

20-րդ դարի ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ՊՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ
ԵՎ «ԶԱՅՐԱՅԱԾ ԵՐԻՏԱՍԱՐՂՆԵՐԸ»

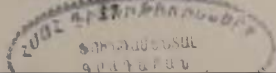
19-րդ դարավերջը և հաջորդ դարի սկիզբն անգլիական դրամատուրգիայի համար դարձան աննախադեպ վերելքի շրջան՝ ծնվեց անգլիական «նոր դրաման»։ Այդ վերելքն առաջին հերթին պայմանավորված էր աշխարհահռչակ թատերագիր, թատրոնի տեսաբան, անգլիական փորձարարական թատրոնի հիմնադիր Բերնարդ Շոուի (1856-1950) գրական արգասավոր գործունեությամբ։ Ասպարեզ իջնելով 19-րդ դարի 80-ական թվականներին՝ նա հանդես եկավ որպես արծակագիր և հրապարակեց մի շարք վեպեր, իսկ 80-ականների վերջերից և 90-ականների սկզբներից արդեն տարվեց նորվեգացի մեծ թատերագիր Դ. Իբսենի փորձարարական թատրոնով, ինչը վճռորոշ դեր խաղաց երիտասարդ գրողի հետագա ստեղծագործական ճակատագրում։ Շոուն մի քանի տասնամյակների ընթացքում գրեց ու բեմադրեց բազմաթիվ պիեսներ՝ դրամաներ, ֆարսեր ու կատակերգություններ։ Ինչպես նկատում է անգլիացի քննադատ Մ. Էսլինը, հենց «Զայրացած երիտասարդներն» էլ դարձան Շոուի գրական ավանդների արժանավոր ժառանգորդներն ու շարունակողները¹։ Այդ կարծիքին է նաև ռուս գրականագետ Ա. Գոգենպուլը, որն իր «Ուղիներ և խաչմերուկներ» գրքում միաժամանակ նշում է, որ Բ. Շոուն և Զ. Գոլսուորսին «բացեցին» անգլիական մեծ թատերագրության հետագա զարգացման մայրուղին՝ ներկայացնելով ժամանակակից անգլիական հասարակության սոցիալ-հոգեբանական խնդիրները։ Ըստ նրա՝ 50-ականների երկրորդ կեսից գրական ասպարեզ իջած երիտասարդ թատերագիրներ Ջոն Օսթորնն ու Արնոլդ Կեսքերը նրանցից սովորեցին «դրամատուրգի մասնագիտությունը» և հաջորդությամբ շարունակեցին նրանց ավանդները²։

Անցյալ դարի առաջին կեսին Շոուին և Գոլսուորսինն միացան մի շարք այլ երիտասարդ տաղանդաշատ դրամատուրգներ, որոնցից հատկապես ակնառու էին թատերագիր, բանաստեղծ ու թատրոնի տեսաբան Թոմաս Էլիոթը (1888-1965), արծակագիր ու թատերագիր Ջեյմս Ջոյսը (1882-1941), Շոն Օ'Բեյսին և այլք։ Թատերագիրների այս սերնդի ներկայացուցիչները մերժում էին, այսպես կոչված, «գաղափարական» պիեսները, որի ավանդույթները գալիս էին Շոուից։ Օրինակ, ըստ Սոմերսեթ Մոեմի, «գաղափարները կործանում են դրաման»³։ Անդրադառնալով գաղափարական պիեսի ժանրին՝

¹ Stū Esslin M., Brief chronicles. Essays on modern theatre. London, Temple Smith, 1970

² Стū Гозенпул А., Пути и перепутья / Английская драма. Ленинград, "Искусство", 1967, стр. 10

³ Mougham W. S., A writer's Notebook. London, 1952, p. 121



անգլիացի մեկ այլ հայտնի թատերագիր՝ Ջոն-Բոյնթոն Պրիսթլին (1894-1984), գրում է. «Չգիտեմ՝ իմ գործընկերներին ինչպես, բայց ես ինքս երբեք չեմ հավակնել «գաղափարական թատերագրի» կոչմանը: ... Նման պիտակ մի կախեք իմ պարանոցին»⁴:

Պրիսթլիի ու Մոեմի պիեսները մինչպատերազմյան Անգլիայում չափազանց մոդայիկ էին, սիրված՝ հանդիսատեսի կողմից: Նրանց ստեղծագործությունները չէին իջնում Լոնդոնի ու մյուս քաղաքների լավագույն թատրոնների բեմերից: 30-ական թվականներին Անգլիայում մեծ աղմուկ բարձրացրեց Մոեմի «Առանձնահատուկ ծառայությունների համար» (For the services rendered, 1932) հոգեբանական դրաման, որի սյուժետային կենտրոնում խոհարար Լեոնարդ Արդսլիի ընտանիքի պատմությունն է: Իր ոճին հավատարիմ՝ դրամատուրգը նախ՝ անշտապ, հանգամանորեն ներկայացնում է գործող անձանց Լեոնարդին, նրա որդիներին, ովքեր տարիներ առաջ էին վերադարձել Առաջին աշխարհամարտից, և չամուսնացած դուստրերին: Եթե պիեսի այդ հատվածում թվում էր, թե ընտանիքն ապրում է խաղաղ ու երջանիկ կյանքով, ապա ավելի ուշ պարզվում է, որ հերոսներից յուրաքանչյուրը դժբախտ է յուրովի, և դրա հիմնական պատճառն անցյալն է՝ պատերազմը: Պատերազմում կուրացած, հաշմանդամ դարձած Սինդին, օրինակ, ոչ մի կերպ չի համակերպվում այն մտքին, որ ամբողջ կյանքում պետք է մնա «ծրիակեր», իսկ նրա եղբայրը՝ Յովարդը, նույն պատերազմի հետևանքով դարձել է «ավելորդ», անուղղելի հարբեցող: «Ներկայումս ես կարող եմ լինել միայն ֆերմեր,- ցավով արձանագրում է նա,- բայց եղել եմ սպա ու ջենթլմեն: Խնդրում եմ չմոռանալ»: Իր հիմքում ժամանակի սուր սոցիալական քննադատություն է պարունակում նաև Պրիսթլիի «Ժամանակը և Կոնվեյ ընտանիքը» (Time and the Conveys, 1937) պիեսը, որը պարուրված է մոռալ հոռետեսությամբ: Ինչպես պիեսում, այնպես էլ իր հողվածներից մեկում, Պրիսթլին 20-30-ականների Անգլիան համեմատում է անկման դարաշրջանի Դոմեական կայսրության հետ⁵:

50-ական թվականների երկրորդ կեսից անգլիական թատրոնը կտրուկ փոխում է ընթացքը՝ դեմքով շրջվելով դեպի Շոուի գրական ավանդույթները: Այդ շրջադարձում էական էր երիտասարդ թատերագրերի խումբը, որը գրականության պատմության մեջ ստացավ «Չայրացած երիտասարդներ» անվանումը: Խմբի գործունեության սկիզբն ընդունված է համարել 1956թ. մայիս ամիսը, երբ Լոնդոնի «Ռոյալ-Կորտ» թատրոնում բեմադրվում է այդ ժամանակ դեռևս բոլորովին անհայտ երիտասարդ թատերագիր Ջոն Օսթրոմի «Հետնայիր զայրացած» պիեսը, որն անմիջապես գրավում է քննադատների ու հանդիսատեսի ուշադրությունը: Անգլիացի քննադատներից մեկը՝ Ջոն Թեյլորը,

⁴ Priestley J. B., The Art of the Dramatist. London, 1957, p. 50

⁵ St u Priestley J. B., Man and Time, London, 1964

պիեսի վերաբերյալ իր գրախոսականում այն անվանում է «գայրացած» երիտասարդ հեղինակի «գայրացած» պիես՝ այդ պահին դեռ չիմանալով, որ իր այդ արտահայտությունն ավելի ուշ պետք է դրվի անգլիական դրամատուրգիայի նորաստեղծ հոսանքի անվանման հիմքում⁶։ Իր այդ առաջին՝ «Յե'տ նայիր գայրացած» պիեսով Օսթորնը դարձավ «Ձայրացած երիտասարդների» կամ, այլ կերպ ասած, «օսթորնականների» խմբի հիմնադիրն ու առաջնորդը։ «Օսթորնականներին», որոնցից էին նաև Բերնարդ Կոպսը, Շելլա Դիլանին, Ռոբերտ Բոլթը, Զարուդ Պինթերը, Արնոլդ Կեսքերը, Բրենդան Բիենը և այլք, հիմնականում միավորում էր անգլիական ժամանակակից իրականության, հասարակության արատավոր բարքերի, իշխանությունների արտաքին ու ներքին, հատկապես սոցիալական-քաղաքական իրավիճակի մերժումը։ Արդեն Օսթորնի վերոհիշյալ պիեսում ուրվագծվում են գաղափարագեղագիտական այն հայեցակարգը, ստեղծագործական այն սկզբունքները, որոնք իրենց հետագա զարգացումները պիտի ստանային «Ձայրացած երիտասարդների» երկերում։ «Օսթորնականները» գրական ասպարեզ իջան իրենց ուրույն ոճով ու լեզվով, աշխարհընկալմամբ և ճշտորոշ արտացոլեցին 50-60-ականների անգլիական իրականությունը։

