

**ՓԱՍՏԸ ՈՐՊԷՍ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ՀԻՄՔ  
ՈՒԻԼԻԸՄ ՍԱՐՈՅԵԱՆԻ  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՌԱԳՐՈՒԹԻՒՆ  
ԹԱՏԵՐԱԽԱՂԵՐՈՒՄ**

ԱՆՈՒՇ ԱՍԼԻԲԷԿԵԱՆ  
parox-ne@mail.ru

**ՄՈՒՏՔ**

1986ին, Սարոյեանի մահից հինգ տարի անց, հայագետ Տիգրան Գույմճեանի ջանքերով առաջին անգամ Սարոյեանի ծեռագրերից հանում եւ տպագրում է հեղինակի *An Armenian Trilogy*՝ անգլիալեզու ընթերցողի համար: Հայերէնով առաջին անգամ թատերախաղերը լոյս են տեսնում 2008ին՝ Սարոյեանի 100ամեակին նուիրում միջոցառումների շրջանակում: Եռագրութիւն ներառում են *Հայերը* (1971), *Բիթլիս* (1975) եւ *Յառաջ* (1979) թատերախաղերը: Այս երկերը յայտնութիւն են Սարոյեանի թատերագրական ծաւալուն ժառանգութեան մէջ՝ հայկական ինքնութեանը եւ Հայկական Հարցին վերաբերող թէ՛ անթաքոյց, միանգամայն համարձակ դատողութիւններով, թէ՛ յատկապէս՝ կառուցուածքային առումով:

Հայերի եւ հայկականութեան թեման Սարոյեանի գրչի մշտական ուղեկիցն է, մի փուլում աւելի աշխուժ, մէկ այլ փուլում՝ պակաս արտացոլուած: Սակայն այս թատերախաղերն ապշեցնում են Սարոյեանի թատերագրութեանը ծանօթ ընթերցողին ո՛չ միայն ամբողջովին հայկականութեամբ, եւ ո՛չ միայն նրանով, որ եռագրութեան երկու թատերախաղերում գլխաւոր գործող անձը Սարոյեանն ինքն է (Բիլ Սարոյեան՝ ամերիկահայ գրող<sup>1</sup>, Սարոյեան՝ հայագգի ամերիկեան գրող, ում կեանքն անցնում է Փարիզի եւ Ֆրեզնո-Կալիֆորնիայի միջեւ<sup>2</sup>), այլեւ հեղինակի գրչին ոչ-այնքան տիպական սեռային առանձնայատկութիւններով. «Թատերագրութիւն ընթերցանութեան համա՛ր», թէ՛ դեռեւս 1930ականներին Արեւմուտքում ի յայտ եկած 'գաղափարների' դրամա, «Քաղաքական թատրոն», կամ, գուցէ, մէկ այլ բա՛ն...:

Սոյն յօդուածը նուիրում է այդ խնդրին:

## ԱՆՃԱՆԱԶԵԼԻ ՍԱՐՈՅԵԱՆ

Եռագրությունում բառացիորեն անճանաչելի Սարոյեան ենք յայտնաբերում՝ հիասթափուած ու դառնացած, զայրացած ու մտահոգ հայ ազգի ճակատագրով, իրականությունը անխնայ մերկացնող, դիմացինին խօսքով հարուածող, հեռու «բարութեան եւ լոյսի կրողը» ընդունուած բնութագրումներից: Առաւել, քան երբեւէ, բանական ու իրապաշտ մի Սարոյեան, ով արդէն նոյնիսկ չի մտածում խաղի, գործողութեան ու որեւէ թատերական հնարանքի մասին: *«Դրաման բեմադրական նիւթ լինելուց առաջ խօսքի իրականութիւն է, գրական արժէք եւ ունի իր տարերքը, որպէս այդպիսին»*<sup>3</sup>: Մեր առջեւ են բաւական արժէքաւոր երեք գրական ստեղծագործութիւններ՝ խօսքային տարածքում լիովին ինքնաբաւ, իսկ որպէս բեմադրական նիւթ՝ տեսաբանի կողմից ուղղորդման ենթակայ:

1970ականներին, առաւել քան երբեւէ, Սարոյեանի թատերգութիւններում միաժամանակ արտացոլում են արդիապաշտ ուղղութիւնների միքանի առանձնայատկութիւններ: Մինչդեռ նման տրամադրութիւնները արեւմտեան թատերագրութիւնում իշխում էին յատկապէս 1930ականներին (ԱՄՆի թատրոնում ստացան «Կարմիր երեսնականներ» անուանումը՝ համաշխարհային տնտեսական ճգնաժամի պատճառով) եւ նոր թափ առան 1950ականների վերջ-1960ականներին՝ կապուած յետպատերազմեան «Անկման սերնդի» տրամադրութիւնների հետ: Սարոյեանի հետազօտող Հերըլտ Արամ Վեզլերը *Եռագրութիւնը* համարում է եւրոպական արդիապաշտութեան երեւոյթ. *«Հայկական եռագրութիւնը վերահիմաստաւորում է Սարոյեանին՝ որպէս Բեքէթի, Իոնեսկոյի, Բրեխթի՝ եւրոպական գերիրապաշտութեան եւ արդիապաշտութեան աւանդոյթների հետքերորդ»*<sup>4</sup>: Սակայն Սարոյեանի ստեղծագործութիւնները բնորոշող այս տեսակէտը գոյութիւն ունի արդիապաշտութեան յայտնուելուց իվեր եւ բաւական ընդհանրական գնահատական է այս թատերախաղերին:

## ԸՆԹԵՐՑԱՆՈՒԹԵԱՆ ԴՐԱՄԱ

*Եռագրութիւնում* միանգամից աչքի է զարնում մէկ յատկանիշ՝ անշարժութիւն, իրադարձութիւնների եւ գործողութիւնների բացակայութիւն, որը մղում է մեզ երկերը դիտարկել ընթերցանութեան համար նախատեսուած թատերագրութիւն հասկացութեան շրջանակներում: Հասկացութեան հանրագիտարանային ձեւակերպումը

հետեւեալն է. «Դրամա ընթերցանութեան համար (գերմաներէն՝ *Lesedrama, Buchdrama*) - գրական թատերագրական ստեղծագործութիւն, որը հեղինակի կողմից նախատեսուած չէ բեմադրման համար, այսինքն՝ հասցէագրուած է ոչ թէ հանդիսատեսին, այլ՝ ընթերցողին: [...] Այս կամ այն թատերգութեան բեմադրման խոչընդոտ կարող են հանդիսանալ երեւակայապաշարութեան տարրերը, գործողութիւնների վայրերի յաճախակի փոփոխութիւնները, թատերգութեան մեծ ծաւալը, կամ գործող անձանց չափազանց մեծ թիւը»<sup>5</sup>: Ինչպէս նաեւ՝ գործողութեան կամ իրադարձութիւնների պակասը, չափազանց երկար շարադրանքային մասը, անշարժութիւնը: Օրինակները համաշխարհային գրականութեան մէջ բաւարար են՝ Սենեկայի թատերգութիւնները, Բայրոնի, Շելլիի, Հիւգոյի որոշ գործեր, Գէօրգի Ֆաուստը, Պուշկինի *Բորիս Գոդունով* եւն.: Այսօր էլ կան հեղինակներ, ովքեր միտումնաւոր ստեղծում են ընթերցանութեան համար նախատեսուած թատերգութիւններ, սակայն այդ մասին նշում են նախաբանում կամ ծանօթագրութիւններում, մեկնաբանում այդպէս վարուելու իրենց դրդապատճառը:

Սարոյեանը, որ սովորաբար սիրում է գրառումներ թողնել իր ձեռագրերի լուսանցքներում կամ գրել նախաբաններ՝ բազմաթիւ յուշումներով, այս մասին գրառում չի թողել: Աւելին, *Հայերը* գրում է Հիւսիսային Ամերիկայի հայոց թեմի առաջնորդ Թորգոմ Արք. Մանուկեանի խնդրանքով՝ Նիւ Եորքի թեմական Մայր Տաճարում բեմադրելու համար: Այս եռագրութեան մէջ *Հայերը* միակ բեմադրուած երկն է (1974 Հոկտեմբեր, բեմադրիչ՝ Էդ Սեդրակեան): Այսինքն, չնայած երկը լիովին «ընթերցանութեան համար գրուած թատերախաղ» ձեւաչափի մէջ է, այդուհանդերձ, Սարոյեանը գրելիս նկատի է ունեցել բեմը, եւ բեմադրիչը գտել է երկի բեմական ձեւը (իդէա՝ արժանանալով Նիւ Եորքի քննադատների դրուատանքներին): «*Մեր առջեւ ընթերցանութեան թատերգութեան տիպիկ օրինակ է,- գրում է Լիլիթ Մելիքսէթեանը Բիթլիսի կապակցութեամբ,- հարազատ ոչ միայն իբսէնեան տեսակին, այլ աւելի շուտ, Պլաթոնի փիլիսոփայական երկխօսութիւնների աւանդոյթներին, որտեղ գործողութիւնը հասցուած է նուազագոյնի*»<sup>6</sup>: Սա տեսակէտ է, սակայն բաւական վիճելի՝ յատկապէս Իբսէնի հետ համեմատութեան տեսանկիւնից, քանի որ «ընթերցանութեան համար դրամա» բնորոշումը որպէս թատերագիրներ նոր ասպարէզ մտած թէ՛ Իբսէնի, եւ թէ՛ Չեխովի

ստեղծագործությունների շուրջ բառական արագ անհետացաւ, պարզ դառնալով, որ համաշխարհային «նոր դրամայի» ներկայացուցիչները պարզապէս նոր գեղագիտութիւն էին բերել ժամանակակից թատերգութիւն եւ թատրոն:

#### ԳԱՂԱՓԱՐՆԵՐԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Սարոյեանը նման գերխնդիր չունի: «Սա գաղափարների թատերգութիւն է»<sup>7</sup> գրում է սարոյեանագէտը *Յառաջի* մասին: Դեռեւս 1930ականներին եւրոպական թատերագրութիւնում ի յայտ եկաւ «Գաղափարների կամ մտային» կոչուող դրամայի տեսակը. եզրոյթը ձեւաւորուել է աւելի ուշ՝ յիսունականներին, երբ ուղղութիւնն իրեն արդէն սպառել էր: Գաղափարների թատրոնը երեւոյթները ուսումնասիրում էր բանականութեան տեսանկիւնից (կամ բանականութիւնն էր դարձնում դիտարկման նիւթ)<sup>8</sup>, բախումը կառուցում է ո՛չ թէ արտաքին գործողութիւնների միջոցով, այլ թաքնուած է թատերգութեան ներքին շերտերում եւ ծնւում է հակադիր գաղափարների, աշխարհընկալումների բախումից (Շոու, Ժիրոդու, Քամիւ, Սարտր, Դիւրենմաթ): Երեսնականներին այս ուղղութիւնը հիմնականում կապուած էր հակաֆաշիստական թեմատիկայի հետ՝ բանականութեան միջոցով բացայայտում էր հակաբանական իրականութիւնը<sup>9</sup>: Հաւանաբար այս ուղղութիւնն աւելի է բնորոշում Սարոյեանի *Եռագրութիւնը*, սակայն՝ ո՛չ վերջնականապէս: Թատերախաղերն, անշուշտ, կառուցուած են հակադրուող գաղափարների հիման վրայ, արտայայտում են հեղինակի ըմբոստութիւնը Օսմանեան Կայսրութեան վարած անմարդկային քաղաքականութեան դէմ, սակայն գաղափարների բախումից այս գործերում չի ծնւում բախում, հերոսները չեն գտնում ելք, թէւ նրանք, ասես, չեն էլ փնտռում, այլ պարզապէս զրուցում են: Թւում է՝ գրողի միակ նպատակը ընթերցողի հետ իր ասելիքը, տեսակէտերը, դատողութիւնները կիսելն է:

#### ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՏԱՐԲԵՐ

Այնուամենայնիւ, երեք թատերախաղերում էլ կայ մի ընդհանրութիւն. դա նրանց առնչութիւնն է, այսպէս կոչուած, «քաղաքական թատրոն»ի հետ: Այս ուղղութիւնը սկիզբ է առնում 1920ականներին, տարբեր երկրների թարոններում դրսեւորւում է դարասկզբի տարբեր տասնամեակներում եւ «*բեմից հեռանում է այն պահին*,

երբ [քաղաքական] իրավիճակը կայունանում է...»<sup>10</sup>: «Եթե առաջ ես կեանքը տեսնում էի միայն գրականության միջոցով, ապա պատերազմն այնպես արեց, որ ես սկսեցի գրականությունը եւ արուեստը տեսնել կեանքի լոյսի ներքո»<sup>11</sup> վերադառնալով պատերազմից՝ գրում է քաղաքական թատրոնի հիմնադիր Էրովին Պիսկատորը: Սարոյեանը եւս լուրջ պատճառներ ունի 1970ականներին անդրադառնալու քաղաքական թեմատիկային: 1975ի գարունը, որ Մեծ Եղեռնի 60ամեակի նախօրեակն էր, լրջագոյն դրդապատճառ է դառնում Սարոյեանի համար՝ գրելու հայկական թեմայով մի շարք թատերախաղեր: *Բիթլիսի* մտայղացումը ծնուել էր դեռեւս 11 տարի առաջ, Բիթլիս կատարած ճամփորդութեան ժամանակ: Հայերը իրադարձութիւնները կատարում են 1921ին, այսինքն՝ յաջորդում են Հայոց Յեղասպանութեանը (եւս միքանի իմաստով նշանակալի տարելիս է). ձեւաւորում է «գաղթական հայ» հասկացութիւնը, իսկ *Յառաջում*, որը Սարոյեանի գաղափարների հասունութեան գագաթնակէտն է, հերոսները Սփիւռքի տարբեր երկրների ներկայացուցիչներ են, դատողութիւնների թեման՝ գաղթականութեան ողբերգական իրողութիւնը հայութեան ճակատագրում: «1975ի Մարտի-Ապրիլ ամիսներին, Հայոց Եղեռնի 60ամեակի նախօրէին, Սարոյեանին անհանգստացնում էր ամբողջ աշխարհի անտարբերութիւնը իր ժողովրդի ծանր կորուստների հանդէպ: Մարտի 3ին նա նշում է կատարել, թէ գրելու է «Ամէն ինչ հայերի մասին. գիրք»<sup>12</sup>:

Այսպիսով, թատերգութիւնները գրելու դրդապատճառները քաղաքական են, հերոսների գրոյցների գերիշխող նիւթը՝ նոյնպէս: Սարոյեանը դիմում է թատերագրութիւն սեռին, քանի որ նա վստահ է. «Ինչ խաղ որ գրես, գիտցած եղիր, թէ օր մը արի պիտի հասնի բոլորին, հասարակութեան»<sup>13</sup>: Այսինքն՝ այն պէտք է յստակ պատգամ ուղղի հանդիսատեսին (յատկապէս երբ բարձրացնում է քաղաքական, հասարակական թեմաներ)՝ քաղաքական, կամ, քարոզական թատրոնի սկզբունքով: Սակայն ինչն է որ, այնուամենայնիւ, չի վերածում Սարոյեանի եռագրութեան թատերախաղերը «քաղաքական թատրոն»ի: Պիսկատորը թատերական բեմից յեղափոխութեան կոչ է անում: Իվերջոյ, քաղաքական թատրոնի նպատակը բեմից հանրութեանը հրահրելն է աշխարհը փոխելուն, այսինքն՝ յեղափոխութեան. «Թատրոնը դարաշրջանի հայելին չէ, այլ դարաշրջանը վերակառուցելու գործիք»<sup>14</sup>: 1920ականներին վստահ էր Պիսկատորը: Գրեթէ միեւնոյն նպատակն էին հետապն-

դում 1930ականներին ԱՄՆում «Կենդանի թերթեր» (The Living Newspapers) թատերական շարժման պարագլուխները. Ամերիկեան մամուլի ամենաբուռն էջերը յայտնում էին բեմերում եւ բողոքի ակիքներ էին բորբոքում ազգային գիտակցութեան մէջ: «Այս թատրոններն ուղղուած էին լայն զանգուածներին եւ միքանի տարուայ մէջ թատրոնից անտեղեակ միլիոնաւոր ամերիկացիների թատրոն բերեցին»<sup>15</sup>: Պատրիս Պալիսը «Կենդանի թերթ» յաւելլուածի մասին խօսում է «Ագիտարոպի (քարոզչական) Թատրոն» յօդուածում՝ իբրեւ դրա դրսեւորումներից մէկը. «Ագիտարոպը ծնունց յանկարծակի, սուր քաղաքական ճգնաժամի պահին: ...'Կենդանի թերթը' նորութիւններն է յայտնում՝ քննադատական լոյսով»՝ մեկնաբանում է Պալիսը<sup>16</sup>:

Այո, Սարոյեանի եռագրութեան թատերգութիւնների թեմաները քաղաքական են, բայց ո՛չ քարոզչական, նրա հերոսները խօսում են ժամանակակից աշխարհում օտար եւ գաղթական հասկացութիւնների մասին, բայց չեն հրահրում որեւէ ըմբոստութիւն: Սրանք, միանշանակ, յենում են պատմական ճշմարտութիւնների եւ փաստերի վրայ, դէպքերն էլ դիտարկում են քննադատական տեսակէտից, սակայն աւելի շուտ դրանց վերապրումն ու վերաշարադրումն են՝ վերլուծի միջոցով, քան անմիջապէս նորութիւններին արծագանգող:

#### ՓԱՍՏԱԳՐԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԱՐՁԱԳԱՆԳՆԵՐ

Այս հանգամանքը մեզ մղում է մէկ այլ տեղ որոնել եռագրութեան թատերախաղերի ընդգծուած իրայատկութիւնը եւ ակնյայտ ընդհանրութիւններ տեսնել մի սեռի հետ, որ նորագոյն թատրոնի ծնունդն է, որը սնում է թէ՛ բնապաշտներից, թէ՛ ամերիկեան «Կենդանի թերթերից», թէ՛ Պիսկատորի, աւելի ուշ նաեւ՝ Փիթըր Վայսի եւ Բրեխթի փաստագրական-քաղաքական թատրոնից, սակայն մի նոր կեանք է ստանում արեւմտեան թատերագրութեան մէջ 1990ականներին եւ կոչում է «փաստագրական դրամա» (doc Drama):

Փաստերի դրաման թատրոնի պատմութեան մէջ այս էլ երրորդ անգամ էր վերյառնում: Սկիզբ առնելով 1930ականներին «Կենդանի թերթեր»ի ձեւով՝ երկրորդ անգամ աշխուժանում է 1950-60ականներին՝ գաղափարների թատրոնից սահուն անցում կատարելով փաստագրական դրամայի: Այս տեսակն իր մէջ

ընդգրկում էր նաեւ դատավարութիւնների արձանագրութիւնները եւ նամակագրութիւնները՝ նամակագրական սեռը: Նմանօրինակ առաջին բեմադրութիւնը Ալեքսանդր Անիկստը համարում է 1955ին Ջերոմ Լորընսի եւ Ռոբըրտ Լիի «...Քամին Կը Հնծի» (Inherit the Wind) ներկայացումը, որ յենուած է 1925ի ամերիկեան «Կապիկների Դատավարութիւն» (monkey trial) անուանուած դատավարութեան արձանագրութիւնների վրայ (հիմքում տուեալ նահանգում Դարովինի տեսութեան մասին դպրոցներում խօսելու արգելքն է, որը խախտել էր ուսուցիչը): Երկրորդը 1959ին Սոլ Լեւիթի «Անդերսոնվիլեան Դատավարութեան» (Andersonville trial) բեմականացումն էր, իսկ երրորդը՝ «Սիրելի Խաբէբա»ն՝ (Dear liar) Բերնարդ Շոուի եւ Պատրիկ Քեմբելի անձնական նամակների բեմականացումը<sup>17</sup>: Սակայն 1990ականներին Արեւմուտքում սկիզբ առած եւ մասնաւորապէս 21րդ դարում իր ձեւակերպմանը եւ հանրայնացմանը հասած նորագոյն փաստագրական դրաման ոչ միայն փաստի ուղղակի, չձեւափոխուած եւ գրեթէ գեղարուեստականութեան չենթարկուած փոխանցումն է. 90ականներին այս ուղղութիւնը փոխեց բեմադրչի աշխատանքի հիմնական սկզբունքները, դերասանի լինելու կերպը բեմում, հանդիսատեսի գիտակցութիւնը, ներկայացման ընթացակարգը:

*«Թարերագրական թարերգութիւնը կառուցում է թարերագրի կամ մի խումբ դերասանների կողմից իրական մարդկանց հետ անցկացուած հարցազրոյցի հիման վրայ, մարդիկ, ովքեր պատկանում են մէկ սոցիալական խմբի կամ միաւորուած են սոցիալ-մշակութային բնութագրմամբ կամ հանգամանքներով: Դերասանը գործածում է մարդկային վարքագծի բանաւոր կամ ոչ-բանաւոր եղանակը, որպէսզի յետոյ այն ներկայացման վերածի, որտեղ գործող անձը կը նոյնանայ իրական հերոսի հետ»<sup>18</sup>:* Վիքիպեդիա ազատ հանրագիտարան անգլերէն էջում այսպէս է բնութագրուած սեռը՝ *«A docudrama (or documentary drama) - սեռի հիմնական առանձնայատկութիւններն են՝ յայտնի պատմական փաստերի վերարտադրութիւն, որի ընթացքում այս կամ այն չափով թոյլատրելի է մակերեսային մանրամասներում դրամատիկականացում: [...] Իրական դէպքերի թարերականացուած վերաբեմադրութիւն, որը բեմում յայտնի է փաստագրական թարրոն անուամբ: Երկխօսութիւնները կարող են ներառել նաեւ պատմական փաստաթղթերում արտացոլուած իրական հերոսների իրական խօսքերը»<sup>19</sup>:* Միեւնոյն

յաւելլուածում կարդում ենք, որ երեւոյթը նորաբանութիւն է (neologism) եւ պատմական հաւաստիութեանը անդաւաճան լինելու իր հիմնական առանձնայատկութեան պատճառով այն կարող է թիրըմբոնմամբ նոյնացուել «*իրական դէպքերի վրայ յենուած*» շարժանկարի կամ, որ աւելի քիչ-հաւանական է, «*պատմական դրամայի*» հետ, սակայն առաջինի դէպքում գեղարուեստականութիւնը աւելի մեծ տեղ է կազմում, իսկ երկրորդը՝ «*պատմական դրամա*»ն, աւելի լայն հասկացութիւն է, գործողութիւնները տեղի են ունենում որոշակի պատմական միջավայրում կամ պատմական իրադարձութիւնների խորքին<sup>20</sup>:

Սարոյեանի *Հայկական եռագրութեան* մէկ-երկու գործողութեամբ թատերգութիւնների բոլոր հերոսները իրական մարդիկ են. մի դէպքում՝ հասարակ, պարզ մարդիկ, միւս դէպքում՝ առաւել ճանաչելի (թերթերի խմբագրեր, լրագրողներ, գրողներ), նրանց մասին Սարոյեանը պատմում է իր հարցազրոյցներում, յուշերում: Գործողութիւնների վայրը եւս հաւաստի նշուած է (*Գործողութեան վայրը՝ «Կարմիր աղիւս» եկեղեցու գրասենեակը՝ Վենտուրա եւ Գլխաւոր փողոցների խաչմերուկում, երկրորդ վայրը՝ Վենտուրա փողոցում, եկեղեցու դիմաց գտնուող Հայ Հայրենասիրական Ակումբն է՝: Բիթլիսում՝ վայրը «Բիթլիս, Սարոյեանների ընտանիքի հայրենի քաղաքը, պատմական Հայաստանի մի հատուածը, այժմ՝ Թուրքիայում*)<sup>22</sup>: Ժամանակը նոյնպէս ճշգրտուած է՝ 1964ի Մայիս, որը համապատասխանում է Սարոյեանի՝ Բիթլիս կատարած այցելութեան ժամանակահատուածին: Նոյն սկզբունքն է գործում նաեւ *Յառաջ* թատերախաղի դէպքում. «*Գործողութեան վայրը՝ «Յառաջ» Ֆրանս-Եւրոպական հայալեզու օրաթերթի՝ Փարիզի 83 rue d'Hauteville 10ում գտնուող խմբագրութիւն*»<sup>23</sup>: Եւ սա հաւաստի հասցէ է, որտեղ Սարոյեանը Փարիզում բնակուելու տարիներին յաճախ է եղել. *Յառաջի* խմբագրատունը եղել է Սփիւռքից կամ Հայաստանից ժամանած հայերի հաւաքատեղի:

Վաւերագրական դրամայի այս առանձնայատկութիւնը լիովին պահպանուած է, հերոսների իրական լինելը նոյնպէս ճշդուած է (այդ մասին հաղորդում է Տիգրան Գույմճեանը, նրանցից շատերին ճանաչել է): Ինչ վերաբերում է երկխօսութիւններին՝ *Բիթլիսում* դրանք կառուցելիս Սարոյեանը չի օգտուում միայն իր բացառիկ յիշողութիւնից, թատերգութիւնում տեղ գտած դրուագներն ու զրոյցները հանդիպում են *Մարմարա* թերթի համարներում

