

Henrik Hovhannisyan

ACTORS at SELF-DISCERNMENT

An Essay

YEREVAN – 2020

ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՆԵՆՐԻԿ ՆՈՎՆԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԻՆՔՆԱՃԱՆԱԶՈՒՄԸ

Էսսե

ԵՐԵՎԱՆ – 2020

«Էդիթ-Պրինտ» հրատարակչություն

ՀՏԴ 792
ԳՄԴ 85.33
Հ 51

*Հրատարակվում է Երևանի թատրոնի և կինոյի
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ:*

Հովհաննիսյան Հ.

Հ 854 Դերասանի ինքնաճանաչումը. էսսե, Երևան,
«Էդիթ-Պրինտ» հրատ., 2020, 164 էջ:

*Հեղինակը քննության է առնում դերասանի արվեստի բնույթն
իր ուսումնառության շրջանի և հետագայի կենդանի օրինակների
ու գրույցների հիման վրա: Նկատի են առնված Վարդան Աճեմյա-
նի և Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական սկզբունքներն ու աշ-
խատանքի եղանակները հիմնված Կ. Ստանիսլավսկու ուսմունքի
ստեղծագործական կիրառման վրա: Ընտրված է պարզ գրույցի ու
երկխոսությունների եղանակը և ուղղված է թատերական կրթու-
թյան հետևողներին:*

ՀՏԴ 792
ԳՄԴ 85.33

ISBN 978-9939-75-549-6
© Հովհաննիսյան Հ., 2020

ՄՈՒՏՔ

Երևանի ամենամաքուր թաղամասում, Համայնարանի, պոլիտեխնիկական ինստիտուտի, հանրային գրադարանի ու կոնսերվատորիայի կողքին ինձ ձգում էր թատերական ինստիտուտի եռահարկ, ծիրանագույն շենքն իր խաղաղ փակուղում: Մտածում էի, որ այդտեղ ամեն ինչ գեղեցիկ է՝ մարդիկ, իրերը, հարաբերությունները, որ այդտեղ գրադաված են աշխարհումս ամենախորհրդավոր գործով, և ինձ պատրաստում էի դրա համար: Հետևում էի բոլոր ներկայացումների քննարկումներին Արվեստի աշխատողների տանը, կարգում էի թատրոնին վերաբերող ամեն ինչ և մի օր էլ ձեռքս անցավ Ստանիսլավսկու «Դերասանի ինքնին աշխատանքը»: Դա կապ չուներ իմ ներշնչումների հետ և ինձ զգաստացրեց: Պարզվում էր, որ դերասանի աշխատանքը բարոյապես ամենապատասխանատու վիճակն է մարդուս համար: Ներկայացնել ճշմարիտ հոգեկան կյանք հանրության հայացքի առջև: Հնարավոր՞ բան է: Հեղինակի այն խոսքը, թե հազարներն են մտնում բեմ, դառնում արհեստավոր, ու հազարից մեկն է մոտենում արվեստի, մտածել էր տայիս՝ արժե՞... Սկսեցի հոգեբանական ճշմարտության չափանիշով դիտել բոլոր ներկայացումները, և շատ քիչ բան էր դիմանում քննության: Իսկ քննարկումներն ընթանում էին առավելապես բարոյագաղափարական թեքումով:

Եվ այդպես մասսայական քննարկման էր անցել Նաիրի Զարյանի «Փորձադաշտ» պիեսը Վարդան Աճեմյանի բեմադրությամբ (1953 թ.): Քննարկվում էր ամենուրեք, խոսում էին լրագրողները, ուսուցիչները, ուսանողները, աշակերտները: Մի քննարկման, ուր ներկա էին Աճեմյանը, Գուրգեն Զանիբեկյանն ու Դավիթ Մալյանը, խոսեցի ես

իմ սովորած մասնագիտական հասկացություններով, դարձա հեղինակին, թե ինչու դրամատիկական վիճակը լուծվում է հեռախոսի դատախազական զանգով, ակնարկեցի մեկ-երկու բեմական անցում: Աճեմյանը ծիծաղեց ու ծափ զարկեց: Ես լռեցի:

– Շարունակիր, – ասաց, – լավ ես ասում:

Քննարկման ավարտին նա մոտեցավ ինձ, ձեռքը գցեց ուսիս:

– Դու թատերագետ ես:

– Դիմելու եմ թատերական ինստիտուտ, – ասացի:

– Գործ չունես, կգնաս համալսարան:

Հաջորդ տարի ավարտելու էր Աճեմյանի կուրսը, և իր կուրսն էր հավաքելու Արմեն Գուլակյանը: Նա թատրոնից հեռացված էր: Չգրված օրենք էր. եթե հեռացված էր կուսակցության կենտրոնական կոմիտեի առաջին քարտուղարը, փոխվելու էին բոլոր կարևոր ղեկավարները: Գուլակյանը հեռացված էր մայր թատրոնի գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնից և մնում էր միայն ինստիտուտում: Ուսանողներին ցուցաբերեց տրամադրել էին նրա դեմ կոմսոմոլի ժողովում: Ասում էին՝ վատ մարդ է, բեմը գրավել է, ծառայեցնում է իր դասարանին: Լսում էի խոսքեր ու մտածում, որ պետք է հեռու մնայ այդ մարդուց: Մոտիկից ճանաչում էի երեք տարի առաջ (1951 թ.) նրա կուրսն ավարտած ու թատրոնում հաստատված Խորեն Աբրահամյանին:

– Ի՞նչ ես ասում, վատ մա՞րդ, – ասաց Խորենը: – Վատը նրա դեմ խոսողներն են: Նրա նման ռեժիսոր ու թատրոնի ղեկավար ես չեմ ճանաչում: Մոսկվայի թատրոններում էլ չկա:

Այս գրույցից հետո վերագրվի իմ նախապաշարմունքը Գուլակյանի հանդեպ: Մտքումս էր նաև Աճեմյանի խոսքը՝ «գնա համալսարան»: Ես փնտրում էի իմ համալսարանը համալսարանից հեռու մի տեղ: Բայց ինձ զգաստացնում էր Ստանիսլավսկու մշակած խստակրոն

Համակարգը որպես չափանիշ ճշմարտության: Ի վերջո ինքս վճռեցի խնդիրը, երբ Հանդիպեցի ինձ Հետ քննության պատրաստվող Արմեն Զիգարխանյանին: Երկու խոսքից իրար հասկացանք: Հրաշայի էին մեր գրույցները, մեր ձգտումները վեհ, և ինստիտուտի ծառագարդ, փոքրիկ բակն այդ օրերից դարձավ մեր ակադեմիան:

– Եթե թատերագիտական ֆակուլտետը փակված չլիներ, – ասացի մի օր, – վատ չէր լինի, հա՞...

– Ոչ, – ասաց Արմենը, – արվեստում միայն ստեղծագործող պիտի լինես: Ես այս խոսքը լսել եմ մի թատերագետից՝ Մոսկվայում ապրող Բաբկեն Հարությունյանից:

Մտածեցի՝ յավ է, որ չկա թատերագիտական: Անկեղծացա ինքս ինձ Հետ ու չէի սպասում այն սառը ջրին, որ լցվելու էր գլխիս քննության առաջին տուրում: Կորցրի երկու միավոր, երկրորդ տուրում ևս մեկը: Միջնորդությունները բացահայտ էին, հսկողություն չկար, մարդիկ ազատ մտնում էին քննասենյակ, խոսում, հարցերը լուծում, դուրս գալիս: Կողքից ինձ հարցրին ու գարմացան.

– Մարդ չունե՞ս:

Այդ մարդն իմ կարծիքով Աճեմյանն էր լինելու, բայց նա այդտեղ չէր: Քննությունն ընդունում էր երկրորդական կարգի մի ուսուցիչ, իսկ բեմական խոսքի գնահատականը որոշում էր ազնավի ձայնով արտասանող մի տիկին: Փլվում էր իմ երազանքի պայտար: Գնացի Աճեմյանի մոտ: Նա ինձ ընդունեց ուրախությամբ, բայց լսեց անտարբեր ու հեզնական.

– Երևանում Համալսարան չկա՞: Քո տեղը թատերագիտությունն է, գնա Համալսարան, ֆիլոլոգիական ֆակուլտետ: Գնա և կիմանաս՝ քեզ ինչ է պետք:

– Իմ Համալսարանն այստեղ է, – ասացի:

– Պետք է առողջ նայել հարցին: Կարելի է սովորել թատերական ինստիտուտում, գերազանցությամբ ավարտել

ու դերասան չդառնայ, և կարելի է դերասան դառնայ առանց թատերական ինստիտուտում սովորելու:

Աճեմյանն ինձ ճանապարհեց կրկնելով նույն խոսքը.

– Պետք է առողջ նայել հարցին:

Քննություններն ավարտվեցին, ինձ մեկ միավոր էր պակասում, անուեստ ցուցակում չկար: Առանց հապաղելու մտա ռեկտորի՝ Արա Սարգսյանի առանձնասենյակը, խորհրդի դասի նստելու թույլտվություն, ազատ ունկնդրի իրավունքով: Ռեկտորը ներկա էր եղել քննությանը, միջնորդություններին տեղյակ էր և պատկերացում ուներ բոլորի մասին: Նայեց արձանագրությունները, համեմատեց, կանգ առավ բեմական խոսքի գնահատականի վրա...

– Տարբերությունը մեծ չէ, – ասաց ու ինձ թույլ տվեց յինել պայմանական ուսանող:

Ես մուտք էի գործում իմ երազանքի «պայատր» ի հեճո՞ւկս, թե՞ ճակատագրի հեգնանքով, մտքումս Աճեմյանի խոսքը. «գնահատարան, կիմանաս՝ քեզ ինչ է պետք»:

Այն, ինչի հանդիպեցի այնտեղ, դժվար էր նմանեցնել համայնարանական կրթության: Ինստիտուտ ասվածը մի ուսումնարան էր և թատերական դպրոց: Միջավայրը բարեկիրթ էր, չկար աղմուկ, բարձրաձայն խոսակցություն, նույնը բակում, որտեղ երբեմն իրենց նկարակայն էին դնում գեղանկարչական բաժնի ուսանողները: Ես մեկ տարի ազատ ունկնդիր եղա Աճեմյանի դասարանում, ապա երեք տարի յիարժեք ուսանող Գոլյակյանի դասարանում, և այն, ինչ ստացա այդ դպրոցում, չէի գտնելու թատրոնին վերաբերող որևէ գրքում: Դա գործնական փորձ էր ու խոսք, պարզ ու առօրեական, երբեմն սուր ու հեգնական: Դա իմ նախակրթությունն էր, որտեղ գործնականի ու տեսականի սահմանն ինքս էի որոշելու: Դա արմատապես տարբեր էր այն թատերագիտությունից, որը մտածվել էր բեմից դուրս: Հետագայում բախվելու էի այն իրողությունյանը, որ իմ՝ հետազոտողիս գննումները չունեն իրենց

Համատեքստը թատրոնի շուրջը կուտակված գրական-
նության մեջ: Ուստի որոշեցի խոսել բեմական արվեստի
մասին ամենապարզ գրույցի եղանակով, իմ ուսումնառու-
թյունից բերված փաստացի օրինակներով, որ թանկ են
ամեն տեսությունից:

ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՐԴԸ ԹԱՏՐՈՆԸ ԻՐԵՆՈՒՄ

*Վարդա՛նը ...Մարդը եվրոպա չի տեսել,
եթե եվրոպա տեսած լիներ...*

Վահրամ Փափազյան

*Եթե պատրաստ չես, նրանից ոչինչ չես
կարող սովորել, իսկ եթե պատրաստ ես, ո՛ր
չատ բան կարող ես վերցնել: Նա ամբող-
ջապես թատրոնի մարդ է:*

Յուլիա Ամերիկյան

Երկու շաբաթ էր արդեն, դասերն սկսվել էին, Աճեմ-
յանը չէր երևում: Հետո հմացանք. դժգոհ էր, որ ինքը չի
րնտրել իր ուսանողներին: Վերջապես մի օր եկավ տասն-
հինգ րոպե ուշացումով: Բարևեց, նստեց, վառեց ծխախո-
տը, ծուխը բաց թողեց օղակ-օղակ, նայեց ծխի օղակներին,
ապա առաստաղին ու դարձավ լսարանին.

– Այդպե՛ս, չատ եք, – ասաց ու նայեց ինձ, – դու է՞լ
էստեղ ես, Հովհաննիսյան:

Այս խոսքը լուրջ էր, թե կատակ, ինձ չգիտավ: Համոզ-
ված էի, որ այդտեղ պիտի լինեի և կարծում էի՝ Համոզելու
եմ Աճեմյանին, որ լուռ նստել էր, ծխում էր ու նայում էր
մեզ, մենք էլ իրեն ուրախ ու հուսալից հայացքներով:
Կրկնեց նույն խոսքը՝ «չատ եք», վեր կացավ, հետ ու
առաջ քայլեց, հայացքն առաստաղին: Խուճաբ տասնչորս
հոգուց ավել չպետք է լիներ, մինչդեռ նրա դիմաց նստած
էին քսանչորսը: Խցկվել էինք «երեսի գոռով», և խցկված-
ներիս մեջ միայն ինձ գիտեր: Հետո էի հասկանալու, որ նա
մտածում էր խուճաբ գտելու և նոր րնտրություն անելու
մասին: Հետագայում նկատելու էի, որ Աճեմյանը ոչ մի

պատահական խոսք չի ասում, ոչ մի բառ, և յարանին ուղղված նրա առաջին խոսքն էլ իր խնդիրն ունենք:

– Զեզանից ովքե՞ր են խաղացել թատրոնում կամ ըր՛... ակումբային և այլ, և այլ խմբերում:

Խաղացողները վստահ ներկայացան, բացի մեկից, որ պրոֆեսիոնալ բեմում էր եղել տասներկու տարեկանից:

– Ի՞նչ եք խաղացել:

– Դոննա Աննա.

– Ի՞նչ:

– Պուշկինի «Քարե Հյուրը»:

– Որտե՞ղ:

– Արաբկիրի ակումբում:

Աճեմյանը գվարթացավ.

– Հստեղ Դոն Գուան էլ կա՞:

– Կա, – պատասխանեց Արաբկիրի Դոն Գուանը:

– Օհո՛...

Աճեմյանը երկիմաստ ժպտում էր և ծխախոտի ծուխը օղակ-օղակ փչում առաստաղին: Ոմանք խաղացված դերերի անուններ տրվեցին: Աճեմյանը մի քիչ լռեց, գրպանից հանեց թագբեհր, պտտեց, գրպանը դրեց, վեր կացավ.

– Զեզ կարելի է կոչումներ տալ. պատրաստի դերասաններ եք, յուրժ դերեր եք խաղացել, փորձ ունեք, վաստակ ունեք և այլ, և այլ:

Հեզնանքով էր խոսում, բայց հաջորդ նախադասութունն արտասանեց շատ յուրժ.

– Մոռացեք, ինչ խաղացել եք, մոռացեք: Լսե՞լ եք, մի բառ կա «գիլետանտիզմ»: Գնացեք, կարգացեք, կիմանաք՝ ինչ է նշանակում: Ինձ հետաքրքրում են նրանք, ովքեր ոչ մի թատրոնում ոչ մի դեր չեն խաղացել:

Նա երկար չբացատրեց իր միտքը: Այնքանն ասաց, որ գիլետանտը հեշտությամբ սովորում է խաղի արտաքին մի քանի կերպաձևեր և կրկնում մեքենայորեն. պատրաստի և կրկնվող կերպաձևերը բացառում են ստեղծագործութուն-

նր, և. նա, ով սովորել է ակումբային խաղի այդ եղանակին, նրա երգը երգված է. նա չի կարող հասկանալ ներքինից արտաքինը գնացող խաղը, եթե հասկանա էլ, չի կարող յուրացնել: Աճեմյանը գործածեց «չտամպ» բառը, բացատրեց՝ ինչ է այդ, ասաց, որ շատ թատրոններում, առավել ևս ակումբային բեմերում, խաղում են պարզունակ ու էփանագին կերպաձևերով, և այդպես դաստիարակված «վարպետները» նույնն են մնում ամբողջ կյանքում, տարիքն առնում, և նրանց ասում են «փորձված»:

Աճեմյանն այսքանով ավարտեց իր առաջին դասի ասելիքն ու արագ, զանգից տասնհինգ րոպե շուտ գնաց, կարծես փախավ, ազատվեց: Հաջորդ դասին եկավ դարձյալ ուշացած և էլի շուտ գնաց: Պարզվեց, որ դա նրա սովորությունն է: Գայիս էր արագ, ձեռքին մի բան՝ թագբեհ կամ փայտի կտոր խաղացնելով: Թվում էր, թե մի բան ունի դրսում թողած, ավելի կարևոր, քան դասը: Պարզ երևում էր, որ դժգոհ է քննության արդյունքներից՝ իր դիմաց իր ուզած խումբը չէ: Նա իր նախաձեռնությամբ ընդունելություն կազմակերպեց, և կուրսում ավելացան նոր ուսանողներ Գուժ Մանուկյանը, Գայլա Նովենցը, Յուլետա Ենգիբարյանը և նրանց կողքին մի մեծամարմին ոռու աղջիկ, հայկական ազգանունով՝ Ղաղոբյան, հայերեն չիմացող: Խումբը մեծացավ, աշխատանքը դժվարացավ:

Աճեմյանի ամբողջ վարքագծում կար մի տեսակ րուպեականություն ու հեգնանք, որ ասում էր, թե ինչ որ անում ենք, լուրջ չէ, իսկականը չէ: Եվ ո՞րն էր իսկականը: Դա իմացա երրորդ, թե չորրորդ դասին: Աճեմյանը կանգնեց ամբիոնի մոտ և լուրջ ու կենտրոնացած խոսեց մի քառասուն րոպե անընդմեջ: Այն, ինչ ասում էր, կարծես նորությունն չէր, ծանոթ էր Ստանիսլավսկու «Արհեստից»: Բայց Աճեմյանի ասածը շատ ավելի հետաքրքիր էր ու տրամադրող: Դա ամենահետաքրքիր խոսքն էր, որ երբևէ լսել եմ մեր թատրոնի մարդկանցից ու հենց

Աճեմյանից: Տեսական մտքի բացառիկ ու բուսական մի ճառագայթում էր դա: Աճեմյանը խոսում էր բեմական ճշմարտության մասին՝ այն մասին, թե ինչ ասել է առաջադրված պայմանական պաճի էսթետիկական գագաթում և դրույթյան օրգանականություն, երբ մարդը պաճն ընդունում է այնպես, կարծես նոր է ապրում և ուզում է այդպես ապրել: Խոսքը խաղային հակադրման ու փոխհաղորդակցման մասին էր, գործող անձի վարքագծի ամբողջականություն, անրնդմիջություն, նպատակայնություն մասին: Չեմ գրառել և չեմ ուզում որևէ ուղղակի ձևակերպում բերել, չեմ ուզում հորինել: Նա մի միտք էր զարգացնում, այն է՝ արվեստը բացառում է կրկնությունը, բացառում է մակերեսային ցուցադրականությունը: Այսպես խոսեց, խոսեց ու կանգ առավ, նայեց հարցական՝ պե՞տք էր, թե՞ պետք չէր.

– Լավ, հետո...

Ասաց ու արագ դուրս գնաց, ինչպես միշտ, առանց ցտեսություն ասելու:

Մի օր էլ հանեց «Կագբեկի» տուփը, ծխախոտը վառեց ու նայում էր տուփի նկարին, կարծես նոր էր տեսնում: Ես նկատել էի նրա այդ սովորությունը՝ ծանոթ, ամեն օր տեսած առարկային նայել անծանոթի նման, զննել որպես նորություն: Այդպես նայեց նկարին ու մեզ հարց տվեց.

– Ի՞նչ բան է արվեստը, ձեր կարծիքով:

Նա համառորեն պատասխանի էր սպասում:

– Ի՞նչն է ձեզ բերել այստեղ, ի՞նչ եք փնտրում, ի՞նչ եք ուզում...

Նա ծխախոտի տուփը նկարի կողմով պաճեց մեր առջև.

– Սա ի՞նչ է, արվե՞ստ է, թե՞ արվեստ չէ:

– Արվեստ չէ, – շտապեց պատասխանել մեկը:

– Ինչի՞ց իմացար: Ինչո՞ւ:

– Արվեստ է, – ասաց մեկ ուրիշը:

– Ինչո՞վ:

Պատասխան չկա:

– Շտամպ է, – կամացուկ, կիսակատակ ասաց մյուսը:

– Բառ է, սովորել եք... Շտամպ: Իհարկե, գործարանը շտամպ խփելով բաց է թողել այս տուփից հարյուր հազարներով: Սրան ասում են «չիրպոտրեբ», մասսայական արտադրություն: Արվեստն ի՞նչ կապ ունի մասսայական արտադրության, յայն սպառման առարկաների հետ: Սա յայն սպառման առարկա է, արվեստ չէ:

Նա լռեց ու հարցական նայեց.

– Ուրեմն, սա արվեստ չէ, հա՞... ի՞նչ եք կարծում:

Ես ջանում եմ ճիշտ հիշել, հնարավորին չափ ճիշտ վերարտադրել վաթսուներկու տարի առաջ յսածս, որ եղել է գեղագիտության իմ առաջին դասը:

– Ուշագիտ նայեք այս նկարին, – ասաց: – Ի՞նչ եք տեսնում: Գիշերային մուգ կայուլյտ, սառը երկինք, ձյունապատ լեռ, միայնակ ձիավոր՝ սև սովեր: Տեսնո՞ւմ եք սառնություն... Լեռը սառուլյցի մեծ բեկորի նման, ձին գայթում է սառցապատ ճանապարհին... Նկարիչը տեսել է իր երևակայության մեջ, կամ վերարտադրել է տեսածը, որպես հիշողություն, վերապրել է մի զգացում և ստեղծել է արվեստի գործ, անկրկնելի, որ մի հատ է, իր մոտ կամ որևէ տեղ: Դա այն է, ինչ հեղինակինն է: Սա հեղինակինը չէ, գործարանային կրկնությունն է: Այստեղ ոչ մի զգացում էլ չկա: Հարյուր հազարավոր օրինակներով բազմաքվել է և ամեն ախմախի գրպանում կա, ընկած է փողոցում, աղբանոցում: Սա այլևս արվեստ չէ, շիրպոտրեբ է: Օրիգինալը մեկն է: Սա որոշ գաղափար է տալիս օրիգինայի մասին: Չենք կարող ասել, թե որքանով է մոտ օրիգինային:

Կարևորը ստեղծագործության կենդանի հետքն էր, որ այստեղ չէր կարող պահպանված լինել: Ամեն մի պատճենահանում սպանում է այդ հետքը, այն է՝ բուն ար-

վեստր: Այս էր Աճեմյանի միտքը, և, այդ մտքից ելնելով, նա չէր ընդունում կինոն:

– Կինոն ի՞նչ է, շիրպոտրեք, արվեստ չէ:

Աճեմյանի այս խոսքը, նույն բառի շեշտումով, լսել եմ նաև այս գրույցից քսան տարի հետո 1974-ին: Կինոն չընդունելու պատճառը գուցե այն էր, որ այնտեղ եղածը եղած է, Հնարավոր չէ ջնջել, նորից գրել, ինչպես թատրոնում: Որքան կարողացել եմ նկատել, Աճեմյանին ավելի էր ներշնչում ստեղծագործության կենդանի ընթացքը, քան վերջնական արդյունքը: Չեմ հիշում դեպք, որ նա հիացած լիներ իր որևէ բեմադրությամբ: Նա բեմադրում էր հայտնագործելով ու ջնջելով և կանգ էր առնում որևէ տարբերակի, բայց իս ոչ յավագույնի վրա: Փորձերի կենդանի ընթացքը և միջամտելու հնարավորությունն ամեն ինչ էր Աճեմյանի համար: Ընթացքը նպատակ էր, և ինքը պետք է մշտապես ընթացքի մեջ լիներ:

– Ներկայացման կրկնությունը պատճենահանում չէ, – ասում էր Աճեմյանը, թատրոնը հակադրելով կինոյին: – Թատրոնում ստեղծագործական ակտը տեղի է ունենում առաջին ու վերջին անգամ:

Նա մի անգամ այսպիսի հարց տվեց.

– Ի՞նչ է արտադրում թատրոնը:

Լուռ մնացինք:

– Թատրոնի ստեղծածի անունն ի՞նչ է: Անունը տվեք:

– Արվեստ, – ասաց մեկը:

– Դե լավ, է՛... արվեստ: Կոնկրետ առարկայի անունը տվեք:

– Բեմադրություն:

– Դա ընդհանուր խոսք է: Դուք ասեք բեմադրության նպատակը ո՞րն է, արդյունքը, հետապնդվող արդյունքը...

Երևում էր, որ մտքում մի բառ ունի և ուզում է այդ բառը, այդ միակ գոյական անունը լսել մեզանից: Կարծես

Հանելուկ էր առաջարկել, որի պատասխանը յինելու էր մեկ բառ:

– Այ, օրինակ, կոչիկի ֆաբրիկան արտադրում է կոչիկ: Դա նրա արտադրանքի անունն է: Թատրոնի արտադրածն ի՞նչ է:

Ի վերջո ինքը պատասխանեց իր Հարցին,

– Մարդ:

Չասաց «կերպար», «տիպ», «բնավորություն», «գործող անձ»: Թատրոնը պետք է տարբերվեր թատերագրություններից, նաև կերպարվեստից, որոնց օբյեկտը նույնպես մարդն է: Աճեմյանի Հարցադրման մեջ մի շատ կարևոր երանգ կար, որ հուշեց ինքը մեկ ածական ավելացնելով.

– Կենդանի՝ մարդ:

Նրա խոսքի շարունակությունը, որի ձևակերպումներն ու մանրամասները չեմ հիշում, այն մասին էր, որ թատրոնը սոսկ «սինթետիկ արվեստ» անվանողները շատ քիչ բան են ասում, չեն մոտենում բեմական արվեստի սպեցիֆիկումին՝ այն հատկությամբ, որով նա տարբերվում է բոլոր արվեստներից:

– Կինոն նույնպես սինթետիկ արվեստ է, հետո ի՞նչ...

Պարզ է, շարժման պատկերային գրառումը, ինչ արդյունք ու տպավորություն էլ տա, կենդանի մարդ ստեղծել չի կարող, չի կարող հեռանալ շարժադրամանկարից, հետևաբար և չի կարող փոխարինել մարդուն: Ես ուզում եմ շարունակել Աճեմյանի Հարցադրումը ժան Լուի Բարրոյի խոսքերով. «Թատրոնը մարդկային կենդանի վարքագծի արվեստն է»: Ասելով, ուրեմն, «սինթեզ», տարածական ու ժամանակային, խոսքային ու պատկերային ձևերի համագրություն, ոչինչ չենք ասում, եթե մեզ հայտնի չէ համագրության ամբողջագրայր:

– Թատրոնի արդարացումը,– ասաց Աճեմյանը,– կենդանի մարդն է, որպես նպատակ և արդյունք: Թատրոնը հետաքրքիր և հարուստ է այնքանով, որքանով հետա-

քրքրիքի և հարուստ է այդ արդյունքը՝ կենդանի մարդը: Այս է, ուրիշ ոչինչ: Վերջ:

Ասաց «վերջ» և շարունակեց.

– Մնացած բոլոր կոմպոնենտները (նա ա՛յս բառը գործածեց)՝ բեմ, դեկոր, լույս, երաժշտութիւն և այլ, և այլ, և այլ, և այլ... Պարզ է, ծառայում են մեկ նպատակի, ստորադասված են մարդուն:

Աճեմյանը խոսում էր ընդհատուն և արագ, կարճ դադարներով և երբեմն «ր՛...» ձգելով: Բանն ասում էր կարծես իմիջիայլոց, այնպես, որպես թե դիմացինի համար ամեն ինչ շատ պարզ է: Նա ոչինչ չէր բացատրում երկար ու հանգամանայից, չէր փաստարկում, ապացուցում կամ ուսուցանում, այլ ընդամենը ակնարկում էր: Նրա ակնարկները դիպուկ էին, անսխալ ուղղված էին նշանակեալին: Պետք էր կռահել, եթե խոսքը չէր ավարտում: Նրա հետ շփվողը պետք է ունենար իր ներքին կոնտեքստը: Ուսանողը դա չուներ և չէր կարող ունենալ, ուստի Աճեմյանն ուսանողի համար չէր, այլ իմացութեան ու փորձի որոշակի պաշար ունեցող մարդու: Ի՞նչ էի ես կարդացել իմ ուսանողական առաջին տարում: Մեկ-երկու գլուխ Ստանիսլավսկու «Դերասանի աշխատանքից» և նրա «Արհեստը» մի քանի անգամ, մանրամասն և ուշադիր: Այս էր իմ կոնտեքստը, մյուս կողմից՝ 50-ական թվականների վարպետների, մասնավորապես Փափագյանի խաղը: Աճեմյանը տալիս էր միայն Ստանիսլավսկու անունը, թերևս պահպանելու համար ընդունված ուսուցողական դավանանքը (դոգմատիկա): Ըստ այդ դավանանքի, թատրոնում ռեյտինգի դուրս ոչինչ չէր կարող լինել, և այդ ռեյտինգը ենթադրում էր բացարձակ հավաստիութիւն, որին ներհակ էին և՛ Աճեմյանը, և՛ նրան շրջապատողները: Ուսումնական փուլում, իհարկե, բնական է իրականութեան ճշգրիտ վերարտադրութեան սկզբունքը, և նկարչի, և դերասանի համար: Դրան էր հետևում նաև Աճեմյանը: Նա մեզ հանձ-

նարարեց կարդայ Ստանիսլավսկու «Իմ կյանքը արվեստում» գրքի առաջին գլուխը և հաջորդ օրը հարցրեց՝ ինչի մասին է, և դժգոհ մնաց.

– Չեք հասկացել: Իմ պահանջն էլ չեք հասկանում: Մի պատմեք գրվածը, բացատրեք իմաստը:

Նա սպասողական հայացքով նայեց իմ կողմը.

– Ի՞նչ կասես:

Ես ցույց տվեցի ընդգծած ստղերը. «Բեմում անիմաստ անգործություն հետևանքով առաջացած անհարմարությունը, հավանորեն անգիտակցաբար, դեռ այն ժամանակ ես զգացի, և այն օրվանից մինչև այսօր ես ամենից շատ դրանից եմ վախենում»¹:

– Եզրակացությունդ...

– Անիմաստ անգործությունից ազատվում են իմաստավորված գործերով:

Աճեմյանի ուզած պատասխանը չէր: Նա պահանջում էր մեկնաբանություն և ինքը դիմեց մեկնաբանության, երկեստ ունենալով հեղինակի խոսքերը. «Իբրև թե և ոչ թե իսկապես... ինչո՞ւ իբրև թե...»²:

– Ճշմարտության զգացումն ու գաղափարը պետք է ունենալ և իսկապես գործելու ցանկություն, որպեսզի ստացվի «իբրև թե»: Առանց ճշմարտության պահանջի չկա ոչ մի պայմանականություն: Հասկանալի՞ է:

Հասկանալի չէր և այն ժամանակ չէր էլ կարող հասկանալի լինել, որ պայմանականությունը դերասանի սոսկ խոսելակերպի ու գործելակերպի մեջ չի արտահայտվելու, այլև նրան շրջապատող անիրական միջավայրում. ենթադրվող առարկաներ, դեկոր, չորրորդ պատ և այլն, այն ամենի մեջ, ինչը ստորագրված էր հիմնականին՝ կենդանի մարդուն: Առարկայական միջավայրի չգոյությունն էր լինելու պայմանականության պայմանը:

Ես սա մտածում եմ այսօր, երկխոսության մեջ մտնելով հիշողությունս հետ:

Խոսքս վերաբերում է իրական ու ենթադրվող հանգամանքների հակասությունը՝ թատրոնի մեծ առեղծվածներից մեկին, որի բացատրությունը չեն տալիս թատրոնի մարդիկ՝ ո՛չ ստեղծագործողները, ո՛չ քննադատները: Ստեղծագործողները երբեմն զգում են մի բան. եթե գործողության մեջ առարկան աներևույթ է կամ պայմանական, դերակատարի վերաբերմունքը լինելու է իրականին շատ մոտ (հավատացնելու համար, թե կա առարկան), իսկ եթե առարկան իրական է՝ «իբրև թե»: Այս երկրորդը շատ նուրբ պահ է և դժվար է հասկացվում:

Այսպես կոչված «աֆեկտիվ» վարժությունները նպատակ ունեն սրելու հիշողությունը, պատկերացումն ու երևակայությունը իրալին միջավայրից դուրս:

– Ո՛չ մի խոսք, ո՛չ մի նկարագրություն կամ բացատրություն...

Ասել է, թե վարժության մեջ խոսքի պայմաններ չպիտի լինեն, և խոսքի անհրաժեշտությունը չպիտի ծագեր:

– Ինստինկտ, միայն ինստինկտ:

Ոչ ոք պատրաստ չէր ըմբռնելու Աճեմյանի պահանջը, և բառն էլ հասկանալի չէր: Պետք է գտնվեր հակազդման բնագոյալին կերպը որոշակի հանգամանքներում: Դատողություն, նկարագրություն պետք չէր, պետք էր պարզ վերաբերմունք՝ ամենադժվար բանը: Դրա տպավորությունը տալու համար պետք էր պատկերացնել առարկան, զգայքաչր, գույնը, ջերմությունը և այլն:

Աճեմյանը մի օրինակ բերեց իր «Արա Գեղեցիկ» բեմադրությունից (Լենինականի թատրոնում): Մի տեսարանում դերակատար Գաղազյանը խաղող է ուտում, ընդամենը մեկ հատիկ իր առջև դրվող բուտաֆորական ողկույզից՝ «իբրև թե»: Այդ մեկ հատիկ խաղողը գոյություն չունի, դերասանի հիշողության ու պատկերացման մեջ է միայն, բայց...

– Ինչպե՛ս էր նա գգում կյորությունը, սառնությունը, քաղցրությունը և մի բան էլ՝ ատամի տակ ընկնող կորիզը և՛ դարմանք, թե ի՞նչ էր:

Նման օրինակներ կան թատերական գրականության մեջ: Իսկ եթե խաղողն իրական լիներ, ո՞վ կհավատար: Սա արդեն իմ հետագա եզրակացությունն է: Առարկայականությունը և իրականի գգացումը դերասանի մեջ կառաջացնեի՞ն արդյոք գգացմանը ձև տալու, պայմանականացնելու, տեսանելի դարձնելու ցանկություն: Խնդիրն այն է, թե ե՞րբ է ավելի ակտիվ մարդու խաղային բնագոյր իրական, թե՞ անիրական հանգամանքներում: Բեմ ձգտող մարդը ներշնչված է լինում ինչ-որ խոսքերով, գայիս է արտասանելու ինչ-որ բան, բայց ահա նրան առաջարկում են անխոս իրավիճակներ՝ տեսնել չեղած բաներ, լսել չեղած ձայներ, չոչափել անտեսանելի առարկաներ:

Արդ, խոսքի՞ց, թե՞ լռությունից է սկսվում ներկայացումը:

Աճեմյանի համար լռությունից էր սկսվում:

Խոսքից առաջ եղել է լռություն, և խոսքը եղել է լռության մեջ:

– Տեսե՞լ եք երբևէ Լևոն Զոհրաբյանին,– ասաց Աճեմյանը:– Նա շատ վատ է լսում: Գրեթե խուլ է: Բայց ինչպե՛ս է նա լսում բեմում: Նրա պես լսող դերասան չկա:

Ի՞նչ էր դա նշանակում, չբացատրեց Աճեմյանը:

– Պատկերացրեք մի պահ,– ասաց նա,– որ նստած եք համերգային դահլիճում, երաժշտություն եք լսում: Որոշեք որտե՞ղ եք, ի՞նչ եք տեսնում, ի՞նչ եք լսում: Լսեք, լավ լսեք...

Մենք իբրև թե լսում էինք: Նա նայում էր մեր դեմքերին, ուզում էր մի բան կարգալ մեր աչքերում.

– Ի՞նչ եք տեսնում,– ասաց:

Տեսնվելիք բանի մասին ոչ ոք չէր մտածել: Հորինվեցին վերացական, մտացածին պատկերներ, որպես թե երա-

ժրջատուժյուննից ծնվող ձայնային պեյզաժներ՝ էյ ծով ու փոթորիկ, անտառ, գիշեր ու յուսին և ի՞նչ ասես, բացի այն կոնկրետ առարկայական միջավայրից, որտեղ իրականանում է երաժրջատուժյունը:

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

– Գետը հոսում է...

– Ո՞ւմ եք տեսնում, ոչ մեկին չե՞ք տեսնում:

– ...

– Զարմանալի է: Ոչ մեկը դիրիժորին չի տեսնում:

– Ա՛...

– Իսկ ի՞նչ էիք կարծում:

Բաներ էինք հորինում իրերի իրականությունից դուրս, մինչդեռ խնդիրը շատ պարզ էր: Թվում էր, թե պարզ էր: Պետք էր փոխհարաբերություն ստեղծել ենթադրվող առարկայական միջավայրի հետ, տեսնել երևակայվող ակներևությունը.

– ... ձևանում եք, բաներ եք հորինում:

Ահա թե որտեղից է սկսվում անկեղծությունը, ոչ միայն դերասանի, նաև գրողի, նկարչի: Իրականությունը տեսնել անկեղծորեն, միևնույն է՝ երևակայվող, թե իրական, բարդ բան է:

– Մի ստեք, – ասում էր Աճեմյանը:

Հեշտ է ասել...

– Կարողացեք տեսնել, հիշել:

Այսպես կոչված «աֆեկտիվ գործողությունները» կամ էտյուդները երևում են անմիտ ու փուչ բաներ և ամայացնում են մարդու հոգին, եթե ուսուցանվում են միջակ մարդու միջոցով: Էտյուդներով ուսուցանողը պետք է տադանդավոր մարդ լինի և բնական մարդ, ոչ թե թատրոնական քաղքենի (ինչպես իմ իմացած շատերը), այլպես բեմը դառնում է անապատ, բեմադրողը շատախոս ու դատարկաբան, դերասանը՝ ցամաք առուն ընկած գորտ:

Աճեմյանին հետևելով հասկացա, որ էտյուդ ասվածը պարզ մի վիճակ է աճելու, ծավալվելու ներակայությամբ (պոտենցիալ): Գտնել նման վիճակ կամ իմաստակիր մի պահ, նշանակում է գրել պիեսի առաջին նախադասությունը: Դա շատ դժվար բան է և, ըստ իս, իզուր է այդ բանը պահանջվում անփորձ ուսանողից: Աճեմյանը, թվում է, գիտեր կամ գգում էր այդ, և ինքն էր հորինում նման պահեր ու թեյադրում ուսանողին: Նա հորինում էր գործանալիորեն հեշտ, բացարձակորեն դատարկ տեղում, գրոյական կետից: Դա մարդկային պարզ բնագոյների գործնական ուսումնասիրություն էր, էքսպերիմենտալ հոգեբանության դաս, որի մասին բնավ չէր մտածել Աճեմյանը, բայց առնչվել էր դրան մոսկովյան թատերական կրթության միջավայրում, Եվգենի Վախթանգովի անմիջական աշակերտի Ռուբեն Սիմոնովի դասարանում: Դա ուսական բեմական դպրոցի մի փոխակերպումն էր իր ելակետային սկզբունքով, այն է խոսքին ու խոսքային նյութին նախորդում է դրությունը, և խոսքն ի հայտ է գալիս որպես դրություն ակամա դրսևորում, որպես գործողության օրգանական, անբաժանելի տարր: Պետք էր լավ հետևել բեմագրիչ Աճեմյանի երևակայության խաղերին: Այդ խաղերի ու բառային տարերքի մեջ էր թատրոնի էությունը՝ ոչ մի գրքում չբացատրված: Նա ուսանողական լսարանի փոքրիկ մի տարածության մեջ գործում էր ինչպես անսահմանության մեջ, մեկը մյուսի ետևից հայտնագործում դիրքային նորանոր հնարավորություններ, և ո՞րն էր ամենանպատակահարմարը: Պետք էր լավ հետևել այս ընթացքին՝ ըմբռնելու համար, որ թատրոնն ունի իր ներքին, սոսկ իրենից ծնվող կեցությունը, որ կյանքն այստեղ հորինվում է ինքն իրենից որպես ինքնին նպատակ, որ մարդը բեմում ինքն է հորինելու իր վիճակը և ինքնաստեղծվելու:

– Որտեղ կանգնեմ, էնտեղ՝ թատրոն:

Այս խոսքն ասել է Աճեմյանը մի անարժան «ախոյանի» և իմացել է՝ ինչ է ասում: Նա կրում էր իրենում թատրոնը ոչ որպես գաղափար (ինչպես ես հետագայում), այլ կեցության կերպ և ուր էլ յիներ, կյանքի դրվագները դիտում էր որպես թատրոն: Գրականության մարդ չէր, ոչ ինչ չէր գրում, և թատրոնն էլ նրա համար գրական տեքստի ինքնուրույն գոյությունն, ապրվող իրականության գեղարվեստական շարունակությունը, որ իրականանում էր գրականության օգնությամբ և չէր վերադառնում գրականությանը: «Քառսից» բեմական պարտիտուր դուրս բերելը, որ արեց Աճեմյանը բավական արագ, տվեց կանոնավոր, բայց անհետաքրքիր արդյունք, ներկայացվեց նաև Մոսկվայում, ընդունվեց բարեհաճորեն, որպես 19-րդ դարի արժեք: Ըստ իս, կատարելապես ակադեմիական էր Աճեմյանի բեմադրած «ժայռը», որի շուրջը հիացմունք կար: Քիչ էր խաղացվել «Բայենու այգին», որի մասին Ռուբեն Զարյանն ասում էր՝ «տեսավ նա, ով տեսավ առաջին ներկայացումը»: Պարզվում էր, որ մշակված գրական տեքստը դժվար էր խաղարկվում Աճեմյանի ձեռքի տակ: Հետագա տարիներին տարօրինակ էր թվում Աճեմյանի հակումը դեպի օրվա խնդիրների շուրջ գրված կատակերգությունները, որոնց հեղինակների հույսը Աճեմյանի խաղային հնարագիտությունն էր՝ դրությունից դրություն դուրս բերելու մի հմտություն, որ դժվար էր տեսնել այլ բեմում:

Զուտ խաղային-ստեղծաբանական մտածողությունը նպատակահարմար էր ստուգիական պայմաններում: Դա փորձառական թատրոն էր Աճեմյանի համար, քան ուսուցում: Արտատեքստային վարժությունները նրան երբեմն հափշտակում էին, երբեմն ձանձրացնում, և այս դեպքում նա սկսում էր տեքստ հորինել, որ կարծես հակառակ էր ուսուցման պարտադրված եղանակին: Աճեմյանը չէր դիմում ուսանողի ոչ մտքին, ոչ բնազդին: Նա իր երևա-

կայությամբ խաղացնում էր մարդուն ու, մեկ էլ տեսար, վեր կացավ, գնաց: Հաջորդ օրը լավ չէր հիշում ինչ է արել, սկսում էր մի ուրիշ բան, հետո հիշում, վերադառնում նախկինին: Նա իմպուլսային մտածողության մարդ էր, տիպական ներկայացուցիչն այն արվեստի, որտեղ ամեն ինչ տեղի է ունենում առաջին ու վերջին անգամ: Պետք էր չկորցնել պահը, որսայ գտնվածն ու մտնել տարերքի մեջ, չսպասել, հասկանալ, բայց ի՞նչ: Հետագայում եմ հասկացել, որ թատրոնն սկսվում է այդտեղից: Հասկացել եմ հանդիպելով 19-րդ դարի 60-ական թվականների դերասան Սեդրակ Մանդինյանի հետևյալ խոսքին: «Գործողությունը գործվում է ինքն իրենից, ինչպես ծառն աճում է իր բնից²: Սա նշանակում էր բեմական արվեստի էությունը փնտրել իրենում իսկ, ոչ թե իրենից դուրս:

Աճեմյանի ռեժիսուրայի այս սկզբունքը հետագայում նկատել եմ նրա բեմադրություններում և ուրիշ ոչ մի տեղ: Պիեսի տեքստը նրա համար կողմնորոշիչ էր, բայց ոչ անդրադարձման օբյեկտ: Տեքստն ընթերցվում էր ընդամենը, իսկ գործողության պարտիտուրն ի հայտ էր գայիս ընթացքում, որպես վարքագծերի հարաբերություն: Դերասանին կարող էր թելադրվել մի քայլ, մի կարծես ոչ նշանակալից շարժում, և դա լիներ դրության խորին իմաստը: Այսպես, Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի բեմադրությունում (1961 թ.) հայ կինը ավելի ձեռքին մաքրում է մաքուր բակը և ավանսցենի մոտ մի պահ բարձրացնում է ավելը, նայում ավելի ծայրին ու թույլ փչում, նայում օդում սավառնող մոծակին: Ի՞նչ է նշանակում: Բացատրություններ չատ կարող են լինել: Խաղային քայլը տեքստից դուրս է ու բացահայտում է տեքստի ամենախորին շերտը: Կարելի է սիմվոլը բացատրել, հանգել հոգեբանությունն ու փիլիսոփայությունը: Նման պահեր (ոչ միշտ այս խորություն) կարելի էր տեսնել Աճեմյանի բեմադրություններում ու ստուգիական

փորձերում: Դրանք շատ անգամ կորչում, մոռացվում էին: Հարցնում ես ի՞նչ եղավ, յսոդն ասում է՝ ի՞նչ: Կային տեսնողներ ու փնտրողներ, օրինակ՝ Խորեն Աբրահամյանը որոշ խաղային պահերի³: Ճիշտ էր Ցոյակ Ամերիկյանը, որ ասում էր՝ Աճեմյանից սովորելու համար պետք էր պատրաստ լինել: Նման բաներն արվեստում չեն սովորում, այլ նկատում են, գգում, հասկանում սկզբունքը:

Աճեմյանը սովորեցնող չէր ու չէր սովորեցնում, խաղացնում էր: Մարդուն դնում էր տեքստից դուրս մի դրուժյան մեջ, կարծես պատահական, և պատահականությունը հարաբերում էր տեքստին անուղղակիորեն: Սա նշանակում էր խաղայ դրուժյան հետ: Դերասանը ներքաշվում էր խաղային տարերքի մեջ, և բացահայտվում էին նրա հնարավորությունները:

– Խաբուսիկ է,– յսեցի մի անգամ թատերագետ Լևոն Խալաթյանի ակնարկը ոտքի վրա, ինստիտուտի միջանցքում:– Աճեմյանը խաղացնում է, իսկ խաղացողը խաբար չէ իրենից. ի՞նչ կարող է անել առանց Աճեմյանի:

Դժվար էր իմանալ Աճեմյանի ձեռքի տակ խաղացողի իրական օժտվածության չափը: Նա ինքնաստեղծվում էր տարերայնորեն, Աճեմյանի ցուցումներով, բայց ինքնաճանաչման գայի՞ս էր... Իրեն խաղացնողին նա տեսնում ու ըմբռնում էր այնքանով, որքանով ձեռնափայտը կարող է տեսնել ու ըմբռնել իր տիրոջը:

– Աճեմյանին ի՞նչ կա,– ասաց մի անգամ Հայկուհի Գարագաչը,– փայտը կվերցնի ձեռքը, մեկ էլ տեսար փայտից դերասան դուրս եկավ:

Կարյու հայրիկի և Բուրատինոյի պատմությունն իզուր չէ հորինված:

Աճեմյանին դուր էր եկել տիկին Հայկուհու խոսքը, այնքան էր դուր եկել, որ առիթը գտավ մի օր օգտագործելու ըստ անհրաժեշտություն.

– Գերանից դերասան սարքեցի:

Աճեմյանի խոսքը գուցե ըստ արժանավուն չէր, բայց սուր էր ու տեղին: Այս խոսքը թատրոնից դուրս եկավ, րնկավ բերանն այն Հանդիսականի, որ անբաղատելի ատելություն ուներ «գերանի» Հանդեպ, նրա նեղ ճակատից ու անշարժ վզից այն կողմ ուրիշ բան չէր տեսնում: Աճեմյանը տեսել էր, բայց հետո պարզվել էր, որ արտաքին նշաններն էլ մի բան ասում են մարդու մասին:

Այն կարծիքը, թե Աճեմյանը չունի սիստեմ, համակարգված մտածելակերպ, ստեղծվել էր ուսումնական միջավայրում և գուցե ճիշտ էր Աճեմյանի, որպես ուսուցանողի, Հանդեպ: Աճեմյանն ուսուցանող չէր, ստեղծագործող էր, և նրա, որպես ստեղծագործողի, նկարագիրն ամբողջական էր, ինքնին համակարգված: Բնավորության անկազմակերպ գծերն ակնհայտ էին: Դա տեսնում էր ամեն ոք: Իսկ քանի՞ մարդ էր տեսնում նրա ներքին կենտրոնացումը: Նա ինչ էլ հորիներ, չէր դիմում բեմական արվեստից դուրս, հայտարարողական միջոցների: Նրա երևակայությունը գործում էր դերասանի արվեստի բնությունից տրված սահմանակարգում. ոչ մի առկախ նշան, ոչ մի բերանբաց ակնարկ, ամեն ինչ ըստ դրուժյան, դրուժյունից ելնող, դրուժյունը զարգացնող, ոչ մի շարժում կամ անցում գործողության տոնայնությունից ու ռիթմից դուրս: Ամեն պահ գործում էր նրա ներքին ռիթմը, և ռիթմի մեջ էր քաշում դերասանին կամ ուսանողին: Հետագայում ես հիշելու էի շատ բան Աճեմյանի փորձերից և այն, որ ռիթմը ձևային հիմքն է արվեստում, ու այդ հիմքում գործում է պլուրալիզմի թիվը որպես բնությունից եկող կարգավորիչ ուժ: Դա չեն սովորում ու սովորեցնում, այլ կրում են, և զգացողը թող զգա ու տեսնի, գուցե և մտածի:

Ի՞նչ էր մտածում Աճեմյանը, դժվար էր իմանալ, եթե ինքդ մի բան չգիտեիր: Նա կարող էր մի խոսք ասել, երբեմն մի բառ, և հասկացողը կհասկանար, թե ուր է

խփում: Նրա ստեղծագործական բնագործը համակարգված էր ներքուստ, և այն, ինչ գործում էր նրա ստեղծագործական ենթագիտակցության մեջ, հակառակ էր իր, որպես թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարի, վիճակին: Նա կամա, թե ակամա դրված էր այդ վիճակում ու չգիտեր, թե որքանով է ճիշտ իր այդ վիճակը: Մի նշանավոր արվեստագետ, որ հիացում ուներ Աճեմյանի հանդեպ, ասել էր. «Նա իր տաղանդով կքանդի թատրոնը»: Ինչ էր նշանակում այդ խոսքը, հետո եմ հասկացել: Աճեմյանը, ըստ իս, իտալական կոմեդիա դելլ արտեի կապոկոմիկոյի նման էր, ինչպես մի Ջիրոլամո Գոցցի, որ երիտասարդ Փափագյանին ասել էր. «ակադեմիադ վերջացրու, արի ինձ մոտ դերասան դարձիր»⁴:

Աճեմյանի համար ի՞նչ էր թատրոնը, կենդանի, փոփոխվող օրգանի՞զմ, թե՞ պետական հիմնարկություն: Աճեմյանը պետական հիմնարկության մարդ չէր: Այս էր նշանակում նրա մասին ասվածը: Իսկ խորհրդային երկրում թատրոնը միայն պետական կարող էր լինել, և այս դեպքում ամենատաղանդավորը պետական ակադեմիական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար: Աճեմյանը թերևս ամենատաղանդավորն էր, կուսակցության կենտրոնական կոմիտեն չէր սխալվում, բայց Աճեմյանն ակադեմիստ չէր: Ակադեմիական բեմադրություն էր նրա «Ժայռը», որ մեծ գովեստների էր արժանանում, բայց միևնույն է՝ Աճեմյանն իր բնավորությամբ ու աշխատանքի եղանակով, ըստ իս, անտրեպրիզային ռեժիսոր էր, ամեն բեմադրության համար առանձին խումբ կազմող, խաղացնող ու ցրող: Այդպիսին էր եղել նախահեղափոխական թատրոնը հայ իրականության մեջ, իր դերասանական բարձր արժեքներով: Պետական թատրոնը տրվել էր որպես թանկ ձեռքբերում, ծաղկել էր Լևոն Քայանթարի, Արշակ Բուրժայանի շնորհիվ և, սկսած 30-ական թվականներից մինչև 1953-ը, գաղափարական հարկադրանքի պայմաններում, թատրոնին

ակադեմիական նկարագիր էր տվել Արմեն Գուլակյանը: Աճեմյանի համար դժվար չէր այդ պահպանելը, բայց հետաքրքիր չէր: Նա ազատ մարդ էր անազատության պայմաններում, հակված փորձարարության, և այդպիսին էր իր նոր հայտը՝ «Փորձագաղտը», որ գովերգվում էր ու քննադատվում: Պաշտպանվում էր արդիականության գաղափարը: Աճեմյանը շատ հանգիստ ու թեթև էր ընդունում գովեստն էլ, պարսավանքն էլ: Ոչ վրդովմունք, ոչ գոհունակություն: Ժպտում էր ու թաղբեհր ֆուռաղում:

Աճեմյանը չգիտեր այն ժամանակ, և ո՞վ գիտեր, որ Արևմուտքում, ստացիոնար թատրոնների կողքին գործում է անտրեպրիզը: Դա նշանակում էր խումբ կազմել որևէ բեմադրության նկատառումով և հետո նորը կազմել ըստ նոր մտահղացման: Աճեմյանը (չատերը կարող են չհամաձայնել ինձ հետ) այդ ռեժիսուրայի կրողն էր ենթագիտակցորեն: Այս միտքը ծագել է իմ մեջ հետագայում, և առիթ հեմ ունեցել հարցնելու իրեն, թե ի՞նչ կասեր: Նա դեկլարավում էր պահի թեյադրանքով և տեսնում էր ակներևն ու երևութականը նաև ակադեմիական արժեքներում: Այդպես էլ՝ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնից ստացած ներշնչումով մտավ «Բայենու ալգի» ու սպավորություն չթողեց: Իր տարերքը չէր «Լիր արքան», որտեղ Փափազյանը չկարողացավ իր ուղածի պես լինել և, ինչպես գրեց հետագայում, դժգոհ էր Աճեմյանից⁵, հայտնի չէ ինչո՞ւ: Հետագայում առիթ եղավ այս մասին ակնարկելու: Աճեմյանի պատասխանն այս էր.

– Այդ դերը ոչ ոք չի կարողացել խաղալ: Բոլորն ասում են Սոյումոն Միխոեյսը... Տեքստը շատ ծանր է, գործողության երկու պլան և այլ, և այլ...

Իր բեմադրություններում Աճեմյանն ավելի շատ հետամուտ էր ակտուալ վիճակներին, չրջանցում էր, թե՞ չէր ուզում մտածել, որ կան պոտենցիալ վիճակներ՝ հեռանկարային, անտեսանելի, այնկողմնային: Նրա ըուպեա-

կանուխը հակառակ էր դրան: Մտքում ամեն պահ ներկայացում էր կառուցում, ոչ թե գրական նյութ փնտրում: Շուրջը դեմքեր էր տեսնում, հաճախ անցնում էր թղթին, ու թղթից նայում էին ծանոթ մարդիկ՝ տիպականացված ու անհատականացված: Ճիշտ էր ասում՝ «որտեղ կանգնեմ էնտեղ թատրոն»: Ի՞նչ էր դա նշանակում: Աճեմյանը դիտում էր իր շրջապատը ըստ պահի և ըստ այն ներկայացման, որ տվյալ պահին պատվում էր նրա երևակայության մեջ: Նա ուներ իրականության իր տեսանկյունը՝ «բլից»: Գուցե դրանում էր նրա թատրոնի մարդու հմայքն ու հետաքրքրությունը, բայց ո՛չ ստացիոնար թատրոնի ղեկավարողի, ո՛չ ապագայի համար դերասան պատրաստողի կամ բնորոշ արժանիքը: Եվ քանի որ իր մտահոգումները հեղհեղուկ ու փոփոխական էին, փոփոխելի էր երևում նաև խմբի կազմը ամեն պահ: Ուսանողներին ոչ մեկի դիրքը կայուն չէր, նույնիսկ նրանց, ում հետ Աճեմյանն աշխատում էր երկար ու հանգամանային: Այսպես, խմբի առաջնուհին, որ թվում էր, թե վաղը, մյուս օրը դառնայու է մի երկրորդ Մետաքսյա Սիմոնյան անունով գրամայի հերոսուհու տիպար, իր այդ դիրքը պահպանեց մինչև ինստիտուտն ավարտելը: Աճեմյանը նրան տարավ թատրոն ու մոռացավ ինչու էր տարել: Նա մի օր մեկի հետ էր աշխատում, մյուս օրն ուրիշի հետ, մեկի հետ յուրջ և ուշագիտ, մյուսի հետ՝ իմիջիայուց, ոմանց հետ բնավ: Ես այդ երրորդ խմբի մեջ էի, և իմ վիճակն ինձ անհանգստացնում էր: Հիշեցրի մի անգամ, չլսելու տվեց: Ուներ այդպիսի սովորություն՝ չլսել, այն խոսքը, որի պատասխանը չուներ: Ոմանց համար դա վարակիչ եղավ. բնորոշակեցին տաղանդավոր մարդու արատը: Ես դարձյալ հիշեցրի Աճեմյանին, ասաց.

– Գնա մտածիր:

Ասացի՝ մտածել եմ, և իմ մտածածն ուրիշի հետ է փորձում: Ծիծաղեց.

– Գործ չունես:

Ես նստած էի յսարանում սոսկ որպես Հանդիսական, Հաճախ իր կողքին: Չէ՞ր նկատում: Շատ լավ էր նկատում էր: Երբ իրեն մի բան դուր էր գալիս կամ դուր չէր գալիս, նայում էր երեսիս, կարծիքս էր հարցնում՝ «ի՞նչ կասես», և ժպտում էր: Նա ինձ միշտ բարևում էր ժպտադեմ, որտեղ էլ լինե՞ր՝ ինստիտուտի միջանցքում, դրսում կամ թատրոնում: Նրա հետ չփոխելի հեշտ էր, ոչ մի պատմե՞լ չէիր զգում: Բարեկամս էր, երբեմն հարցնում էր հորս որպիսությունը «բարեիր հայրիկիդ», բայց ես, որպես դերասանական կուրսի ուսանող, նրա համար գոյություն չունեի: Կիսամյակն ավարտվում էր, ինչո՞վ էի ներկայանալու ստուգարքի:

Մի երեկո, երբ Աճեմյանը դասը կիսատ էր թողել և շտապում էր թատրոն, դուրս եկա իր հետ.

– Վարդան Նիկիտիչ, փորձեք, էլի՛... Ինչո՞ւ ինձ հետ չեք փորձում:

Հասել էինք Մոսկովյան փողոցի խաղալիքների խանութի (ներկայումս Երվանդ Քոչարի թանգարանի) անկյունին: Ես համառում էի, ջանում էի մի բան համոզել, չէր ուզում լսել.

– Ինչո՞ւ:

– Դուրս եմ մնում:

– Ինչի՞դ է պետք, ի՞նչ ես անում:

– Պետք է:

Խոսքիս վրա դիմացից սուրաց տրոլեյբուսը, և Աճեմյանը չկար: Տրոլեյբուսն անցել էր, տեսա Աճեմյանի թիկունքը դիմացի մայթին: Գնացի, հասա...

Բաղրամյան պողոտա թեքվող տրամվայի գծերի մեջտեղում կանգնած էր մի մարդ, լայնեզր գլխարկով, գլուխը վեր, հսկայի նման: Մուլթ էր, կանգնած էր թիկունքով, դեմքը չէր երևում: Նրա կողքին կանգնած էին երկու երիտասարդ: Նրանցից մեկը բռնել էր լայնեզր

գլխարկով մարդու թևեր: Աճեմյանը կանգնել և այդ կողմն էր նայում:

– Նայիր, – ասաց:

– Թող, գավակս, ради бога, – լսեցի Հրաչյա Ներսիսյանի տաք ձայնը:

Խմած էր, կանգնել էր տրամվայի գծերի մեջտեղում: Երիտասարդ ուղեկիրը բռնել էր թևեր:

– Пошли, дети мои, – ասաց Ներսիսյանն ու թույլ օրորվելով, դանդաղ անցավ փողոցը, նրա հետ երկու երիտասարդները:

Աճեմյանը կանգնած նայում էր:

– Դո՞ւ էլ այն կարծիքին ես, – ասաց հայացքը չկտրելով հեռացող Ներսիսյանից, – դու է՞լ կարծում ես, որ Հրաչյան չկարողացավ Լիր արքա խաղայ: Ինչո՞ւ Լիր չէ: Լիրն ուրիշ ինչպե՞ս է լինում:

Աճեմյանը բեմական տեսարան էր գտել Լիր արքայի համար: Իմ թեման չչարունակվեց: Բաժանվեցի Աճեմյանից իմ մտահոգությունը մոռացած և առավոտյան հիշեցի իր «ինչի՞դ է պետք» խոսքը: Ինձ մնում էր որոշել իմ դիրքն Աճեմյանի հանդեպ, ասել է՞ թատրոնի հանդեպ, կյանքի հանդեպ, կոչման ու նպատակի: Կարծում էի՝ թատրոնի բեմում է սկսվում կյանքը և այնտեղ էլ ավարտվում է:

Եկավ ստուգարքի օրը՝ 1954 թվի դեկտեմբերի 30-ը: Կիսատ, անմշակ, անիմաստ մի տեսարանով, անօգնական ու չփոթված, ինքս իմ աչքից ընկած, որպես անկոչ ու պատահական մեկը, ներկայացա պատկառելի հանձնաժողովին: Ինչե՛ր չի կարող անել ռեժիսուրան մարդուս հետ: Աճեմյանի ռեժիսուրան ինձ դրել էր հիմար վիճակում: Մտածում էի, որ պետք էր թողնել, հեռանալ, բայց ինչո՞ւ ես, եթե ոչ ուրիշները՝ գաղափարից ու ներշնչանքից հեռու մարդիկ, որ, ինչպես ապագան ցույց տվեց, չծաղկեցրին հայոց թատրոնի պարտեզը:

Ստուգարքն ավարտվել էր: Կանգնել, սպասում էինք միջանցքում, ռեկտորի առանձնասենյակի դռանը: Ես ինձ արդեն դուրս էի համարում: Դուրս եկավ Աճեմյանը գրգռված, չփոթված ու գունատ:

– Ինչո՞ւ եք կանգնել, ըր՛... գնացեք, – ասաց դողացող ձայնով ու գնաց:

Մեզ ներս հրավիրեցին, հայտնեցին արդյունքները: Դուրս էինք մնում վեց հոգի, տղաներից միայն ես, և հինգ աղջիկների շարքում ամենաչնորհային՝ Գայյա Նովենցր: Ընտրյալների մեջ ես տեսնում էի մեկ դերասան՝ Արմեն Զիգարխանյանին:

Շատ մարդ չիմացավ գլխիս եկածը: Իմացողը մի խոսք էր ասում Աճեմյանի դեմ, որ ինձ դուր չէր գալիս: Մեկն ասում էր՝ ծանոթ մեջ գցիր: Ի՞նչ ծանոթ, ծանոթ ես էի, ինձնից էլ յավ ծանոթ: Իմ վիճակն անմբռնելի էր առօրյա չափանիշներով: Իմ վիրավորանքն ու դառնությունը չէր փոխվում հակակրանքի թատրոնի մարդու հանդեպ: Եթե նրան ատեի, թատրոնն էի ատելու: Դառնացած էի, որ թատրոնի մարդն ինձ չի հասկացել, և հույս ունեի, որ հասկանալու է:

Աճեմյանի ստուգարքից հետո ես իրավունք չունեի մասնակցելու կիսամյակի քննություններին, բայց չհարցրի օրենք ու իրավունք: Ոչ ստուգման գրքույկ ունեի, ոչ էլ անունս կար ցուցակում, բայց ինքնագյուլիս մտա, հանձնեցի առաջին քննությունը՝ արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմություն, անտիկ շրջան՝ «գերագանց», նույն հաջողությունները, և մինչ կպարզվեր իմ ուսանող չլինելը, ես արդեն գերագանցիկ էի: Իմ օրինակին հետևեցին որակագրկվածներից մի քանիսր տարբեր գնահատականներով: Ուսումնական մասում ցուցակները կարգի բերեցին, մենք այնտեղ չկայինք: Հանդիպեցի Խորեն Աբրահամյանին:

– Դժբախտութիւնն չի, – ասաց, – բայց Գայլա՞ն... Չարմանում եմ, չեմ հասկանում:

Երեկոյան Գայլան զանգազարեց ինձ.

– Ի՞նչ ենք անելու:

– Ոչինչ, – ասացի, – գնալու ենք դասի:

– Ես էլ գա՞մ:

– Իհարկե, անպայման:

Ինստիտուտի դեկամբրութիւնն արգելք չեղավ: Կարող էր, եթե օրենքին նայեր: Բարոյականութիւնը թույլ չտվեց քննութիւնները գերազանց հանձնողին դուրս անել: Իմ գերազանց օգնել էր մյուսներին, որոնց մեջ, ես համոզված էի, օժտվածը Գայլան էր: Մենք մնացինք, մնացին նաև մյուսները: Երկրորդ կիսամյակում Աճեմյանը յարան մտավ.

– Բոլորդ էլի էստեղ եք, հա՞...

Նրա վերաբերմունքը չփոխվեց, բայց ի՞նչ արած: Շարունակեց փորձերը նույն եղանակով, տարեվերջին մեկերկու տեսարան հորինեց, ինձ և մյուսներին ներկայացրեց քննութեան: Մեր տեսարանները մի բան չէին: Գայլան պասսիվ էր, կարծես ոչինչ չխոստացող: Ես հարմար չէի գգում ինձ, ներսումս դատարկութիւն էր: Քննութեանը, ի դարմանայ մերում, ներկա էր Գուլակյանը:

Մինչ այդ մենք նրան տեսնում էինք բակում, նստարանին նստած, մենակ, անտանելի մռայլ, դիվական մռայլութիւնն ոտքից գլուխ, ու նրան տեսնելիս լուռ էինք կամ շատ ցածր էինք խոսում: Մտածում էի՝ լավ է, որ գործ չունենք այդ մարդու հետ: Բայց պարզվեց, որ նա լրջորեն հետաքրքրվում է մեզանով: Ուսումնական մասից Գուլակյանի ձայնն ընկավ ականջս.

– Վարդանն ում չի հավանում, ուղարկեք ինձ մոտ:

Գնահատականս էր «յավ»: Ինչպես պարզվեց, դա Աճեմյանի գնահատականը չէր, այլ Գուլակյանի: Նա

ձևական գնահատականներ էր նշանակել, որպեսզի հավաքի իր խումբը, ի՞նչ սկզբունքով, հետո էի իմանալու:

Ուսումնական մասում ինձ ասացին՝ «Գուլակյանը քեզ նշանակել է կուրսի ավագ», և առջև դրեցին «մերժվածներին» ցուցակը. հինգ աղջիկ, ես և երկրորդ կուրսում մնացած երկու տղա: Ասացին, որ Գուլակյանն ընդունելու է ևս երեքին: Դա լինելու էր սեպտեմբերի սկզբին: Այդպես էլ եղավ: Երեք տարին անցնելու էր Գուլակյանի դեկավարությամբ: Ես մնում էի հակված Աճեմյանի կողմը: Մի անգամ ինձ հարցրեց, թե ինչպե՞ս եմ, ինչո՞վ եմ զբաղված, հիշեցրեց թատերագրություն մասին.

– Մտածիր: Ես գիտեմ ինչ եմ ասում:

Ի՞նչ չափանիշով էր մոտենում Աճեմյանը դերասանական անձին: Մտածել եմ նաև հետագայում, ի մի բերելով տարբեր ժամանակ նրանից յսածս խոսքերը: Եթե խոսքը լուրջ արվեստին էր վերաբերում, նա մաքսիմալիստ էր, ուներ նուրբ, կայուն և ստույգ չափանիշներ: Նրա համար լուրջ ու խորն էր այն, ինչ պատկանում էր իր և նախորդ սերնդին, կամ այն, ինչ անցյալ էր դառնում: Այստեղ էր, որ իսկապես խիստ էր, և հետո գրուցելիս հասկանում էիր՝ ինչ ասել է թատրոն և դերասան:

Երկար չեմ գրուցել հետո ուսանող ժամանակ, ինքն էլ երկար գրուլցի մարդ չէր, բայց նրա ոչ մի խոսքը, ոչ մի հարևանցի ակնարկը պատահական չէր, եթե անգամ կիսատ էր կամ չձևակերպված, մտածել էր տալիս:

Մի անգամ երեկոյան քայլում էինք ու գրուցում Աճեմյանի հետ ներկայիս կոնսերվատորիայի դիմացի այգում (կոնսերվատորիայի չենքը դեռ չկար): Ուսանողներից մեկը՝ թիֆլիսեցի, հիացած խոսում էր մեզ անծանոթ մի դերասանի՝ Բաբկեն Ներսիսյանի մասին և այն է՝ դնում էր Փափագյանի կողքին:

– Երբե՛ք, ո՛չ մի դեպքում, – ասաց Աճեմյանը, – ո՛չ մի կապ, ո՛չ մի ընդհանուր բան...

– Ինչո՞ւ, – Համառու՞մ էր թիֆլիսեցին:

Աճեմյանը խուսափում էր պատասխանից, բայց պատասխանեց.

– Արտաքին տպավորութեամբ մի չփոթվեք: Որոշ մաներաներ, Փաստններ... Դրանք ոչինչ չեն նշանակում: Եվ առհասարակ խուսափեք նման համեմատություններից:

Դարձյալ մի հիացական խոսք ասաց թիֆլիսեցին, և Աճեմյանը տվեց իր անսպասելի, մեզ համար անհասկանալի վճիռը.

– Նա չի մտնի Հայ թատրոնի պատմության մեջ:

Ես չհասկացա, թե ինչ էր նշանակում այս խոսքը: Ոչ մեկը չհասկացավ:

– Ինչո՞ւ, – Հարցրեց թիֆլիսեցին. – Թիֆլիսում է դրա՞համար...

Աճեմյանը տվեց ավելի անհասկանալի պատասխան.

– Նրա գիծը զբաղված է իրենից առաջ:

– Ի՞նչ նշանակություն ունի, – շարունակեց թիֆլիսեցին և էլի բաներ ասաց, վկա բերեց երիտասարդությունը, ասաց՝ ապագան գու՞յց կտա:

– Նա ավարտված դերասան է, – ասաց Աճեմյանը: – Երիտասարդությունը ոչինչ չի նշանակում: Ուշացած է. Ֆրանց Մոոր, էդպես բաներ և այլ, և այլ...

Աճեմյանն, ինչպես միշտ, կիսատ թողեց խոսքը. միտքը պարզ էր իր համար: Ես չպատկերացրի անձանոթ դերասանի նկարագիրը, բայց քանի որ համեմատականը Փափազյանն էր, հիշողությանս մեջ մնացին Աճեմյանի խոսքերը և սպասումն անձանոթ, ուշացած արտիստի: Այդ գրույցում մի անուն էլ հոյովվեց՝ Լուսինյան: Աճեմյանը կարծես չյսելու տվեց: Ուրիշ անգամ էլ տրվեց այս անունը, Աճեմյանը ոչինչ չասաց: Երկու տարի անց Բաբկեն Ներսիսյանը Սունդուկյանի թատրոնի բեմում տվեց իր փառավոր դերը. Մաուրիսիո՝ «Ծառերը կանգնած են մահանում» իսպանական պիեսում:

– Ա՛յ, դերասան եմ ասել,– ասաց Արմեն Զիգարխանյանը:

– Փափագյան կա՞,– հարցրեցի:

– Չէ՛, բայց... հա՛, համարյա թե, էնքան էլ հեռու չի...

Այս խոսքերը և Աճեմյանից երկու տարի առաջ լսածս մտքումս՝ գնացի, տեսա և... հա՛ էլի, համարյա թե... բայց մի բան այն չէր, ի՞նչ էր, չէի գտնում ձևակերպումը: Փափագյանի անունը խանգարում էր: Հույժ տպավորիչ էր և այս էր ու այս, ինչ ուներ-չուներ, այդպես էլ գնաց: Խաղաց մի դեր ևս՝ Գևորգ «Նույն հարկի տակ» պիեսում, Միքայել «Քառսում», կրկնվող մաներայնություններ, որ միայն տոնով էր տարբերվում պոլսեցիների ասած «էֆեկտներու դպրոցից»: Այս արտաքին տպավորություն տակ Ռուբեն Զարյանն շտապեց և տվեց իր հապճեպ, էմոցիոնալ գնահատականը.

– Նա փոխարինելու է Վաղարշյանին, Ներսիսյանին, գուցե և Փափագյանին: Իզուր չէ, որ նրա ազգանունը Ներսիսյան է:

Վաղարշյանը վրդովվեց, երբ լսեց այդ մասին: Հաջորդ օրը ինստիտուտի պրոֆեսորական սենյակից լսում էինք նրանց վեճը: Զարյանը խոսում էր ցածր, հետո ձայնը բարձրացավ, Վաղարշյանը, որ բարձր է խոսում, անցավ պաթետիկ տոնի.

– Նա բնդօրինակո՛ւմ է, ում ուզում է թող փոխարինի... Նա կարող է փոխարինել Ներսիսյանին, գուցե և Փափագյանին, բայց Վաղարշյանին փոխարինել չի կարող...

Եվ այսպես, վեճի առարկա արտիստը տարիներ շարունակ կրկնելու էր իր դեկորատիվ խաղը մինչև հեռուստատեսային Սալաթ-Նովա, և հասկանալու էի Աճեմյանի խոսքերի իմաստը. «Ֆրանց Մոոր, էդպես բաներ...»: Իսկ երբ Թիֆլիսում տեսա Լուսինյանի Օթելլոն փափագյանական կեցվածքով ու կեղծված ձայնով, պարզ դարձավ

ինձ համար Աճեմյանի խոստացողական լուրթյունը: Հասկացա, որ ընդօրինակողը վերցնում է մեկ-երկու հատկանիշ, առավելապես ընդօրինակման աղբյուրի թերութունը և վարկաբեկում աղբյուրը: Հետագայում առիթներ եղան նկատելու, որ Աճեմյանը չէր սիրում խոսքի նյութ դարձնել չհավանած բանը: Թվում էր՝ նա ամաչում է դրանից: Գուլակյանն էլ երկար չէր խոսում, կարճ էր բնութագրում կեղծիքը և մեկ-երկու բառով անխնա ծաղրում էր, կծու որակումներ էր տալիս թիֆլիսյան քաղաքային ֆոլկլորի ոճով. «արևի տակ հավի ծերտն էլ աբասի կերևա», կամ «գատկի ձվի կճեպը գատկի ձվի տեղ ծախող»: Աճեմյանի սրտնեղելն ու ամաչելը հետագայում ավելի յավ հասկացա: Կեղծիքն իսկապես ամաչեցնող է, երբ հրապարակային է, ու ներկա ես որպես հանդիսական: Թվում է ինքդ ես կեղծում քո անպատեհ ներկայությամբ, երբ քեզանից ակնկալում են ժպիտ ու ծափահարություն: Մտածել եմ, որ թատրոնը սիրողը պետք է չտեսնի կեղծիքը կամ կարողանա դիմանալ նրա ներկայությանը, իմանալով, որ դա բեմում չափվում է տոննաներով, իսկ ճշմարտությունը գրամներով, և այդ գրամներն ստանալու համար է պահվում կեղծիքի որջն այդքան հանդիսավոր:

Չորս տարվա ընթացքում պարզելու էի, որ թատրոնի գաղափարն եմ սիրում, ոչ թե իրականութունը: Ճիշտ էր Աճեմյանը, որ ինձ մղում էր թատերագիտության, և ի՞նչ իմանալի, որ դա իմ ճակատագիրն է: Ես էլ ճիշտ էի, որ մղվում էի բեմ, գաղափարից առաջ շոշափում իրականութունը: Ժամանակ էր պետք ըմբռնելու համար, որ թատրոնի պատմությամբ ու տեսությամբ զբաղվելը նրա գաղափարի պաշտպանութունն ու գտումն է:

Աճեմյանի հետ շատ էի հանդիպելու և գրուցելու: Նա, ըստ նախկին սովորության, դիմում էր ինձ ազգանունով, բարևներ ուղարկում հայրիկիս և ասում՝ ինչո՞ւ եմ զբաղ-

վում պատմութեամբ, ոչ թե քննադատութեամբ: Եվ մի անգամ էլ Հանդիպեցի թատրոնում այդ առիթով:

Խոսում էինք «Պեպոյի» իր բեմադրութեան (1966 թ.) մասին: Նա լուռ, գարմանայի ուղադրութեամբ յսում էր ինձ: Սպասում էի առարկութեան, բայց ոչ մի խոսքիս չառարկեց: Նման բանի չէի Հանդիպել ու Հետագայում էլ չՀանդիպեցի: Մինչև օրս ոչ մի ռեժիսոր չի լսել ինձ այդպես՝ չփոթեցնելու աստիճան ուղադիր: Ես երկու առարկութեան ունեի: Առաջինը վերաբերում էր Բաբկեն Ներսիսյանի Պեպոյին՝ էթնոգրաֆիական պճնանքով, վստահ ու անկիրք: Աճեմյանը լսեց ժպտով և ինձ ծանոթ ամոթխածութեամբ, կարծես ինքն էր խաղաղորդ: Ասացի, որ ինձ տրամադրում է Խորեն Աբրահամյանի Պեպոն՝ պարզ ու անհավակնոտ, հոգսի տակ ընկած բնական մարդ:

– Չմշկյանի գիծն է, – ասաց Աճեմյանը:

– Գուցե, – ասացի: Ավանդականը միայն ոճին չի վերաբերում, գուցե ավելի շատ ներքին իմաստին: Խորենի Պեպոն իր ներքին ընկճվածութեամբ, ու սրտնեղութեամբ գուցե մոտ է Չմշկյանին:

– Ես նկատի ունեմ Դեմիրճյանի գրածը: Իսկ եթե ավանդութեանը նայենք...

– Արտաքուստ ավելի ավանդական է Ներսիսյանի Պեպոն, – ասացի:

– Տեսել է Իսահակ Այիխանյանին, նրանից է գալիս:

Այստեղ ես հիշեցրի նրա տասներկու տարի առաջ ասած խոսքը. «նրա գիծը զբաղեցված է իրենից առաջ»: Չհիշեց, գարմացավ ու գվարթացավ.

– Ես էդպես բա՞ն եմ ասել, հա՞, ե՞րբ եմ ասել:

– Վաղուց, – ասացի, – 1954 թվին, երբ Բաբկեն Ներսիսյանը դեռ Թիֆլիսում էր:

Աճեմյանը ծիծաղեց.

– Չէ՛, դու վտանգավոր մարդ ես եղել, չենք իմացել: Բաներ ես հիշում, որ ի՞նչ իմանամ...

- Չարժե՞:
- Ո՞նց թե գիծը բռնված է: Ի՞նչ գիծ, ի՞նչ բան... Ուրեմն, քո ասելով, Այիխանյանը...
- Դա իմ խոսքը չէ:
- Դու ես հիշում: Ուրեմն, նա պիտի Թիֆլիսում էլ մնա՞ր, եթե գիծը... Ի՞նչ ասացիր, զբաղեցվա՞ծ... Ո՞ր գիծը...
- Այիխանյանը Երևանում Պեպոյով սկսեց: Ինչո՞ւ Երևանում չմնաց:
- Դժվար հարց է: Բայց ես համաձայն եմ: Բաբկենի Պեպոն իմ պատկերացրածը չի: Խորենն էլ, եթե կուզես իմանալ, իմ պատկերացրածը չի: Չմշկյանի գիծը... Ես մոտավոր բան եմ ասում: Ո՞վ է տեսել Չմշկյանին: Դեմիրճյանի գրածով գիտենք:
- Իմ մյուս առարկույթունը վերաբերում էր առաջին տեսարանին: Շուշանը բակում է, Կեկելը կտուրին: Գյուղական տեսարան է Թիֆլիսյան համայնապատկերի ֆոնի վրա: Սունդուկյանի նախատեսած իրավիճակները հիմնականում սենյակային են, ինչպես XIX դարի ամբողջ դրամատուրգիայում, եթե նկատի չառնենք դարի առաջին կեսի արկածային մեղոգրամաները: Համենայն դեպս, «Պեպոյի» բոլոր տեսարանները սենյակային են: Այս ասելով, ես նկատի ունեի անձանց խոսքը, բայց Աճեմյանն ընդհատեց ինձ, ակամա մղելով մտքիս շարունակույթյանը.
- Քո կարծիքով, ինչպե՞ս է որոշվելու միզանսցենը, ըստ Հեղինակի ռեմարկներին: Ռեժիսորն իրավունք չունի՞ խախտելու Հեղինակի փակագծում ասված խոսքերը:
- Կարող է,– ասացի:– Ռեմարկը դրամատուրգիա չէ: Միզանսցենը ռեմարկներով չի որոշվում, անկախ նրանից, դրանք պահվում են, թե ոչ: Միզանսցենը որոշվում է գործող անձանց խոսքի բովանդակույթյամբ ու տոնայնությամբ:

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

– «Ով գիդի, ջուրը մինձացավ, ո՞վ գիդի, իմքնի եղնեն ննգավ ու ինքն էլ հիդր գնաց...»:

Աճեմյանը լսեց ու մտածկոտ նայեց ինձ.

– Որտե՞ղ է երևում միգանսցենը:

– Խոսքի ուղիղ իմաստի ու տոնայնություն մեջ,– ասացի:– Սա որդու կյանքի վրա դողացող մոր տագնապի արտահայտությունն է: Մայրը կարո՞ղ է այս խոսքը բարձր արտասանել՝ բակից կտուր կանչելով: Սա, ըստ իս, շշուկով ասվելիք խոսք է, սենյակի լռության մեջ...

Ապաստում էի Աճեմյանի պատասխանին: Ուշագիտ նայում էր ինձ. սպասում էր, որ էլի բան ասեմ: Ես ասելու բան չունեի, այսինքն առարկություն չունեի այլևս:

– Դու որտե՞ղ էիր մինչև հիմա,– հարցրեց.– Թատրոնից հեռու ես պահում քեզ: Ինչո՞ւ:

Ասացի, որ քննադատը պետք է հանդիսատեսի մուտքից մտնի թատրոն, տոմսի համար վճարելով, ոչ թե դերասանական մուտքից, բեմադրողի հրավերով, որպեսզի ճիշտ տեսնի ներկայացումը, չկորցնի անաչառությունը: Ասացի նաև, որ մեր այս գրույցը սխալ է՝ կանխում է գրելիքը. ինչ որ ասվեց, ասված է, չի կարող գրվել, ուրեմն իմ առարկությունները թատերախոսականում չեն յինելու.

– Ո՛չ մի կաշկանդում,– ասաց Աճեմյանը:– Ինչ մտածում ես, գրիր:

– Բայց այն, ինչ չեմ ասել,– պատասխանեցի:

– Ուրեմն, եթե կարծիքդ ըր՛... դրական է, մտքումդ պահիր:

Մեր գրույցն ընդհատվեց Նաիրի Զարյանի մարտական մուտքով: Նա եկավ հուզված և հուզումը գսպած: Բարևեց, նստեց, իր ասելիքն ասաց հանգիստ ու դանդաղ.

– «Արա Գեղեցիկը» տանում եք Բեյրութ: Իսկ եթե Հանդիսատեսը ցանկություն ունենա տեսնելու Հեղինակին, ի՞նչ եք պատասխանելու:

Աճեմյանը պատասխանը գտավ տեղնուտեղը..

– Հանդիսատեսը կարող է ցանկություն ունենալ տեսնելու նաև Վիլյամ Սարոյանին:

– Սարոյանի Հանգամանքն...

Առանձնասենյակ մտավ Գուրգեն Ջանիբեկյանի գանգավածը, և Ջարյանի տոնն ընկավ.

– ...ուրիշ:

– Էդ ո՞վ ա ուրիշ, – խոսքին անտեղյակ միջամտեց Ջանիբեկյանը:

– Նաիրի Ջարյանը, – ասաց Աճեմյանը:

– Ընչի՞... Հա՛, Հա՛, Հա՛, – ծիծաղեց գանգավածը տարածուն ու թավշաձայն:

– Էդպես: Մերձավոր Արևելքի Հայությունը պահանջում է, որ նա ներկայանա անհապաղ:

– Ո՞վ է վճռում այդ հարցը, – ջանում էր պահպանել իր գուսպ տոնը Ջարյանը:

– Գուրգենը, – ասաց Աճեմյանը կեղծ բանասարկուի ժպիտով, կարծես սպասելով, որ մարդը բացվի:

Աճեմյանն աչքիս առաջ դրամատուրգիական իրադրություն էր ստեղծում: Ինձ թվաց, որ ահա երկու Հզոր գանգաված բախվելու են: Ես տեղիցս եյա. ուզում էի գնալ:

– Դու մի գնա, – ասաց Աճեմյանը, – սպասիր, խոսելու բան կա:

Թվում էր, թե այս է՝ երկրաշարժ է լինելու: Բայց Ջանիբեկյանն իսկույն կռահեց կատակը: Ջարյանը ձևանում էր անվրդով, խոսում էր անհամարձակ, կարծես ամաչում էր իր պահանջից: Վիճակը չսրվեց: Ջանիբեկյանն ու Ջարյանը խաղաղ գրուցելով դուրս եկան: Աճեմյանն սպասողական ժպիտով հետևեց նրանց դուրս գալուն և՝

– Տեսա՞ր... Ուզում էի կովազներ, տեսարան սարքել, չեղավ:

Աճեմյանն աչքերը լայն բացած նայում էր կիսաբաց դռանը, որտեղից դուրս էին եկել Ջարյանն ու Ջանիբեկյանը: Կարծես սպասում էր, որ վերադառնան Բեյրութ գնալու հարցով: Նայեց, նայեց, տեսավ տեսարանը շարունակություն չունի, ու դարձավ ինձ.

– Դու կույր դերասան տեսած կա՞ս:

– Ինչպե՞ս: Իրեն կողքից չտեսնո՞ղ, կույր սեփական հնարավորությունների հանդե՞պ:

– Ոչ, ոչ, կույր:

– Կո՞ւյր:

– Ասում եմ կույր, հասկացիր կույր, իսկապես կույր:

– Հնարավո՞ր է:

– Քիչ առաջ էստեղ էր, գնաց:

– ...

– Ջանիբեկյանը: Դու նրա աչքը տեսած կա՞ս: Աչք չունի: Աչք չկա նրա խաղում. աչքերով չի շփվում պարտնյորի հետ, կարծես չի տեսնում: Նրա ռեակցիան ձայնալին է, տոնը լավ է պահում, երբեմն չի էլ շրջվում, բայց տոնը պահում է:

Հիշեցի Ջանիբեկյանի երկու մատիտանկար պատկերները Աճեմյանի ձեռքով արված, մեկը դիմակայաց, մյուսը՝ կիսադեմ, երկու տեղում էլ աչք չկա, աչքերի տեղում թուղթն սպիտակ է. ոչ մի կետ, ոչ մի գիծ: Մարդը սևեռուն նայում է առաջ առանց աչքերի, հոնքերով ու ծնոտով, աչքի կարիք չի գգացվում: Այդպես էր և Ջանիբեկյանի խաղը, հատկապես վերջին շրջանում: Նրա վերջին գլուխգործոցները՝ Վարրավինը («Դատական գործ») և Սոլոմոնը («Գինը») կույր էին իրենց շրջապատի հանդեպ: Խաղակցին նայելիս շրջվում էր ամբողջ գանգվածը: Դատալիս էր ուժի և կենտրոնացման տպավորություն:

Աճեմյանի դիտողականությունը սուր էր և յուրահատուկ: Նա տեսնում էր տիպաժը և դերասանական ֆակտուրան, ինչպես ոչ ոք: Տեսնում էր ձևախախտումները «պակասությունները» որպես առանձնահատկություն, նկատում էր իմաստ թելադրող ձևերը և կանգ էր առնում մեկ-երկու տիպական գծերի վրա: Դերասանին նա տեսնում էր նկարչի և ոչ միշտ հոգեբանի հայացքով:

Մի անգամ խոսք եղավ Վաղարշյանի մասին, Աճեմյանը տվեց նրա արտաքին բնութագիրը.

Աչքերը խորն էին, քայլը սահուն, դեմքը անշարժ:

Խորեն Աբրահամյանի մասին.

– Որ ճակատ չունի, ոչինչ: Դա չի նրա թերությունը: Նրա ներքին պլաստիկան ճնշված է մարմնի մասսայի մեջ: Անսխալ գգում է սիտուացիան և նեղարտում է, գոռում: Նա չփման ուրիշ ձև չունի...

Մհեր Մկրտչյանի մասին.

– Կմախք չունի, մարմինը ցած է թափվում վերարկուի նման, աչքերը՝ անօգնական... ա՛յ, այսպե՛ս, – ասաց ու թևերը ցած թողեց, քիթը կախ, աչքերը վեր, ասես՝ մարդն ընկնում է, առաստաղից կառչելու տեղ է փնտրում, այ... (նա նայեց վեր ճիշտ Ֆրունզի նման): Իր տեսակի մեջ ինքնուրույն է, ինքն է, բայց Սիրանո դը Բերթերակ է ուզում խաղալ:

Իմ հիշեցմանը, թե կարելի է բեմադրել Ռոստանի այդ պիեսը, Աճեմյանը չպատասխանեց: Հիշեցրի, որ Ֆրունզը մոլիերիստ է, կարելի է Մոլիեր բեմադրել, օրինակ «Դոն Ժուան», Խորենի հետ, Ֆրունզը Սգանարել: Աճեմյանը միայն յտում էր: Չիմացա՝ ինչ է մտածում:

«Սիրանո դը Բերթերակը» ծրագրվեց, հրավիրվեց մի ուրա ռեժիսոր: Չեմ տեսել ոչ փորձը, ոչ ներկայացումը: Փորձերի ժամանակ կուլիսներում խոսում էին ու դժգոհ էին:

– Սա ի՞նչ ռեժիսոր է,– ասում էր Աճեմյանը,– մի-
զանսցեն դնեյ չգիտի:

Բեմադրությունը կարճ կյանք ունեցավ, ավելի ճիշտ՝
կյանք չունեցավ, վերաբերմունք չստեղծեց:

Աճեմյանի բնութագրումները միշտ կարճ էին, խոսա-
փողական: Նա նկատում էր բաներ, որ չէին երևում շա-
տերի աչքին, և շրջանցում էր բաներ, որ շատ տեսանելի
էին: Բնութագրումների մեջ նա թեթև հեգնական էր, քան
Հաստատող: Միշտ ուզեցեյ եմ պարզեյ, թե որտե՞ղ էր
Աճեմյանն անվերապա՜հ, ի՞նչն էր նրան հիացնում կամ
զարմացնում: Փափագյանի կողքին էր, բայց այնպես էլ
չիմացա, թե ինչ էր մտածում Փափագյանի մասին: Փա-
փագյանի կարծիքը մասնակիորեն Հայտնի էր.

– Մարդը Եվրոպա չի տեսեյ. եթե տեսած լինե՛ր...

Եթե տեսած լիներ, բայց նա ոչ միայն տեսեյ, այլև
կրում էր ռուսական բեմի փորձը: 20-ական թվականների
Մոսկվան թատերական նորագույն ուղղությունների
կենտրոնն էր: Աճեմյանը տեսեյ էր այդ ամենը Ստանիս-
լավսկուց, Վախթանգովից ու Թաիրովից մինչև Մեյեր-
խոլդ: Իսկ Եվրոպան: Փափագյանն ինքը կրողն էր եվրո-
պական փորձի: Եվ մի օր էլ Եվրոպան եկավ Երևան:

Փարիզի «Ատեյիեն» 1964-ի գարնանը Երևանում էր իր
դեկավարի՝ Անդրե Բարսակի հետ: Ներկայացվեց չորս բե-
մադրություն՝ Տուրգենևի «Մեկ ամիս գյուղում» դրաման,
Բոմարշենի «Սևիլյան սափրիչը», Ժան Անուլի «Անտիգո-
նեն» և մեկ գործողությամբ մի կատակերգություն՝ միմա-
կան պատկեր:

Առաջին ներկայացումը՝ «Մեկ ամիս գյուղում», հիաց-
րեց իր հանգիստ տոնայնությամբ: Փրանսերենը կատարե-
լապես համապատասխան էր ռուսական ազնվականության
միջավայրին, և գուցե Տուրգենևին իգուր չէին ասեյ, թե
լավ է Փրանսերեն գրի, Եվրոպան իրեն կհասկանա: Հրա-
շալի էր Նատալիա Պետրովնայի դերակատար Դելֆին

Սեյրիգր: Պետք էր տեսնել, թե ինչպես էր լսում հայացքն անտարբեր, թեթև, հազիվ նկատելի շնչառությամբ և ուսերի մեկ-երկու շարժումով: Եվ ինչպես էր քայլում, ի՞նչ գուևայ կանացիութուն: Ընդմիջմանը ճեմասրահում խոսում էին:

– Եղբայր, սրա մեջ ի՞նչ կա, խոսում են, պիեսն են կարդում, լավ էլ կարդում են, հետո ի՞նչ:

Մոտեցա: Խոսողը Սևակ Արզումանյանն էր, նրա դիմաց բարձրահասակ Լևոն Ներսիսյանը բարձունքից նայող հայացքով, ժեստը հարցական, ինչպես Հոռոմի սենատում:

– Ես թատրոնի մարդ չեմ, – ասում էր Արզումանյանը, – բացատրիր, հասկանամ:

– Եթե չես հասկացել, ինչո՞ւ պիտի իմ բացատրելով... Սա ձեզ համար չէ, այստեղի համար չէ:

– Իմացանք, բայց խոսում են, գնում-գալիս, խոսում են, լավ էլ խոսում են, հետո՞...

Լևոն Ներսիսյանը նույն գիրքում էր, նույն հեղինակավոր տոնայնության մեջ: Ես ուզում էի չհամաձայնել Արզումանյանի հետ, բայց հասկանում էի նրան: Սա խոսքի ներկայացում էր, ինչպես Փրանսիական ավանդական թատրոնն առհասարակ: Լևոն Ներսիսյանն իր Փրանսերենի իմացությամբ լսում էր բեմական Փրանսերենն ու պիտի հիանար: Իսկ ի՞նչ էր տեղի ունենում բեմում: Մարդիկ հարգում էին միմյանց զգացմունքները, կային հոգեբանական չփման նուրբ կետեր և այսքանը: Արտաքին շարժումը հասցված էր նվազագույնի, բայց թույլ էր ներսում տրոփող երակը: Դա Փրանսիացու հոգեկան ամոթխածութունն էր՝ չմերկացնել զգացմունքները: Մտածում էի՝ ի՞նչ կասի հիմա ինձանից երկու կարգ առաջ նստած Աճեմյանը: Ընդմիջմանը դուրս եկանք ճեմասրահ:

– Խոսում են, – ասաց նա, – չատ լավ խոսում են լավ դրված, փափուկ ձայներով: Բոլոր հնչյունները լսելի են,

մաքուր: Երանի թե մերոնք կարողանային այդ մաքուր-
թյանը հասնել:

– Բայց ի՞նչ յավ էր յսում Նատայիա Պետրովնան:

– Այո՛, մերոնք էդպես յսել չգիտեն, ոչ էլ տոնի կուլ-
տուրա ունեն:

– Ես նկատի ունեմ յսողի վերաբերմունքը: Դիմացիների
խոսքը տեսանելի է յսողի հայացքում ու շնչառության
մեջ: Նկատեցի՞ք դերասանուհու ուսերի թեթև շարժումը,
երբ ավարտվեց մի միտք, և նա շունչը պահած, վերա-
բերմունքը թաքցրած սպասում էր՝ ի՞նչ է ասվելու հետո:

– Ի՞նչ ուշադիր ես դիտել այդ կնոջը: Իսկ ինչի՞ նման
է նրա հետ խոսողը: Լավ խոսում է, ներսը դատարկ: Բո-
լորն էլ, բացի քեզ հմայող դերասանուհուց, խոսողներ են:
Բեմադրություն չկա, ոչինչ չի կատարվում, ընթերցանու-
թյուն է:

Հաջորդը «Անտիգոնեն» էր՝ պայմանական բեմադրու-
թյուն Ֆրակներով և կանանց անցարդ զգեստներով, խոս-
քը դրամատիկորեն ընդգծված, շարժումը գուսպ, անցում-
ները նույնպես, և դա բեմականորեն ամենահարմար վճիռն
էր: Տոնային առումով տպավորիչ էր Անտիգոնեի (Կատրին
Սելլեր) և Կրեոնտի (Ժան Դավի) անշարժ, դիմահայաց տե-
սարանը: Հետաքրքիր էր հետ ու առաջ քայլող, հայացքը
թեք, կիսաժպիտ բանտապահը (Օլիվիե Յուսսենո): Խաղը
խոսքային էր, հանդիսասրահը լուռ, ուշադիր յսում էր:

– Որ հասկանան էսպես ուշադիր չեն յսի,– շշնջաց
Աճեմյանը:

Վերջում, դահլիճից դուրս գալիս Լևոն Հախվերդյանից
յսեցի Աճեմյանի սպանիչ եզրակացությունը.

– Սա ռեժիսոր չի, անտրեպրենյոր է:

Այս խոսքն ասվում էր Անդրե Բարսակի մասին, որի
բեմադրություններով, 50-ական թվականների սկզբին
հիացել էր մոսկովյան թատերագետ Գրիգոր Բոյաջիևը, որ
հարյուր ներկայացում էր տեսել Եվրոպայում և իր հոդ-

վածներում սյուժեներ է պատմում: Իսկ Աճեմյանը, վա՛յ մեզ, Եվրոպա չէր տեսել: Տեսանք Բարսակի երրորդ գաստրոլային ներկայացումը՝ «Սևիյան սափրիչ»: ձևական միգանսցեն, մաներային խաղ, մաշված ցուցադրականություն, քայլեր հետ ու առաջ, առանց խնդրի: Աճեմյանին չտեսա այս անհամ ու անայի, ներկայացմանը: Ինձ թվաց՝ չի եկել: Ուզում էի թողնել, դուրս գալ, բայց համբերեցի մինչև վերջ, որպեսզի չսխալվեմ:

Պետք էր հասկանալ, որ պրովինցիալիզմն աշխարհագրական հասկացությունն չէ, կարելի է գտնել նաև Եվրոպայի բուն կենտրոնում: Լուրջ արվեստը ոչ միշտ է կենտրոններում ստեղծվում, ոչ էլ «հեղինակավոր» կարծիքներով: Հետագայում տեսնելու էի, որ Փարիզը թատրոնի մայրաքաղաքն է իր գուտ կենսագրությամբ ու որոշ հետքերով: Տեսնելու էի, որ կան այնտեղ արվարձանային թատրոններ առանց մշտական շենքի և ճշմարիտ արվեստ են ստեղծում, նաև շրջագայող խմբեր: Այդտեղից էլ, 1966-ի աշնանը իր փոքր խմբով Երևան եկավ նշանավոր Շառլ Դյուլյենի աշակերտուհի Մադլեն Ռոբինսոնը: Ոչ մի հանրագիտարանում անունը չկա: Թատրոնի պատմության գրքերում մի տեղ տրված է անունն իմիջիայլոց, տեսել ենք «Սատանայի տասը պատվիրանները» կինոնկարում, ոչ մեծ դերում:

Առաջին ներկայացումն էր Սարտրի «Դոնփակր»՝ հանդիսատեսին ու ընթերցողին անձանոթ պիես: Ինչի՞ մասին էր, հասկանալի չէր, բայց դերասանուհու խաղը հաճելի էր, պարզ ու անսեթևեթ: Հաճելի էին իր խաղակիցները՝ Դանիել Լեբրյոնը, Միշել Լեմուանը: Ձգացվում էր, որ խաղը գուտ խոսքային չէ, դրություններով է մտածված, բայց ո՞րն է իմաստն այն իրավիճակի, որում նրանք հայտնվել են: Դահլիճում ֆրանսերեն իմացողներ շատ կային, և քանի՞սն էին պիեսին ծանոթ: Վարագույրը փակվեց: Ընդմիջ-

մանր հարցուփորձ էին անում միմյանց: Պարտերի առաջին կարգերի միջանցքում դիմացս կանգնած էր Աճեմյանը:

– Լեզուն չգիտենք, – ասացի, – պիեսին ծանոթ չենք:

– Նշանակութուն չունի, – ասաց Աճեմյանը: – Համոզված եմ, որ լեզուն իմանալու դեպքում էլ ոչինչ չէինք հասկանալու: Ահա, խնդրեմ, – նայեց հանդիսականների կողմը, – տեսնո՞ւմ ես...

– Ոչ մեկը չի՞ հասկանում:

– Կրկնում եմ լեզուն իմանալու դեպքում էլ...

– Հավանաբար, – համաձայնեցի ես:

– Համոզված եմ, – շարունակեց Աճեմյանը: – Դու կարծում ես լեզուն իմացողները մի բան հասկացե՞լ են: Բառերն են հասկացել, ուրիշ ոչինչ: Լեզուն չիմացողներս մեր արդարացումն ունենք, իսկ նրանք, տեսնո՞ւմ ես, հիմար վիճակի մեջ են: Ինչի մասին է պիեսը, չգիտեմ, բայց դա մեզ համար չի գրված:

– Ես պարզեցի, թե ինչի մասին է պիեսը, – ասաց այդ պահին մեզ մոտեցած Հայկուհի Գարագաշը: – Ուրեմն, այս երեք հոգին մեռած են և ուղարկվել են դժոխք: Սենյակը դժոխքն է, դուռը հավերժորեն փակ, և այս երկու կանայք ու երիտասարդը դատապարտված են մնալու փակ դռների հետևում, միմյանց դիմաց և...

– Ես ի՞նչ էի ասում, – ծիծաղեց Աճեմյանը: – Այս պիեսը մեզ համար չի գրված: Տեսնո՞ւմ եք: Իրադրութունը պարզվեց և ի՞նչ պարզվեց, ոչինչ պարզ չէ:

Ընդմիջումից հետո ներկայացվեց ժյուլյ Ռենարի «Տնական հացը», որտեղ դրութունն ու հոգեվիճակներն այնքա՛ն տեսանելի էին երկու անձի գրեթե անշարժ գրույցում, որ բառերը հասկանալու կարիք չկար: Բեմում սիրահարներ են միմյանց հասկացող՝ մի տարիքն առնող կին և մի երիտասարդ: Ահա մի գագաթունք, որ չի իրականանալու, և այդ է ամբողջ իմաստը: Ոչինչ չի սկսվել, չի շարունակվելու, չի ավարտվելու, վիճակ է, որ մնալու է, և

ամեն մեկն իր «տնական հացի» հետ: Գործող անձինք միմյանց չմոտեցան: Ոչ համբույր, ոչ արցունք: Ահա հոգեբանական թատրոնն իր բարձրագույն դրսևորումով: Աճեմյանը կարծես դաժիճուճ չէր: Նրան տեսա Մադյենի երրորդ ներկայացման ավարտին:

Կազմված էր մի ծաղկեփունջ՝ ֆրանսիական դրամատուրգիայի նմուշներից՝ Ռասինից մինչև Հյուգո, Անրի Բեկ, Կյոդեյ և այլն, և այսպես մինչև Ժան Կոկտո, սցենարի հեղինակը՝ Գաբրիել Հարուլթ:

«Եւ եղեւ երեկոյ...» Այսպիսի երեկո մեզ պարզեւել էր միայն Վահրամ Փափագյանը «Դիմակահանդեսի» իր Արբենինով: Նա հիմա այստեղ էր, ռեժիսորական օթյակում: Ես պարտերի միջին կարգում էի: Աճեմյանը եկավ, նստեց երկու կարգ առաջ, ծայրի աթոռին:

Վարագույրը բացվեց:

Դերասանուհու գարդասենյակն է, ձախ անկյունի մոտ մի փոքր սեղան, վրան հայելու շրջանակ, մոտը մի աթոռ, սեղանից աջ՝ մի հարթակ, ձախ անկյունին մոտ՝ մեծ հայելու շրջանակ: Մի կին, հագին գորշ խայաթ, ձեռքին ծխախոտը, ծուլորեն, ոտքերը քարշ տալով քայլում է սենյակում: Ներս է մտնում մի երիտասարդ, կինը ծուխ արձակելով թուլյ ժպտում է: Երկու խոսք: Կնոջ ձայնը միջին տոնում է, չոր, խոսում է հեգնական, քթի մեջ, հետո ձայն է տալիս՝ «մադուլագե՛լ»: Մտնում է մի գեղեցկուհի, ձեռքին զգեստներ: Նա կնոջ խոսքին պատասխանում է մեկերկու բառով, և ձայնը դաշնամուրի նման: Դաժիճուճ ծափահարում են: Սա՞ է... Անշուք տեսքով կինը ծխախոտը մի կողմ է դնում, խայաթը դեն է նետում ուսերից, աղջիկը նրա ուսերին է գցում կարմիր թիկնոցը, կինը ձեռքի թեթև շարժումով ուղղում է ճակատին թափված մազերը, դառնում, ժպտում երիտասարդին, թեքվում, մի ոտքը դնում հարթակին, և մեր առջև կանգնած է Պաղեստինի թագուհին: Թիկնոցի ծայրը հարթակից իջած, հասնում է հա-

տակին, կինը դառնում է մոռնումենտ, խոսում է երկինքն ի վեր: Ա՛յ թե ինչ ասել է Ռասին, կյասիցիզմ, ա՛յ թե որտեղ է դասականությունը:

– Ես հասկացա՝ ինչ է նշանակում Սառա Բեռնար, Ռաշել...,- շշուկով ասացի կողքիս աթոռին նստած ուսուկան թատրոնի դերասանուհուն՝ Ասյա Սուլջանին:

– Հրաշք է,- ասաց Ասյան:

Կինը մենախոսությունը չավարտեց, ձայնն իջեցնելով անցավ խոսակցական տոնի ու դարձավ երիտասարդին.

– *Ainsi* (այսպես),- ասաց ժպտալով:

Այսպես էլ անցավ Մոլիերին (Դոննա Էլվիրա «Դոն ժուանում»), ապա Հյուգո («Մարի Թյուդոր»), Ալֆրեդ դը Մյուսսե («Մարիանի քմայքները»), Անրի Բեկ («Փարիզուհին») և այլն: Փոխվում է հանդիսականի աչքի առջև, մի հայացքով, մի քայլով ու տոնով, մազը թեքելով: Փրանսիական դրամատուրգիան ու դերասանական արվեստի հարստությունը դրեց մեր առջև ու հասավ Կոկտոյի «Մարդկային ձայնին»: Մոտ քսան բուպե, առանց տեղից չարժվելու, ձեռքերը կախ, միայն իր տոնով հանդիսասրահը պահեց աներևակայելի դրամատիկական յարվածքում: Ի՞նչ էր տեղի ունենում: Տարիքն առնող մի կին խոսում է հեռախոսով: Ձեռքին հեռախոս չկա, թևերն անօդնական են ու անշարժ, միայն ուսերն են խոսում: Ի՞նչ է ասում, կարևոր չէ, մի բան է կորցնում ու բախում է անհնարինության դռները, սահում ու սահում է ցած, հեռախոսն անջատվում է և... «Մադմուազե՛լ...», նորից է միանում: Անհնարինության գիտակցումը կրկնվելով նրան տանում է ավելի ու ավելի ցած...

Վարագույրը փակվեց: Աճեմյանը կողքիս էր ու երևում էր, որ հիացած է:

– Եթե հասկանայի է,- ասացի,- հասկանայի է նաև առանց բառերի: Կարևոր չէ, թե ինչ է ասվում, կարևոր է, թե ինչ է կատարվում մարդու հետ:

– Այդպես էլ կգրես,– ասաց Աճեմյանը:– Մտքումդ պահիր ասածդ՝ ինչ է կատարվում:

– Գրեյ առանց գրական հիմքն իմանալո՞ւ:

– Եթե բեմական հիմքը պարզ է, ի՞նչ կարևոր է գրական հիմքը: Ի՞նչ հիմքով է ստեղծվում պիեսը, գրական, թե՞ բեմական:

Մեր խոսակցությունը շարունակվեց դերասանական մուտքի մոտ:

– Ի՞նչ վարպետություն, ասացի,– գարմանում եմ:

– Ինչ որ ասում ես, համաձայն եմ,– ասաց Աճեմյանը.– տաղանդ, ինտելեկտ, վարպետություն, կուլտուրա, ամեն ինչ կա: Բայց ես գարմացած չեմ:

– Քանի՞ այսպիսի դերասանուհի ունի Ֆրանսիական բեմը, գուցե Մարիա Կազարե՞ս, Մադյեն Ռենո՞, Դեյֆին Սեյրի՞գ...

– Գուցե և այս մեկը,– պատասխանեց Աճեմյանը,– բայց ես գարմացած չեմ: Քեզ ի՞նչն է գարմացնում, վարպետությունը: Դա ի՞նչ գարմանալու բան է: Ամեն ինչ պարզ է:

– Պարզ,– ասացի,– հենց այդ պարզությունը: Զարմանալի չէ՞, թե ինչպես է ինքնաստեղծվում հանդիսատեսի աչքի առաջ, մեկ առ մեկ հավաքելով կառուցվածքի տարրերը, ներքին ու արտաքին: Եվ որտեղի՞ց է սկսում, ներսի՞ց, թե՞ արտաքին ատրիբուտներից:

– Վարպետություն է, գաղտնիք չկա:

– Գաղտնիքն էլ այդ է:

– Միևնույն է, չեմ գարմանում:

– Դուք առեղծված եք ուզում, Վարդան Նիկիտիչ:

– Ըհր՛, գտար: Գաղտնիք չկա, գարմանալու բան չկա, բայց սովորելու շատ բան կա:

Մեր գրույցն այստեղ ավարտվեց: Երկրորդ օրը դարձյալ թատրոնում էի: Ուզում էի ստուգել ինձ: Մոտ տեղերի տոմս չկար, նստած էի ամֆիթատրոնի միջին կարգում:

Տպագորությունս նույնն էր: Դուրս գայիս Արմենի հետ էի: Ասաց, որ Անատոլի էֆրոսը հրավիրել է իրեն Մոսկվա, պատրաստվում է վաղը կամ մյուս օրը մեկնելու: Ներկայացման մասին չէր խոսում: Ուզում էի շարունակել Աճեմյանի հետ ունեցած գրույցը:

– Երևույթ է, – ասացի:

– Անկասկած, – պատասխանեց Արմենը մեկ բառով:

Այգու ծառուղով անցնելիս մեզ միացավ Խորենը մի քանի դերասանների հետ: Բոլորը լուռ էին: Այդ ի՞նչ լուռությու՞նն էր, չէի հասկանում: Գուցե ճի՞շտ էր Սառա Բեռնարի կարծիքը, թե դերասանները մրցության մեջ են դերասանուհիների հետ:

– Խորի՞կ, – ասաց Արմենը, – ասա:

– Ի՞նչ:

– Տեսանք, մի բան ասա:

– Դե, տեխնիկան տեսնում ենք, – ասաց Խորենը: Շատ չեմ գարմանում: Ես գարմանում եմ, թե, ո՞նց ա կարողանում վեր կանգնել դուր գայու ցանկությունից:

– Էն էլ դերասանուհին, – ասացի ես:

– Այո, էն էլ դերասանուհին: Կինը բեմում չմտածի դուր գայու մասի՞ն: Ես դրա վրա եմ գարմանում:

Այնուամենայնիվ անհասկանալի էին ինձ համար և՛ Աճեմյանի վերապահությունը, և՛ դերասանների լուռությունը: Մադլենի ներկայացման ծրագիրը ձեռքիս էր: Տանը կարդացի Մարկ Ժիլբեր Սովաժոնի խոսքը. «Մադլենին մի անգամ տեսնողը երբեք չի մոռանա նրան»: Սա գուցե հեղինակի շնորհակալության խոսքն է ուղղված դերասանուհուն: Անցնելու էր մեկ տարի, որ ականջիս հասներ Փափագյանի խոսքը.

– Փարիզից մի կին էր եկել: Դուք տեսա՞ք այդ կնոջը: Չեմ կարողանում մոռանալ:

Ես տարեցտարի ավելի էի հեռանում թատրոնից: Դերասանների մեջ մարդիկ կային առաջին գծում, որ իզուր էին այնտեղ: Աճեմյանն ընդունել էր նրանց և չէր կարող ազատվել: Շարունակում էի մտածել, թե ո՞րն է դերասանի արվեստի նրա չափանիշը

Այդ խնդրին բախվելու առիթը ներկայացավ:

1974-ի ամռանը թատերական ինստիտուտում ընդունելու թյան քննությունների հանձնաժողովում էի: Բեմական խոսքի քննությունն էի ընդունում: Աճեմյանը նշանակված էր հսկողական դերով: Չէր գալիս, չէր հետաքրքրվում: Մի անգամ եկավ, բարևեց, գնաց:

– Պրոտեժե չունի՝ չի գալիս, – ասաց մեկը:

Բայց ահա քննության մտավ կիսագանգուր գլխով, նեղ ճակատով մի երիտասարդ և ինքնավստահ ու արհամարհական կեցվածքով կանգնեց հանձնաժողովի առջև:

– Աճեմյանի պրոտեժեն, – շշնջաց ականջիս հանձնաժողովի նախագահ Արտաչես Հովսեփյանը:

Ընդունեցի այս խոսքը որպես կատակ: Երիտասարդը նստեց աթոռին, ձեռքով բռնեց ճակատը և մի վերամբարձ, ամբարտավան, կեղծ ողբերգական տոնով ու կեղծված ձայնով սկսեց ողբաձայն, հանդիսավոր ողբալ կողկողագին՝ «քամի՛ն, աշնան քամի՛ն...»: Ես՝ ի պաշտոնն լրջորեն լսողս, ամոթահար եղա, բայց գսպեցի ինձ ու փորձեցի բացատրել մարդուն, թե կարելի է այդ նույն խոսքերը մի քիչ ավելի մարդկային տոնով արտասանել: Երիտասարդը լսեց արհամարհանքով և ասաց, որ դա իր ըմբռնումն է, և չի պատկերացնում, թե հնարավոր է ավելի լավ կարգալ: Առարկելն անհնար էր: Նա մի առակ կարդաց այիքի ու փրփուրի մասին և «փրփուր» բառը, որ մի քանի անգամ կրկնվում էր, ուղղում էր ուղիղ ինձ ցուցադրական արհամարհանքով: Վերջացրեց, դուրս եկավ:

– Ի՞նչ պատասխան ենք տայու Աճեմյանին,– ասաց Արտաշես Հովսեփյանը:

– Ոչ մի պատասխան,– ասացի:– Այս տղան գուցե ապաշնորհ չէ, պատկերացումներն են սխալ և խոսքի ականջ կախող չէ: Բավարարից ոչ ավել:

– Շատ լավ: Պատասխանատվութիւնը ձեր վրա:

Աճեմյանը եկավ մյուս օրը և միջանցքում ինձ կանգնեցրեց:

– Էս ի՞նչ ես արել մեր տղային:

– Այդ մեր տղան ոտքից գլուխ ֆալշ է,– ասացի:

– Ինչո՞ւ... Շնորհք ունի:

– Ամբարտավան է և լկտի,– պատասխանեցի: – Նրան շատ հեշտ կարելի էր անբավարար նշանակել:

Աճեմյանը մի պահ լռեց և՝

– Լավ չես արել, այսինքն րը՛... ճիշտ ես արել: Կարելի էր անբավարար, բայց որոշել ես բավարա՞ր: Էլ ի՞նչ է ուզում հիմարը:

Աճեմյանի «պրոտեկցիան», թվում էր, այսքանով վերջացավ, բայց... Նա որոշեց իրականացնել իրեն հանձնարարված հսկողական դերը: Եկավ նստեց Հանձնաժողովի մեջտեղում, մի մատիտ գտավ, մի թուղթ, սկսեց նկարել: Ով էր քննութեան մտնում, ինչ գնահատական էր ստանում, պետք չէր: Քննութիւնը նրան չէր հետաքրքրում: Բայց հանկարծ որոշեց հետաքրքրվել և պաշտպան կանգնեց երկու ապաշնորհների: Երկու անգուլն տղա. ո՛չ տեսք, ո՛չ ձայն, ո՛չ լեզու, ո՛չ խելքի նշան: Թվում էր՝ այս մարդիկ կանգնած են եղել փողոցի անկյունում, մեկն ասել է, թե տղերք, չփորձե՞նք դերասան... Այս տղաների ապաշնորհ երևույթը շատ ակներև էր: Հանձնաժողովի չորս անդամներս՝ Արտաշես Հովսեփյանը, Զարեհ Մուրադյանը, Կիմ Արզումանյանը և ես նույն կարծիքին էինք: Միայն Աճեմյանն էր, որ համառում էր և՛ ոչ մի հիմնավորում:

– Գերազանց կամ լավ:

– Չենք գիջելու,– շշուկով ականջիս ասաց Կիմ Արգու-
մանյանը:

Արտաշես Հովսեփյանը նայեց երեսիս, աչքերս փակե-
ցի: Գլուխս շարժեցի բացասաբար: Աճեմյանը ոչ մեկիս
երեսին չէր նայում: Նա որոշեց վիրավորվել (նրա այս
ձևական վիրավորանքն էլ ոմանք ընդօրինակել են) և
մատիտը ցած դրեց:

– Դուք էլ կասեք, թե հարգում եք ինձ, հա՞:

Այս խոսքերն ասաց ցածր, դանդաղ, առանց մեկիս երե-
սին նայելու:

– Դե լավ,– հոգոց քաշեց Արտաշեսը:

Բոլորս միաձայն գիջեցինք մեր արդեն անիմաստ դիր-
քը: Չափանիշները խախտվեցին: Աճեմյանը վեր կացավ,
գնաց: Նրա գնալուց մեկ ժամ էլ չէր անցել, սենյակ ներ-
խուժեց մի գայրացած կին:

– Թատրոնի կործանիչներ... դուք և ձեր նմանները...

– Տիկին նախ հանգստացեք, հետո...

Արտաշես Հովսեփյանի հանգիստ տոնից տիկինն ավելի
բորբոքվեց:

– Ընկե՛ր Աճեմյան...

– Ես Աճեմյանը չեմ, ես Հովսեփյանն եմ:

Բողոքավորները շատ չէին՝ երկու, թե երեք հոգի: Աղ-
մուկը շարունակվեց երկրորդ օրը: Արտաշեսն աշխատում
էր հանգիստ խոսել, բացատրել, հիմնավորել: Նա կրակն իր
վրա էր առել, ոչ մեկին օգնության չէր կանչում և:

– Հարգելի տիկին, լսե՛ք ինձ... սիրելի՛ս...

Ես դուրս եկա սենյակից: Աճեմյանը միջանցքում հետ
ու առաջ էր քայլում, ձեռքերը մեջքին, գլուխը վեր, ան-
վրդով: Բողոքավոր տիկինը ձայնը չէր լսվում: Նա կարծես
հանգստացել էր: Բայց հանկարծ լսվեց ուրիշ գոռոց: Ար-
տաշեսի նյարդերը չէին դիմացել: Հիմա էլ նա էր գոռում
իր խուլ ձայնով: Դա գոռոց չէր, այլ կողկողագին հա-
ռաչանք:

– Ի՞նչ է եղել, այս ի՞նչ ձայն է, ո՞վ է, – գարմազավ Աճեմյանը:

Ասացի, որ երեկվա քննությունից դժգոհներ կան, եկել, բողոքում են:

– Հասկանալի է, բայց ի՞նչ կարիք կա... Մարդը ձայն չունի, այդպիսի ձայնով չի կարելի և այլ, և այլ... գոռոգոռայ:

Նա բացեց պրոֆեսորական սենյակի դուռը.

– Արի, գործ չունենք ադմուկի հետ.

Ես, անտարբեր ձևանալով, որպես թե իմիջիայլոց հարցրեցի, թե իսկապե՞ս հավանում է երեկվա տղաներին, որ «գերագանցով» գնացին: Չպատասխանեց: Չիմացա, չյսե՞ց, թե՞ չյսելու տվեց իր հին սովորությամբ: Հարցի գործնական կողմն ինձ չէր հետաքրքրում. ի վերջո տարբերություններն աղաղակող չէին, ընդունվող թե չընդունվող, բոլորն էլ ուղեկորույս, աննպատակ երիտասարդներ: Ես ուզում էի իմանալ, թե ի՞նչ հատկանիշի հիման վրա է նա որոշում մարդու դերասանական ապագան: Աճեմյանը խուսափում էր պատասխանից:

– Հայրիկդ ինչպե՞ս է, – հարցրեց անսպասելի: – Թատրոն գալի՞ս է: Ինձ թվում է, չի գալիս: Վաղուց չեմ տեսել:

– Թատրոն, երևի տարին մեկ անգամ, – ասացի:

– Պարզ է: Աբելյանի, Հասմիկի, Խաչանյանի հանդիսատեսները հիմա թատրոն չեն մտնում: Գան, ո՞ւմ տեսնեն:

Դուռը բացեց Արտաչես Հովսեփյանը և տանջահար ու գունատ երեսով նայեց մեզ:

– Արի՛, արի՛, – կանչեց Աճեմյանը:

Արտաչեսը ներս չեկավ, դուռը ծածկեց, գնաց:

Ես վերադարձա իմ հարցին, որից ամեն կերպ հեռու էր նետվում Աճեմյանը: Ի վերջո ինքը հարցրեց.

– Քո կարծիքով, տարբերությունները շա՞տ մեծ են:

– Շատ չէ,– պատասխանեցի,– բայց կան, գգայի են: Բողոքն իզուր չէ:

– Իզո՛ւր է, իզո՛ւր: Խելքը գլխին մարդն ի՞նչ գործ ունի այստեղ:

Նա ոչ միայն թատերական կրթությունն էր անլուրջ համարում, այլև բոլոր նրանց, ովքեր որևէ ձևով կապված էին դրա հետ: Բոլոր դիմորդներին նա համարում էր մոլորվածներ, անխելք ու անլուրջ: Այն մտքին էր, որ հայ թատրոնում ինչ եղել է, վերջացել է կամ վերջանում է, նոր բան, մեծ բան չի լինելու, չսպասեք: Ես կրկնեցի այն ժամանակ արծարծվող մի միտք, թե միգուցե արվեստի բնո՞ւյթն է փոխվում, և դերասանական անհատի դերը նվազում է: Նա չհամաձայնեց.

– Թատրոնի բնույթն ինչո՞ւ պիտի փոխվի, չեմ հասկանում: Թատրոնը մնայու է թատրոն: Ի՞նչն էք ուզում արդարացնել, ո՞ւմ... Հին ոճ, նոր ոճ, հնարված բաներ են: Արվեստը եթե արվեստ է, չի հնանում: Հնանում են շտամպները և մաշվում են:

Ես հենց այս էի ուզում լսել և շարունակեցի.

– Ուրեմն, այն, ինչն անվանում են հին, մաշված շտամպն է:

– Միայն ու միայն: Ոչ մի տաղանդավոր դերասանի չեն ասում հին: Թող հիմա Աբելյանի նման մի դերասան լիներ... Մեծ որ ասում են, Աբելյանն էր իմ իմացած ամենաճամարիտ, ամենախմբիտնայ դերասանը:

– Չեմ պատկերացնում դերասանական տիպը,– ասացի:

– Լուսանկարները չեն տրամադրում:

– Հնարավոր է: Եթե չես տեսել դերասանին, յուսանկարները ոչինչ չեն կարող ասել: Ոչ մեկի մասին հնարավոր չէ յուսանկարով դատել: Դերասանի ներքին հմայքը, էմոցիան չեն կարող երևալ:

– Այնուամենայնիվ, ուզում եմ պատկերացնել՝ ի՞նչ դերասան էր Աբելյանը: Արտի՞ստ էր:

Աճեմյանն անմիջապես հասկացավ, թե դեպի ուր եմ թեքում հարցր:

– Նայած թե ինչ ես հասկանում «արտիստ» ասելով:
Փափագյա՞ն:

– Այո՛, – ասացի, – Փափագյա՛ն:

– Այդ բմբունումը՝ Աբելյանն արտիստ չէր:

– Շատ լավ, – շարունակեցի ես, – ուրիշ չափանիշ բնութենք. Հրաչյա Ներսիսյան՝ հոգական դերասան:

Ո՛չ, – ասաց Աճեմյանը: – Աբելյանը շատ տարբեր էր: Ոչ մի նմանություն: Նա չուներ Հրաչյայի ո՛չ բեմական հմայքը, ո՛չ էլ բնական արտիստիզմը:

– Ի՞նչ մնաց:

– Օ՛, չատ բան: Աբելյանի հոգեկան խորությունը մեծ էր: Միայն բոպեական պոռթկումներով չի կարելի որոշել դերասանական էմոցիայի չափը: Աբելյանի խորությունը նյութանսների մեջ էր՝ հոգեբանական և խարակտերային նյութանսներ: Հրաչը դա չուներ: Նյութանսների այն հարստությունը, որ Աբելյանն ուներ, ոչ մեկը չուներ:

– Պարզ է, – ասացի, – հիմա հասկացա: Կարևոր մի բան պարզ է:

Աճեմյանը շարունակեց.

– Հրաչյայի խաղը բռնկումներից էր կազմված, կտոր-կտոր բռնկումներ: Ծի՞շտ է: Դու նյութանսներ նկատե՞լ ես նրա խաղում:

– Պաղտասարր...

– Ուրի՞շ... Չես կարող ասել: Թատրոնում, կինոն նկատի չունեմ, դա միակ դերն էր, որտեղ Հրաչյան խարակտերային էր և տիպական: Աբելյանը բոլոր դերերում խարակտերային էր և տիպական: Նրա նյութանսներն ալգտեղից էին: Աբելյանի համար չկար ոչ խարակտերային դեր: Նրա համար չկար էմոցիա խարակտերից դուրս: Աբելյանը միշտ կոնկրետ էր: Ոչ մի վերացականություն:

– Ինձ թվում է, – ասացի, – որ այդ խարակտերային կոնկրետությունն է արգելք եղել նրա Համյետ խաղալուն:

– Ի՞նչ պարտադիր էր, որ Աբելյանը Համյետ խաղար:

– Պարտադիր չէր: Ինքն է ուզեցել ու մտածել, որ չի կարող: Վավիկ Վարդանյանն էր պատմում:

Այս խոսքիս վրա Աճեմյանը հապաղեց մի քիչ ու պատասխանը գտավ:

– Ասացի չէ՞, որ Փափագյանի չափանիշով արտիստ չէր Աբելյանը: Եվ Փափագյանն էլ, եթե Աբելյանի չափանիշով կողմնորոշվենք, խարակտերային և տիպական էր միայն մի դերում՝ Օթելլո, բայց նրա Համյետի մասին ի՞նչ կասես:

– Համյետը ոչ տիպ է, ոչ բնավորություն, այլ բնութագրում, տրանզենդուս: Բնութագրային կոնկրետացում չի պահանջում, ուրիշ բան է պահանջում: Դա մի նշանակերպում է, որի միջոցով մարդկությունը կարողում է ինքն իրեն:

– Աբելյանը դրա կարիքը չուներ: Նա ռոմանտիկ չէր, բացարձակ ռեալիստ էր:

– Ասում են՝ Ֆրակի դերասան չէր:

– Դրա կարիքը չուներ: Նա առհասարակ հակառակ էր սայոնին ու սայոնային ձևերին: Հակառակ էր ամեն կարգի վերացականության ու մաներայնության: Աբելյանի համար կարևորը կերպարի հոգեկան կյանքն էր:

– Լսել եմ, Գոլյակյանն է ասել, որ Աբելյանի խաղի նպատակը հուզական էֆեկտն էր:

– Դա ճիշտ է: Նա խաղում էր պոռթկալու համար: Բայց Աբելյանի պոռթկումը ինչ-որ պատահական բռնկում չէր: Նա հետևողականորեն հասունացնում էր հուզմունքը: Այդ հասունացման պրոցեսն էր հետաքրքիր: Այդտեղ էին նրա նյութանաները, գույները... Գո՛ւյն, գո՛ւյն... Գույն ունեցող դերասանը Աբելյանն էր: Ասում եմ, ոչ մեկը նրա գույները չունի: Ռուսների մեջ էլ չեմ տեսել:

Խոսքը եկավ ոռւս դերասաններին:

– Նրանց հետ հեշտ է աշխատելը, – ասաց, – պատրաստ գայիս են, շատ շուտ հասկանում են ասածդ: Չարչարանք չկա: Մերոնց հետ, օ՛... Նախկիններին նկատի չունեմ: Խոսքս սրանց մասին է:

Փորձեցի դարձյալ Աբելյանին անդրադառնալ.

– Աբելյանը հինգ տարի խաղացել էր ռուսների հետ, օրինակ՝ Անդրեև-Բուռյակի, Իվանով-Կոզեյսկու...

– Այո՛, բայց դա իր արվեստի հետ քիչ կապ ունի: Նա կարող էր էլի նույնը լինել: Աբելյանն ազդեցություն կրող դերասան չէր: Ինքն էր մթնոլորտ և ազդեցություն ստեղծում իր շուրջը, և շատերն էին ներշնչվում նրանից: Ներշնչումը դեռ ազդեցություն չի: Եթե դերասանն ինքն իրենից չի կարող սովորել, սեփական ինքնաճանաչումով հասնել արվեստի, ոչ մեկը, ոչ մի ազդեցություն, կրթություն կամ դպրոց և այլ, և այլ, դեր չեն կարող ունենալ:

Քանի որ խոսքը ոռւս դերասաններին էր եկել, փորձեցի մի հարց ևս պարզել.

– Ճի՞շտ եք համարում Յուլիան-Սումբատովի կարծիքն Աբելյանի մասին:

– Ես այդ կարծիքին ծանոթ չեմ: Ի՞նչ է ասել:

– Դրական է խոսել, բայց ասել է, թե ի տարբերություն Սիրանուլյի, Աբելյանի խաղում նկատելի են գավառական շտամպներ:

– Չգիտեմ: Ես չեմ նկատել: Ես էդպես բան չէի ասի, ոչ մի դեպքում... Ի՞նչ գավառական շտամպ: Ի՞նչ է հասկացել Յուլիանը, ասելով գավառական շտամպ: Յուլիանը կովկասցի էր, Կովկասն ու Արևելքը գիտեր: Ի՞նչն է համարել շտամպ, կովկասցու և արևելցու իրեն ծանոթ ձևերը՝ ժեստ, պահվածք, ձայնի բնական դրվածք և այլ, և ա՞յլ: Աբելյանն ուներ որոշ ամրակայված ձևեր: Իսկ ո՞ր դերասանը, ում ուզում ես ցույց տուր, չունի կրկնվող տոներ կամ ժեստեր: Ես չեմ ճանաչում որևէ դերասան, որ

Հիմնովին ազատ լինի շտամպից: Հրաչյան չունե՞ր: Նրա խաղի կրկնվող ձևերը մեկ առ մեկ կարող եմ ցույց տալ: Աբելյանն ուներ իր կրկնվող ձևերը, բայց գավառակա՞ն, ոչ մի դեպքում: Յուլիան սխալվեյ է:

Նկատեցի, որ Աճեմյանը չի շտապում, սպասում է քննության արդյունքներին, և ես էլ իրեն չեմ ձանձրացնում:

– Դու հոգիվածներ քիչ ես գրում, – ասաց, – ինչո՞ւ...

– Չեմ ուզում բացասական ելույթներ ունենայ, սպասում եմ ինձ Հիացնող, միտք տվող մի բանի:

– Գիտեմ, արվեստի ինստիտուտում պատմությամբ են գբաղվում: Դու ի՞նչ ես անում:

– Միջնադարով եմ գբաղվում: Օրս Հիմնականում մատենագարանում է անցնում:

– Հետո՞: Թատրոն կա՞:

– Հետքերը կան, առավելապես անուղղակի, բայց բառերը, օրինակ՝ Թատր, ցուցք, տաղավար, խաղ, մտածեյ են տայիս:

– Այո, բայց եթե ասում ենք պատմություն, պատմությունն ինչ-որ հետք պիտի թողած լինի: Գրում են՝ երկու հազար, բայց ու՞ր է թողած հետքը, չեմ տեսնում:

– Գրական հետք չկա:

– Դե, որ չկա, ուրեմն չկա:

– Ես հետքը ժողովրդական դրամատիկական խաղերում եմ տեսնում: Այնտեղ պարերգական դրամայի բոյոր նշանները կան, ամենակարևորը՝ անձի ու խմբի հարաբերությունը:

– Դա ուրիշ բան, հասկանում եմ, բայց այդ հարաբերությունն մեջ խաղացողնե՞րն են շատ, թե՞ դիտողները:

– Դիտողները մասնակից են խաղին:

– Էդ չեղավ: Եթե խաղացող ու հանդիսական իրարից չեն ջոկվում, եղավ թատրոն:

– Եղավ խաղ, դրամատիկական և թատերային:

– Է՛, կյանքում այնքան բան կա թատերային: Քո կարծիքով, եթե թատերայնությունը շատ է կյանքում, ինչի՞ նշան է, թատերական արվեստի ծաղկմա՞ն, թե՞ Հակառակը: Ամեն իսող էլ թատերային է, ո՞ր իսողը թատերային չէ: Լևոն Քալանթարին եթե հարցնեիր, կասեր՝ Փուտբոլը դրամա է և թատրոն: Բայց այնտեղ դիտողներս խաղացողներից շատ են: Քո ասած ժողովրդական խաղերում ամբոխը իսողի մեջ է:

– Բայց դա, անկախ ամեն ինչից թատերագիտական ուսումնասիրության նյութ է:

– Այո, անկասկած, պետք է ուսումնասիրել ու մտածել, թե ինչ կարելի է սովորել: Չեմ ասում վերջնել, ասում եմ նկատի ունենալ իմպրովիզացիայի առումով:

– Խոսքից խո՞ւք, դրությունից դրությո՞ւն դուրս բերելու...

– Իմպրովիզացիա:

– Բուն խաղը:

– Եթե դիտողները խաղացողներից շատ են: Առանց Հանդիսատեսի թատրոնը միայն փորձ է: Իսկ քո ասած ժողովրդական խաղում ոչ փորձ կա, ոչ ներկայացում: Բայց ճիշտ ես անում, որ ուսումնասիրում ես: Մի օր պետք կգա, գուցե ավելի շատ ուսումնասիրողին: Եթե թատերագիտություն, թատերագիտություն... Թատրոն չես գալիս:

Մեր գրույցն այստեղ ավարտվեց:

Սա ամենատևական, ամենահանգամանայից գրույցն էր Աճեմյանի հետ և, ի՞նչ իմանայի, վերջին գրույցը:

1974-75 թվերին թատրոնի պատմություն էի դասավանդում Սունդուկյանի անվան թատրոնի ստուգիայում: Դասի էի գնում չաբաթը մեկ անգամ: Անցնում էի Աճեմյանի առանձնասենյակի կողքով, գնում նեղ միջանցքով, բարձրանում վերջին հարկ, որտեղ դասասենյակն էր, խոսում էի ժամ ու կես և նույն ճանապարհով դուրս գալիս:

Մի անգամ էլ այդպես անցնելիս առանձնասենյակի դուռը բացվեց, դուրս եկավ Աճեմյանը.

– Անցնում ես դռան մոտով ու գնում, հա՞: Ո՞ւր ես գնում:

– Ստուդիա՝ դասի:

– Ի՞նչ դաս:

– Թատրոնի պատմութիւն՝ համաձայն Ձեր ստորագրած հրամանի:

– Հա՛, իսկապես: Հետո՞, ասածիցդ մի բան հասկանում եմ:

– Լսում եմ, – ասացի, – հասկանալը չգիտեմ:

– Ոչինչ էլ չեն հասկանում: Կարծում ես, թե դրանցից բա՞ն է դուրս գալու:

Կարճ խոսեցինք:

– Այստեղով անցնելիս մեկ-մեկ դուռը բաց, ներս արի խոսենք:

– Ձեմ ուղում խանգարել, իզուր գբադեցնել:

– Իզուր չէ, արի խոսենք:

Ամիսներ անց հիշեցի այս խոսքը, ու մտքովս մի բան անցավ... Այդ խոսքն ինձ ասել էր Արմեն Գուլակյանը 1959-ին, թատերական ինստիտուտի միջանցքում, ու դրանից հետո ես նրան չհանդիպեցի: Լինում են կյանքում կրկնվող պահեր, կրկնվող խոսքեր:

«Արի խոսենք»: Դա նրանից յսածս վերջին խոսքն էր:

**ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՐԴԸ ԵՎ
«ԲԵՄՈՒՄ ԳՈՐԾԵԼՈՒ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ»**

Աճեմյանի խմբից Գուլակյանի խումբն անցնելը հավասար էր մի երկրից մյուսն անցնելուն, քաղաքացիությունը փոխելուն, այլ լեզվով խոսելուն: Եվ ի՞նչ, վե՞րջ այլևս խաղալին տարերքին: Գուլակյանն իր ծայրագույնս կազմակերպված բնավորությամբ, աշխատելու եղանակով ու խստաբարո պահվածքով հակադրված էր բոլորին, և բոլորն իրեն: Նրա դասարանները գործում էին ստացիոնար թատրոնի օրենքներով, և ուսանողներից յուրաքանչյուրն ուներ, իր սահմանված պարտականությունը՝ սկսած գրական մասից մինչև բեմին ու զգեստներին հետևելը, տոմսերի վաճառքը, ելույթներն ինստիտուտի բեմում և քաղաքամերձ ակումբներում: Բեմական մասի ծառայողները դժգոհում էին, թե «բոլորս Գուլակյանին ենք ծառայում»: Իսկ պատասխանը պարզ էր. «գործին եք ծառայում»: Ուսումնական մասում ինձ, որպես կուրսի նշանակված ավագի, ասացին, որ Գուլակյանի խմբում լինելը հավասար է թատրոնում աշխատելուն, և դասամատյանը տվեցին ձեռքս, խորհուրդ տալով ուշադիր լինել հաճախումների հանդեպ, այլապես... Դա հետո էինք հասկանալու:

1955 թվի սեպտեմբերի 1-ին Գուլակյանը մտավ յսարան, նստեց, ժամացույցը դրեց սեղանին ու նայեց իմ կողմը.

– Հենրի, ձեր մասին ես կարծիք չունեմ, բայց չեմ կարծում, թե դուք չեք կարող ուսանող լինել: Բոլորը կարող են, հենց դո՞ւք չեք կարող: Ձեզ հետ չեն աշխատել: Աշխատել էր պետք, որ մարդուս կարողությունը բացվեր: Մենք պիտի սովորենք աշխատել և ճիշտ աշխատել:

Խոսքը կիսատ թողնելով բացեց մատյանը, սկսեց ցածր, ինքն իր համար կարգայ անունները:

– Ներկա, – ասաց մի ուսանողուհի:

– Տեսնում եմ: Սա իմ գործը չի, կուրսի ավագին եք հաշվետու:

Նորից նայեց մատյանին ու դարձավ ինձ.

– Զիգարխանյան Արմենի անունը չեմ տեսնում: Էս ինչի՞ չկա: Կգնաս, կկանչես:

Փուլակյանն այդ ժամանակ ուղևորական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարն էր, Արմենը օժանդակ կազմի դերասան էր, մեկ-երկու փոքր դեր ուներ, և Փուլակյանն էլ արդեն կարծիք ուներ նրա մասին: Բայց որպես ուսանող նա ուսանող էր լինելու, կուրսի ավագն էլ պիտի հետևեր ինչպես մյուսների, այնպես էլ նրա հաճախումներին: Բայց նրա անունը Աճեմյանի խմբի մատյանում էր:

– Զիգարխանյան Արմենը պիտի մեր խմբում լինի, – անհերքելի տոնով ասաց Փուլակյանը:

Ընդմիջմանն այս խոսքն ասացի Արմենին:

– Աճեմյանն ի՞նչ կասի, – տարակուսեց Արմենը:

Հաջորդ օրը նա մեր խմբում էր: Փուլակյանն առանց Արմենի կողմը նայելու իր խոսքն ուղղեց բոլորիս, բայց հետո, նրա բնավորութունը ճանաչելով, հասկացա, որ Արմենին էր գգուչացնում:

– Ինձ ոչ մեկի տաղանդը չի հետաքրքրում: Աշխատանք է պետք, ճիշտ աշխատանք: Տաղանդը աշխատանքի միջոցով պիտի բացվի: Դա հիմի խոսելու նյութ չի և առհասարակ խոսելու նյութ չի: Տաղանդ բառը ոչինչ չի ասում: Ստեղծագործությունը, աշխատանք է, միայն աշխատանք, իսկ դերասանի արվեստը մտավոր աշխատանք: Դա առանց կարգայու և մտածելու չի լինում, թե չէ ամեն պարապ մարդ... Հա, ոչ մի բացակայություն, ոչ մի ուշացում, ոչ մի բուրբ: Ես չեմ ուշանալու: Ինձանից հետո դասարան չմտնեք: Հենրի, հաճախումները գրանցում ես:

Ընդմիջմանը գրուցում էինք երրորդ կուրսի Վաղարշյանի խմբի (որոնց մեջ էր Փրունգիկ Մկրտչյանը) ուսանողների հետ: Ավետ Ավետիսյանի որդու՝ Լևոնի հետ էր գրուլյցս, տաղա՞նդ, թե՞ աշխատանք: Տաղանդն իրենց կողքին էր՝ Փրունգը, որ առանց աշխատանքի, ինքնաբերաբար տպավորութուն էր թողնում: Ասացին, որ Գուլակյանը մարդուս օժտվածութունը փնտրում է նրա բնավորութայն ու դաստիարակութայն մեջ, եյնելով Ստանիսլավսկու այն մտքից, որ տաղանդը շատ խորը թաքնված է մարդու հոգում, դժվար է նրան տեսնելը: Պարզվում էր, որ Գուլակյանը բախում մեն-մենակ նստած հետևում է ուսանողութայն անցուղարձին, բոյորին մեկ-մեկ. հետևում է, թե ով ինչպես է պահում իրեն շրջապատի հանդեպ, ինչ տոնով, ինչ լեզվով է խոսում, ում մեջ է նստած արտիստը: Իմացա, որ նա, ինչպես մի անգամ հիշեցրել էր Խորենը, գերադասում է բարեկիրթ, գուսպ ու ամոթխած բնավորութուններին: Խորենը մի քանի անգամ կրկնել էր «ամոթխած» բառը: Սա ինձ միտք էր տվել, ու չմոռացա, նորից մտածեցի, երբ Գուլակյանը խոսում էր Աճեմյանի դասարանի մի տղայի մասին.

– Նա նման է էն չբացված ծաղկին, որի բողբոջը մատներով գոռով բաց են արել, դրել մեր առաջ: Դրանից զգվելի ի՞նչ կա: Երեխին բեմ են տարել, փչացրել: Չի կարելի: Մարդու հոգին պիտի կրթել աստիճանաբար, ֆիզիոլոգիական հասունացման հետ, ընթերցանութայն հետ, որ էդպես սկսի սիրել բեմը:

Գուլակյանն այսպես՝ բարոյախոսական գրուլյցներով էր սկսում ու ավարտում իր դասերը: Ու մի անգամ էլ, ինչ-որ պատճառով դառնացած մի դաժան խոսք ասաց.

– Աշխարհիս երեսին չկա ավելի ապիկար արարած, քան դերասանը, մանավանդ հայ:

Պատճառը կարծես պարզ էր: Դերասանները նրան դավաճանել էին: Քչերն էին նրան համակրում: Համակրող-

ների մեջ էին Հրաչյա Ներսիսյանը, Ավետ Ավետիսյանը, Վաղինակ Մարգունին, Գևորգ Աշուղյանը, Խորեն Աբրահամյանն ու նախկին ուսանողները: Հիմա մենք էինք նրա դիմաց: Նա ուզում էր իր խտուրթունքը պահելով հասկանալի լինել մարդկայնորեն: Իր ուսուցման սկզբում նա բարոյա-հոգեբանական հողն էր ամրացնում աշխատանքային հարաբերություններում: Պետք էր հասկանալով բնորոշել նրա այդ սկզբունքը: Ճշտապահության հետ՝ վստահություն: Ժամը 9-ից տասը րոպե պակաս նա թեքվում էր դեպի ինստիտուտի փակուղին, և Գևորգ Աշուղյանը երրորդ հարկի պատշգամբում նայում էր ժամացույցին: Ոչ մի խախտում: Գուլակյանն այդպես էր դեկավարել թատրոնը: Վարագուլյրը բացվելու էր ճիշտ ժամը 8-ին: Ներկայացումը հետաձգվել էր կարող: Բոլոր դերակատարներն ունեին փոխարինող: Եվ դա նաև պատերազմի տարիներին: Նա այդպես էլ շարունակում էր վարել ուսումնական գործը, ու վաղ նրան, ով հակառակ գնար:

Նա մեզ հետ սկսեց արտատեքստային վարժություններից, այսինքն՝ դրություններին հակազդող վիճակներից, որոնցում խոսքի անհրաժեշտություն չէր ծագելու: Երկու օր հետո անցանք հատվածների: Հատվածը խաղալու, ինչպես ինքն էր ասում, հանգամանքներում գործելու համար պետք էր կարգալ պիեսն ամբողջությամբ, ծանոթանալ հեղինակի կենսագրությանը, նրա այլ գործերին և ամենակարևորը՝ մտածել, թե ինչ է տեղի ունեցել գործող անձի հետ մինչև պիեսում հայտնվելը՝ վարագուլյրը բացվելուց առաջ: Պետք էր գրել գերի կենսագրությունը, քանզի մարդը կազմված է իր կենսագրությունից: Պետք էր չհորինել, ճշմարիտ պետք էր գրել ասվող խոսքերի և պիեսի կոնտեքստի հիման վրա:

– Պարզիր՝ ով ես, ինչ է եղել քեզ հետ, ինչ ես ուզում, ինչն է քեզ խանգարում, ինչ պիտի անես...

Այս էր հոգեբանական թատրոնի, Գուլակյանի խոսքով ասած, ըստ էության գործելու սկզբունքը: Սա Ստանիսլավսկու մշակած համակարգի ամենահակիրճ ամփոփումն է մի անչափ կարևոր հավելումով, որ զարգացված չէ «սխտեմի»¹ բազում մեկնություններում, ներառյալ ամերիկյանն ու անգլիականը (Լ. Ստրասբերգ, Ստ. Ադլեր, Շ. Կարնիկե, Ռ. Լյուրս, Գ. Ուիլսոն, Ի. Չաբբակ և այլք): Դա դերի կենսագրություն հարցն է՝ անցյալը մարդու մեջ: Ստանիսլավսկին ծանոթ չի եղել Լև Վիգոտսկու «Արվեստի հոգեբանությունը», որ դրամայի գլխավոր սկզբունքը բացատրում է անցյալում կատարվածի հիմքով: Այսպես, «Համյետում» վարագույրը բացվելուց առաջ արդեն տեղի է ունեցել մի մեծ ողբերգություն, և գլխավոր գործող անձն այդ բեռան տակ է: Թատրոնի մարդիկ Մոսկվայում ծանոթ չեն եղել այդ գրքին, որ ամեն գրախանութում կար, և տալիս ու առնում էին Ստանիսլավսկու «սխտեմը»: Մոսկվայում սովորած Գուլակյանը նույնպես ծանոթ չէր դրան: Նա մեզ կարգայ տվեց Ստանիսլավսկու գրքից հինգ գյուլիս, որոնցում կենսագրության հարցը չկար: Դա ինքն էր պահանջում որպես դերի վարքագծի ելակետ: Կենսագրությունից ու կյանքից պետք էր բեմ մտնել ոչ թե գրիմանոցից, որպես կենդանի դիակ:

Մենք սկսել էինք ճիշտ աշխատել: Գուլակյանը մեր ձեռքն էր տվել կողմնացույցն ու բանային, բայց նայած ով վերցրեց: Ամեն դասի հարցնում էր, և ով ինչպես էր պատասխանում, կարևոր չէր, նա շարունակում էր պահանջել: Շատերը նեղվում էին: Ես ուզում էի նրանց հետ համերաշխ լինել և կիսատ էի պատասխանում:

– Մտածելով ես խոսում, – ասաց Գուլակյանը, – բայց ինչի՞ վրա ես կասկածում:

Ես չէի կասկածում: Չէի ուզում գերազանց երևալ, և դա Արմենն էր նկատել: Նա այն համոզումն ունեւր, որ «սխտեմով» խաղալ հնարավոր չի և պետք էլ չի: Մի օր էլ

դասից դուրս գալիս սրտնեղած էր Գուլակյանի խստապահանջությունից.

– Չի մարսվում, չի մարսվում...

Ես էլ էի սրտնեղում, բայց ինչ էլ լինեք, զգում էի, որ սովորում եմ կարևոր բան՝ «բեմում գործելու գիտությունը»: Գուլակյանն այս խոսքը շատ էր կրկնում, և Ստանիսլավսկու «Դերասանի ինքնին աշխատանքը» մաշվում էր ձեռքիս: Իսկ յսարանում փորձվող հատվածներն առանձնապես հետաքրքիր չէին: Ինձ տրվել էր մի դեր Վիկտոր Ռոզովի «Ժամն է բարի» պիեսից, որ խաղացվում էր մեր ուսական թատրոնում, Արմենն էլ այնտեղ դեր ուներ (Աֆանասի): Ինձ տրված դերը՝ Ալեքսեյ, այնտեղ խաղում էր մի տաղանդավոր դերասան՝ Վիկտոր Ֆրոյովը: Գուլակյանը խնդիր էր դրել տեսնել և չրնդօրինակել, ելնել, սեփական անձից, գտնել դերի հետ ընդհանուր մոտիվ: Դա այն էր, որ պրովինցիալից Մոսկվա եկած երիտասարդը ձախողվել է համայնարանի ընդունելություն քննություն մեջ, հետ է գնալու, բայց համակրում է մի օրիորդի և գնա՞, թե՞ չգնա... Գուլակյանը նկատել էր (նա ի՞նչը չէր նկատում), որ ես շատ եմ զրուցում երկրորդ կուրսեցի Աիդա Խուդավերդյանի հետ և Աճեմյանի քննությունից կտրվելուց հետո, ուղեկցել էի նրան մինչև Պուլկինի փողոց, որտեղ նրանց տունն էր, և Գուլակյանն էլ այդ փողոցում էր ապրում: Մտքովս չէր անցնում, թե իմ ձախողումն ու Աիդային տուն ուղեկցելը ընդհանուր բան ունի դերի հետ: Արմենն էր ասում ծիծաղով, և դերն էլ ինձ չէր հետաքրքրում: Հետագայում հասկացա, որ բեմական վիճակները դերասանի անձից դուրս են, միտում են դեպի Այլը, և ճշմարիտն այդ է:

Գուլակյանի պարտադրած երկրորդ դերը հենց Այլն էր՝ սովետա-գաղափարարական «Այս աստղերը մերն են» պիեսից՝ պահպանողական պրոֆեսոր Աթանասյանը, որպես թե

մերժելի դեմք, ինձ համար անհասկանալի, ինչո՞ւ մերժելի և դրանով էլ անհասկանալի:

– Հովհաննիսյա՞ն, միջանցքում կանգնեցրեց ինձ Աճեմյանը, – ինչպես ես, գործերդ ինչպե՞ս են, ի՞նչ դեր ես խաղում:

Ես թվարկեցի իմ երկու դերերը երկու հատվածներում ու կանգ առա մերժելի Աթանասյանի վրա:

– Զրպարտված մարդ, – ասաց Աճեմյանը:

– Ո՞վ:

– Քո այդ պրոֆեսոր Աթանասյանը: Դրակա՞ն է, թե՞ բացասական, ի՞նչ ես կարծում: Դա պիես չէ, զրպարտություն է: Մարդիկ մրցանակներ ստացան դրանով, բայց միևնույն է: Կարգին պիես չկա՞ր, ի՞նչ է: Ինչո՞վ է մերժելի այդ... բո՛ւ... Աթանասյանը: Ասում է՝ ի՞նչ գործ ունեք երկնքի աստղերի հետ, ձեռք մի տվեք երկնքի աստղերին: Ի՞նչ վատ բան է ասում: Էդպես էլ կասես դեկավարիդ:

Ի՞նչ էի ասելու: Գիտեինք, որ Աճեմյանի ու Գուլակյանի հարաբերություններն առանձնապես ջերմ չէին: Նրանց իրար հետ խոսելիս մեկ անգամ ենք տեսել: Երկուսն էլ մեզ համար անհերքելի հեղինակություն էին: Ես զգում էի, որ Գուլակյանի մոտ թատերագետ եմ դառնում, բայց Աճեմյանի մոտ կյանքն ուրախ էր: Աճեմյանի փորձին հետևելը վայելք էր, թատրոնը դառնում էր տոն ու խաղ, ուզում էիր այդ խաղի մեջ ապրել: Արմենի հետ համեմատում ու քննում էինք առանց հակադրելու: Մտածում էի, որ ճիշտ կլինեք, եթե երկուսի դասին էլ հնարավոր լինեք մասնակցել: Դա հնարավոր չէր ոչ թե մեթոդների տարբերության պատճառով, այլ աշխատանքային կարգի ու մթնոլորտի:

Երկրորդ կիսամյակի սկզբում Գուլակյանը մի օր հարց տվեց, թե ի՞նչ պիեսներից կարելի է հատվածներ ընտրել: Աճեմյանի մոտ փորձում էին հատվածներ «Ատամ-

նաբույժն արևելյանից»։ Լավ է, մտածեցի ու ասացի՝
«Պաղտասար աղբար»։

– Ի՞նչ դեր ես ուզում։

– Օգտեն։

– Գնա Բաղդասար աղբոր դասարանը, փաստաբանություն արա։ Ուրիշ ո՞վ է ուզում գնալ Բաղդասար աղբոր դասարանը։

Մեր կուրսն աշխատում էր ժամացույցի նման։ Ոչ մի բնույթ չէր կարելի կորցնել։ Բայց երկրորդ կիսամյակում գտնվեց մի ուսանող՝ ստեփանավանցի Շահեն Իսրայելյանը, որ խախտում էր այդ կարգը։ Գուլակյանը նրան նախանձելի դեր էր տվել՝ Վասկա Պեպել «Հատակում» պիեսից։ Շահենը հաճելի բնավորություն ուներ, հումորի զգացում, ամեն ինչ կատակի էր վերածում և սկսել էր բացակայել։ Մի օր ասաց.

– Գիտե՞ք, սա ինստիտուտ չի, բարձրագույն կրթություն չի տալիս։ Տեխնիկում ա եղել, անունը փոխել են, դարձրել ինստիտուտ։ Տեսե՞լ եք ավարտողների դիպլոմը։ Կա՞ գրված՝ բարձրագույն։

Ոմանք չփոթվեցին։ Մյուս օրը Շահենն ինձ ասաց, թե ձեռ է առել։ Այսպես էլ չիմացանք նրա բացակայություններն ինչ էին նշանակում։ Թվում էր՝ յուրջ չի նայում ինստիտուտին, մանավանդ Սրբուհի Լիսիցյանի շարժման դասերին։ Գուլակյանը խիստ խոսեց Շահենի հետ, և՛ ոչ մի արդյունք։ Մի օր էլ, Շահենի հերթական բացակայությունից հետո, հարցն այսպես դրեց.

– Ես քեզ տալիս եմ երկու անհարգելի բացակայություն իրավունք։ Երրորդից հետո չես մտնելու ինստիտուտ։ Եթե եկար, չեմ թողնելու։ Գիտե՞ս, որ յուրջ եմ ասում։

– Գիտեմ։

– Դե իմացիր։

Շահենը երկու օր եկավ, երրորդ օրը չեկավ։

– էս մեկ, – ասաց Գուլակյանը:

Շահենը երեք օր եկավ, չորրորդ օրը չեկավ: Գուլակյանը բարձրացրեց մատը, պտտեց.

– Քո լիմիտը վերջացավ:

Տարին ավարտվում էր, պատրաստվում էինք քննության, վերջին փորձին էինք եկել, մյուս օրը քննությունն էր և... Շահենը չկար: Գուլակյանը լռեց, լռեց, պտտեց շղթայից կախված ժամացույցը և՝

– Շահեն Իսրայելյանը խանդարում է մեր աշխատանքը: Ես առաջարկում եմ հեռացնել նրան ինստիտուտից: Ովքեր համաձայն են, ձեռք բարձրացնեն:

Մենք լուռ ենք:

– Չլսեցի՞ք:

Մենք դարձյալ լուռ ենք:

– Ես բոլորիդ դուրս կանեմ: Ինձ էս տեսակ ուսանողություն պետք չի: Բոլորդ վեր կացեք, գնացեք: Թատրոնն էլ են էսպես քանդում, է՛... Գնացեք: Չեզանից ի՞նչ թատրոնի մարդ:

Մենք լուռ ենք, գլուխներս կախ:

– Բարձրացրու ձեռքդ, – ասաց մոտիկ նստածին, – դու էլ, դու էլ, դու էլ, դու էլ... Էդպես: Պահեք ձեռքերը: Միաձայն: Կուրսը որոշեց հեռացնել Շահեն Իսրայելյանին, որովհետև նա տապալում է ընդհանուր աշխատանքը: Հենրի, գնա, կանչիր ուսումնական մասի վարիչին, հայտնենք կուրսի որոշումը:

Գնացի, հայտնեցի, եկավ ուսումնական մասի վարիչ Սուրեն Դանիելյանը, որ մեր ուս գրականության դասախոսն էր: Գուլակյանը հայտնեց «կուրսի որոշումը» Շահեն Իսրայելյանին հեռացնելու մասին, ասելով, որ սպասում է հրամանի: Դանիելյանը լսեց անտարբեր, ուղղեց պենսնեն: Գուլակյանը կրկնեց իր խոսքը:

– Այո, – պատասխանեց Դանիելյանը և ձեռքը տարավ պենսնեին:

- Սուրեն Իվանիչ, ես յուրջ եմ ասում:
- Դանիելյանը գլխով արեց, նայեց հարցական հայացքով և դուրս էր գնում:
- Լսեք, Սուրեն Իվանիչ,– կանգնեցրեց նրան Գուլակյանը,– եթե հրաման չտաք, նշանակութուն չունի, ես նրան դուրս եմ անելու:
- Դանիելյանը գնաց, Գուլակյանը դարձավ ինձ.
- Վաղր Շահենի դերը դու կներկայացնես: Տեքստը գիտես, միզանսցենը գիտես: Փորձ պետք չի: Կարող ես և փորձել: Ես հանձնաժողովին կհայտնեմ, որ փոխարինում ես:
- Ջանգր հնչեց: Բոլորս շփոթված ու ամոթահար դուրս եկանք:
- Հաջորդ օրը քննութունն էր, Շահենը եկավ ուրախ, գվարթ: Չենք կարողանում նայել մեր ընկերոջ երեսին:
- Շահե՞ն,– հարցնում եմ զգուշ,– Կարպիչին տեսա՞ր:
- Հա:
- Հետո՞...
- Հետո ի՞նչ: Բարեկց:
- Եվ ի՞նչ, մտածեցինք, որ ոչինչ չի եղել, խաղ էր, անցավ, գնաց: Քնննութունն սկսվել էր, Շահենը սպասում էր իր մուտքին, ես իմ տեսարանը Սուրենի կյանի «Կտակից» խաղացել, դուրս էի եկել: Դուռը կիսաբաց էր, Շահենը դռան մոտ, և ներսից յավեց Գուլակյանի ձայնը.
- Սուրեն Իվանիչ, Շահեն Իսրայելյանի հեռացման հրամանը տվե՞լ եք: Ո՞չ: Դա նշանակութուն չունի, նա հեռացված է: Հատվածը Գորկու «Հատակումից» կներկայացնի Հենրի Հովհաննիսյանը: Խնդրում եմ նկատի ունենայ՝ խաղում է առանց փորձի:
- Քնննութունից դուրս եկա մեղքի զգացումով: Թվում էր՝ մենք էինք հեռացրել մեր ընկերոջը, բայց կարգը կարգ էր: Վեց ժամ անհարգելի բացակայութունը բավական էր

քննութեան թույլ չտայու համար: Մեր ընկերը երկու անգամ վեց ժամ էր բացակայել: Գուլակյանը դա մեզ հիշեցրեց ու զգուշացրեց:

– Ովքեր չեն ուզում աշխատել, կուղարկենք հանգստի:

Երրորդ ուսումնական տարում չնկատեցինք, թե ինչպես մեր խումբը կազմակերպվում է որպես թատրոն: Յուրաքանչյուր կիսամյակում պետք է ունենայինք մեկ բեմադրութիւն: Ավարտող ուսանողը պետք է առնվազն հիսուն անգամ բեմ դուրս եկած լիներ հանդիսատեսի առջև, և գերադասելի էր անձանոթ, տոմս գնող հանդիսատեսը: Գուլակյանը չէր դիմում սովորել բառին, ասում էր աշխատանք: Եվ այդ աշխատանքի մեջ ներքաշվեցինք աստիճանաբար, ժամանակի ընթացքում: Աշխատանքի ընթացքը մեզ դարձրեց մասնագետ՝ պրոֆեսիոնալ, և պարզվելու էր, որ աշխատանքն անվճար չէ, քանի որ մեր դեկավարի համոզմամբ, չէր կարող լինել անվճար աշխատանք:

Մեր աշխատանքն սկսվեց երրորդ կուրսի առաջին օրվանից, Սունդուկյանի վերջին գործի՝ «Կտակ» կատակերգութեան բեմական յուրացումով: Ընտրվել էր բեմական ավանդութիւն չունեցող պիես, որպեսզի դերասանը նախապաշարված չլիներ որևէ տպավորութեամբ, և ամեն ինչ սկսվեր գրոյական կետից: Բաժանելով դերերը, Գուլակյանը հանձնարարեց բոլորին կարգալ պիեսը ծայրից ծայր:

– Դերասանները սովորութիւն ունեն, վատ սովորութիւն, – ասաց, – միայն իրենց դերն են կարգում, ներկայացման մեջ իրենց մոտքից դուրս բան չեն տեսնում: Մենք պիտի տուրք չտանք այդ արհեստավորական սովորութեանը:

Սկսվեց պիեսի ընթերցումը սեղանի մոտ:

Ոչ մի խաղ, – ասաց Գուլակյանը: – Կարգում ենք ցածր և անտարբեր, որ հասկանանք գրվածը: Ձեր զգացմունքները ձեզ պահեք:

Տարօրինակ էր թվում այդ անտարբեր ու միատոն ընթերցանությունը, և ինքն էլ չէր բացատրում իր պահանջի իմաստը: Հետո հասկացա դրա նպատակը: Պետք է անտարբեր դիրք բռնել տեքստի հանդեպ այնքան ժամանակ, մինչև որ խոսքը կներգործեր ու տրամադրություն կստեղծեր: Պետք չէր ձայնը բարձրացնել, տոնով հարձակվել տեքստի վրա. տոնը պետք է հասունանար: Պետք է սպասել, որ սեփական գիտակցության մեջ ամրակայվի ոչ սեփական խոսքը, և նրա հուզական իմաստը ներգործի ինքնին: Սա նշանակում էր շփում գեղարվեստորեն մշակված խոսքի հետ, ինչում պետք էր զգուշ լինել, չընկնել կեղծիքի մեջ:

Նա հանձնարարեց դերն արտագրել տեսրի մեկ էջի վրա, ազատ թողնելով ձախ էջը: Այդ էջում պետք է գրանցվեին գործողության արտատեքստային մոտիվները՝ դերի պարտիտուրան, որ հայտնաբերվելու էր ընթերցման ընթացքում աստիճանաբար: Դա կազմված էր լինելու գրգապատճառներից ու խնդիրներից. ինչո՞ւ, ի՞նչ մղումով ես կանգնած ի՞նչ արգելքների առջև: Դերակատարի համար սա լինելու էր այն, ինչ նոտաները երաժիշտի համար: Այսպիսով՝ մոտիվներ ու մղումներ, ոչ թե արտաքին հետևանքների ցուցադրում, որ շփոթվում էր խաղի հետ: Եթե Գուլակյանն ասում էր «ոչ մի խաղ», նկատի ուներ դերի ճիշտ պարտիտուրան, այսինքն՝ արարքների հիմնավորումը հոգեբանորեն, և այստեղից էլ՝ գլխավոր սկզբունքը. ո՞րն է խոսքի պատճառը՝ ի՞նչ է եղել, որ ինչ լինի: Բեմում չի կարելի որևէ խոսք ասել, եթե հայտնի չէ իրավիճակը: Հետևաբար.

– Չենք խաղում, այլ գործում ենք ըստ էության և առաջադրվող հանգամանքների:

Բայց խնդիրն այն է, որ արտատեքստային շերտը տեքստից էր դուրս բերվելու, ուստի տեքստը պետք էր ուշադիր կարդալ: Այսպես էլ ընթերցումը մոտենում էր միջին տոնի, պարզվում էին գործող անձանց փոխհարաբե-

րությունները, և խոսքն սկսում էր կենդանությունն ձեռք բերել: Բայց ի հայտ էր գալիս նաև բեմադրված չլինելու պատճառը, որ Գուլակյանը չէ՞ր տեսնում, թե՞ չէր ուզում տեսնել: Կատակերգությունն ավարտվում է բարոյախոսությամբ՝ ընդարձակ մի ճառով, և այդ ճառը վիճակված էր Արմենին: Դա Բժշկապետի դերն էր, որ Սունդուկյանը նախատեսել էր Աբելյանի համար, և Գուլակյանն էլ այդ պիեսն ընտրել էր նկատի ունենալով Արմենին: Արմենն էլ կարդում էր տեքստը անտարբեր ու ձանձրույթով, բայց թիֆլիսյան խոսվածքի լավ զգացումով.

– Կարդում եմ, հետո ի՞նչ,– ասաց դասից դուրս գալուց հետո,– հա, կարդում եմ, խաղալու բան չի, հոլմորի կտոր չկա մեջը: Չէ, ինչ ուզում ես ասա, ես ռեգոնյոր չեմ: Արի դու փորձի, հա՞...

– Ուրեմն ե՞ս եմ ռեգոնյոր:

– Էդ չեմ ասում: Դու լավ ես խոսում, գլուխ կհանես: Բայց ի՞նչ իմանաս Կարպիչի մտքին ինչ կա:

Կարդում էինք, և զգացվում էր պիեսի նաև ներքին անավարտությունը: Ինձ տրված դերը, թիֆլիսյան ֆրանսուերիտասարգ Մամիկոն Կորիզյան, ֆրանսիական սալոնային կատակերգություններից դուրս թռած, ընկած թիֆլիս, վերջին գործողությունում պաշտոնագրեստով: Չէր հրապուրում, առանցք չուներ, նպատակն անորոշ էր: Սա մեծահարուստ հանգուցյալի կնոջ մտերիմն էր, այդքանը և ոչ մի նպատակ, Գուլակյանի խոսքով ասած՝ «գործոն խրնդիր»: Կարդում էինք, մոտիվներ փնտրում: Գուլակյանը լսում էր մեր անհետաքրքիր պատասխանները և կարծես ինքն էլ տարակուսանքի մեջ էր: Ընթերցումը հասել էր մի մակարդակի, որ կարելի էր անվանել խաղ սեղանի մոտ: Անցանք միգանսցենի, բայց Գուլակյանը մի օր հետ դարձավ, կրկնել տվեց մեկ-երկու տեսարան դարձյալ սեղանի մոտ: Երևում էր, որ տեքստը նրան չի բավարարում և անսպասելիորեն դարձավ ինձ.

– Հենրի, եթե գրականագետ ես...

– Գրականագե՞տ:

– Ես քեզ գրականագետի տեղ եմ դրել, տես ինչ եմ ասում: Հնա պիեսը մի քանի վարիանտ ունի: Վերցրու Սունդուկյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության երրորդ հատորը, կարդա վարիանտներն ու ծանոթագրութունները, համեմատիր ու գրիր մի ռեֆերատ: Քեզ երկու չաբաթ ժամանակ: Կգրես ու կկարդաս կուրսի համար:

Ես կատարեցի այս հանձնարարութունը և գրածս ռեֆերատը ներկայացրի իրեն:

– Ինձ ինչի՞ ես տալիս: Կարդա, լսենք:

Կարդացի, լսեց ու մի նոր հանձնարարութուն տվեց: Պետք էր վարիանտների համեմատության հիման վրա վերանայել բեմադրվելիք տեքստը, հավելումներ ու փոփոխություններ անել: Այդ էլ արեցի: Ընդունեց առանց առարկության և դերակատարներին հանձնարարեց նկատի ունենալ, դերերում փոփոխություններ անել: Բժշկապետի դերը վարիանտներում չկար: Իսկ ո՞վ էր յինելու Մամիկոն Կորիզյանը: Պիեսի ներքին անավարտությունն ամենից ավելի այստեղ է երևում: Գործող անձանց ցուցակում նշված է՝ «Նադինկայի սիրականը, նշանավոր պաշտոնյա»²: Խոսքերում «սիրականը» երևում է, իսկ «նշանավոր պաշտոնյայի» նշանավորությունը երևում է այնքանով, որ ծանոթ է փաստաբանական միջավայրին, և մի տեղում էլ (4-րդ գործողություն) նրան մի գրությունը դուրս են կանչում, ինչո՞ւ, անհայտ է: Խնդիրը չի երևում: Նա անելիք չունի և զգուշավոր է: Սեր է խոստովանում հանգուցյալի այրուն և ներկայանում է հուզված: Այս դիմակը կազմված է անորոշություններից: Պիեսի ծանոթագրություններում նա անդեմ է. հեղինակը նրա անվան դիմաց գրել է Օ³: Ո՞վ է այս գրոյականությունը, «երեսուն տարեկան գեղեցիկ երիտասարդ, նոր տարագի սև ֆրակով, ձեռնոցներով ու գլխարկ-ցիլինդրով, պարանոցին սև փողկապ և չքա-

նշան»⁴: Ներքին մոտիվը հորինելու հենակետ կամ ներկայություն արդարացում չի երևում: Սիրո խոստովանությունը ես կեղծ համարեցի ու այդ կեղծիքից կառչեցի: Այդ խոսքերը շատ է ասել, բայց հիմա ասում է կտակի սնդուկն ու ծրարը բացելուց անմիջապես առաջ ու խոստովում ներկա գտնվելուց: Անորոշությունը մնում է անորոշություն: Չգիտեի իմ անելիքը: Դերի ուրվագիծն սկսեց նշմարվել, երբ ընթերցումից անցանք բեմ:

– Պլաստիկական վճռի հարց է, – ասաց Գուլակյանը, – գտիր բնորոշ ժեստ և մի շարժում, որ հատուկ լինի միայն քեզ, օրինակ՝ օսլայած սպիտակ թևքը վեր բարձրացնելը, թեթև ցուցադրական:

Ես այդ շարժումով մտա և աջ ձեռքով թեթևորեն սրեցի բեղիս աջ ծայրը: Գուլակյանն ասաց, որ այդ շարժումը չընդգծեմ ու տեսարանում երեք անգամից ավել չանեմ: Շատ բան պետք չէր, ընդամենն այս շարժումն ու քայլվածքի թեթևությունը: Սա կոչվեց դերի պլաստիկական վճիռ:

– Վճիռ, ոչ թե յուծում: Շատ են ասում կերպարի յուծում: Դա բառի սխալ գործածություն է: Լուծում նշանակում է խնդրի վերացում: Եթե ասում ենք վճիռ, հասկանում ենք դրուժյան հաստատում: Դու քո դրուժյունը հաստատում ես որևէ նշանով: Դրան ասում ենք պլաստիկական վճիռ:

Պլաստիկական վճիռ հասկացությունն ինձ համար նորություն էր: Ստանիսլավսկու համակարգում այս հարցը չկա: Թատերագիտական որևէ բառարանում չէի գտնելու այս տերմինը: Կերպաձևման սկզբունքը Ֆրանսիական է, բայց Ֆրանսիական բառարանում էլ չկա:

Պիեսի վարիանտներում որոշ սուր կետեր կային: Այստեղ ինձ հետաքրքրեց հանգուցյայի կրտսեր եղբայր, կտակի սնդուկի շուրջն աղմուկ բարձրացնող, բոլորի հետ անհաշտ ու բոլորին վրա քշող Սիմոնի դերը՝ շուկայի ու

մեյդանի մարդ: Դերերը բաժանված էին, բայց Գուլակ-
յանն ասել էր, որ ազատ ենք, կարող ենք ընտրել ցան-
կացած դերը, պատրաստել, ցույց տալ, եթե ընդունելի լի-
նի, խնդրեմ... Ես պատրաստեցի Սիմոնի դերը վարիանտ-
ներից առնված հավելումներով: Արմենին ասացի թող
հրաժարվի Բժշկապետի ճառախոս դերից, վերցնի Հան-
գուցյայի ավագ եղբայր, ժառանգության վրա աչք ունե-
ցող Անտոնի դերը՝ գիմգիմով-զամբախովյան տիպի
կրթված տեսակը: Փորձեցինք Արմենի հետ, մեզ միացավ
Գալյան, որ Հանգուցյայի այրու դերն էր պատրաստում:
Ես ելնում էի իմ դերի ակնհայտ խնդրից, որ երկու բառի
մեջ էր՝ «գանդկի բայնիք»: Մարդը կտակի սնդուկի
բանային է պահանջում ու փնտրում է ամենուրեք, բոլորի
մոտ. «վո՞ւրդի է գանդկի բայնիք»: Նա փնտրում է
Հանգուցյայի կնոջ զարդատուփր.

– Էս ի՞նչ խաբար է, ի՞նչ իս անում ...

Գալյան, որ անտարբեր էր տեքստի հանդեպ, այս խոս-
քի վրա բացվեց անսպասելի պայծառությամբ և շարու-
նակության մեջ, երբ տեսավ իր զարդատուփն իմ ձեռքին,
ձայնը բարձրացրեց՝ «իմ դո՞ւթին»: Գալյան այս բառով
գտավ կերպարային գույնն ու չկորցրեց: Արմենը հիշեց
«Գիքորի» բազազ Արտեմին ու տվեց նրան բարեկիրթ ու
զուսպ տոն: Ես սնդուկի բանային եմ պահանջում, Ան-
տոնը ջանում է գսպել ինձ. «ամութ գիդացի է՞»: Ես մի
բան մտածեցի: Տանը գտա հին բանայիններ, կապոց սար-
քեցի, դրի բաճկոնիս գրպանը, ձախ ուսս բարձրացրի, և
պլաստիկական վճիռը պատրաստ էր: Մենակ մնալիս բա-
նայինները փորձում էի սնդուկի վրա: Տեսարաններ հորի-
նեցինք, դրուժյունից դրուժյուն դուրս բերինք առանց
խոսք ավելացնելու: Խաղը մեզ տարավ, չափը կորցրինք ու
գտանք, կարգավորեցինք տոնայնությունն ու ռիթմը:
Այսպես վերաբեմադրեցինք մեր՝ երեք հոգու տեսարան-
ները: Փորձեցինք մի շաբաթից ավել ու մեր աշխատանքի

արդյունքը ներկայացրինք Գուլակյանին: Նայեց, ոչ մի տեղում չընդհատեց ու լռեց: Մենք սպասում էինք, ինքը լուռ էր: Նա մեզ սպասեցրեց, սպասեցրեց ու տվեց իր բարձրագույն գնահատականը.

– Ճիշտ եք գործում: Դուք կարող եք աշխատել:

Հաջորդ օրը նա սկսեց փորձել ինձ հետ: Մի քանի անգամ կրկնել տվեց տեսարաններն ու ոչինչ չփոխեց: Ընդամիջումից հետո՝ նույնը, դարձյալ նույնը և այսպես երեք անգամ հիսուն րոպե, ընդամիջում, ու հասանք չորրորդ հիսուն րոպեին: Մտածեց, որ հոգնեցրել է ու հարցրեց.

– Մեղդ հարաքյաթ մնա՞ց: Կարո՞ղ ես նորից: Աչքիս առաջ նիհարում ես: Եթե կարող ես նորից...

Եվ դարձյալ կրկնեցինք տեսարանները մինչև զանգը տայր: Ես չէի հոգնում: Իմ խաղային կիրքը բավարարված էր: Հաջորդ օրը փորձում էինք երրորդ՝ ամենահետաքրքիր գործողությունը և սնդուկի բացման տեսարանը: Գուլակյանը չէր ընդհատում ոչ մեկիս: Փորձն ուղղակի վայելք էր, ու լսեցի Գուլակյանի գոհունակության ձայնը.

– Տնային դաստիարակություն ստացած տղա ու ի՞նչ կռիվ ա անում, է՛...

Այս խոսքն ինձ վստահություն ներշնչեց: Արդեն անցել էինք բեմ, վերադարձել նախորդ տեսարաններին, Գուլակյանն ընդհատեց Արմենին ու դարձավ ինձ.

– Էստեղ մեկն էլ պիտի լինի, որ չերևա, բայց ներկայությունն զգացվի: Անտոնի խոսքում հիշեցումը կա՝ «տերտերնիրը»: Մենք մի տերտերով կբավարարվենք: Հենրի, գնա, բեմի խորքից աղոթք կարդա: Աղոթքը կասես, կգաս, դերդ կչարունակես: Չայնդ խորքից պիտի գա: Հանդիսատեսը պիտի չիմանա, որ սա կռիվ անողի ձենն ա:

Քահանայի դերն ինձ տրամադրեց: Հրաշայի վիճակ՝ ներկա ես ու չես տեսնվում: Սիմոնի դերում աղմկելուց, իրարանցում ստեղծելուց հետո անցնում եմ Տերունական

աղոթքին բեմի խորքում, մխիթարական մի ճառ ասում, ապա մտնում բեմ անիծելով Հանգուցյային:

Սիմոն. Ա՛յ գոռբեգոռ րոյա: Էյ ախպերութին չկա աշխրքումր:

Արմենը տեսավ, որ նախորդ տեսարանում ասված խոսքերն այստեղ պիտի ասվեն:

Անտոն. Ձիս ամաչո՞ւմ: Հայա լավ է, տերտերն իրան բանը պրծավ, գնաց:

Արմենը բեմում Հնարամիտ էր, անմիջապես զգում էր գրության փոփոխությունը, գտնում քայլը, դիմացինին մղում ստեղծաբանության: Նրա հետ լավ էր խաղացվում: Եվ այսպես փորձից փորձ ու ներկայացումից ներկայացում կենդանանում ու գունավորվում էր Սունդուկյանի անավարտ կատակերգությունը բեմագրողի ու մեր՝ ուսանողներիս Հնարներով: Դա Համրնթաց վիճակ էր, կատարյալ ռեժիսուրա: Սիմոնի դերն իմ վայելքն էր: Մայրս տեսել էր ներկայացումն ու ինձ չէր ճանաչել: «Դու ինչո՞ւ չէիր խաղում», ասաց ու գարմացավ՝ «ո՞նց թե...»: Բայց ես ընդամենը երկու ելույթ ունեցա այս դերում: Մամիկոն Կորիզյանի վիճակը բարդացել էր: Կրկնորդս չկարողացավ գլուխ հանել, զրոյով իրեն զրոյացրեց, ուրիշ մեկը չկար (եթե Շահենը հեռացված չլիներ), և այդ դերը կապվեց իմ անվան հետ, ցավոք: Արմենը հավանում էր: Գուլակյանից մի անգամ լսեցի իմիջիալյոց, հարևանցիորեն ասված «լավ» բառը: Ես այդ դերին տվել էի գուցե հարմար, սալոնային կերպարանք, բայց դա ինձ ոչինչ չէր տալիս: Շատ էինք խաղում այս պիեսը, և ներկայացումից դուրս էի գալիս անտրամադիր, ասես մի բան կորցրած, ի՞նչ, չգիտեի կամ չէի ուզում խոստովանել: Չէի ուզում անտարբեր լինել դերի հանդեպ ու մտքով կառչում էի հետաքրքիր երևացող պահերից: Դրանք միջանկյալ պահերն էին, ընդամենը պահեր, որ երբեմն հետաքրքիր էին դառնում: Արմենն ասում էր, որ դա սովորական բան է բոլոր

դերասանների համար. բոլորն էլ ավելի շատ խաղում են չուզած դերեր և շատ քիչ իրենց ուզածը: Պետք էր ընդունել, որ դա բնական է, ոչ մի դերասան ազատ չէ իր ընտրության մեջ, բայց ազատ է իր դերից հրաժարվելու իրավունքով:

Ինստիտուտում անհասկանալիորեն անազատ էին կուրսերի ղեկավարները, եթե իրենք չէին ընտրում իրենց ուսանողներին: Գուլյակյանը ստիպված էր մի բան մտածել մեր խումբն ուղարկված հայերեն չիմացող Թամարա Ղադրյանի համար և ի՞նչ լեզվով:

– Հայերեն չգիտի, թող ֆրանսերեն խոսի:

Միայն Գուլյակյանը կարող էր այսպես սրամտել: Բայց այս խոսքը վերածվեց խնդրի ու գտնվեց դրա արդարացումը: Եթե հանգուցյալի այրին հոգեհանգստից հետո համբուրվում էր իր տարփածուի՝ Մամիկոնի հետ ու ասում, թե ուզում է «Պարիժումն ապրի», ուրեմն նա պիտի ունենա ֆրանսուհի դերձակուհի, և Թամարան թող ֆրանսերեն սովորի, ХОТЯ ДЫ ДВА СЛОВА: Բայց աղջիկը հազիվ սովորեց չորս տառ՝ oh lala, և ի՞նչն էր պակասում, որ նա դառնար ֆրանսուհի:

– Թող մեկը սրա հետ ֆրանսերեն խոսի, – ասաց Գուլյակյանը: – Բեմում դու ես, Հենրի: Որ ուզենաս, բառարան կարդացող մարդ ես, կգտնես երկու-երեք բառ՝ կոմպլիմենտի խոսք:

Խաղային մոտիվ էր ստեղծվում: Հիշեցի ֆրանսերենի մի ուսուցչի, որին երկու ժամ լսել էի դպրոցում: Նա մեզ համար դասագրքից կարդացել էր տողեր Անատոլ Ֆրանսի մի պատմվածքից, այնքան գեղեցիկ, որ անգիր էի արել առանց հասկանալու, և հնչում էր ականջիս: Այդ չհասկացված բառերով էլ դիմավորեցի դերձակուհու մուտքը, նա ասաց իր օյալան գվարթաձայն, և ստացվեց մի հաճույախոսութուն զրոյական Մամիկոն Կորիզյանի կողմից:

– Կարելի է, – հավանութիւնն տվեց Գոլյակյանն ու հարցրեց, – ասածդ հասկանո՞ւմ ես:

Մտածեցի, որ ավելի լավ է հասկանալով խոսել: Պետրոս Ադամյանի նամակներում գտա հիացական խոսքերը մի անփորձ դերասանուհու մասին՝ «ուզածին պես belle et piquante, avec disposition tres dramaticue»⁵:

Արտասանութեան սիրայի տոնը թեթևակի գուլյն հաղորդեց ինքնահիացող գրոյականութեանը: Հանդիսականը դա ընկալեց որպէս սիրաբանութիւն: Պարզվեց, որ օլայան ասում է, թե այստեղ ինչ-որ ինտիմութիւն կա: Եվ այս է թատրոնը: Բեմում ոչինչ չի կատարվում, ինչ որ կատարվում է, կատարվում է հանդիսասրահում: Սա միջանկյալ մոտիվ էր ներկայացման մեջ, որ կարելի էր հետաքրքիր դարձնել, եթե խաղընկերուհիս մի քիչ մտածել կարողանար:

Այս բեմադրութեան մեջ ես ունեի մի էպիզոդ, որ նշանակութիւնն ստացավ ինձ համար մի քանի իմաստներով: Դա անխոս ու անանուն մի դեմք էր, որով վերջնականապէս պարզելու էի, թե ինչից է սկսվում դերասանի արվեստը, տեքստայի՞ն հիմքով, թե՞ կան այլ հանգամանքներ ավելի կարևոր:

– Կարողացեք լուել, – ասում էր Գոլյակյանը: – Եթե լուել չգիտեք, ձեր խոսելն ավելորդ է, ձեր խոսքն իմաստ չի ունենա:

«Կտակի» երրորդ գործողութիւնում, երբ դատական կատարածուի ձեռքով բացվում է հարուստ հանգուցյալի կտակը, տեսարանում նշված են երկու անորոշ անձինք՝ «երկու վկա՝ 40-50 տարեկան, եվրոպական հագուստներով»⁶: Սրանք գայիս են դատական կատարածուի հետ, ներկա գտնվում կնքված սնդուկի ու նրանում պահված ծրարի բացմանը, ստորագրում կազմված արձանագրութիւնը և հեռանում: Նրանցից մեկն արտասանում է մեկ նախադասութիւն, մյուսը լուռ հրաժեշտ տալով գնում է:

Ուլքե՞ր էին ներկայացնելու այս անխոս դերերը, երբ բուրոս գբաղված էինք:

– Նրանք, ուլքեր ազատ են այս տեսարանում,– որոշեց, Գուլակյանը:

Ազատ էի ես, որ դրսում էի Մամիկոնի դերով, և Օթար Տեր-Հովհաննիսյանը Բժշկապետի դերով, որ մեծ տեսարան ունեւր չորրորդ գործողութիւնում: Պետք էր փոխել արտաքինը, գայ, կանգնել, ստորագրել, գնայ:

– Էնպես եք անելու, որ Հանդիսատեսը ձեզ չճանաչի:

Ես Հիշեցի մեզանից առաջ ավարտած կուրսի «Ոչխարի աղբյուրը» (որի Հանդիսատեսն էր դահլիճում մեր կողքին նստած Արամ Խաչատրյանը): Այստեղ կոմանդոր Ֆերնանդո Գոմեսի սպանութիւնից հետո գործը քննող դատավորի դերակատար Լևոն Թուխիկյանը նախորդ գործողութիւնում կոմանդորի դերակատարն էր, և ոչ ոք դա չնկատեց: Դա սոսկ արտաքինը փոխելը չէր:

Բեմում չկա ավելի հեշտ բան, քան արտաքուստ անձանաչելի դառնայր: Ես փոխեցի իմ արտաքինն ամենակոպիտ եղանակով: Հիմնական դերի՝ Մամիկոնի սայրնային արտաքինը, որ մշակել էի հոգատարութեամբ՝ բեղերից մինչև կոշիկների ծայրը, ջնջեցի ու ծպտվեցի ճերմակած բեղերով, նոսր պարիկով, հնամաշ, գունաթափ ուղիղ գոտով ու մի եզրավոր գլխարկով: Պճնամոյից մնացին օսլայած օձիքն ու թիթեռնիկ փողկապը, որպես նշաններ կրթվածութեան ու ինքնահարգանքի: Եվ այսպես, մտանք «երկու վկաներս», կանգնեցինք, սպասեցինք, ստորագրեցինք, դուրս եկանք ու վերականգնեցինք մեր նախկին վայելուչ արտաքինը:

– Երեսը ներկելով, չորր փոխելով մարդը չի փոխվում,– ասաց Գուլակյանը:– Դուք ձեր խնդիրը պիտի փոխեք, մտադրութիւնը: Կենսագրութիւն պիտի ունենաք և հստեղ գալու պատճառ, շատ էլ՝ թե խոսք չունեք. դա ոչինչ չի նշանակում:

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

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

Տեսականորեն պարզ, անվիճելի պահանջ էր դրվում, բայց ինչպե՞ս իրականացնել, ի՞նչ խոսքից ելնելով: Գործող անձանցից ոչ մեկը չի նկատում այս մարդկանց ներկայութունը, խոսք չի ուղղվում նրանց, բացի դատական կատարածուի մեկ ֆրագից՝ «Համեցեք, պարուն վկեք», մեկ էլ վերջում՝ «դուք ազատ եք»: Իսկ այն միակ հրաժեշտի խոսքը, որ արտասանում էր ընկերս, ինձ ոչինչ չէր ասում: Չեր պարզվում այս անխոս մարդկանց ով լինելը: Նրանց ներկայութունը մնում էր դատարկ: Պիեսի կոնտեքստից պետք էր կռահել որևէ բան՝ բեմական արդարացում:

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

– Որտեղի՞ց են գտել, բերել էս մարդկանց:

– ...

– Ես հուշում եմ, ու՞մ հետ են եկել:

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

– Որտե՞ղ էիր մինչև հստեղ գայդ:

– Դատարանի դռանը, – ասացի առանց մտածելու:

– Ի՞նչ գործի էիր էնտեղ:

– Ոչ մի գործի:

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

Դերի կենսագրության ծայրը բացվում էր:

Այստեղ հարկ է վերհիշել ու վերաձևակերպել ուսու բանաստեղծ Մաքսիմիլիան Վոլոշինի հայտնի խոսքը: «Մեր «ես»-ը մի փաթեթ է, և գիտակցության կայծը լուսավորում է այդ հսկայական փաթեթի վերջին տողերը»⁷: Այո՛, բոլոր կենսագրությունները հորինվում են մարդու կյանքի այն կետից, ուր նրան հանդիպում ենք: Բոլոր կենսագրությունները հետադարձ անդրադարձումներ են (ուետրոսպեկցիա): Այս մարդու հետ իմ հանդիպման կետն այս սենյակն էր, ուր մի սնդուկ էր բացվելու, թե՞ մինչ այդ՝ դրսում, դատարանի դռանը...

– Գրիմին ու հագուստին դեմ չեմ, – ասաց Գուլակյանը, – կարող ես էդպես էլ թողնել, բայց նախ և առաջ՝ դերի կյանքը բեմից գուրս մուտքից առաջ: Սկսում ես պատճառից ու նպատակից, որ տեսնես հեռանկարը:

Անճանաչելի դառնալու պարզունակ խնդրով՝ գրիմով ու հագուստով, ես պատահաբար մոտեցել էի այդ կետին, և «դատարան» բառը հուշեց ինչ-որ բան: Ես գտել էի արտաքին նշաններ, բայց ոչ նշանակյալը: Գրիմանոցի մեծ հայելում, մի քիչ հեռվից, ուշադրություն դարձրի կոշիկներին: Ինչո՞ւ են կոշիկներս նոր ու փայլուն: Մարդու սոցիալական վիճակը բնութագրող այս նշանի հետ կարծես համատեղելի էին օսյայած օձիքն ու փայլուն թիթեռնիկփողկապը: Այս նշաններն առանց ներքին ձևի չարժեքին ավելին, քան «զատի ձվի կճեպ», ինչպես ասում էր Գուլակյանը, երբ հանդիպում էր արտաքին ձևացումների: Ենթագիտակցությունն այնուամենայնիվ, ինձ հուշում էր, թե կոշիկների ու փողկապի անհամատեղելիությունն ավելի ճիշտ է, բայց ինչո՞ւ, ի՞նչ ասելու համար:

Մի բան սկզբում տարօրինակ էր: Գուլակյանը հետապնդում էր այս անխոս պարոններից մեկին միայն՝ ինձ:

Մյուսին թողեյ էր՝ ինչ ուզում է անի, անդեմ ու անհայտ իր միակ նախադասութեամբ, և ասում էր՝ «խոսքդ լավ ասա»:

Քանի դեռ փորձը յարանում էր, առանց գրիմի ու զգեստի, խոսք չկար անխոս վկայի կենսագրութեան ու վիճակի մասին: Այդ հարցը ծագեց բեմում, երբ ասպարեզ բերվեցին արտաքին նշանները, այն է՝ կենսագրութեան վերջին տողերը: Գուլակյանին սկսեց հետաքրքրել անխոս վիճակից կենսագրութունն ու կյանք դուրս բերելու, փոքր դերը մեծացնելու խնդիրը:

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

Արտաքին նշանները, եթե կոնկրետ են, կարող են հանգեցնել դերի կենսագրութեան ու վարքագծի մանրամասներին: Անձի արտաքինը նույնպես գործողութեան պայման է՝ իրական կամ անիրական: Եթե ֆրանսիական բեմական դպրոցին նայենք, պետք է իմաստ հորինենք՝ համապատասխան գտնված կաղապարի, որ նշանակում է սկսել հակառակ ծայրից: Բայց մեր դավանանքը ռուսական դպրոցն էր, և Գուլակյանը դրա ծրագրված հետևորդը: Հակառակ ծայրից գայով, կարելի էր հետևանքներ ձևացնել, հանգել ինչ-որ կրկնատիպերի, որ բացառված էր: Իսկ եթե արտաքին նշաններն իմաստ են հուշում կամ մղում են ներքին ձևի զգացողութեանը... Ստանիսլավսկին դեմ չի եղել այս եղանակին գործնականում, բայց, որպես տեսական սկզբունք, ուղղակի շրջանցել է: Գուլակյանի համար սա հինգ մատի պես պարզ էր, անվիճելի, բայց, ի հետևողութուն պաշտոնապես ընդունված սկզբունքի, չէր հայտարարվում, երբեմն ակնարկվում էր: Եթե ներքին խնդիրները (կամ կամքի առանցքը) հիմնավոր էին երևում, նա դնում էր, իր բառերով ասած, պլաստիկական վճռի հարցը և երբեմն ինքը թելադրում էր որևէ արտաքին նշան: Իսկ

երբ արտաքին նշանը, թեկուզ և շատ հետաքրքիր ու սուր, տեսնում էր պատրաստի ու ավարտված, կանխում էր.

– Պատճառը, սիրելիս, պատճառը պարզիր:

Ինչ-որ բան պարզելուց հետո, հաջող կամ անհաջող, մարդը վերադառնում էր դարձյալ նախկինին ու տարակուսում, թե ինչո՞ւ սկզբում չէր կարելի այդ, և հիմա կարելի է: Գուկայյանն ինչ-որ մանրամասներ սրբագրում էր այդ «վերջին տողերում», հաճախ կրճատում, քիչ բան էր թողնում, երբեմն կարծես ձևականորեն, ցույց տալու համար, որ ներքին գծով ենք գնում, հետևանքներ ձևացնելը բացառված է: Բոլոր կարգի պատճառները, նաև՝ բարոյագաղափարական (որոնց շուրջն ընդունված էր խոսել ու շեղվել), նա հանգեցնում էր հոգեբանական վարքագծին ու կամային նշաններին, հարցը ծայրագույնս պարզեցնելով, բեմ մտնողն ըստ էության է գործում, թե ոչ: Դրդիչները պետք է պարզ լինեին, կոնկրետ, գիտակցված, և այստեղ նա, իհարկե, ծայրահեղ էր. բնագործի մասին ոչ մի խոսք.

– Բնագործ ո՞րն է. Դա հիմնավորում չի, պատասխան չի: Ամեն ինչ բեմում պատճառ ունի և նպատակ մտածված ու ձևակերպված.

Եվ այսպես, մտածելով ու ձևակերպելով բոլոր պատճառներն ու հիմնավորումները, նայում էի գրիմանոցի մեծ հայելուն: Դիմացս մի խեղճ ու անհեթեթ մարդ էր մտավորականի արժանապատվության նշաններով: Եթե դատարանից է գալիս, իրավունքի ու օրենքի մարդ է լինելու, տուժած, ձախողակ, թերևս գործ չունեցող մի փաստաբան: Կյանքից դուրս մնացած մարդուն ի՞նչ է պետք, մի բան, որ իրեն արժեք տա իր սեփական աչքում և նշանակութուն միջավայրի աչքում: Ահա պատճառ, և ահա խնդիր: Դատական կատարածու ոմն ինձուրյան ասել է, թե՛ «արի հետս, հարուստ կտակ է բացվելու, վկա եղիր»: Հրաշալի է: Ոչինչ այլևս անորոշ չէր ինձ համար: Ոչ մի խոսք պետք չէր: Եթե վիճակը պարզ է, ըստ պատճառի ու

նպատակի, խոսք լինի, թե ոչ, միևնույն է: Այս վիճակը հազար անգամ հետաքրքիր էր, քան բեղերը սրած թիֆլիսյան ֆատր՝ Մամիկոն Կորիզյան կոչված, որի կորիզը չէի տեսնում, կեղևն էի միայն տեսնում կնամոյ, պճնամոյ և աննպատակ, ֆրանսիական սալոնային վողեխիներից ընկած հայոց բեմ: Մամիկոնի թատերական շտամպը կրկնված ու հայտնի էր: Իսկ անխոս վկան չունեք այդ և միտք էր տալիս, իրադրությունն էր հուշում և պահվածք իրադրություն մեջ:

Ես այնքան ներշնչվեցի այս անխոս ստվերով, որ սկսեցի հավատալ նրա իրական գոյությունը, և մուտքից առաջ սիրտս անհանգստացավ, զգացի այն, ինչ պետք էր՝ կենտրոնական համակարգի գրգռված վիճակ: Հիանալի է, եթե հուզված ես և խոսք չունես: Ի՞նչ է արվելու, եթե ոչ գսավելու է անհանգստությունը: Ինչպե՞ս: Հանդերձարանում գտա հին, մաշված, կիսաճտքավոր կոշիկներ, ոտքիս մեծ: Կոշիկների մեծությունն ինձ օգնեց. քայլվածքս դարձավ անհամարձակ, և պահեցի այդ վիճակը: Անհամարձակ քայլվածքի պատճառը ֆիզիկական էր, և դա առաջ բերեց անհարմարության զգացում: Դրանով ամրապնդվեց իմ մեջ այն միտքը, թե ի՞նչ փոքր, ի՞նչ աննշան մարդ է այս անձը, որ կոչվում է Վկա: Ներշնչվեցի այդ մտքով և անհամարձակ ու անհամաչափ քայլով բեմ մտա, գլխի գուսպ շարժումով, հարգալից բարևեցի մարդկանց: Ոչ մի ուշադրություն, ոչ մի պատասխան, և ինձ համար պատրաստ էր նոր իրադրություն ու նոր պայման: Իմ բարևը նախատեսված չէր. ոչ մեկին չէր ասված, թե կարելի է պատասխանել այս անձանոթի բարևին: Ես կրկնեցի իմ գլխի շարժումն ավելի գուսպ և ակամա կես քայլ հետ գնացի, ոտքս ուղեցի առաջ դնել ու հետ դրեցի, մնացի այդպես դուռն մոտ կանգնած: Այս դիրքն ինձ հիշեցրեց, որ այստեղ ես ամենավերջին մարդն եմ, ու մտքումս ծնվեց դրա հակազդումը՝ իսկ ինչո՞ւ...: Այս հակազդումը պետք

է արտահայտվեր որևէ կերպ՝ որևէ տեսանկյան նշանով ի պատասխան դրուելու: Իսկ դրուելունը շփոթվածութունն է՝ մի բան, որ անհասկացելի է ներկայացնել, ձևացնել հնարավոր չէ, պետք է գտնվի շփոթմունքը հաղթահարելու արտաքին կերպը, և շփոթվածի տեսքը պատրաստ է:

– Վիճակը չեն խաղում, – քանիցս ասել էր ու կրկնում էր Գուլակյանը, – վիճակը հաղթահարում են:

Ինչպե՞ս պետք էր հաղթահարել շփոթմունքը: Պետք էր ցույց տալ հակառակը, այսինքն՝ ամենևին շփոթված չեմ: Շփոթմունքի նշանն արդեն ցույց էի տվել: Դա այն կարևոր կես քայլն էր ի հետևանք անպատասխան բարևի: Կես քայլից ավել թերևս չէր կարելի, քանի որ անկոչ չէի, եկել էի պաշտոնական գործով և պաշտոնյայի հետ: Հետևաբար, անկարևոր չէի և մտքումս իմ դերն այդ գործում որոշեցի համարել շատ կարևոր: Իմ մեջ գլուխ բարձրացրեց իմ կարևորության գիտակցությունն ի հակազդումն վիրավորված արժանապատվության: Եվ ումի՞ց ու ինչի՞ց էի վիրավորված, ինձ չբարևող անծանոթների՞ց, թե՞ կյանքից ու իմ վիճակից առհասարակ: Այդպես էլ որոշեցի, ես վիրավորված եմ, զսպում եմ ինձ, այդպես է պետք, ու մնացի տեղումս կանգնած, զուսպ ու արժանավայել դիրքով, գլխարկը ձեռքիս, որպես շատ կարևոր անձ, առանց որի նախատեսվող ակտը տեղի ունենայ չի կարող, այո՛, այյապես ինչո՞ւ են ինձ հրավիրել: Այս էր իմ անխոս վիճակի բեմական արդարացումը, որպես ներքին ձևի հիմք: Իսկ պայմանական կարևորն այն էր, որ իրադրություն մեջ անկարևոր էի, և այդ անկարևորությունն էր ինձ ստիպում կարևոր ներկայանալ: Իմ դերի ներքին գործողությունն ամբողջ բովանդակությունը դրան էր հանգում: Ոչ ոք իմ կողմը չէր նայում, և դա ես ընդունում էի որպես խաղային պայման ու կանգնած էի նույն դիրքում, հայացքս վեր՝ առաստաղի անորոշ մի կետի, սրտումս խորին վիրա-

վորանք «որպես թե...», այսինքն՝ մեծագույն բավականություն, որ դատարկ չեմ բեմում. խոսք չունեմ, բայց մտքումս, օ՛, իմ ճակատագիրն ու ներկա աննշան վիճակը: Սա նշանակում էր արդեն առանձին թեմա, որ ոչ ոք չէր նկատում ու չէր կարող նկատել, բացի Հանդիսականից, քանզի նրան էի նախատեսում:

Բեմում սպասողական պահ է: Դատական կատարածուն (Այեքսանդր Քոչարյան) կազմում է արձանագրությունը, բոլորը յուռ, սպասում են, ես նույնպես Հայացքս առաստաղին: «Պրծա»,— ասում է կատարածուն, և այս բառի հետ Հայացքս իջեցնում եմ առաստաղից: Արձանագրությունը կարդացվում է: Ես յսում եմ ծանոթ բառեր, որոնցից ո՛չ օգուտ ունեմ, ո՛չ վնաս: Բայց ես ունեմ իմ ներքին խարխախր, որ իմ արժանապատվությունն է, և ջանում եմ ոչ մի պահ չմոռանայ այդ այս հարուստ և օտար տանը, կուշտ ու հագնված մարդկանց միջավայրում: Այսպես մտածելով, ես յսում եմ արձանագրության ընթերցումը տեղյակ մարդու նման, որպես թե ես եմ գրել կամ թեյադրել. միևնույնն է՝ ծանոթ է, ինքս էլ չատ եմ կազմել նման գրություններ:

Գործողությունը շարունակվում է, և անխոս վկային ինքնին թեյադրվում են վարքագծի պայմաններ: Այսպես. կտակի սնդուկը բացելուց առաջ դատական կատարածուն մոտ է հրավիրում բոլորին: Ես մոտենում եմ գգույ՝ քայլերով, երկյուղած, Հանդիսավոր ու քաղաքավարի, մտքումս խոսքեր՝ «ես չեմ խանգարի, միայն տեսնեմ...»: Կատարածուն հանում է սնդուկի մոհրերը, պարզում առաջին վկային, հետո ինձ: Ես վերցնում եմ մոհրերը հաճույքով և աչքերիս մոտեցնելով ու հեռացնելով, շրջանաձև, պտտելով, կարգում եմ տառերը և հանձնում եմ կատարածուին, Հայացքումս հավանության նշան՝ «այո՛, ճիշտ է, կեղծիք չկա»: Ի՞նչ է խոսվում շուրջս, չեմ լսում, ինձ չի վերաբերում, ես գործ ունեմ միայն թղթերի,

ստորագրությունների ու կնիքների հետ և սպասում եմ անվերաբերմունք, որպես պաշտոնական պարտականություն: Բացվող սնդուկից դուրս բերվող ծրարը հանձնվում է հանգուցյայի եղբոր դերակատար Արմեն Զիգարխանյանին: Լուռ, լարված վիճակ է, բոլորի հայացքներն ուղղված են Արմենին: Ես, որպես թե գործ չունեմ, անշարժ ու անիմաստ նայում եմ վեր, անորոշ մի կետի: Արմենը բացում է ծրարը, ուզում է կարդայ և հապաղում է: Բոլորն սպասում են:

– Ինձ գումարն ասեք,– հիշեցնում է կատարածուն:

– Էրկու միլիոն մանեթ,– դանդաղ կարդում է Արմենը:

– Ո՛ւհ...– գարմանքի ու հիացումի հոգոց են արձակում բոլորը:

Դա ինձ չի՛ վերաբերում: Ես հայացքս իջեցնում եմ, ասել է՛ ինձանից շատ հեռու է երկու միլիոնը: Ես տխրությամբ եմ ընդունում մեծ գումարի լուրը: Գլուխս կախ չըջվում եմ, գնում, կանգնում իմ նախկին տեղում, նախկին արժանավայել դիրքով, որպես թե ոչ մի միլիոն ինձ չի գարմացնում, շատ եմ տեսել:

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

դնում, Հիացած նայում իմ ստորագրութեանն ու ոտքի ելնում ինձանից գոհ, բարոյապես բավարարված, մեծ առաքելութուն իրականացրած մարդ:

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

Առաջին վկան մոտենում է Հանգուցյալի այրուն, մխիթարանքի խոսք ասում և գնում դեպի դուռը: Ես քաղաքավարութեամբ գլուխ տայով, հետևում եմ նրան...

– Դրան փող տուր, – դահլիճից հուշեց Գուլակյանը:

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

Պիեսում այս խոսքը չկա, բեմադրողն էլ չէր նախատեսել, և Հորինվեց տեղնուտեղը, պատահաբար, բայց ըստ էութեան, որով ինձ առաջագրվեց նոր պայման: Աննչան մի ծառայութեան համար աննչան մի մարդու վարձատրում են, և դա նրա համար որպես թե անսպասելի է. «Օ՛, ինչ եք անում, անհարմար է...»: Այս խոսքը մտքումս, ձեռքերի հրաժարական, դիմացինին կանխող ժեստով ես հետ-հետ եմ գնում դեպի դուռը, և գուրս գնում: Արմենը հետևում է ինձ. «փող պետք չի՞», – ասում է ու հետ վերադառնում, չգիտեմ դեմքի ինչ արտահայտութեամբ, որ պիտի նշանակեր, թե ամեն ինչ կարգին է՝ վկային վարձատրեց: Ես անցնում եմ կուլիսների նեղ կիսամութով, գգույ՜ բարձրանում փայտե ճռագող սանդուղքը, հասնում գրիմանոց շտապ վերականգնելու Մամիկոն Կորիզյանի էլեգանտ արտաքինը:

– Ճիշտ ես գործում, – ասաց Գուլակյանը: – Ես էդ մարդուն ճանաչեցի: Բայց տես, չափը չանցնես, ինչքան գուսպ, էնքան յավ:

Եվ չափն անցավ «ըստ էութեան»: Մի երեկո, սնդուկի բացման տեսարանում, որտեղ թեթև իրարանցում էր ստեղծում Հանգուցյալի կրտսեր եղբայր Սիմոնը (Ռոբերտ Եղյան), ես որպես թե պատահաբար, ոտքի տակ ընկա, ու

պահար մի ակնթարթ յուսավորվեց յուսանկարիչ Ադասի Կրեկչյանի կայծակով: Հաջորդ օրն իմանալով «պատահականութեան» մասին, Գուլակյանը կրկնեյ տվեց տեսարանը և ասաց «պետք է»: Պետք էր թերևս մի ցնցում, որի կրողը լինելու էր գրութիւնից դուրս մեկը: Սա նշանակում էր էպիգոդային կերպարանքը հրել առաջին գիծ, դարձնել մի պահ գլխավոր, այսինքն՝ տեսարանի շեշտը մի պահ շեղել, գլխավոր թեման և բուն իրադրութիւնը հետ տանել նորից առաջ բերելու համար: Այստեղ էպիգոդային դեմքը ոչ միայն արժեքավորվում է ինքնին, այլև դառնում է իրագրութիւնն իմաստավորող կարևոր տարր:

Թվում էր, թե անխոս դերի բոլոր պայմանները նկատի էին առնված: Ոչ: Մնում էր սպիտակ մի կետ, որ այդպես էլ մնաց: Մոռացված էր մի հանգամանք՝ երկու վկաների հարաբերութիւնը միմյանց հետ. ծանոթ էին նրանք մեկը մյուսին, թե՞ ոչ: Դա պետք է երևար որևէ նշանով, որպես երրորդական մոտիվ: Բեմում ոչինչ անկարևոր չէ: Մոտիվը կարող է երրորդական լինել ըստ իր տեղի ու կշռի, բայց ոչ ըստ արժեքի, այնպես, ինչպես նկարում ոչ մի մանրամասն անկարևոր չէ, և տարածութեան բաց կետերն էլ աչք են ծակում: Անսովոր աչքը բեմում դա չի նկատում, չի նկատում, որ անձի ներկայութիւնը, որպես այդպիսին, բավական չէ, նա պիտի իմաստ կրի:

Ընդհանուր մի բան կա անխոս դերի և մնջկատակի արվեստի միջև: Երկուսն էլ գործում են մենակ և իրենք են իմաստավորում իրենց վիճակը: Տարբերութիւնն այն է, որ մնջկատակն ինքն է իրադրութիւն ստեղծում իր համար և իր շուրջը, մինչդեռ անխոս դերակատարն իր դիրքն ու վարքագիծը որոշում է համաձայն գրական ու բեմագրական կոնտեքստի: Երկու դեպքում էլ սակայն գործում է նույն օրենքը՝ ուր է ուղղված մարդու կամքը, ինչ ենթադրելի պայման է կրում մարդն իր ներսում, ինչն է շարժում նրան: Սա մի վիճակ է, որ խոսքային արտա-

Հայտուցի կարիք չունի, դրուժյունն ըմբռնելի է ինքնին, և արտաքին բացատրություն չի խնդրում: Բայց այստեղ գործում է ներքին խոսքը, թեկուզ մեկ ֆրազ, բառ կամ բացականչություն: Հանդիսականը չգիտե ինչ է այդ, բայց զգալու է, որ մի բան կա մարդու մտքում, մի ցանկություն, հարց, տարակուսանք, մտահոգություն, բոլոր դեպքերում՝ ինչ-որ իմաստային բեռ. մարդը չի խոսում, բայց կրում է խոսքը:

«Փոքր» կոչվող դերն այսպիսով, փոքր է միայն բեմում զբաղեցնող տեղով ու ժամանակով, խոսքի պակասությունը կամ բացակայությունը, ներկայություն փոքր ժամանակի մեջ, բեմի ոչ միշտ, կամ բնավ կենտրոնական կետերում: Բայց այդ «փոքր» կարող է ենթադրվել մեծ՝ իր բեմից դուրս գտնված ենթադրելի վիճակով: Նա ունի իր մեծ կյանքը մուտքից առաջ (սա ամենակարևորն է) և մուտքից հետո՝ ենթադրելի հեռանկարում: Դերասանի երևակայության մեջ (եթե նա ունի երևակայություն) այդ կյանքը նույնքան և ավելի մեծ է, նույնքան և ավելի կարևոր, որքան մեծ դերի կյանքը: Նրա կյանքի ու գրաված տեղի հիմնական մասը դրսում է, որպես ենթադրելի պայման, և բեմ է բերվում շատ փոքր մասը: Եվ քանի որ բեմում բոլոր պայմաններն են ենթադրելի, այս ենթադրելին էլ իր անտեսանելիությունը լինելու իրավունք ունի, որքան տեսանելի ենթադրելին: Խնդիրն այն է, որ այս անտեսանելին էլ պիտի տեսնվի, և այդտեղ է երևալու դերասանի դերասան լինելը:

Սուղղուկյանի անավարտ պիեսի այս անխոս դերը, նախորդ ու հետագա փորձերի հետ միասին, մի ամբողջ դպրոց եղավ ինձ համար: Ես հասկացա՝ ինչ է դրամատուրգիական տեքստում քողարկված, գուցե հեղինակի մտքով էլ չանցած դրուժյունը, որ կարող է տեսնվել արտատեքստային տարածությունում: Եթե սա գրականագիտություն էր, տեսականորեն գիտակցվելու էր հետո՝ 60-

70-ական թվականներին, Ռոյան Բարտի և ժակ Դերրի-դալի աշխատություններում: Իսկ եթե թատերագիտություն էր, մտածել էր տալու, թե ինչ է անցումը գրական տեքստից բեմական իրականություն, ինչով է ինքնուրույն դերասանի արվեստը, և որտեղ է թատրոն կոչվող արվեստի գոյահիմքը՝ սուբստանցը: Դա պետք էր հասկանալ, բայց նայած ով ինչպես:

– Բոլորդ դերասան չեք դառնալու, – ասում էր, – բայց բոլորդ գործ եք ունենալու թատրոնի հետ, էսպես, թե էնպես, մոտիկից, թե հեռվից, և ինչ գործ էլ անեք, պիտի իմանաք բեմում գործելու գիտությունը: Թատրոնի դուանը կանգնելու, տոմս ստուգելու համար էլ նախ պիտի բեմում եղած յինես, թեկուզ մի դեր խաղացած: Դրամատուրգը պիտի իր բնավորութամբ դերասան յինի, բեմն իմանա ու միզանսցենը պատկերացնելով գրի: Սուևդուկյանը բեմը գիտեր, Գևորգ Չմշկյանի ընկերն էր, խաղալով թելադրում էր նրան իր պիեսները, հետո էլ գնում, բեմում կավիճով գծում դերակատարների տեղերն ու անցումները:

Մեկ ուրիշ անգամ նա անցավ «ռեժիսոր» բառին:

– Չկա էդպես բան: Երեսուն տարի բեմադրելով եմ գբաղված, չգիտեմ ինչ է նշանակում «ռեժիսոր»: Դերասան պիտի յինես, մի քանի դեր խաղաս ու հետո որոշես խաղալո՞ւ ես, թե հանգամանքներն ու հարաբերություններն ես կարգավորելու: Մենք էդ ենք սովորում, նայած ով ինչ կանի հետագայում:

Թատերական քննադատության մասին երբեք չէր խոսում: «Թատերագիտություն» բառը նրանից չլսեցի, բայց մի բան ասաց, որ մտքումս նստեց ու հետս տարա:

– Ես չեմ հավատում իմ չտեսած մեծ դերասանուհու՝ Սիրանուշի մեծությունը, եթե նրա մասին պիտի ասեն «նա հրգեհվում էր բեմում և այրվում անմնացորդ»: Էսպես կխոսե՞ն: Թող ասեն՝ ինչ էր անում, իմանամ, մտածեմ, թե չէ այրվելս ո՞րն ա, մնացորդս որը:

Այս սկզբունքով էլ որևէ տեսարան ավարտելուց հետո, յսարանում, թե բեմում, Գուլյակյանը քննարկման էր դնում, և բոլոր պարտավոր էին բացատրել՝ ինչն ինչ է և ինչ չէ: Արգելված էին «յավ» և «վատ» բառերը, հիացական ու մերժողական էպիտետները: Ոչ մի պարապ գրույց, ոչ մի անառարկա խոսակցություն խնդրի շուրջը: Տեսածը պետք էր բացատրել, և ոչ մեկն ազատ չէր դրանից: Պետք էր իմանալ ամբողջ պիեսը, բոլոր դերերն ու դերակատարներին, գործողության բոլոր պահերը, անկախ նրանից մասնակից ես, թե ոչ: Մարդուն տրվում է մի դեր, թե երկուսը, նշանակություն չունի, պիտի բոլոր դերերը մտքով անցկացնի ու մտածի՝ դերակատարները ճի՞շտ են գործում, տոնայնությունը, քայլերն ու պլաստիկական վճիռը բատ էությունն են, թե ոչ: Սա յուրջ քննարկում էր, և պարտավոր էիր ունենալ մասնագիտական կարծիք, տայ մասնագիտական բացատրություն, գործածել ճիշտ բառեր, երկար չխոսել, խնդրի շուրջը չպտտվել, սկսել հարցի կոնկրետությունից, խոսքեր չծամել:

– Ասա, – դիմեց այն ուսանողին, ում առաջարկում էր սեփական կամքով հեռանալ:

– Ինչ-որ չի կպնում, – պատասխանեց:

– Սա ի՞նչ բառապաշար է՝ չի կպնում, չի պոկվում: Խոսեք մասնագիտական լեզվով:

Այդ մասնագիտական լեզուն մշակված էր Ստանիսլավսկու ուսմունքի հիման վրա, չափանիշների հստակումով, հասկացությունների ու եզրերի ճշգրտումով և այն հայերենով, որ մեր ուսուցիչը բերում էր Ներսիսյան դպրոցից: Պետք էր դատել, ելնելով գրական հիմքից ու ենթագրվող հանգամանքներից, որ պատկերացվելու էին ընթերցման փուլում և իրականացվելու փորձի, ապա ներկայացման ընթացքում: Սրանք աշխատանքի տարբեր փուլեր էին, քննարկվում ու կարգավորվում էին ըստ փուլերի: Առաջին

փուլում սեղանի մոտ, բացատրությունները հետևյալ կետերում էին.

ա) Առաջին խոսքն արտասանելուց առաջ ի՞նչ է կրել գործող անձը:

բ) Խոսքի մեջ կա՞ ներքին խնդիր,

գ) զգացվո՞ւմ է իրադրությունը,

դ) չփումը դիմացինի հետ,

ե) խոսքի մեջ առկա՞ է ուշադրության երկրորդ գիծը:

Եվ այսպես, ընթերցման փուլում սկսում էր պատկերացվել խաղն իր ներքուստ փոխադրմանավորված մոտիվներով: Դա խաղի ներքին ձևն էր: Բոլոր դատողություններն լինելու էին այդ ներքին ձևի շուրջ, ոչ թե բարոյագաղափարական ինչ-ինչ արծարծումներ, էմոցիոնալ վճիռներ և այլն, որոնց հանդիպում էի տարբեր հոգվածներում և թատերագիտական կոչվող գրքերում: Ժամանակին, տարբեր օրեր, պատահական թղթերի վրա գրառել, կորցրել եմ ավելի շատ հիշել և չեմ մոռանում: Ինչպե՞ս մոռանալի, երբ խաղը հասունանում էր մտքումս, սեղանի մոտ, և սեղանի մոտ էլ պատկերացվում էր ներկայացումը: Այստեղ էր տեղի ունենում անցումը խոսքից իրադրության, գրական իրականությունից բեմական իրականություն: Երկրորդ քննարկումն սկսվում էր միզանսցենի կառուցումով տեսարան առ տեսարան: Բոլորը պետք է ներկա լինեին ամբողջ ընթացքին, թե իրենց, թե, մյուսների գործելու պահին և մասնագիտորեն բացատրեին, թե ինչն է պահպանվել, ինչը փոխվել միզանսցենի անցնելու պայմաններում: Չափանիշներն այստեղ հանգում էին հետևյալ կետերին որպես նախորդ խոսակցության շարունակություն.

գ) Պահվում է գործողության ռիթմն ու տոնայնությունը:

է) Գործողության անընդմիջությունը չի՞ խզվում:

ր) Արարքներն ու պլաստիկական վճիռները նպատակա-
հարմար են:

թ) Ով ո՞վ է:

ժ) Կա՞ չափ:

Եվ ի՞նչ ասել է ռեժիսուրա, եթե ոչ գործող անձանց փոխհարաբերությունների կարգավորումը որպես ամբողջություն և իմաստային ուղղվածություն: Գուլակյանից չլսեցինք «մեկնաբանություն» բառը, որ տեղի-անտեղի ծամվում էր քննադատների գրածներում: Այն Հասկազու-
թյուններն ու տերմինները, որոնց դիմում էր Գուլակյանը և որոնցով ստիպում մտածել, չեմ գտել թատերագիտական գրականության մեջ և ոչ մի մասնագիտական բառա-
րանում:

Փորձասենյակում մտածվածն ու կառուցվածք տար-
վում էր բեմ, և առաջին պահերին ստեղծվում էր անսովոր վիճակ, կարծես ամեն ինչ նորից էր սկսվում: Լույսը, դաշյիճի մթությունը և Գուլակյանի հեռու նստելն ու չերևար փոխում էին իրադրությունների զգացումն ու խաղի մթնոլորտը: Բեմագրության մշակված ու ավարտ-
ված տեսքը դեռ աշխատանքի ավարտը չէր: Բեմագրու-
թյունը պետք է ներկայացում դառնար Հանդիսատեսի մուտքով և անպայման անձանոթ հանդիսատեսի:

– Խաղում եք ձեր ուսանող ընկերների, ծանոթ ու բա-
րեկամի համար: Էդ հաշիվ չի, – ասում էր Գուլակյանը: – Քանի դեռ հանդիսատես չի մտել դաշյիճ, անձանոթ հան-
դիսատես, թատրոնից հեռու, չենք իմանա ինչ ենք արել: Հանդիսատեսը եթե տոմսի փող կտա ու կգա իր ապրանքն ուզելու, էն ժամանակ մենք մեզ կճանաչենք:

Այդպես էլ եղավ: Սկսվում էր ինքնաճանաչման ու ինքնաքննադատության երրորդ փուլը, և առնչվում էինք թատրոն կոչվող արվեստի շուկայական արժեքին ու գնին: Մեր մեջ կար այն մարդը, որին Գուլակյանը պատրաստում էր անտրեպրենյոր: Դա Ռոբերտ Եղյանն էր, որ Հետագա-

յում դարձավ Այուլնիքի թատրոնի տնօրենը: Ինստիտուտում նա կարգավորում էր գործերը տնտեսական բաժնի վարիչի, դերձականոցի, բեմի բանվորի, լուսարարի, նաև ձևավորող նկարչի հետ: Հայտնվեց նաև մի իմպրեսարիո, որ կապեր ուներ Երևանի ու Երևանից դուրս գործող ակումբների ու մշակույթի տների հետ: Ինչ էր նրա շահը, չգիտեինք, բայց տոմսերի վաճառքից ստացված գումարը, որպես մեր վաստակը, հավաքվում էր Գուլյակյանի խնայդրամարկդային հաշվում: Եվ այսպես ինստիտուտի հարյուրերեսուն տեղ ունեցող դահլիճը լցվում էր քաղաքի տարբեր ծայրերից եկող հանդիսատեսով, և քննարկումների բովանդակությունը փոխվում էր:

Այստեղ պետք էր հասկանալ, որ բեմադրությունը և ներկայացումը նույն բանը չեն: Հանդիսատեսը, որ տարբեր խավերից է կազմված, կարող է և՛ բարձրացնել, և՛ փչացնել բեմադրությունը: Երկու-երեք ներկայացումից հետո, հայտնի բան է, բեմադրությունը կարող է կորուստներ ունենալ: Գուլյակյանը վկայաբերում էր Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի օրինակը:

– Ստանիսլավսկին ու Նեմիրովիչը ամեն երեկո հետևել ու գրառել են պատահական շեղումներն ու կարկատանները (НАКЛАДКИ) և ներկայացման ավարտից հետո նստել են արտիստական կաֆեոլում ու քննարկել: Հաջորդ օրը, փորձից առաջ դերակատարներին հարցրել են պատճառներն ու մեկ առ մեկ ճշտել: Սա միակ միջոցն է բեմադրությունը քայքայումից գերծ պահելու: Եթե դա չարվի, բեմադրությունը լիարժեք կյանք չի ունենա ու շատ շուտ կավերվի:

Այսպես ասում էր ու պատասխանատվությունը թողնում մեզ: Ներկայացումների ժամանակ մենք չէինք իմանում՝ ինքը ներկա՞ է, թե ոչ: Կուլիսների մուտքը փակ պետք է լիներ, և հանիսատեսի աչքին երևալ չէր կարելի, ոչ խաղից առաջ, ոչ ընդմիջմանը, ոչ էլ ավարտելուց հետո: Գուլյակյանն իր տեղն ուներ օթյակի ծայրին, դռան

մոտ: Դահլիճ նայել չէր կարելի, առավել ևս օթյակի ծայրին, և մենք չգիտեինք, թե երբ է նա այնտեղ կամ եկե՞լ է, թե ոչ: Ներկայացման ընթացքում և ընդմիջումներին զբաղված էինք բոլորս: Օգնել էր պետք բեմի բանվորին: Դեկորի մասերն ու փոշոտ հարթակները տեղափոխելիս պետք է ձայն չլսվեր և պետք էր այնպես շարժվել, որ փոշու հատիկ չնստեր վրադ, ինչ էլ ուզում է յինքեր հագիդ, ֆրակ, թե արխայուղ:

– Կտանես փոշոտ դեկորն էնպես, որ ձեռքերդ, օսյալած օձիքդ ու մանժետներդ մաքուր մնան: Եթե արտիստես, պիտի ամեն գործ մաքուր անես: Ոչ մի նշանակութուն չունի շրճապատի կեղտը: Պիտի կարողանաս կեղտոտ տեղում մաքուր մնալ: Թատրոնում, իմացեք, ամեն տեսակ կեղտի հանդիպելու եք...

Ներկայացման հաջորդ օրը հարցնում էր, թե ինչն ինչպես է եղել և ինչ պատճառով:

– Հանդիսատեսը խանգարում էր, – ասաց «չի կպնում» տղան, և պատասխանը սպանիչ էր.

– Լավ էր անում, աչքդ էլ հանում էր: Հանդիսատեսը նրա համար է, որ խանգարի: Պատճառը քո մեջ փնտրիր: Չլսեմ նման խոսք: Հանդիսատեսին հանգիստ թողեք, ձեզ նայեք:

Քննարկումը տեղի էր ունենում ամեն ներկայացման հաջորդ օրը, և կորուստները վերականգնվում էին, կարկատանները վերացվում: Սունդուկյանի անավարտ պիեսի բեմադրութունը մաքրվում ու ազնվանում էր և ներկայացվում տարբեր ակումբային բեմերում. Արաբկիրի ակումբ, Երրորդ մասի ակումբ, Սովետաչենի ակումբ: Երբեմն մենք էինք փչացնում, հետո մաքրում: Չգիտեինք, որ այս բեմադրութունն ի վերջո (1958 թ., մայիս) հասցվելու է Մոսկվայի նախկին Կորչի թատրոնի բեմ, ծափահարվելու, բարձրագույն զնահատականի արժանանալու, և Գուլակյանն ասելու էր.

– Զարմանայ, պարծենայ պետք չի: Ոչ մի արտասովոր բան տեղի չի ունեցել: Մենք ճիշտ ենք աշխատում:

Գրվեցին թատերախոսականները, որոնցից մեկի հեղինակը Իոսիֆ Ռապոպորտն էր⁸:

Շատ ժամանակ է անցել՝ մի ամբողջ կյանք, և ուզում եմ անաչառ նայել ուսուցչիս սովերին: Նա ավելի շատ հեգնում էր ու դժգոհում, և դժվար էր նրա հետ խոսելիս զգալ արվեստի մարդու հետ շփվելու բավականությունը: Թատրոնի ներսում, ուր օդը հագեցված է մի կողմից մարդկայնության յուլսով, մյուս կողմից հիվանդ սնափառությունը ու հանճարացավով, հնարավոր էր այլ կերպ լինել օրգանիզմն առողջ պահելու համար: Իրականության և իրերի վիճակի զգացողությունը շատ սուր էր նրա մեջ, և ներշնչումներն էլ ավելի էթրիկական բովանդակություն ունեին, քան էսթետիկական: Դաժան էր ու խայթող դերասանական սենտիմենտայ սնափառության, եսամոլության ու բացառիկության ձգտումների հանդեպ, եթե անգամ դրանց կրողը լիներ տաղանդավոր մարդ: Հիշեցնում էր, որ բացառիկության զգացումը տաղանդավոր դերասանին կարող է վերածել քաղքենու և ինտրիգանի: Նա մեծ արհամարանք ուներ վայրիվերո, անհետևողական, հեղհեղուկ, անսկզբունք, ներքին կարգ չունեցող բնավորությունների հանդեպ, ինչ-որ «վերին» ներշնչումների սպասող, իրենց չեղած զգացմունքներով հիացած դերասանների հանդեպ: Եվ չէր սիրում աշխատանքն ու ստեղծագործությունը խանգարող, մարդուն մտքից ու գրգռմունքից գցող, կենտրոնացումը խախտող ամեն ինչ: Չէր սիրում իրենց շուրջը իրարանցում ստեղծող, կեղծ գործնական, հասարակական աշխատանքի անունից ներկայացող մարդկանց: Եվ ամենից ավելի ատում էր քաղքենիությունը միտք ու զգացմունք ցուցադրողներին, ինչպիսին էլ

լինեին՝ ծուլ, թե աշխատասեր, կրթված, թե անկիրթ, սենտիմենտալ, թե ինտելեկտուալ: Քաղքենիութունն էր նրա հակոտնյան, թատրոնական մարտնչող քաղքենիութունը, որին հաղթել չկարողացավ: Նրա աշխատանքային և ստեղծագործական էթիկան, իր բոլոր սուբյեկտիվ դրսևորումներով, աչառու և անաչառ, քայլերով, արդարացի և անարդարացի վճիռներով ուղղված էր նախ և առաջ քաղքենիության՝ թատրոնի այդ անկոտրուկ ուղեկցի դեմ և ամենից ավելի ատուկ էր դիյետանտիզմն ու դիյետանտներին:

– Դրանք էն մարդիկ են, որոնց մասին ասում են՝ ամեն ինչ գիտի, մի բան չգիտի: Ո՞րն է էդ մի բանը, որ ամենադժվարն է իմանալու համար: Ներսիսյան դպրոցում կրոնի ուսուցիչը մի բարեպաշտ քահանա էր, երբեմն կրկնում էր խոսքեր հուլյն փիլիսոփաներից՝ «ծանիր զքեզ», ու ավելացնում էր՝ «և զչափ քո»: Իր չափը չճանաչողը քիթը խոթում է ամեն տեղ, օդը փչացնում: Երբեք յսած կա՞ք՝ սիրող քիմիկոս, սիրող բժիշկ: Իսկ ինչո՞ւ պիտի լինի սիրող դերասան, չեմ հասկանում: Սիրող դերասանն աղավաղված մարդ է: Թատրոնում դրանք առաջին ինտրիգաններն են: Դերասանի աշխատանքը մտավոր աշխատանք է, գիտութուն, և սկսվում է գրքից:

Անհասկացող, իրենից առաջ ընկնող մարդուն նա որակում էր ամենաաղի խոսքերով: Ինչ մտածում էր, ասում էր բացեիբաց, ով էլ լիներ դիմացը: Առաջին իսկ պահից ճանաչում էր մարդուն, որոշում նրա տեղը: Դիմորգներին նայելով երբեմն պարզում էր, թե ով է իզուր եկել:

– Էս ո՞ւր ես եկել, ինչի՞ ես եկել, – ասաց մեկին, – տաղանդդ քեզ գիշերը հանգիստ չի տալի՞ս:

Իսկ մեր կուրսի ապաշնորհ ու ոչինչ չխոստացող տղային մի քանի անգամ հիշեցրեց:

– Ինքդ որոշիր ու գնա, ուրիշ տեղ սովորիր: Եթե մնաս, ես քեզ անպայման «երեք» կնշանակեմ, դուրս չեմ

անի: Բայց դու ինքդ որոշիր ու գնա: Եթե մնաս, էյի եմ ասում, դուրս չեմ անի:

Բայց մարդը դիմացավ գյուլսր կախ, չգնաց և Հետագայում ձեռք բերեց իրեն ձեռնտու դիրք ու վիճակ, դարձավ սովորեցնող ու ղեկավարող, մոռացավ իրեն տրված խրատն ու իր գլխիկոր դիրքն այդ խրատը լսելիս: Գուլակյանի կռահումը ճիշտ դուրս եկավ բոլոր առումներով:

Բոլորը չէ, որ կարողացան ըմբռնել մեր ուսուցչի ծայրահեղ ու դաժան երևացող, իրականում տարրական պահանջների էությունը: Բոլորը չէ, որ կարողացան գործադրել ու խորացնել ստացածը: Իսկ նրանք, ովքեր կարողացան, դժվարանում էին բացատրել, թե իրենց աշխատանքում ինչն է գալիս Գուլակյանի դպրոցից:

– Մեծացանք, Հասանք նրա էն ժամանակվա տարիքին ու նոր Հասկացանք իրեն, – ասաց մի անգամ Խորեն Աբրահամյանը:

Այդ դպրոցում ուսուցանվում էր դերասանի աշխատանքի եղանակը, որ մարդուն մղում էր ինքնաճանաչման ու ճիշտ գրսևորման: Իսկ բեմը փորձություն է: Այստեղ կան մասնագիտորեն ստուգված սկզբունքներ, մարդուս գրությունը վերարտադրելու ներքին լծակներ, որոնք պետք է իմացվեն: Դա պայմանական վարքագծի քերականությունն է: Յուրացնելով այդ քերականությունը կարելի էր Հասնել Հավաստիության, բայց ոչ արվեստի, ինչպես լեզվի քերականությունն իմանալով կարելի է ճիշտ խոսել ու գրել և չդառնալ բանաստեղծ: Խնդիրն այն է, որ առանց այդ քերականությունն իմանալու, թեկուզ ենթագիտակցորեն (ինչպես լեզուն են իմանում առանց քերականությունն սովորելու), չի կարելի բեմ բարձրանալ, ոչ էլ արվեստի մասին խոսել: Մասնագիտորեն գրագետ դերասանը, վաղուց նկատված բան է, եթե տպավորություն չի թողնում, գոնե բողոք չի առաջացնում, չի ամաչեցնում Հանդիսատեսին: Դա նույնն է, ինչ գրագետ, ճիշտ նվագող

երաժիշտը, որ իր տեղն ունի որևէ նվագախմբում: Ճիշտ այդպես էլ գրագետ դերասանն իր տեղն ունի որևէ թատրոնում: Բեմական վարքագծի հավաստիության հնարավոր է հասնել, եթե տիրապետում ես գործողության ներքին լծակներին, ու եթե տաղանդ ունես, կբացահայտվի ճիշտ ձևով: Գուլակյանի խնդիրն այս էր ինչպես թատրոնում, այնպես էլ ուսանողական փորձասենյակում:

– Մենք յավ չէինք հասկանում իրեն, – ասաց մի անգամ Արմեն Զիգարխանյանը, – նեղվում էինք, հետո հասկացանք: Դաժան մարդ էր, բայց մեկ-մեկ աչքը փակում էր, չտեսնելու էր տալիս չհավանած բանը: Մտքին եղածը պահում էր, որ, հարմար տեղ ասի:

Տպավորությունն այնպիսին էր, թե բոլորը հավասար էին նրա աչքում: Չկային դերակատարների առաջին ու երկրորդ կազմեր, «մեծ» ու «փոքր» դերեր: Բայց կար մեկը, որին իր մտքում առանձնացնում էր, և մեկը, որին մոռում էր գրական աշխատանքի և, ինչպես հետո էր պարզվելու, ռեժիսուրայի: Մեկը Արմենն էր, որ չէր նկատում այդ և իրեն առաջատարի վիճակում չէր գգում: Նա ունեւր իր հավակնությունները, և դրանք համեստ էին:

– Ես թող ընկնեմ: Մոսկվայի երրորդ կարգի մի թատրոն, յինեմ օժանդակ կազմի դերասան: Ուրիշ բան չեմ ուզում:

Նա արդեն այդ վիճակում էր Երևանի ռուսական թատրոնում և զբաղված էր էպիգոդային, երբեմն էլ ոչ երկրորդական դերերով: Գուլակյանին դա չէր հետաքրքրում: Նա Արմենին պատրաստում էր հայ բեմի համար: Արմենն ավելի կարևորություն էր տալիս թատրոնում յինելուն, քան դասերին և ստիպված էր ժամանակ առ ժամանակ բացակայել: Գալիս ենք փորձի, և... արդեն որերրորդ անգամ Արմենը չկա:

– Հենրի, դնա, պարզիր:

Ես գնում էի, «պարզում», գայիս, գեկուցում, և այսպես երկրորդ, երրորդ ու տասներորդ անգամ: Գուլակյանը լսում էր ինձ և ուղարկում նորից գանգաՀարելու և խորհուրդներ տալու «Հիվանդին»: Այսպես նա մղում է ինձ շարունակելու իմ խաղը, և մի անգամ փորձեց, Հասկացնել անուղղակիորեն, կարծես թե իմիջիայուց, որպես մասնագիտական խորհուրդ:

– Մարդուս խոսքի մեջ սուտն ու ճշմարիտը պարզելը դժվար չի: Սուտը գուլյն չունի, կենդանութուն չունի, մի տոնի վրա է, ոնց որ քոռ աշուղի նման մատդ մի լարի վրա պնդացրած նվագես: Ճշմարիտ խոսքը կենդանի է, գունեղ ու հանգիստ:

– Երբ Հասկացա, որ դա ինձ էր վերաբերում, Հիշեցի Շահեն Իսրայելյանի դեպքը և սկսեցի գբաղվել իմ տոնի «մշակումով»: Ինձ թվաց, որ տոնս գունավորում եմ ու կենդանացնում: Գուլակյանը, որ մինչ այդ լսում էր առանց երեսիս նայելու, փոխեց դիրքը, սկսեց խաղիս հետևել: Հասկացա, որ մենք խաղում ենք, բայց դա ինձ չհանգստացրեց: Նա սպասում էր, թե երբ է գայու մեզ երկուսիս էլ մերկացնելու պահը:

– Եթե պարզի՛..., ասաց Արմենը,– երկուսս էլ կորած ենք: Բայց նա քեզ չհավատայ չի կարող: Գիտե՞ս, ի՛նչ վստահութուն ու հարգանք ունի քո հանդեպ:

– Չեմ նկատում,– ասացի: Ինչպես բոլորը, էնպես էլ ես:

– Ես եմ նկատում: Գլուխդ կախում ես տեքստի վրա, տեսնում եմ հարգալից հայացքը, գլուխդ բարձրացնում ես, էլի էն փշի նման...

Իմ սուտը մերկացվելու էր իր ժամանակին, իր տեղում:

Մեր ներկայացումները շարունակվում էին: «Կտակին» Հաջորդեց Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորները» մեկուդրա-

ման: Ինձ Հանձնարարվեց Հայերեն Թարգմանությունը Համեմատել ուսուցիչների հետ, խոսքը դարձնել Հայկաբան: Այստեղ ինձ հետաքրքրեց դերասան Շմագայի դերը, որ տեսել էի Պատանի Հանդիսատեսի թատրոնում, Պարույր Սանթրոսյանի տպավորիչ կատարմամբ, նաև կինոյում, Ալեքսեյ Գրիբովի կատարմամբ: Սա ուղեկորույս մարդ է, հարբեցող, հեգնական, հանդիպողից սիգար խնդրող, ըստ Գրիբովի ոչ չար, ըստ Սանթրոսյանի հեգնական նաև իր անձի հանդեպ: Սպասում էի այդ դերին, և այլ բան էր մտածում Գուլակյանը:

– Առաջին գործողությունը հանում ենք: Երկրորդ գործողությունում Դուգուկինը պատմում է ամբողջ առաջին գործողությունը: Նրա խոսքից ոչ մի բառ չենք կրճատում: Պիտի յավ ասվի, որ Հանդիսատեսն իմանա ինչ է եղել: Դուգուկինի դերը կարևոր է այդ տեսակետից, և դա կպատրաստի Հենրին:

Ես խորտակվեցի, прощай Шмага... Արմենը, որ Նեգնամովն էր և իմ Շմագային էր սպասում, չրթունքը կծեց ու աչքով արեց: Մտածեցինք, որ կարելի է պատրաստել ու ցույց տալ: Իսկ Դուգուկինը... Թող Գուլակյանը որոշեր: Շմագայի դերն ստացողին նա Դուգուկինի երկար տեքստն ինչպե՞ս տար, եթե մի անգամ ասել էր.

– Էդ տեսակ ձենով կարելի ա խառը կանաչի ծախել, բայց բեմում խոսել չի կարելի:

Սկսել էինք ընթերցումը, երկրորդ շաբաթն էր, ներսումս ամայություն: Ահա մի դեր, որ չունի դրամատիկական խնդիր, խոսում է հանուն ինչի՞: Ես անտարբեր եմ: Գուլակյանն իր յուսնաձև ակնոցի վերևից մեկ-մեկ նայում է ինձ, ու գիտեմ, սպասում եմ՝ ինչ է ասելու.

– Խնդիրդ...

– Ուզում եմ նշանակություն տալ անձիս,– դուրս թռավ բերանիցս:

– Գրիր, որ հիշես:

Գրեցի:

– Հասկացա, բայց ի՞նչն է քեզ խանգարում:

Ես պատասխան չունեի: Գուլակյանը սպասում էր ու գիտեր, որ դժվար հարց է տվել: Այդպես էլ սպասեցրեց: Ունեի այդպիսի սովորություն՝ լռել, երբ մարդը խոսքի է սպասում: Սա մարդուն նեղը գցելու ձև էր և մտածելու հրավեր:

– Կգնաս, տանը կմտածես ու կգրես:

Հաջորդ օրը շարունակում եմք ընթերցումը: Գուլակյանը երեսիս չի նայում, ժամացույցն է ձեռքին խաղացնում: Ու այդպես, ժամացույցը խաղացնելով, իմիջիայլոց...

– Քեզ ի՞նչն է խանգարում:

– Դիմացիոնի արժանապատվությունը:

Գուլակյանը ժամացույցը դրեց սեղանին, գլուխը տեքստի վրայից բարձրացրեց.

Գրիր, որ հիշես:

Գրեցի⁹, և կարծես ամեն ինչ պարզ էր: Գտնված դրությունից պետք էր որոշել վերաբերմունքը տարբեր մարդկանց հանդեպ՝ ում հետ ինչ տոնայնություններ: Բայց ես կանգ էի առել ամենագլխավոր մասի՝ երկար տեքստի առջև, որտեղ կարևոր էր ամեն մի բառը: Որն էր լինելու իմ ուղեկից խնդիրը, անմիջապես պարզվեց, երբ ընթերցման փուլն ավարտված էր, անցնում էինք միգանսցենի: Ամենակարևոր խոսքերը, որ հանդիսատեսի համար էին, բեմում դնելու էի ո՞ւմ առջև, մի թեթևամիտ դերասանուհունուհուն՝ Կորինկինայի: Ի՞նչ կարող է ակնկալել Կորինկինան Դուդուկինից: Տեքստում ոչ մի ակնարկ չկա: Բայց ինչո՞ւ է երիտասարդ դերասանուհին այսքան ուշադիր լսելու տարիքն առած մարդու երկար գրույցը, եթե ակնկալիք չունի: Գուլակյանը մեզ նստեցրեց բազմոցին, միմյանց կողքի: Ես խնդիրը գտա. ուզում եմ դուր գալ այս կնոջը: Իսկ նա՞... Խոսքի ընթացքում ես տոնս մեղմացրի ու մի քիչ մոտեցա նրան: Նա շարժում է հովհարն

այնպես, ասես հետ է մղում ինձ: Ես մի քիչ հետ եմ գնում առանց տոնս փոխելու:

– Հիմա դու մի քիչ մոտեցիր ու հովհարր հետ տար, – ասաց Գուլակյանը խաղակցուհուս՝ Նեյի Հարությունյանին: – Եվ իմացիր, դու խնդիր ունես: Ի՞նչ ես սպասում թատերախմբի մեկենասից: Կարդա, տետրումդ ի՞նչ ես գրել:

Նեյին իջավ բեմից, նրան փոխարինեց կրկնորդը, Նեյին բացեց տետրը, կարդաց: Կրկնորդը տեսարանը կրկնեց: Գուլակյանը սրան էլ ուղարկեց տետրը կարդալու: Նրանց տրված էր երկակի խնդիր՝ դուր գալ Դուդուկինին մի բան ստանալու ակնկալությամբ և որևէ կերպ տրամադրել նրան խմբի առաջնուհու՝ Կրուչինինայի դեմ: Արտաքին գրասեղանը Դուդուկինին մոտ նստելն էր և հովհարր զգուշորեն խաղացներ: Խնդիրը հոգեբանորեն դժվար էր, և խաղակցուհիներս չարչարվում էին, ես էլ իրենց հետ, քանզի դժգոհ էի դերից էլ, բեմական խնդրից էլ:

Գուլակյանը երկար բացատրություններ տալ չէր սիրում, կարճ էր ասում, երեք անգամից ոչ ավել և՛ «Ի՞նչ ես գրել, կարդա»: Խոսքն այստեղ ուշադրության կենտրոնացման երեք գծերի մասին էր: Դա նշանակում է, որ մարդս երբեք միասևեռ չէ, ունենում է ուշադրության մի քանի գիծ, որոնք հետ ու առաջ են տարվում դրությունների համաձայն, և ամենակարևորը քիչ դեպքերում է առաջ բերվում ու ընդգծվում: Շատ անգամ երկրորդական մոտիվն է բերվում առաջին գիծ, ու դիմացինը, թատրոնում հանդիսականը, զգում է առաջնային մոտիվի գոյությունը ստվերում: Դա տեսնվում ու ներգործում է իր քողարկվածությունը ու անորոշությունը և դրանով էլ կենդանություն է հաղորդում գործող անձին: Հոգեբանական ճշմարտության այս նուրբ պահը բավարար չափով մշակված չէ Ստանիսլավսկու «սխտեմում»: Դա միայն կեն-

դանի օրինակով կարելի է բացատրել, և Գուլակյանը դրան կարևոր նշանակություն էր տալիս:

Ոչ միագիծ պաշտպանության ու գործելակերպի օրինակը մեր բեմում իրականացնում էր Գուլակյանի ամենահավատարիմ աշակերտը՝ Խորեն Աբրահամյանը, ում քանիցս անդրադարձել եմ¹⁰: Բնորոշ օրինակներ կան նաև էկրանում և ամենաբնորոշը «Սարոյան եղբայրները» ֆիլմի ջրադացի տեսարանի սկիզբն է: Սուր դրամատիկական պահ է պատրաստվում և պատրաստողը՝ Գևորգ Սարոյանը տեսարան է մտնում արտաքուստ հանգիստ, ձմերուկ է ուզում պապից, որպես թե նպատակն այդ է: Նա բուն խնդիրը թաքցնում է ձմերուկ ուտելով ու ցածր, հանգիստ արտասանվող մի խոսքով, որ կրկնում է կարծես իմիջիպալոց. «Երեխին վերցրու, գնա»: Դերասանն այստեղ երեք հոգեբանական գիծ ունի: Ամենագլխավորը թաքցված է, երկրորդականը բերված է առաջ, իսկ գլխավորից գլխավորն իր մեծ կռիվն է, իր ճակատագիրն ու նպատակը, այսպես կոչված «գերխնդիրը», որ մի տեղ դառնում է աղաղակ: Խաղային կարգավորման մեջ այս երեք գծերը հետ ու առաջ են տարվում: Կա մի տեսարան, որտեղ նա լսում է եղբոր խոսքերը և համաձայն չէ ու չի սրում վիճակը: Լսում է և ունի իր մտքինը: Սա բեմում լսելու դասական օրինակ է, այսինքն՝ լսել ոչ թե ուղարկություն ձևացնելով, ականջները սրած, այլ իր մտքինը կրելով: Սա այն սկզբունքն է, որ Գուլակյանն ամեն անգամ հիշեցնում էր կրկնելով նույն բառերը՝ «ըստ էության և առաջադրվող հանգամանքների»:

Միագիծ ու միապլան խոսքն ու վարքագիծը բեմում Գուլակյանն անվանումն էր բերանբաց խաղ, կեղծիք նաև կյանքում, իսկ միասուեռ վիճակը հոգեկան խախտման նշան:

– Բեմում սուտ ու բերանբաց խաղ՝ ինչքան ուզես: Հետևեք, տեսեք մարդիկ այնտեղ նորմալ են, թե՞ խախտված: Գոռում են, որտեղ շշուկ է պետք, մտածող են

ձևանում ճակատը կնճռոտելով, ձեռքը ճակատին տանելով, ասում են «սիրտ», ձեռքը սրտին են դնում, ասում են Աստված, ցուցամատը վերև են պարզում, ուրախ խոսքն ասում են ուրախանալով, տխուր խոսքը տխրելով: Սուտ, սուտ և սուտ: Սուտն ու հոգեկան խախտվածությունը քանի՞ տեսակ են լինում: Կյանքում էլ նույնն է: Եթե ձեզ ուրախ առիթով կշորհավորեն ավելի ուրախ, քան դուք եք, իմացեք, որ կեղծում են: Եվ հակառակը. եթե ձեզ տխուր առիթով կցավակցեն տխուր դեմք սարքած, ավելի տխուր, քան դուք եք, իմացեք, որ կեղծում են: Մարդիկ իրենց մտքինը միանգամից ու բարձրաձայն չեն հայտարարում, այլ մտածում են, փնտրում ասելու ձևն ու տոնը: Իսկ բեմում չկա ավելի հեշտ բան, քան տխրելը, գայրանայն ու դայմադայ գցելը:

Փորձում էինք «Անմեղ մեղավորների» այն տեսարանը, որտեղ Կրուչինինան մի պահ անկեղծանում է Դուգուկինի հետ խոսելիս: Դա ընդամենը մեկ նախադասություն է.

Կրուչինինա. ...Ես այստեղ չատ բան հիշեցի իմ անցյալ կյանքից, և յավ, և վատ:

Դերակատար Մարիաննա Շահվերդյանը «յավ» բառն արտասանեց ժպիտով, իսկ «վատը» տխրադեմ ու տոնի իջեցումով: Գուլակյանն ընդհատեց նրան, կրկնել տվեց խոսքը և ասաց.

– Բառերին իմաստ տուր ըստ դրություն: Բառը խաղայ չի կարելի, քանի՞ անգամ եմ ասել...

Մարիաննան կրկնեց նույնը:

– «Լավը» տխուր տոնով ասա, «վատը» ժպիտով: Երկուսն էլ անցյալում են, չկան:

Մարիաննան այդպես էլ արտասանեց առանց մտածելու, և նրա անձը մի պահ դարձավ բովանդակայից ու հետաքրքիր: Գուլակյանը ոչինչ չբացատրեց: Լսեց, մի թեթև հավանություն նշան արեց ու տեսարանի ավարտին, դիմեց մեզ, առանց խոսքին նշանակություն տալու:

– Մտածեք:

Ենթադրվող դրուժյունը հասկանալի էր: «Լավը» անցյալ էր, չկար, և ճիշտ էր տխուր տոնը, «վատը» նույնպես անցյալ էր, և ճիշտ էր ժպտը: Սա նշանակում էր՝ ըստ դրուժյան, ներկայացման մեջ խաղային տակտիկա:

– Մարդիկ իրենց տրամադրուժյունները չեն ցուցադրում, – շարունակեց Գուլակյանը հաջորդ ժամին. – տրամադրուժյունները հաղթահարում են, և հաղթահարման մեջ է երևում տրամադրուժյունը: Գտեք տրամադրուժյունը հաղթահարելու ձևը խոսքի տոնայնության մեջ ու պլաստիկական վճռում, և դրանով կմոտենաք տրամադրուժյանը:

Այս բեմադրուժյամբ կարևոր մի գաղտնիք պարզվեց ինձ համար, որ բնավ գաղտնիք չէր, բայց գաղտնիք կարող է համարվել այսօր, երբ մոռացված է հոգեբանական թատրոնը:

Պիեսում կա մի տեսարան, որտեղ ինտրիգան Միլովգորովը ջանում է պղտորել Նեգնամովի հոգին: Իմանալով նրա բորբոքվող բնավորուժյունը, նաև համակրանքն ու պաշտամունքի գգացումը Կրուչինինայի հանդեպ, փորձում է տրամադրել նրան Կրուչինինայի դեմ: Նա անորոշ մի բան լսել է և չգիտի (ինչպես և ոչ ոք չգիտի), որ Նեգնամովը Կրուչինինայի կորած որդին է, պարանոցին մի մանրագարգ, և փնտրում է իր անհայտ մորը: Միլովգորովի ինտրիգի նպատակը Կրուչինինա դերասանուհուն վարկաբեկելն է հանուն իր մտերմուհու՝ Կորինկինայի, որ լսել է Դուդուկինի անորոշ, բանից անտեղյակ գրույցը: Եվ ահա բանասրկուն նետում է կարթը.

– Ի՞նչ ես կարծում, նա ազնի՞վ կին է:

– Այո...

Երկխոսության պայմանաձևն ու դիրքը (ակտանտ) ծանոթ է Շեքսպիրի «Օթելլոյից»: Միլովգորովի դերակատար Օթար Տեր-Հովհաննիսյանը սկսում էր չարանենգ տոնով,

իսկ Նեղնամովի դերակատար Արմեն Զիգարխանյանն անմիջապես պատրաստվում էր լսելու մի չարախոսություն, կատարյալ բերանբաց խաղ: Չարախոսության կարթը գցողին ուշադրության երկրորդ գիծ էր պետք: Տեքստը ոչինչ չի հուշում, ոչ մի ներքին մոտիվ, բացի ակնհայտ նպատակից: Գուլակյանն անտարբեր լսում էր ու կրկնել էր տայիս տեսարանը: Իր բեմագրած «Օթելլոյում» նա մտածել էր այդ մասին, բայց Յագոյի դերակատար Ավետ Ավետիսյանը խնդիրը վճռել էր բաց եղանակով ու չքմեղություն ձևացնելով. «մի վատ բան չկա»: Այստեղ մոտիվ պետք էր հորինել, և Գուլակյանը դերակատարին տվեց կարծես ոչինչ չարժեքող խնդիր՝ զբաղվել երկու աթոռներով, դնել գուգաճեռ, նայել՝ Հավասար են: Մոտիվը ծնվում էր. երկու մարդ, երկու աթոռ, թիկնակները գուգաճեռ, մարդը նրանց մեջտեղում, հենված գուգաճեռ թիկնակներին: Օթարը շատ լուրջ հենվել էր ու չափում էր թիկնակների ամրությունը և արտասանում էր տեքստը իմիջիայոց, ասես կարևորն այդ թիկնակներն էին, իսկ իր նպատակն անկարևոր...

– Բարձրագրու ոտքերդ, – ասաց Գուլակյանը, – հեծանիվ քչիր ու ասելիքդ շարունակիր:

Օթարը հեծանիվ քչելու մի շարժում արեց ու ոտքին նայելով ասաց.

– Ասում են...

Արմենի հարցական հայացքը սրվեց: Ուզում է հասկանալ, թե ինչն^օվ է զբաղված այս մարդը: Ի^օնչ էր ուզում ասել, որ կիսատ թողեց ու լռել է, «հեծանիվին» է նայում...

– Ի^օնչ :

– Որ նա... (ոտքը վեր է բարձրացնում) լքում է իր գավակներին:

Արմենը կարծես չի հասկանում այս իմիջիայոց ասված խոսքը, սպասում է և ծանր հոգոց է քաշում*:

Գուլակյանը չբացատրեց այս խաղային տակտիկայի իմաստը: Խնդիրը գուտ Ֆիզիկական էր, բայց ստացավ Հոգեբանական իմաստ, և դերասանը չրմբունեց դա: Չրմբունեց, բայց տպավորությունը յուրը էր: Արմենը հասկացավ և ընդմիջմանն ինձ ասաց:

– Էս ի՛նչ հետաքրքիր էր: Կարծես ես եմ Միլովգորովին ստիպում, որ հոգիս պղտորի:

Գուլակյանը կրկնեյ տվեց այս միզանսցենն այնքան, որ ամբանա ու չմոռացվի, դառնա սովորություն ու խաղ: Այդպես էլ եղավ, ու տեսարանը չկորցրեց հուզական հետաքրքրությունը: Պարզվում էր, հուզելու համար պետք չէ հուզված լինել, պետք է գտնել դրությունը, ճիշտ գործել ու հասցնել խաղի:

Այս բեմադրությունը մոտ քսան անգամ (մի այդքան էլ «Կտակը») ներկայացրինք հանդիսատեսին: Դուրսկիինի դերը ես չսիրեցի, բայց դա ինձ համար ունեցավ տեսական նշանակություն: Հասկացա, որ բեմում բնավորությունն արտաքին ձևացումով չի ստեղծվում, այլ ներգոյություն ու շփումների բովանդակությամբ, այսինքն՝ մարդն ինչ է մտածում իր մասին և ինչ մտախնայելով է շփվում միջավայրի հետ ու մարդկանց հետ առանձին-առանձին: Մի տեսարանում կարողացա օրգանական լինել: Դա Կրուչինյանի հետ գրուլյի տեսարանն էր, որտեղ կարողացա ներկայացնել գուսպ համակրանք մի կնոջ հանդեպ՝ դերասանուհու, որ ընտրել էր միանձնուհու կենցաղը, և որի հետ խոսելիս պետք էր հարգալից տոն գտնել և հեռավորություն պահել: Միզանսցենը գտնված էր, խաղի բովանդակության առումով նպատակահարմար: Ճշմարտությանը նպաստեց Մարիաննայի խաղային հոտառությունը: Դերը հեռու էր նրա անձից, ու երևաց, որ բեմում հուզական երևալու համար ամենևին պարտադիր չէ հուզվող լինել, և սեփական հուզումը կապ չունի դրամատիկական խաղի հետ: Պատկերացում էր պետք ու խաղ պատկերաց-

ման հետ: Այդ խաղը խաղացվեց ու տպավորութիւնը թողեց: Գուլակյանը չասաց՝ «ճիշտ եք գործում», ասաց՝ «տոնը պահեք»: Սա միակ տեսարանն էր, որտեղ ես ներքուստ կողմնորոշված էի ու հավասարակշիռ, և յուսանկարիչ Ադասի Կրեկչյանը դրոշմեց երկու պահ: Ինչպիսին էր տպավորութիւնը, չգիտեմ: Գիտեմ, որ դժվար էի քաշում դրամատիկական խնդիր չունեցող այս դերը: Բայց ներկայացման վերջում գրիմանոց եկավ ռուսական թատրոնի դերասանուհի Ռաիսա Գրիգենկոն, գովեց Մարիաննային, ապա դարձավ Արմենին ու հարցրեց շուրջը նայելով:

– А где Дудукин?

– Вот он, – ասաց Արմենը ցույց տալով ինձ:

– Не ждала. Вы на каком языке играете?

– На армянском, – ասացի:

– Прелесть! Совершенно другое звучание.

Ռուս դերասանուհին առանց բառերս հասկանալու ուղադիր լսել էր իմ երկար պատմութիւնը և, ինչպես Արմենն ինձ ասաց, մտածել էր, որ ես ուրիշ լեզվով եմ խոսում, հարցել էր՝ ի՞նչ լեզու է դա: Արմենն ասել էր՝ «Իրեն հարցրու»: Ես, որ դժգոհ էի իմ դերից էլ, ինձանից էլ, մխիթարվեցի այդ գովեստով ոչ ինձ համար, այլ հայոց լեզվի, ու հիշեցի ընդունելութիւն գնահատականը:

Ես հակված էի բնութագրային դերերի, և ինձ հետաքրքրում էր կերպարայնութիւն հարցը՝ մի բան որ տեսականորեն մշակված չէ, թողնված է դերասանի դիտողականութիւնն ու երևակայութիւնը, որոշ դեպքերում անձի ակներևութիւնը: Դա չեն սովորում ու սովորեցնում, ինչպես չեն սովորեցնում նկարչի տեսողութիւնը, երաժիշտի յտղութիւնն ու հիշողութիւնը, բանաստեղծի ձիրքը: Իսկ դերասանի դիտողականութիւնը բնավորութիւն է, որ գործում է ամեն պահ:

– Կարողանո՞ւմ եք հետևել ձեզ շրջապատող իրականութիւնն ու մարդկանց, – ասաց մի անգամ Գուլակ-

յանր:– Հետևեք անծանոթ մարդկանց, փորձեք ճանաչել, տեսե՞ք՝ ինչպես են վերաբերվում միմյանց: Եթե մի քիչ ուշադիր լինեք, շատ բան կիմանաք մարդու մասին: Կիմանա՞ք՝ մարդն ինչ վիճակում է, բարի է, թե չար, գոհ է, թե դժգոհ, հիվանդ է, թե առողջ: Հետևեք մարդկանց գործելու եղանակին, նայելու, խոսելու, շարժվելու ձևերին, հատկապես քայլելուն: Կարողացե՞ք տեսնել մարդկանց, բայց էնպես, որ չնկատեն ձեր հայացքը, չզգան, որ իրենց դիտում եք: Եվ միշտ փորձե՞ք հասկանալ մարդս նպատակ ունի՞, թե՞ աննպատակ է:

Դիտողականության մասին խոսելով նա մի անգամ էլ ուշադրություն հրավիրեց արձանների վրա: Խնդիրն այն էր, թե քանդակագործն ինչպես է տեսել մարդուն, ինչ խնդրով:

– Նայեք արձանին: Մարդս կանգնած է, քայլում է կամ նայում և նպատակ ունի՞, թե ոչ: Անդրեաս Տեր-Մարտիրոսյանի Խաչատուր Աբովյանին ես հասկանում եմ: Նայեք բոլոր կողմերից: Խոսք կա պլաստիկական վճռում, ու խոսքը տեսնում ենք: Իսկ էս մյուսին՝ Պյանի գլխին կանգնածին, չեմ հասկանում: Ձեռքին գիրք, բայց փեշը բռնելը ո՞նց հասկանանք: Թիկունքից եմ նայում, քիչ է մնում ընկնի:

Նոր էին դրվել Թումանյանի ու Սպենդիարյանի արձանները օպերային թատրոնի հրապարակում: Մարդիկ ավելի շատ նայում էին Սպենդիարյանի կողմը և Թումանյանի հանդեպ պակաս ուշադիր էին: Գուլակյանն ասում էր, թե պետք է նայել դերասանի արվեստի տեսակետից, պարզել ներքին նպատակը:

– Տեսե՞լ եք, երկու մարդ եկել, նստել են հրապարակում, ի՞նչ նպատակով: Բացատրելը դժվար չի, եթե «Այմաստից» ու օպերայի բացումից ենք գալիս: Բայց դա արդարացում չի: Արձանն ինքը պիտի խոսի: Գիտե՞ք, ես Թումանյանին տեսել եմ Թիֆլիսում, Ձուբալովի անվան

ժողովրդական տանը: Մի մարդ էր, որ անմիջապես նկատվում էր: Նրան հնարավոր չէր չնայել, քաշում էր հայացքդ: Բայց էս քարին նստած մարդուն չեմ ճանաչում: Նպատակ չունի, բան չի ասում:

Արտաքին արտահայտչամիջոցների մասին Գուլակյանը գրեթե չէր խոսում: Միշտ բնդգծում էր ներքին խնդիրը: Իսկ ժեստին անդրադառնալիս հիշեցնում էր, որ պետք է խուսափել ձեռքերով խոսելուց, բառը ձեռքով նկարագրելուց: Ձեռքերը շատ շարժելն, ասում էր, մտքի աղքատությունն նշան է: Բայց պետք էր ուշադրություն դարձնել մարդկանց մատներին: Մարդն իր էությունը մատնում է, չի տիրապետում մատներին, և անհնար է մատներին տիրապետել:

– Նայեք մարդկանց մատներին ու կիմանաք մարդու խելքի, կրթվածություն ու հոտառություն չափը: Կրթված մարդու մատների շարժումը տարբերվում է անկիրթ մարդու մատների շարժումից: Ուշադիր հետևեք մարդկանց վեճին ու մատներին նայեք: Անմիջապես երեկում է մտքի մշակվածությունն ու անմշակությունը: Մարդը կարող է գոռայ, բայց մատներին նայեք: Մյուսը կարող է իրեն գսպել, հանգիստ ձևանայ, բայց մատներին նայեք: Մարդու խելքը մատների ծայրին տեսեք: Դա ձևացնելու, խաղալու բան չի: Մատները կեղծել հնարավոր չի: Մարդս կարող է ժպտայ, իսկ մատներն ի՞նչ անի: Տեսե՞՞ր էք մարդկանց մատները պարելիս: Այս օրինակներից նա անցավ գրքին ու ընթերցանությանը:

– Քար քաշողի ու գիրք թերթողի մատները տարբերվում են: Ուշադիր եղեք, տեսեք՝ մարդն ինչպես է գիրքը վերցնում. մատները սովոր են գրքի, թե չէ: Հետևեք մարդկանց մատներին գիրք թերթելիս, կիմանաք նրա կրթվածության չափը:

Այս խնդրին նա շատ էր անդրադառնում և մի անգամ էլ անցավ բեմական խոսք առարկային:

– Դերասանը բեմ մտավ, արտասանեց մեկ-երկու նախադասություն, անմիջապես կերևա, թե քանի գիրք ունի կարդացած: Բեմական խոսքի վարժությունները ձեզ ոչինչ չեն կարող տալ, եթե դուք կարդացած մարդ չեք: Կարդացեք օրվա մեջ թեկուզ երեք էջ: Դա կկազմի տարվա մեջ հազար ինըսունհինգ էջ, համարյա երեք գիրք: Դա շատ չի, քիչ է, շատ քիչ, բայց ավելի լավ է այդ քիչը, քան չկարդայր: Սովորությունն ունեցեք բառարան թերթի: Գրագետ մարդը բառարան թերթիու կարիք կունենա և տանը բառարան կպահի: Դրանով է չափվում մարդու կապը գրի ու գրականության հետ:

Այսպես խոսելով նա դարձավ ինձ.

– Հենրի, դու կարդացե՞լ ես էմիլ Զոլայի «Ռաբուրդենի ժառանգները»:

– Չեմ կարդացել:

– Բա եղա՞վ: Ես էլ քեզ գրականագետի տեղ եմ դրել: Աշխատիր ինձ հիասթափեցնել:

Ես հասկացա կատակը նրա մատներին նայելով «հիասթափեցնել» բառն արտասանելիս: Բայց իր հարցը պատահական չէր: «Ռաբուրդենի ժառանգներում» գործում էր այն թեման, ինչ Սունդուկյանի «Կտակում»:

Ընթերցանության առիթով նա մի անգամ օրինակ բերեց Հրաչյա Ներսիսյանին.

– Գիտե՞ք, նա դերն անգիր չի անում, սովորում է սեղանի մոտ ընթերցելու ընթացքում և լավ չի սովորում: Բեմ է մտնում ականջը հուշարարին, բայց ոչ մի անտրամաբան նախադասություն նրանից չես լսի: Կարդացած մարդ է: Ժամանակին շատ է կարդացել հայերեն ու ֆրանսերեն: Բայց Հրաչը ձեզ համար չափանիչ չի: Նա անցողիկ բռնկումների դերասան է և ինտուիտիվիստ: Նրա խաղով միշտ կարելի է հիանալ, բայց սովորել չի կարելի: Սիստեմ չունի, բայց ներշնչումներ ունի, ու չգիտի իր մեծ տա-

դանդի չափր: Վախ ունի բեմի հանդեպ: Աբելյանն էր էդպես: Մուռքից առաջ դողում էր ու խաչակնքում:

Սա միակ դեպքն էր, միակ օրինակը «տաղանդ» բառի գրական իմաստով գործածության: Նա խոսում էր միայն աշխատանքի, ինքնաճանաչման ու ինքնակառավարման մասին: Դա մտավոր ու հոգեկան լծակներին տիրապետելն էր: Դա պետք է դառնար մասնագիտական սովորություն, խաղի մեջ մանելու բնավորություն ու սովորույթ, բայց կարող է վերածվեր շտամպի: Դրանից զգուշանալու միջոցը ներշնչումների թարմացումն էր մշտապես գեղարվեստական իրականության հետ շփվելով: Այստեղ նա դիմում էր Ստանիսլավսկուց բերած մի օրինակի: Եթե ծաղիկն սկսում է թառամել, թերթերին ջուր ցողելով չես փրկի, պետք է արմատը ջրել: Դերասանի արվեստում պետք էր ներշնչումներ ստանալ գեղարվեստական գրականությունից:

– Գրքի հետ գործ չունեցող դերասանի խաղը, որքան էլ հետաքրքիր լինի, սկսում է մաշվել, որից ինքն էլ է ձանձրանում ու ձանձրացնում: Եթե նրա մի անգամ կարգաճի վրա բան չի ավելանում, թող խաչ քաշի իր վրա: Մեր դերասանները հիմնականում էդպես են՝ զահլեն գնացած արհեստավորներ: Էդպես էլ թատրոնը կորցնում է իր թարմությունը դերասանական մեկ սերնդի հետ:

Ընթերցանության մասին խոսելիս մի անգամ անդրադարձավ բանաստեղծությանն ու ինձ հարց տվեց.

– Դու կարո՞ղ ես չափածո գրել:

Ես գրել էի ինչ-որ բան և լուրջ չհամարելով մի կողմ նետել, որոշել այլևս չփորձել:

– Չեմ կարող,– ասացի:

– Մեզ պետք է մի քառյակ,– ասաց:– Դա պիտի երգվի Մոյիերի «Աթլետիկոհիների» ավարտին: Որ ուզենաս, մի թեթև երաժշտություն լսելով կգրես: Բարդ բան չի:

Երաժշտութիւնն է պետք: Մարիաննան թող իջնի գրադարան, բերի հարմար նոտաներ, օրինակ՝ Բոկերինի:

Մարիաննան, որ երաժշտական կրթութիւնն ունէր, բերեց պահանջված նոտաներն ու սկսեց նվագել պատահական կտորներ: Գուլակյանը կանգ առավ մի հատվածի վրա, կրկնել տվեց ու դարձավ ինձ.

– Ռիթմը բռնիր: Չորս վանկանոց տող է պետք: Լսիր... նորից, չորս ու երեք: Լսիր, ես առաջին տողն ասում եմ, դու շարունակիր:

Եվ այսպես, տակտը խփելով ասաց առաջին տողը, ես երկրորդը, ինքը երրորդը, ես չորրորդը, և ստացվեց երաժշտական ռիթմին համապատասխան մի պարզունակ քառյակ.

Ավարտեցինք խաղը մեր,
Ներող եղեք, մի դատեք,
Կարոտ ենք ձեր ծափերին,
Ծափահարեք, գնացեք:

Մարիաննան կրկնեց Բոկերինիի հատվածը, ես էլ խոսքը նույն ռիթմով, անցանք երգի, խումբն ինքնաբերաբար միացավ, և Մոյիերի «Սեթևեթուհիների» պարերգային ավարտը պատրաստ էր, մնում էր տանել բեմ, և Ջարեհ Մուրադյանը պարի վերածեր:

– Տեսա՞ր, ինչ հասարակ բան էր,– ասաց Գուլակյանը:– Ոտանավորը ծնվում է երաժշտութիւնից բնական ճանապարհով:

Քառյակը պարզունակ էր, երաժշտութիւնը թեթև, ու խաղային, թերևս միայն բեմում արդարացվող: Դրանից հետո մի կողմ դրեց «Սեթևեթուհիների» թարգմանութիւնը և ինձ հանձնարարեց վերաթարգմանել:

Մտածում էի, թե ինչո՞ւ ինձ համառորեն մղում է գրական աշխատանքի: Թվում էր, որ այնքան էլ տոն չի

տայիս իմ բեմական հավակնությունը: Ամեն առիթով դիմում էր «գրականագետ» բառին և մի անգամ էլ, կարծես պատահաբար (նա պատահաբար ոչինչ չէր անում), ընդամիջման ժամանակ կանչեց ինձ ու առջևս դրեց թղթի մի կտոր:

– Դու ձեռագրից ո՞նց ես գլուխ հանում: Էստեղ մի բառ կա, չեմ կարողանում կարդայ:

Թուղթը հին էր և որակյալ: Սև թանաքով գրված էին չափածո տողեր և ստորագրված Ե.Չարենց:

Աչուն է նստել սեղանիս, ճակատին թորչումս վարդեր.
Թախիծը թվում է սպեղանի, խնդուլթյունը թուլն է
արդեն:
Օ՛, երազն այս, երազն այս պատիր, այս ցնորքը միշտ
գրավիչ...
Բայց դժվար թե նա ազատի քեզ գերող անլուռ այս
ցավից:
Սեղանիդ նկարն այս գունատ, սեղանիդ վարդերն այս
դեղին
Ու հուշերը, հուշերը...

Վեցերորդ տողամիջում մի բառ անընթեռնելի էր, կարճ բառ... Չկարողացա կարդայ:

– Կարո՞ղ ես պարզել: Էդ բառը երկու վանկ ունի: Եթե ոտանավորի ութմը գգում ես, գտիր: Արտագրիր, եթե ուզում ես: Եթե էդ բառը գտար, ընդգծիր, որ իմանաս քո դրածն է: Չարենցը սա մեր տանն է գրել, ուշ երեկոյան, անտանելի ծանր տրամադրության մեջ: Նստած էր իմ սենյակում, գլուխը բռնած: Գնայուց հետո տեսա գրասեղանիս էս թուղթը:

Ես արտագրեցի, անգիր արեցի ու փողոցով քայլելիս ակամա կրկնում էի տողերը, անընթեռնելի բառին հասնելիս երկու քայլ անում, և մի բառ ընկավ ոտքիս տակ:

Ու հուշերը, հուշերը դաժան, ու չկա ոչ մի ուղի...

Գրեցի այդ բառը, ելնելով բովանդակությունից, ու վատա՛հ չէի, թե ճիշտ եմ գտել: Գրեցի մի թղթի վրա ու թողեցի: Գուլակյանի մահից ինը տարի անց, երբ թատրոնում նշվում էր նրա յոթանասունամյակը, հիշողությամբ կարգացի ամբիոնից, հիշեցնելով, որ վեցերորդ տողամիջում անրնթեռնելի բառը չեմ գտել: Դա ոչ մեկին չէր հետաքրքրում: Երեկոյից հետո մտածեցի, որ փնտրվող բառը պետք է համապատասխանի ներքին հանգին, ու կանգ առա ընդհատ բառի վրա, որ ճայնակից լինի գունատ բառին: Դրանից ժամանակ անց. երբ ծանոթ էի ոտանավորի տեսությունը Աբեղյանի «Տաղաչափությունից», նկատեցի կարևոր մի նրբություն: Այս բանաստեղծությունը հանգերով չէր գրված, այլ ռիթմական ասոնանսներով: Իմ սարքած ներքին հանգը կոպիտ էր հնչում ականջիս: Դրան ուղադրություն դարձրի, երբ Անահիտ Չարենցը հրապարակեց «Անտիպ և չհավաքված երկերը», որտեղ գրված էր Գուլակյանի թղթերում գտնված այս բանաստեղծությունը, և անրնթեռնելի բառը վերծանված էր ռիթմական ասոնանսով:

Ու հուշերը, հուշերն այդ թունոտ, ու չկա ոչ մի

ուղի...

Նա գնաց անդարձ, այդ ցնորքը, այդ ուրուն քո

մտերիմ,

Բայց իր մութ շիրիմի խորքից դեռ երկար քեզ կգերի,

Կգերի ու քեզ կասի, որ գնաց կյանքը արդեն,

Աշուն է նստել սեղանիդ, ճակատին թորչոմած

վարդեր:

Այս բանաստեղծությունն իր տողամիջյան երկու վանկով առիթ եղավ, որ մտնեմ չափածո խոսքի ոլորտը, թարգ-

մանուկներն են անեմ, սկսեմ նաև չափածու մտածել, մտորել ոտանավորի տեսութիւնը հարցերի շուրջ և ուղղացումով հիշել Աճեմյանի խոսքը «կիմանաս՝ ինչ է քեզ պետք»։ Գուլակյանն էլ գիտեր՝ ինչ էր հարցնում, ինչ հանձնարարում։ Երկուսն էլ, ինչպես հետո հասկացա, ինձ մղում էին ինքնաճանաչման, և պաղում էր իմ սերը թատրոնի հանդեպ։

Ինձ սպասում էր ևս մի անհետաքրքիր դեր։

Չորրորդ տարվա երկրորդ կիսամյակում Գուլակյանը կանգ էր առել մի հեղափոխական պիեսի վրա. Լեոնիդ Ռախմանով, «Անհանգիստ ծերութիւն»։ Կարգացինք, գտա իմ դերը, դոցենա Վորոբյով, հեղափոխութիւնից վախեցած երիտասարդ մտավորական, հեռանկարում փտրանդի։ Արմենն ասաց՝ «գտանք քո դերը»։ Սկսեցի պատրաստվել, անգիր արեցի տեքստը, պատկերացնում էի դրութիւնները, և Գուլակյանն ասաց.

– Էս դերը յով կխաղա Հենրին։ Շատ հեշտ կխաղա։ Գրիմ էլ պետք չի, հենց էսպես, իր ակնոցով, բայց ի՞նչ հետաքրքրութիւն իր համար իր նմանի դեր խաղայր։ Ես նրան կտամ պրոֆեսորի մյուս աշակերտի Բոչարովի դերը, իր անձից տարբեր։

Ես նորից խորտակվեցի։ Ո՞վ էր այս Բոչարովը, հեղափոխութիւն մեջ մտած երիտասարդ մտավորական։ Ոչինչ չէր ասում այս դերը։ Նրա ամբողջ իմաստը յովատեսական ու հեղափոխական լինելու մեջ էր։ Չէր կարող ոգևորել այդ դերը 1958 թվին, երբ նոր էինք սթափվել ժողովուրդների բեղավոր առաջնորդի պաշտամունքից ու զարհուրանքով էինք նայում նրա սևագորչ մոնումենտին։ Ոչ միայն հիասթափան էինք, այլև վիրավորված։ Բայց պաշտոնական գաղափարախոսութիւնը նույնն էր, ուրիշ աշխարհայացք չկար, և հեղափոխական թեման բեմում պարտադիր։ Չէի էլ փորձում գտնել իմ ստացած դերի ներքին

գիծր, անհատական կյանքի նշանը, որ չկար: Փորձում էի դժվարութեամբ, սրտնեղութիւնս մի կերպ թաքցրած:

– Միրելիս, – ասաց Գուլակյանը, – կարո՞ղ ես լինել ավելի անհետաքրքիր:

– Կարող եմ, – ասացի:

– Ուրեմն եղիր ավելի անհետաքրքիր:

Այսքանն ասաց և՛ դու քո խիղճը: Ոչ մի խոսք չեղավ ներքին խնդրի մասին, ու ես քարշ էի տայիս վզիցս կապած քարը, տանջվելով ներսումս տիրող դատարկութիւնից: Փորձում էինք լուսավորված բեմում, բայց առանց գրիմի ու զգեստափոխման: Ինչ տպավորութիւն էր թողնում իմ մտահոգ տեսքը, չգիտեմ: Գուլակյանը, որ դժգոհ էր ու լուռ էր, մի խոսք ասաց.

– Որ մտածելով ես գործում, յավ ես անում, բայց կասկածելով մի գործիր: Կասկածելով չի կարելի բեմ մտնել:

Նրա մտքով անցա՞յ, որ «կասկածել» բառն ինձ միտք է տայու: Իմ կասկածը դերին չէր վերաբերում, այլ իմ վիճակին, թե ինչո՞ւ եմ մտել թատերական ինստիտուտ: Գուլակյանի խոսքն սկսեց պտտվել գլխումս. կասկածելով չի կարելի... Հեղափոխութեան մեջ մտնել: Ես գտա խաղային մոտիվը. հեղափոխութեան մեջ պատահաբար ընկած մարդ եմ ու կասկածելով եմ գործում, ներսումս անորոշ թախիծ: Տեքստը ոչինչ չէր տայիս, ոչ այս, ոչ այն: Առաջին գործողութիւնում ինձ մի խոսք էր ասվում. «դուք դարձյալ սափրված չեք»: Ես այստեղից սկսեցի: Գրիմին վատ չէի տիրապետում: Երբ անցանք գրիմին ու զգեստին, վերցրի Յակով Սվերդլովի դիմանկարն ու ինձ նմանեցրի նրան: Մշակեցի բոլոր արտաքին նշանները երկրորդ գործողութիւնում՝ կարճ մորուք, հնատն ակնոց, կաշվե բաճկոն, երկարաճիտ կոշիկներ, ու նայում էի գրիմանոցի մեծ հայելուն, ջանալով իմաստ գտնել գոնե դերի կերպարանքի մեջ:

– Գյեթ Մաքսիմիլիանովիչ Կրժիժանովսկի, – ասաց գրիմանոցի բաց դռան մոտ կանգնած Վավիկ Վարդանյանը:

Չգիտեմ, թե ինչ էի դուրս բերել, բայց բեմ մտնելուց անկուղիում չկար: Կանգնած էի բեմի դռան մոտ ու մտածում էի, որ ատում եմ թատրոնն էլ, ինձ էլ այդ կեղծ վիճակում:

– Հովհաննիսյան, – յսեցի Աճեմյանի ձայնը, – էդ դո՞ւ ես:

– Ես եմ:

– Ուրեմն ես սխալվե՞լ եմ: Դու դերասան ես եղել, ես չեմ իմացե՞լ: Լավ է, շատ լավ է:

– Լավ չի, Վարդան Նիկիտիչ: Սրա ի՞նչն է լավ: Սա իմ դերը չի: Բան չի ստացվել:

– Ինչո՞ւ: Ինչ որ տեսնում եմ, լավ է:

– Ներքին գիծը չեմ գտել: Բեմում անելիք չունեմ, ասելիքս էլ մի բան չի, ընդամենը հավանության խոսքեր:

– Ներքին գի՞ծ, չէ՞ մի... Բան եք գտել: Արտաքինը գտել ես, բավական է: Ի՞նչ անելիք: Հեղափոխություն է արվում և այլ, և այլ: Ներքին գիծը ո՞րն է: Մտնում ես բեմ, ձայնդ վատ չի, խոսքդ մաքուր, միզանսցենը դրված է: Ուրիշ ի՞նչ է պետք: Դերը խաղալու համար է, քննադատելու համար չի, մոռացիր թատերագիտությունը:

Ինձ ուրախացրեց, «ես սխալվել եմ» խոսքը, բայց դրա կարիքս այլևս չունեի: Չիմացա, ինձ հետ խոսելուց առաջ, Աճեմյանը դահլիճում եղե՞լ էր տեսե՞լ էր առաջին գործողությունը, որտեղ ես ուսանողական զգեստով էի, ոչ տպավորիչ: Ինձ թվաց, որ իր տեսածն այդ էր: Նրան բեմական անձի ակներևությունն էր հետաքրքրում և արտաքին տիպականն աչքից չէր վրիպում: Ես գտել էի ընդհանուր բնութագրական մի բան, որը նկատելու համար պարտադիր չէր ներկայացումը տեսնելը: Դռան մոտ հանդիպելն էլ բավական էր կամ գուցե այդտեղ էլ պետք էր կանգ առնել: Ես թաքցրել էի անձս, ինքս ինձ հետ էի և

որքան՞ով Այլ: Ներկայացման ավարտին գրիմանոց եկավ Դավիթ Մալյանը, որ ժամանակին տպավորութիւն էր ստեղծել այդ դերում, և շնորհավորեց.

– Լավ ա:

Գուլակյանը մեզ սովորեցրել էր լուրջ չընդունել թեկուզ ամենահեղինակավոր գովեստը: Եվ ամենազարմանալին ստացածս գնահատականն էր՝ գերազանց: Երկու օր հետո Գուլակյանը միջանցքում ինձ կանգնեցրեց.

– Գիտես չէ՞, որ էդ «գերազանցն» իմ որոշածը չի:

– Կարծում եմ:

– Ճիշտ էլ կարծում ես: Զարմանալի մարդիկ են. կողքից անց են կենում ու որոշում տալիս: «Գերազանց» առաջարկեցին, ես ինչի՞ պիտի դեմ կանգնեի: Բայց մենք գիտենք մեր արածն ու չարածը:

Ով էր կողքից անցնողը, գիտեի, բայց ո՞վ էր «գերազանց» առաջարկողը, չգիտեի:

Մեր վերջին ներկայացումը «Անհանգիտ ծերութիւնն» էր:

Վարագուլրը փակվեց առանց ծափահարութիւնների: Գուլակյանը մեզ հրավիրեց իր տուն, հրաժեշտի խնջույքի և բաժակները բարձրացնելուց առաջ ասաց այն խոսքը, ինչին սպասում էի երկու տարի.

– Հենրի, էն, որ երկու տարի ինձ խաբում էիր, կարծում էիր, քեզ հավատո՞ւմ էի: Եթե ես մի անգամ ցուլց տալի, որ չեմ հավատում, էս մարդուն էլ,– ցուլց տվեց Արմենին,– քեզ էլ՝ երկուսիդ էլ հեռացնել պիտի տալի ինստիտուտից: Բայց էդ բանը մտքումս չկար, ու որոշել էի քեզ հավատալ:

Մեր ավարտական քննութիւնը տեղեց մեկ շաբաթից ավել: Ավարտում էինք ամեն մեկս երեք դերով: Իմը հինգն էր, երկուսը անխոս, որոնցից մեկին ես կարևորութիւն էի տալիս: Իսկ «Կտակի» Սիմոնը, որին Գուլակյանն էլ կարևորութիւն էր տալիս, չներկայացվեց, որպեսզի Մամրիկո-

նի կրկնորդը չտուժի: Գուլակյանը որոշեց, որ իմ տեսական հիմնավորման նյութը լինելու է Մամիկոնը՝ այն գրոն, որից ես, ինչպես ասում էր Արմենը, սայոնային ֆատ էի սարքել: Եթե ինձ մնար, կբացատրեի անխոս Վկայի էությունը: Դրանով էի պարզել բեմում լինելու արդարացումը տեքստից դուրս: Գուլակյանը գիտեր այդ, բայց Մամիկոնի կողմն էր: Հանձնաժողովում Վավիկ Վարդանյանը գարմանք հայտնեց, թե ինչո՞ւ էի ընտրված «յավագույն դերը»՝ Բոչարովը: Ասացի, որ դա հաջողված չէ: Գուլակյանը գլխով արեց, Վավիկը ժպտաց իր բարեկիրթ ժպիտով ու ձեռքերը տարածեց.

– Դուք գիտեք: Բայց ես, ի՞նչ մեղքս թաքցնեմ, հավանել եմ: Վարդանն էլ է հավանել:

Աճեմյանը ներկա չէր: Նրա կարծիքն ինձ համար ամենակարևորն էր, դերասան կհամարեի ինձ, թե թատերագետ:

**ԲԵՄԱԿԱՆ ԽԱՂԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄԸ
ՈՐՊԵՍ ՄՏԱԾԵԼՈՒ ՀՐԱՎԵՐ**

Я был не один, а с кем-то кого
искал в себе, но не мог найти.

К. Станиславский

Սեղանիս դրված էր Ստանիսլավսկու հիմնական աշխատութիւնը՝ «Դերասանի ինքնին աշխատանքը»: Գուլյակյանը վերցրեց, սկսեց թերթել: Ինչ-որ բան էր փնտրում ու հարցրեց.

– Ո՞ւմ գիրքն է :

– Իմը:

– Այո, սպասում էի: Գիրքն էսպես կկարդան: Ամենակարևոր տեղերը գծել ես, անգամ հակասութիւնները, խճողված ձևակերպումները: Բան չես բաց թողել: Քանի՞ անգամ ես կարդացել, երկո՞ւ... չէ, երեք գուլյնի մատիտ եմ տեսնում: Աղել ու մաղել ես, քեզ ի՞նչ հարց տամ, որ ի՞նչ պարզենք...

Ի՞նչ պիտի պարզեինք, եթե երեք տարի պարզելով էինք գրադրված:

Հարցերն իմ մեջ էին ծագելու հետագայում, երբ կծանոթանայի համակարգի շուրջ ստեղծված գրականութիւնը հիմնական մասին: Ես ունեի բոլոր պատասխաններն ուսումնական մակարդակում: Կարդացածս ընդունել էի որպես վերին ճշմարտութիւն, կարծելով, թե ինչքան յով իմանամ այդ համակարգը, այնքան յով կխաղամ: Այն, որ խաղը դերասանի անձի պարագոքսն է, վաղուց է ասված: Ստանիսլավսկին, ունենալով դրա զգացումը որպես դերասան, ջանացել է համակարգել այն, դնել առօրյա ող-

Ղամտության հողին: Այս ենք ստացել մեր ուսումնական փորձասենյակում ու բեմում, տարբեր լրացումներով ու շեշտադրումներով: Գեղագիտության լեզվով, սրան կասենք խաղի ներքին ձևի կառուցում:

Այսօր, երբ մեկ դարից ավել է անցել «սիստեմի» կիրառման առաջին փորձերից (1912-13 թթ.) և ավելի քան վեց տասնամյակ իմ ուսումնառության շրջանից, արժե մտածել՝ հոգեբանություն, թե՞ գեղագիտություն, «բեմում գործելու գիտություն», թե՞ անձի խաղային ինքնաստեղծում: Մտածում ենք մի հարցի շուրջ առանց վերջնական պատասխանի հավակնություն:

Այդպիսին է մեր առարկայի բնույթը:

Խաղը բացատրված չէ որպես համակարգ: Գրականության մեջ և թատրոնական առօրյա լեզվում ամենաշատ հոյովովոդ այս բառը թեթև է հնչում, հունի իր ստույգ սահմանումը և ուսուցանելի չէ: Իսկ Ստանիսլավսկու «սիստեմը» բացատրելի և ուսուցանելի է. դիմում է խաղարկուի մտքին ու խղճին, թե բարոյակամային ինչ խնդրով է բեմ մտնելու, ինչ մղումով ու հեռանկարով, և ինչ վարքագիծ է մշակելու պայմանաբար առաջադրվող հանգամանքների հանդեպ կամ ինչ զաղափար է կրելու: Բայց մինչ օրս էլ հայտնի չէ՝ ինչպես են հաշտեցվում տեսությունն ու բեմը: Բեմը խաղի է հրավիրում և զգաստացնում միաժամանակ: Ձգտում ենք այնտեղ և զգուշանում: Լրջության ու անյրջության, տարերքի ու հավասարակշռության, ներշնչման ու չափի սահմանում ենք հայտնվում, և կա՞ այնտեղ համակարգող մի սկզբունք: Играть (խաղայ) բայը խոնարհվում է Ստանիսլավսկու հատորների բազում էջերում, բայց игра (խաղ) գոյականը չի գոյանում որպես ստորոգություն (կատեգորիա): Այսինքն՝ գանց է առնվում մի բան, որը հակում ունի գեղեցիկ լինելու և արվեստի նախասկզբունքներից մեկն է, եթե հիշենք Շիլլերի նամակները գեղեցկագիտության շուրջ:

Շրջանցելով այս, Ստանիսլավսկին շրջանցում է իր իսկ արվեստը, իրեն որպես դերասան և անձի ներկայության գեղագիտությունը:

Նկատի առնենք, որ «սիստեմը», ըստ շարադրանքի տիպի, բեմական հոգեբանության փորձերի գրառում է, ըստ էության՝ բեմին մոտենալու գիտակցված եղանակ և մտածելու հրավեր, ոչ թե դավանանք: Ի՞նչ է արժեքեյ այդ հրավերը հրավիրողի համար և ինչպե՞ս է ընդունվել, փորձերի մղել ու մեկնաբանվել:

Հեղինակն ինքը չի թաքցնում իր տարակուսանքները:

«Տարիներ շարունակ, փորձերին, սենյակներում, միջանցքներում, գրիմանոցներում, փողոցում հանդիպելիս ես քարոզում էի իմ credo-ն և՛ անարդյունք: Ինձ յսում էին հարգայից, լռում խորախորհուրդ, հեռանում և շնջում մեկմեկով՝ «ինչո՞ւ է սկսել վատ խաղալ»: Նրանք իրավացի էին: Ես իմ դերասանական ստեղծագործությունը ժամանակավորապես փոխարինել էի փորձարարությամբ, հետադիմել որպես դերասան <...> և մեծագույն կասկածանքով շարունակում էի իմ փորձերը, որոնք մեծավ մասամբ սխալ էին: Բայց ես չէի ուզում ու չէի կարող այլ կերպ աշխատել»¹:

«Սիստեմն» ստեղծողն ինքն է հիշեցնում, որ իր փորձը մտածելու հրավեր է: Բայց թատրոնի ու թատերական կրթության մարդկանցից քանի՞սն են հասկացել այդ:

Ստանիսլավսկու «սիստեմը» երկար ճանապարհ է անցել (1906-36 թթ.) մինչ գրքի վերածվելը և այդ ընթացքում ունեցել է քննադատներ, համակիրներ ու հետևորդներ: Քննադատներից ոմանք ծայրահեղ որակումներ են տվել, մյուսները (Գ.Շպետ, Լ.Վիգոտսկի) էսթետիկական և հոգեբանական սխալներ են տեսել, համակիրները խոնարհվել են, ինչպես խոնարհվում են յավ չհասկացված բանի առջև, իսկ հետևորդները դիմել են գործնական կիրառման, երբեմն անարդյունք, երբեմն էլ ստեղծագործաբար՝ սե-

փական ճշտումներով ու խմբագրումներով: Հեղինակը մեծ արդյունքի չի հասել գործնական առումով և, այնուամենայնիվ, առաջացրել է մեծ հետաքրքրություն ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև Արևմուտքում ու Միացյալ Նահանգներում: «Միստեմն» ընդունվել է որպես բեմական վերապրումի տեսություն, և հետևորդները փնտրել են անորոսային:

Ստանիսլավսկին ամենագեղեցիկ բնութագրումն է տալիս դերասանի արվեստին՝ «մարդկային ոգու կյանք», և որտե՞ղ է դա: Նա որոնում է այդ կյանքն անձի զգացմունքների տրամաբանության մեջ, առօրյա փորձի ճանապարհով, և բացահայտում է բեմում օրգանապես ճշմարիտ լինելու մեխանիզմը: Դա պայմանական վերաբերմունքն է կամ հակազդումը ենթագրվող իրականության հանդեպ՝ խաղային ինտենցիա իրենից բխող տրամաբանական քայլերով (ЛОГИКА ПОСТУПКОВ): Այս է «սիստեմի» էությունը, որ հանգեցրել է կենսական ճշմարտության բացարձակացմանը բեմում և արվեստագետին մոտեցրել փորձառական հոգեբանության սահմաններին: Եվ այսպես՝ օտար դռներ բախելով նա հայտնվել է ռուս ֆիզիոլոգներ Սեչենովի ու Պավլովի փորձերի շրջագծում, արժանանալով արվեստից դուրս մարդկանց հիացմանը: Ու՞ր մնաց այլևս «ոգու կյանքը»: Ասել, թե «Պավլովի ու Ստանիսլավսկու նպատակները համընկել են» (Լ. Օրբելի)², նշանակում է ընդունել, որ Ստանիսլավսկու «սիստեմը» գոտտ հոգեբանական հիմքի վրա է, ոչ էսթետիկական:

Այստեղ ճշմարտություն կա, բայց խնդիրը թվացածից ավելի նուրբ է: Բեմի պայմանականությունը բերում է իր էսթետիկան:

Այն ժամանակ, երբ Գեղարվեստական թատրոնի ստուգիալում առաջին փորձերն էին արվում ըստ «սիստեմի» (1912-13 թթ.), Կոլումբիայի համալսարանում Ջոն Ուոտսոնը կարդում էր իր առաջին դասախոսությունները վար-

քաղծի հոգեբանության (բիհեյվիորիզմ) տեսական հիմունքների շուրջ: Դա արտաքին դրդիչների հանդեպ մարդու զգացական հակազդման տեսական բացատրությունն էր այլ գործոններից (սոցիալական, բարոյական, էսթետիկական և այլ) դուրս³: Ստանիսլավսկին դրա գուլգաֆեո ճանապարհին էր և հայտնի չէ՝ տեղյակ էր Ուոտսոնի մտքերից: Նա փնտրում էր մարդկային վարքագիծը դեկավարելու ազդակներն ու միջոցները բեմական հանգամանքներում: Հայտնագործվում էր «հեծանիվը» երկու տեղում միաժամանակ, մեկն իրական հանգամանքներում, մյուսն իրականության մեջ պայմանականացված հանգամանքներում, այն է՝ «հեծանվորդն» առանց հեծանիվի՝ «ից է թե...» (“если бы...”): Ստանիսլավսկին նկատի ուներ նաև բարոյական ազդակները, և դրանով էլ նրա բնթագքն այլ էր՝ Ուոտսոնին գուլգաֆեո ու շեղրնթաց:

Չունենալով էսթետիկական հիմք իր ստուգիական փորձերում, Ստանիսլավսկին ուներ իր խարխուխ ժամանակի արվեստում: Նրա ուսմունքն իր ամբողջության մեջ տրամաբանական արդյունքն էր 19-րդ դարավերջի նատուրալիզմի ու հոգեբանական ռեալիզմի, նաև գրական քննադատության, որ հիմքում բարոյագիտական էր: Անմիջական ազդեցություն եվրոպական նատուրալիզմից Ստանիսլավսկին, թվում է, չի կրել (ուղևական ռեալիզմը բավական էր), բայց պատմականորեն այդ համատեքստում է նա իր փորձերով ու որոնումներով: Իր արտիստական երիտասարդության տարիներին, երբ ինքը դեռ հետևորդն էր խաղի ավանդական եղանակների, Փարիզում բեմ էր մտնում գրականության մեջ արդեն հաստատված նատուրալիզմը: Անդրե Անտուանն իր ստեղծած «Ազատ թատրոնում» (1887 թ.) էմիլ Զոլայի ազդեցության տակ էր և ավելին՝ մերժում էր ոչ միայն բեմական աքսեսուարի պայմանականությունը, այլև դերասանական մասնագիտացումը: Նա թատրոն էր ընդունել սիրողների և բեմա-

կան կերպարն ընդհուպ մոտեցնում էր նատուրալի: Հակադրված ժամանակի թատրոնի ավանդական ու սայոնային ձևերին, Անտուանր թարմացնում էր բեմր անմիջական ու անսպասելի ճշմարտությամբ՝ «չորրորդ պատ», կիսատոներ և շշուկներ, թիկունքով խաղ, ընդհանուր տեսարանների անհատականացում և միասնականացում ընդհանուր տոնայնության մեջ, խոսքի կենցաղային ոճ և այսպես՝ մինչև ծայրահեղ նյութականացում՝ մասվաճառի խանութում սպանդանոցից բերված տավարի կողր: Ի՞նչ էր մնում պայմանականությունից, եթե ոչ հեղինակային տեքստը՝ մշակված ու ամրակայված հյուսվածք, որ ինչ տոնայնության մեջ էլ դրվեր, դերասանի անձից դուրս էր ու թեյադրում էր պայմանական վարքագիծ: Ի վերջո այդ էլ հաղթահարվեց լեզվական նատուրալիզմով ու ժարգոնով, և ամեն ինչ՝ *a la vie* (ինչպես կյանք), մինչև որ կգտնվեր Ֆրանսիական բեմական խոսքի սկզբունքը՝ «ներհամաձայնություն գրական և խոսակցական լեզուների»⁴: Բոլոր դեպքերում նատուրալիզմը ժամանակի գեղարվեստական ուղղությունն էր և դրսևորվելու էր ոչ միայն Ֆրանսիական բեմում:

Անտուանի «Ազատ թատրոնի» բացումից երկու տարի հետո՝ 1889 թվին, Բեռլինում թատերական քննադատ Օտտո Բրահմը բացեց իր թատրոնը՝ «Ազատ բեմ», համանման ծրագրով. «ոչ թե օբյեկտիվ, այլ անհատական ճշմարտություն <...> կեցության բնական ուժերի ճանաչողություն»: Փորձերի ընթացքում ծագեց այն միտքը, որ հեղինակային տեքստը պատենչ է «կեցության բնական ուժի»⁵ առջև, որ մարդու բնահոգեկան վիճակը դուրս է գրավոր խոսքից, ուստի փորձը պետք է սկսել անմիջապես միզանսցենային վիճակից, տեքստի մոտավոր իմացությամբ, թեկուզ սեփական խոսքերով, և դրությունների յուրացումից հետո դիմել տեքստին: Բրահմը խնդիր էր դրել ազատել մարդուն իր ներքին արգելակներից և այն

կազմակերպվածքից, որ պայմանավորված էր անհատի հասարակական վիճակով, ի հայտ բերել նրա թաքնված հոգեկան ներկայությունը: Իր այս տարերային էքզիստենցիայից մով Բրահմի փորձում էր դերասանին դուրս բերել ընթերցողի վիճակից, հաղթահարել դերի և դերասանի միջև եղած հոգեբանական հեռավորությունը: Այստեղ արմատապես փոխվում էր խաղի սկզբունքը՝ ոչ թե խոսքից դրուժյուն, այլ դրուժյունից խոսք: Նպատակը բեմում կենսական հավաստիության հասնելն էր և գեղարվեստական իմաստի ստորադասումը հոգեկան իսկությունը: Այդ արվեստի սպառնչ բնութագրումը տվեց Գեորգ Զիմմեր Երկու բառով՝ «կիրառական հոգեբանություն կամ հոգեբանություն կիրառում»⁶:

Ինչ է մտածել Ստանիսլավսկին Բրահմի արվեստի մասին, նրա գրառումներում չի երևում, բայց ակնհայտ է սկզբունքների ընդհանրությունն արտատեքստային և արտաէսթետիկական միտվածության առումով: Դա պայմանավորված էր դարավերջի թատրոնի ընդհանուր ձգտումով՝ հնարավորինս մոտ լինել իրականությանը: Ճիշտ այդ ճանապարհին էր Մայնինգենի դուքսի թատրոնը Լյուդվիգ Քրոնեգկի ղեկավարությամբ, որ 1885-ին եղել էր Պետերբուրգում, 1890-ին՝ Մոսկվայում և հիացրել պատմական միջավայրի, զգեստների ու իրերի շոշափելի հավաստիությամբ, գանգվածային տեսարանների կենդանություն, անգամ բեմում սոսափող եղևնիների անտառի բույրով⁷: «Ես բաց չէի թողնում ոչ մի ներկայացում, գրել է Ստանիսլավսկին. — ոչ միայն դիտում, այլև ուսումնասիրում էի դրանք: Ես գնահատեցի այն յավր, որ բերեցին մայնինգենցիները, այն է՝ երկի հոգեկան էությունը բազալայտելու բեմական հնարները»⁸:

Այստեղից են սկսվում Ստանիսլավսկու որոնումները, որ յոթ տարվա ընթացքում հանգեցնում են Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծմանը (1898 թ.), դերասանի հոգե-

կան էութիւնը բեմական արդիւնքի վերածելու փորձերին և ի վերջո «սիստեմին», որ 1905-06 թվերին արդեն հասունանում էր բանավոր մակարդակում: Ուշագրավ է, որ 1905-ին, Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիայի բազմանը, Ստանիսլավսկին կարդում է զեկուցում Անտուանի տեսական սկզբունքների մասին⁹: Դա նախ մերժումն էր բեմական անձնավորման այն պատրաստի, կրկնվող ու ամրակայվող կերպաձևերի, որ Անտուանն անվանում էր *marque duposu* (տրված կնիք), և Ստանիսլավսկին անվանելու էր շտամպ: Իսկ եթե պատրաստ էր տեքստը (ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել), պետք էր ելնել ոչ թե բառից ու Փրագից, այլ ներքին պատճառից (*motif*): Անտուանի այս կռահումը ներշնչել էր նաև պոյսահայ Հին դերասան Մարտիրոս Մնակյանին, որ գրույցներ էր ունեցել Անտուանի հետ (1909 թ.) և խորհուրդ էր տալիս դերասանին՝ «պատճառը քննե...»¹⁰: Բայց սա շատ ավելի Հին սկզբունք էր, հայտնի Արիստոտելի «Պոետիկայից». խոսքի մեջ մարդն «ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում»¹¹: Ստանիսլավսկին կոնկրետացրել ու առարկայացրել է հարցը, ի հայտ բերել դրամայի սուբստանցը բեմում՝ ներկա պահը ներկա ժամանակով, որպես ակտիվ նախասկիզբ անձի բեմական ներկայութան մեջ: Սրանով է բեմական արվեստն առանձնանում գրականութունից, և այստեղ է «սիստեմի» բանական հատիկը: Բայց ահա Ստանիսլավսկու ստուդիական փորձերից անտեղյակ գրաքննադատ Յուլիոս Այխենվալդը հանդես էր եկել էքսցենտրիկ մի հայտարարութամբ (1913 թ.), թե թատրոնը գոյութիւն չունի որպես ինքնուրույն արվեստ՝ «անհուսալիորեն կառչած է գրականութանը», իսկ գրականութիւնը կարիք չունի տեսանելի ու լսելի ձևերի, հրապարակային ու հանդիսավոր միջնորդութան և իրականանում է «խոսքի աննյութ վրձինով, լռութան ու մենակութան մեջ»¹²: Այխենվալդը ճիշտ էր գրականագիտական տեսակետից,

իսկ թատերական քննադատությունը գրաքննադատության մի ճյուղն էր, չէր հանգել թատերագիտության, չուներ իր հասկացական ու եզրաբանական համակարգը¹³, և ոչ միայն գրաքննադատի, այլև թատրոնի մարդկանց համար պարզ չէր բեմական արվեստի սուբստանցը: Այս անորոշության մեջ էլ Այխենվալդի ընդդիմախոսները (Վ. Սախնովսկի, Ս. Գյագոյ, Դ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկի, Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո, Ֆ. Կոմիսարժևսկի և այլք) չկարողացան տեսականորեն հիմնավորել բեմական արվեստի ինքնուրույնությունը: Ստանիսլավսկին այս բանավեճին չէր մասնակցում: Նա իր անձով, Ֆիզիկապես և հոգեպես, կրում էր բեմական արվեստը և չէր պարզել դրա մետաֆիզիկան: Իր ամենանուրբ կռահումներում իսկ նա մնում էր փորձարար-հոգեբան: «Սիստեմը» ձևավորվում էր որպես աշխատանքի եղանակ, տեսական առումով դերասանի բեմական վարքագծի արտալեզվական քերականություն, որ իր միակողմանիությամբ հանդերձ (խաղի ու թատերայնության գանգառումով) մեզ հանգեցնում է բեմական արվեստի ներքին ձևի գաղափարին: Ստանիսլավսկին չի հանգել դրա տեսական սահմանումին, բայց տվել է դրա հնարավորությունը: Սա նրա որոնումների հեռանկարային արդյունքն է, մեր խնդրի տեսակետից ամենաէականը:

Ստանիսլավսկու օրագրածև շարագրանքում մոտավոր գծերով առկա է և հստակված չէ տեսական շերտը: Եթե հստակվի էլ, միևնույն է՝ դա հոգեբանական տեսություն է: Համոզված, որ բեմական վարքագծի հոգեբանական հավաստիությունը բավական չէ արվեստի հասնելու համար, Ստանիսլավսկին բարոյագիտություն է ներարկել իր «սիստեմին»: Չունենալով էսթետիկական հիմք, նա էթիկական հիմք է որոնել և հայտնագործել է իր բարոյահոգեբանական կատեգորիան՝ «գերխնդիրը»: Ինչ է դա, եթե ոչ հեղինակի բարոյահասարական իդեալի գիտակցումը բեմա-

կան յուշի ներքո: Դրա հիմքում 19-րդ դարի ոռու գրականութունն է և գրականութունից եյնող գեղանկարչութունը, որ Այեքսանդր Իվանովից մինչև պերեդվիժնիկներ սյուժետային-միզանսցենային է և բարոյահոգեբանական առումով տեսանելի: Այս համատեքստում են Լև Տոլստոյն իր բարոյագիտությամբ և ամբողջ ոռուսական արձակը: Ստանիսլավսկին, որպես ոռու մարդ և ոռու մշակույթի ծնունդ, արվեստում որոնել է ամենից ավելի բարոյական իդեալներ, արվեստը՝ գոլտ բարոյական արժեքներում, արտիստին՝ բարոյապես կատարյալ անհատների մեջ և ձևակերպել է իր հավատո հանգանակը. «սիրիր արվեստը քեզանում, ոչ թե քեզ արվեստում»: Բայց հնարավոր էր դուրս քաշել ինքնահիացումը դերասանի հոգուց, եթե դերասանը ինքն իր նյութն է ու գործիքը, եթե նա սիրում է իր զգացմունքներն ու իր անձր դարդասենյակի հայելու առջև: Նույնացնելով բարին ու գեղեցիկը, Ստանիսլավսկին դերասանի անձի մեջ փնտրել է «առաքյալին գեղեցիկ ու ճշմարտության» և... դեմ է առել քաղքենուն՝ թատրոնի սոցիալական հենարանին: Նրան օր ու գիշեր հանգիստ չի տվել քաղքենու ներկայութունը թատրոնում ու թատրոնի շուրջը, և հանուն «ոգու կյանքի» ձեռքն է առել խարագանը, թե «տուն իմ տուն աղօթից կոչեսցի...»:

Անցել է «սիստեմի» ստուգիական կիրառման տասնմեկ ամիսը, և Ստանիսլավսկին գրել է. «Կարծում էի՝ մեր գրեթե մեկ տարվա աշխատանքը հանգեցնելու է ինձ ներշնչման, բայց ցավոք այս առումով «սիստեմը» չարդարացրեց իմ սպասելիքը»¹⁴: Թվում է, եթե ոչ տասնմեկ ամիսը, գոնե տասը տարին բավական էր եզրակացության համար, բայց ահա տասը տարի անց (1922 թ.) Ստանիսլավսկին իրեն զգացել է փակուղու առջև: «Իմ և խմբի միջև պատենչ գոյացավ <...> Դերասանների համար դժվար էր ինձ հետ աշխատելը, ինձ համար՝ նրանց հետ աշխատելը <...> փորձված արտիստներից ոմանք սովո-

րեցին կենտրոնանայ ըստ «սիստեմի» և սկսեցին ավելի մշակված (отделкой) ներկայացնել իրենց նախկին սխալները¹⁵: Սիստեմն ըմբռնվել էր ավելի շատ յսածով (понаслышке), ուստի մինչ օրս ցուլց չի տվել սպասվելիք արդյունքը»¹⁶: Պարզ է, «սիստեմը» դեռ բանավոր բացատրությունների մակարդակում էր: Ծրագրի ձևով շարադրված ընդհանուր գրություններն ամեն մեկի ձեռքին չէին:

«Սիստեմը» նաև գիտական քննադատության էր հանդիպել: Առաջին քննադատը յեզվաբան, փիլիսոփա, Հոգեբան և գեղագետ Գուստավ Շպետն էր՝ ամենահեղինակավոր դեմքերից մեկը ռուս գիտական միջավայրում և ամենահեղինակավորը թատրոնի գեղարվեստական խորհրդում: Ստանիսլավսկին այս մասին լռում է: Ինչպես նկատեցինք, նա իր երկրորդ խոստովանությունն արել է ստուգիական փորձերի տասներորդ տարում: Այդ նույն տարում էլ տպագրվել է Շպետի ընդարձակ հոդվածը, որտեղ Ստանիսլավսկու անունը չի տրվում և չի տրվում որևէ անուն, բայց պարզ է՝ նկատի է առնված «սիստեմի» շուրջ ստեղծված իրավիճակը: Հոգեբան փիլիսոփան մերժում է զգացմունքը որպես արվեստի ինքնին բովանդակություն: Նա անհնար չի համարում բեմական ապրումը, բայց անհեթեթ է համարում արվեստի գնահատումն այդ չափանիշով («нелепа расценка игры»)¹⁷: Ստանիսլավսկին որքանով էր պատրաստ բանավեճի, եթե ասում էր՝ «ինձ հասկացան գլխով, ոչ թե զգացմունքով»¹⁸: Իսկ ստեղծագործական նահանջը, որ հրաշալիորեն գիտակցում էր ինքը, արդյո՞ք ժամանակավոր էր: Հետամուտ «ճշմարտության զգացմանն ու հավատին», գործի դնելով «Հոգեկան կյանքի շարժիչները», նա իրենում իսկ կանխել էր խաղային տարերքը և ի վերջո... ներկայացման պահին կանգ առավ ու ձեռքը տարավ սրտին:

Դա տեղի ունեցավ 1928-ի հոկտեմբերի 29-ի երեկոյան, թատրոնի երեսնամյակի հանդեսի երկրորդ օրը, «Երեք

քույր» պիեսի ներկայացման առաջին գործողությունում¹⁹:

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

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

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

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

Հիվանդանոցում, տասներորդ օրը, սիրտը երկրորդ հարվածն է կրում: Առավել ծանր է յինում երրորդ հարվածը, որ արդեն ֆիզիկական չէր: Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատի արվեստի բաժնում լսվում է

մարքսիստ թատերագետ Պավել Նովիցկու գեկուլցումը՝ «ՄԳԹ հոբելյանի սոցիոլոգիան», ուր քննադատվում է Ստանիսլավսկու և՛ արվեստը, և՛ «սիստեմը» որպես միատիպական ու իդեալիստական, «դարաշրջանից օտարված»²²: Իսկ կոմունիստական երիտասարդուլթյան օրաթերթը հրապարակում է ոմն ակտիվիստ Իվան Զվեզդիչի մեկնաբանությունը՝ «ՄԳԹ հոբելյանը մարքսիստական թատերագիտության դատաստանի առջև»²³: Որակումներն անհեթեթ էին, առարկելը վտանգավոր, մնում էր փրկել արտիստի կյանքը:

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

Պատճառը գուցե «սիստեմը» չէր, բայց «սիստեմն» էր պատճառը, որ 1934 թվից Ստանիսլավսկին չմտավ այլևս իր թատրոնը: Նա շարունակեց իր աշխատանքը օպերա-դրամատիկական ստուդիայում, երեկոները փակվելով Լեոնտևյան նրբանցքի իր տանը, որպեսզի ավարտին հասցնի «սիստեմը»: Այցելուներին ընդունել է պատշաճորեն, բարեկիրթ ժպիտով, բայց և չի թաքցրել իր մուսյու մտքերը, դժգոհությունը նախկին աշակերտներից, որ չեն հասկանում իրեն, անկեղծ չեն, դավաճանել են իրեն և այլն, և այլն: Վերապահումներով է խոսել իր նախկին աշակերտի՝ Վախթանգովի մասին, որ տասներկու տարի առաջ էր վախճանվել: Գեղարվեստական թատրոնի մասին ասել է, որ «դժվար չրջան է ապրում, ճգնաժամի եզրին է»²⁴: Ինչո՞ւ: Թատրոնը չէր ընդունել «սիստեմը»: Հույսը հիմա անգլերեն թարգմանությունն էր, որ հրատարակվելու էր Միացյալ Նահանգներում: Թարգմանությունը ձեռնարկել էր իր ամերիկյան բարեկամուհին՝ էլիզաբեթ Հեփբուգը, որ օր-օրի հետևել է գործի ընթացքին, մեկ առ մեկ ստանալով գիշերը գրված էջերը: «Ինձ սարսափեցնում է,— գրել է նա,— որ դու քեզանից քամում ես այս գիրքն ուղ գիշերներին, երբ այլևս ի վիճակի չես աշխատելու և

տեսնելու արվածի արդյունքը»²⁵: Նա գգացել է, որ այս մարդու հոգեկան դրամայում ոչ միայն անձի ու միջավայրի, այլև ստեղծագործողի ու հետազոտողի չխոստովանված հակասությունն է: Գիտական նպատակներ չհետապնդելով նա գիտություն չավիղն էր ընկել ու տարակուսում էր. «Գրում ու մտածում եմ, թե պե՞տք է այս ամենը <...> Մի քանի տարի, և այս գիրքը հնացած կլինի, ես ընդառաջ կգնամ մեկ այլ նորություն, եթե ապրեմ»²⁶:

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

Գրքի ռուսերեն տարբերակը նա ավարտին հասցրեց գաղափարական հարկադրանքի ու պետական ահաբեկչություն ամենաձանր շրջանում (1937 թ.)²⁷: Գաղափարական սուլքեր տալ չէր կարող, պաշտոնական գաղափարասուսություն չէր տիրապետում: Բայց դրա փոխարեն նա ուներ իր բարոյագաղափարական հավատամքը և այդ էր չեչտում գրքի նախավերջին՝ 15-րդ գլխում. «Գերխնդիր»: Գաղափարական գրաքննիչը կանգ էր առել վերջին գլխի վրա ողջամիտ մի պահանջով՝ բացատրել ինտուիցիա և ենթագիտակցություն հասկացությունները, կամ՝ «ի՞նչ ասել է գեղարվեստական հոտառություն, ինչո՞ւմ է դա արտահայտվում»²⁸: Տրամաբանական էր այս պահանջը: «Միստեմը» կառուցված էր ամբողջապես ողջամտության հողի վրա, ենթագիտակցականի գաղափարն այդտեղ չէր արդարանում, և գրաքննիչը ձեռքը դրել էր թույլ երակին: Հեղինակը պատրաստ չէր ոչ իրականացնելու նրա պահանջը, ոչ էլ բանավիճելու: Մնում էր արտիստի անօգնական արդարացումը. «Ինչ որ բան ներքուստ տիրապետում է մեզ, և մենք հաշիվ չենք տալիս, թե ինչ է կատարվում մեզ հետ»²⁹:

1938-ի հուլիսի 10-ին նա տեսավ իր գրքի շարվածքը և հատվածներ գրական մամուլում: Կարդաց ու հոգոց քաշեց:

– Ի՞նչ անհետաքրքիր է սա³⁰:

Ի՞նչ է մտածել, չգիտենք:

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

Կիրառական հոգեբանության դասընթացն առաջին գրքով, անկախ որոշ ներքին հակասություններից, ամբողջանում ու փակվում է: Երկրորդ գիրքը, որ կազմված է առանց որոշակի սկզբունքի, այլևս հոգեբանությունն չէ: Դա կերպաձևման արտաքին միջոցների բացատրությունն է առանձին-առանձին՝ տոն, պլաստիկա, տեմպառիթմ և այլն: Սա արդեն ֆրանսիական դպրոցն է, որ ռուս միջավայրում յուրացվել էր իշխան Սերգեյ Վոլկոնսկու աշխատություններով³¹: Ինչպե՞ս են արտաքին միջոցները հարմարեցվելու «հոգեկան կյանքի շարժիչներին», որտե՞ղ է կայր, ո՞րն է ամբողջացյալը (ինտեգրալ) որպես բեմական գործողության էսթետիկական կարգավորիչ: Այստեղ է կանգ առել «ոգու կյանքը» որոնողի միտքը: Իսկ ենթագիտակցության խնդրի վրա գրաքննիչը կանգ չէր առնի, եթե հոգու կյանքը նյութականորեն դիտողի աշխատությունում չգործածվեր «ոգի» (ДУХ) բառը: Եվ արվեստագետն այստեղ պատասխան չունեի: «Կան ստեղծագործական գագացողություններ, – ասում էր նա, – և եթե գիտակցենք մեր գործողություններն այդ պահերին, չենք համարձակվի դրանք վերարտադրել այնպես, ինչպես ի հայտ

ենք բերում»³²: Այսպես խոսել նշանակում էր հրաժարվել բեմական զգացմունքների կառավարման որևէ գիտակրգված եղանակից: Մնում է մտածել, թե իսկապես ինչ կարող էր նշանակել հեղինակի վերջին խոսքը:

* * *

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

Ռուս մեկնաբանների շարքում առանձնանում է հոգեբան-գեղագետ Լև Վիգոտսկին: Ստանիսլավսկու հայեցակետը նա քննում է Դիդրոյի «Դերասանի պարագոքսի» լույսի ներքո և բեմական վերապրումը բացատրում է ոչ կենսաբանորեն, այլ որպես անհատի բարոյահասարակական ձգտում: «Ստանիսլավսկու հոգեբանական նատուրա-

լիզմը, – գրում է նա,– ծառայում է բոլորովին այլ ոճաբանության»³⁷: Վիգոտսկին հանգեցնում է բեմական գգաչմունքի թերևս ամենաճշմարիտ բնութագրին՝ «դերասանի անձի սահմաններից դուրս», որ նշանակում է գգաչմունքի իդեալականացում ըստ դրամատուրգիական երկի հասարակական բովանդակության:

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

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

Ռուս մեկնաբանները հիմնականում անվերապահ են «սիստեմի» հանդեպ և ջանում են ամեն գնով ապացուցել իրենց վարդապետի հանճարեղությունը, ոմանք էլ գաղափարական հակառակորդներ են տեսնում «սիստեմի» արտասահմանյան քննադատների մեջ⁴⁰: Գիտության օգտին

չէ այս մոտեցումը: Գիտութեան օգտին չէ նաև, երբ հիմնավորումները փնտրվում են «սիստեմից» դուրս՝ Ստանիսլավսկու տարբեր դատողութիւններում և գեղարվեստական որոնումներում, որոնք հրաշայիտրեն ներկայացված են «Իմ կյանքն արվեստում» հուշագրութեան մեջ և կապ չունեն կիրառական հոգեբանութեան հետ:

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

Հուշագրութեան մեջ, խոսելով «սիստեմի» անարդյունք կիրառման մասին, Ստանիսլավսկին չունի որևէ ակնարկ իր ստուգիական փորձերի էութեան ու սկզբունքի մասին: Այստեղ չի երևում «սիստեմը» որպես հայեցակետ, չկա այդ տեսակետից դիտված որևէ բեմական դեպք, խաղային դրվագ, դրական կամ բացասական առումով: Հեղինակը պարզ ասում է, որ արդյունքի չի հասել և թատրոնում էլ դիմադրութեան է հանդիպել: Նա այստեղ որևէ ակնարկ չունի, թե իր «Կյանքն արվեստում» գիրքն սկիզբն է «սիստեմի»: Եվ միայն տասնհինգ տարի հետո գրում է. «Ես մտահոգացել եմ մի մեծ, բազմազատոր աշխատութիւն դերասանի վարպետութեան մասին, այսպես կոչված, «Ստանիսլավսկու սիստեմ»: Արդեն հրապարակված «Իմ կյանքն արվեստում» գիրքը դրա առաջին հատորն է՝ նախաբանը»⁴¹:

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

Հարցն այստեղ այլ բովանդակութիւն է ստանում: Ստանիսլավսկու գրական ժառանգութիւնն ամբողջութեամբ, ներառյալ գրառումները, հոդվածները, նամակները, կազմում են նրա ուսմունքը (ռուսերեն՝ учение): Ռուս մեկնաբաններն այս բառը հաճախ գործածում են система (համակարգ) բառի փոխարեն կամ փոխնիփոխ, և հաս-

կացուցիցները չփոխվում են: Այս անորոշության դիրքից էլ քննադատվում են այն մեկնաբանները, ովքեր «սխտեմ» ասելով հասկանում են առաջին մասը՝ այն, ինչը վերաբերում է դերասանի հոգեբանական աշխատանքին: Բայց սա է, որ մտածված է որպես համակարգ՝ տարրերի փոխադասարանական հարաբերություններով ամբողջություն մեջ: Իսկ ուսմունքը (учение) ներփակ չէ. դա Ստանիսլավսկու գեղարվեստական աշխարհայացքի ամբողջությունն է, որ կարող է ենթադրել տարբեր համակարգերի համադրում (և այդպես է), և չպետք է շփոթել այդ իր մասնակի դրսևորման՝ «սխտեմի» հետ: Ամերիկյան մեկնաբանները կողմնորոշվել են մեկ բառով՝ method, և «սխտեմի» որոշ ներքին շեղումներ տեսանելի են դարձել: Ստրասբերգը ճիշտ էլ ընդունել է առաջին մասը որպես մեթոդ՝ այն, ինչը համեմատաբար անհակասական է ներկայանում 1936 թվի անգլերեն հրատարակությամբ: Գալով տարբեր բանավեճերին, պետք է նկատենք, որ հակասությունը ոչ այնքան «վաղ» Ստանիսլավսկու և «ուշ» Ստանիսլավսկու միջև է, արքան արտիստի և տեսաբանի:

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

Ռուս մեկնաբանները չե՞ն կարողանում, թե չեն ուզում տեսնել այս տեսանելի տարբերությունը:

Դիմենք հոգեվերլուծաբանին:

«Երբ մենք քննում ենք հոգեբանության հարաբերությունն արվեստի հետ, — գրում է Գուստավ Յունգը, — կարող ենք նկատի ունենալ միայն մեկ հայեցակետ՝ այն, ինչ վերաբերում է հոգեբանությանը <...> հոգեբանն ինչ էլ ասի արվեստի մասին, վերաբերելու է միայն ստեղծման

պրոցեսին, ոչ թե ներքին էությանը: Նա չի կարող բացատրել արվեստը...»⁴²:

Մեկնաբանները երկրորդ սխալն են գործում, երբ Գեղարվեստական թատրոնն ուղղակիորեն կապում են «սիստեմի» հետ: Այդ կապն անուղղակի է: «Սիստեմը» որոշակիորեն արդյունքն է ռուսական ռեալիզմի, նաև Գեղարվեստական թատրոնի գեղագիտության, բայց թատրոնը «սիստեմի» արդյունքը չէ: Թատրոնն ստեղծվել է ստուգիական փորձերից տասնհինգ տարի առաջ (1898 թ.): Նկատի առնենք նաև այդ փորձերին մասնակից Վախթանգովի վերաբերմունքը: Նա տարրանջատել է Ստանիսլավսկու ռեալիզմը և Գեղարվեստական թատրոնի էսթետիկան: Հայտնի է նաև, որ առաջին ստուգիական մեծ արդյունք չի տվել: Երկրորդի շրջանավարտները եղել են Վախթանգ Մչեղիշվիլու աշակերտները՝ Նիկոլայ Խմելյովը, Ալյա Տարասովան, Միխայիլ Յանչինը, Անաստասիա Զուևան՝ տարբեր խառնվածքի ու ոճի դերասաններ: Դժվար է ասել՝ նրանք նախկին վարպետների փո՞րձն էին բերում, թե «սիստեմն» էր նրանց միտք ու տաղանդ տվել: Ստուգիական փորձի ամենաուղղափառ հետևորդը եղավ Միխայիլ Կեդրովը՝ Ստանիսլավսկու առաջին օգնականը «սիստեմը» գրքի վերածելու գործում, որ արվեստում չստեղծեց մեծ եղանակներ և ապավինեց պաշտոնապես ընդունված ուղղությանը՝ սոցոեալիզմին:

Ստանիսլավսկու անվան ու արվեստի օգտին չէր այն, ինչ կատարվեց նրա ռեալիզմի շուրջ հետագայում: «Սիստեմն» ընդունվեց և պարտադրվեց որպես բարոյա-գեղագիտական դավանանք ու վերածվեց «ավետարանի» ստալինյան մոնոկոնցեպտուալիզմի շրջանում, երբ լուրաքանչ-լուր բնագավառում գործելու էր մեկ սկզբունք և պաշտվելու մեկ հեղինակություն: Գրականության մեջ և արվեստում միակն ու անվիճելի լինելու էր կյանքի արտացոլումն իր լուսավոր կողմերով և դրական հեռանկա-

րում: Ստանիսլավսկու բարոյահոգեբանական դոկտրինան դժվար չէր ծառայեցնել բարոյա-քաղաքական նպատակների և պաշտոնական յավատեսությանը:

Ստանիսլավսկին չէր նախատեսել ու չէր կարող կռահել այդ:

Ստանիսլավսկին մեծարված անուն է Արևմուտքում ու Միացյալ նահանգներում: Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացումները մեծ տպավորություն են թողել Բեռլինում, Լայպցիգում, Վիեննայում, Նյու Յորքում (1906 թ., 1922-24 թթ., 1928 թ.), բայց դա Ստանիսլավսկու արվեստի տպավորությունն է եղել, ոչ տեսություն: Հետաքրքրությունը «սիստեմի» հանդեպ դրա արդյունքն է, և սկսվել է 1936 թ. անգլերեն հրատարակությամբ, որը խորություն էր բերում ամերիկյան թատրոնի գործիչները: Այստեղ առաջին տեղում է Լի Ստրասբերգը նյույորքյան իր ստուգիայով, 40-ական թվականներից մինչև 80-ական թվականների սկիզբը, նույն շրջանում և մինչև 90-ական թվականները՝ Ստեյյա Ադլերը, ապա Ռոբերտ Հետմոնը, Սոնյա Մուրը և այլք: Վերաբերմունքը «սիստեմի» հանդեպ հակասական է եղել: Ստրասբերգը, ինչպես երևում է Հետմոնի հետ ունեցած զրույցներից, որոշ վերապահումներ է ունեցել: Նա հիշեցնում է, որ Ստանիսլավսկուն վերագրվող շատ սկզբունքներ նախկինում էլ գիտակցվել են, թեպետ չեն ամբողջացվել: «Ստանիսլավսկու մեթոդը սիստեմ չէ, – ասում է նա. – այնտեղից փոխառված շատ բան էս հարմարացրել եմ իմ սեփական փորձին (something of my own work)»⁴³: Այնուամենայնիվ Ստրասբերգը մնացել է ուղղափառ ստանիսլավսկիական: Նա որպես սկզբունք բնութագրում է գերասանի հոգեբանական աշխատանքը՝ այն, ինչն ամբողջական ու համակարգված է 1936 թվի անգլերեն հրատարակության մեջ: Արտաքին կերպաձևերին առնչվող ակնարկները նա «սիստեմից» դուրս է համարել:

Այս խնդրի շուրջ բանավեճ է ծագել Ստրասբերգի և Ստեյյա Ադյերի միջև, որին հետագայում անդրադարձել է Շարոն-Մարիա Կարնիկեն իր յուրահատուկ բացատրությամբ, թե հակասությունը վաղ Ստանիսլավսկու և ուշ Ստանիսլավսկու շուրջն է։ Այն, ինչ Կարնիկեն համարում է «ուշ», գործի երկրորդ՝ անսխտեմ ու անավարտ մասն է, որ Ստանիսլավսկին չի հանձնել հրատարակության։ Հակասությունները մնացել են չլուծված։

Բոլոր հարցերը մեկնաբանները քննել են գործնական տեսակետից, առանց գիտական հիմնավորումների, և այս տակնուզուլուս վիճակը ժամանակին (1957 թ.) առիթ է տվել մի մեծ բանավեճի, որ կազմակերպել է դերասան, բեմագրիչ և թատերական մանկավարժ, «սխտեմը» որպես աշխատանքի եղանակ յրջորեն քննող Ռոբերտ Լյուիսը։ Նա իր գործունեությունն սկսել էր Ստրասբերգի հետ և 1947-ին առանձնացել ու ստեղծել էր իր ստուգիան ու թատրոնը։ Բանավեճն առիթ է տվել Լյուիսի «Մեթո՞դ, թե խելագարություն» (“Method-or Madness”) գրքին, որ տպագրվել է հաջորդ տարի՝ 1958-ին, Նյու Յորքում։ Լյուիսը բազում տարբերություններ ու հակասություններ էր տեսնում ինչպես ջատագովների, այնպես էլ մերժողների դատողություններում, օգտակար և անօգուտ (“...many different interpretations, some successful and some less so”)⁴⁴։ Իրողությունն այն էր, որ «սխտեմի» շուրջ չկար սխտեմավորված մտածողություն, և Լյուիսն այս իրավիճակը բնութագրեց մեկ բառով՝ «խելագարություն»։ Լյուիսը դեմ էր «սխտեմի» ինչպես մոլեռանդ ջատագովներին, այնպես էլ թանձրամիտ (lumped) բնդդիմացողներին։ Լյուիսի գրքից յոթ տարի անց՝ 1965 թվին հրապարակվեց Ստրասբերգի փորձի բնդարձակ գրառումը Ռոբերտ Հետմոնի ձեռքով, ապա՝ Սոնյա Մուրի մատչելի ձեռնարկները և այլն։ Այս ամենի հիման վրա Կարնիկեն մեծ ջանասիրությամբ ու

եռանդով շարունակում է քարոզել Ստանիսլավսկու «սիստեմն» ու գաղափարները մինչ օրս:

Ստանիսլավսկուն Հարևանցիորեն է անդրադառնում Հոգեբան-Թատերագետ Գյենն Վիյսոնը: Նրա մոտեցումը բացարձակորեն դուրս է գեղագիտությունից: Հոգեբանությունը նա ոչ արվեստի, ոչ էլ ստեղծագործության վրա է տարածում, այլ արհեստի և աշխատանքային բնավորություն: Տպավորությունն այնպիսին է, թե նա այնքան էլ լավ չի կարգացել Ստանիսլավսկու աշխատությունը, այլ լապես կօգտվեր իր խնդրին ծառայող դրույթներից, հատկապես առաջին գրքից, ուր արծարծվում է իրեն գրադեցնող գլխավոր հարցը՝ բեմական հոլզումը: Այստեղ, ինչպես կտեսնենք, Ստանիսլավսկու փորձերը շատ ավելին են ասում, քան Վիյսոնի խորհուրդները: Անդրադառնալով Ստրասբերգին, Վիյսոնը նկատում է, որ Ստանիսլավսկուց եկող նրա եղանակները կիրառելի են կենցաղային-Հոգեբանական պիեսների բեմադրություններում և ավելի շատ կինոյին են նպաստել⁴⁷, որտեղ դերասանը դրսևորվում է մարդկային ակնհայտ նկարագրով և հավասարվում է նատուրալի, երբեմն չառանձնանալով իր հետ նկարահանվող պատահական մեկից:

Արևմտեվրոպական բեմերի գրեթե բոլոր նշանավոր գործիչներն իրենց մեմոարային և այլ կարգի դատողություններում չեն մոռանում ոուս բեմի մեծ բարենորոգչի անունը, բայց «սիստեմի» նրանց ըմբռնումը մոտավոր ու ընդհանուր է, և բացակայում է քննական վերաբերմունքը: Գլխավոր ու ելակետային սկզբունքն այնքան էլ հստակ չէ կարծիքներում ու դատողություններում: Ինչպես սրամտորեն նկատել է Սմելյանսկին, «սիստեմը» շատերին հասել է «օդային ճանապարհով»: Բոլորը չէ, որ ամբողջությամբ կարգացել են այս երկարաբան ու կենցաղայնության միտող տրամախոսությունների շարքը: Շատերը դատում են ինչ-որ հատվածների կամ լսածների հիման

վրա, կարգացողներն էլ հետևողական չեն գտնվել ու կորցրել են միջանցիկ թելը: Շատերն էլ յուրացրել են սկզբունքը և Ստանիսլավսկու անունը չեն տալիս: Պիտեր Բրուքն օրինակ՝ չրջանառություն է դրել «մեռած թատրոն» (deadly theatre) հասկացությունը⁴⁵ և չի ակնարկում ոչ Անտուանի ասած «տրված կնիքը», ոչ էլ Ստանիսլավսկուն, որ նույն այդ երևույթն է մերժել շտամպ բառով: Իսկ նրանք, ովքեր ուշադիր են կարդացել, իրենց սկզբունքային առարկություններն ունեն: Ջոն Գրիգորին, օրինակ, նկատել է, որ «առաջարվող հանգամանքների» և զգացմունքների տրամաբանությամբ կարելի է մոտենալ դրամային, բայց ոչ կատակերգությանը: Կատակերգություններ կան, որտեղ իրադրությունը հորինվում է գրոյական կետից կամ իրերի տրամաբանությանը հակառակ վիճակից, իսկ «սիստեմը» պարագոքաներ չի ընդունում: «Սիստեմը» չի մոտենում նաև զգացմունքների պոետականացմանը, իսկ չափածո տեքստի հանդիպելիս պատասխան չունենք: Արդարացված է Մայքլ Ռեդգրեյվի կարծիքը, որ «սիստեմով» անհնար է մոտենալ Շեքսպիրին: Այս կարծիքին է նաև Ռոբերտ Լյուիսը, վկայաբերելով Ջոն Բարրիմորի և Գրիգորի դերակատարումները:

«Սիստեմի» հանդեպ գրեթե անվերապահ են ամերիկյան թատրոնի և կինոյի գործիչները:

Ամերիկյան թատրոնի երկիրը չէ, ինչպես Անգլիան կամ Ֆրանսիան: Սա կինոյի երկիրն է, և այստեղ է Ստանիսլավսկուն անվերապահորեն ընդունելու հիմքը: Ստրասբերգն ու նրա հետևորդները կինոաստղեր են պատրաստել: Դա բնական է, եթե նկատի առնենք կինոյի բնույթը որպես կենդանի իրականության առանձնահատուկ ընկալում՝ դիտակետերի ու պատկերային կապակցումների (մոնտաժ) խաղ, որտեղ դերասանը գործող սուբյեկտ չէ, ինչպես բեմում, այլ դիտվող օբյեկտ, որ ներկայանալու է իրական ու իրային: Այստեղ նրա առջև դրվում է բնահոգեկան հա-

վաստիության խնդիր, որ այլ գեղագիտություն է: «Նկարահանվել, ոչ թե խաղալ», ասել է Սերգեյ Յուրսկին⁴⁶, երբ տեսել է իր առաջին փորձի արդյունքն էկրանում: Նկարահանված դերասանը կարող է գործող սուբյեկտի տպավորություն թողնել, բայց դա պատրանք է, ոչ թե անձի խաղային ներկայություն: Դա ունի իր դժվարությունները բեմում վարպետացած դերասանի համար, նաև դյուրությունները, երբ պատահական մեկը տպավորություն է թողնում դերասանի կողքին: Հեշտ է, եթե չկա անձերի շփման և գործողության անընդմիջությունը պահելու խնդիր, երբ դա մոնտաժով է ստեղծվում ու ռիթմավորվում: Դա խաղային ռիթմ չէ, այլ պատկերաժամանակային կառույց, որին դերասանը մասնակցություն չունի և տեսնելով իրեն զարմանում է, թե ինչ է արել իր կարողությունից վեր: Եվ կա մի հաղթահարելի, բեմին վարժվածի համար անընդունելի դժվարություն. լինել Ֆիզիոլոգիապես բնական: Եվ այնուամենայնիվ «սիստեմի» կիրառումը նման «խաղի» մեջ մեծ կարողություն ու ջանք չի պահանջում, և դյուրացրել է դերասանի գործը կինոյում:

Այսպիսով, Ստանիսլավսկու «սիստեմը» 21-րդ դար է մտել ոչ բեմական որոնումների, այլ կինոտեխնիկայի զարգացման շնորհիվ և ի հայտ բերել իր նորագույն կիրառողներին:

«Սիստեմի» ամենահետևողական քարոզչուհի միսիս Կարնիկեից հետո ասպարեզ մտավ իրեն ու իր դպրոցը ռեկլամող տիկին Իվանա Չաբբաքը «տասներկու քայլ դեպի Հոլիվուդ» հայտարարությամբ: Նրա տասներկու դասից է կազմված «Դերասանի կարողությունը» (2004 թ.): Այս ուսումնական ձեռնարկը կարծես նախատեսում է թատերական կրթությունը, բայց ծնունդ է տվել նոր կինոաստղերի: «Այս գիրքը կօգնի ձեզ բացահայտելու ձեզանում հանճարեղ (° – Հ.Հ.) դերասանին», – գրել է

«Լոս Անջելես թայմզի» թատերական մեկնաբանը: Բայց ինչն^օւ անպայման «հանճարեղ»: Ի^օնչ կասեր այստեղ իր գրքի շարվածքին հարցականորեն նալող Կոնստանտին Սերգեևիչը: Այս գրքի ներածութունում թեթևակիորեն տրվում է Ստանիսլավսկու անունը, բայց բոլոր «տասներկու քայլերը» ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ «սիստեմի» ստեղծագործական պարզեցումն ու մեկնությունը: Տիկինը գրում է, որ «դերասանի խաղի անբաժանելի մասն են կազմում մարդու սեփական ապրումների ուսումնասիրությունն ու ըմբռնումը, և դա հանրահայտ ճշմարտություն է շնորհիվ Ստանիսլավսկու»: Դրանից Հետո արժե^օ ասել, թե իր մեթոդը «տարբեր է նախորդ բոլոր մեթոդներից: Ինչն^օվ: «Նրանով, – ասում է, – որ ես սովորեցնում եմ դերասանին քննել սեփական հույզերը ոչ որպես վերջնական արդյունք, այլ նպատակին հասնելու եղանակ»⁴⁷: Այս դատողությունը պարզ շարունակությունն է Ստանիսլավսկու գրքի «Էմոցիոնալ հիշողություն» գլխի: Սկզբունքը սակայն այլ կերպ է զարգացվում՝ հանգեցվում է Ֆիզիոլոգիական հիշողության, հասցվում այկոհոլիզմի, սեքսի, հետապնդման, սարսափի, սպանության ու կաթվածահարության գիտակցմանը: Դերասանն այստեղ վերջնականապես հասցվում ու դիտվում է որպես Ֆիզիոլոգիական օբյեկտ, որ գուցե պետք է նյարդեր կեղեքող ֆիլմեր արտադրող ամեն օպերատորի, բայց ոչ թատրոնին:

Իվանա Չաբբաքի կիրառական հոգեֆիզիոլոգիան իր դրական կողմերում էլ ազատ չէ նախորդ փորձերի ու տեսությունների պակասություններից: Դժվար չէ բեմում, կամ կինո և հեռուստատեսության խցիկի առջև հասնել վիճակների օրգանականության, բայց որքանն^օվ է դա արվեստ, եթե դերասանի ներսում չի գործում էսթետիկական հույզը, եթե խաղային տարերքը չի գալիս գեղեցիկի զգացումից: Ինչպես նախորդների մոտ, այնպես էլ այստեղ բացակայում է խաղի գաղափարը՝ այն, ինչ գի-

տակցվել է ռոմանտիզմի դարաչրջանում և մտածելու առիթ տվել 20-րդ դարի գեղագետ-հասարակագետին (Յոհան Հայդինգա): Խաղի գաղափարին անուղղակիորեն մոտեցնում է Չաբբաքի մի դիտարկումը դրուժյանը նախորդող դրուժյունների և դերի կենսագրության շուրջ: «Միստեմում» այդ գաղափարը շոշափվում է էմոցիոնալ հիշողության առումով, որպես հուզականության հասնելու միջոց, բայց դա քիչ է, եթե չի արթնացնում մարդու հոգում նիրհոց խաղային տարերքը: Բեմում լինի, թե դիտող խցիկի առջև, շատ հեշտ է սարսափեցնելը և շատ դժվար խաղի մեջ մտնելն ու ժպիտ առաջացնելը: Արվեստում էսթետիկական հույզ են առաջացնում ոչ թե ապրվող կամ ճիգ ու ջանքով քամվող, այլ դիտվող ու խաղի տրվող գգացմունքները: Սա այն է, ինչին տրվել է քավուժյուն (կաթարսիս) անունը: Դա իրական է թատրոնում ու թատերական կրթության մեջ որպես անհատին տրված բնագո ու ենթագիտակցություն: Եվ այստեղից են ծագում բոլոր կասկածները «սիստեմի» ու նրա գործնական մեկնությունների հանդեպ, եթե դրանք անժպիտ հայտարարությունն ու թեյադրանք են, ոչ թե փորձ, հարց ու մտածելու հրավեր:

ԱՎԱՐՏ

1958 թվականի հունիսի վերջին Գեղարվեստա-Թատերական ինստիտուտում սկսվելու էին դերասանական բաժնի ընդունելության քննությունները, և ընդունողն Արմեն Գուլակյանն էր:

– Քեզ հետ գործ ունեմ,– ասաց,– ինձ պիտի օգնես: Քեզ սպասում եմ առավոտյան ժամը 9-ին:

– Ի՞նչ եմ անելու,– դարձացա ես:

– Կգաս, կիմանաս:

Առավոտյան, ժամը 9-ից տասը րոպե պակաս ես ինստիտուտում էի: Ուսումնական մասի վարիչը հարցրեց՝ ինչու եմ ինստիտուտում, ի՞նչ կապ ունեմ ընդունելության քննության հետ: Հետո նա խոսում էր Գուլակյանի հետ առանձին: Լսեցի Գուլակյանի մի խոսքը.

– Թույլ տվեք՝ ես որոշեմ:

Մտանք քննասենյակ: Դա մեր պարասրահն էր, կենտրոնում մի նստարան, պատի մոտ մի շիրմ, որպես իրային պայմաններ: Հանձնաժողովի սեղանից աջ ու մի քիչ հեռու դրված էր մի փոքր սեղան, վրան թուղթ ու մատիտ, սեղանի մոտ երկու աթոռ:

– Դու էստեղ կնստես,– ասաց Գուլակյանը:

Ես դեռ չգիտեի՝ ինչ է իմ դերը: Հանձնաժողովը հավաքված էր, Գուլակյանը դադար էր պահում: Նա ուներ այդպիսի սովորություն՝ լռություն ստեղծել խոսքից ու գործից առաջ: Դա սոսկ ձև չէր, ինչպես կարծում էին ոմանք, այլ կենտրոնացում: Այդպես էլ նա մի քիչ սպասեցրեց ներս մտնող առաջին դիմորդին, ապա բացատրեց, թե ինչ է պահանջվում՝ արտատեքստային վարժություն, որ նշանակում էր դրություն և խնդիր ու արգելք դրություն մեջ: Բացատրեց հանգամանորեն ու հիշեցրեց, որ

խոսքի կարելի է դիմել ծայրահեղ դեպքում, թերևս մեկ բառ կամ մեկ պարզ նախադասություն: Բազաարեց և ուղարկեց ինձ մոտ:

– Հիմա յսիր ասիստենտին, կասի ինչ ես անելու:

Դիմորդը նստեց կողքիս: Էտյուդը հետևյալն էր: Մարդը սենյակում արթնանում է ծխից ու դեռ չգիտի ինչից է ծուխը: Պարզվում է, որ հրդեհ է, մոտ կամ հեռու: Ես բացատրեցի, որոշելու է սենյակի չափը, դռան ու լուսամուտի տեղը ենթադրաբար, ոչ այս սենյակում, ոչ այս դռան, ոչ այս լուսամուտի մոտ: Ասացի ինչ է անելու, գուցե բացելու է լուսամուտը, բախելու է երևակայական դուռը կամ փնտրելու է բանալին, բացելու է դուռն ու դուրս գալու և դրանով ավարտելու սյուժեն: Դիմորդը յսեց, մի նշում արեց, մի քիչ մտածեց ու ներկայացրեց գործողությունը: Գուլակյանը նորից բացատրեց, ցույց տվեց սխալները և հավելումներ արեց. «չո՞ք է, թե՞ ցուրտ, հագի՞դ ի՞նչ կա, բանալին հեշտություն՞մբ գտար, թե՞ դժվարություն՞մբ, և իմացիր՝ դա գործողության շեշտն է»: Այսքանն ասաց ու նորից ուղարկեց ինձ մոտ: Ես դարձյալ բացատրեցի, թե ինչը ինչից հետո է լինելու, և պետք է չձգձգել՝ բանալու անցքը դժվարություն՞մբ գտնել, բայց արագ: Էտյուդը երկրորդ անգամ ներկայացվեց: Գուլակյանը դարձյալ բացատրեց, թե ինչն էր թերի, ինչը ճիշտ, և հայտնեց գնահատականը:

Քննություն այս ընթացքը կրկնվում էր տարբեր էտյուդների ու խնդիրների առաջադրումով: Մի աղջկա, որ երկար զգեստով էր, Գուլակյանն էտյուդը չառաջարկեց, ուղարկեց անմիջապես ասիստենտի մոտ: Էտյուդը ես էի առաջարկելու, ասել է՝ ես էի քննություն հանձնելու: Ես առաջարկեցի մի էտյուդ Ֆիրմեն Ժեմիելի գրույցների գրքից, որի ուղևորեն թարգմանությունը նոր էր լույս տեսել: Աղջկան հանձնարարեցի դուլյով ջուր տանել, այսինքն՝ որոշել աղբյուրի տեղը, դուլը լցնել ու պատ-

կերացնել, որ ծանր է, տանել, մի տեղ դնել, հանգստանալ, ապա վերցնել ու և այլն: Աղջիկը հեշտ պատկերացրեց վարժությունը, հեշտ էլ արեց: Գուլակյանն ասաց, թե ջուրը կարող է թափվել, ի՞նչ է արվելու: Աղջիկը նստեց կողքիս, ես հուշեցի, որ ջուրը կարող է թափվել փեշին ու փեշը թրջել: Աղջիկը հասկացավ, հայուդը կրկնեց երկար փեշը կողքից ձախ ձեռքով մի թեթև հետ քաշելով: Գուլակյանը հարցրեց՝ «Ջուրը սա՞ռն էր, որոշիր»: Կրկնել տվեց ջրի թափվելու պահն ու որոշեց գնահատականը:

Քննուկթյունը տեղեց մինչև ժամը մեկը և ընդմիջումից հետո շարունակվեց մինչև ժամը վեցը: Չգիտեմ ով ավելի հոգնեց, ե՞ս, թե՞ Գուլակյանը: Տեսա որ սա քննուկթյուն էր նաև ինձ համար: Գուլակյանի հարցին՝ Հո չե՞մ հոգնել, պատասխանեցի՝ հոգնել եմ ու ստացա իր պատասխանը.

– Իսկ ե՞ս ինչ ասեմ: Էսպես ենք աշխատում:

Նա կարծես ուզում էր ճշտել իմ ռեփորտական ունակուկթյունն ու համբերուկթյանս չափը: Եվ ճշտեց այնքանով, որ ասաց.

– Ճիշտ աշխատեցիր:

Այստեղ վերջակետ դրվեց իմ աշխատանքին ոչ իր կամքով: Ինստիտուտում բարյացակամ չէին նրա նախաձեռնուկթյունների հանդեպ, և ինձ հետ կապված մտադրուկթյունը չիրականացավ: Տարի էր անցել, պատահաբար հանդիպեցի իրեն ինստիտուտի առաջին հարկի միջանցքում: Շատ կարճ տեղեց մեր գրուկթյունը: Պահը հարմար չէր, դասի էր մտնելու:

– Ես ամեն օր դասի եմ, – ասաց, – լավ կանես գաս: Արի, կխոսենք:

Սա նրանից յսածս վերջին խոսքն էր:

Ժամանակ անցավ՝ մի ամբողջ կյանք: Թատրոնն աստիճանաբար, ապա միանգամից փոխեց իր դեմքն ու խորհուրդը: Պակասեց լույսը, վերացավ գրիմը որպես արվեստ, հետնավարազուկթյունը մթնեց, խամրեցին հուլզերը, պակասեց

ժպիտոր: Մինչ օրս գգում եմ «բեմում գործելու գիտության» մարդու բազակայությունը մեր թատրոնական միջավայրում ու թատերական կրթության մեջ: Նրա հետ չփոխելով հասկացել եմ, որ բնդունել եմ թատրոնը ոչ որպես կենսաձև, այլ գաղափար, որ չպիտի քարշ գա իրականության պոչը բռնած, եթե արվեստ է ոչ թե կենցաղի կցորդ:

Իսկ թատերագիտություն ասվածը կեղծ գիտություն է, եթե չի սկսվում բեմից: Ես այդտեղից էի սկսել, ճիշտ կամ սխալ: Մարդս ինչ էլ սովորի, ինչ կրթություն ու գիտելիք էլ ձեռք բերի, ունենում է մի ելման կետ, հանգում ինչ-որ իմացության, որով չափում ու կշռում է իրեն: Ես, անբավական իմ ստացած պաշտոնական կրթությունից, ստացել եմ մի բան, որ կրել եմ մինչ իմանալս որպես տեղ իմացության: Կես դարից ավել գիտական հաստատությունում ու մեկը մյուսին հաջորդող ուսանողական յարանների առջև երբեմն կիսակատակ ու լուրջ հիշեցնում եմ ինչ է գրված իմ կրթության վկայականում. «գրամատիկական թատրոնի դերասան»: Կրում եմ այդ որպես արդարացում իմ գբադմունքի, որպես անձի ներքին եղանակ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՐԴԸ ԹԱՏՐՈՆԵՆ ԻՐԵՆՈՒՄ

Համառոտ տարբերակը տպագրվել է «Հայություն» ամսաթերթում (1996 թ., օգոստոս-սեպտեմբեր, 5-6), այնուհետև Լ.Հախվերդյանի կազմած «Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում» գրքում (Երևան, 1997 թ., էջ 235-265) խմբագրական քմահաճ միջամտություններով: Խմբագիրը՝ ոմն Ս. Հայրապետյան, անուշադիր է թողել հեղինակիս ուղղումները և աֆեկտիվ գործողությունների մասին իմ խոսքը, նոր տողից չբերելով, վերագրել է Աճեմյանին (էջ 243):

1. Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, թարգմ. Ա.Տեր-Հովհանյանի, Երևան, 1954, էջ 7:
2. «Մեղու Հայաստանի», 1864, թիվ 34:
3. Տե՛ս Հ.Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևան, 2002, էջ 253, 255:
4. Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, Երևան, 1956, էջ 112:

ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԱՐԴԸ ԵՎ «ԲԵՄՈՒՄ ԳՈՐԾԵԼՈՒ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ»

Համառոտ տարբերակը գետեղված է հեղինակիս «Թատրոն. հին և նոր արժեքներ», գրքում (Երևան, 1986, էջ 162-184): Երկրորդ անգամ, որոշ հավելումներով, գրված է «Թատրոն և թատերախոսություն» գրքում (Երևան, 2004, էջ 302-335): Ներկա հրատարակումը լրացված է հնարավոր մանրամասներով և ճշգրտված:

1. Բառը չակերտների մեջ է առել հեղինակն ինքը. так называемая "система" (К. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, М., 1988, с.431).
2. Գ. Սունդուկյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1952, էջ 107:
3. Նույն տեղում, էջ 627:
4. Նույն տեղում, էջ 109:
5. Պ. Աղամյան, Նամակներ, Երևան, 1959, էջ 11:

6. Գ. Սունդուկյան, Հ. 3, էջ 109:
7. М. Волошин, Лики творчества. М., 1988, с. 349.
8. "Советская культура", 1958, 27 мая. «Սովետական արվեստ», 1958, N7, էջ 16-17:
9. Տետրր Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում է, Հեղինակիս չմշակված ֆոնդում:
10. Ե. Չարենց, Անտիպ և հավաքված երկեր, Երևան, 1983, էջ 35: Ծանոթագրություններում ասված է. «Բանաստեղծության ինքնագիրը պահվում է ռեժիսոր Ա. Գուլակյանի (1889-1960) թղթերում: Տպագրության է տրամադրել ռեժիսորի դուստր Ս. Գուլակյանը: Գրված է «Նոյեմբեր» միության բլանկի վրա» (էջ 501):

ԲԵՄԱՎԱՆ ԽԱՂԻ ՀԱՄԱՎԱՐԳՈՒՄԸ ՈՐՊԵՍ ՄՏԱԾԵԼՈՒ
ՀՐԱՎԵՐ

1. К. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, М., 1988, с. 429.
2. С. Гипиус, Гимнастика чувств, СПб., 2007, с. 270.
3. Տե՛ս Է. Торндайк, Дж. Уотсон, Бихевиоризм, пер. с англ., изд. "Акт", М., 1998, с. 263-267.
4. P. Lartomas, Le langage dramatique, Parisy 1997, p. 331.
5. Տե՛ս "История западноевропейского театра", под ред. Г. Бояджиева и Е. Финкелшптейн, М., 1970, с. 537.
6. Г. Зиммель, Избранное, т. II. пер. с нем., изд. "Юрист", М., 1996, с. 295.
7. Տե՛ս "Хрестоматия по истории русского театра", под ред. Г. Гояна, изд. "Искусство", Л.-М., 1940, с. 176-178.
8. К. Станиславский, т. I, с. 189.
9. Տե՛ս Ի. Виноградская, Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись., т. I, изд. ВТО, М., 1971, с. 507: Այսուհետև՝ Летопись.
10. Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Հ. 3, Երևան, 1975, էջ 377:
11. Аристотель, Сочинения, т. IV, изд. "Мысль", М., 1984, с. 653.
12. "В спорах о театре" (сб.), СПб., 1913, с. 13.

13. Տե՛ս «Психология процессов художественного творчества» (сб.), изд. «Наука», Л. 1980, с. 265-266.
14. **К. Станиславский**, Статьи. Речи. Беседы, Писма. М., 1953, с. 117.
15. **К. Станиславский**, т. I, с. 432.
16. *Նույն տեղում, էջ 429, 432:*
17. **Г. Шпет**, Театр как искусство, «Мастерство театра», М., 1922, N 1, с. 52-53.
18. **К. Станиславский**, т. I, с. 431.
19. *Նույն տեղում, հ. 2, էջ 224, 371 (նկատի ունենք գյուխների վերնագրերը):*
20. Տե՛ս Летопись, т. IV, М., 1976, С. 152.
21. **А. П. Чехов**, Собрание сочинений, т. IX, М., 1963, с. 542.
22. Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 156.
23. «Комсомольская правда», 1928, 25 ноября.
24. Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 412.
25. Տե՛ս *նույն տեղում, էջ 411:*
26. **К. Станиславский**, т. II, с. 33 (*Ստեյանսկու առաջաբանից*):
27. Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 529.
28. **К. Станиславский**, т. II, с. 34. (*Ստեյանսկու առաջաբանից*):
29. *Նույն տեղում:*
30. Տե՛ս Летопись, т. IV, с. 537.
31. Տե՛ս **С. Волконский**, Человек на сцене, СПб., 1912, Выразительное слово, СПб., 1913, Выразительный человек, СПб., 1914.
32. **К. Станиславский**, т. II, с. 34 (*Ստեյանսկու առաջաբանից*)
33. Տե՛ս **П. Симонов**, Метод Станиславского и физиология эмоций, М., 1962.
34. Տե՛ս **П. Ершов**, Технология актерского искусства, изд. «ВТО», М., 1959.
35. *Նույն տեղում, էջ 5:*
36. **П. Ершов**, Режиссура как практическая психология, изд. «ВТО», М., 1970.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

<i>Մուտք</i>	<i>5</i>
<i>Թատրոնի մարդը թատրոնն իրենում</i>	<i>10</i>
<i>Թատրոնի մարդը և «բեմում գործելու գիտությունը ..</i>	<i>64</i>
<i>Բեմական խաղի համակարգումը որպես մտածելու հրա- վեր</i>	<i>128</i>
<i>Ավարտ</i>	<i>155</i>
<i>Ծանոթագրություններ</i>	<i>159</i>

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԻՆՔՆԱՃԱՆԱԶՈՒՄԸ

Կազմի վրա օգտագործված է Վասիլի Կաղինսկու գրավյուրը
«Փոքրիկ աշխարհներ» շարքից (1922 թ.)
Համակարգչային շարվածքը և էջագրումը
Վերա Պապյանի

Հրատ. պատվեր N

Ստորագրված է տպագրության 2020թ.:

Չափսը՝ $60 \times 84^{1/16}$: Թուղթ՝ օֆսեթ N 1:

10,25 տպագր. մամուլ:

Տպաքանակը՝ 250 օրինակ:

Գինը՝ պայմանագրային: