

Տ. ՇԱՄԻՐԻՍԿԱՆՅԱՆ



**ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ
ԱՐԿԷՍՏԻ
ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ**

ՊԵՏՅՐԱՏ

Ай 20298

792.01

~~4454~~

6-28

Смартфон

Платформа

Кристалл

3/11/70

У!



799.01
6-28

Տ. ՇԱՄԻՐԻԱՆՑԱՆ

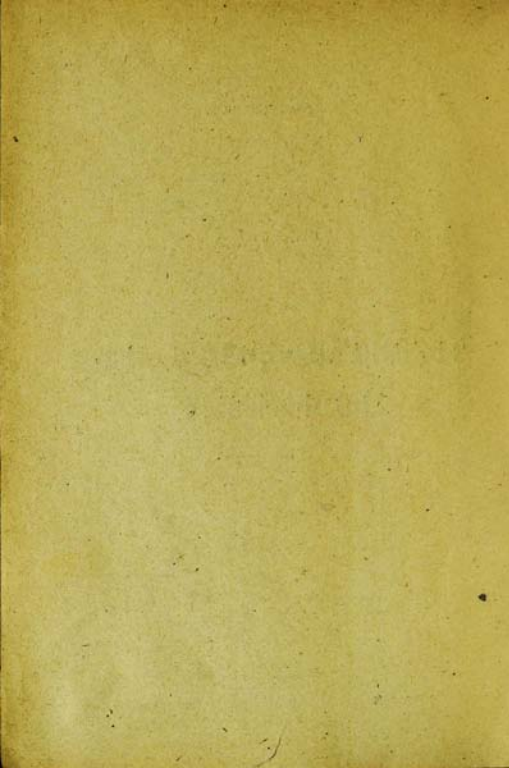
ՄԱՍԻՆԻՍ Է 1981 թ.

14754

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ

A 20299







Տ. ՇԱՄԻԿՆՅԱՆ

Մեծադանդ արքիս
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՔԵԼՅԱՆԻ
պայծառ ճիւղակին:



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՍՐԲՈՒՄԸ



ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Դերասանական արվեստի հիմունքների մասին դրած մեր այս աշխատութիւնը բնավ չի սպառում դերասանի ստեղծագործական այն բոլոր հարցերը, վորոնք կապված են բեմական տիպերի կերտման և նրանց դրսեվորման հետ:

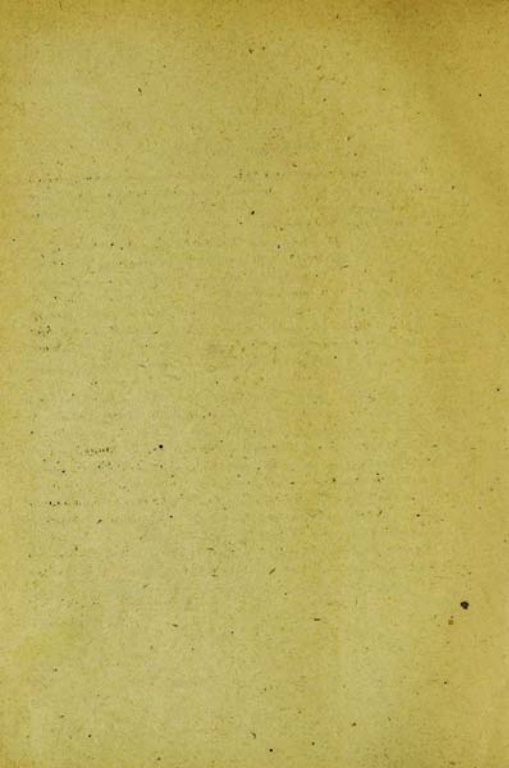
Գրքում գլխավորապէս տեղ են գտել դերասանի ստեղծագործութեան հետ կապված այն նախնական տարրերը և դիտելիքները, վոր մեր կարծիքով, դերասանը պէտք է յուրացնէ նախքան վորեւէ դեր պատրաստելը:

Բացի այդ, մի շարք տեսական ու գործնական դրույթներ, վոր բեմական արվեստում տարիներ շարունակ արագիցիւն ճշմարտութիւններ են համորվել, մենք փորձել ենք հիմնական վերաքննութեան յենթարկել ու նոր լուսաբանութիւն տալ նրանց:

Սակայն մենք բնավ հաւակնութիւն չունենք կարծելու, թե մեր այս համեստ աշխատութիւնն իր տեսակի մեջ միանգամայն լրիվ է կամ վերջնական: Ընդհակառակը, մենք սրանով միայն կամեցել ենք դերասանական արվեստի մասին մեր ունեցած մտքերն ու կարծիքները, այսպէս ասած, ստեղծագործական փորձի փոխանակութեան կարգով ծանոթացնել մեր ընկերներին և նրանց քննադատական խոսքի ոգնութեամբ ել ավելի սրել ու որակարգի խնդիր դարձնել խորհրդային թատրոնի յերիտասարդ կադրերի ստեղծագործական դաստիարակութեան սկզբունքային հարցերը:

Առանձին գոհունակութեամբ մեր ջերմ շնորհակալութիւնն ենք հայտնում ընկ. Ստրգիս Մելիքեայանի, նրա արժեքավոր ցուցումների ու գնալի մեղ հանդէս բերած հոգատար վերաբերմունքի համար:

Տ. ՇԱՄԻՐԵԱՆՅԱՆ



«Մեր տպման պայմաններում
կադրերն են վարժում ամեն ինչ»
ՄՏՍԱԻՆ

I

ԵՐԶԱՆ

I

ՆԱԽՆԱԿԱՆ

ԶՐՈՒՅՑ



1. ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նախ և առաջ պետք է գիտենալ, Վոր արվեստը, ինչպես նաև բոլոր գիտութիւնները, կոչված են նախապէս, բացառել ու վերափոխել օբյեկտիվ իրականութիւնը:

Սակայն այդ քանի գիտութիւն ու արվեստի բնագավառներում տարբեր կերպով և տեղի ունենում:

Որինակ՝

Գիտնականները մտածում և իրենց մտքերն արտահայտում են նախապէս զուգործումներով:

Մինչդեռ արվեստագետները մտածում ու իրենց ստեղծագործական մտահղացումներն արտահայտում են գլխավորապես զեղարվեստական պատկերներով:

Սակայն մտածողութիւն այս յերկու յեղանակները Վոչ մի դեպքում չպետք է հասկանալ մեխանիկորեն՝ Վոր իբր թէ գիտնականները միանգամայն կարված են պատկերավոր մտածողութիւնից, իսկ արվեստագետները բոլորովին զուրկ են հասկացողութիւններով մտածելու ունակութիւնից:

Նշանակում է՝ չի կարելի արվեստն ըստ ելութիւն հակադրել գիտութիւն, քանի Վոր նրանք յերկուսն էլ կոչված են կյանքը ճանաչելու և վերափոխելու:

2. ԱՐՎԵՍՏԻ ԴԱՍԱԿԱՐԳՎՅՈՒՆ ԲՆՈՒՅԹԸ

Հարկ է նշել, Վոր արվեստը Վոչ մի դեպքում չի կարելի ըմբռնել Վորպէս գոյութիւն ունեցող իրականութիւն ստեղծողութիւն:

Այնուհետեւ չի կարելի նաեւ ընդունել արվեստը Վորպէս պարզ ժամանցի կամ զվարճութիւն առարկա:

Լենինն ասում է, Վոր ընտ (այսինքն արվեստը Տ. Շ.) պէտք է միացնի մտածանքի զգացմունքը, միտքը և կոմքը*):

*) Լենինը և արվեստը—Մոսկով, Պետհրատ, 1933 թ. էջ 35: Բոլոր այն ընդգծումները, զորանց հատուկ հիշատակութիւն չկա հեղինակի կողմից ընդգծում լինելու մասին, բաժնի Տ. Շ.

Նշանակուած ե՛ր արվեստը լոկ այն ժամանակ ե լիարժեք արվեստ, յերբ նա հասարակական կյանքում աւերիվ դաստիարակչական դեր ե կատարում:

Բայց քանի վոր դասակարգային հասարակութեան մեջ դաստիարակչական գործը դասակարգային բնույթ ե կրում, նշանակում ե ամեն մի արվեստ նույնպէս դասակարգային ե: Արվեստի դասակարգային ելութիւնն այն ե, վոր նա կուտուրայի բնագավառում մշտապէս արտահայտելով այս կամ այն դասակարգի շահերը, միաժամանակ ե պայքարի դնէ ե հանդիսանում արվեստի դասակարգի ձեռքին:

Թատրոնը նույնպէս հանդիսանում ե դասակարգային պայքարի հումկու զենքերից մեկը:

Նրա դասակարգային նշանակութիւնն ու արժեքը հենց այն ե, վոր նա դաստիարակում ու կազմակերպում ե մարդկանց մտքերն ու զգացմունքները, նրանց հոգեբանութիւնն ու գիտակցութիւնը:

Սակայն արվեստի բուրժուական տեսաբանները, հաճախ քողարկելով հարցի այս կողմը, ձգտում են արվեստին ապադասակարգային բնույթ տալ:

Նրանք՝ աշխատավորական մասսաներին մոլորեցնելու համար շարունակ հայտարարում են, թե ճիշդական՝ ու շմարում արվեստը վորեւե կապ չունի քաղաքականութեան հետ, թե նա «վեր» ե ու շարունակ մարդկանց տնտեսական շահերից ե դասակարգային պայքարից:

Մինչդեռ Լենինն տեսնում ե, վոր «... բուրժուական գրողի. Յկառչի ու դերժագիւնու ազատութեանը լոկ դիմակաւորում (կամ կեղծավորարար դիմակաւորում) կախումն ե փողի. բռնակից, կաշտակից, ապրումից»^{*)}:

Բուրժուական արվեստագետներն ամեն կերպ աշխատում են սքողել արվեստի դասակարգային ելութիւնը: Սակայն մենք բնավ կարիք չունենք թաղանջելու այդ մեր մասսաներից:

Մենք բացորոշ կերպով հայտարարում ենք, վոր մեր արվեստը դասակարգային արվեստ ե ե կոչված ե ծառայելու բանվոր դասակարգի ե աշխատավորութեան մեծ գործին, սոցիալիզմի կառուցման գործին:

Արվեստը մեզ մոտ նույնպէս դաստիարակում ու կազմակերպ-

^{*)} Լենինը ե արվեստը. էջ 31:

սուսմ եւ մարդկանց հոգեբանությունն ու գիտակցությունը: Սակայն նա այդ անուսմ եւ սոցիալիզմի վոգոզի:

Դասակարգային հասարակության մեջ հակառակ բուրժուական արվեստագետներէ պնդման, չկա եւ չի ել կարող լինել ապադասակարգային արվեստ:

Դասակարգային հասարակության մեջ արվեստը միշտ ներշնչված ու հագեցված ե դասակարգային վոգոզի:

Բացի այդ, արվեստը պարտավոր ե վոչ միայն կյանքը ճանաչել ու բացատրել, այլ նա պետք ե ծառայի տվյալ հասարակությանն ու ազդակ հանդիսանա կյանքը վերափոխելու գործում:

Յեւ հենց այդպես ել ե. մեզ մոտ արվեստը վոչ միայն կյանքն ուսումնասիրում, ճանաչում ու բացատրում ե, այլև վորպես դաստիարակչական մի հոսիկու զենք, ակտիվորեն աջակցում ե սոցիալիստական հասարակության աշխատանքներին ե կազմակերպում ե մեր աշխատավորության գիտակցությունն ու հոգեբանությունը:

Ս Տ Ո Ւ Գ Ի Ձ Հ Ա Ր Յ Ե Ր

1. ԽնչԲ համար են գիտություններն ու արվեստները:
2. ԽնչԱ չի կարելի արվեստն ըստ եյության հակադրել գիտությանը:
3. ԽնչԱ չի կարելի մարդու պատկերացումները կտրել նրա հասկացողություններից ե ընդհակառակը:
4. ԽնչՎ ե արվեստը տարբերվում գիտությունից:
5. ԽնչՎ ե արվեստը նմանվում գիտությանը:
6. Վձրն ե արվեստի դասակարգայնությունը:
7. Կարժդ ե արդյոք դասակարգային հասարակության մեջ գոյություն ունենալ ապադասակարգային արվեստ:
8. Խնչ ե նշանակում «ազատ» ու «մաքուր» արվեստ:
9. Խնչպես ե արվեստը վերափոխում կյանքը:





II

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ



1. ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԵԱՆ ՆՅՈՒԹԸ

Նախ և առաջ պետք է իմանալ, Վոր Թատերական արվեստը
չստ էյության սինթեզիկ արվեստ է:

Բեմական արվեստի սինթետիկականութունը ալյալ զեղ-
քում կայանում է նրանում, Վոր աշտեղ, բացի զերասանից, մաս-
նակցում են նաև տալ արվեստագետներ:

Որինակ՝

— գրամատուրգ,

— ռեժիսոր,

— նկարիչ,

— յերաժիշտ և այլն:

Միայն այս բոլոր արվեստագետների օրգանական համա-
գործակցությամ շնորհիվ է, Վոր ներկայացումը կրում է սինթե-
տիկ բնույթ:

Սակայն այդ սինթեզի մեջ արվեստագետներից ամեն մեկն
ունի իր վորոշակի տեղն ու իր ստեղծագործական ուրույն նշանա-
կութունը:

Բայց քանի Վոր արվեստում եյականը միշտ կազմում է նրա
քովանդակութունը, ապա մենք նախ և առաջ պետք է պարզենք,
թե բեմական արվեստում Վորն է այն կոնկրետ նյութը, Վորի
շուրջը համախմբում են վերահիշյալ արվեստագետներն ու կառու-
քում իրենց աշխատանքը:

Մեր կարծիքով, Թատրոնում այդպիսին հանգիստում է գրա-
մատուրգիական յերկր, այսինքն պիեսը:

Նշանակում է՝ միանգամայն պարզ է, Վոր բեմական արվես-
տում արվեստագետներից ամեն մեկը պարտավոր է աշխատել Վոյ-
թե ինքն իր համար, այլ պիեսի ու ներկայացման համար:

Այստեղ մի փոքրիկ թյուրիմացութուն կարող է ծագել գե-
րասանի նկատմամբ, Վոր իբր թե զերասանն այս խնդրում նման
չի մյուս արվեստագետներին, Վորովհետև գայութուն ունեն կառ-
միքներ, Վոր իբր թե նրա ստեղծագործության նյութը կազմում
է Վոյ թե պիեսը, այլ հենց ինքը՝ զերասանը:

Բանն այն է, վոր գերասանի ստեղծագործության նյութը կամ որչեկտը յերբեք չպետք է շփոթել նրա հոգեկան ու ֆիզիքական տվյալների հետ, վորոնց ոժանդակությամբ նա կերտում է իր բնական տիպերը։

Ստեղծագործության նյութը կամ որչեկտը այն քաղաքական, հասարակական, մշակութային, բնական, և այլն, որոնք միայն այնպիսի ժամանակներում են առկա, երբ մարդիկ իրենց զարգացման համար, իրենց հոգեկան աշխատանքները, իրենց գործունեությունները, իրենց արվեստի առանձնահատկությունն են համարում այն։

—վոր իբր թե գերասանական արվեստի ստեղծագործության նյութը հենց ինքը, գերասանն է,

կամ՝

—վոր իբր թե գերասանն ինքն իրեն համար միաժամանակ հանդիսանում է թե իր ստեղծագործության սուբյեկտը և թե իր ստեղծագործության որչեկտը։

Ինչ վերաբերում է գերասանի ստեղծագործության սուբյեկտին, պետք է ասել, վոր գերասանն իրոք վոր հանդիսանում է իր ստեղծագործության սուբյեկտը։ Դա միանգամայն ճիշտ է, վորովհետև առանց գերասանի չկա և չի ել կարող լինել վորևէ բնական արվեստ։ Անշուշտ, դեռատեղն է միայն, վոր ստեղծում ու կերտում է բնական սոցիալական կենդանի տիպեր։ Նա չէ, վոր իր ստեղծագործության շնորհիվ հաղեցնում է թատրոնը և շուռնչ ու կենդանություն տալիս բնական արվեստին։

Առանց գերասանի դրամատիկական թատրոնը, նույնքան անիմաստ է, վորքան և առանց թատրոնի՝ գերասանը։

Սակայն, հիշյալ տրագիկոն բնորոշումները կարող են լուրջ պարզաբանության և անհրաժեշտ սրբազրության։

Վերահիշյալ բնորոշումներից զուրա և զայիս, վոր իբր թե բնական արվեստը տարբերվում է մյուս բոլոր արվեստներից՝ ներառում, վոր աշխտեղ գերասանի ստեղծագործության նյութը, այսինքն որչեկտը, հանդիսանում է «իմը»՝ դեռատեղն։ Հարցը ճիշտ լուսաբանելու համար անհրաժեշտ է պարզել, թե առաջադրված ինչ է նշանակում լինել վորևէ ստեղծագործության նյութ կամ որչեկտ։

Արվեստի մեջ ստեղծագործության նյութ կամ որչեկտ է հանդիսանում այն, ինչ ստեղծագործում է արվեստագետը, այսինքն՝

այն հիմնականը, վորի վրա արվեստագետը աշխատանք է թափում ու ձգտում է ստեղծագործել:

Տվյալ գրությունն ավելի լավ բմբռնելու համար պետք է գիտենալ, վոր յուրաքանչյուր աշխատանքի պրոցես միշտ ունենում է յերեք հիմնական պարզ մոմենտներ:

ա. Մտղկտյիմ ճպտակահարմար գործունեություն,

այսինքն մարդ, վոր կարողանա անհրաժեշտ ուժ ծախել ու նպատակահարմար աշխատանք կատարել:

բ. Առնչակցի առաքիլ,

այսինքն՝ այն հիմնական նյութը կամ որչեկար, վորի վրա մարդ աշխատանք թափելով, ձգտում է փոխել այն:

գ. Առնչակցի միջոցներ,

այսինքն՝ այն գործիքները, վորոնց ոգնությամբ մարդ սկսում է ներգործել իր աշխատանքի առարկայի վրա՝ իր նպատակին հասնելու համար:

Դժվար չի բմբռնել, վոր դերասանական արվեստում աշխատանքի վերահիշյալ յերեք պարզ մոմենտներից առաջինը, այսինքն՝ մարդկային նպատակահարմար գործունեություն ծավալողն ու աշխատանք կատարողը հիմնականում հանդիսանում է դերասանը:

Սակայն ինչ վերաբերում է աշխատանքի պրոցեսի յերկրորդ մոմենտին, այսինքն՝ դերասանի ստեղծագործության նյութին, պետք է ասել, վոր այստեղ դժվարությունը կայանում է նրանում, վոր դերասանական արվեստի ստեղծագործության ճիմնական սբյեկտը, վորն ըստ ելության միշտ էլ կազմում է դերի բովանդակությունը, մենք շատ հաճախ անդիտակցարար շփոթում ենք այդ նույն դերի կառուցման համար պահանջվող անհրաժեշտ փնանյութի ու նրա մշակման միջոցների հետ:

Պետք է գիտենալ, վոր բոլոր արվեստներն էլ առավել կամ նվազ չափով միշտ անդրադարձնում են իրական կյանքի այս կամ այն կողմը: Այս իմաստով էլ իրական կյանքը միշտ հանդիսանում է այն միտել ու ճիմնական որչեկար, վորն ի վերջո կազմում է յուրաքանչյուր արվեստագետի ստեղծագործության բուն նյութն ու նրա արվեստի բովանդակությունը:

Այստեղ տարբերությունը նրանումն է, վոր արվեստներից ամեն մեկն այդ նույն կյանքն անդրադարձնում է իրեն հատուկ շինանյութի ոգնությամբ:

Որինակ՝

—գրողը, վորպես շինանյութ, ոգտագործում է խոսքը,

—նկարիչը՝ ներկը,

—յերաժիշտը՝ ձայնը,

—քանդակագործը՝ կավը, մարմարը, պղինձը և այլն:

Նույնը կարելի չէ և պետք է ասել նաև գերասանի մասին: Դերասանն իր գերազատարության միջոցով նույնպես անդրադարձնում է իրական կյանքը, սակայն նա իր բնական տիպերը կերտելու համար վորպես շինանյութ գործ է ածում վոչ թե ներկ, կավ, մարմար կամ պղինձ, այլ, վորպես կենդանի շինանյութ, ոգտագործում է հենց ինքն իրեն:

Այս տեսակետից ել գերասանն ինքն իրեն համար հանդիսանում է վոչ թե իր ստեղծագործության որակկար կամ նյութը, այլ կազմում է իր արվեստի ժիւղնայւթը:

Մրանք բոլորովին տարբեր բաներ են և յերեք չի կարելի իրար հետ շփոթել, կամ թե նույնացնել:

Դերասանի ստեղծագործության բուն նյութը կամ հիմնական որակկար գեղարվեստական տիպի բովանդակութունն է, իսկ շինանյութը գերասանի այն արտահայտչական միջոցն է, վորի ոժտնակությամբ նա կազմակերպում և դրսևորում է ավյալ բնական տիպի բովանդակութունն ու նրա սոցիալական ելութունը:

Այս բոլորից հետո միանգամայն պարզ է, վոր բնական արվեստում գերասանն ստեղծագործում է վոչ թե «ինքն-իրեն», այլ իր դերը, այսինքն՝ դրամատուրգիական սոցիալական տիպը:

Իսկ յեթե ընդունելու լինենք, վոր գերասանի ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական առարկան, նյութը կամ որակկար հանդիսանում է վոչ թե դերը, այլ «ինքը»—գերասանը, ապա այդ դեպքում դժվար չէ հասկանալ, վոր բնական արվեստը, բոլորովին կորցնելով իր սոցիալական բովանդակութունն ու որակկար շնանակութունը՝ կդառնա մոտիկ գերասանի անհատական կարողութունների ինքնանպատակ ցուցադրման մի ասպարեղ:

Յեթե գերասանի ստեղծագործության հիմնական նյութը, առարկան կամ որակկար իրոք կազմի հենց «ինքը»—գերասանը, ինչպես այդ շատ հաճախ ընդունված է կարծել, ապա պետք է ասել, վոր գերասանն ինքն իրեն համար հանդիսանում է այն որակկար իրականութունը, վորը յենթակա չի գեղարվեստական անդրադարձման:

Ստացվում է մի դրություն, յերբ գերասանի տնհատական հուշերը, մտքերը, ապրումներն ու շարժումները դառնում են նրա ստեղծագործության միակ իմաստն ու առանցքը:

Իսկ այստեղից ել առաջանում է այն, վոր գերասանն իր աշխատանքի պրոցեսում իր ստեղծագործության շնչով որչեպե՛ր իրականությունից, այսինքն՝ բնական տիպի սոցիալական բովանդակությունից հաճախ աննկատելիորեն տեղափոխում է գեպի սուրյակտիվ իրականությունը, այսինքն՝ գեպի իր մեծատառ «յես»-ը և, իբրև արվեստագետ կտրվելով որչեպե՛ր իրականությունից, փաստորեն որչեպե՛ր իրականությունը փոխարինում է իրենով:

Յե՛վ ահա հենց այդ և պատճառը, վոր շատ գերասաններ իրենց ստեղծագործության հիմնական նյութը միշտ լույ է լիքնեց՝ համարելով, ամեն անգամ տարբեր սոցիալական տիպեր կերտելու փոխարեն, շարունակ շարունակ լիքնեց-լիքնեց՝ են խաղում ու անընդհատ իրենց սեփական «յեսը»-ը ցուցադրում:

Դերասանն իր արտահայտչական միջոցները գերին հարմարեցնելու փոխարեն շարունակ ձգտում է գերն իրեն հարմարեցնել: Իսկ դա ստեղծագործական վոչ մի արժեք չունի, վորովհետև այլ բան է, յերբ գերասանը միշտ նորանոր սոցիալական տիպեր է կերտում և, ընդհակառակը, բոլորովին այլ է, յերբ նա այդ տիպերի անվան տակ շարունակ լիքնեց-լիքնեց է խաղում: Իսկ այդ ամենից ել, վորպես անխուսափելի հետևանք, ստացվում է այն, վոր վոչ թե գերասանն է հանդիսանում իր գերի արտահայտչական միջոցը, այլ գերն է հանդիսանում ավյալ գերասանի ցուցադրության առիթը: Սակայն բանն էլ հենց այն է, վոր ինչպես մյուս արվեստներում, այնպես ել բնական արվեստում, գերասանի ստեղծագործության իսկական նյութը, առարկան կամ որչեպե՛ր իրականում փաստորեն պետք է հանդիսանա՞վոչ թե «իներ»՝ գերասանը, այսինքն՝ նրա ֆիզիկական ու հոգեկան կարողությունները վորպես այդպիսին, այլ այն, վոր այդպիսին նրա համար միշտ ել հանդիսանում է որչեպե՛ր իրականությունը, վորի գեղարվեստական անդրադարձումը ավյալ գեպում պետք է համարել գրամատուցիական յերկը:

Բնական արվեստում գերասանը ինքն իրեն համար աշխատանքի առարկա, նյութ կամ որչեպե՛ր և դառնում միայն այն գեպում, յերբ մահացող դասակարգն իր անկումն ապրելով, ընկնում

և ձևադաշտական արվեստի մեջ ու թատրոնը դարձնում է սոսկ գերասանի վարպետության խնճանադասակ մարզանքների մի վայր:

Նշանակում է՝ այժմ մենք կարող ենք սրբադրել մեր այս զբաղյցի սկզբում մեջ բերած արագիցիոն բնորոշումների առաջին մասը և ասել, Վոր քիմիական տրվեստի սեղծագործության նյութը համեմատում է վաղ րե ինքը դերասանը, այլ սրբիկիսի խաղանքայունը, Վորը դրամատուրգիական յերկի միջոցով մանում է թատրոն ու դերի ձևով բաշխում է գերասանների միջև:

Պնդել հակասակը, նշանակում է բնորոշել, Վոր բնական արվեստի բովանդակութունը հանդիսանում է վաղ թե որչեղաիվ իրականութունը, Վորի գեղարվեստական անգործարժույթը սվյալ գեղըում պետք է համարել պիսնն ու դերը, այլ գերասանի իմբմանպատակ էյիսն-ն ու նրա ամբավանդակ վարպետայունը:

Ս Տ Ո Ւ Դ Ի Ձ Հ Ա Բ Յ Ն Բ

1. Խնչի մեջ է կայանում թատրոնի օինթետիկականութունը:
2. Վորմենք են աշխատանքի պրոցեսի յերեք պարզ մոմենտները:
3. Խնչ է նշանակում լինել աշխատանքի առարկա, նյութ կամ որչեկտ:
4. Խնչմ էյի կարելի ասել, թե գերասանի ստեղծագործության նյութը, առարկան կամ որչեկտը հանդիսանում է ինքը, գերասանը:
5. Յերբ է գերասանն ինքն իրեն համար աշխատանքի նյութ հանդիսանում:
6. Վճրն է արագիցիոն տեսակետի սխալը գերասանական արվեստի առանձնահատկության բնորոշման խնդրում:
7. Խնչն է գերասանի ստեղծագործության հիմնական նյութը, առարկան կամ որչեկտը:
8. Կարձղ է լինել դրամատիկական թատրոն առանց գերասանի, կամ թե գերասան առանց թատրոնի:
9. Խնչ տարբերութուն կա ստեղծագործության նյութի և շինանյութերի միջև:
10. Խնչն է գերասանի ստեղծագործության շինանյութը:

2. ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾԻՔԸ

Այժմ ամենայն իրավամբ հարց և առաջանում, թե արդյո՞ք վորո՞նք են դերասանի ստեղծագործության այն հիմնական միջոցներն ու դորժիքը, վորոնց ոգնությամբ դերասանը մշակում ու փոփոխության և յենթարկում իր ստեղծագործության առարկան, նյութը կամ որչեկտը: Այսինքն, այժմ մենք պետք և պարզենք նրա աշխատանքի պրոցեսի յերրորդ հիմնական մոմենտը:

Մենք արդեն պարզեցինք, վոր յուրաքանչյուր արվեստ կյանքն առողրադարձնելու համար ոգտագործում և իրեն հատուկ շինանյութը:

Նույնը կարելի չե ասել նաև աշխատանքի միջոցների մասին: Պետք և գիտենալ, վոր դերասանի ստեղծագործության միջոցը կամ գործիքը հանդիսանում և հենց ինքը՝ դերասանը, այսինքն խոսող ու զգոճող կենդանի մարդը, վորովհետև՝ աշխարհում և վոչ մի ուրիշ գործիք, բացի դերասանից, չի կարող կենդանի մարդ ներկայացնել: Վոչ մի ուրիշ միջոց ի վիճակի չե արտահայտել այն բոլոր մտքերը, հույզերն ու արարքները, վոր պահանջում և դերը:

Դերասանի մարմինն ու դեմքը, շարժումներն ու ձայնը, զգալու և մտածելու կարողությունը, ասլումներ և հույզեր ունենալու հատկությունը կազմում են նրա այն արժանայնակամ միջոցները, վորոնց ռժանդակությամբ նա կարողանում և մշակել իր դերն ու կենդանի գործողությամբ պատկերել նրա ամբողջ սոցիալական եյությունը:

Սակայն պետք և իմանալ՝

ա. Վոր դերասան-գործիքը, նախ և առաջ հանդիսանում և կենդանի գործիք և ընդունակ և նպատակահարմար ու համողիչ գործողություններ կատարել:

բ. Վոր նա ի վիճակի չե ամեն առգամ հիմնովին վերափոխել ու հարմարվել իր նյութին, այսինքն դերին:

գ. Վոր նա կարող և, աշխատանքի պրոցեսում ճիշտ գործածության ղեպքում, ինքն իրեն շարունակ զարգանալ և կատարելագործվել:

դ. Վոր նա, ժամանակին լավ մարզվելուց հետո, հետագայում ընդունակ է դառնում վոչ թե շարունակ ստանդարտ ձևով իրար նման դերեր խաղալ, այլ կարող է կերտել միշտ իրարից տարբեր ու բազմալիկ սոցիալական տիպեր:

Բացի այդ, չպետք է մոռանալ, Վոր դերասանի գործիքը, ինչպես և ամեն մի գործիք, իր հերթին նույնպես նյութական է:

Սակայն դերասանն իր գործիքի նյութականութունը չպետք է շփոթի իր ստեղծագործության բուն նյութի, այսինքն՝ իր դերի քաղաքականության հետ:

Յերբ դերասանն իր դերերը պատրաստելիս ինքն իր վրա ժբաշան աշխատանք է թափում, այդ բնավ չի նշանակում, թե նա դադարում է իր արվեստի գործիքը լինելուց և դառնում է իր ստեղծագործության նյութը:

Նա այդ անում է, Վորպեսզի ել ավելի մաքրի ու հղկի իր արտահայտական միջոցները:

Նշանակում է, մենք պարզեցինք նաև այն, Վոր դերասանն ինքը վոչ մի դեպքում իր ստեղծագործության նյութը չլինելով, միաժամանակ իր ստեղծագործության նյութի, այսինքն՝ դերի մշակման ու փոփոխման միակ գործիքն ու միջոցն է հանդիսանում:

Այստեղից ել ահա միանգամայն պարզ է ու հասկանալի, Վոր անհրաժեշտ է ժամանակին ռիտալեսել այդ գործիքին և սովորել վարպետորեն ղեկավարել այն: Դերասանը պետք է սովորի իր այդ գործիքի վրա վարժ ու անսխալ նվագել: Նա պետք է կարողանա իր միջոցով մշակել ու հնչեցնել այն բոլոր դերերը, Վոր տրվում են նրան:

Այսպեսով դերասանն իր ստեղծագործության համար հանդիսանում է այն միակ, անփոխարինելի միջոցն ու հրաշալի գործիքը, Վորը նա, Վորպես արվեստագետ, սգտագործում է իր բեմական տիպերը կերտելիս:

Այնուհետեվ այս կապակցությամբ պետք է պարզել նաև մե ուրիշ հարց, թե՞ արդյոք Վորն է այն հիմնական փոփոխությունը, Վոր դերասանը, շնորհիվ իր գործիքի ու աշխատանքի միջոցների, առաջ ելքերում իր ստեղծագործության նյութի, այսինքն՝ դրամատուրգի աված դերի մեջ:

Նախ և առաջ պետք է գիտենալ, Վոր յուրաքանչյուր պիես կամ դեր, Վոր դրում է դրամատուրգը, ներկայացնում է բացառապես դրական կամ դրամատուրգիական արժեք: Դերը բեմական

արժեք և դառնում միայն այն ժամանակ, յերբ դերասանը ձեռնա-
մուխ և լինում նրա կոնկրետ կատարմանը:

Յեւ իհարկ շնորհիվ հենց այն փաստի, վոր դերասանն իր
նուրբ ու յուրանատուկ գործիքի միջոցով դրամատուրգիական
տիպը, այսինքն դերը, կարողանում և դարձնել բնական կենդանի-
տիպ, հիմնականում տեղի յն ունենում այն անհրաժեշտ փոփոխու-
թյունը, վորին միշտ յենթակա յն ամեն մի աշխատանքի առար-
կա, նյութ կամ որչեկա:

Դրամատուրգիական դերը—դա զեռ բնական կենդանի, խո-
սող ու գործող տիպը չի: Վորպեսզի հեղինակի կողմից գրված
դերը կենդանանա, անհրաժեշտ և, վոր դերասանն իր նուրբ գոր-
ծիքի ողնությամբ փափոխի այն և դեռիմ կենդանւոյսն օտ:

Դերն այս իմաստով փոփոխության յենթարկելը բնավ չպետք
հասկանալ այնպես, վոր իբր թե դերասանը պետք և անպա-
ման ըստ իր քմահաճույքի հեղինակի գրած դերերը շարունակ կրճա-
տի ու փոխարենը նոր բառեր գրի: Դա կլինի հարցի շատ մեխա-
նիկական ու գոհիկ ըմբռնումը: Մենք խոսում ենք այն ելակա-
ն փոփոխության մասին, վոր դերասանը, շնորհիվ իր կենդանի գոր-
ծիքի, առաջ և բերում հեղինակի կողմից գրված դերի մեջ: Այսինքն
յերբ դրամատուրգիական դերը դերասանի կատարումով ստեղծ-
գործության պրոցեսում իր գրեկան վարակից փոխվում և դառ-
նում և բեմական վարակ:

Մ Տ ՈՒ Գ Ի Չ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Ի՞նչ և նշանակում աշխատանքի միջոց կամ դործիք:
2. Վո՞րն և դերասանի ստեղծագործության գործիքը և նյութի
մշակման միջոցը:
3. Վոր՞նք են դերասան-գործիքի հիմնական հատկություն-
ները:
4. Յ՞երբ և դերը բնական արժեք դառնում:
5. Վո՞րն և այն հիմնական և անհրաժեշտ փոփոխությունը, վոր
դերասանն իր գործիքի շնորհիվ մոցնում և դերի մեջ:

3. ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴՅՈՒՆՔԻ ՈՐՅԵՆԿՏԻՎԱՑՄԱՆ ՁԵՎԸ

Այժմ անհրաժեշտ է պարզել նաև մի ուրիշ շատ կարևոր հարց: Նախ և առաջ պետք է իմանալ, վոր մարդկային ամեն մի ողորակար աշխատանք միշտ ստեղծում է մի վորևե արդյունք: Սակայն այդ արդյունքը, վորպես հետևվում, միայն այն ժամանակ է վորևե արժեք ներկայացնում, յերբ նա աշխատանքի պրոցեսում ընդունում է իր կոնկրետ նյութակազմացած ձևը:

Իսկ յեթե այդ արդյունքը, վորպես սպասողական արժեք, աշխատանքի վերջում չի ձևավորվում ու չի ընդունում իր կոնկրետ նյութականացած ձևը, այդ դեպքում մենք պարզապես վոչ մի արդյունքի մասին ել խոսել չենք կարող:

Յենթադրենք, թե վորևե հանճարեղ հեղինակի գլխում տարիների ընթացքում մի հոյակապ վեպ է ստեղծվում: Սակայն կարելի՞ չե արդյոք այդ վեպի մասին խոսել վորպես արդեն կոնկրետ ստեղծագործության մասին: Պարզ է, վոր վոչ, վորովհետև նա առայժմ դոյություն ունի միայն սուբյեկտի գլխում, այսինքն՝ հեղինակի ծանցածգործական յերևակայության մեջ:

Սակայն, վորպեսզի մենք կարողանանք տվյալ վեպի մասին կոնկրետ դատողություններ անել և զգալ նրա գեղարվեստական արժեքն ու սոցիալական ոգտակարությունը, անհրաժեշտ է, վոր այդ հոյակապ վեպը դուրս գա իր տարյեկիվ վիճակից, այսինքն՝ հեղինակի գլխից, և օրյեկիվաճառ:

Իսկ վեպի որյեկտիվացման համար անհրաժեշտ է, վոր նա ընդունի վորևե կոնկրետ նյութականացած ձև: Տվյալ դեպքում հեղինակի ստեղծագործության արդյունքի, այսինքն վեպի որյեկտիվացման համար նյութականացած ձև կամ միջոց կհանդիսաճառ գրված կամ ազագրված գիրքը:

Նույնը կարելի չե և պետք է ասել նաև նկարչի, յերաժշտի, քանդակագործի, հարտարապետի և մյուս բոլոր արվեստագետների մասին:

Հետեւյալաբար միանգամայն պարզ ե, վոր դերասանի ստեղծագործութեան արդյունքը նույնպէս աշխատանքի պրոցեսում պետք ե անպայման որչեկտիվանա ե ընդունի իր նյութականացած կոնկրետ ձեւը:

Հարցի այս կողմը լավ ըմբռնելու համար անհրաժեշտ ե մի փոքր հանգամանորեն ծանոթանալ այն պրոցեսի հետ, վոր դերասանն ունենում ե նախքան իր բեմական տիպի ցուցադրումը:

Յենթադրենք, թե վորեւ դերասան պետք ե խաղա Ֆալստաֆի դերը: Շատ պարզ ե, վոր նա իր դերն ու ամբողջ պիեսը խորապէս վերլուծելուց հետո կսկսի ուսումնասիրել նաեւ այն բալորադրյունները, վորոնք անհրաժեշտ են տվյալ տիպն ափելի լավ ըմբռնելու համար: Այնուհետեւ նա կսկսի նաեւ թանգարաններ հաճախել, զանազան լուսանկարներ դիտել, ծանոթանալ դարաշրջանի վճի հետ ե այլն, ե այլն:

Միանգամայն պարզ ե, վոր այս ամենի հետեւանքով դերասանի գլխում, այսինքն՝ նրա ստեղծագործական յերևակայութեան մեջ, կծնվի ու աստիճանաբար կսկսի ձեւավերացվել Ֆալստաֆի տիպը:

Սակայն բանն այն ե, վոր դերասանի գլխում յեղած Ֆալստաֆը առայժմ մեզ համար վորեւ բեալ արժեք չի կարող ներկայացնել, վորովհետեւ նա դեռեա զանվում ե իր ստեղծագործողի գլխում: Մենք այդ Ֆալստաֆի մասին վոչինչ չենք կարող ասել, քանի վոր մենք նրան կոնկրետ չենք տեսնում, չենք լսում ու չենք զգում:

Սակայն այժմ հարց ե առաջանում, թե արդյոք վո՞րն ե այն զգայական կոնկրետ ձեւը, վորի մեջ պետք ե առարկայաւոր դերասանի ստեղծագործութեան արդյունքը:

Հայտնի չե, վոր դերասանն իր ստեղծագործութեան շնորհիվ շարունակ կերպում ե բեմական զանազան տիպեր:

Որինակ՝

- բանվորներ,
- կոլտնտեսականներ,
- ուսանողներ,
- կուլակներ,

— կապիտալիստներ, ե այլն, ե այլն:

Ինչպէս տեսնում ենք, սրանք բոլորն ել կենդանի տիպեր են ե սրանցից ամեն մեկն իր կոնկրետացման համար դերասանից պահանջում ե կենդանի մարդ: Սակայն ինչպէս ե վո՞րտեղից կարող ե դերասանն ամեն անգամ կենդանի մարդիկ գտնել, վոր-

պետդի նրանց միջոցով որչեկտիվացնի իր գլխի մեջ ձևակերպված այս կամ այն սոցիալական տիպը: Շատ պարզ է, վոր գերասանը բոլոր դեպքերում ել ստիպված է այդ սոցիալական տիպերը, վորպես «կենդանի մարդկանց», մարմնացնել իր մեջ ու ինքը նրանց բոլորի համար տառկայացմամբ ու օրյեկսիվացմամբ միջոց դառնալ:

Այսպիսով բնական արվեստում կենդանի մտքը հանդիսանում է գերասանի ստեղծագործության արդյունքի այն միակ ու վերջնական նյութականացած ձևը, վորի շնորհիվ նա կարողանում է կոնկրետացնել ու որչեկտիվացնել իր կերտած բնական տիպերը:

Մեր կարծիքով հենց այստեղ ել պետք է փնտռել գերասանական արվեստի առանձնահատկությունը, վորովհետև արվեստագետներից է վոչ մեկը, վորպես կենդանի մարդ, լրիվ չափով չի հանդիսանում իր ստեղծագործության արդյունքի նյութականացման ձևը, ինչպես դա տեղի չէ ունենում գերասանի հետ:

Մյուս բոլոր արվեստագետներն իրենց ստեղծագործության արդյունքներն որչեկտիվացնելու է նրանց նյութականացած կոնկրետ ձև տալու համար կամ բոլորովին կարիք չունեն կենդանի մարդու, կամ թե կենդանի մարդուն ողորդողում են միակողմանի, այսինքն վերցնում են միայն նրա այս կամ այն առանձին հատկությունը:

Որինակ

- պարարվեստում ստեղծագործության արդյունքի նյութականացման համար պահանջվող կենդանի մարդը միայն շարժվում է.
- ուղեւայում կենդանի մարդը գլխավորապես յերգում է.
- ասմունքի արվեստում կենդանի մարդը հիմնականում խոսում ու նկարագրում է, և այլն, և այլն:

Մինչդեռ դրամատիկական արվեստում ստեղծագործության արդյունքի նյութականացման ձևը գերասանից պահանջում է այնպիսի կենդանի մարդ, վորն ընդունակ լինի և՛ խոսել, և՛ դրժել, և՛ պարել, և՛ յերգել, և առհասարակ կատարել այն ամենը, ինչ վոր անհրաժեշտ է տվյալ բնական տիպը բազմակողմանի ու լիարժեք գրանդորելու համար:

Յեւ պահ, յեթե այժմ վերհիշենք մեր այս զրույցի սկզբում բնական արվեստի առանձնահատկության մասին հիշատակած պրագիցիոն սխալ ընդունումները, ապա կարող ենք միանգամայն վստահ կերպով սրբագրել այդպիսիներն ու ասել՝

ա) վոր բնական արվեստի ստեղծագործության նյութը հան-

դիտանում է վոչ թե չիմք դերասանը, այլ դրամատուրգիական յերկը, դերը, սոցիալական ճիպը:

բ) Վեր բեմական արվեստում դերասանը միաժամանակ հանդիսանում է վոչ թե իր ստեղծագործության սուբյեկտը և որյեկտը, այլ հանդիսանում է իր ստեղծագործութան սուբյեկտն ու իր սեղծագործության արդյունքի որյեկտիվացման ձեկը կամ միջոցը:

Հետևարար պետք է ասել՝ դերասանական արվեստի առանձնահատկությունն այն է, վոր նա իր ստեղծագործության սուբյեկտը լինելուց զատ, վորպես կենդանի մարդ, միաժամանակ հանդիսանում է նաև իր ստեղծագործության գործիքն ու զեղարվեստական յերկի, այսինքն իր կերտած բեմական տիպերի ձեմանյութն ու որյեկտիվացման միջոցը:

Ս Տ Ո Ւ Դ Ի Ձ Հ Ա Ր Յ Ե Ր

1. Ի՞նչ է նշանակում աշխատանքի արդյունքը:
2. Ի՞նչ է նշանակում աշխատանքի արդյունքի որյեկտիվացման կամ նյութականացման ձեկը:
3. Ի՞նչն է հանդիսանում դերասանի ստեղծագործության արդյունքը:
4. Վճրն է դերասանի ստեղծագործության արդյունքի որյեկտիվացման կամ նյութականացման ձեկը:
5. Ի՞նչ է նշանակում կենդանի մարդն ոգտագործել լրիվ չափով:
6. Դերասանն իր ստեղծագործության սուբյեկտը լինելուց զատ միաժամանակ էլ ի՞նչ է հանդիսանում:
7. Ի՞նչման է դերասանական արվեստի առանձնահատկությունը:

4. ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅԱՆ ՍԽԱԼ ԲՆՈՐՈՇՈՒՄՆԵՐ

Այժմ մենք պետք է ծանոթանանք նաև բեմական արվեստի տաանձնահատկությունների մասին գոյություն ունեցող մի շարք այլ անհիմն ու սխալ բնորոշումների հետ:

Որինակ՝

ա) Վոր իբր թե հատկապես թատերական արվեստի զեղարվեստական արդյունքը կարելի չե գիտել միայն նրա ստեղծագործության պոեզիան:

Ժիշտ է, բայց դա հատուկ է նաև՝

— արտասանության արվեստին,

— պարարվեստին,

— վոկալ արվեստին,

— նվագ արվեստին և այլն:

բ) Վոր իբր թե թատերական արվեստում ստեղծագործողի ու սպասողի, այսինքն՝ դերասանի ու հանդիսականի միջև շարունակ գոյություն ունի, կենդանի ու ամփոփված կապ:

Սխալ է, վորովհետև բեմական արվեստում հենց բացասականն էլ ախ է, յերբ դերասանն իր խաղի ընթացքում մոռացության տալով իր դերը, կտրվում է իր բեմական շրջապատից ու սկսում է հանդիսականների հետ ամփոփված կապ ստեղծել և ուղղակի գծով շփվել նրանց հետ:

Մինչդեռ դերասանը պետք է հանդիսականների հետ շփվի իր դերի միջոցով:

Նշանակում է՝ դերասանի ու հանդիսականի միջև չկա՞ծ կենդանի կապը միշտ պետք է կրի վոչ թե ուղղակի ու անմիջական բնույթ, այլ ճիշտ հակառակը, պետք է կրի ամուղղակի և վաղ ամփոփված բնույթ:

Այսինքն՝ վոչ թե՝

— դերասան ու հանդիսական, այլ ճիշտ հակառակը,

— դերասան, դեր ու ապա հանդիսական:

Իսկ նման անուղղակի ու վոչ անմիջական կապ միշտ գոյու-

թյուն ունի նաև արվեստի մյուս բոլոր բնագավառներում, վարժանալ ստեղծագործողի ու սպառողի միջև միշտ գոյություն ունի վորևև կոնկրետ գեղարվեստական յերկ:

Որինակ՝

- գերասան դեր հանդիսական,
- գրող վեպ ընթերցող
- նկարիչ նկար դիտող,
- յերաժիշտ նվագ լսող,
- պարող պար դիտող,
- յերգիչ յերգ լսող և այլն:

դ) Վոր իրը թե թատերական արվեստը տարբերվում է բոլոր մյուս արվեստներից նրանով, վոր նա սիմքեթիկ արվեստ է:

Ընդհանուր է, սակայն այս հարցն անհրաժեշտ է մի վրձը պարզարանել, վորովհետև սինթետի նման ըմբռնումը շատ միակողմանի յե ու վուզար:

Նախ և առաջ պետք է գիտենալ, վոր՝

«... առանց ամալիզի չի կարող սիմքեթ լինել», ասում է Ենգելը*): Նշանակում է, չի կարելի սինթետը մեխանիկորեն անջատել ամալիզից ու հակադրել իրար, քանի վոր թատրոնն այս իմաստով նույնքան սիմքեթիկ է, վորքան յեղ ամալիսիկ: Այնուհետեւ, յերբ մենք ասում ենք, թե թատրոնը սինթետիկ արվեստ է, գտնշանակում է, վոր մենք անուղղակի կերպով ուզում ենք ասել, վոր մյուս բոլոր արվեստները սինթետիկ չեն: Իսկ մենք գիտենք, վոր արվեստը գիտությունից տարբերվում է նրանով, վոր արվեստում առաջատարը հանդիսանում է գեղարվեստական պատկերը: Այստեղից ել անա հարց է առաջանում՝ կարող է արդյոք գեղարվեստական պատկերը ըստ եյության սինթետիկ չլինել: Կարծում ենք, վոր վոչ, վորովհետև գեղարվեստական պատկերը, արվեստի վոր բնագավառումն ել վոր նա լինի, պետք է ըստ եյության միշտ արտահայտի կյանքի յերևույթների ռիպիկ և վոչ թե մասնավոր կողմերը:

Նա պետք է իր մեջ խտացրած ընդհանրացումներ պարունակի, և վոչ թե արտահայտի միայն պատահական ու յեղալին: Յեղ այսպես, յեթե պարզ է, վոր արվեստի առանձնահատկությունը կազմում է գեղարվեստական պատկերը և ապա պարզ

*) Ֆ. Ենգելս, Անտի-Դյուրինգ, 1932 թ. էջ 54:

և նաև այն, վոր այդ գեղարվեստական պատկերը կամ կերպարը վաղ մի դեպքում ըստ ելության չի կարող սինթետիկ չլինել, ապա եւ Քնշ միտք կամ հիմք կա ասելու, թե միայն թատերական արվեստն է սինթետիկ արվեստ:

Նշանակում է, միանգամայն պարզ-ե, վոր թատերական արվեստն այս առումով ևս նույնքան սինթետիկ է, վորքան նաև ամեն մի արվեստ, վոր գործ ունի գեղարվեստական պատկերի հետ:

Իսկ յեթե թատերական արվեստի սինթետիկականությունը ամբողջ դեպքում հասկացվում է սոսկ վորպես ճարքեր արվեստների որդանական միացում, ապա այդ առումով նույնպես նա յեզակիչ է, վորովհետև այդ իմաստով սինթետիկ է նաև կլասիկ ճարտարապետությունը, վորտեղ ճարտարապետությունը, նկարչությունն ու քանդակագործությունն այնպիսի օրգանական միասնություն են կազմում, վոր նրանց բնավ հնարավոր չի իրարից դատել:

Այսպիսով, վերջ ի վերջո ստացվում է, վոր քաներակամ արվեստը նույնքան սինթետիկ արվեստ է, վորքան և ամեն մի արվեստ:

դ) Յեւ վերջապես, վոր իբր թե թատերական արվեստը կլիկեթիվ ստեղծագործություն է:

Ծիշտ է, սակայն նույնը կարելի չէ ասել նաև բոլոր — սիմֆոնիկ համերգների,

— ջազերի,

— խմբային պարերի,

— յերգեցիկ կապելլաների և այլոց մասին:

Ս Տ Ո Ւ Գ Ի Զ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Ինչո՞ւ չի կարելի ասել, վոր միայն թատերական արվեստն է սինթետիկ արվեստ:

2. Գեղարվեստական պատկերը կարճ է ըստ ելության սինթետիկ չլինել:

3. Ճարքեր արվեստների որդանական միացում միայն թատրոնումն է տեղի ունենում, թե դա հատուկ է նաև այլ արվեստներին:

4. Կարելի չէ ասել, վոր բնական արվեստում դերասանի ու հանդիսականների միջև գոյություն ունի ուղղակի և անմիջական կապ:

5. Ինչո՞ւ չի կարելի ասել, Վոր միայն թատրոնում զոյւթ յուն
ունի Վոչ անմիջական կապ ստեղծագործողի ու սպասողի
միջև:
6. Ծիջտ ե, Վոր միայն թատերական արվեստն ե ու
հանջում ստեղծագործական կոլեկտիվ:
7. Ծիջտ ե, Վոր միայն թատերական արվեստի արդյունքն ե, Վոր
կարելի չե դիտել նրա ստեղծագործության պրոցեսում:
8. Ի՞նչպիսի բնույթ պետք ե կրի գերասանի և հանդիսա-
կանի միջև յեղած կապը:



III

ԸՆԴՈՒՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ



Պետք է իմանալ, վոր՝ այսպես կոչված՝ «գերաստանությամբ» կարող է դադարել ամեն մեկը, վորովհետև վերջ ի վերջո առերինների ընթացքում կարելի չե մի քանի տասնյակ ձևեր, յեղանակներ և տեխնիկական պրիոմներ սովորել և շարունակ նրանցով գործ անել:

Մակայն դա կլինի վոչ թե կենդանի ստեղծագործություն, այլ հուզականությունից զուրկ մի արհեստ, վորը կկրի արափարե-տի, կամ ինչպես ընդունված է ասել, թատերական ռեալիզմ-ի կնիք:

Թատերական կամ գերաստանական «շտամպ»-ները գլխավորապես առաջանում են նրանից, վոր գերաստանը, ըստ հյուսթյան դուրկ լինելով ստեղծագործական ինքնուրույնությունից, ստիպված է լինում շարունակ ընդորինակել ուրիշի գտած արտահայտական միջոցներն ու, աստիճանաբար ընտելանալով նրանց, սկսում է անխտիր իր բոլոր գերերը խաղալ նրանց ոգնությամբ:

Նման գերաստանները բեմի վրա կենդանի ու բազմակողմանի սոցիալական տիպեր կերտելու փոխարեն, ամեն անգամ սկսում են այդ անկենդան ու միորինակ «շտամպ»-ների ոգնությամբ իրենց արափարետային «յետը» խաղալ:

Մինչդեռ իսկական գերաստանը վոչ միայն չպետք է ընդորինակի ուրիշի արտահայտչական ձևերն ու միջոցները, այլև պետք է խուսափի իր սեփական արտահայտչական միջոցներն անընդհատ կրկնելուց, վորովհետև յուրաքանչյուր արտահայտչական ձև կամ միջոց՝ վոր գերաստանն սկսում է իր բոլոր գերերում նույնությամբ կրկնել, աստիճանաբար կորցնում է իր ներգործության ուժը և վեր է ածվում մեռած «շտամպ»-ի:

Այլ կերպ ասած, թատերական կամ գերաստանական «շտամպ»-ները կոնկրետ բովանդակությունից զուրկ և «ընդհանրապես»-ի բնույթ կրող արտահայտչական ձևեր են, վորոնց կառչում է աննարակ գերաստանը և այլևս պակ չգալով, արհեստավորի պես սկսում է ոգնագործել դրանք իր բոլոր գեղեցում և բազմապետում:

Մինչդեռ ծիծաղի կամ լացի այն ձևին ու յեղանակը, վոր կարող է ունենալ «Պատվի համար»-ի 50 տարեկան խորամանկ, կիսագրագետ, անվրդով, շողոքորթ ու խարդախ Սաղաթիյը, բոլորովին կտարբերվի նույն պիեսի 26 տարեկան, կուլտուրական, պարզամիտ ու առքարյուն Որաշյամի լաց ու ծիծաղից:

Թատերական «շտամպը» բնական արվեստում գերասանի համար այնպիսի մի սովակալի շարիք է, վոր դերասան-ստեղծագործողին աստիճանաբար դարձնում է դերասան-արհեստավոր: Բնական արվեստում շտամպները լինում են բազմաթիվակ-Որինակ՝

— բարկություն, սեր, ատելություն, վիշտ, խանդ ու նման զգացմունքներ արտահայտելու շտամպներ.

— առողջանության, շեշտագրության և ձայնի յեկեղների շտամպներ.

— դիմախաղի, շարժումների և քայլվածքի շտամպներ.

— գրիմի և զգեստավորման շտամպներ.

— կլասիկ ու պատմական դերերի կատարման շտամպներ.

— ամբողջ պիեսների բնագրության շտամպներ, և այլն, և այլն:

Դերասանը «շտամպ»-ի յե դիմում գլխավորապես՝

ա. ընդունակության բացակայության և ստեղծագործական անճարակության հետևանքով.

բ. դերասանական վարպետությանն անբավարար տիրապետելու պատճառով:

Նշանակում է՝ յուրաքանչյուր դերասան կամ ուսանող պետք է շատ լավ դիտենա, վոր բնական արվեստում պիտանի լինելու համար նախ և առաջ անհրաժեշտ է ունենալ համապատասխան քննադատություն:

Ընդունակությունը չպետք է հասկանալ վորպես մի անորոշ և անբացատրելի բան:

Մարդու ընդունակությունը նրա անձնական հակումների, հատկությունների ու տվյալների մի այնպիսի ներդաշնակություն է, վորը բնորոշում է տվյալ անհատի այս կամ այն ապարիզում աշխատելու կարողությունն ու պիտանիությունը:

Ընդունակությունը բնական մի այնպիսի տվյալ է, վոր խորապես պայմանավորված է նախ՝ անհատի ֆիզիկական ու հոգեկան կառուցվածքով և ապա՝ մարդկանց նախորդ սերունդների սոցիալական փորձի ժառանգականությամբ:

Սակայն մարդկանց ընդունակությունների դրսևվորման ու զարգացման գործը վճռապես պայմանավորված է նաև սոցիալական միջավայրով:

Մարդ կարող է բնականից այս կամ այն ընդունակությունն ունենալ, սակայն միջավայրն ու սոցիալական պայմանները նրա այդ տվյալները կարող են զարգացնել կամ բթացնել:

Դերասանի ընդունակությունը բաղկացած է հետևյալ չորս հիմնական տվյալներից:

1. ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՎԱՌ ՅԵՐԵՎԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ,
2. ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԼՈՒՐՋ ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔ, ԿԱՄ ԲԵՄԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆ «ՀԱՎԱՏ»:
3. ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՐԳԻՌ,
4. ՖԻԶԻԿԱԿԱՆ ԱՆՀՐԱՅԵՇՏ ՏՎՅԱԼՆԵՐ:

1. ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՅԵՐԵՎԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

Պետք է իմանալ, ՎՈՐ յերևակայություն այս կամ այն չափով ամեն մարդ ունի:

Սակայն բանն այն է, ՎՈՐ դերասանից պահանջվում է ՎՈՋ ԹԵ սովորական, այլ ստեղծագործական վառ և առաջը յերևակայություն:

Այսինքն՝ այնպիսի յերևակայություն, ՎՈՐԻ շնորհիվ դերասանը կյանքում յեղածն ստրկորեն ընդօրինակելու փոխարեն կարողանա միշտ նորն ստեղծել:

Սա, իհարկե, ՎՈՋ մի դեպքում չպետք է հասկանալ այնպես, ԹԵ իբր դերասանի՝ յերևակայությունը պետք է կրի բոլորովին կյանքից կտրված ու վերացական բնույթ: Դա կլինի շատ հիմադրոտ ու անարժեք մի յերևակայություն:

Դերասանը պետք է ունենա այնպիսի յերևակայություն, ՎՈՐԻ շնորհիվ նա կարողանա ստեղծագործել այնպիսի գեղարվեստական տիպեր, ՎՈՐՈՆՑ զիտելիս կարելի լինի ասել, ԹԵ տվյալ բնական տիպերը իրականում գոյություն ունեցող մարդկանց նման չեն, սակայն միանգամայն հնարավոր ու հավանական է, ՎՈՐ այդպիսիք լինեն:

Բացի այդ, պետք է իմանալ նաև, ՎՈՐ մարդու յերևակայությունը, ՎՈՐՔԱՆ ԵՂ ՆԱ ՎԱՐ ՈՒ ՎԵՐԱՑԱԿԱՆ ԼԻՆԻ, ԱՅՆՈՒԱԺՆՆՈՅԻՎ ՀԻՄՆԱԿԱՆՈՒՄ միշտ պայմանավորված է՝

ա. նրա գիտողականությամբ և

բ. նրա կյանքի փորձով:

Մարդ յերբեք չի կարող իր յերևակայությամբ ամապիտի մի քան ստեղծել, վորն իր հիմնական կամ առանձին մասերով չհիշեցնի ռեալ կյանքի այս կամ այն մոմենտը:

Որինակ՝

— Հիշեցեք բոլոր առասպելական կենդանիներն ու մարդկանց յերևակայության շնորհիվ ստեղծված զանազան տեսակի դիցաբանական պատմությունները հին Հունաստանում, հայերի, վրացիների և այլ ժողովուրդների մեջ:

Յերևակայությամբ մի վորևե բան՝ ստեղծել նշանակում է՝ ոգավելով կյանքի ռեալ տարրերից, մեր պատկերացումների միջոցով նրանց զանազան նպատակահարմար կոմբինացիաների յեմբարկել և նրանցով կառուցել հավանական ու նշմարաւնման նորը:

Գերասանը նույնպես, յեմելով իր դերի տվյալներից և կյանքի մասին ռենեցած իր ճանաչողությունից, պետք և կարողանա իր վառ և առողջ յերևակայության շնորհիվ ստեղծել ու պատկերել զանազան ռեալ՝

— դեմքեր ու դեպքեր,

— մարդկանց հարաբերություններ,

— բնավորություններ, սովորություններ և այլն:

Առանց վառ յերևակայւթյամ չի կարող լինել դերասան: Բեմը շատ անողորմ և դեպի ամեն մի տափակություն ու միտքի նակություն:

Գերասանը վոչ թե պետք և ընդարինակի իր շուրջը տեսած մարդկանց, այլ՝ ուշի ուշով դիտելով նրանց, իր վառ յերևակայության շնորհիվ պետք և կարողանա ստեղծել բեմական գեղարվեստական նոր աիպեր:

Առանց վառ և ռեալ յերևակայության դերասանը դադարում է ստեղծագործող լինելուց, — նա պարզապես դառնում է արհեստավոր:

2. ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԼՈՒՐՋ ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔ ԿԱՄ ԲԵՄԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆ «ՀԱՎԱՅ»

Թատերական արվեստում ամեն ինչ միշտ արվում է վարդապատանականությամբ: Նույնիսկ այն դեպքում, յերբ Թատրոնն իր հիմնական վոճի ու շղակնանքի՝ տեսակետից կանգնած է ծայրահեղ նատուրալիզմի կամ ռեալիզմի դիրքերում, այնուամենայնիվ դա չի նշանակում, վոր տվյալ Թատրոնը բոլորովին ազատ է

պայմանականությունից: Մենք այստեղ նկատի ունենք վոչ թե. թատերական վոճի պայմանական հասկացողությունն ու ցուցադրումը, այլ առհասարակ այն պայմանականությունը, առանց վորի հնարավոր չե թատրոնում վորեւ գործ անել:

Յեւղա ճիշտ ե, վորովհետև թատրոնում ամեն ինչ բարեկեղծվում ե: Այնտեղ բնավ գոյություն չունեն վոչ բնական ծառեր ու մարմարի պալատներ, և վոչ ել իսկական շատրվաններ, թագավորներ, գործարաններ ու կոլտնտեսություններ:

Յեւլ յեթե վորեւ թատրոնի նույնիսկ հաջողվի ել ներկայացման սկզբից կամ ընդմիջումի ժամանակ, իր բեմի վրա իսկական ծառերից անտառներ կամ մարմարից պալատներ կառուցել, այնուամենայնիւ գիտող հանդիսականներից և վոչ մեկը չի հավատա, վոր ներկայացման ժամանակ բեմի վրա իսկական ծառեր են բուսել:

Իսկ դա նշանակում ե, վոր թատրոնում բոլոր գեպքերում պայմանականությունը՝ վորպես բնական արվեստի նախապայման՝ անխուստփելի յե:

Որինակ՝

— Ամենանատուրալիստական թատրոնում անգամ դերասանները բեմի վրա իրար հետ շշուկով խոսելիս միշտ խոսում են ափսոս, վոր դահլիճը նրանց լսի:

Պիեսի գիշերային տեսարանները միշտ լուսավորվում են այնպեւ, վոր հանդիսականը կարողանա տեսնել բեմում կատարվող գործողությունները:

Այստեղից ել ահա հարց ե ծագում, դերասանը պե՞տք ե հավատա արդոք իր բեմական շրջապատի պայմականությանը, թե վոչ: Պարզ ե, վոր վոչ, վորովհետև հավատալ վորեւ բանի, նշանակում ե նախապեւ ընդունել նրա ոեալ գոյությունը:

Որինակ՝

— վոր կտավների վրա ներկված գետերն ու առվակները իրոք բնական հոսուն ջրեր են.

— վոր դիքտից ու լաթերից պատրաստված ծառերն ու թփերը իրոք բուսնում են.

— վոր սյունազարդ դահլիճը, ուր դերասանը արունակ անց ու դարձ ե անում, իսկական մարմարից ե.

— վոր ժող. արտիստ Լ. Արեյանը «Պատվի համար» պիեսում Անդրիաս Սիգրաթով խաղալիս իրոք ինքն ափսոսանքն եր, և այլն. և այլն:

Իսկ մենք արդեն դիտենք, վոր Թատրոնուս ամեն ինչ բարեկեցիկ և ու պայմանական: Վոր այնտեղ վոյինչ խեղճան չե ունի իմաստով, ինչ իմաստով վոր նրանք մատուցվում են դիտող հանդիսականներին:

Նշանակում է, Թատերական արվեստի այս անխուսափելի պայմանականութունը դերասանը նախապես գիտենալով ու ընդունելով հանդերձ, պետք է ընդունակութուն ունենա և կարողանա դեպի այդ վոյ ունալ շրջապատը վերաբերվել այնպես, ինչպես յեթե դա լինելու իրոք իսկական և ունալու նա պետք է կարողանա ըստ հարկի համոզեցուցիչ կերպով արժեքավորել իր բնական ամբողջ շրջապատն ու իր բոլոր դրութունները:

Նա պետք է կարողանա իր ստեղծագործական լուրջ վերաբերմամբ համոզել և համապատասխան վերաբերմունք ստեղծել իրեն դիտող հանդիսականներին մեջ դեպի այն ամենը, ինչ տեղի չե ունենում բեմի վրա: Դերասանն այդ ամենին պետք է մոտենա միանգամայն գիտակցաբար, և նա այդպես էլ անում է: Նա շատ լավ գիտե, վոր իր շուրջն ամեն ինչ բարեկեցիկ և, և վոր ինքը զստվում է վոյ թե իսկակա պալատում, հիվանդանոցում, բանտում կամ արտասահմանում, այլ՝ Թատրոնում: Նա շատ լավ գիտե, վոր ինքը վոյ թե շրջապատված է խեղճան հայրերով, մայրերով, վնասաբարներով, մատնիչներով ու թաղավորներով, այլ՝ վոր այդ բոլոր գործող անձինք հանդիսանում են իր գերասան խաղընկերները:

— Վոր բեմի վրա վոյ վոք չի սպանում, չի թունավորում, չի խեղդում:

— Վոր տարճանակը, վորով գործող անձն իրեն սպանում է, միանգամայն անվտանգ է:

— Վոր բաժակը, վորով նա ըստ դերի թույն է խմում, դատարկ է:

— Վոր չորս կամ հինգ գործողության ընթացքում ինքն իսկապես չի ծերանում, և այլն, և այլն:

Դերասանը բեմ մտնելիս պետք է վոյ թե միամտորեն հավատա իր բնական պայմանական միջավայրին, այլ նա իր ստեղծագործական լուրջ վերաբերմունքի ու վարպետության շնորհիվ պետք է կարողանա համոզեցուցիչ կերպով ձեկացնել ու խաղալ այդ «հավատ»-ը: Իսկ յեթե դերասանը բեմի վրա ամեն բան իսկականի տեղ դնի ու իրոք հավատա, ինչպես այդ հաճախ փորձում են հավատացնել Թատերական արվեստի շատ միամիտ տեսաբան-

ներ, ապա նա շատ շուտով ստիպված կլինի խելագարվել ու հոգեկան հիվանդների հիվանդանոցը տեղափոխվել:

Սակայն ճիշտ այնպես, ինչպես չի կարելի գրամեքենայի տառերից վորոշել թե կես ժամ առաջ նրա վրա ինչ բովանդակութեան դրութեան է տալիս, ճիշտ այնպես էլ ներկայացուած վերջանալուց հետո չի կարելի դերասանների յերեսին նայելով վորոշել, թե նրանցից ով ինչ դեր է խաղացել ¹⁾:

Առանց ստեղծագործական լուրջ վերաբերմունքի դերասանը չի կարող համոզել և հուզել հանդիսականին:

3. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՐԳԻՌ

Դերասանի այս ընդունակութեանը պահանջուած է, վոր նա ամեն անգամ, աշխատանքի ժամանակ, կարողանա գրգռվել ու համակվել աշխատանքի բուռն ցանկութեամբ:

Նա իր հոգեկան և ֆիզիկական տվյալները պետք է այնպես մարդի, վոր պահանջված պահին կարողանա անմիջապես ինքն իրեն յենթարկել և պատրաստ դալ ստեղծագործութեան համար:

Այսպիսով դերասանի այն հատկութեանը, վորը ապահովուած է հնարավորութեան և տալիս նրան իր ստեղծագործութեան գործիքը լարել ու աշխատեցնել, կոչվում է ստեղծագործական գրգիռ կամ պատրաստակամութիւն:

Դերասանը պետք է միշտ աւելի ու սիրահոծար կերպով ուզենա և ձգտի կատարել այն աշխատանքը, վոր պահանջվում է նրանից, վորպես տվյալ դերի համար ընտրված լավագոյն դերակատար: Ունենալ ստեղծագործական գրգիռ, նշանակում է միշտ ներքին մի հաճելի թրթիւր գալ և պատրաստ լինել ստեղծագործութեան համար:

Ստեղծագործութեան թրթիւրը այս դեպքում չպետք է չփոթել վախի այն զգացումի հետ, վոր հաճախ այս կամ այն դերասանն ունենում է իր մուտքից առաջ: Դերասանի վախի զգացումը գրեթե անվերապես առաջ է գալիս՝

— իր բնական անելիքը չիմանալուց,

1) Հիշյալ որինակը պահանջում է, վոր մենք նախապես բոլորովին չճանաչենք ու ժանթ չլինենք տվյալ դերասանների հետ և ապա չպետք է նաև գիտենանք, թե յայդ յերեկո թատրոնում ինչ ներկայացում է տեղի ունեցել:

— ստեղծագործական փորձի պակասությունից,

— դերը չհաղթահարելուց:

Մենք խոսում ենք այն թրթիռի կամ հանելի հուզմունքի մասին, վորը դերասանին աշխատանքից առաջ ու աշխատանքի ընթացքում վողեվորում, զինում և ու բարձրացնում և նրա ստեղծագործական ակտիվությունը: Իսկ այդպիսի թրթիռ պետք և ունենա մեծ մի դերասան: Առանց այդ հանելի հուզմունքի և անհրաժեշտ խտտանքի դերասանը կորցնում և իր աշխատանքի ցեղմուքյուցն ու ցեղմուքյում ու զաղարում և՛ արվեստագետ լինելուց: Ուրիշ խոսքով, ստեղծագործական գրգիռ ունենալ, նշանակում և կարողանալ միշտ պատրաստ լինել ու չվախենալ ստեղծագործելուց: Այդ նշանակում և կարողանալ վողեվորվել աշխատանքի ակտիվ ցանկությամբ: Իսկ դա կարող և սեղի ունենալ միայն այն դեպքում, յերբ դերասանը ընդունակություն ունի ժամանակին ստեղծագործական պատրաստակամություն զգալու: Ստեղծագործական գրգիռ ունենալ և միշտ պատրաստ լինել ստեղծագործության համար, նշանակում և գտնվել հոգեկան ու ֆիզիկական այնպիսի ակտիվ վիճակում, յերբ հնարավոր և լինում:

ա) գործել միանգամայն ազատ ու համոզեցուցիչ:

բ) շրջապատի յերևույթներն ու գործող անձանց արարքներն ընդունել վորպես անսպասելի ու չստիպատրաստված:

գ) գրություններն արժեքավորել ու գնահատել ծայր աստիճան ճիշտ:

Առանց ստեղծագործական գրգիռի դերասանը նման կլինի մարած կրակի:

4. ՖԻԶԻԿԱԿԱՆ ԱՆՀՐԱԺԵՇՏ ՏՎՅԱԼՆԵՐ

Պետք և գիտենալ, վոր դերասանը բացի ստեղծագործական յերևակայությունից, բնական շրջապատին լուրջ վերաբերվելու ընդունակությունից ու ստեղծագործական գրգիռ ունենալուց, պետք և ունենա նա յեւ

ա) ուժեղ ու հոգեկալ ձալմ:

Ձայնը նույնպես բնական տվյալ և և չի կարելի ձայն սովորել: Կամ թե ձայն ձեռք բերել:

Յեթե վորեւ մեկը բնավ ձայն չունի կամ թե՛ ունեցած ձայնն անբարձր խզված և, նրան վոչ վոք չի կարող հանելի ու հնչուն:

ձայն տալ: Կարելի չէ միայն ունենցած ձայնը մեծ կամ փոքր հաջողությամբ մշակել ու հղկել:

Դերասանը պետք է խռատփի նաև իր ձայնը կեղծելուց, վորովհետև բացի կոկորդի լարումից և շաամպից, դրանից ուրիշ վոչ մի լավ բան չի ստացվում:

Դերասանը պետք է իր ձայնն աշնպես մարդի, վոր ստիպված չլինի իր բոլոր ղեկերում շարունակ միևնույն յերևույթներն ոգտագործել և ընկնել միտրինակության մեջ:

Բացի դրանից՝ դերասանը պետք է շատ լուրջ մտահոգության առարկա դարձնի նաև իր առողջանությանը հարցը:

Առհասարակ մարդիկ խոսում են նրա համար, վորպեսզի կաշտողանան արտահայտել իրենց մտքերը:

Նշանակում է՝ դերասանն իր առողջանությունը պետք է աշնպես մարդի՝ վոր հանդիսականները կարողանան նրան լսել ու հասկանալ:

Դերասանը պետք է սովորի խոսել հասարակ, պարզ և հասկանալի:

բ) Արտաքին ուլյալներ:

Դերասանը պետք է ունենա նաև համապատասխան արտաքին տվյալներ: Ֆիզիկական զգալի արտաձևերով չի կարելի աշխատել թատրոնում վորպես ստեղծագործող:

Յեթև վորևե մեկը կույր է, կաղ, կակաղ կամ թե խուլ, նրան վոչ վոք չի կարող տալ նոր աչք, ականջ կամ լեզու:

Ս Տ Ո Ւ Գ Ի Ձ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Արդյոք ամեն մեկն էլ կարող է ստեղծագործել:
2. Վորմնք են դերասանական ընդունակության չորս հիմնական տվյալները:
3. Խնչ է նշանակում ստեղծագործական յերևակայություն:
4. Կարելի՞ չէ արդյոք յերևակայել աշնպիսի բան, վոր վոչնչով չհիշեցնի սեալ կյանքի այս կամ այն մոմենտը:
5. Խնչ է նշանակում բեմական կամ սլայմանական հավատք:
6. Կարող է արդյոք դերասանն իսկապես հավատալ իր բեմական շրջապատին:
7. Խնչ է նշանակում ստեղծագործական գրգիռ:

8. Ի՞նչպիսի ֆիզիկական անհրաժեշտ ավյալներ են պահանջ-
վում դերասանից:
 9. Լավ է արդյոք, յերբ դերասանը շարունակ կեղծում է իր
ձայնը:
 10. Ի՞նչ պետք է տնի դերասանը, վարպետի ձայնի խնդրում
չընկնի միտքինակության մեջ:
-

IV

Դ Պ Ր Ո Ց



Մենք արդեն պարզեցինք, վոր արվեստի բնագավառում պիտանի լինելու և ստեղծագործությամբ զբաղվելու համար նախ և առաջ անհրաժեշտ և համապատասխան ընդունակություն, Իսկ այժմ պետք և դիտենալ նաև այն, վոր ընդունակություն սովորել չի կարելի:

Թատերական և վոչ մի դպրոց, տեխնիկում կամ մտադիտյալք չի կարող իր ուսանողներին դերասանական ընդունակություն ներարկել:

Մասնադիտական լավագույն դպրոցն անգամ կարող և միայն մարդել ու զարգացնել իր ուսանողի անհատական տվյալները:

Իսկ մարդել ու զարգացնել կարելի չի միայն այն, ինչ վորպես ընդունակություն տրված և բնությունից:

Որինակ՝

— Ֆիզիկական անթերի արտաքին,

— առողջ ձայնի և լավ լսողության նախնական տվյալներ,

— վառ յերևակայություն,

— ստեղծագործական դրդիւ, և այլն, և այլն:

Մենք արդեն ասացինք, վոր առանց համապատասխան ընդունակության դերասանը փաստորեն դադարում և ստեղծագործող լինելուց և դառնում և արհեստավոր:

Այնուհետև՝ լավ դերասան լինելու համար բավական չի միայն ընդունակություն ունենալ, այլ անհրաժեշտ և նաև ձեռք բերել բնական օբյեկտի, այսինքն՝ դերասանական վարպետություն:

Սակայն տեխնիկայի կարևորությունը վոչ մի դեպքում չի կարելի և չպետք և հասկանալ սոսկ մեխանիկորեն, այսինքն՝ վոր իրր թի կարելի չի բնավ ընդունակություն չունենալ, բայց բնական տեխնիկա սովորելով ստեղծագործող դերասան դառնալ:

Այսպես հասկանալ խնդիրը, նշանակում և ժխտել արվեստի արժեքը և, գոհակացնելով այն, արվեստագետի կենդանի ստեղծագործությունը հասցնել մերկ տեխնիցիզմի:

Դերասանական վարպետությունը կարևոր և միայն և միայն

այն գեպքում, յերբ դերասանը, ինչպես արդեն ասել ենք, հիմ-
նականում ունի համապատասխան ընդունակություն։ Սակայն, վոր-
պեսզի դերասանը կարողանա իր ընդունակությունը խելացի կեր-
պով ոգտագործել, նա ընդունակությունից բացի պետք է ձեռք
բերի նաև անհրաժեշտ վարպետություն։

Իսկ վորպեսզի յուրաքանչյուրի համար պարզ լինի, թե ինչ-
քան է բնական կամ դերասանական վարպետությունը, նա պետք
է նախ և առաջ շատ լավ գիտենա այն տարբերությունը, վորը
գոյություն ունի բնական և իրական կյանքի միջև։

ա. Կյանքում մենք մեծ մասամբ ամեն ինչ անում ենք մեր
անունից և մեր ցանկությամբ։ Վոչ վոք մեզ չի ստիպում կա-
տարել այս կամ այն գործողությունը։ Իսկ բնում մենք ամեն ինչ
անում ենք դերի անունից և յեղնում ենք դերի պահանջներից։

բ. Կյանքում մենք չիմկնով ու գործ ունենալով սեալ առար-
կաների ու մարդկանց հետ վերաբերվում ենք նրանց այնպես,
ինչպես այդ թելադրում է մեզ մեր գիտակցությունը։ Իսկ բնում
մենք ստիպված ենք մեր յերևակայության շնորհիվ նախ ստեղ-
ծել այդ միջավայրն ու ապա վերաբերվել դեպի այն, յեղնելով
դերի հոգեբանությունից և աշխարհայացքից։

գ. Կյանքում մենք սովորական պարզ գործողություններ կա-
տարելիս յերբեք նախորդ չենք մտածում այն մասին, վոր այդ
գործողություններն անպայման բնական ու համոզիչ ստացվեն։
Մինչդեռ բնում դերասանի կատարած գործողությունները միշտ
պայմանավորված են չափի զգացումով։ Թատրոնում առանց չափի
զգացումի չի կարելի կատարել վոչ մի հշմարտանման ու համոզիչ
գործողություն։

Յեվ ահա, վորպեսզի դերասանը կարողանա բնում վորեւ
հասարակ ու համոզիչ գործողություն կատարել, նա պետք է ձեռք
բերի այն անհրաժեշտ ու մինիմալ վարպետությունը, առանց վո-
րի ամենաընդունակ դերասանն անգամ իր ամենորյա աշխատան-
քում շատ հաճախ դժվարությունների յե հանդիպում։ Դերասանը
բեմի վրա իրեն կարող է ազատ զգալ միայն այն գեպքում, յերբ
նա հաստատ կգիտենա ու կտիրապետի իր տեխնիկայի հիմնական
տարրերին։

Կարելի չէ ասել, վոր դերասանների մեծագույն մասը վոչ
թե ստեղծագործողներ են, այլ պարզապես ընդորինակողներ։ Յեվ
այդ առաջացել է գլխավորապես վոչ թե այն բանից, վոր նրանք

անընդունակ մարդիկ են, այլ վորովհետև նրանք չգիտեն ու չեն տիրապետում իրենց տեխնիկային:

Նրանք պարզապես խաղում են ռեֆույորի ողնաթյամբ. բավական է, վոր ռեֆույորը հիշյալ կարգի գերասաններից հեռանա, նրանք անմիջապես հուսահատվում և անողնական վիճակի մեջ են ընկնում: Բացի այդ, չի կարելի բավարարվել նաև գերասանական վարպետության մասին սուկ մի քանի կցկառու տեղեկություններ իմանալով, այլ անհրաժեշտ է սեփական անձի վրա տեսական մարզանքներ անել և որդանապես տիրապետել նրանց: Առանց ստեղծագործական պրոցեսի հիմնական տարրերի որդանական յուրացման չկա ու չի կարող լինել և վոչ մի այլ տեսակի գերասանական վարպետություն: Պետք է իմանալ, վոր գերասանը, յեթե միայն նա ընդունակ գերասան է, միշտ էլ իր ամենորյա պրակտիկայի միջոցով, գիտակցաբար թե անգիտակցաբար—այդ միևնույն է—աստիճանաբար հասնում և ի վերջո առավել կամ նվազ չափով ձեռք է բերում իրեն անհրաժեշտ վարպետությունը, սակայն այն տարբերությամբ միայն, վոր դա լինում է արդեն չափազանց ուշացած: Դերասանն իր վարպետությանը պետք է տիրանա վորքան կարելի յե շուտ, վորովհետև դա հնարավորություն կառ նրան արագ դարգանալ ու զգալապես աճել: Սակայն վարպետությանը չի կարելի տիրապետել միանգամից: Դա բավական մեծ աշխատանք ու յետանդ է պահանջում: Այստեղ շատ հաճախ առաջ են դալիս տանջանքի և հուսահատության բույներ: Յեվ ճիշտ այնպես, ինչպես չի կարելի առանց հեծանվի հատկությունները նախապես իմանալու հեծնել այն ու անսայթաք քշել, ճիշտ այնպես էլ չի կարելի առանց ստեղծագործական պրոցեսի հիմնական տարրերին տիրապետելու ազատ-ստեղծագործել:

Դերասանը պետք է ձգտի կատարելության հասցնել իր վարպետությունը: Այս խնդրում գերասանը պետք է աշխատի ձեռք բերել անհրաժեշտ առիթօսկանություն:

Արտիստականություն առկյով մենք հասկանում ենք գերասանի այն հատկությունը, վոր ցույց է տալիս, թե տվյալ գերասանն իբրև արվեստագետ ինչպիսի թեթևությամբ, ճարտարությամբ ու կուլտուրականությամբ է տիրապետում իր վարպետությանը:

Ուրիշ մասնագետներ ևս տարբերվում են իրարից նույն այդ հատկություններով, ինչպես և շատ տաղանդավոր գերասաններ, վորոնք՝ բնավ իբար չգիշերով ընդունակությամբ՝ այնուամենայ-

նիվ իրարից տարբերվում են իրենց արվեստի վարպետութանը տիրապետելու մարտությունը ու թեթեւությամբ:

Որինակ՝

— բեմի վրա կոպտությունը չի կարելի կոպիտ խաղալ,

— ծուլությունը՝ ծուլլ,

— ծանրաշարժությունը՝ ծանրաշարժ, և այլն, և այլն:

Դերասանը բեմի վրա կոպտությունը, ծուլությունն ու ծանրաշարժությունը պետք է տխալիսի ճարտարությամբ կատարի, վր հանդիսականը չտանա այն ապավորությունը, թե դա ինքը գերասանն է և այսպես ծուլլ, կոպիտ կամ ծանրաշարժ:

Այս ամենից դատ պետք է գիտենալ, վոր բացի անհրաժեշտ ընդունակությունից ու բեմական վարպետությունից, գերասանն իր մտահոգության առարկա պետք է դարձնի նաև իր կուլտուրականության և աշխարհայացքի խնդիրները: Խորհրդային գերասանը բեմական վարպետություն ունենալուց բացի, պետք է ձգտի նաև ձեռք բերել պրոլետարական կայուն աշխարհայացք: Նա պետք է սովորի պրոլետարականորեն հասակ մտածել և դատակարգային ճիշտ մտեցում ու վերաբերմունք ունենալ գեպի կյանքի յերևույթները:

Իսկ վորպեսզի գերասանը կարողանա կյանքի յերևույթները ճիշտ ըմբռնել, նա պետք է նախ և առաջ վերացնի իր քաղաքացիականությունն ու ապա խորապես դիմվի մաքրօրոշակուն ճեպարյամբ:

Առանց Մարքսի-Ենգելսի-Լենինի-Ստալինի ուսմունքի որդանական յուրացման մեր արվեստագետը, վորքան էլ վոր նա ընդունակություն ու վարպետություն ունենա, այնուամենայնիվ շատ հեռու գնալ չի կարող:

Յուրացնել մարքսիստական ուսմունքը, այդ նշանակում է խորապես տիրապետել նրան և կարողանալ՝ այդ մեծ ուսմունքը հմտությամբ կիրառել իր ստեղծագործական պրակտիկայում:

Պետք է ինչպե՞ս կռիվ մղել բոլոր նրանց դեմ, ովքեր հիշյալ ուսմունքի յուրացումը հասկանում են մակերեսորեն և բավականանում են մի քանի ցիտատներ անդիր անելով:

Հետևաբար, արժեքավոր խորհրդային ստեղծագործող լինելու համար գերասանը պետք է ունենա՝

ա. բնածին ընդունակություն

բ. բեմական վարպետություն և

գ. պրոլետարական կայուն աշխարհայացք:

Մ Տ ՈՒ Դ Ի Ձ Հ Ա Ր Յ Ե Ր

1. Դերասանը բացի ընդունակութիւնից եւ ի՞նչ պետք ե ունենալ:
2. Առանց վարպետութեան կարելի՞ չե արդյոք լավ դերասան լինել:
3. Ի՞նչ տարրերութիւն կա բեմական եւ իրական դորժողութիւնների միջև:
4. Կարճիկ եւ արդյոք թատերական դպրոցը ընդունակութիւն սովորեցնել իր ուսանողներին:
5. Դերասանը բացի վարպետութիւնից եւ ի՞նչ պետք ե ձեռք բերել:
6. Ի՞նչ ե նշանակում արտիստականութիւնը:





Կ.

ԴԵՐԱՍԱՆԸ ՎՈՐՊԵՍ ԲԵՄԱԿԱՆ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԳԼԽԱՎՈՐ ՏԱՐԻ



Դժվար չէ ըմբռնել, վոր առանձին վերցրած դերասանը գեա-
կա ներկայացում չէ։ Ներկայացում կազմակերպելու համար ան-
պայաման անհրաժեշտ է դերասանական կոլեկտիվ։

Սակայն նկատի ունենալով բեմական արվեստի սինթետիկա-
կանությունը, ինչպես արդեն ասել ենք, լիարժեք ներկայացում
առանալու համար դերասաններից դատ անհրաժեշտ են նաև ուրիշ
արվեստագետներ։

Որինակ՝

— դրամատուրգ՝ վոր պիես գրի,

— ռեժիսոր՝ վոր պիեսը մեկնաբանի ու բեմական հղացում
դասի,

— նկարիչ՝ վոր արտաքին ձևավորում կատարի,

— յերաժիշտ՝ վոր յերաժշտական ձևավորում պատրաստի,

— պարող՝ վոր պարեր կազմակերպի և այլն, և այլն։

Անշուշտ սրանք բոլորն էլ շատ կարևոր ու անհրաժեշտ
ողակներ են ժամանակակից առումով՝ բարձրորակ ներկայացում
կազմակերպելու համար։

Թերագնահատել վերոհիշյալ արվեստագետների մասնակցու-
թյունը ներկայացման մեջ նշանակում է պարզապես ժխտել բե-
մական արվեստի սինթետիկ բնույթն ու պարզունակ դարձնել այն։

Բայց և այնպես, յեթե ուշադրությամբ վերլուծենք ներ-
կայացումը, տալս չենք կարող չնկատել, վոր հիշյալ արվեստա-
գետներից ամեն մեկը տարբեր իրավունքներով և մասնակցում
ներկայացմանը, քան դերասանը։

Բանն այն է, վոր դրամատուրգի, ռեժիսորի, նկարչի ու յե-
րաժշտի բացակայության դեպքում ներկայացումն անխուսափե-
լիորեն կարծող է առավել կամ նվազ չափով տուժել և իդեալուրկ
դառնալ։

Մինչդեռ յեթե ներկայացման միջից դուրս հանենք դերա-
սանին, ապա մենք պարզապես այլևս վոչ մի ներկայացում էլ չենք
կարող ունենալ, վորովհետև դերասանը հանդիսանում է այն միակ-
ընթացիկը, որով, առանց վորի հնարավոր չէ բեմից կենդանի թա-
նաթափաղություն ցուցադրել։

Սակայն դերասանի կարևորությունը թատրոնում վոչ մի գեպընտ չպետք է հասկանալ վորպես իմբիւսնիացեալ մի տարր, այսինքն՝ վոր իբր թե դերասանը հանդիսանում է բեմական արվեստի և իր ստեղծագործության միակ ու վերջնական իմաստը:

Դերասանը բեմական արվեստում անփոխարինելի ու գլխավոր տարրն է հանդիսանում միայն և միայն այն առումով, վոր թատրոնում, բացի նրանից, ուրիշ և վոչ վոք ի վիճակի չէ քննակամ կենդանի ծիպեք կերակր:

Հիմնականում դերասանն է, վոր իր վարպետության միջոցով կարողանում է իր կերտած ախպերի բովանդակությունը հանդիսականներին հասցնել ու իր ստեղծագործական ակտիվ ներգործությամբ հուզել նրանց մտքերն ու զգացմունքները:

Առանց դերասանի դրամատիկական թատրոնը նույնքան անիմաստ է, վորքան և առանց թատրոնի դերասանը:

Այս կապակցությամբ ել անհրաժեշտ է իմանալ, վոր դերասանն իր գերերը պետք է խաղա վոչ թե իր, այլ ներկայացման համար: Վարովհետեւ լավագույն դերակատարությունը, անգամ նաանձին վերցրած, դեռևս ներկայացում չէ, այլ հանդիսանում է ամբողջական ներկայացման սոսկ մի մասնիկը, գուցե և շատ պատկառելի, բայց և այնպես նա կաղմում է վոչ թե ամբողջ, այլ ամբողջի մի ողակը միայն:

Նշանակում է՝ ամենաշնորհալի դերասանն անգամ՝ ներկայացման ամբողջության տեսակետից՝ պետք է իր վրա նայի վորպես տվյալ ստեղծագործական կոլեկտիվի մի անդամի: Նա պարտավոր է զգալ և համարել իրեն տվյալ կոլեկտիվի մի մասնիկը:

Յեւ ահա այս ամենից հետո միանգամայն պարզ է, վոր ինքն իրեն և իր հանդիսականներին հարգող դերասանը պարտավոր է նախ և առաջ՝ շատ լավ ուսումնասիրել և ապա մարզել իր ֆիզիկական, ճգեկամ և մտավոր բոլոր կարողությունները: Որինակ՝

— մարմինը, գեմքը, ձայնը,

— ուղադրությունը, (կամքը, հիշողությունը, յերևակայությունը, և այլն, և այլն:

Դերասանն այնպես պիտի տիրապետի իր ուղադրությանը, վոր հարկ չեղած գեպընտ կարողանա մաքսիմալ արագությամբ կենտրոնացնել այն պահանջվող խնդիրներին վրա:

Նա պետք է կարողանա համոզել կերպով կատարել այն բո-

լոր դործողությունները, վոր անհրաժեշտ են ամյալ դերը ճիշտ գրասերելու համար:

Իսկ այդ նշանակում է, վոր դերասանը, բեմական վարպետության մասին տեսական ընդհանուր տեղեկություններ ունենալուց դատ, պետք է ձգտի նաև արգամապետ տիրապետել նրան:

Իսկ տիրապետել վարպետությանը—դա նշանակում է ճիշտ պատկերացում ունենալ նրա մասին, ուշի ուշով վերլուծել այն, պարզել նրա բաղկացուցիչ մասերն ու հիմնական տարրերը, ծանոթանալ այդ տարրերի փոխհարաբերություններին և խորապես յուրացնել այդ բոլորը:

Ս Տ Ո Ւ Գ Ի Չ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Կարելի՞ չի արդյոք մեկ դերասանով ներկայացում կազմակերպել:
2. Սինթետիկ ներկայացում ունենալու համար բացի դերասաններից ուրիշ ել ի՞նչ արվեստագետներ են անհրաժեշտ:
3. Ի՞նչ առումով է դերասանը բեմական արվեստի գլխավոր տարրը հանդիսանում:
4. Ի՞նչ է նշանակում դերասանական վարպետություն ունենալ:



VI

ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ



Վորպեսդի մեզ համար պարզ լինի, թե ինչ բան և դերասանական վարպետությունը և ինչպիսի նախնական տարրերից և նա բաղկացած, պետք և հիշել այն հիմնական հատկությունները, վորոնցով ոժտված և դերասանի ստեղծագործություն գործիքը։ Մենք մեր անցյալ զրույցների ընթացքում արդեն պարզել ենք, վոր դերասանի ստեղծագործություն գործիքը հենց ինքը դերասանն է, վոր այդ գործիքը հանդիսանում և կենդանի գործիք։

Այդ կենդանի ու ամենակատարելագործված գործիքի ամենաբնորոշ հատկությունն այն է, վոր նա նախ և առաջ ընդունակ և բազմակողմանի, կենդանի ու նպատակամետաբար գործողություններ կատարել։

Որինակ՝

- ինքն իրեն շարժվել,
- բազմապիսի ապրումներ ու հույզեր արտահայտել,
- խոսել, յերգել, նվագել, պարել, և այլն, և այլն։

Այստեղից ել ահա միանգամայն պարզ է, վոր դերասանն իր դերը վոչ թե պիտի նկարագրի կամ պատմի, այլ ողտադործելով ինքն իրեն վորպես կենդանի գործիք, պիտի կարողանա կատարել այն բոլոր գործողությունները, վորոնք անհրաժեշտ են սովյալ դերի արարքները հանդիսականների առաջ կոնկրետ կերպով ցուցադրելու համար։ Նշանակում է՝ դերասանը, վորպես իր ստեղծագործության գործիք, ամենից առաջ պետք է սովորի և կարողանա կենդանի ու նպատակահարմար գործողություններ կատարել։ Նպատակահարմար գործողությունը բնական արվեստի այն հիմնական տարրն է, առանց վորի թատրոնում վոչինչ հնարավոր չի անել։ Գործողությունը թատրոնի սիւսնն է։ Առանց այդ արտի նա չի կարող ապրել։

Առանց նպատակահարմար գործողություն թատրոնը կգաղաթի թատրոն լինելուց և կդառնա ստակ գրական նկարագրություն։ Այս տեսակետից ել ահա բոլորովին պատահական չէ այն յերվույթը, վոր թատերական աֆիշաների, ծրագրերի ու պիեսների մեջ միշտ ապվում է գործող և վոչ թե պատմող կամ նկարագրող

անձեր: Ինչպէս վորովհետեւ թատրոնում ամենահիմնականը գործողութիւնն է:

Գործողութիւնները լինում են.

ա. Ֆիզիկական

Այսինքն՝ յերբ դերասանն իր գործողութիւնները կատարելիս ստիպւած է լինում շարունակ շարժել ու տեղից տեղ փոխադրվել:

Որինակ՝

— Սուրենն առավոտյան անկողնից վեր է կենում, մտնում է լոսնամուտին, բացում է վարագոյրները, ֆիզիկաւ մարզանքներ է անում, հազնովում է, լվացվում է, թեյ է պատրաստում, խմում է և ապա վերցնելով իր գասագրքերը՝ գնում է դպրոց:

բ. Հոգեբանական

Այսինքն՝ յերբ դերասանն արտաքուստ չշարժվելով ու չփոփոխելով իր գործողութիւն վայրը, դորժ է ունենում հոգեկան ապրումների, ներքին մղումների, բուռն կրքերի ու զանազան սուբ բաղիւմների հետ:

Որինակ՝

— Սուրենն ու Սաթիկը պարտեզում նստած վեճի յեն բռնվել և իրար ինչ-վոր բանում ուղում են համոզել: Սուրենը շարունակ փորձում է արդարանալ, իսկ Սաթիկն ապացուցում է, վոր Սուրենի արածը մասնութիւն և Սուրենն սկսում է հեկեկալ ու Սաթիկից ներողութիւն խնդրել:

Գործողութիւն այս յերկու տեսակը վոչ մի դեպքում չի կարելի իրարից անջատել, վորովհետեւ յուրաքանչյուր ֆիզիկական գործողութիւն միշտ պայմանավորված է վորևէ ներքին հոգեբանական գործողութիւն իր հերթին անպայման ունի նաև իր արտաքին ֆիզիկական արտահայտութիւնը: Սակայն յերբ մենք ասում ենք արտաքին կամ ֆիզիկական գործողութիւն, դրանով մենք միայն ուղում ենք ընդգծել գործողութիւն արտաքին կողմը և, ընդհակառակը՝ յերբ ասում ենք ներքին կամ հոգեբանական գործողութիւն, դրանով մենք ուղում ենք ցույց տալ, վոր տվյալ դեպքում շեշտը դրվում է գործողութիւն անքին կողմի վրա:

Բացի դրանից, պետք է գիտենալ նաև այն, վոր մարդկային ամեն մի հոգեկան ապրում իր հերթին վերջին հաշվով միշտ ել բաղկացած է լինում շատ հասարակ ու պարզ գործողութիւններից, վորոնց կատարելն այնքան ել դժվար չէ, յեթե միայն

դերասանն իր դերերի վերլուծության ժամանակ այդ գործողությունները ճիշտ և վորոշում:

Որինակ՝

«Նամուս»-ի Սեյրանը խանութի տեսարանում անշուշտ շատ քարդ հոգեկան ապրումներ ունի, սակայն այդ ապրումները բաղ-
չացած են մոտավորապես հետևյալ պարզ գործողություններից.

— սառնասիրտ յերևալ,

— զսպել հուզմունքը,

— ակնարկել,

— հանդիմանել,

— ցույց տալ իր առավելությունը,

— անպատվել,

— վիրավորել,

— խայթել,

— խռովել Ռուստամի հանդիստը, և այլն, և այլն:

Կյանքում մեզանից վոչ մեկը նման գործողություններ կա-
տարելիս բնավ չի դժվարանում:

Սակայն բավական է, վոր այդ հասարակ ու պարզ գործո-
ղությունները բնավ տեղափոխվեն և ահա իսկույն ևեթ սկսվում
են մի շարք դժվարություններ.

— շփոթ, լարվածություն, անխմաստ շարժումներ,

— բռնադրոսություն, և այլն, և այլն:

Բանն այն է, վոր կյանքում մենք մեր բոլոր գործողու-
թյունները կատարում ենք մեր սցեյալական փորձի ոգնությամբ,
իսկ բնմի վրա այդ նույն գործողությունները համոզիչ կերպով
կատարելու համար անհրաժեշտ է նաև համապատասխան բնու-
կան փորձ, այսինքն՝ դերասանական վարպետություն:

Դերասանական վարպետությունը բաղկացած է յերկու հիմ-
նական մասից, վորոնք իրարից տարբերվելով հանդերձ՝ ըստ
եյության միայն կազմում են այդ նույն վարպետության յերկու
անբաժանելի կողմը:

ա. ներքին կողմ՝

— կարողանալ ուշադրությունը կենտրոնացնել պահանջվող
որյեկտի վրա,

— ունենալ որյեկտիվ չափի զգացում,

— կարողանալ յերևույթները ճիշտ զնահատել,

— կարողանալ ռիթմի մի տեսակից արագորեն անցնել մյուսին,

— կարողանալ յերևույթների հանդեպ վերաբերմունք արտահայտել,

— կարողանալ խաղընկերների հետ փոխադարձ ներքին շփման մեջ մտնել,

— կարողանալ կատարելիք գործողությունների համար համապատասխան գույներ ու յեղանակներ գտնել, և այլն:

բ. Առաջին կողմ

— մարզել մարմինն ու ձեռք բերել մկանային նորմալ ազատություն,

— ձեռք բերել մարմնի ճկունություն,

— կանոնավորել շնչառությունն ու ձայնը.

— ձեռք բերել մաքուր առողջանություն, և այլն:

Առանց այս անհրաժեշտ տարրերի անհնարին և պիտանիքին էլ բնական արվեստում, վերսկսեալ դերասան քննել դա նախ և առաջ նշանակում և կարողանալ բնից կենդանի ու համազօր մարդ պատկերել: Սակայն բնից մարդ պատկերելու համար դերասանն ամենից առաջ պետք և սովորի և կարողանա կենդանի ու համազօր գործողություն կատարել:

Իսկ վորևե հասարակ, կենդանի և համազօր գործողություն կատարելու համար, վորպես հիմնական նախադրման, անհրաժեշտ են՝

1. ՈՒՇԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ,

2. ՈՐՅԵԿՏ և

3. ՉԱՓԻ ԶԳԱՑՈՒՄ:

Ահա մարդկային յուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ գործողության այն կարևորագույն յերեք նախնական տարրերը, վորանց ոգնությամբ միայն դերասանը կարող և կատարել իր բնական գործողությունները:

Բայց վորպեսզի դերասանի կատարած բնական գործողությունները միշտ նպատակահարմար, համազօր բնույթ կրեն, նա պետք և վարժվի ու կարողանա.

ա. — մաքսիմալ արագությամբ կենտրոնացնել իր առաջուրյունը,

բ. — գտնել իր գործողության ճիշտ որյեկան ու

գ. — ճիշտ արթուն պահել իր շտփի գգացումը:

Ի վերջս, պետք և գիտենալ, վոր դերասանի սահղծագործության մեջ հանդես յեկած բոլոր տեսակի ճեղքվածքների հիմնա-

կան պատճառները, մեծ մասամբ, միշտ առաջանում են հասարակ
ու պարզ գործողության յերեք հիմնական տարրերին լավ չտիրա-
պետելուց:

Տիրապետել հասարակ ու պարզ գործողության յերեք հիմնա-
կան կամ նախնական տարրերին, այդ նշանակում է՝ կարողանալ
բեմի վրա հաստատ քայլել ու չվախենալ ստեղծագործական
սայթաքումներից:

Իսկ այս ամենի համար դերասանն անպայման պետք է մարզի-
իք ներքին և արտաքին տվյալներն ու բեմի վրա նրանց այն-
պես տիրապետի, ինչպես մեզանից ամեն մեկը համեմատաբար
ազատ կերպով տիրապետում է դրանց կյանքում:

Ս Տ Ո Ւ Գ Ի Ձ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Վերն և դերասան-գործիքի ամենահիմնական հատկու-
թյունը:
2. Առանց կենդանի գործողության կարճ և արդյոք դրա-
մատիկական թատրոն լինել:
3. Քանի՞ տեսակ գործողություններ կան:
4. Ինչից է բաղկացած մարդկային ամեն մի բարդ հոգե-
կան աղբյուր:
5. Վերձնք են դերասանի վարպետության ներքին և ար-
տաքին տվյալները:
6. Վերձնք են հասարակ ու պարզ գործողության կարևո-
րագույն յերեք նախնական տարրերը:
7. Ինչի՞ հետևանքով են դերասանի ստեղծագործության մեջ
հեղքվածքներ առաջանում:



VII

ՈՒՇԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ



Մենք արդեն ասացինք, վոր առանց ուշադրության չի կարելի կատարել և վոչ մի կենդանի ու հասարակ բնական գործողություն:

Մարքսն ասում է՝ «... ասխատեցի ամբողջ ռեվոլյուցիան միջոցիմ պահանջվում է նպատակահարմար կամք, վորն արտահայտվում է իբրև ուեադրւթյուն...» *):

Նշանակում է, ուեադրւթյունն այն հիմնական նախապայմանն է, առանց վորի վոչ մի դեպքում հնարավոր չի վորեն նըպատակահարմար գործողություն կատարել: Յերբ մեր ուշադրությունը շարունակ ցրված է լինում, դա, իհարկե, բնավ չի նշանակում, վոր մենք բոլորովին կորցնում ենք մեր ուշադրությունը, կամ թե ժամանակավորապես զրկվում ենք նրանից:

Այդ միայն նշանակում է.

ա. վոր մեր ուշադրությունը, հաճախ նույնիսկ մեր կամքից անկախ, կենտրոնանում է մի այլ, ըստ յերեվույթին, մեզ համար ավելի կարևոր խնդրի վրա.

բ. վոր մեր ուշադրությունը, մեր կամքի թուլության հետևանքով, վոչ մի կերպ չի կենտրոնանում վորեն կոնկրետ խնդրի շուրջ, այլ շարունակ մի խնդրից մյուսին է ցատկում:

Վորպեսզի դերասանը կարողանա իր ուշադրությունը կենտրոնացնել, նա պետք է միշտ ունենա վորեն վորոշակի օբյեկտ: Առանց վորոշակի օբյեկտի հնարավոր չի ուշադրություն կենտրոնացնել:

Այնուհետև՝ կենտրոնացված ուշադրությունը, բացի գործողություն կատարելու նախապայմանից, միաժամանակ հանդիսանում է նաև հանդիսականներին վարակելու և նրանց վրա ազդելու խոշորագույն մի միջոց:

Որինակ՝

— Հաճախ դերասանն իր խաղի ընթացքում կարող է յերկար ժամանակ վոչ մի բառ չարտասանել, բայց հանդիսականներին

*) Կ. Մարքս, Կապիտալ, I, 1936 թ. էջ 144.

ուշադրությունն ամբողջապես իր վրա բեռնել և իրենով գրա-
դեցնել: Դա գլխավորապես կախված է նրանից, թե ավյալ գերա-
սանն իր կատարելիք բեմական գործողություններէ վրա ինչպիսի
ներքին լարվածությամբ և կենտրոնացում իր ուշադրությունը:

Յեւ վորքան ավյալ գերասանն իր կատարելիք գործողու-
թյուններէ վրա խառն և կենտրոնացում իր ուշադրությունը,
այնքան ավելի ուժեղ ու խոր ազդեցություն և գործում նա իրեն
գիտող հանդիսականի վրա:

Հետևաբար, գերասանի համար վոչինչ այնքան կործանիչ
չէ, վորքան կենտրոնացված ուշադրության բացակայությունը,
վոր գլխավորապես առաջ և զալիս հետևյալ պատճառներից-
նրինակ՝

— ցրվածությունից (կամքի թուլություն).

— անակնկալ հանդիպումից (թշնամի, մասսա,
հարազատ).

— անելիքը չգիտենալուց (գերասանական խնդրի
բացակայություն).

— գերի ծանրությունից (գերասանական փորձի
պակասություն).

— անելիքը չուզենալուց (ստեղծագործական զրգիւի
բացակայություն):

Մարդիկ ուշադրությունը, նշանակում և նախ և առաջ մար-
դիկ կամքը, մարդիկ այնպես, վոր կարելի լինի ղեկավարել
ուշադրությունը: Իսկ այն գերասանը, վորը զուրկ և այդ զենքից,
նա ամենաչնչին պատճառից անգամ կարող է անսպասելի կերպով
էրեն կորցնել և, բռնի վրա շփոթ առաջացնելով, վնասել թե
էրեն և թե իր խաղընկերներին:

Մարդու ուշադրության ակտիվությունը միշտ ստուգվում է
անցյալի մասին ունեցած նրա հիշողությամբ:

Վորքան մարդ իր շրջապատի յիշելույթները խորն և
լմբռնում ու բազմակողմանի հիշում, այնքան ավելի պայծառ ու
վառ է նրա հիշողությունը:

Վորքան մարդ շատ բան և հիշում իր անցյալից, նշանակում
է, վոր նա այնքան ավելի ուշադիր և յեղել ղեկի այն ամենը,
ինչի հետ վոր նա իր անցյալում շփվել ու զօրծ է ունեցել: Յեւ,
ընդհանրապէս, վորքան մարդ միակողմանի ու քիչ բան և հիշում
իր անցյալից, նա այնքան ավելի թույլ ու աղոտ հիշողություն

ունի Նշանակում ե նրա ուշադրությունը շատ պատիվ դեր ե կատարել զեպի այն ամենը, ինչի հետ վոր նա շփվել ե իր անցյալում:

Մեր ուշադրությունը հիմնականում սերտ կերպով կապված ե մեր հինգ զգայարանների հետ.

1. ՏԵՍՈՂՈՒԹՅԱՆ,

2. ԼՍՈՂՈՒԹՅԱՆ,

3. ՇՈՇԱՓԵԼԻՔԻ,

4. ՃԱՇԱԿԵԼԻՔԻ,

5. ՀՈՏԱՌՈՒԹՅԱՆ:

Մարդ իր ուշադրությունը կարող ե կենտրոնացնել ու արտահայտել միայն հիշյալ զգայարանների միջոցով ե նրանց ոգնությամբ:

Յեվ հենց դրա համար ել ընդունված ե ասել.

— տեսողական հիշողություն,

— լսողական հիշողություն,

— շրջափոդական հիշողություն,

— ճաշակողական հիշողություն,

— հոտառողական հիշողություն:

Բացի հիշողության այս հինգ հիմնական տեսակներից, գոյություն ունի նաև հիշողության մի այլ տեսակ, վոր կոչվում ե ասոցիատիվ հիշողություն, վորն իր հերթին նույնպես բաժանվում ե յերկու տարբեր ձևվերի:

ա. Ասոցիատիվ ճիստությամբ պարզ ձևի,

այսինքն, յերբ մարդ պատահաբար վորևե տարեկա կամ յերևույթ տեսնելիս անմիջապես հիշում ե իր անցյալում ունեցած կամ տեսած նման առարկան կամ յերևույթը:

Որինակ՝

— Սուրենը տեսնելով Լեվոնի գնած նոր գլխարկը, ահամայից հիշում ե իր գլխարկը, վոր գործ ե ամել տասը տարի առաջ: Բ. Ասոցիատիվ ճիստությամբ բառի ձևի,

այսինքն, յերբ մարդ իր անցյալում մի շարք իրար հետ կապված զեպերից խորը տպավորություններ ստանալով, հետագայում նրանցից մեկն ու մեկը կրկնվելու կամ հիշելու զեպում, ահամայից հիշում ե նաև մյուսները:

Որինակ՝

— յենթադրենք, թե Լեվոնն իր ուսանող ժամանակ, առաջին անգամ ձմառը Յերևանից Մոսկվա գնալիս, Բագվի կա-

յարանում թեյ խմելու պահին պատահմամբ ծանոթանում ե ժող. արտիստ Վ. Փափազյանի հետ, ու խոսքի բռնվելով, ուշանում ե գնացքից և առանց վերարկուի մեում Բազմի կայարանում. Գարզ ե, վոր հետագայում կեզոնն ամեն անգամ ժող. արտիստ Փափազյանին հիշելիս կամ հանդիպելիս, կհիշի նաև.

— իր ուսանողությունն ու առաջին անգամ Մոսկվա գնալը,

— Բազմի կայարանն ու գնացքից ուշանալը,

— իր կորցրած վերարկուն:

Յեվ, ընդհակառակը, ամեն անգամ Բազմի կայարանը հիշելիս կամ տեսնելիս, կհիշի նաև՝

— ժող. արտիստ Վ. Փափազյանի հետ ծանոթանալը,

— իր ուսանող ժամանակ Մոսկվա գնալն ու գնացքից ուշանալը և այլն:

Նշանակում ե, տիրապետել ու՝ կարողանալ ղեկավարել ուշադրությունը, — դա ամենահիմնականն ե դերասանի համար: Յերբ դերասանը կորցնում ե իր ուշադրությունը, նա ակամայից կորցնում ե նաև ինքն իրեն իշխելու կարողությունը: Կորցնել ուշադրությունը՝ նշանակում ե զրկվել ինքնատիրապետումից: Այս վիճակում դերասանն ակամայից սկսում ե լարվել ու անբնական շարժումներ անել:

Որինակ՝

— փորձեք առանց արհրաժեշտ ուշադրության ու ինքներդ ձեզ տիրապետելու յերւշթ ունենալ վորևե բազմամարդ ու պատասխանատու ժողովումս Փորձեք այդ վիճակում առանց խուճապի՝

— սրել ձեր մատիտի ծայրը,

— վառել ձեր ծխախոտը,

— գրպանից արագ հանել ձեզանից պահանջվող այս կամ այն փաստաթուղթը, և այլն, և այլն:

Այդ ձեզ հեղտությամբ չի հաջողվի, վորովհետև դուք առևան ձեզ չեք տիրապետում, դուք մասսայի ներկայությունից բուրրովին ճնշվել ու ձեզ կորցրել եք:

— Մատիտի ծայրը չի սրվի,

— ծխախոտը չի վառվի,

— անհրաժեշտ փաստաթուղթն իսկույն ևեթ չի գտնվի, և այլն, և այլն:

Ինչքց ե առաջանում այս ամենը:

Նրանից, վոր դուք չեք կարողանում ղեկավարել ձեր ուշա-

դրությունն ու գրկվում եք ինքներդ ձեզ տիրապետելու, կարողությունից:

Բանն այն է, վոր դուք արդեն կորցրել եք այն ամենահիմնականը, առանց վորի չի կարելի կատարել և վոչ մի հասարակ ու պարզ գործողություն: Հետևաբար միանգամայն պարզ է և հասկանալի, վոր դերասանի համար կենտրոնացած ուշադրությունը հանդիսանում է նրա կատարած բեմական գործողությունների մայրը, վոր առանց անհրաժեշտ ուշադրության դերասանը բեմի վրա յերևեք չի կարող կատարել և վոչ մի հասարակ ու պարզ գործողություն:

Ուշադրությունը հանդիսանում է յուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ գործողության նախապայմանն ու նրա կատարման առաջին հիմնական տարրը:

Կենտրոնացած ուշադրության բացակայության դեպքում դերասանի կատարած գործողությունները միշտ կկրեն խիստ անկենդան ու մեխանիկական բնույթ:

Մ Տ Ո Ւ Գ Ի Չ Հ Ա Ր Յ Ե Ր

1. Ի՞նչ է անհրաժեշտ յուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ գործողություն կատարելու համար:
2. Ուշադրությունը, բացի գործողություն կատարելու նախապայմանից, ել ի՞նչ է հանդիսանում:
3. Ի՞նչ է նշանակում ցրված լինել և վորոնք են ցրվածության յերկու հիմնական տեսակները:
4. Ինչպիսի՞ ուշադրություն է անհրաժեշտ գերասանին:
5. Ի՞նչ է անհրաժեշտ ուշադրությունը կենտրոնացնելու համար:
6. Յերբ դերասանը կորցնում է իր բեմական ուշադրությունը, ի՞նչ է տեղի ունենում նրա հետ:
7. Վձր որգանների միջոցով և կատարվում և արտահայտվում ուշադրության կենտրոնացումը:
8. Ի՞նչով է ստուգվում մարդու ուշադրության տևելիությունը:
9. Վձրոնք են հիշողության հիմնական տեսակները:

10. Ի՞նչ է նշանակում աստղիտաիվ հիշողության պարզ ձև:
11. Ի՞նչ է նշանակում աստղիտաիվ հիշողության բարդ ձև:
12. Ի՞նչն է հանդիսանում յուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ գործողության առաջին հիմնական տարրը:
13. Յերբ դերասանի ուղադրությունը կենտրոնացած է, նրա կա տարած գործողություններն ի՞նչպիսի բնույթ են կրում:

—

VIII

ՈՐՅԵԿՏ



Նախորդ գլխում ուշադրութեան մասին խոսելիս մենք տրդին առաջինը, վոր առանց վորոշակի որոշեալ բնավ հնարավոր չե ուշադրութեանը կենտրոնացնել:

Այժմ մենք պետք է ավելի հանգամանորեն կանգ առնենք և մտից ծանոթանանք, թե ինչ բան է գործողութեան որակաւորը:

Սովորաբար մարդկանց համար որակաւոր է հանդիսանում այն ամբողջ ֆիզիկական միջավայրը, վորը գոյութեան ունի անկախ նրանց ցանկութեանից և գիտակցութեանից:

Սակայն բնական արվեստում որակաւոր ըմբռնումն ավելի լայն պետք է հասկանալ:

Դերասանի համար բնական որակաւոր է հանդիսանում ժողովրդայն նրա ֆիզիկական շրջապատը,

որինակ.

— մարդիկ,

— սեղաններ,

— աթոռներ,

— բաժակներ և այլն,

այլև այն ամենը, ինչի վրա գործողութեան ավարտ մոմենտին կենտրոնացնում է նրա ստեղծագործական ուշադրութեանը:

Ուրիշ խոսքով, այն ամենը, ինչ վոր գործողութեան ավարտ մոմենտում կլանում ու զբաղեցնում է դերասանի բնական ուշադրութեանը, կոչվում է նրա բնական կամ ստեղծագործական որակաւոր:

Որինակ.

— տաղաների ու յերևույթների ըտր հատկութեանները,

— գործող անձանց բնավորութեան գծերն ու սովորութեանը,

— նրանց փոխարարելութեաններն ու վերաբերմունքը,

— նրանց մտածմունքի տաղաններն ու հոգսերը, ցանկութեաններն ու ձգտումները, և այլն, և այլն:

Որակաւորները լինում են.

ա. արեւելիկ կամ ֆիզիկական.

այսինքն՝ այն ամենը, ինչ վոր նյութական է:

Որինակ՝

— ցար, պատ, սեղան, ջուր,

— տուն, շուն, ծիտ, ծառ,

— մեղր, ածուխ, կով և, այլն և այլն.

բ. ցերեքս կամ հագեցեալ,

այսինքն՝ այն ամենը, ինչ վոր ցոյրակամ չի:

Որինակ՝

— միտք, յերազանք, պատկերացում, ցավ,

— վերաբերմունք, ընավորութիւն, վիշտ,

— ցանկութիւն, ձգտում, ուրախութիւն, և այլն, և այլն:

Բացի այդ, պետք է գիտենալ, վոր մարդ իր շրջապատի որչեկտները միշտ ընդունում է կամ գինամիկ, կամ հարաբերական աստաթիկ վիճակում:

Որինակ՝

ա. դիմասիկ կամ ցարժվող.

— գնացքը սլանալիս,

— մարդը պարելիս,

— ծիտը թռչելիս,

— ավտոն շարժվելիս,

— սավառնակը թռչելիս,

— ձին վազելիս, և այլն, և այլն:

բ. սեռիկ կամ չօտժվող.

— սար, քար,

— տուն, հեռագրասլուն,

— տրձան, նկար, գրասեղան,

— անտառ, պահարան, և այլն, և այլն:

Անհրաժեշտ է նաև տարբերել մեզ շրջապատող ցոյրակամ բոլոր որչեկտները նրանց մասին ունեցած մեր պատկերացումներից, վորովհետև բոլորովին այլ բան են,

որինակ.

— իրական սեղանը, գիրքը, տունը, կովը, սարը, ծիտն ու ծառը և բոլորովին այլ են՝

— սեղանի, գրքի, տան, կովի, ծառի, ծախի ու սարի մասին ունեցած մեր պատկերացումները:

Ծիշտ եմ մեր այդ պատկերացումները բոլորն էլ իրական որչեկտներէ արդունքներէն, սակայն չի նշանակում, վոր այդ իրական որչեկտներն ու նրանց մասին ունեցած մեր պատկերացումները միևնույն բաներն են: Իրական սեղանն ու ծառը

նյութական են և գոյություն ունեն մեզանից դուրս ու Մեր
գիտակցությանից անկախ: Մինչդեռ սեղանի ու ծառի մասին
ունենցած մեր պատկերացումները վերացական են ու գոյություն
ունեն միայն մեր գիտակցության ու յերևակայության մեջ:

Այնուհետև պետք է իմանալ, վոր բնմում գոյություն ունե-
ցող ու գործածվող որչեկտներն մեծ մասն իրական որչեկտներ
չեն, այլ հանդիսանում են գերասանի ստեղծագործական մտքի
ու յերևակայության արդյունքները:

Որինակ.

Այնտեղ բոլորովին ել գոյություն չունեն իսկական

— սեր, վիշտ, ատելություն,

— թշնամի, բարեկամ, մատնիչ,

— սպանություն, հրդեհ, քեֆ, և այլն, և այլն:

Նույնիսկ այն դեպքում, յերբ բնմի վրա դրված է լինում
վորեն իրական սեղան, աթոռ, պահարան կամ նման մի բան,
գերասանն իր խաղի ընթացքում, յուրաքանչյուր նոր բնմադրու-
թյան ժամանակ, միշտ նոր ձևով և արժեքավորում ու վերաբեր-
վում դեպի այդ իրական որչեկտները: Նա մի դեպքում տվյալ
իրական կահ-կարասիների մեջ իր յերևակայության շնորհիվ տես-
նում է հարստություն և գեղեցկություն, իսկ մի այլ դեպքում՝
անճաշակություն և զզվանք:

Դերասանը, անհրաժեշտության դեպքում, իր առողջ ու վառ
յերևակայության շնորհիվ, նախ ստեղծում է այդ դրությունները
և ապա նրանց վերաբերվում ափսոս, ինչպես այդ պա-
հանջում է նրա կատարելիք գերը:

Բացի այդ, միևնույն առարկան կամ յերևույթը զանազան
պայմաններում կարող է մեզ համար տարբեր որչեկտ ներկայաց-
նել:

Որինակ.

մատիտը հիմնականում որչեկտ է հանդիսանում վորպես գրի-
չու միջոց, սակայն նա այլ պայմաններում կարող է լինել նաև
վորպես

— թանգարժեք իր,

— տաշկու ձող,

— հիշատակ կամ հնություն,

— կլիո կամ չափ,

— թեյ խառնելու միջոց, և այլն, և այլն

Մեզ համար որչեկտ կարող է լինել նաև մատիտի այս կամ
այն առանձին նշանը:

Որինակ՝

— զույնը, ձեռք, փայլը,

— քերվածքը, կետը, ճեղքը, և այլն, և այլն:

Որչեկտ կարող է հանդիսանալ նրա այս կամ այն հատկու-
թյունը:

Որինակ՝

— նրա փափկությունն ու կարծրությունը,

— հաստքակ կամ քիմիական լինելը,

— կտրվել, կտալույս կամ դեղին լինելը,

— հեշտ կամ դժվար տաշելը,

— ծայրն ուշ կամ շուտ կտարվելը, և այլն, և այլն:
Գամ.

— Ասենք թե Սաթիկը Լեվոնին, վորպես նորություն, հայտ-
նում է, վոր Ամերիկայում հնարվել է մի նոր տեսակի տարճանակ,
վորն արձակելու ժամանակ ընավ ձայն չի հանում: Տվյալ դեպ-
քում Լեվոնի համար ուշադրության որչեկտ կհանդիսանա վոչ թե
Սաթիկը կամ տարճանակը, այլ այն, վոր այդ տարճանակն ար-
ձակելու ժամանակ ձայն չի հանում, այսինքն՝ նրա ճաշկույտը:

Վերջապես, պետք է գիտենալ, վոր որչեկտ կարող է հան-
դիսանալ նաև մարդկային ամեն մի վերաբերմունք ու փոխ-
հարաբերություն:

Որինակ՝

վերաբերմունքի մասին.

— Յենթադրենք, թե նույն Լեվոնը Սուրենից ժամանակավո-
րապես մի շատ հազվագյուտ գիրք է վերցնում և այլևս չի վերա-
դարձնում: Այս դեպքում Սուրենի համար ուշադրության որչեկ-
տը կհանդիսանա վոչ թե Լեվոնը կամ գիրքը, այլ Լեվոնի ցույց
տված հակաընկերակոն ու ազեղ վերաբերմունքը:

Որինակ՝

փոխհարաբերության մասին.

— Յենթադրենք թե նույն Լեվոնն ու Սաթիկն ամուսիններ
են, բայց իրար նկատմամբ շարունակ անասելի զրպարտություն-
ներ են տարածում, իսկ առերես մտերիմներ ձևանում:

Տվյալ որինակում մեզ համար ուշադրության որչեկտ կլինի
վոչ թե Լեվոնը կամ Սաթիկը, այլ նրանց շատ յուրահատուկ փոխ-
հարաբերությունը:

Դերասանը պետք է միշտ նախապես վերլուծությամբ գտնի
ու գիտենա, թե տվյալ պայմաններում վորն է այն ինքնակամ

որակաւոր, վորի վրա նա պետք է կենտրոնացնի իր բնական ուշադրութիւնը:

Մտկայն հաճախ լինում է այնպես, վոր դերասանն այս կամ այն պատճառով չստիպւած, պատահմամբ կորցնում է իր բնական ճիշտ որակներն չու ընկնում է կողմնակի որակներին ազդեցութեան տակ:

Որինակ.

— Դերասանին, վորպես որակաւոր, տրված է նկարագրել Հիւրի զաժանութիւնները, իսկ նա այդ զաժանութիւնները նկարագրելիս շարունակ մտածում է իր փշաքած հեծանիվը նորոգելու մասին:

Կամ թե՛

— Ներկայացման ժամանակ հանկարծ դերասաններն իմանում են, վոր դահլիճում նստած է մի շատ պատասխանատու անձ կամ հեղինակավոր մի քննադատ:

Անփորձ դերասանը, նման դեպքերում, անսպասելի շփոթւում է և, կորցնելով իր բնական ճիշտ որակները, ընկնում է նոր առաջացած կողմնակի որակներին ազդեցութեան տակ և այդ պատճառով սկսում է անխնա խառնել իր դերը:

Դժվար չի հասկանալ, վոր այս ամենը դարձյալ ու դարձյալ բղիթ է կենտրոնացած ուշադրութեան բացակայութեանից և կամքի թուլութեանից: Միայն ուշադրութեանը լավ նորապետելու հետեանքով է, վոր դերասանը շատ հաճախ շփոթւում է և անսպասելի կերպով կորցնելով իր բնական ճիշտ որակները, ստեղծագործական ճեղքվածքներ է տալիս:

Որինակ՝

— մկանային ավելորդ լարվածութիւն,

— կեղծ պափոս ու գոռոցներ,

— բռնազբոսիկ շարժումներ,

— տեքստի ու միզանցքների շփոթ,

— յեւ ու մուտքի շփոթ,

— գրիմի յեւ զգեստների շփոթ, և այլն, և այլն:

Հետեւաբար դերասանն իր ուշադրութեանն այնպես պիտի տիրապետի, վոր կողմնակի ու պատահական ազդեցութիւնների հետեանքով չանջատվի իր բնական ճիշտ որակներից: Դերասանն իր բնական գործողութիւնները կատարելիս պետք է ունենա վոչ թե ընդ վարեալ որակաւոր, այլ պետք է ունենա շատ վարձակի ու ճիշտ որակաւոր ճիշտ որակաւոր այսպիսով հանդիսանում է յու-

քաջանշուր հասարակ ու պարզ գործողության յերկրորդ հիմնական տարրը:

Կենսոգնացած ուտադուրյումն ու ճիշտ արշիկը գերասանի համար յերկու աշխարհի նախնական տարրեր են, վորոնցից ամեն մեկի բացակայության դեպքում ալեւ հնարավոր չեն վորեն նպատակահարմար և համոզիչ գործողություն կատարել:

Ճիշտ որյեկտի բացակայության դեպքում գերասանի կատարած գործողությունները միշտ կկրեն միանգամայն չարագացված ու անխմայն բնույթ:

ՄՏՈՒԳԻՉ ՀԱՐՑԵՐ

1. Ի՞նչ է նշանակում բնականն որյեկտ:
2. Վորմէք են որյեկտների յերկու հիմնական տեսակները:
3. Ի՞նչ վիճակի մեջ ենք ընդունում մենք մեր շրջապատի որյեկտները:
4. Ի՞նչ հիմնական տարրերություն կա ֆիզիկական ու հոգեկան որյեկտների մեջ:
5. Ի՞նչով են զանազանվում գերասանի բնականն որյեկտները կյանքում գոյություն ունեցող իրական որյեկտներից:
6. Ի՞նչ է նշանակում ճիշտ որյեկտ:
7. Ի՞նչի հետեանքով է գերասանը կորցնում իր բնականն ճիշտ որյեկտները:
8. Ի՞նչն է հանդիսանում յուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ գործողության յերկրորդ հիմնական տարրը:
9. Յերբ գերասանի ուշադրության որյեկտները ճիշտ չեն, նրա կատարած գործողություններն ի՞նչպիսի բնույթ են կրում:

IX

ԶԱՓԻ ԶԳԱՑՈՒՄ



Նախորդ դրույցների ընթացքում մենք արդեն տեսել ենք, վոր դերասանի բեմական գործողությունները մարդկանց կյանքում կատարած գործողություններից տարբերվում են նրանով, վոր դերասանն իր բեմական գործողությունների շտաբյուն ստուգելու համար ստիպված է գործ ունենալ մի այլ, անչափ կարևոր տարրի հետ, վորը կոչվում է չափի զգացում:

Չափի զգացումը տվյալ դեպքում չպետք է հասկանալ քաբացած ու վերացական, վորովհետև հաճախ զանազան ազգությունների ու դասակարգերի համար չափի զգացումը կարող է արտահայտվել բոլորովին տարբեր կերպ:

Որինակ.

— Այն, ինչ վոր հսկիմոսների համար չափի զգացման տեսակետից կարող է միանգամայն համոզիչ ու բնական լինել, այդ նույն բանը Ֆրանսիացիներին կարող է չափազանց անհավանական ու բռնադրոսիկ թվալ, և ընդհակառակը:

Սակայն բանն այն է, վոր յերբ դերասանը կատարում է իր բեմական գործողությունները, նա պետք է չափի զգացման տեսակետից այդ գործողություններն ախպես կատարի, վոր նրանք միանգամայն հարազատ ու համոզիչ լինեն տվյալ գործող անձի համար:

Չափի զգացումը դերասանի համար նրա վեցերորդ զգայաբանն է: Առանց այս կարևոր գենքի դերասանի կատարած բեմական գործողությունները միշտ կկրեն չափազանց անհավանական ու բռնադրոսիկ բնույթ:

Այս իմաստով չափի զգացումը կյանքում ևս կատարում է իր կարևոր դերը, միայն թե տարբերությունն այն է, վոր կյանքում մեզնից և վոչ մեկը, հասարակ ու պարզ գործողություններ կատարելիս նախապես չի մտածում չափի զգացման մասին:

Կյանքում այդ զգացումը մեր մեջ գործում է ինքնաբերաբար, մեր սոցիալական փորձի հետևանքով:

Որինակ:

— Կյանքում շուրջ շի մեջ թնկիս մենք յերբեք չենք

մտածում, վոր գործողությունը պետք է այնպես կատարել, վոր պեսզի մեզ նայողները հավատան, վոր մենք իրոք շլի մեջ ջուր ենք լցնում:

— Բաժակով ջուր խմելիս մենք նախապես չենք մտահոգվում, վոր ջուրը պետք է այնպես խմել, վորպեսզի այդ գործողությունը ներկա յեղողների վրա բնական ապավորություն գործի:

— Յերեխային շոյելիս մենք նախորոք չենք մտածում, վոր յերեխային պետք է այնպես շոյել, վորպեսզի մեզ նայողները համոզվեն, վոր մենք իրոք սիրում ենք մեր յերեխային:

Կյանքում մարդ նախապես չափի զգացման ողնության և զիմում միայն այն դեպքերում, յերբնա ուզում է ուրիշի առաջ մի վորեւե բան ձևացնել:

Որինակ.

— Յերբ մենք կատակի համար խմում ենք ջուր, բայց ուզում ենք ձևացնել, վոր մեր խմածն ողի յեր:

— Յերբ մենք ուրիշների առաջ ուզում ենք առողջ ժամանակ հիվանդ, կամ թե չխմած ժամանակ հարբած ձևանալ: Դերասանի մեջ չափի զգացման պահանջն առաջանում է այն բանի հետեանքով, վոր նա բեմի վրա իր գործողությունները կատարելիս գիտե, վոր իր վրա բազմաթիվ նայողներ կան: Նա շարունակ նկատի ունի սրահի հանդիսականներին, վորոնք ուշի-ուշով դիտում ու վայրկենապես զգում են բեմի վրա կատարված ամենաշնչին կեղծիքն ու չափազանցությունը:

Դերասանը բեմի վրա յերբեք չպետք է մոռանա իր ղեալը. նա պետք է հետեի, վոր իր ստեղծագործական էյեսը՝ միշտ արթուն լինի, վորովհետեւ հենց այդ էյեսն է, վոր աշալուրջ նսկում ու չափավորում է նրա՝ բեմում կատարած բոլոր գործողությունների ճշտությունը: Առանց այդ էյեսի՝ գոյություն չունի և վոչ մի չափի զգացում:

Սակայն պետք է ասել, վոր չափից ավելի զարգացած ու ծայրահեղության հասցված չափի զգացումը դերասանի համար նույնքան ֆեասակար է, վորքան և թույլ կամ թե բոլորովին չզարգացածը:

Որինակ.

— Զափից ավելի զարգացածի դեպքում դերասանը բեմի վրա ինքն իրեն կաշկանդված է զգում ու պարզապես վախենում է վորեւե բան անելուց: Շարունակ մտածում է, վոր չլինի թե չափն անցնի ու դերը փշանա:

— Իսկ թույլ կամ թե բոլորովին չզարգացածի դեպքում՝ դերասանը պարզապես չի կարողանում իրեն տիրապետել ու շարունակ ընկնում է ավելորդաբանությունների ու չափազանցությունների մեջ:

Նշանակում է՝ դերասանին անհրաժեշտ է վաղ թե սուրյեկսիվ, այլ օրյեկսիվ չափի զգացում:

Այսպիսով դերասանի համար որչեղտիվ չափի զգացումը հանդիսանում է նրա բնական գործողությունների յերրորդ հիմնական տարրը:

Չափի զգացման խախտման կամ բացակայության դեպքում՝ դերասանի կատարած բնական գործողությունները միշտ կկրեն ծայրաստիճան տեմպավեցական ու բռնազրոսիկ բնույթ:

Այս անախորժությունից խուսափելու համար դերասանը պետք է հետևի՝

ա. վոր ուշադրությունը միշտ կենտրոնացած լինի ճիշտ որչեղտի վրա.

բ. վոր տվյալ գործողության համար համապատասխան չափով մկանային եներգիա ծախսվի:

ՄՏՈՒԳԻՁ ՀԱՐՑԵՐ

1. Ինչի՞ շնորհիվ է, վոր դերասանը կարողանում է ստուգել իր կատարած բնական գործողությունների ճշտությունը:
2. Արդյո՞ք չափի զգացումը հատուկ է միայն դերասանին:
3. Ի՞նչ հիմնական տարբերություն կա կյանքում ու բեմում կատարվող գործողությունների միջև:
4. Կյանքում մարդ յ՞ն՞ր է չափի զգացման ոգնության դիմում:
5. Ի՞նչպիսի չափի զգացում պիտի ունենա դերասանը:
6. Վորո՞նք են յուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ գործողության անհրաժեշտ յերեք նախնական տարրերը:



X

ጠኮፀህ



Դերասանական վարպետության հետեյալ կարևոր տարրը
դառնում է, վորը որդանապես կապված է դրությունների փո-
փոխության ու նրանց զնահատման ֆունկցիայի հետ:

Ամենից առաջ պետք է իմանալ, վոր ուրիշը որչեպիսի
իրականության շարժման ամենաբարդ ձևերից մեկն է:

Մենք գիտենք, վոր յուրաքանչյուր յերևույթ վորոշ ամ-
բողջություն կազմելով հանդերձ՝ իր հերթին միշտ բաղկացած է
լինում առանձին-առանձին մասերից ու մասնիկներից:

Այնուհետև, յեթե ուշադրությամբ հետևենք այդ բաղկա-
ցուցիչ մասերին ու մասնիկներին, ապա կտեսնենք, վոր նրանք
սովալ ամբողջական յերևույթի կամ պրոցեսի համար բոլորն ել
միևնույն չափով չեն կարևոր:

Չենք կարող չնկատել, վոր նրանց մեջ կան համեմատաբար
ավելի կարևոր, այսինքն՝ բնորոշված և ապա՝ համեմատաբար ավե-
լի պակաս կարևոր, այսինքն՝ բույլ բնորոշված կամ թե բոլորովին
չբնորոշված մասեր ու մասնիկներ:

Յեվ ահա այն, թե ինչպիսի ներդաշնակ հերթականությամբ
են կրկնվում ու իրար հետ հարաբերվում այդ ընդգծված ու
չընդգծված մասերն ու մասնիկները, կազմում են սովալ ամբողջա-
կան յերևույթի կամ պրոցեսի ուրիշը:

Որինակ՝

— բարձր ու ցածր ձայները . . . յերաժշտության մեջ,

— շեշտված ու չշեշտված վանկերը . . . լանսատիզության
մեջ,

— արագ ու դանդաղ շարժումները . . . պարարվեստի մեջ, և
այլն, և այլն:

Ահասարակ պետք է գիտենալ, վոր բնական ու հասարա-
կական բոլոր յերևույթներն ել ունեն իրենց հատուկ ուրիշները:

Որինակ՝

— բուքի վռնոցը,

— դարձնի մուրճի հարվածները,

— առվակի կարկաչը,

- Թուշուհների ծվլտցը,
- շան հաշոցը,
- մարդու քայլվածքն ու շարժումները,
- մարդու լացն ու ծիծաղը, և այլն, և այլն:

Ուրիշ խոսքով, ռիթմը յուրաքանչյուր յերևույթի մեջ տեղի ունեցող շարժման ներքին վիճակն է, նա ունի շատ վարակիչ ու կազմակերպիչ հատկություն:

Որինակ՝

— գործնոցներում ու կովի դաշտերում յերաժշտական ռիթմն ոգտագործվում և վորպես ռազմիկների վոդևորությունն ու մարտունակությունը բարձրացնելու միջոց.

— հանդեսների ու խնճուղների ժամանակ յերաժշտական ռիթմը նույնպես ոգտագործվում և վորպես հյուրերի արամազրությունը բարձրացնելու միջոց.

— մասսայական պարերի ժամանակ յերեմն ղիտողները նույնպես վարակվում են այդ պարերի ռիթմով ու սկսում են շատ հաճախ միանգամայն անգիտակցաբար համապատասխան շարժումներ անել, և այլն:

Յուրաքանչյուր յերևույթի նորմալ ռիթմը կարող է այս կամ այն արտաքին ու ներքին պատճառների հետևանքով խախտվել ու փոխվել մի այլ ռիթմի:

Որինակ՝

— յերբ ջուրն ավելանալու կամ պակասելու հետևանքով առավել փոխում է իր սովորական կարկաչը.

— յերբ դադանը վռնում է վիրավորված.

— յերբ մարդ հանկարծ տխրում կամ ուրախանում է.

— յերբ ուրախության հանգեսը անսպասելի խանդավով է, և այլն, և այլն:

Այս բոլոր դեպքերում ռիթմի մի տեսակը՝ մեզ համար նկատելի, թե աննկատելի ձևով, այդ միևնույն է, խախտվում ու միշտ փոխվում է մի այլ տեսակի:

Որինակ՝

յենթադրենք, թե Հրանուշն իր փոքրիկ յերեխային ջնացքել ու ինքը հանգիստ նստած՝ մի շատ հեռաքրքրական գիրք է կարդում:

Սա Հրանուշի համար կլինի համեմատաբար մի հանգիստ վիճակ, վորի ընթացքում նա կուեննա ամբողջ ռիթմ:

Այնուհետև, յենթադրենք, թե հարևանները հանկարծ հայտ-

նուժ են Հրանուշին, վոր թան ներքին հարկում շատ ուժեղ հըր-
դեն և բռնկվելու Միանգամայն պարզ և, վոր Հրանուշը, վայրկենա-
բար ըստ ելության գնահատելով ստեղծված գրությունը, ան-
միջապես կկորցնի իր անգործ ախթան ու կընկնի հուզմունքի մեջ։
Սա Հրանուշի համար կլինի մի ուրիշ վիճակ, վորի ընթաց-
քում նա կապրի շատ փոքրեկալից ախթմ։

Յեւ վերջապես, ասենք, թե քիչ անց պարզվում է, վոր
վստանցն արդեն անցել է, և վոր ալիս հարկ չկա հրդեհից վա-
խենալու կտակածից դուրս և, վոր Հրանուշն այս նոր գրությունը
նույնպես հաշվի առնելով՝ անմիջապես համապատասխան ախթմի
փոփոխություն կկրի ու այսպես անվերջ։

Այժմ, յեթև մենք ուշի ուշով դիտելու լինենք Հրանուշի
ապրած ախթմերը, ապա հեշտությամբ կնկատենք, վոր այդ ախթմե-
րին միշտ նախորդում է վիճակի համապատասխան փոփոխություն
վորի հետևանքով ախթմի մի անսակը խախտվում ու անցնում է
մի այլ անսակի։

Ինչպիսի փոփոխություն կրել—դա նախ և ամա՞ջ նշանակում
է ըստ ելության ճիշտ արժեքավորել ստեղծված գրությունը։

Առանց դուրյամ ճիշտ գնահատման մարդու մեջ չի կարող
ծնվել ճիշտ ուրմ։

Յերբ մեր մեջ ախթմի վարեն փոփոխություն է տեղի ունե-
նում, այդ նշանակում է, վոր տվյալ գրության հետևանքով հա-
մեմատարար թուլանում կամ ուժեղանում է մեր սրտի բարա-
խումն ու զարկերակը։

Մարդկանց ախթմը—նրանց սրտի բարախման ընույթն է,
զարկի վորակը։

Դա այն է, ինչ վոր ցույց է տալիս, թե տվյալ պայման-
ներում ինչպիսի լարվա ուրյամբ կամ անգործուրյամբ է աշխա-
տում մարդու սիրտն ու նրա զարկերակը։

Այնուհետև, պետք է աշխատել ուրմը չշփոթել ռեմպի հետ։
Տեմպը բանակալեան հասկացողություն է, վորը գլխավորա-
պես ցույց է տալիս շարժման արագության աստիճանը։

Մինչդեռ ախթմը վառեկալեան ցուցանիշ է և գլխավորապես
բնորոշում է այդ նույն շարժման ներքին ընույթն ու նրա յու-
րահատկությունը։

Ճիշտ է, սրանց մեխանիկորեն իրարից անջատել ու իրար
հակադրել չի կարելի, ինչպես և չի կարելի պատկերացնել բանեկ
առանց վառեկի, և ընդհակառակը։

Տեմպը չի կարող դուրս լինել ռիթմից, ճիշտ այնպես, ինչպես և ռիթմը՝ ռեմպից:

Տեմպը և ռիթմը հանդիսանում են միևնույն շարժման յերկու տարրեր կողմերը:

Սակայն տարրերությունն այն է, վեր տեմպն առավելապես բնորոշում է շարժման արագության աստիճանը, իսկ ռիթմն առավելապես արտահայտում է տվյալ շարժման կառուցվածքային ներքին բնույթն ու որին աչափությունը:

Բացի այդ՝

ա. մարդ ռիթմի տեսակետից կարող է արտաքուստ շատ հանգիստ տեսք ունենալ, իսկ ներքուստ գտնվել չափազանց լարված վիճակում:

Որինակ՝

— յերբ մահապատժի յենթարկված կալանավորն անշարժ նստած, բայց լարված սպասում է, թե յերբ պետք է նկուղի դուռը բացվի ու գահիճը ներս մտնի:

— Յերբ մարդ առանց տոմսի մտնում է թատրոն կամ գնացք ու զրադեցնում է ուրիշի տեղը:

— Յերբ վճռագործը հարցաքննության ժամանակ ձգտում է իրեն սառնասիրտ պահել:

(Յեմ ընդհակառակը՝

բ. մարդ կարող է ռիթմի տեսակետից ներքուստ շատ հանգիստ լինել, բայց արտաքուստ չափազանց հուզված յերևալ:

Որինակ՝

— յերբ քննող մարդիկ իրենց պետերին դուր գալու նպատակով շատ հաճախ ներքին անտարբերությամբ շոյում են նրանց փոքրիկ յերեխաներին ու աշխատում են առերես սքանչանալ ու հիանալ նրանց գեղեցկությամբ:

— Յերբ վատ տնվորներն իրենց հարևաններին չսիրելով հանդերձ, նրանց դժբախտության դեպքերում ուրիշների առաջ սկսում են իրենց շատ հուզված ու ալլալլված Քևացնել:

Այս իմաստով էլ գտնել դերի ռիթմը, դա նշանակում է խորապես զգալ նրա օնտոլոգիան և ձեռք բերել նրա օրիս կատարման ու զրսևորման բանալին:

Յերբ դերասանը չի կարողանում գտնել ու զգալ իր դերի ռիթմը, այդ նշանակում է, վեր նա լավ չի ուսումնասիրել ու չգիտե, թե զործողության տվյալ պայմաններում հոգեբանական ինչպիսի վիճակ ու զրություններ է ապրում դերը:

Յեկ ընդհանրապես՝

գտնել դերի ռիթմը—նշանակում է խորապես ըմբռնել և զգալ նրա հոգեվիճակն ու դեպի ստեղծված դրություններն ունենալիք նրա վերաբերմունքը:

Վերաբերմունքի կարևորության մասին մենք մանրամասն ձանդ կառնենք հաջորդ գլխում, իսկ առայժմ պետք է միայն իմանալ, Վոր մեր մեջ կատարվող ռիթմի փոփոխությունները միշտ պայմանավորված են մեզ հետ տեղի ունեցող դրությունների և հոգեկան վիճակի փոփոխություններով: Յուրաքանչյուր հոգեկան նոր դրություն կամ վիճակ անխուսափելիորեն իր հերթին մեր մեջ ծնում է առաջ ելքերում մտ ռիթմ:

Դերասանի վարպետությունն այս հարցում կայանում է նրանում, Վոր նա պետք է կարողանա արագ ու անսալթաքորեն ռիթմի մի տեսակից անցնել մյուսին: Նա պետք է չոգորի վարակվել ու իր ռիթմով վարակել հանդիսականներին:

Առանց այս կարևոր հատկության դերասանն իր դերերում կլինի շատ միոբինակ և դժգույն:

Դերասանի սայթաքումներն այս խնդրում միշտ և գլխավորապես առաջանում են նրանից, Վոր նա հոգեբանական բարդ գործողություններ կատարելիս, այսինքն՝ յերբ անհրաժեշտ է լինում ընմական տիպի հոգեկան դրությունները սահմանափակ և հաճախակի տրամադրությունների փոփոխություն տալ, նա դժվարանում ու չի կարողանում ռիթմի մի վորակից արագ ու անսալթաք անցնել մյուսին:

Կյանքում ռիթմի վորակները չափազանց բազմաթիվ են ու բազմազան, սակայն թատրոնում դրանց կարելի է բաժանել հետևյալ պայմանական տեսակների:

Որինակ՝

1. Ծուլ, յերկարատև հիվանդությունից տանջված կամ թե հոգնածությունից չափազանց ուժասպառ յեղած մարդու ռիթմ:
2. Հիվանդությունից նոր առողջացող մարդու ռիթմ:
3. Բոլորովին առողջացած մարդու ռիթմ:
4. Առույզ և աշխուժ աշխատանքի ռիթմ:
5. Խնճուղին մասնակցող կենսուրախ մարդու ռիթմ:
6. Աշխատանքից ուշացած կամ կայարան շտապող մարդու ռիթմ:

7. Աշխատանքի պահին գործարանն աղետից փրկող մարդու
 ուրիշ:
8. Հրդեհից խուճապի մատնված կամ թե խեղդվող մարդու
 ուրիշ:

ՄՏՈՒԳԻՉ ՀԱՐՑԵՐ

1. Ի՞նչ ե նշանակում ուրիշ:
2. Ի՞նչ ձևով ե արտահայտվում ուրիշը պարի, յերաժշտու-
 թյան ու բանաստեղծության մեջ:
3. Ի՞նչ հատկություն ունի ուրիշը:
4. Վերջինք են ուրիշի արտահայտության յերկու հիմնական
 ձևերը:
5. Ի՞նչի հետևանքով ե մեր մեջ ծնվում այս կամ այն
 ուրիշը:
6. Ի՞նչ ե նշանակում գանել դերի ուրիշը:
7. Ի՞նչ տարբերություն կա ուրիշի և տեմպի մեջ:
8. Ի՞նչ ե նշանակում տիրապետել ուրիշին:
9. Վերջինք են ուրիշի պայմանական ութ տեսակները:

XI

ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔ



Ահաասարակ վերաբերմունք ունենալ, նշանակում է ըմբռնել և վորեն կերպ արժեքավորել այն բոլոր առարկաները, դեպքերը, դրուժյուններն ու շրջապատի յերևույթները, վորոնց հետ մենք շփվում ու գործ ենք ունենում:

Առանց համապատասխան վերաբերմունքի հնարավոր չե ասլրել բնական ու սոցիալական միջավայրում:

Մեր շրջապատի յերևույթները, անկախ մեր ցանկությունից, մեզ վրա ազդելով՝ մեր մեջ առաջացնում են բազմաթիվ ու բազմազան վիճակներ:

Այնուհետև, այդ վիճակներն իրենց հերթին պատճառ են դառնում՝ վոր մենք դեպի այդ յերևույթները հանդես բերենք վորեն վերաբերմունք: Իսկ վերաբերվել կամ թե վերաբերմունք հանդես բերել—դա նախ և առաջ նշանակում է՝ հանգամանորեն հաշվի առնել ստեղծված դրուժյունն ու գիտենալ, թե տվյալ պայմաններում ինչ հասարակ ու պարզ գործողություն պետք է կատարել:

Կյանքում մենք այդ շատ լավ կարողանում ենք անել, իսկ բնմում շատ հաճախ մոլորվում ու չենք իմանում, թե ինչպես արտահայտենք մեր՝ դեպի տվյալ յերևույթն ունեցած վերաբերմունքը: Կյանքում մենք այդ կարողանում ենք գրեթե անտխալ կատարել, իսկ բնմի վրա դա այնքան էլ հեշտ չէ, վորովհետև դերասանը շատ անգամ դժվարանում և պարզապես չի կարողանում խորանալ իր դերի հոգեբանության մեջ: Նա չի կարողանում հասկանալ ու զգալ իր դերի՝ տվյալ պայմանների ու հանգամանքների հետևանքով ստեղծված վիճակն ու ուրիշ փոփոխությունները:

Իսկ ուրիշ փոփոխությունն որդանական տխրալի պրոցես է, առանց վորի վոչ մի դեպքում հնարավոր չե ճիշտ վերաբերմունք ունենալ դեպի յերևույթները:

Որինակ՝

յենթադրենք թե մեկը ձեզ անտեղի հայհոյում ու զանազան վիրավորանքներ է հասցնում:

Պարզ է, վոր դուք այդ վրդովեցուցիչ փաստն ըստ էյության զնահատելով, այսինքն զիտակցելով, թե ինչ կնշանակի անտեղի վիրավորանքներ ստանալ, անմիջապես համապատասխան ութմի փոփոխութիւն կկրեք ու կսկսեք արտահայտել ձեր վերաբերմունքը, շատ հասարակ գործողութիւններ կատարելով, ինչպես որինսկ՝

- վիրավորողից բացատրութիւն պահանջել,
- դատապարտել նրա արարքը, պատիվ պահանջել,
- սպառնալ, նախատել, և այլն, և այլն:

Մի խոսքով վերաբերվել կամ թե վերաբերմունք հանդես բերել, նշանակուած է՝

- ա. ընկալել յերևույթը,
- այսինքն՝ յենթարկվել նրա ներգործութիւնը.

- բ. գիտակցել յերևույթը,

այսինքն՝ ըստ էյության զնահատել փաստն ու կրել ութմի համապատասխան փոփոխութիւն.

- գ. գառնել,

այսինքն՝ հաշիւ առնելով տվյալ դրութիւնը, վորպես վերաբերմունք, վորեւ հասարակ ու պարզ գործողութիւն կատարել:

Այս տեսակետից ել ահա պետք է ասել, վոր կենդանի մարդը չի կարող վերաբերմունք չունենալ զեպի իր շրջապատի յերևույթները: Միայն զիականերն ու անորգանական մարմիններն են, վոր վերաբերմունք չունեն զեպի շրջապատն ու նրա յերևույթները:

Շատ հաճախ ընդունված է ասել, վոր իբր թե այս կամ այն մարդը, այս կամ այն հարցի նկատմամբ բոլորովին վոչ մի վերաբերմունք չունի: Դա սխալ է, վորովհետեւ յեթե մարդ տվյալ խնդրի հետ արդեն ծանոթ է, նա չի կարող զեպի այն վորեւ վերաբերմունք չունենալ: Սակայն լինում է այնպես, վոր մարդ այս կամ այն պատճառից զրգված, հաճախ ծածկում է իր իսկական վերաբերմունքն ու ստիպված է լինում ձևացնել, իբր թե ինքը տվյալ խնդրի նկատմամբ վոչ մի վերաբերմունք չունի:

Սակայն բանն այն է, վոր այս տիպի վերաբերմունք չունենալը նույնպես վերաբերմունք է:

Այնուհետեւ, յերբեմն լինում է այնպես, վոր մարդ այս կամ այն խնդրի հանդեպ ունենում է շատ վորոշակի ու ձևակերպված վերաբերմունք, բայց ինչ-ինչ նկատառումներով ստիպված է լինում իր իսկական վերաբերմունքը քողարկել և այդպիսին փո-

խորինել մի ուրիշ՝ տվյալ պայմաններում ավելի ձեռնառու վերաբերմունքով:

Որինակ՝

— գործավար Լեոնը կարող է միանգամայն բացասական վերաբերմունք ունենալ հանդեպ իր հիմնադրութեան պետի բնավորութեանը, բայց նկատի առնելով, Վոր ինքը, Վորպես պաշտոնյա կախում ունի նրանից, կարող է ձեռքնել հակառակը: Այսինքն, Վոր իբրև թե իրեն չափազանց դուր է գալիս իր պետի բնավորութեանը:

Անուհետև պետք է զանազանել նաև մեր՝ դեպի առարկան կամ յերևույթն ունեցած վերաբերմունքի յերկու տարբեր կողմերը՝

ա. ֆուկկ ցիմալ կադմ,

այսինքն՝ յերբ մենք տվյալ առարկան, դեպքը կամ յերևույթը գնահատում ենք յերևելով նրա ֆուկկցիոնալ կամ օրյակալով նշանակութեանից:

Որինակ՝

— բաժակը վորպես շուր խմելու պարագա,

— անձրևը վորպես բնական յերևույթ,

— մուշտակը վորպես ցրտից պաշտպանվելու միջոց, և այլն, և այլն,

բ. սուբյեկտիվ կադմ,

այսինքն՝ յերբ մենք դեպի տվյալ առարկան, դեպքը կամ յերևույթը հանդիս ենք բերում մեր անձնական (գասակարգայնորեն պայմանավորված) դրական կամ բացասական վերաբերմունքը:

Որինակ՝

— տվյալ բաժակը դուք կարող եք հավանել կամ չհավանել,

— տվյալ անձրևը ձեզ կարող է հաճելի կամ անհաճո թվալ,

— տվյալ մուշտակն ինձ կարող է դուր գալ կամ դուր չգալ,

— տվյալ անձնավորութեանը դուք կարող եք համակրել կամ հակակրել, և այլն, և այլն:

Զանազանել սեղանը գլխարկից, այդ դեռ չի նշանակում ցույց տալ, թե տվյալ սեղանը կամ գլխարկը ձեզ դուր է գալիս կամ վոչ:

Հետևաբար, բավարարվել միայն մեր վերաբարմունքի ֆուկկցիոնալ կողմով, այսինքն՝ մեզ չըջապատող առարկաները, դեպքերն ու յերևույթները գնահատել, յերևելով միայն նրանց

Ֆունկցիոնալ նշանակութիւնից, դեռ քիչ եւ Մարգ իր վերաբերմունքը չքողարկելու և լրիվ ցուցաբերելու համար անպայման պետք է շեշտը իր վերաբերմունքի ֆունկցիոնալ կողմից տեղափոխի ու զնի նրա դասակարգայնորեն պայմանավորված սուբյեկտիվ կողմի վրայ։

Բացի դրանից, մեր վերաբերմունքի ֆունկցիոնալ ու սուբյեկտիվ կողմերը վոչ մի դեպքում չի կարելի իրարից անջատել և մեխանիկորեն իրար հակադրել։ Սրանք իրարից բախող ու իրարով պայմանավորված յերևույթներ են։

Որինակ՝

— Ինչպես չի կարելի դրական կամ բացասական վերաբերմունք ունենալ դեպի այս կամ այն գիրքը, առանց հասկանալու, թե ինչով և առհասարակ գիրքը տարբերվում անիվից, ճիշտ այնպես եւ չի կարելի, գիրքն անիվից տարբերելուց հետո, վորեն դրական կամ բացասական վերաբերմունք չունենալ դեպի տվյալ գիրքը։

Դասակարգային հասարակութայն մեջ մարդկանց վերաբերմունքը իրենց շրջապատի հանդեպ, անկախ նրանից, թե նրանք այդ ցանկանում կամ գիտակցում են, թե վոչ, միշտ կրում և գառակարգային բնույթ։

Որինակ՝

— կոմունիստներին մենք բոլորս դրականորեն ենք վերաբերվում, իսկ մեր դասակարգային թշնամիները՝ բացասորեն։

— Ցարիզմը, վոր մեր մասսայի մեջ բուռն զայրույթ ու ատելութիւն է առաջացնում, միապետականների համար յերկյուղածութիւնն ու սիրո առարկա յի։

Յեւ վերջապես, յեթե կարելի չե մարդու սոց-դասակարգային ելութիւնը վորոշել, յեղնելով նրա դեպի իր շրջապատն ունեցած վերաբերմունքից, ապա ընդհակառակը, կարելի չե նաեւ դեպի իր շրջապատն ունենալէք վերաբերմունքը վորոշել, յեղնելով նրա սոց-դասակարգային ելութիւնից։

Որինակ՝

— յեթե ապացուցված է, վոր Արամը հեղափոխականներին չհամակրելով, նրանց շարունակ լրտեսում ու բռնել է տալիս, նըշանակում է կասկածից դուրս է, վոր Արամը դասակարգային թըշնամի յի։

Յեւ ընդհակառակը,

— յեթե ստուգված է, վոր Արամը կայուն ու անկաշտա հե-

դափռեալական ե, իսկ նրա ընկերները հեղափոխական գործու-
նեյության համար մահվան են դատապարտված, ապա միանգա-
մայն հաստատ կարելի չե ասել, վոր Արամը ջանք չխնայելով
կփորձի նրանց կյանքը փրկել:

Մարգկային յուրաքանչյուր վերաբերմունք հիմնականում
միշտ ունենում է իր արտահայտության յերկու հիմնական ձևերը
ու. Վերաբերմունքի բողոքով և փափ ձևով.

որինակ՝

— յենթադրենք, թե Սուրենն իր տանը մի փոքրիկ ընկե-
րական ընթրիք է կազմակերպւում, բայց չի ցանկանում, վոր իր
հարևան Վարդգեսն այդ ընթրիքին ներկա գտնվի: Պարզ ե, վոր
Սուրենն այս անհարմարությունից դուրս գալու համար կփորձի
Վարդգեսին այնպիսի ձևով ընթրիքի հրավիրել, վոր նա Սուրենի
մտադրությունն զգա ու հրաժարվի նրա մոտ հյուր գնալուց:

բ. Վերաբերմունքի չբողոքով և փափ բաց ձև.

որինակ՝

— յերբ հենց այդ նույն Սուրենը, առանց հետին մտքերի
ու իր վերաբերմունքը ծածկելու, պարզապես վորոշում է Վարդ-
գեսին հրավիրել, կամ թե բոլորովին չհրավիրել:

Պետք է դիտենալ, վոր բնական արվեստում վերաբեր-
մունքի հարցը շատ ավելի բարդ ե, քան կյանքում:

Այստեղ պետք է տարբերել դերասանի, վորպես ստեղծա-
գործողի՝ սոց-դասակարգային վերաբերմունքը այն վերաբերմուն-
քից, վորն ունի պիեսի գործող անձը դեպի իր շրջապատը:

Պարզ ե, վոր խորհրդային դերասանը, վորպես պրոլետա-
րիատի արվեստագետ, դրամատուրգ Շիրվանդադեյի «Պատվի հա-
մար» պիեսում Անդրեաս Նիլզարովի դերը խաղալիս հիմնակա-
նում պետք է բացառական վերաբերմունք ունենա դեպի նա: Սա-
կայն Նիլզարովը, վորպես պիեսի գործող անձ, պետք է դժակամ
վերաբերմունք ունենա դեպի իր անձն ու իր գործակատար Սա-
ղաթելը: Դերասանը պետք է միշտ կարողանա իրեն՝ վորպես ար-
վեստագետի, տարբերել իր դերից, վորովհետև այլ բան է դերա-
սանի դեպի իր դերն ունեցած վերաբերմունքը և այլ ե՝ դերի
վերաբերմունքը դեպի իր շրջապատը:

Դերասանի վերաբերմունքը, վորպես տվյալ դասակարգի ար-
վեստագետի, ըստ էյության միշտ պետք է ուղղված լինի դեպի
իր կատարելիք դերի ձգտումներն ու արարքները: Իսկ դերի վե-
րաբերմունքը միշտ պետք է ուղղված լինի դեպի իր շրջապատի
մյուս գործող անձանց ձգտումներն ու նրանց արարքները:

Բացի դրանից՝ շատ հաճախ գործող անձի դեպի իր շրջապատն ու մյուս գործող անձերն ունեցած վերաբերմունքը հեղինակի կողմից արվում է վոչ թե միանգամից, այսինքն հենց պիեսի սկզբից, ինչպես որինակ՝

— «Չար վագուս չար Ջավահիրն ու Սոնան,

այլ ստեղծում ու ձևակերպվում է ներկայացման ընթացքում, այսինքն՝ հենց հանդիսականների աչքի առաջ, ինչպես որինակ՝

— «Անուշա-ի Սարոն ու Մոսին:

Այնուհերև պետք է ասել նաև, վոր դերասանը միշտ պետք է կարողանա արտահայտել իր հակակրանքն ու համակրանքը դեպի այն բոլոր ձգտումներն ու արարքները, վոր նա կատարույր է իր դերի անուշից:

Սակայն դերասանի դեպի իր դերն ունեցած վերաբերմունքի գրսևորումը վոչ մի դեպքում չպետք է հասկանալ այնպես, վոր իբրև թե նա իր այդ վերաբերմունքի մասին պետք է ամեն անգամ ներկայացումից առաջ հանդիսականներին հայտարարի:

Յեւ վոչ եւ այնպես, վոր դերասանն իր խաղի ընթացքում իր դերի գլխին զանազան խեղկատակություններ սարքելով ու դերից կտրվելով՝ հասկացնի սրահին, վոր այդ ինքը դերասանը չի այդպես ծիծաղելի կամ զգվելի, այլ գերը:

Լավ դերասանի դեպի իր դերն ունեցած վերաբերմունքը պետք է արտահայտվի նրանով, թե նա վորպես արվեստագետ ինչպիսի գույներ ու յեղանակներ է ընտրում իր դերի արարքները ճիշտ պատկերելու համար:

Ընտրություն անել բնական գույների ու գործողության յեղանակների մեջ, այդ արդեն նշանակում է ուղղացակամ վերաբերմունք դնել դերի ամբողջ ելության ու նրա զարգացման անդինցի մեջ:

Մ Տ Ո Ւ Գ Ի Չ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Խնչ է նշանակում վերաբերմունք ունենալ դեպի առարկան կամ յերևույթը:
2. Հնարավոր է, վոր մարդ բոլորովին վոչ մի վերաբերմունք չունենա դեպի իր շրջապատը:
3. Վորմնք են վերաբերմունքի յերկու տարբեր կողմերը:

4. Խնչպիսի ընույթ և կրում մարդկանց վերաբերմունքը
դասակարգային հասարակութեան մեջ։
 5. Վերոնք են վերաբերմունքի արտահայտութեան յերկու
հիմնական ձևերը։
 6. Խնչ և նշանակում վերաբերմունքի ֆունկցիոնալ կողմ։
 7. Խնչ և նշանակում վերաբերմունքի սուբյեկտիվ կողմ։
 8. Խնչ տարբերութեան կա զեւասանի դեպի իր գերն
ունեցած ու դերի՝ դեպի իր շրջապատն ու մյուս գործող
անձերն ունեցած վերաբերմունքի միջև։
 9. Դերասանն ինչպես պետք և արտահայտի իր դեպի գերն
ունեցած վերաբերմունքը։
-



XII

ՓՈԽԱԴԱՐՁ ՆԵՐՔԻՆ ՇՓՈՒՄ



Դերասանի ստեղծագործութեան կարևորագույն տարրերից մեկն է նաև փոխադարձ ներքին օփումը։ Առանց փոխադարձ ներքին շփման չի կարող տեղի ունենալ բեմական և վուժ մի համոզիչ արվեստ։

Փոխադարձ ներքին շփում ունենալ,— նշանակում է հետևել թե մեր խաղընկերն ինչպես և ընդունում մեր մաքերը, հույզերն ու արարքները և ապա՝ նրանից պատասխան ստանալով, ըստ էության դնահատել այն և համապատասխան վերաբերմունք ցույց տալ։ Առանց այս պրոցեսի մարդկանց կատարած գործողությունները կկրեն խիստ ամօքնաճիւղի և մեխանիկական բնույթ։

Պետք է ասել, վոր դերասանի վարպետության նախորդ բոլոր տարրերը, վորոնց հետ մինք արդեն ծանոթացել ենք, վերջի վերջո կարենք են միայն այնքանով, վորքանով նրանք իրեն հետևանք՝ ապահովում են դերասանի փոխադարձ ներքին շփումը։ Յե՛կ յեթե դերասանը, տիրապետելով ստեղծագործական պրոցեսի նախորդ բոլոր տարրերին, այնուամենայնիվ վորպես հետևականք, չի կարողանում գործողության ընթացքում կենդանի կապ ստեղծել ու օփվել իր խաղընկերների հետ, դա նշանակում է, վոր սովյալ դերասանը դեռևս կաղում է իր վարպետության մեջ, վորովհետև վարպետություն ունենալ— դա նախ և առաջ նշանակում է կարողանալ բեմի վրա կենդանի մարդ ներկայացնել և շփվել մյուս գործող անձերի հետ։

Այս տեսակետից ել ահա փոխադարձ ներքին շփման մեջ կարող են մտնել միայն մարդիկ, վորովհետև մարդը չի կարող ներքին շփում ունենալ,

որինակ՝

— քարի, ջրի, յերկաթի, անձրևի, ծառի, անուխի,

— արձանի, սեղանի, անիվի կամ վերարկուի հետ։

Բացի դրանից, մարդ չի կարող փոխադարձ ներքին շփում ունենալ նաև կենդանիների հետ, վորովհետև նման շփումը վորակապես տարբերվում է այն շփումից, վոր մարդիկ գիտակցորեն հանդես են բերում իրար հանդեպ։

Այս իմաստով եւ միանշանակաբար պարզ եւ վոր մարդ չի կարող փոխադարձ ներքին շփում ունենալ:

— Կովի, այծի, հավի, ձկան,

— ձիու, շան, կառովի կամ ծառի հետ:

Մարդկանց փոխադարձ ներքին շփումը որդանապես կապված եւ միշտ բղխում եւ նրանց գնահատումի ու վերաբերմունքի փոփոխութիւններէ:

Յերբ դերասանը վորձի կամ ներկայացման ժամանակ հանկարծ իր խաղընկերներից կտրվում եւ կորցնում եւ իր փոխադարձ ներքին շփումը— դա նշանակում եւ, վոր նրա մեջ հիմնովին խախտվում են հախ գնահատումի, ճիշտ ութմի, վերաբերմունքի եւ ապահասարակ ու պարզ գործողութիւնի, յերեք նախնական տարրերը:

Ուրիշ խոսքով դա նշանակում եւ, վոր՝

ա. դերասանն այլևս դադարում եւ իր խաղընկերոջ մտքերն ու արարքներն ըստ ելուծիւն գնահատել ու համապատասխան ութմի մի մեջ գտնվելով, ճիշտ վերաբերմունք ցույց տալ:

բ. վոր նա խոսում ու գործում եւ վոչ թի իր խաղընկերների հետ ու նրանց համար, այլ «առհասարակ» եւ «ի միջի այլոց»:

Հետևաբար, վորպեսզի դերասանը միշտ կարողանա պահպանել իր փոխադարձ ներքին շփումը, նա պետք եւ ամենից առաջ սովորի համոզիչ կերպով հասարակ ու պարզ գործողութիւն կատարել եւ չկտրվել իր բնական շրջապատից:

Իսկ այն բոլոր դեպքերում, յերբ դերասանն իր խաղի ընթացքում անջատվում եւ իր խաղընկերներից ու ձգտում եւ իր եւ հանդիսականների միջև «ազդակի» ու «ամմիզակամ» կապ ստեղծել, նա փաստորեն կտրվում եւ իր դերից եւ դադարում եւ իր խաղընկերների հետ շփվելուց:

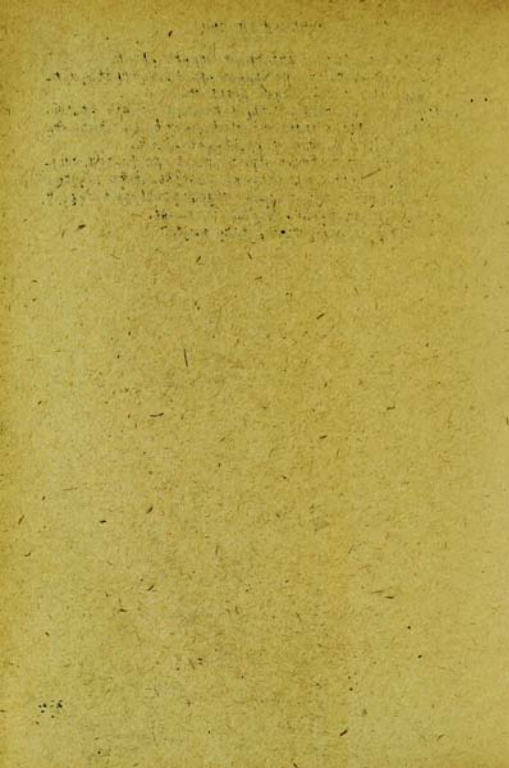
Բացի այս ամենից, պետք եւ իմանալ նաեւ, վոր շփվել կարելի չեւ նաեւ առանց խաղընկերների հետ խոսելու կամ թի շարունակ նրանց յերեսին նայելու:

Որինակ՝

— յերբ մարդիկ առանց բառ արտասանելու, փոխանակվում են հայացքներով:

— յերբ մեկը մյուսին չտեսնելով, խոսում եւ պատի, վարա-
ձույրի կամ թի ցանկապատի յեանից:

1. Ի՞նչ և նշանակում փոխադարձ ներքին շփում:
2. Կարելի՞ է յե փոխադարձ ներքին շփում ունենալ կենդանի-
ների կամ անօրգանական իրերի հետ:
3. Ի՞նչ և նշանակում կորցնել փոխադարձ ներքին շփումը:
4. Վճիռ ողակների խախտման հետևանքով և, վրդ զերասանը
կորցնում և իր փոխադարձ ներքին շփումը:
5. Ի՞նչ և տեղի ունենում, յերբ զերասանն իր մտքերը, հույ-
զերն ու գործողություններն իր խաղընկերներին ուղղելու
փոխարեն, անմիջականորեն հանդիպականներին և ուղղում:
6. Կարելի՞ է յե արդյոք շփվել առանց խոսքի,
7. Կարելի՞ է շփվել առանց իրար նայելու:



XIII

ԱՌԱՐԿԱՆԵՐԻ ՈԳՏԱԳՈՐԾՄԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ



Պետք է գիտենալ, վոր բեմի վրա առարկաները շատ անգամ ոգտագործվում են զանազան կերպով:

Յերբեմն միևնույն իրը կամ առարկան զանազան պայմաններում ոգտագործվում է միանգամայն տարբեր նշանակությամբ:

Բեմական արվեստում գոյություն ունեն առարկաների ոգտագործման չորս հիմնական տեսակներ՝

1. ԱՌԱՐԿԱՆԵՐԻ ՈՒՂՂԱԿԻ ՈԳՏԱԳՈՐԾՈՒԾ

Որինակ՝

- ձեռնափայտը վորպես ձեռնափայտ,
- մահճակալը վորպես մահճակալ,
- սեղանը վորպես սեղան,
- շիրը վորպես շիր,
- թուղթը վորպես թուղթ,
- բաժակը վորպես բաժակ,
- գուռը վորպես գուռ,
- գիրքը վորպես գիրք,
- ծաղիկը վորպես ծաղիկ,
- մոմակալը վորպես մոմակալ, և այլն:

2. ԱՌԱՐԿԱՆԵՐԻ ԱՆՈՒՂՂԱԿԻ ՈԳՏԱԳՈՐԾՈՒԾ

Որինակ՝

- ձեռնափայտը վորպես սուր,
- մահճակալը վորպես բարիկադ,
- մոմակալը վորպես մուրճ,
- մուրճը վորպես պաշտպանության զենք,
- շիրը վորպես յերաժշտական գործիք,
- սեղանը վորպես մահճակալ, և այլն, և այլն:

3. ԱՌԱՐԿԱՆԵՐԻ ՍԻՄՎՈԼԻԿ ԿԱՄ ԱՍՈՅԻԱՏԻՎ ՈԳՏԱԳՈՐԾՈՒԾ

Որինակ՝

- մուրճն ու մանգաղը վորպես աշխատանքի խորհրդանշան,

- ծաղիկը վորպես դարձան նշան,
- բուն վորպես դժբախտության նշան,
- պայաը վորպես բախտի նշան,
- ոճը վորպես չարության նշան, և այլն:

4. ԱՌԱՐԿԱՆԵՐԸ ՎՈՐՊԵՍ ՏՐԱՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՂ ՄԻՋՈՑԵՐ

Որինակ՝

- յերբ մարդ բաժակ ջարդելով արտահայտում և զզվանք,
- թուղթը արորելով արտահայտում և զայրույթ,
- դուռը շրխկացնելով արտահայտում և բարկություն կամ բողոք,
- նկարը շոյելով արտահայտում և գուրգուլանք, և այլն, և այլն:

Բացի դրանից, դերասանը պետք և կարողանա իր բեմական շրջապատում յեղած իրերի ու առարկաների հետ զգույշ վարվել: Յերբեմն լինում և այնպես, վոր դերասանն իր խաղի ընթացքում աջ ու ձախ գիպչելով, անխնա վայր և գցում իր շուրջը գտնվող աթոռները, սեղանի վրա դարսված՝ զրքերը, ծաղկամանները, ջրամանը, մոմակալը, և այլն, և այլն:

Գետք և գիտենալ, վոր այս ամենն առաջանում է՝

ա. դերասանի մկանային լարվածությունից և

բ. ֆիզիկական անհրաժեշտ թեթևության և ճկունության բացակայությունից:

Մ Տ Ո Ւ Գ Ի Չ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Վժրոնք են առարկաների ոգտագործման տեսակները:
2. Խնչ և նշանակում առարկաների ուղղակի ոգտագործում:
3. Խնչ և նշանակում առարկաների անուղղակի ոգտագործում:
4. Խնչ և նշանակում առարկաների սիմվոլիկ կամ ասոցիատիվ ոգտագործում:
5. Դերասանը կարճ և արդյոք առարկաների միջոցով արտահայտություն արտահայտել:
6. Խնչի հետեանքով և դերասանը գիպչում իր խաղընկերներին ու բեմական առարկաներին:

XIV

ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐ



Նախորդ դրույքների ժամանակ մենք արդեն պարզել ենք՝
վոր դերասանը բնմի վրա պետք է կարողանա կատարել հասա-
րակ ու պարզ գործողություն։ Այնուհետև դիտենք նաև, վոր
յուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ գործողություն կատարելու
համար անհրաժեշտ է, վոր դերասանն ունենա՝

ա. կենտրոնացած ուշադրություն,

բ. ճիշտ որյեկտ ու

գ. որյեկտիվ չափի զգացում։

Այժմ մենք պետք է ավելի մոտից ծանոթանանք և հան-
դամանորեն զբաղվենք այն հարցով, թե ինչ է նշանակում դե-
րասանի ուշադրությունը նպատակահարմար ձևով կենտրոնացնել
ճիշտ որյեկտի վրա, վորտեղ փնտռել այդ որյեկտն ու ինչպես
անել, վոր մեր ուշադրության բոլոր որյեկտները շարունակ ճիշտ
լինեն։

Պետք է խմանալ, վոր մաթդկային յուրաքանչյուր արարք իր
հիմքում միշտ ունենում է վորևե պատճառ։

Մեր շրջապատը մեր հինգ զգայարանների միջոցով մեր մեջ
շարունակ առաջացնում է բազմաթիվ տպավորություններ ու վի-
ճակներ։ Այդ տպավորություններն իրենց հերթին մեր գիտակ-
ցության բովից անցնելով, մեր մեջ առաջ են բերում դանազան
պահանջներ, մղումներ, ձգտումներ ու ցանկություններ։ Այդ ցան-
կություններն ու ձգտումներն իրենք, առաջանալով արտաքին
կամ ներքին վորևե պատճառից, իրենց հերթին պատճառ են դառ-
նում, վոր մարդ կատարի այս կամ այն կոնկրետ ֆիզիկական
գործողություն։

Որինակ՝

— Հրաչը ջուր է խմում (ֆիզիկական գործողություն),
վորովհետև ուզում է իր ծարավը հագեցնել (ցանկություն)։

— Ալիկը մարում է սենյակի լույսը (ֆիզիկական գործողու-
թյուն), վորովհետև ուզում է լուսանկարներ տպել (ցանկու-
թյուն)։

— Նազիկը թիթեռնիկներ և վորսում (ֆիզիկական գործաշուկայուն),

վորովհետև ուզում է ուսումնասիրություն կատարել (ցանկություն):

Նշանակում է՝ միանգամայն պարզ և, վոր մարդկային ամեն մի արարք կամ գործողություն միշտ ունենում է իր ներքին ճշմարտացիություն ու անբաժնի ֆիզիկական կողմերը, բայց վորում գործողության արտաքին կողմը միշտ պետք է պայմանավորված լինի վորև ներքին արդարացուցիչ պատճառով:

Իսկ այն բոլոր դեպքերում, յերբ գործողության արտաքին կողմը չի ունենում իր ներքին արդարացուցիչ պատճառը, այսինքն տվյալ ֆիզիկական արարքը պայմանավորող ներքին ձգտումներն ու ցանկությունը, գործողությունը միշտ կկրի միանգամայն անբովանդակ ու մակերեսային բնույթ:

Յեով այսպես, բեմական արվեստում այն բոլոր ձգտումներն ու ցանկությունները, վոր դերասանն ստիպված է կատարել իր դերի անունից, հանդիսանում է նրա, այսպես կոչված, բեմական կամ դերասանական խնդիր:

Ուրիշ խոսքով, բեմական կամ դերասանական խնդիրը դերից բխող ու դերասանի համար պարտադիր դարձնող այն կոնկրետ ու ակտիվ ցանկությունն է, վորի համար դերասանը՝ վորոշ ֆիզիկական գործողություն կատարելով՝ ձգտում է կենսագործել:

Սակայն պետք է ասել, վոր դերասանի համար ֆիզիկական արտահայտությունից զուրկ ցանկությունը դեռևս՝ դերասանական խնդիր չէ: Ցանկությունը դերասանական խնդիր է դառնում միայն այն դեպքում, յերբ նա ակտիվ կերպով զբաղվում է վորև ֆիզիկական գործողությամբ: Առանց այս կարևոր հանգամանքի առանձին վերցրած ցանկությունը միշտ էլ կմնա անհատի մեջ թաղնված լուկ պանթիլ մի դրություն:

Դերասանական խնդիրը բացի ակտիվ ցանկությունից ու համապատասխան ֆիզիկական գործողությունից, պետք է ունենա նաև տվյալ գործողության կատարման յեղանակն ու գույնը, վորովհետև առանց այս կարևոր հանգամանքի վոչ մի դեպքում չի կարող տեղի ունենալ վոչ մի ֆիզիկական գործողություն:

Նշանակում է՝ յուրաքանչյուր բեմական կամ դերասանական խնդիր միշտ բաղկացած է լինում յերեք հիմնական տարրերից, վորոնք միշտ գտնվում են որգանական միասնության մեջ:

Որինակ՝

— յենթադրենք, վոր Սուրենը, Արսլան փողոցով անցնելիս,

հանկարծ նկատու՞մ է, վոր վերևից գեպի իրեն սլացող մի ավտո յե գալիս: Միանգամայն պարզ է, վոր տվյալ գեպքում սլացող ավտոն Սուրենի համար կհանդիսանա այն արտաքին պատճառը, վորը, ներգործելով նրա վրա, կստեղծի նրա համար մի նոր և անսպասելի վիճակ:

Այժմ փորձենք վերլուծել Սուրենի այս վիճակն ու պարզենք, թե տվյալ պայմաններում ինչը կհանդիսանա նրա՝

ա. հիմնական ցանկությանը,

այսինքն՝ գործողության ներքին կողմը.

բ. ֆիզիկական զարժույթյունը,

այսինքն՝ գործողության արտաքին կողմը.

գ. զարժույթյան կատարման յեղանակն ու գույքը:

Պարզ է, վոր Սուրենը, տեսնելով գեպի իրեն յեկող ավտոն, վայրկենապես կզլատտանա և գիտակցելով, վոր ինքը կարող է ավտոյի տակ ընկնել, անմիջապես կաշխատի զժրախտությունից փրկվել:

«Դժրախտությունից փրկվել»,— ահա այն միակ ու հիմնական ձգտումը, վոր կկանխի Սուրենի ամբողջ ուշադրությունն ու կամքը:

«Դժրախտությունից փրկվելը» տվյալ գեպքում կհանդիսանա Սուրենի միակ և հիմնական ցանկությունը, այսինքն՝ նրա կատարելիք գործողության ցեղքին կողմը:

Այնուհետև միանգամայն հասկանալի չէ, վոր Սուրենն իր այդ ցանկությունը կատարելու համար կամ պետք է արագորեն փողոցն անցնի, կամ թե յետ դառնա: Յենթադրենք, թե վորոշեց փողոցն անցնել: Դա կլինի Սուրենի ցանկության ֆիզիկական արտահայտությունը, այսինքն՝ նրա կատարելիք գործողության արտաքին կողմը:

Այժմ հարց է ծագում՝ բայց չե՞ վոր Սուրենը կարող է փողոցն անցնել զանազան կերպ.

որինակ՝

— դանդաղ կամ արագ,

— շփոթված կամ սառնասիրտ,

— վախեցած կամ հանգիստ,

— աշլաշլված, հուզված, և այլն, և այլն:

Թե ինչպես կկատարի նա իր այդ անցնելու գործողությունը, դա կլինի Սուրենի գործողության կատարման յեղանակն ու գույքը:

Այնուհետև յենթադրենք, թե հենց այդ նույն Սուրենը, աշլաշլված վիճակում փողոցն անցնելով, մայթի մոտ պատահաբար ուժգին թափով կաշխտեմ է մի անցորդի:

Պարզ է, վոր անցորդի դժգոհությունը Սուրենի համար
կդառնա մի նոր պատճառ, վորպեսզի Սուրենի մեջ առաջանա մի-
նար խնդիր:

Որինակ՝

— ներողություն խնդրել,

— արդարանալ,

— մեղադրել անցորդին,

— պաշտպանվել, բացատրություն տալ, և այլն, և այլն:

Յեւ այսպես, յեթե մենք ուշի ուշով հետեւնք այդ Սուրենին,
կտեսնենք, վոր նրա մեջ որովա ընթացքով հարյուրավոր այդպիսի
խնդիրներ են ծագում:

Մի խնդիրը փոխվում է մյուսի և այսպես անվերջ: Նույնը
տեղի յե ունենում կյանքում նաև մեզ բոլորիս հետ: Ստուգեցեք
խնդրերդ ևնդ և դուք այդ բանում իսկույն կհամոզվեք:

Սակայն պետք շեշտել, վոր դերասանական խնդրի յերրորդ
տարրը, այսինքն՝ գործողության կատարման յեղանակն ու գույնը
շատ կարեւոր ու վճռական նշանակություն ունեն բնական
ստեղծագործության մեջ, վորովհետև դերասանը յերբեք չի կարող
իրեն անհրաժեշտ գործողությունը կատարել լեցնց այնպես, չի նշանակում
կամենալ: Դերասանն ուղի, թե չուղի, իր դերասանական ցան-
կությունն ու ֆիզիկական գործողությունը գտնելուց հետո, պետք
է վորոնի և գտնի նաև այդ գործողության կատարման համար
համապատասխան յեղանակ ու գույն:

Որինակ՝

յենթադրենք, թե դարձյալ նույն Սուրենը, վորպես խնդիր-
աւգում է իր պարսից ագապիք,

բայց Սուրենն այդ կարող է անել՝

— աներեսությամբ,

— սիրալիրությամբ,

— կռպտությամբ,

— խորամանկությամբ,

— կատակի բնույթ տալով,

— շտապելով կամ սառնասրտությամբ, և այլն, և այլն:
Կամ թե՝

«ցամկեմում է իր դիրքիսդից ավանդ ստանալ».

բայց նա այդ ավանդը կարող է ուղել՝

— խնդրելով կամ պահանջելով,

— շատ հանդիստ կամ խուճապով,

- քաշվելով կամ ցինխելությամբ,
- ստորանալով կամ արժանապատվությամբ,
- քծնելով կամ սպառնալով,
- մեծ լըջությամբ կամ կատակելով, և այլն, և այլն:

Յեւ ան այն ձեւը, թե Սուրենն ինչպէս կկատարի իր այս խնդիրները, կլինի նրա գործողության կատարման յեղանակն ու գույնը:

Յեւ յեթե արվեստի մեջ ընդհանրապէս և թատերական ստեղծագործության մեջ՝ մասնավորապէս, խանութագրության և մատնվում գեղարվեստական ձեւը, այսինքն՝ «իմպլոն», այդ նշանակում է՝ վոր տվյալ թատրոնն այլևս դադարում է արվեստ լինելուց:

Հետևաբար յեթե չկա ակօխի ցամկություն, վորը չունենա իր ֆիզիկական գործողությունը, ապա չկա և գործողություն, վորը չունենա իր կատարման անհրաժեշտ գույնն ու յեղանակը:

Մենք գերասանական խնդրի այս յերրորդ տարրի վրա հասկապէս այսքան յերկար կանգ տաւոք միայն նրա համար, վոր դա շատ կարևոր ու վճռական նշանակություն ունի մեր ստեղծագործության համար:

Եստ հաճախ մեր գերասաններն իրենց բնական կամ գերասանական խնդրի առաջին բաղկացուցիչ տարրը, այսինքն՝ դերի ցամկությունը շփոթում են նույն այդ խնդրի յերրորդ բաղկացուցիչ տարրի, այսինքն՝ գործողության կատարման յեղանակի և գույնի հետ:

Որինակ՝

— վռնդել, փաղաքել, հրավիրել, հանդիմանել և նման ակտիվ գործողություններ գերասան շփոթում է

— կռպիտ, քնքուշ, սիրալիք, խիստ և նման այլ գույների հետ՝

Բացի դրանից, պետք է ասել, վոր յեթե գերասաններից շատերն իրենց գերասանական խնդրի ցանկությունները շփոթում են այդ նույն խնդրի կատարման յեղանակի ու գույնների հետ, ապա կան նաև գերասաններ, վորոնք իրենց դերի ցանկությունները շփոթելով նրա ճշմարտություններին հետ, սկսում են դերն զգացմունքների բաժանել և միանգամից խաղալ այդ զգացմունքները:

Որինակ՝

գերասանը պարզում է, վոր իր դերը՝

— սկզբում ուրախ է,

— հետո տխուր,

— մի փոքր անց զայրանում ե,

— ապա սիրում ե վերջում առում ե իր սիրածին, և այլն,
և այլն:

Դերասանն առանց յերկար ու բարակ մտածելու սկսում ե հերթով խաղալ ուրախություն, տխրություն, զայրույթ, սեր, առեղություն և այլն:

Սակայն, յեթե մենք ուշի ուշով դիտելու լինենք այս պրոցեսն ու մեզ մի փոքր հաշիվ տանք, ապա հեշտությամբ կհասկանանք, Վոր նման դերասանը հենց սկզբից ևեթ փաստորեն սկսում ե խաղալ այն, ինչ Վոր Վորպես հետևանք նրա մեջ պետք ե առաջանա իմբացիոնաբար: Ուրիշ խոսքով, դերասանը կոնկրետ գործողություններ կատարելու փոխարեն, սկսում ե վերացական զգացմունքներ խաղալ:

Իսկ Վորպեսզի մեզ համար շարունակ պարզ լինեն և վերացական բնույթ չկրեն մեր զգացմունքները, մենք պետք ե հանգամանորեն վերլուծենք ու գտնենք այն սկուներ, Վորից ամեն անգամ մեր մեջ առաջանում ե այս կամ այն զգացմունքը:

Որինակ՝

— յենթադրենք թե Վաչիկը համառ կերպով ձգտում ե ողաչու դառնալ, բայց յերբ նրան այդ չի հաջողվում, նա սկսում ե տխրել, վշտանալ ու խորը ապրումներ ունենալ: Այնուհետև յենթադրենք, թե Միշիկը հանդիպում ե վշտառ Վաչիկին ու սկսում ե հետաքրքրվել նրանով: Շատ հասկանալի յե, Վոր Վաչիկը կսկսի իր տխրությունը բացատրել նրանով, Վոր իրեն չի հաջողվել ողաչու դառնալ, Վոր իր միակցանկությունը չիրագործվեց, և այլն, և այլն:

Նշանակում ե՝ միանգամայն պարզ ե, Վոր Վաչիկի մեջ տխրության զգացմունքն առաջացավ Վոչ թե նրա համար, Վոր նա ձգտում եր թխուր լինել, այլ նրա համար, Վոր նրա ցանկությունը չիրականացավ:

Յեվ ահա, ճիշտ այնպես, ինչպես Վաչիկի այս զգացմունքը, այնպես ել մարդկանց բոլոր զգացմունքներն անխտիր, հանդիսանում են նրանց ձգտումների ու ցանկությունների դրական կամ բացասական հետևանքներ: Ուրիշ խոսքով՝ մեր բոլոր զգացմունքները Վոչ այլ ինչ են, յեթե Վոչ մեր բավարարված կամ չբավարարված կամքի արդյունքներ:

Որինակ՝

— մարդ ձգտում ե Վորևե նպատակի և յերբ այդ նրան

չի հաջողվում, սկսում ե տխրել, նրա մեջ առաջ են դալիս դա-
նադան տեսակի դժգոհ զգացմունքներ:

— Մարդ ձգտում ե վորեն նպատակի և յերբ այդ նրան
հաջողվում ե, նա սկսում ե ուրախանալ և նրա մեջ առաջ են դա-
լիս դանազան տեսակի դժոճնակության զգացմունքներ:

Նշանակում ե, վոր մեր բոլոր զգացմունքները սերտ կերպով
կապված են մեր ձգտումների ու ցանկությունների հետ ու պայ-
մանավորված են նրանցով:

Դերասանն իր դերը պատրաստելիս պարտավոր ե իր աշ-
խատանքն սկսել վոչ թե ուղղակի վերացական զգացմունքներ
խաղալուց, այլ նա պետք ե նախ և առաջ վերլսծի և զգնի իր
բնավելոց ճիշի այն կոնկրետ ցանկություններ, վորոց դրական կամ
բացասական նեղեկամբով ե միայն, վոր մտա մեջ ծնվում ե այս կամ
այն զգացմունքը: Դերասանի բնական ցանկությունը հանդիսա-
նում ե նրա մեջ առաջացած զգացմունքի մայրը: Ծանկությունն
ե, վոր ծնում ու սնում ե դերասանի զգացմունքները: Իսկ այն
բոլոր դերասանները, վորոնք չգիտեն կամ չեն ուզում գիտենալ
այս տարրական ճանորարությունը, նրանք միշտ ել միանգամից
բռնում են զգացմունքի յեղջուրներից ու սկսում են նահատակել
թե իրենց և թե հանդիսականներին:

Բացի դրանից, բավական չե միայն դերը վերլուծել և գտնել
նրա բոլոր ցանկություններն ու ֆիզիկական գործողությունները,
անհրաժեշտ ե նաև, վոր դերասանն ակտիվ կերպով ձգաի և ուզենա
կատարել այդ ցանկությունները:

Այնուհետև պետք ե հիշել, վոր մենք որյեկտների մասին
խոսելիս ասել ենք, վոր դերասանի համար որյեկտ ե հանդիսանում
այն ամենը, ինչի վրա գործողության տվյալ մոմենտին
կենտրոնանում ե նրա ստեղծագործական ուշադրությունը: Այս
տեսակետից ելահա պետք ե գիտենալ, վոր ներկայացման ընթաց-
քում դերասանի ամենամեկնակամ օբյեկտը միշտ հանդիսանում ե
նրա բնական կամ դնրառնական խնդիրը:

Իսկ յերբ դերասանն իր աշխատանքի պրոցեսում չի կարո-
ղանում գտնել իր դերի ճիշտ խնդիրները, պարզ ե, վոր նա չի
ել կարող իր ուշադրությունը կենտրոնացնել նրանց վրա: Իսկ
դա նշանակում ե, վոր դերասանի կատարած գործողություններն
անխուսափելիորեն միշտ կկրեն նախ անխմայտ և ապա լարված
բնույթ: Բնական խնդիրները դերասանի համար այն ստեղծա-
գործական աստիճաններն են, վորոնց ռզնությամբ միայն նա կարող

և բարձրանալ իր դերի բարձունքներն ուտիրել նրանց: Իսկ այն-
բոլոր գերասանները, վորոնք փորձուս են ատրել իրենց գերերին-
տաանց այդ աստիճանների, նրանք միշտ եւ գերը հաղթահարելու
փոխարեն իրենք են հաղթվում դերից: Իսկ վորպեսզի գերասանի-
բեմական խնդիրները շարունակ ճիշտ ու համոզիչ լինեն, նա
պետք է միշտ գիտակցական մոտեցում ունենա գեպի նրանց
ընտրությունը:

Դերասանը ներկայացման ժամանակ իր խաղի ընթացքում
միշտ պետք է հաստատվի տենա, թե ինքը, վորպես տվյալ պիեսի-
գործող տե՛ն, գերի տվյալ հաստատում

ա. ի՞նչ ե ուզում . . . ցանկաւրյում:

բ. ի՞նչ ե ամում . . . գործողւրյում:

գ. ի՞նչպես ե ամում . . . յեղանակ և զօւյն:

Առանց այս յերեք [հիմնական տարրերի գերասանի համար-
չկա և չի եւ կարող լինել վորեւ ուրիշ տեսակի բեմակամ կամ
գերաստեմակամ խնդիր:

Դերասանն իր բեմական խնդիրները մոչ թե պետք է ամեն-
անգամ հնարի կամ ողից վերցնի, այլ նա այդ խնդիրները պետք
է տրամաբանորեն բղխեցնի իր գերի տվյալ կոնկրետ վիճակից:

Սա շատ կարեւոր է և յերեք չպետք է մոռանալ:

ՄՏՈՒԳԻՉ ՀԱՐՑԵՐ

1. Ի՞նչ ե նշանակում բեմական կամ գերասանական խնդիր:

2. Ի՞նչի հետևանքով են մարդկանց մեջ ձգտումներ ու
ցանկություններ առաջանում:

3. Վճրո՞նք են գերասանական խնդրի յերեք բաղկացուցիչ
տարրերը:

4. Ի՞նչ ե նշանակում գործողության ներքին և արտաքին
կողմ:

5. Ի՞նչով կարելի յէ վորոշել գերասանի տաղանդավորության
չափը:

6. Ի՞նչն է հանդիսանում գերասանի հիմնական որչեկտը:

7. Դերասանն իր գերի ցանկությունը հաճախ ի՞նչի հետ է
շփոթում:

8. Ի՞նչ է նշանակում զգացմունք:

9. Կարելի՞ յէ արդյոք զգացմունք խաղալ:

10. Վճրաեղից ե վերցնում գերասանն իր բեմական կամ գերա-
սանական խնդիրները:

XV

ՄԿԱՆԱՅԻՆ ԼԱՐՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ



Անշ նախորդ զրույցների ժամանակ արդեն առել ենք, վոր կորցնել ուշադրությունը նախ և առաջ նշանակուեալ և անպայմանորեն կորցնել իշխանությունն իր նկատմամբ, զրկել ինքնատիրապետությունից: Իսկ այժմ. պետք և գիտենալ նաև, վոր դերասանն իր բեմական ուշադրությունը կորցնելու հետևանքով անխուսափելիորեն ընկնում և, այսպես կոչված, մկամային լարվածության մեջ, վորն ունի իր արտահայտության յերեք հիմնական կլասիկ ձևերը:

ա. Լարվածության առաջին տեսակը բեմական արվեստում պայմանականորեն կարելի և անվանել

«աքոնիա» (մկանային անլարվածություն):

Լարվածության այս տեսակը հիմնականում արտահայտվում և նրանով, վոր՝

— դերասանը բեմի վրա ըլլորովին թուլանում ու վախենում և տեղից շարժվել:

— Այս տիպի դերասանը շարունակ անտեղի քաշվում, կարմրում ու նույնիսկ ամաչում և խոսել և վորեն հասարակ գործողություն կատարել:

— Դերասանն անախորժ հուզմունքի հետևանքով ընկնում և գողի, քրտնքի և դանազան ֆիզիկական տհաճությունների գիրկը:

— Այս կարգի դերասանը բեմի վրա շարունակ մտածում և, թե յե՛րբ պետք և ինքը բեմից դուրս գա, կամ թե գործողությունը վերջանա:

Այս տիպի դերասանը տանել չի կարողանում, յերբ փորձերի ժամանակ ներկա յեն լինում կողմնակի անձինք:

բ. Լարվածության յերկրորդ տեսակը պայմանականորեն կարելի յե անվանել

«նիպերսնիա» (մկանային գերլարվածություն):

Լարվածության այս տեսակը գլխավորապես արտահայտվում և նրանով, վոր

— դերասանը բեմի վրա կարծեք թե փայտանում և ու, քար կտրելով, այլևս չի կարողանում տեղից շարժվել:

— Այս կարգի դերասանը բեմի վրա կորցնելով իր աչքերի սովորական փայլը, գրեթե զրկվում է կենդանության նշույլից։

— Այս տիպի դերասանը նայում է, բայց չի տեսնում, ականջ է դնում, բայց չի լսում։

գ. Վերջապես լարվածության յերրորդ տեսակը, դա այն տեսակն է, վորի նշանները վորոշ պայմանական առումով կարելի է համեմատել հոգեկան այն վիճակի հետ, վորը կոչվում է՝

«Պոխագրասիա»։

Այս տիպի լարվածությամբ տառապող դերասանն իր մասին շարունակ այն հաստատ կարծիքն ու համոզմունքն ունի, վոր ինքը բեմի վրա յերբեք չի լարվում և վոր ներկայացման փամանակ ինքը միանգամայն ազատ է Եւ համարձակ։

— Այս տիպի դերասանը շարունակ ընկնում է մի տեսակ արտակարգ տրանսի մեջ ու կորցնելով իր բնական ուշադրությունն ու նորմալ չափի զգացումը, այլևս չի կարողանում ինքն իրեն տիրապետել և հաշիվ տալ իր արածների համար։

— Այս կարգի դերասանը բեմի վրա անց ու զարձ անելիս իրեն չափազանց «ազատ» ու «համարձակ» զգալու հետեանքով շարունակ կոխկրտում է իր խաղընկերների վրաները և կոչում գեկորներին, կահկարասիներին և իր շրջապատի մյուս առարկաներին։

— Դերասանի այս տիպն ունենում է մի տեսակ հիվանդաւ համարձակություն, վորը բեմի վրա սանձարձակության հասնելով, շփոթ ու իրարանցում է ստեղծում ներկայացման մեջ։

Պետք է գիտենալ, վոր մկանային լարվածության այս յերեք տեսակներն եւ գլխավորապես միշտ առաջանում են հասարակ ու պարզ գործողության յերեք նախնական տարրերի խախտումից։

Դերասանն իր ստեղծագործական ազատությունն ապահովելու համար պետք է սովորի ու կարողանա ղեկավարել իր անցողայունն ու կամքը։

Յերբ դերասանի մեջ խախտվում է հասարակ ու պարզ գործողության յերեք նախնական տարրերից մեկն ու մեկը, այսինքն՝ ուշադրությունը, որչեպիւր կամ չափիւզգացումը, նա անխուսափելիորեն սկսում է ֆիզիկական անհանգստություն զգալ և լարվածության մեջ ընկնել։

Դերասանի ցերքին տեխնիկայում առաջացած ամենաչնչին ձեղքվածքն անգամ իսկույն ևեթ իրեն զգացնել է տալիս արագիւն տեխնիկայի խնդրում, վորովհետեւ բեմի վրա յերբեք վոչ՝ մի

ախալ անհետանաք չի անցնում, յեթե դերասանը լալ չի տիրապետում իր վարպետութեանը:

Բացի դրանից, չափազանց վտանգավոր է, յերբ դերասանը բնմի վրա ավելորդ լարվածությունից խռատփելու համար շարունակ մտածում է մկանային ազատութեան մասին:

Բնմի վրա ազատ զգալու և մկանային լարվածութեան մեջ չընկնելու միտքը շատ հաճախ դերասանի համար ինքնին դառնում է ուշադրութեան մի նոր որոյեկտ, վորն աննկատելի կերպով կտանում ու փոխարինում է նրա բնական մյուս բոլոր որոյեկտները: Յեւ ահա այսքանն արդեն բավական է, վոր դերասանի բնական ուշադրութեանն արմատապես խախտվի ու դերասանն ընկնի ավելորդ լարվածութեան մեջ:

Այնուհետև պետք է ասել, վոր դերասանի բնական կամ ստեղծագործական ազատութեանը վրէժի դեպքում չի կարելի և չպետք է հասկանալ այնպես, վոր իբր թե դերասանն իր խաղի փամփոսակ պիտք է ունենա մկանային լիակատար ու բացարձակ ազատութեան:

Իսկ դա ընդհանրապես հնարավոր չէ, վորովհետև մկանային լիակատար կամ բացարձակ ազատութեան դեպքում դերասանը բնմի վրա պարզապես վայր կընկնի և այլևս չի կարողանա տեղից շարժվել:

Նշանակում է՝ մկանային ավիտոլ լարվածութեանը դերասանի համար նախնային վնասակար ու վտանգավոր է, վորքան և մկանային լիակատար կամ բացարձակ ազատութեանը:

Դերասանն անշուշտ իր մեջ վորոշ տիպի տնդրաժեշտ լարվածութեան պետք է միշտ ունենա: Սակայն այդ լարվածութեանն անպայման պետք է կրի նպատակահարմար բնույթ և վրէժի դեպքում չպետք է կաշկանդի դերասանի ստեղծագործական ազատութեանը:

Յեւ այսպես, նշանակում է պետք է հիշել և յերբեք չմոռանալ, վոր դերասանի մեջ մկանային ավելորդ լարվածութեանը պիտվորապես տաջանում է՝

ա. հասարակ ու պարզ գործողւթյան կատարման յերեք մտիմական տարրերի խախտումից,

ախինքն՝ կենտրոնացած ուշադրութեան, հիշողութեան ու չափի զգացման բացակայութեանից.

բ. բնական ամբիլիքներ հաստա չգիտնալուց,

ախինքն՝ դերասանական խնդրի տնտրութեանից.

զ. դերի ծանուցումն օտկ ընկնվելուց,
այսինքն՝ բեմական փորձի պակասությունից:

Մկանային ավելորդ լարվածությունից աղատագրվելու հա-
մար, վերպես մարզանք, անհրաժեշտ և հասարակ ֆիզիկական գոր-
ծողություններ կատարել:

Մ Տ ՈՒ Դ Ի Ջ Հ Ա Ր Յ Ե Ր

1. Խնչ և պատահում գերառանին, յերբ նա կորցնում և իր
բեմական ուշադրությունը:
2. Վերձնք են մկանային լարվածության յերեք կլասիկ
տեսակները:
3. Խնչպես և արտահայտվում լարվածության «աթոնիա»
տեսակը:
4. Խնչպես և արտահայտվում լարվածության «հիպերթոնիա»
տեսակը:
5. Խնչպես և արտահայտվում լարվածության «պսիխոպա-
տիա» տեսակը:
6. Դերասանը կարճ և արդյոք մկանային լիակատար ու
բացարձակ աղատություն ունենալ, թե վոչ:
7. Վերձնք են մկանային լարվածության հիմնական պատ-
ճառները:
8. Խնչ միջոցով կարելի չե բուժել մկանային լարվածու-
թյունը:

XVI.

ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ



կարելի չե տեսլ, վոր դերասանի ստեղծագործության գործիքը, վորը հանդիսանում ե ինքը դերասանը, վորոշ պայմանական տառամով, շատ նման ե ռադիո գործիքի:

Ընդհատ անպես, ինչպես լավ ռադիո գործիքը, առանց իր նյութի բովանդակությունն ազատազերելու, ընդունում ե ու հաղորդում, ճիշտ անպես ել լավ դերասանը պարտավոր ե առանց իր դերի սոցիալական եյությունն թզուկազերելու, ըմբռնել ու իր գործիքի շնորհիվ հասցնել այն հանդիսականներին: Սակայն դրա համար պետք ե վոր դերասանի պսիխո-ֆիզիկական ապարատը ճիշտ գործի, իսկ ճիշտ գործելու համար անհրաժեշտ ե, վոր նրա ապարատը ժանգվածքներ չունենա, վորովհետեւ այդ ժանգվածքները շատ լուրջ վնասներ են հասցնում դերասանի ստեղծագործությանը. նրանք շարունակ խանգարում ու ազատազերում են նրա ստեղծագործությունը:

Յեւ վորպեսզի դերասանն ազատ լինի այդ ժանգվածքներից, նա պարտավոր ե մաքրել ու շարունակ ստուգել իր ստեղծագործության ապարատը: Ժանգվածքներից ազատելի կարելի չե միայն մի շարք անհրաժեշտ ու տեղական մարզանքներ կատարելով:

1. ՈՒՇԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ, ԿԱԳՎԱԾ ՏԵՍՈՂԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏ

Անհրաժեշտ ե դիտելու ժամանակամիջոցը աստիճանաբար պակասեցնել, իսկ տեսողության որոշակներն ավելացնել ե ընդհանրապես:

Պարապմունք 1-ին:

Ուսանողին դիտել տալ զանազան առարկաներ, առաջարկել, վոր նա հերթով, կամ մեջընդմեջ, սկզբից ու վերջից հիշողությամբ ասի իր տեսած առարկաների ճիշտ դույները, ձևերը, չափերն ու քանակը:

— Գունավոր մատիտներ:

— Գունավոր, բայց տարբեր ձևերի թերթիկներ:

— Գունավոր, բայց տարբեր չափի մատիտներ:

— Գունավոր թերթիկներ, բայց վրան զանազան թվեր ու
հասուկ անուններ գրված:

— Գունավոր և տարբեր չափերի փայտի ողակներ և այլն:
Պարապմունք 2-րդ:

Ուսանողին ուշադրությամբ դիտել տալ զանազան աղյու-
սակներ և առաջարկել, Վոր նա հիշողությամբ վերականգնի իր
իր տեսածը:

— Լոտոյի քարտեր:

— Տառերի և թվերի խորանարդներ:

— Դիագրամներ:

— Զանազան գունավոր նկարներ ու նախշեր:

— Քարտեզներ և այլն:

Պարապմունք 3-րդ:

Ուսանողին ուշադրությամբ դիտել տալ վորեւ տառերկա-
կամ տեսարան և առաջարկել, Վոր նա հիշողությամբ պատմի ու
մանրամասն նկարագրի իր տեսածը:

— Սենյակի ընդհանուր տեսքը:

— Առանձին վերցրած պատը, անկյունը, կամ կահկաքառին:

— Պատից կախված նկարը:

— Ներկա յեղող ուսանողների հաղուստներն ու մտքերի
ստեղծվածքը:

— Ուսանողների դեմքի արտահայտությունը:

Պարապմունք 4-րդ:

Ուսանողին առաջարկել, Վոր ուշադրությամբ դիտի և
ապա հիշողությամբ ասի, թե ով ինչ առարկա յե իրենց ցույց
տվել, դրել սեղանին, կամ թե ուրիշի գրպանը:

— Զանազան առարկաներ ցույց տալ:

— Զանազան առարկաներ դնել սեղանին:

— Զանազան առարկաներ դնել իրար գրպան:

— Զանազան առարկաներ հավաքել և ուսանողին առա-
ջարկել, Վոր վերադարձնի իրենց տերերին:

Պարապմունք 5-րդ:

Ուսանողին ուշադրությամբ դիտել տալ զանազան առար-
կաների դասավորություններն ու ապա առաջարկել, Վոր նա հի-
շողությամբ ասի իր տեսած առարկաների ճիշտ դասավորու-
թյունները:

— Լաբորատորիա:

(Բող, սպիրտ, կոկային, խինին, մենթոլ և այլն):

— Դրադարան:

(Կապիտալ, Համբար, Ֆառաք, Բառ, Լիբ արքա և այլն):

— Մոխրաման:

(Թղթի կտորներ, ծխախոտի մնացորդներ, վառված լուցկիներ և այլն):

— Լուցկիներից կառուցված զանազան նախշեր և այլն:

Պարապմունք 6-րդ:

Ուսանողին ուշադրությամբ դիտել տալ զանազան և ևս վառավորված մարդկանց խմբեր ու առաջարկել վոր նա հիշողությամբ ասի իր տեսած մարդկանց ճիշտ դասավորությունները:

— Արհեստանոց:

— Բուժարան:

— Կայարան:

— Դասարան:

— Հանգստյան տուն:

— Կրկես և այլն:

Պարապմունք 7-րդ:

Ուսանողին ուշադրությամբ դիտել տալ առարկաների ու մարդկանց վորոշ դասավորություններ ու ապա նրանից զադտնի փոփոխելով այդ դասավորությունները, առաջարկել ուսանողին, վոր նա գտնի արված փոփոխություններն ու վերականգնի նրանց սկզբնական դասավորությունները:

— Զանազան աշխատանքային պրոցեսներ:

— Ընդհանուր ժողովներ:

— Ծառարան:

— Լուսանկարվող մարդկանց խմբեր:

— Շախմատային դասավորություններ:

— Զանազան առարկաների դասավորություններ, և այլն, և այլն:

Պարապմունք 8-րդ:

Ուսանողին առաջարկել, վոր նա հիշողությամբ նկարագրի վորևե հանրածանոթ շենք կամ մարդ:

— Կրեմլի արտաքին տեսքը:

— Կուլտուրայի տան դահլիճի տեսքը:

— Պրոլետարական հեղափոխության մեծ առաջնորդների կերպարանքները:

— Մեր ակադեմիոր գիտնականներին ու արվեստագետներին դեմքերը և այլն:

2. ՈՒՇԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ, ԿԱԳՎԱԾ ԼՍՈՂԱԿԱՆ
ՀԻՇՈՂՈՒԹԵԱՆ ՀԵՏ

Անհրաժեշտ և լսելու ժամանակամիջոցն աստիճանաբար պակասեցնել, իսկ լսողության որոշակունքն ավելացնել և ընդհանրապես:

Պարապմունք 1-ին:

— Ուսանողներին առաջարկել լարված ուշադրությամբ լսել այն բոլոր ձայները, վորոնք տեղի են ունենում տվյալ սենյակում:

— Ուսանողին առաջարկել, վոր նա ուշադրությամբ լսի գաշնամուրի ձայնը և ձեռքն իջեցնի, յերբ ձայնը բոլորովին կմարի:

— Լսողությունը լարել ու յերաժշտության ուժեղացումով ու թուլացումով դադարեցնել նախապես պահված առարկայի տեղը:

— Ուշադրությամբ լսել ու մարմինն արագալիքյամբ դարձնել դեպի հասկապես այդ նպատակով արվող ձայնը:

— Ուշադրությունը լարել ու լսել նախ՝ դրսից յեկող ձայները, ապա շենքից ու վերջում՝ բոլոր տեսակի ձայններն ու շշուկները:

Պարապմունք 2-րդ:

— Ուշադրությամբ լսել ու, հերթ չփախցնելով, ասել պայմանավորված տառով սկսվող քաղաքների կամ հայտնի մարդկանց անուններ:

— Ուշադրությամբ լսել ու հետևել, թե հերթով ով ինչ բառ ասաց և կրկնելով բոլոր նախորդ ասված բառերը, ավելացնել նորը:

— Ուշադրությամբ լսել ու վեր կենալ, կամ նստած մնալ յերբ արվում են կարծր կամ հեղուկ առարկաների անուններ:

Պարապմունք 3-րդ:

— Ուշադրությամբ լսել ու վորոշել առարկայի ձայնը:

— Ուսանողների հետ նախապես պայմանավորվել, վոր վորտք բառեր արտասանվելու դեպքում նրանք վորտք շարժումներ կատարեն:

— Ուսանողներին նախապես համարակալել 0-ից մինչև 9-ը և նրանցով թվաբանական չորս գործողություն կատարել:

Պարապմունք 4-րդ:

— Ուսանողներին տառերի վերածել ու նրանցով բարձրաձայն նամակ գրել ու կարգալ:

— Ուսանողներին տալ մի վորեն պատմութիւն և խնդրել, վոր նրանցից յուրաքանչյուրը հերթով ամեն անգամ մեկական նախադասութիւն կարդա, ու ապա՝ մասնակցողներից մեկն ու մեկին առաջարկել, վոր նա պատմի տվյալ ամբողջ պատմութիւնը:

— Ուսանողներից մեկին առաջարկել, վոր նա վորեն գեպք յերկրորդ անգամ նկարագրի, իսկ մի ուրիշ ուսանողի խնդրել, վոր հետեի ու ասի, թե արդյոք պատմողը տվյալ գեպքը նույնությամբ և նկարագրում, թե վոչ:

3. ՈՒՇԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ, ԿԱԳՎԱԾ ՇՈՇԱՓՈՂԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏ

Անհրաժեշտ և շոշափելու ժամանակամիջոցը աստիճանաբար պակասեցնել, իսկ արդեւաներն ավելացնել և ընդհակառակը:

Պարապմունք 1-ին:

— Ուսանողին առաջարկել մե վորեն առարկա և խնդրել, վոր նա շոշափելուց հետո մանրամասն նկարագրի առարկայի ձևն ու արտաքին հատկութիւնները:

— Շոշափելով վորոշել զանազան գրամանիշներ:

— Շոշափելով զանել նախապես ընտրված ու նշան արված լուցկին կամ թղթի կտորը:

Պարապմունք 2-րդ:

— Ուսանողին առաջարկել շոշափելիքի միջոցով վորոշել առարկաների գասավորութիւններն ու հիշողությամբ նկարագրել այն:

— Ուսանողին առաջարկել, վոր նա՝ փակ աչքերով, իր շոշափելիքի սգնությամբ, ստուգի առարկաների մի վորոշ գասավորութիւն, և կամ նրանից զադանի փոփոխության յենթարկելով հիշյալ գասավորութիւնը, խնդրել, վոր նա հիշողությամբ վերականգնի տվյալ առարկաների նախնական ճիշտ գասավորութիւնը:

— Ուսանողին առաջարկել, վոր նա ուշադրությամբ գննի իր ընկերների ձեռքերը, զգեստներն ու գեմքերը և ապա խընդրել, վոր նա փակ աչքերով շոշափի ու վորոշի, թե ում ձեռքերը, զգեստն ու գեմքն և շոշափում:

Պարապմունք 3-րդ:

— Ուսանողի մասնակցությամբ վորեն իր պահել ու ապա նրա աչքերը փակելով առաջարկել, վոր նա շոշափելով զանի այն:

— Ուսանողի մասնակցութեամբ մի ելաբան գցել հասակին և ապա նրա աչքերը փակելով առաջարկել, վոր նա առանց պարանից շեղվելու անցնի նրա վրայով:

— Ուսանողին նախապես ցույց տալ մի շարք առարկաներ և ապա նրա աչքերը փակելով, առաջարկել, վոր նա շոշափելով վորոշի տվյալ առարկաների չափերն ու ձևերը:

4. ՈՒՇԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐՁԱՆՔՆԵՐ, ԿԱԳՎԱԾ ՃԱՇԱԿՈՂԱԿԱՆ ՈՒ ՀՈՏԱՌՈՂԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԵՏ

Պարապմունք 1-ին

— Ուսանողի աչքերը փակել և առաջարկել, վոր նա հոտառութեամբ վորոշի դանազան առարկաներ:

— Ուսանողին առաջարկել, վորպեսզի նա տարբեր հոտ ունեցող ուտելիքներ մտարերի:

Պարապմունք 2-րդ

— Ուսանողի աչքերը փակել ու առաջարկել, վոր նա ճաշակելով վորոշի դանազան առարկաներ:

— Ուսանողին առաջարկել, վոր նա տարբեր համ ունեցող պտուղներ մտարերի:

5. ՀԱՆՐԱՅԻՆ ՄԵՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐՁԱՆՔՆԵՐ

Դերասանն իր ուշադրութեանն ու կամքը պետք է այնպես մարզի, վոր անհրաժեշտութեան դեպքում կարողանա կարվել իր շրջապատից ու կենտրոնանալ իրեն առաջարկվող խնդիրների վրա:

ա: Լսողակամ ուժադրությամ կենտրոնացում գտնազան խանդարիչ պայմաններում:

Պարապմունք 1-ին

— Առաջարկել ուսանողին, վոր նա թեթև ու անհամաչափ աղմուկի կամ նվազի տակ կարգա մի վորևե պատմվածք և աղա՞ստաղմուկն ընդհատելով, խնդրել, վոր նա մանրամասն պատմի իր կարգացածի բովանդակութեանն ու ասի նրա գործող անձանց անունները:

— Առաջարկել ուսանողին, վոր մի քանի հոգու բարձրա՞ձայն ընթերցանութեան ժամանակ մի փոքրիկ նամակ գրի ու աղա՞ստաղմուկը դադարեցնելով, խնդրել, վոր նա կարգա իր գրած նամակը:

— Առաջարկել ուսանողին, վոր մի քանի հոգու բարձրա՞ձայն ընթերցանութեան ժամանակ լսի նրանցից մեկն ու մեկի կարգացածն ու ապա պատմի:

— Առաջարկել ուսանողին, վոր նա թեթե և ուժեղ ազմու-
կի տակ ճիշտ հաշվի նրան տված լուցկիները, հորինի մի վորև
պատմվածք, կամ լուծի թվարանական մի խնդիր:

— Առաջարկել ուսանողին, վոր նա միաժամանակ լսի յեր-
կու բարձրաձայն ընթերցողի և հետո խնդրել, վոր ընդհանուր
գծերով պատմի թե մեկի և թե մյուսի կարգացածը:

բ. Տեսողական ուսագրութայն կենսագրութայն զանազան խան-
գարիչ պայմաններում:

Պարագլուխ 1-ին:

— Առաջարկել ուսանողին, վոր նա զանազան ազմուկների
տակ ուշադրությունը կենտրոնացնի վորև որչեպի վրա և խընդ-
րել, վոր ազմուկը զազարելուց հետո մանրամասն նկարագրի այն:

— Ուսանողին տալ յերկու տարբեր նկարներ և հաճախակի
նրա ձեռքից վերցնելով մերթ մեկը, մերթ մյուսը, խնդրել, վոր
նա զեթ ընդհանուր գծերով նկարագրի իր տեսած նկարների բո-
վանդակությունը:

Առաջարկել ուսանողին, վոր նա յերգելով զննի վորև նկար
ու հետո պատմի այդ նկարի բովանդակությունը:

6. ԶԱՓԻ ԶԳԱՑՄԱՆ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ

Զափի զգացումը մարդկու և միշտ արթուն պահելու համար
անհրաժեշտ է, վոր զերտասանը շարունակ իր յիստի տնունից
զանազան ամօքսիվ գործողություններ կատարի Աֆեկտիվ գոր-
ծողություններ կոչվում են այն գործողությունները, վորոնք կա-
տարվում են վոչ թե իսկական, այլ յերևակայական կամ յենթա-
դրական առարկաներով:

Որինակ՝

- լվացք անել (առանց ջրի, ոճառի և սպիտակեղենի).
- ծխախոտ վառել ու ծխել.
- կոճակ կարել.
- զգեստները հանել ու լողանալ.
- խմոր հուցել.
- ձուկ վորսալ.
- ճանճ բռնել.
- պարանով նավակ քաշել.
- փայտ բերել, ջարդել ու վառարանը վառել.
- ժամացույց լարել.
- սափրվել ու լվացվել.

- ինքնայեռը բերել, թեյ լցնել ու խմել.
- լապտեր վառել.
- լուսանկարել.
- գիրք կարդալ ու նշումներ անել.
- ճաշել.
- ձվաձիզ պատրաստել և ալյն:

7. ԻՆՉՊԵՍ ԶԱՐԳԱՏՆԵԼ ՅԵՐԵՎԱՆԻ ՔՅՈՒՆԻՆԸ

Դերասանն իր յերևակայությունը պետք և այն՝ աստիճան-մարդի, վոր կյանքն քնդարիմակելու փոխարին կարողանա իր վառ յերևակայության շնորհիվ ստեղծել նամաստմամբ ու հավանակամ նորը:

Պարտապնունի 1-ին.

Առաջարկել ուսանողին 5-ից մինչև 1 բուպեյի ընթացքում հորինել վորևե պատմություն կամ յերազ:

— Առաջարկել ուսանողներին մեկին սկսել վորևե պատմություն և ապա խնդրել, վոր մյուսները հերթով շարունակեն:

Առաջարկել ուսանողներին վորոշ քանակությամբ պատկերավոր բառեր (որինակ՝ վրեժ, ջրվեժ, ժանգ, թռչն, պարտեզ, ժպիտ, խինդ, լուսին, դաշույն, գիշեր, արշալույս, սարսափ և այլն) և խնդրել, վոր նրանք 5 բուպեյի ընթացքում մի վորևե պատմություն հորինեն այդ բառերից բղխող պատկերների շուրջը:

— Մեխանիկորեն վերցնել վորևե ուրիշ ու ապա արդարացնել այն:

— Վերցնել վորևե դրություն և ապա հիշել, թե ուրիշ ինչ գեղեցիկում մարդ կարող և նման դրության մեջ գտնվել:

— Ուսանողներից մեկին կանգնեցնել դեմքով դեպի լուսամուտ և խնդրել, վոր նա մի վորևե բան նկարագրի, վորպիսին իրը թե տեսնում և լուսամուտից:

Պարտապնունի 2-րդ:

Ուսանողին առաջարկել, վորպեսզի նա միևնույն առարկաները՝ զանազան պայմաններում զանազան կերպ ոգտագործի:

Որինակ՝

Ձեռնափայտ և գլխարկ:

— Ձեռնափայտը սրի, իսկ գլխարկը վահանի տեղ ընդունելով՝ մենամարտի:

— Ձեռնափայտը կարթի, իսկ գլխարկն ամանի տեղ դնելով՝ ձուկ վորսա:

— Գլխարկից ու ձեռնափայտից դեկ շինել ու ավառ քշիչ

— Ժոնդլորությունն ու զանազան կրկեսային համալսեր
ձատարել, և այլն:

Պարապմունք 3-րդ:

Առաջարկել ուսանողին վոր նա նկարագրի՝

— Շմիդտի ճամբարը,

— տպագա պատերազմը,

— վոր իբր թե նա, Մոսկվայում, մայիսմեկյան տոնին տե-
սել և ընկ. Ստալինին, Վորոշիլովին կամ Միկոյանին:

Պարապմունք 4-րդ:

— Առաջարկել ուսանողին այս կամ այն առարկայի վրա
նշված կետի կամ քերվածքի շուրջը վորևև արդարացուցիչ պատ-
մություն հորինել:

— Ուսանողների մի մասը, համաձայն արված նշանի, վորևև
ազատ գիրք և ընդունում, իսկ մյուս մասն անմիջապես համա-
պատասխան գիրք ընդունելով, պետք և արդարացի առա-
ջինների բռնած գիրքը:

Որինակ՝

ուսանողներից մեկը մուրացկանի գիրք և ընդունում, իսկ
մյուսն իրեն անցորդ ձեացնելով, դրա՞ծ և տալիս նրան:

8. ՌԻԹՄԻ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ

Ուսանողին առաջարկել այնպիսի գործողություններ, վորոնց
ընթացքում տեղի չեն ունենում զանազան վիճակների ու
սրամագրույթումների փոփոխություններ:

Որինակ՝

— Սուրենը սենյակում հանգիստ նստած դաս և պատրաս-
տում, հանկարծ հարևան սենյակից լսվում են տարճանակի ուժեղ
կրակոցներ:

— Սաթիկը վիրաբուժի նախասենյակում ապստում և իր յեղ-
քոր վիրահատությանը. պարզվում և, վոր վիրահատությունն
անցել և հաջող և, ընդհակառակը:

— Լեվոնը շատ ուրախ գալիս և կայարան, բայց կայարա-
նապետից իմանում և, վոր գնացքն արդեն մեկնել և:

— Վաչիկը գիրք կարդալիս ննջում և, հանկարծ կարիճը
խայթում և նրա վրա:

— Ալիկը հեծն գնում և դպրոց, կարծելով, թե դասից
ուշացել և, բայց պարզվում և, վոր զանգը դեռ չի արված և, ընդ-
հակառակը:

— Նազիկը փայլուն թվանշաններով վոզեվորված տուն և դալիս. հանկարծ նկատու՛մ ե, վոր իր իրերի արկղը գողացված և, ոտկայն, մի փոքր անց պարզվում ե, վոր իր ընկերուհիները կատակել են և այլն:

9. ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔԻ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ

ա. Գնահատել առարկան ու յերևույթը, արտահայտելով դեպի նա դրական կամ բացասական վերաբերմունք:

Պարապմունք 1-ին:

Տեսողական-դրական.

— Դիտել արշալույս կամ վերջալույս:

— Դիտել սավառնակի խիզախ թռիչքն ու պտույտները:

— Նայել գեղեցիկ շենք կամ արձան:

— Ստանալ փառավոր կազմով պատվո գիր:

— Դիտել շատ հաճելի կինո-նկար:

Պարապմունք 2-րդ:

Տեսողական-բացասական,

— Նայել արամվայի տակ ջարդված մարդու:

— Ստանալ աշխատանքից արձակման թուղթ:

— Դառակը մաքրելիս նկատել, վոր ձեռքերս զրամները գողացված են:

— Նայել անհաճո ներկայացում:

— Դիտել անհաջող լուսանկար:

Պարապմունք 3-րդ:

Հսողական-դրական.

— Հսել թռչունների ջաղցը. ծլվլոց:

— Հսել ավտոյի ձայն, յերբ անհամբեր սպասում եք նրան:

— Հսել ձեզ մոտ յեկող բարեկամի վռտնաձայնը:

— Հսել նախորոք պայմանավորված աղստամբու՛թյան աղ-դանշանը, վորին դուք անհամբեր սպասում եք:

— Հսել զուլալ ջրի սփոփիչ կարկաչը:

Պարապմունք 4-րդ:

Հսողական-բացասական.

— Հսել դայի վռնոց:

— Հսել վատ հաղիտ-հաղորդում կամ անհաճո սուլոցներ:

— Հսել, թե ինչպես մեկը զարհուլելի գրպարաու՛թյուններ և անու՛մ ձեռք ընկերոջ հասցեյին:

— Դուք պատրաստվում եք դրոսանքի, հանկարծ լուսամուտից լսվում ե անձրևախառն քամու ձայն:

— Բանախի նկուղում նստած ժամանակ լսվում է դեպի ձեզ
մտանցող զահճի վոսնաձայնը:

Պարապմունք 5-րդ:

Շոշափողական-գրական.

— Հավաքել ծովափնյա հղկված քարեր ու խառնջներ:

— Շոյել կապիկի փափուկ մորթը:

— Շփել թափոյ, մարմար-կամ հայելի:

— Շոյել հարազատ յերեխայի գանգուր մազերը:

— Շոգ ժամանակ սառը ջրով շփել մարմինը:

Պարապմունք 6-րդ:

Շոշափողական-բացասական.

— Վարդ պղկելիս փշերով վերափորվել:

— Պատահմամբ հագնել կեղտոտ մարդու սպիտակեղեն:

— Սխալմամբ վերցնել տաք հարթուկ, յենթադրելով, վոր
սառն է:

— Մութ սենյակում լուցկի վորոնելիս, պատահմամբ ձեռքը
դնել սեղանի վրա թափված թանաքի մեջ:

— Մերկ ձեռքով ոձ կամ գորտ բռնել:

Պարապմունք 7-րդ:

Ճաշակողական-դրական.

— Շոգ ժամանակ սառը ջուր խմել:

— Հյուրասիրվել անուշ խմիչքով:

— Ուտել շատ համեղ թխվածք:

— Շոգ ժամանակ պաղպաղակ ուտել:

— Ուտել քաղցր ձմերուկ:

— Պարապմունք 8-րդ:

Ճաշակողական-բացասական.

— Պատահմամբ ուտել փշացած կաղի՛ն կամ ընկույզ:

— Խմել ձկան յուղ կամ լուծողական:

— Ուտել աղ չարած կերակուր:

— Խմել թեյ, վորի մեջ շաքարի փոխարեն սխալմամբ աղ
է լցված:

— Ուտել դառը վարունգ:

Պարապմունք 9-րդ:

Հոտառողական-գրական.

— Շնչել հոտավետ ծաղիկների բուրմունք:

— Սոված ժամանակ խորովածի հոտ առնել:

— Զգալ անուշահոտ թխվածքի կամ նոր թխված հացի հոտ:

— Հակագաղը հանելուց հետո լիաթոք շնչել

— Սենյակում շամամի հոտ առնել:

Պարապմունք 10-րդ:

Հոտառողական-բացասական:

— Կոտրել փշացած ձու:

— Քանդել հոսոսպի բուն:

— Մանել մի տեղ, ուր գրված է նեխած գիակ:

— Քոսել սխտոր կերած մարդու հետ:

— Նստել հարբած մարդու կողքին:

բ. Նախնական պայմանը փոխելով, դրական վերաբերմունքը
կարող է դառնալ բացասական և ընդհակառակը:

Պարապմունք 11-րդ:

Տեսողական.

— Կարգալ մտերիմ բարեկամի նամակը.

բարեկամը դարձնել վտխերիմ թշնամի:

— Հանդիպել կեղտոտ ու չսափրված անծանոթի.
անծանոթը դարձնել հարազատ:

— Գտնել հարյուր ուլի.

գտնելը դարձնել կորցնել:

— Մանել մաքուր և արևոտ սենյակ.

մաքուր ու արևոտը դարձնել կեղտոտ ու մայլ:

Պարապմունք 12-րդ:

Լսողական.

— Անտառում մուրված ժամանակ լսել ընկերների ձայնը.
ընկերներին դարձնել զազաններ:

— Լսել հաճելի յերաժշտություն.

հաճելին դարձնել անհաճո:

— Լսել շատ ախորժելի լուր.

ախորժելին դարձնել անախորժ:

— Լսել հեղափոխական հուզիչ ճառ.

հեղափոխականը դարձնել հակահեղափոխական:

Պարապմունք 13-րդ:

Շոշափողական.

— Ամռանն ընդունել զով գուշ.

ամառը դարձնել ձմեռ.

— Զմռանը հագնել տաք մուշտակ.

ձմեռը դարձնել ամառ:

— Շփել թավիշ.

Թափիչը դարձնել թաղիք:

— Սուր անելիով սափրվել:

սուրը դարձնել բուք:

— Յրաին վառարան վառել:

ցուրտը դարձնել շոգ:

Պարապմունք 14-րդ:

Ճաշակողական

— Ուտել հասած խաղող:

հասածը դարձնել խակ:

— Ուտել յեփած դեղնաթնձուր:

յեփածը դարձնել հում:

— Ուտել շաքարով մածուն:

շաքարը դարձնել խինին:

— Ուտել թարմ կարագ:

Թարմը դարձնել կծված:

Պարապմունք 15-րդ:

Հոտառողական

— Ծնչել վարդի բուրմունք:

վարդը դարձնել հոտած ձու:

— Դաշտում շնչել մաքուր ոգ:

դաշտը դարձնել ծխարան:

— Մխել բարձրորակ ծխախոտ:

բարձրորակը դարձնել վատորակ:

Պարապմունք 16-րդ:

— Ուսանողներից մեկին հերոսի տեղ դնել:

հերոսին դարձնել մատնիչ:

մատնիչին դարձնել ծանր առլեսիկայի չեմպյոն:

չեմպյոնին դարձնել սուր վարակիչ հիվանդ:

հիվանդին դարձնել վտանգավոր խելագար:

խելագարին դարձնել թշվառ մարդ կամ վորը յերեխա:

Վերաբերմունքի չափազանցված կամ բաց ձև

Պարապմունք 17-րդ:

— Ծնորհավորել ընկերոջը՝ նրա հաջող յելույթի համար:

— Դժգոհություն հայտնել վատ ներկայացման առթիվ:

— Դեմոնստրատիվ հեռանալ ձեզ դուր չեկող ժողովից:

— Գոհանակությամբ ընդունել ձեզ արվող նվերը:

— Նախատել ընկերոջը նրա սգեղ վերաբերմունքի համար:

Վերաբերմունքի քաղաքական կամ փակ ձև

Պատասխանի՛ք 18-րդ:

— Անկոչ հյուրին սիրալիրությամբ հասկացնել, վոր շատ գժգոհ եք նրա այցելությունից:

— Մեկին ասել, բայց ձևացնել, թե սիրում եք:

— Մեկին դիմ լինել, բայց ցույց տալ, վոր թեր եք քվեարկում:

— Ռեճիկից գժգոհ լինել, բայց ձևացնել, թե իբր շատ գոհ եք:

— Հյուրասիրվել վատորակ ծխախոտով, բայց անհարմարությունից ստիպված ձևացնել, իբր թե շատ հաճելի յե ծխվում:

10. ՓՈԽԱԴԱՐՁ ՆԵՐՔԻՆ ՇՓՄԱՆ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ

Ուսանողներին առաջարկել այնպիսի գործողություններ կատարել, վորտեղ մասնակցելիս լինեն յեղիւ և ավելի գործող անձեր: Որինակ՝

— Վաղեմի ընկերների հանդիպում:

— Ծաղարանում մատուցողին ընթրիք պատվիրել, ուտել, վճարել և գնալ:

— Յերկու հոգի հայացքներով իրար հասկացնում են, վոր ներկա գտնվող յերրորդը լրտես է:

— Մեկը խուճապով բաղխում է զուռը, իսկ մյուսը զուռը չբանալով, ներսից հարց ու փորձ է անում զուռը բաղխողին:

— Քաղաքատարկյալն իր սենյակից հայտնում է հարեվան սենյակում նստած ընկերոջը, վոր միապետությունն արգեն տապալվել է:

11. ԱՌԱՐԿԱՆԵՐԻ ՀԵՏ ԹԵԹԵՎՈՒԹՅԱՄԲ ՈՒ ՄԱՔՐՈՒԹՅԱՄԲ ՎԱՐՎԵԼՈՒ ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ

— Ուսանողին տալ զանազան որչեկաններ և առաջարկել, վոր ուշադրությունը կենտրոնացնի նրանց վրա:

— Ուսանողին տալ զանազան ֆիզիկական որչեկաններ և առաջարկել, վոր նա առանց ավելորդ շարժումներ անելու, այդ որչեկանները մի տեղից մի ուրիշ տեղ փոխադրի:

— Ուսանողին առաջարկել, վոր նա մի շարք առարկաների միջից, առանց նրանց դիպչելու, արագությամբ անցնի:

— Ուսանողին առաջարկել, վոր նա զանազան կրկեսային համարներ կատարի:

Մկանային լարվածության դեմ կռիվելու և բեմական անհրա-
ժեշտ ազատությունն ձեռք բերելու համար պետք է ուսանողին-
միշտ հասարակ ու պարզ ֆիզիկական գործողություններ տալ և
հետևել, վոր նա այդ գործողությունները կատարի՝

ա. իր «լեռ»-ից յելնելով, ու

բ. տվյալ պայմանների համաձայն մկանային համապա-
սաօխամ եներգիա ծախսելով։

— Ատամնացավով տառապել։

— Սանատորական «մեռյալ ժամ» անցկացնել։

— Սպիտակեղեն հարթուկել։

— Ձմերուկ ջրկել, կտրել և ուտել։

— Ամաններ լվանալ ու սրբել։

— Կոշիկներ ու զգեստներ մաքրել։

— Բուժիչ կաթիլներ ընդունել։

— Խաղող ուտել և ձեռքերը սրբել։

— Պաղպաղակ ուտել և ապա սառը ջուր խմել։

— Սանրվել ու յերեսը շպարել։

— Տաճկական սուրճ խմել ու ծխախոտ ծխել։

— Ողի խմել ու նախաճաշել։

— Նամակ դրել ու ծրարել։

— Մատիտ սրել ու նկարել։

— Ածելի սրել ու ստփրել։

— Պատին մեխ խփել ու նկար կախել։

— Առաջին նշանով մի վորևե դիրք ընդունել, յերրորդ նշանով ար-
դարացնել ընդունած դիրքը։

Հիշյալ նպատակի համար, վորպես մարզանքներ, ցանկալի-
յե վերցնել նաև դանադան աշխատանքային պրոցեսներ։

Որինակ՝

— հյուանդություն։

— կոշկակարություն։

— վորմնադրություն։

— ձկնորսություն։

— դերձակություն։

— քարտաշություն։

— դրաշարություն, և այլն, և այլն։



ԱՄՓՈՓՈՒՄ



Սրանով հիմնականում վերջանում է դերասանական արվեստի հիմունքների, բնական գիտելիքների և անհրաժեշտ մարզանքների նախնական շրջանը:

Պետք է հիշել միայն՝

1. Վոր արվեստը, ինչպես և բոլոր գիտությունները, սլարտավոր է վոչ միայն կյանքը նամակել և բացատրել, այլ և վերափոխել այն:
2. Վոր արվեստի սոցիալական արժեքը կայանում է նրանում, Վոր նա ակտիվ կերպով ներգործելով մարդկանց մտքերի ու դպացմունքների վրա՝ կազմակերպում է նրանց գիտակցությունն ու նսգերամուրյունը և հիմնովին վերափոխում է նրանց՝ դեպի միջավայրի յերևույթներն ունեցած վերաբերմունքը:
3. Վոր դասակարգային հասարակության մեջ արվեստը նույնպես դասակարգային բնույթ ունի և դասակարգային պայքարի հուժկու զենքերից սեկն է հանդիսանում:
4. Վոր արվեստը գիտությունից տարբերվում է նրանով, Վոր արվեստագետը չկարծելով դաստղությունից, իր ստեղծագործության արդյունքը առավելապես ձևակերպում ու արտահայտում է գեղարվեստական զգայական պատկերներով:
5. Վոր թատերական արվեստի սեղծագործությունն նյութը հանդիսանում է որչեկտիվ իրականությունը, Վորը դրամատուրգիական յերկի ձևով մտնում է թատրոն և դերերի ձևով բաշխվում դերակատարների մեջ:
6. Վոր դերասանի ստեղծագործության գործիքը կամ միջոցը հանդիսանում է հենց ինքը դերասանը:

7. Վոր գերատանական արվեստը մյուս բոլոր արվեստներից հիմնականում տարբերվում է նրանով, վոր գերասանն իր ստեղծագործության անհատը, շինանյութն ու գործիքը լինելուց դատ, վորպես լիարժեք կենդանի մարդ միաժամանակ հանդիսանում է նաև իր ստեղծագործության գեղարվեստական արդյունքի նյութականացման ձևը:
8. Վոր ընդունակությունն սովորել չի կարելի, այլ պետք է ունենալ այն:
9. Վոր արժեքավոր խորհրդային գերասան լինելու համար անհրաժեշտ է ունենալ նախ ընդունակություն, ապա՝ ձեռք բերել վարպետություն և պրոֆեսորական կայուն աշխարհայացք:
10. Վոր թատերական դպրոցը կարող է միայն մարզել իր ուսանողներին անհատական տվյալներն ու նրանց համապատասխան կուլտուրա տալ:
11. Վոր գերասան-գործիքի ամենահիմնական հատկությունն այն է, վոր նա պետք է կարողանա կենդանի ու համոզիչ գործողություն կատարել:
12. Վերջուրաքանչյուր հասարակ ու պարզ կենդանի գործողություն կատարելու համար գերասանը պետք է ունենա՝
 - ա) կեմերոնեցած ուտադուքյուն,
 - բ) ճիշտ օրյեկս,
 - գ) օրյեկսիս չափի զգացում:
13. Վոր առանց գերասանի թատրոնը նույնքան անխմատ է, վորքան և առանց թատրոնի՝ գերասանը:
14. Վոր գերասանը բնական արվեստում միայն այն ժամանակ է գլխավոր տարր հանդիսանում, յերբ նա իր վարպետությունը ծառայեցնում է իր բնական տիպերը ճիշտ դրսևորելու համար:

15. Վոր գործողությունը փաղմուս է բնական արվեստի շունչը:
16. Վոր ուշադրությունը հանդիսանում է՝ յուրաքանչյուր հասարակ զործողութեան հիմնական նախապայմանը:
17. Վոր թատերական արվեստում այն ամենը, ինչ վոր գործողութեան ավյալ մոմենտին կլանում ու գրադեցնում է դերասանի քեմական ուշադրությունը, կոչվում է որ բեկտ:
18. Վոր չափից ավելի դարգացած չափի զգացումը դերասանի համար նույնքան վնասակար է, վորքան և թույլ կամ բոլորովին չզարգացածը:
19. Վոր դերասանի կենտրոնացած ուշադրութեան բացակայութեան դեպքում գործողությունը կրում է մեխանիկական բնույթ, ճիշտ որյեկտի բացակայութեան դեպքում՝ անխմատ բնույթ, իսկ որյեկտիվ չափի զգացման բացակայութեան դեպքում՝ բռնազրոսիկ բնույթ:
- 20 Վոր մարդկանց մեջ ճիշտ ութմ ծնվում է գրությունների ճիշտ գնահատումից:
21. Վոր զանեկ դերի ութմը, այդ նշանակում է խորապես զգալ նրա ներաշխարհը և ձեռք բերել նրա ճիշտ կատարման ու գրսևորման բանալին:
22. Վոր վերաբերմունք ունենալ, նշանակում է ըստ էյութեան ճիշտ գնահատել գրությունն ու գիտենալ, թե ավյալ պայմաններում ինչպիսի հասարակ ու պարզ գործողություն պետք է կատարել:
23. Վոր վերաբերմունք չունենալը նույնպես մի վերաբերմունք է:
24. Վոր փոխադարձ ներքին շփումը միայն այն դեպքում է կենդանի և համոզիչ, յերբ մարդ իր մտքերը, զգացմունքներն ու արարքները մի ուրիշին ուղղելով, հետևում է,

վոր նա ընդունի և ապա, նրանից վորեն պատասխան ստանալով, գնահատում ու արտահայտում է իր վերաբերմունքը:

25. Վոր դերասանական վարպետություն ունենալ, նշանակում է բեմի վրա կարողանալ շփվել խաղընկերների հետ:

26. Վոր բեմում առարկաների հետ գործ ունենալ, նշանակում է գործողություն տվյալ պայմաններում հիշատակել նրանց ֆունկցիոնալ նշանակությունը:

27. Վոր բեմական արվեստում գոյություն ունեն առարկաների ոգտադործման չորս հիմնական տեսակներ՝

ա) ուղղակի,

բ) ամուլղղակի,

գ) վերադա օխվալ,

դ) վերադա քրամադրայում արտահայտող միջոց:

28. Վոր բեմական կամ դերասանական խնդիրը բազկացած է յերեք անբաժանելի տարրերից.

ա) ակտիվ ցանկություն,

բ) ֆիզիկական գործողություն,

գ) գործողության կատարման յեղանակ և գույն:

29. Վոր բեմական կամ դերասանական խնդիրը դերասանի համար հանդիսանում է նրա ստեղծագործական ուշադրություն ամենահիմնական որյիկաը:

30. Վոր դերասանական խնդիրը չի կարելի շփոթել զգացմունքի և գործողության կատարման յեղանակի կամ գույնի հետ:

31. Վոր զգացմունքը վոչ այլ ինչ է, յեթե վոչ անհատի բավարարված կամ յրավարարված կամքի արդյունք, նբացանկությունների գրական կամ բացասական յելքի հետևանք:

32. Վոր ստեղծագործական պրոցեսի բոլոր հիմնական տարրերը պայմանավորված են իրարով և հետևողական կերպով բղխում են իրարից՝
Որինակ՝

- ներքին շփումը՝ վերաբերմունքից,
- վրաբերմունքը՝ ռիթմից,
- սիթմը՝ դրույթան գնահատումից,
- գնահատումը՝ օւժադրույթումից, սրյեկսից և չափի զգացումից:

33. Վոր կենտրոնացած ուշադրությունը, ճիշտ որչեկաւ և որչեկաւիվ չափի զգացումը կազմում են դերասանական վարպետության այն յերեք նախնական տարրերը, վորոնց օգնությամբ միայն դերասանը կարող և կատարե իր բեմական գործողությունները:

34. Վոր հասարակ ու պարզ գործողության՝ յերեք նախնական տարրերը խախտվելու դեպքում դերասանն անխուսափելիորեն սկսում և տառապել մկանային լարվածության կլասիկ յերեք տեսակներով.

- ա. «ա ր ո թ ի ա» (անլարվածություն),
- բ. «հ ի պ ե ր ր ո թ ի ա» (գերլարվածություն),
- գ. «պ՛ս ի խ ս ս պ ա թ ի ա»:

35. Վոր մկանային ավելադ լարվածությունը դերասանի համար նույնքան վնասակար և, վորքան և մկանային լիակատար ազատությունը:



II

உருயு



I

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ
ՄԵԹՈԴ

181

1. Ա Ե Թ Ո Ղ

1. Ամենից առաջ պետք է խմանալ, վոր արվեստի տապարի-
ղում ստեղծագործական մերձքը չի կարելի շփոթել ու նույնացնել
նյութի մշակման համար գործածվող զանազան պրիոմների ու
ու միջոցների հետ:

Այս վերջիններն ունեն տեխնիկական բնույթ և կիրառվում
են միայն նյութի տեխնիկական մշակման բնագավառում:

Ճիշտ է, տեխնիկական պրիոմների ընտրությունն ու նրանց
սգտագործումը՝ տվյալ ստեղծագործության մեջ ամբողջապես
պայմանավորված է և բղխում է արվեստագետի ստեղծագործական
մեթոդից, սակայն այդ ընամվ չի նշանակում, վոր ստեղծագործա-
կան մեթոդն ու նյութի մշակման համար անհրաժեշտ տեխնիկա-
կան միջոցները միևնույն բաներն են:

Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի մեջ մեթոդը նույնա-
նում ու միասնատում է աշխարհայացքին:

Արվեստագետի ստեղծագործական մերձքը խորապես պայմա-
նավորված է նրա աշխարհայացքով և բղխում է նրանից:

Ջատիկ արվեստագետի մեթոդը նրա աշխարհայացքից, դա
նշանակում է մեխանիկական կոպիտ սխալ կատարել:

Ստեղծագործական մեթոդը—դա արվեստագետի այն սկզբ-
բունքային ստեղծումների ընդհանրությունն է, վորով նա ճանա-
չում, բացատրում ու արժեքավորում է կյանքի յերևույթները:

Թե արվեստագետն ինչպես է ճանաչում կյանքի յերևույթ-
ները, դասակարգային պայքարի վժիր դիրքերից է նա դիտում
այդպիսիները և իր ստեղծագործության մեջ այդ ամենի առթիվ
ինչպիսի վերաբերմունք է հանդես բերում, —ահա հենց այդ էլ
կազմում է տվյալ արվեստագետի ստեղծագործական մեթոդը:

Ինքնին հասկանալի չէ, վոր դասակարգային հասարակու-
թյան մեջ արվեստագետի ստեղծագործական մեթոդն ունի դա-
սակարգային բնույթ և կարևոր դեր է խաղում գաղափարախո-
սական պայքարի մեջ:

Այստեղից ել բղխում ե այն, վոր խորհրդային գերասանի համար սոցիալիստական ռիալիզմի մեթոդի ճիշտ ըմբռնումն ու կիրառումը կազմում ե նրա ստեղծագործության ամենակարևոր ու վորոշիչ որակներից մեկը:

Սոցիալիստական ռեալիզմի դիրքերում կանգնած արվեստագետը պետք ե կյանքը դիտի ու ճանաչի նրա համընթաց ցարժման ու զարգացումն մեջ:

Նա մեր ամենօրյա պրակտիկայի մեջ պետք ե ձգտի տեսնել մեր հերոսական պայքարի ու սոցիալիստական ճշմարտության հիմքերն ու մեր ել ավելի յերջանիկ ապագայի կոնկրետ պատկերը:

Սոցիալիստական մեթոդը արվեստագետից պահանջում ե, վոր նա վոչ թե մանրամասն արձանագրի կյանքի այս կամ այն յերևույթի մեկեքսը, այլ վոր նա խորանալով այդ յերևույթի մեջ, ընդհանրացումներ անի ե արտահայտի նրա խկական եյությունն ու զարգացումն ճշգրտորէ:

Բացի այդ, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով ստեղծագործող արվեստագետը վոչ մի դեպքում չպետք ե սվաղի իր դասակարգային վերաբերմունքը կյանքի յերևույթների հանդեպ:

Նա իր վերաբերմունքի մեջ կառեցնակեցնուրյուն դնելով, պետք ե ցույց տա իր դասակարգային համակրանքն ու հակաբանքը:

Այնուհետև նա կյանքի յերևույթներն իրարից չկտրելով, պետք ե խուսափի նրանց աղավաղելուց, այսինքն՝

— յերբ արվեստագետը տվյալ յերևույթի մեջ միայն նրա աննշան բացասական կողմերը տեսնելով, սկսում ե այդ տարրերը չարամտորեն խտացնել ու ջանում ե ամեն ինչ բացասական գույներով ներկայացնել:

Յեվ ընդհանրապես՝

յերբ արվեստագետը տվյալ յերևույթի բացասական կողմերն սկսում ե դիտավորյալ կերպով սվաղել ու ամեն ինչ փայլուն տեսնելով՝ ձգտում ե կյանքը չափից ավելի գեղեցկացնել ու վոսկեղծել այն:

Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը կյանքի յերևույթները պետք ե ընդունի կամ ժխտի վոչ թե յեմնելով այս կամ այն առանձին վերցրած անհատի սուբյեկտիվ ցանկությունից ու պահանջից, այլ հաշիվ առնելով մեր ամբողջ իրական կյանքը, պետք ե յեմնի նրա զարգացման պրոցեսի որակալի ընթացքից:

Նա մեր ախորը պետք է դիտի յերեկվա ու վաղվա մեջ, մեր վաղը պետք է ըղխեցնի ախորից և մեր յերջանիկ ախորվա մեջ պետք է տեսնի մեր ավելի ապաժառ ապագան:

Նշանակում է՝ սոցիալիստական ռեալիզմը վերաբերում է ստեղծագործական մեթոդ, խորհրդային դերասանից պահանջում է, վոր նա՝ ա. կյանքը դիտի և ճանաչի նրա համընթաց շարժման ու զարգացման մեջ:

բ. իր բնական տիպերն ուսումնասիրելիս ու կերտելիս՝ չկտրի նրանց պատմական կոնկրետ միջավայրից:

գ. իր բնական տիպերը կառուցելիս անհրաժեշտ ընդհանրացումներ անի և իր ստեղծագործական շեշտը նրանց բնորոշ և տիպիկ կողմերի վրա դնելով, ճիշտ գրսևորի նրանց սոց-դասակարգային ելությունն ու զարգացման տեղեկները:

դ. իր բնական տիպերը չգրկի անհատականույթյունից ու մարդկային ինդիվիդուալ գծերից:

և. իր ստեղծագործության մեջ կուսակցականություն՝ դնի և իր կերտած բնական տիպերի հանդեպ չքողարկի՝ իր դասակարգային սերն ու ատելությունը:

զ. խուսալի իր բնական տիպերը վոսկեզոծելուց ու նրանց մեջ միայն բացասական կողմերը խտացնելուց:

Կան մարդիկ, վորոնք կարծում են, թե արվեստագետը կարող է և վորոշակի մեթոդ չունենալ:

Դա, իհարկե, հնարավոր է:

Սակայն ստեղծագործության պրոցեսում վորոշակի և հետևավորական մեթոդ չունենալը կամ թե անմեթոդությամբ նման արվեստագետների համար ինքնին մի մեթոդ է, վորը բացասական հետևանքներից բացի, վորևե գրական արդյունք տալ չի կարող:

2. ՎՈՃ

Վորպեսդի մեզ համար էլ ավելի պարզ լինի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի ելությունը, մենք պետք է անպայման հանդամանորեն ծանոթանանք նաև՝ թե ինչ բան է առհասարակ վոնը:

Վոնը — դա հասարակական կյանքի զարգացման վորոշ աստիճանի վրա կանգնած այս կամ այն դասակարգի նյութական ու հոգեկան կեցության բնորոշ գծերի գրսևորման այն ընդհանուր արտահայտությունն է, վոր ցույց է տալիս տվյալ դասակարգի մտածելակերպի, գործելակերպի և նրա նիստ ու կացի տիպիկ ձևերը:

որինակ՝

— տվյալ դասակարգի սոցիալական իդեերի և ձգտումների դրսևորման յեղանակները,

— պայքարի արտահայտության առանձնահատուկ կողմերը.

— կենցաղի և շարժ ու ձևի բնորոշ գծերը, և այլն, և այլն:

Այս տեսակետից ել ահա միանգամայն սխալ է, յերբ հաճախ լարծռւմ են, թե արվեստի վոճը միայն ձևակամ հասկացողություն է և ուրիշ վոչինչ:

Սխալ է, վորովհետև վոճը նախքան ձև լինելը, հանդիսանում է սոցիալ-դասակարգային բովանդակություն այն չափով, վորչափով նա արտահայտում է բնորոշում և տվյալ դասակարգի նյութական և հոգեկան կյանքի եյությունն ու պատկերը: Նույնը պետք է ասել նաև մեր խորհրդային արվեստի առաջատար վոճի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի մասին:

Սոցիալիստական ռեալիզմը վոչ մի դեպքում չի կարելի և չպետք է հասկանալ վորպես կյանքի յերևույթների սոսկ ձևական նկարագրություն:

Սոցիալիստական ռեալիզմի վոճը, վորպես խորհրդային արվեստի առաջատար վոճ, պետք է արտահայտի մեր աշխատավորության պայքարի ճեղքատկամությունը, աշխատանքի անձնվիրությունն ու սոցիալիստական կյանքի լավագույնը:

3. ԲԵՄԱԿԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՏԻՊ

Պետք է իմանալ, վոր բեմական կենդանի կերպարներ (образ) ստեղծել — այդ բնավ չի նշանակում, վոր դերատանը պետք է լուսանկարչական ճշտությամբ ընդորրինակի իրեն շրջապատում տեսած իր այս կամ այն ծանոթին: Դա կլինի բեմական ստեղծագործության գոհնկացում ու արվեստի պարզեցում:

Բեմական կերպարը պետք է ներկայացնի լիարժեք դեղարվեստական տիպ:

Դերասանը պետք է ըմբռնի, վոր բեմական գեղարվեստական թիպը վոչ թե այս կամ այն առանձին վերցրած անհատի հաջողված կամ անհաջող ընդորրինակությունն է, այլ վոր նա հանդիսանում է հասարակական վորոշ խավին պատկանող, միանման մտածող ու միանման վարք ու բնավորություն ունեցող մարդկանց բնորոշ գծերի ընդհանրացած արտահայտությունը:

Սակայն այդ միանման բնավորությունների ու բնորոշ

գծերի ընդհանրացումն ունի նաև իր վտանգը, վորովհետև չափից ավելի ընդհանրացած ու անհատականությունից զրկված տիպիկականացումը շատ շուտով կարող է վերածվել վերացական սխեմայի:

Հետևաբար, դերասանն իր բնական կերպարներն ստեղծելիս պետք է իր ուշադրությունը բովեռի վոչ միայն նրանց բնդնամուտ և թիպական կոդմերի, այլև նրանց անհատական անհատականությունների վրա: Այլապես ինդիվիդուալ հոգեբանությունից ու անհատականությունից զուրկ և չափից ավել ընդհանրացած բնական կերպարը կոպտարի կենդանի ու կոնկրետ տիպ լինելուց:

Բացի գրանից, պետք է ստել, վոր ամեն մի ընդհանրացած և ինդիվիդուալ հատկություններով ոժտված բնական տիպ զուրկ լիարժեք ստեղծագործություն չէ:

Դերասանի կերտած բնական տիպերը լրիվ աբսեր են ներկայացնում միայն և միայն այն դեպքում, յերր դերասանը՝ վորպես Իվալ դասակարգի արվեստագետ՝ այդ տիպերը անց է կացնում իր դասակարգային գիտակցությամբ բավից ու նրանց մեջ դնում և իր ստեղծագործական մտքերը, հույզերն ու վերաբերմունքը:

Այնուհետև, դերասանը պետք է իր մտահոգության առարկան դարձնի նաև այն խնդիրը, վոր իր ստեղծած բնական կերպարները կտրված չլինեն պատմական կոնկրետ միջավայրից, վորովհետև հաճախ դերասանի ստեղծած բնական կերպարներն ընդհանուր ու անհատական գծեր ունենալով հանդերձ, այնուամենայնիվ հիմնականում կարող են տառապել պատմական անհատականացումից:

Յեւ այսպես, բնական գեղարվեստական տիպը, պատմական վորոշ շրջանի, հասարակական վորոշ խավին պատկանող, միանման մտածող և միանման վարք և բնավորություն ունեցող մարդկանց բնորոշ գծերի մի այնպիսի ընդհանրացած միասնություն է, վերն արվեստագետի սոցիալ-դասակարգային գիտակցությամբ բավից անցնելով, բնութմուտ է իր կոնկրետ և ինդիվիդուալ գծերով ոժտված կենդանի մարդու ռեալ կերպարանքը:

Ուրեմն, դերասանն իր բնական գեղարվեստական տիպերը կերտելիս պետք է իմանա, վոր կյանքում չկա առհասարակ և վերացական մարդ, այլ կա միայն պատմական կոնկրետ միջավայրում ապրող ու գործող կոնկրետ մտածելակերպ ու հոգեբանություն ունեցող կոնկրետ մարդ:

Մենք արդեն ասացինք, վոր դերասանն իր բեմական կերպարները կերտելիս չպետք է նրանց զրկի մարդկային ինդիվիդուալ կենդանի գծերից և բնորոշ դետալներէր:

Սակայն ասացինք նաև, վոր նրանց այդ ինդիվիդուալ ու մասնավոր գծերի մեջ միաժամանակ պետք է արտահայտվեն նաև տվյալ կերպարների բնավորութեան ընդհանուր ու տիպիկ կողմերը:

Այժմ մենք պետք է փոքր ինչ հանգամանորեն կանգ առնենք և պարզենք, թե ինչ է նշանակում ռիալիկ յերևույթ կամ ռիալ: Տիպիկ կամ տիպական կարող է լինել ամեն մի՝ յերևույթ, վորն ոճոված է միանման յերևույթների ընդհանուր և բնորոշ կողմերով:

Սակայն վորպեսզի ավելի պարզ ու հասկանալի լինի, թե ինչ ասել է սոցիալական ռիալ, մենք կփորձենք ավելի մանրամասնորեն բացատրել այն:

Որինակ՝

յենթադրինք, թե մեզ հարկավոր է ստեղծել կոմունիստի տիպ: Պարզ է, վոր արվեստի տեսակետից շատ անարժեք բան կլինի, յեթե դերասանը վերջնի իր առաջին խսկ հանդիպած ծանոթ կոմունիստին և սկսի հարադատորեն ընդորինակել նրան:

Այդ կլինի մասնակի, յեղակի մի կոմունիստ՝ և վոչ թե կոմունիստի խտացած ու բնորոշ տիպ ստեղծելու համար պետք է գիտել շատ կոմունիստների, վերլուծել նրանց բնավորութեանները, նիստ ու կացը, շարժ ու ձևը, աշխատելու և խոսելու յեղանակը, սովորութեանները, և այլն, և այլն:

Ու ասպա այս ամենի արդյունքներն իրար հետ համեմատելով, դերասանը պետք է ընտրի և առանձնացնի այն ամենը, ինչ վոր ընդհանուր ու բնորոշ է նրա դիտած բոլոր կոմունիստների համար:

Այնուհետև, վորպեսզի վերլուծութեան հետևանքով զտնված այդ ընդհանուր ու բնորոշ կողմերը վերացական բնույթ չկրեն, դերասանը պետք է իր ստեղծագործական յերևակայութեան օգնութեամբ այդ տիպիկ, բայց դեռևս դիմադրկված հատկութեաններն օրգանապես շաղախի մարդկային տնհամական գծերի հետ

ու նրանց մարմնացնի ինդիվիդուալ տեսք ու հոգեբանություն ունեցող կենդանի մարդու մեջ:

Առանց այդ տիպական ու անհատական կողմերի սրգամուկամ միացման, դերասանի կերտած բեմական տիպերը միշտ կկրեն չափազանց վերացական ու օխմտասիկ բնույթ:

5. ԲՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Յեթն մենք ուշի ուշով դիտելու լինենք մեր շրջապատի մարդկանց, ապա կտեսնենք, Վոր նրանք առավել կամ նվազ չափով իրարից տարբերվում են իրենց բնավարություններով և առանձնատեսկություններով:

Բնավորություն ասելով պետք է հասկանալ մարդկանց ներքին հատկությունների և առանձնահատուկ դժերի այն հանրագումարը, Վորով բնորոշվում է տվյալ անհատի սոցիալ-դասակարգային ելությունն ու վարքը:

Մակայն, յեթե կյանքում մարդիկ ավելի կամ պակաս չափով հաճախ իրար նման են իրենց ընավորություններին բնդհանուր դժերով, ապա նրանք անալոյանորեն իրարից տարբերվում են իրենց առանձնատեսկություններով:

Առանձնահատկությունն այն է, ինչով մի մարդ տարբերվում է մյուսից:

Յգլրաքանչյուր մարդ, Վորքան էլ նա իր բոլոր արտաքին ու ներքին տվյալներով նման լինի մյուսին, այնուամենայնիվ հիմնականում միշտ մի ինչ Վոր նասուկ կողմով տարբերվում է մյուսից: Յնվ ահա այն, ինչ-ով տվյալ մարդը տարբերվում է մյուսից, կլինի նրա առանձնահատկությունը: Շատերը կարծում են, թե մարդկանց առանձնահատկություններն արտահայտվում են միայն նրանց արտաքին տվյալներով, այսինքն՝ շարժ ու ձևով հայացքով, նստվածքով, ձայնի յեղևջներով, և այլն, և այլն:

Մինչդեռ մարդկանց առանձնահատկությունները կարող են արտահայտվել նաև նրանց մտածելակերպի, գործելակերպի ու զգացմունքների գրեւորման յեղանակի մեջ:

Դերասանն ամեն անգամ իր բեմական տիպերը կերտելիս պետք է համառ աշխատանքի գնով ձգտի և կարողանա գտնել այն առանձնահատկությունը, Վորով իր բեմական տվյալ տիպը հիմնականում տարբերվում է ուրիշներից:

Այնուհետև տիպերի առանձնահատկությունը չպետք է փնտռել միայն նրանց ֆիզիկական պակասությունների ու արատների մեջ, ինչպես որինտիկ, կաղուքյան, ճաղատության, ստպատությունի, և այլն, և այլն:

Դա կլինի առանձնահատկության շատ սահմանափակ ուժակերեսային ըմբռնում:

Տիպերի առանձնահատկությունը պետք է մանրադնին կերպով վորոնել նրանց հոգեկան, մտավոր ու ֆիզիկական ամբողջ ելության մեջ: Իսկ դրա համար դերասանը պետք է մանրամասնորեն հաշվի առնի իր բնական տիպերի դասակարգային պատկանելիությունը, տարիքը, մասնագիտությունը, կրթությունն ու դաստիարակությունը, սովորություններն ու ճաշակը և այլն:

Գտնել բնական տիպի առանձնահատկությունը—այդ նշանակում է կարողանալ տարբերել նրան ուրիշներից և ճանաչել նրա «յես»-ը:

Ե. ԻՆՏՈՒԻՑԻԱ ՅԵՎ ՊԱՏՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դերասանը պետք է սովորի իր բնական տիպերը կերտելիս յեղնել նրանց ներքինից: Նա պետք է խորանա իր դերի հոգեբանությունը մեջ և ձգտի նրա արտաքինը բղխեցնել նրա ներքինից:

Իսկ դրա համար դերասանն իր դերը պատրաստելիս անպայման պետք է նրա վրա շատ լուրջ վերլուծական աշխատանք կատարի:

Առանց այդ լուրջ ու խորը վերլուծական աշխատանքի դերասանը գրեթե միշտ էլ ստիպված կլինի իր դերի կառուցումն սկսել նրա արտաքին նշաններից:

Սակայն յերբեմն պատահում է, վոր դերասանն իր դերի և պիեսի շուրջը չափազանց բարեխիղճ ու մանրադնին վերլուծական աշխատանք կատարելով հանդերձ, այնուամենայնիվ վոչ մի կերպ չի կարողանում զգալ ու պատկերացնել իր դերի արտաքինը:

Նման դեպքերում դերասանն սկսում է հուզվել, նյարդայնանալ և յերբեմն նույնիմեզ հուսահատվել:

Բայց ահա պատճառակամ մի դեպք, ձայնի յեղևի, քայլվածք, հայացք կամ ձեռքի շարժում—և դերասանը կարծես թե ինտուիցիայով գտնում է այն, ինչ պակասում էր նրա ստեղծագործական յերևակայությունը շարժելու համար:

Բանն այն է, վոր այս ամենը հնարավոր է, վորովհետև ստեղծագործական պրոցեսը մի այնպիսի բաղդ և սուրյնկսիվ պրոցես է, վոր ամեն մեկի մոտ կարող է շատ յուրահատուկ ձևով սկսվել և ընթանալ:

Սակայն այստեղ կարեւորն այն չէ, թե դերասանի ստեղծագործության պրոցեսն ինչից սկսվեց այլ այն, թե այդ ստեղծագործության արդյունքը սրյնկսիվորեն ի՞նչի յե համգում:

կարող և պատահել, վոր դերասանն իր դերերը կատարելիս իրեն անհրաժեշտ գույներն ու գետալները գանի ինտուիցիայով, սակայն այստեղ կարևորն այն է, վոր դերասանը կարողանա իր ինտուիցիայի արդյունքները յենթարկել իր օսեղծագործական գիտակցությանը և ստուգել նրանց պիտանիությունը:

Անշուշտ, դետալները շատ կարևոր են տիպերի գունեղացման համար: Սակայն այդ դետալները պետք է լինեն այնպիսի դետալներ, վորոնց շնորհիվ հնարավոր լինի գրեկորել տվյալ բնավան տիպի ելուժյան ընդհանուր կողմերը:

Շատ հաճախ վերջերի ու ներկայացման ընթացքում դերասանը կարող է միանգամայն պատահաբար նոր դետալներ, շարիխներ և գույներ գտնել: Նման դեպքում դերասանը չպետք է միանգամից վրդուրդի այդ պատահական շարիխներով, այլ պետք է իր ստեղծագործական անաչառությամբ պարզի, թե արդյոք իր գտած դետալը, շարիխը կամ գույնը ըստ ելուժյան վրեժն նոր բան ավելացնում և իր բնավան տիպն ավելի խորացնելու և ցայտուն կերպով գրեկորելու համար, թե վոչ:

Դերասանը դետալների ընտրության մեջ պետք է լինի անչափ զգուշ և պահանջկոտ, վորովհետև ամեն մի պատահական դետալ կամ շարիխ, վորն ըստ ելուժյան վոչինչ չի ավելացնում բնավան տիպի ներաշխարհը ճիշտ գրեկորելու և նրա գեղարվեստականության վրա, դառնում է ինքնանպատակ մանրույն և միայն խնդում է տիպի հոտակուլությունը:

Յե՛վ ահա այստեղից ել միանգամայն պարզ է, վոր դերասանն իր ստեղծագործության ղեկը վոչ մի դեպքում չպետք է հանձնի իր իմաստիցիայիմ, վորովհետև ինտուիցիան այս տեսակետից շատ անվստահելի չի: Նա շատ անգամ դերասանին արջի ծառայություն է մատուցում, յերբ տեսնում է, վոր տվյալ դերասանը գիտակցական մոտեցում չունի դեպի իր ստեղծագործությունն ու վարպետությունը: Հայտնի չե, վոր դասակարգերն ել ունեն իրենց դասակարգային ինտուիցիան, սակայն կարելի՞ չի արդյոք միայն այդ հիման վրա դասակարգային պայքարի ղեկը հանձնել դասակարգային ինտուիցիայի ձեռքը: Պարզ է, վոր վոչ:

Դասակարգային պայքարում դասակարգերը ղեկավարվում են վոչ թե իրենց իմաստիցիայանով, այլ գիտակցությամբ:

Նույնը կարելի չե և պետք է ասել նաև արվեստի մասին: Այստեղ նույնպես ղեկավար դերը պետք է պատկանի արվեստագետի ստեղծագործական մաքին ու գիտակցությանը: Սակայն դա, իհարկե, չի նշանակում, վոր դերասանի համար ինտուիցիան ավելորդ

մի բան եւ Դա անշուշտ կլինե՞ր շատ կոպիտ մի սխալ, վորը հասուկ եւ միայն արվեստի վուզար տեսարաններին: Խնտուիցիան ստեղծագործութեան մեջ անպայման ունի իր կարևոր տեղը, բայց և այնպէս, դեկլամառ ու վնդակամ դերը միշտ պետք եւ պատկանի ստեղծագործողի գիտակցութեանը:

Նշանակուած է՝ դերասանն իր աշխատանքների ընթացքում բնավ չհրաժարվելով ինտուիցիայի շնորհիվ գտած արդյունքներից, այնուամենայնիվ պետք եւ իր ամբողջ ստեղծագործական պրոցեսը յենթարկի իր գիտակցութեանն ու նխմականում առաջնորդվի նրանով:

Այլապէս նա կարող եւ միշտ ստեղծագործական սխալների մեջ ընկնել, վորովհետեւ ինտուիցիան մարդկանց չգիտակցված այն փորձն եւ, վորը բղիթում եւ շրջապատի յերևույթների ներդրածութեան հետևանքով նրանց մեջ կուտակված անմիջական տաղավորութիւններին:

Ս Տ Ո Ւ Գ Ի Ջ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Ի՞նչ եւ նշանակում մեթոդ:
2. Կարելի՞ յե արդյոք դերասանի ստեղծագործական մեթոդը զատել նրա աշխարհայացքից և հակադրել իրար:
3. Ի՞նչպէս պետք եւ դերասանն իր բնմական տիպերը կերտելիս արտահայտի սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը:
4. Ի՞նչ եւ նշանակում տիպերը դրսևորել իրենց զարգացման տենդենցի մեջ:
5. Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսակետից կարելի՞ յե արդյոք բավարարվել միայն կյանքի մակերեսը նկարագրելով:
6. Ի՞նչ եւ նշանակում արվեստի կուտակցականութուն եւ ինչպէս պետք եւ արտահայտվի այն դերասանի ստեղծագործութեան մեջ:
7. Ի՞նչ եւ նշանակում արվեստի վոճ:
8. Կարելի՞ յե արդյոք արվեստի վոճը հասկանալ իրրևստեղ ձևական մի կողմ:
9. Վճրն եւ խորհրդային արվեստի առաջատար վոճը և ինչպիսի բնորոշ դժեք պետք եւ արտահայտի այն:
10. Ի՞նչ եւ նշանակում բնմական գեղարվեստական տիպ:
11. Ի՞նչ եւ նշանակում տիպիկ յերևույթ կամ տիպ:

12. Դերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս, բացի նրանց ընդհանուր և տիպական կողմերն ընդգծելուց, ելլի՞նչ պետք և անի:
13. Ի՞նչ և նշանակում ընամորտություն և ինչով են պայմանավորված մարդկանց ընամորտություններն ու վարքը:
14. Ի՞նչ և նշանակում գտնել մարդկանց առանձնահատկությունները:
15. Ի՞նչ և նշանակում ինտուիցիա:
16. Ստեղծագործության մեջ կարելի՞ չէ արդյոք ժխտել ինտուիցիայի դերը:
17. Կարելի՞ չէ արդյոք ստեղծագործական պրոցեսի զննչ հանձնել սոսկ ինտուիցիայի ձեռքը:
18. Ի՞նչպես պետք և վարվի դերասանն իր փորձերի և ներկայացման ընթացքում պատահաբար գտած նոր դետալներին, շարիխներին և դույնների հետ:



II

ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ԴԵՐԻ ՎՐԱ



Դերի վրա աշխատանք թափել և բնական կենդանի տիպ ստեղծել—այդ նշանակում է կառողանալ բնից այնպիսի կենդանի և համազոր մարդ պատկերել, վառ իր ակօթիվ մեղգործարքամբ ի վիճակի լինի հուզել համդիսականների մեքերն ու զգացումները:

Սա բավական բարդ և պատասխանատու աշխատանք է և դժբախտաբար մեր դերասաններից շատերը հաճախ մոռանում են այս:

Սակայն վորպեսզի դերասանն իր դերն ամեն անգամ ճիշտ դրսևորի և նրա խաղը համոզիչ լինի, նա պետք է շատ լուրջ ուսումնասիրության յենթարկի իր դերը և պարզի նրա դասակարգային եյությունն ու այն ներքին ծղումները, վորոնք պայմանավորում են նրա բնական վարքն ու արարքները:

Իսկ դերն ուսումնասիրել—այդ նշանակում է հանգամանորեն վերլուծել վոչ միայն դերը, այլ և ամբողջ պիեսը:

Առանց ստեղծագործական նյութի բազմակողմանի և լուրջ ուսումնասիրության չի կարելի բնական կենդանի և լիարժեք տիպեր կերտել:

Դերասանն իր դերն ու բնագործող պիեսը կետք է ուսումնասիրել ու գիտենա այնպես, ինչպես նվագախմբում նստած յուրաքանչյուր յերաժիշտ պարտադիր կերպով գիտե վոչ միայն իր յերաժշտական հատվածը, այլև ամբողջ յերաժշտական յեղանակը:

Իսկ վորպեսզի դերասանը կարողանա իր ստանձնած դերերը հանգամանորեն ուսումնասիրել ու ճիշտ պատկերել նրանց, նա պետք է իր ամբողջ աշխատանքը բաժանի յերկու հիմնական շրջանի՝

1. վերլուծական,

2. ստեղծագործական:

1. ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ

Դերասանի աշխատանքն այս շրջանում գլխավորապես պետք է կատարվի սեղանի շուրջը և հիմնականում պետք է ընթանա նյութի ուսումնասիրության ուղիով:

Վերլուծական շրջանում պետք է պարզել՝

ա. Պիեսի օբյեկտիվ իրականությունը:

Մենք իր ժամանակին ասել ենք, վոր դերասանի ստեղծագործութեան նշուքը հանդիսանում է օրյեկթիվ խոսկանօրյունը, վորը պիեսի միջոցով մտնում է Թատրոն և դերերի ձևով բաշխվում դերասանների միջև:

Այժմ պետք է ասել, վոր դերասանն իր դերն ու պիեսն ուսումնասիրելու համար չպետք է սահմանափակվի միայն դրամատուրգի տված նշուքով, այլ պետք է ուսումնասիրի իրական կյանքը, պետք է դիտի և անձամբ ծանոթանա պիեսում կատարվող դեպքերին և շոշափված խնդիրներին:

Դերասանը պետք դուրս գա պիեսի սահմաններից, վորպեսզի ել ավելի լավ հասկանա և ընդունի տվյալ պիեսի բովանդակութունն ու նրա սոցալիական էությունը: Նա պետք է իր ստեղծագործութեան շնորհիվ լրացնի և հարստացնի հեղինակի տված նշուքը:

Սակայն պիեսի շրջանակից դուրս գալն ու հեղինակին լրացնելը չպետք է հասկանալ վուլգար, ախինջն, վոր իբր թե դերասանը, հաշվի չառնելով դրամատուրգին, պետք է իր դերի խոսքերը քմահաճ կերպով փոփոխի և պիեսին զանազան հավելումներ անի:

Մենք միայն ուզում ենք ասել, վոր դերասանը պետք է կարողանա հեղինակի դրած պիեսը դիտել կյանքում և վոչ թե բովանդակ կյանքը դիտել միայն պիեսում:

Դերասանը պարտավոր է, առանց դրամատուրգի յերկն ազատվողելու, իր ճանաչողութեան, փորձի և ստեղծագործական ունակութիւնների շնորհիվ ել ավելի խորացնել ու հարստացնել հեղինակի տվյալ պիեսում արտահայտած մտքերը, զգացմունքներն ու հույզերը:

Նա պետք է ոգտագործի պատմական ու գրական բոլոր աղբյուրները, վորպեսզի վորքան կարելի յն խոր և բազմակողմանի տեղեկութիւններ ստանա այն բոլոր իրադարձութիւնների ու մարդկանց մասին, վորոնք ընդգրկված են տվյալ պիեսում:

Բ. Պիեսի գաղափարախոսօրյունը:

Այնուհետև պետք է պարզել պիեսում տեղի ունեցող դեպքերի և իրադարձութիւնների սոցիալ-դասակարգային ելուրյունն ու նրանց բուն իմաստը:

Նա պետք է ըմբռնի հեղինակի վերջնական նպատակադրումը, ախինջն՝ պետք է պարզի պիեսի սոցիալ-դասակարգային արժեքն ու նրա գաղափարախոսութիւնը:

դ. Պիեռի միջանցիկ գործողությունը:

Այստեղ անհրաժեշտ է հանգամանորեն ճշտել, թե պիեռի գործող անձինք ովքեր են, վերջնական ինչ նպատակներ ու ձգտումներ ունեն և հանուն ինչի՞ յեն նրանք իրար դեմ պայքարում:

Այն, ինչի շուրջը պիեսում ծավալվում ու տեղի յե ունենում պայքարը, կլինի տվյալ պիեսի այսպես կոչված միջանցիկ գործողությունը:

Որինակ՝

— «պայքար թագի և իշխանության համար»,

— «պայքար թշնամու բանակը լքելու համար»,

— «պայքար աշխատանքի նոր մեթոդների համար», և այլն:

դ. Դեռի միջանցիկ գործողությունը:

Այսպիսով դերասանը տվյալ պիեսի հիմնական գաղափարախոսությունն ու միջանցիկ գործողությունը պարզելուց հետո պեսք է յեղնի նրանցից և անպայման պիտի պարզի նաև իր դերի դասակարգային ելուժյունն ու միջանցիկ գործողությունը:

Պիեսի գործող անձինք հիմնականում իրարից տարբերվում են իրենց վերջնական նպատակներով ու նրանցից բղոող ցանկություններով: Գտնել դերի հիմնական ձգտումն ու նրա վերջնական նպատակը—այդ նշանակում է գտնել այն գլխավորը, հանուն ինչի պիեսում պայքարում է տվյալ գործող անձը:

Դերասանի համար դերի միջանցիկ գործողությունը—գառաքանչյուր գործող անձի այն հիմնական ձգտումն է, վոր պայքարի ընթացքում շարժման միջ է դնում տվյալ գործող անձին և վորով պայմանավորված են նրա բոլոր ցանկություններն ու արարքները:

Բեմի վրա յեղբեք չի կարելի միանգամից միջանցիկ գործողություն խաղալ: Դերասանը բեմի վրա խաղում է վաղ թե միջանցիկ գործողություն, այլ դերասանական կանգից խնդիրներ, այսինքն՝ ակտիվ ցանկություններ, վորոնք ամբողջապես բղխելով դերի միջանցիկ գործողությունից, իվերջո դարձյալ հանգում են նրան ու ապահովում դերի մեկնաբանությունը:

Դերի միջանցիկ գործողությունը պարզելուց հետո դերասանը պետք է պարզի նաև, թե ինչպիսի հիմնական ձևերով և միջոցներով է պայքարում տվյալ գործող անձն իր վերջնական ձգտումների և նպատակների հասնելու համար:

Յուրաքանչյուր պիեսի կամ դերի զաղափարախոսությունն ու միջանցիկ գործողությունը միշտ սերտորեն կապված և պայմանավորված են իրարով: Փոխելով պիեսի կամ դերի բնական մեկնարանությունները, անպայմանորեն կփոխվեն նաև նրանց միջանցիկ գործողությունները, և ընդհակառակը, փոխելով նրանց միջանցիկ գործողությունները, անխուսափելիորեն կփոխվեն նաև նրանց մեկնարանությունները:

Ե. Դերի փոխադարձ կապն ու վերաբերմունքը:

Դերասանն իր դերի սոցիալ-դասակարգային կյանքյունն ու միջանցիկ գործողությունը պարզելուց բացի, պետք է անպայման պարզի նաև այդ դերի զեպի մյուս գործող անձերն ու նեցած փոխադարձ կապն ու վերաբերմունքը:

Գործող անձանց փոխադարձ կապերն ու նրանց իրար հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը չպետք է շփոթել իրար հետ, վարավետն պիեսի գործող անձերը, փոխադարձ կապի տեսակետից, կարող են ճարգացանք լինել, իսկ անձնակազմ վերաբերմունքի տեսակետից՝ ճակատակցողներ:

Որինակ՝

— Շիրվանզադեյի «Պատվի համար» պիեսի Սուրենն ու Բադրատը փոխադարձ կապի տեսակետից հարազատ յեղբայրներ են, իսկ անձնական վերաբերմունքի տեսակետից՝ հակառակորդներ:

Յեկ ընդհակառակը.

— Սուրդուկյանի «Պեպո» պիեսի Կախուլին ու Պեպոն անձնական վերաբերմունքի տեսակետից մտերիմ ընկերներ են, իսկ փոխադարձ կապի տեսակետից նրանք կարող են պատահական ծանոթներ կամ հարեաններ յեղած լինել:

Դերասանն իր դերի փոխադարձ կապն ու վերաբերմունքը պետք է վերոյի վեց թեքման, այսինքն՝ «իմպետ իմքն ուզեմ», այլ նա պարտավոր է ուշադիր կերպով նախ ուսումնասիրել հեղինակի կողմից տրված պիեսի հիմնական դրույթն ու ապա, հանդամանորեն ծանոթանալով բեմադրության ընթացքում իր դերին տրվող մեկնաբանությանը, հաշվի առնել նրա բոլոր ցանկություններն ու արարքները:

Դերասանն իր դերը կառուցելիս պետք է հենց սկզբից ևեթ պարզի, թե իր դերն ինչ փոխադարձ կապի մեջ է գտնվում պիեսի մյուս գործող անձանց նկատմամբ և ինչպիսի անձնական վերաբերմունք ունի նրանց հանդեպ:

Իսկ այդ բանի համար դերասանը պետք է շատ խորը հոգեբանական վերալուծման յենթարկի՝ վոչ միայն իր դերը, այլև ամբողջ պիեսը։ Նա պետք է հաշվի առնի վոչ միայն իր դերի խոսքերն ու արարքները, այլև այն ամենը, ինչ վոր իր դերինկատամբ ասում է անում են պիեսի բոլոր մյուս գործող անձերը։

դ. Տեքս:

Այս ամենից հետո միանգամայն պարզ է, վոր դերասանը պետք է լրջորեն զբաղվի իր դերի տեքստով, վորովհետև ինչպես մարդկանց գործողությունները, այնպես ել նրանց գործածած խոսքերը վոչ այլ ինչ են, յեթև վոչ շրջապատի ներգործություն հետևանքով նրանց մեջ առաջացած ներքին մղումների և ձգտումների արտահայտություններ։

Կյանքում մարդիկ բառեր են գործածում վոչ թե առհասարակ, այդ բառերը գործածած լինելու համար, այլ վորովհետև նրանք այդ բառերի ժեջ դնում են հատուկ իմաստ, վորը հաճախ բոլորովին տարբերվելով նրանց գործածած՝ բառերի ուղղակի իմաստից, արտահայտում է այլ բովանդակություն։

Որինակ։

«Բաբե ձեզ» տեսիվ կարելի չե՝

— Արհամարհել հանդիպողին։

— Նախատել կամ հեզնել դիմացինին։

— Շնորհավորել կամ քծնել պետին և այլն։

«Ժամի բացիտն ե», հարցնելով, կարելի չե՝

— Հանդիմանել ուշացողին։

— Դժգոհություն արտահայտել տխուր ժամանցի համար։

— Անկոչ հյուրերին ակնարկել, վոր գնալու ժամանակ է, և այլն, և այլն։

Միտումներն ու նպատակները, վորոնց հետևանքով մարդ ստիպված է լինում գործածել այս կամ այն բառերը, չափազանց շատ են։ Մարդկանց գործածած բառերի իսկական իմաստը պետք է փնտռել վոչ թե նրանում, թե նրանք ինչպիսի բառեր են արտասանում, այլ թե այդ բառերը ինչից զրդված և ինչպես են արտատնում։

Բանալ դերի տեքստը—նշանակում է պարզել ու հասկանալ այն բոլոր մտքերն ու զգացմունքները, վոր քողարկված են ավալ բառերով։

Դերասանը, վորպես տվյալ պիեսի գործող անձ, մյուս գործող անձերի հետ խոսելիս պետք է բավարարվի՝ վոչ թե նրանց

արտասանած բառերի ուղղակի խմաստով, այլև պետք է պարզի ու բմբռնի այդ բառերի մեջ քողարկված խակական մտքերն ու նրանց պայմանավորող ներքին դրդապատճառները:

Դերասանի համար դերը պատրաստ է միայն այն ժամանակ, յերբ նա իր դերի բոլոր բառերն որդանապես յուրացնում ու դարձնում է իր սեփական բառերը:

Իսկ դա կարող է լինել միայն այն դեպքում, յերբ դերասանը վերջնականապես պարզում է իր դերի տեքստի մեջ թաղնված այն բոլոր մտքերն ու զգացմունքները, վորոնցով հուզվում ու ապրում է սովյալ գործող անձը:

Բացի դրանից, միևնույն տեքստը կարելի չէ բանալ և խմաստավորել տարբեր կերպով:

Ամբողջ խնդիրն այն է, թե մենք ինչպիսի մոտեցում ունենք դեպի սովյալ գործող անձը, և ինչպես ենք ուզում մեկնաբանել նրա խաղը:

Դերասանը կարող է խորացնել և զարգացնել հեղինակի սոված հիշատիւքը և, ընդհակառակը, նա կարող է աղավաղել և այլանդակել այն: Իսկ այդ նշանակում է, վոր դերասանը, նախքան իր դերն այս կամ այն կերպ մեկնաբանելը, պետք է շատ լավ հասկանա հեղինակին, վորովհետև տեքստը տարբեր կերպ մեկնաբանել, այդ նախ և առաջ նշանակում է տարբեր կերպով ներգործել հանդիսականների վրա և տարբեր ուղղութեամբ վերափոխել և կազմակերպել նրանց մտքերն ու զգացմունքները:

Դերասանը բեմի վրա իր խաղընկերների հետ պետք է խոսի այնպիսի արտաճայւթյամբ, վոր հնարավոր լինի պատկերացնել այն ամենը, ինչի մասին վոր նա խոսում է:

Նա բեմի վրա իր նկարագրած դեպքերի ու դրութեանների մասին խոսելիս պետք է ձգտի այնպիսի գունեղութեամբ արտահայտել այդպիսիները, վոր իր շրջապատի լսողները կարողանան պարզ պատկերացնել դեպքերի ընթացքը:

Դերասանն իր դերերը կատարելիս պետք է խոսի վոչ միայն իր խաղընկերների և հանդիսականների ականջի համար, այլև նրանց աչքերի:

խաղընկերներն ու հանդիսականները վոչ միայն պետք է լսեն դերասանի արտասանած բառերը, այլև պետք է պատկերացնեն այն ամենը, ինչ վոր թաղնված է այդ բառերի տակ:

Սոսի միայն խաղընկերների ու հանդիսականների ականջի համար, այդ նշանակում է կենդանի մարդ պատկերելու փոխարեն

զեր զեկուցել և կենդանի խոսակցության փոխարեն բեմից չոր ու ցամաք արձանագրություններ կարգար:

Իսկ զրանից խուսափելու համար դերասանը նախ պետք է կարողանա պատկերներով մտածել և ապա իր տեսածը վառ և արտահայտիչ գույներով հաղորդել ուրիշներին:

Բացի զրանից դերասանը պետք է սովորի և կարողանա նաև լսել իր խաղըցիկներին:

Յերբ դերասանը բեմի վրա շարունակ գրադվում է միայն իրենով և մտածում է սրտի իր անելիքների մասին, զրանից միայն կարվածություն է առաջանում նրա և մյուս դերակատարների միջև:

Դերասանը պետք է վարժվի նաև լսել իր խաղընկերներին և հասկանալ, թե ինչ են ասում նրանք:

Նա պետք է սովորի վոչ միայն լսել իր խաղընկերոջ վերջին խոսքերը, վոր կոչվում է «реплика», այլև ըստ ելության հասկանալ նրա արտասանած բոլոր բառերի բուն իմաստն ու նրանց զրգուպատճառները:

Բացի զրանից, շատ դերասաններ սովորություն ունեն կարծելու, թե դերասանը բեմի վրա խաղում է միայն այն ժամանակ, յերբ նա խոսում է: Դա, իհարկե, սխալ է: Դերասանը բեմի վրա միշտ պարտավոր է խաղալ, անկախ նրանից, խոսում է, թե վոչ:

Մեզանից ամեն մեկը փորձից գիտե, վոր յերբ ինքը կյանքում վորոշ պայմաններից զրդված չի խոսում, այդ դեռ չի նշանակում, թե նա դադարում է ապրելուց:

Հոգեբանական և գեղարվեստական դադարը հանդիսանում է յուրաքանչյուր դերի այն մոմենտը,

— յերբ գործող անձը այս կամ այն պատճառով հնարավորություն չունի խոսելու, սրինակ՝ արգելված է, կամ անհարմար է:

Կամ թե

— յերբ արդեն բառերը անգոր են արտահայտելու այն, ինչ վոր դերասանն զգում է հույսմունքի ծայրայեղ բույներին:

Դերասանը պարտավոր է այնպես տիրապետել իր վարպետությանը, վոր կարողանա նախ իմաստավորել և ապա արդարացնել ու համոզիչ դարձնել իր բեմական դադարները:

Դերասանը բեմական դադարի ժամանակ վոչ թե պետք է լռի և մի կողմ քաշվելով իրեն անգործության մասնի, այլ նա պետք ավելի մոմենտին հարմար դերասանական խնդիր դառնի և խաղա այնու

Ե. Դերասանական հասկացում:

Այնուհետև պետք է գիտենալ, Վոր կյանքում համեմատական իմաստով ավարտված յուրաքանչյուր պրոցես միշտ տեղի յե ունենում և առաջ է գալիս վոչ թե միանգամից, այլ օղակից օղակ դարձանալով: Ծիշտ այնպես էլ դերասանի դերը միշտ բաղկացած է լինում իրարից բղխող և մեկը մյուսով պայմանավորված օղակներից, վորոնք և կոչվում են դերասանական հասկացում, Դերը չի կարելի միանգամից խաղալ, այլ անհրաժեշտ է հենց սկզբից ևնթ, յեկնելով նրա իմաստից և հոգեկան վիճակներից, բաժանել այն առանձին առանձին օղակների, այսինքն՝ դերասանական հասկացմանը:

Դերը կարելի յե առանձին դերասանական հասկացման բաժանել յեկնելով տվյալ գործող անձի հոգեկան վիճակի խախտումից, արամադրության բեկումից ու նրա կատարած գործողությունների կոնկրետ պարագանների ու հանգամանքների վախճանություններից:

Դերն առանձին հասկացման բաժանել—նշանակում է շատ լավ ըմբռնել և կոնկրետ պատկերացում ունենալ նրա զարգացման ընթացքի մասին: Դերասանն իր դերը դերասանական հասկացման բաժանելուց հետո պետք է վնտոի և գտնի նրանց համար նաև համապատասխան պատկերավոր անուաներ:

Սակայն այդ անուաները պետք է լինեն այնպիսի անուաներ, վորոնք ի վիճակի լինեն ըստ եյության ճիշտ բնորոշել և արտահայտել տվյալ հասկացում տեղի ունեցող գործողության սխեմն ու նրա բուն իմաստը:

Ը. Բնական կամ գերասանական խնդիր:

Դերն առանձին հասկացման բաժանելուց և այդ հասկացման անուաները գտնելուց հետո դերասանը պետք է՝ դերի միջանցիկ գործողությունից յեկնելով՝ գտնի նաև իր դերի տվյալ հասկացում ունենալիք ցանկությունները:

Իսկ դերի ցանկությունները, ինչպես արդեն ասել ենք, դերասանի համար հանգիստում են նրա բնական խնդիրները:

Սակայն բանն այն է, վոր դերասանն իր դերը պետք է այնպես վերլուծի, վոր կարողանա դերի յուրաքանչյուր հասկացի համար ճիշտ խնդիրներ գտնել, վորովհետև առանց ճիշտ գտնված դերասանական խնդիրների դերը չի կարող հուզել և ապրեցնել հանդիսականներին:

Դերասանական խնդիրները պետք է անպայման լինեն գործող

դուք յունց ցուլց տվող ակտիվ բայեր, այնինքն այսպիսի բայեր, վերոնց միջոցով հնարավոր լինի արտահայտել, թե տվյալ դերը դործողության տվյալ պայմաններում թնջ-և ուղղում անել:

Որինակ.

— Ուղղում և հաշտվել

— Ուղղում և հրավիրել

— Ուղղում և վճռել

— Ուղղում և դուրսգալ

— Ուղղում և ամաչեցնել

— Ուղղում և աչքերին թող փչել

— Ուղղում և խայթել

— Ուղղում և շնորհավորել

— Ուղղում և պաշտպանել, և այլն, և այլն:

Թ. Դեռի կալմիմացիոն կեքը:

Պետք և գիտնալ, վոր կյանքի յուրաքանչյուր պրոցեսս սկզբից միշտ առաջ և շարժվում համեմատաբար ավելի դանդաղ ու հանդիսալ Մակայն այդ շարժումն իր դարգացման վորոշ աստիճանի վրա սկսում և անասելի սրվել ու իր լարվածության դադաթնակետին հասնել: Դա հասարակական կյանքի և բնական յերևույթների շարժման որինաչափությունն է, վոր առաջ և դալիս յուրաքանչյուր պրոցեսսի ներքին և արտաքին հակասություններից:

Դերասանը, վոր կոչված է բեմից միշտ կյանքը պատկերել, նույնպես յենթակա յե այդ ընդհանուր որինաչափությանը: Նրա կատարած բոլոր դերերն ու այդ դերերից բղխող բեմական բոլոր դործողությունները, պայքարի տվյալ շրջանակներում, նույնպես պետք է զարգանան ու աստիճանաբար սրվելով, հասնեն իրենց ծայրայեղ լարվածությանն ու պոթկուլմներին: Յուրաքանչյուր դեր, մեծ թե փոքր, այդ միևնույն է, միշտ պետք է ունենա իր լարվածության համեմատական ամենաբարձր մոմենտը:

Դերասանն իր դերը կատարելիս չպետք է մոռանա այս և պետք է կարողանա դառնել իր դերի հուզման, լարվածության և պոթկուլմների ամենաբարձր դադաթը:

Ահա հենց այս է, վոր Թատրոնում կոչվում է դերի կալմիմացիոն կես:

Ժ. Բեմակոմն ճիպելի դասակարգությունը:

Մենք արդեն ասացինք, վոր կյանքում մարդիկ իրարից տարբերվում են իրենց բնավորություններով և անցիակական վարքով:

Սակայն միանգամայն չանտեսելով, չթխտելով ու չավաղելով նրանց ամեն մեկի առանձնահատկությունն ու «յեսա»-ը, այնուամենայնիվ նրանց բնավորութուններն ըստ ելության վորոշ պայմանական առումով կարելի չե դասակարգել հետևյալ հիմնական տեսակներին.

ա.— Բնավորութուններ, վորոնք իրենց դասակարգային պատկանելիության, աշխարհագրացողության և դաստիարակության շնորհիվ բարձրից են նայում իրենց միջավայրի վրա և իրենց «յեսա»-ը վեր դասում բրդորից:

բ.— Բնավորութուններ, վորոնք հավասարության նշան են դնում իրենց «յեսա»-ի և միջավայրի միջև:

գ.— Բնավորութուններ, վորոնք իրենց «յեսա»-ը միջավայրից և ընդհանուրի շահերից ցած են դասում:

դ.— Բնավորութուններ, վորոնք ավելի շատ մտածում են, քան թե զգում կամ գործում:

ե.— Բնավորութուններ, վորոնք ավելի շատ զգում են, քան թե մտածում կամ գործում:

զ.— Բնավորութուններ, վորոնք ավելի շատ գործում են, քան թե զգում կամ մտածում:

Սակայն բնավորութունների այս պայմանական տեսակները վոր մի դեպքում չպետք ե պատկերացնել բացառած և միակողմնակի: Նրանցից ամեն մեկը դասակարգային փոխարարելությունների շնորհիվ ստեղծված զանազան պայմանների հետևանքով բնավորության մի տեսակից կարող ե անցնել մյուսին:

Այստեղ կարևորն այն ե, վոր դերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս կարողանա այդ տեսակետից ըմբռնել նրանց ամեն մեկի սոցիալական վարքն ու բնավորության հիմնական դիմք:

Նա իր դերն ուսումնասիրելիս պետք ե իրեն հաշիվ տա, թե պիտեւում ծավալվող պայքարի ընթացքում յ՞՞՞րր և ի՞նչ սոցիալական խորը պատճառների հետևանքով ե, վոր դերն որդանալանքեկում ապրելով, ստիպված ե լինում իր վարքը փոխել և բնավորության մի տեսակից անցնել մյուսին:

Դերասանն իր բնական տիպերի զգացմունքները, մտքերն ու գործողությունները բնավ մեխանիկորեն իրարից չանջատելով, յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում պետք ե իր համար պարզի, թե ավյալ բնական տիպի մեջ հիմնականում վ՞՞՞րն ե դերակշռում, զգացմունքը, միտքը, թե գործը:

1. Քանի՞ հիմնական շրջանի յն բաժանվում գեր պատրաստելու աշխատանքը և վորճնք են այդ շրջանները:
2. Ի՞նչ և նշանակում վերլուծական շրջան:
3. Ի՞նչ և նշանակում ուսումնասիրության հարցում գուրազալ պիեսի սահմաններից:
4. Ի՞նչ և նշանակում պարզել պիեսի գաղափարախոսությունը:
5. Ի՞նչ և նշանակում գտնել պիեսի և դերի միջանցիկ գործողությունը:
6. Ի՞նչ և նշանակում գերը բաժանել հատվածների:
7. Ի՞նչ և նշանակում գտնել գերասանական խնդիրներ:
8. Ի՞նչով են պայմանավորված գերասանական խնդիրները:
9. Դերասանը կարճ և արդյոք միանգամից միջանցիկ գործողություն խաղալ:
10. Միջանցիկ գործողությունն արմատապես փոխելու դեպքում կարճ և արդյոք փոխվել պիեսի կամ դերի գաղափարական ելուքը, թե վոչ:
11. Ի՞նչ և նշանակում գերի կուլմինացիոն կետ:
12. Վորճնք են մարդկանց բնավորությունների հիմնական տեսակները և ինչպե՞ս պետք և հասկանալ նրանց պայմանական դասակարգությունը:
13. Մարդկանց գործածած բառերի բուն իմաստը միշտ գուրադիպում և այդ բառերի ուղղակի իմաստին, թե վոչ:
14. Ի՞նչ և նշանակում բանալ գերի տեքստը:
15. Ի՞նչ և նշանակում բեմական գաղար:
16. Ի՞նչ և նշանակում արտահայտիչ խոսք:
17. Ի՞նչ և նշանակում խոսել միայն ականջի համար:
18. Թույլատրելի՞ յն, վոր գերասանն ըստ իր քմահաճույթի փոփոխի հեղինակի տեքստն ու իր դերին գանաղան հավելումներ անի:

2. ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ

Դերասանի աշխատանքի այս շրջանը պետք է գլխավորապես ընթանա ստեղծագործական ուղիով, այսինքն նա այս շրջանում պետք է իր դերի ու պիեսի շուրջը կատարած վերլուծական աշխատանքի ամբողջ արդյունքներն ի մե հավաքի և նրանց զգալիացնի կոնկրետ ձև ու:

Բայց վերապահի դերասանն այդ բանը կարողանա անել, նա պետք է հեղինակի տված տիպերի սոցիալ-դասակարգային ելույթյուններն ու նրանց ներքին մոտիվները պարզելուց հետո գտնի նաև նրանց ամեն մեկի ինդիվիդուալ առանձնահատկությունները: Որինակ.

— Դերի մտածողության սխառեմն ու զգացմունքների դրսևորման յեղանակը:

— Դերի գեպի շրջապատի յերևույթներն ունեցած վերաբերմունքի արտահայտություն ձևերը:

— Դերի արտաքին տեսքն ու նրա ֆիզիկական կառուցվածքը:

Այլ կերպ ասած՝ դերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս պետք է նկատի առնի այդ տիպերի բազմակողմանիությունն ու նրանց լիարժեքությունը:

Սակայն գտնել բնական տիպերի առանձնահատկություններն ու նրանց բազմակողմանիությունները, այդ բնավ չի նշանակում, թե դերասանը պետք է իր դերն ամբողջովին խճողի ավելորդ մանրույթներով և զրկի նրանց ռեալ պարզությունից:

Տվյալ դեպքում տիպերի պարզությունը չպետք է հասկանալ վուլգար, այսինքն՝ նրանց պարզեցման կամ պարզեցնելու փառաստով:

Արվեստի պարզությունը դերասանից պահանջում է, մեր նա իր դերերը յստովի ավելորդ ու հնարածին մանրույթներով, վարդահոտ հրանից բնական տիպերը միայն առեժուռ և կորցնում են իրենց հատկությունն ու որգանական ճշտությունը:

Մինչդեռ տիպերի պարզեցումը կամ պարզունակությունը հաճախ հանգում է այն բանին, վոր դերասանն իր կերտելիք դերը սկսում է անխնա մեկեացնել և զրկել անհրաժեշտ բնորոշ գծերից և կենդանի գույներից: Դրանից բնականաբար տիպը նույնպես սնանկանում, տուժում և վեր է ածվում մեռած սխեմայի:

Նշանակում է, դերասանը պարտավոր է իր դերակատարության մեջ պարզություն մտցնել, վորովհետև առանց այդ պարզության չի կարող լինել և վոչ մի համոզիչ բնական արվեստ:

Այնուհետև մենք արդեն իր ժամանակին ասել ենք, վոր դերասանը հանդիսանում է այն միակ կենդանի գործիքն ու ստեղծագործության շինանյութը, վորոնց շնորհիվ նա կերտում է իր բնական տիպերը:

Նշանակում է, դերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս պետք է ամեն տեղում շատ լավ հաշվի առնի այդ տիպերի հոգեկան և ֆիզիկական հատկությունները և կարողանա իր մեջ, ըստ պահանջի, չեզոքացնել այն տարրերը, վորոնք անհրաժեշտ չեն սովոր տիպի ցուցադրության համար:

Բացի այդ, դերասանը պետք է խուսափի նաև իր բնական տիպերին այնպիսի տարրեր վերադրելուց, վորոնք իսպառ բացակայում են իր մեջ և չեն բղխում իր ամհատեղանքայնից:

Դերասանն իր աշխատանքների այդ շրջանում պետք է կարողանա իր հոգեկան ու ֆիզիկական արտահայտչական միջոցների սզնությամբ կոնկրետացնել այն տիպը, վորն իր դերի և պիեսի ամբողջ ուսումնասիրության պրոցեսում աստիճանաբար ձևակերպվել է նրա պատկերացման մեջ:

Նա պետք է իր որդանների շնորհիվ դրսևորի և որչեպիսիւսացնի այն տիպը, վորը գոյություն ունի նրա ստեղծագործական յերևակայության մեջ:

ա. Գույներ:

Դերասանն իր դերի ցանկությունները, այսինքն՝ իր բնական կամ դերասանական խնդիրները պարզելուց հետո պետք է անպայման պարզի նաև այդ խնդիրների կատարման յեղանակներն ու գույները:

Պետք է իմանալ, վոր «...անհատը բնութագրվում է վոչ միայն նրանով, թե ինչ է անում նա, այլև նրանով, թե ինչպես է անում նա այդ...»¹⁾

¹⁾ Մարքոս և Ենգելսը արվեստի մասին, 1934 թ., էջ 73. Ընդգծումն Ենգելսին է:

Նշանակում է, արվեստում կարևոր և վոչ միայն ինչք, այլև ինչպեսք. վորովհետև այնտեղ մենք գլխավորապես գործ ունենք վոչ միայն մերկ դատողությունների հետ, այլև դեղարվեստական պատկերների, վորոնք իրենց լավագույն դրսևորման համար նախ և առաջ պահանջում են գույների այնպիսի բազմազանություն, վորով ոժտված և կենդանի մարդը:

Առանց այդ գույների դերը կտաացվի չափազանց միտորինակ և դժգույն:

Սակայն դերը գունավորել այդ բնավ չի նշանակում, թե դերասանը, հաշվի չառնելով իր դերի բնավորությունն ու նրա սոցիալական եյությունը, պետք և այդ գույներն ըստ իր քմահաճույքի հնարի և բանազրուսիկ կերպով փաթաթի դերի վզին:

Դերասանն իր բեմական խնդիրների գույները պետք և արամաբանորեն բղխեցնի իր դերի բնավորությունից և նրա սոցիալական վարքից:

Այդ գույները պետք և լինեն վոչ թե ինքնանպատակ, այլ պետք և խորապես նպատեն դերի դասակարգային եյության ցայտուն դրսևորմանը և ընդգծեն նրա առանձնահատուկ կողմերը:

Այնուհետև պետք և հիշել, վոր միևնույն դերասանական խնդիրը միևնույն պայմաններում գույների տեսակետից կարելի չեն կատարել միանգամայն տարբեր կերպ:

Որինակ.

Յենթադրենք, թե տվյալ դերասանական հասվածում դերի ցանկությունն է «ուսել», բայց գույների տեսակետից ուստի կարելի չէ՝

— ամաչելով,

— ազատությամբ,

— հաճույքով,

— նազանքով,

— զզվանքով, և այլն, և այլն:

Այս բոլոր գույների դեպքերում ել դերի հիմնական խնդիրը՝ այսինքն՝ նրա ցանկությունը միշտ կմնա նույնը—դերը միշտ «ցանկացում է ուսել»:

Սակայն ամեն անգամ տվյալ գործողության գույնը փոխվելու դեպքում անխուսափելիորեն կփոխվի նաև նրա բնույթն ու դերասանի՝ դեպի տվյալ գործողությունն ունենալիք վերաբերմունքը:

Որինակ.

Հայտնի չե, վոր «Պատվի համար»-պիեսի վերջին գործողութ-
յան մեջ Մարգարիտը, վորպես խնդիր, Եւգեն Ե իր հարց
յնս առեցով Սթարլանի փաստադրեքը:

Բայց նա այդ կարող ե անել՝

— խնդրելով կամ սպառնալով,

— աներեսությամբ կամ քաշվելով,

— պահանջելով կամ ազերեսելով,

— հուսահատությամբ կամ վճռակամությամբ, և այլն, և
այլն:

Թե ինչպես կկատարի Մարգարիտն իր այդ կոնկրետ խըն-
դիրը, գրանով իսկ դերասանուհին հանդես կբերի նաև իր տվյալ
հասկածուս գեպի Մարգարիտն ունեցած որդանական վերաբեր-
մանը:

Գույների ոգտագործման տեսակետից Մարգարիտը կարող ե
մի դեպքում ստացվել շատ թշվառ և անոգնական, իսկ մի այլ
դեպքում՝ շատ բողոքող և վճռական մի աղջիկ:

Նշանակում ե՝ դերասանն իր բեմական խնդիրների կատար-
ման համար պետք ե գտնի ու ընտրի այնպիսի գույներ, վոր դրս-
նից շատեթի դերի մեկնաբանությունն ու իր՝ դեպի տվյալ դերն
ուսնենալիք վերաբերմունքը:

Այս իմաստով ել դերը յերանգավորել և նրա խնդիրների
կատարման համար ճիշտ գույներ գտնել, նշանակում ե դերին
շունչ ու կենդանություն տալ, ուրիշներից տարբերել և ճանաչել
նրա առանձնահատկությունն ու «չես»-ը:

Դրանով ե միայն վորոշվում յուրաքանչյուր դերասանի տա-
ղանդավորության չափն ու նրա ստեղծագործական հմայքը:

Վորքան տվյալ դերասանն իր արտահայտչական ձևերի ու
գույների մեջ բազմազան ե ու գուենդ, նշանակում ե նա այն-
քան տվելի ընդունակ ու հմայիչ արվեստագետ ե:

Սակայն դերասանի ստեղծագործական հմայքը վոչ մի դեպ-
քում չպետք ե և չի կարելի շփոթել նրա ամենակամ հմայքի հետ:

Բանն այն ե, վոր հաճախ կարծում են, թե դերասանի անձ-
նական և նրա ստեղծագործական հմայքը նույն բաներն են:
Մինչդեռ պետք ե գիտենալ, վոր դերասանի անձնական հմայքը
պայմանավորված ե նրա «հատական բարեմասնություններով»:

Որինակ՝

— հաճելի ձայն,

— գեղեցիկ դեմք,

— դուքեկան արտաքին,

— համակրելի բնավորություն, և այլն, և այլն:

Իսկ զերասանի ստեղծագործական հմայքը, դա նրա այն-
կարողությունն է, վոր նա հանդես ե բերում յուրաքանչյուր նոր
դեր կերտելիս, զերի համար նորանոր գույներ ու արտահայտ-
չական թարմ միջոցներ գտնելով:

Առաջին զեպքում զերասանն իր դերերը ոժտում է իր անձ-
նական բարեմասնություններով, վորի հետևանքով նրա կատա-
րած բոլոր դերերը միշտ նման են լինում սովյալ զերասանի անձ-
նավորությանը:

Իսկ յերկրորդ զեպքում զերասանն ամեն անգամ նոր դեր
խաղալիս միշտ ձգտում է իր հոգեկան ու ֆիզիկական կարողու-
թյունները վերակառուցել նոր հիմունքներով ու աշխատում է
յուրաքանչյուր նոր դեր կերտելիս չկրկնվել ու չհիշեցնել իր խա-
ղացած նախորդ դերերը: Այլ կերպ ասած՝ զերասանի ստեղծա-
գործական հմայքը միշտ պետք է չափել վոչ թե նրա անձնական
գրավչությամբ, այլ նրանով, թե վորքան սովյալ զերասանն իր
յուրաքանչյուր նոր դերում կարողանում է իր ներքին ու ար-
տաքին սովյալները հիմնովին վերափոխել և նոր ձևով կազմա-
կերպել:

Բացի դրանից, սովորաբար ընդունված է կարծել, վոր զերի
համար անհրաժեշտ գույներ գտնելու աշխատանքը սոսկ յենթա-
դիտակցական մի պրոցես է, այսինքն, վոր իբր թե զերասանն իր
բեմական խնդիրների կատարման յեղանակներն ու գույները գրա-
նում է ինստիքիայով:

Պետք է ասել, վոր բնավ չթխտելով զերասանի ինտուի-
ցիայի դերն այս խնդրում, այնուամենայնիվ չպետք է կարծել,
թե զերասանի ստեղծագործական այս կարևոր ողակը յենթակա-
յե նրա ինտուիցիային:

Բանն այն է, վոր գույներ կարելի չե գտնել նաև միանգա-
մայն գիտակցական ճանապարհով, վորովհետև նույնիսկ այն զեպ-
քում, յերբ զերասանն իր բեմական խնդիրների գույները գրա-
նում է միայն ու միայն իր ինտուիցիայի շնորհիվ, նա, միևնույն է,
միշտ ստիպված է այդ գույները նախապես ստագել իր գիտակ-
ցայթյուն կազմից և ապա միայն ոգտագործել:

Անտեսել գիտակցության այս զեկավար և վճռական գերը
գույներ գտնելու խնդրում, նշանակում է զերասանի ստեղծագոր-
ծության պրոցեսն իմաստագուրկ անել և մոտենել այն ինքնահոսի-

բ. Բեմեկեամ ճիպի ֆիզիկական կառուցվածքը:

Ճիշտ այնպես, ինչպես կյանքում մեղնից յուրաքանչյուրն ունի իր առանձնակատուկ տեսքն ու իր ֆիզիկական բնորոշ կառուցվածքը, այնպես էլ բնական բոլոր տիպերն իրենց արտաքին հարցում առավել կամ նվազ չափով տարբերվում են իրարից:

Յեվ վորպեսզի դերասանն իր դերերի մեջ արտաքինի տեսակներից շարունակ չկրկնվի, նա պետք է ամեն անգամ շատ լուրջ մտահոգվի նաև նրանց ֆիզիկական կառուցվածքի հարցով ու պարզի, որինակ, թե իր ցուցադրելիք տիպը՝

— ծանր քաշ ունի, թե թեթև,

— յերկարահասակ է, թե կարճահասակ,

— դեր է, թե նիհար,

— գլուխը ցցված է, թե ուսերի մեջ իջած,

— ուսերն ուլիղ են, թե ասիմետրիկ,

— ձեռքերը շարժվում են, թե շարունակ կախված և փայտացած,

— արտաշարժ է, թե ծանրաշարժ,

— քայլում է նորմալ, սողում է, թե թռչկոտում,

— հայացքը խիղախ է, ընկճված, թե վախկոտ,

— ընդհանուր տեսքը համակրելի չէ, թե հակակրելի, և այլն, և այլն:

Դերասանն այս ամենի մասին մտածելու և այս ամենը գրտնելու համար նախ և առաջ շատ լավ պետք է ուսումնասիրի ու դիտենա իր տվյալ դերի՝

— սողիալ-դասակարգային պատկանելիությունը,

— բնավորությունն ու խառնվածքը,

— ազդությունը,

— կրթությունն ու դաստիարակությունը,

— մտածելակերպը,

— հոգեբանությունը,

— տարիքը,

— մասնագիտությունը, և այլն, և այլն:

Իսկ այն դերասանը, վորն այս հարցերի հիման վրա իր ստեղծագործական յերևակայության շնորհիվ չի կարողանում ստեղծել և ճիշտ պատկերացնել իր բնական տիպերի արտաքին տեսքերն ու նրանց ֆիզիկական կառուցվածքը, նման է վոչ թե այն քանդակագործին, վորը ռեյնիֆ ֆորմաներով է մոտենում, այլ դժբախտաբար, նմանվում է այն անշնորք նկարչին, վորը զուրկ լինե

չով առարկաներին իրենց հեռանկարի մեջ տեսնելու կարողութիւնը, անզոր եւ լինում տափակ կտավից այն կողմն անցնել:

Դերի ֆիզիկական կառուցվածքը թատրոնում ընդհանուր առմամբ պայմանականորեն կարելի չե բաժանել յերկու հիմնական տեսակների:

ա. Ֆիզիկական կառուցվածքի պարզ թիպ.

Այսինքն՝ յերբ բացասական դերերն ունենում են շատ ամփոփ, իսկ դրական դերերը՝ շատ նմանի առտաքին:

բ. Ֆիզիկական կառուցվածքի բարդ թիպ.

Այսինքն՝ յերբ բացասական դերերն ունենում են շատ նմանի, իսկ դրական դերերը՝ շատ ամփոփ առտաքին:

Պետք է ասել, վոր արվեստի տեսակետից ավելի արժեքավոր ե հետաքրքրական է, յերբ դերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս նրանց արտաքինները լուծում ե յերկնով ֆիզիկական կառուցվածքի բարդ տիպից:

Սակայն այս դեպքում դերասանը պետք է շատ լուրջ մոտեցում ունենա ե կարողանա իր բնական տիպերի սոցիալական եյությունները տարբերել նրանց խառուսիկ արտաքիններից:

Բնական տիպերի ֆիզիկական կառուցվածքի խնդրում դերասանը պետք է անպայմանորեն զգուշանա ե խուսափի յերկու անախորժ ծայրահեղութիւններից:

Առաջին, յերբ դերասանն ամեն անգամ իր բացասական դերերը բացատկում, իսկ դրական դերերը դրական արտաքինով ե ներկայացնում. նա միշտ բնից բաղմակողմանի մարդիկ պատկերելու փոխարեն շարունակ սկսում ե սխեմաներ ցուցադրել ե աստիճանաբար այդ միտրինակութիւնն ընտելանալով, աննկատելիորեն սահում ե արտաքին ռաւմպների դիրկը:

Որինակ.

— Յերբ դերասանն ամեն անգամ իր ըլլոր դրական ու բացասական դերերում սկսում ե շարունակ միևնույն ձևով գեղեցկանալ ու միևնույն ձևով այլանդակվել:

Յերկրորդ, յերբ դերասանը շարունակ իր բացասական դերերը դրական, իսկ դրական դերերը բացասական արտաքինով խաղալու հետևանքով սկսում ե աստիճանաբար ե աննկատելիորեն սվաղել իր դերերի սոցիալական եյությունն ու իր՝ դեպի ավյալ բնական տիպերն ունեցած դատկարգային վերաբերմունքը:

Որինակ.

— Յերբ դերասանի կատարումով սկսում են բացասական

գործող անձինք դրական, իսկ դրական գործող անձինք բացասական տպավորութիւնն թողնել հանդիսականներէ վրա:

Նշանակում է, դերասանն իր բեմական տիպերը կառուցելիս ֆիզիկականի խնդրում պետք է շատ զգույշ լինի, վերպեսզի ստիպված չլինի նախ՝ իր բոլոր դերերում շարունակ կրկնվել և ապա՝ նրանց արտաքինը կտրել նրանց սոցիալական ելուրջից:

Գտնել դերի ֆիզիկական կառուցվածքն ու նրա արտաքինը, նշանակում է գտնել նրա ներքին ելութիւնից բղխող ֆիզիկական աֆն ընտրող կողմերն ու գծերը, վորոնք հատուկ են միայն տվյալ բեմական տիպին:

Կառուցել դերի արտաքինը, — նշանակում է դերն ըստ ելութիւնի ուսումնասիրելու հետեանքով զգալ և պատկերացնել նրա ֆիզիկական կոնկրետութիւնը:

Այսպիսով ել յուրաքանչյուր դերասան իր վերլուծական ու ստեղծագործական շրջանում կատարած աշխատանքի վերջում պետք է շատ լավ գիտենա.

1. Ի՞ր դերի ո՞վ լինելը

(դերի սոցիալ-դասակարգային ելութիւնը):

2. Նրա գործողութիւնն ի՞նչպէս մտաւ բեմ գալը

(բանա, հիմնադրանոց, հարսանիք և այլն):

3. Ի՞նչ եր այնտեղ ամուսն

(հիմնադ եր, լողանում եր, քեֆ եր անում, և այլն):

4. Ո՞ւր յեկավ

(գործութիւնն գնահատում ու վերաբերմունք):

5. Ի՞նչու յեկավ

(նպատակն ու պատճառը):

6. Ի՞նչ է ուզում

(ցանկութիւնը):

7. Ի՞նչ է ամուսն

(գործողութիւնը):

8. Ի՞նչպէս է ամուսն

(գործողութիւնն կատարման յեղանակն ու դուրսը):

Այն դերասանը, վորն իր խաղի ժամանակ անտեղյակ է այս հարցերին, կամ թե աղաղխիները պարզել է միակողմանի, այսինքն՝ մի մասը գիտե, իսկ մնացյալները վոչ, միևնույն է, նա իր խաղի ընթացքում վոչ կարող է պահանջվող չափով խորանալ և վոչ ել շատ հետեւ գնալ:

1. Խնչ ե նշանակում ստեղծագործական շրջան:
2. Խնչ ե նշանակում բնական տիպերի խնդիրդուալ առանձնահատկություն:
3. Խնչ տարբերություն կա տիպերի պարզության ու նրանց պարզեցման կամ պարզունակության մեջ:
4. Վերտեղից ե վերցնում դերասանն իր բնական խնդիրների յեղանակներն ու գույները:
5. Ըթշտ ե արդյոք, վեր գույներ գտնելը սոսկ ինտուիտիվ պրոցես ե:
6. Դերասանն իր դերի ցանկությունները կարճ ե արդյոք զանազան գույներով կատարել, թե վոչ:
7. Խնչ ե տեղի ունենում, յերբ դերասանը փոխում ե իր բնական խնդիրների կատարման յեղանակներն ու գույները:
8. Խնչ պետք ե անի դերասանը, վերպետել նրա կերտած բնական տիպերն արտաքինի տեսակետից իրար չնմանվեն:
9. Խնչ ե նշանակում ֆիզիկական պարզ ու բարդ տիպի կառուցվածք:
10. Խնչպիսի վտանգ ե առաջանում, յերբ դերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս շարունակ ոգտագործում ե ֆիզիկական պարզ տիպի կառուցվածք:
11. Խնչպիսի վտանգ ե առաջանում, յերբ դերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս ոգտագործում ե ֆիզիկական բարդ տիպի կառուցվածք:
12. Վերոնք են այն հիմնական հարցերը, վերոնց մասին դերասանը պետք ե զիտենա իր դերի շուրջը վերլուծական ե ստեղծագործական աշխատանքն ավարտելուց հետո:

III

ՄԽԵՄԱՏԻՋՄԻ, ՆԱՏՈՒՐԱԼԻՋՄԻ ՅԵՎ ՊՍԻԽՈԼՈ-
ԳԻՋՄԻ ՎՏԱՆԳՆԵՐԸ.



1 ՍԻԵՄԱՏԻԶՍ

Ի՞ր բնական տիպերը կերտելիս զերասանը միշտ կարող եւ անախորժ սայթաքումների մեջ ընկնել, յեթե նա կյանքի ճանաչողութեան խնդրում ճիշտ դիւրճերի վրա չի կանգնած:

Բանն այն է, վոր յուրաքանչյուր նկարչի դործն իր ամբողջութեան մեջ և լրիվ տեսնելու համար միշտ պետք է նրանից մի փոքր հեռանալ և հեռվից դիտել այն, հակառակ զեպքում մենք չենք կարող ընդգրկել նրա ելութեանը և զգալ նրա ստեղծողործական հմայքը:

Սակայն այստեղ մի վտանգ կա, այն, վոր յեթե մենք նկարն ավելի լավ տեսնելու համար չափից ավելի հեռանանք նրանից, նա անպայման կսկսի աղավաղվի մեր աչքում, և մենք, բացի նրա ընդհանուր գծերից, դույններից ու շրջանակից, ուրիշ վոչինչ չենք տեսնի. նկարը մեզ համար կկորցնի իր ամբողջ գունեղութեանը, բնորոշ գեատալներն ու ներգործութեան ուժը: Ժիշտ նույնը տեղի յե ունենում նաև կյանքի անխտիր բոլոր յերևույթների հետ:

Յերբ զերասանն իր տիպերն ուսումնասիրելիս և կերտելիս նրանց ավելի խոր և լրիվ ըմբռնելու համար փորձում է չափից ավելի հեռանալ այդ տիպերի կոնկրետ կացութեանից, նա անխուսափելիորեն սկսում է այդ իրական տիպերն աղավաղված տեսնել:

Դերասանի բնական տիպերը կորցնելով իրենց գունեղութեանը, բազմակողմանիութեանը և որդանական ճշտութեանը, վերեն անվում անշուշտ և անհրապույր սխեմաների:

Բացի դրանից, մենք արդեն ասացինք, վոր իր բնական տիպերը կերտելիս զերասանը պարտավոր է բնորոշ ընդհանրացումներ կատարել և տալ վոչ թե այս կամ այն առանձին վերցրած մարդու անձնականը, այլ տիպիկականն ու ընդհանուրը:

Բայց ընդհանրացումներ անել, այդ բնավ չի նշանակում, վոր

դերասանը պետք է իր բեմական տիպերը կտրի իրենց կոնկրետ միջավայրից և նրանց զրկի մարդկային ինդիվիդուալ գծերից։

Սակայն կան դերասաններ, վորոնք իրենց բեմական տիպերի ընդհանրացումը չափազանցության հասցնելով, սկսում են խաղալ վոչ թե միս ու արյուն ունեցող կենդանի տիպեր, այլ մարդանման սխեմաներ, վորոնք մտածում ու զգում են «բնդնամադապետ», քայլում ու գործում են «առնամադակ», և այլն, և այլն։

Յերբ դերասանն իր բեմական տիպերը՝ վերացական ընդհանրացումների հետեանքով՝ կտրում է կյանքի ռեալ շրջանակից, նա իր ցուցադրած տիպի լացն ու ծիծաղը, հուզմունքն ու ազդեցությունը սկսում է դիմադրել, այսինքն՝ բեմական տիպը զրկվելով իր անհատականությունից, սկսում է՝

— լաց լինել, ծիծաղել ու տխրել «առնասարակ»,

— սիրել, տալ ու զայրանալ «ընդհանրապես»,

— վոգելորվել, գործել և հուզվել վերացականորեն, և այլն։

Այստեղ ընդհանուրն այն է, վոր կյանքում բոլոր մարդիկ էլ ծիծաղում, լալիս, սիրում, տալում և հուզվում են։ Բայց մարդկանց այս ընդհանուր հատկությունները կտրել նրանց կոնկրետ անհատականությունից, այդ նշանակում է ընդհանուրի յետեվը չտեսնել մասնավորը և ինդիվիդուալն ընդհանուրից կտրելով, ընկնել անկենդան վերացականության մեջ։

Դուրս է գալիս, վոր դերասանը, բնավ տարբերություն չդնելով իր բեմական տիպերի անհատականությունների ու նրանց կատարած գործողությունների կոնկրետ պարագաների մեջ, սկսում է իր բոլոր դերերում միանման լալ, ծիծաղել, տխրել, ուրախանալ, սիրել, տալ, հուզվել, և այլն, և այլն։

Դերասանը ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար ոկսում է աննկատելիորեն ընտելանալ այդ կոնկրետություններից զուրկ ու «ընդհանրապես»-ի ընույթ կրող արտահայտչական ձևերին և սկսում է իր բոլոր դերերը խաղալ այդ պատրաստի ու միորինակ շտամպների ոգնությամբ։

Մինչդեռ դերասանը պետք է շատ լավ ըմբռնի, վոր բնության մեջ գոյություն ունեն միայն կոնկրետ միջավայրում ապրող մարդկանց, կոնկրետ պայմանների հետեանքով առաջացած, կոնկրետ՝ մտքեր, զգացմունքներ և հույզեր։

Իսկ կյանքի բազմազան յերևույթներն ու կենդանի մարդկանց անհատականությունները՝ բնից անկենդան սխեմաներով

պատկերել, այդ նշանակում է բեմական տիպերն ազգացացնել և զրկել նրանց իրենց բազմակողմեցիությունից:

Իսկ լինելից և առաջանում այս ամենը: Նրանից, վոր դերասանն իր շրջապատի մարդկանց և կյանքը նույնությամբ չընդորինակելու համար նրանցից այնքան և հեռանում, վոր կտրվելով որչեկտիվ իրականությունից, անխուսափելիորեն ընկնում է վերացականության դիրկն ու զրկվում է ռեալ կյանքը ռեալ պայմաններում դիտելու ընդունակությունից:

Դերասանը պետք է ըմբռնի, վոր բեմական տիպերը կերտելի չի կարելի մարդկանց ընդհանուր գծերը կտրել նրանց անհատականությունից:

Իսկ զրա համար դերասանը պետք է ձեռք բերի կյանքի ճանաչողության զենք: Նա պետք է սովորի և կարողանա՝ դիտել որչեկտիվ իրականությունը դասակարգային ճիշտ դիրքերից:

Այն դերասանը, վորն իր բեմական տիպերի սոցիալական ելությունը կտրում է նրա անհատական գծերից, միշտ անխուսափելիորեն ընկնում է սխեմատիզմի և նման վատառողջ «իդմերի» դիրկը:

2. ՆԱՏՈՒՐԱԼԻԶՄ

Յեթի նկարի ելությունն ընդգրկելու և նրա ամբողջական հմայքն զգալու համար վտանգավոր է նրանից չափից ավելի հեռանալն ու, հեռվից դիտելը, ապա պակաս վտանգավոր չե նաև այն, յերբ մենք սկսում ենք նկարին չափից ավելի մոտենալ և շատ մոտիկից դիտել այն:

Բանն այն է, վոր այս յերկրորդ դեպքում մենք նկարի մանր-մունր դետալների պատճառով պարզապես չենք կարողանում նկարն ամբողջովին ընդգրկել և զգալ նրա հյուսվումն ու սոցիալական տրծեքը:

Ճիշտ նույնը կարելի չե և պետք է ասել նաև դերասանի ստեղծագործության մասին:

Յերբ դերասանն իր բեմական տիպերն ուսումնասիրելիս ու կերտելիս այնքան է մոտենում նրանց, վոր այդ տիպերի մեջ բացի կենցաղային մանր, մունր դետալներից ուրիշ վոչինչ չի կարողանում նշմարել, նա պարզապես զրկվում է նրանց սոցիալական ելությունն ըմբռնելու և յերևույթներն իրենց ամբողջականության մեջ տեսնելու կարողությունից:

Նման գերասանը եկամբից չկտրվելու համար աշխատում է կյանքը լուսանկարչական համարաթվամբ ընդորոինակել հիշատակես, ինչպես վոր նա յերևում է իր մակերեսից:

Շարունակ վոգևորվելով կյանքի մակերեսի վրա վխտող կենցաղային մանրուքներով, նա վերջի վերջո ամբողջովին թաղվում է նրանց մեջ ու իր բնական տիպերը միշտ սկսում է նախել ու խնդել ավելորդ մանրամասնություններով:

Միանգամայն պարզ է, վոր նման գերասանն, ըստ ելության, վոչ թե ստեղծագործությամբ է գրադվում, այլ յեղածի հաջող կամ անհաջող ընդգրկակությամբ:

Գերասանին այլևս չի հետաքրքրում իր բնական տիպերի սոցիալ-դասակարգային ելությունը, նա միայն մտահոգված է, վոր այդ տիպերն իրենց արտաքին բոլոր մանրամասնություններով նմանվեն կյանքի առարկա համարաթվանը:

Այս յերկրորդ դեպքում գերասանն իր բնական տիպերին «կենդանություն» տալու և սխեմատիզմից փրկելու համար պարզապես մի ծայրայեղությունից աննկատելիորեն ընկնում է մյուս ծայրահեղությունը և սկսում է մարդկանց մեջ կենցաղային մանրուքներից դատ ուրիշ՝ վոչինչ չտեսնել:

Յեթե սխեմատիզմի դեպքում գերասանն իր բնական տիպերի սոցիալական ելությունը կտրելով նրանց մարդկային ինդիվիդուալ գծերից, կենդանի տիպերի փոխարեն անշնչացած և անարյուն սխեմաներ է հրամցնում մեզ, ապա նա տուրալիզմի դեպքում գերասանն իր բնական տիպերի սոցիալ-դասակարգային ելությունը բոլորովին զոհաբերում է նրանց անհատական մանր-մունք գիտալներին և նսեմացնելով նրանց իդեալական նշանակությունը, սկսում է սողալ կենցաղի մակերեսին և դուրս չգալ նրա նեղ լիջ սահմաններից:

Յեթե սխեմատիզմի դեպքում գերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս տիպերի անհատական կողմերը ավազելով ու «ընդհանուր»-ը «մասնավոր»-ից կտրելով, իր շեշտը դրսևավորապես դնում է միայն և միայն տիպի հոգեբանության «սոցիալական» կողմի վրա, ապա, նա տուրալիզմի դեպքում, գերասանն իր բնական տիպերի սոցիալ-դասակարգային ելությունը նսեմացնելով՝ մասնավորը դատում է ընդհանուրից և իր շեշտը բացառապես դնում է տիպի հոգեբանության միայն «անհատական» կողմի վրա:

Այս յերկու դեպքում էլ գերասանը միանգամայն անտեսե-

լով անհատի և սոցիալական միջավայրի փոխազդեցությունն ու կապը, մեկը մյուսից կտրոււմ և բնից ազատագրոււմ և սոցիալական կոնկրետ միջավայրում ապրող ու գործող մարդու կենդանի նկարագիրը:

3. ՊՍԻԽՈԼՈԳԻՉՍ

Ինչպես արվեստի ալլ ճյուղերում, նույնպես և գերասանական արվեստի բնագավառում յերբեմն պատահում է, վոր խորհրդային գերասանը փոխանակ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով ստեղծագործելու, ընկնում է խորթ թշնամական ազդեցությունների տակ և հանդես է գալիս վորպես բուրժուական արվեստի վոճի ներկայացուցիչ:

Յերբեմն գերասանը հավասարության նշան է դնում սոցիալական կյանքի եյականի և վոչ եյականի, տիպիկականի և վոչ տիպիկականի միջև և խուսափում է անհրաժեշտ ընդհանրացումներ կատարելուց: Նրա համար սոցիալական կյանքի բոլոր յերևույթներն էլ ստանում են նույն արժեքը: Նա ալլևս բնավ հետաձուլւա չի լինում տալու թիպիկ բնավորություններ թիպիկ ճանգամագրութի մեջ, ալլ իր ուշադրության կենտրոնը դարձնում է սոսկ կեցողայիքի վերաբարադրության վրա, կամ թե սոցիալականը փոխաբանում է բիւլոգիականով:

Այդ տիպի գերասանները սուրբ են տալիս նատուրալիզմին, վորը խորհրդային արվեստին հակադրվում է վորպես խորթ, թշնամական գաղափարախոսության մի տրտահայտություն:

Պատահում է նաև, վոր գերասանը փոխանակ սոցիալական պայմանավորված իր կերտած տիպերի հոգեբանությունը հարադատ է տիպիկ գծերով վերաբարադրելու, տարվում է ինքնաբով հոգեբանական վիճակներ վերապրելով:

Սա ըստ եյուլթյան իդեալիստական մի մոտեցում է, վոր ամենաուժեղ կերպով հակադրվում է սոցիալիստական ռեալիզմին:

Դերասանը վոզետրվելով իր բնական տիպի հոգեբանության անհատական կողմով, սկսում է նրա բնական վարքն ու արարքները բացատրել միայն ու բացառապես նրա «ամենատեղեկ» հոգեբանությամբ:

Անհատի հոգեբանությունը նման գերասանի համար դառնում է ալն միակ և վերջնական յեւակետը, վորով նա պատճառաբանում ու արդարացնում է իր բնական տիպի բոլոր արարքները, մտքերն ու հույզերը:

Այստեղ վտանգավորն այն է, վոր զերասանն իր բնական տիպի անհատական հոգեբանությունը կտրելով նրա սոցիալ-դասակարգային միջավայրից, սկսում է ալդ պոչատ հոգեբանությամբ չափել և բացատրել մարդկանց վարքն ու արարքները, շրջապատի յերևույթներն ու կյանքի որակաւոր ընթացքը:

Նատուրալիստական ու պոխիտոլոգի—ական այս ուղղությունների դեմ խորհրդային զերասանն իր ստեղծագործության ընդգամումում պետք է անողոք պայքար մղի սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի հաղթանակի համար:

Իվերջո պետք է իմանալ, վոր թե սխեմատիզմը, և թե նատուրալիզմն ու պոխիտոլոգիզմը հանգես են գալիս իրրե թշնամական արտահայտություններ այն դեպքում, յերբ զերասանն ընկնում է խորթ գաղափարախոսության աղդեցության տակ և մոռանում է կյանքը բազմակողմնաբան և օբյեկտիվորեն ճանաչելու դասակարգային ճիշտ դիրքերը:

Յերբ արվեստագետը շատ է հեռանում օբյեկտիվ իրականությունից, նա կարվում է նրանից, սկսում է ռեալ կյանքը մշուշապատ սխեմայի մեջ դիտել, իսկ յերբ նա չափից ավելի յե մոտենում յերևույթներին, կենցաղային մանրուքների յետևը ալլա չի կարողանում նշմարել յերևույթի եյությունը:

Նշանակում է, խորհրդային զերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս անպայման պետք է՝

ա. շատ խորն ուսումնասիրի և դասակարգայնորեն ճիշտ ըմբռնի նրանց սոցիալական եյությունը:

բ. հիմնականում յեղնի նրանց սոցիալ-դասակարգային եյությունից և չզատի այն կենդանի մարդուն հատուկ անհատական հոգեբանությունից և բնավորության առանձնահատուկ գծերից:

Մ Տ Ո Ւ Գ Ի Չ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

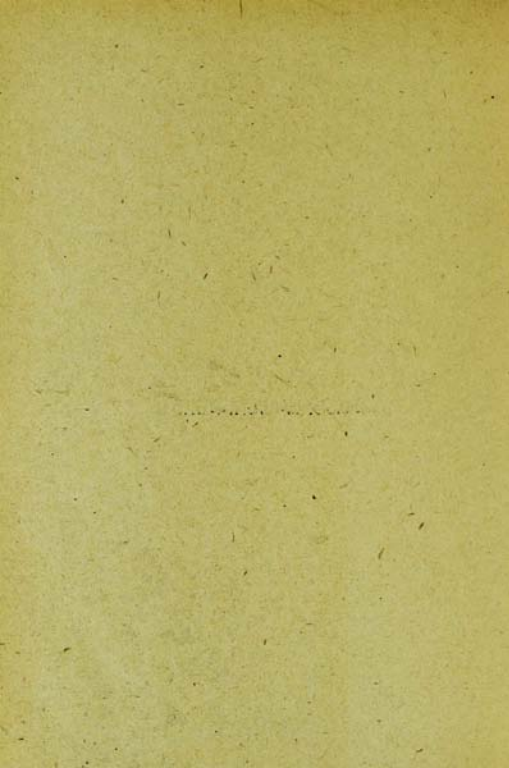
1. Ի՞նչ է նշանակում սխեմատիկ տիպ:
2. Առարնց անհատական հոգեբանության և առանձնահատուկ գծերի կարելի՞ յե արդյոք կենդանի և համոզիչ բնական տիպ պատկերել:
3. Յերբ արվեստագետը կյանքի յերևույթները դիտելու գործում ռեալ կյանքին չափից ավելի յե մոտենում, դրանից ի՞նչպիսի անախորժություններ են առաջանում:

4. Ի՞նչ և նշանակում նատուրալիստական տիպ:
 5. Առանց ընտրող ու տիպական դժերի կարելի չ'է արդյոք լիարժեք սոցիալական տիպեր կերտել:
 6. Կարելի չ'է արդյոք բնմական տիպերի հոգեբանությունը բացատրել սոսկ նրանց «անհատական» հոգեբանությամբ:
 7. Ի՞նչ և նշանակում «պսիխոլոգիզմ»:
 8. Կարելի՞ չի մարդու անհատականը կարել սոցիալականից և ընդհակառակը:
 9. Յերբ խորհրդային արվեստագետը կյանքը ճանաչելու գործում դասակարգային ճիշտ դիրքերի վրա չի կանգնած, դրանից ի՞նչ վտանգներ են առաջանում:
-



IV

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ



Թատերականութեան մասին խոսելիս միշտ պետք է հիշել, վոր արվեստի ստեղծագործութեան բուն նուշթը, ինչպես արդեն ասել ենք նախորդ գլուխներում, միշտ հանդիսանում է որյեկեթիվ իրականութիւնը:

Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, վոր արվեստի ամեն մի ճյուղ պետք է ձգտի և կարողանա այդ ունալ իրականութիւնն արտա-հայտել իր հարազատ լեզվով և միայն իրեն հասուկ միջոցներով:

Հետևաբար պարզ է, վոր Թատրոնը նույնպես պարտավոր է իրական կյանքն արտահայտել վոչ թէ այն բնական ձևերով, վոր գոյութիւն ունեն կյանքում, այլ միանգամայն տարբեր, բնա-կան հաստուկ միջոցներով—բաներականութեամբ:

Մեր գրողացների սկզբնական շրջանում մենք արդեն պարզել ենք, վոր բնական արվեստը, անկախ նրանից, թէ նա դե-ղարվեստական ինչ ուղղութեան է պատկանում, հիմնականում ըստ ելութեան միշտ կապված է վորոշ պայմանականութեան հետ:

Մենք արդեն ասել ենք նաև այն, վոր նույնիսկ այն դեպ-քում, յերբ Թատրոնն իր բնից ձգտում է կյանքը նույնութեամբ ցուցադրել, նա ևս զերծ չի վորոշ պայմանականութեանից: Ար-վեստում և, մասնավորապես, բնական արվեստում, հնարավոր չէ ազատվել պայմանականութեանից: Սակայն ամբողջ խնդիրն այն է, թէ մենք թնչ տեսակի պայմանականութեան հետ զործ ունենք և թնչ չափով ենք կիրառում այն:

Բանն այն է, վոր դերասանն ամեն մի դեր կամ դեպք կա-րող է բնից հանդիսականներին այնպես պատկերել, վոր նա-իր բոլոր մանրամասնութեաններով ամբողջովին նմանվի բնական կյանքին և վորոշ հարաբերական իմաստով լինի այնպես, ինչպես այդ սովորաբար լինում է իսկականում:

Միանգամայն պարզ է, վոր այդ դեպքում մենք զործ ունենք բնական պայմանականութեան այն տեսակի հետ, յերբ դերասանն արվեստի մեջ կյանքն բնութիւնակեցուց և կյանքին նմանակեցուց բացի ուրիշ վոչինչ չի հետապնդում:

Եյանքին նմանակելը հման դերասանների համար դառնում է այն միակ ու վերջնական չափանիշը, վորով նրանք չափում են

իրենց, այսպես կոչված՝ Երեմեական սահմանադրութիւններ», ըստ վերում վորքան նման, այնքան լավ:

Անշուշտ, դժվար չի հասկանալ, վոր յերբ արվեստագետն իր արվեստի մեջ միայն լուսանկարչական ճշմարտութիւնն է փնտռում, նա իրավունք. չունի դուրս գալու յերևույթի բնական շրջանակից և նրան վորևէ բան ավելացնել կամ պակասեցնել, վորովհետև դրանից կտուժի յերևույթի արտաքին տեսքն ու նմանութիւնը:

Յակայն այդ նույն դերը կամ դեպքը կարելի չե բեմից ցուցադրել նաև թատերական այնպիսի պայմանական ձևերով ու միջոցներով, վոր նա իր արտաքին մանրամասնութիւններով բնավ կյանքին չնմանվելով հանդերձ, այնուամենայնիվ կարող է արտահայտել նրա իսկական ելութիւնը:

Բնական պայմանականութեան առաջին դեպքում, դերասանը բնավ չխորանալով իր դերի ելութեան մեջ, գլխավորապես ձգտում է, վոր դերն իր արտաքին բոլոր մանրամասնութիւններով վորքան կարելի չե շատ նմանվի կյանքի արտաքինին ու հիշեցնի այն:

Մինչդեռ բնական պայմանականութեան յերկրորդ դեպքում դերասանն իր դերը ուսել կյանքից չկտրելով հանդերձ, հիմնականում ձգտում է խորանալ իր դերի ելութեան մեջ և փնտռում է այն դրսևորել թատերական հատուկ ձևերով ու միջոցներով:

Այլ կերպ ասած, բնական պայմանականութեան այս յերկրորդ դեպքում կյանքը բեմից ցուցադրվում է վոչ թե կյանքի բնական ձևերով, այլ քառեռակամ միջոցներով:

Յերբ թատրոնում իրը կամ յերևույթը ցուցադրվում է ճիշտ այնպես, ինչպես նա գոյութիւն ունի իսկական կյանքում, թատրոնը փաստորեն դադարում է ստեղծագործական վայր լինելուց և դառնում է սոսկ մի ցուցահանդես:

Մինչդեռ թատրոնում իրը պետք է ստեղծագործվի: Թատրոնը պարտավոր է գտնել իրերի մատուցման այնպիսի դունդ և արտահայտիչ միջոցներ, վորոնց շնորհիվ հնարավոր լինի, առանց յերևույթը նույնութեամբ ընդորինակելու և ստրկորեն կրկնելու. ել ավելի ցայտուն կերպով դրսևորել նրա ելութիւնն ու բուն իմաստը: Բայց թատերականութիւնը կամ իրերի թատերականացումը բնավ չի նշանակում, թե թատրոնը պետք է խուսափի ուսել կյանք ցուցադրելուց և հանուն թատերականութեան պետք

և ձգտի կյանքի յերևույթները բեմից շարունակ ազավադել ու գոհեցնելու: Դա նույնպես արվեստ է:

Յերբ թատրոնի արվեստագետը առըյա կյանքը նույնու-
թյամբ չընդորինակելու ու չկրկնելու համար թատերականության
անվան տակ իր արվեստի մեջ սկսում է անսպասակ, կամ, ավելի
ճիշտ՝ ինքնանպատակ մարզանքներ անել, նա պարզապես արվես-
տի մի ծայրահեղությունից ընկնում է մյուսը և թատերականու-
թյան բուն իմաստը գոհեցնելով, վեր է ածում այն կեղծ, փքուն
և ունայն ձևապաշտության: Նման դեպքում արվեստագետը քա-
ռեղկամուրթյունը կյանքին ծառայեցնելու փոխարեն սկսում է կյան-
քը զոհաբերել իր հիպոմոս փռատկամությունը:

Մեզ համար թատերականությունը միայն և միայն այն ժա-
մանակ է առողջ, արժեքավոր և ընդունելի, յերբ նա վոչ միայն
բովանդակագուրդ է չի անում կյանքը, այլև ձգտում է հիմնակա-
նում որոնելով իրականությունից չկտրվելով հանդերձ, ել ավելի
ընդգծել այն և ցայտուն դույներով դրսևորել յերևույթի բուն
էությունն ու նրա բնորոշ կողմերը:

Բացի դրանից, յերբ դերասանը բեմի վրա մոռանալով իր և
հանդիսականների միջև յեղած տարածությունը, սկսում իր դերը
կյանքի տուրյա գույներով պատկերել, նա զգալապես իջեցնում ու
թուլացնում է իր դերականարության տպավորությունը:

Իսկ այն է, վոր այն ամենը, ինչ վոր կյանքում մեզ հա-
մար բնական է ու համոզիչ, նույնությամբ բեմ տեղափոխվելիս հան-
դիսականների վրա միշտ թողնում է շատ դժգույն և անհամոզիչ
տպավորություն:

Իսկում մի գործող անձ մյուսին շուրջով գաղտնիք հաղոր-
դելիս պետք է այնպես հաղորդի, վոր ամբողջ սրահը լսի և հասկանա
այդ գաղտնիքը: Իսկ յեթե դերասանն այդ բանն անի բնական,
այսինքն՝ ճիշտ այնպես, ինչպես նա այդ անում է առըյա կյան-
քում, իր տանը, հանդիսականը պարզապես վոչինչ չի լսի:

Նշանակում է բեմի վրա չի կարելի ամեն ինչ անել ճիշտ
այնպես, ինչպես այդ կատարվում է իսկական կյանքում:

Իսկի վրա դերասանի կատարած գործողությունների բնա-
կանությունը չափվում է վոչ թե նրանց տառաջիորեն կյանքի
նմանությամբ, այլ նրանով, թե վորքան ավելի դերասանը՝ հիմ-
նականում չկտրվելով իրական կյանքից ու պահպանելով իր
կատարած գործողությունների ներքին իմաստը, կարողանում է

նրանց կատարման համար համոզիչ և բեմականորեն ավելի արտահայտիչ գույներ ու յեղանակներ գտնել:

Իսկ այդ իր հերթին նշանակում է, վոր թատրոնում դերասանն իր արտահայտչական միջոցների, այսինքն՝ ձայնի, շարժումների և դիմախաղի մեջ պետք է չափավոր քանքալեան ընդգծվածությամբ մտցնի, վորպեսզի իր դերի արարքները բնից լրիվ չափով հանդիսականներին հասնեն և համապատասխան ունալ ազդեցություն գործեն:

Բացի դրանից, դերասանը բնմի վրա վոչ մի դեպքում չպետք է իր բեմական գործողությունները կիսատ-պուստ կատարի:

Բեմում ամեն մի շարժում, յուրաքանչյուր միտք կամ ազդեցութեան պետք է անպայման թատերականորեն և տրամաբանորեն ամբողջացած լինի:

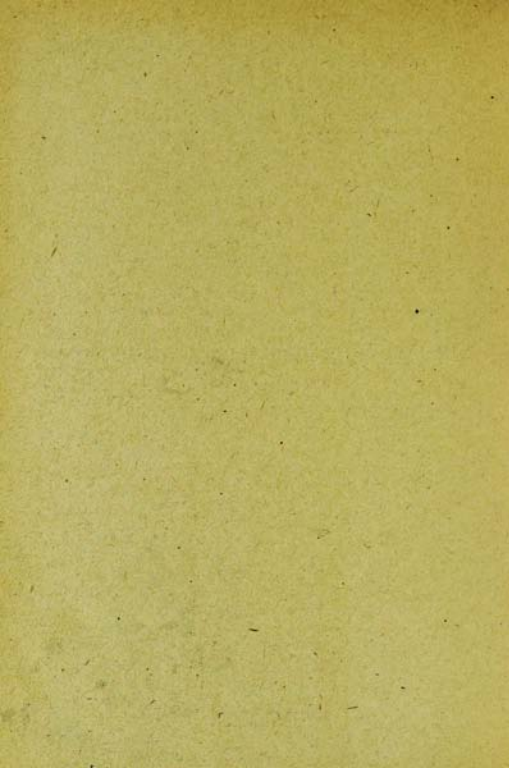
Իսկ այն բոլոր դեպքերում, յերբ բնմի վրա ստեղծված դրության հետևանքով անհրաժեշտ է, վոր դերասանն իր սկսած այս կամ այն գործողությունը կիսատ թողնի, այնուամենայնիվ դերասանն այդ կիսատությունը հանդիսականներին պետք է այնպես մատուցի, վոր դերասանական վարպետության տեսակետից այդպիսին միանգամայն ճարտար և իր տեսակի մեջ լիովին ավարտված լինի:

Մ Տ Ո Ւ Գ Ի Ձ Հ Ա Ր Ց Ե Ր

1. Ի՞նչ է նշանակում բեմական պայմանականություն:
2. Կարճ և արդյոք թատրոնն ապրել առանց պայմանականության:
3. Յերբ դերասանն իր դերերի մեջ ձգտում է ճշտությամբ ընդորինակել իր տեսած ծանոթներին և նրանց նմանվել, նա ստեղծագործող է, թե վոչ:
4. Ի՞նչ է նշանակում թատերականություն:
5. Կարելի՞ չի արդյոք թատերականության անվան տակ աղավաղել իրական կյանքը և կտրվել նրանից:
6. Վորո՞նք են թատերականության վտանգները:
7. Լավ է արդյոք, յերբ դերասանը բնմի վրա խոսում ու շարժվում է ճիշտ այնպես, ինչպես այդ լինում է իսկական կյանքում:
8. Լավ է, յերբ դերասանն իր բեմական գործողությունները կիսատ-պուստ է կատարում:

Կ

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ «ՅԵՍ»-Ը



Պետք ե գիտենալ, վոր դերասանի էյեսա՝ն ու նրա կերտած բե-
մական տիպերի էյեսա՝երն որդանապես պայմանավորված են մի-
մյանցով և գտնվում են սերտ միասնության մեջ:

Առանց դերասանի ստեղծագործական էյեսա՝ի չկա և չի կա-
րող լինել բեմական և վոչ մի կենդանի տիպ:

Բայց այդ չպետք ե հասկանալ այնպես, վոր իբր թե դերա-
սանն իր ստեղծագործած բոլոր դերերում պետք ե ամեն անգամ
ինքն-իրեն խաղա և շարունակ իր միորինակ շեռ-ը ցուցադրի: Այդ
չափազանց անախորժ ու անարժեք բան կլինեն դերասանի համար:

Անհրաժեշտ ե, վոր դերասանն ամեն անգամ նոր դեր խա-
ղալիս կարողանա հիմնական փոփոխության յենթարկել և վերա-
կազմակերպել իր ամբողջ հոգեկան ու ֆիզիկական տվյալները,
այսինքն՝

— մտածողության ու ապրումների յեղանակը,

— ութմը,

— ընդհանուր տեսքն ու շարժումները,

— խոսելու ձևն ու կերպը,

— ինտոնացիաներն ու շեշտադրությունները,

— դարմանքի ու բացականչության ձևերը,

— քայլելու յեղանակն ու նայվածքը, և այլն, և այլն:

Սակայն այդ նույնպես չի նշանակում, թե դերասանը պետք
ե բոլորովին ինքն իր էյեսա՝ից հրաժարվի և ինքն իրեն բնավ
վաճճով չհիշեցնի. դա, իհարկե, հնարավոր չե:

Դա նշանակում ե, վոր դերասանն ինքն իրեն պետք ե հի-
շեցնի միայն այն չափով, վորչափով տվյալ դերը խաղում ե տվյալ
դերասանը և վոչ թե մի ուրիշը:

Բոլոր դերերում նույնությամբ չկրկնվելու համար դերասանը
պետք ե ամեն անգամ

ա. չեզոքացնի իր մեջ այն բոլոր տարրերը, վորոնք ավելորդ
են տվյալ դերի կատարման համար.

բ. խուսափի իր դերն այնպիսի տվյալներով ոժտելուց, վո-
րոնք չեն բղխում իր անհատականությունից:

Այս կապակցութեամբ ել մենք, «ամպլուա» տակով, հասկա-
նում ենք զերասանի հոգեկան և ֆիզիկական տվյալների այն
հանրագումարը, վոր հնարավորութուն և ապրիտ տվյալ զերասա-
նին միանգամայն անբռնադրոսիկ կերպով խաղալ այս կամ այն
կարգի դերեր:

Յեթե տվյալ զերասանն ինքը, վորպէս անհատ, իր խառնը-
վածքով թույլ տեմպերամենտի տեր մի մարդ է, պարզ է, վոր նա
թատրոնում չի կարող խաղալ այնպիսի դերեր, վորոնց բեմական
կատարումներն անպայմանորեն զերասանից պահանջում են ուժեղ
տեմպերամենտ:

Թատերական արվեստում տեմպերամենտ կոչվում է զերասա-
նի այն հուզմունքը, վորն առաջանում է նրա մեջ իր կատարած
դերի ելությունից: Դերասանի բեմական տեմպերամենտը, դա նրա
տվյալ դերի, կամ դերի տվյալ հատվածի ելությունից առաջացող
հուզմունքն է:

Դերասանի տեմպերամենտը պետք է միշտ պայմանավորված
լինի նրա՝ ըստ դերի կատարած բեմական խնդիրների ճիշտ և
խորն ըմբռնումով:

Իսկ դա իր հերթին սերտորեն կապված է զերասանի՝

— դրության ճիշտ գնահատման,

— ճիշտ ռիթմի, և

— վերաբերմունքի ճիշտ դրսևորման ֆունկցիաների հետ:

Դերասանը պետք է շատ լավ ըմբռնի և զգա իր և իր խա-
ղընկերների կողմից իրացվող բեմական խնդիրների ելությունը և
ըստ այնմ էլ կարողանա հուզվել և արտահայտել իր վոգևորու-
թյունն ու հուսահատությունը: Հակառակ դեպքում զերասանի ար-
տահայտած տեմպերամենտը միշտ կկրի չափազանց վերացական
բնույթ:

Այնուհետև՝ զերասանը պետք է կարողանա տարբերել նաև
իր անձնական հուզմունքն ու նրա արտահայտության ձևերն իր
դերի հուզմունքից և նրա դրսևորման յեղանակներից, վորովհետև
բեմական ախպերի էյեսա-երը զերասանի ստեղծագործական էյեսա-ով
պայմանավորված լինելով հանգերձ, այնուամենայնիվ նրանք խո-
րապես տարբերվում են իրարից:

Դերասանը բեմի վրա պետք է կարողանա հուզվել վոչ թե
իր էյեսա-ի անունից, այլ իր բեմական ախպի էյեսա-ի անունից:
Այսինքն՝ նա պետք է կարողանա ըմբռնել և ճիշտ ցուցադրել, թե
ինչպես ովքեր կոմկրես ռիպը, և վոչ թե ինքը զերասանը, տվյալ
կոնկրետ պայմաններում կարտահայտի իր հուզմունքը:

Սակայն՝ շատ հաճախ պատահում է, վոր դերասանն իր սեփական տեմպերամենտը շփոթելով իր բնական տիպերի տեմպերամենտի հետ, դերակատարության պահին այդպիսին սկսում է փոխարինել իր անձնական տեմպերամենտով:

Վերոհիշյալ անախորժությունից խուսափելու համար անհրաժեշտ է, վոր դերասանը նախ խորն ուսումնասիրի իր դերի բնավորությունը և ապա շատ լավ գիտենա նրա կոնկրետ ձրգտումներն ու ցանկությունները:

Առանց բնական տիպի կոնկրետ ձգտումներն ու ցանկություններն իմանալու չի կարելի բնմիջ բազմակողմանի և կենդանի մարդիկ պատկերել:

Սակայն կան դերասաններ, վորոնք սիրում են շարունակ պարծենալ, վոր իրենք բոլոր դերերում ել միշտ «կենդանի մարդիկ» են խաղում:

Այդ ճիշտ է, բայց նման դերասանները պարզապես մոռանում են, վոր իրենք ամեն անգամ վոչ թե տարբեր կենդանի տիպեր են խաղում, այլ վոր նրանք տարբեր տիպերի անվան անակ միշտ ել խաղում են կամ միևեույն խաղեր, կամ թե՛ «իրենց-իրենց»:

Յեւ, վերջապես, դերասանը պետք է իր յուրաքանչյուր բնական տիպի ներաշխարհն ու արտաքինն այնպիսի բազմակողմանիությամբ ուսումնասիրի, վոր նրա մասին խոսելիս կարողանա նրան այնպես բնորոշել, ինչպես մենք այդ անում ենք մեր մտերիների մասին խոսելիս:

Նա իր բնական տիպերի «յես»-երը խորապես ճանաչելու և ճիշտ դրսևորելու համար պետք է անպայման իր ստեղծագործական «յես»-ի միջոցով ընդհուպ մերձենա իր կերտելիք տիպին և որդանապես շաղկապվի նրա հետ:

Առանց այս անհրաժեշտ մերձեցման յերբեք չի կարող տեղի ունենալ և վոչ մի համոզիչ դերասանական կատարում:

Սակայն դերասանի և բնական տիպերի «յես»-երի այս մերձեցումը և շաղկապումը վոչ մի դեպքում չպետք է հասկանալ այնպես, վոր իբր թե դերասանն իր ստեղծագործության պրոցեսում պետք է իր «յես»-ն աստիճանաբար մոռացության մատնի և, ինքն իրենից բոլորովին հրաժարվելով՝ վերջնականապես կուլ գնա իր դերի «յես»-ին ու մարմնանա նրա մեջ:

Պետք է ասել, վոր այս առումով ավելի շուտ բնական տիպն է, վոր մարմնանում է դերասանի մեջ, քան թե դերասանն իր կերտած տիպի մեջ, վորովհետև ինչպես արդեն պարզել ենք, վոչ

Թե բեմական զեղարվեստական տիպն է հանդիսանում զերասանի փոփոխությունն ձևը, այլ, ընդհակառակը, զերասանն է, վոր կազմում է իր ստեղծագործության արդյունքի, այսինքն բեմական զեղարվեստական տիպի որոշակիվածության կամ նյութականացման միջոցը:

Բացի այդ, յեթե զերասանի էյսան-ն իր ստեղծագործության պրոցեսում ամեն անգամ բոլորովին վերանա և իրապես մերվի իր կերտած բեմական տիպերի հետ, այս զեպքում հարց և առաջանում է թե ապա ել ճիլ է նրա փոխարեն բեմի վրա զերակատարություն անում և հսկում գործող անձերի արարքներին:

Շատ պարզ է, վոր ստեղծագործության պրոցեսում զերասանի հետ յերբեք ել նման միատիկ այլափոխություն չի կատարվում: Դերասանը բեմի վրա յերբեք ինքն իրեն չի մոռանում և չի լուծվում իր զերի մեջ, վորովհետև չի կարելի ստեղծագործության պրոցեսում բացակա գտնվել և ախուսամենա յնիվ տիպեր ստեղծագործել: Ընդհակառակը, այդ տեսակետից զերասանն իրեն յերբեք ախճան տրբում և ուժիմ չի զգում, վորքան իր զերակատարության ժամանակ:

Դերասանն իր զերը խաղալիս վոչ թե ինքն իրեն կորցնում ու խալառ մոռանում է իր էյսան-ը, այլ նա իր ստեղծագործության պահին իրեն շարունակ արթուն ու զգոն պահելով, միշտ հիշում է, վոր ինքը զերասան է, վոր ինքը բեմի վրա զեր է կատարում, վոր իրեն շրջապատում են իր խաղընկերները, վոր սրահում հանդիսականներ կան նստած և վոր բեմի վրա չի կարելի ամեն բան անել, և այլն, և այլն:

Այնուհետև միանգամայն սխալ է նաև այն կարծիքը, վոր իբր թե զերասանը պետք է իրապես զգա և ամենապես վերապրի իր զերի զգացմունքներն ու հոգեկան վիճակը:

Բանն այն է, վոր յեթե զերասանն ամեն անգամ իրոք զգա և վերադրի իր կատարելիք զերերի հոգեկան ապրումները ճիշտ այնպես, ինչպես այդ լինում է իրական կյանքում, ապա զերասանն իր շատ զերերում ստիպված կլինի ամսական առնվազն չորս անգամ ուշաթափվել, յերբեք անգամ ուրիշներին սպանել և մեկ անգամ լուրջ հիվանդանալ կամ խելագարվել:

Իսկ ինչպե՞ս այդպես չի լինում, վորովհետև, ինչպես արդեն ասացինք, բեմի վրա զերասանն ինքն իրեն յերբեք չի մոռանում և իր ասեղծագործակամ էյսան-ը միշտ տրբում պահելով, չափավորում ու հսկում է իր արածները:

Իսկ այն բոլոր ղեպներում, յերբ ղերասանն իբր թե իր ղե-
րի հետ իրոք բանվումն ու բեմի վրա ինքն իրեն բոլորովին մո-
ռանումն, նա պարզապես կորցնում է իր արթուն լինանքը և փշաց-
նում է իր ու իր խաղընկերների դեմքերը:

Սակայն այս ամենից չի կարելի յեզրակացնել նաև, վոր
ղերասանը պետք է մի ծայրահեղությունից ընկնի մյուսը: Այ-
սինքն՝ վոր յեթե ղերասանն իր ղերակատարության ժամանակ
իրոք չի զգում և անձնապես չի վերապրում իր բնական շարժե-
րի հոգեկան վիճակը, ապա նա պետք է բոլորովին անտարբեր մնա.
զեպի նրանց ապրումներն ու հույզերը:

Բնական տիպերի զգացումներն ու հույզերը, վոր ղերասանն
իր խաղի ընթացքում պետք է զգա ու ապրի, բոլորովին նման
չեն այն ապրումներին, վոր մեզնից յուրաքանչյուրն ունենում
է իրական կյանքում: Դերասանի բնական ապրումները այլ վո-
րակի ապրումներ են և պայմանավորված են նրա ստեղծագործա-
կան յերևակայությամբ:

Դերասանը պարտավոր է իր բնական տիպերին ընդհուպ
մերձենալ և զգալ նրանց հոգեկան վիճակն ու ապրումները մո-
տավորապես այնպես, ինչպես այդ կյանքում տեղի յե ունենում
մեղ հետ, յերբ մենք կարեկցում ենք ուրիշներին և մասնակցում
նրանց ուրախությանն ու վշտին:

Իսկ այդ ապրումները և զգացմունքներն եյապես տարբեր-
վում ու վորակապես այլ բնույթ են կրում, քան այն ապրում-
ները և զգացմունքները, վոր մարդ ունենում է, յերբ անձնապես
ինքն է վորեն վիշտ կամ ուրախություն ապրում:

Նշանակում է՝ ղերասանն իր բնական տիպերը կերտելիս
չպետք է իր անձնական լինանքը շփոթի նրանց լինանքի հետ
ու կուզ գնա նրանց ապրումներին:

Դերասանի և բնական տիպի լինանքի մերձեցումը պետք
է տեղի ունենա վոչ թե ղերասանի ստեղծագործական լինանքի
լիակատար մոռացության ու նրա վերացման հաշվին, ինչպես այդ
հաճախ կարծում են շատ ու շատ միամիտ ղերասաններ, այլ սոսկ
այն ճանապարհով, վոր ղերասանը պետք է ձգտի և կարողանա
իր ստեղծագործական լինանքի միջոցով խորապես ներթափանցել
իր բնական տիպերի եյության մեջ, և իրեն տվյալ տիպի կաշվի
մեջ զգալով, իր վարպետության շնորհիվ համոզիլ կերպով կատա-
րել այն ամենը, ինչ վոր անհրաժեշտ է տվյալ բնական տիպի
ներաշխարհը ճիշտ դրսևորելու համար:

Իսկ մերձեւնալ գերին և իրեն նրա կաշվի մեջ զգալ, դա նշանակում է խորապես ըմբռնել նրա բովանդակութիւնն ու լիապես տիրապետել ստեղծագործակոն ամբողջ նյութին:

Դերասանն իր բեմական տիպին պետք է այնպես մերձենա, վոր նրա մասին խոսելիս կարողանա ասել վոչ թե «մե», այլ «յե»:

Յեւ այս տեսակետից եւ—վորջան դերասանն իր ստեղծագործութեան պրոցեսում խորը թազցնի իր անձնական «յես»-ը, այնքան ավելի լիարժեք և համոզիչ կլինեն նրա կերտած բեմական տիպերը:

Մ Տ ՈՒԴԻՉ ՀԱՐՑԵՐ

1. Առանց դերասանի «յես»-ի կարճ և արդյոք գոյութիւն ունենալ բեմական կենդանի տիպ:
2. Դերասանն իր ստեղծագործութեան պրոցեսում կարճ և արդյոք բոլորովին մոռանալ իր «յես»-ը:
3. Ի՞նչ պետք է անի դերասանը, վորպեսզի իր բոլոր գերերում շարունակ ինքն-իրեն չխաղա:
4. Ի՞նչպես պետք է հասկանալ դերասանի «յես»-ի ու բեմական տիպի «յես»-ի մերձեցումը:
5. Ինչ՞ա լավ չէ, յերբ դերասանն իր խաղի ընթացքում բոլորովին կորցնում է իր «յես»-ը:
6. Դերասանը կարճ և իրապես զգալ ու անձնապես վերապրել իր դրերի հույզերն ու նրանց հոգեկան վիճակը:

VI

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՅԵՎ ՀԱՆԴԻՍԱԿԱՆԻ
ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ



Սովորաբար թատրոնի մասին խոսելիս մենք շատ հաճախ մոռացության ենք տալիս հանդիսականին, վորը կազմում է թատերական արվեստի ամենահիմնական նախապայմաններից մեկը։ Դերասանը չի կարող առանց հանդիսականի խաղալ, վորովհետև հանդիսականը դերասանի վոքեվորության և խանդավառության ակունքն է։ Առանց հանդիսականի դերասանը նույնն է, ինչ վոր առանց դերասանի թատրոնը։

Սակայն այդ ճիշտ է միայն այն դեպքում, յերբ դերասանը խորապես կապված է իր հանդիսականների հետ, ապրում է նրանց իդեերով, մտքերով, ձգտումներով և հույզերով։

Չպետք է կարծել, թե հանդիսականը թատրոն է գալիս միայն դերասանին նայելու և պասիվ կերպով արձանագրելու այն ամենը, ինչ տեղի չե ունենում բեմի վրա։

Այդպես լինում է միայն այն դեպքում, յերբ թատրոնն ինքն իրեն սոսկ հայելի համարելով, սկսում է պասիվ կերպով անդրադարձնել իր մեջ կյանքը ճիշտ այնպես, ինչպես նա կա։

Նման դեպքում հանդիսականը միայն պասիվ կերպով նայում է բեմում կատարվող իլյուզիոնիստական տեսարանները և, լավագույն դեպքում, մեծ վարմանք ու հիացմունք արտահայտելով կյանքի հաջող ընդդիմակռթյան համար, հանգիստ սրտով հեռանում է թատրոնից։

Այժմ հարց է ծագում, իսկ մե՞ն է հարկավոր նման ռարվիտտը։ Չէ՞ վոր հանդիսականը թատրոն է գալիս վոչ թե նրա համար, վոր բեմի վրա հաջող կամ անհաջող լուսանկարչություն տեսնի, այլ՝ իսկական արվեստ։

Իսկ մենք արդեն ասել ենք, վոր իսկական արվեստը պարտավոր է հուզել մարդկանց մտքերն ու զգացմունքները, վերափոխել նրանց գիտակցությունն ու հոգեբանությունը։

Լավ դերասանը նա յե, ով հարգելով իր հանդիսականին՝ մեծապես շահագործված է, վոր հանդիսականը վոչ միայն ներկայացումը լրիվ տեսնի, այլև ներկայացումից հետո իր հետ անհրաժեշտ մտքեր ու հույզեր տանի և կարողանա համապատասխան յեղրակացություններ հանել կյանքի մասին։

Իսկ յերբ դերասանը կերտկրում և հանդիսականին միմիայն իր դերի արտաքինով, այսինքն՝ յերբ նա զբաղեցնում և հանդիսականին միայն և միայն իր խոսքերով ու արարքներով և չի հասցնում նրան, թե ինչից զրգված և ինքն այդ խոսքերն արտասանում կամ այդ գործողությունները կատարում,—հանդիսականն ակամայից կտրվում և տվյալ դերասանից և ներկայացման ընթացքում սկսում և զբաղվել կողմնակի որոշվածներով։

Դերասանը պետք և նախապես շատ լավ գիտենա, թե ինքն իր խաղի ընթացքում, վորպես հետևանք, վերստի, ինչ հույզեր, զգացմունքներ և արամադրություններ պետք և առաջացնի հանդիսականների մեջ։

Սակայն, ինչպես արդեն իր ժամանակին ասել ենք, դա բնավ չի նշանակում, վոր հիշյալ արամադրություններն ստեղծելու համար դերասանն իր դերի կառուցումն ու կատարումը պետք և սկսի ուղղակի այդ զգացմունքներն ու հույզերը հերթով խաղալուց։

Դերասանը պետք և խորապես ըմբռնի, վոր թատրոնում կարևորը միայն այն, չե, թե դերասանը ինչ և բեմում ասում և անում, այլև այն, թե նա ինչ ներքին մղումներից ու զրդապատճառներից ստիպված և տվյալ բառերն ասում, լալիս, տխրում, սիրում, ասում, զայրանում, ուրախանում, խանդում, և այլն և այլն։

Դերասանը բեմից հանդիսականների համար պետք և լինի վոչ միայն տեսանելի և լսելի, այլև հասկանալի։

Իսկ յեթե անգամ դերասանն իր՝ ըստ դերի կատարած գործողությունների բուն խմաստն ու ներքին զրդապատճառները գիտե, բայց չի կարողանում այդպիսիները ցայտուն կերպով հանդիսականներին հասցնել, միևնույն և, հանդիսականը տվյալ դերասանից դարձյալ կհեռանա և չի զգա նրա ստեղծագործական խորությունն ու հմայքը։

Շատ հաճախ պատահում և, վոր ներկայացման ընթացքում պիեսի հերոսներն սկսում են ամենվիճ և խոր ապրումներ ունենալ, իսկ հանդիսականները մնում են անմասնակից այդ ամենին։

Ինչից և առաջանում այդ նրանից, վոր դերասանը չի կարողանում իր հուզմունքների ու ապրումների իսկական պատճառները հասցնել հանդիսականներին։

Յերբ հանդիսականը չգիտե, թե ինչի համար և հուզվում ու ամենվիճ տվյալ գործողանքը, նա միայն նայում ու պատիվ վերաբերմունք և ցույց տալիս գեղի նա։ Իսկ յերբ հանդիսականներն ըմբռնում են բեմում կատարվող իրադարձությունների բուն

խմաստն ու գործողատեւները և գիտեն, թե ինչի համար են տանջվում պիեսի գործող անձները, նրանք պատիվ չեն մնում, նրանք նույնպես սկսում են հուզվել և գործող անձերի հանդեպ հանդես բերել իրենց դրական կամ բացասական վերաբերմունքը:

Նշանակում է՝ դերասանն իր դերը պետք է այնպես կառուցի և մատուցի, վոր հանդիսականը վոչ միայն տեսնի ու լսի, այլև կարողանա իր տեսածն ու լսածն ըստ ելության հասկանալ և վարակվել այն մտքերով ու հուշգրով, վորոնք բղխում են տվյալ ներկայացման նպատակադրումից:

Գործող անձերի փոխադարձ և նրանց դեպի իրենց շրջապատն ունեցած վերաբերմունքը հանդիսականին դարձնում է ներկայացման ամենաշահագրգռված և ակտիվ մասնակիցը:

Իսկ յեթե բեմից դերասաններն իրենց փոխադարձ վերաբերմունքի միջոցով չընդգծեն և հանդիսականին չհասկացնեն, վոր ահա, վորտեղ վոր է, պետք է, ըստ դերի, բեմ մտնի, ասենք թե՝ «Ժողովրդական կոմիսարը», ապա յեկող դերասանին հանդիսականը նույնպես չի ընդունի և չի վերաբերվի վորպես «Ժողովուհ»:

Իսկ զերասանի և հանդիսականի այս փոխադարձ ներքին տկտիվ կապը, ինչպես մենք արդեն պարզել ենք մեր անցած դրույցներում, վոչ մի դեպքում չպետք է հասկանալ գեհնկորեն, այսինքն՝ վոր իրր թե դերասանն իր դերերը կատարելիս պետք է իր խաղընկերներից անջատվի և անմիջապես հանդիսականների հետ ուղղակի շփման մեջ մտնի:

Թատրոնն իր զարգացման վորոշ շրջանում պաշտպանել և այն տեսակետը, վոր ներկայացման Ժամանակ, վարագույրը բացվելուց հետո, դերասանի և հանդիսականի միջև միշտ պետք է գոյություն ունենա յերևակայական մի պատ (չորրորդ պատը), վորը բեմն ու գործողության վայրը բաժանելով թատերասրահից, պետք է դերասանին մեկուսացնի հանդիսականից:

Այս տիպի թատրոնում դերասանը պետք է մոռանար, վոր ինքը գտնվում է քաղցրում, նա չպետք է զգար հանդիսականների ներկայությունը:

Բանն այն է, վոր վերոհիշյալ «չորրորդ պատը» միանգամայն ճիշտ և իմաստավորված եր միայն այն տիպի թատրոնում, վորտեղ այդ պատի շնորհիվ բեմում կատարվող իրադարձություններից հանդիսականը բոլորովին չնզուցացվում է նրան միայն պատիվ գիտողի դեր եր հասկացվում:

Սակայն մեզ մոտ, խորհրդային թատրոնում, դերասանի և

Հանդիսականի փոխհարաբերությունն արմատապէս այլ բնույթ
ե կրուեմ, վորովհետեւ մեր հանդիսականը ներկայացման ընթացքում
միայն պատիվ դիտող չէ, այլ հանդիսանում ե նրա ակտիվ մաս-
նակիցն ու ստեղծագործական պրոցեսի կարեւոր ողակներէց մեկը:

Բայց հանդիսականի մասնակցությունը ներկայացման մեջ
և նրա՝ դերասանի հետ ունենալիք կենդանի կապը նույնպէս
չպետք ե գոհեցնել և հասկանալ այնպէս, վոր իբր թէ հանդի-
սականը պետք ե ներկայացման ընթացքում շարունակ սրահից
ուղղակի կերպով միջամտի դերասանների խաղին և անմիջակա-
նորեն խառնվի բեմում կատարվող գործողություններին:

Հանդիսականը դերասանի հետ կենդանի կապի մեջ ե մտնում
միայն ներկայացման ընթացքում հանդես բերած իւր ակտիվ վե-
րաբերման շնորհիւ:

Նշանակուեմ ե, յեթե չի կարելի դերասանի ու հանդիսականի
փոխադարձ ներքին կապը վուզաբացնել ու հասկանալ այն վոր-
պէս ուղղակի ու անմիջական մի պրոցես, ապա չի ել կարելի
նրանց չինական պատով իրարից անջատել:

Հետեւաբար հանդիսականի և դերասանի փոխադարձ կենդանի
կապը նույնքան անուղղակի և վոչ անմիջական բնույթ ե կրում,
վորքան և դերասանի ու հանդիսականի փոխադարձ ներքին կապը:

Այս տեսակետից ել խորհրդային թատրոնում էշորրորդ պա-
տիւ խնդիրն եյապէս այլ բնույթ ե կրում, վորովհետեւ մեր դե-
րասանը յերեք չպետք ե մոռանա, վոր սրահում նստած են հան-
դիսականներ, վորոնք վոչ միայն պատիվ դիտողներ չեն, այլ վոր
նրանք իրենց ակտիվ վերաբերմունքի շնորհիւ կենդանի մասնակ-
ցություն են ցույց տալիս ներկայացման ընթացքին:

Ի վերջո, քանի վոր մեզ մոտ դերասանի ու հանդիսակա-
նի միջև պետք ե միշտ գոյություն ունենա փոխադարձ ներքին
շփում և՛ կենդանի կապ, միանգամայն պարզ ե, վոր նրանց միջև
վոչ մի էշորրորդ պատճ չկա և յերեք ել չի կարող լինել:

Իսկ այն բոլոր դեպքերում, յերբ դերասանն այդ կենդանի
կապը գոհեցնելով ձգտում ե ներկայացման շրջանակից դուրս
թռչել և հանդիսականների հետ ուղղակի և անմիջական շփման
մեջ մտնել, նա պետք ե գիտենա և հիշի, վոր այդ չորրորդ պատը
կա և միշտ ել պետք ե լինի:

Այնուհետեւ դերասանը պետք ե խմանա, վոր յերբ իր խաղըն-
կերը պիեսի բովանդակության տեսակետից ներկայացման տվյալ
հատվածում հանդիսանում ե տեսարանի գլխավոր գործող անձը,

ինքը իրավունք չունի իր ավելորդ ու անտեղի շարժումներով միջամտել ու խանգարել ուրիշի խաղը, վորովհետև՝

ա. դրանից տուժում է ավյալ տեսարանի բուն իմաստն ու թուլանում նրա ամբողջական ապավորությունը.

բ. հանդիսականների ուշադրությունը ցրվում ու գործողության գլխավոր մոմենտներից կտրվելով՝ յերկրորդական մոմենտներով և դրողվում:

Յեւ, վերջապես, խորհրդային դերասանը պետք է կարողանա իր արվեստի միջոցով վերափոխել ու դասակարգայնորեն ճիշտ կազմակերպել հանդիսականների մտքերն ու զգացմունքները:

Իսկ այդ կարողանալու համար մեր դերասանը պարտավոր է նախ սովորել պրոլետարականորեն ճիշտ մտածել ու ապա իր կատարած դերերը ճիշտ բմբռնել ու ճիշտ դրահորել:

Մեծագույն հանցանք է, յերբ կուլտուրականապես և քաղաքականապես տհաս դերասանն իր վրա վերցնելով խորհրդային դերասանի պատվավոր կոչումը, փորձում է հանդիսականների գիտակցությունն ու հոգեբանությունը կազմակերպել, առանց հասկանալու, վոր չի կարելի վորպես քաղաքացի դաստիարակված չլինել, բայց արվեստի միջոցով դաստիարակել հանդիսականներին:

Մ Տ Ո Ւ Գ Ի Ջ Հ Ա Ր Յ Ե Ր

1. Առանց հանդիսականի կարճ և արդյոք գոյություն ունենալ թատրոն կամ դերասան:
2. Կարելի՞ չէ արդյոք հանդիսականի վրա նայել վորպես սոսկ պասիվ մի դիտողի:
3. Յերբ թատրոնն սկսում է կյանքը նույնությամբ ընդորինակել, ի՞նչպիսի վերաբերմունք է ցույց տալիս նրան հանդիսականը:
4. Ի՞նչ պետք է անի դերասանը, վորպեսդէ հանդիսականը ներկայացման ընթացքում կարողանա զգալ դերասանի բնական վիշտն ու ուրախությունը:
5. Ի՞նչպես և ի՞նչով է արտահայտվում հանդիսականի ակտիվ մասնակցությունը ներկայացման պրոցեսում:
6. Ի՞նչպես պետք է հասկանալ «չորրորդ պատ»-ի դերը խորհրդային թատրոնում:
7. Կարճ և արդյոք դերասանը, վորպես քաղաքացի դաստիարակված չլինել, իսկ վորպես արվեստագետ՝ դաստիարակել հանդիսականներին:



ԱՄՓՈՓՈՒՄ



Մրանով վերջացնում ենք մեր այս աշխատութեան նաև յերկրորդ շրջանը: Պետք է ասել, Վոր սրանով բնավ չի սպառվում այն ամենը, ինչ Վոր անհրաժեշտ է դերառան լինելու համար:

Ստեղծագործող դերասան դառնալու համար բավական չեմիայն յուրացնել ձեռնարկի բովանդակութիւնը, այլ անհրաժեշտ է ձեռք բերած տեղական պաշարն անխոնջ ու համառ աշխատանքի շնորհիվ կիրառել գործնականում, ստուգել և ապա, որդանսպես այն տիրապետելով, արագօրայեան մեջ ձեկեկեղովել դերասան:

Բայց վորպեսզի ամեն մի սկսնակ դերասան կարողանա իր գործնական աշխատանքների ընթացքում փոքր ինչ ավելի վստահ դալ իրեն, նա պետք է շարունակ հիշի և յերբեք չմոռանա.

1. Վոր արվեստի մեջ մեթոդը չի կարելի հասկանալ վորպես տեխնիկական պրիոմների և դանազան միջոցների մի կոմպլեքս:
2. Վոր սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի մեջ մեթոդը նույնանում ու միասնանում է արվեստագետի աշխարհահայացքին:
3. Վոր խորհրդային դերասանի ստեղծագործական մեթոդը, դա նրա սկզբունքային մոտեցումների ընդհանրութիւնն է, Վորով նա ճանաչում, բացատրում ու արժեքավորում է կյանքի յերեւոյթները բնօրէն անդրադարձնելիս:
4. Վոր ստեղծագործական վորոշակի մեթոդ չունենալը նույնպես մեթոդ է:
5. Վոր սոցիալական ռեալիզմի մեթոդը խորհրդային դերասանից պահանջում է կյանքը դիտել ու ճանաչել նրա համընթաց շարժման մեջ, սոցիալական յերեւոյթները դասակարգայնորեն ճիշտ ըմբռնել, մարդկանց անհատական

գծերի մեջ նրանց ընդհանուր ու տիպական կողմերը տեսնել ու այս ամենի մեջ կուտակցականութիւն գնելով տիպիկ ընտելութիւնները տիպիկ հանգամանքների մեջ դաստրել ու ցույց տալ նրանց զարգացման ճիշտ տեսլանքը:

6. Վոր արվեստի վոճը սոսկ ձևական հասկացողութիւն է, այլ վոր նա խաացած կերպով արտահայտում է տվյալ դարաշրջանի ու դասակարգի նյութական ու հոգեկան կյանքի ամբողջ ելութիւնն ու պատկերը:

7. Վոր խորհրդային դերասանի ստեղծագործութիւն մեջ սոցիալիստական ռեալիզմի վոճը, վորպես խորհրդային արվեստի առաջատար վոճ, պետք է արտահայտի մեր աշխատավորութիւն պայքարի հերոսականութիւնը, աշխատանքի անձնվիրութիւնն ու սոցիալիստական կյանքի լավատեսութիւնը:

8. Վոր բեմական գեղարվեստական տիպը պատմական վորոշ միջավայրում տպրոդ, միանման մտածող, միանման բնաշխարհային ու բնորոշ գծեր ունեցող մարդկանց մի այնպիսի ընդհանրացում է, վորը դերասանի դասակարգային գիտակցութիւն բովից անցնելով, ընդունում է իր կոնկրետ և ինդիվիդուալ գծերով ոժտված կենդանի մարդու ռեալ կերպարանքը:

9. Վոր բնավորութիւն ասելով պետք է հասկանանք մարդկանց ներքին հատկութիւնների և առանձնահատուկ գծերի այն հանրադոմարը, վորով բնորոշվում է տվյալ անհատի դասակարգային ելութիւնն ու սոցիալական վարքը:

10. Վոր հաճախ մարդիկ իրենց բնավորութիւնը իրար նմանվելով հանդերձ, այնուամենայնիվ իրարից տարբերվում են իրենց առանձնահատկութիւններով:

11. Վոր աշխատել դերի վրա նշանակում է խորապես ըմբռնել գործող անձի մտքերը, հույզերն ու ձգտումները:

12. Վոր դերասանի «աշխատանքը դերի վրա» պրոցեսը բաժանվում է յերկու հիմնական շրջանի՝
ա. վերլուծականի և
բ. սեղծագործականի:

13. Վոր դերասանն իր բեմական տիպերը կերտելիս պետք է շատ լուրջ ու խորը վերլուծական աշխատանք կատարի՝ վոչ միայն իր դերի և պիեսի շուրջը, այլև այն որչեպի՛վ իրականության շուրջը, վորը հեղինակի կողմից ընդգրկված է նրա տվյալ պիեսում:

14. Վոր բեմական տիպերը հիմնականում ունենում են՝
ա. ֆիզիկական կառուցվածքի պարզ տիպ,
բ. ֆիզիկական կառուցվածքի բարդ տիպ:

15. Վոր խորհրդային դերասանը կյանքը խորը հանաչելու համար պետք է կարողանա դասակարգային ճիշտ գիրքերից նայել նրա վրա:

16. Վոր կյանքի յերևույթները նույնությամբ վերարտադրելը դեռ արվեստ չէ, իսկ յերևույթները վերարտադրել առանց կյանքին լավ ծանոթ լինելու՝ նույնպես սխալ և անարժեք մի գործ է:

17. Վոր թե սխեմատիզմը և թե նատուրալիզմն ու պսիխոլոգիզմը հավասարապես ազավաղում են սոցիալական կոնկրետ միջավայրում ապրող ու գործող մարդու դասակարգային ելույթյունն ու նրա կենդանի նկարագիրը:

18. Վոր դերասանը պարտավոր է գտնել իր բեմական տիպերի մատուցման այնպիսի գույնեղ և արտահայտիչ թատերական միջոցներ, վորոնց շնորհիվ հնարավոր լինի առանց այդ տիպերը կյանքից կտրելու կամ թե նրանց նույնությամբ ընդորոշնակելու, Ել ավելի ցայտուն կերպով դրսևորել նրանց ելույթյունն ու բուն իմաստը:

19. Վոր թատրոնն առանց թատերականության նույնքան տնիմաստ է, վորքան և թատերականությունն առանց բովանդակության:

20. Վոր դերասանի ստեղծագործական շենք-ի և բեմական տիպի շենք-ի մերձեցումը պետք է տեղի ունենա վոչ թե դերասանի շենք-ի լիակատար մոռացության հաշվին, այլ վոր դերասանը պետք է ձգտի և կարողանա իր ստեղծագործական շենք-ի միջոցով խորապես ներթափանցել իր բեմական տիպերի ելույթյան մեջ և իր վարպետության շնորհիվ համոզիչ կերպով կատարել այն ամենը, ինչ վոր անհրաժեշտ է նրա ներաշխարհը ճշտորեն դրսևորելու համար:

21. Վոր չի կարելի ստեղծագործել ու ստեղծագործություն պրոցեսում բացակա գտնվել:

22. Վոր խորհրդային թատրոնում շորթորդ պատշաճ վերանում է այն չափով, վոր չափով մեր հանդիսականը սոսկ պատիվ դիտող չէ, և մնում է այն բոլոր դեպքերում, յերդերասանն սկսում է հանդիսականների հետ ուղղակի և անմիջական կերպով շփվել և ինքնացուցադրությամբ դրադվել:

23. Վոր հանդիսականի և դերասանի փոխադարձ կենդանի կապը նույնքան անուղղակի և վոչ անմիջական ընույթ է կրում, վորքան և դերասանի ու հանդիսականի փոխադարձ ներքին կապը:

24. Վոր դերասանն իրավունք չունի ներկայացման ընթացքում իր ավելորդ ու անտեղի շարժումներով միջամտել ու խանգարել իր խաղընկերներին:

25. Վոր միծաղույն հանցանք է, յերդ կուլտուրանապես և քաղաքականապես տհաս դերասանն սկսում է բեմից հանդիսականին դաստիարակել:

Հեղինակի կողմից

ԱՌԱՋԻՆ ՇՐՋԱՆ

I. ՆԱԽՆԱԿԱՆ ՁՐՈՒՅՑ	13
1. Արվեստի առանձնահատկությունը	15
2. Արվեստի դասակարգային բնույթը	»
II. ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ	19
1. Դերասանի ստեղծագործության նյութը	21
2. Դերասանի ստեղծագործության գործիքը	27
3. Դերասանի ստեղծագործության արդյունքի որ- յակատեսան ձևը	30
4. Առանձնահատկության սխալ բնորոշումներ	34
III. ԸՆԴՈՒՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ	39
1. Ստեղծագործական յերևակայություն	43
2. Ստեղծագործական լուրջ վերաբերմունք կամ բե- մական պայմանական շահմուտ	44
3. Ստեղծագործական զրդիւն	47
4. Ֆիզիկական անհրաժեշտ սովորներ	48
IV. ԴՊՐՈՑ	51
V. ԴԵՐԱՍԱՆԸ ՎՈՐՊԵՍ ԲԵՄԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԴԼԽԱՎՈՐ ՏԱՐԸ	59
VI. ԴՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ	65
VII. ՈՒՇԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ	73
VIII. ՈՐՅԵԿՏ	81
IX. ՉԱՓԻ ՉԳԱՑՈՒՄ	89
X. ՌԻԹՄ	95
XI. ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔ	103
XII. ՓՈԽԱԴԱՐՁ ՆԵՐՔԻՆ ՇՓՈՒՄ	113
XIII. ԱՌԱՐԿԱՆԵՐԻ ՈԴՏԱԴՐՈՐԾՄԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ	119
XIV. ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐ	123
XV. ՄԿԱՆԱՅԻՆ ԼԱՐՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	133

XVI ՄԱՐԶԱՆՔՆԵՐ	139
--------------------------	-----

1. Ուշադրութեան մարզանքներ, կապված տեսողական հիշողութեան հետ	141
2. Ուշադրութեան մարզանքներ, կապված լսողական հիշողութեան հետ	144
3. Ուշադրութեան մարզանքներ, կապված շոշափողական հիշողութեան հետ	145
4. Ուշադրութեան մարզանքներ, կապված ճաշակողական և հոտառողական հիշողութեան հետ	146
5. Հանրային մենակութեան մարզանքներ	»
6. Զափի զգացման մարզանքներ	147
7. Յերևակայութեան մարզանքներ	148
8. Ռիթմի մարզանքներ	149
9. Վերաբերմունքի մարզանքներ	150
10. Փոխադարձ ներքին շփման մարզանքներ	154
11. Առարկաների հետ թեթևությամբ ու մաքրությամբ վարվելու մարզանքներ	»
12. Մկանային ազատութեան մարզանքներ	155
ԱՄՓՈՓՈՒՄ առաջին շրջանի	157

ՅԵՐԿՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆ

I. ՄՏԵՆԴԱՐՈՐԾԱԿԱՆ ՄԵԹՈՒ	167
1. Մեթոդ	169
2. Վեճ	171
3. Բեմական գեղարվեստական տիպ	172
4. Տիպիկանացման միջոց	174
5. Բնավորութիւն և առանձնահատկութիւն	175
6. Ինտուիցիա և պատահականութիւն	176
II. ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ԴԵՐԻ ՎՐԱ	181
1. Վերլուծական շրջան	183
ա. Գիեսի որոշելաթիվ իրականութիւնը	184
բ. Գիեսի գաղափարախոսութիւնը	»
գ. Գիեսի միջանցիկ գործողութիւնը	185
դ. Դերի միջանցիկ գործողութիւնը	»
ե. Դերի փոխադարձ կապն ու վերաբերմունքը	186
զ. Տեքստ	187

է. Դերասանական հասկած	190
ը. Բեմական կամ դերասանական խնդիր	»
թ. Դերի կուլմինացիոն կետը	191
ժ. Բեմական տիպերի դասակարգությունը	»
Ձ. Ստեղծագործական շրջան	194
ա. Դույներ	195
բ. Բեմական տիպի ֆիզիկական կառուցվածքը	199

III. ՍԽԵՄԱՏԻԶՄԻ, ՆԱՏՈՒՐԱԼԻԶՄԻ ՅԵՎ ՊԱԽՈՂՈԳԻԶՄԻ ՎՏԱՆԳՆԵՐԸ	203
1. Սխեմատիզմ	205
2. Նատուրալիզմ	207
3. Պախուղոգիզմ	209
IV. ԹԱՏԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	213
V. ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ «ՅԵՄ»-Ը	219
VI. ԴԵՐԱՍԱՆԻ ՅԵՎ ՀԱՆԴԻՍԱԿԱՆԻ ՓՈԽՂԱՐԱԲԵՐՈՒ- ԹՅՈՒՆԸ	227
ԱՄՓՈՓՈՒՄ ԴԵՐԿՐՈՐԴ շրջանի	235



Գառ. Խմբագիր՝ Սիրառ

Տեխ. Խմբագիր՝ Սա. Ալթունյան

Սրբազրիչ՝ Խ. Ալվադյան

Գլխավոր լիազուր Ռ Ա—3095

Հրատ. 4488, պատվեր 157, տիրաժ 3000

Հանձնված է արտադրության 1938 թ. փետրվարի 9-ին

Ստորագրված է ապագրության 1938 թ. մայիսի 16-ին

Թուղթը 62x94, 16¹/₄ ապ. մամ., հեղին.՝ 7¹/₄ մամ., 1 քերթ. 39400 ապ. Նիշ
Գինը 3ա. կազմը 60 կ.

ՀԱՐԾՎՈՐ ՈՒՂՂՈՒՄՆԵՐ ՅԵՎ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

ԾՁ	Տաղ	Վերևից Ներքևից	Տալմած և	Գեաք և լինի
17	14—15	Վերևից	սոցիալիստական	սոցիալիստական
»	16	»	լե	և
»	4	Ներքևից	մեք	մեջ
49	7	Վերևից	գիբբերում	գիբբերում
61		Ներքևից	Շնչվածը կարգալ՝	կարող
»		»	»	գլխավոր
»	1	»	թատերախաղություն	գործողություն
63	7	Վերևից	ստանալ	ունենալ
85	1	»	ու	ու մեք
91	4	»	նշմարտությունն	նշատությունն
107	13	»	ֆունկիցիոնալ	ֆունկցիոնալ
133	1	»	լաբվածություն	լաբվածություն
210	6	»	պոլիտգիտական	պոլիտգիտական
215		»	բնույթը	նյութը
230	19	»	ազյալ	ազյալ
237	4	Ներքևից	սոցիալական	սոցիալիստական
240	3	»	կուլտուրանապես	կուլտուրականապես

ՀԱՅ ՀԻՄՆԱԴԱՐԱՆԻ ԳԻՏ. ԳՐԱԳ.



FL0007114

ԳԻՆԸ 3 Ռ. 60 Կ.

ЦЕНА

20299

Т. ШАМИРХАНИЯН
ОСНОВЫ АКТЕРСКОГО
ИСКУССТВА
ГИЗ АРМ. ССР, ЕРЕВАН