

Հ. Կ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԲԵՄԱԿԱՆ ԻՌԱՔԻ
ՊՈԵՏԻԿԱՆ

ԲԵՄԱԿԱՆ ԻՌԱՔԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

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

ՀՆՉՈՂ ԽՈՍՔԸ 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-

դիրները շարք չէ՝ ենթադրվող հանգամանքների իրականություն մեջ: Բեմական գործողության նպատակը ոչ միայն իրենից դուրս է, այլև իրենում: Բեմական գործողությունը նաև պրոցեսի պիտակցումն է ու նրա գեղարվեստական ներկայացումը: Նա ոչ միայն միջոց է արտաքին նպատակին հասնելու համար, այլև ինքն է դառնում նպատակ: Գերասանի արվեստը կենդանի իրականություն է, բայց այդ իրականության օրենքները խաղի օրենքներ են: Այս խաղը հատուկ ձևով կազմակերպված խաղ է, որովհետև խաղացողը ենթադրվող հանգամանքների հետ ունեցած անմիջական հարաբերության մեջ աշխատում է գտնել գործողության օբյեկտիվ կապերը, գործել ոչ միայն ըստ անհատական կամքի, այլև՝ դրա հասարակական իմաստի:

Թատերայնության սկզբունքը դերասանին հանգեցնում է վերապրումի ու ցույցի համադրմանը՝ այն հոգեբանական երկատվածությանը, որ, ինչպես ասել է Թոմազո Սալվինին, «բեմական արվեստի գաղտնիքն» է: Գործող անձի կամքը դարձնելով անհատական կամք, դերասանը վերապրում է այդ և միաժամանակ օտարանում դրան: Գործողության պրոցեսում նա վերահսկում է իր արարքները, գեղարվեստական կարգ մտցնում նրանցում: Բեմական իրականության մեջ դերասանը ապրում է երկակի կյանքով, մարմնավորելով տարբեր, երբեմն էլ հակադիր նպատակներ ու զգացմունքներ: Դա հատկանշվում է ուշադրության երկու օբյեկտների գոյությունը՝ նրանց հետ ունեցած տարաբնույթ շփումներով: Ենթադրվող հանգամանքները կազմում են գործողության ներքին նպատակը՝ դրամատիզմի հիմքը, իսկ իրական հանգամանքները (դահլիճ և հանդիսատես) արտաքին նպատակը՝ թատերայնության հիմքը: Իրական հանգամանքների հետ դերասանը դրամատիկական հարաբերություն չունի. այստեղ չկա գործողություն, բայց կա ցույց՝ գործող սուբյեկտի անուղղակի դիալոգը դիտողի հետ: Այդ ցույցն է թատրոնի էությունը, այն «ա-

պոլոնյան հայելին» (Մ. Նալբանդյան), որ «իր լույսն ու ջերմությունն է տալիս կյանքին» (Հ. Թումանյան): Թատերայնության միջոցով իրական և շնչող նյութականությունը ներկայանում է որպես արվեստի իրականություն: Այսպիսով, ըստ դերասանի արվեստի իրական ու պայմանական սկզբունքների, բեմական խոսքը ենթադրում է արտահայտության երկու հիմնական սկզբունքներ՝ դրամատիկական և թատերային:

Ա. ԴՐԱՄԱՏԻԶՄԻ ՍԿԶԵՈՒՆՔ

Բեմական ինտոնացիայում դրամատիզմը այն հատկանիշն է, որով անմիջականորեն արտահայտվում է գործողության սուբյեկտիվ գիծը՝ գործող անձի՝ իրագրությունը փոխելու, ընթացքը կասեցնելու կամ նրան նոր ընթացք տալու կամքը: Բեմական խոսքի դրամատիզմը գործող անձի ու դերասանի հուզական-կամային ռեակցիան է ենթադրվող հանգամանքների հանդեպ՝ արտահայտված ինտոնացիայով: Եթե առօրյա իրականության մեջ ոչ մի պահ չի ընդհատվում մարդու հոգեփիզիոլոգիական ռեակցիան շրջապատի հանդեպ, դրամատիկական ճշմարտությունը պահանջում է, որ այդ հիմքով կառուցվի դերասանի բեմական արարքների շրջաթան: Մարդու բուն կեցությունը դրամատիկական է՝ անընդհատ ու անընդմեջ դիմադրություն, շարժում, իսկ բեմական արվեստը այդ շարժման խտացումն է, նրա գեղարվեստական բացատրությունը: Իրականության դրամատիզմը ակնհայտորեն երևում է այն պահերին, երբ մարդը, խուսափելով ու ձգտելով, իր կամքով կամ իրենից անկախ, ընդհուպ մերձենում է իրեն հակադրված ուժերին: Բեմական արվեստը գործ ունի մարդկային վարքագծի այդ սուր, դրամատիկորեն նշանակալից պահերի հետ և դրա համար էլ կոչվում է դրամատիկական արվեստ: Անտարբեր, աննպատակ, իներտ վիճակները դրամատիկորեն հետաքրքիր չեն, որքան էլ բնական են:

Բեմում նույնիսկ «պատահական» արարքներն ու խոսքերը ներկայացվում են իրենց դրամատիկական անկյուններով կամ նրանց տրվում է դրամատիկական նշանակություն:

Դրամատիկական պահը հակասական վիճակ է. դա շարժումի և անշարժության, ֆիզիկական ու հոգեբանական գործողության միասնությունն է, երբ ներքին շարժումն արտահայտվում է և՛ դինամիկ, և՛ ստատիկ վիճակներում: Ինտոնացիայի դրամատիզմը ենթադրում է լարում և պրկվածություն, որն ի վերջո բերում է շարժման ու գործողության հոգեբանական ռեգիստրի փոփոխության: Դա լինում է դրամատիկական կոլիզիայի անկյուններում, որոնք դառնում են ներկայացման սյուժետային բովանդակության («միջանցիկ գործողություն») հիմնական փուլերը: Խոսքում դա արտահայտվում է ինտոնացիոն գծի ընդհատվածությամբ կամ միատոնությամբ: Հիշենք Վաղարշյանի Բուլըշովը.

Բուլըշով. Խոսել եմ ուզում (դադար): Մի բան (դադար) պիտի քեզ պատմեմ: Հասկանո՞ւմ ես (դադար), ինչ է դուրս եկել (դադար): Այն փողոցում շեմ ապրում: Ուրիշ (դադար), ուրիշ մադրկանց մեջ եմ բնկել... (Հանկարծ բարձր տոնով): Երեսուն տարի է (դադար) ընկել եմ օտար մադրկանց մեջ: Այդ է, որ քեզ չէի կամենա... Իմ հայրս լստեք էր՝ Բշում: Իսկ ես, ահա (դադար), է՛հ, շեմ կարողանում (դադար) ասել, ինչ որ (դադար) ա՛ա... այս (դադար) տեղ է, սրտումս:

Նկատենք, որ դադարները գնալով ավելի են խախտում քերականությունը. կոտրում են շարահյուսական միավորները, բառերն ու դարձվածքները, և առաջ է գալիս «անտրամաբանականություն»: Խոսքի տրամաբա-

նությունը ենթարկվում է դրամատիկական զգացմունքի տրամաբանությունը: Էականն այստեղ կոնտեքստային իմաստը չէ, այլ հոգեվիճակի իմաստը, հնչող խոսքի դրամատիկական բովանդակությունը:

Դրամատիկական լարման ավելի բնորոշ օրինակ է Ներսիսյանի Պրոտասովի ինտոնացիան «Կենդանի դիակի» վերջին տեսարանում: Ատրճանակն իր վրա արձակելուց հետո Ներսիսյանի Պրոտասովը խոսում է կիզալի հետ.

Պրոտասով. Ներիւ ինձ (դադար), որ չկարողացա (դադար) քեզ այլ կերպ (դադար) արձակել: Քեզ համար չէ (դադար), ինձ համար (դադար) այսպես լավ է: Ձէ որ ես (դադար) վաղուց արդեն (դադար) պատրաստ էի...

Նախադասությունից նախադասություն ընկած դադարներն ավելի փոքր են, քան ֆրազի ամբողջականությունը կոտրող դադարները: Մինչդեռ, ըստ բնագրի տրամաբանության, հակառակն էր լինելու: Պրոտասով-Ներսիսյանը ջանում է հաղթահարել իր սենտիմենտալ հուզմունքը և միաժամանակ՝ կոկորդը սեղմող մահը: Նա շտապում է ավարտել իր ասելիքը և արագություն է անցնում մի մտքից մյուսը, բայց հուզվածությունն ու մահացու վերքը հնարավորություն չեն տալիս ավարտել մտքի ամբողջությունը. ֆրազը կոտրվում է, առաջ բերելով մեծ ու լարված դադար: Բայց երբ սպառվում է դրամատիկական կամքը, ինտոնացիայի պրկվածությունը թուլանում է: Վերջին խոսքերում այլևս լարում չկա. տրամադրության վերընթաց գիծը խզվել է, և սկսվել է հոգեբանական անկումը.

Պրոտասով. Վիկտո՛ր, մնաս բարով... Իսկ Մաշան ուշացավ: Այսպես լավ է: Այսպես լավ է:

Ինտոնացիան այլևս պրկված չէ, և ֆրազը կոտորող դադարներ չկան, քանի որ գործող անձի համար դրամատիկական պրոցեսը ավարտվել է մինչ այս խոսքերը:

Այս նույն տեսարանում ինտոնացիայի դրամատիզմը նույն սկզբունքով է արտահայտել Սանդրո Մոխսսին, միայն թե լարումը նա խտացրել է Մաշա բառի վրա, արտասանելով այդ բառը ուժեղ, լարված շշուկով և տալով երկար դադար: Մաշան Պրոտասովին այս իրականությունը կապող միակ իդեան է, և այդ բառի արտասանությունը վերջին տեսարանում Մոխսսիի Պրոտասովի համար դառնում է իրեն կյանքի ու մահվան եզրին պահող միակ թելը: Նա աշխատում է ուշ բաց թողնել ձեռքից փախչող այդ թելը, և դրա համար էլ դանդաղ է արտասանում բառը ու լռում, կարծես այդ կետում երկար մնալու համար: Երկար դադարից հետո դերասանը խոր հոգոցով արտասանում է «շատ ուշ է»¹, որ նշանակում է, թե խզվեց թելը, դրամատիկական պրոցեսն ավարտվեց, և մարդը հանգիստ, առանց դիմադրություն սահում է ցած՝ դեպի խաղաղ անորոշություն:

Խոսքի ընդհատվածությունը ոչ միայն առաջացնում է լարված անշարժության զգացում, այլև հուզական նշանակություն է տալիս բառին ու տեսարանի դրամատիզմը բյուրեղացնում մեկ բառի մեջ:

Այդպիսի նշանակություն է ստացել Ադամյանի համար քաշկինակ բառը «Օթեկոյում»: Այս մասին ռուս դերասանուհի Նադեժդա Տիրասպոլսկայան պատմում է հետևյալը. «Քաշկինակի՝ տեմպերամենտի դրսևորման տեսակետից կոլմինացիոն տեսարանում Ադամյանը ինքնատիրապետումը կորցնելու աստիճան հուզված գրքեթե ճշում է. «Քաշկինակը»: Դադար, և արդեն զուսպ, բայց ջերմ արտասանում է վանկ առ վանկ. «Քաշկինակը»: Նորից դադար, և արդեն փափուկ, մեղմությամբ

¹ Н. Тираспольская, Из прошлого русской сцены, ВТО, М., 1950, էջ 68:

նայելով Դեզդեմոնայի աչքերին, նա դանդաղ կրկնում է, կարծես խոստովանություն խնդրելով նրանից՝ «Քաշկի...» և, կարծես, Դեզդեմոնայի աչքերում ինչ-որ բան կարդալով, որը նրան վերադարձնում է նախկին կասկածներին, Ադամյանը մոլեգնության ամբողջ ուժով, ամենաբարձր նոտայի վրա ավարտում է վերջին վանկը՝ «նա՛կը»²:

Այստեղ ևս դադարը կատարում է նույն դերը: Առաջին դադարը և տոնի մեղմությունը, որ հակադրություն մեջ է նախորդ տոնի հետ, ենթադրում է այն տրպավորությունը, որ Ադամյանի Օթեկոն դիմադրում է իրենում ծնված մութ զգացմունքին, ջանում է հեռացնել իրենից դրա պատճառը, հեռացնել դրանից ծնված մոլեգնությունը և թաքցված երկյուղով պահանջում է իր անարդար զգացմունքը ժխտող մատիվը: Տոնի մեղմությունը մի կողմից դիմադրություն է իրենում ամրապնդվող կասկածների հանդեպ, մյուս կողմից իր նախկին զգացմունքի կայծը պահպանելու և սպասվող անկումից խուսափելու ճիգ: Նա վախենում է երկրորդ անգամ կրկնել «Քաշկինակ» բառը և հավաստիանալ իր կասկածներում, ուստի արտասանում է դժվարությամբ, վանկ առ վանկ, առանց զայրույթի շեշտի: Ադամյանը ջանում է հնարավորին չափ ուշ ավարտել իր հերոսին անկման եզրին մոտեցնող այդ կարճ ճանապարհը ու միաժամանակ վախենում է աղաղակել. մի՛ գուցե երկրորդ ճիշով մի ակնթարթում վերջանա ամեն ինչ: Բայց ահա, նա անցել է ճանապարհի կեսից ավելին, և սպասվող մոտիվը, որ փոխելու է դրամատիկական կամքի ընթացքը, չկա: Դերասանն այլևս չի կարողանում շարունակել և աղաղակում է նախկինից ավելի հուսահատ. «Քաշկինակ» բառի առաջին երկու վանկերում զսպված մոլեգնությունը վերջին վանկի վրա պոռթկում է նախկինից ավելի ուժեղ:

Դադարը դիմադրությունն է, որ ձգելով ու երկարաց-

² Ն. Տիրասպոլսկայա, նշվ. աշխ., էջ 68—69:

նեկով զգացմունքի տրամաբանութեան տեսակետից փոքրը պահել, լարում է գործողութիւնը, մեծացնում ընդհանուր գրամատիկական նշանակութիւնը: Բայց այս դիմադրութիւնը իր հերթին մեծացնում է պոռթկումի հնարավորութիւնը և ուժը, իսկ պոռթկումը ցուց տալու դեպքում՝ նաև տպավորութիւնը: Դադարը, որ ըստեղծում է դիմադրութեան պատրանք, դրամատիկական տպավորութիւն ստեղծելու հիմնական միջոցներից մեկըն է, որովհետև իրականութեան մեջ զգացմունքը արտահայտվելու միտում է ունենում հատկապես դիմադրութեան հանդիպելիս: Եվ միաժամանակ, զգացմունքի գոյութիւնը բեմականորեն պատճառաբանվում է այդ դիմադրութեան համոզիչ ներկայացմամբ: Նպաստելով զգացմունքի բացահայտմանը հակառակ ներգործմամբ, դա հնարավորութիւն է տալիս արտահայտել ոչ թե ամբողջ զգացմունքը, որի լիակատար գոյութիւնը բեմականակածելի է, այլ ակնարկել նրա գոյութեան մասին, որ երևում է հավանական: Արգելելով իրականում գոյութիւն չունեցող, այլ սոսկ ենթադրվող ու մտածվող ըզգացմունքը, դրանով իսկ դերասանը հայտնագործում է նրա նոր որակը՝ մտածվող զգացմունքը վերածում է ըզգացվող զգացմունքի: Այդ զգացմունքը այնքան է, որքան ներկայացվում է, բայց նա միշտ թվում է ավելի մեծ, երբ հանդիսականը տեսնում է նրա զսպող ճիգերի մեծութիւնը: Զգացմունքը չի երևում իր լրիվ տեսքով այնպես, ինչպես ենթադրվում է, պարզապես նրա շուրջը ստեղծվում է այնպիսի շրջանակ, որ ծածկում է նրան, ներկայացնում նրա մի գիծը: Մածկվածը գուցե և դատարկութիւն է, բայց ներկայացվող մեկ էական հատկանիշը բավական է նրա գեղարվեստական իդեան ըստեղծելու համար: Փաստորեն, զգացմունքը գոյութիւն ունի, թե ոչ, չի ցուցադրվում, այլ ակնարկ է արվում նրա մասին, համոզող ու գեղարվեստորեն տպավորվող ակնարկ: Բայց երբ իրական հույզը, որ նույնպես հնարավոր է բեմում, մերկանում է ամբողջութեամբ, երևում է կեղծ ու կեղծութեան շափ տգեղ, հակառակ իր իրա-

կան լինելուն: Իրական կամ ներկայացվող զգացմունքի շուրջն ստեղծվող շրջանակը որոշում է նրա՝ բեմական իմաստով թույլատրելիութեան շափը, արտահայտութեան սահմանը, որ, ըստ երևույթին, այստեղ էսթետիկականի սահմանն է:

«Արվեստի մեջ վատն այն չէ,—նկատում է Սուրեն Քոչարյանը,—որ զգացմունքները մերկանում են, այլ այն, որ վատ են մերկանում»³: Սա նշանակում է, որ ըզգացմունքների «մերկացումը», ըստ էութեան, գեղարվեստորեն կեղծ զգացմունքների ցուցադրումն է, որ բոլորովին այլ են ենթադրվող և ներկայացվող զգացմունքների որակները: Առաջինը թվացող, այսինքն՝ գեղարվեստական իրականութիւն է, որի գոյութիւնը ենթադրվում է նրան շրջափակող գեղարվեստական ձևի հիման վրա, երկրորդը իրական ակնարկն է նրա մասին, որ արտահայտվում է նրա հանդեպ եղած դիմադրութեամբ: Վերջինիս համոզիչ ներկայացումով զգացմունքի գոյութիւնը թվում է այլևս անտարակուսելի: Դիմադրութեան ըստեղծում է այն պատրանքը, թե զգացմունքն ավելի ուժեղ է, քան նրա պլաստիկական և ինտոնացիոն արտահայտութիւնը, թե պատնեշի ճեղքից առկայծող լույսը մի փոքր մասն է ներսում բորբոքվող հրդեհի: Այդպես է երևում նույնիսկ այն պահերին, երբ հրդեհը գոյութիւն չունի: Հրդեհը մարելու տազնապը բոլոր դեպքերում ենթադրելու զգալ է տալիս նրա իրական գոյութիւնը, և նա միշտ պատկերանում է ավելի մեծ, քան ի վիճակի է լինել: Ինտոնացիայի դրամատիզմը այդ տազնապի ձևականորեն հավաստի արտահայտութիւնն է, որ ենթադրում է խոսքի քերականական-տրամաբանական կառուցվածքի խախտման ամենաբազմազան միջոցներ ու եղանակներ, թեև, իհարկե, միշտ չէ, որ պարտադիր է այդ խախտումը:

Դիմադրութիւնը ենթադրվող զգացմունքի հանդեպ արտահայտվում է ոչ միայն լարված դադարով, այլև

³ Ս. Քոչարյան, նշվ. աշխ., էջ 121:

Նրբեմն բոլորովին հակառակ միջոցներով: Ինտոնացիայի դրամատիզմը երբեմն զալիս է շնչելու ընդհանրապես խոսքի տրոհման բոլոր ձևերը, թե՛ հոգեբանական, թե՛ քերականական: Դրամատիկական իրադրություն մեջ երբեմն դերասանը բոլոր ֆրազներն արտասանում է մեկ շնչով, առանց դադարի, և դա նույնպես ինտոնացիայի դրամատիկական արտահայտություն է: Խուսափելով սպասվող կամ ներկա հոգեբանական «աղետից», նա խուսափում է հուզական շեշտ կրող բառերից, բայց ոչ թե լարված դադարներով «հետաձգում» դրանք, ինչպես հին վարպետները, այլ արագությունը անցնում դրանց վրայով: Դերասանը կանգ չի առնում ոչ մի հուզական շեշտի վրա, չեզոքացնելով գրական ինտոնացիայի բոլոր առանձնահատկությունները, տրամաբանական-հոգեբանական դադարների կարգը: Դրամատիզմն այստեղ արտահայտվում է տոնի ընդհանուր լարվածությամբ: Խուսափելով և՛ պոռթկումից, և՛ դադարից, դերասանը ինտոնացիոն պրոցեսում ներկայացնում է ոչ թե տրամադրությունների փոխանցումներ, այլ մեկ սուր տրամադրություն, տարածելով այդ բոլոր ֆրազներին, նույնիսկ մենախոսական բնույթի ամբողջ հատվածների վրա: Այստեղ չկա ֆրազի կամ առանձին հատվածի ելևէջավորում՝ տոնի կոնտրաստներ, մեղոդիկ նրբերանգներ, քանի որ բոլոր բառերը հնչում են մեկ դինամիկ հարթության մեջ: Հնչող խոսքի այս ժամանակակից էքսպրեսիվ ոճը, որ մասամբ հատուկ է բեմական սյուրռեալիզմին, տեսնում ենք նաև Անատոլի էֆրոսի որոշ բեմադրություններում: Երբեմն ստեղծելով կենսական սուր հավաստիություններ դերասանական խաղում, էֆրոսը խոսքի մեջ օգտագործում է էքսպրեսիվ միատոնություն: Դրամատիկական լարման ամենաբարձր կետում դերասանը հանկարծ սկսում է խոսել կոկորդ պատուող բարձր տոնով, ընդգծված կերպով միատոն, բոլոր ֆրազներում նյարդայնորեն կրկնելով նույն ինտոնացիոն ելևէջը: Կրկնությունը, կարծես, այն արգելքն է, որ թույլ չի տա-

լիս զգացմունքին ելևէջելու և ավարտվելու, պահում է նրան լարված, վերելքի գծի վրա, առանց տոնի կուլմինանտի ու անկումի: Այս ձևով, որքան երկար են տևում նախադասությունները, այնքան երկար է տևում լարումը: Իսկ եթե չկան երկար նախադասություններ, դերասանը բոլոր բառերը միացնում է մի մեծ, ըստ էության պայմանական ֆրազում՝ հիմնված տրամադրության սրության վրա:

Այս միջոցը դասական դեկլամացիայի ձևերի հետ է համատեղում Ջոն Գիլգուդը: Համլետի «Վերջապես մենակ եմ» մենախոսության մոտ կեսը նա արտասանում է առանց դադարի, մեկ շնչով, թեև անխախտ է պահում տանավորի ռիթմ-ինտոնացիոն կառուցվածքը: Դրամատիզմն արտահայտվում է անհանգիստ շնչառությամբ, հատկապես անշեշտ վանկերի արտասանության մեջ: Համաձայն լեզվի հոգեֆիզիոլոգիական օրենքների, անշեշտ վանկերն արտասանվում են ավելի արագ, որովհետև խոսողը հոգեբանորեն ձգտում է հուզական-տրամաբանական շեշտերին: Տրամաբանական շեշտին, որը բնաստեղծության մեջ ունի նաև հուզական իմաստ, Գիլգուդը տալիս է ձևական նշանակություն, և ինտոնացիայի դրամատիկական հիմքը բացում է անշեշտ վանկերի միջոցով: Նա ձգում է անշեշտ վանկերը, և շնչառության անհանգստությունն ու ձայնի դողոցը՝ առաջացնում են դրամատիկական անհանգստության պատրանք: «Ուշացնելով» շեշտը, թվում է, նա զսպում է հասունացող պոռթկումը, կարծես ձգտում է կանխել աղետը, չկորցնել հավասարակշռությունը: Մի պահ նա դուրս է բերում իրեն այդ հոգեբանական հակասությունից և մեղմացնում տոնը: «Վախկո՞ւ եմ, ի՞նչ է», — հարցնում է կարճ, հանգիստ, ցածր, կարծես ոչ իր ձայնով: Այնուհետև, այստեղից բաց է թողնում պոռթկումի երիվարը մինչև զգացմունքի ամենաբարձր կետը, և հետևյալ խոսքերը հնչում են դրամատիկական տենդի մեջ, իր ձայնաշարի թերևս ամենաբարձր նոտայի վրա:

Այ դու արյունոտ, պագշտ սրիկա,
Անխիդն, անօրեն, անհնուն սրիկա...
Օհ, վրեժ...⁴:

«Վրեժ» բառը հնչում է աղաղակի պես, այնքան բարձր, որ ավարտվում է դրամատիկական զարգացումը: Շարունակությունը արդեն դրամատիկական չէ, քանի որ հաղթահարված է ներքին դիմադրությունը: Լարումը տեղի է տալիս հանդիսավոր պաթետիզմի առաջ. բառերն արտասանվում են հանգիստ ու թեթև, հաղթական ու հանդիսավոր:

Թատրոնի և գրական էստրադայի փորձը ցույց է տալիս, որ բեմականացվող տեքստում, ինչ ժանրի ու սեռի էլ պատկանելիս լինի այն, պետք է գտնվի նրա դրամատիկական հիմքը կամ հայտնագործվի նրանում որևէ դրամատիկական մոտիվ: Բոլոր բեմավիճակներն ու հնչերանգները մնում են անիմաստ, եթե անորոշ է նրանց դրամատիկական հիմքը: Սուրեն Քոչարյանի Մակակոն («Մակակո»), Խմբապետ Շավարշը («Խմբապետ Շավարշ»), Պողոսյանը («Կրոյցերյան սոնատ»), ինտոնացիոն մեկնաբանությամբ դրամատիկական կերպարներ են: Նրանց ուղիղ խոսքը, հեղինակային պատումին ներհյուսված մտորումները կամ հեղինակային խոսքի հատվածները դերասանական վերարտադրության մեջ վերածված են դրամատիկական պրոցեսի: Այլապես, ոչ դրամատիկական ժանրի ստեղծագործությունը բեմական հետաքրքրություն առաջացնել չի կարող: Մակակոյի ինտոնացիան, որ ընդգծված կերպով կոլորիտային է և ներկայացվում է խարակտերային-կատակերգական պլանով, իր ներքին ընթացքով դրամատիկական է: Դրամատիկական ինտոնացիայի ամենաբարձր արտահայտությունը Քոչարյանը թերևս հասնում է «Խմբապետ Շավարշում»: Գրական ենթատեքստին նա ավելացնում է մի

⁴ Վ. Շեֆայիթ, նշվ. հրատ., հ. I, էջ 47:

նոր մոտիվ՝ ուժի անիմաստության դրամատիկական ըզգացումը: Շավարշը չգիտե, իր դիմացի մթնոլորտն ինչ է, թե՞ անդունդ, այդ մթնոլորտի մեջ սուրն ու գլուխը պիտի ջախջախի, թե՞ ցած գահավիժի: Քոչարյանի Շավարշը անընդհատ ջանում է ազատագրվել իր մոռյլ նախազգացումներից, իսկ Ղաչաղի երգը ավելի է սրում դրամատիկական իրադրությունը: Բոլոր մոտիվներն անցկացնելով գլխավոր գործող անձի տեսապակով, դերասանը Ղաչաղի երգը երգում է ոչ թե նոր գործող անձ մտցնելով դրամատիկական պրոցեսի մեջ, այլ այնպես, կարծես Շավարշն է երգողը:

Բայց ահա, էպիկական մեծ կտավի գործերում Քոչարյանի ինտոնացիան դրամատիկական լարման նույն շափը շունի և չպետք է ունենա: «էպիկականի միջնորդավորումը նրա ներքին տարրի՝ գործող սուբյեկտի միջոցով»⁵ այստեղ բացառվում է սկզբունքորեն, և դերասանը զսպում է դրամատիկական շեշտերը, ենթարկելով դրանք պատմողի հանգիստ, լայնաշունչ տոնին: Բայց բեմականության սկզբունքը պահանջում է, որ պատմողը հիմնական դրամատիկական պահերում ներանձնավորվի որպես գործող անձ: Սա հարցի մի կողմն է: Մյուս՝ գրական էստրադայի համար առավել էական կողմըն այն է, որ պատմողը հանդիսականի հետ փոխհարաբերության մեջ է մտնում որոշակի դրամատիկական խնդիրներով: Քոչարյանը պատումն սկսում է ինչոր մի իրադրությունից, կարծես ինչ-որ մի իրավիճակ նրան ստիպում է խոսել, և նա այդ իրավիճակով է պատճառաբանում իր բեմում լինելու հանգամանքը: Նա դրամատիկական խնդիր է գտնում հեղինակի՝ իրադարձությունների իմաստը մեկնաբանողի համար, որը, համաձայն էպիկական խոսքի օրենքների, դուրս է իրադարձությունների ընթացքից: Բացի այդ, պատմողը, որին ծանոթ են դեպքերի ընթացքն ու ավարտը, Քոչարյանի

⁵ Նեգել, նշվ. աշխ., էջ 329:

կատարման մեջ կոնկրետ բնավորություն է, դրված կոնկրետ հանգամանքներում: Երբեմն նա նույնիսկ առաջին պլան է բերում հեղինակի կերպարը, որպես իրադարձությունների ուղղակի մասնակցի կամ հետեւիվանքները կրողի («Վերք Հայաստանի»):

Այսպիսով, գրական էստրադայի դերասանը շատ դեպքերում լուծում է դրամատիկական խնդիրներ: Թեև ոչ մի վեպ, պատմվածք կամ բանաստեղծություն բեմի համար չի գրված, բայց երբ կարդացվում է բեմից, կարևոր մի տեղում բացահայտվում է որպես դրամատուրգիական կառուցվածք:

Տեքստի դրամատիկական զսպանակները դժվարությամբ են գտնվում քնարական ժանրերում: Այստեղ բառը, որպես հնչյունի ու պատկերի միասնություն, այնքան ավարտուն և ամբողջական է, որ նրա դրամատիկական դրդապատճառները շատ դժվար են երևում: Քնարական հույզը ուղղակիորեն արտահայտված է տակտի և տողի ռիթմա-հնչյունական ֆակտուրայում, և նրա գեղարվեստական տպավորությունը պատնեշում, խորն է թաքցնում դրամատիկական հիմքը: Իսկ վերջինիս հայտնագործումը, ինչպես արդեն նկատել ենք, հանգեցնում է բանաստեղծական հույզի ու պատկերի բացասմանը: Բանաստեղծության դրամատիկական հիմքը, հասկանալի է, ամեն դեպքում ներդաշնակություն չի գտնում նրա ռիթմա-հնչյունական կառուցվածքի հետ: Բայց բանաստեղծության բեմական կատարումը անպայման պատճառաբանվում է որևէ դրամատիկական մոտիվով, որը շատ դեպքերում բացակայում է գրական բովանդակության մեջ և ստեղծվում է դերասանի երևակայությամբ: Օրինակ, ժամանակակից ֆրանսիական գրական էստրադայում ավելի տեղ ունի բանաստեղծության ռիթմա-հնչյունական կառուցվածքի ներկայացումը (որը մասամբ գալիս է ազգային խաղաոճի առանձնահատկություններից), քան, ասենք ռուսականում, որտեղ բանաստեղծությունը կարդացվում է հիմնականում դրա-

մատիկական պլանով: Բայց երկու տեղում էլ խոսքի դրամատիկական հիմքը կատարում է էական դեր: Ֆրանսիացի դերասանը բանաստեղծությունը կարդում է այնպես, որ դերասանական ինտոնացիան առաջ չընկնի տեքստի տրամադրությունից, կասկածելի չդարձնի բեմական զգացմունքի գոյությունը: Դրամատիկական հիմքն այստեղ արտահայտվում է նրանով, որ դերասանը ներկայացնում է ոչ թե հույզը, այլ նրա հաղթահարումը: Շառլ Ազնավուրի երգի որոշ հատկանիշներ, և ընդհանրապես ռեչիտատիվը շա՛նտնյե կոչվող ժանրում, մոտեցնում են նրան գրական էստրադային: Ազնավուրի «Իզաբել» երգի խոսքը իր ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքով և գրական բովանդակությամբ հանգիստ է, քնարական, բայց երգի ռեչիտատիվ հատվածները դերասան-հեղինակն արդարացնում է դրամատիկական ընդգծված մոտիվներով: Ինտոնացիայի դրամատիզմն ստեղծվում է պոռթկումը զսպող լարումով:

Քեզ մոտ ժամերը անցնում են ինչպես վայրկյան,
Առանց քեզ կարծես օրը լինի տարի,

Որ իմ սիրույն հաղորդում է դող մահվան...⁶:

Բառերն արտասանվում են մեկ առ մեկ, պարզ և ուժգին, զուսպ և հավասարակշիռ, բայց նրանց խորքում տրոփում է անհանգիստ մի երակ: «Զսպվածության մեջ,— դիպուկ կերպով նկատում է Սուրեն Քոչարյանը,— պետք է տրոփի այն ուժը, որ զսպում, սանձում է կուտակվածը: Չէ՞ որ ի վերջո տարբերություն կա ներքինու զսպվածության և սիրահարի զսպված զգացմունքի միջև»⁷: Ինչպես տեսանք նախորդ օրինակներում (Աղամյան, Մոխսի, Ներսիսյան), դրամատիկականի գեղարվեստական տպավորությունը առաջանում է հենց այդ զսպվածությամբ:

⁶ Շ. Ազնավուր, Սեր սրտի շափով, էջ 36:

⁷ Ս. Քոչարյան, նշվ աշխ., էջ 121:

Հոգեբանական իմաստով, դրամատիկականը հույզերի լարման բարձրակետն է, որից այն կողմ ալլես տեղ չկա, և սկսվում է անկումը: Բայց այս կետը ներկայացման մեջ կամ տեսարանում մեկն է լինում: Հիշենք Ադամյանի «Թաշկինակի» վերջին վանկը, Դուզեի «Արմանդոն», Մոխսիի «Մաշան», Փափազյանի «Հալեպը»: Սրանք այն կետերն են, որտեղից սկսվում է դրամատիկական պրոցեսի մարումը: Բայց ինտոնացիայի դրամատիզմը միայն պրոցեսի բարձրակետերում չէ, որ դրսևորվելու է, մանավանդ, որ այդ կետերը շատ չեն լինում ներկայացման մեջ: Դերասանի ինտոնացիայի դրամատիկական հետաքրքրությունը չի սպառվելու ո՛չ պրոցեսի սկզբում, ո՛չ միջում, ոչ էլ նույնիսկ վերջում: Եվ հակառակ հոգեբանական ճշմարտության, որ դրամատիկականը հուզական լարման բարձրակետն է, բեմական ճշմարտությունը պահանջում է, որ նա երբեք չհասնի այդ բարձրակետին: Այս դեպքում կվերջանան հոգեկան տազնապի սահմանները, և կկորչի խաղի ու խոսքի դրամատիկական հետաքրքրությունը: Դրամատիկականը ոչ թե հոգեկան տազնապի վերջին կետն է, այլ աղետի անընդհատ մեծացող հնարավորությունը: Ինտոնացիայում դրամատիկական են ոչ այնքան պոռթկումները, որքան պոռթկումի եզրին մնալու և չպոռթկալու պահերը: «Երբ Լաոկոոնը հառաչում է,—գրում է Լեսսինգը,—երևակայության համար հեշտ է պատկերացնել նրան աղաղակող: Բայց եթե նա աղաղակեր, երևակայությունը չէր կարողանա բարձրանալ ոչ մի աստիճան վեր կամ իջնել մի աստիճան ներքև, և Լաոկոոնը դիտողին կներկայանար խեղճ ու հետևաբար՝ անհետաքրքիր»⁸:

Լեսսինգի դիտողությունը, հասկանալի է, վերաբերում է տարածական արվեստին, որի նյութական արտահայտության հնարավորությունները սահմանափակված

են մեկ, այսպես կոչվող, «արգասավոր պահ» պատկերումով: Մեր հարցադրման տեսակետից էական է այն, որ «արգասավոր պահ» ոչ մի դեպքում «աֆեկտի սահմանային կետը չէ»⁹: Լեսսինգի բանավեճը վիճակմանի հետ անուղղակիորեն մեզ համար բացահայտում է դրամատիզմի օրենքը արվեստում, թեև դրամատիկականի մասին այստեղ ոչ մի խոսք չկա: Դրամատիկական տրպավորություն է առաջացնում արվեստի ամեն մի ըստեղծագործություն, որտեղ արտահայտված է ուժի և նրա հաղթահարման գաղափարը: Դրամատիզմը գեղարվեստական տպավորության երևկետերից մեկն է, ինչպես նյութի ու ձևի հակասությունը: Ինտոնացիայում ևս, ինչպես ցույց են տալիս դասական օրինակները, դրամատիկականը զգացմունքի սահմանային կետը չէ: Բեմական զգացմունքը, որքան էլ ձգտում է ավարտվել, այնուամենայնիվ չի ավարտում իր ընթացքի լրիվ կորագիծը, չի անցնում շարժման բոլոր փուլերը ո՛չ պլաստիկայի, և ո՛չ էլ ինտոնացիայի մեջ, թեև երկու տեղերում էլ ներկայանում է ավարտված նշաններով: Հուզական պրոցեսի խոսքային ինտենսիվ արտահայտությունը սպառում է հոգեվիճակի գեղարվեստական բացահայտման հնարավորությունները, կողոպտում բեմական ենթատեքստի բոլոր անկյունները: Այսպես, Լաոկոոնի դրամատիզմը շարժման անավարտությունն է, շարժում, որի լրիվ պատկերը կառուցվում է դիտողի երևակայությամբ, որովհետև ավարտված են նրա նշանները: Ինտոնացիան արտահայտվում է միայն ժամանակային նյութով, և դրամատիզմի նշանները պրոցեսի միջին կետերում են: Ավելի ուշագիտ լինելով, կնկատենք, որ դերասանի դրամատիկական հոգոցներն ու բացականչությունները հոգեկան լարման բարձրակետերը չեն, այլ ցած են նրանից մեկ-երկու աստիճան: Իսկ եթե բարձրակետերն են, ապա հատկանշում են դրություն, տեսարանի կամ ներկայացման ավարտը: Դրամատիկական սուբյեկտը (հատկապես

⁸ Г. Э. Лессинг, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии М., 1957, էջ 91—92:

⁹ Նույն տեղում, էջ 91:

ողբերգությունում) կործանվում է ոչ թե ընկնելով ու ջախջախվելով, այլ բարձրում՝ նախքան ընկնելը: Փափազյանի Օթելլոն սկսում է մեռնել «Հալեպ» բառի վրա, որը պրոցեսի ավարտը չէ, հետևաբար և լարված չէ: Հոգեբանորեն ամենալարվածը նրա վերջին «ա՛յսպես» բացականչությունն է, և այդտեղ էլ վերջանում է ամեն ինչ: Նույն ձևով, Գուգեի տասնհինգ անգամ կրկնված «Արմանդո»-ներից ամենադրամատիկականը թերևս միջիններն են եղել և ամենալարվածը՝ վերջինները, քանի որ այստեղ է տեսարանի ավարտը: Ներսիսյանի Պրոտասովի վերջին խոսքում առաջին տակտերը դրամատիկորեն լարված են առանց տոնի կուլմինանտին հասնելու, իսկ վերջինները թույլ են, քանի որ հոգեբանական կուլմինանտը բաց է թողնված. առանց ավարտը ներկայացնելու, դերասանը հանդիսատեսի պատկերացմանն է հաղորդում նրա գեղարվեստական իդեան: Կամ՝ Մոխսիի «Մաշան» դրամատիկորեն լարված է և տեղ ունի հոգեբանական վերելքի համար, բայց այդ վերելքը ցույց չի տրվում. «շատ ուշ է» ֆրազը, որպես առանձին դինամիկ հարթություն, միանգամից սահում է ցած, բաց թողնելով տոնի կուլմինանտը, որի անհրաժեշտությունը չկա:

Հոգեբանական լարման դրամատիկական հետաքրքրությունը նրա անավարտությունն է պլաստիկայի կամ ինտոնացիայի մեջ: Բեմական գործողության ամբողջականությունը, թե՛ պլաստիկայում, թե՛ ինտոնացիայում, նրա հավաստի և լրիվ ընթացքը չէ, այլ այդ ընթացքի ավարտված նշանների գեղարվեստական ներկայացումը: Բեմական ճշմարտությունը պահանջում է, որ հոգեկան շարժման պլաստիկական և ինտոնացիոն նշանները ավարտված լինեն, բայց շարժումը ինքը ոչ մի պահ չհասնի առաստաղին, և ոչ էլ անկումները հասնեն հատակին: Օրինակ, Ադամյանի Կորրադոն ինչպես պատմում է Տիրասպոլսկայան, մեռնում էր ոչ թե ընկնելով, այլ լարի պես ձգված, նստած դիրքում¹⁰, խոսքը

¹⁰ Ն. Տիրասպոլսկայա, նշվ. աշխ., էջ 69:

կիսատ, առանց պաթոլոգիկ ջղաձգության և առանց «շունչը փչելու»: Եթե սա անգամ հոգեֆիզիկական տեսակետից հավաստի է, ապա, կարելի է ասել, առավել հետաքրքիր է որպես դրամատիկական հավաստիություն: Դերասանական պարտիտուրի ոչ մի հատվածում ոչ մի հոգեվիճակ ֆիզիկապես և հոգեբանորեն չի ավարտվում, և դրամատիկական են գործողության այն պահերը, որոնք վերընթաց շարժման հեռանկար ունեն: Այստեղ է գեղարվեստորեն իմաստավորվում զգացմունքի հաղթահարումը և զսպումը, որի մասին խոսեցինք վերևում: Երկարաձգելով պահը կամ չավարտելով հոգեվիճակի զարգացման բնական ընթացքը, դերասանը խուսափում է հոգեբանական լարման բարձրակետերից դրամատիկական պրոցեսի բոլոր պահերում: Փափազյանի կիրը իր անկման հեռանկարը տեսնում է երրորդ գործողության վերջում և այստեղից էլ սկսում է դիմադրությունը: Այս ընթացքը, ինչպես ինքն է բացատրում, նման է մի անկումի, երբ ընկնողը շատ ուշ է հասնում հատակին¹¹: Այդ ուշացումն էլ սրում է դրամատիզմը, և անկման ամեն մի նոր աստիճանը դառնում է դրամատիկական վերելքի աստիճան: Բուն դրամատիկական պրոցեսն սկսվում է այն ժամանակ, երբ կիրը զգում է մոտեցող հոգեկան տազնապի նշանները, տեսնում է անկման սկիզբը.

կիր. Եվ ավելի շուտ ես պատառ-պատառ
կպոկեմ սիրտս, քան թե կաբտապեմ,
Օ՛, իմ խեղկատա՛կ,
Հասի՛ր, օգնի՛ր ինձ,
Ես...
Խե-լա-գար-վո՛ւտ-մեե՛եմ...

Այսպես աղաղակում է ոչ թե խելագարվողը, այլ խելագարվելուց սարսափողը, որ նախապես դիմադրում

¹¹ Տե՛ս Վ. Փափազյան, կիր արքա:

է իրեն դանդաղորեն ցած հրող ուժին: Սա անկումն է, ըստ պիեսի սյուժետային գծի կամ «միջանցիկ գործողութեան»: Բայց դերասանի խուլ և զուսպ աղաղակը անկման աղաղակ չէ, նրանում կա միայն անկման դադափարը: Զգելով ու խլացնելով «խելագարվում եմ» ֆրազը, դերասանը կարծես ջանում է թուլացնել սկսվող հոգեկան լարումը, թույլ շտալ, որ հուզական պրոցեսը ստանա ձայնական ինտենսիվ արտահայտություն: Դա կարող է կանխել զգացմունքի զարգացման հնարավորությունը, սպառել դերասանի դրամատիկական նոր պրոցեսներ վերապրելու հնարավորությունը, թերևս նաև ձայնական լարում արտահայտելու միջոցները, աղքատացնել հետագա խոսքերի բեմական ենթատեքստը:

Զգացմունքների, այսպես կոչված, ղեղումը, մանավանդ ինտոնացիոն միջոցներով, հանգեցնում է հուզական ցուլցի, խախտում այն պատրանքը, թե հոգեվիճակն է բառերին նախորդել և կասկածելի է դարձնում ներկայացվող զգացմունքի անկեղծությունը: Հուզական ցուլցը թուլացնում է խոսքի դրամատիկական տպավորությունը և հոգեբանորեն անգամ հավաստի լինելով, դրամատիկորեն հավաստի չէ: Ավելին, իր ամենահավաստի ձևի մեջ էլ դա ոչ թե վերապրում է, այլ զգացմունքի իլյուստրացիա, ոչ թե դրամատիզմ, այլ մեղորամատիզմ՝ դրամատիզմի սլարզունակ մի արտահայտություն, որ հաղթահարել են դեռևս անցյալ դարի մեղորամայի վարպետները:

Դրամատիկական հավաստիությունը ոչ միայն բեմական ինտոնացիայի, այլև ընդհանրապես դերասանի արվեստի բարձրագույն սկզբունքներից է: Դերասանի արտահայտչամիջոցների ամբողջ համակարգը սկսվում է այստեղ և հանգում նրան նոր հիմքի՝ թատերայնության հիմքի վրա: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ թատերայնության սկզբունքը կիսով չափ լուծված է, եթե դերասանի խոսքը դրամատիկորեն հավաստի է:

Թատերական գեղագիտության մեջ դրամատիկա-

կանը դառնում է ամենահիմնական ստորոգություններից մեկը և, որպես այդպիսին, բերում հարցերի մի մեծ խումբ, որն արդեն առանձին, նույնիսկ բեմական արվեստի շրջանակներից դուրս եկող պրոբլեմ է:

Բ. ԹԱՏԵՐԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔ

— Ճիշտ է, որ ձեր հայրը եղել է անգլիկան եկեղեցու քահանա: Զեր կյանքի վաղ տարիներին ունեցե՞լ է նա որևէ ազդեցություն ձեր վրա:

— Օ՛, այո, շատ մեծ: Համենայն դեպս, երբ ես խաղալ սկսեցի, ինձանում շատ ուժեղ էր աբսոլուտյան զգացումը:

— Եվ դերասանական խաղի ձեր պատկերացումներն առաջացան այդ բարդ ծիսակարգի՞ց:

— Այո, և նրանից, թե ինչպիսի փայլով ու հանդիսանով էր հայրս կարդում իր Բարոկները:

Ք. Թայնենի և Լ. Օլիվերի գրույցից,
«Англия», 21, 1967, № 1:

Բեմական խոսքը առօրյա, կենցաղային խոսք չէ, քանի որ արտասանվում է ոչ առօրեական հանգամանքներում: Բեմի ու հանդիսասրահի միջև կա անանցանելի մի գիծ, որ կանխում է դերասանի ու հանդիսականի անմիջական շփման հնարավորությունը: Նրանց երկխոսությունը տեղի է ունենում հասարակական հանդիսավորության մթնոլորտում: Այս պայմանական միջավայրի բոլոր տարրերը դերասանը ենթագիտակցորեն դարձնում է ուշադրության կարևոր օբյեկտ, հավաքում իր զգացողությունների կիզակետում, և նրա խոսքը դառնում է ձևով անուղղակի, բայց, ըստ էության, նշանակալից դիալոգ հանրության հետ: Ներկայացման հանգամանքները գալիս են փոխելու պլաստիկական և ինտոնացիոն ձևերի բնական կարգը, պարտադրելով նրանց հանդիսավոր և որոշակիորեն պայմանական արտահայտություն: Բացատրել այս կյանքի և արվեստի իրականության ընդհանուր, արդեն բացատրված հարաբերություններով, բավական չէ: Մեզ հետաքրքրողը հիմնականում

հարցի մասնակի կողմն է՝ այն, թե ինչու ինտոնացիայի առօրյա հավաստիությունը բեմական իրականություն մեջ հնչում է ոչ ճշմարիտ: «Այն, ինչ ճիշտ է հոգեբանորեն, — գրում է Փափազյանը, — միշտ ճիշտ չէ թատերայնորեն, որովհետև թատրոնը իր ճշմարտությունն ունի, որը հաճախ ժխտումն է ընդունված, սովորական ճշմարտություն»¹²:

Ինչո՞ւ Փափազյանը չի ասում, որ թատրոնի ճշմարտությունը պարզապես տարբեր է կենցաղի ճշմարտությունից և ասում է՝ «ժխտումը»: Ստեղծելով իր արվեստը հոգեբանական ճշմարտության, երբեմն անգամ ֆիզիոլոգիական հավաստիության հիմքերի վրա, սովորած լինելով հոգեբանական ռեալիզմի ու նատուրալիզմի վարպետներից, նա, այնուամենայնիվ, թատրոնը համարում է սովորական ճշմարտության ժխտումը: Ուշադրություն դարձնենք. ոչ թե ընդհանրապես կյանքի ճշմարտության, այլ կյանքի առօրեական, մատչելի, կենցաղի սովորությունն դարձած կողմերի ժխտումը: Բեմական պլաստիկական և ինտոնացիան իրենց արտահայտության ձևերը մշակում են կյանքի ճշմարտության, որպես գեղարվեստական մտածողության նյութի, հիման վրա, բայց այլևս չեն վերադառնում նյութին: Դա նշանակում է, որ նրանք ելնում են ոչ այն ճշմարտությունից, որ տեսնում ենք, լսում և շոշափում, այլ այն ճշմարտությունից, որին ձգտում ենք: Ինչպես տաճարը կառուցվում է հողի վրա ու նայում է երկնքին, և նրա բուն խորհուրդը դառնում է ամենաբարձր, հողից ամենահեռու կետը՝ հիմքի ու հենման հակադարձ իմաստը, այնպես էլ թատրոնը, անգամ կենցաղ ցուցադրելով, դառնում է կենցաղի ճշմարտության դիալեկտիկական բացասումը:

Բեմական արտահայտությունը հայտնագործվելով մարդու բնական հոգեֆիզիկական արտահայտության հիմքի վրա, բացասում է նրա սովորական դրսևոր-

ման ձևերը: Թատրոնը, ինչպես ընդհանրապես արվեստը, կենցաղի ճշմարտության մեջ ընտրում է բնութագրականը և «անսովորը», կամ սովորականը ներկայացնում է արտասովոր տեսքով՝ խտացնում, ընդգծում, սրում է նրա էական մանրամասների ամբողջությունը:

Ինչպե՞ս է հոգեբանորեն արդարանում այս արտասովորությունը դերասանի ինտոնացիայում, որը բեմում նույնպես բնական հոգեֆիզիոլոգիական պրոցես է, ինչպես կյանքում: Կամ՝ բեմում արտասանվող խոսքի առօրեականից շատ տարբեր ինտոնացիան իսկապե՞ս հակառակ է բնականությանը և հոգեբանորեն պատճառաբանված չէ՞, թեկուզ ոչ արվեստի, այլ հենց կյանքի ճշմարտության տեսակետից:

«Թատրոնը որքան մոտ է կյանքին, այնքան հավատարիմ է իրեն, և որքան մոտ է կյանքին, այնքան վատ է», — գրում է Այխենվալդը որպես շարունակություն այն գրույթի, թե «այն, ինչ շափից ավելի նման է ճշմարտությանը, թվում է ոչ ճշմարիտ և վանում է իրենից»¹³: Թատրոնը որպես արվեստ ժխտողը բառացիորեն պաշտպանում է նրա գեղարվեստականության սկզբունքը: Ընդունելուց առաջ հարկ է նախ ճշտել Այխենվալդի այս դատողության ամենառացիոնալ կետը: Այն, ինչը թատրոնում «չափից ավել» ճշմարիտ է, ոչ թե «թվում է ոչ ճշմարիտ», այլ այդպիսին է ըստ էության. արվեստում շափից ավելի ճշմարիտը ճշմարիտ չէ: Չափից ավելին նշանակում է չափազանցում, որը դեռևս իրականության տրանսֆորմացիան չէ: Իսկ թատերային չափազանցումը (եթե կարելի է գործածել այս բառը) հատկանշում է որակական փոփոխություն սովորական ճշմարտության հանդեպ, այնպիսի մի որակ, որը իրականի ինտեգրացիան է, այսինքն՝ այլևս համեմատելի չէ նրա հետ: Թատերային պատկերող միջոցները հավատարիմ են իրականությանը ոչ նրանով, որ կազմված են իրականությունից, այլ որ նրա ընդհանրացված ձևերն են և այդ-

¹² Վ. Փափազյան, Համլետը ինչպես տեսա, էջ 181:

¹³ Յու. Այխենվալդ, նշվ. աշխ., էջ 24—25:

պիսին են, քանի որ փոխված է նրանց՝ իրականությունից եկող ներքին կարգը: Նրանք հավատարիմ են, բայց ընդհանուր չեն իրականության հետ, որովհետև նույնական են նրան առանձին մասերի մեջ, բայց ոչ որպես ընդհանուր համակարգ:

Թատերական ներկայացումը կենդանի պրոցես է, և խոսքը նրանում ձգտում է հոգեբանական հավաստիության, բայց, որքան էլ տարօրինակ է, այդ հավաստիությունը հակառակ է հենց հոգեբանական ճշմարտության պահանջներին: Փորձենք թվարկել և ի մի բերել այն հանգամանքները, որոնք բացառում են բեմական ինտոնացիայի հոգեբանական հավաստիությունը:

Առաջին: Բեմը ենթադրվող հանգամանքների իրականություն է, որ չի թաքցվում նույնիսկ ամենանատուրալիստական ներկայացման մեջ, և որը հայտնի է ինչ չափով դերասանին, նույնքան էլ հանդիսատեսին: Ծայրահեղորեն բնական ռեակցիան բեմական իրադրությունների հանդեպ միշտ արդյունք է նրանց սխալ գնահատման, թե՛ հանդիսասրահում, թե՛ բեմում, հատկապես բեմում: Այստեղ բավական է, որ ծիծաղը կամ արցունքը թեկուզ ամենափոքր չափով վերածվեն իրականության և կդառնան ոչ ճշմարիտ:

Երկրորդ: Բեմի խոսքը պայմանաբար է ընդունվում որպես գրություն արդյունք. դերասանը գործ ունի տեքստի ոչ միայն պատրաստի, այլև գեղարվեստորեն մշակված կառուցվածքի հետ, որի ներքին ինտոնացիան արդեն կենցաղային չէ: Խաղի պրոցեսում, որքան էլ փոխվում են այդ կառուցվածքի ինչ-ինչ գծեր՝ ավելանում կամ պակասում են բառեր, դարձվածքներ ու բացականչություններ, նա շարունակում է մնալ ավարտված իրականություն: Անգամ տեքստը ներկայացումից ներկայացում փոխող դերասանը ստեղծում է իր խոսքի ինտոնացիոն կերպարի համար կայուն մի շրջանակ: Պատահական դարձվածքներն ու բացականչությունները

ծնվում են այդ շրջանակում, և նրանից դուրս երևում են ոչ ճշմարիտ: Կենցաղային խոսքում անխուսափելի է պատահականության մոմենտը, որը հոգեբանորեն օրինաչափ է: Բեմական խոսքում պատահականությունը օրինաչափություն չէ, եթե անգամ արդարացնենք այդ իմպրովիզացիայի օրենքներով: Այստեղ «պատահականությունը» միշտ ծրագրված է դերասանի ենթագիտակցության խորքերում և պատճառաբանված է ըստ հիմնական գեղարվեստական խնդիրների:

Երրորդ: Բեմական խոսքը կենցաղային խոսք չէ, քանի որ նրա բնական հանգամանքները հրապարակային են: Բեմական ամենաինտիմ դիալոգը դրված է հրապարակային պայմաններում՝ տեղի է ունենում ի տես և ի լսելիս հասարակության¹⁴: Հիշենք Ստանիսլավսկու՝ դերասանի ստեղծագործական վիճակը բնութագրող ամենաստույգ տերմինը՝ «հանրային մենակություն», որ նշանակում է, թե դա այլևս մենակություն չէ: Հետևաբար, խոսքը ներկայացվելով որպես գործող անձի սուբյեկտիվ կամքը, հանդիսականին է ուղղված իր օբյեկտիվ բովանդակությամբ. նրանում չի թաքցվում դերասանի վերաբերմունքը դրամատուրգիական կերպարի սուբյեկտիվ կամքի հանդեպ: Ենթադրվող իրադրությունները դերասանը ստեղծում ու գնահատում է ինչպես կերպարի, այնպես էլ իր դիրքերից՝ շրջատատող աշխարհի ու ժամանակի հետ ունեցած օբյեկտիվ կապերի ու հարաբերությունների տեսանկյունով¹⁵: Դրամատուրգիական իրավիճակների գնահատումը, այսպես կոչված, «բարոյական չեզոքություն» դիրքերից, պարզա-

¹⁴ Թատրոն բառի ստուգաբանությունն էլ ցույց է տալիս, որ նա վերաբերում է ոչ թե գործողությանը (դրամայի սուբստանցը), այլ հանդիսասրահին: Եթե դրան նշանակում է գործողություն, ապա թատրոնը առաջացել է teomaj բառից, որ նշանակում է տեսնելու միջոց, դիտարան, տեսլարան:

¹⁵ Հմմտ. Բ. Захава, Мастерство актёра и режисера, М., 1970, էջ 37:

պէս անբնական է, հակառակ թե՛ գեղարվեստական, և թե՛ հոգեբանական ճշմարտութեան պահանջներին: Թատերայնությունը դառնում է դրամատուրգիական հիմքի օբյեկտիվ բովանդակությունը բացահայտող միջոց: Վերածանել գրական խոսքի բովանդակությունը անհատական-հոգեբանական ճշմարտության դիրքերից, նշանակում է ոչ թե զարգացնել, այլ կեղծել գրական ենթատեքստը:

Չորրորդ: Բեմական խոսքը, լինելով հրապարակային խոսք, հանդիսասրահին է ուղղվում իր արտահայտության ոչ պատահական, այլ հասարակականորեն ընդունելի ու ներկայանալի ձևերով: Դերասանը խոսում է ոչ թե փոքր սենյակում (թեև կան սովորականից շատ փոքր դահլիճներ) և մի քանի մարդու համար, այլ այնպիսի պայմաններում, որոնք պահանջում են խոսքի էսթետիկական արժեքի բացարձակ ըմբռնելիություն, արտահայտության այնպիսի տեսանելի ու լսելի ձևովեր, որոնք ընդգծում են բովանդակության հասարակականորեն ընդունելի ասպեկտները: Այդ նույն ձևերը անհարկի ու անբնական են առօրյա-կենցաղային խոսքում, քանի որ վերջինս ունի անհատական նշանակություն կամ, պարզապես, շեշտված է նրա այդ կողմը: Դերասանը հարկադրված է ներկայանալի տեսք տալ ոչ միայն իր կեցվածքին ու շարժմանը, այլև հստակ, գեղեցիկ ու լսելի դարձնել խոսքի հնչյունները, ստուգել ու ճշտել ոչ միայն ինտոնացիայի հավաստիության, այլև հասարակականորեն ըմբռնելի լինելու շահը, լսել սեփական ձայնը, ճանաչելով նրա գեղարվեստական արտահայտության սահմանները: Այս բոլորը հանգեցնում է ինտոնացիոն արտահայտչականության ընդգրծմանը, ինտոնացիայի այն ոճավորմանը, որի անհրաժեշտությունը կյանքում չկա: «Մեր խոսքի առօրյա, անճոռնի պարզությունը,— գրում է Ստանիսլավսկին,— թուլատրելի չէ բեմում: Պարզ և գեղեցիկ խոսելը մի ամբողջ գիտություն է, որ պետք է ունենա իր օրենքնե-

րը»¹⁶: Չընդունելով դերասանական ձայների կեղծ հնչեղությունը, ինտոնացիայի հանդիսավոր միապաղաղությունը, հնչյունների գեղեցկականությունը, որոնք թատերայնության խեղաթյուրված ձևերն են, Ստանիսլավսկին ձգտում էր ինտոնացիոն արտահայտչականության նոր որակի, որում լինել պարզություն, ուժգնություն և վեհություն՝ «իսկական երաժշտականություն, զուսպ, ճիշտ և բազմազան ուրիշ, լավ, հանգիստ հաղորդող մտքի կամ զգացման ներքին պատկեր»¹⁷: Չայնական ռեգիստրի հինգ-վեց նոտան և կենցաղայնորեն պարզ ինտոնացիան նախատեսում են մեկ կամ մի քանի խոսակցի՝ ըմբռնելիության բավական նեղ ոլորտ: Այդ «պարզեցումը» բեմական իրականության մեջ նույնքան անբնական է, որքան թատերայնության խեղաթյուրված ձևերը:

Հինգերորդ: Բեմական խոսքի հանդիսավորությունը, պայմանականությունն ու ցուցադրականությունը իրենց բնական հիմքն ունեն իրականության մեջ: Այդ հիմքն են կազմում հասարակական կենցաղի թատերային կողմերը: Թատերայնությունը կյանքում իրողություն է և կեղծիք չէ այս հասկացության սովորական իմաստով: Դա հասարակական հոգեբանության դրսևորումն է պատշաճության արտաքին ձևերի մեջ, միջավայրին ու ժամանակին համապատասխան: Հասարակական կյանքը տարբեր ժամանակներում և կենցաղի տարբեր ոլորտների համար ինքնաբերաբար մշակել է խոսքի, շարժման ու պահվածքի էթիկետներ, որոնց իմաստը միայն ցուցադրականությունը չէ: Եվ թատրոնի պայմանականությունը ինչ-ինչ տեղերում հասարակական կենցաղի պայմանականության արտացոլումն է, նրա գեղարվեստական մշակումը: Կյանքը, հասկանալի է, թատրոն չէ, բայց չի կարելի չընդունել, որ բոլոր ժամանակներում էլ ձգտել

¹⁶ Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, նշվ. հրատ., էջ 480:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 481:

է թատերայնութեան. թատրոնը, որոշ առումներով, այդ ձգտման գեղարվեստական արտահայտությունն է: Հետևաբար, բեմական խոսքը չի կարող չլինել ցուցադրական և պայմանական, այս հասկացությունների գեղարվեստական իմաստով:

Այսպիսով, թատերայնությունը, որպես ինտոնացիոն արտահայտչականություն սկզբունք, իր հիմքում ելնում է կյանքից: Իրական խոսքի թատերայնությունը այն նյութն է, որը թատրոնում փոխակերպվում է գեղարվեստական ունելություն:

Զարգացնելով հոգեբանական ունելիզմի գեղագիտությունը, Ստանիսլավսկին հանգեց ոչ միայն թատերայնության, այլև նրա կենսական հիմքերի ժխտմանը: «Որտեղի՞ց են վերցված այս դեկլամացիոն երգայնությունը, գերասանական պաթոսի ձայնական գեղգեղանքներն ու կադանսները, — գրում է Ստանիսլավսկին: — Արհեստավորի լավ ու վատ ճաշակը դրանց քաղել է ամենուրեք. մունեստիկների ու փերեզակների հրապարակային բացականչություններից, լալկան կանանց ողբերից, լացուկոծից, եկեղեցիներում տիրացունների կանչերից, քահանայի ընթերցումից, բանասացների խոսվածքից և այլ գեղեցիկ ու անձաշակ պայմանականություններից»¹⁸: Ինտոնացիայի թատերայնության նման բացասումը հազիվ թե ընդունելի է այսօր: Շտամպները և կրկնվող ուձավորումները արվեստում անընդունելի են ոչ թե պայմանական ու հանդիսավոր լինելու պատճառով, այլ՝ որ ելնում են ստեղծագործության պատրաստի ձևերից: Թատերայնությունը անընդունելի է որպես գերասանական խաղի պատրաստի, թեկուզ և շատ ունելիստական ձևերի կրկնություն: Ուրեմն, անընդունելին պատրաստի ձևերի կրկնությունն է, ոչ թե թատերայնության սկզբունքը: Իսկ պատրաստի ձևեր տալիս են և՛ պայմանական, և՛ հոգե-

բանական թատրոնը. արվեստի կեղծիքը մնում է կեղծիք, ինչպիսի աղբյուրից էլ նա ծագելիս լինի: Կենցաղի թատերայնությունը դեռևս արվեստ չէ, բայց անտարակուսելիորեն արվեստի նյութ է, որ մշակվում, ոճավորվում է և դառնում գերասանական խաղի ու ինտոնացիայի հիմք: Այդ նույն ձևով, թատրոնը, որպես արվեստի նյութ, մշակում ու ոճավորում է կենցաղային ամենահավաստի ինտոնացիաները՝ իրենց իսկ հիմքի վրա: Ստանիսլավսկու այն դրույթը, որ «չի կարելի կենցաղային պայմանականությունները դարձնել գերասանական խոսքի հիմք»¹⁹, բացասվում է Մեյերխոլդի, Վախթանգովի, իսկ մեր ժամանակներում՝ Բրեխտի թատրոնի գեղարվեստական փորձով:

Թատերայնության սկզբունքը, այս դեպքում ինտոնացիայի թատերայնությունը, հիմնականում հանգում է մեկ բանաձևի՝ խոսքի օբյեկտիվ բովանդակության բացահայտում գեղարվեստական ընդհանրացման համապատասխան միջոցներով: Ինտոնացիայի ոճավորումը գեղարվեստական է այն չափով, որքանով որ համապատասխան է ստեղծագործողի մտահղացմանը և տալիս է նրան հասարակական իմաստ ու արժեք: Թատերայնությունը գեղագիտական նորմատիվ չէ, այլ բեմական արվեստի բնույթից եկող օրինաչափություն: Թատերայնության անփոփոխ էթիկետ գոյություն չունի, քանի որ յուրաքանչյուր դարաշրջան ստեղծում է իր թատերայնությունը՝ իր հասարակական կենցաղին և իր քաղաքական, բարոյական, էսթետիկական իդեալներին համապատասխան: Թատերայնության դրսևորման ձևերն ունեն իրենց ինչպես օբյեկտիվորեն կայուն, այնպես էլ ունելիստիվ կողմը:

Վերադառնանք այժմ մեր բնաբանին: Միամտություն է, իհարկե, կարծել, թե Լոուրենս օլիվյեի բեմական ինտոնացիան սկզբնապես ձևավորվել է եկեղեցա-

¹⁸ Կ. Ստանիսլավսկի, Արհեստ, թարգմ. Վ. Վարդանյանի, Երևան, 1948, էջ 32:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 33:

կան ատենաբանության ոճի ուղղակի ազդեցությամբ: Ժամանակակից անգլիական թատրոնի թերևս ամենախոշոր դերասանը, որին համեմատում են էդմունդ Քինի հետ և որի արվեստը դասական ոեալիզմի և սյուրռեալիզմի յուրահատուկ սինթեզն է, հագիվ թե հետևում է անգլիական եկեղեցու քահանայի քարոզխոսության թեկուզ շատ տպավորիչ ինտոնացիաներին: Օլիվյեի ինտոնացիան հանգիստ է արտաքուստ, պարզ և ուժգին, հագեցած ներքին լարումով, որը համենայն դեպս չի ցայտում, շունի այն տպավորիչ փայլը, որ լսում ենք Գիլգուդի խոսքում, ոչ էլ Ռիչարդ Բարտոնի անզարդ, տարերային պարզությունը: Օլիվյեի ինտոնացիայում կա ներքին նյարդայնություն և զուսպ բանաստեղծականություն՝ ձայնի բնական, ոչ ստեղծովի մեղեդայնությամբ: Ինչպես շատ սուր նկատում է Քենեթ Թայնենը, «այս խառնվածքի խորքում հոսում է կատաղության այնպիսի երակ, որը ոչ մի կերպ չի ծածկվում նրա աշխարհիկ սիրալիր դիմակի տակ»²⁰: Օլիվյեի խոսքում, իհարկե, արարողության հետք իսկ չկա, բայց եթե նա ասում է, որ իրենում մի ժամանակ ուժեղ է եղել արարողության զգացումը, այստեղ պետք է տեսնել հետևյալ ճշմարտությունը: Գերասանական ստեղծագործության վաղ տարիներին իսկ Օլիվյեն ունեցել է ինտոնացիայի թատերայնության սուր զգացողություն, թատերայնություն, որի ընդգծված արտահայտությունը տեսել է եկեղեցական ընթերցանության մեջ: Թատերայնությունը, որպես տեքստի օբյեկտիվ բովանդակությունը բացահայտող միջոց, այստեղ արտահայտվելու էր ավելի մերկ ցուցադրականությամբ: Ընթերցող քահանան գործ ունի գրական այնպիսի նյութի հետ, որի հեղինակը անհատականություն չէ, այլ դավանաբան (դոգմատիկ): Այդ դոգմատիկական բացարձակ ճշմարտություն համարողը՝ քարոզիչը, ներկայանում է ոչ իր մարդկային անհատականությամբ, այլ որպես հա-

²⁰ „The Observer,“ 1965, № 2.

սարակականորեն անվիճելի համարված սկզբունքները թարգման: Նա չի փորձում անհատականացնել «բանն աստծո», իր «արտիստական» վերաբերմունքը չի խառնում տեքստի բովանդակությանը: Եկեղեցական ընթերցանության մեջ բացառվում է բեմական ենթատեքստը, այս հասկացության սուբյեկտիվ-էմոցիոնալ իմաստով, բացառվում է հոգեբանական հավաստիության ամենափոքր շափը, որովհետև աստված անհատականություն չէ, այլ ընդհանրացում: Ահա այդ ընդհանրականի թատերային արտահայտությունը ունի իր կայուն և անփոփոխ ձևը, որը չի փոխվում, քանի որ չի փոխվում ասելիքը:

Ինտոնացիայի թատերայնությունը դրամատիկական արվեստում ունի բոլորովին այլ իմաստ. նա արտահայտվում է միայն անհատականության միջոցով և միշտ կոնկրետացված է: Տեքստի ներքին ինտոնացիան թատրոնում ստանում է անհատական-կերպարային արտահայտություն: Դա գեղարվեստորեն մշակված ձևի սուբյեկտիվ-արտիստական անձնավորումն է, որ ձգտում է թատերային իդեալականության: Սա նշանակում է նաև, որ խոսքի մեջ անհատական-կերպարայինը և ընդհանրական-թատերայինը միասնական են, որպես արտահայտվող իրականության սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ կողմեր: Օլիվյեի խոսքի ինտոնացիոն նկարագիրը անպայման ունի արտիստական այն որակը, որ անվանեցինք թատերային իդեալականություն: Բայց նրա ինտոնացիան գեղարվեստորեն հետաքրքիր է միայն իրեն հատուկ անհատական երանգներով: Այդ անհատական երանգները, պարզ է, նույնը չեն ու չեն կարող լինել «Համլետում» և Չեխովի «Քեռի վանյայում» (Աստրով), Մալիուլիոյում և Օթելլոյում: Փաստորեն, թատերային իդեալականությունը կերպավորման արտաքին հատկանիշների այն կոմպլեքսն է, որ ինտոնացիոն ու պլաստիկական պայմանական ձևերի մեջ արտահայտում, սիմվոլացնում և ընդհանրացնում է դարաշրջանի ու հա-

սարակութեան ոգին: Օլիվեին հիացրել է իր հոր ժամասացութունը, որովհետև դա եղել է թատերայնորեն իդեալական՝ համապատասխանել է և՛ ժամանակին, և՛ հեղինակին, և՛ հանդիսատեսին:

9. ԹԱՏԵՐԱՅԻՆ ՈՏԱՎՈՐՈՒՄ ԵՎ ԿԵՐՊԱՐԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թատերային արտահայտության ձևերը միշտ կոնկրետ են, ըստ ժամանակի ու միջավայրի: Թատերայնության անփոփոխ էթիկետ գոյություն չունի: Եթե ժամանակակից թատրոնում ներկայանալի չէ բարձրաձայն ու հանդիսավոր արտասանությունը, ոչ այն պատճառով, որ դա արվեստի ճշմարտություն չէ, այլ՝ որ այդ ճշմարտությունը ներդաշնակ չէ այսօրվա կենցաղի ճշմարտությանը, այդպիսին չէ այսօրվա հանդիսականի ներքին ինտոնացիան: Մինչդեռ, ասենք, անտիկ թատրոնում բարձրաձայն խոսքի ելևէջը և պրոսքենիոնի արձագանքը հանդիսականն ընկալել է որպես իր ներքին ձայնը: Հույն դերասանի խոսքը՝ իր բանաստեղծական ու թատերային ձևերով, ընդունվել է որպես կյանքի ճշմարտություն: Այդ ինտոնացիան ներդաշնակ է եղել ավենական ստրկատիրական դեմոկրատիայի հասարակական և էսթետիկական իդեալներին: Բարձրաձայն հռետորական խոսքը ավենական քաղաքացու համար եղել է նաև կենցաղի փաստ, որը գեղարվեստորեն մշակվել ու ոճավորվել է թատրոնում: Այս նույն ձևով, կլասիցիստական թատրոնի հանդիսատեսը արտառոց ոչինչ չի տեսել դերասանի վերամբարձ, երգային արտասանության մեջ: Դա նրա համար եղել է բնական ու հասկանալի, ինչպես իր իսկ կենցաղի պայմանականությունները: Ինչպես դարաշրջանի գրական ոճերում, այնպես էլ թատերային ինտոնացիայի մեջ պարզորեն արտահայտվել են պալատական ազնվականության կենցաղն ու գեղարվեստական ճաշակը: Խոսքի հանդիսավոր ու զարդարուն ոճը ազնվականության համար ունեցել է կենցաղի բնականություն և դրանով էլ

դարձել է արվեստի նյութ: Ճիշտ այդպես, միջնադարյան եկեղեցու և թատրոնի իրար միանգամայն հակադիր ոճերը ելնում էին դարաշրջանի կենցաղի ու կենսաձևերի հակադիր սկզբունքներից: Միջնադարյան քաղաքային կենցաղում ընդունված են եղել և՛ թատրոնը, և՛ եկեղեցին, ուստի տարբեր ձևերով թատերային են եղել շուկայական խեղդատակի գոեհկաբանությունները և պատարագիչ քահանայի միստիկականորեն ներշնչված ու լուրջ ընթերցանությունը: Պարզապես, դրանք եղել են հասարակական կենցաղի տարբեր, միմյանց հակառակ կողմերի արտահայտություններ: Թատրոնի ու դերասանի արվեստի պատմության մեջ կհանդիպենք թատերայնության ու թատերային խոսքի այլևայլ հիմքերի ու բազմազան ձևերի, բայց երբեք թատերայնության բացարձակ ժխտման:

Ստանիսլավսկու բեմական արվեստի ռեֆորմը, որն ունի թատերայնության ժխտման բազում մոմենտներ, կարևոր մի տեղում թատերայնության մի որակի ժրխտումն էր և մեկ այլ որակի հաստատումը: Բայց միաժամանակ, դա գեղարվեստական էտալոն չէր ո՛չ իր ժամանակի, ո՛չ էլ մանավանդ հետագայի համար, քանի որ թատերայնության պատմականորեն հնացած ըմբռնումներին էին հակադրված դարասկզբի մյուս, Ստանիսլավսկուց տարբեր ճանապարհներով գնացող նորարարները: Խոսքի հոգեբանորեն հավաստի ինտոնացիան, որ հաստատվում էր Գեղարվեստական թատրոնում, ունեցել է թատերայնության իր շափանիշները, թատերային իդեալականության իր սահմանները, որ «եղել է Չեխովի դրամատուրգիայի բեմական պրոեկցիան և գտնված է եղել Չեխովի պիեսների համար»²¹: Եթե Շեքսպիրը պահանջել է հնչող խոսքի բոլորովին այլ ոճ, ապա ոչ այն պատճառով, որ Չեխովը թատերային չէ, կամ Շեքսպիրը վերամբարձ է: Ինչպես տարբեր է նրանց աշխարհը,

²¹ А. Штейн. О старом и новом в театральном искусстве, Вопросы философии, 1966, № 7, էջ 139:

այնպես էլ տարբեր է նրանց ինտոնացիան, թե՛ գրական, թե՛ բեմական առումով: Չեխովյան խոսքը չի սիրում զգացմունքների մերկացում, շեքսպիրյան խոսքը ինտոնացիոն վերարտադրության մեջ չի ընդունում կիսատոներ ու քառորդ տոներ: Կարելի է նկատել, որ ռուսական բեմական լեզվի պատմության մեջ յուրաքանչյուր թատրոն բերել է իր ինտոնացիան կամ ազգային ինտոնացիայի իր գեղարվեստական մշակումը: Պետերբուրգի Ալեքսանդրյան թատրոնի փոքր-ինչ գրքային, փոքր-ինչ արվեստական ոճը (Վասիլի Կարատիգին, Վասիլի Վասիլևիչ Սամոյլով) միանգամայն բնական էր ռուսազնվականության, մասամբ և արևմտասեր մտավորականության համար: Որոշ առումով, այստեղից է գալիս Յուրի Յուրևի ինտոնացիան՝ թատերային պաթոսի համեմատաբար մեղմ երանգներով: Ռուսական խոսքի թատերայնության առանձնահատուկ որակ է բերում Մոսկրվայի Փոքր թատրոնը (Շչեպկին, Սադովսկիներ, Երմոլովա): Դա մոսկովյան խոսվածքի ոճավորումն է, որ ժամանակին դարձել է գրական ինտոնացիայի շափանիչ ռուս սլավոնասեր մտավորականության համար: Մինչև վերջերս՝ 40—50 ական թթ. Փոքր թատրոնի ինտոնացիան տարբերվում էր ռուսական մյուս բեմերի ընդհանուր ինտոնացիայից: Ռուսական խոսվածքի նման ոճավորումը այսօր թատրոնում ունի պատմական արժեք, ինչպես սլավոնասիրությունը՝ իր կուլտուր-քաղաքական ձգտումներով:

Խոսքի թատերայնությունը հայ թատրոնում սկսած անցյալ դարի 60-ական թթ. ստացել է Լրկակի արտահայտություն: Դա բացատրվում է ոչ միայն գրական երկու լեզուների գոյությունը, այլև այն հասարակական-քաղաքական պայմաններով, որոնցում ձևավորվել էին Պոլսի և Թիֆլիսի թատրոնները: Պոլսի «Արևելյան թատրոնի» երգային ինտոնացիան, ավելի ճիշտ՝ ումանտիկական պաթոսը (Արուսյակ Փափազյան, Ստեփան էքշյան, Մարտիրոս Մնակյան, Թովմաս Ֆասուլ-

յաճյան) նույնքան ընդունելի և հասկանալի էր իր միջավայրում, որքան կենցաղային խոսվածքի թատերային ոճավորումը Գևորգ Չմշկյանի թատրոնում: Միաժամանակ, ումանտիկական պաթոսը ազգային-պատմական ողբերգության և թարգմանական մեղորոշման բեմական պրոեկցիան էր: Դա չէր կարող հնչող խոսքի գեղարվեստականության շափանիչ չլինել Ֆրանսիական հեղափոխությունների և Իտալիայի ազատագրական պատերազմների օրինակով ոգեշնչված, ազատագրական ու լուսավորական ծրագրեր կազմող արևմտահայ մտավորականության համար: Ռոմանտիկական էին ծրագրերն ու մտքերը, պաթետիկ էին խոսքերը, բարձրաձայն ու հանդիսավոր էր բեմական ինտոնացիան: Արեվելահայ մտավորականությունը կանգնած էր, որոշ առումով, համանման խնդիրների լուծման առաջ, բայց կուլտուրական անկախության ավելի ունալ հնարավորություններով: Եվ այստեղ էլ պատմական դրամայի պաթետիզմը տեղի էր տալու բարբերի կատակերգության և կենցաղայնության միտումներից ոչ զուրկ ունալիստական խաղաոճի առաջ: Որքանով որ պատճառաբանված էր պոլսահայ դերասանի բարձրաձայն հանդիսավորությունը, նույնքան էլ հասկանալի էր Գևորգ Չմշկյանի զարմանքն ու վրդովմունքը, թե ինչո՞ւ Ֆասուլյաճյանը «ամեն մեկ բառը արտասանում էր առանձին շեշտադրությամբ և խոսում էր երգելով»²²:

Չմշկյանի, Մհրդատ Ամրիկյանի, Քեթևան Արամյանի և արևելահայ մյուս դերասանների խաղաոճը արդեն 60-ական թթ. կեսերին ենթադրում էր ինտոնացիայի թատերայնության բոլորովին տարբեր մի որակ: Դա ունալ հիմքեր ուներ մի կողմից տիրապետող դրամատուրգիական նյութի, մյուս կողմից արևելահայ լեզվի, մասնավորապես թիֆլիսահայ խոսվածքի մեջ: Դա առօրյա, խոսակցական ինտոնացիաների ընդօրինակումը

²² Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Երևան, 1953, էջ 40.

չէր, այլ նրանց ոճավորումը՝ ըստ բնավորությունների թատրոնի գեղագիտության և ըստ դրամատուրգիական նյութի: Ուշադրության առնենք հատկապես վերջին հանգամանքը: Սունդուկյանի լեզուն իր բոլոր մանրամասներով ու նրբություններով ելնում է թիֆլիսահայ խոսվածքից, բայց այս երկուսը նույն բանը չեն: Մեկը կենցաղի փաստն է, մյուսը նրա գրական ոճավորումը, որի բեմականացումը իր հերթին հանգեցրել է տեղական կենցաղային խոսվածքի թատերային ոճավորման: Այս առումով, ուշագրավ է Չմշկյանի վկայությունը Ամբիկյանի ինտոնացիայի մասին: Վերջինս, ինչպես գրում է Չմշկյանը, «սովորական խոսակցության ժամանակ չէր կարող մեկ երկու խոսք ուղիղ արտասանել Թիֆլիսի բարբառով, տեղական պիեսների մեջ խաղալիս, բեմի վրա հնչում էին բառերը բուն իսկ թիֆլիսեցու նման»²³: Ինչպես նկատում ենք, անգամ կենցաղային ինտոնացիաներ ցուցադրող դերասանը ելնում է ոչ թե կենցաղի փաստից, այլ նրա գեղարվեստորեն մշակված որակից և զուգորդում այդ նույն կենցաղի փաստի թատերային կողմերի հետ: Էական է դառնում ոչ թե կենցաղային ինտոնացիայի տիրապետումը, այլ նրա ոճավորման առանձնահատկություններն զգալը: Դերասանն ընկալում է առօրյա խոսվածքի գեղարվեստորեն մշակված, գրական արվեստի վերածված որակը և նրա էսթետիկական հատկանիշների միջոցով ճանաչում կենցաղային ինտոնացիայի թատերային կողմերը: Եթե անգամ ելնում է կենցաղային ինտոնացիայի վերարտադրությունից, դարձյալ չի մնում նրա մակարդակին. ոճավորում է այն ըստ գրական ինտոնացիայի և թատերային իդեալականությունից իր պատկերացումների, ստեղծում նրա «երկրորդ բնությունը», որը դուրս է առօրյա փորձի սահմաններից²⁴:

²³ Նույն տեղում, էջ 142:

²⁴ Հմմտ. *И. Кант*, Соч., т. V, М., 1966, էջ 230—231:

Թատերային ոճավորումն արդեն բացառում է կենցաղայնությունը ինչպես պլաստիկայի, այնպես էլ ինտոնացիայի մեջ: Ոճավորված առարկան ու երևույթը, իհարկե, միշտ կոնկրետ են, ինչպես կոնկրետ են թատերային իդեալականության պատկերացումները, ըստ ժամանակի ու միջավայրի: Այս առումով, թատերային ոճավորման թերևս ամենաճշգրիտ սահմանումը տալիս է Մեյերխոլդը: «Ոճավորում» հասկացության հետ,— գրում է նա,— իմ կարծիքով, անխզելիորեն կապված է պայմանականության, ընդհանրացման և սիմվոլի գաղափարը: «Ոճավորել» դարաշրջանը կամ երևույթը, նըշանակում է արտահայտության բոլոր միջոցներով բացահայտել դարաշրջանի կամ երևույթի ներքին սինթեզը, վերարտադրել նրանց թաքնված բնորոշ գծերը»²⁵: Իսկ սա արդեն տալիս է թատերային իդեալականության այն որակը, որ ըմբռնելի և ընդունելի է ամեն միջավայրում ու դարաշրջանում: Ոճավորումը, առարկան կամ երևույթը բարձրացնելով սիմվոլի աստիճանին, այլևս հեռացնում է նրան կենցաղի փաստից, որքան էլ ստույգ արտահայտի վերջինիս բնորոշ գծերը: Ոճավորումը (սա վերաբերում է նաև ինտոնացիայի ոճավորմանը) ենթադրում է այնպիսի ձևերի առկայություն, որոնք չկան կամ նկատելի չեն պատկերվող երևույթի արտաքին կազմում, արտահայտում են նրա էմպիրիկ պատկերացումից դուրս գտնվող, բայց նրա «իդեալական» էությունը ձգտող, արտիստի երևակայությամբ ստեղծված, կողմնակի թվացող առնչությունները: Այստեղ են և այն էսթետիկական հատկանիշները, որոնք պատճառաբանված են գեղարվեստական առարկայի ներքին տրամաբանությամբ և չեն արդարանում նրանից դուրս: Օրինակ, Ադամյանի, հետագայում Սիրանուշի խոսքում ժամանակակիցներից ոմանք նկատել են իտալերենի հնչերանգներ, կամ Փափազյանի ֆրանսերենում՝ ֆրանսերենին ոչ հատուկ ին-

²⁵ Վ. Մեյերխոլդ, *Եզվ. աշխ.*, հ. I, էջ 103:

տոնացիոն գծեր²⁶: Եվ, այնուամենայնիվ, նրանց խոսքի գեղարվեստական հավաստիությունը ոչ մի դեպքում տարակուսանք չի հարուցել: Ադամյանի երաժշտական բարիտոնը՝ հիմնականում արևմտահայերենի ինտոնացիաներով և իտալերեն հիշեցնող մեղեդայնությամբ, ունեցել է նաև այնպիսի երանգներ, որոնք հազիվ թե կարելի էր գտնել հայերենում, իտալերենում կամ ֆրանսերենում: Նման անսովոր ինտոնացիոն երանգներ կարելի է նկատել և Փափազյանի խոսքում: Դրանք հնչող խոսքի թատերային ոճավորման այն գծերն են, որոնք արտաոռց կարող են հնչել կյանքում, իսկ բեմում պատճառաբանվում են ըստ գեղարվեստական առարկայի ներքին տրամաբանության: Բացի այդ, որոշ ժամանակակիցների տպավորությունը (Նեմիրովիչ-Դանչենկո), Ադամյանի խոսքը կյանքում էլ ունեցել է սովորականից ավելի մեղեդայնություն, և դա ընկալվել է որպես նրա ինտոնացիայի բնական հատկությունը՝ նրա էությունից եկող բնական արտիստականություն: Այդ բնական պաթոսի մասին ահա թե ինչ է գրվել ժամանակի ուսական գեղարվեստական մամուլում, այս անգամ Սիրանուշի խոսքի տպավորության տակ: «Այդ լեզվի մեջ (հայերենում — Հ. Հ.) կա արևելյան երգայնություն, ինչ-որ բնական, կարելի է ասել, առօրյա պաթոս, ինչ-որ յուրահատուկ գեղեցկություն, պարզեցված ողբերգականություն, մտերիմ, կենսական, կենցաղի ակունքներին մոտիկ, ինչպես ինքը Արևելքը: Մեզ համար ողբերգականը (նաև թատերայինը — Հ. Հ.) կլասիցիզմն է, վերամբարձությունը՝ ավելի շատ գրականություն: Նրանց համար ողբերգականությունը ամեն օր է. դա արտացոլվելու է զգացմունքների, լեզվի, խոսքի, երաժշտության մեջ, մարմնի շարժումներում, հայացքում, ժպիտում»²⁷:

²⁶ Տե՛ս «Красная газета», Л., 1929, № 1, էջ 4:

²⁷ «Театр и искусство», Петроград, 1912, № 24.

էական չէ, թե որքանով է ճշմարտությանը մոտ այս առողբերի հեղինակի կարծիքը հայերենի «արևելյան երգայնության» կամ «առօրյա պաթոսի» մասին: Էականն այն է, որ ինտոնացիայի թատերայնությունը Սիրանուշի հասցրել է հոգեբանական հավաստիության, կենսական համոզականության աստիճանին: Իհարկե, Սիրանուշի խոսքը ունեցել է գեղարվեստական այնպիսի մշակվածություն, որ նրանում կենցաղայնության նշույլ իսկ չի եղել, և այդ «կենցաղի ակունքներին մոտիկ ողբերգականությունը» պետք է համարել նրա արվեստի և մասնավորապես ինտոնացիոն ոճի առանձնահատկությունը: Դրանով նա, ըստ երևույթին, շատ է տարբերվել իր շրջապատի հայ դերասաններից: «Երբ Մոսկվա էինք գնացել գաստրոլների, — պատմում է Գրիգոր Ավետյանը, — ուս դերասանները հարց էին տալիս իրենց ծանոթ հայերին, թե ի՞նչ լեզվով է խոսում Սիրանուշը բեմի վրա. եթե հայերեն է, ապա ինչո՞ւ նման չէ խմբի մյուս անդամների խոսվածքին»²⁸: «Հայերեն էր արդյոք դա, — ակամա նույն հարցն է կրկնում Փափազյանը, — իմ հայրենի բարբառը երբեք այդքան շքեղ չէր հնչել, իմ ժողովրդի աղջիկներից ոչ մեկի ձայնը հանդիսատեսին այդպես չէր պատմել իր հոգին»²⁹:

Սիրանուշի ինտոնացիայի մասին լիակատար պատկերացում տալու հնարավորությունը շունենք³⁰, բայց ունենք խոսքի ոճավորման նրա սկզբունքները շարունակողի՝ Փափազյանի գրառված խոսքը: Փափազյանը մշակել է յուրահատուկ բեմական ինտոնացիա և հնչյունի մի որակ, որոնց շատ գաղտնիքներ, իր իսկ վկայություններ, սովորել է Սիրանուշից: Այդ ինտոնացիան և հնչյունը առաջին տպավորությունից թվում են ոչ հայ-

²⁸ Գ. Ավետյան, նշվ. աշխ., էջ 67:

²⁹ Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, հ. 1, էջ 263:

³⁰ Սիրանուշի հայերենի, մասնավորապես հնչյունի արտասանության մասին տե՛ս Ռ. Զաբյան, Սիրանուշ, Երևան, 1956, էջ 261—266:

կական, համենայն դեպս՝ անսովոր մի հայերեն: Սա մի լեզու է, որտեղ շկա առօրյա խոսքի, սովորական, ականջին սովոր, կենցաղի փաստ դարձած հնչերանգներից ոչ մի հիշողություն, եթե նկատի չառնենք մի քանի բաղաձայնների արևմտահայերենին հատուկ դրվածքը: Փափազյանի հայերենի, նաև ուսերենի վրա որոշակի հետք է թողել իտալերենը³¹, ինչպես և ֆրանսերենի վրա՝ հայերենը³²: Այս չէ, իհարկե, ամենակարևորը: Նրա խոսքում տիրապետում է հայկական ինտոնացիան՝ մշակված գրաբարի շարադասությունից եկող առոգանական ձևերի հիմքի վրա: Սա պետք է բացատրել նրանով, որ Փափազյանի լեզվամտածողությունը մշակվել է Մխիթարյանների դպրոցում: Բացի այդ, Փափազյանը ոսկեդարյան հայերենում տեսնում է ոչ միայն արևմտահայերենի ու արևելահայերենի արմատը, այլև նրանց «ամբողջական գումարը»³³:

Արդ, որո՞նք են Փափազյանի բեմական ինտոնացիայի հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք հատկանշում են արևմտահայ բեմի վարպետների ինտոնացիան և մասամբ գալիս են դարավերջի իտալացի դերասան-

³¹ «Երբ այսօր նայում եք Փափազյանին,—գրում է Սոլոմոն Միխոելսը,—տեսնում եք իտալական ընթերցանության մի տարբերակը: Այդ իտալացիների մասին, որոնք եղել են այստեղ՝ Մոսկվայում, շատ են պատմում: Պատմում են, ճիշտ է, նաև ոչ իտալացու, այլ նշանավոր նեգր Այրա Օլդրիջի մասին, որը շատ բան է ժառանգել խոսքի այդ հիանալի դպրոցից: Այդ դպրոցի մասին կարելի է դատել և Փափազյանի խաղով: Գուք երբևէ հետաքրքրվեցեք, ուշադիր լսեցեք, հետևելով նրա խոսքի ընթացքին, նրա շնչառությանը» («Шекспировский сборник», М., 1958, էջ 473):

³² Ուշագրավ է Ադրիան Պիտտովսկու տպավորությունը Փափազյանի ֆրանսերենից. «Նրա ձայնը խուլ է և փայլատ, նրա ֆրանսերեն խոսքը տարօրինակ է և ոչ սովորական: Եվրոպական ամենահնչեղ լեզուներից մեկի շափաբերական ինտոնացիաները կարծես հավաժ են արևելյան լիաձայն խշաղցող բաղաձայնների: Ռիթմիկ-ալիբաձև մեղեդու մեջ» («Красная газета», Л., 1929, № 1, էջ 4):

³³ Վ. Փափազյան, Լիր արքա, էջ 22:

ներից: Փափազյանը (կարծում ենք՝ նաև Սիրանուշյը) նախ հմտորեն էր օգտվում հայերենի բառաշեշտի առանձնահատկություններից: Ինչպես կտեսնենք, մասամբ դրանով է պայմանավորվում նրա բաղաձայնների արտասանությունը և ինտոնացիայի ընդհանուր նկարագիրը: Հայերենում բառաշեշտը թույլ է, և օտար ականջի համար դժվար ընկալելի: Բառն ավարտվում է ոչ թե շեշտի հարվածով կամ վերջին վանկի երկար արտաբերումով, այլ տոնի անկումով: Մյուս առանձնահատկությունը, որ նշանակություն է ստանում բեմական ինտոնացիայում, խլություն և ձայնեղության ցայտունություն է, հատկապես ձայնեղների ամբողջունն ու լիաձայնությունը: Այս առումով, փոքր-ինչ տարբեր է արևմտահայ արտասանությունը. նրանում խուլ բաղաձայնները միտում են ձայնեղության, և ձայնեղները՝ խլության: Մասամբ սրանով պետք է բացատրել, որ արևմտահայ դերասանի խոսքում տոնի կոնտրաստները շեն ընդգծվում, դինամիկ հարթությունների փոխանցումը սահուն է, գրեթե աննկատելի, և ընդհանուր ինտոնացիան օտար ականջի համար ավելի բարեհնչուն է: Աղամյանը, Սիրանուշյը, հետագայում Փափազյանը և Ներսիսյանը, խաղալով արևելահայերեն, միշտ էլ պահպանել են արևմտահայ արտասանության երանգները: Հայտնի է, որ Ներսիսյանի արևմտահայերենը իր հերթին պահպանում էր արևելահայերենի երանգները: Հայերեն երկու գրական լեզուների միացումը փաստորեն տեղի է ունեցել բեմական խոսքի ասպարեզում, սկսած Աղամյանի ժամանակներից, և դրա ամենաբնորոշ օրինակը Փափազյանի խոսքն է: Նրա արտասանության մեջ բաղաձայնները մեղմացված են, թեթև և մաքուր, ոչ աղմկոտ, լայն շնչի վրա: Հայտնի է, որ բառի լսելիությունը նորմալ մեծության թատերասարահներում³⁴ պայմանավորված է վերջին հնչյունի

³⁴ Թատերասարահ նորմալ մեծությունը որոշվում է նախաբեմի ու վերջին կարգի հեռավորությամբ, որը պարտերում չպետք է

չսելիությամբ: Եթե բառն ավարտվում է փակ վանկով, Փափազյանը մեղմացնում է վանկը փակող բաղաձայնը, որով, կարծես, ազատագրվում է կաշկանդումից վերջին ձայնավորը, և բառն ստանում է թուիչ ու կենդանություն: Բառի և ֆրազի արտասանության մեջ պահպանելով, նույնիսկ ընդգծելով տոնի անկումը, Փափազյանը մի քանի բառերում վերականգնում է գրաբարյան շեշտը՝ ա՛յսպես, ա՛յսօր, ե՛րբ-և-իցե՛ և այլն: Ի հակադրություն իր խոսքի ընդհանուր ինտոնացիոն նրկարագրի, նա այստեղ ընդգծում է շեշտը: Այնուհետև, Փափազյանը հաճախ փոխում է ֆրազի շարադասությունը այնպես, որ շեշտվող բառն ընկնի վերջում, կամ պարզապես շեշտում է վերջին բառը³⁵: Այս բոլորը գումարվելով, տալիս են խոսքի թատերային ոճավորման մի տիպ, որ կրում է թե՛ արևմտահայ, թե՛ արևելահայ ինտոնացիայի առանձնահատկությունները: Սա զուտ բեմական լեզու է, և նրանում կարելի է գտնել ամեն ինչ, բացի կենցաղայնությունից: Դա հայերեն երեք գրական լեզուների ինտոնացիոն առանձնահատկությունների համադրումն է ըստ բեմական արվեստի պահանջների և առօրյա հայերենի կողքին թվում է տարօրինակ ու արտառոց: Այս ինտոնացիան իրականության փաստ չէ, այլ

անցնի 25 և օթյակներում 27—28 մետրից (Сценическая техника и технология, реф. вып. № 5, М., 1966, էջ 4—5): Ըստ ձայնի անդրադարձման օրենքների, ձայնի աղբյուրի և ակուստիկ հայելու հեռավորությունը չպետք է հասնի 34 մետրի, այլապես դերասանը կլի իր խոսքի անդրադարձումը:

³⁵ Այս միջոցը ոչ սակավ կիրառում է նաև Ս. Քոչարյանը, իհարկե, տարբեր՝ իր անհատական ինտոնացիային հատուկ ձևերով: Դա նկատելի է հատկապես չափածոյի ընթերցանության մեջ. բանաստեղծական ֆրազի վերջում նա երբեմն բարձրացնում է տոնը.

էն մթին ամպից արծի՛վն է իջնում,
Սարի արծիվը շեշտակի քափով...

(Զ. Թումանյան)

Պահպանելով տրամաբանական պարտադիր շեշտը, նա այս ձևական շեշտով ընդգծում է ֆրազի դինամիկան և ստեղծում դրամատիկական անընդհատ վերելքի տպավորություն:

գեղարվեստական երևույթ, որի հետաքրքրությունը մեզ համար մեծանում է այնքանով, որ նրա տերերը հայ դերասանական արվեստի, հետևաբար և հայ բեմական խոսքի ամենաբարձր արտահայտության կրողներն են:

Թերևս արվեստի արժեք չստանար արևմտահայ դերասանի բեմական լեզուն, եթե նրա ստեղծողներն ու կիրառողները չգտնեին դեկլամացիայի արվեստի զաղտնիքը՝ բառային նշանի տակ ենթադրվող զգացմունքի և բառի հնչյունական ֆակտուրայի միաձուլումը: Փափազյանը շատ դեպքերում հնչյունին տալիս է ինքնուրույն արժեք, և դրա հիմքում մի կողմից իր իտալացի ուսուցիչների, մյուս կողմից Սիրանուշի խոսքից ստացած տպավորությունն է, որը հետագայում նա մշակել է յուրովի և դարձրել սկզբունք:

Չպետք է կարծել, իհարկե, որ հայ խոսքի թատերայնացման միակ կամ ամենաճիշտ ճանապարհը երկու գրական լեզուների հնչյունական-ինտոնացիոն ձևերի համադրումն է: Թերևս ավելորդ է ասել, որ այստեղ նորմատիվներ չկան, այլ կա ընդհանուր մի սկզբունք բոլոր լեզուների համար: Պարզ ասած, դա հնչյունի և դարձվածքի մելոդիկայի որոշակի փոխաձևությունն է (դեֆորմացիա)՝ շեղումը առօրյա խոսվածքի մշակված և ընդունված նորմերից՝ ըստ դերասանի գեղարվեստական իղեայի: Աբելյանի էլիզբարովի ինտոնացիան՝ շամախեցու խոսվածքի նկատելի երանգներով (հատկապես որոշ բառերի երկշեշտ արտասանությունը)՝ գրական լեքսիկայի հիմքի վրա, իրականության մեջ կարող էր թվալ տարօրինակ և արտառոց: Միջավայրը, որտեղից վերցվել էր հնչյունական-ինտոնացիոն նյութը, հազիվ թե ետ ընդուներ այդ, որպես իրենը: Նույն ձևով, կենցաղի իրականության հետ անհամեմատելի է Օլգա Գուլազյանի սունդուկյանական կերպարների խոսքը: Գուլազյանը մեղմացրել ու երաժշտականացրել է թիֆլիսահայ խոսվածքին հատուկ ծ, կ, դ, և բաղաձայնների

ընդգծված կոկորդաշին արտասանությունը³⁶, սունդուկ-
յանական ֆրագում հայտնագործել մեղեդային այնպի-
սի նրբերանգներ, որ անհնարին է գտնել իրականություն
մեջ: Կամ՝ Ավետ Ավետիսյանի Պեպոյի ինտոնացիայի
հանդիսավորությունը գալիս է ոչ կենցաղից, ոչ էլ նույն-
իսկ գրական տեքստից, այլ ուրիշ մի ակունքից: Դերա-
սանը, եթե անգամ շատ հավատարիմ է մնում լեզվի
օրենքներին, անսխալ կերպով վերարտադրում է բար-
բառային կամ գրական խոսվածքի հնչյունական-ինտո-
նացիոն բոլոր ձևերը, դարձյալ անխուսափելի է ոճա-
վորման մոմենտը: Կամ՝ ուսական բեմում գուցե ոչ մի
կերպար չի խոսել ավելի ճիշտ, ավելի տրամաբանական,
քան Նիկոլայ Խմելյովի Կարենինը («Աննա Կարենինա»):
Եվ այդ շափած ձևած, միապաղաղ տրամաբանականու-
թյունը, հնչյունների, հատկապես բաղաձայնների ընդ-
գրծվածությունը՝ ձայնի միջին ռեգիստրի վրա, ֆրագ-
ների ռիթմա-մեղեդային ծայրահեղ համաչափությունը,
վերածվել է գրոտեսկի հասնող թատերայնության: Խմե-
լյովը ինտոնացիայի ոճավորման մեջ հասել է այնպիսի
մոնումենտալիզմի, որի կենցաղի ճշմարտության տե-
սակետից արտաոռց լինելը ավելի պարզ է երևացել, երբ
փորձել են ընդօրինակել այդ:

* * *

Դերասանի ֆիզիկական արտահայտչականության
միջոցները, որ նրա անհատականության անբաժան
մասն են, թատերայնորեն արժեքավորվում են, երբ ի
հայտ են գալիս իրենց «իդեալական» կողմերով: Անհա-
տական ձայնը և ինտոնացիան թատերային արժեք են

³⁶ Բաղաձայնների նման դրվածքը, որ հատուկ է վրացական ար-
տասանությանը, նման ձևով կամ թերևս ավելի է մեղմացնում վրաց
դերասանուհի Վերիկո Անջափարիձեն: Սրա հետ միասին նա թուլաց-
նում է բառաշեշտը, ինտոնացիային տալով յուրահատուկ բարեհնչու-
նություն:

ստանում այն հատկանիշներով, որոնք ավելի մոտ են
թատերային իդեալականության տվյալ ժամանակի ու
միջավայրի պատկերացումներին: Անհատականությունը
թատերային է, երբ ի վիճակի է իրենով արտահայտել
ընդհանրականը, իր սուբյեկտի մեջ սինթեզել օբյեկտիվ
աշխարհի հետ ունեցած առնչությունները:

Ինտոնացիայի անհատական կոնկրետությունը տա-
նում է դեպի կերպարային կոնկրետություն: Ինտոնա-
ցիայի կերպարայնությունը սկսվում է հեղինակից և
ավարտվում, թատերային տեսքի գալիս դերասանական
խոսքում: Ձայներանգը (տեմբր) և տոնը, որպես բեմա-
կան ինտոնացիայի հատկանիշներ, պայմանավորվում
են և՛ հեղինակային տեքստով, և՛ նրա դերասանական
սուբյեկտիվ ընկալումով: Իրենց գրսևորման մեջ նրանք
սուբյեկտիվ որակներ են և ամեն դեպքում ունեն օբյեկ-
տիվ հիմք: Այստեղից են գալիս «տոնի սեմանտիկա»,
«ռեգիստրների սեմանտիկա» և նման հասկացություն-
ները: Ձայնը շունի ֆիզիկական այնպիսի հատկանիշներ,
որոնք կոնկրետ կերպով արտահայտեն մեծն ու փոքրը,
լույսն ու մթությունը, ազնիվն ու անազնիվը, վեհն ու
ատորը³⁷: Բայց ձայներանգներն ու ռեգիստրներն ունեն
հասարակականորեն ընդունված ու մշակված այն մա-
կարդակները, որոնք պատմականորեն առնչվել են պատ-
կերի, իմաստի, բնավորության, տրամադրության և օբ-
յեկտիվ իրականության ու սուբյեկտի այն հատկանիշ-
ների հետ, որոնք արվեստում վերածվում են գեղարվես-
տական իդեաների: Լույսի ու խավարի պայքարը երա-
ժրշտության մեջ արտահայտվում է բարձր ու ցածր
ռեգիստրների հակադրությամբ, և դա պատահականու-
թյուն չէ, ինչպես և պատահականություն չէ Ֆաուստի
տենոր և Մեֆիստոֆելի բաս լինելը, նաև՝ օպերային
ամպլուաների ստորակարգումը ըստ տեմբրի³⁸: Պատա-

³⁷ Տե՛ս Լ. Իոֆֆե, նշվ. աշխ., էջ 123:

³⁸ Հմմտ. նույն տեղում, էջ 166—185:

հականություն չէ, որ թատրոնում ողբերգական ինտոնացիայի ընդունված հատկանիշներն են միջին ռեգիստրը և արտասանության դանդաղ տեմպը, կատակերգականինը՝ արագախոսությունը և տոնի բարձրությունը: Պատահականություն չէ, որ մելոդրամային առաջին սիրահարը խոսել է կրծքային բարիտոնով, չարագործը՝ խուլ կամ ռնգային բասով, տառապող հերոսուհին՝ լիրիկադրամատիկական սոպրանոյով և այլն:

Չայնական ամպլուանների և ինտոնացիոն-տեմբրային ստերեոտիպերի գոյությունն ապացուցում է, որ խոսքի և վոկալ արվեստներում նյութի և իմաստի փոխհարաբերությունը ենթարկված է շատ որոշակի օրինաչափություն: Ինչպես բոլոր արվեստներում, այստեղ ևս չի կարելի փոխել նյութը առանց խախտելու իմաստը: Բայց սա ընդհանուր սկզբունք է: Ստերեոտիպը ի վերջո պայմանականություն է, արտահայտչական արդեն հայտնի ձևերի պարզեցված ամրակայումը, որն այսօրվա թատրոնում ունի ավելի տեսական, քան գործնական նշանակություն: Ինտոնացիոն-տեմբրային ստերեոտիպը խոսքի բեմական իմաստավորման ելակետ չէ, նաև ղեղարվեստական կերպավորման հիմնական միջոցը չէ, այլ պահպանում է սոսկ ընդհանուր օրինատիրի ֆունկցիա: Այսպես, Շեքսպիրի Օթելլոյի բարիտոն լինելը չի բացատրվում միայն ողբերգական կերպարի ստերեոտիպով կամ դերասանական ավանդույթամբ: Օթելլոյի ձայնական կերպարը նախ պայմանավորված է տեքստի ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքով, բանաստեղծական լայնաշունչ ֆրազները անպայման ենթադրում են ոչ բարձր ռեգիստրներ: Բայց ահա, Վերդիի Օթելլոն տենոր է, և այստեղ դեր ունի դրամատիկականի օպերային ստերեոտիպը՝ այն, որ օպերայում հիմնական դրամատիկական թեման պակաս դեպքերում է արտահայտվում բարիտոնով: Բացի այդ, Վերդիի Օթելլոն շեքսպիրյան ողբերգության իտալական մեկնաբանությունն է՝ սիրա-

յին-լիրիկական մոտիվների ընդգծումով, որոնք գրական հիմքում լուծված են ուրիշ պլանով և կազմում են ոչ հիմնական բովանդակային շերտը: Վերդիի Ռիգոլետտոն, որ նույնքան ողբերգական է, գրական հիմքից սկսած լիրիկական մոտիվներ չունի, և դրանով էլ տենոր չէ, այլ դրամատիկական բարիտոն: Կարելի է ասել նաև, որ օպերային ամպլուանների ստորակարգումը բոլոր դեպքերում ըստ դրամատուրգիական ֆունկցիաների չէ, և դրամատիկական արվեստի օրենքները այնուամենայնիվ նրանում ենթարկված են վոկալ արվեստի օրենքներին: Վագների Տանհոյզերը բացարձակորեն ողբերգական կերպար է իր բոլոր պլաններում, զրված է դրամատիկական տենորի համար և չի կարող պատկերացվել այլ կերպ: Հասկանալի է, տեմբրա-ինտոնացիոն ստերեոտիպի պատկերացումները սկզբունքով ոչ այնքան, բայց արտահայտության ձևի մեջ տարբեր են օպերային և դրամատիկական արվեստներում: Փափազյանը ոչ մի կերպ չէր հաշտվում Վերդիի Օթելլոյի տենոր լինելու փաստի հետ. նա այդ համարում էր մեծ սխալ, քանի որ ելնում էր գրական հիմքից և դրամատիկական արվեստի սկզբունքներից:

Տեմբրա-ինտոնացիոն ստերեոտիպը դրամատիկական թատրոնում ունի մեկ ուրիշ առանձնահատկություն, ի տարբերություն օպերային թատրոնի: Տեմբրը, որպես ձայնի ֆիզիկական հատկություն, դրամայում պակաս դեր ունի. նրա իմաստն այստեղ շատ դեպքերում պայմանական է: Դրամատիկական դերասանի համար էականը տոնի և ռիթմի խնդիրն է: Տոնային և ռիթմական փոփոխություններն են, որ դերասանի խոսքում առաջ են բերում տեմբրային փոփոխության պատրանքներ: Դժվար չէ նկատել, որ դերասանի տեմբրը ֆիզիկական որակի տեսակետից չի փոխվում ըստ տարբեր կերպարների, չի փոխվում նաև դերասանի խոսքի ընդհանուր մելոդիկ կերպարը: Ընդհակառակը, դերասանն աշխատում է հարազատ մնալ սեփական ձայնին ու ինտո-

նացիային, գտնել սեփական տեմբրում իր էությունն արտահայտող ավելի հարազատ հնչյուններ: Դերասանը կերպարի խոսքն անհատականացնում է ոչ ըստ տեմբրի, այլ ըստ տոնի և ռիթմի: Ընդ որում, այս երկուսը պայմանավորում են միմյանց. հատվածի կամ մեծ դարձրվածքի մեջ իմաստային շեշտերի ավելացումով կամ պակասեցումով փոխվում է խոսքի տեմպա-ռիթմային նկարագիրը, և դա առաջ է բերում տոնի փոփոխություն: Իսկ տոնի փոփոխությունն ստեղծում է տեմբրի փոփոխության պատրանք: Այս հանգամանքն է, որ դերասանին հնարավորություն է տալիս արտահայտիչ ու համոզիչ լինել տեմբրային ամենատարբեր նկարագրի դերերում (նկատի ունենք այն, որ տեմբրի գաղափարը նախապես կա գրական տեքստում), երբ նրա ձայնի մեջ տեմբրային որևէ փոփոխություն տեղի չի ունենում: Փափազյանի Օթելլոն թվում է դրամատիկական, իսկ Դոն Ժուանը լիրիկական բարիտոն, Համլետը՝ նույնպես, իսկ Քինը՝ դրամատիկական տենոր: Եվ սրանք բոլորը միայն բեմական պատրանքներ են. դերասանի խոսքում տեղի է ունենում հիմնականում տեմպա-ռիթմային և երբեմն էլ՝ փոքր չափով տոնի փոփոխություն:

Դրամատիկական թատրոնում ձայնական հնարավորությունները չէ, որ որոշում են դերասանի ամպլուան կամ նրա կերպարների ընդհանուր նկարագիրը: Դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես է Ադամյանը փոխել իր ձայնի բնական երանգը՝ ընդհանրաբար դարձրել կրծքային³⁹, բայց կասկածից վեր է, որ դա եղել է իր արտիստական նկարագրի թելադրանքը, ոչ թե սոսկ ձայնական տեխնիկա: Այն պատկերացումը, որ ունենք Ադամյանի և նրա Համլետի մասին, ասում է, որ այդ բնավորությունը չէր կարող արտահայտվել ընդհանրապես ձայնով:

Տեմբրի փոփոխությունը, լինի այդ տոնի ու ռիթմի փոփոխությամբ, թե արտաքին վարպետության մի-

ջոցներով կամ վերադրումով, կերպարայնության կարևոր արտահայտություններից մեկն է դերասանի խոսքում: Կերպարի ինտոնացիոն բնավորությունը շատ դեպքերում հայտնագործվում է տեմբրային ստերեոտիպի հիման վրա, կամ՝ տեմբրը գրական ինտոնացիայի հիման վրա: Եթե հեղինակի խոսքը ուժ է արտահայտում, և դերասանը իր մեջ հայտնագործում է այդ ուժի ըզգացողությունը, ներդաշնակություն է զգում իր խոսքի տրամագրության և իր ներքին ինտոնացիայի միջև, դա չի կարող արտահայտվել նրա ձայնում, անկախ այդ ձայնի բնական ուժգնության չափից⁴⁰: Հայտնի է, որ Ազնիվ Հրաչյան ունեցել է բնականից ոչ ուժեղ ձայն, որը հետագայում՝ 90-ական թվականների սկզբին հոգնել է ու խզվել: Եվ այդ խուլ, տեմբրի ճկունությունը կորցրած ձայնով նա ներկայացրել է դրամատիկական ուժեղ բնավորություններ, որոնց ինտոնացիոն հավաստիությունը տարակուսանք չի հարուցել: Ավելին, հուզական խոր տպավորություն է թողել հատկապես նրա խոսքը՝ իր պարզությամբ և դրամատիկական ուժգնու-

⁴⁰ Ահա թե ինչ է գրում Ք. Քայնենը Լ. Օլիվյեի ձայնի մասին: «Լարրին բնական տենոր է, իսկ Օթելլոն բարիտոն: Երբ ես ակնարկեցի այդ, նա ինձ նայեց իր շագանակագորշ, կարճատև աչքերի այնպիսի մի արտահայտությամբ, որ մարդուն կարող է բարդարձնել, ինչպես այդ մասին պատկերավոր ասել է Պիտեր Օ'Քուլը: Սրան հետևեցին ձայնային ամենօրյա պարապմունքների շարաքնները, և օրնիբուն Վաթերլոյի կամուրջի մոտ գտնվող Ազգային թատրոնի ստուդիայի փայտե պատերը աղմկում էին նրա ձայնային դասերից: Երբ խումբը հավաքվեց պիեսը կարգալու (այդ 1964-ի փետրվարին էր), Օլիվյեի ձայնը առաջվա համեմատությամբ մեկ օկտավ ցածր էր»: Պարզ է մի բան. կերպարի հուզական տոնի որոնումը և տեքստի ներքին ինտոնացիայի սեփականացումը դերասանին հանգեցրել են տոնի ցածրության: Տեքստի ինտոնացիան նրան ստիպել է համապատասխան հնչերանգների հայտնագործել սեփական ձայնում: «Նրա ձայնի ուժից, — շարունակում է Քայնենը, — շարժվում էին լուսամուտների ապակիները և թրթուս աղանջների թմբկաթաղանթները: Կարծես բնությունից պոկվել է մի հսկա ուժ և մտել սենյակ» (The Observer, 1965, № 2):

³⁹ Տե՛ս Ա. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. VIII, Երևան, 1961, էջ 196—197:
232

թյամբ: նրա Մարգարիտ Գոթյեի ինտոնացիան ունեցել է դրամատիկական այնպիսի հավաստիություն, որ ավելին է եղել, քան կարող էին տալ մետաղային հնչեղությունը, դեկլամացիոն զարդարանքները և ընդհանրապես «էֆեկտներու դպրոցի» (իր խոսքերն են— Ն. Ն.) ձայնական արտահայտչամիջոցները: Վերջապես, եթե ասել են, թե Սիրանուշի ձայնի մեջ «հնչում է կանանց հմայքի անխարդախ ու մշտաշող մետաղը»⁴¹, չպետք է սա շփոթել ձայնի ֆիզիկական ուժգնության հետ. այդ նույն ժամանակ գտնվել են և նրա ձայնի ուժգնության պակասը նկատողներ⁴²:

Ասելով ինտոնացիայի կերպարայնություն, բոլոր դեպքերում գործ ունենք ոչ ձայնի, այլ հնչող խոսքի, որպես դրություն, բնավորության, հոգեբանության և գրական բովանդակության առարկայացման միջոցի հետ: Ֆիզիկական երևույթները և ֆիզիկական միջոցները կամ նյութերը բեմում չեն երևում իրենց ֆիզիկական հատկություններով: Նրանք երևում են ոչ այնպես, ինչպես կան, այլ այնպես, ինչպես ներկայացվում են: Սա վերաբերում է նաև դերասանին, որի բնածին հատկություններից մեկը իրեն տեսնելու և լսելու ունակությունն է: Դերասանը երևում է հանդիսականին այնպես, ինչպես տեսնում է ինքն իրեն, նրա ձայնը և ինտոնացիան ընկալվում են այնպես, ինչպես ինքն է լսում: Մեծ դերասանի ձայնը միշտ թվում է ավելի ուժեղ, քան իրականում է: Պատահական չէ, որ երբ Սալվինիին հարցնում են, թե ինչպես է կարողանում այդպես գոռալ, պատասխանում է. «այդ ես չեմ գոռում, այլ դուք»: Ինչպես ցույց են տալիս դասական օրինակները, ձայնական էֆեկտի դադարների ձայնը կերպարային ներկայացնելու ար-

վեստն է, թատերայնության ներքին զգացումը, որ չի կարող փոխարինվել արտաքին միջոցներով:

Խոսքի տիպականացման սկզբունքը, որ գալիս է գրականությունից, բեմական խոսքում գործում է բավական սահմանափակ ոլորտում: Ինտոնացիոն միջոցները փոքր դեր ունեն կերպարի բնութագրական կողմերի ներկայացման մեջ: Թատրոնը սիրում է գրական խոսվածք և մշակված ձայն ավելի, քան խարակտերային ինտոնացիա: Բեմական կերպարը բնութագրում է իրեն ոչ այնքան խոսելակերպի, որքան վարքագծի ինքնատիպությամբ: Տեմբրա-ինտոնացիոն բնութագրումը գեղարվեստական արժեք է ստանում, երբ խոսքի խարակտերային գծերը անց են կացվում թատերային իդեալականության պրիզմայով:

Թատերայնությունը դրամատիկականի երևութականացումն է ինչպես պլաստիկայի, այնպես էլ հնչող խոսքի մեջ: Սա դերասանի արվեստի այն բարձրագույն սկզբունքն է, որի հիմքի վրա սինթեզվում են արտահայտության բոլոր միջոցները, նաև խոսքային-ինտոնացիոն նյութը՝ իր իմաստաբանական և էսթետիկական առումներով: Խոսքը, որ մարդու արտահայտչական հնարավորությունների ամենակատարյալ դրսևորումն է, թատերային հնչեղության մեջ դառնում է բեմական արտահայտության բոլոր ձևերի ամբողջացնողը:

⁴¹ „Театр и искусство“, Петроград, 1912, № 24.

⁴² Վ. Սարգուի «Հայրենիք» դրամայի բեմադրության առիթով արվել է. «Տիկին Սիրանուշին շատ էր խանգարում իր թույլ ձայնը» (Кавказ, 1912, № 20):

Ք Ր Ա Կ Ա Ն Ա Ի Թ Յ Ո Ւ Ն

Արեղյան Մ. Հայոց լեզուի տաղաչափություն—Մեհարիկա, Երկիր, հ. 5, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971:

Աղայան է. Հեղվարձությունների ներածություն, «Միտք» հրատ., 1967:

Առաֆելյան Վ. Ժամանակակից հայերենի հնչյունաբանություն, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1955:

Արխատանյ, Պոետիկա, ռուս. թարգմ. Ա. Կարապետյանի, Հայպետհրատ, 1955:

Գիղոն Ի. Դրամատիկական բանաստեղծության մասին, թարգմ. Վ. Նալբանդյանի, Փիլիսոփայական և գեղագիտական ընտիր երկեր, Հայպետհրատ, 1963:

Եսայի Նշեցի, Վերլուծություն բերականության, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966:

Թէոփնեայ, Յաղազս ճարտասանական կրթութեանց, Պետհրատ, 1938*:

Հեգել, Փիլիսոփայության ներածություն—Փիլիսոփայական պրոպեգեդիստիկա, ռուս. թարգմ. Տ. Ալեքսանյանի, Հայպետհրատ, 1964:

Ղափանցյան Գ., Ընդհանուր լեզվաբանության, հ. 1, Երևան, 1939:

Ստանիսլավսկի Կ. Արհեստ, թարգմ. Վ. Վարդանյանի, Հայպետհրատ, 1948:

Ստանիսլավսկի Կ. Իմ կյանքը արվեստում, թարգմ. Ա. Տեր-Հովհանյանի, Հայպետհրատ, 1954:

Վարդան Արևելցի, Մեկնություն բերականին, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972:

Տեն Հ., Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, թարգմ. Վ. Գերոյանի, Երևան—Մոսկվա, Պետհրատ, 1936:

Փափազյան Վ. Հետադարձ հայացք, հ. 1, Հայպետհրատ, 1956:

* Նկատի ունենք մասնավորապես «Յաղազս վերծանութեան» գլուխը, որը հայտնի է միայն հայերեն թարգմանությամբ:

Փափազյան Վ. Հետադարձ հայացք, հ. 2, Հայպետհրատ, 1957:

Փափազյան Վ. Իմ Օթելլոն, Հայպետհրատ, 1954:

Փափազյան Վ. Համըտը ինչպես տեսա, «Հայաստան» հրատ., 1968:

Փափազյան Վ. Կիրարթա, «Հայաստան» հրատ., 1971:

Քոչարյան Ս. Կենդանի խոսքի ոլորտներում, Հայպետհրատ, 1963:

Адоныч Н. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915.

Айхенвальд Ю. Отрицание театра. В сб. «В спорах о театре», СПб., 1913.

Аксенов В. Искусство художественного слова, М., «Искусство», 1954.

Аксенов В. Речь на сцене, М., «Искусство», 1961.

Андреев-Бурлак В. Драматическое искусство, Одесса, 1886.

Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, изд. «Наука», М., 1967.

«Античные теории языка и стиля». Под ред. О. Фрейденберга, М.—Л., 1936.

«Античные мыслители об искусстве». Сб., под ред. В. Асмуса, М.—Л., «Искусство», 1938.

Аристотель, Риторика. Пер. Н. Платонова, СПб., 1894.

Аристотель, Об искусстве поэзии. Пер. В. Аппельрота, М., Гослитиздат, 1957.

Артемов В. О речевых интонациях, М., 1953.

Аскольдов С. Форма и содержание в искусстве слова. «Литературная мысль», Сб. 3, Л., «Мысль», 1925.

Асмус В. Чтение как труд и творчество. «Вопросы теории и истории эстетики», М., «Искусство», 1968.

Асмус В. Эстетические принципы театра К. С. Станиславского. «Вопросы теории и истории эстетики», М., «Искусство», 1968.

Ахманова О. Словарь лингвистических терминов, изд. «Советская энциклопедия», М., 1969.

Брехт Б. Театр, т. 1, М., «Искусство», 1963.

Брехт Б. Театр, т. 5/1, М., «Искусство», 1965.

Брехт Б. Театр, т. 5/2, М., «Искусство», 1965.

Белинский В. Полное собрание сочинений, т. 5, изд. АН СССР, М., 1954.

Белый А. Символизм, М., 1910.

Блинов И. Выразительное чтение и культура устной речи, Учпедгиз. М., 1946.

Бросов В. Синтаксис поэзии, Сб. «Проблемы поэтики». М.—Л., 1925.

- Варналис К. Эстетика—критика. Пер. с греческ. Ф. Кессиди и В. Кокориной, изд. ИЛ, М., 1961.
- Вахтангов Е. Записки, письма, статьи, М.—Л., 1939.
- Вахтангов Е. Материалы и статьи, М., «Искусство», 1959.
- Верли М. Общее литературоведение, пер. с нем. В. Иевелевой, изд. ИЛ, М., 1957.
- Веселовский А. Историческая поэтика, Л., 1940.
- Виноградов В. Проблема сказа в стилистике. В кн. «Поэтика». Сб., ст., Л., 1926.
- Виноградов В. О теории художественной речи, изд. «Высшая школа», М., 1971.
- Виноградов В. Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы, «Вопросы языкознания», 1962, № 5.
- Волконский С. Человек на сцене, СПб., 1912.
- Волконский С. Выразительное слово, СПб., 1913.
- Волконский С. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста, СПб., 1913.
- Волконский С. Отклики театра, СПб., 1914.
- Волконский С. В защиту актерской техники, «Аполлон», 1911, № 1—2.
- Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматургических произведений, М., «Новая Москва», 1923.
- Волькенштейн В. Опыт современной эстетики, М.—Л., 1931.
- Воронов А. Мой метод, «Театр», 1964, № 8.
- Выготский Л. К вопросу о психологии творчества актера. В кн. П. Якобсон. Психология сценических чувств актера. М., 1936.
- Выготский Л. Психология искусства, М., «Искусство», 1968.
- Гартман Н. Эстетика, пер. с нем. Т. Батищевой, А. Дерюгиной, Е. Касьяновой, М. Мамардашвили, изд. ИЛ, М., 1958.
- Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре, пер. с англ. Д. Соколовой, М., изд. ИЛ, 1959.
- Гачев Г. Содержательность художественных форм, изд. «Промышленность», М., 1968.
- Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. XII, Соцэкгиз, 1938.
- Гегель, Лекции по эстетике, Соч. т. XIV, Соцэкгиз, 1958.
- Гегель, Философская пропедевтика. Работы разных лет, т. 2, изд. «Мысль», М., 1971.
- Гельвеций К. Об уме. Пер. Э. Радлова, Соцэкгиз, М., 1938.
- Гете В. Статьи и мысли об искусстве. М.—Л., «Искусство», 1936.

- Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. Пер. с англ. П. Мелковой, Л., «Искусство», 1969.
- Глаголь С. Да здравствует театр. В сб. «В спорах о театре», СПб., 1913.
- Гарбунов И. Сочинения, т. III, СПб., 1907.
- Горнфельд А. О толковании художественного произведения, СПб., «Русское богатство», 1912, февраль.
- Горчаков Н. Режиссерские уроки Станиславского. Изд. 3-е, М., «Искусство», 1952.
- Грузенберг С. Психология творчества, т. I, Минск, 1923.
- Грузенберг С. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества, Л., 1924.
- Дидро Д. Парадокс об актере. Л.—М., 1938.
- Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. Пер. с франц. Л. Шпет, изд. ИЛ, М., 1958.
- Ершов П. Технология актерского искусства, ВТО, М., 1959.
- Закушняк А. Вечера рассказа, М.—Л., «Искусство», 1940.
- Захава Б. Мастерство актера и режиссера, М., «Искусство», 1969.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. Пер. с польск. А. Ермилова и Б. Феодорова, изд. ИЛ, М., 1962.
- Иоффе И. Синтетическая история искусств, Л., 1933.
- Иоффе И. Синтетическое изучение искусств и звуковое кино, Л., 1937.
- Йордан Й. Романское языкознание. Пер. с рум. С. Бережан и И. Мокряк. Изд. «Прогресс», М., 1971.
- Кант И. Сочинения, т. 5, изд. «Мысль», М., 1966.
- Кнебель М. Слово в творчестве актера, М., «Искусство», 1954.
- Коган Ф. Техника исполнения стиха, изд. «Художественная литература», М., 1935.
- Коклен-старший, Искусство актера. Пер. с франц. А. Мовшенсона, Л.—М., «Искусство», 1937.
- Комлев Н. Компоненты содержательной структуры слова, изд. МГУ, М., 1969.
- Коммиссаржевский Ф. Писатель и актер. В сб. «В спорах о театре», СПб., 1913.
- Кох И. Основы сценического движения, Л., «Искусство», 1970.
- Кочарян С. В поисках живого слова, ВТО, М., 1960.
- Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как всеобщая лингвистика, М., 1920.

- Куракина К. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского, ВТО, М., 1959.
- Лазурский А. О влиянии различного чтения на ход ассоциаций. «Неврологический вестник», т. 8, вып. 3, 1900.
- Лазурский А. Психология общая и экспериментальная, Л., 1925.
- Ламперти Фр. Искусство пения, Пер. с ит. СПб., 1892.
- Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. Пер. И. Рассадина, М.—Л., 1936.
- Лессинг Г. Ф. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. Пер. Е. Эдельсона и И. Феленковской, М., 1957.
- Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 160, Tartu, 1964.
- Лотман Ю. Структура художественного текста, М., «Искусство», 1970.
- Лотман Ю. Анализ поэтического текста, изд. «Просвещение», Л., 1972.
- Марков М. Искусство как процесс—Основы функциональной теории искусства, М., «Искусство», 1970.
- Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I, М., «Искусство», 1968.
- Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Пер. с фр. Б. Власюка, Ю. Кичатова и А. И. Теймана, изд. «Мир», М., 1966.
- Монтень М. Опыты, кн. I, Пер. с фр. А. Бобовича, М.—Л., изд. АН СССР, 1954.
- Немирович-Данченко В. Искусство театра. В сб. «В спорах о театре», СПб., 1913.
- Немирович-Данченко В. Театральное наследие, т. I, М., «Искусство», 1952.
- Овсянко-Куликовский Д. Язык и искусство, СПб, 1895.
- Овсянко-Куликовский Д. Вопросы психологии творчества, СПб, 1902.
- Овсянко-Куликовский Д. Психология мысли и чувства. Собр. соч., т. 6, СПб., 1914.
- Озаровский Ю. Музыка живого слова, СПб, 1914.
- Папазян В. По театрам мира, Л., «Искусство», 1937.
- Платон, Ион, Соч., т. I, изд. «Мысль», М., 1968.
- Погодин А. Язык как творчество. В сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. 4, Харьков, 1913.

- Потсбня А. Мысль и язык. Полн. собр. соч., т. I, Одесса, 1922.
- Рибо Т. Аффективная память. Пер. с франц. СПб., 1899.
- Рибо Т. Творческое воображение. Пер. с франц. СПб., 1901.
- Рубакин Н. Психология читателя и книги, М., 1929.
- Сахновский В. Игра и спектакль. В сб. «В спорах о театре», СПб, 1913.
- Сахновский-Панкеев В. Драма—Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь, изд. «Искусство», Л., 1969.
- Сладкопевцев Ю. Искусство декламации, изд. 2-ое, «Театр и искусство», Петроград, 1918.
- «Семейтика и искусствометрия», Сб. пер. изд. «Мир». М., 1972.
- «Слово на сцене», (сб.) изд. ВТО, М., 1958.
- «Современная книга по эстетике». Антология, изд. ИЛ, М., 1957.
- Станиславский К. Собрание сочинений, т. I, М., «Искусство», 1954.
- Станиславский К. Собрание сочинений, т. 2, М., «Искусство», 1954.
- Станиславский К. Собрание сочинений, т. 3, М., «Искусство», 1955.
- Станиславский К. Собрание сочинений, т. 4, М., «Искусство», 1957.
- Тимофеев Л. Основы теории литературы. Изд. «Просвещение», М., 1971.
- Томашевский Б. Теория литературы (Поэтика), Л., ГИЗ, 1925.
- Топорков В. О технике актера, М., «Искусство», 1954.
- Топуридзе Е. Эстетика Бенедетто Кроче, Тбилиси, 1967.
- Цеплитис Л., Катлапе, Теория публичной речи. М., 1971.
- Шварц А. В лаборатории чтеца, М., «Искусство», 1960.
- Шиллер Ф. Собрание сочинений, т. VI, М.—Л., Гослитиздат, 1950.
- Шкловский В. Искусство как прием. «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, Петроград, 1919.
- Шпет Г. Внутренняя форма слова, М., 1927.
- Штейн А. О старом и новом в театральном искусстве. «Вопросы философии», 1966, № 7.
- Эрман В. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. В сб. «Драматургия и театр Индии», М., 1961.
- Юрьев Ю. Беседы актера. В кн. Записки, т. II, изд. «Искусство», Л.—М., 1963.
- Якобсон П. Психология сценических чувств актера, М., 1936.

Якобсон П. Психология чувств, М., 1958.
 Якобсон П. Психология художественного восприятия, М., «Искусство», 1964.
 Якобсон Р. (США), Да и нет в мимике. В сб. «Язык и человек», М., изд. МГУ, 1970.
 Якубинский Л. О звуках стихотворного языка. «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, Петроград, 1919.
 Яхонтов В. Театр одного актера, М., «Искусство», 1958.
 Anderson V. Training the Speaking Voice, New York, Oxford University Press, 1956.
 Clifford-Turner J. Voice and Speech in the Theatre, London, Pitman, 1956.
 Esslin M. The Theatre of the Absurd, New York, 1961.
 Giraudet A. Mimique, physionimie et gestes, Paris, 1895.
 Peacock R. The Poet in the Theatre, London, 1946.
 Soper P. Basic Public Speaking, New York, Oxford University Press, 1956.
 Miles-Brown Y. Speech Training and Dramatic Art, London, 1963.

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Արեւիյան Հ.—120, 121, 127, 227
 Արքաճամբյան Ա.—84
 Արամյան Պ.—163, 174, 190, 191, 199, 200, 202, 221, 222, 225, 232
 Արամյան Ս.—98, 99, 101, 102
 Աղնավուր Շ.—83, 199
 Ալիբեյան Գ.—83
 Ալֆիերի Վ.—8, 91
 Ակսյոնով Վ.—97
 Ամբիկյան Մ.—219, 220
 Այխենվալդ Յու.—6, 41, 68, 157, 207
 Անիկսոս Ա.—37
 Անշափարիձե Վ.—228
 Անտուան Ա.—158, 179—180
 Անույ Ժ.—25, 175
 Ասմուս Վ.—42
 Ավետիսյան Ա.—181, 228
 Ավետյան Գ.—100, 223
 Արամյան Ք.—219
 Արբուզով Ա.—38
 Արզո Ա.—79, 166
 Արետինո Պ.—57
 Արիստոտել Ն.—57
 Արիստոտել—7, 26, 33, 34, 40, 87
 Բազրիցկի Է.—94
 Բայրոն Ջ.—30, 96
 Բարսակ Ա.—92, 175
 Բարտոն Ռ.—214
 Բելի Ա.—30
 Բելինսկի Վ. 17, 26
 Բեկետ Ս.—24
 Բեննս Ռ.—135
 Բլինով Ի.—182
 Բոմարշե Օ.—91, 92
 Բրաճմ Օ. 158, 180
 Բրեխտ Բ.—28, 35, 161, 162, 213
 Գալե Գ.—90, 157
 Գեյ Ջ.—162
 Գիլգուդ Ջ.—111, 156, 195, 214
 Գլոթեն Վ.—30, 42, 157
 Գրիբոյեդով Ա.—34
 Գուլագյան Օ.—102, 227
 Գուլակյան Ա.—120, 160
 Գոգոլ Ն.—69
 Գոլդոնի Կ.—57
 Գորկի Մ.—58
 Գունո Շ.—96
 Դաշտենց Խ.—135, 177
 Դավի Ժ.—175
 Դելսարտ Ֆ.—143, 144, 146, 147
 Դիդրո Դ.—30, 87, 185
 Դյուլլեն Շ.—171
 Դյումա-Նավյր Ա.—46
 Դուզե Է.—8, 129, 130, 200, 202
 Դուրյան Պ.—108
 Եսենին Ս.—94
 Երմոլովա Մ.—218
 Երշով Պ.—118
 Զախալա Բ.—209

Զարիֆյան Հ.—96
Զարյան Ռ.—223
Զաքարիաձե Ս.—138
էնգիլ է.—161
էսլին Մ.—28
էքզյան Ս.—218
էֆրոս Ա.—194
Թայնեն Բ. 174, 214, 233
Թումանյան Հ.—187, 226
Ժիրողե Ա.—143
Ժորես Ժ.—154
Իբսեն Հ.—53
Իոֆֆե Ի.—100, 229
լանգ Ֆ.—45, 68
լարոշֆուկո Ֆ.—63
լեոնարդո դա Վինչի—144
լեսսինգ Գ.—7, 130, 142, 157,
200, 201
Խմելով Ն.—228
Կանտ Ի.—220
Կաշալով Վ.—36, 97
Կարապետյան Ա.—26
Կարատիգին Վ.—218
Կոզինցև Գ.—73
Կոթիկյան Ա.—115
Կոմիսարժևսկի Ֆ.—6
Կոկտո ժ.—25, 50, 51, 91
Կրեգ Գ.—157
Կրոչե Բ.—8, 30, 75, 76, 102
Հարտման Ն.—153, 163
Հաուպտման Գ.—38
Հեգել Գ.—7, 11, 15, 21, 26, 27,
37, 40, 41, 161, 197

Հյուզո Վ.—91, 171
Հովհաննես (աղետարանիչ)—42
Հովհաննես Սարկավազ—84
Հ. Հ. (Հովհաննիսյան Հ.)—34,
54, 94, 105, 111, 153, 165,
179, 222, 234
Հրաչյա Ազնիվ—233
Չակկոնի է.—78
Մալակովսկի Վ.—94
Մասեհյան Հ.—20
Մարկով Մ.—114
Մաքիավելի Ն.—57
Մեյերխոլդ Վ.—64, 65, 154, 157,
163, 178, 179, 213, 221
Մետեդիևիկ Մ.—38
Միսոկե Ս.—126, 224
Մոդենա Գ.—8
Մոխսի Ս.—96, 190, 199, 200
202
Մոլ Ա.—11, 52
Մոլիեր Ժ.—91
Մորզվինով Ն.—98
Մնակյան Մ.—218
Մունե Սյուլի Ժ.—91
Յախոնտով Վ.—37, 38, 93, 95
Յակոբսոն Ռ. (ԱՄՆ)—146
Յոնեսկո է.—28
Յուսսենո Օ.—176
Յուրև Յու.—218
Նալբանդյան Մ.—187
Նեմիրովիչ-Պանչենկո Վ.—180, 222
Ներսիսյան Հ.—108, 110, 115,
116, 133, 134, 166—168, 189,
199—202, 225
Նովելի է.—155
Շալլ է.—177

Շալյապին Ֆ.—144
Շանի Լ.—38, 98, 99
Շեքսպիր Վ.—8, 18, 20, 31, 33,
35, 37, 55, 57, 66, 72, 113,
114, 139, 177, 190, 217, 230
Շիլլեր Ֆ.—29, 30, 157
Շիրվանզադե Ա.—97, 121, 123,
174, 232
Շչեպկին Մ.—218
Շտեյն Ա.—217
Շուման Ռ.—96
Ոսկանյան Ա.—123, 124
Չեխով Ա.—22, 23, 39, 215, 217,
218
Չեխով Մ.—78, 79
Չժճյան Գ.—219, 220
Պաստենակ Բ.—94
Պավլով Ի.—132
Պարոնյան Հ.—167
Պիոտրովսկի Ա.—224
Պշիրշևսկի Ս.—38
Պոսարտ է.—96
Պոտերնյա Ա.—30, 67, 74, 128
Պուշկին Ա.—95, 116
Ջիակոմետտի Պ.—59, 60
Ռազի Լ.—130
Ռասին Ժ.—91, 171, 172
Ռիրո Ք.—131, 132
Ռիզաև Ս.—58
Ռիչ Ֆ.—177
Ռոբինսոն Մ.—50, 171
Ռոստան է.—115
Սադովսկիներ—218
Սալվինի Ք.—8, 59, 126, 186,
234
Սալտիկով-Շչեգրին Մ.—165

Սախնովսկի Վ.—41
Սամոյլով Վ.—218
Սարգոս Վ.—8, 234
Սարոյան Վ.—60, 61, 83, 84, 135
Սարտր Ժ.—24, 25, 91
Սելլեր Կ.—175
Սելվինսկի Ի.—94
Սիրանույշ—102, 163, 221—223,
225, 227, 234
Սմոկտոնովսկի Ի.—138, 139
Սոֆոկլես—27, 129
Սուրբինին Ս.—144
Սունդուկյան Գ.—220
Սվետլով Ե.—94
Սևոմյան Օ.—96
Ստանիսլավսկի Կ.—26, 36, 39,
40, 42, 43, 51, 67, 90, 102,
103, 105, 115, 117, 118,
122, 131, 137—141, 143—
145, 158, 180, 209, 211—
213, 217
Վազներ Ռ.—231
Վախթանգով Ե.—126, 158, 160,
161, 213
Վահուսի Ս.—150
Վաղարշյան Վ.—58, 97, 98, 151,
188
Վարդանյան Վ.—212
Վեկլերտ Մ.—177
Վեսելովսկի Ալ.—27
Վերդի Ջ.—130, 230, 231
Վիգոտսկի Լ.—81, 82, 87
Վինկելման Ի.—201
Վինոգրադով Վ.—64, 65, 70
Վոլկոնսկի Ս.—103, 143, 144,
148, 154
Վոլշեկ Գ.—73
Տարխանով Մ.—165, 166
Տերյան Վ.—81, 82, 85, 86
Տիրասպոլսկայա Ն.—190, 191, 202

ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎԱՆՆԻՍՅԱՆ
ГЕНРИХ ВАГАНОВИЧ ОГАНЕСЯН

ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔԻ ՊՈՆՏԻԿԱՆ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր Ա. Հ. ՇԱԴԱՄՅԱՆ
Կապմը նկարիչ Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆԻ
Տեխնիկական խմբագիր Ս. Կ. ՉԱՔԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչներ Կ. Խ. Ամիրխանյան, Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ

ՎՖ 05783 հրատ. 3637 ԽՀԽ 1389 Պատվեր 786. Տպաքանակ 1000
Հանձնված է արտադրության 9/VI 1972 թ., ստորագրված է տպագրության
16/VIII 1973 թ., տպագր. 15,5 մամուլ, հրատ. 9,75 մամուլ, պայմ. 13,02
մամուլ, թուղթ № 1, 84×1081/32: Գինը 92 կոպ:
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Էջմիածնի տպարան

Նկատված վրիպակներ

Էջ	Տող	Տպված է	Պետք է կարգալ
24—25			
70	ն. 17	Քողոյին ենթատեքստերով	Քողոյին ենթատեքստերով,
109	վ. 6	Մովին	Մովին
140	ն. 5	աեալ	աեալ
146	ն. 5	ЯЗЫК	„ЯЗЫК
174	ն. 3	166	1905