

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆՆ ՈՒ ՆՈՐԱՐԱՐԱԿԱՆԸ ԳԱՌՁՈՒՄԻ ԲԵՄԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ
ՄԵԶ. ԺԱՆ-ՖԻԼԻՊ ՌԱՄՈՅԻ «ՆՐԲԱԿԻՐԹ ՀՆԻԿՆԵՐ» ՕՂԵՐԱ-ԲԱԼԵՏԸ

Գառզուն¹ (1907-2000) XX դարի ֆրանսահայ կերպարվեստի խոշորագույն ներկայացուցիչներից է: Ֆրանսիական Գեղարվեստից Ակադեմիայի անդամ նկարչի բեղմնավոր ստեղծագործական կյանքի մասին են վկայում Գառզունի բազմաթիվ գեղանկարները, գծանկարները՝ ներկայացված 200-ից ավելի անհատական ցուցահանդեսներում, և բեմական ձևավորումները Փարիզի հռչակավոր օպերային թատրոնում, ինչպես նաև Միլանի «Լա Սկալա», Փարիզի «Դը Պարի» թատրոններում, «Կոմեդի Ֆրանսեզում» և այլն:

Սույն հոդվածում մեր նպատակն է ուսումնասիրել արվեստագետի բեմանկարչական առաջին փորձը՝ 1952թ. «Գրանդ Օպերայում» բեմադրվող «Նրբակիրթ հնդիկներին»² «Պերուի ինկերը» արարը:

1952թ. հունիսի 18 – ին Փարիզի Ազգային օպերային թատրոնի («Գրանդ Օպերայի») տնօրինությունը Լյուդովիկոս XV – ի ժամանակաշրջանի ներկայացումները վերակենդանացնելու մտադրությամբ բեմադրեց XVIII դարի երգահան Ժան-Ֆիլիպ Ռամոյի «Նրբակիրթ հնդիկներ» օպերա-բալետը (լիբրետոյի հեղինակն էր աբբա Ֆյուզելեն): Այն անսախաղեպ հաջողություն ունեցավ. մինչև 1965թ. բեմադրվեց 286 անգամ: Նոր բեմադրության համար յուրաքանչյուր արարի բեմանկարների ու զգեստների ձևավորումը ստանձնեցին Անդրե Արբուսը և Ժակ Դյուպոնը՝ նախաբան և վերջնամաս, Ժորժ Վակսիչը՝ առաջին արար («Մեծահոգի թուրքը»), Ժան Գառզուն՝ երկրորդ արար («Պերուի ինկերը»), Անրի Ռայմոնդ Ֆոստը և Մորիս Մուլենը՝ երրորդ արար («Ծաղիկներ: Պարսկական տոնախմբություն»), Ռոժեր Շապլեն-Միդին՝ չորրորդ արար («Վայրենիներ»), պարագրությունը՝ Անդրե Ավելինը (առաջին արար), Սերժ Լիֆարը (երկրորդ և չորրորդ արարներ), Արալ Լանդերը (երրորդ արար), ռեժիսորն էր Մորիս Լեմանը:

Ներկայացման ընդհանուր թեման սերն էր, որը հանգրվանել էր ոչ եվրոպական երկրների «նրբակիրթ» ներկայացուցիչների մոտ: Իսկ նպատակը՝ զվարճացնել հանդիսատեսին:

¹ Գառզու ծածկանունը կազմվել է *Գառնիկ Զույումյան* անվան և ազգանվան սկզբնական վանկերից:

² «Հնդիկները», ըստ լիբրետոյի հեղինակի, ոչ եվրոպական երկրների ժողովուրդների հավաքական բնորոշումն է:

Ներկայացման սյուժեի ընդհանուր ոճի և հագուստների մասին պատկերացում էր տալիս Գառգուի ձևավորած հրավիրատոմսը: Միմետորիկ հորինվածքի երկու կողմում պատկերված դիմակավոր կերպարները հրավիրում են մուտք գործել անծանոթ և երևակայական մի աշխարհ: Երկնքում սավառնող ամուրները նետահարում են երկրի բնակիչներին՝ ակնարկելով սիրո լեյտթեման, նավը տանում է հանդիսատեսին դեպի էկզոտիկ անծանոթ երկրներ, իսկ առաջին պլանում կարելի է տեսնել արևի տաճարը և կոնկիստադորների մեքենան՝ «Պերուի ինկերի» արարից: Զարդանկարի ոլորագծերի նրբագեղությունը, կերպարների գեղակազմությունն ու հրավիրող նրբակիրթ ժեստը արտացոլում են ներկայացման ոճական առանձնահատկությունները:

«Պերուի ինկերը» արարի գործողության վայրը իրական էր: Այն լիբրետոյում նկարագրված է այսպես. «անապատ Պերուում՝ եզերված չոր, բուսազուրկ սարով: Սարի զագաթը պսակվում է հրաբխի խառնարանով՝ կազմված կարծրացած, այրված ժայռաբեկորներից՝ անթեղած մոխրով»³:

Բեմանկարիչը ետնապատարձ կենտրոնում՝ համատարած դեղին ֆոնի վրա՝ անապատում, պատկերել էր հրաբխային լեռ, որի լանջին բոցկլտում էր արևը: Ետնապատարձի առաջին և միջին պլաններում կարելի էր տեսնել որոշակի առարկաներ, որոնք կապված են եղել տեսարանի գաղափարական ընկալման հետ: Առաջին պլանում ուրվագծվող թնդանոթները երկրի ամայացման լուր վկաներն էին: Միջին պլանում ներկայացված են իրար հակադիր ուժեր. մի կողմից դա ինկերի ճարտարապետությանը բնորոշ մի շինություն էր (հավանաբար արև-աստծո տաճարն է), որի գլխավերևում արևն էր՝ որպես հովանավոր արև-աստծո խորհրդանշիչ, իսկ մյուս կողմից՝ կոնկիստադորների «մահվան», «պատերազմի» և «սահաբեկության» մեքենան՝ բաղկացած սրածայր տեգերից, թնդանոթներից՝ միավորված արևաներկ պաստառով: Եթե փորձենք զարգացնել այլաբանությունը, ապա կտեսնենք, թե ինչպես այդ մեքենայի ստվերը, կարծես սողոսկելով, մոտենում է շինությանը, և մոտ է վտանգը, որ խավարը կկլանի լույսը, արևը, որ իսպանացի կոնկիստադորները կվերացնեն ինկերի քաղաքակրթությունը: Նկարչի խորհրդանշական մտածելակերպը արտացոլվել է նաև բեմագեեստներում, որտեղ փշոտ գծային ցանցերով, մուգ հագուստներով կոնկիստադորներին հակադրված են «արևոտ» ինկերը⁴:

³ Լիբրետոն տես <http://jp.rameau.free.fr/jgincas.htm> էլեկտրոնային կայքում:

⁴ Այն փաստը, որ բեմանկարն ու բեմագեեստները մարմնավորել են նկարչի խորհրդանշական մտածողությունը, ժամանակին նկատել և արձանագրել է Վ. Հարությունյանը (Վ. Հարությունյան, Գառգու. Նկարիչը և ժամանակը, Երևան, 1987, էջ 180-181):

Բեմանկարը պատկերելիս Գառզուն հավատարիմ է մնացել լիբրետոյին, ինչպես նաև պահպանել բարոկկոյի երաժշտությանը և արվեստին բնորոշ իմիտացիան⁵: Վերջինս Գառզուի ձևավորման մեջ գտել է իրեն համարժեք արտահայտությունը՝ հրաբխի ժայթքման տեսարանում բենզալյան կրակի օգտագործման միջոցով: Ետնապաստառի՝ Ռամոյի երաժշտության հետ ոճական կապը տեղին է նկատել արվեստաբան Վ. Հարությունյանը, որը գրել է. «...Ետնապաստառն արված է Ռամոյի վայելչագեղ երաժշտությանը միանգամայն ներդաշնակող արտիստականությամբ, թեթև, բեմը չծանրաբեռնող և զիտողի վրա մոայլ տպավորություն չգործող էսքիզայնությամբ»⁶:

Հետաքրքիր է դեկորի և բեմական հանդերձների գունային լուծումը, որը մի կողմից ներկայացրել է գործողության վայրը՝ Պերուի տապ անապատը, իսկ մյուս կողմից՝ բացահայտել ներկայացման ոճը: Այս նկատումն է արտահայտել նաև ռուս արվեստաբան Վերա Ռազդովսկայան. «...Ետնապաստառը սրվում է օբրայի երանգների սահմանափակ ընդգրկումով, որոնք ստեղծում են հարավային տապի և արևից այրված հողի տպավորություն»⁷: Միաժամանակ ներկայացման մեջ դեղինի, կարմիրի, նարնջագույնի օգտագործումը նաև կենսուրախություն, հանդիսանքային-տեսլարանային շքեղ տպավորություն էր հաղորդել ներկայացմանը, ինչը բնորոշ էր վերջինիս ընդհանուր ոճին: Գույների նման հատկության մասին ժամանակին ասել է նաև ֆրանսիացի մեծատաղանդ նկարիչ Էժեն Դելակրուան. «Յուրաքանչյուր ոք գիտի, որ դեղինը, նարնջագույնը և կարմիրը առաջացնում և ներկայացնում են ցնծության և լիության գաղափարը»⁸:

Գառզուին մտահոգող խնդիրներից է նաև բեմական տարածության կազմակերպումը և բեմում տեսողական զանգվածների փոխհարաբերությունը: «Պերուի ինկերում» տարածությունը ներկայացվել է Ու-աձև սկզբունքով, այսինքն նկարիչը բավարարվել էր երկչափ ֆոնով՝ գործողության վայրի եռաչափ միջավայր ստեղծելու փոխարեն: Նախաբեմից մինչև ետնապաստառ ամբողջ ներկայացման ընթացքում բեմը զարդարված էր ձևավոր ճաղաշարքով, որի վրա իշխում էին երկու հիմնական արձան-

⁵ Իմիտացիան նվագախմբային նվագակցության մեջ իր լիակատար զարգացման է հասել Ռամոյի օպերաներում: Ռամոն երաժշտորեն պատկերել է երկրաշարժը, հրաբխի ժայթքումը. տես J. H. Johnson. Musical Experience and the Formation of a French Musical Public. The Journal of Modern History, Vol. 64, No. 2 (Jun., 1992) // <http://www.jstor.org/stable/2124630>

⁶ Վ. Հարությունյան, Գառզու..., էջ 180:

⁷ В. Раздольская. Карзу – художник театра // «Декоративное искусство», 1979, № 6, с. 38.

⁸ Ств В. Кандинский. О духовном в искусстве. Москва, 1992 //

www.uni-wuerden.de/cat/modules.php?name=books&pi=showbook&pid=941

ներ: Նկարիչ-դեկորատորի կողմից նկարչագեղ-իլյուստրատիվ, նմանահանող մեթոդի րևութությունը բխում էր խաղասպարեզն ընդարձակելու, գործողության ազատ շարժումը չկաշկանդելու անհրաժեշտությունից, ինչպես նաև բնորոշ էր XVIII դարի ներկայացումներին:

Հանդիսատեսի ընկալմամբ «գառգուական» զգեստներ կրող դերասանները երևան էին գալիս որպես գունային, գծային ակցենտներ, դիմամիկ և վառ զանգվածներ՝ բեմանկարի համատարած ֆոնի վրա: Այսինքն՝ միասնական բեմական գործողությունը ստեղծվում էր պատկերավորության համակարգի սկզբունքի հիման վրա: Արժեքավոր է Գրիգոր Քեոսեյանի վկայությունը. «Այս զարդարուն ճոխության մեջ, երբ բեմին վրայ հնգաները կը սկսին շարժիլ, կարծեք ցցուն գեղանկարներ են, որ կը սկսին մեկ-մեկ տեղափոխուիլ, կենդանանալ լոյսերու նրբին խաղով մը: Կենդանի գեղանկարներ – ահա այն հոսանուտ ոյժը՝ որուն ենթակայ է զմայլուն հանդիսատեսը... Պարողները մաս կը կազմեն շրջապատին, տեսարանին»⁹: Տեսողական զանգվածների փոխհարաբերության այս տեսակը լայն տարածում է ստացել XVIII դարի բեմանկարիչների աշխատանքներում: Այն կրել է նույն շրջանի խոշորագույն գեղանկարիչներ Անտուան Վատտոյի և Օնորե Ֆրագոնարի, ինչպես նաև գեղանկարիչ ու բեմանկարիչ Ֆրանսուա Բուշեի «նրբակիրթ» յուրաձևության և հովվերգական սյուժեների ազդեցությունը: Այս՝ ներկայացում որպես գեղանկար կոնցեպցիան իր հետագա զարգացումն է ստացել XVIII դարի ֆրանսիացի հայտնի բալետմայստեր Ժան-Ժորժ Նովերի մոտ. Վերջինիս բնորոշմամբ. «բեմանկարը ֆոն է, դերասանը՝ կերպար, հետևաբար՝ թատրոնը նկար է»¹⁰:

Անվիճելի է այն, որ Գառգուն իր շրայլ տաղանդով «վերակենդանացրեց» բեմական տարածության կազմակերպման և բեմում տեսողական կերպարների մեկնաբանման այս հին ավանդույթները:

Թատերական հագուստները նա կրել են գառգուական մեկնաբանման երկակիությունը. հավատարիմ մնալով XVIII դարի մթնոլորտին՝ Գառգուն ներմուծել և առաջադրել է իրենը՝ ռճավորված և անհատականացված ձևով: Գլխավոր հերոսուհին՝ Ֆանին, ինկերի արքայադուստրը, ներկայացվել է ֆրանսիական Լուսավորության շրջանին բնորոշ հագուստով՝ ֆիժմաներով¹¹ զգեստով: XVIII դարի ֆրանսիական զգեստին մոտ էր նաև դրա գունաշարը (նուրբ մանուշակագույն և երկնագույն), ինչպես նաև զարդանախշում բուսական տարրերի օգտագործումը: Ֆանիի զգեստի նման մեկնաբանումը առնվազն տարօրինակ կարող էր թվալ. չէ որ նկարիչը ներ-

⁹ Գր. Քեոսեյան, Գառգու. Մոզական աշխարհի մը նկարիչը, Նյու-Յորք, 1982, էջ 49:

¹⁰ Տե՛ս. В. Березкин. Искусство сцениграфии мирового театра. Москва, 1997, с. 120.

¹¹ Ֆիժմաներ – միայն հոգև., հնցծ., շրջազգեստի տակից դրվող լայն օղակներ:

կայացնում էր XVI դարի Հարավային Ամերիկայի բնակիչների՝ ինկերի արքայադստերը: Սակայն նման մեկնաբանությունը միանգամայն արդարացված էր XVIII դարի մշակութային կյանքի և ներկայացման ընդհանուր ոճի գիտակցմամբ: XVIII դարում հագուստի մանրամասների փոխանցումը համարվել է բծախնդրություն: Նման մոտեցման խնդիրն ուսումնասիրել է մարդաբան Դեբորա Փուլը¹²: Ֆրանսիական բեմը լի էր այլաբանական կերպարներով, որոնք ունեին այնպիսի անուններ, ինչպես Քամի, Հաճույք կամ Երազ: Վերջիններիս համար իրական զգեստի անհրաժեշտությունը չկար: Այդպիսին են եղել նաև «Նրբակիրթ հնդիկների» հերոսները, որոնք, ըստ Դեբորա Փուլի, համարվել են ժամանակի քաղաքական և փիլիսոփայական բանավեճերի այլաբանական հղումներ, համամարդկային արժեքների և վարքագծի կրողներ և ոչ թե հնդիկների և թագավորների իրական ներկայացուցիչներ: Այլ կերպ ասած՝ XVIII դարում էկզոտիկ կերպարը մեկնաբանվել է եվրոպական արժեքների և մշակույթի համատեքստում: Այսպես, 1735 թ. օգոստոսի 23-ի, ինչպես նաև այլ ներկայացումներում Ֆանի Պալլան ներկայացել է ֆիժմաներով զգեստով, չնայած որ ինկերի հագուստի մասին ինֆորմացիան հայտնի էր Գարսիլասոյի ժամանակագրության, Ֆրեզեի փորագրությունների, ինչպես նաև այլ աշխատությունների շնորհիվ¹³:

Այդպիսին էր նաև Գաոգուի Ֆանին: Վերջինիս հագուստն օգնել է նաև կերպարի բացահայտմանը: Ֆանին ուներ բանական և լուսավորված մտածելակերպ, ինչով նա տարբերվել է «բարբարոս, անողոք ժողովրդից» (*«...le peuple est barbare, implacable...»*)¹⁴, ինկերից, և մոտեցել XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորչական մտածողությանը: Սրանով կարելի է բացատրել նաև Ֆանիի XVIII դարին բնորոշ հանդերձանքը: Միաժամանակ նա ինկերի՝ բնության այդ զավակների արքայադուստրն էր, ինչն արտահայտվել է զարդանախշերի և գլխագարդի մեջ: Զարդանախշերը շատ պարզ էին, նկարագրական ու «ոյուրընթեռնելի» և ներկայացրել են բնության տարրեր՝ ալիքներ, թռչուններ և այլն: Միևնույն երկնամասնաշակագույն երանգներով լուծված գլխագարդը փետուրներից կազմված թագ էր հիշեցնում: Այն, որ արևը պատկանում է կրակի տարերքին, հասկանալի է դարձնում բոցի տարրերի առկայությունը «թագի», հագուստի և թեզանիքների մեկնաբանման մեջ, չէ որ ինկերի գերագույն աստվածն արևն էր: Եթե Ֆանիի՝ որպես գլխավոր հերոսուհու հագուստի ստեղծման և մեկնաբանման մեջ Գաոգուն

¹² D. Poole. *Vision, race and modernity: a visual economy of the Andean image world*, Princeton University Press, 1997 // www.books.google.com, p. 37-46:

¹³ Նույն տեղում, էջ 32-37:

¹⁴ Livret de Louis Fuzelier. *Les Indes Galantes. Les Incas du Pérou*, <http://p.rameau.free.fr/igincas.htm>.

ավելի «ավանդապահ էր», ապա մյուս ինկերի զգեստներում նկարչի անհատականությունը ամբողջովին դրսևորվեց: Հետաքրքիր են պալլաների¹⁵ զգեստները, որոնք խիստ ոճավորված են և միայն հեռավոր կերպով են հիշեցրել XVIII դարի զգեստները: Կարելի էր տեսնել ֆիժմաները և սեղմիրաներ, ինչպես նաև կարճեցված շրջագգեստը: Յուրօրինակ և գաղափարական էին նաև զարդանախշերը, որոնք օժանդակել են կերպարի մեկնաբանմանը: Այսպես, զգեստի կրծքամասի շրջանները¹⁶ արևի, հավերժության, վեր ուղղված եռանկյունը երկնքի խորհրդանիշներն են¹⁷:

Եզրակացնելով՝ կարելի է ասել, որ նկարչի անհատական մոտեցումը բեմական ստեղծագործությանը, նրա ուրույն ձեռագիրն ու աշխարհագրացողությունը սերտորեն միահյուսված են եղել XVIII դարի մթնոլորտի, ներկայացման հեղինակների մտահղացմանը: Դա արտահայտվել է բեմական տարածության կազմակերպման, ինչպես նաև հագուստների ու ետնապատտի մեկնաբանման մեջ: Բառացիորեն տուրք չտալով տվյալ դարաշրջանի ոճին, նկարիչը կարողացել է վերաստեղծել դրա բուն ոգին. զեղոնիզմ, հաճույք աչքերի համար, գեղանկարչական սկզբունք, բեմական տեխնիկայի օգտագործում և այլն: Ներկայացման գաղափարական մեկնաբանությունը այս ամենին ժամանակակից հնչեղություն էր հաղորդում: Ուշագրավ և դիպուկ են Գառուի հետևյալ խոսքերը. «Արուեստագետը պետք է ունենայ իր անհատականությունը, իր սփռաբանացքը, իր զգացումները: Ես այդպես կընկալեմ Վելասքեզի, Վատտոյի կամ Կոյեայի մեծարուեստ գլուխ-գործոցները, որոնք միաժամանակ թե՛ վկայություններ են իրադարձություններու մասին, թե՛ արտահայտություններն են իրենց հանճարին»¹⁸:

Այսպիսով, Գառուի բեմանկարչական առաջին փորձն իր տաղանդի ևս մեկ դրսևորումը դարձավ:

¹⁵ Պալլան տիտղոս է՝ պատկանող բոլոր արքայադստերին: Steu. Recueil général des operas, representés par l'Academie Royale de musique depuis son établissement. Tome seizieme, Genève: Slatkine, 1971, p. 78.

¹⁶ Շրջանի, եռանկյան ձևերը ներկա են Գառուի հաստոցային գործերում: Դա նկատել է Ժան-Մարկ Կամպայնը, որը վերագրել է այդ շրջաններին միստիկ պաշտպանական նշանակություն (J.-M. Campagne, Carzou. Paris, 1981, p. 40): Սույն վերլուծությունը, անշուշտ, կարող է կիրառվել նաև պալլաների հագուստների շրջանների նկատմամբ, որոնք խորհրդանշել են արևը և ունեցել պաշտպանական ֆունկցիա:

¹⁷ Ընդհանուր առմամբ այստեղ կարելի է տեսնել նաև կին՝ որպես բնության կերպար, մարքության և վերածնության մարմնավորում, եեթատեքստը, որն առկա է նկարչի ինչպես հաստոցային նկարներում, այնպես էլ մեկնաբանություններում (տես www.fondationcarzou.fr/la-chapelle):

¹⁸ Steu Թ. Թորանեան, Գառու. Իր ժամանակի վկան և ապագայի դեսպանը, Հավեպ, 1990, էջ 40: