

«Այս քննախոսությունը վճիռ չէ այլ հարց...»

«Այս գիրքը սեղանիս է սկսած ուսանողական շրջանից...». այսպես է սկսվում Հենրիկ Հովհաննիսյանի առայժմ վերջին «Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը» գիրքը: Այսինքն՝ շրջանառության մեջ է մեր իրականության մեջ բացառիկ թատերագետ-տեսաբանի ևս մի աշխատությունը, որ «մշակվել է տարիների ընթացքում և հանգեցրել նոր հարցերի»:

-Պ. Հովհաննիսյան, նախ շնորհավորում եմ Ձեզ գրքի հրատարակման առիթով: Կարծում եմ՝ այս գիրքը Ձեր ամենամասնագիտական աշխատանքն է, գիտամեթոդաբանական արժեք ունի և պետք է դառնա մասնագետների սեղանի գիրքը: Եվ բնականաբար, այն բազմաթիվ հարցեր է առաջ քաշում, որոնք կարող են հետաքրքրել նաև շատերին, ու թերևս այդ է պատճառը մեր այսօրվա գրույցի: Նախ ինչու՞ որոշեցիք անդրադառնալ Ստանիսլավսկու սիստեմին, արդյո՞ք ձեզ չվախեցրեց տարիներ շարունակ մի տեսակ տեսությունն ու հավատամք դարձած գիրքը վերընթերցելու գաղափարը: Փաստորեն Դուք ոչ միայն մանրամասն անդրադարձել եք սիստեմին, այլև սթափ ու քննական հայացքով քայլ առ քայլ վերլուծել այն, փորձելով բացել նրա «գաղտնիքները», մեկնաբանել, համաձայնել կամ չհամաձայնել, միաժամանակ հիմնավորելով ու բացատրելով Ձեր առարկությունները:

-Հարցը շատ բնական է, այնքանով բնական, որքանով ես դա նախատեսել եմ գրքիս առաջին իսկ էջում: Դպրոցական տարիքում, երբ մտածում էի ընդունվել թատերական ինստիտուտ, ձեռքիս էր Ստանիսլավսկու աշխատությունը, որ ճանկոում էի մի բան հասկանալու համար: Ռուսերեն լավ չգիտեի ու տանջվում էի բառարանը ձեռքիս: Եվ ռուսերենը սովորեցի այդ գրքով: Երբ ընդունելության քննություններ էի հանձնում թատերական ինստիտուտում, դա 1954-ին էր, արդեն ծանոթ էի Ստանիսլավսկու «սիստեմին» և կասկած էր ընկել մեջս՝ արդյոք դերասան դառնալ: Բայց հաղթահարեցի կասկածս և որոշեցի՝ ինչքան լավ իմանամ այդ «ավետարանը», այնքան լավ կխաղամ: Բայց պարզվեց հակառակը: «Սիստեմն» ինձ մտքեր տվեց և սպանեց իմ մեջ խաղալու ցանկությունը: Դա նկատեց ուսուցիչս՝ Արմեն Գուլակյանը: «Քանի՞ անգամ ես կարդացել ես գիրքը», հարցրեց ու սկսեց թերթել: «Ամենակարևոր տեղերը գծել ես, -ասաց, -երեք գույնի մատիտ եմ տեսնում. աղել ու մաղել ես, ես քեզ ի՞նչ հարց տամ...»: Մի անգամ էլ, երբ բեմում փորձում էինք «Անհանգիստ ծերություն» պիեսը, և ես հեղափոխական ասպիրանտ Բոչարովի անհետաքրքիր դերն էի չարչարում ըստ «սիստեմի», Գուլակյանը կանգնեցրեց փորձը. «Հենրի, սիրելիս...»: Եթե ասում էր «սիրելիս», նշանակում էր՝ դժգոհ է: «Որ մտածելով ես գործում, լավ ես անում, -ասաց, -բայց կասկածելով մի գործիք, կասկածներդ տանը թող. կասկածելով չի կարելի բեմ մտնել»: Այո՛, կասկած, որտեղ միտք, այնտեղ կասկած: Ես ինձ վրա էի կասկածում, ոչ «սիստեմի», և ջանում էի սիրել այդ ավետարանի վերածված համակարգը որպես վերին ճշմարտություն, վերջնական ու սահմանային: Բայց սերը ե՞րբ է ջանք պահանջել այս աշխարհում: Եվ հետագայում միայն՝ 70-ական թվականների սկզբին, երբ գրում էի «Բեմական խոսքի պոետիկական» գիրքը, կասկածում էի արդեն ոչ ինձ, այլ «սիստեմի» վրա: Ես սկսեցի կարդալ դրան վերաբերող հնարավոր ամեն ինչ, և տարիների ընթացքում հասունացավ

այն աշխատությունը, որի մասին խոսում ենք: Ի դեպ՝ «սիստեմ» բառը չակերտների մեջ է առել ինքը Ստանիսլավսկին: Դա նշանակում է, որ ինդիքը լուծված չէ:

-Առաջին հայացքից այն տպավորությունն է, որ Ձեր խոսքը հիմնականում կառուցված է «սիստեմի» հակասությունների վրա: Ներկա բանավեճը բազմաթիվ կետերում մտածելու տեղ է տալիս, առավել ևս, երբ հարցականները հաճախ խոհեր են, որ բացվում են շերտերով, հետաքրքիր տրամաբանությամբ և գունեղ լեզվով:

-Պարզվում է, որ այս խմորը շատ ջուր է վերցնելու: Իմ խոսքը կառուցված է ոչ այնքան «սիստեմի», որքան Ստանիսլավսկու արվեստի և «սիստեմի» հակասությունների վրա: Դրանք մի քանի կարգի են: Բայց սկսեմ Ձեր հարցից: «Սիստեմն» իր ներքին սկզբունքով, ինքնին՝ որպես փակ համակարգ, կիրառական հոգեբանություն է կամ հոգեբանության կիրառում, որ հետևողականորեն և ամենապարզունակ փորձերի ճանապարհով բացահայտում է բեմում հայտնված անձի վարքագիծը, այն է՝ հակազդումը կամ գործնական վերաբերմունքը պայմանաբար առաջադրված, այսինքն՝ գոյություն չունեցող հանգամանքների հանդեպ: Համակարգի անկյունաքարը «իցե թե» («если бы») պայմանն է կամ ենթադրելի վիճակը. ի՞նչ կանեիր, մարդ, ի՞նչ արարքների կամ քայլերի կդիմեիր, եթե հայտնվեիր այս կամ այն պայմանում: Սա անձի բեմական վարքագծի անկյունաքարն է, ելակետը և առանցքը: Դրա հիման վրա և դրա շուրջը կառուցվում է համակարգն, ինրպես շենքն իր հարկերով ու բաժանմունքներով՝ ուշադրության օբյեկտ, գործող անձանց փոխհաղորդակցում և այլն: Ամեն ինչ՝ ներքին գծով, ոչ մի արտաքին ձևացում, և սա սիստեմ է՝ կիրառական հոգեբանության մի համակարգ, որտեղ տարրերը հարաբերում են միմյանց և ամբողջությանը: Բայց ահա՝ վեցերորդ գլխում այսպես կոչված «մկանային ազատության» հարցը քննվում է հոգեբանական գծից դուրս: Սիստեմը խախտվում է: Երկրորդ հակասությունը տասնամեկերորդ գլխում է, որտեղ խոսվում է արտաքին ձևային տարրերի՝ այսպես կոչված «հարմարանքների» մասին: Սա հակասում է երկրորդ գլխին, որտեղ արտաքին ձևային տարրերը որակվում են «շտամպ» բառով և հիմնովին մերժվում: Ստանիսլավսկին փորձել է բացատրել այս երկու հասկացությունների տարբերությունը, որ ընդամենը բառերի տարբերություն է: Իր արտիստական բնագործ մոտեցել է արվեստի ձևաբանության ինդիքներին, բայց խճճվել է ստեղծագործության արտաքին ու ներքին հոսանքների խաչուղում և այն, ինչը ձևույթն է (մորֆեմ) անվանել է մի դեպքում «շտամպ», մյուս դեպքում «հարմարանք»: Ավելին. նա ռուսերեն приспособление բառը գործածել է մի դեպքում որպես վիճակի ձևացում, մյուս դեպքում՝ արարքի: Այս դեպքում արդեն իմաստային տարբերակում էր պետք, այն է՝ «հարմարեցում» (приспособливание), ոչ թե «հարմարանք»: Բայց երկու հասկացություն արտահայտվել է մեկ բառով, և հարցը ճահիճն է խրվել: «Սիստեմը» ջատագովողներից ոչ մեկը չի մտածել այս մասին, և ոչ մեկը չի կարող ասել, թե «շտամպն» ինչով «հարմարանք» չէ, և ինչով «հարմարանք» չէ «շտամպը»: Կարծում եմ, որ եթե Ստանիսլավսկու աշխատության մեջ վերանայենք երկրորդ, վեցերորդ և տասնամեկերորդ գլուխները, «սիստեմը» կդառնա անհակասական որպես կիրառական հոգեբանություն: Այո՛, կիրառական հոգեբանություն կամ հոգեբանության կիրառում, բայց ոչ գեղագիտական համակարգ: Սա այն է, ինչը կիրառվել է 19-րդ դարավերջի գերմանական թատրոնում և մերժվել նեոկանտական

փիլիսոփա Գեորգ Ջիմեյլի կողմից: Ինչ վերաբերում է Ստանիսլավսկու «սիստեմի» և նրա արվեստի հակասություններին, կասեմ, որ դա երևում է, երբ ուշադիր ենք կարդում նրա առաջին՝ «Իմ կյանքն արվեստում» գիրքը: «Միստեմը» և այդ գիրքը տարբեր հարթություններում են: Մեկը արվեստագիտություն է, մյուսը հոգեբանություն:

-Բայց դերասանի արվեստն իսկապե՞ս շատ հեռու է հոգեբանության կիրառումից, և մի թե՛ հաճախ հոգեբանության տեսակետից չենք քննում դերասանի խաղը:

-Այո, իհարկե, բայց եթե հոգեբանականը դառնում է նպատակ, և շրջանցվում է գեղագիտականը, բեմական գործողությունը հանգում է պսիխոդրամայի: Իսկ պսիխոդրաման արվեստ չէ, այլ հոգեբուժության եղանակ: Դա ժամանակին կռահել են հոգեբույժ Միմոնովը և բեմադրիչ Թաիրովը: Այս հարցը հետագայում գիտականորեն մշակել է հոգեբույժ Յակոբ Մորենոն, նրա հետևողությամբ՝ Անն Շուսցենբերգերը: Այս հարցը ես չեմ խորացրել: Գուցե պետք է խորացնել, քանի որ ձեռքիս տակ են հիշյալ հեղինակների աշխատությունները: Չեմ խորացրել նաև բիհեյվիորիզմի՝ վարքագծի հոգեբանության հարցը, որ Ստանիսլավսկու ստուդիական փորձերին զուգահեռ, 1912-13 թվերին մշակել է Ջոն Ուոտսոնը Կոլումբիայի համալսարանում: Այս կետում հետևողական չեմ եղել, քանի որ նպատակ չեմ ունեցել պսակագերծելու մեր թատերական կրթության մեջ տասնյակ տարիներով ընդունված մի համակարգ: Հիմա մտածում եմ՝ ճի՞շտ եմ վարվել, թե՞ ոչ: Ես սկսել եմ «սիստեմի» սիստեմայնությունը քննելուց և մինչ կհասնեի դրա պակասություններին ու արատավորությանը, բախվել եմ ներքին հակասություններին:

-Հակասություններն արդյո՞ք չեն մտահոգել «սիստեմը» ջատագովողներին:

-Խնդիրն այն է, որ ջատագովողները ջանացել են ամեն գնով ապացուցել իրենց վարդապետի հանճարեղությունը: «Միստեմը» դիմադրության է հանդիպել սկզբից իսկ, և Ստանիսլավսկին այդ մասին գրել է 1922-ին: Պարզ ասում է, որ իր և իր ղեկավարած թատրոնի միջև պատ է գոյացել, որ իր հետ տհաճությամբ են աշխատում: Ստանիսլավսկու աշխատանքի եղանակը քննադատել է փիլիսոփա, հոգեբան, լեզվաբան Գուստավ Շպետը և հոգեբան գեղագետ Լև Վիգոտսկին՝ «Արվեստի հոգեբանություն» նշանավոր աշխատության հեղինակը: Իսկ ջատագովողները հանդես են եկել հետագայում՝ 1938 թվից սկսած՝ ստալինյան մոնոկոնցեպտուալիզմի շրջանում: Ջատագովության իներցիան շարունակվել է մինչև գորբաչովյան «վերակառուցման» շրջանը, երբ վերահրատարակվեցին Ստանիսլավսկու հատորները, և Սմելյանսկին գրեց երկրորդ հատորի առաջաբանը: Սմելյանսկին չափավոր քննադատներից է և տեսնում է բոլոր հակասությունները: «Գործուն հակասություններ» (“действенные противоречия”), գրում է Սմելյանսկին և մի տեղ էլ ասում է, որ անքննադատ վերաբերմունքը «սիստեմի» հանդեպ «եղավ Ստանիսլավսկու երկրորդ մահը»:

-Դուք ակնարկեցիք նաև «սիստեմի» պակասությունների մասին: Ի՞նչը նկատի ունեք, եթե կան այդպիսիք:

-Նկատի ունեմ վարքագծի հոգեբանությունը, այսինքն՝ բիհեյվիորիզմը, որպես բեմական գործողության գլխավոր սկզբունք ընդունելը, հատկապես արտալեզվական վարքագծի

բացարձակացումը: Ստանիսլավսկին ամենից ավելի նկատի ունի հոգեկենսաբանական գործոնները և դիմում է Պավլովի հայտնագործած «առաջին ազդանշանային համակարգին», այսինքն՝ առաջնությունը տալիս է նախ արտալեզվական վարքագծին: Այստեղ, իհարկե, ճշմարտություն կա. խոսքից առաջ դրությունն է, և դրությունն է խոսքի պատճառը: Խոսքը «երկրորդ ազդանշանային համակարգում է»: Այստեղ էլ չենք վիճում: Բայց Պավլովը շների վրա է փորձել արտաքին դրոշմները, և այստեղ լեզվական հակազդման խնդիրը չէր կարող ծագել: Ստանիսլավսկին խոսքային գործողությանն անդրադարձել է հետագայում: «Սիստեմում» դա չկա: Մեկնաբաններն են խոսքի մասին գրված ընդարձակ հոդվածն այլ հոդվածների հետ միասին (տեմպառիթմ, ձայն, պլաստիկա և այլն) տեղադրել իրենց կազմած հատորում, ներկայացրել այդ որպես «սիստեմի» երկրորդ մաս: Բայց այդ հատորն ամբողջությամբ դուրս է համակարգից: Ինչու՞ և ինչպե՞ս: Այստեղ բացակայում է այն ներքին գիծը կամ հոգեբանական ամբողջացյալը՝ ինտեգրալը, որով խոսքը կապվելու էր վարքագծին անմիջականորեն: Այստեղ մեկ համակարգ պետք է գտնվեր, որ «սիստեմը» լիներ սիստեմ: Այո, Ստանիսլավսկին որոնել է բեմական զգացմունքների աղբյուրը, կողմնորոշվել «առաջին ազդանշանային համակարգով» և շրջանցել ներքին խոսքը, մյուս կողմից հեղինակային տեքստը որպես զգացմունքի աղբյուր, վերջապես այն, որ գեղարվեստորեն մշակված տեքստից ծնվող զգացմունքը հեռու է այլևս կենցաղային զգացմունքից: Այս է պատճառներից մեկը, որ ինչպես նկատել են Արևմուտքում, Ստանիսլավսկու մեթոդաբանությունը կենցաղային-հոգեբանական դրամաների համար է, ոչ դասական ողբերգության, ոչ էլ կատակերգության: Այս մասին խոսել են Ջոն Գիլգրդը, Մայքլ Ռեդգրեյվը, Ռոբերտ Լյուիսը: Ստանիսլավսկին շրջանցում է նաև արտասանվող խոսքի հուզական ուժը արտասանողի համար: Հիշենք Հովհաննես Աբելյանի ասածը. «Խոսքն էնպես պիտի արտասանես, որ ձայնդ հասի սրտիդ և հուզվես: Ճշմարիտն այդ է»:

-Դուք գրում եք. «Դրությունը խոսքից առաջ է կյանքում, բայց այլ է բեմը: Այստեղ տեքստ է տրվում դերասանին, և տեքստն է մղում դրության, դեկլարում դրությունը...»: Կարելի՞ է կարծել, որ Դուք առաջնությունը տալիս եք տեքստին, եթե այո, Ինչպե՞ս վարվեն մնջախաղի թատրոնի դերասանները: Ո՞րն է այս պարագայում առաջնային, արտաքին կերպածների պատկերացումը, թե...

-Ես առաջնությունը տալիս եմ ամենից առաջ ներքին խոսքին՝ այն բառերին, որ դերասանի մտքում են, գրական տեքստից դուրս են և նախորդում են ինչպես դրությանը, այնպես էլ արտասանվելիք խոսքին: Արտատեքստային և արտալեզվական վարժությունները կամ էտյուդները, որպես աֆեկտիվ գործողություններ, անկասկած անհրաժեշտ են դերասանի վարպետության ուսուցման առաջին փուլում, բայց այստեղ էլ հարկ է մտածել խոսքի մասին: Անձի կեցությունն ինքնին լեզվական է, անկախ նրանից՝ բառերն արտասանվում են, թե ոչ: Մարդու դեմքի արտահայտությունը բոլոր դեպքերում լեզվական է: Դրանով է մարդս տարբերվում կենդանուց: Հասկանում ենք՝ ինչ է «առաջին ազդանշանային համակարգը», և արժե բեմում նկատի ունենալ դա: Դրանից էլ սկսել է Ստանիսլավսկին: Բայց այս սկզբունքի բացարձակացումը հակառակ է մարդկային կեցությանն առհասարակ: Փորձը ցույց է տալիս, որ արտատեքստային էտյուդները չեն օգնում, երբ բանը հասնում է գրված տեքստին: Գրական տեքստն ավարտված գեղարվեստական իրականություն է, և այդ հիման վրա ստեղծվում է մեկ

այլ իրականություն՝ դերասանի արվեստը: Դրամատիկական թատրոնն արվեստից էլնող արվեստ է: Այլ է մնջախաղը. Դա պսիխոպլաստիկա է: Բայց, եթե նկատել եք, ես բերել եմ դրա օրինակը, ցույց տալով, որ այդտեղ էլ ներքին լեզվական շերտ կա՝ բառեր, որ խաղարկուի մտքում են, չեն արտասանվում, բայց իմաստ են տալիս արտաքին կերպաձևմանը: Նկատի եմ ունեցել նաև կրկեսը, որտեղ նույնպես բառեր ու ֆրազներ են գործում:

-Ձեր գրքում գետեղել եք հավելված՝ «Պարադոքսների պարադոքսը» վերնագրով, որ նվիրված է կրկեսին: Նախ՝ ինչու: Բավական համակրանքով է գրված, մի տեսակ հոգածությամբ, տեսակը մեկնաբանելու, հասկացնել տալու բացահայտ ցանկությամբ: Ես ուզում եմ մեջբերել հատված: Գրում եք. «Լինելով բացարձակորեն թատերային ու կրելով թատրոնի բոլոր հատկանիշները, կրկեսը դուրս է մնում թատրոնից...»: Այստեղից այն տպավորությունն է ստեղծվում, որ դա Ձեզ մտահոգում է, մանավանդ, երբ կարդում ենք շարունակությունը. «Կրկեսը խաղ է խաղի բոլոր գծերով, նպատակը՝ լինել անսպասելի ու զարմանալի, շփոթեցնող, տազնապահարույց ու գեղեցիկ»:

-Միտքս ուրիշ կերպ պետք էր հասկանալ: Մտահոգողն այն է, որ կրկեսը չի դիտվում որպես թատրոնի տեսակ, դուրս է մնում թատրոնի պատմաբանի ու թատերական քննադատի ուշադրությունից: Բայց մենք գիտենք, որ կրկեսը թատերախաղի հնագույն ձևն է, և միջնադարում նրան տրվել է թատրոն անունը: Դա շարունակվել է մինչև նոր ժամանակների սկիզբը՝ մինչև 1806 թվականը, երբ Նապոլեոնի մի հրամանագրով ֆրանսիայում «թատրոն» անվանումը վերապահվեց միայն դրամատիկական արվեստին, իսկ միջնադարից ավանդված թատրոնի համար հորինվեց circus (շրջան) անվանումը: Այո, կրկեսը դուրս է թատերական կյանքից, թատերասերների ու քննադատների ուշադրությունից: Այդպես է ամբողջ աշխարհում: Բայց ես սիրում եմ այդ արվեստը: Այնտեղ չկա կեղծիք: Կեղծիքն այնտեղ հավասար է խայտառակության կամ աղետի: Այս մասին մենք զրուցել ենք միասին, հեռուստահաղորդման մեջ, և իմ տեսակետը Ձեզ էլ հետաքրքրել է:

-Այո, բայց արդյո՞ք տրամաբանական կապ կա գրքի այս հատվածի ու մնացած մասերի միջև: Հասկանալի է մի բան, որ դա անձի հոգեբանական կենտրոնացման արվեստն է:

-Արդեն ասացիք: Այդտեղ է կապը: Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանության անկյունաքարը կենտրոնացման գաղափարն է, իսկ կրկեսում ամեն ինչ միտված է դեպի կենտրոն: Դա խաղ է կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս ուժերի հետ, այն օրինաչափության, որով պահվում է տիեզերքը: Այստեղ գործում է արվեստի գլխավոր օրենքը՝ տարերք և չափ: Սա երաժշտության առարկայական ու առարկայաձև զուգահեռն է: Կրկեսն իրական գործողություն է, հիմքում ունենալով անիրականի գաղափարը: Այստեղ է կապը: Ստանիսլավսկին դա զգացել է և իր աշխատությունում անավարտ ակնարկներ ունի, որոնց ես դիմել եմ: Այս խնդրին համարձակ ու հանդուգն քայլով մոտեցել է Մեյերխոլդը, որ կրկեսային տարր է ներմուծել իր որոշ բեմադրություններում: Նման փորձի հայ թատրոնում դիմել է Լևոն Քալանթարը՝ ամենակրթված բեմադրիչը մեր մոտավոր անցյալի թատրոնում:

-Ի՞նչ էք կարծում, հնարավո՞ր է արդյոք արվեստագետին դնել որևէ տեսության սահմաններում: Նկատի ունե՞մ ստեղծագործելու պահը: Կարծում եմ, որ դերասանի խաղը, որքան էլ մշակված ու համակարգված լինի, նաև պահի ստեղծագործություն է, որտեղ առաջնայինը դերասանի բնատուր տաղանդն ու կարողություններն են: Ասածս նաև Ձեր հարցադրումն է. «դերասանն ստեղծագործո՞ղ է, թե ստեղծագործության նյութ»: Եթե ես ճիշտ եմ, որքանո՞վ է արդարացված որևէ «սիստեմի» գոյությունը թատրոնում ընդհանրապես:

-Կարծում եմ, նախ պետք է տարբերենք տեսություն և սիստեմ հասկացությունները: Ստանիսլավսկու ռուս մեկնաբանները նրա կիրառական հոգեբանության դասընթացից տեսություն են դուրս բերել, և ինչպես նկատել է հոգեբան և գեղագետ Լև Վիգոտսկին, դա հոգեբանական նատուրալիզմի տեսությունն է: Ստանիսլավսկու ստուղիական ուսուցման մեթոդը, որ «սիստեմն» է, հանգեցրել է տեսության: Դա բնական է: Տեսությունը փորձից է դուրս բերվում, ոչ թե փորձը տեսությունից: Ստանիսլավսկին ստեղծել է բեմական արվեստի արտալեզվական քերականությունը, որ պետք է դերասանին ստուղիական ուսուցման շրջանում, եթե նկատի առնվի այստեղ բեմական վարքագծի արտալեզվական շերտը: Բոլոր արվեստներն ունեն իրենց քերականությունը: Երաժշտության մեջ դա որոշակի է, ճարտարապետության մեջ դա կոնստրուկտիվ և էսթետիկական տարրերի միասնականացման օրենքներն են, գեղանկարչության մեջ գծի, գույնի ու կոմպոզիցիայի ստուգված հարաբերությունները: Իսկ պահի գործոնն առկա է բոլոր դեպքերում: Տաղանդն էլ հենց այն է, թե ինչպես է ստեղծագործողը խաղարկում քերականությունը: Բանաստեղծությունը այդ խաղարկման լավագույն օրինակն է՝ քերականություն ոտքի ու հանգի հետ, տողատումն ըստ ռիթմական միավորների և խաղ, որի արդյունքը բանաստեղծության ռիթմամեղեդային պատկերն է: Մա սիստեմ է, մշակված ու գիտականորեն հետազոտված սիստեմ: Դերասանի արվեստն էլ իր սիստեմն ունի, անկախ նրանից՝ որքանով է դա գիտակցված ու հետազոտված: Այն, ինչ փորձարկել է Ստանիսլավսկին ստուղիական դասերի ձևով և դարձրել գիրք, դերասանի բեմական վարքագծի հետազոտումն է գուտ բարոյահոգեբանական տեսակետից: Այնտեղ չկա արտատեքստային և տեքստային գործոնների ամբողջացյալը և բացակայում է թատերայնության սիստեմավորումը: Դա պետք է սկսվեր խաղային տարերքի գիտակցումից: Չեմ ասում՝ խաղի սիստեմավորումից: Դա անհնար է: Խաղի գործոնը պետք է գիտակցվեր, և խաղը պետք է ընդունվեր որպես բեմական արվեստի գոյաբանական վիճակ՝ օնթոլոգիական ստատուս: Մա կնշանակեր գիտակցական և ենթագիտակցական գործոնների համատեղում ոչ անպայման տեսականորեն: Մի խոսքով, հարյուր տարի է անցել Ստանիսլավսկու առաջին ստուղիական փորձերից, և այսօր չենք կարող վերապահումներ չունենալ, չենք կարող հավելումներ և փոփոխություններ չանել, մանավանդ, որ ժամանակին դա արել են Եվգենի Վախթանգովն ու Միխայիլ Չեխովը: Չենք կարող ասել, թե Չեխովի առաջարկած եղանակները՝ արտաքին կերպաձևերից դեպի ներքինը, սիստեմ են կազմում: Դա անավարտ է բայց այսօր արժե ուշադրության առնել այդ: Միտքս այն է, որ սիստեմ ասվածն ստեղծվում է ոչ թե հոգեբանական մարզանքներով և տեսությամբ, այլ արվեստում և հարկ է տեսնել այդ: Ստանիսլավսկին տեսել է այդ 19-րդ դարավերջի թատրոնի ներքին նատուրալիստական ձգտումներում և ստեղծել է միակողմանի մի համակարգ, այնքանով

միակողմանի, որքանով միակողմանի էին այդ ձգտումները, ասենք՝ Անդրե Անտուանի և Օտտո Բրահմի նատուրալիստական թատրոնները: Կարծում եմ՝ քիչ քան չասացի:

-Բայց էլի հարցեր ունեմ: Երբեմն այնպիսի եզրակացություն եք անում, որ թվում է՝ գաղափարի վերջակետն է, տվյալ մտքի տրամաբանական ու հիմնավոր պատասխանը, որ շարունակություն չի ենթադրում: Օրինակ. «Բեմական անձնավորումը նախ էսթետիկական հայացք է դեպի ներս և դուրս», և ապա՝ «բեմական անձնավորումն առեղծված է, երբ հանդիպում ենք մեծությունների»: Թվում է՝ ասված է ամեն ինչ, սակայն հետո դարձյալ շարունակում եք դատողությունները դերասանի խաղի մասին, ասես՝ ասված չէ ամենակարևորը: Ի՞նչ է սա:

-Սա այն է, որ բեմական անձնավորումը կարելի է բացատրել, ելնելով գոյության փիլիսոփայության՝ էքզիստենցիալիզմի մատչելի դրույթներից: Ես կողմնորոշվել եմ Մարտին Հայդեգգերի մշակած համաներկայության գաղափարով, այն է՝ ինչպե՞ս է մարդն իրենից անկախ փոխվում ըստ իր շփումների և ինչպե՞ս է տեսնում իրեն ներքուստ, կամ տեսնու՞մ է արդյոք: Դերասանը նա է, ով տեսնում է իրեն և իր ներկայության կերպը որոշում, իսկ նա, ով չի տեսնում իրեն, շփոթվում է, չի կարողանում որոշել իր պահվածքն ու քայլերը: Այստեղ բացատրելի պահեր կան, և ես դիմել եմ Հայդեգգերի խոսքին. «համաներկայության մեջ ամեն ոք այլ է, և ոչ ոք՝ ինքը»: Դիմել եմ նաև Ժան Լուի Բարրոյի դատողություններին, որ անչափ նուրբ են և ոչ պակաս փիլիսոփայական: Եվ այնուամենայնիվ չեմ կարող չնկատել, որ բեմական անձնավորումն իսկապես առեղծված է մեծությունների դեպքում: Այո, մեծ արվեստն առեղծվածային շատ քան ունի: Մեծություններն իրենք են իրենց սիստեմն ստեղծում, առանց մտածելու և ծրագրավորելու: Արվեստագիտությունն էլ նրա համար է, որ ջանքեր թափի հասկանալու նրանց, ջանա մոտենալ առեղծվածի բացատրությանը: Ասում եմ՝ մոտենալ, որովհետև եթե ամեն ինչ բացատրվի, արվեստն էլ կվերանա, արվեստագիտությունն էլ: Այս է պատճառը, որ դատողությունները շարունակվում են և կարող են շարունակվել: Սա էլ գիտության էքզիստենցիան է:

-Մի հարց ևս: Որքանո՞վ է Ստանիսլավսկու սիստեմն առկա եղել ռուսական թատրոնում և մեկնաբանվել ոչ տեսական առումով: Որքանո՞վ է կիրառվել այդ համակարգը մեր թատրոնում և ունեցե՞լ է իր հետևորդները զուտ տեսական դաշտում:

-Ռուսական թատրոնում դա առկա է եղել այնքանով, որքանով «սիստեմն» այնտեղից է դուրս բերված, հիմնականում ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի փորձից: Այդ փորձը ձևավորվել է ռուս դերասանի բնագոյով ու ողջամտությամբ, այն է՝ դրությունից դեպի տեքստային նյութը: Ստանիսլավսկին ստեղծագործության վաղ շրջանում հետևել է ֆրանսիական բեմական դպրոցին՝ խոսքից դեպի դրություն, բայց հետագա փորձը, մանավանդ Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծումը, նրան մղել են հոգեբանական ճշմարտության բացարձակացմանը: Նրա տեսական կողմնորոշման մեջ դեր է ունեցել ֆրանսիական բեմական նատուրալիզմը, և 1905 թվին իր բացած ստուդիայում նրա առաջին դասախոսությունը եղել է Անդրե Անտուանի նատուրալիզմի մասին: «Միստեմն» սկսվել է մշակվել այդ շրջանից և վերածվել յուրահատուկ բիհեյվիորիզմի՝ վարքագծի հոգեբանության: Ինչպես արդեն ասել եմ մեր զրույցի սկզբում, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը դիմադրել է «սիստեմին» և դա շարունակվել է:

«Միստեմը» դարձել է ստուդիական ուսուցման եղանակ և որևէ թատրոնում հետևողականորեն չի կիրառվել: Իսկ մեկնաբանությունների դիմել են բեմադրիչները, ոչ թե հետազոտող գիտնականները: Գիտական վերաբերմունք ցույց են տվել ֆիզիոլոգները և հոգեբույժ Պ. Միմոնովը: «Միստեմին» էսթետիկական տեսակետից ընդդիմացել է, ինչպես սկզբում ակնարկեցի, Գուստավ Շպետը: Գիտական է և այնուամենայնիվ միակողմանի Պյոտր Երշովի վերաբերմունքը: Նա երկու գիրք է գրել և հոգեբանական ճշմարտությունը համարել գեղարվեստական ճշմարտության միակ հիմք: Ճշմարտությունն այն է, որ թատրոնը գնացել է իր ճանապարհով, «սիստեմն» իր: Դա կիրառվել է թատերական կրթության մեջ, որպես միակ և անվիճելի սկզբունք, շարունակում է կիրառվել և ունի իր որոշակի դերը, չեմ կարող ասել՝ մեծ դեր: Վատն այն է, որ մի կողմից կրոնական վերաբերմունք կա «սիստեմի» հանդեպ, մյուս կողմից հեզնանք: «Միստեմի» ռացիոնալ շերտն այնքան էլ լավ չի գիտակցվում: Իսկ հայ թատրոնի մասին այնքանը կասեմ, որ 1912-13 թվերին Մտանիսլավսկու փորձերին ներկա է եղել Օվի Սևուսյանը: Նրա գրածում առկայծում է ինչ-որ բան այդ փորձերից: Իսկ Սևուսյանի աշակերտ և իմ ուսուցիչ Արմեն Գուլակյանը բոլորից լավ էր հասկացել «սիստեմը»: Եթե ես եղած չլինեի Գուլակյանի աշակերտը, երևի լավ չհասկանայի «սիստեմի» էությունը: Բայց Գուլակյանը տեսաբան չէր: Մեզանում «սիստեմին» հետևել է Վավիկ Վարդանյանը, բայց նա էլ տեսական քննության չի դիմել: «Միստեմին» չի հետևել Վարդան Աճեմյանը: Իսկ Փափազյանը չթաքցրած հեզնական վերաբերմունք ուներ: Նա մի ակնարկ ունի «Հետադարձ հայացքում»: Ես մի անգամ փորձել եմ հարցնել նրան այդ մասին: Չուզեց պատասխանել: «Ամեն մարդու ասած մի լսեք», - ասաց: Այսքանը: Գուցե մի պատճառ կար, որ չուզեց խոսել: Այնքանը գիտեմ, որ 1928 թվին, երբ Փափազյանը Մոսկվայում էր, և նրանով հիացել էր ռուս դերասանական միջավայրը, Մտանիսլավսկին չի գնացել նրա խաղը տեսնելու: Ավանդապաշտ դերասան, շեքսպիրյան դերակատարումներով հայտնի Նիկոլայ Ռոսսովը խնդրել է Մտանիսլավսկուն, թե «գնացեք տեսեք, առյուծ է հայտնվել բեմում...»: Չի գնացել: Չգիտեմ՝ ինչով բացատրեմ այս վերաբերմունքը և մյուս կողմից էլ Փափազյանի վերաբերմունքը «սիստեմի» հանդեպ: Գեղագիտական ըմբռնումների տեսակետից թերևս կարելի է բացատրել, բայց դա ուրիշ խոսակցություն է:

-Ինձ մնում է ասել շնորհակալություն, հավելելով դրան այս գիրքը ռուսերեն տեսնելու ցանկությունը: Շնորհակալություն այս գրքի համար, մեր օրեցօր խամրող հոգևոր Հայաստանում մտքի ու գաղափարի կրակն այդչափ վառ պահելու համար:

-Շնորհակալություն այս զրույցի համար: Հարցերն ինձ հնարավորություն տվեցին դիմելու հավելյալ բացատրությունների: Պարզվեց, որ դրանց կարիքը կա: Բայց ես զգացված եմ Ձեր վերջին նախադասությամբ: Դեռ ոչ ոք ինձ չէր ասել այդ խոսքը, այդպես չէր շոյել իմ՝ հետազոտողիս ինքնասիրությունը:

Զրույցը վարեց ԼԻԼԻԹ ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆԸