կերպարը, և անմիջապես ամեն ինչ գտավ իր տեղը: Այդպես ես խթանեցի նիրհող ներզգացումը և դրա օգնությունով շոշափեցի կերպարը: <...> Իսկ այնուհետև մնում էր ընդօրինակել նրան ըստ սովորություն, որը շարունակում էր ապրել իմ մեջ»⁷ (ընդգծումներն իմն են – Ն.Ն.):

Կերպարի բեմական հայտնագործման այս պրոցեսն անկասկած իր հոգեբանական բացատրությունը կարող է ունենալ, եթե մեր նպատակն այդ է: Բայց այդ չի եղել Ստանիսլավսկի արտիստի (ոչ փորձարար հոգեբանի) նպատակը: Նրա մտտեցումն այստեղ քիչ կապ ունի կիրառական հոգեբանություն հետ և առավելապես էսթետիկական է: Նրան տրամադրել է տեքստը և, դրա հիման վրա, իր իսկ հորինած (ոչ թե հեղինակի թելադրած) արտաքին նշանները: Նա խաղարկել է այդ նշանները, խաղային տարերքը ներշնչել է, իր խոսքով ասած, «բացել հոգին», մտտեցրել ներքին մի պատկերացման, որը դժվար է անվանել «վերամարմնավորում»: Մարդը խաղային տարերքում ձգտում է ինքնագերազանցման և բացահայտում իրենում մի բան, որ ավելի շատ իրենից է, քան դրսից, հաճելի է ու միտված է ի ցույց: Իր ներսում նա ուրիշը չէ և փնտրում է ուրիշին իր մեջ: Սա ձևատեղծումն է արտաքին ու ներքին գրգիչների հանդեպ ունեցած էսթետիկական հետաքրքրություն, իրականություն որպես խաղ դերի ու հանգամանքների, տեքստի ու բեմական իրադրություն հետ:

Դերի կերպաձևման հարցն այս կամ այն տեսակետից զբաղեցրել է Ստանիսլավսկու ոչ բոլոր մեկնաբաններին: Պյոտր Երշովը գրել է մի ամբողջ գլուխ՝ երեսունյոթ էջ և չի փորձել քայլ անդամ հեռանալ «սիստեմից»: Նա անդրադարձել է խաղի ստերեոտիպային ձևերին, տիպականացումը դիտել է մաշված ձևերի տեսակետից և համարել շտամպ, ի վերջո կառչել է «վերապրումի» գաղափարին⁸ ու կարծես մոռացել հարցը:

Հարցին կողմնակիորեն մոտեցել է բժիշկ և հոգեբան Պ. Սիմոնովը: Նրան զբաղեցրել է դերասանի խաղի հոգեֆիզիոլոգիական կողմը: այն է՝ անձի հակազդումը խոսքային ազդանշաններին ու մտապատկերներին, որոնք փոխում են մարդու պահվածքը, վերաձևում նրան այնքանով, որքանով նա անդրադարձնող հայելի է միջավայրի հանդեպ⁹: Սիմոնովը դիմել է Ստանիսլավսկու «սիստեմին» իր հոգեբույժի խնդիրների տեսակետից և որոշ հիմքեր տվել էսթետիկական դատողությունը: Այստեղից ելնելով, հարցին զգուշորեն մոտեցել է դերասանական ստուգիայի մի ուսուցիչ՝ Յուրի Ստրոմովը: Նա հանգել է շատ պարզ եզրակացություն, թե մարդը փոխվում է իր արտաքին շփումների մեջ, և այստեղ էլ կանգ է առել ու մտել «սիստեմի» թևի տակ՝ «ից է թե...» Նա վկայաբերում է մի խոսք Լուիջի Պիրանդելլոյից, թե իզուր ենք մեզ պատկերացնում մենակ, միակ, եզակի ու անկրկնելի, եթե մեզանում կրում ենք բազում տեսիլքներ ու հիշվող դեմքեր և «մեզանից յուրաքանչյուրի մեջ նստած է մեկի հետ այսպես, մյուսի հետ այնպես լինելու ունակությունը»¹⁰: Այս խոսքին դիմելով, Ստրոմովն ընդհուպ մոտեցել է հարցին, հասել էքզիստենցիալիզմի կիսաբաց դռանն ու կանգ առել: Ի՞նչն է նրան խանգարել մի քիչ հեռանալու «սիստեմից», երբ ինքը Ստանիսլավսկին գրքի անավարտ շարունակություն մեջ և այլ գրույցներում ու դատողություններում ակնհայտորեն շրջվել է ուրիշ կողմ: Արժեք և պետք էր նկատել այդ, և նկատել է Սմելյանսկին իր բովանդակալից առաջաբանում: Բայց նա էլ զգուշ է և բառեր է փնտրում ինչ-որ կերպ արդարացնելու համար «սիստեմի» ու նրա անավարտ շարունակության հակասությունները: Նա փորձում է տեսնել ինչ-որ «բարեշրջում» (էվոլյուցիա) վերապրումից դեպի վերամարմնավորում (մի ստից մյո՞ւսը), բայց գործածում է «արմատական շրջադարձ» (“коренной переворот”) բառերը և ի վերջո ընդունում «սիստեմի հիմնական շարժիչ հակասությունը» (“основное движущее противоречие системы”)¹¹:

Դիպուկ է ասված՝ «չարժիչ Հակասություն», այսինքն՝ մտածելու հնարավորություն:

Հարցն, այսպիսով, ծառացած է, բայց մեկնաբանները զգուշ են, հատկապես Հասկացություններն ու եզրերը վերանայելու խնդրում, կարծես վախենում են կորցնել մի աշխարհ, որի անավարտ ու խարխուլ վիճակն իրենք էլ տեսնում են:

Ստանիսլավսկին զգացել է այդ, դժվարություններ խոստովանել ինքն իրեն և հանգել է, այսպես կոչված, «ֆիզիկական գործողությունների մեթոդին»: Սա նշանակում էր փոխել հարացույցը: Բայց ինչպե՞ս էր տեսականորեն հիմնավորելու գործնականում մատչելի այդ եղանակը, որպեսզի չվերածվեր երկրորդ ծայրահեղության, չբացասվեր այն, ինչը «Հավատո հանգանակն» էր: Ինչպե՞ս էին հաշտեցվելու երկու սկզբունքները: Գրքի անավարտ մասի «Բնորոշություն» գլխում նա որոշակիորեն ակնարկում է արտաքինից ներքինը գնալու մասին և հետ է դառնում «Իմ կյանքն արվեստում» գրքի այն հարցին, որ շոշափել էր նույն վերնագրի տակ՝ «Բնորոշություն»: Այստեղ նա վերջապես հիշում է 1901 թվին իր խաղացած դոկտոր Շտոկմանը Իբսենի «Ժողովրդի թշնամին» պիեսի բեմադրությունում:

Ինչպես Պարատովի դերի, այնպես էլ սրա մասին Ստանիսլավսկին գրել է 1921-22 թվերին, երբ իր և թատրոնի գերասանների միջև պատենչ էր գոյացել «սիստեմի» շուրջ ծագած տարաձայնությունների պատճառով, և Գուստավ Շպետը գիտական քննադատություն էր գրել «վերապրումի տեսությունը», երբ ինքը Ստանիսլավսկին էլ խոստովանում էր, որ իր փորձերը «մեծավ մասամբ սխալ էին», բայց չէր ուզում ու չէր կարող «այլ կերպ գործել»: Որոշ փոխհամաձայնություններ եզրեր փնտրելով միջավայրի կարծիքի հետ, նա այնուամենայնիվ ջանում էր գտնել ներգզայություն և արտաքին արտահայտչականություն կապը և այդ տեսակետից բացատրել Շտոկմանի բնավորության ու հոգեվիճակի իր անձնավորումը, որը չէր տեղավորվում «սիստեմում» և որի մասին խոսք ան-

գամ չկա գրքի ավարտված մասում: Նա դժվարություններ է խոստովանում «ներկայացումի արվեստի» հանդեպ ունեցած իր դերասանական հակումը: Հիշենք, թե ինչ է գրել: «Բավական էր նույնիսկ բեմից դուրս Շտոկմանի արտաքին ձևերն ընդունել, և հոգումս հառնում էին մի ժամանակ նրանց առաջացրած զգացումներն ու զգացմունքները»¹²:

Սա դերասանի պատասխանն է խաղի տեսակետից՝ արտաքինից ներքինը, այսինքն՝ տրամադրություն, հոգեվիճակի կամ զգացմունքի արթնացումը նյարդա-մկանային հիշողությունները: Ստանիսլավսկու համար սա պարզ է եղել գործնականորեն, մինչ «սիստեմի» հղացումը: Հակասությունները ծագել են հետագայում, երբ դերասանը հոգեֆիզիոլոգիայի ջրերն է մտել սիրողաբար և, թվացյալ հեռուն գնալով, տեսել է, որ հայտնվում է նույն ասիին, որտեղից սկսել է նավարկությունը: Նա չէր կարող դա չտեսնել, և հասկանալի էր նրա հոգոցը. «Ի՛նչ անհետաքրքիր է սա»:

«Ֆիզիկական գործողությունների մեթոդը», որ ընդամենը խոսք էր և արտիստական երիտասարդության հուշը նրա ուշ որոնումներում, ակամա տանում էր այնտեղ, ուր չպետք է տաներ՝ «Կոմեդի Փրասեզ» և Փարիզի կոնսերվատորիայում մշակվող եղանակներ: Այդտեղից նա սկսել էր իր «արտիստական երիտասարդությունը» (1888 թ., օգոստոս)¹³: Ինչպե՞ս էր ամբողջացվելու և ավարտվելու գրքի երկրորդ մասը, որ ոչ թե «վերամարմնավորման» ճանապարհն էր ցույց տալիս, այլ խաղարկուի ինքնասարքի (ապարատ) կարգավորումն էր, ըստ խոսքի ու երգի, տեմպառիթմի, շարժման ու խաղի արտաքին ամբողջացման: Այս արտաքին մոտեցումը գուցե կարող էր գրվել զգայաբանական-գեղագիտական հիմքի վրա, եթե հեղինակը ժամանակ ու ցանկություն ունենար հեռանալու, կիրառական հոգեբանությունից: Իսկ արտաքին միջոցները, ինչպես բացատրվում են այստեղ, նոր չէին: Դրանք համակարգվել էին Փրանսուա Դելսարտի դպրոցում և յուրացված էին իշխան Սերգեյ Վոլկոնսկու և Յուրի Օգարովսկու աշխա-

տուեթյուններով: Դրանց ավելանում էին Ստանիսլավսկու դիտումներն ու լրացումները որպես արվածի շարունակություն, ոչ ավելին:

«Վերամարմնավորման» խնդիրը մնում է «սիստեմից» դուրս և անորոշություն մեջ: Առանձին, ինքնին հետաքրքիր ակնարկները, որքան էլ ճշմարիտ ու օգտակար լինեն, չեն համակարգվում, չունեն իրենց հոգեբանական կամ էսթետիկական ամբողջացյալ որպես գեղարվեստական ձևաստեղծման հիմք, անկախ նրանից, դերասանը բեմում իր անձն է ներկայացնում (սիրում է իրեն արվեստում), թե կերպարը (արվեստն իրենում), ինչպես կուզենար տեսնել նրան Ստանիսլավսկին: Նա գիտեր այս երկու կողմն էլ իր գուտ դերասանական փորձով:

«Իմ ամբողջ կյանքը նվիրված է վերամարմնավորմանը, — ասել է նա, և դա ճիշտ է, եթե իր դերասանական անձնավորումներին է վերաբերում խոսքը: Բայց ինչպե՞ս է դա լինում: «Տաղանդավոր մարդկանց համար կերպարի արտաքին մարմնավորումն ու բնութագրական գծերը ծնվում են ինքնըստինքյան (само собой), ներքին հոգեկան կազմի ճշգրիտ ստեղծումով»¹⁴ (ընդգծումն իմն է — Ն.Ն.):

«Ինքնըստինքյանը» բացատրություն չէ. ոչ հարց է, ոչ պատասխան, և ուսուցիչն այստեղ մեկ օրինակ ունի՝ իր երեսունյոթ տարի առաջ խաղացած դոկտոր Շտոկմանը. «... հայտնի չէ որտեղից, իրենք իրենց ի հայտ եկան Շտոկմանի պոթեթկացող նյարդայնությունը, անհամաչափ քայլերը, առաջ ձգված վիզը, ձեռքի երկու մատները և կերպարի համար տիպական շարժումները»¹⁵ (ընդգծումն իմն է — Ն.Ն.):

Եթե «հայտնի չէ որտեղից», ուրեմն ավելորդ է «ներքին հոգեկան կազմի մասին» խոսելը: Դերի տեքստը մեկ բան է հուշում՝ հոգեկան մաքրություն, անմիջականություն, հանգամանքների բերումով իրեն միջավայրից դուրս դրած մարդ, որ հանդիպում է «անիծյալ համախմբված մեծամասնությունը»: Այստեղ է ի հայտ գալիս նրա «ներքին հոգեկան կազմը»,

բայց ի՞նչ արտաքին նշաններով: Ո՞վ էր տեսել Շտոկմանի «անհամաչափ քայլերը, առաջ ձգված վիզը»: Ստանիսլավսկուց առաջ այս դերը խաղացվել է բոլորովին այլ կերպաձևումով (էմիլ Պոուլսենը Կոպենհագենում), իսկ հայ բեմում՝ Իբսենի արտաքինով (Գևորգ Պետրոսյանը և Հովհաննես Աբելյանը Թիֆլիսում, 1892 — 95 թթ.): Դերի մտքերն ակներև են, և դրանք կարելի է ընդունել որպես ներքին հոգեկան կազմի տեքստային դրսևորում, բայց արտաքին կերպաձևումը դերասանական խառնվածքի ու երևակայության խնդիր է: Դա արիստոտելյան տեսլաձևի (օպտիա) ոլորտում է, դուրս է խոսքից և խաղային տարերքում է կապվում խոսքի հետ որպես իմաստի անուղղակի անդրադարձը: Ասելով «իրենք իրենց», Ստանիսլավսկին չի գտնում դրա տեղը «սիստեմում» և հարց է հորինում պայմանական աչակերտի անունից. «Իսկ եթե չի լինում այդ երջանիկ պատահականությունը, ի՞նչ ենք անելու»¹⁶: Այստեղ էլ իր հորինած հարցը պատասխան չունի, և ի՞նչ... Նա առաջարկում է կերպաձևման ամենապարզունակ և անսպասելիորեն կոպիտ միջոցներ՝ մի աչքը փակել, դեմքը ծռել, կաղ ձևանալ և այլն: Ցուցադրելով այս արտաքին խեղաթյուրումները սեփական անձի վրա, նա հիշեցնում է. «Մի՞թե ես պետք է դադարեմ ինքզինքս լինելուց»¹⁷:

Եթե «սիստեմին» նայենք, արտաքին փոփոխությունը պետք է հետևանքը լինի ներքին փոփոխության: Իսկ եթե բանը հասնում է ծամածռությունը, խորտակվում է «ոգու կյանքը»:

Ծամածռությունը գուցե վերամարմնավորման մի եղանակ է, թեկուզ և պարզունակ ու կոպիտ, բայց երբեք անձնավորում: Ասվում է, որ նման կերպաձևումներով ինչ-որ բան փոխվում է մարդու ներգոյություն մեջ, այսինքն՝ մարդը փոխվում է ինչ-որ կերպ, բայց ի՞նչ փոփոխություն է դա և որքանո՞վ է լուրջ արվեստի տեսակետից: Ուսուցիչը գտնում է ելքն իր լրացումով. կոչ է անում դիտել շրջապատը, ընդօրինակել մարդկանց կամ նկարներում տեսած դեմքերի ու կերպա-

րանքների ցցուն բնութագրական գծերը և, այնուամենայնիվ, հետևել սեփական զգացմունքներին: Իսկ ո՞րն է այս դեպքում կերպարի ներքին նպատակը, բարոյա-հոգեբանական խնդի՞րը ծամածուփած վիճակում... Ստանիսլավսկին անհուսալիորեն շեղվում է իր իսկ «սիստեմից» և հակասության է ներքաշում իր հետևորդներին ու մեկնաբաններին: Հակասությունն առավել ակնհայտ է դառնում, երբ «վերամարմնավորում» ասվածը հավասարեցվում է դիմակավորման: Սա ամենաբարձր ճշացող սխալն է Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանության տեսակետից: Դիմակը բացառում է «վերամարմնավորումը», վերջնականապես ջնջում բոլոր «մոգական» խոսքերը:

Դարձյալ հետ նայենք՝ դեպի Ստանիսլավսկու «կյանքն արվեստում» և իրենով փորձենք բացատրել մեր միտքը:

«Ես բնորոշ դերերի դերասան էի, – գրում է նա: – Բնորոշություն (արտաքին՝ ձևատեղծման – Հ. Հ.) միջոցով ինձ հաջողվեց հաղթահարել Պարատովի դերի բոլոր ստորջրյա խութերը՝ վերարկուն՝ a la իսպանական թիկնոց, բարձրաճիտ կոշիկները, սիրային խոսքերը...»¹⁸: Բայց այս արտաքին ատրիբուտներն ամենևին «ստորջրյա» չեն և, բացի տեքստից, իր հորինածն են որպես կերպաձևման ակնարկներ: Դրանք ոչ թե հաղթահարվել են, այլ դրանց միջոցով դերասանը մոտեցել է դերի անձնավորմանը, այսինքն՝ արտաքին միջոցները հարմարեցվել են տեքստային նյութին, և այդ ճանապարհով հայտնագործվել է բեմական կերպարը: Եթե այստեղ մի բան հաղթահարվել է, տեքստն է: Այս առումով հասկանալի է բացատրության շարունակությունը: «Եթե ես հրաժարվեի բնորոշությունից և դերը հարմարեցնեի ինձ՝ իմ անձնական տվյալներին, տապալումն անխուսափելի կլիներ: Ահա թե ինչու: Լինում են դերասաններ մեծ մասամբ *jeunes premiers* և հերոսներ, որոնք ինքնասիրահարված են և միշտ ու ամեն տեղ ցուցադրում են ոչ թե իրենց ստեղծած կերպարները, այլ իրենց անձը, դիտավորյալ կերպով երբեք չփոխելով այն <...> Այդպիսի դերասաններն իրավացի են, երբ վախենում են

հեռանալ իրենցից, որովհետև նրանց ամբողջ ուժը անձնական բեմական հմայքն է: Բնորոշության տակ թաքնվելով, նրանք կորցնում են ամեն ինչ» (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):

Ի՞նչն է պաշտպանվում և ի՞նչն է մերժվում, դերասանի ա՞նձը, թե ներկայացվող կերպարը:

Եվ այսպես, հակասությունների կծիկը մեծանում է:

