



ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РА



ԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ
ՄԻԱՎՈՐՈՒՄ (ԱԹՄՄ)
НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕАТРАЛЬНО-ТВОРЧЕСКАЯ
АССОЦИАЦИЯ (НТТА)

**Սուրեն Համիկյան
Համիկ Համիկյան**

**ԼՌՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ
ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅՈՒՄ**

(Էսսե-ուսումնասիրություն)

ԵՐԵՎԱՆ



ԱՐՄԱՎ

2013

Сурен Асмикян
Асмик Асмикян

**ЭСТЕТИКА МОЛЧАНИЯ В ДРАМАТУРГИИ
XX ВЕКА**

(Эссе-исследование)

ЕРЕВАН



АРМАВ
2013

ՀՏԳ- 792
ԳՄԴ- 85. 33
Հ 364

Հրատարակվել է ՀՀ պետական աշակցությամբ

Հասմիկյան Սուրեն

Հ 364 Լռության գեղագիտությունը XX դարի դրամատուրգիայում / Ս.
Հասմիկյան, Հ. Հասմիկյան. - Եր.: Արմավ հրատ., 2013. - 192 էջ:

Գիրքը նվիրված է մասնավոր խնդրի՝ թե ինչպես XX դարի թատերագրության մեջ խոսքը տեղը զիջեց դադարին և լռությանը: Լռության ընկալումն ինքնին որպես գեղագիտական գործոն, անշուշտ, վկայում է արվեստի տարածության ընդլայնման, ինչպես նաև փակուղու մասին, որի մեջ հայտնվել է ժամանակակից գեղարվեստական մտածողությունը:

Գիրքն ունի երկու հեղինակ, ովքեր ներկայացնում են արվեստագետների երկու սերունդ: Սա փորձ է մի շարադրանքում համադրել գուցեև իրարից տարբեր դիրքորոշումներ: Շարադրանքը՝ «Էստե-ուսումնասիրություն է» և հասցեագրված է ընթերցող լայն շրջանակներին:

Книга посвящена исследованию вроде частной проблемы - вытеснению слова и обилию пауз в конструкции пьес XX века. Однако само восприятие молчания как эстетического фактора свидетельство как расширения пространства искусства, своего рода ответа на вызовы эпохи, так и тупика, в который забрело ныне художественное сознание. У книги два автора, представляющие два поколения театроведов, и это - попытка совместить в одном тексте иной раз различные позиции. Форма "эссе-исследование" позволяет адресовать книгу широкому кругу читателей.

ՀՏԳ- 792
ԳՄԴ- 85. 33

ISBN 978 - 9939 - 9089 - 0 - 8

© Հասմիկյան Սուրեն, 2013
© Հասմիկյան Հասմիկ, 2013
© Ազգային թատերական-ստեղծագործական միավորում, 2013
© Արմավ, 2013

ԵՐԲ ԼՌՈՒԹՅՈՒՆԸ ԽՈՍՈՒՄ Է

Վերջին տարիներին Ազգային թատերական ստեղծագործական միավորումը ակտիվ մասնակցություն է ցուցաբերում հայ մշակութային դաշտում: «Թատրոն-Մ», «Ներկայի վերականգնումը» փառատոնները, Երիտասարդ բեմադրիչների աջակցման ծրագիրն ու դրամատուրգիական ընթերցումները. որ կազմակերպվում են ՀՀ Մշակույթի նախարարության աջակցությամբ, հանրության լայն ուշադրությանն են արժանացել: Զուգահեռ՝ Ազգային թատերական-ստեղծագործական միավորումը իրականացնում է հրատարակումներ և մասնավորապես պետք է նշել 2010 թ. լույս տեսած «Ներկայի վերականգնումը» պրեսների ժողովածուն, որում ընդգրկված են ԱՊՀ և Բալթյան երկրների դրամատուրգների ստեղծագործությունները, թատերագիտական հոդվածներ:

Սուրեն Հասմիկյանի և Հասմիկ Հասմիկյանի «Լուսնի գեղազիտությունը XX դարի դրամատուրգիայում» գրքի հրատարակումը ևս միավորման նախաձեռնությունն է՝ ՀՀ մշակույթի նախարարության օժանդակությամբ: Գիրքը «Ներկայի վերականգնումը» միջազգային փառատոնի և համանուն գրքի արձագանքներից կարելի է համարել, քանզի փառատոնի ընթացքում Ս. Հասմիկյանն առաջ էր քաշում մի շարք դրույթներ, որոնք արդեն համակարգված ու ավելի խորքային ի հայտ են գալիս այս աշխատության մեջ:

«Լուսնի գեղազիտությունը XX դարի դրամատուրգիայում» էսսե-ուսումնասիրության մեջ, ըստ էության, առկա են խոհական շերտեր, նաև XX դարի դրամատուրգիայում ի հայտ եկած մի շարք հարցադրումների մեկնաբանման փորձ է արվում:

Գրքի չորս գլուխներից յուրաքանչյուրը նվիրված է մեկ հիմնական խնդրի՝ լուսնի: Նախ, համեմատության մեջ են դիտարկվում լուսնի թյուն-դադար հասկացությունները: Դրամատուրգիական դադարն ստանում է գեղագիտական նշանակություն, որն ավելի խոսուն է դարձնում խոսքը:

