

**ՀԱՅ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ**

**ВОПРОСЫ ИСТОРИИ
АРМЯНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ**

I

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ՝
ՆՎԻՐՎԱԾ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆԸ

ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ В АРМЕНИИ

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱՉՅԱՆԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՎԱՏԱՄՔԸ

Ամբողջ ծավալով դատել Վ.Փափագյանի գեղագիտական հայացքների մասին, թերևս, դժվար է, եթե ոչ անհնարին, քանզի մեծ դերասանի բավականաչափ հարուստ գրական ժառանգությունում, ցավոք, չենք հանդիպում քիչ թե շատ ծավալուն մտորումներ գեղագիտական հարցերի շուրջ: Եվ դա այն պայմաններում, երբ նա տիրապետում էր եվրոպական տեսական (այդ թվում և գեղագիտական) մտքի պատմությանը, ինչին մենք տեղեկանում ենք նրա գրքերից: Այդ բանում ես առիթ ունեցա մեկ անգամ ևս համոզվել մեծ արվեստագետի հետ իմ միակ՝ թեև հինգ ժամ տևած հանդիպման ժամանակ¹: Նա ազատորեն հիշատակում էր անտիկ և այլ դարաշրջանների՝ մասնավորապես իտալական գործիչների անունները, շատ դիպուկ՝ տեղին մեջբերում տարբեր տեսական դրույթներ՝ կապելով նրանց գեղարվեստագեղագիտական պրոբլեմների հետ: Կարելի է միայն ամփոփել, որ մեծ արվեստագետը հատուկ չի անդրադառնել զուտ գեղագիտական հարցերի իր մեկնաբանմանը: Դա կլինեի նույնքան հետաքրքիր և ուսանելի ինչպես և իր գրքերի ողջ հարուստ բովանդակությունը:

Եվ, այնուամենայնիվ, ես ուզում եմ փորձել Վ.Փափագյանի աշխատությունների գնահատմանն ու վերլուծությանը դիմել գեղագիտության կտրվածքով՝ հետևյալից ելնելով:

Նախ՝ կասկածից վեր է այն, որ տեսական (այդ թվում և գեղագիտական) գիտելիքների հարուստ պաշարը դեր չէր կատարում նրա դերասանական և գրական գործունեության մեջ, նրանց օգտագործումը չնպաստեց իր կողմից գրված բարձունքներին հասնելու, ինչում, իհարկե, գլխավոր դերը պատկանում էր տաղանդին և սեփական դերասանական ջանքերին ու փորձին: Երկրորդ. Վ.Փափագյանի մոտ ամեն ինչ ենթարկված է դերասանի խաղին, ինչը թույլ է տալիս նրա գրական ժա-

¹ Տես՝ Я.И.Хачикян. Пять часов с Ваграмом Папазяном (в книге "О себе, современниках и времени. Калейдоскоп воспоминаний", книга II), Е., "Воскан Ереванци", 2005, с. 319-322.

ռանգությունը քննությանը իբրև դերասանական արվեստի տեսություն և գեղագիտություն: Երրորդ, մեծ դերասանի տեսական ասությանը նրա համար վերացական գաղափարներ չէին, այլ կազմում էին նրա գոյության բուն էությունը, նրա ապրածի ու վերապրածի իմաստավորումն ու ընդհանրացումը, նպատելով իր «եսի» ձևավորմանը: Նույն միտքը նա արտահայտում է նաև այլոց ստեղծագործական փորձի նկատմամբ, որը միայն խտան պետք է լինի սեփական խաղառճի ձեռք բերելու համար: «Հիանում էի վարպետիս (Նովելլիի – Յա.Խ.) արվեստով, – գրում է Վ.Փափազյանը, – վերլուծում և ուսումնասիրում, քայց և օրեցօր ավելի խոր համոզվում, որ օգտագործել այդ և յուրացնել՝ անիմաստ էր և անհնարին, և որ ես պետք է ստեղծեի իմը, իմը՝ անվերապահ ու հարազատ, և որ այդ պայմանով միայն ես կլինեի «ինքս»²:

Այսպիսով՝ մենք գործ ունենք մի արվեստագետի հետ, որի և՛ բեմական, և՛ գրական ստեղծագործությունը համեմված է գեղագիտական նյութով: Միաձուլված լինելով դերասանի անձի և իր կողմից կատարածի հետ նա պայմանավորում է այն, զգուն ձևով սակայն չդրսևորվելով: Մեր նպատակն է՝ մի կողմ քողնելով վերը ասվածը, վերլուծել, քեւ ոչ առատորեն ու ծավալուն և ուղղակիորեն արտահայտված, այն գեղագիտական դրույթները, որոնք – կրկնենք – ընկած են նրա ստեղծագործության հիմքում:

Առաջին գեղագիտական դրույթը, որը դարձել էր նրա ողջ կյանքի դավանանքի հիմքը. դա արվեստի ճանաչողական կողմի, էության հարցն էր: Նրանից հետո, երբ իմ հիշատակված հանդիպման ժամանակ Մաեստրոն իմացավ, թե ինչ հարցի է նվիրված իմ թեկնածուական դիսերտացիան, դիմեց ինձ հետևյալ խոսքերով. «Այդ լավ է, որ դուք իբրև դիսերտացիայի թեմա վերցրել եք արվեստի ճանաչողական նշանակության հարցը: Կյանքի ճանաչումը՝ դա գեղարվեստական ստեղծագործության այդ ու բեմն է, առանց ինչի արվեստ չկա»: Ես ակնարկեցի, որ կան, սակայն, մարդիկ, որոնք նախապաշարմունքով են վերաբերվում արվեստի այդ կողմին: «Ուշադրության մեկ դարձնի նրանց վրա» – վճռականորեն ասած նա և ընդ-

² Հայ քառերական գործիչները արվեստի մասին (անտոլոգիա), գիրք 1, Ե., «Գիտություն», 2011, էջ 294

գծեց, որ ինքը այն օրվանից, երբ մտավ արվեստի մեջ, մշտապես դիտարկում, ուսումնասիրում, ճանաչում է կյանքը³։ Եվ միանգամայն հասկանալի և բացատրելի է այն, որ իր գրքերում նա շոշափում է այդ հարցը։

Ուշագրավ է Վ.Փափազյանի խոստովանությունը այն մասին, որ ուշադրությունը կյանքի ճանաչման նկատմամբ կենսականորեն անհրաժեշտ է արվեստագետի համար, նա ստացավ իբրև կարևոր դաս իր կողմից հարգված անվանի իտալական դերասան Է.Նովելլիի կողմից, որի թատերական խմբի կազմում հանդես եկավ Եվրոպայի տարբեր քաղաքներում։ Այս կապակցությամբ նա գրում է. «Ամենակարևորը, որ սովորեցի Նովելլիի մոտ՝ դա իմ շրջապատը «տեսնել» կարողանալու արվեստն էր... Ազատ ժամերին երկար շրջագայում էր մեզ հետ փողոցներում ... սովորեցնելով մեզ ներքին աչքերով դիտել, տեսնել և իմաստավորել մեր տեսածը, մի քանի յուրահատուկ շտրիխով գեղարվեստականացնել կյանքի ամենահասարակ երևույթները։ Կարելի է հառել աչքերը մեզ շրջապատող կյանքի վրա և չտեսնել ավելի, քան ի ծնն կույրը, եթե մարդը չունի այդ «ներքին աչքը»... Ամենախափար քանը աշխարհում հոգեկան կուրությունն է, և առանց ներքին տեսողության՝ չկա ստեղծագործություն։

Եվ շնորհիվ վարպետիս՝ օրըստօրե լայնանում էին իմ ներքին տեսողության հորիզոնները, աշխարհի դիտելը ինձ համար դառնում էր իմ ամբողջ կյանքի իմաստը» (ընդգծումը՝ իմն է - Յա.Խ.)⁴։

Մի այլ տեղ նա գրում է. «Ստեղծագործողի աչքը սովորական աչք չէ. նա պետք է լինի միևնույն ժամանակ տեղեսկույ և միկրոսկոպ», և ավելացնում, որ «խսկական արտիստը պետք է ունենա այնպիսի աչք, ինչպիսին ունեն, օրինակ՝ Ռեմբրանդտը»։ Սակայն, նախազգուշացնում է Վ.Փափազյանը, «արտիստի խորաքափանց աչքն էլ դեռ հերիք չէ ստեղծագործության համար։ Արտիստը ամուլ կմնա, եթե չկարողանա իր հոգին սաղմնավորել իր տեսածով։ Նրա հոգին պետք է կարենա իր սեփական աչքի գործությամբ հղիանալ, որ կարողանա ծնող

³ Տես՝ «Пять часов с Ваграмом Папазяном», էջ 336

⁴ «Հայ թատերական գործիչներ», էջ 294

հայր դառնալ, ստեղծագործել իր տեսած աշխարհը»⁵, այսինքն՝ տվյալ արվեստի միջոցներով վերարտադրել (գեղարվեստորեն ճանաչելի դարձնել) այն:

Արվեստի բոլոր տեսակների համար գեղագիտական այս սկզբունքի համընդհանրությունը նա հաստատում է, մասնավորապես խոսելով Մարտիրոս Սարյանի մասին, որի աչքը մույնպես սովորական աչք չէ և շնորհիվ որի նա «միշտ էլ կարողացավ դիտել, գնել ու վերլուծել այդ աշխարհը ... գտնելով միշտ իր ժամանակաշրջանի ճշգրիտ արտահայտությունը իր երանգապնակում»: Վ.Փափագյանը իր միտքն ավարտում է վերջնական արդյունքի ստեղծումը Սարյանի կողմից կապելով այն արվեստի միջոցների օգտագործման հետ: «Եվ բացատրեց նա այդ ժամանակը իր վրձնի ծայրով մույնքան հասկանալի, մույնքան խոր, որքան մեծագույն բանաստեղծը կաներ այդ խոսքերով»:⁶

Գեղագիտության մյուս հարցը, որը միշտ գտնվում էր Վ.Փափագյանի ուշադրության կենտրոնում և որն անմիջապես բխում է արվեստի ճանաչողական էությունից և իր՝ դերասանի գործունեությունից, դա արվեստի ճանաչողության հիմնական առարկայի հարցն է, այն է՝ մարդն իր բոլոր դրսևորումներով: Իհարկե, այս հատկությունը նա իրավացիորեն դիտում էր իրրև ամբողջ արվեստին բնորոշ գիծ: Այսպես, օրինակ, խոսելով երաժշտության մասին, նա գրում է. «Մեծ ուժ է երաժշտությունը: Նա մարդկային հավաքական հոգու միակ լեզուն է»:⁷ Սակայն իր դատողությունները այդ մասին նա ներկայացնում և զարգացնում է հիմնականում բնութագրելով թատերագիրների և դերասանների արվեստը, որոնց ուղն ու ծուծն է նա կազմում: Հիշատակենք այդ անդրադարձներից միայն մի քանիսը:

Այսպես՝ խոսելով Աթենքում կայացած հին հունական թատերագիր Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե» դրամայի ներկայացման մասին, նա պաշտպանում է պիեսի հավերժ մարդկային բովանդակությունը և այդ դիրքերից քննադատում է բեմադրության հնաժողովները, որը հասու չէ այսօրվա հանդիսատեսին: «Այդ համամարդկային հսկա սովերենները կարելի էր և պետք էր

⁵ Նույն տեղում, էջ 278-279

⁶ Նույն տեղում, էջ 347

⁷ Նույն տեղում, էջ 379

վերակենդանացնել և ըմբռնելի ու սիրելի դարձնել այսօրվա հանդիսատեսին»։ Վ.Փափազյանը պահանջում է տարբերել հինը, որն՝ չնայած իր պատկառելի հասակին, արժանի է հարգանքի, որովհետև պարունակում է հավերժ արժեքներ և հնացածը, կամ իր խոսքով ասած՝ հնոտին։ Եվ ելնելով հին հունական թատերագիրների գործերի հենց մարդկային բովանդակությունից, նա շարունակում է. «Եվ սխալ է կարծել, որ մեռած հնոտի են դրանք։ Եթե դրանք հին են որքան մարդն է հին, ապա լինելով գերազանցորեն մարդկային, մարդուն են դրանք։ Այլ բան է հինը, այլ՝ հնոտիքը. հնություններ կան, որ հիմքեր են, որոնց վրա մարդկությունն է կանգնած»։⁸

Վերը ասվածը աներկբա ապացույց է Վ.Փափազյանի կողմից մարդկային բովանդակությունը դիտել իբրև թատերական գործերի միջուկը և գնահատման չափանիշ՝ անկախ նրանց հասակից։

Մարդկայինն է հրապուրում մեծ դերասանին նաև գերմանական դրամատուրգ Կ.Գուցկովի «Ուրիել Ակոստա» դրամայում։ Այսպես՝ բնութագրելով պիեսի գլխավոր պերսոնաժի՝ փիլիսոփա Ուրիելի կերպարը, նա նշում է, որ Ուրիելը իր «Հաղագս համբերատարության» տրակտատը «ոչ այնքան իմաստասիրական մի ճշմարտություն կամ անխորտակելի մի աքսիոմ ապացուցելու համար է գրված, որքան սնունդ տալու համար նրա համապարփակ սիրուն՝ դեպի մարդը»։⁹

Բայց, իհարկե, մարդկայինի մարմնավորման տեսակետից համաշխարհային դրամատուրգիայում չգերազանցված գազաթն է նրա համար Համլետը՝ Շեքսպիրի համանուն ողբերգությունից։ Բերենք միայն նրա ընդհանուր գնահատականը, որը յուրահատուկ ներքող է և Համլետի և այդ կերպարի ստեղծող՝ Շեքսպիրի հասցեին։

«...Համլետը ամբողջ մարդն է, — գրում է նա, — մարդը՝ իր առաքինությունների, շնորհների և ընդունակությունների գերազույն առմամբ, իր մեծության ու ոչնչության ծայրագույն չափանիշներով գծված մի տիեզերական ամբողջություն, մարդը՝ իր ամբողջության մեջ, մի խոսքով, որին պատկերացնելու ամեն մի ջանք մարդու կողմից և մարդկանց համար՝ թատերա-

⁸ Նույն տեղում, էջ 312

⁹ Նույն տեղում, էջ 377-378

պես իմաստից դուրս է»:¹⁰ Համլետի գնահատականի մեջ մաայնքան հեռու է գնում, որ մի որևէ թատերական հայտագրի վրա Համլետի անվան տեղը առաջադրվում էր գրել Մարդը, իսկ ողբերգության բոլոր մյուս անձնավորություններին պահել իրենց անունների մեջ¹¹, քանի որ նրանք միայն «մարդ արարածի տվյալ մի կռքի կամ բնավորության մի գծի գերազանց պատկերացումներն են, կամ մարդկային համապարփակ հոգու այս կամ այն ծփանքը, կամ ճառագայթումը, եթե ուզում ես, իսկ Համլետը, ինքը՝ ամբողջ մարդն է և ոչ թե մի անհատ»:¹²

Եվ այս թույլիկ թվարկման վերջում ուզում են հիշատակել Վ.Փափագյանի «Ենթապիրի ստեղծագործության վերլուծությունը» փոքրածավալ (13 էջ) հոդվածը, որն, ըստ իս, մի յուրահատուկ երևույթ է շեքսպիրագիտության մեջ. հոդվածում հեղինակին հաջողվում է հակիրճ, բայց ամփոփ ձևով տալ մեծ դրամատուրգի ողջ ստեղծագործության վերլուծությունը՝ մարդու պրոբլեմի կտրվածքով: Ես կանգ չեմ առնում այս գրվածքի վրա և հրավիրում եմ ընթերցողին ժամանակ չխնայել և անձամբ ծանոթանալ այդ հիանալի հոդվածի հետ, որը ոչ միայն կընդարձակի նրա գիտելիքների պաշարը Ենթապիրի մասին, այլև մեծ գեղագիտական (այստեղ թերևս ավելի է սազում ասել՝ էսթետիկական) հաճույք կապատճառի նրան:¹³

Ինչպես հայտնի է, Մ.Գորկին, ընդգծելով մարդու պրոբլեմի որոշիչ նշանակությունը գրականության մեջ, որակավորեց այն իբրև «человековедение» — մարդագիտություն (չշփոթել մարդաբանության, էտնոգրաֆիայի հետ): Հետագայում այդ որակավորումը իրավացիորեն տարածվեց ամբողջ արվեստի վրա, որի տարբեր տեսակներում տարբեր ձևով իրականացվում է այդ համընդհանուր խնդիրը: Առաջին տեղը այդ իմաստով պատկանում է թատրոնին՝ դերասանական արվեստին, որտեղ մա ունի ամմիջական և ակնառու դրսևորում. այստեղ մարդ-դերասանը ուսումնասիրում է կյանքում այլ մարդու և ինքն էլ՝ թատրոնի օրենքների համաձայն կերտում, վերարտադրում է մարդու կերպարը: Հենց այդ ձևով է ներկայացնում այս հարցը մեծ դերասանը:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 368

¹¹ Տես՝ նույն տեղում, էջ 368-369

¹² Նույն տեղում, էջ 369

¹³ Նույն տեղում, էջ 319-332

Եվս մեկ անգամ նախագծուշացնելով, որ դերասանը չի կարող կյանքում հանդես գալ որպես սովորական հանդիսատես, ինչպես օրինակ՝ մի փիլիսոփա, վիպագիր, քատերագիր և այլն, այլ ուսումնասիրում է մարդուն, ելնելով իր արվեստի բուն պահանջներից և առանձնահատկություններից, այլ ոչ թե պարզ հետաքրքրությունը բավարարելու համար. բացի դիտելուց նա պետք է կարենա և լինել այն, ինչ որ դիտում է, մի բան, որը չի պահանջվում այլ արվեստներում: Եվ որպեսզի կարողանա անել այդ, նա պետք է լավ ճանաչի նրան, որը պիտի լինի ինքը:

Թատերական արվեստում, շարունակում նա, «խնդիրն այն չէ, որ այս կամ այն դերասանը, այս կամ այն կերպ խաղում է տվյալ տիպարը, այլ այն, որ նա շարունակում է «լինել» այդ տիպարը, այլապես նրա ամբողջ աշխատանքը կլինի առավել կամ նվազ հաջող մի ձևացումը տվյալ տիպարի, բայց ոչ երբեք այդ տիպարի ստեղծումը»:

Եվ որովհետև, — ասում է նա, — դերասանական արվեստի ուղևորությունը, գոյության իմաստը մարդն է, ապա նա, բացի կյանքում հանդիսատես լինելուց, պետք է իր ամբողջ կյանքում հետևի, սովորի, հասկանա «մարդը». մարդը՝ իր գերագույն հոգեկան հարստություններով, մարդը՝ իր ճշմարիտ ոգորմնի փորձություններով, մարդը՝ աշխարհի տերն ու տիրականը, ինչպես ասում է Շեքսպիրը»:¹⁴ Եվ այսպիսի մտածելուն է նա անվանում ստեղծագործություն: Այդ դիրքերից բնութագրելով իր սեփական փորձը, նա գրում է. «Եվ ահա թե ինչու ... հեռավոր ժամանակներից իմ փորձիկ ուղեղը սկսեց զբաղվել իր տեսածը ճանաչելու և ըմբռնելու մի խոր աշխատությամբ, որը բխում էր իմ իսկ էությունից»:¹⁵

Մեր զրույցի ժամանակ ես հիշատակեցի գրականությանը տված Մ.Գորկու բնութագրումը և հարցրեցի նրա կարծիքը

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 275

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 274-275: Իր գրքերում Վ.Փափագյանը մի քանի անգամ հիշատակում է, թե ինրպիսի հետևողականությամբ և ուշադրությամբ հարստացնում էր իր դերասանական հնարավորությունները, սովորելով միևնույն գործողության և հոգեվիճակի բազում տարբերակներ յուրացնել և վերարտադրել. (տես, օրինակ, նույն տեղում, էջ 289, 371 և այլն):

այդ մասին: Նա միանգամայն համաձայնեց այդ ձևակերպման հետ, բայց ավելացրեց, որ արվեստը պետք է լինի նաև մարդասիրություն: Այն, որ ասածը զրույցում պատեհի առիթով արտասանած բառ չէր, այլ հանդիսանում էր նրա հավատամքի կողմերից մեկը, վկայում են նրա հետևյալ դատողությունները: Շարադրելով իր վերը բերված մտեցումը արվեստում, մարդու պրոբլեմի մասին նա գրում է. «...«մարդու ուսուցումով» զբաղվող մարդը չի կարող չսիրել մարդուն: Չի կարելի ճանաչել մարդուն և մարդատյաց լինել: Չի կարելի չհավատալ մարդու ապագային, չի կարելի լավատես չլինել մարդու գալիքի նկատմամբ»: Իր ասածը ավելի հավաստի դարձնելու համար նա վկայակոչում է հին մեծերի փորձը. «Նույնն են եղել Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի, Սոկրատի, Շեքսպիրի հումանիզմի խոր պատճառները, նրանց անսահման ներողամտությունը դեպի մարդու բոլոր փոքրագությունները և սերը դեպի մարդը»: Ապա՝ անդրադառնալով իր սեփական դերասանական փորձին, նա ասում է. «Եվ հիմա, երբ այս տողերը գրում եմ, թեև հիշում եմ մի առ մի և հստակ կերպով այն բոլոր անլուր չարիքը, միևնույն ժամանակ անսահման երջանկությունն ու բարիքը, որ տեսել եմ մարդուց, թերևս հենց այդ պատճառով ես միշտ սիրել եմ մարդուն և իմ կյանքի իմաստը դարձրել «լինել» այդ մարդը՝ իր այլազան ձևերի մեջ, հենց նույն այդ մարդու համար» (ընդգծումն՝ իմն է - Յա.Խ.):¹⁶

Ըստ Վ.Փափազյանի մարդն՝ իբրև ամբողջ արվեստի ճանաչման հիմնական առարկա, դերասանի ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս որպես միակ՝ անսպառ և անսահման առարկա: Իսկ այն հանգամանքը, որ այդ առարկան կերտվում է հենց նույն դերասանի խաղի միջոցով, պայմանավորում է հետևյալ հանգամանքը: Համեմատելով դերասանին մյուս արվեստագետների հետ, նա ընդգծում է այն, որ բոլոր մյուս արվեստները կերպարների ստեղծման համար օգտագործում են իրենց անձից դուրս գտնվող առարկաները, նյութերը, կամ ինչպես ասում է Վ.Փափազյանը՝ նրանք ունեն իրենցից անջատ տարբեր նյութական միջոցներ (ջութակ, երանգապնակ և այլն), առանց ինչի չեն կարող ստեղծել կերպար և հասնել այն բարձունքներին, որոնց նրանք նվաճում են: Պագանինին առանց

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 275-276

ջութակի և Ռուբենը առանց ներկերի՝ «հավիտենապես ան-
հաղորդ կմնային մարդկության համար»:

Իսկ դերասանի ջութակը և երանգապնակը ինքն է, և մի-
միայն ինքը»: Դիշտ է, նրա արվեստն ինչ-որ իմաստով «բարձր
է ու բազմակողմանի այն տեսակետից, որ նա հոգով պետք է լի-
նի նկարիչ, որովհետև, նախ և առաջ, հանդիսատեսի աչքի ա-
ռաջ է խոսում. նա պետք է լինի հոգեբան, փիլիսոփա, բանաս-
տեղծ, որովհետև նա հանդիսատեսի ականջից՝ հոգում, սրտին,
մտքին է խոսում»: Սակայն, հենց այդ պատճառով էլ նրա ար-
վեստը, էլեգիկ թախիծով մշտն է Վարպետը, «անհամեմատո-
րեն դժվար լինելով մշտաներից, անհամեմատորեն էլ վաղան-
ցուկ է, ավա՛ղ: Որովհետև եթե նկարիչն ու երգահանը հնարա-
վորություն ունեն իրենց արվեստը իրենցից դուրս այլ մշտների
միջոցով շոշափելի և լսելի ժառանգություն թողնել սերունդնե-
րին, ապա դերասանի բազմազան մշտը «ինքը», այսինքն՝ իր
սեփական անձը լինելով, չի կարող հաղորդել իր արվեստը՝ ի-
րենից դուրս որևէ մշտի միջոցով, իրենից հետո գալիք ժամա-
նակներին...»: ¹⁷ Հիշեցնենք, որ այս տխրածին միտքը հայտնել
են թատրոնի և այլ գործիչներ: Այսպես՝ Պ.Ադամյանը իր նա-
մակներից մեկում խոսելով թատերական արվեստի անցողի-
կության մասին, գրում է. «...Նկարիչներից, երաժիշտներից,
արձանագործներից և բոլոր գեղարվեստներից ավելի շուտ և
բարոյապես կմեռնին ... դերասանները: Առաջիններուն գործե-
րը, մահից հետո ապրելով, կապրեցնեն նաև իրենց հետ հեղի-
նակներու անուններն էլ, այլ խեղճ դերասանաց միայն հիշա-
տակը կմնա...» ¹⁸

Այսօրվա հանդիսատեսներից ոմանք կարող են լավա-
տեսական հրճվանքով ասել, որ այն, ինչ որ հնարավոր չէր
Պ.Ադամյանի ժամանակ, հիմա՝ տեխնիկայի շնորհիվ կարող է
վերացնել դերասանների թախիծը, այն է՝ ժապավենի վրա
ցանկացած ներկայացման նկարահանումով. մի բան, որ այժմ
իրականացվում է շատ երկրներում: Սակայն, մեր կարծիքով,
հիշված հրճվանքի և հարցադրման համար հիմքեր չկան. չմո-
րանա՞նք, որ Վ.Փափազյանը իր «դարդը» հայտնել է նոր ժա-
մանակներում, երբ ինքը հասցրել էր և նկարահանվել իբրև կի-

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 280

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 49-50

նողերասան և «հավերժացվել» ժապավենի վրա ամրագրված թատերական ներկայացումներում:

Բնավ չցանկանալով ժխտել այսպես ասած «կինոներկայացումների» որևէ նշանակություն (ինչի մասին կխոսենք ստորև), մենք հրավիրում ենք ընթերցողի ուշադրությունը հետևյալի վրա: Նախ՝ լուսագգայուն ժապավենի ստեղծումը կյանքի կոչեց արվեստի նոր տեսակ՝ կինեմատոգրաֆը կամ, ինչպես ընդունված է ասել՝ կինոն, որն, ունենալով որոշ ընդհանրություն թատրոնի հետ, գեղարվեստական երկի ստեղծման համար օգտագործում էր արդեն սեփական, ուրույն մոտեցումներ և օրենքներ, այնպես որ թատերական ներկայացման մեխանիկական ամրապնդումը ժապավենի վրա նրան չի դարձնում կինոյի երկ: Բայց մասն գործողությունը անհետևանք չի մնում մասն ժապավենի վրա տեղափոխվող թատերական ներկայացման համար, որը կորցնում է իր կարևորագույն կողմը՝ գեղարվեստական երկի կենդանի ստեղծումը հանդիսատեսի առաջ, որն իր ապրումներով և արձագանքներով քաջալերում է դերասանին և դառնում ներկայացման՝ գեղարվեստական երկի կարծես յուրովի համահեղինակ՝ հանգամանք, որը նշվել է գրեթե բոլոր թատերական գործիչների, այդ թվում և Վ.Փափագյանի, կողմից:

Բացելով փակագծերը և ելնելով իր սեփական ստեղծագործական փորձից, մա նշում է, որ իր ամբիվ ներկայացումների շարքում շատ հաճախ եղել են այնպիսի երեկոներ, որ շնորհիվ իրեն տիրող բացառիկ ոգևորության՝ այնքան է մույնացել իր հանդիսատեսի հետ, «որ հանդիսատեսը ինքն է ինձ խաղացրել, այսինքն՝ նրա կոլեկտիվ ներշնչումը, տիրապետելով ինձ, իմ արտահայտության միջոցներն այնպիսի չափերի է հասցրել, որոնց ես չէի հասնի իմ սեփական ուժերով»: Այս անկեղծ և շատ արժեքավոր ու նշանակալից խոստովանությունից հետո մա, նշելով, որ ներկայացման ընթացքում դերասանի խաղով էլեկտրականացած հանդիսատեսը իր ապրումների մեջ մույնանում է դերասանին և լրացուցիչ ոգևորում նրան. «Եվ եթե, — ավարտում է իր միտքը Վ.Փափագյանը, — դերակատարը իր ապրումներով ետ է մնում կամ չի հասնում հանդիսատեսի ապրումին, ապա հանդիսատեսը՝ չբավարարվելով, չի համոզվում և չի ընդունում ներկայացումը»:¹⁹

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 285

Թե ինչպիսի մեծ տեղ է հատկացնում մա հանդիսատեսի հետ դերասանի համագործակցությանը, վկայում են մրա հետևյալ խոսքերը. «Ամենամտածված, մանրակրկիտ, խորաց- ված, բազմիցս փորձերի ենթարկված կարիներտային աշխա- տանքն անգամ մեռյալ տարր կմնա, եթե մարդկայնորեն չսաղմնավորվի և չծնվի բեմի վրա՝ դերակատարի և հանդիսա- տեսի ձուլումով» (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.): Եվ այստեղից արվում է մի կարևորագույն հետևություն. «Մի որևէ ֆորմուլա- յի ենթարկել չի կարելի ստեղծագործությունը, և յուրաքանչյուր ներկայացում առանձին ստեղծագործություն է, թեկուզ մույն երկի միլիոներորորդ կրկնությունը լինի, մույն դերասանի դերա- կատարությամբ» (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.): Այսպիսով՝ յու- րաքանչյուր ներկայացման անկրկնելիությունը պարտական է դերասանի հանդիպմանը հանդիսատեսների մոր զանգվածնե- րի հետ, որոնք և մասնակցում են ներկայացման պատկերի ստեղծման գործընթացում: Բայց այս նախ՝ անկրկնելիության մի կողմն է, մյուս կողմը՝ որն, ի դեպ, նախորդում է այդ հան- դիպմանը, դա դերասանի մեջ կատարվող փոփոխություններն են՝ կախված բազմաթիվ գործոններից: Վ.Փափազյանն այդ մասին ասում է հետևյալը. «Նույնիսկ յուրաքանչյուր տիպարի մտահղացումը իմ ապրած տարիների ընթացքում, ապրելով ինձ հետ, բնականաբար ենթարկվում է իմ ապրած հույզերի, երջանկությունների, շրջապատող կյանքի պայմանների, միջա- վայրի և կլիմայի, ինչպես և ժամանակի ու աշխարհայացքի էվոլյուցիոն պայմաններին»:²⁰

Ահա այդ փոփոխություններով իր ներքին աշխարհում, որոնք անտարբեր չեն մնում խաղացվող դերերի հանդեպ, դե- րասանը զալիս է հերթական հանդիպման հանդիսատեսների մոր զանգվածների հետ և իր ինչ-որ ձևով ու չափով, եթե չա- սենք փոփոխված այլ ճշտված, մոր երանգներով հարստաց- ված դերակատարումով ներագրում դահլիճի վրա և ստանում համապատասխան ստեղծագործական արձագանք: Ակտիվ կողմը միշտ պատկանում է իսկական գեղարվեստագետին, որը՝ զինված լինելով իր արվեստի արհեստով, մնում է արվես- տի բարձրության վրա, այլ ոչ թե իջնում արհեստավորի մա- կարդակին, որն զուրկ լինելով ստեղծագործական ջիղից, վատ

²⁰ Նույն տեղում, էջ 285-286

աշակերտի պես «բարեխղճորեն» անգիր արած դասը կրկնում է ներկայացումից ներկայացում:

Իր ընդհանուր հարցադրումները Վ. Փափազյանը հաստատում է, դիտելով սեփական ստեղծագործությանն՝ ընդգծելով, որ իր անձնավորած հազարավոր համլետները, օթելոները «բոլորովին առանձին-առանձին անհատներ են, յուրահատուկ պայմանների մեջ ծնված, և ոչ թե առաջին ներկայացման լուսանկարչական ընդօրինակություններ»:²¹

Ավելի մանրամասն այս հարցը մա վերլուծում է իր ամենահայտնի և ամենասիրված՝ Օթելլոյի կերպարի վրա: «Ջսան տարի առաջ իմ անձնավորած Օթելլոն, օրինակ, այն չէ, ինչ-որ այսօր, ինչպես և այսօրվանը չի լինի այն, ինչ լինելու է վաղվանը»: Եվ շատ ուսանելի են մրա ավարտական մախադասությունները. մա գրում է. «Ահա թե ինչու իմ հազարավոր օթելոներին, օրինակ, ես տեսնում եմ հստակ, որպես առանձին-առանձին անհատներ, ինչպես ամենաբազմաբեղուն մայրը չի շփոթի իր զավակներին: Գիտեմ, թե մրանցից որը ո՞ր ծնավ, ի՞նչ պայմանների մեջ, ի՞նչ հատկություններով է օժտված, ի՞նչ պակասություններ ունի: Նույնիսկ յուրաքանչյուրն իր անունը ունի ինձ համար»:²²

Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ «կինոներկայացումը» կորցնում է թատերական ներկայացման կարևորագույն կողմը՝ իր կենդանի անմիջական հաղորդակցությունը հանդիսատեսի հետ և չի ստանում կինոստեղծագործության հատկանիշներ, որն, ի դեպ, կանխավ ստեղծվում է դերասանի և հանդիսատեսի կապի բացակայության վրա և ինչը բացասաբար չի ազդում մրա գեղարվեստականությանը, քանզի այն ենթարկվում է արվեստի այլ օրինաչափությունների: Այսպիսով՝ «կինոներկայացումը» իրենից ներկայացնում է հեռացում թատերական ստեղծագործությունից և միաժամանակ բնավ չի էլ մոտեցնում կինոյին: Մենք ի նկատի չունենք այն դեպքերը, երբ թատերական պիեսայի հիման վրա ստեղծվում է ինքնուրույն սցենար և ապա կինոնկար. հիշենք թեկուզ «Խաթաբալայի» օրինակը:

²¹ Նույն տեղում, էջ 285

²² Նույն տեղում, էջ 286

Իսկ ինչո՞ւմ է «կինոներկայացման» նշանակությունը: Բանն այն է, որ լուսագրայուն ժապավենը ոչ միայն հիմք հանդիսացավ արվեստի նոր տեսակի՝ կինոյի ձևավորման համար, այլև դարձավ անսահման հնարավորություններով օժտված փաստագրական և վավերագրական (մեմորիալ) ունիվերսալ նոր միջոց, որը ոչ պակաս եռանդով սկսեց օգտագործվել հասարակության կողմից և ճանապարհի հարթեց գեղարվեստականից բացի կինոյի երկրորդ՝ ոչ պակաս նշանակալի՝ փաստագրական, վավերագրական ճյուղի համար: Ուստի ժապավենի վրա նկարահանված ներկայացումը ոչ այլ ինչ է, քան կինոփաստաթուղթ, որը պահպանում է հետագա սերունդների համար այդ թատերական երևույթի կերպարանքը ի հաշիվ գեղարվեստական կողմի անխուսափելի կորստի, որի լիարժեքությունը պայմանավորված է դերասանի կատարման և այդ գործողության հանդիսատեսի կողմից ընկալման միաժամանակյա պրոցեսի հետ: Եվ եթե վերջինիս համար դա ինչ-որ ակնառու ծանոթացում է անցյալում տեղի ունեցած թատերական ներկայացման հետ, ապա դա բնավ էլ դերասանի երանյալ հավիտենականության ձևը չէ:

Ավարտելով հարցի քննարկումը մեկ անգամ ևս հիշեցնենք Վ.Փափազյանի տեսակետը դերասանի և հանդիսատեսի փոխհարաբերության մասին. «Դերասանի խաղարկությունը պետք է լինի համաբնույթ հանդիսատեսի հավաքական մաքառումի մի տվյալ զգացումի հետ, և այդ է միայն դերասանական արվեստի բուն էությունը» (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.):²³

Վերը շարադրվածի հետ կապված է Վ.Փափազյանի գեղարվեստական հավատամքի ևս մի կողմ՝ արվեստի և արհեստի փոխհարաբերությունը դերասանի ստեղծագործության մեջ: Ինչպես և մյուս դեպքերում, այս հատկանիշը բնորոշ է ամբողջ արվեստին. «...ամեն արվեստ իր արհեստն ունի»²⁴ – հիշեցնում է նա և, ընդգծելով նրանց անխզելի կապը, օգտագործում է «արվեստի արհեստ» շատ իմաստալից դարձվածք: «Ստեղծագործող արվեստագետ դերասանը, – գրում է նա, – պետք է լինի միևնույն ժամանակ իր գործի «վարպետ արհեստավորը»:²⁵

²³ Նույն տեղում, էջ 304

²⁴ Նույն տեղում, էջ 281

²⁵ Նույն տեղում

Չխորանալով պատմության մեջ, հիշեցնենք միայն, որ դեռ անտիկ շրջանից սկսած երկար ժամանակ շատ ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի, մոտ արվեստ և արհեստ հասկացությունները օգտագործվում էին եթե ոչ ինչպես հոմանիշներ, ապա հեշտությամբ մեկը մյուսի փոխարեն: Հետագայում՝ պրակտիկայի և տեսական մտքի զարգացման հիման վրա նրանք տարանջատվում են, նշանակելով մարդկային գործունեության տարբեր բնագավառներ, որոնց կարելի է սահմանել հետևյալ կերպ. արհեստը՝ դա ձեռքով կամ մանր գործիքներով կատարվող մասնագիտական աշխատանք է՝ նպատակադրված պրակտիկ օգտագործման համար նյութական արտադրանք ստեղծելուն, մինչդեռ արվեստի ստեղծագործությունները բացառապես հոգևոր արժեքներ են և այդ ճանապարհով էլ յուրացվում են: Հարց է ծագում, թե ինչպե՞ս կարող են նրանք հասագործակցել, ունենալով մման իրարամերժ նպատակներ և բնույթ: Հարցին պատասխանելու համար պետք է նշել, որ արհեստը, բացի ասվածից, ունի և երկրորդ կողմը. այն կարելի է ներկայացնել իբրև հատուկ մասնագիտական ունակությունների (հմտությունների), փորձի, վարպետության, մասնագիտության տեխնիկական (տեխնոլոգիական) կողմերի ամբողջություն, որն ի սպաս է դրվում արդյունքին հասնելու համար: Ահա այդ կողմը յուրահատուկ ձևով օգտագործվում է գեղարվեստագետի կողմից իր երկը ստեղծելու համար, և անվանվում «արվեստի արհեստ»:

Նպատակների տարբերության պայմաններում և՛ արհեստավորը և՛ գեղարվեստագետը օգտագործում են իրենց օրգանիզմի տարբեր ֆիզիկական հնարավորությունները վերջնական նպատակին հասնելու համար: Եթե արհեստավորը իր աշխատանքի մեջ սկզբից մինչև վերջ մնում է նյութականի ոլորտում, ապա գեղարվեստագետը դիմում է նյութականին իր ներքին ընկալումները, մտքերը, հույզերը մյուսների մատչելի դարձնելու համար և այդ օգտագործվող նյութականը դերասանի ֆիզիկական տվյալներն են, որոնք արտահայտում են նրա ներքին աշխարհը և այս պարագայում կարևորագույն նշանակություն է ստանում նրա ֆիզիկական տվյալների նպատակային հատուկ վարժվածությունը:

«Եվ որովհետև, — գտնում է Վ. Փափագյանը, — այդ արհեստը կամ սև աշխատանքը նկարչի, արձանագործի և դերա-

սանի համար իր սեփական աչքի կամ ձեռքի, մի խոսքով, իր ֆիզիկական օրգանների արդյունքն է, ապա ուրեմն՝ այդ աշխատանքի որակը կախված է նույն այդ օրգանների չափից, ձևից, ուժից, և որովհետև յուրաքանչյուր արարածի օրգանական մեխանիզմը յուրահատուկ է., ապա ուրեմն՝ յուրահատուկ է և յուրաքանչյուր արվեստագետի արհեստը»:²⁶

Կենտրոնանալով դերասանի արվեստի վրա, նա գրում է. «Մա ավելի քան բնորոշ է դերասանի համար մանավանդ, որովհետև դերասանի արվեստի դրսևորող շոշափելի միջոցները, նրա երանգապնակն ու վրձինը, մուրճն ու գույները ինքն է, իր սեփական անձը: Չկա, ուրեմն, դերասան, — եզրակացնում է նա, — եթե չկա նրա արվեստը դրսևորող աչք, ձայն, հասակ, ինչպես չկա նկարիչ՝ առանց ներկերի, անդրիագործ՝ առանց մարմարի, երգահան՝ առանց ձայնանիշերի»:²⁷

Այս դիրքերից նա խոր թախիծով հիշատակում է շատ արժանավոր քատերական գործիչների (խոր հոգեբան քննադատներ, հրաշալի բեմադրողներ, համամարդկային թատերագիրներ), որոնք «դերասաններ չեն՝ զուրկ լինելով իրենց մտահղացումը ֆիզիկապես անձնավորելու հնարավորություններից»: Մյուս կողմից նա զայրույթով է խոսում այն անհաշվելի թվով քնությունից չօժտված, ներքին ու արտաքին տվյալներից զուրկ մարդկանց մասին, որոնք իրենց ողջ (ներքին շատ երկար) կյանքը անց են կացրել բեմական տախտակամածը մաշելով, առանց հառնելու նույնիսկ մի համեստ միջակության: Ավելի մեղմ, բայց նույնպես զայրույթով է նա բնութագրում և մյուս, մանապես անհաշվելի մարդկանց, «որոնք թեև օժտված ներքին հարուստ բովանդակությամբ և ստեղծագործ հոգով, սակայն զուրկ լինելով արտաքին տվյալներից, ըստ որում և արտահայտության միջոցներից, տարիներ ամբողջ բռնադատել են իրենց համբերող հանդիսատեսին՝ իջեցնելով և հաճախ ի չիք դարձնելով թատերական արվեստի որակն ու իմաստը»:²⁸

Վերը ասվածից ելնելով՝ նա տալիս է հետևյալ ամփոփիչ ձևակերպումը թատերական արվեստում արհեստի դերի մասին. «...դերասանի արհեստը իր արտաքինի, այլ խոսքով՝ իր արտահայտության միջոցների բացարձակ տիրապետելու,

²⁶ Նույն տեղում, էջ 281

²⁷ Նույն տեղում

²⁸ Նույն տեղում, էջ 281-282

նրանց կառավարել կարենալու և նրանց իր ներքին աշխարհին ու ստեղծագործական մտաւիղացմանը առանց ճիգի և քնազդաբար ենթարկել կարողանալու մեջ է կայանում»²⁹ (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.): Նա առանձնապես մեծ նշանակություն է տալիս վերջին պահանջին («առանց ճիգի»), որը ոչ դերասանը պետք է զգա այդ, ոչ էլ հանդիսատեսը նկատի, «այլապես այդ պրոցեսը կայլասերվի մի դժվարին ու քրտնաջան մարմնամարզի, քնականության հակառակ մի երևույթի, որը հաջող դեպքում կլինի «դերասանություն», բայց ստեղծագործություն՝ երբեք»:³⁰

Այս հարցին նվիրված բաժնի վերջում նա իր դատողությունները ակնառու դարձնելու նպատակով նմանեցնում է դերասանին հին հունական դիցաբանության առասպելական Կենտավրոսին (մարդաձի)՝ կրկնակ էությանը օժտված արարածին: «Դերասանը բնմի վրա մի այրուձի է: Նրա մեջ ստեղծագործող հոգին, ներքնաշխարհը, մի խոսքով՝ ձիավորն է, մարդը, իսկ ստեղծագործության իրագործողը, մարմնավորողը, տեսանելի ու շոշափելի դարձնողը, մի խոսքով, դերասանի մտաւիղացումը մարմնավորելով հանդիսատեսին հաղորդողը՝ նրա ձին է»:³¹ Դրանց համագործակցությունը դերասանի մտաւիղացումը ներկայացում դարձնելու համար պահանջվում է, որ և՛ ձին և՛ հեծնողը օժտված լինեն իր կողմից թվարկվող համապատասխան առանձնահատկություններով:

Քննարկվող հարցի հետ առնչվում է Վ.Փափագյանի կարծիքը Կ.Ստանիսլավսկու հռչակավոր «սիստեմի» մասին: Չընդունելով տարածված այն կարծիքը, որ շնորհիվ «սիստեմի» կարելի է դառնալ մի ստեղծագործող արտիստ, նա որակավորում է այն իբրև «այլանդակ մի խեղաթյուրում ... այդ մեծ արտիստի՝ Ստանիսլավսկու, դերասանի աշխատանքը հեշտացնելու, ձևակերպելու շատ բարյացակամ միտումով գրված մտքերի»:³² Պաշտպանելով «սիստեմի» իսկական էությունն ու արժեքը, նա միանշանակ պնդում է, որ «սիստեմը» չէ որ ստեղծում է. սիստեմով ոչինչ չի ստեղծվի... Սիստեմը ստեղծագոր-

²⁹ Նույն տեղում, էջ 282

³⁰ Նույն տեղում

³¹ Նույն տեղում, էջ 282-283

³² Նույն տեղում, էջ 277

ծողի աշխատանքը, սև աշխատանքը, եթե կարելի է այսպես ասել, ձևակերպելու, հեշտացնելու մի միջոց է, մի շատ ազդու միջոց, այո, բայց ոչ ինքը՝ ստեղծագործությունը: Տրված նյութից արագ և բարձրորակ արտադրություն ստանալու ճանապարհ է, բայց ոչ այդ նյութը ստեղծելու միջոց»:³³ Այլ կերպ ասած. սիստեմը օգտակար է իսկական, տաղանդով օժտված դերասանին իր արվեստը կատարելագործելու համար և անգոր է, անօգուտ տաղանդից զուրկ մարդուն դարձնել դերասան: Ինչպես տեսնում ենք, Ստանիսլավսկու մոտ խոսքը գնում է նույն հարցի՝ արվեստի և արհեստի փոխհարաբերության մասին, ինչը և ճիշտ ընկալվել և մատուցվել է Վ.Փափագյանի կողմից:

Մյուս կարևորագույն հարցը, որ ուղեկցել է Վ.Փափագյանին ամբողջ կյանքում, դա լեզվի դերն է թատրոնում: Հիմնավորելով լեզվի մեծագույն անհրաժեշտությունը և հիմնական պահանջը դերասանի համար, նա գրում է. «Հանճարեղ դերասանն իսկ, առանց իր լեզվի բացարձակ տիրապետության՝ դերասան չէ՛, ոչ էլ թատերագրի գործը՝ թատերագրություն, և թատրոնը՝ թատրոն, որովհետև եթե կա մի վայր, որը պետք է համեմատվի ժողովրդի լեզուն իր ամբողջ լիակատար բացարձակ մաքրությամբ, դա նրա թատրոնն է»: Նմանեցնելով դերասանի համար լեզվի նշանակությունը նավագնացի համար քնեռային աստղի հետ, նա միաժամանակ մախազգուշացնում է, որ դեռևս լոկ քերականական օրենքներով ու առողջամտության կանոններով խոսված լեզուն «հերիք չէ դերասանի համար: Պետք է կարենալ յուրաքանչյուր բառի տակ թաքցնված միտքը, հոգին՝ խոսք դարձնել»: Այդ պահանջը ներկայացվում է և արտասանված սովորական, ասենք «տանձ» բառին և առավելապես այնպիսի բազմաբովանդակ երևույթներին վերաբերող բառերին, ինչպես սեր, մահ, ատելություն, մարդը և այլն: «Բառի արժեքի գիտակցությունն է, որ արտասանված վանկերի շարանը դարձնում է բեմական խոսք»:³⁴ Եվ նա նույնպես զայրույթով է արտահայտվում այն վայր դերասանի մասին, որը փոխանակ «միտք» խոսելու, վանկեր է խոսում, դժբախտ և հանցագործ է անվանում նրանց, ովքեր դերասան հորջորջվելու հանդգնությամբ փրացած՝ ցանկանում են հեղինակի հոգու թարգմանը լինել, «առանց տիրապետելու լեզվին, առհասարակ, և հեղինակի լեզ-

³³ Նույն տեղում

վական ու ռճական առանձնահատկություններին մանավանդ»։ Այդպիսիներին, գտնում է նա, պետք է ծնծելով դուրս շարտել քատրոնից և հետևյալ կերպ հիմնավորում իր այդ առաջարկությունը. «Նույնիսկ կաղը, կուզը մի որոշ չափով և սահմանափակ հնարավորությամբ՝ դերասան կարող են լինել, բայց իր լեզվին բացարձակ չտիրապետողը՝ երբեք»։³⁴ Նա մի կողմ է թողնում միմտորաման (մնջ-կատակը), իբրև դերասանական արվեստի մի այլ տեսակ, որի համար լեզուն, կենդանի խոսքը անհրաժեշտ չէ։³⁵

Վ.Փափազյանի գեղարվեստա-գեղագիտական հավատամքի շրջանակում է նաև դերասանի ստեղծագործական պրոցեսի այնպիսի գորեղ բաղկացուցիչ ինչպես բնագղը, ինտուիցիան։ Նա բարձր էր գնահատում դրա դերը դերասանի արվեստում և իր գրքերում բազմիցս անդրադարձել է նրան։ Բերենք դրանցից միայն մեկը։ Բնութագրելով բնագղի ամփոփարինելի նշանակությունը, նա գրում է. «...ամենահեռավոր հաշիվներն անգամ, ամենամանրակրկիտ որոնումն իսկ չի կարող տալ դերասանին՝ նույնիսկ գերազանցորեն օժտվածին, անհրաժեշտ չափը, պետք եղած տակտը՝ խուսափելու համար վիրտուոզմից, ինչ կարող է տալ բնագղը ... Որովհետև բնագղն է դերասանի միակ անդավաճան ուղեցույցը արվեստի օվկիանոսում, և այդ օվկիանոսի անսահմանությունը հաշիվներով չի եզերվում»։³⁶ Ի ապացույց իր մտքի նա բերում է մի շարք օրինակներ իր դերասանական փորձից։

Իր ստեղծագործության մեջ շարադրվածից բացի, Վ.Փափազյանը հետևում է և այլ չափանիշների, բայց այն, ինչ մենք անվանեցինք նրա հավատամքը և դրեցինք այս ուսումնասիրության կառուցվածքի հիմքում, հուշել է ինքը՝ դերասանը իր «Մաղթանք նորեկներին»՝ երիտասարդ սերնդին ուղղված ուղերձում, որն ոչ այլ ինչ է, քան յուրահատուկ հավատամք, այսինքն՝ ոչ թե պատահական խորհրդների հավաքածու, այլ այն, ինչ որ բյուրեղացել էր և դարձել կյանքի ընկալման և վերարտադրման իր ստեղծագործական «ես»-ի միջուկը, ինչը մենք փորձեցինք ներկայացնել ընթերցողին։

³⁴ Նույն տեղում, էջ 287-288

³⁵ Նույն տեղում, էջ 288

³⁶ Նույն տեղում, էջ 359

Այսպես՝ «Մադքանքը» սկսվում է երիտասարդներին ուղղած կոչից՝ ճանաչել նախ աշխարհը և դրա համար համապատասխան աչք ունենալ, և ապա ճանաչել իր անձը, իր ներքինը. «Աշխարհը տեսնող աչքեր ունենալ, — գրում է նա: — Աչքեր ունենալ, որ հորիզոններ կարողանա գրկել...» «Իր ներքինը ճանաչել այնքան, որ հնար լինի ամենահեռու և ամենախոր արահետներով ինքն իր մեջ մտնել, անսայթաք քայլել առանց լապտերի: Ոգևորության աղբյուրներ որոնել, գտնել միշտ ինքն իր մեջ՝ առանց արտաքին խթանումների»: Սրանից հետո նա ճշտում է դերասանի ճանաչման հիմնական առարկան՝ մարդը. «Անդուլ, անդադար մարդը սովորել, սիրել նրան, հասկանալ, ներել, հավատալ նրա գալիքին և նրանով էլ ոգևորվել և այդ ուսումը դարձնել իր հոգու միակ սնունդը»: Այսուհետև նա երիտասարդների ուշադրությունը հրավիրում է այնպիսի խնդրի վրա, որը իր գրքերում նա անվանում է արվեստի-արհեստի աշխատանք, որն ամհրաժեշտ է հանդիսատեսի հետ հաղորդակցման մեջ լինելու համար. «Անընդհատ հղկել, միշտ պատրաստ պահել իր սեփական արտաքին մարդը, իր ներքնաշխարհը՝ հանդիսատեսին միշտ հաղորդակից պահելու համար»: Եվ, իհարկե, հատուկ պահանջ է դնում դերասանի լեզվի մասին. «...սիրել մեր լեզուն, հավատալ նրա անբավ հարստությանը և ուսումնասիրել նրա անցյալը՝ միշտ ավելի սուր, ավելի ճկուն դարձնելու համար լեզուն՝ այդ զենքը, որը միակն է բեմական մարդու համար, թեկուզ հազարապատիկ բարեմասնություններով օժտված լինի դերասանը»:³⁷

Վ. Փափազյանը «Մադքանքում» նշում է ևս երկու հարց, որոնք մենք չենք ներկայացրել մեր շարադրանքում, որովհետև նրանք իրենց բուն էությամբ գտնվում են գեղագիտության սահմաններից դուրս և պատկանում են բարոյագիտության ոլորտից: Բայց ելնելով նրանց կարևորությունից, գեղագիտականի հետ շաղկապված լինելուց և «Մադքանքի» բովանդակության ամբողջական ներկայացնելու միտումից, ստորև բերում ենք այդ դրույթները, որոնց մեջ արտահայտվում են տարիք առած դերասանի իմաստուն խորհուրդները: Նախ՝ նա առաջարկում է «Չհուսահատվել ո՛չ անկումներից, ո՛չ էլ գոռոզանալ հաղթանակներով. զգույշ, հեռատես վարքագիծ պահել դեպի հանդի-

³⁷ Նույն տեղում, էջ 333

սատեսը և նրա խնկարկումներն ընդունել միշտ խոնարհ սրտով և միշտ տոկոսով, միշտ հեռվից բարեկամությամբ անել նրա հետ, նրան միշտ քոնը և քեզ էլ նրանը պահելու համար»:³⁸

Վերջին պահանջը թախիծով պարտաված, բայց դերասանի տարիքից կախված, նրա բեմական կարգավիճակի անխուսափելի փոփոխմանը սթափ մոտեցման հարցն է: Բերենք այդ դրույթը ամբողջությամբ: «Արվեստը սիրել իր ողջ էությանմբ, ոչինչ չսիրել, բացի արվեստից, և նրան պաշտել այնքան ջերմեռանդ, նույնիսկ մոլեռանդ մի պաշտամունքով՝ իր ժամանակին կարենալու համար նրանից հեռանալ, նախկին նա հեռանա քեզանից: Եվ երբ հասնի այդ դժնդակ ժամը, չփարատվել նրա ոտներից, չխնդրել, չարտասվել, չփորձել նրան ետ վերադարձնել և նրա պարզևած անբավ երջանկության համար լուռ ու խոնարհ սիրով երախտապարտ լինել նրանից»:³⁹ Համաձայնեք, ընթերցող, որ մեծ դերասանի այն խոսքերը և՛ հուզիչ են և՛ գեղեցիկ:

Վ. Փափագյանի գրական ժառանգությունում հանդիպում են և այլ՝ իր հավատամքի, ուստի և իր մաղթանք-պատգամների մեջ չմտած՝ հակիրճ, կամ քիչ քե շատ ծավալուն գեղագիտական հարցադրումներ, որոնք մույնպես եղել են նրա կյանքի ուղեցույցները:

³⁸ Նույն տեղում

³⁹ Նույն տեղում, էջ 353-354