

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՔԱՄԱԼՅԱՆ ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ԱՐՍԵՆԻ

ԺԱՆ ԳԱՌԶՈՒԻ ԲԵՄԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԺԷ.00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական  
արվեստ, դիզայն» մասնագիտությամբ  
արվեստագիտության թեկնածուի  
գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2013

---

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КАМАЛЯН МАРГАРИТА АРСЕНОВНА

СЦЕНОГРАФИЯ ЖАНА ГАРЗУ

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения по специальности

17.00.03 – “Изобразительное искусство, декоративное и прикладное  
искусство, дизайн”

ЕРЕВАН – 2013

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր  
**Աղասյան Արարատ Վլադիմիրի**

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ մանկավարժ. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր  
**Սերսիսյան Լենա Սուրենի**

արվեստագիտության թեկնածու  
**Ավագյան Արթուր Վարդանի**

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական  
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2013թ. նոյեմբերի 7-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՂ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2013 թ. հոկտեմբերի 7-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**Սաստրյան Ա. Գ.**

---

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор  
**Агасян Арарат Владимирович**

Официальные оппоненты - доктор педагогических наук, профессор  
**Нерсисян Лемс Суренович**

кандидат искусствоведения  
**Авакян Артур Варданович**

Ведущая организация — Армянский государственный педагогический университет им. Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 7-го ноября 2013г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 7-го октября 2013г.

Ученый секретарь специализированного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

**Асатрян А. Г.**

## ԱՏԵՆԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐ

**Թեմայի արդիականությունը:** Ժամ Գառզուն (Գառնիկ Ջուլունյան, 1907-2000) ֆրանսահայ կերպարվեստի ականավոր ներկայացուցիչներից է: Նա «Պատվո լեգեոնի» շքանշանակիր էր, Ֆրանսիայի Գեղարվեստից ակադեմիայի անդամ, ԳՂԱԱ արտասահմանյան անդամ:

Թեև Գառզուն միջազգային ճանաչում վայելող արվեստագետ է, նրա ստեղծագործությունը, մասնավորապես՝ բեմանկարչությունը, ամբողջական ու լիարժեք վերլուծության չի ենթարկվել: Նկարիչ-դեկորատորի թատերական ձևավորումները մեծաքանակ չեն, սակայն դրանք արժանի են ուշադրության: Գառզուն աշխատել է ֆրանսիական հեղինակավոր դրամատիկական և երաժշտական թատրոններում (այդ թվում՝ Փարիզի Գրանդ-օպերայում, Կոմեդի Ֆրանսեզում), ընդ որում՝ երաժշտաթատերական գրեթե բոլոր ժանրերի համար՝ օպերա-բալետ, բալետ և օպերետ: Նա համագործակցել է անվանի պարագիտներ Ռուան Պլոտի, Սերժ Լիֆարի, մեծանուն ռեժիսոր Մորիս Լեմանի և այլոց հետ: Օժտված գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով, նկարչին բնորոշ գրաֆիկական մաներայի և վառ գունամտածողության համադրումով՝ Գառզուի թատերանկարչությունը նաև բովանդակային էր և ստեղծում էր ներկայացման երաժշտության, դրամատիկ միջուկի տեսողական համարժեքը կամ հաղորդում հավելյալ իմաստային երանգներ: Գառզուն իր ուժգին տաղանդով յուրօրինակ ներդրում ունեցավ ժամանակի ֆրանսիական բեմանկարչության մեջ: Հլինելով պրոֆեսիոնալ բեմանկարիչ, նա խորացել է այդ ասպարեզի բոլոր մանրուքների մեջ: Նկարիչը մտահոգվել է նաև բեմական լուսավորությամբ<sup>1</sup>: Բազմաքանակ էսքիզները և ծավալային մանրակերտերը խոսում են արվեստագետի աշխատասիրության և բժախնդրության մասին:

Գառզուի ձևավորումները մեծ հաջողություն ունեցան և համաշխարհային հռչակ բերեցին իրենց հեղինակին: Այդ է վկայում ժամանակի ֆրանսիական մամուլը: Մեծանուն արվեստագետի ձևավորումներից ու բեմագետսներից շատերը երկար կյանք ունեցան և ներկայացվեցին Փարիզի, Միլանի, Նյու-Յորքի, Կոպենհագենի և Լոնդոնի բեմահարթակներում: Անրի Դյուտիլոյի «Գայլը» բալետը նկարչի դեկորներով 1975-ին մուտք գործեց Գրանդ-օպերայի խաղացանկ, ինչի շնորհիվ Փարիզի հանդիսատեսը 2010-ի սեպտեմբերին և 2013-ի մարտին այն վերստին տեսնելու հնարավորություն ստացավ:

Նկարչի բեմանկարչական հարուստ ժառանգությունը հանրությանը պարբերաբար ներկայանում է նաև ցուցահանդեսների տեսքով՝ 2004-ին Փարիզում, 2007-ին Գրեյ քաղաքում, 2011-ին Մանուսկում: Գառզուի մոդելավորած բեմազգեստների մի մասը համալրել է Մուլենի բեմական հանդերձների ազգային կենտրոնի պահեստը, ինչը վկայում է դրանք բարձր գեղարվեստական արժեքի, նկարչի տաղանդի, ճանաչման և հեղինակության մասին: Փարիզի ազգային գրադարանի պաշտոնական համացանցային էջում մշտապես ցուցադրվում են Գառզուի կերտած հանդերձները Գոթոդիայի և Պերիկուլայի դերակատարների համար: 1995-ին Գրանդ-օպերայի թողարկած բացիկը զարդարում են «Ժիզել» բալետի համար նկարչի ձևավորած զգեստները: Այսինքն՝ Գառզուի բեմական հանդերձները դարձել են ինքնուրույն արժեք ձեռք բերած

<sup>1</sup> Տե՛ս **Fels F.** Carzou. Genève, 1966, p. 12; **Gauthier Maximilien.** Dans l'atelier de Carzou. Les Nouvelles Littéraires, 10.6.1954 // **Fels F.** Carzou. Genève, 1966, p. 53:

արվեստի գործեր, ուսանելի չափորոշիչներ թատերանկարիչների համար և ընդգրկվել ֆրանսիական ազգային մշակութային ժառանգության շտեմարանում որպես մասունք: Ակնհայտ է, որ մինչ օրս Գառզուի բեմանկարչության և բեմազգեստների հանդեպ հետաքրքրությունը չի նվազում, և դրանք ամփոփելու ու վերլուծելու անհրաժեշտությունն արդիական է:

**Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները:** Ատենախոսության գլխավոր նպատակն է Գառզուի բեմանկարչության համալիր ուսումնասիրությունը:

Կարևորել ենք հետևյալ խնդիրները՝

- Ուրվագծել 1950-1960-ականներին ֆրանսիական բեմանկարչության հիմնական միտումները:
- Որոշարկել Գառզուի բեմանկարչության տեղն ու դերը 1950-1960-ականների ֆրանսիական բեմանկարչության ընդհանուր համատեքստում:
- Լուսավաճեղ և գիտական հանրությանը ներկայացնել Գառզուի բեմանկարչության վերաբերյալ ժամանակակիցների, ականատեսների կարծիքները, մանուկի արձագանքները:
- Բացահայտել և բնորոշել Գառզուի թատերական ձևավորումների, բեմավարագույրների, հրավիրատոմսերի և բեմազգեստների ոճական, գաղափարաբովանդակային, հորինվածքային առանձնահատկությունները:
- Որոշարկել դրանց դերն ու նշանակությունը բեմադրության համընդհանուր համատեքստում: Ըստ այդմ՝ քննության ենթարկել նաև ներկայացման սցենարը կամ լիբրետոն, երաժշտությունը, ժանրային առանձնահատկությունները, ռեժիսորական և դրամատուրգիական հայեցակարգը և այլն:
- Դիտարկել Գառզուի բեմանկարչությունն արվեստագետի գեղարվեստական և գեղագիտական ընկալումների շրջանակներում:

**Թեմայի մշակվածության աստիճանը:** Թեև Գառզուի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված են հայալեզու և օտարալեզու մի շարք ուսումնասիրություններ, կատալոգներ, սակայն նկարչի բեմանկարչությունը գրեթե ուսումնասիրված չէ: Արվեստագետի գործունեության այս ասպարեզը լուսաբանող հիմնարար աշխատություն ցայսօր չի եղել: Միայն 2008թ. Փարիզի Ecole du Louvre-ի («Լուվրի դպրոց») սան Մաթիլդա Լեժոսնի հետազոտությունն է Գառզուի բեմանկարչությունն ամփոփ նկարագրելու առաջին փորձը<sup>2</sup>: 65 էջանոց այդ ուսումնասիրությունն արժեքավոր ուղեցույց է՝ օգտագործված պատկերագրական և գրական աղբյուրների, դրանց պահպանման վայրերին վերաբերող ամբողջական և հստակ տեղեկատվության շնորհիվ: Միաժամանակ, աշխատանքը հիմնականում նկարագրական և հավաքագրական նպատակ է հետապնդում: Այն բաղկացած է երկու բաժնից՝ առաջինը նվիրված է Գառզուի բեմանկարչությանը, մինչդեռ երկրորդն ընդհանրացնում է նկարչի ստեղծագործության առանձնահատկությունները, դրանում հանդիպող և թատրոնի աշխարհի հետ առնչվող ընդհանուր թեմաները և այլն: Հեղինակին չի հաջողվել որևէ նյութ գտնել «Եղեմից հետո» բալետի Գառզուի ձևավորումների և բեմազգեստների վերաբերյալ, այդ թվում՝ բեմազգեստների հեղինակությունը հավաստող փաստեր:

Գառզուի բեմանկարչությունը հպանցիկ ներկայացված է նկարչի

<sup>2</sup> Տե՛ս **Lejosne Mathilde**. Les décors et costumes de Jean Carzou. Vol. 1, Paris, 2008:

կյանքն ու գործունեությունը լուսաբանող հայ և օտարազգի հեղինակների՝ Ֆլորեն Ֆելսի, Ժան-Մարկ Կամպայնի, Գրիգոր Քեոսեյանի և այլոց մեծագուրություններում<sup>3</sup>: Միայն արվեստաբան Վահան Հարությունյանի «Գառզու. նկարիչը և ժամանակը» գրքում է բավականին հանգամանալից (21 էջի սահմաններում) մատուցված Գառզուի գործունեության այս ասպարեզը, բացառությամբ «Ժամնան և դատավորները» դրամայի և «Եղեմից հետո» բալետի ձևավորումների<sup>4</sup>: Բարձր գնահատելով արվեստաբանի կատարած աշխատանքը, հարկ է նշել, որ որոշ դրույթներ պարզաբանվելու, առավել խորացվելու և հստակեցվելու կարիք ունեին:

Անվանի արվեստագետի թատերանկարչությանը հպանցիկ անդրադարձ է արվում նաև XX դարի ֆրանսիական բեմանկարչությանը նվիրված ընդհանուր բնույթի գրքերում, կատալոգներում և հոդվածներում: Արվեստաբաններ Ռայմոն Կոգնիատի և Ժան-Ալբեր Կարտյեի համոզմամբ Գառզուի կերտածն իր յուրահատկությամբ և զեղարվեստական բարձր որակով նշանավոր ներդրում է ունեցել 1950-ականների ֆրանսիական բեմանկարչության մեջ<sup>5</sup>: Նկարչի հեղինակած բեմազգեստները՝ համապատասխան նկարագրություններով, իրենց արժանի և պատվավոր տեղն են գտել Կոմեդի Ֆրանսեզի կազմակերպած ցուցահանդեսների կատալոգներում:

Բազմաթիվ են Գառզուի բեմական ձևավորումներին նվիրված ժամանակի ֆրանսիական մամուլի հոդվածները, որոնք ունեն հանրամատչելի բնույթ, հասցեագրված են լայն հասարակությանը, երբեմն աչքի են ընկնում սուբյեկտիվ, մակերեսային դատողություններով: Հայկական մամուլը գրեթե չի անդրադարձել սույն թեմային: Էդուարդ Հակոբյանի, Գրիգոր Քեոսեյանի՝ արտասահմանում լույս տեսած հոդվածներում շատ համառոտ է խոսվում Գառզուի բեմանկարչության մասին, իսկ Գրիգոր Համբարձումյանի «Գառզու եւ թատրոնը» հոդվածում ներկայացված են քաղվածքներ ժամանակի ֆրանսիական մամուլից<sup>6</sup>: Արժեքավոր դատողություններով աչքի է ընկնում արվեստաբան Լիլիթ Մանասերյանի՝ Գառզուի թատերանկարչության առանձնահատկություններին նվիրված հոդվածը<sup>7</sup>: Միաժամանակ, դրանում հանդիպում են որոշ անճշտություններ և բացթողումներ: Ռուս արվեստաբան Վերա Ռազդուսկայայի հոդվածը հակիրճ անդրադառնում է Գառզուի բոլոր բեմանկարներին՝ նշելով դրանց ընդհանուր և բնութագրական հատկանիշները<sup>8</sup>: Նկարչի բեմանկարչական աշխատանքներից մեկը՝ «Եղեմից հետո» բալետի ձևավորումը, երբևէ չի

<sup>3</sup> Տե՛ս **Քտուեան Գրիգոր**, Գառզու. մոզական աշխարհի մը նկարիչը, Միջիգան, 1982: **Fels Florent**. Carzou. Genève, 1959: **Fels Florent**. Carzou. Genève, 1966: **Campagne J.-M.** Carzou. Paris, 1981 և այլն:

<sup>4</sup> Տե՛ս **Հարությունյան Վահան**, Գառզու. նկարիչը և ժամանակը, Երևան, 1987:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Cogniat Raymond**. France // Stage design throughout the world since 1935. Brussels, 1956, p. 13: **Cogniat Raymond**. Cinquante ans de spectacles en France. Les décorateurs de théâtre. Paris, 1955, p. 46: **Cartier Jean-Albert**. Les peintres conquièrent la scène // Le jardin des Arts, Paris, N 4, Février, 1955, p. 246:

<sup>6</sup> Տե՛ս **Համբարձումյան Գր.** Գառզու եւ թատրոնը // Աշխարհ, Փարիզ, 5.11.1969, **Յակոբյան Եդուարդ**, Գառզուի բերած նպաստը Փարիզեան բեմանկարչական արուեստին // Ձախակիր, Գահիրե, 7.5.1964, **Քտուեան Գրիգոր**, Գառզու՝ բեմի նկարիչ, Պայքար, Բոստոն, 30.1.1980:

<sup>7</sup> Տե՛ս **Manasserian Lilith**. The principles and specific features of stage scenery painting by Garzou // Gitelik/Knowledge, Yerevan, 2005, N 21, pp. 41-47; 2006, N 22, pp. 36-42:

<sup>8</sup> Տե՛ս **Раздольская Вера**. Карзу-художник театра // Декоративное искусство, Москва, 1979, N 6, с. 38-39:

լուսաբանվել, բարդ է, իսկ երբեմն անհնար դրա մասին ստույգ տեղեկություններ գտնելը: Մեր դիտարկած ամերիկյան մամուլում հանդիպում է Նյու-Յորք Թայմզի միայն մի հոդված, որի հեղինակ Զլայվ Բարնզը թռուցիկ՝ մեկ նախադասությամբ նկատում է, որ Գառզուի թատերանկարչությունը համապատասխանում է բալետային դրամային<sup>9</sup>:

Արվեստագետի ստեղծագործությանը նվիրված կատալոգներում ձևավորումների և բեմազգեստների հատուկեմտ էսքիզների կողքին նկարչի կենսագրության շրջանակներում ամփոփված են բեմանկարչության մասին սակավաթիվ տեղեկություններ: Առանձին դեպքերում հանդիպում են ինչպես թյուրիմացություններ, այնպես էլ լուրջ բացթողումներ:

**Աշխատության գիտական նորույթը:** Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ՝

✓ գիտական շրջանառության մեջ են դրվել հոդվածներ ժամանակի ֆրանսիական մամուլից, բեմադրությունների ծրագրեր՝ ռեժիսորի, նկարչի, կոմպոզիտորի պարզաբանումներով, ժամանակակիցների հիշողություններ, անտիպ նամակներ, ռեժիսորի միզանսցենը և հայեցակարգը բացահայտող երբևէ չհրատարակված փաստաթղթեր,

✓ գիտական հանրությանն են ներկայացվել Նյու-Յորքի հանրային գրադարանի արխիվային նյութերը՝ «Եղեմից հետո» բալետի լուսանկարները՝ Գառզուի բեմազգեստներով, և Ռուբեն Տեր-Յարությունյանի՝ նույն բալետի համար նախատեսված ձևավորման էսքիզները, ինչի շնորհիվ հնարավոր է դարձել արվեստաբանական վերլուծության ենթարկել և համեմատական քննության մեջ դնել «Եղեմից հետո» բալետի սցենոգրաֆիկ լուծումները,

✓ պարզաբանվել են Գառզուի բեմանկարչությունը Ռուբեն Տեր-Յարությունյանի ձևավորումներով փոխարինելու պատճառները,

✓ ներկայացվել են Գառզուի որդու՝ Ժան-Մարի Գառզուի մասնավոր հավաքածուի իլյուստրատիվ նյութերը՝ բեմադրությունների երբևէ չհրատարակված լուսանկարները, էսքիզները, նկարչի արվեստանոցում պահվող՝ «Պերիկոլա» օպերետի համար կատարված բեմազգեստների լուսանկարները,

✓ օգտագործվել են Վերսալի մունիցիպալ արխիվի՝ «ժաննան և դատավորները» ներկայացման անտիպ լուսանկարները և մամուլի վերատպությունները, դիտարկվել են նաև Փարիզի ազգային գրադարանի՝ «ժաննան և դատավորները» ու «Պերիկոլա» բեմադրությունների համար Գառզուի հեղինակած բեմազգեստների անտիպ էսքիզները,

✓ գիտական շրջանառության մեջ են դրվել նորահայտ իլյուստրատիվ նյութեր, որոնք Գառզուի բեմանկարչության առավել ամբողջական ուսումնասիրության, նորովի մեկնաբանման և արժևորման հնարավորություն են ընձեռել,

✓ Գառզուի թատերանկարչությունը դիտվել է որպես բեմադրության անբաժան տարր, համակողմանի քննարկվել են ներկայացման ժանրային և ոճական առանձնահատկությունները, երաժշտությունը, ռեժիսորական, պարագրային հայեցակարգը և այլն,

<sup>9</sup> Տե՛ս **Barnes Clive**. Visit by an unruly child ends; Harkness troupe gives Chicago mixed view // The New York Times, New York, 13.3.1967:

✓ մասնագիտական վերլուծության են ենթարկվել Գառզուի հեղինակած բեմավարագույրները, հրավիրատոմսը և բեմազգեստները: Վերջիններս դիտարկվել են ինչպես նորածնության պատմության տեսանկյունից, այնպես էլ թատերական համակարգի ներսում՝ փոխադարձ մամուլությունների և տարբերությունների հիման վրա: Հատուկ խոսվել է նաև բեմական հանդերձների՝ գեղագիտական-դեկորատիվ, սեմանտիկ, թատերային, բնութագրական և այլ գործառույթների մասին,

✓ լուսաբանվել են նկարչի առջև դրված խնդիրները, հատուկ պայմանները, որոնց թվում էին Կոմեդի Ֆրանսեզի բազմադարյան ավանդույթները, ռեժիսորների պահանջը և այլն,

✓ բացահայտվել է Գառզուի դեկորներում նկարչի անհատական ոճի և ձեռագրի, աշխարհընկալման ազդեցությունը, կապը “L’Apocalypse” («Հայտնություն») պատկերաշարի, Մանուսկի գավթի որմնանկարների (յուղաներկ պաստառ) հետ,

✓ բացատրվել են «ժիզել» բալետի համար Գառզուի հեղինակած բեմանկարների՝ Ալեքսանդր Բենուայի թատերանկարչությամբ փոխարինելու պատճառները,

✓ փորձ է արվել որոշարկելու Գառզուի թատերական ձևավորումների տեղն ու դերը 1950-1960-ականների ֆրանսիական բեմանկարչության համատեքստում, ինչի համար առանձին գլխով ներկայացվել և բնութագրվել են 1950-1960-ականների ֆրանսիական բեմանկարչության ընդհանուր միտումները:

**Աշխատության աղբյուրները:** Ատենախոսության համար նյութ են ծառայել Գառզուի բեմանկարների, բեմազգեստների և բեմավարագույրների էսքիզները, մանրակերտները, ներկայացումների և բեմազգեստների լուսանկարները: Օգտագործվել են նաև հայկական և արտասահմանյան թերթերում և ամսագրերում լույս տեսած, արվեստագետին նվիրված հոդվածները, ուսումնասիրությունները, հուշագրությունները, անտիպ նամակները, ներկայացումների ծրագրերը և այլն: Մասնագիտական գրականությունից, հին ու նոր մանուլից, ցուցահանդեսների կատալոգներից բացի, օգտվել ենք նաև համացանցային ռեսուրսներից, Ժան-Մարի Գառզուի մասնավոր հավաքածուից ու պետական արխիվային ֆոնդերից, այդ թվում՝ Փարիզի ազգային գրադարան (BnF), Գրանդ-օպերայի գրադարան (BMO), Վերսալի մունիցիպալ արխիվ, Նյու-Յորքի հանրային գրադարան (NYPL): Ուսումնասիրվել են հարակից արվեստների մասին առնչվող նյութեր:

**Աշխատության մեթոդաբանությունը:** Ատենախոսությունը շա-րադրված է ժամանակագրական հաջորդականությամբ: Գառզուի բեմանկարչության նշանակությունը բացահայտվում է արվեստագիտության մեջ լայնորեն կիրառվող նկարագրական, բնական-համեմատական, ոճաբանական, ձևաբանական, պատկերաբանական մեթոդներով:

**Աշխատության գործնական նշանակությունը:** Գառզուի բեմանկարչության համալիր ուսումնասիրությունը, կարծում ենք, կհետաքրքրի ոչ միայն հայ կերպարվեստի պատմաբաններին, գեղարվեստական բուհերի դասախոսներին և ուսանողներին, արվեստասերներին, այլև այն բեմանկարիչներին, ովքեր ուսանելի կգտնեն այս բնագավառում ականավոր նկարիչ-դեկորատորի

ստեղծագործական նվաճումները և հարուստ փորձը: Հետազոտության արդյունքները կարող են կիրառվել ինչպես հայ արվեստի պատմությանը, XX դարի հայ բեմանկարչությանը նվիրված ընդհանուր աշխատություններում, այնպես էլ բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում բեմանկարչությանը և արվեստի պատմությանը վերաբերող դասընթացներում:

**Աշխատության փորձաքննությունը:** Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի նիստում, իսկ հիմնական դրույթները զեկուցվել են Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ (16-17 դեկտեմբերի, 2008), չորրորդ (22 դեկտեմբերի, 2009), հինգերորդ (2-3 դեկտեմբերի, 2010), վեցերորդ (26-27 նոյեմբերի, 2011) և յոթերորդ (19-21 հոկտեմբերի, 2012) նստաշրջաններում, հրատարակվել նստաշրջանների նյութերի ժողովածուներում, «Կանթեղ» և «Երիտասարդ արվեստաբան - 1» գիտական հոդվածների ժողովածուներում:

**Աշխատության կառուցվածքը:** Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, երեք գլուխներից, որոնցից երկրորդը և երրորդը տրոհված են առանձին ենթագլուխների, եզրակացություններից, օգտագործված գրականության ցանկից և հավելվածից:

## **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆՂԱՎՈՒԹՅՈՒՆ**

Առաջաբանում հիմնավորված է ատենախոսության թեմայի արդիակա-նությունը, նշված են նպատակն ու խնդիրները, գնահատված է թեմայի գիտա-կան մշակվածության աստիճանը, ներկայացված է գրականության տեսությունը, շեշտված են աշխատության գիտական նորույթը և գործնական արժեքը:

### **ԳԼՈՒԽ Ա**

#### **1950-1960-ԱՎԱՆՆԵՐԻ**

#### **ՖՐԱՆՍԻԱՎԱՆ ԲԵՄԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱՎԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ**

1950-ականների ընթացքում Ֆրանսիայի ականավոր ռեժիսորներ Ժան-Լուի Բարոն, Ժան Վիլարը, Մորիս Լեմանը, Ժան Մեյերը և պարագիրներ Սերժ Լիֆարը, Ռոլան Պըտին, Լեոնիդ Սյասինը, Ժանին Շարան և այլք թատերական ձևավորումներ իրականացնելու համար շարունակում էին դիմել անվանի նկարիչների օգնությանը: 1950-1960-ականներին թատրոնի համար աշխատել են Սալվադոր Դալին, Անդրե Դերենը, Ֆերնան Լեժեն, Ադոլֆ Մուրոն Կասանդորը, Ժորժ Բրաքը, Ժան Բագենը, Լյուսիեն Կուտոն, Մարկ Շագալը, Անտոնի Կլավեն, Պաբլո Պիկասոն և այլք: Ֆրանսիայում պրոֆեսիոնալ գեղանկարիչների մուտքը թատերանկարչության ասպարեզ սկսվել էր դեռ 1890թ.: Դ՛Ար թատրոնի տնօրեն Պոլ Ֆորի ջանքերով, ինչպես նաև Դե Լ՛ելր թատրոնի տնօրեն Լյուսյե Պոյի շնորհիվ: XX դարասկզբում ֆրանսիացի ռեժիսոր Ժակ Ռուշեի Դեզ Ար թատրոնը նույնպես շարունակում էր համագործակցությունը ժամանակակից արվեստա-գետների հետ: Սակայն այս միտումն իրական թափ և համընդհանուր ճանաչում ստացավ միայն Սերժեյ Դյագիլևի ռուսական սեզոնների գործունեության շնոր-հիվ: Նկարիչների ստեղծագործությունը բեմում արդարացված էր և սպասված,



քանի որ նրանք նպաստեցին բեմի «գեղազիտացմանը»<sup>10</sup>: Նրանք խուսափում էին իրապաշտությունից՝ հօգուտ գեղարվեստական արտահայտչականության և ապահովում էին կապը ժամանակի գեղարվեստական մորաբարակական ուղղությունների հետ: Մեծ էր նկարիչների ներդրումը բեմագզեստների գեղազիտության մեջ. բարձր մոդայի (*haute couture*) մակարդակի բեմական հանդերձները դարձան բեմանկարչության անքակտելի և միասնական մասը: Սակայն նկարիչների ստեղծածը, ըստ էության, նրանց հաստոցային գեղանկարչության համապատասխանեցումն էր բեմի չափսերին ու պահանջներին և անհատական ոճի ու ուրույն աշխարհայացքի արտահայտումն էր: Գրող, թատրոնի և կինոյի սցենարիստ և ռեժիսոր, բեմանկարիչ ժան Կոկտոն ձգտում էր բեմում տոտալ իշխանություն հաստատելուն: Այդ միտումից տարբերվում էին գեղանկարիչ-դեկորատորներ Լեոն Գիշիայի, Մարիո Պրասինոսի, Էդուարդ Պիյոնոնի բեմանկարչական ստեղծագործությունները: Ավինյոնի փառատոնի յուրահատուկ պայմաններում աշխատելով հանրաճանաչ ռեժիսոր, դրամատուրգ ժան Վիլարի հետ՝ նկարիչները նկարագրական դեկորին նախընտրեցին լակոնիկ խորհրդանիշը: Վիլարի հետ համագործակցել են նաև նկարիչներ Մարիո Պրասինոսը և Գյուստավ Սինժին: Գրեթե ամբողջությամբ մաքրագտված բեմ՝ մինիմալ լուսավորությամբ, 1950-ականների սկզբից կարելի էր գտնել Փարիզում՝ Սենայի ձախակողմյան ափի փոքրիկ մասնավոր թատրոններում, որտեղ բեմադրվում էին «աքսուրդի թատրոնի» դրամատուրգների պիեսները: 1950-1960-ականների ընթացքում շարունակում էին գործել նաև պրոֆեսիոնալ բեմանկարիչներ դարձած գեղանկարիչներ Իվ Բոնան, ժան-Դենի Սալկլեն, Սյուզան Լալիկը, Անդրե Բուլը, Լեոնորա Ֆինին, Լիլա դը Նոբիլին և այլք: Զմռռանալով իրենց նախնական մասնագիտացման մասին՝ այս թատերանկարիչները ձևավորման մեջ կարևորել են ստեղծագործությանը ծառայելը: Յետպատերազմյան բեմանկարիչներից էին նաև Ժորժ Վակկիչը, Ժակ Դյուպոնը և այլք:

1960-ականներին ֆրանսիական բեմանկարչությունը թևակոխեց զարգացման նոր փուլ: Դա նոր բանաձևերի որոնման, փորձարարությունների շրջան էր: Վերանայվեց բեմանկարչության դերը. այսուհետ այն պետք է լիներ սեմանտիկ: Զգացվում է Վիլարի և Բրեխտի ազդեցությունը, ովքեր հաստատել են դեկորի իմաստային և խորհրդանշական կիրառության կարևորությունը: Միաժամանակ առաջ էր քաշվում բեմական տարածության ֆունկցիոնալ-նպատակամետ, խաղային օգտագործման անհրաժեշտությունը: 1960-ականներին փորձեր էին արվում իտալական բեմատուփի վերացման, հանդիսատես-դերասան նոր փոխշփումների հաստատման ուղղությամբ: Բեմում ոչ ավանդական նյութերի, բնական ֆակտուրաների, քսենոնի լամպերի, լազերի կիրառումը պետք է հարստացներ բեմանկարչության հնարավորությունները: Այս արմատական փոփոխությունների կարևոր արդյունք էր նաև **բեմանկարչություն** տերմինի փոխարինումը **սցենոգրաֆիա** հասկացությամբ: 1969-ին Ֆրանսիայում հիմնադրվեց թատրոնի սցենոգրաֆների և ինժեներների Ֆրանսիական ասոցիացիա՝ A.F.S.T.T.: Ֆրանսիայում սցենոգրաֆիայի ռահվիրաներն էին Ռընե Ալիոն, Անդրե Ալարը, Ժակ Նոյելը և Միշել Ռաֆայելին: 1960-ականներին աշխատել են նաև սցենոգրաֆներ Կյուբեր Սոնլուն, Յանիս Կոկոսը, Բերնար Դայդեն, Կլոդ

<sup>10</sup> Ives-Bonnat. Décor: non, scénographie: oui // Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960. Bruxelles, 1973, p. 9:

Լեւնեռը, ժակ լը Սարկեան և այլն: 1950-ականների երկրորդ կեսին և 1960-ականներին սցենարագրողների գեղագիտական ձևերը դեռ շարունակում էին կապված լինել պլաստիկ արվեստների հետ՝ արտարկցիոնիզմից անցնելով սյուրռեալիզմի, օպ-արթի, փոփ-արթի, լուսանկարչական վավերականության և այլն: Այդ շրջանում նկարիչ-սյուրռեալիստներ Բալթուսը, Մաքս Էռնստը, Դորոթեա Թանինգը, Անդրե Մատոնը և այլք համագործակցում էին ռեժիսոր Ժան-Լուի Բարոյի հետ: Անվանի պարագիւր Ռուան Պըտին և Ժամանակակից բալետային թատրոնը նույնպես շարունակում էին դիմել ժամանակակից արվեստագետներին: Բեմում պլաստիկ որոնումների արդյունք էին նաև Ալեքսանդր Կոլդերի, Սիկոյա Շեֆեռի, GRAV-ի, Ժան Տենգելիի ստեղծագործությունները, որոնք կիրառում էին ժամանակակից քանդակագործության լեզուն: 1950-1960-ականներին արվեստագետ-նորարարները լրացուցիչ՝ ժամանակային չափման, հանդիսատեսների հետ նոր փոխհարաբերությունների հաստատման և այլ միջոցներով ձգտում էին ընդլայնել գեղանկարչության սահմանները: Այդպիսին էր BMPT ֆրանս-շվեյցարական խմբի, Դանիել Բյուրենի, Իվ Կլայնի, Ժորժ Մատյոյի փորձարարությունների մի մասը: Ռեժիսոր և սցենոգրաֆ Ժակ Պոլիե-րին 1950-ականների կեսերից ձեռնամուխ եղավ բեմում տեխնոլոգիական նվաճումների հնարավոր կիրառմանն առնչվող ուսումնասիրություններին և փորձարարություններին: Նշանավոր են ռեժիսորներ Արիանա (Արիադնա) Մնուշկինայի և Լուկա Ռոնկոնիի՝ իտալական բեմատուփի վերացմանը, հանդիսատեսների մասնակցության ձևերի ակտիվացմանն ուղղված ջանքերը: Թեև ռեժիսոր Ժերոմ Սավարիի ջանքերը նույնպես ուղղված էին հանդիսատես-ներկայացում փոխշփման ինտենսիվացմանը, խաղի համար արտաթատրոնային վայրեր գտնելուն, սակայն նրա հեղինակած թատրոնի յուրահատկությունը ավանդական արժեքները ծաղրելու, բուֆոնադի, ֆարսի տարրերի կիրառման մեջ էր:

## ԳԼՈՒԽ Բ

### ԳԱՌՁՈՒԻ ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ 1950-ՎԿԱՆՆԵՐԻՆ

**2.1. Ժան-Ֆիլիպ Ռանոյի «Բարեկիրթ հնդիկներ» օպերա-բալետը.** 1952-ի հունիսի 18-ին Փարիզի ազգային օպերային թատրոնի տնօրինությունը բեմադրեց ժան-Ֆիլիպ Ռանոյի «Բարեկիրթ հնդիկներ» օպերա-բալետը (լիբրետտ՝ Լուի Ֆյուզեյե): Ռեժիսոր՝ Ազգային երաժշտական թատրոնների ադմինիստրատոր Մորիս Լեմանի ցանկությամբ մեկ ներկայացման մեջ ընդգրկվեցին մի քանի պարագիւրներ և բեմանկարիչներ, մասնավորապես՝ Ժակ Դյուպոնը, Ժորժ Վակկիչը, Ժան Գառզուն, Ռոժե Շապլեն-Սիդին և այլք: Ժան Գառզունի վստահվեցին ներկայացման հրավիրատունը և «Պերուի ինկերը» արարի բեմավարագույրը, դեկորը և բեմազգեստները: Այս արարի պարագրության հեղինակն էր Սերժ Լիֆարը: Նկարչին բնորոշ գրաֆիկական մաներայով լուծված հրավիրատունսի երկու կողմերում պատկերված էին դիմանկավոր կերպարներ, որոնք հրավիրում էին մուտք գործել թատրոնի աշխարհ: Նավը հանդիսատեսին «տանում» էր դեպի ոչ եվրոպական եկզոտիկ երկրներ, իսկ երկնքում սավառնող ամուրներն ակնարկում էին սիրո լայթթեման: Արարի գործողության վայրը՝ XVI դարի Պերուն, բնութագրում էր նկարչի հաստոցային ստեղծագործություններին նմանվող նկարագաղղ բեմավարագույրը: Գառզուն ետնապաստառի կենտրոնում՝ անդյան լեռնաշղթան ակնարկող սարերի ֆոնին, պատկերեց լիբրետոյի կուլմինացիայում կարևոր դեր խաղացող հրաբխային լեռը: Բեմահարթակի միջին պլանում նա առարկայորեն ներկայացրեց միմյանց

հակադիր ուժերը. ինկերի արև-աստծո տաճարն ակնարկող «գրաբերության սանդուղքը» (Գառզու) և սրածայր տեգերից և թնդանոթներից կազմված գառզուական կոնստրուկցիան՝ կոնկրետադրոների ճամբարը: Ընթե հնագիտական արժանահավատությամբ, այլ ղեղնավուն գունաշարի, հորիզոնականների և ուղղահայացների օգնությամբ է նկարիչը վերաստեղծել նախակուլմբոսյան արվեստին բնորոշ «վեհությունն» ու «պարզությունը» (Գառզու), ինկերի կայսրության հետ ասոցացվող տարրերը՝ արև-աստծո պաշտամունքը, կոնկրետադրոներին հմայած ոսկին: Սակայն ձևավորման ընդհանուր ոճը, արվեստագետի համոզմամբ, խախտում էր բեմանկարիչ Անդրե Արբուսի կողմից բեմի առաջին պլանում՝ աջից և ձախից, տեղադրված ճաղաշարքը՝ դրա վրա իշխող երկու անտիկ արձաններով: Մորիս Լեմանի կարծիքով, բոլոր տեսարաններում առկա այդ արձաններն ապահովում էին կապը տարաբնույթ արարների միջև: Գառզուն բեմական տարածությունը մեկնաբանել է որպես նկար. դերասաններն ընկալվել են որպես դեկորի մասը կազմող գունային և գծային դինամիկ հատվածներ: «Պերուի ինկերը» արարի ձևավորումը փոքր-ինչ տարբերվում էր մյուս արարների բեմանկարներից, ինչի հետևանքով նկարիչը որոշ քննադատների կողմից մեղադրվեց ներկայացման ոճին և երաժշտությանը ոչ համահունչ դեկորներ ստեղծելու մեջ: Մեր համոզմամբ, Գառզուի ձևավորումը լիովին արդարացված էր: «Պերուի ինկերը» արարը, ի տարբերություն «Բարեկիրթ հնդիկների» մյուս արարների, ռոկոկոյի ոգով ստեղծած սովորական դիվերտիսմենտ չէ, այլ դրամատիկ, «գրեթե շեքսպիրյան ուժով»<sup>11</sup> օժտված «փոքր օպերային ողբերգություն»<sup>12</sup>: Մինևույն ժամանակ, այս արարի երաժշտության մեջ երբեմն հանդիպում են ռոկոկոյի գեղագիտությունը կրող դրվագներ, ինչպես, օրինակ, պերուացի Ֆանիի արիան: Բարոկոյի և ռոկոկոյի ուշագրավ միահյուսումն առկա է նաև Գառզուի բեմանկարչության մեջ: Բարոկոյի ոճն արտահայտվեց ձևավորման և բեմագեեստների հնչել և մաժուրային գունաբծերի աշխույժ «խաղի», գծային դինամիկ ռիթմի, բայց ամենից շատ՝ հրաբխի ժայթքման տեսարանում բեմական տեխնիկայի կիրառման շնորհիվ: Ռոկոկոյի հատկանիշներն արտացոլվեցին բեմական հանդերձներում, հատկապես Ֆանիի զգեստում: Մյուս հանդերձներում նկարիչն ավելի ազատ էր. դրանք միայն հեռավոր կերպով էին հիշեցնում XVIII դարի զգեստները: Բեմագեեստներում կային նաև էկզոտիզմը շեշտադրող փետուրներ, երևակայական նախազարդեր և խորհրդապատկերներ: Գառզուի ձևավորումը և բեմագեեստները կրում էին XVIII դարի ստեղծագործություններին բնորոշ էսթետիկան՝ շլափայլ պերճություն, ուրախություն աչքերի համար: Հավատարիմ մնալով XVIII դարի ոգուն, Ռանոյի երաժշտության առանձնահատկություններին՝ Գառզուն ներմուծեց իր անհատական ձեռագիրը և աշխարհագրագոյությունը, ինչը ներկայացմանը ժամանակակից հնչողություն և գեղարվեստական բարձր արտահայտչականություն հաղորդեց:

**2.2. Անրի Դյուտիոյի «Գայլը» բալետը.** 1953-ի մարտի 17-ին Փարիզի Ամպիո թատրոնում բեմադրվեց Անրի Դյուտիոյի «Գայլը» բալետը (լիբրետո՝ ժան Անույ, ժորժ Նրվյո, պարագիր՝ Ռուլան Պրտի): Այն բաղկացած էր երեք պատկերներից: Գառզուն ընդունեց բալետը ձևավորելու առաջարկը, քանի որ

<sup>11</sup> St u Les Indes Galantes. Programme du spectacle // BnF ASP, R-Supp-3736.

<sup>12</sup> **Брянцева В.** Жан-Филипп Рамо и французский музыкальный театр. Москва, 1981, с. 184.

սյուժեն և մթնոլորտը նրան հրապուրեցին: Բալետի բեմավարագույրը ներկայացնում էր այս պատմության կուլմինացիան: Գույնը և գիծը ձեռք էին բերում դրամատիկ արտահայտչականություն: Պատկերին սահմելկիություն էին հաղորդում նաև մահվան և կերպարանափոխությունների խորհուրդը կրող պատկերները: Բեմավարագույրի բացվելուն պես հանդիսատեսների առջև էր հառնում բոլոր պատկերներում առկա արտասովոր և հնայական անտառը: Բեմի խորքը և կուլիսները զբաղեցնում էին բազմաթիվ բարակիրան ծառերը, որոնց սաղարթագուրկ ճյուղերի խիտ հյուսվածքը ծածկում էր բեմատուփի ողջ առաստաղը: Առաջին պատկերում անտառի ֆոնին՝ բեմի միջին պլանում, հայտնվում էր գնչուական բալագանը, որի աջից և ձախից ձգվում էր կիսավեր մի շինություն՝ ծանոթ Գառզուի կտավներից: Ընդ որում, ինչպես և բեմավարագույրում, դուռը և կամարը խորհրդանշական բնույթ էին կրում: Երկրորդ տեսարանում բալագանը փոխարինում էր սիրեցյալների ապաստարանը, որի վերին մասում օթևանած անուրները՝ սիրո վկաները, պահում են թեթև, բաց մանուշակագույն շղարշը: Երրորդ տեսիլի ընթացքում մնում էր միայն անտառը՝ թշնամական սաղարթագուրկ ճյուղերով: Ձևավորման գունաշարը դրամատիկ էր և արտասովոր: «Գայլը» բալետում բեմազգեստները գեղարվեստական առումով փոխկապակցված էին բեմանկարչության հետ և ստեղծում էին մեկ միասնական պատկերային համակարգ: Բեմական հանդերձները կրում էին նկարչի անհատական ոճի ազդեցությունը: Տարագների գույնը ոչ միայն դեկորատիվ էր, այլև աստիճանաբար, խորհրդանշական և «էմոցիոնալ»: Բալետի ձևավորման մեջ նկարիչը տուրք է տվել XIX դարի ռոմանտիզմի բեմանկարչության ավանդույթներին և գեղագիտությանը: Դա պայմանավորված էր թե՛ սցենարի և երաժշտության առանձնահատկություններով, թե՛ նկարչի խառնվածքով: Ընդ որում՝ ինչպես հունգարացի կոմպոզիտոր Ֆերենց Լիստը քանդակագործությունից և գեղանկարչությունից ստացած տպավորությունների հիման վրա ստեղծեց իր դաշնամուրային երկերի շարքը<sup>13</sup>, այնպես էլ Դյուստիյոն, ներշնչվելով Գառզուի էսքիզներից, գտավ «երաժշտության տրամադրությունը»<sup>14</sup>: Այսպիսով, «Գայլը» բալետում արվեստների սինթեզն իր կատարյալ դրսևորումն է գտել: «Գայլի» ձևավորման շնորհիվ Գառզուն ապացուցեց, որ բեմում նկարչի մուծածը շատ կարևոր և ուսանելի կարող է լինել, որ այն ունակ է հանդիսատեսին ներկայացնել բարձրարվեստ մի գործ, որտեղ համատեղված են էսթետիկականն ու էթիկականը, որտեղ գեղանկարչությունը երաժշտության հետ համատեղ ստեղծում է իրական զգացմունք, հուզմունք և հիացմունք:

### ***2.3. Ադոլֆ Ադանի «ժիզել» բալետը.*** 1954թ. հունիսի 11-ին Փարիզի

Գրանդ-օպերայում հանդիսատեսին ներկայացվեց Գառզուի կերտած հրաշագեղ և երևակայական աշխարհը՝ Ադոլֆ Շառլ Ադանի «ժիզելը»: Նոր բեմադրության ռեժիսորն էր Սորիս Լեմանը, պարագիրը և Ալբերտի դերակատարը՝ Սերժ Լիֆարը: Բալետը բաղկացած է երկու արարից: «ժիզելը» ձևավորելիս Գառզուն նախընտրեց բալետի վիզուալ կերպարը նորովի հնչեցնելու խրթին ուղին: Յրաժարվելով ակնհայտ ֆոլկլորային հայեցակարգից՝ բեմանկարիչը բալետի

<sup>13</sup> Խոսքը Ֆերենց Լիստի «Ճանապարհորդության տարիները» (“Années de pèlerinage”) դաշնամուրային շարքի մասին է (տե՛ս **Соллертинский Иван.** Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Москва, 1962, с. 7):

<sup>14</sup> **Dutilleux Henri, Glayman Claude.** Henri Dutilleux: music - mystery and memory: conversations with Claude Glayman. London-Farnham, 2003, p. 43.

ռոմանտիկ ոգին արտահայտեց «Ժամանակակից միջոցներով և սեփական խառնվածքին համահունչ» (Գառզու): Առաջին արարի ձևավորումը ներկայացնում էր գործողության վայրը՝ փոքրիկ գերմանական գյուղը, ժիզելի և Ալբերտի հյուղակները: Ռոմանտիկ բնապատկերն ամբողջացնում էին ծառերի միահյուսված ճյուղերը և հեռվում՝ նկարչագեղ ետնապատարհին՝ բարձր բլրի վրա, պատկերված Ալբերտի ամրոցը: Բեմում առարկայորեն ներկա էին նաև նկարչի ստորագրությունը հանդիսացող գյուղատնտեսական գործիքները: Ետնապատարհ և կառույցների սառը՝ կապտա-կանաչա-դեղնավուն տարբեր տոների խորքի վրա աչքի էին ընկնում բեմազգեստների գունեղությունը և գծային աշխուժ ռիթմը: Դրա շնորհիվ Գառզուն շոշափելի դարձրեց երիտասարդության, սիրո, տոնախմբության թեմաները: Ժիզելի զգեստում հնչել է Գառզուի նախասիրած՝ կին-բնություն-զեղեցկություն թեման: Երկրորդ արարում նկարիչը շեշտադրեց բալետի երևակայական, առեղծվածային-մռայլ ասպեկտը՝ հետևելով Թեոֆիլ Գոթյեի լիբրետոյին և վերջինիս համար ներշնչանքի աղբյուր ծառայած Յայնրիխ Յայնեի առասպելին: Գառզուն հրաժարվեց ժիզելի ավանդական միայնակ դամբարանաբլրից՝ անտառաթավուտի ձախ մասում տեղադրելով բազմաթիվ գերեզմաններ: Բեմազգեստներում նա պահպանեց վիլիների ավանդական սպիտակ հարսանյաց զգեստները, բայց զարդարեց դրանք արծաթագույն թելերով, իսկ դեմքերը ծածկեց դիմակներով: Այդ անդամ բաքոսուհիներին հակադրվում էր ժիզելը, ով չունեւ դիմակ, քանզի նա միակն էր պահպանել իր մարդկային դիմագիծը: Սառը ֆանտոմային միջավայրն իր արտահայտությունն էր ստացել նաև բեմավարագույրում, որը նշանավորում էր երկրորդ արարի և, ըստ էության, ամբողջ ներկայացման կուլմինացիան: Գառզուն անենայն լրջությամբ և ջանասիրությամբ էր աշխատել ժիզելի գեղարվեստական ձևավորման և հանդերձների վրա (շուրջ վեց ամիս): Նկարչի ստեղծածը բեմում զեղեցիկ արվեստի մի գործ էր, որը հազվադեպ տեսնելու համար ափսոսում էին ականատեսները: 1956-ին Գառզուի դեկորները փոխարինվեցին Ալեքսանդր Բենուայի՝ 1910-ի թատերամկարչությանը: Իր դերը խաղաց Ազգային երաժշտական թատրոնների միավորման արմինիստրատորի պաշտոնում Սորիս Լենանի փոխարինումը Ժորժ Յիրշով: Սյուս հանգամանքը Գառզուի նորարարական մոտեցումն էր: «Ժիզելն» ավելի քան հարյուրամյա ավանդական բալետ էր: 1849-ից հետո այն մոռացության էր մատնվել Ֆրանսիայում և միայն 1910-ին էր հայրենիք վերադարձել՝ Սերգեյ Դյազիլևի ռուսական սեզոնների շնորհիվ: Ռուսները պահպանել էին բալետի լավագույն ավանդույթները, սրբազել դրանք և վերստին ներկայացրել Եվրոպային: Ռուսական «Ժիզելում», ինչպես նշում է ռուս անվանի բալետագետ, թատրոնի պատմաբան և քննադատ Յուրի Սլոնիմսկին, «հեղուսների փորձության համար պահանջվել է ոչ թե մռայլ բնանկար, ինչպես ուզում էր Գոթյեն, այլ լիրիկական տեսարան, ինչը լավագույն կերպով է համապատասխանել երաժշտությանը»<sup>15</sup>: Բալետի միասնական ոճին լիովին համահունչ էր Ալեքսանդր Բենուայի առաջարկած լուծումը: Հավանաբար այդ պատճառով են Բենուայի դեկորների և բեմազգեստների մանրակերտներն ու էսքիզները մինչև օրս կիրառվում Փարիզի Գրանդ-օպերայում: Այս անենով հանդերձ, անվիճելի են Գառզուի ձևավորումների և բեմական հանդերձների գեղարվեստական բարձր արժեքը և ինքնօրինակությունը: Եվ պատահական չէ, որ ֆրանսահայ նկարչի

<sup>15</sup> Слонимский Юри́й. Жизель. Этюды. Ленинград, 1969, с. 133.

այնքան փայլալայած գործը՝ «Ժիզելի» բեմանկարչությունը, կրկին ներկայացավ Ֆրանսիացի հանդիսատեսին 1960-ական և 1970-ական թվականներին:

**2.4. Ժան Ռասինի «Գոթոդիան».** 1955թ. ապրիլի 26-ին Ֆրանսիայի դրամատիկական մայր թատրոնում՝ Կոմեդի Ֆրանսեզում, Գառզուի ձևավորումներով և բեմազգեստներով բեմադրվեց ժան Ռասինի «Գոթոդիա» ողբերգությունը (ռեժիսոր՝ Վերա Կորեն): Ներկայացման որոշ հատվածների համար կոմպոզիտոր Լեոն Ալգազին պարտիտուր գրեց: Ոչ պրոֆեսիոնալ նկարչի մուտքը «Մոլիերի տուն» առաջին հայացքից կարող է զարմանալի թվալ, մինչդեռ դա բացատրվում է մի կողմից թատրոնի տնօրեն Պիեռ Դեսկավի՝ հին գլուխգործոցները երիտասարդացնելու ցանկությամբ, իսկ մյուս կողմից՝ մախորդ ձևավորումներով լայն համբավ ձեռք բերած Գառզուի տաղանդով և հեղինակությամբ: Նկարիչը հեղինակեց «Գոթոդիայի» բեմավարագույրը, դեկորը և բեմազգեստները: Կլասիցիստական ողբերգության դեպքերը տեղի են ունենում մ.թ.ա. IX դարում Երուսաղեմի տաճարում՝ մեծ քահանայապետի մախարահում, իսկ V արարում՝ սրբարանում: Բեմավարագույրում Գառզուն այլաբանությունների լեզվով և գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներով փոխանցեց պիեսի հիմնական դրաման և ռասինյան կլասիցիզմին բնորոշ հակադրությունները: Վարագույրի բացվելուն պես հանդիսատեսը հայտնվում էր Սողոմոնի առաջին տաճարի ինտերիերում՝ մեծ քահանայապետի նախասրահում: Դեկորը եռամաս էր, կենտրոնական հատվածն ավարտվում էր սրբարանով, որը մինչև V արար փակ էր վարագույրով: Սողոմոնի տաճարը զարդարում էին գառզուական ասեղնավոր, ցցուն ճառագայթներով պսակված, խիստ ոճավորված Կենաց ծառերը կամ արմավենու ճյուղերը, դրանք պաշտպանող ֆանտաստիկ կերպարները, ասորական աստվածություններին նմանվող թևավոր քերովբեները, իսկ զուտ հեբրայական խորհրդանիշերից՝ Դավթի աստղի պատկերումները, յոթ կանթեղանի մոմը, սրբարանի մուտքի ճակտոնում ներկայացված ուխտի տապանակը: Գառզուն հնագույն արևելյան քաղաքակրթությունների սրբազան պատկերներն ու խորհրդանիշերը ենթարկեց ոճավորման՝ նպատակ ունենալով բեմում ստեղծել սակրալ, «բիբլիական մթնոլորտ», շեշտադրել ողբերգության ծիսական բնույթը: Դրա անհրաժեշտությունը թելադրում էր դրամատուրգիական նյութը, բայց ամենից առաջ՝ ռեժիսոր Վերա Կորենը: Դեկորը ձևավորելիս Գառզուն նախընտրեց բեմի տարածքը կազմակերպող ճարտարապետական եղանակը՝ խախտելով կլասիցիզմի երկչափ, նկարչագեղ ձևավորման ավանդույթը: Փոխարենը՝ մա պահպանեց կլասիցիզմի այն օրենքները, որոնք առավելագույնս նպաստում էին ռասինյան ողբերգության էության բացահայտմանը և բնորոշ էին Ռասինի գրելաոճին: Դեկորի հետ փոխկապակցված էին բեմական հանդերձները: «Գոթոդիայի» բեմազգեստներում նկարիչը, հեռանալով անտիկ և XVII դարի օրինակներից, գերադասեց ստեղծել Աստվածաշնչից ներշնչված երևակայական, գառզուական հանդերձներ: Միևնույն ժամանակ, բեմազգեստների ճոխությունը, արտասովորությունը, նրևակայական մոտիվները, գառզուական գծային «էզոտերիկ» գիրը պլաստիկորեն շեշտադրում էին Ռասինի քարոզած արժեքները և ստեղծում առօրեականությունից առանձնացող մի աշխարհ, որում առկա ծիսականը, տեսլարանայինը և ազդեցիկը ապահովում էին թատերայնության որակը: Գառզուի առաջադրած բեմանկարչական լուծումը համապատասխանել է ռեժիսոր Վերա Կորենի հայեցակարգին: Դրան է հետևել նաև կոմպոզիտոր Լեոն Ալգազին, ով

իրեական լիթուրգիա ստեղծելիս ձգտել է «...ներշնչվելով Աստվածաշնչից՝ լինել հնարավորինս ռասիսյան»<sup>16</sup>: Այսպես՝ ազգությամբ հայ նկարիչը մուտք գործեց Ֆրանսիայի ազգային կլասիկա, թատերական ավանդույթները պահպանող միջնաբերդը՝ առաջարկելով Ռասիսի ողբերգության ձևավորման իր տարբերակը:

## ԳԼՈՒԽ Գ

### ԳՈՒՋՈՒԻ ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ 1960-ԱՎԱՆՆԵՐԻՆ

**3.1. Լի Յոյբիի «Եղեմից հետո» բալետը.** 1966-ին՝ շուրջ տասնամյա դադարից հետո, ժան Գառզուն վերստին հանդես եկավ որպես բեմանկարիչ՝ ամերիկյան Յարքենս պարախմբի համար ձևավորելով «Եղեմից հետո» բալետը (երաժշտությունը՝ Լի Յոյբի, պարագրությունը՝ Ջոն Բատլեր): Մեկ արարից բաղկացած, 18 րոպեանոց pas de deux-ն դրախտից վտարված Արամի և Եվայի զգացմունքների և փոխհարաբերությունների մասին էր: Գառզուն հեղինակեց նկարչագեղ ետնապաստառը, բեմազգեստները և բեմավարագույրը: «Եղեմից հետո» բալետում Գառզուն նախընտրեց բեմահարդարման գեղանկարչական-գրաֆիկական եղանակը: Նման մոտեցումը լավագույն կերպով ցուցադրում էր պարագրության քանդակային (ստատիկ) արտահայտչականությունը, մինևույն ժամանակ թելադրված էր բալետի տևողությամբ, Մարեի փառատոնի բացօթյա բեմադրության վայրով: Բեմավարագույրը ներկայացրել է բալետի դեպքերին նախորդող իրադարձությունը: Նկարչի ձեռագիրը և ինքնատիպ մտածողությունը բացահայտող վարագույրի կոմպոզիցիոն և ոճական լուծումները սիմվոլիկ էին և բազմիմաստ: Բատլերի պարագրության զգացմունքային և բովանդակային կարգն իր ինքնօրինակ, բայց հստակ և ամբողջական կերպավորումն է ստացել Գառզուի սցենոգրաֆիայում: Երևակայական բնանկարը բնութագրում էր բալետի գործողության վայրը՝ երկիրը, և միաժամանակ արտահայտում հերոսներին հակադրվող «դաժան նոր աշխարհը»<sup>17</sup>: Սուբյեկտիվորեն մեկնաբանված, ոճավորված և խիստ ընդհանրացված այդ ետնապաստառը փոխանցում էր նաև հերոսներին համակած տազնապը: Բատլերի պարագրային դրամայի լավատեսական հանգուցալուծումը նույնպես արտահայտվել է Գառզուի սցենոգրաֆիայում՝ ետնապաստառի 2/3-ը կազմող խաղաղ երկնքի և բեմազգեստների շնորհիվ: Գառզուի ձևավորումն ու բեմազգեստները կրել են նկարչի անհատականության ցայտուն կնիքը. դրանք նմանվել են “L’Apocalypse” շարքին (“L’Apocalypse” պատկերաշար, 1957, “L’Apocalypse”, Մանուսկի գավթի որմնանկարներ, 1991): Գառզուի բեմանկարչությունը, Բատլերի պարագրության նմանությամբ, համատեղել է դասականն ու ժամանակակիցը: Մոտ լինելով դարասկզբին զեղանկարիչ-դեկորատորների մշակած ավանդույթին՝ այն նաև նորարարական էր: «Եղեմից հետո» բալետը համակված էր ռոմանտիկ ոգով: Ռոմանտիկ էին երաժշտությունը, մարդկային ներաշխարհը բացահայտող պարագրությունը և աստվածաշնչյան անցյալից քաղված թեման: Բազմաթիվ էին Գառզուի բեմանկարչության և ռոմանտիզմի փոխառնչությունները: Այսպիսով, բալետի պարագրությունը, երաժշտությունը և ձևավորումը համադրվել են միասնական էնդոցոնալ տոնի և գաղափարային հենքի վրա, ինչն ապահովել է նաև

<sup>16</sup> St´u R. G. La Comédie-Française reprend Athalie, de Racine // Le Franc-tireur, Paris, 21.4.1955:

<sup>17</sup> Barnes Clive. John Butler’s “After Eden” at city center // The New York Times, New York, 22.3.1972.

ռոմանտիկների կողմից նախատրված արվեստների սինթեզը: 1967-ին «Եղեմից հետո» բալետի պրեմիերայից ընդամենը մեկ տարի անց, Գառզուի ձևավորումները փոխարինվեցին մեկ այլ հայրորդու՝ ամերիկահայ պրոֆեսիոնալ բեմանկարիչ Ռուբեն Տեր-Յարությունյանի ղեկորներով: Սցենոգրաֆի ստեղծածը եռաչափ, քանդակային-ճարտարապետական ղեկոր էր՝ յուրակերպ իր արտասովորությամբ, ֆակտուրային և տեսողական-սիմվոլիկ ասոցիացիաներով և միմիամալխստական բեմազգեստներով, հավատարիմ 1960-ականների բեմանկարչական ավանգարդիստական միտումներին: Միաժամանակ, մեր կարծիքով, Տեր-Յարությունյանի սցենոգրաֆիկ լուծումը բալետի գեղարվեստական միասնականության համատեքստում ուներ որոշ «զանցանքներ»: Բարդ է պատկերացնել Լի Յոյբիի եռոռոմանտիկական երաժշտությունն այս մոդեռնիստական ծանրակշիռ կոնստրուկցիաների ներքո: Տպավորություն է ստեղծվում, որ բեմանկարչության գեղագիտական կողմը ևս զոհաբերվել է հանուն սիմվոլիկ-առեղծվածային բովանդակության: Ըստ երևույթին, բալետի բեմանկարների փոփոխման պատճառները չէին վերաբերում դրանց գեղարվեստական-գեղագիտական արժանիքներին, այլ պայմանավորված էին պարախմբի նոր մարտավարությամբ: Անշուշտ, թե՛ Գառզուն, թե՛ Տեր-Յարությունյանն ասելիք ունեին սույն բալետում. յուրաքանչյուր տարբերակն ուներ իր գրավչությունն ու յուրօրինակությունը: Այդ առումով ցավալի է, որ Գառզուի բեմազգեստների հեղինակության փաստը երբեմն կասկածի տակ է առնվում, բեմանկարչական աշխատանքը հպանցիկ կերպով է նշվում կամ ուղղակիորեն անտեսվում:

**3.2. Թիերի Մոլնիեի «Ժամնան և դատավորները» դրաման.** 1968-ի մայիսի 8-ին Վերսալի Մոնտանսիե թատրոնում ամենամյա փառատոնի կապակցությամբ բեմադրվեց Թիերի Մոլնիեի «Ժամնան և դատավորները» դրաման, որի ռեժիսորն էր Մարսել Տասանկուրը, ղեկորների և բեմազգեստների հեղինակը՝ Ժան Գառզուն, կոմպոզիտորը՝ Պիեռ Ժանսենը: 1968-ի բեմադրության համար ռեժիսոր Մարսել Տասանկուրը թատերգությունը փոխակերպեց օրատորիայի: Բեմանկարիչն ստեղծեց բեմատուփը կազմակերպող ճարտարապետական-կոնստրուկտիվ ղեկոր: Խաղահրապարակն ընդլայնելու համար բեմի առաջամասում ամրացված էր շարժական եռանկյունաձև մի հարթակ: Բեմում տեղադրված տանջանքի գործիքները՝ անիվներով, ասես, նկարչի ստորագրությունը լինեին: Մերթ ստվար, մերթ նոր «գծերով» կերտած, փայտե գերաններից բաղկացած ղեկորը Գառզուի ամուր և գրագետ գծանկարի եռաչափ կերպավորումն էր: Գառզուական գծայնությունը բովանդակային էր և արդարացված. նկարագրական մանրամասներից զուրկ՝ միմիամալխստական կոնստրուկցիան վերացական էր և բազմիմաստ: Այն բնութագրում էր թատերգության և՛ կոնկրետ, և՛ ընդհանրացված գործողության վայրերը՝ Ռուանի դղյակ-ամրոցը, երկինքը, կտտանքի գործիքներով մի սենյակ, Ժամնայի բանտախուցը և այլն: Միևնույն ժամանակ, այն ընկալվում էր որպես պատերազմի, ոգեղենության, երկնքի անհասանելիության գաղափարների վերացական նշան: Լույսի և խավարի խաղը բեմում, ղեկորի ուղղահայացների սլացիկությունը, ինչպես նաև խոշտանգման գործիքներն ստեղծում էին միջնադարյան մթնոլորտ: Թեթև, խաղային, ծակոտկեն-թափանցիկ նեոկոնստրուկտիվիստական բեմասարքն արտացոլում էր 1960-ականների սցենոգրաֆիական միտումները, ինչը բեմադրությանը հաղորդում էր նաև ժամանակակից և արդիական երանգավորում: Բեմանկարչությունը բարձր է գնահատել ներկայացման ռեժիսորը:



Նկարչի հեղինակած բեմազգեստները թատրոնական իրականության խաղային դրսևորումներ էին, քանի որ դրանցում առկա էին ձևերի, զարդանախշերի, ասոցիատիվ-սեմանտիկ բնութագրումների խաղը, նուրբ հեզմանքը, գրոտեսկը: Միևնույն ժամանակ, զգեստների հիերարխիզմը, արարողական բնույթը համահունչ էին Պիեռ ժանսենի ռեչիտատիվային երաժշտությանը: Հանդերձները նաև ներկայացման ֆորմալ մասի բաղկացուցիչն էին: Այդ ամենով հանդերձ՝ դրանք ակնատեսներին տարօրինակ, անհասկանալի և ոճազուրկ են թվացել: Կարծում ենք, որ քննադատների աչքից վրիպել է մի կարևոր առանձնահատկություն. «ժամանակ և դատավորները» դրաման և բեմադրությունները (1949թ., 1968թ.) հիշեցնում են միջնադարյան միստերիաները: Մեր տրամադրության տակ եղած փաստաթղթերը չեն հաստատում այն, որ Գառզուկն ղեկորն ու բեմազգեստները նախագծել է՝ գիտակցաբար մտապահելով դրամայի «միստերիալ» բնույթը: Սակայն ուսումնասիրության համար խոսում են նկարչի աշխատանքի արդյունքները: Առանց վրձնի հարվածի կերտած ղեկորի նմանությունը միջնադարյան միստերիաների ձևավորման համակարգին ոչ թե արտաքին էր, այլ սկզբունքային. ամբողջ բեմադրության ընթացքում անփոփոխ ղեկորը միաժամանակ ներկայացնում էր մի քանի գործողության վայրեր: Փոխակերպումն իրականանում էր լույսի միջոցով: Միջնադարյան ուղղահայաց աշխարհի մոդելը ևս իր մարմնավորումն է գտել Գառզուկի ղեկորի կառուցվածքում: Ակնհայտ են Գառզուկի մոդելավորած բեմական հանդերձների և միջնադարյան ներկայացումների բեմազգեստների նմանությունները՝ էլլեկտիզմը, գրոտեսկը, ճանաչողական ատրիբուտների կիրառումը և այլն: Միջնադարյան թատրոնն ունի «երկու նախակարապետ»՝ «քուրմը և ծաղրածուն» (Իննա Ապոլոնսկայա (Ստրալինսկայա))<sup>18</sup>: Ջարմանալի է, բայց Գառզուկի կերտած սցենոգրաֆիկ կերպարի հիմքում հենց այդ երկակիությունն է, որն արտահայտվել է մի կողմից՝ ղեկորի ծիսականության ու ոգեղենության, իսկ մյուս կողմից՝ բեմազգեստներում այնքան անսպասելի և ստեղծագործական կերպով արտացոլված խաղի ու հեզմանքի մեջ:

**3.3. Ժակ Օֆենբախի «Պերիկոլա» օպերետը.** 1969-ի հոկտեմբերին Դր Պարի թատրոնի հանդիսատեսը մասնակցեց ժակ Օֆենբախի «Պերիկոլա» օպերետի նոր, ֆեերիկ բեմադրությանը՝ ժան Գառզուկի հրաշագեղ ղեկորներով և բեմազգեստներով (ռեժիսոր՝ Մորիս Լեման): Պատասխանատվության մեծ զգացումով իրագործված ղեկորներն ու զգեստներն արժանացան բարձր գնահատականի: «Պերիկոլա» օպերետը (լիբրետո՝ Անրի Մեյլակ, Լյուդովիկ Հալսի), որի գործողությունը տեղի է ունենում XVIII դարում Լիմայում, բաղկացած է երեք արարից: Նկարիչ-ղեկորատորը հեղինակեց բեմավարագույրը, երեք ղեկորները և բեմազգեստները՝ ստեղծելով օպերետի երաժշտությամբ ներշնչված բարձրաճաշակ բեմական կերպար: Բեմավարագույրի առաջին պլանում՝ Լիմայի խորքին, պատկերված էին դիմակավոր արլեկիմներ, որոնք ներկայացնում էին երեկույթի գլխավոր հերոսին՝ ժակ Օֆենբախին և հրավիրում մուտք գործել երևակայական աշխարհ: Ոլորածն գծերի բեկբեկուն, դինամիկ ռիթմը և գունաշարը կանխորոշում էին ներկայացման «տոնայնությունը»: Արձագանքելով ռեժիսոր Մորիս Լեմանի խնդրանքին Գառզուկն ձևավորումը մատուցեց ողջ

<sup>18</sup> Տե՛ս **Հովհաննիսյան Դենիկ**, Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման, Երևան, 2004, էջ 174:

բեմատուփը կազմակերպող ճարտարապետական եղանակով: Առաջին արարի գործողության վայրը Լիմայի հրապարակն էր: Իր բեմանկարչության մեջ նկարիչը խտացրեց Լիման բացառիկ, արտահայտիչ և քնարական դարձնող հիմնական հատկանիշները: Երկրորդ արարի գործողության վայրը փոխարքայի դղյակի ամառային դահլիճն էր: Ձևավորումն աչքի էր ընկնում բարոկկոյի և ռոկոկոյի ոճական հատկանիշների նուրբ միահյուսմամբ: Գառզուի կերտածը յուրօրինակ էր ոչ միայն դեկորատիվ հնչողությամբ, այլ բազմիմաստությամբ, ակնարկներով, նուրբ հեզոմանքով: Եվ դա օրինաչափ է. չէ՞ որ օպերետը «յուրահատուկ ժանր է, որը պահանջում է սրախոսություն..., նրբին բառախաղ...»<sup>19</sup>: Երրորդ արարի գործողության վայրը սկզբուն բանտախուցն էր, պանուհետև՝ կրկին Լիմայի հրապարակը: Լուսանկարներից բարդ է դատել բանտախցի դեկորի նկարագրի և բեմական տարածության մեջ դրա խաղային գործառույթի մասին: «Պերիկլայի» համար Գառզուն իրագործեց մոտ վաթսուն բեմազգեստ: Ճոխությամբ, գույների հնարամիտ համադրություններով, տարատեսակ գործվածքների միախառնումով աչքի ընկնող այդ հանդերձները բեմական էսթետիզմի դրսևորումներ էին: Բեմազգեստների զարդանախշերը և գուռային երանգներն արտացոլվում էին միմյանց մեջ և արծազանքվում դեկորում՝ կազմավորելով մեկ միասնական միջավայր: Զգեստները նաև սեմանտիկ էին՝ իմաստակիր: Դրանք բնութագրում էին կերպարի սոցիալական կարգավիճակը, խառնվածքը, ազգային պատկանելությունը, բացահայտում օպերետի հեղինակների ծպտյալ թիրախը և իրական հերոսներին: Գառզուն ուսումնասիրել է ժամանակի աղբյուրները՝ ենթարկելով դրանք անհատական և ստեղծարար ոճավորման: Սիաժամանակ հանդերձների ոճական առանձնահատկությունները՝ գունաշարը և գծային զարդանախշերի բուռն ռիթմը, համահունչ էին օպերետի կենսուրախ, «թեթևամիտ» ժանրին, տոնական մթնոլորտին ու երաժշտությանը և հիշեցնում էին օպերետի տոնավաճառային ակունքների մասին: «Պերիկլայում» բեմազգեստների սեմանտիկ ֆունկցիան բացահայտվում էր նաև թատերական ձևավորման համակարգի ներսում դրանց փոխադարձ նմանությունների և հակադրությունների շնորհիվ: 1960-ականներին ֆրանսիական բեմում գերիշխող սցենոգրաֆիկ նոր միտումների համատեքստում այս ներկայացումն իրական տոն էր:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

➤ Նշանակալի է Գառզուի ներդրումը ֆրանսիական բեմանկարչության և բեմական հանդերձների պատմության մեջ: Նա հարստացրեց բեմն իր բեմանկարների գեղարվեստական արտահայտչականությամբ, ինքնատիպ գեղագիտությամբ՝ դիտարկելով բեմանկարչությունը և բեմազգեստները որպես իրական արվեստ: Նկարչի ձևավորած զգեստներն ընդգրկվեցին Մուլենի՝ բեմական հանդերձների ազգային կենտրոնում, իրենց պատվավոր տեղը զրավեցին Փարիզի ազգային գրադարանի կայքում և ցայսօր ցուցահանդեսների տեսքով պարբերաբար ներկայացվում են հանրությանը: Արվեստագետի կերտածն իր նշանավորությամբ ուսանելի է, յուրօրինակ և կարող է դասվել ժամանակի ֆրանսիական լավագույն բեմանկարների շարքին:

➤ Գառզուն իր բեմանկարներում կիրառել է բեմական տարածության կազմակերպման և նկարչագեղ, և՛ ճարտարապետական եղանակները: Նրա

<sup>19</sup> Жукова А. В мире оперетты. Москва, 1976, с. 6.

բուր ձևավորումների հիմքում միևնույն սկզբունքն էր. դերասաններն ընկալվում էին որպես բեմանկարի մաս կազմող գունային և գծային բծեր, դիմամիկ և վառ զանգվածներ: Այսինքն՝ բեմական գործողությունը դիտարկվում էր որպես մեկ միասնական նկար:

➤ Յնչեղ գույների լայն մատուցումներով և գրաֆիկական սուր մաներայով կերտված թատերական ձևավորումները և բեմական հանդերձները կրում էին Գառզուի հաստոցային նկարչության ազդեցությունը: Գեղարվեստական բարձր հատկանիշները համահունչ էին նկարչի պոետիկ երևակայությանը, խորին մտահայեցողությանը և ռոմանտիկ խառնվածքին: Ակնհայտ են զուգահեռները արվեստագետի գեղանկարչական, գրաֆիկական և մոնումենտալ ստեղծագործության հետ. «Եղեմից հետո» բալետի նկարչագեղ ետնապատառը մտածել է տալիս «L'Apocalypse» պատկերաշարի (1957), Մանուսի որմնանկարների (1991) մասին: Ժիզելի («Ժիզել», 1954), Եվայի («Եղեմից հետո», 1966), Պերիկոլայի («Պերիկոլա», 1968) և այլ բեմական կերպարներն իրենց բեմագեեստների շնորհիվ հիշեցնում են Գառզուի հաստոցային ստեղծագործություններում հաճախ հանդիպող կին-ծառի պատկերը և այլն:

➤ Իր ձևավորումներում և բեմագեեստներում Գառզուն ձգտել է համատեղել անհատական մոտեցումը ներկայացման գեղարվեստական մտահղացման, էնոցիոնալ-կերպարային կարգի, ռեժիսորական վճիռների հետ: Որոշ դեպքերում («Եղեմից հետո», 1966, «Ժամանակ և դատավորները», 1968) նկարչի ձեռագիրը գերիշխում էր, ինչը, սակայն, չէր աղավաղում ռեժիսորական կամ պարագրային գաղափարը, այլ՝ օգնում դրա բացահայտմանը: Սակայն «Ժիզելի» բեմանկարներում (1954) Գառզուի նորարարությունը, որն արտահայտում էր գերմանական առասպելի մռայլ ֆանտասմագորիան, խախտում էր բալետի՝ ավանդական դարձած կերպարը: Փոխարենը՝ «Գայլի» (1953) և «Պերիկոլայի» (1969) համար նրա իրագործած բեմանկարչությունը կատարելապես համահունչ և համագոր էր ներկայացումների երաժշտությանը և լիբրետոյին: Մեր համոզմամբ, «Բարեկիրթ հնդիկների» «Պերուի ինկերը» արարի (1952) և «Գոթոդիայի» (1955) համար Գառզուի առաջադրած սցենոգրաֆիկ լուծումները նույնպես համապատասխանում էին բեմադրությունների թեմատիկ և ռճական առանձնահատկություններին և ռեժիսորական «ընթերցմանը»:

➤ Գեղարվեստական կատարման բարձր մակարդակով և իմաստային ուղերձի ինքնատիպությամբ աչքի էին ընկնում Գառզուի հեղինակած բեմավարագույրները: Նկարչի քմահաճ կամքով ստեղծված պատկերները կարող էին ընկալվել որպես հաստոցային գործեր, քանզի ինքնաբավ էին և պարունակում էին նրա ստեղծագործության մեջ հաճախ հանդիպող մոտիվներ, ինչպիսիք են՝ անիվները, նավը, սրածայր գործիքները, դուռը և այլն: Միևնույն ժամանակ, դրանք այլաբանությունների լեզվով առաջարկում էին դեպքերի սիմվոլիկ մեկնությունը («Գոթոդիա», 1955) և կերպավորում էին ներկայացման կուլմինացիան («Ժիզել», 1954, «Գայլ», 1953) կամ ուղղակի ընդհանուր գծերով բնութագրում էին ներկայացման գործողության վայրը («Պերուի ինկերը», 1952) և ռճական առանձնահատկությունները («Պերիկոլա», 1969):

➤ 1956-ին ժան Գառզուի թատերանկարչությունը «Ժիզել» բալետի համար (1954) փոխարինվեց ականավոր նկարիչ, արվեստի քննադատ Ալեքսանդր Բենուայի՝ 1910-ի դեկորներով: Դրա պատճառները մի քանիսն էին: Նախ՝ փոխվել էր Ազգային երաժշտական թատրոնների միավորման ադմի-

նիստրատորը: Այնուհետև՝ 1956-ին պետք է նշվեր Ադոլֆ Ադամի մահվան հարյուրամյակը, ինչի համար ընտրվել էին կոմպոզիտորի քնարական երաժշտությանն առավել համապատասխանող դեկորները: Բալետն ուներ կալուն հայեցակարգ, որը սրբագրվել էր ռուսների կողմից և դարձել ավանդույթ: Յենց այդ՝ ռուսական «ժիզելի» միասնական ոճը ժամանակին ամբողջացրել էր Բենուան, ինչը նույնպես վճռորոշ էր:

➤ Գառզուն ամենայն պատասխանատվությամբ և բժախնդրությամբ է աշխատել թատերական ձևավորումների և բեմազգեստների վրա: Նկարչի նախապատրաստական աշխատանքի խոսուն վկայությունն են բազմաթիվ էսքիզները և ծավալային մանրակերտները: Նա ուսումնասիրել է ներկայացման գործողության վայրի և ժամանակաշրջանի մշակույթը և տարագները:

➤ Գառզուի բեմանկարներում և բեմական հանդերձներում հնագիտական և ազգագրական արժանահավատությունը երբևէ առաջնային չի եղել: Նա իր տրամադրության տակ եղած աղբյուրները ենթարկել է ստեղծարար ոճավորման՝ առաջնորդվելով սեփական ներշնչանքով: Արվեստագետի նպատակը ներկայացման գործողության վայրի ամենաբնորոշ հատկանիշների մաքրագտումն ու պատկերումն էր, երաժշտության կամ դրամայի գեղարվեստական ոճի արտահայտումը և յուրահատուկ մթնոլորտի (Ֆեերիկ-տոնական, առեղծվածային կամ ծիսական) փոխանցումը:

➤ Գառզուի մոդելավորած բեմազգեստներն ունեին բազում գործառույթներ: Գեղարվեստական բարձր կուլտուրայի կնիքը կրող այդ հանդերձները դեկորատիվ էին և հետաքրքրական իրենց շքեղությամբ, նրբագեղությամբ, գունային համադրություններով, մտածվածությամբ, մի քանի գործվածքների համադրումով: Դրանք նաև սեմանտիկ էին՝ իմաստային: Ձգեստների ձևվածքի, զարդարանքի մանրամասները, նկարագրական կամ խորհրդանշական զարդանախշերը բնութագրում էին կերպարի բնավորությունը, սոցիալական դիրքը, խառնվածքը, զբաղմունքը, արտահայտում նկարչի համակրանքը և փոխանցում բազում այլ բովանդակային լիցքեր: Բեմազգեստների գույնը նույնպես իմաստակիր էր. այսպես՝ սպիտակը և երկնագույնը մաքրության, դեղինը՝ դավաճանության խորհրդանիշներն էին («Գայլ»), կարմիրը կերպավորում էր Գոթոդիայի արյունարբու բռնապետական եությունը և բարձր թագավորական դիրքը («Գոթոդիա») և այլն: Երբեմն գիծն էր մասնակցում ասոցիատիվ խաղի մեջ. Միքայել հրեշտակապետի սաղավարտի «ասեղնածածկությունը» արտահայտում էր սրբի խստությունը («Ժամնան և դատավորները»): Գառզուի ձևավորած հանդերձները գուրկ էին առօրեականությունից, գեղեցիկ էին, ճոխ, երբեմն՝ արտասովոր և տարօրինակ կամ ծիսական և հանդիսավոր: Այսինքն՝ դրանք նաև թատերային էին:

➤ Գառզուի թատերանկարչությունը 1950-1960-ականների ֆրանսիական բեմանկարչության մեջ ունի իր ուրույն տեղն ու դերը: Ինչպես այդ ժամանակաշրջանում աշխատած մյուս նշանավոր գեղանկարիչ-դեկորատորները՝ ժան Գառզուն և Մերնուծեց սեփական գեղագիտությունը, ձեռագիրը և բեմանկարչությանը ու բեմազգեստներին հաղորդեց բարձր գեղարվեստական որակ: Նա բեմական գործողությունն ընկալում էր որպես ամբողջական նկար, ինչը բնորոշ էր թատրոնում աշխատող մյուս նկարիչների համար: Գառզուն՝ Սալվադոր Դալիի մեան, այն սակավաթիվ նկարիչ-դեկորատորներից էր, ովքեր, լինելով ոչ պրոֆեսիոնալ, խորապես ուսումնասիրել էին բեմանկարչության

ասպարեզի բոլոր մանրուքները: Որպես բեմանկարիչ Գառզուն աշխատեց նաև 1960-ականների երկրորդ կեսին ու ետ չմնաց նորարարական միտումներից. «Ժաննան և դատավորները» դրամայում, «Պերիկոլա» օպերետում նա առաջարկեց բեմական տարածության կազմակերպման ֆունկցիոնալ-նպատակամետ լուծումներ: Գառզուի բեմանկարչության մեջ և բեմագեեստներում առկա բազմիմաստ շերտերը համահունչ էին 1960-ականների սցենոգրաֆիան բնութագրող կարևորագույն հատկանիշին՝ իմաստային ուղերձի առաջնայնությունը: Ավելին՝ Գառզուի ձևավորումները «Պերիկոլա» օպերետի համար այդ ժամանակվա ֆրանսիական բեմանկարչության համեստ փորձերի կողքին լավագույն ավանդույթների պահպանման և արդիական մատուցման հիանալի օրինակներ էին:

### ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՉԵՂԻՆԱԿԻ ԳՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Քամայան Մ.**, Գառզուի բեմանկարչությունը. «Գայլ» բալետի ձևավորումը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ԶԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2009, էջ 14-19:
2. **Քամայան Մ.**, Գառզուի բեմանկարչությունը. Ժան Ռասինի «Գոթոդիան» (“Athalie”), Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ԶԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2010, էջ 20-28:
3. **Քամայան Մ.**, Ավանդականն ու նորարարականը Գառզուի բեմանկարչության մեջ. Ժան-Ֆիլիպ Ռամոյի «Նրբակիրթ հնդիկներ» օպերաբալետը, «Կանթեղ», գիտական հոդվածների ժողովածու, N 4 (45), Երևան, «Աստղիկ» հրատարակչություն, 2010, էջ 209-214:
4. **Քամայան Մ.**, Գառզուի բեմանկարչական վերջին ձևավորումը. Ժակ Օֆենբախի «Պերիկոլա» (“La Périchole”) օպերետը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ԶԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2011, էջ 13-21:
5. **Քամայան Մ.**, Գառզուի բեմանկարչությունը. Թիերի Մոլնիեի «Ժաննան և դատավորները» դրաման, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ԶԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, էջ 12-19:
6. **Քամայան Մ.**, «Եղեմից հետո» բալետի սցենոգրաֆիկ լուծումները Ժան Գառզուի և Ռուբեն Տեր-Չարությունյանի արվեստում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ԶԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 33-39:
7. **Քամայան Մ.**, 1950-1960-ականների ֆրանսիական բեմանկարչության հիմնական միտումները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ԶԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 344-349:
8. **Քամայան Մ.**, Ադոլֆ Ադանի «Ժիզելը»՝ Ժան Գառզուի աչքերով, «Երիտասարդ արվեստաբան - 1», գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, ԶԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 149-159:

## КАМАЛЯН МАРГАРИТА АРСЕНОВНА СЦЕНОГРАФИЯ ЖАНА ГАРЗУ

Резюме

Диссертация посвящена всестороннему и комплексному изучению сценографии выдающегося французского художника армянского происхождения Жана Гарзу (Гарник Зулумян, 1907-2000).

Театральные декорации принесли Гарзу всемирную славу. Они украсили сцены престижнейших театров мира: Гранд-опера, Комеди Франсез, Ла Скала... Гарзу сотрудничал с величайшими хореографами и режиссерами Франции того времени, а именно: Сержем Лифарем, Роланом Пети, Морисом Леманом и др. Балет А. Дютииё "Волк" в декорациях художника был внесен в репертуар Гранд-опера, благодаря чему парижский зритель по сей день периодически имеет возможность видеть их на сцене. Часть созданных художником костюмов стала народным достоянием, пополнив фонды Национального центра сценических костюмов в Мулене, что указывает не только на их высокий художественный уровень, но также говорит о таланте и популярности их автора. Очевидно, что интерес к декорациям и костюмам художника не иссякает, а значит – необходимость изучить и исследовать эту область его творчества также остается актуальной.

Исследование опирается на эскизы декораций и костюмов, фотографии спектаклей, на французские публикации 1950-1960-ых гг., программы спектаклей, неопубликованные письма художника, режиссерские заметки, а также на малочисленные очерки, посвященные сценографии художника, которые являются частью монографий о творчестве Гарзу в целом. Материалы для нашего исследования были предоставлены сыном художника – Жаном-Мари Гарзу, а также государственными архивами и библиотеками Гранд-опера, Национальной библиотеки Франции, Муниципальных архивов Версаля, Публичной библиотеки Нью-Йорка.

В диссертации впервые был проведен комплексный анализ художественно-стилистических особенностей театральных декораций, живописных занавесей и сценических костюмов, созданных художником-декоратором.

Сценография Гарзу исследуется в контексте художественной целостности спектакля, с учетом режиссерского, хореографического и композиторского замыслов. Впервые, с целью выявления роли и места театрально-декорационного искусства художника, дается краткий обзор основных тенденций французской сценографии 1950-1960-ых годов. Данный аспект творчества Гарзу рассматривается также в контексте его эстетических взглядов и искусства в целом.

Впервые исследуется сценография художника для балета Л. Хойби "После Рая", сопоставляются декорации Гарзу и американского армянина Рубена Тер-Арутюняна с целью выявления причин замены гарзуевской версии. В научный обиход впервые вводятся фотографии постановок, многочисленные эскизы костюмов, а также другие архивные материалы. Богатый иллюстративный ряд дал возможность для новой, комплексной и более детальной интерпретации сценографии художника-декоратора.

Гарзу обогатил сцену художественной выразительностью своих декораций и костюмов, создавая их как подлинные произведения искусства. Не случайно платья для исполнительниц Периколы и Гофолии по сей день выставляются на официальном сайте Национальной библиотеки Франции. Созданное худож-

ником было вдохновенно, оригинально и может быть отнесено к лучшим сценографическим решениям того времени.

Театральные декорации художника несут отпечаток его неповторимого творческого почерка, а также поэтического вдохновения и романтического склада ума. Очевидны параллели между сценографией балета Л. Хойби "После Рая" и серией графических и живописных работ Гарзу "Апокалипсис". Сценические образы, созданные для Жизели ("Жизель"), Евы ("После Рая") и Периколы ("Перикола"), напоминают часто встречающиеся в станковом творчестве художника изображения женщины-древа.

Гарзу стремился совместить свой индивидуальный стиль с художественной целостностью спектакля. В некоторых случаях ("После Рая", "Жанна и судьба" и т.д.) почерк художника превалировал, но, тем не менее, не искажал замысла режиссера или хореографа, а способствовал его раскрытию. Однако в "Жизели" нововведения Гарзу несколько изменили веками установившийся балетный образ. Но сценография, созданная для "Волка" и "Периколы", была полностью созвучна музыке и либретто.

Гарзу относился к данной области своего творчества с присущей ему ответственностью и тщательностью, о чем свидетельствуют многочисленные эскизы и объемные макеты. Он также изучал время и место действия спектакля. Однако топографически четкое и натуралистическое воссоздание места действия не являлось его целью: он творчески переосмысливал фактические данные для создания неповторимой атмосферы или характеристики образов, при этом часто используя также воображаемые элементы.

Сценические костюмы Гарзу декоративны, семантически многозначны, чужды повседневности, роскошны, порой причудливы, праздничны, т.е. театральны.

Как и другие талантливые художники-декораторы 1950-ых гг., Гарзу привнес в театр свой стиль, свое мировоззрение и использовал принцип спектакля-картины, где актеры как бы являлись ожившими элементами живописного задника. Гарзу, как и Сальвадор Дали, освоил все нюансы сценографии – новой для него области. В 1960-ых гг. Гарзу не отстал от передовых тенденций, создав неоконструктивистский декор ("Жанна и судьба"), трехмерные объемные декорации ("Перикола"), придав им многозначность и содержательность. Более того, оформление для "Периколы" на фоне скромных декораций французской сцены конца 1960-ых годов воспринималось как образец сохранения и современной интерпретации лучших традиций прошлых веков.

Диссертация состоит из предисловия, трех глав (Глава 1 – Основные тенденции французской сценографии 1950-1960-ых годов; Глава 2 – Сценография Жана Гарзу 1950-ых гг.: 2.1. Опера-балет Ж.-Ф. Рамо "Галантная Индия", 2.2. Балет А. Дютилле "Волк", 2.3. Балет А. Адана "Жизель", 2.4. Драма Ж. Расина "Гофолия"; Глава 3 – Сценография Жана Гарзу 1960-ых гг.: 3.1. Балет Л. Хойби "После Рая", 3.2. Драма Т. Молнье "Жанна и судьба", 3.3. Оперетта Ж. Оффенбаха "Перикола"), списка использованной литературы, а также отдельного альбома иллюстраций.

# KAMALYAN MARGARITA

## THE SCENOGRAPHY OF JEAN CARZOU

### Summary

This thesis is dedicated to a comprehensive study of the scenography of Jean Carzou (1907-2000), an outstanding French painter of Armenian origin.

Carzou's theatrical decors brought him worldwide acclaim. They adorned some of the most prestigious stages of the world, including the Comédie-Française, Grand-opera and La Scala. Carzou cooperated with the greatest choreographers and directors of his time, such as Serge Lifar, Roland Petit and Maurice Lehmann. The opportunity to admire one of Carzou's decors still arises whenever Anri Dutilleux's ballet "Le Loup" ("The Wolf"), for which he did the scenography, is performed at the Grand-opera. Some of the scenic costumes designed by the painter have entered the collection of the National Centre of Stage Costumes in Moulins (CNCS). This fact demonstrates not only the high artistic quality of the costumes but also the talent and popularity of their creator. Clearly, interest in the artist's stage designs and costumes continues, and research of this area of his oeuvre therefore remains both important and relevant.

This thesis is based on sketches of decors and costumes, photographs of performances, French publications of the 1950s and 1960s, performance programs, Carzou's unpublished letters, directors' notes and the studies of the painter's scenography that have been presented in monographs about his art in general. The materials for our research were kindly provided by the son of the painter, Jean-Marie Carzou, and the staff of the following state archives and libraries: Grand-opera (BMO), The National Library of France (BNF), the municipal archives in Versailles and New York Public Library (NYPL).

This dissertation constitutes the first comprehensive study of the artistic and stylistic characteristics of the stage scenery, painted curtains and scenic costumes created by Carzou.

Carzou's scenography is examined within the context of artistic integrity of performance, in relation to the directors', choreographers' and composers' artistic conceptions and intentions. Carzou's decors are also considered within the framework of his aesthetic views and his art in general. In order to reveal the special role and importance of Carzou's stage design, a short overview of the main trends of French scenography of the 1950s and 1960s is given.

For the first time is investigated Carzou's scenography for L. Hoiby's ballet "After Eden", which is compared with the one created for the same ballet by the famous American scenographer of Armenian origin, Rouben Ter-Arutunian, with the aim of revealing why Carzou's version was substituted. For the first time are presented photographs of the performances, numerous sketches of scenic costumes and other archival materials. This rich illustrative material allowed an original, comprehensive and detailed analysis of Carzou's scenography.

Full of artistic expressiveness, Carzou's decors and costumes have enriched the stage as genuine works of art. Not accidentally the scenic dresses modelled for the



actresses of Perichole (“La Périhole”) and Athalie (“Athalie”) are exhibited on the official website of the National Library of France. The painter’s creations were inspired and original and can be considered among the finest scenic designs of the epoch.

Carzou’s theatrical decors wore the imprint of his unique signature, as well as his poetic inspiration and romantic frame of mind. Obvious are the parallels between Carzou’s scenography for the ballet “After Eden” and his “Apocalypse”, a series of pictorial and graphic works. The scenic images created by Carzou for Eve (“After Eden”), Perichole (“La Périhole”) and Giselle (“Giselle”) resemble the depictions of ‘woman-tree’ frequently met in Carzou’s easel painting.

Carzou aimed at incorporating his unique style into the artistic integrity of the performance. In certain cases (“Jeanne et les juges”, “After Eden”, etc.) the painter’s style predominated, nevertheless it never distorted the choreographer’s or director’s vision, but contributed to its revelation. However, in “Giselle” the novelties offered by Carzou somewhat changed the scenic image that had been established for centuries. En revanche, the scenography created for “Le Loup” and “La Périhole” was harmoniously integrated with the music and librettos.

Carzou treated this area of his oeuvre with his characteristic responsibility and thoroughness, as evidenced by numerous sketches and maquettes. He also studied the period and location in which the works were set, but a topographically exact and naturalistic reconstruction of place was never his aim. He used the facts creatively to generate a unique atmosphere or special characters, often using imaginary elements. Carzou’s scenic costumes are theatrical, in that they are decorative, meaningful, uncommon, luxurious and festive.

As with other talented painters of the epoch, Carzou brought to the theatre his unique style and vision. He also treated the scenic action as a painting, where the actors were considered to be the moving parts of the backdrop. Carzou, like Salvador Dali, mastered all nuances of scenography, which was a new field for him. In the 1960s Carzou did not hold back from incorporating novel tendencies: creating a neoconstructivist setting (“Jeanne et les juges”) and architectural scenic design (“La Périhole”) and giving them polysemantic character. Moreover, the scenery for “La Périhole”, in comparison with the modest decors common in late 1960s France, was considered as an effective model of modern presentation combined with the finest traditions of past centuries.

The dissertation consists of a preface, three chapters (Chapter 1. The general trends of French scenography of the 1950-1960s, Chapter 2. Jean Carzou’s scenography of the 1950s: 2.1. J.-Ph. Rameau’s opera-ballet “Les Indes Galantes”, 2.2. H. Dutilleux’s ballet “Le Loup”, 2.3. A. Adam’s ballet “Giselle”, 2.4. J. Racine’s “Athalie”, Chapter 3. Jean Carzou’s scenography of the 1960s: 3.1. L. Hoiby’s ballet “After Eden”, 3.2. Th. Maulnier’s drama “Jeanne et les juges” (“Joan and the judges”), 3.3. J. Offenbach’s operetta “La Périhole”), conclusions, a list of references and a catalogue of illustrations.