

Ի՞նչ է թատրոնն իր ծագումով և բնույթով՝ գրականության ածանցյալ, լեզվակենտրոն իրականություն, թե՞ մի վայր, որտեղ տեղի է ունենում խոսքի փոխակերպում իմաստաբանական այլ իրականության, որը խորեոգրաֆիկ տարերքի թագավորություն է նախ և առաջ ու մարմնական (սոմատիկ) հաղորդակցության ձև։ Այլ կերպ ասած՝ որտե՞ղ է թատրոնի իմաստահարույց կենտրոնը՝ լեզվական հարթությունո՞ւմ, թե՞ արտալեզվական։

Հարցադրումը նոր չէ, և եթե փորձենք հակիրճ ձևակերպել խնդիրը, պետք է ասենք, որ բանավեճն ընթացել է «գրական», ինտելեկտուալ, այսպես կոչված վերնախավային թատրոնի կողմնակիցների և թատրոնի զանգվածային տարերքը, կրոնաճիսական բնույթը հաստատողների, նրանում ընդհանուր հանրային տրամադրությունների առկայությունը կարևորողների միջև։ Պատահական չէ, որ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին թատերական քննադատությունը դերասաններին բաժանել է երկու տիպաբանական խմբի՝ «ընդօրինակողների» կամ հեղինակների թարգմանների և «ստեղծագործողների» կամ բեմում գրական հիմքի սահմանները հաղթահարող, իրենց ինքնուրույն իմաստը բերող արտիստների։

Ծագումնային առումով թատերական հանդիսության հիմքում շարժումն է, որիմը։ Դիտարկելով մարմնի նշանակությունը հին հունական թատրոնում՝ հետազոտողը նկատել է, որ պոեզիայի փոխակերպումը թատերական իրականության՝ դերասանի մարմինը դարձնում է կինետիկ և հնչողական գործիք¹։ Դասական թատրոնի խաղահրապարակը՝ օրթեստրան, բառացի նշանակում է «տեղ, որտեղ պարում են»։ Օրթեստրայում է եղել պարերգչախումբը և սակավ դեպքերում կարելի էր տեսնել դերասանին առանց պարերգչակների խմբի։ Թատրոնը եղել է դասական աշխարհի միակ վայրը, որտեղ հատվել են մուսայական արվեստները՝ քնարերգությունը, պարը և երաժշտությունը։ Գեղարվեստական այս միաձուլվածքը կոչվել է **քորեա** (պարերգ), որը Ռոլան Բարտը բնութագրել է որպես մարմնի փոխակերպում հոգևոր օրգանի։ Մարմինն

¹ Kostas Valakas, *The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-play, Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, 2002, p. 72.

է, ըստ մտածողի, հունական թատրոնում ստեղծել «դիալեկտիկական ռեալիզմն» իր դիցաբանական ու իրական կողմերով: Եվ վերադարձը դեպի **մարմնակենտրոն թատրոն** դարձել է XIX-XX դդ. ցուցողական արվեստներում ընթացող որոնումների առանցքը՝ Այսեդորա Դունկանի արվեստից ու Էմիլ Ժան-Դալկրոզի երաժշտաշարժական մանկավարժությունից, «Էվոլյուցիայի» հայեցակարգից, Ադոլֆ Ապպիայի ու Գեորգ Ֆուքսի բեմական նորարարություններից հասնելով մինչև թատերական ավանգարդի առաջատարները՝ Ռոբերտ Ուիլսոն ու Ռոմեն Կասսելուչչի: Ուշագրավ է, թե ինչպես են բնութագրում մարմնի ու խոսքի հարաբերակցումը հենց բեմադրիչները: «Ես, - ասում է Ուիլսոնը, - շարժումներն ստեղծում եմ նախքան տեքստի հետ աշխատանքն սկսելը: Այնուհետև մենք հավելում ենք շարժումը տեքստին, կապակցում ենք դրանք: Շարժումից եմ սկսում՝ ապավինելու նրա ուժին, այն բանին, որ շարժումը կարող է հաստատապես գոյություն ունենալ ինքնին, անգամ առանց խոսքերի»²: Իսկ Կասսելուչչին իր հարցազրույցներից մեկում, անդրադառնալով մարմնի նշանակությանը թատրոնում, ասել է. «Իմ աշխատանքներում տեքստն անմիջականորեն կապված է մարմնի շարժումների հետ: Նա ասես նյութեղանում է, ձեռք է բերում պլաստիկ ձև: Թատրոնը, ուզում եմ կրկին ընդգծել, կապված է նախ և առաջ մարմնի հետ»³: Ավանգարդիստներն ուղղակի ձայնակցում են Ֆուքսին. «Դրամատիկական արվեստը, ըստ էության, պար է, տարածության մեջ մարդկային մարմնի ռիթմական շարժում...»⁴:

XX դարի առաջին կեսի համաեվրոպական բեմական այս փոխակերպումներից զարմանալիորեն դուրս է կամ ուղղակիորեն հակադրված է դրանց Կ. Ս. Ստանիսլավսկին իր «հոգեկան նատուրալիզմով» («душевный натурализм») և «վերապրումի» սկզբունքով: Սա մի խնդիր է, որ, կարծում եմ, պետք է դիտարկել իրականության վերարտադրության գեղագիտական հայեցակարգի և բացարձակ ռեալիզմի հրամայականի համատեքստում: Թեպետ պետք է նկատի առնել, որ իր գործունեության վերջին շրջանում Ստանիսլավսկին հեռանում է «համակարգին» հատուկ հոգեբանականությունից՝ ուշադրության կենտրոնում պահելով դերասանի արվեստի ֆիզիկական բաղկացուցիչը: Այդ պատճառով է նաև, որ նա 1918 թ. ստանձնում է Մեծ թատրոնի Օպերային ստուդիայի ղեկավարումը: Ստանիսլավսկին իր ստեղծագործական որոնումների արդյունքներն ամրագրում

² [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Уилсон,_Роберт_\(режиссёр\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Уилсон,_Роберт_(режиссёр)).

³ **Ромео Кастелуччи.** В моем театре нет «анестезии», Портал о современной культуре «ШО», <http://sho.kiev.ua/article>

⁴ **Фукс Г.** Революция театра: история Мюнхенского Художественного театра, СПб., 1911, с. 76.

է հետմահու հրատարակված «Դերասանի ինքնին աշխատանքը մարմնավորման ստեղծագործական ընթացքում» անավարտ աշխատության մեջ: Վերնագիրն առավել քան դիպուկ է. «մարմնավորում» հասկացության մեջ Ստանիսլավսկին ներառել է ակրոբատիկան, պարը, պլաստիկան, ձայնն ու խոսքը, երգեցողությունը և առողջանությունը, տեմպառիթմը, բնութագրականացումը և այլն:

Անդրադառնալով արդի բեմական արվեստի միտումներին՝ նկատում ենք, որ ցայսօր էլ նվազում է խոսքի՝ իբրև գեղարվեստական հաղորդակցության միջոցի դերը: Թվում է՝ ասված է հնարավոր ամեն ինչ, և անվստահություն է հայտարարված տեքստին: Խոսքը դարձել է անհարկի, և գերիշխանությունը տրվել է արտալեզվական հաղորդակցությանը: Բեմական որոնումների նպատակն է «մարմնի վերադարձը»: Աշխարհայացքային ու գեղարվեստական այս փոխակերպումների համար առավել քան առատ նյութ է տալիս պոեզիան՝ որպես **լռության հնարավորություն**: Հիշենք, որ Դունկանը պարում էր Օմար Խայամի ռուբայաթների մոտիվների հիման վրա, իսկ Մերժ Լիֆարը բեմադրում էր պարեր Ալֆրեդ Սյուսեի, Շառլ Բոդլերի, Պոլ Վալերիի ու Ժան Կոկտոյի բանաստեղծությունների թեմաներով: XIX դարավերջի ու XX դարասկզբի թատերգության տպավորաբանական-ներշնչական բնույթը մերձեցրել է զուտ դրամատիկականը և բանաստեղծականն այն աստիճան, որ քննադատներին թվացել է, թե դրաման զրկվել է ինքնուրույն գոյաձևից, իսկ թատրոնը հասել է այն եզրագծին, որից անդին սկիզբ է առնում նրա ոչնչացումը: Մոդեռնիստներն իրենց գեղագիտական հռչակագրերում դրաման ուղղակիորեն հայտարարում էին երկ-խոսությամբ դրսևորվող քնարերգություն: Լռության, արտալեզվական միջոցների կիրառման լայն ասպարեզ են այստեղ բացել նաև ռեմարկները և հերոսների՝ գործողության հասունացման տեսակետից էական ապրումներն ու մղումները, ըստ հեղինակային ցուցումների, ընթացել են խոսքից դուրս: Հետևաբար փոխվում է նաև դերասանի արվեստի բնույթը, նրա տեղն ու դերը բեմական գործողության և տարածության մեջ: Կենտրոնում դարձյալ դրամատիկական գործողության ապամարդկայնացման խնդիրն է. եթե թատրոնի նպատակը զուտ տրամադրություն հարուցելն է, ապա մարդը դուրսին կարող է փոխարինվել խամաճիկով: Բեմում նեղանում է կենդանի մարդկային ապրումների վերարտադրման շրջանակը, և ծնվում է «գերխամաճիկի» (Über-marionette) գաղափարը:

Արտալեզվականի կարևորմամբ փորձ է արվել հաղթահարելու նաև դրամայի «ուսուցողական օգտապաշտությունը», «մակերեսային էմպիրիզմը», խոսքի օտարումը երաժշտական նախահիմքից, շարժման ու ռիթմի միջոցով ընդգծելու նրա բանաստեղծական, ասել է թե՛ խորհրդաբանական բնույթը, այդ կերպ

հաղթահարելով առօրեականն ու կենցաղայինը դրամատիկական արվեստում: Ալ. Բենուան ասում էր, թե բալետում ամեն ինչ պոեզիա է. XX դարասկզբի բեմական գործիչները շոշափում էին «անշարժ թատրոնի» գաղափարը, որում շարժումը դիտարկվում էր իբրև պլաստիկ երաժշտություն կամ պլաստիկ քանդակայնություն, ներքին ապրումի արտաքին պատկեր՝ հոգեբանական պատճառականությունից զերծ և առավելագույնս անանձնական: Հակառակ դեպքում, ըստ նրանց, ներկայացումը վերածվում է հեղինակային տեքստի յուրահատուկ նմանահանության:

«Մենք տեսնում ենք նոր ողբերգությունը, որում ցնծում է քնարական սկզբունքն իր հաստատուն և մաքուր ձևով: Եթե Իբսենի ոչ բոլոր դրամաներն են հազեցած քնարականությամբ, ապա Մետերլինկի դրամաներում քնարականությունն ակնհայտորեն գերիշխում է այն ամենին, ինչն ընդունված է կոչել «գործողություն»: Մեզ՝ ռուսներին, դա առանձնապես մոտ է և հասկանալի՝ Չեխովով, այդ հիասքանչ քնարերգուով մեր հմայվածության շնորհիվ, որը տիրապետում էր թատրոնի գաղտնիքներին»⁵:

Խոսելով թատրոնում մարմնականի գերակայության և ապամարդկայնացման ընթացքի մասին՝ խնդիրը չենք դիտարկում զուտ ժանրային պատկանելության շրջանակներում. խոսքը չի վերաբերում միայն պարային-պլաստիկ ներկայացումներին: Ապամարդկայնացումն ընկալողի նվազագույն հոգեկան ընդգրկվածությունն է պատկերվող իրադարձությունների մեջ: Ըստ այդմ՝ ապամարդկայնացնող է այն ամենը, ինչը ներկայացումը հեռացնում է զուտ կենսական ճշմարտությունից և հոգեբանական ճշմարտացիությունից՝ ստեղծելով պայմանական-խորհրդանշային միջավայր և լեզվական իմաստների կամ բեմական արվեստում այդքան չարչրկված **ենթատեքստերի** փոխարեն առաջ բերելով մարմնի իմաստաբանությունը, տեսողական ընկալման լեզուն: Դա թույլ է տալիս որսալու բեմական իմաստներն առանց ռացիոնալ մտակառուցումների՝ հիմնվելով մարմնի վերտրամաբանական և ներշնչական հնարավորությունների վրա: Վերջին շրջանի առավել նշանակալի բեմադրությունների շարքում ասվածի լավագույն դրսևորումներից է Մոսկվայի Եվգ. Վախթանգովի անվ. թատրոնի «Քեռի Վանյա» ներկայացումը (2009 թ., բեմ.՝ Ռիմաս Տումինաս): Բազմիցս բեմադրված և ասես բեմադրական հնարավորություններն սպառած երկր հատկանշեց արդի բեմական արվեստի կարևոր միտումը՝ բացահայտելով

⁵ Чулков Г. Принципы театра Будущего. Театр (Книга о новом театре, сборник статей, М., 2012, с. 167).

արտալեզվական իմաստներով դրսևորվելու նոր հնարավորություններ: Հոգեբանությունը բեմադրիչի համար թերևս ելակետ է եղել, իսկ նպատակը՝ տեքստի և նրա հիմքում առկա դրությունների պլաստիկ հնարավորությունների բացահայտումը, գործող անձանց փոխհարաբերությունների ռիթմամեղեդային կազմակերպումը, արտահայտիչ ձևերի ստեղծումն ու հայեցումը: Դրա շնորհիվ ներկայացումը վերածվել է յուրատեսակ պարտիտուրայի՝ հնչերանգային ուժգնությամբ ու մեղմությամբ, շարժումների լեզատոներով ու ստակատոներով, հստակ մշակված ռիթմական պատկերով ու դադարներով, որ երբեմն ուղղակիորեն վերաճում են **պարային** կամ **մնջախաղային** տեսարանների (օրինակ՝ առաջին գործողության մեջ Սերբերյակովի և Ելենա Անդրեենայի տեսարանը, քեռի Վանյայի վրիպած կրակոցին հաջորդող գործողությունները, դայակի գուլպա գործելու և Տելեգինի տեսարանը, Աստրովի և Տելեգինի քայլերգային անցումը, համր ֆիլմի սկզբունքով մտածված դրվագներն առհասարակ):

Թեպետ դերասանական նյութն օգտագործվել է առավելագույնս նպատակամետ, և ներկայացման ակնհայտ արժեքներից է համախմբային խաղը, այդուհանդերձ գլխավոր գործող անձինք, թվում է, դուրս են խմբից, հանդես են գալիս որպես ընդհանրական գաղափարներ ու խորհրդանիշներ: Դրանք են մարմինը կամ մարմնի գաղափարը՝ որպես զգացական ներգործության աղբյուր, բեմական գործողությանն անընդմեջ ուղեկցող երաժշտությունը (կոմպոզիտոր Ֆաուստաս Լատենաս), որ հաճախ փոխարինում է իրական դերասանական ապրումին, հուշում չասված խոսքը, կերպարների ենթադրվող ներքին վիճակը, մտնում երկխոսության մեջ ու հա կաղրվում գործող անձանց, և մույթ հետնաբեմի խորքում ասես գործողության լարվածությունն ապահովող և հերոսների վարքագիծը որոշող գիշերային լուսատուն՝ իզական նախասկզբունքի, բանաստեղծական ներշնչումների, նաև մույթ ուժերի, բնագոյների ու կրքերի արթնացման, մարմնական հակումների ու փոխակերպումների խորհրդանիշը, որի բեմական համարժեքն իր ձգողականությամբ և ներշնչող լիցքով ներկայացման մեջ դարձել է Ելենա Անդրեենայի կերպարը: Ընտրվել է այնպիսի դերասանուհի (Աննա Դուբրովսկայա), որի միայն ներկայությունը՝ իր լուռ ու անշարժ վիճակներով, պլաստիկ վճիռներով, զուսպ դիմախաղով, առանց հոգեբանական ելևէջների և խոսքային մեկնությունների էլ բացահայտում է հերոսուհու բնույթն ու նշանակությունը գործողության հանգուցավորման մեջ ու նրա հանդեպ մյուսների վերաբերմունքի տրամաբանությունը: Մարմինն այստեղ ավելին է, քան կարող էր ասել խոսքը, և դրանով իսկ հերոսուհին որոշակի բնավորությունից վերաճում է **Կնոջ** գաղափարի:

Խորհրդանիշների միջավայրում, խորհրդավոր-վերացական ուժերի այս մթնոլորտում ինչ-որ առումով տեղ չի մնում հոգեբանական ռեալիզմի համար: «Լուսնի» ներքո առաջ է գալիս զգացմունքների այնպիսի մակրնթացություն ու ապրումների խտացում, որ զուտ մարդկայինը և հոգեբանականն այլևս նեղ են դրանք արտահայտելու համար: Տպավորություն է ստեղծվում, թե ամբողջ գործողությունը սկիզբ է առնում և ավարտվում մի գիշերվա ընթացքում, հերոսները գործում են հմայության ազդեցությամբ, և կրքերը երբեմն արտահայտվում են մարմնի էքստատիկ դրսևորումներով: Ակամա հիշում ես դեռ XX դարասկզբին ասված քննադատի խոսքը. «Քնարերգություն, սիմվոլիզմ ու երաժշտություն. ահա այն տարրերը, որոնք, ըստ իս, ընկած են նոր թատրոնի հիմքում»⁶:

Ապամարդկայնացնող և հոգեբանական հեռավորությունն ընդ-գծող նշանակություն է ունեցել նաև բեմի ձևավորումը (բեմանկարիչ՝ Ադոմաս Յացովսկիս): Տեսարանները մտածված են որպես սև-սպիտակ լուսանկար, և թվում է, թե ամեն ինչ դիտարկված է Աստրովի քարտզագրամի միջով: Մա պայմանավորված է նաև ներկայացման խորհրդանշական մթնոլորտով, մի բան, որ սիմվոլիստական թատրոնի քննադատներն անցյալում բնութագրել են իբրև գեղարվեստական «լուսավախություն» («светобоязнь»): Այս հնարանքը, սակայն, անվրեպ է գեղագիտական ընկալման տեսանկյունից: Հրաժարվելով գույնից՝ ներկայացումն օտարվել է բնանկարագրական տարրերից, ընդգծվել է բեմական իրականության պայմանական բնույթը, և բեմադրիչը կարծես սկզբից իսկ նպատակ է ունեցել հուշելու, որ գործ ունենք ավարտված իրականության հետ: Դրանով կանխվում է հանդիսականի հոգեբանական ներթափանցումը բեմական գործողության մեջ, և ամրապնդվում է գեղագիտական դիտակետը: Թվում է՝ ավարտվածության ակնարկով ներկայացումը ձեռք է բերում նաև էպիկական շեշտադրումներ: Ուշագրավ է, որ թերևս այս նույն նպատակն է հետապնդել Անդրեյ Կոնչալովսկին Մոստովետի անվ. թատրոնի «Քեռի Վանյա» բեմադրության մեջ (2009 թ.)՝ ներկայացումն սկսելով սև-սպիտակ լուսանկարների շարքով, առաջ բերելով որոշակի թախիծ կամ սենտիմենտ ավարտված իրականության հանդեպ, նաև պայմանականությունը շեշտելով տեսարանների փոփոխման ժամանակ բեմադրական մասի աշխատակիցների անթաքույց առկայությամբ ու հետնաբեմի էկրանին ժամանակակից կյանքի տեսարանների պատկերումով: Տումինասի հղացմամբ, սակայն, **լուսանկարն** ընտրված է որպես դերասանների պլաստիկ վճիռների կողմնորոշիչ ու տեսարանների գեղագիտական ներգործության պայման, ոչ որպես սոսկական պատկերազարդում:

⁶ Նույն տեղում, էջ 172:

Այս դիտարկումները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ թատրոն է վերադառնում անտիկ **քորեան**⁷՝ աշխարհայացքային արմատական բեկումներով, սակայն ոչ պակաս բնագծային լիցքերով և մղումներով: Եվ եթե խարխուլ կամ անորոշ են արդի բեմական արվեստի աշխարհայացքային հիմքերը, ապա խոսքի տեղատվությունը բեմում լայն ասպարեզ է բացում մարմնական ձևերի դրսևորման համար: Իսկ մարմինը, իբրև հաղորդակցական աղբյուր, առաջնային է խոսքի հարաբերությամբ և ամփոփում է անհիշելի ժամանակներից եկող փորձը: «Մեր մարմինն աշխարհի տարեգրությունն է», - ասել է Մաքսիմիլիան Վոլոշինը⁷: Եվ եթե լոգոսն ըմբռնենք իբրև ներքին իմաստ, որ, ինչպես Լամբրոնացին էր ասում՝ «ոչ է բարբառ լեզուոյս, այլ խոկումն մտացն» («Մեկնութիւն սաղմոսաց»), ապա ռիթմամեղեդային հարաբերությունները, մարմնի էքսպրեսիվ դրսևորումները բեմում հանդես են գալիս որպես վերտրամաբանական իմաստների հարուցիչներ: Ըստ այդմ, լրացնելով Վոլոշինի միտքը, կարող ենք ասել՝ լոգոսն իրականանում է ոչ թե բեմում, այլ հանդիսականի հոգում:

Թատրոնը մաքուր արվեստ չէ և հաճախ է դիտվել իբրև հանրային սպասումների գեղարվեստական արձագանք, սոցիալական, ծիսական, քաղաքական հարաբերությունների պայմանաձև: Եվ եթե թատրոնը մոտենում է զուտ արվեստի վիճակին, ապա նախ և առաջ իր խորեոգրաֆիկ նախասկզբունքով ու մարմնական ձևերի առկայությամբ: Այս է, որ կենսունակ է դարձնում թատրոնը արվեստի ապամարդկայնացման ժամանակաշրջանում:

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ТЕЛА» И ДЕГУМАНИЗАЦИЯ В ТЕАТРЕ

ХЗМАЛЯН А. Э.

Резюме

Чем является театр по своему генезису и сути – своеобразным продолжением литературы, логоцентрической сферой либо местом, где происходит трансформация слова в иную семантическую реальность, в царство хореографической стихии и форму телесной (соматической) коммуни-кации? Иными словами, где находится смысловой центр театра – в лингвистической или внелингвистической сфере?

Возвращение к телоцентризму стало осью художественных изысканий XIX-XX столетий (искусство Айседоры Дункан и музыкально-двигательная педагогика Эмиля Жак-Далькроза, концепция эвритмии, сценические поиски Адольфа Аппия и Георга Фукса, включая наиболее значимые фигуры театрального авангарда – Роберта Уилсона и Ромео

⁷ Волошин М. Лики творчества. Театр как сновидение, М., 1989, с. 349.

Кастелуччи). Менялась сущность актерского искусства, его роль и место в сценическом пространстве. В центре дискуссий, по сути, была проблема дегуманизации драматического действия. А дегуманизация – это минимальная психическая вовлеченность воспринимающего в сценическое действие. Следовательно, дегуманизирующим является все то, что отдаляет спектакль от жизненной правды и психологической правдивости, создавая тем самым условно-символическую среду и вместо чисто языковых смыслов и столь пресловутых в сценическом искусстве подтекстов выдвигая семантику тела. Сказанное позволяет улавливать смысл сценических событий без рациональных мыслительных операций, основываясь на внерациональных и суггестивных возможностях тела.

“RETURN OF THE BODY” AND DEHUMANIZATION IN THEATRE

A. KHZMALYAN

Abstract

What is theater in its origin and in its essence - a peculiar continuation of literature, a logocentric sphere or a place where transformation of words into a different semantic reality is happening, which is a kingdom of choreographic elements and a form of physical (somatic) communication?

Return to the body-centrism became the axis of the artistic searches of the 19-20 centuries (from the art of Isadora Duncan and the pedagogy of musical concept through movement of Emile Jaques-Dalcroze, the concept of *Eurythmy*, the scenic innovations of Adolphe Appia and George Fuks, reaching the most significant figures of the avant-garde theater such as Robert Wilson and Romeo Castellucci). It changes the nature of the actor's art, its role and place in the scenic action and space. In the center of discussions, in fact, was the problem of the dehumanization of the dramatic action. And the dehumanization is the minimal psychological involvement of the perceiver in the scenic action. Consequently, everything is dehumanizing if it separates the performance from the truth of life and psychological truthfulness, thus creating a conditional symbolic environment, and puts forward semantics of the body instead of purely linguistic meanings or subtexts. This allows to capture the scenic meanings without rational thinking operations, based on non-rational and inspiratory possibilities of the body.