

ԱԲՍՈՒՐԴԻ ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ
ԱՐԹՈՒՐ ԱՂԱՍՏՈՎԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՎԱԾ ՊԻԵՍԵՐԸ

Բանալի բառեր – Աբսուրդի թատրոն, Էժեն Իոնեսկո, Սեմյուել Բեքքեթ, Արթուր Ադամով, Սաթե Խաչատրյան, պիես, անհեթեթը, իրականության ժխտում, անբնականը, արտառոցը, աններդաշնակը, լեզվամիջոցները որպես «գործող անձեր», դրամատուրգիական հնարքներ, թարգմանություն, տառադարձություն

Հայերենով ընթերցողի սեղանին է դրվել հայագրի Արթուր Ադամովի ավելի քան քսան պիեսներից վեցը¹: Թարգմանությունը բնագրից կատարել է Սաթե Խաչատրյանը, որ ձեռնարկել և իրականացրել է վաղուց անհրաժեշտ շնորհակալ մի գործ:

Դրամատուրգ, վիպագիր, բանաստեղծ, թարգմանիչ, գրականագետ, լրագրող Ադամովը, որ իր ամբողջ կյանքի ընթացքում տենչացել է... ինքնասպան լինել, որ ունեցել է դառը ճակատագիր, մեկն է այն հայտնի դեմքերից (Էժեն Իոնեսկո, Սեմյուել Բեքքեթ, Ժան Ժենե) ովքեր հետպատերազմյան Եվրոպայում 1950-ական թվականներին հիմնեցին աբսուրդի թատրոնի ուղղությունը և գրեցին մի շարք վիճահարույց, բայց և ուշագրավ ու մնայուն պիեսներ: Այդ խմբից Ս. Բեքքեթը արժանացավ Նոբելյան մրցանակի, Է. Իոնեսկոն՝ Ֆրանսիայի ակադեմիայի անդամի պատվավոր կոչման: Ճակատագրի հեզնանքով մյուս երկուսը համահանրային ճանաչման համեմատաբար քիչ արժանացան:

Ինչ խոսք, մեզ համար բարեբախտություն կլիներ, եթե Ադամովը իր գործերը գրած լիներ հայերեն՝ դրանով իսկ նպաստելով հայ իրականության մեջ աբսուրդի գրական ուղղության զարգացմանը: Բայց այդ դեպքում, ցավոք, նա չէր ունենա այն համբավը, որ ունի ֆրանսիական գրականության մեջ: Իհարկե, Ադամովին հետաքրքրողը եղել է ընդհանրապես աշխարհի խեղձության վերհանումը, հետևաբար՝ այդ գրականության մեջ բացակայելու էին հայեցին և հայ մարդը, և ուրեմն այն հայ գրականության շրջանակներից քիչ պիտի ներս լիներ:

Այդուհանդերձ, Արթուր Ադամովը նոր անուն չէ մեր գրական ու մշակութային կյանքում: Կիսամոռացված՝ Թերևս: Նա այն քչերից մեկն էր, որը անցյալ դարի 30-40-ական թվականներին պաշտպան կանգնեց Շահան

¹ Տե՛ս Ադամով Ա., Պիեսներ, Երևան, 2017:

Շահնուրին, երբ վերջինս ենթարկվում էր հանիրավի ու աննախադեպ քննադատությունների, Շահնուրին համարեց հայ «արձակի վարպետներէն» մեկը և «մեծարժէք հեղինակ», «հազվագիտներէն մին»¹:

Միյուրօքահայ գրականությունը (նույնը կարելի է ասել օտարագիր մեր գրականության համար), եթէ չհաշվենք Արթուր Ադամովին, դրամատուրգիական մնայուն գործեր չստեղծեց: Վերապահումով, թերևս, կարելի է հիշատակել Համաստեղի «Հայաստանի լեռներու սրնգահարը»: Սարոյանի մեկ-երկու գործերից կարելի է մտաբերել «Իմ սիրտը լեռներում է» դրաման: Առաջինում պակասում է արվեստը, երկրորդում՝ լեզուն (հայերենով չի գրվել): Եվ ակա ինչ-որ ժամանակ հայերեն խոսող և դեպքերի բերումով այն մոռացած Ադամովը առաջին անգամ մեզ է ներկայանում մայրենիով: Սա ասես յուրատեսակ մի հայրենադարձություն է, որը շատ հարիր է գալիս մեր օրերին:

Իր սկզբնավորման մեջ լինելով XX դարի երկրորդ տասնամյակից ձևավորված սյուրռեալիստական շարժման յուրատեսակ շարունակությունը՝ ամբողջության մեջ արքուրդի թատրոնը արտահայտությունը եղավ առտնին կյանքի անհեթեթության, իրականության մեջ տեղի ունեցող անորոշ, անիմաստ ու անտրամաբանական խոսքի, գործի ու արարքների, որոնք հաճախ հասնում են զավեշտների, և որոնց գլխավոր նպատակը «ընդունված» կյանքի միտումնավոր քանդումն է, հանդիսատեսի մեջ անհանգստություն առաջացնելը: Այս ուղղության գործերում (մեզանում թարգմանված են ընդամենը մեկ-երկու պիես)² արտառոց էին ոչ միայն բուն տեքստը, պատկերվող իրադարձությունները, այլև շատ հերոսների անուններ՝ Տրամաբանը (Է. Իոնեսկո, «Ռնգեղջյուրը»), Տղա (Ս. Բեքքեթ, «Գողոյին սպասելիս»), Փարիզյան Կոմունա (Ա. Ադամով, «71-ի գարունը»), բեմում հանդես եկող մարդիկ, որոնք արտաքնապես ևս այք զարնող էին իրենց կեղտոտ կոշիկներով, չհարդարված մազերով, քրքրված հագուստներով, ճմռթված գլխարկներով... Նրանք միմյանց հետ խոսում են արտահայտման կաղապարներով, առանց պատճառի ու տրամաբանության կռվում են ու հաշտվում: Բեմի վրա այլափոխվում են ոչ միայն դերերով ու պաշտոններով (Ադամովի «Եթե ամառը վերադառնա»), այլև կարող են վերածվել որևէ կենդանու (Իոնեսկոյի «Ռնգեղջյուրը»):

Արքուրդի գրականությանը բնորոշ շատ հատկանիշներ ի հայտ են գալիս մանավանդ այդ գրականության կարկառուն հիմնադիրներից մեկի՝ ծագումով իռլանդացի Ս. Բեքքեթի գործերում: Նա Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ եղել է ֆրանսիական դիմադրության շարժման մասնակից, հարել Եվրոպայում ծավալում ստացած սյուրռեալիստական մշակութային շարժմանը: Աշխարհն ընկալելու իր սուբյեկտիվ մոտեցում-

¹ Տե՛ս «Չարթօնք», 1949, սեպտեմբերի 23:

² Տե՛ս **Իոնեսկո Է.**, Արքան մեռնում է, Երևան, 1994, **Բեքքեթ Ս.**, Գողոյին սպասելիս, Երևան, 2010:

ներում, ըստ երևույթին, երկրորդական դեր չի խաղացել նաև այն հանգամանքը, որ նա որպես հիվանդ բուժվել է հոգեվերլուծաբանի մոտ:

Բեքքեթի հերոսները ցածր դասի մարդիկ են, իրենց պրոլետար վիճակով օտարված են շրջապատից, փոփոխական, կոպիտ են վարքագծով, մտածողությամբ ու արտահայտություններով, որոնք երբեմն դառնում են պոռթկուն և անիմաստ: Նրանց այդպիսին է դարձրել հասարակական կյանքը, որտեղ բացակայում են ամեն մարդկայինը և ամեն բանականը: Ս. Բեքքեթի «Գողոթին սպասելիս» պիեսում գործող անձերից մեկի (Լաքիի) վզին պարան են անցկացրել, նրան անվանում են «*խոզ*», անընդհատ մտրակում, իսկ նա հլուհնազանդ տանում է այդ ամենը: Ավելին, նա կարող է ազատվել իր բեռներից (ավագով լցված ճամպրուկից և զամբյուղից), որոնք նա միշտ իր ձեռքերում է պահում, բայց նա այդ չի անում, քանի որ իր տերը (Փոզզոն) կարող է նրան այլևս իր մոտ չպահել, իրեն տալ մեկ ուրիշին, անգամ սպանել: Այդ «*տիրոջը*» իրեն շահագործելու իրավունք տվել է այդ նույն մարդ-ծառան: Անհեթեթիկ այն է, որ երբ Լաքին իր բեռները ցած չի դնում, շրջապատը քննարկում է, թե ինչու նա դա չի անում, իսկ երբ ցած է դնում, քննարկվում է, թե ինչու ցած դրեց: Մարդը ձուլվել է առարկաներին և առանց նրանց չի կարող բնական վիճակում լինել. երբ Լաքիի ձեռքերին չկան այդ ծանրությունները, նա ուշագնաց վիճակում է, իսկ երբ նրա ձեռքն են տալիս դրանք, «*ճամպրուկի ծանրության տակ*», այսինքն՝ անխուսափելի պարտականությունների տակ, նա վերագտնում է իր սթափությունը: Դեռ ավելին, երբ Փոզզոն արդեն կույր է, Լաքին նրա ձեռքն է տալիս իրեն ծեծող մտրակը և իրեն կապող պարանը:

Պիեսի հերոսներից մեկը՝ Վլադիմիրը, երբ ասում է՝ «*Մենք այստեղ այլևս անելիք չունենք*», նրա զուգընկեր Էստրագոնը պատասխանում է. «*Ոչ էլ ուրիշ մի տեղ*»: Ենթատեքստ ունեցող այս երկխոսությունը հաստատում է, որ հերոսները գտնվում են «*անօդ*» մի տարածության մեջ և չգիտեն ուր գնալ և ինչ անել: Նրանք գիտեն միայն մի բան. պիտի սպասեն Գողոթին, ասել է սպասել սպասելուն՝ հնարելով վաղվա հուսաշատությունը. չէ՛ որ ոչինչ ստույգ չէ, ու ամեն բան նույնն է մնում: Հուսաթափված ու լքված այս մարդիկ, երբ իրենք իրենց համոզում են, որ երջանիկ են, հաջորդ պահին ստիպված են պատասխանելու, թե ինչ պետք է անեն, երբ արդեն երջանիկ են: «*Սպասենք Գողոթին*», - լինում է պատասխանը: Մի բան, որը նրանք անում էին նաև նախկինում, երբ դժբախտ էին:

Ինչպես այս, այնպես էլ շատ այլ տեսարաններում երկխոսությունների մեծագույն մասը, ինչպես և բեմում ընթացող միջադեպերը լցված են անհեթեթություններով: Մի այդպիսի տիպիկ օրինակ է Վլադիմիրի և Էստրագոնի՝ Լաքիի գլխարկը միմյանց զուխներին դնելու անվերջ կրկնվող տեսարանը, որը թեև երգիծական տարր է պարունակում, սակայն իր ամբողջության մեջ իմաստագուրկ է ու ձանձրացնող. «... *Վլադիմիրը ուղղում է Լաքիի գլխարկը իր գլխին: Էստրագոնը դնում է Վլադիմիրի գլխարկը իրենի փոխարեն, որը*

նա պարզում է Վլադիմիրին: Վլադիմիրը վերցնում է Էստրագոնի գլխարկը: Էստրագոնը ուղղում է Վլադիմիրի գլխարկը իր գլխին: Վլադիմիրը դնում է Էստրագոնի գլխարկը Լաքիի գլխարկի փոխարեն, որը նա պարզում է Էստրագոնին: Էստրագոնը վերցնում է Լաքիի գլխարկը: Վլադիմիրը ուղղում է Էստրագոնի գլխարկը իր գլխին...»¹: Բայց սա դեռ վերջը չէ: Իր ամբողջության մեջ այդ «գործողությունը» բեմում կրկնվում է քսանմեկ անգամ:

Ողջ պիեսը ընթանում է գործող հերոսների՝ Գոդոյին սպասելու կացությունում: Գոդոն կգա՞: Այո՞: Ո՞չ: Այդ բոլորովին էլ կարևոր չէ: Կարևորը սպասումն է: Սպասումն այստեղ հանդես է գալիս որպես կենսակերպ: Մի սպասում, որն այդպես էլ չի իրականանում: Պատկերվող իրականությունն ինքը մի մեծ սպասում է... «ոչինչի»: Այնտեղ «ոչինչ չի պատահում», ոչ ոք չի գալիս, ոչ ոք չի գնում, ոչինչ գոյություն չունի: Այդուհանդերձ, այդ ամենը ոչնչի մասին չէ, այլ ոչնչի մոռո ոչնչությունների, որտեղ մարդը արդեն քայլում է ոչ թե երկու, այլ չորս ոտքերի վրա: Եթե Գոդոն գա, «Մենք փրկված ենք», ասում է պիեսի հերոս Վլադիմիրը: Բայց այդ նույն պահին նա իր ձեռքն ուղղում է դեպի դահլիճ ու շարունակում. «Այնտեղ ոչ մի հոգի չի երևում»: Իսկ Էստրագոնը պիեսի մի այլ դրվագում արդեն տվել էր ընթացքի ճանապարհը. «Մենք պետք է որոշակիորեն շրջվենք դեպի բնությունը»: Սա քաղաքական դիրքորոշման դրսևորում է նաև, որ կատարում է հեղինակը, մարդկությանն ուղղված բողոք՝ «հսկայական խառնաշփոթից» սթափվելու համար, բողոք այն հնազանդության դեմ, որն արդյունք էր աշխարհի «կազմակերպված» ընթացքի: Աշխարհը ցնորվել է, խեղվել է մարդկային դեմքը. ամեն բան կոշտ ու կոպիտ իրի է վերածվել: Այս առումով ընդգծվում է Է. Իոնեսկոյի «Ռնգեղջյուր» պիեսի ասելիքը. եթե ուզում ես ժամանակին համընթաց մնալ, պետք է ռնգեղջյուր դառնաս, կճղակավոր, ունենաս եղջյուր, սովորես մոնչալ ու «հոտի» մեջ մտնել: Այդ դեպքում դու նաև ուրախ կլինես և կհասնես քո սիրուն՝ շիկահեր Դեզիին: Իսկ եթե՝ ոչ, մնում է, որ ճշմարտությունը փնտրես միֆի և երևակայության ոլորտներում:

Աբսուրդի թատրոնի պիեսների առաջնորդիչ տարրը խոսքն է, հաճախ ինքնին խոսքը, գործողություններ չկան, կամ գրեթե չկան, դրանք չեն զարգանում: Գրողը չի էլ ձգտում այդպիսիք ստեղծել, քանի որ հենց արսուրդ խոսքն է, որ գլխավոր «հերոսի» դերն է կատարում: Հետևաբար թերի վիճակում են նաև կերպարակերտված հերոսները: Նրանք ևս պայմանականություններով են լեցուն և արտահայտում են խորհրդանշային հասկացության, իրի, առարկայի, ըմբռնման դրսևորումներ. կարող են իրենք իրենց մեջ «իջ-

¹ Բեքբեթ Ս., նշվ. աշխ., էջ 165:

նել», «գնալ», Բայց մնալ տեղում կանգնած, կրելով Մալո անունը (Իոնեսկոյի հերոսներից)՝ դառնալ մի ուրիշ... Մալո, հերոսները կարող են խոսել տարօրինակ լեզվով. «*Ռուք ուզնրաա զ*», որը նշանակում է «*դուք ուզո՞ւմ եք նրանից ազատվել*» («Գողոյին սպասելիս»): Ավելին, աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների համար կարևոր առաջադրանք են պիեսների շարադրանքի խճճվածության ապահովումը, բեմական խոսքի վիճահարույցության, բեմական դրվագների անկապակցության առկայությունները, քանի որ այդ ամենը տեղիք էր տալիս նաև իրենց մասին խոսելու, դրանց արձագանքների տարածմանը: Ուրեմն որքան շատ անհեթեթությունն ու փորձարարություններ, այնքան շատ աղմուկ, որքան շատ աղմուկ, այնքան շատ ճանաչում:

Արտառոց ու տարօրինակ են նաև պիեսների վերնագրերը՝ «Ճաղատ երգչուհին», «Օդային հետիոտն», «Անշահախնդիր մարդասպանը», «Ճանապարհորդություն մեռածների միջև», «Զառանցանք երկուսով» (Է. Իոնեսկո): Իրականությունն այդ գրականության մեջ ներկայացվում է հակառակ կողմերից՝ հաճախ գլխավայր ու անբնական, երգիծական ու գրոտեսկային երանգներով պարուրված: Իրականությունից վերացած լինելը, այդ «*հրականությունը*» երազի միջով հասու լինելը, բառախաղերի առատությունը աբսուրդի թատրոնի բնորոշ կողմերից են: Այստեղ բեմի վրա գտնվող առարկաները շատ ավելի մեծ կարևորություն են ստանում, քան գործող անձինք, ովքեր երբեմն էլ ներկայանում են որպես անշունչ առարկաներ: Իրական իրականությունը վտանգաբեր է, հետևաբար ամեն կերպ պետք է խույս տալ նրանից, փախչել՝ դրանով իսկ մերժելով այն: Կյանքի արտառոցը և արտառոց կյանքը դառնում են հերոսների ներկայանալու ձևը:

Արթուր Ադամովը, լինելով աբսուրդի թատրոնի հիմնադիրներից մեկը, բնականաբար իր գործերում պիտի արտահայտեր այս ուղղությանը բնորոշ մի շարք հատկանիշներ: Նրա տխուր մանկությունը, հասուն տարիների գրկանքները, ընտանեկան ողբերգությունը (հոր ինքնասպանությունը), քաղաքական կողմնորոշումների հակասականությունները որքան որ նրան մղեցին աբսուրդային մտածումների, այնքան էլ նպաստեցին կյանքի տարաբնույթ մեկնությունների: Իսկ Փարիզի դիմադրական շարժմանը հարելը և ապա բանտում հայտնվելը նրան մղեցին երկակի սրությամբ ու բեկված հայացքով դիտելու աշխարհն ու մարդուն:

Աբսուրդի դրամատուրգիային բնորոշ խոսքի պայմանականությունների առատությանը, նաև խճճվածությանը, ասվածի թերասացությանը, կերպարների կիսատվածությանը զուգընթաց՝ Ադամովի որոշ գործերում նկատելի են իրատեսական տարրեր. բեմի վրա գործում են իրական մարդիկ, նրանք խոսում են աշխարհում տեղի ունեցող դեպքերի ու երևույթների մասին, որոնք իրական են ու որոշակի: Իրական իրականությունից փախուստ տալով հանդերձ՝ նրա որոշ հերոսներ, այնուամենայնիվ, գործում են հենց իրականության մեջ, օժտված են մարդկային հատկանիշներով՝ խոսում են, ուտում, քնում, քայլում և այլն:

Ամեն բան չէ, որ Ադամովի պիեսներում դատապարտված է խառնաշփոթության: Այդ կարգավորվածության արտահայտություն է, օրինակ՝ «Ներխուժում» պիեսի «Չորրորդ արարի» սկզբում ցուցադրվող պատկերը, որը ներկայացնում է դասավորվածություն սենյակում, այն սենյակում, որտեղ նախկինում ամենուրեք թափթփվածությունն ու ցրվածությունն էին տիրում, և ինչպես պիեսի հերոսներից մեկն է ասում, «... ամեն բան իր տեղն է ընկել»¹:

Գրողն իր պիեսներով ընթերցողին մղում է այլ հայացքով ու այլ դիտակետից նայելու մարդկային հարաբերություններին, դրանց մեջ ինքն իրեն տեսնելու նոր կողմերով: Մարդ արարածը երկատված է: Նա միայնակ է նաև ինքն իր մեջ: Գրողն իր պիեսներում փորձում է աջակից կանգնել ամենօրյա ոճիրների, խեղումների ու բաժանումների մեջ հայտնված հենց այդ մարդուն: Ասենք, որ դատապարտվածության ու բաժանման ցավահետքը Ադամովի անձնական ճակատագրում էր նաև դրված՝ բաժանում իր ժողովրդից, ընտանիքից, իր համայնքից: Ադամովի պիեսներում էլ առատ են սյուրռեալիստական տեսարաններ՝ վերիբախտություն, անսովոր լուծումներ, պատկերների ու խոսքի կտրտվածություններ, հոգևոր ու ներաշխարհային պոռթկումներ, մտքերի անհսկողություն, բազմաբնույթ պայմանականություններ՝ բեմի վրա խաղացվող երազ, չգոյ գնացքի մեջ գտնվելու զգացողություն ու վիճակ, բեմի որոշակի հաստվածներին տրվող խորհրդանշական իմաստներ, տեղի ու ժամանակի փոփոխականություններ, ներկայացվող դեպքերի անհետևողականություն և տրամաբանական հաջորդականության բացակայություն, երազային տարրերի առատություն (որոշ հերոսներ թեև քնի մեջ չեն, սակայն երազային վիճակում են ապրում ու խոսում), պաշտպանություն այն ամենի, ինչը դեմ է ընդունված կանոններին, իրերին տրվող ուղղակի իմաստներին, մարդկային բնական հարաբերություններին: Ադամովի «Պարողիա» դրամայում, օրինակ, բոլոր տղամարդիկ սիրահարված են ու սիրո խոստովանություններ են անում նույն անձին՝ Լիլիին, որը որքան թեթևամիտ, նույնքան էլ թեթևաբարո մի մանեկենուհի է ու նույնքան «թեթև» անուն ունի, որ բաղկացած է երկու Լ-ից և երկու Ի-ից: Ադամովի «Վերագտնում» պիեսի հերոսներից մեկը (Էդգարը) դիպուկ է բնութագրում մարդկային կյանքի խաթարված, պակասավոր ու խեղված այդ վիճակը. «...այս մոլուցքը... ցանկանալ ամեն ինչ կարգավորել, դասավորել ամեն բան», նրանից է, որ մարդկանց «գլխում բացակայում է այդ նույն կարգ ու կանոնը»²:

Այս ամենի պատճառներից մեկն էլ, ըստ Ադամովի, մարդու տարօրինակ էության հետ է կապված, որը գրողը ձևակերպել է իր՝ «Բոլորը բոլորի դեմ» գործին տված վերնագրով: Ադամովը այդ ամենը ներկայացնում է գրոտեսկի

¹ Ադամով Ա., նշվ. աշխ., էջ 226:

² Նույն տեղում, էջ 107:

ձևով, որտեղ հանդիսատեսին գրավողը ժամանակի ու մարդկային հարաբերությունների նորովի բացահայտումներն են, երևույթների այլաձև մեկնությունները, իրերի ձևախախտումները, չնչին ու երկրորդական խնդիրների բեմահանումը, որտեղ ըստ էության այդպես էլ «*ոչինչ չի կատարվում*»: Ադամովի հերոսներն իրենց շրջապատում ամեն ինչ ծուռ են տեսնում, շրջված, բայց դա չի նշանակում, թե հեղինակն ուզում է ասել, թե այդ ամենի հակառակը ճշմարիտն է: Այս առումով ներքին խորհուրդ ունի Ադամովի «Վերագտնում» պիեսի վերնագիրը: Վերագտնել: Բայց ի՞նչ. անցյալը, ներկա պարտավորությունները, սե բը և սիրելու իրավո՞ւնքը, նախկին երջանկությո՞ւնը: Վերագտնումի գաղափարը շեշտված է Ադամովի նաև մի ուրիշ պիեսում՝ «Եթե ամառը վերադառնար»: Անընդհատ կրկնվող վերադարձի ու վերագտնումի փորձ, որ իրականում, ինչպես նշում է հեղինակը, «... *չորս տարբեր ննջողների կողմից իրականացվող երազների շարունակությունն է*»¹ իրենից ներկայացնում՝ անընդհատ կրկնվող միևնույն իրավիճակներով:

Ի տարբերություն այդ ուղղության մի շարք ներկայացուցիչների՝ Ադամովի պիեսները սարսափ չեն առաջացնում, ավելին՝ արդարության համար խորհելու տեղիք են տալիս և, որ շատ կարևոր է, մարդկային ներաշխարհի, մտածողության ու գործելակերպի վերանայման են մղում:

Իհարկե, Ադամովի պիեսներում պատկերված աշխարհը լի է խառնաշփոթություններով: Բեմը լեցուն է ոչ միայն զանազան դեկորացիաներով, այլև զանազան թղթերով, ճոճանակներով, հեծանիվներով, գրամեքենաներով, «*գործու՛ն*» են իրեր ու հերոսներ, որոնք ոչ մի մասնակցություն կամ դեր չունեն (ամուսնացած զույգեր, սլաքներ չունեցող ժամացույց, պատից կախված նկար): Անզամ բեմ են «*մտնու՛ն*» հերոսներ, որոնք գոյություն չունեն: Նույնքան անիմաստ են «գործող» հերոսներին տրված անունները՝ Ամենաերջանիկը կանանցից, Նույն դերասանուհին («Վերագտնում» պիեսում), Ն. («Պարողիա» պիեսում), Ֆրանսիայի բանկը («71-ի գարունը» պիեսում), Առաջին եկածը («Ներխուժում» պիեսում)...): Նրա հերոսներից շատերը ջղային շարժումներով անհավասարակշիռ մարդիկ են, գրեթե միշտ թափթփված ու անկայուն որևէ արարքում: Նրանցից ոմանք չունեն նաև ժամանակի զգացողություն և անընդհատ հարց են տալիս, թե ժամը քանիսն է: Ժամանակն ինքն էլ անորոշ է ու խանգարված, ինչպես որ խանգարված են ծավալվող երևույթները, մարդկային հոգիները, վաղուց «*ինքն իրեն*» կորցրած հասարակական հարաբերությունները: Ամեն բան այդ աշխարհում կիսաիրական է ու կիսալուրջ և ամբողջ չէ: Հանդես եկող հերոսը կարող է իր տաբատը հանել և կնոջ հագուստ հագնել: Բեմական առումով այդ դրվագը որևէ դեր չի կատարում: Բայց հենց այդ «*անմտության*» մեջ է պարփակված, այսպես ասած, միտքը, չգոյ միտքը: Մի այլ հերոս բեմում իրեն ներկայացնում է որպես թե մի ուրիշ հերոս և հետո վերադառնում որպես ինքը: Այստեղ

¹ Նույն տեղում, էջ 128:

կարող են երջանիկ լինել... խորտակվելու համար, մահվան... ծնունդ տոնել և այլն, և այլն, այլ խոսքով՝ իմաստ տալ անմտությանը և անմտության մեջ «իմաստ» փնտրել: Մղձավանջ, երազ և արթմնություն, մտքի սեթևեթ, վարմունքի անիմաստություններ. ամե՛ն, ամե՛ն բան այստեղ խառնված է իրար: Այդ հերոսներն ապրում են անիրականության և անորոշությունների աշխարհում: Վաղը նույնքան անորոշ է նրանց համար: Ադամովի «Պարողիա» պիեսում խոսվում է «Ապագա» թերթի մասին, որի արտահայտած իմաստը մթություններով է լեցուն... Նույնպիսի անորոշություններով են պատված Ադամովի պիեսների վերնագրերը, որը աբսուրդի թատրոնի հատկանշական կողմերից մեկն է՝ «Ներխուժում», «Վերագտնում», «Պարողիա», «Եթե ամառը վերադառնար», «Մեծ և փոքր մանկերում», որոնք միայն հեռավոր բացատրություն կամ առնչություն ունեն ներկայացվող իրադարձությունների հետ: Այդ ամենը ներկայացնում է մի աններդաշնակ իրականություն, որն անգամ երազի մեջ չի դաշնավորվում ոչ մի կերպ: Դա բաժանումներով լեցուն մի իրականություն է, որտեղ ոչ մի բան անուն չունի: Անգամ պարասրահում հնչող երաժշտությունն ու պարը անհամապատասխան են միմյանց: Բայց հենց սա է աբսուրդի գրականության էությունը: Այն գրականության, որն ամեն խճճվածայնության ու անկանոնության ցուլացումն է:

Փնտրտուքը Ադամովի պիեսների գործողությունների (դրանք, եթե չհաշվենք բեմի վրա դերակատարների անընդհատ երթևեկը, շատ քիչ են) և խոսքի (հիմնականում երկխոսություններ երկու անձի միջև) առաջնիչ ազդակներն են, որոնք, սակայն, գրեթե միշտ հանգում են այդ փնտրվածի էլ՝ ավելի կորստյան: Այդ միտքը «Ներխուժում» դրամայի հերոս Պիեղը ձևակերպում է այսպես. ամեն բան «անհունորեն անշոշափելի է, առանց ռելիեֆի»: Եվ անգամ այն դեպքում, երբ այդ հերոսի մեջ ծնվում է այն միտքը, որ պիտի ապրել բոլորի նման, և որ իրեն «ոչինչ չի տրվի» այնքան ժամանակ, քանի դեռ չի գտել սովորական կյանք վարելու կերպը, շուտով համոզվում է, որ հնար չկա այդ «սովորական կյանքը» գտնելու, և որ այդ սովորական կյանքը գտնելու միակ միջոցը մահն է: Դա մի շարժուն անշարժություն է, որը բնութագրական է Ադամովի բոլոր հերոսներին: Ահա մի հատված «Պարողիա» դրամայում բեմի վրա կատարվող հերոսների աննպատակ պահվածքից. «... *Լրագրողը շարունակում է ձեռքը վեր բարձրացրած պահել: Երբ նա ձեռքն իջեցնում է, Լիլին վեր է կենում: Պար հիշեցնող թեթև շարժում: Լրագրողը շարժվում է դեպի երկրորդ գույգի կինը, բայց նա արդեն վեր է կացել՝ գնալու: Լրագրողը խոնարհվում է նրա դատարկ այթոռի դիմաց: Երկրորդ գույգի տղամարդը մի քանի քայլ է անում դեպի Լիլին, բայց ճանապարհի կեսին կանգ է առնում և շարժվում դեպի իր գուզրնկերուհին, ով ելքի մոտ է: Տնօրենը դարձյալ փորձում է բռնել Լիլիի ձեռքը, բայց սպարդյուն: Սպա Տնօրենը վեր է կենում, դուրս գալիս և վերադառնում ռեստորանի կառավարիչի հագուստով*¹:

¹ Նույն տեղում, էջ 91:

Այս պիեսում տրվում են անուններ՝ Ժորժ, Անդրե, Անտուան..., մարդիկ, ովքեր ոչ մի մասնակցություն չունեն բեմում կատարվող իրադարձությունների կամ երկխոսությունների հետ, դրանք այդպես էլ մնում են անգո անուններ: Գրեթե այդպիսի վիճակում են շատ այլ հերոսներ. նրանք այրոններից հաճախակի վայր են ընկնում, պառկում են բեմի հատակին, անհարկի և անիմաստ ծիծաղում, անշարժ դիրքով երկար ժամանակ կանգնում կամ նստում, կարող են ունենալ «*տգեղ գեղեցկություն*» կամ «*երկսեռ գեղեցկություն*», որտեղ կարող է բեմի մի եզրը կերպարի «*թաքուն երազը*» լինել, որտեղ հերոսը կարող է «*վեր կենալ և մտնել իր երազի մեջ*» («Եթե ամառը վերադառնար») և այսպես շարունակ: Եվ եթե մտաբերենք վերոհիշյալ պիեսին տրված հեղինակի բնութագիրը. «*Ամբողջ պիեսը ոչ այլ ինչ է, քան Լարսի, Թեայի և Ալմայի զգացմունքների վայրիվերումների մի երկար շղթա: Նրանում ոչինչ պարզ չէ*¹», կարծում ենք, ամեն բան պարզ կլինի: Վերոհիշյալ պիեսում քանիցս «*գործողություններին*» մասնակցում է ճոճանակը, որը ասես խորհրդանշում է այն միջավայրը, որտեղ տարուբերվում է ամեն բան, ոչինչ կայուն չէ ու հստակ, անկախ՝ ով է ճոճում, և կամ ովքեր են ճոճվողները:

Նման տեսարաններն ու պատկերները շատ են Ադամովի պիեսներում, և ի պատիվ հեղինակի՝ պետք է ասել, որ դրանք հաճախ գրված են երևակայության մեծ թռիչքներով:

Ադամովի որոշ պիեսներում, ինչպես դա յուրահատուկ է առհասարակ արտուրդի գրականությանը, նկատելի է ասելիքի քաղաքացիական որոշակի ուղղվածություն՝ միտում, հերքումը այն ամեն կանխորոշվածության ու ընդունված օրինաչափության, որոնք վտանգավոր են իրենց էությամբ, քանի որ մարդուն դարձնում են պարտականությունների կատարող: «71-ի գարունը» պիեսը հենց այդ մասին է: Իր հիմքում ունենալով Փարիզյան կոմունայի իրադարձությունները՝ այն ուղղված է բոլոր նրանց դեմ, ովքեր ենթարկված էին կյանքի *ամենօրյային, սովորականին*, ովքեր ապրում էին տրամաբանության օրենքներով, սնվում «*պատրաստի*» գաղափարներով: Ձերբազատում այդ ամենից, ահա պիեսի առաջադրած հիմնական ասելիքը:

Ճշմարտություն է, որ գեղարվեստական երկի արժեքը կախված է ոչ միայն հեղինակային տաղանդից, այլև ընթերցողի ընկալելու ունակությունից: Այս երկուսին գումարվում է երրորդ կողմը, եթե խոսքը երկի թարգմանությանն է վերաբերում: Թարգմանիչը կրկնակի է պատասխանատու գեղարվեստական գործի արժևորման հարցում ոչ միայն թարգմանվող գործի ընտրության, այդ արժեքները հարազատորեն փոխանցելու և դրանց հետ կապված բարդությունները հաղթահարելու, այլև բնագիրը *թարգմանական ընթերցման* ենթարկելու առումով: Առանց ավելորդ ոգևորության կարելի է

¹ Նույն տեղում, էջ 129:

ասել, որ Ադամովի պիեսների թարգմանչուհի Սաթե Խաչատրյանը բարձր մակարդակով է լուծել իր առջև ծառայած խնդիրները, ըստ ամենայնի օգտագործել հայոց լեզվի ինքնատրստման հնարավորությունները, փոխանցել այդ պիեսներին բնորոշ ներքին ասելիքներն ու խոսքի դժվար բացահայտվող երանգները, որոնց արդյունքում մենք ունենք Ադամովի պիեսների բնագրին շատ հարազատ թարգմանությունների մի ամբողջ փունջ: Իրոք որ դյուրին չէ թարգմանել արտուրդի թատրոնի որևէ հեղինակի գործ, կիսամոլորական շատ երկխոսություններ, որ առկա են այնտեղ, և որը Բեքթերը «*զավզակություն*» էր կոչում, քանի որ այն «*խոսել*» է «*ոչ մի կոնկրետ բանի*» մասին:

Թատրոնը ինքնին պայմանականությունների աշխարհ է: Արտուրդի գրականության ներկայացուցիչներն այդ պայմանականությունները ծայրահեղության հասցրին, որը թարգմանչից պահանջում է թե՛ լեզվական նոր արտահայտամիջոցների հայտնաբերումներ ու օգտագործումներ, թե՛ այդ միջոցների «*հնարումներ*», ունակություն թարգմանվող լեզվով փոխանցելու բնագիր լեզվում առկա մտքի կադապարները, ասելիքի անհետևողական «*թռչկոտումները*», անընդհատ տեղի ունեցող լեզվական «*մերկացումները*», Իոնեսկոյի բնութագրմամբ՝ «*լեզվի ողբերգության*» կայացումները, հակադիր մտածումների միասնության ապահովումը և լեզվական անհրաժեշտ այլ հատկանիշներ, քանի որ այդ գրականության մեջ, առավել քան որևէ հերոս, որպես «*իրադարձությունների*» գլխավոր ազդակ հանդես են գալիս լեզվական միջոցները: Ադամովի պիեսները լեցուն են նաև բառերի ու բառակապակցությունների բազմերանգություններ, որոնք տեղիք են տալիս տարաբնույթ մեկնաբանությունների ու ձևակերպումների: Ընկալման ու արտահայտման սուբյեկտիվությունը շատ մեծ է այդ գործերում, և ասել, որ այդ ամենի մեջ չի խճճվել Սաթե Խաչատրյանը, քիչ կլինի: Սա մի թարգմանություն է, որը կատարվել է սիրով ու բանիմացությամբ, ենթադրել կարելի է, որ նաև տքնանքով ու հնարամտությամբ, ես կասեի նույնիսկ՝ հետազոտական աշխատանքով, քանի որ Ադամովի պիեսներում օգտագործված ոճավորումներն ու ենթատեքստային շերտերը, իմաստային նրբություններ ունեցող բառակապակցությունները, լեզվական այլևայլ արտահայտչամիջոցները հեշտին մեկնաբանությունների ու թարգմանությունների չեն տրվում: Թարգմանչուհին ստեղծագործական ընթերցման է ենթարկել Ադամովի ամեն մի բառն ու նախադասությունը, որոշ դեպքերում ասես «*փոխակերպվել*» Ադամովի՝ կարողանալու համար հարազատորեն փոխանցել ադամովյան պիեսների յուրահատկությունները: Մույն թարգմանությունն աչքի է ընկնում նաև հայերեն գրագետ շարադրանքով ու լեզվամտածողության դրսևորումներով:

Գիրքն ունի նաև հազեցած առաջաբան, որը վկայությունն է այն բանի, որ նրա հեղինակ Սաթե Խաչատրյանը ըստ ամենայնի նաև որպես գրականագետ է խորացել Ադամովի կերտած բարդ աշխարհների մեջ, փաստական և գեղարվեստական լիարժեք քննության ենթարկել հեղինակային կերպարա-

կերտման ու դրամատուրգիական լուծումների առանձնահատկությունները, ճանաչել ու վերհանել աբսուրդի գրականությանը բնորոշ առանձնահատկությունները¹:

Թարգմանչուհու կատարած աշխատանքի հաջողվածությանն ըստ ամենայնի նպաստել են նաև մի շարք այլ գործոններ: Նա 2006 թ., որպես հրավիրյալ բեմադրիչ, գործուղվել է Հալեպ, 2008 թ. մեկնել Փարիզ և ուսանել Փարիզի Դրամատիկ արվեստների ազգային բարձրագույն կոնսերվատորիայում, այնուհետև՝ Սորբոնի համալսարանում, որտեղ գրել է «Անջատման դրաման ժամանակակից եվրոպական դրամատուրգիայում» թեմայով աշխատանք: ՀՀ ԳԱԱ գրականության ինստիտուտում պաշտպանել է թեկնածուական ատենախոսություն, 2016 թվականից Ֆրանսիայի Լիոն-2 համալսարանում շարունակել ուսումը՝ իբրև դոկտորանտ: Ֆրանսերենից թարգմանել է Ժան-Լյուկ Լագարսի «Ես տանն էի և սպասում էի անձրևի գալուն» պիեսը (2015), իսկ վերջերս Ֆրանկոֆոնիայի միջազգային կազմակերպության աջակցությամբ՝ Յասմինա Ռեզայի «Պիեսները», Ֆրանսիայի տարբեր քաղաքներում ֆրանսերենով բեմադրել է Հովի. Թումանյանի «Հեքիաթները» և մեր ազգային էպոսը: Եվրոպական բեմադրիչների հետ համագործակցած կամ միայնակ՝ բեմադրություններ է կատարել Փարիզում, Լիոնում, Մարսելում, Ավինյոնում, ինչպես նաև Ֆրանսիայի հայկական կրթօջախներում:

Ահա հենց հայ և եվրոպական գրականության ու թատրոնի այս քաջատեղակություններն էլ, ինչպես նաև դրամատուրգիայի տեսական և գործնական ոլորտների իմացությունը օգնել են Ս. Խաչատրյանին ապահովելու Ա. Ադամովի պիեսների թարգմանության բարձր որակները:

Երբ ձեռքդ ես առնում մեծածավալ այս գիրքը, այն թվում է բավականին թեթև, սակայն իր խորքի մեջ այն ծանր է և ունի ճանաչողական մեծ արժեք: Այս գրքի լույսընծայումը կարևորվում է նաև մի այլ ելակետից: Այն ինչպես դրամատուրգիական նյութի, այնպես էլ դրսևորման ու ձևի նորարարությամբ է լեցուն և կարող է դասագրքային արժեք ունենալ սկսնակ ու քիչ փորձ ունեցող մեր թատերագիրների համար: Մնում է, որ Ադամով դրամատուրգի այս «*հայրենադարձությունը*» լիովին լինի. Սաթե Խաչատրյանը թարգմանի Ադամովի մյուս գործերը ևս, և շուշեցու հետնորդ Ադամովն իր բուն անունով՝ Հարություն, լիարժեքորեն վերադառնա իր նախնիների ծննդավայրը՝ մայր Հայաստան:

Բարձր գնահատելով կատարված աշխատանքը՝ չենք կարող չարտահայտել մի նկատառում: Հիշյալ գրքում բոլոր հատուկ անունները ներկայացված են իրենց բնագրին հարազատ գրությամբ, ասել է թե՛ չեն տառադարձ-

¹ Մեզանում իրենց գրքերում աբսուրդի գրականությանը անդրադարձել են գրականագետներ Ս. Աբրահամյանն ու Ա. Ավանեսյանը, իսկ գեղարվեստական գրականության մեջ այդ ուղղության որոշ արտահայտություններ առկա են Գ. Խանջյանի, Շ. Էդոյանի, Ա. Հարությունյանի և մի շարք այլ գրողների գործերում:

ված հայերենում արդեն վաղուց ընդունված կանոններին համապատասխան: Հայտնի է, որ հատուկ անունները չեն թարգմանվում, բայց տառադարձվում են, և նույն անունը տարբեր լեզուներում հաճախ տարբեր գրություններ և արտասանություն է ունենում:

Հովհաննես Բարսեղյանի կազմած ուղղագրական տեղեկագրում այդ մասին ասվում է որոշակի. «... *օտար անունների արտասանական այսպիսի տարբերակումների և այլաձևությունների առաջացումը պատմականորեն անխուսափելի է...*»: Ի դեպ, առիթ է ասելու, որ օտար լեզուներից մուտք գործող բառերը, տերմինները, հատուկ անունները նախկինում քննարկվում էին լեզվի պետական տերմինաբանական կոմիտեում և համապատասխան որոշումներով մտնում շրջանառության մեջ՝ գրության ու արտասանության միասնություն պահպանելու նպատակով, մի բան, որը անհապաղ պետք է վերականգնել մեր օրերում՝ ծավալվող լեզվական ու բառապաշարային անդառնալի խառնաշփոթը շուտափույթ կասեցնելու համար:

Իհարկե, հայերեն գրության ու արտասանության մեջ պետք է, որքան դա հնարավոր է, հաշվի առնել ներմուծվող հատուկ անունների բնագրայնությունը, բայց նույնքան անհրաժեշտ է հաշվի առնել հատուկ անունների արդեն ավանդական դարձած տառադարձությունները: Այստեղ կոդմոորոշիչը պետք է լինի հնչայնության (արտասանության) գործոնը. որքան բարեհունչ, այնքան ընդունելի:

Այս ամենը վերաբերում է նաև լատինագիր լեզուներից փոխանցված հատուկ անուններին: Ա. Ադամովի պիեսների թարգմանչուհի Ս. Խաչատրյանը թեև գրքի առաջաբանում նախազգուշացնում է ընթերցողին, որ ինքը հարազատ է մնացել պիեսներում գործածված հատուկ անունների գրությանը, սակայն, կարծում ենք, առաջարկված այդ տարբերակը առաջացնում է ընթերցման և արտաբերման բարդություններ: Հայերենում արտասանվում և գրվում է Ռոբեր և ոչ թե Ռիբեդ, Պիեռ և ոչ թե Պիեդ, Փարիզ և ոչ թե Փաղիզ կամ Փաղի ու Պաղի (նման բառ կգտնե՞ս հայոց լեզվի բառարաններում): Ինչո՞ւ գրել և կարդալ Անդիեթի, երբ կա բարեհունչ Անրիեթը, էլ չենք ասում, որ գրքում դեպքեր կան, երբ տառ առ տառ պիտի կարդաս գրվածը՝ այն արտաբերել կարողանալու համար, օրինակ, Կոնթրլկադայ: Մեր օրերին դառնալով՝ արտասանե՞նք ու գրենք ֆղանկաֆոնի՞, Շաղլ Ազնավո՞ւղ...

Այս ամենի մասին գուցե արժե, որ թարգմանչուհին մեկ անգամ ևս խորհրդածի նախքան Ա. Ադամովի մյուս պիեսների թարգմանությունը ձեռնարկելը:

¹ Տե՛ս Տերմինաբանական և ուղղագրական տեղեկատու, Երևան, 2006, էջ 26:

Արսրун Աვაгյան – *Театр абсурда и пьесы Артура Адамова, переведенные на армянский язык*

Театр абсурда сформировался со второй половины XX века как реакция на огромные человеческие потери во Второй мировой войне. Своими корнями театр уходит в сюрреалистическое направление в литературе и искусстве, сформированное в 20-е годы XX века. Одним из четырех основателей театра абсурда был армянин Артур Адамов, 6 из написанных им 20 пьес на армянский перевела Сате Хачатрян. В данной статье представлена литература абсурда в общем, выявлены некоторые специфические особенности этого направления, на базе всего этого рассмотрены вопросы и задачи, поставленные в пьесах А. Адамова, показаны особенности пьес, характерные для всей литературы абсурда, и отличия, характерные для драматургии Адамова. В статье подчеркивается большой вклад, внесенный переводчиком пьес Адамова – Сате Хачатрян, которая, с одной стороны, прославила автора переведенных пьес, а с другой – стимулировала дальнейшее углубление и развитие драматургических особенностей и нюансов, характерных для театра абсурда.

Artsrun Avagyan – *The Theater of the Absurd and Arthur Adamov's Plays Translated into Armenian*

The Theater of the Absurd was shaped in the middle of the XX century as a consequence of the devastation of human lives caused by the Second World War. Its origins are linked to surrealism, which began as a movement in literature and art in the second decade of the same century. One of the four founders of the Theater of the Absurd was Arthur Adamov, an Armenian by nationality, who wrote more than 20 plays, 6 of which have recently been translated into Armenian by Sate Khachatryan. The article presents the summary of absurd fiction, reveals a number of features peculiar to that movement, and based on that examines the issues and problems raised in A. Adamov's plays, the peculiarities that are common to the authors of that movement and the differences that are typical to playwright Adamov. The article emphasizes the great contribution that Sate Khachatryan, the translator of Adamov's plays, brought making the author of plays more popular with the readers, on the one hand and boosting the dramatic revelations and nuances of the Theater of the Absurd in the Armenian reality, on the other.

Ներկայացվել է 05.11.2018

Գրախոսվել է 21.01.2019

Ընդունվել է տպագրության 21.02.2019