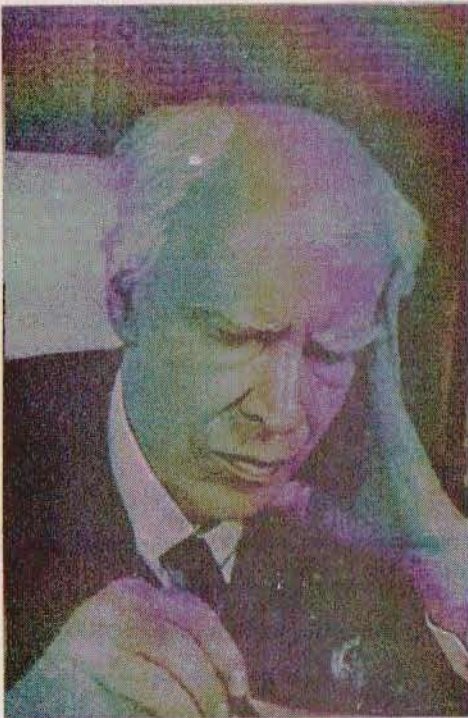


Կ. Ս. ԱՏԱՆՈՍԱՎԱՆԻ

ԴԵՐԱՍԱՆԻ
ԱՇԽԱՏԱՆՔՆ
ԻՐ ՎՐԱ

Իմ աշխատությունը նվիրում եմ լավագույն աշակերտուհու,
սիրելի արտիստուհու և իմ
բոլոր թատերական որոնումներին անդավաճանորեն
նվիրված օգնականիս՝
Մարիա Պետրովնա Լիլինային



ՂԵՐԱՍԱՆԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ Ի ՎՐԱ

Կ.Ս. Ստանիսլավսկի

Մասն 1

Աշխատանքն իր վրա վերապրումի ստեղծագործական ընթացքում

Աշակերտի օրագիրը

Թարգմանությունն ու վերջաբանը՝ պրոֆ. Ռաֆայել Ջրբաշյանի

«Երասանի աշխատանքն իր վրա» գիրքը դերասանի վարպետության մասին է: Այդտեղ հաջորդաբար շարադրված է Կ.Ս.Մուսանիալովսկու սիստեմի բովանդակությունը և բացահայտված են նրա գործնական արժեքն ու կարեորությունը: Աշխատության այդ մասը վերաբերում է ստեղծագործական հոգեվիճակի հարուցման համար բարենպաստ սյուժեաներ ստեղծող դերասանի բնական ինքնազգացողությունը: Բնավարմասի տարրերն ու բաղկացուցիչները բացահայտելու ու ուսուցանելու՝ հեղինակի պարզ և մտերմիկ գրույրը համակում է սրվեստի սերունդներին ու գիրքը մտաշնչի է դարձնում նաև լայն ընթերցողների համար: Այն թարգմանվել է աշխարհի մյուս հարյուր լեզուներով: Մեզանում թարգմանվում է առաջին անգամ: Թարգմանությունն ու վերջաբանը պատկանում են տասնյակ ներկայացումների բնագիրը, բաղմոթիվ տալանպով թատերամասն գործիչների ուսուցիչ, արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր **Ռաֆայել Ջրբաշյանին**:

1996
ԵՐԵՎԱՆ

1

Մտադիր եմ դերասանի վարպետության մասին բազմաժանր մի աշխատություն գրել (այսպես կոչված՝ «Մուսանիալովսկու սիստեմ»):

Արդեն երատարակված «Իմ կյանքն արվեստում» գիրքը առաջին հատորն է և այդ աշխատության ներածությունը:

Այս գիրքը՝ *«Երասանի աշխատանքն իր վրա ստեղծագործական «վերապրումի» ընթացքում»*, երկրորդ հատորն է:

Շուտով ձևանում իսկինեմ երրորդ հատորին՝ *«Երասանի աշխատանքն իր վրա «անձնավորման» ստեղծագործական ընթացքում»*:

«Աշխատանքը գերի վրա» գիրքը կգտնա աշխատության չորրորդ հատորը:

Սույն գրքին ցուզընթաց, օգնության կարգով, կուզենայի երատարակել նաև յուրատեսակ խնդրագիրք՝ աճբողջ մի շորք հանձնարարվող վարժություններով («Վարժանք ու մարզանք»):

Ես այդ գործն այժմ չեմ ձևանարկում, որպեսզի չշեղվեմ իմ խոշոր աշխատությունն հիմնական գծից, որն սվելի էական ու անհետաձգելի եմ համարում:

Հենց որ «սիստեմի» գլխավոր հիմունքները շարադրվեն, կանցնեմ օժանդակ խնդրագիրքը կազմելուն:

2

Ինչպես այս, նույնպես և սրան հաջորդող բոլոր գրքերը գիտական համարվելու հավանություն չունեն: Սրանց նպատակը բացառապես գործնական է՝ հետաճուտ են հաղորդելու սոսկ այն, ինչ սովորեցրել է ինձ դերասանի և մանրավարժի կրկարամյա փորձը:

Գրքում օգտագործված տերմինները իմ հորինածը չեն, այլ վերցվել են աշխատանքի ընթացքում հենց աշակերտներից և սկսնակ դերասաններից: Նրանք պարագմունքի ժամանակ բառանուններ էին գտնում իրենց ստեղծագործական զգացողությունների համար: Այս տերմինաբանությունը արժեքավոր է այնքանով, որ մոտ ու հասկանալի է սկսնակներին:

Մի փորձևը գիտական արմատներ փնտրել այդտեղ: Մենք մեր թատերական բառապաշարն ու նենք, դերասանական ժարգոնը, որն ինքը՝ կյանքն է ստեղծել: Ճիշտ է, մենք գիտական բառեր էլ ենք օգտագործում, օրինակ՝ «ենթագիտակցություն», «ներքմբռնում», սակայն դրանք գործածում ենք ոչ թե փիլիսոփայական, այլ ամենատվոքական, առօրեական իմաստով: Մեր մեղքը չէ, որ բեմական ստեղծագործության ոլորտն արհամարիված է գիտության կողմից, որ մնացել է չուսումնասիրված և որ մեզ չեն տվել գործնական աշխատանքի համար անհրաժեշտ բառեր: Ստիպված ենք եղել ստեղծված փիճակից դուրս գալ սեփական, այսպես ասած, տնական միջոցներով:

4

«Միստեմի» հետամտած գլխավոր խնդիրներից մեկը բնատուր օժտվածությունն ու դրա ենթագիտակցության բնականոն արթնացումն է:

Այս մասին խոսվում է գրքի վերջին՝ XVI բաժնում: *Այդ բաժնին պետք է բացառիկ ուշադրություն ցուցաբերվի, քանի որ այնտեղ է ստեղծագործման և ամբողջ «միստեմի» էությունը:*

5

Արվեստի մասին պետք է խոսել ու գրել պարզ, մատչելի: Նրթին բառերը խրտուհեցնում են աշակերտներին: Դրանք արթնացնում են միտքը, բայց ոչ սիրտը: Այս պատճառով էլ արտիստական հույզերն ու ենթագիտակցությունը, որոնց արվեստի՝ մեր ուղղության մեջ նշանակալի դեր է հատկացված, ստեղծագործելու պահին ենթարկվում են մարդկային բանականության ճնշմանը:

Սակայն դժվար է ստեղծագործության բարդ ընթացքի մասին «պարզ» խոսելու ու գրելը: Բառերը չափից դուրս կոնկրետ ու կոպիտ են ենթագիտակցական, անորսալի զգացողություններ հաղորդելու համար:

Այս պայմաններն ստիպեցին ինձ սույն գրքի համար մի առանձնահատուկ ձև որոնել, ձև, որն օգնի ընթերցողին զգալու այն ամենը, ինչ սսվում է տպագիր բառերով: Ես ջանում եմ դրան հասնել պատկերավոր օրինակներին, Էտյուդներին ու վարժություններին վրա աշակերտների ուսումնական աշխատանքը նկարագրելու միջոցով:

Եթե իմ այս հնարքը հաջողվի, սպա գրքի տպագիր բառերը կշնչավորվեն իր իսկ՝ ընթերցողի զգայնություններով: Այնժամ ես հնարավորություն կունենամ նրան բացատրելու ստեղծագործական աշխատանքի էությունն ու հոգետեխնիկայի հիմունքները:

Դրամատիկական ուսումնարանը, որի մասին գրքում պատմում եմ, մարդիկ, որոնք գործում են այնտեղ, իրականում գոյություն չունեն:

Աշխատանքն, այսպես կոչված, «Մտաբեխալվելու սիստեմի» վրա սկսվել է վաղուց: Սկզբում իմ գրառումներն անում էի ոչ թե տպագրության, այլ ինքս ինձ համար, մեր արվեստի ու նրա հոգետեխնիկայի ասպարեզում կատարվող որոնումներին օժանդակելու նպատակով: Տեսանելի դարձնելու, պարզաբանելու համար անհրաժեշտ անձինք, արտահայտություններն ու օրինակները, բնականաբար, վերցվում էին հեռավոր, անցած-գնացած նախապատերազմյան շրջանից (1907-1914 թթ):

Այսպես անկատելի, տարեցտարի «սիստեմին» վերաբերող մեծ նյութ կուտակվեց: Այժմ այդ նյութից գիրք է ստեղծվել:

Դժվար կլինեք ու երկար ժամանակ կպահանջվեք դրա գործող անձանց փոխելու համար: Ավելի դժվար է անցյալից վերցված օրինակները, առանձին արտահայտությունները փոփոխել նոր, խորհրդային մարդկանց կենցաղին ու բնավորություններին: Ստիպված պիտի փոխել օրինակները և փնտրել նորիչ արտահայտություններ: Դա շատ ավելի երկար կտևեր ու դժվար կլինեք:

Բայց այն, ինչի մասին գրում եմ գրքում, վերաբերում է ոչ թե առանձին դարաշրջանի ու դրա մարդկանց, այլ բոլոր սպորտություններին ու բոլոր դարաշրջաններին պատկանող, արտիստական խառնվածքի տեղ բոլոր անձանց օրգանական էությունը:

Միևնույն մտքերի հաճախակի կրկնությունը, մտքեր, որ կարևոր եմ համարում, կանխամտածված է:

Թող ընթերցողները ներեն ինձ այդ տաղտկալի համառությունը:

7

Ելքափակելով խոսքս, հաճելի պարտավորություն եմ համարում շնորհակալությունս հայտնել բոլոր նրանց, ովքեր իրենց խորհուրդներով, ցուցումներով, նյութերով և այլ կերպ, այս կամ այն չափով օգնել են ինձ գրքի վրա աշխատելիս:

«Իմ կյանքն արվեստում» գրքում ասել եմ այն մասին, թե իմ արտիստական կյանքում ինչ դեր են խաղացել առաջին ուսուցիչներս՝ Ն.Գ. և Ա.Փ. Ֆեդոտովները, Ն.Մ.Մեղվեդևան, Ֆ.Պ.Կոմիսարժևսկին, որոնք առաջինն էին, որ տվորեցրին ինձ, թե ինչպես պետք է մտնես արվեստին, ինչպես նաև ՄԽՏ-ի իմ ընկերները՝ Վլ.Իվ.Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի՝ զլխավորությամբ, որոնք մեր ընդհանուր համատեղ աշխատանքում ինձ անչափ կարևոր՝ շատ բաներ սովորեցրին: Ես միշտ, և հատկապես այժմ, երբ գիրքը լույս է տեսնելու, խորին հրախառագիտություններ եմ հիշում և մտածում նրանց մասին:

Անցնելով այն անձանց, ովքեր օգնել են, այսպես կոչված, «սիստեմի» կենսագործմանը, այս գրքի ստեղծմանն ու հրատարակմանը, ես նախ և առաջ դիմում եմ իմ բեմական գործունեության անդավաճան ուղեկիցներին ու նվիրյալ օգնականներին: Նրանց հետ եմ սկսել իմ արտիստական

աշխատանքը վաղ երիտասարդական հասակում, նրանց հետ ել շարունակում են ծառայել նաև այժմ՝ առաջացած տարիքում: Խոսքս Հանրապետության վաստակավոր արտիստուհի Ջ.Ս.Սոկոլովայի և Հանրապետության վաստակավոր արտիստ Վ.Ս. Ալեքսեևի մասին է, որոնք օգնեցին ինձ, այսպես կոչված, «սիստեմը» կիրառել կյանքում:

Խորին երախտագիտություն ու սիրով են պահպանում իմ հանգուցյալ բարեկամ Լ.Ս.Սուլերժիցկու հիշատակը: Նա առաջինն էր, որ ընդունեց «սիստեմը» իմ նախնական փորձերը, օգնեց սկզբնական շրջանի մշակումներին ու դրանց գործնականում կիրառությանը, խրախուսեց ինձ վարսնումների ու եռանդի անկման պահերին:

«Սիստեմը» կենսագործմանը և այս գրքի ստեղծմանը մեծապես օգնեց իմ անվան օպերային թատրոնի ռեժիսոր ու դասատու Ն.Վ. Գեմիդովը: Նա ինձ արժեքավոր ցուցումներ, նյութեր ու օրինակներ էր տալիս: Նա իր դատողություններն էր ինձ հաղորդում այս գրքի մասին և բացահայտում իմ թույլ տված սխալները: Այդ օգնության համար ես սիրով իմ անկեղծ երախտագիտությունն են հայտնում նրան:

«Սիստեմը» կյանքում կիրառելու օժանդակության, այս գրքի ձեռագրին ծանոթանալու, ցուցումների ու քննադատության համար սրտանց շնորհակալ եմ Հանրապետության վաստակավոր արտիստ, ՄԽՏ-ի դերասան Մ.Ն. Գեդրովին⁴:

Իմ անկեղծ երախտագիտությունն են հայտնում նաև Հանրապետության վաստակավոր արտիստ, ՄԽՏ-ի դերասան Ն.Ա. Պոդգոնուս, որը գրքի ձեռագիրը ստուգելիս ցուցումներ է տվել ինձ:

Ամենախոր շնորհակալությունս են հայտնում Ե.Ն.Սեմյանովսկայային, որը ստանձնեց գրքի խմբագրման ծանր պարտականությունը և այդ կարևոր աշխատանքը կատարեց փայլուն բանիմացությամբ ու տաղանդով:

Կ. Ստանիսլավսկի

19.. թ փետրվարի ...-ին Ռ քաղաքում, ուր ծառայում էի, ինձ և ընկերոջս, որը նույնպես տղագրող էր, հրավիրեցին նշանավոր արտիստ, ռեժիսոր ու դասատու Արկայի Նիկոլաևիչ Տորցովի հրապարակային դասախոսությունը գրառելու: Այդ դասախոսությունը կանխորոշեց իմ հետագա ճակատագիրը. իմ մեջ անհաղթահարելի հակում առաջացավ դեպի բեմը, և ներկայումս ես արդեն ընդունելով եմ թատերական դպրոց ու շուտով կսկսեմ պարապել նույն Տորցովի և նրա օգնական Ռախմանովի ղեկավարությամբ:

Ես անչափ ուրախ եմ, որ հրաժեշտ եմ տվել իմ նախկին ապրելակերպին և թևերդիտում եմ նոր ուղի:

Սակայն անցյալից ինչ-ինչ բաներ ինձ կարող են պետք գալ: Օրինակ՝ տղագրելը:

Իսկ ի՞նչ կլինի, եթե ես բոլոր դասերը հաջորդաբար գրառեմ և հետաքննության դիմարկում տղագրեմ: Չէ՛ որ այդպիսով կստեղծվի մի ամբողջական դասագիրք, որը կօգնի կրկնել անցած նյութը: Իսկ հետագայում, երբ արտիստ դառնամ, աշխատանքի դժվարին պահերին գրառումներս կողմնացույց կլինեն ինձ համար:

Որոշված է՝ գրառումները վարելու եմ օրագրի ձևով⁵:

Այսօր մենք սրտատրոփ սպասում էինք Տսրցովի առաջին դասին: Սակայն Արկադի Նիկոլաևիչը դատարան եկավ ընդամենը մի աներևակայելի հայտարարություն անելու համար. նա ներկայացում է նշանակում, ուր մենք պետք է հատվածներ խաղանք մեր ընտրած պիեսներից: Այդ ներկայացումը պետք է կայանա մեծ բեմում՝ հանդիսականների, թատերախմբի ու գեղարվեստական ղեկավարության ներկայությամբ: Արկադի Նիկոլաևիչը ուզում է մեզ տեսնել ներկայացման պայմաններում՝ բեմահարթակի վրա, ղեկորների մեջ, դիմաներկով, թատերական պեղատներով, բեմերի լուսարձակներով լուսավորված: Նրա սակելով, միայն նման ցուցադրումը կարող է պարզ պատկերացում տալ մեր բեմական օժտվածության մասին⁵:

Աշակերտները տարակուսած բարացան: Ելույթ ունենալ մեր թատրոնում: Դա սրբապղծություն է, արվեստի գոհեկացում: Ես ուզում էի դիմել Արկադի Նիկոլաևիչին՝ խնդրելով ներկայացումը տեղափոխել մեկ ուրիշ, պակաս պարտավորեցնող տեղ, սակայն մինչ կհասցնեի, նա արդեն դուրս էր եկել լսարանից:

Դասը հետաձգեցին, իսկ ապառված ժամանակը հատկացվեց մեզ՝ հատվածներ ընտրելու համար:

Արկադի Նիկոլաևիչի հղացումն աշխույժ քննարկումների առիթ դարձավ: Սկզբում շատ քչերը հավանություն տվին: Առանձնապես եռանդագին պաշտպան կանգնեցին բարեկամ երիտասարդ Գովորկովը, որը ինչպես լսել էի, արդեն խաղացել էր ինչ-որ փոքրիկ թատրոնում, գեղեցիկ բարձրահասակ, գիրուկ, շիկահեր Վելյամինովան և փոքրամարմին, շարժուն ու աղմկոտ Վյունցովը:

Սակայն մյուսներն էլ աստիճանաբար սկսեցին ընտելանալ առաջիկա ելույթի հեռանկարին: Երևակայության մեջ սկսեցին կայծկլուտալ բեմերի վզարթ լույսերը: Շուտով ներկայացումն սկսեց հետաքրքիր, օգտակար և նույնիսկ անհրաժեշտ թվալ մեզ: Այդ մասին մտածելիս սիրտս սկսում էր ավելի ուժգին տրոփել:

Ես, Շուտովն ու Պուշչինը սկզբում շատ համեստ էինք: Մեր երազանքները վողեկիներից կամ թեթև կատակերգություններից այն կողմ չէին գնում: Մեզ թվում էր, որ լույս դրանք էին հարմար մեր կարողություններին: Մինչդեռ շուրջներս գնալով ավելի հաճախ ու համոզված էին արտասանում սկզբում ռուս գրողների՝ Գոգոլի, Օստրովսկու, Չեխովի, իսկ հետո՝ նաև համաշխարհային հանճարների անունները: Մենք ես աննկատելիորեն հրաժարվեցինք մեր համեստ դիրքորոշումից, ռոմանտիկականի, շքեղագեաստի, չափածո պիեսների պահանջ պցացինք... Ինչ հրապուրում էր Մոցարտի կերպարը, Պուշչինին՝ Սալիերիի: Շուտովի մտքում Դոն Կարլոսն էր: Հետո խոսք բացվեց Շեքսպիրի մասին, և ես ի վերջո կանգ առա Օթելլոյի դերի վրա⁶: Իմ ընտրությունը պայմանավորված էր նրանով, որ տանը Պուշչին չունեի, մինչդեռ Շեքսպիր կար, իսկ ես այնպես էի խանդավառվել աշխատանքով, գործը նույն պահին սկսելու այնպիսի պահանջմունքով համակվել, որ չէի կարող ժամանակ կորցնել գիրք փնտրելու վրա: Շուտովը հանձն առավ խաղալ Յագոյի դերը:

Նույն օրն էլ մեզ հայտարարեցին, որ առաջին փորձը նշանակված է վաղը:

Տուն վերադառնալով, փակվեցի իմ սենյակում, վերցրի «Օթելլոն», հարմար նստեցի բազմոցին, զիրքն ակնածանքով բացեցի ու սկսեցի կարդալ: Բայց հենց երկրորդ էջից խաղալու անպուստ ցանկություն պզացի: Անկախ ինձնից ձեռքերս, ոտքերս, դեմքս սկսեցին ինքնաբերաբար շարժվել: Ես կարողացա գազել ինձ ու սկսեցի արտասանել: Նույն պահին ձեռքս ընկավ գրքի էջահատ ոսկրյա մեծ դանակը: Ես այն դաշույնի պես խրեցի տարատեսի գոտիկի տակ: Խաղոտ երեսարբիչը օգտագործեցի գլխի փաթեթի տեղ, իսկ պատուհանի վարագույրի երփնեխանգ կապիչը՝ ուստփոկի: Ասվանից ու անկողնու ծածկուցից սարքեցի վերնաշապիկի ու խալաթի պես մի բան: Հովանոցը վերածվեց յարթղանի: Միայն վահանն էր պակասում: Բայց հիշեցի, որ ճաշաննյակում, պահարանի ետևում մի մեծ սկուտեղ կա, որն ինձ համար կարող է վահան դառնալ: Ատիպված էի արշավի ելնել և այդ «ավարին» ևս տիրանալ:

Ձինվելով, ես ինձ իսկական ռավմիկ պզացի՝ վեհաշուք ու գեղեցկատես: Բայց իմ ընդհանուր կերպարանքը ժամանակակից էր ու կիրթ, մինչդեռ Օթելլոն աֆրիկացի՝ է: Նրա մեջ պետք է ինչ-որ վագրային բան լինի: Վագրի շարժումը գտնելու համար ձեռնարկեցի մի շարք վարժություններ. ստուտ, գողունի քայլով շրջում էի սենյակում՝ ճարպկորեն խուսաժարելով կանկարափների միջև ընկած նեղ անցումներում, քոհին դարսանակալած՝ թաքնվում պահարանների ետևում, դարանից ակնթարթային ցատկով հարձակվում երևակայական հակառակորդի վրա, որին բարձն էր փոխարինում, խեղդում էի նրան և «վագրավարի» դնում տակ: Հետո բարձն ինձ համար Գեդլեմոնս էր դառնում: Ես կրքոտ գրկում էի նրան, համբու-

րում ձեռքը՝ բարձրեցի ցզված անկյունը, ապա արհամարհանքով դնն էի շարտում ու նորից գրկում, նորից խեղդում ու արտասվում երեակայական դիակի վրա: Շատ պահեր հրաշալի էին ստացվում:

Այդպես ես աշխատեցի մոտ հինգ ժամ և չիմացա էլ, թե ժամանակն ինչպես անցավ: Նման բան ստիպելով չեմ անի: Միայն արտիստական ներշնչանքի ու վերելքի պահին է, որ ժամերը վայրկյաններ են թվում: Ահա ապացույցը, որ վերադարձնում է ճշմարիտ ոգևորություն էր:

Նախքան կհաննի զգեստս, ես, օգտվելով առիթից, որ բնակարանում բոլորն արդեն քնած էին, սողոսկեցի դատարկ նախասենյակը, որտեղ մեծ հայելի կար, վառեցի լույսը ու նայեցի ինձ: Տեսածս բոլորովին էլ այն չէր, ինչ սպասում էի: Աշխատանքի ընթացքում գտնված կեցվածքն ու շարժունակներն այն չէին, ինչ կարծում էի: Ավելին, հայելին իմ կազմվածքում ի հայտ բերեց այնպիսի անդուրաթեքություն, այնպիսի տգեղ գծեր, որոնց մասին պատկերացում անգամ չունեի: Նման հիասթափությունից ամբողջ եռանդս իսկույն չբացավ:

Արթնացա սովորականից շատ ուշ, շտապ հագնվեցի ու վազեցի դպրոց: Փորձաքան մտնելով, որտեղ ինձ արդեն սպասում էին, այնպես շփոթվեցի, որ ներողություն խնդրելու փոխարեն հիմար, ծամծոված բառեր ասացի:

-Ես կարծես մի փոքր ուշացել եմ:

Ռախմանովը հանդիմանությամբ երկար նայեց ինձ և վերջապես ասաց.

- Բոլորը նստած սպասում է նյարդայնանում, գայրանում են, իսկ ձեզ թվում է, որ դուք ընդամենը մի փոքր ուշացել եք: Բոլորն այստեղ են եկել առաջին աշխատանքով անհանգստացած, իսկ դուք այնպես վարվեցիք, որ այլևս չեմ ուզում ձեզ հետ պարապել: Ստեղծագործելու ցանկություն արթնացնելը դժվար բան է, իսկ սպանելը՝ շատ հեշտ: Ի՛նչ իրավունք ունեք մի ամբողջ խմբի աշխատանքը խափանել: Ես այնքան եմ հարգում իմ աշխատանքը, որ չեմ կարող թույլ տալ նման կազմալուծում, ուստի պարտք եմ համարում կռիվելով աշխատանքի ընթացքում վարվել ռազմական խստապահանջությամբ: Գերասանից, գինվորի նման, երկաթե կարգապահություն է պահանջվում: Առաջին անգամ սահմանափակվում եմ միայն նկատողություն՝ առանց փորձերի օրագրում արձանագրելու: Բայց դուք հենց հիմա պետք է ներողություն խնդրեք բոլորից և հետագայում ձեզ համար օրենք դարձնեք՝ փորձի ներկայանալ սկսվելուց քառորդ ժամ առաջ և ոչ թե հետո:

Ես շտապեցի ներողություն խնդրել և խոտապա չուշանալ: Սակայն Ռախմանովը չուզեց աշխատանքի անցնել՝ առաջին փորձը, նրա համոզմամբ, իրադարձություն է արտիստի կյանքում և այդ մասին պետք է լավագույնս հիշողություններ պահպանել: Իսկ այսօրվանն իմ մեղքով փչացավ: Ուրեմն թող մեզ համար նշանակալից այդ փորձը, առաջին ձախողվածի փոխարեն, վաղվանը դառնա: Եվ Ռախմանովը դուրս եկավ դասարանից:

Սակայն միջադեպը դրանով չավարտվեց, որովհետև ինձ ուրիշ «քարաբաղնիս» էր սպասում, որ իմ գլխին սարքեցին ընկերներս՝ Գովորկովի գլխավորությամբ: Այդ «քարաբաղնիս» ավելի թե՛ծ էր, քան առաջինը: Հիմա ես արդեն երբեք չեմ մոռանա այսօրվա փորձը՝:

Ես պատրաստվում էի շուտ պառկել քնելու, քանի որ այսօրվա «քաթակից» ու երկվա հիասթափությունից հետո վախճանում էի ձեռնամուխ լինել դերին: Բայց աչքս ընկավ շոկոլատի ապիկին: Խնդրեց փչեց այն տորթի-խառնել կարագի հետ: Ստացվեց դարչնագույն գանգված, որը բավական հեշտ բավեց դեմքիս ու ինձ մավր դարձրեց: Թուխ մաշկը ավելի ընդգծեց ատամների ճեղքակալը: Հայելու առջև նստած, երկար հիանում էի դրանց փայլով, բացում սեպերս ու խաղայնում աչքերիս սպիտակուցները:

Դիմաշարումն ավելի լավ հասկանալու և գնահատելու համար բնական զգեստի անհրաժեշտություն զգացի, իսկ նրբ հագուստից լուրջ լուրջ: Ոչ մի նոր բան չգտա, միայն կրկնեցի երեկվանը, որը, սակայն, արդեն կորցրել էր իր արությունը: Փոխարենն ինձ հաջողվեց տեսնել, թե ինչպիսիք կլինի իմ Օթելլոյի արտաքինը: Դա կարևոր է:

Այսօր առաջին փորձն էր, որին ես ներկայացա սկսվելուց շատ վաղ: Ռախմանովն առաջարկեց, որ ինքներս հարմարեցնենք սենյակն ու դասավորենք կահույքը: Բարեբախտաբար, Շուստովը համաձայնեց իմ բոլոր առաջարկություններին, քանի որ արտաքին կողմը նրան չէր հետաքրքրում: Մինչդեռ ինձ համար չափազանց կարևոր էր կահույքն այնպես դասավորել, որ կարողանամ կողմնորոշվել ինչպես իմ սենյակում: Առանց դրա ես չեմ կարողանա ներշնչվել: Սակայն ինձ չհաջողվեց ցանկացած արդյունքի հասնել: Ես սոսկ ճգնում էի հավատալ, թե գտնվում եմ իմ սենյակում, բայց դա ինձ չէր համոզում ու միայն խանգարում էր խաղիս:

Շուստովն արդեն ամբողջ տեքստն անգիր գիտեր, մինչդեռ ես ստիպված էի դերս երբեմն տեսնող կարդալ, երբեմն էլ սեփական բառերով հաղորդել մտապահածիս մոտավոր իմաստը: Ջարմանալի էր, որ տեքստն ինձ ոչ թե օգնում, այլ խանգարում էր, և ես հաճույքով գործը գլուխ կրեքեի առանց դրա կամ կեսը գոնե կկրճատեի: Ոչ միայն դերի խոսքերը, այլ և բանաստեղծի՝ ինձ համար խորթ մտքերն ու նշագրած գործողությունները կաշկանդում էին ազատությունս, որը ես վայելում էի տանը էտյուդներ կատարելիս: Ավելի տհաճն այն էր, որ ես չէի ճանաչում սեփական ձայնս: Բացի այդ, պարզվեց, որ թե՛ տնային աշխատանքի ժամանակ գտնված միզանոցները, թե՛ կերպարը չէին մերվում Շեքսպիրի պիեսին: Օրինակ, Յագոյի և Օթելլոյի՝ սկզբնական համեմատաբար հանգիստ տեսարանի մեջ ինչպե՛ս խցկեմ ատամների կատա-

դի ցույցումը, աչքերը ուղորելը, «վագրային» շարժումները, որոնք ինձ ներ-
քաշում են դերի մեջ:

Սակայն ինձ չհաջողվեց վայրենու խաղաձևերից ու իմ ստեղծած մի-
զանսցեններից պատվել, քանի որ դրանց փոխարեն ուրիշ ոչինչ չունեի:
Գերի տեքստն ընթերցում էի՝ գատ, վայրենի խաղում՝ գատ, մեկը մյուսից
անջատ: Խոսքերը խաղին էին խանգարում, խաղը՝ խոսքերին. ընդհանուր
խզման անախորժ վիճակ...

Տաճը աշխատելիս ես դարձյալ ոչ մի նոր բան չգտա և կրկնում էի հինը,
որն ինձ այլևս չէր բավարարում: Նույն պատգուհությունների ու հնարքնե-
րի ի՞նչ կրկնություն է սա: Ու՛մ են պատկանում դրանք, ի՞նձ, թե վայրենի
մավրին: Ինչո՞ւ է երկվա խաղը այսօրվանին նման, իսկ այսօրվանը՝ վաղ-
վանին: Ձե՛՛ս՝ իմ երևակայությունն է սպասվել: Կամ հիշողությունս դերին
ավելացնելու որևէ նյութ չունի: Ինչո՞ւ էր աշխատանքն սկզբում այդպես
աշխույժ ընթանում, իսկ հետո կանգ առավ նույն տեղում:

Մինչ ես նման դատողությունների մեջ էի, հարևան սենյակում տնեցի-
ները հավաքվեցին երկնոյան թեյի: Նրանց ուշադրությունը չգրավելու
համար պարապմունքներս ստիպված տեղափոխեցի սենյակի այլ մասը և
դերի խոսքերն արտասանեցի որքան հնարավոր է ցածրաձայն: Ի վար-
մանս իմ, այս աննշան փոփոխությունները խթանեցին ինձ, ստիպեցին մի
տեսակ նորովի վերաբերվել իմ էություններին ու բուն դերին:

Գաղտնիքը պարզվեց. չի կարելի նույն տեղում երկար դռնի և անընդ-
հատ կրկնել ծեծվածը:

Որոշված է: Վաղը փորձին ես էքսպրոմտներ եմ մտցնելու ամեն ին-
չում՝ և՛ միզանսցենների, և՛ դերի մեկնաբանության, և՛ մտնեցման մեջ:

Այսօրվա փորձի ժամանակ առաջին իսկ տեսարանում ես էքսպրոմտ
մտքի, քայլելու փոխարեն նստեցի և որոշեցի խաղալ առանց ծեստերի,
առանց շարժումների՝ մի կողմ նետելով վայրենու սովորական դարձած
ժամածոությունները: Եվ ի՞նչ: Առաջին իսկ բառերից շփոթվեցի, տեքստն
ու գտնված ձայներանգները կորցրի և կանգ առա: Ստիպված անհավաղ
վերադարձա նախնական խաղակերպին ու միզանսցենների: Ըստ երևույ-
թին, ես արդեն անկարող եմ հրաժարվել վայրենի խաղալու յուրաքանչյուր
նյութից: Ոչ թե ես, այլ նրանք են ինձ կառավարում: Ի՞նչ է սա: Վտրկույթ-
յուն:

Փորձի ժամանակ ընդհանուր վիճակս ավելի բարվոր է. ես ընտելա-
նում եմ փորձասենյակին և այնտեղ գտնվողներին: Բացի այդ, անհամա-
տեղելի սկսում է համատեղվել: Առաջ վայրենի ցուցադրելու իմ հնար-
ները ոչ մի կերպ չէին մերժում Շեքսպիրի ստեղծագործությանը: Առա-
ջին փորձերին, երբ ջանում էի դերի մեջ աֆրիկացու մտացածին հատ-
կանիչներ խցկել, կեղծիք ու բռնություն էի վզում, իսկ այժմ կարծես հա-

ջողվել է ինչ-ինչ բաներ պատմաստել փորձվող տեսարաններին: Համե-
նայն դեպս, այժմ ես ավելի պակաս սրությամբ եմ սգում խզումս հեղի-
նակի հետ:

Այսօր փորձը մեծ բնույթ էր: Ես հույսս դրել էի կուլիսների՝ մթնոլորտ
ստեղծելու հրաշագործ, խթանող կարողության վրա: Եվ ի՞նչ: Իմ սպասած
ճաճանչափայլ բեմի, իրար վրա կուտակված դեկորների փոխարեն՝ կիսա-
խավար, լուռություն ու ամայություն: Հակադաս բեմը բաց էր ու դատարկ:
Միայն բեմեցրին ապագա դեկորների ուրվագատկերը գծագրող մի քանի
միհննական աթոռներ էին շարված, և մեկ էլ աչքից՝ էլեկտրական երեք
վառվող լամպերով մի կանգնակ:

Հենց որ բեմտեսարանի ելա, իմ առջև բացվեց բեմական հայելու վիթ-
խարի բացվածքը, իսկ նրա հետևում՝ անսահմանորեն խոր թվացող մթա-
մած տարածություն: Ես առաջին անգամ էի վարագույրը բաց բեմից
տեսնում դատարկ ու ամայի հանդիսատեսի: Ինչ-որ շատ հեռու թվա-
ցող մի անկյունում, լուսամտոփի տակ էլեկտրական լամպ էր վառվում,
որը լուսավորում էր սեղանի վրայի սպիտակ թղթերը, ինչ-որ մեկի ձեռ-
քը պատրաստվում էր գրի առնել և « ամեն մանրուք մեղադրանքի պատ-
ճաք դարձնել »... Ես կարծես տարբարումովեցի այդ ընդարձակության
մեջ:

Ինչ-որ մեկը գոչեց՝ «Սկսե՛ք»: Ինձ առաջարկեցին մտնել Օթելլոյի՝
վիեննական աթոռներով ուրվագծված երևակայության սենյակը և իմ
տեղը նստել: Նստեցի, բայց ոչ այն աթոռին, որը նախատեսված էր իմ
միզանսցենով: Հեղինակն ինքը չէր ճանաչում իր սենյակը: Ստիպված
ուրիշները սկսեցին բացատրել ինձ, թե որ աթոռն ինչ է ներկայացնում:
Ինձ տևեց քիչ քանակությամբ խցկվել աթոռներով շրջանակված տար-
ծության մեջ. տևեց քիչ կարողանում ուշադրությունս կենտրոնաց-
նել այն ամենի վրա, ինչ կատարվում էր շուրջս: Գծվարանում էի ստի-
պել ինձ, որ նայեմ կողքս կանգնած Շուստովին: Ուշադրությունս մերթ
դափ հանդիսատեսին էր շեղվում, մերթ բեմին կից սենյակները՝ ար-
հեստանոցները, որտեղ, մեր փորձն անտեսելով, կցանքն իր հույսով էր
ընթանում՝ մարդիկ էին գնում-գալիս, ինչ-որ իրեր տեղափոխում, սղո-
ցում, թխկթխկացնում, վիճում:

Չնայած այս ամենին, ես շարունակում էի մեքենայաբար խոսել ու գոր-
ծել: Եթե տնային երկարատև վարժություններն իմ մեջ չգամեին վայ-
րենի խաղալու նյութները, բառային տեքստը, ձայնելիչները, ես
առաջին իսկ խոսքից կանգ կառնեի: Ասե՛ք, ի վերջո, այդպես էլ եղավ:
Մղավորը հուշարարն էր: Ես նոր միայն իմացա, որ այդ «պարսնը» մի
մոլեգին բանասեր է և ոչ թե դերասանների բարեկամը: Իմ կարծիքով,
լավն այն հուշարարն է, որը կարողանում է լուր ամբողջ երկնոյի ընթաց-
քում, իսկ ամենադժվար պահին ասել տակ այն բառը, որը հանկարծ թռել
է դերասանի մտքից: Իսկ մեր հուշարարը անվերջ ֆշապնում է ու անսահ-

լի խանգարում: Չգիտես, ուր կորչես և ինչպես փրկվես այդ չափից դուրս ժրագան օգնականից, որն ասես ականջիդ միջով տողոսկում է հոգուդ մեջ: Ի վերջո, նա հաղթեց ինձ: Ես շփոթվեցի, կանգ առա ու խնդրեցի չխանգարել:

Ահա և երկրորդ փորձը բեմում: Ես թատրոն էի թափանցել առավոտ ծեղին և որոշել աշխատանքի նախապատրաստվել ոչ թե մեն-մենակ՝ հարդարասենյակում, այլ բոլորի ներկայությամբ՝ բեմում: Աշխատանքն այնտեղ արդեն եռում էր: Մեր փորձի համար դեկորներ ու բուտաֆորիա էին տեղադրում: Սկեսցի իմ նախապատրաստությունը:

Ազարդյուն և կլիններ բեմում թագավորող քառսի մեջ գտնել այն հարմարավետությունը, որին ընտելացել էի տանը վարժություններ անելիս: Անհրաժեշտ էր նախ հարմարվել ինձ շրջապատող նոր կառավորանքին: Գրա համար ես մտնեցա նախաբեմին ու սկեսցի նայել բեմի շրջանակի շարագույժ սև բացվածքին, որպեսզի ընտելանամ դրան ու ձերբազատվեմ հանդիսարանի ձգողությունից: Սակայն որքան շատ էի ջանում չնկատել այդ տարածությունը, այնքան ավելի էի մտածում այդ մասին և այնքան ավելի անդիմադրելի էր դառնում մղումս դեպի շարագույժ մթությունը, դեպի բեմի բացվածքը: Այդ պահին իմ կողքով անցնող բանվորի մեխերը թափվեցին: Ես սկեսցի օգնել, որ հավաքի: Եվ հանկարծ այդ մեծ բեմում ինձ լավ, նույնիսկ հարմարավետ գզացի: Բայց երբ մեխերը հավաքեցինք, բարեհամբույր գրուցակցիս հեռանալուն պես տարածությունն ինձ նորից սկեսց ճնշել, ես նորից սկեսցի կարծես տարբալուծվել նրա մեջ: Մինչդեռ հենց նոր այնպես երազվի էի պզուժ ինձ: Ամեն ինչ պարզ է՝ մեխերը հավաքելիս ես բեմի սև բացվածքի մասին չէի մտածում: Շտապ բեմից իջա և նստեցի պարտերում:

Սկեսցին փորձել մյուս հատվածները, բայց ես չէի տեսնում, թե ինչ է կատարվում բեմում՝ արտատրոֆ իմ հերթին էի սպասում:

Տանջալից սպասումն իր լավ կողմն էլ ունի: Մարդն այնպիսի սահմանագծի է հասնում, երբ ուզում է շուտ սկսվի ու հետո վերջանա այն ամենը, ինչից երկյուղում է: Այսօր ինձ առիթ ներկայացավ վերադառնալ այդ վիճակը:

Երբ, վերջապես, հասավ նաև իմ հատվածի հերթը և ես բեմ ելա, այնտեղ արդեն թատերական տարբեր տաղավարների պատերից, կուլիսներից ու այլնայլ կցորդներից հավաքված դեկորացիա կար: Մասերից մի քանիսը շրջված էին տեղադրված: Հավաքովի էր նաև կահույքը: Այտուհանդերձ, երբ լուսավորեցին, բեմի ընդհանուր տեսքն ինձ հաճելի թվաց, և մեզ համար պատրաստված Օթելլոյի սենյակում բավական հարմարավետ էր: Երևակայությունս խիստ լարելու դեպքում այդ կառավորանքի մեջ թերևս հնարավոր լիներ իմ սենյակը հիշեցնող սրոշ մանրամասներ գտնել:

Հենց որ վարագույրը բացվեց և հանդիսատեսը երեսաց, ես ամբողջապես հայտնվեցի նրա իշխանության տակ: Ընդ որում, իմ մեջ մի նոր, անսպասելի պզուղություն ծնվեց: Բա՛նն այն է, որ դեկորն ու առաստաղը

