

ԱՊԱՍԱՐԴԿԱՅՆԱՑՎԱԾ ԹԱՏՐՈՆ

ԽԶՄԱԼՅԱՆ Ա. Է.

Իսպանացի փիլիսոփա և սոցիոլոգ Խոսե Օրտեգա-ի-Գասսետի «Արվեստի ապամարդկայնացումը» աշխատությամբ (1925 թ.) ամրագրվում և իմաստավորվում են ժամանակի հիմնարար գեղարվեստական միտումները, փոխվում է արվեստի ընկալման հարացույցը: Այլևս անհնար է դառնում արվեստի մասին խոսել ավանդական կամ, ինչպես հեղինակն էր որոշարկել, բացարձակ ռեալիզմի հրամայականի դիրքերից: Գերիշխող է դառնում **մաքուր գեղարվեստականության** կամ **զուտ ներունակության** (պոտենցիայի) սկզբունքը: Այս ըմբռնման համաձայն՝ ստեղծագործողը, չունենալով իրականությունն ընդօրինակելու մտադրություն, նպատակ է դնում ձևախախտել իրականությունը, չեզոքացնել նրա մարդկային բովանդակությունը, որի հետևանքով էլ ապամարդկայնանում է ինքը՝ գեղարվեստական իրականությունը: «Պոետն սկիզբ է առնում այնտեղ, որտեղ ավարտվում է մարդը», հայտարարում է գեղագետը, և այս միտքն ստանում է գեղագիտական աքսիոմի կշիռ¹:

Ապամարդկայնացման ընթացքն սկիզբ էր առել շատ ավելի վաղ, քան կգտնվեր բուն այդ ընթացքը բնորոշող հասկացությունը: Առօրեականից, կենսականից ու զուտ մարդկայինից օտարվելու միտումը շոշափելի էր արդեն սիմվոլիզմի դարաշրջանում: Լարված և հետևողական բեմական որոնումներ են իրականանում մնջախաղի, ստվերների ու խամաճիկների թատրոնում: Հիշենք նաև Գորդոն Կրեգի «գերխամաճիկի» (Über-marionette) գաղափարը, որ գալիս էր մերժելու մարդկային զգացմունքների, առօրյա ապրումների առկայությունն ու ցուցադրումը դերասանի արվեստում և ստորադասում էր խոսքը պլաստիկական ու տեսողական ներգործությանը: Այլ կերպ՝ մերժվում էր հոգեկան իրականության ընդօրինակումը:

Դերասանի՝ որպես «գերխամաճիկի» ըմբռնումն էական ազդեցություն է ունեցել Մեյերխոլդի բեմական որոնումների վրա, որոնք հանգեցին «պայմանական թատրոնի» գաղափարին: Այս թատրոնի սուբստանցն այլևս դերասանը չէ. նա բեմական կտավի մի բաղադրիչն է: Եվ պատահական չէ՝ Եվգենի Վախթանգովի պնդումը, թեպետ և որոշ ծայրահեղացումով. «Ստանիսլավսկու թատրոնն արդեն մահացել է և այլևս չի վերածնվելու... Մոտ ապագայի բոլոր թատրոնները կառուցվելու են հիմնականում այնպես, ինչպես վաղուց կանխատեսում էր Մեյերխոլդը»²:

Կրեգի հայացքների ներգործությամբ է ձևավորվել հենց իր՝ Վախթանգովի «մոգական թատրոնը»՝ հեզնականի, թատերայինի ու խաղայինի

¹ Хосе Ортега-и-Гассет. Восстание масс, М., 2001, с. 243.

² Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства, т. 2, М., 2011, с. 466-467.

վերաթեվորմամբ ու շեշտավորմամբ, ինչպես նաև Թաիրովի թատերական հայեցակարգը՝ իր «էմոցիոնալ ժեստի» սկզբունքով, որ հակադրվում էր ժեստի հոգեբանական նշանակությանը: Ի վերջո, «գերխամաճիկի» գաղափարին է առնչվում նաև Բրեխտի «էպիկական թատրոնն» իր օտարման սկզբունքով:

Ապամարդկայնացման կամ թերևս մարդագանջության միտումն ակնհայտ է XX դարի առաջին կեսի գրեթե բոլոր նշանավոր բեմադրիչների ու տեսաբանների որոնումներում: Այսպես՝ Մաքս Ռայնհարդտի ուշադրության կենտրոնում էր նախ և առաջ ներկայացման տեսալսողական ներգործության խնդիրը (դեկոր, լույս, ադմուկ, երաժշտություն), Մյունխենյան գեղարվեստական թատրոնի հիմնադիր Գեորգ Ֆուկսն ընդվզում էր գրականության գերակայության դեմ և ձգտում էր մերձեցնել դրամատիկական թատրոնի դերասանի արվեստը պարարվեստին, իսկ շվեյցարացի տեսաբան ու բեմական տարածության բարեփոխիչ Ադոլֆ Ապպլիան փնտրում էր կատարյալ պայմանական ու վերացական բեմական միջավայր՝ այն համոզումով, որ կերպարների հուզական աշխարհն առավել ամբողջական և ճշմարիտ է դրսևորվում ոչ թե կենսական-հոգեբանական մանրամասներով, այլ լուսային ու գունային համադրումներով և նրբերանգներով: Ընդ որում, արվեստագետների գեղարվեստական գնումների առանցքը եղել է ներկայացման ռիթմապլաստիկական պատկերը, մի բան, որ պատկանում է գուտ արվեստայինի ոլորտին:

Համընդհանուր այս միտումներից դուրս է և հակադրված դրանց Կ. Ստանիսլավսկին՝ հոգեբանական ռեալիզմի հետևողական ջատագովությամբ, որի ծայրահեղացումը եղավ «վերապրումի» սկզբունքը: Հոգեբանական թատրոնի մեկնակետը, պարզ ձևակերպմամբ, հետևյալ ըմբռնումն է՝ եթե ընդօրինակելի է օբյեկտիվ իրականությունը, ապա ընդօրինակելի է նաև սուբյեկտիվ իրականությունը կամ ներքին-հոգեկան կյանքը՝ իր էմոցիոնալ-ռեցեպտիվ բովանդակությամբ: Առավել ևս, երբ նկատի ենք առնում այն իրողությունը, որ բեմական արվեստը մարդկային ներկայության արվեստ է³: Ըստ էության՝ հոգեբանական ռեալիզմը ելնում է մարդու հոգեբանախոսական կազմակերպվածքի տրամաբանությունից, և այս հասկացության մեջ շոշափելի են հոգեկան աշխարհն ընդօրինակելու միտումները: Պատահական չէ, որ Ստանիսլավսկու մասնագիտական բառապաշարում ամենից ավելի շրջանառվում են «կյանքի ճշմարտություն», «բնություն և կյանք», «բնական գեղեցկություն», «կյանքից ծանոթ զգացմունքներ», «մարդկայնորեն տրամաբանված», «մարդկային փորձ», «ապրումների իսկություն» ձևակերպումները: Ուշագրավն այստեղ այն է, որ Ստանիսլավսկու որոնումները դուրս էին ժամանակի բեմական արվեստի համընդհանուր միտումներից, ռուսական և եվրոպական նորագույն արվեստի համատեքստից:

Գեղագիտական այլ ելակետերից ու այլ հիմնավորումներով Օրտեգա-ի-Գասետին անուղղակիորեն ձայնակցում է սյուրռեալիզմի հիմնադիրը՝ Անդրե

³ Հմմտ. **Հովհաննիսյան Հ.**, Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն, Ե., 2002, 75-86:

Բրետտնը. «Պոեզիան աշխարհի նորաստեղծումն է»: Սյուրռեալիստները ևս հակադրվում են գեղարվեստական ընդօրինակման ավանդական պատկերացումներին, արմատապես վերանայում ու վերաիմաստավորում են միմեսիս հասկացությունը: Նույն՝ 1925 թ. լույս է տեսնում Բրետտնի «Իրականության նվազագույն աստիճանի վերաբերյալ դատողության ներածությունը», իսկ միմեսիսի առավել ամբողջական մեկնությունը տրվում է «Սյուրռեալիզմն ու գեղանկարչությունը» աշխատության մեջ, որում նա հասունացնում է մի միտք, ըստ որի՝ ստեղծագործողը պետք է հարաբերի ոչ թե օբյեկտիվ իրականության առարկաների, այլ՝ զուտ ներքին կերպաձևերի հետ, և այս հարաբերակցությունը պայմանավորվում ու մեկնաբանվում է անգիտակցականով (Ֆրոյդի հոգեվերլուծություն, հոգեբանական այլ տեսություններ): Ընդօրինակման սյուրռեալիստական մեկնություններն արտացոլված են նաև սիմուլյացիայի (Արագոն, Դալի), կրկնավորման (Դալի, Արտո) հայեցակարգերում: Նկատելի է մի օրինաչափություն՝ միմեսիսի վերաբերյալ սյուրռեալիստական դատողություններն ընթանում են առօրյայի կեղծ իրականության և անուրջի ճշմարիտ իրականության հակադրմամբ⁴: Այսպես, ստորադասելով ու մերժելով օբյեկտիվ իրականության ընդօրինակման սկզբունքը՝ սյուրռեալիստները սեղմում, նեղացնում էին նաև արվեստի սոցիալական բովանդակությունը, որ ապամարդկայնացման ընթացքի յուրատեսակ դրսևորումն էր:

Անցյալ դարի առաջին կեսին արդեն իսկ խոսվում էր «հարաբերական» մարդու (Լ. Արագոն) և «մոտավոր» մարդու (Տ. Տգառա) մասին: Դադաիստական և սյուրռեալիստական դրամաներում ականհայտ է դառնում գործող անձի ճգնաժամը. հերոսները զրկվում են բնավորության որոշակիությունից, տիպական հատկանիշներից ու հոգեբանական նկարագրի ամբողջությունից: Կենտրոնում դարձյալ տիկնիկն է կամ խամաճիկը, որ ընդօրինակային (միմետիկ) գործող անձի հանդեպ ձևավորված ծայրահեղ մերժողականության դրսևորումն է: Այս առանձնահատկությունն առավել ցցուն դարձավ աբսուրդի դրամայում, որից դուրս մղվեցին բնավորության և սյուժեի որոշակիությունը, մարդկային կրքերի հավաստի պատկերումն ու բախումը, դրամատիկական արվեստի կարևորագույն սկզբունքները, օրինակ՝ գործողության տեղի և ժամանակի միասնությունը:

Խնդիր չունենք ներկայացնելու ապամարդկայնացման ընթացքի շարունակությունը նաև XX դարի երկրորդ կեսի բեմական արվեստում: Նշենք միայն, որ ավանգարդի ձևավորած սկզբունքները եղան բավական կենսունակ, և դրանց արձագանքները հասնում են մինչև մեր օրերը: Այս առումով արդի բեմադրական մտածողության ամենից ականառու առանձնահատկությունը որոշակիության բացակայությունն է: Հաճախ դժվար է լինում որոշել, թե ինչ տարածաժամանակային չափումներում է ընթանում բեմական գործողու-

⁴ Այս մասին մանրամասն տե՛ս Գալցովա Ե. *Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма*, М., 2012.

թյունը: Չի շոշափվում իրադարձությունների պատճառահետևանքային կապը, իրեղեն միջավայրը դառնում է խիստ պայմանական՝ խզելով իր առնչությունն արտաքին աշխարհի հետ: Բեմում իրերը կորցնում են իրենց կայուն նշանակությունը. նրանց կենսագրությունը ձևավորվում է տեսանելի գործողությանը զուգընթաց: Հնում «անիր» նշանակել է «ոչինչ»: Իրը կեցության բացահայտումն է և ինքնին կեցություն: Մարդու երերուն աշխարհագրացումն ազատագրում է բեմական իրերը որոշակի, կայուն, այսպես ասած՝ տևական նշանակության սահմանափակումից: Իրերը դարձել են կարճակյաց ինչպես առօրյայում, այնպես էլ բեմում: Պատճառը, եթե հետևենք նաև սոցիոլոգիական մեկնություններին, ժամանակի համառոտումն է, որ վերասերում է մարդու և իրերի կապը:

Բնչպե՞ս է դրսևորվում այս միտումը մեզանում:

Ռուբեն Բաբայանը 2005 թ. բեմադրեց Սլավոմիր Մրոժեկի «Բաց ծովում» («Սովածներ») պիեսը: Ներկայացման հիմքում ընկած է հանգուցային մի գաղափար՝ ինքնագոհաբերությունը: Կղզի, անծայրածիր ծով, անորոշություն, սպասում և քաղց: Ովքե՞ր են հերոսները՝ Մեծ, Միջին և Փոքր բեկորները, ինչպե՞ս են հայտնվել այստեղ, ի՞նչ նպատակով ու հեռանկարով՝ անհայտ է: □Մենք պետք է ուտենք ոչ թե ինչ-որ բան, այլ ինչ-որ մեկին□, - ասում է Մեծ բեկորը: Հնչում են ինքնապաշտպանական ճառեր, յուրաքանչյուրն առաջ է մղում իր ճշմարտությունը: Նպատակը մեկն է՝ չդառնալ կերակուր: Տևական բանավեճից հետո Փոքր բեկորն ակամա հաղորդակից է դառնում ինքնագոհաբերության մեծ խորհրդին, համաձայնում դառնալ կերակուր ու դրանով իսկ դադարում է բեկոր լինելուց: Սա է ներկայացման բարոյագաղափարական հենքը:

Բեմի ձևավորումն առավել քան սուղ է՝ շիրմա և մի սև արկղ: Արտաքին միջավայրը, տեղանքն ակնարկող ոչ մի նշան: Ընդամենը ծովի հանդարտ ալիքների երբեմնակի լսվող ձայն: Արկղն սկզբում ունի ամբիոնի նշանակություն. կերպարներից յուրաքանչյուրը հերթով բարձրանում է նրա վրա ու արտասանում իր ինքնապաշտպանական ճառը: Հետո արկղը դառնում է պատսպարան, որում թաքնվում է Փոքր բեկորը: Սա այն ներքին տարածքն է, որտեղ նա ապահով է ու պաշտպանված, բացատրությունների ու փաստարկների կարիք չկա: Արկղը դառնում է նաև հարաբերությունների ճշտման, դավադիր ծրագրերի մշակման հարթակ: Երբ Փոքր բեկորը զիջում է իր դիրքերը, արկղը վերածվում է ճաշասեղանի՝ երկու կողմերում վառվող մոմերով: Ավելի ուշ՝ ներկայացման ավարտին, «սեղանն» ստանում է սրբազան, իր ակունքներում ծիսական իմաստ: Սա հունական օրթոստրայում տեղադրված այն գոհասեղանն է (թիմեղե), որի վրա հեղվել է քալության նոխազի արյունը: Այսպիսով՝ արկղի միջոցով տարածության (բեմի) մեջ ստեղծվում է տարածություն, որում ընթանում է ինչ-որ գործողություն, ձևավորվում են դրա առաջնական հանգույցները: Բեմում ընդլայնվում է իրի գործառության դաշտը և նրա նշանակությունը դառնում է առաձգական:

Ըստ հեղինակի՝ հերոսները տղամարդիկ են: Բեմադրիչը շրջանցել է այս հանգամանքը՝ անորոշության հասցնելով նաև կերպարների սեռային

պատկանելությունը: Նա բեմ է դուրս բերում ֆրակով կանանց՝ ստեղծելով սեռային չեզոքություն: Թվացյալ անհեթեթության հիմքում գործում է մի ճշմարտություն՝ գերագույն գաղափարները վեր են սեռային պատկանելությունից, ամեն կարգի տարբաժանումներից առհասարակ: Թվում է՝ անորոշությունն ավելի է շեշտում որոշակին:

Համապարփակ անորոշության հիմքում, սակայն, ընկած են նաև աշխարհայացքային գործոններ՝ բեմադրիչի հեզնանքն ու բարոյական չեզոքությունը: Ինչն է շեշտում և ինչը մերժում ներկայացման հեղինակը՝ դուրս է ականդրությունից: Գրեթե ոչ մի լուրջ տոն, ընդգծված դրամատիկական պահ, հոգեկան ծայրահեղ վիճակ: Սա հատկանշական է արդի բեմական արվեստին առհասարակ: Մարդկայինի կամ չափազանց մարդկայինի տեղատվությունն արդի արվեստում ձևավորել է «անլուրջ» վերաբերմունք կյանքի հանդեպ: Դեռ անցյալ դարասկզբին է նկատվել, որ հեզնական ռեֆլեքսիան արվեստում հետ է մղում մարդկային պաթոսն ու սրբազան լրջությունը: «Սովածները» ներկայացման մեջ դրա արտահայտություններից է հետևյալ տեսարանը:

Մեծ և Միջին բեկորները որոշում են ուտել Փոքրին այն հիմնավորմամբ, որ իրենք որք են, իսկ նա՝ ոչ: Այդ պահին բեմական հարթակի տակից դուրս է գալիս անանդրավարտիք փոստատարը, որ հայտնի չէ՝ ինչպես է կտրել ծովն ու հասել այստեղ, և Փոքր բեկորին է հանձնում մի նամակ: Փոքր բեկորն ընթերցում է նամակը, և մինչ այդ թույլ լուսավորված ու միատոն բեմը միանգամից կենդանանում է: Վառ, գունեղ լույսեր, զվարթ երաժշտություն: «Պարոնա յք, – հրճվանքով բացականչում է նա, – ես ծանր հարված ստացա. մայրս մահացել է»: Այնուհետև՝ կարճատև դադար, թույլ լսվող և նույնքան կարճատև հեկեկոց:

Այսպիսի վճիռն արդարացված է երկու առումով. նախ՝ հոգեբանորեն համոզիչ է կործանումից փրկվածի առաջին արձագանքը՝ ցնծությունը (թեկուզ և բեմական չափազանցումներով), այնուհետև՝ ծաղրախառն վիշտը բեմականորեն հետաքրքիր և տպավորիչ հնարաններից է. ծաղրածության ու հոգեկան ցնցման զուգակցումը երկատում է հանդիսականի ընկալումը, ստեղծում հակասական տրամադրություն ու մթնոլորտ: Առհասարակ, բեմադրիչի բոլոր գործերում առկա է չեխովյան հեզնանքին, բարոյական անորոշությանն ու անքննադատ դիրքորոշմանը հարող մի բան, անորսալի այն աստիճան, որ երբեմն անհնար է դառնում շոշափել անլրջության, մարդկային բնության հանդեպ ծայրահեղ սկեպսիսի և քրիստոնեական հանդուրժողականության ու համապարփակ ներողամտության միջև գոյություն ունեցող սահմանները: Գեղարվեստական այս առանձնահատկությունների խտացումն էր բեմադրիչի մեկ այլ աշխատանքը՝ «Սպիտակ այգին» (Ա. Չեխով, «Բալետու այգին», 2001 թ.):

Անդրադառնալով արդի բեմական արվեստի միտումներին՝ նկատում ենք, որ նվագում է խոսքի՝ որպես գեղարվեստական հաղորդակցության միջոցի դերը: Թվում է՝ ասված են բոլոր խոսքերը, ավելին՝ անվստահություն է հայտարարված տեքստի հանդեպ: Խոսքն աստիճանաբար դառնում է անհարկի, և գերիշխանությունը տրվում է արտալեզվական միջոցներին

(Ժեստ, դիմախաղ, շարժում, մարմնի դիրք և այլն): Բեմական որոնումների նպատակը «մարմնի վերադարձն» է: Ուստի օրինաչափ է դառնում ոչ դրամատիկական, մասնավորաբար բանաստեղծական երկերի բեմականացումը («Չարի ծաղիկներ»՝ ըստ Շ. Բողլերի բանաստեղծությունների համանուն ժողովածուի (ռեժ.՝ Ժ. Դադասյան), «Աչքերի որս»՝ ըստ Գ. Կարապետյանի «Գլխատված դար» ժողովածուի (ռեժ.՝ Ն. Գրիգորյան), «մասնների թատրոնի» սկզբունքով իրականացված «Ամպից պոկված հեքիաթը»՝ Մ. Էնդեի «Մոմո» հեքիաթի բնաբան իռլանդական մանկական երգի ներշնչմամբ (ռեժ.՝ Զ. Անտոնյան), «Բանաստեղծություն»՝ ըստ Ն. Ֆիլյոնի «Դգին» ստեղծագործության (ռեժ.՝ Ռ. Բաբայան), «Pro Շամիրամ» պարային-պլաստիկ ներկայացումը՝ ըստ Ն. Ջարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցավիպական ողբերգության (ռեժ.՝ Ա. Սիմոն) և այլն): Ի վերջո, այս շրջանում է հիմնադրվում մեզանում առաջին պարային-պլաստիկ թատերախումբը՝ «Միհրը» (գեղ. ղեկավար՝ Յուլյա Մլքե-Գալստյան), որ գործում է մինչ օրս՝ թեպետ և որոշ մասնագիտական և գեղարվեստական խոտորումներով:

Պոեզիան սուբյեկտիվ ազատության ոլորտ է, նվագագույնս է պայմանավորված արտաքին իրականությամբ: Բանաստեղծական հայեցումը հակված է տարրալուծվելու ժամանակային ու տարածական անեզրության մեջ, դրանով իսկ խուսափում է որոշակիացումներից: Սրանից բացի՝ պոեզիան առատ նյութ է տալիս ստեղծագործողի դիցամտածողությանը, որ դյուրությամբ է ընդունում արտալեզվական դրսևորումներ: Տվյալ դեպքում **բեմականացում** հասկացությունը գործածում ենք պայմանաբար. կարևորն այն չէ, թե որքանով է ներկայացումն արտահայտում բանաստեղծության գաղափարական բովանդակությունը, այլ այն, թե որքանով է համարժեք բանաստեղծական երկին իբրև սիմվոլ: Պոեզիան դառնում է առիթ և մղում բեմական նոր ձևերի որոնման:

Գոյություն ունեն, սակայն, պոեզիային դիմելու առավել լուրջ դրդապատճառներ՝ բարոյակրոնական գիտակցության կաթվածքն ու դրամայի՝ որպես անհատական խառնվածքի և բարոյակրոնական օրենքի կամ իդեալի անհամատեղելիությունն արտահայտող արվեստի սպառումը: Նկատի առնենք՝ դրաման համակեցության պայմանաձևն է արվեստում (Ա. Կուզել) կամ արվեստն է երկխոսության՝ բառիս իմացաբանական առումով, և այստեղ կարևորն այն է, թե ինչ է մարդն ինքնին և այլոց հարաբերությամբ: Մարդու լքվածությունը, որ XX դարի և մեր ժամանակների սոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, հոգեբանական ու գեղարվեստական մտքի հիմնախնդիրներից է, տեղ չի թողնում երկխոսելուն: Փոխվել է հասարակական հաղորդակցման, մարդկային փոխհարաբերությունների բնույթը, որի հետևանքով էլ խաթարվել է դրամատիկական մտածողությունը: Աբսուրդի թատրոնը ցույց տվեց մարդուն ինքն իրենում ամփոփված և հաղորդակցության ունակությունն ու հնարավորությունը կորցրած: Ի վերջո, ամառուր թատրոնը, որի դրսևորումն է նաև աբսուրդը, հակագրականություն է. նա հրաժարվում է իմաստների լեզվական արտահայտման

հնարավորությունից: Թատրոնը, ինչպես նշում է տեսաբանը, թևակոխում է հետդրամատիկական շրջան⁵:

Ամեն մի արվեստ միտում է երաժշտության վիճակին: Երաժշտությունը մաքուր ձև է, հետևաբար ամեն արվեստ ձգտում է այդ վիճակին: Թվում է՝ անավարտ է դատողությունը. արվեստը մաքուր ձև է միշտ՝ որպես ներհայեցողություն և անկախ իր նյութականացման կերպից (խոսք, քար, ներկ և այլն), պատմական շրջանից ու ռճից: Այլ բան է արտաարվեստային տարրերի, խնդիրների ու նպատակների գերակայությունը կամ ընկրկումը: Դիտարկելով մեր ժամանակի բեմական դրսևորումներն այս տեսակետից և դատելով զուտ գեղարվեստական չափանիշների տեսանկյունից՝ նկատում ենք, որ մարդկային ներկայությունը բեմում գտնվում է արտաարվեստային շերտերից, և դերասանը հանդիսաստիճանի խավարի առջև է հայտնվում իր անխառն իմաստով ու ներգգայությամբ: Դատարկ տարածության մեջ գործում է մարդու բացարձակ ներկայությունը: Մա բարդագույն վիճակ է, և այս քննությանը դիմանում են ի բնե իմաստակիր անձինք:

Մեր միտքը պարզելու է գալիս նաև արտիստուհի և բեմադրիչ Նարինե Գրիգորյանի արվեստը: Անկախ այն բանից, թե ինչ է ներկայացնում դերասանուհին՝ Կատու («Աչքերի որս»), Թեյնիկ («Թոփչք քաղաքի վրայով»), Կաթիլ («Բանաստեղծություն»), գործ ունենք իմաստահարույց վիճակների հետ: Քննենք նրա մի բեմադրությունը միայն՝ «Աչքերի որսը» (2004 թ.), որ ընդունված է համարել փորձարարական:

Ինչ է տեղի ունենում բեմում ներկայացման ողջ ընթացքում: Ոչինչ և միևնույն ժամանակ՝ ինչ-որ էական բան: Ոչինչ, եթե փորձելու ենք լեզվական ձևակերպումների շրջանակում և գործողության պատճառահետևանքային կապերի տեսակետից ընկալել ներկայացումը, և նշանակալից ընթացք, եթե տրվելու ենք ներկայացման տոնայնությանը, շարժումների ռիթմական կառուցումներին, սինքրոնությանը, գունային համադրումներին և այս ամենին համաձույլ երաժշտությանը (Մերեդիթ Մոնկ, MDP խումբ): Այլ կերպ ասած՝ եթե հետամուտ ենք լինելու զուտ ներունակությանը:

Փորձենք գծել ներկայացման ուրվապատկերը՝ ըստ տեսարանների և պայմանական անվանումների, որ ունի առավելապես ներշնչական (սուգեստիվ) բնույթ:

1. «Աչքեր»: Դատարկ, կիսախավար բեմահարթակում միմյանց կապակցված երկու օղակ՝ իբրև աչքեր: Դրանց առջև երկու «ագռավ» երգում են մի հուսակորույս մեղեդի: «Մոռացված ու դատարկ աչքերը լցվում են ագռավներով», - ասում է «խմբավար-ագռավը»: Այս խոսքերը կարող ենք ընդունել իբրև ներկայացման բնաբան ու որոշակի դիրքորոշում ժամանակի հանդեպ: Ագռավը լքվածության, կորստի ու մահվան խորհրդանիշն է, և ագռավների ջղաձգություններն ու հիվանդագին քրքիջը տեղի են ունենում ամենատես, տիեզերական

⁵ Տե՛ս **Hans-Thies Lehmann**. *Postdramatic Theatre*. Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, Taylor&Francis Group, London and New York, 2006.

անտրոհելիությունը խորհրդանշող աչքերի առջև: Այնուհետև՝ արձագանքող մի ճիշդ և կտրուկ խավար:

2. «Գին-տղամարդ. գոյացում»: Պարանից կախված գույնզգույն ժապավեններ կամ ծիածանակերպ վարագույր, հետևում՝ տղամարդու խաչատարած ձեռքերին նինջից արթնացող կին, որ հետո մայրական հոգածությամբ կծով ջուր է լցնում նույն այդ ձեռքերին, պարուրվում ժապավեններով: Խաղ, քնքշանք, սեր: Ծիածանն ամփոփում է հաշտության ու հառնումի գաղափարը: Նա երկինք խոյացող ճանապարհն է, բնական ու գերբնական ուժերի, իսկ ներկայացման մեջ՝ իգական և արական նախասկզբի շփման եզրը: Ուստի առանձնակի իմաստ է ստանում կուժը, որ, ինչպես անոթներն առհասարակ, մայրական գրկի, ներարգանդային ապահովության ու պաշտպանվածության, կենսատու խոնավության և կյանքի գոյացման խորհրդանիշն է: Կուժն այստեղ նույնական է կնոջ խորհրդին: Իսկ ի՞նչ է սերը, եթե ոչ հարություն սեփական էմպիրիայից, մարդկային «ես»-ի փոխակերպում և նոր ծնունդ:
3. «Աչքեր-խեցիներ»: Բարձրանում է սպիտակ սավանը, և նրա թիկունքում նորից «աչքեր»՝ նոր իմաստով ու նշանակությամբ: Անվերջ ձգվող, առկախ մի հնչյուն, կաթիլների և ծովի ալիքների ձայն, աչք-օղակների մեջ նստած «կակղամորթներ», որ ամեն մի կաթիլի հետ, դեմքի լիակատար հանդարտությամբ, ներքին խաղաղությամբ, ձեռքից բաց են թողնում մարգարիտներ: Այնուհետև վերցնում են թիակներն ու լողում, ու ընդհանրապես՝ էական չէ. կարևորն այստեղ հեռացումի, ընթացքի ու անցողիկության զգացումն ու գաղափարն են, որ պատում են դահլիճում նստածին: Իգական նախասկզբի, ծննդի, պտղաբերության ու փոխակերպման, լույսի և սեքսուալ էներգիայի մի քանի խորհրդանիշներ են գործում համատեղ, ծովը՝ կյանքի նախնական ակունքը, անսահման, անձն ու անսպառ, նրա ընդերքում՝ գաղտնի, անտես հասունացող մարգարիտը, նավակը: Թվում է՝ տեսարանը բանաստեղծություն է առանց խոսքերի:
4. «Գին-տղամարդ. մղում»: Ակտիվ, կտրուկ ռիթմեր, սրված վիճակներ, մրցակցություն, կամակորոշություն: Խաղը դառնում է ավելի խիստ:
5. «Աչքեր-կատուններ»: Խավարում լսվող սրտի բաբախյուն, այնուհետև՝ թեթև լուսավորություն: Հարձակողական կեցվածքով «աչքերից» դուրս են գալիս երկու «կատու»: Կապակցվում են միմյանց ու բաժանվում, որսում մեկը մյուսի շունչը, հոգնած և ուժասպառ թիկնում իրար, ընդունում դադարուն վիճակ ու նորից գալարվում: Կատուն խորամանկության, նենգության, չարախնդության և իգական զգայականության խորհրդանիշն է: Նա արտահայտում է կանանց մրցակցության գաղափարը, որ այստեղ դրսևորվել է հարաբերությունների ռիթմավորումով:

6. «Կին-տղամարդ. հասունացում»։ Օտարում, սառնություն և հակադրվածություն, ապա՝ վերադարձ նախնական վիճակին՝ խաղին ու ներդաշնակությանը։
7. «Աչքեր-ոստայնանկներ»։ Աչքերի ներսում՝ դերասանուհիները, անառարկա գործողությամբ, հանգիստ, դեմքի չեզոք արտահայտությամբ, համընթաց շարժումներով, հյուսում են ինչ-որ բան։ Մարդկային ճակատագրերի ջուլհակներն են, որ հազար ու մի թելով իրենց կամքին են գամում մարդու ցանկություններն ու գործը՝ կանխավ որոշելով նրա կյանքի ընթացածիրը և դարձնելով այդ կյանքը մի տիկնիկային ողբերգություն։ Ոստայնանկությունը խորհրդանշում է արարչագործության անընդմիջությունը, իսկ բուդդիզմում՝ պատրանքային իրականության ստեղծումը։ Պատրանքի ու անուրջի տպավորություն է թողնում ամբողջ ներկայացումը։ Հյուսելու ընթացքը մատնանշում է նաև կին-տղամարդ փոխապայմանավորվածությունը։ Տեսարանի և երաժշտության համերաշխությունը ծնում է նոր մեղեդի՝ հասու ներքին լսելիքին։
8. «Կին-տղամարդ. ավարտ»։ Մեկուսացում, հոգնածություն, անտարբերություն։ Մեքենայորեն են կատարվում բոլոր նախորդ գործողությունները՝ կժից ջուր լցնելը, քնքշանքն ու շոյանքը։ Սպառվածություն՝ սա է իշխում տեսարանում։ Կտրվել է ընդհանրության, աշխարհներն իրար կապակցող թելը։
9. «Վերջնախաղ»։ Բեմում է կին-տղամարդ զույգը, խորքի՝ կապույտ լույսերով ողողված սավանն Բարձրանում է՝ ի ցույց դնելով դատարկ «աչքերը»։ Գալիս են ագռավներն ու ընդունում նույն դիրքը, ինչ առաջին տեսարանում, և սկսում են երգել։ Այնուհետև՝ Բարձր կռնչ ու խավար...

Արդի բեմական արվեստին հատուկ իմաստաբանական անորոշությունը, իրերի բազմանշանակությունն ու գործառության շարժականությունն այս ներկայացման մեջ դրսևորվել են խորհրդանշի միջոցով։ Խորհրդանշային անորոշության մասին Էրիխ Նոյմանի «Գիտակցության ծագումն ու զարգացումը» աշխատության մեջ կարդում ենք. «Անսահման միասնության և աներևակայելի ամբողջության պարադոքսալ փիլիսոփայական ձևակերպումների հանդեպ պատկերներն ու խորհրդանիշներն ունեն այնպիսի առավելություն, որ նրանց միասնությունը կարելի տեսնել ու դրան հասու դառնալ միասնական հայացքով։ Այդ իսկ պատճառով սկզբնայինը միշտ սիմվոլն է, որի առավել ակնհայտ, բնութագրական հատկանիշն անորոշությունն է, անլուծելիությունը և բազմանշանակությունը»⁶։ Անորոշությունն իմացաբանական խնդիր է, և թեպետ աշխարհը մեզ հասու է դառնում խորհրդանիշի միջոցով, վերջինս մշտապես մնում է անհասանելի։

⁶ Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания, М., 1998, с. 24-28.

Ներկայացման մեջ նշված անորոշության թիկունքում գործում է նա մի գաղափար: Տեսարանները կարծես անկախ են միմյանցից, չկա ընդհանուր իրադարձային գիծ, բեմական գործողության պատճառահետևանքային կապի անընդմիջություն: Տեսարանների միասնությունը, այդուհանդերձ, ձևավորվում է խորհրդանիշների, գեղարվեստական իմաստների ու մաքուր վիճակների հարթությունում: Ուշադիր զննելու դեպքում նկատում ենք իր-խորհրդանիշների ներքին-իմաստային աղերսները, և այդ սիմվոլաշարը կարող էր թվալ արհեստական, եթե ամբողջապես լիներ կանխամտածված ու բռնագրոս: Մինչդեռ ստեղծվում է ներքին ընթացք, և հանդիսականի մտքում հասունանում է որոշակի մի գաղափար՝ Մեկի հայացքի ներքո ընթանում են մշտնջենական արարումն ու կազմալուծումը, հյուսվում են քառսն ու ներդաշնակությունը:

«Աչքերի որսը» համահունչ է նաև իրերի հետավանգարդային իմաստավորմանը. բեմական տարածության մեջ ամեն իր ստանում է ներգործության յուրահատուկ ուժ, եթե դիտվում է դիցաբանության լույսով:

Թեպետ արվեստի ապամարդկայնացման տեսության մեջ ամենից քիչ է արծարծվում թատրոնի խնդիրը, սակայն ակնհայտ է, որ ապամարդկայնացմամբ պայմանավորված փոխակերպումները ներգործում են նախ և առաջ թատրոնի վրա. նրա կենտրոնում մարդն է, որ կրում է բարոյական հրամայականը և շեղումն իբրև ճակատագիր, հայացքում՝ հավերժական հարցականը: Որքա՞ն և ինչի՞ մասին է խոսելու ապամարդկային թատրոնը հանդիսականի հետ: Կարո՞ղ է գոյություն ունենալ թատրոն մարդկային ներկայությունից ու բովանդակությունից զուրկ: Հարցերը տարողունակ են այն աստիճան, որ ամեն մի պատասխան դատապարտում են միակողմանիության: Հաստատել կարող ենք մեկ բան միայն՝ ավանգարդիստական որոնումները հետևողականորեն ապամարդկայնացրել են գեղարվեստական իրականությունը՝ միտելով մաքուր արվեստային կամ զուտ ներունակության: Աբսուրդի տարրը, այսպես, հատուկ է եղել խաղային դրսևորումներին առհասարակ՝ հռոմեական պանտոմիմոսին, ժողովրդական թատերականացված խաղերին, միջնադարյան կատակերգություններին, իտալական կոմեդիա դելլ'արտեին, ռդբերգության խեղկատակներին և այլն: Սակայն, անցնելով նորագույնի ապամարդկայնացման տարերքի միջով, աբսուրդը գտվել է հարակից թեմաներից ու արտարվեստային շերտերից և հանդես եկել իբրև «անխառն վիճակ»: Միննույն ժամանակ, հրաժարվելով միմետիզմից՝ նորագույն արվեստը դադարում է մարդակենտրոն լինելուց:

Վերը բերված բեմադրական օրինակներն ապամարդկայնացման ընթացքի պատմականորեն ուշացած դրսևորումներն են մեզանում: XX դարի եվրոպական մշակույթի բարդ ու բազմազան փոխակերպումները, անհատակենտրոն, վերնախավային աղմկահարույց գեղարվեստական որոնումներն անհասանելի էին ու անտեսանելի, ավելին՝ անհամատեղելի էին խորհրդային Միությունում ընթացող զանգվածային մշակութային շինարարության հետ: Այստեղ արվեստի հումքը, հենքն ու նպատակը խիստ

մարդկային էին: Վախթանգովի և Մեյերխոլդի վաղաժամ մահով կասեցվում է նաև նորագույն բեմական լեզվի որոնման ընթացքը: Կուսակցական վերնախավն էլ հետևողականորեն իրականացնում էր մշակութային մեկուսացման քաղաքականություն, որի վավերացումը եղավ 1946 թ. օգոստոսի 26-ի «Դրամատիկական թատրոնների խաղացանկի և դրա բարելավման մասին» որոշումը: Սա հնարավորություն տվեց կանխելու այսպես կոչված «բուրժուական հեղինակների» մուտքը. նրանց գործերը, ըստ պաշտոնական տեսակետի, արատավոր գաղափարների ու անկումային տրամադրությունների հարուցիչներ էին և խոչընդոտում էին ճշմարիտ ռեալիստական արվեստի տարածմանը: Հետստալինյան դարաշրջանում անգամ, աստիճանական և հարաբերական ազատականացման պայմաններում էլ նորագույնի դրսևորումները մնացին սոսկ պատահական կամ եզակի իրողություններ: Ուշագրավ են այս իմաստով ռեժիսոր Գրիգոր Մկրտչյանի դատողությունները ազգային թատրոնի և միջազգային բեմական որոնումների հարաբերակցության վերաբերյալ (մեջբերում ենք մասնակի խմբագրումներով և քաղվածաբար). «Փաստորեն թատրոնի զարգացումը, որպես արվեստի տեսակի, կախված է կոնստրուկցիայի զարգացումից: Հայեցակարգը հաճախ փոխվում է, հետ ու առաջ է գնում, կոնստրուկցիան միշտ առաջ է նայում: Եվրոպայի թատրոնի պատմությունը կոնստրուկցիայի զարգացման պատմություն է (Կրեգ, Անտուան, Բրամ, Ֆուքս, Բրեխտ, Վիլար և շատ ուրիշներ): Մեր թատրոնի կազմակերպիչներն այս հարցի վրա ուշադրություն չեն դարձնում: ...Մեր դրամատուրգների մեծ մասը գործող անձանց կոմեցնում էր իրար հետ, փոխանակ բոլոր գործող անձինք կոմեին կյանքի դեմ: ...Դժբախտաբար հայ թատրոնը չանցավ եվրոպական թատրոնի «իզմերի» միջով: Չյուրացրեց այդ թատրոնի կարևոր լեզվական (թատերական) սկզբունքները: ...Որոշ ռեժիսորների և դերասանների պատճառով հայ թատրոնի բեմական լեզուն հետ մնաց համաշխարհային թատրոնի զարգացումից»⁷:

Ընդունելով բեմադրիչի նշած փաստերը, այնուամենայնիվ, առարկելի ենք համարում փաստերին տրված գնահատականը: Բանն այն է, որ այստեղ միտում կա նորագույն արվեստին անհաղորդ լինելու փաստը դիտելու որպես պատմական բացթողում և պայմանավորելու դա կոնկրետ անձանց գործունեությամբ: Մինչդեռ գործ ունենք այլ դարաշրջանի, աշխարհայացքային ու գեղարվեստական առանձնահատուկ համակարգերի հետ, և ուսումնասիրության առանձին խնդիր են ժամանակի հասարակական տրամադրությունների հավանական բեմական անդրադարձները: Գիտենք նաև, որ գեղարվեստական ուղղությունները չեն կարող քննվել հետընթացի կամ առաջընթացի տեսակետից. գեղագիտական միտքը վաղուց է մերժել արվեստի զարգացման հայեցակարգը:

ДЕГУМАНИЗИРОВАННЫЙ ТЕАТР

ХЗМАЛЯН А.Э.

Резюме

Тенденция дегуманизации присутствует в творческих поисках почти всех режиссеров и теоретиков театра XX века. Осью художественных изысканий являлась не столько психология действующих лиц, сколько ритмопластический рисунок спектакля. Переосмысляя принцип подражания объективной реальности, художники, в сущности, сужали социальное и психологическое содержание искусства, что являлось отражением процесса дегуманизации.

Современному режиссерскому мышлению присуще отсутствие определенности: часто невозможно установить, в каком пространственно-временном измерении протекает действие. Сложно нащупать причинно-следственную связь сценических событий, а предметная сценическая среда становится слишком условной.

Слово как средство художественной коммуникации играет второстепенную роль, и приоритетным становятся паралингвистические возможности коммуникации (жест, мимика, движение, поза и т.д.). Целью сценических поисков становится «возвращение тела».

Сложнейшие трансформации европейской культуры XX столетия несовместимы были с массовым культурным строительством в СССР, характеризующимся претворением в жизнь идей гуманизма. А процесс дегуманизации в современном армянском театре является исторически запоздалым проявлением модерна.

THE DEHUMANIZED THEATRE

A. KHZMALYAN

Abstract

The tendency of dehumanization exists in almost all directors' and theater theorists' searches of the XX century. The main target of artistic researches was not as much the psychology of characters, as the rhythmic and plastic image of the performance. Reviewing the principal imitation of objective reality, artists, in fact, also narrowed the social and psychological content of art, which was the manifestation of dehumanization.

One of the outstanding peculiarities of modern scenic thinking is the absence of certainty. It is often difficult to determine in which spatial and temporal dimensions the scenic action takes place. The causal-consequential relationship of the scenic events is not noticed, the material environment becomes highly conventional. The stage things lose their stable significance: their *biography* is formed in parallel with the visible action. The role of the speech decreases as a means of artistic communication and the

paralinguistic communication capabilities (gesture, facial expression, movement, posture, etc.) become a priority. The goal of scenic searches develops into the “return of the body”. The dramatization of poetical works has become regular.

The complicated transformations of European culture of the XX century were incompatible with the mass cultural construction of the Soviet Union. Here the material, the basis, and the aim of art were too human.

The process of dehumanization in the contemporary Armenian theater is a historically delayed reflection of the modern.