
**ՕՏԱՐՄԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ
ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅՈՒՄ (Ժորժ- Դիդիե Գաբիլի)**

ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ Ս. Լ.

Ամբողջ մի դարաշրջան, միզանսցենի ի հայտ գալուց և մոդեռն թատրոնի գաղափարի ու երևույթի ծնունդից սկսած, դրամատիկ արվեստի քննարկումները համեմված են ճգնաժամ արտահայտությանը, որը երբեմն հնչում է իբրև XX դարի արվեստի ընդհանուր որակում: Թատրոնի ճգնաժամի գաղափարը հայտնվել է աստիճանաբար, XIX դ. երկրորդ կեսին և բյուրեղացել է 1880-ականին Էմիլ Զոլայի կողմից դրաման լուրջ քննության առնելու փորձերով և այն հիմնավորապես հարցականի տակ դնելով: Այդ հոսանքին շուտով միացան բոլոր նրանք, ում համար հին թատրոնը ճգնաժամի մեջ էր:

Ողջ դարաշրջանի ընթացքում, Բ. Բրեխտից մինչև Անտոնեն Արտո, թատրոնի մոհիկանները չեն դադարի խաղի մեջ դնել հին թատրոնի միևնույն ավանդները հանուն մոդեռնիզմի և ենթագիտակցորեն վերակառուցել այն, ինչ մերժում էին¹:

Եվ ահա XX դ. երկրորդ կեսին, թատրոնի ճգնաժամի «եռուն» փուլում, երբ եվրոպական և մասնավորապես ֆրանսիական թատրոնը նորի մշտնջենական փնտրտուքի մեջ է, հորիզոնում հայտնվում են երկու անուն՝ Ժան-Լյուկ Լագարս և Ժորժ-Դիդիե Գաբիլի, որոնք եկան վերջակետ դնելու Իվ Միշոյի գեղեցիկ երազին, որն էր ժողովրդական թատրոնը²: Լինելով թատրոնին քաջատեղյակ արվեստագետներ՝ իրենց յուրովի խոսքով նրանք բերում են իրենց թատրոնը: Այս երկու հեղինակները եղել են դերասան, բեմադրիչ և, իբրև դրամատուրգ, ստեղծագործել են որոշակի դերասանախմբի համար:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե գործ ունենք բացառապես նոր ժամանակի մարդու խնդիրների հետ, սակայն, վերլուծելով նրանց ներկայացրած աշխարհն ու այդ աշխարհում ապրող մարդուն, հասկանում ենք՝ ժամանակն է, որ ժամանակ չի ճանաչում. իր ապրող ակնթարթից ու հազարամյակներից մարդուն կես քայլ է բաժանում: Ինչպես դիցաբանական հերոսները չեն մոռացվում, այնպես էլ չի մաքրվում մարդու մեղսավոր նախասկիզբը: Այս երկու դրամատուրգները որևէ նորություն չեն փնտրում մարդու մեջ, որովհետև այն, ինչ ունի և ինչ որ հազարամյակների միջով իր արյան կողով փոխանցում է մարդը, արդեն քննարկման մեծ, անընդգրկելի նյութ է:

Լագարսի մոտ կարող ենք հանդիպել չեխոսկյան լռությանը, բեքեթյան ճնշող սպասումին ու ստրինդերգյան մենակությանը, ինչպես որ Գաբիլիի տողերից դիցաբանությունը կհառնի որպես երեկվա, այսօրվա ու վաղվա իրականություն, ու դանայան տակառի պես մարդու հոգին կլցվի, կլցվի ու դարձյալ կմնա դատարկ:

¹ Artaud A. *Le théâtre et son double*, Paris, 1990, p. 49.

² Michaud I. *La crise et l' esthetique du théâtre*, Paris, 1970, p. 115.

Գաբրիլիի ու Լազարսի գործերում տեսնում ենք տիեզերքի «սև անցքը», մի սովորական, երկրաչափական պատկեր, դատարկության մեջ մի պարզունակ կլոր, ճոճվող անսահմանություն, որ դարերի, հազարամյակների դարբնոցում դառնում է հրեշավոր մի պարույր։ Ու այդ պարույրը, որպես պորտալար, իր կոկորդին փաթաթված՝ աշխարհ է գալիս մարդը։ Ունայնություն ունայնությանց, փախուստ սեփական եսից ու վերադարձ ելման կետին ու անվերջ մի կրկնություն, որից ժամանակն ինքն արդեն գլխապտույտ ունի։

Նոր թատրոնը նոր դրամատուրգիան է, նոր գրականությունը։ Դա անվերապահորեն կարելի է ասել ֆրանսիական թատրոնի մասին, որը հիմնված է գրական երկի վրա։ Դա մի թատրոն է, որտեղ իշխողը, թելադրողը խոսքն է³։ Լազարսի և Գաբրիլիի բերած նոր թատրոնը իր հետ բերում է նաև նոր դերասանի պահանջ։

Ժորժ-Դիդիե Գաբրիլին համաշխարհային գրականության կարկառուն դեմքերից է։ Անկեղծորեն պետք է նշել, որ զգալիորեն քիչ են համաշխարհային թատերգության մեջ այնպիսի պիեսները, որտեղ կանանց համար ավարտուն դերեր կան, ուստի անհրաժեշտ կլինեի ստեղծել մի նոր դրամատուրգիա, որը կգար արդարացիորեն հավասարակշռելու այդ գրական «պիզան» և լրացնելու վերոնշյալ նկատելի բացը։ Թեև Գաբրիլիի դրամատուրգիայում խնդիրը լուծվել է ինքնաբերաբար՝ հաշվի առնելով, որ նա գրում է իր դերասանախմբի համար (ինչպես արդեն վերը նշվեց), և այդ խմբում քիչ չեն իգական սեռի ներկայացուցիչները։

Գաբրիլին չունի «մարդ» հասկացությունն իր ընդհանրական դրսևորմամբ. աշխարհում կան կին և տղամարդ, ու այդ աշխարհը մշտական քաշքշուկի մեջ է «էգերի» ու «արուների» ձեռքում, որոնք մշտնջենական պայքարի մեջ են։ Կանայք հավերժական ամազոնուհիներ են՝ կենդանական բնագոյներով և ռեֆլեքսներով առաջնորդվող, մշտապես վայրի, ագրեսիվ և հարձակման պատրաստ։ Սակայն այդ ագրեսիան ինքնապաշտպանության դրսևորում է. կինն իրեն միայնակ է զգում աշխարհի «որձերի» և իրեն առաջադրած օրենքների դեմ։ Կինն ու տղամարդը անվերջ պայքարի ու մրցակցության մեջ են, բայց այդ պայքարում կանայք հաղթելու նպատակ չունեն. բռնության աշխարհում նրանք ապրում են աշխարհը ղեկավարող նույն այդ բռնության բնագոյով, որը ոչ այլ ինչ է, քան գոյատևման բնագոյ։ Ողբերգությունը, սակայն, սկսվում է այն կետից, երբ խաղի կանոնները հստակվում են. բռնությունը կնոջը պարտադրվել է։ Քայլ առ քայլ, փուլ առ փուլ, այլևս ցավ չապրելու ամենաբնական ցանկությունից մղված, ագրեսիան ավելի կուժգնանա, և կինը նախահարձակ կդառնա։ Այս կերպարները կարծես գույնն ու հագուստն ունեն նրանց, ովքեր դժոխքից են դուրս եկել։

Գաբրիլիի ներկայացրած «ամազոնուհիները», բնականաբար, անընդունելի և անտանելի են տղամարդկանց աշխարհի համար։ Սակայն իրական կյանքի ամենաանբացատրելի պարադոքսը չի դադարեցնում իր գոյությունը. որքան էլ

³ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction de l'analyse du théâtre*, Paris, 1972, p. 210.

տղամարդկանց աշխարհը ցավ է պատճառում, կինը ենթագիտակցորեն, բնագդաբար, ձգտում է դեպի տղամարդը: Գաբիլիի «ամազոնուհիները» ևս չեն դադարում նրանց տրվելուց, ովքեր իրենց սպառնում են և պիտի կործանեն: Եվ որքա՛ն շատ են այդ «ամազոնուհիները», թեկուզ և մեր օրերում: Նրանք ապրում են մեր շուրջը, մեր կողքին՝ միամտորեն կարծելով, թե ապրում են դիցաբանությունից դուրս:

Ժորժ-Դիդիե Գաբիլիի դրամատուրգիայի մյուս առանձնահատկությունը ֆարսն է: Պատմության ողբերգական կերպարը կվերադառնա երկրորդ անգամ, սակայն իր երկրորդ շրջապատույտը նա կանի ցնցող կատակերգության դիմակի տակ: Նույնիսկ ամենածանր և լարված տեսարանները պատրաստ են պահի մեջ դառնալու թատերային՝ համեմված հումորով, անսպասելիությամբ, որն, իհարկե, առաջին հայացքից կթեթևացնի մթնոլորտը, բայց հաջորդ վայրկյանին կստիպի ավելի խորությամբ զգալ պահի ողբերգականությունը, բռնության ուժը: Գաբիլիի գրեթե յուրաքանչյուր տեքստ ծաղրածուի համար նախատեսված բաժին ունի: Յուրաքանչյուր կերպար ունի իր երկվորյակը՝ մի փոքրիկ գործող անձ, որ գրոտեսկային է, անկեղծորեն մարդկային, մարդկայնորեն անկեղծ:

Գաբիլիի գրեթե բոլոր պիեսներում առկա է պատերազմը. մեկ՝ որպես թեմա, մեկ էլ՝ իբրև կերպար՝ անխուս, ստվերային, բայց ճնշող և իր ներկայությունը պարտադրող: Պատմական թե անձնական պատերազմը բացում և փակում է բոլոր պլոթները, պիեսներում եղած պատմությունները: Պատերազմի ոգին մեկ ներկայանում է իբրև հեռավոր ու անդրաշխարհային մի ուժ, մեկ էլ դառնում ներկա, գարշելիորեն իրական, ինչպես «Օրորոցային» պիեսում, որը երեխայի պատերազմն է աշխարհ գալու համար, կամ դա նկատելի է «Ատելության թատրոն-3» թատերգության մեջ, որտեղ արտացոլվում է վիետնամական պատերազմի պատճառած ողբերգությունը:

Նրա կերպարները դժոխքից են խոսում. բեմ են գալիս՝ պատմելու իրենց կեղտոտ գործերի մասին, հայտնելու իրենց խելագարությունները: Սկսելով խոսել՝ նրանք այլևս չեն կարողանում կանգ առնել, չեն կարողանում և չեն էլ փորձում թաքցնել իրականությունը:

Գաբիլին բոլոր ժամանակների մարդու անթաքույց ցավով և անխնա անկեղծությամբ բեմ է բերում պայքարը, բռնությունը, լկտիությունը, դժոխքը, ցավը, անբարոյականությունը, անպատժելիությունը, մարդկանց իրական կամ թաքուն ցանկությունները, ցնորքները: Սակայն հեղինակի մեծությունը հենց այն է, որ փորձառու լարախաղացի պես պահպանում է հավասարակշռությունը՝ երբեք չխախտելով գեղարվեստականի սահմանը ու չդիմելով նատուրալիզմին, այլ մնալով միշտ տպավորիչ և հավաստի՝ իրեն բնորոշ թատերայնությամբ:

Ոչինչ անհնար չէ հեղինակի ստեղծած աշխարհում: Ոչ մի ավելորդ դրամատուրգիական ճիգ կամ եռանդ՝ լինելու ինքնատիպ կամ ժամանակակից... Եվ, առհասարակ, նրա աշխարհում ժամանակն է ամենամեծ ֆենոմենը, որն անորսալի է տարածության մեջ: Պատահական չէ, որ Գաբիլին իր թատերգություններում այդքան

հաճախ դիմում է դիցաբանությանը՝ կարծես փորձելով հաստատել, որ ծառն արմատից է փտում, որ մենք մեզ հատկացված կյանքի շրջանում անհույս պտույտներ ենք գործում՝ անվերջ վերադառնալով մեր հին մեղքերին, որոնք չեն մաքրվում, ատելությանը, որ մեզ վրեժի է դրդում: Վրեժի նողկալի ծարավը հազեցնելու համար էլ մարդն անվերջ փորձում է որսալ նրան, ով իր ցավի ու դժբախտության պատասխանատուն կդառնա. քաղության հրաշալի մի նոխագ, որը կգա հաստատելու բնության օրենքը, թե արյունն արյամբ է մաքրվում:

Գաբրիլի խոսքը չի սկսվում *“tabula rasa”*-ից: Նա կարիք ունի հին պատմությունների՝ իր սեփականն ապրելու համար: Եվ ի՞նչն է ավելի հարուստ, իմաստուն ու խոսուն, եթե ոչ դիցաբանությունն իր պատմություններով ու հերոսներով: Եվ ահա Գաբրիլին XX դ. վերջին դիմում է դիցաբանությանը՝ այնտեղի բնակիչներին բերելով մեր օրեր: Սակայն դրանով հեղինակը ընդհանրապես նպատակ չունի այսպես կոչված «նյութի հարմարեցում» անելու, ինչպես որ այսօր խիստ ընդունված է և տարածված ժամանակակից դրամատուրգիայում (օրինակ՝ Սառա Բեյնի «Ֆեդրայի սերը», Դեան Լոերի «Մանհեթեն-Մեդեան», Հայներ Մյուլլերի «Համլետ-մեքենան», «Մեդեան» (մոնոդրամա) և այլն)⁴:

Գաբրիլին չի փորձում այդ պատմությունները ներկայացնել իբրև մերօրյա իրողություն, դարձնել մեր ժամանակին կից, կարկատել մեր օրերին, որովհետև, հեղինակի համոզմամբ, նման պատմությունները նոր ժամանակի հենափայտերի կարիք չունեն, զի դրանք հավերժական են: Նա պարզապես այդ հազարամյա կերպարներին իր լեզվով է խոսել տալիս: Առանց այսօրվա հնարավոր իրավիճակների մեջ դրանց դնելու, Գաբրիլին դիցաբանական հերոսներին դարձնում է մեր իրականության մասնիկը: Ըստ նրա, Մարիվոյով և Մոլիերով դոնժուանների վարագույրը չփակվեց: Նա գալիս է վերաբացելու այդ վարագույրը՝ հաստատելով, որպեսզի վերջիններիս խոսքը տեղ հասնի, նրանք կարիք չունեն ոչ ժամանակակից մարդու հագուստների և ոչ էլ նրան հարիր կենցաղային պայմանների: Այն հերոսները, որ ձևավորում են դիցաբանությունը, և որոնց ուսերին է բարձրանում աշխարհի առասպելը, երբեք չեն մեռնում: Ֆեդրան, Թեզեն, Հիպոլիտն ու Ոդիսևսը չեն կարող մեռնել՝ նույնիսկ մեր ժամանակներում վերածնվելու պայմանով: Գաբրիլի այս աշխարհայացքն ու մոտեցումը հրաշալիորեն դրսևորված են «Ժամանակների որսամիսը» հանրահայտ պիեսում, որտեղ Ֆեդրան մեռած չէ: 2400 տարի շարունակ նա չի դադարում արարողակարգի պես արյան մեջ տոնել իր խորթ որդու՝ Հիպոլիտի մահը: Սա ժամանակների և մեր ժամանակի ողբերգությունն է, դարերի միջից լսվող ճիչ:

Գաբրիլիազետ Բրունո Տակելը գրել է. «Երբ որսորդը որսամիս է դառնում, մենք սկսում ենք մտածել այն աշխարհի մասին, որը չի դադարում ինքն իրեն սնել նրանց արյամբ»:

⁴ Jean-Pierre Vincent. *Des textes ou Souffle le vent*, Paris, 1985, p. 183.

Անքննելի է, որ ժամանակների ողբերգությունն է ժամանակակից ողբերգությունը: Այստեղ տեղին է հիշատակել Վալտեր Բենիամինի նշանավոր խոսքերը. «Քանի դեռ աշխարհում կլինի մի մուրացիկ, կլինի նաև դիցաբանություն»: Ահա սա՛ է Գաբիլիի փիլիսոփայության ելակետը, և այդ բացատրությամբ էլ «Ժամանակների որսամիսը» պիեսի երկրորդ բաժինն սկսվում է հենց այս մեջբերումով: Այս թատերգության բեմականացման տևողությունը 10 ժամ է: Պիեսը բաղկացած է 3 բաժիններից՝ «Ժամանակների որսամիսը», «Ժամանակների որսամիսը - երկրորդ դարաշրջան: Չայն», «Ժամանակների որսամիսը - Ֆեդրա, տանջանքի հատվածներ»:

Վերջին հատվածն սկսվում է այս հրաշալի մեջբերումով. «Երկրին մի հետաձգում թողեք: Թող նա ասի ճշմարտությունը, ողջ ճշմարտությունը: Ինչ վերաբերում է ձեզ, վերաբերում է մեզ: Ինչ վերաբերում է մեզ, վերաբերում է ձեզ: Մեռածներ կան, որ քնում են այն սենյակում, որ դուք եք կառուցել: Մեռածներ կան, որ իրենց անցյալին են այցելում այն վայրերում, որ դուք ոչնչացնում եք: Մեռածներ կան, որ լուսավորում են թիթեռների գիշերը, որ գալիս են լուսաբացին ձեզ հետ թեյելու... Թողեք ուրեմն, օ՛, տեղի հրավիրյալներ, մի քանի աթոռ ազատ թողեք տերերի համար, որոնք ձեզ դասախոսություն են տալիս ողջերի հետ խաղաղության պայմանների մասին» («Կարմիր մարդու գրույցը»):

Ժորժ-Դիդիե Գաբիլին այս աշխարհում գոյատևելու երկու բանաձև է տալիս. «Ուժի բռնությունը (ֆաշիզմ և այլն) և բռնության ուժը (հեղափոխություն և այլն)»: Ըստ նրա, թատրոնի քաջությունը ոչ այնքան ժամանակի հետևից վազելու, որքան ժամանակավրեպ ու անտեղի լինելու մեջ է: Եվ թվում է, թե նա իրոք «ժամանակավրեպ է», երբ հետազոտում է իր ժամանակը, բայց իրականում նա մնում է ժամանակների հետախույզը, ժամանակների ու հենց իր ժամանակի որսորդը: Ցանկացած (կամ գրեթե ցանկացած) թեմա առկա է նրա գործերում՝ բնականը, սովորականը, սկանդալալիներ, հրեշավորը, Աստված Աստծո դեմ, մարդը՝ մարդու: Յուրաքանչյուր մարդ ինքնին արդեն պայքար է, պայքար ցրտի ու տաքի, խոնավի ու չորի, ձգողության ու վանողության, լույսի ու ստվերի: Յուրաքանչյուր շնչառության հետ մարդ արարածն սպանում է կամ որսվում:

Գաբիլիի տեսած աշխարհը օտարման, բաժանման աշխարհ է՝ բառիս լայն իմաստով: Մի աշխարհ, որտեղ յուրաքանչյուր ոք իրեն կտրված, օտարված ու բաժանված է գտնում մյուսներից: Նույնիսկ հեռուստատեսությունն է նպաստում այդ բաժանմանը: Որքան ավելի շատ միջոցներ են ծախսվում մարդկության ու աշխարհում գոյություն ունեցող դրականի, լավի շրջանառությունն ապահովելու համար, աշխարհն այնքան ավելի է «արգելում» մարդկանց «հանդիպել» իրար: Ահա ա՛յս անջատման, օտարացման ողբերգությունն է էականը, որ ժամանակների մեջ ավելի ու ավելի է խորացել՝ դառնալով սովորական ու ինչ-որ տեղ նաև բնական:

Գաբիլիի գրեթե բոլոր հերոսները լցված են վրեժով: Ոչ ոք ի գործու չէ մոռանալու իր պատմությունը: Բոլորը շրջանաձև պտույտ են գործում ու վերադառնում միևնույն

ցավին: Եվ ահա այդ նույնի հավերժական կրկնության, միևնույն զոհաբերության, չդադարող մահվան խնջույքի մեջ է Ֆեդրան անվերջ, ամեն տարի խաղում այդ վտանգավոր խաղը, մահվան խաղը այնպես, որ ոչ ոք երբևէ չփրկվի: Եվ անհույս ու անպատասխան օդահան զանգի պես շարունակում է զնգալ ժամանակների ու տարածության մեջ միևնույն հրեշավոր հարցը. «Ինչո՞ւ սխալը, մեղքը երբեք չեն մաքրվում...»:

Ժորժ-Յիդիե Գաբիլիի դրամատուրգիայի բնորոշ գծերից մեկն այն է, որ նրա ստեղծագործություններում շոշափելիորեն առկա է կերպարի (մարդ-անհատի) օտարումը, կամ, այլ կերպ ասած, ժամանակակից ֆրանսիական գրականության մեջ նա ստեղծում է բաժանման կամ օտարման դրամա: Գաբիլիի համար մեզ շրջապատող աշխարհը բաժանման աշխարհ է, որտեղ յուրաքանչյուր ոք իրեն տեսնում է մենակ ու մյուսներից անջատված, սակայն, միևնույն ժամանակ, մարդը մենակ է մնում աշխարհի դեմ-հանդիման: Գաբիլիի գործող անձինք իրար պարզապես չեն հանդուրժում՝ ապացուցելով, որ մարդը մարդուն գալ է:

Գաբիլիի աշխարհը մեզ հիշեցնում է Բեքեթի թատրոնը, որն ինքը ձևակերպում է հետևյալ կերպ. «Թատրոնն այն է, երբ մի խումբ մարդիկ (հանդիսատեսը) կանգնած նայում են իրենց դիմաց՝ ծովում խորտակվող նավին և կործանվող մարդկանց, բայց ոչինչ անել չեն կարող»: Գաբիլիի թատրոնում մենք ափին կանգնած մարդիկ ենք, որ ոչնչով և ոչ մեկին օգնել չենք կարող:

«Լինել արդեն մեռած և աշխարհին նայել քնքշանքով»։ Գաբիլիի աշխարհում մահը ավարտ չէ, հատկապես, որ երբեմն այն չի էլ գալիս, ինչպես երկու հազարամյակից ավել ապրող Ֆեդրայի դեպքում: Գաբիլիի հերոսները վերադարձի հույս չունեն, չկա երկրորդ պտույտ, կա միայն անվերջանալի ու զարհուրելի կրկնություն, որովհետև մեղքը, սխալը երբեք չեն մաքրվում: Գաբիլիի աշխարհը միայնակ հրեշների թագավորություն է, որտեղ հրեշները մենակ են ու միասին:

Զարմանալիորեն պետք է նշել, որ XX դ. դարավերջի մոդեռն թատրոնը ներկայացնող այս խոշոր հեղինակի գործերում գրեթե իսպառ բացակայում է սիրո թեման: Ասել է, թե XX դարն այլևս սիրո դարաշրջան չէ, և իրական զգացմունքները տեղ չունեն այս իրականության մեջ: Մի կողմից, տեսնում ենք, թե ինչպես են ապրում ժամանակակից հասարակության մեջ, որտեղ ամեն ինչ մեքենայացված է ու հրաշալիորեն կանոնակարգված («Մոդեռն հասարակության մեջ ապրել իմանալու կանոնները»)⁵, մյուս կողմից, տեսնում ենք Ղեն-Նեդին, որը մեզ պատմում է իր երազը, ուր նա զազրելի ցնորքի մեջ ցանկանում է իր որդուն («Բռնություն – 2»)⁶:

Տղամարդ - կին հարաբերությունների մեջ Գաբիլին հարում է ստրինդերգյան փիլիսոփայությանը, այն է՝ կին - տղամարդ հարաբերություններն անվերջանալի պատերազմ են, որտեղ հաղթողներ չկան, այլ բոլորը պարտվողներ են:

⁵ Lagarce J. L. Les Rigles du savoir - vivre dans la société moderne.

⁶ Gabily J. D. Violence – 2.

Գաբրիլի փիլիսոփայության մեջ կինն ու տղամարդը բաժանված են իրարից և բաժանված են եղել ի սկզբանե:

Ամբողջական չի լինի ասելիքը Ժորժ - Դիդյե Գաբրիլի դրամատուրգիայի մասին, եթե չնշենք, որ նա էպիկական և պոետիկ խոսքի բացառիկ վարպետ է: Տիրապետել մայրենի լեզվին և քո իսկ առաջադրած գրական լեզվին, ունենալ ձեռագիր. ահա՛ թե ով է խոսքի վարպետը:

Գաբրիլի նախադասությունները՝ իրենց շարադասությամբ, բառը՝ ժամանակի ու տարածության մեջ իր ունեցած շոշափելի կշռով, և խոսքը՝ իր ոճով, հնարավոր չէ շփոթել մեկ այլ հեղինակի հետ: Նշենք նաև, որ Գաբրիլի լեզուն (որը, բնականաբար, ֆրանսերենն է) հաճախ դժվարընկալելի է նույնիսկ ֆրանսիացիների համար⁷:

Գաբրիլի կերպարները գործածում են խոսքի ամենատարբեր դրսևորումները՝ քնարական, կենցաղային, հեռուստատեսային, մենախոսություն և երկխոսություն, էպիկական, սատիրական, վավերագրական և այլն:

Նրա պիեսներում առանձին ստեղծագործություն է *didascalier*-ը (ռեպլիկ). դրանք կարծես առանձին մտորումներ են, որոնք գործողություն կամ հոգեվիճակ են մատնանշում. *didascalier*-ները մեկնաբանություններ չեն, որքան էլ գրագիտորեն հուշում են նախատեսված գործողությունները, միզանսցենը, այնուամենայնիվ, մնում են որպես առանձին թատերական ֆիգուր՝ իրենց կառույցի մեջ վիպական, բայց և խորապես թատերային ու պոետիկ:

Ժորժ-Դիդյե Գաբրիլի ստեղծած օտարման դրաման իր արձագանքներն է գտել ժամանակակից եվրոպական դրամատուրգիայում. այդ մոտիվներն զգալի են նաև արդի հայ գրականության մեջ:

ПРОБЛЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (Жорж-Дидье Габилы)

ХАЧАТРЯН С. Л.

Резюме

Ж.-Д. Габилы является основоположником драмы отчуждения, нового течения в современной французской литературе, получившего мировое признание.

В своих произведениях («Дичь времен», «Насилие», «Театр ненависти – 3» и др.) Ж. Габилы выбирает героев из мифологии и реальной жизни. Он показывает, как эти герои постоянно убегают от собственного «я», затем возвращаются к исходной точке, однако, ощутив ужас суетности, вновь убегают от самих себя, и это повторяется неоднократно. У

⁷ Tackels B. Avec Gabilly, voyant de la langue, Paris, 1975, p. 152.

его героев нет надежды на возвращение, нет второго витка, есть только бесконечное и страшное повторение, поскольку ошибка, грех никогда не смываются.

Ж. Габели с нескрываемой болью и искренностью выводит на сцену все человеческие пороки, которые отторгают человека от действительности и обрекают на одиночество. В его драматургии окружающий нас мир является разобщенным миром, в котором человек чувствует себя одиноким.

В произведениях Ж. Габели акцентируется трагедия разделения, отчуждения, которая со временем, все более углубляясь, становится привычной и отчасти даже естественной.