«Այլ դերասաններ, – շարունակում է ուսուցիչը, – ամաչում են իրենց անձը ներկայացնելուց. երբ բարի կամ լավ մարդ են խաղում իրենց անունից, անհամեստություն են համարում ուրիշի հատկություններն իրենց վերագրելը, իսկ երբ վատ, բարոյագուրկ և անազնիվ մարդկանց դեր են խաղում, ամաչում են նրանց արատներն իրենց վերագրելուց: Սակայն ուրիշի կերպարանքով, այն է՝ գրիմով քողարկված, ասես դիմակավորված, նրանք չեն երկնչում հրապարակելուց ոչ իրենց արատները, ոչ առաքինությունները և ի վիճակի են անելու այն, ինչը երբեք ու ոչ մի կերպ չէին համարձակվի անել իրենց սովորական տեսքով, առանց դիմակի: Ես պատկանում եմ այդ դերասանների թվին: Ես բնորոշ դերերի դերասան եմ: Ավելին, կարծում եմ, որ բոլոր դերասանները պետք է լինեն բնորոշողներ, իհարկե ոչ արտաքին, այլ ներքին բնորոշությամբ»¹⁹ (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):

Իսկ ի՞նչ է «ներքին բնորոշությունը»:

Այստեղ է խնդրի բարդությունը, որին գրեթե չեն մոտենում Ստանիսլավսկին ու նրա մեկնաբանները, և հակասությունից հակասություն է ծագում: «Երեսը ներկերով, հագուստը փոխելով մարդը չի փոխվում, – ասում էր Արմեն Գուլակյանը: – Խնդիրը պիտի փոխես, վերաբերմունքդ մարդկանց ու հանգամանքների հանդեպ»: Այս խոսքն ասվում էր ներկայացման մեջ երկու դեր խաղացողին, որը նույն սենյակն էր մտնելու, նույն մարդկանց հետ առնչվելու որպես ուրիշ մեկը և ուրիշ խնդրով: Թվում է՝ շատ նուրբ դիտողություն է և գալիս է «սիստեմից», այսինքն՝ փոխել վարքագիծն ըստ

Հանգամանքների: Դա կարելի է նաև առանց կերպարափոխության, մնալով նույնը ներքուստ և արտաքուստ: Մարդս կարող է փոխել վերաբերմունքը՝ ոչ միայն համաձայն իր խնդրի, այլև արտաքին միջավայրի փոփոխության: Խնդիրն այն է, թե վերաբերմունքի ու վարքագծի փոփոխությունը որքանով կապ ունի կերպարափոխման հետ, կամ կերպարափոխությունը՝ վերաբերմունքի ու վարքագծի հետ: Ստանիսլավսկու դերասանական փորձին հետևելով, նկատում ենք, որ զգեստափոխությունը (Պարատովի երկարածիտ կոշիկներն ու վերարկուն) որոշ կապ ունի ներքին բնորոշության հետ: Կոշիկն ու զգեստը (գուլցե և ծամածուռությունը) փոխում են մարդու կեցվածքը, և տեղի է ունենում աննկատելի անցում արտաքինից ներքինը: Մարդն ուրիշ չի դառնում, բայց իրեն ուրիշ է պատկերացնում և ուրիշ կերպ է պահում, մանավանդ, երբ իրեն տեսնում է գրիմանոցի մեծ հայելում հասակով մեկ: Դիլետանտները դրանից շփոթվում են, մի պահ հավատում, թե ուրիշ են դարձել: Փորձված դերասանը գիտե, որ չի հեռանում, այլ մոտենում է իրեն ուրիշ մի կետից: Կրելով բնորոշության արտաքին նշանները տեքստի հետ միասին, որպես առաջադրվող կամ ընտրվող պայմաններ, նա ոչ թե վերամարմնավորվում է, այլ տեքստի ըմբռնված արտաբերումով մոտենում իր պատկերացմանը: Ոչ մի «վերամարմնավորում», եթե մարդս մարմնով ու հոգով ինքն է և երևակայում է իրեն մի վիճակում իրենից դուրս, որ գեղեցիկ է ներկայանում իրեն հայելու մեջ և խաղարկելի է ի տես հանրության: Սա դերի անձնավորումն է առանց «մոգություն» ու առեղծվածների: Եթե այստեղ առեղծված կա, դա էսթետիկական էներգիայի առեղծվածն է և խաղի մեջ որպես ուրիշ մեկը ներկայանալու բավականությունը, երբ մարդս ձգտում է երկրորդված կյանքի, փնտրում անվնաս տառապանք ու անհատույց վայելք: Սա խաղ է և այստեղ է, որ պատասխան ու բացատրություն չունեն ոչ դերասանը, ոչ տեսաբանը:

Ստանիսլավսկին պատասխան է փնտրում և հանգում արտաքին միջոցներին, փորձելով տեսնել դրանց կապը դերի

ներքին կյանքի և դերասանի ներգգայություն հետ: Նա համեմատում ու գրեթե նույնացնում է դիմակը, գրիմը և դիմախաղը, իմանալով, որ խաղի մեջ տեղի է ունենում «աննկատելի սահք» (содву) արտաքին կողմնորոշումից ներքին կողմնորոշում, երբ, «ներքին կազմը վերածնվում է արտաքին կերպարին համապատասխան»²⁰: Բայց ի՞նչ է դա, իսկապե՞ս վերամարմնավորում, թե պատկերացում և անձնավորում: Այս հարցն սպառիչ պատասխան չունի: Դրան կարելի է մոտենալ (ընդամենը մոտենալ) հարցադրումը ճշտելով և զեղազիտական ճանապարհով, առանց դերասանուհիների հոգիները շոշափելու և առանց շփոթեցնող բառերի, ինչպես՝ видение (տեսիլք), излучение (արտաճառագայթում), влучение (ներճառագայթում), переживание (վերապրում), перевоплощение (վերամարմնավորում), որոնց միատիկական գերությունից չեն փորձել ազատվել հետևորդներն ու մեկնաբանները:

Դիմելով պատկերացում և անձնավորում հասկացություններին, պարզեցնում ենք հարցը: Անհրաժեշտություն է ծագում քննելու դերասանական կերպաձևման նախ արտաքին միջոցները՝ դիմակ, գրիմ, դիմախաղ, ապա ներքին նախադրյալները: Ստանիսլավսկին, գրեթե նույնացնում է դրանք, և եթե այդ նույնացումն իմաստին է, վերաբերում, կարելի է համաձայնել, բայց նա իմաստը չի քննում, այլ դրանց հոգեբանական դերը անձի ներկայություն մեջ: Այդ առումով է, որ տարբեր են ու երբեմն հակառակ արտաքին կերպաձևման միջոցները:

Ի՞նչ է դիմակը և որքանով կապ ունի վերամարմնավորման (ըստ իս՝ անձնավորման) արվեստի հետ:

Դիմակը դերասանի հնագույն զենքն է ու թատրոնի սիմվոլը:

Սա հասկացություն իմաստն է և մեր հարցադրման զարդը կարող է լինել ընդամենը: Դա կարող է համեմատվել գրիմի ու զգեստի հետ, բայց այստեղ շատ նուրբ տարբերություններ կան, եթե նկատի առնենք դիմակի ամենանախնական դերը:

Հին հունական թատրոնի վաղ դասական շրջանում, երբ դերասանը (որ նաև հեղինակն էր) հանդես է եկել իմաստն ընդհանրացնող դիմակով ու քրմական զգեստով, դերի ու դերասանի միասնությունը հարց չի եղել: Դերասանը ներկայացել է որպես ինքը և նույն ներկայացման մեջ արտասանել է երկու դիմակով փոխնիփոխ, ասենք՝ Անտիգոնեի տեքստը (Սոֆոկլես՝ «Անտիգոնե»), հաջորդ էպիզոդում՝ Կրեոնտի տեքստը, իսկ ինքը դիմակի տակ միշտ նույնը: Դերի անձնավորման խնդիրը ծագել է շատ ուշ, և դիմակը դարձել է ձևական ատրիբուտ: Իսկ միջնադարյան Արևմուտքում դիմակն անցել է կյանք, դարձել սեփական անձը թաքցնելու միջոց, ամենատարբեր ձևեր է ընդունել, ամենատարբեր նպատակների ծառայել, սիրահարների թաքնվելուց մինչև մարդասպանի ծպտվելը²¹, բաներ, որ գլխովին հակառակ են «վերամարմնավորմանը»: Դիմակավորն ազատ է գործում, ինքն իր անձով և որպես թե այլ, բայց իրականում ինքն իրեն թաքցրած: Նա այնքանով առնչություն ունի իր դիմակի հետ, որքանով պաշտպանված է ու ապահով: Նա խնդիր չունի նմանվելու իր դիմակին, և դիմակն էլ անտարբեր է նրա հանդեպ, ինչպես ձեռնափայտը տիրոջ հանդեպ: Բայց ձեռնափայտը փոխում է մարդու ինքնազգացողությունը, վարքագիծը, նաև դիմախաղը: Դիմակը ոչինչ է փոխում անձի մեջ, բայց համարձակություն է տալիս, ընդունակ դարձնում արարքների, որոնք չէին արվի բացերեաց: Կարելի է ասել, որ դիմակը բացահայտում է մարդու իրական նպատակներն ու էությունն իր համար: Մարդն ինքն իրեն իմանալով հաստատում է իրեն, ոչ թե փախչում իրենից: Իսկ առանց դիմակի նա փախած է, այսինքն՝ լիովին անկեղծ չէ: Դիմակը խուսափողականության ու խարդավանքի գործիք է, ապահովում է անհայտ ու անանուն վիճակ, ազատություն է տալիս անձի պահվածքին ու քայլերին, չնախատեսված իրադրություններ է ստեղծում՝ մթնոլորտում լույսի մեջ, բացահայտման հնարավորություններ է թաքցնում: Եփումը դիմակավորի հետ դրամատիկական է՝ կույր սպասում ինչ-որ անհայտ բանի՝

իրերի տրամաբանությունից դուրս, որ հետո է պարզվելու՝ կատակերգություն է, թե ողբերգություն: Այս հիմքով է կառուցված Լերմոնտովի «Դիմակահանդես» դրաման:

Արբենին. Դիմակի տակ են աստիճան ու անուն,
Չկա այնտեղ հոգի, մարմինը միայն կա.
Ու եթե մարդկանց դեմքերն են թաքուն,
Հանդուզն են ու հետս կրքերը նոցա:
<...>

Իշխան. Եվ դիմակները բոլորը հիմար...

Արբենին. Հիմար չէ, սակայն դիմակավորը.
Խորհրդավոր է, եթե լուռ է,
Եվ սիրելի է, երբ խոսում է նա.
Դու նրա լեզվին, ժպիտին ծածուկ
Վերադարձիր այն, ինչ որ կամենա...²²

Այստեղ ամեն ինչ ասված է: Դիմակն առնչություն չունի անձնավորման հետ. դա անձը թաքցնող և հոգու սանձն արձակող գործիք է: Դիմակը չի հարմարեցվում դեմքին, ոչ էլ դեմքը դիմակին: Դեմքն արտահայտում է իրեն, դիմակը թաքցնում է այդ և շփոթեցնող իմաստ տալիս իրադրությանը: Իր այս նշանակությունը դիմակն օգտագործված էր Շեքսպիրի «Կորիոլանոս» ողբերգության բեռլինյան մի բեմադրությունում (բեմադր.՝ Մանֆրեդ Վեկվերս, 1970 թ.): Մենամարտում են Կայուս Մարցիոսն ու Ավֆիդիոսը, երկուսն էլ միանման դիմակավոր, շարժումը պայմանական ու դինամիկ, զրահները մետաղափայլ, դիմակները պաղ ու դաժան: Բեմի բաց, գորշավուն, հավասար լուսավորված ու մեծ տարածության մեջ մենամարտողները նման էին իրար զարկվող անագե զինվորիկների, մոտենում էին ավանսցենին, և գալիս էր մի պահ, որ հանում էին դիմակները, և ի՞նչ՝ երկու գունատ, տանջահար դեմք: Հաջորդ տեսարաններից մեկում Մարցիոսը (էգերհարգտ Շալլ) նստած է մեծ ու շքեղ, գահ հիշեցնող բազալիթոնին, գունատ

և նյարդային հայացքով, կողքին զրահակալն է, վրան զրահ-ները, որ տեսել ենք նախորդ տեսարաններում, և դիմակը պաղ ու անկենդան նայում է հանդիսասրահ: Մարցիոուսի դիմաց, ավանսցենի երկայնքով, ուղիղ հորիզոնական դժով, հետ ու առաջ է քայլում մայրը՝ Վոլումնիան (Յելիցիտաս Ռիչ), և նրան են նայում Մարցիոուսի գունատ, նյարդային դեմքն ու դիմակի սառը մետաղը: Նախորդ տեսարանում բեմադրիչը տարրանջատել է քողարկման և բացահայտման պահերն ըստ խաղային իրադրությունների, որտեղ դիմակն ու դիմակավորն օտար են միմյանց: Այս տեսարանում նրանք հակադրված են ըստ արտահայտության և հարաբերված ըստ իմաստի: Վոլումնիան իր համաչափ ու ուղիղ քայլվածքով պահանջող է, Մարցիոուսը համառող, նրա համառությունը համախոս են զրահներն ու դիմակի անկենդանությունը:

Այսպիսով, դիմակը բեմական իրադրության մեջ կարող է իմաստային ու իմաստավորվող դեր կատարել, դերասանական անձնավորումից դուրս, անձնավորմանը հարաբերվող, բայց ոչ որպես անձնավորման ատրիբուտ: Այդպես է եղել նաև հին հունական թատրոնում. դերասանն արտասանել է երաժշտու-թյան ուղեկցությունը, իսկ դիմակը հիշեցրել է արտասանու-թյան իմաստը, ակնարկել դրություն հեռանկարը: Դերի անձնավորումը բացառվել է ոչ միայն դիմակի, այլև զգեստի ծիսային պայմանականությունը: Այստեղ գործ ունենք բացարձակորեն ընդհանրացնող իմաստի, ոչ թե անձի ու անձնավորման հետ: Թատրոնի պատմության հետագա բարեշրջումներում ի հայտ են եկել դիմակի ու զգեստի այլևայլ գործառնություններ, և դրանց զուգահեռ հայտնաբերվել են իմաստային ու էսթետիկական առնչությունները:

Խաղի տեսություն մեջ դիմակն ու զգեստը համեմատվում են և հակադրվում: Ռոժե Կայուան այս հարցը քննում է ոչ էսթետիկական առումով և, որ առնվազն զարմանալի է, թատրոնից և բեմական արվեստից դուրս: Նա նկատի ունի պաշտոնական համազգեստը (ուսնիֆորմա), որը «քաղաքակիրթ

Հասարակության մեջ բռնում է դիմակի տեղը ու ներկայացնում նրա գրեթե ճիշտ հակադրությունը»²³: Կարելի է համաձայնել այս մտքի հետ, եթե ընդունենք, որ դիմակը թաքցնում է, համազգեստը բացահայտում անձը մեկ ուրիշ կողմից: «Համազգեստը նույնպես դիմակ է, – գրում է Կայուան, – միայն թե պաշտոնական, մշտական, կանոնադրական և ամենակարևորը՝ դեմքը բաց ներկայացնող: Նա անհատին դարձնում է անաչառ ու հաստատուն կանոնի ներկայացուցիչ <...> Համազգեստավոր աստիճանավորը հետեւելու է, որ իր բաց դեմքին ընթերցվի բանականությունը ու իշխանությունը օժտված լինելը»²⁴: Նա չի թաքցնում, այլ ներկայանում ու հայտարարվում է, բայց ոչ իր անունից, այլ օրենքի ու իշխանության: Կայուան չի խորացնում հարցը: Հասկանալի է, որ համազգեստավոր աստիճանավորն իր տանն ուրիշ մարդ է՝ ինքն է իր խաղից ու դերից դուրս: Ծառայությունն աշխատանք է, պարտականությունն ու ասպարեզ, որտեղ անձն ունի իր դերը և իր դեմքը, ինչպես դերասանը բեմում, իր դերով ու դեմքով: Համազգեստը չի դիմադրել մարդուն, այլ ի հայտ է բերում նրա մյուս երեսը: Մարդն իր պաշտոնական տեսքով անձնավորում է իշխանությունն ու օրենքը և այստեղ նա դերակատար է ու տարբերվում է դերասանից այնքանով, որ ամեն օր նույն դերն է խաղում, ասել է մի դերի դերասան է, և այդ դերը ցուցադրված է համազգեստով: Բավական է հանի համազգեստը, թեկուզ միայն բաճկոնն իր ուսադիրերով, և պահվածքի ու դեմքի արտահայտության մեջ ինչ-որ բան փոխվում է: Փոխվում է նաև դիմացինի վերաբերմունքը: Հայտնի է, որ համազգեստավորներն այլ կերպ են դիտվում կողքից, ինչպես նաև այլ կերպ է ընդունվում զինվորականն առանց համազգեստի: Այս առումով հետաքրքիր է առասպելացված, բայց իրական մի դեպք՝ կապված Անդրանիկ Օզանյանի հետ: Թիֆլիսում գորավարը մտել է վարսավիրանոց, բարեկեց ու նստել ազատ աթոռին: Վարսավիրը շփոթվել է առասպել դարձած մարդու առջև, և անելին դողացել է նրա ձեռքում: Կարծել է,

Թե ածելին լավ չի սրված, նորից է սրել ու դարձյալ չի կարողացել դիպչել գորավարի դեմքին: Զորավարը հասկացել է մարդու վիճակը և կատակել է. «Գիտես հա՞, որ ինձ թուր չառնի»: Ասել է ու հանել գեներալական բաճկոնը: Վարսավիրի շփոթմունքն անցել է, ածելին չի դողացել: «Տեսա՞ր, որ խաչ պատերազմին թիկունքիս էր, թուրդ ինձ չառավ», – ասել է գորավարը: Որքանով է ճիշտ փոխանցվել այս զրույցը, չգիտենք, բայց հոգեբանական հիմքը ճշմարիտ է: Մարդը չի համարձակվել ածելի բանեցնել հերոսացած զինվորականի դեմքի վրա, և զինվորականն էլ իմացել է ուսադիրներով ու շքանշաններով դարդարված իր համազգեստի խորհուրդը, որի համեմատականը լինելու էր ոչ այլ ինչ, քան դյուցազնավեպով ավանդված սիմվոլը՝ «Խաչ պատերազմին»: Այստեղ մուտք է գործել ինչ-որ միտոսիկա: Դա վերաբերում է ոչ միայն զինվորական համազգեստին: Նկատի առնենք նաև քահանայի փարաջան, բժշկի սպիտակ խալաթը, դիրիժորի ֆրակը: Սրանք բոլորը կեցվածք ու դիմախաղ են ստեղծում, այսինքն՝ մղում են մարդուն իրենից վեր մի բանի անձնավորման:

Պարզեցնելով հարցը, կարող ենք ասել, որ զգեստը փոխում է մարդու ոչ միայն տրամադրությունը, այլև կարծիքն իր մասին, հետևաբար նաև՝ կեցվածքն ու դիմախաղը: Մարդս ներկայանում է այսպես կամ այնպես՝ համաձայն իր զգեստի: Նա մնում է ինքը և ոչ միայն ինքը, այլև այն, ինչպես կուզենար ընդունվել: Զգեստը համեմատելի է ոչ այնքան դիմակի, որքան գրիմի հետ: Բեմում երկուսի դերն էլ մոտավորապես նույնն է: Զգեստը հարմարեցվում է դերասանի մարմնին, գրիմը՝ ոչ միայն դիմագծերին, այլև գանգի ռեյիեֆին, այսինքն՝ ինչ-որ բան խմբագրվում է ըստ դերի և բացահայտվում ըստ խնդրի: Դերասանը հայելու դիմաց, մտքում դերի հեռանկարը, զննում է սեփական դիմագծերը, որոնում կերպարն ըստ դիմագծերի ու հայացքի, հայտնագործում իր խաղի ներքին տոնը և, հեռանալով իրենից, մոտենում է իրեն այլ դիրքից:

Գրիմն ու զգեստն իրենց բոլոր ատրիբուտներով առա-

ջադրվող պայմաններ են և կերպաձևման տարրեր: Տեսնելով իրեն այլ դիմագծերով ու այլ հագուստով, դերասանը հայտնագործում է իրեննում ինչ-ինչ ներքին հոսանքներ, իր առօրյա վիճակից տարբեր վիճակ և այլ տոնայնություն: Այստեղ է ասված Ֆրանսիական դպրոցից եկող խոսքը, թե «փնտրեք տոնը ոչ որպես տոն, այլ որպես միմիկա»²⁵: Խնդիրն այն է, թե ինչ է պատկերացվում, ինչպես է փոխվում մարդու հայացքն ըստ պատկերացման, և ինչպես է փոխվում ներքին տոնայնությունն ու անցնում ձայնին: Իսկ երբ գրիմին ու զգեստին միանում են... կոշիկները (Ստանիսլավսկու Պարատովի կոշիկները), փոխվում է քայլվածքը, դրան համապատասխան՝ շարժման ու խոսքի տեմպոսիթմը և դերի պլաստիկական վճիռն ամբողջությունը: Այստեղ արդեն մեկ-երկու բնութագրական ժեստը, գլխի թեթև թեքվածքը, անգամ մատի շարժումը, շատ բան կարող են ակնարկել բնորոշություն առումով, նայած տեքստային ու խաղային ինչ կարգավորման մեջ են: Հետևելով հոգեբույժ և հոգեբան Սիմոնովի բացատրություններին, մտածում ենք, որ մկաններն ազդանշաններ են ուղարկում նյարդային կենտրոններին, տեղի է ունենում անցում ֆիզիկականից հոգեկանը, մյուս կողմից հայելում իրեն այլ դիմագծերով և այլ զգեստավորումով տեսնող դերասանը մտովի նկարում է իրեն որպես այլ, անդրադարձնում այդ «ինչ-որ մեկի» կերպարն իր մտքում: Էսթետիկական առումով սա ամբողջապես կերպարվեստ է և միտում է երաժշտականության: Անձնավորման մեջ դերասանը նման է նկարչի ու քանդակագործի և այն նվագարանն է, որի արտաքին լարերն արձագանք են տալիս ներսում ու դրսում:

Դերի անձնավորումը տեղի է ունենում տարածաժամանակային ու ներհայեցողական տարրերի օրգանական համադրություն մեջ: Դերասանը զարդասենյակի հայելուց հեռանալուց հետո, ինքն իր հետ է և «ինչ-որ մեկի, որին փնտրում է իր մեջ», ավելի ճիշտ՝ պատկերացնում է իրեն որպես ուրիշ մեկը և կարևոր ու նշանակալից: Դա իրեն հոգեկան լիցք է տալիս,

և նա ջանում է ընդունել իր ձևացումը ոչ միայն իր, այլև սրահում գտնվող, իր կարծիքով՝ իրեն սպասող հասարակությունից աչքերով: Սա բեմական անձնավորման գլխավոր՝ ու սրբազան պահն է հոգեբանական ու էսթետիկական պահերի ամբողջությունը, որպես նպատակ ու խորհուրդ: Այստեղ ոչինչ անկարևոր կամ երկրորդական չէ, և բոլոր իրային մանրամասները, սկսած սոֆիտների լույսից մինչև, Ստանիսլավսկու դերերի օրինակով ասենք, Վերջինինի (Ա. Չեխով՝ «Երեք քույր») ուսադերներն ու Սատինի (Մ. Գորկի՝ «Հատակում») հնամաշ շապիկը: Այս և նման մանրամասները հավասարապես սիրելի են դերասանի համար: Դրանք իրային նշաններ ու ակնարկներ են, որ իմաստային բեռ են կրում իրենցից ծանր ու վեր: Դրանք միջավայր, իրականությունն ու աշխարհ են բացում անձի միջոցով և միաժամանակ բացահայտում նրա ներտեսողության շերտերը: «Վերամարմնավորում» ասածն այստեղ ընդամենը խոսք է՝ միստիկա ու նախապաշարմունք: Մարդս չի մարմնավորվում վերստին, նա արմատացած է իր կեցությունից մեջ, չի փոխվում ոչ ֆիզիկապես, ոչ հոգեպես, և դերասանական ջանքերն այս ուղղությամբ ավելին չեն, քան առօրյա ինքնախաբեություն: Մարդը բեմում դրսևորվում է իր ներքին պատկերացումով ու արտաքին կերպաձևերով, ոչ այնքան տարբեր վիճակներում («ից է թե...»), որքան տարբեր դիրքերում ու տոնայնություններում և տարբեր նշաններով:

Բեմական անձնավորումը նախ էսթետիկական հայացք է դեպի ներս և դուրս: Դա մտքի ու հոգու խաղ է և ձևաստեղծում: Մարդը խաղարկում է իր անձը, ապրում խաղի մեջ, տեսնում իր խորքում եղած անհայտ գծերն ու հոսանքները: Սա վերտրամաբանական վիճակ է, ինչպես Հայդինգսն է նկատում, «ոգու մի սովորություն, որից մեր առօրյա կյանքում բնավ չենք ազատվել»²⁶: Եվ հայտնի չէ՝ մարդս փախչո՞ւմ է իրենից, թե ձգտում է իրեն, փնտրում է իրեն իր առօրեականությունից դուրս, այլ հարթություններում: Սա կեցության պարադոքսն է, որ անպատասխան հարցերի առջև է կանգ-

նեցնում արվեստագետին ու փիլիսոփային:

Վերջապես, ո՞վ է մարդը հանրությունից առջև կամ հանրությունից մեջ, փոխանցական հարաբերություններում, ամբողջի մեջ մասն ամբողջության, թե մենակ, որ «չունի ոչ դուռ, ոչ լուսամուտ» (Էմ. Լեինաս)²⁷: Սա բեմից դուրս հարց է, և խճճվում ենք այստեղ, եթե բեմական անձնավորման առեղծվածին ենք դիպչում: Փիլիսոփան քննում է ինքնության և այլության հարցը փիլիսոփայորեն, և պարզվում է, որ նույն հարցը, նույն խորությունը չարչրկվել է դերասանի ուղեղում: «Մենք ապրում ենք առնվազն երեք հարթության մեջ, — գրում է Ժան-Լուի Բարրոն. —

այնպիսին ենք, ինչպիսին կանք իրականում,

այնպիսին ենք, ինչպիսին երևակայում ենք մեզ,

այնպիսին ենք, ինչպիսին ուզում ենք երևալ:

Բայց ինչպիսին ենք, հայտնի չէ: Մեր երևակայածը մոլորություն է, մեր ցանկացած՝ ինքնախաբեություն:

Պարզվում է, որ մեզանից յուրաքանչյուրը մեկ անձ չէ, այլ երեք ամբողջ ու անգամ ավելի <...> և քառանիստի գազաթին է մեր կրկնակը, իսկ մեր «ես»-ի ամենախոր ու թաքուն անկյուններում փոս են փորում Ուրիշները»²⁸:

Դերասանը ձեռքը դրել է կեցության զարկերակին, շոշափում է հարցերի հարցը, որի շուրջ փիլիսոփաները հատորներ են գրել: Որտե՞ղ է «ես»-ը, և որտեղ են «ուրիշները», ովքեր այս կամ այն կերպ, ցանկալի թե անցանկալի, տեղ ունեն անհատի ներաշխարհում, որպես ներկայություն կամ հիշողություն, դրոշմված են այնտեղ որպես ներհայեցման օբյեկտ կամ անձի էություն մասն են և դրսևորվում են արտաքին պահվածքում ու դիմախաղում, անգամ բնավորության մեջ: Իսկ բնավորությունը արիստոտելյան *ethos*-ն է՝ բարքը որպես *hexis*՝ վիճակ, դրություն, գոյություն, ձեռք բերված նախատրամադրվածություն, անհատին առանձնացնող հատկանիշների գումար, նույնականացված ըստ արժեքների, չափանիշների, պայմանաձևերի, իդեալների, հերոսների, որոնցում անձը

ճանաչում է իրեն ու իր միջավայրը³⁰: Անձն, այսպիսով, զուտ իրենից չի կազմված. նրա «ես»-ը հիմնավորապես «ուրիշների» հետ է, և «ուրիշներն» իր մեջ: Նա իրեն մենության մեջ է զգում, մենությունը տազնապ է ծնում, բայց սա երբեմն էքստատիկ (ներշնչված) մենություն է, «ոչ ուրբինզոնյան մեկուսացում, ոչ էլ գիտակցության անհաղորդելիություն», ինչպես նկատում է էմանուել Լևինասը³¹: Անձը միշտ ինքնահաղորդակցման մեջ է, և դրան համառորեն ու հետևողականորեն մասնակից են «ուրիշներն» անձի ներսում, ցանկալի կամ անցանկալի, կենդանի կամ հանգուցյալ: Նա որքանո՞վ է ինքզինքն իր մենության մեջ, եթե խոսքեր ունի մտքում ու խոսքի հասցեատեր, նաև՝ ընթերցվող խոսքեր, հիշվող, երբևէ լսված, շոյող կամ վիրավորող: Սա մշտական վիճակ է, մտովի տարբեր տեղերում, ներկայում ու անցյալում, մեկի և շատերի հետ, մշտապես հարց ու պատասխանի մեջ, փրկիստփայլության լեզվով ասած՝ «ինքնության ու այլության դիալեկտիկական կապ»³², «համաներկայություն, ուր ամեն ոք այլ է, և ոչ ոք՝ ինքը» (Հայդեգգեր)³³, և որքանո՞վ համարժեք իր ինքնությանը: Սա այն մշտական այլակեցությունն է, որ առկա է անձի մեջ ավել կամ պակաս չափով: Մարդս կրում է իր անձն ըստ միջավայրի, վիճակի, պահի ու դիրքի, տեսնում իրեն այնպես, ինչպես ընդունվում է, ենթագիտակցորեն հարմարվում է դիտող հայացքին կամ միջավայրին, որով փոփոխվում է ոչ միայն նրա վարքագիծը, այլև ներկայություն իմաստը և ձևային հիմքն ամբողջապես: Մարդս հանրություն առջև վերանձնավորվում է, և թատերայնություն տարր է մտնում նրա կեցվածքի ու դիմախաղի մեջ: Բեմական անձնավորման հոգեբանական հիմքն այստեղ է, և գուցե հարմար է ասել «ից է թե» ու այս հիման վրա բացատրել «վերամարմնավորման» սկզբունքը, ինչպես բացատրում է Ստանիսլավսկու հերթական մեկնաբան Ստրոմովը³⁴:

Լինում է, որ մարդս հայտնվում է անսովոր ու չնախատեսված իրադրություն մեջ և ներկայանում է ոչ այնպես,

ինչպես կա, այլ՝ ինչպես ընդունվում է կամ տեսնվում է կողքից: Համաշխարհային կատակերգությունը սիմվոլացրել է նման վիճակներն անկրկնելի դիմակներով (Տարտյուֆ, Խլեստակով), բայց կյանքն ինքն է նման վիճակների առջև կանգնեցնում մարդուն: Երբեմն կարևոր չէ, թե ով ես, այլ՝ որտեղ ես:

— Դուք բժի՞շկն եք, — հարցնում է այցելուն բժշկի դռան մոտ կանգնած բարեկիրթ ու հանգիստ տեսքով կանգնած հիվանդին:

— Ոչ:

— Բայց գուցե պատասխանեք իմ հարցին...

— Ես բժիշկը չեմ:

— Համենայն դեպս...

Այցելուն շատ էլ չի սխալվել: Նրա դիմացինը որպես հիվանդ իր տեղում չէ, կեցվածքը սպասողի ու խնդրարկուի չէ, դեմքը հանգիստ է, այսինքն՝ հիվանդի դեր չի խաղում, մինչդեռ... պարտավոր է խաղալ ըստ ներկա իրավիճակի: Նա «սխալ» դիրքով է կանգնել և ակամա այլ իմաստ տվել իր անձին: Այստեղ բնական է դիմացինի հոգեբանական հակադրումը ոչ այնքան վիճակի, որքան թվացյալ կարգավիճակի հանդեպ:

— Մոռացեք, որ դուք ոստիկանապետ եք, — ասում է բժիշկը կիսակատակ, — դուք այստեղ շարքային հիվանդ եք:

Ճերմակ խալաթն ասում է, որ այս մարդն էլ այստեղ և այս պահին ինքը չէ, դերի մեջ է, և պետք է ընդունել նրան ըստ դերի: Եվ ահա նրան ճիշտ ընդունողն ակամա հիվանդի դերում է հայտնվում, եթե պառկած է հիվանդանոցում, թեկուզ և առողջ: Իսկ երբ հիվանդին դուրս են գրում, թեկուզ և չբուժված, նրա կեցվածքն ու դիմախաղը փոխվում են: Սա ոչ միայն հոգեբանական երևույթ է, այլև գիտակցություն շարժում, որ պայմանավորված է ներկայություն ձևային հիմքի փոփոխությամբ:

Իրադրությունը իրական լինի թե պայմանական, որոշում

է խաղի եղանակն ու կերպը և դրան համապատասխան՝ ամպլուան կամ դիմակը: Ամենաանմեղ ամբաստանյալն էլ մեղավորի դերքով ու հայացքով է կանգնում դատարանում, և որքան էլ հիմնավոր լինեն իր ու իր պաշտպանի փաստարկները, միևնույն է՝ նստած է մեղադրյալի աթոռին, ենթարկված է տեղին ու դրուժյանը և չի կարող այլ դեր խաղալ, քանի դեռ հայտարարված չէ արդարացման վճիռը: Իսկ երբ հայտարարվում է, փոխվում է նրա ամպլուան: Սա նույնպես դիրքի ու մտքի ձևի, այսինքն՝ դերի փոփոխություն է:

Բեմական արվեստում վիճակի գիտակցումն ավելի կարևոր է, որպես դերի անձնավորման հիմք, քան հուզումը կամ «վերապրումը»: Հուզումը հակառակ է անձնավորմանը բեմում, իսկ դատարանում կործանարար է: Մեզ հետաքրքրող դերի ու դիմակի փոփոխությունն է ըստ հանգամանքների: Լինում են նաև անհեթեթ վիճակներ, երբ մարդս հարց է տալիս իրեն՝ «ե՞ս եմ...» Ասենք՝ ստուգում են անձնագիրը, շատ լուրջ նայում դեմքիդ ու լուսանկարիդ, հետո նորից դեմքիդ, բռնում են մի դիրք, փոխվում է դիմախաղը, ուզում են նմանվել քե՞զ, թե նկարիդ: Փորձում են անձնավորվել որպես ինքդ, հավատացնելու համար, որ ուրիշը չես, և զգում են, որ անձդ երկատված է. մի կեսով ինքդ ես, մյուսո՞վ, հայտնի չէ... Եվ ի՞նչ է որոնում անձիդ մեջ հսկիչ ոստիկանը, ի՞նչ կարգավիճակում ես հայտնվել, ի՞նչ կեցվածք ու դիմախաղ է պետք որպես ինքնզինքդ անձնավորվելու համար: Կատակը չի անցնում, և անձը մի քանի պահ օրենքի առջև է որպես օրինազանց և օրինազանցի կեցվածքով ու հայացքով: Անձը վերանձնավորվում է ըստ իրադրության ու վիճակի:

Կան ուրեմն դերեր կյանքում, որ մարդն ստանձնում է ակամա, և դերեր, որ մարդն ինքն է ընտրում:

Ժան-Պոլ Սարտրն օրինակ է բերում սրճարանի մատուցողին, որ շարժվում է թեթև ու անճիգ, տանում ու բերում մատուցարանը մեկ ձեռքով, ինչպես վարպետ մի ձեռնածու³⁵, քաղաքավարական ժպիտով, իսկ ո՞վ է ինքն իր ներսում: Նա

խաղում է իր դերը կերպավորված ըստ տեղի ու գործի, ըստ վիճակի, որ հայտնի չէ՝ իր ներքի՞ն վիճակն է, և իրեն վիճակված դերն իր միա՞կ դերն է, թե ուրիշ դեր էլ ունի մեկ այլ տեղում, ո՞վ է նա իր տանը կամ իր սիրուհու հետ: Վերջապես՝ հայտնի չէ՝ ի՞նքն է ընտրել այս դերը, թե դա վիճակվել է իրեն ինչ-որ հանգամանքների բերումով, բավականություն՞մբ է խաղում, թե բավականություն է ցուցադրում իր դեմքին, թաքցնելով հոգու տաղտուկը: Ինչ էլ լինի, հանրությունը ներկայացվող կերպն անձի ինքնությունից դուրս է: Հայտնի է, որ Ֆրանսիացու ժպիտը դիմակ է, ավելին, քան աշխարհիկ քաղաքավարության նշան: «Դա անհատականության սրբազան նվաճումն է, իրավունքն իր ինտիմ զգացմունքների անձեռնմխելիություն»³⁶: Կրթված Ֆրանսիացին շրջապատի հանդեպ երբեք անկեղծ չէ, չի մերկացնում իր հոգին, ներկայանում է իր սոցիալական դերով: Ինչպես նկատել է ոուս բանաստեղծ Մաքսիմիլիան Վոլոշինը, հոգեկան ամոթխածությունը հատուկ է Ֆրանսիացի դերասանին. մարմինը կմերկացնի, հոգին երբեք, և դա խաղի սկզբունք է՝ Ֆրանսիական բեմական դպրոցի էական հատկանիշներից մեկը: Ըստ Վոլոշինի, դա հատուկ չէ ոուսական բեմական դպրոցին, որտեղ կարևորը հոգեկանությունն է (задумчивость) և դա, ինչպես արդեն նկատել ենք, հիմքերի հիմքն է «վերապրումի» ու «վերամարմնավորման» տեսության: Ռուս դերասանի խաղի հոգեկանությունն ամեն դեպքում հոգու մերկացում չէ, չի բացառում «ներկայացումի արվեստը» և ամենակատարյալ անձնավորումը: Այստեղ դա վերաբերմունք է պայմանական հանգամանքների հանդեպ և ներանձնավորում, որ ունի իր պայմանականությունը ստերեոտիպերից դուրս և Ստանիսլավսկու «սիստեմից» անկախ: Սա ինքնագերազանցում է ըստ հանգամանքների, որտեղ մարդը փոխվում է չխաթարելով իր դիմագծերը, ընդամենը մեկ-երկու բնութագրական ժեստով կամ քայլվածքով, ինչպես Եվգենի Եվստիգնեևը, որի Արքան (Ե. Շվարց՝ «Մերկ արքան»), Սատինը («Հատակում») և

Պլեյշները («Գարնան տասնյոթ ակնթարթը» կինոնկարում) նույն դեմքն ունեն ու անսահմանորեն հեռու են միմյանցից: Դա պատահում է նաև առօրյա իրականություն մեջ. ծանոթանում ենք մարդու հետ մի տեղում և չենք ճանաչում նրան այլ տեղում կամ այլ հանգամանքներում: «Տեղը բերել», ասում է ժողովուրդը: Սա նշանակում է համապատասխան հանգամանքներում տեղավորել մարդու անձն ու դեմքը, այն է՝ ճանաչել ըստ միջավայրի և ինքնություն, որոնց կապերն ամեն դեպքում անմիջական չեն:

Անձի ու նրան վիճակված դերի կապն անուղղակի է, հաճախ միջնորդավորված այլևայլ հանգամանքներով, ոչ միայն թատրոնում, այլև առօրյա իրականության մեջ: Վերադառնալով այս գրքի նախորդ էջերին, կրկնենք այն հարցը, թե ինչու էր փիլիսոփան խուսափում հասարակական հավաքատեղիներից, անգամ գիտաժողովներից, ուր խաղարկվում էին նրա գաղափարները, և մարդիկ ուզում էին շփվել նրա անձի հետ:

Փիլիսոփայի նպատակն ինքնաճանաչումն է, որին ձգտել է ամբողջ կյանքում իր մտքի աշխատանքով, իսկ հասարակությունը հետաքրքրում է փիլիսոփայի կերպարը, ինչից փախել է փիլիսոփան գտնելու համար իր ինքնությունը և ապաստանել է գյուղի ծայրին, իր կառուցած համեստ տնակում: Գիտաժողովում նա փիլիսոփայի դեր է խաղալու ընդունելի ու ներկայանալի մի դիմակով, որ օտար է իրեն, և որին սպասում է հասարակությունը, թեկուզ և գիտական: Մտածողը կարիք չունի խաղալու այն դերը, որ իրեն վիճակվել է ծնունդով, կարիք չունի վերստեղծելու իր դեմքը, վերանձնավորելու իր անձը, բայց պարզվում է, որ կարիք ունի գրուցելու կեցություն ճշմարտությունը կրող մի հասարակ մարդու հետ՝ նրա, ով ամենից ավելի մոտ է իր «ես»-ին, նույնական իր ինքնության հետ: Դա գուցե դժվար չէ մենություն մեջ, բայց դժվար է հասարակության մեջ ու հասարակություն դիմաց, մանավանդ լուսավորված բեմում: Հասարակությունը

կերպարի է սպասում, և նրա դիմաց կանգնողը, նույնպես ենթագիտակցորեն, մղվում է վերանձնավորման, ձգտում է ներկայանալ ոչ որպես ինքը, այլ իր սոցիալական դիմակով կամ ուղղակի խուսափում է երևալուց: Սա մի վիճակ է, որից խուսափում է նաև դերասանը, եթե ներկայացումից ու դերից դուրս է:

Այնուամենայնիվ, հարցը մնում է հարց:

Ի՞նչ է փնտրում բեմ մտնող մարդը, «ինչ-որ մեկի՞ն» իր մեջ, թե՞ իրեն «ինչ-որ մեկի» մեջ: Սա և էթիկական և էսթետիկական հարց է: Դրա պատասխանը փնտրում ենք թատրոնում ու թատրոնից դուրս, կյանքում և գրականության մեջ:

Թերթում ենք իսպանական ուչ միջնադարյան, այսպես կոչված, ստահակության (պիկարոյական) վեպը՝ «Տորմեսի Լասարիլլոյի կյանքն ու ձախորդությունները»: Անօթևան ու մոլորված տղայի դիմաց դուրս է գալիս շքեղատես գրանդը իր ամբողջ փայլով և տղան առաջարկում է նրան իր ծառայությունը: Նրանք հպարտ ու հանդիսավոր շրջում են քաղաքում, անցնում բոլոր փողոցները, շուկաներն ու հրապարակները, այսպես՝ մինչև ուշ երեկո, ապա մտնում են եկեղեցի, աղոթում ջերմեռանդ և դարձյալ քայլում փողոցներով մինչև կեսգիշեր, հանդիսավոր ու հոգնած, ոտքերը քարշ տալով, մինչև հասնում են տուն՝ մի խավար ձեղնահարկ: Պարզվում է, որ այս շքեղատես մարդը վերջին աղքատն է, և ամեն օր դուրս է գալիս քաղաք, որպես անձանոթ, նշանակալից անձ, գուզված, սովահար ու հանդիսավոր, քանի դեռ չի պարզվել իր ով լինելը, և մի օր էլ ճողոպրում է պարտատիրոջ ձեռքից, անհետանում, գնում ուրիշ մի տեղ խաղալու իր խաղը՝ պահանջելու իր ընտրած սոցիալական դիմակը հանուն իր ներսում փայփայված գաղափարի, որի հետ որքանով կապ ունի իր անձը, ինքը գիտե:

Թվում է՝ սա ներկայացում է. մարդն ընտրել է իր դերը, բեմի փոխարեն քաղաքի փողոցներն ու հրապարակները և

մտքում ծիծաղում է մարդկանց վրա: Իրականում սա սոցիալական դիմակի խաղարկում է, խորքում իրական դրամա թատրոնից դուրս: Մարդն այստեղ այնքանով կապ ունի իր դերի հետ, որ ինքն է ու ինքը, իր դիրքից գլորված ու չհանձնվող և խաղում է իր դերն իր դեմքով, որ իրենն է, բայց ստիպված է կրել այն որպես դիմակ, որպեսզի չնսեմանա իր անձը: Նա դերասան չէ և իր խաղով արվեստի խնդիր չի լուծում, իր պատվի խնդիրն է լուծում իր համար և ի ցույց միջավայրի: Նա գործում է արվեստով, բայց ոչ հանուն արվեստի, այլ՝ իրականության, և դրանով էլ տարբեր է դերասանից: Նա մենակ է ոչ որպես փիլիսոփա, այլ իր դժբախտությունը կրող թշվառական, զարդարված արժանապատվության փետուրներով և հեռու է իր դերից սոցիալապես, բայց ոչ հոգեբանորեն: Դերասանն այլ դրուլթյան մեջ է. նա վիճակը կրող չէ, այլ վիճակը դիտող և կարող է դերից հեռու լինել, չունենալ ոչ մի ընդհանուր գիծ, չընդունել նրա տեսակն իրականության մեջ:

— Էդ ի՞նչ էր, ես հագիվ ազատվեցի դրանից, — ասաց մի դերասան, որ պառաված օրիորդի դեր էր խաղացել վարպետորեն ու նկատել, որ ինչ-ինչ արտաքին նշաններ կարող է սովորություն դարձնել ու տանել բեմից դուրս, առօրյա կյանք³⁸:

Հրապարակային մենակության մեջ դրսևորվող մարդը գգուչանում է՝ չլինի, թե նսեմանա: Կա դերասանական ամոթխածություն, և հայտնի է, որ ամենից ավելի ամոթխած են չարագործների դերակատարներն ու մանավանդ կատակերգակները: Ներկայացումից հետո որոշ հանդիսականներ սպասում են դերասանական մուտքի մոտ՝ հանդիպելու դերասանին բեմից դուրս, կարծելով, թե կերպարին են հանդիպելու, իսկ դերասանն սպասում է, որ մարդիկ հեռանան, և ինքը հեռանում է ամենավերջում, գլխահակ, վերարկուի օձիքը բարձրացրած, գլխարկն աչքերին քաշած: Հիշեցրել են մի անգամ Գեղարվեստական թատրոնի դերասան Ալեքսեյ Գրիբովին, թե

հանդիսականը դրսում սպասում է, ուզում է տեսնել ծերունի Լուկային («Հատակում») բեմից դուրս:

— Ես ի՞նչ կապ ունեմ նրա հետ, — պատասխանել է դերասանը³⁹:

Ոչ մի իրական կապ և շատ մեծ կապ խաղային-պայմանական հանգամանքներում, ավելի մեծ, խորն ու գիտակցված կապ գաղափարների աշխարհում:

Դերի և դերասանի կապը և միջնորդված է, և անմիջական, բարդ, բազմաշերտ ու չվերլուծված: Դա նախ պարզ դերասանական հետաքրքրությունն է վերարտադրվելիք նյութի հանդեպ, այնուհետև՝ ինչ-ինչ իրական տպավորություններ, հիշողություններ, գրքային գաղափարներ, հոգեկան փորձառություն ու հոգևոր փորձ, ժամանակի ու միջավայրի իմացություն, որոշ արտաքին գիտելիքներ, ցեղային, տեղային ու էթնիկական հարազատություն, երբեմն՝ խառնվածքի ու բնավորության որոշ գծեր և այս ամենը՝ որոշակի տրամադրվածության ու գեղարվեստական ընդհանրացման մեջ, ինչ-ինչ բարոյական միտումներով շաղախված: Դերի անճնավորման մեջ լինում են նաև անճնականացման կոնկրետ նշաններ, որոնք առարկայական կոնկրետության են հասցնում կերպարը կամ դրա պատրանքն են ստեղծում: Լինում են դերեր, որ հարազատ են դառնում դերասանին և մղում են ինքնաբացահայտման կամ ոգեկոչում նիրհած հիշողություններն ու նախնիների խամրած պատկերները:

— Մանուկ աղան ես եմ, կամ նա իմ հորեղբայրն է, — ասում էր ծնունդով արևմտահայ (տրապիզոնցի), կենսագրությամբ ռուսահայ, կրթությամբ մխիթարյան, կենսափորձով եվրոպացի, գործունեությամբ հայ դերասան Յուլի Ամբրիկյանը և ցույց տալիս իր դերի յուզաներկ պատկերը. — նայիր այս մարդուն և ինձ. ես եմ:

Այլ դեպքում կարող էր ասել՝ «ի՞նչ կապ ունեմ նրա հետ», նայած հարցի դրվածքին:

Խոսքը տվյալ դեպքում տեղային կոնկրետությունն է

վերաբերում, բայց այդ կոնկրետությունը ենթադրում է տեղայնությունից ու անձնականությունից ավելին՝ կենսափորձ, իմացություն ոչ միայն իրականությունից, այլև արվեստից ելնող: Այստեղ նա Աբելյանի անունն էր տալիս՝ այն դերասանի, որին անվանել են «անուղղելի հայ», բայց այդ հայն իր անձի կոնկրետությունամբ ազատորեն զբոսնել է ռուսական ու եվրոպական դրամատուրգիայի անդաստաններում, լինելով ռուսի նման ռուս, (Ռասպլյուև՝ Սուխովո-Կոբելիինի «Կրեչինսկու հարսանիքում»), գերմանացու նման գերմանացի (Հաուպտմանի պրեսներում), նորվեգացու նման նորվեգացի, ինչպես դոկտոր Շտոկմանը Իբսենի արտաքինով⁴¹:

Սա պարզ է դերասանական արվեստի տեսակետից՝ մեկերկու բնորոշ ակնարկ՝ ժեստ, քայլ, հայացք խաղի հանդուցային կետերում: Սա առավել քան պարզ է, եթե կենցաղադրություն հատակին ենք կանգնած, և հանդիսականն էլ իր իմացածն է տեսնում: Բայց բարդ է այս երևույթը դերասանի անձի, նրա հոգեկան և մտավոր փորձի տեսակետից: Ո՞վ է նա, որ իր անձին տալիս է իրենից վեր իմաստ: Միանգամայն կոնկրետ էր Հրաչյա Ներսիսյանի անձն իր բնական արտիստականությունամբ, փողոցում քայլելիս, թե ռեստորանում, և նույնքան կոնկրետ Անհայտի դերում («Դիմակահանդես») իր բնական պաթետիկ տոնով՝ «իմ դեմքը նույնքան անձանոթ է ձեզ, որքան իմ դիմակը»: Այդ դեմքը, ինչպես և ձայնի երանգը տարբեր դերերում ու դրություններում ծանոթ ու անծանոթ կարող էր լինել. Պրոտասով (Լ. Տոլստոյ «Կենդանի դիակ»), Շտեֆան Պետրիչ (Յա. Գալան՝ «Սերը լուսաբացին»), Պաղտասար (Հ. Պարոնյան՝ «Պաղտասար աղբար»), Մեք Գրեգոր (Վ. Սարոյան՝ «Իմ սիրտը լեռներում է»): Միջավայրի ու տեղայնությունից առումով այստեղ առանձնանալ կարող է Պաղտասարը, որ գուցե, Յուրակ Ամերիկյանի խոսքով ասենք, դերասանի «հորեղբայրն» է: Մյուս դեպքերի բացատրությունը բարդ է. գործ ունենք դերասանական հազվադեպ անհատականություն հետ, որ, ինչպես Փափազյանն է ասել, կարող

էր փակ աչքերով անցնել գազաթների վրայով: Եվ «սիստեմը» որքան էլ սիստեմ լինի, դերասանական ներդրությունը (ինտուիցիա) մնում է պարադոքս: Բեմական անճնավորումն առեղծված է, երբ հանդիպում ենք մեծություններին:

Մեր հարցադրումն ավելի ու ավելի է բարդանում Փափազյանի արվեստին ու դատողություններին հանդիպելիս: Իր անձի կոնկրետությամբ, նույն դիմագծերով ու մի քիչ տարբեր ժպիտով նա դիմավորում էր հանդիսատեսի ծափերը որպես Դոն ժուան (Մոլիեր «Դոն ժուան»), Համլետ, Արբենին, որպես ինքը: Եվ ահա՝ Օթելլոն կարծես իր անձից դուրս էր և հեռու՝ հյուսիսաֆրիկյան, թե բնագալյան մի նկարագիր, քայլվածքի մեջ հովազի պլաստիկա, թրթռուն ռունդեր, բազուկները Միքելանջելոյի քանդակներից, ինքը պղնձածույլ, կենդանի քանդակ, շունչը տաք, այս ամենի հետ էթնիկական մանրամասներ՝ ականջողերից մինչև դաշույնն ու մուճակները: Այս կոնկրետությունը որքանով էր իրականությունից, որքանով արվեստից, կարելի է նկարագրել ու բացատրել: Անբացատրելին դերասանի հոգևոր փորձն էր, որ կերպարը բարձրացնում էր բոլոր ժամանակներից ու միջավայրերից, վերածում բացարձակ արվեստի: Այդ փորձը, եթե ոչ բացատրելի, ապա ընթեռնելի էր Համլետի կեցվածքում ու տոնում, որտեղ կարելի էր տեսնել մարդկայինի էմպիրիկ պատկերացումներից դուրս, զուտ բեմական ավանդությունամբ պայմանավորված կոնկրետություն, իմանալով, որ, «դանիական արքայազն» հասկացությունը պայմանական է, այստեղ չկա և չի կարող լինել անձ, տիպականացման ու կոնկրետացման փորձերն իզուր են, գործում է անդրանցական (տրանսցենդենտ) մի գաղափար, որքան մարդկային, այնքան էլ մարդկայինից վեր՝ անդրանցյալ (տրանսցենդուս): Եթե սա, ինչպես ասվում է, դերերի դերն է բոլոր ժամանակներում, ուրեմն այստեղ բեմական անճնավորման բոլոր խնդիրները վճռվում են ոչ միայն հոգեբանությունից, այլև կյանքից դուրս: Փափազյանն այս գաղափարին մոտեցել է ներհայեցողի վիճակով, դիմացինի հանդեպ երկի-

մաստ ժպիտով՝ «չափից ավելի արևի տակ», ինքն իր ներսում մենակ և իրենից իսկ օտարված:

Բեմական անձնավորումն, այսպիսով, չի հանգում իրական կամ ենթադրվող նախատիպի էմպիրիկ պատկերացման (տեղայնություն, տիպականացում, բնութագրական գծեր, սոցիալական դիմակ և այլն), ոչ էլ կերպափոխության կամ ինքնամերժման: Դա ընթերցման ու պատկերացման այն բարձրագույն մակարդակն է, որ հրապարակ է բերվում որպես էսթետիկական պատասխան կերպարի հեղինակային մտահղացմանը, ժամանակի սոցիալ-բարոյական ու հասարակական իդեալներին և հանրության սպասումներին: Դրամատուրգիական երկն այստեղ առիթ է, բեմադրությունը՝ խաղային կազմակերպվածք, ներկայացումը՝ դեպք, դերասանը՝ պահի հերոս, որ ներկայանում է իր անձի հետաքրքրություններ, հմայքով ու հնարավորություններով, որպես ինքը և պայմանականորեն այլ, «բերելով ամեն ինչ իր անձնական գոյության հանգամանքից բացի»⁴²: Գեղարվեստական հետաքրքրության կամ արժեքի տեսակետից կերպափոխության հարցը երկրորդական է. անձը դերի^օն է հարմարվում, թե դերն է հարմարեցվում անձին: Արվեստի պահանջն այլ է. որքանով է անձնավորումն ամբողջական ու բովանդակալից, իմաստավորված ինքն իրենում և թատերայնորեն ներկայանալի, անկախ նրանից, թե ինչ հարաբերության մեջ է հեղինակային մտահղացման հետ, որքանով է հեռու իր անձից և որքանով մոտ: Դերն իրենում, թե ինքը դերում՝ արմատացած իր կեցության մեջ, միևնույնն է գեղարվեստական արդյունքի տեսակետից: Բեմական արվեստի նպատակը մարդն է, Շեքսպիրի խոսքով ասած՝ «հողի գերագույն զտվածքը», որ չունի իր վերջնական բանաձևը:

Հավելված

ՊԱՐԱԳՈՔՄՆԵՐԻ ՊԱՐԱԳՈՔՍԸ

Մեր օթյակը դերասանների ելքի կողքին է: Այստեղից կարելի է հետևել ինչ է կատարվում կուլիսներում, տեսնել կյանքն այդ անհասկանալի ու զարմանալի մարդկանց, որ ապրում են մշտապես մահվան կողքին և կատակով վտանգում իրենց կյանքը: Իսկ եթե դա վերջի՛ն ընկն է նրանց կյանքի...

Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքն արվեստում¹:

— Դու կրկեսը համարում ես արվեստ, — հարցրեց ինձ Լուիզա Սամվելյանը:

— Իհարկե, ուրիշ ի՞նչ:

— Չէի սպասում:

— Իսկ ինչ է, եթե արվեստ չէ:

— Ի՞նչ իմանամ:

— Կրկեսը դրամա է իրական ու իրային պայմաններում՝ դրամայի հոգեֆիզիկական պայմանաձևը և...

— Տարօրինակ է: Երևի թե մի օր ինձ համոզե՞ս:

Ցավոք, առիթը չներկայացավ շարունակելու զրույցը, ասելու, որ մարդկային կենդանի վարքագծի արվեստն սկսվում է իրականության մեջ հորինվող արտասովոր իրային պայմաններից, որ խաղի մեջ մարդս ձգտում է ինքնագերազանցման, փոխհարաբերության մեջ մտնում «անչափելիի, զարմանալիի ու անհեթեթի հետ»², և արժե հետևել այդ շրջադրված իրա-

կանուլթյանը՝ թատրոնի հնագույն ձևին, որ թատրոն էլ կոչվել է, թեկուզ և համարվելով «ընդունայն արհեստուլթիւն»²:

Լուրջ չի ընդունվել՝ և մինչ օրս էլ լուրջ չի ընդունվում մարդկային գործունեության այս ոլորտը, որ չունի արտաքին նպատակ և առավելագույնս լուրջ է իր ներքին ձևում:

Կրկեսը հոգեկան կենտրոնացման արվեստն է, բայց ո՞րն է այդ կենտրոնացման իմաստը:

Իրամատիկական թատրոնի իմաստը դժվար չէ տեսնել, քանի որ տեսնվում է իրենից դուրս՝ բարոյագիտություն, հոգեբանություն, հավատի, փիլիսոփայություն, իրավունքի ու քաղաքականության մեջ և ամենուրեք, բացի այն «ընդունայն» տարածությունից, որ իրենն է և իրենով է արվեստ դարձնում այս ամենը: Կրկեսն ազատ է վերոհիշյալ արտաարվեստային շերտերից և ինքն է, որ կա իր ներքին ձևում, իրենով միայն պայմանավորված ու իմաստավորված: Հնարավոր չէ նրան մոտենալ արտաքին նպատակների ու խնդիրների տեսակետից, կյանքի գործնական, թեկուզ և տեսական գաղափարների բեռով: Նա ընդունայն է թվում անհեթեթություն (աբսուրդ) աստիճան և նայում է իրականությունն այդ տեսակետից, չի ընդունում ոչ մի գաղափար իրենից դուրս: Այս է պատճառը, որ մնում է օտարված վիճակում, ինչպես և օտարված են մնում նրա անխոնջ նվիրյալներն ի հնուց անտի: Լինելով բացարձակորեն թատերային ու կրելով թատրոնի բոլոր հատկանիշները, կրկեսը դուրս է մնում թատրոնից, որքան էլ այդպես է կոչվել հնում: Մարդական տարրեր ու մարդական հմտություն խնդիր կա այստեղ, բայց ոչ մարդական նպատակ՝ մրցության ու առաջնության ձգտում: Շփոթեցնող հնարներ ու խաբեություններ կան, որ չեն անցնում առօրյա իրականություն, և ամենից ավելի՝ հանդուգն ու վտանգավոր քայլեր վասն ոչնչի:

Կրկեսը խաղ է խաղի բոլոր գծերով, նպատակը՝ լինել անսպասելի ու զարմանալի, զվարճալի, չփոթեցնող, տազնապահարույց ու գեղեցիկ:

Կրկեսը թատրոն է գրականության չեմքից դուրս, առօրյա իրականության շրջադրված ու հեգնական զուգահեռը, որ պայծառացնում է իրականությունն ու մարդկային նյութը չնախատեսված կողմերից, բացահայտում մարդկային մղումների թաքնված ու չգիտակցված շերտեր, հոգեկան լիցքեր տալիս հաղիսականին, հակադրում նրան կենցաղի ճշմարտությանն ու առօրյա ողջամտությանը:

Սա կրկեսի էսթետիկական արդյունքն է: Բայց ո՞րն է նրա, որպես արվեստի, ձևային հիմքը:

Պատմության խորքում պիտի որոնենք այն, և խորքը մուլթն է: Հայտնի չէ ոչ սկիզբ, ոչ պատճառ: Հայտնի են տարբեր վկայություններ՝ գրավոր և պատկերային, վաղ միջնադարից մինչև ուշ միջնադար ու նոր ժամանակներ, և ակնհայտ է մի բան. չի փոխվել այս արվեստի գոյաբանությունը (օնթոլոգիա), ինչպես նաև չեն փոխվել կառուցվածքը, տրամաբանությունն ու նպատակները: Հնադարից մինչ օրս նույնն է ամեն ինչ, անգամ կազմակերպվածքն ու արտիստական կենսաձևը: Ընտանիքներով են զբաղվում այս արվեստով, ժառանգաբար ձեռք բերում հմտությունները, և կյանքն անցնում է շրջագայությունների մեջ: Գործիքների ու իրերի տեխնիկական կատարելագործումները նույնպես չեն փոխում կրկեսի նշանային ու գեղարվեստական համակարգը:

Որքան էլ տարօրինակ է, դրա բացատրությունն սկսելու ենք մեկ-երկու բառից, որոնք հատկանշում են մի կողմից խաղի, մյուս կողմից հանդիսակարգի բնույթը:

Պատմությունն ավանդել է Հայերեն մի բառ՝ տաղաւար, որ նշանակում է վրան, և այս բառի հետ խոսքեր՝ «խաղ ի տաղաւարի», «ի տաղաւարս խաղան»⁴, «յետ խաղոյն անցանելոյ, յետ տաղաւարիս...»⁵ և այլն: Բառարանները ցույց են տալիս բառի հոմանիշը՝ խորան և դրա հին հունարեն համարժեքը՝ ΣΚΗΝΗ: Կա պատմական ու իմաստային կապ, բայց սա անտիկ սկենեն չէ, այլ կտավե վրան, կենտրոնում ծածկը պահող սյուն, շուրջը՝ անկյունները բարձրացնող ու պահող

չորս հենածողեր, և ամբողջը՝ առագաստածիզ շրջափակու-
թյուն, «խորանարդ գմբեթածև», որպես պլատոնյան տիեզերքի
դետերմինանտը⁶: Սա տեսքով ու դերով համեմատելի է և
իմաստով տարբեր է քրիստոնեության ամենավաղ քարոզիչ-
ների տաղավարից, որ կոչվել է նաև խորան ու տվել եկե-
ղեցական շինության գաղափարը՝ կենտրոնագմբեթ, խաչածև,
առագաստածիզ խարխախներով, սյուններով ու գմբեթով,
վերևում խաչը, ներսից՝ դեպի գագաթը ձգտող, անտեսանելի
մի գիծ, ինչպես շինությունը պահող մի հենարան: Այսպես
ստեղծվել են երկու հակոտնյա հաստատություններ կենտ-
րոնամետ շինություններով: Մեկում հաստատվել է Աստված,
մյուսում, եթե միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերին նա-
յենք՝ «սատանա»: Մեկը վերածել է տաճարի, գրկել է հողը ու
նայում է վեր, մյուսը մնացել է «ընդունայն» ու հող է փնտրել
արևելքից արևմուտք, հարավից հյուսիս, ու փնտրում է մինչ
օրս, քանզի այդպիսին է իր բնույթը՝ միջագային և շրջիկ,
ինչպես շրջանածև ու գնդածև է իր խաղի տարածությունը,
որին նոր ժամանակներում (18-րդ դար) տրվել է *circulum*
(շրջանածև), ապա *circus* (շրջան) անունը, հայերեն տառա-
դարձումով՝ կրկես:

Կենտրոն, շրջան, հավասարակշռություն, ձգողականու-
թյուն, կենտրոնածիզ ու կենտրոնախույս ուժեր, իրականու-
թյուն ու երևակայություն. այս հարաբերություններում է իրա-
կանանում կրկեսային մտածողությունն իր բոլոր դրսևորում-
ներով, և այս տրամադրությամբ են կառուցված կրկեսային
չենքերը շրջանակենտրոն հրապարակով (անտիկ օրխեստրայի
հուշը), շրջատեսիլով (ամֆիթատրոն), գմբեթածև առաստա-
ղով, ներքևում չորս անկյունային մուտքերով, որ տալիս են
քառակուսու գաղափարը: Ամբողջ տարածությունը հորիզոնա-
կան և ուղղահայաց գծերով, կռուրով, գամբերով ու լարերով,
հայտնաբերված է գնդի ու խորանարդի մեջ և դարձյալ, ինչպես
եկեղեցական շինությունը, տիեզերքի տարածաչափական դե-
տերմինանտն է: Ակնհայտ է կապը վաղ միջնադարյան տա-

ղավարի և եկեղեցական կենտրոնագմբեթ խաչածև կառույցի
հետ: Սա մտահայեցական կապ է, մտովի տեսնված խաչվող
կամարներով, որ՝ ելնում է գործողության, խաղի կամ ծեսի՝
տիեզերակենտրոն տրամաբանությունից, մի տեղում առար-
կայածև ու հրաշապատում, մյուս տեղում գաղափարածև՝
«երկինքն ի յերկիրս»⁷:

Ուսումնասիրողները (Ա. Լեֆայերտ, Ե. Կուզնեցով, Յու.
Դմիտրիև, Ա. Նեկերլովա և այլք) հակված են ծիսային նախա-
սկիզբ տեսնելու կրկեսում և չեն խորացնում հարցը: Բայց
մոտեցումը տրամաբանական է այնքանով, որ այս արվեստն
անչափ հին է, և հնում ծիսական է եղել ամեն ինչ: Կան նաև
գրական վկայություններ, որ աստծո գաղափարն անբաժան է
եղել միջնադարյան աշխարհիկ հրապարակային թատրոնից:
«Եւ առ թատերս տեսարանաց եւ առ կոյտս խառնիճադանճ
բազմութեանց ոչ էս մոռացեալ», – գրել է իր աղոթամատ-
յանում Նարեկավանքի Մեծ ճգնավորը⁸: Հայտնի է Ժուանվիլ
անունով Ֆրանսիացի խաչակիր ասպետի պատմածը Երուսա-
ղեմ ուխտ գնացող հայ խաղարկուների մասին (1248 թ.): Եկե-
ղեցու հայրերից մերժված խաղարկուները չեն մոռացել խաչա-
կնքվելը գլխադարձ թռիչքների (իտ. *salto mortale* – մահվան
թռիչք) պահին⁹: Հայտնի է, վերջապես, կենդանի իրողությունը՝
նոր ժամանակներ հասած հայկական լարախաղացուցությունը:
Հետևելով հին ավանդույթյանը, լարախաղացներն ուխտ են
գնացել Մշո սուրբ Կարապետի վանքը և իրենց գործն սկսել
որպես քրիստոնեական սրբից շնորհ ու գորություն ստացած
հրաշագործներ, լարին ոտք դնելուց առաջ աղոթք ուղղել
արևելք, արևմուտք, հյուսիս և հարավ, խաչակնքվել ու պահել
հավասարակշռության ձողը որպես արգարության կշեռք: Լա-
րախաղացը ներկայացել է որպես երկնային գաղափարը կրող,
իսկ «գինակիրն» ու ծառան՝ ծաղրածուն, սիմվոլացրել է ստորը,
երկրայինն ու անվտանգ շահի գաղափարը:

Կրկեսը հին լինի, թե նոր, փողոցում, թե շենքում, հիմնված
է իրականության այս հակամերժ (ամբիվալենտ) ընկալման

վրա, որի իմաստնագույն արդյունքը գրականություն մեջ Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա, թատրոնում Լիր և ծաղրածու, Դոն Ժուան և Սգանարել՝ հարաբերությունն է¹⁰: Ենթադրվում է, որ իրականություն հակառակ է ու հակադրամասնական իմաստավորումն իր ծիսային կամ խաղային դրսևորումով շատ ավելի հին է, քան քրիստոնեությունը¹¹: Սա հասկանալի է ոչ միայն կրոնական, այլև հոգեբանական և էսթետիկական առումներով: Սա ոչ միայն երկնայինի ու երկրայինի, իրակա-նություն ու հրաշքի, այլև, ավելի պարզ, հենակետային ու անհենակետային վիճակների հարաբերությունն է՝ կրկեսային խաղի հիմքերի հիմքը, նախապաշարմունքներից ու կրոնական զգացմունքներից զատ երկակի վիճակների զգացողություն, որ մղում է խաղի: Նախապաշարմունքներն ու կրոնական խորհուրդները մոռացվում կամ իմաստազրկվում են, զգացական մղումները մնում են, իմաստավորվում խաղային տարբերում, որոշակի ձևային հիմքի վրա: Դա պայմանավորված է խաղարկու-նի ոչ կրոնական, այլ էսթետիկական զգացմունքներով և խաղի հանգամանքներով: Ինչ հանգամանքներ են դրանք, բացատրված է 17-րդ դարի բառարանում. «Թէատրոն – հանգամանք խաղացողաց»¹²: Եթե նկատի առնենք վաղ վկայու-թյուններն ու նրանց համատեքստը, կտեսնենք, որ թէատրոն բառի տակ նկատի է առնված կրկեսը: «Ու՞ր ձիավարժն ի թատերին», – գրում է 12-րդ դարի հեղինակը¹³: «Ըմբշա-մարտ(ք) յորժամ ընթանան ի թատերա...» Սա էլ 14-րդ դա-րում ասված խոսք է¹⁴, որ մեզ մոտեցնում է կրկեսի պատ-մականորեն ձևավորված բնույթին: Դա հասել է մեզ նույ-նությունում՝ և որպես հրապարակ, և որպես տաղավար:

Կրկեսային խաղի նախնական ասպարեզը շրջանակենտ-րոն հրապարակն է՝ բաց կամ փակ: Դա մանեթն է, որ նշա-նակում է ձիարձակարան, կամ արենան, որ նշանակում է ավա-զուտ: Երկուսն էլ նախնական են, եթե նկատի առնենք այդ արվեստի հավաքական՝ ոչ միատարր բնույթը: Ընդհանուրը և սինկրետիզմի հիմքը կենտրոնի ու ձգողականության հան-

գամանքն է և circus-ը կենտրոնաձիգ ու կենտրոնախույս ուժերով: Ձևատեղծման այս պայմաններով էլ ընդունվել է արենա բառը:

«Արենան կրկեսի սիրտն է», – գրում է 20-րդ դարի հե-ղինակը, ելնելով 18-րդ դարասկզբին կառուցված կրկեսային շենքերից և նախնական համարելով հեծելախաղը («конный спорт»)¹⁵: Մեր տվյալները, որ ամենանախնականը չեն, 5-րդ դարից են. կենդանավարժություն, ըստ Եղնիկ Կողբացու¹⁶, «լարախաղացութիւն եւ ձողախաղացութիւն», ըստ Դավիթ Անհաղթի¹⁷, նաև՝ «ի տեղի թէատրոնի ձիւնթացք», ըստ հին ճառընտիրների¹⁸: Ուրեմն, արենան, որպես ավագածածկ շրջան, նախնական պայմաններից մեկն է այստեղ, գուցե ամենանախ-նականը, բայց արդո՞ք սիրտը...

Արենան կրկեսի հիմքն է ու հենարանը, իսկ սիրտը նրա-նից վեր է՝ բնագանցական տարածություն մեջ, պատկերավոր ասած՝ երկնքի ու երկրի միջև: Եթե այդպես չլիներ, կրկեսը չէինք համարի արվեստ, ինչպես շատերը չեն համարում: Կրկեսի բոլոր պայմանները, դրսում լինեն, թե չենքում, առար-կայական և իրային են՝ կեռեր, ճոպաններ, ձողեր, հարթակներ և այլն, բոլոր գործողություններն ու դրությունները ֆիզի-կական, և սրանք կմախքն են, մկաններն ու նյարդաթելերը:

Որտե՞ղ է տեղի ունենում արվեստը:

Վերադառնում ենք ռուս բանաստեղծի խոսքին. «Թատ-րոնն իրականանում է ոչ թե բեմում, այլ հանդիսականի հո-գում»:

Մտնում ենք կրկես, շրջանցում մանեթը, բոլոր չորս մուտ-քերից դիտում տարածությունը, որ նույնն է բոլոր կետերից, չունի ուղղություն ու սահման, և... չկա տարածությունը, քանի դեռ այնտեղ տեղադրված չէ որևէ իր, քանի դեռ չի հայտնու-վել մարդը: Այս տարածությունն ավելի դատարկ է, քան բեմական տարածությունը և ավելի շփոթեցնող է: Բեմը խո-րանարդ է, մի կողմը «չորրորդ պատ»՝ որոշակի ուղղություն, կողմնորոշում թելադրող հանգամանք: Կրկեսում դա չկա, ամ-

բողջն է անդունդը, բացի ավազաթեփով ծածկված ափսեից, որի կենտրոնում կանգնած մարդու հայացքն ուղղվում է վեր ու կենտրոն, ինչպես՝ եկեղեցում: Բարձրանում ենք ամֆիթատրոնի աստիճաններով, այստեղից նայում ներքև ու վերև, ապա նվազախմբի օթյակին ու կենտրոնական վարագուրածածկ մուտքին՝ միակ կետին, որ թատրոն է հիշեցնում: Ամբողջ շենքը հարմարեցված է շրջանաձև հրապարակին ու նրա կենտրոնից գմբեթ ձգվող անտեսանելի գծին (հիշենք վրանը պահող սյունը), որի շուրջ պտտվում է սրահը՝ երևակայական ամֆիդրոմոս (չրջավար), մենք էլ նրա հետ «շուրջ գտեսլարանալ» (ամֆիթեատրոն): Ամեն ինչ կողմնորոշված է դեպի կենտրոն ու փախչում է կենտրոնից: Սա ենթադրում է կենտրոնամետ ու կենտրոնազանց վիճակներ, թուխքներ ու հեծյալի պտուկս («ձիավարժն ի թատերին»), երկրի ձգողականություն, կենտրոնաձիգ ու կենտրոնախուլյս ուժերի նկատառումով:

Կրկեսի սիրտը գնդի կենտրոնում է, որից կառչած է խաղարկուն և փնտրում է իրեն ինքնագերազանցման մեջ՝ անհնարինություն սահմանների մոտ ու մահվան կողքին: Սա ամենալուրջ խաղն է՝ դրամա խաղի մեջ, իրայնություն շրջադրված ձևերում, հիմքում տիեզերքի ու բնության մեծագույն ճշմարտությունը՝ պլուրալիզմի թիվն ուղիղ ու գլխավայր, այսինքն՝ հավասարակշռություն և խախտում, տարերք և չափ: Այս «թարս ու շիտակ» վիճակներով են պայմանավորված կրկեսային խաղի դրամատիզմը, պայմանականությունն ու թատերայնությունը: Իսկ բուն դրամայի սկիզբը, ինչպես թատրոնում, այնպես էլ այստեղ, վարագույրից այն կողմ է: Դրան հաղորդակցվելու համար մտնում ենք կուլիսաներ:

Կրկեսը կեղծիք չի ընդունում: Կեղծիքն այստեղ հավասար է խայտառակության ու աղետի: Մարդիկ լուրջ են ու անկեղծ ոչ միայն խաղի մեջ, այլև կուլիսաներում: Բարձր չեն խոսում, կատակը քիչ է, ժպիտները գուսպ: Ոչ մեկը կողք չի նայում, կողմնակի գրույցով չի գբաղվում, և չկա այն անհոգ ու անտարբեր վիճակը, որին կարող ենք հանդիպել թատրոնի կու-

լիսներում: Այստեղ դա բացառվում է և անհնար է: Մթնոլորտում կենտրոնացում կա, թվում է՝ օդն անշարժ է: Անշարժ, բայց ոչ անկենդան: Մուտքի սպասող ածպարարը (ժոնգլյոր) փորձում է ու փորձում, կրկնում ու կրկնում, շուրջը ոչինչ չի տեսնում, գցում է ու բռնում, բռնում ու գցում ձեռքի գուրգերն ու ափսեները և չի դադարում, միայն թե չկորցնի կենտրոնացումը, առույգ վիճակում պահի կենտրոնական նյարդային համակարգը: Իսկ օդամարդուհին լուռ քայլում է հետ ու առաջ, շատ փոքր տարածություն մեջ, ինքնամփոփ, հանգիստ, կենտրոնացած: Նրա քայլը զբոսանք չէ, այլ կենտրոնացում: Մտքում առաջին քայլն է և իրեն սպասող ճուպանի ծայրը, այդտեղից, Ստանիսլավսկու խոսքով ասած, «գերի հեռանկարը» առաջին քայլից մինչև հաջորդ փուլերը, ինչպես դիտվող փողոցը բոլոր կետերով, որպես անցնելիք ճանապարհ: Մոտենում է մուտքի պահը, նա անշտապ հանում է խալաթը, գցում աթոռին ու դանդաղ մոտենում է վարագույրին, կանգնում գլխահակ: Հայտարարվում է մուտքը, և նա մանեթ է վազում զվարթ ու ժպտադեմ: Դրաման ներսում է, ժպիտը ձևացում ու դիմակ: Ժպիտն այստեղ ներկայություն է քղիստենցիալը չէ, այլ թատերային պայման և միակ «կեղծիքը» կրկեսում, որ թաքցնում է խաղարկուի ներքին խնդիրը, քողարկում է նրա երկյուղն ու հոգսը: Խաղարկուի ժպիտը թաքցնում է նրա դրաման, և դա պետք է ոչ այնքան իրեն, որքան հանդիսականին:

Կրկեսային արտիստի բոլոր քայլերը ճշգրտորեն հաշվարկված են, ցուցադրական ու խաղային: Թատերայնությունը պճնանքի, փայլի ու գեղեցկայնության մեջ է, իսկ դրաման ներքին գործողության մեջ: Մարդը փոխհարաբերության մեջ է մտնում տիեզերքի ու բնության ուժերի հետ, հավասարակշռվում ու հակադրվում, խաղարկում իր անձը ողջամտությանը հակառակ, ներկայանում արտասովոր պայմաններում, դիրքերում ու վիճակներում, իր համար վտանգավոր, դիտողի համար զարմանալի, երկյուղալի ու հիացնող: Թվում է՝ նա

երկյուղ չունի, բայց այդպես չէ, նա հաղթահարում է իր երկյուղը, դա դրամա է ու խաղ է իր համար և ներշնչում է. բավականություն է պատճառում վտանգի հետ խաղալը: Պարզվում է, որ նա հեշտությունը չի մտնում այդ խաղի մեջ. պատրաստվում է դրան ամեն օր:

Հետևում ենք օդամարզուհու փորձին:

Շատ երիտասարդ մի աղջիկ, տասնյոթ տարեկան, մտած-կոտ, արտաքուստ կարծես անտարբեր, մոտենում է կենտրոնում կախված ուղղալարին, բռնում օղակն ու անսպասելի սուրում վեր: Նա նստում է դմբեթի տակ կախված հորիզոնական ձողին, թևը գցում ձողը պահող ճոպանին, որ միակ բռնելու տեղն է, ու մնում է նստած: Նա անշտապ, դանդաղ շփում է ձեռքերը, ափերի մեջ կանիֆոլի փոշի, ու նստել է կարծես նստելու համար, անտարբեր ու աննպատակ...

– Հետո՞...

– Նստելու է այդպես մի տասը րոպե, – ասում է կրկեսի ռեժիսորը, – սովորում է բարձրությունը:

– Ի՞նչ, վախենո՞ւմ է:

– Անպայման:

Դրաման սկսված է նրա համար կամ գուցե սկսվել էր ներքևում: Ապահովող ճոպանը կողքին է, ազատ կախված: Ռեժիսորը բացատրեց այդ. նա ճոպանը կամրացնի գոտուն, երբ վախը հաղթահարած լինի վերջնականապես: Կետրոնացման ընթացքն, այսպիսով, դրամատիկական է՝ լուրջ փոխհարաբերություն վախի զգացման հետ, ներքին գործողություն: Աղջիկը նայում է Վախ կոչվող գազանի աչքերին մինչև նրան ընկճելը:

Անցավ յոթ րոպե, աղջիկը ճոպանն ամրացրեց գոտուն:

– Վախն անցավ, – ասաց ռեժիսորը:

Աղջիկը կախվեց ձողից, սկսեց ճոճվել, ճոճվելու ընթացքում բռնեց հանդիպակաց ձողից, հետ հրեց ու հետ հրվեց, երկու ճոճանակներն սկսեցին ճոճվել դեմ դիմաց, աղջիկը թուրջ գործեց ու ոտքերի ծայրով կախվեց հանդիպակած ճոճա-

նակից, հետո հետ ու նորից նույնը մի քանի անգամ: Տպավորությունն այնպիսին էր, թե դա հոգեկան պոռթկում է, ամպրոպի ու կայծակի բռնկում մազափունջը ճակատին թափված մի հրաչյա աղջկա տեսքով: Թվում էր՝ աղջիկը կռիվ է տալիս մի բանի հետ, ներշնչված ու կատաղի և ի՞նչ էր զգում, ի՞նչ մտածում, ինքը գիտե: Վերջացրեց, կանգնեցրեց ճոճանակը, նստեց ձողին, արձակեց ապահովող ճոպանը ու մնաց նստած նախկին անտարբեր դիրքով:

– Հիմա նրա համար՝ էնտեղ նստած, թե էստեղ՝ աթոռին, ոչ մի տարբերություն, – ասաց ռեժիսորը:

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

– Սարսափելի չէ՞, – հարցնում եմ:

– Հետո՞ ինչ, – պատասխանում է մեղավորի նման:

– Չե՞ք վախենում:

– Եթե չփորձեմ մեկ-երկու շաբաթ...

– Եթե մի ամիս չփորձի, երևի թե՛ վերջ, շատ դժվար կլինի, – կողքից ցածրաձայն ու հայերեն ասած ռեժիսորը:

– Ի՞նչ եթե ներքևում ցանց լինի, – շարունակեցի ես:

– Ոչ, ի՞նչ եք ասում, – ասես վիրավորվեց աղջիկը:

– Ապահով կլինի:

Աղջիկը լուց շփոթված, մեղավորի նման: Մեղավորն ինքը չէր, և ինձ չփոթեցրեց նրա ամոթխած պատասխանը.

– Անհետաքրքիր կլինի:

Վտանգի ու վախի հարցը չէր կարելի շոշափել նրա հետ, ինչպես չէր կարելի մերկացնել դրամայի գաղտնիքը դրաման կրողի համար: Երեկոյան ներկայացմանը պատրաստվող արտիստուհին սկսել էր վախը հաղթահարելուց, անցել էր դրամայի առաջի փուլը, պիտի կրկներ նույնը երկրորդ փուլում, երեկոյան, և չէր կարելի վերադարձնել նրան առաջին փուլին, մանավանդ, որ մեր զրույցը տեղի էր ունենում մանեթի մոտ, ուր նստած էր նա վեր սուրայուց առաջ: Նա ամեն օր սկսում ու ավարտում էր իր ընտրած դրաման՝ իր հանդուգն խաղը,

իր ապրելու կերպը իրական տազնապով ու իրական հըրճ-վանքով: Ապահովող ֆիզիկական պայմանը՝ գոտին, նրան պետք էր միայն վախը հաղթահարած լինելու դեպքում, ոչ որպես փրկություն օղակ, այլ լրացուցիչ մի բան ուշադրության ամենահետին գծում: Իսկ ապահովության երկրորդ պայմանը՝ ցանցը, պետք էր իսկապես. դրանով կչեզոքանար դրաման, կիմաստազրկվեր ամեն ինչ:

Խնդիրը սակայն վերաբերում է ոչ միայն վտանգի հետ խաղացողին, այլև դիտողին, որ նույնպես դրամատիկական պահեր է ապրում: Չմոռանաք, որ թատրոնն իրականանում է նրա հոգում, և վախենալ-չվախենալու հարցը նրա հարցն է:

– Սարսափելի չէ՞՞ գմբեթի տակ, – հարցնում ենք մեկ ուրիշ օղամարդու հոգում:

– Ոչ, – պատասխանում է նա:

– Ինչպե՞ս:

– Այնպես, որ ես վախենում եմ, ասենք, յոթերորդ հարկի պատշգամբում, բայց այստեղ, ցերեկվա փորձից հետո, երեկոյան ներկայացմանը, մանավանդ, երբ ամֆիթատրոնը լիքն է, նվագախումբը հնչեցնում է իմ ընտրած մեղեդին, ի՞նչ վախ...

Հեշտ չէ բացատրելը, բայց հասկանալի է մի բան. ներկայացման ժամանակ այլ են պայմաններն ու խնդիրը, և արտիստուհին ներկայանում է, ճիշտ է, իր անձով, անձի հմայքով ու պճնանքով, բայց ամենից ավելի իր հոգեբանական ու թատերային խնդրով և հրաշագործուհու կերպարով: Նա ղեկավարվում է ներքին խնդրով, իսկ արտաքին երևույթը կենդանի զարդանախշ է բալետային տարրերով, օղում, լույսերի խաղի մեջ պտտվող օղակում: Բացարձակորեն գեղարվեստական որակ է սա՛ մարդկային նյութի պայծառացումը, վախից վեր ու վախի զգացումը մոռացություն սովոր, ինչպես կատարման, այնպես էլ ընկալման ոլորտում:

Վախն, այնուամենայնիվ, կրկեսում թագավորող գազանն է, աներևույթ ու հաղթահարված լինի, թե իսկապես գազանի

տեսքով, առանց որի անպատկերացնելի է այս արվեստը: Կենդանավարժն ասպարեզ է բերում կենդանիներին բնությունից կտրած, ոչ իրենց բնույթով ու դերով, այլ որպես թե մարդու ընկեր ու մարդկայնացված, ավելի ճիշտ՝ ստրկացված: Սա բնության հետ հարաբերվելու ու հավասարակշռվելու մի ձև է՝ կենտրոնացում, որտեղ հառնում է մի դեպքում կենտավորուսի, այլ դեպքում միտոտավորուսի գաղափարը: Ձիու երևույթը զարմանալի չէ, ինչ էլ արվի նրա հետ: Հեծյալը բոլոր պայմաններում էլ ամբողջական կերպար է, նրա բոլոր «հրաշագործությունները» հրաշքից հեռու: Ձիու շրջանաձև վազքը ձիու շնորհքը չէ, այլ նրա թամբին ուս ուսի կանգնած ձեռնածոների, որ, դեպի կենտրոն թեքված, խաղարկում են պտույտի կենտրոնախույս ուժը: Չվարթ է, գեղեցիկ է, տրամադրող է, բայց ոչ զարմանալի: Ընտանի կենդանին լիարժեքորեն կրկեսային չէ, մարդու հետ իր տեղում է, ուր էլ լինի: Մարդն էլ զարմանալի չէ նրա հետ: Բայց զարմանալի է, երբ մարդը գազանին «նմանեցուցան է բարուց մարդկան՝ գազանաբարոյն ցածուցան է»¹⁹ կամ փորձում է «խաղ առնել զխստութիւն գազանին»²⁰: Չարմանալի է խաղը վայրի գազանների, օձերի, առյուծների ու վագրերի հետ, այսինքն՝ վախի հետ ընկերացած: Թվում է՝ մարդն այստեղ վախ չունի, բայց «վագրը մնում է վագր, – ասում էր վագրերի բարեկամուհի Իրինա Բուզրիմովան, – նրան ոչ մի պահ դուրս չպետք է թողնես ուշադրությանդ դաշտից, աչքերին պիտի նայես, թիկունք չդարձնես, թե չէ...» Սա նույն կենտրոնացումն է, նույն դրաման, ինչ զգում է օղամարդիկը թուիչքի պահին, որ ոտքերի տակ չի նայելու, այլ՝ նպատակակետին:

Ի՞նչ է, ուրեմն, վախը, և ինչ՞ է նա թագավորում կրկեսում, ինչ՞ է մարդը ենթագիտակցորեն մղվում դեպի նա: Սա կեցության թիվ մեկ էքզիստենցիալն է, և կրկեսը, որպես թատրոն՝ անձի կենդանի ներկայություն արվեստ, վախի սրացումն ու հերքումը միաժամանակ: Այստեղ է կրկեսի, որպես դրամայի, մաքրագործող կամ քավող էությունը:

Մարդս սիրում է ասել, թե չի վախենում մահվանից, և այդ խոսքը վախից է: Կրկեսն իր դրամատիկական լարումներում հիշեցնում է կարծես այն ճշմարտությունը, թե կյանքը մահվան եղբրքին է, և խաղի է վերածում դա: Դրանով կրկեսը չի ընկճում հանդիսականին, այլ հոգեկան լիցք է հաղորդում, ներշնչում վեհի ու գեղեցկի զգացումով, առանց մտքեր հայտնելու. և հեզնում է առօրյան ու կենցաղի ճշմարտությունը:

Բայց կրկեսը, դրամատիգմ կրելով հանդերձ, իրականում մի մեծ կատակերգություն է:

Ուսումնասիրություններում գործածվում է մի բառ՝ էքսցենտրիկ, և փորձ է եղել թարգմանելու «կենտրոնազանց»: Բայց տեսանք, որ այստեղ, սկսած տաղավարից ու լարախաղացությունից, ամեն ինչ կենտրոնամետ է և չափվում ու խախտվում է արդարություն կշեռքով: Այլ խնդիր, որ սա դուրս է առօրյա ողջամտությունից, զանց է առնում կամ խաղարկում է ճշմարտությունը: Կենտրոնազանցությունն այստեղ պահերի մեջ է և իմաստավորված է կենտրոնով: Խախտումը խաղային տարերքն է կարգի՝ հետ միասին, և կենտրոնազանց է մեկ գործող անձ՝ ծաղրածուն իր ողջամտությամբ, որ ինքն է ստեղծում իր դրություններն անհենակետ տարածություն մեջ, դառնում դրությունների հետ անհամեմատելի, որով ծաղրվում է կամ ծաղրում՝ անուղղակիորեն հաստատելով իրենից վեր իրականության ներդաշնակությունը: Իր կենտրոնազանց վարքագծով նա և հաստատում է, և հեզնում կենտրոնի գաղափարը, ինչ-որ պահերի մտածել տալիս, թե ի՞նչ անհեթեթ է ճշմարտությունը կատակի դիմաց:

Ճշմարտությունն ու բանականությունն ավելի անհեթեթ են դառնում, երբ մանեթ է մտնում աչքակապություն քուրմը (իլյուզիոնիստ): Այս «կախարդն» իր խաբեություններով տակնուվրա է անում բոլոր ճշմարտություններն ու պատկերացումները, ստեղծում անասելի շփոթություններ, հիմարացնում մարդկանց, և սա բուն կատակերգությունն է՝ ամեն-

նամեծ հեզնանքն իրականություն հանդեպ առհասարակ: «Հրաշքը» դառնում է ներշնչող ու հրաշալի, իր անհեթեթություն մեջ գեղեցիկ ու մաքրագործող: Երբ տեսանելի ու շոշափելի իրականությունն աչքի առջև փոխակերպվում է անսպասելի ու անհավատալի մի բանի, դիտողը մի պահ շփոթվում է, վեր կանգնում իրականությունից, և առօրյա դառնությունները տեղի են տալիս: Այս է բուն կատակերգությունը, և այստեղ է իրականանում կատակերգական քավությունը (կաթարսիս):

Վերադառնում ենք մեր հարցին. ի՞նչ է կրկեսը կամ արվեստի ո՞ր տեսակն է դա:

Կրկեսը թատրոնի ունիվերսալ պայմանաձևն է (մոգել) ու մեկնահիմքը (ինտերպրետանտ) իր բոլոր գծերով՝ անձի կենդանի ներկայություն, հավասարակշռություն խաղային տարերքում, տարակենտրոն ու «անհնարին» վիճակներ և վերանձնավորում կարգի ու տարերքի մեջ: Սա ոչ ենթադրվող, այլ առաջադրվող արտառոց ու հավանականությունից վեր պայմանների իրականությունն է, նյութականություն, որ հաղթահարում է նյութը, հեռացնում նյութից, տանում զգայական հայեցողության անձանթ ոլորտներ, չի հայտնում որևէ միտք, այլ ստեղծում է ձևային պահեր մտքի ու զգացմունքի համար: Եվ արվեստն իրականանում է այնտեղ, ուր իր տեղն է՝ ընկալողի հոգին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԱՈՍՁԱԲԱՆ

1. **К. Станиславский**, Работа актера над собой, ч. I и II. Дневник ученика, изд. “Искусство”, М., 1951, с. 8.
2. **К. Станиславский**, Собрание сочинений. т. III, изд. “Искусство”, М., 1990, с. 371.
3. **К. Станиславский**, Собрание сочинений. т. I, М., 1988, с. 431.
4. **Յո. Հայզինգա, Homo Ludens. Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ, Թարգմ. հոլանդերենից՝ Ս. Ղուաթյան, խմբագր., առաջաբան և հոդված՝ Հ. Հովհաննիսյան, Ե., 2007, էջ 225-226:**
5. **Նույն տեղում, էջ 20:**
6. **Ջատագովելով «գերասանի ներքին կյանքի նատուրալիզմը» (К. Станиславский, т. II, ч. 1, с. 61), Ստանիսլավսկին պայմանական աշակերտի անունից գրել է “...учиться как изгонять, знаете ли, из театра театр”, և ճշտել է իր անունից. “...изгонять из Театра (с большой буквы) театр (с малой буквы)”. (Նույն տեղում, էջ 110): Այս խոսքն անցել է գրականություն վերը բերված առաջին հիմաստով (Э. Бентли, “Жизнь драмы”, пер. с англ., М., 1978, с. 330):**
7. **Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Բեմական խոսքի պոետիկան, Ե., 1973, էջ 114-117, 131-145, 211-213, Ստանիսլավսկին և դերասանի արվեստի բնույթը, «Գարուն», 2000, 12, էջ 33-39, Դերասանի արվեստի բնույթը, Ե., 2002, էջ 203-205, 268-270, Թատրոն և թատերախոսություն (ժող.), Ե., 2004, էջ 302-363, Խաղը բեմական ներկայություն ձևային հինք, Յո. Հայզինգա, Homo Ludens, էջ 326-353 (առանձին հոդված):**

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՀԱՐՅԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. **К. Станиславский**, Собрание сочинений, т. I, М., 1988, с. 429.
2. **С. Гипиус**, Гимнастика чувств, СПб., 2007, с. 270.

3. **Տե՛ս Э. Торндайк, Дж. Уотсон**, Бихевиоризм, пер. с англ., изд. “Аст”, М., 1998, с. 263-267.
4. **P. Lartomas, Le langage dramatique, Paris, 1997, p. 331.**
5. **Տե՛ս “История западноевропейского театра”,** под ред. Г. Бояджиева и Е. Финкельштейн, М., 1970, с. 537.
6. **Г. Зimmel, Избранное, т. II. пер. с нем., изд. “Юрист”, М., 1996, с. 295.**
7. **Տե՛ս “Хрестоматия по истории русского театра”,** под ред. Г. Гояна, изд. “Искусство”, Л.-М., 1940, с. 176-178.
8. **К. Станиславский, т. I, с. 189.**
9. **Տե՛ս И. Виноградская, Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись., т. I, изд. ВТО, М., 1971, с. 507 Այսուհետև՝ Летопись.**
10. **Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Հ. 3, Ե., 1975, էջ 377:**
11. **Аристотель, Сочинения, т. IV, изд. “Мысль”, М., 1984, с. 653.**
12. **“В спорах о театре” (сб.), СПб, 1913, с. 13.**
13. **Տե՛ս “Психология процессов художественного творчества” (сб.), изд. “Наука”, Л. 1980, с. 265-266.**
14. **К. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы, Писма. М., 1953, с. 117.**
15. **К. Станиславский, т. I, с. 432.**
16. **Նույն տեղում, էջ 429, 432:**
17. **Г. Шпет, Театр как искусство, “Мастерство театра”, М., 1922, N 1, с. 52-53.**
18. **К. Станиславский, т. I, с. 431**
19. **Նույն տեղում, Հ. 2, էջ 224, 371 (նկատի ունենք գլուխների վերնագրերը):**
20. **Տե՛ս Летопись, т. IV, М., 1976, с. 152.**
21. **А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. IX, М., 1963, с. 542.**
22. **Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 156.**
23. **“Комсомольская правда”, 1928, 25 ноября.**
24. **Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 412.**
25. **Տես նույն տեղում, էջ 411:**
26. **К. Станиславский, т. II с. 33 (Սմելյանսկու առաջաբանից):**
27. **Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 529.**
28. **К. Станиславский, т. II с. 34 (Սմելյանսկու առաջաբանից):**
29. **Նույն տեղում:**
30. **Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 537.**

31. *Տե՛ս* **С. Волконский**, Человек на сцене, СПб., 1912, Вырази-тельное слово, СПб., 1913, Выразительный человек, СПб., 1914.
32. **К. Станиславский**, т. II с. 34 (*Սմելյանսկու առաջաբանից*):
33. *Տե՛ս* **П. Симонов**, Метод Станиславского и физиология эмоций, М., 1962.
34. *Տե՛ս* **П. Ершов**, Технология актерского искусства, изд. “ВТО”, М., 1959.
35. *Նույն տեղում, էջ 5:*
36. **П. Ершов**, Режиссура как практическая психология, изд. “ВТО”, М., 1970.
37. **Л. Выготский**, Собрание сочинений в 6-и томах, т. 6, изд. “Педагогика”, М., 1984 (*Թերգոմ է ըստ համացանցի* <http://www.tovievich.ru>).
38. **К. Станиславский**, т. II с. 34 (*Սմելյանսկու առաջաբանից*):
39. *Տե՛ս* **Б. Сушков**, Театр будущего, Тула, 2010, с. 36-49, 76-108.
40. *Տե՛ս* En. Wikipedia, org/wiki/Stella_Adler.
41. *Տե՛ս* **S. Moore**, The Stanislavski Sistem, New York, 1965, Training an Actor, New York, 1968.
42. “Strasberg at the Actors Studio”, edited by Robert H. Hethmon, New York, 1965, p. 40.
43. *Տե՛ս* <http://theatre.usc.edu/faculty/Carnice.html>. *նաև՝* **К. Станиславский**, т. II, с. 35 (*Ս. Սմելյանսկու առաջաբանում*):
44. *Տե՛ս* Wikipedia. [org/wiki/Robert-Lewis\(actor\)](http://org/wiki/Robert-Lewis(actor)).
45. *Տե՛ս* “Strasberg at the Actors Studio”, p. 397.
46. Wikipedia. [org/wiki/Robert-Lewis\(actor\)](http://org/wiki/Robert-Lewis(actor)).
47. *Տե՛ս* **Г. Вилсон**, Психология артистической деятельности, пер. с англ., изд. “Когито-Центр”, М., 2001, с. 113.
48. **К. Станиславский**, т. II, с. 36.
49. *Տե՛ս* **Р. Brook**, The Empty Space, London, 1990, p. 11-46.
50. *Տե՛ս* **Н. Сибиряков**, Станиславский и зарубежный театр, изд. “Искусство”, М., 1967, с. 144.
51. *Տե՛ս* Wikipedia. [org/wiki/Robert-Lewis-\(actor\)](http://org/wiki/Robert-Lewis-(actor)).
52. *Տե՛ս* **Н. Сибиряков**, с. 145-150.
53. **К. Станиславский** т. II, с. 41.
54. **К. Юнг, Э. Нойман**, Психоанализ и искусство, пер. с нем., изд. “Вагнер”, 1996, с. 34.

Գրվիս առաջին

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Г. Вилсон**, Психология артистической деятельности, пер. с англ., “Когито-Центр”, М., 2001, с. 309-310.
2. *Պատմել է դերասանուհի Հայկուհի Գարագաշը, (1956 թ.) հետազոյում Արեւլանի հետ խաղացած Սերգեյ Գեորգյանը (1995 թ.):*
3. *Դեպքը պատմել է Արմեն Գուլալյանը (1957 թ.): Նույն դեպքը այլ կերպ է ներկայացված դերասանի հուշերում: Տե՛ս Մ. Կեխով, Воспоминания, письма, изд. “Локид-пресс”, М., 2001, с. 79.*
4. *Տե՛ս* **Г. Вилсон**, с. 310-315.
5. **К. Станиславский**, Собрание сочинений, т. II, изд. “Искусство”, 1989, с. 85.
6. *Նույն տեղում, էջ 87:*
7. **П. Тейяр де Шарден**, Феномен человека, изд. “Наука”, М., 1987, с. 135.
8. **К. Станиславский**, т. II, с. 87.
9. *Նույն տեղում, էջ 91:*
10. **С. Юрский**, Кто держит паузу, изд. “Искусство”, М., 1989, с. 77-78.
11. *Տե՛ս* Новейший философский словарь, Минск, 1999, с. 78, 835.
12. *Հմտ. Լ. Выготский*, Психология искусства, изд. “Искусство”, М., 1968, с. 237-242.
13. **Г. В. Ф. Гегель**, Феноменология духа, пер. с нем. Г. Шпета, М., Академический проект, 2008, с. 539, **М. Хайдеггер**, Бытие и время, пер. с нем., изд. “Фолио”, Харьков, 2003, с. 188.
14. “Хрестоматия по истории западноевропейского театра”, т. I, М., 1953, с. 808.
15. “Strasberg at the Actors Studio”, New York, 1965, p. 63.
16. **Б. Кроче**, Антология сочинений, пер. с ит., СПб., 1999, с. 406. *Հմտ. Մ. Хайдеггер*, с. 188.
17. **К. Станиславский**, т. II, с. 87.
18. *Տես Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Ե., 2002, էջ 91-93: Կամային նշանը, որպես հասկացություն, շրջանառություն է դրվել իմ այս աշխատությունում: Ավելի հարմար է կամային ակնարկ հասկացությունը:*
19. **Ф. Жемье**, Театр, пер. с фр., изд. “Искусство”, М., 1958, с. 97.

20. *Զրուցել եմ կենդանավարժ Ստեփան Իսահակյանի հետ:*
21. *Հ, Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 280-281:*
22. **Л. Витгенштейн**, Логико-философский трактат, пер. с англ., изд. "Астрель", М., 2010, с. 119.
23. **М. Хайдеггер**, Время и бытие, пер. с нем., изд. "Республика", М., 1993, с. 272.
24. **К. Станиславский**, т. II, с. 90.
25. **Տե՛ս Ս. Երшов**, Технология актерского искусства, с. 109.
26. *Նույն տեղում:*
27. **Տե՛ս Մ. Кнебель**, Слово в творчестве актёра, изд. "Искусство", М., 1954, с. 15-18.
28. **Ж. Деррида**, Письмо и различие, пер. с фр., изд. "Академический проект", М., 2007, с. 376.
29. **Տե՛ս Ս. Երшов**, с. 143-150.
30. **М. Кнебель**, с. 15.
31. **А. Пушкин**, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, изд. "Наука", Л., 1978, с. 147.
32. **К. Станиславский**, т. II, с. 104.
33. **Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, I, թարգմ. Հ. Մասեհյանի, Ե. 1951, էջ 173:**
34. **Մ. Լերմոնտով, Դիմակահանդես, թարգմ. Վ. Հովակիմյան, Ե., 1954, էջ 58:**
35. **К. Станиславский**, т. II, с. 61.

Գլուխ երկրորդ

«ՄԻՍՏԵՄ» ՏԱՐԲԱԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ ԵՎ ՇԵՂՈՒՄՆԵՐԸ

1. **Дж. Люис**, Актеры и сценическое искусство, пер. с англ., Варшава, 1976, с. 133.
2. **Գ. Զմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Ե., 1953, էջ 32:**
3. **P. Brook**, The Empty Space, London, 1990, p. 11.
4. **Կ. Ստանիսլավսկի, Արհեստ, թարգմ. Վ. Վարդանյանի, Ե., 1948, էջ 27-28:**
5. **К. Станиславский**, Собрание сочинений, т. II, изд. "Искусство", М., 1989, с. 75.

6. *Նույն տեղում:*
7. **Կ. Ստանիսլավսկի, Արհեստ, էջ 36:**
8. **К. Станиславский**, т. II, с. 75.
9. *Նույն տեղում, էջ 91:*
10. *«Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1864, N 34:*
11. **Տե՛ս S. Moore**, The Stanislavski Sistem, New York, 1973, p.31-33.
12. **Տե՛ս** "Strasberg at the Actors Studio", New York, 1963, p. 82-86, 94-142.
13. **Տե՛ս** "Воспитание актёра" (сб.), вып. 2, М., 1972, с. 92.
14. *Զրուցակիցս եղել է պրոֆ. Սարգիս Քոչարյանը:*
15. **Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոն և թատերախոսություն, Ե., 2004, էջ 332:**
16. **К. Станиславский**, т. II, с. 147.
17. **Տե՛ս Բ. Захава**, Мастерство актёра и режиссёра, М., 1964, с. 32.
18. **Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի ընդլայնում, Ե., 2002, էջ 77-78:**
19. **Տե՛ս Բ. Захава**, с. 34.
20. **Տե՛ս Կ. Станиславский**, т. II, с. 174-175.
21. *Նույն տեղում, էջ 166:*
22. *Նախկին մարզիկ, արվեստագիտության թեկնածու Գ. Վանյանի պատասխանը:*
23. **К. Станиславский**, т. II, с. 149.
24. *Նույն տեղում, էջ 493:*
25. *Նույն տեղում, էջ 146:*
26. **Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, Հ. I, Ե., 1951, էջ 160:**
27. **Հմմտ. П. Пави**, Словарь театра, пер. с фр., изд. "Прогресс", М., 1991, с. 6.
28. **А. Островский**, Собрание сочинений, т. IX, М., 1951, с. 195.
29. **К. Станиславский**, т. II, с. 192.
30. **Տե՛ս Сара Бернар**, Моя двойная жизнь, пер. с фр. М., 1990 с. 94.
31. **Մ. Լերմոնտով, Դիմակահանդես, Ե., 1954 էջ 43:**
32. **К. Станиславский**, т. II, с. 324.
33. *Նույն տեղում, էջ 338:*
34. **Н. Гартман**, Эстетика, пер. с нем., изд. ИЛ, М., с. 164-165.
35. **Տե՛ս Կ. Станиславский**, т. II, с. 204-205..
36. **Տե՛ս Ս. Երшов**, с.158.
37. **Տե՛ս Կ. Станиславский**, т. III, с. 150-157..
38. *Տես նույն տեղում, Հ. II էջ 411-418:*

39. *Տե՛ս* **М. Волошин**, Лики творчества, изд. “Наука”, Л., 1988, с. 349-355.
40. **Р. Вагнер**, Избранные работы, пер. с нем., изд. “Искусство”, М., 1978, с. 570.
41. **К. Станиславский**, т. II, с. 353.
42. *Նույն տեղում, էջ 356:*
43. *Նույն տեղում, էջ 360:*
44. *Նույն տեղում:*
45. *Նույն տեղում, էջ 366:*
46. *Տե՛ս* **М. Чехов**, Об искусстве актпра, изд. “Искусство”, М., 1999, с. 26-40.

Գլուխ երրորդ

ԲԵՍԱԿԱՆ ԶԳԱՑՄՈՒՆՔՆԵՐԻ ԱՂԲՅՈՒՐԸ

1. **Дени Дидро**, Эстетика и литературная критика, пер. с фр., изд. “Художественная литература”, М., 1980, с. 545.
2. «*Գիրք պիտոյից»*, աշխ. **Գ. Մուրադյանի**, ՀՀ ԳԱԱ Հրատ., Ե., 1993, էջ 83:
3. **Ն. Ադոնց**, Երկեր, ԵՊՀ Հրատ., Ե., 2008, էջ 87-88:
4. **William Shakespeare**, Hamlet, Moscow, 1939, p. 48.
5. **Дени Дидро**, с. 588.
6. **К. Станиславский**, Собрание сочинений, т. II, изд. “Искусство”, М., 1989, с. 63.
7. *Նույն տեղում, էջ 62:*
8. *Դերասան Յուրակ Ամերիկյանի հետ ունեցած զրույցից (1954թ.):*
9. **Մ. Լերմոնտով**, Դիմակահանդես, թարգմ. Վ. Հովակիմյանի, Ե., 1954, էջ 143:
10. “Новости”, СПб., 1884, N 84.
11. **Г. Зиммель**, Избранное, т. II, пер. с нем., изд. “Юрист”, М., 1996, с. 295.
12. **М. Чехов**, Воспоминания, изд. “Локид-пресс”, М., 2001, с. 303.
13. *Տե՛ս* **S. Moor**, p. 54-57.
14. **J. Grotowski**, Towards a Poor Theatre, London, 1969, p. 256,257.
15. **С. Горчаков**, Режиссерские уроки Станиславского, изд. “Искусство”, М., 1952, с. 121.
16. **В. Виноградская**, Жизнь и творчество К. С. Станиславского, Летопись, т. II изд. ВТО, М., 1971, с. 52.

17. **Ռ. Քոլլինզվուդ**, Արվեստի հիմունքները, թարգմ. անգլ. Վ. Ղազարյանի, Ե., 2007, էջ 154:
18. *Տե՛ս* **М. Хайдеггер**, Исток художественного творения, пер. с нем., изд. “Академический проект”, М., 2008, с. 221.
19. **Г. Шпет**, Театр как искусство, “Мастерство театра”, М., 1922, N 1, с. 53.
20. **Կ. Ստանիսլավսկի**, Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը, թարգմ. Լ. Հախվերդյանի, «Լույս» Հրատ., Ե., 1981, էջ 92:
21. *Նույն տեղում:*
22. **К. Станиславский**, т. II, с. 67.
23. *Տե՛ս* **Якоб Морено**, Психодрама, пер. с англ., изд. “Психотерапия”, М., 2008, с. 28-36.
24. *Նույն տեղում, էջ 55:*
25. **К. Станиславский**, т. I, с. 320.
26. *Նույն տեղում, էջ 321:*
27. **Կ. Ստանիսլավսկի**, Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը, էջ 57:
28. *Նույն տեղում:*
29. **Д. Золотницкий**, Мейерхольд, изд. “Аграф”, М., 1999.
30. **М. Чехов**, Об искусстве актера, изд. “Искусство” М., 1999, с. 26.
31. *Նույն տեղում:*
32. *Նույն տեղում, էջ 27:*
33. *Միխայիլ Չեխովի ուսուցման եղանակը քննադատորեն է ընդունել Ռոբերտ Լյուրսը, լինելով այն կարծիքին, որ դերասանն արտաքին կերպաձևերից առաջ որոշելու է իր պահվածքի իմաստը (տե՛ս Լ. Бюклинг, Михаил Чехов в западном театре и кино, пер. с англ., изд. “Академический проект”, СПб., 2001, с. 232-233).*
34. **Г. Шпет**, ук. соч., с. 54.
35. *Տե՛ս* **Т. Рибо**, Психология чувств, изд. “Харвест”, Минск, 2002, с. 480-510.
36. **М. Щепкин**, Записки крепостного актера, изд. “Современные проблемы”, М., 1928, с. 239.
37. *Պատմել է Հրաչյա Ներսիսյանը, 1956 թ. Հունվարի 2-ին, Արմեն Գուլակյանի տանը, խնջույքի սեղանի մոտ:*
38. **Վ. Սարոյան**, Ընտիր երկեր, հ. II, Ե., 1987, էջ 9:
39. **Н. Гартман**, с. 263.
40. **Ռ. Քոլլինզվուդ**, էջ 339:
41. **Դ. Դեմիճյան**, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Ե., 1987, էջ 169:
42. *Տե՛ս* <http://www.tovievic.ru>.

43. *Տե՛ս* **К. Станиславский**, т. II, с. 412.
 44. *Տես նույն տեղում, էջ 429 և շարունակ.:*
 45. **Վ. Շեքսպիր**, Երկերի ժողովածու, հ. I, Ե., 1951, էջ 167:
 46. *Հմմտ. .* **Л. Выготский**, Психология искусства, изд. “Искусство”, М., 1968, с. 272-273.

Գլուխ չորրորդ

ԽԱՂԸ ԲԵՍԱՎԱՆ ՆԵՐԿԱՅՈՒԹՅԱՆ ՉԵՎԱՅԻՆ ՀԻՍՔ

1. **Л. Витгенштейн**, Культура и ценность, изд. “Астрель”, М., 2010, с. 210.
2. **А. Моль**, Социодинамика культуры, М., 1979, с. 252.
3. **Յո. Հայդինգա**, *Ното Ludens*, թարգմ. հոլանդ., “Փրինթինգոն” հրատ, Ե., 2007, էջ 10:
4. *Այս խոսքը վերադրվել է Ասորիբի Աբգար 5-րդ թագավորին (տե՛ս Մ. Ջամջյանց, Հայոց պատմություն, հ. Ա, Ե., 1968, էջ 283):*
5. *Տե՛ս* **Р. Кайуа**, Игры и люди, пер. с фр., изд. “О.Г.И”, М., 2007, с. 200-202.
6. **Յո. Հայդինգա**, էջ 301:
7. *Տե՛ս* **В. Суворов**, Аквариум, М., 1998, с. 254-256.
8. “... you must acquire and beget a temperance” (“Hamlet”, act III, scene II).
9. **П. Пави**, Словарь театра, пер. с фр., изд. “Прогресс”, М., 1991, с. 112.
10. **М. Басов**, Избранные психологические произведения, М., 1975, с. 391.
11. **К. Станиславский**, Собрание сочинений, т. II, изд. “Искусство”, М., 1989, с. 34.
12. **Б. Кроче**, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, пер. с ит., изд. “Интрада”, М., 2000, с. 18.
13. **К. Станиславский**, т. I, с. 56.
14. *Զրույցը տեղի է ունեցել 1997թ. հունիսին, փաստաբան Տ. Զ.-ի հետ, 1996 թ. սեպտեմբերի 25-ի դեպքերի առիթով, դատավարության փամանակ, հրք ես Վ. Վ.-ի հասարակական պաշտպանն էի:*
15. *Տե՛ս* **Э. Берн**, Игры, которые играют люди, пер. с англ., изд. “Лист-

- Нью”», с. 106-108.
 16. «Ապագա», Փարիզ, 1932 թ. հունիսի 25: Բերվում է ըստ **Գ. Ստեփանյանի** «Ահնարիներ սփյուռքահայ թատրոնի պատմության» գրքի (Ե., 1982, էջ 161):
 17. *Ներկա եմ եղել այս զրույցին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում, 1958 թ. մայիսին, «Աննա Կարենինա» ներկայացման (բեմադր.՝ Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո) ընդմիջմանը:*
 18. **М. Волошин**, Лики творчества, изд. “Наука”. Л., 1988, с. 113.
 19. *Նկատի ունենք խաղ բառի նախնական իմաստները՝ շարժում, պար, հրգ և այլն (Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, 1836, էջ 913):*
 20. **Дзеами Мотокиё**, Предание о цветке стилиа, пер. с яп., изд. “Наука”, М., 1989, с. 205.
 21. *Տե՛ս* **Ямвлих**, Жизнь Пифагора, пер. с древнвгер., изд. “Алетейа”, М., 1998, с. 82-86.
 22. **Յո. Հայդինգա**, էջ 205:
 23. **Дж. Гилгуд**, На сцене и за кулисами, пер. с англ., изд. “Искусство”, Л., 1969, с. 111.
 24. **К. Станиславский**, т. III, с. 166.
 25. *Նույն տեղում, էջ 105:*
 26. *Նույն տեղում:*
 27. **Философский энциклопедический словарь**, изд. “Инфра-М”, М., 1999, с. 168.
 28. **М. Мамардашвили**, Эстетика мышления, М., 2000, с. 30.
 29. “Шекспировский сборник”, М., 1958, с. 473.
 30. “Красная газета”, Л., 1929, N 1.
 31. **Վ. Վաղարշյան**, *Ընկերներս, բարեկամներս և ես*, Ե., 1959, էջ 231:
 32. “Театр и искусство”, СПб., 1912, N 12.
 33. **Յո. Հայդինգա**, էջ 65:
 34. *Նույն տեղում, էջ 207:*
 35. **М. Хайдеггер**, Разговор на проселочной дороге, изд. “Высшая школа”, пер. с нем., М., 1991, с. 158.
 36. **В. Василев**, Актеры шахматной сцены, изд. “Физкультура и спорт”, М., 1986, с. 86-87.
 37. *Նույն տեղում, էջ 89:*

ԲԵՍԱԿԱՆ ԱՆՁՆԱՎՈՐՄԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԵՎ
ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԸ

1. **К. Станиславский**, Собрание сочинений, т. III, изд. “Искусство”, М., 1990, с.231.
2. *Տես նույն տեղում, էջ 225-250:*
3. *Նույն տեղում:*
4. *Նույն տեղում, էջ 229:*
5. **Տե՛ս Ս. Րիկյոր**, Я – сам как другой, пер. с фр., М., 2008.
6. *Բերվում է Յու. Ստրոմովի “Путь актера к творческому перевоплощению” ԳՐԲԻԿ (изд. “Просвещение” М., 1975, с. 8):*
7. **К. Станиславский**, т. I, с. 178-179.
8. **Տե՛ս Ս. Ершов**, Технология актерского искусства, изд. ВТО, 1959, с. 230-232.
9. **Տե՛ս Ս. Симонов**, Метод Станиславского и физиология эмоций, М., 1962, с. 85.
10. **Ю. Стромов**, Путь актера к творческому перевоплощению, изд. “Просвещение”, М., 1975, с. 18.
11. **К. Станиславский**, т. II, с. 16.
12. *Նույն տեղում, հ. I, էջ 321:*
13. **Տե՛ս И. Виноградская**, Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. I, изд. ВТО, М., 1971, с. 96.
14. **К. Станиславский**, т. III, с. 225.
15. *Նույն տեղում:*
16. *Նույն տեղում, էջ 226:*
17. *Նույն տեղում, էջ 227:*
18. *Նույն տեղում, հ. I, էջ 178:*
19. *Նույն տեղում, էջ 180:*
20. *Նույն տեղում, հ. III, էջ 229:*
21. **Տե՛ս Р. Кайуа**, Игры и люди, пер. с фр., изд. ОГИ, М., 2007, с. 147-149.
22. **М. Лермонтов**, Избранные сочинения в 2-х томах, т. II, М., 1959, с. 85-86.
23. **Р. Кайуа**, с. 149.
24. *Նույն տեղում:*
25. **Ю. Озаровский**, Музыка живого слова, СПб., 1914, с. 117.
26. *Յո. Հայդինգա, էջ 202:*
27. **Em. Levinas**, Le temps et l'autre, Paris, 1983, p. 22. *Այս աշխատությունն իր հայերեն, ձեռագիր թարգմանությունը ինձ տրամադրել*

է Արուս Բոյաջյանը:

28. **Տե՛ս Ս. Րիկյոր**, с. 370-375.
29. **Ж.-Л. Барро**, Воспоминания для будущего, пер. с фр., изд. “Искусство” М., 1979, с. 65.
30. **Տե՛ս Ս. Րիկյոր**, с. 151.
31. **Em. Levinas**, p. 22.
32. **Ս. Րիկյոր**, с. 170.
33. **М. Хайдеггер**, Бытие и время, пер. с нем., изд. “Фолио”; Харьков, 2003, с. 152.
34. **Ю. Стромов**, с. 25.
35. **Ж.-П. Сартр**, Бытие и ничто, пер. с фр., изд. “Республика”, М., 2000, с. 93.
36. **М. Волошин**, Лики творчества, с. 122.
37. **М. Хайдеггер**, Разговор на проселочной дороге, пер. с нем., изд., “Высшая школа”, М., 1991, с. 158.
38. **Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոն և թատերախոսություն, Ե., 2004, էջ 153:**
39. *Պատմել է Երևանի Կ. Ստանիսլավսկու անվան ուսուսական թատրոնի ռեժիսոր Թուրանդա Խարադյանը (1973 թ.):*
40. *Զրույցը տեղի է ունեցել 1954 թ. հունիսին, Լենինականում, Յուրակ Ամերիկյանի բնակարանում:*
41. *«Արձագանք», Թիֆլիս, 1892, N 1:*
42. **Em. Levinas**, p. 22.

Հավելված

ՊԱՐԱԴՈՔՍՆԵՐԻ ՊԱՐԱԴՈՔՍԸ

1. **К. Станиславский**, Собрание сочинений, т. I, изд. “Искусство”, М., 1988, с. 63.
2. *Յո. Հայդինգա, Homo Ludens, թարգմ. հուլանդ., Ե., 2007, էջ 243:*
3. *Դաւիթ Անյաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, աշխ. Ս. Արեշատյանի, ՀՀ ԳԱ հրատ., Ե., 1960, էջ 104:*
4. *Նոր բառերը հայկազեան լեզուի, հ. Բ., Վենետիկ, 1837, էջ 840:*
5. *Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. 108, էջ 93բ:*
6. **Տե՛ս Н. Hovhannisyan**, Les grandes valeurs du peuple Arménien, “Armion”, 2001, N 3-4, p. 38-40.

7. Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Ե., 1957, էջ 110:
8. Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցի հրատարակած, աշխ. Պ. Խաչատրյանի և Ա. Ղազինյանի, ՀՀ ԳԱ հրատ., Ե., 1985, էջ 371:
9. Տես «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1862, թիվ 1, էջ 16:
10. Տես Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, ՀՀ ԳԱ հրատ., Ե., 1978, էջ 254:
11. Տե՛ս М. Бахтин, Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, изд. "Художественная литература". М., 1990, с. 26-27.
12. Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. 450, էջ 113ա:
13. Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մնացականյանի, Ե., 1972, էջ 298:
14. Լ. Խաչիկյան, Մատթեոս Զուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», Ե., 1956, էջ 81:
15. Е. Кузнецов, Цирк, изд. "Искусство", М., 1971, с. 11.
16. Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 49:
17. Դաւիթ Անյաղթ, Սահմանք իմաստասիրության, էջ 104:
18. Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի, Հ. Ա., էջ 810:
19. Եզնիկ Կողբացի, էջ 49:
20. Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. 108, էջ 82ա:

Անվանացույց

- Ա**
- Աբալկին Ն. 21
 Աբելյան Հ. 31, 116, 150, 169, 190
 Ազարամով Ա. 135
 Աղամյան Պ. 97
 Աղլեր Ս. 23, 27
 Աճեմյան Վ. 136, 137
 Ամբրիկյան Յ. 189, 190
 Այլենվալդ Յու. 14
 Անտոևան Ա. 11, 13, 25, 41
 Ասմուս Վ. 21
 Արխատոսով 13
- Բ**
- Բարրիմըր Ջ. 25
 Բարրո Ժ.-Լ. 181
 Բեռն է. 142
 Բեռնար Ս. 77, 153
 Բերգսոն Ա. 135
 Բերկովսկի Ն. 21
 Բինսվանգեր Լ. 37
 Բիրման Ս. 162
 Բրահմ Օ. 12, 38, 98
 Բրեխտ Բ. 152
 Բրուք Պ. 25, 55
 Բուզրիմով Ի. 205
- Գ**
- Գալան Յա. 190
 Գիլբերտ Ջ. 25, 148
 Գիպիուս Ս. 62
 Գլազով Ս. 14
- Գոգոլևա Ե. 143, 144
 Գորկի Մ. 180
 Գորչակով Ն. 21
 Գրիբով Ա. 188
 Գրոտովսկի Ե. 99, 113
 Գուլակյան Ա. 5, 67, 73, 75, 79, 84, 102, 171
- Դ**
- Դավիթ Անհաղթ 199
 Դելսարտ Ֆ. 167
 Դեմիրճյան Դ. 119
 Դիդրո Դ. 21, 92, 93, 106, 111
 Դիկկենս Չ. 100
 Դմիտրև Յու. 197
 Դոստոևսկի Ֆ. 120
 Դունևսկի Դ. 65
- Ե**
- Եզնիկ Կողբացի 199
 Եվստիգնևս Եվ. 186
 Երմոլով Մ. 97
 Երզով Պ. 21, 44, 48, 49, 62, 84, 164
- Զ**
- Զախավա Բ. 21, 70, 73
 Զավադսկի Յու. 73
 Զիմնել Գ. 12, 21, 98, 101, 115
 Զոլա է. 11
 Զվեզդե է. 18
 Զուևա Ա. 28

- Ժ**
 Ժեմիե Ֆ. 41, 44, 50, 96
 Ժուլանյիլ 197
- Ի**
 Իբսեն Հ. 108, 166, 169, 190
 Իվանով Ա. 15
- Լ**
 Լանդ Ֆ. 38, 154
 Լեոնարդո դա Վինչի 84, 112, 113
 Լեյբնիցի Մ. 52, 175
 Լեֆայերտ Ե. 197
 Լիսիցյան Սրբ. 113
 Լյուկսեր Մ. 7
 Լյուկս Ջ. 55
 Լյուկս Ռ. 21, 23, 24, 25
 Լուսակի Վ. 108
 Լեինաս Էմ. 181, 182
- Խ**
 Խաժակյան Գ. 79
 Խարազյան Ռ. 64
 Խմելյով Ն. 28
- Մ**
 Մատուրյան Ն. 137
- Կ**
 Կալաշնիկով Յու. 21
 Կայուա Ռ. 127, 151, 176, 177
 Կարնիկե Շ.-Մ. 21, 23, 24, 62, 78
 Կեդրով Մ. 21, 28
 Կենբել Մ. 21, 44, 49
 Կոկլին ավագ 110, 111
 Կոմիսարժևսկայա Վ. 58
 Կոմիսարժևսկի Ֆ. 14
 Կրամսկոյ Ի. 42
- Կրոչե Բ. 38, 135**
Կուզնեցով Ե. 197
- Հ**
 Հախվերդյան Լ. 105
 Հայդեգգեր Մ. 5, 38, 157, 158, 182
 Հայզինգա Յո. 127, 131, 134, 146, 148, 151, 155, 156, 180
 Հարոման Ն. 83, 118
 Հաուպտման Գ. 190
 Հեգել Գ. 38
 Հեյմոն Ռ. 21, 23, 24
 Հեփբուրգ Է. 19
- Մ**
 Մալյուգին Վ. 82
 Մամարդաշվիլի Մ. 151
 Մանդրինյան Ս. 60, 135
 Մասանե Ժ. 82
 Մեյերխոլդ Վ. 64, 99, 102, 109, 112, 138
 Միխոելս Ս. 153
 Միքելանջելո 191
 Մնակյան Մ. 13
 Մոլիեր Ժ.-Բ. 191
 Մովսիսյան Հ. 137
 Մորենո Յա. 106, 107
 Մչեդլիշվիլի Վ. 28
 Մուկուչյան Տ. 45
 Մուր Ս. 21, 23, 24, 99
- Յ**
 Յանչին Մ. 28
 Յունգ Գ. 27
 Յուրսկի Ս. 29, 36, 37
- Ն**
 Նեկրիլովա Ա. 197

- Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վ. 14**
Ներսիսյան Հ. 116, 117, 190
Նիցչե Ֆ. 99, 113
Նովիցկի Պ. 18
- Շ**
 Շալլ Է. 175
 Շեքսպիր Վ. 25, 31, 73, 93, 119, 122, 133, 154, 175, 192
 Շիլլեր Ֆ. 99, 151
 Շչեպկին Մ. 115
 Շպեա Գ. 16, 104, 108, 113, 166
- Չ**
 Չեխով Ա. 82, 121
 Չեխով Մ. 31, 98, 112, 113, 138, 180
 Չմշկյան Գ. 55
- Պ**
 Պավլով Ի. 10, 43, 44, 49, 53, 82, 111
 Պարոնյան Հ. 190
 Պետրոսյան Գ. 169
 Պետրոսյան Տ. 159
 Պիտարովսկի Ա. 153
 Պիսարև Մ. 96
 Պիրանդելլո Լ. 165
 Պլատոն 156
 Պյոթագորաս 147, 148
 Պոուլսեն Է. 169
 Պուշկին Ա. 50, 54, 152
- Ջ**
 Ջանիբեկյան Գ. 136
 Ջիվանի 136
- Ռ**
 Ռախմանով 69
 Ռանսկայա Ֆ. 55
 Ռեդգրեյվ Մ. 25
 Ռեմիզովա Ա. 82
 Ռեպին Ի. 84
 Ռիբո Թ. 115
 Ռիչ Ֆ. 176
 Ռոզեն Օ. 35
- Ս**
 Սախնովսկի Վ. 14
 Սամվելյան Լ. 193
 Սարոյան Վ. 190
 Սարսր Ժ.-Պ. 184
 Սեն Սանս Կ. 66
 Սեչենով Ի. 10, 49
 Սիմոնով Պ. 21, 164, 165, 179
 Սիմոնով Ռ. 73
 Սիրանուշ 119, 153, 154
 Սմելյանսկի Ա. 22, 25, 165
 Սոկրատ 156
 Սոֆոկլես 174
 Սորսաբերգ Լ. 23, 24, 27, 38, 99
 Սարոմով Յու. 165, 182
 Սուլերժիցկի Լ. 95
 Սուլովո-Կոբիլին Ա. 190
 Սունդուկյան Գ. 102, 155
 Սուշկով Բ. 22
 Սևուժյան Օ. 95
- Վ**
 Վազներ Ռ. 86, 154
 Վախթանգով Ե. 18, 28, 69, 70, 73, 95, 99, 138
 Վաղարշյան Վ. 153
 Վամպիրով Ա. 137
 Վեկվերս Մ. 175

- Վիգոտսկի Լ. 21, 120, 121
 Վիլսոն Գ. 24, 30, 31, 32
 Վիտգենշտայն Լ. 126
 Վոլկոնսկի Ա. 20, 167
 Վոլշին Մ. 85, 145, 185
- Տ**
 Տալ Մ. 159
 Տարասովա Ա. 28
 Տեյար դը Շարդեն Պ. 38
 Տոլստոյ Լ. 15, 83, 121, 190
 Տոպորկով Ն. 21
 Տովստոնոգով Գ. 28
- Ու**
 Ուոտսոն Զ. 10, 11
- Փ**
 Փափազյան Վ. 31, 41, 79, 80, 111,
 113, 122, 143, 144, 152, 153,
 190, 191
- Փափազյան Վրթ. 136
- Ք**
 Քոլլինզվուդ Ռ. 103
 Քրոնեգել Լ. 13
- Օ**
 Օդանյան Ա. 177
 Օզարովսկի Յու. 167
 Օլդրիջ Ա. 144
 Օլիվիե Լ. 30
 Օստրովսկի Ա. 163
 Օվսյանիկո-Կուլիկովսկի Դ. 14
 Օրբելի Լ. 10
 Օրտեգա-ի-Գասսեթ Խ. 135
- Ֆ**
 Ֆարր Ե. 153
 Ֆրեդեն Ե. 129

Summary

The renowned “Stanislavsky system” appears to be the logical outcome of the 19th century psychological realism and naturalism, as well as the Russian acting school in particular. It’s adequately been highlighted by the notion of *behaviorism*, the theory of behavioral psychology having emerged at the beginning of the 20th century. The very first of Stanislavsky’s studio rehearsals (1912-13) are said to have coincided with John Watson’s lectures covering similar points at issue at Kolumbia University, whilst Stanislavsky’s strivings were quite independent from Watson’s views. Stanislavsky’s method was basically initiated having reference to Theodule Ribot’s experimental psychology and Pavlovian behavioral psychology which suggested the idea of the external response to the outer stimuli. Stanislavsky rejects to discern the established morphological elements of acting describing them as “штамп” (cliché), thus initiating the method of making the actor’s acting behavior reach an absolute inherence. A person’s actual presence on the stage is being described as “a conditional intention”, its interrelated elements being revealed. This does not appear to be aesthetics. It can be referred to the field of applied psychology, which in its turn may either smoothly grow into aesthetics or take it too far away to psychodrama. Watson inferred from person’s resistance to external stimuli, whereas Stanislavsky’s method basically derives from “classical conditioning”. Watson’s assessment of the psychic eliminates the consideration of ethical, social, religious and a number of other factors. Stanislavsky was bound to give an importance to the ethical factor in terms of which “the system” “is believed to differ from behaviorism. Stanislavsky’s “system” is a closed array, a unique “closet” and it can be viewed in terms of its being merely psychological. It does not have to be confused with the author’s

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

| | |
|---|-----|
| Առաջաբան | 5 |
| Ներածութիւն և Հարցի պատմութիւնից | 9 |
| Գլուխ առաջին | |
| Իրականութիւնից պայմանականութիւն | 29 |
| Գլուխ երկրորդ | |
| Սիստեմի տարրալուծումները և շեղումները | 55 |
| Գլուխ երրորդ | |
| Բեմական զգացմունքների աղբյուրը | 92 |
| Գլուխ չորրորդ | |
| Խաղը՝ բեմական ներկայութեան ձևային հիմք | 126 |
| Գլուխ հինգերորդ | |
| Բեմական անձնավորման հոգեբանական և էսթետիկական նախադրյալները | 161 |
| Հավելված | |
| Պարադոքսների պարադոքսը | 193 |
| Ծանոթագրութիւններ | 208 |
| Անվանացույց | 221 |
| Summary | 225 |

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՍՏԱՆԻՍԼԱՎՍԿՈՒ «ՄԻՍՏԵՄԸ» ԵՎ
ԽԱՂԻ ՊԱՐԱԴՈՔՍԸ

Համակարգչային շարվածքը, անվանացույցը և սրբագրումը
Սվետլանա Դանիելյանի
Համակարգչային էջադրումը Վերա Պապյանի
Կազմը Գուրգեն Գասպարյանի

Հրատ. պատվեր N 367

Ստորագրված է տպագրության` 28.09.2012թ.

Չափսը` 60 x 84^{1/16}, թուղթ N 1, օֆսեթ տպագրություն,

15 տպագրական մամուլ:

Տպաքանակը` 400 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24: