

ՆԿԱՐԻՉ ԱԼԵԿՍԱՆԴՐ ՏԻՇԼԵՐԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆ

Ինչպես են հասկացել Շեքսպիրին խորհրդային թատրոնում 20-ական, 30-ական, 50-ական թվականներին և ինչպե՞ս են հասկանում ներկայումս, ո՞վ և ի՞նչ է եղել Շեքսպիրը մեր այնպիսի ուսումնական համար, ինչպիսիք են Քայիրովը, Ռադլովը, Օխլոպկովը և այլք, այնպիսի նկարիչների համար, ինչպես Էկստերը, Ֆավորսկին, Շիֆրինը, Ռինդինը, Ալտմանը և այլն: Պատասխանել այս հարցերին նշանակում է մի բանի բնորոշ գծերով պատկերացնել խորհրդային թատրոնի դարգացման ընթացքը: Եվ սա չափադանցում է: Կարծում ենք, որ անգլիական մեծ դրամատուրգը նույն դերն է խաղացել աշխարհի ուրիշ մեծ բեմերի վրա, բոլոր ժամանակներում: Շեքսպիրի աշխարհն այնքան լայն է, այնքան համապարփակ, այնքան ամուր է կապված անհատի, ժողովրդի, հասարակության կյանքի արմատական հարցերի հետ, որ մշտապես համահնչուն է արդիականությանը: Թատրոնի մարդկանց նա տվել է բոլոր առիթներից լավագույնը՝ արտահայտելու առհասարակ թատերարվեստի ու ալդ արվեստի մեջ ձևի դրսևորման սեփական ըմբռնումը: Էլ չենք խոսում շեքսպիրյան ժառանգության մտային և հուզական բովանդակությանը, նրա գաղափարական, փիլիսոփայական հարստությանը հաղորդակցվելու ցանկության մասին:

Շատ տարիների ընդմիջումից հետո (1934), 1967-ի մարտին, Մոսկվայի կենտրոնական ցուցասրահում՝ Մանեթում, բացվեց խորհրդային թատերական-դեկորացիոն արվեստի հսկա ցուցահանդես, որը հնարավորություն տվեց տեսնելու վերջին 50 տարվա մեր լավագույն ներկա-

յացումների դիտապատկերային կերպարանքը: Բայց ոչ միայն դա: Ցուցահանդեսը ներկայացրեց մեր թատրոնի զարգացման բովանդակ ընթացքը, նրա ճամփաները, ոճական ուղղությունների հերթագայումը: Ցուցահանդեսը ուրվագծեց անցած տասնամյակներից ամեն մեկի և մեր խոշորագույն թատերական գործիչներից յուրաքանչյուրի գեղագիտական հետաքրքրությունները: Ուշադիր աչքը կարող էր որսալ թե՛ ռեժիսորական կոնցեպցիաները, թե՛ գրական տեքստերի բուն մեկնաբանման յուրահատկությունները տարբեր ժամանակներում և տարբեր բեմերում:

Աչքի էր զարնում զանազան շրջաններին վերաբերող թատերական բեմադրությունների ներքին կապը, որի շնորհիվ մերվում և մի կուռ ամբողջություն են կազմում, հարադատանում խառնվածքով ու հետաքրքրություններով տարբեր շատ նկարիչներ: 20-ական թվականներին նրանց միավորում է բեմադրությունների խիստ որոշակիությունը, կոնստրուկտիվային որակը, 30-ականների վերջերին թատերական նկարիչները ձգտում են մանրամասների նրբագեղության, սեփական երանգապնակի, գծանկարի, սեփական անհատական նկարելաձևի շեշտման, 40-ականների վերջերի և 50-ականների սկզբի շքեղ ու տարտամ ներկայացումների մեջ թույլ են տալիս մանրամասների կուտակում: Ներկայումս, 60-ական թվականներին, երիտասարդ սերունդը ձգտում է վերադառնալ առաջին հետհեղափոխական տասնամյակների լուծումների հակիրճությանը, սակայն նրան երբեմն պակասում է ինքնատիպությունը: Ընդհանուր գծերով այս ուղին մյուս արվեստների ապրած զարգացման պատճենն է, հատկապես՝ ճարտարապետության ու գեղանկարչության, որոնց հետ սերտ համագործակցության մեջ է թատերական ձևավորման արվեստը:

Միաժամանակ ցուցահանդեսը ամենայն հստակությամբ բացահայտեց թատերական-դեկորացիոն նկարչության կիրառական բնույթը, նրա հատուկ տեղը պլաստիկ արվեստների համակարգում: Եվ սա բնական է: Թատերական-դեկորացիոն նկարչությունը սինթետիկ արվեստի մի մասն է և չի կարող անջատ գոյություն ունենալ: Նա կապված է թատերարվեստին, բեմի պահանջներին, նրա ուրույն ձևին. «Թատերային» և «ոչ թատերային»—ահա որակի ամենաարդարացի չափանիշներից առաջինը: Մյուս կողմից թատերական նկարչությունը գրական տեքստի ենթական է, գտնվում է թատերադրի իշխանության ներքո, ուրեմն և պիտի համապատասխանի գրական երկի ոճին: Ահա զնահատության մի չափանիշ ևս: Ընդ որում պետք է հիշել, որ «ոճն ու ժամանակը» միշտ բեկվում

են այն շրջանի ոճական որոնումներով, երբ որ ստեղծվում է ներկայացումը: Եվ այս իմաստով թատերական ձևավորումը միանգամից երկու դարաշրջանի է պատկանում, մեկն այն, որը բեմի վրա է, գործողության մեջ, մյուսն էլ այն, որը տիրապետում է հանդիսատեսի մտքում:

Այսպիսով, շեքսպիրյան բեմադրությունների միջոցով կարելի է դատել խորհրդային մշակույթի զանազան փուլերում գործող դրամատիկական թատրոնների, սեփաւորների ու նկարիչների մասին: Շեքսպիրը վերակերպավորվում էր՝ յուրաքանչյուր տասնամյակի պահանջի համաձայն, նրա մեջ տեսնում էին արդի կյանքի զանազան կողմերը, ժամանակակից բարոյական խնդիրների զանազան արտահայտությունները: Նա մերթ թատրոն էր ու անցյալ, մերթ իրական կյանք ու ներկա, երբեմն նրանով ապրում էին, երբեմն ուղղակի խաղում: Ժամանակները փոխվում էին, Շեքսպիրն էլ էր փոխվում՝ նրա համար դա երբեք դժվար չի եղել. անօգտակար լուծումներ չեն կարող լինել այնտեղ, ուր հնչում է նրա խոսքը, թեև, իհարկե, անցյալի շեքսպիրյան ներկայացումները մենք կարող ենք գնահատել այդ հեղինակային խոսքի սպառիչ ու խոր ըմբռնման տեսակետից: Մի բան միայն պետք է հիշել, որ մեր այսօրվա կարծիքը ևս պատկանում է մեր ժամանակին ու ենթարկված է նրան՝ իր բոլոր հայանություններով ու մոլորություններով հանդերձ:

Շեքսպիրն է, որ մի ժամանակի չի պատկանում:

Մանեթի հիշյալ ցուցահանդեսի այցելուները նորից հանդիպեցին վաղուց ծանոթ ու սիրված մի երևույթի, որը շունի կիրառական բնույթ, չի փոխվել ըստ 30-ականների կամ 60-ականների թատրոնի դիրքավորումների և միանգամայն ինքնուրույն արժեք է ներկայացնում: Դրանք շեքսպիրյան պիեսների ձևավորման այն էսքիզներն են և գործող անձանց այն դիմանկարները, որոնք հավասարապես պատկանում են թե՛ թատրոնին և թե՛ այն մարդուն, որ միանգամայն ուրույն տեսել ու շոշափելիորեն մարմնավորել է դրանք՝ նկարիչ Ալեքսանդր Տիշլերին:

Չնայած Տիշլերի շեքսպիրյան պատկերաշարքի վերին աստիճանի ինքնատիպ թատերայնությանը, չնայած այն բանին, որ այստեղ կարելի է տեսնել շեքսպիրյան դրամատուրգիայի ու շեքսպիրյան ժամանակների թատրոնի արտակարգ ինքնատիպությունը ըմբռնված ոճաբանությամբ, ինչպես և այն, որ նկարչի բուն որոնումները ընթացել են մեր երկու հիանալի թատրոնների՝ Լենինգրադի Մեծ դրամատիկական թատրոնի ու Պետական հրեական թատրոնի ամենածաղկուն շրջանի որոնումներին համապատասխան, նրա աշխատանքները միաժամանակ



Ալեքսանդր Տիշեր—Համլետ

աշխարհի խորապես անհատական հայտնագործումներ են՝ արված Շեքսպիրի առիթով, բայց ըստ երևույթին՝ ճիշտ այնպիսին, ինչպիսին պետք է լինեին, եթե առիթն էլ ուրիշ լիներ:

Շեքսպիրի դրամատուրգիան, նրա աշխարհին հայտնի հերոսները նկարչի համար լոկ ճշմարտացի քնարական խոստովանանքի առիթ են, իրենից, իր հոգեկան ապրումներից պատմելու առիթ: Տիշլերի աչքում Շեքսպիրը նույնն է, ինչ որ Աստվածաշնչի ու ավետարանական սյուժեները Վերածննդի ու XV դարի նկարիչների համար: Մանոթ սխեմաների, մանկուց սերտած վիճակների, վաղուց ի վեր որոշակի բնութագծերով ամրացած հերոսների միջոցով նկարիչը կառուցում է աշխարհի սեփական մոդելը, մարդկային բնավորությունների ու հարաբերությունների սեփական մոդելը: Նա արդեն հատուկ ակսեսուարներով բնավորություններ մեկնաբանելու կարիքը չի զգում. եթե նկարի տակ գրված է «Օֆելիա», ապա ամեն ոք կիմանա, թե ինչպես է ապրում և ինչպես պիտի հանգչի այդ աղջիկը: Եթե մեզ խեթ-խեթ նայում է խստահայաց մի սապատավոր, բացատրության հարկ չկա՝ բոլորն էլ գիտեն, թե ինչ կարելի է սպասել Ռիչարդ III-ից:

Շեքսպիրի հերոսները Տիշլերի ավելի քան երեսնամյա աշխատանքի ընթացքում դարձել են նաև նկարչի հերոսները: Եվ սա նույնպես հազվագյուտ բան է ձևավորման արվեստի պատմության մեջ: Շեքսպիրյան հերոսները բեմի վրա, դեկորների մեջ կենդանանալով, «զգեստների էսքիզներին» դուրս գալով ու տեսանելի կոնկրետություն ստանալով, բեմադրության հանձնումից հետո էլ չէին լքում Տիշլերին: Նրանք շարունակում էին ապրել նրա արվեստանոցում: Տիշլերը Շեքսպիրի միջոցով էր ըմբռնում աշխարհը նաև այն ժամանակ, երբ նրան առհասարակ կոնկրետ խնդիր չէին առաջարկում, երբ չկար բեմ: Այդ ձևով նա արտահայտում էր և մինչև օրս էլ արտահայտում է իր գեղագիտական դիրքավորումը, մարդկանց տրվող սեփական գնահատականը, իր ժամանակի դրաման:

Այս դեպքում Շեքսպիրի աշխարհը մեր այսօրվա աշխարհի հետ, ունալ ընթացող կյանքի հետ նույնացնելը հնարավոր է դարձել հենց այն բանի շնորհիվ, որ ինքը՝ Ալեքսանդր Տիշլերն էլ յուրահատուկ նկարագրի տեր արվեստագետ է:

Չորոսներ 30-ականների խորհրդային կերպարվեստի միանգամայն յուրահատուկ ու անագորույն ֆոնի վրա այս կարգի ստեղծագործական անհատականությունների առաջացման պատճառները: Ասենք

միայն, որ Տիշլերը նկարիչ-երազող է, որի համար արվեստի մեջ հիմնականը երեակալուծությունն է և որի հազվագյուտ ձիրքը աշխարհում միայն ու բացառապես նշանակալիցը տեսնելն է, ամենուր դրամա և ամեն ինչում մարդկայինը տեսնելու նման նկարիչը թևակոտ արտաբուսա կապված չէ օրվա անցքերին, բայտ էության ավելի կապակցված ու խորն է ընկալում դրանք, քան իր ժամանակակիցները, և հենց այդ մեծ երազողների գործերով է, որ մենք այսօր կարող ենք դատել մեր պատմության մի ամբողջ շրջանի մարդկանց մասին և ուղիներ գտնել նրանց արդարացնելու համար: Խորհրդային արձակի մեջ այդպիսին էր Միխայիլ Բուդակովը: Հայ խորհրդային կերպարվեստում՝ Ալեքսանդր Բաժբեռով-Մելիքյանը, որի ժառանգությունը գեղես պիտի գնահատեն ու յուրացնեն մեր դիտողներն ու նկարիչները:

«Աշխարհը բեմ է, մարդիկ՝ դերասան»,—սա Շեքսպիրի այն դարձվածքներից է, որը շատ են կրկնում ու հաճախ, առանց որևէ իմաստի ու ամեն կենցաղային առիթով: Սակայն Տիշլերի համար իրոք «աշխարհը բեմ է, մարդիկ դերասան», դրա համար էլ նրա շեքսպիրականը այդքան բնական է ու այդքան հարապատորեն է մերվում նրա հաստոցային պատկերներին, իսկ հետո՝ փայտե տիկնիկներին: Խաղն ու իրականն այստեղ միահյուսվում են, ժամանակները՝ խառնվում: Նկարիչն ու իր ընկերները դառնում են խեղկատակ ու սրնգահար, սիրած աղջիկը մերթ ներկայանում է որպես Գեղգեմոնա, մերթ որպես աստվածուհի Ֆլորա՝ գլխին կամ նատյուրմորտ գլխարկ, կամ վառված լոթնամոմ աշտանակներ դրած: Երբեմն էլ նրա վարսերի մեջ տեղավորվում է մի խղճուկ բնակավայր՝ իր խրճիթներով ու արտաավայրերով: Իր սիրելիներին Տիշլերը ցրում է ամենուր, գովերգում է նրանց գեղանկարչական կտավներում, նույնացնում դրամաների հերոսների հետ, այս կերպ ընծայելով նրանց գերազույն իմաստով առկայուն, վսեմաշունչ պոեզիայով պատկված, նշանակալից մի կյանք:

Նկարչի ժամանակակիցներն ու շեքսպիրյան պիեսների հերոսները սերտաճում են բրոնիկներին, կատակերգությունների ու ողբերգությունների մարդիկ ձևք են բերում մեր օրերի մարդկանց հատկանիշները, իսկ վերջիններս էլ կարծրվում են ու տեղ գրավում պատմության մեջ: Նկարիչը ոչ միայն Շեքսպիրին է բերում այստեղ՝ մեր օրերը, այլև իր ժամանակակիցներին է տանում այնտեղ՝ Շեքսպիրի մոտ, և այդ յուրակերպ «կես ճանապարհին», մի ինչ-որ երեակալական աշխարհում նրանք հանդիպում են, ապրում ու հաղորդակցվում:

Եթե Տիշլերի աշխատանքները թատերական-դեկորացիոն արվեստի սովորական մի երևույթ լինեին, գործող անձանց այդ անհամար գծանկարները, անհաշիվ ճեպանկարները կարող էին դրվել «զգեստների էսքիզներ» ընդհանուր վերնագրի տակ։ Սակայն Շեքսպիրի դրամատուրգիային ու հերոսներին Տիշլերի ընկալմամբ մոտենալու դեպքում «զգեստների» մասին խոսք անգամ չի կարող լինել։ Թեև նկարիչը միշտ էլ թատրոնին հնարավորություն է տվել իր նկարների մեջ որսալու և զգեստի ուրվագիծը, և՛ ընդհանուր գունային լուծումը և երբեմն նույնիսկ՝ մանրամասները, այդ թերթերը բնավ էլ հերոսին հագուստ տալու նպատակով չեն ստեղծվել։ Նկարիչը առաջարկում է դեմքերի պատկերասրահ, ուր հերոսները ներկայացված են հաճախ տասնյակ թերթերի վրա՝ ամենաաննշան շարժմամբ, հոգու յուրաքանչյուր ելևէջով, իրենց ճանապարհի ամեն մի փուլում։ Հասկանալի է, նրանք պատկերված են զգեստներով, իրենց զգեստներով, այն զգեստներով, որոնք միակ հնարավորն են ամեն կոնկրետ դեպքում։ Եվ հագուստի հարցը մեկընդմիշտ լուծված է, բանը հագուստները չեն, հերոսներն են։

Տիշլերը ոչ թե պարզապես «դեմքերի դրամա» է խաղում, այլ թերթից թերթ ցուցադրում հերոսի բնավորության զարգացումը՝ իրադարձությունների ազդեցության տակ։ Բավական է հիշել նրա Օֆելիաների, Համլետների, Նրա Լիրերի, Ռիչարդների պատկերաշարքը։ Նկարիչը կենդանացնում է հերոսին, ճանապարհ գցում դեպի կյանք և հետևում նրան։ Նա հերոսի հետ ու հերոսի դիրքերից ասես վերապրում է ողջ դրաման։ Այդպես հետզհետե գծերի նրբագույն ձևումների, առերևույթ անփույթ բծերի, դյուրափոփոխ լուսավորության միջոցով հյուսվում են կերպարն ու մարդկային ճակատագիրը։ Հերոսների հոգեկան աշխարհն այդ գծանկարների մեջ տեսանելի մարմնավորում է ստանում։ Ըստ որում թե՛ այն դեպքերում, երբ խոսքը Օֆելիայի մասին է, իդեալական հերոսուհու, որի բարոյական կերպարը և ճակատագիրը նկարիչը ներկայացրել է խորին կարեկցանքով, թե՛ այն դեպքում, երբ խոսքը չարագործ Ռիչարդի մասին է, որը պատկերվում է չղջիկի տեսքով, նկարիչը կարողանում է մարդու մեջ մարդկայինի դրաման նշմարել։ Նա ընդունակ է Ռիչարդին անգամ, եթե ոչ ներելու, ապա գոնե հասկանալու։ Այստեղ Տիշլերը համամիտ է Լենինգրադի Մ. Գորկու անվան Մեծ դրամատիկական թատրոնի Ռիչարդի՝ դերասան Մոնախովի մեկնաբանությանը։

Ընդհանրապես, երբ դերասանը նկարչին առաջարկում էր դերի

հնարավոր լուծումներից լավագույնը և երբ Տիշլերին թվում էր, որ դե-
րասանի և՛ արտաքինը, և՛ ներքին զգացողությունը համընկնում են հե-
րոսի իր պատկերացմանը, նա համաձուլում էր երկուսին: Այսպես, նրա
Ռիչարդը միշտ էլ Մոնախումն է, իսկ Լիրը՝ ընդմիշտ ստացել է հիանալի
գերակատարի՝ Միխոեյի գիմադծերը: Եվ Տիշլերը Միխոեյի մահից
հետո երբ էլ որ պատկերելու լիներ «Արքա Լիրի» իրավիճակները, բեմի
վրա հառնում է այդ նույն կերպարը, այդ նույն կերպարանքը: Եվ Տիշլերի
համար ելակետ են դառնում Հրեական պետական թատրոնի Արքա
Լիրից ու Մեծ դրամատիկական թատրոնի Ռիչարդից ստացած կենդանի
ապրումները: զրամատուրգի կողքին իբրև երկու իրավագոր հեղինա-
կակից կանգնում են Մոնախումն ու Միխոեյը:

Տիշլերի շեքսպիրականը բազմաձայն է, այստեղ լավում են և Շե-
քսպիրի ձայնը՝ տվյալ վիճակներով ու բնավորություններով, և՛ հենց
նկարչինը, որ իրեն շրջապատված է տեսնում այդ վիճակներով ու բնա-
վորություններով, և՛ դերասաններինը, որոնք Տիշլերի ընկալմամբ ընդ-
միշտ ձուլվել են Շեքսպիրին ու իր արվեստին:

* * *

Կուղենայինք առանձին անդրադառնալ այն հատուկ, ինքնուրույն
ավանդին, որ Ալեքսանդր Տիշլերը բերել է թատերական-գեկորացիոն
արվեստի զարգացմանը: Հիմնականն այստեղ յուրակերպ, ծայր աստի-
ճան պարզ և փոփոխման, բազմազանության տեսակետից ունիվերսալ
բեմական տարածության ստեղծումն է: Խոսքը միասնական բեմական
սարքավորումների մասին է, որոնք, ոչ մեծ տարբերակումներով, հնա-
րավորություն են տալիս հասնելու Շեքսպիրի երկերում այնքան զգալի
թիվ կազմող և բեմադրողներին բազում բարդությունների առջև կանգ-
նեցնող արարների ու պատկերների հերթազալման: Գործողության վայրի
փոփոխման այդ բարդությունները, որոնք արգելափակում են ներկայացման
զարգացումը, դինամիկան, Տիշլերի առաջարկած լուծման շնորհիվ վե-
րացվում են, հաղթահարվում: Բարձունքի վրա՝ մի կտոր մռայլ Թաուեր-
յան ամրոցից, անցումներ, ծակոժովներ, կառույնաբան, կենտրոնում՝
դադադ, շուրջը՝ ցցեր ու ցցերի վրա՝ գլխատվածների դուփներ, — ահա
այն հարթակը, որի վրա ծավալվում է «Ռիչարդ III-ի» գործողությունը:
Կարիատիդ-պալատականների դուփների վրա դրված պալատ-դարդա-
տուփ, որի մեջ և որի առջև կատարվում է զառամյալ Լիրի իմաստնա-

ցումը. միջնադարյան աշտարակավոր քաղաքի և բակի ֆրագմենտ,—
այսպիսին է Համլետի Դանիան:

Այսպիսին են ողբերգությունները:

Կատակերգություններում ևս պահպանվում է միասնական թատերական սարքավորման սկզբունքը, որը սակայն ձևոք է բերում մեկ ուրիշ բնույթ՝ ոչ թե ներփակ, այլ մի տեսակ աշխարհին բացված: Եվ սա բնական է: Շեքսպիրի ողբերգությունները իրենց հերոսների համար չունեն շարունակություն, կատակերգություններն ունեն, հերոսները շարունակում են ապրել: «Ամառային գիշերվա երազը» ծավալվում է մի ահռելի ծառի վրա. այստեղ, մտացածին մի աշխարհում, ապրում ու գործում են հերոսները՝ մարդիկ ու հեթաթային արարածներ: «Տասներկուերորդ գիշեր»՝ զարմանահրաշ մի պալացցո, որի խախուտ աստիճանները հանգչում են վիթխարի ձիու գավակին. այդ աստիճաններով է ներս վաղում թանձրամիտ Մավուլիոն, և նրա այսպիսի մուտքը միանգամայն ներդաշնակ է թե՛ հերոսին, թե՛ կոնֆլիկտի բնույթին:

Իր ձեռնարկած շեքսպիրյան յուրաքանչյուր պիեսի համար Տիշլերը գտնում է բեմական տարածության միասնական կոնստրուկցիայի միակ ճշգրիտ լուծումը: Նա դրսևորում է իրեն որպես Շեքսպիրին նրբորեն ու խորապես զգացող գիտակ, մի մարդ, որը ոչ թե պարզապես հասկանում է տեքստը, այլ հստակորեն տեսնում է ողջ գործողությունը և կարող է վերարտադրել իբրև ականատես: Սեփական աչքով տեսած գործողության այդ հավաստիությունն է հենց, որ նման համոզություն է հաղորդում տիշլերյան տարածությանը: Սակայն, անշուշտ, ոչ միայն այդ: Միասնական բեմական սարքավորումները հսկայական ընդհանրացման արգասիք են, այն աշխարհի խորհրդանիշը, ուր շնչում և գործում են հերոսները, աշխարհ, որը համապատասխանում է հենց նրանց արարքներին ու բնավորություններին, արտացոլում նրանց կամքը, նրանց ճակատագիրը: Բեմի վրա բարձրացող հատուկ բեմական ճարտարապետության այդ մեկ հատիկ ծավալի տեսքը, վարագույրը բացվելուց հետո, առաջին իսկ պահից հանդիսատեսին համակում է միանգամայն որոշակի տրամադրությամբ՝ դա ներկայացման խորհրդանիշն է, ներկայացումը հասկանալու բանալին:

Բեմական տարածության նմանօրինակ լուծման գաղափարն իսկ, անտարակույս, սքանչելի կերպով «հարմար է եկել» հենց Շեքսպիրի դրամատուրգիային: Դժվար չէ նկատել հնարավոր ազդակցությունը այն լուծումներին, որոնք ընդունված էին շեքսպիրյան ժամանակների բե-

մում, բեմ, որ շարժուն էր, հասարակ և հանդիսատեսին թույլ էր տալիս ինքնուրույն լրացնել մանրամասները: «Գլխորտում»... ևս, անշուշտ, հայտնագործվել էր ձևավորման այն սկզբունքը, որը հնարավորություն էր ստեղծում գործողության ընթացքին համապատասխան, սոսկ ինչ-որ խորհրդանիշ-ակնհասարաններ փոխելով, հերոսներին տանել, առնձն, պալատից դեպի բաց դաշտ և ետ բերել:

Սակայն պետք է ստել և հետևյալը: Շեքսպիրյան դրամատուրգիայի սկզբունքների հետ ունեցած խոր հարադատությունը հանդերձ՝ հենց Տիշլերի ձևավորումների մեջ է, որ մենք հանդիպում ենք մի գլուխ, որն իր արմատներով կապված է ոչ թե Վերածնության դարաշրջանի թատրոնի պատմության ուսումնասիրմանը, այլ մեր հետհեղափոխական թատրոնի ավանդներին: Չէ՞ որ Տիշլերն իր սկզբունքը հայտնագործել էր ոչ թե Շեքսպիրի, այլ իր ավելի վաղ բեմադրությունների՝ 1927-ին Մինսկում խաղացված Լոպե դե Վելայի «Ուլիսարի աղբյուր», 1929-ին МГСПС (ներկայումս՝ Մոսսովետի անվան) թատրոնում ներկայացված ֆուրմանովյան «Չապակի» առիթով:

«Ուլիսարի աղբյուր» գործողությունը ծավալվում էր գեղջիկական հյուսածո դամբուղում, որի ֆակտուրան չտեսնված հարադատությանը վերաբարակում էր հարավային գյուղի մթնոլորտը: Սա առաջին տիշլերյան «սարքավորումն» էր:

Ձյունածածկ ոռոտական ճանապարհի ժապավեն՝ պինդ ձգած ու հանդիսատեսի կողմը շրջված հանգույցով... ճամփեղբին, ցցերի վրա, թռչնաբույների պես, նկարիչը տեղավորել է գյուղական աղքատիկ խրճիթները: Սա էլ՝ Տիշլերի ստեղծած երկրորդ միասնական բեմական սարքավորումը: Այսպիսի ճամփերով է սլացել Չապակյան դիվիդիան, այս տեղերով են շարժվել ամբոխները, այստեղ են բնկել հերոսները:

Բեմական տարածության նմանօրինակ կազմակերպման արմատները պետք է որոնել առաջին հետհեղափոխական տարիների ժողովրդական թատերականացված գործողությունների մեջ, այն մասսայական ներկայացումներում, որոնք սկզբնավորեցին 20-ականների և 30-ականների խորհրդային թատրոնի շատ էական հատկանիշները:

Մասսայականության գաղափարը՝ ոչ միայն «մատչելիության», այլ նաև հենց թատերական գործողությանը բուն մարդկային զանգվածների համամասնակցության իմաստով, 20-ականների մեր թատրոնի ամենաուշագրավ կողմերից մեկն է: Տիշլերը մեկն էր այն նկարիչներից, որոնց մասնակցությամբ ստեղծվեց խորհրդային ժողովրդական թատրոնը: Համենայն դեպս նրա «միասնական բեմական սարքավորումները»

այդ շրջանի մեր թատրոնին բնորոշ ոճական ու խորապես բովանդակալից որոնումների արդյունք էին:

Մասսայական դործողությունները, ժողովրդական երթերը, խմբական բեմականացումները քաղաքի փողոցներում, որ այնքան բնորոշ էին առաջին Հոկտեմբերյան տոնախմբություններին, Մոսկվայի ու Պետրոգրադի առաջին մայիսական շքերթներին, իրենց հետքը թողեցին 20-ական թվականների և 30-ականների սկզբի ողջ խորհրդային թատրոնի վրա: Բազմամարդ տեսարաններ կազմակերպելու գաղափարը դառնում է տիրապետող: Այդ շրջանի համար նման գաղափարը նորություն էր, բխում էր երիտասարդ սոցիալիստական հասարակության բուն սոցիալիստական էությունից և ձևավորում վերին աստիճանի հետաքրքիր թատերական կոնցեպցիաներ ու լուծումներ: Հենց այդ գաղափարի առնչությամբ միայն կարելի է հասկանալ նաև սովետական հեղափոխական թատրոնի թերևս ամենավառ իրողությունը՝ Վ. Մեյերխոլդի ստեղծագործությունը: Բեմական տարածությունը կազմակերպելու սկզբունքի ու խնդիրների, թատրոնում նկարչի դերի տիշլերյան ըմբռնումը կապված է 20-ական թվականների և 30-ականների սկզբի թատրոնի հենց այդ հոսանքին, հենց այդ «խնդրաց խնդրին»: Այն, որ խնդրի լուծումը խորապես համահնչյուն ու հարազատ եղավ Շեքսպիրին, մեկ անգամ ևս ապացուցում է նրա պոետիկայի մեծ ընդգրկումը և համայնապարփակությունը: Ընդ որում, սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ մեծ դրամատուրգի պիեսների համար նման նորարարական մարմնավորումը չէր կարող հարազատ չլինել: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ առաջին խորհրդային տարիների թատրոնն իր կազմությամբ իր քաղաքացիական ու գեղադիտական նպատակներով «շեքսպիրյան» էր՝ բառիս լավագույն իմաստով:

Միասնական բեմական սարքավորումը, որ ոչ միայն պարզապես դործողության վայր էր, այլ նաև այդ դործողության տեսանելի խորհրդանշ, Տիշլերի հայտնագործությունն էր: Այդ հայտնագործության հենց բնույթը, անդարդ մեղակցումը, հստակ ու հակիրճ արտահայտչությունը «Տիշլերի թատրոնը» դարձնում են սուր արդիական մի երևույթ:

Տիշլերի շեքսպիրականը մի հատկություն էլ ունի, որի շնորհիվ դառնում է մեր օրերի մարդկանց աշխարհընկալմանը, արդի արվեստի շատ և շատ երևույթներին համահնչյուն մի երևույթ: Խոսքը թեթև հեգնական երանգի մասին է, հազիվ նկատելի, սակայն սևեռուն ղննելիս զգացվող կառնավալային համեմատվածքի, «թատրոնախաղի» մասին: Այս տպա-

վորութիւնը առաջանում է թերեւս այն պատճառով, որ ի տարբերութիւն աշխարհում արված ու արվող թատերական ձեւավորման բազում էսքիզներին, տիշլերյան էսքիզները ամայի չեն, բնականված են՝ նա ոչ թե պարզապէս պատկերներ է գծում, որոնց հիման վրա հետագայում դերներն պիտի պատրաստվին «խակական» թատրոնի համար, այլ ըստ էութեան արդեն թատրոն է ստեղծում, ուր պատկերում է և՛ վայրը, և՛ հերոսներին, որոնք կարծես ասում են իրենց բառերը: Թեթեւ ուրվագծերով Տիշլերը նշում է գործող անձանց կերպարանքը, սակայն այդքանն էլ բավական է, որպեսզի ստանանք գործողութեան սպառիչ բնութագրութիւնը, որպեսզի ըմբռնենք, թե ի՞նչ է կատարվում, ի՞նչ է պահված յուրաքանչյուր հերոսի մեջ: Տիշլերի թատերական էսքիզներում վիստում են բազմաթիւ մարդիկ, ուստի և այդ աշխատանքներն ընկալվում են որպէս թատերական գործողութեան ինքնուրույն պատկերներ: Առանց գծվարութեան կարելի է մտովի շարունակել ներկայացումը, որը տեսնում ես լրիւ, ծայրից ծայր: Քո առջև հենց իր՝ Տիշլերի ներկայացումներն են, սա նրա՝ թատրոնն է: Եւ հետաքրքիր, զվարճալի ու դարհուրելի ինչքա՛ն բաներ կարելի է տեսնել այստեղ: Միաժամանակ, հենց այն բանի շնորհիւ, որ գործողութիւնը ծավալվում է ուղղակի մեր աչքերի առջև, թվում է, թե դա այն նույն թատրոնն է, ուր ամեն մեկս խաղացել ենք մանկութեան տարիներին: Թղթից կտրած ու ներկած տիկնիկ-հերոսների թատրոն, մարիոնետների թատրոն:

Այստեղից էլ այդ էսքիզների ընկալման հարադատութիւնը. իրոք, նաչողին դրանք շատ ավելի սուր կերպով են ապրեցնում, քան կարելի է ակնկալել թեկուզ վարպետորեն կատարված սովորական թատերական ձեւավորման սովորական էսքիզներից: Սովորական թատերական նկարչութիւնն ընկալելու համար գիտակցութեան հատուկ նախապատրաստութիւն է հարկավոր, դիտողը եթէ ոչ մասնագետ, ապա գոնէ թատերասեր պետք է լինի, որպեսզի հասկանա թատերական ձեւավորման գեղեցկութիւնն ու արտահայտչականութիւնը: Սակայն տիշլերյան պատկերաթերթերը ընկալման այնպիսի նախապատրաստութեան կարիք չեն զգում. հարկ չկա մտովի պատկերացնել հերոսներ ու գործողութիւն, ամայի հարթակները «բնակեցնել» դերասաններով: Նրանք այստեղ են: Ստացել են այն դերն ու կեցվածքը, որ բնորոշ է նրանց: Գործող անձանց դեմքերին անվրեպ ճշգրտութեամբ ու միաժամանակ զարմանալի թրթիռով նկարիչը գրոշմել է նրանց ուրույն կյանքը: Տիշլերի գործերը դիտելիս մենք թատրոնում ենք, թե՛ գործողութեան տարերքում: Մենք



Ալեքսանդր Տիշլեր—«Համլետ» («Մկան թակարդի» տեսարանը)

այդ ներկայացումը նայում ենք հեռադիտակի հակառակ կողմից. դերասանները պստիկ տիկնիկներ են դարձել, չկորցնելով սակայն ո՛չ արտահայտչությունը, ո՛չ էլ կենսական ճշմարտությունը...

Առանց որևէ պարտադրման, հենց այնպես թղթի վրա պիես «բեմադրելը», «Շեքսպիր խաղալը» վկայում է մի զարմանալի, ինչ-որ տղայական անմիջականություն: Սակայն Տիշլերի արվեստի այս առանձնահատկությունը ևս նրա աշխատանքներում առկա է լուի այն շափով, ինչ շափով նկատվում է ժամանակակից արվեստի բազմաթիվ աչքի ընկնող երևույթներում: Ուրիշ հարց, որ խոր և ունիվերսալ լուծումներ գտնելու ձգտումը այսօրվա նկարիչների երկերում այնքան էլ հաճախ չի դուզորդվում խաղի թեթևության, անմիջականության հետ: Հատկությունների այսպիսի համաձուլվածք է Ալեքսանդր Տիշլերի արվեստը, բացառիկ մի երևույթ, որը կարող է համեմատվել սոսկ Շագալի հետ՝ դեղանկարչության և Պրոկոֆևի հետ՝ երաժշտության մեջ:

Մի փոքր հոգվածով հնարավոր չէ սպառել Ալեքսանդր Տիշլերի շեքսպիրականի բոլոր հնարավոր հատկանիշները: Դա կնշանակեր հանձն առնել նկարչի բովանդակ ստեղծագործության քննությունը, քանի որ նա ամբողջովին ներծծված է թատերայնության ու թատերական հանդիսանքի շնչով: Սակայն դեղանկարչական աշխատանքների ու գծանկարների հատկությունների հպանցիկ թվարկումն անգամ բացահայտում է նրա արվեստի արտակարգ հարստությունն ու ինքնատիպությունը: Դրանց ակունքը մեր ժամանակն է, մեր կյանքը, որոնք արտացոլվել են պոեզիայի երկու ջինջ հայելիներում՝ շեքսպիրյան կերպարների հայելիում և մեր օրերի տաղանդավոր վարպետի մտքի հայելիում, ուր բեկվել են այդ կերպարները: