

Անի ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ
Երևանի պետական համալսարան

**ԿԵՆԴԱՆԻ ԴԻՄԱԿԻ ԵՎ ՄԵՐԿ ԴԻՄԱԿԻ
ԹԱՏՐՈՆՆԵՐԸ (ԷԴՈՒԱՐԴՈՒ ԴԵ ՖԻԼԻՊՈՅԻ
«ՊՈՒԼՉԻՆԵԼԼԱՅԻ ՈՐԴԻՆ»
ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՕՐԻՆԱԿՈՎ)**

Հոդվածը նվիրված է կոմեդիա դել արտեի ավանդույթին և դրա արտահայտմանը Էդուարդո դե Ֆիլիպոյի «Պուլչինելլայի որդին» դրամայում:

Պուլչինելլան իտալական ավանդական թատրոնի կենտրոնական զաննիներից է: Հոդվածի նպատակն է ցուցադրել, թե ինչպես է Պուլչինելլայի դիմակի օգնությամբ Էդուարդո դե Ֆիլիպոն վերլուծում 20-րդ դարի թատրոնի որոշ հիմնական դրույթներ՝ կենտրոնանալով հասարակություն-թատրոն հարաբերության վրա և արտացոլելով այդ կապից առաջ եկող խնդիրները: Դրա հետք մեկտեղ հոդվածում ներկայացվում են անցյալի և ներկայի անհամարեղելիության շուրջ Էդուարդո դե Ֆիլիպոյի մտորումները և դրանց վերլուծումը կոմեդիա դել արտեի ավանդույթի օգնությամբ:

Բանալի բառեր. կոմեդիա դել արտե, Էդուարդո դե Ֆիլիպո, Պիրանդելլո, դիմակ, Պուլչինելլա, թատրոն, հանպատրաստից խաղ

Իտալական թատրոնում 20-րդ դարի սկզբին մի շարք դրամատուրգներ փորձում են դիմել ազգային թատրոնից եկող ավանդույթներին՝ 20-րդ դարի մարդու դրաման և վերջինիս դերը հասարակության մեջ ցուցադրելու համար: Առաջինը, ով այդ ավանդույթը համաշխարհային մաշտաբով ընդլայնում և ներկայացնում է Լուիջի Պիրանդելլոն էր: Հետագայում, ընդունելով Պիրանդելլոյին որպես ուսուցիչ և հետևելով վերջինիս թատերական ավանդույթին, Էդուարդո դե Ֆիլիպոն ստեղծում է իր սեփական դպրոցը, որտեղ պիրանդելլյան հերոսի հոգու ճգնաժամին փոխարինելու է գալիս Էդուարդոյան սատիրիկ հերոսը՝ ամուր կառչած ռեալ իրականությանը և հեռու անցյալի պատրանքներից: Էդուարդո դե Ֆիլիպոն II համաշխարհային պատերազմի ընթացքում իտալական թատերաբեմի գլխավոր ֆիգուրներից էր: Հեղինակ, ում աշխատանքները եղել են ամենաշատ թարգմանվածներից և ում ստեղծագործությունների նկատմամբ հետաքրքրությունը մինչ օրս չի մարել եվրոպական և արևմտյան բեմում:

Կոմեդիա դել արտեի ավանդույթին դիմելը ուներ բազմաթիվ պատճառներ: Հասկանալու համար սույն պատճառները նախ հասկանանք, թե ինչ թատրոնի տեսակ է կոմեդիա դել արտե: Կոմեդիա դել արտեի իտալական ազգային թատրոնն է, որի անբաժան մասն են կազմում դիմակներ-

րը, մնջախաղը, դերասանի հանպատրաստից խաղը կամ իմպրովիզը: Գործունեության սկիզբը կապվում է 16-րդ դարի հետ:

Կոմեդիա դել արտեում, թերևս, գլխավոր բաղադրիչներից մեկը դիմակն է: Յուրաքանչյուր կերպար, կրելով դիմակ, ստանում էր կերպարային կոնկրետ հատկանիշներ և բնավորության կոնկրետ գծեր: Իսկ այդ հատկանիշներն ունեին համամարդկային բնույթ, որոնք կարող էին բնորոշ լինել ինչպես 16-րդ դարի, այնպես էլ 20-րդ դարի դարի անհատին: Դա հնարավորություն տվեց կոմեդիա դել արտեին մնալ կենսունակ դարեր շարունակ և հանդիսանալ ներշնչման աղբյուր 20-րդ դարի դրամատիկական մտքի համար:

Չնայած, որ այս հանգամանքի մասին խոսում են բազմաթիվ հեղինակներ, քչերն են, որ փորձում են վերլուծել, թե ինչպես սույն թատրոնից եկող ներուժը օգտագործվեց 20-րդ դարի հեղինակների աշխատություններում: Այսպիսով՝ մեր նպատակն է նաև ցույց տալ, թե կոմեդիա դել արտեի հիմնական գծերից յուրաքանչյուրը ինչ նպատակի է ծառայում տվյալ պարագայում՝ Էդուարդոյի թատրոնում:

1964թ.-ին Էդուարդո դե Ֆիլիպոն գրում է *L'arte della Comedia* աշխատությունը, որը համարվում է դե Ֆիլիպոյի թատերական պոետիկայի մանիֆեստը: Ակնհայտորեն պարզ աշխատություն, որը կենտրոնանում է թատերական ստրատեգիաների և թատրոնի իմաստի վրա: Թատրոնի նկատմամբ Էդուարդոյի բացասական վերաբերմունքը սկսվում է 1920-ականներին: Առաջին հերթին դա անբավարարվածության զգացում էր դերասանական խաղացանկի նկատմամբ, որն այլևս ունակ չէր երկխոսության մեջ մտնել ամբողջապես փոխված հասարակության հետ: Անցյալը սկսվում է ընկալվել որպես ծանր բեռ, որից պետք է ազատագրվել: Տվյալ գաղափարի արտահայտման համար Էդուարդոն դիմում է կոմեդիա դել արտեի ավանդույթին՝ օգտագործելով Պուլչինելայի կերպարը («Պուլչինելայի որդին» 1959թ.): Հեղինակն ինքն այս կատակերգությունը բնորոշում է որպես «հնագույն հեքիաթի ժամանակակից պատմություն» (“racconto moderno di una favola antica”) /Bisicchia, 1982: 93/՝ դրանով իսկ ցուցադրելով հին թատրոնից եկող ազդեցությունը:

Իր պիեսներում Ֆիլիպոն աշխատում էր անել այնպես, որ նեապոլիտանական ավանդույթը հանդիսատեսի կողմից ընկալվի թե՛ որպես հին, թե՛ որպես նոր: Ցանկանում էր ցույց տալ, թե որ ակունքներից են զարգանում թատերական արհեստի արմատները Իտալիայում: Այս մտահղացումը իրականացվում է կոմեդիա դել արտեից եկող հիմնական բաղադրիչներից դիմակի և լացցիների օգնությամբ:

Իր առաջին հետպատերազմյան պիեսում Պուլչինելա չկար, բայց ավանդական թեմաներով լացցիներ էին առկա, որոնք նմանվում էին ժա-

մանակակից և իրական սցենարների: Լացցիները բուֆֆոնային հնարքներ էին: Լացցիների հիմնականում դիմում էին կատակերգային հերոսները, որոնք չէին խաղում գլխավոր դերեր: Ի սկզբանե, լացցիները ոչ մեծ իմպրովիզային տեսարաններ են եղել, որոնք օգտագործվել են սցենարների ներսում: Լացցիները կարող էին կառուցվել նմանակումների օգնությամբ կամ ունենալ տեքստային հիմք (բառախաղի, քաղաքական հումորների և այլն):

Դիմակներին անդրադարձը կատարվում է Պուլչինելայի կերպարի օգնությամբ: Պուլչինելան կոմեդիա դել արտեի կենտրոնական գաննիներից էր: Չաննին (Zanni) ծառայողների ընդհանրական անվանումն է: Անվանումն առաջ է եկել Ջիովաննի (Giovanni) անունից, որը հասարակ ժողովրդի միջավայրում տարածում գտնելու շնորհիվ դառնում է ընդհանրական անվանում սպասավորներին կոչելու համար: Չաննի անվանումը ասոցացվում է այնպիսի կերպարների հետ, ինչպիսիք են Աուլեկինը, Բրիգելլան, Պերինոն: Չաննիին բնութագրող հատկանիշներն են անհագ սովի զգացողությունը և քաղաքավարության, կրթվածության զգացողության բացակայությունը: Նա ապրում է բացառապես այսօրվա համար և չի մտածում բարդ խնդիրների մասին: Սովորաբար հավատարիմ է իր տիրոջը, բայց չի սիրում կարգ ու կանոն: Ներկայացումներում մասնակցում էին մինիմում երկու նման կերպար, որոնցից մեկը աչքի էր ընկնում միամտությամբ, իսկ մյուսը՝ խորամանկությամբ և ճարպկությամբ /<https://www.italymask.co.nz/About+Masks/Commedia+dellArte+Characters.html/>:

Էդուարդոյի թատրոնում դիմակը օգտագործվում է վերջինիս թատրոնի գլխավոր թեմաներից մեկի՝ անհատի և հասարակության միջև առկա կոնֆլիկտի բացահայտման համար: «Իմ թատրոնի հիմքը միշտ եղել է անհատի և հասարակության միջև առկա խնդիրները, անարդարության դեմ արձագանքը» /Barsotti, 1992: 35/:

Դե Ֆիլիպոյին հարց է տրվում՝ Պուլչինելան դիմակ է թե՞ մարդ: Վերջինս պատասխանում է մոտավորապես այսպես. «Պուլչինելան հնագույն դիմակ է, այն պետք չէ հանել կերպարի երեսից, որպեսզի այնտեղ տեսնել մարդուն: Պուլչինելան հնագույն դիմակ է, որը հենց մարդու սիմվոլն է: Այդ սիմվոլով կարող է անվանվել ինչպես Վերածննդի շրջանի մարդը, այնպես էլ 20-րդ դարի անհատը» /Молодцова, 1990: 186/:

Դրա հետ մեկտեղ, Էդուարդոն որպես արվեստագետ զգում էր իրեն դիմակակիր և դիմակի մեջ ցուցադրում համամարդկային հատկանիշներ: «Էդուարդոն նեապոլիտանական մելանխոլիայի կրողն է: Բոլորը գիտեն Էդուարդո դե Ֆիլիպոյին, նրան տեսել են էկրանից, բեմում, հանդիպել փողոցում, և բոլորը կարող են հավաստել՝ ինչպիսի զուսպ և խորը տխրություն, ինչպիսի կյանք և շարժումների արտահայտվածություն, ինչպիսի ազնվություն և մարդկայնություն են դաջված նրա դեմքին: Իսկ չէ որ դեմ-

քը արվեստագետի հոգու հայելին է. սրածայր, տառապող, գունատ, խոր լռության կնիքով, բայց անսահման պերճախոս մտախոհությամբ էդուարդոյի դե Ֆիլիպոյի դեմքը իրական կենդանի դիմակ է: Այդ դեմքի վրա դուք կարող եք տեսնել նաև մշտական վշտալի անհանգստություն...» /Callari, 1978: 13/:

Ֆիլիպոն չի փորձում արդիականացնել Պուչինեյայի կերպարը, չի փորձում տալ իր ժամանակին բնորոշ բնավորություն կամ զբաղմունք: Նա չի մոդեռնացնում նաև դիմակը: Ինչպես իր Պուչինեյայի հին զաննի էր, այնպես էլ մնում է: Բազմաթիվ դրվագներում Պուչինեյայի դրսևորում է իր բնավորության արդեն իսկ հայտնի գծերը: Օրինակ, տեսարանը, երբ վերջինս ներքին ձայնը խոսում է իր հետ և բողոքում նրա տատանվող և չկողմնորոշվող բնավորությունից. «Բայց դու միշտ ես կասկածների մեջ: Տարակուսելը միշտ էլ եղել է քո շնորհը» /De Filippo, 1973: 20/, ինչպես մեկ այլ դրվագում նշում է Կատարինեյան. «Այս իրականության մեջ դու երբեք չես ազատվի տարակուսելուց, քանզի քո տերերը չեն ցանկանում, որ դու ունենաս հնարավորություն անելու դա» /De Filippo, 1973: 20/: Նույնը հասկանում է նաև Պուչինեյայի և ընդունում. «...ինչու է, որ երբ տերերս ունեն իմ կարիքը, կանչում են ինձ, գովասանքի խոսքեր շռայլում...այնքան, մինչև կոնկրետ պահերի մտածում եմ. «Վերջապես հասկացան, որ ես էլ եմ մարդ և ոչ գազան», և հետո, մեկ այլ պահի...» /De Filippo, 1973: 23/:

Պուչինեյայի պարագայում դիմակը երկակի էության խորհրդանիշ է: Տատանվող, իր սկզբունքներից զուրկ կերպար լինելու: Փոխարենը որդին, Ջոնը, հանդես է գալիս որպես նոր գիտակցության արտահայտող: Ահա թե ինչպես է արտահայտվում Պուչինեյայի բարոնը նրա որդու մասին. «Ես մտածում էի, որ նա այնպիսին է, ինչպիսին հայրը. աղմկոտ, ուրախ, կենսախնդությամբ լի... փոխարենը մեղանխուրիկի և սակավախոսի մեկն է: Երբեք չի ծիծաղում: Եվ եթե բացառիկ ինչ-որ պահի ժպտում է, քեզ թվում է, թե քեզ ծաղրի է ենթարկում» /De Filippo, 1973: 24/: Լինելով հասարակությունից մեկուսացված՝ այլևս չի փնտրում եզրեր դառնալու դրա մի մասը: Ջոնի համար սեփական սկզբունքներն առավել կարևոր են, հետևաբար նա էությամբ տատանումների չի ենթարկվում, իսկ դա նշանակում է, որ վաղ թե ուշ նա պետք է նետի հորից ժառանգած դիմակը:

Էդուարդոն փորձում է գտնել Պուչինեյային 20-րդ դարի մարդկանց մեջ: Ըստ Ֆիլիպոյի, այդ տեղը պատկանում է Պուչինեյային, ոչ այնքան սոցիալական, որքան գեղագիտական պատճառներից դրդված: Պուչինեյայի առանց որևէ զիջման 20-րդ դարի թատրոնի լիարժեք պերսոնաժներից է: Նեպաոլիտանական թատրոնում վերջինիս գոյությունը պետք չէ արդարացնել որևէ բանով, եթե ոչ հենց թատրոնի կանոններով /Молодцова, 1990: 187/:

«Պուլչինելլայի որդին» ներկայացման մեջ դիմակները հանդես են գալիս որպես անցյալը իրենց մեջ մեկտեղող կաղապարներ, որոնց հակադրվում է գլխավոր հերոսը սեփական ճշմարտությունը կերտելու ճանապարհին: Սա շատ մոտ էր Էդուարդոյի թատերական փիլիսոփայությանը, ով փորձում էր նորարարական շունչ հաղորդել իր ներկացումներին: Ըստ Էդուարդոյի՝ թատրոնը ինչպես կյանքը պետք է նայի դեպի առաջ, քանզի ինչպես կյանքում, թատրոնում նույնպես դիմակներն այլևս տեղ չունեն. «Դիմակները հերյուրանք են, մտացածին, և ժամանակն է պայքարելու կեղծավորության դեմ մերկ և կոպիտ ճշմարտության օգնությամբ (con la verita nuda e cruda), ինչպես Պուլչինելլայի որդին, ով հրաժարվում է հայրական դիմակից սեփական ճշմարտությունը ասելու համար» /Bisicchia, 1982: 94/:

Ազդեցիկ է վերջին տեսարաններից մեկը, երբ որդուն ընկերներին ներկայացնելու համար հայրը նրանց հրավիրում է ընթրիքի: Էդուարդոն իրար է միացնում Կոմեդիա դել արտեից եկող համարյա թե բոլոր դիմակները (Ռուզանտինո, Առլեկին, Պանտալոնե, Բրիգելա, կապիտան Սպավենտա, բժիշկ Բալանցոնե և այլն), որոնցից յուրաքանչյուրը խոսում է իր քաղաքին հատուկ բարբառով, ինչպես, օրինակ, Առլեկինը հատվածները պիեսում գրված են վենետիկյան բարբառով: Առլեկինն անգամ ցույց է տալիս վենետիկյան հասարակության կարծր վերաբերմունքը նեապոլիտանցիների նկատմամբ, երբ սկսում է ծաղրի ենթարկել Նեապոլը իր անկանոնության, փոշու ու քառսի համար» /Filippo, 1973: 102/:

Հայրը վստահ է, որ որդին կհետևի հայրական ուղուն՝ հանգիստ և կայուն ապագա ունենալու համար: Հայրը, որպես անցյալի արժեհամակարգի կրող, հորդորում է որդուն չթողնել հայրական ուղին և շարունակել ավանդույթը. (Tale albero, tale frutto! / Ինչպիսին ծառը, այնպիսին էլ պտուղը). «Ես կարող եմ հանգիստ փակել աչքերս և հանգիստ մահանալ, միայն եթե վստահ լինեմ քո ապագայի վրա: Եթե կրես այս հագուստը (ցույց է տալիս իր բաճկոնը), ապա դու երբեք մի կտոր հացի և ճաշի պակաս չես զգա» /De Filippo, 1973: 104/:

Իր հերթին, որդին հոր կողմից ժառանգված դիմակի հետ է կապում իր՝ հասարակության հետ երբեք չինտեգրվելը, միշտ միայնակ զգալը. «Սկզբում, Ամերիկայում, փորձում էի ընկերներ գտնել ինձ համար...բայց հենց որ տեսնում էին ինձ, սկսում էին ծիծաղել: Ինձ հետ քաղաքավարի էին, ինձ օգնում էին, բայց հենց ցանկանում էի, որ ինձ վերաբերվեն ինչպես հավասարի, փոխում էին վերաբերմունքը, քանի որ ես նրանց նման չեմ, և իմ դեմքի կեսը սև է: Ես գնում էի սևամորթների մոտ, իսկ նրանք էլ ասում էին, որ դեմքիս կեսը սպիտակ է» /De Filippo, 1973: 115/:

Որդին վերջիվերջո հրաժարվում է դիմակից: Հոր դիմակը կրելու հորդորներին (այլապես նրան կսպանեն) որդին պատասխանում է. «Ավելի

լավ է մահացած որդի՝ մաքուր երեսով, քան կենդանի որդի՝ կեղտոտ դեմքով, ինչպիսին քոնն է» /De Filippo, 1973: 116/:

Պուչինեյլայի պարագայում դիմակը երկակի էության խորհրդանիշ է՝ տատանվող, իր սկզբունքներից զուրկ կերպարի: Սակայն որդին մարմնավորում է նորը և այլևս հեռու է կանգնած այն հասարակությունից, որը շրջապատում է հորը և, հետևաբար, հեռու է նաև հայրական գծից. «Քո բոլոր ընկերները, որոնք կանգնած են, բոլորը վասալներ են, կեղծ և ստախոս, ինչպես կեղծ և ստախոս ես դու» /De Filippo, 1973: 117/:

Պուչինեյլան կրկին մնում է մենակ, նա դառը լաց է լինում:

Դիմակն ըստ բովանդակության չի հնացել և եթե այն չի հնացել ըստ բովանդակության, այն պետք է պահպանի նաև իր ձևը. դա կարծես պիեսի 2-րդ թեզիսը լինի: Նրա լայն վերնաշապիկը, որի «շողացող սպիտակությունը խորհրդանշում էր զգաննիի փառահեղ անցյալը» վերածվում է ցնցոտու: Ավանդույթի գիտակի և սիրահարի աչքին պետք է երևային գլխավոր հերոսի դեգրադացիայի վախեցնող նշանները /Молодцова, 1990: 189/:

Հեղինակը ոչ միայն վերցնում է դիմակի և գլխավոր հերոսի գաղափարները կոմեդիա դել արտեից, այլ նաև բեմադրության մեթոդներին և տեխնիկաներին է դիմում ստանալու համար ազգային ավանդույթին խորապես կապվող ներկայացման տպավորություն. «Կոմեդիայի գործողությունները մեկ վայրում չեն, որ ծավալվում են. տեղերը մեկ վայրից մյուսն են փոխվում և ծավալվում միաժամանակ ավելի ու ավելի վայրերում: Էդուարդոն, հաղթահարելու համար բարդությունները, որոնք կարող են ծագել տեսարանների և նկարների բազմազանության հետևանքով, օգտագործում է կոմեդիա դել արտեի միաժամանակյա բեմադրության մեթոդը: Կրկնօրինակելով բեմադրության այս տեսակը կոմեդիա դել արտեից՝ հեղինակն ընդգծում է «Պուչինեյլայի որդին» կատակերգության սույն աղբյուրից բխելու հանգամանքը» /Di Franco, 1984: 192/:

Ներկայացման բեմադրությունն առաջ բերեց բուռն արձագանքներ: Քննադատների մեծամասնությունը բուռն կերպով հաստատեցին պիեսը. «Ո՛վ, եթե ոչ էդուարդո դե Ֆիլիպոն է այժմ Պուչինեյլայի իրական ժառանգորդը: Նեսպոլը, Իտալիան և համաշխարհային թատրոնը պարտական են Էդուարդո դե Ֆիլիպոյին, ով ըստ ավանդույթի և՛ դերասան էր, և՛ դրամատուրգ, այն պատճառով, որ Պուչինեյլայի դիմակը դեռ ողջ է: Այն ապրում է Էդուարդոյի ներսում՝ նրա ինքնության, նրա դրամատուրգիայի, նրա դերասանական վարպետության: Էդուարդոն մարմնավորում է Պուչինեյլան, ինչպես Համլետը՝ «Լինել, թե չլինել» դիլեման, կամ ինչպես Համլետը մարմնավորում է մելանխոլիան» /Callari, 1978: 11-12/:

Մինչդեռ Էդուարդոյի դրամայի և, առհասարակ, էդուարդյան հերոսի հոգեբանությունը կարելի է հասկանալ շեքսպիրյան հերոսի՝ Օթելլոյի

խոսքերի օգնությամբ. «Մարդիկ պետք է լինեն այնպիսին, ինչպիսին թվում են, կամ, առհասարակ, չլինեն մարդիկ»:

Էդուարդոն ցանկանում է վերացնել սահմանը «թվալու» և «լինելու» միջև, իսկ սահմանը վերացնել հնարավոր է միայն դիմակները դեն նետելու օգնությամբ: Ինչպես “Il Mattino” պարբերականում գրում է դե Ֆիլիպոն «Ես չեմ փորձել երբևէ խաղալ բեմում: Իմ իրական արժանիքը միշտ եղել է հանդիսականին իմ իրական էությունը ցուցադրելը» /Giammattei, 1983: 70/: Ըստ Էնիո Ֆլախանոյի, Էդուարդոյի թատրոնը. «գրական ժանր չէ, այլ կյանքի ժանր, միջոց մոտենալու իրականությանը՝ հանուն փորձերի, որոնք ընդգրկում են իրականությունը» /Fische, 2007: 23/:

Էդուարդոյի դիմակը հաճախ անվանվում է սոցիալականից դեպի համամարդկայինը գնացող դիմակ՝ դրանով իսկ հեռացնելով այն ազգային նկարագրից:

Եթե նույնիսկ Էդուարդոյի թատրոնում դիմակն իր ազգային ընկալումից գնում է դեպի համամարդկային ընկալմանը, դա դեռ չի նշանակում, որ այդ ուղու սկիզբն ամուր կառչած չէ ազգային ավանդույթի արմատներին: Դիսկուրսի հիմքում, այնուամենայնիվ, ազգային դիմակն է, դիմակի կրողն այնուամենայնիվ ազգային հերոս է: Պատահական չէ կոմեդիա դել արտեի ավանդույթի արթնացումը 20-րդ դարում, թատրոնի մի տեսակի, որ դարեր շարունակ պահպանել է իր արդիականությունը հենց վերը նշված համամարդկային կերպարներ կերտելու և թեմաներ ներկայացնելու շնորհիվ: Էդուարդոն ոչ թե համամարդկային է դարձնում Պուչինելլայի դիմակը, այլ տեսնում է վերջինիս համամարդկային կողմը, և դա մեծ հարց է, արդյո՞ք Էդուարդոյի ստեղծագործություններում դիմակի խնդիրը կծավալվեր այդքան, եթե այն չլիներ ազգային թատրոնի մասը:

Էդուարդո դե Ֆիլիպոյի բեմական գործունեությունը հանճարեղ է: Նա մեծ դրամատուրգ էր, ով առաջինը նեապոլիտանական թատերաբեմում ստեղծեց թատերական մեծ ռեպերտուար: Էդուարդոյի աշխատանքների ռեպիստական, ֆանտաստիկ, հումանիստական, հասարակական, այսինքն՝ դասական բնույթը նրան չձուլեց իր ժամանակներում տարածված այլ թատերական դպրոցներին, թատրոնի հեղաշրջումը չազդեց նրա վրա, և չնայած, որ այդ ժամանակահատվածում գերիշխող էր 1968թ.-ի ավանգարդիստական և նորանկախ թատրոնի ազդեցությունը, Էդուարդոն պահպանեց իր ինքնուրույնությունը:

Էդուարդոյի թատրոնում կոմեդիա դել արտեն, իր համամարդկային նկարագրի օգնությամբ, ցուցադրում է նախ և առաջ մարդու և հասարակության միջև առկա անհամատեղելիությունը և դրանից բխող բախումները:

Հեղինակը անցյալի և ներկայի անհամատեղելիությունը իր դրամայում լուծում է դիմակավորման և դիմակազերծման օգնությամբ՝ դիմակավորումը դարձնելով անցյալի, իսկ դիմակազերծումը՝ նոր ժամանակաշրջանին ինտեգրվելու սիմվոլ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Barsotti A. Introduzione a Eduardo. Bari: Laterza, 1992.
2. Bisicchia A. Invito alla lettura di Eduardo Filippo. Milano: Mursia, 1982.
3. Callari F. L'Ultimo Accerrano. Roma: Sipario, 1978.
4. De Filippo E. Cantanta dei giorni dispari, A cura di Anna Barsotti. Torino: Einaudi, 1995.
5. De Filippo E. Il figlio di Pulcinella. Torino: Einaudi, 1973.
6. Di Franco F. Le comedie di Eduardo. Bari: Laterza, 1984.
7. Fische D. Il Teatro di Eduardo de Filippo. London: Routledge, 2007.
8. Giammattei E. Eduardo De Filippo. Firenze: La Nuova Italia, 1983.
9. Gleijeses V. La maschera e il teatro nel tempo. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1981.
10. Papi V. Eduardo De Filippo. Parigi: Larousse, 1952.
11. Pirandello L. Sei personaggi in cerca d'autore // *Maschere Nude*. Milano: Mandadori, 1958.
12. Pullini G. Teatro italiano fra le due guerre. Firenze: Parenti, 1994.
13. Молодцова М. Комедия дель арте (История и современная судьба). Ленинград: ЛГИТМиК, 1990.
14. [https://www.italymask.co.nz/About+Masks/Commedia+dellArte+ Characters.html/](https://www.italymask.co.nz/About+Masks/Commedia+dellArte+Characters.html/) (Retrieved October 10, 2020)

А. АМБАРЦУМЯН – Театр «Живой маски» и «Обнаженной маски» (на примере комедии «Сын Пульчинеллы» Эдуардо де Филиппо). – Статья посвящена традиции комедии дель арте и ее выражению в пьесе Эдуардо де Филиппо «Сын Пульчинеллы». Пульчинелла – одна из центральных фигур итальянского традиционного театра. Цель статьи – показать, как Эдуардо де Филиппо использует маску Пульчинеллы для анализа некоторых основных тем театра 20-го века, уделяя особое внимание взаимоотношению театра и публики. Кроме того, в статье представлены мысли Эдуардо де Филиппо о несовместимости прошлого и настоящего и их анализ с помощью традиции комедии дель арте.

Ключевые слова: комедия дель арте, Эдуардо де Филиппо, Пиранделло, маска, Пульчинелла, театр, импровизация

A. HAMBARDZUMYAN – *The Theatre of “Alive Mask” and “Nude Mask” (in Eduardo de Filippo’s “The Son of Pulcinella”)*. – The paper is dedicated to the tradition of commedia dell’arte and its demonstration in Eduardo de Filippo's play “The Son of Pulcinella”. Pulcinella is one of the central figures of the Italian traditional theatre. The aim of the paper is to show how Eduardo de Filippo uses the mask of Pulcinella to analyze some of the main themes of 20th century theatre, focusing on the public-theatre relationship. Moreover, the paper represents Eduardo de Filippo's thoughts on the incompatibility of the past and the present and their analysis.

Key words: commedia dell’arte, Eduardo de Filippo, Pirandello, mask, Pulcinella, theatre, improvisation

Ներկայացվել է՝ 24.02.2021

Երաշխավորվել է ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության
ամբիոնի կողմից

Ընդունվել է տպագրության՝ 11.11.2021