

Հ. ՀԱՐՈՒԱՆՅԱՆ

Հրույշ

ԲԵՄԱԿԱՆ
ԱՐԿԵՍՏԻ

Քաղաք

Հրույշի քաղաքը
համարժեք է հայրենիքին
և բոլոր հայերին
և հայրենիքին
և հայրենիքին
և հայրենիքին

C արմ-ս
3044

0 2 NOV 2010

ՎԱՎԻԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

Հայկական ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

792

Վ-30

**ԶՐՈՒՅՑ
ԲԵՄԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՄԱՍԻՆ**

ՀԱՄԱՌՈՏ ՁԵՌՆԱՐԿ ՅԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՌԵԺԻՍՅՈՐՆԵՐԻ
ՅԵՎ ՅԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԴԵՐԱՍԱՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

ՀՐԱՏՈՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՍՀ ԺԿԽ-ԻՆ ԿԻՑ ԱՐՎԵՍՏԻ ՎԱՐՁՈՒԹՅԱՆ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՏԱՆ

ՅԵՐԵՎԱՆ—1939



56230-66

Խմբագիր՝ Ս. ՄԵԼԻԻՔՍԵՐՅԱՆ

Սրբագրիչ՝ Մ. ՀԱՆՆԱՉԱՐՅԱՆ

Գլավիտի լիազոր ն. 2821 պատ. № 640, տիրած 3000

Պետամամուլարանի հրատարակչության տպարան, Տեբյան № 72.

Ամեն մի արվեստագետ՝ գրող, նկարիչ, դերասան, քանդակագործ և այլն, իր ստեղծագործությունները վերաբերողով ռեալիզմի վերին կողմը, միշտ ձգտում է գրեթե իր վերաբերմունքը տվյալ փաստի կամ յերեմիայի նկատմամբ, այսինքն արտահայտել այն մտքերն ու զգացմունքները, վոր արթնացել են նրա մեջ վերոհիշյալների առնչությամբ, ստեղծագործության պրոցեսում: Նա ձգտում է նույն այդ մտքերով և զգացումներով վարակել ուրիշ մարդկանց: Նա ցանկանում է, վոր ուրիշներն էլ ունենան նույն այդ մտքերն ու զգացումները, ինչ ունեցել է ինքը:

Այդպիսով, արվեստագետը ներգործում է մարդկանց վարքի վրա, ներգործելով մարդկանց վարքի վրա, միաժամանակ ներգործում է նաև կյանքի վրա, նպաստում է կյանքի փոփոխմանը և վերակառուցմանը:

Յեթե արվեստագետը վկա չի լինում խորհրդային իրավակարգին ֆլաու հասցնող մի վորեն այլանդակ դիպվածի, վորը իրեն՝ արվեստագետին չափազանց հուզում է, ապա նա աշխատում է այդ դիպվածն այնպես նկարագրել իր ստեղծագործության մեջ, վոր նույնպիսի հուզում, ցասում (ինչպիսին ինքն է ունեցել), առաջացնի նաև ուրիշ մարդկանց մեջ: Մեր յերկրի աշխատավորությունը բոլորովին նոր բովանդակությամբ և

նոր ձևով ե վերակառուցում իր յերկիրը, ուրեմն խորհրդային արվեստագետը ևս պետք ե նպաստի այդ վերակառուցմանը իր արվեստին հատուկ ուրույն միջոցներով:

Բնական արվեստը սինթետիկ արվեստ ե: Այստեղ մենք ունենք մի շարք մարդկանց տարբեր ստեղծագործություններ. զբամասողները՝ վոր պիես ե գրել, գերասանների՝ վոր խաղում են այդ պիեսը, նկարչի՝ վոր ձևավորել ե պիեսի բեմադրությունը, յերաժշտի՝ վոր գրել ե տվյալ պիեսի ներկայացման յերաժշտությունը և ռեժիսյորի՝ վոր կազմակերպել ե ներկայացումը:

Ուրեմն ներկայացման հեղինակը հանդիսանում ե այն կոլլեկտիվը, վորը ստեղծել ե տվյալ ներկայացումը:

Պարզ ե, վոր կոլլեկտիվի անդամների աշխատանքները տարբեր են. մեկինը ավելի, մյուսինը՝ պակաս: Թատերական գործում ճիմնական և առաջատար տեղը պատկանում ե առաջին հերթին դերասանին: Դերասանի միջոցով ե, վոր տվյալ կոլլեկտիվը արտահայտում ե հաղորդում ե հանդիսականին այն մտքերն ու գաղափարները, վոր ընկած են վողջ ներկայացման հիմքում: Այդ գործում խոշոր և պատասխանատու տեղ ե գրավում բեմադրող-ռեժիսյորը: Ռեժիսյորն այն անձնավորությունն ե, վորն ի մի բերելով և համադրելով բոլորի աշխատանքը, կազմակերպում ե ներկայացումը: Ռեժիսյորն այն անձնավորությունն ե, վորը կոլլեկտիվի անդամների մեջ ստեղծում ե ներքին շարժակ և ստեղծագործող կոլլեկտիվի հետ միասին վորոշում ե ներ-

կայացման նպատակը, այն հիմնական գաղափարը, թե ինչ ե ուզում ասել ստեղծագործող կոլլեկտիվը տվյալ պիեսի բեմադրությունը, ինչ նպատակ ե դնում նա իր առաջ: Ահա այս հիմնական խնդիրներն են, վոր առաջին հերթին պետք ե լուծի ստեղծագործող կոլլեկտիվը:

Պարզ ե, վոր այդ խնդիրները պետք ե դառնան ամբողջ կոլլեկտիվի սեփականությունը և ռեժիսյորը միայն պետք ե նշի այն ուղիները, վորոնցով պիտի ընթանա վողջ կոլլեկտիվը առաջադրված խնդիրները ճիշտ լուծելու համար:

Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, վոր թատրոնը բարդ որգանիզմ ե և թատերական ստեղծագործությունը պետք ե մոտենալ շատ մեծ զգուշությամբ: Չե՞ վոր սխալ հասկացված և սխալ մեկնաբանված պիեսը կհանդի հակառակ և անցանկալի հետևանքի:

Ուրեմն՝ ամեն մի թատերական որգանիզմ ձեռնաձուլ լինելով ներկայացմանը, պետք ե միանգամայն պարզ իմանա, թե ինչի՞ համար ե նա բեմադրում տրվյալ պիեսը և ինչ նպատակ ե դնում իր առաջ այդ պիեսը բեմադրելով:

Այդ խնդիրն առավելագույն չափով վերաբերում ե ռեժիսյորին և ռեժիսյորն ե, վոր շունչ պիտի տա ներկայացմանը:

Թատերական ստեղծագործությունը մասսայական ե, ամեն որ մի քանի հարյուր մարդ դիտում են ներկայացումը, նա կարող ե և պետք ե տա մեր աշխատավորությունը հուզիչ և խոր արվեստ, մի արվեստ, վորը նպաստի լավագույն և յերջանիկ կյանքի կերտմանը:

ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔ

Պիեհի հենց առաջին ընթերցումից սկսվում և տվյալ թատրոնական կոլլեկտիվի աշխատանքի ստեղծագործական շրջանը: Մենք խորհուրդ ենք տալիս, թե ռեժիսյորին և թե ստեղծագործական կոլլեկտիվին, պիեսը կարդալ մի շնչով: Իհարկե ռեժիսյորը պարտավոր է շատ ու շատ անգամ կարդալ պիեսը, սակայն ամենաթանկագինը՝ առաջին ընթերցումն է, վորովհետև առաջին ընթերցման տպավորությունն անմիջական և և գրեթե անհնարին է լինում յեզկրորդ անգամ ստանալ նույն աչք տպավորությունը: Հետևյալ ընթերցումների ժամանակ ռեժիսյորը և դերասանը պիեսին մոտենում են իրացման տեսակետից, վերլուծման յենթարկելով տիպերը, դրությունները և այլն: Առաջին ընթերցման ժամանակ, նրանք մոտենում են վորպես սոսկ ընթերցողներ, առանց կանխակալ կարծիքների, վորով և նրանց տպավորությունը լինում է անմիջական: Այդ պահին բացակայում է ռեժիսյորի և դերասանի անձնական ֆանտազիան, մի հանգամանք, վորը առհասարակ մեծ տեղ է գրավում դերասանական արվեստի մեջ: Այդ անհրաժեշտ է նրա համար, վորպեսզի կարողանաք պարզել այն հիմնական հատկությունները, վորոնք որգանապես բղխում են պիեսի եյությունից: Այդ իսկ պատճառով նպատակահարմար է վոր պիեսի առաջին ընթերցման ժամանակ մոռանաք, թե դուք ռեժիսյոր կամ դերասան եք:

Հենց առաջին իսկ ընթերցումից հետո դուք աշխատեցեք գրի առնել այն տպավորությունը, վորը ձեզ վրա թողել է պիեսը: Որինակ՝ բնորոշեցեք հետևյալ խոսքերով՝ պայծառ ե, ուրախ ե, թեթև ե, լուսավոր ե, կամ ուրիշ գեպքում՝ մութ ե, խավար ե, կեղտոտ ե, ախուր ե, ստոր ե և այլն:

Արձանագրել առաջին տպավորությունն անհրաժեշտ է նրա համար, վորպեսզի առաջիկա աշխատանքի ժամանակ հնարավորություն ունենաք համեմատելու և ստուգելու պիեսի այն հատկությունների հետ, վորոնք կառավարան աշխատանքի պրոցեսին:

Յենթադրենք «Պեպո» պիեսի ընթերցման ժամանակ դուք արձանագրել եք՝ մութ ե, խավար ե, և հետագա աշխատանքների ժամանակ մոռացել եք ձեր այդ ստացած տպավորությունը, կամ դերասանի ու ռեժիսյորի զանազան անհիմն տրյուկների պատճառով պիեսի բեմադրությունը շեղվել է նպատակից: Այդ դեպքում դուք հեշտությամբ կարողացել եք «սպանել» պիեսը և «Պեպոն» դուրս է յեկել պայծառ, լուսավոր, թեթև: Այնինչ «Պեպոն» իր հիմքում ամբողջովին պայքար է, վորը տարվում է անհավասար ուժերի միջև: Չնայած այն լուսավոր պայքարին, վորը տանում է Պեպոն, այնուամենայնիվ տերող դույնը իրականությունը «Պեպո» պիեսի մեջ խավար ե, մութ ե:

Պիեսից ճիշտ տպավորություն ստանալու համար անհրաժեշտ է այն ստուգել կոլլեկտիվի միջոցով և յերեք չհիմնվել անձնական տպավորությունների վրա:

Կոլլեկտիվում մի շարք ընկերներ (ռեժիսյոր, դերասաններ և այլն) կարծիքների վրա հիմնվելով հեշտ

և նախատեսել այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է առաջիկա աշխատանքների համար:

Հաճախ են դեպքերը, յերբ ուժիսյորները ուզում են իրենց գլխից վեր թռչել՝ հանկարծ տեսնում եք, վոր պիեսի ամբողջ բնույթը փոխվում է և դրաման սկսում է հնչել բեմից վորպես կոմեդիա և՛ ընդհակառակը:

ՊԻԵՍԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԹԵՄԱՅԻ ՅԵՎ ԻԴԵԱՅԻ ՎՈՐՈՇՈՒՄԸ

Յերբ արդեն ուժիսյորը ծանոթանում է պիեսին և վորոշ տպավորություն է ստանում, նա կարող է արդեն զբաղվել պիեսի վերլուծությամբ:

Վորոշել պիեսի թեման, այդ նշանակում է, վորոշել՝ թե կյանքի վրժյունները յերկույթների մասին և խոսվում ավյալ պիեսում:

Իրանից հետո ուժիսյորը և դերասանական կուլեկտիվը պարտավոր են վորոշել պիեսի իդեան:

Վորոշել պիեսի իդեան, նշանակում է պատասխանել հետևյալ հարցերին — Ի՞նչ է ասվում պիեսում յեղած յերկույթների մասին, ի՞նչ մոտեցում ունի հեղինակը իր պիեսում նկարագրած յերկույթների նկատմամբ:

Թեմայի և իդեայի վորոշման խնդիրը ամենապատասխանատու աշխատանքն է, ուստի թե ուժիսյորը և թե դերասանական կուլեկտիվը այդ խնդրին պետք է մոտենան ամենայն խորությամբ և լրջությամբ:

Յեթե ուժիսյորը կամ դերասանական կուլեկտիվը ճիշտ չեն ըմբռնել բեմադրվելիք պիեսի թեման կամ իդեան, ապա նրանց հետագա աշխատանքը՝ կամ կհա-

վասի հեղինակին, կամ ներկայացման արժեքը կնշմանա:

Յեթե ճիշտ չըմբռնվի պիեսի թեման, ընականաբար ճիշտ չի ըմբռնվի նաև նրա իդեան: Հետևապես, թե ուժիսյորը և թե դերասանական կուլեկտիվը չեն կարող ճիշտ կերպով ի հայտ բերել իրենց սեփական վերաբերմունքը դրական յերկի նկատմամբ, քանի վոր ճիշտ կերպով չի հասկացված իրեն իսկ հեղինակի վերաբերմունքը յերկի մեջ նկարագրած իրականության նկատմամբ:

Այդ խնդիրը բարդանում է նաև նրանով, վոր քննվող պիեսում կյանքի մեկ յերևույթի մասին չե վոր խոսվում է: Այդ պիեսում բազմաթիվ յերևույթներ կան, վորոնք իրար զուգորդում են:

Ահա այստեղ է, վոր ուժիսյորը և դերասանական կուլեկտիվը պետք է կարողանան ընտրություն կատարել — գտնել գլխավորը, առաջնորդող թեման, վորը զարգացնում է ամբողջ պիեսը: Սակայն այդ չի նշանակում, վոր միացյալ թեմաները պետք է մոռացության արվին: Ընդհակառակը, անհրաժեշտ է (նայած տեսակաբար կշռին) նրանց դասավորել վորպես յերկրորդական, յերրորդական թեմաներ և այլն:

Կարող են լինել դեպքեր (գլխավորապես հին կլասիկների դրածերում), յերբ հեղինակի իդեան մեզ լիովին չի բավարարում, կամ այսօրվա մեր հասկացողությամբ ընդունելի չէ, կամ հեղինակն իր ժամանակ դրաքննության ճնշման տակ չի կարողացել բացահայտ կերպով ընորոշել իդեան կամ պայքարի ձևերը: Այդ դեպքում մենք կարող ենք նոր մոտեցմամբ «բաց անել» հեղինակին և բեմադրել նրան այնպես, ինչպես ինքն է կա-

մեցել, կամ աշնայես, ինչպես մեզ այսօր ավելի նպատակահարմար է, պահպանելով իհարկե, պատմական ճշտությունը:

Վերցնենք որինակի համար Սուեդուկյանի «Պեպոն» և փորձենք վերոշել նրա թեման և իդեան:

Վերն և «Պեպո»-յի թեման:

Վերապետի այդ հարցին կարողանանք պատասխանել, անհրաժեշտ է մեզ համար պարզել, ինչի մասին է կամ կյանքի ինչպիսի՞ յերկուլթների մասին և խոսվում այդ պիեսի մեջ:

Դրա համար անհրաժեշտ կլինի համառոտ կերպով վերհիշել «Պեպո»-յի բովանդակությունը:

«Պեպոն» կարդալիս, մենք տեսնում ենք, վոր պիեսում մեկ թեմա է ընդգրկված. այն է՝ Պեպոյի պայքարը Զիմզիմովի դեմ, վորպես շահագործողի, այլ կան նաև Կեկելի վողբերգության, Պեպոյի ընտանիքի չքավորության և այլ խնդիրներ:

Ինչպես մենք վերը ասացինք, ռեժիսյորը պետք է ընտրի գլխավոր թեման և նա դարձնի առաջնորդողը:

Վեր թեման մենք կարող ենք «Պեպո»-յի մեջ համարել առաջնորդողը:

Յեթե մենք գլխավոր շեշտը դնենք Կեկելի վողբերգության վրա, անշուշտ, մենք սխալ կգործենք: Այդ խնդիրը բոլոր գործող անձանց էի դիպչի. մենք դրանով «Պեպո»-յին կղրկենք սոցիալական իրլայն նշանակությունից:

Այդ տեսակետից բեմադրությունը շատ ավելի կշահի, յեթե մենք առաջնորդող թեման ընտրենք Պեպոյի պայքարը Զիմզիմովի դեմ և բեմադրության:

շեշտը դրա վրա դնենք: Այդպես վարվելով, մենք կտեսնենք, ինչպես գործող անձինք իսկույն կրաժանվեն յերկու բանակի՝ աշխատավորների և հարստահարողների:

Այդ թեման տիպիկական է դառնում Թրիլիսի 60—70-ական թվականների համար, ուստի և խոշոր սոցիալական կյանքի բնորոշ թեմա յե: Մեզ համար յեղակետը պետք է դառնան Պեպոյի խոսքերը—«Ես ոսկի պատիրը, վոր սարքիլ իս, հում փուղով... հաղար ինձ պեսներուն թալիլ իս, գանձ, քար ու կիրը միր արնով իս շաղղի, գանձ. գիփունանց աճկիրը արլանդվա իս արի ու հիմի ծանգր ու բարակ քիղ համա նստած քեի իս անում, ելի»:

Այդպիսով մենք վորոշեցինք յերեուլթների այն շրջանակը, վորը Սուեդուկյանի կողմից նկարագրված էր—այսինքն մենք պարզեցինք «Պեպո»-յի թեման:

Աշխատենք պարզել, թե ինչպես էր ինքը Սուեդուկյանը վերաբերվում այն իրականությանը, վորը նկարագրել է իր «Պեպո»-յի մեջ: Պարզելով այդ, մենք պարզում ենք և պիեսի իդեան:

Գ. Սուեդուկյանը, վերապես խոշոր ռեալիստ արվեստագետ, իր ստեղծագործության մեջ արտահայտել է կեղեքված ժողովրդի բողոքն ու ընդվզումը սոցիալական անարդարության ու ճնշման դեմ: Նա հանդիսացել է մարդկության լավագույն կյանքի և յերջանկության շատագուրը:

Սուեդուկյանը մերկայցնում է բուրժուազիայի և հատկապես առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիայի ամբողջ դարշելի ելությունը:

Այսպիսով մենք տեսնում ենք, վոր «Պեպո»-յի

հիմնական իդեան դառնում է «հալալ» աշխատանքի սկզբունքը, քրտինքով ձեռք բերած հացը, այլ վոչ «թալանով, ուրիշներին զրկելով» ձեռք բերած հարստությունը:

Սունդուկյանը մեծ սիրով և նկարագրում Պեպոյի աշխատանքային ուրը, նա մեծ ջերմություն և ներշնչել է այն տեսարաններին, վորտեղ վործում ու ապրում է Պեպոյի ընտանիքը: Այդ վերին աստիճանի բյուրեղ, մաքուր ընտանիքը մեր առաջ պատկերանում է մեծ գեղարվեստականությամբ:

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՅԵՎ ՆԵՐԿԱՅԱՑՄԱՆ ԹԵՄԱՅԻ ՈՒ ԻԴԵԱՅԻ ՎՈՐՈՇՈՒՄԸ

Այժմ, յերբ մենք արդեն մի որինակ բերելով ծանոթացանք, թե ինչպես և վորովում պիտի թեման և իդեան՝ ռեժիսորը և ստեղծագործող կոլլեկտիվը պետք և անցնեն աշխատանքի հետևյալ փուլին: Ինչպես կարող և ստեղծագործող կոլլեկտիվը կամ ռեժիսորը կատարել իր հետագա աշխատանքը, յեթե նրանք ծանոթ չեն այն իրականությանը, վորը հիդինակը նկարագրել է յերկի մեջ: Այդ աշխատանքը առավելագույն չափով վերաբերում է ռեժիսորին, վորովհետև նա դեկավար դեր ունի:

Միայն իրականության մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ և, վոր կարելի յե ստեղծել արժեքավոր ներկայացումներ:

Յերբ արդեն պարզվում է պիտի թեման և իդեան, մի առ ժամանակ կարող եք թողնել պիտեղ և ակսել ուսումնասիրել այն կյանքը, իրականությունը,

վորից նյութ է վերցրել հեղինակը տվյալ պիեսի համար: Ինչքան հեռու յե լինում դարաշրջանը մեզանից, այնքան դժվար է լինում ուսումնասիրել այն և պարզ և, վոր այնքան մեզանից ավելի աշխատանք է պահանջում:

Անգամ, յեթե պիեսը նկարագրում է մեր խորհրդային շրջանը, նույնիսկ այսօրվա ուր և դուք ել մասնակից եք այսօրվա մեր սոցիալիստական շինարարությանը, — դարձյալ անհրաժեշտ կլինի ուսումնասիրել այն, դարգացնել դիտողականությունը, ունեցած պաշարն ել ավելի հարստացնել: Դեպքեր են պատահում, յերբ մի շարք յերեւոյթներ, անմիջապես կապված չլինելով ռեժիսորի կամ գերասանական կոլլեկտիվի պրակտիկայի հետ, աչքաթող են արվում:

Անշուշտ, մենք պիեսում կատարվող իրադարձությունները պետք է դիտենք այն իրականության մեջ, վորտեղ կատարվել են նրանք: Յեթե մենք ուզում ենք բեմադրել քաղաքացիական կոնֆլիկտի դրվագներից մի պիես, ապա մենք պետք է ծանոթանանք այն առատ նյութերի հետ, վորոնք շոշափում են այդ խնդիրները: Լինի դա գրական նյութ, կամ ֆոտո-նկարներ, կամ կերպարվեստի յերկեր: Մի խոսքով՝ անհրաժեշտ է հարստացնել մեր գիտելիքներն այն ամենով, ինչ այսօր մենք ձեռքի տակ ունենք:

Յենթադրենք, թե մենք ուզում ենք բեմադրել Սունդուկյանի «Պեպոն»: Ամենից առաջ մենք պետք է ծանոթանանք Անդրկովկասի և մասնավորապես, Թբիլիսիի 60—70 թվականների սոցիալ-քաղաքական և տնտեսական կյանքին: Անցյալ կյանքը լավ կարող են լուսաբանել նաև պատմական փաստաթղթերը: «Պեպոն»-ի

բեմադրութեան ժամանակ անհրաժեշտ եւ լավ ուսումնասիրել Սունդուկյանի այլ գործերը, որինակ՝ «Բանդած ոջախը», «Շիր մեկ գոհ», «Նախարարալ» պիեսները: Դրանք այն պիեսներն են, վորոնք մեր առաջ բաց են անում Թրքիսիի 60—70-ական թվականների սոցիալական կյանքի վորոշ պատկերը: Այդ պիեսներում ինչպիսի եւ «Պեպո»-յում Սունդուկյանը խորը ռեալիստականութեամբ պատկերել եւ վաշխառու-կապիտալիստական ընտանեկան կյանքը, նրա փոխհարաբերութեանները, նիստ ու կացը, հայրերի եւ վորդիների պայքարը, այն սոցիալական հակասութեանները, վորոնք գոյութեան են ունեցել այն ժամանակները: Բացի Սունդուկյանի գրվածքներից, անհրաժեշտ կլինի ծանոթանալ եւ ուսումնասիրել այն ժամանակվա նկարիչներին, քանդակագործներին գործերը: Այդ բոլորը կհարստացնի մեր գիտելիքները եւ շատ արդյունավետ կլինի բեմադրութեան համար:

Այս կարգի յերկարատե ու տքնաջան աշխատանքը մեծ չափով ոգնում եւ պարզելու ներկայացման իրդեան:

Կասկածից դուրս եւ այն, վոր թե ռեփիսյորը եւ թե դերասանական կողմերով, ուսումնասիրելով պատմական գրականութեանն ու նյութերը, պետք եւ բնութենն եւ հասկանան պատկերած դարաշրջանը մեր այսօրվա առաջավոր դադափարի եւ գիտութեան լուսարանութեամբ:

Մենք, վոր գինված ենք Մարքս-լենինյան-ստալինյան ուսմունքով, շատ ավելի խորը եւ ճիշտ կարող ենք գնահատել վորեւ պատմական յերեւոյթ, քան այդ արել են այլ գաղափարներ ունեցող պատմաբանները:

Այժմ արդեն, յերբ պիեսի թեման յուրացված եւ վոշ միայն հեղինակի տեքստի միջոցով, այլեւ ամբողջ դարաշրջանի ուսումնասիրութեամբ—ապա հենց այդ դառնում եւ ներկայացման թեման:

Այն մտքերը եւ զգացումները, վորոնք առաջ են յեկել ստեղծագործող կողմերի վրէժ, պիեսում նկարագրած իրականութեանն ուսումնասիրելու ժամանակ, եւ այն վերաբերմունքը, վոր կողմերի վրէժ առաջացել եւ կենդանի իրականութեանը կամ պատմական փաստաթղթերը ուսումնասիրելու ժամանակ—կազմում եւ հենց ներկայացման իրդեան: Այդպիսով մենք տեսնում ենք, վոր ներկայացման իրդեան առաջանում եւ ստեղծագործող կողմերի վրէժ իրականութեանն ուսումնասիրութեան հետեանքով:

Յերբ ռեփիսյորը եւ ստեղծագործական կողմերի վրէժ կարողեն պիեսի իրդեան եւ այն իրդեան, վորը ռեփիսյորը եւ կողմերի վրէժ ուղում են անցկացնել **ներկայացման** մեջ ապա անհրաժեշտ կլինի պարզել, թե վորքանով եւ տարբերվում հեղինակի իրդեան ստեղծագործող կողմերի իրդեանից: Յերբ հեղինակի եւ ստեղծագործող կողմերի իրդեանները զուգադիպում են, այդպիսի դրութեանը շատ հեշտացնում եւ բեմադրութեան գործը: Կարող եւ լինել եւ հակառակը, վոր հեղինակի եւ ստեղծագործական կողմերի իրդեանները չզուգադիպեն:

Այդ դեպքում անհրաժեշտ եւ պարզել չափը եւ յեթե տարածայնութեանը չափից դուրս մեծ եւ, լավ կլինի, վոր ստեղծագործական կողմերի վրէժ հրաժարվի այդ պիեսը բեմադրելուց: Փոքրիկ տարածայնութեանների դեպքում, հարկավոր կլինի իրեն հեղինակի հետ հա-

մածայնության գալ, իսկ յեթե հեղինակը կենդանի չէ, ապա այդպիսին պետք է արվի բեմական միջոցներով, սակայն առանց տեքստի ավելացման: Ռեժիսյորը և դերասանները, յենելով ներկայացման իդեայից, կարող են գործողության վորոշ մոմենտները ավելի սքրել, կամ այս ու այն կերպարին տալ առավել նշանակութիւն:

«Պեպո»-յի բեմադրության ժամանակ մենք կարող ենք արձանագրել, վոր հեղինակի իդեան և ստեղծագործող կոլլեկտիվի իդեան միանգամայն զուգադիպում են, միայն անհրաժեշտ կլինի վորոշ տիպերի սոցիալական նշանակութիւնն ավելի սքրել: Որինակ, Զիմզիմովի տիպը անհրաժեշտ կլինի ընդհանրացնել, դարձնելով նրան վորպէս իր դասակարգի տիպիկ ներկայացուցիչ, այլ վոր վորպէս անհատ Զիմզիմով:

Այդ յերբեք չի նշանակում, թե անհրաժեշտ է վորեւ տեքստ ավելացնել անմահ Սոնդուկյանի յերկին: Վնչ: Այլ անհրաժեշտ կլինի դերասանին՝ իր կերպարը կառուցելիս, մտածել ավելի խորը մշակման մասին, իսկ ռեժիսյորին անհրաժեշտ կլինի համապատասխան բեմական գրութիւններ ստեղծել:

Ահա պիեսի այսպիսի մանրադննին վերլուծութիւնը մեծ չափով ոգնում է մեզ պարզել ներկայացման իդեան, ներկայացման նպատակադրումը: Որինակի համար, յենթագրենք, թե մենք «Պեպո» պիեսի ներկայացման իդեան—նպատակադրումը հետեւյալ կերպ ենք ձևակերպում.

«Քրտինքով ու աշխատանքով ձեռք բերած վատակը միակ արդար վատակն է և պատիւ դիմադրության միջոցներն ընդգեմ կապիտալիստ—

տորուկների վոր մի դրական արդշունք չեն տա, և մինչև վոր չվերանա շահագործողների դասակարգը, չի ստեղծվի յերշանիկ կյանք»:

Այդպիսի ձևակերպումը մեզ մեծ ոգուտ կտա: Դա կլինի այն իդեան, այն միտքը, ինչ մենք դնում ենք ներկայացման մեջ, ուրիշ խոսքով՝ դա կլինի այն գաղափարը, վորը հանդիսականը պետք է տանի իր հետ ներկայացումը դիտելուց հետո:

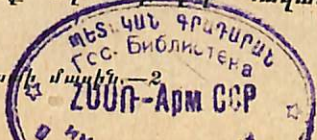
Յերբ մենք պարզում ենք ներկայացման իդեան, այն ժամանակ մենք անցնում ենք պիեսի գործող անձերի իդեոլոգիական արժեքավորմանը: Ամեն մի տիպի նկատմամբ մենք պետք է պարզ պատկերացում ունենանք, թե տվյալ գործող անձը հասարակական վժր շերտին է պատկանում: Արդյոք նա հասարակական այն խավին է պատկանում, վորն ոգուտ է տալիս մարդկութիւնը, թե՛ ընդհակառակը, նա ժողովրդի թշնամի յէ:

«Պեպո»-յի գործող անձերին իդեոլոգիական գնահատման յենթարկելիս, մեր առաջ բացվում են յերկու հակադիր բանալիներ՝ մեկը հարստահարողներ—Զիմզիմովը և նրա կողմնակիցները, մյուսը՝ հարստահարվողներ՝ Պեպոն, Կեկելը, Շուշանը, Կակուլին, Գիքոն:

Պիեսը բեմականորեն մարմնացնելու համար անհրաժեշտ է, վոր մենք ունենանք մեր վերաբերմունքը ամեն մի տիպարի նկատմամբ: Յեթե մենք «Պեպո»-յի տիպերը բաժանեցինք յերկու խմբի՝ հարստահարողների և հարստահարվողների, ուրիշ խոսքով՝ նրանց իդեոլոգիական արժեքավորումը տվինք, ապա անհրաժեշտ է գտնել և բացահայտել այն պայքարը, վորը գոյութիւն ունի յերկու հակադիր կողմերի միջև:

Ընդհուպ մոտենալով այդ խնդրին, մենք պարզ կերպով կարող ենք նկատել, վոր հակադիր բանակ-

96230-66



ներն անդադար պայքարի մեջ են գտնվում: Ահա այդ պայքարի վերլուծութիւնը մեզ հնարավորութիւն կտա պարզելու գործող անձանց բնական պատկերները: Մենք կարող ենք նկատել, վոր ամեն մի գործող անձ, իր գասակարգի շահերից յենելով, պայքարի յուրատեսակ ձևեր ե գործադրում:

Այդ իսկ պատճառով, վորպեսզի մենք կարողանանք ներկայացման իդեան հանդիսականին ճիշտ հասցնել, անհրաժեշտ ե պարզել, թե ի՞նչպիսի ուժեր են գործում պիեսում ե վոր ուժն ե շարժում պիեսը: Ինձական լեզվով ասելով, մենք պետք ե գտնենք ներկայացման «միջանցիկ գործողութիւնը»:

ՄԻՋԱՆՑԻԿ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Ի՞նչ ե նշանակում «միջանցիկ գործողութիւնը»: Այդ հասկանալու համար անհրաժեշտ ե նախ պատասխանել այն հարցին, թե ի՞նչ ե գործողութիւնն ընդհանրապէս: Մարդու ամեն մի արարքը, վորը հետապնդում ե վորոշ նպատակ—գործողութիւնն ե: Որինակ, մարդը վեր կացավ, մոտեցավ պատուհանին ե փակեց ողանցքը: Իս գործողութիւնն ե: Մարդը կատարեց մի շարք արարքներ, վորպեսզի չհիվանդանա, ուրեմն, մարդու գիտակցական արարքը, վարքը—գործողութիւնն ե: Յեթե մարդը առանց մի վորեւ նպատակի թափառում ե, մենք չենք կարող դա գործողութիւն համարել, վորովհետեւ գործողութիւն ասելով, մենք պետք ե հասկանանք այնպիսի արարք, վորը գիտակցորեն կատարելով՝ մարդը հասնում ե իր առաջ դրած վորոշ նպատակին:

Այդպիսով, մենք վորոշեցինք, թե ի՞նչ ե գործողութիւնը: Բայց ի՞նչ ե նշանակում միջանցիկ գործողութիւնը: Միջանցիկ գործողութիւնն այն գործողութիւնն ե, վորն անցնում ե ամբողջ պիեսի միջով: Միջանցիկ գործողութիւնը—դա այն ե, ինչ անում են մարդիկ ամբողջ պիեսի ընթացքում: Ուրեմն, վորոշել միջանցիկ գործողութիւնը նշանակում ե հասկանալ, ի՞նչ են անում ե ի՞նչպիսի նպատակով են գործում պիեսի գործող անձինք ամբողջ պիեսի ընթացքում: Միջանցիկ գործողութիւնը—պիեսի շարժիչ ուժն ե:

Պիեսի միջանցիկ գործողութիւնը վորոշելու համար անհրաժեշտ ե, պիեսը կարգալուց հետո, մեր խոսքերով մի քանի անգամ պատմել պիեսի բովանդակութիւնը: Մի քանի անգամ կրկնելուց հետո, դին ձգել յերկրորդական խնդիրները ե թողնել հիմնականը, դըլխավորը: Այդ պետք ե անել այնքան անգամ, մինչեւ վոր պիեսի ամբողջ բովանդակութիւնը ձեռնկերպով յերկու-յերեք նախադասութեամբ: Յեթե նման բան կատարելու լինենք «Պեսո»-յի նկատմամբ, ապա մենք վերջիվերջո՝ կհանգենք հետեյալ յեղրակացութեան. Պեսոն պահանջում ե վաշխառու Զիմզիմովից իրեն հասանելիք պարտքը, իր արդար հարյուր «թումանը», քրոջը՝ Կեկելին ամուսնացնելու համար ե յերբ մերժում ե ստանում, բողոքում ե անարգարութեան դեմ: Ահա ե ձեր առաջ պարզ կերպով բացվում ե միջանցիկ գործողութիւնը:

Ինչպես ասացինք, ամեն մի գործողութիւն պատասխանում ե յերկու հարցի՝ ի՞նչ են անում ե ինչ՞ու համար են անում (կամ ի՞նչ են ցանկանում): Ուստի, ի՞նչ են անում «Պեսո» պիեսի մեջ: Պեսոն հետ ե պա-

հանջում իր հոր կողմից Զիմզիմովին տված հարյուր թումանը: Ինչու համար ե այդ անում, կամ վճիռ ե Պեպոյի ցանկությունը: Անում ե այդ կամ ցանկանում ե, վորպեսզի իր քրոջը՝ Կեկելին ամուսնացնի:

Վորոշելով միջանցիկ գործողությունը, մենք վորոշում ենք նաև միջանցիկ հակագործողությունը: Միջանցիկ գործողության և միջանցիկ հակագործողության բաղխումը առաջ ե բերում կոնֆլիկտ: Այդ կոնֆլիկտը, այդ բաղխումը հենց պիեսի հիմքն ե կազմում: Վորտեղ չկա կոնֆլիկտ, այնտեղ չկա և պայքար, այնտեղ չկա և գործողություն. իսկ վորտեղ գործողություն չկա, այնտեղ չկա և պիես և թատրոն:

«Պեպո» պիեսի մեջ միջանցիկ գործողության հիմնական ներկայացուցիչը Պեպոն ե: Միջանցիկ հակագործողության ներկայացուցիչը— Զիմզիմովը, վորը մերժում ե Պեպոյին վերադարձնել հարյուր թումանը: Առաջ ե գալիս կոնֆլիկտ Պեպոյի և Զիմզիմովի միջև:

Միջանցիկ գործողության և հակագործողության հիմնական ներկայացուցիչներին վորոշելիս, մենք մնացած գործող անձանց դասավորում ենք ըստ միջանցիկ գործողության կամ հակագործողության պատկանելիության: Միջանցիկ գործողությունը, դա այն շարժիչ ուժն ե, վորը սրբնթաց կերպով տանում ե ներկայացումը դեպի ներկայացման իդեան:

ՊԻԵՍԻ ԲԱԺԱՆՈՒՄԸ ՄԱՍԵՐԻ

Ստեղծագործող կոլլեկտիվի հետևյալ աշխատանքը պիեսը մասերի բաժանելու մեջ ե: Ի՞նչ ե նշանակում բաժանել պիեսը մասերի: Դրամատուրգիորեն քիչ թե

շատ ճիշտ կառուցված ամեն մի պիեսում կարելի չե նկատել մի քանի դեպքեր, վորոնք կոտրում կամ բեկում են պիեսի ամբողջ ընթացքը: Պիեսում այդպիսի դեպքերը սովորաբար լինում են վոչ ավելի քան յերեքից մինչև հինգ տեղ: Մեծ մասամբ այդ մասերը չեն զուգահեռվում հեղինակի կողմից արդեն բաժանած գործողություններին: Բեկումը, այսինքն այդ մասերի սահմանները լինում են գործողության մեջտեղում:

Շատ սակավ են այն դեպքերը, յերբ մասը վերջանում ե գործողության հետ միասին:

Սակայն մեզ անհրաժեշտ ե վոչ միայն ճշտորեն սահմանել այդ մասերը, այլև ճիշտ հասկանալ այն իրադարձությունները, վորոնք կատարվում են այդ մասերի մեջ և գտնել նրանց համար համապատասխան դրություն արտահայտող անուններ:

Մասերին անուն տալը պետք ե անել խիստ զգուշ. դա շատ կարևոր աշխատանք ե:

Մասի համար բնորոշ անուն գտնել, նշանակում ե գտնել այնպիսի մի կարճ նախադասություն, վորը ճիշտ վերաբերմունքի հետ միասին արտահայտի, թե տվյալ մասում ի՞նչ պետք ե ներկայացվի: Այդպիսով մենք վորոշում ենք, թե ի՞նչ ե ի վերջո ստանալու հանդիսականը տվյալ մասից:

Իհարկե, ամեն մի ստեղծագործող կոլլեկտիվ կարող ե նույն պիեսի նույն մասերին տարբեր անվանումներ տալ: Ճիշտ անվանումը կախված ե տվյալ ստեղծագործող կոլլեկտիվի պատրաստակա՞նությունից և ռեժիսյորի ճիշտ ղեկավարությունից:

Վորպեսզի այդ խնդրում մենք ունենանք վորոշակի պատկերացում, անհրաժեշտ ե մի որինակ բերել: «Պե-

պո» պիտեւր մենք կարող ենք բաժանել հետեյալ մասերի.

«Պեպո»-յի ռեժիսյորական առաջին մասն այն է, յերբ Գիքոն հայտնում է Շուշանին ու Պեպոյին, վոր փեսացուն թողնում է Կեկելին, վորովհետեւ խոստացած դրամը՝ հարյուր թումանը ուշացնում են: Իրոք, այդ ընդհանրաց փոխվում է մինչ այդ բեմի վրա յեզած գործողության ընթացքը: Պեպոն, Շուշանը յեւք են փնտնում այդ նեղ դրությունից դուրս գալու և Կեկելին խայտառակությունից ազատելու համար:

Յերկրորդ մասն այն է, յերբ Պեպոն հույս ունենալով, վոր Զիմզիմովը կհասկանա իրերի դրությունը (Կեկելի նշանադրությունը քանդվում է), կզգա դրության սրությունը և ընդառաջելով Պեպոյին, կկերպարւնի նրա հարյուր թումանը: Սակայն Զիմզիմովը մեղքում է: Այս մասումն է, վոր Պեպոյի առաջ բացվում է գիշատիչ—հարստահարողների աշխարհն իր ամբողջ մերկությամբ և նա, անիծելով Զիմզիմովին, դուրս է գալիս նրա հարկի տակից:

Յերրորդ մասն այն է, յերբ Գիքոն հայտնում է, վոր բարաթը գտնվել է, գործողության գիծը նորից փոխվում է:

Չորրորդ մասն այն է, վոր Զիմզիմովը Պեպոյին դատի յե տալիս անպատվության համար և դատարանը վորոշում է Պեպոյին բանտ նստեցնել: Նորից գործողության գիծը բեկվում է, ստեղծվում է այնպիսի մի անելանելի դրություն, վոր անգամ բարաթը ձեռքերին, հարկադրված պետք է հաշտվեն «որենքի» հետ և Պեպոն պետք է բանտ գնա:

Հինգերորդ մասն այն է, յերբ Զիմզիմովը իմանում է բարաթը լույս ընկնելու մասին, խայտառակությունից խուսափելու համար առաջարկում է Պեպոյին հաշտվել՝ անգամ ավելին վճարելու առաջարկով:

Կով: Պեպոն մերժում է, համաձայնվում է բանտ նստել ասելով բարաթով «պիտի կարիմ յես սրա (Զիմզիմովի) գլուխը»:

Այժմ փորձենք գտնել մասերի համար համապատասխան անուններ: Ինչ ըովանդակություն ունի առաջին մասը: Ինչի մասին է խոսվում այդ մասի մեջ: Առաջին մասի մեջ խոսվում է այն մասին, թե փեսացուն թողնում է Կեկելին և յեթե մինչև յերեկո չգըտնվի այդ հարյուր թումանը, ապա գործը «մոլլա» յե լինելու: Յեթե առաջին մասը մենք անվանենք՝ «պետք է փրկել Կեկելի պատիվը», ապա մենք մոտ կլինենք կոմպոզիցիոն ալի գործողությանը, վորը մենք վորոշել ենք «Պեպո»-յի համար:

Յերկրորդ մասը՝ այն է, վորտեղ Պեպոն զիմում է Զիմզիմովին հարյուր թումանը հետ ստանալու և մերժում է ստանում: Պեպոյի համար պարզվում է սոցիալական անհավասարությունը: Նա զայրացած մոմենտին զիմակազերծ է անում Զիմզիմովին, վոր Պեպոյի նմաններին զրկելով ու շահագործելով, ձեռք է բերել իր ամբողջ հարստությունը: Այս մասը մենք մոտավորապես կարող ենք անվանել հետեյալ կերպ՝ «Պեպոն սխալվել է, կարծելով, վոր Զիմզիմովը մարդ է, նա չի կարող շահագործվողի բարեկամը լինել»:

Յերրորդ մասը, յերբ բարաթը լույս է ընկնում, մենք կարող ենք անվանել «անսպասելի ուրախություն»:

Չորրորդ մասում խոսվում է այն մասին, թե Զիմզիմովը Պեպոյին դատի յե տվել և դատարանը վորոշել է նրան կալանավորել:

Ինչքան եւ արդար լինել Պեպոն, նա կարվածա-

տիրական-բուրժուական դատարանում մեղավոր պետք է դուրս գար, վորովհետև կաշառակեր բուրժուական դատարանը միշտ կապիտալիստների շահերն է պաշտպանում: Սխալված չենք լինի, յեթե չորրորդ մասն անվանենք՝ «կապիտալիստ—վաշխառուների արդարադատության «արդար» վճիռ»:

Հինգերորդ մասում, վորտեղ Զիմզիմովն իմացել է, վոր բարաթը գտնվել է, խայտառակութունից խուսափելու համար, ամեն մի կոմբինացիա յե առաջարկում Պեպոյին: Այս մասը մենք կարող ենք անվանել՝ «գայլը թակարդի մեջ»:

Կրկնում ենք, վոր ամեն մի ռեփույոր և ստեղծագործող կոլլեկտիվ կգտնի մասերի համար իրենց ուզած անունները, այնպիսիք, վորոնք ավելի ցայտուն, բնորոշ կերպով կարտահայտեն իրենց վերաբերմունքը մասերի բովանդակության նկատմամբ:

Մեր բերած որինակներն ունեն միայն բացատրական նշանակութուն:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ԿԵՐՊՍՐԻ (ՈՒՐԱԶԻ) ՎՐԱ

Պիեսի գործող անձանց խարակտերները բնորոշելիս, մենք յեկակեա եյինք ընդունել այն, թե՛ վոր տիպարը դասակարգային դիրքերից մեզ հարազատ է և վորը՝ թշնամի: Պարզ է, այդ դեպքում բանվոր դասակարգի ներկայացուցիչները մեր առաջ պետք է պատկերվեն վորպես մարդկությանը ոգուտ տվող դրական մարդիկ, իսկ հակառակ բանակի ներկայացուցիչները՝ վորպես պարագիտներ, վորպես բացասական մարդիկ:

Կերպարի (որբազի) մշակման ժամանակ, մեզ ա-

մենից առաջ անհրաժեշտ է ճշտել նրա սոցիալական, դասակարգային եյությունը: Խնդրի այդպիսի դրությունից յեխելով՝ մենք կարող ենք գտնել կերպարի ճիշտ միջանցիկ գործողությունը և նրա փոխհարաբերությունը մյուս պերսոնաժների հետ:

Տալ կերպարի սոցիալական, դասակարգային բնութագրումը—նշանակում է կառուցել կերպարը վոչ միայն վորպես մի անհատ իր յուրահատուկ գծերով, այլ կերպարն ընդունել վորպես վորոշ սոցիալական կառուցողիայի ներկայացուցիչ: Այդ նշանակում է, կերպարը հասկանալ ու ըմբռնել սոցիալական այն շրջապատի տեսանկյունից, վորտեղ նա ապրում ու գործում է: Այդ նշանակում է՝ գտնել կերպարի համար այնպիսի գծեր, վորոնք բնորոշ են այդ սոցիալական կառուցողիային:

Չկա բեմական կերպար, վորը չպատկանի այս կամ այն դասակարգին:

Քննելով «Պեպո» պիեսի տիպերը, մենք նկատում ենք, վոր սոցիալական, դասակարգային բնութագրման համար մեզ համար կարևոր է այն, վոր Պեպոն աշխատավոր ընտանիքի զավակ է, վորնա իր սեփական աշխատանքով ու քրտինքով է պահում ընտանիքը: Մոր այն հարցին, թե գնում է ու ամբողջ օրը տուն չի գալիս, Պեպոն պատասխանում է թե «վա, եսենց վորը չանիմ, աստուծ մանանա խո չե դեեր զրգում միդ համա...»

Պեպոյի դերակատարը, Պեպոյի կերպարը կառուցելիս, պետք է հենվի պիեսի մի քանի հիմնական տե-

գերի վրա, վորոնք բնորոշում են Պեպոյին: Առաջին գործողութեան մեջ (տեսիլ Ե) Պեպոն ասում է «Զե, Պեպո, դուն հալալ տղա իս, հալալութիւնը սիրում իս, քու բանումն իլ հալալ կաց»: Բարոյապետ շատ է մեծանում, յերբ այդ քրտինքով ապրող ձկնորսը պարզ կերպով տեսնում է սոցիալական անհավասարութեանը, յերբ նա իր կաշվի վրա զգում է հարստահարողին: Վերջինք առաջին գործողութեան վերջում Պեպոյի ամբողջ մենախոսութեանը: Պեպոն տեսնելով շահագործողների դարշելի դեմքը, բացականչում է «դուն խո մարթ չիս, մարթկերանց համա կերակուր է ստեղծի քիզ աստուծ...»: Ապա հիշենք յերկրորդ գործողութեան (Պեպոյի ու Զիմզիմովի) զիալոգի վերջին մասը և յերրորդ գործողութեան Պեպոյի վերջին խոսքերը: Սրանք բոլորը հսկայական նյութ են տալիս գերասանին Պեպոյի սոցիալական կերպարը կառուցելու համար:

Այն, ինչ կատարվում է Պեպոյի հետ—դա շատ տիպիկական է անցյալ դարի 70-ական թվականների համար: Այնպես վոր, այն ջերմ վերաբերմունքը, այն անհուն սերը, վոր մենք ունենք Սունդուկյանի անմահ հերոսի նկատմամբ, պետք է հղվի վոչ միայն դեպի Պեպոն և նրա ընտանիքը, այլև դեպի բոլոր պետյոները, ինչպես ինքը Պեպոն է ասում «հազար ինձ պետներուն թախիլ իս, դանա...» Խնդրին այդ ձևով մոտենալով, Պեպոյի կերպարը մեր աչքում մեծանում է, նա դառնում է լինել ինչ վոր մի մարդ, վորը բողոքում է իր անձնական զժբախտութեան մասին: Պեպոն արտահայտում է ամբողջ իր նմանների—աշխատավոր ժողովրդի բողոքը: Նա գիմակաղերձ է անում շահագործողներին, վորոնք իր նմաններին արյունը ծծելով են ապրում:

Պեպոյի հակառակորդը՝ Զիմզիմովը, Սունդուկյանի կողմից պատկերված է մեծ վարպետութեամբ: Մեղավալ դեպքում (յերբ գերասանի առաջ դրված է Զիմզիմովի կերպարը) քիչ պետք է հետաքրքրի այն հանգամանքը, թե նա ինչպիսի վերաբերմունք ունի հանդեպ իր ընտանիքը և այլն... Նրա սոցիալական կերպարն ամբողջացնելու համար ամենից առաջ կարևորն այն է, վոր մենք կարողանանք հանդես բերել Զիմզիմովի այն հատկութեանները, վոր հատուկ է յին անցյալ դարի 70-ական թվականների առևտրա-վաշխառական դասակարգին:

Զիմզիմովն աշխատում է հարստանալ ամեն մի ձևով, իհարկե, առաջին հերթին ուրիշի աշխատանքի գծով: Իրա համար նա գործադրում է ամեն միջոց՝ հարստահարում է, խաբում, սուտ է խոսում, «հաշա յե ուտում» (ուրանում է) և այլն և այլն... Այն ամենը, ինչ վոր նա բերում է Պեպոյի գլխին, համարում է շատ սովորական յերևույթ: Իսկ առևտրականի քարոյական որոնքների մեջ չի նշված վորպես բացասական յերևույթ: Սունդուկյանի մի ուրիշ հերոսը, Զիմզիմովի յերկվորյակը—Զամբախովը «Սաթախալա»-յի մեջ ասում է՝ «Ես մեր քաղքումը, վոր մեկ-մեկու չլին խափում, մի որ կանամ մարթ ապրի, կանամ վոտը-վոտի առչե դնի»:

Այդ տեսակետից շատերը, յերբ ուզում են դուրս բերել հակառակորդին, կապիտալիստական դասակարգի ներկայացուցչին, դարձնում են նրան մի խրովիլակ: Իսկ սխալ է: Բուրժուային, կապիտալիստին պետք է պատ-

կերել այնպես, ինչպես նա յեղել է իրական կյանքում:

Զիմզիմովին բեմի վրա տեսնելով, հանդիսակա՛նը պետք է լցվի ցասումով հանդեպ այն կապիտալիստական սիստեմը, վորը դարեր շարունակ ճնշել է և արյուն-արցունք դարձրել աշխատավորի կյանքը:

Ահա այն սոցիալական բնութագրման որինակները, վոր մենք կատարեցինք «Պեպոն»-ի յերկու գործող անձանց նկատմամբ:

Այժմ անցնենք գործող անձանց միջանցիկ գործողությանը, այսինքն վորոշենք, թե ի՞նչ նպատակ է հետապնդում ամեն մի գործող անձ—ամբողջ պիեսի ընթացքում (այսինքն ամբողջ իր դերի ընթացքում):

Առանձին գործող անձանց միջանցիկ գործողության վորոշելը մեծ չափով դյուրին է դառնում այն պատճառով, վոր մենք արդեն բոլոր գործող անձանց դասավորել ենք ըստ պիեսի միջանցիկ գործողության: Սակայն ամեն մի կերպարի (որբաղի) համար անհրաժեշտ է ավելի ճշտել այն ձգտումները, վոր նա հանդես **պիեսի բերի դերի ձևավորման ընթացքում:**

Վերցնենք, որինակ, Պեպոյին: Նրա միջանցիկ գործողությունը միանգամայն զուգադիպում է պիեսի միջանցիկ գործողությանը: Պեպոն իր արդար պահանջն է դնում Զիմզիմովի առաջ և յերբ մերժում է ստանում՝ բողոքում, դիմակաղերժ է անում նրան: Հանուն արդարության, «հալալության» նա բանտ է իրստում, վորպեսզի վերջիվերջո կարողանա ապացուցել իր արդարությունը և ինչպես ինքը՝ Պեպոն է ասում, յերրորդ գործողության վերջում՝ «Ու յես Պեպոն չեմ ըլի, թե դիպունանց (հարստահարվածների—Վ. Վ.) ջիգրը չեմ հանի»: Պեպոն պատրաստվում է բանտից հետո նոր պայքարի յեկներ:

Զիմզիմովի միջանցիկ գործողությունը հակառակ

է դնում պիեսի միջանցիկ գործողությանը: Նա ամեն կերպ արգելակում է, խոչընդոտներ է ստեղծում Պեպոյի առաջ, վորովհետև Պեպոն պիեսի միջանցիկ գործողության ներկայացուցիչն է: Յեւ այդ հակադիր գործողությունից առաջ է գալիս կոնֆլիկտ:

Զիմզիմովի միջանցիկ գործողությունը միևնույն ժամանակ պիեսի հակագործողությունն է:

Հարստահարել, խաբել և բռնված ժամանակ կեղծել, քծնել, վորպեսզի խայտառակությունից ազատվի: Ահա Զիմզիմովի միջանցիկ գործողությունը, վորը միաժամանակ և պիեսի հակամիջանցիկ գործողությունն է:

Մնացյալ գործող անձանց համար անհրաժեշտ է նույնանման ձևով գտնել ամեն մեկի առանձին-առանձին միջանցիկ գործողությունները:

Այժմ, յերբ «Պեպոն»-ի գործող անձանց սոցիալական բնութագրումը և միջանցիկ գործողությունները գտել ենք, մեզ անհրաժեշտ է պարզել ամեն մի տիպարի **վերաբերմունքը իր շրջապատի նկատմամբ:** Այդ խնդրում պետք է նկատի ունենալ վոչ միայն մեկի վերաբերմունքը հանդեպ մյուսի, այլև ամեն մեկի վերաբերմունքը հանդեպ պիեսում տեղի ունեցած յերևույթների:

Որինակ, մեզ շատ կարևոր է պարզել՝ ինչպե՞ս է Պեպոն վերաբերվում մոր, քրոջ, Գիգոյի, ընկերներին (Կակուլու) և այլոց հետ: Ինչպե՞ս Պեպոն կվերաբերվեր դեպի այն իրադարձությունները, վորոնք տեղի յեն ունենում բեմից դուրս:

Պարզել կերպարի վերաբերմունքը—շատ կարևոր խնդիր է: Կերպար ստեղծելու հետագա ամբողջ աշխատանքը կախված է նրանից, թե վորքանով ճիշտ և խորը կերպով ենք մենք պարզել ամեն մեկի վերաբեր-

մունքը մյուսների և շրջապատում տեղի ունեցած իրա-
դարձությունների նկատմամբ:

Վերևում ասածները միայն որինակներ են և բե-
րեցինք այն նպատակով, վորպեսզի թե ուժիսյորը և
թե գերասանական կոլլեկտիվը հիշյալ խնդրի շուրջը
յերկար ու մանրամասն կանգ առնեն:

Յերը արդեն սոցիալական բնութագրումը տրված
է և նրանց փոխհարաբերությունը պարզված—ռեժի-
սյորը և գերասանական կոլլեկտիվն անցնում են վորո-
շելու կերպարի ինդիվիդուալ, անհատական, անձնա-
կան հատկությունները:

Նույն գասակարգի մարդիկ կարող են ունենալ
անհատական տարբեր հատկություններ: Որինակ, ինչ-
պես Ձիմզիմովը, Նույնպես և շատ վաշխառուներ ձեզ-
տում են հարստանալ ուրիշների աշխատանքի հաշվին,
սակայն իրենց անհատական կյանքի մեջ, միևնույն
սոցիալական խավի մարդիկ տարբեր են լինում: Նրանց
մեջ կարող են լինել հիմար, կրթված, անկիրթ, ավյու-
նով, ծուլ և այլն: Նրանք կարող են տարբեր արտա-
քին տեսք ունենալ, նրանք կարող են լինել գեր, նի-
հար, բարձրահասակ, կարճահասակ, գեղեցիկ կամ տգեղ
և այլն: Բացի դրանից, գոյություն ունեն նաև ուրիշ
հատկություններ՝ ազգային, տարիքի, հյուսիսային կամ
հարավային կլիմաների մեջ ապրող և այլն: Այս բո-
լորի մասին պետք է խոսվի և յուրաքանչյուր կերպար
համապատասխան կերպով բնորոշվի:

Յերբեմն պատահում է, վոր անհատական հատ-
կությունները բղխում են հենց պիեսից: Որինակ, «Նա-
մուս» պիեսի մեջ խոսում են Սեյրանի և Սուսանի տա-

րիքի մասին և վոր ինչը տարուց հետո պետք է պա-
կեն: Ձիմզիմովը իր ներկած մադերի մասին ինքն է
խոստովանում: Կակուլին ասում է Ձիմզիմովի մասին,
թե՝ «Ինչու նրա (Ձիմզիմովի) փորի վրա ել մի դհոլ չա-
ծենք»: Պետք է յենթադրել, վոր Ձիմզիմովը հաստա-
փոր մի մարդ է:

Բոլոր այն անհատական հատկությունները, վո-
րոնք պարզ չեն պիեսից՝ պետք է լրացնեն ռեժիսյորը
և գերասանական կոլլեկտիվը: Ամեն մի գերակատար,
յերը կառուցում է կերպարը, պարզելով իր հերոսի ներ-
քին աշխարհը, նա կկարողանա տալ նաև այդ կերպա-
րին հարադատ արտաքին ձևավորում:

Ի վերջո, թե ռեժիսյորը և թե գերասանները
պետք է հետևեն և պարզեն գործող անձանց զարգա-
ցումը՝ ներկայացման ընթացքում, գեպքերի ազդեցու-
թյունից առաջացած նրանց գործելակերպը: Որինակ,
Պեպոն փոխվում է, յերը Ձիմզիմովը յերդում է անում,
վոր պարտք չի: Մինչ այդ, Պեպոն հեղ է, նրա ներքին
աշխարհը վորոշ չափով հանգիստ է, նա անհանգստա-
ցած է միայն ցեկելի ամուսնության հարցով. սակայն
յերը Պեպոյի առաջ բացվում է յերգմազանց, խարերա,
ուրացող Ձիմզիմովի ամբողջ դարձելի դեմքը—Պեպոն
հարձակողական դիրք է բռնում: Այդ կտորի մեջ Պեպոն
զայրացած ասում է. «Այ, աստուծ ու յերգինք խոով
կենա գլխիդ» և թղթադրամը խփում է Ձիմզիմովի յե-
րեսին, շարունակելով՝ «հը, բռնե, աչկդ դի, կնգատ
համա իմքին կունենաս առնելու»: Կամ թե իր գործե-
լակերպի մեջ Ձիմզիմովը բոլորովին փոխվում է, յերը
իմանում է, վոր բարաթը լույս է ընկել: Նա կարծես
թե դառնում է բարի, սոստաձեռն և այլն:

Այսպիսով, ուրեմն, անհրաժեշտ է մանրակրկիտ ուսումնասիրութեամբ պարզել կերպարին վերաբերող բոլոր հատկութիւնները:

ՏԵՔՍՏԻ ԲԱՑԱՀԱՅՏՈՒՄԸ

Յերբ արդեն ստեղծագործող կողմերի վրէպը իր համար պարզել է թեման, իդեան, միջանցիկ գործողութիւնը, մասերի սահմանները, կերպարի բնութագրումը, փոխաբարբերութիւնը, նա կարող է համարձակ կերպով անցնել տեքստի բացահայտմանը, այսինքն՝ բեմական կոորդինների, խնդիրների և յենթատեքստերի վորոշմանը:

Տվյալ դեպքում ռեժիսորին անհրաժեշտ է այս աշխատանքը կատարել ամբողջ ստեղծագործող կողմերի տիվի հետ միասին: Բայց և այնպէս ռեժիսորը այս աշխատանքը կատարելիս պետք է պատրաստած, մշակած լինի այն, և իրեն ստուգման յենթարկի ստեղծագործող կողմերի միաձուլ աշխատանքի ժամանակ: Լավ չէ, յերբ ռեժիսորը պատրաստի աշխատանքով զաւիս և փորձասենյակ և դերասաններին փաթաթում իր ստեղծագործութիւնը: Անհրաժեշտ է, վոր ռեժիսորն արթնացնի դերասանների ֆանտազիան, վորպէսզի վիրջինները—իրենք զգան և վորոշեն բեմական կոորդինները, խնդիրները և յենթատեքստը:

Նման դեպքում աշխատանքն ավելի արդյունավետ կլինի, նրանք որգանապես կտիրեն խնդիրներին: Այդ ժամանակ չի լինի ռեժիսորի կողմից տված խնդիրների մեխանիկական յուրացում, ինչպէս այդ յերբեմն տեղի յե ունենում վորոշ թատրոններում:

Ռեժիսորը պետք է հետևի, վոր տեքստի դեռևս

չբացահայտված ժամանակ դերասանները չկարգան իրենց դերերը ընտոնացիայով, խաղալով, վորովհետև նրանք դեռ խաղալու բան չունեն, դեռևս չի պարզված, չի գիտակցված այն ամենը, ինչ պետք է կատարվի ամեն մի անձի կողմից տվյալ մասի սահմաններում:

Այդպիսի կանխախաղն անխուսափելիորեն դերասանին մղում է ստեղծագործութեան ամենավտնային թշնամու—շտամպի գիրկը: Շտամպը—դա կանխախաղի մի քանի պատրաստի պրիոմներ են (բարեկութիւն, լաց, ծիծաղ և այլն), վորոնք վոչ ստեղծագործող, արհեստավոր (փեշակավոր) դերասանը գործադրում է ամեն մի դեր խաղալու ժամանակ:

Ամեն մի կերպարի՝ ասենք, լացը, ծիծաղը և բոլոր հոգեբանական յերևույթները տարբեր կերպով են արտահայտվում, նայած նրա տարիքին, ազգութեանը և, ի վերջո, նայած նրա տվյալ բոլոր հոգեկան կացութեանը: Այնպէս վոր, նախքան խաղալը պետք է պարզ լինի այդ ամենը և հետո միայն դրսևվորվի:

Տեքստը անդիր պետք է անել այն ժամանակ, յերբ արդեն այդ տեքստը բացահայտված է: Այն ժամանակ դերասանը, իրոր վոր ճիշտ զգում է թե ինչու և ինչ մտքով (յենթատեքստով) է ասում իր պատկերած կերպարի այս կամ այն խոսքը: Միայն այդ դեպքում տեքստը կենդանանում է և, դերասանը հասկանում է տեքստի մեջ թաղնված բովանդակութիւնը:

ԲԵՄԱԿԱՆ ԿՏՈՐ

Յերբ մենք պիեսը բաժանում ենք մասերի, ապա նկատում ենք, վոր այդպիսի մասեր պիեսի մեջ լինում

են, ինչպես վերևում ասացինք, սովորաբար յիշեցից հինգ: Դրանք այն խոշոր իրադարձություններն ու դեպքերն են, վորոնք բեկում են պիեսի ընթացքը:

Սակայն ամեն մի պիեսում՝ բացի խոշոր դեպքերից, տեղի յեն ունենում բազմաթիվ մանր դեպքեր: Այդ մանր դեպքերն ու իրադարձությունները չնայած նրան, վոր չեն բեկում պիեսի գործողության ընթացքը, բայց և այնպես գործողության զարգացման մեջ մի ինչ վոր նոր բան են մտցնում:

Ուրեմն՝ սկզբում մեր նշած մասերը, իրենց հերթին, բաժանվում են ավելի մանր մասերի, վորոնց մենք անվանում ենք բեմական կտորներ: Վեր դեպքերն են, վոր պիեսի այս կամ այն մասը բաժանում են կտորներ: Ընդհանրապես, յերբ գործող անձ է դալիս բեմ, սկսվում է մի նոր կտոր:

Սակայն միայն նոր գործող անձի մուտքով չէ, վոր փոխվում է բեմական կտորը: Որինակ, «Պեսո» պիեսի առաջին գործողության մեջ, յերբ Պեսոն կատակներ է անում Գիքոյի հետ, հանկարծ Շուշանն ասում է Պեսոյին, թե Գիքոն «փիս խաբար է իմացի մեր փեսի դեյքը»—իսկույն փոխվում է բեմական կտորը: Կամ թե, յերբ Կակուլին ներս է գալիս ուրախ, զվարթ ջուր գազելու, որ ուտելու» արամազորությամբ և Պեսոն նրան հայտնում է իրենց գլխի յեկածը—իսկույն փոխվում է բեմական կտորը:

Մի խոսքով, անհրաժեշտ է պիեսի խոշոր մասերը բաժանել կտորների և այդ կտորների համար գտնել համապատասխան անվանումներ: Կտորի համար անուն գրտնելը, ինչպես դա ցույց էր տրված մասերի համար անուն գտնելու ժամանակ, նույնպիսի կարևոր աշխատանք է:

Ամենագլխավորը—անուն գտնելու պրոցեսն է, վորովհետև անուն գտնելու ժամանակ, ամենից առաջ մենք քաջ պատկերացնում ենք այն բովանդակությունը, վորը պետք է ներկայացվի հանդիսատեսի առաջ:

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐ

Անհրաժեշտ է պարզել և հասկանալ, թե ինչ է նշանակում բեմական խնդիր: Ամեն մի գործող անձ, ինչպես ասացինք, ունի իր միջանցիկ գործողությունը: Որինակ, Պեսոյի միջանցիկ գործողությունն այն է, վոր նա վաղխառու Զիմզիմովից պահանջում է հարյուր թումանը և յերբ մերժում է ստանում, բողոքում և անարդարության դեմ: Սակայն այդ բոլորը կատարելու համար նա անագին գործողություններ է կատարում. որինակ՝ հանգստացնում է Կեկելին, զստում է Կակուլուն, հանդիպում է Զիմզիմովի հետ, դատարան է դնում և այլն և այլն: Մի խոսքով, մենք տեսնում ենք, վոր Պեսոն կատարում է մի շարք խնդիրներ: Բոլոր այդ խնդիրները բղիւում են նրա միջանցիկ գործողությունից: Իրոք, յեթե նա վոչ մի պահանջ չունենար Զիմզիմովից, նա չեր գնա նրա մոտ: Կամ յեթե չլիներ Կեկելի խայտառակության խնդիրը, նա այդպես արագ կերպով չեր ընդհարվի Զիմզիմովի հետ և այլն: Նման ձևով մենք կարող ենք ամբողջ պիեսի ընթացքում գտնել բոլոր գործող անձանց բեմական խնդիրները:

Իսկ գործող անձի խնդիրը—գործողության այն մասն է, վոր նա կատարում է բեմական կտորի ընթացքում:

Բեմական խնդիրը բաղկացած է յերեք տարրից (եկեմենոսներից):

Վորո՞նք են այդ յերեք տարրը:

Բեմական խնդիրը վորոշելու համար անհրաժեշտ է պատասխանել յերեք հարցի՝

1. Ի՞նչ եմ յես անում (գործողություն):

2. Ի՞նչ եմ համար եմ յես այդ անում, կամ ի՞նչ եմ յես ուզում (ցանկություն):

3. Ինչպե՞ս եմ յես այդ անում (հարմարումը):

Առաջին յերկու եկեմենտը, այն է՝ գործողությունը (ի՞նչ եմ յես անում) և ցանկությունը (ինչ եմ յես ուզում) պետք է պարզ կերպով վորոշվեն դերի վերլուծման ժամանակ:

Յերրորդ եկեմենտը—հարմարումը (ինչպե՞ս եմ յես այդ անում) նախորոք չպետք է վորոշվի: Հարմարումը պետք է առաջ գա ինքնաբերաբար, ինքն իրեն, խընդիրների ճիշտ կատարման և խաղակիցների հետ ունեցած շփման ժամանակ:

Այսպիսով, դերասանը դերի մշակման աշխատանքը սկսելիս, պետք է պատասխան տա առաջին յերկու հարցերին: Պետք է վորոշվի նրա գործողությունը և ցանկությունը: Յերրորդ հարցի պատասխանը տրվում է ինքնին աշխատանքի ընթացքում:

Վերցնենք մի վորեւս որինակ «Պեպո»-յից: Յերկրորդ գործողության մեջ Պեպոն գալիս է Զիմզիմովի մոտ խնդրելու հարյուր թումանը իր քրոջ՝ Կեկելին ամուսնացնելու համար: Նրա գործողությունն է—Զիմզիմովի մոտ գալը, նրա ցանկությունն է—հարյուր թուման ստանալը: Դրա համար նա համարձակություն է ձեռք բերում գալ ուղղակի Զիմզիմովի տունը, նա ընդհարվում է ծառաների հետ, վորոնք չեն ուզում նրան ներս թող-

նել, նա ուղղակի դնում է Զիմզիմովի առաջ իր հարյուր թումանի խնդիրը և այլն և այլն... Մի խոսքով՝ նա կատարում է միշտ գործողություններ իր ցանկությունն ի կատար ածելու համար: Իսկ ցանկությունն է հարյուր թումանը հետ ստանալը, վորպեսզի Կեկելին ազատի խայտառակությունից: Այդպես ել մենք կվորոշենք Պեպոյի խնդիրը՝ Պեպոն ամեն միջոց գործադրում է, վորպեսզի փրկի իր քրոջ պատիվը:

Թե ինչպե՞ս Պեպոն այդ կասի, այսինքն՝ ինչպե՞ս նա կհամոզի, ի՞նչ կերպ կմոտենա Զիմզիմովին, վախեցնելով նրան, թե՞ սիրալիրությամբ, այդ կպարզվի Զիմզիմովի հետ ունեցած խոսակցության ժամանակ և նրանից, թե՞ ի՞նչ վերաբերմունք ցույց կտա Զիմզիմովը՝ Պեպոյի գործողությանը և ցանկությանը:

Բերած որինակները միանգամայն բավական են, վորպեսզի դերասանը պարզ պատկերացում ունենա, թե ի՞նչ պետք է լինի ամեն մի բեմական կտորի մեջ, ի՞նչ է նա ցանկանում և ի՞նչ է դրա համար անում: Ուրեմն չի կարելի նախորոք վորոշել, թե ինչպես պետք է դերասանն այդ գործողությունն իրականացնի: Ինչպես նա պետք է կատարի, այսինքն «հարմարվելը»—այդ լինելու յե դերասանի՝ իր խաղակցի հետ ունեցած փոխհարաբերության, բեմական խնդիրը կատարելու պրոցեսի արդյունքը:

Բեմական խնդրի ճիշտ կատարումը առաջ կբերի բեմական ճիշտ հույզ-եմոցիա:

Այսպիսով ստեղծագործող կոլլեկտիվը պետք է իմանա, վոր չի կարելի հույզը (տանջանք, ուրախություն, տխրություն և այլն) խաղալ. ինչպես հույզերը,

նույնպէս և նրա արտահայտման ձևերը յերկար պրո-
ցեսի արդշունք են:

Դերասանից միանգամից արդշունք պահանջելու
իրավունք չունենք: Աշխատանքն այնպէս պետք է կաղ-
մակերպել, վոր նրանց ճիշտ կատարման հետևանքով
ինքնաբերաբար առաջացնի անհրաժեշտ հուշը—եմո-
ցիան:

Նախ՝ մարդն գտնւում է վորոշ ցանկութիւն, ապա
ցանկութիւնը ծնւում է այս կամ այն գործողութիւնը:
Գործողութիւնն իրականացնելու հետևանքով առաջ է
գալիս այս կամ այն հուշը—եմոցիան: Յետեւ կատար-
վում է ցանկութիւնը, ապա առաջ է գալիս ուրախու-
թյան հուշը, յետեւ խոչընդոտներ և հարուցվում, առաջ
է գալիս տխրութիւն, սրտնեղում և այլն...

Անհրաժեշտ է լավ հասկանալ գործողութիւն և հուշ-
զի մեջ յեղած տարբերութիւնը:

Ամեն մի գործողութիւն տարբերվում է հուշզից
նրանով, վոր գործողութիւն մեջ մեծ տեղ է բռնում
կամքը: Համոզել, ջգայնացնել, բարկանալ, գովել, հայ-
հոյել և այլն—դրանք բոլորը բայեր են, վորոնք ար-
տահայտում են այս կամ այն գործողութիւնը: Վորո-
շելով խնդրի առաջին ելիմենտը (գործողութիւնը),
այսինքն՝ պատասխանելով «ի՞նչ եմ յես անում» հար-
ցին, մենք կարող ենք ասել՝ «յես համոզում եմ (մե-
կին), յես ձեռք եմ առնում, յես բարկանում եմ, յես
գովում եմ, յես ջգայնանում եմ» և այլն...

Տխրել, ուրախանալ, վշտանալ, հիւսնալ, տանջվել
սիրել, ատել և այլն—դրանք բայեր են, վորոնք հուշ
են արտահայտում: Ուրեմն՝ «ի՞նչ եմ յես անում» հարցի
պատասխանը չի կարող լինել նման խոսքեր՝ «տըխ-

րում եմ, վիրավորվում եմ, ուրախանում եմ, սիրում
եմ» և այլն: Այդ խոսքերը գործողութիւն չեն վորո-
շում. նրանք պատասխանում են «ի՞նչպիսի գրութիւն
մեջ եմ յես գտնվում» հարցին, իսկ դա կարող է լինել
այն ժամանակ, յերբ գործողութիւն է կատարված:

Մենք պետք է մի բան լավ հասկանանք և
յուրացնենք, վոր այսպէս ասած, «ընդհանրապէս»,
վերացական հուշ գոյութիւն չունի: Կարելի չէ բնո-
րոշել այս կամ այն հուշը, բնորոշել միայն այն ընդ-
հանուրը, վորը յերևան է գալիս նման դեպքերում մար-
դուս մեջ առհասարակ: Բայց դա զգացմունքի միայն
բնորոշման հասկացողութիւնն է, այլ վոչ իրական հուշ-
ը: «Ինքնին» հուշը վերաբարեկալ ցանկութիւնն
անխուսափելիորեն կտանի դեպի շտամպը: Այդ դեպ-
քում պետք է միայն ընդորինակվի հուշի սովորական
պատկերացումը: Որինակ, «զայրույթը» սովորաբար
պատկերացնում են բղավոցով, ատամները ցուց տալով,
աչքերը դեպի յերկինք հռելով, կրծքին ուժեղ հարված-
ներ տալով և այլն: Իսկ գուցէ, հենց այդ դեպքում, այդ
«զայրույթի» զգացմունքը պետք է արտահայտվի մի-
այն նրանով, վոր մարդը պետք է գունատվեր և
սկսեր ցածր խոսել և այլն:

Դերասանական խնդիրը փոխվում է այն ժամա-
նակ, յերբ փոխվում է խնդրի յերկրորդ ելիմենտը—
ցանկութիւնը: Միայն առաջին ելիմենտի փոփոխումը
դեռևս չի փոխում խնդիրը: Մի խնդրի ընթացքում
(և մի բնական կտորի) գործող անձը կարող է մի քա-
նի անգամ փոխել գործողութիւնը (առաջին ելիմեն-
տը), սակայն «ցանկութիւնը» մնում է նույնը: Այդ
բոլոր գործողութիւններն արվում են միայն մի նպա-

տակի հասնելու համար: Դա մի խնդիր է: «Ցանկության» փոփոխումը փոխում է խնդիրը և կտորի սահմանն է հանդիսանում, վորովհետև միևնույն ժամանակ փոխվում է այդ կտորի մեջ բոլոր գործող անձանց խնդիրները:

Յեթն մեկ գործող անձը փոխում է խնդիրը, ուրեմն, նա արդեն այլ կերպ է ազդում իր խաղակիցներին վրա, ապա բեմական շփման որոնքի հիման վրա, պետք է ասել, վոր նույնպես բոլորի խնդիրներն են փոխվում:

Վերցնենք Պեպոյի և Զիմզիմովի նույն հանդիպումը յերկրորդ գործողության մեջ: Պեպոյի ցանկությունն է յեղել Զիմզիմովից հարյուր թուման հետ ստանալը, վորպեսզի իր քրոջը՝ Կեկելին ազատի խայտառակությունից: Յերբ Պեպոն վերջնական մերժում է ստանում, անգամ յերբ Պեպոն Զիմզիմովին յերդվել է տալիս, ապա Պեպոյի ցանկությունը փոխվում է: Պեպոյի մոտ այլևս չի մնում առաջին ցանկությունը, նա այժմ ցանկանում է անպատվել Զիմզիմովին, վորպես ուրացողի, սրիկայի, շահագործողի և այլն, և այլն: Այդպես ուրեմն՝ մի գործող անձը փոխեց իր խնդիրը— փոխվեց նաև Զիմզիմովի խնդիրը: Դրա համար Պեպոն գործադրում է մի շարք գործողություններ, որինակ՝ հայհոյում է, «բախշած» զրամը յերեսին է տալիս և այլն:

Փոխվեց Պեպոյի ցանկությունը, բնականաբար փոխվեց և խնդիրը, փոխվեց խնդիրը— փոխվեց և բեմական կտորը: Բոլորովին այլ բեմական կտոր է, յերբ Պեպոն խոսում է Զիմզիմովի հետ փեսացույի կողմից Կեկելին թողնելու մասին, բոլորովին այլ՝ յերբ Զիմզի-

մովը վերջնականապես մերժում է Պեպոյին հարյուր թումանը: Մի տեղ Պեպոյի ցանկությունը խնդրեին երկամ նույնիսկ պահանջելը, իսկ մյուսում՝ հայհոյելու անպատվելու լացարձակ ցանկությունն է: Փոխվեց ցանկությունը, փոխվեց և խնդիրը, և՛ բեմական կտորը:

ՅԵՆԹԱՏԵԻՍԸ

Այժմ անցնենք մի այլ, չափազանց կարևոր ուշխատանքի— յենթատեկտոր վորոշելուն: Ի՞նչ է յենթատեքստը և ի՞նչ փոխհարաբերություն ունի նա տեքստի հետ: Ամբողջ խնդիրն այն է, վոր դերասանը բեմի վրա տրտառանելով այս կամ այն նախադասությունը, յերբեք չի սահմանափակվում միայն այն մտքով, վորը դրված է այդ տեքստի մեջ: Յեթն այդպես վարվեց դերասանը, ապա նա դերասան չեղ լինի, քանի վոր նա վոչ մի բանով չի ավելացնում հեղինակի նյութը՝ նա չեղ լինի իր դերի ստեղծագործողը: Հանդիսականի համար այդ հետաքրքիր չեղ լինի: Վորովհետև դերասանի խոսքերի յետևը նա չեղ տեսնի— միտքը, զգացմունքը, իրական կյանքը, վորոնք թաղնված են այդ տեքստի մեջ:

Կարելի չէ հաստատ ասել (բացի մի քանի թույլ պիեսներից), վոր համարյա բոլոր պիեսներում տեքստը շատ քիչ է զուգադիպում յենթատեքստին: Այդպես է կյանքում: Մարդը յերբ հուզված է լինում, ասում է այն, ինչ չեղ ուզում ասել: Պատճառը կամ նրա հուզված վիճակն է, կամ հարմար խոսքեր չգտնելը, կամ իր մտքերի քողարկումն է, կամ ամաչելն է և այլն: Յեվ

մենք հասկանում ենք նրան վոչ թե այն խոսքերից, վոր նա արտասանում է, այլ այդ խոսքերի ինտոնացիայից և շարժումներից:

Ինտոնացիան և ժեստը—դրանք գերասանի գլխավոր միջոցներն են, վորոնցով նա գործում է:

Ամեն մի ֆրազ կարող է արտասանվել բազմաթիվ անգամ և ամեն անգամ ել կարող է ունենալ տարբեր իմաստ, նայած ինտոնացիաներին և ժեստերին: Յենթադրենք, վոր մեկն ասում է «տաք է»: Յեթե ասողը սիրում է տաք յեղանակ, ապա նա կասի այնպես, վոր «տաք է» խոսքը կհնչի վորպես դուրեկան յերեւոյթ «ինչ լավ է, վոր տաք է»: Կարող է պատահել և հակառակը՝ «տաք է» ասողը չի տանում շոգը, ապա «տաք է» խոսքը հնչում է վորպես անդուրեկան յերեւոյթ «ինչ անտանելի շոգ է» և այլն:

Այն իմաստը, վորը գերասանը դնում է ֆրազի մեջ, մենք անվանում ենք յենթատեքստ:

Յենթադրենք, վոր կինը խանդում է ամուսնուն: Յերկար հանդիմանությունից հետո կինը հարցնում է ամուսնուն՝ «սիրում ես ինձ, թե վոչ»: Ամուսինը կնոջը հանգստացնելու համար ստիպված է լինում պատասխանել «այո, սիրում եմ»: «Այո, սիրում եմ» խոսքը ինքնին դրական է, ինքը խոսքն ասում է, վոր սիրում է, սակայն այլ իմաստ է դնում գերասանը այդ ֆրազին ասելիս՝ «այո, սիրում եմ», միայն «ձեռք քաշիր ինձանից»: Կամ թե՛ «այո, սիրում եմ» — «ոխ, տանջեցիր ինձ» իմաստով և այլն:

Որինակ, «Պեպո»-յում յերկրորդ գործողության մեջ Նփեմիան համբուրելով Զիմզիմովի գլուխն ասում է. «Մանուշակի հոտ է գալիս»: Դրական խոսք է: Սա-

կայն նրա ներքին իմաստը գերասանունին արտահայտում է այնպիսի ինտոնացիայով և ժեստերով, վորից յերևում է, վոր Զիմզիմովը զզվելի յե: Կամ թե՛ յերբ Զիմզիմովը հարցնում է Նփեմիային, թե «Ամա դուն ել դորթ խիստ իս սիրում ինձ, Փեփեք»: Նփեմիան այդ հարցին պատասխանում է «Զարթնի քիզ ձվ ունիմ աշխրքումը, իմ հոգին ու մարմինը դուն իս, իմ շունչն ու կենդանությունը դուն իս»: Այդ խոսքերի միտքն իրոք սիրահարված մարդու խոսքեր են, սակայն անպայմանորեն այլ իմաստ կտա գերասանունին այդ խոսքերն ասելիս:

Յենթատեքստը գտնելու համար անհրաժեշտ է պատասխանել «ինչ եմ յես ուզում ասել» հարցին:

Ուրեմն, բացի խնդիրը վորոշելուց, այսինքն բացի «ինչ եմ յես ուզում» և «ինչ եմ յես անում» հարցից անհրաժեշտ է յենթատեքստը գտնել, այսինքն պատասխանել «ինչ եմ յես ուզում ասել» հարցին:

Իհարկե, ամեն մի առանձին ֆրազն ունի իր առանձին յենթատեքստը: Բայց ընդհանրապես պետք է ամբողջ բեմական կտորի յենթատեքստը գտնել:

Այդպիսով մենք կտեսնենք, վոր ամեն մի ֆրազն ևս իր հերթին, յեղնելով կտորի յենթատեքստից, կարտահայտի այն միտքը, վոր դրված է յեղել ամբողջ կտորի յենթատեքստում:

ՓՈՐՁԵՐ ՍԵՂԱՆԻ ՇՈՒՐՁԸ

Փորձերը յերբեք չպետք է սկսել ուղղակի բեմի վրա: Բեմ անցնել կարելի յե միայն այն ժամանակ, յերբ արդեն մի շարք խնդիրներ պարզված են, յերբ

գերասանները սեղանի շուրջը համարյա խաղում են, մնում ե միայն նրանց դնել շարժման մեջ:

Սեղանի շուրջը կատարվում ե հետևյալ աշխատանքը: Յերը արդեն տեքստը բացահայտված ե, կտորները, խնդիրները և յենթատեքստը գտնված են, ապա սեփիսյորը գերասանների հետ աշխատում ե այն ուղղությամբ, վոր գերասանները տիրեն խնդիրներին և փոխարարերություն ստեղծեն իրար մեջ: Այդ աշխատանքն արտահայտվում ե նրանում, վոր գերասանները, սեղանի շուրջը նստած, սկսում են իրենց գերերը կարգալ վոչ այնպես, ինչպես գերերի առաջին ընթերցման ժամանակ, այլ դեպի խաղակիցը վերաբերմունք դրալով, խնդիրները կատարելով, տեքստը աբտասանելով այնպես, ինչպես այդ թերադրում ե յենթատեքստը:

Սեղանի շուրջը յեղած աշխատանքը չպետք ե արագ կերպով վերջացնել: Անհրաժեշտ ե համառորեն և հետզհետե ձեռք բերել այն բնական ճշմարտությունը, վորը հատուկ ե ստեղծագործող արվեստագետին: Դերասանին անհրաժեշտ ե ժամանակ, վոր պետզի նա կարողանա գտնել և ապա ընտելանալ այն խնդիրներին, յենթատեքստին, վոր մշակվել ե մինչ այդ շրջանը: Այդ աշխատանքի մեջ, խնդիրների որդանական կատարումով, պետք ե դտնել իսկական, կենդանի շիւում խաղակիցների միջև: Այդ իհարկե ձեռք ե բերվում յերկար աշխատանքի միջոցով և միանգամից չի կարելի գերասաններից այդ բոլորը պահանջել: Անժամանակ պահանջել ճիշտ չի լինի, ինչպես և ճիշտ չե գերասանից պահանջել հույզ խողար: Ավելի լավ ե մի կտորի վրա յերկար «նստել» ու պարապել, քան

թե մակերեսորեն ամբողջ պիեսն անցնել: Յեթե դերասանը չի կարողանում տվյալ կտորում ավելին դրսեվորել, ապա ավելին պահանջելու կարիք չկա, վորովհետե այդպիսի դեպքում նա կսկսի իրեն «հուպ տալ» և արդյունքը կլինի այն, վոր նա կեղծիքի մեջ կընկնի: Այնինչ, մի կտորի սահմաններում, կատարելով համառ աշխատանք, նա հետզհետե կդտնի ճիշտ փոխարարերությունը, կզգա կենդանի կյանքը և առաջիկայում այդ կտորը րանալի կդառնա դերի մնացյալ մասերի համար:

Անհրաժեշտ ե լավ ըմբռնել, վոր մարդկային ֆանտազիային նյութ ե ծառայում կյանքի իմացությունը, ճանաչողությունը: Վոչ մեկը չի կարող ավելին յերեակայել. քան այն, ինչ ամբողջությամբ կամ իր մասնիկներով գոյություն ունի ռեալ իրականության մեջ: Ստեղծագործողը պետք ե միշտ հարստացնի իր դիտողականության պաշարը: Յեթե արվեստագետը վատ ե իմանում այն իրականությունը, վորտեղ գործում ե իր հերոսը—ապա կատարելիք աշխատանքն ապարդյուն կդառնա: Թե ռեփիսյորը և թե դերասանը պետք ե լավ իմանա պատկերելիք իրականությունը, իսկ կյանքի այդ ճանաչողությունը նրա ստեղծագործական ֆանտազիային առաա նյութ կտա:

Յերը մինք ասում ենք, թե լավ ենք ճանաչում մարդուն, այդ նշանակում ե, վոր մենք գիտենք նրա հայացքները, ճաշակը, սովորությունները և այլն, թե ինչպես նա կվարվի կյանքի մի շարք յերևույթների նկատմամբ:

Այդպիսի պարագայում, պարզ ե, վոր գերասանի կերտելիք կերպարը նրան նույնպես շատ մոտ ծանոթ

կլինի—կիմանա նրան այնպես, ինչպես ձենք գիտենք
կյանքում մեր շատ մոտ ծանոթներին: Ուրեմն, դերս
սանը իր Ֆանտազիայի միջոցով պիտի պատկերացնի,
թե ինչպես կվարվեր իր կերտած կերպարը այս կամ
այն յերևույթի նկատմամբ: Դերասանն իր յերևակա-
յությամբ պետք է իր կերպարին դնի կյանքի բոլոր
պայմաններում: Պատկերացնել պետք է նրան ամե-
նայն մանրամասնությամբ, վորովհետև «մանրուքների»
միջոցով է, վոր կերպարը բազմակողմանի յի դառ-
նում:

Կերպարը ձևավորելու աշխատանքը չի սահմանա-
փակվում այն մի քանի ժամով, յերբ ռեժիսյորը դե-
րասանների հետ խոսում է կերպարի մասին: Այդ խո-
սակցությունը միայն հիմք պետք է ծառայի ապագա
աշխատանքի համար: Դերասանը կերպար ստեղծելու
աշխատանքը կատարում է ինքնուրույն կերպով, փոր-
ձերի հետ զուգընթաց: Այդ աշխատանքի արդյունքը
միշտ ել զգացվում է փորձերի ժամանակ: Ռեժիսյորը
պետք է նկատի այն, ինչ դերասանի մեջ գեղես սաղ-
մային վիճակումն է: Ռեժիսյորը պետք է «ուղեկցողի»
գերում լինի: Յեթե ռեժիսյորը նկատում է, վոր դերա-
սանը ճիշտ է ուղվագծում կերպարը, ապա նա պար-
տավոր է ոգնել նրան գերը զարգացնելու ուղությամբ:
Կարող է պատահել, վոր ինչ—ինչ պատճառներ խան-
գարեն դերասանին ճիշտ կերպով զգալու կերպարը,
այդ պարագայում ռեժիսյորի պարտականությունն է
պարզել ու վերացնել խոչընդոտները:

Այդպիսով, կերպարի շուրջը յեղած աշխատանքը
կանգ չի առնում մինչև առաջին ներկայացումը և
նույնիսկ շարունակվում է խաղալու ընթացքում, վո-

րովհետև խաղի ընթացքում կերպարի նորանոր կող-
մերն են յերևան գալիս: Ռեժիսյորը միշտ պետք է
հետևի և ուղղություն տա դերասանին: Դերասանը
պետք է իր կերպարի հետ «ապրի», «գործի», «զրու-
նի» և այլն և այլն:

ՓՈՐՁԸ ԲԵՄԻ ՎՐԱ

Յերբ արդեն ռեժիսյորը և դերասաններն զգում
են, վոր մի վորեհ մասը կամ գործողությունն արդեն
այնքան է մշակված սեղանի շուրջը, վոր անհրաժեշ-
տություն է դառնում նույն փորձերը կատարել շարժ-
ման մեջ գնելով—կարելի յի անցնել բեմ: Մինչ բեմի
վրա փորձերին անցնելը, անհրաժեշտ է, վոր դերակա-
տարների մեջ ստեղծված լինեն՝ ճիշտ և կենդանի վե-
րաբերմունք, փոխարարելություն, խնդիրների որդա-
նական յուրացում: Կրկնում ենք, բեմ պետք է անցնել
այն ժամանակ, յերբ արդեն ցանկություն է առաջ
գալիս սեղանի շուրջը յեղած գործողություններին ա-
վելացնել ժեստեր, անցումներ և այլն:

Մ Ի Զ Ա Ն Ս Ց Ե Ն

Բեմական տարածության վրա ֆիզուրների այն
դասավորումը, վորը նպատակ ունի գործող անձանց
անընդհատ վորոշ հարաբերության մեջ դնել, ինչպես
իրար մեջ, այնպես էլ շրջապատող իրերի հանդեպ—
կոչվում է միզանացն: Բեմի վրա դերասանը կերպարը
կոնկրետացնելու համար ոգտագործում է իր տրամա-
դրության տակ յեղած բոլոր արտահայտչական միջոց-
ները:

Այդպիսի արտահայտչական միջոցների թվին և պատկանում խոսքը (ինտոնացիան), շարժումը (թեստ) և միմիկան (գիմնաստիկա)։

Դրանք կոչվում են արտահայտչական միջոցներ պարզ այն պատճառով, վորովհետև այդ արտաքին միջոցներով և արտահայտվում ենք։ Ձեռք վոր այդ արտահայտչական միջոցներով և, վոր հանգիստական ընդունում և գերասանի խաղը։

Դերասանն արտահայտիչ պետք է լինի այն ժամանակ, յերբ նա լսում և խաղակցին (պարտնյորին) և ընդհանրապես այն ժամանակամիջոցում, յերբ նա գտնվում և բեմի վրա։

Կսելով իր խաղակցին, դերասանը կարողանալու է այն տպավորություններ, ինչ թողնում և նրա վրա խաղակցի խոսքերը։

Յերբ մենք խոսում ենք միջանցների մասին, ապա մեզ պիտի տրապես հետաքրքրում և շարժումը։ Ինչ ընդհանուր բան կա դերասանի շարժման և միջանցների միջև։ Յերբ դերասանն այս կամ այն շարժումն և անում, մենք ասում ենք, վոր նա իր դիրքը (պողան), մարմնի արտաքին դրությունը փոխեց։

Բեմում դերասանի դիրքը պետք է արտահայտի կերպարի ներքին դրությունը, նրա վերաբերմունքը խաղակիցների և իրերի հանդեպ։

Դերասանի դիրքը — այդ բեմական տարածությունը վրա նրա յեղած դրությունն է, յերբ շրջապատող ընկերների և իրերի հանդեպ վորոշ հարաբերությունն է ստեղծվել։

Յեթև դերասանը բեմի վրա գտնվում և միայնակ, ապա նրա դիրքը կլինի և տվյալ կտորի միջանցները։ Իսկ յթե բեմի վրա գտնվում են յերկու կամ ավելի գործող անձեր, ապա միջանցներ մենք կանվանենք

նրանց ներքին փոխհարաբերությունն արտահայտող արտաքին դասավորումը։

Այսպես ուրեմն, ֆիգուրների արտաքին (ֆիզիկական) վերաբերմունքով պետք է արտահայտվեն նրանց ներքին փոխհարաբերությունները։

Ինչ ձևով ուրեմն ռեժիսյորը պետք է կառուցի միջանցները։ Մենք պիտե՛ք բաժանեցինք մասերի և մասերը կտորներին։ Մենք ամեն մի կտորի համար անուն գտանք, վորը պետք է արտահայտեր այն հիմնական իմաստը, վորով վարակված պետք է լինեն կտորի բոլոր գործող անձինք։

Այժմ մենք ամեն մի կտորի համար պետք է կառուցենք ախպիսի միջանցներ, վորը արտահայտի տեղյակ կտորի հիմնական միտքը։

Այդպիսի միջանցները կոչվում և հիմնական միջանցներ։

Միջանցները պետք է կառուցվի դերասանին հարմար, հանգիստականին հասկանալի։

Ամեն մի միջանցներ, վորը կառուցված և ռեժիսյորի կողմից և ապա կատարած դերակատարների կողմից, պետք է բավարարի մի շարք գեղարվեստական պահանջներին։ Միջանցների գեղարվեստական վորակը կախված է նրա արտահայտիչ և բնական լինելուց։

Բնական լինելու հանգամանքը պահանջում և, վոր միջանցները «գլխին զոռ տվածի» տպավորություն չթողնի։ Մարդկանց դասավորումը բեմի վրա պետք է լինի այնպես բնական ու պարզ, ինչպես այդ լինում է կյանքում։ Իհարկե, պիտի նկատի ունենալ մի շարք բեմական պայմանականություններ՝ կոմպոզիցիա և այլն...

Ճիշտ կառուցված միջանցները բղխում և գործու-

դուժբյուռնից. ուստի, այն դերակատարը, վորը ճիշտ ե կատարում ինդիքը, միզանացենը չի կարող նրան անհարմար թվալ:

Սակայն ռեժիսյորը յերբեք դերասանից չպետք ե կուրորեն պահանջի, վոր նա բեմի վրա ճշտությամբ դրսևորի սկզբնական շրջանում կառուցված միզանացենը: Սկզբնական միզանացենը պետք ե յեկակեա լինի: Աշխատանքի ժամանակ, յերբ ռեժիսյորը գործ ե ունենում կենդանի մարդկանց հետ, կարող ե շատ ավելի հետաքրքիր միզանացեններ կառուցել: Շատ հաճախ դերասանը կարող ե հուշել այնպիսի մի հետաքրքիր միզանացեն, վոր ռեժիսյորը յերբեք ել չի բռնածել դրա մասին: Ռեժիսյորը չպետք ե արհամարհի դերասանների լիտողությունները, այլ ընդհակառակը, կարևոր առաջարկը պիտի ընդունի, յեթե այդ գործին ոգուտ կրերի:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴՐՈՒԹՅՈՒՆ

Դերասանի հետ աշխատելիս, ռեժիսյորը միշտ պիտի հրահրի դերասանի ստեղծագործական ֆանտազիան, վորպեսզի ստեղծագործական գրություն ստեղծի: Ի՞նչ ե ստեղծագործական գրությունը:

Ստեղծագործական գրություն մենք համարում ենք այն գրությունը, յերբ դերասանը կարողանում ե ազատ ե ճիշտ վերաբերմունք ցույց տալ դեպի այն ամենը, ինչ կատարվում ե բեմի վրա, չնայելով նրան, վոր բեմում ստեղծվող գրությունները պայմանական են: Բոլորի հանդեպ դերասանն այնպես պիտի վարվի, վոր կարծեք, թե այդ յերևույթներն իրական են,

կյանքում են տեղի ունենում: «Պեպո» պիեսի մեջ Շուշան, Պեպո, թե Կակուլի խաղացողները շատ լավ գիտեն, թե վորտեղ պիտի Դիքոն ապի, թե բարաթը գլուխվել ե, սակայն բոլոր գործող անձինք պետք ե այդ լուրն ընդունեն, վորպես մի ուրախալի ե անսպասելի յերևույթ: Այլապես՝ դերասանի խաղի մեջ վոչ մի ճշմարտություն չի լինի. այն տպավորությունը կթողնի, վոր դերասանը միայն ձևացնում ե՝ թե ուրախացել ե:

Դերասանական ներքին տեխնիկայի վարպետության գլխավոր ինդիքն այն ե, վոր կարողանա սովորել իր մեջ ստեղծագործական գրություն առաջ բերել: Սակայն չի կարելի դերասանից պահանջել, վոր նա ինքնուրույն կերպով հասնի այդ գրությանը: Անհրաժեշտ ե ռեժիսյորի ոգնությունը:

Թե սեղանի շուրջը կատարվող աշխատանքի ժամանակ, թե բեմի վրա աշխատելիս, ռեժիսյորը ստիպված ե լինում դերասանին բազմապիսի դիտողություններ անել: Դերասանին այդ դիտողությունները պետք ե անել այնպես, վոր նա վոչ միայն ըմբռնի, այլև զգա ռեժիսյորի ցանկացածը:

Ռեժիսյորական դիտողությունները կարող են լինել կամ բացատրական ձևով կամ ցույց տալով:

Ռեժիսյորի դիտողության գլխավոր ձևը պետք ե համարել բացատրականը: Կարող ե պատահել, վոր սկզբից ռեժիսյորը դերասանից իր ուղածը չստանա: Այդ դեպքում նա պետք ե համբերատար լինի: Ուշագրի ե բարյացակամ վերաբերմունքը մեծ արդյունք կտա ռեժիսյորին: Դա յերկար ճանապարհ ե, սակայն ավելի անվտանգ ե, քան «ցույց տալու» ձևը: «Ցույց

տալու» ձեռք, չնայած ավելի հեշտացնում է աշխատանքը, բայց ունի իր վտանգավոր կողմերը, ինչպես որինակ՝ ընդորինակումը և այլն...

«Յույց տալու» ձևի կիրառման դեպքում լավ կլինի, յեթե ուժիսյորը ցույց տա ընդհանուր դրուժյունը, այլ վոչ թե կերպարի մասնավոր դրուժյունը: Դրա համար լավ կլինի, յեթե «ցույց տալու» դեպքում ուժիսյորն ոգտվի իմպրովիզացիոն նյութից, այլ վոչ թե տվյալ կերպարի տեքստից:

«Յույց տալու» դեպքում (վորը, ի դեպ քիչ պետք է դիմել) ուժիսյորը վոչ թե մինչև վերջը պիտի խաղա մի տեսարան, այլ միայն մի փոքր կտոր կատարի և այն ել ակնարկի ձևով, վորպեսզի դերասանի վորոնումները ճիշտ ուղու վրա դրվեն:

Դերասանը, զգալով ճիշտ ուղղությունը, ինքը կկարողանա զարգացնել այն, ինչ ուժիսյորը ցույց եր տվել միայն ակնարկի ձևով:

Ստեղծագործական դրուժյունից կտրվելու ինչպիսի պատճառներ կարող են լինել:

Դերասանին խանգարող առաջին պատճառն այն է լինում, յերբ բեմի վրա նրա ուշադրությունը կենտրոնացած չէ: Յուրաքանչյուր վայրկյանում դերասանի ուշադրությունը պետք է զբաղված լինի բեմով: Դերասանը բեմի վրա պիտի ամեն ինչ տեսնի և ամեն ինչ լսի և իհարկե, ամենից առաջ խաղակցին: Շատ շատերը ձևացնում են, թե լսում և տեսնում են: Անհրաժեշտ է իրոք տեսնել և լսել խաղակցին: Միայն այդ դեպքում նա կարող է ճիշտ վարվեցողություն ունենալ բեմում կատարվող յերևույթների հանդեպ, ստեղծելով ճիշտ փոխհարաբերություն:

Յերկրորդ խանգարիչ պատճառը՝ յերբ դերասանի միանունը լարված են լինում: Դերասանի միանունը բեմում պիտի լինեն վոչ լարված և վոչ ել թուլացած: Միանունը պետք է լինեն ազատ: Այդ նշանակում է, վոր ամեն մի բեմական դրության և շարժման համար պիտի ծախսել այնքան միանունը ային հնարգիտ, ինչքան տվյալ դրության համար պահանջվում է: Վոչ ավելի և վոչ ել պակաս:

Դուք շատ հաճախ անփորձ դերասանների մեջ կարող եք նկատել, թե ինչպես նրանք ամբողջովին լարված գոռգոռում են, կարծես ուղում են ժողովրդին վախեցնել: Դա միանունների ավելորդ լարումն է, վորը մեծ չափով խանգարում է ազատ ստեղծագործությանը:

Յերրորդ խանգարիչ պատճառը, յերբ դերասանը չի կարողանում իր վարքը բեմի վրա արդարացնել: Ամեն մի գործողություն, շարժում, խաղակցի հետ ունեցած վերաբերմունքը պիտի արդարացված լինի:

Չորրորդը՝ այն է, յերբ լրիվ չափով պարզ չեն վերաբերմունքը: Յեթե պարզ չեն վերաբերմունքը, բնականաբար դերասանը չի կարող ճիշտ կերպով կատարել իր առաջ դրած խնդիրը:

Հինգերորդ՝ յերբ դերասանը կամենում է հույզ խաղալ:

Դերասանի մարմինը միշտ պետք է պատրաստ լինի ամեն մի բարդ խնդիր կատարելու համար:

Նա պետք է կարողանա ուղած փամանակ իրեն կտրի իր առորյայից և դնի բոլորովին այլ պայմաններում: Այսինքն՝ նա պետք է դանդի ստեղծագործական վիճակում:

Շատ հաճախ յերիտասարդ ուժի սյուրճերը, իրենց անփորձության հետևանքով, սիրում են «քշել» պիեսը, այսինքն՝ պիեսը փորձել սկզբից մինչև վերջ։ Դա արվում է, ըստ յերևույթին, նրա համար, վորպեսզի պիեսից ընդհանուր տպավորություն ստանան։ Պետք է նախազգուշացնել, վոր յերբեք չի կարելի ժամանակից շուտ «քշել» պիեսը։ Անհրաժեշտ է նախ բոլոր կտորները՝ իր խնդիրներով, վերաբերմունքով և յենթատեքստերով մի քանի անգամ փորձել և հասցնել իսկական դերասանական կատարման, գեղարվեստական ճշմարտություն գտնելու աշխատանքին, ապա նոր միայն «քշել» պիեսը սկզբից մինչև վերջ։ Այդպիսի աշխատանքից հետո միտք ունի սկզբից «քշել» միայն մի գործողություն, հետո մնացյալները և, ի վերջո, սկզբից մինչև վերջ։ Ահա այդ ժամանակ միայն ուժի սյուրճը կարող կլինի լայնորեն դիտել, թե իր և թե դերասանների թերի կողմերը և ուղղել այն։ Այդպիսի փորձի ժամանակ դերասանը և ուժի սյուրճը գործնականում կարող են զգալ թե պիեսի և թե դերի գործողություն յան զարգացման գիծը (այսինքն պիեսի և կերպարի միջանցիկ գործողությունը)։

Ան ավարտական փորձերին (վորտեղ դեռ ներմուծված չեն մի շարք նոր տարրեր, այն է՝ զգեստը, պարիկը, գրիմը, դեկորը և այլն) հաջորդում են մաքուր ավարտական փորձերը, վորտեղ վերոհիշյալ բոլոր նոր տարրերը խոշոր դեր են կատարում։

Շատ հաճախ պատահում է, վոր առաջին մաքուր ավարտական փորձերը գնում են անհամեմատ թույլ,

քան վոր ավարտական փորձերը։ Դրանից յերբեք չպետք է հուսահատվել, վորովհետև դերասանի խաղին ավելանում են այնքան նոր տարրեր (պարիկ, զգեստ, դեկոր և այլն), վոր դերասանը չի կարողանում առաջին պահին լրիվ չափով նրանց հարմարվել, ընտելանալ։ Անհրաժեշտ է, վոր ուղիղից գոյություն ունենա հենց փորձերի սկզբին, վորպեսզի դերասանը կարողանա սկզբից իսկ նրանց ընտելանալ։ Մաքուր ավարտական փորձերը սովորաբար արվում են 2—4, մինչև վոր զալիս է գլխավոր ավարտական փորձը, ինչպես սովորաբար «գեներալին» փորձ են անվանում։

Դիտավոր ավարտական փորձը — դա արդեն ներկայացում է, վորտեղ թե ուժի սյուրճը և թե դերասանը իրենց ստուգման են յենթարկում։ Լավ կլինի, վոր գլխավոր ավարտական փորձին ներկա լինեն շատ սահմանափակ թվով (մինչև 10—15 հոգի) հանդիսական։

Բոլոր ավարտական և գլխավոր ավարտական փորձերին ուժի սյուրճը պետք է գրի առնի իր դիտողությունները և այդ դիտողությունների շուրջը ստեղծագործող կոլլեկտիվի հետ զրույցներ ունենա։

Վերջապես զալիս է առաջին ներկայացումը (պրեմիերան)։

Առաջին ներկայացումը — անսպասելի հուզում առաջացնող ներկայացումն է, վորովհետև դերասանն առաջին անգամ հանդիպում է հանդիսականին։ Սովորաբար այդ ներկայացման մասնակցողները բարձր տրամադրություն մեջ են լինում։ Սակայն դերասանը չպետք է այդ ուրը դիտի, իբրև իր ստեղծագործության վերջին ուրը։ Դա ճիշտ չէ։

Այն, ինչ մշակվել և կուտակվել է փորձերի ժա-

մանակ, ներկայացումները պահին է, վոր հետզհետե
իրենց վերջնական ձևավորումն են գտնում: Առաջին
ներկայացումների ժամանակ է, վոր դերը սկսում է
«մեծանալ» — հասունանալ: Այստեղ մեծ դեր է խաղում
հանդիսականը — նրա ունակցիան: Դա կոչվում է «դերի
ստուգումը հանդիսականի առաջ»:

Կարելի չի համարձակորեն ասել, վոր բաներիդձ
վերաբերմունքի դեպքում, 5--6 ներկայացումից հետո
բեմադրությունը, դրական իմաստով, անճանաչելի չի
դառնում:

Սակայն խաղալու շրջանում կան մի քանի վտանգ-
ներ, վորոնց մեջ, ցավոք սրտի, շատ շատերն են ըն-
կնում:

Վերին է այդ վտանգներից վատագույնը.

Այն, յերբ դերասանն ուզում է «դուր գալ» հան-
դիսականին: Շատ հաճախ դերասանը ցանկանում է
հանդիսականից ստանալ ավելի ունակիա, սկսում է ժո-
ղովրդին ծիծաղեցնել: Իհարկե, դա ինքնախաբեու-
թյուն է, ծիծաղը ունակցիայի միակ ձևը չէ: Ծիծաղեց-
նել ախտեղ, վորտեղ ծիծաղեցնել պետք չէ, այդ նշա-
նակում է դիտակցորեն ներկայացմանը վնաս հասցնել:
Ամենասարսափելին այն է, յերբ դերասանը մտահոգված
է «դուր գալու» խնդրով: Նա դադարում է ապրել
բեմի վրա, նա կորցնում է կատարման ղեկավարվեստա-
կան ճշմարտությունը, նա դուրս է գալիս ուշադրու-
թյան շրջանակից և կորցնում է վերաբերմունքը դեպ-
քերի ու գործող անձանց նկատմամբ:

Այսպիսով, մենք նշեցինք այն ուղիները, վորոն-
ցով պետք է ընթանա պիեսի պատրաստումը թատրոնի
ներսում: Այս աշխատությունը յես պատրաստել եմ իմ

ուսուցիչների՝ Մոսկվայի Վախտանգովի անվան թատ-
րոնի ժողովրդական արտիստ Ռուբեն Նիկողայելի
Սիմոնովի, արվեստի վաստակավոր գործիչ՝ Բորիս Յեվ-
դենելիչ Ջախավայի և վաստակավոր արտիստ՝ Յոսիֆ
Մատվեյելիչ Ռապապորտի մեղ հետ ունեցած զրույց-
ների հիման վրա:

Մեր ժամանակներում թատրոնը դարձել է խոշոր
կուլտուրական գործոն, նրա դերը ժողովրդի հոգեբա-
նությունը և հույզերը կազմակերպելու գործում հսկա-
յական է:

Սակայն յերբեք հնարավոր չի մեր թատերական
արվեստի պրակտիկան դնել բարձր աստիճանի վրա,
յիթե մենք զինված չենք տեսական մտքով:

Մեղ համար կենսական է դառնում մեր թատրոն-
ների ստեղծագործական աշխատանքների վերակառույց-
ման խնդիրը, նրանց ավելի մեծ թափ հաղորդելու հա-
մար: Դրա համար ամենից առաջ մենք պետք է զին-
ված լինենք տեսությամբ: Լենինիդմբ մեղ սովորեց-
նում է, վոր «առանց հեղափոխական թեորիայի չի
կարող հեղափոխական շարժում լինել»:

Ուրեմն, յիթե մենք չունենանք մեր աշխատանքի
թեորիան, չիմանանք ի՞նչ ենք մատուցում և ինչպե՞ս
ենք մատուցում մեր ժողովրդին, ապա մեր բնագավա-
ռի արտադրանքը — ներկայացումը կլինի արատավոր.
նա յերբեք չի կարողանա մարտական գեներ դառնալ
մեր կյանքի վերակառուցման ախալսի մի բարդ բնա-
գավառում, ինչպիսին է — մարդկանց հոգեբանությունն
ու եմոցիոնալ աշխարհը:



В А В И К В А Р Т А Н Я Н

Заслуженный деятель искусств Армянской ССР

БЕСЕДА О СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Краткое пособие для молодых режиссеров и актеров.

ՀՀ Ազգային գրադարան



NL0301421

