

Վ. Կոչմյան

ՀՀ ԳԱԱ ՄԱՆՈՒԿ ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՓԱՆՈՍՅԱՆ ԳՈՀԱՐ ՍԵՐԳՈՅԻ

ԹԻՆԳՇՓԻԼԻ ՊՐՈՔԼԵՄԱՏԻԿԱՆ

Ժ. 01.07 - «Արտասահմանյան գրականություն» մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ 2015

Տիկի Կոչոջյանի

Ատենախոսության թեման հաստատվել է
Երևանի պետական համալսարանում:

Գիտական ղեկավար՝

բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
ՏԻԳՐԱՆ ՍԵՐՇԻԿԻ ՄԻՄՅԱՆ

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ԿԱՐԼԵՆ ՌԱՖԱՅԵԼԻ ՄԱՏԻՆՅԱՆ

բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
ԵԼԵՆԱ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԷԹԱՐՅԱՆ

Առաջատար կազմակերպություն՝

Հայ-ռուսական (պլավոնական)
համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2015 թ. հունիսի 3-ին՝ ժամը 12:30-ին, ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում գործող ԲՈՀ-ի Հայ և արտասահմանյան գրականության 003 մասնագիտական խորհրդում:
Հասցեն՝ Երևան, Գրիգոր Լուսավորիչ 15, 0002:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գրադարանում:

Մեղմագիրն առաքված է 2015 թ. հունիսի 3-ին:

Մասնագիտական խորհրդի
գիտական քարտուղար՝
բանասիրական գիտությունների թեկնածու

Ս. Մարգարյան

Միրանուշ Մարգարյան

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Իշխանության անցնելուց հետո նացիստները զանգվածներ «ձևավորե-
լու», այն է՝ ազգ դարձնելու և «ազգային միաբանություն» (Volksgemeinschaft)
ստեղծելու նպատակով փորձ են անում թատրոնի նոր տեսակ ստեղծել՝
երգչախմբային, ազգային-պաշտամունքային թատրոն, որին տալիս են
«թինգզփիլ» անվանումը: Նացիստական թատրոնի հենց այս նոր տեսակը՝
թինգզփիլը, սույն ատենախոսության ուսումնասիրության առարկան է: Վեր-
լուծությունը կատարվում է երեք գլխավոր թինգզփիլերի հիման վրա, որոնք
են՝ Ռիխարդ Օրթինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» (Richard
Euringer "Deutsche Passion 1933", 1933), Կուրտ Հեյնիկեի «Նոյրոդե» (Kurt Hey-
nike "Neurode", 1934) և Էբերհարդ Վոլֆգանգ Մյոլլերի «Ֆրանկենբուրգյան
զառախաղը» (Eberhard Wolfgang Möller "Das Frankfurter Würfelspiel",
1936), ինչպես նաև թինգզփիլի տեսության:

Իշխանության ինտեգրման ընթացքում, մարդկանց գրավելու և արդյու-
նավետ քարոզչություն իրականացնելու նպատակով ձևավորվում է նացիս-
տական պաշտոնական մշակութային քաղաքականությունը: Արվեստը վե-
րածվում է քաղաքականացված մշակույթի և ինքնուրույն զարգանալու փո-
խարեն՝ նվաճվում պետական հիմնարկությունների կողմից:

Ռայխի մշակույթի պալատի 1936 թ. նոյեմբերի նիստի ժամանակ լու-
սավորության և քարոզչության նախարարության ղեկավար Յոզեֆ Գյոբելսի
արտահայտած այն միտքը, թե արվեստը պատկանում է արվեստագետին,
սակայն վերջինս պետք է ժամանակի ոգուն համապատասխան
ստեղծագործի¹, նշանակում է, որ արվեստագետը կարող է ստեղծագործել
միայն նացիստական գաղափարախոսության շրջանակում, հետևաբար ար-
վեստն ինքնաբերաբար դառնում է քարոզչության գործիք: Միաժամանակ
Գյոբելսը թատրոնի ղեկավարներին բացատրում է, որ պետության ղեկա-
վարներն «արվեստի մարդիկ» են, իսկ «արվեստն այլ բան չէ, քան նյութի
ձևավորում»: Վերջինիս կարծիքով «քարձրագույն արվեստը» քաղաքակա-
նությունն է: Ըստ նրա՝ բանաստեղծը մահացած խոսքին է ձև տալիս, քան-
դակագործը՝ մահացած քարին, «քաղաքական գործիչը, սակայն, մարդկա-
յին զանգվածներն է ձևավորում... Չանգվածին ձև ու կյանք է հաղորդում
այնպես, որ դրանից հետո ձևավորվում է ազգը»²:

Փաստորեն, մի կողմից մշակույթը քաղաքականացվում է, մյուս կող-
մից՝ քաղաքականությունն արվեստների շարքին է դասվում, ինչն էլ նշա-
նակում է, որ նացիստական պետության ղեկավարության համար ժողովուր-
դը պարզապես «նյութ» է, որն իրենք կարող են ձևավորել՝ համապատաս-

¹ Rühle G., Zeit und Theater: Diktatur und Exil: 1933- 1945, Band 3, Berlin: Propyläen Verlag
1974, S. 28.
² Նույն տեղում, էջ 30-31:

խանեցնելով իրենց պատկերացումներին և պահանջներին: Այն, որ Գյոթելսի այս միտքն ուղղված է թատրոնի ղեկավարներին, նշանակում է, որ նրանք՝ որպես արվեստագետ, «միահյուսված լինելով պետությանն ու նրա գաղափարներին»³ (Գյոթելս), ևս պետք է զանգվածներ ձևավորեն քաղաքականացված թատրոնի օգնությամբ:

Գերմանիայում կառավարությունը թատրոնով երբեք այդքան հետաքրքրված չի եղել, որքան Երրորդ ռայխի օրոք: Հիտլերը և իր համախոհները գնահատել, նույնիսկ գերագնահատել են թատրոնը՝ որպես նացիստական միֆի կերտման և իրենց քաղաքական հայացքների տարածման քարոզչության գործիք, որպես մշակութային ճակատ, որի միջոցով իրենք ներկայացրել և գովաբանել են «ղեկավարության ընտրյալներին», «զրուցել» ժողովրդի հետ և արվեստի միջոցով շեղելով մարդկանց ուշադրությունը՝ ղեկավարել են նրանց գիտակցությունը⁴:

ԹԵՄԱՅԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Սույն աշխատանքը լույս է սփռում նացիստական քարոզչության «քողարկված» միջոցներից մեկի վրա՝ բացահայտելով, թե ինչպես են նացիստները ազդել մարդկանց գիտակցության վրա և իրենց հետևորդը դարձրել: Եվ քանի որ իշխանությունը պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում, տարբեր պետություններում ժողովրդին ենթարկեցնելու «գայթակղություն» է ունենում, նման թեմաները մշտապես արդիական են, որովհետև բացահայտում են ազդեցություն գործելու քողարկված մեխանիզմները: Ասվածի վատ օրինակներից է թինզֆիլը:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ, ԼՊԱՏԱԿՆԵՐՆ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Սույն ատենախոսության ուսումնասիրության առարկան է թինզֆիլի՝ որպես նացիստական գաղափարախոսության քարոզչության միջոցի պրոբլեմատիկան:

Աշխատանքի նպատակն է ներկայացնել թինզֆիլի պատմական զարգացումը՝ սկիզբը, կայացումը և ավարտը, ինչպես նաև թինզ շարժման կազմավորումը, նպատակները և արմատները: Խնդիր ենք դրել նաև հիմնավորել, թե ինչու են նացիստներն իրենց տիրապետության սկզբում որպես քարոզչության միջոց ընտրում թատրոնն ու այն անվանում թինզֆիլ, ինչպես նաև ցույց տալ, թե ինչ պատկերացումներ են ունեցել նացիստական քաղա-

³ Նույն տեղում, էջ 28:

⁴ Daiber H., Schaufenster der Diktatur: Theater im Machtbereich Hitlers, Stuttgart: Günther Neske Verlag 1995, S. 11.

քական գործիչները թատրոնի նոր ձևի, բովանդակության, նպատակների վերաբերյալ և ինչ ծրագրեր են դրանով ցանկացել իրականացնել:

Աշխատանքը նպատակ ունի նաև ցույց տալ, թե թատրոնի ինչպիսի կառույց է ընտրվում թինզֆիլի այդ նպատակները արդյունավետորեն ի կատար ածելու և գաղափարախոսությունը ճարտարապետության մեջ ևս մարմնավորելու և ցուցադրելու համար, ինչպես նաև հիմնավորել, թե ինչու է թինզ շարժումը դադարեցվում՝ դեռ ամբողջապես իր ավարտին չհասցված:

Մեր նպատակն է ցույց տալ թինզֆիլի կայացման ուղին և ձևային առանձնահատկությունները, տեսնել, թե որոնք են թինզֆիլի նախատիպերը և դրանց հետ համաժամանակյա // տարածմանակյա տիպարանական վերլուծության միջոցով հասկանալ, թե արվեստի տարբեր ուղություններին, տեսություններին, թատրոնի տարատեսակ ձևերի առանձնահատկություններն ինչպես են դրսևորվում թինզֆիլում, ինչպես են վերաիմաստավորվում նացիստական դաշտում և ծառայում նացիստական քարոզչության իրականացմանը:

Աշխատանքում փորձ ենք անում նաև վեր հանել թինզֆիլի ձևային առանձնահատկությունները՝ համեմատելով այն թատրոնի դրամատիկական և էպիկական ձևերի հետ, ինչպես նաև ցույց տալ, թե թինզֆիլը ձևային դրսևորումները, որոնք նշված են թինզֆիլի տեսության մեջ, ինչպես են դրսևորվում առաջնային (գրական) տեքստերում:

Սույն աշխատանքում վերլուծության ենք ենթարկում նաև թինզֆիլի առաջնային (գրական) տեքստերը, ներկայացնում թինզֆիլերի հիմքում ընկած կյոթերը, մեկնաբանում ենք դրանց ընտրությունը, ինչպես նաև վերաիմաստավորումն ու կատարած գործառույթը նացիստական դաշտում: Աշխատանքում կառուցվածքային-նշանագիտական վերլուծության ենք ենթարկել թինզֆիլի առաջնային տեքստերը, ինչը մեզ հնարավորություն է տվել առաջինը՝ ցույց տալ, թե ինչպես է նացիստական գաղափարախոսությունը «թաքնված» այդ տեքստերում և երկրորդ՝ ինչպես է այն քարոզվում ընթերցողին կամ հանդիսատեսին: Քանի որ թինզֆիլը ձևավորվում և զարգանում է նացիստական վարչակարգի սկզբնական շրջանում, «սկզբի» և «վերջի» վերլուծությունը մեզ հնարավորություն է տալիս լիարժեքորեն հասկանալ «ազգային հեղափոխության»՝ Վայմարյան Հանրապետությունից նացիստական Գերմանիայի անցման նացիստական տեսակետը:

Կերպարային համակարգի քննությունը հնարավորություն է տալիս հասկանալ, թե նացիստներն ինչպես են ժողովրդին հակադրելով թշնամուն՝ ստեղծում փակ հասարակություն, ինչպես են հավատ ներշնչում նացիզմի և ամենակարևորը՝ ֆյուրերի նկատմամբ, ինչպես են ընդգծում ժողովուրդ և ֆյուրեր հարաբերությունն ու ֆյուրերի նշանակությունը:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Աշխատանքը կառուցված է ավանդական տրամաբանությամբ, այսինքն՝ վերլուծությունը ընդհանուրից գնում է դեպի մասնավորը և հակառակը: Աշխատանքը կատարված է կառուցվածքային-նշանագիտական մեթոդով, տեքստերը դիտարկվում են *համաժամանակյա* և *տարաժամանակյա* կտրվածքում, բացի այդ՝ որոշ հատվածներում արված են *տիպարանակյան* վերլուծություններ:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐՈՒՅԹԸ

Աշխատանքում փորձ է արված զարգացնել որոշ դրույթներ, որոնք նշված են թինգզփիլիին նվիրված նախորդ ուսումնասիրություններում: Օրինակ՝ Ռայխը նշում է Մյուլլերի վրա Բրեխտի ազդեցության մասին, սակայն փորձում է միայն նրանց կապն ապացուցել⁵: Մենք թինգզփիլը համեմատության մեջ ենք դրել Բրեխտի էպիկական և արիստոտելյան ավանդական թատրոնների հետ նրանց դրսևորումները թինգզփիլում տեսնելու համար: Փորձել ենք նաև վերլուծել թինգզփիլի տեսության և գրական տեքստերի կապը, այսինքն՝ տեսնել, թե տեսությունն ինչպես է դրսևորվում գեղարվեստական տեքստերում:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ատենախոսության նյութերն ու արդյունքները կարող են կիրառվել ինչպես բուհական դասընթացների, դասախոսությունների ժամանակ, այնպես էլ հիմք դառնալ քաղաքական այլ թատրոնների հետ համեմատական վերլուծությունները խորացնելու համար:

Ատենախոսությունը կարող է օգտակար լինել նաև նացիստական մշակույթի վերաբերյալ պատկերացում կազմելու համար: Բացի այդ՝ կարող է պիտանի լինել հասարակական գիտություններով զբաղվողների համար:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁԱՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՀՐԱՊՐԱԿՈՒՄՆԵՐԸ

Աշխատանքը քննարկել է և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորել ԵՊՀ ռումանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի արտասահմանյան գրականության ամբիոնը: Ատենախոսության հիմնադրույթները զեկուցվել են Երևանի Վ.Բրյուսովի անվ. պետ. լեզվաբանական համալսարանի «Գրականության արդի խնդիրներ» (Երևան, 2014) և «Գրականության և մշակույթի արդի խնդիրներ» (Երևան, 2015) գիտաժողով-

ներում, հրատարակվել ՀՀ ԲՈՂ-ի կանոնադրությամբ հաստատված գիտական ամսագրերում և արտասահմանյան հանդեսներում (Մոսկվա):

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլխից, եզրակացություններից, գրականության ցանկից և հավելվածից, որը ներառում է նկարների աղբյուրների ցանկը: Աշխատանքի ծավալը կազմում է 150 էջ:

ՆԵՐԱՇՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածության մեջ ներկայացված է նացիստական մշակույթային քաղաքականության, մասնավորապես՝ թատերական քաղաքականության համառոտ պատկերը: Շարադրված են ատենախոսության նպատակներն ու խնդիրները: Ներկայացված է աշխատանքի կառուցվածքը՝ յուրաքանչյուր գլխի նպատակների, մեթոդների և բովանդակության համառոտ շարադրմամբ: Ընդգծված է թեմայի գիտական նորույթը և արդիականությունը:

ԳՒՌԻՆ ԱՌԱՋԻՆ

ԹԻՆԳՇՓԻԼԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՅՈՒՄԸ

1.1. Թինգ շարժման կազմավորումը

Թինգ հասկացությունը

Թինգը (Thing) գերմանների ժողովրդական, ռազմական, դատական ժողովների անվանումն է եղել, որոնց ընթացքում քննարկվել են ցեղի իրավական խնդիրները⁶:

Բացօթյա ներկայացումների նոր տեսակի անվանումը՝ թինգը, առաջարկել է Քյոլնի համալսարանի թատերագետ Կարլ Նիսսենը 1933 թ.: Նա նշում է, որ այս անվանումն ընտրելիս մտաբերել է շրջանաձև, քարակերտ թինգ հրապարակում տեղի ունեցած իրավաքաղաքական ժողովների անվանումը⁷:

Նացիստների թատրոնի նոր տեսակի համար կարևոր էր թինգի դատական գործառնությունը: Նրանք դատավարության առաջին օրինակն օգտագործում են գերմանական ազգի դեմ մեղանշած մարդկանց և հանցավոր

⁶ DUDEN Deutsches Universalwörterbuch (5. überarbeitete Auflage), Mannheim: Dudenverlag 2003, S. 1578.

⁷ Մեքերումը՝ ըստ Dulz M., Der Aufbau der nationalsozialistischen Thingspielorganisation 1933/34, In: Massenspiele: NS-Thingspiele, Arbeiterweihespiele und Olympische Zeremonieell, Stuttgart: Friedrich Fromann Verlag 1977, S. 214.

⁵ Sk'u Reichl J.M., Das Thingspiel: Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer, Heynike, Möller), Frankfurt am Main: Verlag Dr. Mißbleck 1988, S. 110-120.

երևույթները դաստելու համար: Նրանք գերմանական պատմական հիշողությունից վեր են հանում դատավարության առաջին տեսակը՝ կառուցելու իրենց թատրոնի նոր ձևը: Նացիստական թինգզփիլը պետք է լիներ ոչ թե ժամանց, ներկայացում, այլ՝ դատական գործընթաց: Թինգի ծիսական բնույթը նույնպես օգտագործվել է նացիստների կողմից. ինչպես հին գերմանական թինգի պարագայում, այնպես էլ նացիստական թինգզփիլում ժողովուրդը մասնակից էր դատավարությանը և նույնպես որոշում էր կայացնում, ինչով շեշտվում էր գործարանական կողմը:

Թինգ շարժման կազմավորումը

Իշխանության անցնելուց հետո նացիստների առաջնային նպատակներից էր ազգային միաբանության ստեղծումն ու ամրապնդումը, և դա կարելի էր իրականացնել թատրոնի միջոցով՝ բեմի և հանդիսատեսի միաձուլմամբ, ուստի վերոնշյալ նպատակն իրականացնելու համար անհրաժեշտ էր ստեղծել թատրոնի նոր տեսակ⁸: Հենց այս նպատակի շուրջ է ձևավորվում թինգ շարժումը, որը նացիստական մշակութային քաղաքականության մեջ մոտավորապես չորս տարի տևած մի շրջան էր (1933-1936/37): Կազմակերպչական աշխատանքներ կատարվել են մինչև 1933 թ.: Գաղափարը վերցվել է ձևով և գաղափարախոսությամբ տարբեր խմբերից և ձևավորվել այն ժամանակ, երբ քարոզչության նախարարությունը թինգզփիլը հայտարարել է «Ռայխի գործ»:

Օտտո Լաուբինգերը՝ Ռայխի թատրոնի պալատի նախագահը, 1934 թ. թինգզփիլի վերաբերյալ հետևյալ կարգադրություններն է անում. «Միայն այն դրամատիկական գործերն են կարող կրել «թինգզփիլ» անվանումը, որոնք Ռայխի դրամատուրգների կողմից ճանաչվել են որպես այդպիսին... : «Թինգ», «թինգ կենտրոններ» կամ «թինգ հրապարակ» անվանումները թույլատրելի են միայն շինկառույցների համար, որոնց կառուցումը Ռայխի՝ ազգի լուսավորության և քարոզչության ղեկավարի... հավանությանն են արժանացել և ամրագրվել փաստաթղթով»⁹: Մշակութային ազատությունը խիստ սահմանափակելով և ամբողջությամբ քաղաքականացված մշակութային ենթարկելու հետևանքով՝ նացիստները, ըստ էության, արժեզրկում են արվեստի գեղագիտական արժեքները և թատրոնը վերածում պարզապես քարոզչության գործիքի:

Գյոթելսի և Ռոզենբերգի հակադրությունը

Նացիստական մշակութային քաղաքականության հենց սկզբից հակամարտության մեջ են եղել կուսակցության երկու գործիչ՝ Յոզեֆ Գյոթելսը և Ալֆրեդ Ռոզենբերգը, որոնք երկուսն էլ փորձել են առաջնային տեղ գրավել

մշակութային քաղաքականության ոլորտում: Ե՛վ Գյոթելսի մոդեռն¹⁰, և՛ Ռոզենբերգի ժողովրդական ազգային խմբերը մասնակից են եղել թինգ շարժման կայացման գործին¹¹: Սակայն գլխավոր դերակատարությունը պատկանել է Գյոթելսի խմբին, քանի որ թինգզփիլը գտնվել է լուսավորության և քարոզչության նախարարության թատրոնի բաժնի հսկողության տակ: Թինգզփիլի կազմավորման ժամանակ Գյոթելսը օգտագործել է ցանկացած միջոց, ինչը կարող էր ծառայել թինգզփիլի նպատակին, այսինքն՝ մարդկանց վրա ազդեցություն գործելուն, անկախ այն բանից, որ այդ միջոցները կարող էին հակասել նացիստական գաղափարախոսությանը: Դրա պատճառով նա մշտապես արժանացել է Ռոզենբերգի քննադատությանը:

Գյոթելսը, ի տարբերություն Ռոզենբերգի, օգտագործելով ազդեցիկ միջոցներ, գործնականորեն արդյունավետ կերպով իրականացրել է թինգզփիլի միջոցով քարոզչության առաջադրանքը: Ռոզենբերգին դա չի հաջողվում, քանի որ, նրա ազգայնական գաղափարները հիմնականում քննադատության և խոսքի մակարդակում էին մնում: Նացիստական վարչակարգին անհրաժեշտ էր Ռոզենբերգի նման մոլի քաղաքական գործիչ, որը քարոզչության հիմքում ցանկանում էր տեսնել բացառապես գերմանական ազգային միտումներ, սակայն էլ ավելի անհրաժեշտ էր Գյոթելսի ազդեցիկ և գործնական քարոզչությունը, անկախ այն բանից, որ վերջինի հիմքում ընկած միջոցները կարող էին հակասել նացիստական գաղափարախոսությանը: Մույն աշխատանքում մենք դիտարկել և վերլուծել ենք միայն Գյոթելսի խմբի անդամների թինգզփիլի տեսությունը և ստեղծագործությունները, քանի որ քարոզչության իրականացման գործում գլխավոր դերակատարությունը պատկանել է հենց այդ խմբին: Ամենահայտնի թինգզփիլերի հեղինակները նույնպես Գյոթելսի խմբի անդամներ են (Ռ. Օյրիկեր, Կ. Հեյնիկե, Է.Կ. Մյոլլեր):

1.2. Թինգ հրապարակները և կենտրոնները

Ազգային միաբանությունը պետք է ստեղծվեր նաև ճարտարապետության օգնությամբ: Շյուսսերի պատկերացմամբ՝ թինգ հրապարակները պետք է քաղաքների «տոնական, ազգային, քաղաքական և մշակութային կյանքի կենտրոնները լինեին»¹²:

¹⁰ Գյոթելսը գովաբանում է էրպրեսիոնիզմի «առողջ հայացքները», «նոր առարկայությունը» մեծարում է որպես «հաջորդ տասնամյակի գերմանական արվեստ»: Brenner H., Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1963, S. 80.

¹¹ Stollmann R., Theater im Dritten Reich, In: Leid der Worte: Panorama des literarischen Nationalsozialismus (hrsg. von J. Thuncke), Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1987, S. 75.

¹² Schlösser R., Das Volk und seine Bühne (Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters), Berlin: Theaterverlag Albert Langen / Georg Müller 1935, S. 53.

⁸ Rühle G., Zeit und Theater: Diktatur und Exil: 1933- 1945, S. 32.

⁹ Մեջբերումը՝ ըստ Wulf, Joseph. Theater und Film im Dritten Reich: Eine Dokumentation, Güntersloh: Sigbert Mohn Verlag 1964, S.167.

Թինգ շարժման կազմակերպիչների պատկերացումները թինգ հրապարակների ընտրության հարցի շուրջ պատվում էին այն գաղափարի շուրջ, որ տեղանքը, զգացմունքի կամ պատմական հիշողության վրա հիմնվելով, պետք է հարազատ լինի գերմանացի ժողովրդին: Համաձայն Գերթսի՝ «հողը, որի վրա կառուցվում են այս սուրբ կենտրոնները, պետք է սրբազան լինի»¹³: Թինգ հրապարակները հիմնականում կառուցվել են քաղաքից դուրս՝ բնության գրկում, ինչի շնորհիվ ժողովուրդը ոչ միայն մոտ էր գտնվում «հայրենի հողին», այլև կտրվում էր իր առօրյա հոգսերով, օրենքներով և սովորություններով լի կյանքից, որն էլ խթանում էր քաղաքից կտրված, ամբողջովին մեկուսացված և հայրենի բնության մեջ իրագործվող քարոզչության արդյունավետության աճը:

Թինգ հրապարակի ճարտարապետությունը ոչ միայն պետք է մարմնավորեր ազգային միաբանության գաղափարը, այլև իր կառուցվածքի միջոցով փոխանցեր մարդկանց: Այս նպատակն իրականացնելու, «մեծ զանգվածներ միավորելու, դրամատիկական դիտումն ընդունելու համար» Ռայխի դրամատուրգ Ռայներ Շյոսսերը հայրենիքի համար առավել հարմար է համարում «արենայի նոր տեսակը»¹⁴: Թինգ հրապարակում մարդիկ պետք է դադարեին անհատականություն լինել և միաձուլվեին ու հավասարվեին իրար, որպեսզի նախապայման ստեղծվեր մարդու համապատասխան տիպ կերտելու համար: Այս առիթով Շյոսսերն իր «Ազգը և իր բեմը» (“Das Volk und seine Bühne”) գրքում գրում է. «Մարդիկ ակամա զգում էին ճակատագրական հզոր միասնականությունը, որը յուրաքանչյուրին տեղավորում էր գերմանացիների արյունակից եղբայրության մեջ: «Կրթված» և «չկրթված», հարուստ և աղքատ, երիտասարդ և ծեր բերված էին նույն հայտարարի վրա, որի արտաքին հատկանիշը համազգեստն էր, մինչդեռ ներքինը՝ հոգու եղբայրությունը»¹⁵: Ասվածն իրականացվում էր հանդիսատեսին փակ շղթայի մեջ ներառելու միջոցով: Այս տեսակ մոտեցումն ավելացնում է ազդեցություն գործելու արդյունավետությունը, իսկ ներգործությունը աճում է թինգ հրապարակների՝ սրբատեղիների հետ զուգահեռի միջոցով:

Արենան որպես թինգզփիլի կառույց առաջարկելով՝ Շյոսսերը շարունակում է. «Մահմանով բեմի միաչափ դիտման փոխարեն ի հայտ է գալիս բազմակողմանին: Ով ցանկանում է այս նոր թատերաբեմի համար ստեղծագործություն գրել, պարտավոր է առանց տատանվելու հրաժարվել պատրանքային բեմի բոլոր միջոցներից և էֆեկտներից»¹⁶: Ըստ էության՝ Շյոսսերը շարունակում կամ կրկնում է դարասկզբի թատերական բարեփո-

¹³ Schramm W., Neubau des deutschen Theaters: Ergebnisse und Forderungen, Berlin: Schlieffen Verlag 1934, S. 224.

¹⁴ Schlösser R., Das Volk und seine Bühne, S. 57.

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 42:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 57:

խումները: 20-րդ դարասկզբի թատերական ուղղությունները նատուրալիստական թատրոնի դեմ էին ուղղված: Մահմանը՝ որպես նատուրալիստական պատրանքային թատրոնի արտաքին կարևոր հատկանիշ, որպես բեմի (արվեստի) և հանդիսատեսի (կյանքի) տարանջատման ճարտարապետական ամրապնդում, վերացվում է¹⁷: Մահմանի վերացմամբ անհետանում է իրականության և պատրանքի հակադրությունը, հանդիսատեսը և դերասանները հայտնվում են միևնույն իրականության մեջ, և ստեղծվում է «մասնակցության թատրոն»:

Անտիկ թատրոնը ևս թինգ հրապարակների անմիջական նախատիպն է: Հելլենիստական թատրոնի անկրկնելիությունը հիմնվում է հանդիսատեսի, որը մի ամբողջ ազգի ներկայացուցիչն է, ստեղծագործական մասնակցության և արձագանքելու պատրաստականության վրա: Թատրոնը հազարավոր հանդիսականների համար «ժամերգության» գործառույթ էր կատարում, որտեղ դրսևորվում էին ուրախալի, լարված սպասումը, միասնական շարժումը և նվիրումը աստվածային ուժերին, նվիրվածությունը, սակայն, առաջին հերթին պոլիսին, որին յուրաքանչյուրն իրեն հենված էր զգում: Դերասանները և երգչախմբի անդամները բազմաազգային ներկայացուցիչն էին, որոնք, կախարդելով տեսանելի և լսելի գործողության միջոցով, հանդիսատեսին ներառում էին գործողության մեջ¹⁸: Անտիկ ամֆիթատրոնի այս միասնականությունն ամբողջությամբ վերածնվում է թինգզփիլի ժամանակ: Թինգզփիլը, վերադառնալով թատրոնի ակունքներին, վերածվում է ծիսակատարության, «միաժամանակ դառնում ժողովի վայր և տեսաբեմ, հին Հունաստանի օրինակով՝ միասնական կեցության նորովի արտահայտություն»¹⁹:

1.3. Թինգ շարժման ավարտը

Թինգ շարժումն ավարտվում է նույնքան սրընթաց, որքան ձևավորվել էր: Քարոզչության տեսանկյունից թինգզփիլը արժեզրկվում և գործածությունից դուրս է գալիս, դեռևս լիարժեքորեն և հստակ չձևավորված: Ուսումնասիրությունների մեջ միասնական կարծիք գոյություն չունի այն մասին, թե ինչու թինգզփիլը, 1936 թ. Մյունխենի «Ֆրանկենբուրգյան զառախաղը» երկի բեմադրությունից հետո նոր վերելք ապրելով, այլևս չի շարունակվում:

Հակված ենք կարծելու, որ պատճառը նացիստական քարոզչության նպատակների փոփոխության մեջ էր: Սկզբնական շրջանում նացիստական

¹⁷ Brauneck M., Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle (Aktualisierte Neuausgabe der 1982), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1986, S. 64-65.

¹⁸ Kindermann H., Bühne und Zuschauerraum: Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike Graz-Köln, Wien: Hermann Böhlau Nachf. 1963, S. 9-10.

¹⁹ Dulz M., Der Aufbau der nationalsozialistischen Thingspielorganisation 1933/34, S. 219.

քարոզչության նպատակը պաշտամունքի միջոցով ժողովրդին իրենց գաղափարախոսությանը «հաղորդակից» և մասնակից դարձնելն էր: Երբ այս նպատակն իրականացվում է, արդեն գլխավոր տեղում դրվում է ազգը՝ հիմնված ռասայական գիտակցության վրա, որը հակադրվում է ներքին և արտաքին թշնամիներին: Դրա հետևանքով հետագա նպատակները իրականացնելու հնարավորություն է ստեղծվում, այն է՝ հրեաների բնաջնջումն ու «համաշխարհային կայսրության» ստեղծումը:

Իշխանությունն ամրապնդելու համար թինգզփիլի միջոցով անհրաժեշտ էր իրականացնել նացիզմի միայն առաջնային երկու նպատակները՝ դեմոկրատիայի հաղթահարումը և ազգային միաբանության կառուցումը: Եվ երբ այս նպատակները հարաբերականորեն իրականացվում են, երբ Վայմարյան Հանրապետության քննադատության և նացիզմի ամրապնդման հարցը լուծվում է, թինգզփիլն արդեն կորցնում է իր կարևորությունը Հեղինակները կրկին վերադառնում են ավանդական դասական դրամային, քարոզչության գլխավոր միջոցներ են դառնում ֆիլմերը²⁰:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԹԻՆԳՇՓԻԼԻ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ՈՒՂԻՆ ԵՎ ՁԵՎԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

2.1. Թինգզփիլի նախատիպերը

Թինգզփիլի և նրա տեսության ձևավորման ժամանակ նացիստներն օգտագործել են արվեստի տարբեր ժամանակաշրջանների, ուղղությունների և տեսությունների այն առանձնահատկությունները, որոնք կարող էին ծառայել նացիստական քարոզչամեթոդային:

Թինգզփիլի առնչությունները միջնադարյան հոգևոր թատրոնի հետ

Թինգզփիլում դրսևորվում են Քրիստոսի հայտնության, չարչարանքների, անեղ դատաստանի, աշխարհի վերջի թեմաները՝ համապատասխանեցված նացիստական աշխարհայացքին: Ինչպես միջնադարյան հոգևոր ներկայացումներն են անքակտելիորեն կապված միջնադարյան աստվածաշնչյան աշխարհայացքին²¹, այնպես էլ թինգզփիլն է ձևավորվում՝ համաձայն նացիստական գաղափարախոսության: Թինգզփիլը ներկայացնում է ֆյուրերի «փրկության ծրագիրը» միջնադարյան հոգևոր ներկայացումների օրինակով, որոնց բովանդակությունը քրիստոնեության փրկության պատմությունն է: Նացիստները նոր Գերմանիայի միջր կառուցում են քրիստոնեական աշխարհայացքային հիմքի վրա: Այսինքն՝ նացիզմը քարոզում են կրոնի ձևով, իսկ կրոնը մարդկանց համախմբելու, որոշակի մտածելակերպ,

վարվելակերպ թելադրելու և դաստիարակելու լավագույն միջոցներից մեկն է:

Ռիխարդ Վագների «ընդհանրական արվեստի երկ»-ի տեսության ազդեցությունը թինգզփիլի տեսության վրա

Ռայներ Շյոսսերն իր «Ազգը և իր բերը» գրքում նշում է՝ թինգզփիլին անհրաժեշտ բաղկացուցիչ մասերն են «օրատորիան... , մնջախաղը... , երթը... և պարը... »²²: Փաստորեն, Վագների «Ընդհանրական արվեստի երկ» (Gesamtkunstwerk) ստեղծելու ծրագիրը, որը ֆուտուրիստները, էքսպրեսիոնիստները և դադաիստները 20-րդ դարի սկզբին փորձնականորեն զարգացրել են²³, նաև Շյոսսերն է ցանկանում յուրովի իրականացնել թինգզփիլում: Քարոզչության ազդեցությունը սրելու նպատակով նա առաջարկում է ստեղծել ձևային մի ամբողջություն, որը պետք է միավորեր խոսքային և ոչ խոսքային, տեսողական և լսողական բազմաթիվ արտահայտչամիջոցներ, ինչպես նաև ռազմաքաղաքական և սպորտային միջոցառումներ:

Թինգզփիլի առնչությունները էքսպրեսիոնիզմի հետ

Թինգզփիլի հեղինակները առաջին հերթին որդեգրում են հասարակության էքսպրեսիոնիստական քննադատության և փոփոխության ձևը: Էքսպրեսիոնիստական գրականության առաջնային նպատակը եվրոպական հասարակությունը ուղղելն ու նորացնելն էր՝ ազդելով մարդկանց գիտակցության և գործունեության վրա: Այդպիսի նպատակ ունեին նաև թինգզփիլի հեղինակները, որոնք մարդկանց վերափոխելով ցանկանում էին մարդու նոր տիպ, նացիստական վարչակարգի համար «պիտանի» հետևորդներ «կրթել»:

Էքսպրեսիոնիստական գրականության կենտրոնական թեմաներից մեկը, վախճանաբանությունն է: Այս տեքստերում անհոգի և անմարդկային ինդուստրիալ հասարակարգը, բուրժուազիան իր քաղքենիությամբ, մեծ քաղաքը և ժամանակակից տեխնիկան, ժամանակի միապետական ձևն ու իր բոլոր հաստատությունները ամբողջապես վերանում են՝ հնարավորություն ստեղծելով մարդու և հասարակության կատարյալ ու հիմնավոր փոփոխության համար²⁴: Այդօրինակ կառուցվածք ունեն նաև Ռ.Օյրինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» և Է.Վ.Մյոլլերի «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլերը, որոնցում աշխարհի վերջի հետևանքով կործանվում է հին՝ ոչ նացիստական համակարգը, և սկսվում է գերմանական պատմության նոր, «երանելի» էջը:

Թինգզփիլի հեղինակները էքսպրեսիոնիզմից որդեգրում են ոչ միայն առանցքային թեմաները, այլ նաև նրանց համար սահմանված բանաստեղ-

²⁰ Daiber H., Schaufenster der Diktatur, S. 196.

²¹ Theaterlexikon, (Hrsg. B. Sucher), Band 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1985.

²² Schlösser R., Das Volk und seine, S. 53.

²³ Anz Th., Literatur des Expressionismus, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2002, S. 148.

²⁴ Bogner R.G., Einführung in die Literatur des Expressionismus (2., unveränderte Auflage 2009), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 70-71.

ծական ձևավորման միջոցները, օրինակ, չափազանցությունները, բացականչությունները, հրամայականները, բառակրկնությունները և այլն, որոնք ավանդաբար պիտանի են համարվում ընկալողի մոտ ուժգին հույզեր առաջացնելու համար²⁵:

Թինգզփիլի առնչությունները քաղաքական թատրոնի հետ

Ռ. Շյոստերն իր «Քաղաքականություն և դրամա» («Politik und Drama») հոդվածում գրում է. «ազգային հզոր դրաման չի կարող լինել ոչ այլ ինչ, քան քաղաքական դրամա»²⁶: Նա անհրաժեշտ է համարում դրաման դիտարկել որպես «քարոզչական հզոր ազդեցության միջոց և այն ամբողջությամբ հանձնել Ռայխի՝ լուսավորության և քարոզչության նախարարության դեկավարությանը»²⁷: Այսինքն՝ Շյոստերը պահանջում է քաղաքականացնել թատրոնը և կիրառել զուտ քարոզչական և քաղաքական նպատակներով: Թատրոնը քաղաքականացնելու գաղափարը մինչ նացիստները իրականացվել է դեռևս ԽՍՀՄ-ում և Վայմարյան Հանրապետությունում:

Նացիստական Գերմանիան, որդեգրելով քաղաքական թատրոնների կարևորագույն հատկանիշները, ստեղծում է քաղաքական հեղինակավոր թատրոն, որը ցանկալի իրականությունը առաջին հերթին պետք է կերտեր ժողովրդի մտքում, որպեսզի այն այնուհետև իրականություն դառնար:

Թինգզփիլի առնչությունները թատրոնի դրամատիկական և էպիկական ձևերի հետ

Հանդիսատեսին համապատասխան դիրքորոշմամբ գործողության մեջ ներառելու, հեղինակի հետ համակարծիք դարձնելու և նախասահմանված եզրահանգումների ուղղորդելու թինգզփիլի նպատակը իրականացվում է և՛ դրամատիկական, և՛ էպիկական թատրոնի ձևերի ազդեցության միջոցներով: Նախ հանդիսատեսը ձուլվում է բեմական գործողությանը մասնակից ժողովրդին, ինչպես դասական ողբերգության հանդիսատեսն է նույնանում գլխավոր հերոսների հետ և ապրումակցում նրանց: Մյուս կողմից՝ կիրառվում են էպիկական թատրոնին հատուկ միջնորդող ֆիգուրներ, որոնց միջոցով հեղինակն ինքն է դիմում հանդիսատեսին՝ պարզաբանելով կամ քննադատելով գործողությունները, առաջացնելով անհրաժեշտ մտքեր ու տրամադրություններ:

2.2. Թինգզփիլի ձևային առանձնահատկությունները

Ձևավորվելով բավականին սրընթաց՝ թինգզփիլի տեսությունը այդպես էլ հստակորեն չի կազմավորվում և ավարտուն տեսք ստանում, այ-

²⁵ Նույն տեղում, էջ 26-27:

²⁶ Schlösser R., Politik und Drama. In: Politik und Wissenschaft von Dr. Walter Schulze-Goelde, Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag 1934, S. 12.

²⁷ Նույն տեղում, էջ 8:

նուամենայնիվ, տարբեր հեղինակներ և տեսաբաններ փորձում են սահմանել թինգզփիլի առանձնահատկությունները:

Վիլհելմ ֆոն Շրամը իր «Գերմանական թատրոնի նորովի կառուցում» («Neubau des deutschen Theaters») գրքում մանրամասնում է թինգզփիլի ձևային առանձնահատկությունները՝ հակադրելով «անհատապաշտական» և «երգչախմբային-ազգային» (թինգզփիլի) թատրոնի ձևերը: «Անհատապաշտական» թատրոն Շրամը կոչում է «Վերածննդից հետո կազմավորված» տեսաբեմով թատրոնները, որոնք համապատասխանում են «հումանիզմին և ինդիվիդուալիզմին»²⁸: Շրամը բացօթյա թատրոնը, ոչ մասնագետների թատրոնը, բնության մեջ գտնվող թատրոնը (Naturtheater) «կիսատ ձևեր» է համարում, որոնք ամբողջանում և կայանում են թինգզփիլիում²⁹:

Փաստորեն, Շրամն ընդունում է թինգզփիլի կապը թատրոնի նախորդ ձևերի հետ, սակայն դրանք ներկայացնում է ոչ թե որպես թինգզփիլի համար նախատիպեր, այլ՝ որպես թերի տարբերակներ, քանի որ դրանցում պակասում է արյան, ռասայի պատկանելիության գաղափարախոսությունը, որն ընկած էր նացիզմի հիմքում:

Թինգզփիլի ձևային առանձնահատկությունները հստակեցնելու համար Շրամն առաջարկում է մի աղյուսակ, որում համառոտ ներկայացնում է *անհատապաշտական* և *երգչախմբային-ազգային* թատրոնների տարբերությունները: Նշված հակադիր գույզերի հիման վրա աշխատանքում փորձ է արված վեր հանել թինգզփիլի ձևային առանձնահատկությունները:

2.3. Թինգզփիլի ձևային դրսևորումները

Թինգզփիլի որպես պաշտամունք

Ռ. Օյրինգերն իր «Թինգզփիլի դրոյթներում» գրում է, որ «պաշտամունքը և ոչ թե «արվեստն» է թինգզ հրապարակի առարկա»³⁰: Իսկ դա նշանակում է, որ նացիստների պատկերացմամբ թինգզփիլը ոչ թե թատրոն էր, այլ՝ պաշտամունք, ծես: Պաշտամունքը մարդու և աստվածայինի միջև ակտիվ հարաբերակցության ձև է: Նրանում աստվածայինը ոչ թե ուղղակի միջնորդավորված է ներկայացվում, պատկերվում, այլ դառնում է անմիջական ներգործության առարկա: Այդ պատճառով ներգործության այդ ձևի մեջ է ամենից հստակ ընդգծվում կրոնական գիտակցությանը ներունակ զարգացումը³¹:

²⁸ Schramm W., Neubau des deutschen Theaters: Ergebnisse und Forderungen, Berlin: Schlieffen Verlag 1934, S. 33.

²⁹ Նույն տեղում, էջ 38:

³⁰ Euringer R., Thingspiel-Thesen I, In: Wulf, Joseph. Theater und Film im Dritten Reich, S. 169.

³¹ Кассирер Э., Философия символических форм. В 3-х тт. Т. 2. М.; СПб., 2002, стр. 230. / <http://ec-dejavu.ru/s/Sacrifice.html> - 28.05.2015.

Նացիստական գաղափարախոսությունը փոխարինում է կրոնին, հետևաբար թինգզփիլի միջոցով, որը ոչ թե թատրոն է, այլ՝ պաշտամունք, ժողովուրդը անմիջական հաղորդակցության մեջ է մտնում նացիստական գաղափարախոսության գլխավոր արժեքների՝ ռասայական գիտակցության, ժողովրդի, ֆյուրերի հետ: Ըստ Հեգելի՝ «միասնությունը, հաշտեցումը, սուբյեկտի և նրա ինքնագիտակցության վերականգնումը, դրական, զգացմունքային մասնակցությունը բացարձակին և նրա հետ միավորումը, երկատվածության վերացումը, կազմում են պաշտամունքի ոլորտը»³²: Փաստորեն, նացիստական գաղափարախոսությունը և մասնավորապես «ազգային միաբանության» գաղափարը ոչ թե քարոզվում է ժողովրդին, այլ պաշտամունքի միջոցով հաղորդակից և միասնական է դարձնում դրան: Ազգային միաբանությունն, այսպիսով, ստեղծվում է պաշտամունքի միջոցով:

Պաշտամունքի միջոցով ստեղծվող հարաբերությունը հաստատվում է զոհաբերության միջոցով, որը երևան է գալիս այն ժամանակ, երբ պաշտամունքը և կրոնական ծեսը հասնում են զարգացման որոշակի մակարդակի: Որքան ավելի հստակ են նրանք ձևավորվում, այնքան դրանցում ավելի կենտրոնական դեր է զբաղեցնում զոհը, որը պաշտամունքային գործողության կենտրոնն է և կարող է հանդես գալ ամենատարբեր տեսակներով: Այդ կետում կրոնական հավատը ձեռք է բերում իր իրական հասունությունը, անմիջականորեն վերածվում գործի³³: Հետևաբար, թինգզփիլի մեջ ևս զոհաբերությունը պետք է գլխավոր դերը կատարեր:

Թինգզփիլի միջոցով հանդիսատեսին ցուցադրվում էր գերմանացի ժողովրդի «փրկության» համար ինքնագոհաբերության կարևորությունը, այն է՝ ֆյուրերի գալուստի և նացիզմի հաստատման համար, ինչպես նաև նրա մեջ դաստիարակվում էր զոհաբերման պատրաստակամությունը, որը Երրորդ ռայխում առանցքային նշանակություն ուներ:

Թինգզփիլը որպես դատավարություն

Թինգզփիլը պետք է լիներ ոչ միայն պաշտամունք, այլ նաև դատավարություն, որի ընթացքում պետք է դատապարտվեին և պատժվեին գերմանական ժողովրդի հանդեպ մեղավորները՝ մասնավորապես Վայմարյան Հանրապետության համակարգը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի ապարդյուն զրկանքների, ամոթալի պարտության, սոցիալական և հոգեբանական ճնշվածության համար անհրաժեշտ էր վրեժխնդիր լինել, որն իրականացնելու համար ամենաարդյունավետ ձևը դատավարությունն էր:

Քարոզչություն իրականացնելու համար ոչ միայն նացիստներն են օգտագործել դատավարությունը և թատրոնը, այլ նաև խորհրդային

³² Hegel, G.W.F. Vorlesungen über die Philosophie der Religion // Hegel G.W.F. Sämtliche Werke. Bd. 16. Stuttgart-Bad Cannstatt: 1959 S. 67.

³³ Кассирер Э., Философия символических форм. стр. 231-232.

ազիտարոպը, որը զրգոված զանգվածների «ռևանշային ոգևորությունը» հմտորեն փոխադրում էր բաց դատարան³⁴: Քանի որ և՛ Խորհրդային Միության, և՛ նացիստական Գերմանիայի աշխարհայացքի կարևորագույն բաղկացուցիչ է դառնում պատմական և մշակութային անցյալի դատապարտումը, դասային թշնամիների մերկացումը, «բուրժուական շահագործող անձանց» ռեժիմների և նրանց անհատականացված կրողների սոցիալական և բարոյական արժեքների վարկաբեկումը³⁵:

Ե՛վ դատավարությունը, և՛ թատրոնը, ըստ Վ. Դմիտրիևսկու (թինգզփիլի դեպքում երկուսը միախառնված - Գ.Փ.), հանդես են գալիս որպես հասարակական հոգեբանության կարգավորիչներ, նրանք զանգվածային զգացմունքներին հաղորդում են որոշակի բարձր ջերմություն: Խորհրդային ազիտարոպը (նացիստական քարոզչությունը նույնպես - Գ.Փ.) հմտորեն, ավելի ճիշտ չարաշահելով, օգտագործում է այս մեխանիզմները՝ դատավարության և թատրոնի լսարանի մոտ ձևավորելով բարձրագույն արդարադատության կրողների զգացողություն, լիագործված դատավճիռ կրող «հեղափոխության», «պրոլետարիատի», «ազգի» անունից³⁶:

Թինգզփիլի միջոցով քարոզչության ազդեցությունն էլ ավելի է ուժեղանում, քանի որ այն կրոնական հիմքի վրա է կառուցվում: Փաստորեն, թատրոնի, դատավարության և կրոնի միջոցով նացիստները ձևավորում են հասարակական համապատասխան գիտակցություն, կարծիք, սրամաղրություն: Նրանք թինգզփիլի միջոցով հավատարմագրում են Երրորդ ռայխի հաստատումը, որն արդարադատ է, ժողովրդի կողմից և դրա կանոններից չի կարելի շեղվել:

³⁴ 1928 թ.՝ «Շախտինսկի դատավարության» ժամանակ, մեղադրվում էին «վնասարար կազմակերպությունները»՝ պետական ծրագրի հանցավոր տապալման, աշխատավորների դժգոհության սաղրանքի, ռազմական, թշնամական, զավթողական խուժումներին նպաստող պայմաններ ստեղծելու համար: «Շախտինսկի գործը» մի շարք դատավարությունների սկիզբ է դառնում օրինակ՝ «Արդյունաբերական կուսակցության» (Промышля), «Առևտրաարդյունաբերական կուսակցության» (Торгпромом), «Միութենական բյուրոյի» համար: 1930 թ. սեպտեմբերին առևտրի ոլորտի քառասունութ աշխատավոր է գնդակահարվում: Дмитриевский В., Театр и суд в пространстве тоталитарной системы // Системные исследования культуры. 2008 / под ред. Г.В. Иванченко, В.С. Жидков. - СПб.: Алтейя, 2009, стр. 415. http://ec-dejavu.ru/t-2/Theatre_and_Court.html - 15.05.2015.

³⁵ Նույն տեղում, էջ, 416:

³⁶ Նույն տեղում, էջ, 420:

ԹԻՆԳՇՓԻԼԻ «ՄԵԾ» ԵՎ «ՓՈՔՐ» ՀԱՄԱՏԵՔԱՏԵՐԸ

3.1. Նյութի ընտրությունը համատեքստը և գործառույթը

Ո. Օյրինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը

Ռիխարդ Օյրինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը ի սկզբանե գրվել է որպես վեց գործողությամբ ռադիոդրամա³⁷: Այն նացիստական առաջին երկն է, որ ստացել է «թինգզփիլ» անվանումը: Համաձայն հեղինակի տվյալների՝ ռադիոդրաման ուրվագծվել է 1932 թ. Մուրբ ծննդին և պատրաստ է եղել 1933 թ. մարտին: Այն առաջին անգամ հեռարձակվել է 1933 թ. Ապրիլին՝ Ավագ հինգշաբթի օրը, Գերմանիայի բոլոր ռադիոկայաններով:

Թինգզփիլի վերնագիրը ցույց է տալիս, որ այն պետք է ընկալվի Քրիստոսի չարչարանքների պատմության հետ զուգահեռությամբ: «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը Ավագ հինգշաբթի օրը հեռարձակելով՝ գերմանական ռադիոկայանները, ըստ էության, հանդես են գալիս որպես «առաքելության» գործիք՝ ժողովրդին գերմանիայի չարչարանքների, հետևաբար նաև հարության մասին հայտնելով, ինչպես Քրիստոսն է Ավագ հինգշաբթի օրն իր աշակերտներին հայտնում իր խաչելության և Ջատիկի մասին: Քրիստոսի չարչարանքների և հարության հետ զուգահեռը ավելի է ընդգծվում երեսուներեք թվի շնորհիվ (որը պատահաբար համընկնում է): Ինչպես Քրիստոսը երեսուներեք տարեկանում կրում է իր չարչարանքները և հարություն առնում, այնպես էլ Գերմանիան, 1933 թ. չարչարանքների մեջ լինելով, «հարություն» է առնում՝ վերածվելով Երբորդ ռայսի:

Մինչ Կուրտ Հեյնիկեի «Նոյրոդե» թինգզփիլն, այն համարվել է թատրոնի նոր ձևի բարձրակետը³⁸:

Կ. Հեյնիկեի «Նոյրոդե» թինգզփիլը

«Նոյրոդեի» ցուցումներում հեղինակը նշում է նյութի ընտրության և նշանակության մասին. «Նոյրոդեում՝ Շլեզիայում 1933 թ. դեռ շատ առաջ, նացիստական աշխատանքի և միաբանության գաղափարը գործի է վերածվել: Հանքավորները, աշխատավորները, ծառայողները, անձնական շահն անտեսելով, համագործակցության միջոցով փորձել են պահպանել կործանման դատապարտված մի հանք՝ հայրենիքի մի կարևոր տնտեսական մարմին փրկելու համար: Բնակչության մեծ խմբեր օժանդակել են նրանց նախաձեռնությանը: Այս ներկայացումը հստակորեն չի հետևում իրական, պատմական դեպքերին, այլ՝ պատմական գաղափարը կերտում է ազատ

³⁷ Reichl J.M., Das Thingspiel, S. 40.

³⁸ Eichberg H., Thing-, Fest- und Weiespiele in Nationalsozialismus: Arbeiterkultur und Olympismus. In: Massenspiele: NS-Thingspiele, Arbeiterweiespiele und Olympische Zeremonieell, S. 41.

ձևով: Այս գաղափարը և դեպքը մեծարելու համար ստեղծագործությունը ստացել է «Նոյրոդե» անվանումը³⁹:

«Նոյրոդեի» մեծ հաջողությունը բացատրվում է նրանով, որ «պաշտամունքային գործողության ազդեցությունը» ձեռք էր բերվում ներկայացումից դեպի պաշտամունք «աննկատ» անցման միջոցով, «քանի որ այստեղ պաշտամունքային գործողությունը ոչ թե պարտադրվում էր, այլ ստեղծվում էր գործողության ընթացքում»⁴⁰: Այսինքն՝ այն ոչ թե գործի էր դրվում բացահայտ կրոնական ներգործությամբ, այլ ստեղծվում էր գերմանական միֆի վրա:

Է.Վ. Մյուլլերի «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլը

«Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլի պատմական նյութը վերցված է ավստրիական պատմությունից: Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը փաստացի տեղի է ունեցել: Դա պատմական մի դեպք է Երեսնամյա պատերազմից, որին նացիստներն իրենց մեկնաբանությունն են տվել:

«Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» կառուցված է դատավարության ձևով, որի ընթացքում նացիստները դատապարտում են «պատմության մեղքերը» և պատժում մեղավորներին: Իսկ նյութի ընտրությունը կարևոր է նրանով, որ «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղի» հերոսները ավստրիացիներ են: Հիտլերը գերմանացիներին և ավստրիացիներին համարում է միևնույն արյան կրողներ: Նա իր «Իմ պայքարը» գրքում գրում է. «Մի արյուն, մի հանրապետություն: Քանի դեռ գերմանական ժողովուրդը իր բոլոր որդիներին չի միավորել մեկ հանրապետության սահմաններում, նա իրավունք չունի ձգտելու գաղութային ընդլայնման»⁴¹: Այս թինգզփիլի միջոցով Հիտլերն, ըստ էության, փորձում է լուծել երկու ժողովուրդների վերամիավորման հարցը: Նաև Ավստրիայի գերմանացիների հերոսականության և ինքնագոհողության շնորհիվ է, որ ֆյուրերը գալիս է և նրանց բոլորին միավորում ընդհանուր հայրենիքի՝ «գերմանական կայսրության» մեջ:

Է.Վ. Մյուլլերի «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլի գագաթնակետն է համարվել:

³⁹Heynicke K., Neurode: Ein Spiel von Deutscher Arbeit, Berlin-Schöneberg: Volkschaft-Verlag für Buch, Bühne und Film G.m.b.H 1934, S. 5.

⁴⁰ Մեյերումը՝ ըստ Reichl, Johannes M., Das Thingspiel, S. 80.

⁴¹ Hitler A., Mein Kampf, zwei Bände in einem Band, ungekürzte Ausgabe, 172.-173. Auflage, München: Zentralverlag der N.S.D.A.P. 1936, S. 1.

3.2. Թինգզփիլի կառուցվածքային և կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները. «սկզբի» և «վերջի» խնդիրը թինգզփիլում

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլի «սկիզբը» և «վերջը»

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլը սկսվում է Առաջին աշխարհամարտի ավարտով և «չար ոգու» իշխանության հաստատմամբ, որը խորհրդանշում է Վայմարյան Հանրապետության «անհաճո ժամանակի ոգին» և ավարտվում «բարի ոգու» հաղթանակով և Երրորդ ուսյի հաստատմամբ:

Թինգզփիլի սկզբում «չար ոգին» արտաբերում է խաչված Քրիստոսի վերջին խոսքերը՝ «ամեն բան կատարվեց»⁴²: Սա նշանակում է, որ Գերմանիան գտնվում է նեոի իշխանության տակ, և «չար ոգու» բերանից արտաբերած «ամեն բան կատարվեց» արտահայտությունը նշանակում է, որ նա զբաղեցրել է Աստծո տեղը և հասել իր իշխանության գագաթնակետին: Սա իր հերթին նշանակում է, որ մոտ է Ահեղ դատաստանի ժամը⁴³: Ահեղ դատաստանի հետ զուգահեռը հանդիսատեսին ոչ միայն պետք է նախապատրաստեր «փրկությանը», այլ դրդեր «բարի ոգու» հետևող լինելու «փրկությանն» արժանանալու համար: Վերջում նույն խոսքերն արտաբերում է «բարի ոգու» վերածված «մարտում ընկած անանուն զինվորը», որը փաստորեն իրական փրկիչն ու Աստվածն է, ով վերակենդանանում է, որպեսզի կրի Գերմանիայի չարչարանքները, իսկ «ամեն բան կատարված է» նշանակում է, որ կատարված է «փրկչի» առաքելությունը և Գերմանիան ազատված է չար ոգու տիրապետությունից:

«Նոյրոդե» թինգզփիլի «սկիզբը» և «վերջը»

«Նոյրոդե» թինգզփիլը սկսվում և ավարտվում է մինևնույն երգով՝ միասնականության, յուրաքանչյուր աշխատանքի կարևորության վերաբերյալ: Դա վկայում է այն մասին, որ անկախ պետական համակարգից՝ գերմանացի ժողովուրդը գիտակցում է աշխատանքի կարևորությունը և պատրաստ է աշխատել՝ անտեսելով դժվարություններն ու անհարմարությունները:

Թինգզփիլի «սկզբում» հանքափորները կանգնած են իրենց աշխատանքն ու ապրուստի միջոցը կորցնելու վտանգի առաջ: «Սկզբում» անհամապատասխանություն է առաջանում իրականության և աշխատավորների պատրաստակամության միջև, ինչը վկայում է, որ գերմանացի ժողովուրդը աշխատանքը գնահատող և աշխատասեր ժողովուրդ է, հետևաբար պետական համակարգն է վատը, ինչի պատճառով ժողովուրդը կանգնած է գործազրկության խնդրի առաջ: «Վերջում» «անծանոթի» օգնությամբ ժողովուրդը

որը հասնում է իր նպատակին. հանքը փրկվում է և հաստատվում է նացիստական Գերմանիան:

«Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլի «սկիզբը» և «վերջը»

Երեք թինգզփիլերից միայն «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղն» ունի նախերգանք ու վերջերգ:

Թինգզփիլի «սկզբում» հանդիսատեսը տեղեկանում է կայանալիք դատավարության մասին, որն Աստծո կողմից է կազմակերպվելու, Աստծո ամենագործության և արդարադատության մասին: Նախերգանքը Տիրոջ մասին պատմելով հանդիսատեսին նախապատրաստում է նրա հետ հանդիպմանը: Այս նախապատրաստման շնորհիվ «վերջում» աստվածային միջակայան կերպարի հետ հանդիպումը, բնական է, պետք է ավելի սպասված, հետևաբար ավելի ազդեցիկ և բերկրալի լիներ: Վերջերգն ամփոփում է եղելությունը և հաստատում, որ «Սև զրահով կերպարը» Աստված էր, որը մոտեցել է գերմանացի ժողովրդին, տեսել նրա տառապանքները և օգնության ձեռք մեկնել:

«Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» սկսվում է մեղադրանքով, ավարտվում՝ պատժով և պատմության «մութ» էջի ավարտով, որից հետո ամեն չարիք դառնում է անցյալ և թաղվում «հիշողության դամբարանում», իսկ նացիստական Գերմանիայի հաստատումով սկսվում է գերմանական պատմության «նոր և լուսավոր» էջը:

3.3. Թինգզփիլի կերպարային համակարգը

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլի կերպարային համակարգը

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլի գլխավոր գաղափարը նացիզմի հաղթանակն է Վայմարյան Հանրապետության համակարգի նկատմամբ: Նացիզմի և Վայմարյան Հանրապետության հակադրությունն այս թինգզփիլում դրսևորվում է «մենք» // «նրանք» երկանդամ հակադրությամբ, որտեղ «մենք»-ը ծայրահեղ դրականի՝ «բարու» խորհրդանշան է, իսկ «նրանք»-ը՝ ծայրահեղ բացասականի՝ «չարի»: «Մենք»-ի մեջ ամփոփված է գերմանացի ժողովուրդը, իսկ «նրանք»-ի մեջ՝ Վայմարյան Հանրապետության համակարգն ու նացիստական գաղափարախոսությանը հակասող յուրաքանչյուր ուսմունք, ուղղություն, երևույթ: Թինգ հրապարակի հանդիսատեսը, լինելով գերմանացի ժողովրդի ներկայացուցիչը, բնական է, որ պետք է միաձուլվեր «մենք»-ին: «Նրանք»-ի մեջ համախմբված են նացիստական Գերմանիայի բոլոր թշնամիները և խտացված մեկ կերպարի, այն է՝ «չար ոգու» այլեգորիայի մեջ:

«Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլում ներկայացվում է «չար ոգու» և «բարի ոգու» (ի սկզբանե «մարտում ընկածի», այնուհետև «վերակենդանացած» «անանուն զինվորի») պայքարը, որը խորհրդանշում է

⁴² Euringer R., Deutsche Passion 1933, Oldenburg i. O.: Gerhard Stalling 1933, S. 9.

⁴³ Պոդոս առաքյալի Երկրորդ թուղթը թեսալոնիկցիներին, 2:

ֆյուրերի և նացիստների պայքարը Վայմարյան Հանրապետության համակարգի դեմ: Մյուս բոլոր կերպարները համախմբված են «բարի» կամ «չար» ոգիների շուրջ՝ լինելով նրանց տարբերակները, մասնավոր դրսևորումները կամ արժեհամակարգի անձնավորումները: Երկու «առաջնորդներն» էլ փորձում են շահել ժողովրդի վստահությունը և նրանց իրենց հետևորդը դարձնել: Բնականաբար հեղինակն իր տեքստն այնպես է կառուցում, որ ժողովուրդը միանշանակ նացիզմի կողմն է անցնում և դառնում նացիստական գաղափարախոսության հետևորդ:

«Նոյրոդե» թինգզփիլի կերպարային համակարգը

«Նոյրոդե» թինգզփիլը մեկ հանքի ճակատագրի օրինակով ներկայացնում է կապիտալիստական հասարակարգի և աշխատավորների հակադրությունը: Հանքի ճակատագրի համար պայքարում են մի կողմից հանքի սեփականատերերը՝ համընկերությունը, փաստաբանը, որը համընկերության ներկայացուցիչն է և փորձագետը, հակադիր կողմից աշխատավորները՝ Վիլիելմ Թադկեն, հանքի տնօրենը, գրագիրը և մի խումբ հանքափորներ:

Համընկերության համար հանքը շահույթի աղբյուր է, և քանի որ այն կանգնած է սննկացման եզրին, սեփականատերերը նպատակահարմար են գտնում փակել այն: Դրան հակառակ՝ հանքի տնօրենը և աշխատավորները պատրաստ են կամավոր աշխատել հանուն հանքի փրկության: «Նոյրոդեի» հերոսներն այն արժեքների կրողներն են, որոնք անհրաժեշտ են նացիստական տիրապետությանը, նրանք շարժվում են համաձայն նացիստական գաղափարախոսության, բայց այդպես էլ արդյունքի չեն հասնում: Հեղինակի նպատակն այստեղ առաջնորդի նշանակությունն ընդգծելն է: Գերմանացի ժողովուրդը որքան էլ բարձր արժեքների կրող լինի, միննույն է առանց առաջնորդի չի կարող արդյունքի հասնել:

Չնայած «Նոյրոդե» թինգզփիլում հանդես են գալիս անհատականության գծեր ունեցող հերոսներ, սակայն նրանց կյանքը, բնավորությունը, զգացմունքները, ճակատագիրը ամեննին էական չեն, կարևոր է միայն հայրենիքի շահը, հայրենիքի և նրա յուրաքանչյուր մասնիկի ճակատագիրը: Փաստորեն, թինգզփիլի առարկան ոչ թե անհատի, այլ ազգի ճակատագիրն է, ու Հեյնիկեն դա ցույց է տալիս մեկ հանքի ճակատագրի օրինակով:

«Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլի կերպարային համակարգը

«Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլում հանդես են գալիս պատմական, քաղաքական գործիչներ և գյուղացիներ, որոնք կրում են անուններ և նույնանուն պատմական դեմքերի հետ, ինչպես նաև գյուղացիների, մեղադրողների և դատավորների՝ անհատականությունից զուրկ երգչախմբեր: Երգչախմբերի գործառույթը ժողովրդին համապատասխան դիր-

քորոշման, համոզմունքի հանգեցնելն է, և թինգզփիլը սկսվում է մեղադրողների խոսքով, որի մեջ բացահայտվում է բոլոր կերպարների նկարագիրը:

Կայսր Ֆերդինանդը ներկայացվում է որպես սատանայի հպատակ, որն իր ժողովրդի կողքին կանգնելու, նրան պաշտպանելու և առաջնորդելու փոխարեն չարաշահել և ոտնհարել է արդար գյուղացիների վստահությունն ու բարեխղճությունը: Ի տարբերություն նրա՝ Հիտլերն այն առաջնորդն է, որը միայն «սիրո» է արժանի, և դա է թինգզփիլը սովորեցնում հանդիսատեսին՝ հակադրության մեջ դնելով երկու առաջնորդներին: Ժողովուրդ // Ֆերդինանդ, ժողովուրդ // ֆյուրեր այս երկու հակադրությունների մեջ ժողովուրդը նույնն է, ինչի արդյունքում հակադրության մեջ են հայտնվում Ֆերդինանդ Երկրորդը և Հիտլերը՝ որպես նույն ժողովրդի երկու առաջնորդներ: Հիտլերի կերպարը, ըստ էության, հակադրության մեջ է մտնում գերմանական պատմության մեկ այլ առաջնորդի հետ և համեմատության միջոցով ներկայացվում որպես ժողովրդի կատարյալ առաջնորդ:

Ֆերդինանդի ամենամեծ մեղքն իր ժողովրդին «օտարի» ձեռքը հանձնելն է, ինչի միջոցով ևս սրվում է նրա և Հիտլերի հակադրությունը, քանի որ վերջինս պայքարում է «օտարի» դեմ: Իսկ օտարն առաջնորդվում է «նպատակն արդարացնում է միջոցները» սկզբունքով, հետևաբար նա զուրկ է խղճից և բարոյականությունից, չի կարող սրտացավ լինել գերմանացիների հանդեպ: «Ֆրանկենբուրգյան գառախաղը» թինգզփիլում «օտարը» պատժվում է և իրականացվում է նացիզմի նպատակը, այն է՝ գերմանացու արյունը «ազգային վերածննդի ժամանակաշրջանում կատարյալպես մաքրել օտար արյունից»⁴⁴:

Ֆյուրերի կերպարը թինգզփիլերում

Բոլոր թինգզփիլերի գործողությունները ծավալվում են միննույն շարակարգով: Երկարատև ձգված գործողությունը՝ լի մեղադրանքներով, անարդարությամբ, ժողովրդի ճնշվածությամբ, ամենավերջում հանկարծակի լուծում է ստանում: Երեք թինգզփիլերի գործողությունները անսպասելի շրջադարձ են կատարում գործողության վերջում: Գերմանիային դժվարին վիճակից ազատողը կամ անարդարության համար վրեժ լուծողը միֆական մի կերպար է, որն, օժտված լինելով գերբնական ուժերով կամ Աստծո դերը ստանձնելով, անմիջապես փոխում է իրականությունը, որից հետո հաստատվում է նացիստական Գերմանիան:

Այդ կերպարները Հիտլերին բնորոշող տարրեր ունեն, բացի այդ՝ նրանք բոլորն օժտված են աստվածային գորությամբ: Ստացվում է՝ այս կերպարներն ունեն երկու կողմ՝ աստվածային և մարդկային, հետևաբար Հիտլերը ներկայացվում է որպես մարդ-աստված: Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ նացիստական վարչակարգի առաջին տարիներին, երբ ժողովուրդը

⁴⁴ Schramm W., Neubau des deutschen Theaters, S. 59.

Վայմարյան Հանրապետության ճգնաժամային իրավիճակից ելք էր փնտրում, Հիտլերն իր վրա է վերցնում «փրկչի» առաքելությունը: Եվ նրա այդ առաքելությունն ու նացիստական «լուսավոր» Գերմանիայի հաստատումը ժողովրդին ցուցադրվում է թինգզփիլի միջոցով:

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Աշխատանքում փաստարկները քննարկելուց հետո հանգել ենք հետևյալ եզրակացություններին:

▪ Նացիստներն իրենց տիրապետության սկզբնական շրջանում (1933-1936) քարոզչության միջոց են ընտրում թատրոնը, քանի որ այն հնարավորություն է տալիս գործ ունենալ մեծ զանգվածների հետ, մանիպուլյացիայի ենթարկել ամբոխներին ու մարդկանց գիտակցության վրա ազդելով՝ արդյունավետ քարոզչություն իրականացնել: Այդ նպատակն իրականացնելու համար նացիստները փորձ են անում ստեղծել թատրոնի նոր ձև, որին տալիս են «թինգզփիլ» անվանումը: Նոր թատրոնը անվանվում է գերմանների առաջին դատավարությունների անունով արմատների հետ կապ ստեղծելու և հին ավանդույթները վերստին կյանքի կոչելու համար:

Թինգզփիլը պաշտամունքային, ծիսական թատրոն էր, որը, ժողովրդին գործողության մեջ ընդգրկելով, պետք է իրականացներ «ազգային միաբանություն» (Volksgemeinschaft) ստեղծելու ծրագիրը, ինչն էլ թինգզփիլի առաջնային նպատակն էր:

«Ազգային միաբանության» գաղափարը պետք է արտահայտված լիներ ճարտարապետական կառույցում ևս, քանի որ վերջինս մարդկանց գիտակցության վրա «քողարկված» ազդելու հնարավորություն է ստեղծում: Թինգզփիլը հրապարակի շրջանաձև կամ օվալաձև կառուցվածքն ընդգծում էր միասնության գաղափարը և, հանդիսատեսին փակ շրջանի մեջ ներառելով, առավել ազդեցիկ և արդյունավետ քարոզչություն իրականացնելու հնարավորություն ստեղծում:

▪ Նացիստական մշակութային քաղաքականության երկու հակադիր բանակները՝ Ռոզենբերգի և Գյոթելլի խմբերը, ունեցել են թատրոնի նոր ձև կերտելու սեփական ծրագիրը, սակայն հաղթել է Գյոթելլի խումբը, քանի որ նրա իրականացրած քարոզչության ազդեցությունն ու լծակները ավելի ուժեղ են եղել: Գյոթելլյան խումբը ավելի բաց է եղել թատրոնի տարբեր ձևերի, թատերական ուղղությունների, տեսությունների և նկատմամբ՝ անգամ նացիստական գաղափարախոսությանը հակասելու պարագայում: Ի տարբերություն վերջինիս՝ Ռոզենբերգի խումբը խուսափել է «օտար» միտումներից, և թինգզփիլը փորձել է կառուցել «գերմանական միֆի» վրա:

Քրիստոնեությունը փոխարինելով նացիզմով՝ թինգզփիլի հեղինակները միջնադարյան հոգևոր թատրոնի օրինակով ստեղծում են ուսուցանող,

դաստիարակող ներկայացումներ՝ նացիզմը ներկայացնելով որպես «փրկության ուսմունք», ֆյուրերին՝ «փրկիչ», իսկ հանդիսատեսին՝ նացիզմի հետևորդ:

Թինգզփիլի ազդեցությունն ուժեղացնելու համար նացիստները յուրացնում են նաև Ռ. Վագների և էքսպրեսիոնիստների «ընդհանրական արվեստի երկ»-ի (Gesamtkunstwerk) տեսությունը: Խոսքային և ոչ խոսքային, տեսողական ու լսողական միջոցների ամբողջությունը ծառայեցվում է նացիստական ռասայի, արյան և հողի վրա հիմնված գաղափարախոսությանը:

Նացիստները էքսպրեսիոնիզմից փոխառում են իրականության քննադատության և փոփոխման ձևը՝ վախճանաբանական թեմաների և մարդկանց գիտակցության վրա ազդող համապատասխան հոեոտրական միջոցները, որոնց օգնությամբ ներկայացվում է Վայմարյան Հանրապետության վախճանը և նացիստական Գերմանիայի հաստատումը: Նացիստները փոխառում են նաև տիպականացման միջոցով մարդու նոր տիպ կերտելու ծրագիրը, որպեսզի նացիզմի համար պիտանի մարդ և արժանի հետևորդ ստեղծեն:

Թինգզփիլը շարունակում է ԽՍՀՄ-ի և Վայմարյան Հանրապետության քաղաքական թատրոնի ավանդույթը՝ բեմականացնելով «ազգային հեղափոխությունը» և հանդիսատեսին գրավելով նացիզմի կողմը:

Հանդիսատեսին գործողության մեջ ընդգրկելու, անհրաժեշտ դիրքորոշման ուղղորդելու, համապատասխան եզրահանգումների մղելու նպատակով թինգզփիլի հեղինակները կիրառում են թատրոնի թե՛ դրամատիկական, թե՛ էպիկական ձևերին հատուկ ազդեցության միջոցներ: Հանդիսատեսին գործողության մեջ ներառելով՝ «ստիպում» են վերապրել «փրկության»՝ նացիստական Գերմանիայի հաստատման «բերկրանքը» և ֆյուրերին ընկալել որպես գերհզոր առաջնորդ ու «փրկիչ»: Էպիկական միջնորդող միջոցները՝ նախերգանք, վերջերգ, երգչախումբ, թելադրում են հեղինակի տեսանկյունը:

▪ Թինգզփիլը պետք է լիներ մահացածների պաշտամունք, ինչի միջոցով հանդիսատեսին ցուցադրվում էր գերմանացի ժողովրդի «փրկության», այն է՝ Ֆյուրերի գալստյան և նացիզմի հաստատման համար ինքնագոհաբերության կարևորությունը, ինչպես նաև նրա մեջ դաստիարակվում էր ինքնագոհաբերման պատրաստակամությունը, որը առանցքային նշանակություն ուներ Երրորդ ռայխում:

Թինգզփիլը պետք է լիներ դատավարություն, որի ընթացքում ոչ նացիստական համակարգերը ժողովրդի հանդեպ մեղավոր էին ներկայացվում, իսկ նացիզմը, ժողովրդի շահերը պաշտպանելով և «մեղավորներից» վրեժխնդիր լինելով, շահում էր ժողովրդի վստահությունն ու համակրանքը՝ ներկայացվելով իբրև արդարադատ և ճշմարիտ ուսմունք: Դատավարության միջոցով ժողովրդին սովորեցնում էին նաև ենթարկվել նացիստական

գաղափարախոսությանը. չենթարկվողները կդասվեն թշնամու շարքերին և կպատժվեն:

▪ Թինգզփիլի թեմաները վերցվում են պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններից, որոնք նացիստները յուրովի են ներկայացնում և մեկնաբանում՝ հետապնդելով տարբեր նպատակներ (այդ թվում՝ Վայմարյան Հանրապետության ժամանակաշրջանի, պատմական տարբեր դեպքերի քննադատություն): Հեղինակները, հակադրելով դրանք նացիստական Գերմանիային, վերջինս ներկայացնում են որպես նոր և «լուսավոր» ժամանակաշրջան:

Նացիստական պետության սկզբնական շրջանի նպատակները, ինչպես նաև գաղափարախոսությունը ծածկագրված են թինգզփիլի մեջ: Տեքստերի «սկզբի» և «վերջի» վերլուծությունը ցույց է տալիս, թե նացիոնալ-սոցիալիստներն ինչպես են ներկայացնում հեղափոխությունը՝ անցումը ոչ նացիստական համակարգից նացիստականին: Առաջինը ներկայացնելով որպես դաժան, անհոգի, ճնշող ժամանակաշրջան՝ նրանք շահում են հանդիսատեսի համակրանքը ու սեր արթնացնում նոր, «երանելի» Գերմանիայի նկատմամբ:

▪ Գերպարային համակարգը երկու հակադիր բանականների բաժանելով՝ նացիստները ոչ նացիստական՝ «օտարի» բանակը, ներկայացնում են որպես անհոգի, դաժան՝ հանդիսատեսին սովորեցնելով խուսափել «նրանցից»: Այդ կերպով հեղինակները հանդիսատեսին ամփոփում են փակ, միասնական ամբողջության՝ «մենք»-ի մեջ՝ սովորեցնելով լինել նացիզմին «հնազանդ», հակառակ դեպքում՝ կդասվեն «օտարի» շարքին և կպատժվեն:

Թինգզփիլը հանդիսատեսին ցուցադրում է, որ թշնամուն հաղթողը, Գերմանիան բարդ իրավիճակից փրկողը և նոր Գերմանիա ստեղծողը, այն է՝ գերմանացիների «փրկիչը», ուժեղ և աստվածային զորությամբ առաջնորդն է: Ֆյուրերը անհատականությունից զուրկ բազմությանն առաջնորդող միակ անհատականությունն է, որն անմիջապես իրականացնում է գերմանացու նպատակներն ու իդձերը: Թինգզփիլը, պատկերավոր ցուցադրելով ֆյուրերի հզորությունը, հանդիսատեսի ներսում ձևավորում է այն համոզմունքը, որ անհրաժեշտ է անվերապահորեն նրա հետևողը լինել:

▪ Թինգզփիլը ներկայացնում է Վայմարյան Հանրապետությունից անցումը նացիստական Գերմանիային՝ առաջինը ներկայացնելով որպես դժոխային, երկրորդը՝ դրախտային ժամանակաշրջան: Նման հակադրություններով թինգզփիլը ժողովրդին հանգեցնում է այն համոզմունքին, որ նացիստական Գերմանիան լավագույնն է: Թինգզփիլը կորցնում է իր ազդեցության ուժը այն ժամանակ, երբ նացիստական Գերմանիայի նպատակներն ու ծրագրերը փոխվում են՝ տեղը զիջելով նոր թեմաներով և միջոցներով քարոզչության:

Ատենախոսության թեմայով հրատարակված աշխատանքների ցանկ

1. Թինգզփիլ ժանրի ծագումը, զարգացումը և անկումը // Գարուն, «ԷԳԵԱ» հրատարակչություն, Երևան 2011թ., N 537-538, էջ 30-34:

2. Է. Վ. Մյոլլերի «Ֆրանկենբուրգյան զառախաղը»՝ որպես թինգզփիլի օրինակ // Համատեքստ-2012, ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան 2012թ. էջ 322-333:

3. Генезис тинга и попытки его реанимации нацизмом // Литература XX-XXI веков: итоги и перспективы изучения, издательство Экон-информ, Москва 2013, с. 100-103.

4. Առաջին համաշխարհային պատերազմի զոհերի վերախմաստավորումը Ռ. Օյրինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» թինգզփիլում // Կանթեղ, «Ասողիկ» հրատարակչություն, Երևան 2014, N 2-3 (59-60), էջ 93-100:

5. Թինգ շարժման կազմավորումը և նպատակը // Գրականության արդի խնդիրներ, Լուսաբաց հրատարակչություն, Երևան 2014, էջ 206-216:

6. Թինգ հրապարակների ճարտարապետությունը և դրա գործառույթը (նացիստական թատրոնը որպես քարոզչության միջոց), Հանդես (Գիտամեթոդաբանական հոդվածների ժողովածու), Երևան 2015, N 16, էջ 133-138:

7. «Սկզբի» և «Վերջի» խնդիրը թինգզփիլերում (Ռ. Օյրինգերի «Գերմանիայի չարչարանքները 1933» և Է.Վ. Մյոլլերի «Ֆրանկենբուրգյան զառախաղը» թինգզփիլերի օրինակներով) // Գրականության և մշակույթի արդի խնդիրներ, Երևան, Լինգվա, 2015, էջ 141-150:

Гоар Сергеевна Паносян
Проблематика тингшпиля

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.07 – “Зарубежная литература”.

Защита состоится 3 июля 2015 г., в 13:00, на заседании специализированного совета ВАК 003 по специальности “Армянская и зарубежная литература”, действующего при Институте литературы имени М. Абегамяна, по адресу: ул. Григора Лусаворича 15, г. Ереван, 0002, Республика Армения.

РЕЗЮМЕ

Предметом исследования данной диссертации является проблематика тингшпиля как средства пропаганды нацистской идеологии. Анализ базируется на трех основных и самых удачных тингшпилях, а именно: “Мучения Германии 1933” Рихарда Ойрингера (Richard Euringer „Deutsche Passion 1933”, 1933), “Нройроде” Курта Хейнике (Kurt Heynike „Neurode”, 1934) и “Франкенбургская игра в кости” Эберхарда Вольфганга Мюллера (Eberhard Wolfgang Möller „Das Frankenburger Würfelspiel”, 1936), также как и на теоретических текстах тингшпиля.

В диссертации дается описание того, как нацисты в начальный период своего господства (1933-1936) в качестве средства пропаганды выбирают культовый, ритуальный театр (тингшпиль), который, вовлекая в действие народ, создает тем самым возможность реализовать программу “национального единства” (Volksgemeinschaft), что являлось первоначальной задачей тингшпиля. Массовый театр дает возможность для “обработки” массового сознания, и прибегая к манипуляции и воздействуя на сознание людей, содействует осуществлению эффективной пропаганды. Применяя особенности разных течений и теорий искусства и разных форм театра в тингшпиле, нацисты представляют переход от Веймарской Республики к Третьему рейху как единственную панацею, превращая народ в последователей национал-социалистической идеологии.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключений и списка литературы, а также приложения, включающего перечень рисунков. Объем работы 150 страниц.

Работа построена по традиционной логике, то есть анализ проводится от общего к частному и обратно.

Во введении кратко представлена нацистская культурная политика, в частности, политика театральная (движение тинг). Указаны цели, задачи и методы, выделена научная новизна материала, обоснована актуальность предмета диссертации.

Первая глава (“Историческое развитие тингшпиля”) проследивает эволюцию тингшпиля: начало, становление и конец, а также формирование движения тинг, его задачи и корни. Обосновывается проблема выбора канала пропаганды нацистов, в частности, объясняется, почему нацисты в начале своего господства в качестве средства пропаганды выбрали театр и назвали тингшпиль. В работе отмечены представления национал-социалистических политических деятелей о новой форме театра, его содержании и цели, а также о тех программах, которые они собирались реализовать с помощью театра новой формы. В этой главе также показано, какая форма театра избрана для эффективной реализации целей тингшпиля, а также воплощения и представления идеологии в архитектуре. В последней же части главы разъясняется, почему нацисты приостановили движение тинг задолго до полной реализации.

Во второй главе (“Путь становления и формальные особенности тингшпиля”) представлены путь становления и формальные особенности тингшпиля, выявлены его прототипы, тексты рассмотрены в *синхронии* и в *диахронии*, кроме того, в некоторых разделах проведен *типологический* анализ.

С помощью вышеуказанных подходов выявлено, каким образом особенности разных направлений и теорий искусства, разных форм театра проявляются в тингшпиле, как переосмысливаются нацистами и становятся плацдармом для реализации пропаганды. В данной главе сравнивается тингшпиль с драматическими и эпическими формами театра, в результате чего проявляются формальные особенности тингшпиля. Показано также, как формальные проявления тингшпиля, а именно, тингшпиль в качестве культа и судебного разбирательства, отображены в первичных (художественных) текстах.

Предметом исследования третьей главы (“‘Большие’ и ‘малые’ контексты тингшпиля”) являются первичные тексты тингшпиля с их “большими” и “малыми” контекстами. Под “малым” контекстом подразумевается смысл “внутри” текста. Под “большим” контекстом подразумевается текст и его “окружающая среда” (культурно-историческая), а именно, связь и соотношение с избранными материалами и идеологией.

В третьей главе представлен “сырой” материал тингшпиля, логика выбора материала, а также его переосмысление и функционирование в нацистской сфере. В этой главе первичные тексты тингшпиля подвергнуты структурно-семиотическому анализу, с помощью которого показано: 1) как нацистская идеология “закодирована” в текстах, 2) как она преподносится читателю или зрителю (прагматический аспект). Так как тингшпиль формировался и развивался на начальной стадии Третьего рейха (1933-1936), то анализ

категорий “начала” и “конца” позволил понять точку зрения нацистов на “национальную революцию”, а именно, переход от Веймарской Республики к нацистской Германии.

Исследование образной системы позволяет понять, как нацисты, противопоставляя врага народу, создают “закрытое общество”, как внушают доверие к нацизму и самое главное – к фюреру, демонстрируя и выделяя взаимоотношение народа и фюрера, а также его значение.

Gohar Panosyan

Problemathics of thingspiel

Dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of Philological Sciences, in the specialty of “Foreign Literature” (Specialty Code 10.01.07).

The defense of the dissertation is scheduled for 3 July 2015, 12:30 pm, at the meeting of the Specialized Council of Armenian and Foreign Literature N003 at the Institute of Literature after M. Abeghyan, NAS RA. Address: 15 Grigor Lusavorich str. 0002, Yerevan, Republic of Armenia.

SUMMARY

The problematics of thingspiel as a propaganda method for the Nazi ideology is the subject of investigation of this dissertation. The analysis is based on the three main and the most successful thingspiels, which are: “Passions of Germany 1933” by Rikhard Euringer („Deutsche Passion 1933”, 1933), “Neurode” by Kurt Heinike („Neurode”, 1934) and “Frakenburger dice-play” by Eberkhard Wolfgang Moeller („Das Frankenburger Würfelspiel”, 1936). It is also based on the theory of thingspiel.

The dissertation describes, how the Nazis in the primary period of their power chose the ritualistic theater as a means of propaganda, which, involving the people in action, created the opportunity to realize the programme of “national unity” (Volksgemeinschaft), which became the initial task of the Nazis.

The theatre for the masses affects the consciousness of the crowd, exposing them to manipulation and propaganda. Using the features of different directions and theories of art, and various forms of theater, in thingspiel the Nazi portray the transition from the Weimar Republic to the national-socialist Germany as the only way to rescue the nation, thus turning people into followers of Nazi ideology.

This dissertation consists of introduction, three chapters, conclusion, appendices and bibliography. The volume of the dissertation is 150 pages.

The Nazi cultural politics, in particular, the theatric one, is briefly demonstrated in the introduction. The purposes, problems and methods of the dissertation are also included. Moreover, the introduction underlines the scientific novelty of the material and the relevance of the subject.

The first chapter (“The historical development of thingspiel”) consists of the historical development of thingspiel, its beginning, formation and end, as well as the formation, problems and roots of the *thing* movement. The work looks at the choice of theatre as a channel of propaganda during the early stages of Nazi power, and the reasons for calling it thingspiel. The work discusses the presentation of

this new type of theatre by the national-socialist political figures, its content and purposes, and the programmes, which they were attempting to realize through this theater. The chapter also illustrates the type of theater chosen for the effective realization of the purposes of thingspiel as well as embodiment and presentation of ideology in architecture. The last part of the chapter is concerned with the reasons behind the suspension of the *thing* movement long before its full realization.

The aim of the second chapter ("The formation way and form features of thingspiel") is the illustration of the development of thingspiel and its distinct features. Moreover, it seeks to reveal the prototypes of thingspiel, and carries out simultaneous and asynchronous typological analysis in order to understand how the features of different directions and theories of art and various forms of theater find expression in thingspiel, and how they are reinterpreted to serve Nazi propaganda. The comparison of thingspiel with the dramatic and epic forms of theater in this chapter allow to expose the unique features of thingspiel and their reflection in primary texts.

The subject of investigation of the third chapter ("Big" and "small" contexts of thingspiel) included the primary texts of thingspiel, namely, their "big" and "small" contexts. By "small" context we mean the expression of the material and ideology in the works, i.e. the meaning "within" the text. The "big" context refers to the text and its "surrounding environment", namely, the connection and correlation between the text and the chosen materials and ideology. The chapter aims to present the materials that form the foundation of thingspiel, their selection, as well as their reinterpretation and their function according to the Nazis. In this chapter the primary texts of thingspiels are subjected to structural-semiotic analysis. This will allow to, firstly, show how the Nazi ideology is hidden in the texts, and secondly, how this ideology is propagated to the readers and the spectators. As thingspiel is formed and developed in the primary phases of the Third Reich, the analysis of its "beginning" and "end" allow to fully understand the Nazi perspective of the "national revolution", as the transition from the Weimar Republic to the national-socialist Germany.

The examination of the assembly of the characters allows to understand how the Nazi create a closed society by contrasting the people with the enemy, how they inspire confidence toward Nazism and most importantly to the Fuehrer, with an emphasis on the relationship between the people and the Fuehrer, and the latter's meaning.

