

ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Գերապայմանական ուղղության զարգացման հետ մեկտեղ զգալի փոփոխություններ են տեղի ունեցել թատերական մասնագիտությունների մեջ: Դրանցից մի քանիսը կարևորվել են իրենց նախկին նշանակությամբ, իսկ մյուսները, ընդհակառակը, կորցրել են ունեցած դերն ու նշանակությունը: Ռեժիսորը հաստատվել է իբրև ներկայացման ղեկավար և հեղինակ, դրամատուրգը վերածվել է ռեժիսորի օգնականի, նրա ստեղծագործությունը՝ սոսկ ելակետ և առիթ բեմադրության համար: Դերասանն ինչ-որ չափով զրկվել է իր ստեղծագործական ազատությունից, սահմանավորվել ռեժիսորի առաջադրանքի տեմպառիթմային, տոնային և միզանսցենային շրջանակներում:

Գերապայմանական թատրոնում բեմանկարիչն առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում: «Նկարիչը, որին չահագործել են իբրև կիրառական ներկարար, ժամանակակից թատրոնում պետք է դառնա ստեղծագործող»¹ - գրել է Գեոգի Յակուլովը: Բեմանկարչության պատմության մեջ բեմանկարիչը երբեք չի ունեցել այդպիսի ազդեցություն, ինչպես XX դարի առաջին 30-40 տարիների ընթացքում: Ոչ մինչ այդ, ոչ դրանից հետո բեմանկարիչը չի հասել ներկայացման համահեղինակի դիրքին: Օրինակ՝ Առաջին Թատրոն-ստուդիայում 1905 թվականին Սապուկովի և Սուդեյկինի կատարած աշխատանքներին ծանոթանում ենք Մեյերխոլդի գնահատականով: Թատրոն-ստուդիայում նրանք կարողացել էին ստեղծել որոշակի բեմական մթնոլորտ, որտեղ կարող էր իրականացվել Մետերլինկի «միստիկական դրաման»:

Բեմանկարչի կարևորման այս ընթացքն իր գագաթնակետին է հասել 1920-ական թվականներին, երբ ներկայացումը ձևավորողը նույնքան կարևորվել է, որքան ռեժիսորը: Այսպես, Յակուլովը, որը Մեյերխոլդի և Բեբուսովի հետ աշխատել է «Համլետ» և «Միստերիա-բուֆ» բեմադրությունների վրա (թեպետ և չիրականացած), համարվել է ռեժիսոր և նկարիչ-ձևավորող: Մոսկվայի Կամերային թատրոնում Թաիրովի իրականացրած ներկայացումները («Արքայադուստր Բրամբիլլա», «Սինյոր Ֆորմիկա» և «Ժիրոֆլե-ժիրոֆլյա») հաջողության համար պարտական են Յակուլովի բեմանկարներին: «Յուրաքանչյուր իր դառնում է նշանակալից, երբ առարկայից

վերածվում է սիմվոլի»² - գրել է Յակուլովը: Ստեղծագործական հայացք-ներով նա մոտ էր սիմվոլիզմին, հատկապես արժեքավորում էր գեղարվես-տական սիմվոլի նշանակությունը: «Գեղարվեստական կերպարի փոխարեն, որը որոշակիորեն մեկ երևույթ էր արտահայտում, նրանք (սիմվոլիստները - Վ. Գ.) կարևորեցին գեղարվեստական սիմվոլը, որը ներառում է նշանա-կությունների մի շարք»³, - գրել է Վալերի Բոյտոսովը:

Յակուլովն անցնում է բուն ռեժիսուրայի ոլորտ և զգեստների էքզիզների կերպարները նկարում է ոչ թե անշարժ, այլ գործողության մեջ, այնուհետև սկսում է մակագրել՝ «Эскиз мизансцены»:

Խնդիրը միայն բեմանկարչության զարգացումը չէր: Բեմական ձևա-վորումը չուներ այլևս միայն կիրառական նշանակություն: 1900-ականներին բեմանկարիչները գերադասմանական ներկայացումներում ստեղծում են յուրա-հատուկ մթնոլորտ՝ իբրև հիմնական արտահայտչամիջոց օգտագործելով գույնը: Կենսուրախ ներկայացումները ձևավորվում են բաց գույներով: Միստիկական ոգով բեմադրված պիեսների ձևավորման մեջ իշխում են մուգ երանգները: Օրինակ՝ ՄիսլՍ-ի «Մարդու կյանքը» ներկայացման մեջ հետաքրքիր է օգտագործած ոսկեգույնը, որով ընդգծվում են մարդկային կերպարանքները (ֆիգուրները) և որն ավելի խոր հնչողություն է տալիս սև գույնին: Գույնի լայն օգտագործումը կապված էր գերադասմանական թատրոնի այն շրջանի հետ, երբ դեռ ամուր էին կապերը ֆրանսիական գրական մյուսի հետ:

1920-ական թվականներին բեմանկարիչների հիմնական խնդիրը բեմական տարածության կազմակերպումն էր: Բեմահարթակը բաժանվում է տարբեր հարթությունների, որոնք երբեմն տրամաբանորեն արդարացված են (աստիճան, պատշգամբ), երբեմն՝ ոչ (պարզ երևացող բեմական հար-թակներ):

Բեմական ձևավորման այս ճարտարապետական սկզբունքի հիմնա-դիրը կամ հիմնադիրներից մեկը Գեորգի Յակուլովն է: Յակուլովին համա-րում են թատերական նկարիչ, բայց թատրոնում ընդամենը տասը տարի է աշխատել (1918-1928 թթ.): Ինչպես Մարիենգոֆը գրում էր իր հուշերում, Յակուլովն այն մտքին էր, որ Մեյերխոլդն ու Թաիրովը ներշնչվում են իր գեղանկարչությամբ⁴:

Դեռևս 1909 թվականից Յակուլովը ձևավորել է հանդիսությունների և տարբեր միջոցառումների համար նախատեսված սրահներ: Նրա ձևավո-րումներին հատուկ են ծավալային ընդգծումները: Նկարիչը գույնին նույն-պես մեծ կարևորություն է տալիս, լույսի ու գույնի հետ փորձեր է կատա-

րում: Սակայն այդ շրջանում և նույնիսկ հեղափոխական առաջին երկու-երեք տարիներին նման ճարտարապետական լուծումների համդիպում ենք միայն Յակուլովի ձևավորումների մեջ:

Բեմանկարչության զարգացումն առհասարակ կապված էր ոչ միայն գերալայմանական թատրոնի հետ: Ռեալիստական թատրոնում այն նույնպես աճ ապրեց ծառայելով, իհարկե, այլ նպատակների և դրսևորելով այլ արտահայտչամիջոցներ: Բեմանկարչի դերի կարևորումը և հնարավորությունների ընդլայնումը տեղի էին ունենում ռեժիսուրայի զարգացմանը զուգահեռ և փոխկապակցված: Ռեժիսորը սկզբնական շրջանում կազմակերպում էր միայն միզանսցենը, և բեմանկարչից պահանջում էր կառուցել գործողության համար առավել հարմար բեմական տարածություն (սալավ երևում է՝ ՄԽՍՏ-ի առաջին շրջանի ներկայացումներում): Հետագայում ռեժիսորը կազմակերպում էր ոչ միայն պարզ ֆիզիկական գործողությունը, այլև ամբողջ պիեսի ընթացքը: Նա բեմանկարչից պահանջում էր տրամադրություն, մթնոլորտ ստեղծող ձևավորում (ամենավառ օրինակը, իհարկե, Առաջին Թատրոն-ստուդիան է, նաև ՄԽՍՏ-ի այսպես կոչված սիմվոլիստական ներկայացումները կամ, ասենք, Վախթանգովի «Երիկ XIV»-ը): Նկարիչը դիմում էր գույների առավել լայն օգտագործման: Գերալայմանական ներկայացումներում դա բերեց այսպես կոչված «ռճավորված գեղանկարչական պաննոների», որոնք տարածված էին 1900-ականներին:

Ռեժիսուրայի կատարելագործման հաջորդ փուլում ռեժիսորի և դերասանի հակասությունները մեղմանում են: Մշակվում են որոշակի աշխատանքային մեթոդներ, սա հատկապես վերաբերում է Սուսնիսլավսկուն և Մեյերխոլդին: Ռեժիսորն այժմ ավելի արդյունավետ է ղեկավարում դերասանի աշխատանքը, նրա հնարավորությունները մեծանում են, նա աշխատում է միզանսցենն ավելի հետաքրքիր դարձնել: Ռեալիստական թատրոնում դա արտահայտվում է՝ արտաքին գործողությունների ճշմարտամանությամբ: Այստեղ ռեժիսորը բեմանկարչից պահանջում է «իրական» կահավորանք: Բեմանկարչին ստեղծագործելու հնարավորություն է տրվում, և նա սկսում է փնտրել մանրամասնություններ, որոնք օգտագործվում են գործողության ընթացքում, որպես միջավայր բնորոշող տարրեր: Գերալայմանական ներկայացումներում գործողության ընթացքը հետաքրքիր դարձնելու համար ռեժիսորը փնտրում է անսովոր դրություններ: Հետևաբար նա բեմանկարչից սպասում է անսովոր բեմական տարածություն: Նկարիչները բեմում կառուցում են նավեր, որ միաժամանակ տներ են, ժայռեր, մարմնամարզական դահլիճ հիշեցնող անտառներ և այլն:

Ռեժիսորն ու բեմանկարիչը սկսում են ավելի սերտ համագործակցել և ոչ մի դեպքում չեն թելադրում միմյանց կամ խոչընդոտում: Ռեժիսորը տալիս է ուղղություն, նկարիչը զարգացնում է այն իր երևակայությամբ, ստեղծում ներկայացման ձևավորումը, որը ռեժիսորի համար լրացուցիչ խթան էր գործողությունը կազմակերպելու ընթացքում: Հետագա տարիներին բեմանկարչի դերը թատրոնում միայն նվազում է: Դա տեղի է ունենում ինչպես գերայմանական ուղղության մեջ, այնպես էլ ռեալիստական թատրոնում:

Պայմանականությունը հետզհետե գիջում է իր դիրքերը: Սկզբում խուսափում են անվանումից՝ ֆորմալիզմ: Հետո ճնշման են ենթարկվում ներկայացումները, որոշ պիեսներ վերաբեմադրվում են, փոփոխվում, վերջապես ուղղակիորեն հանվում խաղացանկից: Այնուհետև հետապնդում են ստեղծողներին:

Ձևավորման մեջ ամեն տեսակի պայմանականություն աչքի է ընկնում շատ ավելի շուտ, քան դերակատարման կամ բեմադրության մեջ: Նույնիսկ ամենառեալիստական ներկայացման ձևավորողին ցանկության դեպքում կարելի է մեղադրել ֆորմալիզմի մեջ: Ձևավորումը չի կարող լինել իրական, նա կարող է միայն ծգտել իրականի պատրանք ստեղծելու: Այդ իսկ պատճառով վտանգավոր տարիներին բեմանկարիչները խուսափել են պատասխանատվությունից ներկայացման ոճի համար և հետզհետե հրաժարվել են ստեղծագործական ազատությունից:

¹ Вестник театра, 1921 г., пом. 80—81, стр. 17.

² Е. М. Костина, Георгий Якулов, М., 1979, стр. 82.

³ В. Брюсов, Полное собрание сочинений и переводов, т. XXI, СПб., 1913, стр. 227—228.

⁴ Мой век, мои друзья и подруги, Воспоминания* Мариенгофа, Шершеневи — ча, Грузинова, Москва, 1990, стр. 339.