



**Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ  
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ В. БРЮСОВА  
BRUSOV STATE UNIVERSITY**

**ԲԱՆԲԵՐ  
Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ  
ВЕСТНИК ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ  
В. БРЮСОВА  
BULLETIN OF BRUSOV STATE UNIVERSITY**

---

**ԼԵՉՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ**

**ЛИНГВИСТИКА И ФИЛОЛОГИЯ**

**LINGUISTICS AND PHILOLOGY**

**1(60)**

**Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ  
«ԼԻՆԳՎԱ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԵՐԵՎԱՆ - 2022**

## ԴԻՄԱԿԻ ՆԱԽԱՀԻՄՔԵՐԸ ԵՎ ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹՆԵՐԸ ԻՏԱԼԱԿԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

### ԱՆԻ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

#### **Համառոտագիր**

Իտալական ազգային թատրոնը հայտնի է իր երկարակեցությամբ: Այն ոգեշնչման աղբյուր է հանդիսացել թատերական բազում դպրոցների համար: Իտալական ազգային կատակերգության հաջողությունը գիտնականները կապում են այնպիսի թատերական ձևերի օգտագործման հետ, ինչպիսիք են, օրինակ, դիմակները: Դիմակները համարվում են կոմեդիա դել արտեի ամենաբարդ թատերական ձևերից: Հոդվածում ուսումնասիրվում են դիմակների ձևավորման նախահիմքերը (ծեսեր, աթելլական ֆարսեր, հունական ողբերգություն)՝ բացահայտելով դրանց գործառույթները իտալական ազգային թատրոնում, ինչպես նաև ցույց տալով դիմակի զարգացումը պատմական և հոգեբանական մակարդակներում:

*Հիմնաբառեր՝ իտալական ազգային թատրոն, հունական ողբերգություն, կոմեդիա դել արտե, դիմակ, ինքնություն*

#### **Ներածություն**

Իտալական ազգային թատրոնը, սկզբնավորվելով XVI դարում, հիմք է դնում նոր թատերական արտահայտչամիջոցների ձևավորմանը՝ նպաստելով հետագա թատերական մտքի զարգացմանը ոչ միայն Իտալիայում, այլև դրա սահմաններից դուրս: Վերջինիս ազդեցությունն անժխտելի է ինչպես Եվրոպական թատրոնի (Շեքսպիր, Մոլիեր), այնպես էլ XX դարի գրական և թատերական մտքի վրա:

Թատրոնի կենսունակության գլխավոր նախապայմաններից էր դրա մաս կազմող երկու հիմնական հնարքների՝ դիմակների և հանպատրաստից խաղի կիրառումը, որոնք էլ թատրոնի անվանման հիմքում էին՝ *commedia all'improvviso* (իմպրովիզային կոմեդիա) կամ *commedia delle maschere* (դիմակների կոմեդիա):

Իտալական թատրոնի անկումից հետո դիմակը շարունակում է իր առանձին գոյությունը և զարգացման ուղին՝ հանդես գալով ոչ սուկ որպես բեմական ատրիբուտ, այլ որպես հզոր արտահայտչամիջոց, ներկայացման գաղափարական կողմի մաս: Դիմակի այդօրինակ ճկունությունը նախ և առաջ գալիս է դրա նախահիմքերի բազմաշերտությունից, որոնք հաճախ պարադոքսային են և իրարամերժ:

Հողվածի նպատակն է քննության առնել ոչ միայն կոմեդիա դել արտեում դիմակի ձևավորման նախահիմքերը, այլ նաև ցուցադրել «դիմակ» հասկացության իմաստային փոփոխությունները ժամանակի ընթացքում: Դրա հետ մեկտեղ, փորձ է արվում դասակարգել կոմեդիա դել արտեի դիմակները ըստ «կոժկման» և «բացահայտման» գործառույթների, ինչը բոլորովին նոր մոտեցում է իտալական թատրոնում առկա դիմակների դասակարգման համար: Սրանցով էլ պայմանավորվում է ուսումնասիրության արդիականությունը և նորոյթը:

### **Դիմակի պատմական արմատները**

Դիմակների նախահիմքերի որոնումները տանում են դեպի անտիկ աշխարհ: Բազմաթիվ են փորձերը գտնելու կոմեդիա դել արտեի ավանդույթի արմատները հունական և հռոմեական ողբերգություններում: Գաղափարական տեսանկյունից անտիկ թատրոնի դիմակները ունեն բազմաթիվ նմանություններ և տարբերություններ կոմեդիա դել արտեում առկա դիմակների հետ (Pietropaolo, 1989, p. 9): Ջոն Հարոպը (1999) կոմեդիա դել արտեում դիմակի նախահիմքերը տանում է հնագույն ժամանակաշրջան, երբ այն օգտագործվում էր պրիմիտիվ հասարակությունների կողմից իրենց ծեսերում, ապա հունական թատրոն, որտեղ դիմակն օգտագործվում էր և՛ ողբերգություններում, և՛ կատակերգություններում՝ կերպարների բնութագրման համար:

Հին աշխարհում իմաստային տեսանկյունից դիմակը համընկնում է կոմեդիա դել արտեում դիմակի նշանակությանը: Հունարենում առկա է *prosopon* բառը, որն օգտագործվում էր «դեմք» և «դիմակ» հասկացությունների արտահայտման համար: Այս երկուսը հույների գիտակցության մեջ եղել են անբաժան և չեն ունեցել տարբերակիչ սեմանտիկ բնութագիր (որը բառացիորեն նշանակել է այն, ինչ աչքի առջև է) (Торр, 1999, p. 188): Այսինքն՝ դիմակ և դեմք հասկացությունները հին աշխարհում առաջ են եկել միևնույն իմաստային շերտից և

այնուհետև երկփեղկվել: Հետևելով հունական ավանդույթին՝ կոմեդիա դել արտեի հիմնական կերպարները XVI դարում ոչ միայն կրում էին դիմակ, այլ նաև բնութագրվում որպես «դիմակ» (Harrop, Epstein, 1999, p. 22):

Նմանությունների շուրջ մյուս փաստն այն է, որ կոմեդիա դել արտեի դիմակների ձևավորումը և դասական տեքստերի հայտնաբերումը համընկնում է միմյանց. «Մենք իրապես կարող ենք ընդունել այն փաստը, որ իտալական վերածնունդը վերստին հորինում է կատակերգական թատրոնը որպես թատերական ժանր» (Ciavolella, 1997, p. 146): Սա իրապես խոսում է այն հանգամանքի մասին, որ հնագույն դիմակների վերածնունդը կարող էր խթանիչ ազդակ և ներշնչման աղբյուր հանդիսանալ տվյալ ժամանակաշրջանում իտալական թատրոնում դիմակների կիրառման համար:

Սրան զուգահեռ, դիմակի նախահիմքերը գնում են դեպի թատրոնի հիմք հանդիսացող ծեսեր: Առհասարակ, թատերական ներկայացումների ձևավորման հիմքում ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ծեսը: Օրինակ Արիստոտելը պնդում էր, որ դրաման և, մասնավորապես ողբերգությունը, ծագել են դիոնիսյան կուլտային ծիսական դիֆերամբներից: Հին հունական մշակույթի մեջ դիոնիսյան ծիսական արարողությունները հարմարեցվում և վերածվում էին թատերական ներկայացումների, շամանները կատարում էին դերասանների գործառույթը, մասնակիցները վերածվում հանդիսատեսի և սրբազան զոհասեղանը՝ բեմի: Միֆից, որպես ծիսական արարողություն ծնունդ է առնում ողբերգությունը (Berberović, 2015, p. 31):

Դիոնիսոսին նվիրված ողբերգությունները համարվում էին որոշակի սակրալ վայր, որտեղ դերասանները ընկալվում էին որպես «հոգևոր առաջնորդներ» և հանդիսականը շրջապատում էր տարածքն այնպես, ինչպես ցեղախմբերը շրջապատում էին ծեսերի իրականացման սրբավայրը: Ծեսերը սովորաբար անցկացվում էին տղամարդու կողմից, ով ներկայացնում էր Դիոնիսիոսին: Դիմակավորված կերպար դառնալով՝ նա դիմում էր իմպրովիզի: Արիստոտելը հավատում էր, որ իմպրովիզն է կանգնած ողբերգության ձևավորման հիմքում (Brask, Morgan, 1988, p. 179): Ժամանակի ընթացքում մասնակիցները սկսում են հեռանալ ծիսական արարողություններից և կորցնում են հավատը դրանց կախարդական գործառույթների նկատմամբ՝ վերածվելով

հանդիսատեսի, ծեսերը՝ թատերական ներկայացումների, իսկ դիմակները սկսում են ձեռք բերել որոշակի կերպարների համապատասխան հատկանիշներ:

Ծեսերից բխող ազդեցությունը՝ հատկապես խեղկատակների և դևերի դիմակներից դել արտեի ներշնչումը, հիմք է դնում բարդությունների: Դերասանները զերծ չեն մնում հասարակության ոչ միանշանակ վերաբերմունքից, ինչը ժամանակի ընթացքում վեր է աճում քննադատության: Խնդիրը դերասանների դիմակավորման ոչ միանշանակ ընկալման մեջ էր: Հանդիսատեսը դիմակավորումն ընկալվում էր որպես կախարդական, շամանական գործընթացի արտահայտում: 1360 թվականին Դոմենիկան Ֆրիարի ներկայացուցիչները (կաթոլիկ վանական կարգ) դեմ են արտահայտվում թատերական դիմակների օգտագործմանը. «Երկու տեսակի մարդիկ են օգտագործում դիմակներ՝ դերասանները և գողերը <...> սրանց նման դիմակ օգտագործում են նաև դևերը, որոնց գործառույթն է ոչնչացնել ոգին և դրդել մարդուն մեղքերի» (Tydeman, 2001, p. 206) Դերասանները, որոնք հանդես էին գալիս դիմակներով, հանդիսատեսի աչքերում կրում էին դեմոնիզմի ազդեցությունը: Ըստ Թոյքրոսսի և Կարպենտերի (2002)՝ միջնադարյան թատրոնում դիմակակիր համարվում էին դևերը, որոնք ունեին երկու հայտնի հատկանիշ. նրանք համարյա միշտ սև էին և ունեին մորուքներ՝ Առլեկինի երկու հիմնական հատկանիշները:

Չնայած այն հանգամանքին, որ կոմեդիա դել արտեի դերասանները արդեն իսկ XVI-XVII դարերում եվրոպական բեմի համար ցուցադրում էին դերասանական բարձր մակարդակ քնարական, հերոսական, կատակերգական և այլ դերերում, դա չի ազատում նրանց հանդիսատեսի կաղապարված մտածելակերպից: Դժվար է ասել՝ արդյո՞ք հանդիսատեսը տեսնում էր դիմակում դեմոնիզմի որոշ հատկանիշներ, թե՞ տեսնում էր սատանայի ամբողջական կերպարը, ամեն դեպքում, հանդիսատեսի ենթագիտակցության մեջ այս երկուսն ընդհանրանում էին՝ ստեղծելով սատանայի կերպարի և դերասանի իդենտիֆիկացում: Միևնույն ժամանակ, եթե կերպարը գալիս էր հեթանոսական ժամանակներից՝ չենթարկվելով ներքին էվոլյուցիայի, ապա հանդիսատեսը դիմակում տեսնում էր վերջինիս նախնական՝ «կախարդող գործառույթը»:

Իհարկե, հանդիսատեսը չէր խորանում դիմակի էվոյուցիայի մեջ, բայց և չէր տեսնում նրանում զուտ բեմական ատրիբուտ: Անգամ նկարիչ Ժակ Կալլոյի գիտակցության մեջ, ով կոմեդիա դել արտեի ծաղկման ակնատեսն էր, դերասանները կրում են սատանայական ազդեցության կնիք: Առհասարակ, կերպարներին գրավչություն հաղորդող գլխավոր կողմերից մեկը երկակիության առկայությունն էր: Անդրադառնալով դրան՝ վերջինս նշում է, որ դա և՛ վախեցնում էր, և՛ գրավում, և՛ վանում էր, և՛ հետաքրքրում հանդիսատեսին. «Եթե մութ, մազոտ դիմակները, մեծ քթերը, ճակատի կոնաձև եղջյուրանման գոյացությունները ստեղծում էին հանդիսատեսների գիտակցության մեջ հին, բայց դեռ կենդանի կերպարներ՝ երևակայության մեջ ամրապնդելով սնահավատությունից բխող վախերը մոգական արարողությունների նկատմամբ, ապա միևնույն ժամանակ նույն այդ ֆիգուրները գայթակղում էին հանդիսատեսին իրենց նոր գրավչությամբ, որը տրվել էր նրանց դերասանական վարպետության օգնությամբ՝ բեմադրիչների աշխատանքի շնորհիվ» (Taviani, Schino, 1986, p. 370)

Սա հաստատող հաջորդ փաստը Իտալիայի Հարավում Կամպանիայում բեմադրված Աթթելլական ֆարսերն են, որտեղ առկա են որոշ կարծրատիպ-կերպարներ, ինչպես ծեր հիմար Պապպուսի՝ կոմեդիա դել արտեում առկա Պանտալոնեի նախատիպի կերպարը (Taviani, Schino, 1986, p. 25):

Սրա հետ մեկտեղ բազմաթիվ են տարբերությունները, որոնք ժխտում են հունական դասական ողբերգության՝ կոմեդիա դել արտեի համար ամբողջական ազդեցության աղբյուր լինելու հանգամանքը: Առաջին աչքի ընկնող ապացույցներից է դիմակների ձևային տարբերությունները:

Ինչպես իրավացիորեն նշում է Գաբրիելե Էրասմին (2010), դասական թատրոնն օգտագործում էր կարծր դիմակներ, որոնք ամբողջապես փակում էին դերասանների դեմքը, ի տարբերություն կոմեդիա դել արտեի ճկուն կիսադեմ կաշվե դիմակների: Ալլան Սոմմերսթեյնը (1996) հունական թատրոնում օգտագործվող դիմակին տալիս է *headpiece* անվանումը՝ դիտարկելով այն որպես գլխի համար օգտագործվող ամբողջական դետալ՝ որպես դիմակ և կեղծամ:

Տեսողական տարբերություններից էր նաև այն, որ հունական թատրոնի դիմակներում բաց էր միայն աչքերի և բերանի մասը:

Հունական թատրոնի հետ առնչություններ փնտրելիս, մենք տեսնում ենք որոշակի զուգահեռներ դիմակների իմաստային դաշտի տեսանկյունից: Երկու թատրոններում էլ կերպարները բնութագրվել են որպես «դիմակ», սակայն սրա հետ մեկտեղ դիմակների ձևային բնութագիրը բոլորովին այլ է. եթե հունական թատրոնում այն համարվել է դեմքի համար նախատեսված հարմարանք, պարագա, ապա կոմեդիա դել արտեում այն հանդես է գալիս որպես «դիմակ»՝ դեմքի քողարկման միջոց իմաստով:

### **Դիմակի կոճկման և բացահայտման գործառույթները**

Դիմակի գործառույթներին անդրադառնալիս դասական թատրոնի հետ զուգահեռները քչանում են: Հին թատրոնում դիմակի հիմնական և դոմինանտ գործառույթը կերպարի մասին տեղեկություն տալն էր՝ հերոսները կրում են դիմակ հանդիսականին կերպարին ծանոթացնելու նպատակով, բացահայտում այն դիտորդի համար: Մարշալ Թոպը (1999) ժխտում է պատմական դիմակի կոճկող գործառույթը, նշելով, որ դիմակը նախ և առաջ անհրաժեշտ է եղել կերպարների հատկանիշների մասին տեղեկություն ունենալու համար: Հեղինակը կոճկումը չի համարում առաջնային և կարևոր նպատակ և բերում է Վերածննդի թատրոնի օրինակը, որպես թատրոնի այնպիսի տեսակի, որը պետք է օգտագործեր դիմակ ավելի քան որևէ այլ թատրոն, եթե կոճկումը իրապես լիներ թատերական դիմակի նպատակներից. Շեքսպիրն օգտագործում էր միևնույն դերասաններին բազմակի դերերում և տարբեր սեռեր խաղալիս առանց դիմակի անհրաժեշտության: Անտիկ թատրոնում դերասանի կոճկումը կլիներ անիմաստ և անտրամաբանական, քանզի ներկայացումները գնահատվում էին դատավորների կողմից (Pavlovskis, 1977, p. 124):

Դասական թատրոնում դիմակն ուներ բացահայտող գործառույթ, այն առկա էր կերպարների հիմնական հատկանիշների ցուցադրման համար, ինչը հետագայում պետք է որդեգրեր, օրինակ, կլասիցիզմը՝ յուրաքանչյուր կերպարին տալով մեկ գերակա հատկանիշ:

Ինչ վերաբերում է կոմեդիա դել արտեին, այստեղ բացահայտող գործառույթից զատ դիմակի նախահիմքում անժխտելի է դիմակի կոճկող

գործառույթի առկայությունը: Ավելին, կոմեդիա դել արտեի՝ որպես թատրոնի ձևավորում, կապվում է անձի կոծկման հետ:

Ջեյմս Ջոնսոնը (2021), խոսելով կոմեդիա դել արտի ֆենոմենի մասին իր «*Վենետիկ, Ինկոգնիտո*» աշխատության մեջ, այն կապում է XVI դարում անձի ինքնության կոծկման (dissimulation) հետ: Սույն ժամանակաշրջանը կաթոլիկ հեղինակների կողմից բնութագրվում է որպես «Կեղծման դարաշրջան»: Ժամանակակիցներից Պաոլո Սարպին (1552-1623), ով վենետիկյան հայտնի պատմաբաններից էր և կոպեռնիկյան ուսմունքի ջատագովներից, նշում է, որ «երեսպաշտությունը ոչ մի դարում այսքան տարածված չի եղել, սակայն հիմա (16-րդ դար) այն ամենուր է <...> Ես հարկադրված եմ կրել դիմակ: Երևի չկա մեկն Իտալիայում, ով կարող է գոյատևել առանց դրա» (Johnson, 2011, p. 87): Սույն ճնշված մթնոլորտը կապ ուներ այն կրոնական խիստ համակարգի հետ, որն այդ ժամանակ ձևավորվել էր Իտալիայում:<sup>12</sup> Երևույթի խիստ կրոնական ուղղվածությունը թույլ է տալիս այն կոչել «կրոնական կոծկում» (religious dissimulation): Մարդիկ չէին կարող ազատորեն արտահայտվել, ցույց տալ իրենց իրական «ես»-ը, քանզի այն ամենը, ինչ դեմ էր տվյալ ժամանակի քաղաքական և կրոնական համոզմունքներին, ենթարկվելու էր խիստ պատժի:

Ավելի ուշ ժամանակաշրջանում դիմակները սկսվում են ընկալվել որպես կերպարային տիպեր: XVII դարում, Մոլիերը օգտագործում է դիմակ իր որոշ ֆարսային կատակերգություններում և այդ ժամանակներից ի վեր դիմակ տերմինը օգտագործվում է բնորոշելու համար լավ սահմանված թատերական կերպարների տիպերը, անգամ եթե դրանք ֆիզիկապես չեն կրում դիմակներ (Harrop, Epstein, 1999, p. 22): Դրա հետ մեկտեղ, դիմակը օգտագործվում է ցուցադրելու համար, որ թատրոնն «իրականություն չէ», այլ «իրականության պատրանք»՝ հակադրելով իրար ռեալ, իրական մարդուն և բեմական կերպարին: Ռիչարդ Շեչները (1973) նշում է, որ «մեծ սխալմունք է և՛ բեմադրիչների,

---

<sup>1</sup>Լյութերականների և Բողոքականների դեմ պայքարում է Վատիկանը, տեղի են ունենում Ռոմանական և Տիեզերական ինկվիզիցիաները, երեք հազար Վալդենսիաներ համարվում են հերետիկներ և տեղի են ունենում Մերինոլների ջարդերը:

<sup>2</sup> Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Վենետիկում դիմակների օգտագործումը պետք է դուրս գար թատերական ավանդույթի սահմաններից և դառնար մարդկանց առօրյա հագուստի մի մաս:



և՛ ռեժիսորների կողմից վերաբերվել կերպարներին որպես մարդկանց, այլ ոչ թե դրամատուրգիական կերպարների՝ դրամատիկական գործողության «դիմակների»: Դերը համապատասխանում է թատերական տրամաբանությանը, այլ ոչ թե կյանքից եկող որևէ այլ համակարգի տրամաբանության: Մտածել դերի մասին , որպես իրական մարդու, նշանակում է պիկնիկ անել բնանկարի մեջ»: Ռիչարդը տարանջատում է դնում մարդու և կերպարի միջև: Ըստ հեղինակի դիմակն ընկալվում է որպես կերպար և հանդես գալիս որպես տարբերակիչ գործոն իրականության և թատրոնի տարանջատման համար:

### **Դիմակ և «Ես»**

XX դարում կոմեդիա դել արտեի ավանդույթի վերափոխման հետ մեկտեղ դիմակը տեղափոխվում է ներքին-հոգեբանական մակարդակ:

Դիմակի առաջնային գործառույթը որպես այդպիսին եղել է ինքնության հետ առնչվելը՝ կոծկման կամ բացահայտման նպատակով: Դիմակի տարբեր կողմեր ժամանակի ընթացքում եղել են դոմինանտ, սակայն դրա հիմքում ի սկզբանե եղել է մեկ հանգամանք՝ վերջինիս կապը մեր ինքնության հետ: Օրինակ, Մաթյու Քաուսոնը (2012) իր «Դիմակ և ես» աշխատության մեջ դիմակների արդիական մնալը կապում է մեր պատմական «ես»-ի հետ: Սքոթ ՄքՔլաուդը (1993), խոսելով ինքնություն-դիմակ զուգահեռի մասին, դիմակի հայեցակարգի շուրջ տանում է հետևյալ զուգահեռը. «Երբ մենք նայում ենք ֆոտոնկարի կամ ռեալիստական դիմանկարի, մենք տեսնում ենք այն որպես մեկ այլ մարդու երես: Բայց երբ մենք մտնում ենք դիմակի աշխարհ, մենք տեսնում ենք մեզ»:

Դիմակն այդպիսով դառնում է ինքնություն, որը մեզ հետ մշտական հարաբերության մեջ է: Այստեղ կարևոր է հաշվի առնել մեկ հանգամանք՝ ինչպես է ձևավորվում տվյալ հարաբերությունը: Թատրոնում դիմակ-«ես» հարաբերության մեջ հաղթողը դիմակն է՝ դիմակի կլանող ֆունկցիան: Եթե դիմանկարին նայելիս կա հստակ տարանջատում մեր և մեր դիմացի օբյեկտի միջև, ապա դիմակի և «ես»-ի պարագայում ոչ թե տեղի է ունենում նույնականացում, այլ դիմակի ինքնության կողմից օբյեկտի ինքնության կլանում և դրա հաշվին իդենտիֆիկացում: Դիմակի «ինքնությունը» ամեն պարագայում դոմինանտ է. դերասանը, կրելով դիմակ, ընկնում է դիմակի ազդեցության տակ:

XX դարում, երբ մարդու ինքնության փնտրտուքը դառնում է գրականության և դրամատուրգիայի կենտրոնական թեմաներից, դիմակը հանդես է գալիս որպես արտահայտչամիջոց հերոսների՝ արտաքին և ներքին աշխարհների միջև խզումը պատկերելու համար: Պիրանդելլոն սկսում է օգտագործել այն ոչ միայն կերպարային տիպերի սահմանման («*Վեց պերսոնաժ հեղինակ որոնելիս*»), և իրականության և պատրանքի հարաբերությունը և դրանից բխող դրաման ցուցադրելու համար, այլ դիմակի թեման հետագայում դառնում է թեմատիկ պարադիգմ ինքնության խնդրի բացահայտման և նրա վերականգնման համար միջոց, որը աղճատվել էր նույն դիմակի օգտագործման հետևանքով:

#### **Եզրակացություն**

Ուսումնասիրելով դիմակների ձևավորման ֆենոմենը իտալական ազգային թատրոնում, հասկանալի է դառնում նրանց մի քանի աղբյուրից բխելու հանգամանքը, եթե մի կողմից նրա վրա հսկայական ազդեցություն են ունեցել ծիսական թատրոնը և հունական ողբերգությունը իրենց հիմնական գործառույթներով հանդերձ, ապա սրա հետ մեկտեղ դիմակի առաջացումը իր ժամանակի պահանջն էր, որը հարստացրեց իտալական թատրոնը տվյալ ժամանակին բնորոշ տիպ-կերպարներով՝ ընդլայնելով դիմակի գործառույթների դաշտը: Հետագա դարերում դիմակի բնութագիրը փոխվում է, այն սկսում է առնչվել կերպարային տիպերի հետ, իսկ XX դարում տեղափոխվում է ներքին հոգեբանական մակարդակ՝ ցուցադրելով անհատին շրջապատող իրականությունների միջև առկա երկփեղկվածությունը:

#### **ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ**

#### **REFERENCES**

1. Berberović N. (2015). Ritual. Myth And Tragedy: Origins Of Theatre In Dionysian Rites, Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies, Vol. 8, No. 1, Faculty of Arts and Social Sciences, Sarajevo, Sarajevo University Press.
2. Brask P. and Morgan W. (1988). Towards a Conceptual Understanding of the Transformation from Ritual to Theatre. Anthropologica, Vol. 30, No. 2. Canadian Anthropology Society Stable, Toronto, Toronto University Press.

3. Carpenter S. and Twycross M. (2002). *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*. Aldershot, Ashgate Publishing.
4. Cawson M. J. (2012). *The Mask and The Self: A Historical Exploration into The Ways in which The Phenomena of Selfhood and The Theatrical Mask Can Illuminate Each Other*, Royal Holloway, London, London University Press.
5. Ciavolella M. (1997). Text as PreText: Leone de'Sommi's "Three Sisters", in Ahuva Belkin, Leone de Sommi and the performing arts, Tel Aviv, Assaph.
6. Erasmi G. (2010). *The Commedia dell'Arte and The Greek Comic Tradition*, Canada, Pietropaolo.
7. Harrop J, Epstein S. R. (1999). *Acting with Style*. 3rd Edition, Boston, Allyn and Bacon.
8. Johnson J. H. (2011). *Venice Incognito: Masks in The Serene Republic*. Berkeley, University of California Press.
9. Marshall C. W. (1999). Some Fifth-Century Masking Conventions. *Greece & Rome*, vol. 46, no. 2, Cambridge, University Press.
10. McCloud S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton, Mass.
11. Pavlovskis Z. (1997). *The Voice of the Actor in Greek Tragedy*, Lanham, University Press of America.
12. Pietropaolo D. (1989). *The Science of buffoonery: theory and history of the Commedia dell'Arte*, Ottawa, Dovehouse.
13. Schechner R. (1973). *Environmental Theater*, New York, Hawthorn,
14. Sommerstein A. (1996). *Aeschylean Tragedy*, Bari, Levante.
15. Taviani F. Schino M. (1986). *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, Usher.
16. Topp M. (1999). Some Fifth-Century Masking Conventions. *Greece & Rome*, vol. 46, no. 2, Cambridge, University Press.
17. Tydeman W. (2001). *The Medieval European Stage, 500-1550*. Cambridge, University Press.

## ANI HAMBARDZUMYAN - THE BACKGROUND OF MASKS AND THEIR FUNCTIONS IN ITALIAN NATIONAL THEATER

**Keywords:** *Italian national theater, Greek tragedy, commedia dell'arte, mask, identity*

The Italian national theater is known for its longevity. It was a source of inspiration for many later theatrical schools. Behind the success of the Italian national comedy researchers underline the use of all special theatrical forms, such as the masks. Masks are considered to be one of the most complex theatrical forms of commedia dell'arte. The article examines the basis of mask formation (rituals, Atellan farces, Greek tragedy) identifying its functions in the Italian National Theater, as well as demonstrating the development of the mask at the historical and psychological levels.

## АНИ АМБАРЦУМЯН - ПРЕДЫСТОРИЯ МАСОК И ИХ ФУНКЦИИ В ИТАЛЬЯНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

**Ключевые слова:** *итальянский национальный театр, греческая трагедия, комедия дель арте, маска, идентичность*

Итальянский национальный театр известен своим долголетием. Он было источником вдохновения для многих более поздних театральных школ. За успехом итальянской национальной комедии исследователи усматривают использование всех особых театральных форм, характерных для комедии дель арте, например масок. Маски считаются одной из самых сложных театральных форм комедии дель арте. В статье анализируются основы формирования масок (ритуалы, ателланы, греческая трагедия), их функции в Итальянском национальном театре, а также развитие масок на историческо-психологических уровнях.

Ներկայացվել է՝ 19.03.2022

Գրախոսվել է՝ 25.04.2022