Երկրորդ գլխում քննվում է լուսթյան անհրաժեշտությունը և այս դեպքում թիրախային են դառնում Նատալի Սառոտի և Սեմյոնել Բեքեթի պրեսնները: Մասնավորապես ուղենշվում է այն ճանապարհը, որով լուսթյան գեղագիտությունը վերածվում է փիլիսոփայության: Այս դեպքում ճշգրիտ են ընտրված թե՛ Սառոտ և Բեքեթ հեղինակները, և թե՛ նրանց ստեղծագործությունները: Չնայած մյուս կողմից էլ կարող է բանավեճի առիթ տալ այն հանգամանք, թե ինչու է շրջանցվում հանգուցային մի անուն՝ է. Իոնեսկուն:

Հաջորդ գլխում հեղինակներն անդրադառնում են լուսթյան հանգրվանային գիտակցությանը: Օլբրի, Հավելի և հատկապես Հարոլդ Փինթերի պրեսների օրինակներով բացահայտվում է խոսուեն լուսթյունը: Այս դեպքում է, որ կազմաքանդվում են խոսքի և լուսթյան սահմանները, ի հայտ բերելով պարադոքսալ թվացող ճշմարտությունը. աղմուկի մեջ լուսթյուն կա, լուսթյան մեջ՝ խոսք:

Պատահական չէ, որ վերջին գլուխը թվում է դարձ է դեպի ակունքը՝ «ի սկզբանե բանն էր»: Հեղինակները ներկայացնելով վերջին տարիներին հայ թատերական միջավայրում առկա լուսթյան գեղագիտության դրսևորումները (Ռ. Բաբայան՝ «Ակ-Ակ», Գ. Խանջյան՝ «Բոլբերո», Հ. Բաբախանյան՝ «Կոնտրաբաս», Ջ. Անտոնյան՝ «Ամպից պոկված հեքիաթը», Վ. Բադալյան՝ «Օֆելիայի սովերների թատրոնը» և այլն), ընդլայնելով լուսթյան գեղագիտական և փիլիսոփայական գիտակցությունը մինչև Չապլինի և Դրեյերի ֆիլմերը և ամփոփելով Եվգենի Գրիչկովեցի և Պ. Փոմենկոյի բեմադրություններով՝ հանգում են խոսքի՝ որպես բարձրագույն արժեկարգի ներկայության անհրաժեշտությանը: Անշուշտ, սա ուսումնասիրությունյան նոր հորիզոններ է ուրվագծում:

Գրքի վերջում գետեղված են հակիրճ տեղեկություններ հաճախ հիշատակվող հեղինակների մասին: Գիրքը կարող է օգտակար լինել մասնագետների և ուսանողների համար, ինչպես նաև կիրառական նշանակություն ունենալ թատերական գործով զբաղվողների՝ ռեժիսորների, դերասանների համար:

ԱՐՄԵՆ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ

բանասիրական գիտությունների թեկնածու

ՍԿԻԶԲ

Լռությամբ... Մրանով կարծես ամեն ինչ ասվեց: Ակամա օգտվեցինք աստվածաշնչյան հայտնությունից. «Ի սկզբանե Բանն էր»: Իսկ հետո, դեպի ո՞ւր: Մարդկային ողջ քաղաքակրթությունը, կարևոր չէ, գիտակցաբար թե բնագոյաբար, կարծես ձգտում է գլորվել այն անդունդը, որը ազնվանում է «վերջ» ողբերգական հասկացությամբ: Եվ ակամա նորից դիմեցինք խոսքի օգնությանը:

Չարաբաստիկ համելտյան «բառեր, բառեր»-ը. ոչ մի կերպ հնարավոր չէ ազատվել նրանց գերությունից: Եվ վաղուց սպասված «մնացյալը՝ լռություն է» նույնպես չի փրկում: Հենց սա է կոչվում դիպելեկտիկա. շրջանցելով կյանքը՝ չես բացատրի մահվան գաղտնիքը, նույնը և հակառակը: Եվ դժվար չէ հասկանալ, որ լռության գործոնն ըմբռնելու համար նույապես ստիպված ես ճանապարհի հարթել խոսքերի կույտի միջով:

Այս ոչ ծավալուն գիրքը շարադրել են երկու հեղինակ: Գրվել է դժվարությամբ, որովհետև հանդիպել են երկու անհատականություն: Միայն այս նախաբանն են մենակ գրել: Բայց ինչո՞ւ երկու հեղինակ: Ինքնին ուսումնասիրության նյութը իմ դատեր՝ Հասմիկ Հասմիկյանի, արտասահմանյան թատրոնի և թատերագրության մասնագետի, պրոֆեսիոնալ ոլորտից է: Իսկ ես, հետաքրքրասիրությունից դրդված, ներս խուժեցի կարծես «օտար» տարածք և որոշեցի քննության ենթարկել որոշ կանխագագումներ և, եթե կուզեք, կասկածանքներ: Ոչ մի բանի մասին չեմ ակնարկում, բայց ընթերցողին զուշացնում եմ. երբեք մի արհամարհեք սիրողներին (դիլետանտներին). նրանք կարող են «կողքից» նկատել այն, ինչ հաճախ դուրս է մնում նույնիսկ ամենափորձված մասնագետի ուշադրությունից: Բայց գլխավորը նույնիսկ դա չէ: Ձեզ ներկայացվող շարադրանքում բախվում են երկու սերունդ: Դ-ա երկխոսություն չէ և ոչ էլ վեճ, այլ փորձ ամեն տողում արձանագրել, համադրել երկու տարբեր աշխարհաընկալում, երկու հայացք: Եվ տեքստը հավակնում է լինել ոչ միայն հետազոտություն, այն նաև էսսե: Վստահ չեմ, որ ամեն ինչ եղել է այնպես, ինչպես ցանկացել ենք. հաճախ ստիպված էինք կրճատել ամբողջական գլուխներ, հետո մասնակիորեն վերականգնում էինք, բայց պարզապես ձգտում էինք, որ երկու մտեցում համադրվի մի տեքստում: Իսկությունը մեկն է, գուցե և անհասանելի, իսկ ճշմարտություններ կարող են լինել երկուսը, երեքը և ավելին...

Այնուամենայնիվ, ի՞նչը դարձավ վերլուծության առարկա: Թվում էր, որ եթե խոսքը վերաբերում է թատրոնին, հիմնական առարկան ներկայացումները պետք է լինեն: Մենք տեսել ենք Երևանի դրամատիկական թատրոնում Սլավինսկու պիեսի բեմադրությունը, երբ մոտ 20-30 րոպե ներկայացման սկզբում տիրում էր համընդհանուր լռություն, տեսել ենք, թե ինչպես էին Խորեն Աբրահամյանը կամ Արմեն Ջիգարխանյանը պահում երկարաշունչ դադարներ, թե ինչպես Հրաչյա Ներսիսյանը հայտնվեց «Դիմակահանդեսի» առաջին գործողության վերջում Անհայտի դերում և երկար ժամանակ պահպանեց լռությունը, ինչպես էր Վահրամ Փափագյանն «Օթելլոյում» լուռ հրճվում այն հանգամանքից, որ ձեռքին հայտնվեց թաշկինակը որպես Դեզդեմոնայի անմեղության հաստատում, իսկ Հասմիկն իր վերջին դերակատարման ընթացքում դանդաղ ու լուռ շարժվում դեպի որդին, որի կույր լինելու մասին մինչև այդ տեղյակ չէր: Պատմությունից հայտնի է, որ ծերացած և տեքստը մոռացող Վարլամովը լռության միջոցով ստեղծում էր Սզանարեյի կերպարը Մեյերխոլդի բեմադրած «Դոն Ժուանում»: Իհարկե, ինչպիսի շարժումներով, ժեստերով, պլաստիկայով են լցվում դադարները խիստ կարևոր է գուտ դերասանական և ռեժիսյորական արվեստի տեսանկյունից: Բայց հարցը միայն ժամանակակից համաշխարհային փորձին տեղյակ լինելու սահմանափակության մեջ չէ (մեծ դերասանների խաղի տեսագրությունը երբեք չի կարող փոխարինել անմիջական բեմական գործողության ազդեցությանը): Եվ հայտնի թատերագետների վկայությունները այստեղ չեն կարող օգնության գալ: Գուցե ինքնին փաստի արձանագրումը կարող է թերևս ներկայացնել գուտ թատերագիտական հետաքրքրության (դերասանը լռեց այս տեսարանում և վերջ), բայց ոչ ավելին, մեր խնդիրը ոչ այնքան խաղի որակը և վարպետությունը գնահատելն է, այլ «ինչո՞ւ» հարցի պատասխանը գտնելը: Կարևոր է սկզբունքորեն սահմանել խնդիրը, ընդգծել դադարների և լռության տեղն ու դերը բառերի համատեքստում: Ռացիոնալ ճանապարհն այստեղ մեկն է. որպես հետազոտության առարկա ընտրել բուն թատերագրությունը: Միայն բառերի համատեքստում նրանց բացակայությունը կարող է ձեռք բերել հայեցակարգային նշանակություն: Հետո մեզ հետաքրքրում է ինքնին միտումը, ինչպե՞ս և ինչո՞ւ նա հայտնվեց և ինչպիսի՞ զարգացում ունեցավ: Երկխոսությունը, մենախոսությունը դրամայի գլխավոր արտահայտչամիջոցներն են, և նրանց դուրս մղումը և

անէացումը ինքնին ինչ-որ բան են նշանակում և իմաստավորման կարիք ունեն: Այսօր յուրաքանչյուր ուսումնասիրություն արդյունավետ է, եթե կատարվում է տարբեր գիտակարգերի հատման կետում. մեր աշխատանքը զուտ թատերագիտական չէ և ոչ էլ՝ գրականագիտական, այլ կոչված է նաև տեղից շարժել թատերագիտական միտքը, և նույնիսկ ունենալ կիրառական նշանակություն: Պետք է ափսոսանքով խոստովանենք, որ ստիպված եղանք սահմանափակել նյութը միայն արևմտյան թատերագրությամբ: Հայտնի պատճառներով և՛ ռուսական դրամատուրգիան (իհարկե, բացառությամբ հանճարեղ Չեխովի, որը Շեքսպիրից հետո իրավամբ կարող է համարվել համաշխարհային դրամայի ամենահզոր դեմքը), և՛ հայկական դրաման դուրս մնացին դրամատուրգիական ոլորտում տեղի ունեցած շրջադարձի ազդեցությունից: Գաղափարական ճնշման պայմաններում թատերագիրները, կարելի է ասել, չէին կարող իրենց թույլ տալ «լքել» թեկուզ մեկ բույե: Ռուսական դրաման գնաց Գորկու և Բուլգակովի ճանապարհով՝ հենվելով կա՛մ պաթետիկայի, կա՛մ այլաբանության վրա, հույսը դնելով ենթատեքստին և որոնելով ինքնարտահայտման «եզրվպոսյան լեզու»: Այսինքն, այնուամենայնիվ, դիմելով խոսքին: Իսկ երբ եկավ վաղուց սպասված ազատությունը, գրեթե բոլորը հայտնվեցին ամենաթողության գրկում (թերթենք այսպես կոչված «նոր դրամա» ուղղությանը պատկանող յուրաքանչյուր պիես): Բայց սա արդեն այլ թեմա է: Վերադառնանք մեր խնդրին:

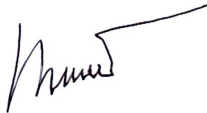
Պարզվում է, որ թատերագրության մեջ կատարվող տեղաշարժերն անմիջապես ասոցացվում են այն օրինաչափությունների հետ, որոնք տեղի են ունենում բոլոր արվեստներում: Անհավանական հարձակման է ենթարկվում (և այստեղ հեղինակների կարծիքը լիովին համընկնում է) հեզելյան անսասան թվացող սկզբունքը՝ արվեստների դասակարգումն ըստ նրանց բնույթի և ուրույնության: Գեղանկարչությունը դեռ «Սև քառակուսու» ժամանակներից (իսկ գուցեև ավելի վաղ) համառորեն հրաժարվում է առարկայից՝ պատկերի հիմնաքարից, երաժշտության մեջ ֆոնոգրամա պլյուսը դուրս է մղում կենդանի ձայնը, իսկ փոփ-երաժշտությունը չի էլ փորձում վերածնել մեղեդին, թատրոնում դերասանը հայտնվում է համարյա թե բենահարթակի ծայրին, իսկ գրականության մեջ, եթե հնարավոր չի լինում լրիվ տարածք տրամադրել անիմաստ բառակույտին, գոնե հնարավոր է դարձել վերացնել կետադրությունը (Ջոսի «Ուլի-

սես»-ի 18-րդ գլուխը): Կինոն, որն իր ծնվելու պահին XIX դարի վերջում հայտարարեց կյանքի իրական պահը հավերժացնելու իր կարողության մասին, նույնիսկ մեկ դար «չկարողացավ» պահպանել իր ինքնությունը: Միրով նետվելով բազմաթիվ տեխնոլոգիական նորամուծությունների գիրկը, նա այսօր հասավ այն աստիճանի, որ խախտվեց հավատը կադրի հավաստիության հանդեպ: Իրականությունը դուրս է մղվում պատկերի շրջանակից: Կասկածի տակ է դրվում ինքը՝ մարդը որպես օբյեկտ, իսկություն:

Բայց թերևս այս բոլորը մոլորություն է: Ե՛վ բնության, և՛ պատմության մեջ իշխում է պարբերականության (ցիկլիկ) սկզբունքը, ճգնաժամերը արդյունավետ են, դեբիլիզմը (եթե հատուկ պարտադրված չէ) թվացյալ է, մարդը ոչ թե այլավում է, այլ ենթակա է մշտական վերափոխման, դա վերաբերում է այդ թվում մարդու ներքին աշխարհին: Ո՞վ գիտե: Այս հարցի պատասխանը կտա XXI դարը, բայց ոչ հիմա՝ դարասկիզբը: Հիմա դեռ 2012 թվականն է:

Եվ ուսումնասիրության այս փորձը կոչված է XX դարի արտասահմանյան թատերագրության փորձի հիման վրա ընթերցողի մեջ ինչ-որ չափով արթնացնել կորսված հավատը և իհարկե կարոտը: Եվ եթե դա կայանա, մենք՝ որպես հեղինակներ, երախտապարտ կլինենք: Ահա այսքանը:

Հարգանքով՝



պրոֆեսոր Մուրեն Հասմիկյան
6-8 հունվարի, 2012 թ.
ք. Երևան

Գլուխ առաջին

ԴԱԴԱՐԻ ԱՆՀՐԱԺԵՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Այս վերնագիրը կարող է տարակուսանք հարուցել, և առաջին հայացքից թվում է, թե խոսքը վերաբերում է մարդու բանավոր լեզվի բնական արտահայտչամիջոցին: Սակայն, եթե նույնիսկ չձգտենք հեռու գնացող եզրակացություններ անել, պետք է խոստովանենք, որ միշտ էլ, գտնվելով թատրոնի դահլիճում կամ կինոսրահում, հատուկ ուշադրություն ենք դարձնում այն դադարներին, որոնք գոյանում են դերասանի խաղի ընթացքում՝ կա՛մ հանպատրաստից, կա՛մ բեմադրիչի մտահղացմամբ: Մենք ակամա ընդգծում ենք այդ դադարները և ընդհանրապես լռության պահերը, ասելով. «Այս դերասանը լավ դադար պահեց» կամ էլ «խոսուն դադար է» և այլն: Այս պահերը գուցեև գնահատվում են ըստ արժանվույն (գրախոս-քննադատը արձանագրում է դրանք), սակայն դերասանի՝ պահի մեջ «ծնվող» և հաջորդ պահին «մահացող» արվեստն իսկապես անէանում է, և մենք այդպես էլ ուսումնասիրության և իմաստավորման չենք արժանացնում դերասանական և ընդհանրապես կատարողական արվեստի այդ խիստ կարևոր ու հաճախ չափազանց տպավորիչ պահերը՝ դադարները: Այս անորսալի թվացող թեման հնարավոր է ուսումնասիրել, անդրադառնալով թատրոնի միակ մնայուն նյութին, որն է՝ թատերագրությունը:

Դրամատուրգիական տեքստը չափազանց խոսուն է և արտահայտիչ:

Բացենք Բեքեթի որևէ պիես, օրինակ՝ «Թատրոն-1», «Թատրոն-2», կամ «Քայլերի ձայնը»: Կարելի է առայժմ բավարարվել միայն դրանք թերթելով, մակերեսորեն դիտարկելով, չխորանալով: Տեքստի քանակից չի կարելի դատել նույնիսկ մեկակտանոց պիեսի գործողության ծավալի մասին: Բացենք ցանկացած էջ. տեքստի մեկ երրորդը ֆիզիկական գործողության նկարագրություն է, համարյա նույնքան են երկխոսությունները և ընդհանրապես բառեր-ռեալիկները, իսկ մնացածը լցված է... դադարներով (հաճախ է շեշտվում՝ «լռություն» կամ «անդորր»):

Ի՞նչ է սա նշանակում: Բեքեթը բարդ հեղինակ է, արքսուրդի կամ պարադոքսի թատրոնի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը: Եվ որպեսզի հստակ պատկերացնենք մեր առջև դրված խնդիրը, բավական է համեմատել Բեքեթի կամ XX դարի որևէ այլ հեղինակի մի պիես դասական դրամայի տեքստի հետ՝ սկսած անտիկ շրջանից մինչև XIX դարի վերջը: Ի

գարմանս մեզ կհայտնաբերենք, որ ոչ մի հեղինակ հարկ չի համարել հատուկ հիշատակել, ընդգծել, որպես ռեմարկ գրանցել դադարը:

Սակայն ուզում ենք միանգամից վերապահություն անել: Հայտնի է, որ գոյություն ունի մարդկության պատմության հիմնականում երկու տեսություն. վերընթաց զարգացման և ցիկլային: Այդ, թվում է, ծայրաստիճան տարբեր տեսություններն իրականում իրարամերժ չեն, ավելին՝ համադրելի են: Արվեստի պատմությանը նույնպես կարելի է նայել այդ տեսանկյունից՝ դարաշրջանից դարաշրջանի անցնելով, սակայն չմոռանալով պատմության յուրաքանչյուր ժամանակահատված դիտարկել որպես հակասություններով լի երևույթ, որն ընդհանրություն է միայն մյուսների համեմատ: Պարզաբանենք: Ասելով անտիկ, վերածնունդ, կլասիցիզմ, պետք է նկատի ունենանք, որ դրանցից յուրաքանչյուրն սահռելի ժամանակահատված և բազմաթիվ անհատականություններ է ընդգրկում: Եվ զբաղվելով արվեստի պատմությամբ՝ մենք պարտավոր ենք, ընդհանրացումներ անելով հանդերձ, անպայման անհատականացնել երևույթները: Թատրոնը և դրամատուրգիան ծնունդ են առել Հին Հունաստանում, և չնայած որ մեզ համար հույն հեղինակների ստեղծագործությունները հնագույնն են, կա վարկած, որ մ.թ.ա. V դարի հունական թատրոնն ու դրամատուրգիան ոչ թե սկիզբն էին, ոչ էլ նույնիսկ գագաթնակետը, այլ ավելի հին պատմություն ունեցած ուրույն տեսակի թատրոնի ավարտը: Ֆրիդրիխ Նիցշեն որակում է մ.թ.ա. V դարի Հին Հունաստանի մշակույթը որպես արվեստում «սպլունդան» և «դիոնիսյան» նախահիմքերի պայքար: Նույնիսկ շատ չխորանալով այդ որակումների փիլիսոփայական իմաստի մեջ, միանգամից կարելի է պատկերացնել, որ դրանք ոչ թե միմյանց ժխտող տարբեր երևույթներ են, այլ նույն երևույթի տարբեր կողմերը: «Ապլունդան» ասելով՝ Նիցշեն հասկանում է բանական, գաղափարներին գերակայություն տվող, ներդաշնակ և հետևաբար փոքր-ինչ... անկիրք: «Իոնիսյանը»՝ տարերքի, բնագոյների, կրքի ինքնաբերական պայրումների իշխանության սկզբունքն է: Էսքիլես, Մոֆոկլես, Եվրիպիդես... Վերը նշվածի համատեքստում անտիկ թատրոնի այս երեք հսկաները ավելի շատ տարբերություններ ունեն, քան ընդհանրություններ: Ի՞նչն է նրանց կապակցողը՝ առասպելը և երգչախումբը: Իսկ տարբերությունները... Դրանք հետաքրքիր կերպով արձագանքում են թեմային: Եվ այս դեպքում նույնիսկ հարկ չկա «ծանրաբեռնվել» սեփական վերլուծություններ անելով: Դրան նվիրված է նույն մ.թ.ա. V դարի, բայց (թող ավելորդ վերամ-

բարձրություն չթվան այդ բառերը) բոլոր ժամանակների մեծագույն կատակերգակ Արիստոֆանեսի «Գորտերը» ստեղծագործությունը: Կատակերգության գլխավոր հերոսները Էսքիլեսն ու Եվրիպիդեսն են, որոնք մեռյալների աշխարհում պայքարում են թատրոնի տիրակալ լինելու համար, փոխանակում են երկարաշունչ, խիստ կատակերգական և միաժամանակ լուրջ, թատերագիտական արժեք ունեցող «մտքեր-նետեր»: Նրանցից մեզ հետաքրքիր են միայն երկուսը. ավելի կրտսեր Եվրիպիդեսը անվանում է Էսքիլեսի հերոսներին «լուռ խորտիլակներ», իսկ Էսքիլեսի հակահարավածը հիմնականում ուղղված է Եվրիպիդեսի պիեսների «շատախոսությանը»: Եվ քանի որ հին հույն փիլիսոփա և, ժամանակակից լեզվով ասած, նաև արվեստաբան Արիստոտելի ձևակերպմամբ դրաման գրական ժանր է, իսկ ըստ Հեգելի՝ դրաման պոետիկական արվեստի բարձրագույն աստիճանն է, ինքնին պարզ է, որ թատրոնում խոսքի գերակայությունն է (թատերական արվեստի այնպիսի տեսակ, ինչպիսին է մնջախաղը, ավելի շուտ բացառություն է, որն ապացուցում է կանոնը): Եվ լռությունը թատրոնում վերածվում է դադարի՝ խոսքի և գործողության, ավելի ճիշտ՝ «խոսքի գործողությունների» միջև:

Վերադառնանք այն հարցին, թե ինչու մինչև XIX դարը թատերագիրները չեն գրանցել դադարը: Արդյոք չկա՞ր դրա կարիքը: Եվ եթե ոչ, ապա ինչո՞ւ: Սա հարց է, որը պահանջում է լուրջ քննություն: Իհարկե, դադարները հայտնի էին դերասաններին հնագույն ժամանակներից, որոնք գիտակցում էին նրանց արժեքը և օգտվում էին այդ արտահայտչամիջոցից բավական արդյունավետ կերպով: Մնում է ենթադրել, որ թատերագիրները միտումնավոր չէին հիշատակում այդ դադարները՝ մեծապես վստահելով այդ ոլորտը դերասաններին: Այն փաստը, որ Շեքսպիրը չէր դիմում ռեմարկների, անշուշտ վկայում է, որ նա դիտարկում էր իր պիեսներն առաջին հերթին որպես «հում նյութ» դերասանի համար: Բայց հետագայում, երբ նրա ստեղծագործությունները հանձնվեցին տպագրության, հայտնվեցին նշումներ այս կամ այլ պերսոնաժի մուտքի կամ ելքի վերաբերյալ: Իսկ այնտեղ, ուր այսօր հաճախ նշվում է մեծ դադար, դասական թատերագրության մեջ կիրառվում է «դեպի դուրս» ռեմարկը՝ ներքին մենախոսություն կամ հանդիսատեսին, այլ ոչ խաղընկերոջը ուղղված ռեպլիկ: Սակայն «դեպի դուրս»-ը ոչ մի դեպքում չի կարելի շփոթել դադարի հետ, քանի որ դրա բովանդակությունն արտահայտվում է ֆիզիկական գործողություն՝ շարժում, որը կարող է ընդհատել մենա- կամ երկխոսությունը,

իսկ դադարը կարծես պարտադրվում է դերասանին միայն շունչ քաշելու համար: Այս է մեր հարցադրման առանցքը, իսկ ի՞նչ է տեղի ունեցել դրամատուրգիայում՝ սկսած XIX դարից առ այսօր, որ համարյա յուրաքանչյուր պիեսում մեզ կլանում է հեղինակի կողմից բարեխղճորեն ընդգծված դադարների առատությունը: Դադարե՞լ են արդյոք հեղինակները վստահել դերասաններին, այս կամ այն հոգեվիճակը շեշտելու նրանց կարողությանը: Այս, թվում է պարզունակ հարցի պատասխանը միանգամից մեզ տեղափոխում է փիլիսոփայական հարթություն: Պարզվում է, որ ընդամենը մի արտահայտչամիջոց կարող է ստանալ մեծ կշիռ և նշանակություն, և դադարը դառնում է դեպի մետաֆիզիկական լրություն անցման առաջին նշանը (լրություն և դադար հասկացությունները հոմանիշներ են, բայց նույնական չեն, չեն փոխարինում մեկը մյուսին):

Եվ այստեղ մենք հարում ենք բառի ինքնասպառմանը և նրա բռնությունից ազատագրվելու բնական ձգտմանը:

Փոխվել են չափանիշները, և դերասանական խաղի արտահայտչամիջոցները: Ընկալելով բեմական խոսքի մակարդակի և մշակույթի համընդհանուր անկումը՝ պետք է ընդունենք այն, ինչ ակնհայտ է՝ բառի թերագնահատումը: Իրականությունը հուշում է, որ հայտնվել են բեմական խոսքի լուրջ մրցակիցներ, այդ թվում՝ դադարը, որը ներառված է պիեսի դրամատուրգիական հյուսվածքում: Իսկ դա նշանակում է, որ դադարը ոչ միայն բանավոր խոսքի բնական գործառույթ է, այլև հավակնում է դառնալ դրամատուրգիական նոր արտահայտչամիջոց:

Սեկ վերապահում այնուամենայնիվ պետք է անել: Արվեստի պատմության անցած ուղին ենթադրում է նոր արտահայտչամիջոցների հայտնություն և զարգացում: Ընդհանրապես, զարգացման ընթացքը, նախևառաջ յուրաքանչյուր արվեստի շրջանակների ընդլայնումն է: Բայց երբ դադարը դերասանական արվեստի ոլորտից տեղափոխվում է պիեսի արխիտեկտոնիկական՝ կառուցվածքը, սա արդեն պայմանավորվում է բուն թատերագրության զարգացման տրամաբանությամբ: Սակայն, ինքնին զարգացումը կարող է ոչ մի կապ չունենալ գեղարվեստական որակի, մակարդակի հետ: Նորը ոչ միշտ կարող է մրցակցել հինի, անցյալի գեղարվեստական արժեքների հետ: Չէ՞ որ մենք չենք կարող ասել, թե Չեխովը կամ Մետերլինկը գերազանց են, կամ ավելի կատարյալ, քան Շեքսպիրը և Սոֆոկլեսը: Սակայն միջոցների, եղանակների փոփոխություն, այնուամենայնիվ, առկա է, և այս միջոցները կոչված են արտահայտելու բովանդակություն,

որը դուրս էր անցյալի գեղարվեստական իմաստավորման շրջանակներից: Խոսքը դեռ բավարարում էր այն պահանջին, որով նա կոչված էր արտահայտելու միտք ու զգացմունք, և դեռ չէր հասել այն բարձունքին, որից անխուսափելիորեն սկսվում է անկումը:

Գաղարը միշտ էլ եղել է, բայց ե՞րբ է նա վերածվում գեղարվեստական արտահայտչամիջոցի: Այն ժամանակ, երբ ի հայտ է գալիս անբավարարվածությունն այլ միջոցներից: Տվյալ դեպքում` խոսքից: Կլասիցիստական և ռոմանտիկական թատրոնները խոսքի արվեստը հասցրեցին կատարելության: XIX դարի երկրորդ կեսին խոսքն արդեն ենթարկվում էր այլափոխման, վարկաբեկման:

Գիմենք Իբսենի` Չեխովի և Մետերլինկի նախորդի, փորձին: Իբսենի պիեսներում դադարին վերաբերող ռեմարկների չենք հանդիպի: Բայց... Օրինակի համար, դիտարկենք նրա որևիցե մի պիես: Թեկուզ «Հեղդա Գաբլերը»: Չափազանց հետաքրքիր կանացի կերպար և դրամատիկական նուրբ կոլիզիա: Հերոսուհին իր սիրած տղամարդուն մղում է ինքնասպանության: Գեղեցիկ ինքնասպանության: Չէ՞ որ հերոսուհին տառապում է առօրեա տաղտուկից և ելքը տեսնում է գեղեցիկը կուռք դարձնելու մեջ: Մի կողմ դնենք տվյալ պիեսի գեղագիտական արժեվորման հարցը: Կարելի է հասկանալ` ինչու Հեղդայի շուրթերից երբեք չի անհետանում «գեղեցիկ» բառը. դա նրա idea fix-ն է: Բայց որքա՞ն հաճախ են նրա երկխոսություններում օգտագործվում զանազան զավեշտալի արտահայտություններ. «ինչպիսի տխուր ձանձրույթ է ինձ այստեղ սպասում» կամ պայմանների մասին, «որոնք դարձնում են կյանքը խղճուկ և անիմաստ», «ինձ որպես անեծք մշտապես հետապնդում է ծիծաղելին ու գարշելին»: Մենք համոզված ենք, որ ժամանակակից բեմադրիչը ստիպված կլինի հնարավորինս կրճատել Գաբլերի խոսքը: Նա հաճախ ասում է այն, ինչը չպետք է ասի, եթե չի ուզում ներկայանալ որպես ինքնահավան սեթևեթուհի: Բազմաթիվ խոսքեր գորշության և գռեհկության մասին: Այնինչ... այստեղ ավելի արտահայտիչ կլինեին դադարները: Այն հանգամանքը, որ ինչ թաքցվում է և չի արտահայտվում խոսքի միջոցով, կարող է ավելի խոսուն լինել, դեռ հայտնի չէ հանճարեղ նորվեգացուն, սակայն քաջ հայտնի է այսօրվա յուրաքանչյուր շարքային ռեժիսորի և դերասանուհու: Այսօրվա բեմադրությունում Հեղդան կարող է չարտասանել հերթական բավականին միամիտ և պարզունակ նախադասությունները և այնուամենայնիվ,

արտահայտել ավելի խորը հոգեվիճակ: Եվ, անշուշտ, այս դեպքում շահում են և՛ Իբսենը, և՛ հերոսուհին:

Բեռնարդ Շոուն իր հայտնի և գուցե չափից ավելի շահարկված հետևյալ արտահայտությամբ, թե «այն պահին, երբ Նորան «Տիկնիկային տան» վերջին գործողությունում առաջարկեց ամուսնուն նստել սեղանի շուրջ և քննարկել իրենց ամուսնական հարաբերությունները, ծնվեց նոր դրաման»¹, ըստ մեզ, մի փոքր վրիպեց: Նոր թատրոնն այստեղ չծնվեց: Իբսենը, առաջարկելով բանավեճի տարբերակը, շտապեց իջեցնել վարագույրը: Բանավեճը, առանձին դեպքերում գուցեև քաղաքական թատրոնի տեսքով, որոշ չափով գտավ իր դրսևորումը, բայց խոսքի վիրտուոզ և հնարամիտ փայլատակույժը նույն Շոուի հանճարեղ «Պիզմալիոնում» մնաց եզակի երևույթ, որը ճանապարհ չբացեց, այլ ավելի ճիշտ՝ «կարապի երգ» դարձավ խոսքի թատրոնի համար: Թատրոնը գնաց ուրիշ ճանապարհով, և արևուրդի թատրոնում խոսքն իջեցվեց արդեն այն մակարդակի վրա, որտեղից սկսվում է նրա անէացումը: Այդ տեսակետից Իբսենը դասական դրամատուրգիայի վերջին մոհիկաններից մեկն է:

Անշուշտ, հետաքրքիր է Չեխովի առեղծվածը: Նրա պիեսներում էլ չկան բազմաթիվ դադարներ: Սակայն ուշագրավ է Չեխովի չափանիշը: Նրա հայտնի արտահայտությունը՝ «հակիրճությունը՝ տաղանդի քույրն է», վերաբերում է իր նախասիրություններին: Բայց չափազանց հետաքրքիր է նրա առաջին դրամատուրգիական փորձը՝ պիես, որը նա գրել է 18 տարեկան հասակում (անանուն է, տարբեր դեպքերում վերնագրվում է որպես «Անհայրություն, կամ Պլատոնով»): Պիեսը զբաղեցնում է տպագրական 150 էջ: Այս փորձը վկայում է, թե ինչ ճանապարհ անցավ Չեխովը՝ հրաժեշտ տալով *Չեխունյրե* կեղծանվանը: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ սկսնակի շարադրանքի տպավորություն թողնող այս տեքստը (պատահական չէր, որ Երմոլովան արհամարհեց իրեն ուղարկված այս պիեսը) ներառում է ասպագա Չեխով դրամատուրգի գեղագիտական սկզբունքը, միայն այն պայմանով, եթե վերցնես գրիչը և սկսես անխնա կրճատել, դուրս մղել «բառեր, բառեր, բառեր»: Այդ կրճատումներից պիեսը միայն ու միայն շահում է: Առաջին և գուցե գլխավոր դասը Չեխովը ստացավ հենց այդ փորձից:

¹ Стан` Б. Шоу «О драме и театре», статья «Квитэссенция ибсенизма», Москва, изд. «Иностранная литература» 1963 г., с. 68-69 (թարգմ.՝ Հ. Հ.):

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԲ ԼՈՒՈՒԹՅՈՒՆԸ ԽՈՍՈՒՄԷ (Արմեն Ավանեսյան)	5
ՍԿԻՉԲ	7
Գլուխ առաջին	
ԴԱԳԱՐԻ ԱՆՀՐԱԺԵՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ	11
Գլուխ երկրորդ	
ՃԱՆԱՊԱՐՀ ԳԵՊԻ ԼՈՒՈՒԹՅՈՒՆ	30
ՆԱՏԱԼԻ ՍԱՌՈՏ	32
ՍԵՄՅՈՒԵԼ ԲԵՔԵԹ	40
Գլուխ երրորդ	
ԴԱԳԱՐԸ ՈՐՊԵՍ ՄԻՋՈՅ, ԼՈՒՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ԵԼՔ	49
ՕԼՔԻ - ՀԱՎԵԼ	52
ՀԱՐՈԼԳ ՓԻՆԹԵՐ	57
Գլուխ չորրորդ	
ԿԱՐՈՏ ԱՌ ԽՈՍՔԸ	75
ՀԱԿԻՐՃ ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	178

СОДЕРЖАНИЕ

<i>КОГДА ГОВОРIT МОЛЧАНИЕ (Армен Аванесян)</i>	<i>100</i>
НАЧАЛО	102
Глава первая	
НЕОБХОДИМОСТЬ ПАУЗЫ	105
Глава вторая	
ДОРОГА К МОЛЧАНИЮ	121
<i>НАТАЛИ САРРОТ</i>	<i>123</i>
<i>СЕМЬЮЭЛ БЕККЕТ</i>	<i>129</i>
Глава третья	
"ПАУЗА" КАК СРЕДСТВО, "МОЛЧАНИЕ" КАК ВЫХОД	137
<i>ОЛБИ-ГАВЕЛ</i>	<i>139</i>
<i>ГАРОЛЬД ПИНТЕР</i>	<i>144</i>
Глава четвертая	
НОСТАЛЬГИЯ ПО... СЛОВУ	159
<i>КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ</i>	<i>178</i>

**Մուրեն Գուրգենի Համիկյան,
Համիկ Մուրենի Համիկյան**

**ԼՈՌԻԹՅԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ
ԳՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻՄՅՈՒՄ
(Էսսե-ուսումնասիրություն)**

Հրատարակվել է պեղական աջակցությամբ

**Խմբագիր՝ Արմեն Ավանեսյան
Հրատարակչական խմբագիր Արա Խզմալյան
Ձևավորումը՝ Արմինե Քոչարյանի
Սրբագրիչ՝ Քրիստինե Հովսեփյան**

Տպագրությունը՝ օֆսեթ
Չափսը՝ 60x84 1/16
Ծավալը՝ 12.0 տպ. մամուլ
Թուղթը՝ օֆսեթ 80 գ/մ²
Տառատեսակը՝ DallakTimeNew
Տպաքանակը՝ 500
Տպագրատունը՝ «Լևոն Մարգարյան» ԱԶ
Հասցե՝ ք. Երևան, Մայիսի 9-ի փ., 23 տ

Сурен Гургенович Асмикян
Асмик Суреновна Асмикян

ЭСТЕТИКА МОЛЧАНИЯ В ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА

(Эссе-исследование)

издано при содействии государства

Редактор Армен Аванесян

Ответственный редактор Ара Хзмалян

Дизайнер Армине Кочарян

Корректор Кристина Овсепян

Типография - офсет

Размер - 60x84 1/16

Объем - 12 п.л

Бумага - офсет 80 г.

Шрифт - Russian Times

Тираж - 500

Напечатано в ИП "Левон Маргарян"

Адрес г. Ереван, ул. 9 мая, д. 23.



ԱՐՄԱՎ

հրատարակչություն

АРМАВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Ք. Երևան, 16 ք. 18 / 94
հեռ.՝ 34-73-35
Էլ.փոստ՝ armav-hrat@mail.ru

Г. Ереван, 16 кв. 18 / 94
тел.՝ +374-10-34-73-35
Email: armav-hrat@mail.ru