

DOI: 10.57192/18291864-2023.1-189

Լիլիթ Լ. Մանասերյան
Արվեստագիտության թեկնածու

**ԲԵՄԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ-ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍ
ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ
1960-1980-ԱԿԱՆ ԹԹ. ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ**
Արևմտյան թատրոնի որոնումների համատեքստում*

Բանալի բառեր – հայ թատրոն, հանդիսատես-դերասան հարաբերություն, բեմական տարածություն, Է. Սուրիո, Ե. Գրոտովսկի, խորանարդ, ոլորտ, գործողության ժամանակ, գործողության վայր, բեմական տուփ, ոլորտաձև բեմական տարածություն, թատերայնություն:

1. **Բեմական տարածությանն առնչվող արևմտյան բեմադրիչների փորձարկումները**

Տարածությունը թատերական արվեստի կարևորագույն հասկացություններից է: Այն ներգործում է բեմական գործողության ընկալման վրա իր կառուցվածքով, առարկաների ծավալով և դրանց միջև եղած հեռավորությամբ:

Բեմական տարածություն կատեգորիայի վերլուծությունը տալիս է ֆրանսիացի մշակութաբան և փիլիսոփա Է. Սուրիոն իր հայտնի հոդվածում, որի տեսակետն արդեն որպես դասական է ընդունված թատերագիտության տեսության մեջ: Դեռևս 1948 թ. Է. Սուրիոն փորձ է արել դասակարգելու բեմարվեստում կիրառվող տարածությունները:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.03.2023:

րը և առանձնացրել է երկու տեսակ՝ խորանարդաձև (le cube) և ուղորտաձև (la sphère)¹:

Խորանարդաձև բեմական տարածությունը դասական թատրոնին բնորոշ ձևն է: Դա ավանդական դարձած բեմն է, որի ներսում ընթանում է ներկայացումը: Այն բնութագրվում է որպես «կյանքից «կտրած» դրվագ», որը ոչ մի առնչություն չունի դահլիճի տարածքի հետ: Դահլիճը և բեմական տարածությունը երկու իրարից տարանջատված աշխարհներ են: Է. Սուրիոն նշում է խորանարդաձև բեմատարածքին բնորոշ առանձնահատկությունները. ա) այն ձգգրտորեն վերարտադրում է գործողության վայրն ու ժամանակը, բ) խորանարդը դիտվում է միայն մի կողմից՝ դիմացից, գ) խորանարդաձև տարածությունը փակ է իր բնույթով²:

Ուղորտաձև բեմատարածքում, որը հանդիպում է բացօթյա կամ կրկեսային ներկայացումներում, տարածությունը եզրափակված չէ բեմական տուփով: Է. Սուրիոյի կողմից տարածության այդպիսի մեկնաբանումը բխում է բեմական տուփի և բեմատարածքի ձևից: Ուղորտաձև տարածքում չկան ո՛չ սահմաններ, ո՛չ բեմ: Ներկայացման դինամիկ կենտրոնը դերասանն է՝ ներկայացման «բաբախող սիրտը»³, որից «ձառագայթների նման բխում է ոչնչով չսահմանված և հանդիսատեսին կլանող էներգիան»⁴: Այդ էներգիան կոտրում է երկու աշխարհների միջև ընկած օտարման պատնեշը՝ մեկ միասնության մեջ շաղկապելով հանդիսատեսին և դերասանին:

Թատերական տարածության շուրջ նման փորձարկումներն առաջ են գալիս 20-րդ դարի թատրոններում՝ եվրոպական քաղաքակրթության ճգնաժամի գիտակցմանը համընթաց: Լեռնականավոր ռեժիսոր և թատրոնի տեսաբան Եժի Գրոտովսկին թատերական տարածու-

1 Տե՛ս Souriau E., Le Cube et la Sphère, “L’architecture et dramaturgie”, Paris, 1954, N 2, էջ 72:

2 Դասական կամ իտալական բեմը ձևավորվել է 16-րդ դարի վերջում որպես այդ ժամանակաշրջանի աշխարհընկալման հետևանք, երբ որոշակի գաղափարախոսության պատճառով անհատն իրեն մտովի դուրս է բերում աշխարհակարգի սահմաններից և ասես կողքից է դիտում «Աստծո կողմից իրեն ընծայված աշխարհը» (տե՛ս **Нико дела Мирандола**, Речь о достоинстве человека, «Эстетика Ренессанса», М., 1981, էջ 254-255): Անհատի և իրականության միջև առաջանում է դիտորդի և դիտարկվողի սուբյեկտի և օբյեկտի հարաբերություն: Դասական բեմ-դահլիճ հարաբերությունը հնարավոր է բացատրել եվրոպական մշակույթին բնորոշ այս սուբյեկտ-օբյեկտային աշխարհընկալմամբ: Թատրոնում մարդը Աստծո նման ասես այլ իրականությունից է դիտում բեմական տուփի մեջ սեղմված աշխարհը: Բացի այդ՝ թատերական շենքի կառուցվածքում արտացոլվել են աշխարհի՝ որպես կայուն, կանոնավորված և ներդաշնակ կառուցվածքի մասին պատկերացումները:

3 Souriau E., op. cit., p. 77.

4 Նույն տեղում:

թյան շուրջ իր փորձարկումները բացատրում է 20-րդ դարի եվրոպական մշակույթի առանձնահատկությամբ. «Յուրաքանչյուր մարդ այսօր իրենով մի ամբողջ բաբելոնյան իրարանցում է ներկայացնում, քանի որ նրա էության հիմքում այլևս ընկած չէ արժեքների միակուռ համակարգը»⁵: «Հավանաբար «դավանանքների» այդ բազմազանությունը մեր քաղաքակրթության հիվանդությունն է»⁶, - նշում է Յ. Գրոտովսկին: Աշխարհի ամբողջական պատկերի ու եվրոպական սուբյեկտ-օբյեկտային աշխարհընկալման վերացումը և աշխարհի հստակ պատկերի բացակայությունը կյանքի կոչեցին բազմաթիվ թատերական տեսություններ ու փորձարկումներ: Նոր աշխարհընկալմանը համապատասխան ձևերի որոնումները հանգեցրին դիտորդի և դիտարկվողի հստակ բաժանմամբ ավանդական դասական թատրոնի մերժմանը:

Նոր թատրոնի ստեղծման առաջին և առավել վառ տեսությունն առաջարկել է Ա. Արտոն, որի համար թատրոնի վերափոխման գաղափարը միաձուլվեց եվրոպական քաղաքակրթության վերափոխման գաղափարի հետ⁷: Հետագայում ռեժիսոր և տեսաբան Փիթեր Բրուքի համար առաջնային է դառնում բեմական գործողության նկատմամբ հանդիսատեսի ապրումները սրելու գաղափարը: Փ. Բրուքը նշում է, որ դասական թատրոնը հանդիսատեսի համար «տաղտկալի» թատրոնի հոմանիշ է դառնում, «որտեղ միաձուլվում են «սրբազան» և «անկենդան» թատրոնները»⁸:

Ավանդական թատրոնի սկզբունքներից հրաժարվելու առավել նշանակալի փորձեր է անում Ե. Գրոտովսկին, որի ներկայացումները հիմնված էին տեսականորեն սատարված փորձարկումների վրա: Նա իր որոնումները բնութագրում է հետևյալ կերպ. «Ո՞րն էր մեր առաջնային գաղափարը՝ սկզբում բավականին վերացական... Յուրովի կազմակերպել յուրաքանչյուր ներկայացման տարածքը՝ վերացնելով միմյանցից առանձին գոյություն ունեցող բեմն ու դահլիճը»⁹: Համաշխարհային ճանաչում ստացան Գրոտովսկու «Տոկուն արքայազնը» և «Ապոկալիպսիս» ներկայացումները, որոնցում դերասանները խաղում էին անմիջապես հանդիսատեսի շուրջ՝ միևնույն սրահում:

5 Гротовский Е., От Бедного театра к Искусству-проводнику, М., «Артист Режиссер. Театр», 2003, с. 107.

6 Նոյն տեղում, էջ 108:

7 Стен Арто А., Театр и его двойник, М., «Мартис», 1993, էջ 133-134:

8 Брук П., Пустое пространство, М., «Прогресс», 1946, с. 14.

9 Гротовский Е., указ. соч., с. 107.

Վերացնելով բեմի և դահլիճի տարածքները և միախառնելով հանդիսատեսներին ու դերասաններին՝ Ե. Գրոտովսկին, սակայն, անակնկալի եկավ. դերասանի և հանդիսատեսի մոտիկացմանը գուգընթաց նրանց միջև էլ ավելի էր մեծանում անտեսանելի պատնեշը: Նա ստացավ երկու տարբեր աշխարհներ, որոնք առանց իրար դիպչելու, տարօրինակ ձևով անցնում էին մեկը մյուսի միջով: «Դերասանները պտտվում են հանդիսատեսների շուրջը, նրանք հատվում են հանդիսատեսների հետ տարածության մեջ, բայց չեն նկատում հանդիսատեսին: Եվ եթե նույնիսկ նկատեն, ապա դա մնում է անհետևանք. շփման հնարավորություն չկա, այստեղ երկու տարբեր աշխարհներ են»¹⁰:

Ե. Գրոտովսկու այս փորձից կարելի է եզրակացնել, որ բեմական տարածության բաց կամ փակ լինելը և ի վերջո՝ հանդիսատեսկերպար՝ որպես դիտորդ-դիտարկվող սուբյեկտ-օբյեկտային հարաբերությունը կախված չեն բեմի ձևից: Ոլորտաձև բեմում առաջացած տարածությունը, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ ներկայացման տարածությունը, կարող է փակ շրջան կազմել՝ ընդգրկելով միայն կերպարներին ու չտարածվելով հանդիսատեսի վրա: Այստեղից հետևում է, որ Է. Սուրիոյի համընդհանուր ընդունված տեսակետը, ըստ որի՝ խորանարդաձև բեմը փակ է իր բնույթով, իսկ ոլորտաձևը՝ բաց, ճշգրտման կարիք ունի:

Նախ կուզենայինք ընդգծել այդ երկու բեմերի էական և գուցե բուն տարբերությունը: Խորանարդաձև բեմում գիտակցաբար ստեղծվում է կերպարին շրջապատող տարածքը՝ աշխարհի պատկերը: Կերպարը ներկայանում է իր միջավայրում, կոնկրետ ժամանակում և վայրում: Այսինքն՝ խորանարդաձև բեմը երևան է եկել, երբ մարդուն շրջապատող միջավայրը, վայրն ու ժամանակը սկսել են գիտակցվել որպես անձի ձևավորման գործոն: Երկրորդ պատճառն անցյալ դարաշրջանների կարևորության գիտակցումն էր, որը բխում էր համաաշխարհային առաջընթացի մասին տեսությունից: Նկատի առնելով, որ բեմում անգիտակցաբար արտացոլվում են հասարակության աշխարհընկալումն ու պատկերացումները շրջապատող իրականության մասին, կարելի է ասել, որ բեմում կառուցված աշխարհը վերաճում է

¹⁰ **Ouaknine S.**, *Le prince constant, Les voies de la création théâtrale*, “Édition du centre national de la recherche scientifique”, 1970, N 1, p. 123.

աշխարհի պատկերի: Ավելին, ըստ լայնորեն տարածված կարծիքի, թատրոնը մարմնավորում է հասարակության կառուցվածքը. «...օթյակների, պատշգամբների բաժանված դահլիճը՝ իր դասակարգված աստիճանակարգային կառուցվածքով, մարմնավորում է դասերի մասնատված հասարակությունը»¹¹, ինչպես նաև այդ հասարակության վերաբերմունքը երևակայական, հոգևոր ոլորտի նկատմամբ:

Ոլորտաձև բեմը բոլոր կողմերից բաց է հանդիսատեսի տեսադաշտի համար: Բեմի նման կառուցվածքը հանդիսատեսի ուշադրությունը կենտրոնացնում է անմիջապես կերպարների, նրանց ապրումների և գործողության վրա՝ առանց դեկորի վրա ուշադրությունը ցրելու: Այն մոտեցնում է բեմական գործողությունը հանդիսատեսին, սակայն, ինչպես կարելի է համոզվել Ե. Գրոտովսկու դիտարկումներից, որորտաձև բեմը չի կարող որոշիչ գործոն լինել բեմում կատարվող դեպքերին հանդիսատեսի հուզային ներգրավման համար: Այսինքն՝ սուբյեկտ-օբյեկտային ընկալումը, որը որոշ չափով օտարում է ապահովում այդ երկու՝ իրական և երևակայական աշխարհների միջև, կախված չէ բեմի ձևից: Եվ հենց այդ օտարման հաղթահարումը դարձավ 20-րդ դարի 2-րդ կեսի արևմտյան թատերական գործիչների խնդիրը:

2. 1960–1980–ական թթ. հայ թատրոնի գեղարվեստական լուծումները

Հայ թատրոնում բեմական տարածական լուծումների առումով գիտակցված փորձարկումներ չեն եղել, այնուամենայնիվ, ի տարբերություն արևմտյան ռեժիսորների փոքր-ինչ մտահայեցողական փորձարկումների, 1960–ական թթ. հայ թատրոնի համար հատկանշական են համանման որոնումները բեմատարածքի կազմակերպման ոլորտում: Սակայն աշխարհընկալման ելակետերը, որոնք ընկած էին այդ որոնումների հիմքում, տարբերվում էին արևմտյան թատրոնի մշակութային հիմունքներից:

Բեմական գործողությունից հանդիսատեսի օտարումը հայ թատրոնում ինքնին սկսեց հաղթահարվել 1960–ական թթ.՝ այսպես կոչված «ձնհալի» շրջանում, երբ առաջ էր գալիս հասարակական նշա-

11 Gouhier H., Théâtre Occidental - La théâtralité, “Encyclopædia Universalis”, vol. 15, France, 1995, p. 457.

նակալի իրադարձություններին առնչակից լինելու, սեփական ճակատագիրը տնօրինելու ձգտումը: Հանդիսատեսը ներկայացման մեջ զուգահեռներ էր որոնում սեփական դարաշրջանի իրադարձությունների հետ: Թատերայնության ըմբռնման և թատերական արտահայտչական ձևերի փոփոխմանը զուգահեռ՝ այդ շրջանում փոփոխություն է կատարվում նաև բեմատարածքի կազմակերպման մեջ:

Ներկայացման գործողության համամասնակիցը լինելու հանդիսատեսի զգացումը բխում էր նրա աշխարհընկալումից: Ինչպես արևմտյան, այնպես էլ 1960-ական թթ. հայ թատրոնին բնորոշ էր յուրաքանչյուր ներկայացման համար յուրահատուկ հորինվածք և տարածական լուծում գտնելու ձգտումը: Ելնելով մեր դիտարկումներից՝ կարելի է եզրակացնել, որ թե՛ արևմտյան, թե՛ այդ շրջանի հայկական դեկորներին հատուկ է բաց՝ կոմպոզիցիոն կենտրոնից դեպի դահլիճ ընդարձակվող տարածությունը: Փոփոխվում է տարածության, բեմական ծավալների և դերասանի միջև եղած փոխհարաբերությունը, վերանում է բեմական տարածությունը սահմանագծող, դերասանի տեղաշարժը կաշկանդող նյութական միջավայրը:

Ինչպես արևմտյան, այնպես էլ 1960-ական թթ. հայ թատրոնում հստակ է դառնում դահլիճը և բեմը տարածական, գունալուսային և հոգևոր մեկ միասնական միջավայր դարձնելու ձգտումը: Սակայն հայ թատրոնում այս ձգտումն այդ տարիների հատկանշական երևույթի՝ մասսաների հոգևոր համախմբվածության արտահայտությունն էր: Հաճախ տարածությունը միավորում է կերպարներին և հանդիսատեսներին՝ դարձնելով նրանց միևնույն իրադարձությունների մասնակիցը: Հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում յուրովի փոխադարձ կապը դերասանի և հանդիսատեսի միջև: Թատրոնում մասնավորապես նկատելի է դառնում բեմական խոսքը թատերական արտասահմանական երանգավորումներից զտելու միտումը: Տարածվում է առօրյա-խոսակցական ինտոնացիոն յուրահատկությունները կրկնօրինակող արտասահմանական ձևը:

1970-ական թթ. մշակույթի առանձնահատկությունը դրա ընդգծված անձնավորված բնույթն էր: Թատրոնում առաջնային են դառնում գլխավոր կերպարի և հանդիսատեսի անձնավորված տեսլականը, ապրումներն ու հուզական երանգները: 1970-1980-ական թթ. թատրոնում հատկանշական է աշխարհի պատկերի վերացումը: Ար-

տաքին աշխարհի պատկերը վերանում է և՛ բեմից, և՛ կերպարի ու հանդիսատեսի գիտակցությունից. կերպարի գիտակցության մեջ այն երկրորդական էր: Արտաքին աշխարհի փոխարեն բեմում խորհրդանշաններով և այլաբանորեն պատկերվում էին գլխավոր կերպարի ապրումները կամ արտաքին աշխարհը, սակայն դիտված կերպարի տեսանկյունից: Օրինակ՝ «Լոռեցի Սաքոն» ներկայացման մեջ գլխավոր հերոսը դեսուդեն էր նետվում ոչ թե անտառում (գործողության օբյեկտիվ վայրը), այլ իր տեսիլքներում՝ ոգիները պատկերող կիսատլորտ կառուցվածքում: Գլխավոր հերոսի աշխարհագրացողությունն էին մարմնավորում, օրինակ, «Մոլիերի կյանքը» ներկայացման մեջ վանդակը և «Էլի մեկ գոհ» ներկայացման մեջ օդում կախված ծղոտե հսկայական խրտվիլակներն ու դագաղը և այլն:

Այս առանձնահատկությունը կյանքի կոչեց բեմական խորանարդի մեջ ձևավորված, սակայն բեմական խորանարդից անկախ գոյություն ունեցող՝ ոլորտաձև տարածության յուրահատուկ մի կառուցվածք, որը չուներ բեմի ետևում իր երևակայական շարունակությունը: Այն այլևս չէր ընկալվում որպես բեմի ետևում ծավալվող ենթադրյալ աշխարհի մի դրվագ: Բեմում ստեղծված աշխարհն ինքնամիփ էր և ամբողջական: Այն առաջանում էր դերասանի շուրջը՝ նրան շրջապատող երևակայական ոլորտի ձևով: Այսինքն՝ ավանդական խորանարդաձև բեմի ներսում «բեմ բեմի վրա» սկզբունքով¹² առաջացավ որորտաձև տարածություն, որը համապատասխանում էր ոլորտաձև բեմական տարածության բոլոր հիմնական չափանիշներին՝ ա) ներկայացման գործողության օբյեկտիվ վայրի և ժամանակի բացակայություն, բ) գլխավոր կերպարի ներաշխարհի վրա կենտրոնացում:

Ժամանակակից թատրոնի արևմտյան ռեժիսորների տեսություններում անկյունաքարային դարձած պահանջը՝ հանդիսատեսի և կերպարի միջև պատնեշի վերացման խնդիրը, հայ թատրոնում ևս լուծվեց: Լուծվեց բավականին պարզունակ, բայց միշտ արդյունավետ մի հնարքով՝ դերասանի՝ հանդիսատեսին դիմելու միջոցով: Բեմից հանդիսատեսին իրենց խոսքն էին ուղղում «Աշնան արև», «Իրարանցում», «Հին աստվածներ» և բազում այլ ներկայացումների կերպարները: Հետաքրքրական է, որ բեմական նույն հնարքին դիմեց

12 Տե՛ս Մանուկյան Ա., Նկարիչը և թատրոնը, «Գարուն», Եր., 1979, N 8, էջ 90:

նան Ե. Գրոտովսկին, երբ, օրինակ, «Դոկտոր Ֆաուստ» ներկայացման ընթացքում Ֆաուստն իր հյուրերին՝ սեղանի շուրջը նստած հանդիսատեսներին, առաջարկում էր իր հետ կիսել իր ընթրիքը¹³: Եվ կարևոր չէր, թե որտեղ էր տեղավորվել հանդիսատեսը՝ բեմում, թե դահլիճում: Միայն այդ ձևով հնարավոր դարձավ երևակայականի ու իրականի միաձուլումը:

Հայ թատրոնում բեմական կերպարի և հանդիսատեսի մերձեցման միտումն արտահայտվեց նաև բեմական դեկորի և բեմավիճակի ճակատային կառուցվածքում: Բեմական կառույցը ևս կիսաշրջանաձև էր, որի կենտրոնում՝ առաջաբեմում, տեղավորվում էր դերասանը՝ դեմքով դեպի հանդիսատեսը: Դեկորներում անհետացավ բեմանկարչական խորությունը: Բեմական աշխարհն ուղղված էր ոչ թե դեպի բեմի խորքը, ինչպես ավանդական խորանարդաձև բեմատարածքում էր, այլ դեպի դահլիճ՝ առաջ մղելով գլխավոր հերոսին և կարծես մատուցելով նրան հանդիսատեսին: Դրա բոլոր վեկտորներն ուղղված էին կենտրոնից դեպի դահլիճ՝ «հովհարի նման բացվելով դեպի հանդիսատեսին»¹⁴: Երևակայական աշխարհի և իրականության, կերպարի պայմանական բնույթի և հանդիսատեսի միջև հակասության հաղթահարման համար կերպարը դարձավ առավելագույնս բնական, ինչը հանգեցրեց դիմահարդարման՝ գրիմի վերացմանը:

Այսպիսով՝ 1960–1980–ական թթ. հայ թատրոնում ինքնուրույնաբար, առանց արևմտյան թատրոնների հետ որևէ առնչության դրսևորվեցին հանդիսատեսի և բեմական գործողության հարաբերության խնդրին առնչվող որոնումները: Հայ թատրոնում բեմական յուրահատուկ տարածական լուծումների շնորհիվ նույնպես ձգտել են վերացնելու իրական և երևակայական աշխարհների միջև հակադրությունը: Ինչպես արևմտյան, այնպես էլ հայ թատրոնում գերիշխեց ոլորտաձև բեմական տարածությունը՝ պայմանավորված աշխարհընկալման համապատասխան առանձնահատկություններով: Հետևաբար հիմնավոր կլիներ այդ շրջանի հայ բեմում մատուցված գեղարվեստական լուծումները դիտարկել արևմտյան թատերական նշանակալի որոնումների ընդհանուր համատեքստում:

13 Տե՛ս Гротовский Е., նշվ. աշխ., էջ 103:

14 Մանուկյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 90:

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

Էլ. հասցե՝ lilitmanasserian@gmail.com

Summary

THE ISSUE OF STAGE ACTIVITY-AUDIENCE RELATIONSHIP IN THE 1960-1980S ARMENIAN THEATER

In the context of the quest of the Western theater

Lilit L. Manaseryan

Candidate of the History of Arts

Key words – Armenian theater, relationship between audience and actor, stage space, E. Suriau, J. Grotowsky, cube and sphere, place and time of action, stage box, theatricality, spherical space.

In the 20th century, the stage space was understood as one of the most important theatrical categories.

Culturologist, philosopher E. Surio distinguishes two types of stage space: a cube and a sphere. Surio highlights the main characteristics of these two types of spaces: isolation, the unchanging point of view of the audience, the specific material environment characteristic of the cube, and the open nature of the spherical space, involving the audience in its radius, making him a participant of the performance.

It should be noted that the stage box, which arose during the late Renaissance, reflected the position of the observing subject to the observed object inherent in European consciousness and corresponded to the classical - harmonic, ordered picture of the world, with a clear position of the subject.

The change in worldview and the lack of a clear picture of the world in the 20th century led to the rejection of the traditional classical theater, endowed with a detached position between the observer and the observed, and to the search for new stage forms that correspond to the new worldview.

However, repeated attempts to abolish the contradiction between the stage and the audience, to merge the real and imaginary worlds into one, in particular in the performances of E. Grotovsky, led to the realization of the fact of the lack of interaction between the audience and the actor. “The closer the actor is to the audience, the stronger the invisible barrier between them. These are still two different worlds” (E. Grotovsky).

This makes it clear that the spherical form of the theatrical space does not cancel the interdependent opposition of the spectator and the character. The spherical space of the performance can form a vicious circle, embracing only the characters and not extending to the audience.

It should be clarified that the difference between cubic and spherical theatrical spaces lies, first of all, in the reproduction of the surrounding characters of the environment and in the awareness of the place and time of the action, as a separate existential category, i.e. the presence of a clear worldview. While the spherical space focuses the attention of the audience to the characters, their actions and experiences, without view of the world.

There were no conscious experiments in the Armenian theater based on the theories of changing the theatrical space. However, in the 1960s and 1970s, as a result of a change in worldview and the strengthening of individualistic tendencies in the Armenian theater, regardless of the Western experimental theaters in the absence of contacts with them, similar trends are outlined towards the fusion of a stage and hall.

A spherical space is created inside the stage box, which is a symbolic expression of the inner world of the protagonist and does not have an imaginary continuation behind the scenes. Also, the task of involving the audience in the stage action was solved by the most common theatrical technique: the actor turned to the audience from the stage. It is noteworthy that E. Grotovsky resorted to the same solution in the performances of «Doctor Faust» and «Kodiana».

Based on our studies, it would not be an exaggeration to say that the artistic solutions presented on the Armenian stage in 1960-70s would be appropriate to consider in the context of the Western theatrical searches.

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ И ЗРИТЕЛЯ В АРМЯНСКОМ ТЕАТРЕ 1960-1980 ГГ.

В контексте исканий западного театра

Лилит Л. Манасерян
Канд. искусствоведения

Ключевые слова – армянский театр, соотношение зрителя и артиста, сценическое пространство, Э. Сурио, Е. Гротовский, куб и сфера, место и время действия, сценическая коробка, театральность, сферическое пространство.

В XX в. сценическое пространство стало восприниматься как одна из важнейших театральных категорий. Культуролог, философ Э. Сурио выделяет два типа сценического пространства: куб и сферу. Сурио отмечает основные характеристики этих двух типов пространства: замкнутость, неизменная точка зрения зрителя, конкретная материальная среда, характерные для куба, и открытый характер сферического пространства, вовлекающего зрителя в свой радиус, делающего его участником сценического действия.

Необходимо отметить, что сценическая коробка, появившаяся во времена позднего Ренессанса, отражала присущую европейскому сознанию позицию наблюдающего субъекта к наблюдаемому объекту и соответствовала классической «гармонической» упорядоченной картине мира, с четкой позицией субъекта.

Изменение мировосприятия и отсутствие четкой картины мира в XX в. привело к отказу от традиционного классического театра, наделенного отстраненной позицией между наблюдателем и наблюдаемым, и к поиску новых сценических форм, соответствующих новому мировосприятию.

Однако неоднократные попытки упразднить противоречия между сценой и залом, слить воедино реальный и воображаемые миры, в частности в спектаклях Е. Гротовского, привели к осознанию факта отсутствия взаимодействия между зрителем и актером: «чем ближе актер

к зрителю, тем прочнее невидимая преграда между ними. Это по-прежнему два разных мира» (Е. Гротовский).

Из этого следует, что сферическая форма театрального пространства не упраздняет взаимообусловленную противоположную позицию зрителя и персонажа. Сферическое пространство спектакля может образовывать замкнутый круг, охватывающий только персонажи и не распространяющийся на зрителей.

Необходимо уточнить, что разница между кубическим и сферическим театральными пространствами заключается прежде всего в воспроизведении окружающей персонажей среды и в осознании места и времени действия, как отдельной бытийственной категории, т.е. в наличии четкой картины мира в кубическом пространстве, в то время, как сферическое пространство фокусирует внимание зрителя именно на персонажах, их действиях и переживаниях, не конструируя картины мира.

В армянском театре осознанных, основанных на теории экспериментов касательно изменения театрального пространства не проводилось. Однако в 1960-1970 гг., как следствие изменения мировосприятия и возросших индивидуалистических тенденций в армянском театре, независимо от западных экспериментальных театров при отсутствии контактов с ними, намечаются похожие тенденции по слиянию сцены и зала.

Внутри сценической коробки создается сферическое пространство, которое представляет собой символическое выражение внутреннего мира протагониста и не имеет воображаемого продолжения за сценой. Пространство, возникшее в сценической коробке, отвечало главным критериям сферического пространства: не воспроизводило объективного места и времени действия, фокусировало зрительское внимание на актёре. Также наиболее распространенным театральным приёмом – обращением к зрителю персонажа со сцены – была решена проблема вовлечения зрителя в сценическое действие. Примечательно, что к такому же решению прибегнул и Е. Гротовский в спектаклях «Доктор Фауст», «Кордиана».

Не будет слишком смелым утверждение, к которому мы пришли в результате нашего исследования, что художественные решения,

представленные на армянской сцене в 1960-70 гг., было бы целесообразно рассматривать в контексте значимых западных театральных исканий.

REFERENCES

1. **Manukyan S.**, Nkarich'ë yev t'atronë, "Garun", Yer., 1979, N 8 (In Armenian).
2. **Arto A.**, Teatr i ego dvojnik, M., "Martis", 1993 (In Russian).
3. **Bruc P.**, Pustoje prostranstvo, M., "Progress", 1976 (In Russian).
4. **Grotovskij Je.**, Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku, M., "Artist Rezhissjor. Teatr", 2003 (In Russian).