

ՁԵՔՍՊԻՐԸ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

ՍՏԱՆԻՍԼԱՎՍԿԻ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐ

(Կ. Ստանիսլավսկու աշխատանքը «Համլետի» վրա)

1

Անգլիացի մեծ դրամատուրգը կարևոր տեղ ունի Ստանիսլավսկու ստեղծագործական ոլորտներում: Միշտ չէ, որ մենք մտաբերում ենք այդ: Անշուշտ մինչև այժմ էլ թերագնահատվում է Ստանիսլավսկու գործունեության այդ կողմը՝ Շեքսպիրի կերպարների խոր ըմբռնումը, որոնումները՝ ռեժիսորական նոր մեկնաբանության բեմական ձևերի և այնպիսի ռեալիզմի, որ լիովին համապատասխաներ Վերածնության շրջանի հանճարի ոճին և, միաժամանակ, արդի ռեալիզմի պահանջներին:

Ամբողջ կյանքում այրվելով մեծ դրամատուրգի ստեղծագործությանը, կարոտով խոսելով շեքսպիրյան այն դերերի մասին, որ իրեն չի հաջողվել խաղալ, Ստանիսլավսկին համառորեն Շեքսպիրի պիեսների բեմականացման ուղիներն էր որոնում: Նա նպատակ ուներ իր ստեղծագործական կյանքն ավարտել շեքսպիրյան պիեսների ռեժիսորական պլանների իրագործմամբ, աշխատանքներ, ուր կամփոփվեին և կյանք կառնեին նրա բազմամյա խորհրդածությունները մեծազույն դրամատուրգի ստեղծագործությունների վերաբերյալ: Դրանք կարող էին մեզ համար հիմք ծառայել այնպես, ինչպես ծառայում է «Օթելլոյի» ռեժիսորական պլանը: Յավոք, Ստանիսլավսկին չի թողել Շեքսպիրի վերաբերյալ հատուկ աշխատանքներ (բացի «Օթելլոյի» ռեժիսորական պլանից), նրա միտքն ու խորհրդածությունները ցրված են տարբեր աշխատանքներում ու նամակներում:

Վաղուց ժամանակն է, որ ի մի բերվի, վերլուծվի և վերականգնվի Ստանիսլավսկու՝ այդ գործերում տեղ գտած հայացքների ամբողջական համակարգը: Այս աշխատանքն սպասում է իր հետադրուտղին: Դեռևս ոչ մի հետազոտող ձևով չի դարձել վերոհիշյալ գործին այն պատճառով, որ,

իրբ, Ստանիսլավսկու «սխտեմք» պիտանի չի կարող լինել Շեքսպիր բեմադրելու համար, մի նախապաշարում, որ առաջ է եկել Գեղարվեստական թատրոնի իրականացրած շեքսպիրյան բեմադրությունների հետևանքով: Բայց սա դեռ կարող է պարզարանման:

Համենայն դեպս, Շեքսպիրի գրամատուրգիայի նկատմամբ Ստանիսլավսկու սեևուն ուշադրությունը վկայում է, որ «ինչքան էլ դա սրբազորային թվա Ստանիսլավսկու, ալսպես կոչված, «սխտեմք» չափից ավելի ուղղագիծ հետևորդներին և չափից ավելի մակերեսային պարավորներին՝ հատկապես հերոսական արվեստի էր ձգտում այդ երևելի արվեստագետը, դաստիարակության նոր գպրոց ստեղծելով դերասանի համար»¹: Ալսպես է գրել ուսա թատրոնի պատմարան Բ. Ալզերսը:

Շեքսպիրի պիեսների գրամատուրգիական կատարչալ կատուցվածքը և կերպարների խորութունը, Ստանիսլավսկու կարծիքով, բացասիկ քնտիր նյութ էին դերասանական տեխնիկայի մշակման և արտիստական ունակութունների բացահայտման համար: Հատկապես շեքսպիրյան ողբերգական մեծ թեման կարող է ուղի հարթել հերոսական թատրոնի ապագա դերասանի առջև:

Արդյոք գրանով չի՞ բացատրվում, որ Ստանիսլավսկին իր խորհրդածություններում անվերջ դիմում էր Շեքսպիրին:

Թատրոնի երկու մեծերի՝ հանճարեղ գրամատուրգի և բեմական արվեստի ականավոր բարեփոխիչի, հանդիպումը տեղի ունեցավ այն ժամանակ, երբ մեկն արդեն հարչուրամյակներ էր ապրել, իսկ մյուսը դեռ նոր էր սկսել իր բեմական կյանքը: Բայց այդ հանդիպումը Ստանիսլավսկու համար շարունակիկ մինչև մահ: Երբեք նա չղաղարեց մտածելուց մեծ գրամատուրգի մասին՝ բեմական առաջին ելույթներից մինչև կյանքի վերջին տարիները, երբ նա շեքսպիրյան իր դիտելիքներն էր հաղորդում օպերա-գրամատիկական ստուդիայի աշակերտներին:

«Ես պաշտում եմ նրան, ուտի և իմ պարտքն եմ համարում պաշտպան կանգնել նրան»², — գրում էր Ստանիսլավսկին Շեքսպիրի մասին: Եվ հակադրվում էր նրանց, ովքեր աղավաղում էին մեծ գրամատուրգի ժառանգությունը: Գարավերջին, երբ գրվում էին այս տողերը, ընդունված էր Շեքսպիրի՝ գերմանական քննադատության կողմից տրված մեկնարանությունը: «Շեքսպիրի ամենամեծ թշնամիները Հերվինուսներն են և մյուս գիտնական քննադատները»³, — ասում էր Ստանիսլավսկին, նկատի ունենալով այն հանդամները, որ Շեքսպիրի պիեսների նրանց դոգմատիկ մեկնարանությունն իջեցնում էր հանճարեղ գրամատուրգի ու մտա-

ծողի պատմափիլիսոփայական խնդիրների արժեքը, շեքսպիրի հերոսների մեծ կրթերը փոխարինում էր տաղտկալի և անարյուն բարոյախոսութ-
վյամբ:

Շեքսպիրի մյուս թշնամին, Ստանիսլավսկու համոզմամբ, XIX դարի վերջին եվրոպական թատրոնն էր, որ մոռացույթյան էր տվել դրա-
մատուրգի ռեալիստական տրագիգիաները, սնվում էր իդեալիստական
պատկերացումներով, ողբերգական հերոսների պատկերման սերտած
հնարներով: Գոյություն ունեցող թատերական սիստեմները, որ անկման
և մանրացման էին հասցրել շեքսպիրյան թատրոնը, օտար էին Շեքսպի-
րի հանձարի ոգուն և նպաստում էին կեղծ ավանդների գոյացմանը:

Ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից Ստանիսլավսկին ձգտում
էր գտնել շեքսպիրյան ճշմարիտ ավանդների էությունը: «Սակայն դժվար
է ավանդների էության ըմբռնումը: Օրինակ, ըմբռնված են արդյոք
Շչեպկինի, Գոգոլի, Շեքսպիրի ավանդները»⁴, — գրում է նա քննադատ
Լ. Գուրևիչին: Այդ ավանդները հասկանալու համար անհրաժեշտ է ելնել
հիմնականից. «Հանձարը պետք է պարզ լինի՝ սա է նրա գլխավոր ար-
ժանիքներից մեկը»: Այդպիսին էր Շեքսպիրը, որը «... պարզ է, ուստի և
ամենքին հասկանալի է»⁵: Նա ամենից շատ անհանգստանում էր այն բա-
նի համար, որ Շեքսպիրը կարող է «անհասկանալի լինել հասարակ հան-
դիսականին»⁶: Լինելով «անուղղելի ռեալիստ»⁷, ինչպես ինքն է իրեն ան-
վանում, Ստանիսլավսկին հիացմունքով նկատում է. «Շեքսպիրն ինքը՝
կյանքն է»⁸: Նա Շեքսպիրի մեծությունը տեսնում էր ռեալիզմի և ժողո-
վըրդայնության մեջ:

Իր ողջ ստեղծագործական կյանքում Ստանիսլավսկին մտածում էր
այն մասին, թե ինչպես հանդիսականին ներկայացվի հենց այդ Շեքսպի-
րը: Նա հիշեցնում էր Շեքսպիրի պատգամները, որ հնչում են Համլետի՝
դրամատիկական արվեստին վերաբերող հանձարեղ խոսքում: Այստեղ է
շեքսպիրյան ավանդների ճշմարիտ էությունը, որ աղավաղվել է հետա-
գայում: Եվ Ստանիսլավսկին իր սերնդի խնդիրն էր համարում այդ
ավանդների վերականգնումը:

Երիտասարդ տարիներին նա ցանկանում էր այդ խնդիրը լուծել իր
իսկ բեմական փորձի հիման վրա:

Օթեկոյի դերը պատրաստելիս նա փորձեց ամեն ինչ սկսել կերպա-
րի համընդհանուր ճանաչում գտած լուծումից, ընդունված հնարներից:
Բայց պարզվեց, որ բոլոր ջանքերն անմիտ էին ու ապարդյուն: «Վայրենի
պատկերելու հնարները ոչ մի կերպ չէին համապատասխանում Շեքսպ-

պիրին»։ Եվ միայն այն ժամանակ, երբ նա հեռացավ կերպարի այդ ժամանակավրեպ, վերացական մեկնարանությունից և հասկացավ, որ Օթելլոն նուրբ հոգեկան աշխարհի տեր մարդ է, խորացավ հերոսի հոգեբանության մեջ,— ստեղծեց մի կերպար, որի առթիվ իտալացի հռչակավոր ողբերգու Ռոսսին ասել է. «Աստված ձեզ ամեն ինչ տվել է բեմի համար, Օթելլոյի համար, շեքսպիրյան ամբողջ խաղացանկի համար»⁹։

Մյուս՝ Շալլոտի, դերում Ստանիսլավսկին, Վ. Մեչերխոլդի խոսքերով ասած, արդեն լիովին «... ազատվում է կեղծ պայմանականությունից, վերամբարձությունից. թե իմանայիր՝ որքան դժվար է այդ... նա դերը հրաշալի էր մշակել-ավարտել»¹⁰։

Այդպես Շեքսպիրը բեմի մեծ բարեփոխիչին օգնեց նրա նորարարական որոնումներում։

Գծավորությամբ, սակայն համառորեն Ստանիսլավսկին ընթանում էր Շեքսպիրի սեպուլքի մարմնավորման ուղիով։ Սկզբնական շրջանում նա այդ ուղին տեսնում էր պիեսի ու դերի կենցաղային կողմն ուսումնասիրելու, հանդիսականին այդ մթնոլորտում ապրեցնելու մեջ։ Դա մեծ առաջարկ էր շեքսպիրյան ներկայացումների ընդունված օպերա-բուտաֆորական ձևավորման համեմատությամբ։ «Արվեստասիրաց ընկերության» ներկայացումներով հիացած հանդիսականներն ընկնում էին մի այլ, սնտովոր միջավայր (ֆեոդալական դղյակը «Ոչնչից մեծ աղմուկ» ներկայացման մեջ), զգում էին դարաշրջանի կոլորիտը՝ «Վիննտիկի վաճառականը» բեմադրության համար Սիմովի արած ձևավորման շնորհիվ։ Ստանիսլավսկու հետագա որոնումներն արդեն կատարվեցին Գեղարվեստական թատրոնի բեմում։ «Հուլիոս Կեսարի» բեմադրությունը (1903 թվականին) թատերական կյանքի նշանակալի իրադարձություն էր։ Այստեղ արդեն իշխողը ոչ թե պարզապես կենցաղն էր, այլ պատմությունը դարձած և պատմությունն արտահայտող կենցաղը։ Հանդիսականը տեսնում էր անկման դարաշրջանի Հռոմի պատկերները, ուր դարաշրջանի առաջատար միտումները թափանցում էին ժամանակակից հայացքների պրիզմայի միջով։ Կեսարականության անկումը դառնում էր պատմական անհրաժեշտություն, և թատրոնը դրանով իսկ իր նոր խոսքն էր ասում, բայցում էր Շեքսպիրի ողբերգության նորարարական ընթերցման անձանով շավիղներով։ Այստեղ մեծ դժվարություններ էին սպասում թատերախմբին և ամենից առաջ Բրուտոսի դերակատարին։

Հերոսական բնավորություն ստեղծելու նոր պահանջներով պայմանավորված այդ դժվարություններն էին Ստանիսլավսկի-Բրուտոսի առա-

ջին ելույթների որոշ անվտանգության սպառնալու: Բայց հետագայում նա դերը մեծ կատարելության հասցրեց: Լ. Սուլեյմանյանը գրեց նրան. «Դուք ձեր խաղով այդ գեղեցիկ, բայց պաղ անտիկ քանդակը դարձրիք կենդանի մարդ, նրան միս ու արյուն տվեցիք, ջեմացրիք տառապանքներով... Դուք նրան կյանքին վերադարձրիք... Չհավատաք, սիրելի Կ. Ս., բոլոր նրանց, ովքեր հիացած չեն Ձեր՝ Բրուտոսի դերակատարմամբ»¹¹:

«Շուլիոս Կեսարի» բեմադրությունը, որ մեծ վեճերի տեղիք տվեց, անկասկած շատ բանով նպաստեց Շեքսպիրի բեմական պիեսների մարմնավորման մեջ տեղ գտած հնամուտությունը հաղթահարելուն: Բայց, այնուամենայնիվ, ներկայացումը չէր գոհացնում Ստանիսլավսկուն: Բեմադրության մեջ դեռ չկար այն լիարյուն ռեալիզմը, որին ձգտում էր նա: Այնտեղ, ժամանակակից խոսքերով ասած, «... չափից ավելի շատ էր փայլը, լույսը, «իսկական շոտը», աղմուկն ու շարժումը»: Մինչդեռ Ստանիսլավսկին իր թատրոնում ձգտում էր ոչ թե պերճագեղության, արտաքին փայլի, այլ աշխատում էր հնարավորին չափ խոր ու տպավորիչ արտահայտել պիեսի ներքին բովանդակությունը, հեղինակի մտքերը:

Այս ամենի մարմնավորման միջոցների, ավելի ձիշտ՝ կենցաղայնությունից զտված բարձր ռեալիզմի որոնումներով Ստանիսլավսկին ձեռնամուխ եղավ «Համլետի» բեմադրությանը (1909):

2

«Շեքսպիրի թատրոնի» նկատմամբ Ստանիսլավսկու ընդհանուր դիրքորոշման արդյունքներն ի հայտ եկան շեքսպիրյան հերոսական բնավորությունների և, ամենից առաջ, Օթելլոյի ու Համլետի կերպարների ամբողջական, խոր կոնցեպցիայի ստեղծման մեջ:

«Սիստեմի» մշակմանը նվիրված Ստանիսլավսկու մի շարք աշխատություններում («Դերասանի աշխատանքն իր վրա», «Դերասանի աշխատանքը դերի վրա») ապրումների դպրոցի իսկական դերասանի դաստիարակության մանկավարժական ընթացքը հետազոտվում է Օթելլոյի դերի վրա կատարած աշխատանքում: Հենց այստեղ էլ բազմաթիվ արժեքավոր դիտողություններ ենք գտնում Համլետի վերաբերյալ: Այս երկու կերպարները շարունակ եղել են նրա ուշադրության կենտրոնում: Ստանիսլավսկու համար նրանք դարաշրջանի երկու երեսն են՝ ժամանակի դրական միտումների մեջ:

Անգերագանցելի և իրոք սպառիչ է Ստանիսլավսկու ստեղծագործական երեսակությունը մարմնավորված Օթելլոյի կերպարը («Օթելլոյի»

ակմխորական պլանում և «Գերասանի աշխատանքն իր վրա» աշխատու-
թյունում)։

Ստանիսլավսկու մեկնարանությունում, Օթելլոյն վերածնություն դարա-
շրջանի բնորոշ հերոսն է՝ հումանիստ-սոմանտիկ։ Սոցիալական ուսման-
տիկան, որ արտահայտվում էր ուտոպիստների՝ «Արև-բաղաբի» երա-
զանքներում, Մավրի կերպարում նույնպես իր արտահայտությունն է դը-
սակ, նա հավատում է, որ ցեղացին ու սոցիալական ոչ մի նախապաշա-
րում չի կարող գիմադրավել սիրո և մարդկայնություն ուժին։

Օժտոված լինելով պատմության դարմանալի գրացողությունում, Սա-
նիսլավսկին հմտորեն բացահայտել է դարաշրջանի մյուս բնորոշ ֆիզու-
րը՝ հումանիստ փիլիսոփայի սրբերգական կերպարը, դարաշրջանի կենտ-
րոնական կերպարը, որ արվեստագետին դրազեցնում էր «Համլետը»
Գեղարվեստական թատրոնում բեմադրելու շրջանում (1909—1911)։ Այդ
մտորումները բյուրեղացան «Գերասանի աշխատանքում» ցրված արժե-
քավոր գիտություններում և առանձնապես վերջին տարիների փորձնա-
կան ստուդիական աշխատանքում, որ ասես Ստանիսլավսկու կտակը
կղզի։ Այս տարիներին Համլետի բարդ կերպարը, որին բազմիցս անդա-
դարձել էր Ստանիսլավսկին, հասավ ավարտման։ Կերպարի ամբողջա-
կան, խորապես մտածված կոնցեպցիայում ինքնատիպ լուծում ստացվա-
լին հանկուկը, որ դարեր շարունակ սրբերգությունն առաջադրել է հե-
տադոտողներին, և ամենից առաջ՝ շեքսպիրյան հերոսի ռեֆլեքսիայի ու
սկեպսիսի (խորհրդածություն և տարակուսանքի) հարցը։

Ստանիսլավսկու ստեղծագործական կենսագրության մեջ «Համլետի»
բեմադրությունը, հատկապես նրա նախապատրաստման աշխատանքնե-
րը, նշանակալի փուլ դարձան շեքսպիրյան թատրոնի օրենքների ճանա-
չողության ճանապարհին։ Մասնավորապես այս շրջանում է նա ստեղծում
Շեքսպիրի ռեալիզմի բնդհանրացնող բանաձևը՝ «... գերմարդկային
կրքերը դուսպ և շափազանց պարզ ձևի մեջ»¹²։ Կամ, ինչպես նա գրում է
մի այլ տեղում, «համաշխարհային հանճարի մեծ զգացմունքների և
բարձր մտքերի պարզ ու անկեղծ ապրումները»¹³։

Այս բնորոշման մեջ կարճ ու կտրուկ ձևակերպված են Ստանիսլավսկու
հայտնագործած՝ ժամանակակից շեքսպիրյան թատրոնի համար շա-
փազանց կարևոր օրենքները։ Եվ այս բանաձևը չէր հակասում վերած-
նություն շրջանի հղոր ու խտտաշունչ ռեալիզմի սկզբունքներին։ Նրա լար-
ված, մի տեսակ խտացված ողբերգականությունը համապատասխանում
էր XX դարի արվեստի պահանջներին, մարդկային հոգու շարժումն

արտահայտելու ոճին: Այստեղ արդեն հաշվի էին առնվում մեր ժամանակի հերոսական արվեստի առանձնահատկությունները, սահմանվում էին նրա յուրօրինակ ձևերն ու օրինաչափությունները:

Ստանիսլավսկու այս հայացքներին ասես շատ քիչ էր ներդաշնակում համատեղ աշխատանքը անգլիացի ռեժիսոր Գորդոն Կրեգի հետ, որ հրավիրվել էր «Համլետը» Գեդարվեստական թատրոնում բեմադրելու համար: Բայց սա տուրք չէր ժամանակին, ինչպես կարծում են ոմանք: Հրավիրելով Կրեգին՝ պայմանական թատրոնի այդ ներկայացուցչին, որ համարձակ փորձեր էր անում շեքսպիրյան բեմադրություններում, Ստանիսլավսկին չէր ձգտում մոդեռնիզմի ուղեցույց ունենալ: Նա, չնայած Շեքսպիրի նկատմամբ անգլիացի ռեժիսորի իղբալիստական-միստիկական մոտեցմանը, հույս ուներ համատեղ աշխատանքում գտնել կենցաղայնությունից մաքրված նոր ռեալիզմի ընդհանրացման ձևեր: Պատահական չէ նրա այս խոսքը. «...թվում է ինձ՝ ինչ-որ բան շուտ կտա նա իմ մեջ, նոր հորիզոններ կբացի»¹⁴: Աշխատանքի ընթացքում Ստանիսլավսկին հասկացավ, որ սխալվել է: Նոր հորիզոնների փոխարեն Կրեգի՝ երբեմն նատուրալիզմի հասնող սիմվոլիզմը խոչընդոտ դարձավ այն խոր ռեալիզմի մարմնավորման ճանապարհին, որին ձգտում էր նա:

Այս ամենը արտահայտվեց Կրեգի հետ աշխատելու ընթացքում այս կամ այն առիթով ծագող ստեղծագործական վեճերի մեջ: Ստանիսլավսկին կատակով գրում է. «...Ստիպված եմ ամեն օր ժամը 12-ից մինչև 7-ը նրա հետ խոսել Համլետի հոգու ծալքերի մասին՝ անգլոգերմաներեն լեզվով»¹⁵: Երկարաբան զրույցները միայն աշխատանքի բարդութայամբ չէին պայմանավորված: Պատճառը հայացքների անհամապատասխանությունն էր:

Եվ ահա ասես լսում ես Ստանիսլավսկու կենդանի ձայնը, որ հնչում է այն խոնարհած տետրերի էջերից, ուր արվեստագետի մտերմագույն բարեկամն ու զինակիցը՝ ռեժիսոր Լեոպոլդ Սուլերժիցկին մատիտով հապճեպ գրի է առել Ստանիսլավսկու և Կրեգի զրույցները: Այդ գրառումները, որոնք զրեթե սղագրություններ են, պահպանվում են ՄԽԱՏ-ի Քանգարանում (Ստանիսլավսկու արխիվ) և, չնչին բացառությամբ, հրապարակված չեն¹⁶: Այժմ արդեն տետրերում շատ տեղեր անհնար է կարդալ առանց խոշորացույցի:

Ստանիսլավսկու և Կրեգի վեճը շարունակություն էր այն գաղափարական խոր պայքարի, որ դարեր շարունակ ծավալվել էր Շեքսպիրի ժառանգության շուրջը: Մեր օրերում, երբ անողորմ գոտեմարտ է մղվում

դադարապահան երկու հակադիր ճակատների միջև, միանդամայն ուսանելի է այդ պայքարի պատմությունը:

Հայտնի է, որ Ստանիսլավսկին ընդունում էր Կրեդի հիմնական մտահղացումը. անգլիացի սեմիտորը ողբերգություն մեջ հոգու և նյութի պայքար էր տեսնում: Բայց հենց որ բանը հասնում էր այդ դրույթի կոնկրետ բեմական բացահայտմանը՝ սկսվում էր անհամաձայնությունը: Ստանիսլավսկու սեմիտական մտածողությունն ու պատմական ինտուիցիան սուր հակասության մեջ էին մտնում Կրեդի իդեալիստական աշխարհըմբռնման հետ, շնայած Ստանիսլավսկին նրան մեծ արվեստագետ էր համարում:

Վեճերը հաճախ ծագում էին մանրուքներից, ընթանում էին մասնավոր հարցերի շուրջը: Սակայն դրանց հիմքում միշտ էլ ընկած էր հայացքների սկզբունքային տարբերությունը:

Հիշենք Օֆելիայի կերպարի առիթով ծագած վեճը: Կրեդի կարծիքով, դա բացասական կերպար է, հիմար ու աննշան աղջկա կերպար: Նա կարող է ծամածուծություններ անել, կոտորատվել, լաց լինել՝ «առանձնապես ներքին սպրտամներ շունենալով»: Ստանիսլավսկին երբեք չէր կարող դրա հետ համաձայնվել: Նա վիպակոշուս է Բեյլինսկուն, որն Օֆելիային դիտում է որպես բարձր, մաքուր, բանաստեղծական, թեկուզ և թույլ մի էակ: Ստանիսլավսկու հարցադրումը դեմ է ելնում Կրեդի կամայական մեկնաբանությանը. «Էվալ, իսկ ինչպե՞ս է ինքը՝ Շեքսպիրը մոտենում Օֆելիայի կերպարին»: Եվ չի համաձայնվում, երբ Կրեդն իր մեկնաբանությունը վերագրում է Շեքսպիրին: «Եթե Օֆելիան պարզապես հիմար մի աղջիկ լիներ՝ կնվաստացներ Համլետին... Եթե Համլետը մերժում է հիմար մի աղջկա, ապա դա անհետաքրքիր է, իսկ եթե նա այնպես է բարձրացել ամեն ինչից, որ հրաժարվում է գեղեցիկ, մաքուր աղջկանից, ապա դա իսկական ողբերգություն է»¹⁷:

Բայց, Կրեդի կարծիքով, հենց այդ ժամանակ ողբերգություն չի կարող լինել, որովհետև Համլետը չի զգա իր միայնակությունը: Իսկ Համլետի բացարձակ միայնակությունը նրա հիմնական դրույթն էր:

Կրեդի մտահղացման մեջ ամեն ինչ ծառայում է այն բանին, որ Օֆելիան նվաստացվի, ցույց տրվի, որ նա ընդունակ չէ մեծ ապրումներին: Մասնավորապես այսպիսին է մեկնաբանությունը նրա մենախոսությունների, ուր նա պատմում է, թե ինչպես է ցրված ու մոլոր Համլետը (ուրվականին հանդիպելուց հետո) լուռումունջ հայտնվում իր մոտ: Կրեդը պնդում է, թե Օֆելիայի այս ամբողջ պատմությունը նրա երևակայության

արդյունքն է: Եթե դա երևակայության արդյունք չլիներ, ապա Շեքսպիրը, որ սիրում է ամենայն գեղանկարչականը, այդ հանդիպումը կցուցադրեր բեմի վրա: Մենախոսությունն անհրաժեշտ է Օֆելիայի խելագարությունը նախապատրաստելու համար, ուրեմն և՛ դա ողբերգական ապրումների հետևանք չէ: Ըստ Կրեգի, Օֆելիան ընդունակ չէ նման բանի:

Ստանիսլավսկին վիճարկում է այս դրույթը. «Եթե այդ է Շեքսպիրի ցանկությունը, ապա նա միջոց կգտներ ցույց տալու համար, որ դա զառանցանք է, քանի որ նա անթերի գիտեր բեմն ու հանդիսակա- նին»¹⁸: Եվ տեղնուտեղը բացատրում է, որ Համլետը «եկել է խոսելու սի- բո մասին, ոչ թե ուրվականի... դա էլ հենց Շեքսպիրի ռեալիզմն է... և լավ է Համլետի այս շեղումը (դժվար ընթեռնելի «շեղում» բառը, ակ- ներևաբար, նշանակում է շեղում հորը՝ ուրվականին վերաբերող մտքե- լից. դա հաստատվում է այս ոչ պարզ գրառման հետագա խոսքերով:— Ս. Ն.): Այլապես կմտածի, որ նա չի սիրում Օֆելիային»¹⁹: Այլապես «ուր- վականը ուրվական կլիներ, ու վերջ ամեն ինչի»:

Այսպես Ստանիսլավսկին պաշտպան է կանգնում Շեքսպիր-ռեալիս- տին: Այսպես նա ամեն քայլափոխում ապացուցում է, որ իդեալիստական անհիմն ենթադրություններն աղավաղում են մեծ դրամատուրգի մտա- հղացումը: Այսպես, իր միտքը հաստատելու նպատակով, Համլետի և Օֆելիայի սերն ամբողջովին բացառող Կրեգի դեմ նա պայքարում է Շեք- սպիրի տեքստով:

Կրեգ.— Նույնիսկ Ռոմեոն, որ թույլ է շրի նման, հասնում է իր ցան- կացածին՝ մագլցում է պատշգամբ, բաց է անում գերեզմանը և այլն, իսկ Համլետը, որ ավելի ուժեղ է, նման ոչ մի բան չի կարողանում անել:

Ստանիսլավսկի.— Սիրո միլիոնավոր նրբերանգներ:

Կրեգ.— Բայց ոչ ոք չի սիրում այնպես, ինչպես Համլետը:

Ստանիսլավսկի.— Իսկ ինչո՞ւ է նա գոչում՝ սիրում եմ այնպես, ինչ- պես քառասուն հազար եղբայրներ կսիրեին²⁰:

Այս երկախոսությունը պարզ ցույց է տալիս, որ Ստանիսլավսկին իր միտքն արտացոլելու համար օգտվում է Շեքսպիրի տեքստից, Կրեգը՝ իր մտացածին ենթադրություններից: Նրա համար կարևոր չէ Շեքսպիրի միտքը: Նա հենց այդպես էլ արտահայտվում է Համլետի մենախոսու- թյուններից մեկի մասին. առաջին երկու տողը պետք է արտասանել հըս- տակ... «մնացածը՝ երաժշտության նման, որպեսզի միտքը լուծվի հըն- չլունների մեջ»²¹:

Կրեգն Օֆելիային ցանկանում է դիմազրկել նաև այն բանի համար, որ նա չառանձնանա պալատական բուժ միջավայրից: Այդ նպատակով էլ

նա պահանջում է, որ թագուհին լինի «ավելի կոպիտ, հաստլիկ»: Այդպիսով ավելի կշեշտվի հերոսի միայնակութունը, հերոս, որ կանգնել է շահակացվելու հոծ պատենեշի տուաջ:

Այստեղ արդեն ու հայտ է դալիս հերոսականի հասկացութեան սկզբունքային տարրերութունը: Կրեդի համար հերոսը բացառիկ երևույթ է, եզակի է՝ հակադրված բոլորին: Նրա լիակատար մեկուսացումը հերոսականի բնական մարմնավորման պարտադիր պայմանն է: Համբերտին պետք է հակադրվի միասնական դանդաղածը՝ բուժ և անտարբեր: «Ամեն ինչ միաձուլվում է մի դանդաղածի մեջ: Չպետք է լինեն տարբեր անհատականութուններ, ինչպես լինում է ռեալ պիեսում»²²,— ասում է Կրեդը: Այդ, «համադրեալութունով աշխարհը» անհրաժեշտ է նրան սոսկ որպես ֆոն՝ Համբերտի միայնակութունը ցույց տալու համար: «Համբերտի ամբողջ ողբերգութունը նրա միայնակութունն է... Համբերտի և մնացած աշխարհի միջև չի կարող լինել համաձայնութեան և ոչ մի կետ, հաշտութեան ոչ մի հույս»²³:

Այս պնդումը եզրափակումն էր ամբողջ XIX դարի ընթացքում զարգացող հայեցակետի, որը Համբերտի ֆիգուրը ողբերգական և անհասկանալի էր համարում հատկապես նրա միայնակութեան պատճառով: Կրեդը դա հասցրել էր տրամաբանական ավարտի և այնպիսի կատեգորիկ ձևով, որի եզրակացութունը մեկն է. ըստ նրա մետաֆիզիկական պատկերացումների, հավերժ ու անփոփոխ են մարդու հատկութունները, ուստի և անփոփոխ է աշխարհի կարգը: Եվ դա է Համբերտի վիճակի լիակատար անհուսալիութեան պատճառը:

Կրեդը, այսպիսով, անտեսում է, որ հանձին Հորացիոյի Համբերտ հավատարիմ բարեկամ ունի, որ նա զգում է Մարցելուսի և Բենոնարդոյի նվիրվածութունը, որ նրանց թիկունքում կանգնած են բոլոր այն դանիացիները, ովքեր պատրաստ են իրենց ձայնը տալ Համբերտի օգտին. դուր չէ, որ դրանից այնքան վախենում է Կլավդիոսը: Եվ դրա մեջ է այն մեծ հույսը, որ աշխարհը կարող է փոխվել, որ այն, ինչ կատարվում է էլսինորում, հավերժական չէ, որ Գանիան կարող է դադարել բանտ լինելուց: Ամեն ինչ կախված է պատմութեան շրջադարձից, սոցիալ-կենցաղային պայմաններից, դարաշրջանի բնույթից: Սա է ահա Ստանիսլավսկու համոզմունքը: Նա Համբերտին շրջապատող անձնավորութունների մեջ գրտնում է «... միանգամայն կենցաղային, միանգամայն ռեալ գծեր, և թող դերասանները որտե՛ն դրանք խարակտերայնութեան միջոցով... Եվ նույն անձնավորութունները, Համբերտի ներկայութեամբ, պետք է թեթևակի փոխարկվեն ծաղրանկարի, բայց ոչ կոմիկական, այլ ողբերգական ծաղ-

բանկարի: Այնժամ թերևս հանդիսականը կըմբռնի ձեր գաղափարը», այսինքն՝ այն ժամ պարզ կդառնա «երկու փոխադարձ ոչնչացնող հիմքերի՝ ոգու և նյութի բխսումը»²⁴:

Այսպիսով, Ստանիսլավսկին շարունակում է պահպանել Շեքսպիրի վերաբերյալ իր հայացքները. «Շեքսպիրն իր ամբողջ պիեսում առաջնորդվում է դերի խարակտերայնությամբ, բայց, շնորհով իր գերբնական տաղանդի, այնպես է վառ պատկերել իր հերոսներին, որ վերջիններս համամարդկային նշանակություն են ստացել»²⁵: Եվ այսպես, համամարդկայինը նրա համար այն է, որ խարակտերայինը փոխարկում է իր ժամանակի համար տիպականի:

Սրանից երևում է, թե որքան տարբեր էր Ստանիսլավսկու և Կրեզի «համամարդկայինի» ըմբռնումը: Եթե Կրեզն այն որոնում է մարդու կենդանական բնույթի մեջ («... որպեսզի, նայելով Գիլդենշտերնին, մի վայրկյան մտքով անցնի. «Մի՞թե սա խոզ չէ» կամ, նայելով Պոլոնիուսին՝ «Մի՞թե սա գորտ չէ»), ապա Ստանիսլավսկին բացահայտում է սոցիալ-տիպականը, տալով, ինչպես միշտ, զարմանալի դիպուկ հոգեբանական բնորոշումներ: Երբեմն՝ ողբերգության նույնիսկ ամենաաննշան գործող անձանց մասին, ինչպիսին է, ասենք, Ռեյնալդոն:

Մտաբերենք Ռեյնալդոյի առթիվ ծագած վեճը²⁶:

Ստանիսլավսկի.— Կարծում եմ՝ դա ինչ-որ բանսարկու ծերունի է, գաղտնի ոստիկանությունից: Թերևս պարզապես ծեր ոստիկան է... ծեր լրտես...

Կրեզ.— Ես ամբողջ պիեսում չեմ տեսնում այդ: Այդ տեսարանում երևում է միայն պալատական կյանքի մի մասը:

Ստանիսլավսկի.— Դա նույնպես պալատական կյանքի բնութագիր է՝ ծեր լրտես:

Կրեզ.— Դա միանգամայն ճիշտ կարող էր լինել, բայց ծերունին Փարիզ մեկնելու ավելի քիչ հնարավորություն կունենար:

Ստանիսլավսկի.— Պոլոնիուսի և Ռեյնալդոյի այդպիսի կոլիզիան ավելի լավ ցույց կտար այն մթնոլորտը, ուր դաստիարակվել են Լաերտոն ու Օֆելիան:

Եվ տեղնուտեղը տալիս է Պոլոնիուսի հիանալի բնութագիրը. «Պոլոնիուսն ընդունակ, բայց ստոր ու անարգ պալատական է, և նրա գրիմը միանգամայն մարդկային է, շքնդժժված, սակայն նրա ամբողջ շարժուձևը, տոնը պետք է մերկացնեն ստոր պալատականին: Եվ պետք է այդ դերը խաղալ միանգամայն իրական, զոհակուլթյան հասցնելով»²⁷:

Ստանիսլավսկուն անհրաժեշտ է կենսականորեն իրական մթնոլորտ՝ ողբերգության գլխավոր հերոսի շուրջը: Համլետին հակադրվում են միանգամայն մարդկային, բայց շատ ստոր արարածներ: Նրանց բնութագրերը, որ տվել է Ստանիսլավսկին, ակներևաբար ստեղծում են արդեն ոչ թե կրեակայական, այլ լիովին իրական սոցիալական ֆոն: «Հարկավոր է հնարավորին չափ ցայտուն ցույց տալ, որ ամբողջ պալատի բան ու գործը իր համար որևէ բան ձեռք բերելն է... Քաղաքից ու թագուհուց»²⁶:

Ստանիսլավսկին գրում է, որ Կրեգը ձգտում էր «Համլետը» բեմադրել որպես մոնոդրամա: Ամեն ինչին նայում է Համլետի աչքերով, ամեն ինչ պետք է հաղորդվի Համլետի բնկաման միջոցով: Ստանիսլավսկին, սակայն, իր գրույցում վիճարկում է այդ գրույթը:

Ստանիսլավսկի.— Ես հասկանում եմ, որ դուք խոսում եք մոնոդրամային մասին: Պետք է որոնումներ կատարենք՝ հասկացնելու համար հանդիսականին, որ նա բեմին է նայում Համլետի աչքերով... Բայց ի՞նչ պետք է անեն մյուս գործող անձերը, երբ Համլետը բեմում չէ:

Կրեգ.— Ցանկալի է, որ նույնիսկ խոսք չլինի, որ դերակատարները երաժրշտության միջոցով իլյուստրացիայի ենթարկված շարժումներով միայն հաղորդեն ամեն ինչ:

Ստանիսլավսկի.— Կալ, բայց դա արդեն Շեքսպիրի Համլետը չի լինի, այլ ինչ-որ նոր արվեստ՝ Շեքսպիրի Համլետի թեմայով:

Կրեգ.— Նույնիսկ ոչ Շեքսպիրի, այլ Համլետի մասին եղած նախնական ավանդական թեմայով²⁹:

Սա շափաղանց հետաքրքիր խոստովանություն է, որ ընդգծում է նրբացված-մետաֆիզիկական մեկնաբանության և արվեստի նկատմամբ կոպիտ նատուրալիստական մոտեցման հոգեհարազատությունը, բանի որ Համլետի խտելիկոտուալ դրաման փոխարինում է Համլետի մասին եղած նախնական ավանդության կոպիտ նատուրալիզմով. այստեղ հերոսը, որպես պարզունակ մի վրիժառու, պայքարում է հանուն հափշտակված թագի:

Առանձին մասնավոր հարցերի շուրջ ծագած վեճը, այսպիսով, Ստանիսլավսկուն հանգեցնում է այն մտքին, որ Շեքսպիրի ողբերգության իդեալիստական-մետաֆիզիկական մեկնաբանությունը լիովին աղավաղում է դրամատուրգի մտահղացումը: Դա արդեն Շեքսպիրի «Համլետը» չէ: Այստեղ է Կրեգի կոնցեպցիայի արատավորությունը, և բոլոր նրանց, ովքեր ելնելով աշխարհում մարդու լիակատար միայնակության ու անզորության դրույթից՝ կարծում են, թե Համլետը հանգում է շգոյության, որպես միակ մնայուն ռեալության հաստատմանը:

Կրեգ.— Ինձ շարունակ թվում է... թե Համլետի մենախոսությունների պահին նրան է մոտենում ինչ-որ ֆիգուրա՝ լուսավոր, ոսկեհուռ... Եվ թվում է ինձ, դա մահն է: Բայց ոչ մտալու ծանր, ինչպես սովորաբար պատկերացնում են մարդիկ, այլ այնպես, ինչպես պատկերացնում է Համլետը՝ լուսավոր, ուրախ, ողբերգական վիճակից ազատողի ցանկալիությունը: Նա հայտնվում է «Լինել, թե չլինել» մենախոսության ժամանակ՝ գեղեցիկ, շողարձակ, փարվում է Համլետին, գլուխը դնում է նրա ուսին...

Ստանիսլավսկի.— (ինքն իրեն) Դա ուրիշ պիես է³⁰:

Ի դեպ, նա այս բառերը կարող էր բարձրաձայն արտասանել: Հակառակալիզմի քարոզչի համար կարևոր չէր, որ դա «ուրիշ պիես է»: Ընդհակառակը, նա դրան էր ձգտում:

Զեմ խոսի այն մասին, թե Գեղարվեստական թատրոնի բեմական պրակտիկայում ինչի հանգեցրեց այդ «ուրիշ պիեսի» իրականացումը: 1911 թ. «Համլետի» ներկայացման, նրա հաջողությունների և թերությունների մասին շատ է գրվել: Գարեթըն այն է, որ Կրեգի իգեալիստական մեկնաբանության դեմ ներքին բանավեճը շարունակվեց Ստանիսլավսկու հոգում և նպաստեց ողբերգության սեփական կերպարի ձևավորմանը:

Ողբերգության իգեալիստական մեկնաբանության դեմ մղվող բանավեճում ի հայտ եկավ այն ամենը, ինչ սիմվոլիստական և մոդեռնիստական արվեստում անընդունելի էր Ստանիսլավսկու համար: Առաջ եկան ողբերգության սեփական կոնցեպցիայի ուրվագծերը: Ստեղծվեց ողբերգական հիմքի նոր ըմբռնում: Դա, Ստանիսլավսկու համոզմամբ, զայիս է ոչ թե անդրաշխարհի միստիկական անհունից, այլ իրականությունից, որ խեղդում է մարդուն իր բթությունը, կրքերի ստորությունը, կենդանական բնազդով: Ուստի և նա գտնում էր, որ Համլետի ողբերգական դեմքը պիես է երևա ողբերգական ծաղրանկարի ֆոնի վրա: Այստեղից էլ՝ գրոտեսկի, որպես հերոսականի բարձրագույն հասկացությունը, որպես «լիթիարի, մինչև լափազանցության հասցված համասպառիչ ներքին բովանդակության առավել համարձակ արդարացումը»³¹: Այս գրոտեսկը տեղ է գտել ողբերգության մյուս կերպարների մարմնավորման մեջ, որոնց Ստանիսլավսկին հակադրում է գլխավոր հերոսին: Պատմական հակայական մասշտաբ ունեցող կոնֆլիկտ է ծագում նրանց միջև, քանի որ ճշմարիտ հերոսի մեջ խտացվում է մարդկային լավագույնը և ոչ թե այն, ինչ առանձնացնում, մեկուսացնում է նրան մարդկությունից: Հերոսը նոր ճշմարտությունների նախագուշակն է: Ցավոք, այս կոնցեպցիան բեմադրու-

թյան մեջ իրականացնում էր Համլետի դերակատար Կաչալովը միայն: Հենց նա էլ շեքսպիրյան կերպարները մարմնավորելիս կատարեց Ստանիսլավսկու հիմնական պահանջը, այն է՝ կերպարին մասշտաբայնություն հաղորդելը: «Մասշտաբի նեղացումն անհանդուրժելի է շեքսպիրյան խարակտերները մարմնավորելիս»,— գրել է Կոնստանտին Սերգեևիչը Լեոնիդովին³²:

Հետագա տարիներին ևս Ստանիսլավսկին չէր դադարում շեքսպիրյան հերոսի մասին մտածելուց: Նրա դիտակցություն մեջ կազմված-ամբողջացած Համլետի կոնցեպցիան իր արտահայտությունը դառավ օպերա-դրամատիկական ստուվիայի աշակերտների հետ ունեցած դրույցներում, կյանքի վերջին տարիներին, երբ արվեստագետը նրանց հետ աշխատում էր Շեքսպիրի ողբերգության վրա:

3

Օպերա-դրամատիկական ստուդիայում «Համլետի» աշխատանքներն սկսվեցին 1936-ի վերջին, երբ Ստանիսլավսկին առաջարկեց ողբերգությունը դիմել ոչ որպես ամբողջական ներկայացման, այլ առաջմ առանձին տեսարաններ մշակելու, հատուկ էտյուդներ ստեղծելու պլանով: Բայց ակներևաբար Ստանիսլավսկու ծրագիրն ավելի հեռանկարային էր: Նա որոշել էր Համլետի վերարերջալ իր մտքերն ու ըմբռնումները ստուգել թատերական երիտասարդության հետ աշխատելու րնթացքում: Նրա համարձակությունը երևաց նաև այն բանում, որ նա համաձայնվեց Համլետի դերը հանձնել ստուդիայի երիտասարդ դերասանուհի Իրինա Ռոզանովային, որ այրվում էր այդ դերը խաղալու ցանկությունից: Հատկապես նրա այդ տենչը հավատ ներշնչեց Ստանիսլավսկուն, որ դերասանուհին զուլս կհանի այդ բարդ դերից, թեև հետո խիստ քննադատեց նրան, այնբան ավելի խիստ, որքան ավելի էր հավատում իր մտահղացումը իրականացնելու նրա հնարավորություններին: Երկարատև աշխատանքից հետո նա ասում էր, ոչ արդեն տեսնում է ամբողջական ներկայացման ուրվագծերը, և որ ստուդիայում կատարված փորձը պսակվել է հաշտությունով: 1938-ի սկզբին փորձը մոտ էր ավարտին, երբ Ստանիսլավսկու մահն ընդհատեց աշխատանքը, և «Համլետի» բեմագրությունն այդպես էլ չիրագործվեց:

«Գերասանի աշխատանքը դերի վրա» աշխատության մեջ, բնորոշելով գերլսնդրի հասկացությունը, Ստանիսլավսկին գրում է. «Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունում նման գերլսնդիր է գոյի գաղտնիքների ըմբռնումը (նախաշումը)³³ (ընդգծումը Ստանիսլավսկունն է— Ս. Ն.):

Այս գերխնդրում, որ Ստանիսլավսկին հակադրում է Կրեզի պատկերացրած անդրաշխարհի գաղտնիքների մեջ խորանալու միաստիկային, պարզորոշ երևում է այն դարաշրջանի հերոսի պատմական միսիան, երբ մարդու բանականությունը, երկար արգելակումից հետո, ձգտում էր բնության և մարդու ճանաչողությանը: Եվ հենց այդ գերխնդրի մեջ է կերպարի արդիական հնչողության բանալին:

«Հնարավոր է արդյոք Համլետի պատմությունը մեր ժամանակներում», — հարցնում է Ստանիսլավսկին Դաննմարքայի իշխանի դերակատարին (ստուդիայի դրամատիկական բաժնի պարապմունքների ժամանակ) և ինքն իր հարցին պատասխանում է. «Հնարավոր է: Պատկերացրեք, որ Համլետն այսօր, հենց հիմա այստեղ է»³⁴:

Համլետին կարելի է պատկերացնել միաժամանակ և պատմական, և ժամանակակից տեսանկյունից: «... Զգուշացեք միայն, որ վերացականորեն չերևակայեք ինչ-որ Համլետի»³⁵: Նախազգուշացնելով այդ վտանգի մասին, Ստանիսլավսկին դրվատանքի խոսք է ասում Ի. Ռոզանովային. «Շատ լավ է, որ դուք ամեն ինչ քաղում եք իրական կյանքից», որպես պատասխան ստուդիայի երիտասարդ դերասանուհու այն բացատրության, թե ինչպես է նա գործում՝ հարմարվելու առաջադիր պայմաններին:

Երբ դերակատարը «վերացականորեն չերևակայի», այլ կերպարը տեսնի իրականության հետ կապված, ապա պատմականի մեջ անպայման կենթադասանցի ժամանակակիցը. «Մարդը ցանկանում է հասկանալ կյանքի իմաստը: Թե ինչու է ինքն ապրում»: Նա պետք է «գործի ու պեսզի ճանաչի աշխարհը, գոյի իմաստը» (ընդգծումը իմն է—Ս. Ն.)³⁶:

Այսպիսով, Ստանիսլավսկու մեկնաբանության մեջ երևում է այն համամարդկայինը, որը և ճշմարիտ արդիականն է. մարդը պետք է գիտակցի՝ հանուն ինչի է ինքն ապրում և գործի դրան համապատասխան: Ահա թե ինչու «երա տարակուսանքները հատուկ են բոլոր դարերի բոլոր ժողովուրդներին»³⁷: Այդպիսին է Համլետի տարակուսանքների ճշմարիտ բովանդակությունը:

Շեքսպիրի ողբերգության վերաբերյալ Ստանիսլավսկու խորհրդածությունների այն շրջանը, որ կապված է Կրեզի հետ համատեղ աշխատանքի հետ, կարելի է պայմանականորեն անվանել նեգատիվ՝ ժխտման շրջան: Անգլիացի ռեժիսորի հետ նրա վեճերում ի հայտ եկավ այն ամենը, ինչ անընդունելի էր Ստանիսլավսկու համար սիմվոլիստական և մոդեռն արվեստում: Եվ, ինչպես ասացինք, սկսեցին երևալ ողբերգության սեփական մեկնաբանության ուրվագծերը:

Կյանքի վերջին տարիներին օպերա-դրամատիկական ստուդիայի

աշակերանների հետ ողբերգութիւն վրա աշխատելու շրջանը կարելի է համարել պողոտայի՝ հաստատման ու ամրապնդման շրջան: Այստեղ արդեն Ստանիսլավսկին ելնում է իր կայուն սկզբունքներից: Այդ կոնցեպցիայում սովետական թատրոնը կարևոր ցուցումներ կարող է գանձել երկը և՛ լիարժեք մեկնարանելու, և՛ բեմականորեն մարմնավորելու համար:

Այն բանից հետո, երբ Համլետին տվեցին Վերթերի կերպարանքը, համաշխարհային վշտի թիկնոց հագցրին XIX դարի կեսերին, թույլ ու տկար գոացմունքներով օժտեցին զեկադանսի շրջանում (XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին), Ստանիսլավսկին հանդես եկավ այդ կերպարի հերոսական, գործուն բնույթի հաստատմամբ: Դաննամբրայի իշխանը մի հերոս է, որ պայքարի է ելնում խավար ուժերի դեմ, մի համանիստ, որ իր գաղափարները գործելակերպի չափանիշ է դարձնում:

Իր կոնցեպցիայում Ստանիսլավսկին ելնում է այն բանից, որ «Համլետը» մտքի ողբերգութիւն է, բայց ոչ պասսիվ հայեցողական, այլ իր ուժով աշխարհներ պայթեցնող մտքի: Ստանիսլավսկին անվերջ պահանջում է. «Ձգտ՛ում եք, թե ինչպես է գրված պիեսը: Այստեղ ամբողջ գործողութիւնը խոսքերի մեջ է... և եթե դուք այն բաց թողնեք՝ պիեսից դուրս կգցեք մի ամբողջ օղակ»³⁵:

Ելնելով սրանից, պիեսի բեմական մարմնավորման ժամանակ անհրաժեշտ է հետևել Համլետի մտքի զարգացման բոլոր փուլերին: Եթե «Օթելլոյում» կարևորը կրքերի շարժումն է, ապա «Համլետում»՝ մտքի շարժումը, որով և բնորոշվում է ողբերգութիւն միջանցիկ գործողութիւնը: Ստանիսլավսկին ճշտորեն նշում է նրա բոլոր օղակները, որպես Համլետի մտքի զարգացման փուլեր, որոնք համապատասխանում են դրամատուրգիական գործողութիւնի զարգացմանը:

Ստանիսլավսկին ասում է. «... Նա մեկնեցի ու վերագարձա մորս հարսանիքին և հանդիպեցի բոլորովին այլ կնոջ՝ ուրախ ու կոկետ»: Ինչպե՞ս կգործի այն մարդու միտքը, որ սպասում է մորը տեսնել սզի մեջ և հանկարծ տեսնում է նրան ուրախ: Դա դեռ թիշ է՝ ամուսնացած մի սրիկայի հետ: Միտքն այդ պահին դեպի անցյալն է դնում. «... Դուք պետք է պատկերացնեք ձեր ողջ կյանքը՝ մանկութիւնից մինչև ձեր հոր մահը: Ի՞նչը կարող է նյութ ծառայել դրա համար: Դա կարող է ստեղծվել ձեր սեփական էմոցիոնալ հիշողութիւններից, մանր դեպքերից, որոնք առանձնապես թանկ են ձեզ համար. հավաքեցեք այդ փաստերն իրար հետ և միահյուսեք այդ կյանքին: Տեսնելով պատկերացրեք ամեն ինչ՝ մինչև ամենափոքր մանրուքը, այն ամենը, ինչ թանկ է ձեզ համար»³⁶:

Այսուհետև ինչպե՞ս է զարգացել մարդկային հոգու ընթացքը: Անց-

յալի տեսիլքների մեջ ներթափանցում է կյանքը: Գալիս են Մարցելուսն ու Հորացիոն, ինչպե՞ս հայտնվեցին նրանք իր առջև: Սա հոգևոր կյանքի նոր օղակ է, հաղորդակցման մի նոր պահ, որ չի կարելի բաց թողնել Համլետի դերը պատրաստելիս: Ճիշտ այդպես էլ Հորացիոյի դերակատարը պետք է իմանա իր խնդիրը՝ զննի Համլետին, ուրվականի գաղտնիքը հայտնելուց առաջ, ջանա հասկանալ, թե ինչ է կատարվում նրա հետ, ինչու է նա այդպես:

Վերջապես, Համլետին պատմում են հոր ուրվականի մասին: Առաջին պահ մարդուն հատուկ հոգեբանական ռեակցիան ստիպում է ետ մղել անպատեհ մտքերը: Նախ անվստահություն է առաջ գալիս, ապա՝ ստուգելու ձգտում:

«Ինչ կաննիք դուք,— ասում է Ստանիսլավսկին՝ դիմելով Համլետի դերակատարին,— եթե նման վիճակի մեջ ընկնեիք: Ամենից առաջ՝ ուրիշների օգնությունն ստանալու մարդկային պահանջ: Բայց այդ հարցում ոչ ոք չի կարող ձեզ օգնել: Սկսում եք ինքներդ հածել կյանքը և վերագրենահատել այն: Ուստի և Համլետը փոխվում է, այդ պահից նա այլևս չի կարող ուրախանալ, սկսվում է նոր պիես, նոր կյանք: Այլևս ոչինչ չի կարող սրտին մոտ ընդունել, նա ավելի մեծ, ավելի նշանակալի բան գիտի»⁴⁰: Համլետի նման վիճակի մեջ պետք է որոնել շրջապատի և, ամենից առաջ, Օֆելիայի նկատմամբ նրա ունեցած վերաբերմունքի պատճառը:

Ստանիսլավսկին ընդհատում է դերակատարին, երբ սա, Համլետի միտքը բացահայտելիս, առաջ ընկնելով ասում է.

Ռոզանովա.— Ես սկսում եմ գիտակցել՝ հայրը բողոքում է այն բանի դեմ, որ ինքը դժոխքում է:

Կ. Ս.— Դա ճիշտ չէ, Համլետն այդ մասին կխոսի և կխորհրդածի ուրվականին տեսնելուց երկու ամիս հետո: Տվյալ պահին հանդիպում եք մի երևույթի, որ չեք կարող բացատրել: Դուք միայն ներս եք առնում, միայն լսում եք այն գաղտնիքը, որ դեռևս չեք գիտակցում, այլ միայն զգում եք: Դուք պետք է շատ զգույշ լինեք, որպեսզի չփայտցնեք ուրվականին:

Ռոզանովա.— Ես հասկանո՞ւմ եմ, որ հայրս ինձ վրիժառության է կոչում և ինչպես եմ վրեժ լուծելու:

Կ. Ս.— Եթե դուք այդ հիմա արդեն հասկացել եք, ապա ի՞նչ պետք է անեք մնացած շորս արարում: Չեք խնդիրն է՝ ներսում կուտակել այն ամենը, ինչ ասել է նա, իսկ կվերլուծեք հետադադում: Դուք հիմա պետք է խոսեք ցածրաձայն, չպետք է թափահարեք ձեր ձեռքերը՝

ուրվականին չփախցնելու և չվախեցնելու համար, Համլետը դրանից դեռևս պարզ եզրակացություն չի կարող հանդել, որովհետև կասկածում է... դուք ստրաստում եք գաղտնիքն իմանալուց, Տեսել եք ուրվականին և հանդիպումից հետո սկզբնակետումն երբ Գուր ոչինչ չգիտեք, դուք ոչինչ չեք հասկանում»⁴¹:

Համլետի միտքը, որ ցնցված է մոր փութաշան ամուսնությունից, որոշակի եզրակացությունների է հանգում մարդու ստոր բնույթի վերաբերյալ. հորեղբայրը հեշտասեր սատիր է, մայրը նույնիսկ գազանի շափ գրացմունք չունի (գազանն ավելի երկար կապրեր իր վիշաբ): Բայց այս բոլոր եզրակացությունները ոչնչանում են «սավերի» հայտնվելուց հետո: Սա պահանջում է ավելի ընդհանուր լուծումներ: «Գուր ամեն ինչ պետք է գանեք սկզբից: Սկսվում է նոր գործողություն, նոր կյանք, այստեղ մտածելու շատ բան կա: Գուր շարունակում էր ապրել, բայց արդեն նոր առաջադրված պայմաններում: Երբ գալիս են Ռոդեկերանցը, Պոլոնիուսը, դուք չեք կարողանում հասկանալ՝ ինչպես կարելի է ապրել նման մի աշխարհում, նման մանրուքներով, երբ այնտեղ դրանից կախված է ինչ-որ վիթխարի մի բան: Ահա ինչումն է նրա ողբերգությունը, նրա կասկածները, որ հատուկ են բոլոր ժամանակների բոլոր ժողովուրդներին»⁴²:

Նվ այսպես, նշելով դերի հենակետերը, առանձնացնելով հոգեբանական տեղաշարժերը, Ստանիսլավսկին բանգակում է մի կերպար՝ մի բարդ բնավորություն, որ ձևավորվել է վճռականության և կասկածների պայքարում, ամենահակադիր սկզբունքների բախման մեջ: Սակայն, այնուամենայնիվ, Ստանիսլավսկու համար հիմնականը բնավորության միասնությունն է, անհատ, որ անսասան պահպանում է իր բարձր ձգտումները:

Համլետի հոգեկան բարդ աշխարհը բացահայտելու բանալին պետք է որոնել նրա փիլիսոփայության մեջ: Ողբերգության գործողության զարգացումը Համլետի ճանաչող մտքի շարժումն է, որ ձևավորում է հերոսական գործերի ընդունակ մի բնավորություն: Մտքի ուժը վարքագծի գործունեություն է առաջ բերում: Աշխարհի փոփոխմանը հանդեցնող փիլիսոփայության գործուն բնույթով պետք է որոշվի ամբողջ ներկայացման լուծումը: Ստանիսլավսկին այդպես է պատկերացնում շեքսպիրյան բնավորության վիթխարի մասշտաբները, այդպես է պարզաբանում փիլիսոփայական ողբերգության ռեալիստական էությունը: Վճռաբար հանդես գալով ողբերգության միասնական մեկնաբանության դեմ (հիշենք, թե նա ինչպես քննադատեց ՄեյՆՏ II-ի բեմադրությունը, թեև ընդունում էր Միխայիլ Չեխովի տաղանդը), Ստանիսլավսկին այժմ արդեն բացահայտորեն հակադրվում է Կրեդին: Նա շարունակ ընդգծում է, որ «Համլետ-

տում» հիմնական գերխնդիրը գոյի էության ճանաչումն է, այն ժամանակ, երբ Կրեզի համար հիմնականը անդրաշխարհի գաղտնիքների մեջ թափանցելու հարցն էր: Ընդ որում, Համլետի գիտակցության մեջ կատարվող և կարծես իր միախալի իրագործումից հնուացնող երևույթները, ի վերջո, ոչ միայն չեն խոչընդոտում կյանքին միջամտելու ընթացքը, այլև, ընդհակառակն, հիմնավորում են՝ ամրացնելով հերոսի կամքը:

Ստանիսլավսկին ստուգիալի աշակերտներին սովորեցնում էր այդ մտահղացումը բեմական կերպարում մարմնավորել «ֆիզիկական գործողութայն» այն մեթոդի համապատասխան, որ նրա «սիստեմի» վերջին նվաճումն էր: Այդ մեթոդը հաճախ մեզ մոտ ընկալվել է միակողմանիորեն: Երբեմն նրա մեջ տեսել են ապրումների թատրոնի վերաբերյալ Ստանիսլավսկու նախկին դրույթների հերքումը: Բայց ահա թե ինչ է ասում Ստանիսլավսկին «Համլետի» վերջին փորձերի ժամանակ.

«Կ. Ս. (աշակերտներին)—Դուք նկատո՞ւմ եք, որ նա (Ի. Ռոզանովան Համլետի դերում) սկսում է ասել. «Ծն դգում եմ», «Ծն ցանկանում եմ»: Դա էլ հենց կամքն ու զգացմունքն է: Մինչ այդ առկա էին պատկերացումը, դատողությունը, իսկ այժմ երևան են գալիս կամքը ու զգացմունքը»⁴³:

Այսպիսով, Ստանիսլավսկին հաստատում է, որ կերպարի մարմնավորման համար քիչ է գործողութայն խնդիրներով առաջորդվելը, որ ապրումներն ու գործողությունը միասնական են: Եվ միայն այդ միասնություն մեջ է հնարավոր կերպարի լիարյուն բացահայտումը, միայն այդպես կարելի է դրամատուրգիալի լեզուն թարգմանել բեմական լեզվի:

Ուստի, փորձերից մեկի ժամանակ Ռոզանովայի այն հարցին, թե այնուհետև ինչ է անելու որպես Համլետ, Ստանիսլավսկին պատասխանում է. «Արեք այն, որ մեզ թվա՝ իբր ոչինչ չեք անում»: Եվ ապա պարզաբանում է. «Այսինքն՝ արեք մարդկային այն ամենաստվարական, ամենանասարակ գործողությունները, որոնցից կազմվում են պրոցեսները՝ հասկանալ, հետևել, համոզել և այլն»⁴⁴ (ընդգծումն իմն է—Ս. Ն.): Իսկ դա նշանակում է՝ սովորական գործողությունները պետք է հոգեբանորեն այնպես հազեցած լինեն, որ պատկերացում տան մեծ պրոցեսների վերաբերյալ:

Գերմարդկային կրթերը պարզ ու զուսպ ձևի մեջ. այս սկզբունքը իր կոնկրետ մարմնավորումն է գտնում գործնական խորհուրդներում. «Այս տրամաբանությունն էլ ձեզ միշտ կտանի նոր ուղիներով»⁴⁵:

Հետևելով այդ տրամաբանությանը, Ստանիսլավսկին որոշում է ողբերգության նաև մյուս կերպարների խնդիրները: Կլավդիոսի դերում վեր-

ջիններս սահմանվում են որպես «սիրաշահել, զգվել»։ Քաղաքովրքի՝ այդ երկչոտ, խորամանկ, համառ տիրակալի բնավորությունն արծարծվում է նրա գործողությունն ծրագրից. «... Ստուգել իր հանդեպ եղած վերաբերմունքը, այստեղ կարելի է ներս մտնել ու շոգոբորթիել, թաղուհու կողմից պահել՝ որպես հեղինակության, թաքցնել իր զգացումները Համլետի նկատմամբ...»⁴⁶։

Սրան համապատասխան, կրթի մղումով ամբողջովին կլավդիոսի իշխանությունը հանձնված թաղուհու «գլխավոր խնդիրն է՝ ներկայացնել ամուսնուն, որպեսզի նրան ընդունեն ... Այս ներկայացնելու ընթացքի մեջ շատ գործողություններ են մտնում։ Որպեսզի նրան լավ ընդունեն, թերևս դուք էլ հարկ ունենաք շոգոբորթելու, սիրաշահելու, կաշառելու, իսկ սրանք բաղկացած են բազմաթիվ գործողություններից ու հարմարանքներից։ Զգու՛մ եք, թե ինչ հարուստ պարտիտուր է դա...»⁴⁷։

Եվ, վերջապես, Պոլոնիոսի՝ իր փայլով ու հղիվածությունամբ բացառիկ այս կերպարի ընտելացումն էլ արծարծվում է նրա գործողության ծրագրից, որ հաղորդվում է խորամանկ պալատականի ղերակատարին. «Դուք սարսափելի բազաբազետ եք։ Դուք պետք է ամեն ինչ համադրեք։ Դուք մեծ ուշադրությամբ ընկալում և զննում եք այն ամենը, ինչ կատարվում է շրջապատում։ Դուք պետք է հիմնավոր կերպով իմանաք փոխհարաբերությունները»⁴⁸։ Եվ Պոլոնիոսի կերպարն ամբողջացնող վերջին դիժը՝ նա օժտված է «... հսկայական ուշադրությամբ, ոչ թե մակերեսային, այլ հոգու խորքը սողոսկող ուշադրությամբ»⁴⁹։

Եթե այս կերպարներին միացնենք Ռեյնալդոյին՝ դադանի ոստիկանության ծեր լրտեսին, կատաղվի աշխարհի հրեշային պատկերը, որ արգահատանքի սուր զգացում է առաջ բերում Համլետի մեջ։ Ստանիսլավսկին դա արտահայտում է նրա խոսքերով. «Ինչպես կարելի է ապրել այսպիսի աշխարհում...»⁵⁰։

Ողբերգության հումանիստական գաղափարի բարձունքից առավել պարզ է դառնում աշխարհի «խեղկատակներին» ստոր կերպարանքը։ Եվ ծագում է անհրաժեշտ եզրակացությունը՝ անհնար է ապրել «քաղաքագետներին», լրտեսների ու մարդասպանների աշխարհում։ Պետք է այդ աշխարհը վերափոխել։ Դա է Համլետի կյանքի իմաստը, որ կեցությունն է, հումանիստական օրենքների հռչակման միսիա է ասես։ Պետք է հասարակությունը կառուցել՝ բանականության և արդարության հիմքի վրա։ Մարդը պատմության արարիչն է։ Ահա սա է Համլետի վերաբերյալ Ստանիսլավսկու՝ երբեմն Ֆրազմենտային, բայց միշտ արժեքավոր ասուլիսների վերջնական իմաստը։

Ի մի բերված՝ այդ ասույթներն ստեղծում են ողբերգության և նրա գլխավոր հերոսի տեսանելի կերպարը: Սովետական շեքսպիրյան թատրոնը, մեր օրերի թատրոնը իրավունք չունի անտարբեր անցնելու դրանց կողքից, երբ օրակարգում դրված է բարձր հերոսական արվեստի ստեղծման հարցը: Թատրոնն ու դերասանը իրենց որոնումներում ուսանելի շատ բան կգտնեն Ստանիսլավսկու ստեղծագործական խառնարանում:

Շեքսպիրի դրամատուրգիայի իդեալիստական մեկնարանությունների դեմ մղված վեճերը, նրա սլատմական և փիլիսոփայական էություն խորաթափանց ըմբռնումը, կյանքի հետ նրա կապի ռեալիստական սուր զգացողությունը,— այս ամենը Ստանիսլավսկու աշխատանքներում ըստեղծված Համլետի կոնցեպցիան դարձնում է չափազանց մոտ ու ժամանակակից:

Ստանիսլավսկու ըմբռնմամբ, բարոյական և գեղագիտական արժեքները միշտ միաձուլվ են: «Համլետի» վրա կատարած աշխատանքը բեմի մեծ բարեփոխիչի համար ևս մի առիթ էր, որ նա հիշեցներ դերասանի էթիկական պատասխանատվության մասին. անհնար է Համլետ խաղալ սնամեջ հոգով: Անհնար է «... բեմից մարդկությանը բարձր, ազնվացնող զգացմունքներ ու մտքեր հաղորդելով... կուլիսներում ապրել քաղքենու շնչին կյանքով, և նորից բեմ գալով՝ վեր էլնել ու կանգնել Շեքսպիրի հետ նույն բարձրության վրա»:

Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

- 1 Б. Алперс, Актерское искусство в России, Искусство, 1945, էջ 203.
- 2 К. С. Станиславский, Собр. сочинений, հատ. VII, էջ 113.
- 3 նույն տեղը, էջ 114.
- 4 նույն տեղը, էջ 548.
- 5 նույն տեղը, էջ 115.
- 6 նույն տեղը, էջ 114.
- 7 նույն տեղը, էջ 415.
- 8 նույն տեղը, էջ 115.
- 9 Собр. сочинений, հատ. I, էջ 171.
- 10 Собр. сочинений, հատ. VII, էջ 666.
- 11 նույն տեղը, էջ 698.
- 12 Собр. сочинений, հատ. I, էջ 346.
- 13 Собр. сочинений, հատ. V, էջ 411.
- 14 Собр. сочинений, հատ. VII, էջ 430.
- 15 նամակ Ի. Ա. Սաջին (VII, էջ 430)։
- 16 Սովերթիցկու շրթ տետրերից մեկի մի մասը տպագրվել է ՄՈՒՏ-ի տարեգրքում, 1944, հատ. I.

- 17 *ՄեՍԼՏ-ի տարեգիրք, 1944, I, էջ 675:*
- 18 1909 թ. մայիսի 17-ի գրույց: Ստանիսլավսկու և Կրեդի գրույցներից հետագա մեջբերումների արվում են բառ Սուլերմիցկու գրասման:
- 19 Զրույց Կրեդի հետ, 17 մայիսի, 1909 թ.:
- 20 նույն տեղը:
- 21 Զրույց Կրեդի հետ, 16 ապրիլի, 1909 թ.:
- 22 նույն տեղը:
- 23 նույն տեղը:
- 24 *ՄեՍԼՏ-ի տարեգիրք, 1944, հատ. I, էջ 673:*
- 25 К. Станиславский, Собр. сочинений, հատ. VII, էջ 115:
- 26 Զրույց Կրեդի հետ, 17 մայիսի 1909 թ.:
- 27 *ՄեՍԼՏ-ի տարեգիրք, 1944, հատ. I, էջ 673:*
- 28 Զրույց Կրեդի հետ, 17 մայիսի, 1909 թ.:
- 29 Զրույց Կրեդի հետ, 16 ապրիլի, 1909 թ.:
- 30 К. Станиславский, Собр. сочинений, հատ. VI, էջ 256:
- 31 Զրույց Կրեդի հետ, 16 ապրիլի, 1909 թ.:
- 32 К. Станиславский, Собр. сочинений, հատ. VIII, էջ 227:
- 33 К. Станиславский, Собр. сочинений. հատ. IV, էջ 150:
- 34 Կրամատիկական բաժանմունքի հետ Ստանիսլավսկու ունեցած գրույցի սղագրությունը, 26 հոկտեմբերի, 1937 թ.: Ստանիսլավսկու արխիվ, *ՄեՍԼՏ-ի* թանգարան:
- 35 նույն տեղը:
- 36 նույն տեղը:
- 37 Ստանիսլավսկու դասի սղագրություն, 27 ապրիլի, 1937 թ., Ստանիսլավսկու արխիվ, *ՄեՍԼՏ-ի* թանգարան:
- 38 Ստանիսլավսկին խոսում է Համլետի մասին (վերջին գրույցներն իր աշակերտների հետ)։ «Советское искусство», 10 օգոստոսի, 1938 թ.:
- 39 Ստանիսլավսկու դասի սղագրություն, 13 մայիսի, 1937 թ., Ստանիսլավսկու արխիվ, *ՄեՍԼՏ-ի* թանգարան:
- 40 նույն տեղը:
- 41 Ստանիսլավսկու դասի սղագրություն, 26 հոկտեմբերի, 1937 թ.:
- 42 նույն տեղը:
- 43 *Մեջբերումն արվում է բառ «Լիտերատուրնայա զազետալում» (մայիս, 1965) հրատարակված սղագրության:*
- 44 Դասի սղագրություն, 13 մայիսի, 1937 թ.:
- 45 նույն տեղը:
- 46 Դասի սղագրություն, 21 ապրիլի, 1937 թ.:
- 47 նույն տեղը:
- 48 Դասի սղագրություն, 26 հոկտեմբերի, 1937 թ.:
- 49 նույն տեղը:
- 50 Դասի սղագրություն, 13 մայիսի, 1937 թ.: