
**ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԲԱՅԲԱՅՈՒՄԸ ԱՐԴԻ ՀԱՅ
ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ՎԻՃԱԿԻ ԴՐԱՄԱ**

ԱՐՄԵՆ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ

Ի՞նչ է դրամատուրգիական երկի կառույցի մեջ գործողությունը: Թատերագիրները պիեսը սովորաբար բաժանում են գործողությունների: Ավանդական դրամատուրգիայում այս մոտեցումը խիստ կարևոր էր: Գործողությունների բաժանելիս գրողը նկատի է ունեցել **ստեղծագործության ներքին շարժումը** և **զարգացման փուլերը**: Ըստ այդմ՝ զարգացման յուրաքանչյուր փուլ գրողի համար եղել է առանձին միավոր, կառույց, որը որակվել է գործողություն: Այնուամենայնիվ, լայն իմաստով գործողությունը դրամատուրգիայում մեկն է, այն է՝ **շարժման զարգացման փուլերը միասին** վերցրած:

Մեր օրերում գրողների՝ դրամատուրգիական ստեղծագործությունը գործողությունների բաժանելը կարծես թե կատարվում է սովորության թելադրանքով, որովհետև **ժամանակակից դրամատուրգիայում ամեն գործողություն չէ, որ գործողություն է**: Գուցե կարելի է դրանք մաս անվանել, քանի որ գործողության ձևաչափը միշտ չէ, որ պահպանվում է: Որոշ հեղինակներ այդպես էլ վարվում են. երկը բաժանում են տեսարանների, պատկերների, մասերի: Օրինակ՝ Դավիթ Մուրադյանը «Ցույց տվեք ձեր տոմսակը» պիեսը բաժանել է վեց պատկերների՝ «թատերական նովել վեց պատկերով», իսկ «Մեր հին դաշնամուրը» թատերախաղը՝ երկու տեսարանի՝ «պիես առանց ընդմիջման»¹: Աստղիկ Սիմոնյանի «Հավքի երեք կանչը» ստեղծագործությունը ունի «պիես 4 պատկերով»² նշումը: Կարիմե Խոդիկյանը տեսարաններն ու պատկերները հաճախ փոխարինում է բեմադրողական միավորով՝ **խավար**, իսկ գործողության փոխարեն՝ սկզբում ու վերջում՝ **վարագույր**: Այսպիսի մոտեցումները, կարծում ենք, ավելի են համապատասխանում ժամանակակից դրամատուրգիայի բնույթին: Այսօր հայ դրամատուրգների մեծ մասը շարունակում է կարևորել դրամատիկական երկը գործողությունների բաժանելը, և ոմանք ստեղծագործության վերնագրի տակ նշում են կատարում, բայց հիմնականում գործողություն չեն կառուցում, և զարգացման փուլերը չկան նրանց ստեղծագործությունների հիմքում:

Ֆրանսիական թատերագիտական բառարանում գործողությունը բացատրվում է այսպես. «...բեմական իրադարձությունների հերթագայումն է՝ պայմանավորված գլխավորապես գործող անձանց վարքագծով ..., և տեղի է ունենում բեմում՝ ցույց տալով նրանց (գործող անձանց - Ա. Ա.) բարոյահոգեբանական փոփոխությունները»³: Թվում է՝ ինչ-որ բան սահմանվում է, բայց, մեր կարծիքով, այս բանաձևումը թերի է: Գոմե՝ գրականագի-

¹ Տե՛ս «Մեր հին դաշնամուրը», Եր., 2003, էջ 3 և 31:

² Տե՛ս «Մեկ թագավորի թատրոն», Եր., 2002, էջ 37:

³ **Пави П.** Словарь театра. М., 1991, с. 62.

տական տեսանկյունից: Բեմական իրադարձությունների հերթագայումը (որը կարելի է ընկալել որպես սյուժետային զարգացում) և գործող անձանց բարոյահոգեբանական փոփոխությունները (կերպարի զարգացում) դեռևս քիչ են գործողություն կոչվելու համար: Այս հիմունքով յուրաքանչյուր գրական երկ, անկախ սեռից, հիմքում ունի գործողություն, ուստի գուցե մակերեսային ընկալման համար այս մոտեցումը ոչ միայն բավարար է, այլև ճիշտ: Սակայն գործողությունը՝ որպես դրամատուրգիական երկի կառուցվածքային միավոր, այլ արժեք, այլ գործառույթներ և, բնականաբար, այլ բանաձև ունի: Այլապես անհիմաստ կլիներ վերը նշված այն պնդումը, թե ամեն գործողությունն էլ, որ գործողություն է:

Գրականագիտական բառարանում գործողություն եզրույթը մեկնաբանվում է «գրականագիտական կատեգորիա, կիրառվում է մի քանի իմաստներով՝ երկում ծավալվող իրադարձությունների ամբողջությունը, պիեսի գործողությունները (արարված)՝ կամ պատկերի տեսակ գործողություն (կոխի տեսարանը «Անուշ» պոեմում)»⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, առաջին դեպքում խոսվում է ֆաբուլայի, երկրորդ դեպքում՝ գործողության ամենատարածված ընկալման (ստեղծագործության մի մասը), երրորդ դեպքում՝ սովորական տեսարանի մասին: Այնինչ գործողությունը որպես **ընթացք** կամ ամբողջական **համակարգ** չի հիշատակվում:

Դրամայի հին և նոր տեսական ընկալումներում կարևորվում են գործողության փուլերը. **սկսվում է մի բան, լարվում, կնճիռ տալիս և լուծվում** որևէ կետում, որը կան **ավարտ է**, կան **նոր իրադրության սկիզբ**:

Այս մոտեցումն ավելի համապատասխան է գործողության մեր ընկալմանը: Թատերագետ Յենրիկ Յովիաննիսյանը գործողության բնութագրման իր կերպն ունի. «**Գործողությունը ընթացք է, որը տեղի է ունենում իրական կամ ենթադրելի պայմաններում**»⁵ (ընդգծումը բնագրային - Ա. Ա.):

Ընթացք՝ ահա գործողության կարևոր պայմաններից մեկը: Ընթացքն իր հերթին իր փուլերն է հատկանշում, որը ոչ միայն դեպքերի, իրադարձությունների իրարահաջորդումն է, այլև ենթադրելի վիճակների՝ անցյալում տեղի ունեցած և տեքստից դուրս մնացած իրողությունների, բոլոր գործող անձանց գործունեությունների հերթագայման և խոսքային կառուցումների ամբողջական համակարգը: **Գործողությունը համակարգ է:**

Արդի հայ դրամատուրգիայում որոշակիորեն փոխվել է գործողության դերը: Նշենք, որ գործողությունը դերասան-հերոսի քայլերը, նստելը, պառկելը և նման տեղաշարժ-դերասանական խաղը չէ: Գործողությունն այս պարագայում պետք է դիտել որպես ամբողջական երևույթ, որը դրամատիկական երկի ներքին շարժիչն է:

Ինչպես նշեցինք, սովորաբար գրողը դրամատիկական երկ կառուցելիս այն բաժանում է նախ գործողությունների (արարների), որոնք էլ շատ անգամ իրենց հերթին կառուցվում են տեսարաններով կամ պատկերներով: Այսինքն՝ գործողությունը իրարահաջորդ տեսարան-պատկերների ամբողջական ընթացքն է նաև: Գործողությունն ունի **ելակետ, զարգացում, բախում, բեկում և հանգուցալուծում** սխեման: Գործողությունը դեպքերի զարգացման այն ներքին ընթացքն է, որը տարբեր զարգացում-

⁴ Մելս Սանթրյան, Գրականագիտական բառարան, Եր., 2009, էջ 54:

⁵ Յենրիկ Յովիաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Եր., 2003, էջ 114:

ներ ունեցող և կարծես թե իրար հետ կապ չունեցող դեպքերը օրգանապես համակցում է միմյանց: Օրինակ՝ Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրամայում գործողության սխեման մոտավորապես այս է. Անդրեաս Էլիզբարովի շահամուլությունը, խաբեությանը հարստանալն ու հասարակության մեջ բարձր դիրք գրավելը (ելակետ), նրա հարստությանը սպառնացող վտանգն ու Արտաշես Օթարյանի ի հայտ գալը (գարգացում), Օթարյանի սեփականության թղթերը և Էլիզբարովի պատվագրկման վտանգը (բախում), Օթարյանի և Էլիզբարովի դատեր՝ Մարգարիտի սերը (բեկում), Էլիզբարովի բարոյագրկումը (Օթարյանի փաստաթղթերն այրելը) և սիրո կործանումը (Մարգարիտի ինքնասպան լինելը) (հանգուցալուծում):

Այս մոդելով են կառուցված Գաբրիել Սունդուկյանի, Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, մասամբ նաև Լևոն Շանթի դրամաները:

Դենի Դիդրոն գործողությունը համարում է այն պլանը (սխեման), որի շուրջը գրողը կառուցում է դրամատիկական երկը: Նա դրամատուրգիայում կարևորում է երկու գործոն՝ պլանը կամ սխեման, որը դրամատիկական սեռի ստեղծագործության մեջ դիպաշարին համարժեք է, սակայն տարբերվում է, քանի որ պայմանավորում է գործողության կառուցումը, և երկխոսությունները, որոնք դրամատուրգիական երկում կարևոր են այնքանով, որ սխեման արտահայտելու միակ միջոցն են⁶:

Այս պլանը, սխեման կամ գործողությունը, մեր կարծիքով, տեսարանի և երկխոսության միջոցով դրամատիկական ստեղծագործության մեջ առաջացնում են կոնֆլիկտ, որը հակադիր բևեռների բախում կամ մի շարք բախումների ընթացք է, երբեմն նաև՝ մեկ հզոր պայթյուն, և դրա լուծումն էլ դառնում է գործողության ավարտը կամ վախճանը: Այսինքն՝ գործողությունը սոսկ դեպքերի արհեստական ընթացքը չէ, այլ, ինչպես Սեդրակ Մանդինյանն էր նկատում, «գործողությունը գործվում է ինքն իրենից, ինչպես ծառն իր բնից»⁷:

Գործողությունը սկսվում է դիպաշարից էլ առաջ: Պիեսի սկզբից առաջ պարտադիր պետք է մի կարևոր բան տեղի ունեցած լինի: Օրինակ՝ Շեքսպիրի «Համլետը» սկսվում է Համլետի հոր մահից հետո: Այնուհետև դեպքերի ներքին ընթացքը բացահայտում է այդ ինչ-որ բանը, որը դառնում է նոր դեպքերի նախադրյալ: «Գործողության իմաստն էլ այդ է՝ գաղտնիքի բացահայտում ոչ անմիջապես և առկա վիճակի լարվածությունը խոսքի մեջ»⁸: Պիեսի սկզբից առաջ ենթադրվող անցյալը գործողության հրող ուժն է: Այդ պատճառով **դրամատուրգիայում սկիզբը ելակետ է**: Որպեսզի որևէ բան տեղի ունենա կամ զգացվի, որ տեղի է ունենում կամ թե տեղի է ունենալու, պետք է շատ մեծ բան տեղի ունեցած լինի մինչև առաջին խոսքը, և որքան մեծ, այնքան շատ վառող գործողության մեջ, այնքան ուժեղ լիցք:

Ժամանակակից հայ դրամատուրգիայում քիչ են այնպիսի պիեսները, որոնք միաժամանակ ունեն սկիզբ և ելակետ: Այդպիսին են Գուրգեն Խանջյանի գրեթե բոլոր պիեսները: Այսպես, «Թատրոն 301» պիեսում իշխան Վրիլը արդեն մտահոգ է ու ըմբոստացած Տրդատ թագավորի նոր կրոն ընդունելու կապակցությամբ: «Ճանփեզրի թատրոն» դրաման

⁶ Տե՛ս Դենի Դիդրո, Դրամատիկական բանաստեղծության մասին. Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր, Եր., 1963:

⁷ Դենիկ Դովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 168:

⁸ Նույն տեղում:

սկսվում է ավտովթարից հետո: «Արևային նավ» կատակերգության մեջ գետի վրայով «դեպի պայծառ գալիքը» ընթացող նավի՝ կիրճում խցանվելը դառնում է դեպքերի նոր զարգացման պատճառ:

Կարինե Խողիկյանի «Ինչպես կինը փախավ տնից» դրաման սկսվում է տնից կնոջ փախուստից հետո: «Սիրային քառանկյունին» սկսվում է տնից տղամարդու՝ սիրուհու մոտ հեռանալուց, ապա սիրուհուն թողնելուց և նոր սիրուհի գտնելուց հետո:

Ավելի շատ են այնպիսի պիեսները, որոնք ուղղակի սկսվում են՝ չունենալով սկիզբ սկզբից առաջ:

Փաստորեն, գործող անձի միտքը, շարժումը, կեցվածքը ոչինչ են, եթե չունեն իրենց արմատը՝ միտք, տրամաբանություն, մղում: Գործողության բնույթն է այսպիսին:

Մեկ հերոս-գործող անձի ապրումը ևս գործողություն է, բայց այն կարելի է անվանել ներքին գործողություն, իսկ բուն գործողությունը կարող է կառուցված լինել բազմաթիվ ներքին գործողություններից: Իրականում բարդ է հստակ պատկերացում ունենալ գործողության մասին: Յուրաքանչյուր գործողություն ենթադրում է բազմաթիվ ներքին վիճակներ ու արտաքին ազդակներ, որոնք գումարվում են միմյանց, փոփոխվում, զարգացման որոշակի ընթացք տալիս: Գործող անձանց ներքին վիճակներն ու արտաքուստ թելադրվող պայմանները միասին կազմում են գործողությունը: Գործողությանը մասնակից են լինում բոլոր գործող անձինք:

Գործողության, ընթացքի մեր ընդգծած փուլերում՝ ելակետ, զարգացում, բախում, բեկում, հանգուցալուծում, հարկավոր է ուշադրություն դարձնել, որ սկզբին ու ավարտին (որ սովորական է յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ) համարժեք են ելակետն ու հանգուցալուծումը: Ելակետ, քանզի սկիզբը մեկ այլ տեղ է, տեքստից ու դրամատուրգիական ներկայից դուրս: Հանգուցալուծում, քանզի կծիկը, որ պետք է բացվի դրամայի ընթացքում, ինչ-որ **կարևոր** լուծում պետք է ստանա, որով կիմաստավորվի ընթացքը:

Մյուս գրական սեռերի ստեղծագործություններում էլ, անշուշտ, կան մնուշներ, որոնց ավարտն ավելի շուտ հանգուցալուծում է: Նման ստեղծագործություններն իրենց հիմքում ունեն դրամատուրգիական կառույցին բնորոշ հատկանիշներ և հաճախ բեմադրելի են: Օրինակ, այդպիսի հզոր լիցքով ստեղծագործություն է Հովի. Թումանյանի «Անուշ» պոեմը, որը, ինչպես հայտնի է, բազմաթիվ բեմականացումներ ունի:

Գործողության մեջ կարևոր է նաև **բեկումի** դերը: Բեկումը ընթացքի անակնկալ այլընթացն է, որից հետո տեղի է ունենում իրադրությունների փոփոխություն: Բեկումն այնքանով է կարևոր դրամատուրգիական կառույցի մեջ, որ թվացյալ կռահելին դարձնում է անկռահելի:

Այս հնարանքի կիրառումը հատկապես բնորոշ է կլասիցիստական ժամանակաշրջանի դրամատուրգներին:

Բեկումը հաճախ նաև նոր ելակետ է, բայց հանգուցալուծման համար: Բեկումն ու հանգուցալուծումը պայմանավորվում են մեկը մյուսով: **Որքան անակնկալ բեկում է տեղի ունենում, այնքան ազդեցիկ է լինում հանգուցալուծումը:**

Բեկումը ստեղծագործության մեջ կանոնիկ ու հաստատուն չէ: Այն կարող է լինել գործողության ընթացքի շիկացման պահին, առաջին մասի

վերջում⁹, անգամ պիեսն սկսվելու ժամանակ և այլն: Սովորաբար բեկումը անմիջապես նախորդում է դրամատիկական ստեղծագործության հանգուցալուծմանը:

Ժամանակակից հայ դրամատուրգիայում բեկումը գրեթե բացակայում է գործողությունից: Թերևս Գուրգեն Խանջյանն է դրամատուրգիական երկի կառուցվածքում ստեղծում ու կարևորում բեկումը: Այսպես, «Թատրոն 301» դրամայում բեկումը (Վրիվ իշխանի կողմից Յիսուսի դերակատար Յուսիկին սպանելը) անմիջապես նախորդում է հանգուցալուծմանը: Իսկ հանգուցալուծումը իշխանի մարդկային ողբերգությունն է («ՎՐԻՎ – ՕՎԱԿ... Չհասկացա՝ ինչպես եղավ... Ինչ-որ մեկը հրեց կարծես, կամ էլ ինքը զցեց իրեն սրիս վրա... Նրան սպանելու միտք չունեի, Օվակ, վախեցնում էի միայն, վկա է... վկա են աստվածները... Ինքը սպանեց իրեն, տեսար... Տեսար չէ՞... Խոսիր, Ի՞նչ ես լռել») ու խելագարությունը («ՎՐԻՎ – Նրա արյունը... Ջնջեք, ջնջեք այս արյունը իմ տան գետնից, արագ, հե՛յ, ո՞վ կա, ջնջեք, շուտ... Արյունը կարծես շատանում է. է՛յ, դե ջնջեք վերջապես, հե՛յ...»¹⁰):

Գուրգեն Խանջյանի «Տիգրան Մեծ» դրամայում բեկումը տեղի է ունենում դանդաղընթաց տեմպով՝ հերոսին՝ հանրապետության նախագահի թեկնածու, նախկին ռադիոհաղորդավար Տիգրանին դիմակազերծելու և իրական դեմքը ցույց տալու միջոցով: Եվ երբ Տիգրանի հաշմանդամ հայրը, տեսնելով որդու ապաբարոյականացումը, հրդեհում է բնակարանը, անգամ այս բանից հերոսն իր օգուտն է քաղում:

«ՏԻԳՐԱՆ - Ալլ, Գալուստ, լսիր, տունս հրդեհել են, հա, հենց հիմա վառվում է, ահաբեկչություն է, բացահայտորեն: Քո հաստագլուխնե՞րը... Ի՞նչ իմանամ՝ ուր են, լակում են երևի: Յրշեջները ուր որ է կգան, զանգել են: Յա, ես էլ դա են ասում, էլի: Դու մամուլն ու հեռուստատեսությունը բեր: Այո, բացառիկ առիթ ստեղծվեց, արագացրու, ձեռքից չթողնենք: Թռի, Գալուստ: (Դնելով հեռախոսը) Յաղթանակ, հաղթանակ...»¹¹:

Հանգուցալուծումն ամբողջացնում է կերպարի դիմանկարը:

«ՏԻԳՐԱՆ – Չխեղդվե՞մ հանկարծ: (Հիշում է և պահարանից հանում հակազագը): Կներեք, մի հատ է, ձեր գլխի ճարը տեսեք: (Հակազագը գլխին քաշելով): Յաղթանակ, հաղթանակ, հաղթանակ, հաղթանակ...»¹²:

Խանջյանի այս պիեսները արդի հայ թատերգության համապատկերում, թերևս, այն սակավ հաջողված երկերն են, որոնցում գրողը բեկման միջոցով ստեղծել է այնպիսի գործողություն, որը ոչ միայն տեքստ է, այլև ընթացք:

Այս հանգամանքները հաշվի առնելով՝ մնում է հետևություն անել, որ ժամանակակից թատերգության մեջ գործողությունը հետզհետե պակասում է: Գործողությունը պայմանավորում է այն խաղը, որը դերասանները ամբողջությամբ ներկայացնում են որպես թատրոն, սակայն այսօրվա թատրոնում գերիշխում են **վիճակը** և **խոսքը**: Այս միտումը դեռևս նկատելի էր նախորդ դարասկզբում, երբ ի հայտ եկան բազմաթիվ գրական ուղղություններ և հոսանքներ, և բոլորն էլ նորի ստեղծման ու խոսքի կարևոր

⁹ Առաջին մասի վերջում տեղի ունեցած բեկումն առաջին մասի հանգուցալուծումն է և պայմանավորում է երկրորդ մասի ելակետը: Յուրաքանչյուր բեկում հիմքում ունի այն պոտենցիալը, ինչ ելակետից առաջ տեղի ունեցած դրամատուրգիական սկիզբը, որն անցյալն է և սոսկ երևակայական է ընթերցող-հանդիսատեսի համար:

¹⁰ Գուրգեն Խանջյան, Սպանել փրկչին, Եր., 2002, էջ 271-272:

¹¹ Գուրգեն Խանջյան, Մարդկանց տուն ուղարկիր, Եր., 2004, էջ 189-190:

¹² Նույն տեղում:

րության խնդիրներն էին առաջ քաշում: Դեռևս 1930-ական թվականներին Վիլյամ Սարոյանն իր ժամանակաշրջանի ամերիկյան դրամատուրգիայի գլխավոր թերությունը համարում էր «խաղի» պակասը¹³: Խոսքն այն խաղի մասին է, որը նույնամուն է գործողության հետ: 1940-50-ականներին արևմտյան դրաման գործողությունը ամբողջությամբ մղեց հետին պլան՝ կարևորելով իրադրությունը: Սա էլ իր ակունքներն ուներ. արևմտյան դրաման շարունակեց ու զարգացրեց էքզիստենցիալիստների որոշ դրույթներ ու ստեղծագործական մոտեցումներ:

էքզիստենցիալիստներն անվերապահորեն ընդգծում են անհատ-ամբողջ փոխհարաբերությունը՝ դրանք արտահայտելով տարբեր հասկացություններով: Սարտրի գործերում այդպիսի հասկացություն է **իրադրությունը**: Սարտրը տվյալ իրադրության մեջ՝ մարդն է իր կյանքի որոշակի պայմաններում՝ շրջապատված իրեն օտար իրերով, ամենօրյա հոգսերից ծանրացած: Սարտրի կեցությունը Սարտրը դիտում է որպես որևէ իրադրության գերազանցում. մարդը մի իրադրությունից անցում է կատարում մեկ ուրիշի: Այստեղից էլ սարտրյան դրամատուրգիայի՝ «իրադրությունների թատրոն» բնորոշումը:

1945-ին Սարտրը «Նոր ժամանակներ» ամսագրի (որի հիմնադիրներից մեկն էլ ինքն էր) առաջին համարում գրում է. «Գրողը իր դարաշրջանում գտնվում է **որոշակի իրադրությունում**. նրա ամեն մի խոսքը արձագանք է գտնում: Եվ լռությունը նույնպես: Ես Ֆլորենտին ու Գոնկուրին պատասխանատու եմ համարում Կոմունայի անկումին հաջորդած ռեպրեսիաների համար, որովհետև նրանք ոչ մի տող չգրեցին դրանք կանխելու նպատակով: Մեզ պետք է մտահոգի մեր դարաշրջանի ապագան՝ գրեթե անբաժան ներկայից, քանի որ յուրաքանչյուր դարաշրջան, ինչպես նաև մարդը, նախ և առաջ ապագա է»¹⁴:

Իրադրությունների շարունակական անցումների միջոցով, անշուշտ, հնարավոր է գործողություն կառուցել: Բեկումը հենց մի իրադրությունից անցումն է մեկ այլ իրադրության: Սակայն եթե իրադրությունը անընդհատ մնում է նույնը կամ գրեթե նույնը, ապա ստեղծվում է վիճակ: Իրադրությունների փոփոխությունը գործողություն է, իսկ մեկ դրության փուլ առ փուլ, շերտ առ շերտ բացահայտումը (ուղղահայաց զարգացում) վերածվում է վիճակի (խելագարություն, մենություն, խեղճություն, վախ և այլն): Իրադրության ուղղահայաց զարգացումը ստեղծում է այն վակուումային միջավայրը, որը կարելի է համարել ներքին զարգացում կամ ներքին ընթացք: «Պարզվում է, որ ներքին ձևը **գործողության ընթացքի ու դրության փոփոխության մեջ չէ**, այլ վիճակի»¹⁵ (ընդգծումը մերն է - Ա. Ա.):

Իրադրությունները, որոնցում հայտնվում են հերոսները, հաճախ պայմանական են և անձից ու էությունից դուրս են մնում՝ չունենալով կենսականություն: Ժամանակակից հայ դրամատուրգիայում ստեղծվում են երկեր, որոնք չեն հուզում ո՛չ ընթերցողին, ո՛չ հանդիսատեսին: Սա ոչ ճիշտ ընտրված վիճակը ի ցույց դնելով է պայմանավորված:

Վիճակի գերակայությամբ ու գործողության քայքայումով է բացատրվում անտիդրամա հասկացությունը: Անտիդրաման պետք չէ միշտ նույ-

¹³ Տե՛ս **Сароян У.**, Путь вашей жизни. М., 1966, էջ 59:

¹⁴ «Писатели Франции о литературе». М. 1978, с. 266.

¹⁵ **Յենրիկ Զովհաննիսյան**, նշվ. աշխ., էջ 174-175:

նացնել արևմտյան դրամայի հետ, քանզի արևմտյան դրաման անտիդրամա է, բայց ամեն անտիդրամա չէ, որ արևմտյան դրամայի նմուշ է: **Անտիդրամայում, մասնավորապես, ոչ մի բան տեղի չի ունենում. չկա սկսվող ու ավարտվող ընթացք, անգամ բեմը դատարկ է կամ սակավ ձևավորված, գրեթե բացակայում են տարածական ու ժամանակային չափումները, բայց գոյություն ունի ինչ-որ իրադրություն՝ ներքին ձև:**

Վիճակի դրամայի շեշտերը, մասնավորապես, արտահայտված են մոնոդրամաներում ու փոքր պիեսներում: Ինչպես հայտնի է՝ ժամանակակից հայ դրամատուրգիայում բազմաթիվ են այս ժանրի դրամաները:

Վիճակի դրամատուրգիայի նմուշներ են նաև Աղասի Այվազյանի, Պերճ Զեյթունցյանի և Նորայր Աղալյանի պիեսները: Վիճակը դրամատուրգիայում արտահայտվում է խոսքի գերակայությամբ, և գործող անձինք հաճախ անգործ են մնում: Նման իրավիճակներում ավելի արտահայտիչ է դառնում խոսքը:

Աղասի Այվազյանի «Ազիատիկ» դրաման մարդու հոգևոր և ֆիզիկական ուժերի փլուզման վիճակն է ներկայացնում: Հայազգի հզոր գլադիատորի՝ Ազիատիկի ազատության¹⁶ կորուստը փուլ-փուլ բացվում է դրամայի ընթացքում:

«Պեկորներ» անտիդրաման, թվում է, տարբեր իրադրությունների անցում ունի հիմքում: Սակայն սա արտաքին ընկալումն է: Իրականում հերոսները, որոնք հայտնվել են անժամանակ ու տարածական չափումներից դուրս՝ վիրտուալ կեցության ոլորտներում, տեղ ու ժամանակ են փնտրում (որը պայմանավորում է թվացյալ իրադրությունների փոփոխությունը), սակայն, միևնույնն է, անընդհատ վերադառնում են այն նույն վիճակին, ինչ նոր իրադրությունից առաջ էր:

Պ. Զեյթունցյանի «Հիսուս Նազովրեցին և նրա երկրորդ աշակերտը» դրաման Հուդայի վիճակի ցուցանման շուրջն է կառուցված: «Մի նայիր հայելուն» անտիդրաման հերոսի ինքնության կորստի վիճակն է արտահայտում: Այս պիեսի սկզբում գրողը ստեղծել է մի իրադրություն (բոլոր մարդիկ Խաչիկ են դառնում), և այդ իրադրության մեջ սրելով մթնոլորտը (հերոսի եսի պառակտում)՝ ստեղծում է մի համընդհանուր վիճակ, որն արդեն միայն հերոսին է չէ: **Վիճակի դրամայի հաջողության կարևոր պայմանն է վիճակը մասնավորից ընդհանուրի փոխանցելու գրողի կարողությունը:**

Նորայր Աղալյանի «Մարկոս» դրաման մարդու ինքնաորոնման տևական ընթացքի շուրջն է կառուցված: Ինքնությունը կորցրած հերոսը, թվում է, պետք է մի իրադրությունից անցում կատարի մյուսին, բայց էլ ավելի է խորացնում իր վիճակը՝ լրիվ կորցնելով իր ինքնությունը:

Այսինքն՝ ժամանակակից հայ դրամատուրգիան կարևորում է վիճակը և նրա մաս-մաս ցուցանումը: Գրողը մեծ իմաստով գործողություն չի ստեղծում, քանի որ նրա պատկերացմամբ փոխվել են խաղի կանոնները: «Գործողությունը ենթադրում է նախ պատճառ, հետո նպատակ: Պատճառը դիմադրություն է պահանջում, և գործողությունն այդ դիմադրությունն է, ոչ թե վիճակի ցուցադրումը»¹⁷: Այնպես որ ժամանակակից դրամատուրգիայում պատճառ-նպատակ այս անցումը տեղը զիջել է զուտ վիճակի ցուցադրմանը:

¹⁶ Թերևս, նաև այս ենթամաստով է պայմանավորված հերոսին և դրաման ընդհանրապես «Ազիատիկ» անվանել, այսինքն՝ ազատ բառի պարողիկ ու պարականոն մեկնություն:

¹⁷ **Հենրիկ Հովհաննիսյան**, նշվ. աշխ., էջ 139:

Այսպիսով, ժամանակակից դրամատուրգիայում ամբողջովին ձևափոխվել է գործողությունը, կամ ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ գործողությունը քայքայվել է՝ տեղը զիջելով **սկիզբ-միջոց-ավարտ** սխեմայով կառուցված վիճակի ցուցադրմանը և խոսքի գերակայությանը:

АРМЕН АВАНЕСЯН – *Распад действия в современной армянской драматургии; драма состояния.* – Армянская драматургия в последние годы бурно развивается. После 1990 г. в авторских книгах и периодике появилось множество пьес. Особая роль в их публикации принадлежит журналу “Драматургия”. Картина современной армянской драматургии создаётся усилиями трёх поколений: старшего (Агаси Айвазян, Перч Зейтунцян, Норайр Адалян и др.), задававшего в театре тон в 60–70-е гг. прошлого столетия, среднего (Гурген Ханджян, Рафаэл Наапетян, Ваан Варданыан, Карине Ходикян и др.), дебютировавшего в 1980-е гг. и выразившего в 1990-е собственную эстетику и философию, и молодого (Ованес Текгозьян, Армине Абраамьян, Микаэл Ватинян, Эмиль Петросян, Седрак Африкян, Астхик Симонян, Артур Тер-Даниэлянец).

Пьесе, как и другим литературным формам, присущи устойчивые жанровые особенности. В последние же годы в армянской драматургии отмечены серьёзные сдвиги и перемены: сценическое действие и актёрская игра отошли на второй план, пьеса приобрела признаки, скорее свойственные прозе, и в итоге стала текстом, прежде всего предназначенным для чтения. Сегодняшний армянский драматург стремится не столько к действию, сколько к тому, чтобы выявить ситуацию и психологическое состояние героев.

ARMEN AVANESYAN – *The decline of action in modern Armenian plays; drama of state.* – While observing the panorama of Modern Armenian drama works, it should be stated that today the description of this genre is determined by the three generations of playwrights: a) the playwrights of the senior generation (Aghasi Ayvazyan, Perch Zeytuntsyan, Norayr Adalyan, etc), who have been on the literary stage since the 60-70-ies of the 20th century, b) the so-called middle generation (Gurgen Khandzhyan, Rafayel Nahapetyan, Vahan Vardanyan, Karine Khodikyan, etc), who came to literature in the 80-ies and it was due to them that the new aesthetic and philosophical ideas formed in the 90-ies were developed, c) the younger generation, the representatives of which are modern playwrights (Hovhannes Tekgyozyan, Armine Abrahamyan, Michael Vatinyan, Emil Petrosyan, Sedrak Afrikyan, Astghik Simonyan, Arthur Ter-Danielyants).

Like any other literary work, play is revealed by certain literary peculiarities and features, and finally a dramatic work is first of all a text intended for reading.

Over the recent years, serious changes have taken place in the structure of dramatic works. It is worth mentioning that action and acting have retreated to the second plan and the play has acquired features typical of prose, where thought dominates on speech levels, and the reflection of state has become the main goal of contemporary playwrights.