Խոսելով Օսթորնի և «Ձայրացած երիտասարդների» մասին՝ անգլիացի թատերագետ, քննադատ Բենեթ Թայնենը տարօրինակ ոչինչ չի տեսնում նրանում, որ երիտասարդ թատերագիրները «գայրացած են»։ Այդ գայրույթը, ըստ քննադատի, անգլիական գրականության մեջ ունի իր դատավոր ավանդույթները, որպես «գայրացած» երիտասարդ՝ կարելի է դիտել Շեքսպիրի Զամլետին, «գայրացած» երիտասարդների դասական օրինակներ են անգլիացի մեծանուն բանաստեղծներ Բայրոնն ու Շելլին։ Այս ամենով հանդերձ՝ ժամանակակից երիտասարդների «գայրույթը», ըստ Թայնենի, ունի իր առանձնահատկությունները, որոնք պայմանավորված են նոր ժամանակներով և դրանք ծնած նոր իրականությամբ⁷։ Նոր ժամանակները, անգլիացի քննադատ Ռայմոնդ Վիլամսի կարծիքով, իրենց հետ բերել են գայրույթի «նոր որակ», նոր տրամադրություն, գայրույթ՝ իրերի նոր իրավիճակի հանդեպ։ Այստեղ, սակայն, ինչպես նշում է Վիլամսը, որևէ «ուսմունք չի ազդարարվում, ինչը ժամանակին անում էին Շոուն և Իբսենը։ Սա առաջին հերթին դժվար արտահայտվող զգացմունքային բողոք էր, որն աչքի էր ընկնում լարվածությամբ, դուրս էր գալիս նրա անվանական պատճառների շրջանակից։ Պա բացականչություն էր, ինչն այդ ձևով արտահայտված՝ լսելի դարձավ ներկա հանդիսատեսին»⁸։

⁶ St'u J. Osborne. Look back in anger: A collection of critical essays/ Ed. by J. R. Taylor, London 1968, p. 46

⁷ St'u Тайнен Кеннет. На сцене и в кино. М., "Прогресс" 1969, стр. 42.

⁸ The Pelican guide to English Literature, V. 7, The modern age. Harmondsworth; Middlesex, 1973, p. 538

Շեշտ դնելով սոցիալական խնդիրների վրա՝ «Ձայրացած երիտասարդները» փորձում էին հնարավորինս լայնորեն անդրադառնալ ժողովրդի առօրյային, վերարտադրել հասարակ անգլիացուն բնորոշ խոսակցական լեզուն, որի մեջ ևս արտացոլված էին նրա կենցաղն ու մտածողությունը: Երիտասարդ թատերագիրները մերժում էին ավանդական պատումի կառույցը, դրան բնորոշ բարդ ու բազմաշերտ դիպաշարը, արտաքին փայլի գրավչությունը, որոնք պարտադիր էին ավագ սերնդի անգլիացի դրամատուրգների պիեսների համար: Իրենց հերոսների հոգեբանությունն «օսբորնականները» կառուցում էին ոչ թե իրականությունից կտրված երևակայական ապրումների, այլ նրանց սոցիալական պայմանների ու անհատական հատկանիշների խոր վերլուծության հենքի վրա՝ վեր հանելով ժամանակակից մարդուն հուզող խնդիրները: «Ձայրացած երիտասարդների» պատումի մշտական ուղեկիցներն էին երգն ու պարը, որոնցում բացահայտվում էր ժամանակի ոգին: «Օսբորնականները», որպես կանոն, անդրադառնում էին 50-ականների անգլիական կյանքի ու կենցաղի անբաժան մասը կազմող մամուլին՝ այն դարձնելով իրենց ծաղրի ու քննադատության թիրախ (չատ հաճախ թերթերը, որոնք արտահայտում էին իշխանությունների պաշտոնական տեսակետները, նույնացվում էին նույն իշխանությունների հետ):

Խոսելով «Ձայրացած երիտասարդների» մասին՝ չի կարելի զանց առնել նրանց բնորոշ ստեղծագործական մի ուրիշ առանձնահատկություն. նրանք իրենց վրա կրում էին 50-ականների եվրոպական մոդեռնիստական գրական հոսանքների ազդեցությունը, որն առավել նկատելի է Զ. Պինքերի, Բ. Կոպսի և Ն. Սիմփսոնի ստեղծագործություններում: Ըստ էսլինի՝ «անգլիական թատերգության» ստեղծմանը նպաստեց քրիստոնեական հավատքի համատարած անկումը, որը նախապատերազմական շրջանի եվրոպայում քողարկվում կամ փոխարինվում էր այլ «հավատքներով», որպիսիք էին ազգայնամոլությունը, գիտատեխնիկական առաջընթացը և այլն: «Դրանք բոլորը պատերազմը վերածեց տաշեղների»⁹ - գրում է էսլինը:

Անգլիացի «Ձայրացած երիտասարդներից» յուրաքանչյուրը, իր երկերում այս կամ այն չափով օգտագործելով «անգլիական թատերգության» բնորոշ տարրերը, այսուհանդերձ ձեռնպահ է մնում այդ ժանրով ստեղծագործելուց, ինչը պայմանավորված էր անգլիական իրականության առանձնահատկություններով ու անգլիացու խառնվածքով: «Ձայրացած երիտասարդների» խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Արնոլդ Կեսքերը (ծն. 1932թ.) գրական ասպարեզ իջավ «Չավարով հավապուրը» պիեսով, որն ավելի ուշ դարձավ գրողի եռագրության առաջին մասը: Դրան հետևեցին ևս երկու՝ «Ար-

⁹ Esslin M., The Theatre of the Absurd. Garden, N. Y., 1961, p. XVIII-XIX

մատներ (1959) և «Ես խոսում եմ Երուսաղեմի մասին» (1960) պիեսները: Տարբեր ժամանակներում տված իր հարցազրույցներում Վեսքերը նշում է, որ իր արվեստի համար խթան են հանդիսացել Օսթրոնի «Ծաղրածուն» և Բեկկետի «Գողոյին սպասելիս» պիեսները¹⁰: Դրանցից առաջինում Վեսքերը կարևորում է գլխավոր հերոսի՝ մասնագիտությամբ ծաղրածու Արչի Ռայսի այն ակնարկը, թե դափնիճում նստած հանդիսատեսների աչքերը «մեռած» են: Ինչ վերաբերում է Բեկկետի պիեսին, ապա Վեսքերի խոսքերով՝ «Ես այդ պիեսում գտա արծազանքներն այն մտքի, որոնք անհագստացնում էին ինձ»: Նշելով, որ ժամանակակից մարդիկ օտարվել են միմյանցից ու հասարակությունից, Վեսքերն առաջ է քաշում այն տեսակետը, թե նրանք այդ-արձելքը կարող են հաղթահարել լեզվի օգնությամբ: Խոսելով այս մասին՝ «Չավարով հավապուրի» պատանի հերոս Ռոնի Կանն ասում է. «Գիտե՞ս արդյոք, թե ինչ է լեզուն: Այսպես ուրեմն, լեզուն բառեր են: Դրանք նման են կամուրջների, այնպես որ դու դրանց վրայով կարող ես անցնել մեկից դեպի մյուսը: Եվ որքան շատ կամուրջներ գիտես դու, այնքան շատ դու գիտես աշխարհը»¹¹: Ասենք, որ ոչ Ռոնին և ոչ էլ մյուսներն այդպես էլ չեն կարողանում հաղթահարել իրենց և շրջապատի մարդկանց միջև առկա օտարությունը, սովորել իմացության ու լավատեսության լեզուն:

Մարդկանց օտարման գաղափարին համահունչ՝ Վեսքերն ընտրում է պիեսի էպիգոդիկ, մասնատված կառուցվածքը, ինչը կարևոր դեր է խաղում նրա գործերում՝ ցույց տալով մարդկանց միջև «կամուրջների» բացակայությունը: Էպիգոդիկ կառուցվածք ունի նաև Վեսքերի լավագույն՝ «Ամեն ինչին գումարած՝ կարտոֆիլը» (1962) պիեսը, որը նվիրված է անգլիական բանակին: Այնտեղ բոլոր կերպարները տարբեր կոչում ունեցող զինվորականներ են՝ սկսած գնդապետից, վերջացրած շարքայինով, ընդ որում սպայական կազմը, ի տարբերություն զինվորների, անանում է: Դրամատուրգն այս կերպ ակնարկում է, որ անգլիական բանակը հոգեզուրկ ու անդեմ մի կառույց է, որտեղ բոլորը կուրորեն կատարում են վերադասների հրամանները: Հեղինակային տեսակետներն արտահայտող շարքային-նորակոչիկ Պիթր Թոմսոնն օժտված է մարդկային վեհ հատկանիշներով՝ ազնվությամբ, բարությամբ, մարդասիրությամբ, զսպվածությամբ, խիզախությամբ և այլն: Նա նախկինում գեներալի, ներկայումս մեծահարուստ բանկիրի միակ որդին է, որը ոչ միայն չի հպարտանում դրանով, այլև արհամարում ու մերժում է իր խավի մարդկանց, ովքեր իրենց հարստությունը դիզում են զանազան խարդախություններով: Սա է պատճառը, որ համալսարանն ավարտած, բազմակողմանիորեն զարգացած Թոմսոնը

