

DOI: 10.57192/18291864-2022.4-235

Լիլիթ Լ. Մանասերյան

Արվեստագիտության թեկնածու

20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

Որպես հասարակական գիտակցության հայելի*

Բանալի բառեր - բեմանկարչություն, հորինված-քային լուծումներ, թատերական տարածություն, դիմահարդարում, բեմանկարչության գործառույթ, հասարակական գիտակցություն, աշխարհայացք:

Մուտք

Բեմանկարչությունը թատերական արվեստի կարևորագույն բաղադրիչներից է, քանի որ հենց տեսողական ընկալման միջոցով է տեղի ունենում առաջին ներգործությունը հանդիսատեսի հույզերի վրա: Այն ընդունված է վերլուծել թատերագիտության դիրքերից՝ դիտարկելով դրա համապատասխանությունը ներկայացման գեղագիտական և գաղափարական բովանդակությանը: Սույն հոդվածում փորձ է արվում զուգահեռներ անցկացնելու բեմանկարչության ոճային առանձնահատկությունների և հասարակական գիտակցության մեջ տիրող միտումների միջև:

Չափազանցություն չի լինի բեմանկարչությունը գնահատել որպես բեմում կառուցված աշխարհակարգի մանրակերտ, որտեղ նկարիչը գիտակցաբար թե ենթագիտակցաբար բեմ է փոխանցում իր աշխարհընկալումը, աշխարհի մասին իր պատկերացումները: Ավելին՝ յուրաքանչյուր դեկոր, լինելով նկարչի և ռեժիսորի որոշակի մտադրության արտահայտությունը, նաև հավաքական աշխարհայացքի արտացոլում է, քանի որ, ի տարբերություն նկարչի ստեղ-

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 25.12.2022:

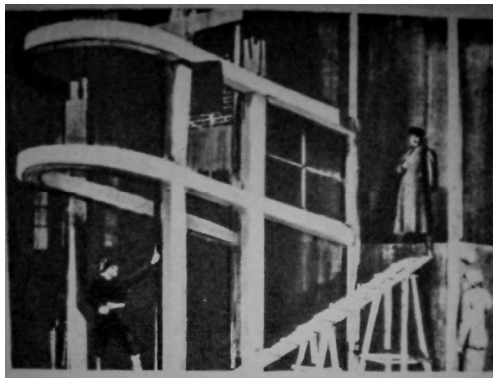
ծած կտավի, որը նախ և առաջ նկարչի ինքնարտահայտումն է, բեմական դեկորը, լինելով ներկայացման, այսինքն՝ հավաքական ստեղծագործության մի մասը, ուղղված է զանգվածային լսարանին՝ դահլիճին, և համապատասխանում է նրա գեղարվեստական հայեցակարգին՝ ի վերջո արտահայտելով հասարակության հավաքական աշխարհընկալումը: Որպես կանոն, հենց այդ արտահայտության աստիճանն է որոշում ներկայացման հաջողությունը կամ ձախողումը: Այդ տեսանկյունից բեմանկարը կարելի է համեմատել հոգեբանության մեջ կիրառվող թեստային նկարի հետ, որը տվյալ դեպքում արտահայտում է հասարակության աշխարհընկալումը (հոգեվիճակը): Դա իրագործվում է բեմանկարչական լուծումների բոլոր մակարդակներով՝ թե՛ բեմանկարչական կերպարների՝ առարկաների ընտրությամբ, թե՛ տարածության կառուցմամբ և դեկորի ու դերակատարի միջև եղած մասշտաբային փոխհարաբերությամբ, թե՛ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և գունային համադրություններով: Ուստի շատ համարձակ չի լինի այն պնդումը, որ բեմանկարչական ոճերի և միտումների փոփոխությունները տեղի են ունենում հասարակության հավաքական աշխարհայացքի փոփոխություններին գուցահեռ:

1. 1920–1930 թթ. ավանգարդիստական բեմանկարչությունը

Իր ձևավորման առաջին իսկ տարիներից հայ բեմանկարչությունը զարգացել է եվրոպական ընդհանուր մշակութային հունով և արտացոլել է եվրոպական առավել տարածված բեմանկարչական ոճերը: 1920–ական թվականներից հայ բեմանկարչությունը զարգանում է ռուսական նորարարական գեղագիտական համակարգերի հետ սերտ փոխազդեցությամբ: Հայաստանում, ինչպես և Ռուսաստանում անհատի աշխարհընկալման փոփոխությունը հետևանք էր հասարակական–քաղաքական համակարգի փոփոխության: Թատրոնում այն արտացոլվեց բեմական աշխարհի վերարտադրության փոփոխությամբ:

Աշխարհի հեղափոխական վերակառուցման գաղափարների արձագանքն էին հասարակության գիտակցության մեջ նախորդ ժամանակների արժեզրկումը և հասարակության ավանդույթների

Ժխտումը: Թատրոնում այն արտահայտվեց պիեսում ներկայացվող գործողությունների վայրի ու ժամանակի վերարտադրման մերժումով: Ավանդական ռեալիստական դեկորները փոխարինվում են վերացական, երկրաչափական ֆիգուրներով՝ կառույցներով: Նախորդ հասարակարգի փլուզումն արտացոլվեց կուբիզմի և կոնստրուկտիվիզմի միջոցով դեֆորմացված բեմական իրողության ստեղծումով: Խճճված գծանախշ ներկայացնող բեմական կառույցը բացարձակապես չէր արտահայտում իրական աշխարհի որևէ պատկեր: Ավանդական ռեալիստական գործողության վայրի և ժամանակի ստեղծման փոխարեն այն առաջարկում էր բեկորների մասնատված մի աշխարհ՝ դառնալով ավանդական, կայացած աշխարհի կործանման և նոր դարաշրջանի կառուցման խորհրդանիշը:



Նկ. 1. «Իմ ընկերը» ներկայացման դեկորը

Հայկական թատրոնում կոնստրուկտիվիզմի ոճի դեկորների առավել ցայտուն օրինակներ են տալիս Վ. Աճեմյանի «Բեկուն», «Լեռ» և «Իմ ընկերը» (նկ. 1) ներկայացումների (1929–1931 թթ.) ձևավորումները Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան դրամատիկական թատրոնում: Կուբիզմին և կոնստրուկտիվիզմին հարող դեկորն իշխում է դերասանի նկատմամբ, այն ներառում, ներփակում է դերասանին՝ պայմանավորելով նրա շարժումները, նրա տեղաշարժը բեմում և բեմավիճակները: Դերասանը ենթարկվում էր բեմական կոշտ կառուցվածքին, ձուլվում դրան՝ դառնալով հսկայական զարդանախշի մի մասնիկը: Կարելի է ենթադրել, որ դեկորի և դերասանի միջև եղած այդպիսի փոխհարաբերությամբ է արտացոլվել 1920-ական թթ. անհատի աշխարհընկալումը՝ մարդու, որն իրեն մասնիկ էր զգում հասարակական համակարգի շրջանակներում: Տարածում գտան զանգվածային տեսարանները, որոնցում բոլոր դերակատարները կրկնում էին միևնույն շարժումները՝ կազմելով մեկ գծանախշ: Հատկանշական է, որ նման դեկորները տարածվեցին այն երկրներում, որտեղ գաղափարախոսությամբ

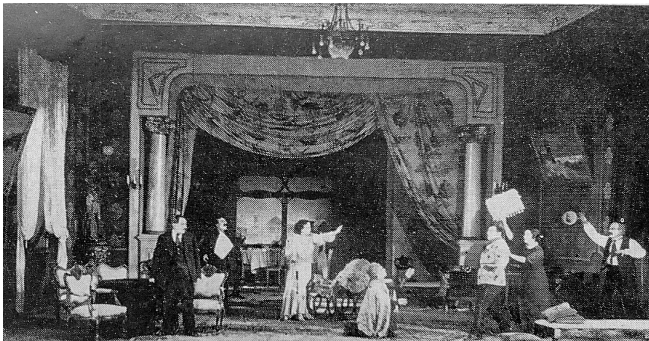
սանի նկատմամբ, այն ներառում, ներփակում է դերասանին՝ պայմանավորելով նրա շարժումները, նրա տեղաշարժը բեմում և բեմավիճակները: Դերասանը ենթարկվում էր բեմական կոշտ կառուցվածքին, ձուլվում դրան՝ դառնալով հսկայական զարդանախշի մի մասնիկը: Կարելի է ենթադրել, որ դեկորի և դերասանի միջև եղած այդպիսի փոխհարաբերությամբ է արտացոլվել 1920-ական թթ. անհատի աշխարհընկալումը՝ մարդու, որն իրեն մասնիկ էր զգում հասարակական համակարգի շրջանակներում: Տարածում գտան զանգվածային տեսարանները, որոնցում բոլոր դերակատարները կրկնում էին միևնույն շարժումները՝ կազմելով մեկ գծանախշ: Հատկանշական է, որ նման դեկորները տարածվեցին այն երկրներում, որտեղ գաղափարախոսությամբ

յունը սկսում էր գերակայել անձի արժեքի նկատմամբ: Եվ պատահական չէ, որ կուրխատական և կոնստրուկտիվիստական ոճերի դեկորները տարածվեցին 1920-ական թթ. Ռուսաստանում և ռուսական թատրոնի գեղագիտական հայացքների ազդեցության տակ զարգացող երկրներում, այդ թվում նաև՝ Հայաստանում: Նման միտումների զուգահեռ զարգացում կարելի է նկատել նաև 1920-1930-ական թթ. Իտալիայի և Գերմանիայի ավանգարդիստական թատրոններում, այսինքն՝ այն երկրներում, որտեղ մերժվում էր մարդու՝ որպես անհատի արժեքը, և որտեղ նա ներգրավվում էր որոշակի գաղափարական համակարգում՝ անկախ հռչակված գաղափարախոսությունների բովանդակային տարբերություններից:

1930-ական թթ. թատրոնին բնութագրական էր բեմանկարչությանն ամփոփ ձև տալու, ներփակ տարածություն կառուցելու միտումը: Այդ տարիների բեմանկարչական տարածությունն ավելի փոքր էր բեմական տուփի տարածքից: Հայ անվանի բեմանկարիչներ Մ. Արուտչյանը, Վ. Շերիշևը, Ստ. Թարյանը և ուրիշներ ձգտում էին ավարտուն երկրաչափական ձև տալու դեկորին, փակելու այն երկրաչափական պատկերում՝ շրջանակի մեջ: 1930-ական թթ. դեկորը, որպես կանոն, կառուցվում էր պտտվող շրջանի վրա՝ ներկայացնելով կիսառոտրոսաձև կառույց: Դեկորի ներսում ստեղծված ներկայացման աշխարհը դուրս չէր գալիս պտտվող շրջանի սահմաններից՝ գտնվելով չեզոք տարածության մեջ: Այդպիսի դեկորի ներսում առաջացած բոլոր վեկտորները կենտրոնամետ էին՝ գործողությունը կենտրոնացնելով շրջանի ներսում: Դերասանը գործում էր հստակորեն ուրվագծված, սահմանափակ տարածության մեջ: Եթե բեմանկարչությունը դիտարկենք որպես բեմում ստեղծված աշխարհի մանրակերտ, ապա կերպարի գործելու տարածքը և նրա կարողություններն ավելի սահմանափակ են՝ համեմատած աշխարհը մարմնավորող բեմական տուփի հետ: Այդպիսին էին Վ. Շերիշևի «Մակբեթ» (1934 թ.), «Խարդավանք և սեր» և «Գոշ» (1935 թ., Լենինականի Մռավյանի անվան թատրոնում), Մ. Արուտչյանի «Հրե կամուրջ» և «Օղակում» (1930 թ.), Զ. Սիմոնյանի «Շահնամե» (1931 թ.), Ռ. Նալբանդյանի «Արյունոտ անապատ» (1931 թ., բոլորը՝ Առաջին պետթատրոնում) ներկայացումների դեկորները:

2. Աշխարհընկալման բեմական արտահայտությունը ստալինյան ամբողջատիրության պայմաններում (1940–1950–ական թթ.)

1930–1940–ական թթ. սահմանագծին գաղափարական կոշտ շրջանակների հաստատումից հետո արմատապես փոխվում են թատերական ձևավորման սկզբունքները: Բեմանկարչության մեջ կրկին հաստատվում է ռեալիզմը, և կրկին հայտնվում է աշխարհի պատկերը՝ արդեն հանդիսավոր ու անասանորեն անշարժ: Բեմական գործողության վրա ներգործող ասիմետրիկ շարժուն կառույցները փոխարինվում են ճակատային պլանավորմամբ, սիմետրիկ (համամասն) և մոնումենտալ նկարովի դեկորներով: Ճոխությունը, բոլոր ներկայացումների համար անփոփոխ կոմպոզիցիոն կառուցվածքը հատուկ են այդ շրջանում Ա. Չիլինգարյանի, Մ. Արուտչյանի, Պ. Անանյանի, Սարգիս Արուտչյանի ստեղծած դեկորներին: Դեկորները միևնույն սկզբունքով կառուցված ինտերիերներ էին՝ մինչև բեմի վերին եզրը հասնող սյուներով, բազմաթիվ ու հսկայական դռներով և պատուհաններով՝ շրջապատված ծանր ընկնող վարագույրների ծալքերով: Դրանց բարձրությունը կրկնակի, երբեմն եռակի գերազանցում էր դերասանների հասակը: Դեկորներն առանձնանում էին կահավորման պարագաների առատությամբ՝ անթիվ աթոռներով ու սեղանիկներով, ծաղկամաններով ու մոմակալներով: Նման դեկորում դերասանը գրեթե ինտերիերի կցորդ էր ընկալվում: Նյութական միջավայրի (բեմական առարկաների) խոշորացված չափսերի պատճառով դերակատարներն ընկալվում էին որպես հսկայական ու անհողդողդ աշխարհի մի փոքրիկ մասնիկը (նկ. 2):



Նկ. 2. «Պատվի համար». Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն

կանների) խոշորացված չափսերի պատճառով դերակատարներն ընկալվում էին որպես հսկայական ու անհողդողդ աշխարհի մի փոքրիկ մասնիկը (նկ. 2):

1940-ական թթ. հայկական թատրոնների կողմից Մոսկվայի գեղարվեստական ակադեմիական թատրոնի պաշտոնապես հաստատված սկզբունքների մեխանիկական ընդօրինակումը տարբեր ժանրերի և բնույթի պիեսների բեմադրություններում հանգեցրեց ստեղծագործական հիմքի կորստին և թատրոնների դիմազերծմանը: Այդ ժամանակահատվածի ներկայացումները վերլուծելիս Լ. Խալաթյանը որոշակի անկում է արձանագրում հայ բեմանկարչության մեջ¹:

Շրջապատող իրականությունը պատճենող, նատուրալիստորեն վերարտադրված նյութական միջավայրով դեկորները գերիշխում էին նաև 1950-ական թթ. առաջին կեսին: 1940-1950-ական թթ. բեմանկարչության ոճային առանձնահատկությունների հիմքում թերևս ընկած էր ևս մեկ պատճառ՝ սեփական ձակատագրում և հասարակայնության մեջ որևէ բան փոխելու անհնարինության գիտակցումը և որպես հետևանք՝ փախուստը իրականությունից դեպի այլ՝ հեռավոր ու բանաստեղծականացված մի աշխարհ: Ստանիսլավսկու առաջադրած հիմնական չափանիշներից մեկը՝ ներկայացման տրամադրության ստեղծումը, հաճախ ընկալվում էր որպես պիեսում նշված վայրի և ժամանակի բանաստեղծականացում: 1950-1955 թթ. ստեղծված դեկորները պարուրված են վերամբարձ տրամադրությամբ: Դրանց հատուկ են ռոմանտիկական աշխարհընկալումը, պատմական վայրի և ժամանակի իդեալականացումը: Հաճախ դա հանգեցնում էր որոշակի արտաքին գեղեցկացվածության: Պետք է նշել այդ տարիների բեմանկարչության մեջ շտամպների, ներկայացումից ներկայացում կրկնվող բեմանկարչական կերպարների առկայությունը: Դեկորներում լայնորեն տարածված էին, այսպես կոչված, «ռոմանտիկական բնանկարները»՝ կապտավուն մշուշում հալվող լեռներ, լեռների ոսկեգօծված գագաթներ, իրիկնային լույսից վարդագունած դոլյակներ ու բերդեր և այլն (Գ. Գևորգյանի «Պարերի ուսուցիչը», Պ. Անանյանի «Արշակ Երկրորդ», Հ. Մեքինյանի «Նամուս», Ա. Շաքարյանի «Չար ոգին», Ա. Միրզոյանի «Սևանը», Սարգիս Արուտչյանի ու Հ. Հակոբյանի «Տրուբադուրը» և բազմաթիվ այլ ներկայացումների դեկորները):

1 Տե՛ս Խալաթյան Լ., 1955-1965 թվականների հայ բեմանկարչությունը, «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն», Եր., ՀՍՍՀ ԳԱԱ հրատ., 1967, էջ 159:

3. Ազատականացման արտահայտությունը 1960-ական թթ. բեմանկարչության մեջ

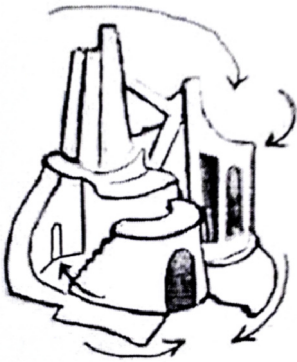
1960-ական թթ.՝ այսպես կոչված «ձնհալի» տարիներին, իր ժամանակաշրջանի իրադարձություններին առնչակից լինելու զգացողությունը, հիմնախնդիրների լուծման հնարավորության գիտակցումը կյանքի կոչեցին թատերական արտահայտչական այլ ձևեր և թատերայնության այլ ըմբռնում: Պատմական դարաշրջանի վերարտադրման կարևորությունը երկրորդ պլան է մղվում՝ իր տեղը գիջելով մեկ այլ չափանիշի՝ ստեղծագործության իմաստի բացահայտմանը և ընդգծմանը: Եվ այդ իմաստն այժմ առնչվում է դարաշրջանի իրադարձություններին, համահունչ է արդիական հիմնախնդիրներին:

Պատմական դարաշրջանը, որում տեղի էին ունենում պիեսի իրադարձությունները, վերարտադրվում էր ծայրահեղորեն ընդհանրացված, սահմանափակ միջոցներով և պայմանականորեն նշված պատկերներով: Փոփոխվում են բեմանկարչության գեղարվեստական ընկալման չափանիշները: Պայմանականությունը, որը մինչ այդ ընկալվում էր իբրև անբնականություն, գործողության հավաստիությանը սկզբունքորեն հակասող թերություն, արդեն դիտարկվում էր որպես թատերայնության անհրաժեշտ բաղադրիչ և գիտակցաբար կիրառվող հնար: Հասարակության աչքերում պայմանական դեկորն ընկալվում էր որպես նոր՝ ազատականացված գիտակցության արտահայտություն՝ հակադրվելով հին, կարծրացած գեղագիտական համակարգին, որն ընկալվում էր որպես պաշտոնական գաղափարախոսության արտահայտություն: Այդ տարիների թատերական քննադատության մեջ հստակ էր բաժանումը հնի և նորի՝ որպես դրականի և բացասականի: Բեմանկարչության մեջ խրախուսվում էին վառ երևակայությունը և անձնական, յուրահատուկ մոտեցումը:

1960-ական թթ. նկատվում է բեմանկարչության բնույթի փոփոխություն: Առարկայի պայմանական նշանակումն արդեն ոչ միայն վերարտադրում էր գործողության վայրը, այլև դիմում էր տվյալ ժամանակի և վայրի մասին հանդիսատեսի ունեցած պատկերացումներին՝ նրանից հաճախ պահանջելով խորանալ իր սեփական ենթագիտակցական զգացողությունների և գուգորդումների մեջ: Այդպիսի գուգորդային դեկորը հանդիսատեսից ընկալման ավելի

բարդացված և ավելի անձնավորված մոտեցում է պահանջում: Այն դիմում է հանդիսատեսի գեղարվեստական երևակայությանը: Հանդիսատեսը կարծես լրացնում է այն՝ հանդես գալով համաստեղծագործողի, գործողության ևս մեկ մասնակցի դերում:

Այդ տարիների հատկանշական երևույթի՝ մասսաների հոգևոր համախմբվածության արտահայտությունն էր դահլիճը և բեմը միասնական՝ տարածական, գունալուսային և հոգևոր միջավայր դարձնելու ձգտումը: Ներկայացման տարածությունը և բեմանկարչական տարածքը, այսինքն՝ կերպարների ենթադրյալ գործունեության սահմանները, ընդլայնվում են այնքան, որ դուրս են գալիս բեմի տարածքից՝ ներառելով դահլիճը և վերացնելով բեմի ու դահլիճի աշխարհների միջև եղած սահմանագիծը:

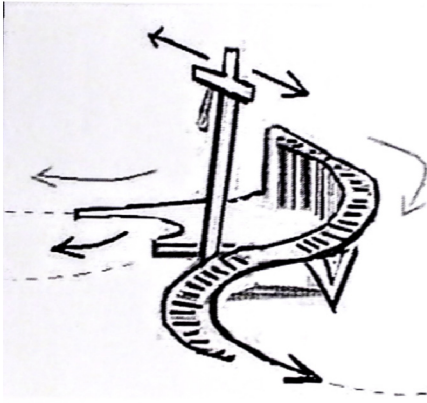


Նկ. 3. «Օղակում» ներկայացման դեկորի սխեման

Կարելի է գուգահեռներ անցկացնել Մ. Արուտչյանի «Օղակում» (1930 թ., Լենինականի Մռավյանի անվան թատրոնում) և Սարգիս Արուտչյանի «Սալեմի վհուկներ» (1966 թ., Սունդուկյանի անվան թատրոնում, նկ. 3) ներկայացումների երկու պարուրածն կառուցվածքների միջև: Չեզոք ու դատարկ տարածության մեջ տեղադրված էր պարուրածն կառույցը: Կառույցի գալարվող գծերից

ստեղծվում էր շրջապտույտի զգացողություն: 1920–1930–ական թթ. կառուցվածքի բոլոր գծերն ուղղված են իրար՝ կազմելով բացարձակ ներփակ աշխարհ: «Օղակում» ներկայացման դեկորի կառույցի պարույրը գալարվում է աջից ձախ՝ հակառակ եվրոպական մշակույթում ընդունված շարժման զարգացման տրամաբանությանը: Դրանից դեկորի պարույրի ներքին շարժումն ասես ուղղված է դեպի ետ: Ստեղծվում է ներփակ՝ դեպի ներս ուղղված տարածության տպավորություն: Այդպիսի կառուցվածքը դերասաններին հարկադրում էր գործել և տեղաշարժվել միայն իր սահմանների ներսում: Կառույց-

վածքային նմանատիպ ներփակ սկզբունքով են առանձնանում նաև այդ շրջանի Ռուսաստանի թատրոնների պարուրածն դեկորները²:



Նկ. 4. «Սալեմի վհուկները» ներկայացման դեկորի սխեման

1966 թ. «Սալեմի վհուկներ» ներկայացման դեկորի պարույրը գալարվում է ձախից աջ, դեկորի ներքին զարգացումը տվյալ դեպքում ուղղված է դեպի դուրս՝ ընկալվելով որպես բաց՝ ընդարձակվող (նկ. 4): Տվյալ դեկորում չկա ոչ մի ներփակ ավարտուն ձև, կառույցը տեղադրված է սուր անկյուն կազմող պատվանդանի վրա, որի սուր ծայրը, թվում է, թե հազիվ է դիպչում հատակին: Ի տարբերություն 1920-1930-ական

թթ. պարուրածն կառուցվածքների՝ «Սալեմի վհուկներ» ներկայացման կառուցվածքը ստեղծված է ոչ թե ամբողջական մակերեսից, այլ դատարկությունը բոլորող մակերեսի ուրվագծից: Կառույցի գծերը, այդ թվում նաև՝ խաչ դարձած կախադանը և երկրորդ հարկի հարթակը, հնարավոր է շարունակել բոլոր ուղղություններով՝ ընդգրկելով բեմատարածքն ամբողջությամբ: Այդ երկու ներկայացումների դեկորների համեմատությունից ակնհայտ են դառնում 1930-ական և 1960-ական թթ. բեմանկարչության մեջ եղած ոչ միայն ոճային, այլև աշխարհընկալման տարբերությունները:

4. 1970-1980 թթ. անձնակենտրոն տեսլականը

1970-ական թթ. մշակույթն ավելի անձնավորված է. շեշտը դրվում էր կերպարի ապրումների հուզական երանգների վրա: Այդ երևույթը կարելի է դիտարկել նաև բեմանկարչության մեջ: 1970-1980-ական թթ. երևան է գալիս աննախադեպ միտում, որի համար հատկանշական է բեմանկարչությունից աշխարհի պատկերի անհետացումը, ավելի ձիշտ՝ դրա օբյեկտիվ վերարտադրման վերացու-

2 Հիշենք, օրինակ, Վ. Դմիտրիևի ստեղծած դեկորները Վ. Մեյերհոլդի «Արշալույսներ» (ՌԽՖՍՀ թատրոնում, 1920 թ.) և Ս. Էյզենշտեյնի «Վենետիկի վաճառականը» (Պետական բարձրագույն արվեստանոցում, 1921 թ.) ներկայացումների համար:

մը՝ ռեալիստական թե պայմանական: Արտաքին աշխարհի փոխարեն բեմանկարչությունը խորհրդանշաններով և այլաբանորեն է պատկերում գլխավոր կերպարի ապրումները կամ արտաքին աշխարհը, սակայն դիտված կերպարի տեսանկյունից: Աշխարհի պատկերը վերանում է բեմից: Կերպարի գիտակցության մեջ այն երկրորդական է: Այն իր տեղը գիջում է կերպարի անձնական ապրումներին, և ամբողջ աշխարհը դիտարկվում է հարաբերականորեն՝ կապակցված նրա սեփական ապրումներին:

Եթե նախկինում բեմանկարչության գործառույթը վայրի և ժամանակի վերստեղծումն էր, 1970-ական թթ. բեմանկարչության խնդիրը գլխավոր հերոսի ինքնաձանաչումն է: Բեմանկարչության մեջ արվեստագետի անձնավորված մոտեցումն արտահայտվեց բեմանկարչական պատկերային, ինչպես նաև տարածական, հորինվածքային և գունային լուծումներում:

Դեկորներում անհետանում է բեմական խորությունը: Բեմական աշխարհն ուղղվում է ոչ թե դեպի բեմի խորքը, որտեղ մինչ այդ պատկերվում էին բնանկարային հեռուները, այլ դեպի դահլիճը: Յուրահատուկ կոմպոզիցիոն կառուցվածքի՝ հորինվածքի շնորհիվ դերակատարը հայտնվում է առաջաբեմի կենտրոնում՝ իր խոսքն ու ապրումներն ուղղելով անմիջապես հանդիսատեսին: Համապատասխան փոփոխություններ են կատարվում նաև գունային լուծումներում:

1950-ական թթ. դեկորներում ընտրված գույնը համապատասխանում էր առարկայի իրական գունավորմանը: 1960-ական թթ. գույնի ընտրությունն ավելի պայմանական էր: Հաճախ այն բխում էր տվյալ տեսարանի հուզական հագեցվածությունից՝ կախված արվեստագետի՝ նկարչի, ռեժիսորի անհատական տեսլականից: Հիշենք, օրինակ, տաճարների կարմիր և կապույտ սյուները «Սպարտակ» բալետում կամ «Էդիպ արքա» օպերայում (Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում): 1970-1980-ական թթ. հայ բեմանկարչության մեջ սկսում են գերիշխել կիսատոներով առատ, գուսպ և խամրած գունային համադրությունները, որոնք համընկնում են բեմական տուփի իրական գունավորման հետ: Նման գունային լուծումն աննկատելի է: Դրա նպատակն է չխանգարել, չշեղել հանդիսատեսի ուշադրությունը դերասանից:

Հավաքական աշխարհընկալման արտահայտությունն է նաև 1970-ական թթ. խորհրդային թատրոնում երևան եկած լուսաօդային մթնոլորտի երևույթը, որը սկսեց ընկալվել որպես ոչ նյութական բեմանկարչական տարածք: Այն ստեղծվում է գունալուսային հոսքով, որը փոփոխվելով ծփունություն ու երևութականություն է հաղորդում դեկորին: Այդպիսի դեկորն օժտված է առանձնահատուկ ճկունությամբ: Այն հետևում է դերասանի շարժումներին և ձևափոխվում ըստ բեմավիճակի: Աշխարհը պատկերվում է դրվագայնորեն: Նյութական միջավայրից բեմում մնում են միայն կերպարի տեսադաշտ թափանցած և միայն իր համար անհրաժեշտ առարկաները: Կա միայն այն, ինչը տվյալ պահին անհրաժեշտ է անհատին: Կարելի է ասել, որ նման դեկորն արտահայտում է անհատի անձնակենտրոն տեսլականը:



Նկ. 5. Դիմահարդարման օրինակներ. դերասաններ՝ Գ. Ջանիբեկյան և Ա. Մկրտումյան

Հետաքրքրական է, որ նույն փոփոխությունները կատարվում են նաև դերասանի արտաքին տեսքում: Դեռևս 1950-ական թթ. բեմական դիմահարդարանքը՝ գրիմը, կոչված էր ընդգծելու կերպարի առավել ցայտուն ու հատկանշական գծերը: Այն չափազանց ընդգծված էր: Կերպարի դիմագծերն ուղղակի նկարվում էին դերասանի դեմքին՝ գրեթե դիմակի վերածելով այն: Նման

դիմահարդարման օրինակներ տեսնում ենք 1940-1950-ական թթ. գրեթե բոլոր ներկայացումներում (նկ. 5):

1970-ական թթ. գլխավոր հերոսի անձնական վերապրումները, հույզերը ավելի երանգավորված են դառնում, ինչը նախ և առաջ արտահայտվում է ավելի նուրբ, գրեթե բացակայող դիմահարդարանքով: Եթե նախկինում դիմացինի կամ օտարի ճանաչումը որպես արժեք էր ընկալվում, իսկ դերասանական խաղի չափանիշն էր դերասանի կերպարանափոխման աստիճանը, տարբեր կերպարներ կեր-

տելու ունակությունը, ապա 1970-ական թթ. այդ խնդիրը երկրորդ պլան է մղվում: Ակնառու է դիմացինի հանդեպ հետաքրքրության բացակայությունը: Դիմացինին ճանաչելու ձգտումը փոխարինվում է սեփական խնդիրների վրա կենտրոնացմամբ: Դերասանը չի ձգտում կերտելու ուրիշին, այլ բեմից հնչեցնում է հանդիսատեսին հուզող խնդիրները, որոնք սովորաբար այս կամ այն կերպ հանգեցվում էին իր «ես»-ի և ԽՍՀՄ պետական համակարգի ծպտյալ հակադրությանը: Դերասանը բեմից դահլիճ էր ուղղում այն, ինչը հրատապ էր հանդիսատեսի համար՝ երբեմն պարզապես դիմելով նրան (օրինակ՝ «Աշնան արև» ներկայացման գլխավոր հերոսուհու մենախոսությունները (դերասանուհի՝ Վ. Գևորգյան), «Իրարանցում» ներկայացման ավարտը (դերասան՝ Տ. Ներսիսյան) և այլն):

Դիմացինի ճանաչումն այնքան երկրորդական է դառնում 1970-1980-ական թթ., որ ի հայտ է գալիս մորուքավոր դերասանի երևույթը: Դերասանն իսկույն ճանաչվում էր, լինել դա Կ. Ջանիբեկյանը Մոլիերի դերում, թե Խ. Աբրահամյանը Կորիոլանի դերում, թե Վ. Վիսոցկին Համլետի դերում:

1990-ական թթ. բեմանկարչության տեսության ասպարեզում բանավեճ էր ծավալվել 1970-ական թթ. բեմանկարչության առավել էական հատկանիշի բնորոշման հարցի շուրջ: Տեսաբան Վ. Բերյոզկինի կարծիքով՝ 1970-ական թթ. բեմանկարչության առավել կարևոր բնութագրական գիծը գործառույթի փոփոխությունն էր³: Սակայն որոշ հետազոտողներ համաձայն չէին այդ տեսակետին՝ առաջ քաշելով բեմական տարածությանն առնչվող խնդիրներ⁴: Մեր կարծիքով՝ այս տեսակետների մեջ հակասություն չկա: Մենք հնարավոր ենք համարում այդ շրջանում կատարված փոփոխությունները բացատրել հասարակական գիտակցության և համապատասխանաբար այդ շրջանի մշակույթի մեջ տեղի ունեցող փոփոխություններով, երբ առաջնային է դառնում արվեստագետի անձնավորված տեսլականը⁵:

1970-ական թթ. խորհրդային բեմանկարչության վերը դիտարկված բոլոր առանձնահատկությունները ծառայում էին միևնույն նպատակին՝ ներկայացման մեջ ընդգծելու դերասանի անձի գործոնի և իր

3 Տե՛ս **Берёзкин В.**, Советская сценография 1920-1970 гг., М., «Наука», 1984, էջ 28:

4 Տե՛ս **Михайлова А.**, Сценография. теория и опыт, М., «Советский художник», 1990, էջ 152:

5 Տե՛ս **Մանասերյան Լ.**, 1970-1980-ական թթ. հայկական բեմանկարչության առանձնահատկությունները, «Լրաբեր» հաս. գիտ., Եր., 2003, N 1, էջ 189-192:

կերտած կերպարի դերը: Գլխավոր հերոսի աշխարհագրագոյությունը, նրա ապրումները սկսում են ընկալվել որպես առանձնահատուկ արժեք: Հենց դրանից է բխում բեմական նկարչության գործառույթի փոփոխությունը, որը վերածվում է գլխավոր հերոսի սուբյեկտիվ զգացողությունների խորհրդանշական պատկերման: Այստեղից էլ՝ բեմատարածքի կառուցվածքում կատարված փոփոխությունները, որոնք կոչված էին ընդգծելու և տեսողաբար խոշորացնելու դերասանի ֆիգուրը: Այստեղից էլ՝ «բեմական միջավայր» հասկացության վերամաստավորումը, որը սկսում է ձևափոխվել ըստ դերասանի շարժումների: Այդ փոփոխությունները, ինչպես մեզ թվում է, բխում են մարդու, անհատի, նրա ներքին աշխարհի հանդեպ հետաքրքրության աճից, ինչը նկատելի է դառնում 1970-ական թթ. մշակույթում:

Այսպիսով՝ 20-րդ դարի հայ բեմանկարչությունը հայ մշակույթի ամբողջական, ներքին փուլերից բաղկացած մի երևույթ էր, որն արտացոլել էր այդ տարիների հայ հասարակության աշխարհընկալումը և հոգևոր որոնումները:

Լիլիթ Լ. Մանասերյան – գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է 20-րդ դարի բեմանկարչության պատմությունը և բեմանկարչության տեսական հարցեր:

Էլ. հասցե՝ lilitmanasseryan@gmail.com

Summary

THE ARMENIAN SCENOGRAPHY OF THE 20ST CENTURY

As a form of reflection of the public consciousness

Lilit L. Manaseryan

Candidate of the History of Arts

Key words - scenography, made up solutions, , theatrical space, make up, function of scenography, public consciousness, mindset:

Scenography can be viewed as an expression of a model of the world, in which the worldview of the artist and the society is unconsciously displayed. This is carried

out both at the level of compositional, spatial constructions, color combinations, and the ratio of the scales of the actor and the material environment. From a similar point of view, scenography could be likened to a test drawing in psychologists, which reflects the worldview of the society, its psychological state. Thus, the denial of social foundations and the idea of a revolutionary reorganization of the society in the 1920s reflected on the stage in the spread of deformed, fragmented by cubism and constructivism scenographic reality. In such scenery, geometric shapes press on the actor, stage construction dictates both *mise-en-scène* and his movements around the stage. The actor submits to a rigid stage construction, merging with it, becoming a part of a huge pattern. It can be assumed that this relationship between the actor and the scenery reflected the worldview of the individual in the 1920s, who felt himself to be a part of a huge socio-political system. It is no coincidence that such decorations spread primarily in those countries that are characterized by a sharp jump-like transition to a new formation, the destruction of traditions, in which the idea of transforming society has become higher than the value of the life of an individual. The cult of progress, the cult of industrialization and the machine began to be associated with the social machine, and man began to be perceived as a part of a huge mechanism.

In the second half of 1930 and 1940, after the establishment of a rigid ideological framework, the principles of theater painting changed dramatically. In the scenery, the image of the world reappears, now static-monumental. Asymmetric movable structures that affect the stage action are replaced by frontal, static and symmetrical, realistically made scenery. The height of the scenery was twice, and sometimes even three times the height of the actors. Due to the increased size of the material environment, the character was perceived as a particle of a vast and unshakable world.

For scenery of 1950-1955 characteristically were the romantic outlook and the idealization of the historical place and time. One of the main criteria put forward by Stanislavsky, the creation of the atmosphere of the performance, was often understood as the poeticization of the place and the time mentioned in the play. Perhaps there was another reason behind the stylistic features of the scenery of the 1940-1950s: the realization of the impossibility of changing anything in one's own destiny and society and, as a result, an escape from reality into a different, idealized reality.

In the 1960s in the so-called "thaw" years, the feeling of belonging to the events of their time, the awareness of the possibility of solving pressing problems gave rise to other forms of theatrical expression and a different understanding of theatricality. The importance of reproducing a specific historical era is relegated to the background, giving way to another criterion: revealing and emphasizing the meaning of the work. And this meaning is now connected with the events and problems of our time.

The criteria for artistic perception of scenography are also changing. Conventionality, which until now has been perceived as unnatural, as a defect that contradicts the authenticity of the action, is now beginning to be regarded as a necessary and consciously applied technique, as an indispensable component of theatricality. In the eyes of the public, conventional decoration is perceived as an expression of a new, liberalized consciousness, opposed to the old, rigid aesthetic system, which, in turn, is associated with the official ideology.

From now on, the symbol of an object represents not only the place and the time of the action, but also connects the study of this place and time with subconscious perception, forcing us to explore it in our own subconscious sensations and associations. There are associative manifestations of manifestations from more complex perception and personal perception. They appealed to the artistic imagination, to the viewer. The viewer read them, acting as a co-author and another master of the stage action.

In the 1970s, a change in the main function of scenography was observed. If earlier, the task of scenography was to create an image of the place and time of the action, then the scenography of the 1970s. symbolically and metaphorically reflects the attitude of the protagonist. The goal of both the performance and scenography is the self-knowledge of the viewer through the prism of the experiences of the protagonist. The world, as a whole picture comprehended by the protagonist, disappears. The world is presented in fragments - these are scattered objects that fall into the field of view of the protagonist, and or serve him in this scene. Perhaps this reflects the extreme individualism of the worldview of a person on the eve of Perestroika. All the features of the scenography of the 1970s serve one purpose to emphasize the importance of the personality factor of the actor and his character. The worldview of the protagonist is recognized as a special value. Hence the changes in the compositional construction of the scenography, visually enlarging the figure of the actor. Hence the rethinking of the understanding of the stage environment, which begins to change depending on the movement and plasticity of the actor. It seems to us that these changes are associated with an increase in interest in a person as a person, his inner world, which began to be traced in the culture of the 1970s.

АРМЯНСКАЯ СЦЕНОГРАФИЯ XX ВЕКА

Как отражение общественного сознания

Лилит Л. Манасерян
Канд. Искусствоведения

Ключевые слова - сценическая живопись, художественные решения, театральное пространство, грим, функции сценической живописи, общественное сознание, мировоззрение.

Сценографию можно рассматривать как модель мира, которая опосредованно отображает мировосприятие художника и общества. Это осуществляется как на уровне композиционных, пространственных построений, цветовых решений, так и на уровне соотношения масштаба актера и материальной среды. С этой точки зрения сценографию можно было бы уподобить тестовому рисунку в психологии, на котором отражается мироощущение общества, его психологическое состояние.

Так, отрицание общественных устоев и идеи революционного переустройства общества 1920-ых гг. отразились на сцене в виде деформированной, раздробленной кубизмом и конструктивизмом сценографической реальности. В подобных декорациях геометрические формы довлеют над актером, сценическая конструкция диктует как мизансцены, так и передвижения актера по сцене. Он подчиняется жёсткой сценической конструкции, сливаясь с ней, становясь частью огромного узора. Можно предположить, что в соотношении между актером и декорацией отразилось мировосприятие индивида 1920-ых гг., ощущающего себя частицей огромной общественно-политической системы. Не случайно подобные декорации распространились прежде всего в тех странах, которым присущ резкий скачкообразный переход к новой формации, разрушение традиций, в которых идея преобразования общества стала выше ценности жизни отдельного индивида. Культ прогресса, культ индустриализации, культ машины стал ассоциироваться с машиной общественной, а человек стал восприниматься как часть огромного механизма.

Во второй половине 1930-ых гг. и в 1940-ых гг., когда установились жесткие идеологические рамки, резко поменялись принципы театральной живописи. В декорациях вновь возникает образ мира, теперь уже статично-монументального. Воздействующие на сценическое действие асимметричные подвижные конструкции заменяются фронтальными, статичными и симметричными, реа-

листочно выполненными декорациями. Высота декораций вдвое, а иногда и втрое превышала рост актеров, из-за чего персонаж воспринимался как частица огромного и незыблемого мира.

Для декораций 1950-1955 гг. характерно романтическое мировоззрение, идеализация исторического места и времени. Один из главных критериев, выдвигаемых Станиславским, – создание атмосферы спектакля, что зачастую понималось как поэтизация места и времени, упоминаемых в пьесе. Возможно, за стилистическими особенностями декораций 1940-1950-х гг. стояла и другая причина: осознание невозможности что-либо изменить в собственной судьбе и обществе и, как следствие, бегство от действительности в иную, идеализированную реальность.

В 1960-ых гг., в так называемые годы «оттепели», ощущение сопричастности к событиям своего времени, осознание возможности решения насущных проблем породило иные формы театрального выражения и иное понимание театральности. Воспроизведение конкретной исторической эпохи отодвигается на второй план, уступая место другому критерию: раскрытию и подчеркиванию заложенного в произведении смысла, который отныне связан с событиями и проблемами современности.

Изменяются и критерии художественного восприятия сценографии. Условность, до сих пор воспринимавшаяся как неестественность, как недостаток, противоречащий достоверности действия, теперь начинает рассматриваться как необходимый и осознанно применяемый прием, как непременная составляющая театральности. В глазах общественности условная декорация воспринимается как выражение нового, либерализованного сознания, противостоящего старой, застывшей эстетической системе, которая, в свою очередь, ассоциируется с официальной идеологией.

Условное обозначение предмета отныне не только воспроизводит место и время действия, но и, обращаясь к представлению зрителя об этом месте и времени, заставляет его углубиться в свои собственные подсознательные ощущения и ассоциации. Подобные ассоциативные декорации требовали от зрителя усложнённого восприятия и личностного подхода. Они апеллировали к художественному воображению зрителя. Зритель будто дополнял их, выступая в роли сотворца и ещё одного участника сценического действия.

В 1970-е гг. наблюдается изменение основной функции сценографии. Если раньше задача сценографии заключалась в создании образа места и времени действия, то сценография 1970-ых гг. символически и метафорически отображает мироощущение главного героя. Целью как спектакля, так и сценографии становится самопознание зрителя сквозь призму переживаний главного героя. Мир, как осмысленная протагонистом целостная картина, исчезает. Мир

представлен фрагментарно – это разрозненные предметы, попадающие в поле зрения протагониста или служащие ему в данной сцене. Возможно, в этом отражается предельный индивидуализм мировосприятия человека в канун Перестройки. Все особенности сценографии 1970-ых гг. служат одной цели – подчеркнуть важность фактора личности актера и его персонажа. Мировоззрение главного героя признается особой ценностью. Отсюда и изменения в композиционном построении сценографии, зрительно укрупняющем фигуру актера. Отсюда и переосмысление понимания сценической среды, которая начинает меняться в зависимости от движения и пластики актера. Эти изменения, как нам кажется, связаны с ростом интереса к человеку как к личности, к его внутреннему миру, который стал прослеживаться в культуре 1970-ых гг.

REFERENCES

1. **Berjokin V.**, Sovetskaja scenografija 1920-1970 gg., M., “Nauka”, 1984 **(In Russian)**.
2. **Khalat'yan L.**, 1955-1965 t'vakanneri hay bemankarch'ut'yunë, “Hay sovetakan t'atroni patmut'yun”, Yer., HSSH GAA hrat., 1967 **(In Armenian)**.
3. **Manaseryan L.**, 1970-1980-akan t't'. haykakan bemankarch'ut'yan arandznahatkut'yunnerë, “Lraber” has. git., Yer., 2003, N 1, ëj 189-192 **(In Armenian)**.
4. **Mixajlova A.**, Scenografija: teorija i opyt, M., “Sovetskij xudozhnik”, 1990 **(In Russian)**.