

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՄԱՆՈՒԿ ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Լիլիթ Ժիրայրի Բարիկյան

Ժան Ժընեն 20-րդ դարի 2-րդ կեսի ֆրանսիական դրամատուրգիայի
համատեքստում

Ժ.01.07-«Արտասահմանյան գրականություն» մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ-2016

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի պետական
համալսարանում

Գիտական ղեկավար՝

բանասիրական գիտությունների
թեկնածու, դոցենտ
ԱՆՈՒՇ ՌՈՍՏՈՄԻ ՍԵԴՐԱԿՅԱՆ

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ բանասիրական գիտությունների

դոկտոր, պրոֆեսոր

ԿԱՐԼԵՆ ՌԱՖԱՅԵԼԻ ՄԱՏԻՆՅԱՆ

բանասիրական գիտությունների

թեկնածու, պրոֆեսոր

ՆԱՏԱԼՅԱ ՄԻՔԱՅԵԼԻ ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ

Առաջատար կազմակերպություն՝ Երևանի Հայ-ռուսական /սլավոնական/
համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2017թ. փետրվարի 3-ին՝ ժամը 12:30-ին
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում գործող
Գրականագիտության 003 մասնագիտական խորհրդում (հասցեն՝ Երևան,
Գրիգոր Լուսավորչի 15):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Ա. Արեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2016 թ. դեկտեմբերի 27-ին
Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար՝
բանասիրական

գիտությունների թեկնածու՝

Ս. Ա. Մարգարյան

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Աշխատանքը նվիրված է 20-րդ դարի ֆրանսիացի գրող, բանաստեղծ, էսսեիստ, դրամատուրգ, հասարակական գործիչ Ժան Ժընեի դրամատուրգիայի ուսումնասիրությանը: Ատենախոսության մեջ ներկայացվում են 20-րդ դարի ֆրանսիական դրամատուրգիայի պատմամշակութային համատեքստը և այդ համատեքստում ձևավորված թատերական ուղղությունների զարգացման փուլերն ու գրական ազդեցությունները:

Աշխատանքում ուսումնասիրվել և կիրառվել են Ժան Ժընեի ստեղծագործություններին առնչվող գիտական աշխատություններ և գրաքննադատական հոդվածներ, ամփոփվել և հանգամանալից ներկայացվել են պիեսներում քննարկվող սոցիալական, քաղաքական, հոգեբանական ենթատեքստերը, դիտարկվել են դրանցում առկա գաղափարական, բարոյահոգեբանական հարցադրումները և փիլիսոփայական տեսակետները, ինչպես նաև ցույց են տրվել դրամաների ձևային, ոճային և բեմադրման առանձնահատկություններն ու օրինաչափությունները: Նման մոտեցումը թույլ է տալիս բացահայտել Ժան Ժընեի ստեղծագործական ուղու և մեթոդի զարգացման փուլերը, նաև ներկայացնել դրամատուրգի ուշագրավ մտքերն ու տեսակետները իր գեղագիտական թատրոնի մասին:

Ատենախոսության մեջ փորձ է արվել ավելի խորացնել և զարգացնել որոշ դրույթներ, որոնք նշված են Ժան Ժընեին նվիրված քննադատների աշխատություններում: Համեմատվել են Ժընեի և նույն ժամանակաշրջանի հեղինակների գեղագիտական հայացքներն ու գաղափարական սկզբունքները, պիեսների կերպարային համակարգի ու գրելաոճի հիմնական նմանություններն ու տարբերությունները՝ ընդգծելով գրողի դրամաներին բնորոշ տարրերը՝ ոճի և շարադրանքի ինքնատիպություն, կերպարների հոգեբանական խորը վերլուծություն: Ի տարբերություն «աբսուրդի թատրոնի» դրամատուրգների՝ Ժընեի կերպարները հուզական են, ենթարկվում են մոլորության հասնող կրքերի և բնազդների, որոնց բախումներից էլ ստեղծվում են սյուժեների կոնֆլիկտները: Ժընեի թատրոնը պահանջում է թանկ և բարդ բեմականացում, վառ գույներով թատերական զգեստներ, արտասովոր դեկորներ և դիմակահանդեսային գրիմ: Իբրև նորարարություն, ընդգծվում է հատկապես ծիսական խաղի, ինքնության որոնման, իրականի և անիրականի համադրումը, ինչն անբաժանելի ամբողջություն է կազմում դրամատուրգի պիեսներում:

Աշխատանքում ըստ անհրաժեշտության դիտարկվել է Ժան Ժընեի կյանքն ու ստեղծագործական ուղին և ցույց է տրվել, որ գրողի դժվարին կյանքի իրադարձությունները ձևավորել են նրա աշխարհայացքն ու արտացոլվել են նրա ստեղծագործությունների մեջ:

ԹԵՄԱՅԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ժան ժընեի ստեղծագործությունների (վեպեր, արձակ բանաստեղծություններ, պիեսներ, էսսեներ արվեստի և թատրոնի մասին) ուսումնասիրությանը հայ իրականության մեջ չեն անդրադարձել: Առաջին անգամ հնարավորություն է ընձեռվում ծանոթանալու Ժան ժընեի պիեսներում արծարծվող թեմաներին, որոնցում ներկայացվում է միայնակ, հասարակությունից օտարված, շփոթահար մարդկային էակների հակասական ներաշխարհը և քննարկվում են ազատության բռնադատման, գենդերային և ռասայական խտրականության խնդիրները: Թեմաները, որոնք պատճառ էին հանդիսացել, որ ժընեն գրեր իր պիեսները, դժբախտաբար, այսօր ավելի արդիական են, թեև, անցել է կես դարից ավելի:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ, ՆՊԱՏԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Սույն ատենախոսության ուսումնասիրության մեջ առաջադրված հիմնական նպատակը՝ Ժան ժընեի դրամատուրգիայի քննությունն է և դրա առանձնահատկությունների բացահայտումը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական դրամատուրգիայի համատեքստում:

Վերոնջյալ նպատակը պահանջում է հետևյալ խնդիրների լուծում.

- Ներկայացնել մոդեռնիզմի և հետմոդեռնիզմի առավել հայտնի դրամատուրգներին և քննարկել նրանց պիեսների առանձնահատկությունները:
- Քննարկել մոդեռնիզմի մեծագույն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Անտոնեն Արտոյի «Դաժանության թատրոնի» սկզբունքներն ու դրանց գաղափարական արձագանքները Ժան ժընեի՝ ծիսական թատրոնի մասին տեսական տեքստերում, ինչպես նաև ներկայացնել դասական դրամայի հիմնական կատեգորիաներից ազատագրված նոր թատրոնի մասին նրանց տեսակետները:
- Ներկայացնել Ժան ժընեի ստեղծագործական մեթոդի ձևավորման ուղիները:
- Կատարել պիեսների տեքստերի և կերպարների համակողմանի, գրականագիտական վերլուծություն՝ երևան հանելով Ժան ժընեի դրամաների ժանրային և ձևային առանձնահատկությունները:
- Հիմնավորել, որ ժընեի պիեսների ծեսերը, որոնց հիմքում ներառված են անտիկ թատրոնի տարրերը (ժեստ, դիմակ, գրիմ), ներկայացումը պատրանքի ձևափոխելու և թատերական էսթետիկ աշխարհ ստեղծելու միջոց են:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Աշխատանքը կատարելիս կիրառվել է գրականագիտական վերլուծության համադրական մեթոդը, որի միջոցով ներկայացվել է 20-րդ դարի ֆրանսիական դրամատուրգիայի համատեքստը՝ առկա թեմատիկ հիմքերի և դրամատիկ ոճերի համեմատությամբ: Բացի այդ տիպաբանական-վերլուծական մեթոդի միջոցով դիտարկվել են սույն ուսումնասիրության շրջանակներում ընտրված պիեսների տեքստերն ու կերպարները, նաև մեկնաբանվել են պիեսներում քննարկվող սոցիալական, քաղաքական թեմաները: Ուսումնասիրության հիմնական նյութը ժընեի՝ թատրոնի մասին տեսական տեքստերն են, քննադատական հոդվածներն ու դրամաների թեմատիկ հիմքերը: Ստեղծագործությունների մեջբերված թարգմանությունները մերն են:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐՈՒՅԹԸ

Սույն աշխատության մեջ՝ օգտվելով ժան Ժընեի ստեղծագործությունների վերաբերյալ բազմաթիվ գրականագիտական վերլուծություններից և քննադատական հոդվածներից, ի մի են բերվել և հանգամանալից ներկայացվել ժան Ժընեի դրամատուրգիայի բովանդակային, ոճական և բեմադրման առանձնահատկությունները՝ ավելացնելով մերը: Մարտին Էսլինը, ընդհանուր եզրեր գտնելով ժընեի և արսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների պիեսների թեմաների միջև, նրան համարում է արսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչ, ինչին մենք համամիտ չենք: Ուստի համեմատվել են ժընեի և արսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունները և ներկայացվել են նրանց պիեսների կերպարային համակարգի և գրելաոճի հիմնական տարբերությունները: Փորձ է արվել նաև ներկայացնել ժան Ժընեի գեղագիտական հայացքները նոր թատրոնի մասին և ցույց է տրվել, թե տեսությունն ինչպես է դրսևորվում նրա պիեսներում:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ատենախոսության նյութերն ու արդյունքները կարող են կիրառվել ինչպես բուհական դասընթացների ժամանակ, այնպես էլ հիմք դառնալ 20-րդ դարի կեսերի ֆրանսիական դրամատուրգիայի մի շարք հարցերի ուսումնասիրությունների համար:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁԱՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐԸ

Աշխատանքը քննարկել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորել ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի արտասահմանյան գրականության ամբիոնը: Ատենախոսության հիմնադրույթները զեկուցվել են Երևանի Վ. Բոյառովի անվ. պետ. լեզվաբանական համալսարանի «Գրականության արդի հիմնախնդիրներ» (Երևան, 2015), «Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ» (Երևան, 2016), «Գրականության արդի հիմնախնդիրներ» (Երևան, 2016), գիտաժողովներում ՀՀ ԲՈՀ-ի կանոնադրությամբ հաստատված գիտական ամսագրերում :

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլխից, եզրակացություններից, գրականության ցանկից: Աշխատանքի ծավալը կազմում է 153 էջ:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածության մեջ ներկայացված են Ժան Ժընեի դրամատուրգիայի բովանդակային, ռճական և բեմադրման առանձնահատկությունների համառոտ նկարագիրը, հիմնավորված են ընտրված թեմայի արդիականությունը, շարադրված են աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները, ընդգծված է գիտական նորույթը: Թվարկված են ատենախոսության թեմային որոշակիորեն առնչվող աշխատությունները: Ներկայացված են ատենախոսության կառուցվածքը՝ յուրաքանչյուր գլխի բովանդակության համառոտ շարադրմամբ:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ՆՈՐ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԶԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՐԳԻԱՅՈՒՆ

1.1. 20-րդ դարի ֆրանսիական դրամատուրգիայի պատմամշակութային համատեքստը. ընդհանրություններ և հակադրություններ

20-րդ դարի երկրորդ կեսի ավանգարդի ամենահայտնի ուղղություններից էր «նոր թատրոնը», որն էլ վճռորոշ դարձավ ֆրանսիական թատրոնի նորացման հարցում: Այն զարգացման զագաթնակետին հասավ 1950-ական թվականներին և իր ազդեցությունը շարունակեց մինչև 1970-ական թվականները: Միևնույն ժամանակ «նոր թատրոնը» անվանում են «ավանգարդի թատրոն»,

«հակաթատրոն», «ծաղրուծանակի թատրոն», «պարադոքսի թատրոն», «աբսուրդի թատրոն»:

«Նոր թատրոն» դասակարգմանը պարտական ենք քննադատ ժընըվիև Սեռոյին և նրա «Նոր թատրոնի» պատմություն» գրքին, իսկ «աբսուրդի թատրոն» տերմինն առաջարկել է Մարտին Էսլինն իր «Աբսուրդի թատրոն» գրքում: Նա առաջինն էր, որ էժեն Իոնեսկոյին, Սամուել Բեկետին, Արթուր Ադամովին, Ժան ժընեթին ներկայացրեց որպես աբսուրդի թատրոնի դրամատուրգներ: Ըստ Մ. Էսլինի՝ նրանց նորարարությունն ամենից առաջ դասական թատրոնի ավանդույթները նոր ձևով ներկայացնելն էր, նոր իրականությանը համապատասխանեցնելը: Մարտին Էսլինը նշում է աբսուրդի թատրոնին բնորոշ տարրերը՝ մնջախաղ, ածպարարություն, մարմնի պլաստիկ շարժումներ, զավեշտախաղ, որն անվանում է անիմաստ ու անհեթեթ և, ի վերջո, պատրանքային ու մղձավանջով լի տեքստերը, որոնք հաճախ ունեն զուտ այլաբանական իմաստ:

Ըստ Ժ. Սեռոյի՝ «Նոր թատրոնը» առաջինն է, որ ներկայացնում է կեցության աբսուրդ իրավիճակներ՝ աբսուրդ բեմականացման մեջ: Միայն աբսուրդի թատրոնի հեղինակներն են, որ ստեղծեցին թատերական նոր ձևեր, հարցականի տակ դրեցին լեզվի՝ որպես հաղորդակցման միջոցի կարևորությունը, և բեմի վրա ներկայացրեցին մեր կեցության անհեթեթ ու անիմաստ պահեր, «[...] որոնք կուտակվում են պահերի վրա և ի վերջո առեղծվածային ձևով ստեղծում մի շարունակություն, որն անկախ որևէ պատումից և որևէ պերսոնաժից, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ գոյության գաղտնախորհուրդ զգացում»¹:

Խորասուզվելով աբսուրդի մեջ՝ նոր թատրոնի դրամատուրգները, խառնելով երևակայությունն ու պատրանքը, հաճախ ամենաանսանձ զգայախաբությունը, կրկնվող գործողություններն ու գործողության վայրերը, մեկը մյուսին լրացնող զույգ կերպարները, որոնք հեշտությամբ անհետանում են և կրկին հայտնվում, պատկերում են դարաշրջանին հատուկ ոգին, ներկայացնում են աշխարհի ու մարդ արարածի բախումը, ով իրեն օտար ու միայնակ է զգում այս աշխարհում: «Ես այն զգացողությունն ունեմ, որ կյանքը մղձավանջ է, որ այն ծանր և անտանելի է, ինչպես վատ երազը: Նայեք ձեր շուրջը՝պատերազմներ, աղետներ, դժբախտություններ, ատելություն, հալածանք, խառնաշփոթ, մահ, որոնք մեզ վերահսկում են, խոսում ենք և իրար չենք հասկանում մի աշխարհում, որը կարծես թե տենդի մեջ է»²:

Ամեն ինչ թույլատրված է այս թատրոնում, բայց միայն երգիծանքի միջոցով՝ նաև նյութականացնել տագնապներն ու պատրանքները, մարդկային ցեղի վախը: Աբսուրդի թատրոնում ոչ միայն ցանկալի է, այլև խորհուրդ է տրվում օգտագործել թատերական աքսեսուարները՝ «կենդանացնել» դեկորները: Առաջին հայացքից թվում է, թե աբսուրդի պիեսները դուրս են տրամաբանությունից «ո՛չ սյուժե, ո՛չ

¹ Սամուել Բեկետ, Գոդոյին սպասելիս, Երևան, Ակտուալ Արվեստ, 2010, էջ 8:

² Eugene Ionesco, Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard, 1962, p. 164.

կառուցվածք [...] պարզապես հաջորդականություն առանց պատճառահետևանքային կապի, անբացատրելի արկածներ կամ հուզական վիճակներ, աննկարագրելի խճճվածություն, բայց աշխույժ իրարանցումներ, ոչ հետևողական կրքեր՝ խորասուզված հակասությունների մեջ»¹:

Թվում է, թե արսուրդի թատրոնի դրամատուրգները ձևափոխել են թատրոնը կրկեսի՝ ցուցադրելով գրոտեսկային պատկերներ, որոնք արդեն իսկ զավեշտալի են իրենց անհեթեթությամբ: «Կոմիկը տրագիկ է, իսկ մարդու տրագեդիան զավեշտալի: Իմաստից զուրկ էակաները կարող են միայն գրոտեսկային լինել, իսկ նրանց տանջանքը կարող է միայն ծիծաղելիորեն ողբերգական լինել»², - ասում է Էժեն Իոնեսկոն, ով առաջարկում է վերադառնալ թատրոնի ոչ խոսքային ձևերին (ժեստ, մնջախաղ), մերժում է լեզուն որպես երկխոսության արտահայտման միջոց, այն չի միավորում, այլ ընդհակառակը՝ բաժանում է:

«Նոր թատրոնը» կրում է Ալֆրեդ Ժարրիի և Գիյոմ Ապոլլինների, ինչպես նաև սյուրռեալիստների ազդեցությունները: Ալֆրեդ Ժարրիի «Թագավոր Յուբիու»-ի (Ubu roi) բեմադրությունը 1896թ. դեկտեմբերի 10-ին և Գիյոմ Ապոլլինների «Տիրեսիասի կրծքերը» 1917թ. շրջադարձային էին ֆրանսիական թատրոնի համար: «Թագավոր Յուբիու»-ն շատերը համարել են մոդեռնիզմի թատրոնի առաջին պիեսը:

Թե՛ Ա. Ժարրիի, թե՛ Գ. Ապոլլինների պիեսների ցուցադրումը հսկայական աղմուկ են առաջացնում: Բեմի վրա ազատ արձակելով անսանձ երևակայությունն ու անհեթեթությունը՝ այս երկու դրամատուրգները ներկայացնում են վերացական մի աշխարհ, ուր ամեն ինչ հնարավոր է: Այս պիեսների անսխաղեպ կոպիտ ու գռեհիկ լեզուն մերժում և տհաճության զգացում է առաջացնում հանդիսատեսի մեջ, քարուքանդ է անում իրական աշխարհի մասին սովորական պատկերացումները և փոխարենը ներկայացնում է նրա ծաղրանկարային պատկերը:

«Նոր թատրոնի» պիեսները նույնպես հեղեղված են երազանման կամ պատրանքային իրավիճակներով, հնչում են անհեթեթ և անիմաստ երկխոսություններ, առկա է իրավիճակների ծայրահեղ չափազանցություն, որոնց միջոցով արսուրդի դրամատուրգը փորձում է ներկայացնել անհեթեթություններով լի մարդկային կյանքը: «Ես կարող եմ ասել, որ իմ թատրոնը երգիծանքի թատրոն է: Վերջինս չի պատկերում որոշակի հասարակության խավի, որը ծիծաղելի է թվում: Սա հենց մարդն է»³:

Զավեշտն ու ողբերգականը՝ միաժամանակ հակասելով իրար և միաձուլվելով, կրկնվում են փուլային զարգացմամբ: «Դասը» պիեսի ուսուցիչը ամեն անգամ դասի վերջում սպանում է իր աշակերտին, Վլադիմիրը և Էստրագոնը անհույս սպանման մեջ են ժամանակից և տարածությունից դուրս: «Նեգրերը» անվերջ կրկնում են սպիտակամորթ կնոջ սպանության ծեսը: Այս բոլոր

¹ Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 222.

² Eugène Ionesco, *Notes et Contre*, Paris, Gallimard, 1962, p. 61.

³ Eugène Ionesco, *Notes et Contre*, Paris, Gallimard, 1962, p. 190.

կերպարները դատապարտված են ճակատագրով՝ անվերջ կրկնելու միևնույն անհեթեթ գործողությունները: Իհարկե, այս կերպարները հունական դրամաների ողբերգական հերոսները չեն, այլ դրամատիկ էակներ, որոնց հասկանալի-անհասկանալի դատապարտվածությունը ոչ այնքան կարեկցանք է առաջացնում, որքան վախ, նողկանք, անելանելի դժբախտության զգացում:

Ա. Արտոն, ինչպես և նախորդ հեղինակները, նույնպես հրաժարվում է թատրոնում հոգեբանական կերպարի և իրականության հստակ պատկերումից, պիեսի գաղափարական և ոճական միասնությունից, առավելությունը տալիս է հնագույն թատրոնի ձևերին, իսկ նրա «նոր կերպարը» կորցնում է հոգեբանական անհատականությունը՝ վերածվելով ավելի շատ վերացական, քան գործող կերպարի: Արտոն կերպարների այսպիսի տեսակը անվանում է «նյութականացված մղձավանջ»:

Ա. Արտոյի նկարագրածին նման կերպարներ կծնվեն ավելի ուշ Ս. Բեկետի, Է. Իոնեսկոյի պիեսներում՝ «համր կերպարներ» սահմանափակ շարժումներով. «Աթոռները» պիեսում՝ հռետորը, «Պարտքի գոհերը» պիեսում՝ տիկինը, «Անշահախնդիր մարդասպանը» պիեսում՝ մարդասպանը: Վերջապես Բորիս Վիանի «Կայսրություն կառուցողները» պիեսում՝ Շմյուրցի կերպարը, որը համարյա նույնությամբ կրկնում է Ա. Արտոյի «նոր էակի նկարագիրը»:

Այսպիսով, կարող ենք վստահորեն պնդել, որ Արտոն ուղղակիորեն իր ազդեցությունն ունեցավ արևմտյան թատրոնի ներկայացուցիչների վրա:

Մենք կարծում ենք, որ թեև բազմաթիվ նմանություններին՝ ժընեռն առանձնանում է ասելիքով իր ժամանակի դրամատուրգներից: Ժընեռնի թատրոնը տարբերվում է արևմտյան թատրոնից նախևառաջ լեզվական փայլուն ոճով: Ժընեռնի լեզուն շքեղ է և դյուբալական, բազմերանգ և հակասական, կրում է բարոկկոյի ոճի որոշակի ազդեցությունը: Ակնհայտ է, որ նրա պիեսների կերպարները անհրաժեշտաբար չէ, որ շփվում են մյուս կերպարների հետ, այնուամենայնիվ ժեստերը, գրիմը, թատերական կոստյումները, որոնք առկա են նաև ենք Բեկետի, Իոնեսկոյի մոտ, ժընեռնի թատրոնի նույնքան արժեքավոր ատրիբուտներն են, որքան լեզուն: Երբ նա գրում է հեղափոխության («Պատշգամբը»), ռասայական խտրականության («Նեգրերը»), գաղութատիրության դեմ պայքարի մասին («Շերտավարագույրները»), ապա ցույց է տալիս համամարդկային մենությունը, տազնապը, տառապանքը: «Նրա պիեսները արտացոլում են հայելիների աշխարհը ընկած հուսահատ ու միայնակ մարդուն: Անխուսափելի մի թակարդ՝ անվերջ զարգացող պատկերներով, որոնք իր անձի աղավաղված արտացոլանքներն են՝ քողարկված ստերով, երևակայություններ՝ պատկերված երևակայություններով, մղձավանջներ՝ ծնված մղձավանջներից՝ մղձավանջներում»,- գրում է Մ. Էսլինը:

1945-ից մինչև 1950-ական թվականների վերջը Ժան Կոկտոն անվանում է «Խռովության դարաշրջան», որի ավարտը նշանավորվեց վերադարձով 1910-20-ական թվականների թատերական նորարարություններին և 1930-40-ական

¹ Martin Esslin, Le théâtre de l'absurde, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 151.

թվականների «ըմբոստացում օրենքների դեմ» ավանդույթներին՝ «[...] միավորելով Ա. Մալարմեի, Մ. Մետերլինկի, Լոտրեամոնի և Ա. Ժարրիի դարաշրջանի համարձակ մարտահրավերը հանճարեղության՝ 40-50-ական թվականների ավանգարդի թատրոնի հետ»¹:

Այսպիսով «նոր թատրոնի» դրամատուրգները իրենց դարի, ապրած ժամանակաշրջանի զավակներն են, քանի որ նրանք, առաջ քաշելով գոյության անհեթեթ ու անիմաստ լինելու գաղափարը, ինչը թելադրված էր մոդեռնիստական ժամանակաշրջանի իրադարձություններով (պատերազմներ, ատոմային ռումբի պայթյուն, աշխարհի մոտալուտ կործանման մասին հայտարարություններ), պատկերում են Աստծո գոյության հավատը կորցրած անորոշության և մենության մեջ խորասուզված 20-րդ դարաշրջանի մարդուն և նրա հուսահատ փորձերը՝ գտնելու կյանքի իմաստը, իր գոյության իմաստն աշխարհում, գտնելու կամ էլ պարտվելու վերջնականապես:

1.2. Ժան Ժընեի ստեղծագործական ուղին

20-րդ դարի ֆրանսիական գրականության մեծագույն գրողի՝ Ժան Ժընեի (1910-1986 թթ.) անունը հայտնի դարձավ շատ ավելի վաղ, քան ընթերցողների լայն շրջանակին հասու կղառնային նրա ստեղծագործությունները: Ժան Ժընեն, հմտորեն միավորելով իր կյանքի իրադարձություններն ու ռոմանտիկ հնարանքները, կարողացավ հաղթահարել իր ճակատագիրը, ինքնություն, ապա ճանաչում ու հոշակ ստեղծել իր համար՝ չնայած իր ստեղծագործություններում արտահայտած խնդրահարույց տեսակետներին:

Ժան Ժընեն ծնվել է 1910թ. դեկտեմբերի 19-ին: Հայրը անհայտ է, մայրը՝ Գաբրիել Ժընեն, հրաժարվում է մեկ տարեկանը չլրացած երեխայից: Ժընեն հայտնվում է պետական հոգաձույթյան ներքո: Նրան խնամելու և դաստիարակելու համար որոշակի գումարի դիմաց հանձնում են արհեստագործ Շառլ Ռենիեի ընտանիքին:

Ժընեն երբեք չի հաշտվել ծնողներից, հատկապես մորից լքված լինելու փաստի հետ: Հայտնի է, որ երգել է եկեղեցական երգչախմբում և աչքի է ընկել լատիներենի փայլուն արտասանությամբ: Դպրոցում նույնպես լավ է սովորել, սիրել է կարդալ արկածային և դետեկտիվ վեպեր: Երբ Ժընեն տասը տարեկան էր, տեղի է ունենում մի ճակատագրական դեպք, որը խոր հետք է թողնում Ժընեի հոգում. «[...] ուսուցչուհին հանձնարարել էր գրել շարադրություն: Յուրաքանչյուր աշակերտ պետք է նկարագրեր իր տունը, ես նկարագրեցի իմը, պարզվեց, որ իմ շարադրությունը, ըստ ուսուցչուհու, ամենագեղեցիկն էր: Նա այն կարդաց բարձրաձայն, և բոլորը ծաղրոծանակի ենթարկեցին ինձ՝ ասելով՝ բայց դա իր ընտանիքը չէ, նա վերցնովի երեխա է, և այդ ժամանակ այնպիսի՝ դատարկություն,

¹ Jean Cocteau, B. Vian, Theatre I, Paris, Flammarion, 1993, p. 81.

այնպիսի՝ նվաստացում ապրեցի: Ակնթարթորեն դարձա օտարերկրացի: Օ՛, ասե՛լ, որ ես ատեցի Ֆրանսիան՝ նշանակում է ոչինչ չասել: [...] հետագայում ես ինձ հարազատ էի զգում միայն նվաստացածների հետ»¹:

Յոթ տարի համայնքային դպրոցում սովորելուց հետո 1923-ին ժընեն առաջինն է ստանում միջնակարգ դպրոցի վկայականը: Այլևս չի շարունակում ուսումը որևէ պետական հաստատությունում, բայց ողջ կյանքում չի դադարում ընթերցել:

1926-1929թթ. անցկացրել է անչափահասների ուղղիչ գաղութում՝ Մետրեում, այդ ժամանակաշրջանը բազմիցս նկարագրել է իր վեպերում: Որպեսզի օրինական (մաքուր) փաստաթղթեր ստանա, կամավոր զինվորագրվում և ծառայում է բանակում 1929-1936թթ.: Այս տարիները ժընեի ընթերցանության մեծագույն ժամանակաշրջանն էին: Մետրեում բացահայտում է Պ. Ռոնսարին, Ժ.Ներվային, Ա. Ժիդին, Ֆ. Մորիակին, իսկ Ֆ. Դոստոևսկուն համարում է իր ուսուցիչը: Ա. Ռեմբոյին առաջին անգամ ընթերցել է 1937թ.: Նույնիսկ գողություն անելիս էլ հետաքրքրություն է դրսևորում գրքերի նկատմամբ: Մի քանի անգամ ձերբակալվում և դատապարտվում է Մ. Պրուստի, Պ. Վեռլենի հազվագյուտ հրատարակության գրքերը գողանալու պատճառով:

Ժընեն 1942-1947թթ. գրում է հինգ վեպ, երեք պիես, բազմաթիվ պոեմներ (մեծ մասը անհետացած), ֆիլմի սցենարներ, մեկ բալետ: Այս գործերի մեծ մասը գրվել է կալանավայրում, ինչը վկայում է, որ բանտը և հանցագործ աշխարհը ոգեշնչել են նրան:

1949թ. Ժան Կոկտոյի և Ժան Պոլ Սարտրի միջնորդությամբ և խնդրագրով Ֆրանսիայի Հանրապետության նախագահը ներում է շնորհում ժընեին՝ չեղյալ համարելով բոլոր հանցանքները, սկսած պատերազմի տարիներից: Գրողին ցմահ բանտարկություն էր սպասվում: Ժընեն դադարում է գրել, և այսպես՝ գրեթե վեց տարի:

Երբ ժընեն 1954-1955թթ. վերսկսեց դրամատուրգի մոլեգին ստեղծագործական աշխատանքը, նրա գրելաճը ակնհայտորեն փոխվել էր: Ըստ ժընեագետ Ալբեր Դիշիի՝ ժընեն 44 տարեկան էր, երբ վերսկսում է գրել, 1954թ. գրում է չորս պիես՝ «Պատշգամբի» առաջին տարբերակը, «Նեգրերը», նոյեմբերին ավարտում է «Նա» փոքր պիեսը (հրատարակված՝ հետմահու), դեկտեմբերին սկսում է «Շերտավարագույրները» պիեսը: 1955 թվականը այսպիսով, համարվում է Ժան ժընեի ստեղծագործական երկրորդ շրջանի սկիզբը՝ կապված թատրոնի հետ:

Երկրորդ փուլի պիեսները, որոնք ժընեն գրեց 1955թ.-ից հետո լուրջ մտորումների արդյունք էին, և հետևաբար տարբերվում էին նախկինում գրված պիեսներից («Բարձր հսկողություն», «Աղախինները», «Հիանալի է»):

1 Chronique des années 1910-1944 par Albert Dichy et Pascal Fouché, Jean Genet Matricule 192.102, Paris, Editions Gallimard, 2010, p. 60.

Գրելով և բազմիցս վերամշակելով իր պիեսները՝ ժընեն միևնույն ժամանակ գրում է նաև մեկնաբանություններ՝ ինչպես խաղալ այդ պիեսները, քանի որ նրան չէին գոհացնում դրանց բեմականացումները: Իր խորհուրդները ժընեն տպագրում է պիեսների տեքստերին կից՝ դրանցում ներկայացնելով ժամանակակից թատրոնի մասին իր տեսակետները:

Ժընեի՝ թատրոնի մասին տեքստերը տեսականորեն կարելի է բաժանել երեք խմբի, թեև դրանք ուղղակիորեն փոխկապակցված են: Առաջին տեքստերն անմիջականորեն վերաբերում են պիեսները բեմադրելուն՝ «Ինչպես խաղալ «Պատշգամբը» », «Խոստովանություն» (հրատարակված «Պատշգամբի» 2-րդ տարբերակի հետ 1960-1962թթ.), «Նեգրերը խաղալու համար», «Նամակներ Ռոժե Բլենին» (1967): Ժընեն օգնում է Ռոժե Բլենին բեմադրելու «Շերտավարագույրները» պիեսը՝ գրելով նամակ-ցուցումներ ներկայացման ձևավորման վերաբերյալ (դեկորներ, լուսային էֆեկտներ, թատերական հագուստներ, գրիմ-դիմահարդարում, դերասանների խաղ՝ ժեստեր), բայց պիեսի կերպարների գրական վերլուծության ոչ մի տող: «Խոսել պիեսի շարադրանքից նշանակում է հիշատակել իրենից ոչինչ չներկայացնող մի աշխարհ և իրադարձություն, բայց ընդհանուր առմամբ թատրոնի մասին է, որ ես կցանկանայի խոսել»¹:

Երկրորդ խմբի տեքստերը ներկայացնում են ժընեի գեղագիտական տեսակետները նոր թատրոնի մասին («Նամակ ժան Ժակ Պոլերին» (1954), «Տարօրինակ խոսք... մասին» (1967)) :

Երրորդ խմբի տեքստերը վերաբերում են արվեստին և էթիկային՝ «Ալբերտո Զիակոմետի արվեստանոցը» (1957), «Լարախաղացը», «Ռեմբրանտի գաղտնիքը» (1967): Այս փայլուն էսսեները թեև վերաբերում են քանդակագործությանն ու նկարչությանը, լարախաղացությանը, այնուհանդերձ դրանց կենտրոնում թատրոնն է՝ էլ ավելի խոր փիլիսոփայական մոտեցումներով:

Ժընեն մահացել է 1986թ. ապրիլի 15-ին:

1.3. Անտոնեն Արտո և Ժան Ժընե՝ գեղագիտական թատրոնի տեսություն

Հայտնի չէ՝ այս երկու ստեղծագործողները երբևէ հանդիպել են, թե ոչ, բայց որ ժընեն հետաքրքրված է եղել Ա. Արտոյով, հաստատում է Ժ. Ժընեի առաջին հրատարակիչ Մարկ Բարբեզան: Գրող և թատրոնի տեսաբան Բերնար Դորը գրում է, որ ժընեի ոճն արմատապես տարբերվում է Ա. Արտոյի ոճից,² իսկ «Աքսուրդի թատրոնի» և Ժան Ժընեի պիեսների հայտնի բեմադրիչ Ռոժե Բլենը վստահաբար հայտարարում է. «Ժընեն չի ոգեշնչվել Արտոյից: Ժընեն Արտո քիչ է կարդացել: Ժընեի դաժանությունն ավելի պարզ է, ավելի դասական, ավելի ճակատագրական:

¹ Jean Genet, Fragments ... et autres textes, Paris, Gallimard, 1990, p. 101.

² Bernard Dort, Genet ou le combat avec le theater, Théâtre réel (1967-1970), Paris, Seuil, 1971, p. 178.

Աս այն դաժանությունն է, որ աստվածները սահմանել էին մարդկանց համար այն ժամանակ, երբ ավելի մոտ էին նրանց»¹: Այնուամենայնիվ, այս երկու դրամատուրգների որոշ մտքեր այնքան նման են, որ չենք կարող չքննարկել:

Ա. Արտոն իր «դաժանության թատրոնը» մանիֆեստում հայտարարում է, որ եվրոպական մշակույթի ճգնաժամի պատճառը վախն է իրականության հանդեպ: Որպես հետևանք այդ վախի՝ մենք բոլորս էլ մեկս մյուսի հետ շփման ժամանակ դիմակ ենք կրում: Միայն թատրոնի միջոցով կարելի է դիմակայել այդ վախին, միայն այստեղ մարդը կկարողանա տեսնել իր իրական դեմքն առանց դիմակի: Ավանդական թատրոնը, որպես այդպիսին, այլևս չի գրավում հանդիսատեսին: Հարկավոր է ստեղծել այնպիսի թատրոն, որ մարդկանց սթափեցնի քնից, արթնացնի զգացմունքները և սիրտը, ստիպի վերապրել այն ամենը՝ ինչ կա սիրո, հանցագործության, պատերազմի և խելագարության մեջ: Ահա թե ինչու է անհրաժեշտ, որ թատրոնում բեմադրվեն ներկայացումներ հայտնի մարդկանց դաժան հանցագործությունների և ոչ մարդկային զոհաբերությունների մասին: Յուրաքանչյուր հանցագործությունը պետք է ավելի ազդեցիկ լինի, քան իրականում տեղի ունեցած հանցագործությունը: Ըստ նրա՝ անհասկանալի ճիշերը, առանձին կցկտուր և անկապ բառերն ավելի արտահայտիչ են, քան պարզ և սովորական միտք արտահայտող նախադասությունները: Ա. Արտոն անկեղծորեն հավատում էր, որ բռնության և դաժանության տեսարանները, որոնք կցուցադրվեն հանդիատեսին, ընդունակ են մաքրագործել մարդուն: Եվ ընդհանրապես, թատրոնում մարմնի ճկուն խաղը, միմիկան, առեղծվածային պարերը, ձայնային և գունային էֆեկտները պետք է գերակայեն պիեսի գաղափարական բովանդակությանը:

Ժընեն, ինչպես Ա. Արտոն, մեզ առաջարկում է քաջություն ունենալ և հանել մարդկային դիմակները: Ըստ ժընեի իրականությունը ձանձրալի է և պարզունակ: Որպեսզի ձևափոխեն այն, մարդիկ խաղում են՝ ներկայացնելով իրենց և ուրիշներին ոչ այնպես, ինչպիսին որ կան իրականում, այլ ինչպիսին, որ ցանկանում են տեսնել: Հենց սա էլ իրականության ձևափոխումն ու կյանքի թատերականացումն է, ուր բոլոր մարդիկ հանդես են գալիս որպես դերասաններ և ունեն որոշակի դերեր: Ե՛վ ժընեն, և՛ Արտոն թատրոնի կարևոր դերը տեսնում են մարդու բուն էության, նրա գաղտնի երազանքների և իրական կրքերի բացահայտման մեջ, որն անհնար է իրական կյանքում: Բեմի վրա մարդու ներաշխարհն ու գաղտնի ցանկությունների ցուցադրումը երկուսն էլ տեսնում են ծեսի վերածված թատերական գործողությունների միջոցով:

Պետք է ընդգծել, որ ժընեն չի ցանկանում, որ իր թատրոնը դարձնեն զվարճանքի մի ձև կամ հանդիսատեսին բարոյախոսության դասեր տալու միջոց, ինչը շատ շուտ կմոռացվի: Բեմը պետք է վերածվի զարմանքի, թվոյության և զմայլանքի վայրի: «Ներկայացումը, որը չի հուզում մեր հոգին, զուր է: Այն անօգուտ

¹ Bettina Knapp, Entretien avec Roger Blin, «Genet» // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 41.

է, եթե ես չեմ մտածում իմ դիտածի մասին կամ էլ չեմ անդրադառնում դրան ներկայացումից հետո, երբ վարագույրը ցած է իջնում, կարծես թե այն չի էլ եղել»¹: Պետք է փառաբանել կերպարը (իրական կյանքը) և արտացոլանքը (թատերական էսթետիկ իրականություն) և ամբողջովին մասնակցել թատերական ծիսակարգին, որը ենթադրում է փախուստ իրականությունից և կոնկրետ ժամանակից դեպի արվեստի հավերժություն:

«Տարօրինակ բառը ... մասին» հոդվածում ժընեն է՛լ ավելի է զարգացնում թատրոնի մասին իր էսթետիկ հայացքներն ու թատերական գործողությունը ծեսի վերածելու գաղափարը: Հոդվածում ժընեն ասում է, որ մարդիկ ավելի ու ավելի են տեխնիկապես կատարելագործում թաղման արարողությունները՝ զրկելով իրենց թատերական հիասքանչ գործողություններից: Ժամանակակից հասարակությունը փորձում է ազատվել մահվան մասին անհանգստացնող մտքերից՝ գերեզմաններ սարքելով քաղաքներից հեռու կամ արվարձաններում, որը, ըստ ժընեի, սպառնում է թատրոնի գոյությանը: Ժընեն առաջարկում է թատրոնը տեղափոխել գերեզմանոց. «Թատրոնը գերեզմանոցում տոն է: [...] Թատրոնը պետք է հնարավորինս մոտ լինի սովերին, որը թագավորում է մեռյալների հանգստավայրում: [...] Մահն այստեղ միաժամանակ կլինի ավելի մոտ և ավելի հեշտ, իսկ թատրոնը՝ ավելի լուրջ», կամ էլ գերեզմանատունը, ինչու չէ, նաև դիակիզարանը տեղափոխել քաղաքի կենտրոն, որքան հնարավոր է մոտ գործող պաշտոնական թատրոնին՝ հաղորդելով պատշաճ վեհություն և հանդիսավորություն: Թատրոնը կստանա նույնքան կարևորություն, որքան Մայր եկեղեցին, Արդարադատության պալատը և հուշարձանները»²: Ակնհայտ է, որ ժընեն ցանկանում է արժանապատվություն, ակնածանք և հատկապես առեղծվածի զգացում առաջացնել հանդիսատեսի մեջ թատրոնի հանդեպ: Պլունկան գրում է. «Ժընեն պատկերում է մի թատրոն, որն ունի գերեզմանոցին բնորոշ առանձնահատկություններ՝ հանդիսավորություն, լրջություն, երկյուղածություն՝ երանգավորված առեղծվածի և պատրանքի զգացումով»³:

Այսպիսով, ժան ժընեի էսթետիկական պարզագույն հարցադրումներ չի առաջարկում: Նա, ով ցույց է տալիս սարսափը՝ բացառելով կարեկցանքը, անկասկած, հետաքրքրում է հանդիսատեսին: Եվ եթե պիեսը հաջողված է, եթե դերասանների խաղը բարձրակարգ է և եթե տեղի է ունեցել բառ (հեղինակ), ձայն (դերասան), հանդիսատես հանդիպումը, ապա միայն այս դեպքում մենք ներկա կլինենք փրկարար, բայց ոչ մաքրագործող թատերական էֆեկտի: Ժընեն կարծում է, որ հանդիսատեսը, դիտելով ներկայացումը, չի փոխի իր տեսակետները, չի

1 Jean Genet, *Fragments ... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 105.

2 Jean Genet, « L'Étrange mot d'... », dans *OEuvres Complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 14.

3 Gene A. Plunka, *The Rites of Passage of Jean Genet, The Art and Aesthetics of Risk Taking*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1993, p. 129.

մաքրագործվի, այլ, վերապրելով պիեսի տգեղ և շոկային տեսարանները, կբարձրանա նրա ինքնագիտակցությունը, հետևաբար կփրկվի տգիտությունից:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ ԺԱՆ ԺՆՆԵԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

2.1. Ծիսական խաղը՝ պատրանքի և իրականության սահմանագծին «Աղախիհները» պիեսում

Ժան ԺՆՆԵԻ ամենավաղ շրջանի պիեսներից մեզ են հասել միայն «Աղախիհները» (1947) և «Բարձր հսկողությունը» (1949) պիեսները: Առաջինը բեմադրվել է «Աղախիհները» պիեսը:

«Աղախիհները» պիեսի գործողությունները տեղի են ունենում Լյուդովիկոս 15-ի ոճով կահավորված ննջասենյակում: Երկու քույրերը՝ Քլերը և Սոլանժը իրենց Տիկնոջ բացակայության ժամանակ տարօրինակ խաղ են խաղում՝ հերթով կատարելով մեկ տիկնոջ, մեկ էլ աղախնի դերը: Այս խաղը վեր է ածվում ամենօրյա ծեսի, որի միջոցով քույրերը փորձում են ազատվել թե՛ տիկնոջ, թե՛ միմյանց նկատմամբ կուտակված սիրուց, չարությունից, ատելությունից՝ խստորեն հետևելով ու մշտապես հիշեցնելով, որ պետք չէ չափն անցնել: ԺՆՆԵՆ այս պիեսում ցույց է տալիս կյանքի թատերականացված լինելը և որքան վտանգավոր է խաղի և իրականության սահմանի թափանցիկությունն ու դրա խախտումը: Մարդը չի ապրում, այլ խաղում է: Իրեն ներկայացնում է այնպիսին, ինչպիսին կուզեր, որ լիներ: Այս խաղի ժամանակ մարդը կորցնում է իրականության զգացումը, երևակայականը ընդունելով որպես ճշմարտություն:

Պիեսի վերջում Քլերը ընտրություն է կատարում, վերջ է տալիս իր կյանքին, բայց ենթադրվում է, որ սպանում է նաև Տիկնոջը, որի դերը բազմիցս խաղացել և նույնացել է նրա հետ: Ինքնությունների փոխակերպման միջոցով կրում է նրա դիմակը, իսկ չկատարած սպանության համար պատասխանատվությունը կկրի Սոլանժը՝ իրենց հաղթանակի վկան: Այս վերջին գործողությամբ ենթադրվում է, որ Քլերը հաղթահարում է իրենց ճակատագիրը:

Անողոր ճակատագրի վճռորոշ դերը ժՆՆԵՆ ներկայացնում է նաև «Բարձր հսկողություն» պիեսում, որը գրել է իր ստեղծագործական ամենավաղ շրջանում:

«Բարձր հսկողություն» պիեսի սյուժեն կառուցված է բանտարկյալների փոխհարաբերությունների վրա, իսկ գործողությունները տեղի են ունենում բանտախցում: Բանտախցի առաջին բնակիչը՝ Կանաչ աչքը, մարդ է սպանել: Շատ հավանական է, որ նրան կդատապարտեն մահապատժի:

Բանտախցի մյուս «բնակիչները»՝ տասնյոթամյա անչափահաս Մորիսը և քսաներեքամյա Լըֆրանը, թեև համարյա պատանիներ են, բայց արդեն հասցրել են զգալ անողոր ճակատագրի սառը հպումը և իրենց առաջին քայլերն են արել դեպի չարիքը տանող ճանապարհով: Բանտախցում մշտապես լարված մթնոլորտ է, մոլեգին վեճերը իրար են հաջորդում, զգացվում է մահվան կամ ճակատագրի

ներկայությունը: Ծանր ու խճճված հոգեբանական ընդհարումից հետո Լըֆրանը սառնասրտորեն խեղդամահ է անում Մորիսին, որպեսզի ապացուցի, որ ինքը իսկական հանցագործ է: Մորիսն անընդհատ չարամտորեն ծաղրում էր նրան՝ ասելով. «Դու մեր ցեղից չես և երբեք էլ չես լինի այնպիսին, ինչպիսին մենք ենք, նույնիսկ եթե մարդ սպանես»¹:

Եվ այսպես «դժբախտությունը» ընտրում է հերթական զոհին: Հասկանում ենք, որ «խիստ հսկողությունը» իրականացնում է, ոչ թե ավագ հսկիչը, որը հայտնվում է պիեսի վերջում և շնորհակալություն է հայտնում հիասքանչ ողբերգություն ներկայացնելու համար, այլ հենց ճակատագիրը, որը սկզբում իր դաժան ու հիպնոսացնող ճանկերի մեջ էր առել Կանաչ Աչքին, իսկ հետո Լըֆրանին: «Իմ դժբախտությունը հայտնվում է ինչ-որ խորքից: Այն իմ մեջ է: Ես ամեն ինչ արեցի դժբախտության հանդեպ սիրուց»²:

Եվ այսպես, Ժընեն մարդու ողբերգական միայնության թեման ճակատագրի դեմ հանդիման չի քննարկում էքզիստենցիալ ընտրության այն տեսանկյունից, համաձայն որի՝ մարդը պատասխանատու է իր արարքների համար իր և ուրիշների առջև, այլ նրա հերոսները, ինչպես աբսուրդի թատրոնի պիեսների կերպարները, գոյատևում են անիմաստ աշխարհում, բայց, ի տարբերություն վերջիններիս, գիտակցում են իրենց կեցության անհեթեթությունը, կյանքը դիտարկում են որպես խաղ, մտնում են խաղի մեջ, ստեղծում են նոր երևակայական իրականություն՝ փորձում են ուղղել իրական իրականության անտանելի հեռանկարը կամ կերպարանափոխվելով դառնալ ուրիշ: Ինքնահաստատվելու համար դիմում են հանցագործության, արդյունքում՝ էլ ավելի են բարոյաքվում և օտարվում, ձեռք են բերում «հերոսական միայնություն»: Կարող ենք եզրակացնել, որ Ժընեի թատրոնում ազատությունը կերպարի լիակատար մենությունն է, որը տրված է նրան պայքարելու հանուն գոյության:

2.2. Ինքնության որոնում՝ կերպարի և արտացոլանքի նույնացումը «Պատշգամբը» պիեսում

Ժընեի դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները՝ թատրոնը՝ թատրոնում, կերպար և արտացոլանք, իրականի և անիրականի համադրումը, ինչը համապատասխանում է պատրանքը որպես իրականություն ներկայացնելու գրողի ձգտմանը, անբաժանելի ամբողջություն են կազմում «Պատշգամբը» պիեսում:

Հայտնի է, որ «Պատշգամբը» պիեսը գրելիս Ժընեն նկատի է ունեցել Իսպանիան, ինչպես նաև ունեցել է անավարտ պիես «Իսպանիա» վերնագրով: Ասենք, որ քննադատները նույնպես պիեսի իրադարձությունները մեկնաբանեցին որպես Իսպանիայի քաղաքացիական պատերազմի մասին այլաբանություն, իսկ

1 Jean Genet, Haute surveillance, Paris, Gallimard, «Folio», 1988, p. 55.

2 Նույն տեղում, էջ 66:

Ոստիկանապետը նույնացվեց բռնապետ Ֆրանկոյի հետ, Ռոժեն մարմնավորում է հանրապետականներին, Իրման հենց ինքը՝ Իսպանիան է: Ժընեն 1957թ. մայիսին գրական թերթին տված հարցազրույցում ասում է. «[...] իմ մեկնակետը գտնվում էր Իսպանիայում՝ ֆրանկոյական Իսպանիայում, և հեղափոխականը, որը ամորձատվեց, հանրապետականներն են, որոնք թույլ տվեցին իրենց պարտությունը: Բայց հետո իմ պիեսը գնաց իր հունով, իսկ Իսպանիան՝ իր»:

«Պատշգամբը» պիեսը կազմված է ինը տեսարանից, որոնցից առաջին չորս արարներում դրամատուրգը ներկայացնում է դրամատիկ կերպարներին և հիմնական ծիսական խաղերը, որոնք իրականացվում են «Մեծ պատշգամբ» հասարակաց տան սենյակներում:

«Մեծ պատշգամբ» (Le Grand Balcon) հասարակաց տունը ցնցվում է ռումբերի պայթյունից և գնդացրի կրակահերթերից: Քաղաքում ապստամբություն է բռնկվել, չնայած դրան, «Պատրանքների տունը», (այդպես է նախընտրում անվանել իր հաստատությունը տիկին Իրման,) հաճախորդների պակաս չունի, քանի որ ծեսի և պատրանքի հրապուրանքն ավելի ուժեղ է՝ քան ապստամբների կրակահերթերից սպանվելու վտանգն ու սարսափը: Այստեղ յուրաքանչյուրը որոշակի վճարի դիմաց կարող է իրագործել իր երազանքները՝ դառնալ խաչված Հիսուս, Եպիսկոպոս, Գեներալ, Դատավոր և այլն, ներել կամ դատապարտել: Հասկանալի է, որ հասարակաց տան հաճախորդները իրենք են ընտրում այս կերպարները և խաղում են այդ դերերը, քանի որ իրական կյանքում չեն կարող լինել այդպիսին: Նրանք գալիս են խաղալու՝ ձևափոխելու իրականությունը, քանի որ միայնակ են, ունեն սարսափելի մենության շատ պարզ գիտակցում: Որպեսզի ազատվեն մենությունից, խաղում են մեկ կամ բազմաթիվ դերեր՝ կերպարի և նրա արտացոլանքի: «Պատրանքների տան» հաճախորդները, մարմնավորելով արևմտյան հասարակության իշխանության ներկայացուցիչներին (Եպիսկոպոս, Դատավոր, Գեներալ) ձգտում են առավելագույնս ճշգրիտ ներկայացնել նրանց կերպարը, դառնալ այդ կերպարի կատարյալ արտացոլանքը և ի վերջո լինել-դառնալ դրանցից մեկը: Հորինված իրականություն և ամենից առաջ հորինված պատմություն հասարակաց տանը, ինչը մասնակիցները պետք է ներկայացնեն ծայրահեղ նրբանկատությամբ ու սարկազմով:

2.3. Պայքար ընդդեմ իրականության՝ հաղթանակած պատրանք

«Պատշգամբը» պիեսում Ժընեն քննարկում է նաև թատրոնում իրականության ռեալիստներն ցուցադրման մերժումն ու ապստամբության թեման, որը դատապարտված է պարտության: Հեղափոխությունը նույնպես խաբկանք է, ինչպես թատրոնը, քանի որ Ժընեի կարծիքով, բոլոր հեղափոխությունները «ներքին» պլանում ոչինչ չեն փոխում: Ով էլ լինի՝ հաղթող թե պարտվող, նույն

1 Jacques Lacan, Sur Le Balcon de Jean Genet // Magazine Littéraire, 1993, N° 313, p. 53.

կարգավիճակում են: Մի ռեժիմը փոխվում է մեկ այլ բռնատիրական ռեժիմով: Պիեռի հետագա զարգացումը ցույց է տալիս, թե ինչպես են իրականությունն ու սպստամբությունը թափանցում հասարակաց տան պատերից ներս՝ միաձուլվելով բեմականացված երազանքներին, ստեղծում են մի նոր պատրանքային իրականություն, ինչը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ նախկին իրականության հայելանման արտացոլանքը ներկայացված երգիծորեն:

Ապստամբության պարտվելուց հետո Իրման, լսելով գնդացրի նոր կրակահերթերի ձայները, տարակուսանքով հարցնում է. «Ովքեր են ... Մերոնք ... թե ապստամբներ՞ը, կա՞մ :

Բանբեր - Ինչ-որ երազողներ են, Տիկի՛ն»¹: Այլևս անհնար է սահմանազատել կյանքն ու պատրանքը, որոնք շարունակ միաձուլվում են այս պիեսում:

Իրման թողնելով թագուհու դերը, վերադառնում է իր հասարակաց տան ծիսակարգերին: Դրսում հնչում են կրակոցներ, ներսում բացարձակ մթություն է: Տիկին Իրման առաջարկում է հեռանալ բոլորին մինչև պատրանքների նոր բեմականացումը՝ հաջորդ ներկայացումը: «Պետք է վերադառնաք ձեր տները, որտեղ անկասկած ամեն ինչ ավելի կեղծ է, քան այստեղ ... Դուք պետք է հեռանա՛ք, գնացե՛ք նրբանցքի աջ կողմով: [...]»²: Իրմայի այս նախադասությամբ ժան ժընեն կարծես կրկնում է շեքսպիրյան հայտնի ասույթը՝ «կյանքը բեմ է, իսկ մենք դերասաններ»: Կյանքը բեմ է, ուր բոլոր մարդիկ հանդես են գալիս որոշակի դերերով: Կյանքը ոչ պակաս թատրոն է, քան իրական թատրոնը, ուր բոլոր մարդիկ հանդես են գալիս որոշակի դերերով: Ուրեմն ավելի կարևոր է դառնում ոչ թե թատրոնը, ուր հաճախելու համար մարդիկ վճարում են, այլ թատերականացված կյանքը, որտեղ մարդիկ անընդհատ խաղում են և կերպարանափոխվելով ստեղծում նոր իրականություն:

Այսպիսով՝ պիեսում ներկայացվում է կերպարների զարմանալի մի շքերթ, կերպարներ, որոնք փորձում են բացահայտել իրենց էությունը ծես-խաղի միջոցով: Այս խաղը վերածվում է գոյության սկզբունքի՝ հայտնվելով կեցության կեղծված իրավիճակներում և վկայակոչելով բարձրագույն ուժերին, պատկերված կերպարի արտացոլանքն ավելի իրական է դառնում, քան ինքը՝ այդ դերը մարմնավորողը:

1 Jean Genet, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 152.

² Նույն տեղում, էջ 153:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ
ԺԱՆ ԺԸՆԵԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ

**3.1. Ապստամբությունը և թատերականացված իրականությունը
«Շերտավարագույրները» պիեսում**

«Շերտավարագույրները» պիեսը ժընեն սկսել է գրել 1956 թ. սկզբին, երբ Ալժիրում ապստամբություն էր սկսվել գաղութատիրության դեմ: Գրողի նպատակն է ներկայացնել այս պիեսում իրականությունը և միևնույն ժամանակ այն դարձնել անճանաչելի, ձևափոխել թատերական նյութը ծիսականության և ներկայացնել այնպիսի միջավայր, որը ո՛չ հանդիսատեսը, ո՛չ էլ դերասանները չեն էլ պատկերացնում: Եվ կրկին ժընեն պայքարում է իրականության դեմ հնարանքի միջոցով՝ հույզերը, իրադարձությունները, վերապրածը պատկերում է նկարներով:

« «Շերտավարագույրները», որոնք արդեն կային «Պատշգամբը» պիեսում, - գրում է Մարի Ռեդոննեն, - պատկերում են աշխարհը: Աշխարհը ներկայացվում է այն բանով, ինչը սովորաբար թաքցնում է»: Ընդ որում՝ այս թաքստոցներն անհրաժեշտ են, քանի որ կան որոշակի բաներ, որոնք չեն կարող ուղիղ իմաստով ասվել: «Իմ բոլոր պիեսները՝ սկսած «Աղախինները»-ից մինչև «Շերտավարագույրները», որոշակի հորինվածք են, համենայն դեպս ես հակված եմ դրան հավատալուն: Այնուամենայնիվ դրանցում մի քիչ դիվանագիտություն կա, և այս իմաստով պիեսներում անուղղակիորեն քննարկվում է քաղաքականությունը: Պիեսները քաղաքականապես չեզոք չեն: Հասարակության հետ երկխոսության մեջ մտնելը միգուցե միակ հնարավոր ուղին է արվեստի այն գործի համար, որը չի հավակնում ուսանելի լինել»²:

Պատմական իրականությունը այստեղ հանդես է գալիս հեռակա ձևով, և եթե պատկերները շատ են ծանրաբեռնված պատերազմական հորինված համազգեստներով, շքանշաններով, ապա դա լոկ բռնատիրական ուժի գաղափարի հաստատումն է՝ առանց նկատի առնելու իրական պատմությունը: Ուժը՝ ուժի դեմ, սա վերացական պատերազմ է՝ մարմնավորված անհատական ուժերի, մարդկային տարբեր խավերի և կոլեկտիվ ուժերի կողմից: «Եթե ֆրանսիացիները 1964թ. չեն խաղացել այս պիեսը, պատճառը այն է, որ նրանք տեսան այնպիսի բաներ, որոնք իրականում այդպես չէին, բայց նրանք հակված էին դրան հավատալուն»³:

Ակնհայտ է, որ ժան ժընեն իր պիեսներում քննարկում է գաղութատիրության և ապստամբության թեմաներն ընդհանրապես և մերժում է իրականության ռեալիստորեն ցուցադրումը բեմի վրա: Ծաղրանքով է նկարագրում

1 Marie Redonnet, Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une oeuvre. Paris, Grasset, 2000, p. 195.

2 Jean Genet, OEuvres complètes, t. 6, L'Ennemi déclaré, textes et entretiens. Paris, Gallimard, 1991, p. 285.

3 Jean Genet, Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. XIII .

պատերազմական գործողությունների աստիճանական ծավալումը, անգամ պատերազմական սարսափելի դրվագները ներկայացնում է այլաբանությունների բեկմամբ: Ապստամբությունը իրական է և անիրական: «Շերտավարագույրները» պիեսում թատերական իրականության բազմաթիվ օրինակներ կան, բայց ամենաակնհայտ օրինակը մահացածներն են, որոնք տեսնելու համար, թե ինչ է տեղի ունենում ներքևում՝ ապրողների մոտ, նայում են վերև և կարողանում են խոսել միմյանց հետ մի հարկից մյուսը՝ քննարկելով ապրողների գործողությունները:

«Շերտավարագույրները» պիեսում իրար բախվում են տարբեր մշակույթների ու տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ, իսկ արծաձվող թեմաները բազմաթիվ են երկդիմի ու խճճված: Պիեսի գործողությունը տեղի է ունենում արաբական երկրում, որը գաղութացված է Ֆրանսիայի կամ այլ եվրոպական պետության կողմից, որտեղ ապստամբություն է բռնկվել, բայց պիեսի առաջին ինը արարներում այս ապստամբությունը ուրվագծվում է Օրտորիների ընտանիքի անհեթեթ ու ողբերգական պատմության ֆոնի վրա, ինչպես նաև ցույց է տալիս արաբ հասարակության ներկայացուցիչների ստորակարգումը ներսից: Սաիդը՝ ամենաթշվառը արաբների միջից, միակն է, որ իսկապես ըմբոստանում է ամենքի և ամեն ինչի դեմ: Նրա պայքարը համամարդակային է, բայց և արտառոց՝ ընկղմվելով չարիքի մեջ, պայքարում է ընդդեմ համատարած չարիքի: Միայնակ հերոս, որի ըմբոստացումը ուղեկցվում է իր իսկ անկմամբ, անկում, ինչը կցնցի անգամ իրեն նվաստացնողներին, որը կկարողանա փոխել կյանքի իրադարձությունների ընթացքը և կթողնի որևէ նշանակալի հետք. այս է Սաիդի ընտրությունն ու կյանքի կարգախոսը, ինչն էլ փորձում է իրականացնել:

3.2. Վարդայի կերպարը՝ կատարելության հասնելու ճանապարհին

Վարդայի՝ «կատարյալ մարմնավաճառուի» հասարակաց տունը, թեև չունի «Մեծ պատշգամբի» շքեղությունն ու համբավը, այնուամենայնիվ ապստամբությունից առաջ գրեթե ծիսական մի վայր էր, ուր արաբ տղամարդիկ գնում էին ամենից առաջ ծիսակարգի մասնակից դառնալու, հիանալու հատկապես Վարդայով, ով քչփորում է ատամները քորոցով¹: Վարդան փորձում է լինել կատարյալ մաքուր կերպար, ինչպես Եպիսկոպոսը՝ «Պատշգամբը» պիեսում, բայց, ի տարբերություն նրա, այս մարմնավաճառուին պատկերում է իրեն, խաղում իր դերը «իրականության մեջ», այլ ոչ թե պատրանքների տանը: Հասարակաց տան տիրուհին երազում է, որ մի օր իր ոսկեգօծ զարդերն ու կիսաշրջագգեստները «զարդարանք լինելու փոխարեն» յուրովի կխորհրդանշեն իրեն «մարմնավաճառի

¹ Jean Genet, Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 28.

փառքի մեջ»¹: Եվ որպեսզի անմահանա իր դերի մեջ, Վարդան երեկոն սկսում է շքեղ զգեստներ հագնելու և վառ դիմակներով շպարվելու դանդաղ ու ցուցադրական հանդիսավոր ծեսը, «ոչնչացնում է» այն ամենը, ինչ մարդկային է իր մեջ՝ վերածվելով «սուկե մանեկենի»:

Տեսնում ենք, որ հասարակաց տունը ժընեի դրամատուրգիայում մի վայր է, ուր իշխում է ծիսական խաղը, ինչը հնարավոր է դարձնում իրականի և անիրականի համադրումն ու պատրանքը որպես իրականություն ներկայացնելու ժընեի ցանկությունը: Այս ծիսական աշխարհում կերպարները ընդհանրացված սիմվոլներ են, որոնց կեցության ճանաչողության՝ չարի և բարու մասին մտորումները փիլիսոփայական ենթատեքստ ունեն և հանգում են հետևյալին՝ չարի և բարու անհավասար պայքարում հաղթում են չարիքն ու դաժանությունը: Տառապանքն ու անխուսափելի չարիքը համատարած են:

Երբ ապստամբությունը կործանում է Վարդայի ստեղծած ծիսական աշխարհը, որը նրա համար ոչ միայն իրական է, այլ գոյատևման անհրաժեշտ պայման է, նա ընտրում է մահը, որն այս դեպքում փրկարար է:

Ժընեն շուկի է ենթարկում հանդիսատեսին «Պատշգամբը» պիեսում առաջարկելով Եպիսկոպոսին, որ լուսանկարվի որոշակի դիրքերով հասարակաց տանը, ինչպես նաև ցուցադրելով Վարդային, ով «կրելով ոսկեգօծ եպիսկոպոսական թիկնոց» բարձրանում է աթոռակի վրա և սկսում է գեղեցիկի և իր յուրօրինակ ոճի մասին քարոզը: Ոչ մի տարբերություն չի դրվում եկեղեցականի և մարմնավաճառի միջև: Նրանք երկուսն էլ կատարում են հասարակությանը անհրաժեշտ և պահանջված գործառույթներ: Ալբեր Դիշին գրում է. «Նրանք հանդես են գալիս միևնույն բեմում, կրում են նույն բացակայությունն ու մահը: Ընդամենը «բառերի ու ունայնության շքահանդես»²:

Վարդան «անմահացնում էր» Արևմուտքում ընդունված կերպարների արտաքինը, հագուստներն ու զարդարանքները, բայց նրա պատկերացումները Արևմուտքի մասին նույնքան սահմանափակ էին, որքան Արևմուտքի բնակիչներինը՝ արաբների մասին: Բայց ինչպիսին էլ, որ լինեին Արևմուտքի բնակիչները, արաբները, լեզտներները, ապստամբները, Վարդան կամ «փրկերպարի պահանջները», նրանք բոլորն էլ խաբված են, ինչն էլ դառնում է նրանց կործանման պատճառը: Պիեսի վերջին երկու տարբերակները, ինչպես նաև Ռոժե Բլենի բեմադրությունը ավարտվում են կասկածանքի և անորոշության ժեստերով, մահացածները լքում են բեմը՝ իրենց հետ տանելով շերտավարագույրները: Բեմը դատարկ է: Սա է ժընեի թատրոնի ուղերձը. կյանքը ունայն է՝ պատրանք:

¹ Jean Genet, Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 199.

² Albert Dichy, Chronologie // Magazine littéraire, 1993, N° 313, p. 17.

3.3. Ծիսական թատրոնի դրամատիկ ծածկագրերը

Ժընեի ծիսական թատրոնի մասին գեղագիտական հայացքները հիմնականում արտահայտված են «Նեգրերը» և «Շերտավարագույրները» պիեսներում: Այս պիեսների ծեսերը պատկերում են կերպարներին սոցիալական, հակասական իրավիճակները և ինքնաճանաչման ու բարոյափիլիսոփայական խնդիրներ են լուծում: Փորձելով դուրս պրծնել անորոշության և միայնության սարսափելի շրջանից՝ կերպարները ծիսական խաղի միջոցով կերպարանափոխվում են, ստեղծում են պատրանքային նոր իրականություն, որն արմատապես տարբերվում է առօրյա իրականությունից: Ներկայացման ծիսական մթնոլորտը ստեղծվում է թատերական հագուստների, արտառոց ժեստերի, վառ գրիմի և դյուֆակալան լեզվի շնորհիվ: Ժընեի ծիսական թատրոնում բառերը ձեռք են բերում թե՛ վերամբարձ տոն, թե՛ հմայելու, կերպարանափոխելու գորույթություն: Խոսքի, գրեյառճի տարբեր մակարդակները, միայնակ և օտարված կերպարների լիրիկական մենախոսությունները, որոնք հարուստ են փոխաբերություններով, այլաբանություններով, ոգեկոչումներով, երկարաշունչ աղոթքներով, իսկ նրանց վերամբարձ տոնը և շեշտված հանգերը ծիսական խորհուրդ և հմայք են տալիս ներկայացմանը ու ծառայում են երևակայական կերպարների ստեղծմանը:

Սովորական ժեստերը, ինչպես և բառերը, Ժընեի թատրոնում կորցնում են գործնական իմաստը, սովորական երևույթական աշխարհից տանում են դեպի անտեսանելի ծիսական աշխարհ: Պատկերելով ու միավորելով պատրանքային աշխարհի զգայական գեղեցկությունը կեցության անմիջական տարրերի հետ՝ ժեստերը սիմվոլներ են ստեղծում:

Ժան Ժընեի ցանկացած պիեսում առկա են թատերական ժեստի բազմաթիվ դրսևորումներ և դրանք հստակ կատարելու պարտադիր պահանջ դերասաններից, քանի որ, Ժընեի կարծիքով, դերասանները բեմի վրա պետք է կատարեն ոչ թե գործողություններ, այլ ժեստեր, չխաղան ներկայացում, այլ իրականացնեն ծես:

«Աղախինները» պիեսը սկսվում է անսովոր ժեստերի դրսևորմամբ, որոնք ներկայացնում են կերպարների փոխհարաբերությունները, պատկերում են նրանց երկրնտրանքը, դժվարին ընտրությունը: Ժընեն ընդգծում է. «Դերասանուհիների ժեստերը պետք է լինեն համակարգված՝ յուրաքանչյուրը պատկերելով բեկվածի կամ կախվածի պես»¹:

«Նեգրերը» պիեսի սկզբում տեսնում ենք ժեստերի օրինակ, որոնց իմաստն անհատի հոգեբանության ոչնչացումն է: Նեգրերը պարում են մենուետ իբր նեգրի սպանած (հանուն ընդհանուրի) սպիտակամորթ կնոջ դիակառքի շուրջը. նախ՝ ընդգծված հարգալից ժեստերով ողջունում են բեմի վերին հարթակում գտնվող պալատական հանդիսատեսին՝ ծաղրապատկերված Թագուհուն, Դատավորին, Միսիոներին, Կառավարչին, որոնց մարմնավորում են կրկին Սևամորթները, բայց

¹ Jean Genet, Les Bonnes, Paris, Editions Gallimard, p. 9.

սպիտակ դիմակներով, հետո խոնարհվում են իրական հանդիսատեսի առջև: Նրանց ժեստերը հեռու են առօրյա կյանքում կիրառվող ժեստերից, որոնք էլ պիեսին անմիջապես հաղորդում են անհեթեթ հանդիսավորություն:

Ծեսի մասնակիցներն ազատվում են իրենց անհատականությունից, որպեսզի դառնան ծիսական խմբի ամբողջական և լիարժեք մասնակիցը և իրենց ողջ հոգևոր ուժը կենտրոնացնեն ծեսի արդյունավետության վրա:

Կոստյումը, գրիմը, դիմակը ժընեի ծիսական դրամատուրգիայի հիմնական տարրերն են, ավելի քան ժեստերն ու լեզուն, քանի որ դերասանի շարժումները թեև շատ լավ տեսանելի են, բայց տևում են մի քանի վայրկյան, իսկ կոստյումը պիեսի ողջ ընթացքում հանդիսատեսի աչքերի առջև է և շատ շոշափելի: Արտառոց կոստյումների, վառ գրիմի և դիմակի կիրառումը նախևառաջ նպատակ ունի ուղղորդել ծեսը երևակայական ոլորտ՝ հեռացնելով առօրյա կյանքի կենցաղականությունից: «Նամակներ Ռոժե Բլենին» գրվածքում ժընեն ճշգրտում է թատերական կոստյումների իրական դերն ու բնույթը: «Դրանք պետք է ունենան «անհրաժեշտ գեղեցկություն», բայց չպետք է աչքի ընկնեն առանձնապես»¹: Նույնը վերաբերում է գրիմին, որը պետք է չափազանցված լինի, ընդ որում՝ պայմանական այս գեղեցկությունը ոչ մի դեպքում չպետք է նման լինի կամ կրկնի մյուս դերասանների դիմագծերը:

Ըստ ժընեի՝ կոստյումը և աքսեսուարները չպետք է դերասանի համար լոկ պճնվելու միջոց լինեն: Հագուստների ողորմելի ճոխության, գռեհկության և բազմազանության այս խառնուրդը պետք է «դեկոր ստեղծի և հնարավոր դարձնի կերպարը տեղափոխելու խորհրդանիշների երևակայական աշխարհը»²:

Այսպիսով, դեկորը, քնարական լեզուն և հատկապես թատերական հագուստը ժընեի էսթետիկ թատրոնի անհրաժեշտ տարրերն են, որոնց միջոցով ներկայացումը վերածվում է ծիսակարգի, իսկ բեմական տարածքը, որտեղ տեղի է ունենում ծես-ներկայացումը՝ կորցնելով ֆիզիկական չափերը, վերափոխվում է երևակայական վայրի: Ներկայացման ծիսական մեծաշուք մթնոլորտը, բեմական տարածքի հարաբերականությունը, կոստյումները, ժեստերը, դյուրական լեզուն հեռացնում են մեզ ճնշող, առօրյա իրականությունից, հասցնում մինչև անծայրածիր երկնակամար, ավելին, ներառելով ամբողջ տիեզերքը, հաստատում են, որ ժընեի թատրոնը երևակայական մի վայր է, ուր միաժամանակ հաստատվում և ժխտվում են սուրբն ու սրբապիղծը, կյանքն ու մահը, պատրանքն ու իրականությունը:

¹ Jean Genet, Œuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 401.

² Jean Genet, Œuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 402.

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Աշխատանքում փաստարկները քննարկելուց հետո հանգել ենք հետևյալ եզրակացությունների:

- ✓ 20-րդ դարի երկրորդ կեսի ավանգարդի ամենահայտնի ուղղություններից էր «Նոր թատրոնը», որն էլ վճռորոշ դարձավ ֆրանսիական թատրոնի նորացման հարցում: Պայմանավորված պատմաքաղաքական իրադարձություններով՝ նոր ժամանակները արժեքների նոր չափանիշներ էին թելադրում: «Նոր թատրոնի» ներկայացուցիչները իրենց պիեսներում աշխարհը պատկերում էին որպես անիմաստ և անհեթեթ երևույթների կուտակում, որպես ոչնչով չհիմնավորված դաժանության, բռնության և չարիքի հանդես՝ ցույց տալով մարդկային կյանքի աբսուրդը իր ամբողջ կոմիկական և ողբերգական խորությամբ:
- ✓ Ֆրանսիական ավանգարդի առաջատար ներկայացուցիչ, թատրոնի դերասան, բեմադրիչ, դրամատուրգ Ա. Արտոն նոր թատրոնի վերածնունդը կապում է «դաժանության թատրոնի» ստեղծման հետ, որի սկզբունքներն ու դրանց գաղափարական արձագանքները տեսնում ենք ժան ժրնեի՝ թատրոնի մասին գեղագիտական տեքստերում: Այս երկու դրամատուրգները գրում են թատրոնի վերածնման անհրաժեշտության մասին, ինչը պետք է իրականանա ծեսի վերածված թատերական գործողությունների և լեզվի վերափոխման միջոցով:
- ✓ Համեմատելով ժրնեի պիեսները և զուգահեռներ տանելով նույն ժամանակաշրջանի հեղինակների հետ՝ ընդգծվում են ժրնեի դրամաներին բնորոշ տարրերը՝ թանկ և բարդ բեմականացում, վառ գույներով թատերական զգեստներ, արքեսուարներ և դիմակահանդեսային գրիմ: Դրամատուրգը տարբերվում է նաև իր կերպարների հոգեբանական խորը վերլուծությամբ և լեզվական փայլուն ոճով:
- ✓ Ժրնեի դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները՝ ծիսական խաղ, կերպար և արտացոլանք, իրականի և անիրականի համադրումը, ինչը համապատասխանում է պատրանքը որպես իրականություն ներկայացնելու ժրնեի ձգտմանը, անբաժանելի ամբողջություն են կազմում «Պատշգամբը» պիեսում: Այս պիեսում ներկայացվող միայնակ, անճարակ, հասարակությունից օտարված կերպարները, որոնք իրենց գոյության իմաստի և էության փնտրտուքների մեջ են, ներկայացնում են հետմոդեռնիստական հասարակության պատկերը:
- ✓ «Պատշգամբը» և «Շերտավարագույրները» պիեսները, որոնք գրվել են մինևույն ժամանակաշրջանում և քննարկում են գրեթե նույն գաղափարները: Այս պիեսներում մերժվում է հեղափոխությունների միջոցով դրական բարեփոխումների հասնելու գաղափարը: Ըստ ժրնեի հեղափոխությունը պետք է տեղի ունենա մարդկանց գիտակցության մեջ՝ լուսավորվելու և տգիտությունից ձերբազատվելու միջոցով:

- ✓ Ժընեի ծիսական թատրոնի մասին գեղագիտական հայացքները հիմնականում արտահայտված է «Նեգրերը» և «Շերտավարագույրները» պիեսներում: Դրանցում ներկայացված թատերական աշխարհը երկիմաստ է ու գունեղ, ողբերգական և զավեշտալի: Գերիշխում են բազմաթիվ խարդավանքներից ստեղծված սիմվոլիկ կերպարներն ու այլաբանությունները:
- ✓ Ժան Ժընեի պիեսների ծեսերը, որոնց հիմքում ներառված են անտիկ թատրոնի տարրերը՝ մանրակրկիտ մշակված և ձևափոխված ժամանակակից ոճով, ներկայացումը պատրանքի, ինչպես նաև կերպարները սիմվոլների ձևափոխելու և թատերական էսթետիկ աշխարհ ստեղծելու դրամատիկ միջոցներ են, միաժամանակ ինքնաճանաչման և բարոյափիլիսոփայական խնդիրներ են լուծում:

Ատենախոսության թեմայով հրատարակված հոդվածներ

1. Ժան Ժընեի դրամատուրգիան // Համատեքստ-2013, ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան 2013թ. էջ 203-210:
2. Ժան Ժընեի էսթետիկ թատրոնի առանձնահատկությունները, Հանդես (Գիտամեթոդաբանական հոդվածների ժողովածու), Արյան հրատարակչություն, Երևան 2015, N 16, էջ 47-53:
3. 20-րդ դարի ֆրանսիական դրամատուրգիայի պատմամշակութային համատեքստը // Գրականության արդի հիմնախնդիրներ, Լուսաբաց հրատարակչություն, Երևան 2015, էջ 119-131:
4. Ժան Ժընեի ծիսական թատրոնի ծածկագրերը (Ժեստեր, սիմվոլային կերպարներ) // Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրներ, Լուսաբաց հրատարակչություն, Երևան 2016, էջ 119-127:
5. Ինքնության որոնում՝ կերպարի և արտացոլանքի փառաբանումը Ժան Ժընեի «Պատշգամբը» պիեսում // Գրականության արդի հիմնախնդիրներ, Երևան, Լինգվա, 2016, էջ 72-79

БАРИКЯН ЛИЛИТ ЖИРАЙОВНА
ЖАН ЖЕНЕ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 2 –ОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01. 07 – "Зарубежная литература".

Защита диссертации состоится 03.02.2017 года в 12:30 на заседании специализированного совета Литературоведения 003 Института литературы имени М. Абебяна НАН РА по адресу: ул. Григора Лусаворича 15, г. Ереван, 0002, Республика Армения

РЕЗЮМЕ

Настоящая работа посвящена исследованию особенностей драматургии французского писателя, поэта, эссеиста, общественного деятеля XX века Жана Жене.

В работе мы рассмотрели и обратились к научным трудам, исследуемым произведениям Жана Жене, к критическим статьям, резюмировали и обстоятельно представили социальный, политический, философский, психологический подтексты, исследуемые в пьесах Жана Жене, а также показали их жанровые и структурные особенности: театр в театре, образ и отображение, трансформация реальности в иллюзию.

В работе нами был применен сопоставительный метод литературоведческого анализа, с помощью которого был представлен контекст театральных направлений XX века посредством сравнения существующих тематических основ и драматических стилей.

Методом типологического анализа, сопровождающегося комментированием, нами проводится сравнение основных особенностей системы образов и художественных взглядов Жана Жене и современных ему драматургов, выявляются различия манеры их письма, что позволило нам дать наиболее справедливую оценку их произведений.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Объем работы составляет 153 страницы.

В введении представлено краткое описание предметных, стилевых и сценических особенностей драматургии Жана Жене, намечены задачи и цели исследования, обоснованы актуальность и новизна работы. Нами указаны и перечислены труды, определенным образом касающиеся темы диссертации. Представлена структура работы, вкратце изложено содержание каждой из глав.

Первая глава диссертации ("Формирование театральных направлений и новых традиций во французской драматургии XX века") рассматривается в контексте формирования театральных направлений и новых традиций во французской драматургии XX века".

Во второй главе ("Особенности драматургии Жана Жене") исследуются особенности драматургии Жана Жене и способы формирования творческого метода драматурга. В главе нами проведен всесторонний, литературоведческий анализ текста пьес и образов.

В третьей главе ("Символика ритуального театра Жана Жене") исследуются ритуалы пьес Жана Жене, в основу которых легли элементы античного театра (жест, маска, грим). Таким образом, ритуалы являются средством трансформации представления в иллюзию и создания театрального эстетического мира.

В результате исследования доводов в работе, мы пришли к следующему умозаключению:

✓ Одним из наиболее известных направлений авангарда второй половины XX века несомненно был “Новый театр”, имеющий существенное значение в обновлении французского театра. Обусловленное историко-политическими событиями новое время диктовало новые критерии системы ценностей. Представители “Нового театра” изображали мир в своих пьесах как скопление бессмысленных и нелепых явлений, как торжество ничем необоснованной жестокости, насилия и зла, тем самым показывая абсурдность человеческой жизни со всем ее трагизмом и комизмом одновременно.

✓ Ведущий представитель французского авангарда, актер театра и драматург А. Артон возрождение нового театра связывает с созданием “театра жестокости”, принципы и идеологические отклики которого мы находим в художественных текстах о театре Жана Жене. Оба драматурга пишут о необходимости возрождения театра, осуществление которого возможно посредством преобразования театральных действий и языка.

✓ Сопоставление и проведение параллелей пьес Жене с другими авторами того же периода позволяют выделить свойственные драмам Жене отличительные черты: дорогостоящая и сложная инсценировка, яркие, красочные театральные костюмы, аксессуары и маскарадный грим. Драматург отличается умением подвергать глубокому психологическому анализу своих персонажей, а также блестящим стилем языка.

✓ В Пьесах “Балкон” и “Ширмы”, написанных в один и тот же период, нашли отражение вышеперечисленные идеи. В них опровергается идея достижения реформ революциями. Согласно Жене, революция должна произойти в сознании людей через просвещение и избавления от невежественности.

✓ Особенности драматургии Жене, а именно, ритуальная игра, образ и отображение, синтез реальности и вымысла, согласовывающиеся со стремлением Жене представить иллюзию в качестве реальности, составляют неделимое целое в пьесе “Балкон”. Представленные в этой пьесе одинокие, беспомощные, отрешенные от общества персонажи, находящиеся в поисках сути и смысла своего существования, являются отображением постмодернистского общества.

✓ Ритуалы пьес Жана Жене, в основу которых легли элементы античного театра, скрупулезно обработанные и преобразованные в новом стиле, являются драматическими средствами трансформирования представления в иллюзию, образов в символы, а также создания эстетического театрального мира. В то же время в ритуалы отражают социальную, психологическую, нравственную стороны персонажей, разрешают нравственно-философские вопросы и проблемы самопознания.

✓ Соответствие художественных взглядов о ритуальном театре нашли отражение в основном в пьесах “Негры” и “Ширмы”. Персонажи пьес, не сумевшие смириться с бесперспективной реальностью, с помощью ритуальных

игр создают иллюзорный мир, но этот мир, как выясняется, более жесток и реален, чем сам реальный мир.

BARIKYAN LILIT

JEAN GENET IN THE CONTEXT OF THE 2ND HALF OF THE 20TH CENTURY FRENCH DRAMATURGY

Dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of Philological Sciences, in the specialty of "Foreign Literature"(Specialty Code 10. 01. 07).

The defense of the dissertation is scheduled for 3 February 2017, at 12:30 pm, at the meeting of the Specialized Council of Literary criticism N 003 at the Institute of Literature after M. Abeghyan, NAS RA. address: 15 Grigor Lusavorich str. 0002, Yerevan, Republic of Armenia.

SUMMARY

The present work is dedicated to the study of the peculiarities of the 20th century French novelist, poet, essayist, playwright and political activist Jean Genet's dramaturgy.

The research studies scientific papers and literary critical articles related to Genet's works; summarizes and presents in detail social, political, philosophic and psychological implications discussed in Jean Genet's plays; as well as presents genre and structural features of the drama - the theater within theater, image and reflection, transformation of the reality into illusion.

The study has been carried out by the application of the method of comparative literary analysis, which presents the context of the 20th century theatrical aspects by means of comparing the existing thematic bases and dramatic styles. With the application of the method of typological analysis, along with explanatory interpretations, the main features of aesthetic views and character creation systems, as well as style differences of Jean Genet and other playwrights of the same period have been compared, which allows us to appraise their works more accurately.

The paper consists of Introduction, three Chapters, Conclusion and Bibliography. The work consists of 153 pages.

In the introduction the brief description of the content, stylistic and staging characteristics of Jean Genet's dramaturgy is presented, the topicality of the work is well grounded, the goals and objectives set out in the work are listed, as well as the scientific novelty of the research is outlined. Scientific works related to the subject matter of the paper are mentioned in the introduction. The structure of the paper, along with the summary of each chapter, are also presented.

Chapter One ("The Formation of Theatrical Directions and New Traditions in the 20th Century French Dramaturgy) defines the context of formation of theatrical directions and new traditions in the 20th century French dramaturgy.

Chapter Two ("The Characteristics of Jean Genet's Dramaturgy") examines the characteristics of Genet's dramaturgy and the ways of formation of his creativity. A comprehensive, literary analysis of the texts of plays and the characters has been carried out.

Chapter Three ("The Symbolism of Jean Genet's Ritual Theater") examines the rituals of Jean Genet's plays including elements of the ancient theater (gesture, mask, makeup) which are means of transforming the performance into illusion and creating an aesthetic theatrical world.

Having considered the arguments presented in the work we came to the following conclusions:

- ✓ The "New Theater" was undoubtedly one of the most popular directions of the second half of the 20th century avant-garde, which played a crucial role in the renewal of French theater. Due to historical and political events the new era dictated new standards of values. The representatives of the "New Theater" depicted the world in their plays as a pile of absurd and meaningless phenomena, as a pageant of ungrounded cruelty, violence and evil, showing the absurdity of human life in all its comic and tragic depth.
- ✓ The leading representative of the French avant-garde, theater actor, director, playwright [Antonin Artaud](#) connects the rebirth of the new theater with the creation of the "theater of cruelty", the principles and ideological reverberations of which we find in Jean Genet's texts of aesthetic creativity about the theater. The two playwrights wrote about the need for the revival of the theater, which should be actualized by means of transforming theatrical actions and language into rituals.
- ✓ The common elements of Genet's dramas are revealed by comparing and drawing parallels between Genet's plays and the authors of same period - expensive and complicated staging, theatrical dresses in bright colors, accessories and pageantry makeup. The playwright also stands out with the deep psychological analysis of his characters and a brilliant language style.
- ✓ The plays "The Balcony" and "The Screens" were written almost at the same time and discuss the same ideas. These plays reject the idea of making reforms through revolutions. According to Genet the revolution must take place in people's consciousness through enlightenment and getting rid of ignorance.
- ✓ The characteristic features of Genet's dramaturgy - ritual game, image and reflection, the combination of the real and the unreal, which corresponds to Genet's pursuit of presenting illusion as reality, make an indivisible whole in the play "The Balcony". The lonely, awkward, alienated from the society characters of this play, who are in search of the meaning and essence of their existence, portray the postmodernist society.
- ✓ The rituals of Jean Genet's plays, which include elements of ancient theater thoroughly designed and modified in a modern style, are dramatic means of transforming the performance into illusion, as well as the characters into symbols and creating an aesthetic theatrical world; at the same time they present the social, psychological and moral aspects of the characters, solve self-awareness and moral-philosophical problems.
- ✓ The compliance of Genet's ritual theater with the aesthetic views is mainly expressed in the plays "The Blacks" and "The Screens". Unable to come to terms with the unpromising reality, the characters of these plays create their own imaginary world through the ritual game, but it appears to be more cruel and real than the real world itself.