¹⁰ St'u Jones A., The theatre of Arnold Wesker.- "Critical guar", London, 1960, Winter N4, p. 366-370

¹¹ The Wesker Trilogy. London, Cape, 1964, p. 62

հրաժարվում է ծառայել որպես սպա, ինչը համապատասխանում է դիրքին, և գերադասում է մնալ շարքային զինվոր, ինչը դառնում է նրա ու զնդի հրամանատարության միջև բախման պատճառ:

Ծառայության ընթացքում Պիթերը խնդիրներ չունի. հեշտությամբ է հաղթահարում զինորական կյանքի սահմանափակումներն ու զրկանքը: Միակ խնդիրը, որը մշտապես տանջում է նրան, սեփական «ես»-ի պահպանումն է, քանի որ զինվորական բոլոր օրենքներն ու հրամանները կոչված են մարդունեջ ոչնչացնել անհատին, մարդուն վերափոխել բանականությունից զուրկ, կուրորեն հրամաններ կատարող «գազանի»: Թոմսոնի պայքարը միայն բանակի դեմ չէ. հասարակությունը ևս ծգտում է անհատի «ստանդարտեցման»: «Պուք երեխաներ եք ծնում, կարտոֆիլ եք ուտում բոլոր ճաշատեսակների հետ ու ենթարկվում հրամաններին»¹², - հեզմանքով ասում է հերոսը՝ խոսքն ուղղելով երևակայական խոսակցին: Ռազմական մեքենայի դեմ անհավասար պայքարում Պիթերը պարտվում է, հոգեպես կոտրվում և կործանվում:

Մինչ օրս էլ անգլիացի ու եվրոպացի քննադատները շարունակում են զարմանքով ու հիացմունքով խոսել մի այլ դրամատուրգի՝ Շեյլա Ղիլանի (ծն. 1932թ.) ֆենոմենի մասին: 18 տարեկանում Ղիլանին գրում է իր առաջին և լավագույն՝ «Մեղրի համը» (1958) պիեսը, ուր ներկայացավ որպես լիովին հասուն թատերագիր՝ ուրույն լեզվաոճով ու գաղափարներով: «Մեղրի համն» իր կառուցվածքով, կենցաղի մանրամասն նկարագրություններով, երգ ու պարով, անգլիական իրականության մերժումով «Ձայրացած երիտասարդներին» բնորոշ ստեղծագործություն է: Արդեն պիեսի սկզբում հեղինակը ցույց է տալիս, որ իր հերոսուհիների՝ էլենի ու նրա դուստր Ջոյի կյանքն ամենևին էլ քաղցր չէ. լի է հոգսերով ու տառապանքներով: Գլխավոր հերոսուհին այստեղ Ջոն է, որը երբեք չի տեսել իր հորը, չգիտի՝ ով է նա, ապրում է թեթևաբարո վարքի տեր մոր հետ, որը մեծ սեր ունի ալկոհոլի հանդեպ: «Հաճույքից չէ, որ խմում եմք, այլ վշտից»¹³, - արդարանում է էլենը: Պատմելով մոր ու դստեր կյանքի որոշակի ժամանակահատվածի մասին՝ Ղիլանին կարևորում է նրանց հանդիպումները և բաժանումները՝ ցույց տալով, թե ինչպես են դրանք անդրադառնում նրանց ճակատագրի վրա: Հերոսուհիները մտնում են քամուց քշված տերևների, որոնց կյանքը լի է փորձություններով, նրանք ենթարկվում են կյանքի քառսային ընթացքին, անում են քայլեր, որոնք թելադրված են արտաքին աշխարհի պարտադրանքով: Նրանց կենսակերպն այնպիսին է, որ ոչ նրանք, ոչ էլ ընթերցողը չեն կարող կանխատեսել ապագան, հաստատ է միայն այն, որ այն ոչ մի լավ բան չի խոստանում: Հերոսուհիները չունեն ծրագրեր ու երազանքներ, ապրում

¹² Wesker A., Chips with everything. A. play in two acts. London, Cape, 1962, p. 23

¹³ Delaney Sh., A taste of honey. London, Methuen, 1959 p. 11

են միայն ներկայով՝ փորձելով հաղթահարել նյութական դժվարություններն ու կենցաղային խնդիրները:

