

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Մ Ե Յ Դ Ի Ն Ա Ս Ի Ր Ի

**ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԻՑ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԻ
ՓՈԽԱՌՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ**

**Ժ. 01. 04. - «Գրականության տեսություն» մասնագիտությամբ բանասիրական
գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության**

Ս Ե Ղ Մ Ա Գ Ի Ր

Երևան - 2014

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝

բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր
ՋԵՆՐԻԿ ԱՆՏՈՆԻ ԷՂՈՅԱՆ

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր
ԼԱՐԻՍԱ ՀՐԱՆՏԻ ՄԱՍՅԱԿԱՆՅԱՆ

բանասիրական գիտությունների
թեկնածու, դոցենտ
ԱՍՏՂԻԿ ՍԱՐԳՍԻ ԲԵՔՄԵՁՅԱՆ

Առաջատար կազմակերպություն՝

Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2014 թ. նոյեմբերի 12-ին՝ ժամը 14³⁰-ին, ԵՊՀ-ում գործող՝ ԲՈՂ-ի գրականագիտության 012 մասնագիտական խորհրդի նիստում:

Հասցեն՝ ք. Երևան 25, Աբովյան 52^ա, ԵՊՀ-ի հայ բանասիրության ֆակուլտետի մասնաշենք, թիվ 202 լսարան:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ԵՊՀ-ի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2014 թ. հոկտեմբերի 10-ին:

Մասնագիտական խորհրդի
գիտական քարտուղար՝
բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր

Ա. Ա. ՄԱՍԿԱՆՅԱՆ

Ատենախոսության ընդհանուր բնութագիրը

Աշխարհի տարբեր մշակույթներում էպիկական ժանրերի փոխառնությունն այսօր բավական տարածված երևույթ է. արվեստն ու գրականությունը հաղթահարում են բազմաթիվ սահմանափակումներ, և գրական տարբեր ժանրեր հեշտությամբ միմյանց են փոխանցում իրենց հատկությունները: Փոխառնության գործընթացը, սակայն, դեռևս չի արժանացել զիտական լուրջ ուսումնասիրության, և ահա սույն աշխատանքը նվիրված է էպիկական ժանրերից դրամատիկական ժանրերի փոխառնության հիմնախնդիրների քննությանը:

Ատենախոսության երեք գլուխներում հաջորդաբար ուսումնասիրվում են գեղարվեստական ինֆորմացիայի փոխակերպությունները լեզվական-ժանրային տարբեր համակարգերում, արձակից դրամատիկականին ուղղված փոխառնության իրականացման եղանակները, որոնք հանգամանորեն փաստվում են կոնկրետ օրինակներով ու փոխառնության այնպիսի բնորոշ նմուշներով, ինչպիսիք է, օրինակ, ռուս արձակագիր Միխայիլ Բուլգակովի «Շան սիրտը» վիպակից իրանցի դրամատուրգ Մոհամմադ Յաղուբիի համանուն պիեսի ինքնատիպ փոխակերպությունը:

Էպիկական ժանրերից դրամատիկական ժանրերի փոխառնության հիմնախնդիրների ուսումնասիրության ընթացքում զանց են առնվել գիտական հետաքրքրություն ներկայացնող հարցերի լայն շրջանակ՝ երևակայության սահմանափակումները էպիկական սեռից պիեսի վերածելիս, պատումի կառուցվածքային ու լեզվաոճական առանձնահատկություններն էպիկական և դրամատիկական սեռերում, փոխառնությունից բխող զանազան այլափոխումներ, կենտրոնամետությունն ու կենտրոնախուսությունը, դրամատիկական սեռին բնորոշ հակիրճությունն ու հարակից բազմաթիվ խնդիրներ:

Ուսումնասիրության մեջ ներկայացված են փոխառնության գործընթացի ինչպես տեսական, այնպես էլ կիրառական կարևոր հարցադրումներ, որոնք գրականության տեսության հիմնախնդիրներից են: Ներկայացվում են նաև էպիկական ժանրերից դրամատիկական ժանրերի փոխառնության գործընթացում առաջացող խնդիրների հնարավոր լուծումներ:

Թեմայի արդիականությունը և գործնական նշանակությունը

Ներկայումս գրական ժանրերի համադրության արդյունքում ի հայտ են եկել նորերը, և հենց փոխազդեցության պատճառով է, որ գրականության ու արվեստի ժանրերը մշտապես պահպանում են իրենց արդիականությունը: Սույն աշխատությունն ուսումնասիրում է գրական երկու սեռերի՝ էպիկականի և դրամատիկականի փոխազդեցության խնդիրներն ու բուլորովին նոր տեսանկյունից է քննարկում էպիկական գրականության ինֆորմացիոն-կառուցվածքային հիմքերի փոխանցումը դրամատուրգիային: Իսկ գրական ցանկացած ժանրից մեկ այլ ժանրի փոխառնության գործընթացում խիստ կարևոր է առաջացած սահմանափակումների և առավելությունների, բարդությունների ու հետևանքների ճշգրիտ քաջահայտման և վերլուծության խնդիրը: Չաշվի առնելով խնդրո առարկայի՝ մինչ այժմ եղած լուրջ և խորքային ուսումնասիրությունների պակասը՝ կարելի է ասել, որ այս աշխատանքն իր տեսակի մեջ արդիական է, քանի որ շոշափում է գրական երկու

տարբեր ժանրերի ինչպես կառուցվածքային, այնպես էլ բովանդակային փոփոխություններն ու ինֆորմացիոն-կառուցվածքային փոխադրության խնդիրները:

Մեր օրերում, երբ արդի գրականության մեջ ավելի ու ավելի են շատանում ժամանակակից և դասական վեպերից փոխառության միտումները, արձակից դրամատիկականին անցման խնդիրը դեռևս չի արժանացել գիտական պատշաճ ուսումնասիրության: Ուստի այս աշխատությունը կարող է ուղենիշ հանդիսանալ ժամանակակից դրամատուրգների համար և օգնել, որպեսզի լուծվեն փոխառության գործընթացի բազմաթիվ բարդ խնդիրներ: Այն կարող է օգտակար լինել նաև Իրանի Իսլամական Հանրապետության և Հայաստանի Հանրապետության զանազան բուհերի համապատասխան ֆակուլտետների մասնագետների և ուսանողների համար:

Ուսումնասիրության առարկան, նպատակը և խնդիրները

Սույն ուսումնասիրության առարկան էպիկական ժանրերից դրամատիկականին անցման հիմնախնդիրների լայն քննությունն է: Խնդրո առարկան պայմանավորված է այնպիսի հնարավորություններով, որոնք արձակ գրականությունը տալիս է դրամատուրգային և ընդհանրապես դրամատիկական գրականությանը: Թեև դրամատուրգայում գոյություն ունեն բազմաթիվ ու բազմազան մեթոդներ, տեսակներ ու ուղրտներ, որոնց հանգամանորեն անդրադարձ է կատարվել աշխատանքում, այնուամենայնիվ ուսումնասիրության հիմնական նպատակը եղել է ոչ միայն փոխառության եության բացահայտումը, այլև դրամատուրգներին ներկայացվող այն չափանիշների ու հիմնախնդիրների հնարավոր լուծումները, որոնց հիման վրա արձակը պիեսի վերածելու գործընթացն ստանում է ավելի գիտական հիմքեր:

Ուսումնասիրության կարևորագույն խնդիրներից են մի կողմից՝ փոխառության ժամանակ էպիկականից դրամատիկականի փոխվող ու չփոխվող գործոնների հնարավորությունների բացահայտումները, որոնք հեղինակներին կօգնեն էլ ավելի գիտականորեն և խորքային ուսումնասիրել ու վերլուծել փոխառության գործընթացի կառուցվածքային խնդիրները, դժվարությունները, հնարավորություններն ու սահմանափակումները, մյուս կողմից՝ փոխառության գործընթացի արդյունավետության, սահմանափակումների նվազեցման և հնարավորությունների ընդլայնման ելքերի մատնանշումները:

Թեմայի մշակվածությունը և աշխատանքի գիտական նորույթը

Ուսումնասիրության ընթացքում օգտագործվել են նախկինում կատարված բազմաթիվ հետազոտություններ, որոնք վերաբերում են պիեսում արձակից կատարված փոխառությանը, գրական երկերի հիման վրա գրված կինոսցենարներին, պիեսի և վեպի կառուցվածքային ու բովանդակային առանձնահատկություններին, տարբերություններին և ընդհանրություններին: Այդ տեսակետից նախ

հիշատակելի են Փ. Քեննեթի, Ք. Օռնի և Դ. Էնդրյուի աշխատությունները¹: Նրանցից առաջինն անդրադարձել է փոխառության մեթոդներին, փոխառության գործընթացի դժվարություններին ու խնդիրներին, երկրորդն ուսումնասիրել է արձակ ստեղծագործությունից փոխառության գործընթացի մի շարք խնդիրներ, որոնք բերված են փոխառության հաջող փորձերի վերլուծության օրինակով և ներկայացվում են որպես տեսություն, իսկ Դ. Էնդրյուն հիմնական ուշադրությունը կենտրոնացրել է հատկապես էպիկական երկերից պիեսում կատարված փոխառության առանձնահատկություններին:

Փոխառության գործընթացին վերաբերող կարևորագույն աղբյուրներից է նաև Ք. Մեթզի «Երևակայական նշան» աշխատությունը², որի երկրորդ և երրորդ գլուխները նվիրված են փոխառության գործընթացին: Յեղիմակն արձակ ստեղծագործության համեմատությամբ ներկայացված սահմանափակումներն ընդգծելուց հետո անդրադարձել է գրական այդ երկու ժանրերի կառուցվածքային յուրահատկություններին:

Ռ. Վեբսթերն իր «Ժակ Դերիդան և նյութի վերարտադրությունը»³ գրքում գրական երկու ժանրերի կառուցվածքային համեմատությունից հետո միջանկյալ կերպով ներկայացնում է փոխառության գործընթացում տեխնիկական և գործնական կարևոր լուծումներ, որոնք, տեսականորեն որևէ հստակ ուղղորդում չհամդիսանալով հանդերձ, հատկապես կարևորվել են սույն ուսումնասիրության թեմայի առումով:

Բ. Ահմադիի «Պատկերավոր գրվածքներից մինչև նյութ» և Ժ. Դերիդայի «Խաղը, նշաններն ու կառուցվածքը հասարակագիտական երկխոսություններում» ուսումնասիրությունները⁴ սույն աշխատության առիթով կարևորվել են այն տեսանկյունից, որ դրանցում հաշվի են առնվել նյութի ընթերցանության և ներկայացման տեսանկյունից բոլոր առանձնահատկությունները: Այս երկու աղբյուրները ևս կարևոր էին սույն աշխատության համար:

Փոխառության գործընթացն ուսումնասիրող աղբյուրների սղության, պիեսի և կինոսցենարի կառուցվածքային մամուլությունների պատճառով, ինչպես նաև հաշվի առնելով կինոյի ասպարեզում կատարված փոխառությունների ուսումնասիրությանը վերաբերող աղբյուրների բազմազանությունը, որոնք ինչ-որ չափով առնչվում են նաև թատրոնի և դրամատուրգիայի ոլորտին, սույն ուսումնասիրության իրականացման ընթացքում օգտագործվել են նաև Ջ. Բլեսթոնի, Ժ.

¹ Տե՛ս **Porony. Kenneth**: Screen Adaptation. By Butter Worth-Heinemann-advison. Reed Publishing. 1991, **Orr. Christopher**: The Discourse on adaptation. Wide Angle. (6/2) 1984, **Dudley Andrew**. The well-worn Muse: Adaptation in Art history and theoryY in syndy conger. And Janice R.welsch. Narrative strategies .west Illons University press. Macomb. 1920.

² **Metz. Christian**. The Imaginary Signifier. Indiana University Press, 1986:

³ **Վեբսթեր, Ռոջեր**, Ժակ Դերիդան և նյութի վերարտադրությունը, Թարգմ. Աբբաս Բարանի, Թեհրան, «Արդանուն» պարբերական, հ. 4, 1994:

⁴ Տե՛ս **Ահմադի, Բաբաբ**, Պատկերավոր գրվածքներից մինչև նյութ, Թեհրան, «Մարքյազ» հրատ., 1991, **Դերիդա, Ժակ**, Խաղը, նշաններն ու կառուցվածքը հասարակագիտական երկխոսություններում, Թարգմ. Ֆարգան Սոջուդի, Թեհրան, «Սուրեների» հրատ., 2010:

Վազների, Մ. Քլայնի և Գ. Փարբերի, Վ. Ջինքզի աշխատությունները⁵: Սակայն, փոխառնության գործընթացին անմիջականորեն վերաբերող աղբյուրներից բացի, օգտագործվել են նաև էպիկական ու դրամատիկական երկերի կառուցվածքին առնչվող մի շարք այլ աղբյուրներ և ուսումնասիրություններ, որոնք բավականաչափ կարևոր էին փոխառնության տարբերությունների տեսական ձևակերպման ու գործնական առաջարկությունների, ինչպես նաև ճշգրիտ եզրահանգումների և արդյունավետ եզրակացությունների ներկայացման առումով: Դրանցից են Մ. Էսլինի, Լ. Էգրիի և այլոց աշխատությունները⁶:

Էպիկական ստեղծագործությունից պիեսի փոխառնության գործընթացին նվիրված ուսումնասիրություններն այնքան էլ շատ ու խորքային չեն (դրանք սահմանափակվում են մի քանի հոդվածներով, որոնցում անդրադարձ է կատարվում միայն փոխառնության արդյունքում ստեղծված գրական կոմկրեստ ստեղծագործությանը), և ներկայացված ուսումնասիրությունը այդ տեսակետից կարող է լինել արդյունավետ ու կիրառելի:

Սույն ուսումնասիրության գիտական նորույթն այն է, որ առաջին անգամ մեկ ամբողջական աշխատության մեջ ներառվում են էպիկական ժանրերից դրամատիկական ժանրերի փոխառնության հիմնախնդիրներն ու դրույթները, և առաջարկվում են դրանց գիտականորեն ապացուցված լուծումներ: Իսկ ուսումնասիրության վերջում կատարված առաջարկությունները կարող են վերջ դնել փոխառնության գործընթացի հանդեպ ոչ գիտական և սիրողական մոտեցումներին և դրամատուրգին առաջնորդել դեպի գիտական լուրջ գործունեություն:

Հետազոտության գիտական նորույթը պայմանավորվում է նաև նրանով, որ այն չի վերաբերում որևէ կոնկրետ օրինակի, այլ սահմանում է ընդհանուր չափանիշ, որը բացահայտում է պիեսի և արձակի կառուցվածքների ընդհանուր գործոնների առանցքը: Բացահայտված առավելություններն ընդլայնվում են, իսկ սահմանափակումները՝ վերածվում նոր կառուցվածքի ստեղծման կիրառական գործոնների կամ իսպառ վերացվում: Հիշյալ չափանիշի ստեղծման համար գիտական տեսությունների ներկայացումից և կարևորումից բացի՝ օգտագործվել է նաև արձակը պիեսի վերածելու հետազոտողի գործնական փորձը: Թեև այդ փոխառնություններն ուսումնասիրության մեջ ներկայացված չեն, սակայն կատարվել է իրանական արձակ գրականության մնուշների՝ պիեսի վերածման հաջողված փորձ: Այդ փորձն ու անձնական տեսակետները ևս ներկայացված են ուսումնասիրության գիտական և տեսական մեկնաբանություններում:

⁵ Տե՛ս **Belustone. George**: *Novels into Film*. Reprinted Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1971, **Beja. Morris**: *Film & literature, an introduction*. New York; London. Longman. 1979, **Wagner. Ceoffrey**: *The Novel and the Cinema*. Fairleigh Dickinson University Press, 1975, **Klein. Michel, Parker. Gillian**: *The English novel and the movies*, the University of Michigan. Ungar, 1981, **Ջինքզ, Վիլյամս**, Կինոգրականություն. Կինոյի դերը հասարակագիտության մեջ, Թարգմ. Բահման Ջաբարովի, Թեհրան, «Սորուշ» հրատ., 1987:

⁶ **Էսլին, Մարտին**, Պիեսի աշխարհ, Թարգմ. Մոհամմադ Շահյա, Թեհրան, «Հերմես» հրատ., 1999: **Էգրի, Լաջո**, Դրամատուրգիայի հիմունքներ, Թարգմ. Մեհդի Ֆորուզ, Թեհրան, «Նեգահ» հրատ., 2005:

Հետազոտության տեսական-մեթոդաբանական հիմքը

Ատենախոսությունը գրված է գրականության տեսության ուսումնասիրության արդի մեթոդներով ու սկզբունքներով: Ըստ անհրաժեշտության կիրառված են նյութի հետազոտման պատմաքննական, համեմատական, համադրական, բովանդակային քննության, նշանագիտական վերլուծության, դիսկուրս վերլուծության, վերլուծական հոգեբանության մեթոդները: Հաշվի են առնվել գրականության թե՛ արևմտյան և թե՛ արևելյան նշանավոր տեսաբանների առաջավոր փորձը, նրանց մշակած տեսություններն ու մեթոդները:

Ուսումնասիրության փորձաքննությունը

Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գրականության տեսության բաժնում: Աշխատանքի հիմնադրույթներն առանձին հոդվածներով տպագրվել են Հայաստանի Հանրապետության և արտերկրի գիտական հանդեսներում ու ժողովածուներում:

Կառուցվածքը և բովանդակությունը

Աշխատանքը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլուխներից՝ համապատասխան տրիոմներով, եզրակացություններից և օգտագործած գրականության ցանկից:

Ներածության մեջ հիմնավորվում են թեմայի գիտական ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը, արդիականությունը, պարզաբանվում են հետազոտության նպատակը, խնդիրները: Ներկայացվում են աշխատանքի մեթոդաբանական հիմքերը, սկզբունքները, որոնք հնարավորություն են տվել նյութը մատուցել համակարգված մոտեցմամբ:

Գ Լ ՈՒ Խ Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն

ԳԵՂԱՐԿԵՏՏԱԿԱՆ ԻՆՖՈՐՄԱՑԻԱՅԻ ՓՈՒՍԿՐՈՒՄԸ ԼԵԶՎԱԿԱՆ-ՃԱՆՐԱՅԻՆ ՏԱՐԲԵՐ ՀԱՄԱՎԱՐԳԵՐԻ ՄԵՋ

Յոթ տրիոմներից բաղկացած այս գլխում ներկայացված են փոխառության էությունը, ինչպես նաև արձակի ու պիեսի հիմնական և կարևոր կառուցվածքային դրույթները: Փոխառությունը վերլուծվել ու ներկայացվել է որպես արձակը գրական մեկ ուրիշ երկի վերածելու ստեղծագործական գործընթաց: Իրականում նմանատիպ վերլուծության նպատակն այն երևույթի շեշտադրումն է, որ թեև փոխառությունը ստեղծագործական յուրօրինակ գործընթաց է, այնուամենայնիվ դրա հեղինակն ակամա փոխ է առնում մեկ այլ երկի տարրերը՝ հայտնվելով որոշակի ազդեցության ներքո: Հետևաբար փոխառության մեթոդների և էության բացահայտումն ու վերլուծությունը ներկայացվում են որպես ստեղծագործական գործընթացին հատուկ երևույթներ:

1.1. ԻՆՋ Է ՓՈՒՍԱՌՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Այս հատվածում նախ ներկայացվում են *փոխառություն* եզրույթի վերաբերյալ գոյություն ունեցող մեկնաբանությունները: Փոխառությունը բարդ արվեստ

է, որը կարող է հետապնդել բազմաբնույթ նպատակներ: Այն կարող է նպաստել ներկայացման որակի բարձրացմանը: Այս գործընթացը դիտարկվել է երեք տարբեր տեսանկյուններից՝ ա) արձակ գրականության հակադրությունը պիեսի հետ, բ) հանդիսատես, գ) դրամատուրգ և հերմենևտիկ տեսություն:

Արձակ երկի՝ պիեսի վերափոխման եղանակներն այն էական խնդիրներից են, որոնք կարևորվում են փոխառնության ընթացքում: Ավելին, դրանք կարելի է համարել դրամատուրգի ստեղծագործական կարողությունների գրավական: Իրականում այստեղ գործ ունենք որևէ միջոցի առանձնահատկությունները բուրգովի այլ միջոցի փոխարինելու խնդրի հետ: Փոխառնության ոլորտում հանդիսատեսը կարող է ներկայանալ երկու տեսանկյունից. առաջինը թատրոնի տնտեսական տեսանկյունն է, իսկ երկրորդը՝ պիեսի և գրական երկի հանդեպ ունեցած մոտեցումը: Դրամատուրգի գործողությունները կատարելապես համահունչ են հերմենևտիկ գործողություններին, քանի որ նա ընթերցում է տեքստը, մեկնաբանում է ու վերարտադրում: Թատերական գործիչն արձակ որևէ գործից հատուկ ընկալման և պիեսի տեսքով դրա վերարտադրմամբ ու հերմենևտիկ պտույտի միջոցով հասնում է նորի ստեղծմանը:

1.2. ԵՐԵՎԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ԱՐՄԱՆԱՓՎԱԿՈՒՄՆԵՐ ԴՍՏԱՎԱԾՔԸ ՊԻԵՍԻ ՎԵՐԱԾԵԼԻՍ

Այստեղ ներկայացվում են արձակ ստեղծագործության և պիեսի գործոնների տարբերության արդյունքում առաջացող լուրջ վնասները, որոնք դրսևորվում են հանդիսատեսի կողմից փոխառնության ենթարկված պիեսի երևակայական սահմանափակումներից: Բնականաբար ավելի հաջող դրամատիկական փոխառնության են ենթարկվում այն վեպերը, որոնցում ներկայացվող տեղեկություններն ու իրադարձությունները փոխանցվում են ավելի երևակայական և պատկերավոր տեսարաններով: Օրինակ Գ. Ֆլորբերը, Ջ. Ջոյսը և Գ. Մարկեսն իրենց երկերը հավելել են պատկերավոր տեսարաններով, ինչը խթանում է դրանց բեմադրումը: Նմանատիպ գործերն ընդարձակում են երևակայությունը, ինչի արդյունքում դյուրին են բեմադրվում: Արդի թատրոնը ևս հարուստ է պատկերավոր տեսարանների և իրադարձությունների ճշգրիտ վերարտադրության առավել ընդարձակ ու ճկուն միջոցներով: Վեպի և պիեսի կարևորագույն տարբերություններից մեկը դրանց՝ հանդիսատեսին կամ ընթերցողին տրված պատկերացումային ազատության աստիճանն է: Վեպն ընթերցողին տալիս է միայն բառեր և արտահայտություններ՝ ներկայացնելով սահմանափակ քանակությամբ նշաններ ու պայմաններ: Այս ամենին հակառակ՝ այն ընթերցողին մատուցում է պատկերացումների ու երևակայության անսահմանափակ աշխարհ. ընթերցողն ինքն է պատկերացնում վայրերը, իրադարձություններն ու անգամ հերոսների կերպարները: Պիեսի պարագայում ամեն ինչ այլ է. դրամատուրգը բնագրի գործոնները պիեսի վերածելուց անմիջապես հետո սկսում է սահմանափակել նշանները, իսկ երբ պիեսը վերածվում է ներկայացման և բեմադրվում է, պատկերացումներն ու երևակայությունը հասնում են նվազագույն աստիճանի: Այժմ, երբ դրամատուրգը, դերուսույցն ու ստեղծագործական խումբն ամեն ինչ իրականացրել են, բախվում ենք իրական գործոնների հետ, և երևակայության որևէ դրսևորում լինել չի կարող:

1.3. ՓՈՒՍԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏՐԱՍՏԱՎԱԿՆԵՐՆ ՈՒ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐՆ

Այս ենթագլխում վերլուծության են ենթարկվում փոխառնության մեթոդները: Իրականում հետազոտողի կողմից լուրջ ուշադրության են արժանանում փոխառ-

նության հանդեպ դրամատուրգի ձգտումներն ու հակվածությունը, ինչպես նաև նրա կողմից գրական որևէ երկի հիման վրա նոր գործի ստեղծման պատճառները: Մի կողմից փոխառնությունը ներկայացվում է որպես յուրօրինակ և առաջնային ստեղծագործությունից անկախ երևույթ, իսկ մյուս կողմից՝ փոխառնության մեթոդների ներկայացման հետ միասին վերլուծվում են գրական երկու ստեղծագործությունների ընդհանրություններն ու կախվածությունը:

Գրողների մի մասն առաջարկում է փոխառնության տեսակների տարանջատման եղանակներ, որոնց արդյունքում բուն նյութի հանդեպ հավատարմությունը չի համարվում հաջող փոխառնության միակ միջոց: Ջ. Վագները փոխառնության տարբեր տեսակները ներկայացնում է հետևյալ կերպ.

ա) փոխադրում (transposition): Այս դեպքում պատմությունը բեմականացվում է առանց որևէ փոփոխության և միջամտությունների:

բ) մեկնաբանություն (commentary): Գրական բուն ստեղծագործությունը կամա թե ակամա ենթարկվում է որոշակի փոփոխությունների, և պիեսն ստեղծվում է այդ փոփոխությունների արդյունքում: Այստեղ հիմնական նպատակը ո՛չ հավատարմության սկզբունքն է, ո՛չ էլ դրա խախտումը:

գ) համեմատություն (analogy), որի դեպքում հիմնական սկզբունքը բուն նյութի բացահայտ խախտումն է, որի միջոցով դրամատուրգն ստեղծում է արվեստի նոր երկ⁷:

Փոխառնության մասին գրող քննադատն իր գրվածքն ավելի արժեքավոր դարձնելու նպատակով պետք է իմանա, թե պիեսը որպես քննադատության առարկա, փոխառնության որ տեսակին է պատկանում: Իհարկե, հնարավոր է, որ այս խմբավորումները մեզ չտրամադրեն դրամատիկական փոխառնության սահմանված ամփոփում, սակայն դրանք կհանգեցնեն նվազագույն պատճառաբանությունների, որոնք կփարատեն փոխառնության ոլորտում նյութին հավատարիմ մնալու կամ չմնալու մասին գոյություն ունեցող կասկածները:

Փոխառնության մեթոդների ներկայացումից հետո ավելի լուրջ վերլուծության են ենթարկվում դրա երկու հիմնական տարատեսակները՝ փոխանցումն ու կատարյալ փոխառնությունը: Փոխանցման առումով ներկայացվում են կարևորագույն չորս խնդիրներ: Որոշ գրաքննադատներ իրենց տեսությունների հիմքը պայմանավորում են այնպիսի խնդիրների ուսումնասիրությամբ, որոնք հնարավոր է գրական ստեղծագործությունից փոխանցել դեպի պիես: Նրանց մի մասն անդրադառնում է հատուկ երկերի: Գիտնականներն ուսումնասիրել են, թե բեմադրիչն ու դրամատուրգը որքանով են կարողացել գրական երկից թատերական հարթակ փոխանցել այն, ինչը փոխանցման ենթակա է: Ընդհանուր առմամբ *փոխանցում* եզրույթն այստեղ ընդգծում է առավել խոր ու ընդարձակ իմաստ, որն է Narrative-ի (այն, ինչ փոխանցման ենթական է) և Enunciation-ի (այն, ինչը ենթական չէ փոխանցման) միջև տարբերությունը: Փոխանցումը կամ փոխադրումն իրականում փոխառնման ամենապարզ ու կարևորագույն եղանակներից է:

⁷ **Wagner, Coeffrey.** The Novel and the Cinema: Fairleigh Dickhison University press Publis Rutherford. N. J. 1975. p. 222.

Վեպը և պիեսը կարող են ունենալ ընդհանուր պատում, սակայն անպայմանորեն պլանի և կառուցվածքի առումով միմյանցից տարբերվում են: Իհարկե, այստեղ տարբերության արտահայտման հարցում մեծ դեր կարող է խաղալ նշանների երկու առանձին անբողջություն: Դրամատուրգիայում գրական երկից փոխառության պարագայում կարևորագույն խնդիրներից մեկն այն է, որ ոչ բոլոր դրույթներն է հնարավոր նույնությամբ տեղափոխել մի կառուցվածքից մյուսը: Օրինակ՝ պատմվածքի և պլանի առումով պետք է ասել, որ պատմվածքը կամ նյութը վեպից դեպի պիես տեղափոխելիս պետք է զարգանա՝ վերածվելով դրամատիկական պլանի կամ պատկերի:

Դրամատիկական փոխառության տեսակի ճշգրտման առումով կարելի է անդրադառնալ կերպարներին, քանի որ որոշ քննադատներ կարող են ճանաչված վեպերի բեմականացման դեպքում նախ առանձնացնել զլխավոր հերոսների ու կերպարների գործողությունները և այնուհետև դիտարկել, թե այդ գործողությունների որ մասն է առկա փոխառված ներկայացման մեջ: Գուցե այս մեթոդը պարզ թվա, սակայն այն արդյունավետ է: Այսպիսով, խճճված ու բարդ ստեղծագործություններ կարող են համարվել իրականում այն երկերը, որոնք հնարավոր է վերլուծել հեշտությամբ և պարզ մեթոդներով: Այս մեթոդում կերպարները, ըստ իրենց գործողությունների, կոչվում են հերոսներ, հակահավասարներ, հակահերոսներ և այլն: Այսպիսով, քննադատը կարող է ուսումնասիրել, թե արդյոք դրամատուրգը ձգտե՞լ է պահպանել բուն ստեղծագործության մեջ կերպարների գործողությունների համաձայն նրանց կոչումն ու իրական կերպարը:

Կատարյալ փոխառության առումով կարևոր են երեք հիմնական առանձնահատկությունները, որոնցից առաջինը նշանային համակարգերն են: Վեպը կամ էպիկական այլ երկ բառային և լեզվական նշանների համակարգ է, իսկ պիեսը միաժամանակ բոլորովին այլ՝ լեզվական, ձայնային, պատկերավոր և խաղային դրվագների համակարգ է: Անգամ այն դեպքում, երբ վեպի ու պիեսի մեջ լեզվական ու խոսքի գործոններն ընդհանուր են և տալիս են միանման տեղեկություններ (օրինակ՝ վեպի բառերն ու պիեսի խաղը, պատկերն ու բառերը, որոնք ստեղծում են անուններ, տեղանքները, իրավիճակներ և մթնոլորտ և այլն), միևնույն է, դրանցից յուրաքանչյուրը գործում է բոլորովին տարբեր կերպով և ունի այլ ազդեցություն: Երկրորդ առանձնահատկությունը վերաբերում է արձակ ստեղծագործության գծային շարունակականությանն ու պիեսի բազմակողմ կառուցվածքին: Երրորդն արդեն նշանների մասին է: Իրականում այն կարևորվում է նրանով, որ պիեսն ունի նշանները միմյանց կապելու հատուկ պայմաններ, և մինչ այսօր հենց այդ պայմաններն են մեզ տալիս դրամատիկական երկի ընթերցանության ու դրա տարբեր նշանների միմյանց հետ համեմատելու և կապակցելու հնարավորություն: Օրինակ՝ լույսի երկարատև տատանումն ու ի վերջո մարումը ներկայացման մեջ հատուկ իմաստ է արտահայտում, և այդ պայմանների, ինչպես նաև կրկնության միջոցով այդ նշանները տարածում են գտնում: Որևէ երաշխիք չկա, որ դրանք կմնան անփոփոխ ու անշարժ: Մյուս կողմից՝ պիեսում դժվարությամբ կարելի է որևէ ստորակետի կամ կետի միջոցով ապահովել երկարատև կամ կարճատև դադար:

Դրամատիկական գաղտնիքներից բացի՝ որևէ պիեսի վերլուծության ժամանակ պետք է ընկալել և հաշվի առնել նաև գերդրամատիկական գաղտնիքները, որոնք հետևյալն են.

1. Ժամանակային, այսինքն՝ պիեսի խոսքերի ընդհանուր շեշտադրումն ու ենթատեքստերը, որոնք կրում են անհատական կամ ընդհանուր իմաստ:

2. Տեսողական, որոնք վերաբերում են տեսողությանը և կարող են կրել մեկնաբանության բնույթ ու ընտրվել հանդիսատեսի կողմից:

3. Չայնային, որոնցից են երաժշտությունն ու ձայնային էֆեկտները:

4. Մշակութային, որոնք ամփոփում են տարբեր միջավայրերում և ժամանակահատվածներում մարդկանց կյանքին ու կենցաղին վերաբերող տեղեկություններ:

1.4. ՓՈՒՍԱՌՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՊԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԱՐՉԱԿՈՒՄ ՈՒ ՊԻԵՍՈՒՄ

Այս ենթագլուխը վերաբերում է արձակում ու պիեսում փոխառնության և պատմության գործողությունների: Պատմությունը ոչ այլ ինչ է, քան գործոնների և հանգույցների մի անբողջություն, որոնցից յուրաքանչյուրն առանձին մակարդակում ստանում է հատուկ իմաստ: Ռ. Բարտն առանձնացնում է պատմողական գործողությունների երկու տարբեր խումբ՝ բաշխողական (distributional) և ինտեգրացիոն (Integrational): Եվ քանի որ Ռ. Բարտն այս քննարկման ընթացքում չի շոշափում պիեսի հարցը, նրա տեսությունը փոխառնությանը համապատասխան լինելուց ավելի շատ համապատասխանում է փոխադրության խնդրին: Այս ենթագլխում արձակ ստեղծագործության պատմությունը վերլուծվում է բաշխողական և ինտեգրացիոն կերպով, ինչպես նաև Ռ. Բարտի տեսության ուղղահայաց ու հորիզոնական գործողությունների համաձայն: Դրանք համեմատվում են պիեսի պատմության գործողությունների հետ:

1.5. ՊԱՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱՏԵՍԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐԱՆՑ ՆԵՐԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ ՊԻԵՍՈՒՄ

Նկարագրության տեսակներին վերաբերող տարբեր դրսևորումները դժվարությամբ կարելի է պարտադրել պիեսին և թատերական ներկայացմանը: Այս առումով վերլուծվել են պատմության ներկայացման տարբեր ձևերը: Արդյունքում բացահայտվում են արձակ ստեղծագործության և պիեսի նկարագրության ընդհանրություններն ու տարբերությունները, և փորձարկվում է փոխառնության գործընթացում նկարագրության տեսակների փոխանցումը կամ փոխանակումը:

1. Գլխավոր հերոսի նկարագրություն

Պիեսում և արձակ ստեղծագործության մեջ կարելի է իրականացնել գլխավոր հերոսի նկարագրության անկայուն ու պայմանական համեմատություն: Այս համեմատությունը պարունակում է նկարագրողի մասին առանձին թեմաներ, ինչ հիմնականում պարբերական հաջորդականությամբ ներկայացնում է անցյալ ժամանակ: Ամեն ինչ բացահայտ ու պարզ է, իսկ ինքը կարող է որպես ակտիվ գործոն իրադարձություններում ներկա լինել կամ չլինել: Պիեսում նման նկարագրության բացահայտման ջանքերը հանգեցրել են ստորև նշված դասակարգմանը.

ա) Սուբյեկտիվ կամ ենթակայական թատրոն (Subjective)

Սրանց դասին են պատկանում այնպիսի ներկայացումներ, ինչպիսին է, օրինակ, Յուզին Օ' Նիլի «Բրդոտ գորիլա» էքսպրեսիոնիստական պիեսը: Դրանց քանակությունը, իհարկե, շատ չէ և պատկանում են հատուկ ժամանակաշրջանի: Այս երկերը հանդիսատեսի ուշադրությունը բեմական գործողությունների վրա կենտրոնացնելուց առաջ նրա մեջ հարուցում են հետաքրքրասիրության մեծ զգացում: Նմանատիպ պիեսները բոլոր տեսարանները սուբյեկտիվ հատվածներ

րին հատկացնելու փոխարեն պատմության գլխավոր հերոսի նկարագրության եղանակը կրճատում են և ամփոփում մի քանի տեսարանով:

բ) Բանավոր նկարագրություն կամ բեմից դուրս ծայնով նկարագրություն Իհարկե, բանավոր նկարագրությունը կամ բեմից դուրս լավող ծայնով նկարագրությունը կարող է համարվել որևէ ներկայացման կարևորագույն գործոններից՝ ավելի խորացնելով անցյալ ժամանակի զգացողությունը, սակայն վստահաբար այն չի կարող կրել շարունակական ու մշտական բնույթ և համեմատվել վեպում գլխավոր հերոսի նկարագրության եղանակի շարունակականության հետ, որովհետև նմանատիպ պիեսների քանակն այնքան էլ շատ չէ:

2. Ընդհանուր իմացության նկարագրություն

Վեպում ընդհանուր իմացության նկարագրության մեթոդը քննարկվում է երկու տարբեր եղանակներով. մեկը կերպարների անմիջական երկխոսության կամ, ինչպես կասեր Ք. Սաքքեյը, բացահայտ լեզվի քննարկումն է, իսկ երկրորդը՝ վեպի ընդհանուր նկարագրությունը, որն ամփոփում է ամբողջ երկը՝ առանց երկխոսությունների: Իրականում հենց այդ երկրորդն է, որ մեզ առաջնորդում է դեպի հերոսների երկխոսություն: Պիեսի ներկայացման բոլոր գործոնները զարգանում են նկարագրության եղանակով. խոսակցություն, շարժում և միզանցքներ, խոսք և լեզու, երաժշտություն, լույս, դեկորացիա, հագուստներ և անգամ թատերական մթնոլորտի ստեղծում այն բոլորն ունեն նկարագրողական կիրառություն: Պիեսը ցույց է տալիս, և դրա միջոցով դեպքերն ստանում են նկարագրական բնույթ:

3. Սահմանափակ տեղեկությամբ պատմություն

Կենտրոնական կերպարը պարտադրաբար չի ազդում զգացական գործընթացի վրա, այլ ավելի շատ բարձրակետ է, որի միջոցով հնարավոր է դառնում պատմության գործողությունների ըմբռնումը: Սահմանափակված տեղեկացվածությամբ եղանակում աշխարհայացքն առաջին դեմքի նկարագրության համեմատ սովորաբար ավելի ընդարձակ է, և գոյություն ունի հերոսի աշխարհայացք: Այստեղ պատմողի հայացքն անցնում է ուսերից վեր և հանդիսատեսին ներկայացնում երկու տարբեր տեսակետներ՝ կերպարինն ու ընդհանրականը:

1.6. ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՐՉԱԿԻ ԵՎ ՊԻԵՍԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՈՒՄ

Հնարավոր է՝ պիեսը զուրկ լինի գրական կառուցվածքային այնպիսի առանձնահատկություններից, ինչպիսիք են, օրինակ, բայի ժամանակն ու պատմվածքի տեսանկյունը, սակայն փոխարենը միզանցքներից կամ ներկայացման այլ դրույթներից կախված տեսարաններում, որոնք միմյանց հետ փոխկապակցված են, կիրառվում են հատուկ գաղտնի մեթոդներ, որոնց միջոցով առաջանում է պիեսի կառուցվածքի բացահայտման փուլը: Պիեսում արմատական մշանների և կողերի առկայությունն ու դրանց անհատական տարածումը տարբեր դերուսույցների կողմից կարող են նվազեցվել կամ քշվել դեպի պիեսի կառուցվածքային նախապայմանները: Սակայն դրանք երբեք կատարելապես չեն հեռացվում և չեն ոչնչացվում, եթե անգամ խոսքը վերաբերում է Ք. Սեքզի հետևյալ գաղափարին. «Պիեսը մեզ տալիս է այնպիսի զգացողություն, կարծես մենք մի իրական տեսարանի ականատես լինենք»⁸:

⁸ Metz. Christian. The Imaginary Signifier. Indiana University Press, 1986, p. 4

Կառուցվածքային առումով պիեսի՝ էպիկական սեռից փոխառնված լինելու տեսանկյունից պետք է նշել, որ խնդիրը դրամատիկական և գերդրամատիկական առանձնահատուկ նշանների և վիպական կառուցվածքում կիրառված փոփոխականների փոխանցման քննարկում լինելուց առաջ ավելի շատ վերաբերում է փոխառնության ընդհանրական բնույթին: Այս առումով պետք է նշել երկու կարևոր հանգամանք՝

ա) Պատմվածքից (հիմնական աղբյուրից) պիես փոխադրվում են այն գործոնները, որոնք կապված չեն լեզվական կառուցվածքի հետ:

բ) Պատմվածքի որոշ գործոններ փոխառնությունը մղում են դեպի խճճված փուլ, որը սերտորեն կապված է դրա լեզվական կառուցվածքի հետ:

1.7. ՊԻԵՍԻ ԵՎ ԱՐՉԱԿԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՐԱՍՏԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Թատրոնն ու գրականությունն ունեն երկու տարբեր լեզուներ. առաջինի լեզուն ներկայացումը կամ խաղն է, իսկ երկրորդինը՝ գրավոր խոսքը: Գրականությունն ընթերցողի հետ կապ է հաստատում գրավոր խոսքի, բառի և մտավոր տրամաբանության, իսկ թատրոնում այդ կապն ստեղծվում է տեսողության միջոցով և զգացական ու հուզական զգացմունքների օգնությամբ: Թատրոն կոչվող երևույթը ենթադրում է պատկերավոր գործողությունների մի համակարգ, որի միջոցով վեպում կիրառվող շարադրանքը տարբերվում է բեմականից: Թատրոնը երբեք կատարելապես չի պահպանել շարահյուսական և ընդհանրապես քերականական սկզբունքները, որոնք ընդունված են գրականության մեջ, և ենթարկվում է միայն «ժեստիկուլյացիայի» ընդհանուր սկզբունքներին. դրանք համարվում են ցանկացած նյութի կամ իրավիճակի փոխանցման լավագույն միջոցը:

Գ Լ ՈՒ Ն Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ

ԱՐՉԱԿԻՑ ԴՐԱՍՏԻԿԱԿԱՆ ՓՈԽԱՌՆՈՒԹՅԱՆ ԻՐԱԿԱՆԱՑՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ

Երկրորդ գլխում, որն իր հերթին բաղկացած է հինգ ենթագլուխներից, խորքային վերլուծության են ենթարկվում արձակից դրամատիկականի փոխառնության հիմնական մեթոդները: Այստեղ ուսումնասիրվել և ներկայացվել են փոխառնության գործընթացի գործնական կողմերը: Առավել հանգամանորեն ներկայացվել են նաև այն բոլոր փուլերը, որոնց հաղթահարման արդյունքում իրականացվում է փոխառնությունը:

2.1. Կրկնօրինակում, փոխառնություն և նմանակում

Այստեղ նախ քննարկվում է արձակը պիեսի վերածելու ստեղծագործական գործընթացը: Այս բաժնում շոշափվող թեմաները կոչված են բացահայտելու փոխառնված երկն ու դրա արարման գործընթացը: Փոխառնությունը ներկայացվել է որպես ստեղծագործական ընթացք: Պիեսների դեպքում ընդօրինակումը՝ որպես գրական ստեղծագործության կրկնօրինակում և նմանակում, թատրոնին բնորոշ հատկություն կամ մեթոդ է: Այն գոյություն է ունեցել դեռևս հին ժամանակներից և շարունակվում է նաև մեր օրերում: Գրականության մեջ տեսնում ենք ընդօրինակման բազմաթիվ և բավական կարևոր տեսակներ, որոնց դեպքում ընդօրինակվում են պատմական, գրական ու հոգևոր նյութերը: Այս ընդօրինակման արդյունքում առաջացած երկը վերածվել է արժեքավոր ու մնայուն գրական երկի և հայտնվել համաշխարհային արվեստի գանձարանում: Այդ երկերն իրենց

նոր ու անկախ բնույթով կարողացել են ազդել նաև առաջնային աղբյուր հանդիսացող գործերի վրա և մեծ մասամբ գրանցված են որպես անզուգական երկեր:

2.2. Փոխառնության առաջին փորձերը

Այս ենթազխումն փոխառնության առաջնային փորձերը ներկայացվել և վերլուծվել են գործնական առաջին իսկ քայլերից: Փոխառնության գործընթացի առաջնային փուլը պիեսի վերածվելու նպատակով վեպի համառոտումն է, որը տեղի է ունենում հետևյալ փուլերով՝ կրճատման նպատակի ճշգրտում, ստեղծագործության բուն գաղափարի ճշգրտում, ստեղծագործության գլխավոր կերպարների և բուն նյութի բացահայտում, ստեղծագործության հիմնական իրադարձությունների բացահայտում, դեպքերի փոխադարձ կապը, ստեղծագործության երկրորդական նյութերի կրճատում, ամփոփում ու ավարտ, վերջնական ուսումնասիրություն և կրճատում, համառոտված նյութի մաքրագրում:

Այնուհետև քննարկվել են էպիկական սեռը պիեսի վերածելու նպատակով որոշակի ընդլայնումների ու ավելացումների խնդիրները: Առաջինը պիեսի ստեղծման տեսանկյունից ավելի լայն հնարավորություններ է տալիս հեղինակին, սակայն պիեսի վերածվելու համար այն պետք է որոշակիորեն ընդարձակվի և դառնա ավելի կատարյալ կառուցվածք: Հետագայում ուսումնասիրվել և ներկայացվել են այդ գործընթացում կերպարների ներկայացման, տեքստային կրճատումների ու ընդարձակումների, գլխավոր և երկրորդական գործողությունների, ժամանակի ու տեղի սահմանափակումների հետ կապված խնդիրները, որոնք էպիկական սեռը դրամատիկականի վերածելու հիմնախնդիրներն են: Դրանք այն էական տարբերություններն են, որոնք փոխառնության գործընթացում ենթարկվում են որոշակի փոփոխությունների:

2.3. Պատմվածքի փոփոխումը արձակը պիեսի վերածելու գործընթացում

Այս ենթակետում ներկայացված են այն փոփոխությունները, որոնք ենթարկվում է ցանկացած պատմվածք պիեսի վերածվելիս: Արձակի ընդօրինակման առաջնային քայլերից է պատմվածքի գլխավոր իրադարձություններն և գործողությունները նկարագրող հատվածների բացահայտումը: Նման բան նախաձեռնող հեղինակը չպետք է հայտնվի պատմվածքի գրական ազդեցության ներքո և իր պատկերացումներն ու ծրագրերը ձևավորի այդ ազդեցության ու պատմվածքի մանրամասների համաձայն. պետք է գրական երկուն ներկայացված տարբեր նյութերի և հանգամանքների միջից ընտրի այնպիսի հատվածներ, որոնք օժտված են կայուն պատկերավոր հատկություններով և կարող են ներկայացման մեջ դրվել որպես աշխույժ ու հետաքրքիր տեսարաններ: Հնարավոր է, որ պատմվածքի որոշ դրվագներ զուրկ լինեն թատերական տեսարանի վերածվելու հնարավորություններ: Այդ դրվագները, որոնք նկարագրում են հերոսների հոգեվիճակն ու նրանց գործողությունները, կա՛մ պետք է կրճատվեն, կա՛մ հմուտ դրամատուրգը պետք է որոշակիորեն դրանք արտահայտի իր անձնական մեթոդներով: Գոյություն ունեն հատվածներ, որոնցում տեղի են ունենում այնպիսի իրադարձություններ, որոնք ոչ թե սովորական, այլ խիստ կարևոր են և կարող են հերոսի կամ պատմվածքի վրա ունենալ դրական կամ բացասական ազդեցություն: Դրանք այն դրամատիկ պահերն են, որոնք պետք է գտնել և օգտագործել պատմությունն ու իրադարձությունների գաղափարումն առաջ մղելու նպատակով: Դրամատիկական սկզբունքների տեխնիկայով ստեղծված կինոն ու թատրոնը՝ որպես ակտիվ հանդիսատես ունեցող արվեստի դրսևորումներ, իրենց լայն արտահայտչամի-

ջոցների շնորհիվ և բազմաթիվ վեպերի անհաջողության պատճառ դարձած տարածությունների վերացմամբ կարող են լավագույնս ներկայացնել վեպի կամ պատմվածքի դեպքերն ու նպատակը: Իրադարձությունները միմյանց հետ կապելու դեպքում ստացվում է մտավոր խառնաշփոթ և այնպիսի իրավիճակ, որ ընթերցողը չի կարողանում հաճույք ստանալ երկի ընթերցումից:

Որևէ վեպի կամ պատմվածքի ընդօրինակման հարցում գոյություն ունեցող հիմնական խնդիրներից մեկը գրական բովանդակությունն է: Գրական բովանդակություն ասելով նկատի ունենք այն, որ հիշյալ երկերի երկխոսությունները, տեսարաններն ու իրադարձությունները նկարագրված են ոչ դիդակտիկ, գրավոր երկին հատուկ պատմողական ոճով: Հետևաբար դժվար է ամբողջական նյութի մեկ ընթերցմամբ բացահայտել գլխավոր հերոսների կերպարներն ու նրանց գաղափարները. պետք է գտնել մի ելք, որի միջոցով հնարավոր կլինի իրագործել հիշյալ գործողությունները:

Այս ենթակետում հիշյալ խնդիրները ներկայացնելուց հետո ներկայացվում են նաև դրանց հնարավոր լուծումները, որոնց միջոցով հնարավոր կլինի փոխառնության գործընթացը դարձնել ավելի տեղեկացված, իսկ բուն գործունեությունն սկսելուց առաջ հեղինակը կտեղեկանա կառուցվածքային կարևորագույն գործոններին, ինչի արդյունքում փոխառնությունը կկատարվի առավել ճշգրիտ:

2.4. Փոխառնությունից բխող այլափոխումներ

Այս հատվածն սկսվում է մի քանի կարևոր խնդիրների ներկայացմամբ. ինչպիսի՞ փոփոխություններ է կրում թատերական ներկայացման վերածված գրական ցանկացած երկ, և ընդօրինակման եղանակով ստեղծված ներկայացումը որքանով պետք է հավատարիմ լինի բուն գրական երկին: Այլ կերպ ասած՝ այն, ինչ բեմադրվում է թատրոնի հնարավորությունների սահմաններում, հավատարիմ՝ ընդօրինակում է, թե ազատ: Եվ ինչպիսի՞ սկզբունքներ պետք է պահպանեն դերասանները, որպեսզի նրանց աշխատանքը կարողանա համապատասխանել հեղինակի և իսկական արվեստագետի արժեքներին: Հիշյալ հարցերի պատասխանները գտնելուց հետո ներկայացվում է նաև մեկ այլ կարևոր խնդիր, որը վերաբերում է փոխառնությունից բխող այլափոխումներին: Խոսքն այն գործոնների ու խնդիրների մասին է, որոնք փոխառնության արդյունքում ենթարկվում են այլափոխության և հանդես են գալիս այլ կառուցվածքում: Մյուս կողմից՝ ներկայացվում է փոխառնության հիմնական աղբյուրին հավատարիմ մնալու խնդիրը՝ որպես հիմնական այլափոխումները կանխելու միջոց: Որոշ դեպքերում այդ երկրորդական երևույթները թատերական հմտությունների ու հատկապես լույսի խաղի միջոցով հնարավոր է վերածել մի հետաքրքիր տեսարանի և դրանով իսկ գրավել հանդիսատեսին: Նմանատիպ լուծումների ու հատուկ մեկնաբանությունների ամբողջությունը, որը ներկայացումը դարձնում է գրավիչ, բուն երկից հեռանալու և դրան հավատարիմ չմնալու պատճառ է: Այս պարագայում մենք արդեն գործ ունենք երկու տարբեր ստեղծագործությունների հետ:

Ինչպես երևում է, ներկայացման սցենար ստեղծելիս դրամատուրգը կամ դերուսույցն աշխատում է հնարավորինս օգտագործել ընդօրինակվող գրական երկի հնարավորությունները, տեսարաններն ու իրադարձությունները՝ ստեղծագործության հեղինակի գաղափարներին տալով թատերական բնույթ: Եվ ստացվում է այնպես, որ պիեսի ստեղծումն ու բեմադրումը, բեմական տեսարանների միջև դադարը, իրադարձությունների տևողությունը, դերասանական խաղը, բեմի ձևա-

վորումն ու լուսավորումը և թատրոնին հատուկ ուրիշ բաղկացուցիչներ իրականացնում են ներկայացումը: Սրանք են այն բոլոր սկզբունքներն ու հմտությունները, որոնք պետք է հաշվի առնվեն ներկայացման բեմադրման ժամանակ: Գործի հաջողությունը պայմանավորված է հենց այդ գործոններով ու դրանց ճիշտ համադրմամբ և այն բանով, թե որքանով է դերուսույցը կարողացել վերարտադրել որևէ երկ և որքանով ու ինչ նպատակներով է կարողացել կիրառել այն ներկայացման բեմադրման նպատակով: Եվ քանի որ թատրոնն ու գրականությունը արվեստի երկու տարբեր դասերումն են, որոնցից յուրաքանչյուրն օժտված է արտահայտչամիջոցների և մտքերի փոխանցման որոշակի առանձնահատկություններով, բոլորովին էլ պարտադիր չէ, որ գրականությունը թատրոնի համար կամ ընդհակառակը, թատրոնը գրականության առումով պահպանի և արտացոլի մյուսի գեղագիտական արժեքները՝ զոհաբերելով կամ կորցնելով իրենը: Արվեստի այս երկու տարատեսակներից ոչ մեկի առանձնահատկությունները չպետք է անտեսվեն: Ուրեմն ճանաչված գրական երկի հիման վրա բեմադրված հաջողված ներկայացումն առանձին ու հաջողված բեմադրություն է և ոչ թե որևէ հանրահայտ երկի հաջողված թարգմանություն: Նմանատիպ ներկայացումներում բնականաբար ցանկացած իրադարձության հնարավորությունն առկա է, որովհետև դերուսույցը հանդիսատեսին ներկայացնում է գրական հաջողված երկի ընդամենը պատմությունը, որը կարող է լինել իրադարձությունների ու դիպվածների մի ընդհանուր ամբողջություն:

2.5. Ի՞նչն է կարևոր փոխառնության մեջ

Աշխատանքի այս հատվածում ներկայացված է այն կարևորագույն խնդիրը, որին պարբերաբար անդրադառնում են արվեստաբանները փոխառնության ենթարկված երկերը քննելիս: Հիմնախնդիրն այն է, թե փոխառնության ընթացքում իսկապես կարևորը սկզբնական աղբյուրին հավատարիմ մնալ՞ն է, թե նոր ու անկախ երկի ստեղծումը, այսինքն՝ սկզբնական աղբյուրից անկախ ու կատարյալ կառուցվածքով պիեսի ստեղծումը, որը կարող է դիմակայել քննադատությանը: Այս հատվածում փոխառնությունը դիտարկվում է Դ. Էնդրյույի տեսության սահմաններում. դա որևէ երկի կառուցվածքային նշանները մեկ ուրիշի հետ համաձայնեցման խնդրի մասին է: Փոխառնության գործընթացում հավատարմության պահպանման նմանատիպ տեսությունների և կարծիքների ամբողջությունը վերաբերում է այն դրամատուրգներին ու դերուսույցներին, որոնք հետապնդում են միայն մեկ նպատակ՝ թույլ չտալ, որպեսզի հանդիսատեսը կարողանա վայելել վեպը կամ էպիկական ստեղծագործությունն ընթերցելու քաղցր հնարավորությունը և ստիպված լինի բավարարվել նորով: Դ. Էնդրյույի կարծիքով՝ փոխառնության կարևոր առանձնահատկությունը որևէ երկի կամ նյութի կառուցվածքային նշանների համաձայնեցումն է նախկինում գրվածի կառուցվածքային նշանների հետ: Այստեղ նույնպես *համաձայնեցում* և *փոխառնում* արտահայտություններն իմաստավորվում են իրական որևէ պատկերի՝ մեկ այլ պատկերի փոխարինման առումով: Փոխառնության ընթացքում բուն նյութին հավատարիմ մնալու հետ կապված բոլոր տեսակետներն ու կարծիքները ձևավորվել են թատրոններում դրամատուրգների և բեմադրիչների կողմից և հետապնդում են մեկ նպատակ, այն է՝ հանդիսատեսը երբեք չզգա, որ զրկվել է ընթերցանության քաղցր հաճույքից, հեռացել պատմվածքի երգային աշխարհից և ստիպված է համակերպվել նոր իրադրությանը:

Կարելի է առաջարկել փոխառված պիեսների ուսումնասիրության երկու եղանակ՝ նախ՝ պետք է ուսումնասիրել, թե որևէ երկրից պիեսի փոխառնության ընթացքում ինչպիսի գործոններ կան երևույթներ կան, որոնք հնարավոր է տեղափոխել կամ փոխառնել, ապա՝ բացահայտել, թե գրական երկի ազդեցությունից բացի ուրիշ ինչպիսի գործոններ են ազդել փոխառված պիեսի վրա:

Գ Լ ՈՒ Ն Ե Ր Ր ՈՐ Գ

ՈՒՍՈՒՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՕՐԻՆԱԿՆ ՈՒ ՓՈՒՆԱՆՈՒԹՅԱՆ ՆՄՈՒՇՆ

Փոխառությանը նվիրված տեսությունների մեծ մասը պատկանում է կինոսցենարների՝ գրական երկերից փոխառված լինելուն, և շատ քիչ են այն աղբյուրները, որոնք վերաբերում են թատերական ներկայացումների ու պիեսների՝ գրական երկերից փոխառված լինելու խնդրին: Դրամատիկական ստեղծագործության՝ գրական երկից փոխառված լինելու մասին ճշգրիտ միջոցների ձեռքբերման և վերջնական արդյունքների բացահայտման լավագույն եղանակը երկու երկերի կառուցվածքների համեմատությունն է, որն իրականացվել է այս աշխատության նախորդ գլուխներում: Աշխատության հետագա հատվածներում փորձ է արվել որևէ նմուշի ընտրությամբ քննարկել փոխառնության որոշ խնդիրներ: Որպես ուսումնասիրության օրինակներ են ընտրվել ռուս արձակագիր Միխայիլ Բուլգակովի «Շան սիրտը» վիպակը և իրանցի ժամանակակից դրամատուրգ Մոհամմադ Յաղուբիի կողմից հիշյալ գործից 2007-ին փոխառնված «Շան սիրտը» պիեսը, որոնք համեմատվում են փոխառնության տիպի և մեթոդների բացահայտման նպատակով:

3.1. Միխայիլ Բուլգակովն ու «Շան սիրտը» վիպակը

«Շան սիրտը» վիպակը վերլուծելիս ընդհանուր անդրադարձ է կատարվել Մ. Բուլգակովի ապրած կյանքին ու ժամանակաշրջանին, վիպակի գաղափարական բովանդակությանը, այն ստեղծելու ժամանակահատվածում ուսեսաստանի հանրային-քաղաքական և մշակութային իրավիճակին, երկի արարման մեթոդներին և դրա կառուցվածքային առանձնահատկություններին: Այդ ամենն իրականացվել է փոխառնության նմուշի ներկայացման և վերլուծության ենթարկվելիք խնդիրների բացահայտման նպատակով:

3.2. Մոհամմադ Յաղուբին և «Շան սիրտը» ներկայացումը

Այս ենթակետում ներկայացվում են Մ. Յաղուբիի «Շան սիրտը» թատերգության կարևոր առանձնահատկությունները: Սակայն այստեղ ավելի մեծ ուշադրություն է հատկացվում ստեղծագործության պատմողական կողմերին, ինչը յուրահատուկ է պիեսին և խիստ տարբերվում է արձակ գործի պատմողական կառուցվածքից: Թատերգությունը վերլուծվել է պիեսին հատուկ գործողությունների ու առանձնահատկությունների բացահայտմամբ, քանի որ երրորդ գլխի կարևորագույն հատվածը վերաբերում է փոխառնության գործընթացի վերլուծությանն ու գնահատմանը:

3.3. «Շան սիրտը» ներկայացումն ու «Շան սիրտը» վիպակի փոխառնումը

Կեց բաժիններից բաղկացած այս ենթագլխում ուսումնասիրության կոնկրետ օրինակի համեմատության միջոցով ուսումնասիրության են ենթարկվում փոխառնության կարևորագույն գործողությունները: Ջ. Վագների կողմից ներկայացված փոխառնության տարատեսակների համաձայն՝ Մ. Յաղուբիի «Շան սիր-

տը» պիեսը փոխադրված փոխառնություն է: Այնտեղ պատմությունը, իրադարձությունները և անգամ որոշ երկխոսություններ գրական երկիրից դեպի պիես փոխադրված են առանց որևէ փոփոխության: Մ. Յաղուբիի պիեսում հիմնական փոփոխությունները վերաբերում են վիպակի ժամանակացույցի և իրավիճակների հաջորդականության փոփոխմանը: Իրականում այդ պիեսը դրամատիկական գործողությունները ներկայացնում է երկարատև մեկնաբանությունների և խոսքերի կրճատմամբ: Կառուցվածքային բոլոր գործոնները կիրառվել են պատմողական գրականության դրույթների նվազեցման և դրամատիկական իրադարձությունների ու գործողությունների ընդգծման նպատակով: Թեև «Շան սիրտը» պիեսն ստեղծվել է Մ. Բուլգակովի վիպակի փոխադրման գործընթացի արդյունքում, այնուամենայնիվ փոխառնության գործընթացում գրական երկի կառուցվածքը դրամատիկականի է վերածվել այնպես, որ դրամատիկական գործողությունները ձեռք են բերել առաջնային կարևորություն ու նշանակություն:

Փոխառնությանը վերաբերող և ուսումնասիրության ենթարկված հարցերի շարքում կարևորվել են հետևյալ վեց հիմնախնդիրները.

3.3.1. Կենտրոնամետություն կամ կենտրոնախուսություն

Հիշյալ խնդրի քննարկումն սկսվում է կենտրոնամետության կամ կենտրոնախուսության վերաբերյալ ժ. Դերիդայի տեսությամբ, որի համաձայն՝ թատրերգության մեջ կառուցվածքի կենտրոնի ընտրությունը համեմատվում է պիեսի կառուցվածքի կենտրոնի ընտրության հետ: Իրականում կենտրոնի փոփոխությամբ Մ. Յաղուբիի դրամատիկական գործողություններն ու իրադարձությունները ներկայացնում է որպես հիմնական՝ ստեղծելով այնպիսի իրավիճակ, որի շուրջ ծավալվում են բոլոր իրադարձություններն ու դիպվածները: Պիեսի կառուցվածքում պատմությունն ավարտվում է ճիշտ այնտեղ, որտեղից սկսվել է. սկզբնակետն ու վերջնակետը դրամատիկական նույն իրավիճակն է, և դա էլ հենց այն կենտրոնն է, որն ազդում է ամբողջ կառուցվածքի վրա: Չնոռանանք, որ ժ. Դերիդայի տեսակետի համաձայն՝ «կենտրոնում գոյություն ունի խաղի ցանկությունը»: «Շան սիրտը» պիեսում, ի տարբերություն Մ. Բուլգակովի վիպակի, կենտրոնը փոփոխված է. իրականում գրական երկի կենտրոնն ընտրված է վեպի համակարգված տրամաբանության, վեպին բնորոշ իրադարձությունների հաջորդականության և գրական ստեղծագործությանն անհրաժեշտ կարևորությունների հիման վրա: Իսկ «Շան սիրտը» պիեսում այդ նույն կենտրոնը փոփոխված է և փոխարինված ամբողջովին ողբերգական մի իրավիճակով: Ասել է թե՛ նախկին կառուցվածքի դրույթների մի մասը խախտված է, իսկ դրանցից ամենակարևորը պատմության ժամանակային հաջորդականությունն է:

3.3.2. Պատմություն և իրադարձությունների զարգացում

Այս հատվածում հիշատակված են Ռ. Բարտի առաջ քաշած տեսությունը, որի համաձայն էլ ներկայացվում են Մ. Բուլգակովի «Շան սիրտը» վիպակի տեքստում տեղի ունեցած փոփոխությունները՝ համապատասխան պիեսի դրամատիկական նկարագրությանը: Ներկայացված են նաև փոփոխությունների որոշ օրինակներ. Մ. Յաղուբիի պիեսի երկրորդ տեսարանի սկիզբը համընկնում է Մ. Բուլգակովի վիպակի սկզբի հետ: Պիեսում սղված է վիպակի անգամ տրամաբանական սկիզբը, երբ լսվում է շների հաչոցը: Այդ իրադարձությունը պիեսում պատմության ժամանակային տրամաբանության տեսանկյունից նախավերջին տեսարանն է: Դրամատուրգը, սակայն, ներկայացման խաղարկային հնարավորու-

յունների պատճառով, ինչպես նաև հանդիսատեսի հետաքրքրությունը շարժելու միտումով խախտում է իրադարձությունների այդ ժամանակային հաջորդակա- նությունը և իրականում հանդիսատեսին ցույց տալիս հետագա դեպքերի մի մա- սը: Ներկայացումը միայն բաշխիչ գործողությունների ոլորտում որոշ կերպարնե- րի՝ հիվանդների սղմամբ լակոնիկ իմաստով բավականին հաջողված է: Սակայն այդ կրճատումը համադրման գործողությունների զարգացման առումով որևէ փոփոխություն չի առաջացրել: Պիեսում, ինչպես հատուկ է ցանկացած ներկա- յացմանը, բեմական կերպարները պատումն սկսում ու առաջ են տանում ներկա ժամանակում: Իրականում պատմողական կապը ձևավորվում է ոչ թե մեկ պատ- մողի, այլ պատմության հերոսների միջև հարաբերությունների ցանցի միջոցով և պատկերի օգնությամբ: Իհարկե, որոշ պիեսներում պատմողը՝ որպես հանդիսա- տեսի հետ անմիջապես կամ ներկայացումից դուրս կապ հաստատելու միջոց, գոյություն ունի, սակայն խնդրո առարկա ներկայացման մեջ անմիջական պատ- մող գոյություն չունի: Կերպարների խոսքն ու վարքն ըստ էության այն միջոցներն են, որոնք հնարավոր են դարձնում պատմության փոխանցումը:

3.3.3. Պատմություն և էքիզ

Վեպի և պիեսի էքիզների տարբերությունը վեպի ընթերցողի կողմից հերոս- ների անցյալի ու ներկայի մասին ավելի շատ տեղեկացվածության մեջ է: Վեպը հերոսների ու նրանց վերաբերող միջավայրի նկարագրությունների և բացատ- րությունների վրա երկար ժամանակահատված ծախսելու շնորհիվ ստեղծում է ավելի մեծ տեղեկացվածություն: Իրականում ճանաչողությունից դեպի գործո- ղություն փոխադրումը վեպում ավելի ընդարձակ ու հանգամանակից լինելու ար- դյունքում կարող է լինել ավելի կատարյալ:

Պիեսում կարևոր իրադարձությունների ներկայացումը տեղի է ունենում իրա- դարձության պահին, սակայն այդ նույն դեպքերը վեպում ներկայացվում են ավե- լի առեղծվածային կերպով: Իհարկե, կարող է ստեղծվել այնպիսի պատկերա- ցում, որ պատմության ու էքիզի ներկայացման խաղային բնույթը չի տարբեր- վում, այսինքն՝ պիեսը դրամատիկական ներկայացումները պատկերում է պատ- մողական հաջորդականությամբ:

3.3.4. Ժամանակի ներկայացումը էքիզում

«Շան սիրտը» վիպակում էքիզի ժամանակն ու օրացուցային ժամանակը միմյանց տրամաբանական լրացումն են: Իրականում վեպը հավատարիմ է ժա- մանակի տրամաբանական շարունակականությանը. ընթերցողին ներկայացվող մուսաստանի փողոցներում թափառող մի շուն, որը հետագայում վերածվում է մարդու և ի վերջո կրկին վերածվում շան՝ այս բոլոր իրադարձությունները տեղի են ունենում տրամաբանական պարզ ժամանակային հաջորդականությամբ: Մի- այն բացառիկ դեպքերում, որոնցից է, օրինակ, Շարիկի ֆիզիկական ու հոգեկան փոփոխությունների մասին բժիշկ Բորմենտալի գրառումների ընթերցումը, հեղի- նակը կիրառում է ներկայացման «ներկա ժամանակի» տեխնիկան և մեթոդները:

Իսկ «Շան սիրտը» ներկայացման մեջ, առաջին տեսարանից բացի, որն իրա- կանում վերջին՝ տասնմեկերորդ տեսարանից հատված է, և որի հիմնական նպա- տակն է ներկայացման հանդեպ հանդիսատեսի հետաքրքրության շարժումը, մյուս բոլոր տեսարանները համապատասխանում են վեպի ժամանակի հետ: Այ- սինքն՝ առաջին տեսարանից բացի՝ մյուս բոլոր տեսարաններում էքիզի ժամա-

նակը համապատասխանում է օրացուցային ժամանակին և հավատարիմ է պատմության իրադարձության ժամանակային հաջորդականության պահպանմանը:

3.3.5. Դրամատիկական գրականության լակոնականությունը

Մ. Բուլգակովի 180 էջանոց վիպակը պիեսի վերածելիս բնականաբար պետք է կրճատվի: Վեպը պիեսի վերածելիս կրճատվում են արձակում ընդունված երկար-բարակ մեկնաբանություններն ու նկարագրությունները: Տրամաբանորեն այս դեպքում ընտրվում են այն հատվածները, որոնք պարունակում են առավելագույն գործողությունները: Փոխակերպման գործընթացում որոշ հատվածներ ավելացվում են, որոշները՝ կրճատվում: Ուստի 180 էջանոց վեպը պիեսի վերածվելուց հետո կարող է դառնալ 57 էջանոց:

3.3.6 Հասարակական-մշակութային բնույթ և բովանդակային մոտեցում

Այս հատվածում ներկայացվում է գրական երկու տարբեր երկերի ստեղծման ժամանակահատվածում Իրանում և Ռուսաստանում տիրող հասարակական-մշակութային իրադրությունը: Երկու հասարակություններում տիրող հասարակական-մշակութային ընդհանրությունները վեպի փոխառության հիմնական պատճառներից մեկն են: Ուստի երկու հասարակություններում առկա հեղափոխական ու անցման շրջանին բնորոշ պայմաններն այն առանձնահատկություններն են, որոնք ընկալվել են փոխառություն կատարողի կողմից և բնականաբար կընկալվեն նաև փոխառված ստեղծագործությունը դիտող հասարակության կողմից:

Ե Ձ Ր Ա Կ Ա Ց ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն Ե Ր

1. Գրական ստեղծագործության ինֆորմացիոն-կառուցվածքային կենտրոնը՝ որպես վեպի կառուցվածքի առաջնորդ և կազմակերպիչ, կարող է վեպի կառուցվածքը մեկ այլ երկի վերափոխվելիս (պիեսի) կրկին հանդիսանալ նոր ստեղծագործության կառուցվածքի կենտրոնը կամ հիմնական առանցքը: Սա հնարավոր է այն դեպքում, երբ փոխառված պիեսի առանցքը լինի վեպի նույն առանցքը: Սակայն, քանի որ պիեսի կառուցվածքի կարևորությունը կարող է տարբերվել արձակի կառուցվածքից, կենտրոնախուսությունը և պիեսի կառուցվածքի համար մեկ այլ առանցքի ընտրությունը, որպես բոլորովին այլ բաղկացուցիչ, նույնպես կարող է իրականացվել փոխառության գործընթացում:

2. Վեպում կանխատեսված հաջորդականությամբ ոչ պատահական իրադարձությունները, որոնք միահյուսվում են նոր կառուցվածքում, այսինքն՝ պիեսում, կարող են փոփոխվել ժամանակային առումով:

3. Սովորաբար վեպն իրադարձությունների ներկայացման հարցում պահպանում է ժամանակային հաջորդականություն: Այս երևույթն իրականանում է վեպի տարբեր հատվածների չգրված էջերի ներքո: Իսկ պիեսում ժամանակը կարող է ներկայացվել խաղային տարբեր հնարքների ու էֆեկտների միջոցով, որոնցից են, օրինակ, լույսի թուլացումը և ուժեղացումը:

4. Պիեսում, ի տարբերություն վեպի, բոլոր կերպարները միաժամանակ պատմողներ են: Արդյունքում փոխառության գործընթացի լակոնականության և կրճատումների մի մասը տեղի է ունենում իրադարձություններին գերիշխող ուժի՝ հեղինակային խոսքի կրճատմամբ:

5. Ներկայացման մեջ և վեպում պատմողի ու նրա գործոնի նշանակությունները տարբեր են: Իրականում ընթերցողի կապը վեպի հետ տեղի է ունենում տեքստի ընթերցման և ընթերցողի մեջ հանդիսատեսի տեսողական, լսողական և մտավոր ունակությունները գործի են դրվում միաժամանակ: Ուրեմն բնական է, որ պիեսի տեքստը վեպից ավելի սակավ է, և տեքստի մի մասը փոխարինվում է այլ գործոններով:

6. Վեպի ընթերցողը կարդում է բառեր ու արտահայտություններ և, ըստ հեղինակի ներկայացման, իր մտքում պատկերացնում է կերպարներին, տեսարաններն ու իրադարձությունները: Իրականում սյուժեի կարևորագույն մասն ստացվում է ընթերցողի կողմից գրողի նկարագրությունների և աջակցության միջոցով: Այս դեպքում ընթերցողն իրադարձություններն ու տեսարաններն ստեղծելու հարցում համագործակցում է հեղինակի հետ: Իսկ ներկայացման մեջ ընթերցողի նմանատիպ մասնակցությունն ավելի թույլ է, քանի որ սյուժեի և մտավոր պատկերացումների հնարավորությունը հասնում է նվազագույնի: Այս ամենի արդյունքում կարելի է ասել, որ վեպում ընթերցողի մտավոր պատկերացումների և սուբյեկտիվ ընկալումների հնարավորությունները, ներկայացման համեմատությամբ, ավելի լայն են:

7. Դրամատուրգիայի և արձակի միջև հարաբերություններում միայն պիեսը չէ, որ ենթարկվել է փոխառության: Այսօրվա վեպն ու պատմվածքը ևս անխուսափելիորեն գտնվում են դրամատուրգիայի (թատրոն և կինո) ազդեցության ներքո:

8. Վեպի ավանդական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ այն հեղինակին հնարավորություն է տալիս, որպեսզի վերջինս թափանցի կերպարների գաղափարների և նրանց թաքնված մտավոր շերտերի մեջ՝ իրեն ավելի հասանելի դարձնելով դրանք: Վեպը պիեսի վերածելիս այդ առանձնահատկությունը հնարավոր է դառնում այն դեպքում, երբ դրամատիկական ստեղծագործության մեջ գործողության գործակիցը ժամանակավորապես թուլանում է: Փոխառության ընթացքում հիմնականում կարելի է խուսափել նկարագրության նմանատիպ առանձնահատկություններից ու մեթոդներից:

9. Վեպում կերպարների տարբեր առանձնահատկությունների ներկայացումն ու նրանց մտավոր և գաղափարական տարբեր մանրամասնությունների վրա կենտրոնացումն ակնհայտորեն նպաստում է, որ կերպարներն էքսիզից ավելի շատ կամ գոնե դրան հավասարապես կարևորվեն: Իսկ պիեսը կերպարների միջև հարաբերություններից և դրանց գործողություններից կախված լինելու պատճառով առավելապես կարևորում է էքսիզը: Դրամատիկական փոխառության ընթացքում պետք է ուշադրություն դարձնել, որ կերպարների միջև կապը դառնա պատմության հիմնական գործոնի գործողության առաջացման պատճառ: Յետևաբար փոխառության առաջին իսկ պահից կիրառվում է կրճատման կամ լակոնականության սկզբունքը:

10. Փոխառության գործընթացն իրականացնելիս լուրջ ուշադրության պետք է արժանանա էքսիզի ժամանակների ճանաչողության խնդիրը: Ժամանակի մանրամասնությունների ճշգրիտ ընկալումը կարող է օգնել փոխառողին ավելորդությունների, որոշ իրադարձությունների կամ մանրամասնությունների կրճատման հարցում ավելի տեղեկացված լինել: Ժամանակի ճշգրիտ ընկալումն

անհրաժեշտ է նաև համաձայնեցված ու հավասարակշռված պատմություն ստեղծելու համար:

11. Վեպը պիեսի վերածելիս դրա որոշ հատվածներ կրճատվում են, պիեսը համալրվում է նաև լրացուցիչ մասերով: Այս գործընթացը, որը դրամատիկանացման ընթացքում հիշատակվում է որպես համառոտագրություն կամ լակոնականություն անվամբ, ոչ անհրաժեշտ իրադարձությունների, վայրերի կամ իրավիճակների կրճատումն է: Ուստի վեպի որոշ հատվածներ, որոնք զուրկ են դրամատիկական ակտերից և գործողություններից, կամ թույլ են, պիեսի վերածելիս ուղղակիորեն կրճատվում են, կամ հավելվում են դրամատիկական լրացուցիչ գործողություններով:

12. Հասարակական-մշակութային բնույթը, որը ներառում է նյութի բովանդակության ասպարեզը, կարող է դառնալ երկու տարբեր ստեղծագործությունների իմաստային համաձայնության համընդհանուր կետը: Այդ բովանդակությունը կարող է հանդիսանալ որպես փոխառության հիմք ընդունված ստեղծագործության ընտրության հիմնական պատճառը: Ուստի երկու երկերի բովանդակությունը ևս, դրանք ստեղծող հասարակության համաձայն, կարող է լինել համընդհանուր կամ տարբեր: Սակայն կարևորն այն է, որ այդ հասարակական բնույթը՝ որոշակի փոփոխություններով, կարող է նկատվել փոխառության ամբողջ գործընթացում կամ հատուկ դեպքերում:

13. Սիխայիլ Բուլզակովի «Շան սիրտը» վիպակն իրադարձությունների ներկայացման հետ մեկտեղ տեղեկությունների մի մասը ներկայացնում է կերպարների միջև տեղի ունեցող երկխոսությունների միջոցով: Եվ քանի որ պիեսի հիմքը երկխոսությունն է, Սոհամմադ Յաղուբին աշխատել է սկզբնաղբյուր հանդիսացող ստեղծագործության մեջ առկա երկխոսությունների մեծ մասը գետեղել նաև պիեսում: Այսինքն՝ հեղինակը հնարավորության սահմաններում պահպանել է վեպում առկա երկխոսությունները՝ միաժամանակ պիեսի հերոսների միջև երկխոսության կերպով ներկայացնելով երրորդ դեմքի կամ պատմողի կողմից ներկայացվող իրադարձությունները:

14. Սիխայիլ Բուլզակովի «Շան սիրտը» վիպակում տեղի և իրադարձությունների նկարագրությունն ու դրա ընդլայնումն իրականացվում են բավական դյուրին նկարագրության միջոցով: Սակայն Սոհամմադ Յաղուբին «Շան սիրտը» պիեսում, ըստ բուն ստեղծագործությունից ունեցած մեր տպավորության, կարողացել է իր մտքում պատկերացնել և այնուհետև ստեղծել մի ընդհանուր տեսարան, որտեղ պետք է տեղի ունենար ամենազլխավոր իրադարձությունը: Ցանկալի է, որ այդ զլխավոր իրադարձության կիզակետը լինի ամենևին նոր, սակայն պետք է պարփակի ստեղծագործության բոլոր իրադարձություններին հարմար վայրերը:

15. Մ. Բուլզակովի «Շան սիրտը» վիպակում իրադարձությունների ներկայացման պատճառահետևանքային կապը երբեմն թուլանում է, և թվում է, թե իրադարձությունները տեղի են ունենում միմյանցից անկախ, ուղղակի շարունակական կարգով: Սակայն պիեսում այս խնդիրը հանդիսատեսի հետ կապի շուտափույթ սղման պատճառ է: Ուստի Մ. Յաղուբին իր պիեսում կարողացել է բոլոր իրադարձությունների միջև ստեղծել տրամաբանական կապ, և հանդիսատեսի մեջ ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, որ բոլոր իրադարձությունները տեղի են

ունենում նախորդ իրադարձության ազդեցության ներքո, և դրանցում բավական պարզ կերպով զգացվում է պատճառահետևանքային կապը:

16. «Շան սիրտը» վիպակի և համանուն պիեսի համեմատական վերլուծությունը, ինչպես նաև այդ երկու երկերի խորքային ուսումնասիրությունը մեկ անգամ ևս հաստատում են, որ առավել ճշգրիտ սկզբնաղբյուր հանդիսացող և պատճառահետևանքային կապով օժտված իրադարձություններով հարուստ ստեղծագործության ընտրությունը կարող է խորապես նպաստել փոխառության գործընթացի դյուրինացմանը՝ էպիկական ստեղծագործության հնարավորությունների մի մասը փոխանցելով դեպի պիես: Այդ առանձնահատկություններն առկա են նաև Մ. Բուլգակովի վեպում, և հենց այդ պատճառով էլ փոխառնված պիեսը, սկզբնաղբյուրին հավատարիմ մնալով հանդերձ, կարողացել է պահպանել նաև դրամատիկական սկզբունքները:

17. Թատերական ներկայացմանը հատուկ սահմանափակումների պատճառով «Շան սիրտը» պիեսում բոլոր իրադարձությունները, ի տարբերություն վիպակի, փոխառության սկզբից ի վեր կենտրոնացված են մեկ հիմնական առանցքի շուրջ: Մ. Յաղուբիի պիեսի համար ընտրված է մեկ հիմնական առանցք, իսկ վիպակում առկա բոլոր պատկերավոր նկարագրությունները, որոնք առավել քիչ են կապված գլխավոր հերոսի գործողությունների հետ, համառոտված են:

ԱՏԵՆԱԽՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՊԱՐԱՎՈՒՄՆԵՐ

1. **Adaptation and converting into plays** (Պիեսների համառոտումը և փոխակերպումը), Iran Theatre/ Printable version, /<http://www.theater.ir/en/articles.php?id =21084> / 2010, 10 October, p. 1-2.

2. **Notes on the Armenian Theatre** (Գրառումներ հայ թատրոնի մասին)/, Critical stages / 2010, Autumn, Issue N 3, p. 1-4.

3. **Թատրոնի (դրամատուրգիայի) և վեպի պատումի կենտրոնայնությունը**, «Գարուն» ամսագիր, Երևան, 2011, թիվ 7-8, էջ 103-105:

4. **Bulgakov's Novel the Heart of a Dog and Yaghoobi's play: a Comparative Study on the Structural Adaptation Process** (Միխայիլ Բուլգակովի «Շան սիրտը» վիպակը և Սոհամմադ Յաղուբիի պիեսը. փոխառության կառուցվածքի համեմատական ուսումնասիրություն), International Journal of Humanities and Social Science ISSN 2220-8488 (Print), 2221-0989 (Online), 2012, p. 279-287.

5. **Պատմողական ընթացքը արձակում և պիեսում**, «Գարուն» ամսագիր, Երևան, 2013, թիվ 3-4, էջ 28-30:

Мегди Насири

“Проблемы заимствования из эпических жанров в драматических жанрах”

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.04 “Теория литературы”

Защита состоится 12 ноября 2014 года, в 14³⁰ на заседании специализированного совета ВАК 012, действующего при ЕГУ, по адресу Ереван, ул. Хачатура Абовяна 52/А, ЕГУ, корпус филологического факультета, аудитория 202.

Р Е З Ю М Е

Работа состоит из Введения, трех глав (с соответствующими подзаголовками), заключения и Библиографии.

Во **Введении** обоснована теоретическая и практическая значимость проблемы, её актуальность, определены цель исследования и ее задачи. Здесь же представлены методологические основы работы и принципы, позволяющие обеспечить системный подход.

Заимствование эпических жанров в разных культурах мира сегодня выступает как весьма распространенное явление. Искусство и литература преодолевают множество ограничений, и разные литературные жанры легко передают друг другу свои свойства. Однако процесс заимствования до сих пор еще не получил серьезного научного освещения, и данная работа посвящена анализу проблем заимствования драматическими жанрами из эпических жанров.

В трех главах диссертации последовательно исследуются трансформации художественной информации в различных жанрово-языковых системах, осуществление заимствований из прозы, которые обстоятельно подтверждаются конкретными примерами и такими специфическими образцами заимствований, каковым является, например, своеобразная трансформация повести “Собачье сердце” русского прозаика Михаила Булгакова в одноименной пьесе иранского драматурга Мохаммада Яхуби.

В процессе исследования проблем заимствования из эпических жанров в драматических был затронут широкий круг вопросов, представляющих научный интерес: ограничение воображения при преобразовании эпических жанров в пьесу, структурные и стилистические особенности повествования в эпическом и драматическом жанрах, различные трансформации, вытекающие из заимствования, процентричность и центробежность, свойственная драматическому жанру лаконичность и множество смежных проблем.

Первая глава (“Перенос художественной информации в разные жанрово-языковые системы”) состоит из семи подглав, в которых представлены сущность заимствования, а также основные важные структурные принципы прозы и пьесы. Заимствование проанализировано и представлено как творческий процесс превра-

щения прозы в иное литературное произведение. В действительности целью подобного анализа является акцентирование того, что хоть и заимствование является самобытным творческим процессом, тем не менее, его автор, испытывая определенное влияние, невольно заимствует элементы другого литературного произведения. Следовательно, выявление и анализ сути и методов заимствования представляются как специальные явления творческого процесса.

Во второй главе диссертации (“Пути осуществления заимствований из прозы в драме”), которая в свою очередь состоит из пяти подглав, проводится глубинный анализ основных методов заимствования из прозы в драматическом жанре. Здесь представлены и исследованы практические стороны процесса заимствования, выявлен весь процесс заимствования. Особенно обстоятельно представлены также все те этапы, в результате преодоления которых осуществляется заимствование.

Подавляющая часть теории заимствования касается заимствований из произведений в киносценариях и слишком мало источников, посвященных вопросу заимствований из литературных произведений в театральных представлениях и пьесах. Наилучшим способом выявления точных результатов заимствований из литературных произведений в драматических произведениях является структурное сравнение обоих произведений, которое было осуществлено в предшествующей главе работы. Поскольку же представленные проблемы в основном ограничивались общественным мнением относительно театральных заимствований, **в третьей главе настоящего исследования (“Пример исследования и образец заимствования”)** предпринята попытка с помощью выбора определенного образца, то есть: на примере преобразования литературного произведения в пьесу анализировать и обсудить некоторые проблемы заимствования.

В этой главе в качестве примера для исследования выбраны повесть “Собачье сердце” русского писателя Михаила Булгакова и пьеса “Собачье сердце”, заимствованная в 2007 году из отмеченного произведения современным иранским драматургом Мохаммадом Яхуби, которые сравниваются с целью выявления типа и методов заимствования. Сравнительный анализ повести “Собачье сердце” и одноименной пьесы, а также глубинное исследование обоих произведений еще раз подтверждают, что выбор произведения, являющегося наиболее точным первоисточником, богатым событиями, связанными причинно-следственной связью, может способствовать значительному облегчению процесса заимствования, перенося часть творческих возможностей эпического произведения в пьесу. Эти особенности присутствуют в пьесе Мохаммада Яхуби, и именно в силу этого, оставаясь верной первоисточнику, заимствованная пьеса смогла сохранить также драматические принципы.

В Заключении обобщаются основные результаты исследования, сформулированные по ходу изложения материала.

Mehdi Nasiri

“The Problems of Transition of Epic Genre into Drama”

**Philology PhD thesis, specialty 10.01.04 "Theory of Literature"
Defense day: 12 November, 2014, 14³⁰ pm at the session of the VAK Specialized
Council (Supreme Certifying Commission) 012 under Yerevan State University
Address: Republic of Armenia, Yerevan, 52/A Abovyan st.,
YSU, Faculty of Philology, room N 202**

SUMMARY

Today in diverse worldwide cultures the transition of genres is a widely spread phenomena: art and literature are overcoming numerous restrictions, and different literary genres easily transfer their features to one another. But the process of transformation hasn't yet been seriously studied, and, thus, this thesis is dedicated to the observation of the problems of transition of epic genre into drama.

In three chapters of the thesis the transitions of literary information into various linguistic-genre systems, the methods of transferring prose into drama which are thoroughly proved by precise facts and examples such as, for instance, peculiar transformation of the Russian novelist Mikhail Bulgakov's "Heart of a Dog" novel into the counter play by the Iranian playwright Mahammad Jaghubi are studied in due succession.

In the course of studying the problems of transition of epic genre into drama a wide range of issues of scientific interest has been taken into consideration: imaginary restrictions in transferring epic modus into drama, the peculiarities of structure and language style in epic and drama modus, various transitions that occur in the process of borrowings, concentration and avoidance, briefness peculiar for drama modus and many other correlative problems.

The study presents significant questions referring theoretical, as well as , practical sphere of transition which are the cornerstones of the theory of literature. The thesis also presents potential solutions for the problems that occur during the transition of epic genre into drama.

The thesis consists of the Introduction, three chapters with subsequent subchapters, Conclusions and Bibliography.

The **Introduction** deals with the necessity of the scientific study of the issue and its novelty, the aim and object, methodological grounds and principles which enable to present the material in a systematized way.

First chapter ("The Transformation of Literary Information into Various Linguistic-Genre Systems") consists of seven subchapters each of which presents the essence of transformation, as well as, the main and important structural points in prose and play. Transformation is analysed and presented as a creative process of transferring prose into any other literary genre. In fact, the aim of such analysis is to emphasise the idea that though transformation is a creative process ,nonetheless, the author involuteerly borrows elements of the other literary work and is therefore, to some extent, influenced by it. Consequently

the methods and analysis of transformation are presented as special phenomenon that are typical for the process of creation.

The **second chapter** of the thesis ("The Ways of Transforming the Prose into Drama"), which in its turn is divided into five subchapters, thoroughly analyses the main methods of transforming the prose into drama. Here the author studies and presents the practical sides of transformation process. In fact the whole process of transformation is revealed. The stages through which transformation takes place are presented with utmost precision.

The vast majority of theories referring to transformation are dedicated to the fact that scenarios are borrowed from literary works while the sources pointing the idea that performances and plays are taken from literary works in scarce. The best way to reveal the precise acquisitions and final sources of drama borrowed from literary work is to compare the structures of both which has been done in the previous chapters of the given thesis. And as the presented problems chiefly refer to public opinions about transformations in the theatre, in the **third chapter** of the thesis ("The Example of the Study and the Sample of Transformation") the author has tried to choose a sample, i. e. an example of a literary work that is transferred into play, for analyzing and discussing some problems of transformation. In this chapter as an example of comparison the author has chosen the novel by the Russian novelist Mikhail Bulgakov "Heart of a Dog" and the play written in 2007 by the contemporary Iranian playwright Mahammad Jaghubi and entitled "Heart of a Dog" which is a borrowing from the former one: the two works are compared for the purpose of revealing the type and methods of transformation.

The comparative analysis of the novel "Heart of a Dog" and its counter play , as well as, deep study of the two works states once more that the choice of the precise source and the work full of events having reason-consequence bond can make the process of transformation much more easier by transferring the part of opportunities given by the epic genre into the play. These peculiarities also exist in M. Bulgakov's novel and that is why the transformed play being loyal to its source at the same time managed to preserve the principles of drama.

In "**Conclusions**" the basic results of the research have been summarized.