
ՄՇԱԿՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

«ՎԵՐԱՊՐՈՒՄԻ» ՄԿՋԲՈՒՆՔՆ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

ԽԶՄԱԼՅԱՆ Ա. Է.

Արխատոտելի միմեսիսը (արտացոլում, վերարտադրություն) վիճահարույց, հակասական մեկնությունների առիթ տվող գեղագիտական եզրերից է, որ վաղուց է հեռացել իր նախնական իմաստից ու նշանակությունից: Հասկացությունը թարգմանվել է որպես ընդօրինակում, նմանակում, նաև՝ վերարտադրություն, որը, ինչպես գրում են անտիկ գեղագիտական մտքի պատմաբաններն ու տեսաբանները (Ա. Լոսև, Պ. Ռիկյոր), անստույգ է, չի արտահայտում միմեսիսի բոլոր երանգներն ու նրբիմաստները: Բնությունը դիտվել է որպես գերագույն ու կատարյալ իրականություն, և, ըստ այդմ էլ ստեղծագործական նպատակ է համարվել դրա ընդօրինակումը: Իրականության վերարտադրության սկզբունքը և հավատարմությունը բնական ձևերին ծայրահեղացվում են XIX դարավերջի ար-վեստում, վերաճում գեղագիտական անշեղելի դավանանքի: Տեսաբանները վկայաբերում են արխատոտելյան միմեսիսը՝ ամրապնդելու նատուրալիզմի և ռեալիզմի հիմքերը, պատճառաբանելու բնությանը վերադառնալու միտումները: Այդուհանդերձ, անորոշ է մնացել այն հարցը, թե ինչ է ենթադրել Արխատոտելը բնությունն ասելով: Անտեսվել է այն կարևոր հանգամանքը, որ փիլիսոփայան սկզբից իսկ մերժել է փաստական վերարտադրությունն արվեստում, հաստատել գեղարվեստական երկի՝ որպես խորհրդանշական գոյացության գաղափարը. «...պոետի խնդիրն է խոսել ոչ թե իրապես եղածի, այլ այն բանի մասին, ինչ կարող է լինել, այսինքն՝ հնարավորը, ըստ հավանականության կամ անհրաժեշտության»¹: Դժվար չէ կռահել, որ խոսքը փաստական երկրորդման մասին չէ. երկրորդվող օբյեկտը կամ իրականությունը չի ենթադրվում: Արխատոտելի այս միտքը ճեղքում է միմեսիսի անտիկ ըմբռնումը, ընդարձակում ստեղծագործողի գեղարվեստական տեսադաշտը:

XIX դարավերջի բացարձակ ռեալիզմի հրամայականով է պայմանավորված հոգեբանական ռեալիզմի և վերապրումի՝ որպես այդ ուղղության կարևորագույն պայմանի սկզբնավորումը բեմական արվեստում: «Չկա արվեստ առանց վերապրումի»,– հայտարարում էր հոգեբանական դպրոցի սյուներից մեկը՝

¹ Արխատոտել, Պոետիկա, Ե., 1955, էջ 163:

Կոնստանտին Ստանիսլավսկին²: Եթե ընդօրինակելի է օբյեկտիվ իրականությունը կամ առարկայական աշխարհը, ապա ընդօրինակելի է նաև սուբյեկտիվ իրականությունը կամ ներքին-հոգեկան կյանքը՝ իր էմոցիոնալ-նեցեպտիվ բովանդակությամբ: Հատկապես այն արվեստում, որի ատաղձն ու առանցքը մարդն է: Նկատի ունենանք, որ հոգեբանական ռեալիզմը ելնում է մարդու հոգեբնախոսական կազմակերպվածքի տրամաբանությունից, և այս հասկացության մեջ շոշափելի են հոգեկան աշխարհն ընդօրինակելու միտումները: Իսկ հոգեբանության մեջ ընդօրինակումը դիտարկվում է որպես մի ընթացք, որի արդյունքը նմանվում կամ ձգտում է նմանվել ըն-կալված գրգիռին: Եվ ահա Ստանիսլավսկին, հիմք ընդունելով փորձարարական հոգեբանությունը (Թ. Ռիբո), ըստ ամենայնի՝ նաև դրա դպրոցներից մեկի՝ վարքագծի հոգեբանության տեսությունը (բիհեյվիորիզմ (Ջ. Ուոթսոն, Է. Թորնդայկ), մղվում է դեպի անգիտակցական աշխարհ՝ հոգու թմբիրից դուրս բերելու բեմական ապրումի նյութը: Հայտնի է, որ նրա գրադարանում պահպանվում են Ռիբոյի «Կամքն իր նորմալ և հիվանդագին վիճակներում», «Ուշադրության հոգեբանություն», «Աֆեկտիվ հիշողություն», «Հիշողությունն իր նորմալ և հիվանդագին վիճակներում», «Զգացմունքների տրամաբանություն» և այլ աշխատությունները: Սրանց վրա է խարսխված Ստանիսլավսկու «սիստեմը»: «Դերասանի աշխատանքն իր վրա» գրքի «Բեմական ուշադրություն», «Զգայական հիշողություն», «Հոգեկան կյանքի շարժիչները», «Ենթագիտակցությունն արտիստի ինքնազգացողության մեջ» ենթագլուխներում գերազանցապես շրջանառվում են հոգեբանական հասկացություններ, և գրեթե բացակայում է գեղագիտական եզրաբանությունը: Մեր հարցադրումն այս համատեքստում հետևյալն է՝ հոգեբանական նպատակով՝ ինքնընդօրինակման, թե՞ գեղարվեստական ներշնչումով՝ ինքնընդլայնման:

Ստանիսլավսկու փորձերը գրառող Ն. Գորչակովը նկարագրում է մի տեսարան, որն ամբողջապես հիմնված է փորձարարական հոգեբանության եղանակների թյուր և կոպիտ ըմբռնման վրա: Հոգեբանության մեջ փորձարարական մեթոդի համաձայն՝ մարդը ներքաշվում է արհեստական, կանխամտածված հանգամանքների մեջ, այնուհետև հետազոտվում և գրանցվում են նրա դրսևորումները՝ ի պատասխան արտաքին գրգռիչների: Փորձում են Չարլզ Դիկենսի «Կյանքի կռիվը», որտեղ Մերիի դերակատարուհին՝ Անգելինա Ստեպանովան, պետք է արտասովի բանաստեղծությունն ընթերցելու պահին և չի կարողանում: Ստանիսլավսկին հարցերի տեղատարափ է թափում

² Станиславский К. С. Собр. соч. в восьми томах, т. 5, М., 1958, с. 487.

դերասանուհու գլխին, հալածում նրան իր «չեմ հավատում»-ներով, միտում-նավոր ստեղծում այնպիսի դրություն, որ վերջինս ականա սկսում է լալ: Իր նպատակին հասած ռեժիսորը գոհունակությամբ բացականչում է. «Լացե՛ք որքան ուզում եք: Ստապահե՛ք այժմ Ձեր ինքնագգացողությունը: Դուք Ձեզ և մեզ համար իրականացրեցիք մի թանկ բացահայտում, այն, որ այդ «ազնիվ» զգացմունքի հիմքում հաճախ ընկած է ամեննին ոչ ազնիվ մարդկային էսասիրությունը, և Դուք կարող եք լալ մի ստեղծագործողի ուրախ արցունք-ներով, որը տառապագին ճանապարհով հասել է ճշմարտության»³:

Որ ճշմարտության մասին է խոսքը: Այն ճշմարտության, որ պատկանում է անմշակ, գեղարվեստորեն չեզոք (ինդիֆերենտ) հոգեկան էմպիրիային և բեմում մերժելի է ոչ միայն արվեստի, այլև բարոյական չափանիշների տեսանկյունից: Ստանիսլավսկին այսպես թևատում է արտիստուհու երևակայությունը, կալանում հոգեկան դետերմինիզմի շղթայով, և բացարձակ ազատության ոլորտում գործելու կոչված անձը վերածվում է ենթափորձային-ռեֆլեկտորային արարածի: Նա անտեսում է իր խորթթափանց խորհրդատուի՝ Գուստավ Շպետի այն դիտարկումը, ըստ որի՝ բեմական գործողությունն այնպիսի գործողություն է, որը չի ներգրավվում «բնական ու համաշխարհային պատճառականության իրական շղթայի մեջ»⁴: Մինչդեռ հայ թատրոնում Ստանիսլավսկու մշակած սկզբունքների ամենահետևողական կրողը՝ Արմեն Գուլակյանը, կանխել է իր ուսանողուհու այսպիսի դրսևորումը. «Դու քո վիճակն ես ողբում»: Սրանով, ըստ էության, Գուլակյանը «խուսափել է «վերապրումի» կոպիտ և ծայրահեղ ըմբռնումից, մոտեցել խաղի գաղափարին՝ ոչ թե իրական վիճակի ու դրության մերկ արդյունքը՝ լացը, այլ դրա պատկերումը:

Վերադառնանք Արիստոտելին. «Արվեստի շնորհիվ մենք իշխում ենք այն ամենին, ինչին ենթակա ենք ի բնե»: Այս միտքն ասվել է Արիստոտելից առաջ, պատկանում է ողբերգակ Անտիփոնտոսին և շատ բան է հուշում մեր խնդիրը պարզելու առումով: Սրանով որոշակիանում է բնութենական մարդու և մշակութային մարդու տարբերիչ սահմանը, շոշափվում էմպիրիկ իրականության գեղագիտական կարգավորման սկզբունքը: Արիստոտելի դատողություններում, այսպիսով, տարրորոշված են ընդօրինակման նախապատկերն ու արդյունքը: Եվ փիլիսոփան մատնանշում է գեղագիտական հաճույքի պայմանը՝ բնական ձևի ու գեղարվեստական փաստի զուգադրությունը: Համեմատելու ընդունակության շնորհիվ՝ արվեստն ընկալողը հաճույք է ստանում այն

³ Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., 1950, с. 104-105.

⁴ Шпет Г. Театр как искусство (Мастерство театра, 1922, N 1, с. 83).

ամենից, ինչ կարող է խորշելի ու մերժելի լինել իրական կյանքի տեսանկյունից: Ինչպես նշել է Ալեքսեյ Լոսեր, սրանով Արիստոտելը հանգել է արվեստի ինքնավարության գաղափարին: Ըստ վերապրումի սկզբունքի, սակայն, բեմական կերպարը ձուլվում է դերասանի հոգեբնախոսական կեցությանը, և գեղարվեստական հորինվածքը կենսագրականացվում է այն աստիճան, որ «մարդկային ոգու կյանքը» (Ստանիսլավսկի)⁵ վերածվում է մի սոսկական ցուցադրական «պսիխոգրաֆիայի»: Լոգոսի մշակութաստեղծ տարերքը չի հաղթանակում պաթոսի հանդեպ: Ստանիսլավսկին ամենուր պաշտպանում է «բնական և անգիտակցական վերապրումի սկզբունքը՝ իր մաքուր վիճակով»: Այդ սկզբունքով էլ նյութի ձևայնացման փոխարեն՝ հետընթաց մի շարժումով ձևն է փոխարկվում նյութի, եթե ընդունենք, որ մարդն է գերագույն ձևը բեմում:

XX դարի առաջին կեսի տեսաբանը՝ Ստանիսլավսկին, որը, որպես ստեղծագործող, համաշխարհային թատրոնի պատմության առաջնակարգ դեմքերից է, չի էլ կռահում, որ բեմում զգացմունքը, իր բնական վիճակով ու որակով, գուրկ է գեղարվեստական արժեքից: Նրա մասնագիտական բառապաշարում մշտապես շրջանառվում են «կյանքի ճշմարտություն», «բնություն և կյանք», «բնական գեղեցկություն», «կյանքից ծանոթ զգացմունքներ», «մարդկայնորեն տրամաբանված», «մարդկային փորձ», «ապրումների իսկություն» ձևակերպումները, որոնք թեև չեն բացառվում բեմական արվեստում (դերասանի արվեստը սնվում է նաև հոգեկան փորձով և կենսական տարրերով, ինչը խորապես գիտակցում էր Ստանիսլավսկին), բայց և այնպես ստեղծագործական նպատակ չեն: Հոգեբանական ճշմարտության ջատագովը շրջանցում է այն իրողությունը, որ մի բան է զգացմունքը և բոլորովին այլ բան՝ դրա գեղարվեստական արտահայտությունը կամ «պոետականներ կայացումը (ռեալ-

⁵ Հ. Հովհաննիսյանը ուշադրություն է հրավիրում հետևյալ հանգամանքի վրա՝ Ստանիսլավսկու դատողություններում տակնուվրա են հասկացական շերտերը: ««Ոգու կյանք», թե՞ «հոգու կյանք», հայտնի չէ: - գրում է Հովհաննիսյանը, - չեն տարբերվում *gywa* և *gyx* հասկացությունները»: (Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթ, Ե., 2002, էջ 319): Ստանիսլավսկու հետապնդած խնդիրները մղում են մեզ ընդունելու «ոգու կյանքն» իբրև հոգեկան շարժիչների, հոսանքների ամբողջություն, որի դրսևորումն է պատասխանական (ռեակտիվ) գործողությունների շարակարգը՝ գործողություն-հակընդդեմ գործողություն հաջորդականությամբ: Այս դեպքում անգամ թերի է Ստանիսլավսկու պատկերացումը. անտեսվում են հոգեկան աշխարհի ինքնաբերաբար դրսևորումները (որոնց թվին է պատկանում նաև խաղը) կամ ինքնակա կենտրոնները: Հոգեբանական տեսակետից դատելով՝ կարող ենք ասել, որ ընդօրինակման ուժգնությանը զուգահեռ՝ նվազում են ինքնակա մղումները: Այնուհետև, հայտնի ճշմարտություն է, որ ստեղծագործական ակտը ոչ միայն և ոչ այնքան հոգեկան ընթացք է, այլև ու գերազանցապես հոգևոր իրադարձություն:

րեզենտացիա)» (Ռիկյոր): «Բռնությունը բնության հանդեպ այլանդակություն է և կեղծիք, – գրում է նա: – Դա հակասում է բնական ճշմարտությանը»⁶: Գեղագիտական և մշակութային այս թյուրատեսությունը, անշուշտ, ունի իր պատմական արդարացումը. իրականության և արվեստի փոխհարաբերությունը, ինչպես նշեցինք, այսպես էր ընկալում ոչ միայն Ստանիսլավսկին: Բանն այն է, որ առհասարակ անորոշ են Ստանիսլավսկու գեղագիտական դատողությունների ելակետն ու հենքը, և նա հետևողականորեն հաստատում է այն, ինչը նույն ժամանակ մերժում էր եվրոպական գեղագիտական միտքը, այնուհետև՝ նատուրալիզմը նվազագույնս պայմանական է թատրոնում՝ ի տարբերություն արվեստի այլ տեսակների, դրանով իսկ վիճելի է երբեմն էլ՝ վտանգավոր: «Վերապրումը», որ հոգեբանական ռեալիզմի հիմնակետն է, դիմում է անմիջապես ստեղծագործող անձի հոգեկան աշխարհին, մերկացնում այդ աշխարհը, փորձում տեղավորել նրանում մարդկայնորեն անտեղավորելի ապրումներ և կրքեր, ծայրահեղ ու թեքադարձ հոգեկան վիճակներ: Իսկ եթե տեղավորելի են դրանք, ապա հոգու այն բացատրում, ուր թնածում է Արիստոտելի (նաև Պլատոնի) որոշարկած *paidia*-ն՝ երևակայության ազատ խաղը: Բեմը ոչ թե կյանքի հայելին է, ինչպես ընդունված է կարծել, այլ այն կիզակետը, որում խտանում է կյանքի խորհուրդը, և որի համար խիստ նեղ են հոգեկան փորձի սահմանները:

«Թատերական նորեկներին թերևս կարող է թվալ, թե Ստանիսլավսկին «թատրոնից վտարեց թատրոնը»: Իսկ ինձ թվում է, թե որևէ մեկը չի պարզևատրել «թատրոնը թատրոնում» այնքան, որքան նա, որևէ մեկը չի ստիպել մեզ մտածել բեմի պայմանականությունների մասին այնքան, որքան նա»⁷: Այս հատվածը մեջբերել ենք Ալեքսանդր Կուզելի «Որոնումներ» հոդվածից: Պատահական չէ, որ հեղինակն ընդգծել է **մտածել** բառը: Գեղագիտական մտքի պատմության մեջ թերևս չկա մի ծայրահեղացում, որ չունենա իր պատմական արդարացումը: Հոգեբանական նատուրալիզմը թատրոնում հանգեցրեց բեմական պայմանականության, գործող անձանց հոգեվիճակների ենթադրականության գիտակցմանն ու տեսական հիմնավորմանը: Հետևաբար, հետազոտողի վեճն այսօր լինելու է ոչ այնքան Ստանիսլավսկու, որքան մինչ օրս նրան անվերապահորեն ու կուրորեն հետևող թատերական մանկավարժների ու գործիչների հետ: Ստանիսլավսկու ժամանակակիցը չէր կարող կռահել, թե որքան կենսունակ էր լինելու թատրոնի պատմության մեծագույն շփոթմունքը՝ «վերապրումի» սկզբունքը: Հիշենք, որ ինքը՝ Ստանիսլավսկին, տարակուսել է

⁶ Станиславский К. С., նշվ. աշխ., էջ 463:

⁷ Кугель А. Утверждение театра. Искания, М., 1923, с. 105.

իր ուսմունքն անվերապահորեն ընդունողների առնչությամբ: Այս ուսմունքի իշխող նախապաշարումն է մղում անդրադառնալու, թվում է, մի պարզ ճշմարտության՝ որքան ավելի հեռահար է ստեղծագործողի հայեցողական սլացքը, այնքան ավելի անանձնական է նրա արվեստը: Տեղին է հիշել հոգեվերլուծության հայրերից մեկի խոսքը (Ստանիսլավսկին ուսումնասիրել էր նաև Կ. Յունգի աշխատությունները). «Զուտ անձնական արվեստում՝ սահմանափակություն է, նույնիսկ՝ արատ»⁸: Մեկընդմիջտ ընդունենք այն ճշմարտությունը, որ նեղ անձնական հոգեկանությունը մերժելի է արվեստում, որ բեմում չկա «վերապրում», կա կերպարի «յուրատեսակ ներքին ընդօրինակում» (Տ. Մարիտեն), որին այլ կերպ ասում են ինտենցիա: Դա ընդօրինակվող (իմա՝ ճանաչվող ու վերարտադրվող) օբյեկտի աննյութական առկայությունն է ստեղծագործողի հոգում, այն ընթացքը, որում չեն շփոթվում կամ նույնացվում ինքնու-րույն և տարբեր գոյաձևերը՝ իրականն ու գեղարվեստականը:

ПРИНЦИП «ПЕРЕЖИВАНИЯ» В КОНТЕКСТЕ ОТОБРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

ХЗМАЛЯН А. Э.

Резюме

Формирование психологического реализма и принципа переживания как ключевого фактора данного направления в сценическом искусстве обусловлено императивом исключительного реализма конца 19-го столетия. Согласно этому принципу, если воспроизводима объективная реальность, то воспроизводима также субъективная реальность или психическая жизнь, если иметь в виду также то, что субстанцией сценического искусства является человек. Именно поэтому К. С. Станиславский, исходя из методов экспериментальной психологии, в частности, бихевиоризма, погружается в сферу бессознательных психических процессов в поисках материала для актерского переживания. Заметим, что в книге «Работа актера над собой» доминируют в основном психологические понятия и почти отсутствуют эстетические. К. С. Станиславский придерживается тех творческих принципов, которые в то же время отрицали постулаты европейской эстетической мысли и практический опыт сценических деятелей.

«Переживание», которое является ключевым фактором психологического реализма, вторгается в психическую жизнь актера, пытаясь совместить в ней несовместимые с точки зрения нормального психического состояния эмоции и страсти, экстремальные

⁸ Юнг К. Г. *Дух в человеке, искусстве и литературе*, Минск, 2003, с. 108.

психические состояния. Сцена не есть «зеркало жизни» или «паноптикум психологических состояний», а та точка сосредоточения, где смысл человеческих переживаний символизируется, и границы чисто психологического опыта становятся слишком узкими.

Однако следует отметить, что если в эстетической мысли имеются крайности, то они исторически обоснованы необоснованными крайностями. Психологический натурализм и реализм способствовали теоретическому осмыслению условного характера актерских переживаний и эмоций на сцене.

THE PRINCIPLE OF EXPERIENCE IN THE CONTEXT OF IMITATION OF REALITY

A. KHZMALYAN

Abstract

Psychological realism and the *experience*, which is the most important principle of that direction in scenic art, are conditioned by the 19th century's imperative of absolute realism. According to it, if objective reality can be imitated, subjective reality or inner psychic life can also be imitated, especially in scenic art, where the material of creative process is the human being. Hence, based on the experimental psychology and one of its schools, e.g. behaviorism, K. Stanislavsky is pushed towards the unconscious sphere to bring out the material of experience and play. In «An Actor Prepares» by Stanislavsky psychological concepts are applied excellently, and aesthetic terminology is almost absent. K. Stanislavsky consistently confirmed what at the same time European aesthetes and practical experience in theatre declined. «Experience», which is the key principle of psychological realism, immediately addresses to the individual's psychology, tries to combine in him the incompatible feelings and passions, extreme psychic states. A concept is not considered, according to which the stage is not the «mirror of life», «panopticum of psychological states», but a place, where the sense of life is focalized and transformed into symbol, and for which the framework of psychic experience is obviously narrow.

However, in the history of aesthetics there is no extremity which does not have its justification. Psychological naturalism led to comprehension of conditional nature of an actor's emotions on the stage.