դերասանին պատնեշում են թիկունքում՝ ետնաբեմից, վերևում առեղի մութ տարածությունից, կողերին՝ բեմին հարող սենյակներից ու դեկորների պահեստներից: Եման մեկուսացումն, անշուշտ, հաճելի է: Բայց վատն այն է, որ այդ դեպքում տաղավարը ձեռք է բերում դերասանի ամբողջ ուշադրությունը դեպի հանդիսատեսի նետող լուսարձակի դերը: Այդ կերպ նաև երաժշտական էստրադան է իր խեցեփեղկով դեպի ունկնդիրն անդրադարձնում նվագախմբի հնչյունները: Եվ էլի մի նորություն. վախից իմ մեջ դիտողներին զվարճացնելու ցանկությունն առաջացավ, որպեսզի նրանք, աստված մի արասցե, հանկարծ չսկսեն ձանձրանալ: Գանյարդացնանում, խանգարում էր խորամուխ լինել ասածիս ու արածիս մեջ. ընդ որում սերտած տեքստի արտաբերումն ու սովոր շարժումները կանխում էին մտքերս ու զգացմունքներս: Հայտնվեցին շտապողականություն, արագախոսություն: Նույն այդ շտապողականությունը փոխանցվեց գործողություններին ու շարժումներին: Ես այնպես էի թռչում-անցնում տեքստի վրայով, որ շունչս կտրվում էր ու տեմպը չէի կարողանում փոխել: Մինչև իսկ դերի սիրածս տեղերը հայտնվում-կորչում էին ընթացող գնացքի պատուհանից երևացող հեռագրապանների պես: Չնչին սայթաքում, և աղետն անխուսափելի էր: Աղետագին հաջաբրով շարունակ նստում էի հուշարարի կողմը, սակայն նա անհոգ ու ջանադիր մի գլուխ ժամացույցն էր լարում: Կասկած չկա, որ անցյալի վրեժն էր հանում:

Ես երբափակիչ փորձին եկա սովորականից կանուխ, քանի որ անհրաժեշտ էր հոգավ գրիմի ու պզուտի մասին: Ինձ տեղավորել էին մի հրաշալի հարդարասենյակում ու նախապատրաստել Մարոկկոյի արքայազնի թանգրամանային արևելյան խալաթը «Շելլոկից»: Այդ ամենը պարտավորեցնում էր լավ խալաթ: Ես նստեցի գրիմի սեղանի առջև, որի վրա դրված էին մի քանի կեղծամներ, մազեր և դիմափառար տարբեր պարագաներ:

Ինչի՞ց սկսել... Վրձիներրից մեկով փորձեցի դարձնագույն դիմաներկ վերցնել, բայց այնքան էր պնդացած, որ հազիվ կարողացա մի շերտ պոկել և երբ դեմքիս քսեցի՝ ոչ մի հետք չթողեց: Վրձինը փոխարինեցի տուշաձողիկով: Արդյունքը նույնն էր: Մատս ներկոտեցի ու քսեցի մաշկիս: Այս անգամ ինձ հաջողվեց դեմքս մի փոքր ներկոտել: Նույն փորձը կրկնեցի մյուս գույներով, սակայն դրանցից միայն մեկը՝ երկնագույնն էր համեմատաբար լավ քսվում: Բայց երկնագույն ներկը մաքրի գրիմի համար երկի թե պետք չէր: Այտիս լաք քսեցի ու մի փու՛նջ մազ կացրի: Լաքը դեմքս կակծացնում էր, մազերն էլ բիզ-բիզ էին կանգնում... Փորձեցի կեղծամներից մեկը, երկրորդը, երրորդը, միանգամից գլխի չընկնելով՝ որն է ետին մասը, որը՝ առջևինը: Թանի որ դեմքիս գրիմ չկար, երեք կեղծամն էլ մատուցեցին իրենց «կեղծամությունը»: Ես ուզում էի մաքրել թեկուզ այն քիչը, որն այնքան դժվարությամբ հաջողվել էր քսել դեմքիս: Սակայն՝ ինչպե՛ս մաքրել:

Այդ պահին հարդարասենյակ մտավ սպիտակ խալաթով, բարձրահասակ,

շատ նիհար, ցից-ցից բեղերով ու երկար այծամորուքով ակնոցամկոր մի մարդ: Այս «Դոն Կիխոտը» երկտակ ծալվեց և, առանց երկար-բարակ խոսելու, սկսեց «մշակել» դեմքը: Այն ամենը, ինչ ես լողով էի երեւիս, նա վազել-լինով արագ մաքրեց ու, վրձիները նախապես ճարպի մեջ թաթախելով, նորից սկսեց ներկել: Ճարպատ դեմքիս ներկը նստում էր հեշտ ու հավասարաչափ: Հետո «Դոն Կիխոտը» դեմքս պատեց մավրին վաշել թուխ արևայրուքի երանգով: Բայց ես ափսոսացի առաջվա, շոկոլադից ստացված ավելի մուգ գույնը՝ այն ժամանակ առամներին ու աչքերին սպիտակություններն ավելի էին փայլում:

Երբ գրիմն ավարտված էր, զգեստը՝ հագած, ու ես մոտեցա հայելուն, անկեղծորեն զարմացա «Դոն Կիխոտի» արվեստով և վճարվեցի ինքս ինձնով: Իմ ոչ սահուն մարմնաձևերը կորել էին խալաթիս ծալքերի տակ, իսկ իմ մշակած վայրենի ծամածոությունները շատ էին պատշաճում մավրի քնդհանուր տեսքին:

Հարդարասենյակ մտան Շուստովն մյուս աշակերտները: Նրանց էլ սպաշեցրեց իմ արտաքինը, որը նրանք միաձայն, նախանձի նշույլ անգամ չունենալով, գովաբանեցին: Դա գոտեպնդեց ինձ ու վերականգնեց նախկին ինքնավստահությունս: Բեմում ինձ զարմացրեց կահույքի անսովոր տեղադրումը. բավկաթոռներից մեկն անբնականորեն հեռացվել էր պատից և բերվել գրեթե բեմի կենտրոն, սեղանը շատ էր մոտեցել հուշարարի խցիկին և, կարծես ցուցադրելու համար, տեղադրվել էր բեմկտրում, ամենաերևացող տեղում: Հուզմունքից գնում-գալիս էի բեմի վրա, և զգեստիս քղանցքներն ու յաթաղանս ամեն րոպե կառչում էին կահույքի ու դեկորներին: Բայց դա չէր խանգարում դերի բառերը մեքենայաբար մրմնջալուն և անվերջ քայլելուն: Թվում էր՝ ինձ մի կնրպ կհաջողվի հատվածն ավարտին հասցնել: Բայց երբ հասա դերի բարձրակետին, գլխումս հանկարծ մի միտք առկայծեց. «Հիմա կանգ կառնեմ»: Թուճապը պատեց ինձ, ու ես շփոթահար լուսնի՝ աչքերիս առջև ճերմակ, դատարկ շրջանակներ... Չիմացա էլ թե ինչպես և ինչը ինձ կրկին մոեց դեպի ավանստայնություն, որն այս անգամ էլ փրկեց կործանվողիս:

Դրանից հետո ես ինձնից ձեռք քաշեցի: Միայն մի բան էի ուզում՝ շուտ ավարտել, գրիմը մաքրել ու փախչել թատրոնից:

Եվ ահա տանն եմ: Մենակ: Բայց պարզվում է՝ այժմ իմ ամենասարափելի ընկերակիցը հենց ինքս եմ: Անտանելի ծանր է ու դժվար: Մեկ ուզեցի հյուր գնալ, ցրվել, բայց չգտացի: Թվում է՝ բոլորն արդեն իմացել են իմ խայտառակությունս մասին ու ինձ են մատնացույց արում:

Բարեբախտաբար, այցի եկավ սիրավիր ու սրտակից Պուշչինը: Նա նկատել էր, որ ես դիտում էի իր հատվածը և ուզում էր իմանալ, թե ինքը ինչպիսին էր Սալիբրիի դերում: Սակայն ես նրան ոչինչ չկարողացա ասել՝ քանի որ թեև ետևաբեմից դիտում էի նրա խաղը, բայց հուզմունքից ու սեփական ելույթի սպասումից բնավ չէի տեսնում, թե ինչ էր կատարվում բեմում: Իմ մասին ոչինչ չհարցրի: Վախենում էի քննադատությունից, որը կարող էր սպանել իմ նկատմամբ սեփական հավատիս մնացուկները:

Պուշչինը շատ լավ էր խոսում Շեքսպիրի պիեսի և Օթելլոյի դերի մա-

սին: Բայց նա այնպիսի պառանջներ է ներկայացնում դերին, որոնց պատասխանել ես չեմ կարող: Նա շատ լավ էր խոսում մավրի վշտի, ապշանքի, ցնցման մասին, երբ հավատում է, թե Դեզդեմոնայի չքնաղ դիմակի տակ տակալի արատ է թարնված: Այդ ամենը Օթելլոյի աչքում Դեզդեմոնային ավելի ահավոր է դարձնում:

Երբ բարեկամս գնաց, փորձեցի դերի որոշ դրվագներին մոտենալ Պուշչինի մեկնաբանության ոգով և այնքան խղճացի մավրին, որ աչքերս՝ արտավազալ եցին:

Այսօր ցերեկը ցուցադրական ներկայացումն է: Նախապես ամեն ինչ գիտեմ՝ ինչպես կգնամ թատրոն, ինչպես կնստեմ գրիմավորվելու, ինչպես կհատուվի «Դոն Կիխոտն» ու երկտակ կծալվի: Բայց եթե նույնիսկ ես ինձ գրիմով հավանելու լինեմ ու խաղալ ուզենամ՝ մինևույն է, ոչինչ չի ստացվի: Կատարյալ անտարբերություն էի գգում ամեն ինչի նկատմամբ: Բայց այդ վիճակը տեեց այնքան, քանի դեռ հարդարասենյակ չէի մտել: Այդ պահին սիրտս սկսեց այնպես բարբախել, որ դժվարությամբ էի շնչում: Սրտխառնոցի ու խիստ թուլության զգացում ունեցա: Ինձ թվաց՝ հիվանդանում եմ: Էհ, ավելի լավ: Առաջին ելույթիս անհաջողությունը հնարավոր կլինի արդարացին էլ հիվանդությամբ:

Բեմում ինձ նախ և առաջ շվարքերին անսովոր, հանդիսավոր լուսությունն ու կարգուկանոնը: Իսկ երբ կուլիսների մթից հայտնվեցի բեմառաջի լուսարձակների, սոֆիտների ու լապտերների ուժեղ լույսի տակ, շշմեցի ու շուցա: Լուսավորությունն այնքան վառ էր, որ իմ և հանդիսատեսի միջև լուսային վարագույր էր ստեղծվել: Ես ինձ դատելիճի մարդկանցից պատնեզված զգացի ու ապստ շունչ քաշեցի: Սակայն շուտով տեսողությունս ընտելացավ բեմառաջի լույսերին, և այդ պահին հանդիսատեսի խավարը դարձավ ավելի արասփելի, իսկ հասարակության ձգողությունն ավելի գորեղ: Ինձ թվաց, թե թատրոնը լեփլիցում է հանդիսականներով, թե հազարավոր աչքեր ու հեռադիտակներ են ուղղված միայն ինձ վրա: Դրանք ասես խողխողում էին իրենց գոհին: Ես այդ հազարավոր մարդկանց սարունկն զգացի ինձ ու դարձա հաճոյակատար, անսկզբուձք, ամեն կարգի պիզման պատրաստ մեկը: Ես ուզում էի կաշվիցս դուրս գալ, շողորթել, ամբոխիս տալ ավելին, քան ունեի ու կարող էի: Բայց ներքուստ, ինչպես երբեք, դատարկ էի:

Ջգայմունքներս քամելու չափազանցված մարմաջից, անկարելին իրագործելու անկարողությունից ողջ մարմինս շղակծկման հասնելու աստիճան լարվեց, ինչից և կաշկանդեցին դեմքս, ձեռքերս, ամբողջ մարմինս, կաթվածահար նկան շարժումներս ու քայլվածքս: Այդ անիմաստ ու անպտուղ լարվածությունը քամեց իմ ամբողջ ուժերը: Ստիպված էի փայտ կտրած մարմնիս ու զգայմունքիս օգնել ձայնով, որը ճշույցի հասցրի: Բայց այստեղ էլ ավելորդ լարվածությունն և իրենն արեց: Կոկորդս սեղմվեց, շնչառությունս կտրվեց, ձայնս հեծնեց ամենաբարձր տոտայի վրա, որից այլևս ինձ չհաջողվեց նրան տեղաշարժել: Ի վերջո, ձայնս նստեց:

Ստիպված էի ուժեղացնել արտաքին գործողությունն ու խաղը: Ես արդեն ի վիճակի չէի գտնվել ձեռքերս, ոտքերս ու բառաժայթքումը, որոնք ավելի էին վառաբարացնում ընդհանուր լարվածությունը: Ամաչում էի իմ յուրաքանչյուր արտաբերած բառի, կատարած շարժման համար, որոնք նույն պահին էլ քննադատում էի: Ես կարմրում էի, կծկում ոտքերիս ու ձեռքերիս մատները և ողջ ուժով ինձ սեղմում բազմոցի թիկնակին: Անօգնականությունն ինչի ու խայտառակությունն ինչի չարացա: Չգիտեմ ուժ ինքս ինձ, թե հանդիսակալնի վրա: Ըստ որում, մի քանի րոպեով անկախությունն սկսեցի շրջապատող սմին ինչից ու անգուցայ համարձակ դարձա: «Արյո՛ւն, Յագո, արյո՛ւն» նշանավոր խոսքը ժայթքեց իմ կամքից անկախ: Դա մուխեց նա՞մ տառապալի ճիչ էր: Ինչպես ստացվեց՝ ինքս էլ չգիտեմ: Գուցե այդ բառերի մեջ ես սկսեցի պարտազատ մարդու վիրավոր հոգին և անկեղծորեն խոճացի նրան: Ընդամենի, նախօրեին Պուշինի՝ ինձ հաղորդած Օթելլոյի մեկնաբանությունը հիշողությանս մեջ լիակատար հստակությամբ վերածնվեց և արևոծեց հոգիս:

Ինձ թվաց, որ հանդիսարանը մի վայրկյան սգաւտացավ, և նրա միջով մի շրշումն անցավ, որ նման էր ծառերի կատարներին վարնող քամու պոռթկման:

Հենց որ այդ հավանությունն սկսեցի, հռանդս այն աստիճան մուխեց, որ չիմացա, թե ինչպես կառավարեմ: Նա ինձ վերցրեց ու տարավ: Չեմ հիշում, թե տեսարանի վերջն ինչպես խաղացի: Այն եմ հիշում միայն, որ բեմաառջի լույսերը, բեմի բացվածքի մութ խոռոչը անհետացան իմ ուշադրությունից, որ ազատագրվել էի ամենայն ահից և որ բեմի վրա ինձ համար ստեղծվել էր մի նոր, անծանոթ, սքանչալից կյանք: Բեմահարթակում վերադարձ այդ մի քանի րոպեներից ավելի վե՛սեմ բավականություն կհանքումս չեմ ունեցել: Նկատեցի, որ Պաշա Շուստովին վարմացրեց իմ վերածնունդը: Ես վարակեցի նրան, և նա սկսեց ավելի ոգեշնչված խաղալ:

Վարագույրը փակվեց, և հանդիսարանում ծափահարեցին: Ես ինձ թեթև և ուրախ էի սգում: Հավատն իմ տաղանդի նկատմամբ անմիջապես ամրապնդվեց: Երևան եկավ նաև իմ ինքնավստահությունը: Եվ երբ հաղթականորեն բեմից հարդարասնյակ էի վերադառնում, ինձ թվում էր, որ բոլորը հիացած աչքերով ինձ են նայում:

Զգեստափոխվելով ու կեցվածք ընդունելով, ինչպես վայել է էյուրոպականի եկած դերասանին, ես փքված, և այս վարկյանի պես հիշում եմ, բավական անհաջող անտարբերությունն ձևացրած միջնարարին հանդիսատեսի մտա: Ի վարմանս իմ, այնտեղ տոնական տրամադրությունն չկար, մինչևիսկ «խակական» ներկայացումներին վայել լրիվ լուսավորությունն չկար: Բեմից աչքիս նրեացող հազարանոց բավությունն փոխարեն ևս պարտերում ընդամենը քսան հոգի տեսա: Էլ ո՛ւմ համար էի ջանք թափում: Ասեմք, շուտով հաջողեցի մխիթարել ինքս ինձ. «Չույշած պատվա ներկայացման հանդիսատեսները փոքրաթիվ էին, - սապի մտքումս, - բայց նրանք արվեստի գիտակներն են՝ Տոբոլը, Ռախմանովը, մեր թատրոնի նշանավոր արտիստները: Ահա թե ովքեր էին ինձ ծափահարում: Ես սքանչալի հատուկներու ծափերը չեմ փոխի հազարանոց ամբոխի բուռն ծափահարությունների հետ...»:

Պարտերում այնպիսի տեղ ընտրելով, որ Տոբոլն ու Ռախմանովն ինձ լավ տեսնեին, ես նստեցի այն հույսով, որ նրանք ինձ կհանչեն ու որևէ հաճելի բան կասեն:

Բեմաառջի լույսերը վառվեցին: Վարագույրը բացվեց, և դեկորին հենամ սանդուղքից իսկույն ասես ճախրեց-իջավ աշակերտուհի Մալուխակովան: Նա ընկավ հատակին, թայտաց ու կանչեց՝ «Փրկեցե՛ք», և նրա ճիչն այնպես սրտաճմլիկ էր, որ մարմնովս արտուռ անցավ: Ապա սկսեց ինչ-որ բան ասել, բայց այնքան արագ, որ անկարելի էր որևէ բան հասկանալ: Հետո հանկարծ դերը մոռանալով, կես խոսքի վրա կանգ առավ, դեմքը ձեռքերով ծածկեց ու նետվեց դեպի կուլիսները, որտեղից նրան քաջալերող ու հարգող խուլ ձայներ էին լսվում: Վարագույրը փակվեց, բայց իմ ակնշնչերում դեռ հնչում էր նրա ճիչը՝ «Փրկեցե՛ք»: Ահա թե ինչ է նշանակում տաղանդ: Դա սգալու համար բավական է բեմ ելնել ու մի բառ ասել:

Տոբոլն, ինչպես ինձ թվաց, խիստ էլ եկտրակալանացած էր:

«Բայց չէ՛» որ ինձ հետ էլ նույնը կատարվեց, ինչ որ՝ Մալուխակովայի մտածում էի ես, - ընդամենը մեկ խոսք՝ «Արյո՛ւն, Յագո, արյո՛ւն», և հանդիսակալներն իմ իշխանության տակ էին»:

Այժմ, երբ գրում եմ այս տողերը, այնու կասկած չունեմ իմ ապագայի վերաբերյալ: Սակայն այսօրիսկ համոզվածությունը չի խառնարում գիտակցելու, որ ինձ վերագրած մեծ հաջողությունս, թերևս, չի եղել: Այսուհանդերձ, ինչ-որ տեղ, հոգուս խորքում հավատն ուժերիս նկատմամբ հաղթանակ է շեփորում:

- Իսկ եթե քնատուր այդ օժտվածությունը կամավորություն անի՝, - հարցրեց ինչ-որ մեկը:

- Պետք է կարողանալ խթանել նրան և ուղղություն տալ: Դրա համար կան հոգեհետխնդիրայի հատուկ եղանակներ, որոնք դուք դեռ պիտի ուսումնասիրեք: Դրանց կոչումն է՝ գիտակցաբար, անուղղակի ճանապարհներով արթնացնել ենթագիտակցությունն ու ներգրավել ստեղծագործության մեջ: Պատահական չէ, որ վերապրման արվեստի գլխավոր հիմունքներից մեկն է հետևյալ սկզբունքը: «Բնատուրը՝ օժտվածության ենթագիտակցական ստեղծագործությունն արտիստի գիտակցված հոգեհետխնդիրայի միջոցով»: (Ենթագիտակցականը՝ գիտակցականի, ինքնաբերականը՝ ինքնակամի միջոցով): Ենթագիտակցականը լիովին թողնենք մոգական բնության տնօրինությանը, իսկ մենք դառնանք նրան, ինչք հատու է մեզ՝ ստեղծագործության նկատմամբ գիտակցական մտուցումներին և հոգեհետխնդիրայի գիտակցական եղանակներին: Սրանք մեզ նախ և առաջ սովորեցնում են, որ երբ գործի է անցնում ենթագիտակցությունը, պետք է կարողանա՞ս չխանգարել նրան:

- Ի՞նչ տարօրինակ է, որ ենթագիտակցականը գիտակցության կարիքն ունի, - վարմացա ես:

- Իսկ ինչ դա բնական է թվում, - ասաց Արկադի Նիկոլաևիչը: - Էլեկտրականությունը, բամբակ, ջուրը ու բնության տարերային մյուս ուժերը մարդու կամքին ենթարկվելու համար գիտակ ու խելամիտ ինժեների պահանջն ունեն: Մեր ենթագիտակցական ստեղծագործական ուժը նույնպես չի կարող կարգավորվել առանց յուրատեսակ ինժեների՝ գիտակցական հոգեհետխնդիրայի: Միայն այն դեպքում, երբ արտիստը կհասկանա ու կզգա, որ իր ներքին ու արտաքին կյանքը բեմում, տվյալ հանգամանքներում բնական ու նորմալ ընթացք ունի, միանգամայն հավաստի է ու մարդկային վարքագծի բոլոր կանոններին համապատասխան, ենթագիտակցության խոր գաղտնարանները պոռոչորեն կբացվեն, և այնտեղից կհորդեն զգացմունքներ, որոնք միշտ չէ, որ հասկանալի են մեզ: Դրանք կարճ կամ ավելի տևական ժամանակով կտիրեն մեզ և կառաջնորդեն այնտեղ, ուր կիրառելի տանել ինչ-որ մի ներքին ձայն: Չճանաչելով այդ տնօրինող ուժը և չիմանալով, թե ինչպես դա ուսումնասիրենք, մենք, մեր դերասանական լեզվով, անվանում ենք այն պարզապես «բնատուր օժտվածություն» կամ «բնատուր շնորհ»:

Բայց բավական է, որ խախտենք մեր ճշմարիտ ուղղությամբ ընթացող բնահատուկ կյանքը՝ այսինքն դադարենք բեմում ճիշտ ստեղծագործել, նույն այդ պահին էլ փափկանկատ ենթագիտակցությունը բռնությունից երկյուղած՝ կրկին կթափվի իր խորքնկա գաղտնարաններում: Որպեսզի այդ բանը տեղի չունենա, նախ պետք է բեմում ստույգ ստեղծագործել:

Այսպիսով, արտիստի ներքին կյանքի ռեալիզմը և նույնիսկ նատուրալիզմը անհրաժեշտ են նրան ենթագիտակցության գործունեությունը և ոգեշնչման պոռթկումները հրաշքերու համար:

- Ուրեմն, մեր արվեստում չընդհատվող ենթագիտակցական ստեղծագործություն է անհրաժեշտ, - եզրահանգեցի ես:

- Անհնար է անընդհատ ստեղծագործել ենթագիտակցաբար և ոգեշնչված, - նկատեց Արկադի Նիկոլաևիչը, - այդպիսի հանճարների գոյություն չունեն: Այդ իսկ պատճառով մեր արվեստը պատվիրում է միայն հող նախապարտատեղի նման ճշմարիտ, ենթագիտակցական ստեղծագործության համար:

- Իսկ ինչպե՞ս է դա արվում:

- Նախ և առաջ պետք է ստեղծագործել գիտակցաբար ու ստույգ: Դա ամենաբարենպաստ հողը կստեղծի ենթագիտակցության ու ներշնչանքի համար:

- Իսկ ինչո՞ւ, - տրնում էի հասկանալ ես:

- Որովհետև գիտակցվածն ու ստույգը ճշմարտությունն են ծնում, իսկ ճշմարտությունը հավատ է հարուցում, և եթե արվեստագետի բնատուր շնորհը հավատա աչն ամենին, ինչ տեղի է ունենում մարդու մեջ, ադդին ինքը գործի կանցնի: Սրան կհետևի նաև ենթագիտակցությունը և կարող է հայտնվել նաև ինքը՝ ոգեշնչանքը:

- Ի՞նչ է նշանակում դերը «ստույգ» խաղալ, - հարցու փորձը շարունակեցի ես:

- Նշանակում է՝ դերի կյանքի ու նրա հետ լիակատար համանմանություն պայմաններում, բեմ կանգնած՝ ճիշտ, տրամաբանված, հետևողական, մարդկայնորեն մտածել, ցանկալ, ձգտել, գործել: Հենց որ արտիստը հասնի դրան՝ կմերձենա դերին և կսկսի նրա հետ միատեսակ զգալ:

Մեր լեզվով դա կոչվում է՝ վերապրել դերը: Այդ պրոցեսն ու նրան բնութագրող բառը մեր արվեստում միանգամայն բացառիկ ու առաջնային նշանակությունն են ստանում:

Վերապրումն օգնում է արտիստին իրագործելու բեմական արվեստի հիմնական նպատակը, որն է՝ ստեղծել դերի «մարդկային ոգու կյանքը» և այդ կյանքը բեմում գեղարվեստորեն վերարտադրել:

Ինչպես տեսնում եք, մեր հիմնական խնդիրը ոչ միայն այն է, որ դերի կյանքն արտադրվի նրա արտաքին դրսևորմամբ, այլև գլխավորապես հիմնականում այն, որ քո սեփական մարդկային զգացմունքներն այդ օտար կյանքին հարմարեցնելով, սեփական մարդկային հոգու բոլոր օրգանական տարրերը նրան տալով՝ բեմում ստեղծվի պատկերվող անձի ու ամբողջ պիեսի ներքին կյանքը:

Մեկընդմիջտ հիշեք, որ ստեղծագործելու և բեմում ձեր ապրած կյանքի բոլոր պահերին դուք պետք է ղեկավարվեք մեր արվեստի գլխավոր, հիմնական այս նպատակով: Ահա թե ինչու մենք նախ և առաջ մտածում ենք դերի ներքինի, այսինքն՝ ներքին վերապրման ընթացքի օգնությամբ ստեղծված հոգեբանական կյանքի մասին: Սա է դերասանի ստեղծագործության հիմնական պահն ու առաջնահերթ հոգսը: Պետք է դերը վերապրել, այսինքն՝ ամեն անգամ և ամեն կրկնության պարագային ունենալ դրան համանման զգացումներ:

«Յուրաքանչյուր մեծ դերասան պետք է զգա և իսկապես զգում է այն, ինչ պատկերում է, - ասում է ծերուկ Թոմասը Սալվինին՝ այս ուղղության լավագույն ներկայացուցիչը: - Ըստ իս, նա նույնիսկ ոչ միայն պարտավոր է այդ հուզմունքը վերապրել մեկ կամ երկու անգամ, մինչև ուսումնասիր-

բում է դերը, այլև առավել կամ պակաս չարիով յուրաքանչյուր կատարման ժամանակ՝ առաջինը լինի թե հավարեորդը...»,- կարդաց Արկադի Նիկոլաևիչը Իվան Պլատոնովիչի մատուցած՝ Թումարո Սարվիսիի հողվածից (նրա պատասխանը Կոկոնին)՝¹⁰։ - Մեր թատրոնը ես նույն կերպ է ըմբռնում դերասանի արվեստը։

Պաշա Շուստովի հետ ունեցած երկարատև վեճերի պոդեյուսյան տակ, առաջին իսկ հարմար պահը որսալով, ասացի Արկադի Նիկոլաևիչին.

- Չեմ հասկանում՝ ինչպե՞ս կարելի է մարդուն սովորեցնել ճիշտ վերապրել ու զգալ, եթե նա չի «զգում» ու չի «վերապրում»։

- Ինչ եք կարծում, հնարավո՞ր է, որ ինքդ թեզ կամ մեկ ուրիշին սովորեցնես հետաքրքրվել դերով և այն ամենով, ինչ նրա էությունն է, - հարցրեց Արկադի Նիկոլաևիչը։

- Ենթադրենք՝ այո՞, թեպետ դա այնքան էլ հեշտ չէ, - պատասխանեցի։

- Գարելի՛ է առանձնացնել նրա հետաքրքիր ու կարևոր նպատակները, որոնք ճիշտ մոտեցումը, ճշմարիտ ձգտումներ արթնացնել քո մեջ, համապատասխան գործողություններ կատարել։

- Գարելի է, - կրկին համաձայնեցի ես։

- Հապա փորձեք, միայն թե անպատճառ անկեղծ, բարեխիղճ ու մինչև վերջ կատարել այդպիսի մի աշխատանք, միաժամանակ մնալով սառը, անտարբեր։ Չի հաջողվի։ Դուք անպատճառ կսկսեք հուզվել և ձեզ զգալ որպես պիեսի գործող անձ, կվերապրեք զգայություններ, որոնք ձերն են, այո, բայց և տվյալ կերպարինը։ Երբ ամբողջ դերն այդ կերպ մշակեք, կպարզվի, որ ձեր կյանքի ամեն ակնթարթը բնմում համապատասխան վերապրում կհարույցի։ Նման պահերի անընդմեջ շարքը կստեղծի դերի սպրումների ամբողջական գիծը, «նրա մարդկային ոգու կյանքը»։ Բնմի վրա՝ ներքին ճշմարտության մթնոլորտում, արտիստի հենց այսպիսի գիտակցված կացությունն է, որ ամենից լավ է հարուցում զգացմունքը և առավել արտասովոր հող ստեղծում ենթագիտակցություն աշխատանքի ու ներշնչանքի պոթենցիալների կարճատև կամ համեմատաբար տևական աշխուժացման համար։

- Չեր ամբողջ ասածից ես հասկացա, որ մեր արվեստի ուսումնասիրությունը հանգում է վերապրման հոգեոնխնիկայի յուրացմանը։ Վերապրումն էլ մեզ օգնում է իրագործել ստեղծագործության հիմնական նպատակը՝ դերի «մարդկային ոգու կյանքի» ստեղծումը, - փորձում էր եզրակացնել Շուստովը։

- Մեր արվեստի նպատակը ոչ միայն դերի «մարդկային ոգու կյանքի» ստեղծումն է, այլև նրա արտաքին մատուցումը գեղարվեստական ձևով, Շուստովին ուղղից Տորցովը։ Ուստի դերասանը պետք է ոչ միայն ներքուստ վերապրի դերը, այլև վերապրածն անձնավորի արտաքինպես։ Ընդ որում, նկատի առեք, որ արտաքին մատուցման կախվածությունը ներքին ապրումներից հատկապես ուժեղ է արվեստի հենց մեր ուղղության մեջ։ Նրբին ու հաճախ ենթագիտակցական կյանք արտացոլելու համար ան-

հրաժեշտ է ունենալ բացառիկ զգայուն ու կատարելապես մշակված ձայնական և մարմնական ապարատ։ Չայնն ու մարմինը պետք է կարողանան նուրբ ու համարյա անոտալի զգայունությունները հաղորդել մեծ խորաթափանցությամբ ու անմիջականությամբ, ակնթարթորեն ու ստույգ։ Անաթե ինչու մեր տիպի արտիստը պետք է շատ ավելի, քան արվեստի մյուս ուղղություններում, հոգ տանի ոչ միայն վերապրման ընթացքը ստեղծող ներքին ապարատի մասին, այլ նաև զգացմունքի ստեղծագործ աշխատանքի արդյունքները ճշգրիտ կերպով հաղորդող արտաքին մարմնական ապարատի մասին՝ *անձնավորման* արտաքին ձևի մասին։

Այս աշխատանքի վրա մեծ պոդեյուսյան է գործում ենթագիտակցությունը։ Եվ անձնավորման ոլորտում ենթագիտակցություն հետ չի կարող համեմատվել անզամ դերասանական ամենաճարտար տեխնիկան, չնայած վերջինս ինքնապատասխան է ու գերազանցության հավակնող։

Վերջին երկու դասերին ես, ամենաընդհանուր գծերով, բնութագրեցի վերապրումի մեր արվեստի էությունը, - խոսքն ամփոփեց Արկադի Նիկոլաևիչը։

Մենք հավատում ենք և հաստատ գիտենք փորձից, որ դերի ներքին կյանքի անոտալի երանգներն ու ամբողջ խորությունը գեղարվեստորեն կարող է հաղորդել միայն մարդ-արտիստի կենդանի, օրգանական ապրումներով հագեցած այդպիսի բեմարվեստը։ Միայն նման արվեստը կարող է ամբողջապես կրանել հանդիսականին, ստիպել նրան ոչ թե պարզապես ըմբռնել, այլ գլխավորապես վերապրել այն ամենը, ինչ տեղի է ունենում բեմում, հարստացնել նրա ներքին փորձը, թողնել նրա մեջ ժամանակի ընթացքում չջնջվող հետքեր։ Սակայն, սրանից վառ. (և դա նույնպես հույժ կարևոր է) ստեղծագործության գլխավոր հիմունքներն ու օրգանական բնույթի կանոնները, որոնց վրա խարսխված է մեր արվեստը, արտիստներին վերձ են պահում խեղումներից։ Ով գիտի՝ ինչ ռեժիսորների հետ ու ինչ թատրոններում պիտի աշխատեք։ Բնավ էլ ոչ ամենուրեք և ոչ ամենքն են ստեղծագործելիս ղեկավարվում բուն բնության պահանջներով։ Դրանք մեծ մասամբ ենթարկվում են կոպիտ բռնության, իսկ դա միշտ արտիստին խեղման է մղում։ Եթե դուք հատուտ իմանաք ճշմարիտ արվեստի ասեմբլաները և ստեղծագործության էությունը օրգանական կանոնները, ապա չեք մոլորվի և կգտնեք ձեր սխալները, հնարավորություն կունենաք շտկելու դրանք։ Իսկ առանց ամուր հիմքի, որ կարող է ձեզ տալ արտիստական էության օրենքներով ղեկավարվող վերապրումի արվեստը, դուք կմոլորվեք, կխճճվեք ու կկորցնեք չափանիշը։ Անաթե ինչու, առանց բացառության բոլոր ուղղությունների արտիստների համար, ես պարտադիր եմ համարում վերապրումի արվեստի հիմունքների ուսումնասիրությունը։ Ամեն արտիստի դպրոցական աշխատանքը հենց դրանից պիտի սկսի։

- Այո, այո, դա հենց այն է, ինչին ես ձգտում եմ ամբողջ հուզով, - բացականչեցի ես թեավորված։ - Եվ ինչքան ուրախ եմ, որ ցուցադրական ներկայացմանը ինձ, թեև մասամբ, հաջողվեց իրագործել վերապրումի մեր արվեստի գլխավոր նպատակը։

- Ժամանակից շուտ մի խանդավառվեք, - ոգևորությունս պաղեցրեց Տորցովը: - Այլապես հետագայում դուք ստիպված կլինեք դառը հիատաթափություն անցրել: Վերապարտմի իսկական արվեստը մի շփոթեք այն ամենի հետ, ինչն արեցիք ցուցադրական ներկայացման ամբողջ մի տեսարանում:

- Իսկ ի՞նչ եմ արել, - հարցրեցի ես, ինչպես հանցագործը դատավճանից առաջ:

- Արդեն ասել եմ, որ ձեր խաղացած ամբողջ ծավալուն տեսարանում ճշմարիտ վերապարտմի տակ մի քանի քարերատիկ պահեր կային, որ ձեզ հարապատացնում էին մեր արվեստին: Ես օգտվեցի դրանից, որպեսզի կոնկրետ օրինակով ինչպես ձեզ, այնպես և մյուս աշակերտներին ցուցադրեմ արվեստի մեր ուղղության այն հիմունքները, որոնց մասին հիմա խոսում ենք: Ինչ վերաբերվում է Օթելլոյի և Յագոյի ամբողջ տեսարանին, ապա այն ոչ մի կերպ չի կարելի վերապարտմի արվեստ համարել:

- Իսկ ի՞նչ կարելի է համարել:

- Այսպես կոչված՝ «ներքինով խաղ», - բնութագրեց Արկադի Նիկոլաևիչը:

- Իսկ դա ի՞նչ է նշանակում, - հարցրի, կորցնելով ստրեբին տակի հողը:

- Նման դերակատարման ժամանակ, - շարունակեց Տորցովը, - առանձին պահերն անսպասելիորեն հասնում են գեղարվեստական բարձրակետի ու ցնցում հանդիսականին: Այդ թույլներին արտիստը վերապրում է կամ ստեղծագործում է ներշնչանքով, իմպրովիզացիայով: Բայց դուք ընդունակ եք արդյոք, և՛ հոգեպես, և՛ ֆիզիկապես բավականաչափ ուժեղ եք, որպեսզի «Օթելլոյի» հինգ արարներն էլ խաղաք նույն վերելքով, որով պատահաբար խաղացիք ցուցադրական ներկայացման՝ «Արյուն, Յագո, արյուն» մի կարճատև տեսարան:

- Չգիտեմ...

- Իսկ ես հատուտ գիտեմ, որ նման խնդիրը վեր է նույնիսկ բացառիկ անմայերամենտի և դրա հետ մեկտեղ ֆիզիկական ահռելի գործության արտիստի ուժերից: Իմ փոխարեն պատասխանեց Արկադի Նիկոլաևիչը: - Հարկավոր է նաև, ի օգնություն բնատուր օժտվածությանը, լավ մարզված հոգեմեխանիկա: Մինչդեռ դուք այդ ամենը դեռ չունեք, ճիշտ այնպես, ինչպես ներքինով խաղի արտիստները, որոնք անտեսում են տեխնիկան: Նրանք, ինչպես և դուք, հույսը դնում են ցուտ ներշնչանքի վրա: Իսկ եթե վերջինս չգա, ապա թե՛ նրանք և թե՛ դուք այլևս ոչ մի բանով չեք կարող լրացնել խաղի բացերը, դերի դատարկ, չվերապրած տեղերը: Այստեղից էլ՝ նյարդային անկման տևական հատվածները դերակատարման ընթացքում, լիակատար գեղարվեստական անպորտությունն ու միամիտ սիրողական գերխաղը: Այդ պահերին ձեր դերակատարումը, ինչպես և ներքինով խաղի յուրաքանչյուր դերասանի մոտ, դառնում էր անկենդան, փքուն ու չարչրկված: Այսպես, քարշ տալով, վերելքի ակնթարթները հերթափոխվում էին գերխաղով: Ահա թե որ բնական կատարումն է մեր դերասանական լեզվով կոչվում ներքինով խաղ:

Արկադի Նիկոլաևիչի՝ իմ պակասությունների քննադատությունը խոր տպավորություն թողեց: Այն ոչ միայն վշտացրեց ինձ, այլև վախեցրեց: Ես ընկա ընդարձություն մեջ և այլևս չէի լսում, թե այնուհետև ինչ էր ասում Տորցովը:

Մենք դարձյալ լսում էինք Արկադի Նիկոլաևիչի դիտողությունները ցուցադրական ներկայացման մեր խաղի մասին:

Դասարան մտնելով, նա դիմեց Պաշա Շուստովին:

- Դուք էլ ցուցադրմանը իսկական արվեստի մի քանի ուշագրավ պահեր տվիք մեզ, միայն թե ոչ թե վերապարտմի, այլ, որքան էլ տարօրինակ է, ցուցադրումի արվեստի:

- Ցուցադրումի՞, - անչափ պարմացավ Շուստովը:

- Իսկ ի՞նչ բան է ցուցադրումի արվեստը, - հարցրեցին աշակերտները:

- Արվեստի երկրորդ ուղղությունն է դա, իսկ էությունը թող բացատրի նա, ով ներկայացման մի քանի հաջողված պահերին կարողացավ ցույց տալ այն:

- Շուստով: Հիշեք, թե ինչպես էիք ստեղծում Յագոյի դերը, - առաջարկեց Տորցովը Պաշային:

- Բնույցս մեր արվեստի տեխնիկայի որոշ բաներ լսած, ես միանգամից մոտեցա դերի ներքին բովանդակությանն ու երկար ժամանակ պրպտում էի, - ասեմ արդարացավ Շուստովը:

- Բեռնդ օգնո՞ւմ էր, - տեղեկացավ Արկադի Նիկոլաևիչը:

- Մի փոքր: Տանը, թվում էր, հասել էի ճշմարիտ վերապրման: Երբեմն էլ փորձերին էի դերի որոշ մասերը կրում: Ուստի չեմ հասկենում, այստեղ ի՞նչ կապ ունի ցուցադրումի արվեստը, - շարունակում էր արդարանալ Պաշա:

- Այդ արվեստում էլ են դերը վերապրում, մեկ կամ մի քանի անգամ՝ տանը կամ փորձերին: Ամենագլխավոր ընթացքի՝ վերապրման ակադեմիայություն էլ հենց մեզ իրավունք է տալիս երկրորդ ուղղությունը ճշմարիտ արվեստ համարել:

- Իսկ ինչպե՞ս են այդ ուղղության մեջ դերը վերապրում: Նույն կերպ, ինչ որ մե՛ր ուղղության մեջ, - հարցրեցի ես:

- Ճիշտ նույն կերպ, սակայն նպատակն է այնտեղ ուրիշ: Դերը կարելի է վերապրել յուրաքանչյուր անգամ, ինչպես մեզ մոտ, մեր արվեստում: Բայց դերը կարելի է վերապրել միայն մեկ կամ մի քանի անգամ՝ զգացմունքների բնականոն դրսևորման արտաքին ձևը նշմարելու և ապա մարզված մկանների օգնությամբ այդ ձևը մերենաբար կրկնելու սովորույթ ձեռք բերելու նպատակով: Դա դերի ցուցադրում է:

Այսպիսով, արվեստի այս ուղղության համար վերապրման ընթացքը ստեղծագործության գլխավոր պահը չէ, այլ միայն հետագա արտիստական աշխատանքի նախապատրաստական փուլերից մեկը: Այս աշխատանքի նպատակը բնական կերտվածքի արտաքին գեղարվեստական ձևի որոնումն է, որն ակնառու կերպով պարզաբանում է այդ կերտվածքի ներքին էությունը: Նման որոնումների ընթացքում արտիստը նախ և առաջ դիմում է ինքն իրեն և ձգտում իրապես զգալ-վերապրել իր կերպավորած՝ անձի կյանքը: Բայց, կրկնում եմ, նա իրեն թույլ է տալիս դա ոչ թե ներկայացման, ոչ թե հրապարակավ ստեղծագործելիս, այլ միայն իր տանը կամ փորձերին:

- Քայց Շուստովն այդ քանն իրեն թույլ տվեց հենց ցուցադրակա՛ն ներկայացմանը: Ուրեմն, դա վերապրումի արվեստ էր, - պաշտպան կանգնեցի նա:

Ինչ-որ մեկը համաձայնեց, ասելով, որ Պաշայի մխալ խաղացած դերը ցուված էր մեր արվեստին արժանի իսկական վերապրման մի քանի պահերով:

- Ոչ, - բողոքում էր Արկադի Նիկոլանիչը: - Վերապրումի մեր արվեստում դերի կատարման յուրաքանչյուր պահն ամեն անգամ պետք է նորից վերապրվի ու նորից անձնավորվի:

Մեր արվեստում շատ քան արվում է որպես իմպրովիզացիա՝ միևնույն ու հաստատապես ամրագրված թեմայով: Ստեղծագործությունն ամեն եղանակը անմիջականություն ու թարմություն է հաղորդում կատարմանը: Դա արտահայտվեց Նավմանովի խաղի մի քանի հաջող դրվագներում: Քայց Շուստովի մոտ դերի պատկերացումն այդ թարմությունն ու իմպրովիզացիան ես չնկատեցի: Ընդհակառակը, մի քանի տեղ նա ինձ հիացրեց հստակությամբ ու արտիստայնությամբ: Մակայն... նրա ամբողջ խաղից ստանություն էր բուրում, և դա ստիպեց ինձ կանակածել, որ նա արդեն ունի մեկընդմիջտ հաստատված խաղաձևեր, որոնք տեղ չեն թողնում հանկարծատեղծմանն ու խաղը պրկում են թարմությունից և անմիջականությունից: Այտուհանդերձ, ես շարունակ գգում էի, որ բնագիրը, սրից վարպետներն կրկնօրինակվում էին պատճենները, լավն էր, հավասար, որ այն խոսում էր դերի իրոք ճշմարիտ ու կենդանի «մարդկային ոգու կյանքի» մասին: Այդ երբեմնի վերապրման ընթացքի արձագանքը ձեր խաղի, ներկայացման որոշ պահեր ճշմարիտ արվեստ դարձրեց:

- Իսկ որտեղի՞ց պիտի լիներ ինձ՝ Շուստովի հարապատ վարմիկիս մոտ, այդ ցուցադրումի արվեստը:

- Եկեք պարզենք, և դրա համար շարունակեք պատմել, թե ինչպես եք աշխատել Յագոյի դերի վրա, - առաջարկեց Տոբյովը Շուստովին:

- Որպեսզի ստուգեմ, թե ինչպես եմ արտաքննապես հաղորդում իմ վերապրումը, դիմեցի հայելու օգնության, - սկսեց հիշել Պաշան:

- Դա վտանգավոր է, բայց և ցուցադրելու արվեստի համար՝ տիպական: Նկատի ունեցեք, որ պետք է գգույժ օգտվել հայելուց: Այն արտիստին վարժանում է նայել ոչ թե իր ներքը, այլ իրենից դուրսը:

- Այտուհանդերձ, հայելին օգնեց տեսնել և հասկանալ, թե ինչպես են իմ պայու թյունները հաղորդվում արտաքննապես, - արդարացավ Պաշան:

- Ձեր սեփական պայու թյունները, թե՛ դերի ձևացված պայու թյունները:

- Իմ սեփական, բայց և պիտանի Յագոյի համար:

- Այսպիսով, հայելիով աշխատելիս ձեզ հետաքրքրում էին ոչ այնքան բուն արտաքինը, պահվածքը, որքան գլխավորապես այն, թե ինչպես են ձեզ մոտ ֆիզիկապես արտահայտվում ներքնապես վերապրվող պայու թյունները, դերի «մարդկային ոգու կյանքը», այո՛, - հարցուփորձ էր անում Արկադի Նիկոլանիչը:

- Այո, այո, հենց դա:

- Դա ես բնորոշ է ցուցադրումի արվեստին: Եվ հենց այն պատճառով, որ դա արվեստ է, նրան անհրաժեշտ է բնավա՛ն այնպիսի ձև, որը հաղորդում է ոչ միայն դերի արտաքինը, այլև գլխավորապես նրա ներքին գիծը՝ «մարդկային ոգու կյանքը»:

- Հիշում եմ, որ մի քանի տեղ, երբ տեսա պայու թյուն ճիշտ արտապրումը, գոհ մնացի ինձնից, - շարունակում էր հիշել Պաշան:

- Եվ ի՞նչ, դուք մեկընդմիջտ ամրագրեցի՞ք պայու թյունների արտահայտման այդ եղանակները:

- Դրանք հաճախակի կրկնություն միջոցով ամրագրվեցին ինքնըստինքյան:

- Ի վերջո, ձեզ մոտ դերի հաջողված տեղերի համար բեմական մեկնաբանության արտաքին ձև՝ մշակվեց, և դուք լավ տիրապետեցի՞ք դրանց անձնավորման տեխնիկային:

- Ըստ երևույթի՛ն, այո՛:

- Եվ դուք ամեն անգամ, տարն ու փորձերին, ստեղծագործությունը կրկնելիս օգտվո՞ւմ էիք այդ ձևից, - քննում էր Տոբյովը:

- Գուցե, ըստ սովորության, - խոստովանեց Պաշան:

- Այժմ ասացեք նաև, այդ մեկընդմիջտ սահմանված ձևը ինքնաբերաբար էր հանդես գալիս, ամեն անգամ ներքին վերապրումի՞ց բխում, թե՛ մեկ անգամ ծնունդ առնելով, մշտապես կարծրանալով՝ կրկնվում էր պայու թյունի անհաղորդ, մեքենաբար:

- Ինձ թվում էր, թե ամեն անգամ վերապրում էի:

- Ո՛չ, ցուցադրական ներկայացման ժամանակ դա չէր հասնում հանդիսականներին: Ցուցադրումի արվեստում անում են նույնը, ինչ որ դուք էիք անում. ջանում են արթնացնել ու իրենց մեջ իսկ նկատել այնպիսի մարդկային տիպական հատկանիշներ, որոնք հաղորդում են դերի ներքին կյանքը: Յուրաքանչյուր դերի համար մեկընդմիջտ ստեղծելով լավագույն ձևը, արտիստը սովորում է մարմնավորել այն մեքենաբար, բացառելով պայու թյունի որևէ մասնակցություն իր բոլոր հանրային ելույթների ժամանակ: Սա ձեռք է բերվում մարմնի ու դեմքի վարժված մկանների օգնությամբ, ձայնի, հնչերանգների, մեծահմուտ տեխնիկայի ու արվեստի բոլոր հնարքների օգնությամբ, անվերջանալի կրկնությունների օգնությամբ: Ցուցադրումի արվեստի արտիստների մկանային հիշողությունը ծայր աստիճան վարպայած է:

Գերի մեքենայական վերարտադրությանն ընտելանալով, արտիստն իր աշխատանքը կրկնում է՝ առանց նյարդային և հոգեկան կարողությունների սպառման: Վերջինս ոչ միայն ավելորդ է համարվում, այլև հանրային ստեղծագործության համար՝ վնասաբեր, քանի որ ամեն կարգի հուզմունք խախտում է արտիստի ինքնատիրապետումն ու փոփոխում մեկընդմիջտ հաստատված դերանկարն ու ձևը: Իսկ ձեռն անորոշությունն ու նրա մտնուցման անվստահությունը խաթարում են տպավորությունը:

Ասածս այս կամ այն չափով վերաբերվում է Յագոյի՝ ձեր դերակատարման նշված մասերին:

Այժմ հիշեք, թե ինչ էր տեղի ունենում ձեր հետագա աշխատանքի ընթացքում:

- Գերի մյուս մասերն ու Յագոյի բուն կերպարն ինձ չէին գոհացնում: Գրանում ես համոզվեցի դարձյալ հայելու օգնությամբ, - վերհիշում էր Շուստովը: - Հիշողությանս մեջ հարմար նախատիպ փնտրելիս ես մտա-
խերքեցի իմ դերի հետ կապ չունեցող մի ծանոթիս, որը, սակայն, ինչպես
ինձ թվում էր, խորամանկության, չարության ու խարդավանքի կատար-
յալ մարմնացում էր:

- Եվ դուք սկսեցիք, աչքերդ վրան թեքած՝ ձեզ հարմարեցնել նրա՛ն:

- Այո՛:

- Իսկ ինչպե՛ս էիք օգտվում ձեր հիշողություններից:

- Ճիշտն ասած, պարզապես պատճենում էի իմ ծանոթի շարժումները,
խոստովանեց Պաշաև: - Մտովի նրան տեսնում էի կողքիս: Նա բայում էր,
նոքի կանգնում, նստում, իսկ ես աչքս վրան՝ կրկնում էի նրա ամեն արածը:

- Դա մե՛ծ սխալ է եղել: Այդ պահին դուք դավաճանել եք ցուցադրումի
արվեստին և դիմել պարզ նմանակման, պատճենստանման, ընդօրինակ-
ման, որոնք ոչ մի կապ չունեն ստեղծագործման հետ:

- Իսկ ես ուրիշ էլ ի՛նչ պետք է անեի, որպեսզի պատահականորեն, դրսից
վերցված կերպարը Յագոյին պատվաստվեր:

- Դուք պետք է նոր նյութը ձեզանով անեիք, կենդանացնեիք երևակա-
յության համապատասխան հորինվածքով, ինչպես անում է վերապրումի
արվեստի մեր ուղղությունը:

Երբ վերակենդանացված նյութը ձերը կդառնար և դերի կերպարը մտո-
վի ստեղծված կիներ, դուք պիտի անցնեիք մի նոր անելիքի, ինչի մասին
պատկերավոր է ասում ցուցադրումի արվեստի լավագույն ներկայացու-
ցիչներից մեկը՝ ֆրանսիացի նշանավոր արտիստ Կոկլեն-արվազը:

Դերասանը երևակայության մեջ չի համար նախատիպ է ստեղծում,
ապա «գեղանկարչի նման որսում է նրա ամեն մի հատկանիշն ու տեղա-
փոխում ոչ թե կտավի, այլ հենց իր անձի վրա ...», - այդ պահին Իվան Պլա-
տոնովիչի մատուցած Կոկլենի գրքույկից կարդաց Արևադի Նիկոլսեիչը: -
Նա Տարտյուֆին տեսնում է որևէ պետություն, վերցնում է ու հագնում, նրա
բայվածքն է տեսնում՝ նմանակում է, որսում է նրա դեմքի արտահայ-
տությունը՝ ու փոխ է առնում: Սեփական դեմքը հարմարեցնում է նրա
դեմքին, այսպես ասած՝ իր սեփական մաշկը ձևում, կտրում ու կարում է
այնքան ժամանակ, մինչև որ առաջին ես-ում թաքնված քննադատն իրեն
բավարարված զգա ու գտնի, որ իրք նման է Տարտյուֆին: Բայց դա հեն
ամբողջ չէ. դա կլինեք պատկերվող անձի միայն արտաքին կերպը, նմա-
նությունը, սակայն ոչ ինքը՝ տիպը: Անհրաժեշտ է նաև, որ դերասանը Տար-
տյուֆին ստիպի խոսել իր կվանջներում հեշտ Տարտյուֆի ձայնով, իսկ
դերի ամբողջ ընթացքը բնութագրելու համար պիտի հարկադրի նրան
շարժվել, բայել, ձեռքերը շարժել, լսել, մտածել Տարտյուֆի նման, նրա
մեջ Տարտյուֆի ոգին ներդնել: Միայն այդ դեպքում պատկերը պատրաստ
կլինի. այն կարելի է դնել շրջանակի մեջ, այսինքն տանել բեմ, և հանդի-
սակները կասի՝ «Այո՛, Տարտյուֆն է» ... կամ էլ դերասանը վատ է աշխա-
տել»¹¹:

- Բայց չէ՛ որ դա շատ բարդ է ու դժվար, - հուզվեցի ես:

- Այո: Ինքը՝ Կոկլենն է դա խոստովանում: Նա ասում է. «Դերասանը ոչ
թե ապրում է, այլ խաղում: Նա ասուն է մնում իր խաղի առարկայի նկատ-
մամբ, բայց նրա արվեստը պետք է կատարյալ լինի»:

Եվ իրոք որ, - ավելացրեց Տորցովը, - ցուցադրումի արվեստը արվեստ
մտալու համար կատարելություն է պահանջում:

- Ուրեմն ավելի հեշտ չէ՞ր լինի վստահել բնությանը, բնական ստեղծա-
գործությանն ու ճշմարիտ վերապրմանը, - հարցուփոքձ էի անում ես:

- Այդ կապակցությամբ Կոկլենն ինքնավստահորեն հայտարարում է.
«Արվեստն իրական կյանքը չէ և նույնիսկ նրա արտացոլումն էլ չէ: Ար-
վեստն ինքն էլ արարողն է: Նա իր սեփական կյանքն է ստեղծում՝ ժամա-
նակից ու տարածությունից դուրս, կյանք, որն իր վերացականությամբ է
գեղեցիկ»:

Մենք, իհարկե, չենք կարող համաձայնել եզակի, կատարյալ ու անհա-
սանելի արվեստագետին՝ ստեղծագործական բնատուր օժտվածությանը,
նետված նման ինքնավստահ մարտահրավերի հետ:

- Իսկ մի՞թե Պրանք իրք հավատում են, որ իրենց տեխնիկան ավելի
գորավոր է, քան բնատուր օժտվածությունը: Ի՛նչ մոլորություն, - չէի կա-
րողանում հանգստանալ ես:

- Նրանք հավատում են, որ բեմում ստեղծում են իրենց սեփական, լա-
վագույն կյանքը: Ոչ թե այն իրական, մարդկային կյանքը, որը մենք ճա-
նաչում ենք իրականության մեջ, այլ մեկ ուրիշը՝ բեմի համար վերափոխ-
վածը:

Ահա թե ինչու ցուցադրումի արտիստները ամեն դեր ճիշտ, մարդկայ-
նորեն են վերապրում միայն սկզբում, աշխատանքի նախապատրաստման
շրջանում, սակայն ստեղծագործման բուն պահին, բեմում նրանք անցնում
են պայմանական վերապրման: Ընդ որում, արդարացման համար նրանք
վկայակոչում են այսպիսի փաստարկներ՝ թատրոնն ու նրա ներկայացում-
ները պայմանական են, իսկ բեմի արտահայտամիջոցները չարփազանց աղ-
բատ են՝ ճշմարիտ կյանքի պատրանքը տալու համար, այդ պատճառով էլ
թատրոնը ոչ միայն չպիտի խուսափի պայմանականություններից, այլև
պիտի սիրի դրանք:

Նման արվեստը գեղեցիկ է, բայց խոր չէ, ավելի տպավորիչ է, էֆեկտա-
վոր, քան ուժեղ, այդ արվեստում ձեն ավելի հետաքրքիր է, քան բովան-
դակությունը. այն ավելի շատ լսողության ու տեսողության վրա է ներազ-
դում, քան հոգու, և այդ իսկ պատճառով ավելի հիացնում է, քան ցնցում:

Ճիշտ է, այս արվեստում էլ կարելի է մեծ տպավորությունների հասնել:
Դրանք հրապուրում են, քանի դեռ ընկալում ես ու գեղեցիկ հիշողություն-
ներ պահպանում իրենց մասին, սակայն դրանք այն տպավորությունները
չեն, որոնք խորապես թափանցում ու ջերմացնում են հոգիդ: Նման արվես-
տի ներագրեցությունը սուր է, սակայն ոչ տևական: Նրանով ավելի վար-
մանում ես, քան հավատում: Ուստի ամեն ինչ չէ, որ մտաչելի է նրան: Այն,
ինչը անսպասելիությամբ ու բեմական գեղեցկությամբ պիտի ապշեցնի,
կամ այն, ինչը շինծու, պատկերակերպ պաթոս է պահանջում՝ այդ արվես-
տի հնարավորությունների սահմաններում է: Սակայն, խոր կրքեր արտա-
մ-

հայտելու համար նրա հնարավորությունները կամ շատ ճշիւ են, կամ շատ մակերեսային: Մարդկային պայմանների նրբությունն ու խորությունը տեխնիկական հնարքների չեն նշառակվում: Գրանք բնական վերապրման ու դրա մարմնավորման պահին ստեղծագործական օրգանական ընթացքի անմիջական օգնության կարիքն ունեն: Այդուհանդերձ, ճշմարիտ վերապրման ընթացքով դերի ցուցադրումը պետք է ճանաչվի ստեղծագործություն, արվեստ:

Այսօր դասին Գովորկովը մեծ ոգևորությամբ հավատացնում էր, որ ինքը ցուցադրումի արվեստի դերասան է, որ այդ ուղղությամբ հիմնու նրաները մոտ են իր հոգուն, որ հենց այդ է տենչում իր արտիստական պայմանը, դրանք է երկրաբազում ինքը, որ հենց այդ և ոչ այլ կերպ է ինքն լուրջում ստեղծագործությունը: Արևոտի Նիկոլանիչը կամակա՞ծի տակ առավ նրա հավատարկացումների ճշմարտացիությունը և հիշեցրեց, որ ցուցադրումի արվեստում վերապրելն անհրաժեշտ է, մինչդեռ ինքը վտտած չէ, որ Գովորկովը տիրապետում է այդ ընթացքին ոչ միայն բնում աշխատելիս, այլ նաև նույնիսկ տանը: Բայց այդ վիճակները հավատացնում էր, թե ինքը միշտ էլ խորն է պզուն և վերապրում այն ամենը, ինչ անում է բնում:

- Ամեն որ իր կյանքի յուրաքանչյուր րոպեին ինչ-որ բան է պզում, վերապրում, - ասաց Արևոտի Նիկոլանիչը: - Եթե ոչինչ չպզար՝ ննջեցյալ կլիներ: Չէ՛ որ միայն մեռածները ոչինչ չեն պզում: Կարևորն այն է, թե ինչ եր վերապրում բնում՝ դերի կյանքին համանման սեփական պայմաններ, թե՛ դրա հետ կապ չունեցող մի ուրիշ բան:

Շատ հաճախ ամենավորձառու դերասաններն անգամ տանը մշակում ու բնում են բերում բնավ էլ ոչ այն, ինչը կարևոր ու էական է գերի ու արվեստի համար: Նույնն է տեղի ունեցել նաև ձեզ հետ: Ոմանք ներկայացման ժամանակ մեզ ցուցադրում էին իրենց ձայնը, տպավորիչ հնչեքանգը, խաղի տեխնիկան, մյուսները դիտողներին պարճացնում էին աշխույժ վազվպոցով, բայետային թոխչքներով, հետապա գերիտով, հմայում սիրուն շարժումներով և կեցվածքներով, մի խոսքով՝ բնմ բերում այն ամենը, ինչը պետք չէր պատկերվող անձանց համար:

Եվ դուք էլ, Գովորկով, ձեր խաղը բխեցրել եք ոչ թե դերի ներքին բովանդակությունից, վերապրումից կամ ցուցադրումից, այլ մի ուրիշ բանից և կարծում եք, թե ինչ-որ արժեք եք ստեղծել արվեստում: Բայց այնտեղ, ուր չունեն պատկերվող անձին համանման քու կենդանի պայմանը, ճշմարիտ արվեստի մասին խոսք անգամ չի կարող լինել:

Ուստի ինքնախաբեությունք պատվելու փոխարեն, ավելի լավ է աշխատել խորամուխ լինել ու հասկանալ, թե որտեղ է սկսվում ու վերջանում ճշմարիտ արվեստը: Այդժամ կհամոզվեք, որ ձեր խաղը նրա հետ առնչություն չունի:

- Այդ դեպքում, ի՞նչ է դա:
- Արհեստ: Ճիշտ է, վատ արհեստ չէր՝ դերի վերաբարտարման բովանդակ խնամքով մշակված եղանակներով ու պայմանական ցուցադրումք:

Ես բայ եմ թողնում Գովորկովի երկար վիճաբանությունը և անցնում եմ Տորպովի բացատրությանը, թե ինչն է իրարից ասեմանսպատում ճշմարիտ արվեստն ու արհեստը:

- Առանց վերապրման չկա ճշմարիտ արվեստ: Ուրեմն՝ վերջինս սկսվում է այնտեղ, ուր տնօրինողը պայմաններ է:
- Իսկ արհեստը, - հարցրեց Գովորկովը:
- Նա էլ իր հերթին սկսվում է այնտեղ, որտեղ ընդհատվում են ստեղծագործական վերապրումը կամ դրա արդյունքների գեղարվեստական ցուցադրումը:

Այն դեպքում, երբ վերապրումի արվեստում և ցուցադրումի արվեստում վերապրման ընթացքն անխուսափելի է, արհեստում դա ավելորդ է ու պատահական: Այս կարգի դերասաններն անկարող են ստեղծել յուրաքանչյուր դերն առանձին վերջրած: Նրանք անկարող են վերապրել ու վերապրածը բնական անձնավորել: Արհեստավոր դերասանները կարողանում են լույ վերաբարտարել դերի տեսքտը, արտասանությունը գուրգուկեցնելով բնմախաղի մեկնողմիշտ սերտած եղանակներով: Դա շատ է պարզունակացնում արհեստի խնդիրները:

- Իսկ ո՞րն է նման պարզունակացումը, - հարցրի ես:
- Գուրգու ավելի լավ կհասկանաք, երբ իմանաք, թե որտեղից են գալիս և ինչպես են ստեղծվել արհեստավորական խաղի եղանակները, որ մեր լեզվով կոչում ենք *դերասանական կաղապարներ*: Ահա թե որտեղից են դրանք եկել և ինչպես են մշակվել:

Գերի պայմանները հաղորդելու համար անհրաժեշտ է ճանաչել դրանք, իսկ ճանաչելու համար պետք է ինքդ էլ համանման արվեստներ ունենաս: Բուն պայմանները նմանակել աննաարին է, կարելի է միայն կեղծանմանել դրա արտաքին դրսևորման արդյունքները: Բայց արհեստավորները անկարող են վերապրել դերը, այդ պատճառով էլ նրեք չեն ճանաչում այդ ստեղծագործական ընթացքի արտաքին արդյունքները:

Ուրեմն՝ ինչպե՞ս վարվել: Ինչպե՞ս գտնել դերի արտաքին ձևը՝ առանց ներքին պայմանի թելադրանքի: Չայնով ու շարժումներով ինչպե՞ս հարդրել գոյություն չունեցող վերապրման արտաքին արդյունքները: Այլ ելք չի մնում, բան պարզ, պայմանական գերիաղին դիմելը: Դա ուրիշի պայմաններին չապրված, այդ պատճառով էլ դերակատարի կողմից չճանաչված, խիստ պարզամիտ, ձևական, արտաքին պատկերումն է: Դա սովորական նմանակումն է:

Գիմախաղի, ձայնի, շարժումների օգնությամբ արհեստավոր դերասանը բնմից հանդիսականին է հրամցնում դերի իբր «մարդկային ոգու կյանքն» արտահայտող արտաքին կաղապարներն ու գոյություն չունեցող պայմաններին անկենդան դիմալը միայն: Այսպիսի արտաքին գերիաղի համար մշակված է բնմական պրակտիկայում հանդիպող, իբր արտաքին միջոցներով ամենատարբեր պայմաններն արտահայտելու ընդունակ դերասանական այլաբան արտահայտչանկանների մեծ տեսակույնի: Այս արհեստավորական եղանակներում բացակայում է բուն պայմանները, փոխարենը կա միայն արտաքին, ենթադրյալ արդյունքի նմանակում:

հոգևոր բովանդակություն չկա, կա միայն իբր այդ բովանդակությունն արտահայտող արտաքին հնարանքը:

Նախնիներից ժառանգած ու մեկընդմիջտ ամբագրված որոշ եղանակներ, ինչպես, օրինակ, սեր բացատրելիս՝ ձեռքը կրծքին դնելը, կամ մահ ցուցադրելիս՝ օձիք պատռելը, պահպանվում են արհեստավորական ավանդույթի շնորհիվ: Կան և այնպիսիք, որոնք պատրաստի վիճակում փոխառնվել են տաղանդավոր ժամանակակիցներից (սահնք, դաստակի արտաքին կողմով ճակատ սրբելը, ինչպես դերի ողբերգական պահին անում էր Վերա Ֆյոդորովնա Կոմիսարժևսկայան): Այլ հնարանքներ էլ հորինում են իրենք՝ դերասանները:

Գոյություն ունի դերն արտասանելու, այսինքն՝ ձայնի, առողջանության ու արտաբերման, հատուկ, արհեստավորական եղանակ (դերի լարված մասերում հնչողության չափազանցված բարձրացում ու ցածրացում՝ դերասանական յուրօրինակ կլկլոցով կամ արտասանության հատուկ փքուն գեղգեղանքով): Գոյություն ունեն քայլվածքի (արհեստավոր դերասանները ոչ թե քայլում են, այլ ճեմում են բեմահատակի վրա), շարժման ու գործողության, պլաստիկայի ու արտաքին խաղի եղանակներ (սրանք առանձնապես ցյուն են արհեստավոր դերասանների խաղում և հիմնված են ոչ թե գեղեցկության, այլ սիրունության վրա): Կան մարդկային ամենատարբեր զգացմունքներ ու կրթեր արտահայտելու եղանակներ (խանդ ցուցադրելիս ատամնաբացում ու աչքերի ուղբում, ինչպես անում էր Նավվաևովը, լացի փոխարեն՝ աչքերն ու դեմքը ձեռքերով ծածկելը, հուսահատություն արտահայտելիս՝ մուգեր փետրելը): Կան եղանակներ նաև հասարակության տարբեր խավերի կերպարներ ու տիպեր նմանակելու համար (գյուղացիները թքում են հատակին, քիթը սրբում փշեղով, պինդորակները կոշկանթախներն են շրխկացնում, արխտակրատները լռանետ խաղացնում): Կան եղանակներ նաև դարաշրջանների համար (օպերային շարժուձև՝ միջին դարերում, ցատկոտքայլը՝ XVIII դարում), կան եղանակներ նաև պիեսներ ու դերեր (քաղաքագլխի) խաղալու համար, մարմնի յուրաքանչյուր թերվածք դեպի հանդիսատեսը, ամբ շուրթերին տանելը «ա պարտեի» դեպքում: Դերասանական այս բոլոր սովորույթները ժամանակի ընթացքում ավանդական են դառնում:

Այսպես մեկընդմիջտ մշակվել է համադերասանական մի լեզու, նախապես հաշվարկված էֆեկտներով դերը գեկուցելու հատուկ եղանակ, բեմական յուրակերպ քայլվածք, կեցվածքների ու շարժուձևի պատկերայնություն:

Խաղի պատրաստի մեքենայական եղանակները հեշտությամբ են վերադարձրում արհեստավորների մարզված դերասանական մկանները և դառնում սովորություն, մարդկայինն ու բնականը բեմահարթակի վրա փոխարինող երկրորդ բնավորություն:

Զգացմունքի այդ մեկընդմիջտ ամբագրված դիմակը շուտով մաշվում է, կորցնում կյանքի հետ ունեցած շնչին նմանությունն իսկ ու վերածվում հասարակ մեքենայական դերասանական կաղապարի, տրյուկի կամ պայմանական արտաքին նշանի: Ամեն դերի մատուցման համար սահմանված

նմանօրինակ պայմանական կաղապարների երկար շարանը դառնում է պիեսի տեքստի հաղորդմանն ուղեկցող դերասանական արտահայտչամիջոցների ծխակարգ կամ արարողություն: Բոլոր այս արտաքին հնարքներով արհեստավոր-դերասանները ուզում են փոխարինել կենդանի, ճշմարիտ, ներքին վերապրումն ու ստեղծագործությունը: Սակայն ոչինչ չի կարող համեմատվել ճշմարիտ զգացմունքի հետ, որն արհեստի մեքենայական եղանակներով վերարտադրելի անհնարին է:

Այս կաղապարներից մի քանիսը մասամբ դեռևս պահպանել են թատերական տպավորությունը, մինչդեռ ճնշող մեծամասնությունը վիրավորում է իր վատ ճաշակով և վարմացնում մարդկային զգացմունքների ըմբռնման սահմանափակությամբ, դրա նկատմամբ ուղղագիծ վերաբերմունքով կամ պարզապես տխմարությամբ:

Սակայն ժամանակն ու դարավոր սովորությունը նույնիսկ այլանդակն ու անհեթեթը մոտ ու հարավատ են դարձնում (այսպես, սահնք, օպերնետային կատակերգուի ու ջանիլ երևալու մուլուցքով տարված կատակերգական պտուղի՝ ժամանակի ընթացքում օրինակալուստված ծամածռությունները կամ հյուրեկ դերասանի ու պիեսի հերոսի մուտք ու ելքի ժամանակ թատերական տաղավորի դռների ինքնուրույն բացվելը, որը ումանք միանգամայն նորմալ երևույթ են համարում թատրոնում):

Ահա թե ինչու հակաբնական կաղապարներն անգամ արվեստ են խուժել ու այժմ ներմուծվել դերասանական ծիսակարգ, որոշ կաղապարներ էլ այլակերպվել են այն աստիճան, որ դժվար թե կարողանաս պարզել դրանց ծագումը: Իրեն ծնած ու ներքին էությունը կորցրած դերասանական հնարքը դառնում է ճշմարիտ կյանքի հետ առնչություն և չունեցող հասարակ բեմական պայմանականություն և դրանով խեղաթյուրում արտիստի մարդկային խառնվածքը: Նման պայմանական կաղապարներով լեցյուն են բալետը, օպերան ու հատկապես կեղծ դասական ողբերգությունը, ուր կամենում են մեկընդմիջտ սահմանված արհեստավորական եղանակներով հաղորդել հերոսների ամենաբարդ ու վեհ ապրումները (օրինակ՝ քաղցրամեղոց սիրունություն, չափազանցված պլաստիկա, վհատության պահին սիրտը կրծքից «փրցնելը», ձեռքերի թափառումը՝ իբրև նշան վրեժխնդրության, ու վեր կարկատումը՝ աղերսելիս):

Արհեստավորի հավատարմացմամբ, համադերասանական խոսքի ու պլաստիկայի այսպիսի խնդիրը (օրինակ՝ քնարական տեսարանների ձայնալին քաղցրամեղոցությունը, էպիկական պոեզիայի մատուցման տաղտկալի միալարությունը, դերասանական թուղաձայն խոսքը ատելություն արտահայտելիս, կեղծ, լացակումած ձայնը վիշտ ցուցադրելիս) իբր նստատակ ունի ազնվացնելու դերասանների ձայնը, առողջանությունն ու շարժումները, գեղեցկացնելու դրանք, ուժեղացնելու դրանց բեմական տպավորությունն ու կերպարային արտահայտչությունը: Սակայն, ցավոք, ազնվությունը միշտ չէ, որ ճիշտ է հասկացվում, գեղեցկի պատկերացման առաձգական է, իսկ արտահայտչությունը հաճախ թելադրվում է վատ ճաշակով, որն աշխարհում շատ ավելի է, քան լավը: Ահա թե ինչու ազնվություն փոխարեն ստեղծվել է փքունություն, գեղեցկի փոխարեն՝

բաղըքմեղք սիրուելություն, իսկ արտահայտչության փոխարեն՝ թատե-
րական էֆեկտիվություն: Եվ իրոք, սկսած դերասանի պայմանական խոս-
քից, առոգանությունից և վերջապահ բայվածքով ու շարժումներով՝ ամեն
ինչ ի սպաս է դրվում թատրոնի ճշգրտ կողմին, որը գեղարվեստական
համարվելու համար բավականաչափ համեստ չէ:

Գերասանի արհեստավորական խոսքն ու պլաստիկան հանգեցին ցու-
ցադրական տարվորչության, փրուն պլանություն, որոնցից ստեղծվել է
մի յուրատեսակ, թատերական սիրունություն:

Անկարելի է վերապրումը փոխարինել պայմանական կաղապարով:

Ցավը նաև այն է, որ ամեն կաղապար պնդերես է, կաշուն: Նա ժանգի
պես ներծծվում է արտիստի էություն մեջ: Մի անգամ սողանցք գտնելով,
նա ավելի ու ավելի խորն է թափանցում, բազմաձևում է ու ձգտում ընդգրկել
դերի բոլոր կողմերն ու դերասանի արտահայտչական ապարատի բոլոր
մասերը: Կաղապարը լեցնում է դերի բոլոր դատարկ, կենդանի կազմումե-
րով չհագեցած տեղերն ու ամուր հաստատվում: Ավելին, այն հաճախ կազմ-
ում է ներքին արժեքներն ու փակում նրա ճանապարհը, այս
պատճառով էլ դերասանը ստիպված է աչալքոքներն իրեն պահպանել
կաշուն կաղապարի ծառայություններից:

Ասած վերաբերում է նաև նույնիսկ այն շնորհալի դերասաններին, ով-
քեր ընդունակ են ստեղծագործելու իրոք օրգանապես ու ճշմարտացի: Ար-
հեստավոր դերասանների մասին կարելի է ասել, որ նրանց գրեթե ողջ
բեմական գործունեությունը հանգում է կաղապարների ճարպիկ ընտրու-
թյան ու համակցման: Այդ կաղապարներից մի քանիսն ու նեն իրենց սիրու-
նությունն ու հետաքրքրաշարժությունը, և անփորձ հանդիսակալը չի էլ
նկատի, որ դա ոչ այլ ինչ է, քան մերենայական դերասանական աշխատանք:

Մակայն, որքան էլ կատարյալ լինեն դերասանական կաղապարները,
հանդիսականին ինքնըստինքյան հուզել չեն կարող: Դրա համար ինչ-որ
լրացուցիչ հարուցիչներ են պետք, և այդպիսիք են այն հատուկ միջոցնե-
րը, որոնք մենք անվանում ենք *դերասանական հույզեր*: Գերասանա-
կան հույզը իսկական հույզ չէ, դերի ճշմարիտ գեղարվեստական վերապ-
րում չէ բեմի վրա: Դա մարմնի վերջույթների արհեստական զբոսումն է:

Օրինակ, եթե դերասանը սեղմի բունցքները, ամուր կծկի մարմնի մկան-
ները կամ ջղաձգումներով շնչի, ապա կարող է հասցնել իրեն ծայրագույն
ֆիզիկական լարվածության, որը հաճախ հպնդիսատեսից ընկալվում է
որպես կրքով բորբոքված, գորեղ տեմպերամենտի դրսևորում: Կարելի է
արտաքննապես, մերենայորեն դետալներ նետվել ու հուզվել սառը հոգով,
անտոխթ՝ ընդհանրապես: Դա ֆիզիկական տաքարյունություն թույլ նմա-
նություն է ստեղծում միայն:

Ավելի նյարդային տիպի դերասաններն իրենց մեջ դերասանական հույ-
զը հարուցում են սեփական նյարդերի արհեստական լարման միջոցով,
ստացվում է յուրատեսակ բեմական հիստերիա, աղմկաբարություն, հի-
վանդագին էքստազ՝ հաճախ ներքնապես նույնքան անբովանդակ, որքան
և արհեստական ֆիզիկական բորբոքվածությունը: Ե՛վ մեկ, և՛ մյուս դեպ-
քում գործ ունենք ոչ թե գեղարվեստական խաղի, այլ գերխաղի հետ, ոչ

թե կատարվող դերին մարդ-արտիստի հարմարեցված կենդանի կազմ-
ումներն են, այլ դերասանական հույզի հետ: Մակայն, այդ հույզը
այնուամենայնիվ հասնում է իր նպատակին, ինչ-որ չափով կյանք հիշեց-
նում և որոշ տպավորություն գործում, քանի որ գեղարվեստորեն թեր-
պարզացած մարդիկ չեն խորանում այդ տպավորության որակի մեջ, այլ
գահանում են դրա կոպիտ կեղծումով: Իրենք՝ այս կարգի դերասանները,
հաճախ համոզված են լինում, թե ծառայում են ճշմարիտ արվեստին, չեն
գիտակցում, որ պարզապես բեմական արհեստով են կրթված¹³:

Այսօրվա դասին Արկադի Նիկոլանիչը շարունակեց ցուցադրական ներ-
կայացման վերլուծությունը:

Ամենից շատ հանդիմանություն արժանացավ խեղճ Վյունցովը: Նրա
խաղն Արկադի Նիկոլանիչը արհեստ էլ չհամարեց:

- Իսկ ի՞նչ էր ուրեմն, - խոսակցությունը խառնվեցի ես:

- Ամենատղկալի սեթենթանք:

- Իսկ իմ խաղում դա չկա՞ր, - համենայն դեպս, հարցրի ես:

- Կա՞ր:

- Այդ որտե՞ղ, - բացականչեցի ես սովորմով: - Չէ՞ որ դուք ասում էիք, որ
ես ներքինով էի խաղում:

- Եվ ընդ որում բացատրեցի, որ նման խաղը գոյանում է ճշմարիտ ստեղ-
ծագործության պահերից, որոնք հերթագայվում են...

- Արհեստի պահերո՞վ, - ակամա պոռթկաց հարցա:

- Որտեղի՞ց պիտի արհեստ ձեռք բերեիք, դա մշակվում է երկարատև
աշխատանքով, ինչպես Գոփոթկովի դեպքում, իսկ դուք դրա համար ժամա-
նակ չեք ունեցել: Հենց դրա համար էլ դուք վայրենում նմանակում էիք
տեխնիկայի նշույլ անգամ չզարունակող ամենադիլետանտական կաղա-
պարներով: Մինչդեռ առանց տեխնիկայի չի կարող լուր գնալ ոչ միայն
արվեստը, այլև արհեստը:

- Իսկ որտեղի՞ց ինձ կաղապարներ, եթե ես առաջին անգամ էի բեմ
ելում:

- Ես ճանաչում եմ երկու աղջկա, որոնք երբեք ոչ թատրոն են տեսել, ոչ
ներկայացում, ոչ էլ նույնիսկ փորձ, բայց, այդուհետեղերձ, սղբերգությունե-
ներ էին խաղում ամենակատուղի ու գոեհիկ կաղապարներով:

- Ուրեմն, նույնիսկ ոչ էլ արհեստ, այլ պարզ դիլետանտական սեթեն-
թանք:

- Այո: Բարեբախտաբար միայն սեթենթանք, - հաստատեց Արկադի Նի-
կոլանիչը:

- Ինչո՞ւ՝ ճարտարախառնարար:

- Որովհետև սիրողական սեթենթանքի դեմ պայքարելն ավելի հեշտ է,
քան հիմնավորապես արժատացած արհեստի: Չե՛վ նման սկսնակները, եթե
ձիրք ունեն, կարող են պատահաբար ու մի ակնթարթ լավ կգալ դերը, սա-
կայն պատշաճ գեղարվեստական ձևի մեջ հաղորդել ամբողջը չեն կարող

և դրա համար էլ միշտ դիմում են սեթենթանքի: Սկզբնական շրջանում կոտրատվելը բավական անվնաս բան է, բայց չպետք է մոռանալ, որ նրանում մեծ վտանգ է թաքնված, որ նրա դեմ հենց սկզբից ենթ պետք է պայքարել, որպեսզի չհասցնեք ձեր մեջ այնպիսի սովորույթներ վարձապանել, որոնք հաշմում են դերասանին ու խեղում նրա բնատուր օժտվածությունը: Ուրեմն, ջանացեք հասկանալ, թե որտեղ է սկսվում ու վերջանում արհեստն ու սովորական սեթենթանքը:

- Իսկ որտե՞ղ է սկսվում:

- Փորձեմ քայտարել հենց ձեր միջոցով, ձեր իսկ անձնական օրինակով: Դուք խելացի մարդ եք, բայց չգիտես ինչու, այն ամենը, ինչ անում էիր ցուցադրական ներկայացման ժամանակ, քայտառությամբ մի քանի պահերի, անհեթեթ էր: Մի՞թե դուք իսկապես հավատում եք, թե մավրերը, որոնք ժամանակին հայտնի էին իրենց մշակույթով, նման են վանդակում պատեղատ վարձվող գազաններին: Ձեր ներկայացրած վայրենին թիկնապահի հետ հանգիստ խոսելիս անգամ մոնչում էր, նրա վրա ատամները կրճատեցնում ու աչքերը ուրում: Որտեղի՞ց է դերի նման ելակետը: Բայտարեք, ի՞նչ ուղիներով եք հասել նման անհեթեթություն: Գուցե այն, որ իր ստեղծագործության ոլորաններում մոլորված դերասանի համար ամեն անհեթեթությունն հնարավոր է դառնում:

Ես ամենայն մանրամասնությամբ պատմեցի տանը դերի վրա կատարած իմ աշխատանքի մասին, գրեթե այն բոլորը, ինչ գրառել եմ իմ օրագրքում: Որոշ բաներ էլ ինձ հաջողվեց գործողությամբ ցուցադրել: Առավել ակնառու լինելու համար ես նույնիսկ աթոռները շարեցի իմ սենյակի կահույքի դասավորությանը համապատասխան:

Ցուցադրումներին որոշ պահերին Արկադի Եկկովանիչը շատ էր ծիծաղում:

- Ահա այտեղ է ծնվում ամենավատ արհեստը, - ասաց նա, երբ ավարտեցի: - Դա լինում է նախ և առաջ այն դեպքում, երբ ուժերից վեր գործ ես բռնում, երբ անելիքը չգիտես, չես սգում:

Ինձ թվում էր, որ ցուցադրական ներկայացման ժամանակ ձեր գլխավոր խնդիրը հանդիսականին վարձապանելն էր, ցնցելը: Ինչո՞ւ: Ներկայացվող անձին համապատասխանող օրգանապես ճշմարիտ վզացումներով: Բայց դա չկար: Չկար նաև ամբողջական կենդանի կերպարը, որը կարող էիր գոնև արտաքինապես պատճենել: Չեզ ի՞նչ էր մնում անել: Կառչել մտքում պատահականորեն առկայծած առաջին իսկ բնորոշ գծից: Ինչպես ամեն մարդու, այնպես էլ ձեզ մոտ դրանից մեծ պաշար կա՝ կյանքի տարբեր պայմանների համար: Չէ՞ որ ամեն տպավորություն այս կամ այն ձևով մտում է մեր հիշողության մեջ և անհրաժեշտության դեպքում պատկերավոր դրսևորվում: Նման շուտափույթ և «ընդհանրապես» վերարտադրման ժամանակ մենք հոգ չենք տանում այն մասին, որ մեր հաղորդածը համապատասխանի իրականությանը: Մենք բավարարվում ենք որևէ մեկ բնորոշ գծով, մեկ ակնարկով: Նման կերպարների մարմնավորման համար կենսափորձը մինչև իսկ տրաֆարետներ ու արտաքին պատկերանշաններ է սահմանել: Ասեք մեզանից յուրաքանչյուրին. «Հենց հիմա, առանց նախապատրաստվելու խաղացեք «ընդհանրապես» վայրենի»: Երաշխավո-

րում եմ, մեծամասնությունը կանի նույնը, ինչը որ դուք արեցիր ցուցադրման ժամանակ, որովհետև պատեղատ վարձվելը, մոնչալը, ատամների կրճատը, աչքեր ուրբելը վաղուց ի վեր մեր երեակալուծության մեջ ձուլված է վայրենի մարդու մասին ունեցած կեղծ պատկերացումներին:

Նույն կարգի «ընդհանրապես» հնարքներ կան ամեն մարդու մեջ՝ նաև խանդ, վայրույթ, հուզմունք, ուրախություն, վիատություն և այլ տրամադրություններ արտահայտելու համար: Եվ այդ եղանակները գործի են դրվում անկախ նրանից, թե ինչպես, որտեղ և ինչ հանգամանքներում է մարդն այդ վզացումներն ապրում: Այդպիսի «խաղը» կամ, ավելի ճիշտ, գերխաղը բնում պարզունակ է ծիծաղելիության աստիճան. իրականում գոյություն չունեցող վզացումների ուժը հաղորդելու համար ճշում են կուկորդ պատեղելու աստիճան, աղավաղելու չափ ընդգծում դիմախաղը, չափավանցնում շարժումներին ու գործողություններին արտահայտչությունը, թափահարում ձեռքերը, գլուխը սեղմում ափերի մեջ և այլն: Բոլոր այս խաղաձևերը կան նաև մեզ մոտ, բայց, բարեբախտաբար, շատ չեն: Դրա համար էլ վարձապանի չէ, որ մեկ ժամ աշխատելով դուք սպառեցիք դրանք: Միանգամից խաղալու այդ օրինակ հնարքները երևան են գալիս ինքնաբերաբար և շուտով ձանձրացնում են:

Ի լրիվ հակադրություն դրանց, դերի ներքին կյանքի հաղորդման ճշմարիտ գեղարվեստական հնարքները դժվար են, ստեղծվում են երկար ժամանակում, բայց երբեք չեն ձանձրացնում բնում: Դրանք ինքնաբերաբար նորոգվում և անընդհատ լրացվում, մշտապես հափշտակում են թե՛ իրեն՝ դերասանին, թե՛ հանդիսականներին: Ահա թե ինչու այն դերը, որ կառուցված է բնական խաղեղանակներով, աճում է, մինչդեռ գերխաղի և դիլետանտական սեթենթանքի վրա կառուցվածն անմիջապես անկենդան, մերկայական է դառնում:

Այս ամենը, այսպես կոչված, «համամարդկային կաղապարներ» են, որոնք, հաճոյակատար հիմարների պես, թշնամուց ավելի վտանգավոր են: Ձեր, ինչպես և ամեն մարդու մեջ առկա են այդ կաղապարները, և դուք բնում օգտվեցիք հենց դրանցից, չու նենարով արդեն սատրաստիները, արհեստի տեխնիկայով մշակվածները:

Ինչպես տեսնում եք, սեթենթանքը ևս, ինչպես և արհեստը, սկսվում է այնտեղ, ուր դադարում է վերապրումի արվեստը, սակայն արհեստը կազմակերպված կերպով հարմարված է վզացումը պարզ գերխաղով փոխարինելուն և օգտվում է արդեն մշակված կաղապարներից, մինչդեռ սեթենթանքն այդ ամենը չունի և անխտիր գործի է դնում առաջին իսկ պատահած «համամարդկային» կամ «ժառանգական» կաղապարները, որոնք հղկված ու նախապատրաստված չեն բնի համար:

Այն, ինչ պատահեց ձեզ հետ, հատկապես է ու ներելի սկսնակներին: Բայց սաղագայում գոչը եղեք: Դիլետանտական սեթենթանքից ու «համամարդկային կաղապարներից» ի վերջո ստեղծվում է ամենավատ արհեստը: Ուրեմն, թույլ չտաք, որ այն վարձապան:

Դրա համար, մի կողմից, համառորեն պայքարեք կաղապարների դեմ և միաժամանակ սովորեք դերը վերապրել ոչ միայն ներկայացման առան-

Հին պահերին, ինչպես եղավ «Օթելլոյի» ժամանակ, այլ մշտապես, քանի դեռ ներկայացնում եք կերպավորվող անձի կյանքը: Այդպես ինքներդ ձեզ կօգնեք խուսափել ներքինով խաղից և կհաղորդակցվեք վերապրումի արվեստին:

Արկադի Նիկոլանիչի խոսքերն ինձ վրա մեծ տպավորություն գործեցին: Լինում էին պահեր, երբ գալիս էի այն եզրակացության, որ պետք է հեռանամ դպրոցից:

Ահա թե ինչու այսօր, Տոբոլսկին դասի ժամանակ հանդիպելով, վերակեսցի իմ հարցաուփորձը: Ուզում էի նախորդ դասերին ասվածից ընդհանուր հետևություն անել: Ի վերջո եկա այն եզրակացության, որ իմ խաղը մեր գործում եղած ամենալավի, այսինքն՝ ոգևորության պահերի, և ամենավատթարի՝ սեթևեթարի խառնուրդ է:

- Դա դեռ ամենավատը չէ, - հանգստացնում էր ինձ Տոբոլսկը: - Այն, ինչ մյուսներն էին անում, ավելի վատ է: Ձեր սիրողականությունը բուժելի է, իսկ մյուսների սխալները գիտակցված սկզբունքներ են, որոնք ամենևին էլ միշտ չէ, որ հաջողվում է փոխել կամ արմատախիլ անել արտիստից:

- Իսկ դա ո՞րն է:
- Արվեստի շահագործումը:
- Ի՞նչ ասել է արվեստի շահագործում, - հարցրին աշակերտները:
- Թեկուզ այն, ինչը Վեյլամինովան էր անում:
- Ե՛ս, - անսպասելիությունից վեր թռավ Վեյլամինովան: - Ես ի՞նչ էի անում որ:

- Մեզ էիք ցուցադրում ձեր թաթիկները, տոտիկները և ամբողջապես ձեզ, փառք Աստծո, բեմից այդ ամենը կարող է ավելի լավ դիտվել, - պատասխանեց Արկադի Նիկոլանիչը:

- Ե՛ս Թաթիկնե՛րս, տոտիկնե՛րս, - տարակուսում էր մեր խեղճ գեղեցկուհին:

- Այ՛ն, հենց այդպես՝ տոտիկներն ու թաթիկները:
- Սուկալի՛ է, անա՛վո՛ր, տարօրինա՛կ, - կրկնում էր Վեյլամինովան: - Անողը ես եմ ու ինքս էլ ոչինչ չգիտեմ:

- Միշտ էլ այդպես է, երբ սովորությունները խորն են ներթափանցում մարդու մեջ:

- Էլ ինչո՛ւ էիք ինձ այդքան գովում:
- Որովհետև դուք սիրուն տոտիկներ ու թաթիկներ ունեք:
- Իսկ ի՞նչն էր վատ:
- Վատն այն էր, որ դուք ոչ թե Գատերինայի դերն էիք խաղում, այլ սեթևեթում էիք հանդիսատեսի հետ: Չէ՛ որ Շեքսպիրը «Աստան կնոջ սանձահարումը» նրա համար չի գրել, որ աշակերտուհի Վեյլամինովան բեմից իր տոտիկը ցույց տա հանդիսականներին ու սեթևեթի իր երկրպագուներին հետ: Շեքսպիրն այլ նպատակ է ունեցել, որը ձեզ համար մնաց խորթ, իսկ մեզ՝ անհայտ:

Ցավոք, մեր արվեստը շատ հաճախ շահագործվում է իր կոչմանը

միանգամայն խորթ նպատակներով: Դուք՝ ձեր սիրունությունը ցուցադրելու, մյուսները՝ ճանաչում, առերևույթ հաջողություն կամ դիրք ձեռք բերելու համար: Մեր գործում դրանք սովորական երևույթներ են, որոնցից ես շտապում եմ ձեզ ետ պահել: Լավ հիշեք այն, ինչը հիմա կասեմ ձեզ, թատրոնն իր հրապարակայնության ու ներկայացման ցուցադրական բնույթի շնորհիվ երկապրի վե՛նք է դառնում: Մի կողմից նա հատարակական կարևոր առաքելություն է կատարում, մյուս կողմից՝ խրախուսում նրանց, ովքեր ուզում են շահագործել մեր արվեստն ու հռչակ, կարիերա ստեղծել: Այդ մարդիկ օգտվում են ոմանց անգիտությունից, մյուսների խեղաթյուրված ճաշակից, նրանք դիմում են հովանավորության, մեքենայությունների և այլ՝ ստեղծագործության հետ կապ չունեցող միջոցների: Շահագործողները արվեստի երդվյալ թշնամիներ են: Նրանց դեմ պետք է ամենավճճական պայքար մղել, իսկ եթե չի հաջողվում՝ վոնդել բեմից: Դրա համար էլ, - կրկին Վեյլամինովային դիմեց նա, - մեկընդմիջտ որոշեք՝ եկել եք արվեստին ծառայելու՞ և նրան գոհարելություններ անելու՞, թե՛ ձեր անձնական նպատակների համար այն շահագործելու:

Սակայն, - բոլորին դիմելով՝ շարունակեց Տոբոլսկը, - արվեստը կարգերի բաժանել կարելի է միայն տեսականորեն: Իսկ իրականությունն ու գործնական կյանքը խորագրերի հետ հաշվի չեն նստում: Նրանք խառնում են բոլոր ուղղությունները: Իսկապես, մենք հաճախ ենք ականատես լինում, թե ինչպես են մեծ արտիստները, մարդկային թուլության պատճառով, իջնում մինչև արհեստավորի մակարդակը, իսկ արհեստավորները երբեմն բարձրանում մինչև ճշմարիտ արվեստը:

Նույնն է տեղի ունենում նաև յուրաքանչյուր ներկայացման մեջ, յուրաքանչյուր դեր կատարելիս: Ճշմարիտ վերապրումի կողքին հանդիպում են ցուցադրումի, արհեստավորական սեթևեթարի ու շահագործման պահեր: Առավել ևս անհրաժեշտ է, որ արտիստներն իմանան իրենց արվեստի սահմանները, առավել ևս կարևոր է՝ արհեստավորները գիտակցեն այն սահմանագիծը, որից այն կողմ սկսվում է ճշմարիտ արվեստը:

Այսպիսով, մեր գործում կա երկու հիմնական ուղղություն՝ *վերապրումի արվեստ* ու *ցուցադրումի արվեստ*: Ընդհանուր ֆոնը, որի վրա դրանք փայլում են, բեմական լավ կամ վատ արհեստն է: Գետք է նաև նշել, որ ներքին վերելքի պահերին, տաղտկալի կաղապարի ու գերխաղի միջից կարող են պոթթվել նաև ճշմարիտ արվեստի բռնկումներ:

Անհրաժեշտ է նաև արվեստը պահպանել շահագործումից, քանի որ այդ շարիքն աննկատելիորեն է ներթափանցում:

Ինչ վերաբերում է դիլետանտիզմին, ապա այն հավասարապես թե՛ օգտակար է և թե՛ վտանգավոր՝ նայած որ ուղղությունն է ընտրում:

- Իսկ ինչպե՛ս խուսափենք մեզ սպառնացող բոլոր վտանգներից, - շարունակեցի հարցաուփորձել:

- Կա միայն մեկ միջոց, ինչպես արդեն ասել եմ՝ մշտապես կատարել մեր արվեստի հիմնական նպատակը, որը հանգում է *դերի ու պիեսի «մարդկային ոգու կյանքի» ստեղծմանն ու այդ կյանքի գեղարվեստական մարմնավորմանը՝ բեմական գեղեցիկ ձևի մեջ*: Այս բառերում է թաքնված ճշմարիտ արտիստի իդեալը:

Տոբյովի քայաւորութիւններին պարզորոշ հասկացաւ, որ մեզ համար բնումը երույթ ու նենալը շատ վաղ էր, և որ ցուցադրական ներկայացումն աշակերտներին ավելի շուտ վնաս, քան օգուտ բերեց:

- Տուցադրական ներկայացումը ձեզ օգուտ բերեց, - առարկեց Արկադի Նիկոլաւիչը, երբ այս միտքը հայտնեցի նրան: - Ներկայացումը ձեզ ցույց տվեց, թե ինչը բնումը չի կարելի անել, թե ինչից պիտի ապագայում ջանար ամեն կերպ խուսափել:

Ջրույցի վերջում, հրաժեշտ տալով, Տոբյովը հայտարարեց, որ վաղվանից մենք կսկսենք այն պարապմունքները, որոնց նպատակը մեր ձայնի, մարմնի վարգայումն է, այսինքն՝ երգի, առոգանութիւն, մարմնամարզութիւն, օրիօմի, պարի, տեսերամարտի, ակրոբատիկայի դասերը: Այդ դասերը կլինեն ամեն օր, քանի որ մարդու մարմնի մկանների վարգայումը հետևողական, համատու երկարատև վարժար է պահանջում¹⁴:

III. ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ: «ԵԹԵ ԻՐՈՔ».

«ԱՌՈՋԱԴՐՎՈՂ ԳԱՏՎԱՍՆՔՆԵՐ»

Այսօր մենք հաճաքվեցինք դպրոցի թատրոնի փոքր, սակայն լավ սարքավորված շէնքում:

Արկադի Նիկոլաւիչը ներս մտավ, բոլորին ուշադիր վննեց ու ասաց.

- Մալոլետկովա, բեն գնացեք:

Աննկարագրելի է այն սարսափը, որ պատեց խեղճ աղջկան: Նա խառնվեց իրար, ընդ որում, ոտքերը այս ու այն կողմ գնացին սայթաքուն մանրահատակի վրա՝ նորածին սենտոնրի պես: Ի վերջո Մալոլետկովային բռնեցին ու մտոնցրին մանկան պես քրքջացող Տոբյովի: Աղջիկը դեմքը ձևօրորով ծածկել ու կրկնում էր շուտասելուկի պես.

- Միրելին նրա, աղավնյակներս, չն՛մ կարող: Հարագատներս, վախենում եմ, վախենում եմ:

- Հանգստացեք ու սկսեք խաղալ: Ահա թե որն է մեր պիեսի բովանդակութիւնը,- խստու էր Տոբյովը՝ այլևս ուշադրութիւն չդարձնելով նրա շփոթմունքին: - Վարագույրը բացվում է, և դուք նստած եք բնում: Մենակ նստած եք, նստած և այդպես էլ մնում եք նստած... Վերջապես վարագույրը փակվում է: Եվ՝ վերջ: Սրանից էլ հեշտ բա՛ն: Ճիշտ չէ՛:

Մալոլետկովան չէր պատասխանում: Այնժամ Տոբյովը նրան թնայնուկ պրեց ու լուռ տարավ բեմ: Աշակերտները հոհոհում էին:

Արկադի Նիկոլաւիչը արագ շուտ եկավ:

- Բարեկամներս,- ասաց նա,- դուք դատարանում եք: Իսկ Մալոլետկովան ասարում է իր արտիստական կյանքի շուտ կարևոր պահը: Պետք է իմանալ, թե երբ ու ինչի վրա կարելի է ծիծաղել:

Մալոլետկովան և Տոբյովը բեմ նշան: Այժմ բոլորս, լուռ նստած, սպա-

տում էինք: Հանդիսավոր տրամադրություն տիրեց, ինչպես լինում է ներկայացումից առաջ:

Վերջապես վարագույրը դանդաղ բացվեց: Մեջտեղում, ուղղակի բեմառաջում նստած էր Մալուխևովան: Հանդիսատեսին տեսնելու ահից նա դեմքն առաջվա պես ծածկել էր ձեռքերով: Տիրող լուրջությունը ստիպում էր ինչ-որ արտակարգ բան սպասել բեմում գտնվող աղջկանից: Դադարը պարտավորեցնում էր:

Հավանաբար Մալուխևովան վզաց դա ու հասկացավ, որ անհրաժեշտ է ինչ-որ բան անել: Նա պզուռությամբ դեմքից հեռացրեց մի ձեռքը, հետո՝ մյուսը, սակայն միաժամանակ գլուխն այնքան իջեցրեց, որ մենք միայն նրա վերին մասն էինք տեսնում ու հերքաժամը: Վրա հասավ մի նոր, հոգեմաշ դադար:

Վերջապես, գգալով համընդհանուր սպասողական տրամադրությունը, նա հայացք ձգեց դեպի դաշիճ, բայց իսկույն էլ երեսն այնպես շրջեց, առես կուրացավ վառ լույսից: Նա սկսեց կարգի բերել իրեն, տեղից տեղ նստել, անհեթեթե կեցվածքներ ընդունել, ետ ընկնել աթոռի թիկնակին, թերվել այս ու այն կողմ, փութաջանորեն ձիգ տալ վզետի կարճ փեշը, ինչ-որ բան գննել հատակին:

Վերջիվերջ Արկադի Նիկոլաևիչը նրան խղճաց, նշան արեց, և վարագույրը փակվեց:

Ես արագ մտնեցա Տոբյուվին ու խնդրեցի նույն վարձույթունն անել նաև ինձ հետ:

Ինձ նստեցրին բեմի մեջտեղում:

Սուտ չափեմ՝ ես չէի վախենում: Չէ՛ որ դա ներկայացում չէր: Այդուհանդերձ, երկակի կացություն, պահանջների անհամատեղելիություն պատճառով ես ինձ լավ չէի պզու՛մ՝ թատերային պայմաններն ինձ իցույց էին հանում, իսկ մարդկային վզայությունները, որ ես որոնում էի բեմում, մեկնություն էին պահանջում: Ներքուստ ինչ-որ մեկն ուզում էր, որ ես վարձացնեի հանդիսականներին, իսկ մեկ ուրիշն էլ կարգադրում էր ուշադրություն չդարձնել նրանց վրա: Թեպետ ե՛ր ոտքերս, ե՛ր ձեռքերս, ե՛ր գլուխս, ե՛ր մարմինս ենթարկվում էին ինձ, սակայն, միևնույն ժամանակ, երկտակ ինձ, իրենցից ինչ-որ փոքրիկ գուճարվելիք էին ավելացնում, ինչ-որ ավելորդ նշանակալի մի բան: Չեղբոյ կամ ոտքդ պարզ ու հասարակ ես դնում, իսկ նա բնայտա դիրք է ընդունում, օյին սարքում: Ի վերջո՛ ստացվում է շինծու կեցվածք, ինչպես լուսանկարում:

Տարօրինակ բան: Ես միայն մեկ անգամ եմ ելույթ ունեցել բեմում, իսկ մնացած ժամանակը լրիվ ապրել եմ բնական մարդկային կյանքով, բայց ինձ համար անհամեմատ ավելի հեշտ է բեմում նստել ոչ թե մարդավարի, այլ դերասանավարի՝ անբնական: Բեմի թատերական տուտն ինձ ավելի մոտ է, քան բնական ճշմարիտը: Ասում են, դեմքս հիմար, մեղավոր ու ներումն հայցող արտահայտություն ունեք: Ես չգիտեի ինչ անեմ և ուր նայեմ: Իսկ Տոբյուվը չէր վիջում ու շարունակում էր տանջել:

Ինձնից հետո նույն վարձույթունն արեցին Պան մյուս աշակերտները: - Հիմա առաջ գնանք,- հայտարարեց Արկադի Նիկոլաևիչը: - Գա ժամա-

նակ, և մենք դեռ կանդադառանք այս վարձույթուններին և բեմում նստել կսովորենք:

- Հենց միայն նստե՛լ,- տարակուսում էին աշակերտները: - Բայց այն նստել էինք...

- Ոչ,- հաստատորեն հայտարարեց Արկադի Նիկոլաևիչը,- դուք հենց այնպես, պարզ ու հասարակ չէիք նստած:

- Իսկ ինչպե՛ս պիտի նստե՛ինք:

Պատասխանի փոխարեն Տոբյուվը արագ վեր կացավ ու գործնական բայ-լիքով գնաց բեմ: Այնտեղ ծանր նստեց բազկաթոռին, առես իր տանը լինեք:

Նա ոչ միայն ոչինչ չէր անում, այլև չէր էլ ջանում որևէ բան անել, և, այնուամենայնիվ, այդ պարզ ու հասարակ նստելը գրավում, ձգում էր մեր ուշադրությունը: Մենք ուզում էինք նայել ու համկանալ, թե ինչ էր կատարվում նրա ներաշխարհում. նա ժխտում էր՝ մենք նույնպես, նա մտածում էր՝ մենք ուզում էինք հասկանալ, թե ինչի մասին, նա հալցաքքն ուղղում էր ինչ-որ բանի՝ մենք պիտի իմանայինք, թե ինչն է գրավել նրա ուշադրությունը:

Կանքում թեղ չի հետաքրքրի Տոբյուվի այդպես նստելը: Բայց երբ դա բեմում է կատարվում, չգիտես ինչու, բացառիկ ուշադրությամբ դիտում և նույնիսկ որոշ բազկանություն ես ստանում նման հանդիսանքից: Այդպես չէր, երբ աշակերտներն էին բեմում՝ նրանց դիտելու ցանկություն չէր առաջանում և հետաքրքրի չէր իմանալ թե՛ ինչ է կատարվում նրանց հոգում: Մեղ ծիծաղ էին պատճառում նրանց անօգնականությունն ու դուր գալու ցանկությունը, մինչդեռ Տոբյուվը մեզ վրա ոչ մի ուշադրություն չէր դարձնում, բայց մենք ինքներս էինք ձգտում դեպի նա: Ո՛րն է գաղտնիքը: Արկադի Նիկոլաևիչը բացատրեց:

- Այն ամենը, ինչ տեղի է ունենում բեմադրության, պետք է արվի հանուն ինչ-որ բանի: Նստելը նույնպես պետք է լինի ինչ-որ բանի համար, այլ ոչ թե հենց այնպես՝ հանուն հանդիսատեսներին երևալու: Բայց դա հեշտ բան չէ, և հարկ է դա ես տվորել:

- Իսկ դուք հիմա ինչի՛ համար էիք նստել,- քննում էր նրան Վյուկոնովը:

- Որպեսզի հանգստանամ ձեզնից և հենց նոր թատրոնում անցկացրած փորձից:

- Հիմա մտեցեք ինձ և եկեք մի նոր պիես խաղանք,- ասաց նա Մալուխևովային: - Ես էլ կխաղամ ձեզ հետ:

- Դո՛ւր,- բացականչեց աղջիկն ու անմիջապես բեմ վազեց:

Նրան նորից նստեցրին բեմի կենտրոնի բազկաթոռին, և նա նորից սկսեց փութաջանորեն իրեն կարգի բերել: Տոբյուվը նրա կողքին կանգնած և կենտրոնացած ինչ-որ գրառում էր սրնում իր ծոցատետրում: Այդ ընթացքում Մալուխևովան աստիճանաբար հանդարտվեց և ի վերջո անշարժացավ՝ աչքերը ուշադիր Տոբյուվին հասած: Վախենում էր խանգարել նրան ու համբերությամբ սպասում էր ուսույցի հաջորդ ցուցումներին: Կեցվածքը դարձավ բնական: Բեմն ընդգծում էր նրա դերասանական լավ տվյալները, և ես սկսեցի վճայվել նրանով:

Այսպես անցավ բավական ժամանակ: Հետո վարագույրը փակվեց:
- Ինչպե՞ս էիք ձեզ պզու՞մ,- հարցրեց նրան Տոբյովը, երբ երկուսով վե-
րադարձան հանդիսարան:

- Ե՛ս,- տարակուսեց նա,- Իսկ մի՞թե մենք խաղում էիք:

- Իհարկե:

- Ես էլ կարծում էի, թե պարզապես նստել սպասում եմ, մինչև դուք
ծոցատետրում գտնեք ու ասեք, թե ինչ պիտի անեմ: Ես ախր ոչինչ էլ չէի
խաղում:

- Հենց լավն էլ դա էր, որ դուք նստել էիք ինչ-որ բանի համար և ոչինչ
չէիք խաղում,- կառչեց Տոբյովը նրա խոսքից,- Ձեր կարծիքով,- դիմեց նա
բոլորին,- ի՞նչն է ավելի լավ՝ բնմում նստելն ու տոտիկներ ցուցադրե՞լը,
ինչպես Վեյլամինովան էր անում, կամ ինքն իրեն ցուցադրե՞լը, ինչպես
Գովորկովը, թե՛ նստելն ու ինչ-որ, թե՛կուզ որե՛է աննշան բան անելը: Փույթ
չէ, եթե դա պակաս հետաքրքիր լինի, բայց այդպես է բնմում կյանք ստեղծ-
վում, մինչդեռ այս կամ այն ինքնացուցադրումը մեզ պարզապես հաճում է
արվեստի ոլորտից:

*Բնմում պետք է գործել: Գործողություն, ակտիվություն՝ ահա
թե ինչին է խաբսխված դրամատիկական արվեստը, դերասանի
արվեստը:* Ինքնին «դրամա» բառը հին հույարեն նշանակում է «կատար-
վող» գործողություն: Լատիներենում սրան համապատասխանում է actio
բառը, ճիշտ այն բառը, որի act արմատն անցել է նաև օուսերեն
"активность", "актер", "акт" բառերին: Այսպիսով, դրաման բնմում մեր
աչքի առաջ կատարվող գործողությունն է, իսկ բնմ էլյած դերասանը դառ-
նում է գործողություն կատարողը:

- Ներեցեք, խնդրեմ,- անսպասելիորեն խոսեց Գովորկովը,- Դուք հաճե-
ցիք ասել, որ բնմում պետք է գործել: Սակայն թույլ տվեք հարցնել, այդ
ինչո՞ւ է բավարարու՞մ ձեր նստելը գործողություն համարվում: Իմ կար-
ծիքով՝ լիակատար ու բացարձակ անգործություն էր:

- Չգիտեմ, գործո՞ւմ էր Արկադի Նիկոլայեիչը, թե՛ չէր գործում,- հուզված
ասացի նա,- բայց նրա «անգործությունը» շատ ավելի հետաքրքիր էր, քան
ձեր «գործողությունը»:

- Բնմում նստած անձնավորության անշարժությունը դեռ չի նշանա-
կում, թե նա անգործ է,- բացատրեց Արկադի Նիկոլայեիչը,- Կարելի է ան-
շարժ մնալ և, այնուամենայնիվ, ճշմարիտ գործել, միայն ոչ թե արտա-
բուստ՝ ֆիզիկապես, այլ ներքուստ՝ հոգեպես: Ավելին: Հաճախ ֆիզիկական
անշարժությունը հետևանք է ներքին լարված գործողության, որը հատ-
կապես կարևոր է ու հետաքրքիր ստեղծագործության համար: Արվեստի
արժեքը որոշվում է նրա հոգևոր բովանդակությամբ: Ուստի ես մի փոքր
կփռեմ իմ բանաձևն ու կասեմ այսպես. *բնմում պետք է գործել՝ ներք-
նապես ու արտաքինապես:*

Սրանով է իրագործվում մեր արվեստի կարևոր հիմունքներից մեկը՝
թատերական ստեղծագործության և արվեստի ակտիվությունն ու գործո-
ղությունը:

- Եկեք նոր պինս խաղա՞նք,- դիմեց Տոբյովը Մալուխովային:

- Մի՞նչ նրա բովանդակու՞թյունը. ձեր մայրը կրկվել է աշխատանքից, հե-
տևապես նաև աշխատավարձից, նա մինչև իսկ վաճառելու բան չունի, որ-
պեսզի մուծի ուսման վարձը, և դուք այդ պատճառով վաղը կվտարվեք
թատերական դպրոցից: Սակայն ձեզ օգնության է հասնում ձեր ընկերու-
հին, որը փող չունենալով բերում է իր միակ արժեքավոր իրը՝ թանկագին
քարերով գնդասեղը: Մտերմուհու արհիվ արարքը խորապես հուզում է
ձեզ: Բայց ինչպե՞ս կարող եք ընդունել նման գոհաբերությունը: Դուք
ընդդիմանում եք ու ամեն կերպ հրաժարվում: Այնժամ ձեր ընկերուհին
գնդասեղը խրում է պատուհանի վարագույրին ու միջանցք դուրս գալիս:
Դուք հետևում եք նրան: Այնտեղ համոզվելու, հրաժարման, արտատրյեն-
րի, երախտագիտության բավական երկար մի տեսարան է տեղի ունե-
նում: Վերջապես գոհաբերությունն ընդունված է, ձեր ընկերուհին գնում
է, իսկ դուք գնդասեղը վերցնելու համար սենյակ եք վերադառնում: Բայց...
որտե՞ղ է այն: Մի՞թե մեկնումեկը մտել ու վերցրել է: Բազմաթիվ կենվոր-
ներ ունեցող բնակարանում դա հնարավոր բան է: Սկսվում է մալրապանի,
նյարդային որոնումը:

Բնմ գնացեք: Ես գնդասեղ կխրեմ վարագույրին, իսկ դուք կփնտրեք
այն վարագույրի ծալքերից մեկում:

Մալուխովան գնաց կուլիսներ: Իսկ Տոբյովը, որը միտք էլ չուներ գնդա-
սեղը վարագույրին խրելու, մեկ րոպե անց կարգադրեց նրան բնմ դուրս
գալ: Աղջիկն այնպես դուրս վազեց բնմ, կարծես կուլիսներից մեկը դուրս
հրեց նրան, հասավ պորտալին, անմիջապես ետ նետվեց, ձեռքերով բռնեց
գլուխն ու սկսեց սուկումից ջղաձգվել... Հետո տուրայ հակառակ կողմը,
կառչեց վարագույրից ու սկսեց մոլեգնաբար թափահարել, ապա գլուխը
թաքրեց մեջը:

Այսպիսով գնդասեղի որոնումն էր ներկայացնում: Չգտնելով, նա նո-
րից նետվեց դեպի կուլիսները՝ ջղաձգորեն ձեռքերը սեղմելով կրծքին,
ինչն ակներևաբար դրու՞թյան ոլորեզականությունն էր արտահայտելու:

Մենք՝ պարտերում նստածներս, հավիվ էինք մեր ծիծաղը գալում:

Շուտով Մալուխովան բնմից պարտեր թռավ հաղթողի տեսքով: Աչքե-
րը փայլում էին, այտերը շառագունել էին:

- Ինչպե՞ս էիք ձեզ պզու՞մ,- հարցրեց Տոբյովը:

- Մրեկինե՞րս: Այնքա՞ն լավ: Չգիտեմ, թե որքան լավ... Չեմ կարող, չեմ
կարող այլև: Ես այնքա՞ն երջանիկ եմ,- մերթ նստելով, մերթ տեղից ցատ-
կելով ու գլուխն ափերի մեջ առնելով, բացականչում էր Մալուխովան:-
Ես այնպե՞ս էի պզու՞մ, այնպե՞ս էի պզու՞մ:

- Ավելի լավ,- հավանություն տվեց Տոբյովը,- Իսկ գնդասեղն ո՞ւր է:

- Ահ, իսկապե՞ս: Մոռացել էի...

- Տարօրինակ է,- ասաց Տոբյովը,- Դուք այնպես էիք փնտրում և... մո-
ռացաք:

Մենք չէինք հասցրել աչք թարթել, իսկ Մալուխովան նորից հայտնվեց
բնմում և սկսեց պնտել վարագույրի ծալքերը:

- Միայն թե իմացեք,- հիշեցրեց նրան Տոբյովը,- եթե գնդասեղը գտնվի՝ փրկված եք և կարող եք շարունակել դպրոց հաճախել, եթե ոչ՝ վերջ, ձեզ դպրոցից կհեռացնեն:

Մալոլետկովայի դեմքը միանգամից լրջացավ: Անթաթի հայացքը գամեց վարագույրին և սկսեց ուշադիր, հաշտդաբար ստուգել բոլոր ծալքերը:

Այս անգամ որոնումը կատարվում էր այլ, անհամեմատ դանդաղ տեմպով, ու բոլորը հարձակում էին, որ Մալոլետկովան ժամանակը գուր չի կորցնում, որ նա անկեղծորեն հուզված է ու մտաեղբ:

- Ձանկագիններն րա: Ախր ո՛ր է: Կորել է...- կիսաձայն կրկնում էր նա: Չկա՞,- հուսակտուր ու շվարած բացականչեց նա, երբ վարագույրի բոլոր ծալքերն արդեն ստուգված էին:

Նրա դեմքը տազանալ էր արտահայտում: Բարացել-կանգնել էր՝ աչքերը մի կետի հառած: Մենք շունչներս պահած նրան էինք հետևում:

- Տղամորի՛չ է,- կիսաձայն առայ Տոբյովն ի վան Պլատոնովիչին:

- Իսկ այժմ, երկրորդ անգամ որոնելիս ինչպե՛ս էիք ձեզ պզու՞մ,- հարցրեց նա Մալոլետկովային:

- Ինչպես էի պզու՞մ,- ծուլորեն կրկնեց նա: Չգիտեմ, փնտրում էի,- մի պահ մտածելուց հետո պատասխանեց նա:

- Ճիշտ է, այ հիմա դուք փնտրում էիք: Իսկ առաջին անգամ ի՞նչ էիք անում:

- Օ՛... Առաջին անգամ: Ես հուզված էի, ահավոր ապրումների մեջ էի: Չեմ կարող: Չեմ կարող...- հիացմունքով ու հպարտությամբ վերհիշում էր նա՝ ավելի ոգևորվելով ու շառագունելով:

- Իսկ այդ երկու բնական կացություններից ո՛րն էր ձեզ համար ավելի հաճելի: Ա՛յն, երբ այս ու այն կողմ էիք նետվում ու վարագույրի ծալքերը քրքրում, թե՛ հիմա, երբ գնում էիք ավելի հանգիստ:

- Դե, իհարկե, երբ առաջին անգամ էի գնդասեղը փնտրում:

- Ոչ, մի փորձեք մեզ համոզել, որ առաջին անգամ դուք գնդասեղ էիք փնտրում,- առայ Տոբյովը: Դուք գնդասեղի մասին չէիք էլ մտածում, այլ միայն ուզում էիք տատազել՝ հաճուն տառապանքի: Իսկ այ, երկրորդ անգամ իսկապես փնտրում էիք: Մենք բոլորս պարզ տեսնում, հասկանում, հավատում էինք, որ ձեր տարակուսանքն ու շվարածությունը հիմնավորված էին: Այդ պատճառով էլ ձեր առաջին որոնումը ոչ մի բանի պետք չէր, դա սովորական դերասանական սեթենթանք էր: Մինչդեռ երկրորդը շատ լավն էր:

Նման դատավճիռը ապշեցրեց Մալոլետկովային:

- Բեմին պետք չէ անիմաստ վազվածությունը,- շարունակեց Տոբյովը: Այնտեղ չի կարելի ոչ վազել՝ վազելու համար, ոչ էլ տառապել՝ ի սեր տառապելու: Բեմահարթակի վրա չպետք է գործել «ընդհանրապես», հաճուն հենց գործողության, այնտեղ պետք է գործել պատճառաբանված, նպատակային ու արդյունավետ:

- Եվ ճշմարիտ,- ավելացրի ես իմ կողմից:
- Ճշմարիտ գործողությունն էլ հենց պատճառաբանված ու նպատակա-

յին գործողությունն է,- նկատեց Տոբյովը: Ուրեմն այսպես,- շարունակեց նա,- բանի որ բեմում պետք է ճշմարտացի գործել, ուրեմն բոլորը բեմ գնացեք ու... գործեք:

Մենք բեմ ելանք, բայց երկար ժամանակ չգիտեմք՝ ինչ անենք:
Բեմում պետք է գործես այնպես, որ տպավորություն թողնես, այնինչ ես այդպիսի հետաքրքիր, հանդիսականի ուշադրությանն արժանի գործողություն գտնել չէի կարողանում, ուստի սկսեցի կրկնել Օթելլոն, բայց շուտով հասկացա, որ սեթենթում ե՛մ, ինչպես ցուցադրական ներկայացան ժամանակ, և խաղս ընդհատեցի:

Պուշկինը ներկայացնում էր գեներալի, ապա՝ գյուղացու: Շուտովը համլետյան կեցվածքով նստեց աթոռին և չգիտեմ՝ վիշտ էր ցուցադրում, թե հիասթափություն: Վեյլամիտովան ծեփծեփում էր, իսկ Գովորկովը նրան սեր էր բացատրում՝ ավանդական ձևով, ինչպես աշխարհի բոլոր բեմերում է արվում:

Երբ հայտնու ընկավ բեմի հեռավոր անկյունը, որտեղ Ումնովիխն ու Դիմկովան էին ծվարել, քիչ էր մնում ճշայի՝ տեսնելով նրանց գունատ, սառած աչքերով դեմքերն ու փայտացած մարմինները: Պարզվեց, որ նրանք խաղում էին «բարուրների տեսարանը» Իբսենի «Բառնդից»¹⁵:

- Հիմա պարզաբանենք այն ամենը, ինչն այժմ ցույց տվիք,- առայ Տոբյովը: Սգան ձեզնից,- Նրկադի Նիկոլաևիչը դարձավ ինձ,- նաև ձեզնից ու ձեզնից,- ցույց տվեց նա Մալոլետկովային ու Շուտովին: Բոլորը նստեց աթոռներին, որ կարողանամ ձեզ լավ տեսնել, և սկսեք պզու՛տույնը, ինչ հենց նոր ցուցադրում էիք, դուք՝ խանդ, դուք՝ տառապանք, իսկ դուք՝ թախիծ:

Մենք նստեցինք ու ջանացինք մեր մեջ արթնացնել հիշատակված պայտմները, բայց ոչինչ չէր ստացվում: Բեմում շարժվելիս ու վայրենի ներկայացնելիս ես չէի նկատում իմ գործողությունների անհեթեթությունը՝ ներքին լիակատար դատարկությամբ հանդերձ: Բայց երբ ինձ տեղս նստեցրին, և ես մնացի առանց արտաքին սեթենթանքի, խնդրի անիմաստությունն ու անիրագործելիությունը ինձ համար ակներև դարձան:

- Ի՞նչ եք կարծում,- հարցրեց Տոբյովը,- կարելի՞ է աթոռին նստել ու առանց որևէ պատճառի խանդել, հուզվել կամ տխրել: Հնարավոր՞ է, որ ինքը թեզ այդպիսի «ստեղծագործական գործողություն» պատվիրես: Նոր դուք փորձեցիք դա անել, բայց ոչինչ չստացվեց, պզայմուները շարժանցավ, այդ պատճառով էլ սոխված եղաք ձնացնել, ձեր դեմքի վրա գոյություն չունեցող ապրումներ ցուցադրել: Անկարելի է, որ թեզանից պզայմուները քամես, չի կարելի խանդել, սիրել, տանջվել հաճուն սոսկ խանդի, սիրո, տառապանքի: Չպզայմուներ լրա բռնանալ չի կարելի, բանի որ դա վերջանում է ամենանողկալի դերասանական գերխաղով: Դրա համար էլ գործողություն ընտրելիս հանգիստ թողեք պզայմուները: Այն կհայտնվի ինքնաբերաբար, նախորդող ինչ-որ բանից, որը խանդ, սեր, տառապանք է հարուցել: Ահա հենց այդ նախընթացի մասին է, որ պետք է լրջորեն մտածեք, և դա է, որ պիտի ջանադրաբար ձեր շուրջն ստեղծեք: Իսկ արդյունքի մասին մի՛ անհանգստացեք: Նավանովի, Մալոլետկովայի ու Շուտովի կրքե-

րի գերխաղը, Պուշինի ու Վլուկոնովի գերխաղով ստեղծված կերպարահարթը, Վեներովսկու ու Գոմոլոբովի մեխանիկան՝ այս ամենը մեր գործունե շատ տարածված սխալներ են: Այս սխալներով են մեղադրում բոլոր նրանք, ովքեր սովոր են բնմում ցուցադրել, դերասանավարի ձևնալ, սխեմերի: Մինչդեռ ճշմարիտ արտիստը պետք է ոչ թե նմանակի կրքերի արտաբերի դրսևորումները, ոչ թե արտաբերուտ պատճենի կերպարները, ոչ թե ըստ դերասանական արարողակարգի մեքենայորեն ձևանա ու ձևայնի, այլ գործի ստույգ, ճշմարիտ ու մարդկայնորեն: Չի կարելի կրքեր ու կերպարներ խաղալ: այլ պետք է մնալ կերպարի մեջ և գործել կրքերի ազդեցությամբ:

- Իսկ ինչպե՞ս գործենք մի բանի աթոռներով դատարկ բեմահարթակում,- աշխարհայան աշակերտները:
- Այ, Աստված վրա, ազնիվ խոսք, եթե մենք խաղ այնք դեկորների մեջ, այստեղ լինեին կահույք, բուխարիկ, մոխրամաններ ու էլի ինչ-ինչ բաներ... Այ թե խաղ կլիներ, հա՛... - վստահեցրեց Վլուկոնովը:
- Լավ,- ասաց Արկադի Նիկոլանիչն ու դուրս եկավ դասարանից:

Այսօր պարավունքները նշանակված էին բնմում, բայց պարզվեց, որ դահլիճի գլխավոր մուտքը փակ էր: Այդուհանդերձ, ասիմանված ժամին բացեցին մյուս դուռը, որն ուղիղ բեմ էր տանում: Մտնելով ներս, բոլորս տարակուսած հայտնվեցինք նախասենյակում: Գրան կից հարմարավետ կահավորված հյուրասենյակն էր: Սա ուներ երկու դուռ. մեկը տանում էր ոչ ընդարձակ ճաշասենյակն ու ննջարան, իսկ մյուսով կարող էինք անցնել միջանցք, որից դեպի ձախ գտնվում էր վառ լուսավորված դահլիճը: Այս ամբողջ բնակարանը «կառուցվել» էր մասամբ կտորեղենով, մասամբ տարբեր թատերական տաղավարների միջնորմներից: Կահույքն ու բուտաֆորիան ևս վերցվել էին խաղացանկի ներկայացումներից: Վարագույրը փակ էր ու կահույքով պատասպարված, այդ պատճառով էլ դժվար էր կողմնորոշվել, թե որտեղ են բեմերն ու պորտալը:

- Սհա ձեզ մի ամբողջական բնակարան, ուր կարելի է ոչ միայն գործել, այլև ապրել,- հայտարարեց Արկադի Նիկոլանիչը:
- Բեմահարթակի պատկերասրահից ձեռքավորված՝ մենք մեզ պայտիք ինչպես տանք, կյանքում: Սկսեցինք տնտղել սենյակները, հետո յուրաքանչյուրն իր համար մի նարմարավետ անկյուն, հաճելի ընկերակցություն գտավ և խոսք ու վրույթի բռնվեց: Տորցովը հիշեցրեց մեզ, որ մենք այստեղ ենք հավաքվել ոչ թե խոսակցության, այլ դպրոցական պարավունքի համար:
- Իսկ ի՞նչ պիտի անենք,- հարցրինք մենք:
- Նույնը, ինչ-որ անցյալ դասին,- բացատրեց Արկադի Նիկոլանիչը: Պետք է ճշմարիտ, հիմնավորված ու նպատակային գործել:
- Սակայն մենք շարունակում էինք անշարժ կանգնած մնալ:
- Չգիտեմ, իսկպե՞ս... ախր ինչպե՞ս... Հանկարծ, ոչ դեռ-ոչ դեռ՝ պիտի նպատակային գործենք,- ձայնեց Շուտովը:
- Եթե ձեզ հարմար չէ դեպի-դեպի գործելը, ապա գործեք հանուն ինչ-

որ բանի: Մի՞թե նույնիսկ այս կենսական պայմաններում դուք չեք կարող պատճառաբանել ձեր արտաբերի գործողությունները: Այ, օրինակ, Վլուկոնով, եթե ձեզ խնդրեմ գնալ ու այն դուռը փակել, կմերժե՞ք:

- Դուռը փակե՛մ: Հաճույքով,- ըստ էր սովորության ծեծեցուն պատասխանեց նա:
- Այլ չթարթած, տեսանք, որ նա արդեն դուռը շրխկացնելով փակել ու իր տեղն էլ վերադարձել:
- Դա դուռը փակել չէր,- նկատեց Տորցովը: Դա դուռը շրխկացնել էր, րոպեով, «վազն անցնեն» քեզին: «Դուռը փակել» ասելիս նախ և առաջ ենթադրվում է դուռն այնպես փակելու ներքին ցանկությունը, որպեսզի այնտեղից չփչի, ինչպես հիմա, կամ էլ ոչպեսզի նախասենյակում չլսվի, թե ինչ ենք խոսում այստեղ:
- Չի փակվում: Ազնի՛վ խոսք: Ոչ մի չեք:
- Արդարանալու համար նա ցույց տվեց, թե դուռն ինչպես է իրեն-իրեն ետ գնում:
- Առավել ևս իմ խնդրանքը կատարելու համար ստիպված պիտի լինեք ավելի շատ ժամանակ ու ջանք գործադրել:
- Վլուկոնովը գնաց, երկար բզբեց ու վերջապես փակեց:
- Այ դա իսկական գործողություն է,- քաջալինեց նրան Տորցովը:
- Ինձ էլ որե՛մ առաջադրանք տվե՛ր,- նորից պոկ չէի գալիս Տորցովից:
- Իսկ մի՞թե դուք ինքներդ չեք կարող որե՛մ բան մտածել: Սհա բուխարիկը ու ցախը: Գնացե՛ք ու բուխարիկը չեք:
- Ես հնազանդվեցի ու վառելափայտը դրեցի բուխարիկի մեջ, բայց երբ բանը հասավ լուցկուն՝ ոչ ինձ մտ գտա, ոչ էլ բուխարու վրա: Ստիպված նորից դիմեցի Տորցովին:
- Իսկ լուցկին ձեր ինչի՞ն է պե՞տք,- տարակուսեց նա:
- Ինչպե՞ս թե: Որ փայտը կպչենա:
- Խորապես շնորհակալ եմ: Չէ՛՝ որ բուխարին սովորաբար թից է, բուտաֆորական: Ռե՛՝ ուլում եք ամբողջ թատրոնը հրկիզել:
- Ոչ թե իրոք, այլ իբր թե կպչնչու համար,- բացատրեցի ես:
- Իբր թե կպչնելու համար՝ դուք կարող եք բավարարվել «իբր թե» լուցկիով: Սհա, վերցրեք:
- Եվ նա ինձ մեկնեց դատարկ ձեռքը:
- Ախր բանը միայն լուցկին շրխկացնելը չէ: Ձեզ բոլորովին ուրիշ բան է հարկավոր: Կարևորը հավատալն է, որ եթե ձեր ձեռքը դատարկ չլինեք, որ եթե շակական լուցկի ունենայիք, ապա կվարվեիք ճիշտ այնպես, ինչպես հիմա: դատարկ ձեռքով: Երբ դուք Համլետի դերը խաղաք և անցնելով նրա բարդ հոգեբանական վիճակները, հասնեք արքայի սպանության պահին, մի՞թե պիտի մտածեք այն մասին, որ ձեր ձեռքին իսկական, լավ սրած սուսեր լինեն: Մի՞թե սուսեր չլինելու դեպքում դուք չեք կարող ներկայացումն ավարտել: Ուստի, կարող եք արքային առանց սուսերի սպանել և բուխարիկն էլ առանց լուցկու վառել: Լուցկու փոխարեն թող ձեր երևակայությունը վառվի ու փայլատակի:
- Ես գնացի բուխարիկը վառելու և անցողակի լսեցի, թե ինչպես էր Տոր-

ցովը բոլորին մի-մի գործ հանձնարարում. Վյունցովին և Մալուխովա-
յին նա դառնիճ ու դարկեց ու կարգադրեց տարբեր խաղեր խաղալ. Ումն-
վիխին, որպես նախկին գծագրողի, պատվիրեց տան հատակագիծը գծել
ու չափերը քայլերով հաշվել, Վելյամինովայից նա ինչ-որ նամակ վերց-
րեց ու ասաց, որ այդ նամակը փնտրի հինգ սենյակներից մեկում, իսկ
Գովորկովին ասաց, որ Վելյամինովայի նամակն ինքը հանձնել է Պուշի-
նին ու խնդրել հնարամտորեն թարցնել որևէ տեղ, դա Գովորկովին ստի-
պեց հետևել Պուշինին: Մի խոսքով, Տոբոլը մեզ բոլորիս շարժման մեջ
դրեց ու տրամադրեց միաժամանակ հավատարի գործել:

Ինչ վերաբերում է ինձ, ես շարունակում էի ձեռքս, թե բուխարիկն եմ
վառում: Իմ երևակայական լույցկին «փքր թե» մի բանի անգամ մարեց: Ընդ
որում, ես աշխատում էի այն իմ ձեռքում տեսնել ու պզտ: Բայց դա ինձ չէր
հաջողվում: Ես աշխատում էի նաև տեսնել բուխարու կրակն ու պզտ նրա
չեղմունքունը, բայց դա էլ չէր ստացվում: Շուտով վառելի ինձ ձանձրաց-
րեց: Ստիպված եղա նոր գործողություն որոնել: Սկսեցի կահույքն ու մյուս
իրերը վերադասավորել, բայց բանի որ ճիգ ու ջանքով մոզոնա՞ խնդիր-
ները բնավ հիմնավորված չէին, ես դրանք մեքենաբար էի կատարում:

Տոբոլն իմ ուշադրությունը հրավիրեց այն բանին, որ նման մեքենա-
յական, չիմնավորված գործողությունները բեմում ընթանում են արտա-
կարգ արագ, շատ ավելի արագ, քան գիտակցվածներն ու հիմնավորված-
ները:

- Եվ դա պարմանալի չէ, - պարզաբանեց նա: - Երբ դուք գործում եք մեքե-
նաբար, առանց որոշակի նպատակի, չգիտեք ինչի վրա բնեռեք ձեր ուշադ-
րությունը: Եվ իրոք, ինչքան պիտի տեղի մի բանի աթոռ տեղափոխելը:
Բայց եթե հարկ է դրանք տեղադրել որոշակի հաշվարկով, ստույգ նպա-
տակով, թեկուզն այն բանի համար, որ սենյակում կամ սեղանի շուրջը
նստեցնես կարևոր և անկարևոր հյուրերի, այդ դեպքում ստիպված ես
աթոռները երբեմն ժամերով տեղից տեղ փոխադրել:

Բայց իմ երևակայությունն ասես սպառվել էր, ես ոչինչ հորինել չէի
կարողանում, քիթս խոթել էի ինչ-որ պատկերազարդ ամսագրի մեջ ու
նկարներն էի նայում:

Տեսնելով, որ մյուսներն էլ էին սակվել, Տոբոլը մեզ բոլորիս հավաքեց
հյուրասենյակում:

- Ինչպե՞ն չեք ամաչում, - ամոթանք տվեց մեզ: - Էլ ի՞նչ դերասաններ եք
դուք, որ չեք կարողանում շարժել ձեր երևակայությունը: Հասցա այտուղ
բերեք մի տասը երեխա, և երբ ասեմ, որ սա իրենց նոր բնակարանն է,
կտեսնեք, թե ինչ պարմանալի երևակայություն ունեն: Նրանք այնպիսի
խաղ կսկսեն, որ երբեք չի վերջանա: Ուրեմն՝ եղիք երեխաների նման:

- Հե՛շտ է ասել՝ երեխաների նման, - հոգոց քաշեց Շուտովը: - Նրանք ի
ծնն խաղի կարիք են պզտում և ուզում են խաղալ, իսկ մենք պիտի ստիպենք
մեզ:

- Դե, իհարկե, եթե «չեք ուզում», ապա խոսելն էլ ավելորդ է, - պատաս-
խանեց Տոբոլը: - Բայց եթե այդպես է, ապա հարց է ծագում՝ դուք ար-
տիստներ եք, թե՞ ոչ:

- Ներքեցի՞ք, խնդրեմ: Բայցեք վարագույրը, հանդիսակարնին ներս թողեք,
կտեսնեք, որ մենք էլ խաղալ կուզենանք, - հայտարարեց Գովորկովը:

- Ոչ, եթե դուք արտիստներ եք, ապա առանց դրան էլ կգործեք: Պարզ ասե՛ք՝
ի՞նչն է ձեզ խանգարում, որ խաղաք, - հարցումփորձ էր պնտմ Տոբոլը:

Ես սկսեցի բացատրել իմ վիճակը. կարելի է բուխարիկը վառել, կահույ-
քը դասավորել, բայց բոլոր այդ փոքր գործողությունները չեն կարող գրա-
վել: Դրանք շատ են կարճատև՝ բուխարիկը վառեցիր, դուռը փակեցիր,
մեկ էլ տեսար՝ լիցքը սպառվել է: Այ, եթե երկրորդ գործողությունը բխնր
առաջինից և ծնունդ տար երրորդին՝ ուրիշ բան:

- Այսպիսով, - ամփոփեց Տոբոլը, - ձեզ պետք են ոչ թե կարճատև, ար-
տաքին, կիսամեքենայական գործողություններ՝ այլ ծավալուն, խո՞ր,
բա՞րդ, հեռավոր ու լայն հեղանկարներով:

- Ոչ, դա արդեն անչափ շատ է ու դժվարին: Այդ մասին մենք առայժմ
չենք մտածում: Գուր մեզ որևէ պարզ, բայց հետաքրքիր բան տվեք, - բա-
ցատրեցի ես:

- Դա ոչ թե ինձնից, այլ ձեզանից է կախված, - ասաց Տոբոլը: - Գուր
ինքներդ ուզած գործողությունը կարող եք դարձնել տաղտկալի կամ հե-
տաքրքիր, կարճ կամ տեսական: Մի՞թե բանն այտուղ արտաքին նպատակն
է, այլ ոչ թե այն ներքին մղումները, առիթները, հանգամանքները, որոնց
առկայությունը և հանուն որոնց կատարվում է տվյալ գործողությունը:
Ի՞նչը կարող է նման մեխանիկական խնդրից ավելի անխմատ լինել: Սա-
կայն պատկերաբար, որ այս նույն բնակարանում, ուր այսօր նշվում է
Մալուխովայի բնակարանամուտը, առաջներում ապրել է մի մարդ, որն
այժմ տառապում է կատաղի խելագարությամբ: Նրան տարել են հոգեբու-
ժարան... Եթե պարզվեր, որ նա փախել է այնտեղից և այժմ կանգնած է
դռան ետևում, ի՞նչ կանեիք:

Հնց որ հարցն այս կերպ դրվեց, մեր վերաբերմունքը գործողության
նկատմամբ, կամ, ինչպես Տոբոլն արտահայտվեց, «ներքին նշանակետը»
միանգամից փոխվեց, մենք այլևս չէինք մտածում այն մասին, թե ինչպես
երկարաձգենք խաղը, հոգ չէինք տանում այն մասին, թե այն ինչ տեսք
կունենա արտաքին, ցուցադրական կողմից, այլ ներքինապես, առաջադրված
խնդրի դիտանկյունից, գնահատում էինք այս կամ այն արարքի նպատա-
կահարմարությունը: Մեր աչքերն սկսեցին տարածությունը չափել, փընտ-
րել դեպի դուռը տանող անվտանգ ուղիներ: Մենք գնում էինք շրջապա-
տող ողջ միջավայրը, հարմարվում էինք դրան ու աշխատում հասկանալ,
թե ուր պիտի փախչենք, եթե խելագարը հանկարծ սենյակ ներխուժի: Ինք-
նապաշտպանության բնավոր կանխավ նախատեսում էր վտանգը և դրա
դեմ պայքարի միջոցներ հուշում:

Մեր այն ժամանակվա վիճակի մասին կարելի է դատել հետևյալ ոչ մեծ
փաստով. երբ Վյունցովը, դիտավորյալ թե անկեղծ, բոլորի համար ան-
սպասելի դոնից հեռու փախավ, մենք էլ մի մարդու նման, իրար հրմշտե-
լով, նույնն արեցինք: Կանայք ծղրտացին ու նետվեցին հարևան սենյակը:
Ես հայտնվեցի սեղանի տակ՝ բրոնզյա ծանր մոխրամանը ձեռքիս: Մենք
շարունակում էինք գործել նաև այն ժամանակ, երբ դուռն ամուր փակվեց:

Քանակի չլինելու պատճառով մենք այն պատճենները սեղաններով ու աթոռներով: Մտում էր հեռախոսով կապվել հոգեբուժարանի հետ, որպես-
վի այնտեղ բոլոր անհրաժեշտ միջոցները ձեռնարկեն՝ կատաղի հիվան-
դին բռնելու համար:

Ես կրակ էի կտրել, և հենց որ էտյուդը վերջացավ՝ նետվեցի դեպի Տո-
րոնթոն, գոչելով:

- Ստիպեք ինձ հրապուրվել բուխարիկը վառելով: Այդ գործը տաղտուկ
է բերում վրա: Եթե մեզ հաջողվի շնչավորել այդ էտյուդը, ես «սիստեմի»
ամենամոլորեանդ երկրպագուն կդառնամ:

Առանց թույն իսկ հապաղելու, Արկադի Նիկոլաևիչը սկսեց պատմել, թե
Մարտիակովան այսօր դպրոցական ընկերներին ու ծանոթներին հրավի-
րել է և իր բնակարանում տն է տոնում: Հյուրերից մեկը, որը լավ ճանա-
չում է Մոսկվինին, Գաշարովին ու Լեոնիդովին¹⁶, խոստացել է երկնային
հյուր բերել նրանցից որևէ մեկին: Նա ուզում է դրանով ուրախացնել մեր
դպրոցի աշակերտներին: Բայց, ցավոք, բնակարանում ցուրտ է: Պատուեա-
նի ձմեռային փեղկերը դեռ տեղադրված չեն, վառելիքփայտի պաշար չի
արվել, իսկ այսօր, հակառակի պես, անսպասելիորեն վրա հասած սառնա-
մանիքն էլ այնպես է ցրտեցրել սենյակները, որ պատվավոր հյուրեր ըն-
դունելն անհնար է: Ի՛նչ անել: Հարեաններից փայտ ճարեցին, վառեցին
հյուրասենյակի բուխարիկը, բայց սա էլ սկսեց ծխալ: Ստիպված ջրով մա-
րեցին ու վազեցին հնոցապարհի ետևից: Քանի դեռ նա տնտնում էր, բոլո-
րովին մթնեց: Հիմա կարելի է բուխարիկը վառել, բայց փայտը խոնավ է
ու չի կաշում: Իսկ հյուրերը ուր որ է գալու են...

Հիմա պատասխանեք ինձ՝ ի՛նչ կանեիք, եթե իմ հորինած պատմութ-
յունն իրական լիներ:

Միմյանց շողկապված պայմանների ներքին հանգույցն ամուր էր
ձգված: Այն քանդելու և նեղ վիճակից դուրս գալու համար ստիպված եղանք
նորից օգնության կանչել մեր ողջ մարդկային ունակությունները:

Բոլորին հատկապես հուզում էր այս պայմաններում սպառվող Լեոնի-
դովի, Գաշարովի ու Մոսկվինի այցը: Առանձնապես սուր էինք այրում ամո-
թի պգայումը: Մենք պարբորոշ գիտակցում էինք, որ «**եթե իրոք**» նման
անհարմար վիճակն ստեղծվեր իրականում, ապա դա բավաբախիվ տհաճ,
հուզիչ ռոպեներ կպատճառեր մեզ: Յուրաքանչյուրս ջանում էր օգնու-
թյան հասնել, գործողության ծրագիր էր մտմտում, ընկերների քննարկ-
մանն առաջարկում, փորձում իրականացնել:

- Այս անգամ,- հայտարարեց Արկադի Նիկոլաևիչը,- կարող եմ ձեզ ասել,
որ գործում էիք ճշմարտացի, այսինքն՝ նպատակամետ ու արդյունավետ:

Իսկ ի՛նչը ձեզ հանգեցրեց դրան: Ընդամենը փոքրիկ մի խոսք. «**եթե
իրոք**»:

Աշակերտները հրճվում էին:

Թվում էր, թե մեզ տրվեց մի «մոգական բառ», որի օգնությամբ արվես-
տում ամեն ինչ մատչելի դարձավ, և եթե դերը կամ էտյուդը չհաջողվին,
բավական է արտասանել «եթե իրոք» խոսքը, և ամենք հալած յուրի պես
կընթանա:

- Այսպիսով,- ամփոփեց Տորոնթը,- այսօրվա դասը մեզ սովորեցրեց, որ
*բեմական գործողությունը պետք է լինի ներքնապես հիմնավոր-
ված, տրամաբանված, հաջորդական և իրականում հնարավոր:*

«Եթե իրոք» խոսքը բոլորը սիրեցին, ամեն պատեհ առիթով այդ մասին
են խոսում, ներքողներ ձևում, և այսօրվա դասը համարյա ամբողջապես
դրա գովաբանման էր նվիրված:

Արկադի Նիկոլաևիչը դեռ չէր հասցրել ներս մտնել ու իր տեղը նստել,
երբ աշակերտները շրջապատեցին նրան ու իրենց խանդավառ հիացմուն-
քը արտահայտեցին:

- Դուք համապարհ և ինքներդ ձեր հաջողված փորձով ստուգեցիք, թե
ինչպես են «եթե իրոք»-ի օգնությամբ նորմալ, բնականոն, օրգանապես,
ինքնաբերաբար ներքին ու արտաքին գործողություններ ստեղծվում:

Ուրեմն՝ եկեք այդ կենդանի օրինակով հետամուտ լինենք մեր փորձի
յուրաքանչյուր շարժիչի ու գործոնի դերին:

Մյսենք «եթե իրոք»-ից:

Նախ և առաջ այն նշանակալի է նրանով, որ սկիզբ է դնում ամեն ստեղ-
ծագործության,- բացատրեց Արկադի Նիկոլաևիչը,- «Եթե իրոք»-ը արտիստ-
ների համար մի լծակ է, որը իրականությունից մեզ փոխադրում է այն
աշխարհը, որտեղ և միայն որտեղ կարող է տեղի ունենալ ստեղծագոր-
ծությունը:

Կան «եթե իրոք»-ներ, որոնք միայն մղում են տալիս ստեղծագործութ-
յան հետագա, աստիճանական, տրամաբանված վարգայմանը: Այ, օրինակ
Տորոնթը ձեռքը մեկնեց Շուտտովին ու ինչ-որ բանի սպասեց: Երկուսն
էլ տարավուսած իրար էին նայում:

- Ինչպես տեսնում եք,- ասաց Արկադի Նիկոլաևիչը,- իմ ու ձեր միջև ոչ
մի գործողություն չի ստեղծվում: Այս պատճառով էլ ներքերում եմ «եթե
իրոք»-ն ու ասում. «եթե իրոք» այն, ինչը մատուցում եմ ձեզ, լինեն ոչ թե
ոչինչ այլ նամակ, ապա ի՛նչ կանեիք դուք:

- Ես կվեցրեմ, կնայեի, թե ում է հասցեագրված: *Եթե՛* ինձ, ապա ձեր
թուղթովությամբ նամակը կբացեի և կկարդայի: Բայց քանի որ այն մտեր-
միկ բնույթի է, քանի որ կարդալիս կմատնեմ իմ հուզմունքը...

- *Քանի որ* դրանից խուսափելու համար խելամիտ կլինի հեռանալը,-
հուշեց Տորոնթը:

... *ապա* ես կգնայի մյուս սենյակն ու այնտեղ կընթեցրեի:

- Տեսնո՞ւմ եք՝ որքան գիտակցված ու հետևողական մտքեր, տրամաբա-
նական աստիճաններ՝ *եթե, քանի որ, ապա*, և տարբեր գործողություն-
ներ է հարուցում այդ փոքրիկ «եթե իրոք» խոսքը: Սովորաբար այդպես է նա
դրսևորվում:

Սակայն պատահում է, որ «եթե իրոք»-ն իր դերը կատարում է մենակ,
անմիջապես՝ լրացում և օգնություն չպահանջելով: Ահա, օրինակ...

Արկադի Նիկոլաևիչը մի ձևով Մարտիակովային մեկնեց մետաղյա
մոխրամանը, իսկ մյուսով Վելյամինովային տվեց թավշյա ձեռնոցը՝ ասելով:

- Չեզ՝ սառ գորտ, իսկ ձեզ՝ փափուկ մուկ:

Խոսքը դեռ չավարտած, երկուսն էլ զզվանքով ետ բաշվեցին:

- Դիմկովա, ջուր խմե՛ք,- կարգադրեց Արկադի Նիկոլանիչը:

Նա բաժակը մոտեցրեց ջուրթեփին:

- Թույն կա մեջը,- կատեցրեց Տոբյովը:

Դիմկովան բնագոյաբար քարայտվ:

- Տեսա՞ր,- ցնծաց Արկադի Նիկոլանիչը,- Այս բոլորն արդեն ոչ թե պարզ ու հասարակ, այլ գործողությունը վայրկենապես, բնագոյաբար հարուցող «մոգական էթե իրոք»-ներ են: Ոչ այսչափ սուր ու արդյունավետ, բայց և այնպես դուք սրանից ոչ պակաս ուժեղ արդյունքի հասար խելագարի էությունը կատարելիս: Աննորմալության ենթադրությունն անմիջապես խոր, անկեղծ հուզմունք և հույժակտիվ գործողությունն հարուցեց այնտեղ: Նման «էթե իրոք»-ը նույնպես կարելի է «մոգական» համարել:

«Եթե իրոք»-ի որակի ու հատկանիշների հետագա ուսումնասիրման ընթացքում հարկ է ուշադրություն դարձնել, որ գոյություն ունեն, այսպես սասած, *միահարկ և բազմահարկ «էթե իրոք»-ներ*: Օրինակ, հենց նոր, մոխրամանով և ձեռնոցով փորձին, մենք օգտվում էինք միահարկ *«էթե իրոք»-ից*: Բավական էր ասել՝ էթե մոխրամանը գորտ լինե՛ր, իսկ ձեռնոցը՝ մուկ, իսկույն ստեղծվեց արձագանքը՝ գործողությանը:

Սակայն բարդ պիեսներում միահյուսվում են մեծ քանակությամբ հեղինակային և հերոսների այս կամ այն վարքագիծը՝ այս կամ այն արարքը արդարացնող բազմապիսի «էթե իրոք»-ներ: Նման դեպքերում մենք գործ ունենք ոչ թե միահարկ, այլ բազմահարկ «էթե իրոք»-ների հետ, այսինքն՝ մեծաքանակ ենթադրությունների ու զրանց հնարամտորեն միախառնվող, լրացուցիչ հնարանքների հետ: Այդտեղ հեղինակը, պիեսն ստեղծելով, ասում է. «էթե իրոք գործողությունը կատարվե՛ր այսինչ դարաշրջանում, այսինչ պատմության մեջ, այսինչ տեղում կամ տանը, էթե իրոք այնտեղ ապրեին այս ու այս մարդիկ՝ հոգեկան այս ու այս հակումներով, այս ու այս մտքերով ու զգացմունքներով, էթե իրոք նրանք բախվեին այս ու այս հանգամանքներում,» և այլն:

Դիևը բեմադրող ռեժիսորը հեղինակի ճշմարտանման հղացումը լրացնում է իր «էթե իրոք»-ներով ու ասում. էթե իրոք գործող անձանց միջև լինեին այս ու այս փոխհարաբերությունները, էթե իրոք նրանք ունենալին այս ու այս բնորոշ պահվածքը, էթե իրոք նրանք ապրեին այս ու այս հանգամանքներում և այլն, ապա այդ բոլոր պայմաններում ինչպե՛ս կվարվե՛ր իրեն նրանց տեղը դնող արտիստը:

Իր հերթին նաև նկարիչը, որը պիեսի գործողության վայրն է պատկերում, էլենկորատիստիկը, որն այս կամ այն լուսավորությունն է տալիս, և ներկայացման մյուս ստեղծողները գեղարվեստական հնարքներով լրացնում են պիեսի կյանքի պայմանները:

Այնուհետև, գնահատե՛ք նաև այն ինչ-որ սքանձնաճատուկը, այն ինչ-որ թարնված ուժը, որ դուք գտնում էիք «էթե իրոք»-ի մեջ՝ խելագարի էությունը կատարելիս: «Եթե իրոք»-ի այդ հատկանիշները և ուժը ձեր մեջ հարուցեցին վայրկենական վերակազմավորում-տեղաշարժ:

- Այո, հենց տեղաշարժ, վերակազմավորում,- հավանություն տվի ապրածս զգացմունքի հաջող բնութագրմանը:

- Դրա շնորհիվ,- շարունակեց Տոբյովը,- ճիշտ այնպես, ինչպես «Կատույտ թռչունում» կախարդական աղամանը պատելիս¹⁷ ինչ-որ բան է տեղի ունենում, որից հետո աչքերն սկսում են այլ կերպ տեսնել, ակնշնչներն ուրիշ կերպ լսել, միայն՝ նորովի գնահատել շրջապատը, և, իբրև արդյունք, հորինվածքը, բնական ճանապարհով, համապատասխան ռեալ գործողություն է հարուցում, որն անհրաժեշտ է առաջադրված նպատակն իրագործելու համար:

- Եվ ի՞նչ աննկատ է կատարվում դա,- ամայվում էի ես:- Եվ իրոք, ի՞նչ գործ ունեն ես բուսաֆորակալն բուխարիկի հետ: Սակայն, երբ այն կախման մեջ դրվեց «էթե իրոք»-ից, երբ ես հավանական համարեցի նշանավոր արտիստների այցը և հասկացա, որ կամակոր բուխարիկը կարող է բալոնիս խաչատուակել, նա կարևոր նշանակություն ստացավ այն ժամանակվա իմ բեմական կյանքում: Ես անկեղծորեն ատեցի այդ սովորաբարթե բուսաֆորիան, նպովեցի անպատեհ վրա հասած ստանամանիքը. ժամանակը չէր բավարարում կատարելու այն ամենը, ինչը հուշում էր ներաշխարհում բորբոքված երևակայությունը:

- Նույնը տեղի ունեցավ նաև խելագարի էությունում,- ավելացրեց Շուստովը:- Այնտեղ էլ՝ դուռը, որից վարժությունն սկսվեց, դարձավ սակ պաշտպանության միջոց, իսկ ուշադրությունը սենեոդ հիմնական նպատակը դարձավ ինքնապաշտպանության զգացումը: Դա տեղի ունեցավ բնականորեն, ինքնաբերաբար...

- Իսկ ինչու՞,- բռնկված ընդհատեց նրան Արկադի Նիկոլանիչը:- Որովհետև վաղու պատերազմը միշտ հուզում է մեզ: Թթխմորի պես՝ միշտ եմ գտնու պարտառ: Իսկ ինչ վերաբերում է՞ դուռնը, բուխարիկին, ապա դրանք հուզում են լուկ այնքանով, որքանով դրանց հետ կապված է մեկ ուրիշ, մեկ համար ավելի կարևոր պարագա:

«Եթե իրոք»-ի ներազդման ուժի գաղտնիքը նաև այն է, որ չի խոսում իրական փաստի մասին, այն մասին, ինչը կա, այլ միայն այն մասին, ինչը կարող էր լինել... «էթե իրոք»... Այս խոսքը ոչինչ չի հաստատում: Նա միայն ենթադրում է, առաջադրում լուծման սպասող հարցեր: Ահա դերասանն էլ ջանում է պատասխանել:

Դրա համար էլ տեղաշարժն ու լուծումը տեղի են ունենում անբռնազբուսիկ ու առանց խաբեության: Իրոք, ես չէի համոզում ձեզ, որ դռան ետևում խելագար է կանգնած: Ես չէի ստում, այլ, ընդհակառակը, հենց «էթե իրոք» խոսքով բացեցիս խոստովանում էի, որ միայն ենթադրությունն եմ առաջարկել, որ իրականում դռան ետևում ոչ ոք չկա: Ես միայն ուզում էի, որ դուք անկեղծ պատասխանեիք, թե ինչպես կվարվեիք, էթե խելագարի մասին հորինվածքն իրականություն դառնար: Ես չէի առաջարկում նաև զգայախաբության մեջ ընկնել, իմ զգացումները ձեր վզին չէի փաթաթում, այլ ամենքիդ լիակատար պատություն տվեցի վերապրելու այն, ինչը յուրաքանչյուրը բնականորեն, ինքնաբերաբար պիտի «վերապրեիք»: Դուք էլ, ձեր կողմից, չբռնացար ձեզ վրա ու չստիպեցիք ձեզ խելագարի մասին հորինվածքն ընկալել որպես ռեալ իրականություն, այլ ընդունե-

ցիք միայն որպես ենթադրություն: Ես չստիպեցի ձեզ հավատալ, թե դիպվածը խելագարի հետ ճշմարտություն է, դուք ինքներդ կամավոր ընդունեցիք նման փաստի գոյություն հավանականությունը կանխում:

- Այո՛, շատ լավ է, որ «եթե իրոք»-ն անկեղծ է ու ճշմարտացի, որ գործը բացեփայլ է վարում: Դա ոչնչացնում է բեմական խաղում հաճախ զգացվող խաբեության տարրը,- հիացած ասացի ես:

- Իսկ ի՞նչ կլինի, եթե ես փոխանակ բացեփայլ խոստովանելու, որ առաջարկս հորինել եմ, սկսեի երդվել, թե դուան ետևում իսկական կենդանի խելագար է կանգնած:

- Ես նման պոչավոր ստին չէի հավատա ու տեղից չէի շարժվի,- խոստովանեցի ես:- Լավն էլ հենց այն է, որ այդ վարմանահրաշ «եթե իրոք»-ը այնպիսի կացություն է ստեղծում, որը բացառում է ամեն բռնություն: Միայն նման պայմաններում կարելի է լրջորեն քննարկել այն, ինչ չի եղել, բայց իրականում կարող էր լինել,- շարունակեցի իմ գովերգը:

- Ահա «եթե իրոք»-ի մի նոր հատկանիշը ես,- հիշեց Արկադի Նիկոլաևիչը:- Այն խթանում է արտիստի ներքին ու արտաքին ակտիվությունը և հասնում է դրան դարձյալ առանց բռնության, բնական ճանապարհով: «Եթե իրոք» խոսքը ավոյակ է, ներքին ստեղծագործական ակտիվության հարույցիչ: Հիրավի, բնական էր, որ դուք ինքներդ ձեզ ասեիք՝ «Ի՞նչ կանեի ու ինչպե՞ս կվարվեի, եթե խելագարի մասին հորինածը իրական լիներ»,- և ձեր մեջ իսկույն ակտիվություն ծնու նդ առավ: Առաջադրված հարցին պարզ ու հասարակ պատասխան տալու փոխարեն, ձեր մեջ դերասանական խառնվածքի բերումով, գործողություն կատարելու մղում առաջացավ: Նման ճնշմանը դուք դիմացաք և սկսեցիք կատարել ձեր առջև ծառայած գործը: Ընդ որում, ռեալ, մարդկային ինքնապաշտպանության զգացումը ձեր գործողությունները ղեկավարում էր ճիշտ այնպես, ինչպես դա լինում էր իրական կյանքում...

«Եթե իրոք»-ի այս անչափ կարևոր հատկանիշը նրան մերձեցնում է մեր ուղղության հիմունքներից մեկին, այն է՝ *ստեղծագործության և արվեստի ակտիվությունն ու գործունեությունը*:

- Մակայն, ըստ երևույթին, միշտ չէ, որ «եթե իրոք»-ը գործում է պատ, անարգել,- բննադատեցի ես:- Այ, օրինակ, թեև տեղաշարժն իմ մեջ կատարվեց միանգամից, հանկարծակի, սակայն հաստատունը երկար տևեց: Այդ սրանչելի «եթե իրոք»-ի ներմուծման առաջին իսկ րոպեին ես անմիջապես հավատացի նրան, ու տեղաշարժը կատարվեց: Բայց այդ կացությունը երկար չտևեց: Երկրորդ պահին իմ մեջ սկսեց կասկածանք խմորվել, և ես ասում էի ինքս ինձ՝ ինչո՞ւ ես ջանում: Չէ՛ որ ինքդ էլ գիտես, որ բոլոր «եթե իրոք»-ները հնարավոր են, խաղ և ոչ թե ճշմարիտ կյանք: Մակայն մի ուրիշ ձայն չէր համաձայնում: Նա ասում էր. «Չեմ վիճում, «եթե իրոք»-ը խաղ է, հնարանք, բայց՝ միանգամայն հավանական, ռեալ իրականությունում իրագործելի: Ընդ որում, ոչ որ թեզ վրա բռնանալու մտադրություն չունի: Բեզ միայն խնդրում են պատասխանել. «Ինչպե՞ս կվարվեիր, եթե այն երեկո լինեիր Մալուխտովայի տանը և հայտնվեիր նրա հյուրերի վիճակում»:

Հորինվածի ռեալությունը զգալով, ես միանգամայն լրջորեն վերաբերվեցի դրան և ի վիճակի եղա կողմնորոշվելու, թե ինչ անեմ բուխարիկի հետ և ինչպես վարվեմ հրավիրված նշանավոր արտիստների պարագայում:

-Եվ այսպես, «մոգական» կամ պարզ «եթե իրոք»-ը սկզբնավորում է ստեղծագործությունը: Նա է տալիս դերի արարման ընթացքի հետագա զարգացման առաջին խթանը:

Այն մասին, թե ինչպես է վարգանում այդ ընթացքը, թող իմ փոխարեն Ալեքսանդր Սերգենիչ Պուշկինն ասի:

Իր «Ժողովրդական դրամայի և Մ. Պ. Պոգոդինի «Մարֆա Պոսադնիցայի» մասին» հոդվածում Ալեքսանդր Սերգենիչը գրում է.

«Կրքերի ճշմարտացիություն, ապրումների ճշմարտանմանություն և ենթադրվող հանգամանքներում՝ ահա թե ինչ է պահանջում մեր միտքը թատերագրից»:

Ավելացնեմ ինձնից, որ մեր միտքը բացարձակապես նույնն է պահանջում նաև դրամատիկ թատրոնի արտիստից, այն տարբերությամբ միայն, որ գրողի համար ենթադրվող հանգամանքները մեզ՝ արտիստներին համար արդեն պատրաստի առաջադրվող հանգամանքներ են: Եվ ահա մեր գործնական աշխատանքում հաստատվել է «առաջադրվող հանգամանքներ» տերմինը, որը և մենք օգտագործում ենք:

- Առաջադրվող հանգամանքներ... Մյ թե հա՛...,- անհանգստացավ Վյուկոյովը:

- Լավ խորացրեք այդ հիանալի ասույթի մեջ, իսկ հետո ես պատկերավոր օրինակով կբացատրեմ, թե ինչպես է մեր սիրելի «եթե իրոք»-ը օգնում կատարել Ալեքսանդր Սերգենիչի մեծ պատգամը:

- «Կրքերի ճշմարտացիություն, ապրումների ճշմարտանմանություն և ենթադրվող հանգամանքներում»,- տարբեր հնչերանգներով կարդում էի գրի առած ասույթը:

- Իզուր եք ծամծամում այդ հանճարեղ խոսքը,- ընդհատեց ինձ Տոբյովը:- Դա չի բացում նրա ներքին էությունը: Երբ չի հաջողվում ամբողջ միտքը միանգամից ընդգրկել՝ աշխատեք յուրաքանչև այն ըստ տրամաբանական մասերի:

- Նախ և առաջ անհրաժեշտ է հասկանալ, թե ի՞նչ է ենթադրվում «առաջադրվող հանգամանքներ» ասելով,- հարցրեց Շուստովը:

- Դա պիեսի ֆարուլան է, նրա փաստերը, իրադարձությունները, դարաշրջանը, գործողության ժամանակն ու վայրը, կյանքի պայմանները, պիեսի՝ մեր դերասանական ու ռեժիսորական ըմբռնումը, մեր լրացումները, միկանսյենները, բեմադրությունը, նկարչի դեկորներն ու զգեստները, բուտաֆորիան, լուսավորությունը, ալմուկներն ու ձայները և այն ամենը, ինչ դերասաններին առաջարկվում է հաշվի առնել ստեղծագործելիս:

«Առաջադրվող հանգամանքները», ինչպես և ինքը՝ «եթե իրոք»-ը, ենթադրություններ են, «երևակայության հորինվածք»: Գրանք նույն ծագումն ունեն. «առաջադրվող հանգամանքները» նույնն է, ինչ «եթե իրոք»-ը, իսկ «եթե իրոք»-ը՝ նույնը, ինչ «առաջադրվող հանգամանքները»: Մեկը ենթադրություն է («եթե իրոք»), մյուսը՝ նրա լրացումը («առաջադրվող հանգամանքներ»): Միշտ «եթե իրոք»-ից է սկսվում ստեղծագործությունը, իսկ «առաջադրվող հանգամանքները» վարձարկում են այն: Մեկն առանց մյուսի չի կարող գոյություն ունենալ և անհրաժեշտ հարուցիչ ուժ ստանալ: Մակայն փոքր-ինչ տարբեր են դրանց գործառնությունները. «եթե իրոք»-ը խթանում է նիբհոլ երևակայությունը, իսկ «առաջադրվող հանգամանքները» հիմնավորում են «եթե իրոք»-ը: Գրանք միասին ու վատ-վատ նպաստում են ներքին տեղաշարժի ստեղծմանը:

- Իսկ ի՞նչ բան է «կրքերի ճշմարտացիությունը»,- հետաքրքրվեց Վյուսցովը:

- Կրքերի ճշմարտացիությունը նույն ինքը կրքերի ճշմարտացիությունն է, այսինքն, հենց իր՝ արտիստի ճշմարիտ, կենդանի մարդկային կրքերը, զգացմունքները, ապրումները:

- Իսկ ի՞նչ է «ապրումների ճշմարտամանությունը»,- պոկ չէր գալիս Վյուսցովը:

- Դա ոչ թե իսկական կրքերը, զգացմունքներն ու ապրումներն են, այլ, այսպես ասած, դրանց կանխազգացումը, դրանց մոտիկ, հարապատ կացությունը, որը նման է ճշմարտությանը և դրա համար էլ ճշմարտաման է: Դա կրքերի հաղորդումն է, բայց ոչ թե ուղղակի, անմիջական, ենթագիտակցական, այլ, այսպես ասած, զգացմունքի ներքին հուշարարությունը:

Իսկ ինչ վերաբերում է Պուշկինի ասույթին՝ ամբողջությամբ ասած, ապա դուք անհամեմատ ավելի հեշտ կհասկանաք, եթե նախադասության բառերը վերադասավորեք և ասեք այսպես.

«Առաջադրվող հանգամանքներում՝ կրքերի ճշմարտացիությունը: Այլ կերպ ասած, նախ առաջադրվող հանգամանքներ ստեղծեք, անկեղծորեն հավատացեք դրանց, և այնժամ ինքնըստինքյան կծնվի «կրքերի ճշմարտացիությունը»:

«Առաջա... դր... վող... հան... գա... մանք... նե... բում...», - տքնում էր հասկանալ Վյուսցովը:

Արկադի Նիկոլաևիչը նրան օգնության շտապեց.

- Գործնականում ձեր առջև կժառանգ մտավորապես այսպիսի մի ծրագիր. նախ դուք պարտավոր եք յուրովի պատկերացնել բոլոր «առաջադրվող հանգամանքները»՝ արտածված բուն պիեսից, ռեժիսորական բեմադրությունից, սեփական արտիստական անբջարներից: Այդ ամբողջ նյութը ընդհանուր պատկերացում կտա մարմնավորող կերպարի կյանքի մասին՝ նրան շրջապատող պայմաններում... Հարկավոր է անկեղծորեն հավատալ նման կյանքի հավանականությանը բուն իրականության մեջ. հարկավոր է դրան ընտելանալ այն աստիճան, որ մերվես այդ օտար կյանքին: Եթե այդ ամենը հաջողվի, ապա ձեր ներաշխարհում ինքնարեքաբար կստեղծվի կրքերի ճշմարտացիությունը կամ զգացմունքների ճշմարտամանությունը:

- Ցանկալի կլինեն ձեզինից ավելի կոնկրետ, գործնական ինչ-որ հնարք ստանալ,- ձեռք չէի քաշում ես:

- Վերցրեք ձեր սիրած «եթե իրոք»-ն ու դրեք ձեր հավաքած «առաջադրվող հանգամանքներից» յուրաքանչյուրի առաջ: Հնդ որում, ինքներդ ձեզ ասացեք՝ եթե իրոք ներխուժողը խելագար լիներ, եթե իրոք աշակերտները լինեին Մալդուեկովայի մոտ բնակարանամուտի երևկույթին, եթե իրոք դուան փականքը փչացած լիներ ու չփակվեր, եթե իրոք ստիպված լինեիր պատնեղել այն և այլն, ապա ի՞նչ կանեի ես և ինչպե՞ս կվարվեի:

Այդ հարցն անմիջապես ակտիվություն կարթնացնի ձեր մեջ: Գործողությունը պատասխանեք նրան, ասացեք. «Այ թե ինչ կանեի»: Եվ արեք այն, ինչը կուզենաք, ինչի մղում կամ ցանկություն կունենաք՝ առանց գործելու պահին մտորելու:

Այստեղ դուք ներքնապես (ենթագիտակցաբար կամ գիտակցաբար) կզգաք այն, ինչը Պուշկինն անվանում է «կրքերի ճշմարտացիություն» կամ ծայրահեղ դեպքում՝ «ապրումների ճշմարտամանություն»: Այդ պրոցեսի գաղտնիքն այն է, որպեսզի ամեննին չքունանա զգացմունքների վրա. ամեն ինչ թողնես իրեն, չմտածես «կրքերի ճշմարտացիության» մասին, քանի որ այդ «կրքերը» մեզանից չեն կախված, այլ իրենք իրենցից են բխում: Գրանք ոչ հրամանի են ենթարկվում, ոչ էլ բռնություն:

Թող արտիստի ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնանա «առաջադրվող հանգամանքների» վրա: Եթե դրանցով անկեղծորեն ապրեք, ապա ձեր մեջ ինքնաբերաբար կստեղծվի նաև «կրքերի ճշմարտացիությունը»:

Երբ Արկադի Նիկոլաևիչը բացատրում էր, թե ինչպես է հեղինակի, դերասանի, ռեժիսորի, նկարչի, էլեկտրատեխնիկի ու ներկայացման մյուս ստեղծողների ամենատարբեր «առաջադրվող հանգամանքներից» ու «եթե իրոք»-ներից բեմում ձևավորվում կենդանի կյանքին նմանվող մթնոլորտ, Գովորկովը վրդովվեց ու «պաշտպան կանգնեց» արտիստին:

- Սակայն, ներեցեք խնդրեմ,- բողոքեց նա,- եթե ամեն ինչ ուրիշներն են ստեղծում, ապա էլ ինչ է մնում դերասանին: Դատարկ բանե՛ք:

- Ինչպե՞ս թե՛ դատարկ բաներ,- վրա տվեց Տարցովը,- Ուրիշի հորինվածքին հավատալն ու անկեղծորեն վերապրելը ձեր կարծիքով դատարկ բանե՛ք են: Բայց դուք գիտե՛ք, որ ուրիշի թեմայով այդ կերպ ստեղծագործելը հաճախ ավելի դժվար է, քան սեփական հորինվածք ստեղծելը: Մեզ հայտնի են դեպքեր, երբ գրողի վատ պիեսը համաշխարհային հռչակ է ձեռք բերել շնորհիվ մեծ արտիստի վերստեղծման: Մենք գիտենք, որ Շեքսպիրը ուրիշի նովելներն է վերստեղծել: Մենք էլ թատերագիրների երկերն ենք վերստեղծում, մենք բացում ենք դրանց բառերի տակ թաքնված իմաստը. մենք ուրիշի տեքստի մեջ մեր ենթատեքստն ենք դնում, մեր վերաբերմունքն ենք սահմանում մարդկանց ու նրանց կյանքի պայմանների նկատմամբ. մենք մեր ներքնաշխարհով ենք անցկացնում հեղինակից ու ռեժիսորից ստացած ամբողջ նյութը. մենք մեր մեջ նորից վերամշակում ենք այն, կենդանացնում ու լրացնում մեր երևակայությամբ: Մենք հարավատանում ենք նրան, հոգեբանորեն ու ֆիզիկապես մերվում նրան. մենք սերմանում ենք մեր մեջ «կրքերի ճշմարտացիությունը», մեր ստեղ-

ծագործութեան վերջնական արդյունքում ստեղծվում է պիեսի նվիրական մտաեղայցման հետ սերտորեն կապված, ճշմարտագետ արդյունավետ գործողությունը. մենք կենդանի, տիպական կերպարներ ենք կերտում՝ ներկայացվող անձի կրքերով ու զգացմունքներով: Եվ այս առեղիք աշխատանքը «դատարկ բա՛ն» է: Ոչ, դա մեծ արարում է ու ճշմարիտ արվեստ, - իր խոսքը ելքափակեց Արկադի Նիկոլանիչը:



Դատարան մտնելով, Արկադի Նիկոլանիչը մեզ հայտնեց դասի ծրագիրը: Նա ասաց.

- «Եթե իրոք»-ից ու «առաջադրվող հանգամանքներ»-ից հետո մենք այսօր կխառնենք ներքին ու արտաքին բնական գործողության մասին:

Դուք հասկանո՞ւմ եք, արդյոք, թե դա ինչ նշանակություն ունի մեր արվեստի համար, որն ինքնին, իր բնույթով հիմնված է ակտիվության վրա:

Այդ ակտիվությունը բնում դրսևորվում է գործողության միջոցով, իսկ գործողությամբ հաղորդվում է դերի ոգին՝ թե՛ արտիստի ապրումները և թե՛ պիեսի ներքին աշխարհը. գործողություններով ու արարքներով մենք դատում ենք բնում ներկայացվող մարդկանց մասին և հասկանում, թե ովքեր են նրանք:

Ահա թե ինչ է տալիս մեզ գործողությունը, և ահա թե ինչ է սպասում նրանից հանդիսականը:

Իսկ ի՞նչ է մեծ մասամբ նա մեզանից ստանում: Նախ և առաջ՝ մեծ իրաբանցում, անպուսպ շարժումների առատություն, նյարդային, մեքենայական տեղաշարժեր: Այս ամենով բնում մենք անհամեմատ ավելի շոտյլ ենք, քան իրական կյանքում:

Սակայն բոլոր այս դերասանական գործողությունները բոլորովին այլ են, քան մարդկայինը, իսկական կյանքում: Տարբերությունը ցույց տալ օրինակով. երբ մարդ ուզում է գլուխ հանել կարևոր, նվիրական, խիստ անձնական մտորումներից ու ապրումներից (ինչպես Համլետի «Լինել, թե չլինելը»), նա մեկուսանում է, ինքն իր մեջ խորանում և աշխատում մտովի բառերով արտահայտել այն, ինչի մասին մտածում է և ինչը պզու՛ւ:

Բնում դերասանները գործում են այլ կերպ: Նրանք կյանքի ներանձնական մտերմիկ պահերին գալիս են ուղղակի նախաբեմ, դիմում հանդիսականին և բարձրաձայն, ցույն ու պաթոսով ճամբարտակում իրենց՝ գոյություն չունեցող ապրումների մասին:

- Ի՞նչ է նշանակում, ասացեք խնդրեմ, «ճամբարտակում են իրենց՝ գոյություն չունեցող ապրումների մասին»:

- Դա նշանակում է՝ անում են այն, ինչը որ դուք, երբ ուզում եք արտաքին, ցույն դերասանական գերխաղով լրացնել ձեր խաղի ներքին, հոգեկան դատարկությունը:

Երբ գերը չես գտում ներքնապես, ավելի շահեկան է հանդիսականին մատուցել արտաքնապես ցույն, ծափահարությունների սպասումով: Սակայն հավիվ թե լուրջ արտիստը թատերային աղմուկ ակնկալի այնտեղ, ուր ինքն ամենաթանկ մտքերը, զգացմունքները, նվիրական հոգևոր էությունը

յունն է հաղորդում: Չե՛ որ դրանց մեջ պահված են նաև իր՝ դերասանի անձնական, դերին համահունչ ապրումները: Դրանք ուզում են հաղորդել ոչ թե ծափահարությունների էժանագին շաշունի ներքո, այլ, ընդհակառակը, ներհույս լուծության մեջ, մտերմիկ խոստովանության պես: Իսկ եթե արտիստը գոհաբերում է այս ամենը և չի երկնչում հանդիսավոր պահը գոհակացնելուց, ապա դա վկայում է, որ դերի արտաբերվող խոսքերը փուչ են իր համար, որ նա դրանց մեջ իր կողմից ոչ մի թանկ, նվիրական բան չի դրել: Դատարկ բառերի նկատմամբ վսեմ վերաբերմունք չի կարող լինել: Դրանք պետք են միայն որպես հնչյուններ, որոնցով կարելի է ցուցադրել ձայն, առոգանություն, խոսքի տեխնիկա, դերասանական, կենդանական տեմպերամենտ: Իսկ ինչ վերաբերում է բուն մտքերին ու ապրումներին, հա՛նում որոնց պիեսը գրվել է, ապա այդ ամենը նմանատիպ խաղով հնարավոր կլինի հաղորդել միայն «ընդհանրապես» տխուր, «ընդհանրապես» ուրախ, «ընդհանրապես» ողբերգական, անհուսալի և այլն: Նման հաղորդումը մեռած է, ձևական, արհեստավորական:

Արտաքին գործողության ոլորտում ես տեղի է ունենում նույնը, ինչ որ ներքին գործողությունում (խոսքում): Երբ դերասանն ինքը, որպես մարդ, անտաքբեր է անելիքի նկատմամբ, երբ դերն ու արվեստը չեն տրվում նրան, ինչին կոչված են ծառայել, ապա գործողություններն էլ լինում են դատարկ, չապրված և, ըստ էության, հաղորդելու ոչինչ չունեն: Այդ դեպքում այլ ելք չի մնում, քան «ընդհանրապես» գործելը: Երբ դերասանը տառապում է տառապելու համար, երբ նա սիրում է սիրելու համար, խանդում է կամ ներումն աղերքում խանդելու և ներում աղերքելու համար, երբ այդ ամենն արվում է սոսկ այն պատճառով, որ այդպես է գրված պիեսում, այլ ոչ թե որ այդպես է վերապրվել հոգեպես և այդպես է ստեղծվել դերի կյանքը բնում, ապա դերասանին այլ բան չի մնում, և «ընդհանրապես խաղը» նրա միակ ելքն է նման դեպքերում:

Ի՞նչ ահավոր բան է այդ «ընդհանրապես»-ը:
Որչափ անփութություն, խառնաշփոթ, անհեթեթություն ու անկարգություն կա դրա մեջ:

Ուզո՞ւմ եք որևէ բան ուտել «ընդհանրապես»: Ուզո՞ւմ եք «ընդհանրապես» խոսել, կարդալ: Ուզո՞ւմ եք «ընդհանրապես» ուրախանալ:

Ի՞նչ տաղտուկ, դատարկություն է բուրում նման նախադասություններից:

Երբ արտիստի խաղը գնահատում են «ընդհանրապես» բառով, օրինակ՝ «Այսինչ արտիստը Համլետի դերը «ընդհանրապես» վատ չիստղաց». նման գնահատականը վիրավորական է դերակատարի համար:

Փորձեք տեսնել «ընդհանրապես» սեր, խանդ, ատելություն խաղալ:

Դա ի՞նչ է նշանակում: Այդ կրքերի ու դրանց բաղադրատարրերի խառնաբերո՞ւ խաղալ: Ահա հենց դա, կրքերի, զգացմունքների, մտքերի, գործողությունների տրամաբանության, կերպարների շիւղձիոթն են բնմից մեզ հրաժեշտում «ընդհանրապես» դերասանները:

Ամենից պովեշտալին այն է, որ նրանք անկեղծորեն են հուզվում և ուժգնորեն զգում իրենց «ընդհանրապես» խաղը: Դուք նրանց չեք համոզի, թե

այդ խաղում չկան ոչ կիրք, ոչ ապրումներ, ոչ միտք, այլ կա միայն դրանց խառնաբրդոզը: Այդ դերասանները քրտնում են, անհանգստանում, տարվում խաղով, չնայած չեն հասկանում, թե ինչն է իրենց հուզում կամ գրավում: Դա հենց այն «դերասանական հույզն» է, այն աղմկաբարությունը, որոնց մասին խոսել եմ արդեն: Դա «ընդհանրապես» հուզվում են:

Ճշմարիտ արվեստն ու «ընդհանրապես» խաղը անհամատեղելի են: Մեկը ոչնչացնում է մյուսին: Արվեստը կարգ ու ներդաշնակություն է սիրում, իսկ «ընդհանրապես»-ը՝ անկարգություն ու քառա:

Ինչպես պահպանել ձեզ մեր երգվյալ թշնամի «ընդհանրապես»-ից:

Մրա դեմ պայքարելու միջոցն այն է, որ անկազմակերպ «ընդհանրապես» խաղի մեջ ներթրվի հենց այն, ինչը հատկանշական չէ նրա համար և ոչնչացնում է նրան:

«Ընդհանրապես»-ը մակերեսային է ու թեթևամիտ: Ուստի ձեր խաղի մեջ ու բեմում կատարվող գործողությունների նկատմամբ ավելի շատ պլանավորվածություն և լուրջ վերաբերմունք ներմուծեք: Դա կոչնչացնի կ' մակերեսայնությունը, կ' թեթևամտությունը:

«Ընդհանրապես»-ը քառասյին է, անիմաստ: Գերի մեջ տրամաբանություն և հետևողականություն մտցրեք, և դա դուրս կմղի «ընդհանրապես»-ի վնասակար հատկանիշները:

«Ընդհանրապես»-ը ամեն ինչ սկսում և ոչինչ չի ավարտում: Ավարտություն մտցրեք ձեր խաղի մեջ:

Այս ամենն էլ հենց մենք պիտի անենք, միայն թե սխտեմի ողջ դասընթացի, նրա ուսումնասիրման ընթացքում, որպեսզի իբրև վերջնական արդյունք «ընդհանրապես» գործողության փոխարեն բեմում մեկընդմիշտ մշակվի ճշմարիտ, արդյունավետ ու նպատակամետ մարդկային գործողությունը:

Միայն սա եմ ես ընդունում արվեստում, միայն սա եմ պաշտպանում ու իմ մեջ վարգայնում:

Ինչի՞ համար եմ ես այսչափ դաժան «ընդհանրապես»-ի նկատմամբ: Ահա թե ինչու:

Շա՛տ ներկայացումներ են ամեն օր ամբողջ աշխարհում խաղացվում ներքին էությունը հետևելով, ինչը ճշմարիտ արվեստն է պահանջում: Տասնյակներ:

Շա՛տ ներկայացումներ են ամեն օր ամբողջ աշխարհում խաղացվում ոչ թե ըստ էության, այլ «ընդհանրապես»-ի սկզբունքով: Տասնյակ հազարներ: Ուստի մի վարմացեք, եթե ասեմ, որ ամեն օր ամբողջ աշխարհում հարյուր հազարավոր դերասաններ են ներթնապես խեղվում, պարբերաբար իրենց մեջ սխալ, վնասակար բեմական ունակություններ արմատավորելով: Դա առավել ես սարսափելի է, քանի որ, մի կողմից, ինքը՝ թատրոնն ու նրա ստեղծագործական պայմաններն են դերասաններին տրամադրում և ձգում դեպի վնասակար սովորություններ: Մյուս կողմից էլ՝ դերասանը, նվազագույն դիմադրության ուղին փնտրելով, սիրով է օգտվում այդ արհեստական «ընդհանրապես»-ից:

Այսպես տարբեր կողմերից, աստիճանաբար, հետևողականորեն տգեղ-

ները դերասանը արվեստը տանում են դեպի կործանում, այսինքն՝ ստեղծագործություն էու թյան ոչնչացում, հօգուտ «ընդհանրապես» խաղի վատ, պայմանական արտաքին ձևի:

Ինչպես տեսնում եք, առաջիկայում մենք պետք է պայքարենք ամբողջ աշխարհի դեմ, հանրային ելույթների պայմաններին, դերասանի դաստիարակման մեթոդներին և, մասնավորապես, բեմական գործողության վերաբերող՝ արդեն կայունացած կեղծ ըմբռումների դեմ:

Մեզ սպասող բոլոր դժվարություններից գլուխ հանելու համար նախ և առաջ պետք է խիզախություն ու նենամք ընդունելու, որ բեմ դուրս գալիս, հանդիսականների առջև ելույթ ունենալիս, հանրային ստեղծագործության պայմաններում շատ ու շատ պատճառներով մենք թատրոնում, բեմի վրա կատարելապես կորչելու ենք իրական կյանքի պայմաններում: Մենք մոռանում ենք ամեն ինչ՝ և այն, թե ինչպես ենք կյանքում քայլում, և թե ինչպես ենք նստում, ուտում, խմում, քնում, խոսում, նայում, լսում, մի խոսքով, թե ինչպես ենք կյանքում ներքնապես ու արտաքնապես գործում: Մենք պետք է այս ամենը նորից սովորենք բեմահարթակի վրա, ճիշտ այնպես, ինչպես երեխան է սովորում քայլել, խոսել, նայել, լսել:

Մեր դպրոցական պարապմունքների ընթացքում ես ստիպված կլինեմ այս անսպասելի ու կարևոր եզրակացության մասին հաճախ հիշեցնել: Իսկ առայժմ փորձենք հասկանալ, թե ինչպես սովորենք բեմում գործել ոչ թե դերասանավարի՝ «ընդհանրապես», այլ մարդկայնորեն՝ պարզ, բնական, օրգանապես ճիշտ, ազատ, ինչը որ պսիանջում են ոչ թե թատրոնի պայմանականությունները, այլ կենդանի, բնական պահվածքի օրենքները:

- Մի խոսքով, սովորենք թատրոնից վտարել թատրոնը,- ավելացրեց Գովորկովը:

- Այդ է, որ կա. ինչպես Թատրոնից (մեծատառով) վտարել թատրոնը (փոքրատառով):

Այդ խնդիրը միանգամայն կատարելի հնարավոր չէ, այլ միայն՝ աստիճանաբար, արտիստական աճի և հոգետեխնիկայի տիրապետման ընթացքում:

- Մինչ այդ, խնդրում եմ քեզ, Վանյա,- դիմեց Արկադի Նիկոլաևիչը Ռախմանովին,- համառոտ են հետևել, որպեսզի աշակերտները բեմում միշտ գործեն ճշմարիտ, արդյունավետ ու նպատակային և բնավ չձեռնաձգող: Այդ պատճառով էլ, հենց նկատեմ, որ հակվում են դեպի խաղը կամ, առավել եւս, կտրատվելը, անմիջապես կանգնեցրու նրանց: Երբ քո դասընթացի հարցը կարգավորվի (ես շտապեցնում եմ այդ գործը), հատուկ վարժություններ մշակիր, որոնք ստիպեն նրանց ինչ գնով էլ լինի գործել բեմի վրա: Հաճախակի ու տևական, օր-օրի այդ վարժություններն արա, որպեսզի աստիճանաբար, մեթոդապես ընտելացնես նրանց ճշմարիտ, արդյունավետ ու նպատակային բեմական գործողության: Թող մարդկային ակտիվությունը նրանց պատկերացման մեջ մերվի այն հոգեվիճակի հետ, որը համակում է նրանց բեմում, հանդիսականի ներկայությամբ, հանրային ստեղծագործության կամ դասի պայմաններում: Օր-օրի սովորեցնելով մարդկայնորեն ակտիվ լինել բեմում, դու նրանց մեջ լավ սովորույթ կդաստիարակես լինել արվեստում բնական մարդ, այլ ոչ թե խամաճիկ:

- Իսկ ի՞նչ վարժություններով: Ասում եմ՝ ի՞նչ վարժություններով:
- Դասի մթնոլորտը պետք է լինի առավելապես լուրջ ու խիստ, որպես-
զի խաղացողները ձգվեն, ինչպես ներկայացման ժամանակ: Դա դու կա-
րող ես:

- Շատ բարի,- ընդունեց Ռախմանովը:
- Մեկ առ մեկ բեմ կանչիր ու որևէ գործ առաջարկիր:
- Իսկ ի՞նչ գործ:
- Թեև ուզ. օրինակ, թերթն աչքի անցկացնել ու պատմել, թե ինչ է այնտեղ
գրված:

- Մասայական դասի համար երկար կտևի: Պետք է բոլորն անցնեն:
- Հո բանն այն չէ, որ ամբողջ բերթի բովանդակությունն իմանանք: Կա-
րևորը ճշմարիտ, արդյունավետ ու նպատակամետ գործողության հաս-
նելն է: Երբ տեսնես, որ այն ստեղծվել է, որ աշակերտը տարվել է գործով,
որ հանրային դասի պայմանները նրան չեն խանգարում, հաջողի՞ն կան-
չիր, իսկ առաջինին ինչ-որ տեղ, բեմի խորքն ուղարկիր: Թող այնտեղ ինք-
նիքն վարժվի և կենսական, մարդկային գործողությունների ունակու-
թյուն ձեռք բերի բեմի համար: Որպեսզի դա մշակվի ու ընդմիջտ արժանա-
վորվի, անհրաժեշտ է բեմի վրա ինչ-որ տեսական, որոշակի ժամանակով
ճշմարիտ, արդյունավետ ու նպատակամետ գործողությամբ ապրել: Դե,
ուրեմն, դու էլ օգնիր նրանց՝ ստանալու այդ որոշակի ժամանակը:

Դասն ավարտելով, Արկադի Նիկոլանիչը մեկ բացատրեց.
- «Եթե իրոք»-ը, «առաջադրվող հանգամանքներ»-ը, ներքին ու արտա-
քին գործողությունները մեր աշխատանքի շատ կարևոր գործոններն են:
Բայց միակը չեն: Մեզ դեռ մասնագիտական, արտիստական, ստեղծագոր-
ծական շատ ու շատ ունակություններ, հատկանիշներ, ձիրքեր են պետք
(երևակայություն, ուշադրություն, ճշմարտացիության զգացողություն,
խնդիրներ, բեմական տվյալներ և այլն, և այլն):

Հակիրճության ու հարմարության համար պայմանավորվելնք առայժմ
դրանք անվանել մեկ բառով՝ **մարշեր**:

- Ինչի՞ տարբեր,- հարցրեց մեկը:
- Առայժմ ես այդ հարցին չեմ պատասխանում: Այն ինքնըստինքյան
կարգովի ժամանակին: Այդ տարբերը, և դրանցից առաջին հերթին «Եթե
իրոք»-ը, «առաջադրվող հանգամանքներ»-ը և ներքին ու արտաքին գործ-
ողությունները ղեկավարելու արվեստը, դրանք մեկը մյուսի հետ համակ-
ցելու, համադրելու, միացնելու ունակությունը մեծ պրակտիկա ու փորձ,
հետևաբար նաև ժամանակ են պահանջում: Այս իմաստով լինենք համբե-
րատար և առայժմ մեր ողջ ուշադրությունը կենտրոնացնենք այդ տար-
բերից յուրաքանչյուրի ուսումնասիրության ու մշակման վրա: Սա է այս
տարվա դպրոցական դասընթացի կարևոր ու մեծ նպատակը:

IV. ԵՐԵՎԱՆԿԱՅԻՆ ԹՅՈՒՆ

Այսօր, Տոբոլսկի տկարության պատճառով, դասը նշանակվել էր նրա
բնակարանում: Արկադի Նիկոլանիչը մեկ հարմար տեղավորեց իր աշխա-
տանիցստի:

- Դուք արդեն գիտեք, - ասում էր նա, - որ մեր բեմական աշխատանքը
ակտիվ է պիեսի ու դերի մեջ մոգական «Եթե իրոք»-ը ներմուծելով, որն
արտիստին առօրյա իրականությունից *երևակայության* ոլորտը տե-
ղափոխող լծակ է: Պիեսը, դերը հեղինակի երևակայության արդյունքն են,
նրա հորինած մոգական և այլ կարգի «Եթե իրոք»-ների, «առաջադրվող
հանգամանքներ»-ի մի շարան: Բեմում իսկական «եղելություն», ռեալ իրա-
կանություն լինել չի կարող. ռեալ իրականությունն արվեստ չէ: Վերջի-
նիս նրա բուն էությունը համապատասխանող գեղարվեստական հորին-
վածքն է հարկավոր, որպիսին է առաջին հերթին հեղինակի ստեղծա-
գործությունը: Արտիստի ու նրա ստեղծագործական տեխնիկայի խնդիրն
է պիեսի հորինվածքը *բեմական իրողություն* դարձնելը: Այս պրոցե-
սում հսկայական դեր է խաղում մեր երևակայությունը: Ուստի արժե ավել-
ի երկար կանգ առնել դրա վրա և դիտարկել դրա դերը ստեղծագործե-
լիս:

Տոբոլսկը ցույց տվեց պատերին կախված տարբեր ձևավորումների էս-
քիզները:

- Այս բոլոր նկարներն իմ սիրած երիտասարդ, այժմ հալածույցյալ նկար-
չինն են: Նա շատ տարօրինակ մարդ էր՝ էսքիզներ էր անում դեռ չգրված
պիեսների համար: Սև, օրինակ, մահվանից առաջ Ամտոն Չեխովի հղաց-
ված, սակայն չգրած պիեսի վերջին գործողության էսքիզը՝ սատույցներին

գերի ընկած գիտարշավախու մը, սահմակեցուցիչ ու խտաշու նշ հյուսիս: Մեծ շոգեհալ՝ լողացող հսկա սառցաբեկորների մեջ սեղմված: Սպիտակ ֆոնի վրա չարագուժորեն սևին են տալիս մրոտ խողովակները: Ճրճքան սառնամանիք: Ցրտաշունչ քամին երկինք է հանում ձյան փաթիլները: Վեր սուրբալով՝ դրանք ճերմակ ծածկուցով կանաչ ձևեր են ընդունում: Իսկ այստեղ՝ ամուսնու և նրա կնոջ սիրեկանի միմյանց սեղմված կերպարանքներ են: Երկուսն էլ թողել են ապահով կյանքն ու մեկնել գիտարշավի՝ իրենց սիրային դրաման մոռացության տալու:

Ո՛վ կհավատա, թե այս էսքիզներն արել է մի մարդ, որը երբեք դուրս չի եկել Մոսկվայից ու նրա մերձակայքից: Բենոային բնագտակները նա ստեղծել է մեր ձմեռվա բնությունը դիտելով, տարբեր մարդկանց վկայություններից, գեղարվեստական գրավանությունից, գիտական գրքերից ու լուսանկարներից տեղեկություններ քաղելով: Նկարը ստեղծվել է ամբողջ նյութն ի մի բերելու շնորհիվ: Այս աշխատանքում գլխավոր դերը վերագահվել է երևակայությանը:

Տոբոլը մեզ մոտեցրեց մյուս պատին, որին բնագտակների մի ամբողջ շարք էր փակցված: Ավելի ճիշտ, դա նույն մոտիվի կրկնությունն էր, ինչ-որ ամառանոցային վայր՝ ամեն անգամ նկարչի երևակայությամբ կերպարանափոխված: Նույն տնակների շարքը սոճուտում՝ տարվա տարբեր եղանակներին և օրվա տարբեր ժամերին, տալին ու բուքին: Ազա՝ նույն բնակարանը, սակայն հատված անտառով, դրա տեղում փորված լճակներով ու տարբեր ծառատեսակների նոր տնկիներով: Նկարչի համար վարձակ է եղել յուրովի տնօրինել բնությունն ու մարդկանց կյանքը: Նա իր էսքիզներում տներ, քաղաքներ է կառուցել ու քանդել, վերահատակագծել է տեղանքը, սարեր շուռ տվել:

- Տեսեք, ի՞նչ գեղեցիկ է: Մոսկովյան Կրեմլը ծովափին, - բացականչեց մեկը:

- Այդ ամենը նույնպես նկարչի երևակայության արգասիքն է:

- Ահա և էսքիզներ «միջնադարակային կյանքին» նվիրված, բայց չգրված պիեսների համար, - մեզ գծանկարների ու ջրանկարների նոր շարքի մոտեցնելով՝ ասաց Տոբոլը: - Ահա այստեղ միջնադարակային կալի ինչ-որ սարքերի կայան է պատկերված: Տեսնում եք խոշոր պատշգամբներով և գեղեցիկ, տարօրինակ ինչ-որ էակներով վիթխարի մետաղյա արկղը: Մեկնակայանն է: Կախված է տարածության մեջ: Պատուհաններում մարդիկ են երևում՝ նրկրից եկած ուղևորներ են... Անսահման տարածության մեջ երևում է վերն ու ներքև գնացող նույնափսի կայանների գիծը՝ դրանց հավասարակշռությունը պահպանվում է հսկայական մագնիսների փոխադարձ ձգողությամբ: Հորիզոնում մի քանի արևներ կամ լուսիններ են: Նրանց լույսը ֆանտաստիկ է ֆեկտներ է ստեղծում, որոնք անհայտ են երկրին: Նման նկար վրձնելու համար պետք է ոչ միայն պարզապես երևակայություն, այլև լավ ֆանտազիա ու նենալ:

- Իսկ ի՞նչ տարբերություն կա դրանց միջև, - հարցրեց մեկը:

- Երևակայությունն ստեղծում է այն, ինչը կա, ինչը լինում է, ինչը ճաշաշուն ենք, իսկ ֆանտազիան՝ այն, ինչը չկա, ինչը իրականում մենք չենք

ճանաչում, ինչը երբեք չի եղել ու չի լինի: Բայց գուցե և լինի: Ո՛վ գիտի: Երբ ժողովրդական ֆանտազիան հեքիաթային թռչող գորգն ստեղծեց, ո՛ւմ մտքով կանցներ, որ մարդիկ անբույլաններով սավառնելու են օդում: Ֆանտազիան ամեն ինչ գիտի և ամեն բան կարող է: Ֆանտազիան, ինչպես և երևակայությունը, անհրաժեշտ է արվեստագետին:

- Իսկ արտիստին, - հարցրեց Շուստովը:

- Իսկ երևակայությունը, ձեր կարծիքով, արտիստի ինչի՞ն է պետք, - հանդիպական հարց տվեց Արկադի Նիկոլանիչը:

- Ինչպե՞ս թե՛ ինչին է պետք: Մոգական «հթն իրոք»-ը, «ստաջադրվող հանգամանքներ»-ը ստեղծելու համար, - պատասխանեց Շուստովը:

- Հեղինակն առանց մեզ արդեն ստեղծել է դրանք: Նրա պիեսը հորինվածք է:

Շուստովը լուռ էր:

- Արդյո՞ք այն ամենը, ինչ արտիստին անհրաժեշտ է իմանալ պիեսի մասին, դրամատուրգը տալիս է, - հարցրեց Տոբոլը: - Հնարավո՞ր է հարյուր էջի սահմաններում լիակատար բացել գործող անձանց կյանքը: Թե՛ շատ բան մտում է թերազված: Այ, օրինակ, արդյո՞ք միշտ և բավականաչափ մանրամասն է հեղինակն ասում այն մասին, թե ինչ է եղել մինչև պիեսն սկսվելը: Արդյո՞ք սպառիչ կերպով է ամփոփ այն մասին, թե ինչ է լինելու պիեսի ավարտից հետո, թե ինչ է տեղի ունենում կուլիսներում, որտեղից էլու մուտ է անում գործող անձը: Դրամատուրգը սակավախոս է նման ծանոթագրություններում: Նրա տեքստում միայն նշվում է: «Նույնը է՝ Պետրովը, կամ՝ «Պետրովը գնում է»: Սակայն մենք չենք կարող անորոշ տարածությունից գալ ու այնտեղ էլ գնալ՝ չափադասանալով այդ տեղաշարժերի նպատակներին: Նման «ընդհանրացես» գործողության հավատալ անկարելի է: Մենք գիտենք դրամատուրգների ուրիշ նկարագրումներն և՛ «վեր կայավ», «հույզված քայլում է», «ծիծաղում է», «մահանում է»: Մեկ տրվում են դերի հակիրճ բնութագրումներ, ասենք՝ «Հաճելի արտաքինով նրիտասար: Շատ է ծխում»:

Բայց մի՞թե այսքանը բավական է կերպարի ողջ արտաքինը, շարժունը, քայլվածքը, սովորություններն ստեղծելու համար: Իսկ դերի տեքստն ու բառե՛րը: Մի՞թե դրանք պետք է միայն «չոր անել» ու արտասանել:

Իսկ բանաստեղծի բոլոր նշագրումները, իսկ ռեժիսորի պահանջները, իսկ նրա միջանոցներն ու ամբողջ բեմադրությունը: Մի՞թե բավական է դրանք միայն մտապահել ու հետո ձևականորեն կատարել բեմում:

Մի՞թե այդ ամենը հաղորդում է գործող անձի բնավորությունը, որոշում նրա մտքերի, պայտանների, մղումների ու արարքների բոլոր նրբերանգները:

Ո՛չ, այս ամենը պետք է լրացնի, խորացնի ինքը՝ արտիստը: Միայն այդ դեպքում հեղինակի ու ներկայացման ստեղծողների ողջ տվածը կկենդանանա ու կշարժի բեմում ստեղծագործողի ու դահլիճից դիտողի հոգու տարբեր ծայրերը: Միայն այդ դեպքում արտիստն ինքը կկարողանա լիարյուն սպրել ներկայացվող անձի ներքին կյանքում ու գործել այնպես, ինչպես պատվիրում են մեզ հեղինակը, ռեժիսորը և մեր սեփական կենդանի պայտանությունը:

Այս ամբողջ աշխատանքում մեր ամենամերձավոր օգնականը երեակա-
յությունն է՝ իր մոգական «եթե իրոք»-ով ու «առաջադրվող հանգամանք-
ներով»: Երեակայությունը ոչ միայն լրացնում է այն, ինչը լրիվ չեն ասել
հեղինակը, ռեժիսորը և մյուսները, այլև աշխուժացնում է ներկայացման
առհասարակ բոլոր ստեղծագործողների աշխատանքը, որոնց ստեղծագոր-
ծությունը հանդիսավարին է հասնում նախ և առաջ իրենց՝ արտիստների
հաջողված խաղով:

Հիմա դուք հասկանո՞ւմ եք, թե որքան կարևոր է, որ արտիստը վարել ու
վատ երեակայություն ունենա. այն անհրաժեշտ է նրա գեղարվեստական
աշխատանքի ու բեմական կյանքի բոլոր պահերին, ինչպես դերի ուսում-
նախիրության, այնպես և վերարտադրման ժամանակ:

Ստեղծագործման ընթացքում երեակայությունը գնում է առջևից և ար-
տիստին տանում իր ետևից:

Դասն ընդհատվեց Մոսկվա հյուրախաղերի եկամ հանրաճանաչ ողբեր-
գակ Ու...-ի անսպասելի այցով: Ականավոր արտիստը պատմում էր իր
հաջողությունների մասին, իսկ Արկադի Նիկոլաևիչը նրա պատմածը թարգ-
մանում էր ռուսերեն:

Հետաքրքիր հյուրի մեկնելուց հետո Տոբոլը, երբ նրան ուղեկցեց ու
վերադարձավ, ժպտալով ասաց մեզ.

- Իհարկե, ողբերգակը չափազանցնում է, բայց, ինչպես տեսնում եք, նա
ոգևորվող մարդ է և անկեղծորեն հավատում է իր հորինածին: Մենք՝ ար-
տիստներս, աչքսն ենք վարժվել բեմում փաստերը երեակայության մաս-
րամասնություններով լրացնել, որ այդ սովորույթը բեմից կյանք ենք տե-
ղափոխում: Այստեղ դրանք, իհարկե, ավելորդ են, բայց թարթումում՝
անհրաժեշտ:

Դուք կարծում եք՝ հե՛շտ է այնպես հորինել, որ ձեզ շունչները պահած
լսեն: Դա նույնպես ստեղծագործություն է, որը ստացվում է մոգական «ե-
թե իրոք»-ով, «առաջադրվող հանգամանքներ»-ով և լավ վարզացած երեա-
կայությամբ:

Հանճարների մասին, երևի, չի կարելի ասել, թե ստում են: Նման մար-
դիկ իրականությանը ուրիշ աչքերով են նայում, ոչ մեզ պես: Նրանք կյանքը
տեսնում են ոչ մեզ՝ մահկանացուներիս պես: Կարելի՞ է նրանց մեղադրել,
որ երեակայությունը նրանց աչքերին մերթ վարդագույն, մերթ երկնա-
գույն, մերթ մոխրագույն, մերթ սև ապակիներ է դնում: Եվ արդյո՞ք լավ
կլինի արվեստի, համար, եթե այդ մարդիկ ակնոցը հանեն և ինչպես իրա-
կանությունը այնպես էլ գեղարվեստական հորինվածքը սկսեն դիտել
ոչչունով չվարագործված աչքերով, աթափ, տեսնելով սոսկ այն, ինչը տալիս է
առօրյան:

Խոստովանե՞մ ձեզ, որ ես էլ եմ հաճախ ստում, երբ որպես արտիստ կամ
ռեժիսոր գործ եմ ունենում այնպիսի դերի կամ պիեսի հետ, որն ինձ
այնքան էլ չի հրապուրում: Նման դեպքերում ես ամբում եմ, և իմ ստեղծա-
գործական կարողությունները ջլատվում են: Խթանել է պետք: Եվ ես սկսում
եմ բոլորին համոզել, որ հրապուրված եմ նոր աշխատանքով, նոր պիեսով,
և գովում եմ այն: Դրա համար ստիպված բաներ եմ հորինում, որ չկան

պիեսում: Այս անհրաժեշտությունը մղում է տալիս երեակայությամբ: Եթե
մենակ լինեի, այդ բանը չէի անի, բայց ուրիշների ներկայությամբ, կամա-
ակամա, ստիպված ես որքան հնարավոր է լավ արդարացնել սուտդ ու
խոստումներ շոպյլել: Իսկ հետո հաճախ քո իսկ սեփական հորինվածքն
օգտագործում ես որպես նյութ դերի ու բեմադրության համար ու ներմու-
ծում պիես:

- Եթե երեակայությունն արտիստի համար այդքան կարևոր դեր է խա-
ղում, ապա ի՞նչ պիտի անեն նրանք, ովքեր վուրկ են դրանից, - երկշոտ
հարցրեց Շուստովը:

- Պետք է վարզացնեն կամ բեմից հեռանան: Այլապես դուք այնպիսի
ռեժիսորների ձևերը կընկնեք, որոնք ձեզ պակասող երեակայությունը կփո-
խարհեն իրենց երեակայությամբ: Դա մեզ համար կնշանակեր սեփական
ստեղծագործություններից հրաժարվել, բեմում խաղալիս նոր դառնալ: Ու-
րեմն ավելի լավ չէ՝ սեփական երեակայությունը վարզացնել:

- Դա, երևի, շատ դժվար բան է, - հոգոց հանեցի ես:

- Նայած թե ինչ երեակայություն է: Կա նախաձեռնող երեակայություն,
որն ինքնուրույն է գործում: Սա առանց հատուկ ճիգ ու ջանք գործադրելու
կվարզանա և համառ ու անհոգնում կաշխատի՝ արթմնի, թե երազում: Կա
այնպիսի երեակայություն, որը վուրկ է նախաձեռնությունից, սակայն փո-
խարհը հեշտությամբ է ըմբռնում այն ամենը, ինչ հուշում են, և ապա
շարունակում է հուշածն ինքնուրույն վարզացնել: Նման երեակայության
հետ նույնպես համեմատաբար հեշտ է գործ ունենալ: Իսկ եթե երեակա-
յությունն ընկալում, բայց չի վարզացնում հուշածը, այդ դեպքում աշխա-
տանքն ավելի դժվար է: Բայց կան մարդիկ, որոնք ոչ իրենք են ստեղծա-
գործում, ոչ էլ տվածն են ըմբռնում: Եթե դերասանը ցուցադրվածի միայն
արտաքին, ձևական կողմն է ըմբռնում, ապա դա երեակայության բույա-
կայության նշան է, իսկ առանց երեակայության արտիստ դառնալ հնարա-
վոր չէ:

Նախաձեռնությամբ, թե՛ առանց նախաձեռնության:
Ընկալում ու վարզացնում է, թե՛ չի ընկալում:
Անա հարցեր, որ ինձ հանգիստ չեն տալիս:
Երբ իրիկնային թեյից հետո լռություն տիրեց, ես փակվեցի իմ սենյա-
կում, հարմար տեղավորվեցի բազմացի, շուրջս բարձր դրեցի, աչքերս
փակեցի և, չնայած հոգնած էի, սկսեցի երազել: Սակայն առաջին իսկ պա-
հից ուշադրությունս շեղեցին ինչ-որ լուսավոր շրջաններ, տարագույն ցու-
րեր, որ հայտնվում ու սահում էին մթի մեջ, փակ աչքերիս առաջ:

Լամպը մարեցի՝ ենթադրելով, որ նա է այդ երևույթներն առաջացնում:
«Իսկ ինչի՞ մասին անքեմ», - մտմտում էի ինքս ինձ: Սակայն երեակա-
յությունս չէր նիքում: Գատկերացնում էի տո՛՛՛ն մե՛՛՛ծ անտառի ծառերի
կատարները, որոնք թեթև քամույց համաչափ ու սահուն օրորվում էին:

Հաճելի էր:
Թարմ օդի շունչ վզացի:

Ինչ-որ տեղից... լուռության միջից... ականջիս հասավ ժամացույցի թիկ-
թակը...

Ես ննջեցի:

«Գե, իհարկե,- սթափվելով որոշեցի ես: - Հո չի կարելի երազել առանց
նախաձեռնության: Անբույլանով կթռչեմ: Անտառի վրայով: Ահա թռչում
եմ ծառերի վրայով, դաշտերի, գետերի, քաղաքների, գյուղերի... ծառերի
կատարների վրայով...

Նրանք հուշիկ օրորվում են... Չով օդ է փչում և... սառու բույր... Թկթկում
է ժամացույցը...

Այդ ո՛վ է խոսվածներս: Մի՛թե ինքս: Քնե՛լ եմ... Վաղո՛ւյց... Ճաշասնայա-
կում ավելում էին... կաճույքն էին տեղաշարժում... Վարագույրների արան-
քից թափանցում էր վաղորդյան լույսը:

Ժամացույցը խփեց ժամը ութը... Նախաձեռն... ու... թյուն...

19. ք

Իմ շփոթմունքը տան անհաջող անբախտից այնքան մեծ էր, որ չգիտա-
ցա և այսօր Մալուխակովայի հյուրասնայակում տեղի ու նեցած դասին ամե-
նը պատմեցի Արկադի Նիկոլաևիչին:

- Ձեր փորձը չի հաջողվել այն պատճառով, որ դուք մի շարք սխալներ եք
թույլ տվել, - ասաց նա՝ ի պատասխան իմ հարողման: - Առաջինն այն է, որ
դուք բռնացել եք ձեր երևակայությանը, փոխանակ ոգեշնչեք այն: Երկ-
րորդ սխալն այն է, որ դուք անըջել եք «անդեկ ու անառագաստ», նայած թե
պատահականությունն ինչպես և ուր կտանի: Ճիշտ այնպես, ինչպես չի
կարելի գործել հենց միայն որևէ գործ անելու համար (գործել՝ հանուն
գործելու), այնպես էլ չի կարելի անըջել հանուն անըջելու: Ձեր երևակա-
յությունը և նպատակ չի ունեցել, ստեղծագործելու համար անհրաժեշտ հե-
տաքրքիր առաջադրանք: Երրորդ սխալն այն է, որ ձեր անբախտը գործուն
ու ակտիվ չէր: Մինչդեռ, անհրաժեշտության առումով, երևակայական
կյանքի ակտիվությունը դերասանի համար միանգամայն բացառիկ նշա-
նակություն ունի: Նրա երևակայությունը պետք է հրահրի ու արթնացնի
նախ՝ ներքին, և ապա նաև արտաքին գործողություն:

- Ես գործում էի, քանի որ մտովի կատաղի արագությունամբ սավառնում
էի անտառների վրայով:

- Մի՛թե երբ պատկած եք ձեզ պետք գնացքում, որ նույնպես սուրում է
կատաղի արագությունամբ, դուք գործում եք, - հարցրեց Տորյովը: - Շոգեքար-
շը, մեքենավարը՝ անա թե ովքեր են աշխատում, իսկ ուղևորը պատսիվ է:
Ուրիշ բան, եթե գնացքը ընթանալիս դուք բուռն, գործնական խոսակցույթ-
յուն, վիճ վարեիր, կամ պնդում գրեիր, այդ դեպքում կարելի էր խոսել
աշխատանքի ու գործողության մասին: Նույնը նաև ձեր անբույլանով թռչե-
լը: Օդաչուն էր աշխատում, իսկ դուք ոչ մի գործողություն չէիր կատարում:

Այ, եթե ինքնեղ վարեիր մեքենան կամ եթե տեղանքը լուսանկարեիր,
կարելի կլիներ խոսել ակտիվության մասին: Մեզ ոչ թե պատսիվ, այլ ակ-
տիվ երևակայություն է պետք:

- Բայց ինչպե՞ս հարուցել այդ ակտիվությունը, - հարցրեց ինքս:
Շուտով:

- Ես կցատմեմ ձեզ իմ վեցամյա օրմուտի սիրած խաղը: Այդ խաղը, որ
կոչվում է «Թե որ-թե որ», հետևյալն է. «Ի՞նչ ես անում», - հարցնում է ինձ
աղջիկը: «Թե եմ խմում», - պատասխանում եմ ես: «Իսկ եթե դա ոչ թե թե
լիներ, այլ լուծողական, ինչպե՞ս կլսեիր»: Ես ստիպված փորձում եմ դե-
կորայի համը հիշել: Այն դեպքերում, երբ դա ինձ հաջողվում է, ու ես
դեմքս ծամածռում եմ, երեխան քրքում է սենյակով մեկ: Հետո նա հարց է
տալիս. «Ինչի՞ վրա ես նստած»: «Աթոռին», - պատասխանում եմ ես: «Իսկ
եթե դու վատարանի տա՛ք-տաք սալին նստեիր, ի՞նչ կանեիր»: Ստիպված
եմ լինում մտովի ինձ նստեցնել տաք սալին ու աներևակայելի ջանքերի
գնով փրկվել այրուցքներից: Երբ դա հաջողվում է՝ աղջիկն ինձ սկսում է
խղճալ: Նա թափափարում է թաթիկներն ու գոչում. «Չե՛մ ուզում խաղալ»: Եվ
եթե խաղը շարունակես՝ կվերջանա նրանով, որ երեխան կակսի իսկ
լինել: Այ, դուք էլ վարժության համար ակտիվ գործողություն հարուցող
խաղ մտածեք¹⁸:

- Ինձ թվում է, դա միամիտ, կոպիտ եղանակ է, - նկատեցի ես: - Կուզե-
նայի դրա ավելի սրբին տարբերակը գտնել:

- Մի շտապեք: Կհասցնեք: Իսկ առայժմ գոհացեք պարզ ու ամենատար-
բական երազանքներով: Մի շտապեք շատ բարձր թռչել, այլ ապրեք մեկ
հետ, այստեղ, հողի վրա, իրական կյանքի՝ ձեզ շրջապատող պայմաննե-
րում: Թող այս կաճույքը, առարկաները, որ պզու՛մ ու տեսնում եք, մասնակ-
ցեն ձեր աշխատանքին: Այ, օրինակ, խելագարի էտյուդը: Այնտեղ երևա-
կայության հորինվածքը ներմուծվեց մեկ այն ժամանակ շրջապատող իրա-
կան կյանքի մեջ: Իրոք, այն սենյակը, որտեղ մենք գտնվում էինք, կաճույ-
քը, որով մենք պատնեղել էինք դուռը, մի խոսքով, ամբողջ առարկայական
աշխարհը մնացել էր անձեռնմխելի: Ներմուծվել էր միայն իրականում
գոյություն չունեցող խելագարի մասին հորինվածքը: Իսկ մնացյալ էտյու-
դը ոճալ իրողության վրա էր հենվում և օդում չէր կախված:

Համարման մի փորձ կատարեիր: Մենք հիմա դասի ենք դասարանում:
Դա ստույգ իրականություն է: Թող սենյակը, նրա կաճավորանքը, դասը,
բոլոր աշակերտներն ու դասատունն մեզն ու նույն տեսքով ու նույն վիճա-
կում, ինչ որ հիմա է: «Եթե իրոք»-ի միջոցով ես հիմա ինձ փոխադրում եմ
գոյություն չունեցող, կարծեցյալ կյանքի ոլորտը և այդ նպատակով առայժմ
փոխում եմ միայն ժամանակն ու ասում. «Հիմա ոչ թե ցերեկվա, այլ գիշեր-
վա ժամը երեքն է»: Ձեր երևակայությամբ արդարացրեք նման երկարա-
ձգված դասը: Դա դժվար չէ: Ենթադրեք, վաղը ձեր քննությունն է, իսկ
թեքի գործերը դեռ շատ են, այդ պատճառով էլ մենք մնացել ենք թատրո-
նում: Այստեղից էլ՝ նոր հանգամանքներ ու հոգսեր, ձեր տնեցիները կան-
հանգստանան, քանի որ հեռախոս չլինելու պատճառով հնարավոր չէր
նրանց պզուշացնել մեր աշխատանքի ձգձգման մասին: Աշակերտներից

մեկը հրավիրված էր երեկույթի՝ չգնաց, մյուսը թատրոնից շատ հեռու է ապրում և չգիտի, թե առանց տրամվայի ինչպես պիտի հասնի տուն և այլն: Հավելված հորինվածքը էլի ուրիշ շատ մտքեր, ապրումներ ու տրամադրություններ է ծնում: Այս ամենն ապրում է ընդհանուր իրավիճակի վրա, տոնայնություն առ իսկ այն ամենին, ինչը պիտի կատարվի հետո: Սա վերապրումները նախապատրաստող փուլերից մեկն է: Այս հորինվածքների օգնությամբ մենք հող ենք նախապատրաստում այն էտյուդի «առաջադրվող հանգամանքներ»-ի համար, որը կարելի է վարզացնել ու անվանել «Գիշերային դաս»:

Մի փորձ ևս կատարենք, իրականություն և, այսինքն՝ այս սենյակն և այժմ ընթացող այս դասը ներքերենք մի նոր «եթե իրոք»: Թող օրվա ժամը մնա նույնը՝ ցերեկվա ժամը երեքը, բայց թող փոխվի տարվա եղանակը, ու լինի ոչ թե ձմեռ, տասնհինգ աստիճան ստոնամանիք, այլ գարուն՝ հիսուսըսն օդով ու տաք: Տեսնո՞ւմ եք, ձեր տյուստոգրությունն արդեն փոխվեց, դուք ժպտում եք հենց թեկնով այն մտքից, որ դասից հետո ձեզ սպասում է քրոսակք բաղաբից դուրս: Ուրեմն որոշեք, յիս ինչ եք նախաձեռնելու, արդարացիք այդ ամենը հորինվածքով, և կոտայվի ձեր երևակայությունը վարզացնող նոր վարժություն:

Տալիս եմ ձեզ ևս մեկ «եթե իրոք», օրվա ժամն ու տարվա եղանակը, այս սենյակը, մեր դարոցը, դասը մնում են սակայն այդ ամենը Մոսկվայից տեղափոխվում է Ղրիմ, այսինքն՝ ազատ սենյակի սահմաններից դուրս փոխվում է գործողության վայրը: Գմիտյուկայի տեղում ծով է, ուր դուք դասից հետո լողանալու եք: Հարց է ծագում՝ ինչպե՞ս ընկաք հարավ: Արդարացիք դա առաջադրվող հանգամանքներով՝ երևակայության ինչ կարգի հորինվածքով ուզում եք: Գուցե մենք հրեյտոխաղերի՝ ենք գնացել Ղրիմ և այնտեղ ևս չենք ընդհատել մեր դարձուցումը: Կարող ենք համապատասխան արդարացիք այդ կարծեցյալ կյանքի տարրեր պահելը, և դուք երևակայությունը վարժեցնելու առիթների մի նպշարք կտանաք:

Ներմուծում եմ մի նոր «եթե իրոք» ևս ի ինչ ու ձեզ տեղափոխում ամենահեռավոր հյուսիս՝ տարվա այն եղանակին, երբ այդտեղ ամբողջ օրը ցերեկ է: Ինչպե՞ս արդարացնել նման վերաբերակցումը: Թեկուզ նրանով, որ մենք կինոնկարահանումների ենք նկեր աշխատել: Դա դերասանից կենսական մեծ հավանականություն ու սյուրբոլություն է պահանջում, բանի որ չեսին կեղծիքն անգամ կիշացնի ժապավենը: Ինչո՞րդ չէ որ կկարողանաք գերխաղից խուսափել, այդ պատճառով էլ ես՝ սեփառք, ստիպված եմ հոգ տանել ձեզ հետ պարզակազմ պարայմունքներ անցկացնելու մասին: Հորինվածքներից յուրաքանչյուրը «եթե իրոք»-ի օգնությամբ ընդունելուց ու դրան հավատալուց հետո հարցեր ինքներդ ձեզ՝ «Ի՞նչ կանեի տվյալ պայմաններում»: Հարցը լուծելով, դուք դրանով իսկ կիրառել երևակայության աշխատանքը:

Իսկ հիմա, մի նոր վարժությունում, բոլոր «առաջադրվող հանգամանքները» մենք մտացածին կդարձնենք: Մեզ այժմ շրջապատող իրական կյանքից կթողնենք միայն այս սենյակը, այն էլ՝ մեր երևակայությամբ

խիստ փոխակերպված: Գիցուք, մենք բոլորս գիտարշավի անդամներ ենք և ինքնաթիռով հեռավոր ուղևորության ենք մեկնում: Մասնացանկի թփուտների վրայով թռչելիս վթար է տեղի ունենում՝ շարժիչը խափանվում է, և անբախտաբար հարկադրված վայրէջք է կատարում լեռնաեզրում: Մերենարան նորոգել է պետք: Այդ աշխատանքը գիտարշավը կուշայնի երկար ժամանակով: Դեռ լավ է, որ պարենի պաշար կա, սակայն ոչ այնքան շատ: Պետք է որոտորոտությամբ սնունդ հայթայթել: Բացի այդ, անհրաժեշտ է որևէ կացարան պատրաստել, կազմակերպել ճաշ եփելու, պաշտպանության գործը, եթե բանը հասնի բնիկների կամ գազանների անակնկալ հարձակման: Այսպես, մտովի, ձևավորվում է տագնապներով ու վտանգներով լի կյանքը: Նրա ամեն մի պահն անհրաժեշտ նպատակամետ գործողություններ է պահանջում, որոնք տրամաբանորեն ու հետևողականորեն ուրվագծվում են մեր երևակայության մեջ: Պետք է հավատալ դրանց անհրաժեշտությանը: Հակառակ դեպքում՝ անուրջները կկորցնեն իրենց իմաստն ու գրավչությունը:

Սակայն դերասանի ստեղծագործությունը սոսկ երևակայության ներքին աշխատանքը չէ, այլ նաև սեփական ստեղծագործական երազանքների արտաքին մարմնավորումը: Ուրեմն՝ իրականություն և դարձերք անուրջը, ինչ համար որևէ դրվագ խաղացեք գիտարշավախմբի անդամների կյանքից:

- Որտե՞ղ: Այտե՞ղ: Մալոլեոկովայի հյուրասենյակի պայմաններում, - տարակուսեցինք մենք:

- Ուրիշ էլ որտե՞ղ: Հո հատուկ դեկորացիա չենք պատվիրելու: Մենավանդ որ, հարմար նկարիչ էլ ունենք: Նա մի վարկյանում անվճար կատարում է բոլոր պահանջները: Նա հեշտությունը, ակնթարթորեն կարող է հյուրանոցը, միջանցքը, դահլիճը դարձնել ինչ ուզենա: Այդ նկարիչը մեր սեփական երևակայությունն է: Միայն թե պատվեր տվեք նրան: Որոշեք՝ ինչ կանեիք անբախտի վայրէջքից հետո, եթե այս բնակարանը հովիտ լիներ, իսկ այս սեղանը՝ մեծ քար, լուսամտոփոփով լամպը՝ արևադարձային բույս, ապակե կախոններով ջահը՝ մրգերով ծանրաբեռ ճյուղ, բուխարիկը՝ լքված հնոց:

- Իսկ միջանցքն ի՞նչ կդառնա, - հետաքրքրվեց Վյուսցովը:
- Կիրճ:
- Հա՛... - ոգևորված ուրախանում էր սրտանին: - Իսկ ճաշասենյակը:
- Բարայր, որտեղ, հավանաբար, նախնադարյան մարդիկ են ապրել:
- Իսկ դահլիճը:
- Բայց հրապարակ է՝ լայն հորիզոնով և սքանչելի տեսարանով: Տեսք, սենյակի բոցազույն պատերը օդի պատրանք են ստեղծում: Հետագայում այդ հրապարակից կարելի է անբախտաբար վեր բարձրանալ:
- Իսկ հանդիսաբարձը, - չէր հանդարտվում Վյուսցովը:
- Անհատակ անդունդ: Այնտեղից, ինչպես նաև դարավանդի կողմից, ծովից, բնիկներն ու գազանները հարձակվել չեն կարող: Ուստի պահապաններ պետք է կանգնեն այնտեղ՝ կիրճ ներկայացնող միջանցքի դռան մոտ:
- Իսկ ի՞նչ է իրենից ներկայացնում հյուրասենյակը:

- Այնտեղ անբաղանձ են նորագելու:
- Իսկ անբաղանձն ո՞ր է:
- Ահա, - Տորցովը ցույց տվեց բազմաթիվ - Նստելատեղը ուղևորների համար է, պատուհանների վարագույրները՝ թեև են: Լայն պարզեք դրանք: Մեղանը շարժիչն է: Նախ և առաջ պետք է շարժիչը ստուգել: Վնասվածքը լուրջ է: Այդ ընթացքում արշավախմբի մյուս անդամները թող գիշերելու պատրաստություն տեսնեն: Ահա վերմակները:

- Ո՞րք են:
- Սփռոցները:
- Ահա պահածոներն ու տակառիկով գինին: - Արկադի Նիկոլանիչը մատնացույց արեց գրադարակի վրայի հաստ գրքերը և մեծ ծաղկամանը: - Ուշադիր վնաս սենյակը, և դուք ձեր նոր կենցաղի համար անհրաժեշտ շատ իրեր կգտնեք:

Աշխատանքը եռաց, և շուտով հարմարավետ հյուրասենյակում մենք սկսեցինք ապրել լեռներում կաշկանդված արշավախմբի խոտակյաց կյանքը: Մենք կաղմորոշվում, հարմարվում էինք այդ վիճակին:

Չի կարելի ասել, որ ես հավատում էի այդ փոխակերպմանը, ոչ, պարզապես չէի նկատում այն ամենը, ինչ պետք էր տեսնել: Մենք նկատելու ժամանակ չունեինք: Մենք գործով էինք զբաղված: Հորինվածքի սուտը վարագույրվում էր մեր զգացողությունների, ֆիզիկական գործողությունների ու դրանց նկատմամբ հավատի ճշմարտությունը:

Երբ մենք բավական հաջող խաղաղիսը առաջադրված էքսպրոմտը, Արկադի Նիկոլանիչն առաց:

- Այս էությունում երևակայության աշխարհն ավելի խոր մուտք գործեց ոճալ իրավանություն. լեռնային վայրում տեղի ունեցած վթարի հորինվածքը խցկեցիսը հյուրասենյակ: Սա իրենին աշխարհը երևակայության օգնությամբ ներքուստ քեզ համար վերափոխելու անթիվ-անհամար օրինակներից է: Այն չպետք է վանել: Ընդհակառակը, պետք է ներմուծել երևակայությամբ ստեղծվող կյանքի մեջ:

Նման պրոցեսը մշտապես առկա է մեր առանձնացված ինտիմ փորձերում: Եվ իրոք, վիճակներն աթոռներից մենք կարող ենք կազմել այն ամենը, ինչն ունակ է հորինել հեղինակի ու ռեժիսորի երևակայությունը՝ տներ, երապարակներ, անտառներ: Ընդ որում, մենք չենք հավատում, թե վիճակներն աթոռները իսկապես ծառ են կամ ժայռ, սակայն հավատում ենք փոխարինող առարկաների նկատմամբ մեր վերաբերմունքին՝ իբր թե դրանք իրոք ծառ են կամ ժայռ:

19. Բ.

Դասն սկսվեց փոքրիկ նախաբանով: Արկադի Նիկոլանիչն առաց.
- Մինչև այժմ երևակայությունը վարգայնող մեր վարժություններն այս կամ այն չափով առնչվում էին մերձ մեզ շրջապատող առարկաների աշխարհին (սենյակ, բուխարի, դուռ), մերձ ճշմարիտ առօրյա գործողությանը (մեր դասը): Հիմա աշխատանքը մեզ շրջապատող առարկաների աշխարհից ես դուրս կբերեմ ու կտեղափոխեմ երևակայության ոլորտը:

Այդտեղ մենք կգործենք նույնքան ակտիվ, սակայն միայն մտովի: Ուրեմն պոկվենք տվյալ վայրից, ժամանակից, տեղափոխվենք մեկ այլ, մեզ լավ ծանոթ միջավայր և գործենք այնպես, ինչպես կհուշի մեզ երևակայության հորինվածքը: Որոշեք, թե դուք ո՞ր կուզենայիք մտովի տեղափոխվել, - ինչ գիճեցե՞ք՝ առաջ Արկադի Նիկոլանիչը: - Ե՞րբ և որտե՞ղ պիտի կատարվի գործողությունը:

- Իմ սենյակում, երեկոյան, - առացի:
- Շատ լավ, - հավանություն տվեց Արկադի Նիկոլանիչը: - Չգիտեմ՝ դուք ինչպես, բայց երևակայական բնակարանում զգալու համար ինչ անհրաժեշտ կլինեն սկզբում մտովի բարձրանալ աստիճանով, սեղմել մուտքի դռան վանդի կոճակը, մի խոսքով՝ մի շարք հաջորդական տրամաբանական գործողություններ կատարել: Մտածեք նաև դռան բռնակի մասին, որը պետք է սեղմել: Հիշեք, թե բռնակն ինչպես է դառնում, ինչպես է դուռը բացվում և ինչպես եք մտնում ձեր սենյակը:

Ի՞նչ եք տեսնում ձեր առջև:
- Դիմացը՝ պահարան, լվացարան...
- Իսկ ձախից:
- Բազմոց, սեղան:
- Փորձեք անցուղարձ անել սենյակում և այնտեղ ապրել: Ինչո՞ր խոժոժվեցիք:
- Սեղանի վրայի նամակը տեսա, հիշեցի, որ դեռ չեմ պատասխանել, ամաչեցի:

- Լավ: Հավանաբար, դուք հիմա սրդեն կարող եք ասել՝ «Ես կամ իմ սենյակում»:
- Ի՞նչ է նշանակում՝ «Ես կամ», - հարցրեցին աշակերտները:
- «Ես կամ»-ը մեր լեզվով նշանակում է, որ ես ինչ որևէ եմ հնարած պայմանների կենտրոնում, որ ես ինչ զգում եմ դրանցով շրջապատված, որ ես գտնվում եմ երևակայական կյանքի բովում, նրևակայական իրերի աշխարհում և սկսում եմ գործել անձամբ իմ անունից, խղճի մտքը ու պատասխանատվությամբ: Այժմ ասեք, թե ի՞նչ եք ուզում անել:

- Դա պայմանավորված է նրանով, թե ժամը քանիսն է հիմա:
- Տրամաբանական է: Պայմանավորվեք, որ այժմ երեկոյան ժամը տասնմեկն է:
- Դա այն ժամն է, երբ բնակարանում անդորր է տիրում, - նկատեցի ես:
- Իսկ ի՞նչ կուզենայիք անել այդ անդորրում, - քաջալերում էր ինձ Տորցովը:
- Համոզվել, որ ես ոչ թե կատակերգակ եմ, այլ ողբերգակ:
- Ափսոս, որ դուք ուզում եք այդքան աւարտյունավետ վատնել ձեր ժամանակը: Ինչպե՞ս պիտի ձեզ համոզեք:

- Ինքս ինձ համար որևէ ողբերգական դեր կխաղամ, - մատնեցի իմ թաքուն երազները:
- Իսկ ո՞րը: Օթելլոյի՞:
- Օ՛, ո՛չ, Օթելլոյի դերի վրա իմ սենյակում այլևս աշխատել հնարավոր չէ: Ամեն անկյուն տրամադրում է շատ անգամ արվածը կրկնել:

- Գն ուրեմն ի՞նչ եք խաղալու:

Ես չպատասխանեցի, քանի որ ինքս էլ այդ հարցը դեռ չէի լուծել:

- Հիմա դուք ի՞նչ եք անում:

- Սենյակն եմ վնասում: Գուցե թե որևէ առարկա ստեղծագործելու հետաքրքիր թեմա հուշի... Այ, օրինակ, հիշեցի, որ պահարանի ետևում մի մուսլ անկյուն կա: Այսինքն, ինքնին մտալ չէ, այլ այդպիսին է թվում երեկոյան լուսավորությամբ: Այնտեղ կախիչի փոխարեն կեռ է սցված, կարծես կախվելու ծառայություն է առաջարկում: Ուրեմն, եթե ես իրոք ուզենայի ինքնասպան լինել, ի՞նչ կանեի այժմ:

- Ուրեմն ի՞նչ:

- Իհարկե, նախ և առաջ պիտի պարան կամ գոտի փնտրեի, այդ նպատակով էլ խառնշտորում եմ դարակները, արկղերը...

- Գտա՞ք:

- Այո... Բայց, պարզվում է, կեռը շատ ցածր է խփած: Ոտքերս գետնին են հասնում:

- Հարմար չէ: Ուրիշ կեռ փնտրեք:

- Ուրիշը չկա:

- Եթե այդպես է, ավելի լավ չէ՞ որջ մնաք:

- Զգիտեմ, խճճվել եմ, և երևակայությունս սպառվել է, - խոստովանեցի ես:

- Որովհետև հորինվածքն ինքն է հավատարմաբանական: Բնույթի մեջ ամեն ինչ հետևողական է ու տրամաբանված (մասնակի բացառություններով), և երևակայության հորինվածքն էլ պետք է նույնպիսին լինի: Պատահական չէ, որ ձեր երևակայությունը, որևէ տրամաբանական նախադրյալ չունենալով, հրաժարվեց մեր գիծը հասցնել հիմար նյութահանգման:

Այսուհանդերձ, ինքնասպանության մասին ձեր հենց նոր արած փորձը կատարեց այն, ինչ նրանից սպասվում էր՝ ակներևաբար անբջանքի մի նոր տեսակ ցուցադրեց ձեզ: Երևակայության այս տիպի աշխատանքի ժամանակ արտիստը վերանում է իրեն շրջապատող իրական աշխարհից (տվյալ դեպքում՝ այս սենյակից) ու մտովի երևակայական աշխարհ տեղափոխվում (այսինքն՝ ձեր սենյակը): Այդ երևակայական միջավայրում մեզ ամեն ինչ ծանոթ է, քանի որ անբջանքի նյութը վերցված էր ձեր իսկ առօրյա կյանքից: Դա հեշտացրեց ձեր հիշողության որոնումները: Բայց ինչպե՞ս վարվել, երբ անբջանք գործ ունեւ անծանոթ կյանքի հետ: Այս պայմանը երևակայության աշխատանքի մի նոր տեսակ է ստեղծում:

Այն ըմբռնելու համար նորից վերապետ ձեզ շրջապատող իրականությունից և մտովի տեղափոխվեք ուրիշ, անծանոթ, այժմ գոյություն չունեցող, բայց իրական կյանքում հնարավոր պայմաններ: Օրինակ, դժվար թե այստեղ նստածներից որևէ մեկը շուրջերկրյա ճանապարհորդություն կատարած լինի: Սակայն դա հնարավոր է ինչպես իրականում, այնպես էլ երևակայությամբ: Դետք է անբջանք ոչ թե «մի կերպ», ոչ թե «ընդհանրապես», ոչ թե «մոտավորապես»-ը (ամեն տեսակի «մի կերպ»-ը, «ընդհանրապես»-ը, «մոտավորապես»-ը անթույլատրելի են արվեստում), այլ ամենայն մանրամասնությամբ, որից կազմվում է ուլտիմալ խոշոր ձեռնարկումը:

Ճանապարհին դուք գործ կունենաք օտար երկրների ու ժողովուրդների ամենատարբեր պայմանների, կենցաղի, սովորույթների հետ: Հազիվ թե ձեր մտքում գտնեք որջ աներաժեշտ նյութ: Ուստի ստիպված կլինեք այդ ամենը քաղել գրքերից, կտավներից, լուսանկարներից ու այլ աղբյուրներից, որոնք գիտելիք են տալիս կամ ուրիշ մարդկանց տպավորություններն են վերարտադրում: Այդ տեղեկություններից դուք կպարզեք, թե հատկապես որտեղ ստիպված կլինեք մտովի լինել, տարվա որ եղանակին ու ամսին, թե որտեղ եք մտովի ճամփորդելու շուրջնավով, որտեղ, որ քաղաքներում իջնանելու: Նույն աղբյուրներից էլ դուք տեղեկություններ կտանաք այս կամ այն երկրների, քաղաքների, պայմանների ու սովորույթների մասին: Մնացածը, ինչ կզգաք ձեր ձեր մտովի շուրջերկրյա ճանապարհորդությամբ, թող ավելացնեի երևակայությունը: Բոլոր այդ կարևոր տվյալներն աշխատանքը կդարձնեն ավելի հիմնավոր, և ոչ թե անհիմն, որպիսին միշտ լինում են «ընդհանրապես» անուրջները, որոնք դեռաժանն հանգեցնում են գերխաղի ու արհեստավորության: Այս մեծ, նախնական աշխատանքից հետո կարելի է երթուղին գծել ու ճանապարհ ընկնել: Միայն թե չմոռանաք, որ շարունակ պետք է գործեք տրամաբանական ու հաշորդական: Դա կօգնի ձեր երեքուն, անկայուն անբջանքը մտանցնել անասան ու կայուն իրականությանը:

Նոր տեսակի անբջանքին անցնելով, ես նկատի ունեմ այն հանգամանքը, որ երևակայությանն ի բնե ավելի մեծ հնարավորություններ են տրված, քան ռեալ իրականությանը: Եվ իրոք, երևակայությունը պատկերացնում է այն, ինչն իրական կյանքում անիրագործելի է: Այսպես, օրինակ, երազելով մենք կարող ենք տեղափոխվել այլ մոլորակներ և այնտեղ հեքիաթային գեղեցկուհիներ առևանգել, կարող ենք սուլվել ծովի հատակն ու ջրահարս թագուհուն կնություն առնել: Փորձեք այդ ամենն անել իրական կյանքում: Դժվար թե ձեզ հաջողվի նման անբջանքի համար պատրաստի նյութ գտնել: Գիտությունը, գրականությունը, գեղանկարչությունը, պատմվածքները անիրականաբան ոլորտը մտովի էքսկուրսիներ կատարելու խթաններ, ակնթարթներ ու մեկնակետեր են տալիս միայն: Այդ պատճառով էլ նման անբջանքների ժամանակ ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական բաժինը ընկնում է ֆանտաստիկային: Այդ դեպքում մեզ առավել հարկավոր են լինում այն միջոցները, որոնք հեքիաթայինը մերձեցնում են իրականությանը: Տրամաբանությանն ու հետևողականությանը, ինչպես արդեն ասել եմ, այս գործում հիմնական տեղերից մեկն է պատկանում: Դրանք օգնում են անկարելի մտանցնել հավանականի: Ուստի հեքիաթայինի ու ֆանտաստիկի ստեղծման ժամանակ եղեք տրամաբանված ու հետևողական:

Հիմա, - շարունակեց Արկադի Նիկոլաևիչը մի փոքր մտորելուց հետո, - ես ուզում եմ բացատրել, որ ձեր արած նույն էություններից կարելի է օգտվել նաև դրանց տարբեր համակցությամբ ու վարիացիաներով: Այսպես, օրինակ, կարող եք ձեզ ասել. «Հապա արի տեսնեմ, թե իմ ընկեր-աշակերտները, Արկադի Նիկոլաևիչի ու Իվան Պլատոնովիչի գլխավորությամբ, ինչպե՞ս են անցկացնում իրենց դպրոցական պարապմունքները Գրիմում

կամ Հեռավոր Հյուսիսում: Արի տեսնեմ, թե նրանք ինչպե՛ս են աերապլանով գիտարշավ կատարում»: Ընդ որում, դուք մտովի քաշվում եք մի կողմ ու դիտում, թե ինչպես են ձեր ընկերները Ղրիմի արևից կիզվում կամ հյուսիսում՝ սառչում, ինչպես են վթարված աերապլանը նորոգում լեռնա-հովտում կամ պատրաստված պաշտպանվել գազանների հարձակումից: Այս դեպքում դուք միայն հանդիսատեսն եք այն ամենի, ինչը պատկերում է ձեր երևակայությունը, և ոչ մի դեր չեք խաղում այդ երևակայական կյանքում:

Բայց ահա դուք ինքներդ էլ ցանկանում եք մասնակցել երևակայական գիտարշավին կամ Ղրիմի հարավային ավեր տեղափոխված դասերին: «Իսկ ես ինչպիսի՞ն կլինեմ այդ բոլոր իրադարձություններում», - ասում եք ինքներդ ձեզ և նորից մի կողմ քաշվում ու ձեր ընկեր-աշակերտներին ու նրանց կողքին նաև ձեզ տասնում Ղրիմի դասին կամ գիտարշավում: Այս անգամ ես դուք ձեր երազանքի պատսիվ հանդիսատեսն եք:

Ի վերջո, ձանձրանում եք ձեզ նայելուց և ուզում եք գործել, ինչի համար ինքներդ ձեզ տեղափոխում եք անբախտի մեջ և սկսում սովորել Ղրիմում կամ հյուսիսում, իսկ հետո աերապլանն եք նորոգում կամ ճամբարը պահպանում: Այժմ որպես երևակայական կյանքի գործող անձ դուք այլևս չեք կարող ինքներդ ձեզ տեսնել, այլ տեսնում եք այն, ինչը շրջապատում է ձեզ, և, որպես այդ կյանքի իսկական մասնակից, ներքնապես արձագանքում եք այն ամենին, ինչ կատարվում է ձեր շուրջը: Գործունե երազանքների այդ պահին էլ ձեր մեջ ստեղծվում է այն կացությունը, որ մենք անվանում ենք «ես կամ»:

19. ր.

- Ուշադիր հետևեք ձեզ ու ասացե՛ք ի՞նչ է կատարվում ձեր մեջ, երբ դուք, ինչպես վերջին դասին, մտածում եք Ղրիմի դպրոցական պարսպամուկների մասին, - հարցրեց Արկադի Նիկոլանիչը Շուստովին՝ օրվա դասի սկզբում:

- Ի՞նչ է կատարվում իմ մեջ, - մտածումսի մեջ ընկավ Պաշան: Չգիտեմ ինչու, աչքիս առաջ երևաց հյուրանոցի փոքրիկ, խոճուկ մի համար, ծովին նայող բաց պատուհան, նեղվածք, սենյակում՝ շատ աշակերտներ, ու նրանցից մեկը երևակայությունը վարզացնող վարժություններ է արում:

- Իսկ ի՞նչ է կատարվում ձեր ներսում, - դիմեց Արկադի Նիկոլանիչը Գիմկովային, - եթե երևակայելու լինեք, թե աշակերտների նույն խումբը տեղափոխվել է հեռավոր հյուսիս:

- Ես տեսնում եմ սառցասարեր, խարույկ, վրան, մեկ բոլորիս՝ մորթեմ հագուստներով...

- Այսպիսով, - ելրակայրեց Տոբյովը, - բավական է անբեղում թեմա առաջարկեմ, որպեսզի դուք արդեն ձեր, այսպես կոչված, ներքին հայացքով սկսեք տեսնել համապատասխան տեսողական կերպարներ: Դրանք մեր դերասանական ժարգոնով կոչվում են *ներքին տեսողության մտապատկերներ*:

Եթե դատելու լինենք սեփական պացյոդությամբ, ապա երևակայել, հո-

րինել, անբեղել նշանակում է նախ և առաջ ներքին տեսողությամբ նայել, տեսնել այն, ինչի մասին մտածում ես:

Իսկ ի՞նչ էր կատարվում ձեր ներաշխարհում, երբ դուք մտովի պատրաստվում էիք կախվել ձեր սենյակի մութ անկյունում, - ինձ դիմեց Արկադի Նիկոլանիչը:

- Երբ ես մտովի ծանոթ կահավորանքը տեսա, իմ մեջ նորից արթնացան ինձ քաջ հայտնի կասկածները, որոնք ես սովոր եմ ներքնապես խմորել, երբ մենակ եմ: Հոգում մեջ նվազող անձնականությունն զգալով և սիրտ կրծող կասկածանքներից ազատագրվել ցանկանալով, ես, անհամբերությամբ ու բնավորությանս թուլությունից դողմամբ՝ ելքը մտովի ինքնապատկերան մեջ էի փնտրում, - փոքր-ինչ հուզված բացատրեցի ես:

- Այսպիսով, - ձևակերպեց Արկադի Նիկոլանիչը, - բավական էր, որ դուք ներքին հայացքով տեսնեիք ծանոթ միջավայրը, զգայիք նրա տրամադրությունը, որպեսզի նույն պահին ձեր մեջ գործողություններից մայրի հետ կապված ծանոթ մտքեր վերակենդանանային: Մտքերից զգացմունքներ ու ապրումներ ծնվեցին, որոնց հետևեցին նաև գործելու ներքին մղումները:

Իսկ խելագարի էությունը հիշելիս դուք ի՞նչ եք տեսնում ներքին հայացքով, - բոլոր աշակերտներին դիմեց Արկադի Նիկոլանիչը:

- Ես տեսնում եմ Մալոլետկովայի բնակարանը, շատ երիտասարդների, դառիչձում՝ պարեր, ճաշասենյակում՝ ընթրիք: Լուսավոր է, տա՛ք, ուրախ: Իսկ այնտեղ, սանդուղքի վրա, շքամուտքի մոտ՝ հաղթանդամ, գզգզված մորուքով սաստիկ հոգնած մի մարդ է՝ հիվանդանոցային մաշիկներով, խալաթով, սառած ու քաղցած, - ասաց Շուստովը:

- Մի՞թե դուք միայն էությունի սկիզբն եք տեսնում, - հարցրեց Արկադի Նիկոլանիչը՝ խոսքն ավարտած Շուստովին:

- Ո՛չ, ես տեսնում եմ նաև պահարանը, որը մենք բերեցինք, որ դուրը պաշտպանենք: Հիշում եմ նաև, որ մտովի հեռախոսով խոսում էի այն հիվանդանոցի հետ, որտեղից փախել էր խելագարը:

- Է՛լ ինչ եք տեսնում:

- Ճիշտն ասած՝ էլ ոչինչ:

- Լավ չէ: Մտապատկերների նյութի այդչափ փոքր, ծվեն-ծվեն պաշարով ամբողջ էությունի համար դրանց անընդմեջ շարանն ստեղծել հնարավոր չէ: Ինչպե՛ս վարվել:

- Պետք է հորինել, լրացնել այն, ինչը պակասում է, - առաջարկեց Պաշան:

- Այո՛, հենց այդպես, հորինել-լրացնել: Միշտ այդպես պետք է վարվել այն դեպքում, երբ հեղինակը, ռեժիսորը և ներկայացման մյուս ստեղծողները չեն ասել այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է ստեղծագործող արտիստին:

Մեզ անհրաժեշտ են, նախ, չընդմիջվող գիծ կազմած «առաջադրվող հանգամանքներ», որոնց մեջ էությունի կյանքն է ընթանում, և, երկրորդ, կրկնում եմ, մեզ անհրաժեշտ է առաջադրված հանգամանքների հետ կապված մտապատկերների անընդմեջ շարան: Կարճ ասած, *մեզ պետք է ոչ թե սովորական, այլ պատկերավոր առաջադրվող հանգամանքների անընդմեջ գիծ*: Ուստի մեկընդմիջու և լավ հիշեք՝ բեմահարթակում լի-

ներու ամեն պահին պիեսի ու նրա գործողության արտաքին կամ ներքին
վարքացման ամեն ակնթարթում արտիստը պետք է տեսնի կամ այն, ինչ
տեղի է ունենում իրենից դուրս, բնում (այսինքն՝ ռեժիսորի և ներկա-
յացման մյուս հեղինակների ստեղծած արտաքին առաջադրված հանգա-
մանքը), կամ էլ այն, ինչ տեղի է ունենում իր՝ արտիստի ներաշխարհում,
երևակայության մեջ, այսինքն՝ այն մտապատկերները, որոնք տեսանելի
են դարձնում դերի կյանքի առաջադրվող հանգամանքները: Բայց այդ
պահերից մերթ մեզմից դուրս, մերթ մեր ներսում ստեղծվում է «լնդմիջ-
վող արտաքին ու ներքին մտապատկերների անվերջանալի մի շարքան,
յուրատեսակ կինոժապավեն: Քանի դեռ ստեղծագործությունն ընթացի
մեջ է, ժապավենն անընդհատ բացվում ու մեր ներքին տեսողության էկ-
րանի վրա անդրադարձնում է դերի պատկերապարդ առաջադրված հան-
գամանքները, որոնցով բնի վրա շրջապատված, խղճի մտքը, ապրում է
արտիստը, դերակատարը:

Այդ մտապատկերները ձեր մեջ համապատասխան տրամադրություն
կստեղծեն: Վերջինն էլ կներագրի ձեր հոգու վրա և համապատասխան
ապրումներ կհարուցի:

Ներքին մտապատկերների կինոժապավենի շարունակական դիտու-
մը, մի կողմից, ձեզ կպահի պիեսի կյանքի սահմաններում, իսկ մյուս կող-
մից՝ մշտապես ու ճիշտ ուղղություն կտա մեր ստեղծագործությանը:

Ի դեպ, ներքին մտապատկերների առիթով: Ճի՞շտ է, երբ ասում ենք, թե
մենք դրանք մեր մեջ ենք պզուրկ: Մենք ունակ ենք տեսնելու այն, ինչը
իրականում չկա, ինչը մենք սուկ պատկերացնում ենք: Գժվար չէ տուուզել
մեր այս ընդունակությունը: Ահա ջանք: Այն ինչնից դուրս է: Այն կա, գո-
յություն ունի նյութական աշխարհում: Ես նայում ու պզուրկ եմ, որ նրա
եմ արձակում, եթե կարելի է այդպես արտահայտվել, «աչքերիս շոշափուկ-
ները»: Բայց ահա աչքերս ջանից հեռացրի, փակեցի ու նորից եմ ուզում
տեսնել այն՝ մտովի, «վերհիշելով»: Դրա համար անհրաժեշտ է, որ ես,
այսպես ասած, իմ «աչքերի շոշափուկները» ետ քաշեմ իմ ներսը և ապա
ներաշխարհից ուղղեմ ոչ թե իրական առարկայի, այլ «մեր ներքին տես-
ողության էկրանի» վրա, ինչպես մենք այն անվանում ենք մեր դերասանա-
կան ժարգանով:

Իսկ որտե՞ղ է գտնվում այդ էկրանը, կամ, ավելի ճիշտ, որտե՞ղ եմ ես
այն պզուրկ՝ իմ ներսում, թե՛ ինչնից դուրս: Ըստ իմ ինքնապացուցողության,
այն ինչնից դուրս ինչ-որ տեղ է, իմ առջևի դատարկ տարածության մեջ:
Կինոժապավենը կարծես իմ միջով է անցնում, իսկ նրա անդրադարձը տես-
նում եմ ինչնից դուրս:

Միտքս մինչև վերջ հասկանալի դարձնելու համար նույնն ասեմ ուրիշ
բառերով, ուրիշ կերպ:

Մեր մտապատկերների կերպարները ծագում են մեր մեջ, մեր երևա-
կայության, հիշողության մեջ և ապա արդեն ասես մտովի վերատեղադր-
վում են մեզմից դուրս, մեր դիտման համար: Սակայն մենք այդ երևակա-
յական օբյեկտներին նայում ենք ներսից, այսպես ասած, ոչ թե արտաքին,
այլ ներքին աչքերով (տեսողությամբ):

Նույնն է տեղի ունենում նաև լսողության ոլորտում. երևակայական
ձայները մենք լսում ենք ոչ թե դրսի ակունջներով, այլ ներքին լսողու-
յամբ, սակայն այդ ձայների աղբյուրները մեծ մասամբ պզուրկ ենք ոչ թե
մեր ներսում, այլ մեզմից դուրս:

Նույնն ասեմ, բայց՝ նախադասությունը շուտ տալով, երևակայական օբ-
յեկտներն ու կերպարները թեև ուրվագծվում են մեզմից դուրս, այսուհան-
դերձ, դրանք նախապես ծագում են մեր ներսում, մեր երևակայության
մեջ ու մտքում: Այս ամենը ստուգենք օրինակով:

Նազվանով. - դիմեց ինձ Արկադի Նիկոլաևիչը: - Հիշո՞ւմ եր... քաղաքում
իմ կարդացած դասախոսությունը: Դուք հիմա տեսնո՞ւմ եք այն էտորա-
դան, ուր երկուսով նստած էինք: Այդ տեսանելի կերպարները հիմա որ-
տեղ եք պզուրկ՝ ձեր մե՞ջ, թե՛ ձեզմից դուրս:

- Թե՛ հիմա, ե՛ր թե՛ այն ժամանակ, իրականում, ես դրանց ինչնից դուրս
եմ պզուրկ, - պատասխանեցի անվարան:

- Իսկ ի՞նչ աչքերով եք այժմ նայում երևակայական էտորադային՝ ներ-
քին, թե՛ արտաքին:

- Ներքին:

- Միայն նման վերապահություններով ու բացատրություններով կա-
րելի է ընդունել «ներքին տեսողություն» տերմինը:

- Մտապատկերներ ստեղծել ծավալուն պիեսի բոլոր պահերի համար,
Դա անափոք բարդ է ու դժվար, - վախեցա ես:

- Բարդ է ու դժվար: Որպես պատիժ այդ խոսքի համար՝ նեղություն
կրեք պատմել ձեր ամբողջ կյանքը՝ այն պահից, երբ դուք հիշում եք ձեզ, -
անսպասելիորեն առաջարկեց ինձ Արկադի Նիկոլաևիչը:

Ես սկսեցի:

- Հայրս ասում էր՝ «Մանկությունը հիշվում է ամբողջ տասնամյակով,
երիտասարդությունը՝ տարիներով, հասունությունը՝ ամիսներով, իսկ ծե-
րությունը՝ շաբաթներով»:

Ես էլ եմ իմ անցյալն այդպես պզուրկ: Ընդ որում, տպավորություններից
շատերն ինձ երևում են ամենայն մանրամասնությամբ, օրինակ, առաջին
բանը, որից սկսվում է իմ կյանքի հիշողությունը, այգու ձոճն է: Այն վա-
խեցնում էր ինձ: Նույն հստակությամբ տեսնում եմ նաև շատ դրվագներ
մանկասենյակում, մորս ու դայակիս սենյակներում, բակում ու փողոցում
անցկացրած կյանքից: Նոր փուլը՝ պատանությունս, առանձնահատուկ
հատկությամբ է տպավորվել, քանի որ այն փուլադիպից դպրոց գնալու:
Այդ պահից մտապատկերներն ինձ ցուցադրում են կյանքի կարճ, սակայն
ավելի մեծաթիվ հատվածներ: Այսպես ծավալուն փուլերն ու առանձին
դրվագները ներկայից գնում են անցյալը՝ երկա՛ր-երկար շարանով:

- Եվ դուք տեսնո՞ւմ եք այն:

- Ի՞նչը:

- Փուլերից ու դրվագներից կազմված, ձեր ամբողջ անցյալով ձգվող
անընդմեջ շարանը:

- Տեսնում եմ, թեպետև՝ ընդհատումներով, - խոստովանեցի ես:

- Դուք լսեցի՞ր, - հաղթական բացականչեց Արկադի Նիկոլաևիչը: - Նապ-

վանովն իր ամբողջ կյանքի ժառանգվենն ստեղծեց մի քանի բուսերով և նույնը չի կարողանում անել դերի բեմական կյանքում՝ ընդամենը ինչ-որ երեք ժամվա համար, որ պահանջվում է ներկայացման մեջ այն մարմնավորելիս:

- Բայց մի՞թե ես ամբողջ կյանքս վերիջեցի: Ընդամենը մի քանի պահեր:

- Դուք մի ամբողջ կյանք եք ապրել, և նրանից մնացել են առավել կարևոր պահերի հիշողությունները: Դերի ամբողջ կյանքն էլ ապրեք, և թող նրանից էլ ամենալավան, շրջափուլային պահերը մնան: Էլ ինչու՞ եք այդ աշխատանքը դժվար համարում:

- Այր, որովհետև իսկական կյանքն ինքն է բնական ուղիով ստեղծում մտապատկերների կինոժառանգները, իսկ դերի երևակայական կյանքում դա պիտի ինքը՝ արտիստն անի, և դա շատ դժվար է ու բարդ:

- Դուք ինքնեք շուտով կհամոզվեք, որ այդ աշխատանքն իրականում այնքան էլ բարդ չէ: Այ, եթե ես ձեզ առաջարկեի անընդմեջ գիծ անցկացնել ոչ թե ներքին տեսողության մտապատկերներից, այլ ձեր հոգեկան զգացողություններից և ապրումներից, ապա նման աշխատանքը կլիներ ոչ միայն «բարդ» ու «դժվարին», այլև անիրագործելի:

- Ինչու՞, - ջանում էին հասկանալ աշակերտները:

- Որովհետև մեր զգացողություններն ու ապրումները անորակի են, քմահաճ, փոփոխական և չեն ենթարկվում կայունացման կամ, մեր դերասանական ժարգոնով ասած, «ֆիքսման ու ֆիքսածման»: Տեսողությունն ավելի հնազանդ է: Նրա կերպարներն ավելի ազատ ու ամուր են տպագործում մեր տեսողական հիշողության մեջ և նորից վերածնվում են մեր պատկերացումներում:

Բացի այդ, մեր անըջանքի կերպարները, չնայած իրենց երևութականությանը, այսուհանդերձ ավելի իրական են, ավելի շոշափելի, ավելի «նյութական» (եթե անըջանքի մասին կարելի է այդպես արտահայտվել), քան պատկերացումներն այն ապրումների մասին, որոնք արդու հուշում է մեր զգայական հիշողությունը: Թող ուրեմն ավելի մատչելի ու հնազանդ տեսողական մտապատկերներն օգնեն մեզ վերակենդանացնելու և ամրացնելու պակաս մատչելի ու պակաս կայուն հոգեկան զգացումները:

Թող մտապատկերների ժառանգները մեր մեջ մշտապես պահպանի պիեմին համապատասխանող համահունչ տրամադրությունները: Թող դրանք, մեզ պարուրելով, համապատասխան ապրումներ, մղումներ, ձգտումներ ու գործողություններ հարուցեն:

Ահա թե ինչու ամեն դերի համար մեզ անհրաժեշտ են ոչ թե պարզ, այլ պատկերապարդ առաջադրվող հանգամանքներ, - եզրափակեց Արկադի Նիկոլանիչը:

- Ուրեմն, - ասելիքս լրացնելու նպատակով ավելացրի ես, - եթե իմ մեջ Օթելլոյի կյանքի բոլոր պահերի մտապատկերային կինոժառանգները ստեղծեն և այն ցուցադրեմ իմ ներքին տեսողության էկրանի վրա...

- Եվ եթե, - շարունակեց Արկադի Նիկոլանիչը, - ձեր ստեղծած պատկերաշարը ճիշտ արտահայտի պիեմի առաջադրվող հանգամանքներն ու

մոգավան «եթե իրոք»-ը, եթե վերջիններս ձեր մեջ դերի այդ բաղադրիչներին համահունչ տրամադրություն ու ապրումներ հարուցեն, ապա դուք, հավանաբար, ամեն անգամ, կինոժառանգները ներքնապես դիտելով, պիտի վարակվեք ձեր մտապատկերներով և Օթելլոյի ապրումները ճիշտ վերապրեք:

- Երբ այդ ժառանգները պատրաստ է, ապա դժվար չէ այն պատելը: Ամբողջ հարցն այն է, թե ինչպես ստեղծել դա, - չէի նստահեղում ես:

- Այդ մասին հաջորդ անգամ, - ասաց Արկադի Նիկոլանիչը՝ վեր կենալով ու դատարանից դուրս գալով:

- Եկեք անըջանք ու կինոժառանգներն ստեղծենք, - առաջարկեց Արկադի Նիկոլանիչը:

- Իսկ ինչի՞ մասին անըջենք, - հարցրեցին աշակերտները:

- Ես միտումնավոր ոչ գործուն թեմա եմ ընտրում, քանի որ գործունն ինքնին, առանց նախապես ընթացող երազանքի օգնության, կարող է ակտիվություն հարուցել, իսկ ընդհակառակը, սակավ գործուն թեման կարիք ունի երևակայության ավելի ջանադիր նախնական աշխատանքի: Տվյալ դեպքում ինձ հետաքրքրում է ոչ թե բուն ակտիվությունը, այլ՝ դրան նախապատրաստվելը: Ահա թե ինչու եմ ես շատ սակավ գործուն թեմա ընտրում ու առաջարկում ձեզ՝ ապրել խոր արմատներով հողի մեջ մխրձված ծառի կյանքով:

- Հիանալի է: Ես ծառ եմ, դարավոր կաղնի, - որոշեց Շուտովը: - Թեև գիտեք, չնայած ասացի, բայց չեմ համարում, որ դա կարող է լինել:

- Այդ դեպքում ինքնեք ձեզ ասացեք, ես՝ ես եմ, բայց եթե իրոք կաղնի լինեի, եթե իրոք շուրջս և իմ ներսում ստեղծվեին այսպիսի ու այսպիսի հանգամանքներ, ի՞նչ կանեի, - օգնեց նրան Տորցովը:

- Սակայն, - տարակուսեց Շուտովը, - ինչպե՞ս կարելի է անգործության մեջ, տեղում անշարժ կանգնած գործել:

- Այո, իհարկե, դուք չեք կարող տեղից տեղ շարժվել, քայլել: Սակայն, դրանից պատ կան նաև ուրիշ գործողություններ: Դրանք հարուցելու համար նախ պետք է որոշեք, թե որտե՞ղ եք գտնվում: Անտառում, մարգագետնում, սարի գագաթին: Ինչը ձեզ ավելի է հուզում, այն էլ ընտրեք:

Շուտովին թվում էր, թե ինքն Ալպերի մոտ, լեռնային բացատում աճած կաղնի է: Չախից, հեռվում, բարձունքի վրա՝ դղյակ է: Չորս կողմը՝ լայնարձակ տարածություն: Հեռվում արծաթին է տալիս ձյունապատ լեռնաշղթան, ավելի մոտ՝ անվերջանալի բլուրներ են, որոնք վերեից դիտելիս քարաբաժ ծովային ալիքների են նմանվում: Այստեղ-այնտեղ սիրուցան՝ փոքրիկ գյուղակներ:

- Հիմա պարտեք, թե ի՞նչ եք տեսնում մտերմորեն:

- Տեսնում եմ իմ վրայի խիտ սաղարթը, որը ճյուղերս օրորվելիս աղմուկոտ խշշում է:

- Դե իհարկե՞: Ձեզ մոտ, վերևում, հաճախ են ուժեղ քամիներ լինում:

- Իմ ճյուղերի վրա ինչ-որ թռչունների բներ եմ տեսնում:

- Գա լավ է, մենակ չեք:

- Ոչ, այնքան էլ լավ չէ: Այդ թռչունների հետ դժվար է հաշտ ապրել: Նրանք թևերն իրար շքմփացնում-սղձկում են, կտուցներն իմ բնին քսելով՝ սրում, երբեմն էլ գավթովում ու կռվում են: Գա ինձ գայրացնում է... Ցածրում՝ կոլորմս առվակ է հոսում՝ իմ լավագույն բարեկամն ու վրուցակիցը: Նա է ինձ երաշտից փրկում, - շարունակում էր հորինել Շուտովը:

Տոբոլը ստիպում էր, որ նա լրացնի իր այդ երևակայական կյանքի յուրաքանչյուր մանրամասի նկարագրությունը:

Այնուհետև Արկադի Նիկոլանիչը դարձավ Պուշչինին, որը, առանց երևակայության ջանադիր օգնությանը դիմելու, ընտրել էր ամենատոմոսակա- նը, քաջամարտը, հիշողության մեջ հեշտությամբ վերականգնանացողը: Նրա երևակայությունը քիչ է վարգաբացած: Նա պատկերապրեց Պետրովյան վրոսայգու ամառանոցն իր պարտեզով:

- Ի՞նչ եք տեսնում, - հարցրեց նրան Արկադի Նիկոլանիչը:

- Պետրովյան վրոսայգին:

- Ամբողջ Պետրովյան վրոսայգին միանգամից ընդգրկել հնարավոր չէ:

Չե՞ր ամառանոցի համար որոշակի տեղ ընտրեք... Հը, ի՞նչ եք տեսնում:

- Վանդակավոր ցանկապատ:

- Ինչպիսի՞ն է նա:

- Պուշչինը լուռ էր:

- Ի՞նչ նյութից է պատրաստված այդ ցանկապատը:

- Նյութի՞ց... ճկամ երկաթից:

- Չարդանկարն ինչպիսի՞ն է: Նկարն՞ը:

Պուշչինը երկար ժամանակ մատը սեղանի վրայով տանում-բերում էր, ըստ որում, նկատելի էր, որ նա նոր էր հորինում իր սանիքը:

- Չեմ հասկանում: Ավելի պարզ նկարեք, - մինչև վերջ քամում էր Տոբոլը նրա տեսողական հիշողությունը: - Գե լավ... Ենթադրենք, դա տեսնում եք... Հիմա ասացեք, թե ի՞նչ կա ցանկապատից այն կողմ:

- Սայլանցի ճանապարհ:

- Իսկ ովքե՞ր են այդ ճանապարհով անցնում ու երթնելում:

- Հովեկները:

- Ուրի՞շ:

- Կտրե՞ր:

- Ուրի՞շ:

- Բեռնատարի:

- Ուրի՞շ էլ ո՞վ է անցնում խճուղով:

- Չիավորներ:

- Գուցե հեծանվորդնե՞ր:

- Այո, այո, հեծանվորդներ, ավտոմեքենաներ...

Պարզ էր, որ Պուշչինը նույնիսկ չէր էլ փորձել շարժել երևակայությու- նը: Իսկ նման կրավորական երապարհից ի՞նչ օգուտ, երբ աշակերտի փո- խարեն ուսուցիչն է աշխատում:

Իմ տարակուսանքը հայտնեցի Տոբոլին:

- Երևակայությունը շարժելու իմ մեթոդի մեջ կան մի քանի պարագա- ներ, որոնք պետք է նկատի առնել, - պատասխանեց նա: - Երբ աշակերտի

երևակայությունը չի գործում, ես նրան պարզ հարցեր եմ տալիս: Նա հո չի՝ կարող չպատասխանել, չէ՝ որ հարցը նրան է ուղղված: Եվ աշակերտը պատասխանում է, երբեմն՝ վայրիվերո, որ գլուխն ազատի: Նման պա- տասխանը ես չեմ ընդունում, ապացուցում եմ դրա անիմաստությունը: Ավելի գոհացուցիչ պատասխան տալու համար աշակերտը ստիպված է լի- նում տույն պահին շարժել երևակայությունը, ստիպել ներքին տեսողությամբ տեսնել այն, ինչի մասին հարցնում են, կամ պատասխանը բխեցնել մտորելով, դատողությունների հաջորդական շարքից: Երևակայության աշ- խատանքը շատ հաճախ նախապատրաստվում և նպատակաճշգրտվում է նման կարգի գիտակցված, մտավոր գործունեությամբ: Բայց ահա վերջապես աշակերտն ինչ-որ բան է նշմարում իր մտքում կամ երևակայության մեջ՝ նրա առջև որոշակի տեսողական կերպարներ են համնում: Ստեղծվում է անրջանքի կարճատև մի պահ: Դրանից հետո, նոր հարցի օգնությամբ ես կրկնում եմ նույն պրոցեսը: Այդ ժամանակ ստեղծվում է մտապայծառաց- ման երկրորդ կարճատև պահը, սպա՝ երրորդը: Այսպես երևակայական կյանքի պատկերն ամբողջացնող մի ամբողջ շարք վերականգնանացնող պա- հեր հարույցելով, ես պահպանում ու երկարաձգում եմ նրա անրջանքը: Ոչինչ, որ այն առայժմ անհետաքրքիր է: Արդեն լավն այն է, որ այդ անըր- ջանքը հյուսված է իր՝ աշակերտի ներքին մտապատկերներից: Մեկ ան- գամ երևակայությունն արթնացնելով, նա նույնը կարող է տեսնել ն՝ երկ- րորդ, ն՝ երրորդ, ն՝ բազմաթիվ անգամներ: Կրկնությունից պատկերն ավելի է դրոշմվում հիշողության մեջ, և աշակերտը սկսում է ապրել դրանով: Սակայն լինում է նաև ծուլլ երևակայություն, որը միշտ չէ, որ արձագան- քում է նույնիսկ ամենապարզ հարցերին: Այդ դեպքում դասատուին այլ ելք չի մնում, քան հարցը տալով հուշել նաև դրա պատասխանը: Եթե ու- սուցչի առաջարկածը գոհացնում է աշակերտին, նա, ուրիշի տեսողական կերպարներ ընդունելով, սկսում է ինչ-որ բան յուրովի տեսնել: Իսկ եթե ոչ, աշակերտն ըստ իր ճաշակի շտկում է հուշածը, ինչը նույնպես նրան ստիպում է նայել ու տեսնել ներքին տեսողությամբ: Արդյունքը լինում է այն, որ այս անգամ ես ստեղծվում է երևակայական կյանքի ինչ-որ նմա- նակ՝ մասամբ հյուսված անընդունելի նյութից... Տեսնում եմ, որ ձեզ այդ արդ- յունքը քիչ է գոհացնում: Այսուհանդերձ, նման ճիգ ու ջանքով ստացված անրջանքն էլ է ինչ-որ բան տալիս:

- Օրինակ՝ ի՞նչ:

- Թեկուզ այն, որ մինչև անրջելը իսպառ բացակայում էին ստեղծվող կյանքի կերպարային պատկերացումները: Փոխարենը կար աղոտ ու անո- րոշ ինչ-որ բան: Իսկ նման աշխատանքից հետո ինչ-որ կենդանություն է նշմարվում ու հստակվում: Ստեղծվում է այն հողը, որի մեջ ուսուցիչն ու ուսանողը կարող են նոր սերմեր գցել: Սա այն անտեսանելի նախնական հիմնաներն են, որի վրա կարելի է նկար ստեղծել: Բացի այս, իմ մեթոդի օգնությամբ աշակերտն ուսուցչից փոխառնում է իր երևակայությունը իրանելու եղանակը, սովորում բարբոքել այն հարցերով, որոնք արդեն հու- շում է սեփական մտքի աշխատանքը: Չտավարվում է երևակայության պաս- սիվության, ծուլության դեմ գիտակցաբար պայքարելու սովորույթ: Իսկ սա արդեն քիչ չէ:

Այսօր էլ Արկադի Նիկոլաևիչը երեակայությունը պարզացնող վարժություններն էր շարունակում:

- Վերջին դասին, - ասաց նա Շուստովին, - դուք պատմեցիք, թե ով էր դուք, որտեղ էք գտնվում ձեր անուրջներում ու *ինչ էք տեսնում* ձեր շուրջը... Իսկ այժմ ասացեք ինձ, թե ձեր ներքին լսողությամբ *ինչ էք լսում* դարավոր կաղնու երեակայական կյանքում:

Սկսում Շուստովը ոչինչ չէր լսում: Տորցովը հիշեցրեց կաղնու ճյուղերին բույն հյուսած թռչունների ճովողությունը և ավելացրեց.

- Լավ, իսկ շրջակայքում, լեռնային բացատում *ի՞նչ էք լսում*:

Այժմ Շուստովը լսում էր ոչխարների մայուն, կովերի բառաչ, գանգակների վնգվնգոց, հովվի սրնգի ձայն, կաղնու տակ դաշտային ծանր աշխատանքից հետո հանգստացող կանանց խոսակցություն:

- Հիմա ասացեք, թե այն, ինչ տեսնում եք ձեր երեակայությամբ, *ե՞րբ է տեղի ունենում*: Պատմական ո՞ր դարաշրջանում, ո՞ր դարում:

Շուստովը ֆեոդալիզմի դարաշրջանն ընտրեց:

- Լավ: Որ այդպես է, ասա դուք, որպես ծեր կաղնի, այն ժամանակվա համար բնորոշ էլի *ի՞նչ* ձայներ կլսեք:

Շուստովը մի պահ լռելուց հետո ասաց, որ ինքը լսում է հարևան դղավը տոնակատարություն գնացող թափառական երգչի՝ միննեզիկների երգը, այստեղ՝ կաղնու տակ, առվակի մոտ, նա հանգստանում է, լվացվում, հագնում իր տոնակարն սգեստն ու պատրաստվում էրույթի: Այստեղ նա լարում է տավիղն ու վերջին անգամ փորձում իր նոր երգը՝ գարնան, սիրո, սրտամաշ կարոտի մասին: Իսկ գիշերը կաղնին ականջ է դնում պալատականի սիրո խոստովանություններին ամուսնացած մի տիկնոջ, նրանց երկարատև համբույրներին: Հետո հեշտում են երկու երգվյալ ակոյանների կատաղի հայեույնները, պնքի շառաչ, վիրավորվածի վերջին ճիչը: Իսկ լուսաբացին լսվում էին գոհվածի մարմինը որոնող մարդկանց տագնապալի ձայները, հետո, երբ գտնում են, օղբ լցվում է համընդհանուր ժխտրով ու առանձին, ականջ ծակող բացականչություններով: Մարմինը բարձրացնում են՝ լսվում են տանողների ծանր, համաչափ ունաձայները:

Մենք դեռ չէինք հասցրել շունչ առնել, երբ Արկադի Նիկոլաևիչը Շուստովին նոր հարց տվեց.

- Ինչո՞ւ:
- Ի՞նչը՝ ինչու, - տարակուսեցիկ մենք:
- Ինչո՞ւ է Շուստովը կաղնի: Ինչո՞ւ է նա աճում միջնադարում, լեռան լանջին:

Տորցովն այս հարցին մեծ նշանակություն է տալիս: Պատասխանելով, դրան կարելի է, նրա ասելով, սեփական երեակայությունից ընտրել այն կյանքի անցյալը, որն արդեն ստեղծվել է անբախտներում:

- Ինչո՞ւ եք դուք միայնակ աճել այդ բացատում:

Շուստովը ծեր կաղնու անցյալի մասին հորինեց հետևյալ ենթադրությունը: Մի ժամանակ ամբողջ բարձունքը ծածկված էր խիտ անտառով: Սակայն բարձունք՝ այդտեղից ոչ հեռու, հովտի այն ծայրում երևացող դղյակի

տերը, պետք է մշտապես պաշտպանը հարևան ռազմատեղն է ֆեոդալի ասպատակումներից: Անտառն աչքից թաքցնում էր նրա գործի տեղաշարժն ու կարող էր թշնամու համար դարան դառնալ: Այդ պատճառով էլ հատեցին: Թողնեցին միայն կոթ կաղնին, որովհետև հենց նրա մոտ, նրա ստվերում, գետնի տակից աղբյուր էր բխում: Եթե աղբյուրը ցամաքեր, չէր լինի նաև այն առվակը, որով ծարավն էին հագնելու բարոնի հոտերը:

Տորցովի առաջարկած նոր հարցը՝ *ինչի՞ համար*, նորից մեզ կանգնեցրեց փակուղու առջև:

- Ես հասկանում եմ՝ ձեր դժվարության պատճառն այն է, որ տվյալ դեպքում խոսքը ծառի մասին է: Բայց ընդհանրապես, այդ հարցը՝ *ինչի՞ համար*, շատ մեծ նշանակություն ունի. նա ստիպում է պարզել ձեր ձգտումների նպատակը, իսկ այդ նպատակը նախանշում է ապագան ու մղում է ակտիվության, գործողության: Ծառն, իհարկե, չի կարող իր առջև նպատակներ դնել, սակայն գործունեության նման որևէ պարտավորություն ունենալ և դրան ծառայել՝ կարող է:

Շուստովն այսպիսի պատասխան հորինեց, կաղնին տվյալ տեղանքի ամենաբարձր կետն է: Ուստի կարող է հիանալի դիտաշտարակ լինել թշնամի հարևանին հետևելու համար: Այս իմաստով ծառը վաղեմի ծառայություններ ունի: Ուստի վարմանալի չէ, որ նա վայելում է դղյակի բնակիչներին ու մտապա գյուղերի բացատիկ հարգաբարձր: Ի պատիվ նրա ամեն գարուն հատուկ տոն է կազմակերպվում: Ինքը՝ ֆեոդալ բարոնն էլ է բարեհաճում մասնակցել տոնակատարությանը ու մի մեծ գավ գինի խմում մինչև հատան: Կաղնին վարդարում են ծաղիկներով, երգեր են երգում ու պարում շուրջը:

- Այժմ, - ասաց Տորցովը, - երբ նշվեցին ու ստիճանաբար մեր երեակայության մեջ կենդանացան առաջադրվող հանգամանքները, այն, ինչը մեր աշխատանքի սկսվում էր, համեմատներ այժմյան արդյունքների հետ: Առաջ, երբ մենք այն գիտեինք միայն, որ դուք գտնվում եք լեռնային բացատում, ձեր ներքին մտապատկերն անորոշ էր, մշուշապատ, ինչպես չհայտածված լուսանկարչական ժապավենը: Այժմ կատարված աշխատանքի շնորհիվ այն նկատելիորեն հստակվեց: Չեզ հասկանալի դարձավ, թե *ե՞րբ, որտեղ, ինչու, ինչի՞ համար* եք գտնվում: Դուք արդեն տարբերում եք նոր, մինչև հիմա ձեզ համար անհայտ կյանքի ուրվագծերը: Հող պարզեցրեք ձեր ոտքերի տակ: Դուք մտովի ապրել սկսեցիք: Բայց դա քիչ է: Բեմին գործողություն է հարկավոր: Անհրաժեշտ է խնդրի օգնությամբ հարուցել այն և ձգտել դրան: Այդ բանի համար անհրաժեշտ են նոր «առաջադրվող հանգամանքներ»՝ մոզական «եթե իրոք»-ով, երեակայությունը հրաժարող նոր հորինվածքներ:

Բայց Շուստովը չէր գտնում դրանք:

- Հարցերը ձեզ ու հարցին անկեղծորեն պատասխանեք՝ *ի՞նչ* իրադարձություն, *ի՞նչ* երեակայական աղետ կարող էր ձեզ հանել անտարբեր վիճակից, հուզել, վախեցնել, ուրախացնել: Չգացեք ձեզ լեռնային բացատում, ստեղծեք «ես կամ»-ը և միայն դրանից հետո պատասխանեք, - խորհուրդ տվեց նրան Արկադի Նիկոլաևիչը:

Շուստովը ջանում էր կատարել առաջարկվածը, սակայն ոչինչ հորինել չէր կարողանում:

- Եթե այդպես է, աշխատենք խնդրի լուծմանը մտանալ անուղղակի ճանապարհներով: Բայց դրա համար նախ պատասխանենք, թե կյանքում ամենից շատ ինչի՞ նկատմամբ եք պգայուն: Ի՞նչն է ձեզ ամենից հաճախ հուզում, վախեցնում, ուրախացնում: Հարցը տալիս եմ անթշանքի թեմայից անկախ: Ձեր բնատուր, օրգանական հակումը հասկանալով, դժվար չի լինի արդեն ստեղծված հորինվածքը դրան հարմարեցնել: Եվ այսպես, հիշենք ձեր բնավորությանը ներհատուկ որևէ օրգանական, ամենատիպական գիծը, հատկանիշը, հակումը¹⁹:

- Ինչ շատ է հուզում ամեն տեսակի պայթարը: Ձեզ վարմացնում է այդ անհամապատասխանությունն իմ խաղաղ տեսքին, - փոքր-ինչ մտորելով սասց Շուտտովը:

- Ահա՛ թե ինչ Այդ դեպքում՝ թշնամու ասպատակություն: Հակառակորդ դուքսի գործը, շարժվելով դեպի ձեր ֆեոդալի տիրությունը, արդեն բարձրանում է այն սարը, որտեղ դուք եք: Նիվալներն արևի տակ փայլատակում են, տղում են նետով ու պարսպակործան մեքենաները: Հակառակորդը գիտե, որ իրեն հետևելու համար ձեր կատարը հաճախ դիտակալներ են բարձրանում: Ձեզ կհատեն ու կայրեն, - վախեցնում էր Արկադի Նիկոլանիչը:

- Դա նրանց չի՞ հաջողվի, - աշխույժ արձագանքեց Շուտտովը: - Ինչ չեն հանձնի: Ես հարկավոր եմ: Մերոնք քնած չեն: Նրանք արդեն այս կողմն են վազում, իսկ ձիավորներն՝ արշավում: Դիտակալներն ամեն րոպե նրանց մոտ սուրբանդակներ են ուղարկում...

- Հիմա այստեղ ճակատամարտ է ծավալվելու: Ձեզ և ձեր դիտակալների վրա ձգապնդանքից բավարժով նետեր կտեղան: Դրանց մի մասը փաթաթվում է այրվող խճուղով ու պատած ձյութով... Դիմացեք ու որոշեք, քանի դեռ ուշ չէ, թե ի՞նչ կաննիք տվյալ հանգամանքներում, եթե այս ամենը տեղի ունենար իրական կյանքում:

Երևում էր, որ Շուտտովը ներքնապես շատ էր դեգերում, ելք փնտրում Տորցովի մոգական «եթե իրոք»-ով ստեղծված հանգամանքից:

- Ի՞նչ կարող է անել ծամն իր փրկության համար, եթե արմատներով խրված է հողի մեջ և անկարող է տեղից շարժվել, - անելանելի դրությունից սրտնեղած բացականչեց նա:

- Ես ինչ բավարարված եմ պզուժ ձեր հուզմունքով, - հավանություն տվեց Տորցովը: - Խնդիրն անլուծելի է, և դուք մեղավոր չեք, որ նրազելու համար առաջարկված թեման գործողությունն չունի:

- Ուրեմն ինչու՞ է իք տվել, - տարակուսեցինք մենք:

- Թող այս օրինակն ազարուցի մեզ՝ մինչև իսկ գործողությունից պուրկ թեմայի դեպքում էլ երևակայության հորինվածքն ի գորու է ներքին տեղաշարժ կատարելու, հուզելու և գործողության կենդանի, ներքին մղում հարուցելու: Բայց բոլոր այս վարժությունները գլխավորապես կոչված են մեզ ցույց տալու, թե ինչպես են ստեղծվում դերի նյութն ու նրա ներքին բուն մտապատկերները²⁰, նրա կինոստեպլանը, և որ այդ աշխատանքը բնավ էլ այնքան դժվար ու բարդ չէ, ինչպես թվում էր ձեզ:

Այսօրվա դասին Արկադի Նիկոլանիչը հասցրեց միայն բացատրել, որ երևակայությունն արտիստին անհրաժեշտ է ոչ միայն ստեղծելու, այլև արդեն ստեղծվածն ու մաշվածը նորացնելու համար: Դա արվում է նոր հորինվածքի կամ այն թարմացնող մասնակի մանրամասնությունների ներմուծման օգնությամբ:

- Դուք դա ավելի լավ կհասկանաք գործնական օրինակով: Վերցնենք թեմուզ այն էտյուդը, որը դուք, դեռ մինչև վերջ չկատարած, արդեն մաշել եք: Ես նկատի ունեմ խելագարի մասին էտյուդը: Թարմացրեք այն ամբողջությամբ կամ մասամբ նոր հորինվածքով...

Բայց ոչ մեկիս մեջ նոր հորինվածք չմեղեց:

- Լսեք, - սասց Տորցովը, - դուք ի՞նչ գիտեք, թե դռան ետևում կանգնածը մոլեգին խելագար է: Մալուխոկովա՞ն սասց: Այո, Մալուխոկովան բացեց ասնդղավանդակ տանող դուռը և տեսավ այդ բնակարանի նախկին կենվորին: Ասել էի, թե նրան կատաղի խելագարության նոպայով տարել են հոգեբուժական հիվանդանոց... Բայց մինչև դուք այստեղ դուռն էիք պատնեշում, Գովորկովը վազեց հեռախոսի մոտ՝ հիվանդանոց վանգելու, և նրան պատասխանեցին, որ ոչ մի խելագարություն էլ չի եղել, այլ ընդամենը՝ սպիտակ տնեղի սովորական նոպա, քանի որ կենվորը շատ էր խմում: Իսկ հիմա նա առողջ է, հիվանդանոցից դուրս է գրվել ու տուն վերադարձել: Ասենք, ով գիտի, գուցե տեղեկությունը ճիշտ չէ, գուցե բժիշկները սխալվում են:

Ի՞նչ կաննիք, եթե իրոք այս ամենն իրականում այդպես լինի:

- Մալուխոկովան պիտի դուրս գա ու հարցնի նրան, թե ինչու է եկել, - սասց Վեսելովսկին:

- Ա՛յ թե բան սասց: Միբիխներս, չե՛մ կարող, չե՛մ կարող: Վախենում եմ, վախենում, - երկյուղած բացականչեց Մալուխոկովան:

- Պուշչինը ձեզ հետ կգա: Նա հաղթանդամ տղամարդ է, - գոտեպնդեց նրան Տորցովը: - Մեկ, երկու, երեք, սկսե՛ք, - բոլորիս դիմելով՝ հրամայեց նա: - Նշանակես ունեցեք նոր հանգամանքները, ուշադիր եղեք ներքին մղումներին ու գործեր:

Էտյուդը խաղաչինք ոգևորությամբ, ճշմարիտ հուզմունքով և արժանացանք Տորցովի ու դասին եկած Ռախմանովի հավանությամբ: Հորինվածքի նոր տարբերակը թարմացնող պոլեցություն ունեցավ մեզ վրա: Դասի ավարտը Տորցովը նվիրեց ստեղծագործական երևակայության վարգացման աշխատանքի արդյունքներին: Այդ աշխատանքի առանձին փուլերը հիշեցնելով, իր խոսքը նա եզրափակեց այսպես.

- Երևակայության ամեն մի հորինվածք պետք է ճշտիվ հիմնավորվի ու կայուն հաստատվի: *Ով, երբ, որտեղ, ինչու, ինչի համար, ինչպես* հարցերը, որոնք երևակայությունը աշխուժացնելու համար առաջադրում ենք մեզ, օգնում են ստեղծելու կարծեցյալ, երևուխական կյանքի ավելի ու ավելի որոշակի պատկերը: Իհարկե, լինում են դեպքեր, երբ այն կազմավորվում է ինքնաբերաբար, առանց մեր գիտակցական մտավոր գործունեության, առանց հուշող հարցերի օգնության, այլ՝ ներքմբնումով: Բայց

ինքնեղ էլ համոզվեցիք, որ իր կամքին թողած երևակայության ակտիվության վրա հույս դնել չի կարելի նույնիսկ այն դեպքում, երբ տրված է անբջիւո որոշակի թեմա: Իսկ «ընդհանրապես» առանց որոշակի ու հաստատա առաջադրված թեմայի անբջիւո անպտուղ գրավումներ է:

Մակայն, երբ հորինվածքի ստեղծմանը մոտենում են բանավանություն օգնություն, շատ հաճախ, հարցերին ի պատասխան, մեր գիտակցության մեջ ծագում են մտովի ստեղծված կյանքի տարտամ պատկերացումներ: Բայց դա բավարար չէ բեմական ստեղծագործության համար, քանի որ վերջինս պահանջում է, որպեսզի, հորինվածքի կապակցությունը, մարդ-արտիստի հոգում պլեկոմվի նրա օրգանական կյանքը, որպեսզի նրա ամբողջ էությունը տրվի դերին՝ ոչ միայն հոգեպես, այլև ֆիզիկապես: Ուրեմն ինչպես վարվել: Առաջադրեր նոր, այժմ արդեն մեկ լավ ծանոթ հարցը. «Ի՞նչ կանեի, եթե իրոք ստեղծածս հորինվածքն իրականություն դառնար»: Դուք արդեն փորձով գիտեք, որ մեր արտիստական խառնվածքի առանձնահատկության շնորհիվ այս հարցին կձգտեք գործողությամբ պատասխանել: Վերջինս երևակայությունը խթանող լավ հարույցի է: Թեկուզ այդ գործողությունն առայժմ նույնիսկ չիրացվի, միաժամանակ մնալով որպես հագուստ չտատացած մղում: Կարևորն այն է, որ այդ մղումը հարույցվել է ու մեր կողմից պահպանվել ոչ միայն հոգեպես, այլև ֆիզիկապես: Այդ գործողությունն ամրապնդում է հորինվածքը:

Կարևոր է գիտակցել, որ անմարմին, միս ու արյուն և նյութ չունեցող անբջիւոն ունակ է ինքնարեքրաբար հարույցել մեր միս ու արյան և նյութի, այսինքն՝ մարմնի, ճշմարիտ գործողությունները: Այդ ունակությունը մեծ դեր է խաղում մեր հոգետեխնիկայում:

Ուշադիր լսենք, թե ես ինչ կասեմ հիմա. *բեմում մեր ամեն մի շարժումը, ամեն մի բառը պետք է երևակայության ճշմարիտ կյանքի արդյունք լինի:*

Եթե դուք բեմում որևէ խոսք ասեք կամ ինչ-որ բան անեք մեքենայորեն, չիմանալով, թե ով եք, որտեղից եք եկել, ինչու, ձեզ ինչ է հարկավոր, այստեղից ուր եք գնալու և այնտեղ ինչ պիտի անեք, կնշանակի գործում եք առանց երևակայության, և բեմում ձեր գտնվելու այդ հատվածը, լինի փոքր թե մեծ, ձեզ համար ճշմարիտ չէր՝ դուք գործում էիք լարած մեքենայի, ավտոմատի պես:

Եթե ես մի շատ հասարակ բանի մասին հարցնեմ՝ «Այսօր ցուրտ է, թե ոչ», - դուք նախքան պատասխանելը՝ «ցուրտ է» կամ «տաք», կամ ուշադրություն չեմ դարձրել, մտովի կլինեք փողոցում, կհիշեք, թե ինչպես եք եկել, տեղ հասել, կատուգեք ձեր պատկերները, կմտաբերեք, թե անցորդներն ինչպես էին վերաբերվումներ ձեզ կծկվել ու օձիքները բարձրացրել, ինչպես էր ձյունը ճռճռում ոտքերի տակ, և հետո միայն կասեք այդ միակ, ձեզ անեքրաժեշտ բառը:

Ընդ դրում, այդ բոլոր պատկերները երևի թե ձեր մտքում հալոսվին ու անցնեն ակնթարթորեն, և կողքից կարող է թվալ, որ պատասխանեցիք համարյա առանց մտածելու, բայց պատկերները կային, ձերն էին պահպանումները, կար և դրանց ստուգումը, և միայն ձեր երևակայության այսչափ աշխատանքից հետո է, որ դուք պատասխանեցիք:

Այսպիսով, ոչ մի էություն, ոչ մի բայլ բեմում չպետք է արվի մեքենայորեն, առանց ներքին հիմնավորման, այսինքն՝ առանց երևակայության աշխատանքի մասնակցության:

Եթե դուք խստագույնս հետամուտ լինեք այս կարգին, ձեր դպրոցական բոլոր վարժությունները կբարգասնեն ու կկայունացնեն ձեր երևակայությունը՝ մեր ծրագրի որ բաժնին էլ դրանք վերաբերելու լինեն:

Եվ ընդհակառակը, այն ամենն, ինչ բեմի վրա կանեք սառը հոգով («սառը եղանակով»), կկործանի ձեզ, քանի որ դա ձեզ կպատվատի ավտոմատորեն, առանց երևակայության՝ մեքենայաբար գործելու սովորություն:

Իսկ ստեղծագործական աշխատանքը դերի վրա և դրամատուրգի խոսքային ստեղծագործությունը բեմական եղելության վերածելու վրա, ամբողջովին սկզբից մինչև վերջ, ընթանում է երևակայության մասնակցությամբ:

Ինչը կարող է մեզ ջերմացնել, ներքնապես հուզել, եթե ոչ մեկ տոգորած երևակայության հորինվածքը: Սրան ներկայացվող բոլոր պահանջները բավարարելու համար անեքրաժեշտ է, որ այն լինի շարժուն, ակտիվ, արձագանքող և բավականաչափ մարզված:

Այդ պատճառով բացառիկ ուշադրություն դարձրեք ձեր երևակայության վարգասմանը: Ամեն կերպ վարգասրեք՝ ն՝ վարժություններով, որոնց դուք ծանոթացաք, այսինքն՝ պարզվեք երևակայությամբ որպես այդպիսինով, և՛ վարգասրեք անուղղակիորեն՝ օրենք դարձնելով, որ բեմում ոչ մի բան չպիտի արվի մեքենայորեն, ձեռակա: