

ԱՐԴԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԴԻՍԿՈՒՐՍԸ

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԱՆ*

Հղման համար. Օրդոյան, Գրիգոր: «Արդի թատրոնի դիսկուրսը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 151-158. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-151

Արդի թատրոնի խնդիրն է ստեղծել առավելագույնս հավաստի իրականություն, որը հանդիսատեսին թույլ է տալիս ոչ միայն ազատ ու անկաշկանդ հետևել գործող անձանց արարքներին, իրադարձություններին, այլև գիտակցել այն նոր հանգամանքները, որոնք թելադրում են իրեն դրսևորել համապատասխան վարքագիծ: Հայտնվելով այդ նոր իրավիճակում՝ նա արդեն ոչ թե, առաջվա պես, **դահլիճից հերթական ներկայացում է դիտում**, այլ ժամանակավորապես **մուտք է գործում մի նոր «բնակավայր»**, որտեղ նրան գուցե չէին էլ սպասում: Այստեղից էլ՝ թատրոնի բոլոր դիսկուրսիվ որոնումները միտված են կառուցելու այնպիսի միջավայր, որտեղ հանդիսատեսը, մի քանի ժամվա ընթացքում, անբռնազբոս կապրի միանգամայն նոր կյանքով, ասել է թե՛ նրա համար կյանքն արդեն **այստեղ է, խաղի միջավայրում, այլ ոչ թե այնտեղ, դահլիճում**, որտեղից ավանդաբար դիտել է հորինված դրամատիկական ներկայացումներ:

Բանալի բառեր՝ արդի թատրոն, հանդիսատես, հավաստի իրականություն, այստեղ է և հիմա, «ֆանտաստիկ ռեալիզմ», դիսկուրսիվ որոնումներ, **փերֆորմանս**:

Ներածություն

Արդի թատրոնում հազվադեպ կոտեսնենք ավանդական, պատմական տարազներով և դեկորներով բեմադրված ներկայացումներ, իսկ չափաժող հանգեցրով գրված պիեսների մասին այլևս խոսելու հարկ էլ չկա: Այսպես կոչված «պատկերազարդ» ներկայացումները վաղուց են ասպարեզից անհետացել: Արդի թատրոնի ինքնատիպ լեզուն գտնելու տենդագին գործընթացը վաղուց է սկսվել և այսօր էլ շարունակվում է նոր թափով ու եռանդով:

Հայ թատրոնի նորագույն միտումները

Սկզբնապես՝ խորհրդային հասարակարգի փլուզման ժամանակաշրջանում, հայ թատրոնը՝ մի կողմից ենթագիտակցորեն շարունակում էր պահպանել տարիների ընթացքում կուտակված փորձն ու ավանդույթները, մյուս կողմից՝ բնազդաբար փորձում էր արդիականացնել բեմական արվեստը, հանրության մեջ տիրող տրամադրություններին համապատասխան: Թերևս, սրանով էր պայմանավորված նաև այն ռճական էկլեկտիկան, որով աչքի էր ընկնում այդ տարիների թատերական ողջ ներկայակնակը: Իսկ արդեն վերջին շրջանում՝ 21-րդ դարի նախաշեմին, հայ թատրոնը հայտնվեց դիսկուրսիվ որոնումների դաշ-

* Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Gregor6712@rambler.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 23.10.2022, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

տում: Այստեղից էլ՝ հայ ռեժիսորների նորարարական միտումներն աստիճանաբար հանգեցրին ստեղծագործական այնպիսի ազատության, որը թույլ տվեց ոչ միայն անտեսել բեմական գործողություն կառուցելու դասական սկզբունքները, այլև տրամագծորեն հեռանալ պիեսի դրամատուրգիական հորինվածքից:

Դիցուք՝ դիտենք Հենրիկ Մայանի անվան թատրոնում **Ժիրայր Բաբայանի բեմադրած «Ատամնաբույժն... նորե՛ն»** ներկայացումը: Այստեղ առաջին իսկ հայացքից թվում է, թե հայ իրականության մեջ յուրովի վերածնվում է «Ֆանտաստիկ ռեալիզմի» հիմնական կառուցածքը՝ իր երեք հաջորդական փուլերով. նախ դերասանները հանպատրաստից, մի փոքր շփոթված բեմ են դուրս գալիս իրենց փորձնական դերազգեստներով և սպասողական հայացքով նայում դեպի դահլիճ՝ երկրորդ փուլով, դահլիճ է մտնում հեղինակը և առաջարկում դերասաններին խաղարկել իր նոր գրած պիեսը: Ծանոթանալով տեքստին, նրանք տեղում, ասել է՝ հենց բեմում, սկսում են վերազգեստավորվել և հարմարվել **առաջադրված հանգամանքներին**: Երրորդ փուլում դերասաններն ավարտում են նախապատրաստական աշխատանքներն ու անմիջապես անցնում թատերախաղի ձևաստեղծմանը:

Բայց սա դեռ վերջը չէ, ըստ էության պարոնյանական պիեսի ընթացքն է այստեղ անճանաչելիորեն վերածնվում և ապակենտրոնացվում, որ արդեն իսկ, ընդհուպ մոտենում է թատերական պոստմոդեռնիզմին: Պարոնյանական պիեսից պահպանվում են միայն արևմտահայերենը, գործող անձանց անունները և մեկ-երկու հանրահայտ դրվագ: Այս փոփոխությունները ռեժիսորն այսպես է հիմնավորել. «Պարոնյանը երբեք առիթ չի ունեցել բեմադրված տեսնելու իր կատակերգությունը, աշխատելու տաղանդավոր դերասանների ու բեմադրիչների հետ, որպեսզի ինքն իր ձեռքով վերամշակեր իր պիեսի դրամատուրգիական բացթողումները: Սակայն նրա ստեղծած փայլուն երկխոսություններն ու իրավիճակները մինչև այսօր շարունակում են ներշնչել բազմաթիվ բեմադրիչների, որոնցից ամեն մեկն առաջարկել է իր լուծումներն ու մշակումները» [5]: Այս նկատառումով էլ Բաբայանն առատորեն օգտագործել է նաև արդի թատրոնում ամենատարածված արտահայտչաձևերից մեկը՝ **փերֆորմանսը**, որն ամբողջ խաղի հիմնական շարժառիթն է դարձել:

Արդի թատրոնի կոնցեպտը

Պետք է նկատել, որ այսօր թատրոններում հաճախ հրաժարվում են նաև նախկին **ուղղահայաց՝ հիերարխիկ համակարգից**, որը տասնամյակներ շարունակ արմատացրել է **«հեղինակապաշտության»** անքակտելի դոկտրին: Փոխարենը՝ աշխատանքներն իրականացվում են **հորիզոնական հարթության վրա**, այսինքն՝ բեմադրությանը ներգրավված օղակների միջև չկա պաշտոնական սուբորդինացիա, հեղինակային պատասխանատվություն կրում են բոլորը: Պիեսը կամ թատերախաղի սցենարը՝ լինի նախագիծ, վավերագրական պատում, սկետչ-շոու և այլն, **հորինվում և բեմադրվում է հավասարապես ամբողջ ստեղծագործական խմբի մասնակցությամբ**: Ըստ այդմ, համատեղ ընտրվում է նաև վայրը, որտեղ նպատակահարմար է իրականացնել ներկայացումը: Դրա

համար հաշվի է առնվում ոչ միայն դերասանների և հանդիսատեսների հավանական թիվը, այլև ներկայացման բնույթը: Եթե դա լինելու է փակ կառույց, ապա ուսումնասիրվում է ներքին դասավորությունն ու կահավորանքը, իսկ բացօթյա տարածության մեջ՝ տեղանքի ռելիեֆը և շրջապատի բնական պայմանները:

Ինչպե՞ս է, արդյոք, հիմնավորվում թատրոնի գործունեության այս նոր հայեցակարգը և ի՞նչ սկզբունքներով են կազմակերպիչներն առաջնորդվում:

Ռեժիսորի կամ թատերագրի մտահղացումն այլևս չի «պարտադրվում» հանդիսատեսին, չի դառնում կողմնորոշող նախապայման: Հիմա նա հնարավորություն ունի իր **տեսածն ու լսածը ներհայեցողաբար ընկալել և իրապես ապրել մի նոր, իր համար մինչ այդ անհայտ իրականության մեջ**, ուստի կազմակերպիչների համար առաջնահերթ նախապայման է դառնում խաղի մեջ նրան ներգրավելու խնդիրը: Ահա թե ինչու, արդի թատրոնը հետևողականորեն միտված է ստեղծել առավելագույնս հավաստի իրականություն, որը հանդիսատեսին թույլ կտա ոչ միայն ազատ ու անկաշկանդ հետևել գործող անձանց արարքներին, իրադարձություններին, այլև **ընկմել** այն միջավայրի մեջ, որը թելադրում է իրեն դրսևորել համապատասխան վարքագիծ: Հայտնվելով այդ նոր իրավիճակում՝ նա արդեն ոչ թե առաջվա պես, դաժիճից հերթական ներկայացում է դիտում, այլ ժամանակավորապես մուտք է գործում մի նոր «բնակավայր», որտեղ նրան գուցե չէին էլ սպասում: Այստեղից էլ թատրոնի բոլոր դիսկուրսիվ որոնումները միտված են կառուցելու այնպիսի միջավայր, որտեղ հանդիսատեսը մի քանի ժամվա ընթացքում անբռնազբոս կապրի միանգամայն նոր կյանքով:

Ինչպես գիտենք՝ թատրոնը և դրաման ավանդաբար համարվել են միմյանցով սերտ փոխկապակցված: Հնագույն ժամանակներից ի վեր, գրական տեքստի բովանդակությունը համարվել է թատրոնի համար դոմինանտ նախապայման, նորմատիվ ուղեցույց, որի հիմքում Արիստոտելի այն կանխադրույթն է, թե **դրաման ամենից առաջ գործողության նմանակումն է խոսքի միջոցով**: Ուստի թատրոնում միշտ էլ կողմնորոշիչ են համարվել պիեսի դրամատիկական գործողության հետևյալ շրջափուլերը. էքսպոզիցիան, հանգուցավորումը, բեկումը, կուլմինացիան, հանգուցալուծումը և այլն: Ահա թե ինչու, ներկայացումներն էլ մեկնաբանելիս, հաճախ առաջնահերթ կարևորվել է գրական տեքստը, այլ ոչ թե բուն թատերախաղն իր կառուցաձևով:

Այս ավանդույթն ակամա ստորադասել է թատրոնը՝ իբրև ինքնուրույն արվեստ: Իհարկե, նաև գիտակցվել է, որ դասական պիեսների բովանդակությունը պարբերաբար «թարմացվելու» կարիք ունի, ըստ տվյալ ժամանակաշրջանում առկա իրողությունների, նորաստեղծ իրավիճակների, հասարակական պահանջների և ճաշակի: Սա նշանակում է, որ թատրոնն ամեն անգամ պետք է մի կողմից հետևեր դրամայի տեքստին, մյուս կողմից արձագանքեր ներկա իրողություններին, որոնք թելադրում են գտնել գեղարվեստորեն ճշմարիտ խաղի նոր արտահայտչաձևեր: Առայժմ խնդրը փորձել են լուծել այս հայեցակետից, թեև միշտ չէ հաջողվել նորովի ներդաշնակել հեղինակի գրավոր խոսքն ու թատերախաղը:

Արդի թատրոնն առաջին հերթին հրաժարվել է հենց այդ կարծրատիպ դարձած մտայնությունից: Բայց դա չի նշանակում, թե թատրոնն ընդհանրապես

հրաժարվել է դասական կամ արդի թատերագրությունից: Պարզապես **հիմա ոչ թե ջանում են գտնել գրական տեքստին համարժեք նոր բեմական լուծումներ, որպես թե պիեսը «արդիականացնելու» միջոց, այլ տրամագծորեն հակառակը, այլևս չեն փորձում լեզվական նյութը «քամել»՝ հայտնաբերելու համար նոր իմաստային շեշտադրումներ, ժամանակին համահունչ գաղափարներ և խաղաոճ:** Դեռևս Գրոտովսկին է հիմնավորել այն դրույթը, որ թատրոնին անհրաժեշտ է առաջնահերթ կարևորել իր բնատուր լեզուն: Այլ կերպ ասած՝ **խաղի՛ց է ծնվում տեքստը, այլ ոչ թե տեքստի՛ց՝ խաղը:** Ընդ որում, անվերապահորեն նաև մերժվել են թե՛ իրապաշտական, թե՛ պայմանական եղանակներով բեմում «ենթադրվող իրականություն» ստեղծելու ավանդական փորձերը:

Այս միտումն իրականացնելու ջանքերը լայն թափ առան դեռևս անցյալ դարի 70-80-ականներին, երբ ասպարեզ մտան **թատերական պոստմոդեռնիզմն** ու **պոստդրամատիկական թատրոնը**, որոնց համար գրականությունից հեռանալու անհրաժեշտությունն արդեն հասունացած քայլ էր: Այդ ժամանակ էր, որ միջազգային ասպարեզում հայտնվեցին Պիտեր Բրուկի «Օրգասթը», Ռոբերտ Ուիլսոնի «Կա լեռն ու պահապան տեռասը», Եժի Գրոտովսկու «Ակրոպոլը», «Աննկուն արքայազնը», Արիանա Մնուչկինայի «1789»-ը, Թադեուշ Կանտորի happening-ի ձևաչափով լուծված ներկայացումները՝ «Ջրային հավը» և «Նամակը», որոնք նշանավորեցին նորագույն թատրոնի պատմության նոր շրջափուլ:

Արդի շոու-ներկայացումները

Հաջորդը՝ **իմերսիվ (անգլ. Immersive՝ խորասուզվել, ընկղմվել), ինտեռակտիվ կամ փրոմենադ (ֆր. Promenade՝ զբոսանք) շոու-ներկայացումներն էին**, որոնց կազմակերպիչները վերջնականապես հրաժարվեցին նաև նախկին «եռաչափ կերպածներից»՝ ներկայացնելով «երկչափ» ֆիգուրներից կազմված «բազմալեզու» հանդիսություններ: Այդպիսով, թատրոնն իր մեջ ներառեց մի շարք հարակից արվեստներ՝ կրկես, պար, մնջախաղ, կինո: Այստեղից էլ մնաց մի քայլ, որպեսզի դերասանը հայտնվի հանդիսատեսի միջավայրում, ճիշտ այնպես, ինչպես առօրյա կյանքում էլ յուրաքանչյուր մեկն իր անսովոր վարքագծով կարող է հայտնվել մի խումբ մարդկանց ուշադրության կենտրոնում:

Այդպիսով, հանդիսատեսն այսօր ոչ թե ընդամենը **ներկայացման դիտորդ** է, այլ, ըստ էության՝ նոր ստեղծված **իրականության մի մասն է**, ասել է թե՛ նրա համար կյանքն արդեն **այստեղ է, խաղի միջավայրում, այլ ոչ թե այնտեղ, դահլիճում**, որտեղից ավանդաբար դիտել է հորինված դրամատիկական ներկայացումներ:

Սա նման է այն իրավիճակին, երբ, ասենք, գնացքի ուղևորը (նույն թե՛ հանդիսատեսը) գտնվում է մի վագոնում, ուր բացի իրենից կան նաև այլ ուղևորներ: Նա պարբերաբար տեսնում է և՛ իր հարևանների, և՛ երկաթուղային հիմնարկի տարբեր աշխատակիցների (վագոնավար, հսկիչ, ճանապարհային տեսուչներ և այլն) անցուդարձը, որոնց հետ նրա շփումը պարտադիր չէ, թեև անհրաժեշտության պարագայում դա էլ է հնարավոր. չէ՞ որ, ի վերջո, նրանք բոլորն էլ տվյալ պահին գտնվում են միևնույն գնացքում: Միաժամանակ, **ներսի**

այդ կյանքը չի բացառում նաև **դրսի** իրականության գիտակցումը. վագոնի պատուհանների «էկրանին» երևում են մարդիկ, բնապատկերներ, զանազան բնակելի կամ վարչական շինություններ, գործարաններ և այլն: **Քայց նրանց համար դա արդեն այլ իրականություն է և այն այլևս իրենցը չէ:** Իսկ ահա վագոնում, իրական հանգամանքներին համապատասխան, փոխվում է նաև նրանց վարքագիծը, ներհայեցական դաշտը, քանի որ նորովի են ակտիվանում միտքն ու զգացումները:

Արդեն 20-րդ դարավերջին, երբ **ինտերնետային-համակարգչային վիրտուալ հարթության մեջ**, նույն ժամին տարբեր վայրերում գտնվող մի խումբ մարդկանց հայացքները հանկարծ հանդիպեցին միմյանց և հնարավոր դարձավ անմիջականորեն հաղորդակցվել, տրամագծորեն փոխվեց նաև նրանց ուշադրության կենտրոնում հայտնված **թատերական իրադրությունը** («*Theatersituation*»). թատերախաղի մասնակիցների և հանդիսատեսի միջև ստեղծվեց անուղղակի կերպով շփվելու մի նոր տեսադաշտ: Սա նպաստեց, որպեսզի թափ առնի թատերական որոնումների մի մեծ ալիք, որի հիմնական նպատակն էր վերացնել արվեստի և կյանքի միջև ավանդաբար ճանաչված սահմանները:

Այսօր վերանայվում են անգամ տեսալսողական արվեստների միջև ձևաբանորեն դիֆերենցված առանձնահատկությունները, թեպետ թատրոնն այդ շարքում ունի մի առավելություն, որից զուրկ են կինոն ու գրականությունը, դա դերասանի կենդանի ներկայության հանգամանքն է: Գիրքը կամ ժապավենը չունեն այդ հնարավորությունը, քանի որ այդտեղ պատկերված իրողություններն ընդամենը ֆանտոմներ են: Իսկ թատրոնը միշտ էլ **այստեղ է և հիմա**՝ կառուցելով զուգահեռ իրականություններ և միաժամանակ ներկայացնելով դրանք կենդանի, առարկայորեն շոշափելի և հավաստի: Ահա թե ինչու արդի թատրոնի բնութագրական հատկություններից է նաև նրա այժմեականությունը, ժողովրդավարությունը, իսկ երբեմն էլ՝ սոցիալական ուղղվածությունը:

Փերֆորմանսը և թատրոնը

Հիմա առերևույթ շատ դժվար է հստակ տարանջատել անգամ **փերֆորմանսի** (performance) ինքնաստեղծ խաղը թատերական բեմավիճակներից, քանի որ մի կողմից թատրոնի դերասանն է հաճախ օգտագործում **փերֆորմանսի** ժեստերն ու շարժումները, մյուս կողմից՝ **փերֆորմանսն է** ներառում թատերական տարրեր: Ռոգ Լի Գոլդբերգը դեռևս 1980-ականներին, **փերֆորմանսը** թատերականացնելու միտումներն ի հայտ գալու կապակցությամբ, հիշատակել է Ռոբերտ Ուիլսոնի և Արիանա Մնուչկինայի անունները [3, էջ 194]:

Խաղի ձևաստեղծման այս եղանակը հայտնվել է նաև մեդիա դաշտում, որտեղ բարդ տեխնոլոգիաների միջոցով հնարավոր է դառնում տևական ժամանակ առավել ինտենսիվ ներգործելու հեռուստադիտողի տեսողական և լսողական զգայարանների վրա: Իսկ ահա թատերական պրակտիկայում ժամանակն, ընդհակառակը, սեղմվում է, քանի որ հավաստիության պատրանք ստեղծելու խնդիր այլևս չկա, ամեն ինչ՝ **այստեղ է և հիմա**, ուստի հանդիսատեսին չձանձրացնելու համար գործողությունը տեղավորվում է կարճ ժամանակահատ-

վաճում (մեկ ժամ կամ ավելի քիչ): Ի դեպ, պատկերասրահներում նույնպես ցուցադրված գեղարվեստական գործերի դիմաց այսօր կարող են խաղարկվել համաբնույթ **փերֆորմանսի** տեսարաններ:

Արդի թատրոնում այդօրինակ ցուցադրումների տեսադաշտը կառուցվում է ակնթարթային և անկրկնելի տպավորություն թողնելու սկզբունքով: Հեղինակներին այլևս չի հետաքրքրում ստեղծագործությունը՝ իբրև ավարտուն ձևի արտահայտություն, այլ աշխատում են, այսպես ասած, *non finito* սկզբունքով: Այստեղ ուշադրության կենտրոնում ընդամենը խաղի ձևաստեղծման գործընթացն է, դերասանի ինքնաարտահայտման հնարավորությունն ու դրա զգացական ներգործությունը: Բնականաբար, հանդիսատեսի ընկալման եղանակը նույնպես փոխվում է. հիմա նրան ոգեշնչում են ոչ թե ռեժիսորի (հեղինակի) մտահղացումները, պերսոնաժների փոխհարաբերության և խոսքի ենթաիմաստները, այլ ընդհակառակը՝ նա զբաղված է իր անմիջական տպավորություններով ու ներզգացական ապրումներով, որոնք ծնվում են հենց այդ պահին, ինչպես պատահում է համերգային դահլիճում, երբ հանդիսատեսը, **բեմին նայելիս, տեսնում է ոչ թե նվագակցողներին, այլ միայն երաժշտությունը:**

Մայքլ Կիրբին այդ վիճակը համեմատում է բեմական այն տեսարանների հետ, երբ դերասաններից մեկը գործում է, իսկ մյուսը հետևում է նրա արարքներին, ասել է՝ մեկն **ակտիվ վիճակում է**, մյուսը՝ **պասիվ («acting» և «non-acting»)** [4, էջ 3]: **Պասիվ** դերասանը նման է հանդիսատեսի, երբ նա մտովի փորձում է գնահատել ստեղծված իրադրությունը: Այդ ժամանակ խաղի համատեքստից դուրս՝ **«չակտիվացված գործողության»** կրողն արտաքուստ հայտնվում է, այսպես ասած, **«խաղից դուրս»:**

Բայց պատահում է, երբ ներկայացման **խաղից դուրս** գտնվող դերասանը թատրոնի մուտքի մոտ կամ ճեմասրահում կարող է դրսևորել իրեն չափից ավելի ակտիվ: Դիցուք՝ ամերիկյան **«Կենդանի թատրոնում»** («Living Theatre») հաճախ կարելի է տեսնել հանդիսատեսների մեջ՝ դես ու դեն վազող **«փերֆորմանս-կատարողների»**, որոնք մեկ բարձրաձայն դժգոհում են, թե «իրենց փաստաթղթերը վերցրել են, ուստի իրենք չեն կարողանում ճամփորդել», կամ էլ «մնացել են անօթևան», «չունեն ապրուստի միջոց» և այլն: Շատ հաճախ այդպիսի «սադրիչ» հայտարարությունները ժողովրդի մեջ բնականորեն գտնում են համապատասխան արձագանք:

Իրվին Հոֆմանը **to perform** բայը դիտարկում է հասարակական հարթության մեջ, երբ ինչ-որ մեկն ընդգծված փորձում է հանրության ուշադրությունը գրավել իր ոչ ստանդարտ մտածելակերպով կամ վարքագծով [1, էջ 107]: Գաղտնիք չէ, որ 21-րդ դարում, ավելի քան երբևէ, կարևորվել է **փերֆորմանս-կատարողների** դերը հասարակական հարթակներում կամ էլ **մեդիա դաշտում՝** հաշվի առնելով այդ ոլորտի ընդարձակ լսարանը, հետևաբար՝ «տպավորություն» թողնելու լայն հնարավորությունները: Հոֆմանն իր աշխատությունը հենց այդպես էլ անվանել է՝ **«Ուրիշը ներկայանալ առօրյա կյանքում»:** Ի դեպ, սա չափազանց տարածված մարդկային հատկություն է, որին անդրադարձել են անտիկ ժամանակներից մինչև Վերածնության դարաշրջան: Այսպես, ավանդու-

թյան համաձայն՝ շեքսպիրյան «Գլորիա» թատրոնի ճակատին տեղադրված է եղել Հերկուլեսի արձանը, որի գլխավերևում՝ տախտակին պատկերված երկնակամարի վրա, լատիներեն դրոշմված էր Պետրոնիուսի (մ.թ. 1-ն դ.) հանրաճանաչ արտահայտությունը. «Ամբողջ աշխարհը միմոսություն է անում» (Totus mundus agit histrionem) [2, էջ 24]: Մեր օրերում՝ սա արդեն հասարակական դերերի շարքից է: Ըստ այդմ, ձևաստեղծման առումով, թե՛ թատրոնում և թե՛ առօրյա կյանքում դիտվող **փերֆորմանսի** միջև ակնհայտ ընդհանրություններ կան:

Եզրակացություն

Մեր այս դիտարկումները, կարծում եմ՝ թույլ են տալիս հանգելու այն եզրակացության, որ թատրոնի պատմության ողջ ընթացքում՝ հնից մինչև օրս, պարբերաբար ձևավորվել են բեմական արվեստի երկու, միմյանց հակադիր ուղղություններ՝ իբրև հակառակ կողմերից դեմ հանդիման աճող ծառեր: Հենց այն պահին, երբ հասունացել է մեկը, անմիջապես, ի հակակշիռ, հայտնվել է երկրորդը, որով էլ ամբողջացվել է տվյալ ժամանակաշրջանի թատերական մտածողությանը հատուկ երկբևեռ կառուցվածքը:

Եվ հիմա՝ 21-րդ դարասկզբին, մնում է սպասել, թե ապագայում է՛լ ի՞նչ կարգի նորարարությունների ականատես կլինենք:

Գրականություն

1. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни, пер. с англ. А.Д. Ковалева. М., 2000.
2. Benson F.W. Bridges-Adams, The Shakespeare Memorial Theatre. London-Toronto, 1932.
3. Goldberg R.L. Performance Art: From Futurism to the Present. New York, 1988.
4. Kirby M.A. Formalist Theatre. Pennsylvania, 1987.

References

1. Hoffman I. Presenting yourself to others in everyday life, trans. from English. A.D. Kovalyova. M., 2000.

ДИСКУРС СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

ГРИГОР ОРДОЯН*

Для цитирования: Ордоян, Григор. «Дискурс современного театра». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 151-158. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-151

Задача современного театра – создать максимально достоверную реальность, позволяющую зрителю не только свободно и беспрепятственно наблюдать за происходящим и действиями актеров, но и осознавать новые обстоятельства, диктующие ему соответствующее поведение. Оказавшись в этой, но-

* Ереванский государственный институт театра и кино, заведующий кафедрой истории и теории искусства, доктор искусствоведения, профессор, Gregor6712@rambler.ru, статья представлена 23.10.2022, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023:

вой для него ситуации, он уже не **смотрит очередной спектакль из зала**, как это было раньше, а **вживается в новое «местопребывание»**, где его могли и не ждать. И потому все дискурсивные поиски театра направлены на построение такой среды, где зрителю предстоит в течение нескольких часов жить совершенно новой жизнью. Иначе говоря, для него жизнь протекает **здесь, в среде игры, а не там, в зрительном зале**, откуда он традиционно смотрел выдуманные драматические представления.

Ключевые слова: современный театр, зритель, достоверная реальность, здесь и сейчас, «фантастический реализм», дискурсивные поиски, **перформанс**.

THE DISCOURSE OF THE MODERN THEATER

GRIGOR ORDOYAN*

For citation: Ordoyan, Grigor. "The discourse of the modern theater", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 151-158. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-151

The task of the modern theater is to create the most reliable reality possible that enables the spectators to not only freely and without hindrance follow what is taking place and the actors' actions, but also to realize the new circumstances, which dictate them a relevant conduct. Finding themselves in the new situation, they no longer **just watch yet another performance from the hall**, like they did before, but are temporarily **drawn into a new "space"**, where they might hardly be expected. Therefore, all the discursive searches of the theater are aimed at building an environment in which the spectators will for a few hours live a completely new life, and that – without being forced. In other words, life for them is right **here, in the environment of the play, rather than there, in the hall**, from where they used to traditionally watch fictional drama performances.

Key words: modern theater, spectator, reliable reality, here and now, "fantastic realism", discursive searches, performance.

* Yerevan State Institute of Theater and Cinema, Head of the Department of History and Theory of Art, Doctor of Arts, Professor, Gregor6712@rambler.ru, The article was submitted on 23.10.2022, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.