

Հ. Կ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԲԵՄԱԿԱՆ ԻՌԱՔԻ  
ՊՈԵՏԻԿԱՆ

ԲԵՄԱԿԱՆ ԻՌԱՔԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
PRESS



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Г. В. ОГАНЕСЯН

ПОЭТИКА  
СЦЕНИЧЕСКОГО СЛОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛН АРМЯНСКОЙ ССР  
ЕРЕВАН 1973

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հ. Վ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔԻ  
ՊՈԵՏԻԿԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1973

Աշխատությունը բեմական խոսքի պոետիկական հիմունքներին համակարգման առաջին փորձն է մեզանում: Հիմնվելով դրամայի տեսության, քառորդի էսթետիկայի և դերասանի արվեստի հոգեբանության քննադատ սկզբունքների վրա, հեղինակը փորձում է բացատրել քառերային խոսքի, որպես ինֆեուրայն գեղարվեստական համակարգի, բնույթը: Գրական նյութի և բեմական գործողության սկզբունքներն առբեր արտահայտչաբանների փոխհարաբերությունը այն մեկնակետն է, որից ելնում են հեղինակի տեսական կոառնունքն ու դիտողությունները:

Պատասխանատու խմբագիր

Ա. ՌԻԶԱԵՎ

## Ն Ե Ր Ա Ծ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Խոսքը, որ գեղարվեստական արտահայտության ամենատարողունակ ձևերից մեկն է, դրամատիկական արվեստում ի հայտ է գալիս և՛ որպես նյութ, և՛ նյութին արտահայտելու միջոց, և՛ որպես ավարտված իրականություն: Գրամատիկական արվեստը, այս հասկացության ընդարձակ իմաստով, գրական և թատերային արտահայտչաբանների պարզ համադրությունն է. նրանում դժվար է երկետային դարձնել այս երկուսից մեկը կամ մյուսը և համարել բեմական մտածողության նախատարրը: Խաղի և գրականության հարաբերությունները թատերային գործողության մեջ միշտ նույնը չեն եղել. նրանց չափերն ու ֆունկցիաները փոփոխվել են: Թատրոնը գոյություն է ունեցել նաև առանց խոսքի ու գրականության, ինչպես խոսքն ու գրականությունը՝ առանց թատրոնի: Այսուամենայնիվ, բեմական մտածողության բարձրագույն ձևը եղել ու մնում է դրամատիկական թատրոնը՝ մի երևույթ, որ ստեղծվում է գեղարվեստական ավարտված իրականության հիմքի վրա: Գրական նյութի և թատերային արտահայտչաբանի սինթեզը դրամատիկական արվեստի էությունն է, նրա կենսունակության հիմքը: Այստեղից է ծագում բեմական խոսքի, որպես գրականությունից ելնող և վերջինիս հանդեպ ինքնուրույն գեղարվեստական համակարգի, խնդիրը:

Թատերական արվեստի նորագույն ուղղությունների

սկզբնավորման շրջանում՝ մեր դարի 10-ական թվականներին, երբ «գրական թատրոնի» ավանդները թվում էին այլևս հնացած, տրամաբանական էր երևում Ալխենվալդի հայտնի թեզը, որ թատրոնը զուրկ է ինքնուրույն արվեստի ազատությունից և «անհուսալիորեն կառչած է գրականությունը»<sup>1</sup>: Վերանալով իր ժամանակին թերևս պատճառաբանված այս հարցադրումից, պետք է ընդունել, որ դրաման և թատրոնը պոետիկական հիմքում ունեն այնպիսի ընդհանրություն, որ չեն պատկերացվում մեկը մյուսից անկախ: Դրամատիկական դիալոգը ընթերցողին անխուսափելիորեն հանգեցնում է դրությունների ու գործողության պատկերացման, և բեմական-թատերային գործողությունը՝ գեղարվեստականորեն մըշակված խոսքի պահանջին: Այստեղ նույնքան ծայրահեղ և նույնքան հետաքրքիր է Ալխենվալդի «տեսություն» հակադրությամբ, թե «խսկական թատրոնի ծաղկման ժամանակներում դրամատիկական գրականությունը թատրոնի հանդեպ միշտ եղել է կախյալ վիճակում»<sup>2</sup>: Գրականությունը բեմական արվեստի նյութն է, որը, որպես գեղարվեստական սիստեմ, անկախ է բեմական արվեստից: Դրաման այս առումով է տարբերվում թատրոնից: Դրամատիկական թատրոնը գրական նյութի բեմական փոխակերպումն է և իր օբյեկտիվ բովանդակային պլանում որոշակիորեն պայմանավորված է նրանով: Այստեղ է արտահայտված թատրոնի և դրամայի միասնությունը: Փաստորեն, բեմի և գրականության փոխհարաբերությունները բացատրվում են ոչ թե հակադրությամբ ու միասնությամբ, այլ տարբերությամբ ու միասնությամբ, այսպես կոչված, տարբերությունների դիալեկտիկայով: Գրականությունը բեմական արվեստի

<sup>1</sup> Ю. Айхенвальд, Отрицание театра. В сб. „В спорах о театре“, СПб., 1913, էջ 13:

<sup>2</sup> Ф. Комиссаржевский, Писатель и актёр. В сб. „В спорах о театре“, էջ 96:

հողն է, որ պահպանում է նրա էներգիան: Միաժամանակ, բեմական արվեստը այն պոետիկական հիմքն է, որի օրենքներով կառուցվում է դրաման: Մրանով պետք է բացատրել, որ դասական պոետիկան, Արիստոտելից մինչև Լեսսինգ և Հեգել, դրաման և թատրոնը դիտում է միասնաբար՝ դրամատիկական արվեստ հասկացության մեջ, վերանալով բեմի ու գրականության, որպես գեղարվեստական տարբեր լեզուների, առանձնահատկություններից:

Գալով բեմական խոսքի պոետիկայի հարցերին, տեսնում ենք յուրահատուկ հակասություն երկու արվեստների պոետիկական հիմքի ընդհանրության և նրանց արտահայտչալեզուների տարբերության միջև: Ընդհանուրը գործողությունն է, այս հասկացության ամենաընդարձակ իմաստով, որ դրված է և՛ դրամատիկական դիալոգի, և՛ ամեն տեսակ թատերախաղի հիմքում: Սա այն է, ինչ հնարավորություն է ընձեռում գրական խոսքը վերածել կենդանի իրականության: Իսկ դրաման իր արտահայտչալեզվի բնույթով խոսքի իրականություն է և, որպես այդպիսին, ենթարկված է գրական մտածողության օրենքներին: Դրամայում գեղարվեստական տրպավորության աղբյուրը միայն ենթադրվող գործողությունը չէ, այլ խոսքը՝ որպես գրական արվեստ, պոեզիա: Հարաբերականորեն ինքնուրույն են նաև գործողության օրենքները: Բեմական գործողությունը թե՛ հոգեբանական, թե՛ պլաստիկական իմաստով, ելնում է ոչ անպայման գրական նյութից: Որպես գեղարվեստական արտահայտչալեզու, նա տարբեր և անկախ է գրականությունից այնպես, ինչպես գրականությունն է նրանից անկախ: Դրամատիկական արվեստում է միայն, որ պոետական խոսքը և թատերախաղը դիտվում են դիալեկտիկական միասնության մեջ:

Գեղարվեստական խոսքի ավարտված իրականությունը թատրոնում վերստեղծվում է ըստ բեմական արվեստի

տի օրենքների: Գրական ինտոնացիան լուծվում է կենդանի գործողություն մեջ, և խոսքը դադարում է այլևս գրականության փաստ լինելուց: Բեմական բոլոր կարգի խնդիրները ուղղակի կամ անուղղակի սկիզբ են առնում գրական նյութից, բայց այլևս չեն վերադառնում նրան: Գեղարվեստական խոսքի բեմական-ինտոնացիոն ձևը ինքնուրույնություն է ստանձնում գրական կառուցվածքի հանդեպ: Բենեդետտո Կրոչեն, գրական խոսքը դիտելով որպես էսթետիկական ֆենոմեն, բեմական խոսքը համարում է նրանից անկախ, նրա հետ ոչ համատեղելի՝ զուտ թատերական արվեստի երևույթ, բացարձակորեն ինքնուրույն գեղարվեստական արժեք: Գրական խոսքը բեմական իրականության մեջ, ինչպես ասում է Կրոչեն, «պատկանում է արդեն ոչ թե Շեքսպիրին, այլ Սալվինիին, ոչ թե Ալֆիերիին, այլ Մոդենային, ոչ թե Սարգուին, այլ Գուզեին»<sup>3</sup>: Եթե այս միտքը ճշմարիտ չլիներ, պետք է համաձայնեիր Ալխենվալդի՝ թատրոնի, որպես ինքնուրույն արվեստի, ժխտման «տեսության» հետ, ընդունելով, որ նա չունի իր արտահայտչալեզուն:

Գրական նյութի առարկայացումը կենդանի գործողության հիմքի վրա թարգմանություն չէ գեղարվեստական մի լեզվից մյուսը: Արվեստի լեզուն թարգմանության կարիք չի զգում, և դրամատիկական երկն էլ նախքան բեմական երևույթի վերածվելը ավարտված գեղարվեստական արժեք է: Գրական խոսքի լուռ իրականությունը, նրա անձայն պատկերը ամբողջական է որպես արվեստի ֆենոմեն: Նրանում յուրաքանչյուր բառ և դարձվածք ունի իր կայուն ինտոնացիան և կայուն ենթահիմաստը, որոնք ընկալվում են առանց արտահայտչական միջնորդավորումների: Արտասանությամբ ու ձայնական գունավորումով չէ, որ արվեստի արժեք են ստանում գրական բովանդակությունը և նրա ներքին ին-

տոնացիան: Եթե երաժշտական ստեղծագործությունը գեղարվեստական ընկալման առարկա է դառնում միայն հնչելիս, ապա այդպես չէ գրական երկը: Գեղարվեստական խոսքի իրականությունը ընթերցողի համար լիակատար կերպով բացահայտվում է լուծված ու մենակության մեջ: Նշանակում է, այդ իրականությունը շոշափելի է առանց հնչողության վերածվելու: Ահա այս հանդամանքն է, որ գեղարվեստական խոսքին ընձեռում է առանձնահատուկ վիճակ, առանձնաշնորհ դեր ներկայացման մեջ: Խոսքը թատրոնում փոխում է իր գոյություն ձևը, բայց պահպանում է իր բովանդակային կառուցվածքի հիմնական շերտերը, գրական հիմքի օբյեկտիվ բովանդակությունը:

Եթե բեմական արվեստի նյութը սկզբնապես հայտնագործվում է արվեստի իրականության մեջ, որը դրամատիկական երկն է, ապա բեմական խոսքի արվեստի բացատրությունը, կարծում ենք, հիմնվելու է դրամայի տեսության և թատրոնի էսթետիկայի ամենաընդհանուր օրենքների վրա: Մեր հիմնական հարցը գրական նյութի և բեմական գործողության հարաբերությունն է, որից և ծագում են առարկայի սպեցիֆիկական բացատրող հարցերը: Գիտելով գեղարվեստական խոսքի արվեստը գործողության (դրամայի անփոփոխ էությունը) և ներկայացման (թատրոնի անփոփոխ էությունը) մեջ, դրանով իսկ բեմական խոսքի պոետիկա հասկացությունը առանձնացնում ենք գրական խոսքի պոետիկայից: Իհարկե, դերասանական ինտոնացիան, լինելով գործողության անմիջական արտահայտությունը, միայն գործողությամբ չի պատճառաբանվում. նրա ձևական ու բովանդակային կառուցվածքում օրգանապես համադրվում են տեքստի կայուն ինտոնացիան և դերասանի բեմական վարքագծի մոտիվները: Բեմական խոսքը իր օբյեկտիվ բովանդակությամբ անկախ չէ գրական նյութից և ինքնուրույն է որպես դերասանական-անհատական ստեղծագործու-

<sup>3</sup> E. Топуридзе, Эстетика Бенедетто Кроче, Тбилиси, 1967, էջ 113:

թյուն: Հարցադրումն ստանում է երկակի բնույթ. ի՞նչ է բեմական խոսքը, որպես գեղարվեստական ինքնուրույն արտահայտություն և որպես գրական կառուցվածքի վերարտադրություն:

Գերասանը ստեղծագործական ներշնչումն ստանում է սկզբնապես գրականությունից. բեմական գործողությունն սկսվում է տեքստի, որպես նյութի, դիմադրության հաղթահարումով: Ներկայացվող գործողության կարգը սկզբնապես հայտնագործվում է տեքստում, արարքները թելադրվում և պատճառաբանվում են խոսքերով: Բայց երբ դրամատիկական ենթադրվող իրադրությունները առարկայանում են կենդանի պրոցեսում, գրական հիմքը «բացասվում է». գերասանը շեղվում է գրական դարձվածքի ուղղակի իմաստից ու տեքստի տրամաբանությունից և հանդիսականին է ներկայանում բեմավիճակների (միզանսցեն) ու գործող անձի բեմական վարքագծի տրամաբանությամբ: Գրական կառուցվածքը ենթարկելով բեմական գործողության կառուցվածքին, տեքստի կայուն ինտոնացիան դնելով բեմական փոփոխվող դրությունների ընթացքի մեջ, նա ստեղծում է նյութի և ձևի նոր հարաբերություն:

Այնուհետև. թատերային գործողությունը ձգտում է նաև խոսքային արտահայտության, և դրությունների իմաստը կոնկրետանում է հնչող խոսքի մեջ: Կարելի է ասել, որ հնչող խոսքի իմաստաբանական (սեմանտիկական) ասպեկտը թատրոնում ավելի դյուրություն է ընկալվում, քան էսթետիկականը: Բեմավիճակների իմաստը ոչ քիչ դեպքերում ընկալվում է նաև առանց խոսքի, բայց խոսքը, իր իմաստաբանական պլանով ոչ միայն շարունակում ու լրացնում է ներկայացման տեսանելի պատկերը, այլև դառնում է խաղի գաղափարական պլանը ներկայացնելու ուղղակի միջոցը: Սա պետք է բացատրել նրանով, որ խոսքը բոլոր դեպքերում ինֆորմացիայի թարգմանելի ասպեկտն է՝ ունիվերսալ տրա-

մաբանության և ճշգրիտ բանաձևման ենթարկվող մասը: Խոսքը հանդիսասրահին է հաղորդում պիեսի ու ներկայացման ինտելեկտուալ բովանդակությունը և, այսպես կոչված, «սեմանտիկական ինֆորմացիայի» այնպիսի միջափ, որը թերևս հավասարակշռում կամ գերազանցում է տեսարանի ու գործողության «էսթետիկական ինֆորմացիային»: Եթե նկատի ենք առնում, որ դերասանն ու հանդիսականն առնչվում են խոսքի, որպես էսթետիկական առարկայի հետ (թե՛ գրական, թե՛ բեմական իմաստով), որ նրա ընկալման պրոցեսում սեմանտիկականը և էսթետիկականը դիալեկտիկորեն միասնական են<sup>4</sup>, պարզ է դառնում, որ պիեսի ու ներկայացման բովանդակության կարևոր մի մասը հանդիսականն ընդունում է խոսքի միջոցով:

Բեմական խոսքի պոետիկայի հարցերի հիմնական խումբը վերաբերում է տեքստի և բեմական գործողության միասնականության ու տարբերության խնդրին (գրական հիմքի բացասում, բեմական ենթատեքստ, խոսք և պլաստիկա): Սա իր հերթին հանգեցնում է մեր ուսումնասիրության առանցքային, այն է՝ դերասանական ինտոնացիայի դրամատիկական և թատերային արտահայտչականության խնդրին: Եվ այն հանգամանքը, որ բեմական խոսքում ի հայտ են գալիս գրական կառուցվածքի հիմնական գծերը, մեզ ակամա մոտեցնում է դերասանական մտածողության մեջ խոսքի, որպես «տիրապետող ուժի» (Հեգել), գաղափարին: Բեմական խոսքի պոետիկայի հարցերի մյուս խումբը (գրական հիմք, դեկլամացիա, խոսքի վերապրում) վերաբերում է այդ «տիրապետող ուժի» ոլորտին՝ այն հարցին, թե թատրոնում ինչ սահմաններում և ինչ օրենքներով է պահպանվում գրական նյութը: Եվ այստեղ էլ մեր հարցադրումները շեն

<sup>4</sup> «Սեմանտիկական ինֆորմացիա» և «էսթետիկական ինֆորմացիա» հասկացությունները գիտական շրջանառության մեջ է գրել Արրահամ Մոլը («Теория информации и эстетическое восприятие», М., 1965, էջ 195—252):

հանգում գրական պոետիկային: Գերասանի խոսքն իր բնույթով գրական մտածողության արդյունք չէ, նույնիսկ հակառակ է գրական մտածողության օրենքներին: Բեմական խոսքը թատերային երևույթ է, անկախ նրանից, թե որն է նրա հիմքը՝ կոնտեքստային իմաստների տրամաբանությունը, թե՛ գործողության ու խաղի: Թատրոնում հնչող խոսքը տեսանելի պատկերի բացատրությունը կամ հնչյունավորումը չէ, այլ բեմական գործողության լսողությունը ընկալվող մասը և, որպես այսպիսին, յուրահատուկ էսթետիկական պահանջ դերասանի ու հանդիսականի համար: Գրական տեքստը ներկայացման մեջ օժանդակ մի բաղադրիչ (կոմպոնենտ) չէ, ինչպես նկարչական կամ երաժշտական ձևավորումը: Տեքստը բեմական-թատերային գործողության անկապտելի մասն է և հանդիսականի երևակայության աշխարհում մեծացնում է նրա, որպես տեսանելի պատկերի, խորություններն ու սահմանները: Գրամատիկական թատրոնի դերասանի արվեստը հնարավոր է պատկերացնել առանց բեմականարի ու երաժշտության, բայց երբեք՝ առանց խոսքի:

Ինչպե՞ս է իրականանում գեղարվեստական խոսքի հնչողական ձևը, ինչպե՞ս է գրավոր մտածողությամբ ամրակայված տեքստը արտահայտվում բեմական կենդանի պրոցեսի մեջ: Եթե գրական երկի ընկալումը ըստ տեղծագործության պրոցեսի յուրահատուկ կրկնությունն է, ապա դերասանն այդ ընթացքը կրկնում ու վերապրում է և՛ որպես ընթերցող, և՛ որպես կատարող: Խոսքի պոետնցիալ իմաստները նա հայտնաբերում է խոսքային և բեմական իրադրություններում հավասարապես: Ընթերցանությունը նման պարագայում ստեղծագործություն է այնպիսի աշխատանք, որ հետևում է հեղինակի մտածողության ընթացքին՝ նրա ստեղծած իրականությունը վերստեղծելու անհրաժեշտությունը: Եթե գրական հիմքում իմաստային շարքերը կազմվում են կոնտեքստի ու բառային նշանակությունների հարաբերությամբ, ինտոնացիոն պրոցեսում գործ ունենք գրական անշարժ կա-

ռուցվածքի և բեմավիճակների շարժվող ընթացքից ծրնվող իմաստների փոխհարաբերության հետ: Դա, մի կողմից գրական նյութի տիրապետումն է, մյուս կողմից, որ մեզ համար ավելի կարևոր է, կոնտեքստային շերտի հաղթահարումը:

Բեմական ինտոնացիան, իր մասնակի առումով, բացատրվում է նաև խոսքի առողջանության (պրոսոդիա) ընդհանուր օրենքներով: Բայց բեմական առողջանությունը քերականական հասկացություն չէ: Հնչող գեղարվեստական խոսքում շեշտի, տրոհության, տոնի, տեմպի ու ռիթմի բոլոր օրենքները համընկնում են իրենց քերականական ըմբռնմանը, թե ոչ, իմաստավորվում են նախ և առաջ թատրոնի պոետիկայի լույսով: Այստեղ որոշիչը գեղարվեստական խոսքի և բեմական-թատերային գործողության ընդհանուր հիմքն է՝ դրամայի և թատրոնի սուբստրատը: Արտասանվող տեքստի առողջանական կարգը փոխում է իր իմաստն ու օրենքները, երբ նրան մոտենում ենք դերասանի արվեստի հիմնական սկզբբունքների՝ դրամատիզմի և թատերայնության տեսակետից: Բեմական խոսքը արտահայտիչ ընթերցանություն չէ, դա գրական նյութի բեմական փոխակերպումն է (տրանսֆորմացիա) և դերասանի անհատական ինտոնացիայի վերակառուցումը պիեսի ու ներկայացման իրականության մեջ՝ գրական ավարտված տեքստի ու բեմական պայմանական իրադրությունների ոլորտում: Այստեղից էլ՝ հաջորդ եզրակացությունը. բեմական խոսքը կենցաղային խոսք չէ, կյանքի իրականություն չէ, անկախ նրանից, որ կենդանի իրականության փաստ է: Այն հանգամանքը, որ դերասանի ինտոնացիան հիմնվում է ցուցադրվող գործողության և գեղարվեստական խոսքի ավարտված իրականության վրա, բացառում է նրա կյանքի ճշմարտություն լինելը: Եվ, այնուամենայնիվ, բեմում հնչող խոսքը ձգտում է կենդանի խոսքի ճշմարտացիությանը: Ավելին, վերջինս նրա գեղարվեստականության շարժանիշներից մեկն է: Ինչպե՞ս հաս-



կանալ այդ: Կենցաղային խոսքը բոլոր հանգամանքներում պատճառաբանված է՝ հոգեբանորեն և տրամաբանորեն արդարացված, նրանում չկա խզում հոգեկանի և ֆիզիկականի միջև: Բեմը ենթադրվող հանգամանքների իրականություն է, որտեղ ամեն պահ այդ ներդաշնակությունը խախտման վտանգի տակ է: Ուստի, կենցաղային խոսքը հիմնական կողմնորոշչներին մեկն է, որի զգացողությունը դերասանը հաղթահարում է գեղարվեստական ինտուիցիայի և նրա ինտոնացիոն-պլաստիկական արտահայտության միջև առաջացող խզումը: Դերասանը ձգտում է բեմական ինտոնացիայում հասնել զգացմունքի և նրա ֆիզիկական արտահայտության այն ներդաշնակությանը, որ ունի կենդանի խոսքը: Դա կենցաղի ինտոնացիան բեմ տանելը չէ, այլ թատերային ինտոնացիաների գեղարվեստական-հոգեբանական արդարացումը: Զևափոխելով կենցաղային ինտոնացիան, վերակառուցելով այն գեղարվեստականորեն մշակված խոսքի և բեմի պայմանական իրականություն մեջ, դերասանը կյանքի ճշմարտությունը (իր անհատական ինտոնացիան) ծառայեցնում է որպես նյութ արվեստի ճշմարտության (բեմական ինտոնացիա) համար՝ խոսքի կենսական հավաստիությունից ստեղծում է բեմական հավաստիություն: Սա նշանակում է, որ կենդանի խոսքի ճշմարտացիությունը բեմում վերարտադրվում է թատերային իդեալականության պահանջներով:

Բեմական խոսքի արվեստը դերասանի արվեստի մի կողմն է՝ թատրոնը ինտոնացիոն արտահայտության մեջ: Բնականաբար, հնչող խոսքի արվեստի պոետիկական հիմքը դրաման և թատրոնն են, այս հասկացությունների ամենալայն իմաստով: Դրամատիկականը և թատերայինն են այն ելակետային սկզբունքները, որոնցով հրապարակային խոսքը ստանում է արվեստի արժեք, որոնցով արդարանում է բեմական խոսքի պոետիկա հասկացությունը:

## Գ Լ ՈՒ Խ Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

### ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ԽՈՍՔ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Բեմական խոսքի գեղարվեստական համակարգը որոշակիորեն պայմանավորված է իր նյութի՝ դրամատուրգիական խոսքի առանձնահատկություններով: Դրաման, ըստ թատրոնի պոետիկայի, բեմական ենթադրվող իրադրությունների անշարժ արտացոլումն է և կրում է իր «նախնական» շարժվող ու փոփոխվող վիճակին վերադառնալու հնարավորությունը: Դերասանի արվեստի հետ ունեցած հարաբերության մեջ դրամատուրգիական երկը դադարում է ավարտված իրականություն լինելուց և դիտվում է որպես բեմական գործողության նախագիծ: Ուստի, դրամատուրգիական խոսքը այլ բան է որպես գրականության փաստ և այլ՝ որպես բեմական ինտոնացիայի նյութ:

Դրամատուրգիական սյուժեն միջնորդավորված է գործող սուբյեկտով, և խոսքն այստեղ ներկայացնում է գործող անձի կամքի գործնական բովանդակությունը<sup>1</sup>: Ենթադրվող իրադրությունների ընթացքը, որ ներկայացվում է կերպարի ուղիղ խոսքով, այն դրամատիկական պլանն է, որտեղից դուրս է բերվում նրա բեմական վարքագիծը և ինտոնացիան: Վերջինս ինչպես բեմական

<sup>1</sup> Հմտ. Гегель, Соч., т. XIV, М., 1958, էջ 332:

գործողության, այնպես էլ գրական ինտոնացիայի արդյունքն է, և այս երկակիությունը թելադրված է դրամատուրգիական խոսքի երկպլան կառուցվածքով: Լինելով սկզբունքորեն գործողության, իսկ արտահայտության ձևով խոսքի արվեստ, դրաման ենթարկվում է բեմական և գրական մտածողության օրենքներին հավասարապես: Դրամայում գործողության շենթարկվող տարրերը, որոնք երբեմն քանակապես գերազանցում են դրամատիկականին, կազմում են դրամատուրգիական խոսքի ոչ-դրամատիկական պլանը, առանց որի չի կարող լինել դրաման, թե՛ որպես գրական երկ, թե՛ որպես բեմադրական նյութ: Դրամատիկական և ոչ-դրամատիկական պլանների միատեղ առկայությամբ է պայմանավորվում բեմական խոսքի արվեստի երկակի բնույթը՝ դերասանի ինտոնացիան որպես գործող կամքի արտահայտություն և որպես գրական բովանդակության վերարտադրություն:

Ա. ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ԽՈՍՔԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԵՎ ՈՉ-ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ՊԼԱՆՆԵՐԸ

Դրաման իր արտաքին տեսքով դիալոգ է: Խոսքային հիմնական իրադրությունները նրանում արտահայտված են դիալոգի ձևով, որը պահպանվում է դրամատիկական գործողության ամբողջ ընթացքում: Եթե խոսակցությունն ընդմիջվում է երրորդ կամ շորրորդ անձի մուտքով, եթե խոսում է մեկը մի քանիսի հետ, և նրան առանձին կամ միաժամանակ արձագանքում են մեկից ավելի գործող անձինք, դրանով չի խախտվում դիալոգի սկզբունքը, փոխվում է միայն նրա կազմը: Բեմական բոլոր իրադրություններում բախման կետում գործում են երկու ուժ. մյուսները կամ համախմբվում են նրանց շուրջը կամ տրոհվում, բացահայտելով հակադրության զուգահեռ պլանները կամ ստեղծելով նոր հակադրություններ: Դրամատիկական բոլոր իրավի-

ճակները ի վերջո բացահայտվում են երկու անձի փոխհարաբերությամբ:

Բայց դիալոգը դրամատիկական չէ, եթե նրանում չկա վիճակների հակադրություն, դրությունների բախում: «Եթե, օրինակ, երկու հոգի խոսում են ինչ-որ առարկայի մասին, այստեղ ոչ միայն դրամա, այլև դրամատիկական տարր չկա,—գրում է Բելլինսկին: —Բայց երբ վիճողները, ջանալով առաջնություն ստանձնել մեկը մյուսի հանդեպ, սկսում են դիպչել միմյանց բնավորության թույլ կողմերին կամ շոշափել հոգու թույլ լարերը, և երբ այդ վեճի մեջ ի հայտ են գալիս նրանց բնավորությունները, իսկ վեճի վերջում հաստատվում են նոր հարաբերություններ միմյանց հանդեպ, սա արդեն դրամա է իր տեսակի մեջ»<sup>2</sup>:

Դրամատիկական դիալոգը դրությունների փոխհարաբերություն է, և սա է դրամատիկական գործողության ամենաէական պայմանը, այլապես, դրամա կարող էր լինել տրամախոսական ձևով գրված ամեն մի երկ: Ուրիշ խնդիր է, որ և՛ փիլիսոփայական տրամախոսությունը, և՛ գիտական պոլեմիկան, և՛ դատական վեճը, հատկապես այս վերջինը, կարող են ունենալ դրամատիկական պահեր կամ հանգեցնել դրամատիկական իրադրության, երբ տեսական ճշմարտությունը դիտվում է ըստ գործնական իրավիճակների ու նպատակների: Այս դեպքում արդեն կարեորություն է ստանում ոչ թե վիճարկվող նյութը, այլ նրա լուծումից բխող կենսական իրադրությունը, և խոսող անձինք անկախ իրենց կամքից վերածվում են գործող անձանց: Սա նշանակում է, որ ամեն մի դիալոգ ունի դրամատիկական պոտենցիալ՝ գործնական իրադրության վերածվելու հնարավորություն, բայց ոչ գործողություն, այս հասկացության դրամատուրգիական իմաստով:

<sup>2</sup> В. Белинский, Полн. собр. соч., т. 5, изд. АН СССР, М., 1945, էջ 62:

Դրամատուրգիական գրականություն մեզ հայտնի ամենավաղ և ամենակատարյալ օրինակը հին հունական դրաման է՝ արտաքին տեսքով երկար մենախոսությունների ու դիալոգների շարք, որտեղ առաջին պլանում պոետական խոսքն է, և գործողությունը չի ընկալվում անմիջաբար: Բայց այդ պոետական խոսքը կատարյալ իմաստով դրամատիկական գործողության արդյունք է կամ նրա անմիջական հայտանիշը, քանի որ խոսողները միմյանց հանդեպ կանգնած են իրենց համար ճակատագրական նպատակներով: Սա դրամատիկական գործողություն է անկախ նրանից, փոխվում է գործող անձանց ներքին դիմակայությունը, թե ոչ: Այնուամենայնիվ, բոլոր դեպքերում էլ ակնհայտ է դառնում իրադրությունները լուծելու միտումը: Իհարկե, դրամատիկական գործողությունը պայմանավորվում է ոչ միշտ խոսքի և սյուժետային իրադարձությունների սինխրոն ընթացքով: Խոսքի դրամատիզմը ինքնուրույն որակ է և երբեմն անկախ է արտաքին սյուժետային պրոցեսից: Գործողությունը, որպես դրամատուրգիական խոսքի առանձնահատկություն, կարող է արտահայտվել և՛ բեմականորեն անշարժ տեսարաններում, և՛ անցողիկ դրուժյուններում: Այսպես, սյուժետային իրադարձություններով բավական խիտ հին հնդկական դրամայում խոսքն ունի ոչ դրամատիկական, այլ էպիկական բնույթ, Վերածնության դարաշրջանի իսպանական դրամայում խոսքն ու սյուժետային շարժումը ձրգտում են սինխրոն ընթացքի, կլասիցիստական ողբերգությունում դրամատիկորեն լարված են մենախոսություններն ու անշարժ տեսարանները: Եվ սրանցից ոչ մեկը, լինելով իր տեսակի մեջ դասական, դրամայի կատարելատիպը չէ: Անտիկ դրամայի և Շեքսպիրի մեծագույն առավելությունը պոետական խոսքի և դրամատիկական պլանի անխզելիությունն է: Կառուցվածքաբանական պոետիկայի տեսակետից այստեղ էլ պոետականը և դրամատիկականը ներկայացնում են տարբեր պլաններ

ու շերտեր, բայց դրամատուրգիական մտահղացման մեջ նրանք միասնական են և մտածվում են որպես նույնություն:

Դրամայի խոսքային հենքը սկզբունքորեն միասնական է բեմական ենթադրվող իրադրության հետ, անկախ նրանից, վերջինս կայուն է, թե անցողիկ: Բայց կարելի է ասել, որ խոսքի դրամատիկական զարգացման հնարավորությունը համեմատաբար պակաս է անցողիկ դրուժյուններում և համեմատաբար ավել՝ կայուն, բեմականորեն անշարժ դրուժյուններում: «Համլետում», օրինակ, սյուժետային շարժման ամենաբարձր կետը նախավերջին տեսարանն է՝ անցողիկ դրուժյունների անընդմեջ շարք՝ խոսքի չթուլացող դրամատիզմով: Այս որակը պահպանվում ու աճում է դրուժյունից դրուժյուն, և սյուժետային շարժումն ու խոսքը համաժամանակյա ընթացքում են: Բայց խոսքի դրամատիզմն այստեղ պակաս էական է և չի գալիս առաջին պլան, քանի որ վերջինս հագեցված է անցողիկ դրուժյուններով: Իսկ դրան նախորդող արարվածներում, հատկապես երրորդում (Համլետ և Օֆելիա, Համլետ և Թագուհի) դրուժյունները դրամատիկորեն ամբողջանում են խոսքի մեջ: Եվ այս պլանն առավել դրամատիկական է, խոսքի ներքին ինտոնացիան այստեղ անհամեմատ լարված է: Հատկապես Գերտրուդի հետ հանդիպման տեսարանում շարժումը զնալով պակասում է, իսկ խոսքի դրամատիկական պլանը խտանում, որն իր սահմանային կետին է հասնում ներքուստ ամենալարված և արտաքուստ ամենաանշարժ տեսարանում:

Թագուհի. Օ՛հ, էլ մի խոսի՛ր, Համլետ մի խոսի՛ր. Ամեն մի բառդ դաշույնի նման ակաճջս է խրվում:

Էլ բավակա՛ն է, անուշիկ Համլետ:

Համլետ. Մի սրիկա, մարդասպան, մի անարգ ստուկ,

Որ հին ամուսնուղ մեկ տասներորդի  
    բասներորդն էլ չէ,  
Թագավորների այդ խեղկատակը,  
Թագավորության և իշխանության  
    բակահատը,  
Որ պահառանից թագը գողացավ, դրեց  
    գրպանը:

Թագուհի. Ա՛խ, բավակա՛ն է:  
Համլետ. Յնցոտիների, կարկատանների այդ  
    թագավորը...

Լարուսը հասնում է այնպիսի մի մակարդակի, որ-  
տեղ հոգեբանական հավաստիության շրջանակները  
ենդ են գալիս, և գործողությունը դուրս է բերվում  
«այսաշխարհային» սահմաններից:  
(Հայտնվում է Ուրվականը)

Համլետ. Ա՛հ, փրկեցե՛ք ինձ և ձեր քեռույ՛կ  
    նախրեցե՛ք վրաս,  
Երկնային պահակներ<sup>3</sup>:  
(Գործ. III, տեսարան 4)

Այստեղ փոխվում է դրամատիկական լարման  
որակը: Եվ երբ դրանից հետո տեսարանը շարունակվում  
է դարձյալ հոգեբանական հավաստիության շրջանակ-  
ներում, տեսնում ենք, որ փոխված է գործողության  
ռեգիստրը:

Այս ձևով, դրամատիկական պլանի խտացումը տա-  
նում է իրադրության փոփոխության, որը դառնում է  
նոր իրադրության սկիզբ, և յուրաքանչյուր իրադրու-  
թյան մեջ լուծվում է գործողության որևէ հանգույց:  
Գործող անձը մեկը մյուսի ետևից հայտնագործում է  
դիմադրության նոր շերտեր, ստեղծում նոր կացություն-  
ներ, որոնք տանում են կամ լուծման կամ աղետի, և  
այսպես՝ մինչև տեսարանի սյուժետային ավարտը:

Այսպիսով, դրամատիկական պրոցեսը գործող ան-  
ձանց ներքին դիմակայության փոփոխությունն է, ան-  
կախ ենթադրվող բեմավիճակի փոփոխությունից: Ակըն-  
հայտ է, որ մենախոսության մեջ բոլորովին էական  
չէ բեմավիճակի փոփոխությունը, բայց մենախոսու-  
թյունը նույնպես դրամատիկական գործողություն է:  
Արտաքին տեսքով սա անպատասխան դիալոգ է՝ «մեկ-  
կողմանի» գործողություն, մինչդեռ ներքին ձևում կրում  
է պատասխանի կամ ընդդիմադիր ուժի գաղափարը:  
Մենախոսության մեջ օբյեկտիվ հանգամանքները և  
անհատական կամքը մեկ էության մեջ են, որպես միմ-  
յանց պայմանավորող և բացասող ուժեր: Եթե «գործո-  
ղությունը սուբյեկտի և օբյեկտի փոխհարաբերությունն  
է» (Հեգել), ապա մենախոսության մեջ սուբյեկտը եր-  
կատված է՝ նրա երկու բեռները միմյանց հանդեպ և՛  
սուբյեկտ են, և՛ օբյեկտ: Սուբյեկտը իրենում ունի իր  
օբյեկտը. այս է մենախոսության, որպես դրամատիկա-  
կան գործողության, տրամաբանությունը:

Դրամատիկական պլանը ուրիշ սկզբունքով է կա-  
ռուցված նոր և նորագույն շրջանի դրամայում: Այս-  
տեղ հիմնականում գործ ունենք դրամայի (ժանրի  
իմաստով) հետ: Մեր խնդրի տեսակետից էական է ող-  
բերգության և դրամայի ժանրային տարբերության մեկ  
կողմը՝ ինչպես է արտահայտվում խոսքի դրամատի-  
կական պլանը «հաշտությանմբ» լուծվող պրոցեսում: Ի-  
հարկե, այս «հաշտությունը» նույնպես աղետ է, որ նշա-  
նակում է, թե բախումը չի ստանում սյուժետային վերջ-  
նական լուծում, այլ ավարտվում է մի նոր անլուծելիու-  
թյան մեջ և սկիզբ դնում նոր ընթացքի: Հերոսի ֆիզի-  
կական պարտությունը արդարանում է նրա դրամատուր-  
գիական շարժման տրամաբանությանմբ, բայց օբյեկտիվ  
անհրաժեշտություն չէ, ինչպես ողբերգության հերոսի  
մահը: Վերջինս առանց սխալվելու գնում է դեպի իր կոր-  
ծանումը և ենթագիտակցության մեջ կրում է դրա ան-  
հրաժեշտության զգացումը: Դրամայի հերոսը շունի ող-

<sup>3</sup> Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. I, թարգմ. 2. Մասեհյանի, Երևան,  
1951, էջ 69:

բերգութեան հերոսի այդ ազատութիւնը: Իրականութեան հետ նա որոնում է հաշտութեան եզրեր. նրա սուբյեկտիվ կամքը օբյեկտիվ հանգամանքների հետ շունի բացարձակ հակադրութիւն: Հատկապես նոր դրամայի հերոսները հակադիր բեռներում հայտնվում են իրենց անհատական կամքից անկախ և ջանում են շրջանցել, չեն տեսնում կամ չեն կարողանում տեսնել հակադրութեան մոտիվները: Դրամատիկական պլանը նրանց խոսքում արտահայտվում է անուղղակիորեն, քանի որ գործողութեան հանգուցները, կարծես, հյուսվում են այդ կամքից անկախ: Եվ խզումը տեղի է ունենում ավելի շուտ, քան բախումը: Պարզապես, բախումը չի ստանում խոսքային լրիվ արտահայտութիւն. խոսքը ներկայանում է որպէս դրամատիկական պլանի ոչ միշտ ուղղակի պրոեկցիան: Զեխովի դրամաներում, օրինակ, խոսքերն ամեն դեպքում ընդառաջ չեն գալիս միմյանց, հարցերը մնում են անպատասխան, տրվում են շատ ավազ խոսքերի պատասխաններ, և թվում է, խոսքի մեջ ի հայտ են գալիս դրամատիկական պլանից դուրս գտնվող հանգամանքներ: Հիշենք «Բալենու այգու» նախավերջին տեսարանը: Լոպախինը Ռանեսկայայի ցանկութեամբ ու պատվերով ամուսնութեան առաջարկ է անելու Վարյային, բայց զգում է իրեն անհասկանալի մի իրադրութեան մեջ և ենթագիտակցորեն հակվում է դեպի դրամատիկական պլանը, գործողութիւնների բուն հանգուցը: Բայց նրա խոսքերում դա արտահայտվում է շատ անուղղակի ձևով.

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

Վարյա. Ես չնայեցի ջերմաչափին:  
(Դադար):

Լոպախինը և Վարյան օբյեկտիվորեն դրամատիկական հակառակորդներ են, առանց ունենալու այդ վիճակի, առավել ևս՝ դրա, որպէս անհրաժեշտութեան, գիտակցումը: Նրանք ձգտում են իրար և միաժամանակ խուսափում իրարից. ինչո՞ւ, իրենք էլ չգիտեն կամ վախենում են գիտենալ: «Նա ձեզ սիրում է, դուք էլ անտարբեր չեք, և չգիտեմ, ինչո՞ւ եք խուսափում միմյանցից», — ասում է Ռանեսկայան: «Ես ինքս էլ, ճիշտն ասած, չեմ հասկանում, — պատասխանում է Լոպախինը: — Ինչ-որ տարօրինակ է ամեն բան»<sup>5</sup>: Դրամայի հերոսների կամքը, թվում է, կաշկանդված է. նրանք բախվում են, դիմադրելով հենց այդ բախման վիճակին, և առաջանում է երևութական հեռավորութիւն դրամատիկական պլանի ու խոսքի միջև: «Քեռի Վանյա» պիեսի նախավերջին տեսարանում արտասանվում է մի նախադասութիւն, որ իր անկախ իմաստով հեռու է դրամատիկական պլանից, բայց անուղղակի ձևով խրտացնում է նախորդ բոլոր իրադարձութիւնների իմաստը: Աստորով պատրաստվում է մեկնել և հասպոտում է. նրան պահում է տխուր և անհանգիստ մի տրամադրութիւն, որը ելք ու ընթացք չունի: Դրամատիկական պրոցեսն ընդհատվել է, և կերպարը դրվել է փակուղու առաջ: Գործողութեան շարունակութեան մեջ, որը գնում է դեպի ուրիշ մի փակուղի, նա այլևս անելիք չունի: Եվ դա արտահայտվում է, կարծես, շատ պատահական մի նախադասութեամբ: Նա մոտենում է պատից կախված Աֆրիկայի քարտեզին և ասում. «Պետք է, որ այս Աֆրիկայում հիմա շատ շոգ լինի, սարսափելի շոգ»<sup>6</sup>: Այս «պատահական» խոսքը, ըստ էութեան,

<sup>4</sup> А. П. Чехов, Соч. соч., т. IX, М., 1963, էջ 658—659.

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 658:

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 531:

դրամատիկական ամենասուր պոռթկումն է, որից հետո հասկանալի է դառնում պիեսի վերջին, մի քանի անգամ կրկնվող ֆրազը. «մենք կհանգստանանք, մենք կհանգստանանք, մենք կհանգստանանք»:

Նոր դրամայում գրական ենթատեքստը և դրամատիկական պրոցեսը կազմում են տարբեր շերտեր: Հասարակական ուժի օտարացումը մարդուց, սոցիալական և հոգեբանական գործոնների խճճվածությունը՝ կյանքի, այսպես կոչված, անհասկանալիությունը արտահայտվում է դրամատիկական պլանի թուլացմամբ: Զգիտակցված հանգամանքների գերիշխանությունը գործող անձանց դնում է միմյանց հանդեպ ապադրամատիկական վիճակում: Դրամատիկական պրոցեսի կրողները ներկայանում են մենակ ու մեկուսացված, ընդդիմանալով ոչ թե կոնկրետ մի իրադրության, այլ անորոշ, չզիմադրող ու չհաղթահարվող մի ուժի: Մետեոլիսի «Կույրերը» և «Ինքնամուտը» պիեսներում դրամատիկական պլանը խտանում է և մնում է չլուծված. գործող անձինք մնում են կույր ընդդիմադիր հանգամանքների հանդեպ: Դրամատուրգիական մտածողության զարգացման այս պրոցեսն ի վերջո հանգեցնում է ժամանակակից ֆրանսիական «հակադրամային» (անտիդրամա), որտեղ գործող անձանց բոլոր ձգտումները դրված են փակուղու առաջ, և կա միայն այդ փակուղու գիտակցումը: Այստեղ ընտրված ու խտացված է գործողության մեկ պահ՝ այնպիսի մի իրադրություն, որտեղ ավարտված են պրոցեսի բոլոր փուլերը: Սարտրրի «Փակ դռների ետևում» դրամայում (որ ունի հակադրամայի, կարելի է ասել, բոլոր գծերը) դրությունները լարված են, գործող անձանց ձգտումները որոշակի, բայց ընդհանուր իրադրության մեջ բոլոր պրոբլեմները ներկայանում են որպես անցած իրականություն, բախումներն այլևս ելք ու ընթացք չունեն: Այս առումով, ավելի բնութագրական են Ս. Բեկետի պիեսները: «Գո-

գոյին սպասելիս» պիեսում իրադրությունը չի լուծվում, բայց կա դրամատիկական լարում. դա անվերջ սպասումն է և սպասումի տանջանքը: «Հակադրամայում» ոչ թե բացառված է գործողությունը, այլ հայտնագործված է գործողության մի նոր որակ, որտեղ ռեգիստրները չեն փոխվում: Գործողությունն այստեղ ոչ թե սկսվող ու ավարտվող ընթացք է, այլ սկիզբ ու վերջ չունեցող շարժում, հակադրությունների անլուծելի պտույտ: Ամբողջ իրադրությունը մի հանգույց է, որ դրամատիկական կամքը պահում է լարվածության մեջ, անկախ նրանից, այդ կամքը իրականացման ընթացքի մեջ է, թե փակուղում:

Ժամանակակից, այսպես կոչված, «ինտելեկտուալ դրաման» խոսքի դրամատիկական պլանը ներկայացնում է ուրիշ, ավանդական շափանիշներին թերևս ավելի մոտ ձևերով: Կոկտոյի, Սարտրի, Անուլի պիեսների մեծ մասում խոսքը դառնում է յուրահատուկ փիլիսոփայական դիալոգ՝ վերածված այսբանական մոտիվների: Գործող անձինք խոսում են առանց փոխելու գործողության վայրը, նույն սենյակում, նույն աթոռներին, միատոն և զուսպ: Բայց այս «տեսական» դիալոգի խորքում տրոփում է դրամատիկական անհանգրստության երակը, տեղի է ունենում բարոյա-հոգեբանական բարդ կոնֆլիկտ: «Ինտելեկտուալ դրամայում» իհարկե, մեծ է մտածվող խոսքի դերը, որը զգացմունքները ներկայացնում է բանական կրքերի ձևով և չունի ապադրամատիզմի միտում: Գործող անձինք մտքեր փոխանակելով, ենթագիտակցորեն ձգտում են խզման՝ վիճում են ոչ թե հակասությունները հարթելու, այլ բացահայտելու և սրելու համար: Սկզբունքների պայքարն այստեղ գնում է բացարձակորեն հոգեբանական հիմքի վրա. սկզբունքները բացահայտվում են որպես զգացմունքներ, և զգացմունքները գիտակցվում որպես սկզբունքներ: Մտքերի բախումը պայմանական միջավայրում կամ վերացական, այսբանական կացության

մեջ, բնականաբար, պիեսում մեծացնում է դատողական տարրը, բայց դրանով չի շեղաբանում խոսքի դրամատիկական պլանը, չի փոխվում դրամայի պոետիկական հիմքը:

Այսպիսով, դրամայի արիստոտելյան սահմանումը՝ ա) «անցքերը վերարտադրված են ոչ թե պատմվածքի մեջ, այլ գործողության», բ) «տրագեդիայի նպատակն է որոշ գործողություն նկարագրելը, այլ ոչ թե որևէ որակ», գ) «առանց գործողության տրագեդիա լինել չի կարող»<sup>7</sup>, պահպանում է իր ուժը բոլոր ժամանակներում և դրամատիկական արվեստի բոլոր ուղղություններում: Սա այն բանաձևն է, որի վրա կառուցվել է Հեգելի դրամայի տեսությունը, որից ելնում է Բելինսկու թատերական գեղագիտությունը և դրամայի բոլոր սահմանումները՝ հին, թե նոր: Եթե Ստանիսլավսկու դերասանի արվեստի տեսությունը ունի չհնացող մի շերտ և որոշ առումներով դարձել է գեղագիտական նորմատիվ, շնորհիվ նրա, ու հիմնավորված է գործողության, որպես դրամատիկական արվեստի սպեցիֆիկ օրենքով:

Խոսքի պատմողական-նկարագրական կամ քնարական հատվածները նույնպես դրամատիկական երկում ենթարկված են գործողության օրենքին: Նրանք դրամատիկական պլանին զուգորդում են էպիկական էքսպոզիցիայի մի պրոցես, որի միջոցով պատմվում են այն բոլոր դրույթները, որոնց ընթացքը դրամատիկորեն ներկայացնելու համար բեմական-պայմանական ժամանակամիջոցը շատ փոքր է: Խնդիրն այն է, թե ինչ չափերով և ինչ սահմաններում է կատարում իր այդ օժանդակ ֆունկցիան ոչ-դրամատիկական պլանը, կամ ինչ հարաբերության մեջ է նա դրամատիկականի հետ: Որպես սկզբունք, էականը դրամատիկական պլանն է՝ ոչ թե այն, ինչ պատմվում է, այլ՝ ինչ իրադրություն

մեջ և ինչու է պատմվում: Դրամայում պատմողը սկզբունքորեն դրույթյան կրողն է. անցածը նա ներկայացնում է ներկա իրադրության մեջ, ըստ այդ իրադրության պահանջի, և ոչ-դրամատիկական պլանը ամբողջապես ներհյուսվում է դրամատիկականին: Երբեմն խոսքի բովանդակությունը էպիկական է առանձին վերցված և դրամատիկական՝ գործողության ընդհանուր պրոցեսի մեջ: Այդպես է նաև, երբ էքսպոզիցիան ներկայացնողները օտար ու անմասնակից չեն կատարվածին, այլ պատրաստվում են այդ հիման վրա ճշտելու իրենց դիմակայությունը: Եթե ոչ-դրամատիկական պլանը անջատ չէ դրամատիկականից, չի խախտվում նաև դրամայի պոետիկական հիմքը: Ինչու, օրինակ, գրականությամբ ու կենցաղի թատերայնությամբ հարուստ հին Հնդկաստանը չստեղծեց կատարյալ դրամա: Սանսկրիտյան դրամայում գերիշխող է էպիկական պլանն էր, որը չձուլվեց դրամատիկականին: Խոսքի դրամատիկական պլանը նրանում միշտ մնաց երկրորդային, և դրանով էլ պատմողը օտար մնաց ներկայացմանը, խոսքը շղարձավ գործողություն, խոսող անձը և գործող անձը շնույնացան: Ինչպես բացատրում է Ալեքսանդր Վեսելովսկին, հին հնդկական աշխարհայացքին խորթ էր «հոգեկան պայքարը»<sup>8</sup>: Իսկ հունական պոլիսը դաստիարակել էր ազատ քաղաքացու այն տիպը, որ ազատ տերն էր իր անհատական կամքի և նրանից բխող հետևանքների<sup>9</sup>: Բնականաբար, դրամայի սուբստանցը հաստատվելու էր Սոֆոկլեսի ողբերգություններում: Եվ որքան էլ փոխվեին ժամանակները, որքան էլ դրամատուրգիական մտածողությունը հայտնագործեր բարդ ու նուրբ ձևեր, այս տիպը մնալու էր դասական, որ նշանակում է, թե դրամայում չէր փոխվելու գործողության սկզբունքը:

էպիկական պլանի ենթարկումը դրամատիկականին

<sup>7</sup> Արիստոտել, Պոետիկա, գլ. VI, թարգմ. Ա. Կարապետյանի, Երևան, 1955, էջ 154, 156, 157:

<sup>8</sup> А. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, էջ 302;  
<sup>9</sup> Տե՛ս Հեգել, նշվ. աշխ., էջ 331:

սեռի առանձնահատկությունից բխող օրենք է: Դրա խախտումը, ըստ էության, դրամայի պոետիկական հիմքի խախտումն է: Բայց էպիկական պլանը միշտ դիմադրում է դրամատիկականին, և այդ դիմադրությունը դրամատուրգիական կառուցվածքում կատարում է իր ֆունկցիան: Նա մեծացնում է ներկայացվող իրականության պայմանական ժամանակամիջոցը, հնարավորություն տալիս ընդգրկելու իրադարձությունների ավելի լայն ոլորտ, և սա նույնպես օրինաչափություն է: Գեղարվեստական մտածողության օբյեկտիվ տեսանկյունները մեծացնելու համար դրամատուրգը երբեմն գնում է դեպի էպիկականի սահմանները. գործող անձանց խոսքում դրամատիկականը և էպիկականը փոխներթափանցվում են կամ երբեմն դրվում պարզ հերթագայության մեջ, ստեղծելով պոետիկական յուրահատուկ էկլեկտիզմ (Բերթոլդ Բրեխտ): Այդ էկլեկտիզմի ժխտումն է էժեն Յոնեսկոյի հայտարարությունը. «Ես պիեսներ չեմ գրում պատմություն պատմելու համար: Թատրոնը էպիկական լինել չի կարող, որովհետև նա դրամատիկական է: Թատերական երկը, ըստ իս, կազմված է ոչ նկարագրությունից, թե ինչպես է ծավալվում պատմությունը. դրա համար հարկ կլինի գրել վեպ կամ ստեղծել կինոնկար: Թատերական պիեսը այնպիսի կառուցվածք է, որ բաղկացած է մտածությունների ու հանգամանքների մի ամբողջ շարք վիճակներից, որոնք գնալով թանձրանում են, դառնում ավելի ու ավելի ինտենսիվ, այնուհետև հանգուցավորվում, շփոթվում են, որպեսզի կրկին հանգուցալույծ լինեն կամ ավարտվեն անելանելիության ու անհնարինության մեջ»<sup>10</sup>: Այսպես կոչված, «աբսուրդի թատրոնի» ներկայացուցիչը պաշտպանում է դրամատիկականի սկզբունքը՝ ըստ դասական պոետիկայի օրենքների:

<sup>10</sup> M. Esslin, The Theatre of the Absurd, New York, 1961, էջ 131:

Գրական խոսքը իր բնույթով այնպիսին է, որ չի կարող պարփակվել դրամատիկական պլանում: Խոսքն ունի իր սեփական տարերքը, որի արտահայտության շրջանակն ավելի լայն է, ավելի ընդհանուր և ավելի տարողունակ: Խոսքի իրականությունը դուրս է չափերից ու չափումներից և բերում է գեղարվեստական արտահայտության այնպիսի տարրեր, որոնք չեն տեղավորվում բեմական գործողության շրջանակներում: Գտնրվելով բառերի և կոտեքստային իմաստների իշխանություն տակ, դրամատուրգը ոչ թե սոսկ ամրակայում է իրենում հայեցվող դրամատիկական իրադրությունը, այլ ենթագիտակցաբար հայտնագործում է զուտ գրական մտածողության պատկանող պատկերներ: Որքան էլ նա առաջնորդվում է բեմի ու բեմական մտածողության օրենքներով, չի կարողանում չենթարկվել գեղարվեստական խոսքի տիրապետող ուժին: Ներկայացնելով իրականացման ձգտող կամքերը և կարծես թաքցնելով իր անհատական կամքը, դրամատուրգն ազատություն է տալիս իր գրական երևակայությանը, և գեղարվեստական խոսքի տարերքը դուրս է բերում նրան թատրոնի պոետիկայի սահմաններից: «Դրամատիկական ձևը, — գրում է Շիլլերը, — ունի անհամեմատ ավելի լայն ընդգրկում, քան թատերական արվեստը, և պոեզիան կրճրակվեր այդ նշանակալից բնագավառից, եթե ցանկանայինք դրամատիկական դիալոգը սահմանափակել թատերաբեմի օրենքներով»<sup>11</sup>: Ելնելով «գրական թատրոնի» պոետիկայից, որը շատ դեպքերում հակառակ է բեմական արվեստի օրենքներին, Շիլլերը անուղակիորեն բացահայտում է դրամատիկական արվեստի ամենանուրբ և հակասական առանձնահատկություններից մեկը: Ընկալելով Շիլլերի դիտողությունը գե-

<sup>11</sup> Փ. Մուլլեր, Соч. соч., т. VI, М.—Л., 1950, էջ 577:



ղարվեստական խոսքի տեսութիւն XX դարի ըմբռնումներին (Ա. Պոտեբնյա, Ա. Բելի, Բ. Կրոչև) օգնութեամբ, անխուսափելիորեն հանգում ենք պոետական դրամատիկայի և բեմական դրամատիկայի տարբերութեան խորհրդին: Գեղարվեստական խոսքը իր բնույթով ու կեցութեամբ այնքան զորեղ է, որ դրամատիկական ձևի մեջ էլ ստեղծում է իր արտահայտչաձևին համապատասխան իրականութիւն, հեռանում է դրամատիկական պլանից (այս հասկացութեան բեմական իմաստով): Դիդրոյի, Լեսսինգի, Շիլլերի, Գյոթեի, Բայրոնի դրամատուրգիան դրամատիկական է որպէս բանաստեղծական իրականութիւն և դրամատիկական չէ որպէս բեմական գործողութեան պրոեկցիա: Պոեզիան այստեղ իշխում է իրադրութիւնների դիալեկտիկայի վրա, ճնշում դրամատիկական պլանը: Վերջապէս, այդ խոսքի հուղական-զեղարվեստական և փիլիսոփայական տարրողութիւնն այնքան մեծ է, որ չի տեղավորվում թատերաբեմի սահմաններում: Բեմական-դրամատիկական գործողութեան շրջանակը ենդ է՝ արտացոլելու «Ֆաուստի» պոետական-փիլիսոփայական ենթատեքստը: Այստեղ դրամատիկականը պատկերացվում է ոչ թե բեմական իրադրութիւնների և հոգեբանական գործողութեան, այլ վերացական, շոշափելի իրականութեան սահմաններից դուրս գտնվող ոլորտում: Եթե Գյոթեի «Ֆաուստը» մեծ դժվարութեամբ է դառնում բեմական-ինտոնացիոն նյութ, դրանով չի նսեմանում նրա դրամատուրգիական արժեքը, ինչպէս և չի նսեմանում թատրոնի, որպէս դրամատիկական գործողութեան հայելու դերը: Դրամատիկականը և թատերայինը միշտ չէ, որ պայմանավորվում են մեկը մյուսով. նրանք տարբեր, երբեմն միմյանցից անկախ որակներ են: Հայտնի է, որ բեմադրվելիս թողնվում է «Ֆաուստի» միայն առաջին մասը, ավելի ճիշտ՝ նրա սյուժետային սխեման: Նրա տեսարաններն առանձին-առանձին, ինչպէս և նրանց դասավորութիւնը ընդհանուր պլանում

դրամատիկական են, բայց բանաստեղծական պլանն ունի այնպիսի ավարտվածութիւն, որ կարիք չի զգում բեմական-ինտոնացիոն միջնորդավորման, պոետական դրամատիկայը չի վերածվում բեմական դրամատիկայի: Եվ ընդհանրապէս ամբողջ կառուցվածքը չի ենթարկվում բեմական գործողութեան և բեմական զգացմունքների տրամաբանութեան, քանի որ արտահայտվող իրականութիւնն ու կերպարները դուրս են մարդկային կյանքի, մարդկային տիպի էմպիրիկ նկարագրութեան բոլոր շրջանակներից, կոնկրետութեան այն սահմաններից, որ ենթադրում է դրամատիկական թատրոնը: Իհարկէ, Շեքսպիրի ստեղծագործութիւնը նույնպէս ունի դրամատիկական պոեզիայի բոլոր գծերը, բայց նրա հիմնական սկզբունքն այդ չէ: Այստեղ բանաստեղծական պլանին զուգահեռ կամ նույն պլանում պրոցեսն արտահայտված է դրամատիկական գործողութեան հավաստի շրջանակներում, բեմականորեն բացատրվող կոնկրետութեամբ: Շեքսպիրի դրամաներում կոսմոգոնիկայն արտահայտված է մարդկային կոնկրետ զգացմունքների մեջ և մարդկային ապրումի տեսքով: Իոեալ մոտիվներն էլ այստեղ լուծվում են հոգեբանական գործողութեան մեջ և դառնում բեմական կոնկրետ զգացմունքների հիմք: Բայց ահա, գործողութեան ամենալարված պահին գործող անձինք խոսում են այնպիսի լեզվով, որ անհարիր է թվում բեմական զգացմունքի տրամաբանութեանը: Հոգեբանական գործողութեան սահմանները չեն բավարարում հեղինակին և նա դրամատիկական լարումն արտահայտում է խոսքի բանաստեղծական պլանում: Օթելլոյի խոսքերը՝ «մնացեք բարով, վրնչուն նժույգ, շոնչուն շեփոր, ոգեվառ թմբուկ և ականջ պատռող սրինգ սրածայն», առանձին վերցված բանաստեղծական են, իրավիճակի մեջ՝ զգացմունքի տրամաբանութեանը ոչ համապատասխան, բայց ընդհանուր պրոցեսում նրանք ստանում են դրամատիկական ընդգծված երանգ: Խոսքի նման որակը ընկալվում է նաև որպէս

իրազրույթյան բանաստեղծական իլլուստրացիա, որը մեծացնում է սուբյեկտիվ գործողութայն օբյեկտիվ տեսանկյունը: Առանց այս իլլուստրացիայի, կերպարը ներկայացվում է անհատական փոքր զգացմունքների ոլորտում, և տեսարանը վերածվում է ղուտ հոգեբանական գործողության: Ընդհանրապես, դասական դրամատուրգիայի կերպարները խոսում են անհամեմատ երկար ու պատկերավոր, քան պահանջում են բեմական իրադրությունները: Բայց սա իլլուստրացիա չէ, այս հասկացության պարզ իմաստով, քանի որ լուծվում է գործող անձի դրամատիկորեն ըմբռնելի վարքադոմ: Իլլուստրատիվ-պատմողական խոսքը գրեթե չի մասնակցում դրամատիկական բուն պրոցեսին, այլ ուղղակիորեն բացատրում է այն, նախապատրաստում սպասվող իրադրությունները, նկարագրում կատարված կամ ակնհայտորեն կատարվող գործողությունը, գործողության վայրը, հանգամանքները և այլն: Խոսքի այս պլանը հոգեբանորեն հավաստի չէ, քանի որ իրականության մեջ մարդը երբեք չի նկարագրում իր ակնհայտ վարքագիծը, չի պատմում արարքը արարքի պահին: Բայց գործողության կամ զգացմունքի իրական և թատերային պրոցեսները միշտ չէ, որ համընկնում են: Նրանք նույն տրամաբանությունը և նույն մեխանիկական շունեն, և զգացմունքի տրամաբանությունն ամեն դեպքում թատերային գործողության հիմք չէ: Բեմում դրամատիկական խնդիրները միշտ չէ, որ լուծվում են զգացմունքի տրամաբանությունամբ, և գործող անձի արարքների իմաստն ու հեռանկարը դժվար է որոնել անպայման պիեսի ֆաբուլայի կամ «միջանցիկ գործողության» մեջ: Դրամատուրգիական կառուցվածքում խոսքը ոչ միայն արարքի ու հոգեվիճակի անմիջական արդյունքն է, այլև շատ դեպքերում՝ հայտարարը, պատճառաբանվում է ոչ միայն իրադրությամբ, այլև բացահայտում է գործող անձի շարժման հեռանկարը, թեկուզ և խախտելով նրա արարքների տրամաբանությունը: Սա գրական արվեստից

եկող պայմանականություն է, որ համապատասխանում է նաև թատերաբեմի պահանջներին, եթե նկատի առնենք «միջանցիկ գործողության» ենթադրվող ժամանակամիջոցի և բեմական ռեալ ժամանակամիջոցի անհամապատասխանությունը:

Իլլուստրատիվ-պատմողական խոսքը պայմանականորեն դուրս է մնում արարքների տրամաբանական շղթայից, կարելի է ասել, նույնիսկ առաջ է ընկնում դրամատիկական պրոցեսից: Շեքսպիրի Ռիչարդ Նրորդը, որի մուտքով սկսվում է պիեսը, առաջին իսկ բառերով ներկայացնում է իրադրությունը, իր արտաքինը, բնավորությունը և գործելու ծրագիրը: Նրա վարքագիծը դրամատիկորեն պատճառաբանվելու է իրադարձությունների զարգացման ընթացքում, բայց մենախոսության մեջ տրվում է դեռևս չգործված արարքների գնահատականն ու հեռանկարը: Պրոցեսը դեռ ընթացք չի ստացել, և հանդիսականին է ներկայանում հեղինակը կերպարի դիմակով: Այս ինքնաբեմադրումը, որ հեղինակի միջամտությունն է դրամատիկական պրոցեսին, ձևականորեն ներկայանում է որպես իրադրության արդյունք՝ կատարված գործողության շարունակություն, բայց ըստ էության, դա անուղղակի էքսպոզիցիա է սպասվող իրադրությունների համար: Բայց անկախ նրանից, թե ինչպիսին է հեղինակի միջամտությունը, դրամատիկական, թե էպիկական բնույթի, ընդհանրացված, թե անհատականացված, նրանում այս կամ այն կերպ երևում է գործող անձի կամքը՝ «ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում»<sup>12</sup>: Որքան էլ դա չի համապատասխանում կերպարի դրամատիկական զարգացման տրամաբանությանը, այնուամենայնիվ, չի ընկալվում նրա ընդհանուր տրամաբանությունից դուրս:

Դրամատուրգիական կառուցվածքի ոչ-դրամատիկական պլանում գործում է հեղինակի կամքը. գործող

<sup>12</sup> Արխստոտել, Պոետիկա, գլ. VI, նշվ. հրատ., էջ 159:

անձանց համատրեան հետապնդում է հեղինակի ստվերը: Կերպարի կամքը անուղղակի ձևերով ի հայտ է գալիս նաև այն մտքերում ու աֆորիզմներում, որ հեղինակին են և իրավիճակները բացահայտում են «կարճ ճանապարհով»: Գրամատիկական երկը, ինչ ժամանակի ու ոճի էլ պատկանելիս լինի, արժեքավորվում է ոչ միայն իր սպեցիֆիկ կառուցվածքի մաքրությունամբ, այլև ոչ-դրամատիկական բնույթի խոսքային հատվածներով: Սա հին ճշմարտություն է՝ սահմանված դարձյալ Արիստոտելի խոսքերով. «Պիեսը, որ սփռված է անվերջ բարոյական ճառերով, ընտրովի մտքերով ու ասացվածքներով, տրագիկ էֆեկտներ ունենալ չի կարող, չնայած այդ ամենը ավելի նվազ շարժերով օգտագործելով, սակայն ունենալով հարուստ ֆաբուլա և պատշաճ անցքեր («միջանցիկ գործողություն» — Հ. Հ.)՝ տրագեդիան ավելի կշահի»<sup>13</sup>: Հասկանալի է, որ սա վերաբերում է դրամատիկական բոլոր ժանրերին: Դասական կատակերգությունը, որի գործողության ազդեցվածքը բեմականորեն անսխալ է, հարուստ է նաև պատմողական բնույթի խոսքով, առանձին վերցված, գրական արժեք ներկայացնող առածներով, աֆորիզմներով ու թևավոր խոսքերով: Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը», որ ունի դասական, նույնիսկ կլասիցիզմի կանոններով ստեղծված կոմպոզիցիա, իրադրությունների կանոնիկ դասավորություն, ներկայացնում է նաև առածների ու աֆորիզմների ընտիր մի հավաքածու: Պիեսի դրամատիկական պլանը, կարելի է ասել, կաղապարված է ոչ-դրամատիկական ստվար շերտով, բայց սա նույնպես գրական ու բեմական արժեք է տալիս պիեսին, քանի որ դրամատիկական պլանը ամուր է և անսխալ: Նկատենք նաև, որ այստեղ ոչ-դրամատիկական պլանի տարրերը առանձին-առանձին ունեն դրամատիկական լիցք, և դասավորված են այնպես, որ

արդարանում են իրադրությունների հիմքի վրա՝ լիցքավորում են գործողությունը կամ լիցքավորվում նրանից: Չացկու «խսկ ուլքե՞ր են դատավորները» ֆրագում բախման ներվը նույնքան ուժեղ է, որքան էությունամբ դրամատիկական «կառե՛թը, կառե՛թը իմ» բացականչություն մեջ:

Ոչ-դրամատիկական պլանի ակունքները հստակորեն երևում են թատերական արվեստի այն հնագույն ձևերում, որտեղ խոսքը և գործողությունը անջատ են եղել՝ խոսքը ծառայել է որպես պլաստիկական խաղի բացատրություն, իսկ պլաստիկան՝ պատմվող նյութի պարզ իլյուստրացիա: Դա տեսնում ենք հին արևելյան թատերախաղերում, որի մշակված տիպը սանսկրիտյան դրաման է, այնուհետև՝ հելլենիզմի դարաշրջանի թատերական որոշ ժանրերում, երբ անտիկ բեմադրական ձևերը վերասերվել էին, և պիեսները կարգացվում էին որպես բանաստեղծություն ու ցուցադրվում մնջախաղով (պանտոմիմ): Դա տեսնում ենք ամենից ավելի միջնադարյան իմպրովիզացիայի թատրոնում, որտեղ պատմողի ու խաղացողի ֆունկցիաները սկզբունքորեն անջատված էին և վերջապես իտալական դիմակների թատրոնում, որտեղ նախերգակ կոչվող գործող անձը հանդես էր գալիս կատարվող ու կատարվելիք դեպքերի առկային մեկնաբանությամբ: Նախերգակը միջնորդ է բեմի ու հանդիսասրահի միջև, որի ֆունկցիան չի սպառում իրեն նաև Շեքսպիրի ժամանակներում (Ծաղրածուն «Արքա Լիրում») և հասնում նոր ժամանակներ: XIX դարի թատրոնում, հատկապես մեկոդրամայում ու սալոնային դրամայում միջնորդի դերն անցնում է «ոեզոնյոր» կոչվող ամպլուային, այնուհետև վերանում, բաժանվելով մի քանի գործող անձերի միջև: Միջնորդի ֆունկցիան չի սպառում իրեն նաև ժամանակակից թատրոնում և հանգեցնում է նույնիսկ դրամայի պոետիկական հիմքի ոեֆորմին: Սա արդեն Բրեխտի «էպիկական թատրոն» է, որտեղ հեղինակի

<sup>13</sup> Արիստոտել, Պոետիկա, գլ. VI, նշվ. հրատ., էջ 157:

միջամտությունը սահմանազատված է դրամատիկական պլանից և բերված առաջ:

Միջնորդի բացահայտ ֆունկցիա է կրում ընդհանրապես հեղինակի կերպարը, հատկապես վեպերի բեմականացումներում: Վեպը, վերածվելով դրամատիկական հորինվածքի, կորցնում է իր բովանդակության կարևոր մի մասը, եթե նրանից հանվում է իր էությունը կազմող էպիկական պլանը: Ուստի, վեպի բեմականացման մեջ հեղինակի, որպես գործող անձի, մասնակցությունը ոչ դրամայի, այլ վեպի պոետիկական հիմքից եկող անհրաժեշտություն է: էպիկական իրականությունը, հասկանալի է, չի կարող պատկերացվել առանց հեղինակի, իսկ թատրոնը չի կարող հեղինակին ներկայացնել առանց դրամատիկական ֆունկցիայի և դրամատիզացնում է նրա հիմնական պլանը, դարձնելով այն երկրորդական: Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում Տոլստոյի «Հարություն» վեպի բեմադրության մեջ հեղինակի պայմանական կերպարը (ոչ դիմանկարային նմանությունամբ) ներկայացնող Վասիլի Կաչալովը, զգալով իրեն կոնկրետ դրամատիկական իրադրության մեջ, նույնիսկ բեմից իջնում է դահլիճ, փորձում անմիջականորեն դիմել հանդիսատեսին, երբեմն կոնկրետ անձնավորությունների: Գեղարվեստական թատրոնում, համաձայն խոսքի և հոգեբանական գործողության նույնականություն օրենքի, որ Ստանիսլավսկու պոետիկայի էությունն է, էպիկական պլանը փոխվում է դրամատիկականի:

Ոչ-դրամատիկական պլանը երբեմն դառնում է դրամատիկականի սիմվոլիկ-այլաբանական բացատրությունը: Բառերն այստեղ ներկայանում են իրենց և՛ իրական, և՛ այլաբանական իմաստներով, ենթատեքստ ունենալով միշտ դրամատիկական իրադրությունը: Ներանք ոչ միայն մեծացնում են գեղարվեստական արտահայտության օբյեկտիվ տեսանկյունները, տալիս իրադրության բանաստեղծական էքսպոզիցիան, այլև ստեղծում են ընդհանուր դրամատիկական մթնոլորտ՝

նախապատրաստում գործողության տրամադրությունը գործողությունից առաջ և շարունակում այն գործողությունից հետո: Նույնիսկ «բառային պեյզաժը» Շեքսպիրի պիեսներում ոչ միշտ է բացատրվում ժամանակի թատրոնի բեմադրական կոմպլեքսով<sup>14</sup>: Փոխարինելով գոյություն չունեցող բեմականարին կամ նրան պակասող ատրիբուտներին, նա դառնում է ավելի տպավորիչ, քան բեմականարը: Միաժամանակ, «բառային պեյզաժը» բացահայտում է դրամատիկական պլանի այն շերտերը, որոնց արտահայտության միակ միջոցը բառն է, իր իմաստային կոնկրետությամբ, բանաստեղծական սիմվոլիկ բազմանշանակությամբ և հուզական ասոցիացիաների անսահմանությամբ: Բանաստեղծական խոսքը, որպես էսթետիկական ֆենոմեն, ենթադրում է այնպիսի ներքին ձևեր, որոնք տեղավորում են արտաքին աշխարհի բոլոր պատկերացումները, ժամանակի ու տարածության բոլոր ծավալները: Այստեղ է երևում գրական արվեստի սպեցիֆիկ արտահայտչալեզվի կենսունակությունը բեմական արվեստում, այստեղ է թատրոնը ենթարկվում լոգոսի, Հեգելի բառերով ասած, «տիրապետող ուժին»: Այն, ինչ հնարավոր է գեղարվեստորեն առարկայացնել մեկ բառով կամ նախադասությամբ, հնարավոր չէ արտահայտել խոսքային իրադրության և դրամատիկական պրոցեսի մեջ: «Այն երկինքը, որ Տոլստոյի նկարագրության մեջ է,—գրում է Վլադիմիր Յախոնտովը,—երկինքը, որ տեսնում է վիրավոր ընկած Բալկոնսկին, նման երկինք թատրոնում մենք չենք տեսնի: Դա հնարավոր է միայն Տոլստոյի նկարագրության մեջ, հետևաբար իրականացվել կարող է միայն գեղարվեստական ընթերցանության միջոցով»<sup>15</sup>: Յախոնտովի դի-

<sup>14</sup> Հմտ. А. Аникст, Театр эпохи Шекспира, изд. „Искусство“, М., 1965, էջ 196—201:

<sup>15</sup> В. Яхонтов, Театр одного актера, М., 1958, էջ 137:

տողությունը վերաբերում է ընդհանրապես էպիկական պլանին, որը պիեսում էլ կարող է նույնպիսի պատկերավոր արտահայտություն ունենալ, ինչպես վեպում, այն է՝ սահմանափակել դրամատիկականի ֆունկցիան և դրամատիկական միջոցը ստեղծել ոչ-դրամատիկական միջոցներով: Օրինակ, Ալեքսեյ Արբուզովի «Իր-կուտսկյան պատմություն» մեկոդրամայում տեսարաններից մեկն ավարտվում է անձրևի բանաստեղծական նկարագրությամբ. «Անձրև է գալիս, անձրև է գալիս: Տների պատերի կողքով հոսում են առվակները: Անձրևը մաքրում է երկիրը»: Կարելի է ասել, որ սա նաև բեմանկար է՝ «բառային պեյզաժ», որի գեղարվեստական տպավորությունն ավելին է, քան կարող է տալ անձրևի թատերական պատրանքը: Բայց մեզ համար այստեղ ավելի հետաքրքիր է նրա բովանդակության այն շերտը, որ պիեսում դրամատիկական միջոցը է ստեղծում բանաստեղծական իմաստների հիմքի վրա:

Դրամայի բանաստեղծական պլանում առավել նշանակալից է դառնում բառի ու դարձվածքի սիմվոլիկ իմաստը: Մետեոլինկի, Հաուպտմանի, Ուայլդի, Պշիբրշևսկու, Շանթի հատկապես սիմվոլիստական դրամաներում բանաստեղծական պատկերն ու այլաբանությունը արտահայտում են ոչ թե սոսկ մի տրամադրություն, այլ հիմնական գեղարվեստական իդեաները: Բառը, որպես սիմվոլ, դրամայում ստեղծում է մի ամբողջ իրականություն: Պշիբրշևսկու «Ձյունը» պիեսում ձյուն բառի կրկնությունը ամեն անգամ նշանակում է հանգստություն, մահ, նոր գոյության սկիզբ և այլն: Նույն ձևով, Մետեոլինկի կապույտ թռչունը («Կապույտ թռչուն») էությունը արդեն անիրական մոտիվ է և դրամատիկական պլանին առնչվում է որպես այդպիսին՝ երազանք, անհասանելի կարոտ, գոյության իմաստին հասնելու ձգտում: Կամ՝ Շանթի «Հին աստվածներում» ծովը և աբեր սյուժետային պլանում երբեմն ներկայա-

նում են իրենց ռեալ բովանդակությամբ, իսկ ընդհանուր պլանում դառնում են անիրական մոտիվներ: Իհարկե, բանաստեղծական սիմվոլը հատուկ է ոչ միայն սիմվոլիստական դրամային: Չեխովի «Նրեք քույր» պիեսում Մոսկվա բառը հնչում է ոչ ամենևին որպես քաղաքի անուն: Այս բառը սիմվոլացնում է դրամատիկական հերոսուհու մեծ և իմաստավորված կյանքով ապրելու երազը, առօրյա անձկությունից փախչելու՝ էությունը դրամատիկական զգացմունքը, որը խոսքային պլանում չի արտահայտված ուրիշ ձևով: Այս նույն սկզբունքով սիմվոլիկ իմաստների ստվար շերտ են կրում ոչ-դրամատիկական պլանի շատ տարրեր:

Այսպիսով, դրամատուրգիական կառուցվածքի ոչ-դրամատիկական պլանը ենթադրում է երկու հիմնական շերտեր. բառը՝ ռեալ բովանդակությամբ և բանաստեղծական ներքին ձևով, բառը՝ իռեալ բովանդակությամբ և սիմվոլիկ իմաստով: Դրամայում սա բանաստեղծական զգացմունքի շտրոհվող ամբողջությունն է, որ դրամատիկական լիցք է ստանում ընդհանուր պրոցեսի մեջ:

Այն, որ դրամատուրգիական կառուցվածքի բոլոր մասերը թեքված են դրամատիկական ենթատեքստի անկյան տակ՝ ուղղակի կամ անուղղակի ձևերով ներկայացնում են ենթադրվող իրադրությունները, ընդհանուր սկզբունք է: Խոսքը, որպես արտահայտություն ամենատարողունակ ձևը, անկախություն ունի դրամատիկական ենթատեքստի հանդեպ և ստեղծում է իր ինքնուրույն պլանը: Գեղարվեստական ֆրազը իր բուն կեցությունում պոեզիա է և, որպես այդպիսին, կազմում է դրամատուրգիական կառուցվածքի կոնստրուկտիվ անհրաժեշտ տարրերից մեկը:

Բ. ԳՐԱԿԱՆ ՀԻՄՔԻ ԲԱՑԱՍՈՒՄ

Ստանիսլավսկու տեսության մեջ հետևողականորեն տարված է բեմական գործողության, որպես դերասանի

արվեստի առանձնահատուկ արտահայտչալեզվի, գաղափարը և դերասանի ստեղծագործական հոգեբանությունը դիտված է այդ լույսի տակ: Գործողությունն ընդունելով որպես թատրոնի հիմնական գեղարվեստական լեզու, Ստանիսլավսկին անուղղակիորեն ձայնակցում է դասական պոետիկայի «առանց գործողության տրագեդիա լինել չի կարող» (Արիստոտել) սկզբունքին: Արիստոտելը և Հեգելը գործողությունը համարում են դրամայի պոետիկական հիմքը: Ստանիսլավսկին զարմարում էր դրամայի պոետիկական հիմքը: Ստանիսլավսկու տեսությամբ անուղղակիորեն հայտնագործվեց դրամատիկականի և բեմականի ընդհանուր պոետիկական հիմքը: Հայտնի է, որ դասական պոետիկական գործողության օրենքը դիտում և քննում է առավելապես դրամայի տեսության սահմաններում: Ստանիսլավսկին, կարծես անկախ մնալով դրամատիկական գործողության արդեն ավարտված և դասականորեն ձևակերպված ըմբռնումներից, վերահայտնագործեց գործողության օրենքը, այս անգամ դերասանի արվեստում<sup>16</sup>, հիմնվելով իր ժամանակի փորձառական հոգեբանության տվյալների վրա, կտրվելով գրական խոսքի, որպես բեմական իրականությունից անկախ երևույթի, առանձնահատուկություններից ու պահանջներից: Ստանիսլավսկին հայտնագործեց ոչ թե գործողության տեսությունը, ինչպես երբեմն ներկայացվում է նրան նվիրված գրականության մեջ, այլ պարզապես զարգացրեց դրամատիկական գործողության բեմական ըմբռնումը:

<sup>16</sup> Դրամատիկական գործողության այն ըմբռնումը, որը գալիս է Արիստոտելի «Պոետիկայից» (գլ. 6) և Հեգելի «Էսթետիկայում» զբաղեցնում է մոտ 20 էջ, Ստանիսլավսկին շրջանցում է և նույնը որոնում դերասանի արվեստում, ի վերջո մոտենալով նրան սեփական ստեղծագործական փորձի և գործնական կոահսումների բավական երկար ճանապարհով:

Ո՞րն է դրամատիկական գործողության և բեմական գործողության սկզբունքային տարբերությունը:

Դրամայում գործողության ոլորտը անիրական է. իրագործությունները պատկերացվում են հեղինակի և ընթերցողի երևակայական-մտահայեցողական աշխարհում: Թատրոնում այդ պատկերացումը վերածվում է ուսուցչական: Բեմական գործողությունը ենթադրվող իրավիճակների առարկայացումն է կենդանի իրականության մեջ, տեսանելի ու լսելի ձևերով: Եթե «գործողությունը իրականացվող կամք է» (Հեգել), ապա սավերաբերում է և՛ դրամային, և՛ թատրոնին: Դրամայում իրականացվող կամքի արտահայտությունը գեղարվեստական խոսքն է, թատրոնում՝ գործողությունը: Դրամայում խոսքն ավելի մեծ տիրույթ է, քան գործողությունը, որ պատկերացվում կամ հայտնագործվում է խոսքի հիման վրա: Թատրոնում գործողությունն ավելի մեծ տիրույթ է, քան խոսքը, որ ենթարկվում է նրան:

Խոսքի մտապատկերային դաշտը անսահմանորեն լայն է գրականության մեջ, բայց նա սահմանափակվում է կամ վերանում, երբ խոսքը կարգացվում է բարձրաձայն՝ դուրս է բերվում գրական իրականությունից: Եթե Ալխենվալդը ժխտում էր թատրոնի, որպես ինքնուրույն արվեստի, գոյության իրավունքը, և դրանում կար տրամաբանություն, այն պատճառով, որ նա ելնում էր ոչ բեմական, այլ գրական արվեստի շահերից: Նրան այդ ծայրահեղ եզրակացության էր բերում, ինչպես նկատել է Վ. Սախնովսկին, լոգոսի պաշտամունքը<sup>17</sup>: Բայց գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ լոգոսի բացարձակ արտահայտության սահմանը գրականությունն է, որի բովանդակությունը ընթերցողի համար իրականանում է լուծության մեջ: Բարձրաձայն ընթերցանությամբ խոսքը դուրս է գալիս իր գեղարվեստական ոլորտից և շեղոբանում որպես արվեստ: Որպեսզի նա շարունակի իր գեղարվեստական կյանքը, պետք է դրվի մեկ այլ

<sup>17</sup> Сб. „В спорax о театре“, էջ 108—109:

իրականության մեջ, որը բեմական գործողությունն է: Թատրոնում, որքան էլ նրա նյութը գեղարվեստական խոսքի արվեստն է, լոգոսի տիրույթը փոքր է, համեմայն գեպս, բացարձակ չէ:

Թատերական պրակտիկայում և մասնագիտական գրականության մեջ օրինականացված է «խոսքի գործողություն» տերմինը, որ գալիս է Ստանիսլավսկուց: Այս տերմինի իմաստը պայմանական է, ինչպես պայմանական է Ստանիսլավսկու ուսմունքի գրեթե ամբողջ տերմինաբանական հանդերձը<sup>18</sup>: Խոսքը գործողություն է անկախ թատրոնից ու դերասանի արվեստից. նրա արտահայտության բոլոր ձևերում էլ առկա է սուբյեկտի և օբյեկտի փոխհարաբերությունը՝ գործողության պայմանը: Հին հունական տերմինը՝ լոգոսը ընդհանրական հասկացություն է, որ ներառում է միտք, կամք, գործողություն և խոսք նշանակությունները: Հիշենք, որ Գյոթեն Հովհաննու ավետարանի «Ի սկզբանէ էր բանն» նշանավոր դարձվածքը գերադասում էր թարգմանել «Ի սկզբանէ էր գործն»:

Խոսքը գործողություն է իր արտահայտության բոլոր ձևերում, անկախ նրանից, մտածվում է, արտաբերվում, գրվում, թե ընթերցվում: Խոսքը գործողություն է նաև բեմական միջավայրում, անկախ դերասանի կամքից ու ցանկությունից, անկախ ինտոնացիայի դրամատիկական հավաստիության շափից: Խնդիրն այն է, թե երբ է խոսքը դառնում բեմական գործողություն, և ինչով ու ինչպես է տարբերվում բեմական գործողությունը իրական գործողությունից:

Իրականության մեջ մարդը գործում է բոլոր արթմնի պահերին, գործում է անընդհատ ու անընդմեջ, ֆիզիկական, մտավոր, հոգեբանական, գեղարվեստական, հա-

սարակական և բազում այլ իմաստներով: Մարդու առօրյա վարքագիծը արարքների անընդմեջ շղթա է, որն իր ընդհանուր իմաստով կոչվում է գործողություն: Գործողությունը մարդու այս կամ այն շարժումը կամ արարքը չէ, այլ նրա ֆիզիկական-հոգեբանական-կամային գործունեության ամբողջությունը: Գործողությունը կոնկրետանում է մտքի, զգացմունքի և արարքի մեջ: Բեմական իրականության մեջ սակայն տարբեր է գործողության հոգեբանական մեխանիզմը: Դերասանն այստեղ գործ ունի ենթադրվող հանգամանքների<sup>19</sup> իրականության հետ: Իրական հանգամանքներն ու առարկաները որևէ դեր չեն խաղում բեմական գործողության բովանդակության մեջ: Վերջինիս հետ նրանք առնչվում են ոչ իրենց նյութական նշանակությամբ, այլ իրենց վերագրված պայմանական դերով: Բեմական գործողության բովանդակությունն են կազմում պիեսի դրամատիկական իրադրությունները, իրականացման ձգտող կամքերը, ենթադրվող միջավայրն ու հանգամանքները, սրոնցից ոչ մեկը չունի ունի, առարկայական գոյություն: Այստեղ իրական գոյություն ունի միայն մեկ բան՝ շարժվող ու խոսող կենդանի մարդը, որի ամբողջ վարքագիծը պատճառաբանված է ենթադրվող հանգամանքներով: Եվ ահա, դերասանը, իր մարդկային առողջ բանականությամբ, բեմական պայմաններում զգում է իրեն անհենարան ու մերկ, երբ չկարողանալով ընկալել խաղի ենթադրվող-երևակայական իրականությունը, չկարողանալով գործնականորեն գնահատել այն, ակա-

<sup>19</sup> Ստանիսլավսկին գործածում է առաջադրվող հանգամանքներ (предлагаемые обстоятельства) տերմինը: Սա կարող է նաև իրականի իմաստ ունենալ, ինչպես կրկեսային արվեստում է: Հարմար ենք նկատում դրամատիկական թատրոնի համար գործածել ենթադրվող հանգամանքներ տերմինը, որը հատկանշում է բեմական գործողության միջավայրի ու շարժանիքների բոլոր դեպքերում անիրական գոյությունը:

<sup>18</sup> Հմմտ. В. Асмус, Эстетические принципы театра К. С. Станиславского, в сб. "Вопросы теории и истории эстетики", М., 1968, էջ 611:

մա վերաբերմունք է ցույց տալիս իրական հանգամանքներին: Խաղի նյութական իրականությունը գնահատումը հանգեցնում է ներկայացման բովանդակության հետ կապ չունեցող գործողության, որտեղ դերասանական վարքագծի բովանդակությունն է դառնում բեմականորեն չպատճառաբանված դրությունների ու զգացումների հաղթահարումը: Սա հոգեբանական գործողություն է՝ իրական հանգամանքներով ու իրական միջոցներով, բայց ընդհանուր ոչինչ չունի բեմական գործողության հետ: Հոգեբանական խնդիրներն այստեղ պայմանավորված են բեմադրական-պայմանական իրականության կամ խաղի տեխնիկական պայմանների ունի զգացողությամբ, այլ ոչ թե ներկայացման ենթադրվող հանգամանքներով: Բեմական գործողության պայմանները բարդանում են նաև նրանով, որ դերասանը գործ ունի մտածողության ավարտված արդյունքի հետ՝ արտասանում է բառեր ու դարձվածքներ, որ իրենը չեն և ենթագիտակցորեն զգում է կոնտեքստային շերտի դիմադրությունը: Սա նույնպես հոգեբանական գործողություն է, որի ելակետը դրամատիկական պլանը և ենթադրվող հանգամանքները չեն, այլ ունի իրականության և ենթադրվող իրականության շփոթը:

Բեմում արտասանվող խոսքը պատճառաբանվում է նախ և առաջ որպես գործող անձի կամքի արտահայտություն: Այդ կամքը պիեսի դրամատիկական պլանում և բեմական պարտիտուրում ունի հոգեբանական խնդիրների ձև: Եթե գործող անձի միտումներին դրամատիկական պլանում հակադրված են ուրիշ միտումներ կամ օբյեկտիվ արգելքներ, դերասանը պայմանականորեն իր վրա է ընդունում այդ դիմադրությունը իր ենթադրվող հետևանքներով և մշակում հակագործողության ծրագիր: Ենթադրվող հանգամանքների զգացողությունը ներկայացնելով է իմաստավորվում դերասանի բեմական արարքի տրամաբանությունը, հետևաբար և՛ խոս-

քի ինտոնացիոն հավաստիությունը: Դրամատիկական պլանին տալ բեմական լուծում, նշանակում է կրկնել խոսքի ստեղծման հակառակ ընթացքը՝ գրված խոսքից գնալ դեպի ենթադրվող իրադրությունը՝ արդյունքից՝ պատճառը: Սրան հաջորդում է դարձյալ հակառակ ընթացքը, և դրամատուրգիական խոսքը վերակառուցվում ու վերաիմաստավորվում է կենդանի իրականություն մեջ: Այստեղ պարզվում է, որ բեմական ինտոնացիայի հոգեբանական խթանները միայն գրական հիմքում չեն, գործողությունն ստեղծել է իր իրականությունը և իր դրամատիկական պլանը: Ինչպես հեղինակը չի սահմանափակում իրեն թատերաբեմի շրջանակներում և հանձնվում է խոսքի տարերքին, այնպես էլ դերասանը չի սահմանափակում իրեն տեքստի շրջանակներում և ազատություն է տալիս իր բեմական երեվակայությունը: Տեքստը կորցնում է իր ելակետային նշանակությունը որպես ինտոնացիայի նյութ, քանի որ բեմական գործողությունն ստեղծում է իր նյութը և դերասանին դուրս բերում կոնտեքստային իմաստների շրջանակներից: Գեղարվեստական խոսքի իրականությունը, որպես գրական մտածողություն, բացասվում է:

\* \* \*

Գերասանի արվեստի XVIII դարի տեսաբան Ֆրանցիսկ Լանգը (1654—1725), ելնելով թատրոնի, որպես ինքնուրույն արվեստի սկզբունքից, հանգել է բեմական գործողության, որպես տեքստից անկախ արտահայտչաձևի ըմբռնմանը. «խաղը պետք է նախորդի խոսքին»<sup>20</sup>: Իհարկե, խաղի գաղափարը սկզբնապես խոսքային իրադրություններում է, բայց Լանգը էական է համարում ոչ այդ, այլ բեմական արվեստի լեզուն, այն, որն

<sup>20</sup> «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I, М., 1953, էջ 808.



ընկալվում է առանց խոսքի: Առաջնություն ձեռք բերելով  
տեքստի հանդեպ, բեմական գործողությունը ոչ միայն  
փոխում ու վերաիմաստավորում է խոսքային իրադրու-  
թյունները, խորացնում բառերի կոնտեքստային և պո-  
տենցիալ իմաստները, այլև դառնում է առանձին ըն-  
կալման նյութ: Գործողությունը, անկախ նրանից, թե ինչ  
ձևի մեջ է ներկայանում՝ պլաստիկական, թե ինտոնա-  
ցիոն, դրամատիկական կամքի անմիջական հայտանիշն  
է և ընկալվում է խոսքի իմաստաբանական ասպեկտնե-  
րից միանգամայն անկախ: Լսելով դերասանի ինտոնա-  
ցիան, հանդիսատեսն անմիջականորեն հաղորդակց-  
վում է դերակատարի դրամատիկական վարքագծին,  
այն բանին, թե նա «ինչի է ձգտում և ինչից է խուսա-  
փում»: Եվ խոսքի բոլոր կարգի իմաստները ընկալվում  
են գործող անձի նպատակների, արարքների, ընդդի-  
մադիր հանգամանքների, այն է՝ կերպարի ու դերասանի  
ընդհանուր բեմական վարքագծի լույսի տակ: Բեմական  
ինտոնացիան, ըստ էության, դերասանի անհատական  
վերաբերմունքն է ենթադրվող հանգամանքների հան-  
դեպ՝ արտահայտված խոսքի ձայնական-տոնային և  
ռիթմա-մեղեդային բնավորությամբ: Դերասանի ինտո-  
նացիայում, անկախ խոսքի իմաստից, պարզորեն ար-  
տահայտվում է գործող անձի տրամադրությունների ու  
զգացմունքների ելևէջը: Եթե փորձենք բացատրել ար-  
տասանվող խոսքի իմաստը, անխուսափելիորեն կհան-  
գենք բեմական զգացմունքների բացատրությանը: Օրի-  
նակ, Փափազյանի Քինի (Ա. Դյումա-հայր՝ «Քին կամ  
հանձար և անառակություն») մենախոսությունները՝ ին-  
տոնացիոն ընդգծված արտահայտչականությամբ, տո-  
նային և ռիթմական ուժեղ կոնտրաստներով, ներկա-  
յացնում են ոչ այնքան տեքստի, որքան դերասանի բե-  
մական աֆեկտների տրամաբանությունը: Երրորդ գոր-  
ծողության վերջին մենախոսությունը, ըստ գրական  
բովանդակության, մեղադրական ճառ է՝ սոցիալական

բողոքի ընդգծված շեշտերով և մելոդրամատիկ ժանրին  
հատուկ ռեզոնյորական պաթետիզմով: Քինը փաստա-  
բանի տրամաբանությունամբ մերկացնում է լորդ Մելվիլի-  
ին՝ իրեն հակադրված միջավայրի ներկայացուցչին և  
պաշտպանում իր սոցիալական արժանապատվությունը:  
Տեքստի գրական բովանդակության մեջ պարզորեն երե-  
վում են դրամատիկական պոռթկումի խթանները: Փա-  
փազյանը բռնում է այս թելերից և դուրս քաշում Քինի  
խոսքերի բեմական բովանդակությունը: Ինտոնացիոն  
բոլոր երանգներն այստեղ պայմանավորված են բեմա-  
կան իրադրությամբ:

Փափազյանի Քինը մենախոսությունը սկսում է ար-  
տաքուստ անվրդով ու փոքր-ինչ զվարթ տրամադրու-  
թյամբ, ընդգծված արհամարհանքով և զսպված ու թաք-  
ցրված զայրույթով: Նա խոսում է հանգիստ ու անշտապ,  
կարծես չի աճապարում սպառել իր արհամարհանքի  
պաշարը, հակառակորդին բարոյապես ոչնչացնելու մի-  
ջոցները:

Քին. Լորդ Մելվիլը (փոքր դադար) ազնվական է  
(դադար և ընդգծված, կեղծ հարգանքով)  
այո՛... (չափազանց նշանակալից) անգլիա-  
կան ոսկեխրան ասպետության երջանիկ շա-  
ռավիղը, (ցածր տոնով և թույլ, արհամար-  
հական ժպիտով) եթե չեմ սխալվում...

Այս թեթև ու ինքնավստահ ծաղրը աստիճանաբար  
տեղի է տալիս շարախնդության, բայց դերասանը կար-  
ծես փորձելով թաքցնել իր ակնհայտ տրամադրու-  
թյունը, խոսում է այնպես, կարծես ցավակցում է իր  
անարժան արտոյանին, որով ավելի է ստորացնում նրան:

(Թույլ հոգոցով, կարծես ցավակցելով): Սակայն  
լորդ Մելվիլը բարեհաճել է մսխել ու վատնել իր  
հարստությունը ըմբշամարտերում, ակոբամար-

տերում և շատ անգամ էլ (ցածր) անխոստովանելի պրոնկլատներում...

Այնուհետև, դերասանն սկսում է բառերը մեխել մեկ առ մեկ, հանդարտ ու հավասարակշիռ, զսպելով ու զսպելով ներսում մեծացող զայրույթը: Փափազյանի Քինը գերադասում է թեթև ու ջղայնացնող հարվածներով անհանգստացնել իր զոհին, քայքայել նրա նյարդերը, քան ոչնչացնել միանգամից: Նա Մելվիլի դեմքից պոկել է դիմակը, բռնել է իր ախոյանին իրեն հավասար դրուժյան մեջ և զգալով իրեն դրուժյան տերը, աշխատում է իջեցնել նրան ավելի ցած: Այս իրավիճակի հիմքը կա, իհարկե, գրական տեքստում, բայց բուն իրադրությունը, իր բեմական իմաստով, ստեղծել է դերասանը: Չարախնդուժյան այն շափը, որ ցույց է տալիս Փափազյանը, իրոնիկ հոգոցները, ատամների արանքից արտասանվող բառերը, վերջապես՝ մտքում թաքցված հիշոցները անմիջական արդյունքն են նրա իսկ ստեղծած բեմական իրադրության: Չարախնդուժյունը անասելի հաճույք է պատճառում նրան, և մյուս կողմից այդ շարախնդուժյամբ է զսպում ներքին զայրույթը, որ գնալով դառնում է ավելի ու ավելի տեսանելի: Աստիճանաբար զայրույթը հաղթում է ծիծաղին, և Քինը սկսում է լրջանալ, կորցնել ինքնատիրապետումը: Նրա կատակն էլ դառնում է ավելի վտանգավոր: Դերասանը միանգամից թողնում է իրոնիկ տոնը և խոսում է լուրջ.

Եվ երբ դերասան Քինը բավաբար յայտնում է պահանջում տալ իրեն մի մենամարտով, լորդ Մելվիլը պատասխանում է, որ (ընդգծված, նշանակալից և արհամարհական) ինքը լինելով բարձրագույն ազնվական դասից, չի կարող մենամարտել (փոքրացնելով ու նսեմացնելով) մի լաբախաղացի, մի հրապիտի, մի, մի, մի... (սրտնեղած զայրույթով) մի-

մոսի հետ, (բարձրաձայն աղաղակ) գրողը տանի... (լարված և խուլ ձայնով) դժոխք:

Թվում է, դրամատիկական մենամարտն ավարտված է, և դերակատարն սպառել է հոգեբանական գրոհի միջոցները: Բայց գործողության մեկ հանգույցը լուծելուց հետո, նա հայտնագործում կամ ստեղծում է նոր հանգույցներ, իր տրամադրության մեջ հայտնագործում է բախումը շարունակելու նոր մոտիվներ: Դերասանը փաստորեն ստեղծում է նոր իրադրություն: Բախումը, ինչպես լինում է անարժան հակառակորդի հետ կովելիս, փշաջրել է նրա տրամադրությունը, և կարծես ձանձրացած ու զզված նա մի կողմ է նետում իր արգահատելի ախոյանին և խոսում է արդեն անվրդով, հանգստացած արժանապատվությամբ և ֆիզիկապես հոգնած:

Իսկ որ անանցանելի անջրպետ կա իմ ու ձեր մեջ, լորդ Մելվիլ:

Այս նախադասությունը հնչում է շատ հանգիստ, բայց տխուր և դառը: Սրանով դերասանը նախապատրաստում է հաջորդ իրադրությունը: Քինը ուրախ չէ և լրիվ բավարարված չէ իր հաղթանակով: Նա աշխատում է ցրել իր տհաճ զգացումները և փոխում է տրամադրության թեման: Սա արդեն տեքստով պարտադրված անցում է: Բայց դերասանը նախորդ իրադրության առաջին պլանը բերում է այստեղ և դարձնում երկրորդ պլան: Միսս Աննա Դեմբիի պատվին արտասանվող փոքրիկ բաժակաճառը նա դարձնում է իր տրամադրությունները քողարկելու կամ ցրելու միջոց: Նա անընդհատ զգում է լորդ Մելվիլի ներկայությունը, և արտաքուստ ուրախ խոսքերի տակ զգացվում է դառնացածություն ու շարունակում: «Եմենք միսս Աննա Դեմբիի կենացը, հո՛ւռա, հո՛ւռա», — բացականչում է նա, կարծես մոռացած իրեն տհաճ մարդու ներկայությունը: Եվ հաջորդ պահին անսպասելիորեն դառնում է լորդ Մելվիլին և սառը, անկիրք ու արհամարհական տոնով շարունա-

կում՝ «հո՛ւռա, հո՛ւռա»: Այս երկու բացկանչություն մեջ նա բացահայտ հայհոյական իմաստ է դնում, կարծես արդեն ցուցադրելով նախկին իրոնիկ ժպիտը: Միայն գործողության վերջին բառերում՝ «իսկ այժմ, կարող եք հեռանալ, լորդ Մելվիլ», Քինը զգում է իրեն իսկապես հաղթանակած ու գրություն տերը: Լուծվում է գործողության վերջին հանգույցը:

Ինչպես նկատում ենք, ինտոնացիան արտահայտում է տրամադրությունների պլանները՝ ըստ բեմական իրադրությունների ընթացքի, և նրանց ելևէջն ու հերթագայությունը անսխալ կերպով կարող են ընկալվել բառային նշանակություններից անկախ: Իհարկե, չի կարելի ասել, որ հանդիսականն ի վիճակի է բացարձակ ճշգրտությամբ ընկալել խոսքի բեմական բովանդակությունը, առանց հասկանալու բառերի իմաստը: Բայց բեմական տրամադրությունը միշտ ավելի տպավորիչ է, քան արտասանվող ֆրազի կոնկրետ նշանակությունը: Տրամադրությունների ելևէջն ու հերթագայությունը թատրոնում ընկալվում է գրեթե նույնպիսի դյուրությունով, որքան տեսանելի պատկերը: Այսպես, մի քանի տարի առաջ (1967) Երևանի հանդիսատեսը լարված ուշադրությամբ լսում էր ժամանակակից ֆրանսիական թատրոնի նշանավոր դերասանուհի Մադլեն Ռոբինսոնին, առանց հասկանալու նրա արտասանած խոսքի կոնկրետ նշանակությունը: Ժ. Կոկտոյի «Մարդկային ձայն» դրաման՝ մի երկար մենախոսություն, դերասանուհին վերածել էր մոտ տասնհինգ րոպեի (տեքստի կեսից պակաս), որ բեմական ժամանակամիջոցի տեսակետից բավական երկար է: Եվ լեզուն չհասկացող հանդիսատեսը, առանց ընկալելու տեքստի բովանդակությունը, հուզված ու կենտրոնացած հետևում է նրա բեմական վերարտադրությանը՝ տրամադրությունների այն գծին, որ երևում է միայն ինտոնացիայի մեջ: Գրամատիկական գործողության պատկերը առարկա-

յանում է այստեղ, և հանդիսականն ընկալում է բավական կոնկրետ մի իրադրություն. տեղի է ունենում հոգեբանական աղետ. դրամայի հերոսուհին ջանում է փրկել իր համար ճակատագրական մի իրադրություն և անհուսալիորեն ու համառ բախում է անհնարինության դռները: Նա ուզում է ետ բերել անցած պահը, պահպանել այն դրությունը, որն արդեն չկա, ուզում է պահել մի բան, որը, գիտե՛ք, վեր է իր ուժերից: Այդ անուժության ու անհնարինության գիտակցումը կրկնվում է ու կրկնվում, կրկնվելով աճում, տանելով նրան ավելի ու ավելի ցած, և այդ անհնարան անկումի ամեն մի աստիճանը մեծացնում է տագնապը, լարում գործող անձի դրամատիկական կամքը: Չհասկանալով ոչ մի բառ, հանդիսականը պարզորեն ըմբռնում է գրության իմաստը, համակվում նույն տրամադրությամբ, թեև տասնհինգ րոպե շարունակ դերասանուհին չի փոխում կանգնած դիրքը<sup>21</sup>: Այս տպավորության տակ թերթում ենք Կոկտոյի պիեսը և տեքստում ոչինչ չենք գտնում դրամատիկական զգացմունքների այն հարստությունից, որ դերասանուհին ներկայացնում էր միայն ինտոնացիայով: Սա է հնչող խոսքի գեղարվեստական բովանդակության թարգմանության չենթարկվող շերտը, այն, որը չի կարող իր հա-

21 Այս իրողությանն է պատասխանում Ստանիսլավսկու հետևյալ օրինակը: «Մենք գեղագիտական բավականություն ենք ստանում լսելով օտար արտիստներին, որոնք խոսում են մեզ անծանոթ լեզվով: 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 արտասանությամբ, որ լսել էր համերգում:

— Ի՞նչ էր նա կարդում,— հարցրին 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»: (К. С. Станиславский, Работа актера над собой, М., 1951, էջ 516):

մարտեքը գտնել գեղարվեստական մեկ այլ լեզվում<sup>22</sup>:

Բեմական գործողության ոլորտում դերասանը բացարձակորեն ինքնուրույն է: Նրա ինտոնացիոն արտահայտչականության հնարավորությունները բազմազան են անգամ նույն դրամատիկական խնդիրների բազմաաննեքում, նայած թե հոգեբանական ինչ տեսանկյունով և գեղարվեստական ինչ մտահղացմամբ է առնչվում խնդիրը: Եթե դերասանը ներկայացումից ներկայացում փոփոխում կամ հարստացնում է ինտոնացիոն երանգները, նշանակում է նա վերաիմաստավորում է գործողության ենթադրվող դրդապատճառները, նրանցում հայտնաբերում նորանոր մոտիվներ կամ նույն մոտիվները ամեն անգամ ընդունում որպես նորություն: Նույն տեքստը հարկադրված լինելով կրկնել բազմաթիվ անգամներ, դերասանը հարկադրվում է նույնքան անդամներ վերագնահատել ծանոթ իրադրության հանգամանքները, թարմացնել վերաբերմունքը նրանց հանդեպ, ենթագիտակցորեն քննել անհատական արարքների տրամաբանությունը: Սա նշանակում է, նույն տեքստի շրջանակում ներկայացնել ինտոնացիոն նոր բովանդակություն, դրամատիկական անփոփոխ իրավիճակների սահմաններում ստեղծել բեմական իրադրության նոր տարբերակներ:

Որքանով որ տարբեր է գրական խոսքի և բեմական խոսքի գոյության ձևը, նույնքան տարբեր է նրանց գեղարվեստական իրականությունը: Բեմական գործողությունը շարժվող ու փոփոխվող երևույթ է. այդպիսին է նրա կեցության ձևը: Գրական տեքստը կայուն և անշարժ որակ է. նրա ընկալումն իր բոլոր վարիացիաներով պտտվում է կայուն իմաստաբանական (սեմանտիկական) շարքի շուրջը: Սա ենթադրում է նաև ներքին ինտոնացիայի և խոսքային իրադրության կայունություն:

<sup>22</sup> Հմմտ. Ա. Մոլ, նշվ. աշխ., էջ 200—209:

Խոսքային կայուն իրադրության և բեմական փոփոխվող իրադրության զուգորդման մեջ ի հայտ է գալիս դրամատիկական գործողության և բեմական գործողության տարբերությունը: Դրամատիկական գործողությունը, որ ամրակայված է գրական հենքով, իր բովանդակությամբ կայուն է: Սա գրական կոնկրետությունն է, որը վերաճում է բեմական կոնկրետության, երբ խոսքը ներկայացվում է որպես բեմական իրադրության արդյունք, դրվում է շարժման մեջ: Ըստ թատերաբեմի օրենքների, գործող անձին ենթադրվող առարկայական իրավիճակներն են ստիպում շարժվել ու խոսել, և որքան կոնկրետ են այդ իրավիճակները, այնքան ըմբռնելի է ինտոնացիայի բեմական բովանդակությունը: Բեմական գործողությունը խոսքի գեղարվեստական իմաստի ամրակայման նոր ձևն է, նրա առարկայացումը: Բեմական գործողության ընկալման պրոցեսում հանդիսականն ըմբռնում է ոչ թե տեքստի կայուն իմաստաբանական շարքը, այլ հետևում է կենդանի իրադրություններին, ընկալում է շարժումը և, բնականաբար, աշխատում հասկանալ շարժման պատճառներն ու նպատակները: Խոսքը իմաստավորվում է փոփոխվող իրադրությունների տրամաբանությամբ, և շարժումն արտահայտվում է ինտոնացիոն ելևէջի մեջ: Մտքի, պատկերի ու զգացմունքի ավարտված որակը բեմական գործողության մեջ ընկալվում է արդեն երկրորդ պլանում: Ըստ էության, բացասվում է ոչ թե տեքստը, այլ գրական արտահայտչաձևը, ոչ թե նյութը, այլ այդ նյութի գոյության ձևը:

Բացասման այս երևույթին է բախվում դրամատուրգը իր պիեսի բեմադրությունը դիտելիս: Նա հանդիպում է խոսքի նոր իրականության և չի ճանաչում սեփական ստեղծագործությունը: Հայտնի է, որ Իբսենը, մանրամասնորեն մշակելով յուրաքանչյուր դարձվածքն ու բառը, ամեն անգամ վրդովվել է, երբ բեմադրության մեջ տեսել է այդ փրված: Գրական հիմքի բացասման երե-

վույթը հետաքրքիր եզրակացութեան է բերել ուս դրամատուրգ Յուրի Օլեշային: «Դարձվածքի ճշգրտութեանը բեմում շատ հաճախ խանգարում է: Այդպես եղավ «Զգացմունքների դավադրությունը» պիեսը բեմադրելիս (Գեղարվեստական թատրոնում—Ն. Ն.), երբ պիեսի բառային հենքը թափվում էր, ինչպես ծեփը պատի վրայից և փչացնում գործը: Այժմ ես նորից եմ մտածում այն մասին, թե արժե՞ արդյոք ասացվածքային (աֆոբիստիկ) բնույթի պիես գրել և բեմադրել, չի՞ կարելի արդյոք կակազող, առարկայից առարկա թռչող խոսքի միջոցով ստեղծել դրամատիկորեն հագեցված խոսք: Ես կուզենայի ստեղծել կոտրված ֆրազների թատրոն»<sup>23</sup>:

Բեմական պարտիտուրը, որպես կանոն, շեղվում է գրական կառուցվածքից, երբեմն էլ փոխում է տեքստի առանձին հատվածների դասավորությունը: Պարտիտուրից դուրս են մնում բոլոր այն խոսքերը, որոնց գաղափարը կա տեքստի պոտենցիալում, և ավելանում են խոսքային իրադրության մեջ կռահվող բառեր ու բացականչություններ: Դերասանի երևակայությունը որքան ազատ է զգում իրեն բեմական իրադրությունների ոլորտում, այնքան ազատ է վարվում գրական ինտոնացիայի, երբեմն էլ տեքստի հետ: Յուրաքանչյուր դարձվածքի տակ նա իրադրություն է որոնում, եթե չկա, ստեղծում է այն կամ յուրաքանչյուր դարձվածք ընկալում է որպես իրադրության արդարացում: Հիշենք Փափազյանի ավելացրած բացականչությունները «Համլետ»-ի երրորդ գործողության «բեմի վրա բեմ» տեսարանում: Համլետը, ըստ հեղինակային տեքստի, Օֆելյային բացատրում է ներկայացումը:

Համլետ. Պարտեզի մեջ թունավորում է մարդուն, թագավորությունը ձեռք ձգելու համար:

Անունը Գոնզագո է, պատմվածքը իսկապես գոյություն ունի և շատ ընտիր իտալերեն գրված: Հիմա կտեսնես, թե ինչպես է նա ձեռք բերում Գոնզագոյի կնոջ սիրտը:

Օֆելյա. Թագավորը վեր կացավ:

Համլետ. Ի՞նչ է, սուտ հրդեհի՞ց վախեցավ<sup>24</sup>:

Խոսքի ներքին տոնը այստեղ բավական հանգիստ է: Բայց այս հանգիստ դիալոգը տեղի է ունենում պիեսի դրամատիկորեն ամենալարված տեսարաններից մեկում: Թվում է, Համլետի դերակատարն այստեղ ուրիշ անելիք չունի, բացի Կլավդիոսին հետևելուց: Բայց դրամատուրգը, ինչպես նկատել ենք, մտածում է ոչ անպայման բեմական իրադրությունների տրամաբանությամբ: Օֆելյայի խոսքերից կարելի է նույնիսկ կարծել, որ գործողության դրամատուրգիական պատկերացման մեջ Համլետը չի էլ նայում թագավորի կողմը: Օֆելյայի խոսքը կամ գործողության իլյուստրացիան է, կամ, թերևս, բեմական իրադրությունն ուրիշ կերպ է պատկերացվել Շեքսպիրի ժամանակի թատրոնում: Բոլոր դեպքերում, կերպարի վարքագծի ժամանակակից ըմբռնմանը չի համապատասխանում այս կտորը: Եվ ըստ այդ ըմբռնման, ելնելով զգացմունքի տրամաբանությունից, Փափազյանի Համլետը այս խոսքը Օֆելյային չի ուղղում և նրան էլ պատասխանելու հնարավորություն չի տալիս, այլ գոռում է ինքնատիրապետումը կորցրած, իր ձայնաշարի ամենաբարձր նոտայի վրա:

Համլետ. Ե՛հ, նա՛, նա՛, նա՛... Ա՛յ, ա՛յ, ա՛յ... նա նրան թունավորում է պարտեզում, որպեսզի կարողանա ամբողջ թագավո-

<sup>23</sup> Ю. Олеша, Пьесы. Статьи о театре и драматургии, М., 1968, էջ 323:

<sup>24</sup> Վ. Շեքսպիր, նշվ. հրատ., հ. I, էջ 60:

բությունը ձեռք բերել... Հիմա կտես-  
նենք, թե ինչպես է նա ձեռք բերում...

Դերասանը անսպասելիորեն իջեցնում է տոնը և  
Ֆրագի շարունակությունը թավ ու խուլ ձայնով ուղղում  
Կլավդիոսին.

...Գոնգագոյի կնոջ սե՛րը, տե՛ր ար՛քա:

Հեղինակի խոսքը բեմական պարզ տրամաբանու-  
թյամբ ենթարկված է գործողության ծրագրին. փոխված  
են և՛ բովանդակությունը, և՛ տեքստը, և՛ ինտոնացիան:

Իհարկե, հեղինակային տեքստը փոփոխելը պարտա-  
դիր չէ երբեք և օրինաչափ էլ չէ: Տեքստի մեջ արված  
փոփոխությունը դեռևս չի փոխում արտասանվող խոսքի  
գրական բովանդակությունը, եթե փոխված չէ իրադրու-  
թյունը: Բեմում կարելի է փոփոխել տեքստը և այնու-  
ամենայնիվ արտահայտել նրա օբյեկտիվ բովանդակու-  
թյունը, կարելի է պահպանել տեքստային բոլոր մանրա-  
մասները և նրա բոլոր իմաստները ենթարկել բեմա-  
կան գործողության տրամաբանությանը: Երբ ասում  
ենք գրական հիմքի բացասում, այլևս էական չէ, թե ինչ  
խոսքեր են արտասանվում, էականն այն է, թե բեմա-  
կան ինչ իրադրության արդյունք են խոսքերը:

Եվ այնուամենայնիվ, դերասանի ստեղծաբանելու հնա-  
րավորությունները սահմանափակված են: Խոսք ստեղ-  
ծելը վերջին հաշվով գրական արվեստի բնագավառն է:  
Դերասանը սահմանափակված է տեքստի շրջանակ-  
ներում և ազատ է բեմական գործողության, այս դեպ-  
քում՝ ինտոնացիոն ձևերի ընտրության մեջ: Անգամ  
իմպրովիզացիայի թատրոնը՝ իտալական կոմեդիա  
դելլ' արտեն սահմանափակել է դերասանի բանաստեղ-  
ծական երևակայությունը: Դիմակների, որպես դրամա-  
տիկական ֆունկցիաների, որոշակիությունը, բնականա-  
բար, ենթադրում էր գործողության հանգույցների ու  
լուծումների որոշակի թվով տարբերակներ: Սա նշա-

նակում է, որ այստեղ բեմական իրադրությունների  
բնույթը սկզբունքորեն չի փոխվել, չի փոխվել նաև խոս-  
քի հիմնական դրամատիկական պլանը: Դերասանը որ-  
քան էլ ազատ լիներ ստեղծաբանության մեջ, նա միշտ  
խոսելու էր իր դիմակին, այն է՝ դրամատիկական  
ֆունկցիային համապատասխան: Ինչպես տեսնում ենք,  
իմպրովիզացիայի թատրոնում անգամ դերասանը պոետ  
չի դարձել: Բայց կոմեդիա դելլ' արտեի խոսքում դրա-  
մատիկական պլանը առաջնային չի եղել. խաղի հան-  
գույցները հյուսվել ու լուծվել են ոչ խոսքային հենքում:  
Սրախոսությունները, ասացվածքները, բառախաղերը,  
չափածո երկտողերն ու քառյակները ավելի շատ զարդա-  
րել են գործողությունը, քան իրադրություններ ստեղծել:  
Խոսքն այստեղ ստացել է ինքնուրույն արժեք, առանց  
լուծվելու գործողության մեջ: Սա ընդհանրապես ասաց-  
վածքային խոսքի առանձնահատկությունն է, որի  
հետքերը պարզ նկատելի են Լոգովիկո Արիոստոյի,  
Նիկոլո Մաքիավելիի, Պիետրո Արետինոյի, թեկուզ  
Շեքսպիրի կատակերգություններում:

Կոմեդիա դելլ' արտենում տեքստի և գործողության  
լիակատար փոխներթափանցում չի եղել: Դերասանի  
ստեղծագործությունն ավելի շատ արտահայտվել է սյու-  
ժետային պլանում, արտաքին գործողությամբ և հա-  
կադրվել խաղի մեջ լեզվամտածողության սկզբունքին:  
Կառլո Գոլդոնիի պայքարը գրական թատրոնի համար  
պարտադրված էր նախ և առաջ բեմական արվեստի շա-  
հերով: Բեմական մտածողությունը որոշակիորեն են-  
թարկելով գրական մտածողության օրենքներին, Գոլդո-  
նիի ռեֆորմը տանում էր դեպի գործողության ու խոսքի  
փոխներթափանցում:

Իմպրովիզացիայի սկզբունքը, այնուամենայնիվ,  
պահպանելու էր իր որոշ իրավունքները դերասանի  
արվեստում և հասնելու էր XIX դարի դասական ռեա-  
լիզմի վարպետներին: Բայց այս իմպրովիզացիան որա-

կապես տարբեր է հին իմպրովիզացիայից: Նա բեմական մտածողություն մեջ գրական մտածողության տարր չի մտցնում, այլ դառնում է կոնտեքստային շերտի դիմադրությունը հաղթահարելու յուրահատուկ միջոց: Ավելացված բառը կամ դարձվածքը, որ բեմական կենդանի իրադրության արդյունք է, լուծվում է հեղինակային տեքստում և ամբողջությամբ փոխում այն կամ ավելացնում նրան բովանդակային մի նոր շերտ: Օրինակ, Վաղարշ Վաղարշյանը Բուլըշովի տեքստին ավելացրել է մի դարձվածք՝ «հավատս եմ կորցրել», ընդգծել այդ՝ տալով նրան դրամատիկական առանձնակի նշանակություն: Ըստ սեփական վկայության, դա ստացվել է պատահականորեն, և դերասանն զգալով այդ խոսքի ոչ պատահական իմաստը խաղի մեջ, ներմուծել է տեքստ<sup>25</sup>: Սա պատահական բացականչություն չէ այնքանով, որ կերպարի ընդհանուր վարքագիծը դերասանի ենթագիտակցության մեջ հասունացրել է այդ մոտիվը:

Թատրոնի պատմությանը հայտնի է, որ շատ հաճախ նշանավոր դերասանի անվան հետ է կապվել որևէ երկրորդական հեղինակի գործ կամ գրական ոչ մեծ արժեքի պիեսները ստացել են դասական երկերի արժեք: Այսպես կոչված, դասական մելոդրամայի լավագույն օրինակներն իսկ տեղ չունեն գրականության պատմության մեջ, բայց թատրոնի պատմության մեջ իմաստավորված են բեմական ավանդույթների լուսապսակով: Դրամատիկական պլանի անսխալ լինելը, սյուժետային սխեմայի բեմականությունը ազատություն են տվել դերասանի անհատական գործողությանը: Գեղարվեստական խոսքի թույլ մշակվածությունը գրեթե բացառել է կոնտեքստային շերտի այն դիմադրությունը, որին

<sup>25</sup> Տե՛ս Ս. Ռիգակ, Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիան հայ լեմում, Երևան, 1956, էջ 124:

դերասանը հանդիպել է դասական պիեսներում: Եվ գեղարվեստական խոսքի անմշակ հենքի վրա դերասանն ստեղծել է դրամատիկորեն և թատերայնորեն հետաքրքիր ինտոնացիա: Խոսքը ստացել է գեղարվեստական արժեք ոչ միայն հանդիսականի, այլև նույնիսկ ընթերցողի համար: Փրինակ, Կորրադոյի (Պ. Ջիակոմետտի՝ «Ռեդագործի ընտանիքը») տեքստը Թոմազո Սալվինին հարստացրել է ենթաիմաստների այնպիսի խորությունը, որ հետագա դերակատարներն էլ, չկարողանալով ազատագրվել նրա ազդեցությունից, խոսքի բեմական բովանդակությունը գրական երկի հետ միասին փոխանցել են հաջորդ սերունդներին: Կարելի է ասել, որ հետագա դերասանները Կորրադոյի դերատեքստը ընկալել են ըստ Սալվինիի ենթատեքստի: Այսպես, Կորրադոյի առաջին մեծ մենախոսության մեջ պատմվում է մի ցավալի սյուժե՝ «սոցիալական մելոդրամային» հատուկ կրկնված մոտիվների մի շարք: Պատմողը՝ Կորրադոն, ծայրահեղ սենտիմենտալ իրադրության մեջ է և դրամատիկական պլանում ներկայանում է որպես զոհ: Բայց ահա, արտասովոր անհատներ մարմնավորող Սալվինին զգում է իրեն այլ իրադրության մեջ. Կորրադոյին ներկայացնում է որպես կաշկանդումից ազատագրված ուժ, բիրլիական Սամսոնի նման, և ցավալի պատմությունը դարձնում տիեզերական ողբերգություն: Սալվինիի խոսքերի ենթաիմաստը ժառանգող Փափազյանը պատմում է իր փախուստի հանգամանքները ոչ թե իրեն խղճալով, այլ իր վրա հարձակվողներին: «Մարդիկ դուրս թափվեցին տներից. որը ձեռքին դանակ, որը փայտ, որը շվան», — ասում է նա խորին արգահատանքով մարդկային փոքրության հանդեպ և իր ուժի, դրության ու բարոյական գերազանցության գիտակցությամբ: Իսկ «ես մենակ էի» ֆրազի իմաստը թերևս չի կարելի մեկնել այլ կերպ, քան իբրևյան Շտոկմանի բառերով. «նա է աշխարհում ամենաուժեղ մարդը, ով ամենից ավելի մենակ է»:

Մեկոգրաման, որպես գրական հիմք, ավելի հեշտ է բացասվում: Նրա կոնտեքստային իմաստների շերտը «բարակ» է, և խոսքի բեմական բովանդակությունը ի հայտ է գալիս որպես բացարձակորեն ինքնուրույն արժեք: Գրական նյութը այստեղ ավելին չէ, քան բեմական սյուժեի ճիշտ գտնված սխեմա, որի շրջանակում մեծանում են դերասանական արտահայտչալեզվի նշանակությունն ու հնարավորությունները: Այս առումով, նա ընդհանուր եզր ունի կոմեդիա դելլ' արտեի հետ, մի առավելություն մսակայն, որ դերասանը մեկոգրամայում հնարավորություն է ունեցել ստեղծելու խոսքի ու գործողությունից նույնականություն: Զիակոմեդիայի դասական համարված մեկոգրաման շի կարող համեմատության որևէ չափ գտնել դասական որևէ պիեսի հետ: Բայց հազիվ թե կարելի է բեմական արժեքի տեսակետից մեծ տարբերություն տեսնել Փափազյանի որևէ շեքսպիրյան մենախոսության և Կորրադոյի այս հատվածի ինտոնացիոն վերարտադրությունների միջև: Էականը ոչ թե նյութն է, այլ նրա գեղարվեստական արտահայտության ձևը՝ ոչ թե գրական բովանդակությունը (թեկուզ դրամատիկական ձևի մեջ ավարտված), այլ նրա բեմականորեն փոխակերպված որակը: Եթե անգամ այս երկու որակները համարժեք են, դարձյալ երկրորդական է այն հարցը, թե որքանով են համեմատելի բովանդակությունը և նյութը: Բեմական խոսքի արվեստի ինքնուրույն լինելը գրական ոչ մեծարժեք նյութի դեպքում երևում է ավելի պարզ: Դա, իհարկե, պակաս նկատելի է հակառակ դեպքում, բայց օրինաչափությունը բոլոր դեպքերում էլ մնում է օրինաչափություն: Գրական բովանդակությունը՝ իր թեկուզ խոսքային իրադրությունների դրամատիզմով, միշտ բացասվում է բեմական կենդանի իրադրությունների կոնկրետությունը:

Վ. Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի նախավերջին տեսարանում դերասան Մեք Գրեգորը արտա-

սանում է հատվածներ Լիրի մենախոսություններից, և Մեք Գրեգորի դերակատար Փափազյանը այս խոսքը ներկայացնում է ոչ ամենևին շեքսպիրյան ողբերգության մոտիվներով: Այստեղ գրական և բեմական բովանդակությունների կապը շատ ընդհանուր է, ձևական: Առաջին խոսքերում նա փորձում է կրկնել ինչ-որ մոտիվներ Լիրից, բայց այս էլ հնչում է որպես Սարոյանի հերոսի խոսքը: «Փչեցե՛ք ուժգին, կատաղի հողմեր» ֆրազը ընկալվում է որպես ծերունի ողբերգակի՝ անցյալի ներշնչումները ոգեկոչելու վերջին ու հոգնած ճիգը: Դա այդպես էր նաև ութսունամյա Փափազյանի համար, և այս խոսքերը հանդիսականն ընդունում է որպես կյանքի իրադրություն. բեմական իրադրությունը իմաստավորվում է կյանքի իրադրությամբ: Հանդիսականը մտածում է, որ Փափազյանին տեսնում է թերևս վերջին անգամ, և Փափազյանն էլ զգում է, որ դա իր կարապի երգն է: Շարունակությունը՝ «դու էլ գնացիր և էլ ետ չես գա, ետ չես գա երբեք, երբե՛ք, օ՛ երբե՛ք», — արդեն ոչ մի կապ չունի Լիրի մենախոսության հետ: Սա արդեն հոգնանվագ մի երգ է, ինքնամոտի մրմունջ, թե վերջացել է մեծ ողբերգակների՝ դերասանական մեծ անհատների դարը, և նրա վերջին մոհիկաններից մեկը հրաժեշտ է տալիս աշխարհին: Այս միմյանց հետ կապ չունեցող ֆրազմենտներին, որոնք կապվում են ըստ պիեսի դրամատիկական ենթատեքստի, Փափազյանն ավելացնում է նոր ֆրազմենտներ, ընդգծում խոսքային իրադրության. «անտրամաբանականությունը» և ստեղծում բեմականորեն խիստ տրամաբանված ինտոնացիա: Այստեղ արդեն ամեն բառ ընկալվում է գրական բովանդակությունից բոլորովին անկախ:

Ինչպես նկատում ենք, նույնիսկ դրամատիկական տեսակետից հետաքրքիր և ուժեղ նյութը լիակատար հիմք չի դառնում խոսքի բեմական բովանդակության համար: Եթե գեղարվեստական արտահայտության մի



ձևը փոխարինվում է մեկ այլ ձևով, ապա այս վերջինը անխուսափելիորեն բերում է բովանդակային այնպիսի շերտեր, որ չեն եղել հեղինակային մտահղացման մեջ և չկան խոսքային իրադրությունների պոտենցիալում: Բեմական գործողության պրոցեսում տեղի է ունենում նյութի փոխակերպում, որի արդյունքը ինչ-որ առումներով թերևս համեմատելի է, բայց նույնական չէ գրական հիմքի հետ:

Գ. ԲԵՄԱԿԱՆ ԵՆԹԱՏԵՔՍ. ՆՅՈՒԹԻ ԵՎ ՁԵՎԻ  
ՀԱԿԱՍՈՒԹՅՈՒՆ

Գրական հիմքի բացասումը մեզ անմիջականորեն մոտեցնում է բեմական ենթատեքստի ըմբռնմանը: Բայց նախ անհրաժեշտություն է առաջանում տարբերել այն գրական ենթատեքստից:

Ի՞նչ է գրական ենթատեքստը, և ինչով է տարբերվում նրանից բեմական ենթատեքստը:

Գրական ենթատեքստը արտահայտում է հեղինակի վերաբերմունքը իր պատկերացրած իրականության հանդեպ, խոսքի այն «թաքնված» իմաստը, որ չի արտահայտվում կոնտեքստում, բայց իր մոտավոր ձևով «ընթերցվում» է խոսքային իրադրության մեջ: Գրական ենթատեքստը հատկանշում է այն խզումը, որ կա խոսքի իմաստի և արտահայտվող օբյեկտի իմաստի միջև: Գրական ենթատեքստը միայն խոսքի թաքցված կամ փոխաբերական իմաստը չէ, թեև այդ էլ ենթատեքստի յուրահատուկ ձև է: Առանց թաքցված իմաստների էլ խոսքը միշտ ունի իր ենթատեքստը: Չկա խոսք առանց ենթատեքստի, քանի որ չկա արտահայտություն առանց արտահայտվող օբյեկտի հանդեպ վերաբերմունքի, և խոսքային ձևակերպման մեջ հնարավոր չէ բառային նշանների վերածել արտահայտվող օբյեկտի բոլոր իմաստները: Խզումը խոսքի իմաստի և արտահայտվող օբյեկտի իմաստի միջև անխուսափելի է թե-

կուզ այն պատճառով, որ ամեն մի բառում կամ դարձվածքում բացի անմիջական իմաստից ու նրա առնչություններից ի հայտ են գալիս նաև նախորդող կամ հաջորդող խոսքի իմաստներն ու տրամադրությունները: Սա, այսպես կոչված, խոսքային իրադրությունն է՝ ենթատեքստի «ընթերցման» հիմնական պայմանը: Վերջապես, գրական դարձվածքի ներքին ինտոնացիայում պարզորեն արտացոլվում է նաև շասված, կիսատ թողնված կամ ասվելու պատրաստ միտքը: Լարոշֆուկոյի հայտնի աֆորիզմը, թե «բառերը ծառայում են մտքերը թաքցնելուն», բացատրում է ենթատեքստ հասկացության մեկ կողմը: Այս բացատրությունն էլ ունի իր ենթատեքստը. այն է՝ թե ամեն մի խոսքում կան թաքնված բառեր: Իսկ երբ բառերը ծառայեցվում են անպայման մտքի փակագծերը բացելուն, նրանք բերում են իրենց հետ ենթաիմաստների նոր խմբեր, դարձյալ ինչ-որ մտքեր «ընթերցվում» են բառերից դուրս: Մտածածն ու զգացածը բառային նշանների վերածել անմիջապես մտածելու և զգալու պահին ֆիզիկապես հնարավոր չէ: Վերաբերմունքը օբյեկտի հանդեպ ծնվում և իր արտահայտություն ձևը գտնում է անհամեմատ արագ, քան կհասցնի բառային ձևակերպում ստանալ: Մտքի և զգացմունքի փոխակերպումը խոսքի տևում է երկար. լեզուն համեմատաբար դանդաղ է «կողավորում» մտածողական, առավել ևս աֆեկտիվ պրոցեսները: Եվ, այնուամենայնիվ, լեզվական փաստի վերածված արդյունքը մտածածի և զգացածի լրիվ համարժեքը չէ, քանի որ մտածողական կամ զգացողական պրոցեսը կանգ չի առնում և սպասում արդյունքին, այլ շարունակում է արտահայտվել: Ամենաերկար բացատրությունն էլ իր պոտենցիալում պահում է բառերի չվերածված մտքեր, և ամենակարճ խոսքում էլ ենթադրվում է ասվածից անհամեմատ ավելին:

Այսպիսով, գրական ենթատեքստը բառային նշանակությունների և կոնտեքստի հարաբերության մեջ ընկալվող ենթաիմաստների խումբն է, խոսքային իրադրության մեջ «ընթերցվող» բովանդակությունը, որ մերձագույնս արտահայտվում է գրական ներքին ինտոնացիայում:

Բեմական ենթատեքստը, ի տարբերություն գրականի, խոսքային իրադրության մեջ չի ընթերցվում. նա արտահայտվում և ընկալվում է միայն բեմական ինտոնացիայի միջոցով: Բեմական իրադրություններից եկող իմաստները, ձգտելով արտահայտություն և չկարողանալով հաղթահարել տեքստի միշտ կայուն պատենշը, գրանորվում են միմիկա-պլաստիկական և ինտոնացիոն միջոցներով: Կրելով իրենում նաև գրական ենթատեքստը, որպես խոսքի օբյեկտիվ բովանդակություն, բեմական ենթատեքստը այս էլ ենթարկում է թատերային արտահայտության: Դերասանն ու բեմադրողը գրական ենթատեքստի բոլոր շերտերը ընկալում են բեմական իրադրության լույսով ու նրա հետ միասին, առանց տարբերություն դնելու այս երկուսի միջև: Ստեղծագործական պրակտիկայում այդ տարբերություններ էական դեր չեն խաղում: «Յուրաքանչյուր դրամատիկական ստեղծագործության մեջ,— գրում է Վսեվոլոդ Մեյերխոլդը,— կա երկու դիալոգ. առաջինը «արտաքուստ անհրաժեշտ» բառերն են, որ ուղեկցում կամ բացատրում են գործողությունը, երկրորդը «ներքին» դիալոգն է, որ հանդիսատեսը պետք է լսի ոչ թե բառերում, այլ դադարներում, ոչ թե աղաղակներում, այլ լուսություններում, ոչ թե մենախոսություններում, այլ պլաստիկայի երաժշտության մեջ»<sup>26</sup>:

Մեյերխոլդի այս դիտողության մեջ ակադեմիկոս Վիկտոր Վինոգրադովը տեսնում է դրամատիկական

ենթատեքստի բացատրությունը<sup>27</sup>: Իրականում Մեյերխոլդը խոսում է բեմական ենթատեքստի մասին, որը ներառում է գրական ենթատեքստը նույնպես: Բեմական ենթատեքստը ստեղծվում է խոսքի գրական բովանդակության և ներկայացման բեմական բովանդակության միասնական հիմքի վրա, բայց չի կարելի ասել թե դրամատիկական արվեստում նա ավելի մեծ տիրույթ է: Պարզապես այս երկուսը բնույթով տարբեր են: Ինչպես կտեսնենք ներքևում, բեմական ենթատեքստը ի վիճակի չէ տեղավորել գրական ենթատեքստի բոլոր շերտերը. գործողությունը վերաիմաստավորում է խոսքը և ինչ-որ տեղերում սահմանափակում նրա լուռ ճառագայթման ոլորտը: Մեյերխոլդը, ըստ իր բեմադրողի հոգեբանության, վերանում է գրական իրականության առանձնահատկությունից և դրամատիկական դիալոգում տեսնում նախ և առաջ բեմական ենթատեքստը՝ այն, ինչը չկա նրանում և ստեղծվում է բեմադրության մեջ: Միայն բեմադրողի երևակայությամբ կարելի է դեռևս շրջանադարձ պիեսում ընթերցել բեմական ենթատեքստը և նույնիսկ շարժումը: Իսկ դրամատիկական դիալոգը կառուցված է այնպես, որ նրանում հստակորեն կոհսվում է գործող անձանց կամքը՝ զուտ գրական ենթատեքստի հստակությամբ.

Յագո. Ազնիվ տեր...

Օթելլո. Ի՞նչ է, Յագո:

Յագո. Երբ տիկնոջ տունը հանախում էի՛ք՝ Միֆայել Կասինո գիտե՞ր ձեր սերը:

Օթելլո. Այո, սկզբից գիտե՞ր մինչև վերջ:  
Ինչո՞ւ ես հարցնում:

Յագո. Ոչինչ, իմ մտքի գոհացման համար.  
Մի վատ բան չկա:

<sup>27</sup> Տե՛ս В. В. Виноградов, О теории художественной речи, М., 1971, էջ 69:

<sup>26</sup> В. Э. Мейерхольд, Статьи, речи, беседы, письма, т. I, М., 1968, էջ 125:

Գրական ենթատեքստը, կարելի է ասել, ընթերցվում է նույնիսկ առաջին խոսքից, բայց նա սկսում է որոշակիանալ, երբ Յագոն ասում է. «մի վատ բան չկա»: Ժխտական ձևով ասված ֆրազը ստանում է հաստատական իմաստ, քանի որ ասվում է անպատեհ ձևով, կարծես «վատ բանի» մասին մտածել տալու նպատակով.

Օթեւո. Ի՞նչ է մտքիդ, Յագո:

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

Օթեւո. Այո, ծանոթ էր և հաճախ նա էր միջնորդ մեր մեջ:

Յագո, Իրա՞վ:

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

Մի՞թե, պարկեշտ չէ:

Յագո. Պարկեշտ, տե՛ր իմ:

Օթեւո. Պարկեշտ, հա, պարկեշտ:

Յագո. Որքան ես գիտեմ, նա պարկեշտ մարդ է:

Օթեւո. Ի՞նչ ես մտածում:

Յագո. Մտածո՛ւմ, տե՛ր իմ:

Օթեւո. Մտածո՛ւմ, տե՛ր իմ:

Երկինքը վկա, արձագանքի պես ասածս է կրկնում:

Կարծես թե մտքում մի նիվադ ունի,

Այնպես սուկալի, որ կարելի չէ ուրիշին ցույց տալ<sup>28</sup>:

(Գործ. III, տեսարան 3):

Յագոյի խոսքի գրական ենթատեքստը խոսքային իրադրության մեջ է և ի հայտ է գալիս ավելի շուտ, քան նա բառեր կծախսի ասելիքի վրա: Քիչ բառերով նա ասում է շատ բան, և իր խոսակիցն էլ անմիջապես

կռահում է, որ նրա ասելիքը բառերով չի վերջանում ու մղում է ասելու հիմնականը: Եթե Օթելլոյի խոսքերը «ունքերդ այնպես կծկեցիր...» չծառայեն անգամ որպես Յագոյի ենթադրվող վարքագծի իլյուստրացիա, դարձյալ ընթերցողը կռահելու է նրա հարցերի ու պատասխանների գրական ենթատեքստը: Բայց գրական ենթատեքստն ունի իր արտահայտությունն սահմանը. որպես բեմական ենթատեքստ, նա չի ընթերցվում մինչև վերջ, քանի դեռ խոսքային իրադրությունը չի վերածվել բեմական իրադրության: Այս հատվածում անհնար է չկռահել խոսքային իրադրության հիմնական իմաստը՝ այն, որ Յագոն խարդավանք է նյութում, թեև նրա խոսքերի իմաստն ակնհայտորեն տարածայնում է ենթադրվող նըպատակին: Սա գրական ենթատեքստի առանձնահատկություններից է: Բայց Յագոյի ակնարկների կոնկրետ երանգները, որոնք կարող են անսահմանորեն շատ լինել, արտահայտվել կարող են միայն բեմական ինտոնացիայի միջոցով, և դա էլ բեմական ենթատեքստի առանձնահատկությունն է:

Ենթատեքստ հասկացության տակ Ստանիսլավսկին ենթադրում է դերասանական խոսքի հուզական-կամային-ինտելեկտուալ բոլոր դրդապատճառները՝ այն ամենը, «ինչը ստիպում է արտասանել հեղինակային տեքստը»<sup>29</sup>: Բայց սա, ինչպես տեսնում ենք, ոչ թե տեքստին ենթակա և տեքստից ծնվող, այլ տեքստը իրեն ենթարկող, ուրեմն և՛ նրան դրսից պարտադրված գործոն է:

<sup>29</sup> Կ. Ստանիսլավսկի, Դերասանի աշխատանքը իր վրա, նշվ. հրատ., էջ 492:

Ստանիսլավսկին չի գործածում «բեմական ենթատեքստ» տերմինը, շբաժանելով ենթատեքստի գրական ըմբռնումը բեմականից: Ժամանակի տեսական գրականագիտությունը չէր հասել պոտենցիալ սեմանտիկայի ըմբռնմանը, իսկ Ա. Պոտեբնյայի լեզվաբանական աշխատությունները որևէ ազդեցություն չեն ունեցել և այժմ էլ չունեն բեմական խոսքի տեսության վրա:

<sup>28</sup> Վ. Շեֆսպիր, նշվ. հրատ., հ. I, էջ 160:

Բեմական ենթատեքստը, ենթարկված լինելով բառային նշանակությունների կոմպլեքսին, այնուամենայնիվ գրտնրվում է նրանից. «վեր»: Այստեղ ավելի նպատակահարմար է հայերեն շթարգմանվող НАДТЕКСТ տերմինը, որ ստույգ է արտահայտում բեմական ենթատեքստի հիմաստը:

Ինչպե՞ս հասկանալ բեմական ենթատեքստի տեքստից «վեր» գտնվելու հանգամանքը: Դուրս բերվելով տեքստի պոտենցիալից և առարկայանալով գործողության մեջ, հիմաստների այս խումբը արդեն փոխակերպված է (գրական հիմքի բացասում) և վերադառնում է տեքստին՝ վերահիմաստավորելու այն: «Դրսից» նա բերում է այն, ինչը զուտ բեմական գործողության արդյունքն է: Ֆրանցիսկ Լանգի հայտնի կանոնը՝ «խաղը պետք է նախորդի խոսքին», որոշակիորեն կրում է բեմական ենթատեքստի գաղափարը: «Գերասանը նախքան լսածին պատասխանելը, — գրում է XVIII դարի տեսաբանը, — խաղով է արտահայտելու այն, ինչ ուզում է ասել, որպեսզի հանդիսականին հասկանալի լինի, թե ինչ է կատարվում նրա հոգում, և ինչ է ասելու նա այդ բաներից հետո»<sup>30</sup>: Կանգը, կարծես, բաժանում է խաղը խոսքից, բայց խնդիրը բաների տարբերության մեջ է. խաղը գործողության կոմպլեքսն է, այսօրվա ըմբռնումով, իսկ խոսքը՝ բառային նշանակությունների:

Գերասանի արվեստի հնագույն տեսաբաններն էլ գիտակցել են, որ գործողությունն սկսվում է ավելի շուտ, քան խոսքը: Պիեսն սկսվում է արդեն պատրաստի մի իրադրությունամբ, որը ոչ մի կերպ հնարավոր չէ արտահայտել խոսքով. նրա մոտավոր պատկերացումը կա և դժվարությամբ է ընկալվում գրական ինտոնացիայում: Բեմական ենթատեքստը ընթերցողի պատկերացմանն է հասնում այն ժամանակ, երբ նա,

իր համար թերևս աննկատելի, վերադառնում է նախորդ խոսքին: Դրամատուրգիական կառուցվածքում ամեն մի խոսք անուղղակիորեն ծառայում է նախորդի բացահայտմանը, դառնում է նրա ենթատեքստը: Ուրեմն, ներկայացման մեջ առաջին խոսքը ինտոնացիոն ձևավորում է ստանում պայմանաբար ենթադրվող պատրաստի մի իրադրության հիման վրա, որը դերասանն ընկալում է հաջորդող խոսքերի օգնությամբ և արտահայտում նրանից շուտ («խաղը նախորդում է խոսքին»): Հիշենք Գոգոլի «Ռեկզորի» առաջին նշանավոր ֆրագր. «Ես հրավիրել եմ ձեզ, պարոնայք, հաղորդելու անախորժագույն մի լուր»: Սա ասվում է որպես պատրաստի իրադրության արդյունք: Թե ինչ իրադրություն է այդ, հիմանում ենք հետո, բայց նրա մոտավոր տրամադրությունը ընկալում ենք գրական ինտոնացիայում: Իսկ ներկայացման մեջ գրեթե տեսնում ենք այդ իրադրությունը և սպասում նրա զարգացմանը: Գրական ինտոնացիայում պարզ նկատելի է տագնապի ու անհանգստության միջնորդը, իսկ գրական ենթատեքստը հաջորդ ֆրագն է. «Մեզ մոտ է գալիս ուրիշը»: Այս վերջինիս ենթատեքստն էլ պարզվում է տեքստի շարունակության մեջ և այսպես մինչև ավարտը: Բեմական ենթատեքստը հայտնագործվում է նախորդ ու ներկա, ենթադրվող ու սպասվող հանգամանքների միասնական ընկալումով, որի վերարտադրությունը հնարավոր է միայն բեմական ինտոնացիայով: Բեմական ենթատեքստը նախորդում է տեքստին. ինտոնացիան արտահայտում է այն, ինչը տեքստի միջոցով կոնկրետանալու է հետո: Ինքնին հասկանալի է, որ բեմական խնդիրների ու առարքների հերթագայումը ուղղակիորեն չի հետևում խոսքային իրադրությունների հերթագայմանը: Եթե փորձենք բեմականորեն հասկանալ վերը բերված դարձվածքները, նրանց բազում հիմնավորումները կգտնենք պիեսի ամբողջ ընթացքում և կտեսնենք, որ այդ մեկ-

<sup>30</sup> "Хрестоматия по истории западноевропейского театра", т. 1, էջ 808:

երկու Ֆրազը կրում են բեմական հոգեբանական խնդիր-ներրի այնպիսի մի բեռ, դրամատիկական իմաստների այնպիսի շերտեր, որոնք խոսքային իրադրության մեջ անմիջականորեն արտահայտվելու ոչ մի հնարավորու-թյուն չունեն, և բացահայտվել կարող են միայն ու միայն ինտոնացիայով: Սա հենց այն է, ինչ կոչվում է պո-տենցիալ իմաստ, ինչը գրականագիտության մեջ մըլտ-ցրնում է «պոտենցիալ սեմանտիկա» հասկացությունը<sup>31</sup>:

Եթե այս տեսակետից քննելու լինենք յուրաքանչյուր դրամատիկական երկի խոսքային կառուցվածքը, կնկա-տենք, որ տեքստը և գործողությունը, արտահայտելով հանդերձ մեկը մյուսին, բնույթով ոչ միայն տարասեռ որակներ են, այլև ունեն տարբեր ուղղություններ և տար-բեր «արագություն»: Ուստի բեմական իրադրություննե-րի ընթացքը և դերասանի ինտոնացիան միշտ ստանում են երկակի արտահայտություն: Հանդիսականն ընկալում է մի կողմից խոսքը՝ գրական կոնկրետ ենթատեքստերով մյուս կողմից՝ նրա պոտենցիալ իմաստները՝ ինտոնա-ցիայի ու պլաստիկայի միջոցով: Եթե գրական Ֆրազը, ա-ռանձին վերցված, ունի մեկ նշանակություն և իր ենթա-իմաստների որոշակի խումբը՝ խոսքային իրադրության մեջ, ապա բեմական ինտոնացիայում այդ շերտերը բազ-մապատկվում են, որովհետև տեղի է ունենում կոն-տեքստային իմաստների ու բեմական իրադրությունների բարդ սինթեզ: Բոլոր դեպքերում որոշակի է մնում մի բան՝ իրադրություններն արտահայտում են ավելին, քան կոնտեքստային իմաստները: Բեմական խոսքում սա օրինաչափություն է: Այնուհետև. դեռևս չիրականացված դրամատիկական գործողությունը պատկերացում է տա-լիս հոգեվիճակների ու դրությունների ընդհանուր ի-մաստի մասին (որը խտացնում է իրենում պոտենցիալ

իմաստների անսահմանություն): Այդ իմաստը կոն-կրետանում է ֆիզիկական գործողության մեջ: Ըստ ո-րում, ֆիզիկական գործողություն է նաև հնչող խոսքը: Բայց բեմական գործողությունը ի վիճակի է խոսքի բու-վանդակային պլանում բացահայտելու այնպիսի շեր-տեր, որոնց պոտենցիալ իմաստները այլևս դուրս են գրական հիմքից: Եթե սովորական ընթերցողը անհրա-ժեշտություն է զգում նորից վերադառնալ կարդացված ստեղծագործությանը, ապա շնորհիվ նրա, որ գրական խոսքի պոտենցիալ իմաստները երբեք չեն սպառում իրենց: Դերասանը բեմում այդ ընթերցողի վիճակում է. նա տարիներ շարունակ չի ձանձրանում կրկնվող տեքստից ոչ միայն այն պատճառով, որ վերագնահա-տում է իր դրամատիկական խնդիրները, այլև՝ որ չի սպառվում գրական խոսքի պոտենցիան: Եթե հանդի-սականը նույն դերասանին նույն դերում լսում է շատ անգամներ և չի հոգնում նրա նույն ձայնագրությունները շատ անգամներ լսելուց, դա նշանակում է, որ բեմական ինտոնացիան նույնպես չի սպառում իր պոտենցիալ իմաստները:

Փորձենք այժմ տեսնել պոտենցիալ իմաստների այն շերտը, որ ծնվում է բեմական գործողության մեջ, և որի հեղինակը բեմագրողն ու դերասանն են: Ինտոնացիոն ձևի առարկայացման ընթացքում, ինչպես նկատել ենք, դերասանը հեռանում է գրական հիմքից և նորից վերա-դառնում նրան: Բեմական ինտոնացիան, որքան էլ դերասանական ստեղծագործություն է, այնուամենայ-նիվ, վերջնականապես ձևակերպվում է գրական տեքստի կաղապարում, իհարկե, որոշ փոփոխություն մտցնելով նրա ինտոնացիոն կառուցվածքի մեջ: Դերասանը դի-մում է հեղինակային խոսքին, որպես դրության արդա-րացում, որին հանգել է անհատական զգացմունքների տրամաբանությամբ, կարծես մոռանալով, որ այդ զգացմունքները ծագել են նույն աղբյուրից: Փաստորեն, բեմական ենթատեքստը արդարանում է գրական ենթա-

<sup>31</sup> Տե՛ս В. Виноградов, О художественной прозе, М.—Л., 1930, էջ 48:

տեքստի հիմքի վրա. դերասանի անհատական զգացմունքը հասարակական արժեք է ստանում գրական նյութի օբյեկտիվ բովանդակության մեջ: Այսպես, Շեքսպիրի «Լիր արքա» ողբերգության երկրորդ գործողությունում Ռեգանը Լիրի մոտ փորձում է արդարացնել իր քրոջ՝ Գոներիլի արարքը հետևյալ խոսքերով.

Ռեգան.

Տեր իմ, դուք ձեր եք,

Բնությունը ձեր մեջ այժմ կանգնած է

Իր ասպարեզի վերջին եզերքին.

Ավելի լավ է, որ ձեր վիճակը

Եվ դեկր հանձնեք խոհեմ մի մարդու,

Որ ձեր դրությունը ձեզնից լավ գիտե<sup>32</sup>:

Ռեգանը, ըստ գրական ենթատեքստի, աշխատում է ցրել Լիրի անհանգստությունն ու հուզումը, փորձելով ծանր նշանակություն շտալ իր քրոջ արարքին, չնկատել այդ արարքի հետևանքները: Նա մեղմ ու անուղղակի ակնարկով հաշտեցնում է Լիրին՝ իր արդեն խաղից դուրս լինելու վիճակի հետ, թեև վերջինս առայժմ շատ հեռու է իրերի դրությունը գիտակցելուց: Ռեգանը բախվում է նրա անըմբռնողությանը և միաժամանակ օգտվում գրանից: Գրական ենթատեքստում շատ պարզ նկատելի են կերպարի տրամադրության երկու գծերը՝ անտարբերություն և նախատինքի այնպիսի որակ, որ նա չի համարձակվում արտահայտել մինչև վերջ: Այստեղ խոսքեր կան, որ չեն ասվում և եթե ասվեն, ունենալու են աղետալի ներգործություն: Բայց այս պոտենցիալ իմաստները բացահայտվում են ոչ միանգամից, որպեսզի աղետը տեղի ունենա ողբերգության հաջորդ տեսարաններում: Խոսքային իրադրության մեջ կարող են նույնիսկ չլինել այդ իմաստները, բայց այն ենթատեքստը, որ ծնվելու է բեմական իրադրությունից,

էական մի կետում բացատրվում է գրական ենթատեքստով: Գ. Կոզինցևի «Լիր արքա» կինոնկարում Ռեգանի այս խոսքերը իմաստավորվում են ուրիշ, ավելի նուրբ երանգներով (դերակատար՝ Գ. Վոլչեկ), և այստեղ կարելի է նկատել գրական ենթատեքստի մոտիվներին մեկը կամ երկուսը, որոնք դարձել են հիմնական մոտիվներ բեմական ենթատեքստում: Բեմական արտահայտության կոնկրետությունը պահանջում է, որ գրական հիմքի պոտենցիալ իմաստների բազմության մեջ ընտրվի մեկը և զարգացվի որպես տեքստի դերասանական մեկնաբանության ելակետ: Կոզինցևի կինոնկարում այս խոսքերն ասվում են թաքցված վախով ու շփոթմունքով և չթաքցված կարեկցանքով: Կարեկցանքը փոքր չափով իհարկե ցուցադրված է, քանի որ մարդկային ըմբռնման գալու և բարոյապես արդարանալու միջոցը այս է կերպարի համար: Կոզինցևի և Վոլչեկի պատկերացումով, Ռեգանը այս խոսքերում վախենում է չհասկացվելուց և իր համարումը կորցնելուց: Նա այնքան էլ հարմար չի զգում իրեն որպես դրության տեր, դա շփոթեցնում է նրան, բայց միաժամանակ նա վախենում է կորցնել այդ դիրքը: Նա նույնիսկ չի նախատում, այլ զսպում է ներսում հասունացող նախատինքի խոսքերը: Եվ խոսում է դժվարությամբ, մի քիչ թախանձագին, կարծես ջանում է խուսափել իր համար ամոթալի այդ բացատրությունից: Միևնույն ժամանակ նա ճիգ է գործ դնում թաքցնել իր անտարբերությունը հոր նկատմամբ, ատելությունն ու բնական շարունակությունը, որոնք շատ պարզ են արտահայտված գրական ենթատեքստում և դերասանուհու վարքագծում սկսում են ի հայտ գալ կերպարի անհատական կամքից անկախ, օբյեկտիվ հանգամանքների ճնշմամբ:

Գրական ենթատեքստը իր բուրբ երանգներով չի կարող կոնկրետանալ հնչող խոսքի մեջ. նրա որևէ մո-

<sup>32</sup> Վ. Շեքսպիր, նշվ. հրատ., հ. 1, էջ 331:

տիվ, գլխավոր թե երկրորդական, դերասանի համար դառնում է ելակետային: Դրանով էլ դերասանի անհատական ինտոնացիան տեքստին պարտադրում է իմաստներ, որոնք, թվում է, բացարձակորեն անկախ են գրական հիմքից: Սա գալիս է ոչ միայն բեմական գործողություն, այլև ընդհանրապես հնչող խոսքի բնույթից: «Բառը,— գրում է Ա. Պոտեբնյան,— չի կարելի դիտել որպես պատրաստի մտքի արտահայտություն: ... Բառը մտքի արտահայտությունն է այնքանով, որ միջոց է ծանայում նրա ստեղծմանը»<sup>33</sup>: Այս միտքը, որ Պոտեբնյայի սեմանտիկական տեսության սկզբունքային կետերից է, առավելապես վերաբերում է հնչող խոսքին, որպես մտածողության կենդանի պրոցեսի: Բեմական խոսքը, որքան էլ հիմնվում է մտածողության ավարտված ու ամրակալված արդյունքի վրա, իր արտահայտության ձևով խոսողության կենդանի պրոցես է: Գրական հիմքից անկախ բովանդակային շերտերի հայտնագործումը այդ պրոցեսի արդյունքն է: Տարբերությունն այն է, որ այստեղ մտածողության պրոցեսը գրականում է որպես բեմական գործողություն կամ աֆեկտիվ վերաբերմունք ենթադրվող իրադրությունների հանդեպ:

Բեմական ենթատեքստը, լինելով գրական ենթատեքստի հիմնական մոտիվներից մեկի զարգացումը, իր գեղարվեստական արտահայտության մեջ բացարձակորեն թատերային երևույթ է: Նրա և գրական բովանդակության միջև հեռավորություն է առաջանում ոչ այն պատճառով, որ գրական հիմքը և բեմական ինտոնացիան այլևս առնչություն չունեն միմյանց հետ: Պարզապես, գեղարվեստական ինտուիցիան ուրիշ կյանք ունի գրական իրականության և ուրիշ կյանք՝ բեմական իրականության մեջ: Մեկ իրականությունից անցնելով

<sup>33</sup> А. Потебня, Пол. собр. соч., т. 1, Мысль и язык, Одесса, 1922, էջ 153:

մեկ այլ իրականություն, նա փոխում է իր արտահայտության և՛ ձևը, և՛ բովանդակությունը: Բնականաբար տեղի է ունենում նաև գեղարվեստական զգացմունքների փոխակերպում՝ ի հայտ է գալիս որոշակի հակասություն տեքստի ու նրա բեմական-ինտոնացիոն ձևի միջև: Դանյութի և ձևի անխուսափելի հակասությունն է, գեղարվեստական տպավորության հիմքերից մեկը:

\* \* \*

Գեղարվեստական մտահղացումն առարկայացվում է երբեմն շատ անուղղակի միջնորդավորումներով, ենթադրում է արտաքին ձևերի այնպիսի կոմպլեքսներ, որոնք ամեն դեպքում ուղիղ հարաբերություն չունեն ֆիզիկական նյութի և ստեղծագործության էմոցիոնալ բովանդակության հետ: Գեղարվեստական երկի առարկայական-զգայական կողմը և ներքին ձևը միտում են տարբեր կողմեր: Բոլոր դեպքերում նրանք համասեռ որակներ չեն, և նրանց փոխհարաբերության մեջ անխուսափելիորեն, որոշակի կետերում ի հայտ է գալիս նյութի և ձևի հակասությունը:

Նյութի և ձևի հակասությունը բեմական խոսքում նախ և առաջ տեքստի և բեմական գործողության հակասությունն է: Այդ հակասության հիմքում նաև այն գեղագիտական օրենքն է, որ արվեստում զգացմունքներն ստանում են «տեսական ձև» (Բ. Կրոչե), որպեսզի ընկալման պրոցեսում դարձյալ փոխակերպվեն իրականության: Ստեղծագործողի անհատական հույզը ղեկավարում է իրականություն է, նրա գեղարվեստական արտահայտությունը որակապես տարբեր է, այսինքն՝ պայմանական իրականություն է, իսկ վերջինիս տպավորությունը առաջացնում է ղեկավարող զգացմունքներ՝ ուրիշ հիմքի վրա և ուրիշ որակի: Այլ կերպ ասած, գեղարվեստական ինտուիցիան և նրա նյութական արտահայտությունը տարբեր իրականություններ են, թեև անխզելիորեն

կապված են միմյանց: «Եթե մենք,— գրում է Կրոչեն,— բացում ենք մեր բերանը խոսելու համար, կամ լարում ենք կոկորդը երգելու համար և բարձր ու լրիվ ձայնով ասում ենք այն, ինչ ասել ենք ցածր և երգել ինքներս մեզ համար, եթե պարզում ենք (կամ ուզում ենք պարզել) ձեռքը՝ դաշնամուրի ստեղները շոշափելու կամ վրձիներն ու հատիչը վերցնելու, բոլոր նման դեպքերում մեր առջև ունենք նոր փաստ»<sup>34</sup>:

Ստեղծագործական պրոցեսն ավարտվում է զգացմունքի կամ գեղարվեստական մտահղացման առարկայացումով: «Նախնական» հույզը, եթե սահմանափակված ու կոնկրետացված չէ արտահայտության որևէ ձևի մեջ, դեռևս արվեստի երկ չէ: Պրոցեսը գեղարվեստական ռեալություն է դառնում նյութական ձևի սահմաններում: Գերասանի՝ արվեստում և մասնավորապես բեմական խոսքի արվեստում այս երևույթը ներկայանում է ավելի բարդ և պարագործային: Բանաստեղծը իր «նախնական» հույզերը քավել է խոսքերով, տվել նրանց գեղարվեստական-պայմանական ձև: Այս ավարտված իրականությունը դերասանը հարկադրված է պատկերացնել անավարտ՝ սոսկ որպես նյութ, որը գեղարվեստորեն ավարտվելու է արտահայտության մեկ այլ ձևի մեջ: Ինչպե՞ս ստեղծել այդ ձևը: Դրա համար դերասանը ստեղծում է մի բովանդակություն, որի հուզական պլանը անպայման տարբեր է տեքստի պոետական բովանդակության հուզական պլանից: Իհարկե, գրական հիմքը նա ընկալում է միանգամայն ռեալ զգացմունքներով, ներշնչվում է այդ իրականությամբ, և սա անհրաժեշտ պայման է գրական բովանդակությունը որպես բեմական բովանդակություն վերստեղծելու համար: Այդ ներշնչանքը դերասանի համար սոսկ «նախնական» հույզ է և չի կարող արվեստի

ստեղծագործության վերածվել, եթե գտնված չէ այդ հույզը սահմանափակող ու կոնկրետացնող նյութական ձևը: Նման ներշնչանք, գուցե և ավելի ուժեղ, կարող է ունենալ ամեն մի ընթերցող: Բայց խնդիրն ամենևին էլ գեղարվեստական երկի առաջացրած ռեալ զգացմունքներով համակվելը կամ դրամատուրգիական կերպարի ու սեփական զգացմունքների միջև նամանություն գտնելը չէ: Գեղարվեստական խոսքի իրականությունը տպավորվելը սոսկ պայմաններից մեկն է այդ իրականությունը վերարտադրության առարկա դարձնելու համար: Խընդիրը նաև իրականության կամ նրա տպավորությունների հանդեպ ընկալունակ լինելու շափի մեջ չէ, այլ նրա հետ ունեցած շփումից ծնվող զգացմունքների որակի: Ընթերցողը սոսկ տպավորվող է, թե՞ տպավորությունները ներանում կյանքի են կոչում ուրիշ, իրենց համազոր, իրենցից ուժեղ, նույնիսկ տպավորության աղբյուրը ժխտող զգացմունքներ: Եթե չկա այս ներքին բախումը, փոխակերպումը (տրանսֆորմացիա) տեղի ունենալ չի կարող, որքան էլ համոզիչ և բեմականորեն հետաքրքիր լինի գործողության կոմպլեքսը: Երբեմն պակաս էական է, թե բեմական ինչ իրադրություն է ստեղծված խոսքի շուրջը, կամ որքանով ուժեղ է դերասանի՝ տեքստից ստացած տպավորությունը: Առավել էականն այն է, թե դերասանը ինչ որակի զգացմունքներով է մոտենում իր ստացած տպավորություններին. տեքստի էմոցիոնալ պլանի կրկնությունն են այդ զգացմունքները, արտացոլումը, թե՞ այնպիսի մի որակի, որ գալիս են «այրելու» պոետական զգացմունքները և ստեղծելու նրանցից բեմական զգացմունքներ: Տեքստի և խաղի էմոցիոնալ պլանները եթե ինչ-որ հարաբերության մեջ ձգտում են նույնանալ, ապա մեկ այլ հարաբերության մեջ հակադրվում են: Գրական խոսքը հնչողության վերածելիս դերասանը «այրում» և դրանով էլ քավում է նրանից ստացած իր իրական զգացմունքները և տալիս նրանց

<sup>34</sup> Б. Кроче, Эстетика как наука о выражении и как всеобщая лингвистика, ч. I, М., 1920, էջ 56:



գեղարվեստական-պայմանական ձև: Նա ոչ թե իր հույզն է ցուցադրում, այլ նրանից ստեղծում է մեկ ուրիշ որակ, որն առաջացնելու է որակապես այլ զգացմունքներ: Այստեղ արդեն էսթետիկական ֆենոմեն է բեմական-դրամատիկական զգացմունքը՝ իր գիտակցված ու տիրապետված որակով: «Ավա՛ղ, խե՛ղճ Յորիկ» — ասում է Համլետը ոչ Յորիկին խղճալով կամ խղճահարություն առաջացնելով: Հեղինակն այս բացականչությամբ արդեն քավել է իր խղճահարությունը և զգացմունքին տվել խոհական բովանդակություն. հույզը ամրակայվել է մտքի մեջ: Բայց այս դարձվածքն ունի իր դրամատիկական ենթատեքստը. դա ասողի դիմադրությունն է մահվան իրականության անհերքելիության հանդեպ: Այդ ենթագիտակցական բախումն առաջացել է իրականության հանդեպ անզորության զգացումից և այդ զգացումը հաղթահարելու մղումից: Այս խոսքով, ըստ դրամատիկական ենթատեքստի, Համլետը վերապրում է մահվան իրականությունը և գալիս հոգեկան քավության: Դրամատիկական զգացմունքին տանք բեմական տեսք, և տեսանելի կդառնա հակասությունը նյութի ու ձևի միջև: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է գրական հիմքը բացասող մեկնաբանությունը: Եթե նատուրալիստ դերասանը թախիծ էր խտացնելու այս խոսքում (էրմեստե Չակկոնի), գերմանացի դերասաններն իրենց ուսցիտնալիստ բնավորությամբ վերածելու էին դա «նիցշեական վարդապետության»<sup>35</sup>, դասական ռեալիզմի հետևորդները գնալու էին հեղինակի մտածողության հետքերով, ապա XX դարասկզբի ամենանյարդային Համլետը՝ Միխայիլ Չեխովը, բառացիորեն «այրելու» էր այս սողերի բովանդակության բանաստեղծական-փիլիսոփայական շերտը: Չեխովը այս խորհրդածությունը

<sup>35</sup> Վ. Փափագյան, Համլետը ինչպես տեսա, Երևան, 1968, էջ 372, 378:

դարձնում է դիալոգ լուսթյան հետ: Խոհական բովանդակությունը մոտենալով իր սրված դրամատիկական զգացմունքներով, նա բացահայտ հակասություն է ըստեղծում խոսքային նյութի և բեմական ինտոնացիայի միջև: Չեխովը գոռում է գանգի ականջի մեջ.

Համլետ. Ո՞ւր են հիմա քո սրամտությունները, բոչկոտումները, այն երգերը, այն ուրախության պոռթկումները:

Այս ջղագար աղաղակին հաջորդում է դրամատիկական այնպիսի լարված դադար, որ հանդիսականը պատասխանի է սպասում: Ստացվում է, որ Չեխովի Համլետը խոսում է լուսթյան հետ<sup>36</sup>, պատասխանի է սպասում այն աշխարհից:

Նյութի և ձևի հակասության ամենածայրահեղ արտահայտությունն է այս, որ միաժամանակ հաստատում է դերասանական ինտոնացիայի սուբյեկտիվ սրակ լինելը: Սա նշանակում է, որ դերասանի ինտոնացիան ճիշտ կամ սխալ է և՛ նյութի օբյեկտիվ բովանդակության հետ ունեցած հարաբերության մեջ, և՛ իր անհատական իդեալի սահմաններում: Միխայիլ Չեխովի ինտոնացիայում ըստ երևույթին հակասություն չի եղել խոսքի և իրադրության միջև, քանի որ իրադրությունն էլ, ինչպես նկատեցինք, այստեղ այլ կերպ է պատկերացվել:

Դերասանի բեմական զգացմունքների գիծը հակադրվում է խոսքային նյութին ոչ անպայման դրամատուրգիական իրադրությունների սուբյեկտիվ ընկալման շնորհիվ: Հակասությունը խոսքի պոետական բովանդակության և ենթադրվող իրադրության միջև թելադրված է նաև դրամատուրգիական կառուցվածքի առանձնահատկություններով և շոշափելիորեն ի հայտ է գալիս ներկայացման ընթացքում: Դերասանի խոսքը շատ հա-

<sup>36</sup> Տե՛ս А. Арзо, Звучит слово, М., 1962, էջ 12—13:

ճախ ստանում է իր պոետական բովանդակությունը հակառակ ինտոնացիաներ՝ համաձայն դրամատուրգիական իրադրությունների: Դիալոգը միշտ ունի իր երկրորդ պլանը, որը համարժեք է առաջին՝ արտաքուստ հիմնական պլանին: Նրանում արտահայտվում է ոչ միայն անմիջական խոսակցի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը, այլև տրամադրությունը շրջապատի, կոնկրետ դեպքում երրորդ՝ խոսակցությունը անմիջականորեն շմանակցող անձի հանդեպ: Դերասանը նման դեպքերում դիալոգը վարում է երկու գործող անձի հետ միաժամանակ՝ մեկի հետ խոսում է հեղինակային տեքստով, մյուսի հետ՝ իրադրությամբ թելադրված ինտոնացիայով: Երբ Փափազյանի Համլետը ներշնչված լսում է դերասանի արտասանությունը, և այդ վերամբարձ տրամադրությունը խախտվում է Պոլոնիուսի «շատ երկար է» ֆրազով, նա մի պահ միայն դուրս է գալիս կերպարի համար հիմնական իրադրությունից, ապա իր հերթական «գոեհկաբանությունն» ասում այն խոհերի ծանրության տակ, որ առաջացրել է դերասանի արտասանությունը.

Համլետ. Մրան կամ մի լիր պատմություն է պետք, կամ էլ մեռկասուն աղջկանց ամենալիր կախվք, թե չէ՝ Գունը կտանի:

Այս խոսքերը նա արտասանում է տխուր, կենտրոնացած, փոքր-ինչ հանդիսավոր ու երգային: «Գոեհկաբանությունն» ուղղված է Պոլոնիուսին, բայց իր ինտոնացիայով նա խոսում է դերասանի հետ:

Մեկ ուրիշ դեպքում դերասանը հայտնագործում է տրամադրությունների այնպիսի գծեր, որ տեքստի պոետենցիալում չկան, բայց թելադրվում են բեմավիճակով: Փափազյանի լիրը մերժում է Բուրգունդի դքսին, որի հանդեպ ունի խորին արհամարհանք և իր առջև տեսնում է նաև ֆրանկաց թագավորին, որի ասպետական ազնվությունը հիացնում է իրեն: Բնականաբար, նրա

արտասանած խոսքերում՝ «ասացինք ոչինչ», — ի հայտ է գալիս տրամադրության հակասականությունը: Դերասանի ձայնը և ժպիտը հիացմունք են արտահայտում, իսկ խոսքի բովանդակությունը բոլորովին այլ է: Նա նույնիսկ չի էլ նայում նրան, ում ուղղված են խոսքերը ըստ դրամատուրգիական իրադրության: Ինտոնացիոն ձևը կատարյալ հակասության մեջ է տեքստային նյութի հետ:

Նյութի և ձևի հակասությունը խոսքի արվեստում արդարանում է ոչ անպայման գրական նյութի և բեմական արտահայտչալեզվի հակադրությամբ: Էմոցիոնալ նյութի բացահայտումը նրան բացասող ձևերի օգնությամբ, նրա բուն էությունը հայտնագործելու, նրան գեղարվեստական պրոցեսի վերածելու միջոցներից մեկըն է: Այս կոնտրաստաձևը գեղարվեստական տպավորության հիմքերից մեկն է, թերևս ամենակարևորը հուզական ակտի ամբողջացման մեջ: Արվեստի ստեղծագործությունը ընկալողին թելադրում է երկակի՝ նյութով և ձևով պայմանավորված զգացմունքներ, որոնք միտում են տարբեր կողմեր և գտնվում են մշտական հակասության մեջ<sup>37</sup>: Զգացմունքի՝ գեղարվեստական ձևի մեջ ամրակայված որակն արդեն որոշակի հակասություն ունի «նախնական» հույզի հետ: Ստեղծագործողը նպատակ ունենալով ընկալողին հաղորդել իր տրամադրությունը, միաժամանակ ենթագիտակցական մղում ունի քավել «նախնական» հույզը: Ստեղծագործության և ընկալման պրոցեսում տեղի է ունենում աֆեկտների բարդ փոխակերպում. զգացմունքները վերածվում են իրենց հակադրությանը: Այսպես, Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները», իհարկե, ընկալվում է որպես թախծի արտահայտություն, բայց այդ զգացմունքի, որպես գեղարվեստական ռեալության, ներքին նպատակը բոլորովին այլ է: Թախծը «նախնական» զգացմունքն է, իսկ նրա գեղարվեստա-

<sup>37</sup> Հմմտ. Л. Выготский, Психология искусства, М., 1968, էջ 71:

կան իրականացումը արդյունք է այդ տրամադրությունից զգատվելու ձգտման: Ավարտված բանաստեղծությունն արդեն այդ զգացմունքի քավությունն է՝ հոգեկան պրոցեսի փոխակերպումը գեղարվեստական իդեալի<sup>38</sup>:

Ինձ թաղե՛ք, երբ կարմիր վերջալույսն է մառում,  
Երբ տխուր զգվանձով արեգակը մեռնող  
Սարերի արծաթե կառարներն է վառում...<sup>39</sup>:

Սա ոչ թե մեռնելու ցանկություն է, այլ անմահության գեղարվեստական իդեան: Մահվան գաղափարը արտահայտվում է այնպիսի պատկերի ու տրամադրության մեջ, որոնք քավում են մահվան իրականության զգացումը: Բանաստեղծությունը այդ իրականության հոգևոր հաղթահարումն է, որ ընթերցողի մեջ առաջացնելու է նրա ռեալ զգացումից վեր կանգնելու տրամադրություն, անմահության գիտակցություն: Բանաստեղծական խոսքի պայծառությունը առաջին տողից իսկ հակասության մեջ է կոնտեքստային նշանակությունների հետ, և տխրությունը՝ պոետական տեսիլքի պարզության ու մաքրության հետ: Եթե իրականության մեջ միությունը միայն միություն է, ապա արվեստի մեջ նա լույս է արձակում ուրիշ մի տեղից, որը այրում է միության ռեալ զգացումը, վերածում այն գեղարվեստական իդեալի:

Գրական իրականության վերապրումով դերասանը կարծես թե հայտնագործում է այդ իրականությունը ծնող հույզերը, բայց ըստ էության, դրանք իրենն են՝ պոետական ավարտված զգացմունքների երկրորդ կյանքը, որ ռեալ ու «նախնական» է դերասանի համար: Փաստորեն, տեղի է ունենում քավության մի նոր պրոցես. դերասանը «այրում» է գեղարվեստական խոսքի

ընկալումից առաջացած իր ռեալ զգացմունքները՝ դրանք բեմական զգացմունքների վերածելու համար: Տողի կամ դարձվածքի տրամադրությունը նա երբեմն բացահայտորեն փոխում է, քանի որ նպատակը «նախնական» հույզը արթնացնելը չէ ունկնդրի մեջ: Դերասանը ոչ միշտ է ելնում խոսքի ավարտված իրականությունից, ոչ էլ նույնիսկ այն զգացմունքից, որ բանաստեղծին մղել է այդ խոսքին: Նա ելնում է արդեն իր զգացմունքներից, այլապես կմնա կոնտեքստային իմաստների և բառային ֆակտուրայի սահմաններում: Այս առումով, բավական որոշակի է նյութի և ձևի հակասությունը Շառլ Ազնաւուրի ինտոնացիայում: Երգիչ Ազնավուրը հակադրվում է բանաստեղծ Ազնավուրին. նա քավում է սեփական բանաստեղծական տողից ստացած իրական զգացմունքները, խոսքի տխրությանը հակադրելով մեղեդու և ինտոնացիայի պայծառությունը: Զսպված թախիծ և ցրնծալու ձգտում կա նրա «վերջացա՛վ, վերջացա՛վ» բացականչության մեջ և իսկական հաղթանակի տրամադրություն «Յլամարտիկը» երգում: Ըստ բառային նշանակությունների և կոնտեքստի, այս բանաստեղծությունը հերոսի մահվան ողբն է.

էլ չես տեսնի երբեք Անդալուզիան քո տա՛ք,  
Երբ ցուրտ հողով պատվի չճնաղ մաւմինը քո,  
էլ չես տեսնի նրա պարը բոց ու կրակ...<sup>40</sup>:

Բանաստեղծական այս թախծոտ տողերին հակադրվում է երգչի պայծառ ու հաղթական ինտոնացիան, որը բերում է նոր բովանդակություն՝ ազնիվ պայքարում մեռնելու գեղեցկությունը՝ հերոսի հարությունը:

Նյութի և ձևի կատարյալ հակասություն է վիլյամ Սարոյանի ամբողջ ստեղծագործությունը: Կարելի է ա-

<sup>38</sup> Հմմտ. Լ. Վիգոսկիի, նշվ. աշխ., էջ 300—301:

<sup>39</sup> Վ. Տերյան, Երկեր, 1956, էջ 18:

<sup>40</sup> Շ. Ազնավուր, Սեր սրտի շափով, թարգմ. Գ. Ալիբյանի, Երևան, 1968, էջ 83—84:

սել, որ սա նրա պոետիկայի ամենաբնութագրական գր-  
ծերից մեկն է, որ գեղարվեստական ձևով ներկայաց-  
նում է իր «Վարսավիրը, որի քեռու գլուխը կրծել պոկել  
էր կրկեսի վագրը» պատմվածքում: Նկարագրվում է  
պատմվածքի հերոսի՝ արտաքին աշխարհից ստացած  
անմիջական մի տպավորություն, որի հուզական զու-  
գորդումները աֆեկտիվ հակասություն են ստեղծում նրա  
ներսում: «Մի անգամ ես քնել էի մեր բակի ընկուզենու  
տակ: Ծառից մի թռչուն ցած թռավ և ականջներին տակ  
ծվլվալով արթնացրեց ինձ: Ես աչքերս բացեցի ու  
մնացի անշարժ: Կյանքիս մեջ դեռ երբեք այդքան հստակ  
չէի լսել թռչունի դայլայլը: Այն, ինչ ես լսեցի, թվաց նոր  
ու զարմանալի, բայց միևնույն ժամանակ պարզ ու հին,  
ինչպես աշխարհը: Թվում էր, թե ես լսում էի լաց, լաց,  
լաց, բայց այդ տխուր երգը իմ թռչունը կատարում էր ա-  
մենակենսուրախ տոնով: Մինչ այդ աշխարհում ոչ մի  
ձայն լսելի չէր, և ես հանկարծ սթափվեցի ճնճղուկի  
արտահայտիչ ծվլլոցից: Մի պահ, քանի դեռ կես քուն,  
կես արթուն էի, այդ բոլորն ինձ միանգամայն բնական  
թվաց՝ թռչունը, որ խոսում էր ինձ հետ, նրա երգի իմաս-  
տի ու ձևի զարմանալի անհամապատասխանությունը»<sup>41</sup>:

Իրականության էսթետիկական ընկալումը արդեն իսկ  
իրենում կրում է աֆեկտիվ հակասության այն պահերը,

<sup>41</sup> Վ. Սարոյան, ժամում վաթսուն մղոն, Երևան, 1959, էջ 164:

Սարոյանի այս տողերը կարծես ձայնակցում են XI դարի հայ  
փիլիսոփայի ու գեղագետի՝ Հովհաննես Սարկավազ Իմաստասերի  
«Սարեկին»:

Սաստկախօս և հարթավանկ, խանդաղատող և ողբերգակ,  
Հրամայող և ողորդող, ըզխրատականս ներադրող  
Սպառնացող և հեղախօս, զրգուող, կոշող և հրաժարող,  
Կականող և ձայնարկու, յոյժ խնդացող և զուարճացեալ:  
Արդ գիշերն քեզ ի տիւ, և խաւարն որպէս ըզլոյս...

(Ա. Աբրահամյան, Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը,  
Երևան, 1956, էջ 319): Հիշենք, որ այս բանաստեղծությունը դիտվում  
է նաև որպես ժամանակի գեղագիտական մտածողության փաստ:

որոնք գեղարվեստական մտածողության մեջ ստեղծում  
են կոնտրաստաձևեր: Գեղարվեստական խոսքի ընկալու-  
մը դերասանի կողմից դարձյալ ենթադրում է հակասու-  
թյան նման պահեր, որոնք նրան հանգեցնում են խոսքի  
տրամադրությանը հակասող ինտոնացիոն ձևերի հայտ-  
նագործման: Սա, իհարկե, չպետք է հասկանալ պարզու-  
նակ կերպով, այն է՝ խոսքի տրամադրությանը պետք է  
զուգորդվի նրա հակառակ տրամադրությունը: Սա կնշա-  
նակեր համադրել մեկը մյուսի հետ կապ չունեցող նյու-  
թեր, ստեղծել տարածայնություն գրական բովանդակու-  
թյան և ինտոնացիոն ձևի միջև: Նյութին հակադրվող ձևը  
չի կարող գեղարվեստական տպավորություն ստեղծել,  
եթե նրա հետ չունի որևէ ներքին էական կապ, եթե  
բովանդակային որևէ շերտի հետ չունի շփման եզրեր: Որ-  
քան էլ դերասանական ինտոնացիան հակադրվում է գրա-  
կան ինտոնացիային, բացասում է նրանում բովանդա-  
կային ինչ-ինչ շերտեր, այնուամենայնիվ գտնում է իրեն  
ներդաշնակ որևէ էական մոտիվ: Այսպես, Տերյանի բա-  
նաստեղծական ինտոնացիան թախծոտ է, բայց նրա  
բովանդակության բեմական վերարտադրությունը դերա-  
սանից պահանջում է արդյոք նույն ինտոնացիայի կր-  
կրությունը: Այն փաստը, որ գրական ինտոնացիան և  
բեմական ինտոնացիան իրենց արտահայտության ձևե-  
րում միասեռ երևույթներ չեն և սեմանտիկորեն համար-  
ժեք չեն, արդեն բացառում է նրանց համանշանակ դրսևո-  
րումը: Դերասանը շփման կետեր է որոնում ոչ այնքան  
խոսքի արտաքին ֆակտորայում, որքան նրա բովան-  
դակային խոր շերտերում: Եթե նա փորձի արտահայտել  
գրական ինտոնացիայի բոլոր գծերը, միևնույն է, ըն-  
թերցողը երբեք չի ստանա գեղարվեստական այն տպա-  
վորությունը, որ ստանում է լուռ ընթերցանությունը:  
Եթե Փափազյանը կարդում է Տերյանի «Անդարձություն»  
բանաստեղծությունը, կարելի է ասել, որ նրա համար  
և՛ գոյություն ունի, և՛ գոյություն չունի գրական ինտո-

նացիան: Նա բանաստեղծության մեջ ընտրում է մեկ մոտիվ, վերածում այդ դրամատիկական արտահայտությունների և վերստեղծում բանաստեղծի խոսքը սեփական ինտոնացիայի մեջ: Քնարական խորհրդածությունը նա փոխում է դրամատիկականի և գրական ինտոնացիայով արդեն տպավորված ընթերցողին առաջին պահ տարօրինակ է թվում Փափազյանի մոռյլ, անտարբեր, հոգնած և փոքր-ինչ իրոնիկ տրամադրությունը.

Մենք բաժանված ենք:

Օրերի փոշին դեռ չի աղոտել քո դեմքը գունատ,

Բայց ես օտար եմ արդեն այն հուշին,

Ուր վեհ էր երազն ու բախար ժլամ<sup>42</sup>:

Այս խոսքերը հնչում են որպես գուսպ, բայց չթաքցրված քամահրանք անցած զգացմունքների հանդեպ: Նա խոսում է իրենից արդեն շատ հեռու մի զգացման հետ, որ կուզենար նորից կենդանացնել, բայց հասկանում է, որ անհնարին է այդ և հաշտ է իրականության հետ: Բանաստեղծության մեջ կա անհնարինը իրականացնելու երազ, բայց դերասանի համար այդ երազը չկա, այլ կա սառնություն ու սրտնեղություն, ծերացած հոգու թախիծ և զիտակցված անհուսություն: Այստեղից էլ նրա ինտոնացիայի մոռյլ ու շոր հանդիսավորությունը: Չկա նաև բանաստեղծության բոլոր տողերի միջով անցնող ափսոսանքի տրամադրությունը: Փափազյանը կարծես թաքցնում է այդ զգացմունքը, թողնելով նրա համար փոքր մի ձեղք, այն էլ վերջին ֆրազներում.

Բայց եթե հանկարծ խոսվերդ հնչեմ<sup>43</sup>,

Եթե տեսնեմ քեզ վերադառնալիս,—

Քեզ ինչպես կանչեմ.—եւ ա՛յն շեմ...

Այն շե՛մ:

<sup>42</sup> Տողատումը՝ ըստ Փափազյանի կատարման:

<sup>43</sup> Բնագրում՝ «Ու եթե հանկարծ խոսքերդ հնչեն» (Վ. Տերյան, Երկեր, նշվ. հրատ., էջ 127):

Բանաստեղծի նախնական հույզերը ամրակայված են քնարական ինտոնացիաներում, որոնց առաջ բերած տրամադրությունը դերասանը արտահայտում է դրամատիկական ինտոնացիայով. աֆեկտների փոխակերպումով ստեղծում է նյութի ու ձևի նոր հակասություն: Դերասանի «նախնական» զգացմունքները փոխակերպվում են իրենց հակադրությանը և տեղի է ունենում քավություն (կատարսիս):

Ռուս հոգեբան և գեղագետ Լև Վիգոտսկին, ելնելով Արիստոտելի քավության տեսությունից («երկյուղ և կարեկցություն առաջ բերել և դրանց միջոցով քավել այդ և համանման կրքերը»)՝<sup>44</sup> ու նրա մեկնաբանություններից, այդ երևույթը, որպես գեղարվեստական տպավորությունից եկող հուզական ակտի ինտեգրացիա, բացատրում է նյութի և ձևի հակասությամբ: Վիգոտսկին դիմում է տարածական արվեստի օրինակներին, ցույց տալով, որ մարդկային մարմնի շարժումն ու ջերմությունն արտահայտելու համար նկարիչն ու քանդակագործն օգտագործում են անշարժ ու սառը նյութեր: Անշարժ նյութի միջոցով է, որ շարժումը դառնում է շարժման գեղարվեստական իդեան և սառը նյութի միջոցով՝ տաքությունը՝ տաքության իդեան: Ցույց տալով, որ իրականության էսթետիկական ընկալումները, վերածվելով գեղարվեստական ձևի, արտահայտվում են ոչ իրենց առարկայական բովանդակությամբ կամ իրական տեսքով, Վիգոտսկին բերում է բնութագրական երկու օրինակ՝ Լաոկոոնը և գոթական զարդաքանդակները. շարժումը՝ մարմարի սառը անշարժության մեջ և ծաղկի ու տերևի փափկությունը՝ քարե կոշտ զանգվածում<sup>45</sup>:

Դերասանի բեմական զգացմունքների երկակիությունը, ինչպես այդ ներկայացված է Դիդրոյի «Պարա-

<sup>44</sup> Արիստոտել, Պոետիկա, գլ. VI, նշվ. հրատ., էջ 155:

<sup>45</sup> Տե՛ս Լ. Վիգոտսկի, նշվ. աշխ., էջ 275, 300—303:

դոքս դերասանի մասին» տրակտատում, դարձյալ նյութի ու ձևի հակասության դրսևորումն է<sup>46</sup>: Դերասանը գրական ավարտված ինտոնացիան ընկալելով հուզականորեն, միաժամանակ բացասում է այդ «նախնական» հույզի գոյանիշը: Ինչ-ինչ տեղերում քանդելով գրական ինտոնացիան, նա ձգտում է ի հայտ բերել հեղինակի նախնական հույզի ակունքները, այնտեղից եկող ջերմությամբ տաքանալ և այդ նույն ջերմությունը «պաղեցնել» իր թատերային արտահայտության ինտոնացիոն ու պլաստիկական ձևերում: Գրական ինտոնացիան դերասանի համար նյութ է, բայց այդ նյութը նման է ամուր պատենշի, որ հալվում է նրա անհատական զգացմունքների ճառագայթումից և ձուլվում ուրիշ կաղապարների մեջ:

<sup>46</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

## Գ Լ ՈՒ Խ Ե Ր Կ Ր ՈՐ Դ

### ԽՈՍՔԻ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄ

Հնչող խոսքը, ստեղծվելով բեմական գործողության հիմքի վրա, միաժամանակ ինքնակա երևույթ է և ներկայացվում ու ընկալվում է էսթետիկական հատկանիշների իր իսկ բնույթից եկող կոմպլեքսով: Բացի այն, որ գրական բովանդակությունը դրսևորվում է խոսքի հնչողական ձևի մեջ, որ ներկայացման ինտոնացիոն պլանում հավասար արժեքներ են դառնում խոսքի հնչյունական ֆակտուրան և իմաստը, այստեղ գործում է դերասանի ստեղծագործական հոգեբանության մեկ ուրիշ օրենք: Դերասանի բեմական զգացմունքները որոշակիորեն արդյունք են ինչպես ենթազրվող հանգամանքների ու կենդանի բեմավիճակների, այնպես էլ խոսքի իրականության հետ ունեցած կենդանի շփման: Դերասանը ենթագիտակցորեն ձգտում է հաղթահարել արտահայտվող իրականության և արտահայտող միջոցի հեռավորությունը՝ նույնացնել իմաստը և արտաքին ձևը, գրական ինտոնացիան և բեմական ինտոնացիան: Նրա ենթագիտակցությունը հավասարապես գործում է խոսքի բովանդակության և՛ գրական, և՛ թատերային պլաններում, չի անջատում նյութը և ձևը: Խոսքը դերասանի համար գեղարվեստորեն ամբողջական մի երևույթ է, որ

ներկայացվում է հնչողական ձևի ցուցադրումով և բովանդակութան վերապրումով:

Ա. ԴԵՎԼԱՄԱՑԻԱ

Բեմական գործողությունը, որպես խոսքի դրամատիկական պլանի իրականացման միակ կոնստրուկտիվ հիմք, ունի ավելի տեսական, քան գործնական նշանակություն: Որպես գրական խոսքը թատերային արժեքի վերածելու միակ միջոց, սա հակասում է խոսքային նյութի, որպես ավարտված իրականության բնույթին: Գործողության այն ըմբռնումը, որ մշակել է Ստանիսլավսկին, ներկայացման տեսանկյունից ու լսելի ասպեկտներով ընդհանրացումն է, պիեսի ու ներկայացման դրամատիկական նյութի աբստրակցիան: Հատկապես խոսքի մեջ դա լրիվ իմաստով մնում է անիրագործելի, քանի որ անիրագործելի է խոսքը որպես գուտ դրամատիկական կամքի արտահայտություն ներկայացնելու գաղափարը: Ստանիսլավսկին վերանում է գրական իրականության սպեցիֆիկայից, դրամատուրգիական խոսքի ոչ-բեմական առանձնահատկություններից, և թատերային գործողության նրա ըմբռնումն իր շատ կողմերով մետաֆիզիկական է: Ընդհանրապես, հոգեբանական թատրոնը ձգտում է հնչող խոսքի մեջ հասնել բեմական գործողության իդեալական արտահայտության, որ իրագործելի չէ: Գրական արտահայտության բնույթն այնպիսին է, որ բացառում է դիալոգի լիակատար փոխակերպումը բեմական իրադրության: Գրական խոսքը բեմական գործողության մեջ էլ ձգտում է արտահայտվել իր կառուցվածքի առանձնահատկություններով, կրում է բովանդակային այնպիսի շերտեր, որոնք կայուն են, միջնորդավորման ու փոխակերպման չեն ենթարկվում և արտահայտվում են միայն գրական կառուցվածքի մեջ<sup>1</sup>:

Բեմադրողն ու դերասանը այստեղ անխուսափելիորեն հանգում են խոսքի ներկայացման անհրաժեշտությունը: Գրական դրաման, էական կետերում հակառակ լինելով թատրոնի պոետիկային, այնուամենայնիվ, գալիս էր հարստացնելու բեմական արվեստի բովանդակությունը: Դերասանական խաղի իտալական հնագույն ոճը, հիմնը ված «մաքուր գործողության» և իմպրովիզացիոն խոսքի վրա, թերևս հեշտությամբ չհարմարվեր գրական թատրոնի սկզբունքներին, եթե չլիներ Վիտորիո Ալֆիերիի բանաստեղծորեն կատարյալ և բեմականորեն ստատիկ դրամատուրգիան: Հանդիպելով գրականության, որպես գեղարվեստորեն առավել կազմակերպված երեվույթի դիմադրությանը, դերասանի արվեստը որոնելու էր գրական խոսքը իր իսկ կառուցվածքի տրամաբանությունամբ արտահայտելու միջոցներ, բեմական ինտոնացիայի մշակված ու կայուն ձևեր: Բայց մինչ այստեղ կհասնեի իտալական դերասանական արվեստը, ֆրանսիական կլասիցիստական թատրոնը ստեղծում է ինտոնացիայի, որպես խոսքի գրական բովանդակությունը մատուցելու միջոցի, բավական ամուր տրադիցիա: Այստեղ են ձևավորվում դեկլամացիայի սկզբունքները, որոնք շարունակվում են մինչև XIX դարի վերջը, մինչև Մունե Սյուլլի և «Կոմեդի ֆրանսեզի» ու Փարիզի կոնսերվատորիայի միջոցով հասնում մեր օրերը: Այսօրվա ֆրանսիական թատրոնում իհարկե չեն խոսում Մունե Սյուլլիի երգային, վերամբարձ հանդիսավորությանը, բայց այնքան նշանակություն են տալիս խոսքի գրական բովանդակությանը, հեղինակի ինտոնացիային, բառի ու հնչյունի գեղեցկությանը, ֆրազի երաժշտականությանը, որ սկզբունքը մնում է նույնը, միայն թե ստեղծում են դեկլամացիայի անհամեմատ նուրբ ու կատարյալ ձևեր: Ֆրանսիացի դերասանն ընտրում ու մշակում է ինտոնացիոն տարբեր ոճեր Մոլիերի ու Բոմարշեի, Ռասինի և Հյուգոյի, Կոկտոյի ու Սարտրի գեղարվեստական լեզ-

<sup>1</sup> Հմտ. Գ. Գալև. Содержание художественных форм, М., 1968, էջ 238—274:

վամտածողութիւնն արտահայտելու համար: Ինտոնացիայի մանրակրկիտ մշակումն իր հերթին պայմանավորվում է ֆրանսիական խաղաոճի առանձնահատկութիւններով, այն է՝ գործողութիւնը չի գալիս քանդելու գրական կառուցվածքը, երկրորդական չի դարձնում հեղինակի ինտոնացիան: Խոսքը ֆրանսիական թատրոնում չի նույնանում գործողութիւնի հետ և չի էլ հակադրվում նրան, այլ դառնում է բեմավիճակի (միզանսցեն) զուգահեռը: Բեմավիճակը և խոսքն այստեղ արտահայտում են տեսարանի բովանդակութիւնի տարբեր պլանները: Լեզուն չհասկացող հանդիսականի համար «Կոմեդի ֆրանսեզի» խաղաոճը երևում է անհետաքրքիր, որովհետև դերասանն ավելի շատ արտահայտում է հեղինակի ինտոնացիան, քան բեմավիճակի հոգեբանութիւնը: Նույնիսկ Անդրե Բարսակի (Փարիզի «Ատելլե» թատրոն) տիպի բեմադրողը, որ ավելի շատ հետևում է հոգեբանական ռեալիզմի ավանդներին, Բոմարշեի հումորը փորձում է բացահայտել հիմնականում ինտոնացիոն միջոցներով («Սեիլյան սափրիչ»): Անգամ հոգեբանական դրամայում («Մեկ ամիս գյուղում») նա չի խորշում դիմել ավանդական-ֆորմալ բեմավիճակների կոմպլեքսին՝ ծանոթ դրութիւնների ու անցումների մի շարք, որտեղ թագավորում է ֆրանսերեն խոսքի աշխույժ, թատերայնորեն մշակված և նրբերանգներով հարուստ երաժշտութիւնը:

Գեկլամացիայի արվեստը իր արտահայտչաձևերի լրիվ կոմպլեքսով ավելի ցայտուն է երևում շափածո խոսքի բեմական վերարտադրութիւնի մեջ, քանի որ այստեղ գրական կայուն ինտոնացիան արտահայտված է ավելի պարզ և խիստ: Չափածոյի ընթերցանութիւնի մեջ, անկախ դրամատիկական զգացմունքի որակից ու շափից, գրական կառուցվածքը իր հիմնական գծերով պահպանվում է որպես ուղիղ-ինտոնացիոն պարտադիր սխեմա: Այսպես կոչված, մաքուր գեկլամացիան այդ սխեմայի ձևական վերարտադրութիւնն է, որ հա-

տուկ է, ինչպես դերասաններն են անվանում, «հեղինակային ընթերցանութիւնը»: Հեղինակը սեփական ստեղծագործութիւնը կարգալիս գործ ունի ոչ թե ստեղծագործութիւնի պրոցեսի, այլ նրա ավարտված արդյունքի հետ: Գեղարվեստական արտահայտութիւնի բոլոր պահերը նրա համար ավարտված են, և բարձրաձայն ընթերցանութիւնի մեջ նա հետևում է միայն իր ստեղծած բառային ֆակտուրային ու խոսքի արտաքին ուղիքին, շոշափում է գրական-բանաստեղծական ձևը. որի հանդեպ ինքն արդեն օտար է: Բարձրաձայն ընթերցանութիւնի կրկնել սեփական ստեղծագործութիւնը, նշանակում է դիմել արտահայտութիւնի մեկ ուրիշ ձևի, որը բեմական արվեստի սահմանն է: Հեղինակը եթե նույնիսկ կարողանում է գտնել այդ ձևը, ապա փորձում է ոչ թե նոր երկ ստեղծել, այլ կրկնել ստեղծվածը, որ գրեթե անհնարին է: Բանաստեղծութիւնի կառուցվածքը լսողական արժեքի վերածվելիս, անկասկած ինչ-որ բան պետք է կորցնի իր բովանդակութիւնից, եթե կատարողը նկատի չի առել թատերային արտահայտութիւնի տարբեր լինելը գրական արտահայտութիւնից: Գրողը համենայն դեպս բեմական ինտոնացիայով չի մտածում և, ի տարբերութիւն դերասանի, բարձրաձայն ընթերցանութիւնի մեջ աշխատում է վերարտադրել գրական կառուցվածքի առանձնահատկութիւնները: Սա ձևական գեկլամացիա է և չի կարող ստեղծել գրական երկի բեմական համարժեքը առանց դիմելու արտահայտչականութիւնի թեկուզ շատ սահմանափակ միջոցներին:

Այս առումով բնութագրական է ռուսական գրական էստրադայի նշանավոր վարպետ Վլադիմիր Յախոնտովի վերաբերմունքը հեղինակային ընթերցանութիւնի հանդեպ: «Բանաստեղծների ընթերցանութիւնն ունի իր ինտոնացիան,— գրում է նա,— որ սովորաբար ընդգծում է ոտանավորի շափը և ուղիքը: Դերասանների ընթերցանութիւնի մեջ ձգտում կա ընդգծելու նախ և առաջ բո-



վանդակությունը, որ նշանակում է բանաստեղծական ձևի յուրահատուկ ազատ վերարտադրություն՝ շեշտերի տեղաշարժ, ինչպես և անհատական ինտոնացիաներ, որով բանաստեղծությունը մոտենում է կենցաղային խոսքին: Աշխատելով «Օնեգինի» ընթերցանության վրա, ես խնդիրը լուծեցի, ելնելով այդ երկու սկզբունքներից (գրական հիմքի բացասում և ներկայացում—Շ. Շ.): Ես հիշեցի մեր ժամանակակից պոետների ընթերցանությունը, որոնց առիթ էի ունեցել լսելու՝ Մայակովսկի, Եսենին, Սելվինսկի, Պաստեռնակ, Սվետլով, Բագրիցկի և ուրիշներ: Նրանց ընթերցանությունը ներդաշնակ էր իմ ներքին լսողությանը: Այստեղ ես նկատեցի որոշակի օրինաչափություն՝ պոետի տրամաբանությունը, որը նրա ընթերցանությանը տալիս էր երգայնություն<sup>2</sup>: «Կան կատարողներ (դերասաններ—Շ. Շ.), — շարունակում է Յախոնտովը, — որոնք վախենում են ոտանավորից, կարծելով որ նա կարող է իշխել տրամաբանության ու մտքի վրա: Բանաստեղծություն կարգալիս, նրանք աշխատում են նախ և առաջ ընդգծել տրամաբանությունը և միտքը (տրամաբանական ուղիղ—Շ. Շ.), նրանց ենթարկելով ոտանավորի շափը, հետևաբար և խախտելով այն: Այստեղ կորչում է ուղիղը, բանաստեղծի ինտոնացիան, ես կասեի, արմատապես ոչնչանում են այդ արվեստի բոլոր առանձնահատկությունները: Խախտելով ուղիղը, խախտում ես իմաստը: Զգացե՛ք խոսքի կառուցվածքը մինչև վերջ և դու՛ք կարտահայտե՛ք միտքը»<sup>3</sup>:

Սա դեկլամացիայի արվեստի ամենասպառիչ սահմանումն է: Միտք և բովանդակություն ասելով, ինչպես տեսնում ենք, Յախոնտովը ելնում է նրանց ավելի գրական, քան բեմական ըմբռնումից: Հետևենք Յախոնտովի պահպանված ձայնագրություններին և կնկատենք, որ

<sup>2</sup> Վ. Յախոնտով, նշվ. աշխ., էջ 336:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 341 (ընդգծումը մերն է):

ձգտում կա հնչողական արժեքի վերածել բանաստեղծական կառուցվածքը. նա խստիվ պահպանում է ոտանավորի ձևական բոլոր հատկանիշները՝ ուղիղության միավորները, շեշտերը, հանգերը, տողանցը և հատկապես ոտանավորի շեշտով է արտահայտում խոսքի հուզական բովանդակությունը, ներքին դինամիկան: Պուշկինի «Գյուղը» բանաստեղծությունը կարգալիս, Յախոնտովը բանաստեղծական ֆրազները հնչեցնում է մեկ առ մեկ, դանդաղ ու ձգված: Այդ դանդաղությունը նա կարծես տարածություն է ստեղծում, և բանաստեղծական պատկերները լողում են այդ տարածության մեջ համաշափ ու ուղիղ ընթացքով: Այստեղ որքանով որ շոշափելի է ամեն մի հնչյուն և հնչյունական ելևէջ, նույնքանով տեսանելի են պատկերները, և ըմբռնելի՝ բանաստեղծական զգացմունքի ներքին դրամատիզմը: Ունկնդրի լսողությանն է հաղորդվում տարածական պատկերի յուրահատուկ մի զգացողություն և միաժամանակ այդ պատկերը մոռալով ինտոնացիոն մի երանգ, որը առաջին պլան է բերվելու բանաստեղծության երկրորդ կեսում: Ե՛վ տարածության պատկերը, և՛ այդ պատկերը գունավորող տրամադրությունը Յախոնտովն արտահայտում է բանաստեղծական ձևի վերարտադրության միջոցով, ընդգծված երգային ինտոնացիայով:

Յախոնտովի ինտոնացիան պայմանական է, և այդ պայմանականությունը գալիս է բանաստեղծական խոսքի պայմանական կառուցվածքից: Նրա ձայնի պայմանական ելևէջավորումը գրական ինտոնացիայի «կրկնությունն» է, որ լսողական արժեքի է վերածում անդորրության, հորիզոնի լայնության, կաղնիների սոսափյունի ու դաշտերի լուծյան պատկերը: Այս ինտոնացիան բեմականորեն պատճառաբանվում է նաև ըստ բեմական ենթատեքստի: Յախոնտովը բեմական ենթատեքստի է վերածում բանաստեղծության հետագա տողերում արտահայտված տրամադրությունը, որը դրամատիկական

է: Առաջ բերելով այս տրամադրութիւնը, նա այնուամենայնիվ, չի դարձնում այդ հիմնական պլան: Միշտ ելնելով դեկլամացիայի արվեստի սկզբունքներից, նա այդ թողնում է բովանդակութեան ամենախորին շերտում:

Գրական էստրադայի այս առանձնահատկութիւնը ի հայտ է գալիս այն պիեսների բեմադրութիւններում, որոնցում հիմնական գեղարվեստական նյութը դրամատիկական պլանում չէ: Էոնրստ Պոսարտը, որ անհատական խառնվածքով եղել է բնավորութիւնների (խարակտերային) դերասան (Նաթան, Շայլոկ), սիրել է արտահայտվել բեմական կոնկրետ իրադրութիւններում, Բայրոնի «Մանֆրեդը» կարդացել է, տարվելով գրական ինտոնացիայով, բանաստեղծական խոսքի երգայնութեամբ: Պիեսի ոչ-դրամատիկական պլանը, պարզ է, եղել է ավելի ուժեղ, և Պոսարտը վերածել է այդ մեղդեկլամացիայի՝ Շումանի երաժշտութեամբ: Նույնն է Սանդրո Մոխսիի Ֆաուստը. բարձրաձայն, երգային պաթետիզմ, ընդգծված ու մոռյլ հանդիսավորութիւն, երկինքն ի վեր աղաղակող լայնաշունչ ու առնական ձայն՝ սահուն ելևէջներով և տոնային նկատելի կոնտրաստներով: Եվ այս ամենը՝ Գունոյի երաժշտութեան ֆոնի վրա, բայց ոչ որպէս երաժշտական թեմայի իլյուստրացիա, այլ նրան համազոր, երբեմն էլ գերիշխող մտտիվ: Մոխսին «Ֆաուստը» դիտել է որպէս պոեզիա, դեկլամացիայի համար ստեղծելով վերացական դրամատիկական մթնոլորտ, առանց բեմական կոնկրետ իրադրութեան պատկերացումների: Ֆաուստի առաջին մենախոսութիւնը նույն սկզբունքով է ներկայացրել Հովհաննէս Զարիֆյանը Օվի Սևումյանի 1913-ի բեմադրութիւնում: Զարիֆյանը դիալոգները ներկայացնելով կոնկրետ իրադրութիւնների մեջ և բեմական զգացմունքների տրամաբանութեամբ, մենախոսութիւնն այնուամենայնիվ վերածել է դեկլամացիայի: Դա թերևս եղել

է բեմականորեն ոչ այնքան հետաքրքիր<sup>4</sup>, բայց ըստ էութեան արդարացված, շնայած ընդհանուր խաղի մեջ ստեղծվող ռճական անխուսափելի էկլեկտիզմին: Մենախոսութիւնը չէր կարող կոնկրետ իրադրութեան մեջ պատկերացվել, քանի որ բեմական կոնկրետութիւնը բացառված է գրական հիմքում: Նույն ձևով, «էգմոնտը» առավել համոզիչ է որպէս դեկլամացիա (Վ. Կաշալով, Ս. Քոչարյան, Վ. Ակսյոնով), քան որպէս դրամատիկական մեկնաբանութեան փորձ (Մ. Յարյով):

Բեմում, որտեղ զգացմունքի ելևէջը անհամեմատ կարճ է տևում, քան իրականութեան մեջ, դրամատիկական զգացմունքը չի կարող երկար ու լայնաշունչ արտահայտվել, ինչպէս այդ պարտադրում է դրամատիկական պոեզիայի նյութը: Իսկ իրականութեան մեջ դրամատիկական զգացմունքի խոսքային արտահայտութեան հնարավորութիւնը սահմանափակ է, թեև ինքը՝ զգացմունքը ելևէջում է երկար: Դրամատիկական արվեստում, հատկապէս դրամատիկական պոեզիայում զուգորդված են իրական զգացմունքի երկար ելևէջը և գրական խոսքի լայն շունչը: Բանաստեղծական կառուցվածքը, իր դեկլամացիոն վերարտադրութեամբ, թատրոնում ծառայում է էմոցիոնալ բովանդակութեան այնպիսի պլանների բացահայտմանը, որոնք բեմական կոնկրետ իրադրութիւնների շեն վերածվում և հակառակ են հոգեբանական թատրոնի պոետիկային: Դերասանի հիմնական արտահայտչամիջոցը դառնում է ինտոնացիան, որը վերարտադրում է գրական բովանդակութիւնը՝ իրադրութիւնից ու գործողութիւնից անկախ: Օրինակ, Վաղարշյանի խոսքի ընդգծված պաթետիզմն ու երգայնութիւնը «Դիմակահանդեսում» պատճառաբանված է այնու, որ այդպիսին է գրական նյութը: Արբենինի մենախոսութիւններում բանաստեղծական մտածողութեան այնպիսի մի բեռ կա, որ երբեմն ծածկում է պիեսի դրամա-

<sup>4</sup> Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. X, Երևան, 1962, էջ 493:

տիկական պլանը. նրանում առավել նշանակություն է ստանում սյոնեական հույզը, քան բեմական կոնկրետ իրադրությունը: «Դիմակահանգեսը», որպես գրական կառուցվածք, ավելի մոտ է դրամատիկական պոեմի, և նրա գործողությունն նյութը կարող է վերածվել պարզ մեկոդրամայի, եթե բացասվի բանաստեղծական պլանը, առավել ևս՝ խոսքի բանաստեղծական ձևը: Ուստի, բեմադրական պայմաններում նա արտահայտվելու էր մի դեպքում ընդգծված ռոմանտիկական երգայնությամբ (Ն. Մորզվինով), այլ դեպքում մոռյու, հանդարտ ու հավասարակշիռ պաթետիզմով և ռիթմիկ ինտոնացիաների ցույցով (Վ. Վաղարշյան), մեկ ուրիշ դեպքում հոգնած ու եղբրական մրմունջով (Վ. Փափազյան) և այլն:

Դրամատիկական պոեզիայում միշտ ուշադրություն է գրավում խոսքի բանաստեղծական պլանը, և դերասանը գնում է հիմնականում գրական կառուցվածքի հետքերով ու աստիճաններով: Կերպարի հոգեբանական ելևէջը նա հայտնագործում է բանաստեղծական ինտոնացիայում: Այս առումով, ըստ ժամանակակիցների վերկայության, հայ թատրոնում առանձնանում է Սաթենիկ Աղամյանը: Շանթի բանաստեղծական դրամայում («Հին աստվածներ») նա հասել է կերպարի էմոցիոնալ պլանը ձայնով ու ինտոնացիայով արտահայտելու, ըստ երևույթին, հազվագյուտ վարպետության: Հետևենք Շանթի բանաստեղծական տողերին և կտեսնենք, որ ձևը գերիշխում է բեմական բովանդակության բոլոր պլանների վրա, և ձևի վերարտադրությունն էլ տանելու է դեպի բանաստեղծական զգացմունքի խորքերը.

Իջե՛ք, իջե՛ք,  
 երազներ,  
 իջե՛ք գգույշ,  
 երազներ,  
 շոյող, անուշ  
 երազներ,

Իջե՛ք ֆե՛նուշ  
 երազներ:  
 Ծաղիկ, կանաչ,  
 քար՛մ հյուսեր,  
 բախտի կարկաչ  
 ու հույսեր,  
 դող ու անցուկ  
 ու կարոտ,  
 ծածուկ արցունք  
 վարանոտ...<sup>5</sup>

(Գործ. I, տեսարան II, 5):

Դերասանի երևակայությունը թերևս կարող է այս տողերում ի հայտ բերել նաև դրամատիկական զգացմունքներ, բայց կոնկրետ բեմական իրադրություն՝ երբեք: Այստեղ չկա նաև կոնկրետ ենթատեքստ, որևէ կոնկրետ իմաստային խումբ, և միայն ձևի ինտոնացիոն վերարտադրությամբ կարելի է մոտենալ նրա «բեմական» բովանդակությանը: Իսկ սա արդեն դեկլամացիա է, որը, ինչպես ժամանակակիցներն են վկայում, գեղարվեստական կատարյալ արտահայտություն է ստացել Սաթենիկ Աղամյանի խաղում: «Ես դեռ չեմ տեսել ոչ մի երկրում, ոչ մի թատրոնում այդքան լուսավոր հավերժահարս, — գրում է Փափազյանը, — ոչ էլ լսել եմ ոչ մի առվակում՝ այդքան թախծալից մրմունջի թովչանք: ...Նա հարուստ էր ձայնական բազմակողմանի դիապազոնով, որով և հասնում էր բեմական խոսքի առավելագույն նյութանսավորման: Դրանով էր, որ Սաթենիկի շրթներից հայրենի բարբառը հնչում էր չկրկրնված շքեղությամբ, նույնիսկ օտարներին սիրելի դարձնելով մեր լեզուն, և հանդիսատեսին հասցնում դերի հոգեբանական նրբությունների ամբողջ գամման...»<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> Լ. Շանթ, Ընտիր երկեր, Երևան, 1968, էջ 128:

<sup>6</sup> Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, հ. I, էջ 332:

«նա ամեն մի նախադասությունը,— գրում է Գրիգոր Ավետյանը,— բազմաթիվ անգամ կրկնում էր, որպեսզի գտնի այն նոտան, որով այս կամ այն նախադասությունը պիտի արտասաներ»<sup>7</sup>: Հասկանալի է, որ կերպարի հոգեբանական նյութանսավորումը խոսքային նյութի միջոցով պետք է հանգեցնեն խոսքի ռիթմա-հնչյունական ֆակտորայի ներկայացմանը, այն է՝ դեկլամացիայի:

Եթե հնչող խոսքից գեղարվեստական տպավորություն է ստանում լեզուն շհասկացող հանդիսատեսը, և այդ տպավորության հիմքում տոնային և ռիթմա-հնչյունական կառուցվածքն է, նշանակում է, հնչող խոսքի էսթետիկական ասպեկտը ընկալվում է ոչ միայն իմաստից ու տրամաբանական կապերից, այլև խաղի դրամատիկական պլանից անկախ: Այստեղ խոսքը մոտենում է երաժշտական արվեստին. նրանում հնչյունը և տեմբրը իրենց էմպիրիկ, առարկայական կեցությունը դառնում են և՛ բովանդակություն, և՛ ձև, որտեղ հնարավոր չէ փոխել նյութը և անփոփոխ թողնել բովանդակությունը<sup>8</sup>:

Երաժշտության մեջ հնչյունը ինքնուրույն է, միջնորդավորված չէ իրենից դուրս գտնվող գործոններով: Բեմական խոսքի հիմնական սկզբունքը, ինչպես արդեն տեսել ենք, այդ չէ: Այստեղ տեմբրը և հնչյունը էական մի կետում միջնորդավորված են բեմական գործողությունամբ: Ուստի, հնչյունի սեմանտիկական, այս հասկացություն լիակատար իմաստով, ավելի շատ վերաբերում է երաժշտության բնագավառին և պակաս՝ բեմական խոսքին: Դերասանը իր ինտոնացիան մշակում է ոչ երաժշտությունային օրենքներով, ելնում է ոչ թե իր տեմբրից ու հնչյունից, այլ խոսքի իմաստաբանական (սեմանտիկա-

կան) ասպեկտից: Խոսքային նյութի ռիթմա-հնչյունական ֆակտորան ուղիղ հարաբերություն չունի պոետական բովանդակության հետ<sup>9</sup>, իսկ եթե ստեղծվում է նման հարաբերություն, ինչպես՝ ալիտերացիան բանաստեղծության մեջ, դարձյալ հնչյունը և զգացմունքը համանշանակ չեն դառնում: Բայց դերասանը միշտ ձգտում է ստեղծել այդ համանշանակությունը հնչյունի և բովանդակության կամ խոսքի գրական ու բեմական իմաստների միջև: Եվ այստեղ հնչյունը նրա համար այլևս նշան կամ սիմվոլ չէ, այլ պատկերացվում է որպես գեղարվեստական ինքնուրույնություն: Հանդիսականը հնչող խոսքից գեղարվեստական տպավորություն է ստանում երբեմն առանց մոտավոր պատկերացում իսկ ունենալու ոչ միայն խոսքի կոնկրետ, այլև իրադրության մոտավոր իմաստի մասին. նրան էսթետիկական բավականություն է պատճառում դերասանի ինտոնացիան՝ բովանդակային բոլոր կապերից անկախ: Սա նման է երաժշտական ըստեղծագործության ընկալմանը, բայց էական մի տարբերությամբ: Դերասանը գեղարվեստական տպավորություն է ստեղծում միշտ կոնկրետ իմաստաբանական հիմքի վրա և՛ գրական, և՛ բեմական առումներով: Այս է գեղարվեստական իմաստ և հոգեբանական հավաստիություն հաղորդում խոսքի ռիթմա-հնչյունական կառուցվածքին: Եթե Սաթենիկ Ադամյանը ինտոնացիոն երանգներ է որոնել ֆրազի բազում կրկնություններով և հասել գեղարվեստորեն համոզիչ արդյունքի, նշանակում է դա զուտ ձևական ինտոնացիայի որոնում չի եղել: Սա տպավորությունը ֆիզիկական արտահայտության վերածելու պրոցեսն է, որի առաջին աստիճանը բանաստեղծական ձևի էսթետիկական ընկալումն է, երկրորդը՝ ներքին խոսքը և ավարտը՝ սեփական ինտոնացիայի հայտնագործումը: Դերասանի ինտոնացիան հանդիսականի երևակայության մեջ արթնացնում է դարձյալ ներքին խոսքի զգացումը,

<sup>7</sup> Գ. Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, Երևան, 1933, էջ 157:

<sup>8</sup> Տե՛ս И. Иоффе, Синтетическое изучение искусств в звуковом кино, Л., 1937, էջ 119—123:

<sup>9</sup> Տե՛ս Հեգել, նշվ. աշխ., էջ 103:

որով գեղարվեստական պրոցեսը ավարտվում և ամբողջանում է<sup>10</sup>։ Դերասանի ձայնի և ինտոնացիայի ընկալումը հանդիսականին չի հանգեցնում իմաստաբանական կապերի որոնման. նրա ստացած «ինֆորմացիան» զուտ էսթետիկական է։ Պատահական չէ, որ դերասանի խոսքի երաժշտությունից տպավորվողը, եթե իր տպավորությունը պատմում է մեկ ուրիշին, նկարագրում է ավելի շատ իր զգացողությունը և ավելի քիչ՝ իր ստացած «սեմանտիկական ինֆորմացիան»։ Ունկնդրի համար էական չէ, թե գեղարվեստական արտահայտության հիմքում ինչ շերտեր կան, էականը նրա առաջին, անմիջականորեն ներգործող ու տպավորվող պլանն է։ Հիշենք Սաթե-նիկ Ադամյանի խոսքի՝ Փափազյանի նկարագրությունը։ Կամ՝ ժամանակակիցների հիշողության մեջ բավական ամուր է մնացել Սիրանուշի ինտոնացիայի տպավորությունը, բայց պատմողները խոսում են, ըստ էության, իրենց՝ արդեն ավարտված գեղարվեստական տպավորության մասին։ «Ամենից առաջ պետք է հիշել նրա երաժշտական աննման ձայնը, որ այնպես խորն էր թափանցում հանդիսականի հոգու մեջ, — գրում է Օլգա Գուլազյանը։ — Երբեմն շշուկով արտասանած բառը նրա բերանից այնպես մելոդիկ էր հնչում, կարծես ջութակի լարին քնքուշ մատներով կպար։ Դրան հակառակ, ցասումի, զայրույթի բարձր տոներն այնքան ահեղ, սարսրոնցնող էին, որ կարծես կատաղած վագրի մոնչյուն էր ժայթքում և էլեկտրականացնում ողջ դահլիճը»<sup>11</sup>։

Ստանիսլավսկին, որ թատերային բոլոր արտահայտչամիջոցներն արդարացնում է բեմական-հոգեբանական խնդիրների լուծման տեսակետից, երբեմն հակվում է դեկլամացիայի պաշտպանությանը։ «Երբ դերասանը, — գրում է նա, — թափանցում է հնչյունի, բառի ու դարձվածքի ռզու մեջ, նա տանում է ինձ բանաստեղծի և իր

<sup>10</sup> Հմմտ. Բ. Կոռչե, նշվ. աշխ., էջ 56—57, 105։

<sup>11</sup> Օ. Գուլազյան, Հուշեր, Երևան, 1945, էջ 96։

սեփական հոգու գաղտնարանները։ Երբ նա հնչյունով ցայտունորեն զուևավորում է և ինտոնացիայով գծագրում այն, ինչը պարում է իր ներսում, ստիպում է ինձ ներքին հայացքով տեսնել այն կերպարներն ու պատկերները, որոնց մասին պատմում են բառերը»<sup>12</sup>։

Հոգեբանական թատրոնի տեսաբանը, որի բոլոր եզրակացությունները հանգեցնում են հոգեբանական գործողության, որպես դերասանի հիմնական արտահայտչալեզվի, բացարձակացմանը, խոսքի հնչյունական ֆակտորայի ներկայացումը համարում է թատերային տպավորության կարևոր մոմենտներից մեկը։ Հնչող խոսքի նյութական ձևը նա դիտում է էսթետիկական ասպեկտով, նրանում տեսնում է այն, ինչը դերասանի ստեղծագործության մեջ նույնանում կամ համատեղվում է գեղարվեստական իմաստի, պատկերի ու տրամադրության հետ։ Ստանիսլավսկին այստեղ հետևում է դեկլամացիայի արվեստի ռուս տեսաբաններին՝ Յու. Օզարովսկուն և Ս. Վոլկոնսկուն։ Նկատենք, որ հատկապես Օզարովսկուն ամենից ավելի զբաղեցրել է տոնի պրոբլեմը։ Օզարովսկին սկզբունքորեն մետաֆիզիկ է, և ինտոնացիան համարում է ամենահիմնականը և ամենաառանձնահատուկը թատերային արտահայտչամիջոցների ամբողջ համակարգում։ «Մենք խոսում ենք, — գրում է նա, — հին թատրոնի այն bell-canto-ի մասին, որով նա կարող էր իսկապես հպարտանալ և որի բացակայությունը ժամանակակից թատրոնում չի փոխհատուցվում նրա անտարակուսելի նվաճումներով։ Ժամանակակից թատրոնը իր լավագույն դրսևորումներում իսկ ավելի շատ բան է տալիս տեսողությանը, քան լսողությանը։ Բայց դժվար չէ ապացուցել, որ թատրոնի գեղարվեստական ներգործման միջոցների ներդաշնակությունը պահանջում է տոնի գերիշխանությունը բեմական արտա-

<sup>12</sup> Կ. Ստանիսլավսկի, Դերասանի աշխատանքը իր վրա, էջ 466 (ընդգծումը մերն է)։

հայտնականության մյուս տարրերի հանդեպ»<sup>13</sup>: «Լավ է այն ներկայացումը,—շարունակում է Օզարովսկին,— որը հաճույք է պատճառում կույր մարդուն, և վատ այն ներկայացումը, որն ուրախացնում է խուլ մարդուն»<sup>14</sup>: Պարզ է, որ սա դեկլամացիայի նշանակության չափազանցումն է և արդյունք է խոսքի թաշտերային արտահայտության միակողմանի պատկերացման:

Դեկլամացիայի ուստեսաբանները, հետևելով իրենց ֆրանսիացի ուսուցիչներին, փորձում են բեմական խոսքի օրենքները բացատրել վոկալ արվեստի օրենքներով՝ կտրված գործողության տեսությունից: Զեվական դեկլամացիայի կանոնների համաձայն, գրական ինտոնացիան կայուն է նաև իր բեմական-թատերային արտահայտության մեջ: Դեկլամացիայի տեսաբանները վերանում են այն ճշմարտությունից, որ գրական ինտոնացիայի ամենաճշգրիտ վերարտադրությունն իսկ չի կարող արտահայտել ֆրազի տրամադրությունը, նրա հուզական ենթատեքստը: Իհարկե, գոյություն ունի նաև տրամաբանական պարտադիր ինտոնացիա, որը հնարավոր է գծագրել: Բայց զգացմունքի ելևէջը, որ արտահայտվում է արտիստի անհատականության միջոցով, անհնար է վերարտադրել գծագրությամբ ու նոտագրությամբ: Գրական ինտոնացիայի ձևական վերարտադրությունը կարող է ճիշտ արտահայտել խոսքի քերականական-բառարանային իմաստը, բայց ոչ տրամադրությունը: Վերջինս գոյություն ունի գրական ձևի մեջ՝ լուռ ընկալման համար: Դա խոսքի ներքին ձևն է, որ դերասանն ընդունում է որպես բեմական ինտոնացիայի ընդհանուր օրինակ: Բոլոր դեպքերում գրական ֆրազը չի ենթարկվում երաժշտական տրանսկրիպցիայի, ինչպես այդ փորձում է անել Օզարովսկին: Այստեղ շատ դի-

պուկ է նրա իսկ դիտողությունը. «Կարդացողի համար երաժշտական նյութը ոչ թե իրենից դուրս է (գրական ֆրազի կառուցվածքում—Չ. Չ.), այլ իր իսկ ներսում, նա այդ նյութի ստեղծողն է»<sup>15</sup>: Հասկանալի է, որ բեմական ինտոնացիան կայուն չէ, ինչպես գրականը և գոյություն ունի միայն ստեղծագործական պահի մեջ: Գրական դարձվածքում բառը գրված է որոշակի ռիթմական շարժման մեջ, բայց այդ ռիթմի սոսկ ձևական վերարտադրությունը գեղարվեստորեն անավարտ է: Գրական դարձվածքը բեմական կյանք է ստանում ոչ այլ կերպ, քան դերասանի հուզական-կամային մղումների կոմպլեքսում:

Ինչպե՞ս են ներդաշնակվում դերասանի հուզական-կամային մղումները և գրական ինտոնացիան:

Հոգեբանական թատրոնի պոետիկան, որ հիմնականում ելնում է բեմի և իրականության նամուսությունից, սկզբունքորեն ժխտում է ինտոնացիայի, որպես գործողությունից անկախ արտահայտչալեզվի դերը (թեև, ինչպես նկատեցինք, մասնակի դեպքերում Ստանիսլավսկին հետևում է դեկլամացիայի տեսությանը): Հոգեբանական թատրոնը մերժում է ինտոնացիոն արտահայտչականության այն բոլոր միջոցները, որոնք պատճառաբանված չեն բեմական զգացմունքների տրամաբանությամբ: Իսկ դեկլամացիան, ինչպես տեսանք, ելնում է գրական հիմքի ձևական կառուցվածքից: Մեզ հետաքրքրողը դեկլամացիայի սկզբունքի օբյեկտիվ կողմն է՝ այն օրենքը, որը չի ժխտվում ո՛չ պայմանական, ո՛չ էլ հոգեբանական թատրոնի գեղագիտությամբ: Հետևաբար, ո՞րն է խոսքի ներկայացման սկզբունքի հարաբերական կողմը, և որը՝ կայուն:

Դեկլամատորը, այս հասկացության բացասական իմաստով, բառը և դարձվածքը ընկալում է ոչ միայն բեմական իրադրություններից, այլև կոնտեքստային հա-

<sup>13</sup> Ю. Озаровский, Музыка живого слова, СПб, 1914.  
<sup>14</sup> էջ 121 (ընդգծումը մերն է):  
<sup>15</sup> նույն տեղում, էջ 124:

<sup>15</sup> Յու. Օզարովսկի, նշվ. աշխ., էջ 132:

րաբերություններից անկախ: Պոետական պատկերներն ու հույզերը նա կտրում, դուրս է բերում մտապատկերային և հուզական բոլոր զուգորդումներից, կոնտեքստում ենթադրվող շղթայավորումներից և փորձում է վերարտադրել իր ընդհանուր, վերացական, «իդեալական» իմաստով: Ինտոնացիոն ձևը նա արտահայտում է ելնելով խոսքի ակնհայտ տրամադրությունից, բանաստեղծական կառուցվածքի անմիջականորեն ընկալվող արտաքին ձևից: Ձևական հնչյունավորման ենթարկելով պոետական ֆրագմենտը, դեկլամատորը բոլոր հույզերը ներկայացնում է, ավելի ճիշտ՝ ցուցադրում է ընդհանուր-պայմանական և, ըստ էության, ծանոթ ու կրկնված շրջանակներում: Եթե գրական ինտոնացիայում հանդիսավորությունը կրկնվում է, արտասանողն ընդգծում և ցուցադրում է այդ հանդիսավորությունը, եթե ուրախություն՝ անցնում է ցուցադրական, զվարթ տոների, եթե տխրություն՝ ցուցադրական տխրության և ցածր, մեղմ, խուլ տոների: Իսկ եթե բանաստեղծական խոսքում միմյանց հերթագայում են հակադիր տրամադրություններ, նա ստեղծում է տեմբրա-ռիթմային ընդգծված կոնտրաստներ: Դեկլամատորը բոլոր դեպքերում ելնում է բառի ու դարձվածքի ոչ թե կոնկրետ, այլ վերացական-պայմանական իմաստներից. «սեր» բառը բոլոր հանգամանքներում արտասանում է մեղմությամբ ու քնքշությամբ, «աշունը»՝ սենտիմենտալ թախիծով, «վրեժը»՝ պաթետիկ զայրույթով, «երջանկությունը»՝ ոգևորված ուրախությամբ, «դժոխքը»՝ մոռյլ պաթետիզմով և այլն:

Ինտոնացիոն արտահայտությունն այս ձևերը, կարելի է ասել, միայն ընդհանուր կապ ունեն գրամատիկական կոնկրետ իրադրությունների հետ: Դրանք ներկայացնում են բեմական աֆեկտների ընդհանուր ինտոնացիոն ստերեոտիպերը: Դեկլամացիայի բուն էությունն այս չէ, և այս ստերեոտիպերով չի սպառվում նրա արտահայտչական զինանոցը: Վերջինս անհամեմատ հարուստ

է, մշակված, փորձված ու ստուգված դերասանական սերունդների փորձով:

Եթե նկատի ենք առնում դեկլամացիայի վերը հիշված հատկությունները, հասկանալի է դառնում, թե ինչու նա զարգացման հող էր ունենալու կլասիցիստական և մասամբ ումանտիկական թատրոնում, որտեղ գեղարվեստական նշանակություն է տրվել խոսքի ու զգացմունքի ոչ կոնկրետ, այլ գերընդհանրացված, վերացարկված իմաստին: Սկզբունքների և բարոյափիլիսոփայական ծրագրերի, այլ ոչ թե անհատականությունների բախումը հասկանալիորեն փոքրացրել է անհատական զգացմունքի դերը բեմական գործողության մեջ, հետևաբար նաև՝ արտահայտությունների հոգեբանական կոնկրետությունը: Դեկլամացիան այստեղ գրական նյութի վերարտադրության հիմնական, որոշ դեպքերում նաև միակ սկզբունքն է: Սա խոսում է դեկլամացիայի, որպես թատերային արտահայտչամիջոցի պատմականորեն հնացած կողմի մասին: Մեզ համար էական է նրա օբյեկտիվորեն կայուն կողմը:

Եթե դերասանի խոսքը կարող է գնալ գրական կառուցվածքի ուղիղ հետքերով, կամ բեմական ինտոնացիան ինչ-որ սահմաններում գրական ինտոնացիայի արտացոլումն է, դրանում արդեն կա օբյեկտիվ օրինաչափություն: Մինչև գործողության կոմպլեքսի հայտնագործումը ընթերցողը կամ դերասանը ընկալում են գրական կայուն ինտոնացիան, որ թաքնված չէ, ինչպես դրամատիկական հիմքը, տեսանելի է առաջին հայացքից: Դա պարբերության, դարձվածքի ու բառի ներքին ելևէջն է՝ իր վերելքներով ու անկումներով, հարթություններով ու թեքություններով, շեշտի ու ժգնություններով ու թուլություններով: Սա տեքստի պոզիտիվ պլանն է, որտեղ հատվածը, նախադասությունը, դարձվածքը, բառը, հնչյունը ունեն իրենց կոնկրետ և անփոփոխ իմաստը՝ ներդաշնակված տեքստի ընդհանուր ինտոնացիային:

Սա գրական նյութի արտաքինն է, տեքստի ակներև կողմը: Այստեղ արդեն դերասանի համար ելակետը կյանքի իրականությունն է, իրական զգացմունքների տրամաբանությունը, ըստ որի, բոլոր հույզերն ու մտապատկերներն արդյունք են կոնկրետ հոգեվիճակների: Մտապատկերի և հույզի խոսքային արտահայտությունը բեմում ենթադրում է նույնպիսի կոնկրետություն, միայն՝ արվեստի լեզվով: Խոսքի բառարանային իմաստը՝ կտրված կենսական կամ թատերային կոնկրետ պայմաններից երբեք չի կարող հանգեցնել նրա բոլոր առընդությունների իդեալական արատրակցիային: Անօրջա խոսքում զգացմունքները երբեք հանդես չեն գալիս իրենց «մաքուր» տեսքով, քանի որ միշտ շղթայավորման մեջ են նախորդող ու հաջորդող զգացմունքների հետ: Նրանք ենթադրում են այնքան վարիացիաներ, որքան շղթայավորում կա, այսինքն՝ անհամար: Չկա որևէ մտապատկեր և հույզ, որ համապատասխանի իր, այսպես կոչված, իդեային: Հետևաբար, ոչ մի ձևով չեն արդարանում զգացմունքների վերը հիշված ինտոնացիոն ստերեոտիպերը: Հնչող բառը կամ ֆրազը հավաստի է երևում, երբ գունավորված է համաձայն հնարավոր շղթայավորման: Դեկլամացիայի արվեստը, այս հասկացության հնացած ըմբռնումով, ձգտում է արտահայտել զգացմունքի «մաքուր», իդեալական որակը: Բայց զգացմունքի գեղարվեստական արտահայտությունը կոնկրետ է ըստ արտիստի անհատականության և ըստ գրական ու բեմական իրականության պայմանների: Իսկ գեղարվեստական կոնկրետությունն արդեն ընդհանրացում է: Եթե դերասանը խոսքն իմաստավորում է իր ոչ առարկայական պլանում, ստեղծում է բառի ու հնչյունի վերացական հնչողություն, դա արդյունք է մեկ ուրիշ կոնկրետ տրամադրության: Նման «վերացական» ինտոնացիա է ստեղծում Հրաչյա Ներսիսյանը Պետրոս Դուրյանի «Իմ մահը» և «Հայուհին» բանաստեղծությունները կարգալիս:

Այստեղ ոչ մի բառի չի տրվում իր առարկայական նշանակությունը.

Աշնան մեջ էր, երեկո մը,  
Վերադարձիս յիսկյուտար,  
Օղբ պարզ էր, հողմը մեղմիկ,  
Ծովին ջուրերն ալ հանդարտիկ:

Բնության այս կոնկրետ պատկերը դերասանը ներկայացնում է իր ընդհանուր, «իդեալական» գծերով: Ինտոնացիայի այս վերացականությունն իմաստավորվում է ոչ իհարկե ներկայացվող պատկերի ատրիբուտներով, այլ մեկ ուրիշ զգացմունքով, որը «տեսարան» է մտնելու հետո: Նույն վերացական ներշնչանքը շարունակվում է և հաջորդ տողերում, որոնց պոզիտիվ բովանդակությունը առօրեական մի պատկեր է ընդամենը.

Շոգենավին սառավանդը  
Նստած անկյուն՝ մ առանձնակի,  
Ուշադրությամբ ես նույն օրվան  
Լրագիրները կը կարդայի:

Այս խոսքերը ևս հնչում են վերացական, հանդիսավոր և նշանակալից, կարոտի նույն տրամադրությամբ ու դրանով էլ ընկալվում են որպես ձևական դեկլամացիա: Բայց ինտոնացիայի տիրապետող տրամադրությունը արդյունք է հաջորդող զգացմունքի հետ ունեցած շղթայավորման: Այդ զգացմունքը, որպես հոգեբանական ենթատեքստ, արտահայտվում է հենց սկզբում: Ուրեմն, ինտոնացիայի վերացական հանդիսավորությունը դերասանի համար կոնկրետ զգացմունք է, միայն թե դա պատճառաբանվում է հետագա տողերում, երբ ներկայանում է բանաստեղծության հիմնական մոտիվը՝ «բարձրահասակ ու գեղադեմ» կնոջ պատկերը: Սա բանաստեղծին ներկայանում է անիրական, հեռու, որպես տեսիլք, նկար, արվեստ, հետևաբար և՛ արտասո-



վոր, նշանակալից: Դերասանը վերցնում է այդ նշանակալից տրամադրությունը, և դրանով է հայտնագործվում բանաստեղծության ընդհանուր ինտոնացիոն պատկերը սկզբից մինչև վերջ: Վերջին տողերը, որոնք բանաստեղծին ներկայանում են որպես իրականության և առօրյայի պատկեր, ներսիսյանը ներկայացնում է դարձյալ հանդիսավոր և ներշնչված:

Մենակ էինք երկուհին:

Մեկ ես, մեկ ալ նավաստին:

Այս կոնկրետության մեջ կա բանաստեղծին ու դերասանին անիրական թվացող մի մոտիվ, որը, կարծես, հորինված է, պոետական երևակայության ծնունդ: Բանաստեղծության այս տրամադրությունից ներսիսյանն ստեղծում է մի վերացական դրամատիկական մթնոլորտ, և բանաստեղծական պատկերները՝ օդի պարզությունը, մեղմ քամին, ծովի հանգստությունը՝ աշնան երեկոյի մեջ, նա իմաստավորում է այդ մթնոլորտում: Այստեղ չկան ծով, երեկո, նավ, նավաստի, այլ կա մի կնոջ պատկեր՝ իդեալական գծերով, և այդ իդեալականությունից իրականություն ստեղծելու երազ: Դերասանի ինտոնացիայում ամենաէականը անիրականի իրականությանը հավատալու, արվեստի իրականությունից կյանքի իրականություն ստեղծելու տենչն է: Սա, կարծես, այն արգելքն է, որին բախվում է դերասանի դրամատիկական ինտուիցիան, և խոսքը դառնում է էքսպրեսիվ, առաջ բերելով դրամատիկական անհանգստության պատրանք: Այս ձևով, դրամատիկական հիմքի վրա են արդարանում դեկլամացիայի արտաքին հատկանիշները՝ երգանությունը, պաթետիզմը, հանդիսավորությունը և այլն: Այսուամենայնիվ, դրամատիկական հիմքը առաջին պլան չի բերվում. առաջին պլանում ընկալում ենք բանաստեղծական կառուցվածքը իր գրեթե բոլոր հատկանիշներով:

Ժամանակակից անգլիացի դերասան Ջոն Գիլգուդը, որ ինչպես ինքն է իր մասին ասում, սկզբունքորեն ավանդապաշտ է, չափածո պիեսներում գիտակցորեն հետևում է դեկլամացիայի օրենքներին: Գիլգուդը անխախտ է պահում ոտանավորի բոլոր ռիթմական միավորները՝ բանաստեղծական տակտերն ու տողերի ամբողջությունները, թեև չի ընդգծում, բայց չի էլ ջնջում տողանցի ձևական դադարները: Բանաստեղծության կառուցվածքի պահպանումը նա անհրաժեշտ է համարում խոսքի էսթետիկական բովանդակությունը՝ հուզական տոնը արտահայտելու, մասամբ և շնչառությունն ու խոսքի ռիթմը ներգաշնակելու համար, այսինքն՝ հետապնդում է դեկլամացիոն խնդիրներ: «Լավ ոտանավորի ընթերցումը—գրում է նա,—կարելի է համեմատել լողալու հետ. եթե հանձնվում ես ալիքներին, նրանք պահում են քեզ, իսկ եթե ջանում ես հաղթահարել նրանց ուժը, սուզվում ես: Բանաստեղծական ֆրազավորումը, ռիթմը, տեմպը խոսողին պետք է պահեն այնպես ինչպես ջուրը՝ լողորդին: ...Եթե ի վիճակի եք հետևել սեփական շնչառությանը և ռիթմին, շեքսպիրյան ոտանավորը հենարան կլինի ձեզ համար, թեև իհարկե, պետք է ուշադիր լինել չկորցնելու համար ձեի տիրապետումը, չհանձնվելու գայթակղությանը և շներդնելու նրանում (բանաստեղծական ձևում—Չ. Ն.) չափից ավելի էքսպրեսիա»<sup>16</sup>:

Գիլգուդը զգուշանում է ձևական դեկլամացիայի սկզբունքը պաշտպանելուց. ինտոնացիայի արտահայտչականությունը, ըստ նրա, ոտանավորի ձևի ընդգծումը չէ: Վերջինս այն կայուն շրջանակն է, որում ինտոնացիոն արտահայտություն է ստանում դերասանի դրամատիկական կամքը: Գիլգուդի խոսքում էլ գրական կառուցվածքը և բեմական գործողությունը ներկայանում են զուգահեռ և համահավասար պլաններով: Այս նույնը որոշ դեպքերում հատուկ է և Փափազյանի ինտոնա-

<sup>16</sup> Дж. Гилгуд, На сцене и за кулисами, Л., 1969, էջ 235:

ցիւրիս: Փափազյանը, հայտնի է, ավելի հաճախ ներկայացնում էր գրական հիմքի իր սեփական մշակումը, որը նա երբեմն ընդգծում էր և նույն պլանի մեջ դնում բեմական գործողության հետ: Արբենինի դերատեսքատում Փափազյանը պահպանում է շափածո խոսքի բոլոր առանձնահատկությունները, և դա սկզբունքորեն դեկլամացիա է: Բայց երբ, ելնելով բեմական զգացմունքների տրամաբանությունից, նա դիմադրում է ոտանավորի ռիթմից ծնվող պոետական հույզին, դա սկզբունքորեն գործողություն է: Այս երկու որակները նա դնում է մեկ պլանի վրա. խոսում է ընդգծված կերպով երգային և միաժամանակ ուզում է կանխել իրենում հառնող նախկինում ապրված զգացմունքները: Բեմական իրադրությունը և բանաստեղծական նյութը ներկայանում են կատարելակես փոխներթափանցված.

Արբենին. Նորից անըջա՛նք, նորից սե՛ր, հույզե՛ր  
Ալեկոծվում են, խփվում  
Քարացած սրտիս ապառաժներին,  
Ես մի խե՛ղճ նավակ, ջարդվա՛ծ ու հի՛ն,  
Ծովումն եմ կրկին...  
Կհասնե՛մ, արդյո՞ք,  
Ես երբևիցե,  
Հանդարտած ափին:

(Թարգմ. Վ. Փափազյանի)

Բեմական խոսքի արվեստում ձևական դեկլամացիան միշտ պակասավոր է: Դրանով ստեղծվում է հնչող խոսքի ինտոնացիոն բովանդակության մեկ պլանը, և վերջինս ստանում է բեմական արժեք, եթե կա երկրորդը՝ դերասանի ստեղծած դրամատիկական մթնոլորտը: Այսպիսով, գրական հիմքի բացասումը և խոսքի ներկայացումը սկզբունքորեն հակադիր չեն. նրանք արտահայտում են ընդհանուր բովանդակության տարբեր պլանները և ընկալվում են ինչպես միասին, այնպես էլ առան-

ձին-առանձին: Շատ անգամ դժվար է նկատել, թե դերասանի ինտոնացիայում որտեղ է ի հայտ գալիս բեմական գործողությունը և որտեղ գրական ինտոնացիան: Բայց հնչող խոսքի գեղարվեստական ամբողջությունը բոլոր դեպքերում ստեղծվում է այս երկուսի առկայությամբ:

#### Բ. ԽՈՍՔԻ ՎԵՐԱՊՐՈՒՄ

Վերապրումը, իր թատերային իմաստով, ապրված կամ պատկերացվող զգացմունքի «կրկնությունն» է: Իր ոչ-թատերային իմաստով էլ, վերապրումը նույնական չէ ապրումի հետ: Կրկնել հույզը, լինի այդ բեմական, թե կենսական իրականության մեջ, նշանակում է վերհիշել այն, որևէ առիթով հաղորդակցվել կամ վերադառնալ նրան: Իսկ վերհուշն ու վերադարձը, բնականաբար, ենթադրում են զգացմունքի արդեն տիրապետվող, ինչ-որ շափով գիտակցված մի որակ: Ապրված զգացմունքի հիշողությունը, պատկերացվող ու մտածվող ըզգացմունքը շունի անմիջական աֆեկտի ուժգնությունը, բայց միշտ ավելի բանական է և թատերայնորեն ավելի հետաքրքիր:

Բեմական վերապրումի ամենաստույգ նկարագրությունը, որ կարելի է ասել, ավելի արժեք ունի, քան թատերական տրակտատների տված սահմանումները տեսնում ենք Շեքսպիրի հայտնի խոսքերում.

Անբնական չէ՞, որ այս դերասանը  
Միայն մի վեպով, մի բուռն կրքի սուկ երագումով  
Կարենա հոգին այնպես ենթարկել իր հղացումին,  
Որ լոկ իր մտքի գործելու շնորհիվ դեմքը գունատվի,  
Արցունք գա աչքին, երեսն այլայլվի, ձայնը  
կերկերվի,

Եվ ամբողջ կազմը համապատասխան իր

հղացումին<sup>17</sup>:

(«Համլետ», գործ. II, տեսիլ 2):

Գերասանը իր հոգեֆիզիկական էությունը ենթարկում է գեղարվեստական մտահղացմանը՝ պոետական խոսքի անմիջական տպավորությամբ և երևակայական զգացմունքի «հիշողության» միջոցով: Խոսքի իրականության ընկալումից առաջացող ռեալ զգացմունքը նրա համար հիմք է դառնում բեմական ենթադրվող իրադրության ու ենթադրվող հանգամանքների էմոցիոնալ գնահատման համար:

Գեղարվեստական խոսքը, որպես պոետական իրականություն, արտահայտվող զգացմունքի գոյանիշն է: Նրա կրկնությունը, որոշ առումով, զգացմունքի կրկնությունն է՝ խոսքի բեմական վերապրումի մի աստիճան: Որքան մեծ է լուծված մեջ ընթերցվող խոսքի գեղարվեստական տպավորությունը և կայուն նրա առաջացրած հուզական ասոցիացիաները, այնքան ամուր է բեմական վերապրումի ռեալ հողը: Գեղարվեստական խոսքի էմոցիոնալ բովանդակության հետ դերասանն ունի միանգամայն ռեալ շփում, և այդ շփումից առաջացող զգացմունքները իրական են: Գերասանը ներկայացնող լինելուց առաջ ընկալող է, իսկ գեղարվեստական խոսքի իրականությունը ռեալ է այնքանով, որքանով ռեալ են ընկալողի զգացմունքները<sup>18</sup>: Գեղարվեստական խոսքի հմայքը, պոետական բառի ու դարձվածքի գեղեցկությունը արտիստական ներշնչանքի իրական հոգեբանական դրդապատճառներն են: Խոսքի վերարտադրության պրոցեսում դերասանի իրական զգացմունքների շունչն ավելի զորեղ է, քան երևակայության մեջ հայեցվող անառարկա իրադրությունը՝ իր, այսպես կոչված, «առաջադրվող

հանգամանքների» երևակայական կոմպլեքսով: Համաձայն Ստանիսլավսկու գործողության տեսության, փորձենք հոգեֆիզիկոլոգիական կոնկրետության մեջ պատկերացնել Սիրանո դը Բերժերակի մենախոսությունները, և բանաստեղծական պաթետիզմը կհնչի անհարկի, «առաջադրվող հանգամանքների» տեսակետից չպատճառաբանված:

Սիրանո Այո՛, ամեն ինչ խլեցիք ինձնից:

Ե՛վ դափնի, և՛ վառդ, և՛ սեռ, և՛ երագ:

Փույթ չէ, խլեցե՛ք, բայց դեռ կա մի բան,

Ո՞ր հակառակ ձեզ՝ տանում եմ ինձ հետ<sup>19</sup>:

(Գործ. V):

Ռոմանտիկական կատակերգության հերոսն այս խոսքերն արտասանում է ըստ այդ հանգամանքների, մեռնելու պահին, հոգեպես ու ֆիզիկապես մահացու վիրավորված: Բայց թատերային իրադրությունն այս չէ. նա արտահայտված է պոետական խոսքի մեջ: Հետևաբար, իրադրության վերապրումը կարող է իրականանալ միայն խոսքի վերապրումի միջոցով: Իսկ գործողության «առաջադրվող հանգամանքների» վերապրումը հոգեբանորեն որքան հավաստի, այնքան էլ հակառակ է խոսքի բանաստեղծական ճշմարտությանը:

Իրադրությունների զարգացումը ցույց տալու տեսակետից, Հրաչյա Ներսիսյանի խաղը կարող էր նույնիսկ անտրամաբան թվալ: Նրա համար շատ դեպքերում երկետայինը խոսքի պոետական իրականությունն էր, քան զգացմունքների տրամաբանությունը՝ կերպարի հոգեբանական զարգացման հետևողականությունը: Ներսիսյանը խոսքային նյութն ընկալում էր ոչ թե ըստ պրոցեսի զարգացման փուլերի, այլ բռնկումներով, անկախ նրանից, թե արտասանվող ֆրազին ինչ է նախորդել կամ ինչ է հաջորդելու: Լինելով հուզական տարերքի և ան-

<sup>17</sup> Վ. Շեֆսպիր, նշվ. հրատ., հ. I, էջ 46:

<sup>18</sup> Հմայք. М. Марков, Искусство как процесс, М., 1970, էջ 98—105:

<sup>19</sup> Է. Ռոստան, Սիրանո դը Բերժերակ, թարգմ. Ա. Կոթիկյանի, Երևան, 1951, էջ 366:

ցողիկ տրամադրութիւնները դերասան, նա ի վիճակի էր լինում «անծանոթ», հուշարարից հենց նոր լսած խոսքը արտասանել հուզական այնպիսի հագեցվածութեամբ, որ թվում էր, թե բառերն արդյունք են երկար ապրրված հուզերի ու մտքերի: Ներսիսյանի խաղում չկար ըզզացմունքների տրամաբանորեն զարգացող գիծ, այլ կար մեկը մյուսին հաջորդող, մեկը մյուսի ետևից բռնըկվող տրամադրութիւնների շարք: Խոսքի ինտոնացիոն ֆակտուրան, պատկերի ու հուզի հետ միասին, նա ընկալում ու վերապրում էր անմիջապես: Պոետական հուզով արագ ու խորը տպավորվելու ունակութիւնը նրան ինտուիտիվ կերպով բերում էր զգացմունքի թատերայնորեն սուր և էքսպրեսիվ արտահայտութեան: Զրադացականի դերը Պուշկինի «Զրահարսում» ներսիսյանը, ինչպես հայտնի է, խաղացել է ճայնագրութեան սենյակում, սեղանի մոտ նստած, իրարից անջատ տեսարաններով, որտեղ խոսք չի կարող լինել իրադրութիւնների տրամաբանական ընթացքի, հետևաբար և՛ հոգեվիճակների աստիճանական զարգացման մասին: Վերապրումի հիմքը անմիջականորեն խոսքային նյութն է, որը դերասանը կարդացել է թղթից, մաս-մաս, ընդհատումներով: Նա չէր կարող, եթե ուզենար էլ, կերպարի զգացմունքների ոլորտում գտնվել անընդմեջ, թեկուզ մեկ տեսարանում: Դրամատիկական պրոցես անցնել հարկավոր չէր ներսիսյանին, ցույց տալու համար ծերունի ջրաղացականի պաթոլոգիկ թախիծը: «Մերթ ես թռչում եմ այս ու այն կողմը, երբեմն կտցահարում սատկած կովերին, երբեմն էլ նստում եմ այս քարին և կոկո՛ւմ եմ», — ասում է նա, և դերասանի ինտոնացիայում անմիջապես հառնում են դրութիւնը, պատկերը, հուզը՝ մենակութիւն, ամայութիւն, ցուրտ և սրված թախիծ: Բնագրի պոետական բովանդակութիւնը ինտոնացիայի մեջ առարկայացում է ստացել նյութի և ձևի միասնութեամբ:

Խոսքի վերապրումը որպես բեմական ինտոնացիայի հիմք, ամենից ավելի հատուկ է այն «գինամիկ ստեղծոտիպին», որն անմիջապես ու երբեմն էլ տարերայնորեն է հաղորդակցվում խոսքի տրամադրութեանը, անմիջականորեն ելնում է պոետական բովանդակութեան հանդեպ ունեցած իր վերաբերմունքից: Համաձայն Ստանիսլավսկու վերապրումի տեսութեան, զգալ կարելի է ոչ թե խոսքը, այլ նրա հոգեբանական դրդապատճառը՝ այն հոգեվիճակը, որ հանգեցնում է տվյալ խոսքի կամ ինտոնացիոն ձևի անհրաժեշտութեանը: Ինտոնացիան, ըստ հոգեբանական թատրոնի պոետիկայի, զգացմունքի արդյունքն է, բայց ոչ միշտ ուղղակի արտահայտութիւնը. զգացմունքը և նրա դրսևորման ձևը տարբեր որակներ են, և ինտոնացիան չի կարող լրիվ արտահայտել զգացմունքը կամ նույնանալ նրա հետ: Բեմական խոսքի հոգեբանութեան կամ հոգեբանական թատրոնի տեսակետից, այստեղ ճշմարտութիւնը մեծ բաժին ունի: Ստանիսլավսկու ռեալիզմի տեսութեան անկյունաքարերից մեկն է այս, և դերասանի արվեստի ու բեմական խոսքի պոետիկայի շատ հարցեր լուծվում են այս բանալիով: Բայց գեղարվեստական խոսքի հոգեբանութիւնը, այս հասկացութեան լայն իմաստով, կանգնեցնում է մեզ այն իրողութեան առաջ, որ արվեստում զգացմունքի և նրա ձևի միջև անջրպետ չկա: Զգացմունքի արտահայտութիւնը և՛ պոեզիայում, և՛ հրնչող խոսքում չի պատկերացվում գեղարվեստական ձևից դուրս. նա անմիջականորեն ձևի մեջ է և ոչ թե ինչ-որ այնկողմնային երևույթ: Օբյեկտիվորեն այդ եզրակացութեան են բերում նաև Ստանիսլավսկու բեմական խոսքի տեսութեան որոշ կետեր: Հատկապես խոսքի իմաստաբանութեանը մոտեցող հարցերը Ստանիսլավսկին լուծում է առանձին՝ գործողութեան տեսութեանից դուրս<sup>20</sup>: «Տեսիլք» (видение) բառը, որին հաճախ է դիմում Ստա-

<sup>20</sup> Տե՛ս Կ. Ստանիսլավսկի, Դերասանի աշխատանքը իր վրա, նշվ. հրատ., էջ 465—468:

նիսլավսկին, այն եզրն է, որ միավորում է պատկեր, հույզ  
և բառ հասկացութիւնները, որպէս գեղարվեստական  
ամբողջութիւն: Իսկ վերապրումի, առավել ևս հուզական  
տարերքի դերասանի համար չկա ոչ մի հեռավորու-  
թիւն, ոչ մի խզում հույզի և նրա արտահայտութեան  
միջև, չկա հակասութիւն առարկայական և անառարկա-  
յական պլանների միջև, այլ կա «տեսիլք», որպէս էսթե-  
տիկական ֆենոմեն: Ուշագրավ է, որ դերասանի ար-  
վեստի ուսուցանման Պյոտր Երշովը, որ Ստանիսլավ-  
սկու թերևս ամենախոր մեկնաբանն է, խոսքի բեմական  
վերարտադրութիւնն անվանում է «տեսիլքների վեր-  
արտադրութիւն» (воспроизведение видений)<sup>21</sup>:

«Տեսիլքների վերարտադրութեան» առումով, առանձ-  
նահատուկ հետաքրքրութիւն է ներկայացնում Փափազ-  
յանի խոսքը: Հայտնի է, որ Փափազյանի արտիստական  
խառնվածքին օտար էր հուզական տարերքը. ներգործ-  
ման այդ միջոցը նա ընդունում էր կասկածով ու վերա-  
պահութեամբ: Բայց ստացած լինելով իտալական դե-  
րասանական դպրոցի դաստիարակութիւնը, նա խոսքը  
ընկալում ու վերարտադրում էր հուզական բովանդակու-  
թեան առումով, վերապրումի մի որակ, որ ընդհանուր  
քիչ բան ունի հուզական տարերքի հետ: Դիմելով «տե-  
սիլքի» վերարտադրութեանը, դարձյալ անմիջականորեն  
և ընդգծելով բառի ու դարձվածքի հուզական ինտո-  
նացիան իր բոլոր երանգներով, Փափազյանը վերար-  
տադրում էր հույզի ու պատկերի տեսանելի ամբողջու-  
թիւնը: Փափազյանի Դոն Ժուանը կոչ է անում Դոննա  
էլվիրային վերադառնալ վանք և ունկնդրի տեսողու-  
թեանն է ներկայացնում այդ իրականութեան լրիվ պատ-  
կերն ու տրամադրութիւնը: Պատկերի իմաստը նա ըս-  
տեղծում է ներքին խոր տեսողութեամբ, կարծես հրա-  
պուրելով իր խոսակցին դեպի մարդկային հոգու խա-

ղաղ ապաստանը և միաժամանակ վանում նրանից մար-  
մընի տառապանքի տխուր իդեան.

Դոն Ժուան. Վանք: Բարձր պատեր: Սրտի խաղա-  
ղութիւն: Տանջանք, տառապանք (դա-  
դար) և... աստված:

Փափազյանի Դոն Ժուանը այստեղ ծայրահեղորեն  
անկեղծ է: Հուզական այն երանգը, որով տեսանելի ու  
շողափելի է դառնում իր պատկերացրած իրականու-  
թիւնը, գալիս է անկեղծութիւնից. նա հոգու ապաստան  
է որոնում, զուցե և աստված, բայց ոչ հոգու և մարմնի  
բանտ: Նույն տեսանելիութիւնն է նա ստեղծում, երբ  
նկարում է աշնան ցուրտ ու խոնավ երեկոյի պատկերը:  
Խոսում է գրեթե շշուկով.

Դոն Ժուան. Դոննա էլվիրա, Դոննա էլվիրա, գիշե-  
րը մութն է, հաճապարհները ամայի՜,  
անձրև է գալիս... Տխուր աշնան  
երեկո՜ է: Մնացե՛ք...

Վերջին ֆրազը՝ «տխուր աշնան երեկո՜ է», նա ասում  
է երգելով, հմայված խոսքի բանաստեղծականութեամբ,  
իր հորինած տեսիլքով, ներշնչված հույզի ու պատկերի  
էլեգիական պայծառութեամբ: Չայնը դառնում է կրծքա-  
յին, խուլ բարիտոն, մոտենալով թավջութակի միջին  
ռեգիստրներին, և դարձյալ զգացմունքի հակասականու-  
թիւնը՝ մի կողմից փախուստ ամայութիւնից ու ցրտից,  
տաք սենյակում փակվելու և սեր վայելելու ցանկութիւն,  
մյուս կողմից անհանգիստ հոգու ձգտումը դեպի դուրս  
իրական վայելքներից, դեպի իր ստեղծած պոեզիայի  
անիրական աշխարհը: Այս հակասական զգացմունքի  
«հիշողութիւնը» կամ վերապրումը ելնում է զուտ բա-  
նաստեղծական պատկերից:

Խոսքի վերապրումը այլ որակով է դրսևորվում դրա-  
մատիկական սուր իրադրութիւններում: Այստեղ ինտո-  
նացիան դառնում է աֆեկտի ուղիղ և անմիջական ար-

<sup>21</sup> Տե՛ս Ս. Երշով, Технология актерского искусства, М.,  
1959, էջ 107—119:

տահայտութիւնը: Աֆեկտը, անկախ իր դրսևորման ձև-  
վից, զգացմունքների տրամաբանութեան արդյունք է: Գերասանը հանգում է նրան զգացմունքների տրամա-  
բանութեան ընթացքով, դրամատիկական պրոցեսի աս-  
տիճանական զարգացումով: Բայց աֆեկտի դրսևորման  
ձևը, որ պոռթկումն է, ասում է, որ նա ներկայացման  
մեջ երբեմն դրամատիկական պրոցեսից անկախ է և  
կարող է ընկալվել ու արտահայտվել իրադրութիւնների  
ընթացքից դուրս, անմիջականորեն խոսքի մեջ: Գեղար-  
վեստական խոսքի կառուցվածքը իր բոլոր հատված-  
ներում ի վիճակի է լիակատար պատկերացում տալ ըզ-  
գացմունքների լարվածութեան աստիճանի մասին: Պիե-  
սում տեսարանը շատ անգամ սկսվում է ամենալար-  
ված կետից և դա ընկալվում է անմիջապես: Հուզա-  
կան տարերքի դերասանը այդ լարումը վերարտադրում  
է գործողութեան ընթացքի ցանկացած կետից, եթե նրան  
ներշնչում է խոսքային նյութը: Արմեն Գուլակյանը  
պատմում էր Հովհաննես Աբելյանի մի փորձի մասին:  
Էլիզբարովի դերի բոլոր անցումները նա կրկնում է  
զուտ մեխանիկորեն, բառերն արտասանում է արագ և  
անտարբեր, կիսաշշուկով, երբեմն անցնում է ամբողջ  
հատվածների վրայով, արտասանելով միայն վերջին  
ռեպլիկները: Փորձը վարող երիտասարդ ռեժիսորը՝ Գու-  
լակյանը չի համարձակվում ընդհատել նրան, իմանա-  
լով, որ Աբելյանի փորձելու եղանակն է այդ, որ նա  
հուզական կուտակումները չի սիրում վատնել փորձե-  
րին: Բայց ահա գալիս է երկրորդ գործողութեան այն  
տեսարանը, որտեղ տեքստը ինքնին ենթադրում է ա-  
ֆեկտիվ վիճակ: Զգալով իր վրա ռեժիսորի անբավա-  
կան հայացքը, դերասանը մի պահ թիկունքով դառնում  
է դեպի նա, գլուխը կախում, կենտրոնանում, ապա  
միանգամից ետ դառնում՝ աչքերն արցունքով ողողված և  
բառերն արտասանում, կարծես, կուտակված տառա-  
պանքի պոռթկումով:

Անդրեաս. Ես այս տանն օտար եմ, օտար, իմ մա-  
սին մտածող չկա: Ես ձեր աչքում համ-  
բալ եմ, ուրիշ ոչինչ: ... Դուք ինձ կերաք,  
բանդեցիք: Ես ոչ ոքի համար մարդ չեմ,  
ոչ ուրիշների, ոչ իմ տանեցիների: Ա-  
մենքն ինձ համարում են ոսկու տոպ-  
բակ, ուրիշ ոչինչ: Հարգում են երեսուցե,  
իսկ ետևիցս շարախոսում են: Երբ կա-  
րիք ունին, վազում են գլխիս, երբ չու-  
նին, ես չկամ նրանց համար<sup>22</sup>:

(Արար. II, տեսիլ 5):

Ավարտելով տեսարանը, Աբելյանը դառնում է փորձի  
մասնակիցներին ու ռեժիսորին. «Ահա ձեզ էմոցիա»:

Աբելյանը, ինչպես հուզական տարերքի դերասան-  
ներն ընդհանրապես, շրջանցում է գործողութեան ըն-  
թացքը կամ դրամատիկական պրոցեսը և կարճ ճանա-  
պարհով գալիս է հույզերի ամենաբարձր կետին: Իրա-  
դրութիւնների նախորդ ընթացքը նրա համար սոսկ  
հիշողութիւնն է, ենթադրվող հանգամանքների մի խումբ,  
ենթադրվող հույզերի մի բեռ, որ նա իր ուսերին է առ-  
նում միանգամից: Գերասանը չի անցել իրադրութիւն-  
ների ընթացքով, չի վերապրել նախորդ զգացումները և  
դրանց իմաստը որսում է անմիջապես արտասանվող  
բառերի մեջ: Պոռթկումի հիմքը խոսքն է՝ իր գրական  
ենթատեքստով, և այստեղ չկա բառի ու զգացմունքի  
հերթագայութիւն, այլ՝ խոսքի տրամադրութեանը ան-  
միջապես հաղորդակցվելու բնական կարողութիւն, ար-  
տիստական գերզգայուն նկարագիր խոսքային իրադրու-  
թեան հանդեպ:

Խոսքի վերապրումը, որպես բեմական ինտոնացիայի  
հիմք, նոր թատրոնում (XIX դարի երկրորդ կեսից ըս-  
կըսած) սրբագործվել է մելոդրամայի վարսյետների ձեռ-

<sup>22</sup> Երվանդադե, Երկերի ժողովածու, հ. VI, Երևան, 1959,  
էջ 257—258:

բով, որոնք եղել են հիմնականում հուզական տարեր-  
քի դերասաններ: Բայց հուզական տարերքը չէր կա-  
րող բացատրվել ու հիմնավորվել որպես դերասանի  
աշխատանքի սկզբունք, դա չէր կարող վերապրումի հիմք  
լինել դերասանական բոլոր խառնվածքների համար:  
Գերասանի ստեղծագործական հոգեբանության ուսում-  
նասիրությունը (Ստանիսլավսկու ուսմունքը) վերապ-  
րումի պրոցեսը բացատրելու էր բեմական գործողու-  
թյան մեխանիզմի հիման վրա: Հուզականությունն այս-  
տեղ արդարացվելու էր որպես հոգեբանական ակտիվ  
վերաբերմունք ոչ այնքան խոսքի, որքան հոգեբանական  
սկզբնապատճառների հանդեպ: Խոսքի հուզականության  
չափը, ըստ հոգեբանական ուսումնական տեսություն, որոշ-  
վում է նրանով, թե որքանով խորն է դերասանի երևա-  
կայական հավատը ենթադրվող իրադրություն հանդեպ:  
Սա նշանակում է, որ դերասանը վերապրում է ոչ թե  
խոսքը, այլ իրադրությունը, ավելի ճիշտ՝ իր վերաբեր-  
մունքը իրադրության հանդեպ: Բայց եթե խոսքը իրա-  
դրության անմիջական կրողն է, դերասանը հակվելու  
է դեպի նրա գեղարվեստական իմաստի վերապրումը:  
Եթե նկատի առնենք նաև, որ ամեն մի իրադրություն  
կրում է նախորդ իրադրությունների հետևանքները, ա-  
պա խոսքի վերապրումը չի կարող ազատ լինել նա-  
խորդ իրադրությունների հիշողությունից, դերասանը  
կամա թե ակամա, դիմելու է ենթադրվող, չապրված  
զգացմունքների «հիշողությանը»: Վերջապես, պիեսի բո-  
լոր իրադրությունները չէ, որ կատարվում են հանդի-  
սականի աչքի առջև, նրանց զգալի մասը ենթադրվում է:  
Գերասանը բոլոր դեպքերում զրկված է դրամատիկա-  
կան ամբողջ պրոցեսը, զգացմունքների ամբողջ ելևէջը  
անցնելու հնարավորությունից: Նա դեմ առ դեմ հան-  
դիպում է գեղարվեստական խոսքի ավարտված իրա-  
կանությանը և «հիշում» իրականում չապրված զգաց-  
մունքները: Նա հանդիպում է բառերի հուզական լիցքին,

որը գեղարվեստական ուսումնական է, և որը արտասա-  
նություն պրոցեսում դառնում է նաև ֆիզիկական փաստ:  
Այստեղ սկսվում է սեփական ինտոնացիայի զգացողու-  
թյունը, որ թերևս ավելի ուժեղ խթան է վերապրումի  
համար, քան ենթադրվող հանգամանքների հիշողու-  
թյունը:

Հայտնի է, թե ինչ իրադրություններ են հաջորդում  
մեկը մյուսին «Պատվի համար» դրամայում մինչև այն  
տեսարանը, երբ Մարգարիտը խնդրում է հորը ետ վե-  
րադարձնել գողացված փաստաթղթերը: Գործող անձի  
խոսքերում կա բացահայտ թախանձական մի տրամա-  
դրություն, որը չի կարող վերապրումի խթան չլինել դե-  
րասանուհու համար:

*Մարգարիտ.* Խղճա ինձ, խնայիր ինձ: Քեզանից է  
կախված իմ կյանքը: Լավ լսիր ինձ,  
կյանքս եմ ասում: Մի առա, հայրի՛կ,  
այդ բանը, մի առա, գողությունը սոս-  
կալի հանցանք է: ...Հայրի՛կ, տուր  
ինձ այդ թղթերը<sup>23</sup>:

Թախանձական տրամադրությունը արտահայտված է  
պարզ և ուղղագիծ, և տեսարանի ամբողջ ընթացքում  
Մարգարիտը խոսում է միայն այս տոնով: Անկախ նը-  
րանից, թե ինչու են ասվում այդ խոսքերը և ինչու է այդ-  
պես ասվում, գրական ինտոնացիան դառնում է վերապ-  
րումի հիմք: Եթե իրադրությունը համանշանակ է այդ  
ինտոնացիային, վերջինս չի կարող չլինել այդպիսին:  
Արուս Ոսկանյանի խոսքը, որ այս տեսարանում ու-  
նեցել է հուզական մեծ հագեցվածություն, հիմնված է  
նախ գրական ինտոնացիայի վերարտադրության վրա  
և հետո միայն նախորդ իրադրությունների հիշողու-  
թյամբ ու սպասվող իրադրությունների տազնապով: Գե-

<sup>23</sup> Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. VI, նշվ. հրատ.,  
էջ 305—306:

րասանուհին գրական ենթատեքստից ու գրական ինտոնացիայից գնում է դեպի գործողություն իմաստը: Սա թերևս հատուկ է մելոդրամային խաղոճին, բայց այլ կերպ լինել չի կարող, քանի որ իրադրություն հուզական իմաստը խտացված է խոսքում: Արուս Ոսկանյանի ինտոնացիան մելոդրամատիկ բարձր դրսևորումն է այնքանով, որ նրա արտահայտած զգացմունքը միապլան չէ (մելոդրամատիկ շտամպին ամենից ավելի հատուկ է միապլանայնությունը): Այստեղ, միայն ինտոնացիայի մեջ նա վերապրում է երեք տրամագրություն՝ թախանձանք, հույս, տագնապ, ու երեքն էլ արդարանում են և՛ գրական ինտոնացիայի, և՛ դրամատիկական իրադրության հիմքի վրա: Նրա հերոսուհին ջանում է կանխել սպասվող աղետը և կարծես տեսնում է հույսի հեռավոր մի շող, որը գնալով մոտենում է, պայծառանում, ու նրան հավասար աճում է տագնապի զգացումը. թախանձանքին խառնվում է երկչոտ, թաքցված ուրախություն: Դրամատիկական պրոցեսը նրան հասցրնում է «ես գիտեմ, դու բարի ես, հայրի՛կ» խոսքին, որը նա ասում է իսկապես երկչոտ, տագնապալից ուրախությամբ: Բայց ահա, անսպասելիորեն հանգչում է այդ թույլ շողը, մթագնում է ամեն ինչ, ու խոսքը դառնում է տագնապի աղաղակ. «Ա՛հ, այդ ի՞նչ ես անո՛ւմ... Դու ինձ ես այրում, ինձ»: Ինտոնացիան և գործողությունը միասնական են, և նյութի ու ձևի միասնությունը դերասանուհուն տանում է իրադրության հավաստի վերապրումին:

Այսպիսով, խոսքի վերապրումը գեղարվեստական հույզը և պատկերը վերակոչելու այն եղանակն է, երբ դերասանի երևակայությունը պատվում է խոսքային իրադրության շուրջը, երբ դրությունը չի պատկերացվում գրական ենթատեքստից ու ինտոնացիայից անկախ: Բեմական ինտոնացիայի հայտնագործման այս սկզբունքը օրինականացվել է, իհարկե, դերասանական սե-

րունդների փորձով: Եվ այնուամենայնիվ, խոսքի վերապրումը, այս հասկացություն բացարձակ իմաստով, բեմական արվեստում ինտոնացիոն լուծումների միակ հիմքը չէ: Այդ դեպքում գործող անձի զգացմունքների ելևէջը՝ իր ընթացքով ու շեշտերով, պետք է տեսնելինք միայն գրական կառուցվածքում, դրությունների շարժումը՝ միայն գրական մտածողության պրոցեսում: Բայց սա նույնպիսի մետաֆիզիկա է, ինչպես բեմական գործողության բացարձակացումը: Բեմական ինտոնացիան՝ հոգեվիճակների ու աֆեկտների տրամաբանությամբ, ծագելով տեքստից, չի կարող կաշկանդվել տեքստի անշարժ կառուցվածքով, որքան էլ նա է վերապրումի ըսկզբնական նյութը: Պոետական խոսքը և կենդանի ըզգացմունքի տրամաբանությունը գործնականում հակասության մեջ են, որովհետև տեքստը անշարժ որակ է, իսկ բեմական զգացմունքը՝ շարժուն: Այս իմաստով, խոսքի վերապրումը գրական նյութի և բեմական աֆեկտի այն հարաբերությունն է, երբ գործողության հուզական շեշտերը առերեսվում են բառին և ամրապնդվում բառի մեջ: Հետևաբար, խոսքային կառուցվածքի բոլոր մասերը չէ, որ կարող են հավասար չափով հուզական բեռ կրել, ինչպես ենթադրում է խոսքի մելոդրամատիկ վերապրումը: Բեմական հավաստիությունը պարտադրում է հուզական շեշտերի որոշակիություն, բառի, որպես հոգեվիճակի արտահայտության, գործնական գնահատում: Այստեղ մեր տեսած ու իմացած դերասաններից առանձնանում է Փափազյանը, որ կիրառում էր խոսքի վերապրումի յուրահատուկ մի եղանակ, շատ տարբեր այսուօրվա ընդունվածից:

Ինչպես նկատեցինք, Փափազյանը խառնվածքով հուզական տարբերի դերասան չէր և տեսականորեն էլ չի ընդունում հուզական զեղումներով կամ պոռթկումներով ներգործելու եղանակը: Բայց, կրկնում ենք, նրա արվեստի սկզբունքը ծագում է վերապրումի դպրոցից



(իտալական դերասանական արվեստի հիմնական գիծը): Փափազյանի արվեստում և մտածողության մեջ եթե շատ պարզ են գծագրված նաև ներկայացման արվեստի էական հատկանիշները, ապա տեքստի ինտոնացիոն մեկնաբանության մեջ նա ուսուցիչնալիստ չէ (ներկայացման դպրոցի հիմնական գիծը) և նրանում տեսնում է ոչ թե մտքերի, այլ զգացմունքների դիալեկտիկա: Ինչպես է այդ արտահայտվում: Ելնելով դրամատիկական պրոցեսի և գրական կառուցվածքի հակասության օրենքից, Փափազյանը շատ քիչ դեպքերում է կանգնում առանձին դարձվածքների հուզական ենթատեքստերի վրա: Նրա համար ընդունելի չեն աֆեկտների պրոգրեսիվ խրտացումը, զգացմունքների շուրջ ելևէջավորումներն ու վարիացիաները, երբ Վախթանգովի բառերով ասած «յուրաքանչյուր դարձվածքից դուրս է քաշվում նրանում եղած մտքերի ու զգացմունքների ամբողջ հյուսվածքը»<sup>24</sup>: Փափազյանը վերցնում է տեքստի կամ հատվածի ամբողջական տրամադրությունը, ջնջում ելևէջային մանրամասներն ու ոճական մանրազարդերը, պարզեցնում ինտոնացիոն ֆակտուրան, հատկապես՝ նրա գծային կառուցվածքը: Եվ այս ձևով խոսքը դառնում է մի մեծ զգացմունքի պարզ ելևէջ, որին զոհ են գնում ինտոնացիոն մանր ֆիգուրները, նաև առանձին բառեր ու մտքեր: «Այստեղ առանձին բառերը, առանձին մըտքերը, — գրում է Սոլոմոն Միխոելսը, — շատ հազվադեպ են ընկալվում, ավելի ճիշտ՝ հասնում են բառակույտեր, հալված արտասանվածքի երաժշտականության մեջ»<sup>25</sup>: Միխոելսը ևս ինտոնացիոն այս ոճը համարում է իտալական դպրոցի ժառանգություն՝ Սալվինիից եկող ավանդույթ: Այս դպրոցը սկզբունքորեն հակառակ է Միխոելսի այն պահանջին, որ «շեքսպիրյան դրամատուր-

<sup>24</sup> „Слово на сцене“, Сб., ВТО, М., 1958, էջ 168:

<sup>25</sup> „Шекспировский сборник“, т. I, М., 1958, էջ 472:

գիայի փիլիսոփայական պրոբլեմների բացահայտման համար անհրաժեշտ են խոսքի իմաստավորման այլ եղանակներ»<sup>26</sup>: Փափազյանի համար խոսքային նյութի մեջ չկա գործող անձի վարքագծի այն ուսուցիչնալիստական պլանը, որ երբեմն դառնում է կերպարի փիլիսոփայական մեկնաբանության կողմնորոշիչը: Փափազյանի համար չկա առանձին մտքերի ու դատողությունների փիլիսոփայություն. տեքստում հանդիպող ամենախոր մտքերն իսկ չեն դառնում դրուստությունները բացահայտող «ոսկի բանալիներ» (Փափազյանի բառերն են): Խոսքի վերապրումը Փափազյանի արվեստում մըտքերի վրա չի հիմնված, որքան էլ խորը լինի այդ մըտքերի էմոցիոնալ շերտը: Փափազյանի խոսքը ոչ մի դեպքում դրամատուրգիական նյութը մեկնաբանելու մտավոր աշխատանք չէ (ուրիշ խնդիր, որ նրա միտքը գործում է զգացմունքների բեմական վերարտադրության վրա), այլ մի մեծ զգացմունքի շարժում տիտանական բնավորության մեջ: Փափազյանը ուսուցիչնալիստ չէր այս հասկացության ընդունված իմաստով, և նրա վերապրումների բովանդակությունը գործող անձի բառերում չպետք է որոնել: Այստեղ նա պաշտպանում է գեղագիտական այն բարձրագույն սկզբունքը, որ բեմական կերպարի ոչ թե խոսքը, այլ դրամատիկական ճակատագիրն է փիլիսոփայական, որ նրա հուզական բեռը միշտ ավելի մեծ է, քան մտավորը: Ուստի, Փափազյանը տեքստում որոնում էր և գտնում այն հազվագյուտ բառերն ու դարձվածքները, ավելի հաճախ՝ բացականչությունները, որոնք ըստ նրա խաղի տրամաբանության, դրամատիկական կոլիզիայի անկյուններն են: Այդ բառերը շատ չեն և ցրված են պիեսում, իր բառերով ասած՝ «թանկագին մարգարտաշարի նման»: Դրանք են կրում պիեսի ու ներկայացման էմոցիոնալ բովանդակություն-

<sup>26</sup> Նույն տեղում, էջ 473:

նր, հիմնական հուզական շեշտերը: Եվ այդ կետերում Փափազյանի ինտոնացիան շատ ավելի հուզական է, քան որևէ ամբողջական մենախոսության մեջ: Մենախոսություններում Փափազյանի խոսքը, որքան էլ նուրբ է մըշակված, շունի հուզական ներգործման այն ուժը (սակ՝ խառնվածք էր Փափազյանի համար, կ' սկզբունք), որ նա կարող է հանկարծ ցույց տալ մեկ հատիկ բառով, թույլ հոգոցով կամ զսպված բացականչությամբ: Փափազյանը կարող էր իրեն հատուկ անտարբերություններ անցկացնել ամբողջ տեսարաններ և հանկարծ այրվել ու մխալ մեկ բառի կամ հնչյունի վրա: Եվ դա նա կրկնում էր մի քանի անգամ, շատ դեպքերում նույն իմաստային երանգով.

Օթեւո. Վա՛րդ, վա՛րդ, վա՛րդ, վա՛րդ...  
Եթե քեզ մի անգամ խլեմ քո բնից,  
Որտեղի՞ց կգտնեմ ես այն ավիշը,  
Որ ծաղկեցնում էր քեզ...  
Ուզում եմ վայելել քեզ, քանի դեռ ողջ ես և  
ծաղկած այդպես քո թփի վերա...  
(Խուլ, երկար հառաչ):  
Օ՛, անուշահոտ շունչ, Դու ինձ հարբեցնում  
ես,  
Ա՛յ, մահվանիցդ հետո այդպես կմնաս ինձ  
համար.  
Սպիտա՛կ, սպիտա՛կ, սպիտա՛կ,  
սպիտա՛կ, ինչպես քո շապիկը:

Կրկնվող բառը բացականչության դեր է կատարում, և նրա հուզական-գեղարվեստական լիցքն ավելին է, քան իմաստայինը: Ինչպես նկատում է Ա. Պոտեբնյան, «բացականչությունը, որպես վայրկենական մի հոգեվիճակի արձագանք, յուրաքանչյուր անգամ նորից է ըստեղծվում և շունի օբյեկտիվ կյանք, որը հատուկ է բառին»<sup>27</sup>: Փափազյանը նույնքան, գուցե և ավելի, նշա-

<sup>27</sup> Ա. Պոտեբնյա, նշվ. աշխ., էջ 75:

նականություն է տալիս բացականչություններին, որքան տեքստի հուզական շեշտերն արտահայտող բառերին, և այս երկուսն էլ նրա համար ծառայում են որպես կերպարի ոչ թե մտքերի, այլ զգացմունքների լեզու<sup>28</sup>: Ավելին, տեքստում հանդիպող բացականչություններին, որոնք շատ դեպքերում ինքն է ստեղծում, նա տալիս է գեղարվեստորեն օբյեկտիվ իմաստ. դրանցում նա տեսնում է կերպարի զգացմունքների շարժումը, զգացմունքներ, որոնց մասին նա դատում է տիեզերական բացարձակություն շափանիչներով: Ահա թե ինչպես է գնահատում Օթեւոյի եռավանկ աղաղակը վերջին տեսարանում: «Այստեղ հեղինակը գրել է Օթեւոյի շուրթերին հոգեզալար, երկարավուն ողբի մի աղաղակ.

Օթեւո. Օ՛հ, օ՛հ օհ:

Նման ողբի աղաղակ միայն Սոֆոկլեսի էդիպոսն ունի: Ու մահացու սխալ է կարծել, որ իր սպանած դավաճան կնոջ վրա ողբացող սովորական խաբված միամուսնու ափսոսանք է դա: Ընդհակառակը՝ իր ճակատագրով բանտված մարդու համատարած ճշմարտության ուղղված աշխարհասասան կանչն է այդ...»<sup>29</sup>: Ընդ որում, այդ բացականչությունը այնքան երկար չէ, ինչպես գրում է Փափազյանը: Լինելով սկզբունքով վերապրումի դերասան, նա այդպես է ընկալում ու վերարտադրում հուզական շեշտ կրող բառերն ու բացականչությունները: Երբեմն այն, ինչ տեքստում զբաղեցնում է մեկ վանկի տարածություն, Փափազյանը վերածում է մի ամբողջ տեսարանի:

Հայտնի է, որ էլեոնորա Գուզեն «Քամելազարդ կինը» դրամայի երրորդ արարվածի վերջին տեսարանում մոտ տասնհինգ անգամ կրկնել է՝ «Armando, Armando, Armando» և այդ բացականչության մեջ հանդիսականը

<sup>28</sup> Նույն տեղում, էջ 73—79:

<sup>29</sup> Վ. Փափազյան, Իմ Օթեւոն, Երևան, 1964, էջ 497—498:

կողմնորոշվում էր կերպարի ոչ թե մտքերի, այլ զգացմունքների տրամաբանությունը:

\* \* \*

Վերապրումը, որպես ապրված կամ երևակայական զգացմունքի հիշողություն, նախ ծնվում է խոսքից: Խոսքի ընկալումով ու վերարտադրությամբ, որը դերասանի էմոցիոնալ ռեակցիան է գրական իրականության հանդեպ, դերասանը «հիշում է» այդ խոսքն առաջացնող հույզը: Սա յուրահատուկ «ոգեհարցություն» է, որի երևակայական-անիրական հիմքը պիեսի ու ներկայացման ենթադրվող հանգամանքներն են, և իրական հիմքը՝ խոսքը, որպես պրոցես: Այս իրական հիմքն իր հերթին հարստանում է անհատի կենսագրության, ընկալումների, տպավորությունների և ընդհանրապես հուզական աշխարհի ամբողջությամբ: Ապրված զգացմունքները ուղղակիորեն չեն մասնակցում բեմական վերապրումի ընթացքին, որովհետև ոչ մի զգացմունք բեմում չի ստանում հոգեֆիզիոլոգիական ռեալ արտահայտություն, չի ներկայանում իր «մաքուր» տեսքով: Ներկայացման մեջ դերասանը չի ելնում իր անմիջական զգացողություններից, անմիջականորեն չի դիմում իր ապրված զգացմունքների հիշողությանը: Զգացմունքի «հիշողությունը» նրա ենթագիտակցության մեջ է և ուղիղ ճանապարհով չի միախառնվում բեմական զգացմունքներին: Պարզապես, ապրված հույզերի ինտեգրացիան դերասանին ընդունակ է դարձնում հուզական նոր, ավելի բարդ ընկալումների, խոսքի ու ենթադրվող հանգամանքների ավելի բարդ գնահատումների: Այս երևույթը Ստանիսլավսկին համարում է «էմոցիոնալ հիշողություն», հիմնրվելով անցյալ դարի ֆրանսիացի նշանավոր հոգեբան Թեոդոր Ռիբոյի (1839—1916) փորձառական-հոգեբանական ուսումնասիրությունների վրա<sup>31</sup>:

<sup>31</sup> Т. Рибо, Аффективная память, СПб., 1899. Ստանիսլավսկին Ռիբոյի «Աֆեկտիվ հիշողություն»-ը փոխարինում է «էմոցիոնալ»

լսել է վախ, զարմանք, թախանձանք, հուսահատություն, գորով և այլն: Տրամադրությունների այս գամման նա կրկնում է ամեն մի բացականչության մեջ՝ տոնի հետզհետե բարձրացումով: Իտալացի թատերական քննադատ Լուիջի Ռազին այս տեսարանը գնահատում է որպես դարավերջի թատրոնի ամենագեղեցիկ գյուտերից մեկը, իսկ Զուզեպպե Վերդին ասում է. «Եթե ես լսեի նրան ավելի շուտ, քան «Տրավիատան» գրելը, ի՞նչ գեղեցիկ ֆինալ կգրեի այդ ուժգնորեն աճող Armando բառի վրա»<sup>30</sup>: Այս նույն ձևով, Փափազյանի Համլետը Ուրվականի ետևից գնալիս երեք-չորս անգամ և նույն տոնով կրկնում է «գնա՛, գալիս եմ քո ետևից» և նույնքան ու ավելի անգամներ՝ «սոսկալի՛, սոսկալի՛, սոսկալի՛», «հիանալի՛, հիանալի՛, հիանալի՛», «հանգի՛ստ, հանգի՛ստ, հանգի՛ստ, հանգի՛ստ» բառերը և հուզական նոր երանգներ չի բերում, այլ տոնի կրկնությամբ խորացնում է արդեն մեկընդմիջտ գտնված հուզական իմաստը: Էականն այստեղ ինտոնացիոն երանգների տարբերությունը չէ, որին միշտ չէ, որ դիմում էր Փափազյանը, այլ այն բացարձակացված գեղարվեստական ենթատեքստը, ընդհանրացված զգացմունքը, որ նա բյուրեղացնում էր մեկ հատիկ բառի կամ բացականչության խորքում: Փափազյանի Համլետը վեց անգամ կրկնում է՝ «մա՛յր իմ, մա՛յր իմ, մա՛յր իմ», երբեմն նույն, երբեմն տարբեր ինտոնացիոն երանգներով, բայց ասում է նույն բանը, և դա է հոգեբանորեն ճշմարիտ ու գեղարվեստորեն հետաքրքիր: Խոսքային նյութի մեկնաբանության մեջ վերապրումի սկզբունքին հետևելը Փափազյանի բեմական մտածողության ամենահատկանշական գծերից է: Այստեղ Փափազյանը ծայր աստիճան հետևողական էր. նրան չէր գայթակղեցնում կերպարի ինտելեկտը, նա առանձին ուղղորդության առարկա չէր դարձնում էպիգրամային տիպի դարձվածքները և

<sup>30</sup> E. Топуридзе, Элеонора Дузе, М., 1960, էջ 36:

Ռիբոն սահմանում է մարդկային հիշողության երկու տիպ. մեկում կայուն են ամրապնդվում փաստերն ու դեպքերը, մյուսում նրանց առաջացրած զգացմունքները: Փաստի կամ դեպքի մանրամասն հիշողությունը անպայման չէ, որ փոխում է մարդու վերաբերմունքը իրականության հանդեպ, միշտ չէ, որ առաջացնում է նոր, անծանոթ զգացմունքներ: Բայց ահա, մյուս դեպքում փաստը և նրա մանրամասները մոռացվում են և մնում է ու աճում նրանց առաջացրած զգացմունքը, որ մարդու համար աննկատելիորեն փոխում է նրա բնավորության ու վարքագծի ինչ-ինչ կողմեր: Սա, կարելի է ասել, հիշողություն չէ, այս հասկացության կատարյալ իմաստով. պարզապես, նշանակալից դեպքերն ու իրադարձությունները փոխում են նրանց կրողի կամ ընկալողի «դինամիկ ստերեոտիպը»<sup>32</sup>, անհատին, իր համար աննկատելիորեն, պատրաստում են այլ կերպ ընկալելու շրջապատը կամ փոխելու հուզական խառնվածքի տեսակետից էական, սեփական վերաբերմունքի ինչ-որ գծեր: Ապրված զգացմունքները չեն հիշվում իրենց մաքուր բովանդակությամբ: Զգացմունքը հնանում է, իր վրա է ընդունում այլ տպավորություններ՝ մի հիշողությունը լրացնում կամ ծածկում է մյուսը, երբեմն մոռացնել է տալիս նախորդը, փոխվում են նրանց պլանները և այլն: Ժամանակը «մաքրում» է էմոցիոնալ հիշողությունների կուտակումը, ջնջում «ավելորդ» մանրամասները, ետ ու առաջ տանում պատկերները՝ «մոնտաժում» նոր զգացմունքների հիմքի վրա, և ստեղծվում է դինամիկ նոր ստերեոտիպ: Էմոցիոնալ հիշողությունների բեռը անհատի համար դառնում է ներհայեցողության օբյեկտ, և

նալ հիշողություն» տերմինով, հասկացությանը տալով ավելի լայն իմաստ (նշվ. աշխ., էջ 229—237):

<sup>32</sup> «Դինամիկ ստերեոտիպ» տերմինը շրջանառության մեջ է դրել Ի. Պավլովը և նկատի ունի մարդու հուզական խառնվածքի կայուն որակը՝ ապրումների այն կուտակումը, որ կազմում է անհատի էմոցիոնալ կոնստիտուցիան (տե՛ս Полн. собр. соч., т. III, кн. 2, М.—Л., էջ 307):

այսպես ձևակերպվում է արտիստական բնավորությունը, որ գնալով դառնում է ավելի ու ավելի բարդ ու «անհասկանալի»: Որոշ դեպքերում սրանով պետք է բացատրել դերասանական հիշողություններում տեղ գտնող անախրոնիզմները և «ստերը»: Էմոցիոնալ հիշողությունը դերասանի գեղարվեստական երևակայության մեջ ըստեղծում է տեսիլքների մի աշխարհ, որը անհասկանալի, երբեմն էլ արտաոռց է երևում գործնական մտածողությանը, իսկ արվեստի հոգեբանության իդեալիստական բացատրություններում կոչվում է դեմոնիզմ:

Հայտնի է Հրաչյա Ներսիսյանի էմոցիոնալ հիշողության մեծ ուժը, որ ի վիճակի էր ոգեկոչելու տասնամյակներ առաջ ապրված զգացմունքը, առանց հիշելու փաստի ու դեպքի մանրամասները, ժամանակն ու տեղը: Հայտնի է նաև, թե ճակատագրի ինչպիսի խաչմերուկներով է անցել նա, տպավորությունների ու դրամատիկական պահերի ինչպիսի խտություն է ունեցել այդ գերզգայուն արտիստի վաղ երիտասարդությունը: Որքան տարօրինակ է երևում նրա կենսագրությունը, նույնքան առեղծվածային ու բարդ էր նրա արտիստական դինամիկ ստերեոտիպը: Այսպես, Ներսիսյանը հուզական մեծ նշանակություն էր տալիս պատմածին, կամ պատմում էր դրամատիկական ներշնչվածությամբ, և եթե նրա պատմածի սյուժեն երևում էր անհետաքրքիր (նա բաց էր թողնում տրամաբանական կապերն ու մանրամասները), ապա անպայման հետաքրքիր էր ներկայացնում իր վերաբերմունքը դրությունների հանդեպ: Ահա նման մի սյուժե: Պատանի հասակում մի անգամ որոշում է ինքնասպան լինել և անապատով բավական տարածություն է վազում՝ ծովը նետվելու համար: Հասնում է ծովին, և հանկարծ նրան կանգնեցնում է հեռվից լսվող ձայն. երգում է մի արար հովիվ: Պատանին կանգնում, լսում է երգը, և անապատի շոգ լուսությունը լցվում է մի մեծ ու տխուր երազով. ինքնասպանության միտքը թվում է այլևս անիմաստ: Դժվար է ասել, հորին-

ված է այս սյուսնին, թե՞ իրական: Դժվար է ասել նաև, ներսիսյանը ճիշտ էր հիշում երգի մեղեդին, կամ նրա երգածը իսկապես անապատում արաբ հովվից լսածն էր, թե՞ ուրիշ երգ: Բայց անտարակուսելի է մի բան. նա հիշում էր վաղուց երգից առաջացած մի տրամադրություն և երգելով վերապրում կամ կրկնում էր իր տասնամյակներ առաջ ապրված զգացմունքը: Վերապրվող զգացմունքը, հասկանալի է, արդեն ուրիշ էր, ժամանակի ընթացքում փոխակերպված, գուցե և հորինված ուրիշ զգացմունքների կուտակումով: Ինչո՞ւ էր որոշել ինքնասպան լինել, ե՞րբ կամ որտե՞ղ, ներսիսյանը չէր հիշում կամ նշանակություն չէր տալիս փաստի կոնկրետությունը և մանրամասներին: Բայց այս հիշողության մեջ իրականն այն է, որ պատանի հասակում կատարված մի գեպը փոխել է անհատի դինամիկ ստերեոտիպը: Արտիստի էմոցիոնալ հիշողությունը պահում էր կամ ստեղծել էր արդեն գեղարվեստականորեն ամբողջացած մի պատկեր՝ շոգ օր, անապատ, ծով և արաբ հովվի երգ: Այս արդեն երևակայության մեջ տեսնվող ռեալությունը գերասանի ներաշխարհում իմաստավորվում էր այն ըզզացմունքով, որ նրա մեջ առաջացրել էր արաբ հովվի երգը:

Ըստ երևույթին, ներսիսյանի հոգևոր աշխարհում չէր ջնջվել ոչ մի դրամատիկական զգացմունք, նա դրանք հիշում էր անուղղակիորեն՝ իր կերպարների զգացմունքների հետ ունեցած ասոցիացիաներում: Դրանով էլ ներսիսյանի խոսքը կրում էր մի վեհ տառապանքի կնիք, մի մեծ ու ազնիվ կարոտ, որն արդյունք էր ապրված և ապրվող տպավորությունների ու զգացումների բարդ ինտեգրացման.

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

Մեք Գրեգոր. Շոտլանդական լեռներում: Չէ՞ որ ես ջուր ուզեցի:  
Ջոննի. Ի՞նչ է անում ձեռ սիրտը լեռներում:  
Մեք Գրեգոր. Իմ սիրտը թախծում է այնտեղ: Կարո՞ղ ես մի բաժակ պաղ ջուր բերել<sup>33</sup>:

Ըստ պիեսի ենթադրվող հանգամանքների, Մեք Գրեգորը ֆիզիկապես ծարավ է, բայց նրա խոսքի երկրորդ պլանում դրված է հուզական ուրիշ ենթատեքստ, մի ըզզացմունք, որ բառերով չի արտահայտված: Ներսիսյանի ինտոնացիայում համատեղվում էին այդ երկու՝ իրական ու անիրական մոտիվները: Նրա Մեք Գրեգորը ֆիզիկապես ծարավ է, բայց խոսում է այդ զգացումից վերացած. նրա ձայնում խոսում է իր հեռու երազը, իր հեռու աշխարհի՝ Շոտլանդական լեռների ծարավը: Գերասանը բառերն արտասանում է պարզ, հստակ, նյութական իմաստի տեսակետից շոշափելի, նրա ինտոնացիայում այլաբանական ենթատեքստ չկա, բայց խոսքը թախծոտ է ու հզոր, ամեն մի բառը կրում է կարոտի ուժգին շեշտ, և կարծես ամեն մի բառով նա վերապրում է իր երգը՝ Ռոբերտ Բեռնսի բանաստեղծության խոսքերով. «Իմ սիրտը լեռներում է, այստեղ ծանր եմ շնչում»: Այս երգի տրամադրությունը, ներկայացման մեջ նրա ստեղծած պոետական մթնոլորտը գերասանի խոսքին հաղորդում է բնական պաթետիկ մի շեշտ, որը միաժամանակ գալիս է հեռվից՝ «էմոցիոնալ հիշողության» խորքերից, մի բարդ զգացմունք, որ ամբողջացումն է նոր, հին, ներկա, անցյալ, իրական ու «անիրական» ապրումների:

Փափազյանը պատմում է, թե ինչպես «Օթելլոյի» վերջին տեսարանում Հալեպ բառը իր համար գեղարվեստական նոր իմաստ է ստացել էմոցիոնալ հիշողու-

33 Վ. Սարոյան, Իմ սիրտը լեռներում է, թարգմ. և. Դաշտենցի, Երևան, 1963, էջ 8:

թյամբ: «Կյանքումս միայն մի անգամ եմ եղել Հալե-  
պում, ու տպավորությունը մինչև օրս էլ թարմ է մնացել:  
Եվ «Օթեկոյի» ներկայացման սառած մի գիշեր, հեռու  
վայրում, արտասանելիս Հալեպ բառը, արևոտ քաղաքի  
հիշատակն այդ տաքացնելով հանկարծ հեռուներում  
մոլորված հայրենաբաղձ հոգիս, տաքացրեց և ցուրտ  
թատրոնը այնպիսի մի ճառագայթումով, որ հեռանալով  
մի րոպե կերպարից՝ փակագծի մեջ առա ես այդ բառը  
ու մի քանի անգամ կրկնեցի դա թախծալից ու ցավագին  
կանչով: Այդ հասավ հանդիսատեսին ու այս անսովոր  
անցումից իմ մեջ զարմացած կերպարը թեև փորձեց ինձ  
կարգի բերել, բայց դուր եկավ նրան այդ, շնորհակա-  
լությունամբ ընդունվեց տարերային այդ կանչը ու սրբա-  
գործվեց հետագայում»<sup>34</sup>: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ  
փոփոխություն է կատարվել բեմական կերպարի դինա-  
միկ ստերեոտիպում: Իրական ջերմության կարոտը, որ  
դերակատարի զգացումն է, բեմական իրադրության մեջ  
և պիեսի ենթադրվող հանգամանքների զգացողությունամբ  
վերածվում է բեմական վերապրումի, իր մեջ է առնում  
մեծ բովանդակություն՝ դառնում է Օթեկոյի կորած աշ-  
խարհի, կորած կյանքի կարոտը: Հիշելով Հալեպը, որ-  
պես անցած, բայց ոեալ իրականություն, դերասանը  
կանգ է առնում այդ հիշողության վրա և իր ենթա-  
գիտակցության խորքերում վերապրում մի այլ կարոտ՝  
իր արևոտ երկրի կարոտը: Դերասանը հիշում է այդ  
կանչը ծնող ոեալ՝ պիեսի իրականությունից դուրս գրտ-  
նրվող հանգամանքները և տեղափոխում այդ ներկա-  
յացման իրականություն.

Օթեկո. ...և ավելացրեք,  
Ու մի անգամ Հալեպում...  
Վա՛յ, Հա՛լեպ, Հա՛լեպ, Հա՛լեպ, Հա՛լեպ...  
Հալեպում...

<sup>34</sup> Վ. Փափազյան, Իմ Օթեկոն, էջ 511:

Այս խուլ ալաղակի իմաստը կերպարի ամբողջ  
կյանքն է, պիեսի ներկայացվող իրադրությունից դուրս,  
գործող անձի համար գոյություն չունեցող մի իրակա-  
նություն, որ լրացվում է նախօրգ՝ արտասովոր կաղա-  
մախու պատկերով.

...ու իր բուժաբար խեժն է թափում  
Արաբիո անապատներում,  
Իմ հայրենիքի արևի ճառագայթների տակ,  
Այսպե՛ս, այսպե՛ս, այսպե՛ս, այսպե՛ս, այսպե՛ս...

Հասկանալի է, որ ներկայացումից ներկայացում  
կրկնվելով, այդ բառը չէր կարող նույն թարմությամբ  
պահպանել իրեն ծնող նախնական հույզը: «Կրկնել բե-  
մում պատահականորեն վերապրված հույզը,— գրում է  
Ստանիսլավսկին,— նույնն է, ինչ աշխատել նորից ծաղ-  
կեցնել չորացած ծաղիկը: Ավելի լավ չէ՞, հոգալ ուրիշ  
բանի մասին. չկենդանացնել արդեն մեռածը, այլ նրա  
փոխարեն աճեցնել նորը: Ի՞նչ պետք է անել դրա հա-  
մար: Նախ և առաջ շմտածել ծաղիկի մասին, այլ ջրել  
նրա արմատները կամ հողի մեջ գցել նոր սերմ և ա-  
ճեցնել նոր ծաղիկ»<sup>35</sup>: Փափազյանն իհարկե, այլևս չէր  
կրկնելու Հալեպ բառի վերապրումը նույն ձևով: Բառի  
կրկնությունը մնալու էր, պահպանվելու էր նրա արտա-  
քին ինտոնացիան, բայց փոխվելու էր ապրումի որակը.  
պատկերն ու հույզը ժամանակի ընթացքում դերասանի  
հոգևոր պրիզմայում բեկվելու էին, դերասանը օտարա-  
նալու էր հույզի աղբյուրին և վերապրելու էր ոչ թե իր  
հիշողությունը, այլ իր նոր վերաբերմունքը այդ հիշո-  
ղության հանդեպ: Իսկ նոր վերաբերմունքը արդեն տը-  
խուր ու խոհական մի տրամադրություն էր, և այդպես  
էլ պետք է լիներ նրա ծերացող Օթեկոյի համար: Եթե  
դերասանը ջանար նույն ձևով կրկնել արդեն ապրված

<sup>35</sup> Կ. Ստանիսլավսկի, Դերասանի աշխատանքը իր վրա, նշվ.  
հրատ., էջ 252:

հուլյըր, դա կլինե՛ր կեղծ, Հալեպը կգրկվե՛ր իր իմաստից, և յոթանասունն անց դերասանին էլ վայել չէ՛ր լինի էմոցիոնալ նման ցույցը:

Փափազյանի վկայութիւնը մտածել է տալիս նաև էմոցիոնալ հիշողութիւն անմիջական արտահայտութիւնների մասին: Անկասկած, հուզական խառնվածքի վկայութիւն է, երբ ծանոթ փաստը, անկախ իր հնութիւն աստիճանից, մարդուն մտովի տեղափոխում է իր հետ կապված իրականութիւն, և շատ հաճախ «հնացած» զգացմունքը մի պահ, շատ փոքր պահ ապրվում է նախկին թարմությամբ: Որևէ գույն, հոտ, պատկեր, մեղեդի մարդու ներաշխարհում կարող է կենդանացնել այդ պահին շատ հեռու և նույնիսկ մոռացված զգացմունքը: Սերգո Զաքարիաձեի Մախարաշվիլին («Ձինվորի հայրը» կինոնկարում), երբ իր երկրից շատ հեռու տեղում տեսնում է խաղողի տունկը, մի պահ մոռանում է, թե որտեղ է, ինչու է եկել, ուր է գնում և սկսում է մրմնջալ մի երգ, որ երգել է իր երկրում, սկսում է երեւակայությամբ ապրել մեկ այլ՝ այստեղ գոյութիւն չունեցող իրականութիւն մեջ, և բավական է այդ իրականութիւն մի բեկոր, որ մարդու ներսում ոգի առնի մի ամբողջ տեսիլքը:

Խոսքը և ենթադրվող հանգամանքները դերասանի գեղարվեստական երևակայութիւն մեջ գտնում են իրենց համապատասխան «տեսիլքը»: Էսթետիկական զգացմունքը, որ ծնվում է տեքստի և ներկայացման իրականութիւն ընկալումից, դերասանը ենթագիտակցաբար զուգորդում է իր եթե ոչ համանման, ապա համազոր, արդեն ապրված և իրեն հասկանալի մի զգացմունքի հետ: Մյուս կողմից արտասանվող խոսքը հուզական որակ է ձեռք բերում, զուգորդվելով դերասանի ներկա մտորումների ու զգացմունքների հետ: Սա նույնպես յուրահատուկ «էմոցիոնալ հիշողութիւն» է: Ինոկենտի Սմոկտունովսկու Համլետը, նայելով Ֆորտինբրասի բանակի հոգնած զինվորներին (այդպես է ներկայացված

կինոնկարում), մտածում է պատերազմի անիմաստութիւն մասին իր՝ այսօրվա մարդու զգացմունքներով:

Համլետ. Տեսնում եմ այստեղ Բան հազարի մոտալուտ մահը, Ռոնֆ համբավի մի երազանքի սովերի համար՝ Քայլում են, գնում դեպի գերեզման, ինչպես անկողին<sup>36</sup>:

Պիեսում այս խոսքերը դրամատիկական զգացմունքների ուրիշ շղթայավորման մեջ են, և նրանց գրական ենթատեքստը բոլորովին այլ է: Պատերազմի բարոյական գնահատականը պիեսում երկրորդական մոտիվ է, մանավանդ եթե խոսքային այս հատվածն ընկալում ենք իր տեղում՝ Համլետի՝ չորրորդ գործողութիւն չորրորդ տեսարանն ավարտող մենախոսութիւն մեջ: Կինոնկարում այդ մենախոսութիւնը չկա, և Սմոկտունովսկու խոսքը զուգորդվում է խոնավ ու ամալի ճանապարհներով ծանր քայլող զինվորների պատկերին և իմաստավորվում է ուրիշ զգացմունքների ծանրութիւն տակ:

\* \* \*

Անմիջական զգացմունքը, որպես հոգեֆիզիոլոգիական ֆենոմեն, բեմական վերապրումի մեջ գրեթե ի հայտ չի գալիս: Բեմական վերապրումը տարբերվում է իրական զգացմունքից ոչ իհարկե խորութիւն ու անկեղծութիւն չափով, այլ իր բնութիւնով՝ որակապես: Ստանիսլավսկին, միշտ նախապատվութիւնը տալով հոգեբանական հավաստիութիւնը և անմիջականորեն ծնվող զգացմունքին, իրական ապրումները այնուամենայնիվ համարում է «նախնական», իսկ բեմական ապրումները՝ «կրկնվող»: Հոգեբանական թատրոնի տեսաբանը նկատի ունի նաև «էմոցիոնալ հիշողութիւն» և «առաջադրը-

36 Վ. Շեքսպիր, Եղվ. հրատ., հ. I, էջ 79:

վող հանգամանքների» փոխհարաբերությունը: Կրկնելով «նախնական» զգացմունքները խաղի իրականության մեջ, դերասանը հանգում է զգացմունքների տիրապետված ու գեղարվեստորեն մշակված ձևերին: Որպես զգացմունքների կրկնության հոգեբանական գրգռուչաձառններ, Ստանիսլավսկին բացարձակացնում է ենթադրվող հանգամանքների դերը: Բայց դերասանի թեկուզ և ամենավառ երևակայությունը ի վիճակի՞ է արգյոք ամեն անգամ վերաիմաստավորելու ենթադրվող հանգամանքները, ամեն անգամ ներշնչվելու մի իրականությանմբ, որը շունի ունի գոյություն ունի հետք: Ստանիսլավսկին բեմական վերապրումի տեսությունը մշակած լինելով խոսքի ավարտված իրականության հետ ունեցած հարաբերությունից դուրս՝ զուտ բեմական արտահայտչալեզվի տեսակետից (գործողության մետաֆիզիկական ըմբռնումը), շրջանցում է բեմական վերապրումի առարկայական հիմքը՝ իրեն երբեք չսպասող և հուզականորեն միշտ վերաիմաստավորվող հնչող խոսքը: Դերասանի ենթագիտակցությունը նախ բախվում է այդ ունիությունը (ուսուլ արտասանություն պրոցեսում), և նրա երևակայությամբ ապրված ու երևակայությամբ հիշվող զգացմունքները միանում են «էմոցիոնալ հիշողությանը» պոետական իրականության հանդեպ ունեցած ուսուլ զգացմունքների հողի վրա:

## Գ Լ ՈՒ Ս Ե Ր Ր ՈՐ Գ

### ԽՈՍՔ ԵՎ ՊԼԱՍՏԻԿՆ

Բեմական արվեստի արտահայտչական համակարգը կազմվում է տարածական և ութմա-ժամանակային ձևվերի համադրությամբ (սինթեզ)՝ դրամատիկական գործողության հիմքի վրա: Թատրոնը միակ արվեստն է բոլոր արվեստների մեջ, որտեղ ժամանակային ու տարածական ձևերը համադրված են օրգանապես. նրանցից ոչ մեկը, առանձին վերցված, արվեստի ֆենոմենն չէ: Տեսանելի ու լսելի արտահայտության բոլոր միջոցները՝ պլաստիկա, շարժում, խոսք, ենթատեքստ, ինտոնացիա, ձայն, հատկապես հոգեբանական թատրոնի պոետիկայում ընդհանրացվում են բեմական գործողություն հասկացությամբ: Դրամատիկական արվեստում սա ամենատարողունակ հասկացությունն է, այն ընդհանրական ձևը, որից դուրս չի պատկերացվում պլաստիկական կամ ինտոնացիոն նյութը, որում իրականանում է տարածականի ու ժամանակայինի գեղարվեստական միասնությունը:

Հոգեբանական թատրոնի տեսությունը իր ավարտված տեսքով մեզ է ներկայացնում խոսքի ու շարժման, որպես ամբողջական պրոցեսի ըմբռնումը: Ելնելով թատերական արվեստի համադրական էությունից, Ստանիսլավսկին չի տարրանջատում ութմա-ժամանակային և



տարածական ձևերը: Բեմական արտահայտչականության բոլոր հարցերը նա լուծում է գործողության սինթետիկ ըմբռնման հիմքի վրա, և պատկերող միջոցների առանձին քննությունը (որ բացառված չէ նրա հիմնական աշխատությունում) նա տալիս է երկրորդային նշանակություն:

Բեմական գործողության խնդրին մոտենալով սինթետիկ առանձին մասերի քննությամբ, փորձում ենք ընդհանուր գծերով բացատրել գեղարվեստական արտահայտության տեսանելի ու լսելի ձևերի փոխհարաբերությունը՝ բեմական խոսքի պոետիկայի տեսակետից:

\* \* \*

Տարածականի ու ժամանակայինի սահմանները, որով կեսսինգը բաժանում և միացնում է գեղանկարչականն ու բանաստեղծականը («Լաոկոոն»), բեմական արվեստում լուծված է ի սկզբանե: Բեմական գործողությունը գեղարվեստական ավարտվածություն չի ստանում ո՛չ տարածական, և ո՛չ էլ ժամանակային ձևերի մեջ առանձին-առանձին: Կերպարվեստում պլաստիկան ավարտված է, որովհետև անշարժ է. նրանում կա ժամանակի գաղափարը, բայց չկա ուրիշ-ժամանակային նյութ: Ճիշտ այդպես էլ՝ երաժշտության և հնչող խոսքի մեջ կա տարածության գաղափարը՝ առանց տարածական նյութի: Խոսքում տարածական պատկերը կառուցվում է տարածության ենթադրվող մասերի ուրիշ-ժամանակային հերթագայությամբ: Թատրոնում չկա պատկերող միջոցների անմիջականորեն ընկալվող սահմանափակություն: Նրանում տարածական նյութը նույն չափով ժամանակային է, և ժամանակայինը՝ տարածական: Բեմական գործողությունը և՛ պատկեր է, և՛ ընթացք, և՛ տեսանելի, և՛ լսելի: Բայց գործողություն հասկացությունն ունի իր մասնակի կողմը՝ շարժում, որտեղ տարածականն ու ժամանակայինը և միասնական են, և հարաբերականորեն անկախ:

Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից էական են խոսքի և պլաստիկայի առնչության այս երկու կողմերըն էլ, ոչ իհարկե նրանց հոգեբնախոսական (պսիխոֆիզիոլոգիական) կապի կամ բեմական գործողության հոգեբանության տեսակետից (այդ արել են Դելսարտի մեկնաբաններն<sup>1</sup> ու Ստանիսլավսկին), այլ զուտ որպես բեմական խոսքի գեղարվեստական համակարգի առանձնահատկություն: Մեզ հետաքրքրողը բեմական սինթետիկ սկզբունքն է հնչող խոսքի արվեստում՝ տեսանելի ձևերի գեղարվեստական ֆունկցիան ժամանակային նյութի, և ժամանակային ձևերինը՝ տարածական նյութի մեջ:

Դելսարտը և նրա մեկնաբանները դերասանական ինտոնացիան բացատրում են կապված միմիկայի հետ: Միմիկա ասելով նրանք հասկանում են ոչ միայն դիմախաղ, այլ ընդհանրապես դերասանի արտահայտչական պլաստիկական կողմը՝ գործողության տեսանելի ասպեկտը: Որոշ վերապահումներով տերմինի այս իմաստն ընդունելի է նաև այսօր: Նրանք վերցնում են մարդկային հոգեվիճակների ընդհանուր, աբստրակտ որակները (ցանկություն, հրաժարում, անհանգստություն, հարց, սպասում, կանխում, անվճռականություն և այլն) և բացատրում նրանց տեսանելի ու լսելի արտահայտության դարձյալ ընդհանուր ու վերացարկված ձևերը՝ ըստ հոգեբնախոսական օրենքների: Այստեղից էլ՝ դերասանական արտահայտչականության Դելսարտի սահմանած երկու ընդհանուր տիպերը՝ կոնցենտրիկ և էքսցենտրիկ: Կարևոր չէ, թե ժամանակակից թատրոնում որքանով կիրառելի են տոնի և միմիկայի կանոնացված ձևերը: Այսօր հազիվ թե ընդունելի են այն կանոնները, որ բեմում հարցական վիճակն արտահայտվելու է

<sup>1</sup> Տե՛ս A. Giraudet, Mimiologie, physiologie et gestes, Paris, 1895, С. Волконский, Человек на сцене, СПб., 1912. Выразительный человек, СПб., 1913.

տոնի բարձրացումով և կեցվածքի ակտիվությամբ, ցանկութունն ու դիտավորութունը՝ տոնի իջեցումով և շարժումների զսպվածությամբ, անվճռականութունը՝ միջին տոներով, ոչ տրամաբանական դադարներով և անորոշ ու անավարտ շարժումներով և այլն<sup>2</sup>: Բայց Դելսարտի դպրոցը կրում է օբյեկտիվ ճշմարտության կարեւոր մի շերտ: Բեմական կոնկրետ իրադրութուններում ոչ կիրառելի այս կանոններում արտահայտված է ինտոնացիայի և պլաստիկայի փոխալայմանավորվածության օրենքը, որը հիմքում ելնում է դասական արվեստի սկզբունքներից: Դելսարտի ուսմունքը, ըստ էության, չեղարգո դա Վինչիի սահմանած գեղարվեստական պլաստիկայի կանոնների մեկնաբանութունն է՝ բեմական գործողության տեսանկյունով: «Մի փնտրիր տոնը, որպես տոն, — գրում է Օզարովսկին, — փնտրիր այն որպես միմիկա, և տոնը կկարգավորվի ինքն իրեն, քանի որ ճիշտ միմիկայի դեպքում (որ նշանակում է նախ և առաջ անկեղծ), չի կարող լինել սխալ տոն»<sup>3</sup>: Օզարովսկին օրինակ է բերում Շալյապինին՝ նրա երգի ինտոնացիոն և պլաստիկական արտահայտության համապատասխանութունը: Այստեղ բնութագրական է նաև Ստանիսլավսկու՝ պլաստիկական լուծման տեսակետից թերևս ամենահետաքրքիր կերպարը՝ Շտոկմանը, որի նըշանավոր կեցվածքը, մատների շատ խոսուն արտահայտությամբ, մեզ հայտնի է Ս. Սուդբինինի քանդակով: Շտոկմանի դերակատարման մեջ ինտոնացիայի և պլաստիկայի հիմքը, Ստանիսլավսկու խոսքերով ասած, «ներագզման և զգացման գիծն է», բայց նրանց իրականացման պրոցեսը մեզ հայտնի փոխալայմանավորվածութունն է, երբ ինտոնացիան ելնում է պլաստիկա-

յից և պլաստիկան՝ ինտոնացիայից: «Բավական էր մտածել Շտոկմանի մտքերի կամ հոգսերի մասին, — գրում է Ստանիսլավսկին, — և իրենք իրենց երևան էին գալիս նրա կարճատեսության նշանները, մարմնի առաջ ընկնելը, շտապ քայլվածքը. աչքերը դուրահավատ, շեշտակի ուղղվում էին այն անձի հոգու մեջ, որի հետ խոսում և շփվում էր Շտոկմանը բեմում. իմ ձեռքերի երկրորդ և երրորդ մատները իրենք իրենց առավել համոզիչ լինելու համար, առաջ էին ձգվում, որպեսզի խոսակցի հոգու մեջ գամեն իմ զգացումները, խոսքերն ու մտքերը: Բոլոր այդ պահանջներն ու սովորութունները երևան եկան բնազդաբար, ենթագիտակցորեն: ... Բավական էր նույնիսկ բեմից դուրս Շտոկմանի արտաքին ձևերն ընդունել, և հոգումս արդեն հանդես էին գալիս մի ժամանակ նրանց առաջ բերած զգացմունքներն ու զգացողութունները»<sup>4</sup>:

Ինտոնացիայի և պլաստիկայի հոգեբանական հիմունքների տեսակետից մեզ համար էական է այն, որ նրանց պատկերացումը ծագում է գրական նյութից՝ խոսքի տրամադրութունից, Ֆրազի ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքից և այլն: Խոսքը բերում է իր միմիկան՝ իր օբյեկտիվ իմաստներով և ընդհանուր արտահայտությամբ, որը կոնկրետանում է դերասանի պատկերացրած բեմական իրադրության մեջ: Իհարկե, լեզվաբանական առումով, այսօր այլևս գիտական չի երևում՝ ժեստի ու միմիկայի, որպես հաղորդակցման ունիվերսալ սեմիոտիկ (նշանային) համակարգի ըմբռնումը: Միմիկայի ձեվական կարգն ու իմաստաբանութունը բացատրվում են

<sup>4</sup> Կ. Ս. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, Երևան, 1954, էջ 324: Ինչպես նկատում ենք, պլաստիկական ձևի կրկնութունը դերասանին հանգեցնում է նաև դրամատիկական իրադրության զգացողությանը, որը սկզբունքորեն բացառված է Ստանիսլավսկու գործողության տեսութունում:

<sup>2</sup> Տե՛ս Ս. Վոլկոնսկի, Արտահայտիչ մարդ, նշվ. հրատ., էջ 81—82:  
<sup>3</sup> Յու. Օզարովսկի, նշվ. աշխ, էջ 117:

այլ կերպ՝ ըստ առանձին համակարգերի<sup>5</sup>: Բայց արվեստում, կոնկրետ դեպքում թատրոնում, ինտոնացիան և պլաստիկան պահպանում են ունիվերսալ արտահայտչալեզվի դերը: Թատրոնում ինտոնացիայով և միմիկայով արտահայտված այձ-ն կամ ոչ-ը հասկանալի են բոլորին: Դելսարտի դպրոցը միմիկայի իմաստաբանություն մեջ ընդունում է մեկ սիստեմ՝ այն, ինչ համապատասխանում է բեմական ճշմարտության պահանջին:

Միմիկան, որպես բեմական զգացմունքի արտահայտություն, սոսկ հաղորդակցման միջոց չէ, հետևաբար և դուրս է ծանոթ նշանային սիստեմներից: Խոսքը՝ իր օբյեկտիվ բովանդակությամբ, ենթադրում է նաև իր օբյեկտիվ հոգեբանական հիմքը: Խոսքը գործող անձի կամքի ու զգացմունքի արդյունքն է, որոնց պլաստիկական դրսևորումը, անկախ բոլոր կարգի անհատական երանգներից, ունի իր ընդհանրական, ունիվերսալ ձևը: Ինչպիսի իրադրության մեջ էլ արտասանվելու լինի դրամատիկական դարձվածքը, հոգեբանական ենթատեքստի բոլոր անհատական երանգներով հանդերձ, չի կարող փոխվել նրա օբյեկտիվ իմաստը, ինտոնացիոն և պլաստիկական ընդհանուր արտահայտությունը: Յուրաքանչյուր դարձվածք, բառ կամ բացականչություն, հատկապես բացականչություն, ունի իր միմիկան՝ համաձայն գրական ինտոնացիայի: Նկատենք, որ դասական դրամատուրգիայի կերպարները, իրենց թե բեմական, թե գեղանկարչական մարմնավորման մեջ պահպանում են պլաստիկական լուծման ընդհանուր գծեր, անկախ ժամանակից ու տեղից: Դա սոսկ կրկնություն չէ, թեև կրկնություն մոմենտը նույնպես առկա է: Կարծում ենք,

դրա հիմքում պետք է տեսնել նաև տեքստի օբյեկտիվ բովանդակությունը, երբեմն գրական կոնկրետ ինտոնացիան: Ինչպիսի երանգավորումներով էլ արտասանվելու լինի «լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը» նշանավոր ֆրազը, նրա տոնային և պլաստիկական արտահայտության մեջ կմնա բոլորի համար ընդհանուր մի իմաստ: Դա վճռի անհնարինություն, ողբերգական երկընտրանքի, անհատի դրամատիկական երկատվածության զգացումն է, որ գալիս է գրական բովանդակությունից: Ինչպիսի կեցվածք էլ ընտրի դերասանը, նրա միմիկան համապատասխանելու է խոսքի օբյեկտիվ բովանդակությանը և տեքստի ներքին ինտոնացիային: Վերջապես, ինչպե՞ս են ստեղծվում դրամատուրգիական կերպարների բեմական դիմակները, որոնց ընդհանուր արտահայտությունը կրկնվում է տարբեր ժամանակներում ու տարբեր լայնություններում: Դերասանական ավանդություններից բացի այստեղ ոչ պակաս կարևոր դեր է խաղում գրական ինտոնացիոն նյութը:

Ինտոնացիան, ըստ գործողության սինթետիկ ըմբռնման, բացատրվում է սոսկ որպես իրադրության արդյունք: Եթե բոլոր իրադրություններն ունեն իրենց օբյեկտիվ բովանդակությունը, անկախ բեմական կոնկրետացումներից, ապա նրանց ինտոնացիոն և պլաստիկական արտահայտություններում ենթադրվում է որոշակի համապատասխանություն: Ըստ Դելսարտի, տոնը և միմիկան անմիջական փոխառնություն մեջ են: Բայց հոգեբանական գործողության տեսությունը ինքնին ենթադրել է տալիս, որ այդ կապը ուղղակի և բացահայտ չէ: Այն, որ շարժման էքսցենտրիկական բերում է էքսցենտրիկ տոն, սոսկ ընդհանուր սկզբունք է: Չպետք է կարծել, թե տոնի ակտիվությունը և խոսքի էքսպրեսիան բերում են անպայման շարժման էքսպրեսիա, կամ կոնցենտրիկ տոնը՝ անշարժ կեցվածք: Հոգեվիճակը կարող է հավասարապես ակտիվ լինել և՛ անշարժ կեց-

<sup>5</sup> S6՝ս P. Якобсон (США), Да и нет в мимике. Сб. Язык и человек», М., 1970, էջ 284—289: Յակոբսոնը բերում է այն փաստը, որ հաստատման ու բացասման, համաձայնության ու անհամաձայնության միմիկան որոշ ժողովուրդների մոտ (չրինակ բուլղարների) տարբեր է ընդհանուրին հասկանալի արտահայտություններից:

վածքի, և՛ ընդգծված շարժունություն դեպքում, քանի որ անշարժությունը չի նշանակում անպայման ներքին հանգստություն, կամ շարժումը՝ անհանգստություն: Բայց պարզ է մի բան, որ դերասանը էքսցենտրիկ միզանսցեններում չի կարող լինել լիակատար կերպով ներհայեցող և ստատիկ տեսարաններում՝ լիակատար կերպով շրջահայաց: Ընդհանուր սկզբունք է նաև, որ ինչ-ինչ հոգեվիճակներ ու տրամադրություններ ուղեկցրվում են արտաշնչումով (խորհրդավորություն, դրություն լրջություն, հանկարծակի հետաքրքրություն, անսպասելի զարմանք, արգահատանք, շարախնդություն և այլն) և ինչ-ինչ տրամադրություններ՝ ներշնչումով (հիացմունք, հարգանք, շնորհակալություն, աղոթք, հարձակում, դիմադրություն, տառապանք և այլն)<sup>6</sup>: Բայց իրականության մեջ և բեմում չկան ուղղակիորեն արտահայտվող, չմիջնորդավորված, միագույն, այսպես կոչված, «մաքուր» զգացմունքներ: Յուրաքանչյուր հոգեվիճակի նախորդում ու հաջորդում են այլ հոգեվիճակներ, և ամեն մի զգացմունք արտահայտվում է որևէ շղթայավորման մեջ, կոնկրետ միջնորդավորումով: Վերջիններս անսահման են, անսահման են նաև զգացմունքների արտահայտության ձևերն ու երանգները: Դրամատիկական արվեստի հիմքը իրավիճակների ու տրամադրությունների հակադրությունն է, իրարամերժ զգացումների բախումը, և այստեղ, ինչպես դիպուկ նկատում է Վոլկոնսկին, «բախում է տեղի ունենում ներշնչման ու արտաշնչման միջև»<sup>7</sup>: Ուրեմն՝ դրամատիկական արվեստի բնույթով իսկ բացառվում են «մաքուր» զգացմունքները, հոգեվիճակների կայուն որակները: Սա նաև ժամանակային նյութի առանձնահատկությունն է՝ այն, որ բեմական ինտոնացիան և պլաստիկական կայուն որակներ չեն և

<sup>6</sup> Տե՛ս Ս. Վոլկոնսկի, Արտահայտիչ մարդ, Եջվ. հրատ., էջ 33—

34:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 36:

միշտ չէ, որ տեմպա-ռիթմային համապատասխանությունամբ են արտահայտում մեկը մյուսին: Բեմական պլաստիկան և՛ տարածական, և՛ ռիթմա-ժամանակային է, իսկ ինտոնացիան՝ միայն ռիթմա-ժամանակային: Իրենց դրսևորման մեջ նրանք միանշանակ և համարժեք չեն: Բայց եթե նկատի առնենք, որ զգացմունքի ինտոնացիոն և պլաստիկական արտահայտության միջև կաներքին կապ, կտեսնենք, որ այս երկուսը ներհամաձայն են և՛ հակադրության, և՛ համանշանակության մեջ: Գործողության սինթետիկ ըմբռնումն է, որ հնարավորություն է ընձեռում դիտել տրամադրությունների միջնորդավորությունները, նրանց կոնկրետ դրսևորումները: Դրամատիկական խնդիրների և ենթադրվող հանգամանքների սխեման խոսքի օբյեկտիվ բովանդակությունն արտահայտող ինտոնացիոն և պլաստիկական կոնկրետ ձևերի հիմքն է: Վերջիններս իրենց սուբյեկտիվ բնույթով հանդերձ, դրամատիկական բովանդակության միջոցով ուղղակիորեն են հարաբերում գրական հիմքի օբյեկտիվ բովանդակությանը և տեքստի ինտոնացիային: Ընդ որում, դերասանի կոնկրետ վարքագիծը կարող է բոլորովին էլ չհամապատասխանել հեղինակային ռեմարկներին և ճիշտ կամ սխալ լինել գործողության անհատական ընկալման լույսի տակ: Ռեմարկը բեմավիճակի մոտավոր պատկերացումն է, օժանդակ տարր, և, ըստ էության, դրամատուրգիական խոսքի փաստ չէ: Սա նշանակում է, որ ռեմարկը բեմադրողի ու դերասանի համար պլաստիկական խնդիրների հիմք չէ: Այդ հիմքը բոլոր դեպքերում խոսքի դրամատիկական պլանն է՝ գործող անձի ուղիղ խոսքը՝ դրամատիկական խնդրի կոնկրետությունամբ և ուղղակի ինտոնացիոն նկարագրով: Բեմավիճակը միշտ էլ կարող է համընկնել ռեմարկին, բայց սա չի նշանակում, որ նա ելնում է ռեմարկից:

Այժմ, ինչպես է արտահայտվում ինտոնացիայի և պլաստիկայի ներհամաձայնությունը կամ ինչպիսի՞ն է

այն ըստ հեղինակային ռեմարկների և բեմական իրադրություն:

Բրազիլացի ժամանակակից դրամատուրգ Գիլերմի Ֆիզեյրեդուշի «Աղվեսն ու խաղողը» կատակերգությունում կա այսպիսի մի տեսարան: Փիլիսոփա Քսանթոսը պատվիրում է իր ստրուկին՝ Եզովպոսին, ցույց տալ երկնքում միասին թռչող երկու ճայ, որպես նախանշանակ այն բանի, թե աստվածները կամենում են Եզովպոսի ազատությունը: Ստրուկը դուրս է գնում և քիչ անց ներս վազում աղաղակելով.

**Եզովպոս.** Նայի՛ր, Քսանթո՛ս: Երկնում երկու նայ են երևում... Շո՛ւտ եկ, Քսանթոս: Ե՛կ, այստեղ, նայի՛ր: (Դառնում ու տեսնում է, որ Քսանթոսն ու Քլեյան համբուրվում են): Ի սեր աստվածների, Քսանթո՛ս... Հեռվում, գրեթե հորիզոնի վրա, երկու նայեր են երևում: (Անհամբեր վազում է դեպի Քսանթոսը և ցնցում նրան, ընդհատելով համբույրը): Դե, ե՛կ, նայի՛ր, Քսանթո՛ս: (Նրան ֆարշ է տալիս դեպի դուրը): Ազա՛տ եմ ես, օրհնյալ լինեն թող աստվածները: (Ցույց տալով հեռավոր մի կետ): Նայի՛ր, Քսանթոս:

**Քսանթոս.** (Նայում է երկնքին): Ոչինչ չեմ տեսնում:

**Եզովպոս.** Այնտեղ, այնտեղ, հորիզոնի վրա...<sup>8</sup>:

(Գործ. II, թարգմ. Ս. Վահանյան):

Գործողության լարվածությունն զգալի է գործող անձի խոսքում, առանց հեղինակային ռեմարկների: Հեղինակի պատկերացրած բեմավիճակները դրամատի-

կական օբյեկտիվ բովանդակության նրա անհատական ընկալումն են: Եվ առանց փոխելու այդ բովանդակությունը, դերասանը գործողությունը տալիս է բոլորովին այլ տեսք: Եզովպոս-Վաղարշյանը նայում է երկնքին, նայում է հորիզոնի ծայրին, կարծես ձգտելով միանգամից ընդգրկել երկնքի ամբողջ լայնությունն ու խորությունը: Եվ հանկարծ անշարժանում է ու գրեթե ճշում, ներքուստ լարված, բայց ոչ շատ բարձր, կարծես վախենում է փախցնել ճայերին: Իր խոսքերի ամբողջ ընթացքում նա մնում է անշարժ, հայացքով դամված երկնքի երևակայական կետին. վախենում է շարժվել, վախենում է կորցնել հայացքից իր ազատության նախանշանակը և, թվում է, ուզում է իր անշարժությամբ կանգնեցնել ճայերի թռիչքը: Այդ լարված ու քարացած դիրքը չի փոխում նույնիսկ այն պահին, երբ ճայերից մեկն անհետանում է, և Քսանթոսն ասում է, որ ինքը միայն մեկ ճայ է տեսնում: Նա դժվարությամբ է փոխում իր դիրքը, երբ տեսնում է, որ երկնքում ոչ մի ճայ չկա այլևս, ու Քսանթոսը մերժում է խոստացած ազատությունը: Դերասանի լարված կերպարանքն այստեղ թուլանում է, ընկճվում: Ջանալով հաղթահարել այդ ընկճվածությունը, նա շարունակում է գլուխը պահել բարձր, այս անգամ՝ դեմքով դեպի հանդիսասրահը: Այստեղ փոխվում է խաղի պլաստիկական բովանդակությունը: Եզովպոսը փորձում է վերագտնել իր հարստահարված արժանապատվությունը: Միաժամանակ, դերասանն աշխատում է ցուցադրել Եզովպոսի բարոյական գերազանցությունը դրություն տերը հանդիսացող իմաստակի ու փոքր մարդու հանդեպ: Եզովպոսի՝ վիրավորանքից ու ֆիզիկական տառապանքից կնճոռտված ու բնականից տզեղ դեմքը ստանում է խաղաղ արտահայտություն: Դերակատարը կանգնում է մի ոտքին հենված, հունական անդրիի խաղաղ կեցվածքով, որ արդեն ստրուկի չէ, այլ փիլիսոփայի: (Վաղարշյանն ընդդժում է պիեսում

<sup>8</sup> «Սովետական գրականություն», 1962, № 12, էջ 112:

առկա սովորատյան մոտիվը): Բայց կերպարը ներքուստ ընկճված է, և դերակատարն այդ արտահայտում է ոչ թե կեցվածքում, այլ ինտոնացիայում:

Քլեյա. Աչքերդ արցունքոտ են:  
Եզովպոս. Այդ նրանից է, որ շատ նայեցի երկնքին:  
Մոռացել էի, որ շպետֆ է նայեմ երկրն-  
քին:

Դերասանի կեցվածքն ու միմիկան դառնում են հոգեվիճակի նույնքան պատճառաբանված արտահայտությունը, որքան ինտոնացիան, թեև նրանց բովանդակությունը տարբեր է: Ինտոնացիան և պլաստիկան այստեղ ներհամաձայն են իրենց հակադրության մեջ. նրանք արտահայտում են միևնույն հոգեվիճակի տարբեր պլանները: Ինչպես սկզբում (որտեղ ինտոնացիան ու պլաստիկան ներհամաձայն էին իրենց համադրության մեջ), այնպես էլ այստեղ խոսքի ինտոնացիոն ձևը հայտնագործվում է պլաստիկական հիմքի վրա և հակառակը, թեև նրանց ուղղակի կապը արտահայտվում է ոչ անմիջականորեն:

\* \* \*

Բեմական արվեստում միմիկան հոգեվիճակի արտահայտության ավելի անմիջական և դյուրին ընկալվող միջոց է: Եթե ասում ենք, որ ինտոնացիոն ձևը ավելի հաճախ հայտնագործվում է պլաստիկական հիմքի վրա («փնտրիր տոնը որպես միմիկա» — Օզարովսկի), դա նշանակում է, որ միմիկան բեմական գործողության մեջ առաջ է ընկնում խոսքից, ավելի արագ է արտացոլում իրադրությունը, քան ինտոնացիան, որ ձևակերպվում է ժամանակի առավել տևական հատվածում:

Միմիկան բեմական իրադրության անմիջական ուժ-լեքսիան է և, որպես հիմնականում տարածական նյութի արտահայտություն, նախորդում է ինտոնացիային, որի

գոյությունն ձևը զուտ ռիթմա-ժամանակային է: Դերասանի անմիջական վերաբերմունքը ենթադրվող հանդամանքների հանդեպ նախքան խոսքային-ինտոնացիոն ձևակերպում ստանալը արտահայտվում է իր միմիկապլաստիկական կողմով: Սա դերասանի արվեստի հոգեբանախոսական առանձնահատկություններից է և հոգեբանական ռեալիզմի պոետիկայի կարևոր սկզբունքներից մեկը: Սա կարևոր սկզբունք է նաև բեմական խոսքի գեղարվեստական համակարգում, երբ դիտում ենք զուտ արվեստի հոգեբանության տեսանկյունից: «Իրականության մեջ, — գրում է Նիկոլայ Հարտմանը, — զգացմունքի հակազդումները կոնկրետ կերպով ներգործում են միայն պլաստիկայի, նրա (զգացմունքի — Ն. Հ.) տեսանելի արտահայտության միջոցով: ... Լեզուն, որպես պատկերող միջոց, հարաբերականորեն ազդառ է մարմնի շարժումը ուղղակիորեն արտահայտելու համար, իսկ միմիկան հարաբերականորեն հարուստ է ներքին, հոգեկան շարժումներն արտահայտելու համար»<sup>9</sup>:

Հարտմանի դիտողությունը վերաբերում է գրական ստեղծագործությանը, որտեղ տարածության պատկերն իրականացվում է բառային-հնչյունական նյութի միջոցով: Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից այստեղ էական է այն, որ տարածականի ու ժամանակայինի պատկերացումները, որպես գեղարվեստական իրականության գոյաձևեր, բացարձակ չեն: Արվեստում տարածականը և ժամանակայինը կրում են մեկը մյուսին, անկախ նրանից, թե այս երկուսից որն է պատկերող միջոցը: Եթե պոեզիայի և գեղանկարչության պատկերող միջոցները սահմանափակված են առաջին դեպքում ժամանակային, երկրորդ դեպքում տարածական նյութով,

<sup>9</sup> Н. Гаррман, Эстетика, М., 1958, էջ 267 (ընդգծումները մերն են):

և այդ սահմանափակումն է սրում նյութի արտահայտչական հնարավորությունները, ապա թատրոնում նրանց օրգանական համադրությունը բարդացնում է խնդիրը: Սա այն կետերից է, որտեղ մերձենում են բեմական իրականության և կենսական իրականության սահմանները<sup>10</sup>: Երկու տեղում էլ արտահայտությունը ավարտված տեսքի չի գալիս միայն լսելի կամ միայն տեսանելի միջոցներով:

Գործողությունը անընդմեջ պրոցես է և՛ կյանքում, և՛ թատրոնում: Եվ այդ անընդմեջ պրոցեսը մի դեպքում հակառակ է խոսքային նյութի վերարտադրությանը, մյուս դեպքում՝ պլաստիկական ցույցին: Հատկապես գործողության խոսքային պլանը ինքնակա երևույթ է: Անկախ տեսարանի պլաստիկական բովանդակությունից, խոսքն ունի իր տրամաբանությունը՝ առոգանական տրոհումներից բացի, գեղարվեստական-հոգեբանական շեշտերի ու դադարների իր համակարգը: Խաղի ընդհանուր պրոցեսում ինտոնացիոն պլանը ընդմիջվում է. նա չի կարող շարունակվել անընդմեջ, քանի որ պլաստիկական պլանը նույնպես ձգտում է արտահայտվել: Թատրոնում խոսքը միակ միջոցը չէ և, կարելի է ասել, բավականաչափ ուժեղ չէ Մեյերխոլդի ասած «ներքին դիալոգը» արտահայտելու համար<sup>11</sup>: Բոլոր դեպքերում խոսքը չի ավարտում կամ չի տեղավորում բեմական գործողության ամբողջությունը և զուգորդում է իրեն պլաստիկական ցույց: Խնդիրն այն է, թե ե՞րբ և ինչպե՞ս է այդ զուգորդումը ստանում գեղարվեստական արժեք:

<sup>10</sup> Բնութագրական է Վոլկոնսկու հետևյալ օրինակը. «Ես մի անգամ լսել եմ Ֆրանսիական նշանավոր սոցիալիստ ժորնալիստ. նա ամբողջ ճառը տանում էր ամենաբարձր տոնի վրա, որից իջնել չէր կամենում, իսկ տոնը ավելի բարձրացնել չէր կարողանում: Եվ ահ-ս, ինչ-ինչ բառեր ավելի ուժեղ ընդգծելու համար նա դիմում էր ժեստին՝ ուժեղ թափահարում էր ձեռքը կամ գլուխը» («Արտահայտիչ խոսք», նշվ. հրատ., էջ 78):

<sup>11</sup> Տե՛ս Վ. Մեյերխոլդ, նշվ. աշխ., էջ 135:

Ինչպես նկատեցինք, պատկերող միջոցի սահմանափակումը սրում է նյութի արտահայտչականությունը: Պե՞տք է կարծել, որ պատկերող միջոցի ոչ սահմանափակությունը բերում է հակառակ արդյունքին. բեմում խոսքը իսկապե՞ս սահմանափակում է պլաստիկական արտահայտության հնարավորությունները և պլաստիկական՝ խոսքի: Որոշ առումով այդպես էր դարասկզբի այն նորարարների համար, որոնք արտահայտության նոր ձևերը հայտնագործում էին պատկերող միջոցների սահմանափակման միջոցով: Էրմեստե Նովելլին, որ համարվում է իտալական նոր ռեալիստական խաղաոճի սկզբբանավորողներից մեկը, «Համլետից» կրճատում է «լինել, թե չլինել» տեսարանի տեքստը: Իրադրության խոսքային արտահայտությունը նրան երևում է հոգեբանորեն շպատճառաբանված, և նա փորձում է տեսարանը ներկայացնել ըստ զգացմունքների տրամաբանության, առանց խոսքի: Նման լուծումը, պետք է ենթադրել, եղել է բեմականորեն հավաստի և միմիկա-պլաստիկական տեսակետից թերևս հետաքրքիր<sup>12</sup>: Բայց բեմական հոգեվիճակի զուտ պլաստիկական արտահայտությունը, որ արդարանում է հոգեբանորեն, չէր կարող ամբողջապես արտահայտել տեսարանի պոետական և ինտելեկտուալ բովանդակությունը: Իրադրության բեմական բովանդակությունը, գոնե այս դեպքում, զուտ հոգեբանական չէ և չի կարող ամբողջանալ թեկուզ պլաստիկականորեն ամենաարտահայտիչ լուծյամբ: Այս դեպքում, ինչպես ամեն մի մենախոսության մեջ, իրադրությունը դառնում է օժանդակ մոտիվ (թեև սկզբունքորեն այդպես չէ դրա-

<sup>12</sup> Այս փաստը մեզ հայտնի է Փափազյանի վկայությամբ (տե՛ս «Հետադարձ հայացք», հ. I, էջ 117): Նկատի առնելով Փափազյանի վկայություններում մեծ տեղ ունեցող անխորոհմաներն ու անհավաստիությունները, էական չենք համարում այս փաստը Նովելլի անվան հետ կապելը: Կոնկրետ դեպքում կարևոր չէ Նովելլին է վերաբերում այս (որ հնարավոր է), թե՛ մեկ ուրիշ դերասանի (որ նույնպես հնարավոր է):

մատուր գիական խոսքում), և պոետական խոսքը ներգործում է ինքնուրույնաբար, անկախ միզանսցենից ու պլաստիկայից: Խոսքը այնքան ավարտված է, որպես դրամատիզմի արտահայտություն, որ «ներքին դիալոգը» կամ գործողության պլաստիկական լեյտմոտիվը բեմական արտահայտության կոմպլեքսում ստանձնում է ոչ առաջատար դեր: Դրամատիզմը, անգամ դրամատիկական ամբողջ պրոցեսը այստեղ արտահայտված է խոսքային իրադրությունում, որ նշանակում է, թե գրական ենթատեքստի ու ինտոնացիայի ներկայացումը ավելի կարող են մոտեցնել տեսարանի բովանդակությանը, քան հոգեբանորեն ամենահամոզիչ պլաստիկական լուծումը: Եթե դարասկզբին դա կարող էր նույնիսկ հայտնություն լինել, որպես պատկերող միջոցների սահմանափակում, ապա 60-ական թթ. տեսնում ենք հակառակ միտումը, որը նույնպես պատկերող միջոցի յուրահատուկ, գուցե և ավելի արդարացված սահմանափակում է: Ջոն Գիլգուդը այս մենախոսությունը ներկայացնում է բեմական բոլոր իրադրություններից, նույնիսկ ներկայացման սյուժետային բովանդակությունից դուրս՝ փակ վարագույրի առաջ:

Դերասանն այստեղ ելնում է «գրական դրամայի» պոետիկայից, որ ենթադրում է բեմականորեն ստատիկ դրություններ և բանաստեղծական խոսքի, որպես ավարտված գեղարվեստական իրականության, ներկայացումը: Այստեղ ավելի կարևոր է երևում խոսքային, քան բեմական իրադրությունը, տեսարանի պոետական-ինտելեկտուալ, քան բեմական բովանդակությունը, և դերասանը դիմում է պլաստիկական արտահայտության ամենազուսպ ձևերի՝ շարժման ժլատության և հնչող խոսքի ու ռիթմա-մեղեդային ու տեմբրային կերպարի մանրամասն մշակման: Հայտնի է, որ «գրական դրամայի» տեսաբանները սկզբունքորեն հակառակ էին գնում թատերախաղի հոգեբանությանը, բեմական պլաստիկայի գերիշ-

խանությունը և ջանում էին բեմը ենթարկել գրականության օրենքներին<sup>13</sup>: Գյոթեի, Շիլլերի, Լեսսինգի թատերական գեղագիտությունը ավելի շատ ելնում էր գրականության և մասնավորապես դրամատիկական պոեզիայի շահերից: Իսկ Գյոթեի մշակած դերասանական պլաստիկայի էթիկետը գալիս էր օբյեկտիվորեն հակադրվելու գործողության սկզբունքին, փոքրացնելու բեմական գործողության ոլորտը խաղի ու ներկայացման մեջ: Կարելի է ասել, որ Գյոթեն մշակել էր ոչ թե դերասանական պլաստիկայի, այլ պարզապես գրական տեքստի ներկայացման արտաքին կանոններ:

Պատկերող միջոցների սահմանափակումը բեմական պայմանականության պահանջներից է նաև: Դարասկզբի նորարարներին թերևս ամենից ավելի մտահոգում էր այն, որ հոգեբանական ռեալիզմը թատրոնը շատ էր մոտեցրել կյանքին, պակասեցրել բեմի և իրականության տարբերությունները: Մտածվում էին բեմական իրականության այնպիսի ձևեր, որոնք ոչ մի ասոցիացիա չառաջացնեին կենցաղի իրականության հետ: Եթե Գեորգ Ֆուկսը մտածում էր թատրոնը գրականությունից անջատելու միջոցների մասին, Գորդոն Կրեզը՝ դերասանին մարիոնետով փոխարինելու (ռեժիսյորական թատրոնի ամենածայրահեղ պատկերացումը), Օզարովսկին՝ տոնի գերիշխանության, Մեյերխոլդը՝ դերասանի շարժումը կատարելագործելու և ոճավորելու մասին, իսկ Ալիսենվալդը բեմական արտահայտչականության բոլոր եղանակները համարում էր գեղարվեստական խոսքի իրականությունը սահմանափակող ու աղքատացնող միջոցներ, այդ բոլորի հիմքում պետք է տեսնել նույն պատճառները՝ պատկերող միջոցները սահմանափակելու ձգտումը: Մետաֆիզիկական սրել էր թատրոնի մարդկանց միտքը ու միաժամանակ շփոթեցրել

<sup>13</sup> Հմմտ. Գ. Փաշև, նշվ. աշխ., էջ 254—274:



նրանց: Բեմական արվեստի համադրականությունը՝ տարածականի ու ժամանակայինի բարդ առնչություններով, ստիպում էր որոնել բեմական արտահայտչամիջոցների ստույգ սահմանները՝ այն բացարձակությունն ու կայունությունը, որը թատրոնի գեղարվեստական լեզուն դուրս էր բերելու հարաբերականության շղթայից: Առարկայի որևէ մասնակի հատկանիշի, շարժման ու երևույթի որևէ կողմի բացարձակացումը հակառակ էր բեմական արվեստի էությանը և ինչ-ինչ տեղերում մոտեցնում էր սինթեզի քայքայման գաղափարին<sup>14</sup>: Թվում էր, որ պետք էր մի խզում բեմական արվեստի արտահայտչամիջոցների համակարգում, որ հանգստացներ բոլոր կարգի շղաճրգուկները: Այդ «խզումը» (որ ինչպես ցույց տվեց Եվգենի Վախթանգովը, եղավ սինթեզի ամրապնդումը՝ նոր աստիճանի վրա) որոշակի էր դարձնելու բեմի և իրականության սահմանները, մասնավանդ, որ այդ սահմանները շատ էին մոտեցրել Անդրե Անտուանը, Օտտո Բրահմը և Ստանիսլավսկին:

Մեր խնդրի տեսակետից այստեղ էական է առօրյա խոսքի և բեմական խոսքի տարբերությունների մեկ կողմը՝ այն, որ ինտոնացիոն և պլաստիկական նյութերի համադրությունը թատրոնում սկզբունքորեն վերականուցվում է: Առօրյա խոսքում ինտոնացիան և միմիկան չեն ընկալվում առանձին-առանձին, խոսքի և

<sup>14</sup> Թատրոնի պատմությունը ցույց է տալիս, որ դրամայի անկման ամենաբնորոշ երևույթներից մեկը սինթեզի քայքայումն է՝ գրականության և թատրոնի կապի խզումը: Գրա դասական օրինակը տվել է հոմերական թատրոնը, որտեղ դրամայի անկումը հանգեցրել է պանտոմիմայի և դեկլամացիայի, որպես առանձին արվեստների, զարգացմանը: Գրականության և թատրոնի կապի իսկական խզումը տեսնում ենք միջնադարյան թատրոնում, որը սինթեզի այլ որակ է (կրկես): Բայց հատկանշական է այն, որ սինթեզի լիակատար քայքայում թատրոնում տեղի չի ունենում. նրանում երբեք չեն անջատվում ժամանակայինը և տարածականը, որքան էլ սահմանափակվում են:

պլաստիկայի ինքնուրույն իմաստներին այստեղ չի տրվում այն նշանակությունը, ինչ թատրոնում: Իհարկե, առօրյա խոսքում էլ հաճախ ավելի նշանակություն է ստանում ասվածի տոնը, քան իմաստը, միմիկան ու ժեստը, քան դարձվածքի ուղղակի բովանդակությունը: Բայց տոնը և միմիկան կյանքում իմաստավորվում և ընկալվում են խոսքի բովանդակությունից ոչ անկախ: Արտասանվող խոսքի բոլոր իմաստային ասպեկտները՝ «բառարանային», տրամաբանական, հուզական, և արտահայտչական բոլոր կողմերը կյանքում ընկալվում են միասնաբար, մեկը մյուսով պայմանավորված: Որպես ընդհանուր սկզբունք, սա վերաբերում է և բեմական խոսքին: Բայց այստեղ տարբեր է այդ միասնության հիմքը: Բեմը, որպես ենթադրվող հանգամանքների իրականություն, գործող սուբյեկտին պարտադրում է արարքները ներկայացնելու, գործողության պրոցեսը ի ցույց դնելու խնդիրներ: Այստեղ անհրաժեշտություն է առաջանում ներկայացնել տեսանելի ու լսելի ասպեկտները որոշակիորեն և ավարտված: Ուստի, գործող անձի վարքագծում խախտվում է տեսանելի ու լսելի ձևերի հերթագայությունը, ավելի ճիշտ՝ ստեղծվում է մեկ այլ՝ խոսքի ու միմիկայի, կենսական իրականությանը ոչ համապատասխան կարգ: Խոսքն ու շարժումը ներկայացնելու հանգամանքը դերասանին ստիպում է տարբերել գործողության ինտոնացիոն և պլաստիկական արտահայտչության ենթակա մոմենտները՝ դրությունների ու հոգեվիճակների ինչ-որ շարք լուծել պլաստիկական, մեկ այլ շարք՝ ինտոնացիոն ձևի մեջ:

Այսպիսով, դրամատիկական գործողությունը իր բեմական արտահայտչության մեջ ստանում է երկակի լուծում՝ պլաստիկական և ինտոնացիոն. բեմական գործողության բովանդակությունը մի մասով լուծվում է տեսանելի, մյուսով՝ լսելի ձևի մեջ: Որպեսզի թատերայնորեն տեսանելի լինեն գործողության երկու պլան-

ները, դերասանը խաղի էական հանգույցներում ան-  
ջատում է խոսքը և պլաստիկան, դնում նրանք ժամա-  
նակային հերթագայման մեջ: Այստեղ գեղարվեստորեն  
հավասար նշանակություն են ստանում խաղի ինտո-  
նացիոն և միմիկա-պլաստիկական պլանները առանձին-  
առանձին, որպես գործողության ամբողջական պրոցեսի  
տարբեր մասեր: Իսկ եթե նրանք համաժամանակյա ըն-  
թացքի մեջ են, պարբերաբար ընդգծվում ու ելակետային  
են դառնում մեկը կամ մյուսը: Սա այն է, որ դրամա-  
տիկական ընդհանուր պրոցեսում դերասանի կոնկրետ  
արարքին տալիս է ձևի ավարտվածություն ու հստակու-  
թյուն:

Վախթանգովի դերասանական վարպետության ամե-  
նաբնորոշ գծերից մեկը, ըստ Արմեն Գուլակյանի տպա-  
վորության, եղել է այս<sup>15</sup>: Անհատական գործողության  
պարտիտուրում Վախթանգովը ընտրել, ընդգծել ու ա-  
ռանձնացրել է մեկը մյուսից պլաստիկական և ինտո-  
նացիոն լուծման ենթակա մոմենտները: Այս երկուսին  
էլ նա տվել է ավարտված ու ամբողջական տեսք, խաղի  
մեջ ստեղծելով ինտոնացիոն և միմիկա-պլաստիկական  
թեմաներ, գործողության տեսանելի ու լսելի պատ-  
կերների զուգահեռ ընթացք: Մշակելով դերասանների  
պլաստիկական մանրամասները, պարզեցնելով ու ընդ-  
գծելով շարժման գծանկարը (рисунк), Վախթան-  
գովը միաժամանակ ամենանուրբ մշակման է ենթարկել  
գրական ֆրազը, բառը և հնչյունը, «դուրս քաշելով  
նրանցից մտքերի ու զգացմունքների ամբողջ հյուսթը»  
(իր խոսքերն են)<sup>16</sup>: Խոսքը և շարժվող պատկերը այստեղ  
ոչ թե միախառնվում են, այլ շարունակում են մեկը  
մյուսին և այս կերպ ամբողջացնում թատերային, այս  
հասկացություն կատարյալ իմաստով, արարողությունը:

<sup>15</sup> Հիմնվում ենք Ա. Գուլակյանի հետ մեր ունեցած բանավոր  
զրույցի վրա (1958 թ., փետրվար):

<sup>16</sup> Сб. „Слово на сцене“, М., 1958, էջ 168:

Այս նույն սկզբունքը յուրահատուկ և որոշ իմաս-  
տով ծայրահեղ արտահայտություն է գտնում Բրեխտի  
թատրոնում: Փորձելով հասնել ժամանակային և տա-  
րածական ձևերի բացարձակ արտահայտչականության,  
Բրեխտը խստագույնս ընդգծում է խոսքային, միմիկա-  
պլաստիկական և երգային-երաժշտական նյութերի  
սահմանները: Եթե Վախթանգովը թատերական պլաս-  
տիկան տեսնում էր դինամիկ և ստատիկ մոմենտների  
միասնության մեջ, ապա Բրեխտը փորձում է սկզբունք-  
որեն բաժանել դինամիկական և ստատիկական: Պատկերող  
միջոցների նման «վերլուծումը», որ գալիս է նրա դրա-  
մատուրգիական մեթոդից, թատերային հետաքրքիր ար-  
դարացում է ստացել էրիխ Էնգելի (Բրեխտի պոետիկա-  
յի ամենահետևողական կիրառողը և Բրեխտի համա-  
գործակիցը «Բեռլիներ անսամբլում») «Երեք գրողանոց  
օպերա» բեմադրության մեջ (1960): Այստեղ տեսնում  
ենք պատկերող միջոցների մի քանի բաժանում: Սյուժե-  
տային պրոցեսի էական հանգույցներում անջատված են  
«շարժվող» պլաստիկական և «անշարժ» պլաստիկական, ա-  
պա՝ խոսքային-ինտոնացիոն և երգային-երաժշտական  
նյութերը: Երգող դերասանը վարագույրի հարթ, սպիտակ  
ֆոնով անջատվում է ոչ միայն ներկայացվող միջավայ-  
րից, այլև իր իսկ խաղի խոսքային ու միմիկա-պլաստի-  
կական բովանդակությունից<sup>17</sup>: Այս նույն սկզբունքով,  
ընդհանուր տեսարաններում առանձին-առանձին ընդ-  
գծվում են խոսքն ու պլաստիկան, մեկ-երկու տեղում  
էլ թատերային պատկերի դինամիկ և ստատիկ մոմենտ-  
ները: Մակհիտի մահապատժի տեսարանում ստատիկա-  
յին տրվում է ավելի նշանակություն. բեմադրողն ըն-

<sup>17</sup> Բրեխտը որոշ դեպքերում փորձում է անջատել խոսքը և բեմա-  
կան ինտոնացիան: Նրա հայտնի մակագրությունները նախատեսում  
են իմաստի լուռ ընկալում: Բացի այդ, Բրեխտը անհրաժեշտ է համա-  
րում բաժանել մեկը մյուսից առօրյա խոսքը, հանդիսավոր խոսքը և  
երգը, որպես «երեք հարթություններ» (տե՛ս В. Брехт, Театр, т. I,  
М., 1963, էջ 257):

տրբվում է տեսարանի կուլմինանտը, որպես թատերաշնորհն ամենաներկայանալին, և ցուցադրում այդ անշարժ պատկերի ձևով: Դա իր կարծեցյալ հուզմունքը ի ցույց դնող ամբոխի պայմանական պատկերն է, որտեղ ցուցադրաբար իրենց դեմքի «դրամատիկական» արտահայտությունն են «ճշտում» և պատկերի անշարժ կոմպոզիցիայում տեղավորվում մի քանի կերպարանքներ: Սրանով էլ ավարտվում է տեսարանի «դինամիկան»: Ամբողջ ներկայացման մեջ պատկերող միջոցները մերկացվում են իրենց ճակատային ռակուրսներով, ներկայացվում մաս առ մաս<sup>18</sup>: Սինթեզի մասերն այնպես են անջատված, որ ստանում են ինքնուրույն արժեք, և թատերային բովանդակության տարբեր պլանները ներկայացվում են տարբեր պատկերող միջոցներով:

Թատերային արտահայտչամիջոցների բրեխտյան «վերլուծումը» արժեքավորվում է իր ծրագրային նշանակությամբ, և որոշ առումներով ունի պատմական արժեք, բայց դժվար չէ նրանում նկատել թատրոնի պատմության խորքերից եկող օբյեկտիվ օրինաչափությունը: Այն է՝ ներկայացման խոսքային և պլաստիկական գծերը դրամատիկական պրոցեսում կատարում են տարբեր ֆունկցիաներ: Այս երկուսը գնում են զուգահեռ, և օրինաչափական է, որ խոսքային պլանում արտահայտվում է այն, ինչը չի կարող արտահայտվել պլաստիկական պլանում, և հակառակը: Խոսքը և պլաստիկան, որպես պատկերող միջոցներ, ունեն արտահայտություն իրենց սահմանները<sup>19</sup>:

<sup>18</sup> Նկատի առնենք, որ Բրեխտի այս պիեսը բոլոր առումներով ունի պարոդիկ բնույթ: Ջոն Գեյլի «Աղբատների օպերայի» պարոդիան բերել է իր հետ քաղքենիական թատրոնի ու նրա բեմադրական ձևերի ծաղր: Դրամատիկական պրոցեսի ընդհատումով և որոշ տեսարանների անշարժությամբ ծաղրվում է բեմական սյուժեի տրադիցիոն դինամիզմը, նաև՝ թատերային սինթեզի իրենց սպասած եղանակները:

<sup>19</sup> «Ինչպես երաժշտական դրամայում երգվող ֆրազը, այնպես էլ դրամայում խոսքը բավականաչափ ուժեղ չէ ներքին դիալոգը

Խոսքայինի և պլաստիկականի «անջատումը», որպես դերասանական խաղի առանձնահատկություն, որոշակի և ընդգծված արտահայտություն է ունեցել դասական ռեալիզմի վարպետների արվեստում: Սիրանուշի խաղի մասին գրված բազմաթիվ հիացական ու վերամբարձ խոսքերի շարքում ամենից ավելի հետաքրքիր է հետևյալը. «խոսքերի մեջ զսպված կիրք, շարժումներում՝ զեղվող զգացմունքի ավարտվածություն. պարզ, որոշակի, վիթխարի»<sup>20</sup>: Կամ՝ Ադամյանի մելոդրամատիկ դերերին տրված ամենաբարձր գնահատականը, կարծում ենք, այն է, որ դերասանը ինտոնացիոն ձևի մեջ ցույց է տվել զգացմունքի հաղթահարման ընթացքը և պլաստիկական ձևի մեջ՝ զգացմունքի ավարտված և հոգեբանորեն հասկանալի պատկերը: Դրամատիկական պրոցեսն սկսելով պատկերող միջոցներից մեկի և ավարտելով մյուսի մեջ, դերասանը խաղում է խոսքի ու պլաստիկայի բնական սինթեզը և ստեղծում նոր սինթեզ՝ թատերական ճշմարտության հիմքի վրա:

Խոսքի և պլաստիկայի միասնությունը, եթե հիշենք Հարտմանի վերևում բերված դիտողությունը, բացատրվում է ոչ նրանց գեղարվեստական ֆունկցիաների միասնությամբ: Հատկապես բեմական արվեստում նրանք հարաբերականորեն հարուստ են և հարաբերականորեն աղքատ: Այստեղ առավել օրինաչափական է այն, որ գործողության տեսանելի արտահայտությունը, որպես թատերայնորեն ավելի ընդունելի, հաճախ առաջ

բացահայտելու համար, — գրում է Մեյերխոլդը: — եվ ճշմարիտ չէ՞ արդյոք. եթե խոսքը լիներ ողբերգության էությունը բացահայտելու միակ զենքը, բեմում կարելի կլիներ խաղալ ամեն ինչ: Արտասանել խոսքը, թեկուզ և շատ լավ արտահայտելով այն, դեռևս չի նշանակում ասել: Անհրաժեշտություն է առաջանում որոնել շատավաճր արտահայտելու, թաքնվածը բացահայտելու նոր միջոցներ» (նշվ. աշխ., հ. I, էջ 134—135):

<sup>20</sup> «Театр и искусство», СПб., 1912, № 24.

է ընկնում նրա լսելի արտահայտությունից: Սա օրինա-  
չափական է նաև հոգեբանական տեսակետից. հուզական  
ոեակցիան ավելի արագ է արտահայտվում միմիկայի,  
քան խոսքի մեջ: Կյանքում թերևս պակաս օրինաչափ է  
հակառակ ընթացքը: Վերջինս, կարելի է ասել, ավելի  
հատուկ է թատրոնին, մանավանդ «գրական դրամային»,  
որտեղ ավելի հաճախ խոսքն է առաջ ընկնում զգաց-  
մունքից: Այնուամենայնիվ, պարզ է մի ճշմարտություն՝  
դերասանը հակված է ընդգծելու հոգեվիճակի արտա-  
հայտության մեկ միջոցը: Բեմը պարտադրում է գոր-  
ծողության մեկ պահի մեջ ելակետային դարձնել պատ-  
կերող միջոցներից որևէ մեկը, կամ գործողության մեկը  
մյուսին շարունակող փուլերը ներկայացնել տարբեր մի-  
ջոցներով:

Ինտոնացիան և միմիկան, որպես պատկերող միջոց-  
ներ, սեմանտիկորեն համարժեք չեն, և նրանց համաժա-  
մանակյա ընթացքը, թեև հնարավոր, բայց օրինաչափ  
չէ: Զգացմունքի միմիկա-պլաստիկական արտահայտու-  
թյունը, եթե զեղարվեստորեն ավարտված է, կարիք չի  
զգում խոսքային բացատրության: Նույն ձևով, խոսքը,  
որպես զգացմունքի ավարտված արդյունք, ինտոնացիոն  
պրոցեսում կարիք չի զգում միմիկա-պլաստիկական նը-  
կարագրության: Գործողության ամբողջության մեջ ին-  
տոնացիան և պլաստիկան, իրենց տարբեր բնույթով  
հանդերձ, ունեն հավասար արժեք, գնում են զուգահեռ  
կամ հերթագայում միմյանց, բայց չեն վերածվում հա-  
մաժամանակյա պրոցեսի: Տեսանելի պատկերը նախա-  
պատրաստում է ինտոնացիոն պլանի ընկալմանը, լսե-  
լի խոսքը նախապատրաստում է տեսանելի պատկերի  
ընկալմանը և այսպես շարունակ: Ինտոնացիայի խիստ  
արտահայտչականությունը, ընդգծված էքսպրեսիան ա-  
վելորդ է դարձնում միմիկա-պլաստիկական էքսպրե-  
սիան: Կամ, թատերայնորեն նշանակալից միմիկա-  
պլաստիկական արտահայտությունը բացահայտում է

խոսքի պոտենցիալ իմաստներն առանց ինտոնացիոն  
ընդգծումների: Մ. Սալտիկով-Շչեդրինի «Պազուխինի  
մահը» կատակերգության վերջին տեսարաններից մեկում  
Ֆուրնաչովին հիվանդագին կերպով հետաքրքրում է Պա-  
զուխինի ժառանգության շափր: Երբ նա այդ իմաստում է,  
թաքցնում է իր վերաբերմունքը մի շատ սովորական ու  
մաշված ֆրազով. «այդպես էլ պետք էր կարծել, տի-  
կին»:

- Ֆուրնաչով. Որքան է արժանահիշատակ Իվան  
Պռոկոֆյեվիչի կապիտալը:
- Ժիվոյեզովա. Մեծ է, պարոն, մեծ... Պատկերացնել  
խկ շեֆ կարող, թե որքան է մեծ:  
Ես կարծում եմ, երկու միլիոն կլինի:
- Ֆուրնաչով. Այդպես էլ պետք էր կարծել, տի-  
կին...

(Գործ. 4):

Յրազը արտաբուստ դրամատիկական լարում չունի,  
բայց զրական նյութը իր ամբողջության մեջ պոտենցիա-  
լում ունի մի բան, որը խոսքով չի արտահայտվում: Ֆուր-  
նաչովի անհանգստությունը ընթերցողին ու հանդիսա-  
կանին հայտնի է նախորդ տեսարաններից, բայց երբ  
նա իր անհանգստությունը թաքցնում է հանգիստ ու սո-  
վորական մի ֆրազով, դերասանին մտածել է տալիս  
դրության ծայրահեղ լարվածության մասին: Ահա թե ինչ  
է պատմում Գեղարվեստական թատրոնի 1932 թ. բե-  
մադրության ականատեսը Ֆուրնաչովի դերակատար Մի-  
խայիլ Տարխանովի մասին: «Կարծես արյունը նրա գըլ-  
խին խփեց, նա սկսեց իրեն վատ զգալ, շնչառությունը  
կոկորդում կանգնեց, ջղաձգությունը քարացրեց նրան.  
հանդիսատեսը սկսեց ծափահարել: Այդ ջղաձիգ վիճա-  
կում նա մնաց մոտավորապես մեկ րոպե (որովհետև  
միմիկա-պլաստիկական արտահայտությունը բեմակա-  
նորեն ավելի ընդունելի է—Ն. Ն.), այնուհետև թուլացավ,  
կուչ եկավ, ընկձվեց և առանց շունչ քաշելու, տանջալից

շարժումով հանեց մետաքսե թաշկինակը, սրբեց ճակատի քրտինքը: Անցավ ծափահարությունների երկրորդ ալիքը: Եվ այդ ժամանակ միայն նա արտասանեց. «այդպես էլ պետք էր կարծել, տիկին»<sup>21</sup>:

Հնարավոր է, որ այս ֆրազը Տարխանովն արտասանել է հանգիստ, գուցե և անտարբերության երանգով: Էականն այն է, որ կերպարի հոգեվիճակը տվյալ տեսարանում պլաստիկականորեն ավարտված է և չի կարող կրկնվել, այս անգամ էլ ինտոնացիոն ձևի մեջ: Աուօրյա իրականության մեջ դա, թերևս, հնարավոր է, բայց բեմականորեն հետաքրքիր չէ: Իսկ եթե բեմական զգացմունքի ընթացքը շարունակվելու է խոսքի մեջ, հասկանալի է, որ դա պետք է լինի ոչ թե կրկնություն, այլ տրամադրության մեկ այլ աստիճան՝ նոր իրադրություն և նոր հոգեվիճակ: Օրինաչափականն այն է, որ եթե նույն տրամադրությունն արտահայտվում է և՛ տեսանելի, և՛ լսելի ձևերով, ապա նրանցից մեկն ու մեկն անպայման դառնում է ելակետային և արդյունքի մեջ շեշտված: Տրամադրության որևէ ամբողջական փուլը սկսվում է պլաստիկական և ավարտվում ինտոնացիոն ձևի մեջ, կամ՝ ընդհակառակը:

Ձևի հստակությունը պահանջում է, որ ինտոնացիան և պլաստիկան որպես սեմանտիկական տարբեր արժեքներ, ոչ թե շեղոքացնեն, այլ լրացնեն և բացատրեն միմյանց, գեղարվեստորեն ամբողջացնեն տեսարանը: Հիշենք հայ բեմի ամենաթատերային կերպարներից մեկը՝ Հրաչյա Ներսիսյանի Պաղտասարը: Նախ, բեմականորեն ամենատպալուրիչը մուտքն է. Պաղտասարը բեմում հայտնվում է շատ անսպասելի մի տեղից՝ բեմի տակից, որպես թե, սենյակը վերին հարկում է, իսկ նա գալիս է ներքևից: Դերակատարի անհանգիստ, տենդոտ ու գործնական քայլվածքը անմիջապես զգալ է տալիս դրությունն արտասովորությունը. Պաղտասարը իրեն նշ

միայն դժբախտացած է զգում, այլ և նույնիսկ ոգևորված է իր դժբախտությունից և իր առայժմ աներևույթ խնայանին պատժելու ցնծագին հեռանկարով: Իր խոսակցությունը կիպարի հետ նա սկսում է գործնական, ներքուստ անհանգիստ և արտաքուստ զգաստ մի տրամադրությունից, ըստ երևույթին, նախապես մտածված ու ձևակերպված խոսքերով, որովհետև չի սկսում միանգամից, այլ նախապես նստում է ցածր գահավորակին, ընդունում պատշաճ ու վայելուչ տեսք.

Պաղտասար. Ներեցե՛ք պարոն կիպար, զձեզ կանչելու համար: Երբ մարդս փորձանքի կհանդիպի, բնականաբար իր ամենե՛ն մոտ բարեկամներուն կդիմե՛, անոնցմե խելք սուրվելու համար:

Այստեղ Ներսիսյանը դադար է տալիս, և նրա հերոսի կերպարանքը փոքր-ինչ ընկճվում է: Հաջորդ խոսքերն են. «Սարսափելի փորձանք մը եկավ գլխուս. երեկ իրիկվնե ի վեր խելքս կորուսած եմ, ոչ ըրածս գիտեմ, ոչ ըսածս»<sup>22</sup>: Բայց մինչ նա կգա այս խոսքերին, նրանց հուզական իմաստը արտահայտվում է ավելի շուտ: Պաղտասարը ուզում է պատմել իր վիճակը, և նույն այդ վիճակի անսպասելի վերապրումը խանգարում է նրան խոսել: Նրա ամբողջ կերպարանքը ստանում է ընկճված տեսք, հոնքերը բարձրանում են վեր, աչքերն ստանում ողբերգա-կոմիկական արտահայտություն, և դեմքը միանգամից սկսում է լալ, կարծես պայմանականորեն անձայն ու անարցունք: Հանդիսատեսն սկսում է ծիծաղել, և ծիծաղը չի դադարում մինչև չի վերջանում այդ կատակերգական ողբը: Ծիծաղելին և՛ ներկայացվող հոգեվիճակի անսպասելիությունն է, և՛ թատերային-կոմիկական ընդգծվածությունը: Բացի այդ, դերասանն այս

<sup>21</sup> Ա. Արզո, նշվ. աշխ., էջ 32:

<sup>22</sup> Հ. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1962, էջ 305:

տեսարանին ավելացնում է հոգեբանական մեկ ուրիշ, իր միմիկա-պլաստիկական արտահայտություն մեջ բավական հետաքրքիր մանրամասն. Պաղտասարը հանկարծ սկսում է ամաչել իր վիճակից և ջանք է գործ դրնում ծիծաղել, այդ կերպ թաքցնելով ու զսպելով իր համար անսպասելի և իր պատվելի անձին ոչ վայել դրությունը: Այս միմիկա-պլաստիկական խաղը տևում է կարճ, մոտ կես րոպե, որից հետո նա սկսում է խոսել («սարսափելի փորձանք մը եկավ գլխուս...»), արդեն հանգիստ, ինչ-որ շափով մխիթարված և գոտեպնդված մարդու տեսքով ու տոնով, որն աստիճանաբար մոտեցնում է նրան ինքնավստահության ու պարծենկոտության եզրին: Եվ թատերայնորեն ամենաարտահայտիչը դարձյալ նրա միմիկան է, որ կատարյալ հակասության մեջ է խոսքի գրական իմաստի հետ: Ներսիսյանի կերպարի միամիտ ժպիտը, որ նույնիսկ համակրանք է առաջացնում, պարզ ասում է, թե այս մարդը բարոյական մի ուժեղ հարվածից ընկճված է, կարիք է զգում օգնության ու մխիթարանքի: Եվ նրա պարծենկոտ խոսքերը ոչ թե ինքնավստահության ցույց են, այլ ինքնամխիթարանք.

Պաղտասար. Ես ամեն մարդու գաղտնիք չեմ բացար. թեպետ դրսեն կոշտ ու ապուշ մեկը կերևամ, բայց թըշնամիս ալ կը ճանչնամ, բարեկամս ալ. ինձի Պաղտիկ կսեն, գործս գիտեմ ես:

(Արար. I, տեսիլ Բ):

Այս խոսքերի պոտենցիալ իմաստը բացվում է տոնի և միմիկայի հակադրության միջոցով: Պարծենկոտ տոնը ոչ մի շափով չի համապատասխանում նրա միամիտ կեցվածքին, որ ասում է, թե այս մարդը իր իրական վիճակի գիտակցությունը չունի և անպաշտպան ու խոցելի է բոլոր կողմերից: Բայց ինչպե՞ս է խաղի

ընթացքում դերասանը ձեռք բերում այդ տոնը: Տեքստից առանձնացնելով լուռ տեսարանը և թատերայնորեն նշանակություն տալով դրան, նա պակասեցնում է ինտոնացիայի նշանակությունը և հոգեվիճակն ավարտում է միմիկայի միջոցով: Դրանով ավելորդ է դառնում տեքստի մեջ հուզմունք ցուցադրելը, և այնտեղ հայտնագործվում են ու զարգացվում ինտոնացիոն այլ երանգներ: Այնուհետև, միմիկան իմաստավորում է ասելիք խոսքը, հնարավորություն է տալիս հայտնագործելու հոգեբանական նոր իմաստներ և ծառայում է որպես անցում մի տրամադրությունից մյուսը: Այս ձևով, տոնի և միմիկայի մեջ առանձին-առանձին դերասանը զարգացնում է տրամադրության տարբեր գծեր, երկուսն էլ որոշակի, նպատակահարմար և հստակորեն ընկալվող: Այս զուգահեռով է ստեղծվում խաղի երկպլան ընթացքը, միաժամանակ դրանով է թատերայնորեն արդարանում տրամադրությունների փոխանցումը, գործողության ռեգիստրների փոփոխությունը:

Բեմական գործողության մեջ ի՞նչ ֆունկցիաներ են կրում միմիկան և տոնը առանձին-առանձին, գործողության ո՞ր պահերն են դրսևորվում պլաստիկական արտահայտությամբ և որոնք՝ ինտոնացիոն: Կամ, իսկապես այստեղ կա՞ օրինաչափություն, թե՞ նրանց ֆունկցիաները բաժանվում են պատահականորեն:

Դրամատիկական գործողությունը առարկայանում է և՛ շարժուն և՛ անշարժ բեմավիճակների միջոցով: Բեմական գործողությունը և՛ ներքին՝ հոգեբանական շարժում է, և՛ արտաքին՝ ֆիզիկական: Բեմական պլաստիկան, որպես տեսանելի պատկեր, բեմական գործողության մասնակի արտահայտությունն է, նրա մեկ կողմը՝ մարմինը տարածության մեջ: Ներկայացման արտաքին գործողության կոմպլեքսը ոչ այլ ինչ է, քան շարժուն և անշարժ, անհավասարակշիռ և հավասարակշիռ դրությունների շարք: Հավասարակշիռ վիճակից դուրս բերված մարմինը տարածության մեջ շար-

ժրվում է այնքան, մինչև գտնում է մի նոր հավասարակշիռ վիճակ: Վերջինիս խախտումով սկսվում է մի նոր շարժում, որը հանգեցնում է մի նոր հավասարակշիռ դիրքի, և այսպես՝ մինչև խաղի ավարտը: Սա է բեմական շարժման արտաքին մեխանիզմը և այս կերպ են բեմական լուծում ստանում դրամայի ներքին հանգույցները: Խնդիրն այն է, թե բեմական պլաստիկայի կրողը՝ գործող սուբյեկտը, ինչպե՞ս է արտահայտում դրամատիկական հավասարակշռությունն ու անհավասարակշռությունը, կամ խոսքը, որպես դրամատիկական գործողության արտահայտություն, ո՞ր բեմավիճակներին է ավելի հատկանշական՝ շարժո՞ւն, թե՞ անշարժ, վերջապես՝ խոսքի դրամատիկական ֆունկցիան արդյո՞ք նույն շափերով և նույն լիցքով է դրսևորվում արտաքին շարժունության և արտաքին անշարժության մեջ:

Կլասիցիստական թատրոնում, որը կանոնականության ամենածայրահեղ դրսևորումն է, բեմավիճակները կառուցվում են շատ որոշակի և անխախտ մի սկզբունքով՝ մենախոսություններն ու դիալոգները՝ անշարժ բեմավիճակներով, իսկ անցումները դրամատիկական մեկ իրադրությունից մյուսը՝ շարժումով: Այստեղ չէր կարող լինել որևէ պատահական անցում, քանի որ բեմավիճակի փոփոխությունը հատկանշում էր իրադրության նոր որակ և անպայման՝ տոնի փոփոխություն, ըստ գործողության ռեգիստրի: Կլասիցիստական թատրոնում բնութագրականը տոնի գերիշխանությունն է բեմական մյուս արտահայտչամիջոցների հանդեպ և շարժման պակասությունը: Այստեղ դերասանական պլաստիկան, իր մշակվածությամբ ու կատարելությամբ հանդերձ, դրություններն արտահայտելու հիմնական միջոցը չէ. նա ավելի շատ ծառայում է խոսքին ու ինտոնացիային: Կլասիցիստ դերասանը պլաստիկական արտահայտության մեջ ձգտում է զգացմունքների ընդհանրացման ամենավերին սահմաններին: Բայց նրա ժեստը նույնքան հոգեբանական է, որքան պայմանական-թա-

տերական: Եթե զգացմունքը հասնում է տոնային արտահայտության բարձրակետին և չի տեղավորվում ինտոնացիոն ձևերում, նա ձեռքը բարձրացնում է վեր կամ կանգնում է ավելի բարձր տեղում, բարձրացնում է երկու ձեռքերը: Բեմական զգացմունքները, շտեղավորվելով ինտոնացիոն արտահայտության շրջանակներում, ստանում են պլաստիկական արտահայտություն: Դերասանը, կարծես, նկարագրում է, ցուցադրում խոսքի իմաստը, որի կերպավորման համար չի կարողանում գտնել շափեր՝ բեմական արտահայտության հավաստիության շրջանակներում: Այստեղ շարժումը, որ արդեն դուրս է հոգեբանական հավաստիության սահմաններից, ստանում է խորհրդանշական, ծայրահեղորեն ընդհանրացված իմաստ:

Կլասիցիստական թատրոնի գեղագիտությունը վաղուց արդեն համարվում է հնացած, բայց նրա բանական հատիկը ծլարձակում է այսօր էլ, բերելով գեղարվեստական արտահայտության ավելի նրբացած ձևեր: Ֆրանսիական թատրոնի ավանդապաշտ դերասանները, այսօր հեռու լինելով այդ ոճից ու մտածողությունից, այնուամենայնիվ, շարունակում են պահպանել կլասիցիստական ավանդների չհնացող շերտը: Նշանավոր Շառլ Դյուլլենի աշակերտներից Մադլեն Ռոբինսոնը, որը ժամանակակից դրամաներում խաղալիս դիմում է հոգեբանական ճշմարտություն արտահայտող կոնկրետության, Ռասինի և Հյուգոյի հերոսուհիներին ներկայացնելիս որոշակիորեն փոխում է ինտոնացիոն ու պլաստիկական կերպարավորման սկզբունքը: Հոգեբանական հավաստիությանը և հուզերի անմիջականությանը նա այստեղ հակադրում է պայմանական պլաստիկան և սիմվոլիկ ժեստը: Նրա ինտոնացիայում զգացվում է հուզական խորը լիցք, հոգեբանական խորին հավաստիություն, բայց որպեսզի սրանք չվերածվեն առօրյա, սենյակային ըզզացմունքների, նա ընդգծում է պլաստիկական ձևի պայմանականությունը: Գլուխը և աջ ձեռքը բարձրացնե-

լով դեպի վեր, նա նկարում է բեմական թագուհու («Մա-  
րի Թյուզոր») ընդհանուր, պայմանական պատկերը: Այդ  
պայմանական կեցվածքը պատճառաբանվում է ձայնի  
վեճ ու զուսպ տոնով. մենախոսությունն սկզբից մինչև  
վերջ նա տանում է կանգնած, դեմքով դեպի հանդիսա-  
սրահ: Նույնքան պայմանական և նույնքան հոգեբանա-  
կան է նրա Բերենիկայի (Ռասին՝ «Բերենիկա») դեպի  
ձախ ուսը թեքված գլուխը, ծամի ոսկեշագանակագույն  
փունջը՝ գեղանկարչորեն ընկած աջ ուսին և կիսադեմի  
պարզ գծագրությունը: Այս դիրքում արդարանում է նրա  
խոհական տոնը, որը երբ բարձրանում է ու դառնում  
լարված դրամատիկական, բարձրանում է նաև ձեռքը,  
իսկ գլուխն ու ուսերը թեքվում են ետ: Ձայնի ուժգնու-  
թյունը միջինից ցածր է և ի վիճակի չէ դրամատիկական  
ավելի բարձր տոներ վերցնելու: Դրա համար էլ նա դրա-  
մատիզմն արտահայտում է կեցվածքի լարված անշար-  
ժությունը ու վեր ձգված ձեռքով: Կեցվածքի անշար-  
ժությունը դրամատիկորեն պատճառաբանվում է որպես  
կենտրոնացած, հավասարակշիռ դրություն: Իսկ խոսքը  
իր դրամատիկական որակով բեմական իրականության  
մեջ մեծ մասամբ ներկայանում է որպես հոգեբանական  
հավասարակշռության արտահայտություն: Դրամատի-  
կական ամենասուր պահերին, եթե դա արտահայտված  
է խոսքով, դերակատարները դրվում են մեծ մասամբ ան-  
շարժ բեմավիճակներում: Այս է կլասիցիստական թատ-  
րոնի գեղագիտության բանական հատիկը: Հետևենք Փա-  
փազյանին, որը պլաստիկական լուծումներում անհա-  
ղորդ չէր կլասիցիզմից եկող ավանդներին: Այդ ձևերն  
այստեղ ավելի նրբացված ու կատարելագործված են  
խտալական վերապրումի դպրոցի և դելսարտյան բիո-  
մեխանիկայի բարդ համադրումով: Եվ ամենահետաքր-  
քիրն այն է, որ նրա կերպարանքը ոչ մի իրադրության  
մեջ չէր լարվում ու ձգվում. Փափազյանը երբեք ձեռ-  
քը չէր տարածում մինչև վերջ, չէր ձգում արմուկներն  
ու ձեռքերի մատները. ինտոնացիոն ձևի փոխանցումը

պլաստիկականի տեղի էր ունենում աննկատելի, առանց  
ընդգծված պայմանականության: Այնուհետև, խոսելիս  
Փափազյանը միշտ կանգնած էր, իսկ քայլելիս գրեթե չէր  
խոսում, եթե նկատի չառնենք հոգոցներն ու բացական-  
չությունները: Այստեղ էլ տեսնում ենք կլասիցիստա-  
կան խաղաոճի կենսունակ գիծը. դրամատիկական ուղ-  
ղակի շփումները դերասանին բերում են անշարժ բե-  
մավիճակների և լարված ինտոնացիայի: Իսկ եթե խոսքը  
չի վերցնում իր վրա հուզական մեծ բեռ, չի դառնում  
գործողության արտահայտության հիմնական միջոցը,  
ապա այն պատճառով, որ գործողությունն ավարտվել է  
պլաստիկական ձևի մեջ, այսինքն՝ այն շարժումով ու  
բեմավիճակով, որ նախորդել է խոսքին: Եթե Փափազ-  
յանը խոսքն արտասանում էր քայլելով, նշանակում է,  
վերցնում էր խոսքի վրայից դրամատիկական իմաստը,  
բառը չէր դարձնում բեմական գործողություն: «Դիմա-  
կահանդեսում» Փափազյանը «նոքա բոլորն օտար են  
ինձ, և ես օտար նոցա», ասում էր հոգնած անտարբերու-  
թյամբ, բեմառաջքով քայլելիս: Դերասանը դրամատի-  
կական նշանակություն չէր տալիս այս ֆրազին, որով-  
հետև դրա իմաստը հանդիսականն ընկալում էր ավելի  
շուտ, երբ նա անշտապ անցնում էր սալոնի ու հասա-  
րակության ֆոնի վրայով, բեմի աջ կողմից դեպի ձախ,  
ձևական հարգանքով բարևելով մեկ երկուսին: Այդ ան-  
ցումը տևում էր կարճես թե երկար, համենայն դեպս,  
նրան տրվում էր այնպիսի նշանակություն, որ հետագա-  
յում արտասանվելիք խոսքերի դերը փոքրանում էր:  
Խոսքի դերը փոքրանում էր նաև «Օթելլոյի» այն տեսա-  
րանում, երբ Օթելլոն հայտնվում էր սուրբ ձեռքին՝ ընդ-  
հատելու Կասսիոյի և Մոնտանոյի մենամարտը: «Բոլոր  
Օթելլոները, — գրում է Փափազյանը, — ձայնական ահա-  
վոր պաշար են վատնում այս կետում, ահավոր գոռոցով  
զգացնելով իրենց մոտենալը՝ բեմահարթակում երևա-  
լուց առաջ»<sup>23</sup>: Չունենալով ձայնական մեծ հնարավո-

<sup>23</sup> Վ. Փափազյան, Իմ Օթելլոն, էջ 176—177:



ըություն, Փափազյանի Օթեկուն սրի ուժեղ ու կտրուկ մի շարժումով մոտենում է մենամարտողներին, խուլ ու կարծես զայրույթը զսպելուց խզված մի աղաղակ արձակում և հանգստանալով ու ինքնատիրապետման գալով, զուսպ, թավ ու խուլ ձայնով հարցնում. «Ի՞նչ է պատահել այստեղ»: Այն, ինչ, թվում է, պետք է արտահայտվեր ինտոնացիայով, պլաստիկական ձևի մեջ արդեն ավարտված է, և տոնի հանգստությունն ասում է, որ նա «կարիք չունի ձայնը բարձրացնելու, որ իրեն լսեն»<sup>24</sup>:

Տոնի և պլաստիկայի համադրման օրենքը հիմնականում հանգում է ներքին անհանգստությունը արտաքին անշարժությամբ և հանգստությունը շարժումով արտահայտելուն: Սա դինամիկայի և ստատիկայի միասնությունն է՝ դրամատիկական տպավորության հիմնական աղբյուրներից մեկը: Հետաքրքիր ու բնութագրական է այն տպավորությունը, որ ստացել է Շիրվանզադեն Ադամյանի խաղից: «Ադամյանի խաղի դինամիկան,— գրում է նա,— այն շէր ինչ այսօր ոմանք անվանում են դինամիկա: Ադամյանի մոտ նա ներքին էր և ոչ արտաքին: Ադամյանը բեմի վրա դես ու դեն շէր վազվզում հրկիզյալի կամ օձից խայթվածի պես: Նա իր ռեպլիկայի մի կեսը մի անկյունում, մյուս կեսը մյուս անկյունում շէր տալիս: Նա ինքն իր շուրջը շէր պտտվում Պոլսի դերվիշների պես: Դինամիկա էր Ադամյանի յուրաքանչյուր դիմախաղը, աչքերի, բիբերի յուրաքանչյուր պրտույտը, ծով էր լռությունը, փոթորիկ էր նրա ժեստը, ուր հարկավոր էր: Ավելորդ ոչ մի շարժում, ոչ մի ձև»<sup>25</sup>: Այստեղ պարզ տեսնում ենք պլաստիկական և ինտոնացիոն ձևերի բեմական-գեղարվեստական համադրումը. եթե դրամատիզմը խոսքի մեջ է, ավելորդ է շարժումը,

<sup>24</sup> Այս բնութագրումն է տվել կոուրենս Օլիվերի Օթեկունին ժամանակակից անգլիական թատերական քննադատ Քենեթ Քայնենը (The Observer, 1966, № 12):

<sup>25</sup> Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. VIII, Երևան, 1961, էջ 193:

իսկ եթե դրությունների պոտենցիալ իմաստում՝ ապա խոսքի իմաստ է ստանում լռությունը, ժեստը, անցումը, հայացքը և այլն: Զգացմունքը վերարտադրվում է զուտ պլաստիկական ձևով այն տեղերում, որտեղ խոսքային նյութը կամ ավելորդ է, կամ քիչ, որտեղ բեմական արտահայտությանը չի բավարարում տեքստի ներքին ինտոնացիան:

Թե՛ հին, թե՛ նոր թատրոնի փորձը ցույց է տալիս, որ խոսքը մեծ մասամբ արդյունք է լարված, դրամատիկորեն հավասարակշիռ և շարժման պոտենցիալ ունեցող դրությունների: Դրամատիկական կենտրոնացումը արտահայտվում է ավելի հաճախ անշարժ միզանսցենով, որտեղ առավել նշանակութուն է ստանում գործողության ինտոնացիոն գիծը: Դրամատիկական ուղղակի շփումները նույնպես ավելի պարզ են արտահայտվում խոսքով, իսկ տրամադրության անցումները՝ շարժումով: Հետևելով դասական ավանդներին, Անդրե Բարսակը այս սկզբունքով է կառուցում միզանսցենը՝ ժ. Անույի «Անտիգոնե» դրամայի բեմադրությունում: Ներկայացման հիմնական մոտիվները լուծելով ինտոնացիոն պլանում, նա սկզբունքորեն ելնում է «ինտելեկտուալ դրամայի» ժանրից<sup>26</sup>: Կրեոնտի դերակատարը (ժան Դավի) խոսում է անշարժ կանգնած, գրեթե առանց ժեստի, իսկ քայլելիս լռում է: Ներկայացման ամենադրամատիկական դիալոգը Անտիգոնեի (Կատրին Սելեր) հետ նա անց է կացնում նստած: Երկու դերակատարներն էլ նստած են դեմքով դեպի սրահը: Բեմադրողն օգտագործում է նրբագույն մի հնար. տոնի

<sup>26</sup> «Ինտելեկտուալ դրաման», որ համարվում է ժամանակակից ֆրանսիական դրամատուրգիայի ամենաառողջ ուղղությունը, իր «գրական դրամայի» որոշ հատկանիշներով՝ խոսքային նյութի գերիշխանությամբ ներդաշնակում է ամենից ավելի ֆրանսիական բեմական դպրոցի ավանդներին: Ինչպես նկատել ենք, ֆրանսիական բեմի ավանդապաշտ դերասանները ընդգծում են գործողության ինտոնացիոն պլանը:

լարման ամենաբարձր կետում երկուսն էլ կանգնում են, դառնում միմյանց, մի քիչ հեռանում, կարծես հանգստանալու համար, ապա մոտենում ու դարձյալ նստում՝ բախումից հոգնած ու ընկճված: Երկուսն էլ կաշկանդված են դրամատիկական բարդ հանգույցում և ըզզալով իրադրություն անլուծելիությունը, թվում է, հրաժարվում են բախման շարունակությունից: Դիալոգը շարունակվում է մեկ ուրիշ հավասարակշիռ վիճակում և ուրիշ ռեգիստրի վրա: Դերակատարները խոսում են հանգիստ, երկուստեք կեղեքված հոգով, անհնարինություն հետ կարծես թե հաշտված: Այնուհետև, աստիճանաբար վերադառնում են նախկին վիճակին. տոնը նորից է լարվում, այս անգամ արագ ու հանկարծակի և ավելի խիստ: Դիալոգն ավարտվում է ստատիկ բեմավիճակում, լարված տոնի վրա՝ իրադրության անլուծելիության և դրամատիկորեն հավասարակշիռ վիճակի մեջ. էքսպրեսիվ խոսքը հակադրության մեջ է անշարժ կեցվածքի հետ: Գործող անձանցից բեմադրողն ընտրել է մեկին՝ Առաջին պահապանին (Օ. Յուսսենո), որը, ըստ հեղինակի, գործում է պիեսի դրամատիկական պլանից դուրս, և դրել է նրան դինամիկ միզանսցենում: Այս դերակատարը, ի հակադրություն մյուսների, խոսում է միայն քայլելիս, իսկ երբ կանգնում է, լռում է, կամ ասում է «անկարևոր» բաներ, առանց փոխելու երկիմաստ ժպիտը: Այստեղ լուծվում է դրամատիկական արվեստի հոգեբանության բարդ ու նուրբ մի խնդիր: Միագիծ և ուղիղ շփումների վրա կառուցված այս բեմադրությունում, որտեղ բոլոր գործող անձինք առնչվում են հոգեբանական բացահայտ խնդիրներով, կամքերի միապլան ու բաց արտահայտությամբ, դերակատարներից մեկը միայն փախչում է գործողության առաջին պլանից, խուսափում է դրամատիկական շփումից: Եվ նրա պլաստիկական լուծումը տարբեր է մյուսներից: Անընդհատ քայլելը, այն էլ երկրորդ պլանում, արդեն բացառում է դրամատիկական հավասարակշռությունը և ինտոնացիայի այն

հուզական լիցքը, որ ունեն մյուս դերակատարները: Այս նույն ժամանակ Անտիգոնեի դերակատարը նստած է աստիճանի վրա, ավանսցենի մոտ և խոսում է խաղաղ ու խոհական տոնով: Առաջին պլանի կամերային դրամատիկամբ հակադրվում է երկրորդ պլանին. գործողություն մեջ են պլաստիկականորեն տարբեր կերպ լուծված և տարբեր պլանների վրա դրված երկու ֆիգուրներ, և ըստ այդմ էլ տարբեր է նրանց խոսքի դրամատիկական լարման որակը:

Բեմական դիալոգի նման մի եղանակի, թատերայնորեն ավելի արտահայտիչ ձևի մեջ, հանդիպում ենք գեղարվեստի ժամանակակից ռեժիսոր Մանֆրեդ Վեկվերտի «Կորիոլան» բեմադրությունում («Բեռլինի անսամբլ»): Կորիոլանը հրաժարվել է ժողովրդական տրիբունների ու պլեբեյության առաջ ներողություն խնդրելուց, իսկ Վոլումնիան ուզում է կոտրել նրա ինքնիշխանությունը: Կորիոլանի դերակատարը (էկկեհարդտ Շալլ) նստած է բեմի կենտրոնից քիչ ձախ և ավանսցենից քիչ ետ դրված գահաթոռին, դեմքով դեպի հանդիսատեսը: Գահաթոռի մեջ ամբողջ մարմնով ազատ ու հանգիստ ընկղմված, գունատ դեմքով, նյարդային, քմահաճ և իրոնիկ արտահայտությամբ, իրադրության լրջությունը շգնահատող տոնով նա խոսում է.

Կորիոլան.

...Ես ասավածներին

Մեղա շեմ ասի, ուր մնաց՝ նրանց<sup>27</sup>:

(Արարվ. III, տես. 2):

Այս խոսքերը Վոլումնիան (Ֆելիցիտաս Ռիչ) լսում է առանց նրան նայելու, քայլելով: Դիալոգի ամբողջ ընթացքում նա չի արտասանում ոչ մի բառ, այլ դեմքի մոռայլ ու հանգիստ արտահայտությամբ, ուղիղ կեցվածքով ետ ու առաջ է քայլում ավանսցենի երկարու-

<sup>27</sup> Վ. Շեֆպիր, Ընտիր երկեր (Երկու հատորով), հ. II, Թարգմ. և. Դաշտենցի, Երևան, 1964, էջ 851:

թյամբ: Թատերայնորեն ընդգծված է նրա և՛ կեցվածքը և՛ քայլի պլաստիկ, ցուցադրականորեն համաչափ ընթացքը: Ընդհանուր արտահայտությունն այնպիսին է, որ բացառում է խոսելը, բացառում է համաձայնություն բոլոր մոտիվները: Տեսարանը լրացնում է պլաստիկական մեկ ուրիշ մանրամասն, որ փոխարինում է երրորդ գործող անձին: Դա գահաթոռի աջ կողմում դրված հանդերձակալն է՝ Կայոս Մարսիոսի (Կորիոլանի նախկին անունը) ~~հարձակումը~~ գրահով, սաղավարտով ու դիմակով, որի անշարժ ու խստահայաց կերպարանքը տեսարանի լուռ մասնակիցն է: Այս անկենդան ֆիգուրը գործող անձանց հետ միասին դրված է նույն պլանում և ընկալվում է որպես գործող անձ: Նրա մետաղե անշարժությունը ավելի է ընդգծվում Վոլումնիայի միատոն, փափուկ ու համառ շարժումը, իսկ դիմակի կաշվե անկենդան փայլը կոնտրաստի մեջ է Կորիոլանի դերակատարի գունատ ու նյարդային դեմքի հետ: Լուսնունն ու անշարժությունը ուղղակիորեն մտցված են գործողություն մեջ, և դրանով ավելի սուր է արտահայտվում դիալոգի դրամատիկական լարումը, որը մի դերակատարի մոտ ինտոնացիոն արտահայտչաձևի մեջ է, մյուսի մոտ՝ պլաստիկական: Կարելի է ասել, դրամատիկորեն իմաստավորված են և՛ խոսքը, և՛ լուսնունը, և՛ շարժումը, և՛ անշարժությունը: Տեսարանի տարածական ու ժամանակային ասպեկտները և՛ անջատված են, և՛ միացված: Նրանք անջատ են դերասանի անհատական գործողության մեջ, իսկ տեսարանի ամբողջության մեջ ընկալվում են որպես համաժամանակյա պրոցես:

Անհատական գործողության մեջ խոսքը և պլաստիկական համաժամանակացվում են (սինխրոնիզացիա), երբ ունենում են բովանդակային տարբեր երանգներ կամ ծառայում են գործողության տարբեր պլանների բացահայտմանը: Մեյերխոլդը սա անվանում է «խոսքերին չհամապատասխանող պլաստիկ»: Մարդիկ խոսում են

իրենց բուն փոխհարաբերությունները շոշափող թեմայի շուրջ, և նրանց «ժեստերը, պոզաները, հայացքները, լուսնունը բնութագրում են մարդկանց հարաբերությունների ճշմարտությունը» (ընդգծումը հեղինակինն է—Ն. Ն.): «Հանդիսատեսի երևակայությունը, շարունակում է,—Մեյերխոլդը,—աշխատում է երկու տպավորությունների ճնշման տակ՝ տեսողական և լսողական: Եվ տարբերությունը հին ու նոր թատրոնի միջև այն է, որ այս վերջինում պլաստիկան և խոսքը ենթարկված են յուրաքանչյուրը իր դիմին ու երբեմն դառնում են անհամապատասխանություն մեջ»: Հետևենք Մեյերխոլդի մտքի շարունակությանը. «չպետք է, իհարկե, կարծել, թե բոլոր դեպքերում անհրաժեշտ է խոսքերին չհամապատասխանող պլաստիկա: Դարձվածքի կարելի է տալ բառերին շատ համապատասխան պլաստիկա, բայց դա բնական է այնքանով, որքանով բնական է տրամաբանական շեշտի համընկնելը ոտանավորի շեշտին»<sup>28</sup>:

Այստեղ արդեն պլաստիկան դրսևորվում է որպես խոսքի հետևանք, և անհրաժեշտ է դառնում ընդգծել նրանցից մեկը կամ մյուսը: Իսկ եթե այդ ընդգծումը, ըստ հոգեբանական թատրոնի պոետիկայի, հակառակ է ճշմարտությանը, մնում է ներկայացնել պրոցեսի մեկ կողմը, ստվերի տակ թողնելով թատերային տվյալ իրագրության մեջ ոչ ներկայանալի կողմը: Այսպես, խոսակցությունը եթե չի էլ լսվում, ապա ընկալվում է իր միմիկա-պլաստիկական արտահայտություն, որը հաղորդում է իրագրության մոտավոր իմաստը: Այս արտահայտությունից, իհարկե, անհնարին է կռահել խոսքի կոնկրետ բովանդակությունը, բայց կարելի է տեսնել իրագրությունը, զգալ տոնը, անսխալ կերպով կռահել խոսակիցների վերաբերմունքը թե՛ միմյանց, և թե՛ խոսակցության ընդհանուր առարկայի հանդեպ: Այս հանգամանքը հուշում է հոգեբանական թատրոնի ջատագովներին (Ա. Ան-

<sup>28</sup> Վ. Մեյերխոլդ, նշվ. աշխ., հ. I, էջ 135—136:

տուան, Օ. Բրահմ, Ստանիսլավսկի) գործողությունները  
որոշ պլանը արտահայտիչ դարձնել մասսայական  
տեսարանի անհատականացման միջոցով: Այստեղ ընդ-  
հանուր ֆոնը ներկայացնող յուրաքանչյուր անհատ ներ-  
կայանում է արարքների որոշակի ծրագրով, անհատա-  
կան կամքի դրսևորման կոնկրետ շրջանակում, բայց  
միայն պլաստիկական արտահայտություններ: Տեքստը,  
որ նա արտասանում է, լսվելու համար չէ, հորինված է  
որպես պլաստիկական խնդիրների հիմք: Բառը և ֆրազը  
տեսարանի մեջ արժեքավորվում են այնքանով, որ ի-  
մաստավորում են միմիկան: Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի բե-  
մադրած «Աննա Կարենինայի» ձիարշավի նշանավոր  
տեսարանում դիտող հասարակության պատկերը բեմա-  
կանորեն արտահայտիչ է նրանով, որ այստեղ յուրաքան-  
չյուր անհատ ունի կոնկրետ դրամատիկական խնդիր,  
յուրաքանչյուր խումբ կամ զույգ՝ խոսակցություն կոնկ-  
րետ թեմա: Այդ կոնկրետությունն է, որ պլաստիկա-  
կանորեն իմաստավորում է բոլոր ֆիզիոններն առանձին-  
առանձին և միաժամանակ՝ տեսարանի ընդհանուր պատ-  
կերը: Այստեղ խոսքը և միմիկան համաժամանակյա  
պրոցես են, բայց ներկայացված է պրոցեսի մեկ կողմը:  
Յուրաքանչյուր գործող անձի համար ստեղծված է կող-  
քից հավաստի երևացող իրադրություն, բայց պատկե-  
րը թատերային է, որովհետև նրա լսելի ասպեկտը  
վարագործված է: Որպես արտասանվող խոսքի անմիջա-  
կան հայտանիշներ, հանդիսականին են հասնում ժեստի  
ու միմիկայի ծանոթ, ընդհանուր նշանները: Դրանք բե-  
մական պլաստիկայի արտահայտությունն չեն, այս հաս-  
կացություն լիակատար իմաստով, և դրանով է արդա-  
րանում այդ նշանների՝ խոսքի հետ համաժամանակյա  
պրոցեսի մեջ գտնվելը: Միմիկա-պլաստիկական այս  
համակարգը առօրյա կենցաղային խոսքին է հատուկ և,  
ինչպես տեսնում ենք, թատրոնում կիրառելի է գործո-  
ղություններ կրկրորդ պլանում՝ տեսարանի ընդհանուր կոմ-  
պոզիցիան արտահայտիչ դարձնելու համար:

Խոսքին ուղղակիորեն համընկնող միմիկան, որպես  
բեմական արտահայտություն, անհամեմատ բարդ երե-  
վույթ է: Համաժամանակյա պրոցեսի մեջ լինելով ին-  
տոնացիայի հետ, նա ոչ թե կրկնում է խոսքի իմաստը, որ  
հնարավոր չէ, կամ նկարագրում խոսքը, այլ՝ բացա-  
հայտում նրա հոգեբանական-գեղարվեստական իմաս-  
տի՝ ինտոնացիայով շարտահայտվող պլանները: Ժեստի  
ու միմիկայի կենցաղային խոսքում ընդունված նշան-  
ները այստեղ ընդգծվում են, խոշորացվում ու ձևափոխ-  
վում: Ավետ Ավետիսյանի Զամբախովի հայտնի ժեստը,  
որով ուղեկցվում է «խափիլս վո՞ւրն է, տո՞» նշանավոր  
ֆրազը, իր ընդհանուր գծագրով (рисунком), թվում է,  
կրկնում է անցյալ դարի թիֆլիսահայ ստորին խավերին  
բնորոշ հեգնական-հարցական ինտոնացիան ուղեկցող  
ծանոթ շարժումը: Բայց այդպես չէ: Դերասանը ձևա-  
փոխել է ժեստը. ցուցամատի հետ միասին բարձրաց-  
նում է նաև ճկույթը, իսկ մյուս երեք մատները հավա-  
քում: Սա բոլորովին էլ սոցիալ-էթնիկական միջավայրը  
բնորոշող այն շարժումը չէ, որ թերևս հասկանալի կա-  
րող էր լինել այդ միջավայրը ճանաչողին. սա միայն  
Ավետիսյանի Զամբախովին հատուկ, ինքնատիպ խա-  
րակտերային մանրամասն է: Որպես այդպիսին նա «խա-  
փիլս վո՞ւրն է, տո՞» ֆրազի հետ ստացել է թատերային  
այնպիսի արտահայտություն, որի իմաստը/բացատրե-  
լի է միայն Ավետիսյանի խաղով: Ընդհանրապես, Ավե-  
տիսյանի ժեստը, հատկապես մատների շարժումը ունե-  
րյուրահատուկ մի արտահայտություն, որը ոչ մի դեպ-  
քում կենցաղային ժեստերի կրկնություն չէր և կարծես  
կապ չունեի նրա ֆրազի ու նախադասության անմիջա-  
պես ընկալվող իմաստների հետ: Ապացույց այն ճշմար-  
տություն, որ միմիկան ու ժեստը բեմական իրականու-  
թյան մեջ կատարում են ոչ այն ֆունկցիան, ինչ առօրյա  
իրականության մեջ:

Բեմական խոսքում որոշ դեպքերում օրինաչափ է

նակ նկարագրական պլաստիկան<sup>29</sup>: Եթե շարժումը ելնում է խոսքի ուղիղ իմաստից և արտահայտվում ինտոնացիայի ռիթմի մեջ, տրամաբանական է դառնում նրա վերածվելը խոսքի ուղղակի կամ անուղղակի իլյուստրացիայի: Այդ նկարագրությունը ոչ թե հոգեվիճակն է իլյուստրացնում, այլ բառի նշանակությունը, նրա առարկայական իմաստը: Նկարագրական ժեստը և միմիկան մերժված են հոգեբանական թատրոնում, որպես պարզունակ խաղաոճի արտահայտություն: Դա այդպես է ոչ միայն հոգեբանական թատրոնում, երբ նկարագրությունը պլաստիկական արտահայտություն միակ միջոցն է կամ հիմնականը: Այնուամենայնիվ, բեմական արվեստի պատմությունը, հնագույն ժամանակներից ըսկըսած, մեզ տալիս է նկարագրական պլաստիկայի բազմաթիվ ու բազմակերպ օրինակներ: Եվ այս իրողությունն ունի իր հոգեբանական հիմքն ու գեղարվեստական արդարացումը:

Եթե խոսքը նախքան արտաբերվելը կամ արտաբերվելու ընթացքում մտածվում է, ապա մտածվում, զգացվում կամ տեսնվում է այն պատկերը, որի նշանը կամ սիմվոլն է բառը: Սա նշանակում է, որ ժեստը և միմիկան պատկանում են ոչ միայն զգացմունքների արտահայտության համակարգին, այլև արտահայտում են բառի ներքին ձևը՝ այն պատկերը, երևույթը կամ առարկան, որ համապատասխանում կամ զուգորդվում է նրա իմաստին: Դերասանը խոսքային նյութն ընդունելով որպես բեմական արվեստի տեսակետից անավարտ իրականություն, աշխատում է տեսանելի արտահայտության միջոցներով լրացնել այդ. նկարագրում է բառի իմաստը կամ իմաստին զուգորդվող երևույթն ու պատկերը: Սա մի դեպ-

<sup>29</sup> Ընդունված է նկարագրական ժեստ տերմինը (տե՛ս И. Блинов, Выразительное чтение и культура устной речи, 1946, էջ 168—170): Քանի որ խոսքի նկարագրությունը միայն ժեստով չի սպառվում, հարմար ենք նկատում օգտագործել նկարագրական պլաստիկա տերմինը:

քում ուղղակի և պարզունակ նկարագրություն է, մյուս դեպքում, երբ դուրս է գալիս խոսքի առարկայական իմաստներից, դառնում է հոգեբանորեն հետաքրքիր և բարդ: Պարզունակ է, երբ «երկինք» կամ «աստված» բառերն արտասանելիս դերասանը նայում է վեր, «աչք» ասելիս ցույց է տալիս աչքը, «սիրտ» ասելիս՝ սիրտը և այլն: Բայց երբ Փափագյանի Օթելլոն ասում է «գլուխս է ցավում» և ցույց է տալիս կուրծքը, նկարագրական ժեստը ստանում է բոլորովին այլ իմաստ:

Նկարագրական պլաստիկայի ամենաբնորոշ և ամենաընդունված արտահայտությունները տեսնում ենք գրական էստրադայում: Սուրեն Քոչարյանի թատերայնորեն ընդգծված և ինքնատիպ ժեստն ու միմիկան՝ ոչ այնքան բնորոշ ռուսական գրական էստրադային, հետաքրքիր են նախ և առաջ իրենց անսովոր պայմանականությամբ: Նա մշակել է նկարագրական պլաստիկայի մի ամբողջ համակարգ, որը հատուկ է միայն իր արվեստին ու իր արտիստական անհատականությանը: Օրինակ. «Ողիսականում» Քոչարյանը նկարագրում է Տելեմաքոսի տեգի թոխը:

Տելեմաֆր նետեց տեգն իր, որն ուտեի միջև խոցեց,  
Ծակեց անցավ կուրծքը նրա: Անֆինոմը խոր

տնփալով

Երեսնիվայր ընկավ գետին...<sup>30</sup>:

Այս խոսքերի արտասանության միջոցին դերասանը ժեստով ու միմիկայով ունկնդրի պատկերացմանն է հաղորդում նկարագրվող երևույթի երկու էական հատկանիշները՝ թոխըն ու հարվածը: Մատների օղակով նա ցույց է տալիս նիզակը ձեռքի մեջ: Ընդ որում, նիզակի ընդլայնական շափը ավելին է, քան իրականում, և այդպես է արվում հեռվից տեսանելի լինելու համար:

<sup>30</sup> Ս. Քոչարյան, Կենդանի խոսքի ոլորտներում, Երևան, 1963, էջ 563:

Այնուհետև, ճիշտ նույն պահին, «նետեց տեզն իր»  
Ֆրազի հետ նա ակնթարթային արագությամբ մարմնով  
մի փոքր ետ է հրվում, ձեռքը մի փոքր ետ տանում և  
լայն բացված աչքերի վայրկենական անշարժությամբ  
նայում երևակայական հարվածի ուղղությամբ: Հանդի-  
սականը տեսնում է տեզի սրբնթաց թռիչքն ու հարվածը:  
Շարժումը ոչ մի ձևով նման չէ նիզակ նետելու ծանոթ  
շարժումին, բայց իր պատկերավոր ու պայմանական  
արտահայտությամբ կրում է և՛ նիզակի, և՛ նիզակը  
նետողի, և՛ նիզակից ընկնողի պատկերը: Քոչարյանի  
արվեստը հարուստ է նման բազմաթիվ գյուտերով, որոնք  
բերում են նկարագրական պլաստիկայի բոլորովին նոր  
որակ, պարզունակ խաղաոճի ձևերից ստեղծում են  
գրական էստրադայի համար ինքնատիպ ու հետաքրքիր  
արտահայտչալեզու:

\* \* \*

Խոսքի և պլաստիկայի հարաբերությունը այն կետն է,  
որտեղ առավել պարզ են երևում գրական նյութի  
և բեմական նյութի սահմանները: Պարզ են երևում բոլոր  
այն անկյունները, որտեղ հակադրվում ու «վերագտնում»  
են միմյանց դրամատիկական և բեմական գործողությունները:  
Պլաստիկան, լինելով բեմական գործողության մասնակի  
արտահայտությունը, նրա վիզուալ պլանի կոնկրետացումը,  
ներկայացման պրոցեսում հանդիպում է գեղարվեստական խոսքի  
իրականությանը և նրա միջոցով «ճանաչում» իրեն: Նույն  
ձևով, խոսքը «ճանաչում» է իրեն պլաստիկայի մեջ: Բայց  
դրամատիկական պրոցեսի ամբողջության մեջ ո՛չ պլաստիկան,  
և ո՛չ էլ խոսքը, որպես արտահայտչամիջոցներ, չեն  
բացարձակացվում: Դրամատիկական արվեստը չի  
կաշկանդվում ո՛չ տեսանելի, ո՛չ էլ լսելի ձևերում, չի  
վերածվում պանտոմիմի կամ դեկլամացիայի, այլ  
անընդհատ որոնում ու ճշտում է հնչող խոսքի ու շարժ  
վող պատկերի սահմանները:

Գ Լ Ո Ւ Խ Զ Ո Ր Ր Ո Ր Գ

ՀՆՁՈՂ ԽՈՍԲԸ ԵՎ ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ  
ԲՆՈՒՅԹԸ

Դերասանի արվեստի առանձնահատուկ գծերից  
մեկը նրա անմիջականորեն ընկալվող ընդհանրությունն է  
կենսական իրականության հետ: Դերասանական կերպարը  
նախ և առաջ կենդանի ռեալություն է՝ նույնքան շոշափելի  
և առարկայական, որքան կյանքը: Նրա, որպես էսթետիկական  
առարկայի, հիմքում երևում են այն շերտերը, որոնք կան  
կենսական իրականության մեջ: Դերասանի արվեստի  
տեսական ու գործնական բոլոր հարցերը պտտվում են  
այն պարադոքսի (Դիդրոյի տերմինը ամենից ավելի ճիշտ է  
գտնված) շուրջը, թե բեմական գործողությունը ինչու և  
ինչպես պետք է նմանվի կենսական իրականությանը,  
ինչու և ինչպես պետք է տարբերվի նրանից: Այստեղ են  
հակադրվում վերապրումի ու ներկայացման, դրամատիկի  
ու թատերայնության սկզբունքները, այստեղ են գիտակցվում  
դերասանի բեմական զգացմունքների հակասականությունը,  
ստեղծագործական վիճակի հոգեբանական երկատվածությունը,  
դերասանի արվեստի սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ ասպեկտները:

Բեմական գործողությունը դրամատիկական կամքի  
«մաքուր» դրսևորումը չէ, դա զուտ հոգեբանական խըն-