
**Ժ. ՓԻՏՈՒՎՐԸ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆ ՆՈՐ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԿԱՌՈՒՑՄԱՆ ՓՈՐՁԸ XX ԴԱՐԻ ԲԵՄԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

ՄԱՆԱՍԵՐՅԱՆ Լ. Լ.

Թիֆլիսահայ ռեժիսոր և դերասան Ժորժ Փիտոնը, որը 1915 թվականից մեկնել էր Ժնև, իսկ այնուհետև Փարիզ, ինչպես հայտնի է, ինքն էր ձևավորում իր իսկ բեմադրությունները: Նրա թատերական նկարչությունում կարելի է առանձնացնել երկու առավել ցայտուն ուղղություն: Առաջին՝ գործողությունը կատարվում է վարագույրի հենքի վրա: Երկրորդ՝ ձևավորումն ընդունում էր ծավալուն երկրաչափական ձևեր, որոնք բեմահարթակը տրոհում էին բազմաթիվ խորանարդների և եռանկյունների: Այդ տրոհվող տարածությունը հատուկ միջավայր էր ստեղծում՝ ընդգրկելով և ներփակելով դերասաններին: Նման ձևավորումը ոճային առումով հարում է կուբիզմին և կրկնում վերջինիս գեղարվեստական սկզբունքները՝ ձևախեղելով տարածությունը, վերացնելով հեռանկարային օրենքները, բեմական տուփի խորությունը, գլխավոր և երկրորդական հարթությունները:

Ինչպես հայտնի է, կուբիզմը, սկիզբ առնելով Ֆրանսիայում, տարածում չստացավ ֆրանսիական բեմանկարչության մեջ: Պիկասոն, Բրաքքը, Գրիսը ներկայացումները ձևավորելիս հետևում էին ավանդական ոճին՝ կառուցելով եռապլանային համաչափ դեկորներ՝ կենտրոնադիր իմաստակիր առարկայով¹: Բեմում կառուցված փիտոնյան «ծավալուն կուբիզմը» զուգահեռներ չունի ֆրանսիական բեմանկարչության հետ: Սակայն հենց այդ ոճը ռուսական բեմանկարչության զարգացման ուղիներից մեկն էր: Հիշենք Վեսնինի, Պոպովայի, Նիվինսկու, Ալտմանի և այլոց ձևավորումները:

Ժ. Փիտոնին նվիրված մենագրության մեջ ֆրանսիացի հետազոտող Ժ. Ժոմարոնը նկատում է նրա դեկորների ոճային կապը Մալեվիչի, Տատլինի, Լարիոնովի և Գոնչարովայի ստեղծագործությունների հետ՝ եզրահանգելով, որ «ողջ կյանքի ընթացքում Փիտոնը պահպանում էր Ռուսաստանում ձեռք բերած տպավորությունները»²: Հետաքրքրական է այն փաստը, որ երբ 1915-ին Փիտոնը մեկնեց Ռուսաստանից, այնտեղ նորարարական էին համարվում Միրիսկուսնիկների գեղարվեստական սկզբունքները: Ոճային առումով Փիտոնի արվեստին առավել հարազատ դեկորները Ռուսաստանում երևան եկան ավելի ուշ՝ 1920-ական թվականներին: Ըստ էության, Փիտոնը և վերոհիշյալ նկարիչները, սնվելով միևնույն աղբյուրից,

¹ Պ. Պիկասոյի ձևավորած ներկայացումներն են՝ «Հանդիսավորություն» (1916 թ.), «Պուլչինելլա» (1917 թ.), «Ֆլամենկո», «Եռանկյունաձև գլխարկ» (1921 թ.), Ժ. Բրաքի ձևավորած ներկայացումներն են՝ «Անտանեյի» (1921 թ.), Խ. Գրիսինը՝ «Հաղթանակող սեր», «Կանանց քմայքները» (Խ-Մ. Սերտ), Ա. Դեռենինը՝ «Ֆանտաստիկ խանութ» և այլն Դյագիլևի «Ռուսական բալետների» համար:

² de Jomaron J. G. Pitoeff, la vie et l'oeuvre, Paris 1990.

նման ձևով էին լուծում բեմանկարչության մեջ ծառացած խնդիրները:

Ինչպես ռուսական դպրոցի վարպետների գործերին, Փիտոնի դեկորներին նույնպես հատուկ է անհամաչափությունը, ծավալների անհավասարակշռությունը: Դրանք կտրականապես տարբերվում են ֆրանսիական բեմանկարչական դպրոցից, որտեղ առավել հաճախ պահպանվում է դեկորի պարզ, հստակ կառուցվածքը:

Ֆրանսիական կլասիցիստական օրենքների համաձայն՝ բեմական տարածությունը ենթադրում է ներքին տրամաբանություն, նյութական ծավալները հավասարակշռված են, ֆրանսիական թատերական դեկորներին, ինչպես նաև բեմավիճակներին հատուկ է ճակատային պլանավորում՝ համաչափ կառուցվածք, իմաստակիր առարկան կամ բեմավիճակում գերիշխող դերասանը ուշադրության կենտրոնում է:

Փիտոնի և ֆրանսիական դպրոցի վարպետների ձևավորումները տարբերվում են միմյանցից նաև բեմական տարածության պլանավորմամբ և կառուցվածքով: Փիտոնի դեկորներում առանձնահատուկ է կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, ծավալների փոխհարաբերությունից և ուրվագծերի խաղից ստեղծված նախշը: Վերջինս ակտիվորեն ներգործում է հանդիսատեսի ընկալման վրա և նպաստում ներկայացման ներքին իմաստի բացահայտմանը: Ռուսական բեմանկարչության մեջ նույնպես հատուկ կարևորություն է տրվում դեկորի ձևի և ներքին իմաստի համապատասխանությանը: Նշենք, որ նման հունով էր զարգանում բեմանկարչությունը նաև Հայաստանում: Դրա ցայտուն օրինակներն են Ս. Արուտչյանի, Վ. Շերիշևի, Մ. Սվախչյանի, Հ. Քոչարի և այլոց ձևավորումները:

Հակառակ միտում է նկատվում Ֆրանսիայում: Սկսած Ժ. Կոպոյի «Հին աղավնատուն» թատրոնից՝ ձգտում են նվազագույնի հասցնել բեմի առարկաները. ըստ նրանց՝ դրանք շեղում են հանդիսատեսի ուշադրությունը գլխավորից՝ դերասանական խաղից³: Միտում է առաջանում մշակել բոլոր ներկայացումների համար անփոփոխ կառուցվածք, որը չէր գրավում հանդիսատեսի ուշադրությունը, այլ ավելի շուտ անհետանում էր նրա տեսադաշտից: Այդպիսի դեկորը հանդիսատեսի վրա նվազագույն ազդեցությունն էր ունենում: Ելնելով նյութական միջավայրով չճանրաբեռնված բեմի սկզբունքից՝ ֆրանսիական թատրոնում ձգտում են առավելագույնս բացել տարածությունը: Տարածությունն այստեղ կարծես շարունակվում է

³ Ժ. Կոպոյի հայացքները ազդեցություն գործեցին XX դ. I կեսի ֆրանսիական բեմանկարչության զարգացման ողջ ընթացքի վրա: Այդ հունով էր զարգանում բեմանկարչությունը Կարտելի, Շ. Դյուլլենի, Ա. Բարսակի, Ժ. Վիլարի թատրոններում: Հետաքրքրական էր «Ատըլլե» թատրոնի հիմնադիր Շ. Դյուլլենի և TNP թատրոնի ռեժիսոր Ժ. Վիլարի դիրքորոշումը: Ըստ Դյուլլենի՝ «չկա ոչ մի առավել հուզող բան, քան դատարկ բեմն է... Մեր ուշադրությունն ուղղվում է բեմին այնպես, ինչպես հավատացյալներն են նայում խորանին...» (Շարլ Դյուլլեն, Воспоминания и заметки актера, М., 1950, с. 68-70): Իսկ Ժ. Վիլարը դեկորը զետեղում էր ներկայացման բաղադրիչների ամենահամեստ դիրքում. «Իր տեղը դնել նկարչին, խուսափել բեմը բոլոր արվեստների հանդիպման վայր դարձնելուց»: (Вилар Ж. О театральной традиции, 1956, с. 52):

բեմի հետևում: Ենթադրվում է, որ այն սահմանափակված չէ բեմական տուփով՝ լինելով մեծ աշխարհի մի մասը: Փիտոնը տարածությունը լուծում է այլ եղանակով՝ ձգտելով ավարտուն ձև հաղորդել բեմական աշխարհին, փակել այն երկրաչափական ձևի, շրջանակի մեջ: Նրա դեկորը ներփակ կառուցվածք է, որը չի շարունակվում բեմի հետևում: Այդ կառույցի սահմաններում և ընթանում է գործողությունը: Այն պայմանավորում է դերասանների տեղաշարժը բեմում և բեմավիճակները: Հենց այդ հունով էր մեկնաբանվում տարածությունը նաև ռուսական թատրոնում⁴:

Եվ, վերջապես, Ժ. Փիտոնի և ֆրանսիական դպրոցի բեմանկարիչների միջև ամենանշանակալի տարբերությունը թատերայնության էության տարբեր ընկալման մեջ է: Այն, ըստ էության, բխում է բեմական իրականության տարբեր ընկալումներից: Բեմական իրականության կառուցման ձևերը, այսինքն՝ թատերայնության չափանիշները, պարբերաբար փոփոխվել են XX դարի ամբողջ ընթացքում: Թատրոնի տեսաբանների կողմից թատերայնությունը մեկնաբանվում է որպես իրականության ընդհանրացված կերպարի ստեղծում: Բեմական կերպարի և օբյեկտիվ իրականության միջև եղած համապատասխանության աստիճանը, այսինքն՝ բեմում կառուցված աշխարհի պայմանականության աստիճանը, որը տարբեր է պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում, ընկած է թատերայնություն հասկացության փոփոխման հիմքում:

Բեմական ռեալության կառուցման պայմանականության աստիճանը տատանվում է ըստ անձի կողմից բեմական իրականության և շրջապատող աշխարհի օբյեկտիվ իրականության միջև եղած ներքին համապատասխանության զգացողության: Այլ կեպ ասած՝ բեմում կառուցված աշխարհն իր ձևով կախված է նկարչի անձի աշխարհագրացողությունից, տվյալ հասարակության մեջ իր տեղի գիտակցումից, որը տարբեր է պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում: Վերոնշյալից բխում է, որ բեմանկարչությունը կարելի է դիտարկել որպես աշխարհի կաղապար (մոդել)՝ ստեղծված խորհրդանշանային և փոխաբերական պատկերներով: Այն ստեղծվում է ինչպես բեմանկարչության կառուցվածքային բաղադրիչներով՝ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և գունային փոխհարաբերություններով, այդպես էլ բեմանկարչական կարևորագույն կատեգորիաներով (տարածության, վայրի և ժամանակի):

Թատերայնության խնդրի ուսումնասիրմանը նվիրված իր աշխատությունում Յու. Լոտմանը հիշատակում է թատերայնությունը բնորոշող երկու հակադիր տեսակետ. «առաջինի դեպքում հանդիսատեսը պետք է մոռանա, որ թատրոնում է: Ըստ երկրորդ տեսակետի՝

⁴ Ուշագրավ է այն, որ համանման բեմանկարչական լուծումների են հանգում Ժ. Փիտոնը և հայ բեմանկարիչներ Ս. Արուստյանն ու Ա. Սարգսյանը: Նրանց ստեղծագործություններում ակնառու է ձգտումը ներփակել դեկորը շրջանագծի կամ ձվաձև նախշի մեջ («Թավ կապիկը» (1938 թ.)՝ Մատյուրեն թատրոնում, «Կամելիազարդ տիկինը» (1936 թ.)՝ «Մեծապատիվ մուրացկանները», «Օղակում» (1933-1934 թթ.)՝ Լենինականի թատրոնում):

հանդիսատեսին չպետք է լքի թատրոնում գտնվելու զգացողությունը: Մշտական այդ վեճը, սակայն, չի վերաբերում թատերայնության էությանը, այլ բացահայտում է թատերական գործիչների սուբյեկտիվ հակումը»⁵: Կարելի է ենթադրել, որ բեմական իրականության տարբեր ընկալումները փոխկապակցված են անհատի գեղագիտական հայացքների, մշակութային կողմնորոշումների և աշխարհայացքի հետ:

Ֆրանսիական թատրոնում թատերայնությունը հասկացվում է որպես պիեսում նշված պատմական վայրի ու ժամանակի ընդհանրացված բանաստեղծական վերարտադրում:

Ռուսական թատրոնում միտում է նկատվում ոչ թե վերստեղծել շրջապատող իրականությունը, այլ ստեղծել ուրիշ ռեալություն՝ բեմական, պայմանական աշխահ, որը զուգահեռներ չունի իրական կյանքում: Դրանում է այդ շրջանի ռուսական և ֆրանսիական թատերանկարչության էական տարբերությունը: Այդ առումով Փիտոնի դեկորները հարում են ռուսական ուղղությանը: Փիտոնի մահից հետո՝ 1938 թ., այդ ուղղությունը չստացավ իր հետագա զարգացումը ֆրանսիական թատրոնում, որտեղ գերիշխեց ֆրանսիական ավանդական դպրոցը: Հարց է ծագում. ինչո՞ւ այդ ուղղությունը Ֆրանսիայում չունեցավ իր հետևորդները:

Կուրիզմը, որի ազդեցությունը զգալի է Փիտոնի դեկորներում, կարելի է համարել արվեստի առավել դիմագուրկ ձևերից մեկը: Կուրիստական դեկորներում երկրաչափական ձևերը գերիշխում են դերասանի նկատմամբ՝ դարձնելով վերջինիս դեկորի մի մասնիկը: Դերասանը, մարդը ձուլվում են այդ դեկորներին, ճնշվում դրանց կողմից:

Պատահական չէ, որ կուրիստական դեկորները տարածվում են այն երկրներում, որտեղ մարդն ընկալվում է մեծ հասարակարգի մի մասնիկը, մասնավորապես 20-ական թվականների Ռուսաստանում և Իտալիայում: Այստեղ տեղին է նշել իտալական բեմանկարչության փորձը, որտեղ առավել ցայտուն արտահայտվեց 1920-ական թթ. բեմանկարչության դիմագերծող բնույթը: Ռեժիսորները և բեմանկարիչները (Ջ. Բալլան, Ջ. Ռուստոլոն, Ու. Բոչչոնին) առաջ էին քաշում «անդեմություն» (“depersonalita”) հասկացությունը՝ նվազագույնի հասցնելով «մարդկային տարրի» դերը թատերական արվեստում: Բեմանկարչությունը հռչակվում էր որպես գլխավոր գործող ուժ: Իտալացի կոնստրուկտիվիստ Ջ. Պրամպոլինիի ստեղծած հաստոցները կոչված էին փոխարինելու դերասանին: Ֆուտուրիստական բեմանկարչության մանիֆեստում 1928 թ. Ջ. Պրամպոլինին մասնավորապես գրել է. «Մենք դերասանին համարում ենք բեմական գործողության համար անօգուտ և ավելորդ տարր: Դերասանն իր անհատականությամբ և հոգևոր աշխարհով անկանխատեսելի է բեմում և վտանգավոր է մեքենայի նման գործող ներկայացման համար»⁶:

⁵ *Տե՛ս Լոտման Ե. Язык театра (Театр, 1989, N 3, с. 102).*

⁶ *Տե՛ս Բուշուևա Ս. Полвека итальянского театра. 1880-1930 Л., 1978, с. 147.*

Նման միտումը տարածվեց նաև Ռուսաստանում՝ Մեյերհոլդի թատրոնում և Թաիրովի «Կամերային թատրոնում», Ա. Պոպովայի, Ա. Էքստերի և Ե. Վեսնինի կոնստրուկտիվիստական և կուբիստական դեկորներում: Սկզբունքը հետևյալն էր. դեկորի կառուցվածքին դերասանի լիակատար ենթարկում⁷:

Այդ ուղղությամբ էր զարգանում բեմանկարչությունը նաև հայ թատրոնում՝ Վ. Աճեմյանի բեմադրություններում: Վ. Աճեմյանի ստեղծագործությանը նվիրված իր աշխատությունում Ս. Ռիզանը նշում է. «Հաճախ մոռացվում էր, որ թատրոնում գլխավոր ֆիգուրը դերասանն է, դերասանական անհատականությունը երկրորդ պլան էր մղվում...»⁸:

Այսպիսով, բեմական ոչ իրական աշխարհի ստեղծումը տարածվեց այն երկրներում, որոնց համար բնորոշ էր կտրուկ անցումը դեպի նորը, արմատավորված ավանդույթների ժխտումը: Այլ աշխարհընկալում է արտացոլվել ֆրանսիական թատրոնում: Բեմական իրականությունն այստեղ ձևախեղված չէ. աշխարհն ընկալվում է որպես հավասարակշռված և անփոփոխ, չկան հասարակական կյանքի կտրուկ բեկումներ: Տարբեր աշխարհընկալումներից է բխում նաև ռուսական բեմանկարչությանը և Փիտոնի դեկորներին հատուկ հակումը ներփակ տարածության հանդեպ, երկրաչափական պատկերի առկայությունը: Մարդը գործում է հստակորեն ուրվագծված, իրեն կաշկանդող և սահմանափակ տարածության մեջ: Ընդհակառակը, ֆրանսիական թատրոնում տարածությունը ոչնչով սահմանափակված չէ: Բեմանկարչական ոչ մի ձև չի գերիշխում դերասանի նկատմամբ: Հնարավոր է, որ ռուսական և ֆրանսիական գեղարվեստական մեթոդների այդ տարբերության մեջ արտացոլվել են անհատին բնորոշ տարբեր աշխարհընկալումներ: Մարդ, որը Ռուսաստանում իրեն զգում է հասարակական համակարգի շրջանակում, իսկ Ֆրանսիայում՝ որպես իր ինքնարժեքը գիտակցող անհատ, որը ժխտում է «եսի» կայացման ճանապարհին ծագած բոլոր խոչընդոտները:

Փիտոնը փորձ արեց ֆրանսիական բեմ փոխանցել այն ամենը, ինչ հատուկ էր ռուսական գեղարվեստական թատերական աշխարհընկալմանը՝ պատմական այլ միջավայրում զարգացած մշակութային արժեքները: Գուցե հենց այդ պատճառով էլ Փիտոնի բեմանկարչությունը Ֆրանսիայում չստացավ իր հետագա զարգացումը՝ մեկուսացված գազաթ մնալով ֆրանսիական թատրոնում:

⁷ Հիշենք Մ. Արուստյանի դեկորները «Քաջ Նազար», «Հրե կամուրջ», «Ռեյսերը զրնգում են», «Բեկում» և այլ ներկայացումների համար (Լենինականի Մոսկվանի անվան թատրոն, 1928-31 թթ.):

⁸ Ризаев С. В. Аджемян, М., 1978, с. 27.

**Ж. ПИТОЕВ И ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ ИНОЙ
СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В СЦЕНОГРАФИИ XX ВЕКА**

МАНАСЕРЯН Л. Л.

Резюме

Декорации Питоева стилистически и постановкой задач примыкали к русской сценографической школе. Этот стиль, однако, не нашел своих последователей во французской сценографии, так как он противоречил эстетическим поискам и тенденциям, господствовавшим на французской сцене данного периода. Можно предположить, что в основе различий этих художественных методов лежит разность мироощущений, характерных для эпохи.