Ի տարբերություն Օսթրոմի «Հետ նայիր զայրացած» պիեսի, որտեղ գրեթե բացակայում են գործողությունները, կան միայն երկխոսություններ ու մենախոսություններ, «Մեղրի համուն» բազմաթիվ են սյուժետային անսպասելի շրջադարձերը: Ջոն, ինչպես պարզվում է պիեսի երկրորդ արարում, երեխայի է սպասում սևամորթ մավաստուց, որը մեկնել է մավարկության, և պարզ չէ՝ երբ կվերադառնա և կամ կվերադառնա՞ արդյոք: Էլենն ընդունում է իր սիրեկաններին՝ մեկի՝ կոմիկոսներ (շրջավաճառ) Պիթեր Սմիթի ամուսնության առաջարկը և հեռանում տնից, որտեղ Ջոյի հետ ապրում է վարձով: Չնայած փոփոխություններին՝ հերոսուհիների կենցաղը, նյութական ծանր վիճակը մնում է անփոփոխ: Պիեսը ավարտվում է այն պահին, երբ Պիթերի կողմից լքված Էլենը վերադառնում է դստեր մոտ, և, ինչպես պիեսի սկզբում, վերականգնվում են մոր ու դստեր վեճերը:

Ժամանակակից Անգլիայի արատավոր բարքերի դեմ բողոքի շնչով են լցված նաև «օսթրոմական» Ռոբերտ Բուլթի (ծն. 1924թ.) ստեղծագործությունները, ինչը նկատելի է արդեն նրա առաջին «Ծաղկող բալենին» ("Flowering Cherry", 1957) պիեսում: Բուլթին հաջողություն բերեց ոչ թե այս, այլ հաջորդ՝ «Մարդը բոլոր ժամանակների համար» ("A Man For All Seasons", 1960) դրաման: Պիեսի հիմքում ընկած են 16-րդ դարի անգլիական պատմությունից վերցրած իրական փաստեր ու վավերական դեմքեր, որպիսին է նաև գլխավոր հերոսը՝ ուտոպիստ-սոցիալիստ և աստվածաբան Թոմաս Մորը (1478-1537): Պիեսի հիմքում ընկած է նրա և Անգլիայի թագավոր Հենրիխ VIII-ի բախումը, որն ավարտվում է նրանով, որ 1937-ին թագավորի հրամանով նրան գլխատում են (մասամբ այս թեմային է անդրադարձել նաև Շեքսպիրն իր «Հենրիխ VIII» քրոնիկում, որտեղ Անգլիայի թագավորը ներկայանում է որպես հեշտասեր անհատ և դաժան բռնապետ):

Բուլթի «Մարդը...» պիեսը բարդ, գաղափարապես բազմաշերտ ու հակասական է, ինչը տեղիք է տալիս քննադատների տարատեսակ ու միմյանց հակասող մեկնաբանություններին: Դրա պատճառն այն է, որ դրամատուրգը պիեսի մեջ ներմուծել է հասարակ մարդու կամ «բոլոր ժամանակների» մարդու կերպարը: Եթե սյուժետային հարթության վրա հեղինակը Մորին հակադրում է թագավորին, ապա գաղափարականում, ինչն այստեղ առավել էական է, հենց Հասարակ մարդն է հակադրվում Մորին: Թոմաս Մորն ունի գաղափարներ ու սկզբունքներ և, հավատարիմ դրանց, մերժում է Հենրիխ VIII-ի խնդրանքը՝ պաշտպանել իրեն Հռոմի պապի դեմ պայքարում, և զոհվում է՝ մնալով հաղթանակած: Հակառակ դրա՝ Հասարակ մարդու միակ «սկզբունքը» անսկզբունքայնությունն է, որը թույլ է տալիս նրան հարմարվել ցանկացած իրավիճակի և

գոյատևել: Սա է պատճառը, որ Հասարակ մարդը զուրկ է դեմքից ու անհատականությունից: Պիեսում նա նախ՝ ներկայանում է որպես Սորի մաժորդոն (ծառայապետ), իսկ ավելի ուշ՝ մակույկավար, պանդոկապան, երդվյալ ատենակալ, բանտապահ և, ի վերջո, դահիճ, որն էլ հենց գլխատում է Սորին: Այս հանգամանքը պիեսում ծնում է մի նոր պարադոքս. ծնական առումով նա՝ բոլոր ժամանակների մարդը, հաղթում է Սորին, հաղթում է նրա «սկզբունքը»: Հասարակ մարդու կերպարը բոլոր ժամանակների քննադատներին կանգնեցնում է միևնույն հարցի առաջ՝ այնուամենայնիվ ո՞վ է պիեսի գլխավոր հերոսը՝ նա՞, թե թոմաս Սորը: Ձևական առումով Բոլթը չի տալիս այս հարցի պատասխանը, ավելին, հնարավորինս «դժվարացնում է» քննադատների գործը՝ պիեսում առաջինը ներկայացնելով ոչ թե Սորին, այլ այս անդեն մորթապաշտին՝ Հասարակ մարդուն: Այս գաղափարական հարթության մեջ պետք է դիտել նաև պիեսի «հուշող» վերնագիրը:

Քողարկելով իր հրճվածքն ու հպարտությունը՝ Հասարակ մարդը, որը դեռ ոչ մի դեր չի ստանձնել, դուրս գալով բեմ, ցուցադրական զարմանքով հարցնում է. «Լավա՞ծ բան է արդյոք: Որպեսզի պիեսը, որի բոլոր գործող անձինք թագավորներ են ու կարդիմալներ՝ իրենց մեծատոհմիկ հագուստներով, և կամ գիտնական պարոն-ոսկեբերաններ, որպեսզի նման պիեսը սկսվի ինձնով»¹⁴: Ներկայացնելով Հասարակ մարդու փիլիսոփայությունը՝ «Ավելի լավ է ապրել ինչպես առնետ, քան մահաճալ որպես առյուծ», Բոլթը բեմադրողներին ուղղված իր ցուցումներում առաջարկում է Հասարակ մարդուն համարել որպես բոլոր մարդկանց խորհրդանիշ և անգլերեն common արտահայտությունը դիտել «ժողովրդից եկած մարդ» իմաստով¹⁵: Դրամատուրգն ակնհայտորեն արդիականացնում է պատմական իրադարձությունները, որտեղ նրան օգնում է Հասարակ մարդը: Անդրադառնալով իր «Մարդը...» պիեսին՝ Բոլթն անուղղակիորեն ակնարկում է, որ այստեղ իր գլխավոր նպատակը պատմական անցքերի լուսաբանումը չէ: «Պիեսի գործողությունները ավարտվում են 1535 թվականին, - ասում է Բոլթը, - բայց այն գրված է 1960-ին, և եթե բեմադրության մեջ մի տարեթիվն անպատճառ պետք է գերիշխող լինի մյուսի նկատմամբ, ապա թող դա լինի 1960 թվականը: Ես ուզում եմ, որպեսզի հենց նա տիրի բեմին»¹⁶:

«Ձայրացած երիտասարդներ» խմբի մեկ ուրիշ դրամատուրգի՝ Բերնարդ Կոպսին (ծն. 1928թ.) առաջին մեծ ճանաչումը բերեց «Համլետը Սթեֆնի Գրինից» (1959) կենցաղային կատակերգությունը, որի հիմքում ընկած է էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայությունը: Անհամեմատ ավելի հաջողված է նրա երկրորդ՝ «Պիթեր Սեննի երազը» (1960) ստեղծագործությունը, որտեղ հեղի-

¹⁴ Bolt R., A man For all seasons. A play in two acts, London, French, 1960, p. 8

¹⁵ Տես նույն տեղում, էջ 24:

¹⁶ Տես նույն տեղում, էջ 118:

նակի էքզիստենցիալիստական աշխարհընկալմանը զույմարվում են նաև «անգլիական թատերերգության» բնորոշ տարրեր: Կոպսի այս երկու, ինչպես նաև բոլոր հաջորդ պիեսներում, աշխարհը խտանում է, սեղմվում ու ներկայանում միևնույն պատկերի մեջ, ուր ամփոփվում են բոլոր ժամանակներն ու բոլոր ժամանակների մարդը:

«Պիթեր Մեննի երազում» աշխարհը կամ առնվազն Անգլիան ներկայանում է շուկայի հրապարակի տեսքով: Ծաղրելով իր առևտրական հերոս Պիթերին՝ թատերագիրը ներկայացնում է նրա երազանքը՝ ամեն գնով հարստանալ, ունենալ գեղեցիկ սուպերմարկետներ, լինել ազատ ու սիրել կանանց, ինչպես Կազանովան ու Դոն ժուանը: Ի տարբերություն «Ջայրացած երիտասարդների» մյուս հերոսների՝ Պիթերը չունի այնքան ուժ ու խիզախություն, որ փոխի իր կենսակերպը, հասնի երազանքների իրականացմանը: Այս խնդրում նրան օգնության է հասնում երազը, որտեղ, ինչպես հեքիաթում, հնարավոր են ցանկացած հրաշքեր: Հենց երազում էլ հերոսը, շուկայի հրապարակը փորելով, երկրի ընդերքում հայտնաբերում է ուրանի խոշոր հանքավայր ու հարստանում... Կոպսի այլաբանական գրելաոճը, սակայն, թույլ է տալիս հասկանալու, որ պիեսը շատ ավելի լուրջ է, քան ուղղակի հեքիաթային երազը: Պիթեր Մեննի երազի օգնությամբ դրամատուրգը կանխագուշակում է մարդկության ոչ հեռավոր ապագան. այն, որ շուկայի հրապարակի բոլոր առևտրականներն առավել մեծ շահ ստանալու նպատակով թողնում են իրենց հիմնական աշխատանքը, և յուրաքանչյուրն իր կրպակի տարածքում սկսում է փորել «իր փոսը», իր մեջ խոր այլաբանություն է պարունակում՝ ամեն ոք փորում է սեփական գերեզմանը: Պիեսի վերջում Պիթերը հիշեցնում է Բուլթի հերոս Հասարակ մարդուն, որ քանի դեռ բառի բուն իմաստով ապրում է առնետի պես գետնի տակ պատրաստված ապաստանում, և քանի որ միայն այժմ է հասկացել՝ «աշխարհը, որտեղ այդքան շատ ուրան կա, վտանգավոր աշխարհ է»¹⁷:

Այս տեսարանում առավել զավեշտալի է նրա նախկին գործընկերոջ՝ դագաղագործ Ջոնսոնի պահվածքը: «Լավատես» Ջոնսոնը հանգստացնում, սփոփում է ապագա հնարավոր պատերազմից վախեցող Պիթերին՝ ասելով. «Սթափ նայիր իրերին, եթե նույնիսկ մենք բոլորս հօգս ցնդենք, դա դեռ աշխարհի վերջը չէ: Ես լավատես եմ»¹⁸: Նման «լավատեսությամբ», որի հիմքում ընկած է «սև հումորը», հանդես է գալիս նաև անգլիացի արձակագիր Գրեհեմ Գրինի «ճամբորդություն մորաքրոջս հետ» (1969) վեպի կերպարներից մեկը՝ իտալացի ֆաշիստ ծեր Վիսկոնտին: Ըստ նրա՝ «Առնետները մտավոր բարձր հատկանիշներով օժտված արարածներ են: ...Մի հարցում առնետներն

¹⁷ Kops B., The dream of Peter Mann. With an introd. by Meroyn Jones. Harmondsworth (Midd'x) Panguin, 1960, p. 66

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 68:

անվիճելիորեն մեզանից առաջ են՝ նրանք գետնի տակ են ապրում: ...Եթե պայթեցնեն միջուկային զենքը, առնետները ողջ կմնան: Ինչպիսի՝ հրաշալի դատարկ աշխարհ բաժին կհասնի նրանց»¹⁹:

Կոպսին իր հոռետեսությամբ չի զիջում նաև «օսբորնական» Հարոլդ Պինթերը, որն առավել մոտ է կանգնած ֆրանսիական «անգլիական թատերգությանը»: Իր առավել հաջողված՝ «Պահակը» պիեսում (1959) հեղինակը ներկայացնում է ծերունի Ղևսին, որը շատ մեծ է Բեկկետի «Գողոյին սպասելիս» պիեսի հերոսներ էսթրագոնին ու Վլադիմիրին: Ղևսը կորցրել է իր փաստաթղթերը և երագում է դրանք գտնել, իրեն «մարդ» զգալ ու ապրել մարդավայել կյանքով, սակայն նրա երագանքին «խոչընդոտում են» անգլիական անիծյալ մշտական անձրևները: Իրականում, սակայն, ինչպես ցույց է տալիս թատերագիրը, հերոսը վաղուց ի վեր կորցրել է իր «ես»-ը, և ոչ մի փաստաթուղթ այն չի կարող վերականգնել: Թափառաշրջիկ ծերունին նույնիսկ չի հիշում՝ երբ և որտեղ է ծնվել: Նա թույլ է ու անօգնական, ունի մեկ նպատակ՝ փախչել, թաքնվել իր հանդեպ թշնամաբար տրամադրված մարդկանցից, աշխարհից, որտեղ իրեն պարբերաբար ծեծում են ու նվաստացնում:

50-ականների երկրորդ կեսին և 60-ականներին վերը նշված թատերագիրների հետ միասին գրական ասպարեզ իջան «Զայրացած երիտասարդների» դրական հոսանքին հարող մի շարք այլ գրողներ, որոնցից են Ռևիլ Ռադկլիֆը, Վիլլիս Հուլը, Զարլի Վուդը, Հենրի Լևինզոնը, Ղորիս Լեսինգը և այլք: Ավելի ուշ նրանց միացավ նաև թատերագիր Էդվարդ Բոնդը, որն ստեղծագործական առաջին շրջանում իր վրա էր կրում «օսբորնականների» մեծ ազդեցությունը:

¹⁹ Greene G., Travels with my Aunt, London, Hutchinson, 1969, p. 195