

ՆՈՒՅՆԱԿԱՆԱՑՈՒՄԸ ՈՐՊԵՍ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՍԿԶԲՈՒՆՔ

Ավելի քան 35 տարի է, ինչ երևանում գործում է Կամերային թատրոնը և համարյա 35 տարի չի դադարում վեճը՝ ի՞նչ է իրենից ներկայացնում այս թատրոնը:

Եթե սա թատրոն է, ապա ինչո՞ւ այստեղ չեն բեմադրում Չեխով, Իբսեն, Շիրվանգադե..., ինչո՞ւ դերասանները չեն պահում իրենց դերասանին վայել՝ երկխոսության բռնվելով հանդիսատեսի հետ, խախտելով մեծ Ստանիսլավսկու գլխավոր օրենքներից մեկը և այլն:

Նման անհեթեթություններ բազմիցս ինչում են նույնիսկ ճանաչված թատերագետների կողմից, որոնք հավանաբար մոռացել են, կամ միգուցե չգիտեն, որ «թատրոն» բառը հուներենից թարգմանվում է «հանդիսախաղ», այսինքն, եթե որևէ տեղ առկա է հանդիսատես և կա խաղ, կա և թատրոն:

25 տարվա ընթացքում Կամերային թատրոնը միշտ էլ ունեցել է հանդիսատես: Լինի դա Հայաստանում, թե նրա սահմաններից դուրս:

Ինչ վերաբերում է խաղին, դրա առկայության մասին կարող են վկայել հազարավոր ու հազարավոր հանդիսատեսներ, որոնք ամեն երեկո գալիս են Կամերային թատրոն՝ վայելելու հենց այդ թատերախաղը:

Ուրեմն սա, միանշանակ, թատրոն է: Թատրոն, որը տարբերվում է բոլոր մնացածներից իր խաղացանկով և յուրահատուկ խաղաոճով:

Դեռ 1980 թվականին պաշտոնական բացումից երկու տարի առաջ ստեղծվեց նոր թատրոնի գաղափարախոսությունը, որին Կամերայինը հարազատ է մինչ օրս: Դա նույնացման գաղափարն է: Դերասանի և հանդիսատեսի նույնացման գաղափարը:

Անցած տարիներին այդ ոճի մեջ գրվեցին և բեմադրվեցին տասնյակ պիեսներ: Նրանց ակնհայտ հաջողություններն աշխարհի տարբեր բեմերում, բազմաթիվ հանդիսատեսների ոգևորությունը, մի շարք հայտնի քննադատների գրախոսականները Մոսկվայից, Սանկտ Պետերբուրգից, Տալլինից, Կիևից համոզում են, որ նույնացման սիստեմը (համակարգը), լինելով նոր խոսք թատրոնում, արդեն իսկ հաստատել է իր ուրույն տեղը բեմարվեստում:

Այսօր Կամերային թատրոնի խաղացանկը հիմնականում կազմված է նույնացման գաղափարով ստեղծված ներկայացումներից:

Ավելին, կարելի է արդեն հիշատակել բեմադրություններ, որոնք ստեղծվել են և ստեղծվում են Կամերային թատրոնից դուրս, բայց նույն ոճի մեջ:

Ստորև մենք առաջարկում ենք աշխատություն, որը, հուսով ենք, կդարձնի ավելի պարզ ու հասկանալի նույնացման գաղափարը թատրոնում և կներկայացնի այն տեսական հիմքը, որով ուղորդվում է Երևանի Կամերային թատրոնը՝ ստեղծելով իր խաղացանկը:

ՆՈՒՅՆԱԿԱՆԱՑՈՒՄԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ՍԿԶՐՈՒՆՔ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջարկվող ուսումնասիրության հիմքում թատերական ներկայացման որակապես նոր չափանիշի որոնումն է և, որպես հետևանք, թատրոնների որակավորման նոր փորձը:

Աշխատանքի հիմնական նպատակը նոր թատրոնի գոյության հնարավորության ապացուցումն է, այն թատրոնի, որը տարբերվում է ընդունված՝ արիստոտելյան և ոչ արիստոտելյան թատրոններից:

Այս ամենի հետ միտում կա ցույց տալ, որ թատերական արվեստի հանրահայտ սկզբունքներին զուգահեռ հասունացել է նոր սկզբունքի հայտածման անհրաժեշտությունը՝ նույնացման սկզբունքի, որի մասին պատկերացումը պիտի ընդգրկվի թատերարվեստի մասին ձևավորված հասկացությունների համակարգում:

Որպես տարբերակման գլխավոր գործոն առաջարկվում է ընդունել հանդիսատեսի հետ դերասանի կապի ձևը: Իբրև օրինակ դիտարկվում է ներկայումս գործող և վերոհիշյալ սկզբունքներին հավատարիմ թատրոնի գործունեությունը:

Աշխատանքում մասնակիորեն օգտագործվում է Հին Հունաստանից մինչև մեր օրերը գործող թատրոնի փորձը: Միաժամանակ անհրաժեշտ է նշել, որ սույն աշխատանքում պատմական էքսկուրսները միայն օժանդակ դեր են կատարում, քանզի ուսումնասիրությունն ամբողջապես առնչվում է ժամանակակից թատրոնի ճակատագրին:

Ստորև ներկայացվում է շրջանակը այն հարցերի, որոնց լուսաբանումը, կարծում ենք, թույլ կտա այսպես թե այնպես լուծել ներածությունից բխող հարցերը:

ԱՌԱՋԻՆ ԳԼՈՒԽ

ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐ ԹԱՏՐՈՆԻ ԾԱԳՄԱՆ ՇՈՒՐՋ

Մինչև էսթիլոսյան շրջանի թատրոնի ծնունդը:

Քորոսի դերը հին հունական դրամայում, երկխոսության նկատմամբ նրա

գերակայությունը, քորոսի դերի աստիճանական անկումը:

Թատերական ներկայացման արիստոտելյան հայեցողության մաթեմատիկական մոդելավորումը:

Ընդունված է ասել, որ առաջին թատերականացված գործողությունները ծնունդ են առել հազարավոր տարիներ առաջ, երբ մեր մարդանման նախնիները՝ բարեհաջող վերադառնալով որսից, ներկայացնում էին վայրի պարեր՝ այս կերպ արտահայտելով կուշտ ընթրիքի կանխվայելումի հիացմունքն ու բավարարվածությունը: Որոշ ժամանակ անց պարերն սկսեցին կազմակերպվել ոչ միայն տարերայնաբար: Բարդացան նաև զգացմունքների արտահայտման միջոցները: Անվերահսկելի, ջղաձիգ շարժումները փոխարինվում են ռիթմականորեն կազմակերպված, ժեստերի որոշակի հաջորդայնությամբ ներկայացվող կատարումներով:

Առավել ընդունակները հավանաբար ներկայացնում էին որսորդական թեմաներով «պարողիհաներ» կամ էլ նմանակում տարբեր կենդանիների: Եվ եթե նախամարդու

ժամանակակիցը քարանձավի պատին կարող էր նկարել բիզոն կամ մամոնտ, ապա ինչու չպետք է ունակ լիներ այդ ամենը պատկերել, այսպես ասած, կյանքում:

Ժամանակ անց առանձնացան կատարողները, որոնք առավել լավ էին ներկայացնում այս ամենը: Ընտրվում է ինչ-որ որոշակի տեղ նման միջոցառումների կազմակերպման համար՝ տաճարի (թատրոնի) նախատիպը: Նշանակվում կամ ընտրվում է հավաքների ղեկավարը՝ գերագույն քուրմը (հետագայում՝ բեմադրող-ռեժիսորը): Սկսած այդ ժամանակից արդեն կարող ենք խոսել սցենարի ձևավորման մասին, իհարկե, տակավին անհաստատ սցենարի, ըստ որի էլ զարգանում է գործողությունը:

Անտարակույս, այս ամենը դեռևս թատրոն չէր: Նախ այն պիտի փոխարկվեր հավատալիքի, իսկ հետո արդեն Հին Հունաստանում, Հնդկաստանում, Չինաստանում և ուրիշ մի քանի երկրներում ձեռք բերել միանգամայն այլ որակ: Ի դեպ, այն ժամանակ թատրոնի և կրոնի միջև ընդհանուր շատ բան կար: Միայն թե մի դեպքում դիմում էին աստվածներին, մյուս դեպքում՝ հանդիսատեսին:

Ինչպես հայտնի է, թատրոնի պատմությունն սկիզբ է առնում մ. թ. ա. 534 թվականից: Հենց այդ ժամանակ Մեծ Դիոնիսոսյան խաղերի ընթացքում հույն բանաստեղծ Թեսպիդեսի կողմից իրականացվեց առաջին ողբերգության բեմադրությունը, որում նա քորոսի նախերգչին փոխարինեց դիմակները փոփոխող և մի քանի դեր կատարող դերասանով:

Այն, ինչը մինչև վերջերս ծիսական տոնի զարդարանք էր միայն, հիմա արդեն հավակնում էր ինքնուրույն գոյության իրավունքի: Ճիշտ է, առաջին հայացքից առավելապես հիշեցնում էր «քնարական կանտատ»՝ կազմված քորոսի երգերից ու դերասանից, քան այն երևույթը, ինչը մենք սովորաբար թատրոն ենք կոչում: Բայց միայն առաջին հայացքից:

Իրականում դա միանգամայն հեղափոխական նորամուծություն էր՝ Քորոսն արդեն չէր կարող առաջվա պես հպարտ մենության մեջ իմաստություններ քարոզել: Նրա հետ բեմ բարձրացավ Դերասանը, որը նույնպես ուներ ձայնի իրավունք, ուներ իր տեսակետը կատարվող իրադարձությունների վերաբերյալ: Արդյունքում նրանց միջև հնարավորություն եղավ ստեղծել կոնֆլիկտ, բանավեճ, որը Թեսպիդեսին օգնեց շատ ավելի բազմակողմանիորեն լուսաբանել այս կամ այն խնդիրը ներկայացման մեջ:

Եվ այսպես, սառույցը շարժվեց:

«Էսքիլեսն առաջինը մեկ դերասանի փոխարեն հանդես բերեց երկուսին, հենց նա էլ նվազեցրեց քորոսի դերը և առաջնային դարձրեց երկխոսությունը» (Արիստոտել): Այսպիսով կատարվեց ևս մեկ նշանակալի քայլ:

Երկրորդ Դերասանի հայտնվելը բեմում հեղինակին հնարավորություն տվեց ավելի ուժեղացնել ներկայացման հուզական նրբերանգները:

Այժմ հանդիսատեսը դերակատարների միջոցով կարող էր հետևել գործողությանը: Երկու դերասաններն իսկական գործողություն էին խաղարկում իրար մեջ: Սա դիցաբանության համարյա կենդանի արտաբերումն էր:

Եվ, իբրև անխուսափելի հետևանք, նախաբեմում բարձրացավ նշանավոր չորրորդ պատը, որն ապարդյուն պիտի փորձեն քանդել աշխարհի շատ թատրոններ:

Դերասանի հայտնությանը, չնայած դա այնքան էլ պարտադիր չէր, գործողությունը փոխադրվեց բեմ, եթե, իհարկե, այդ բառը կիրառելի է տվյալ դեպքում հունական թատրոնի առնչությամբ, և ներփակվեց նրա սահմաններում:

Մի քանի տարի անց Սոփոկլեսը գործողությունների ոլորտ բերեց երրորդ դերասանին: Որոշ ժամանակ անց էլ քորոսը, որից, ըստ էության, ծնունդ է առել ողբերգությունը, դարձավ ավելորդ: Այն լավագույն դեպքում կատարում էր «քնարական երգեր»-ներդիրներ, որոնք չէին նպաստում գործողությունների զարգացմանը (ինչպես Եվրիպիդեսի մոտ): Իսկ հետագայում քորոսն առհասարակ մոռացության մատնվեց:

Ղերասանները դարձան բեմի լիարժեք տերերը, երկխոսությունը՝ նրանց շփման հիմնական ձևը, իսկ բուն շփումը՝ ներկայացումը:

Թատերագրի հղացմամբ բեմ բարձրացան աստվածներ, հերոսներ, թագավորներ, որպեսզի մեռնեն, սիրեն, սխրանքներ գործեն ճիշտ այնպես, ինչպես կյանքում: Թատրոնն այդպիսին դարձավ և այդպիսին է մինչև օրս՝ մեր իրականության ինքնատիպ մոդելի նման մի բան, մարդկային հարաբերությունների մոդուլ՝ երբեմն հաջող, իսկ երբեմն էլ՝ ընդհակառակը:

Այսպիսով, ընդամենը հարյուր-հարյուր հիսուն տարիների ընթացքում անորոշ, ժամկետանց պաշտամունքային ծեսից բյուրեղացավ այն, ինչը հազարամյակների ընթացքում պիտի թատրոն կոչվի:

Բնականաբար, ղերասաններին առաջին պլան բերելը և քորոսի դերի անտեսումը չի կարող համարվել դրամայի ստեղծման միակ ճանապարհ: Այդ ընթացքում հնարավոր էր նաև թատերական գործողության այլ ձևերի ծնունդը: Սակայն Հին Հունաստանում չգտնվեց մի հանճար, ով ունակ լիներ բանավիճելու Եսքիլոսի, Սոփոկլեսի, Եվրիպիդեսի, իսկ հետագայում արդեն հենց Արիստոտելի հետ, որն իր նշանավոր «Պոետիկայում» կանոնակարգեց նրանց նվաճումները: Այս «մեծ քառյակի» «թեթև ձեռքով» էլ ստեղծվեց և հաստատվեց թատրոնը:

Հին հույներն ընդամենը մի քանի տասնամյակների ընթացքում հայտնաբերեցին և գործնականորեն կիրառեցին (ավելի ճիշտ՝ նախ կիրառեցին, իսկ հետո հայտնաբերեցին) դրամատիկական գործողության ձևը, ձևակերպեցին պիեսի կառուցվածքի առանձնահատկությունները, ներկայացման հիմնական տեսակները: Մի կողմ թողնելով բոլոր ոչ էական մանրամասները (բնականաբար, քննարկվող դիրքորոշումների տեսակետից), կարելի է այնպես, որ ներկայացումը հանդիսանում է ինչ-որ մասնակի, երբեմն նաև այս կամ այն չափով ընդհանրացված դրվագ, իրադարձություն, որ քաղված է կյանքի հսկայածավալ հոսքից: Այսպիսին էր այն Եսքիլոսի, Շեքսպիրի, Չեխովի ժամանակներում, այսպիսին մնացել է մինչև օրս:

Այն ամենը, ինչ ներկայացնում են թատրոնները՝ դաժան, աղքատ, ինտելեկտուալ, բանաստեղծական կամ անգամ արևուղի թատրոնները, դրանք ոչ ավել, ոչ պակաս դեպքեր են կյանքից, կենսագրության պատառիկներ, որոնք ցուցադրվում են հանդիսատեսին չորրորդ պատի փականանցքից:

Պատի հայտնվելը ղերասանին մեկուսացրեց հանդիսատեսից: Ինքնաբավ դարձրեց նրանց շփումը միմյանց հետ:

Հանդիսատեսի ներկայությունը թեպետ առաջվա պես թատրոնի գոյատևման կարևորագույն պայմանն էր (չէ՞ որ, վերջ ի վերջո, ինչ-որ մեկը պետք է գնահատեր կատարված աշխատանքը), սակայն ներկայացման ֆաբուլայի զարգացման տեսանկյունից բացարձակապես ոչ մի դեր չէր խաղում:

Բեմում տևացող գործողությունը լիովին պարփակվեց անտեսանելի պատի մյուս կողմում:

Հնարավոր է, որ «դահլիճի շնչառությունը» ինչ-որ կերպ վստահություն էր տալիս ղերասանին, ոգևորում, բայց չէր կարող փոխել տեղի ունեցածի էությունը: Թեպետ հանդիսատեսը փաստացի գտնվում էր դահլիճում, իրավաբանորեն նա, կարելի է ասել, բացակայում էր, քանի որ չէր կարող գտնվել էլսինորում, կամ, ասենք, Բալենու այգում, որտեղ ներկաների շրջանակը խստորեն սահմանված է հեղինակի կողմից:

Փաստորեն, հանդիսատեսին անլեզավի դեր է վերապահված, ում՝ համապատասխան պայմաններ կատարելուց հետո, թույլատրվում է գաղտնի ներկա գտնվել այս կամ այն սրբազնագործությանը:

Էպիդավրեում 2500 տարի առաջ, կամ ավելի ուշ «Օլիմպիկո» թատրոնում, նշանավոր «Գլոբուսում» կամ «Կոմեդի Ֆրանսեզում», ամենուրեք հանդիսատեսը

գտնվում է պասիվ հայեցողի վիճակում, բայց ոչ մի դեպքում բեմում ծավալվող իրադարձությունների մասնակցի դերում:

Ռեժիսորական ամենատարբեր հնարքները՝ դերասանների ելքը հանդիսասրահ, ճեմասրահային ներկայացումներ և այլն, ոչինչ չեն կարող փոխել: Հանդիսատեսը հանդիսատես է մնում, դերասանը՝ ինչ-որ մեկի դերի կատարողը: Նրանց միջև գոյություն ունեցող անջրպետը հսկայական է:

Հավանաբար թատրոնի պատմության մեջ բացառություններ եղել են: Առաջին հերթին բացառություններ են հանդիսացել Պլավտիոսի, Շեքսպիրի և մի շարք այլ հեղինակների ստեղծագործությունները, երբ հղում է եղել հանդիսատեսին, հիստորիկոսների հրապարակային ներկայացումները, Լուան իսպանական թատրոնում և վերջապես Բրեթթի նշանավոր զոնգերը: Այս կապակցությամբ ուշագրավ է հիշել այն թատրոնները, որոնք զարգացել են ոչ հունական թատրոնի անմիջական ազդեցությամբ և ոչ էլ նրան զուգահեռ: Այդպիսիք են ճապոնիայի և Հնդկաստանի թատրոնները:

Սակայն, մի կողմ թողնելով այս բացառությունները, կարելի է հաստատել, որ թատրոնի գոյության ողջ ընթացքում «հանդիսատես-դերասան», «դերասան-հանդիսատես» փոխհարաբերությունները էական փոփոխություններ չեն կրել: Այդ փոխհարաբերությունների մաթեմատիկական մոդելը կարելի է պատկերել պարզագույն բանաձևով.

$$(ԴԵՐԱՍԱՆ^1 + ԴԵՐԱՍԱՆ^2 + \dots ԴԵՐԱՍԱՆ^n) + ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍ,$$

որտեղ փակագծերում գտնվող գումարելիները որակապես տարբերվում են վերջինից, և այս արտահայտության անդամների տեղափոխությունը անհնար է:

Բնականաբար, դա չի վերաբերվում փակագծի ներսում գտնվող գումարելիներին՝

$$(ԴԵՐԱՍԱՆ^1 + ԴԵՐԱՍԱՆ^2 + \dots ԴԵՐԱՍԱՆ^n),$$

որոնց տեղաշարժը ոչ միայն հնարավոր է, այլև պարտադիր, որովհետև հենց դա է կազմում ներկայացման իմաստը:

Այլ կերպ ասած, հանդիսատեսի համար թատրոնը եղել է, կա և մնում է որպես խաղ, ուր նրան վերապահված է միայն դիտորդի դերը: Եվ սա կախված չէ այն բանից, թե ինչպես է գրված պիեսը. չափածո թե արձակ, մեծ ողբերգություն է, թե կենցաղային ֆարս, գրված է Եղիսաբեթ Առաջինի թագավորության շրջանում, թե մեր ժամանակներում: Կախված չէ բեմադրիչի հղացումից և նկարչի աշխատանքից, կարևոր չէ ներկայացումը ունի պայմանական լուծում, թե ընդգծված ռեալիստական է, խաղարկվել է լավից-վատից սարքված, թե ժամանակակից գիտության և տեխնիկայի նվաճումների հաշվարկով ստեղծված բեմում, կախված չէ բեմադրիչի և դերակատարների տաղանդից և անգամ բուն հանդիսատեսի ցանկություններից և հնարավորություններից:

Այսպիսով, վերը ներկայացված բանաձևը, մեր կարծիքով, լիովին արտացոլում է թատերական խաղի բուն իմաստը արիստոտելյան թատրոնում:

ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՄԻ ՔԱՆԻ ՏՈՂ Ի ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻ

Հանդիսատեսի պրորելեմը թատրոնում:

***Կյանքի նկարագիրը և հանդիսատեսը, համառոտ պատմական համադրություններ և ժամանակակից հանդիսատեսի վերաբերյալ մի քանի դիտումներ:
Հանդիսատեսի անփոխարինելի դերը արհեստողային թատրոնի ողջ գոյության ընթացքում:***

Ի՞նչ է թատրոնը: Հունարենից թարգմանած՝ հանդիսանքի վայր, կամ էլ պարզապես հանդիսանք: Հանդիսանք, որը դերասանները խաղում են հանրության առջև: Ինքնատիպ խաղ, որին մասնակցում են մի կողմից նրանք, ովքեր պատրաստում են ներկայացումը՝ դերասանները, բեմադրիչները, երաժիշտները, մյուս կողմից՝ ում ուղղված է ներկայացումը՝ հանդիսատեսը: Եթե առաջինների մասին շատ են գրում, ապա երկրորդները, որպես կանոն, իրենք են իրենց ներկայացնում:

Նրանց մասին հոգ է տանում և պարբերաբար եռամսյակային հաշվետվություններում հիշում է միայն թատրոնի վարչակազմը: Ահա և բոլորը:

Հրաշալիորեն հասկանալով արդեն ասվածին ինչ-որ նոր, առավել ևս որակապես արժեքավոր բան ավելացնելու մեր անկարողությունը, այնուամենայնիվ հանդգնենք մի քիչ մտորել այդ թեմայի շուրջ:

Եվ այսպես, ո՞վ է նա՝ հանդիսատեսը: Բառարանագետ Դալը միանշանակ բացատրություն է տալիս. «Հանդիսատեսը նա է, ով դիտում է հանդիսանքը»: Ահա այսպես պարզ և հասարակ: Մի ժամանակ նա հիանում էր բռնակալների դեմ պայքարի ելած Պրոմեթևսի կոչերով, ազնիվ Էդիպոսի իմաստությանը, հետագայում մտահոգվում էր առաքինի Համլետի ճակատագրով և ատելությամբ լցվում Յագոյի ստորությունների հանդեպ, իսկ հենց վերջերս ծիծաղում էր քաղաքագլխի բթամտության կամ Քաջ Նազարի սահմանափակվածության վրա...

Ի՞նչ ընդհանուր բան կա նրանց միջև և ի՞նչն է տարբերում նրանց. թատրոն եկած Հին Աթենքի քաղաքացուն և մեր ժամանակակիցին: (Հստակության առումով հարմար է օգտագործել այս ծայրահեղ կատեգորիաները:) Բնականաբար, խնդիրն այն չէ, թե ով ինչպես է հագնված և ինչով է թատրոն հասել: Ինչպե՞ս են նրանք իրենց պահում և ի՞նչն է նրանց հուզում. այս է խնդիրը:

Հայտնի է, որ աթենացին թատրոնում ունենում էր կատարսիսի զգացում: Այսինքն, ի դեմս նրա մենք ունենք արվեստի միջոցով հանդիսատեսի վրա ազդելու յուրատեսակ չափանիշ: Ներկայացումն իր ողջ հզորությամբ ցնցում էր նրան, ստիպում էր մոռանալ շրջապատող իրականությունը, ստիպում էր լիովին ներսուզվել բեմ՝ հերոսների երևակայական աշխարհը:

Ժամանակակից հանդիսատեսն էլ, պարզ է, փոքր-ինչ այլ կերպ է արձագանքում ներկայացմանը: Հանդիսատեսը շատ ավելի սթափ է գնահատում այն, ինչ տեղի է ունենում թատրոնում: Իհարկե, ժամանակ առ ժամանակ նրան կարող է ոգևորել այս կամ այն տեսարանը, դերասանի խաղը, սակայն ներկայացման ամբողջ ընթացքում բեմում կատարվածի հետ իր լիակատար միաձուլման, նույնացման մասին դժվար թե կարելի է խոսել:

Ինչո՞ւ է դա տեղի ունենում:

Այս հարցին պատասխանելու համար հավանաբար անհրաժեշտ է պարզել, թե ինչով է ընթացիկ դարը տարբերվում նախորդ դարերից: Բնական է, դարաշրջանների առանձնահատկությունները մեզ հետաքրքրում են քննարկվող հարցի կոնտեքստում: Ահա թե ինչն է անհրաժեշտ ընդգծել այստեղ:

Հզոր տեխնիկական առաջընթացի շնորհիվ արագացել է կյանքի ռիթմը, փոխվել է նրա կառուցվածքը, արագությունների հզորացման հետևանքը դարձավ տպավորությունների հաճախակի հերթափոխը: Մեր աչքերի առջև ամեն օր հայտնվում են հարյուրավոր մարդիկ, առարկաներ: Ապա մեկ օրվա ընթացքում մեր կողմից

ընդունվող տեղեկատվության ահռելի հոսքը (թերթեր, ռադիո, հեռուստատեսություն) առաջացրել է յուրատեսակ գերհագեցում:

Մենք շատ ավելի բան գիտենք, քան մեր նախնիները: Սակայն հանուն ճշմարտության պետք է նշել, որ այն, ինչ նրանք գիտեին, ավելի խորքային էր: Նկատելիորեն խորքային:

Բացի այդ, տարաբնույթ պայմանականություններից բացարձակ, կամ գոնե մասնակի ազատությունը հանգեցրեց մարդկային կրքերի եթե ոչ արժեզրկման, ապա դրանց արտահայտման և ընկալման նկատելի հասարակացման: Ավելին, չափից ավելի տեղեկացվածությունը և թվացյալ մաս այս կամ այն իրադարձությանը ծնեցին կատարվածի հանդեպ քննադատական վերաբերմունք և այլն, և այլն:

Իհարկե, առաջին հայացքից այս ամենը շատ քիչ պիտի առնչվեր հանդիսատեսին, որի դերը հազարամյակներ շարունակ չի փոխվել. նստած (հազվադեպ կանգնած) դիտել և լսել նրանց, ովքեր գտնվում են այնտեղ՝ բեմում, նախաբեմից անդին, եթե, իհարկե, նման բան թատրոնում կա: Մանավանդ, որ բուն թատերական շենքը, նրա բաղկացուցիչներն ու հատկապես բեմը անցած ժամանակաշրջանում շատ քիչ են փոխվել: Հանդիսատեսն էլ հաճախ դիտում է շատ դարեր առաջ գրված պիեսներ: Սակայն առավել ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է հանդիպել, որ ահռելի է ներկայացման՝ մեր և մեր նախնիների ընկալման տարբերությունը: Պայմաններն էլ, որոնցում ծավալվում էին գործողություններն այն ժամանակ, տարբերվում են այսօրվա պայմաններից:

Հին Հունաստանի համար ներկայացումը տոն էր: Բնականաբար, հենց մեծ տոների առթիվ էլ կազմակերպվում էր: Ներկայացման կազմակերպմանը պատրաստվում էր ողջ քաղաքը. սկսվում էր այն Դիոնիսոս աստծուն նվիրված պաշտամունքային ծիսակարգերից՝ նախապատրաստելով հանդիսատեսին սրբազործության: Դերասանները հագնում էին իրենց հասակը բարձրացնող հատուկ կոշիկներ և խիտոններ, որոնք նրանց շարժումներին և ժեստերին մոնումենտալություն էին հաղորդում: Դիմակներն առավել արտահայտիչ, քանդակային վեհությամբ լի և հպարտ էին դարձնում հերոսների դեմքերը...

Իհարկե, այսօր բեմադրական հնարքներն ու ժամանակակից թատրոնի հնարավորությունները թույլ են տալիս այս իմաստով հասնել շատ ավելիին:

Բայց, ցավոք, հաշվի առնելով որոշ հանգամանքներ, որոնց մասին կխոսվի հետագայում, դրանք միշտ չէ, որ հասնում են ցանկալի նպատակի: Դրանք դիտվում են որպես «ընդամենը» բեմադրիչի հնարքներ՝ հաջողված կամ չհաջողված, բայց ոչ մի դեպքում՝ որպես հրաշք:

Հունական թատրոնները կառուցվում էին բլուրների վրա, բաց երկնքի տակ, և բնությունն ինքը լրացնում և առավել վեհ էր դարձնում ցանկացած հանդիսանք: Հելլենների կատարյալ ճարտարապետությունը ուժեղացնում էր ներգործությունը, ընդգծում էր օրիսեստրայի վրա բռնկվող ամեն մի հուզական դրսևորում:

Եվ վերջապես մեզ համար առավել կարևոր է այն, որ Քորոսը, ղեկավարվելով կորիֆեյի կողմից, ծոր տալով իր երգերը, այսպես թե այնպես մեկնաբանելով հերոսների արարքները, ԴԻՄՈՒՄ ԷՐ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻՆ՝ ՆՐԱՆ ԴԱՐՁՆԵԼՈՎ ԽԱԴԻ ԱՆՄԻՋԱԿԱՆ ՄԱՍՆԱԿԻՑԸ:

Ահա այստեղ է, մեր կարծիքով, Հին Հունական թատրոնի գլխավոր գաղտնիքը:

Եթե այս ամենին ավելացնենք թատերագրի և բեմադրիչի տաղանդը, ապա կարելի կլինի գնահատել այն զգացմունքները, որոնցով թատերական ներկայացման ժամանակ համակվում էին աթենացիները: Մեր ժամանակների ցանկացած դերասան կամ բեմադրիչ հավանաբար երագում է նման հանդիսատեսի մասին: Եվ միևնույն ժամանակ մեզանից ամեն մեկը, գալով թատրոն, հույս ունի նման զգացումներով համակվել: Բայց, ավաղ... Մեր և ձեր ժամանակակից հանդիսատեսի համար թատրոն հաճախելը եթե

անգամ իրադարձություն էլ է, ապա, ցավոք, ամեն դեպքում տոն չէ (որքան էլ տխուր է դա փաստելը, պարտավոր ենք անկեղծ լինել): Հանդիսանքի մատչելիությունը կատարվողի հանդեպ ձևավորեց սպառողական վերաբերմունք:

Մեր դարին վերաբերող վերոհիշյալ «ձեռքբերումները» հանգեցնում են որոշակի սկեպտիցիզմի, գուցեև ոչ միշտ գիտակցված:

Չկա թատերական գործողության նկատմամբ նախկինում գոյություն ունեցած ակնածանքը:

Չկա ծիսականություն բառի լավ իմաստով: Իրականության ռեալիստական պատկերման ահռելի հնարավորություններով կինոն պարտադրում է մեզ նշմարել բեմում տեղի ունեցող աննշան կեղծիքն անգամ: Դրան, իր հերթին, նպաստում է համաշխարհային թատերական արվեստի լավագույն նմուշների մասին միջին հանդիսատեսի տեղեկացվածությունը:

Հանդիսանքի արտաքին ձևավորումը ևս ցանկալի է, որ լինի գեղեցիկ: Պարզունակ կառուցվածքով շենք-արկղերը գուցեև ուրբանիստական տեսանկյունից հարմարավետ են, սակայն հեռավոր պատկերացումներ են լոկ Տաճարի մասին (դարձյալ բառի լավ իմաստով) և բնավ էլ չեն տրամադրում սրբագործության: Կյանքի այդ նույն սրընթաց ռիթմը, էության մեջ չխորանալով, արագ ընկալելու ունակությունը հնարավորություն է տալիս մեզ բեմում կատարվողի մասին շատ ավելի արագ պատկերացում կազմելու, քան ծավալվում են գործողությունները:

Այսպիսով, ներկայացման ընթացքում մենք բավական ազատ ժամանակ ենք ունենում, որպեսզի կարողանանք ինքներս մեզ տրամադրել: Իսկ դա տալիս է հնարավորություն և՛ նկարչի աշխատանքը տեսնելու, և՛ պիեսի առանձնահատկությունների մասին կարծիքներ փոխանակել հարևանի հետ, և՛ անգամ կարդալու ծրագիրը:

Մենք հիանում ենք դերասանների հրաշալի խաղով, եթե, իհարկե, այն հրաշալի է, երաժշտական նվագակցության առթիվ դիտողություններ ենք անում, քննարկում ենք բեմադրիչի ռեժիսորական գյուտերը, չնայած, խաղով տարված, պիտի որ (հիշենք Հին Հունաստանը) չնկատենք ո՛չ ռեժիսուրան, ո՛չ դերասանների խաղը, ո՛չ այլ բան: Դահլիճում պիտի իշխի միասնական ոգին: Ցանկացած այլ դեպքում թատրոնը չի կարող համարել, որ հասել է իր նպատակին:

Եվ վերջապես, մեր կարծիքով, ամենակարևորը՝ չորրորդ պատի գոյությունը, կամ, այլ բառերով ասած, հանդիսատեսի հետ անմիջական կապի բացակայությունը (կապ, որը բնականաբար գոյություն ունի բուն խաղի իմաստի մեջ) հանգեցրեց այն բանին, որ ՀԻՄԱ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԸ ՍՈՍԿ ՀԵՏԵՎՈՒՄ Է ԿԱՏԱՐՎՈՂ ԻՐԱԴԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՆ:

Հանդիսատեսը գերազանց գիտակցում է, թե որտեղ է գտնվում տվյալ պահին և ինչ է դիտում: Նա գիտի. այն, ինչ տեղի է ունենում իր շուրջ, «ընդամենը» ներկայացում է: Մի քանի ժամ հետո այն կավարտվի, և բոլորը, այդ թվում և դերասանները, կվերադառնան իրենց կացարանները:

Մոտավորապես այսպես կարելի է պատկերացնել ժամանակակից Մելպոմենայի երկրպագուի կերպարը: Անշուշտ, սա բավականին պարզեցված տեսակետ է, սակայն դիտարկվող խնդրի համատեքստում հենց նման հանդիսատեսն է մեր հետաքրքրության կենտրոնում, թեկուզ այն պատճառով, որ նա է կազմում թատրոն հաճախողների բացառիկ մեծամասնությունը:

Ուրեմն, թատրոնը խաղ է, որին մասնակցում են դերասաններն ու հանդիսատեսները: Եվ չնայած խաղի կանոնները էսքիլոսի ժամանակներից սկսած առաջինների համար դարերի ընթացքում փոխվել են, վերջինները, ում համար դրամատուրգները գրում են, ռեժիսորները բեմադրում են, դերասանները կերպարանափոխվում են, արդյունքում պարզապես հայտնվել են խաղից դուրս:

ԵՐՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԿԱՏԱՐՍԻՍ

Կատարսիսին հասնելու ուղիները Հին Հունաստանում:

Կատարսիսի հասնելու անհրաժեշտ պայմանները:

Հին հունական քորոսը որպես կատարսիսի հասնելու անհրաժեշտ գործոն:

Կատարսիսի հասնելու անհնարինությունը արիստոտելյան թատրոնում:

Կատարսիսի մասին տեսությունը ծագել է Հին Հունաստանում, տակավին Հերակլիտի և Պլատոնի ժամանակներում: Մինչև այժմ այն հանդիսացել է բազմաթիվ վեճերի թեմա, և մինչ օրս չի կարելի համարել, որ այդ տեսության մեջ ամեն ինչ վերջնականորեն հստակ է: Լեսինգը, Բերնայսը, Ֆրեյդը և ուրիշներ համակարծիք են եղել միայն մի հարցում. անհատը որոշակի պայմաններում ունակ է ապրելու կատարսիս-մաքրագործում: Եվ, մասնավորաբար, դա կարող է տեղի ունենալ թատրոնում: Համենայնդեպս, այդ մասին խոսում է Արիստոտելը: Ըստ նրա, «կատարսիսը մաքրագործում է տառապանքի և սարսափի միջոցով»:

Հին Հնդկաստանում համանման վիճակը կոչում էին «ռասա» և ընկալում էին որպես գեղագիտական հույզ, որի հիմնական, գուցե միակ նպատակը դրամայում «մարդկանց և աշխարհի վիճակի դրսևորումն էր»:

Այսպես թե այնպես, Հունաստանում լինի թե Հնդկաստանում, ամեն ինչ հանգեցվում էր նախաբեմի այն կողմում կատարվող գործողությունների հանդեպ հանդիսատեսի պատասխան արձագանքին: Ըստ որում, շատ ակտիվ արձագանքի, յուրատիպ ցնցման, ուժգին հուզական պոռթկումի: Այլ բառերով ասած, եթե դա հրաժարում չէր սեփական «ես»-ից, ապա անբողջական նույնացում էր այն իրադարձություններին, որոնք խաղարկվում էին թատերական դահլիճում: Հելլենների թատերական գործունեությունը նպաստեց հենց այդ վիճակի կայացմանը: Ամեն ինչ՝ սկսած պիեսի կառուցվածքից, դերասանների զգեստների ձևից ու կարվածքից և վերջացրած ճարտարապետությամբ ու ներկայացումների տեղի ընտրությամբ, ծառայեցված էր համապատասխան մթնոլորտի ստեղծմանը: Բնականաբար, այդ գործոններից յուրաքանչյուրը այս կամ այն կերպ նպաստել է հանդիսատեսի հուզական լարումին:

Սակայն, մեր կարծիքով, ԿԱՏԱՐՍԻՍԻ ՀԱՍՆԵԼՈՒ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆԸ ԵՂԵԼ ՈՒ ՄՆՈՒՄ Է ՇՓՄԱՆ ՏԱՐՐԸ: Միայն խոր և, կարևորը, հանդիսատեսի և դերասանի միջև բնական կապի միջոցով է հնարավոր հասնել այն բանին, ինչն Արիստոտելը կոչել է կատարսիս: Հին հունական դերասանի ամեն մի ռեպլիկ, անմիջականորեն ուղղված հանդիսատեսին, առաջ էր բերում պատասխան արձագանք. պատասխանելու ցանկություն, կամ, ծայրահեղ դեպքում, պատասխան գտնելու փորձ:

Հանդիսատեսը կարծես ինքն էլ էր մասնակցում ստեղծագործական ընթացքին, մշտապես գտնվում էր որոնումների մեջ: Նա ուրախանում էր, երբ խաղընկերոջ պատասխան ռեպլիկը համընկնում էր իր մտքերին, զայրանում էր, երբ տեղի էր ունենում հակառակը: Բայց երբեք, կամ գրեթե երբեք անտարբեր չէր մնում:

Կապի այս մթնոլորտն ստեղծող հին հունական ողբերգության գլխավոր գործող անձը անվերապահորեն համարվում էր Աթենքի քաղաքացիներից կազմված քորոսը, որը, կարծես, խորհրդանշում էր մարդկանց կենդանի մասնակցությունը օրիսեստրայում խաղարկվող դրամատիկական գործողություններին: «Մասնակցություն չունենալով ողբերգության դիպաշարին, քորոսն ստեղծում էր այն հուզական մթնոլորտը, որում հայտնվում էր հերոսը, իսկ այդ մթնոլորտը փոփոխվում էր ողբերգության

իրադարձությունների աճին համընթաց. քորոսի բանաստեղծությունները, երգերն ու պարերը մերթ զարդարվում էին հանդիսավոր և խնդալից տոներով, մերթ պատկերում էին հայեցում և հանգստություն, մերթ լարվում էին մինչև ողբերգականի սահմանները և ցայտում հեծեծանքներով ու լացով»: Այս պայմաններում բանաստեղծի ձայնը հնչում էր «հատկապես ուժգին և կրքոտ»:

Թատրոնի ծագման արշալույսին ներկայացումները բացառապես կազմված էին քորոսի «քնարական երգեցողությունից»: Անգամ Եսքիլեսի և Սոփոկլեսի գործերում նախկինի պես քորոսը մեծ բեռ է կրում:

Քորոսի դերի հանդեպ բացահայտ անտարբերություն ցուցադրեց Եվրիպիդեսը, ով կարողացավ գրեթե ավարտին հասցնել թերևս Թեսպիդեսի ժամանակներում սկիզբ առած քորոսի դերի նվազեցման գործընթացը և վերջնականապես սահմանափակեց բեմական խաղարկումը: Եվրիպիդեսի մոտ քորոսն այլևս չի մասնակցում գործողություններին և միայն կատարում է քնարական երգ-մերդիրներ, որոնք արտահայտում են հեղինակի մտքերը: Արդյոք հենց այդ պատճառով չէ՞, որ իր նշանավոր «Գորտերը» կատակերգության մեջ Արիստոփանեսը ծաղրալի քննադատության է ենթարկում նրան՝ իր համակրանքն արտահայտելով Եսքիլոսի հանդեպ:

Պարզ է, որ Եվրիպիդեսի ժամանակակիցները չէին կարող ըստ արժանվույն գնահատել այսպես կոչված «կենցաղային կատակերգության» արժանիքները՝ դրանց հակադրելով Եսքիլոսի և Սոփոկլեսի «բարձր ողբերգությունը»:

Նրանց դուր չեկավ այն, որ Եվրիպիդեսի դերասանները համարյա չէին շփվում իրենց հետ: Նրանք կարծես արհամարհում էին հանդիսատեսին:

Ուժեղացնելով գործողությունը բեմում, դերասանների միջև կոնֆլիկտը դարձնելով դրամայում գոյատևման միակ ձևը, նա միաժամանակ կորցրեց անմիջական կապը դահլիճի հետ: Հանդիսատեսը դադարեց լինել խաղի լիակատար մասնակիցը, նրան այլևս ոչ ոք չէր դիմում բեմից, նրա ներկայությունը թատրոնում դարձավ խորհրդանշական: Գիշտ է՝ ցանկալի, անհրաժեշտ, բայց միաժամանակ՝ խորհրդանշական: Չէ՞ որ բեմում ծավալվող գործողություններում նրա ներկայությունն այլևս անհրաժեշտ չէր:

Անշուշտ, դրա մեջ ոչ մի վատ բան չկար: Ավելին, դա դարձավ բեկումնային պահ: Համարյա վերջնականապես ձևավորվեց դրամայի այն տեսակը, որը երկար տարիներ դարձավ գերակշռողը, կարելի է ասել նույնիսկ միակը թատրոնի պատմության մեջ:

Արիստոփանեսի կատակերգությունում սարկազմով են վերարտադրվում Եվրիպիդեսի բառերն այն մասին, թե Եսքիլոսի հերոսները հիմնականում լռում են՝ թիկնոցների մեջ պահված, մինչդեռ միևնույն ժամանակ «քորոսն անձանձիր կերպով տեղում է անծայր բանաստեղծությունների չորս կույտ»: Ավելորդ չէ նկատել, որ հենց Արիստոփանեսի կատակերգությունում լիարժեքորեն իշխում էր քորոսը: «Հեծյալների», «ամպերի», «թռչունների» դիմակահանդեսային զգեստներ հագած քորոսը կատակներով և խաղերով, թռիչքներով ու պարերով ստեղծում էր ազատության և տոնի մթնոլորտ:

Բնականաբար, այժմ դժվար է վերականգնել այն պայմանները, որոնց առկայությամբ տեղի էին ունենում ներկայացումները Հին Հունաստանում կամ Հնդկաստանում: Խնդիրը բնավ էլ չի վերաբերում բուն տոնական մթնոլորտին, ինքնատիպ ծիսականությանը, ճարտարապետությանը և այլն: Ժամանակակից ներկայացման բուն ձևը բացառում է դերասանի, նրանց, ովքեր բեմում են, ցանկացած շփում հանդիսատեսի հետ՝ վերջինիս վերածելով խաղի բավական պասիվ մասնակցի:

Հանդիսատեսն ինքն իրեն է տրամադրված, իսկ դա նշանակում է, որ ինքն է որոշում՝ հետևել կամ չհետևել բեմահարթակում ծավալվող իրադարձություններին: Իրենից բացի և ոչ մեկին դա չի հուզում: Նա ազատ է: Դրամայի տարածության մեջ նա ակնհայտորեն բացակայում է:

ԴՐԱ ԳԼԽԱՎՈՐ ՊԱՏՃԱՌԸ, ՄԵՐ ԿԱՐԾԻՔՈՎ, ԱՅՆ Է, ՈՐ ԱՐԻՍՏՈՏԵԼՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆՆ ՈՒՆԱԿ ԶԷ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻՆ ՀԱՍՑՆԵԼ ԿԱՏԱՐՍԻՍԻ ՎԻՃԱԿԻՆ:

Եվ դրանում «մեղավորը» նրա կարգավիճակն է: Պասիվ հայեցողի կարգավիճակում գտնվող հանդիսատեսն, իհարկե, կարող է բեմում կատարվող ապրումներին մասնակից լինել, սակայն երբեք չի նույնացնի իրեն դրանց հետ: Եվ պատճառն այստեղ ոչ թե ներկայացման որակն է և կատարողական վարպետությունը, պարզապես, նա՝ հանդիսատեսը, թատրոնում բուլորովին այլ կյանք է ապրում: Նրան ի սկզբանե հասկացրել են՝ դու չխառնվես, դու տեղ չունես մեր խաղում, դու կարող ես լոկ հետևել, գնահատել այն:

Այո, աներևակայելի է, սակայն փաստ է, որ առաջինը ողբերգական կատարսիսի մասին տեսության զարգացնող Արիստոտելը միևնույն ժամանակ քարոզում էր այն թատրոնի գաղափարը, որն իր յուրատիպությունների ուժով, այսինքն՝ չորրորդ պատի առկայությամբ, բացառում էր այդ գլխավոր նպատակի հասնելը:

Պատկերացրեք վեճի բռնված երկու հակառակորդի, երբ մեկը փորձում է մյուսին ինչ-որ բան ապացուցել: Եթե նույնիսկ մասնակիցներից մեկը լուռ է և միայն լսում է, նա, այնուամենայնիվ, գտնվում է որոշակի հուզական վիճակում. չէ՞ որ նրան միևնույն չէ վեճի արդյունքը: Նա կարող է ընդունել կամ չընդունել հակառակորդի այս կամ այն փաստարկները, սակայն պարտավոր է ունենդրել նրան, թեկուզ այն պարզ պատճառով, որ խոսքն անմիջականորեն իրեն է հասցեագրված: Եվ հենց հիմա, հենց այստեղ է որոշվում, թե ինչ արդյունքի նրանք կհանգեն: Եվ կախված, թե ինչ հարցի շուրջ են նրանք վիճում, թե ինչպես է այն ընթանում, նրա մասնակիցները կարող են որոշակի ցնցում վերապրել՝ կատարսիս:

Նույնպես և թատրոնում. դերակատարների ռեպլիկներն՝ ուղղված հանդիսատեսին, կարող են վերջինիս մոտ պատասխան հակազդում առաջացնել: Առավել ուժեղ հակազդում, քան այն դեպքում, երբ դերասանների երկխոսությունը սահմանափակվեր բեմահարթակում՝ հանդիսատեսին թողնելով լոկ գործողություններին հետևելու իրավունք:

Կախված դերասանի, բեմադրիչի, թատերագրի տաղանդից, նշված հակազդումը կարող է առաջացնել կատարսիս: Համեմայնդեպս, այս դեպքում դրա համար առկա են ավելի բարենպաստ պայմաններ, քան ավանդական ներկայացումներում:

Այսպիսով, թատրոնում վերապրման բարձրագույն ձևի՝ կատարսիսի հասնելու համար, բացի որոշ շատ կարևոր գործոններից, անհրաժեշտ պայման է հանդիսանում «անտեսանելի պատի» եթե ոչ ամբողջական, ապա գոնե մասնակի լուծարումը, որով կվերականգնվի դերասանի և հանդիսատեսի միջև կատարյալ և խորը կապը, ինչը կնպաստի վերջինիս խաղի լիարժեք մասնակից դառնալուն:

ԶՈՐՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՊՐՈՑԵՍՈՒՄ

Ինչ է թատերգությունը:

Միայն ռեժիսուրայի միջոցով թատրոնում խաղի պայմանների հիմնական ձևերի փոփոխելիության անհնարինությունը:

Ինչպես հայտնի է, ցանկացած թատերական գործողության հիմքում ընկած է դրաման՝ տարբեր դերերի համար գրված տեքստը, որը հիմնվում է կոնֆլիկտային գործողության վրա:

17-րդ դարից սկսած նմանատիպ գրական ստեղծագործությունը, գրված բեմի համար, սկսեց կոչվել պիես: Իր երկակի բնույթի շնորհիվ դա, թերևս, գրականության ժանրերի մեջ ամենաանկանխատեսելին է:

Մի կողմից՝ այն անխախտ է և միաբժեք՝ ինչպես գրված ցանկացած բառ, մյուս կողմից՝ բազմադեմ և անհաստատ, իր բեմական կյանքում կարող է ենթարկվել բազմապիսի կերպարանափոխությունների:

Անշուշտ, որպես օրենք, այդ բոլոր փոփոխությունները մասնավոր բնույթ են կրում և ոչ մի կերպ չեն փոխում բեմական տարածության այն ձևն ու սահմանները, որտեղ գործում է բնագիրը:

Ինչ վերաբերում է սկզբնաղբյուրին, պետք է նշել, որ դրամատուրգիական նյութի ողջ բազմազանության մեջ դրանք շատ քիչ են տարբերվում միմյանցից:

Իհարկե, միայն դիտարկվող հարցի տեսանկյունից՝ նկատի ունենք հանդիսատեսի դերը դրամատուրգիայում:

Փորձենք ավելի մանրամասնորեն դիտարկել սույն խնդիրը:

Ֆրանսիական «Լիտտրե» բառարանի հավաստմամբ՝ թատերգությունը «թատերական պիեսների հորինման արվեստն» է:

Ընդհուպ մինչև կլասիցիզմի դարաշրջանը թատերգությունը, որի թատերական սկզբունքները հաճախ մշակվում էին հենց հեղինակների կողմից (Կռոմելի «Մտորումներ դրամատիկական ստեղծագործության օգտակարության և սկզբունքների մասին», կամ Լեսսինգի «Յամբուրգյան թատերգություն»), իր առջև խնդիր էր դրել մշակել կանոններ, անգամ դեղատոմսեր պիեսների հորինման մասին, որոնք պարտադրվում էին այլ թատերագիրների՝ կոմպոզիցիայի այդ կանոններին հետևելու համար (օրինակ, Արիստոտելի «Պոետիկան», Դ'Օբինյակի «Թատրոնի պրակտիկան» և այլն):

Դժվար է ասել, թե որչափ օգտակար եղան այդ կանոնները գրողների համար, քանի որ գրական գործունեությունը անհատական պրոցես է:

Սակայն փաստ է, որ նրանք անվերապահորեն ընդունեցին մի օրենք՝ պիեսը գրվում է բացառապես դերասանների համար:

Ավելի քան 2000 տարիների ընթացքում ստեղծվել են մեծաքանակ հանճարեղ, լավ կամ միջակ ստեղծագործություններ, որոնց, ողջ բազմազանության մեջ, միավորում է մի ընդհանուր պայման՝ գործող անձանց շարքում բացակայում է հանդիսատեսը, ավելին, նա նույնիսկ չի էլ ենթադրվում:

2000 ՏԱՐԻ ԴԵՐԱՍԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ՅԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻ ՄԻՋԵՎ ՇՓՄԱՆ ՁԵՎԱԶԱՓԸ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆՈՒՄ ՓՈՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՉԻ ԵՆԹԱՐԿՎԵԼ:

Իհարկե, փոփոխության են ենթարկվել դիպաշարերը, տեմպն ու ռիթմը, գաղափարախոսությունը, գեղագիտությունը, սակայն ոչ երբեք Խաղի հիմնական կանոնները. դերասանների և հանդիսատեսների փոխհարաբերությունները: Եվ, որպես հետևանք, անփոփոխ է մնացել բուն թատերական գործընթացը, ուր բեմում դերասանները խաղարկում են որոշակի դիպաշար, իսկ չորրորդ պատից այն կողմ նստած է հանդիսատեսը և հետևում է իրադարձություններին:

Յին հույների ստեղծած և մինչև մեր օրերը ձևավորվող ողջ համաշխարհային թատերգությունը ծնվել և ծնվում է այդ համընդունելի օրենքներով. ընտրվում է դիպաշարը, որոշվում են գործող անձերը, գրվում են երկխոսությունները, այսինքն՝ ստեղծվում է ինքնաբավ արտադրանք, իսկ հանդիսատեսին վերապահված է սպառողի դերը:

Ըստ էության, այն, ինչ տեղի է ունենում բեմում, կարող է միանգամայն գոյություն ունենալ և առանց նրանց, ովքեր նստած են դահլիճում:

Այդ չգրված օրենքը, ընդունված թատրոնի համար գրող բոլոր մարդկանց կողմից, պարտադրում է մնացած բոլորին (բեմադրիչներին, դերասաններին) գործել

առաջարկվող պայմաններում, այսինքն՝ գոյություն ունենալ չորրորդ պատից այն կողմ գտնվող փակ տարածության մեջ:

Եվ դա բնական է: Չէ՞ որ թատերական գործողության նախահիմքում դրաման է՝ գրական նյութ, որի հիման վրա էլ ստեղծվում է ներկայացումը:

Առանց պիեսի անհիմաստ է բեմադրիչի աշխատանքը թատրոնում:

Ներկայացումը չի կարող ծնվել առանց սեփական սցենարի, անգամ եթե դա ամբողջապես իմպրովիզացիա է (ցանկացած իմպրովիզացիայի հիմքում դիպաշարն է, անգամ բեմում ծնված դիպաշարը: Միայն թե այդ դեպքերում հեղինակի դերում հանդես է գալիս դերասանը):

Առանց հումքի չի կարող լինել որևէ արտադրություն:

Այսինքն՝ թատերական ընթացքի գլխավոր օղակը դրաման է: Ռեժիսուրան գրական նախահիմքից բխող գործառույթ է:

Պատահական չէ, որ թատրոնի զարգացման պատմության բոլոր նշանակալի վերելքները պայմանավորված են եղել հատկապես թատերգության ասպարեզում տեղի ունեցող հայտնություններով:

Հին հույներն ստեղծեցին թատրոն, ուր դերասանների կողքին հանդես էր գալիս քորոսը, որն ընդգծված ակտիվությամբ միջամտում էր գործողություններին: Հենց նրանք էլ սահմանափակ դարձրեցին քորոսի գործառույթը և բեմում հաստատեցին գործողությունը: Ծապոնիայում երկար ժամանակ գոյություն ուներ եսե թատրոնը, ուր գործող անձն անմիջականորեն դիմում էր հանդիսատեսին: Հնդկաստանում Սանկրիստյան դրաման բացահայտեց էպիկական ոճի ակնբախ գծեր, իսկ կոնֆլիկտի անտեսումը և ստեղծագործության հուզական-հոգևոր ենթատեքստի շեշտումը ի վնաս նրա բովանդակության և կոմպոզիցիայի դինամիկ գործոնների՝ ոչ մի կերպ չէր համընկնում այս թեմայի շուրջ Արիստոտելի արտահայտած դատողություններին:

Միջին դարերում Արևմտյան Եվրոպայում տարածված էին հրապարակային ներկայացում-կառնավալները, որոնցում անհնար էր տարբերակել դերասաններին հանդիսատեսներից: Իտալական Դել Արտե թատրոնը հանդիսատեսին առաջարկեց իմպրովիզացիան: Դերասանը, տիրապետելով որոշակի նախապատվությունների հավաքածուի, կարող էր հենց բեմում ստեղծել դրամատուրգիա: Ընդունված կանոններից փորձեց հեռանալ և Բեռնարդ Շոուն, որին շատ քիչ էր հետաքրքրում բուն գործողությունը, և ով նախապատվությունը տալիս էր դատողություններին, մտքի խաղին: Ի վերջո Բրեխթի թատրոնը կարծես նորից վերադարձնում է մեզ վաղուց մոռացված ժամանակներին: Չէ որ նրա նշանավոր զոնգերը ինչ-որ ձևով հիշեցնում էին հին հունական քորոսի մեկնաբանությունները:

Բոլոր այդ դեպքերում պիեսը տեսանելիորեն փոխվում էր, նրա կառուցվածքը նույնպես ենթարկվում էր փոփոխության, և արդեն իբրև տեղի ունեցածի հետևանք՝ փոխվում էին բուն խաղը, դերասանների ու հանդիսատեսի փոխհարաբերությունները: Միայն ռեժիսուրայի միջոցով այդ ամենին հասնելն անհնար էր: Կարելի է հորինել ռեժիսորական բազմաթիվ հնարքներ, կազմակերպել ներկայացումը թատերական հարթակի վրա և այլն, և այդ ամենով հանդերձ չհասնել ոչնչի: Խաղի կանոնների փոփոխման առումով՝ ոչնչի: Իրենց հերոսների կերպարներում դերասանները շարունակելու են մնալ բեմի մյուս մասում, իրենց հանդիսատեսից կտրված այն նույն պատի այն կողմում, քանի որ այդ պատը գոյություն ունի բուն թատերգության մեջ և ենթադրում է, որ որտեղ էլ դերասանը գտնվելիս լինի և ինչ էլ անի, միևնույն է՝ միշտ և ամենուրեք նա պիտի շփվի և կարող է շփվել միայն խաղընկերոջ հետ: Հանդիսատեսի ներկայությունը միայն ենթադրվում է, միայն զգացվում է, բայց նույն այդ հանդիսատեսը գործողությանը բնավ չի մասնակցում:

Հասկանալի է, ասվածը վերաբերում է բոլորի կողմից ընդունված թատերգությանը: Այստեղից էլ՝ խաղի կանոնների, հանդիսատեսի և դերասանի

փոխհարաբերությունների ձևի փոփոխման համար անհրաժեշտ է իրականացնել որոշակի, կոնկրետ վերափոխումներ բուն պիեսի կառուցվածքում, քանի որ պիեսն է ցանկացած ներկայացման հիմքը:

ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԱՐԻՍՏՈՏԵԼ. ՎԵՐԱՊՐՈՒՄԻ ՄԻՍԵՄԸ ԵՎ ՕՏԱՐՈՒՄԻ ՄԻՍԵՄԸ

Թատրոնների ընդունված դասակարգումը:

Դերասանի՝ հանդիսատեսի հետ կապի ձևը թատրոնում որպես խաղի պայմանների տարբերակման չափանիշ:

Թատրոնի պատմությունը առաջարկվող չափանիշի համաձիգում:

Բ. Բրեխթ. օտարացման սիստեմը որպես արիստոտելյան թատրոնի կանոններից առաջին տեսականորեն հիմնավորված հրաժարում:

Ոչ արիստոտելյան թատրոնի գոյությունը Հին Հունաստանում:

Գիտությունը, արվեստը, ինչպես նաև մարդու կենսագործունեության ցանկացած ոլորտ իրենց զարգացման որոշակի պահի, երբ կուտակված է նշանակալի փաստական նյութ, պահանջում է ինքնատիպ սելեկցիա և կանոնակարգում: Եվ այնժամ այս կամ այն կամավորը սկսում է համաչափորեն շարել տվյալ ժամանակամիջոցում կուտակված ձեռքբերումները՝ դրա համար օգտագործելով ամենամանրամասնական չափանիշները:

Թատրոնն այս առումով բացառություն չէ: Գրվել են հարյուրավոր հատորներ, և այսօր մենք ճշգրտորեն գիտենք, թե ինչպիսին է եղել թատրոնը Ֆրանսիայում 1000 տարի առաջ, Անգլիայում՝ 500 տարի առաջ, ինչով են նրանք տարբերվել և ինչ գեղագիտություն են դավանել: Ամեն մի աշակերտ կբացատրի մեզ, որ թատրոնը ծագել է Հունաստանում և հետագայում զարգացում ապրել Հռոմեական կայսրությունում: Որ միջնադարյան բեմերում իշխում էր միստերիան, սակայն ծիսական ներկայացումներին զուգահեռ եկեղեցական բեմերում գոյավորվել է նաև աշխարհիկ թատրոնը: Որ Վերածննդի դարաշրջանն աշխարհիկ նվիրել է Լոպե դե Վեգայի, Շեքսպիրի անունները, նշանավոր Դել Արտեի թատրոնը և ուրիշ շատ բան...

Թատերական արվեստի առաջին լուրջ ուսումնասիրությունը մարդկությանն է թողել հանճարեղ Արիստոտելը դեռ Ք. ծ. ա. 4-րդ դարում: Նա իր ոչ ամբողջականորեն պահպանված աշխատության մեջ աշխարհիկն է տվել ողբերգության և կատակերգության առաջին բնութագրումները և որոշակիացրել է դրանց բեմադրությունների ձևերը:

Եվ չնայած այն բանին, որ Արիստոտելի կողմից այս կամ այն ուղղությանը տրվել է սպառնիչ բնութագիր, ինչի մասին ստորև հանգամանորեն կխոսենք, այնուամենայնիվ, նրա հարյուրավոր հետևորդները մինչև օրս էլ զրոտում են հազարավոր էջեր՝ ստեղծելով իդեալական թատրոնի ֆանտաստիկ տեսությունը: Բազմաթիվ մարդկանց չիրականացած երազանքը: Ինչպես արդեն նշվել է, այդ իդեալիստների շարքերում հայտնվեց և այս աշխատության հեղինակը: Ինչո՞ւն է վերոհիշյալ տեսաբանների ուսումնասիրությունների էությունը: Բնական է, որ այս աշխատությունը չի հավակնում տալ նրանց գործունեության սպառնիչ վերլուծությունը: Հարցն առնչվում է միայն մի խնդրի, իհարկե՝ ամենազլխավորին. թատերական ներկայացման էությանը, հանդիսատեսի հետ շփման ձևերին, խաղի կանոններին: Ուսումնասիրելով նրանց կողմից առաջարկվող տեսական դրույթները այդ տեսանկյունից, դժվար չէ նկատել, որ Արիստոտելից հետո ոչ մի նոր բան թե՛ նրանք անձնապես, թե՛ բուն թատրոնը չեն տվել: Հանդիսատեսի և դերասանի միջև կապը մնացել է անփոփոխ. առաջիններն ինչ-որ բան են պատկերում, մյուսներն անխոս նայում են:

Անտիփանոսն ու Փիլոստրատոսը, Պլուտարքոսը, Քսենոփոնոսն ու Յորացիոսը Յին Յունաստանում և Յոնոնում, միջնադարի բազմաթիվ եկեղեցական ծիսական գրքերը, Նիկկոլո Բարբյերիի, Սերվանտեսի, Վոլտերի, Լեսսինգի և մեր ժամանակակիցների գեղագիտական սկզբունքները միայն քիչ թե շատ արժեքավոր խորհուրդներ են տվել. այս կամ այն դերասանը ինչպես պիտի գործի այս կամ այն դերում, ինչ հասակ պիտի ունենա, մահը պատկերելուց առաջ բեմում փռել, թե չփռել գորգը, օգտագործել նախաբեմը, թե՛ կողային լուսավորությունը, «դատարկ խոսել»՝ ինչպես արևելահայ թատրոնում, թե՛ ընդհակառակը, խորամտորեն լռել, դադարներ տալ և այլն:

Այս ամեն ինչի վերաբերյալ լավագույնս արտահայտվել է ինքը՝ Արիստոտելը. «Ողբերգությունը... կանգ է առել՝ ձեռք բերելով այն, ինչն ընկած է նրա բնույթի մեջ»: Սա քաղվածք է նրա «Պոետիկայից»: Սրա հետ վիճելն անհնար է: Մեծ հույնը հոյակապ հասկանում էր, որ իր նկարագրած թատրոնի մոդելը կատարյալ է և կապրի դարեր:

Հասկանալի է, մեյնինգեցիների ներկայացումները որոշակի իմաստով տարբերվում են Դրյուրի-Լեյնի ներկայացումներից: Բայց միայն որոշակի իմաստով: Եվ ոչ այն, որ մենք քննարկում ենք նրանց գործունեությունը:

Իսկ եթե խոսենք ընդհանուր թատերական գործընթացի մասին, դերասան-հանդիսատես համագործակցության մասին, այդ բոլոր թատրոնները, փաստորեն, նույնական են:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ Արիստոտելի կողմից առաջարկված թատրոնի մոդելը գործնականորեն չի փոփոխվել:

Երկու հազար տարիների ընթացքում վարպետներն ու ենթավարպետները հղկել են նրա եզրերը, որպեսզի այժմ էլ խաղը նախկինի պես խինդ պարզևի այդ մեծ արվեստի երկրպագուներին: Տարբեր ժամանակներում տարբեր հետազոտողներ տարբեր կերպ են կոչել այդ թատրոնը: Իր այժմեական ավարտուն տեսքը նա ձեռք է բերել աշխարհի շատ թատերախմբերի ներկայացումներում, իսկ բեմական արվեստի տեսական սկզբունքները՝ Ստանիսլավսկու նշանավոր սիստեմում:

Միևնույն ժամանակ, արիստոտելյան թատրոնին զուգահեռ, այժմ սկսել են խոսել նաև ոչ արիստոտելյան թատրոնի մասին: Անտոնին Արտոն և Բերթոլդ Բրեխթը գիտական և տեխնիկական բուժի դարաշրջանում հանդիսատեսին ներկայացրեցին թատրոնի նոր տեսակ: Համենայնդեպս՝ բավարար մանրամասնությամբ նկարագրեցին այն: Գերմանական թատերագրի նշանավոր զոնգերը, թվում էր, կոչված էին թատրոնում մեծ հեղափոխություն անելու: Օտարացման կամ օտարման սկզբունքը (մեզ չի տրված դրա շուրջ վիճելու իրավունքը) ընդդիմացավ արիստոտելյան թատրոնի ձեռքբերումներին:

Նրանց ներկայացումները գերհագեցած էին ահռելի քանակությամբ պայթուցիկ նյութով: Հանդիսատեսն արդեն չէր կարող ամբողջապես, մինչև վերջ հրապուրվել ներկայացման ֆաբուլայով: Ամեն պահի նրան կարող էին դուրս բերել կողմնակի ինտիմ կյանքը անհամեստ նայողի վիճակից և հիշեցնել, որ նա թատրոնում է, իսկ բեմում «պարզապես» դերասաններ են:

Սակայն, մի՞թե այդքան նոր է այդ թատերական ձևը: Եկեք դարձյալ հիշենք անմահ հույնին. «Այլ բանաստեղծների մոտ քորոսի երգերը ավելի չեն աղերսվում իրենց ասքին, քան ցանկացած այլ ողբերգության, այդ պատճառով էլ նրանք կատարում են ներդիրային երգեր: Իսկ դրա սկիզբը դրեց Ագափոնեսը»:

Ամենայն հավանականությամբ Ագափոնեսն իր ներդիրային երգերը «զոնգեր» չէր կոչել, բայց փաստ է, որ դեռ 4-րդ դարում գոյություն ուներ ներկայացման երկու տեսակ: Այն, որի կողմնակիցն ինքը Արիստոտելն էր, արիստոտելյան թատրոնը, իսկ մյուսը, որն հակառակ հույն փիլիսոփայի ցանկության ապրում և գոյատևում է մինչև օրս՝ ոչ արիստոտելյան թատրոնը: Պետք է նշել, որ արիստոտելյան թատրոնի շրջանակները դժգոհություն էին առաջացնում ոչ միայն ժամանակակիցների շրջանում: Դարեր անց

Անտոն-Ֆրանչեսկո Գրաչինիի «Կախադր» կատակերգության նախաբանում հեղինակը գրում է. «Արիստոտելը և Ջորաջիոսը լավ գիտեին իրենց ժամանակը, բայց չէ որ մեր ժամանակը ոչնչով նման չէ դրան: Մենք ուրիշ սովորություններ և ուրիշ հավատ ունենք, մենք ապրում ենք բոլորովին այլ կենսակերպով, և այդ պատճառով էլ մեր կատակերգությունները պիտի ստեղծվեն բոլորովին այլ օրինակով...»:

Ֆրանսիացի Կոռնելը կոչ էր անում «ազատորեն դիմել Արիստոտելին»: Իսկ նրա ժամանակակից Ռասինը գրում էր. «Ես վստահաբար պահանջում եմ նրանցից (հանդիսատեսից) ունենալ բավարար չափով լավ կարծիք սեփական անձի մասին և չմտածել, որ պիեսը, որն հուզում է նրանց և հաճույք է պատճառում՝ բացարձակորեն կարող է դեմ լինել բոլոր կանոններին: Գլխավոր կանոնն է՝ դուր գալ և հուզել: Մնացած ամեն ինչ առաջինի ամբողջացմանն է ծառայում»:

Ինչ վերաբերում է Իսպանիային, ապա այստեղ երկար ժամանակ գոյատևում էին լուսն, ինտրոիտոն, ֆարաուտեն՝ յուրատեսակ զոնգերը կամ ներդիրային երգերը: Լուսն դե վեգան էլ իրեն պարտադրված չէր համարում կապանքվել կանոններով. «Չնայած այդ կանոններին հետևում էր նաև Արիստոտելը, մենք արդեն հեռացել ենք նրանից՝ միավորելով կատակերգականն ու ողբերգականը»:

Այս առումով առավել անվերապահ է անգլիացի Բեն Ջոնսոնը. «...Հների ցանկացած դիտողության մենք կարող ենք հակադրել սեփական փորձի արդյունքները: Իհարկե, նրանք մեզ համար ճանապարհ են հարթել, բայց որպես առաջնորդներ, այլ ոչ թե միապետներ... Ճշմարտությունը բաց է բոլորի համար, և ոչ մեկին տրված չէ այն դարձնել միայն իր սեփականությունը... Ես հնարավոր չեմ համարում բանաստեղծի ազատության սահմանափակումը կանոնների նեղլիկ շրջանակներով՝ թելադրված փիլիսոփաների կամ քերականների կողմից: Չէ՞ որ այդ օրենքների բացահայտումից շատ առաջ գոյություն ունեին հրաշալի բանաստեղծներ, որոնք կարողանում էին հետևել դրանց: Հիշենք Ագափոնեսի «ներդիրները» և դրանց տեսական հիմնավորումները Բրեխթի կողմից երկու հազար տարի անց: Կա՞ Սոփոկլեսից առավել բարձրը, և, այնուամենայնիվ, նա ապրել է Արիստոտելից առաջ... Առավել անհեթեթ բան չկա, քան բանաստեղծից բռնապետ սարքելը: Արիստոտելը և մյուսներն իրենց ծառայություններն ու վաստակն ունեն, բայց եթե մենք կարող ենք հանգել առավել ճիշտ եզրակացությունների՝ ինչո՞ւ նախանձենք նրանց: Կան բաներ, որոնց պետք է հետևել ժամանակավորապես, և սեփական կարծիքով պաշտպանելով դրանք, չարժե առմիշտ հեռանալ ինքն իրենից և դրանով դատապարտվել հավերժական ստրկության»:

ՀԱՍԿԱՆԱԼԻ Է, ՈՐ ԱՅՍ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻՑ ՇԱՏԵՐԸ, ԵԹԵ ՈՉ ԲՈԼՈՐԸ, ԻՐԵՆՑ ԱՌՋԵՎ ԽՆԴԻՐ ՉԵՆ ԴՐԵԼ ՓՈԽԵԼ ԱՐԻՍՏՈՏԵԼՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԲՆՈՒՅԹԸ. ՆՐԱՆՔ ԱՎԵԼԻ ՀԱՃԱԽ ԱՆՀԱՆԳՍԱՑԵԼ ԵՆ «ՊՈՆՏԻԿԱՅԻ» ՈՐՈՇ ՊՈՍՏՈՒԼԱՏՆԵՐԻ ԱՌԻԹՈՎ:

Ամենատարբեր շեղումները Իսպանիայում, ճապոնիայում և հենց նույն Շեքսպիրի ստեղծագործություններում հիմնականում կրել են պատահական բնույթ և չեն հետապնդել պատկերացումների օրգանականության փոփոխման նպատակ: Միայն 20-րդ դարի կեսին Բրեխթը հանդես եկավ արիստոտելյան թատրոնի վերանայման տեսականորեն հիմնավորված ծրագրով: Իր առաջին աշխատանքներում նա անգամ ժխտում է ողջ համաշխարհային թատերգությունը՝ Շեքսպիրից մինչև Իբսեն և Հաուպտման: Սակայն հանճարեղ տեսաբանը գործնականում հեղափոխական չդարձավ: Ուսումնասիրություններում նա ջատագովեց թատրոնի արմատական փոփոխման գաղափարը, իսկ գործնականում նրա զոնգերը և օտարացման սկզբունքը բերեցին թեկուզև էական, բայց, այնուամենայնիվ, ընդամենը արիստոտելյան թատրոնի ուղղումներ: Հանդիսատեսը տեսավ նույն այն ներկայացումը, որը խաղարկվում էր չորրորդ պատի հետևում, այն պատի, որը ժամանակ առ ժամանակ բարձրացնում էին

զոնգերի համար: Հանուն ճշմարտության պետք է նկատել, որ անգամ դա բավական էր, որպեսզի «պայթեցվեր» թատերական եվրոպան, և որ արվածը լիովին արժանի էր դրան:

Ափսոս միայն, որ Բրեխթը, մեր կարծիքով, գործնականում չկարողացավ իրականացնել իր նշանավոր տեսությունը: Ահա այդ ժամանակ հնարավոր կլիներ խոսել արդեն ոչ թե պարզապես ոչ արիստոտելյան թատրոնի, այլ բացարձակապես ինչ-որ նոր բանի մասին...

ՎԵՑԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ԾՆԵՂՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

***Արիստոտելի և Բրեխթի սիստեմների համեմատությունը մաթեմատիկական մոդելի միջոցով: Նոր մաթեմատիկական մոդելի և, համապատասխանաբար, թատերական խաղի նոր կանոնների գոյության հնարավորությունը:
Նման թատրոնի մաթեմատիկական մոդելի դուրսբերումը:***

Եվ այսպես, ի՞նչ արդյունքի մենք հանգեցինք: Թատրոնի գոյության 25 դարերի ընթացքում այն գրեթե չի կերպարանափոխվել (պարզ է, դարձյալ հանդիսասրահի խաղի կանոնների տեսանկյունից): Նրա հիմնական ձևերը որոշակիացրել է դեռևս

Ք. ժ. ա. 4-րդ դարում անմահ Արիստոտելը. դրանք, այսպես կոչված, արիստոտելյան (Եվրիպիդես, Արիստոփանես) և ոչ արիստոտելյան թատրոններն են: Առաջինը կերպարանափոխվելով բյուրեղացել է Ստանիսլավսկու բավական կանոնավոր գեղագիտությամբ, երկրորդը՝ Բրեխթի գեղագիտությամբ:

Այսպիսով, համաշխարհային թատրոնի զարգացման պատմության ուսումնասիրության փորձը այդ արվեստի հիմնական չափանիշների համաժիրի միջոցով հանգեցրեց առաջին հայացքից միանգամայն անսպասելի արդյունքի.

ԵՐԿՈՒ ՀԱԶԱՐ ՏԱՐԻ ՇԱՐՈՒՄԵՆԿ ԳՈՅՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒՆԻ ՄԻԱՅՆ ԵՐԿՈՒ ՏԵՍԱԿԻ ԹԱՏՐՈՆ:

Եվ, ինչը պակաս հետաքրքիր չէ, այդ երկուսն էլ նկարագրվել են դեռևս Ք. ժ. ա. 4-րդ դարում: Բնական հարց է ծագում. հնարավո՞ր են թատերական արվեստի այլ տեսակներ: Առողջ բանականությունը հուշում է. բնականաբար՝ ոչ: Երկու հազար տարին բավական լուրջ ժամանակամիջոց է: Եթե այս ողջ ժամանակահատվածում թատրոնին չի հաջողվել դուրս գալ արիստոտելյան կախարդական շրջանակից, ապա ակնհայտ է, որ դրանում կա օրինաչափություն: Սակայն բավական հիմքեր և փաստացի ապացույցներ կան (գրված պիեսներ և բեմադրված ներկայացումներ), որոնք վկայում են այն մասին, որ, այնուամենայնիվ, այլ տիպի թատրոն կա և միանշանակ կարող է գոյություն ունենալ: Թեպետ, հանուն արդարության, պետք է ասել, որ այն նույնպես հայտնի էր հին հույներին: Հիշենք, օրինակ, Թեսպիդեսի գործունեությունը՝ նրա վերաբերմունքը Քորոս-Դերասան-Հանդիսատես պրոբլեմին:

Իհարկե, մենք հասկանում ենք նման հաստատումի ողջ համարձակությունն ու հավակնոտությունը, սակայն միևնույն ժամանակ հույս ունենք հետագայում մեր արտահայտությունները հիմնավորել ծանրակշիռ փաստարկներով:

Եվ դարձյալ վերադառնանք արիստոտելյան թատրոնին: Ինչպես արդեն նշվել է, նրա գլխավոր տարբերակիչ գիծը դերասանների և հանդիսատեսների շփման ձևն է: Գործողությունը ներփակված է բեմում, այսպես կոչված, չորրորդ պատի հետևում: Հանդիսատեսը կարծես թաքուն հետևում է կատարվող գործողություններին՝ մնալով աննկատ: Դերասանները անտեսում են նրա ներկայությունը: (Այն դեպքում, երբ ներկայացումը խաղացվում է միայն ու միայն հանդիսատեսի համար:)

Վերևում արդեն բերվել է արիստոտելյան թատրոնում դերասանի և հանդիսատեսի փոխկապակցվածության մաթեմատիկական մոդելը.

$$(ԴԵՐԱՍԱՆ^1 + ԴԵՐԱՍԱՆ^2 + ԴԵՐԱՍԱՆ^n) + ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍ:$$

Բրեխթի թատրոնը՝ նրա գործունեությունը և ոչ թե տեսությունը, ըստ էության, կարելի է ներկայացնել միևնույն ֆորմուլայով: Այս դեպքում էլ գործողությունը ևս ներփակված է բեմում: Բայց մի էական տարբերությամբ: Ժամանակ առ ժամանակ դերասանները կարծես դեն են տանում այդ փակագիծը և ուղղակի կապի մեջ մտնում հանդիսատեսի հետ (զոնգեր): Այն փաստը, որ բեմում կատարվող ամեն ինչ դերասաններն ու բեմադրիչը կարծես ցույց են տալիս մեզ, որ բեմում ոչ թե «կյանքի պատառիկ» է, այլ «ընդամենը» խաղ, մեր կարծիքով էականորեն չի փոխում խնդրի էությունը: Օտարացման և վերապրման սկզբունքները, որոնք իրենց բնույթով և հղացմամբ խիստ բևեռացված են, իրականում հանդիսատեսին հաճախ ներկայանում են տարբերակման բավականին լողոված չափանիշներով: Շատ դեպքերում հանդիսատեսը դժվարությամբ է կողմնորոշվում, թե որտեղ է դերասանը «խաղում» դերը և որտեղ՝ «ապրում» բեմում:

Հասկանալի է, որ դա չի վերաբերվում բրեխթյան ներկայացումների այն մասին, որտեղ ներկա են զոնգերը: Չէ՞ որ մնացած ողջ ժամանակ ներկայացումը ենթարկված է մեկ, արդեն մեզ ծանոթ մաթեմատիկական մոդելին:

Հիմա փորձենք փոխել հենց այդ նույն մոդելը.

$$ԴԵՐԱՍԱՆ^1 + ԴԵՐԱՍԱՆ^2 + ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍ + ԴԵՐԱՍԱՆ^{(n)}:$$

Դերասանների քանակը ($ԴԵՐԱՍԱՆ^{(n)}$) կարող է լինել ազատ՝ ինչպես նախորդ տարբերակում: Տարբերությունն այն է, որ առաջարկվող մոդելում բացակայում են փակագծերը, այսինքն՝ բեմում գտնվող դերասաններն ու հանդիսատեսները մի կարգով են ներկայացված: Այլ բառերով ասած, ԱՅՍՏԵՂ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԸ ԴԱՌՆՈՒՄ Է ՈՉ ԹԵ ՍՈՎՈՐԱԿԱՆ ԴԻՏՈՐԴ, ԱՅԼ ԲԵՍՈՒՄ ԾԱՎԱԼՎՈՐԻ ՀԱՄԱՄԱՍՆԱԿԻՑ: ԵՎ ՍԱ, ԻՆՉԸ ՉԱՓԱՋԱՆՑ ԿԱՐԵՎՈՐ Է, ԴՐՎԱԾ Է ԱՐԴԵՆ ԲՈՒՆ ՊԻԵՍԻ ՀԻՍՔՈՒՄ, ՆԵՐԿԱՅԱՑՄԱՆ ՕՐԳԱՆԻԿԱՅԻ ՄԵՋ:

Այսպիսի ներկայացման մեջ, որպես կանոն, դերասանն անմիջականորեն դիմում է հանդիսատեսին և սպասում նրանից արձագանքի: Ընդ որում՝ «այստեղ» ու «այժմ», անմիջապես ներկայացման ընթացքում: ԵՎ ԱՅԴ ԴԵՊՔՈՒՄ, ԵՐԲ ԴԵՐԱՍԱՆՆԵՐԸ ՀԱՐԱԲԵՐՎՈՒՄ ԵՆ ԻՐԱՐ ՀԵՏ, ՆՐԱՆՑ ՇՓՈՒՄՆ, ԸՍՏ ԷՈՒԹՅԱՆ, ԿԱՌՈՒՑՎԱԾ Է ՀԱՆԴԻՍԱՍՐԱՅԻ ՀԵՏ ԿԱՊԻ ՎՐԱ, այդ շփումը կարծես հանդիսասրահի միջով է գնում: Խաղընկերոջ հետ երկխոսություն վարող դերասանը ողջ ընթացքում վկայակոչում է հանդիսատեսին, նրա մեջ համախոհ է փնտրում: Ներկայացումը հենվում է դերասանի՝ հանդիսատեսի հետ ունեցած այսրոպեական կապի վրա: Պետք է նշել, որ կապի այդ ձևը չի ենթադրում դերասանի՝ կերպարից դուրս գալու պարտադրանք: ԴԵՐԱՍԱՆԸ ԲԵՍՈՒՄ ԻՐ ՍԱՐՄՆԱՎՈՐԱԾ ԿԵՐՊԱՐԻ ՄԻՋՈՑՈՎ ԴԻՍՈՒՄ Է ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻՆ ԱՅՆՊԵՍ, ԻՆՉՊԵՍ ԿԴԻՄԵՐ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅԱՆԸ ՄԱՍՆԱԿՑՈՂ ԻՐ ԽԱՂԸՆԿԵՐՈՋԸ: ԱՎԵԼԻՆ, ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍՆ ԻՆՔԸ, ԿԱՄԱ ԹԵ ԱԿԱՄԱ, ՆՈՒՅՆՊԵՍ ԿԱՐՈՂ Է ՀԱՅՏՆՎԵԼ ԱՅՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ՄԵՋ, ՈՐԸ ՆՐԱ ՀԱՄԱՐ ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍՏԵԼ Է ՊԻԵՍԻ ՀԵՂԻՆԱԿԸ:

Այսինքն, այսպիսի պիեսի գործող անձանց մեջ միշտ կա ևս մի հերոս՝ նա, ով նստած է բեմի մյուս կողմում: Նստած է և լսում է:

Հոռետեսները կարող են առարկել. չէ որ «սովորական» ներկայացման մեջ էլ հանդիսատեսը լսում է: Ո՛չ, իհարկե, ո՛չ: Ներկայացումներում, որոնց հիմքում ավանդական դրաման է, նրանք միայն լսում են այն, ինչ կատարվում է բեմահարթակին,

ունկնդրում են, բայց ոչ մի դեպքում գրեթե հավասար իրավունքներով չեն մասնակցում խոսակցությանը:

Իսկ դիտարկվող թատրոնի հանդիսատեսը ներկայացման ընթացքում մշտապես գտնվում է առաջադրվող հանգամանքներում և պարտավորվածության զգացումով մասնակցում է գործողությանը:

ՅՈՒԹԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՆՈՐ ԹԱՏՐՈՆԸ

Տարբերակիչ գծերը:

Նոր թատրոնների տարբերությունը արիստոտելյան և ոչ արիստոտելյան թատրոններից:

Տեղի, ժամանակի և գործողության միասնության սկզբունքը:

Կատարսիսի զարգացման հնարավորությունը նոր թատրոնում:

Դիտարկվող թատրոնի խաղացանկում ներկայացված մի շարք ներկայացումներ կարող են առաջարկվող մոդելի օրինակ հանդիսանալ: Մասնավորապես, «Պարոնայք, ամեն ինչ կործանվում է, բայց դեռ կարելի է ապրել և զվարճանալ» պիեսում գործողությունը կատարվում է, այսպես կոչված, Նոր Հին Եգիպտոսում, ուր առաջին համաշխարհային ողբերգությունից հրաշքով փրկված մարդիկ սպասում են թիանավի բեռնմանը: Որպեսզի կարճացնեն մնացած 1,5-2 ժամը, մինչ նրանց բոլորին շղթայակապ կանեն, Եգիպտացին մեծահոգաբար նրանցից մի քանիսին (դերասաններին) առաջարկում է զվարճացնել մնացածներին (հանդիսատեսին): Դերասանները թիանավի բեռնումից առաջ ներկայացնում են բարեգործական համերգ:

Ահա այսպես է սկսվում ներկայացումը ներկայացման մեջ, ուր հասարակությունը դառնում է ցուցադրության լիիրավ գործող անձ:

Բնականաբար, դրա համար նրանց բնավ էլ պետք չէ անգիր սերտել տեքստը, բեմավիճակները կամ էլ դիմահարդարվել: Տվյալ ներկայացման մեջ բավական է դերասանի՝ Եգիպտացու մուտքը, որը հաշվում է հանդիսատեսին և համապատասխան ցուցումներ է տալիս, թե ինչ պետք է անեն:

Իհարկե, պարզունակ կլինի ենթադրել, թե հանդիսատեսը միանգամից կմտնի կերպարի մեջ և կսկսի խաղալ: Ո՛չ, իհարկե, ավելին՝ դա պետք էլ չէ: Բավական է նա իմանա, որ բեմում միանգամայն իրական մարդիկ են, ովքեր ցանկանում են իր հետ ինչ-որ բանի մասին խոսել: (Տվյալ դեպքում՝ հասկանալ այն պատճառները, որոնք երկրագունդը բերել են սարսափելի կատակլիզմների:)

Նրանք բոլորը զոհեր են՝ և՛ դերասանները, և՛ հանդիսատեսները: Այլ կերպ ասած, գործողության բոլոր մասնակիցները մեկ որակավորում ունեն. հիշենք մաթեմատիկական մոդելը:

Այս դեպքում միանգամայն բնական է, որ դերասանները անմիջականորեն դիմում են հանդիսատեսին: Ընթանում է զրույցը, և հանդիսատեսը չնայած պասիվ է, սակայն այդ զրույցի լիիրավ մասնակիցն է: Եվ այն, որ գործողությունը հիմնականում խաղացվում է նախաբեմից այն կողմ, չի փոխում նրանց փոխհարաբերությունների բնույթը: Բոլորը մի բանով են զբաղված. ջանում են հասկանալ կատարվածը: Միայն թե ոմանք՝ դերասանները, դա կատարում են ակտիվորեն, մյուսները՝ հանդիսատեսները, համեմատաբար պասիվ են. նրանք լսում և արձագանքում են այս կամ այն փաստարկին, որ հնչում է բեմից: Ընդհանրապես նույնը տեղի է ունենում և կյանքում. ինչ-որ մեկը խոսում է, ինչ-որ մեկը՝ լսում...

ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻ ՀԵՏ ԲՆԱԿԱՆԱԲԱՐ ԿԱՐՈՂ Է ՏԵՂԻ ՈՒՆԵՆԱԼ ՄԻԱՅՆ ԱՅՆ ԴԵՊՔՈՒՄ, ԵԹԵ ՊԻԵՄԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՆ ԸՆՁԵՌՈՒՄ Է ԱՅԴ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆԸ, ԵԹԵ ԱՅԴ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԴՐՎԱԾ Է ԲՈՒՆ ԴՐԱՍԱՏՈՒՐԳԻԱՅՈՒՄ:

Եգիպտացու մուտքը ներկայացման սկզբում և հայտարարությունն այն մասին, թե դահլիճում բոլոր գտնվողները՝ և՛ դերասանները, և՛ հանդիսատեսը, ողբերգության զոհեր են՝ ոչինչ չի փոխի խաղի կանոնների մեջ, եթե հետագա գործողությունները զարգանան չարաբաստիկ չորրորդ պատի հետևում, պատ, որն անջրպետում է դերասաններին հանդիսատեսից: Միայն դա քանդելով է հնարավոր հասնել անհրաժեշտ արդյունքի: Քանդել ոչ թե բեմադրական հնարքների հաշվին, այլ գրական նյութի ինքնատիպ կառուցման միջոցով, ուր դերասանի ամեն մի ռեպլիկ ուղղված է ոչ միայն բեմում գտնվող խաղընկերոջը, այլև հանդիսասրահի խաղընկերոջը:

Թատերական գործողության այսպիսի ձևը մի շարք առավելություններ ունի: Մասնավորապես, չորրորդ պատի բացակայությունը դերասաններին և բեմադրիչին հնարավորություն է տալիս հասնելու հանդիսասրահի հետ մաքսիմալ կապի: Ներկայացման ընթացքում հանդիսատեսն իրեն թույլ չի տա թուլանալ. նրան դիմում են, վերաբերմունք ակնկալում, ինչ-որ բան առաջարկում և այլն:

Այլ կերպ ասած՝ նա ներկայացման լիիրավ մասնակիցն է:

Ի՞նչ է պետք դրա համար: Կրկնում ենք. վերացնել չորրորդ պատը, հանդիսատեսին դարձնել խաղի լիիրավ մասնակից: Բայց վերացնել ոչ ի հաշիվ ռեժիսորական գյուտերի (դա անհիմաստ է), այլ հենց պիեսի մեջ:

Վերադառնալով վերը բերված մաթեմատիկական մոդելին, ՄԵՆՔ ԱՌԱՋԱՐԿՈՒՄ ԵՆՔ ՎԵՐԱՑՆԵԼ ՓԱԿԱԳԾԵՐԸ, ՈՐՈՆՔ ԵՎ ՏՎՅԱԼ ԴԵՊՔՈՒՄ ԿԱՏԱՐՈՒՄ ԵՆ ՉՈՐՐՈՐԴ ՊԱՏԻ ԴԵՐԸ:

Արիստոտելի «Պոետիկայի» ամենավիճելի դրույթներից մեկը ներկայացման մեջ տեղի, ժամանակի և գործողության միասնության սկզբունքն է: Ոմանք կոչեր արեցին և մինչև օրս էլ կոչ են անում հետևել անմահ փիլիսոփայի ցուցումներին, մյուսներն էլ ոչ պակաս կրքոտությամբ մերժում են, երրորդները վարվում են ընդգծված զգուշավորությամբ, սակայն, ընդհանուր առմամբ, շահարկվում է տվյալ օրենքի լողվածությունը (չէ որ տեղի միասնության սկզբունք ասելով կարելի է հասկանալ և՛ սենյակ, և՛ քաղաք, և՛ երկիր, և անգամ մոլորակ. նույնը վերաբերում է նաև ժամանակին և գործողությանը):

«Պարոնայք...» ներկայացման մեջ իրադարձությունները տեղի են ունենում թատրոնի դահլիճում, Նոր Հին Եգիպտոսում՝ օրենքի առաջին մասի՝ տեղի միասնության, սկզբունքի լիակատար պահպանմամբ. գործողությունն սկսվում, զարգանում և ավարտվում է այնտեղ, որտեղ սկսվել է: Հանդիսատեսի աչքի առջև տեղի ունեցող իրադարձությունները ներկայացման մեջ տեղի են ունենում հիմա և այստեղ: Այս պատճառով էլ տեղին է հաստատել, որ դրանց ժամանակն ամբողջապես համապատասխանում է այն ժամանակին, որը գոյություն ունի ներկայացման սկզբից մինչև դրա ավարտը: Ինչ վերաբերում է գործողության միասնությանը, ապա ակնհայտ է, որ այստեղ էլ միասնության սկզբունքն ամբողջապես պահպանված է:

Այս ամենը փոքր-ինչ զարմանալի է: Չէ որ քննարկվող ներկայացումը չի մտնում Արիստոտելի նկարագրածների և վերը դիտարկված ձևերի մեջ: Եվ սա ավելորդ անգամ հաստատում է մեծ հույնի հանճարեղությունը, որի ամեն մի դրույթ մի քանի հազարամյակների ընթացքում իրենից մեծ արժեք է ներկայացնում:

Այսպիսով, ամփոփելով ասվածը և արժանին հատուցելով հին հույների խորաթափանցությանը, հավանաբար «Պարոնայք...» ներկայացումը կարելի է վերագրել նախաարիստոտելյան թատրոնին, նկատի ունենալով այն փաստը, որ թատրոնի ծագման արշալույսին՝ մինչարիստոտելյան շրջանում, Հունաստանում

գոյություն են ունեցել ներկայացումներ, որոնցում գլխավոր գործող անձը անմիջականորեն հանդիսատեսին դիմող քորոսն էր:

Իհարկե, դիտարկվող ներկայացումը («Պարոնայք...»-ը) իր ընդհանուր կառուցվածքով տարբերվում է նրանցից և ստեղծվել է միայն իրեն հատուկ ձևի մեջ: ԱՅՍՏԵՂ ՔՈՐՈՍԻ ԴԵՐՆ ԻՐԵՆՑ ՎՐԱ ԵՆ ՎԵՐՑՆՈՒՄ ԲՈԼՈՐ ԴԵՐԱԿԱՏԱՐՆԵՐԸ: Բոլոր դերասանները և ոչ միայն Քորոսն է ապահովում Դերասան-Յանդիսատես կապը: Դիտարկվող ներկայացման տեսակը, որի հիմքում նշված մաթեմատիկական մոդելն է, առաջին անգամ ստեղծվել է Երևանի Կամերային թատրոնում և հաջողությամբ փորձարկվել հազարավոր հանդիսատեսի մասնակցությամբ:

Հետագայում «Պարոնայք...»-ից զատ Կամերային թատրոնում բեմադրվեցին և շարունակվում են բեմադրվել բազմաթիվ ուրիշ ներկայացումներ, որոնց հիմքում նույնպես հանդիսատեսի և դերասանի նույնացման գաղափարն էր:

Օրինակ, «Տիտանիկ...» ներկայացման գործողությունը տեղի է ունենում նավի վրա, որտեղ դերակատարները տապանի անձնակազմն է, իսկ հանդիսատեսը նրա ուղևորները:

Այստեղ նույնպես հանդիսատեսը ոչ միայն դառնում է ընդհանուր մթնոլորտի բաղկացուցիչ ու կարևոր գործող անձը, այլև՝ դրամատուրգի թելադրանքով, թատերական տարածությունում գործողությունների զարգացումով զգում է իր վրա դրված «պարտավորությունը» ու դառնում է կոնկրետ խնդրով կերպարի մարմնավորող: Այլ խոսքով ասած, նա դառնում է «մասսայական տեսարանի դերասան»:

«Ի գեն»-ում դերասանները հանդիսատեսի հետ միասին ներկայանում են որպես փոքր ժողովրդի հավաքական կերպար, որը փորձում է դիմակայել հզոր գերպետությունների ճնշմանը:

«Լուսատիկների կանչը» պիեսի գործող անձինք՝ և՛ հանդիսատեսը, և՛ դերասանները, մի ընդհանուր «անդրշիրիմյան խաղի» մասնակիցներ են:

«Արմնագեղոն» ներկայացումն ընդհանրապես սկսվում է դահլիճում, որտեղ դերասանները հանդիսատեսի հետ պատրաստվում են դիտել «Օթելլո» ողբերգությունը: Սակայն աշխարհի կործանման լուրը խախտում է բոլորի՝ և՛ դերակատարների, և՛ հանդիսատեսի բնականոն կյանքը:

Այս բոլոր աշխատանքների գործողությունները թեպետ և տեղի են ունենում հիմնականում բեմում, իրենց անդրադարձն, անկասկած, ունեն նաև դահլիճում:

Գործող անձինք. լինի դա նավի անձնակազմը, կամ, ասենք, աշխարհի կործանմանը սպասող ժողովուրդը, շատ անգամ դիմում են դահլիճում նստած իրենց գործընկերներին՝ հանդիսատեսին: Ավելին, երկխոսությունները դերասանների միջև տեղի են ունենում միայն ու միայն հանդիսատեսի անմիջական մասնակցությամբ: Այսինքն՝ հանդիսատեսը ներկայացման, ավելի ճիշտ, ստեղծված իրավիճակի անբաժան մասն է, ակտիվ մասնակիցը:

Մենք, իհարկե, իրավունք չունենք պնդելու, որ մինչարիստոտեյան թատրոնը ոչ արիստոտեյան կամ արիստոտեյան թատրոնի նկատմամբ ունի այս կամ այն առավելությունը: Ավելին, մեր կարծիքով, այսպես մտածելը մեծ հիմարություն կլիներ: Ամեն մի ձև իր գրավչությունն ունի, իր դրական լիցքը: Մենք կուզենայինք՝ ստորագրելով այստեղ մեր թատրոնի ծննդյան վկայականը, նկատել միայն, որ այդպիսի ներկայացումներում ՄԻՆՉԱՐԻՍՏՈՏԵԼՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ Է ՀՆԱՐԱՎՈՐ ԿԱՏԱՐՄԻՍ ԱՊՐԵԼ: Ի վերջո, դրանցում տեսականորեն ընկած է դրան հասնելու անհրաժեշտ գլխավոր պայմաններից մեկը՝ չորրորդ պատի բացակայությունը:

ՈՒԹԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՆՈՒՅՆԱՑՄԱՆ ՍԻՍՏԵՄԸ

Նույնացման սիստեմը որպես հանդիսատեսի հետ դերասանի նոր տիպի շփման, թատրոնում խաղի նոր պայմանների, թատերական ներկայացման երեք հնարավոր ձևերից մեկի սկզբունք:

Եվ այսպես, հիմա մենք ունենք ԱՐԻՍՏՈՏԵԼՅԱՆ, ՈՉ ԱՐԻՍՏՈՏԵԼՅԱՆ և ՄԻՆՉԱՐԻՍՏՈՏԵԼՅԱՆ թատրոններ: Առաջինի խտացված արտահայտությունը Ստանիսլավսկու թատրոնն է, երկրորդը՝ Բրեխթի թատրոնը, երրորդ ձևն էլ ներկայացված է Կամերային թատրոնի առաջին քայլերով: ԴՐԱՆՑ ՏԱՐԲԵՐԱԿՄԱՆ ԳԼԽԱՎՈՐ ՉԱՓԱՆԻՇԸ՝ ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻ ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔՆ Է ԲԵՄՈՒՄ ԿԱՏԱՐՎՈՂԻՆ: Ստանիսլավսկու թատրոնում հանդիսատեսը կարծես «բեմի կյանքին» նայում է չորրորդ պատի «փականաճեղքից», Բրեխթի թատրոնում նա ոչ մի ակնթաթ չպետք է մոռանա, որ բեմում խաղ է, իսկ Կամերային թատրոնում նա ինքն է մասնակցում այդ խաղին: Կամ, այլ կերպ ասած, Ստանիսլավսկու թատրոնում վերապրման սիստեմն է, Բրեխթի թատրոնում՝ օտարացումը, իսկ **ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ՝ ՆՈՒՅՆԱՑՈՒՄԸ: ՀԱՆԴԻՍԱՏԵՍԻ ՆՈՒՅՆԱՑՈՒՄԸ ԲԵՄՈՒՄ ԿԱՏԱՐՎՈՂԻ ՀԵՏ:**

Յ. Գ. Բնականաբար, Կամերային թատրոնը չի հավակնում այն բանին, որ նոր թատրոնի ստեղծման իր փորձերում ինքը հասել է կատարելության: Մենք կատարում ենք միայն առաջին քայլերը, սակայն հույս ունենք, որ մեր թոթովանքները և նոր ձևերի որոնման երկչոտ փորձերը, ինչպես նաև խաղի կանոնների վերանայմանն ուղղված մեր ձգտումները իրենց շարունակությունը կգտնեն լուրջ հետազոտողների և բեմի վարպետների աշխատանքներում: