

ՍԵՐԳԵՅ ԱՂԱԶԱՆՅԱՆ

ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

Հայտնի իրողությունն է, որ նույն արվեստի ոլորտում գործող, բայց էականորեն տարբեր արժեքներ են դերասանն ու արտիստը: Բեմական պայմանականությունն ենթադրող արվեստի ցանկացած տեսակում դերասանի թռիչքը տեսարանի համար գրված տեքստն անգիր հիշելուց և նախապես մտածված միմիկայի, շարժ ու ձևի հետ ներկայացնելուց այն կողմ չի կարող անցնել: Նրա հաջողությունը կարող է պայմանավորված լինել միայն մի հանգամանքով. եթե բախտը բերի ու բեմի վրա մարմնավորի կերպար, որը շատ թե քիչ նման է մարդու իր տեսակին: Այսինքն՝ ներկայացնի մի բան, որը հնարավորինս իր նման է կամ ավելի պարզ ասած՝ խաղա ինքն իրեն՝ կենսական մի քիչ այլ հանգամանքներում և պայմանականություններով: Մեծագույն ցանկության, ամխոնջ ճիգ ու ջանքի դեպքում անգամ նա չի կարող ավելին, որովհետև նրան տրված չէ մեծ արվեստի պարտադիր նախապայմանը՝ փոխակերպումի շնորհը, որով կարող է իրենից տարբեր՝ այլ մարդու տեսակը մարմնավորել:

Դա կարող է արտիստը, ով ոչ թե բեմում էլ անձնագրային անուն-ազգանունով, մարդու տեսակով մեզ ծանոթ մեկն է, այլ գեղարվեստական տեքստում ապրող և բեմական պայմանականությամբ մեզ ներկայացող կերպարը: Եթե դերասանի արհեստի սահմանը վարժեցվածության անձուկով է չափվում, ապա արտիստի դեպքում ակնհայտ է լինելիության գաղտնախորհուրդ այն կերպը, որը հաճախ անիմանալի ու անբացատրելի, ինքնամոռաց, իմպրովիզացված արարումն է:

Այս առումով հիշարժան է Վ. Աճեմյան - Մ. Սկրտչյան աշխատանքային երկխոսությունը Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար»-ի փորձերի ժամանակ: Մ. Սկրտչյանի խաղընկերը՝ Մ. Սիմոնյանը տեղին ու նուրբ դիտողություն է անում. «Շատ է երևում քո ծաղրական վերաբերմունքը Պաղտասարի հանդեպ»: Մ. Սկրտչյանը փորձում է խաղի իր կերպը հիմնավորել բացատրությամբ «Ի՞նչ կա որ: Ես ընդհանրապես սիրում եմ, ուզում եմ, որ իմ դերասանական «ես»-ը երևա բոլոր դերերում»: Սիջամտում է Վ. Աճեմյանը. «Անկախ դրանից էլ կերևա: Զո մոտեցումը ճիշտ չէ: Դերասանը պիտի կերպար մամնավորի: Ո՛ր թե ինչպես

կանի այդ բանը՝ դրա մեջ էլ ի հայտ կգա նրա դերասանական «ես»-ը»¹։ Հենց այդտեղ՝ «կերպար մարմնավորելու»՝ թեմի վրա իրենից տարբեր մի այլ մարդ դառնալու կարողությամբ և արտիստը սկզբունքորեն տարբեր դերասանից։

Բեմական արվեստում փոխակերպումի կայացածությունը կամ հակառակը նկատելը հեշտ է. այն ակնառու է։ Սակայն կա մարդու պրոֆեսիոնալ գործունեության մի ոլորտ, ուր բարձր արվեստի նախապայմանը ևս փոխակերպումն է, որը սովորաբար չի նկատվում։ Դա գրող լինելու բնատուր կոչումն է։ Սենք հիանում ենք տաղանդավոր գրողի հաջողված ստեղծագործությամբ, բայց առանձնապես չենք արժևորում այն ծանր հոգեկան գործունեությունը, որի հիմքում դարձյալ փոխակերպումն է։

Գրողի մտահղացած և իրականացրած յուրաքանչյուր կերպար իր ներքին լուծման և արտաքին բնութագրերի ամբողջությամբ կարող է համոզիչ լինել միայն մի դեպքում. եթե գրողին հաջողվել է իր մեջ փոխակերպվել-դառնալ մարդու այդ տեսակը։ Ընդ որում, հոգեկան գործունեության այս տեղում գրողի լուծելիք խնդիրը շատ ավելի բարդ է, քան արտիստինը։ Վերջինս մեկ բեմադրության մեջ մարմնավորում է մեկ կերպար (համարյա առանց բացառությունների)։ Մինչդեռ գրողը ստիպված է խաղալ այնքան մարդկային նկարագրեր ու լուծումներ, որքան այդ ստեղծագործության մեջ կերպարներ և ստեղծել։

Բայց այդքանով չի ավարտվում գրող-արտիստ տարբերությունը։ Արտիստը յուրաքանչյուր բեմադրության համար փոխակերպման խնդիրը լուծում է միայն մեկ անգամ։ Մինչդեռ գրողը ստիպված է լինում փոխակերպվել այնքան անգամ, որքան որ կերպարներ են մասնակից ստեղծագործության յուրաքանչյուր պատկերին։ Դարձյալ եթե համեմատելու լինենք բեմական արվեստի հետ, ապա գրողի աշխատանքը կարելի է պայմանականորեն համարել մեկ դերասանի թատրոն, որտեղ, սակայն, դերասանը չպիտի երևա, իսկ մարմնավորված կերպարներն իրարից պիտի տարբերվեն ակնառու և համոզիչ ինքնատիպությամբ։ Եթե սրան հավելենք նաև հեղինակի (պատմողի) անունից ստեղծագործության մեջ առկա և համարյա անխուսափելի նկարագրությունների անհրաժեշտությունը, ապա ընդհանուր գծերով մոտավորապես կամրոջականանա գրողական աշխատանքի յուրօրինակ դժվարությունը։

Առ այս պահը փորձում էինք ցույց տալ արտիստի և գրողի պրոֆեսիոնալ գործունեության տարբերությունները նմանությունների տարածքում՝ նկատի ունենալով փոխակերպումի նախապայմանի անհրաժեշտությունը։ Բայց ողջ

¹ Բաբայան Ի., Վարագույրի ետևում, Ե., 2006 թ., էջ 149-150։

ասվածը լրջորեն թերի կմնա, եթե անտեսենք այդ ոլորտներին բնորոշ եական մի տարբերություն, որն է հետևյալը: Արտիստը, որքան էլ մեծատաղանդ, ի վերջո արդեն առկա գրական տեքստի մեկնաբան է և նրա ինքնատիպությունը կարող է ծավալվել միայն այդ սահմաններում:

Մինչդեռ տաղանդավոր գրողն առաջին հերթին արարիչ է: Իսկ արարչությունը ենթադրում է և չեղածի մտահղացում, և մտահղացածի կատարում: Իր պրոֆեսիոնալ գործունեության մեջ հաջողության համար անհրաժեշտ բազմաթիվ նախապայմաններից մեկը՝ փոխակերպումի կարողությունը գրողի համար միայն երկրորդ՝ մտահղացածի կատարման էտապի նախապայման է: Եթե շարունակենք արտիստ-գրող համեմատությունը, ապա հարկ կլինի նկատի ունենալ նաև հետևյալ հանգամանքը: Արտիստը ստեղծագործելիս միայնակ չէ: Բացի խաղընկերներից, բնականաբար ու երաժշտական ծնավորումից, որոնք կարող են լրջորեն լրացնել ու ամրողեցնել իր խաղի հմայքը, ունի նաև խորհրդատու, ուղղորդող, բեմադրության ամբողջականությունը կազմակերպող պրոֆեսիոնալ առաջնորդ՝ ռեժիսոր: Գրողի դեպքում խոսք կարող է լինել միայն պայմանական, ներքին ռեժիսորի մասին, որը դարձյալ ինքն է: Գրողը մենակ է սպիտակ էջի առջև, ու նրան կարող է օգնել միայն համապատասխան բնատուր տաղանդը, որը ի մի է բերում աշխարհի, մարդու տեսակի, նրա երկրային կեցության ճանաչողությունը, նաև այդ ամենը որպես գեղարվեստական տեքստ շարադրելու վարպետությունը:

Ի վերջո, հանդիսադրելի կամ համադրելի բոլոր ընդհանրություններով հանդերձ՝ չպիտի մոռանալ ամենակարևորը: Թեև և արտիստի, և գրողի (մանավանդ էպիկական լեզվամտածողության) պրոֆեսիոնալիզմի կարևորագույն բաղկացուցիչներից մեկն էլ փոխակերպումի բնատուր նախապայմանի անհրաժեշտությունն է, բայց դա ստեղծագործական աշխատանքի այս բնագավառներն ի մի չի բերում, չի նույնացնում կամ դարձնում ամբողջությամբ համադրելի: Սյսինքն՝ երբեք չի կարելի մտածել, թե տաղանդավոր արտիստը պետք է որ նաև տաղանդավոր գրող լինի: Ճիշտ է և հակառակը՝ տաղանդավոր գրողից բեմական անմոռանալի մարմնավորումներ սպասելու անհիմնությունը: Վ. Փափազյանի «Յետադարձ հայացք»-ի (1956, 1958) օրինակը վերն ասվածի ապացույց հազվադեպ բացառություններից է: Ընդ որում, սա էլ զգալիորեն պայմանական բացառություն է, որովհետև նրա ստեղծագործությունն ինքնակենսագրական է և ոչ թե ստեղծագործություն արարման իմաստով՝ «չեղած տեղից», մտացածին: Դեռ ցայստեղ ու սրանում է գրողի փոխակերպման էության բայությունն արտիստի համանման գործունեության համեմատ ու այդքանով էլ՝ արարում ինքն իրենից հեռանալով, «չեղած տեղից»:

Ստեղծագործելու պահին գրողի փոխակերպումը ենթադրում է բարդ մի կենսակերպ՝ իրական-ֆիզիկական և երևակայական-մտացածին կեցությունների համատեղման կարողություն: Ընդ որում, գրողը պիտի կարողանա երկրորդն ապրել, ինչպես իր իրական, կենսաբանական կյանքը: Այդ ընթացքում (դա ստեղծագործության, հերոսների կենսական ժամանակն է) նա ասես դադարում է ստեղծագործող լինելուց և հերթով կամ միաժամանակ (գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքով պայմանավորված) ապրում է իր հերոսների տեսակն ու կյանքը: Սա հայտնի իրողություն է բազմաթիվ գրողների ստեղծագործական փորձից: Սակայն այս դեպքում տեղին կլինի լսել հենց Գ. Մահարուն. «....Գրական երկի յաջողութեան առաջին պայմանն է, որ տուեալ նիւթը ոչ միայն քաջածանօթ լինի գրողին, այլեւ ապրուած (ընդօնումը հեղինակին է - Ս. Ա.): Առանց այս նախապայմանի անխուսափելի է պարտութիւնը »²: Իսկ նամակներից մի ուրիշում (եղբորը՝ Խ. Աճեմյանին) ավելի պատկերավոր է ներկայացնում այդ ճշմարտությունը. «Այստեղ, Բալթիկ ծովի ափին նստած Բալթիկը (ինքը՝ Գ. Մահարին - Ս. Ա.) ողջ էությամբ ապրում է Վանով, Զայոց Ձորով, մարդկանցով՝ որոնք չկան, վայրերով՝ որոնք երբազ են: Ո՛ր եթե հիմա պատուհանիս տակով անցնի Տիգրանը³ կամ Իշխանը, երբեք չեմ զարմանայ, այնքան ուժեղ է այս պատրանքը»⁴: Ստեղծագործական հոգեվիճակին բնորոշ է ոչ միայն գրողի պայմանական կեցությունն իր հերոսների կենսական տարածության ու ժամանակի մեջ, այլ նաև հակառակը՝ հեղինակի և հերոսի «հանդիպումը» հեղինակի կենսական տարածության ու ժամանակի մեջ: Նախորդ վկայակոչման վերջին նախադասությունը դրա դրսևորումն է: Զոգեբանական նշված իրողության ավելի ծավալուն պատկերը Գ. Մահարին ստեղծել է «Այրվող այգեստաններ» վեպում («Ի տուրմբեան եւ ի գիշերի, առանց հաշուի առնելու հանգստի օրն ու կիրակին, եթե ոչ հինգ, ապա ապառիվաբար չորս տասնամեակ է ինչ՝ նրանք, իրենք (վեպի հերոսները - Ս. Ա.), անծամբ ծեծում են իմ դուռը եւ խնդրում են, հրամայում, հարկադրում, կարգադրում, որ ես գրեմ իրենց մասին »⁵):

Դասկանալի է, որ կերպարակերտման ստեղծագործական պրոցեսը չի սահմանափակվում նկարագրվածով: Մենք դրանում առանձնապես կարևորեցինք գրողի փոխակերպումի հանգամանքը՝ իբրև կերպարի ինքնատիպության,

² Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004 թ., էջ 556-557:

³ Գ. Մահարու մորեղբայրն է, «Այրվող այգեստաններ»-ի Սիիրան Սիրախոյանի նախադասությունը:

⁴ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004 թ., էջ 555:

⁵ Նույն տեղը, էջ 358-360:

հաջողվածության մախապայմաններից մեկը: Այս առումով դիտարկման համար քավական հետաքրքիր է Գ. Մահարու կերպարների հարուստ ու բազմազան համախումբը: Սակայն հարկ է նկատի ունենալ, որ նրա արձակում էական մաս են կազմում ինքնապատում ստեղծագործությունները, որոնցում առանցքային հերոսն ինքը՝ պատմող հեղինակն է: Իսկ այս հերոսը լրջորեն առանձնանում է մյուսներից՝ որպես ստեղծագործության յուրահատուկ պրոցեսի արդյունք, որի մեջ առաջին պլանում, կարծում ենք, հեղինակի փոխակերպումը չէ, որ գործում է:

Ինքնապատում ստեղծագործությունները հիմքով փաստական-կենսագրական են: Դրա համար էլ մանավանդ իր՝ պատմողի կերպարը ստեղծելիս հեղինակը փոխակերպվելու, սեփական կենսագրական փորձով չապրված մարդու տեսակ դառնալու անհրաժեշտություն չունի: Նա առավելապես առաջնորդվում է ստեղծագործության մեջ ներկայացվող իր տվյալ տարիքի փորձի, ապրածի վեհուշով ու վերապրումով: Հասկանալի է, որ նույնիսկ ինքնապատում գործերի մեջ էական մաս է կազմում ու նշանակություն ստանում ստեղծագործական երևակայությունը և մտահղացումը: Սակայն հեղինակն իր կենսափորձը և դրա կրող հերոսին գեղարվեստորեն վերստեղծում է անպայման եղածի վերհուշով ու վերապրումով: Եվ որքան ընդգծված են վերջիններս, այնքան համոզիչ է թե հեղինակի կերպարը, թե ստեղծագործության ինքնապատում լինելը: