

ԱՐԱ ԽՉՄԱԼՅԱՆ

ՀԱՐՑԱԿԱՆԻ ՆԵՐՔՈՒ

ԵՐԵՎԱՆ



2016

ՀՏԴ 792.01

ԳՄԴ 85.33

Խ 494

**Հրատարակվել է
ՀՀ մշակույթի նախարարության աջակցությամբ**

**Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ:**

Խզմայլյան Ա.

**Խ 494 Հարցականի ներքո / Ա. Խզմայլյան. - Եր.: Արմավ,
2016. - 276 էջ:**

Գրքում արծարծվում են ավանդական թատրոնի ու նորագույն բեմական լեզվի փոխհարաբերությունները, դերասանի կերպարայնության ու մարմնավորման, բեմում իրերի իմաստային առաձգականության խնդիրը, բեմական հաղորդակցության լեզվական ու արտալեզվական միջոցների հարաբերությունները: Սոցիալ-հոգեբանական և գեղարվեստական համատեքստում անդրադարձ է կատարվում հայ թատրոնի պատմական որոշ իրողությունների, իսկ նորագույն դրսևորումները դիտվում են միջազգային բեմական միտումների համատեքստում: Կենտրոնում արվեստի ապամարդկայնացման գաղափարն է ու «մարմնի վերագարձի» սկզբունքը:

Նախատեսված է թատրոնի պատմությամբ և տեսությամբ հետաքրքրվողների, թատրոնով գործնականորեն զբաղվող արվեստագետների, ուսանողների և թատերասերների համար:

ՀՏԴ 792.01

ԳՄԴ 85.33

ISBN 978-9939-863-27-6

© Խզմայլյան Արա, 2016

© «Արմավ», 2016

ԲՈՎ ԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան 5

ՀԱՐՑԱԿԱՆԻ ՆԵՐՔՈՒ

Ապամարդկայնացված թատրոն 11

*«Մարմնի վերադարձը» և
ապամարդկայնացումը թատրոնում* 28

*Բեմական ինքնակերպավորման
սոցիալական նախադրյալները* 38

*Թատրոնը՝ էքսպրեսիվ միջխմբային
հաղորդակցության ձև* 48

*Սոցիալ-հոգեբանական միտումների
բեմական անդրադարձները* 59

*Բեմական հաղորդակցության արդիական և
պատմական պայմանաձևերը* 72

*«Վերապրումի» սկզբունքն իրականության
վերարտադրության համատեքստում* 86

*Դերասանի արվեստի ինքնակեցության խնդիրը և
«մարմնավորման» հայեցակարգը թատրոնում* 94

Մասնագիտության փակուղում 114

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԱԿԱՆՆԵՐ

Հակոբ Պարոնյանի թատերական կողմնորոշումները 123
Արեքսանդր Շիրվանզադեի բեմական չափանիշները 145
Վահրամ Փափազյան. հետադարձ հայացքով 192
Հենրիկ Հովհաննիսյան. թատրոնի պատմաբանը 199

ՀԱՐՑԱԿԱՆԻ ԻՐԱՎՈՒՆՔՈՎ

*Ստացիոնար-խաղացանկայի^օն թատրոն,
 բյուրոկրատակա^օն, թե^օ... 229*
«Պատվի համա^օր», թե^օ ընդդեմ պատվի 238
Moment de bonheur կամ Ճանտազիաներ կնոջ թեմայով 245
Անհեթեթուության իմաստը 252

ПОД ЗНАКОМ ВОПРОСА (PEZIOME) 265

OPEN TO QUESTION (SUMMARY) 267

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ 268

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Ե՞րբ է մարդը ձգտել կցված լինել իր ժամանակին այնպես, ինչպես այսօր: Ժամանակակից լինելն այժմ զուտ նորաձևություն գրասեղանում չէ, ինչպես կարծում են շատերը, այլ՝ կենսական անհրաժեշտություն: Ժամանակի մարդ լինել՝ նշանակում է լինել (թեկուզ և առերևույթ) նույնքան դյուրաթեք, հարափոփոխ, անսովոր ու անկանխատեսելի, որքան ինքը՝ ժամանակը: Մարդկային այս նոր որակը, որ աննախագեսկ արագություն է յուրացնում ու թոթափում ժամանակի նշանները, տարակուսանքով և հեզանքով է նայում այն ամենին, ինչն օժտված է կայունությամբ, իսկ դրան ձգտողը նրա աչքերում այլ մոլորակի բնակիչ է՝ իր կենսական ռիթմով ու մղումներով կյանքից դուրս: Իսկ ինչպե՞ս է կողմնորոշվելու թատրոնը, որպես մարդակենտրոն արվեստ ու կայուն մարդկային արժեքների իրականություն, հարափոփոխ և անկայուն երևույթների հոսքում, ո՞րն է ժամանակը հատկանշող տարրերի ճշտման կողմնորոշիչը, ի՞նչ ասել է «հին» և ի՞նչ ասել է «նոր» ընդհանրապես և մասնավորապես արվեստում: Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն դասական արժեքների գնահատմանը, այլև՝ այդ արժեքների բեմական մեկնաբանման ու վերարտադրման կերպին, ժամանակակից արվեստին: Իսկ ի՞նչ ասել է «ժամանակակից արվեստ», արվեստ է դա, թե՞ միատիֆիկացիա: Այս հարցերն են հուզում արդի արվեստագիտական միտքը:

Արվեստի պատմությունը չունի առաջընթացային (պրոգրեսիվ) բնույթ: Ուստի, գոյություն չունի կոորդինատային այն համակարգը, որի զրոյական կետից հնարավոր լինի որոշել գեղարվեստական արժեքների հետևառաջությունը: Ակն-

Հայտ է մի բան՝ ստեղծագործության մեջ առանցքային է դառնում արդիականության խնդիրը: Այս հասկացությունը զրկվում է որոշակիությունից, քանզի յուրաքանչյուր շեղում ընդունված գեղարվեստական կարգից ու պատկերացումից, ինքնակամ հնարանք, երևակայության անկշռադատ և անմշակ խաղ անմիջապես հայտարարվում է արդիական: Տեապես անմասնակից լինելով միջազգային թատերական հոսանքների ձևավորման, զարգացման ու ընդհատման ընթացքին՝ Հայ թատրոնն այսօր անարգել ընդունում է արտաքին ազդակները՝ տարբեր մակարդակներում և տարբեր որակով: Ստեղծվում է մի խառնածո իրականություն, ուր համատեղվում են սոցիալական, հոգեբանական ռեալիզմի ու աբսուրդի նշանները, ավանդականի հիշողությունը, նրա հնամաշ դրսևորումները և փորձարարական ոգին, ու իրենց իսկ հողում սպառված երևույթները ներկայացվում և ընդունվում են որպես նորարարություն: Սա պատմականորեն ուշացած, բայց անկանխելի ընթացք է՝ իր անկանխատեսելի գեղարվեստական արդյունքներով: Այն, ինչ մղում է մեզ մասնագիտական զննումների և արթուն պահում մեր ուշադրությունն արդի Հայ թատրոնի հանդեպ, եզակի բեմական դրսևորումներն են, որ աննկատ ճանապարհ են հարթում դեպի որակապես այլ, աննախագեպ գեղարվեստական իրականություն՝ քաղաքային արվեստում հաղթահարելով գավառականությունն ու հնամաշ ձևերը, նախապաշարված կամ կեղծ ավանդականությունը, քաղքենիությունը և պրոֆեսիոնալ տկարությունը: Եվ մեր խնդիրն է նկատել ու զատել այդ արժեքները Հայ թատրոնի, թվում է, անուղեծիր ընթացքից, պատահական դրսևորումներից:

Արդի բեմական արվեստի հատկանիշների մի մասը կարելի է վերագրել թատերական պոստմոդեռնին, մի բան, որ իր վերջնական սահմանումը չունի մինչ օրս: Հետնորագույնի դրսևորումները բնորոշելու խնդիրը Հայ թատրոնում առավել բարդ է, քանզի անորոշ է դրա նախընթաց հոսանքը՝ թատերական մոդեռնիզմը: Ուշացած է արևմտյան հոսանքների յու-

րացումը մեզանում, և ստեղծագործողները, չյուրացրած «նոր» գեղարվեստական համակարգերը, կանգնում են այլ անծանոթ իրողությունների առջև: Կենտրոնում արվեստի ապամարդկայնացման ընթացքն է ու «մարմնի վերադարձի» սկզբունքը, որով էլ թատրոնը դառնում է գրավիչ հետազոտողի համար ու ստեղծում արտիստական դրսևորումների նպատակահարմար և մրցակցային միջավայր: Այս տեսակետն ամրապնդվում է ինչպես անցյալի ու ներկայի բեմադրիչների դիտումներով, այնպես էլ՝ բեմական փոխակերպումների տեսական իմաստավորումներով:

Ավանդականի ու նորագույն բեմական լեզվի փոխհարաբերությունը, դերասանի կերպարայնությունն ու մարմնավորման խնդիրը, նրա բեմական ներկայությունն ինչպես թոթափումը, բեմում իրերի իմաստային առաձգականությունը, հաղորդակցություն լեզվական ու արտալեզվական միջոցների հարաբերություններն են արժարժվում սույն աշխատություն մեջ: Սոցիալ-հասարակական և գեղարվեստական համատեքստում անդրադարձ է կատարվում հայ թատրոնի պատմական իրողություններին, իսկ նորագույն դրսևորումները դիտվում են միջազգային բեմական միտումների համատեքստում. անհնար է արդի գեղարվեստական ու մշակութային իրողությունները քննել զուտ իբրև տեղային դրսևորումներ:

Ինչ էլ հաստատելու լինենք, պետք է ընդունենք, որ բոլոր դատողություններն ընթանում են հարցականի ներքո, և այդ զգացումով ու մտայնությամբ էլ շարադրված են գրքի հիմնական դրույթները:

ՀԱՐՑԱԿԱՆԻ ՆԵՐՔՈՒ

ԱՊԱՄԱՐԴԿԱՅՆԱՅՎԱԾ ԹԱՏՐՈՆ

Իսպանացի փիլիսոփա և սոցիոլոգ Խոսե Օրտեգա-ի-Գասսետի «Արվեստի ապամարդկայնացումը» աշխատությունում (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 ունալիզմի հրամայականի դիրքերից: Գերիշխող է դառնում մաքուր գեղարվեստականության կամ գուտ ներունակության (պոտենցիա) 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 գուտ մարդկայինից օտարվելու միտումը շոշափելի էր արդեն սիմվոլիզմի դարաշրջանում: Լարված և հետևողական բեմական որոնումներ են իրականանում մնջախաղի, ստվերների ու խամաճիկների թատրոնում: Հիշենք նաև Գորգըն Կրեզի «գերխամաճիկի» (Über-marionette) գաղափարը, որ գալիս էր մերժելու

1. Ortega-i-Gasset X., Восстание масс, М., «Издательство АСТ», 2001, с. 243.

մարդկային զգացմունքների, առօրյա ապրումների առկայութիւնն ու ցուցադրումը դերասանի արվեստում և ստորագասում էր խոսքը պլաստիկական ու տեսողական ներգործութիւնը: Այլ կերպ՝ մերժվում էր հոգեկան իրականութեան ընդօրինակումը:

Դերասանի՝ որպէս «գերխամածիկի» ըմբռնումն էական ազդեցութիւն 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, թեպէտ և որոշ ծայրահեղացումով. «Ստանիսլավսկու թատրոնն արդէն մահացել է և այլևս չի վերածնվելու... Մոտ ապագայի բոլոր թատրոնները կառուցվելու են հիմնականում այնպէս, ինչպէս վաղուց կանխատեսուծ էր Մեյերխոլդը»²:

Կրեդի հայացքների ներգործութեամբ է ձևավորվել հենց իր՝ Վախթանգովի «մոգական թատրոնը»՝ հեզնականի, թատերայինի ու խաղայինի վերարժեւորմամբ ու շեշտավորմամբ, ինչպէս նաև՝ Թաիբովի թատերական հայեցակարգը՝ իր «էմոցիոնալ ժեստի» սկզբունքով, որ հակադրվում էր ժեստի հոգեբանական նշանակութեանը: Ի վերջո, «գերխամածիկի» գաղափարին է առնչվում նաև Բրեխտի «էպիկական թատրոնն» իր օտարման սկզբունքով:

Ապամարդկայնացման կամ թերևս մարդազանցութեան միտումն ակնհայտ է 20-րդ դարի առաջին կեսի գրեթէ բոլոր նշանավոր բեմադրիչների ու տեսաբանների որոնումներում: Այսպէս՝ Մաքս Ռայնհարդտի ուշադրութեան կենտրոնում էր նախ և առաջ ներկայացման տեսալսողական ներգործութեան խնդիրը (դեկոր, լույս, աղմուկ, երաժշտութիւն), Մյունխենյան գեղարվեստական թատրոնի հիմնադիր Գեորգ Ֆուքսն ընդվզում էր գրականութեան գերակայութեան դեմ և ձգտում

2. «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства», М., Изд. «Индрик», т. 2, 2011, с. 466-467.

էր մերձեցնել դրամատիկական թատրոնի դերասանի արվեստը պարարվեստին, իսկ շվեյցարացի տեսաբան ու բեմական տարածութեան բարեփոխիչ Ադոլֆ Ապպիան փնտրում էր կատարյալ պայմանական ու վերացական գեղարվեստական 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 զննումների 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 շատագովությամբ, 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 ներկայություն արվեստ է³: Ըստ էության՝ հոգեբանական ռեալիզմը ելնում է մարդու հոգեբանախոսական կազմակերպվածքի տրամաբանությունից, և այս հասկացություն 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 բեմա-

3. Հմմտ. Հովհաննիսյան Հ., Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն, Եր., «Սարգիս Խաչենց», 2002, էջ 75-86:

կան արվեստի համընդհանուր միտումներից, ռուսական և եվրոպական նորագույն արվեստի համատեքստից:

Գեղագիտական այլ ելակետերից ու այլ հիմնավորումներով՝ Օրտեգա-ի-Գասսետին անուղղակիորեն ձայնակցում է սյուրռեալիզմի հիմնադիրը՝ Անդրե Բրետոնը. «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 Բրետոնի «Իրականության նվազագույն աստիճանի վերաբերյալ դատողության ներածություն»-ը, 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՝ գոտ ներքին կերպաձևերի հետ, և այս հարաբերակցությունը պայմանավորվում ու մեկնաբանվում է անգիտակցականով (Ֆրոյդի հոգեվերլուծություն, հոգեբանական այլ տեսություններ): Ընդօրինակման սյուրռեալիստական մեկնություններն արտացոլված են նաև սիմուլյացիայի (Լ. Արագոն, Ս. Դալի), կրկնավորման (Ս. Դալի, Ա. 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

4. Այս մասին մանրամասն տե՛ս Гальцова Е., Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма, М., РГГУ, 2012:

«Հարաբերական» մարդու (Լ. Արազոն) և «մոտավոր» մարդու (Տ. Տգառա) մասին: Դադարիստական և սյուրռեալիստական դրամաներում ակնհայտ է դառնում գործող անձի ճգնաժամը: Հերոսները զրկվում են բնավորության որոշակիությունից, տիպական հատկանիշներից ու հոգեբանական նկարագրի ամբողջությունից: Կենտրոնում դարձյալ տիկնիկն է կամ խամածիկը, որն ընդօրինակային (միմետիկ) գործող անձի հանդեպ ձևավորված ծայրահեղ մերժողականությունից դրսևորումն է: Այս առանձնահատկությունն առավել ցցուն դարձավ արտաբերի դրամայում, որից դուրս մղվեցին բնավորության և սյուլթեի որոշակիությունը, մարդկային կրքերի հավաստի պատկերումն ու բախումը, դրամատիկական արվեստի կարևորագույն սկզբունքները, օրինակ՝ գործողության տեղի և ժամանակի միասնությունը:

Խնդիր չունենք ներկայացնելու ապամարդկայնացման ընթացքի շարունակությունը նաև 20-րդ 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 ակնառու առանձնահատկությունը որոշակիությունից բացակայությունն է: Հաճախ դժվար է լինում որոշել, թե ինչ տարածաժամանակային չափումներում է ընթանում բեմական գործողությունը: 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 կեցությունից բացահայտումն է և ինքնին կեցություն: Մարդու երբևրուն աշխարհզգացումն 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, որը վերասերում է մարդու և իրերի կապը:

Ինչպե՞ս է դրսևորվում այս միտումը մեզանում:

Ռուբեն Բաբայանը 2005 թ. բեմադրեց Սլավոմիր Մրոժեկի «Բաց ծովում» («Սո-ված-ներ») 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 ինքնպաշտպանական ճառեր, յուրաքանչյուրն առաջ է մղում իր ճշմարտությունը: Նպատակը մեկն է՝ չդառնալ կերակուր: Տևական բանավեճից հետո Փոքր բեկորն ականա 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՝ չիրմա 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 ինքնպաշտպանական 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 գիշում 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 օրքեստրայում տեղադրված այն զոհասեղանն է (թիմեևե), որի վրա հեղվել է քավության նոխազի արյունը: Այսպիսով՝ արկղի միջոցով տարածություն

(բեմի) մեջ ստեղծվում է տարածություն, որում ընթանում է ինչ-որ գործողություն, ձևավորվում են դրա առաջմղման հանգույցները: Բեմում ընդլայնվում է իրի գործառույթային 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 տարաբաժանումներից առհասարակ: Թվում է՝ անորոշությունն ավելի է շեշտում որոշակին:

Համապարփակ անորոշության հիմքում, սակայն, ընկած են նաև աշխարհայացքային գործոններ՝ բեմադրիչի հեղնանքն ու բարոյական չեզոքությունը: Ի՞նչն է շեշտում և ի՞նչը մերժում ներկայացման հեղինակը՝ դուրս է ակներևությունից: Գրեթե ոչ մի լուրջ տոն, ընդգծված դրամատիկական պաճ, հոգեկան ծայրահեղ վիճակ: Սա հատուկ է արդի բեմական արվեստին առհասարակ: Մարդկայինի կամ չափազանց մարդկայինի տեղատվությունն արդի արվեստում ձևավորել է «անլուրջ» վերաբերմունք կյանքի հանդեպ: Դեռ անցյալ դրասկզբին է նկատվել, որ հեղնական ռեֆլեքսիան արվեստում հետ է մղում մարդկային պաթոսն ու սրբազան լրջությունը: «Սո-ված-ները» ներկայացման մեջ դրա արտահայտություններից է հետևյալ տեսարանը:

Մեծ և Միջին բեկորները որոշում են ուտել Փոքրին այն հիմնավորմամբ, որ իրենք որբ 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 մա-

Հացե՛լ է»։ Այնուհետև՝ կարճատև դադար, թույլ լսվող և նույնքան կարճատև հեկեկոց։

Այսպիսի վճիռն արդարացված է երկու առումով. նախ՝ հոգեբանորեն համոզիչ է կործանումից փրկվածի առաջին արձագանքը՝ ցնծուլթյունը (թեկուզ և բեմական չափազանցումներով), այնուհետև՝ ծաղրախառն վիշտը բեմականորեն հետաքրքիր և տպավորիչ հնարանքներից է. ծաղրածուլթյան ու հոգեկան ցնցման զուգակցումը երկատում է հանդիսակալների ընկալումը, ստեղծում հակասական տրամադրություն ու մթնոլորտ։ Առհասարակ, բեմադրիչի բոլոր գործերում առկա է չեխովյան հեգնանքին, բարոյական անորոշուլթյանն ու անքննադատ դիրքորոշմանը հարող մի բան, անորսալի այն աստիճան, որ երբեմն անհնար է դառնում շոշափել անլրջուլթյան, մարդկային բնուլթյան հանդեպ ծայրահեղ սկեպսիսի և քրիստոնեական հանդուրժողականուլթյան ու համապարփակ ներողամտուլթյան միջև գոյուլթյուն ունեցող սահմանները։ Գեղարվեստական այս առանձնահատուկուլթյունների խտացումն էր բեմադրիչի մեկ այլ աշխատանքը՝ «Սպիտակ այգին» (Ա. Չեխով՝ «Բալենու այգին», 2001 թ.)։

Անդրադառնալով արդի բեմական արվեստի միտումներին՝ նկատում ենք, որ նվազում է խոսքի՝ որպես գեղարվեստական հաղորդակցուլթյան միջոցի դերը։ Թվում է՝ ասված են բոլոր խոսքերը, ավելին՝ անվստահուլթյուն է հայտարարված տեքստի հանդեպ։ Խոսքն աստիճանաբար դառնում է անհարկի, և գերիշխանուլթյունը 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 բանաստեղծուլթյունների համանուն ժողովածուի (ռեժ.՝ Ժ. Դադասյան), «Աչքերի որս»՝ ըստ Գ. Կարապետյանի «Գլխատված դար» ժողովածուի (ռեժ.՝ Ն. Գրիգորյան), «մատների թատրոնի» սկզբունքով իրականացված «Ամպից պոկված հեքիաթը»՝ Մ. էնդերի «Մոմո» հեքիաթի

բնաբան իույանդական մանկական երգի ներչնչամամբ (ռեժ.՝ Զ. Անտոնյան), «Բան-ա-ստեղծություն»՝ ըստ Ն. Ֆիլյոնի «Դզին» ստեղծագործության (ռեժ.՝ Ռ. Բաբայան), «Pro Շամիրամ» պարային-պլաստիկ ներկայացումը՝ ըստ Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցավիպական ողբերգության (ռեժ.՝ Ա. Սիմոն) և այլն): Ի վերջո, այս շրջանում է հիմնադրվում մեզանում առաջին պարային-պլաստիկ թատերախումբը՝ «Միհրը» (գեղ. դեկավար՝ Յ. Մլքե-Գալստյան), որ գործում է մինչ օրս՝ թեպետ և որոշ մասնագիտական և գեղարվեստական խոտորումներով:

Պոեզիան սուբյեկտիվ ազատության ոլորտ է, նվագագուշկն է պայմանավորված արտաքին իրականությունը: Բանաստեղծական հայեցումը հակված է տարրալուծվելու ժամանակային ու տարածական անեզրություն մեջ, դրանով իսկ խոսսափում է որոշակիացումներից: Սրանից բացի՝ պոեզիան առատ նյութ է տալիս ստեղծագործողի դիցամտածողությանը, որ դյուրություն է ընդունում արտալեզվական դրսևորումներ: Տվյալ դեպքում բեմականացում հասկացությունը գործածում ենք պայմանաբար. կարևորն այն է, 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 խնդրում:

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 համակեցություն պայմանաձևն է արվեստում (Ա. Կուգել) կամ արվեստն է երկխոսություն՝ բառիս իմացաբանական առումով, և այստեղ կարևորն այն է, թե ինչ է մարդն ինքնին և այլոց հարաբերությունը: Մարդու լքվածությունը, որ 20-րդ դարի և մեր ժամանակների սոցիոլոգիական, փիլի-

սուփայական, հոգեբանական ու գեղարվեստական մտքի հիմնախնդիրներին 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 հաղորդակցություն ունակություն ու հնարավորությունը կորցրած: Ի վերջո, «մաքուր թատրոնը», որի դրսևորումն է նաև աբսուրդը, հակադրականություն 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 ներհայեցություն և անկախ իր նյութականացման կերպից (խոսք, քար, ներկ և այլն), պատմական շրջանից ու ոճից: Այլ բան է արտաարվեստային տարրերի, խնդիրների ու նպատակների գերակայությունը կամ ընկրկումը: Դիտելով մեր ժամանակի բեմական դրսևորումներն այս տեսակետից և դատելով զուտ գեղարվեստական չափանիշների տեսանկյունից՝ նկատում ենք, որ մարդկային ներկայությունը բեմում զտվում է արտաարվեստային շերտերից, և դերասանը հանդիսասրահի խավարի առջև է հայտնվում իր անխառն իմաստով ու ներզգայությունով: Դատարկ տարածության մեջ գործում է մարդու բացարձակ ներկայությունը: Սա բարդագույն վիճակ է, և այս քննությունը 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

5. St'eu Lehmann H.-Th., *Postdramatic Theatre*, Translated and with an Introduction by Karen Jürs - Munby, Routledge, Taylor&Francis Group, London and New York, 2006.

որս»), Թեյնիկ («Թուրք քաղաքի վրայով»), Կաթիլ («Բան-ասեղծություն»), գործ ունենք իմաստալից և իմաստահարույց վիճակների հետ: Քննենք նրա մի բեմադրությունը միայն՝ «Աչքերի որս»-ը (2004 թ.), որն ընդունված է համարել փորձարարական:

Ի՞նչ 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 տոնայնությունը, շարժումների ռիթմական կառուցումներին, սինքրոնությունը, գունային համադրումներին և այս ամենին համաձուլյ երաժշտությունը (Մերեդիթ Մոնկ, MDP խումբ): Այլ կերպ ասած՝ եթե հետամուտ ենք լինելու մաքուր պոտենցիային:

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

1. «Աչքեր»: Դատարկ, կիսախավար բեմահարթակում միմյանց կապակցված երկու օղակ՝ իբրև աչքեր: Դրանց առջև երկու «ազուավ» երգում են մի հուսակորույս մեղեդի: «Մոռացված ու դատարկ աչքերը լցվում են ազուավներով», – ասում է «խմբավար-ազուավը»: Այս խոսքերը կարող ենք ընդունել իբրև ներկայացման բնաբան ու որոշակի դիրքորոշում ժամանակի հանդեպ: Ազուավը լքվածություն, կորստի ու մահվան խորհրդանիշն է, և ազուավների ջղաձգություններն ու հիվանդագին քրքիջը տեղի են ունենում ամենատես, տիեզերական անտրոհելիությունը խորհրդանշող աչքերի առջև: Այնուհետև՝ արձագանքող մի ճիչ և կտրուկ խավար:

2. «Կին-տղամարդ. գոյացում»: Պարանից կախված գույնզգույն ժպավիեններ կամ ծիածանակերպ վարագույր, դրա ետևում՝ տղամարդու խաչատարած ձեռքերին նինջից արթնացող կին, ով հետո մայրական հոգածությունը կժովջուր է լցնում նույն այդ ձեռքերին, պարուրվում ժպավեն-

ներով: 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 նախասկզբունքների 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 հանդարտությանը, ներքին խաղաղությանը, ձեռքից բաց են թողնում մարգարիտներ: Այնուհետև վերցնում են թիակներն ու լողում, ու՞ր՝ էական չէ. կարևորն այստեղ հեռացումի, ընթացքի ու անցողիկության զգացումն ու գաղափարն են, որ պատում են դահլիճում նստածին: Իգական նախասկզբունքի, ծննդի, պտղաբերության ու փոխակերպման, լույսի և սեքսուալ էներգիայի մի քանի սիմվոլներ են գործում համատեղ՝ ծովը՝ կյանքի նախնական ակունքը, անսահման, անձև ու անսպառ, նրա ընդերքում՝ գաղտնի, անտես հասունացող մարգարիտը, նավակը: Թվում է՝ տեսարանը բանաստեղծություն է առանց խոսքերի:

4. «Կին-տղամարդ. մղում»: Ակտիվ, կտրուկ ուրթներ, սրված վիճակներ, մրցակցություն, կամակորություն: Խաղը դառնում է ավելի խիստ:

5. «Աչքեր-կատուններ»: Խավարում լսվող սրտի բաբախյուն, այնհետև՝ թեթև լուսավորություն: Հարձակողական կեցվածքով «աչքերից» դուրս են գալիս երկու «կատու»: Կա-

պակցվում են միմյանց ու բաժանվում, որսում մեկը մյուսի շունչը, հոգնած և ուժասպառ թիկնում իրար, ընդունում դադարուն վիճակ ու նորից գալարվում: Կատուն խորամանկության, նենգության, չարախնդրության և իգական զգայականության խորհրդանիշն է: Նա արտահայտում է կանանց մրցակցության գաղափարը, որ այստեղ դրսևորվել է հարաբերությունների ու թմամպորումով:

6. «Կին-տղամարդ. հասունացում»: Օտարում, սառնություն և հակադրվածություն, ապա՝ վերադարձ նախնական վիճակին՝ խաղին ու ներդաշնակությունը:

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 ընթացածիբը և դարձնելով այդ կյանքը մի տիկնիկային ողբերգություն: Ոստայնանկությունը խորհրդանշում է արարչագործության անընդմիջությունը, իսկ բուրգիզմում՝ պատրանքային իրականության ստեղծումը: Պատրանքի ու անուրջի տպավորություն է թողնում ամբողջ ներկայացումը: Հյուսելու ընթացքը մատնանշում է նաև կին-տղամարդ փոխալյամանավորվածությունը: Տեսարանի և երաժշտության համերաշխությունը ծնում է նոր մեղեդի՝ հասու ներքին լսելիքին:

8. «Կին-տղամարդ. ավարտ»: Մեկուսացում, հոգնածություն, անտարբերություն: Մեքենայորեն են կատարվում բոլոր նախորդ գործողությունները՝ կփից 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 սավանը բարձրանում է վեր՝ ի ցույց դնելով դատարկ «աչքերը»: Գալիս են ագռավներն ու ընդունում նույն դիրքը, ինչ առաջին տեսարանում, և սկսում են երգել: Այնուհետև՝ բարձր կռինչ ու խավար...

Արդի բեմական արվեստին հատուկ իմաստաբանական անորոշությունը, իրերի բազմանշանակությունն ու գործառուցվածային առաձգականությունն այս ներկայացման մեջ դրսևորվել են խորհրդանշի միջոցով: Խորհրդանշային անորոշության մասին էրիխ Նոյմաննի «Գիտակցության ծագումն ու զարգացումը» աշխատության մեջ կարդում ենք. «Անսահման միասնության և աներևակայելի ամբողջության պարագրեսալ փիլիսոփայական ձևակերպումների հանդեպ պատկերներն ու սիմվոլներն 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 խորհրդանշի միջոցով, վերջինս մշտապես մնում է անհասանելի:

Ներկայացման մեջ նշված անորոշության թիկունքում գործում է ևս 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-սիմվոլների ներքին-իմաստային աղերսները, և այդ սիմվոլաչարը 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 քառան ու ներդաշնակությունը:

«Աչքերի որսը» համահունչ է նաև իրերի պոստալան-

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