

Հ. ՀԱՐԴԱՆՅԱՆ

Հրապարակ

ԲԵՄԱԿԱՆ  
ԱՐՎԵՍՏԻ

Երևան

Հրապարակումը սկսվում է  
համարների համարներով  
և համարների համարներով  
և համարների համարներով  
և համարների համարներով

792

2096

Ч-30

Чирок-белый

Горы р. Бурдак

Чирок. 1939

1р. 254.

792.01  
4-30

ՎԱՎԻԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

Հայկական ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

ՄՏՈՒԳԱՄԵ Է 1981 թ.

**ԶՐՈՒՅՑ**  
**ԲԵՄԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ**  
**ՄԱՍԻՆ**

2096

ՀԱՄԱՌՈՏ ԶԵՌՆԱՐԿ ՅԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՌԵԺԻՍՅՈՐՆԵՐԻ  
ՅԵՎ ՅԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԴԵՐԱՍԱՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ



ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՍՀ ԺԿԽ-ԻՆ ԿԻՑ ԱՐՎԵՍՏԻ ՎԱՐՉՈՒԹՅԱՆ  
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՏԱՆ

ԹԵՐԵՎԱՆ—1939



Խմբագիր՝ Ս. ՄԵԼԻՔՍԵՅԱՆ

Սրբագրելի՝ Մ. ՀԱՆՆԱԶԱՐՅԱՆ

Գլավիժի լիազոր ն. 2821 պատ. № 640, տիրաժ 3000

---

Պետհամալսարանի հրատարակչության տպարան, Տեղյան № 72.



Ամեն մի արվեստագետ՝ դրող, նկարիչ, դերասան, քանդակագործ և այլն, իր ստեղծագործությամբ վերարտադրելով օկուլյանքի վորևև կողմը, միշտ ձեռքատում և դրսևորել իր վերաբերմունքը ավյալ փաստի կամ յերեւոյթի նկատմամբ, այսինքն արտահայտել այն մտքերն ու զգացմունքները, վոր արթնացել են նրա մեջ վերոհիշյալների առնչությամբ, ստեղծագործության սրոցեսում: Նա ձգտում և նույն այդ մտքերով և զգացումներով վարակել ուրիշ մարդկանց: Նա ցանկանում և, վոր ուրիշներն ել ունենան նույն այդ մտքերն ու զգացումները, ինչ ունեցել և ինքը:

Այդպիսով, արվեստագետը ներգործում և մարդկանց վաբքի վրա, ներգործելով մարդկանց վարքի վրա, միաժամանակ ներգործում և նաև կյանքի վրա, նպաստում և կյանքի փոփոխմանը և վերակառուցմանը:

Յեթե արվեստագետը վկա յե լինում խորհրդային իրավահարգին ֆրաս հասցնող մի վորևև աշխնդակ դիպվածի, վորը իրեն՝ արվեստագետին չափազանց հուզում և, ապա նա աշխատում և այդ դիպվածն այնպես նկարագրել իր ստեղծագործության մեջ, վոր նույնպիսի հուզում, ցատում (ինչպիսին ինքն և ունեցել), առաջացնի նաև ուրիշ մարդկանց մեջ: Մեր յերկրի աշխատավորությունը բոլորովին նոր բովանդակությամբ և

նոր ձևով և վերակառուցում իր յերկիրը, ուրեմն խորհրդային արվեստագետը ևս պետք և նպաստի այդ վերակառուցմանը իր արվեստին հատուկ ուրույն միջոցներով:

Բեմական արվեստը սինթետիկ արվեստ է: Այստեղ մենք ունենք մի շարք մարդկանց տարբեր ստեղծագործություններ, դրամատուրգի՝ վոր պիես և դրել, դերասանների՝ վոր խաղում են այդ պիեսը, նրկարչի՝ վոր ձևավորել և պիեսի բեմադրությունը, յերաժշտի՝ վոր գրել և տվյալ պիեսի ներկայացման յերաժշտությունը և ռեժիսյորի՝ վոր կազմակերպել և ներկայացումը:

Ուրեմն ներկայացման հեղինակը հանդիսանում է այն կոլլեկտիվը, վորը ստեղծել և տվյալ ներկայացումը:

Պարզ է, վոր կոլլեկտիվի անդամների աշխատանքները տարբեր են. մեկինը ավելի, մյուսինը՝ պակաս: Թատերական գործում հիմնական և առաջատար տեղը պատկանում է առաջին հերթին դերասանին: Դերասանի միջոցով է, վոր տվյալ կոլլեկտիվը արտահայտում և հաղորդում է հանդիսականին այն մտքերն ու գաղափարները, վոր ընկած են վողջ ներկայացման հիմքում: Այդ գործում խոշոր և պատասխանատու տեղ է զբաղում բեմադրող-ռեժիսյորը: Ռեժիսյորն այն անձնավորությունն է, վորն ի մի բերելով և համադրելով բոլորի աշխատանքը, կազմակերպում է ներկայացումը: Ռեժիսյորն այն անձնավորությունն է, վորը կոլլեկտիվի անդամների մեջ ստեղծում է ներքին շաղկապ և ստեղծագործող կոլլեկտիվի հետ միասին վորոշում է ներ-



Այսպէս ցման նպատակը, այն հիմնական դադարիւրը, թե ինչ է ուղղւած ասել ստեղծագործող կողմից լինելով ավշալ պիեսի բնագործութեամբ, ինչ նպատակ է դնում նա իր առաջ: Ահա այս հիմնական խնդիրներն են, վոր առաջին հերթին պետք է լուծի ստեղծագործող կողմից:

Պարզ է, վոր այդ խնդիրները պետք է դառնան ամբողջ կողմից լինելու սեփականութեանը և ռեժիսորը միայն պետք է նշի այն ուղիները, վորոնցով պիտի ընթանա վորջ կողմից լինելով առաջագրված խնդիրները ճիշտ լուծելու համար:

Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, վոր թատրոնը բարդ որդանիղմ է և թատերական ստեղծագործութեանը պետք է մոտենալ շատ մեծ զգուշութեամբ: Չէ՞ վոր սխալ հասկացված և սխալ մեկնաբանված պիեսը կհանգի հակառակ և անցանկալի հետեանքի:

Ուրեմն՝ ամեն մի թատերական որդանիղմ ձեռնամուխ լինելով ներկայացմանը, պետք է միանգամայն պարզ լիմանա, թե ինչի համար է նա բնագործում տրվելով պիեսը և ինչ նպատակ է դնում իր առաջ այդ պիեսը բնագործելու:

Այդ խնդիրն առավելագույն չափով վերաբերում է ռեժիսորին և ռեժիսորն է, վոր շունչ պիտի տա ներկայացմանը:

Թատերական ստեղծագործութեանը մասնայական է, ամեն ուր մի քանի հարյուր մարդ ղիտում են ներկայացումը, նա կարող է և պետք է տա մեր աշխատավորութեանը հուզիչ և խոր արվեստ, մի արվեստ, վորը նպաստի լավագույն և յերջանիկ կյանքի կերտմանը:



## ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔ

Պիեռի հենց առաջին ընթերցումից սկսվում և տվյալ թատրոնական կոլեկտիվի աշխատանքի ստեղծագործական շրջանը: Մենք խորհուրդ ենք տալիս, թե ուժիսյորին և թե ստեղծագործական կոլեկտիվին, պիեռը կարգալ մի շնչով: Իհարկե ուժիսյորը պարտավոր է շատ ու շատ անգամ կարգալ պիեռը, սակայն ամենաթանկագինը՝ առաջին ընթերցումն է, վորովհետև առաջին ընթերցման տպավորությունն անմիջական է և դրեթե անհնարին է լինում յերկրորդ անգամ ստանալ նույն այդ տպավորությունը: Հետևյալ ընթերցումների ժամանակ ուժիսյորը և դերասանը պիեռին մոտենում են իրացման տեսակետից, վերլուծման յինթարկելով տիպերը, դրությունները և այլն: Առաջին ընթերցման ժամանակ, նրանք մոտենում են վորպես սոսկ ընթերցողներ, առանց կանխակալ կարծիքների, վորով և նրանց տպավորությունը լինում է անմիջական: Այդ պահին բացակայում է ուժիսյորի և դերասանի անձնական ֆանտազիան, մի հանգամանք, վորը առհասարակ մեծ տեղ է գրավում դերասանական արվեստի մեջ: Այդ անհրաժեշտ է նրա համար, վորպեսզի կարողանաք պարզել այն հիմնական հատկությունները, վորոնք որգանապես ըզլիսում են պիեռի էյությունից: Այդ իսկ պատճառով նպատակահարմար է վոր պիեռի առաջին ընթերցման ժամանակ մոռանաք, թե դուք ուժիսյոր կամ դերասան եք:

Հենց առաջին իսկ ընթերցումից հետո դուք աշխատեցե՞ք զբի առնել այն տպավորությունը, վրը ձեզ վրա թողել ե պիեսը: Որինակ՝ ընորոշեցե՞ք հետևյալ խոսքերով՝ պայծառ ե, ուրախ ե, թեթև ե, լուսավոր ե, կամ ուրիշ գեպքում՝ մութ ե, խավար ե, կեղտոտ ե, ախուր ե, ստոր ե և այլն:

Արձանագրել առաջին տպավորությունն անհրաժեշտ ե նրա համար, վորպեսզի առաջիկա աշխատանքի ժամանակ հնարավորություն ունենաք համեմատելու և ստուգելու պիեսի այն հատկությունների հետ, վորոնք կառավարան աշխատանքի պրոցեսին:

Յենթադրենք «Պեսլո» պիեսի ընթերցման ժամանակ դուք արձանագրել եք՝ մութ ե, խավար ե, և հետագա աշխատանքների ժամանակ մոռացել եք ձեր այդ ստացած տպավորությունը, կամ գերասանի ու ռեժիսորի զանազան անհիմն տրյուկների պատճառով պիեսի բեմադրությունը շեղվել ե նպատակից: Այդ գեպքում դուք հեշտությամբ կարողացել եք «սպանել» պիեսը և «Պեսլոն» դուրս ե յեկել պայծառ, լուսավոր, թեթև: Այնինչ «Պեսլոն» իր հիմքում ամբողջովին պայքար ե, վորը տարվում ե անհավասար ուժերի միջև: Չնայած այն լուսավոր պայքարին, վորը տանում ե Պեսլոն, այնուամենայնիվ տիրող դուշը—բրահմանությունը «Պեսլո» պիեսի մեջ—խավար ե, մութ ե:

Պիեսից ճիշտ տպավորություն ստանալու համար անհրաժեշտ ե այն ստուգել կոլլեկտիվի միջոցով և յերբեք չհիմնվել անձնական տպավորությունների վրա:

Կոլլեկտիվում մի շարք ընկերների (ռեժիսոր, գեղասաններ և այլն) կարծիքների վրա հիմնվելով հեշտ



և նախատեսել այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է առաջիկա աշխատանքների համար:

Հաճախ են դեպքերը, յերբ ռեժիսյորները ուղղում են իրենց գլխից վեր թռչել՝ հանկարծ տեսնում եք, վոր պիեսի ամբողջ բնույթը փոխվում է և դրաման սկսում է հնչել բեմից վորպես կոմեդիա և՛ ընդհակառակը:

## ՊԻԵՍԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

### ԹԵՄԱՅԻ ՅԵՎ ԻԴԵԱՅԻ ՎՈՐՈՇՈՒՄԸ

Յերբ արդեն ռեժիսյորը ծանոթանում է պիեսին և վորոշ տպավորություն է ստանում, նա կարող է արդեն զբաղվել պիեսի վերլուծությամբ:

Վորոշել պիեսի թեման, այդ նշանակում է, վորոշել՝ թե կյանքի վճիռ յերեվույթների մասին է խոսվում տվյալ պիեսում:

Իրանից հետո ռեժիսյորը և դերասանական կուլլեկտիվը պարտավոր են վորոշել պիեսի իդեան:

Վորոշել պիեսի իդեան, նշանակում է պատասխանել հետևյալ հարցերին — ի՞նչ է ասվում պիեսում յեղած յերեվույթների մասին, ի՞նչ մոտեցում ունի հեղինակը իր պիեսում նկարագրած յերեվույթների նկատմամբ:

Թեմայի և իդեայի վորոշման խնդիրը ամենապատասխանատու աշխատանքն է, ուստի թե ռեժիսյորը և թե դերասանական կուլլեկտիվը այդ խնդրին պետք է մոտենան ամենայն խորությամբ և լրջությամբ:

Յեթե ռեժիսյորը կամ դերասանական կուլլեկտիվը ճիշտ չեն ըմբռնել բեմադրվելիք պիեսի թեման կամ իդեան, ապա նրանց հետագա աշխատանքը՝ կամ կհա-

կասի հեղինակին, կամ ներկայացման արժեքը կնք-  
սեմանա:

Յեթե ճիշտ չըմբռնվի պիեսի թեման, բնականա-  
բար ճիշտ չի ըմբռնվի նաև նրա իդեան: Հետևապես,  
թե ռեժիսյորը և թե դերասանական կոլլեկտիվը չեն  
կարող ճիշտ կերպով ի հայտ բերել իրենց սեփական  
վերաբերմունքը դրական յերկի նկատմամբ, քանի վոր  
ճիշտ կերպով չի հասկացված իրեն իսկ հեղինակի վե-  
րաբերմունքը յերկի մեջ նկարագրած իրականության  
նկատմամբ:

Այդ խնդիրը բարդանում է նաև նրանով, վոր  
քննվող պիեսում կյանքի մեկ յերևույթի մասին չե  
վոր խոսվում է: Այդ պիեսում բազմաթիվ յերևույթ-  
ներ կան, վորոնք իրար զուգորդում են:

Ահա այստեղ է, վոր ռեժիսյորը և դերասանա-  
կան կոլլեկտիվը պետք է կարողանան ընտրություն կա-  
տարել—գտնել գլխավորը, առաջնորդող թեման, վորը  
զարգացնում է ամբողջ պիեսը: Սակայն այդ չի նշա-  
նակում, վոր միացյալ թեմաները պետք է մոռացության  
տրվեն: Ընդհակառակը, անհրաժեշտ է (նայած տեսա-  
կարար կշռին) նրանց դասավորել վորպես յերկրորդա-  
կան, յերրորդական թեմաներ և այլն:

Կարող են լինել դեպքեր (գլխավորապես հին կլա-  
սիկների դործերում), յերբ հեղինակի իդեան մեղ լիովին  
չի բավարարում, կամ այսօրվա մեր հասկացողությամբ  
ընդունելի չէ, կամ հեղինակն իր ժամանակ դրաքննու-  
թյան ճնշման տակ չի կարողացել բացահայտ կերպով  
բնորոշել իդեան կամ պայքարի ձևերը: Այդ դեպքում  
մենք կարող ենք նոր մոտեցմամբ «բաց անել» հեղինա-  
կին և բնագրին նրան աջակցել, ինչպես ինքն է կա-



մեցել, կամ աշնպես, ինչպես մեզ այսօր ավելի նպատակահարմար և, պահպանելով իհարկե, պատմական հշտությունը:

Վերցնենք որինակի համար Սուհրուդյանի «Պեպոն» և փորձենք վերոշել նրա թեման և իդեան:

Վերն և «Պեպո»-յի թեման:

Վերպեսզի այդ հարցին կարողանանք պատասխանել, անհրաժեշտ և մեզ համար պարզել, ինչի՞ մասին և կամ կյանքի ինչպիսի՞ յերեվոյթների մասին և խոսվում այդ պիեսի մեջ:

Դրա համար անհրաժեշտ կլինի համառոտ կերպով վերհիշել «Պեպո»-յի բովանդակությունը:

«Պեպոն» կարգալիս, մենք տեսնում ենք, վեր պիեսում մեկ թեմա է ընդգրկված. այն և՛ Պեպոյի պայքարը Զիմզիմովի դեմ, վերպես շահագործողի, այլ կան նաև Կեկելի վողբերության, Պեպոյի ընտանիքի չքավորության և այլ խնդիրներ:

Ինչպես մենք վերը տեսցինք, ռեժիսյորը պետք և ընտրի գլխավոր թեման և նա դարձնի առաջնորդողը:

Վեր թեման մենք կարող ենք «Պեպո»-յի մեջ համարել առաջնորդողը:

Յեթե մենք գլխավոր շեշտը դնենք Կեկելի վողբերության վրա, անշուշտ, մենք սխալ կգործենք: Այդ խնդիրը բոլոր գործող անձանց էի դիպչի. մենք զբաղվում «Պեպո»-յին կղերկենք սոցիալական իր լայն նշանակությունից:

Այդ տեսակետից բնագործությունը շատ ավելի կշահի, յեթե մենք առաջնորդող թեման ընտրենք Պեպոյի պայքարը Զիմզիմովի դեմ և բնագործյան

շեշտը դրա վրա դնենք: Այդպես վարվելով, մենք կտեսնենք, ինչպես գործող անձինք իսկույն կբաժանվեն յերկու բանակի՝ աշխատավորների և հարստահարողների:

Այդ թեման տիպիկական և դառնում Թբիլիսիի 60—70-ական թվականների համար, ուստի և խոշոր սոցիալական կյանքի բնորոշ թեմա յե: Մեզ համար յեղակեալը պետք և դառնան Պեպոյի խոսքերը—«Նա ոսկի պատիրը, վեր սարքիլ իս, ուն փուզով... հազար ինձ պեսներուն թախիլ իս, գանձ, քար ու կիրը միր արնով իս շաղըղի, գանձ. դիփունանց աճկիրը արանդվա իս արի ու հիմի: ծանդր ու բարակ քիզ համա նստած քեփ իս անում, ելի»:

Այդպիսով մենք վորոշեցինք յերևույթների այն շրջանակը, վորը Սունդուկյանի կողմից նկարագրված եր—այսինքն մենք պարզեցինք «Պեպո»-յի թեման:

Աշխատենք պարզել, թե ինչպես եր ինքը Սունդուկյանը վերաբերվում այն իրականությանը, վորը նկարագրել և իր «Պեպո»-յի մեջ: Պարզելով այդ, մենք պարզում ենք և պիեսի իդեան:

Գ. Սունդուկյանը, վորպես խոշոր ռեալիստ արվեստագետ, իր ստեղծագործության մեջ արտահայտել և կեղեքված ժողովրդի բողոքն ու ընդվզումը սոցիալական անարդարության ու ճնշման դեմ: Նա հանդիսացել և մարդկության լավագույն կյանքի և յերջանկության ջատագովը:

Սունդուկյանը մերկացնում և բուրժուազիայի և հատկապես առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիայի ամբողջ դարձելի եյությունը:

Այսպիսով մենք տեսնում ենք, վոր «Պեպո»-յի



հիմնական իդեան դառնում է «հալալ» աշխատանքի սկզբունքը, քրտինքով ձեռք բերած հացը, այլ չէ «թալանով, ուրիշներին զրկելով» ձեռք բերած հարստությունը:

Սուսդուկյանը մեծ սիրով և նկարագրում Պեպոյի աշխատանքային ուրը, նա մեծ ջերմություն և ներշնչել այն տեսարաններին, վորտեղ զործում ու ապրում է Պեպոյի ընտանիքը: Այդ վերին աստիճանի բյուրեղ, մաքուր ընտանիքը մեր առաջ պատկերանում է մեծ գեղարվեստականությամբ:

### ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՅԵՎ ՆԵՐԿԱՅՍՑՄԱՆ ԹԵՄԱՅԻ ՈՒ ԻԴԵԱՅԻ ՎՈՐՈՇՈՒՄԸ

Այժմ, յերբ մենք արդեն մի որինակ բերելով ծանոթացանք, թե ինչպես և վորոշվում պիտի թեման և իդեան՝ ռեժիսյորը և ստեղծագործող կուլեկտիվը պիտք և անցնեն աշխատանքի հետևյալ փուլին: Ինչպես կարող և ստեղծագործող կուլեկտիվը կամ ռեժիսյորը կատարել իր հետադա աշխատանքը, յեթե նրանք ծանոթ չեն այն իրականությանը, վորը հիդրնակը նկարագրել և յերկի մեջ: Այդ աշխատանքը առավելագույն չափով վերաբերում է ռեժիսյորին, վորովհետև նա դեկավար գեր ունի:

Միայն իրականության մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ և, վոր կարելի չի ստեղծել արժեքավոր ներկայացումներ:

Յերբ արդեն պարզվում է պիտի թեման և իդեան, մի առ ժամանակ կարող եք թողնել պիեսը և սկսել ուսումնասիրել այն կյանքը, իրականությունը,

վորից նյութ ե վերցրել հեղինակը տվյալ պիեսի համար: Ինչքան հեռու յե լինում դարաշրջանը մեզանից, այնքան դժվար ե լինում ուսումնասիրել այն և սլարդ ե, վոր այնքան մեզանից ավելի աշխատանք ե պահանջում:

Անգամ, յեթե պիեսը նկարագրում ե մեր խորհրդային շրջանը, նույնիսկ այսօրվա որը և դուք ել մասնակից եք այսօրվա մեր սոցիալիստական շինարարությանը,—դարձյալ անհրաժեշտ կլինի ուսումնասիրել այն, զարգացնել դիտողականութունը, ունեցած պաշարն ել ավելի հարստացնել: Դեպքեր են պատահում, յերբ մի շարք յերևույթներ, անմիջապես կապված չլինելով ռեժիսյորի կամ դերասանական կոլլեկտիվի պրակտիկայի հետ, աչքաթող են արվում:

Անշուշտ, մենք պիեսում կատարվող իրադարձությունները պետք ե դիտենք այն իրականության մեջ, վորտեղ կատարվել են նրանք: Յեթե մենք ուզում ենք բեմադրել քաղաքացիական կոնֆլիկտի դրվագներից մի պիես, ապա մենք պետք ե ծանոթանանք այն առատ նյութերի հետ, վորոնք շոշափում են այդ խնդիրները: Լինի դա գրական նյութ, կամ ֆոտո-նկարներ, կամ կերպարվեստի յերկեր: Մի խոսքով՝ անհրաժեշտ ե հարըստացնել մեր գիտելիքներն այն ամենով, ինչ այսօր մենք ձեռքի տակ ունենք:

Յենթադրենք, թե մենք ուզում ենք բեմադրել Սունդուկյանի «Պեպոն»: Ամենից առաջ մենք պետք ե ծանոթանանք Անդրկովկասի և մասնավորապես, Թբիլիսիի 60—70 թվականների սոցիալ-քաղաքական և տնտեսական կյանքին: Անցյալ կյանքը լավ կարող են լուսաբանել նաև պատմական փաստաթղթերը: «Պեպո»-յի



բեմադրութեան ժամանակ անհրաժեշտ և լավ ուսումնասիրել Սուեզուէկյանի այլ գործերը, որինակ՝ «Քանդած ոջախը», «Նլի մեկ գոհ», «Խաթարալա» պիեսները: Դրանք այն պիեսներն են, վորոնք մեր առաջ բաց են անում Թրիլիսի 60—70-ական թվականների սոցիալական կյանքի վորոշ պատկերը: Այդ պիեսներում խնչպես և «Պեպո»-յում Սուեզուէկյանը խորը ռեալիստականութեամբ պատկերել և վաշխառու-կապիտալիստական ընտանեկան կյանքը, նրա վոխհարարութեանները, նիստ ու կացը, հայրերի և վորդինների պայքարը, այն սոցիալական հակասութեանները, վորոնք գոյութեան են ունեցել այն ժամանակները: Բացի Սուեզուէկյանի գրվածքներից, անհրաժեշտ կլինի ծանոթանալ և ուսումնասիրել այն ժամանակվա նկարիչների, քանդակագործների գործերը: Այդ բոլորը կհարստացնի մեր գիտելիքները և շատ արդյունավետ կլինի բեմադրութեան համար:

Այս կարգի յերկարատև ու տքնաջան աշխատանքը մեծ չափով ոգնում և պարզելու ներկայացման իշեան:

Կասկածից դուրս և այն, վոր թե ռեժիսորը և թե դերասանական կոլլեկտիվը, ուսումնասիրելով պատմական գրականութեանն ու նյութերը, պետք և ըմբռնեն և հասկանան պատկերած դարաշրջանը մեր այսօրվա առաջավոր գաղափարի և գիտութեան լուսաբանութեամբ:

Մենք, վոր գինված ենք Մարքս-լենինյան ստալինյան ուսմունքով, շատ ավելի խորը և ճիշտ կարող ենք գնահատել վորեւ պատմական յերևույթ, քան այդ արել են այլ գաղափարներ ունեցող պատմաբանները:

Այժմ արդեն, յերբ պիտի թեման յուրացւած և շուշ միայն հեղինակի տեքստի միջոցով, ալիւ ամբողջ դարաշրջանի ուսումնասիրութեամբ — ապա հենց այդ դռնում և ներկայացման թեման:

Այն մտքերը և զգացումները, վորոնք առաջ են յեկել ստեղծագործող կողմէկտիվի մեջ, պիտեւում նկարագրած իրականութեանն ուսումնասիրելու ժամանակ, և այն վերաբերմունքը, վոր կողմէկտիվում առաջացել է՝ կենդանի իրականութեանը կամ պատմական վաստակ-թղթերը ուսումնասիրելու ժամանակ — կազմում և հենց ներկայացման իդեան: Այդպիսով մենք տեսնում ենք, վոր ներկայացման իդեան առաջանում և ստեղծագործող կողմէկտիվում իրականութեանն ուսումնասիրութեան հետեանքով:

Յերբ ռեժիսյորը և ստեղծագործական կողմէկտիվը կպարզեն պիտի իդեան և այն իդեան, վորը ռեժիսյորը և կողմէկտիվն ուզում են անցկացնել ներկայացման մեջ ապա անհրաժեշտ կլինի պարզել, թե վորքանով և տարբերութեամբ հեղինակի իդեան ստեղծագործող կողմէկտիվի իդեանից: Յերբ հեղինակի և ստեղծագործող կողմէկտիվի իդեանները զուգադիպում են, այդպիսի դրութեանը շատ հեշտացնում և բեմադրութեան գործը: Կարող և լինել և հակառակը, վոր հեղինակի և ստեղծագործական կողմէկտիվի իդեանները չզուգադիպեն:

Այդ դեպքում անհրաժեշտ և պարզել չափը և յեթե տարածաշրջանը չափից դուրս մեծ և, լավ կլինի, վոր ստեղծագործական կողմէկտիվը հրաժարվի այդ պիեսը բեմադրելուց: Փոքրիկ տարածաշրջանների դեպքում, հարկավոր կլինի իրեն հեղինակի հետ հա-



մածայնության գալ, իսկ յեթե հեղինակը կենդանի չի, ապա այդպիսին պետք է արվի բեմական միջոցներով, սակայն առանց տեքստի ավելացման: Ռեժիսյորը և դերասանները, յեղնելով ներկայացման իդեալից, կարող են գործողության վորոշ մոմենտները ավելի սրել, կամ այս ու այն կերպարին տալ առավել նշանակութուն:

«Պեպո»-յի բեմադրության ժամանակ մենք կարող ենք արձանագրել, վոր հեղինակի իդեան և ստեղծագործող կոլլեկտիվի իդեան միանգամայն զուգադիպում են, միայն անհրաժեշտ կլինի վորոշ տիպերի սոցիալական նշանակութունն ավելի սրել: Որինակ, Զիմզիմովի տիպը անհրաժեշտ կլինի ընդհանրացնել, դարձնելով նրան վորպես իր դասակարգի տիպիկ ներկայացուցիչ, այլ վոչ վորպես անհատ Զիմզիմով:

Այդ յերբեք չի նշանակում, թե անհրաժեշտ է վորևե տեքստ ավելացնել անմահ Մուսկովյանի յերկին: Վոչ: Այլ անհրաժեշտ կլինի դերասանին՝ իր կերպարը կառուցելիս, մտածել ավելի խորը մշակման մասին, իսկ ռեժիսյորին անհրաժեշտ կլինի համապատասխան բեմական դրություններ ստեղծել:

Ահա պիեսի այսպիսի մանրագններն վերլուծությունը մեծ չափով ոգնում է մեզ պարզել ներկայացման իդեան, ներկայացման նպատակադրումը: Որինակի համար, յենթադրենք, թե մենք «Պեպո» պիեսի ներկայացման իդեան—նպատակադրումը հետևյալ կերպ ենք ձևակերպում.

«Քրտինքով ու աշխատանքով ձեռք բերած վաստակը միակ արդար վաստակն է և պատսիվ դիմադրության միջոցներն ընդդեմ կապիտալիստ—

տղրուկների վոչ մի դրական արդյունք չեն տա,  
և մինչև վոր չվերանա շահագործողների դասա-  
կարգը, չի ստեղծվի յերջանիկ կյանք»:

Այդպիսի ձևակերպումը մեզ մեծ ոգուտ կտա: Դա  
կլինի այն իդեան, այն միտքը, ինչ մենք դնում ենք  
ներկայացման մեջ, ուրիշ խոսքով՝ դա կլինի այն գա-  
ղափարը, վորը հանդիսականը պետք է տանի իր հետ  
ներկայացումը դիտելուց հետո:

Յերբ մենք պարզում ենք ներկայացման իդեան,  
այն ժամանակ մենք անցնում ենք պիեսի գործող ան-  
ձերի իդեոլոգիական արժեքավորմանը: Ամեն մի տիպի  
նկատմամբ մենք պետք է պարզ պատկերացում ունե-  
նանք, թե տվյալ գործող անձը հասարակական վեր-  
ջերտին և պատկանում: Արդյոք նա հասարակական այն  
խավին և պատկանում, վորն ոգուտ է տալիս մարդկու-  
թյանը, թե՛ ընդհակառակը, նա ժողովրդի թշնամի չի:

«Պեսպո»-յի գործող անձերին իդեոլոգիական դնա-  
հատման յենթարկելիս, մեր առաջ բացվում են յերկու  
հակադիր բանականեր՝ մեկը հարստահարողներ—Զիմ-  
զիմովը և նրա կողմնակիցները, մյուսը՝ հարստահար-  
վողներ՝ Պեսպոն, Կեկելը, Շուշանը, Կակուլին, Գիքոն:

Պիեսը բնականորեն մարմնացնելու համար ան-  
հրաժեշտ է, վոր մենք ունենանք մեր վերաբերմունքը  
ամեն մի տիպարի նկատմամբ: Յեթե մենք «Պեսպո»-յի  
տիպերը բաժանեցինք յերկու խմբի՝ հարստահարողնե-  
րի և հարստահարվողների, ուրիշ խոսքով՝ նրանց իդեո-  
լոգիական արժեքավորումը տվինք, ապա անհրաժեշտ է  
գտնել և բացահայտել այն պայքարը, վորը գոյություն  
ունի յերկու հակադիր կողմերի միջև:

Ընդհուպ մոտենալով այդ խնդրին, մենք պարզ  
կերպով կարող ենք նկատել, վոր հակադիր բանակ-



ներն անդադար պայքարի մեջ են դառնվում: Ահա այդ պայքարի վերլուծությունը մեզ հնարավորություն կտա պարզելու գործող անձանց բեմական պատկերները: Մենք կարող ենք նկատել, վոր ամեն մի գործող անձ, իր դասակարգի շահերից յեկեկով, պայքարի յուրատեսակ ձևեր և գործադրում:

Այդ իսկ պատճառով, վորպեսզի մենք կարողանանք ներկայացման իդեան հանդիսականին ճիշտ հասցնել, անհրաժեշտ և պարզել, թե ի՞նչպիսի ուժեր են գործում պիեսում և վճիռ ուժն և շարժում պիեսը: Բեմական լեզվով ասելով, մենք պետք և դոնենք ներկայացման «միջանցիկ գործողությունը»:

### ՄԻՋԱՆՑԻԿ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Ի՞նչ և նշանակում «միջանցիկ գործողություն»: Այդ հասկանալու համար անհրաժեշտ և նախ պատասխանել այն հարցին, թե ի՞նչ և գործողությունն ընդհանրապես: Մարդու ամեն մի արարքը, վորը հետապնդում և վորոշ նպատակ—գործողություն է: Որինակ, մարդը վեր կացավ, մոտեցավ պատուհանին և փակեց ողանցքը: Դա գործողություն է: Մարդը կատարեց մի շարք արարքներ, վորպեսզի չհիվանդանա, ուրեմն, մարդու գիտակցական արարքը, վարքը—գործողություն է: Յեթե մարդը առանց մի վորև նպատակի թափառում է, մենք չենք կարող դա գործողություն համարել, վորովհետև գործողություն ասելով, մենք պետք և հասկանանք այնպիսի արարք, վորը գիտակցորեն կատարելով՝ մարդը հասնում և իր առաջ դրած վորոշ նպատակին:

Այդպիսով, մենք վորոշեցինք, թե ի՞նչ և գործողությունը: Բայց ի՞նչ և նշանակում միջանցիկ գործողություն: Միջանցիկ գործողությունն այն գործողությունն է, վորն անցնում է ամբողջ պիեսի միջով: Միջանցիկ գործողությունը—դա այն է, ինչ անում են մարդիկ ամբողջ պիեսի ընթացքում: Ուրեմն, վորոշել միջանցիկ գործողությունը նշանակում է հասկանալ, ի՞նչ են անում և ի՞նչպիսի նպատակով են գործում պիեսի գործող անձինք ամբողջ պիեսի ընթացքում: Միջանցիկ գործողությունը—պիեսի շարժիչ ուժն է:

Պիեսի միջանցիկ գործողությունը վորոշելու համար անհրաժեշտ է, պիեսը կարդալուց հետո, մեր խոսքերով մի քանի անգամ պատմել պիեսի բովանդակությունը: Մի քանի անգամ կրկնելուց հետո, դեն ձգել յերկրորդական խնդիրները և թողնել հիմնականը, գլխավորը: Այդ պետք է անել այնքան անգամ, մինչև վոր պիեսի ամբողջ բովանդակությունը ձևակերպվի յերկու-յերեք նախադասությամբ: Յեթե նման բան կատարելու լինենք «Պեպո»-յի նկատմամբ, ապա մենք վերջիվերջո կհանգենք հետևյալ յեզրակացության. Պեպոն պահանջում է վաշխառու Ջիմզիմովից իրեն հասանելիք պարտքը, իր տրդար հարյուր «թումանը», քրոջը՝ Կեկեկին ամուսնացնելու համար և յերբ մեթում է ստանում, բողոքում է անարդարության դեմ: Ահա և ձեր առաջ պարզ կերպով բացվում է միջանցիկ գործողությունը:

Ինչպես ասացինք, ամեն մի գործողություն պատասխանում է յերկու հարցի՝ ի՞նչ են անում և ի՞նչո՞ւ համար են անում (կամ ի՞նչ են ցանկանում): Ուստի, ի՞նչ են անում «Պեպո» պիեսի մեջ: Պեպոն հետ և պա-



հանջում իր հոր կողմից Զիմզիմովին տված հարյուր  
թումանը: Ինչո՞ւ համար ե այդ ունում, կամ վճիռն ե Պե-  
պոյի ցանկությունը: Անում ե այդ կամ ցանկանում ե,  
վորպեսզի իր քրոջը՝ Կեկեկին ամուսնացնի:

Վորոշելով միջանցիկ գործողությունը, մենք վո-  
րուշում ենք նաև միջանցիկ հակագործողությունը:  
Միջանցիկ գործողության և միջանցիկ հակագործողու-  
թյան բաղխումը առաջ ե բերում կոնֆլիկտ: Այդ կոնֆլիկ-  
տը, այդ բաղխումը հենց պիեսի հիմքն ե կազմում: Վոր-  
տեղ չկա կոնֆլիկտ, այնտեղ չկա և պայքար, այնտեղ  
չկա և գործողություն. իսկ վորտեղ գործողություն  
չկա, այնտեղ չկա և պիես և թատրոն:

«Պեպո» պիեսի մեջ միջանցիկ գործողության  
հիմնական ներկայացուցիչը Պեպոն ե: Միջանցիկ հա-  
կագործողության ներկայացուցիչը— Զիմզիմովը, վորը  
մերժում ե Պեպոյին վերադարձնել հարյուր թումանը:  
Առաջ ե դալիս կոնֆլիկտ Պեպոյի և Զիմզիմովի միջև:

Միջանցիկ գործողության և հակագործողության  
հիմնական ներկայացուցիչներին վորոշելիս, մենք մտա-  
ցած գործող ունձանց դասավորում ենք ըստ միջանցիկ  
գործողության կամ հակագործողության պատկանելիու-  
թյան: Միջանցիկ գործողությունը, դա այն շարժիչ  
ուժն ե, վորը սրընթաց կերպով տանում ե ներկայա-  
ցումը դեպի ներկայացման իդեան:

### ՊԻԵՍԻ ԲՍԺԱՆՈՒՄԸ ՄԱՍԵՐԻ

Ստեղծագործող կոլլեկտիվի հետևյալ աշխատանքը  
պիեսը մասերի բաժանելու մեջ ե: Ի՞նչ ե նշանակում  
բաժանել պիեսը մասերի: Դրամատուրգիորեն քիչ թե

շատ ճիշտ կառուցված ամեն մի պիեսում կարելի չէ նկատել մի քանի դեպքեր, վորոնք կոտրում կամ բեկում են պիեսի ամբողջ ընթացքը: Պիեսում այդպիսի դեպքերը սովորաբար լինում են վոչ ավելի քան յերեքից մինչև հինգ տեղ: Մեծ մասամբ այդ մասերը չեն գուգադիպում հեղինակի կողմից արդեն բաժանած գործողություններին: Բեկումը, այսինքն այդ մասերի սահմանները լինում են գործողության մեջտեղում:

Շատ սակավ են այն դեպքերը, յերբ մասը վերջանում է գործողության հետ միասին:

Սակայն մեզ անհրաժեշտ է վոչ միայն ճշտորեն սահմանել այդ մասերը, այլև ճիշտ հասկանալ այն իրադարձությունները, վորոնք կատարվում են այդ մասերի մեջ և գտնել նրանց համար համապատասխան դրություն արտահայտող անուններ:

Մասերին անուն տալը պետք է անել խիստ զգույշ. դա շատ կարևոր աշխատանք է:

Մասի համար բնորոշ անուն գտնել, նշանակում է գտնել այնպիսի մի կարճ նախադասություն, վորը ճիշտ վերաբերմունքի հետ միասին արտահայտի, թե տվյալ մասում ի՞նչ պետք է ներկայացվի: Այդպիսով մենք վորոշում ենք, թե ի՞նչ է ի վերջո ստանալու հանդիսականը տվյալ մասից:

Իհարկե, ամեն մի ստեղծագործող կուլիկտիվ կարող է նույն պիեսի նույն մասերին տարբեր անվանումներ տալ: Ճիշտ անվանումը կախված է տվյալ ստեղծագործող կուլիկտիվի պատրաստականությունից և ռեժիսյորի ճիշտ ղեկավարությունից:

Վորպեսպի այդ խնդրում մենք ունենանք վորոշակի պատկերացում, անհրաժեշտ է մի որինակ բերել: «Պե-



պո» պիեսը մենք կարող ենք բաժանել հետեյալ մասերի.

«Պեպո»-յի ռեժիսյորական առաջին մասն այն է, յերբ Գիքոն հայտնում է Շուշանին ու Պեպոյին, վոր փեսացուն թողնում է Կեկելին, վորովհետե խոստացած դրամը՝ հարյուր թումանը ուշացնում են: Իրոք, այդ րոպեյից փոխվում է մինչ այդ բնմի վրա յեղած գործողության ընթացքը: Պեպոն, Շուշանը յեւք են փրնտում այդ նեղ դրությունից դուրս գալու և Կեկելին խայտառակությունից ազատելու համար:

Յերկրորդ մասն այն է, յերբ Պեպոն հույս ունենալով, վոր Զիմզիմովը կհասկանա իրերի դրությունը (Կեկելի նշանադրությունը քանգվում է), կզգա դրության սրությունը և ընդառաջելով Պեպոյին, կվերադարձնի նրա հարյուր թումանը: Սակայն Զիմզիմովը մերժում է: Այս մասումն է, վոր Պեպոյի առաջ բացվում է գիշատիչ—հարստահարողների աշխարհն իր ամբողջ մերկությամբ և նա, անիծելով Զիմզիմովին, դուրս է գալիս նրա հարկի տակից:

Յերրորդ մասն այն է, յերբ Գիքոն հայտնում է, վոր բարաթը գտնվել է, գործողության գիծը նորից փոխվում է:

Չորրորդ մասն այն է, վոր Զիմզիմովը Պեպոյին դատի յե տալիս անպատվության համար և դատարանը վորոշում է Պեպոյին բանտ նստեցնել: Նորից գործողության գիծը բեկվում է, ստեղծվում է այնպիսի մի անելանելի դրություն, վոր անգամ բարաթը ձեռքերին, հարկադրված պետք է հաշտվեն «որենքի» հետ և Պեպոն պետք է բանտ գնա:

Հինգերորդ մասն այն է, յերբ Զիմզիմովն իմանում է բարաթը լույս ընկնելու մասին, խայտառակությունից խուսափելու համար առաջարկում է Պեպոյին հաշտվել՝ անգամ ավելին վճարելու առաջար-

կով: Պեպոն մերժում է, համաձայնվում է բանտ նըստել ասելով բարաթով «պիտի կտրիմ յես սրա (Զիմզիմովի) գլուխը»:

Այժմ փորձենք գտնել մասերի համար համապատասխան անուններ: Ի՞նչ բովանդակութուն ունի առաջին մասը: Ինչի՞ մասին է խոսվում այդ մասի մեջ: Առաջին մասի մեջ խոսվում է այն մասին, թե փեսացուն թողնում է Կեկեկին և յեթե մինչև յերեկո չգըտնվի այդ հարյուր թումանը, ապա գործը «մոշլա» յե լինելու: Յեթե առաջին մասը մենք անվանենք՝ «պետք է փրկել Կեկեկի պատիվը», ապա մենք մոտ կլինենք կանգնած այն միջանցիկ գործողությանը, վորը մենք վորոշել ենք «Պեպո»-յի համար:

Յերկրոգ մասը՝ այն է, վորտեղ Պեպոն դիմում է Զիմզիմովին հարյուր թումանը հետ ստանալու և մերժում է ստանում: Պեպոյի համար պարզվում է սոցիալական անհավասարությունը: Նա զայրացած մոմենտին դիմակազերծ է անում Զիմզիմովին, վոր Պեպոյի նմաններին զրկելով ու շահագործելով, ձեռք է բերել իր ամբողջ հարստությունը: Այս մասը մենք մոտավորապես կարող ենք անվանել հետևյալ կերպ՝ «Պեպոն սխալվել է, կարծելով, վոր Զիմզիմովը մարդ է, նա չի կարող շահագործվողի բարեկամը լինել»:

Յերրորդ մասը, յերբ բարաթը լույս է ընկնում, մենք կարող ենք անվանել «անսպասելի ուրախություն»:

Զորրորդ մասում խոսվում է այն մասին, թե Զիմզիմովը Պեպոյին դատի յե տվել և դատարանը վորոշել է նրան կալանավորել:

Ինչքան ել արդար լինել Պեպոն, նա կալվածա-



տիրական-բուրժուական դատարանում մեղավոր պետք  
և դուրս գար, վորովհետև կաշառակեր բուրժուական  
դատարանը միշտ կապիտալիստների շահերն և պաշտ-  
պանում: Սխալված չենք լինի, յեթև չորրորդ մասն  
անվանենք՝ «կապիտալիստ—վաշխառուների արդարա-  
դատության «արդար» վճիռը»:

Հինգերորդ մասում, վորտեղ Զիմզիմովն իմացել և,  
վոր բարաթը գտնվել և, խայտառակությունից խուսա-  
փելու համար, ամեն մի կոմբինացիա յե առաջարկում  
Պեպոյին: Այս մասը մենք կարող ենք անվանել՝ «գայլը  
թափարդի մեջ»:

Կրկնում ենք, վոր ամեն մի ռեժիսյոր և ստեղ-  
ծագործող կողմնակալ կգտնի մասերի համար իրենց ու-  
զած անունները, այնպիսիք, վորոնք ավելի ցայտուն,  
բնորոշ կերպով կարտահայտեն իրենց վերաբերմունքը  
մասերի բովանդակության նկատմամբ:

Մեր բերած որինականներն ունեն միայն բացա-  
տրական նշանակություն:

### ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ԿԵՐՊԱՐԻ (ՈՐՐԱՋԻ) ՎՐԱ

Պիեսի գործող անձանց խարակտերները բնորո-  
շելիս, մենք յեկակեա եյինք ընդունել այն, թե՛ վճի-  
րապարը դասակարգային դիրքերից մեզ հարազատ և  
և վճիռը՝ թշնամի: Պարզ և, այդ դեպքում ընտրելով դա-  
սակարգի ներկայացուցիչները մեր առաջ պետք և պատ-  
կերվեն վորպես մարդկությանը ոգուտ տվող դրական  
մարդիկ, իսկ հակառակ բանակի ներկայացուցիչները՝  
վորպես պարագիտներ, վորպես բացասական մարդիկ:

Կերպարի (որրագի) մշակման ժամանակ, մեզ ա-

մենից առաջ անհրաժեշտ և ճշտել նրա սոցիալական, դասակարգային ելուժյունը: Խնդրի այդպիսի դրու-  
թյունից յեկնելով՝ մենք կարող ենք գտնել կերպարի  
ճիշտ միջանցիկ գործողությունը և նրա փոխհարա-  
բերությունը մյուս պերսոնաժների հետ:

Տալ կերպարի սոցիալական, դասակարգային  
բնութագրումը—նշանակում և կառուցել կերպարը վոչ  
միայն վորպես մի անհատ իր յուրահատուկ գծերով,  
այլ կերպարն ընդունել վորպես վորոշ սոցիալական կա-  
տեգորիայի ներկայացուցիչ: Այդ նշանակում և, կեր-  
պարը հասկանալ ու ըմբռնել սոցիալական այն շրջա-  
պատի տեսանկյունից, վորտեղ նա ապրում ու գոր-  
ծում է: Այդ նշանակում և՛ գտնել կերպարի համար այն-  
պիսի գծեր, վորոնք բնորոշ են այդ սոցիալական կա-  
տեգորիային:

Չկա բեմական կերպար, վորը չպատկանի այս կամ  
այն դասակարգին:

Քննելով «Պեպո» պիեսի տիպերը, մենք նկատում  
ենք, վոր սոցիալական, դասակարգային բնութագրման  
համար մեզ համար կարևոր և այն, վոր Պեպոն աշխա-  
տավոր ընտանիքի գավալ է, վորնա իր սեփական աշ-  
խատանքով ու քրտինքով է պահում ընտանիքը: Մոր  
այն հարցին, թե գնում է ու ամբողջ ուր տուն չի գա-  
լիս, Պեպոն պատասխանում է թե «վա, եսենց վուր չա-  
նիմ, աստուծ մանանա խո չե դեեր զրգում միդ հա-  
մա...»

Պեպոյի գերակատարը, Պեպոյի կերպարը կառու-  
ցելիս, պետք է հենվի պիեսի մի քանի հիմնական տե-



ղերի վրա, վորոնք ընորոշում են Պեպոյին: Առաջին գործողութեան մեջ (տեսիլ Ե) Պեպոն ասում է «Ձե, Պեպո, դուն հալալ տղա իս, հալալութիւնը սիրում իս, քու բանումն իլ հալալ կաց»: Բարոյապետ շատ է մեծանում, յերբ այդ քրտինքով ապրող ձկնորսը պարզ կերպով տեսնում է սոցիալական անհավասարութեանը, յերբ նա իր կաշվի վրա զգում է հարստահարողին: Վերջեք առաջին գործողութեան վերջում Պեպոյի ամբողջ մենախոսութեանը: Պեպոն տեսնելով շահագործողներին՝ զարշնկի դեմքը, բացականչում է «դուն խո մարթ չիս, մարթկերանց համա կերակուր է ստեղծի քիզ աստուծ...»: Ապա հիշենք յերկրորդ գործողութեան (Պեպոյի ու Զիմզիմովի) դիալոգի վերջին մասը և յերրորդ գործողութեան Պեպոյի վերջին խոսքերը: Սրանք բոլորը հսկայական նյութ են տալիս զերասանին Պեպոյի սոցիալական կերպարը կառուցելու համար:

Այն, ինչ կատարվում է Պեպոյի հետ—դա շատ տիպիկական է անցյալ դարի 70-ական թվականների համար: Այնպես վոր, այն ջերմ վերաբերմունքը, այն անհուն սերը, վոր մենք ունենք Սունդուկյանի անմահ հերոսի նկատմամբ, պետք է հղվի վոչ միայն դեպի Պեպոն և նրա ընտանիքը, այլև դեպի բոլոր պեպոները, ինչպես ինքը Պեպոն և ասում «հազար ինձ պեմներուն թախիլ իս, գանա...» Խնդրին այդ ձևով մոտենալով, Պեպոյի կերպարը մեր աչքում մեծանում է, նա դադարում է լինել ինչ վոր մի մարդ, վորը բողոքում է իր անձնական դժբախտութեան մասին: Պեպոն արտահայտում է ամբողջ իր նմանների—աշխատավոր ժողովրդի բողոքը: Նա դիմակազերծ է անում շահագործող

ծողներին, վորոնք իր նմանների արյունը ծծելով են ապրում:

Պեպոյի հակառակորդը՝ Զիմզիմովը, Սունդուկյանի կողմից պատկերված է մեծ վարպետությամբ: Մեզ տվյալ դեպքում (յերբ գերասանի առաջ դրված է Զիմզիմովի կերպարը) քիչ պետք է հետաքրքրի այն հանդամանքը, թե նա ինչպիսի վերաբերմունք ունի հանդեպ իր ընտանիքը և այլն... Նրա սոցիալական կերպարն ամբողջացնելու համար ամենից առաջ կարևորն այն է, վոր մենք կարողանանք հանդես բերել Զիմզիմովի այն հատկությունները, վոր հատուկ էյին անցյալ դարի 70-ական թվականների առևտրա-վաճիստ-առական դասակարգին:

Զիմզիմովն աշխատում է հարստանալ ամեն մի ձևով, իհարկե, առաջին հերթին ուրիշի աշխատանքի գծով: Դրա համար նա գործադրում է ամեն միջոց՝ հարստահարում է, խաբում, սուտ է խոսում, «հաշա յե ուտում» (ուրանում է) և այլն և այլն... Այն ամենը, ինչ վոր նա բերում է Պեպոյի գլխին, համարում է շատ սովորական յերևույթ: Դա առևտրականի բարոյական որենսդրքի մեջ չի նշված վորպես բացասական յերևույթ: Սունդուկյանի մի ուրիշ հերոսը, Զիմզիմովի յերկվորյակը — Զամբախովը «Խաթաբալա»-յի մեջ ասում է՝ «Ես մեր քաղքումը, վոր մեկ-մեկու չլին խափում, մի որ կանամ մարթ ապրի, կանամ վոտը-վոտի առչև դնի»:

Այդ տեսակետից շատերը, յերբ ուզում են դուրս բերել հակառակորդին, կապիտալիստական դասակարգի ներկայացուցչին, դարձնում են նրան մի խրովիլակ: Դասխալ է: Բուրժուալին, կապիտալիստին պետք է պատ-



կերել այնպես, ինչպես նա յեղել և իրական կյանքում:

Զիմզիմովին բեմի վրա տեսնելով, հանդիսականը պետք է լցվի ցասումով հանդեպ այն կապիտալիստական սիստեմը, վորը դարեր շարունակ ճնշել և և արյուն-արցունք դարձրել աշխատավորի կյանքը:

Ահա այն սոցիալական բնութագրման որինակները, վոր մենք կատարեցինք «Պեպո»-յի յերկու գործող անձանց նկատմամբ:

Այժմ անցնենք գործող անձանց միջանցիկ գործողությանը, այսինքն վորոշենք, թե ի՞նչ նպատակ և հետապնդում ամեն մի գործող անձ—ամբողջ պիեսի ընթացքում (այսինքն ամբողջ իր դերի ընթացքում):

Առանձին գործող անձանց միջանցիկ գործողության վորոշելը մեծ չափով դյուրին և դառնում այն պատճառով, վոր մենք արդեն բոլոր գործող անձանց դասավորել ենք ըստ պիեսի միջանցիկ գործողության: Մակայն ամեն մի կերպարի (որբազի) համար անհրաժեշտ և ավելի ճշտել այն ձգտումները, վոր նա հանդես պիտի բերի դերի ձևավորման ընթացքում:

Վերցնենք, որինակ, Պեպոյին: Նրա միջանցիկ գործողությունը միանգամայն զուգադիպում և պիեսի միջանցիկ գործողությանը: Պեպոն իր արդար պահանջն և դնում Զիմզիմովի առաջ և յերբ մերժում և ստանում՝ բողբոքում, դիմակապելով և անում նրան: Հանուն արդարության, «հալալության» նա բանտ և նրստում, վորպեսզի վերջիվերջս կարողանա ապացուցել իր արդարությունը և ինչպես ինքը՝ Պեպոն և ասում, յերբորդ գործողության վերջում՝ «Ու յես Պեպոն չեմ ըլի, թե դիվունանց (հարստահարվածների—Վ. Վ.) ջիգրը չեմ հանի»: Պեպոն պատրաստվում և բանտից հետո նոր պայքարի յեկնել:

Զիմզիմովի միջանցիկ գործողությունը հակառակ

և գնում պիեսի միջանցիկ գործողությանը՝ Նա ամեն կերպ արգելափակում է, խոչընդոտներ է ստեղծում Պեպոյի առաջ, վորովհետև Պեպոն պիեսի միջանցիկ գործողության ներկայացուցիչն է։ Յեվ այդ հակադիր գործողությունից առաջ է գալիս կոնֆլիկտ։

Զիմզիմովի միջանցիկ գործողությունը միևնույն ժամանակ պիեսի հակագործողությունն է։

Հարստահարել, խաբել և բռնված ժամանակ կեղծել, քծնել, վորպիսով խայտառակությունից ազատվի։ Ահա Զիմզիմովի միջանցիկ գործողությունը, վորը միաժամանակ և պիեսի հակամիջանցիկ գործողությունն է։

Մնացյալ գործող անձանց համար անհրաժեշտ է նույնանման ձևով գտնել ամեն մեկի առանձին-առանձին միջանցիկ գործողությունները՝

Այժմ, յերբ «Պեպո»-յի գործող անձանց սոցիալական բնութագրումը և միջանցիկ գործողությունները գտել ենք, մեզ անհրաժեշտ է պարզել ամեն մի տիպարի վերաբերմունքը իր շրջապատի նկատմամբ։ Այդ խնդրում պետք է նկատի ունենալ վոչ միայն մեկի վերաբերմունքը հանդեպ մյուսի, այլև ամեն մեկի վերաբերմունքը հանդեպ պիեսում տեղի ունեցած յերևույթների։

Որինակ, մեզ շատ կարևոր է պարզել՝ ինչպե՞ս է Պեպոն վերաբերվում մոր, քրոջ, Գիքոյի, ընկերներին (Կակուլու) և այլոց հետ։ Ինչպե՞ս Պեպոն կվերաբերվեր դեպի այն իրադարձությունները, վորոնք տեղի յեն ունենում բեմից դուրս։

Պարզել կերպարի վերաբերմունքը—շատ կարևոր խնդիր է։ Կերպար ստեղծելու հետագա ամբողջ աշխատանքը կախված է նրանից, թե վորքանով ճիշտ և խորը կերպով ենք մենք պարզել ամեն մեկի վերաբեր-



մուկքը մյուսների և շրջապատում տեղի ունեցած իրա-  
դարձությունների նկատմամբ:

Վերևում ասածները միայն որինակներ են և բե-  
րեցինք այն նպատակով, վորպեսզի թե ուժիսյորը և  
թե դերասանական կողեկտիվը հիշյալ խնդրի շուրջը  
յերկար ու մանրամասն կանգ առնեն:

Յերբ արդեն սոցիալական բնութագրումը տրված  
է և նրանց փոխհարաբերությունը պարզված—ուժի-  
սյորը և դերասանական կողեկտիվը անցնում են վորո-  
շելու կերպարի ինդիվիդուալ, անհատական, անձնա-  
կան հատկությունները:

Նույն դասակարգի մարդիկ կարող են ունենալ  
անհատական տարբեր հատկություններ: Որինակ, ինչ-  
պես Զիմդիմովը, նույնպես և շատ վաշխառուներ ձգ-  
տում են հարստանալ ուրիշների աշխատանքի հաշվին,  
սակայն իրենց անհատական կյանքի մեջ, միևնույն  
սոցիալական խավի մարդիկ տարբեր են լինում: Նրանց  
էջ կարող են լինել հիմար, կրթված, անկիրթ, ավյու-  
նով, ծուլ և այլն: Նրանք կարող են տարբեր արտա-  
քին տեսք ունենալ, նրանք կարող են լինել գեր, նի-  
հար, բարձրահասակ, կարճահասակ, գեղեցիկ կամ տգեղ  
և այլն: Բացի դրանից, գոյություն ունեն նաև ուրիշ  
հատկություններ՝ ազգային, տարիքի, հյուսիսային կամ  
հարավային կլիմաների մեջ ապրող և այլն: Այս բո-  
լորի մասին պետք է խոսվի և յուրաքանչյուր կերպար  
համապատասխան կերպով բնորոշվի:

Յերբեմն պատահում է, վոր անհատական հատ-  
կությունները բղխում են հենց պիեսից: Որինակ, «Նա-  
մուս» պիեսի մեջ խոսում են Սեյրանի և Սուսանի տա-

ըիքի մասին և վոր խնը տարուց հետո պիտք և պսակեն: Զիմզիմովն իր ներկած մաղերի մասին ինքն և խոստովանում: Կակուլին ասում և Զիմզիմովի մասին, թե՛ «խնչու նրա (Զիմզիմովի) փորի վրա ել մի դհուլ չածենք»: Պետք և յենթադրել, վոր Զիմզիմովը հաստափոր մի մարդ և:

Բոլոր այն անհատական հակուլթյունները, վորոնք պարզ չեն պիեսից՝ պետք և լրացնեն ռեփայտը և զերասանական կուլիկտիվը: Ամեն մի զերակատար, յերբ կառուցում և կերպարը, պարզելով իր հերոսի ներքին աշխարհը, նա կկարողանա տալ նաև այդ կերպարին հարադատ արտաքին ձևավորում:

Ի վերջո, թե ռեփայտը և թե զերասանները պետք և հետևեն և պարզեն դործող անձանց դարգացումը՝ ներկայացման ընթացքում, դեպքերի ազդեցությունից առաջացած նրանց գործելակերպը: Որինակ, Պեպոն փոխվում և, յերբ Զիմզիմովը յերգում և անում, վոր պարտք չի: Մինչ այդ, Պեպոն հեղ և, նրա ներքին աշխարհը վորոշ չափով հանդիստ և, նա անհանգստացած և միայն կեկելի ամուսնության հարցով. սակայն յերբ Պեպոյի առաջ բացվում և յերդմնագանց, խաբեբա, ուրացող Զիմզիմովի ամբողջ դարշելի դեմքը— Պեպոն հարձակողական դիրք և բռնում: Այդ կտորի մեջ Պեպոն զայրացած ասում և. «Այ, աստուծ ու յերգինք խոով կենա գլխիդ» և թղթագրա՛ը խփում և Զիմզիմովի յերեաին, շարունակելով՝ «հը, բռնե, աչկդ դի, կնգատ համա իմքին կունենաս առնելու»: Կամ թե իր գործելակերպի մեջ Զիմզիմովը բոլորովին փոխվում և, յերբ իմանում և, վոր բարաթը լույս և ընկել: Նա կարծես թե դառնում և բարի, սոստաձեռն և այլն:



Այսպիսով, ուրեմն, անհրաժեշտ է մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ պարզել կերպարին վերաբերող բոլոր հատկույթյունները:

### ՏԵՔՍՏԻ ԲԱՑԱՀԱՅՏՈՒՄԸ

Յերբ արդեն ստեղծագործող կողլեկտիվը իր համար պարզել է թեման, իդեան, միջանցիկ գործողությունը, մասերի սահմանները, կերպարի բնութագրումը, փոխառաբերությունը, նա կարող է համարձակ կերպով անցնել տեքստի բացահայտմանը, այսինքն՝ բեմական կտորներին, խնդիրներին և յենթատեքստերի վորոշմանը:

Տվյալ դեպքում ռեժիսյորին անհրաժեշտ է այս աշխատանքը կատարել ամբողջ ստեղծագործող կողլեկտիվի հետ միասին: Բայց և այնպես ռեժիսյորը այս աշխատանքը կատարելիս պետք է պատրաստած, մշակած լինի այն, և իրեն ստուգման յենթարկի ստեղծագործող կողլեկտիվի միաձույլ աշխատանքի ժամանակ: Լավ չէ, յերբ ռեժիսյորը պատրաստի աշխատանքով դալիս և փորձասենյակ և դերասաններին փաթաթում իր ստեղծագործությունը: Անհրաժեշտ է, վոր ռեժիսյորն արթնացնի դերասանների ֆանտազիան, վորպեսզի վերջինները—իրենք զգան և վորոշին բեմական կտորները, խնդիրները և յենթատեքստը:

Նման դեպքում աշխատանքն ավելի արդյունավետ կլինի, նրանք որդանապես կտիրեն խնդիրներին: Այդ ժամանակ չի լինի ռեժիսյորի կողմից տված խնդիրների մեխանիկական յուրացում, ինչպես այդ յերբեմն տեղի յե ունենում վորոշ թատրոններում:

Ռեժիսյորը պետք է հետևի, վոր տեքստի դեռևս

չբացահայտված ժամանակ դերասանները չկարդան իրենց դերերը խնոհնացիայով, խաղալով, վորովհետև նրանք դեռ խաղալու բան չունեն, դեռևս չի պարզված, չի գիտակցված այն ամենը, ինչ պետք և կատարվի ամեն մի անձի կողմից տվյալ մասի սահմաններում:

Այդպիսի կանխախաղն անխուսափելիորեն դերասանին մղում և ստեղծագործության ամենավտխերիմ թշնամու—շրտավի գիրկը: Շտամպը—գա կանխախաղի մի քանի պատրաստի պրիոմներ են (բարկություն, լաց, ծիծաղ և այլն), վորոնք վուչ ստեղծագործող, արհեստավոր (փեշակավոր) դերասանը գործադրում և ամեն մի դեր խաղալու ժամանակ:

Ամեն մի կերպարի՝ ասենք, լացը, ծիծաղը և բոլոր հոգերանական յերևույթները տարբեր կերպով են արտահայտվում, նայած նրա տարիքին, ազգությանը և, ի վերջո, նայած նրա տվյալ բույեյի հոգեկան կացությանը: Այնպես վոր, նախքան խաղալը պետք և պարզ լինի այդ ամենը և հետո միայն դրսևվորվի:

Տեքստը անգիր պետք և անել այն ժամանակ, յերբ արդեն այդ տեքստը բացահայտված և: Այն ժամանակ դերասանը, իրոք վոր ճիշտ զգում և թե ինչու և ինչ մտքով (յենթատեքստով) և ասում իր պատկերած կերպարի այս կամ այն խոսքը: Միայն այդ դեպքում տեքստը կենդանանում և և դերասանը հասկանում և տեքստի մեջ թաղնված բովանդակությունը:

### ԲԵՄԱԿԱՆ ԿՏՈՐ

Յերբ մենք պիեսը բաժանդւմ ենք մասերի, ապա նկատում ենք, վոր այդպիսի մասեր պիեսի մեջ լինում



են, ինչպես վերևում ասացինք, սովորաբար յիւնքից-հինգ: Դրանք այն խոշոր իրադարձություններն ու դեպքերն են, վորոնք բեկում են պիեսի ընթացքը:

Սակայն ամեն մի պիեսում՝ բացի խոշոր դեպքերից, տեղի յեն ունենում բազմաթիվ մանր դեպքեր: Այդ մանր դեպքերն ու իրադարձությունները չնայած նրան, վոր չեն բեկում պիեսի գործողության ընթացքը, բայց և այնպես գործողության զարգացման մեջ մի ինչ վոր նոր բան են մտցնում:

Ուրեմն՝ սկզբում մեր նշած մասերը, իրենց հերթին, բաժանվում են ավելի մանր մասերի, վորոնց մենք անվանում ենք բեմական կտորներ: Վեր դեպքերն են, վոր պիեսի այս կամ այն մասը բաժանում են կտորներ: Ընդհանրապես, յերբ գործող անձ և դալիս բեմ, սկսվում և մի նոր կտոր:

Սակայն միայն նոր գործող անձի մուտքով չէ, վոր փոխվում և բեմական կտորը: Որինակ, «Պեպո» պիեսի առաջին գործողության մեջ, յերբ Պեպոն կատակներ և անում Գիքոյի հետ, հանկարծ Շուշանն ասում և Պեպոյին, թե Գիքոն «փիս խաբար և իմացի մեր փեսի դէյիք»—իսկույն փոխվում և բեմական կտորը: Կամ թե, յերբ Կակուլին ներս և դալիս ուրախ, զվարթ «որ դագելու, որ ուտելու» տրամադրությամբ և Պեպոն նրան հայտնում և իրենց գլխի յեկածը—իսկույն փոխվում և բեմական կտորը:

Մի խոսքով, անհրաժեշտ և պիեսի խոշոր մասերը բաժանել կտորների և այդ կտորների համար գտնել համապատասխան անվանումներ: Կտորի համար անուն գրանելը, ինչպես դա ցույց եր տրված մասերի համար անուն գտնելու ժամանակ, նույնպիսի կարևոր աշխատանք և:

Ամենագլխավորը—անուն գտնելու պրոցեսն է, վորովհետև անուն գտնելու ժամանակ, ամենից առաջ մենք քաջ պատկերացնում ենք այն բովանդակությունը, վորը պետք է ներկայացվի հանդիսատեսի առաջ:

### ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐ

Անհրաժեշտ է պարզել և հասկանալ, թե ի՞նչ և նշանակում բեմական խնդիր: Ամեն մի գործող անձ, ինչպես ասացինք, ունի իր միջանցիկ գործողությունը: Որինակ, Պեպոյի միջանցիկ գործողությունն այն է, վոր նա վաշխառու Ջիմզիմովից պահանջում է հարյուր թումանը և յերբ մերժում է ստանում, բողոքում և անարդարության դեմ: Սակայն այդ բոլորը կատարելու համար նա ահազին գործողություններ և կատարում. որինակ՝ հանգստացնում է Կեկեկին, զսպում է Կակուլուն, հանդիպում է Ջիմզիմովի հետ, դատարան և գնում և այլն և այլն: Մի խոսքով, մենք տեսնում ենք, վոր Պեպոն կատարում է մի շարք խնդիրներ: Բոլոր այդ խնդիրները բղիտում են նրա միջանցիկ գործողությունից: Իրոք, յեթե նա վուչ մի պահանջ չունենար Ջիմզիմովից, նա չեր գնա նրա մոտ: Կամ յեթե չլիներ Կեկեկի խայտառակության խնդիրը, նա այդպես արագ կերպով չեր ընդհարվի Ջիմզիմովի հետ և այլն: Նման ձևով մենք կարող ենք ամբողջ պիեսի ընթացքում գտնել բոլոր գործող անձանց բեմական խնդիրները:

Իսկ գործող անձի խնդիրը—գործողության այն մասն է, վոր նա կատարում է բեմական կտորի ընթացքում:



Բեմական խնդիրը բաղկացած է յերեք տարրից (եկեմենտներից)։

Վորոնք են այդ յերեք տարրը։

Բեմական խնդիրը վորոշելու համար անհրաժեշտ է պատասխանել յերեք հարցի՝

1. Ի՞նչ էմ յես անում (գործողություն)։

2. Ինչո՞ւ համար էմ յես այդ անում, կամ ի՞նչ էմ յես ուզում (ցանկություն)։

3. Ինչպե՞ս էմ յես այդ անում (հարմարումը)։

Առաջին յերկու եկեմենտը, այն է՝ գործողությունը (ի՞նչ էմ յես անում) և ցանկությունը (ի՞նչ էմ յես ուզում) պետք է պարզ կերպով վորոշվեն դերի վերլուծման ժամանակ։

Յերրորդ եկեմենտը—հարմարումը (ինչպե՞ս էմ յես այդ անում) նախորոք չպետք է վորոշվի։ Հարմարումը պետք է առաջ դա ինքնաբերաբար, ինքն իրեն, իւրնդիրների ճիշտ կատարման և խաղակիցների հետ ունեցած շփման ժամանակ։

Այսպիսով, դերասանը դերի մշակման աշխատանքըն սկսելիս, պետք է պատասխան տա առաջին յերկու հարցերին։ Պետք է վորոշվի նրա գործողությունը և ցանկությունը։ Յերրորդ հարցի պատասխանը տրվում է ինքնին աշխատանքի ընթացքում։

Վերջենք մի վորեւ որինակ «Պեպո»-յից։ Յերրորդ գործողության մեջ Պեպոն գալիս է Զիմզիմովի մոտ խնդրելու հարյուր թումանը իր քրոջը՝ Կեկեկին ամուսնացնելու համար։ Նրա գործողությունն է—Զիմզիմովի մոտ գալը, նրա ցանկությունն է—հարյուր թուման ստանալը։ Դրա համարնա համարձակություն է ձեռք բերում գալ ուղղակի Զիմզիմովի տունը, նա ընդհարվում է ծառաների հետ, վորոնք չեն ուզում նրան ներս թող-

նել, նա ուղղակի դնում և Զիմզիմովի առաջ իր հա-  
րյուր թումանի խնդիրը և այլն և այլն... Մի խոսքով՝  
նա կատարում և միշտ ք գործողություններ իր ցան-  
կությունն ի կատար ածելու համար: Իսկ ցանկությունն  
և հարյուր թումանը հետ ստանալը, վերապահի Կեկեկին  
ազատի խայտառակությունից: Այդպես ևլ մենք կվո-  
րոշենք Պեպոյի խնդիրը՝ Պեպոն ամեն միջոց գործա-  
դրում և, վերապահի փրկի իր քրոջ պատիվը:

Թե ինչպե՞ս Պեպոն այդ կասի, այսինքն՝ ինչպե՞ս  
նա կհամոզի, ի՞նչ կերպ կմոտենա Զիմզիմովին, վա-  
խեցնելով նրան, թե՞ սիրալիրությամբ, այդ կպարզվի  
Զիմզիմովի հետ ունեցած խոսակցության ժամանակ և  
նրանից, թե՞ ի՞նչ վերաբերմունք ցույց կտա Զիմզի-  
մովը՝ Պեպոյի գործողությանը և ցանկությանը:

Բերած որինակները միանգամայն բավական են,  
վերապահի դերասանը պարզ պատկերացում ունենա, թե  
ի՞նչ պետք և լինի ամեն մի բնական կտորի մեջ, ի՞նչ  
և նա ցանկանում և ի՞նչ և դրա համար անում: Ուրեմն  
չի կարելի նախորոք վորոշել, թե ինչպես պետք և դե-  
րասանն այդ գործողությունն իրականացնի: Ինչպես  
նա պետք և կատարի, այսինքն «հարմարվելը» — այդ  
լինելու յե դերասանի՝ իր խաղակցի հետ ունեցած փոխ-  
հարաբերության, բնական խնդիրը կատարելու պրոցե-  
սի արդյունքը:

Բնական խնդրի ճիշտ կատարումը առաջ կրերի  
բնական ճիշտ հույզ-եմոցիա:

Այսպիսով ստեղծագործող կուլեկտիվը պետք և  
իմանա, վոր չի կարելի հույզը (տանջանք, ուրախու-  
թյուն, տխրություն և այլն) խաղալ. ինչպես հույզերը,



նույնպէս և նրա արտահայտման ձեւերը յերկար պրոցեսի արդյունք են:

Դերասանից միանգամից արդյունք պահանջելու իրաւունք չունենք: Աշխատանքն այնպէս պետք է կազմակերպել, վոր նրանց ճիշտ կատարման հետեանքով ինքնաբերաբար առաջացնի անհրաժեշտ հույզը—եմոցիան:

Նախ՝ մարդն զգում է վորոշ ցանկություն, ապա ցանկությունը ծնում է այս կամ այն գործողությունը: Գործողությունն իրականացնելու հետեանքով առաջ է գալիս այս կամ այն հույզը—եմոցիան: Յեթե կատարվում է ցանկությունը, ապա առաջ է գալիս ուրախության հույզ, յեթե խոչընդոտներ է հարուցելում, առաջ է գալիս տխրություն, սրանեղում և այլն...

Անհրաժեշտ է լավ հասկանալ գործողության և հույզի մեջ յեղած տարրերությունը:

Ամեն մի գործողություն տարրերվում է հույզից նրանով, վոր գործողության մեջ մեծ տեղ է բռնում կամքը: Համոզել, ջղայնացնել, բարկանալ, գովել, հայհոյել և այլն—գրանք բոլորը բայեր են, վորոնք արտահայտում են այս կամ այն գործողությունը: Վորոշելով խնդրի տալիս ելնմնաւոր (գործողությունը), այսինքն՝ պատասխանելով «ի՛նչ եմ յես անում» հարցին, մենք կարող ենք ասել՝ «յես համոզում եմ (մեկին), յես ձեռք եմ առնում, յես բարկանում եմ, յես գովում եմ, յես ջղայնանում եմ» և այլն...

Տխրել, ուրախանալ, վշտանալ, հիւսնալ, տանջվել, սիրել, ատել և այլն—գրանք բայեր են, վորոնք հույզ են արտահայտում: Ուրեմն՝ «ի՛նչ եմ յես անում» հարցի պատասխանը չի կարող լինել նման խոսքեր՝ «տըլու-

րում եմ, վիրավորվում եմ, ուրախանում եմ, սիրում եմ» և այլն: Այդ խոսքերը գործողություն չեն վարձում. նրանք պատասխանում են «Խնչալիսի դրության մեջ եմ յես դտնվում» հարցին, իսկ դա կարող և լինել այն ժամանակ, յերբ գործողություն և կատարված:

Մենք պետք և մի բան լավ հասկանանք և յուրացնենք, վոր այսպես ասած, «Ընդհանրապես», վերացական հույզ գոյություն չունի: Կարելի չե բնորոշել այս կամ այն հույզը, բնորոշել միայն այն ընդհանուրը, վորը յերևան և գալիս նման գեպքերում մարդուս մեջ առհասարակ: Բայց դա զգացմունքի միայն բնորոշման հասկացողությունն և, այլ վոչ իրական հույզը: «Ինքնին» հույզ վերարտադրելու ցանկությունն անխուսափելիորեն կտանի դեպի շմամպը: Այդ դեպքում պետք և միայն ընդորինակվի հույզի սովորական պատկերացումը: Որինակ, «զայրույթը» սովորաբար պատկերացնում են բղավոցով, ատամները ցույց տալով, աչքերը դեպի յերկինք հռելով, կրծքին ուժեղ հարվածներ տալով և այլն: Իսկ գուցե, հենց այդ դեպքում, այդ «զայրույթի» զգացմունքը պետք և արտահայտվի միայն նրանով, վոր մարդը պետք և գունատվեր և սկսեր ցածր խոսել և այլն:

Դերասանական խնդիրը փոխվում և այն ժամանակ, յերբ փոխվում և խնդրի յերկրորդ ելեմենտը—ցանկությունը: Միայն առաջին ելեմենտի փոփոխումը դեռևս չի փոխում խնդիրը: Մի խնդրի ընթացքում (և մի բնական կտորի) գործող անձը կարող և մի քանի անգամ փոխել զործողությունը (առաջին ելեմենտը), սակայն «ցանկությունը» մնում և նույնը: Այդ րոյոր գործողություններն արվում են միայն մի նպա-



տակի հասնելու համար: Դա մի խնդիր է: «Յանկու-  
թյան» փոփոխումը փոխում է խնդիրը և կտորի սահ-  
մանն և հանդիսանում, վորովհետև միևնույն ժամա-  
նակ փոխվում է այդ կտորի մեջ բոլոր գործող առ-  
ձանց խնդիրները:

Յեթե մեկ գործող առձը փոխում է խնդիրը, ու-  
րեմն, նա արդեն այլ կերպ է ազդում իր խաղակից-  
ների վրա, ապա բեմական շփման որոնքի հիման վրա,  
պետք է ասել, վոր նույնպես բոլորի խնդիրներն են  
փոխվում:

Վերցնենք Պեպոյի և Զիմզիմովի նույն հանդի-  
պումը յերկրորդ գործողության մեջ: Պեպոյի ցանկու-  
թյունն է յեղել Զիմզիմովից հարյուր թուման հետ  
ստանալը, վորպեսզի իր քրոջը՝ Կեկելին ազատի խայ-  
տառակությունից: Յերբ Պեպոն վերջնական մերժում  
է ստանում, անգամ յերբ Պեպոն Զիմզիմովին յերգվել  
է տալիս, ապա Պեպոյի ցանկությունը փոխվում է: Պե-  
պոյի մոտ այլևս չի մնում առաջին ցանկությունը. նա  
այժմ ցանկանում է անպատվել Զիմզիմովին, վորպես  
ուրացողի, սրիկայի, շահագործողի և այլն, և այլն: Այդ-  
պես ուրեմն՝ մի գործող առձը փոխեց իր խնդիրը—  
փոխվեց նաև Զիմզիմովի խնդիրը: Դրա համար Պեպոն  
գործադրում է մի շարք գործողություններ, որինակ՝  
հայհոյում է, «բախշած» դրամը յերեսին և տալիս և  
այլն:

Փոխվեց Պեպոյի ցանկությունը, բնականաբար  
փոխվեց և խնդիրը, փոխվեց խնդիրը—փոխվեց և բե-  
մական կտորը: Բոլորովին այլ բեմական կտոր է, յերբ  
Պեպոն խոսում է Զիմզիմովի հետ փեսացույի կողմից Կե-  
կելին թողնելու մասին, բոլորովին այլ՝ յերբ Զիմզի-

մովը վերջնականապես մերժում է Պեպոյին հարյուր  
թումանը: Մի տեղ Պեպոյի ցանկությունը խնդրելն էր,  
կամ նույնիսկ պահանջելը, իսկ մյուսում՝ հայհոյելու-  
անսպասովելու լաքարձակ ցանկությունն է: Փոխվեց  
ցանկությունը, փոխվեց և՛ խնդիրը, և՛ բեմական կտո-  
րը:

### ՅԵՆԹԱՏԵՔԱՏԸ

Այժմ անցնենք մի այլ, չափազանց կարևոր աշ-  
խատանքի—յենթատեկստը վորոշելուն: Ի՞նչ է յենթա-  
տեքստը և ի՞նչ փոխհարաբերություն ունի նա տեքս-  
տի հետ: Ամբողջ խնդիրն այն է, վոր դերասանը բեմի  
վրա արտասանելով այս կամ այն նախադասությունը,  
յերբեք չի սահմանափակվում միայն այն մտքով, վո-  
րը դրված է այդ տեքստի մեջ: Յենթ այդպես վարվեր  
դերասանը, ապա նա դերասան չեր լինի, քանի վոր  
նա վոչ մի բանով չի ավելացնում հեղինակի նյութը՝  
նա չեր լինի իր դերի ստեղծագործողը: Հանդիսականի  
համար այդ հետաքրքիր չեր լինի: Վորովհետեւ դերա-  
սանի խոսքերի յետեւ նա չեր տեսնի—միտքը, գգայ-  
մունքը, իրական կյանքը, վորոնք թաղնված են այդ  
տեքստի մեջ:

Կարելի չե հաստատ ասել (բացի մի քանի թույլ  
պիեսներից), վոր համարյա բոլոր պիեսներում տեքս-  
տը շատ քիչ է զուգադիպում յենթատեքստին: Այդպես  
է կյանքում: Մարդը յերբ հուզված է լինում, ասում է  
այն, ինչ չեր ուզում ասել: Պատճառը կամ նրա հուզ-  
ված վիճակն է, կամ հարմար խոսքեր չգտնելը, կամ՝  
իր մտքերի քողարկումն է, կամ ամաչելն է և այլն: Յեւ



մենք հասկանում ենք նրան վոչ թե այն խոսքերից, վոր նա արտասանում է, այլ այդ խոսքերի ինտոնացիայից և շարժումներից:

Ինտոնացիան և ժեստը — դրանք դերասանի գլխավոր միջոցներն են, վորոնցով նա գործում է:

Ամեն մի ֆրազ կարող է արտասանվել բազմաթիվ անգամ և ամեն անգամ էլ կարող է ունենալ տարբեր իմաստ, նայած ինտոնացիաներին և ժեստերին: Յենթադրենք, վոր մեկն ասում է «տաք է»: Յեթե ասողը սիրում է տաք յեղանակ, ապա նա կասի այնպես, վոր «տաք է» խոսքը կհնչի վորպես դուրեկան յերեվույթ «իսկ լավ է, վոր տաք է»: Կարող է պատահել և հակառակը՝ «տաք է» ասողը չի տանում շոգը, ապա «տաք է» խոսքը հնչում է վորպես անդուրեկան յերեվույթ «իսկ անտանելի շոգ է» և այլն:

Այն իմաստը, վորը դերասանը գնում է ֆրազի մեջ, մենք անվանում ենք յենթատեքստ:

Յենթադրենք, վոր կինը խանդում է ամուսնուն: Յերկար հանգիմանությունից հետո կինը հարցնում է ամուսնուն՝ «սիրո՞ւմ ես ինձ, թե վոչ»: Ամուսինը կնոջը հանգստացնելու համար ասիլոված է լինում պատասխանել «այո, սիրում եմ»: «Այո, սիրում եմ» խոսքը ինքնին դրական է, ինքը խոսքն ասում է, վոր սիրում է, սակայն այլ իմաստ է գնում դերասանը այդ ֆրազըն ասելիս՝ «այո, սիրո՞ւմ եմ», միայն «ձեռք քաշիր ինձանից»: Կամ թե՛ «այո, սիրում եմ» — «ոխ, տանջեցիր ինձ» իմաստով և այլն:

Որինակ, «Պեպո»-յում յերկրորդ գործողության մեջ Եփեմիան համբուրելով Զիմզիմովի գլուխն ասում է. «Մանուշակի հոտ է գալիս»: Դրական խոսք է: Սա-

կայն նրա ներքին իմաստը դերասանուհին արտահայտում և աշխարհի ինտոնացիայով և ժեստերով, վորից յերևում և, վոր Զիմզիմովը զգվելի յե: Կամ թե՛ յերբ Զիմզիմովը հարցնում և Նփեմիային, թե «Ամա դուն ել զորթ խիստ իս սիրում ինձ, Փեփեկ»: Նփեմիան այդ հարցին պատասխանում և «Զարթնի քիզ ունիս աշխարհումը, իմ հողին ու մարմինը դուն իս, իմ շունչն ու կենդանութունը դուն իս»: Այդ խոսքերի միտքն իրոք սիրահարված մարդու խոսքեր են, սակայն անպայմանորեն այլ իմաստ կտա դերասանուհին այդ խոսքերն ասելիս:

Յենթատեքստը գտնելու համար անհրաժեշտ և պատասխանել «Ի՞նչ եմ յես ուզում ասել» հարցին:

Ուրեմն, բացի խնդիրը վորոշելուց, այսինքն բացի «Ի՞նչ եմ յես ուզում» և «Ի՞նչ եմ յես անում» հարցից անհրաժեշտ և յենթատեքստը գտնել, այսինքն պատասխանել «Ի՞նչ եմ յես ուզում ասել» հարցին:

Իհարկե, ամեն մի առանձին ֆրազն ունի իր առանձին յենթատեքստը: Բայց ընդհանրապես պետք և ամբողջ բեմական կտորի յենթատեքստը գտնել:

Այդպիսով մենք կտեսնենք, վոր ամեն մի ֆրազն ևս իր հերթին, յեղելով կտորի յենթատեքստից, կարտահայտի այն միտքը, վոր զրված և յեղել ամբողջ կտորի յենթատեքստում:

### ՓՈՐՁԵՐ ՍԵՂԱՆԻ ՇՈՒՐՁԸ

Փորձերը յերբեք չպետք և սկսել ուղղակի բեմի վրա: Բեմ անցնել կարելի յե միայն այն ժամանակ, յերբ արդեն մի շարք խնդիրներ պարզված են, յերբ



գերասանները սեղանի շուրջը համարյա խաղում են, մնում է միայն նրանց դնել շարժման մեջ:

Սեղանի շուրջը կատարվում է հետևյալ աշխատանքը: Յիբը արդեն տեքստը բացահայտված է, կտորները, խնդիրները և յենթատեքստը գտնված են, ապա ռեժիսորը գերասանների հետ աշխատում և այն ուղղությամբ, վոր գերասանները արժեն խնդիրներին և փոխհարաբերություն ստեղծեն իրար մեջ: Այդ աշխատանքն արտահայտվում է նրանում, վոր գերասանները, սեղանի շուրջը նստած, սկսում են իրենց դերերը կարգալ վոչ այնպես, ինչպես դերերի առաջին ընթերցման ժամանակ, այլ դեպի խաղակիցը վերաբերմունք զգալով, խնդիրները կատարելով, տեքստը աբտասանելով այնպես, ինչպես այդ թելադրում է յենթատեքստը:

Սեղանի շուրջը յեղած աշխատանքը չպետք և արագ կերպով վերջացնել: Անհրաժեշտ է համառորեն և հետզհետե ձևք բերել այն բեմական ճշմարտությունը, վորը հատուկ և ստեղծագործող արվեստագետին: Դերասանին անհրաժեշտ է ժամանակ, վորպեսզի նա կարողանա գտնել և ապա ընտելանալ այն խնդիրներին, յենթատեքստին, վոր մշակվել է մինչ այդ շրջանը: Այդ աշխատանքի մեջ, խնդիրների որդանական կատարումով, պետք է գտնել իսկական, կենդանի շփում խաղակիցների միջև: Այդ իհարկե ձևք է բերվում յերկար աշխատանքի միջոցով և միանգամից չի կարելի դերասաններից այդ բոլորը պահանջել: Անժամանակ պահանջը ճիշտ չի լինի, ինչպես և ճիշտ չի դերասանից պահանջել հույզ խաղալ: Ավելի լավ է մի կտորի վրա յերկար «նստել» ու պարապել, քան

Թի մակերեսորեն ամբողջ պիտան անցնել: Յեթե դե-  
րասանը չի կարողանում տվյալ կտորում ավելին դրսե-  
վորել, ապա ավելին պահանջելու կարիք չկա, վորով-  
հետև այդպիսի դեպքում նա կսկսի իրեն «հուպ տալ»  
և արդյունքը կլինի այն, վոր նա կեղծիքի մեջ  
կընկնի: Այնինչ, մի կտորի սահմաններում, կատարելով  
համառ աշխատանք, նա հետզհետե կգտնի ճիշտ փոխ-  
հարաբերությունը, կզգա կենդանի կյանքը և առաջի-  
կայում այդ կտորը ըստալի կդառնա դերի ֆնացյալ  
մասերի համար:

Անհրաժեշտ է լավ ըմբռնել, վոր մարդկային ֆան-  
տազիային նյութ է ծառայում կյանքի իմացությունը,  
ճանաչողությունը: Վոչ մեկը չի կարող ավելին յերևա-  
կայել. քան այն, ինչ ամբողջությամբ կսա իր մասնիկ-  
ներով: գոյություն ունի ուսով՝ իրականություն մեջ:  
Ստեղծագործողը պետք է միշտ հարստացնի իր գիտո-  
ղականությունը պաշարը: Յեթե արվեստագետը վատ է  
իմանում այն իրականությունը, վորտեղ գործում է իր  
հերոսը—ապա կատարելիք աշխատանքն ապարդյուն  
կդառնա: Թե սեփեյորը և թե դերասանը պետք է լավ  
իմանա՝ պատկերելիք իրականությունը, իսկ կյանքի  
այդ ճանաչողությունը նրա ստեղծագործական ֆան-  
տազիային առաս նյութ կտա:

Յերբ մենք ասում ենք, թե լավ ենք ճանաչում  
մարդուն, այդ նշանակում է, վոր մենք գիտենք նրա  
հայացքները, ճաշակը, սովորությունները և այլն, թե  
ինչպես նա կվարվեր կյանքի մի շարք յերևվելիքնե-  
րի նկատմամբ:

Այդպիսի պարագայում, պարզ է, վոր դերասանի  
կերտելիք կերպարը նրան նույնպես շատ մոտ ծանոթ



վրինի—կիմանա նրան այնպես, ինչպես մենք դիտենք  
կյանքում մեր շատ մոտ ծանոթներին: Ուրեմն, դերա-  
սանը իր Ֆանտազիայի միջոցով պիտի պատկերացնի,  
թե ինչպես կվարվեր իր կերտած կերպարը այս կամ  
այն յերևույթի նկատմամբ: Դերասանն իր յերևակա-  
յությամբ պետք է իր կերպարին դնի կյանքի բոլոր  
պայմաններում: Պատկերացնել պետք է նրան ամե-  
նայն մանրամասնությամբ, վորովհետև «մանրութներն»  
միջոցով է, վոր կերպարը բազմակողմանի յի դառ-  
նում:

/// Կերպարը ձևավորելու աշխատանքը չի սահմանա-  
փակվում այն մի քանի ժամով, յերբ ուսուցիչը դե-  
րասանների հետ խոսում է կերպարի մասին: Այդ խո-  
սակցությունը միայն հիմք պետք է ծառայի ապագա  
աշխատանքի համար: Դերասանը կերպար ստեղծելու  
աշխատանքը կատարում է ինքնուրույն կերպով, փոր-  
ձերի հետ զուգընթաց: Այդ աշխատանքի արդյունքը  
միշտ էլ զգացվում է փորձերի ժամանակ: Ռեժիսյորը  
պետք է նկատի այն, ինչ դերասանի մեջ դիմեա սաղ-  
մային վիճակումն է: Ռեժիսյորը պետք է «ուղեկցողի»  
դերում լինի: Յեթև ուսուցիչը նկատում է, վոր դերա-  
սանը ճիշտ է ուրվադժում կերպարը, ապա նա պար-  
տավոր է ոգնել նրան դերը զարգացնելու ուղղությամբ:  
Կարող է պատահել, վոր ինչ—ինչ պատճառներ խան-  
գարեն դերասանին ճիշտ կերպով զգալու կերպարը,  
այդ պարագայում ուսուցիչի պարտականությունն է  
պարզել ու վերացնել խոչընդոտները:

Այդպիսով, կերպարի շուրջը յեղած աշխատանքը  
կանգ չի առնում մինչև առաջին ներկայացումը և  
նույնիսկ շարունակվում է խաղալու ընթացքում, վո-

ըովհետեւ խաղի ընթացքում կերպարի նորանոր կողմերն են յերևան գալիս: Ռեժիսյորը միշտ պետք է հետեի և ուղղութիւն տա դերասանին: Դերասանը պետք է իր կերպարի հետ «ապրի», «գործի», «գլուխի» և այլն և այլն:

### ՓՈՐՁԸ ԲԵՄԻ ՎՐԱ

Յերբ արդեն ռեժիսյորը և դերասաններն զգում են, վոր մի վորեւ մասը կամ գործողութիւնն արդեն աչնքան և մշակված սեղանի շուրջը, վոր անհրաժեշտութիւն և դառնում նույն փորձերը կատարել շարժման մեջ դնելով—կարելի չէ անցնել բեմ: Մինչ բեմի վրա փորձերին անցնելը, անհրաժեշտ է, վոր դերակատարների մեջ ստեղծված լինեն ճիշտ և կենդանի վերաբերմունք, փոխադարձութիւն, խնդիրների որդանական յուրացում: Կրկնում ենք, բեմ պետք է անցնել այն ժամանակ, յերբ արդեն ցանկութիւն է առաջ գալիս սեղանի շուրջը յեղած գործողութիւններին ավելացնել ժեստեր, անցումներ և այլն:

### Մ Ի Զ Ա Ն Ս Յ Ե Ն

Բեմական տարածութեան վրա ֆիգուրների այն դասավորումը, վորը նպատակ ունի գործող անձանց անընդհատ վորոշ հարաբերութեան մեջ դնել, խնչպես իրար մեջ, այնպես եւ շրջապատող իրերի հանդեպ—կոչվում է միզանսցին: Բեմի վրա դերասանը կերպարը կոնկրետացնելու համար ոգտագործում է իր արամադրութեան տակ յեղած բոլոր արտահայտչական միջոցները:



Այդպիսի արտահայտչական միջոցների թվին և պատկանում խոսքը (ինտոնացիան), շարժումը (ժեստ) և միմիկան (գիմնաստիկա)։

Դրանք կոչվում են արտահայտչական միջոցներ պարզ այն պատճառով, վորովհետև այդ արտաքին միջոցներով և արտահայտվում ներքինը։ Չե՞ վոր այդ արտահայտչական միջոցներով և, վոր հանգիստական ընդունում և գերասանի խոսքը։

Դերասանն արտահայտիչ պետք և լինի այն ժամանակ, յերբ նա լսում և խաղակցին (պարտնյորին) և ընդհանրապես այն ժամանակամիջոցում, յերբ նա գտնվում և բեմի վրա։

Լսելով իր խաղակցին, դերասանը կարտահայտի այն տպավորությունը, ինչ թողնում և նրա վրա խաղակցի խոսքերը։

Յերբ մենք խոսում ենք միզանացինի մասին, ապա միզ պլխավորապես հետաքրքրում և շարժումը։ Ի՞նչ ընդհանուր բան կա դերասանի շարժման և միզանացինի միջև։ Յերբ դերասանն այս կամ այն շարժումն և անում, մենք ասում ենք, վոր նա իր գիրքը (պողան), լարմնի արտաքին դրսևթյունը փոխեց։

Բեմում դերասանի գիրքը պետք և արտահայտի կերպարի ներքին դրությունը, նրա վերաբերմունքը խաղակիցների և իրերի հանդեպ։

Դերասանի գիրքը — այդ բեմական տարածության վրա նրա յեղած դրությունն և, յերբ շրջապատող ընկերների և իրերի հանդեպ վորոշ հարաբերություն և ստեղծվեր։

Յեթև դերասանը բեմի վրա գտնվում և միայնակ, ապա նրա գիրքը կլինի և տվյալ կտորի միզանացինը։ Իսկ յեթև բեմի վրա գտնվում են յերկու կամ ավելի դործող անձեր, ապա միզանացին մենք կանվանենք

նրանց ներքին փոխհարաբերությունն արտահայտող արտաքին դասավորումը:

Այսպես ուրեմն, ֆիզուրների արտաքին (ֆիզիկական) վերաբերմունքով պետք է արտահայտվեն նրանց ներքին փոխհարաբերությունները:

Ի՞նչ ձևով ուրեմն ռեժիսյորը պետք է կառուցի միջանոցներ: Մենք պիեսը բաժանեցինք մասերի և մասերը կտորների: Մենք ամեն մի կտորի համար անուն դրանք, վորը պետք է արտահայտեր այն հիմնական իմաստը, վորով վարակված պետք է լինեն կտորի բոլոր գործող անձինք:

Այժմ մենք ամեն մի կտորի համար պետք է կառուցենք այնպիսի միջանոցներ, վորը արտահայտի տրվյալ կտորի հիմնական միտքը:

Այդպիսի միջանոցներ կոչվում են հիմնական միջանոցներ:

Միջանոցները պետք է կառուցվի ղերաստնին հարմար, հանդիսակալին հասկանալի:

Ամեն մի միջանոցներ, վորը կառուցված է ռեժիսյորի կողմից և ապա կատարած ղերակատարների կողմից, պետք է բավարարի մի շարք գեղարվեստական պահանջներին: Միջանոցների գեղարվեստական վորակը կախված է նրա արտահայտիչ և բնական լինելուց:

Բնական լինելու հանգամանքը պահանջում է, վոր միջանոցներ «գլխին զոռ տվածի» տպավորություն չթողնի: Մարդկանց դասավորումը բեմի վրա պետք է լինի այնպես բնական ու պարզ, ինչպես այդ լինում է կյանքում: Խնայել, պիտի նկատի ունենալ մի շարք բնական պայմանականություններ՝ կոմպոզիցիա և այլն...

Զիշտ կառուցված միջանոցներ բղխում են գործո-



դությունից. ուստի, այն դերակատարը, վորը ճիշտ և կատարում խնդիրը, միզանացենը չի կարող նրան անհարմար թվալ:

Սակայն ռեժիսյորը յերեք դերասանից չպետք և կուրորեն պահանջի, վոր նա բեմի վրա ճշտությամբ դրսևորի սկզբնական շրջանում կառուցված միզանացենը: Սկզբնական միզանացենը պետք և յեկակետ լինի: Աշխատանքի ժամանակ, յերբ ռեժիսյորը գործ և ունենում կենդանի մարդկանց հետ, կարող և շատ ավելի հետաքրքիր միզանացեններ կառուցել: Շատ հաճախ դերասանը կարող և հուշել այնպիսի մի հետաքրքիր միզանացեն, վոր ռեժիսյորը յերեք ել չէր մտածել դրա մասին: Ռեժիսյորը չպետք և արհամարհի դերասանների յիտողությունները, այլ ընդհակառակը, կարևոր առաջարկը պիտի ընդունի, յեթե այդ գործին ոգուտ կբերի:

### ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴՐՈՒԹՅՈՒՆ

Դերասանի հետ աշխատելիս, ռեժիսյորը միշտ պիտի հրահրի դերասանի ստեղծագործական ֆանտազիան, վորպեսզի ստեղծագործական դրություն ստեղծի: Ի՞նչ և ստեղծագործական դրությունը:

Ստեղծագործական դրություն մենք համարում ենք այն դրությունը, յերբ դերասանը կարողանում և ազատ և ճիշտ վերաբերմունք ցույց տալ դեպի այն ամենը, ինչ կատարվում և բեմի վրա, չնայելով նրան, վոր բեմում ստեղծվող դրությունները պայմանական են: Բոլորի հանդեպ դերասանն այնպես պիտի վարվի, վոր կարծեք, թե այդ յերևույթներն իրական են,

կյանքում են տեղի ունենում: «Պեպո» պիեսի մեջ Շուշան, Պեպո, Թե Կակուլի խաղացողները շատ լավ դիտեն, Թե վորտեղ պիտի Դիքոն ասի, Թե բարաթը գլուխվել է, սակայն բոլոր գործող անձինք պետք է այդ լուրն ընդունեն, վորպես մի ուրախալի և անսպասելի յերևույթ: Այլասես՝ դերասանի խաղի մեջ վոչ մի ճշմարտություն չի լինի. այն տպավորությունը կթողնի, վոր դերասանը միայն ձևացնում ե՝ Թե ուրախացել է:

Դերասանական ներքին տեխնիկայի վարպետության գլխավոր խնդիրն այն է, վոր կարողանա սովորել իր մեջ ստեղծագործական դրություն առաջ բերել: Սակայն չի կարելի դերասանից պահանջել, վոր նա ինքնուրույն կերպով հասնի այդ դրությանը: Անհրաժեշտ է ռեժիսյորի ոգնությունը:

Թե սեղանի շուրջը կատարվող աշխատանքի ժամանակ, Թե բեմի վրա աշխատելիս, ռեժիսյորը ստիպված է լինում դերասանին բազմապիսի դիտողություններ անել: Դերասանին այդ դիտողությունները պետք է անել այնպես, վոր նա վոչ միայն ըմբռնի, այլև զգա ռեժիսյորի ցանկացածը:

Ռեժիսյորական դիտողությունները կարող են լինել կամ բացատրական ձևով կամ ցույց տալով:

Ռեժիսյորի դիտողության գլխավոր ձևը պիտք է համարել բացատրականը: Կարող է պատահել, վոր սկզբից ռեժիսյորը դերասանից իր ուզածը չստանա: Այդ դեպքում նա պետք է համբերատար լինի: Ուշադիր և բարյացակամ վերաբերմունքը մեծ արդյունք կտա ռեժիսյորին: Դա յերկար ճանապարհ է, սակայն ամենի անվտանգ է, քան «ցույց տալու» ձևը: «Ցույց



տալու» ձևը, չնայած ավելի հեշտացնում է աշխատանքը, բայց ունի իր վտանգավոր կողմերը, ինչպես որինակ՝ ընդօրինակումը և այլն...

«Յույց տալու» ձևի կիրառման դեպքում լավ կլինի, յեթե ուժիսյորը ցույց տա ընդհանուր դրուժյունը, այլ վոչ թե կերպարի մասնավոր դրությունը: Դրա համար լավ կլինի, յեթե «ցույց տալու» դեպքում ուժիսյորն ոգտվի իմպրովիզացիոն նյութից, այլ վոչ թե տվյալ կերպարի տեքստից:

«Յույց տալու» դեպքում (վորը, ի դեպ քիչ պետք է գիմել) ուժիսյորը վոչ թե մինչև վերջը պիտի խաղա մի տեսարան, այլ միայն մի փոքր կտոր կատարի և այն ել ակնարկի ձևով, վորպեսզի դերասանի վորոնումները ճիշտ ուղու վրա դրվեն:

Դերասանը, զգալով ճիշտ ուղղությունը, ինքը կկարողանա զարգացնել այն, ինչ ուժիսյորը ցույց եր տվել միայն ակնարկի ձևով:

Ստեղծագործական դրությունից կտրվելու ինչպիսի պատճառներ կարող են լինել:

Դերասանին խանգարող առաջին պատճառն այն է լինում, յերբ բեմի վրա նրա ուշադրությունը կենտրոնացած չէ: Յուրաքանչյուր վայրկյանում դերասանի ուշադրությունը պետք է զբաղված լինի բեմով: Դերասանը բեմի վրա պիտի ամեն ինչ տեսնի և ամեն ինչ լսի և ինարկի, ամենից առաջ խաղակցին: Շատ շատերը ձևացնում են, թե լսում և տեսնում են: Անհրաժեշտ է իրոք տեսնել և լսել խաղակցին: Միայն այդ դեպքում նա կարող է ճիշտ վարվեցողություն ունենալ բեմում կատարվող յերևույթների հանդեպ, ստեղծելով ճիշտ փոխհարաբերություն:

Յերկրորդ խանգարիչ պատճառը՝ յերբ դերասանի մկանունքը լարված են լինում: Դերասանի մկանունքը բեմում պիտի լինեն վոչ լարված և վոչ ել թուլացած: Մկանունքը պետք է լինեն ազատ: Այդ նշանակում է, վոր ամեն մի բեմական դրության և շարժման համար պիտի ծախսել այնքան մկանունքային եներգիա, ինչքան տվյալ դրության համար պահանջվում է: Վոչ ավելի և վոչ ել պակաս:

Դուք շատ հաճախ անփորձ դերասանների մեջ կարող եք նկատել, թե ինչպես նրանք ամբողջովին լարված գոռոռում են, կարծես ուզում են ժողովրդին վախեցնել: Դա մկանների ավելորդ լարումն է, վորը մեծ չափով խանգարում է ազատ ստեղծագործությանը:

Յերրորդ խանգարիչ պատճառը, յերբ դերասանը չի կարողանում իր վարքը բեմի վրա արդարացնել: Ամեն մի գործողություն, շարժում, խաղակցի հետ ունեցած վերաբերմունքը պիտի արդարացված լինի:

Չորրորդը՝ այն է, յերբ լրիվ չափով պարզ չեն վերաբերմունքը: Յեթե պարզ չեն վերաբերմունքը, բնականաբար դերասանը չի կարող ճիշտ կերպով կատարել իր առաջ դրած խնդիրը:

Հինգերորդ՝ յերբ դերասանը կամենում է հույզ խաղալ:

Դերասանի մարմինը միշտ պետք է պատրաստ լինի ամեն մի բարդ խնդիր կատարելու համար:

Նա պետք է կարողանա ուզած ժամանակ իրեն կտրի իր առորյայից և դնի բոլորովին այլ պայմաններում: Այսինքն՝ նա պետք է գտնվի ստեղծագործական վիճակում:



Շատ հաճախ յերիտասարդ ռեժիսյորները, իրենց անփորձության հետևանքով, սիրում են «քշել» պիեսը, այսինքն՝ պիեսը փորձել սկզբից մինչև վերջ։ Դա արվում է, ըստ յերևույթին, նրա համար, վորպեսզի պիեսից ընդհանուր տպավորություն ստանան։ Պետք և նախազգուշացնել, վոր յերբեք չի կարելի ժամանակից շուտ «քշել» պիեսը։ Անհրաժեշտ է նախ բոլոր կտորները՝ իր խնդիրներով, վերաբերմունքով և յենթատեքստերով մի քանի անգամ փորձել և հասցնել իսկական դերասանական կատարման, գեղարվեստական ճշմարտություն գտնելու աշխատանքին, ապա նոր միայն «քշել» պիեսը սկզբից մինչև վերջ։ Այդպիսի աշխատանքից հետո միտք ունի սկզբից «քշել» միայն մի գործողություն, հետո մնացյալները և, ի վերջո, սկզբից մինչև վերջ։ Ահա այդ ժամանակ միայն ռեժիսյորը կարող կլինի լայնորեն դիտել, թե իր և թե դերասանների թերի կողմերը և ուղղել այն։ Այդպիսի փորձի ժամանակ դերասանը և ռեժիսյորը գործնականում կարող են զգալ թե պիեսի և թե դերի գործողության զարգացման գիծը (այսինքն պիեսի և կերպարի միջանցիկ գործողությունը)։

Սև ավարտական փորձերին (վորտեղ դեռ ներմուծված չեն մի շարք նոր տարրեր, այն է՝ զգեստը, սլարիկը, գրիմը, դեկորը և այլն) հաջորդում են մաքուր ավարտական փորձերը, վորտեղ վերոհիշյալ բոլոր նոր տարրերը խոշոր դեր են կատարում։

Շատ հաճախ պատահում է, վոր առաջին մաքուր ավարտական փորձերը դնում են անհամեմատ թույլ,

քան վոչ ավարտական փորձերը։ Դրանից յերեւոյ  
չպետք է հուսահատուիլ, վորովհետեւ դերասանի խաղին  
ավելանում են այնքան նոր տարրեր (պարիկ, զգեստ,  
դեկոր և այլն), վոր դերասանը չի կարողանում առա-  
ջին պահին լրիվ չափով նրանց հարմարվել, ընտելա-  
նալ։ Անհրաժեշտ է, վոր ռեկվիզիտը գոյություն ունե-  
նա հենց փորձերի սկզբին, վորպեսզի դերասանը կա-  
րողանա սկզբից իսկ նրանց ընտելանալ։ Մաքուր ա-  
վարտական փորձերը սովորաբար արվում են 2—4,  
մինչև վոր գալիս է գլխավոր ավարտական փորձը,  
ինչպես սովորաբար «գեներալին» փորձ են անվանում։

Գլխավոր ավարտական փորձը—գա արդեն ներ-  
կայացում է, վորտեղ թե՛ ռեժիսյորը և թե՛ դերասանը  
իրենց ստուգման են յենթարկում։ Լավ կլինի, վոր  
գլխավոր ավարտական փորձին ներկա լինեն շատ սահ-  
մանափակ թվով (մինչև 10—15 հոգի) հանդիսական։

Բոլոր ավարտական և գլխավոր ավարտական փոր-  
ձերին ռեժիսյորը պետք է գրի առնի իր դիտողու-  
թյունները և այդ դիտողությունների շուրջը ստեղ-  
ծագործող կոլլեկտիվի հետ զրույցներ ունենալ։

Վերջապես գալիս է առաջին ներկայացումը  
(պրեմիերան)։

Առաջին ներկայացումը — անսպասելի հուզում  
առաջացնող ներկայացումն է, վորովհետեւ դերասանն  
առաջին անգամ հանդիպում է հանդիսականին։ Սովո-  
րաբար այդ ներկայացման մասնակցողները բարձր  
տրամադրության մեջ են լինում։ Սակայն դերասանը  
չպետք է այդ ուրը դիտի, իբրեւ իր ստեղծագործության  
վերջին ուրը։ Դա ճիշտ չէ։

Այն, ինչ մշակվել և կուտակվել է փորձերի ժա-



մանակ, ներկայացումների պահին և, վոր հետզհետե իրենց վերջնական ձևավորումն են գտնում: Առաջին ներկայացումների ժամանակ և, վոր "դերը սկսում և «մեծանալ»—հասունանալ: Այստեղ մեծ դեր և խաղում հանդիսականը—նրա ղեակցիան: Դա կոչվում և «դերի ստուգումը հանդիսականի առաջ»:

Կարելի չե համարձակորեն ասել, վոր բարեխիղճ վերաբերմունքի դեպքում, 5—6 ներկայացումից հետո բեմադրությունը, դրական իմաստով, անձանաչելի չե դառնում:

Սակայն խաղալու շրջանում կան մի քանի վտանգներ, վորոնց մեջ, ցավոք սրտի, շատ շատերն են ընկնում:

Վճրն և այդ վտանգներից վատագույնը.

Այն, յերբ դերասանն ուզում և «գուր գալ» հանդիսականին: Շատ հաճախ դերասանը ցանկանում և հանդիսականից ստանալ ավելի ղեակցիա, սկսում և ժողովրդին ծիծաղեցնել: Իհարկե, դա ինքնախաբեություն և, ծիծաղը ղեակցիայի միակ ձևը չե: Ծիծաղեցնել այնտեղ, վորտեղ ծիծաղեցնել պետք չե, այդ նշանակում և դիտակցորեն ներկայացմանը վնաս հասցնել: Ամենասարսափելին այն և, յերբ դերասանը մտահոգված և «գուր գալու» խնդրով: Նա դադարում և ապրել բեմի վրա, նա կորցնում և կատարման գեղարվեստական ճշմարտությունը, նա դուրս և գալիս ուշադրության շրջանակից և կորցնում և վերաբերմունքը դեպքերի ու գործող անձանց նկատմամբ:

Այսպիսով, մենք նշեցինք այն ուղիները, վորոնցով պետք և ընթանալ պիտի պատրաստումը թատրոնի ներսում: Այս աշխատությունը յես պատրաստել եմ իմ

ուսուցիչները՝ Մոսկվայի Վախտանգովի անվան թատ-  
րոնի ժողովրդական արտիստ Ռուբեն Նիկողայիվիչ  
Սիմոնովի, արվեստի վաստակավոր գործիչ՝ Բորիս Յեվ-  
գենևիվիչ Զախավայի և վաստակավոր արտիստ՝ Յուսիֆ  
Մատվեյևիվիչ Ռապապորտի մեզ հետ ունեցած գրույց-  
ները հիման վրա:

Մեր ժամանակներում թատրոնը դարձել և խոշոր  
կուլտուրական գործոն, նրա դերը ժողովրդի հոգերա-  
նությունը և հույզերը կաղմակերպելու գործում հսկա-  
յական է:

Սակայն յերեք հնարավոր չե մեր թատերական  
արվեստի պրակտիկան դնել բարձր աստիճանի վրա,  
յիթե մենք զինված չենք տեսական մտքով:

Մեզ համար կենսական և դառնում մեր թատրոն-  
ների ստեղծագործական աշխատանքների վերականգ-  
ման խնդիրը, նրանց ավելի մեծ թափ հաղորդելու հա-  
մար: Դրա համար ամենից առաջ մենք պետք է զին-  
ված լինենք տեսությամբ: Լենինի զմը մեզ սովորեց-  
նում է, վոր «առանց հեղափոխական թեորիայի չի  
կարող հեղափոխական շարժում լինել»:

Ուրեմն, յիթե մենք չունենանք մեր աշխատանքի  
թեորիան, չիմանանք ի՞նչ ենք մատուցում և ինչպե՞ս  
ենք մատուցում մեր ժողովրդին, ապա մեր բնագավա-  
ռի արտադրանքը—ներկայացումը կլինի արատավոր-  
նա յերեք չի կարողանա մարտական գինք դառնալ  
մեր կյանքի վերականգնման ախպիսի մի բարդ բնա-  
գավառում, ինչպիսին է—մարդկանց հոգերանությունն  
ու հմոցիրոնալ աշխարհը:





В А В И К В А Р Т А Н Я Н

Заслуженный деятель искусств Армянской ССР

**БЕСЕДА О СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Краткое пособие для молодых режиссеров и актеров.

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0036999



ԳԻՆԸ 1 Պ. 75 ԿՈՊ.

A  $\frac{i}{2984}$

13456