

1970-1980-ԱԿԱՆ ԹԹ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ՄԱՆԱՍԵՐՅԱՆ Լ. Լ.

1970-ական թթ. ավանդական բեմանկարչության հետ համընթաց Հայ թատրոնում ի Հայտ է գալիս նոր միտում՝ փոփոխվում է բեմանկարչության խնդիրը: Եթե նախորդ տասնամյակներին բեմանկարչության խնդիրն էր գործողության վայրի և ժամանակի ճշգրտումը, որոնք կարող էին ներկայացվել ռեալիստական պայմանական կամ զուգորդային պատկերներով, այդ ժամանակ տիրող գեղարվեստական ոճի կանոնների համաձայն, ապա այժմ, պատկերման և ճանաչման խնդիրները հաճախ նույնանում են: 1970-1980-ական թթ. բեմանկարչությունը սկսում է պատկերել ոչ այնքան գործողության վայրն ու ժամանակը, որքան պիեսում առաջադրված հիմնախնդիրները, հասարակական կամ բարոյական հարաբերությունները, մարդկային վերապրումները: Դա հանգեցրեց ներկայացման հիմնական գաղափարի խորհրդանշական, փոխաբերական պատկերմանը: Այդ ուղղությունը, որը հատուկ էր ոչ միայն Հայ, այլև տվյալ ժամանակահատվածի ամբողջ խորհրդային թատրոնին, բեմանկարչության տեսաբանների կողմից բնորոշվեց որպես գործնական¹ կամ աշխարհըմբռնող²: Այն առավել արտահայտվեց դասական խաղացանկի պիեսներում, երբ նկարիչը որպես արտաժամանակային էր գիտակցում պիեսում շոշափվող հիմնահարցերը: Հայ թատրոնում նման բնույթի առավել հաջող դեկորներից կարելի է համարել «Լոռեցի Սաքո» բալետի ձևավորումը (1966 թ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոն, նկարիչ Մ. Ավետիսյան), որը, գուցե, այդ ուղղությանը հարող դեկորներից առաջինն է Հայ բեմում, Ս. Արուտչյանի «Սալեմի վհուկները», «Տարտյուֆ»³, Թ. Վարդանյանի «Տերը», «Հին աստվածներ» (բոլորը՝ Սունդուկյանի անվան թատրոն), Ա. Ջիլինգարյանի «Մակբեթ» (Ստանիսլավսկու անվան թատրոն) ներկայացումների ձևավորումները:

Նման բեմանկարչության կարևոր կողմերից մեկը՝ գործողության վայրի և ժամանակի վերարտադրումը, երկրորդ պլան է մղվում, զիջում է իր տեղը գլխավոր հերոսի ներքին աշխարհի պատկերազարդման խնդրին: Դեռևս «Լոռեցի Սաքո» բալետում, Սաքոյի խելագարվելու տեսարանում դեկորը գործողության վայրի անտառի ստեղծման փոխարեն պատկերում էր գլխավոր հերոսի տեսիլքները: Ավելի ուշ, 70-ական թթ., գլխավոր հերոսի աշխարհընկալումը պատկերող արտահայտչալեզուն բարդանում է. պատկերազարդային դեկորներից անցում է կատարվում դեպի խորհրդանշական կամ փոխաբերական լուծումները: Դա առավել ակնառու արտահայտվեց «Մոլիերի կյանքը» և «Համլետ» ներկայացումների դեկորներում (Սունդուկյանի անվան թատրոն): Առաջին դեպքում բեմում կառուցված վանդակի վրա տեղադրված էր թագավորական դահլիճ: Անհրաժեշտ է նշել նման մեկնաբանման միակողմանի, քաղաքականացված բնույթը: Պիեսի ողջ իմաստը հանգեցվում էր

¹ Березкин В., Советская сценография 1920-70 гг., М. 1984, с. 28.

² Кречетова Р., Художник и пьеса, М., 1981, с. 282.

«Ֆրանսիան բանտ է» մտքին, որը չէր սպառում պիեսի ողջ բովանդակությունը: Բովանդակության նման քաղաքականացված ընթերցումը հատուկ էր նաև նույն թատրոնում բեմադրված «Համլետ» ներկայացմանը³: Բեմանկարչական այդ ուղղությունը նկարչին ազատում էր պատմական ժամանակը և վայրը վերարտադրելուց, դրանք ուսումնասիրելու անհրաժեշտությունից:

Բեմանկարչական այդ հիմնական գործառույթի վերաիմաստավորումից բացի, 70-ական թթ. փոփոխություն են կրում նաև բեմատարածքի կազմակերպումը, դերասանի և նյութական միջավայրի միջև եղած մասշտաբային փոխհարաբերությունը: Ի տարբերություն նախորդ տարիների, 70-ական թթ. հայ բեմանկարչությանը հատուկ չեն բարդ տարածական լուծումները: Բեմանկարչական կառուցվածքում կարելի է առանձնացնել երկու հիմնական ձև-որոտածև հորինվածքով դեկորներ և ամայի բեմի կենտրոնում տեղադրված որևէ կառույց:

Կառուցվածքային առաջին ձևը սկիզբ է առնում 1920-1930-ական թթ.: Սովորաբար այն ընկալվում է որպես ներփակ՝ իր սահմաններից չընդարձակվող: Հիշենք 1930-ական թթ. փակ շրջան կազմող Վ. Շերիշևի, Մ. Սվախչյանի, Մ. Արուտչյանի և այլոց դեկորների կառուցվածքը: Սակայն նախորդ տարիների դեկորների համեմատությամբ, 70-ական թթ. բեմական կառույցը չի գերիշխում դերասանի նկատմամբ, այլ նյութական միջավայրի ձևերի փոքրացման պատճառով միայն ուրվագծում է բեմատարածքը: Այդպիսի կառուցվածքում իշխում են կենտրոնամետ ներքին գծերը՝ վեկտորները, որոնք բեմի կենտրոնում են հավաքում բեմավիճակները՝ Հանդիսատեսի ուշադրությունը բեռնելով դերասանի խաղի վրա:

Բեմատարածքի կազմակերպման երկրորդ ձևը ամայի տարածության մեջ տեղադրված կառույցն է: Հաճախ դա որևէ շենքի փոքրացված օրինակ է (Ռ. Ղեկտեղյան, «Ամանոր Կուպիելայի տանը», Ե. Սոֆրոնով, «Կորիդան», Ս. Արուտչյան, «Ալմաստ», Գ. Վարդանյան, «Բոռ» և այլն): Երբեմն բեմում տեղադրվում են վերացական ձևերի չարժական կառույցներ, որոնք, ներկայացման ընթացքում ցրված լինելով բեմում, գործողության զազաթնակետային պահին կենտրոնում են հավաքվում այնտեղ տեղափոխելով բեմավիճակները: Դրանց չափսերը չեն գերազանցում մարդկային կրկնակի հասակը: Եվ ոլորտածև կառուցվածքով բեմատարածքը, և կենտրոնադիր առարկայով ամայի տարածությունը առավել նպատակահարմար են դերասանի վրա Հանդիսատեսի ուշադրությունը կենտրոնացնելու համար: Փխրուն նյութական միջավայրում դերասանի ֆիզիկորը, ասես, խոչորացվում է և առանձնանում: Ընդգծվում են ներկայացման մեջ նրա ստեղծագործական անհատականությունը և կերտած կերպարի նշանակությունը: Դերասանը դառնում է ներկայացման դոմինանտը: Դեկորը ձեռք է բերում օժանդակ՝ դերասանի խաղը ընդգծող գործառույթ: Նշենք, որ հենց դա է 1970-ական թթ. բեմանկարչության յուրահատկությունը, և գուցե գլխավոր տարբերությունը նախորդ տարիներին արված փոփոխությունից: 1920-1930-ական թթ. դեկորների կուրսիստական և կոնստրուկտիվիստական ձևերը գերիշխում էին դերասանի նկատմամբ՝ նրան, նրա չարժուձևը և բեմավիճակները ստորադասելով բեմում խոյացող կառույցին:

1940-1950-ական թթ. դերասանի և դեկորի նշանակությունները ներկայացման մեջ համարյա հավասարազոր էին: Դրան էին նպաստում և դերասանի ու

³ Այս ներկայացման քննադատական վերլուծությունը տե՛ս Сурков Е., Сколько было Гамлетов? (Новый мир, 1988, №11, с. 181-184).

դեկորների մասշտաբային հարաբերությունը, և մանրամասների նուրբ մշակումը, և երկրորդական նշանակության առարկաների առատությունը: Այնինչ, 1970-ական թթ. դեկորը ասես անհետանում է հանդիսատեսի տեսադաշտից՝ տարածություն բացելով դերասանական խաղի համար: Կառույցի փխրուն տպավորությունը նպաստում են նաև դեկորում օգտագործվող բնական նյութերը՝ անմշակ փայտը, խսիրը, մորթին, ծղոտը, ժանգոտված մետաղը և այլն (Ե. Սոֆրոնով, «Կորիդան»՝ 1978 թ., «Կատաղի փողեր»՝ 1979 թ., «Հացավան»՝ 1950 թ., «Անավարտ մենախոսություն»՝ 1983 թ., Թ. Վարդանյան՝ «Արշալույսները այստեղ խաղաղ են», «Հին աստվածներ»՝ 1983 թ., բոլորը՝ Սունդուկյանի անվան թատրոնում, Վ. Վարդանյան, «Ամաղոնահիններ»՝ 1978 թ.՝ Երևանի Դրամատիկական թատրոնում, Ա. Սարգսյան, «Կարմիր դրոշ»՝ Երևանի Պետական տիկնիկային թատրոնում, «Բալլադ Հայաստանի մասին»՝ 1970 թ.՝ Արտաշատի չրջանային թատրոնում):

Բնական նյութը հաճախակի կիրառվում է գործողության ժամանակի կամ վայրի զուգորդային ակնարկման համար, իսկ դրա ընտրությունը հիմնված է լինում տվյալ ժամանակաշրջանում տիրող միջավայրի վերաբերյալ ունեցած մեր պատկերացումների, ենթագիտակցական զուգորդումների վրա: Այդպիսի դեկորները, սակայն, զուրկ են նատուրալիզմից: Իրանց հատկանշական է բնական նյութերի և դրանցից ստեղծված վերացական ձևերի տարօրինակ համադրությունը, երբ նյութը և կառույցը, երկուսը միասին կամ յուրաքանչյուրն առանձին խորհրդանշական իմաստ են կրում: Հնություն և բնականության զգացողության ստեղծումից բացի, բնական նյութերն իրենց խամրած մոխրաշագանակադույն գունային գամմայի շնորհիվ ձուլվում են բեմական տուփի չեզոք գունավորման հետ՝ ստեղծելով ընդհանուր գունաօդային միջավայր: Այդ տարիների աշխատանքներում նկատելի է բեմական միջավայր հասկացության վերաիմաստավորումը: Այժմ այն բովանդակում է ոչ թե դերասանին չրջապատող նյութական ծավալները, այլ ինչ-որ աննյութական, անտեսանելի դաշտ, որն առաջանում է բեմական գործողության ընթացքում դերասանների կամ դերասանի ու գործողության ժամանակ կիրառվող առարկայի միջև:

Թեև բեմական միջավայրն ընդունվում է որպես այդ տարիների բեմանկարչության կարևորագույն հատկություններից մեկը, սակայն տեսական գրականություն մեջ չենք գտել այդ հասկացության հստակ ձևակերպումը: Մի շարք ուսումնասիրություններում, մասնավորապես, Պիտեր Բրուկի «Ամայի տարածություն» գրքում այն նույնանում է բեմական տարածության հետ: Բեմանկարչության տեսաբան Գ. Կովալենկոյի բնորոշմամբ, այն կարող է կազմված լինել լույսի հոսքից, անգամ՝ ձայներից⁷: Իսկ բեմանկարիչ Գ. Սերբերովսկին առաջ է քաշում «բեմական տարածության ֆակտուրա» հասկացությունը, որի մեջ ընդգրկված է դերասանին չրջապատող բեմի օդը: Հետաքրքրական է Գ. Սերբերովսկու այն դիտողությունը, որ «եթե նախորդ տարիների դեկորների կոչտ, անփոփոխ կառուցվածքները ձևափոխում էին դերասանի շարժուձևը, ապա բեմական միջավայրից ստեղծած դեկորը՝ ինքն է ձևափոխվում դերասանի կամքի համաձայն»⁷: Այսպիսով՝ 70-ական թթ. Հայ բեմանկարչության առանձնահատկություն-

Брук П. Пустое пространство. М., 1971. с. 57.

Коваленко Г., Время и пространство в театральном искусстве (Театр, 1978, N 7, с. 124).

Серебровский Г., Сценическое время и среда (Художник, сцена, сборник статей, 1978, с. 46).

⁷ Նույն տեղում:

ներից են նրա հիմնական նպատակի փոփոխությունը, ռաց տարածության հաստատումը ե բեմական միջավայր հասկացության վերաիմաստավորումը:

1990-ական թթ. բեմանկարչության տեսության ասպարեզում վիճաբանություն է ծավալվել 1970-ական թթ. թատերական նկարչության բնորոշման հարցի շուրջ: Տեսաբան Վ. Բերյոզկինի կարծիքով, 70-ական թթ. բեմանկարչության առավել բնորոշ հատկանիշը գործառույթի փոփոխությունն է: Սակայն որոշ հետազոտողներ համաձայն չեն այդ տեսակետին⁹, առարկելով, որ ցանկացած ժամանակաշրջանում նկարիչը ենթագիտակցաբար ձգտում է ներկայացման բովանդակության բացահայտմանը և առաջ քաշում բեմական տարածության հետ կապված խնդիրներ: Այդ առումով Հնարավոր է, որ գլխավոր հերոսի աշխարհընկալման այլաբանական ցուցադրումը գիտակցաբար կիրառվող Հնար է դառնում միայն 70-ական թթ.:

Մեր կարծիքով, այս տեսակետների մեջ հակասություն չկա: 70-ական թթ. խորհրդային բեմանկարչության՝ վերը դիտարկված այդ երեք առանձնահատկությունները կոչված են միևնույն նպատակի՝ ներկայացման մեջ ընդգծելու դերասանի անձի գործոնի և իր կերտած կերպարի նշանակությունը: Գլխավոր հերոսի աշխարհագրացողությունը, նրա ապրումները սկսում են գիտակցվել որպես առանձնահատուկ արժեք: Հենց դրանից է բխում բեմական նկարչության գործառույթի փոփոխությունը, որը վերածվում է գլխավոր հերոսի սուբյեկտիվ գագացողությունների խորհրդանշական պատկերման: Այստեղից էլ բեմատարածքի կառուցվածքում կատարված փոփոխությունները, որոնք կոչված էին չեչելու և տեսողարար խոշորացնելու դերասանի ֆիգուրը: Այստեղից էլ բեմական միջավայր հասկացության վերաիմաստավորումը, որը սկսում է ձևափոխվել ըստ դերասանի շարժումների: Այդ փոփոխությունները, ինչպես մեզ թվում է, բխում են մարդու, անհատի, նրա ներքին աշխարհի հանդեպ հետաքրքրության աճից, որը նկատելի է դառնում 70-ական թթ. արվեստում:

ОСОБЕННОСТИ АРМЯНСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ 1970-1980 гг.

МАНАСЕРЯН Л.Л.

Резюме

Изучение армянской сценографии 1970-1980 гг. позволяет выделить следующие тенденции: воспроизведение места и времени действия сменяется метафорической или символической передачей мироощущения главного героя; изменение характера и организации пространства, концентрирующие внимание на актере и способствующие его визуальному укрупнению; переосмысление понятия "сценической среды", которое отныне вбирает в себя световоздушную среду, видоизменяющуюся в соответствии с пластикой актера.

Эти изменения, как нам кажется, призваны подчеркнуть роль личности актера в спектакле, значение его персонажа. В их основе – возросший интерес к внутреннему миру человека, к личностному началу, что прослеживается в искусстве 1970-1980 гг.

⁹ Березкин В. *Եզվ. աշխ.*, էջ 28:

⁹ Св. Михайлова А., *Сценография, теория и опыт*, М., 1990, с. 10.