

ՀԱՅԿԱԳԵԱՆ

ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ

ՀԱՄԱԽ



HAIGAZIAN
ARMENOLOGICAL
REVIEW

ՊԵՅՐՈՒԹ, 2010

ԳԵՐԱՍԱՆԻ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹԵԱՆ
ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԻ
ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՅԵՐԷՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ
ՁԵՌՆԱՐԿԸ

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԵԱՆ
gregor6712@rambler.ru

Քսաներորդ դարասկզբի հայ թատերական գործիչ Մկրտիչ Ջանանը (1892-1938) նշանակալի հետք է թողել հայ թատերական արուեստի ասպարէզում ոչ միայն իր բացառիկ արուեստագէտի նկարագրով ու թատերագրի տաղանդով, այլև բեմարուեստի զանազան հարցերին նուիրուած տեսական ուսումնասիրութիւններով, որոնց բնագրերի մեծ մասը գտնւում է Երևանի Եղիշէ Չարենցի Անուան Գրականութեան Եւ Արուեստի Թանգարանում: Ջանանի ձեռագրին պատկանող աշխատութիւններից մէկն ուղղակի վերաբերում է դերասանական արուեստի դասաւանդմանը, ուստի եւ շարագրուած է ուսումնական ձեռնարկի պահանջներին համապատասխան՝ դասախօսութիւնների ձևով¹: Աշխատութեան վեց գլուխներից պահպանուել են միայն հինգը՝ Բ., Գ., Դ., Ե., Զ. գլուխները: Ընդ որում Դ. եւ Ե. գլուխները ժամանակի ընթացքում այնքան են խամրել եւ գունաթափուել, որ տեղ-տեղ դարձել են պարզապէս անընթեռնելի:

Ձեռագիր վիճակում մեզ հասած այս աշխատութիւնը երբեք տպագրութեան չի ներկայացուել. գրուած է արեւմտահայերենով, եւ յետագայում էլ, երբ հեղինակը վարժուել է արեւելահայերէնին, հաւանաբար այլևս հարկ չի համարել անդրադառնալու սկսած գործին, քանի որ ստալինեան վարչակարգի պայմաններում, երբ ամէն ինչ չափուել է «սոցիալիստական իրապաշտութեան» դիրքերից, այդ աշխատութեան տպագրութեան մասին մտածելն առնուազն միամտութիւն կը լինէր:

Պէտք է ենթադրել, որ «Դասախօսութիւններ» գրուել են 1920ականների սկզբին, իսկ աւելի ստոյգ՝ 1922ին, Պոլսում, երբ Ջանանը նոր էր վերադարձել Փարիզից (1921) եւ անմիջապէս լծուել տեղի Հայ Տրամաթիկ Ընկերութեան² աշխատանքներին: Այդ ենթադրութեանն են մեզ մղում երկու ուշագրաւ ակնարկ: Առաջինը վերաբերում է Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնում 1909-1911ին բեմադրուած Շեքսպիրի Համլէտ ողբերգութեանը, որը Ստանիսլաւսկու հրաւէրով Մոսկուայում իրականացրել է անգլիացի աշխարհահռչակ բեմադրիչ Գորդըն Կրէյզը (1872-1966), իսկ գլխաւոր դերում հանդէս է եկել ռուս անուանի դերասան Վասիլի Կաչալովը (1875-1948): Այդ կապակցութեամբ ձեռագրում յիշատակուում է մի իրական դիպուած, որ տեղի է ունեցել բեմադրական աշխատանքների ժամանակ՝ Ուրուականի հետ Համլէտի հանդիպման տեսարանը փորձելիս: «Այդ թուականին ես ալ (Շախխարունի) միասին կը պարապէի» կարդում ենք ձեռագրի 7րդ էջում: Արդեօք ի՞նչ կարող էր նշանակել այս ակնարկը: Գիտենք, որ Ջանանը մինչ այդ երբեք չի եղել Ռուսաստանում, առաւել եւս՝ Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնում: Իհարկէ,

Փարիզում ուսանած տարիներին նա կարող էր լսած լինել եւ հանգամանորէն ծանօթանալ այդ հանրայայտ թատրոնի նորարար բեմադրիչների գործունէութեանը: Այդուհանդերձ, դժուար թէ Համիլտի բեմադրութեանը վերաբերող իրադարձութիւնները Ջանանը նկարագրէր իբրեւ ականատես: Կարծում ենք, այդ պատմութիւնը նա միայն կարող էր լսած լինել Արչաւիր Եահիաթունուց, որը 1920ականների սկզբին նոյնպէս յայտնուել է Պոլսում եւ աշխոյժ մասնակցութիւն է ունեցել տեղի հայ թատերական խմբի գործունէութեանը: Ահա թէ ինչու, փակագծերում էլ յիշատակում է նրա ազգանունը:

Հայ թատրոնի պատմութեան մէջ Եահիաթունին (1885-1957) առանձնա-յատուկ տեղ է զբաղեցնում ոչ միայն իր դերասանական արուեստի ինքնատիպութեամբ, այլեւ ստեղծագործական անհանգիստ կեանքով, որով ապրել է եւ հարեւրեքում, եւ նրա սահմաններից դուրս: Նրա առաջին իսկ քայլերը բեմական ասպարէզում չափազանց խոստմնայից են եղել: Ահա թէ ինչու նրան սկզբից եւեթ վստահել են անձնաւորել այնպիսի լուրջ եւ իրենց խառնուածքով տարբեր կերպարներ, ինչպիսիք են Ռոմէօն (Եբրայիր՝ *Ռոմէօ Եւ Ջուլիէթ*), Սէյրանը (Շիրվանզադէ՝ *Նամուս*), Օթարեանը (Շիրվանզադէ՝ *Պատուի Համար*), Բինը (Դիւմա-Հայր՝ *Բին Կամ Հանճար Եւ Անառակութիւն*), Աբդան (Շանթ՝ *Հին Աստուածներ*): Կարճ ժամանակամիջոցում Եահիաթունին տաղանդաւոր արուեստագէտի ճանաչում է ձեռք բերել թէ՛ երիտասարդ դերասանների, թէ՛ աւագ սերնդի նշանաւոր վարպետների շրջապատում: Բաւական է ասել, որ նրան շատ բարձր է գնահատել եւ մայրաքաղաքում հովանաւորել է Սիրանոյշը, երբ 1912ին Թիֆլիսի հայկական թատերախմբով հիւրախաղերի էր Մոսկուայում եւ Պետերբուրգում: Ահա, հենց այդ ժամանակ էլ Եահիաթունու խաղին ականատես է եղել անուանի թատերագիր Ա. Եոսֆին-Սումբատովը՝ Մոսկուայի Փոքր Թատրոնի վարչութեան նախագահը, որն էլ, ոգեւորուած նորայայտ դերասանի առիթնող արուեստով, ամէն կերպ օժանդակել է նրա յետագայ առաջընթացին: Կարճ ժամանակ անց, Եահիաթունին մուտք է գործել մոսկովեան արտիստական արուեստի միջավայր, հրաւիրուել է կինօ-նկարահանումների եւ շուտով դասուել ռուսական կինեմատոգրաֆի աստղերի շարքին, մտերմութիւն է հաստատել ռուս թատրոնի ականաւոր գործիչներ Վախթանգովի, Միխայիլ Չեխովի, Սուլբրօիցըն հետ, իսկ 1913ին ընդունուել է Գեղարուեստական Թատրոնի Մտուդիան: Այս շրջանում էլ նա սկսել է տեսականորէն եւ գործնականում ուսումնասիրել Ստանիսլաւսկու «Միստէմ»-ը՝ դերասանի վարպետութեան ուսումնաւոր, եւ այդ գործում հասել է մեծ յաջողութիւնների: Բայց եւ այնպէս, յետագայում նրա ճակատագիրն անսպասելիորէն շրջաբեկուել է: Վրայ է հասել Առաջին Աշխարհամարտը, յետոյ էլ՝ Հայաստանի Առաջին Հանրապետութեան օրօք, նա յայտնուել է գինձառայողի կարգավիճակում, որի պատճառով 1920ականների վերջին ստիպուած է եղել վտարանդուել արտասահման. նախ՝ Պոլիս, ապա Բալկաններ, եւ ի վերջոյ՝ Փարիզ:

Այնպէս որ, 1922ին Եահիաթունին եւ Ջանանը Պոլսոյ Հայ Տրամաթիկ Ընկերութեան կենտրոնական դէմքերից էին: Նրանց համագործակցութեանն էլ վերաբերում է «Դասախօսութիւններ»-ում տեղ գտած երկրորդ ուշագրաւ ակնարկը: Ե. գլխում, ուր լուսաբանում են դերասանի ստեղծագործական երկունքի առանձնայատկութիւնները (էջ 14-15), մասնաւորապէս կարգում ենք. «Ես Չեք կարող եմ տալ օրինակ մը, որ չափազանց նոր է եւ թարմ մեր

յիշողութեան մէջ: Անցեալ օրը՝ Կիրակի, մենք կը ներկայացնէինք «Միմոս Արքայ» թատերախաղը, Պ. Ջանան ստանձնած էր գահաժառանգի դերը, որը կապ ունէր իմ եւ անոր հետ» (ընդգծումը մերն է - Գ.Օ.)⁹: Այստեղ, նախ՝ ուշագրութեան է արժանի այն, որ ասուած է «մեր յիշողութեան մէջ», այլ ոչ թէ՛ «իմ յիշողութեան մէջ», եւ երկրորդ՝ Ջանանը՝ իբրեւ հեղինակ, դժուար թէ իր մասին ասէր. «Պ. Ջանան ստանձնած էր»: Այստեղից պարզորոշ հետեւում է, որ Ջանանը միայնակ չի գրել «Դասախօսութիւններ»ը, այլ նրան համահեղինակել է Եահիաթունին: Այդ եզրակացութեան օգտին է խօսում նաեւ այն, որ «Միմոս Արքայ» (հեղինակ՝ Ֆր. Լուտար, բեմադրիչ՝ Ջանան) բեմադրութեան մէջ, որը Պոլսոյ Հայ Տրամաթիկ Ընկերութեան թատերախումբը ներկայացրել է 1922 Ապրիլի 9ին (կրկնութիւնը՝ Ապրիլի 18ին), գլխաւոր հերոսների դերերում հանդէս են եկել Եահիաթունին՝ Առլիքին, եւ Ջանանը՝ Բոհեմունը¹⁰:

Ուրեմն ակնյայտ է, որ Համիլտի բեմադրութեան հետ կապուած պատմութիւնը նոյնպէս միանշանակ պատկանում է Եահիաթունուն⁸, որն այստեղ հանդէս է գալիս որպէս լիիրաւ համահեղինակ:

Բովանդակային առումով ամենանշանակալիցն այն է, որ մօտ ինը տասնամեակ առաջ գրուած «Դասախօսութիւններ»-ն այսօր էլ կարող են լուրջ հետաքրքրութիւն ներկայացնել: Հեղինակները փորձել են պարզ ու հակիրճ պարզաբանել այն հիմնորոշ սկզբունքները, որոնցով պէտք է առաջնորդուել սկսնակ դերասանն ուսումնառութեան ընթացքում: Ընդ որում, աւելորդ չէ նաեւ նշել, որ այս ձեռնարկն աւելի շուտ է ասպարէզ եկել թէկուզ եւ հրապարակային ընթերցումների ձեւով, քան Ստանիսլաւսկու «Միստէմ»-ը. նրա «Իմ կեանքը Արուեստում» աշխատութիւնն առաջին անգամ տպագրուել է 1928ին, իսկ «Դերասանի Աշխատանքն Ընդ Ինքեան»-ը՝ 1938ին: Բացի այդ, «Դասախօսութիւններ»ի հեղինակները նաեւ առաջին անգամ փորձել են համարել Ի. դարասկզբի երոպական՝ ի դէմս Ջանանի, եւ ռուսական՝ ի դէմս Եահիաթունու, դերասանական դպրոցները, որ չափազանց կարեւոր էր՝ հայ ազգային թատերարուեստում դերասանական խաղի նոր որակ ձեւաւորելու համար:

Այդ որակն առանձնապէս դրսեւորուեց հենց Ջանանի յետագայ ստեղծագործական կեանքում, երբ 1922ին նա եկաւ Խորհրդային Հայաստան եւ աշխատանքի անցաւ Երեւանի Առաջին Պետական Թատրոնում: Պահպանուել են միշտ զգրուածներ, յօդուածներ ու նոթագրումներ, ուր խօսք է գնում հենց այն որակական առանձնայատկութեան մասին, որով աչքի է ընկել Ջանանի արուեստը: Այս առումով շատ բնութագրական են Սարգիս Մելիքէթեանի հետեւեալ տողերը. «Երբ նա (Ջանանը - Գ.Օ.) Վահրամ Փափագեանի հետ առաջին անգամ Սուհրուկեանի թատրոնում¹⁰ հանդէս եկաւ Դիմանշի¹¹ դերում, թատերասրահի համար շատ հաճելի անակնկալ եղաւ: Մեզմից ոչ ոք չէր մտածի, թէ այդ փոքրիկ, պարզապէս էպիզոդիկ դերից կարելի կը լինէր ստեղծել այդքան ուռուցիկ եւ այդքան հիւստի մի կերպար: Դիմանշը եկել է Դոն ժուանից իրեն հասանելիք պարտքը պահանջելու: Եւ ամէն անգամ, երբ ուզում էր Դոն ժուանին յիշեցնել իր այցելութեան նպատակը - «Ես եկել եմ», «Ես ուզում եմ», «Ես եկել եմ, որպէսզի...», եւ չէր կարողանում իր գալու պատճառը յայտնել անգուցակաւ վարպետութեամբ խաղացող Փափագեան-Դոն ժուանի կենտրոնախոյս եւ սլացիկ ռեփլիք (réplique)-հարցումների տա-

րափի տակ, մենք շշմում էինք Ջանանի ռեփլիքների առգանման ձեռքի ու երանգների, ինչպես եւ շարժման կերպերի բազմազանութիւնը: Այդ փոքրիկ, բայց խտացած պատկերից մենք զգացինք դերասանի ստեղծագործական պարունակութեան երկայնքը: Մակայն շատ չանցած զգացինք նաեւ լայնքը, երբ նա խաղաց Արգանը («Երեւակայական Հիւանդ»), Եագօն, Պետրոյիօն («Կամակոր Կնոջ Սանձահարումը»), Վանգամպերտաֆը («Վարժապետ Բուրուս»), Ֆիէսլօ («Ֆիէսլօյի Դաւադրութիւնը»), Օզտէնը («Պաղտասար Աղբար»), Արիստոն աղան («Մեծապատիւ Մորացկաններ») եւ այլն»¹²:

Իսկ հիմա տեսնենք, թէ ընդհանուր առմամբ, ի՞նչ են այդ «Դասախօսութիւնները»:

Արդէն ասուեց, որ ձեռնարկն ի սկզբանէ բաղկացած է եղել վեց գլուխներից (դասախօսութիւններից), որոնցից ներկայումս միայն հինգն է պահպանուել: Այնուամենայնիւ, երրորդ գլխում, ուր հեղինակներն անդրադառնում են բեմական ուշադրութեան խնդրին, անուանելով այն՝ «օղակ», այսպիսի մի յղում է արւում, որից իմանում ենք, թէ ինչի մասին է խօսուել առաջին գլխում. «Կայ եւ օղակէն դուրս ելնելու ուրիշ կերպ մը. այդ այն պարագան է, որ խաղարկութեան ընթացքին չէք գտնուիր օղակի մէջ, ձեր ջղերը եւ ուղեղը բաժան բաժան են այլեայլ կողմերու մէջ՝ ըստական ազդեցութեանց ենթակայ: Այդ հետեւանք է անշուշտ մկաններու լարումին, որու մասին խօսեցանք մեր Ա. դասախօսութեան մէջ» (ընդգծումը մերն է - Գ.Օ.):

Ահաւասիկ, ձեռնարկում գետեղուած յաջորդ գլուխների համառօտ բովանդակութիւնը.

Բ. դասախօսութիւնը նուիրուած է գաղափարի գուգորդութեան կամ, այլ կերպ ասած՝ հոգեկան հաղորդակցութեան խնդրին, որն ըստ էութեան յուզական յիշողութեան իւրովի մեկնութիւնն է:

Գ. դասախօսութիւնը լուսաբանում է գտնուել օղակի մէջ հասկացութիւնը՝ բեմական ուշադրութեան իմաստն ու խաղարկային ձեւերը:

Դ. դասախօսութեան մէջ հեղինակներն անդրադառնում են կապի, այսինքն՝ բեմական շփման տեսակներին:

Ե. դասախօսութեան մէջ մեկնաբանում են դերի ձեւակերտման եղանակները եւ առանձնապատուկ կարեւորում են դերասանի ստեղծագործական տանջանքներն ու երկունքը:

Զ. դասախօսութիւնը բացայայտում է բնաւորութիւն կերտելու ստեղծագործական միջոցներն ու բեմական արտայայտչականութեան առանձնապատուկութիւնները:

Այսպիսով, «Դասախօսութիւններ»-ի համառօտ բովանդակութեան ընթերցումն իսկ պատկերացում է տալիս, թէ հեղինակներն ի՞նչ չափով են համադրել եւրոպական եւ ռուսական դերասանական դպրոցները: Առաջին, երկրորդ, երրորդ եւ չորրորդ գլուխներում առաջադրուած հիմնական դրոյթները շատ համահունչ են Ստանիսլաւսկու ուսմունքին, ուր համապատասխանաբար օգտագործուած են մկանների ազատում (osvobojudenie mishc), յուզական յիշողութիւն (emotsionalnaya pamyeat), բեմական ուշադրութիւն (stsenicheskoe vnimanie) եւ շփում (obshenie) եզրերը¹³: Անշուշտ, դրանց ներկրողը Շահաթուհին էր, որի տեսական ըմբռնումները, ինչպէս արդէն ասուեց, ձեւաւորուել

են դեռեւս Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնի Ստուդիայում ուսանելու տարիներին: Թէպէտ նոյն այդ շարքում օգտագործուում են նաեւ այնպիսի հասկացութիւններ, որոնք միանգամայն նորովի են լուսաբանում դերասանի ստեղծագործական ներաշխարհը, ինչպէս՝ օղակ, կապ, գաղափարի գուգորդութիւն, հոգեկան հաղորդակցութիւն, ստեղծագործական տանջանք, երկունք են: Ակնյայտ է, որ այստեղ արդէն աշխատել է Ջանանն իր Ֆրանսիական դպրոցի կողմնորոշումներով ու չափանիշներով: Բայց միեւնոյն ժամանակ, անհրաժեշտ ենք համարում յատուկ ընդգծել, որ հեղինակների ընդհանուր շարադրանքին բնորոշ է ներդաշնակութիւնն ու գեղագիտական հայեացքների համերաշխութիւնը, ինչը սովորաբար հազուադէպ է պատահում այս կարգի աշխատութիւններում:

Ուշագրաւ է, որ Բ. գլխում դիմելով ընթերցողներին՝ հեղինակները սկզբում կարեւորում են չսովորեցնելու սկզբունքը: Արդե՞օք սա հակասութիւնն է: Ըստ էութեան, իհարկէ՝ ոչ, քանի որ սովորեցնել հասկացութեան տակ նրանք ենթադրում են այնպիսի ուսումնական գործընթաց, որն ունի սկիզբ եւ աւարտ, ինչպէս դա յատուկ է արհեստներին, մինչդեռ արուեստում անհնար է սահմանափակուել վարպետութեան որեւէ մի աստիճանով. արուեստը, ի վերջոյ, արուեստագէտի ստեղծագործական ներքին մղումի, Փափագեանի խօսքերով ասած՝ «ստեղծագործական բնագոյի»¹⁴ արդիւնքն է, իսկ արհեստը՝ զուտ հմտութեան: Բայց եւ այնպէս, արուեստում էլ, մասնաւորապէս դերասանական արուեստում, նրանց համոզմամբ, անհրաժեշտ է իւրացնել գործնական այն միջոցները, որոնց օգնութեամբ միայն, դերասանը կարող է Ֆիզիկապէս առարկայացնել իր արուեստը՝ ձայնի մշակում, թոքերի զօրացում, ջղերի մարզում, վերլուծական մտքի վարժանք են: Ի դէպ, այդպիսին է ընդհանրապէս եւրոպական դերասանական դպրոցներում դասաւանդուող գործնական առարկաների ցանկը:

Հարկ է նշել, որ Ի. դարի 10ականների վերջերին ձեւաւորուած արեւելահայ դերասանական ստուդիաներում նոյնպէս անցել են բեմական շարժման, ձայնի եւ խօսքի, կշռոյթի եւ պլաստիկայի դասեր: Ընդ որում, այսօր էլ ուսուցման այդ համակարգը պահպանուել է գրեթէ անփոփոխ ոչ միայն Հայաստանում, այլեւ արեւմտաեւրոպական ու արեւելաեւրոպական երկրներում: Իհարկէ, տարբեր են թէ՛ ուսումնական ծրագրերը, եւ թէ՛ դասաւանդման եղանակները: Բանն այն է, որ դրանց միջեւ ի սկզբանէ ձեւաւորուել է ստեղծագործական չափանիշների ըմբռնման եւ գնահատման տարակարծութիւն: Այս է հիմնական խնդիրը:

Եւ այսպէս, շարադրելով իրենց կանխադրոյթները, Ջանանն ու Շահաթուհին անցնում են դերասանական խաղի ձեւաբանական հարցերին, որոնք էլ դասախօսութիւնների հիմնական առանցքն են կազմում: Դիմելով ԺԼ. դարավերջի եւ ԺԹ. դարասկզբի դերասանական արուեստին՝ ի դէմս Սառա Միդլնի (1755-1831) եւ Էդմունդ Քիլի (1787-1833), նրանք անդրադառնում են կեանքից եկող յոյզերով բեմում վարակուելու այն տեսութեանը, որ շրջանառութեան մէջ են դրել «հին ժամանակներ»-ի առաւել նուազ տաղանդի տէր դերասանները: Այդ շրջանի խոշոր դերասանները, անշուշտ, ստեղծել են իրենց Մեծ Արուեստը, եւ հեղինակներն էլ, իհարկէ, դա չեն ժխտում: Քիլը մինչեւ Անգլիայի մայրաքաղաք մտնելը, երկար տարիներ շրջել էր երկրի գաւառներով եւ

անկասկած ձեռք էր բերել որոշակի հմտութիւն, որի կիրառումը, թերեւս, հասու էր միայն իրեն: Յայտնի է, որ նա ոչ մի համակարգուած տեսութիւն չի ստեղծել, սակայն շատերն են հետեւել նրան՝ ձգտելով նմանուել, իսկ յաճախ պարզապէս ընդօրինակել են: Ի դէպ, նոյնպիսի նուազ տաղանդի տէր հետեւորդներ է ունեցել նաեւ Պետրոս Աղամեանը, որոնցից մէկն էլ ի վերջոյ յայտնուել է հոգեբուժարանում¹⁵:

Հետեւաբար, հեղինակների սովորեցնել-չսովորեցնելու հարցադրումը շատ տրամաբանական է եւ արդարացի, քանի որ միտում է բացայայտելու թատերարուեստի խորքային բնոյթը: Եթէ դերասանը պէտք է վերապրի իր կերպաւորած դերի իրական ապրումները, ապա դրանց ամենաճշգրիտ վերարտադրութեան դէպքում անգամ, խաղի գեղարուեստական արտայայտչաձեւի մասին խօսելն անկարող է դառնում: Առաւել եւս անհեթեթ է խօսել իրական ապրումներին գեղարուեստական ձեւ տալու մասին, որով սովորաբար զբաղուած են բեմի արհեստաւորները: Իրականում կեանքից եկող ապրումներն անհնար է տեղափոխել բեմ, այլապէս խախտում է բեմարուեստի լեզուն՝ նրա պայմանական աշխարհը: Եւ հեղինակներն էլ հենց այս են պնդում, երբ Բ. գլխի երկրորդ էջում գրում են. «Ընդհակառակը մեր ուղղութիւնը կ'ըստ, կրքերը մաքրօրէն արտայայտելու համար, դուք պէտք է գերծ ըլլաք անոնցմէ»¹⁶: Սա նշանակում է, որ Ջանանի եւ Շահխաթունու գեղագիտական հայեացքներն այս կէտում արմատապէս հակառակ էին, այսպէս կոչուած, «վերապրման արուեստ»ի սկզբունքներին: Այստեղ նրանք ուղղակի հետեւում էին Դիդրոյի տեսութեանը, որի համաձայն, «բեմում կեանքը ենթարկուած է պայմանականութեան կանոններին»¹⁷: Յայտնի է, որ թատրոնի վերաբերեալ, գրեթէ նոյն ժամանակաշրջանում, գրեթէ նոյն հայեացքների ջատագովն է եղել նաեւ Սոմերսէթ Մոսմը (1874-1965), որի նշանաւոր մի վէպի հերոսուհին, բեմական արուեստին յատուկ պայմանական ապրումների չափազանց ուշագրաւ մեկնութիւնն է տալիս. «Դու չես ուզում հասկանալ, որ դերասանի խաղը կեանքը չէ, դա արուեստ է, իսկ արուեստն այն է, ինչ ստեղծագործում ես: Իսկական վիշտը տգեղ է. դերասանի խնդիրն է ներկայացնել այն ոչ միայն ճշմարտացի, այլեւ գեղեցիկ: Եթէ ես իսկապէս մահանայի, ինչպէս մահացել եմ մի քանի անգամ տարբեր պիտաներում, կարծում ես շատ պէ՞տքս կը լինէր՝ շարժումներս վայելչազեղ եմ թէ ոչ, կամ արդեօ՞ք իմ վերջին բառերը լսելի եմ վերնասրահի վերջին շարքում: Եթէ դա կեղծիք է, ապա անելի մեծ կեղծիք չէ, քան Բեթովենի սոնատը, իսկ ես նոյնպիսի մի կեղծարար եմ, որպիսին դաշնակահարն է, որը նուազում է այն»¹⁸:

Այստեղ յստակ արտայայտուած է նաեւ Ժ.Ք. դարում Ֆրանսուա Դելսարտի (1811-1871) հիմնադրած Ֆրանսիական դերասանական դպրոցի ազդեցութիւնը, որը մերժում էր կեանքից եկող ամէն մի ապրում եւ փոխարէնը պահանջում էր մանրաքննօրէն մշակել իւրաքանչիւր բեմավիճակ՝ կառուցելով յուզական ապրումները եւ մարմնական արտայայտչաձեւերի ներդաշնակ ու հաւասարակչիւ խաղ: Մինչդեռ հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչները՝ ի դէմս Ստանիսլաւսկու եւ նրա հետեւորդների, առաջնահերթ կարեւորում էին հոգեվերլուծութեան եղանակով ենթագիտակցօրէն արթնացած բնական ապրումները:

Սա է այն սկզբունքային տարակարծութիւնը, որ յատկապէս Ի. դարասկզբին ի յայտ եկաւ արեւմտահայ եւ արեւելահայ դերասանական դպրոցների միջեւ: Ընդ որում, պէտք է նկատել, որ այդ տարակարծութեան հետեւանքով վիճելի դարձաւ նաեւ դերասանի վարպետութեան դասական դասնահարցներից մէկը՝ ինչի՞ց սկսել, թատերախաղի ձեւակերտման սկզբունքները իւրացնելու՞ց, թէ՞ ենթագիտակցօրէն բնական ապրումներ արթնացնելու վարժանքներից: Իհարկէ, որեւէ այլ արուեստի կապակցութեամբ այսպիսի հարց չէր ծագի. ոչ ոք չէր փորձի պարզաբանել, ասենք՝ ի՞նչ է ամէնից առաջ անհրաժեշտ սկսնակ երաժշտին՝ սովորել solfeggio¹⁹ եւ harmonia²⁰, թէ՞ կարողանալ յուզուել եւ յուզել:

Ստորեւ ներկայացնում ենք «Դասախօսութիւններ»ն ամբողջութեամբ, որի հեղինակները փորձել են լուծել թատերական արուեստում առկայ հենց այս խնդիրը: «Դասախօսութիւններ»ն այստեղ հրատարակուած ենք ուղղադրական հպումներով:

Բ. Դասախօսութիւն

Նախ եւ առաջ պարտաւոր կը զգամ նախագոյնացնելու ձեզ, թէ մեր այս դասախօսութիւններու վրայ պէտք չէ նայել այնպէս, իբրեւ թէ ան դպրոց մը ըլլար կամ արուեստանոց մը, ուր կարելի է սորվեցնել: Դերասան դառնալը կարելի չէ սորվեցնել, արուեստի մէջ չկայ սորվեցնել, եւ մենք ինչ ուղղութեան որ պիտի հետեւինք, դեմ ենք աղոր, որովհետեւ մեր ուղղութիւնը հակառակ է աղոր: Մեր ուղղութիւնը, շքուած²¹, մեզ կ'ըստ. այո՛ դարբինի կարելի է սորվեցնել եւ որոշ ժամանակ յետոյ հասցնել զայն դարբինի վարպետ, բայց դերասանին չենք կարող, որովհետեւ երբ կը սորվեցնենք, պէտք է աւարտենք, եւ երբ որ աւարտենք կը նշանակէ արդէն պարտուեցանք եւ դատապարտուեցանք փչանալու:

Ուրեմն ինչո՞վ է, որ մենք գեղարուեստական աշխատարաններու մէջ կարող ենք պարասպիլ կամ պէտք է պարասպիլ: Պատասխանելով այդ հարցին, կ'ըսենք, թէ մենք կարող ենք մշակել ձայնը, զօրացնել թոքերը, մարզել ջղերը, տալ պրպտումներու միջոցներ եւ այլն: Այժմ տեսնենք, թէ ինչպէ՞ս կարող ենք փնտռել եւ գտնել զգայականութեան այն զանազան կերպերը, որոնք գոյութիւն ունին մեր հոգեկան աշխարհի մէջ, եւ ինչպէս կարող կ'ըլլանք այլազան ձեւերու տակ որոնել ու գտնել անոնց արտայայտութեան միջոցները:

Հին ժամանակ ամենայայտնի դերասաններ, ինչպէս Քին, Միս Սիտրնս եւ առաւելապէս անոնց շրջանի նուազ տաղանդաւոր դերասանները, ունէին որոնումի այլ ըմբռնում: Անոնց համար արտայայտել կարենալու պայմանը, ապրիլն էր այն վիճակը, որը պէտք էր վերապրէին բեմի վրայ, ուրեմն կարենալու համար հարբեցող մը ցոյց տալ, անոնք պէտք է անպայման գիտնալու երթային, գիտնալային, խաղամուրի հետ թոթախաղ խաղային եւ այլն: Ահաւասիկ այս էր անոնց ուղղութիւնը:

Բայց երբ վերլուծումի մը ենթարկենք այդ ուղղութեան հիմունքը, կը տեսնենք, որ մեր առջեւ անելը կը գտնենք, ուր իրագործելը անհնարին պիտի ըլլար: Այսպէս, եթէ ոճագործ մը ներկայացնել պէտք ըլլար, պիտի ստիպուէինք ոճի մը գործել, զայն կարենալ ներկայացնելու համար: Հիւժախտաւոր մը ներկայացնելու համար՝ թոթախտ ստանալ եւ այլն, եւ այլն, որոնք ան-

կարելի էին: Հնարատը ըլլալու պարագային անգամ, անոնք գուրկ պիտի ըլլալին այն զգլխի յատկութենէն, որը արուեստին է վերապահուած միայն, որովհետեւ այդպիսով անոնք պիտի ստեղծէին պարզապէս արհեստ մը:

Ընդհակառակը մեր ուղղութիւնը կ'ըսէ, կրթերը մաքրօրէն արտայայտելու համար, դուք պէտք է գերծ ըլլաք անոնցմէ. սրահը լցուած ունկնդիրներով, պէտք է հաւատք ունենայ ձեր հոգիի մաքրութեան, որպէսզի հաղորդակցուի հոն ինկող իւրաքանչիւր լոյսի ճառագայթէն, որոնք յուզումներն իսկ են:

Թէ մեր ուղղութիւնը ինչն էր կը պահանջէ դերասանէն.

Ա. Հոգեկան պայծառութիւն: - Ան պէտք է գերծ ըլլայ կեղտոտութիւններէ. մոլորութիւններէ՝ անաղարտ հոգի մը, ընդունակ մարդկային ցաւերով տառապելու եւ ուրախութիւններով հրճուելու:

Բ. Պէտք է զարգացած ըլլայ: - Ան պէտք է ունենայ այն մտաւոր պաշարը, որու շնորհիւ պիտի թափանցէ հեղինակներու արտայայտութեանց գրելու ձեւին, եւ գտնէ տառերու տակ պահուած իմաստը:

Գ. Պէտք է հետաքրքրուի բժշկութիւնով: - Որովհետեւ ֆիզիկական հիւանդութիւններ մարմնի որոշ մասերու արտայայտութիւնը կը փոխեն. եւ նոյնիսկ կարող է պատահիլ, որ հեղինակը նշմարած կամ շեշտած չըլլայ հեղինակի մը քառաքթեղ²², եւ ձեր բժշկական պրպտումները կարող են բերել ձեզ այն եզրակացութեան, որ ենթական արտակարգ քառաքթեւ մըն է՝ արդիւնք վեներական հիւանդութեան եւ զանազան ժառանգականութեանց:

Դ. Պէտք է պատմութիւն գիտնայ: - Որպէսզի կարողանայ զանազանել բարքերը իրենց դարերով, հագուելակերպը որոշել, շարժումները դասատրել:

Ե. Դերասանը պէտք է լինի անվերջ դիտող: - Ահաւասիկ այստեղ մենք նստած կը տեսնենք ունկնդրութեան զանազան արտայայտութիւններ, որոնք կապ ունին անհատներու հոգեկան եւ ֆիզիկական խառնուածքին հետ. դիտեցէք երկու գրողներ, նոյն բանը միեւնոյն ատեն, եւ դուք կը տեսնէք մեծ տարբերութիւններ անոնց միջեւ, որոնք դիտել գիտցողին համար գրեթէ կը խօսին եւ ցոյց կու տան տարբեր նպատակներ եւ հոգեվիճակներ:

Չ. Դերասանի սիրտը պիտի նման լինի սինեմայի ընդունարան գործիքի մը, որուն ժապաւէնը պէտք է գրեթէ անվերջ ըլլայ, որպէսզի կարող ըլլայ մարդկային ամէն տեսակի յոյզեր եւ յուզումներ իր մէջ ստանալ: - Ըսինք ամէն տեսակի, այժմ կարելի է հարց տալ. հապա ամբլուս²³, թատերական սե՞ռը: Ինչպէ՞ս կարելի է, որ ծիծաղի արտայայտութիւններու մէջ մարգուած դերասանը ողբերգութիւն խաղայ: Բայց մեր ուղղութիւնը կ'ըսէ ու կը կրկնէ. ամէն տեսակի յոյզեր ու յուզումներ, որովհետեւ լաւ դերասանին համար չկան սեռեր, անոր հոգին նման պէտք է ըլլայ Պոն Մարշէի²⁴ վաճառատան, ուր կան ամէն տեսակի ապրանքներ, որոնք տրամադրելի են հասարակութեան:

Այժմ գանք այն հարցին, թէ ինչպէ՞ս կարելի է դիտողութեան միջոցով մթերուած զգայութիւններ պէտք եղած պարագային անմիջապէս երեւան բերել եւ ցուցադրել:

Ենթադրենք, որ սենեակի մը մէջ նստած էք առանձին, բոլորովին հանդարտ մկաններով: Գիշեր է, եւ կը լսէք հեռուէն ջութակի մը նուագը: Եղանակը կարող է ձեզ յիշեցնել, որ այդ եղանակը լսել էք X տեղը եւ այդ տեղը կը պատկերանայ ձեր առջեւ. դուք անմիջապէս կը յիշէք Xը, որուն պատահեցաք հոն, X նստարանը, որուն վրայ նստեցաք, X սեղանը, որուն վրայ փորագրած անուն մը կար, նոյպէս կը յիշէք, որ Xը այսինչ գոյնի հագուստ էր

հագած, եւ տակաւին կը յիշէք ուրիշ զարմանալի մանրամասնութիւններ: Հոգիի եւ մտքի այս դրութիւնը կ'անուանենք գաղափարի գուգորդութիւն կամ հոգեկան հաղորդակցութիւն:

Այն դերասանը, որ ունի այդ պատկերացումները եւ յիշողութիւնները, անպայման լաւ արթիստ է: Եւ ով որ ունի այդ կարողութիւնը, պէտք է զարգացնէ զայն:

Ենթադրենք, որ տարիներ առաջ, երբ դուք կը գտնուէիք հեռու ձեր հայրենիքէն, ձեր ընտանեկան յարկէն, եւ առանձնութեան կամ այդ վիճակի մէջ, ստացաք նամակ մը: Բացիք շատ պարզ կերպով, եւ կարդալով նամակը, տեղեկացաք ձեր շատ սիրելի հոր, մօր կամ ազգականի մահը, որը ձեզ մեծ վիշտ պատճառեց, յուզուեցաք, եւ այդ յուզումը տիրեց մինչեւ ձեր սրտի խորերը: Տարիները կ'անցնին, բայց պահարանի մը պատռուելու ձայնը, նամակի մը բացումը եւ ընթերցումը, կարող է ձեր մէջ արթնացնել այն մեծ վշտին յուզումները, որոնք ունեցած էիք տարիներ առաջ:

Ուրիշ առիթ մը. ճաշարանի մը մէջ նստած էք, կայ խոտներամ բազմութիւն, սպասատրներ կ'երթան ու կու գան, եւ յանկարծ կը տեսնէք, որ երկու սպասարկողներ, նոյն կէտի վրայ հակառակ ուղղութեամբ մէջք-մէջքի գալով իրար կը բախուին, պնակներ կ'երերան, կերակուրներ կը թափին հագուստներու վրայ, ամբողջ ճաշարանը կը լեցուի խնդալու ձայնով, դուք եւս չափազանց կը խնդաք, եւ զուարճալի կը գտնէք այդ պատկերը: Այդ ծիծաղը կարող է մնալ ձեր հոգիին մէջ, եւ փոքրիկ անձեռոց մը կարող է երեւան բերել զայն:

Ուրեմն, երբ պատահեցաւ, որ ստիպուած էք խաղալ դեր մը, ուր անհրաժեշտ է զօրատր յուզում մը, որը պէտք է վերջանայ ծիծաղով: Այս պարագային նամակի պահարանը եւ անձեռոցը կարող են ձեզ մեծապէս նպաստել՝ ըստպէս վերյիշել այն երկու պատկերները մանրամասնօրէն, եւ այդպիսով ձեռք բերել անսպասելի յաջողութիւն:

Արուեստի մէջ կան անհասկնալի գաղտնիքներ, ինչպէս բնութիւնը լեցուն է անոնցմով: Լեցուն լուցկիի տուփին շարժումը Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնի հիմնադիր եւ ամենամեծ բեմադիր Ստանիսլաւսկիին կը յիշեցնէր ճնճողակներու ճռուողիւնը: Նոյն բանը կարող է ձեզ յիշեցնել գիւղ մը, պարտեզ մը եւ ձեր մանկութիւնը: Ապուր մը կարող է ձեզ յիշեցնել ձեր զինուորութիւնը, եւ անմիջապէս ձեր երեւակայութեան առջեւ բերել Հայաստանը, լեռներ, կոհուներ եւ այլն:

Կարելի է առաջ բերել այն առարկութիւնը, թէ ամէն մարդ չէ կարող վիշտ կրած ըլլալ: Խնդրական է այդ առարկութիւնը, որովհետեւ մարդ իր կեանքի մէջ անպայման ունեցած է գոնէ փոքրիկ վշտեր: Թողունք այդ եւ չուզենք օգտուիլ այդ պարագայէն: Բայց մի՞թէ մարդ չի կրնար դիտել ուրիշին վիշտը, եւ կամ մի՞թէ չէ կարող այդ վիշտը իր մէջ ծնցնել, ստեղծել, կեանք տալ անոր: Պատասխանելով այդ հարցականին՝ կ'ըսենք դերասանը պէտք է մեծ ֆանթեզի²⁵ ունենայ իր հոգիին մէջ եւ հաւատք դէպի այդ ֆանթեզին, որ իր ստեղծագործութիւնն է. պէտք է հաւատացնել ինքզինքը, որ այդ այդպէս է եւ այսինչ բանը այնպէս:

Դիտեցէք երախաները եւ պիտի տեսնէք, թէ անոնք են ամենամեծ ստեղծագործողները, որոնք իրենց խաղերը կը խաղան: Անոնց մէջ այնքան զօրատր է ֆանթեզին եւ երեւակայութիւնը, որ երախան թղթ նստակը կը սարքէ, կը հաւատացնէ ինքզինքին, թէ ան իսկական նա է. կ'երեւակայէ իր առջեւ ծո-

վը, կը հաւատայ անոր, եւ նոյնիսկ, եթէ պատահի, որ իր առջեւ անցնիք, իր պզտիկ ձայնով ահագանգ կու տայ՝ սարսափը երեսին, թէ մի անցնիք այդ տեղէն՝ ծով է: Ահաւասիկ ամենատաղանդաւոր դերասանը:

Որով պէտք է հետեւիլ երախայի ուղղութեան. երեւակայութեան մէջ ստեղծել դէպքեր, պարագաներ եւ պատահարներ, եւ ապրիլ առաջ բերած հոգեվիճակները:

Անյաջողութիւններ պիտի պատահին փորձերու ժամանակ՝ պէտք չէ յուսահատիլ, եւ շարունակել փորձերը, եւ անոնք, որոնք կ'առարկէին, թէ վշտեր կարող են ունեցած չըլլալ, իրենց փորձերու անյաջողութիւնը բաւականին վիշտ պիտի պատճառէ արդէն: Եւ ի՞նչ կայ աւելի մեծ վիշտ, քան անյաջողութիւնը: Ես կը յիշեմ, թէ ինչպէս մեծ տաղանդի տէր Քաչալոֆը (ռուս դերասան Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնի) կը չարչարուէր, երբ չէին յաջողեր Համլէթի պատրաստութեան ժամանակ Ուրուականի տեսարանին փորձերը: Պարագան հետեւեալն էր:

Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնը պիտի բեմադրէր Համլէթը: Համլէթի դերը յանձնարարուած էր Քաչալոֆին: Փորձերը սկսան շատ լաւ կերպով: Քաչալոֆի համար յաջողութիւնը լաւ էր, բայց երբ եկաւ ու հասաւ Ուրուականի տեսարանին, Քաչալոֆը ըրաւ եւ գործածեց այն կաղապարէ եղած ձեւերը, որոնք թատրոնական շուկաներու մէջ կան եւ ծախու են: Իհարկէ, Քաչալոֆը այդ սարսափը առաւ ոչ հասարակ շուկայէն, այլ անոր ապրանքը կը ծախուէր մեծ, արիստոկրատ շուկայի մէջ, որով գեղեցիկ էին ձեւերը եւ սարսափը, բայց բեմադրիչները այդտեղ կեցուցին զինքը, եւ պարտադրեցին թողուլ այդ գնած ապրանքը, եւ դիմել իր սեփական ստեղծագործութեան: Քաչալոֆը շատ փորձեց, եւ չյաջողեցաւ: Կ'առարկէր խեղճը, թէ ինքը, որ երբեք ուրուական չէ տեսած, ինչպէ՞ս կարող է երեւակայել զայն: Փորձերը դադարեցան եւ երկար ժամանակ փորձուեցան միւս դերասանները:

Օր մը, ծանօթ հոգեբան Մուլլեթիցքի²⁶ լրագիր մը բռնած, ցոյց տուաւ, թէ տարօրինակ բան մը կայ գրած լուրերու բաժնին մէջ, իբր թէ տան մը մէջ ուրուականներ են երեւցեր եւ այլն: Մի քանի օր անցած նոյն լուրը արձագանգ գտաւ զանազան ձեւերով ուրիշ թերթերու մէջ: Մուլլեթիցքի բեմադրիչներուն եւ այլոց ստիպեց որպէսզի ինչ որ ալ ըլլայ օգտուին պարագայէն, եւ հետաքրքրութեան համար՝ Քաչալոֆին տանին այդտեղ: Այդ թուականին ես ալ (Շահխաթունի) միասին կը պարապէի. գացինք այդ տունը, դուրը բացաւ ծերունի կին մը, սպիտակ մազերով, դողողոջուն ձայնով հարց տուաւ, թէ ի՞նչ է մեր այցելութեան նպատակը: Ըսինք, թէ կ'ուզենք տունը վարձել, միայն նախ քան այդ մեզ անհրաժեշտ է զիշեր մը տան մէջ անցընել: Պառաւր պատմեց մեզ, թէ ինչպէս ընտանիքին մեծ պարոնը սպանել է իր աղջկան, եւ այժմ աղջկայ ուրուականը ժամը զիշերուայ մէկի ատենները կու գայ կը պատի տան մէջ: Անցանք տան ընդարձակ ու դատարկ սենեակները, սպասեցինք բաւական, եւ իսկպէս ծամը մէկի մօտ, զիշերուայ լռութեան մէջ, սկսաւ լսուիլ տարօրինակ թրխկոց, քիչ յետոյ, յանկարծ երեսաց սպիտակ աղջկան մը լուսատր ուրուականը: Չանագան մարդիկ էինք այնտեղ, բոլորս սարսափած էինք: Քաչալոֆը տափէն բարձրացած եւ տեղն ու տեղը պատին էր կպած՝ շշմած վիճակի մէջ, մի ուրիշը վախէն կը ծիծաղէր (եւ ամենաշատ վախեցողը այդ էր իրաւ):

Համլէթի փորձերը կը շարունակուէին: Նոյն միջոցին բեմադրիչները օգտագործեցին թուպէն եւ սկսան փորձել ուրուականի տեսարանները: Քաչալոֆը ազատուած էր կաղապարուած սարսափի ձեւերէն, եւ տուաւ պարզ ու բնական, բայց այնքա՞ն տպաւորիչ յուզումը սարսափին:

Տեղի ունեցաւ ներկայացումը: Քաչալոֆ իր յաջողութեան բարձրագոյն աստիճանի հասած էր. մեծագոյն ովասիոններ²⁷, թերթերու մէջ գովեստներ, քննադատներու գնահատականներ: Քանի մը օր յետոյ թատրոնի բեմադրիչները շնորհակալութիւն կը յայտնէին ուրուականի լուրը հրատարակող թերթերուն, ոստիկանապետին եւ այլն, որոնք հաւանած էին իրենց առաջարկութեան, եւ հնարաւորութիւն տուած, որ իրենց սարքած այդ խաղը լաւ արդիւնք տայ:

Ահաւասիկ օրիորդներ եւ պարոններ, թէ ինչպիսի աշխատանք է, որ կը կատարուի գեղարուեստի աշխարհին մէջ:

Բայց կեանքի մէջ եւ մարդկային հոգու մէջ կայ մեծ չափով ֆանթեզի, եւ միշտ կարելի է գայն գտնել, որով այդ մեծ դէպքերուն պէտք է դիմել շատ հազուագիտ կերպով: Նոր սկսողներու հոգին մաքուր է, սպիտակ ու անաղարտ եւ գեղեցիկօրէն ճկուն, որով պէտք չէ ծանրաբեռնել այդ հոգին, այլ պէտք է սկսիլ փոքրիկ աշխատանքներով, եւ աստիճանաբար զարգացնել զանոնք:

Կը կրկնեմ դարձեալ, ձեր հոգին թող ունենայ անհամար արկղիկներ, լեցուն բազմազան յոյզերով եւ զգացողութեամբ, որոնց մէջէն դուք կարողանաք հանել եւ տալ այն ինչ որ անհրաժեշտ է:

Իհարկէ, ձեր արտայայտութեան ձեւերը պիտի ունենան եւ պէտք է աշխատիլ, որ ունենան իրենց գեղեցկութիւնը: Այդ բանին պիտի օգնէ ձեզ պարելը, մարզանքը եւ այլն: Բայց վերջացնելէ առաջ կ'ըսեմ. պիտի վանէք եւ հեռացնէք կաղապարները, պիտի հետեւիք հոգիի հաղորդակցութեան եւ գաղափարուց գուգորդութեան՝ միակ ապահով ճանապարհը պարզ ու բնական խաղարկութեան, որը կը խօսի հոգիներուն եւ մեզ կ'առաջնորդէ գեղարուեստի սանդղախներով դէպի կատարելութիւն:

Գ. Դասախօսութիւն

Բեմական կեանքի մէջ գոյութիւն ունի այս տեսակ բացատրութիւն մը, ոճ մը, որն է «օղակի մէջ» ըսուածը:

Երբ դերասանը կը խաղայ, պէտք է գտնուի օղակի մէջ, ուրկէ պէտք չէ, որ դուրս ելնէ:

Ի՞նչն է այդ օղակը արդեօք. ու՞մքը, թելով քաշած զի՞ծը, կալիճով որոշուած տեղե՞ր, պատե՞րը: Ոչ, այդ օղակը՝ դերի օղակն է: Այսինքն դերասանը իր խաղարկութեան ընթացքին պէտք է գրկուի արտաքին կապերէն, պարզ խօսքով՝ պէտք չէ զբաղի հասարակութեան հետ:

Անշուշտ, որ հասարակութեան եւ դերասանին մէջ գոյութիւն ունի հաղորդակցութեան ուղի մը, բայց այդ միայն յուզումի ուղին է, յուզումի կապը, որոնցմով ան կը յարաբերուի ունկնդիրներու հետ: Բայց այդ չի նշանակեր, ծանօթութեան կապ հաստատել ունկնդիրներու հետ, դիտել, թէ օթեակի մէջ նստած X պարոնը ի՞նչ կ'ընէ, Xը ի՞նչ հազած է եւ այլն: Որովհետեւ այն դերը, որ դուք կը կատարէք, ունի այլազան յուզումներ եւ ապրումներ, եւ երբ

սկսուի ծանօթութեան կապ հաստատուիլ ժողովրդի հետ, այն ժամանակ կարելի չէ մնալ օղակի մէջ:

Մեր դասախօսութիւններու մէջ մասնաւոր տեղ պիտի ունենայ արդարացումի բաժինը: Արդարացումը մասնաւոր կապ ունի օղակի հետ:

Կը պատահի երբեմն, որ դերասանը ակամայ դուրս կ'ելնէ օղակէն: Օրինակ. խաղարկութեան ընթացքին օտար ձայն մը կարող է յանկարծական ուշադրութիւնը գրաւել դերասանին, որը դուրս կարող է ելնել դերի օղակէն:

Ի՞նչ պէտք է ընել վերստին մտնելու համար օղակի մէջ, եւ ինչե՞ր են միջոցները:

Ենթադրենք, որ բեմի վրայ եմ խաղի մէջ, նստած եմ բազկաթոռի վրայ եւ կը գրեմ: Զուլիսի մէջ երկու դերասան կը վիճին, ձայնը կը բարձրանայ: Եթէ ես անտարբեր մնամ, կը զրկեմ ժողովուրդը այն պատրանքէն, որը պիտի ստանայ անբնականութեամբ, իսկ երբ ես դարձայ եւ նայեցայ դէպի ձայնի կողմը, այդ կը նշանակէ, դուրս ելնել օղակէն, բայց արդարացնել եւ տալ ժողովրդին բնականութեան պատրանքը:

Եւ կամ ենթադրենք, թէ բեմը հին ժամանակուայ մնան կը ներկայացնէ քարիտի լուսատրութիւն, եւ յանկարծ, սիրային տեսարանի մը ընթացքին կը սկսի լամբը բարձրանալ, ծխալ: Դերասանը, եթէ առարկէ, թէ իր դերին մէջ լամբը վար իջեցնել չկայ, եւ եթէ չուզէ դուրս ելնել իր օղակէն, այն ժամանակ ունկնդիրները դուրս կը հանն օղակէն: Իսկ երբ ամենայն բնականութեամբ, վար առնէ լամբը եւ շարունակէ իր խօսակցութիւնը, այդ կ'ըլլայ արդարացում, եւ բնական:

Իհարկէ, պէտք է ամէն կերպով աշխատիլ, որպէսզի այս տեսակ բաներ չպատահին, բայց պատահելու պարագային, պէտք է գիտնալ, թէ իսկական թատրոնը կը պահանջէ, որ ամէն բան ըլլայ այնպէս, ինչպէս որ կեանքն է՝ ի բաց առեալ հակազեղարուեստական բաներէն, որոնցմէ պէտք է մաքրել բեմը:

Կայ եւ օղակէն դուրս ելնելու ուրիշ կերպ մը. այդ այն պարագան է, որ խաղարկութեան ընթացքին չէք գտնուիր օղակի մէջ, ձեր ջղերը եւ ուղեղը բաժան բաժան են այլեւայլ կողմերու մէջ՝ թուական ազդեցութեանց ենթակայ: Այդ հետեանք է անշուշտ մկաններու լարումին, որու մասին խօսեցանք մեր Ա. դասախօսութեան մէջ: Ուրեմն մնալու համար օղակի մէջ՝ դուք պէտք է լուրջ ուշադրութիւն դարձնէք մկաններու լարումին եւս: Իհարկէ, ազատուիլ անկէ դժուար է, որուն համար պէտք է փորձութիւն, եւ աղոր համար մենք կը կատարենք փորձեր:

[Կատարուեցան փորձեր.

Ա. Այնպէս մը ընել, որ զանազան պատճառով ես ստիպուած ըլլամ ձեռք ձեռք տալ:

Բ. Գալ եւ աճապարանքով ինձ լուր մը յայտնել: <...>

Դ. Դասախօսութիւն

Մենք պէտք է խօսինք կապի մասին:

Յաճախ կը տեսնենք բեմի վրայ, որ դերասան մը կ'արտայայտուի ուժեղ կերպով եւ դիմացի դերասանը եւս կ'արտայայտուի նոյն ուժգնութեամբ: Յաճախ կը տեսնենք, որ դերասանը կ'արտասանէ եւ կը սպասէ պատասխանի,

այսինքն՝ ընկալիքին²⁸, եւ երբեմն կը պատահի, որ դիմացինը կը պատասխանէ, բայց մինչեւ իր պատասխանը ժամանակ մը կ'անցնի: Այդ դադարը կրնայ ըլլալ երկու պատճառով. կամ դերը չի գիտեր եւ կամ կը սպասէ, որ ընկալիքը տրուի բառացիօրէն: Օրինակ, դուք կ'ըսէք. «Վաղը պիտի գամ Ձեզ X տեղը տեսնելու՝ կարելու հարցի մը մասին խօսակցելու համար, խնդրեմ, ինձ սպասեցէք ժամը 2ին»: Բեմի վրայ կը կազմէ ուրեմն՝ «ժամը 2ին»: Եթէ պատահի, որ դուք սխալ մը ըսէք՝ «ժամը 2ին, խնդրեմ, ինձ սպասեցէք», ընկալիքի փոփոխութիւնը կարող է շփոթեցնել եւ առաջ բերել ակնարկուած դադարը, եւ այդ կը նշանակէ, որ Ձեր դիմացինը չի խաղար, այլ միայն կ'արտասանէ: Մեր թատրոնը դէմ է այդ բանին: Մեր թատրոնը կ'ընդունի ընդհանուր կապը, որ պէտք է գոյութիւն ունենայ բեմի վրայ բոլոր դերասաններու մէջ: Երբ մէկը կը խաղայ խօսքերով, միւսները պէտք է խաղան լուռ, որպէսզի պահուի ընդհանուր կապը:

Երբ ես այժմ կը խօսիմ, դուք բոլորդ ինձ մտիկ կ'ընէք, բոլորդ ունիք այլազան դիրքեր, տարբեր ապրումներ, տարբեր տպաւորութիւններ: Ձեր մէջէն ոչ մէկը չի սպասեր եւ չգիտէ, թէ ես ինչպէս պիտի վերջացնեմ, եւ այդ շատ բնական է: Ուրեմն միեւնոյն բանը պէտք է փոխադրել եւ իրագործել բեմի վրայ, իւրաքանչիւրը պէտք է երեսան բերել իր ապրումը եւ այդպիսով պէտք է ստեղծել ու պահպանել ընդհանուր կապը: Ամենամեծ սխալը կ'ըլլայ, երբ անխօս դերասանը ըսէ, թէ ես դեր չունիմ, այլ ընդհակառակը նա պէտք է խաղայ զլիսաւոր դերասանի հետ միասին: Այս թուական, երբ ես կը խօսիմ, ուրիշ բան չէք ընէր, եթէ ոչ, կ'արտասանեմ երկար մոնոլոգներ եւ դուք ալ ձեր ունկնդրութեան ձեռքով կը մասնակցիք ինձ, սա տեսակ մը բեմ է, խաղարկութիւն է ուրեմն, եւ երբ դուրսէն մէկը գայ եւ մեզ դիտէ, պիտի անպայման ըսէ. սքանչելի է անսամալը:

Դարձեալ կը կրկնեմ. պէտք է պահպանուի կապը եւ երբ պատասխան տուող պէտք ըլլայ, այդ ոչ թէ անոր համար պիտի ըլլայ, որ պատասխան կայ գրուած, այլ անոր համար, որ ըսուած խօսքէն հասունացած է պատասխանը, իր լուսին հասած, որմէ յետոյ անպայման պէտք է յաջորդէ պատասխանը: Կայ [նաեւ] պառկած՝ դիտումնաւոր լռութիւնը, որու մասին մենք կը խօսինք յետագայում:

Կապը սերտ առնչութիւն ունի օղակի հետ: Երբ կապը կտրուեցաւ, այդ կը նշանակէ օղակը եւս քանդուեցաւ, եւ պէտք է երեսակայել թէ ինչ խառնակութիւն առաջ կու գայ, երբ բեմի վրայ չորս դերասաններ չպահպանեն կապը: Այդ կը դառնայ ոչ թէ թատրոն, ոչ թէ կեանք, այլ տեսակ մը դատարանի մնան բան, ուր ամէն ինչ միօրինակ, կաղապարուած եւ պարտադրիչ ճնշողականութիւն մը ունին:

Ամենավոր դերերը, ունին իրենց ուսումնասիրութեան աղբիւրները, որոնք նոյնքան խորութիւն եւ աշխատանք կրնան պարունակել:

Մտնելով ռեալ մեծ ճաշարանէն ներս, կը տեսնենք բազմաթիւ ծառայողներ, անոնցմէ իւրաքանչիւրը ունի իր բնորոշող որոշ գծերը՝ անոնց քայլերը, անոնց գլուխ տալը, մատիտը բռնելը եւ այլն, ունին յատկանշող տարբերութիւններ: Իհարկէ, ընդհանուր գիծն է պաշտօնի գիտակցութիւնը, բայց կը տարբերուին արտայայտութիւնները, անոնց մէջ որոնք ամսականով են, եւ անոնց մէջ որոնք նուէրներով կը վարձատրուին: Սհաւասիկ, Ձեզի աղբիւրներ ուսումնասիրութեան:

Կապը ընդհանուր հանգամանք մը կը ներկայացնէ. ան գոյութիւն կ'ունենայ ոչ միայն դերասաններու մէջ, այլ շատ անգամ բեմէն դուրս գործողներու մէջ: Այսպէս, կապը կայ ռեժիսորի²⁹ հետ, որուն միասնական որոնումներով դերասանը կու տայ իր ստեղծագործութեան տիպարը: Կապը կայ արքայադատի³⁰, էլեքտրական վարիչի եւ այլնի հետ: Կապ կայ հեղինակի, նկարիչի հետ:

Երբ դերասանները բեմի վրայ են, պէտք է պահեն կապը նոյնպէս լուսնային ժամանակ, նոյնպէս եւ երբ կոնակ են դարձուցած հասարակութեան, եւ շատ անգամ այդ աւելի դժուար է, որովհետեւ, երբ յանկարծ երեսը դարձուց, հասարակութեան սպասումը պէտք է ըլլայ, ոչ թէ նոր սկիզբ, այլ շարունակութիւնը, հակառակ պարագային առաջ կու գայ ծիծաղելի անբնականութիւն:

Կապը, որով նոյնքան կարեւոր հարց է, եւ թերեւս, աւելի, ինչքան մկաններու լարումը, գաղափարաց գուգորդութիւնը, օղակը եւ այլն: Որով ընդհանուր հիմքը մեր թատրոնին՝ կապերն են, որոնց անձնատրութիւնն է դերասանը: Առանց ընդհանուր կապերու ներդաշնակութեան, կարելի չէ ի յայտ բերել ճշմարիտ գեղարուեստը, ինչքան ալ ըլլաք տաղանդաւոր:

Ե. Դասախօսութիւն

Մեր դասախօսութիւններու ընթացքին, մենք անցանք 4 պարագաներ, այժմ մենք կարող ենք կատարելապէս ծանօթ ըլլալ այդ պարագաներուն, բայց չենք կարող ռեւէ բան ընել, եթէ մեր մէջ չկայ այն, ինչ որ կը կոչուի Աստուածային հուր: Այս նախամուտէն յետոյ մենք կ'անցնինք շատ կարեւոր խնդրի մը, որը կը կոչուի դեր:

Ինչպէ՞ս կը պատրաստուի դերը:

Դերը կարելի է առնել, անգիր ընել, մի քիչ գաղափար կազմել քառաքէտի մասին եւ խաղալ: Բայց այս կ'ըլլայ չափազանց թեթիւ վերաբերմունք եւ լի թերիններով:

Ուրեմն ի՞նչ պէտք է ընել: Մենք կը պատասխանենք հարցին այսպէս. դերասանը պարտաւոր է ծանօթանալ եթէ ոչ ամբողջ հեղինակին, գոնէ ամբողջ թատերախաղին, պէտք է ծանօթանայ այն բոլոր տիպարներուն հետ, որոնք գոյութիւն ունին փիւսին մէջ, եւ որոնց հետ իր դերը կապակցութիւն ունի, եւ նոյնիսկ պէտք է այնքան լաւ գիտնայ իր դիմացիներուն դերը, ինչքան իրենը:

Երբ կը վերցնենք թատերախաղը, ուրեմն մենք պէտք է գծենք հոն գտնուող երեւակայական կարմիր գիծ, որ կ'անցնի խաղին մէկ ծայրէն միւսը: Այսպէս, մենք կը պրպտենք, թէ ի՞նչ է հեղինակի գլխաւոր նպատակը, ի՞նչ միջավայր կայ հոն, ի՞նչ տիպարներ կը գործեն այդտեղ, ի՞նչ գիծեր ունին անոնք, ի՞նչ չափով առաջացած են վատ գիծերը, ի՞նչ ախտանք ունին անոնք եւ այլն:

Յետոյ մենք կը սկսինք շատ կարեւոր գործողութիւն մը, որը պէտք է անուանել՝ հարց-պատասխան: Օրինակ. - Դերի մէջ կայ տանջանքի տեսարան մը, որով դուք պէտք է տաք հարցը՝ ի՞նչ է պատճառը այդ տանջանքին, եւ պէտք է գտնէք պատասխան: Երբ դերը կը բաժնէք այդպէս հարցերու եւ կը փնտռէք ու կը գտնէք պատասխանները, այդ արդէն կը նշանակէ, թէ դուք սկսած էք հասկնալ ձեր դերը: Յաջողութեան համար, կը սկսի հոգեկան ուրիշ երեսոյք մը, որ կը յաջորդէ որոշ ժամանակ յետոյ դերը ստեղծելէն: Այդ երե-

տոյքը կ'անուանուի ստեղծագործական տանջանքներ կամ երկունք, առանց որուն չկան յաջողութիւններ: Դերասանը կը գտնուի տարօրինակ դրութեան մէջ, անոր շուրջ շատ անգամ կը դադրին մարդիկ եւ իրեր գոյութիւն ունենայ, ան կ'ապրի իր դերին զանազան երեսոյքներուն մէջ, մոլեգնօրէն կը տարուի որոնումներով եւ հարցերու լուծումով: Ամենավտանգաւոր շրջանն է այդ, որովհետեւ ոգեւորութեան մէջ կը պատահիք մարդու մը, որ կը կարծէք, աւելի ճիշտ ձեր վատ երեւակայութիւնը կարծել կու տայ, թէ ան իսկական տիպարն է ձեր դերին, եւ այսպէսով կարող էք սխալի մէջ իյնալ: Որով պէտք է չափազանց զգոյշ ըլլալ ընտրողութեան մէջ:

Երկունքը կը կարօտի որոշ ժամանակի մը, որպէսզի իր արդիւնքը տայ եւ երբեմն կը պատահի, որ յանկարծական շարժում մը, կեցուածք մը, դիրք մը, կ'առնէ բանալիի հանգամանքը, որով կը բացէք դուք ձեր դերի բարդ հանգոյցը:

Ես Ձեզ կարող եմ տալ օրինակ մը, որ չափազանց նոր է եւ թարմ մեր յիշողութեան մէջ: Անցեալ օրը՝ Կիրակի, մենք կը ներկայացնէինք «Միմոս Արքայ» թատերախաղը, Պ. Ջանան ստանձնած էր գահաժառանգի դերը, որը կապ ուներ իմ եւ անոր հետ: Մենք միասին կը կատարէինք մեր որոնումները, եւ ամբողջ շաբաթը մենք չարչարուեցանք գտնելու համար դերին բանալին: Երկունքս ալ կ'ունենայինք ստեղծագործական տանջանքներ, եւ կ'ուշանար մեզ յաջողութիւնը: Կիրակի օրը, ներկայացման հազիւ քսնի մը ըտպէ մնացած, յանկարծ Պ. Ջանան եկաւ ինձ մօտ ըսելու, թէ ուսերու ցնցումը արդեօք լաւ չ'ըլլա՞ր: Անմիջապէս հաւանեցայ՝ երկունքը տուած էր իր արդիւնքը՝ գտած էինք բանալին: Այդ շարժումի վրայ նա կերտեց իր ամբողջ խաղարկութիւնը, շարժումները, ձայնը եւ այլն: Ուրեմն անհրաժեշտ էր, որ անցնէին որոշ օրեր, որպէսզի հարցը լուծուէր:

Ամենամեծ դերասանները, ինչպէս Տիկ. Սիրանոյշ եւ այլք, ունեցեր են այդ երկունքի ցուերը: Մեծ հանճարներ միայն, ինչպէս Արամեան, Սալվիմի եւ այլն, ունեցեր են կարողութիւն արագ ստեղծագործումի, եւ նախքան դերի մէջ մտնելը ունեցեր են այդ երկունքը:

Երբ դերասանը դէպի ստեղծագործումը անտարբեր է եւ չի գտնուի յուզուած դրութեան մէջ, որ մօտ է տեսակ մը կիսաբեկալ վիճակի, նա չէ կարող լաւ խաղալ:

Ուրեմն դերասանը պէտք է իր դերի հանդէպ ունենայ երկիւղածութիւն, եւ մտնէ բեմ այնպէս, ինչպէս քրիստոնէական հին շրջաններուն քահանան կը մտնէր պատարագի, իր խուցին մէջ ապաշխարելով, եւ ջերմեռանդ վերացումով մը՝ մտնելով դէպի իր ծիսակատարութիւնը:

Դերասանի տրամադրութիւնը նման է բաժակի մը, ուր ջուրը կաթիլ առ կաթիլ կը լեցուի մէջը, եւ որոշ ժամանակ յետոյ լիանալով կը յորդի: Այդ յորդումի պահուն ահա, պէտք է մտնէ դերասանը բեմ: Դերասանը տրամադրուելու համար պէտք ունի արտաքին որոշ պայմաններու. իր մասնասենեակի խորհրդաւոր լուսատրութիւնը, տեսակ մը լուսութիւնը եւ այլն կու գան հասունցնելու այդ տրամադրութիւնը, որ ունի իր տեսողութեան շրջանը: Պէտք չէ անցնիլ այդ շրջանը, եւ ճիշտ այդ պատճառով է, որ մեծ թատրոններուն մէջ, ուր կապերը շատ մը տեսակէտներով խզուած են հասարակութեան եւ բեմին հետ, դարձեալ կը հետապնդեն ճիշտ յայտարարուած ժամին ներկայացման գործադրութիւնը:

Դերասանները, դիտուած է, որ ունին կարգ մը աւելորդապաշտութիւններ: Աւելորդապաշտութիւնը կարելի է գործօն մըն է խաղարկութեան մէջ: Այսպէս, օրինակ, կան դերասաններ, որ առանց խաչակնքումի բեմ չեն մտներ, ուրիշներ իրենց [քրիմ]³¹ չեն քսեր աջ ձեռքով եւ այլն, եւ այլն: Ինչքան շատ է այդ աւելորդապաշտութիւնը գրգռում, այնքան շատ է խաղարկութեան մէջ խանգարում յարաբերութեանը: Բայց պէտք է զգուշանալ այդ աւելորդապաշտութիւնը հասցնել մինչեւ հիւանդութիւն: Մոսկուայի թատրոնի յայտնի դերասան Իւանֆօր եղաւ այնպէս, որ ստանալով հիւանդագին վիճակ, այժմ չէ կարող խաղալ:

Մեր դասախօսութիւններու հետ միասին լաւ կ'ըլլար, որ մենք սկսեինք նաեւ փորձերը: Բայց այդ փորձերը ցանկալի էր, որ ըլլային ոչ թէ սովորական թատրոնական փորձերու նման, այլ այնպէս, ինչպէս որ Մոսկուայի աշխատարանի մէջ կը կատարուին: Դուք գիտէք, որ խաղացուած փիւս մը ունի որոշ հեղինակ մը, իսկ մեր փորձերու ընթացքին մենք պիտի աշխատինք, որ փիւսը ըլլայ հաւաքական աշխատանքի արտադրութիւն եւ արդիւնք մեր իսկ ստեղծագործութեան: Այդպէսով մենք կ'ըլլանք փիւսին կրկնակ ստեղծագործողները, եւ կրնանք ձեռք բերել աւելի շուտ բնականութիւն մեր խաղին մէջ:

Մոսկուայի մէջ այս փորձերը տուին զմայելի արդիւնք: Աշխատանքին մասնակցեցաւ Մաքսիմ Կորքիի նման մեծ գրող <...>

Այստեղ եւս մենք Արուեստի Տան մէջ ունինք գրագէտներ, որոնք կը սրբագրեն մեր սխալները եւ ցանկալի է, որ մենք մեր առաջին ջանքերով կարողանայինք տալ թատերախաղ մը, շատ պարզ, բնական, հազիւ 15 վայրկեան տևող, եւ մենք Արուեստի Տան առաջին հաւաքոյթին խաղայինք մեր ուժերով, մեզ համար: Եւ չէ՞ որ, այդպիսով մենք հասած պիտի ըլլայինք Թատրոնի բուն նպատակի իրագործման, որն է անվճար ներկայացում եւ հաւաքական ստեղծագործութիւն:

2. Դասախօսութիւն

Ամեն դեր ունի իր քառաքէտը: Թատերախաղ մը ամբողջութեան մէջ ունենալով իր ուղղութիւնը, նոյն ատեն կը պարունակէ զանազան անձնատրութիւններ, որոնց իւրաքանչիւրը ունի որոշ բնատրութիւն: Բնատրութիւններ կան, որոնք զադտնի են: Իմ մասին, ով որ կը խօսի, կարող է ըսել եւ վերագրել զանազան բնատրութիւններ, բայց դժուար է ըսել թէ ի՞նչ է իմ իսկական բնատրութիւնը, քառաքէտիսկը: Այսպէս, երեւութապէս Մը տեսնելով առատաձեռն, կ'եզրակացնենք, թէ նա բարի է, բայց ան կարող է չար լինել, նկատելով, որ այդ բոլորը ցոյցի եւ ռեքլամի³² համար է, որ կ'ընէ: Եւ կամ Մը, որ միշտ կիներէ շրջապատուած է, կամ կնամեծար է, կը փութանք հետեցնել, թէ կնամու է, այնինչ ընդհակառակը՝ կարող է շատ մաքուր մարդ լինել:

Հեղինակը գրած է ուղղակի մէջտեղ է դրած տիպարը, բայց ո՞րն է, որ տիպարի մէջ կը կազմէ գլխաւոր բնատրութիւնը: Ահա՛ ինչ որ պէտք է փնտռել: Այդ կէտէն է, որ կը բղխի ամէն ինչ, որ մենք կ'անուանենք բեմական լեզուով, դերի միջուկը կամ հունտը:

Օրեւոյն նախանձու է. ուրկէ՞ է, որ առաջ կու գայ իր նախանձը: Եթէ գտնանք, այն կը կազմէ հունտը, որը հեղինակի եւ այլ ցուցմունքներով պէտք է գտնենք եւ սկսինք ուռնացնել:

Առնենք ծիրանի հունտը եւ բանանք կորիզը. ո՞վ կարող է երեւակայել, որ այդ ահագին ծառը արդիւնք է այդ աննշան հունտին: Նոյն պարագան է դերի վերաբերմամբ. երբ դերասանը գտաւ դերի հունտը, այլեւս նա գիտութեամբ կը զարգացնէ դերի խառնուածքը:

Երբ դերասանը ստիպուած է նոյն տեսակ դերեր խաղալ սեզոնի³³ մէջ, նա պարտաւոր է մէկ ուրիշ բանի եւս ուշադրութիւն դարձնել: Այսպէս, բարկութիւնը կամ լացը, նոյն պարագաներով, տարբեր մարտոց վրայ կ'երեւայ տարբեր արտայայտութեամբ: Մէկը բարկանալով՝ փոքորիկ կը դառնայ, միւսը՝ հանդարտ կը գունատի, կամ կու լայ: Պէտք է օգտուիլ այլապէս նոյնքան տպաւորիչ այս աշխատանքներէն, իսկ այդ աշխատանքները գտնելու համար՝ մեզ կը ծառայէ հունտը:

Ներկայ դարուս, իտեալ առողջութեան տէր մարդիկ շատ քիչ են: Ընդհակառակը, մեր շատ մը առողջ կարծած մարտոց սերունդին մէջ, ալքոլը, վեներական ախտերը, քրօքայինը եւ այլն, սարսափելի արդիւնքներ են թողեր: Աւելին, սեղմիրանը, բարձր կրունկներ եւ այլն, տեղափոխելով աղջկայ կոնքը, սերունդի ուղեղի վրայ ազդեցութիւններ կ'ունենայ: Այսպէս, արտաքնապէս մեզ առողջ երեսողը ունի փոքրիկ թերութիւններ, որոնք չեն խուսափիր խղճամիտ դերասանին ուսումնասիրութենէն:

Երբ մեզ յայտնի է դերի բնատրութիւնը, պէտք չէ, որ զայն արտայայտենք մէկ անգամէն, այլ պէտք է զայն հասունցնենք, ուռնացնենք, տանք անոր փոխանցման շրջանները: Ինչպէս որ դերը ունի իր բարձրագոյն զագաթը, այնպէս ալ ունի իր ելեւէջը: Եթէ մէկ անգամէն նա կենայ բարձրագոյն զագաթի վրայ այդ կ'ըլլայ անբնական եւ ծանձրացուցիչ:

Եւ ձեզ կ'ըսեն երկու կարելու բան, որ միշտ պէտք է ի նկատ ունենալ: Թատրոնը, ինչքան որ կեանքի հայելին է, այնուամենայնիւ նա քիչ մը գեղեցիկ ցոյց տուող հայելի պէտք է ըլլայ: Իսկ ամենակատարեալ դերասանին յաջողութիւնը պէտք է կայանայ երեք վայրկեանին մէջ: Եթէ ան կարողացաւ ժողովուրդը յուզել եւ առիւնքնել երեք վայրկեան, նա արդէն յաջողեցաւ: Ով որ շատ երեք վայրկեաններ ունի բեմի վրայ, նա է ամենամեծ դերասանը³⁴:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Մինչ այդ՝ 1924ին, Վահան Թոթովենցի հետ միասին Ջանանը բեմականացրել է Յակոբ Պարոնեանի *Մեծապատիւ Մորացկանները*, 1929ին Երեւանի Բանուորական Շրջիկ Թատրոնում բեմադրել է երեխաների համար իր նոր գրած «Բանուոր Քեռիկն Արեւելքից» կատակերգութիւնը, իսկ 1931ին բեմականացրել է Գեղամ Սարեանի «Այբ» պատմուածքը: 1932ին վաստակաւոր դերասանուհի Արուս Ոսկանեանի համար Ջանանը գրել է «Միրելն Արուեստ է» պիւսը, որն երբեք չի խաղացուել: 1935ին գրել է «Շահնամէ» պիւսը, որ խորհրդային պիւսների համամիութենական մրցոյթում շահել է Բ. մրցանակ եւ բեմադրուել է Երեւանում, բարձրամուտել ռուսերէն...: Բացի այդ, Եղիշէ Զարեանի Անուան Գրականութեան Եւ Արուեստի Թանգարանում (ԳԱԹ) պահուում են նրա գրչին պատկանող բազմաթիւ անտիպ յօդուածներ եւ գրառումներ:

² ԳԱԹ, Մկրտիչ Ջանանի Ֆոնդ (այսուհետեւ՝ ԳԱԹ ՄՋՖ), քիւ 54:

³ Ջանանի ինքնակենսագրութեան մէջ կարդում ենք. «1918ին, պատերազմից յետոյ, մէկն է լինում (խօսքն իր մասին է - Գ. Օ.) Պոլսոյ Հայ Տրամաթիկ Ընկերութեան Հիմնադիրներից: Այդ Թատերախմբում լինում է ն. զ. Դերասան, ն. ռ. Ռեժիսոր, եւ ամեն...»

նայն ինչ: Խաղում է առաջնակարգ մի շարք դերեր եւ յանկարծ հռչակում եւ մեծ ժողովրդականութիւն վայելում: Զգալով իր մէջ կատարելագործուելու մեծ պահանջ, 1919 թուի վերջերին մեկնում է Փարիզ՝ սովորելու... 1921ին վերադառնում է Պոլիս, մասնակցում Հայ Տրամաթիկ Ընկերութեան մի քանի ներկայացումներին» (ԳԱԹ ՄՁՖ, քի 54):

⁴ Ռուսական արուեստի, մասնատրապեա թատերարուեստի վերաբերեալ, Ջանանն անշուշտ կարող էր գաղափար կազմել ոչ միայն տեսականօրէն՝ գրականութիւնից ու պատմութիւնից, այլեւ գործնականում՝ իրրեւ ականատեսը ֆրանսիական թատրոնի այն ստեղծագործական որոնումներին, որոնք շատ համահունչ էին դարասկզբի ռուսական բեմարուեստում դիտուող նորորակ երեւոյթներին: Ֆրանսիայի ժամանակակից արուեստագետների միջավայրին մօտ կանգնած լինելով՝ նա, իհարկէ, տեղեակ էր, թէ ինչպիսի ակնածանքով են վերաբերում ոչ միայն ռուս բեմի ականատր վարպետներին՝ Ստանիսլաւսկուն, Մէյերհոլդին, Վախտանգովին, Կոմիսարժեսկայային, այլեւ ռուս գրականութեան մեծութիւններին՝ յատկապէս Դոստոևսկուն ու Զեյնովին: Այդ մասին բազմիցս են խոստովանել եւ Ֆիրմէն Ժեմին, եւ Ժաք Կոպոն: Սակայն առանձնակի շեշտաւորումով ռուսական խաղարուեստի նորամուծութիւններն ի յայտ եկան ֆրանսահայ նշանատր բեմադրիչ Ժորժ Փիքոնի (1884-1957) արուեստում, որին նոյնպէս Ջանանն առիթ է ունեցել մօտիկից ծանօթանալու: Այսպէս. Երվանդադէի գրական գործունէութեան քառասնամեակը նշելու կապակցութեամբ, Փարիզի հայ մտաւորականութիւնը նախածեռնել է անցկացնել յոբելեանական հանդիսութիւն. «Կազմ-յանձնաժողովի մէջ մտել են Թուրք-իայի արտաքին գործերի նախկին մինիստր Գարրիէլ Նորատուկեանը, ծագումով հայ՝ ռեժիսոր Ժորժ Փիքոնը, գրողներ Լ. Բաշալեանը, Տ. Կամսարակեանը եւ մի քանի այլ դէմքեր: 1921 թ. Մայիսի 15ին «Փարիզահայ երիտասարդ ուժերու կողմէ» եւ «Մ. Ջանանի ղեկավարութեամբ» ներկայացուել է «Պատուի Համարը» (Գառնիկ Ստեփանեան, Ակնարկներ Սփիւրքահայ Թատրոնի Պատմութեան, Հտր. 1, Ֆրանսահայ Թատրոն, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1982, էջ 38):

⁵ Ըահիսաթումու մասին մանրամասն տե՛ս՝ Արծուի Բախչիեան, Հայերը Համաշխարհային Կինոյում, Երեւան, Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Հրատ., 2004, էջ 353-365:

⁶ ԳԱԹ ՄՁՖ, քի 54:

⁷ Տե՛ս՝ Բ. Յարութիւնեան, XIX-XX Դարերի Հայ Թատրոնի Տարեգրութիւն (1801-1922), Հտր. Բ., Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1981, էջ 552:

⁸ Այստեղ տարակուսանք է առաջացնում ժամանակագրական անճշտութիւնը: Ինչպէս նշեցինք, Կրեզի այդ բեմադրութիւնը հանդիսականի դատին է ներկայացուել 1911ի Դեկտեմբերի 23ին, երբ Ըահիսաթումին Ռուսաստանի մայրաքաղաք դեռեւս ուռք չէր էլ դրել: Հաւանաբար, այս յիշարժան դրուագի մասին նա պարզապէս լսել է 1912ին՝ մոսկովեան ընկերների միջավայրում, կամ էլ՝ 1913ին, երբ արդէն Գեղարուեստական Թատրոնի Ստուդիայի սան էր:

⁹ Konstantin S. Stanislavski, *Rabota Aktera Nad Soboy* (Դերասանի ինքնաշխատութիւնը), Հտր. 2, Մոսկուա, «Իսկուսստվո», 1954, էջ 407:

¹⁰ Խօսքն Հայաստանի Առաջին Պետական Թատրոնի մասին է, որը 1937ին՝ 15ամեակի առթիւ կոչուեց Գաբրիէլ Մունդուկեանի Անուան Պետական Թատրոն:

¹¹ Մոլիերի Դոն Ժուան պիեսում գործող անձերից մէկը:

¹² Սարգիս Մելիքսեթեան, «Իրրեւ Հիմնադրման Ականատես», *Սովետական Արուեստ* 1962, N 6, էջ 10:

¹³ Stanislavski, էջ 96, 131, 212, 249:

¹⁴ Վահրամ Փափազեան, *Յետադարձ Հայեացք*, Հտր. 1, Երեւան, Հայպետհրատ, 1956, էջ 193:

¹⁵ «Աղամեանի առասպելի զոհերի»՝ Մատթեոս Աղայեանի (1861-1932), Նիկողայոս Յովհաննիսեանի (1876-1918), Կարապետ Գալֆայեանի (1877-1945) մասին մանրամասն տե՛ս՝ Հենրիկ Յովհաննիսեան, Հայ Թատրոնի Պատմութիւն. ԺԹ. Դար, Երեւան, «Նայիրի» Հրատ., 1996, էջ 510-518:

¹⁶ ԳԱԹ ՄՁՖ, քի 54:

¹⁷ Դեմի Դիդրօ, *Պարադոքս Դերասանի Մասին*, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» Հրատ., 1992, էջ 182:

¹⁸ Սոմըրսէթ Մոսմ, *Թատրոն*, քարգմ. Ջ. Յովհաննիսեան, Երեւան, «Հայաստան», Հրատ., 1985, էջ 233:

¹⁹ Նոթագիտութիւն:

²⁰ Ներդաշնակութիւն:

²¹ Schola, gymnassium՝ դպրանոց, դպրոցատուն. այստեղ ուսումնական ուղղութիւն իմաստով գործածուած:

²² Character՝ բնատրութիւն. մարդու հոգեբանական առանձնայատկութիւնները, որոնք արտայայտուած են նրա արարքներում, վարքագծում:

²³ Emploi՝ յարմարեցում. դերատեսակ, որեւէ դերասանի բեմական տուեալներին սահմանափակ դերերի շարք (այս կամ այն ամպլուային պատկանող դերեր), ինչպէս նաեւ դերասանի մասնագիտացումը համաբնոյթ դերերում (այս կամ այն ամպլուային պատկանող դերասան):

²⁴ Հեղինակները նկատի ունեն Երոպայում յայտնի մի վաճառատուն, որն իր գրասենեակն է ունեցել նաեւ Կ. Պոլսում եւ ճանաչուած է եղել հասարակութեանը տրամադրուող ապրանքների բազմազանութեամբ:

²⁵ Երեւակայութիւն:

²⁶ Պէտք է լինի Սուլերժիցքի: Նա բեմադրիչ էր, ոչ հոգեբան:

²⁷ Ovatio՝ ցնծութիւն, բուռն ծափահարութիւններ, որոնք ուղեկցուած են ուրախ բացականչութիւններով:

²⁸ Բեմական երկխօսութեան կարեւորագոյն տարրը՝ դարձուածք, խօսք, որ դերակատարն ասում է ի պատասխան խաղընկերոջ խօսքի:

²⁹ Régisseur՝ բեմադրիչ:

³⁰ Accessoire՝ թատերական բեմադրութեան մէջ օգտագործուող իրերը:

³¹ Ըպար:

³² Գովազդ:

³³ Թատերաշրջան:

³⁴ ԳԱԹ, N 54 (բնագրում բոլոր ընդգծումները պատկանում են հեղինակներին):

THE FIRST ARMENIAN HANDBOOK OF LEARNING SKILLS FOR ACTORS
(Summary)

GRIGOR ORDOYAN
gregor6712@rambler.ru

Early twentieth century Armenian theater activist Megerditch Djanan (1892-1938) had a significant input to Armenian theater, not only as a talented actor and playwright, but also through his theoretical contribution and studies of the art of the stage.

The author singles out one such study and analyses its structure and content.

The study is written to highlight the basics of the art of acting and is co-authored by Arshavir Shahkhatuni. It was written in 1922 in Constantinople, where they had become the central figures of the theater group of *Hay Dramatic Enkerutiun*. Their work still raises interest as they tried to convey in a very simple and brief way the basic principles which the actor needs to start his/her performing career.

Both authors had received a professional education. Shahkhatuni had studied in Moscow and Djanan in Paris, and they tried to integrate the early 20th century Russian and European styles of acting. They believed such an integration would put Armenian theater on a different level qualitatively and help in initiating a new acting style.