

ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱՅԻ ՏԵՄԱԿԱՆ ՍԻ ԶԱՆԻ ՀԱՐՅԱԴՐՈՒՄ

Դրամատուրգիայի խնդիրները ևս գրականության խնդիրների մեջ են մտնում և մոտեցումը դրամատուրգիային՝ տոսկ որպես քատրոնի բաղկացուցիչ մաս, անբավարար է:

Պիեսը նույնպես գրավոր տեքստ է նախևառաջ, և տեսական, գրականագիտական վերլուծությունները շահեկան են ոչ միայն դրամատուրգիայի, այլև ընդհանրապես գրականության համար: Այսօր մենք ունենք հարուստ և բազմազան դրամատուրգիա, որը, սակայն, ամբողջովին տարբերվում է մեր նախորդ շրջանների դրամատուրգիայից, և որը կենսական ու փիլիսոփայական նոր դաշտերի արտացոլումների կրողն է, նաև ձևային ու բովանդակային նոր կառուցումներով է հանդես գալիս:

Արդի հայ դրամատուրգիան առանձնանում է ժանրային բազմազանությամբ, ինչը արդի գրականության զարգացման ընթացքի, ինչպես նաև ամերիկա-եվրոպական գրական փորձի յուրացումների անմիջական հետևանք է:

Կան բազմաթիվ խնդիրներ՝ գեղարվեստական տարածություն ու ժամանակ, միջերի կիրառություններ, կյանք-քատրոն սահմանագծի քայքայումը և այլն, որոնց առանձին-առանձին ու մանրամասն ուսումնասիրությունը հրատապ է այնքանով, որ այդպիսինը գոյություն չունի:

Վերջին տարիներին հայ գրականությունը ժանրային նորանոր ձևերով է դրսևորվում: Ժանրային փոփոխությունները, նոր ժանրերի ձևավորումը, ժանրային ներթափանցումները առկա են նաև արդի հայ դրամատուրգիայում: Արդի հայ դրամատուրգիայում ժանրային նոր ձևերը ի հայտ են գալիս թեմատիկ-բովանդակային և արտաքին կառուցումներում: Նոր ժանրերի առաջացումը նաև ժամանակի պահանջ է:

Դրամատուրգիական արդի ժանրատեսակներից թերևս ամենաընդգծվողն ու տարբերակվողը *մոնոդրաման* է: Մոնոդրաման իրենից ներկայացնում է մեկ հերոսի մենախոսություն-պիես: Մոնոդրամա ժանրի պիեսները էիմանկանում խոսքային կառուցումներ են, և ընկան է, որ դրամատիկզմը ասեիքային տիրույթում է հասունանում: Ուստի պարտահանկան չէ, որ գործողությունը այս ժանրի դրամաներում բացակայում է: Բացի այդ՝ մոնոդրամայի ժանրի առանձնահատկություններից է խոսքի վիպական զարգացումը, ինչը պայմանավորում է *դրամատիկական իրավիճակի զգացողություն*, և հենց այդ *զգացողությունը* խոսքով փոխանցել-հասցեատիրոջը հասցնելն է (ոչ թե գործողությամբ ցույց տալը) մոնոդրամայի գեղխնդիրը:

Մոնոդրամա ժանրի պիեսներ են՝ Ռաֆայել Նահապետյանի «Մարդկանցից այն կողմ», Անահիտ Թովչյանի «Մենախոսություն գծանոցում», Տիգրան Բալայանի «Մովորական պատմություն», Երվանդ Մանարյանի «Ամսերունջ մի սալակ ձեղնահարկում», Ալեքսանդր Թովչյանի «Ե՛վ մարդ, և՛ Աստված» և «Տականքի խոստովանությունը» և այլն:

Ուշադրության է արժանի այն, որ մոնոդրաման հարուստ հոգեբանական շերտ է պարունակում իր ասելիքային, բովանդակային տիրույթներում: Հանդիսատես-ընթերցողը ուղղակիորեն ծանոթանում է դեպքերի, իրադարձությունների՝ հերոսի հոգեկան արձագանքին, նրա երևակայական և ենթագիտակցական ոլորտներին: Ըստ այդմ կարծում են, որ մոնոդրաման հոգեբանական դրամայից անջատված մի տեսակ է, սակայն անջատվելով հանդերձ՝ այն չի դադարում հոգեբանական դրամա լինելուց:

Հոգեբանական դրաման ևս բացում է հերոսի հոգեկան ներաշխարհը, բայց վերջինս իր առանձնահատկություններն ունի: Եթե մոնոդրամայում մարդու հոգեբանության ցուցանումը խոսքային, ասելիքային զարգացմամբ և իրավիճակների սրությամբ է դրսևորվում, ապա հոգեբանական դրամայի պարագայում մարդու հոգում կատարվող երևույթներն ու տեղաշարժերը ուղղակի գործողություն են դառնում: Մի խոսքով՝ մարդու ներաշխարհը առարկայանում է բեմի վրա:

Հոգեբանական դրամայի ստեղծման փորձ է Աստղիկ Միմոնյանի «Մեկ թագավորի թատրոն» պիեսը: Գործողությունները միաժամանակ ծավալվում են մ.թ.ա. 1-ին դարում և հայոց թագավոր Արտավազդի ներսում: Պատմության ընթացքի դրամատիզմը ցուցանելով՝ Միմոնյանը բուն դրաման արտահայտում է հերոսի ես-ի ներքին տիրույթներում:

Արտավազդի հոգեկան աշխարհը արտացոլելիս հեղինակը կերպավորում է (գործող անձի է վերածում) վերջինիս Հույսը, Հավատը, Մերը, Վախը, որոնք ակտիվ մասնակցում են պիեսի գործողություններին: Հենց նրանց միջոցով են տեսանելի դառնում Արտավազդի հոգեկան վայրիվերումները, ընդվզումներն ու մաքառումները:

Հոգեբանական դրամայի առավել տաղանդավոր դրսևորում է Գրիգոր Զալիկյանի «Տեղատարափը»: Պիեսի հյուսվածքում մեծ տեղ են զբաղում հերոսի՝ Հարությունի մտածումները, որոնք ցուցադրվում են գործողության ձևով՝ ես-ը կազմող անձանց կերպարատեղծմամբ՝ Կադիկ, Մշտածպիտ, Ակնոցով, Կիթառահար:

Գործող անձի մասնատվածության անձնավորման այս հնարքը թերևս պտրոշեալիստական կառուցումների արդյունք է, սակայն բուն դրաման իր ասելիքային և կառուցողական մյուս տիրույթներում պտրոշեալիզմի գեղագիտությունը զարգացնելու միտում չունի և մնում է որպես հոգեբանական դրամայի դրսևորում:

Թերևս այս դրամաներում հեղինակների բուն խնդիրը մարդկային ներաշխարհի պրպտումն է: Գրիգոր Չալիկյանն իր դրամայում ընդգծում է դա. «...մարդը զուտ ֆիզիկական երևույթ չէ, որ դնես մանրադիտակի տակ և ուսումնասիրես: Օ,՝ նրա մթնոլորտային շերտերը...»¹:

Արդի հայ դրամատուրգիայում իրենց բազմազանությամբ ու բազմաթիվությամբ աչքի են ընկնում *փոքր դրամաները*, որոնք մեկ գործողությամբ և սակավաթիվ գործող անձանցով ներկայացումներ են:

Փոքր դրամաներում գործողությունների և պատկերների սակավությունն ու խիստ միասնականությունը հանգեցնում է դրամայի գեղարվեստական տարածքի ու ժամանակի չափազանց նեղացման: Այս դրամաների հիմքում կյանքի փոքր դրվագներ, իրադրություններ, մանրապատումներ, էպիզոդներ են ընկած:

Անահիտ Արփենի «Կացարանը» փոքրիկ սիրո-սցենար է՝ պոետ—կին հարաբերությունների և կերպընկալումների դրսևորումների հիմքի վրա կառուցված:

Սամվել Խալաթյանի «Վերջին ծաղրածուն» գոյաբանական ատաղձով է աչքի ընկնում, որը այլաբանորեն կերտված թագավորի և ծաղրածուի կերպարների հակադրությամբ, կենսական տարբեր երևույթների բևեռների ի ցույց դրմամբ, փիլիսոփայական՝ Համլետյան «զինել—չլինելու» հայտնի խնդրի շուրջն է ի վերջո ծավալվում:

Աղասի Ալվազյանի «Բիլիարդ» դրաման բիլիարդի սեղանի շուրջ ծավալված միբանիժամյա դեպքերն է ներառնում իր մեջ: Ալվազյանի պիեսում արտահայտվում են սուտ—կեղծիք, խաղամոլություն, անբարոյականություն մի կողմից, խեղճություն, մեղություն, հալածվածություն մյուս կողմից, դրանց միջև բախում է ստեղծվում և բովանդակային առումով հարուստ մարդկային ներաշխարհներ են բացվում:

Այս փոքր դրամաներին հատուկ չէ խորը դրամատիզմը, և վերջիններս ողկիկային ֆաբսային ներկայացումներ են իրենցից ներկայացնում:

Արդի դրամատուրգիայում քեմատիկ, բովանդակային առումներով առանձնացնելի են *սուրբգրային մշակումները*:

Գուրգեն Խանջյանի «Թատրոն 301»-ի գաղափարն այն է, որ քրիստոնեության մուտքը Հայաստան ջլատեց հայոց հոգեկան և ֆիզիկական ուժերը, Տրդատ արքայի՝ ժողովրդին բռնի քրիստոնեացնելը հանգեցրեց իշխանների և արքայի միջև լարված ու սրված հարաբերությունների, այսինքն՝ նախարարների անմիաբանության պատճառը քրիստոնեությունն էր: Գրեթե նույն հիմքն ունի, այն է՝ հայի հոգեկան ու ֆիզիկական ուժերի ջլատումը քրիստոնեության պատճառով, Աղասի Ալվազյանի «Ազիատիկ» պիեսը՝ իր գաղափարական բովանդակային, ասեկիքային տիրույթում: Պետք է հակադրվեն Առն Մութաֆյանի այն բնորոշմանը, թե «Ազիատիկը» սուրբգրային դրամա չէ, այլ պատմական՝ ժանրին բնորոշ բոլոր լու-

ծումներով և հարցադրումներով: Բանն այն է, որ Այվազյանին պատմությունը չէ, որ հետաքրքրել է, և «Ազիատիկի» պատմականությունը սոսկ պայմանական բնույթ է կրում (քանի որ հորինովի է) և ասելիքային տարածքում քրիստոնեությանը վերաբերող շեշտադրումներով է լեցուն: Ըստ այդմ՝ ճիշտ է Ժենյա Զալանթարյանը, որ «Ազիատիկը» դիտարկում է որպես սուրբգրային դրամա:

Վահան Վարդանյանը «Մոդոն»-ում գոյաբանական խորքեր է տնտդում, համարձակորեն ընկղմվում է մարդկային հոգեբանության համակարգ, Աստծո և մարդու հարաբերությունների մեջ է սևեղում, մեղքի փիլիսոփայության շուրջ է ծավալվում և հանգում այն մտքին, որ մեղքից ազատագրված չէ ոչ միայն նվիրյալ քրիստոնյան՝ Դավաթ, այլ նույնիսկ Աստված, և մեղքի գոյությունն ինքնին ժխտվում է. «Ես մեղք չեմ տեսնում, քանզի բոլորն են արդեն մեղավոր»²: Մնում է մարդն իր խղճի, իր հոգու առջև, և երկրային կյանքում հենց հոգին ու խիղճն են Աստծո հետ առնչվելու միջոցները:

Պերճ Զեյթունցյանի «Հիսուս Նազովրեցին և նրա երկրորդ աշակերտը» միտված է Հիսուսի մարդեղենացմանը, և Հուդայի անմեղությունն է փորձում հաստատել հեղինակը, ճակատագրապաշտության փիլիսոփայության տեսանկյունից են քննվում Աստվածաշնչյան հայտնի դեպքերը:

Մանվել Պողոսյանի «Ավետարան ըստ Հուդայի», Կարինե Խոդիկյանի «Լիլիթ», Ալեքսանդր Թովչյանի «Ե՛վ մարդ, և՛ աստված» պիեսները զարգացնում են աստվածաշնչյան թեմաների նորովի մեկնությունների միտումը:

Ընդհանրապես, սուրբգրությունը որպես ժանրային առանձնահատկություն առանձնացնելը և՛ ճիշտ է, և՛ սխալ: Միսալ է այն պատճառով, որ միայն թեմատիկ նմանությունը բավարար չէ լայն իմաստով տեսակ դառնալու համար: Դրամատուրգները այս թեմայով գրելիս բազմաթիվ գրական հնարքների են դիմում: Սակայն ճիշտ է այն առումով, որ կրոնական թեման շատ դեպքերում կրկնվող հերոսներ է պայմանավորում, բովանդակային նմանություններ են առաջանում, և Աստվածաշնչից քաղվածքներ են կիրառվում դրամաներում:

Եթե թեմատիկ-բովանդակային առումով առանձնացնելի են սուրբգրային դրամաները, ապա, միայն ձևային և կառուցվածքային նմանությունից ելնելով, կարծում եմ, առանձնացնելի են *չափածո* կամ *պոեմ-դրամաները*: Այս ժանրատեսակի մի քանի կարևոր հատկանիշների ընդգծումը առավել բնութագրական է: Նախ՝ պոեմ-դրաման չափածո-հանգավոր կառուցում ունի, ինչը պայմանավորում է դերասանների խոսքի երգեցիկությունն ու հատուկ կշռույթը: Բացի այդ, բանաստեղծական կառուցումից բխում է սյուժեի՝ էպիկական զարգացմանը զուգընթաց քնարական գեղումներ, գործողության պատումային զարգացում և գործող անձանց երկ-

խոսությամբ ստեղծված պատկերների առատություն: Չափածո դրամայի լավագույն օրինակներ են Վահան Վարդանյանի պիեսները:

Կոմեդիան և տրագիկոմեդիան հստակորեն տարբերակվող հատկանիշներով, միևնույն ժամանակ շատ մասնություններով առանձնանում են արդի հայ դրամատուրգիայի ընդհանուր համապատկերում:

Կոմեդիայի (կատակերգության) և տրագիկոմեդիայի (ողբերգական կատակերգության) հիմնական տարբերակիչ հատկանիշը բովանդակային շերտն է: Տքե կատակերգության ամենաբնորոշ գիծը երգիծական բովանդակության պարտադիր առկայությունն է, ապա ողբերգական կատակերգության բովանդակային հիմնական շեշտվածությունը ողբերգականի կամ ողբերգության ցուցադրումն է: Կատակերգության մեջ հեղինակի հիմնական նպատակը կյանքի և մարդկանց խոցելի, ծիծաղելի կողմերի արտացոլումն է, մարդկանց թերությունների ընդգծումը և *երգիծական վերաբերմունք* առաջացնելը դրանց նկատմամբ:

Տրագիկոմեդիան, ճիշտ է, կոմիկական վիճակներով և հերոսներով հանդերձ, իրենից դրամատիզմ և ողբերգական հանգուցալուծում է պահանջում:

Արդի հայ դրամատուրգիայում կոմեդիայի ժանրով լավագույնս ստեղծագործում է Գուրգեն Խանջյանը: Նրա «Տիգրան Մեծ», «Ավերակների տան պահակը» և «Արևային նավը» կատակերգությունները կոմիկական հերոսների և վիճակների, չափազանցությունների խոսքային և սյուժետիկ հումորային զարգացումների և երգիծական հանգուցալուծումների փայլուն օրինակներ են:

Տրագիկոմեդիան ավելի բարդ ներքին կառուցումներ է պահանջում: Կոմիկական տեսարաններից ու պատկերներից զատ՝ պիեսը ներքին դրամատիզմ և ողբերգական հանգուցալուծում է ստանում:

Ձորայր Խալափյանի «Ասպետն ու Արքայագինը» հայտնի հերոսներ Համլետի և Դոն Կիխոտի հանդիպման հղացքով, ծիծաղելի վիճակների պատկերմամբ, այնպիսի զարգացում ունի, որ այս երկու սիրված ու մարդասեր հերոսները հանուն մարդասիրության սուր են բարձրացնում, կոչում միմյանց դեմ և սրախողխող անում իրար:

Արա Վահունու «Շան կյանք» տրագիկոմեդիան պոետ շան՝ իր շուն ընկերների հետ ապրած զավեշտական կյանքի, ողբերգական տիրոջ հետ ստեղծված մարդկային հարաբերությունների պատմությունն է, որը կոմիկական տեսարանների բազմազանությամբ, հղացքի երգիծական աստղծով հանդերձ, միայնակ, լքված մարդու դրամայի և նրա ողբերգական կործանման խորհուրդն ունի իր բովանդակության հիմքում:

Էքզիատենցիալիզմի փիլիսոփայության յուրօրինակ դրսևորում է արտուրդի գրականությունը: Արտուրդի գրականության հետ մեկտեղ անցյալ դարի կեսերին ստեղծվեց նաև *աբսուրդի դրաման*, որի ցայտուն օրինակ-

ներ են Ս. Բեքեթի «Գոռոյին սպասելիս», «Կինը» և Է. Իոնեսկոյի «Ռեգեդջուրը» պիեսները: Աբսուրդի թափանցումը հայ գրականություն, դրամատուրգիա մասնավորապես խորհրդային կարգերի փլուզումից հետո միայն կայացավ:

Չնայած, որ աբսուրդը սերում է էքզիստենցիալիզմից, իր ներքին փիլիսոփայական տիրույթներում ձևավորվում և ինչ-որ չափով առանձնանում է վերջինիցս: Էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայությունը կյանքի ընկալման տարբեր տեսակներ, մոտեցումներ է առաջ քաշում, և այդ տեսակ մոտեցումներից մեկը՝ աբսուրդը, իր կենսափիլիսոփայական ըմբռնումների զանազան դրսևորումների և ձևերի մեջ հստակորեն ընդգծվում, տարբերվում է: Նա, ով փորձում է ըմբռնել կյանքի իմաստը, անհեթեթ իրավիճակներում է հայտնվում: Այստեղից էլ ծագում է աբսուրդի փիլիսոփայությունը: Չկա Չար ու Բարի, Լավ կամ Վատ, չկա բարոյականության նորմեր, չկա անցյալի ու ապագայի ոչ մի խորհուրդ: Կա ներկա, և շրջակա անիրական աշխարհում միակ իրականը մարդու ճղճմ գոյությունն է ու նրա ենթագիտակցությունը: «Աբսուրդ է հենց իռացիոնալի և հստակատեսության հուսահատ ձգտումը, որի արձագանքները հնչում են մարդկային հոգու հեռավոր խորքերում: Աբսուրդը մույն չափով կախված է թե՛ մարդուց, թե՛ աշխարհից»³:

Այբեր Զամյուն աբսուրդի դրսևորման երկու տեսակ է առանձնացնում՝ *մտահանգում* և *մեկնակետ*: Սա շատ կարևոր է և ելակետ պիտի հանդիսանա աբսուրդի դրաման քննելիս:

Աբսուրդի մեկնակետ և մտահանգում են Գուրգեն Խանջյանի «Ճեպընթացը խավարի մեջ», Ռաֆայել Նահապետյանի «Փոսը», Էմիլ Պետրոսյանի «Կարեկցանք», Արթուր Տեր-Ռանիելյանցի «Ժամ մահը» պիեսները:

Այս դրամաները իրենց ընդգրկունությամբ և կառուցիկությամբ բնավ հավասար հարթությունների վրա չեն, երիտասարդների անփորձությունը իրեն զգացնել է տալիս: Բայց բոլորի մոտեցումները կյանքին և մարդուն բխում են աբսուրդից, և իմաստային մտահանգումը մույնպես աբսուրդն է:

Գուրգեն Խանջյանի «Ճեպընթացը...» չունի անհատ գործող անձինք. վերջիններս ավելի շուտ անձնավորված երևույթներ են, զնացքն իր խառնակությամբ քառսային աշխարհն է, ու կյանքը և մարդիկ իրենց անհեթեթ գործողությունների պատճառով դուրս են թռչում զնացքից, հայտնվում ամայի, մութ ու ցուրտ անգո մի վայրում, նրանց տեղը զալիս են ուրիշ մարդիկ և նորից նույնությամբ սկսում են անել նրանց արածները:

Ռաֆայել Նահապետյանի «Փոս» պիեսում անհեթեթությունը զավեշտի է հասնում: Գլխավայր շրջված է այս պիեսում ամեն ինչ՝ գնդապետը ենթարկվում է իրենից կոչումով ցածր սերժանտին, հավաքաբարը մասնակցում է պաշտոնյաների խորհրդակցությանը, անհեթեթ են ռեֆորմները:

որ՝ «...դպրոց հաճախող առաջին դասարանցու ուղեղն ավելի թարմ է, կայտառ, ուսման կարոտ, քան տասներորդ դասարանցունը, որը հոգնել է դասերից, սովորելուց, գիտելիքներից, դպրոցից: Ուստի պարոն 2-րդ տեղակալն առաջարկում է առաջին դասարանում անցնել դժվար գիտելիքները, ասենք՝ բարձրագույն մաթեմատիկա, Նարեկացու, Չարենցի պոեզիան, տասներորդ դասարանում սովորել բազմապատկման աղյուսակ ու այլուրեք: Սրա մեջ ինչ վատ բան կա»⁴: Դեպքերի արտասովոր ու անեթեթ զարգացումը Նահապետյանի հերոսներին հանգեցնում է այն գիտակցությանը, որ մարդն ինչ-որ փոսում է, որտեղ ունայնություն է, ոչինչ անել հնարավոր չի, մնում է հարբեցողությամբ զբաղվել և վերանալ-կտրվել աշխարհից:

Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի երիտասարդներ Էմիլ Պետրոսյանի և Արթուր Տեր-Դանիելյանցի պիեսները:

Էմիլ Պետրոսյանը նպատակ է ունեցել արտուրդի դրամա ստեղծել՝ գիտակցելով կամ առնվազն տեղյակ լինելով, թե ինչ է իրենից ներկայացնում արտուրդի փիլիսոփայությունը: Հենց գործող անձանց ըմտությունը փաստում է դրա մասին՝ ՄԵԶ, ԱՌԱՆՅ, ԻՅ1, ԻՅ2, ՓՈՒՆԱՐԵՆ, ՎՐԱ, ՄՈՏ և այլն:

Էմիլի համարձակությունը զնահատելով՝ պետք է փաստեն, որ ՄԵԶ-ը, որը պիեսի գլխավոր հերոսն է, կա, առկա է, որքան անտրամաբանական, այնքան գիտակցական է, և արտուրդի մեկնակետը պահպանված է:

Ընդհանուր առմամբ Էմիլ Պետրոսյանի «Կարեկցանքը» պիեսի ֆինալը, հետաքրքիր ու ինքնատիպ լինելով, այնուհանդերձ, փորձի պակասի պատճառով բովանդակային ներքին տրամաբանությունից կտրված է: Այն, ինչ որ սկսում է Պետրոսյանը առաջին և երկրորդ գործողություններում, դեռ չամբողջացրած ավարտում է, և այդ ավարտը եթե չասեն կապ չունի սկզբի հետ, ապա գոնե անհամոզիչ է: Կարծում եմ, որ եթե պիեսը սկզբին հաջորդող և ֆինալին նախորդող, նրանց կապող հատված ունենար, ապա անպայման շահած կլիներ:

Իր հղացքով և կառուցվածքով ուշարժան է Արթուր Տեր-Դանիելյանցի «Իմ մահը» պիեսը: Ստեղծելով կենսական փոքր տարածք և սեղմ ժամանակ՝ Արթուրը փորձում է շատ բան ցույց տալ ու ասել: Ըստ այդմ՝ բնական է հեղինակի գրական տարբեր հնարանքների կիրառումը դրամայի ասելիքային և ցուցադրական տիրույթներում: Օրինակ՝ Արթուրը ֆանտազիայի հնարանքին է դիմում և 3x5 մետր չափսերի դագաղի կափարիչ և 2 մետրանոց կոշիկներ է կիրառում դրամայում, որոնք սակայն սոսկ դետալներ են և իրենց մեջ ոչ մի ասելիքային, բնութագրական խտացումներ պարունակող հատկանիշներ չունեն, գաղափարական հենքից կտրված են, ու բնագրում և բեմում այս դետալների առկայությունը չպատճառաբանված է:

Աբսուրդի տարր է նաև երկու ԾԵՐՈՒԿՆԵՐԻ երկխոսությունը, որ-
տեղ մեկի միտքը մի հարցի շուրջ է, մյուսինը՝ մեկ այլ, և ուղղակի անհա-
տական, անձնական ըմբռնումների ու մոտեցումների հոսքեր են:

1-ին ԾԵՐՈՒԿ- Ես արդեն մտածում եմ:

2-րդ ԾԵՐՈՒԿ- Շատ հարմարավետ եմ:

*1-ին ԾԵՐՈՒԿ- Խելացի, հեռատես, իմաստուն ու
խելացի մարդը:*

2-րդ ԾԵՐՈՒԿ- Փափուկ եմ:

1-ին ԾԵՐՈՒԿ- Միշտ պետք է մտածի, որ...

2-րդ ԾԵՐՈՒԿ- Չափազանց ամուր եմ...⁵

Ըստ Քամյուի՝ մարդու սեփական մտքերից և մտորումներից համա-
ռորեն չշեղվելը և բացարձակապես իր իմացածով ապրելը արսուրդ մար-
դու հատկանիշ է⁶: Բացի այդ ՄԱՀԱՄԵՐԶ-ի գիտակցության հոսքը այն
ժամանակ, երբ գիտակցություն ու բանականություն պետք էլ չէ, և նրա՝
արսուրդի հասնող, բայց նորմալ, բանական մտածումը՝ թե. «Եթե խոստա-
նաք իմ մահը ողբալ, կմահանամ»⁷, նույնպես արսուրդ է:

Մակայն Տեր-Դանիելյանը ինչ-որ չափով ճիշտ է, որ արսուրդ չի
համարում այս դրաման, որովհետև որոշել, թե ինչ է իսկապես այս դրա-
ման, կարծում եմ՝ շատ բարդ է: Այս դրաման արսուրդ չէ այն պատճառով,
որ արսուրդ իրավիճակների, արսուրդ միջավայրի զարգացումը չկա, իրա-
վիճակը սահմանափակվում է սոսկ իրավիճակ մնալով, իսկ միջավայրը
անվերջ նույնն է:

Մի խոսքով, «Իմ մահը» պիեսը արսուրդի դրամային հարող, բայց
կիսակատար ու թերի, փոքր ընդգրկումներով թատերական ստեղծագոր-
ծություն է:

Աբսուրդը որպես մեկնակետ դրսևորվում է Կարինե Խողիկյանի
«Ինչպես կինը փախավ տնից» և Արմինե Աբրահամյանի ու Միքայել Վա-
թինյանի (համատեղ գրված) «Մպիտակ օձը» պիեսներում:

Կարինե Խողիկյանի վերը նշածս դրամայում սիրող ամուսին ունե-
ցող, կարգավորված կյանքով երջանիկ կնոջ ընդվզումը հենց իր ապրած
կյանքի երջանիկ օրերի դեմ և անակնկալ փախուստը տնից, արդեն իսկ
արսուրդի տարր է և դրամայի մեկնակետն է հանդիսանում: «Ամեն ինչ
սկսվում է անորոշ տաղուտուկի զգացողությունից: «Մկսելը կարևոր է: Տաղ-
ուտուկը մեքենայական կյանքի ավարտն է, միաժամանակ գիտակցության
շարժիչը»⁸: Դեպքերի անհեթեթ զարգացումը տրամաբանական ավարտ
ունի, և կինը վերադառնում է ընտանիքի գիրկը:

Դեպքերի տրամաբանական, բնականոն զարգացմամբ, բայց մտահանգմամբ արքուրդ դրամաներ են Գևորգ Շահինյանի «Ջլամարտ» և Սամվել Կոսյանի «Մատանայի կանայք» դրամաները:

«Ջլամարտում» Կորիդոյի և Յլի մենամարտը ավարտվում է երկուսի կործանմամբ. փաստորեն, իզուր էր ամեն ինչ, քանզի ամեն ինչ ի վերուստ կանխորոշված է, և ամեն ինչ ճակատագրի ձեռքին է: Թե՛ Կորիդոն և թե՛ Յուլը համակերպվում են ճակատագրին՝ նրա բերած փորձություններին դեմ գնալով: Դակատագրի հետ համակերպվելը Քամյուն վերագրում է արքուրդին գիտակից լինելուն, այսինքն՝ երբ որոշակի է արքուրդը, արդյունքում ճակատագրի փորձություններին դեմ գնալը հենց ճակատագրին համակերպվելն է՞:

Սամվել Կոսյանի «Մատանայի կանայք» դրամայի բովանդակային ներքին տիրույթներում սիրո փյլիխտիայության ժխտումն է: Ի՞նչ է Զարը, ո՞վ է Մատանան և ո՞րն է սերը, եթե Մատանան էլ սիրում է և ուզում է հայր դառնալ: Իրականը մեկն է՝ ոչինչ չկա, կա կյանք, որտեղ ծնվում ու մեռնում են մարդիկ:

Փաստորեն արդի հայ դրամատուրգիայում նկատվում են ժանրային դրսևորումների բազմազանություն, ինչ-որ տեղ՝ անկանոնություն և նոր խմորումներ: Վստահ եմ, որ մեր դրամատուրգիան, այսպիսի արագությամբ զարգանալով, դեռ շատ ուշադրություն կբևեռի իր վրա, նոր դրակներ կդրսևորի և ավելի կընդգծվեն, կհամակարգվեն ժանրային առանձնահատկությունները և ամբողջական կդառնան:

Գեղարվեստական տարածություն և ժամանակ. արդի դրամատուրգիայում տարածաժամանակային և կոմպոզիցիոն բազմազան արտացոլումներ ենք հանդիպում: Տարածաժամանակային դրսևորումները դրամատուրգիայում երկու տեսակի են՝ արտաքին՝ բեմն ու բեմի վրա զարգացող սյուժետիկ կառուցումները, և ներքին՝ ենթատեքստային, գրական երկի ներսում սեղմված տարածությունն ու ժամանակը: Որպես կանոն՝ դրամայի գեղարվեստական տարածության և ժամանակի արտաքին կառուցումը յուրահատուկ սեղմությամբ է հանդես գալիս, և ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ հանդիսատեսը դաշիժում չի կարող մի քանի օր շարունակ հետևել հերոսների գործողություններին, ինչը կարող է անել ասենք ընթերցողը վեպ կարդալիս, իսկ բեմը արդեն իսկ սահմանափակում է տարածական արտաքին ընդգրկումները:

Ներքին տարածության և ժամանակի դրսևորումները, ինչպես գրական մյուս սեռերի ստեղծագործություններում, անկադապար են: Թերևս այս տարածաժամանակային համընդհանուր քառսային իրավիճակում ուրվագծված և առանձնացող գեղարվեստական տարածության և ժամանակի դաշտ ստեղծելու տենդենց է նկատվում որոշ դրամատիկական երկերի հեղինակների մոտ:

Պատմական անցյալի միջոցով մեր իրականության բազմաթիվ խնդիրների արծարծումը դրսևորվում է Գուրգեն Խանջյանի «Թատրոն 301», Աննա Պետրոսյանի «Զվարթնոց», Աստղիկ Միմոնյանի «Մեկ թագավորի թատրոն», «Հավքի երեք կանչը», Աղասի Այվազյանի «Ազիատիկ», Վահան Վարդանյանի «Ալեքսանդր» պիեսներում:

Ամենինն նպատակ չունենալով մույն հարթության վրա դիտարկել այս հեղինակների գործերի գեղարվեստական արժանիքները՝ շնչոտն առկա ընդհանուր մի միտում. *ներկա իրականությունից կամուրջ գցելով պատմական ժամանակ՝ անցյալի ժամանակային դեպքերը այդ կամրջով բերվում են արդի մտածողության սահմաններ, քննվում՝ համադրելով կամ հակադրելով այսօրվա իրականությանը:*

Մյուս տարածված ու ընդգծվող գեղարվեստական տարածության ու ժամանակի տիպական դրսևորում է մեմակության պահի և ներաշխարհային տիրույթների արտացոլումները: Այս արտացոլումների կրողներն են մոնոդրամաներն ու հոգեբանական դրամաները, որոնք աչքի են ընկնում գեղարվեստական տարածության և ժամանակի երեք չափումներով:

Դրանցից մեկը մեմակ հերոսի մեմախոսություն-ինքնաարտահայտման ժամանակն է՝ ներկան, որի տարածական սահմանները հերոսի ներաշխարհից, հոգեբանական դաշտից դուրս չեն գալիս: Այս բնույթի հերոսներին հատուկ է վերիուշը (լավ կամ վատ), ինչը «հնարավորություն է տալիս ցույց տալ պատմող (մեմախոսող, վերիիշող – Ա.Ա.) հերոսի անձի կենսագրության ձևավորումը անցյալում»¹⁰ և այդ անցյալի դեպքերի ու իրողությունների կատարման տեղը դառնում է այն գեղարվեստական տարածությունը, ուր մտովի հայտնվում են հերոսն ու ընթերցողը: Սա տարածաժամանակային, վերը նշված մյուս արտահայտված չափումն է:

Երրորդ չափումը դրսևորվում է հերոսի ասպագայի ծրագրերի, նրա երազանքների և ցանկալի իրողությունների ու սպասումների արտահայտման մեջ: Ասպզան դառնում է գործողությունների և դեպքերի կատարման ժամանակը, իսկ գեղարվեստական տարածությունը երազային, անիրական ու եթերային աշխարհի արտահայտության ձև է ստանում:

Ձևային, կոմպոզիցիոն դրսևորումներում այս միտումը արտահայտվում է խոսքային՝ վիպական սյուժետիկ զարգացմամբ և քնարական գեղումներով:

Ժամանակի և տարածության արտոքահիված ձևեր նույնպես առկա են արդի հայ դրամատուրգիայում: Այս կարգի կառուցումներով առանձնանում են Կարինե Խոդիկյանի «Մոռացված օրը կամ...», «Այստեղից հետո», Ալեքսանդր Թովչյանի «Այնտեղ», Սամվել Խալաթյանի «Վերջին ծաղրածուն», Սամվել Կոսյանի «Սատանայի կանայք» պիեսները: Ժամանակի և տարածության անգոյությունը, վերացարկումը այս պիեսներում

հավերժական ժամանակների և անեզրական տարածությունների խոր-
հույդն են կրում:

Փոքր տարածաժամանակային էպիզոդիկ դրսևորումներով աչքի են
ընկնում սակավ պատկերներով և մեկ գործողությամբ պիեսները: Պատ-
կերների սակավությունը հանգեցնում է գեղարվեստական տարածության
նեղացման, իսկ գործողությունների պակասը՝ գեղարվեստական ժամա-
նակի սահմանափակումն է պայմանավորում: Թերևս այս պիեսներում են-
թադրվելիք տարածությունն ու ժամանակը պետք է առկա լինեն, ինչը շատ
մեր հեղինակներին իրագործել չի հաջողվում: Հաջողվածներից նշեն Աղա-
սի Այվազյանի «Բիլիարդ», Արա Վահունու «Շան կյանք» և Ռաֆայել Նա-
հապետյանի «Փռ» պիեսները:

Արդի դրամատուրգիայում առանձնացնելի են մեկ ներքին երկժա-
մանակային և երկտարածական դրսևորումները: Շատ դրամաներում առ-
կա է մի տեղեկ: Հեղինակը պիեսի գործողություններին հարակից մեկ
մեթոդյա իրական կյանքն է արտացոլում և դրամայի ավարտում ժամա-
նակի սահմանափակ տարածության շարունակող-ժառանգորդն է դառ-
նում: Մեթոդյա անվերջ շարունակվող ժամանակն ու արդի կյանքն ընկալ-
վում են որպես տարածության անվերջ շրջապտույտային փիլիսոփայու-
թյան կրող:

Այս հանգամանքը, թերև, *կյանք-թաղթն և թաղթն-կյանք սահ-
մանների վերացման, երևակայականի ու իրականի ներթափանցման ան-
միջական արձագանք-հետևանք է:* Կյանքի և թաղթնի սահմանագծերի
վերացման միտումը փիլիսոփայական երկու հենք ունի:

Առաջինը՝ թաղթնը մույն կյանքն է և իրականության անմիջական
արտացոլողը: Այս փիլիսոփայությունը ուրվագծվում է այն պիեսներում, ու-
րոնց մեջ հեղինակները ուղղակիորեն ներկա են որպես գործող անձ: Այդ-
պիսիք են Ալեքսանդր Հովսեփյանի «Անավարտ դրամա», «Ընտանեկան
խաղ», Գևորգ Կարապետյանի «Ոչխարի աղբյուր» և Կարինե Խոդիկյանի
«Այստեղից հետո» դրամաները, որոնցում հեղինակների գոյությունը ձևա-
վորում-հանգեցնում է նրան, որ իրականի ու գեղարվեստականի՝ կյանքի
ու թաղթնի սահմանագիծը ջնջվում է:

Մյուսը «կյանքն էլ մի մեծ թաղթն է, մարդիկ դերասաններ են, աշ-
խարհը՝ բեմ» փիլիսոփայական հենքն է: Այս մտայնությունը թերևս ավելի
բազմազան դրսևորումներ ունի: Դրսևորման ամենատարածված ձևն այն
է, երբ դերասան-հերոսները գիտակցում են, որ իրենք ուղղակի դերասան
են և հաճախ միջամտում են հեղինակի խոսքին. «...գնանք նախապատ-
րաստենք հաջորդ տեսարանը»¹¹ կամ «Լերջ տվեք այս խեղկատակությա-
նը: Սա դիվային ֆինալ է, ու ես մաս ու բաժին չունեմ սրա մեջ... Այստեղ
ե՛ս եմ ռեժիսորը, ե՛ս, և ոչ թե ինչ-որ խրտվիլակ»¹² և այլ բազմաթիվ օրի-

նակներ, որոնց պակասությունը չունենք այսօրվա հայ դրամատուրգիայում:

«Կյանքն էլ թատրոնն է...» միտման յուրատեսակ դրսևորում է նաև պիեսի մեջ պիես կառուցելու հեղինակների կիրառած հնարանքը: Այսպիսի կառուցումներով աչքի են ընկնում Գուրգեն Խանջյանի «Թատրոն 301», Ալեքսանդր Հովսեփյանի «Անավարտ Դրամա», Վարուժան Նալբանդյանի «Կվայանա» և Կարինե Խոդիկյանի «Այստեղից հետո» դրամաները: Այս պիեսներում կիրառված «քեմուս քեմ» հնարանը դերասանին հանդիսատեսի կարգավիճակում է դնում և խորհրդանշում է բուն հանդիսատեսի դերասանի կարգավիճակում լինելը:

Այս միտումով է պայմանավորվում նաև արդի հայ դրամատուրգիայում առկա և արդեն տիրական դառնող դրամատիկական մի հնարանքի գոյությունը: Դերասան-հերոսը անմիջական կոնտակտի մեջ է մտնում հանդիսատես-ընթերցողի հետ, դիմում է դակիճին, գործողություններին խառնվում են դակիճում որպես հանդիսատես նստած հերոսներ և այլն:

Արդի դրամատուրգիայում, ճիշտ է, ոչ բազմաթիվ և տարաբնույթ, այնուամենայնիվ առկա են *միֆերի կիրառություններ*:

Միֆը գրեթե միշտ էլ կիրառվել է գրական տեքստում, բայց հիմնականում, երբ գրողն անդրադարձել է դիցաբանական և քրիստոնեական ժամանակներին և իրողություններին, ու միֆը մեծավ մասամբ գրական երկի թեմատիկայից բխող առասպելական կամ կրոնական կարծրատիպ կերպարի է վերածվել:

Անկախությունից հետո արևմտյան մտածողության ներթափանցումն ու հայ իրականության շատ հարցերի փոփոխությունը պայմանավորեցին միֆերի նորովի կիրառություններ: Այսօր գրականության մեջ միֆը բերվում է արդի ժամանակներ, որակական հատկանիշների կրող է հանդիսանում և կերպարակերտման միջոց է դառնում: Միֆը հաճախ բնորոշում է նաև գրողի գեղագիտական հայացքները և իմաստավորվում է որպես գաղափարակիր:

Ավարդ Բեքմեզյանը «Միֆի ընկալման առանձնահատկությունները 20-րդ դարում» հոդվածում իրավացիորեն նշում է. «Եթե դասական արվեստում և գրականության մեջ միֆը հանդես էր գալիս իր նախնական մաքրությամբ և ավանդական նշանակությամբ՝ հարազատ մնալով իր իսկ պատմական տոպիկաներին՝ գեղագիտական համակարգում վերածվելով կամ աշխարհության, կամ սիմվոլի և կամ էլ մետաֆորի, ապա նորագույն արվեստում գրականության մեջ միֆը հանդես եկավ լիովին այլ գեղագիտական հարցադրումներով՝ շեշտվելով հատկապես իր իռացիոնալիզմով, գեղարվեստական կառույցի հետ համահյուսվածքով, միատարրվելով խաղային բնույթով և քայքայման միտումով»¹³:

Արդի հայ դրամատուրգիայում միֆի այս նորովի կիրառությունները նոր են մուտք գործում և տիրական չեն: Առասպելաբանությունից եկող միֆերի կիրառությունները ժամանակակից պիեսներում սակավ են:

Գուրգեն Խանջյանը «Ճամփեզրի քաղաքում» դրամայում, Փոքր Սիե-րի միֆը կիրառելով, այսօրվա կյանքի անարդարություններն ու աղավաղ-ված բարքերն է ընդգծում: Սիեքը անընդհատ ելումուտ է անում իր քաղա-յրից, միջամտում հերոսների գործողություններին, ինչը կյանքի տևական ընթացքում խորհրդանշում է այսօրվա իրականության քառասյանությունը:

Ալեքսանդր Թովչյանը «Այնտեղ» պիեսում գործածում է Պիտե-կանտորայի ծագի միֆը (Պիտեկանտորայի ծագն այս երկրում խորհրդան-շում է ավագակությունը որպես ամենժամանակյա երևույթ)։ «Ապացույցի մասին ոչինչ չեմ կարող ասել, սակայն անցյալն իմն է ամբողջությամբ և, եթե կուզեք իմանալ, ինձ համար ապագան ևս անցյալ է»¹⁴։ Թերևս գոյա-բանական խնդրի շուրջ է փորձել ծավալվել հեղինակը, սակայն այս միֆի կիրառությամբ տեքստում պատճառաբանված չէ և զուտ գաղափարական ի-մաստակեր է:

Առասպելական միֆի մյուս կիրառությամբ Աննա Պետրոսյանի «Զվարթնոց» դրամայում Նանեի կամ Նանեմարի աներևույթ կերպարն է, որը մայրական հատկանիշների կրողն է. «Ես նախ մայր էի, ինձ դարձրին Աստված»¹⁵, և քանի որ «ոչինչ չի փոխվել, թերևս՝ անունները միայն և պաշտամունքի կանոն օրենքը... Բայց ինքը՝ բուն պաշտամունքը եղել է ու կա»¹⁶, ըստ այդմ մայրը հավերժության կրողն է. «Ժողովուրդը չի մոռացել մեզ... Արդարանեն Անահիտ կամ Նանե դարձավ, իսկ մենք էլ՝ Աստվածա-ծին Մարիամ...»¹⁷, և գոյության շարունակականությունը պայմանավոր-վում է վերջինիս հավերժականությամբ:

Արդի հայ դրամատուրգիայում ավելի բազմազան են քրիստոնեա-կան միֆերի կիրառությունները: Քրիստոնեական միֆեր կիրառելիս հեղի-նակները աստվածաշնչյան կերպարներին նոր հատկանիշներով են օժ-տում կամ էլ նորովի են մեկնաբանում: Ժենյա Քալանթարյանի դիտարկու-մով «քրիստոնեական միֆերի պարբերական բնույթը կամա-ակամա *հու-շում է մարդկության վարքագծի հեթանոսական էություն, այսինքն՝ սա-տանայի գործունեության և քրիստոնեական բարոյախոսության մշտա-կան հակադրության մասին*»¹⁸ (ընդգծումը-Ժ.Բ.):

Քրիստոնեական միֆերը՝ հաճախ որպես բարոյական բևեռներ, Հի-սուս-սատանա դրսևորումներն ունեն: «Դրամատուրգիա» հանդեսում Հի-սուսի կերպարը կիրառվել է Գուրգեն Խանջյանի «Թաղաքում 301» դրամա-յում՝ Հուսիկ-Հիսուս զուգակցումով՝ այս դեպքում որպես բարոյականույթ-յան ու նվիրվածության անխուսափելի կործանումի խորհրդանշան, Մանվել Պողոսյանի «Ավետարան ըստ Հուդայի» պիեսում՝ որպես փրկության միակ հույս, և Ալեքսանդր Հովսեփյանի «Ընտանեկան խաղ» պիեսում՝ Հի-

սուսի և գլխավոր հերոս Արամի նույնացումով: Հոկտեմբյանն իր հերոսին և Հիսուսին նույն հարթությանն է բերում դավաճանության աղետալի հետևանքները ընդգծելու համար:

Սատանայի միջքը, ի հակադրություն Հիսուսի, հիմնականում անբարոյականի բացահայտում-ցուցանումների ժամանակ է կիրառվում: Սատանան՝ որպես անբարոյականության տեսակների ընդհանրական տիպ, հանդես է գալիս Խաչիկ Չալիկյանի «Մև-սպիտակ ծիածան» պիեսում, և զուտ կեղծիքի, խաբեության, ստի ու շողոքորթության ակնառու իմաստակիր է հանդիսանում, իսկ Սամվել Կոսյանի «Սատանայի կանայք» դրամայում...

Քրիստոնեական միջքերի դրսևորումներ են հանդիպում նաև Վահան Վարդանյանի «Մոդոնում»՝ Դովորը, Ադամն ու Լիլիթը՝ Կարինե Խողիկյանի «Լիլիթ» դրամայում՝ բնականաբար ավանդական կարծրատիպերից շեղված արծարծումներով:

Թերևս ուշագրավ ու մանրագին ուսումնասիրության է արժանի *պատմությունը ու դրամատուրգիան* խնդիրը:

Տարտնդվածությունից և խճճվածությունից խուսափելու համար հարկ են համարում ուղղակի հայանցիկ անդրադառնալ պատմության՝ դրամատուրգիայում արտացոլմանը, նշել պատմականի գաղափարաբովանդակային առանձնահատկությունները և ցույց տալ դրանց դերն ու արժեքը դրամայի հյուսվածքում:

Այսօր դրամատուրգիայում պատմական թեմատիկայի արծարծումը դադարել է սոսկ անցյալի հերոսական դրվագների մեկնություններ լինելուց: Դրամատիկական երկերի հեղինակները, անդրադառնալով հայկական կամ ոչ հայկական պատմության այս կամ այն ժամանակներին ու իրադարձություններին, արտաքին պլանում պատմական կոլորիտը և համապատասխան պոետիկան պահպանում են, բայց գլխավոր շեշտադրումը դնում են պատմական հերոսի մտավոր և հոգեբանական դրսևորումների վրա և դրանք քննում են այսօրվա տեսանկյունից: Այս իմաստով պատմությունն արտացոլող դրամայի գաղափարական-թուվանդակային ընդգրկումների սահմանների դեֆորմացում-լայնացում է տեղի ունենում: Փաստորեն, մեր դրամատիկական երկերի հեղինակները *ոչ թե այսօրը պատմական անցյալի հետ համադրելու կամ հակադրելու միտումն ունեն, այլև պատմությունը արդիականացնելու, վերագնահատելու տենդենցն է ընդգծվում*, ըստ այդմ էլ պատմությունն ինչ-որ տեղ դադարում է ուղղակի պատմություն լինելուց և սոսկ գեղարվեստական արտաքին տարածության և ժամանակի կրողն է հանդիսանում: Պատահական չէ, որ Խաչիկ Չալիկյանն իր «Մև-սպիտակ ծիածան» պիեսում գործողությունների պատմական ժամանակային թեմատիկ սահմաններում արդիական երևույթներ է կիրառում, և միջնադարյան ժամանակներում առկա է հե-

ռուստացույց, ճայնագրիչ, «վիդեո», սուրճ, թերթեր, նույնիսկ Չեխովը, և հարց է առաջանում՝ Չալիկյանն այսօրն է տեղափոխել միջնադար, թե՞ միջնադարը այսօր:

Ժամանակակից գրականության համապատկերում իրենց պատմական հյուսվածքներով առանձնանում են Գուրգեն Խանջյանի «Թատրոն 301», Խաչիկ Չալիկյանի «Սև-սպիտակ ծիածան», Աննա Պետրոսյանի «Զվարթնոց», Աստղիկ Միմոնյանի «Մեկ թագավորի քաղաքում» և «Հավքի երեք կանչը», Ադասի Այվազյանի «Ազիատիկ», Վահան Վարդանյանի «Ալեքսանդր» դրամաները և այլն: Սակայն *այս պիեսներից և ոչ մեկը պատմական համարելը սխալ է*, քանի որ պատմությունը ֆոն է, որտեղ մարդկային արդիական վիճակներ-խնդիրներ են առաջ քաշվում, և՛ շատ ժամանակ հեղինակները պատմական իրականությունից շեղվում են իրենց գեղագիտական, գաղափարական ըմբռնումները հաստատելու համար: Ըստ այդմ, սխալվում է Լևոն Մութաֆյանը՝ Ադասի Այվազյանի «Ազիատիկը» զուտ պատմական դրամա որակելով¹⁹: Բավական է նշել, որ նույնիսկ հեղինակը այդ կարծիքին չէ և իր երկը բնորոշել է որպես *պարականոն հանդիսություն* (պարզ է, որ վերջինս պատմական դրամա ստեղծելու նպատակ չի ունեցել):

Արդի դրամատուրգիայում նկատելի են *ապոկալիպսիսյան տրամադրությունները*, որոնք թերևս դարափոխման և աստվածաշնչյան կանխատեսումների հետ են կապված: Վերջինիս անմիջական դրսևորումներ են ճակատագրապաշտության շահարկումը, ինչը անշուշտ կյանքի շատ երևույթների անբացատրելիությունից բխող հետևանք է, հարբեցողության տեսարանների առատությունը, որոնք էլ կեցության ձև են արտահայտում, արդի իրականության բաղկացուցիչ տարրեր են հանդիսանում և կյանքի անիմաստ լինելու միտման յուրատեսակ պատկերներ են:

Ապոկալիպսիսյան տրամադրությունների դրսևորում է Խանջյանի «Ճեպընթացը խավարի մեջ» դրաման, որի հիմնական գաղափարական—բովանդակային շերտն այն է, որ մարդն իր բարքերով ու այլասերումներով աշխարհի վերջն է կանխորոշում: Գրեթե նույն մեկնակետը, սակայն այլ փիլիսոփայական հարթության տիրույթներում, ընկած է Վահան Վարդանյանի «Մոդոն» չափածո դրամայի հիմքում: Մարդու գործած մեղքերը վերջիվերջո հանգեցնում են նրան, որ աներևույթ վիշապը շրջապատում է քաղաքը, այսինքն՝ կործանման վտանգ է սպառնում աշխարհին: Չնայած այս տրամադրությանը՝ Վարդանյանը հանգում է փիլիսոփայական այն մտքին, որ ողջ աշխարհն է մեղք գործում և հենց այդ պատճառով մեղավոր գոյության է դատապարտված: Կարծում են, սա էլ բարոյականության կործանման իմաստն է իր մեջ կրում:

Կարիհեն Խոդիկյանի «Մոռացված օրը կամ...» դրաման իր բովանդակային-իմաստային տիրույթներում նույնպես ապոկալիպսիսյան տրա-

մարդություն է արտահայտում, բայց այլաբանորեն: Մարդիկ սկսում են մոռանալ օրերը*, ինչն անշուշտ խորհրդանշում է մարդու գոյության ավարտ և աշխարհի մոտալուտ կործանումը. «Նա արդեն մոռացել է տարվա 212 օրեր, նրանց հետ նաև իր ապրած կյանքի երկու-երրորդը»²⁰ կամ «...այսօր առավոտյան իմ օրացույցից արդեն պակասում են 189 օր»²¹ և այլն:

Ալեքսանդր Թովչյանի «Այնտեղ» պիեսում մարդիկ հայտնվում են մի անգո միջավայրում և փրկվելու, աշխարհ վերադառնալու անարդյունք ջանքեր են գործադրում, սակայն պիեսում աշխարհն արդեն կործանված է, և ետդարձ չկա:

Արա Վահունու «Շան կյանք» դրամայում տագնապի ուղղակի արտահայտում կա. «ինչպես երևում է աշխարհի վերջն է մոտենում»²²:

Փաստորեն արդիի հայ դրամատուրգիան բազմազան միտումներով ու խնդիրներով հարուստ դաշտ ունի, և վերջինիս «Գնազավառում երևան եկած մի քանի հատկանիշներ ընդհանրական են գրական մյուս սեռերի համար»²³, ուստի ակտիվ ներթափանցումներ, ազդեցություններ կան դրամատիկական և մյուս սեռերի միջև:

Այս դիտարկումները, կարծում եմ, թեև ոչ սպառնիչ, բայց գաղափար են տալիս ժամանակակից դրամատուրգիայի դերի ու նպատակների մասին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Դրամատուրգիա, թիվ 3, Երևան, 2002, էջ 66:
2. Վահան Վարդանյան, Մոդոն, Երևան, 2002, էջ 71:
3. Արեր Զամյու, Միզիփոսի առասպելը, Երևան, 1995, էջ 30:
4. Ռաֆայել Նահապետյան, ...Եվ ծագեց խավարը, Երևան, 2003, էջ 115:
5. Դրամատուրգիա հանդես, թիվ 6-7, Երևան, 2004, էջ 193-194:
6. Արեր Զամյու, Միզիփոսի առասպելը, էջ 65:
7. Դրամատուրգիա, հանդես, թիվ 6-7, Երևան, 2004, էջ 194:
8. Արեր Զամյու, Միզիփոսի առասպելը, էջ 20:
9. Արեր Զամյու, Միզիփոսի առասպելը, էջ 66:
10. Ժենյա Զալանթարյան, Ժանրասեռային տեղաշարժեր արդի դրամատուրգիայում, Գրական թերթ, 4 դեկտեմբերի, 2004 թ.:
11. Կարինե Խոդիկյան, «Մոռացված օրը կամ...», Դրամատուրգիա, թիվ 1, Երևան, 2000, էջ 29:
12. Իշխան Մելքումյան, «Ռեժիսորի վերջին փորձը», Դրամատուրգիա, թիվ 3, Երևան, 2002, էջ 122:
13. Բանբեր Երևանի համալսարանի, 2004թ., N1(112), էջ 94:
14. Դրամատուրգիա, թիվ 1, Երևան, 2000, էջ 55:
15. Դրամատուրգիա, թիվ 2, Երևան, 2001, էջ 9:
16. Նույն տեղում, էջ 19:

* Թերևս հիշեցնում է Մարկեսի «Հարյուր տարվա մենություն» վեպում Մակոնդոյի բնակիչների հիշողության կորուստը, և, կարծում եմ, այս պիեսը աղերսներ ունի Մարկեսի վեպի հետ...

17. Նույն տեղում:
18. Ժենյա Զալանթյան, ՍԻՖի գեղագիտական դերը արդի հայ գրականության մեջ, «Նորք», թիվ 2, 2004, էջ 157:
19. Տե՛ս «Ժամանակի դրաման և դրամայի ժամանակը», Գրական թերթ, 11 փետրվարի, 2005թ.:
20. «Դրամատուրգիա» համդես, թիվ 1, Երևան, 2000, էջ 47:
21. Նույն տեղում:
22. «Դրամատուրգիա» համդես, թիվ 4-5, Երևան, 2003, էջ 105:
23. Ժենյա Զալանթյան, Ժամրասեռային տեղաշարժեր արդի դրամատուրգիայում, Գրական թերթ, 3 դեկտեմբերի 2004թ.: