

ՍՈՑԻԱԼ – ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԻ
ԲԵՄԱԿԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԸ

ԽԶՄԱԼՅԱՆ Ա. Է.

Թատրոնը դիտելով որպես էքսպրեսիվ միջխմբային հաղորդակցության ձև՝ հանգում ենք հետևյալ հարցադրմանը՝ հաղորդակցության ի՞նչ որակներ են ի հայտ գալիս արդի բեմական արվեստում, որպիսի՞ն է ընկալողի նախատրամադրվածության և հակվածության, այլ կերպ ասած՝ ներքին տվյալների (սուբյեկտիվ բնույթ) և տեղեկության լոգերի (օբյեկտիվ բնույթ) համաչափության խնդիրը, որ հաղորդակցության կայուն միտումն է և վերաբերում է առավելապես վերջինիս զգացական ու արտիստական որակին՝: Այս հարցերը բնականորեն հանգեցնում են մեկ այլ խնդրի՝ որքանո՞վ է նպատակահարմար և կշռադատված հայ թատրոնի խաղացանկը, որ հաճախ, թվում է, արդյունք է պատահական ընտրության և զուրկ է գեղարվեստական հեռատեսությունից: Թատերագիտական և սոցիոլոգիական համալիր հետազոտությունների բացակայությունն ավելի անորոշ է դարձնում խաղացանկային քաղաքականության ձևավորման ընթացքն ու ուղղությունը: Հնամաշ կամ կեղծ ավանդականություն, դասականների բռնազրոս արդիականացում, «փորձարարական» հայտարարվող բեմական հերյուրանքներ, և, ի հետևանս այս ամենի՝ կարճակյաց, հասարակական տրամադրություններին անհաղորդ հարյուրավոր ու հազարավոր ներկայացումներ, պետական հատկացումների անարդյունավետություն և, որ ամենից վտանգավորն է, թատերական իրականության ճահճացում: Հիշենք թատրոնի տեսաբան Մարտին Էսլինի միտքը. «Թատրոնը մի արվեստ է, որն ունի առավել լայն նշանակություն, քան պոեզիան կամ աբստրակտ նկարչությունը, որոնցում բացակայում է կենդանի մարդը: Ինչպես և զանգվածային լրատվամիջոցները, թատրոնը կոլեկտիվի ընդհանուր արդյունքն է, այն հատման կետը, որում փոփոխվող մտքի բարդ միտումներն առաջին անգամ հասնում են լայն հանդիսասրահին»²: Ուստի, մեր խնդիրն է բացահայտել ու ամրագրել բեմական և արտիստական այն դրսևորումները, որոնք ունեն որոշակի սոցիալական հենք, լիցքավորված են հանրային տրամադրություններով և հատկանշում են արդի հայ թատրոնի հիմնական միտումները:

Փաստ է, որ հաճախելիության և բեմական երկարակեցության տեսակետից շահեկան վիճակում են այն ներկայացումները, որոնք ընդգրկում են ժամանակի սոցիալական իրականության ազդակները, արժարժում են

¹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս Խզմալյան Ա., Թատրոնը՝ էքսպրեսիվ միջխմբային հաղորդակցության ձև (Հայ արվեստի հարցեր, 2013, N 5, էջ 92-101):

² Эсслин М. Театр абсурда, СПб., 2010, с. 18.

հանդիսականին առօրյայից ծանոթ թեմաներ ու վիճակներ: Կարող է թվալ, թե սա նոր միտում է. իրականում թատերական այս դրսևորումները շարունակությունն են մի ընթացքի, որ սկիզբ է առել դեռ անցյալ դարի 60-70-ական թթ., և որոնք պայմանավորված են ժամանակի սոցիալական ու քաղաքական իրականության ներքին տեղաշարժերով: Եվ այստեղ անհրաժեշտ է փոքր-ինչ հեռանալ ուսումնասիրության բուն առարկայից՝ այդ առարկան առավել լավ տեսնելու համար:

XX դ. 60-70-ական թվականները հատկանշում են մի շրջան, երբ աստիճանաբար նահանջում են խորհրդային թատրոնի պատկառագրու լրջությունը, ընդգծված ուսուցողականությունը, նվազում է նրա գաղափարական հագեցվածությունը, և հրապարակ են գալիս գեղարվեստորեն անարժեք կամ պակաս արժեքավոր կատակերգություններ, կենցաղային դրամաներ՝ հաճախ մեղոդրամատիկ տարրերով: Գիտենք, որ հայ թատրոնն անցյալում իր հիմնական միտումներով ածանցված է եղել ռուսական թատրոնից: Այսպես, օրինակ, այս տարիների ռուսական բեմերում ամենից ավելի բեմադրվող հեղինակներն էին Բ. Ռաքերն ու Վ. Կոնստանտինովը («Տասը օր սիրո համար», «Անհավասար ամուսնություն», «Տարօրինակ կերպար»): Նրանց պիեսները տարվա ընթացքում ներկայացվել են շուրջ 7000 անգամ, և այս հաջողությունը մշտապես ուղեկցվել է քննադատական հրապարակումներով: Այս շրջանի ռուսական թատրոնում կատակերգությունների գերակայության վերաբերյալ ուշագրավ տրվյալներ են բերում «Հանդիսականը թատրոնում: Թատերական կյանքի սոցիոլոգիական հետազոտություններ» աշխատության հեղինակները³: Այսպես՝ Ռուսաստանում 1960 թ. մեծ ճանաչում են վայելել Ա. Սոֆրոնովի «Քո ժպիտը միլիոն արժե» և «Խոհարարուհին» կատակերգությունները, որոնք համապատասխանաբար բեմադրվել են 154 և 175 թատրոններում՝ ներկայացվելով 6000 և 4600 անգամ: Պիեսները ներկայացվել են նաև հայկական բեմերում: Առաջինը բեմադրվել է 1960-1963 թթ. Հակոբ Պարոնյանի անվան թատրոնում, Ղափանի Ալ. Շիրվանզադեի անվան, Թբիլիսիի Շահումյանի անվան, Արտաշատի Ամո Խարազյանի անվան, Կիրովականի Հովհ. Աբելյանի անվան, Կ. Ստանիսլավսկու անվան թատրոններում, Թալինի ժողթատրոնում: «Խոհարարուհին» ներկայացվել է 1961 թ., Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում: 1962-1964 թթ. այս ներկայացմամբ են սկսվել Յու. Բորիսովայի հյուրախաղերը Երևանում (Պավլինա): 1962 թ. ռուսական բեմերում առաջին տեղում է եղել Ա. Ուսպենսկու «Պեպենոտ աղջիկը» պիեսը, որ ներկայացվել է 120 թատրոններում շուրջ 2900 անգամ (ներկայացվել է նաև Կալինինոյի ռուսական ժողթատրոնում 1963 թ.): 1970 թ. ռուսական բեմերում առաջին տեղում է է. Բրագինսկու և Է. Ռյազանովի «Բադնիքդ անուշ» կատակերգությունը՝ 98 թատրոններում շուրջ 5400 ներկայացում (նույն թվականին ներկայացվել է նաև Կ. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական և Հ. Պարոնյանի անվան թատրոններում): 1971 թ. Բ. Ռաքերի ու Վ.

³ Ст' у Театр и публика. Опыт социологического исследования 1960-1970-х гг., М., 2013, с. 230-231.

Կոնստանտինովի «Անհավասար ամուսնություն»-ը խաղացվել է 62 թատրոններում 3490 անգամ, իսկ 1972 թ. առաջատարն է եղել Է. Բրազինսկու և Է. Ռյազանովի «Աշխատակիցներ» («Сослуживцы») պիեսը՝ 7080 ներկայացում 128 թատրոններում:

1960-1970-ական թթ. հայ թատրոնի խաղացանկն առանձին խընդիր է և լուրջ քննության առարկա, առավել ևս, երբ հրապարակում է դրա փաստագիտական ամբողջությունը՝ Բաբկեն Հարությունյանի կազմած տարեգրությունը⁴: Բայց բավական է հիշել եվրոպական գեղարվեստական իրականության բարձրագույն չափանիշները կրող արտիստի՝ Վահրամ Փափագյանի վերջին ռադիոէություններից մեկը, որում նա իր դժգոհությունն է հայտնում հայ թատրոնի՝ ցածրորակ կատակերգություններից և անարժեք պիեսներից կազմված խաղացանկի հանդեպ՝ խոսելով մասնավորաբար Գ. Սունդուկյանի անվ. թատրոնի «Աշխարհն, այո՛ շուտ է եկել» ներկայացման մասին (հեղ.՝ Ա. Պապայան, ռեժ.՝ Վ. Աճեմյան), մի ներկայացում, որ 1968-ին արժանանում է Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխության 50-ամյակի առթիվ պատմահեղափոխական թեմայով ինքնուրույն դրամատիկական և երաժշտական երկերի բեմադրությունների համար հայտարարված մրցանակաբաշխության առաջին կարգի դիպլոմի, իսկ 1970-ին՝ ՀԽՍՀ պետական մրցանակի: Ա. Պապայանի այս պիեսը «մայր թատրոնի» բեմից հասել է մինչև Դոնի Ռոստովի Մ. Գորկու անվ. թատրոն, եղել է ժողովրդական թատրոնների նախասիրությունը, իսկ հեղինակը՝ սպասված ու պահանջված («Ախ, իմ քյուֆ-թան», «Այդպես էլ է պատահում», «Անաղուհաց փեսան», «Համեցեք Նշանի-չի ծնունդին», «Ապրիլի մեկը», «Խանդից պատուհաս», «Խորովածը կորավ», «Սուտը թակարդում», «Փեսատես» և այլն): 1960-70-ական թթ. հայկական բեմերում (այդ թվում՝ ժողթատրոններում) մեկը մյուսի հետևից ներկայացվում են Գևորգ Հարությունյանի կատակերգությունները՝ «Մրտի արատ», «Հիվանդ N 199», «Ծաղիկների աշխարհում», «Գլխի գինն է հիսուն միլիոն» («Ղազարը գնում է պատերազմ»), «Հարսնացուն հյուսիսից», «Խաչմերուկ», որը 1979 թ. արժանացել է ՀԽՍՀ պետական մրցանակի: 70-ականներին ասպարեզ է գալիս Ժիրայր Անանյանի դրամատուրգիան («Տաքսի, տաքսի», «Անծանոթ ամուսիններ», «Իմ տունը քո տունը չէ» և այլն): «Տաքսի, տաքսի» («Սերը ճամպրուկի մեջ») կատակերգությունն ընդգրկվել է 1973 թ. Խորհրդային Միության պետական թատրոնների բեմերում մեկ խաղաշրջանում 100-ից ավելի անգամ ներկայացված պիեսների ցանկում և 1972 թ. մինչ օրս մնում է լայն հանդիսասրահի ամենից սպասված ներկայացումներից. Կարպ Խաչվանքյանի մասնակցությամբ (Կնյազ Չիլախյան) ներկայացման տեսագրությունը ցայսօր չի իջնում հեռուստաէկրաններից:

Բերված օրինակներում գեղարվեստական չափանիշի և մասսայական արվեստի բնեղացումն ու վերջինիս հանդեպ պետական հոգածության փաստը

⁴ Տե՛ս Հարությունյան Բ., Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն, գիրք 3, (1961-1970), պատ. խմբ.՝ Հախվերդյան Լ., Ե., 2008:

(մրցանակներ, դիպլոմներ և այլն) առավել քան խոսուն են⁵, և նշված ներկայացումների քանակական գերակշռությունը, մասսայականությունն ու երկարակեցությունը հատկանշում են մի օրինաչափություն, որը կարիք ունի սոցիոլոգիական և թատերագիտական լուսաբանման: Նման հետազոտության հավակնություն չունենալով (բացակայում է տվյալների ստույգ և համապարփակ շտեմարանը), այդուհանդերձ, ակներև և ընդհանուր տվյալների հիման վրա փորձենք շոշափել արդի բեմական հաղորդակցության հիմնական բնութագծերը, որոնք, ինչպես նշեցինք, ելնում են անցյալ դարի 60-70-ական թթ. թատերական փոխակերպումներից:

Հումորի՝ որպես զանգվածային հաղորդակցության ձևի բնույթը պայմանավորվում է նաև ժամանակի քաղաքական իրականությամբ: Ուշագրավ մի օրինաչափություն կա այստեղ. կատակերգականի առաջնության՝ վերը նշված ընթացքը համընկնում է «բրեժնևյան» դարաշրջանի հետ, որ հատկանշվում է համընդհանուր վախի չեզոքացմամբ, «թավշյա» ճնշումների, «պասիվ այլախոհության» և դիսիդենտական շարժման ձևավորմամբ, թեպետ արվեստը շարունակում էր մնալ կուսակցական տանիքի ներքո: Ամբողջատիրական քաղաքական վարչակարգում զանգվածային հաղորդակցությունը ծառայել է գերազանցապես սոցիալական կառավարման նպատակներին: Ինչպես նշում է փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու Յուրի Լատիշևը, խորհրդային հասարակարգում հումորը առավելապես հանդես է եկել իբրև պաշտոնապես ընդունված արժեքների քարոզման ու հաստատման, անցանկալի գաղափարների վարկաբեկման գործիք, և սրանով է պայմանավորված եղել սատիրայի գերակայությունն այդ տարիներին⁶: 1960-70-ականներին, գաղափարական հարկադրանքի և քաղաքական վերահսկողության թուլացմանը զուգահեռ, նեղանում է թատրոնի արտաարվեստային գործառնությունների շրջանակը, ասել է, թե՝ ընդլայնվում է գուտ խաղայինի տարածքը, իսկ Խորհրդային Միության փլուզումից հետո, ընդհանուր բարոյագաղափարական ելակետերի ու նպատակների անորոշության հետևանքով, կատակերգությունը ցած է դնում սոցիալական արատների խարազանման մտրակը (մեղմանում է հումորի բնույթը) և ձեռք է բերում ընդգծված ժամանցային նշանակություն: Այս ընթացքը չափազանց հակասական է. մի կողմից ասպարեզ է բացում պատեհական, մակերեսային, գոեհիկ ու անմշակ զվարճախոսության համար, որով հեղեղված են թատրոնն ու հեռուստատեսությունը, մյուս կողմից՝ ստեղծում է փայլուն հնարավորություն արտիստական խառնվածքի, երևակայության, կատակաբանության ու բեմական հնարամտության, ինչպես նաև սոցիալ-հասարակական իրականության անկաշկանդ և ինքնուրույն մեկնաբանության համար:

⁵ Առհասարակ, այս շրջանի սոցիոլոգիական հետազոտությունները ցույց են տվել, որ 1960-1970-ական թթ. հատուկ է եղել բեմական որոնումների և հանդիսատեսային նախասիրությունների ընդգծված բևեռացում:

⁶ См. и **Латышев Ю.** Феномен юмора в социально-информационном взаимодействии: теоретико-методологический анализ. <http://www.dissercat.com/content/fenomen-yumora-v-sotsialno-informatsionno-vzaimodeistvii-teoretiko-metodologicheskii-analiz>:

Այստեղ է, որ, սոցիալ-հոգեբանական ազդակներին ի պատասխան, գրեթե միաժամանակ ասպարեզ են գալիս բացառիկ կատակերգական խառնվածքի տեր արտիստներ (Վարդան Պետրոսյան, Միքայել Պողոսյան, Նարեկ Դուրյան և այլք)՝ արտիստիզմի և տաղանդի տարբեր դրսևորումներով, բայց և ընդհանուր մասնագիտական հրամայականով, այն է՝ զգոնություն սեփական ժամանակի հանդեպ: Այս են հաստատում արտիստները նաև իրենց բանավոր ելույթներում: Հարցազրույցներից մեկում Ն. Դուրյանն ասել է. «Խոսել այն մասին, ինչ հանդիսականին հետաքրքրում է. ես ուրիշ կրեդո չունեմ: ...Հանդիսականին հետաքրքիր լինելու համար պետք է քայլել ժամանակին համընթաց, և կարծում եմ՝ այսօր դա է թատրոնի գլխավոր առաքելությունը»: Մասնագիտական նույն ելակետից է գործում Վ. Պետրոսյանը. «Ներկայացման մեջ անհնար է չանդրադառնալ մարդկանց հուզող հասարակական-քաղաքական հարցերին, հակառակ դեպքում դա կլինեի փախուստ ինքս ինձնից: Իմ ներկայացումները կյանքից «փախած» չեն: Ներկայացման մեջ կա ամբողջ քաղաքական անցուդարձը՝ առանց քաղաքականության...»:

Արտիստների հայտնությունն ամենևին պատահականության արդյունք չէ, ունի սոցիալ-հոգեբանական խորին դրդապատճառներ և, որպես այդպիսին, հիմնավորված ու արդարացված է արդի հայ թատերական համակարգում: Ն. Դուրյանի «Մորաքույրը Փարիզից» (2008), «Սե լա վի» (2009), «Մենք ենք մեր ստերը» (2010), «Շեղշե լա ֆամ» (2010), Հրանտ Թոխատյանի խաղընկերությամբ «Դոն Ժուան Ավիա» (2010) և «Դոն Ժուան Ավիա-2» (2013), Վարդան Պետրոսյանի «Վերելք» (2006), «Ի՞նչ անել» (2008), «Սեռասարսափ» (2011), «Պարոնայք 50/50» (2012), «Ամեն երկուշաբթի» (2013), Միքայել Պողոսյանի մասնակցությամբ (Հրանտ Թոխատյանի խաղընկերությամբ) «Խաթաբալադա» (1997), «Բարի գալուստ» (2007) և այլ ներկայացումները, ինչպես նաև «Երևան բլուզ» (1998), «Երևան ջան» (1999) ֆիլմերը, որոնք արժևորվում են դարձյալ արտիստի կատարման շնորհիվ, հազեցած են օրվա թեմաներով, արտացոլում են հանրային կյանքի վայրիվերումները, արդի սոցիալ-հոգեբանական խնդիրները⁷: Նշված ներկայացումները, անկ ախ իրենց գեղարվեստական

⁷ Ն. Դուրյանի արտիստական խառնվածքը քննել ենք «Moment de bonheur, կամ Ֆանտազիաներ կնոջ թեմայով» թատերախոսականում (տե՛ս Թատրոն, 2009, N 1), տիկին Բյուլբյուլյանի դերակատարման առիթով («Մորաքույրը Փարիզից»), որ, մեր տպավորությամբ, արտիստի մասնագիտական գլուխգործոցն էր՝ հեզնանքի պոլիֆոնիզմով, կերպարի ռիթմական և պլաստիկական վճիռների հարստությամբ: Վարդան Պետրոսյանի և Միքայել Պողոսյանի արվեստին առանձին հոդվածներով անդրադարձել է Հ. Հովհաննիսյանն իր «Թատրոն և թատերախոսություն» ժողովածուի մեջ (Ե., 2004, 447 էջ): Հ. Հովհաննիսյանը նկատում է, որ Վարդան Պետրոսյանի արվեստի ու կենսական թեմաների, իրադրությունների մերձությունը շատերին շփոթեցնում է. «Խաղի մեջ իր նշանները կոնկրետ են, ճանաչելի իրենց հասցեագրումներով, ուստի ումանք նրան կարծում են սովորական մի ընդօրինակող կամ առօրյա գրույցներին ու կրքերին տոն տվող մի էստրադային պարողիստ» (էջ 143): Նույնը՝ Միքայել Պողոսյանի արվեստում. «Իր ներհայեցողության ուժով նա... ի հայտ է բերում, ի ցույց դնում մեր

արժեքից, գրական հիմքի հղկվածության և ամբողջականության աստիճանից, հազեցած են այնպիսի նշաններով ու ծածկագրերով, որոնց վերծանության համար հարկավոր չեն մեծ ջանքեր. դահլիճ ուղղվող ամեն մի ակնարկ անմիջապես հանդիպում է հանդիսականի վերաբերմունքին, և բեմական հաղորդակցության լավագույն արձագանքն են դառնում չընդմիջվող ծիծաղն ու ծափահարությունները: Եթե հումորը սոցիալ-տեղեկատվական փոխ-ներգործության տեսակ է, ապա ծիծաղը բեմական հաղորդակցության հակադարձ կապի կայացման արտահայտությունն է և փաստում է բեմական ազդակների ընկալումն ու վերծանման ստուգությունը: Բնչպես նշում է Յու. Լատիշևը, հումորային հաղորդագրությունը պարունակում է «հիպերհղումներ» այնպիսի մի տեղեկության, որին ընդունողը/ընկալողը ենթադրաբար տիրապետում է: Եթե «հիպերհղումը» բացահայտված կամ ստույգ չէ, կամ անլիարժեք է ընդունողի բառապաշարը, այս կամ այն ոլորտում նրա իմացությունների համակարգը (թեզաուրուս), կատակը մնում է չընկալված, ձախողվում է հումորային ինֆոներգործությունը⁸: Հումորի ազդեցության աստիճանը թվարկված ներկայացումներում արդյունք է բեմական հաղորդակցության հիմնական գործոնների համապատասխանության՝ օբյեկտիվ (ներկայացման թեմատիկ-գաղափարական բովանդակություն), սուբյեկտիվ (հանդիսականների և խաղարկուների հոգեբանական և մտավոր վիճակ) և հասարակական-իրադրային: Թատրոնը ներկա ժամանակի արվեստն է՝ հենց այս իմաստով:

Երբեմն ժամանակի սոցիալ-հասարակական խնդիրներին տուրք տալը հանգեցնում է նաև մասնագիտական-գեղարվեստական շեղումների: Այսպես, խոսելով սոցիալական հենքի մասին՝ նկատի ենք ունենում նախ և առաջ ընթացիկ սոցիալ-հոգեբանական խնդիրների արծարծումը բեմում: Եվ այդ համատեքստում հետազոտության առանձին նյութ է դառնում այն խնդիրը, թե երբ և ինչպես են արվեստում իմաստավորվում օրվա թեմաները: Կարելի է ենթադրել, որ ներկայացման արդիականությունը որոշվում է սոցիալական դժգոհությունն արտացոլելու, դրան հագուրդ տալու աստիճանով: Այս տրամաբանության համաձայն՝ մարդը գնում է թատրոն՝ լսելու իր սրտի ցավը, իր դժգոհություններն իշխանավորի անարդարության, չկարգավորված մարդկային և հասարակական հարաբերությունների, իսկ սերիալներում, որ թատերական դրսերում են ըստ էության, նաև քրեական խմբավորումների ու շփումների մասին: Առաջին հայացքից նման պահանջը թվում է բնական և կարծես կենսունակություն է հաղորդում դրամատիկական երկին ու բեմադրությանը: Սակայն ժամանակավրեպ է թվում սեփական հոգսն ուրիշի շուրթերից լսելու ձգտումը ոչ ամբողջատիրական հասարակարգի, խոսքի ոչ թե ազատության, այլ անարխիայի պայմաններում: Այն փաստը, որ հայ

ապրած, անցնող ու ներկա ժամանակի սոցիալ-հոգեբանական նվիրապետությունն ամբողջությամբ՝ հիմքով ու արմատով» (էջ 168):

⁸ Տե՛ս Լатышев Ю., նշվ. աշխ.:

թատրոնում (հեռուստասերիալներում) հաջողությամբ են անցնում հասարակական-քաղաքական ուղղվածություն ունեցող ներկայացումները, ինչ-որ առումով վկայությունն են կոչեկտիվ պատասխանատվության արմատավորված զգացման, որ իրականում պատասխանատվության բացակայության դրսևորում է: Թվում է՝ շփոթում ենք քաղաքացիական պասիվությունը և էսթետիկական հայեցումը կամ գործ ունենք մի ընթացքի հետ, որում սոցիալական ակտիվությունը փոխակերպվում է զգացական ակտիվության:

Խնդիրը զուտ արվեստագիտական չէ և կարող է չմտահոգել այնքան ժամանակ, քանի դեռ հասարակական արատների խարազանման առաքելությունն իրականանում է իբրև կատակ, այսինքն՝ արվեստային եղանակով: Խաղը՝ որպես բնագոյ կամ ինտուիցիա, չի մղում քննադատական վերաբերմունքի ու հայացքի՝ հակված չլի-նելով արտաքին նպատակների իրագործման: «Հեղափոխական» տարրն արվեստում, մասնավորապես դերասանի արվեստում, հաճախ պայմանավորվում է խաղային բնագոյի տկարությամբ: Մի բան է բեմից հանրային կամ ազգային մտահոգություններին հագուրդ տալը (թատրոնը միտված է դրան), այլ բան՝ խաղի միջոցով հանդիսականին այդ մտահոգությունից օտարելը: Հումորն ու հեզնանքը թաքցնում են քննադատությունը, հետ են մղում արտաարվեստային խնդրառությունը, չեզոք են պահում ճակատային հայտարարություններից՝ ընդարձակ տեղ հատկացնելով ակնարկներին ու երևակայությանը: Սակայն կատակով ու խաղով իրենց բեմական ուղին սկսած արտիստների արվեստը երբեմն համակվում է հրապարակա-խոսական տոնով, և բեմում հանդես եկողների խոսքում հայտնվում են «մարգարեական» հնչերանգներ: Արդիականության այս դրսևորման մեջ առաջնություն է տրվում թեմային ու քաղաքացիական տրամադրություններին, դրա հիմքում ընկած է հասարակական մտահոգությունը, բայց վերջինս հաճախ մնում է տեղային խնդրառության սահմաններում՝ չկտրվելով դրդապատճառների ու հոգեկան ազդակների ամուլ հողից: Մա նշանակում է, որ շրջանցվում է արվեստի գերագույն սկզբունքներից մեկը՝ սիմվոլացումը, իսկ զուտ հասարակական-քաղաքական խնդիրներ քննելու և լուծելու համար գեղարվեստական միջոցների անհրաժեշտություն չկա. թատրոնը վաղուց է հանձնել այդ դերը զանգվածային հաղորդակցության այլ միջոցներին: Արտաարվեստային դրդապատճառները (սոցիալական, քաղաքական, պատմական և այլն) արդարանում ու իմաստավորվում են արվեստում, երբ ճանապարհ են հարթում դեպի սուբստանցիոնալ հիմնախնդիրներ կամ ինչ-որ չափով աղերսվում են դրանց: Եվ ճիշտ է նկատում Հենրիկ Հովհաննիսյանը. «Եթե մարդը տհաճությունից հանգել է ծիծաղի և ծիծաղից խորհրդածության, նշանակում է կատակերգության թատրոնը հասել է իր նպատակին՝ քավությունը տեղի է ունեցել, և դրամա խաղալ պետք չէ»⁹:

Խրատաբանությունից և ճակատային հրապարակախոսությունից գերծ կատակերգական ներկայացումների սոցիալ-հոգեբանական նշանակությունն

⁹ Հովհաննիսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 147:

ավելի է մեծանում, երբ խնդիրը դիտարկում ենք մեր ժամանակների համընդհանուր հասարակական ժխտողականության, ազգային նիհիլիզմի, տեղեկատվական ու հոգեբանական գերծանրաբեռնվածության համատեքստում: Կատակերգությունը ձեռք է բերում ընդգծված թերապևտիկ նպատակ: Սա գիտակցում են իրենք՝ կատակերգակները: Իր հարցազրույցներից մեկում Ն. Դուրյանը նկատում է. «Արվեստն այսօր իր վրա բժշկական ֆունկցիա է վերցրել, որը պետք է երկու ժամով բուժի մարդկանց, ամոքի»:

Հոգեբաններն ասում են, թե երեխաները միայնակ չեն, որովհետև խաղում են: Իսկ այնտեղ, ուր ավարտվում է խաղը, սկսվում է տաղտուկը: Մանկան էգո-վիճակը, որ խնդության, անհոգության ու հրճվանքի վիճակն է, մենք պահպանում ենք նաև հասուն տարիքում, թեպետ և սակավ դրսևորումներով: Նկատվել է, որ այս վիճակով են ներկայանում հատկապես կատակերգակ դերասանները: Ավելին՝ նրանք հրավիրում են մեզ երբեմնի համապարփակ խաղի ու տոնի իրականություն՝ մղելով ոչ թե ապրումակցության, այլ՝ խաղակցության: Հիշենք Կլոդ Շտայների խոսքերը. «Մանկան էգո-վիճակի նշանակությունը թերազնահատել չի կարելի: Դա, համընդհանուր կարծիքի համաձայն, անհատի լավագույն մասն է և մարդուն պարզում է երջանկության ճշմարիտ պահեր, երբ նա հնարավորություն ունի վայելելու ինքն իրեն: Դա ինքնաբերական, ստեղծագործական անցումների աղբյուրն է, ուրախության շատրվան»¹⁰: Հանձինս մ եր ժամանակի կատակերգակների՝ գործ ունենք, եթե կարելի է ասել, արտիստական պոզիտիվիզմի դրսևորման հետ՝ ներքին լարումներից ազատելու, ագրեսիայի կենտրոնները թուլացնելու, զվարթություն ներշնչելու, սոցիալական խմբերի հակասությունները մեղմելու և ազգային մտայնության մեջ արմատավորված նախապաշարումներից ձերբազատելու նրանց հատկությամբ:

Հումորի հասարակական և հոգեբանական նշանակությունը քրննել ու մեկնաբանել են հին ժամանակներից մինչ օրս (Օվիդիոս, Ցիցերոն, Ժ.-Ժ. Ռուսո, Մ. Մոնտեն, Բ. Կանտ, Հ. Սպենսեր, Թ. Լիպս, Հ. Հյոֆդինգ, Մ. Ռոթբարտ, Դ. Լիխայով, հոգեվերլուծաբանության հիմնադիրներ և այլք), և խնդիր չունենք մանրասնորեն անդրադառնալու հումորի անհատական ու հանրային օգտակարությանը: Ակնհայտ է, որ ժամանակի կատակերգակ արտիստների արվեստում առկա են հումորի բոլոր հնարանները (չափազանցումներ, հատկանիշների սրացումներ, նմանակումներ, բառախաղ և այլն), իսկ սոցիալ-հոգեբանական միտումների ու բեմական հաղորդակցության հատման կետն է դարձել կատակը, ներկայացման գեղարվեստակազմակերպական եղանակը՝ անտրեպրիզը. բոլոր առաջնակարգ կատակերգակներն այսօր դուրս են ստացիոնար-խաղացանկային թատրոններից:

Թատերական համայնապատկերին ժամանակ առ ժամանակ հայտնվում են նաև, այսպես ասած, «պարականոն»՝ գեղարվեստական նրբությամբ և

¹⁰ Штайнер К. Игры, в которые играют алкоголики, М., 2003, с. 27.

բանաստեղծականությամբ առանձնացող, ժամանակի սոցիալ-հասարակական իրականության հանդեպ հարաբերականորեն չեզոք, լայն հանդիսարան չնախատեսող ներկայացումներ: Այս ներկայացումները հատկանշում են մեկ այլ օրինաչափություն, որին կանդրադառնանք առանձին հրապարակումով:

**СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ
СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ**

ХЗМАЛЯН А. Э.

Резюме

Современные театральные тенденции подтверждают тот факт, что с точки зрения посещаемости и сценического долголетия несомненно выигрывают те спектакли, которые несут в себе социальные импульсы современности. Очевидно, что в наше время точкой соприкосновения социально-психологических тенденций и сценической коммуникации является юмор. В условиях всеобщей неопределенности этических и идеологических установок комедия отрекается от роли разоблачителя общественных пороков: юмор приобретает более мягкий характер и переходит в сферу досуга. В то же самое время в ответ на доминирующие в обществе социально-психологические импульсы почти одновременно появляются исключительные комедийные актеры – с разными артистическими данными, разным темпераментом и уровнем таланта, но с общим профессиональным императивом – чуткостью к современности. Спектакли с их участием, независимо от художественных достоинств, степени завершенности литературной основы, насыщены знаками и кодами, расшифровка которых не требует особых усилий – каждый намек формирует четкую зрительскую позицию. Если юмор является одним из видов социально-информационного взаимодействия, то смех является проявлением обратной связи сценической коммуникации и утверждением восприятия и безошибочного декодирования сценических импульсов.

**SCENIC PROJECTIONS OF STAGE PROJECTIONS:
SOCIAL-PSYCHOLOGICAL TENDENCIES**

A. KHZMALYAN

Abstract

Modern theater tendencies confirm the fact that in terms of attendance and longevity, the performances that bear social impulses of modernity, certainly achieve success. It is obvious that currently the point of the contact between social-psychological tendencies and scenic communications is humor. In conditions of general uncertainty of ethical and ideological attitudes, comedy renounces the role of a revealer of social defects: humor

acquires more gentle nature and passes into the sphere of leisure. At the same time, in response to general social-psychological impulses, exceptional comedians appear almost simultaneously with different artistic features, different characters, and level of talent, but with a common professional imperative – sensitivity towards their own period of time (towards modernity). The performances with their participation, regardless of artistic value, degree of completion of literary basis, are saturated with signs and codes, the deciphering of which does not require much effort; every hint forms a certain position of the spectator. If humor is a kind of social-informative interaction, then laughter is the manifestation of the feedback of scenic communication, confirmation of the perception and unmistakable decoding of scenic impulses.