(ինսարաւոր է արդեօք, որ որեւէ մէկը թարգմանել է յետագայում դրանք գրողի խնդրանքով): Դրանք գրել է Սարոյեանի ճամփորդութեան ուղեկից եւ թերթի խմբագիր Պետրոս Չոպեանը՝ դեռեւս ճամփորդութեան ընթացքում, ինչպէս նաեւ՝ Յառաջ օրաթերթի 1964ի համարների յօդուածներում<sup>24</sup>: 11 տարի անց Սարոյեանը կարող էր օգտուել իր գրառումների տետրերից:

1971ին գրուած Հայերըում սկզբունքը մի փոքր այլ է, Սարոյեանը ամբողջութեամբ յենում է յիշողութեան վրայ, վերականգնում է ժամանակը՝ այն փրկելու նկատառումով: Փաստագրական դրամայի տարատեսակներից մեկը կոչւում է verbatim եւ սակայն այս ուղղութեան պարտադիր պայմանը գրոյցների ծայնագրումն է, ապա նիւթի սղագրումն ու թատերգութեան վերածելը: Փաստագրական դրամայի ռուս հեղինակներից մէկն իր «Ինչ է Նշանակում Verbatim» յօդուածում գրում է. «Ըստ էութեան՝ Verbatimի նիւթը հարցազրոյցն է, սակայն ո՛չ լրագրական, քանի որ լրագրական հարցազրոյցը մարդուց տեղեկութիւն է կորզում, իսկ հարցազրոյցը verbatimը մարդուց քաղում է ամէն բան՝ այդ թում հոգեվիճակը, տրամադրութիւնը»<sup>25</sup>: Զուգահեռներն այս ուղղութեան հետ շատ մօտաւոր են մի պարզ պատճառով, որ այն տարիներին գրպանի ծայնագրական սարքեր չկային: Սակայն նիւթին մօտենալու սկզբունքում ընդհանրութիւններ կան: Յստակ է, որ երկխօսութիւնները կառուցելիս Սարոյեանը սնում է նախկինում այս մարդկանց հետ ունեցած գրոյցներից, իր զգացողութիւններից, սակայն հասկանալի է նաեւ, որ շատ մեծ է նաեւ յանկարծաբանութեան դերը, քանի որ հեղինակի միակ աղբիւրը իր յիշողութիւնն է: Սառա Նալբանդեանը վաւերագրական դրամային նուիրում իր աշխատութեան մէջ անդրադառնում է յանկարծաբանութեան տարրին վաւերագրական դրամայում. «Թափերագիրները դժկամութեամբ խոստովանում են, որ շարադրանքի սղագրումները համադրում են մտացածին տեսարաններով, երբեմն նաեւ օգտւում են լսողական յիշողութեամբ մտապահուած գրոյցներից»<sup>26</sup>: Փաստօրէն, այս «մեղանշումը» նոյնպէս բնորոշ է փաստագրական դրամային:

Սարոյեանը նշում է, որ գործողութիւնները ծաւալում են 1921ի գարնանային մի առաւօտ: Բանն այն է, որ թատերգութեան գործող անձեր Վարդան վարդապետ Գասպարեանը Կալիֆօրնիայի հայկական եկեղեցու գահերէցի պաշտօնը զբաղեցրել է հենց այս

թուականներին, Մ. Զ. Քնաջեանը եղել է հայ երիցական եկեղեցու հովիւը, երբ այնտեղ յաճախում էր Սարոյեանը, այսինքն՝ 1912–1922ին: Հայրենասիրական Ակումբում գտնուողներին մտահոգում է, թէ ինչպէ՛ս կարող են օգնել Հայաստանում բնակուող իրենց եղբայրներին, քանի որ «Մէկ տարուայ ընթացքում երկրորդ անգամ ռուսները զաւթել են Հայաստանը»<sup>27</sup>: Փաստերը պատմական են: Սարոյեանը, սակայն, կառուցուածքային առումով, Հայերըում դիմում է «գաղափարների» դրամայի սկզբունքներին. կայ ներքին բախում, որ աւելի շուտ գաղափարների եւ տեսակէտների սուր բախում է:

*«ՄՇԵՅԻ - Իսկ ռուսներին հաւատում էք: Նրանք գրաւել են մեր երկիրը:*

*ՎԱՆԵՅԻ - Այո, ես հաւատում եմ ռուսներին:*

*ՄՇԵՅԻ - Այդպէս մի՛ խօսէք, պարոն: Դուք ինձ հարկադրում էք դիմել դանակին»*<sup>28</sup>:

Առկայ է մէկ այլ շերտ եւս՝ «տեսակների» բախումը, այսպէս կոչուած՝ պարզ, հասարակ հայերի (մշեցի, վանեցի, էրզրումցի, կիլիկեցի, բիթլիսցի եւն.) եւ մտաւորականութեան ներկայացուցիչների (Հարվըրդի շրջանաւարտ բժիշկ Զիւլէքեան, կղերականներ Քնաջեան, Փափագեան) հայեացքների հակադրութիւնը, որոնք արտայայտում են կրօնական այս կամ այն ուղղութեան պատկանելութեան, քաղաքական հայեացքների, հայկական անհաշտ բնաւորութեան միջոցներով:

*«ՓԱՓԱԶԵԱՆ - ...Ես միայն ուզում էի ասել, հայրենակիցներ, ձեր բոլորիդ. եկէք երախտապարտ լինենք Աստծուն, որ Հայաստանը դեռեւս իր տեղում է, որ մենք դեռ այստեղ ենք եւ այդ ամէնի համար մենք պէտք է երախտապարտ լինենք Աստծոյ շնորհին եւ բարութեանը:*

*ՄՇԵՅԻ - Ինչե՞ր է խօսում այս բողոքականը, հայրենակիցներ, էսպէս ու էսպէս:*

*ՎԱՆԵՅԻ - Զգուշ, նա պատուելի Փափագեանն է: Ամերիկեան եկեղեցիներում անգլերէն քարոզներ է կարդում...»*<sup>29</sup>:

Տեսակէտների եւ տեսակների բախման համար Սարոյեանը օգտւում է նաեւ հեզնանքի մեթոդից, որը նոյնպէս նրա գրչի վերջին շրջանի ամենաարտայայտուած իւրայատկութիւններից է: Թատերգութեան չընդհատուող գործողութիւնների ընթացքում կարելի է ասել, որ մարդիկ մտքեր փոխանակելուց բացի ուրիշ

ոչինչ չեն անում, բացի այն, որ մէկ անգամ փոխում են իրենց գտնուելու վայրը, սակայն թատերախաղը կառուցուած է անընդմէջ իրար յաջորդող սուր իրավիճակների հերթագայումով, մթնոլորտը հայերի միջեւ պրկուած է, նրանք տարբեր լեզուներով են խօսում: Գործողութիւններն ընթանում են, ասես, հոսանքի բարձր լարման գօտում, դրութիւնները պայթիւնավտանգ են. *«Մեզ չի յաջողում տրամաբանուած խօսել միմեանց հետ, քանի որ մեզանից ամէն մէկը առաջնորդ է, բանակի զօրավար, երկրի նախագահ, բոլոր ժամանակների ամենամեծ մտածող են. են.»*<sup>30</sup> նկատում է թատերգութեան գործող անձ պատուելի Փափագեանը:

### *ԲԻԹԼԻՍ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹԵԱՆ ԻԻՐԱՅԱՏԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ*

Շատ անելի ստատիկ են եռագրութեան յատկապէս *Բիթլիս* եւ *Յառաջ* թատերախաղերը, դրանցում ոչ մի շարժում չկայ: *Բիթլիսի* չորս գործող անձինք՝ այնտեղ ճամփորդող Սարոյեանը եւ իրեն ուղեկցող երեք հայերը, նստած են Բիթլիսի կենտրոնում գտնուող մի սրճարանում եւ կիսում են իրենց դատողութիւններով: *«'Բիթլիս' մէկ գործողութեամբ թատերախաղում մենք տեսնում ենք ճանապարհորդութեան փաստագրական ժամանակագրութիւնը»*, դիպուկ ձեւով նկատում է Մելիքսէթեանը<sup>31</sup>: Սարոյեանը փորձում է իմի բերել ճամփորդութեան ընթացքում եղածը: Սեղանակիցները ոչ մի տեղ չեն գնալու, նրանց ոչ ոք չի միանալու: Ժամանակը, կարծես, կանգնած է, ժամացոյցի սլաքները դուփում են տեղում՝ հայ-թուրքական յարաբերութիւնների միջակայքում, դրութիւնը կառուցում է զգայականի եւ բանականի նուրբ շերտերում: Հերոսներից երկուսը, ովքեր տեղացի հայեր են, հետեւեալ տեսակէտի կրողն են. *«Եթէ դու մնայիր այստեղ, կը համոզուէիր, որ այդ շատ սիրալիր մարդիկ նոյնիսկ անելի սիրալիր են, քան դու նախապէս կարծել էիր, սակայն նրանք կարող են նաեւ դաժան լինել նրանց նկատմամբ, ովքեր տկար են ու խոցելի, ինչպէս Բիթլիսցի վերջին հայը՝ Մուղսի աղան»*<sup>32</sup> պատասխանում է Արան՝ Սարոյեանի այն դիտարկմանը, թէ բոլոր մարդիկ նման են միմեանց: Բիլը (Սարոյեանը) բուռն ու իրարամերժ հոգեվիճակում է. *«Պէտք է գայի, պէտք է տեսնէի այն, եկայ եւ տեսայ, թախծում եմ նրա մօտ, բայց եւ ուրախ եմ, որ մեկնում եմ...»*<sup>33</sup> իր վաղեմի զգացողութիւնները թատերախաղում փորձում է ընթերցողին փոխանցել գրողը: *«Այստեղ ես ինձ սգաւոր եմ զգում»*. այս լակոնիկ, բայց

խտացած զգայական շերտեր կրող տողը ստեղծագործութեան ողջ ասելիքն է ամփոփում<sup>34</sup>: Թատերախաղում տիրում է խոր ափսոսանքի եւ ցաւի մթնոլորտը: Սարոյեանի կողմից բազում անգամներ հնչում են «Բիթլիսը ի՛մն է, մե՛րն է», «Սիրտս կոտորուած է», «Անըջում եմ», «Թախծում եմ» արտայայտութիւնները:

Բնութագրական է նաեւ, որ թէ՛ *Բիթլիսում*, թէ՛ *Հայերը*ում առկայ են բաւական երկարաշունչ մենախօսութիւններ եւ երկխօսութիւններ, այնպէս՝ ինչպէս դա կարող է տեղի ունենալ իրական կեանքում (նոյնպէս փաստագրական դրամայի իւրայատկութիւններից է): Բեմական ժամանակի առումով դրանք պակաս շահեկան են թուում: Աւելի արտասանական են: Սակայն լեզուական յենքն ամուր է, հնչեցուած թեմաները՝ ընդգրկուն: Դրանք փիլիսոփայական, խոհական բնոյթ ունեն եւ հետաքրքրականն այն է որ դրանցում բարձրացուած հարցերի շրջանակը միանգամայն արդիական է հայերիս համար եւ այսօր:

*Եռագրութեան* առանձնայատկութիւններից է նաեւ Սարոյեանի լեզուն, որ խիստ տարբերում է *Իմ Սիրտը Լեռներում* է (*My Heart's in the Highlands*) կամ *Ձեր Կեանքի Ժամանակը* (*The Time of Your Life*) լեզուից, այս երկխօսութիւնները յաճախ լրագրական հարցազրոյց են յիշեցնում, աւելի շուտ տեղեկութիւններ են պարունակում, տեղեկացնում են, որոշ տեղերում հրապարակախօսական են, կամ տեսակէտ են արտայայտում:

### ՅԱՌԱՋ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹԵԱՆ ԳԵՂԱՐՈՒԵՍԱԿԱՆ ՀՆԱՐԱՆՔՆԵՐԸ

Պահպանելով փաստագրութեան բոլոր սկզբունքները՝ հեղինակը *Յառաջ*ում դիմում է հետաքրքիր գեղարուեստական հնարանքի: *Յառաջ* թերթի խմբագրութիւնում նստած Սարոյեանը զրոյցի է բռնում խմբագրի՝ Արփիկ Միսաքեանի՝ թերթի հիմնադիր-խմբագրի դստեր հետ: Տուեալ պահին իսկապէս մոռացութեան քօղով պարուրուած յիշողութիւնների պատճառով, Սարոյեանը սկսում է տալ հարցեր, որոնց պատասխաններն առանց Արփիկի էլ գիտի: Նա հեգնաբար հակադրում է խմբագրին, հասցնում ներքին լարուածութեան մի կէտի, երբ թւում է՝ ուր որ է բախում պիտի ծագի այս երկուսի միջեւ: Այնինչ յաջորդ տեսարաններում պարզում ենք, որ Սարոյեանը յիշողութեան հետ խնդիր չունէր, Արփիկին սիրում է ջերմօրէն եւ այդ խմբագրութեան

ամենասպասուած, յարգարժան ու ամէնօրեայ այցելուն է: Հաւանաբար այս մեթոդով՝ հերոսուհուց պարզ ճշմարտութիւնները երկխօսութեան միջոցով ճակատային հնչեցնելով, նա ընթերցողին ծանօթացնում է պատմական իրողութիւնների, հերոսուհուն հակադիր հոգեվիճակի եւ դրութեան մէջ գցելով՝ ստիպում պատմել իր՝ Շաւարշ Միսաքեանի կեանքի, նրա մահուան հանգամանքների եւ իր՝ խմբագիր դառնալու մասին: Այս հնարանքը թատերգութեան ներքին շարժիչն է դառնում: Ապա, ինչպէս եւ *Հայերը*ում, ամէն տեսարանում նորանոր հերոսներ են յայտնուելու խմբագրութիւնում՝ աշխարհի տարբեր երկրներից հաւաքուած հայեր: Ի տարբերութիւն *Հայերի*՝ *Յառաջ*ում գաղափարների բախում գրեթէ չկայ, կայ գաղափարների փոխանակում, դրանց միջոցով պատմական այս կամ այն հարցի քննարկում, դիտարկում, հնչում են տարբեր տեսակետներ ազգային բնատրութեան, ազգային վշտի, ուժացման, հայկականութեան մասին, փորձում են սահմանել հայ եւ հայրենիք հասկացութիւնները: Ի վերջոյ՝ յանգում մի տխուր իրականութեան. «Ո՞վ կը յիշի մեզ, եթէ ոչ մենք: Ո՞վ կը յիշի հայերին, եթէ ինքներս մոռանանք»: Արփիկի այն հարցին, թէ արդեօք ինչպէ՞ս յիշել՝ հաւաքուելով եւ զրուցելով, Սարոյեանը պատասխանում է. «Ե՛ւ մեր ներկայութեամբ այնպեղ: Որեւէ պեղ: Ինչպէս այսպեղ եւ հիմա»<sup>35</sup>:

#### ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹԻՒՆ

Բացի բարոյական եւ ազգային նիւթից, այս թատերախաղերում մեզ հետաքրքրում են առաջին հերթին կառուցուածքային, գաղափարական մօտեցումները: Պարզ է դառնում, որ Սարոյեանը Հայկական *Եռագրութեան* թատերգութիւններում ոչ թէ փաստի միջոցով վաւերացում է իրականութիւնը, այլ վերարտադրում այն իւրովի՝ փաստի, յիշողութեան, իրականի եւ գեղարուեստականի ինքնատիպ համադրութեամբ: Ժամանակակից փաստագրական թատերգութեան եւս հանդիպում ենք նոյն իրողութեանը. եթէ իր ծննդեան առաջին տասնամեակին վաւերագրական դրաման իրականութեան՝ գրողի կողմից գրեթէ միջամտութեան չենթարկուած վաւերացումն էր որոշակի թատերագրական ձեւի մէջ, ապա 21րդ դարում տեսաբանները հակուած են վաւերագրական դրամայի ինքնուրոյն իրականութեան ստեղծման գաղափարին. «Փաստագրական դրաման չի վերարտադրում իրականութիւնը, այլ սրբեղծում

է նորը: Կազմուելով հանրային զանազան խմբերի ներկայացուցիչների հետ բազմաթիւ հարցազրույցներից՝ *verbatim*-թարգմանադերը մոդելավորում են իրականությունը, ոչ թէ փաստարկում, ինչը թույլ է տալիս դիտարկել *verbatim*-թարգմտագրությունը իբրեւ յետարդիապաշտական երեւոյթ»<sup>36</sup>՝ գրում է Նալբանդեանը: Տեսակետը բաւական հետաքրքիր է եւ ծայնակցում է պլատոնեան *սիմուլակրների* իդէալիստական տեսութեանը, ըստ որի՝ «արուեստը ոչ այլ ինչ է, քան մի մեծ սիմուլակր»՝ բնօրինակի վերարտադրութիւն, ասել է թէ՝ գաղափարի վերարտադրութիւն, «քանի որ արուեստը յենուած է գաղափարի՝ զգայապէս ընկալելի վերարտադրման վրայ...»<sup>37</sup>: Այսպիսով արուեստագէտը ցոյց է տալիս նիւթի (*տուեալ դէպքում՝ փաստական նիւթի* – Ա.Ա.) վաղանցիկութիւնը եւ դրա պատճէնի (*վերարտադրութեան կամ սիմուլակրի*) յաւերժականութիւնը՝ փոխակերպուած արուեստի ստեղծագործութեան: Այս տեսանկիւնից Սարոյեանի եռագրութեան թատերգութիւնները միտում են դէպի 21րդ դար: Փաստի վերարտադրութիւնն են գեղարուեստի լեզուով եւ լիովին կարող են դիտարկուել յետարդիապաշտութեան ենթախորքում:

#### ՕՐԻՆԱԶԱՆՑ ՀԱՆՃԱՐԸ

Ընթերցողի մօտ կարող է ծագել հետեւեալ հարցը՝ ինչու՞ է, այնուամենայնիւ, Սարոյեանը ընտրում դրամայի սեռը, չէ՞ որ նա կարող էր իր հետ տեղի ունեցածը շարադրել ինքնակենսագրութեան կամ խոհագրութեան միջոցով, որոնցում նա արդէն բաւական փորձառու է: Լեւոն Միրիջանեանի հետ զրոյցում Սարոյեանը բաւական հանգամանալից խօսելով դրամա գրելու առաւելութիւնների մասին, նաեւ մի կարճ, բայց խօսուն ձեակերպում է տալիս. «...շատ մը բան կրնաք ըսել խաղի մէջ, քան թէ բանաստեղծութեան մէջ»<sup>38</sup>: Այսինքն՝ դրաման ասելիքի առումով տարողունակ է եւ ամենակարճ ճանապարհն է գաղափարներ հաղորդելու: Դեռ երիտասարդ տարիներին իր գրական առաջին քայլերից Սարոյեանը անտեսել էր գրական որեւէ կանոն ու օրէնք՝ անուանուելով նորարար, «անկարգապահ հանճար», «օրինազանց հանճար»<sup>39</sup>: Ամերիկացի Հորթըն Ֆուլթը նկատում է. «ուշադրութիւն չէր դարձնում դիպաշարին եւ կառուցուածքին»<sup>40</sup>, իսկ մէկ այլ հետազօտող՝ Մերի Մըքքարթին, գրողին անուանում է «անսովոր եւ արտառոց»<sup>41</sup>: Առաւել եւս հիմա, փառքի ու համբաւի նման կիզակէտում, եօթանասունամեայ հեղի-

նակը հաշուետու չէ որեւէ մէկի, նա պարզապէս գրում է: Եօթանասունականներին Սարոյեանը գրում է ամէն օր՝ ամէն շաբաթ կամ ամիս ստեղծելով մի թատերախաղ: Այդ տարիներին գրուած նրա հսկայածաւալ գրական ժառանգութիւնը գրողն արդէն նոյնիսկ տպագրման չի յանձնում. իր լոնդոնեան գործակալին ուղղուած նամակում գրելով՝ «*Տարեկան առնուազն մէկ ծաւալուն եւ միքանի կարճ թատերգութիւններ եմ գրում: Դրանք ոչ մի տեղ չեմ ուղարկում, քանզի ժամանակի աւելորդ վատնում կը լինէր այն պայմաններում, որոնց մէջ յայտնուել է թատրոնը*»<sup>42</sup>: Հայաստանի Գրողների Միութիւնում տեղի ունեցած հանդիպման ժամանակ նա կրկին հաստատում է բազմաթիւ անտիպ գործեր ու յատկապէս դրամաներ ունենալու փաստը՝ նշելով, որ կը ցանկանար աւելի շուտ դրանք հայերէն թարգմանուած տեսնել՝ «*Խորհրդային Հայաստանի կարդացողներու համար եւ դիասպորայի հայերու համար*»<sup>43</sup>: 1976ին Կարիկ Պասմաճեանի հետ հարցազրոյցում նա այս փաստը հաստատում է. «Կ. Պ. - Դուք արդէն յիսուն գրքից աւելի էք հրատարակել, նոյնքան անտիպ ունէ՞ք: Վ. Ս. - Աւելի շատ անտիպ»<sup>44</sup> աւելացնելով, որ դրանցում կան ե՛ւ վէպեր, ե՛ւ պատմուածքներ, ե՛ւ թատերգութիւններ: Նախ, երբեւէ ամերիկեան թատերական միջավայրը չսիրած գրողը կեանքի հասունութեան տարիներին աւելի բժախնդիր էր դարձել, հետեւաբար նաեւ չէր ձգտում բեմ. աւելին, իր կենսագիրներին խնդրել է թատերգութիւններից շատերը հրատարակել միայն իր մահից յետոյ՝ յոյս ունենալով, որ դրանք իրենից յետոյ վերստին կ'իմաստաւորուեն եւ հաւանաբար աւելի նոր ժամանակներում կը գտնեն իրենց հանդիսատեսին: Այս է պատճառը, որ նրա անտիպ գործերում իշխող մեծամասնութիւն են կազմում դրամաները:

Իսկ դրամայի սեռը մշտապէս նրա ուշադրութեան կենտրոնում է, քանի որ այն առաւել քան որեւէ այլ սեռ, հնարաւորութիւն է տալիս փաստագրութեան: Սարոյեանի գրականութեան մէջ փաստը, փաստի գեղարուեստական լեզուն նորոյթ չէ, դրա մասին են վկայում նրա բազմաթիւ ինքնակենսագրական երկերը, փորձագրութիւնները, խոհագրութիւնը եւ, ի վերջոյ, բազմաթիւ նոթատետրերն ու օրագրերը, որոնք պահպանուում են նրա անտիպներում: «*Փաստացիութիւնը Սարոյեանի գրականութեան մէջ գեղարուեստականութեան անբաժան յարկանիշն է, հեղինակը փաստի վրայ է կառուցում գեղարուեստական շարժուն պատկերը*՝

ըստ *հոգու շարժման կարողութեան... Իսկ գրելը համարում է իրերը ճիշտ հերթականութեամբ դնելու աշխատանք, ինչը նշանակում է աշխարհի միակ կարգ ու կանոնը հսկելն ու պահպանելը*»<sup>45</sup>: Գրականագետի այս բնորոշումը տիպական է գրողի առաջին շրջանի գործերի համար, քանի որ եթե մինչեւ եօթանասունականները փաստը Սարոյեանի գրականութեան գեղարուեստականութեան յատկանիշն է, ապա 70ականների գործերում գեղարուեստականութիւնը ծառայեցում է փաստի հաղորդմանը, փոխանցմանը: Այդ թուականներին գրողը հատում է քննադատութեան ու տեսութեան բոլոր որակաւորումների, գնահատականների սահմանը եւ ինքն էլ չիմանալով՝ մուտք գործում յետարդիապաշտութեան տարածք, երբ դրաման կարող է չունենալ ընդունում ձևանդական դրամային յատուկ որեւէ առանձնայատկութիւն, երբ ընդգծումը ասելիքը, յստակ գաղափարախօսութիւնը, փաստը բաւարար դրդապատճառներ են դրամա ստեղծելու համար, երբ դրանց բեմադրման համար բեմադրիչը չի դիմում գեղարուեստական մեկնաբանութիւնների, թատերային այլեայլ հնարքների, նրան հարկաւոր է միայն մի բեմ եւ մի հանդիսասարահ՝ ասելիքը տեղ հասցնելու նպատակով:

#### ՆՈՐԱԳՈՅՆ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹԵԱՆ ԲԵՄԱԴՐԵԼՈՒ ԲԱՆԱԼԻՆԵՐԸ

Այստեղ բարդութիւնը տեղափոխում է մէկ այլ մասնագիտութեան՝ բեմադրութեան ոլորտ. խնդիրը բեմադրական ձեւը գտնելն է: Ռուս թատերագէտ Օլեգ Զինցովը նկատում է. «Իհարկէ, Նոր դրաման միշտ պահանջել է նոր բեմադրակարգ եւ նոր դերասան: Հիմա նոյն գործընթացն է, նոյնիսկ այս նոր դրամայի եւ նոր ռեժիսուրայի ուղղութիւնը նոյնն է, ինչպէս այն ժամանակ (նկատի ունի 20րդ դարասկզբի «Նոր դրամա» հոսանքը - Ա.Ա.), այսինքն՝ կրկին անելի շարժումներն են՝ «բնապաշտութիւն», 'օրգանականութիւն' համեմատաբար նախորդ թատրոնի հետ»<sup>46</sup>: Նրա այս դիտարկումը շարունակում է *Teamp* ամսագրի խմբագիր Մարինա Դաւիդովան. «...Եւ դա [փաստագրական դրաման] պահանջում է դերասանից ինչ-որ նոր օրգանականութիւն, յարկապէս 'Թատրոն դոկ'ի փոքրագոյն բեմում: Նրանում հաւասարապէս ոչ-օրգանական կը թուան ե՛ւ 'ցուցադրման' դպրոցի, ե՛ւ 'վերապրման' դպրոցի հնարանքները: Պատահական չէ, որ առանել տարածուած է դերասանի զրօ դիրքորոշումը՝ ոչ այնքան կարարողի, որքան՝

լեզուական նիւթը փոխանցողի»<sup>47</sup>: 21րդ դարի թատերագիրներն այլևս չեն մտահոգուում բեմադրիչի մասին, իսկ բեմադրիչները, միեւնոյն է, գտնում են ձեւը, ինչպէս 20րդ դարասկզբին գտան Ստանիսլաւսկին կամ Ռէյնհարդտը՝ Չեխովին ու Իբսէնին բեմադրելու համար: Նոր դրաման ծնում է նոր բեմադրակարգ, մեր կարծիքով, միեւնոյն գործընթացը տեղի է ունենում եւ այսօր:

#### ՍԱՐՈՅԵԱՆԱԿԱՆԸ (SAROYANESQUE WRITING STYLE)

Գաղտնիք չէ, որ շատ մեծեր առաջ են ընկել իրենց ժամանակից: Երեսնականներին, երբ աշխարհի առաջատար երկրների բեմահարթակներում բեմադրում էին ընդգծուած հանրային թեմատիկայով, քաղաքական թեմաներով յագեցած թատերգութիւններ, Սարոյեանը գրում է *Իմ Սիրտը Լեռներում է* (1939), *Քո Կեանքի Ժամանակը* (1939) յայտնի գործերը, որոնք անորոշութեան եւ շփոթութեան մէջ են գցում ժամանակակից քննադատներին, քանի որ չէին տեղաւորում որեւէ իշխող ուղղութեան սահմաններում: Եւ միայն 1950-60ականներին, երբ սկսուեց «ոչ-արիստոտելեան» թատրոնի ժամանակաշրջանը, եւ անհեթեթապաշտները գլխիվայր շրջեցին ընդունուած թատերագրական կառոյցը, քննադատները նկատեցին, որ Սարոյեանի՝ երեսնականներին ստեղծած թատերգութիւնները հենց այս գեղագիտութեան տարրերն ունեն, «*Յար եւ նման այն տեխնիկային, որ ինքը* (Սարոյեանը - Ա.Ա.) *օգտագործել էր երկու տասնամեակ առաջ*»<sup>48</sup> գրում է սարոյեանագէտը: «*Այն (Ձեր Կեանքի Ժամանակը - Ա.Ա.) գրուել է 1939ին եւ կանխազգում է անհեթեթապաշտութեան թատրոնը՝ նկարագրելով ժամանակակից աշխարհի խառնաշփոթն ու պարադոքսները*»<sup>49</sup>: Արդեօ՞ք Սարոյեանը չէր հետեւում իր շուրջը ծաւալուող գործընթացներին: Իհարկէ, նա տեղեակ է վերը թուարկուած բոլոր երեւոյթներին: «*Երբ նա* (Սարոյեանը - Ա.Ա.) *եկաւ Հայաստան, եւ ես մօտիկից հաղորդուեցի նրան, իմ պարկերացումները լիովին փոխուեցին: ...Ինչպէս ասում են, մաղից է անցկացրել աշխարհի հին ու նոր փիլիսոփայական սիստեմները, քաջատեղեակ է աշխարհի հին ու նոր գրական ուղղութիւններին, դարոցներին ու տեսութիւններին, հիանալի գիտէ ռուս գրականութիւնը, մասնագէտի հմտութեամբ կարող է խօսել կերպարուեստի, երաժշտութեան ու թատրոնի մասին, իրեն քաղաքականութիւնից հեռու մարդ համարելով,*

նրբագոյն քաղաքագէտը է նաեւ»<sup>50</sup> գրում է Վահագն Դաւթեանը<sup>51</sup>: Սակայն Սարոյեանը գնում է իր սեփական ուղով, որը սարոյեանագիտութեան մէջ հենց այդպէս էլ բնութագրում է՝ սարոյեանական գրելու արուեստ (Saroyanesque Writing Style)<sup>52</sup>, ստանալով եզրոյթի նշանակութիւն: Հետաքրքիր է, որ ամերիկացի հեղինակը ուղղակիօրէն չի արձագանգում իր ժամանակի համաշխարհային ճգնաժամին, քաղաքական երեւոյթներին, դրանք չի դարձնում իր գրականութեան հիմնական թեմա, ինչպէս դա անում են Հեմինգուեյը, Եուջին Օ'Նիլը, Սարտրը, Անույը, Քամին եւ այլք: «Ժամանակ մ'եկաւ, որ ես չէի ուզեր գրել: Սարսափեցայ, պատերազմէն վերջ նեղուեր էի, քառասունհինգին: Ես նեղուեր էի աշխարհքին դէմ: Աս ինչ խայտառակութիւն ըրիք, աս պատերազմ, ջնջխեցիք ժողովուրդ, ջնջխեցիք ամէն բան: Գիտես, ամէնէն մեծ կեղծիք պատերազմ է... Այո, 45ին, մինչեւ 46ին ես չէի ուզեր գրել, զգուեր էի, նեղուեր էի... Տարի մը անցաւ, մինչեւ որ ես կրցայ հասկնալ՝ ժամանակն է, հիմա կը շարունակուի»<sup>53</sup>: 1946ին նա գրում է *Ուեսլի Ջեկսոնի Արկածները* (The Adventures of Wesley Jackson) վէպը՝ նուիրուած Երկրորդ Համաշխարհային Պատերազմին: Այդ տարիների յստակ քաղաքական պատգամ կրող գործերից է նաեւ *Կոտորածն Անմեղացը* (The Slaughter of the Innocents) ֆաշիզմի թեմայով: Սակայն նմանատիպ գործերը փոքր թիւ են կազմում Սարոյեանի գրականութեան մէջ: Փաստօրէն, պատերազմը յամրացրել էր մեծ մարդասէրին: Զգացմունքային մեծ ցնցում էր նաեւ գրողի համար հայրենի Բիթլիս կատարած ճամփորդութիւնը, որի մասին նա կարողանում է գրել միայն 11 տարի անց: «Հրաշալի ճանապարհորդութիւն էր, երբեւէ իրականացրածս ամենակարեւոր ուղեւորութիւնն ու հետազօտութիւնը, բայց ինձ համար շատ, շատ դժուար է այդ մասին գրելը... Այնպէս որ ամենամերձաւոր մտադրութիւն անգամ չունեմ նոյնիսկ փորձ անելու որեւէ բան գրել դրա մասին»<sup>54</sup>:

#### ԺԱՌԱՆԱԳԱԿԱՆԻ ՀՐԱՄԱՅԱԿԱՆԸ

Եւ ահա եօթանասունականներին Սարոյեանը կրկին անդրադառնում է հանրային թեմաներին, այս անգամ բաւական ընդգրկուն պարագծով, սակայն թեման՝ միայն հայկական: «Մենք արդիւնքն ենք բոլորի կողմից ընդունուած երկու բանի՝ ժառանգականի եւ միջավայրի»<sup>55</sup> ասում է Սարոյեանը: Փաստօրէն «ժառան-

գականի» կանչը այս տարիներին դառնում է հրամայական, ո՛չ ենթագիտակցական, այլ՝ ապրուած, լիովին հասունացած եւ կշռադատուած քայլ: Դրան նպաստել էին թէ՛ մինչ այդ Խորհրդային Հայաստան երեք այցելութիւնները (1935ին, 1960ին, 1976ին, չորրորդ եւ վերջին անգամ՝ 1978ին), թէ՛ ճամփորդութիւնը Բիթլիս (1964), թէ՛ գուցէ, վերջին տարիներին Փարիզում *Յառաջի* խմբագրատան հայկական հաւաքները եւ գրոյցները: Սակայն *Հայկական Եռագրութիւնը* երեսնականների փաստագրական թատրոնի հեռաւոր արձագանգը կամ վերյուշը չէ, հակառակը. Սարոյեանը այս անգամ էլ առաջ է անցել ժամանակից եւ թեւակոխել 21րդ դար՝ անշուշտ, թիկունքում ունենալով նախորդների փորձը, սակայն պատկերացում անգամ չունենալով մի երեւոյթի մասին, որը 21րդ դարում նոր թափ կը ստանայ եւ կը կոչուի «վաւերագրական թատրոն» Սարոյեանի մահից մէկ տասնամեակ անց:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Դրաման գործողութիւն է՝ հաստատում են դրամայի տեսաբանները՝ Արիստոտէլից մինչեւ Հեգել<sup>56</sup>, յաճախ նոյնացնելով դրամա եւ բեմ հասկացութիւնները: Սակայն դրամայի տեսութեան մէջ կայ իշխող մէկ այլ տեսակէտ, որը դրամային վերաբերում է առաջին հերթին որպէս գրական նիւթի: «Դրաման, որպէս գրականութիւն, բեմի կարիքը չի զգում եւ չի խնդրում որեւէ միջնորդաւորում: Դրաման աւարտուած է, որպէս գեղարուեստական իրականութիւն, եւ բեմն է զգում նրա կարիքը: Դա խօսքի ծարաւն է դատարկ տարածութեան մէջ»<sup>57</sup> գրում է Հենրիկ Յովհաննիսեանը: Դրա վառ հաւաստումն են *Հայկական Եռագրութիւնի* պիէսները: Այս առումով առաջին հերթին *Եռագրութիւնը* գրական արժէք է, որը սպասում է այն գաղափարական բեմին, որը կը զգայ իր կարիքը եւ որի ժամանակը, կարծես թէ, մօտեցել է:

Սարոյեանի կողմից վերջին տասնամեակում գրուած բազմաթիւ թատերախաղերի (միայն հայկականութեան թեմայով, Տիգրան Գոյմճեանի տուեալներով, 70ականներին նա գրել է առնուազն 17 թատերախաղ)<sup>58</sup> առնչութիւնը այս ուղղութեանը մեր ոչ-առարկայական դիտարկումն է, դեռ քննարկման եւ շարունակական հետազօտութեան կարիք ունի՝ նկատի ունենալով երկու հանգամանք. այն որ այդ թատերախաղերի մի մասը անտիպ է, չթարգմանուած եւ հրատարակուելուց յետոյ կարող են

բոլորովին նոր բացայայտումների տեղիք տալ եւ որ «փաստագրական դրամա» հասկացութիւնը եւս դեռ վերջնական ձեւաւորուած եւ սահմանուած չէ, թէեւ դրան վերաբերող բազմաթիւ գիտական գրքեր, աշխատութիւններ կան Արեւմուտքում, այնուամենայնիւ, տարբեր երկրների թատրոններում այն զարգացման որոշակի փուլում է եւ հնարաւոր է, որ դեռ փոփոխութիւնների ճանապարհ է անցնում:

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

<sup>1</sup> «Բիթլիս», *Հայկական Եռագրութիւն*, Երեւան, ՀԳՄ Հրատ., 2008, էջ 96:

<sup>2</sup> Նոյն, էջ 114:

<sup>3</sup> Հենրիկ Յովհաննիսեան, *Դերասանի Արուեստի Բնոյթը*, Երեւան, Սարգիս Խաչենց, 2002, էջ 187:

<sup>4</sup> Harold Aram Vezar, «Saroyan and the Armenian Past»' *Critical Essays on William Saroyan*, G.K. Hall & Co., An Imprint of Simon & Schuster Macmillan, New York, 1995, էջ 158:

<sup>5</sup>

Lesedrama [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%81%D0%B0\\_%D0%B4%D0%BB%D1%8F\\_%D1%87%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%81%D0%B0_%D0%B4%D0%BB%D1%8F_%D1%87%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F) :

<sup>6</sup> Лилит Меликсетян, “Битлис Как Концепт в Творчестве У. Сарояна” (Լիլիթ Մելիքսէթեան, Բիթլիսը իբրեւ հայեցակէտ Վ. Սարոյեանի ստեղծագործութիւնում) <http://www.os.x-pdf.ru/20jazykoznanie/709645-1-lilit-meliksetyan-uilyam-saroyan-prinadlezhit-pleyade-zamechatelnih.php> /10.06.2016/ :

<sup>7</sup> «Տիգրան Գոյմճեանի Ներածական Խօսքը Գրքի Անգլերէն Հրատարակութեան Համար» յօդուածից, *Հայկական Եռագրութիւն*, էջ 40:

<sup>8</sup> Т. Бачелис “Интеллектуальный театр” (Տ. Բաշելիս, Գաղափարների թատրոն), *Современный Зарубежный Театр* (Ժամանակակից արտասահմանեան թատրոն), Մոսկուա, Նաուկա, 1969, էջ 40:

<sup>9</sup> *История Зарубежного Театра. Театр Европы и США XIX-XX вв.*, (Արտասահմանեան թատրոնի պատմութիւն, ԺԹ-Ի. դդ., Եւրոպայի եւ ԱՄՆի թատրոնը), խմբ.՝ Գրիգորի Բոյաջիեւ, Մոսկուա, Պրոսվեշչենիէ, 1972, էջ 186:

<sup>10</sup> Патрис Павис, *Словарь Театра* (Պատրիս Պաւիս, Թատրոնի բառարան), Մոսկուա, «ԳիՏԻՍ», 2003, էջ 382-383:

<sup>11</sup> Erwin Piscator, *Das Politische Theater*. Adalbert Schultz (քաղաքական թատրոնը. Ատալպետրօ Շուլց), Բերլին, 1929, էջ 19:

<sup>12</sup> Սարոյեան, *Հայկական Եռագրութիւն*, էջ 14:

<sup>13</sup> Վիլիամ Սարոյեան, *Պատմութիւններ, Հարցազրոյցներ, Էսսէներ, Նամակներ*, Երեւան, Նայիրի, 2010, էջ 275:

<sup>14</sup> Piscator:

<sup>15</sup> А. Ромм, *Американская драматургия Первой Половины XX века* (Ա. Րոմ, Ամերիկեան թատերագրութիւնը Ի. դարի առաջին կէսին), Իսկուստվօ, Լենինկրատ-Մոսկուա, 1978, էջ 53:

- <sup>16</sup> Павис, էջ 382-383:
- <sup>17</sup> А. Аникст, «Западная Драма Середины XX Века», *Современный Зарубежный Театр*, (Ա. Անիկստ, Ի. դարակէսի արեւմտեան թատերգութիւնը՝ ժամանակակից Արքայաշինանեան Թատրոն, Մոսկուա, Նաուկա, 1969, էջ 28-29:
- <sup>18</sup> Елизавета Авдошина, «Время Вербатима» (Էլիզաւետա Աւդոշինա, Վերբատիմի ժամանակը), [http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya\\_verbatima](http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya_verbatima) :
- <sup>19</sup> Docudrama (Փաստագրական դրամա) <https://en.wikipedia.org/wiki/Docudrama> :
- <sup>20</sup> Որպէս փաստագրական դրամայի վերջին եւ ամենալայն արձագանգ ստացած օրինակ կարելի է նշել «Եօթը» (Seven) թատերախաղը, վաւերագրական թատրոնի նորարարական մի ստեղծագործութիւն, որը եօթ մրցանակակիր կին թատերագիրների համագործակցութեան արդիւնք է՝ տարբեր երկրների եօթ կին գործիչների հետ վարած հարցազրոյցների հիման վրայ:
- <sup>21</sup> Սարոյեան, *Հայկական Եռագրութիւն*, էջ 50:
- <sup>22</sup> Նոյն, էջ 96:
- <sup>23</sup> Նոյն, էջ 114:
- <sup>24</sup> Տուեալը վերցուած է «Տիգրան Գոյմճեանի Ներածական» յօդուածից, էջ 30:
- <sup>25</sup> Что Такое Verbatim (Ինչ է նշանակում Վերբատիմ) <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand> :
- <sup>26</sup> Сара Налбандян, «Симуляция Реальности в Современном Документальном Театре» (Սարա Նալբանդեան, Իրականութեան մոդելաւորումը ժամանակակից փաստագրական թատրոնում), *Международный Научно-Исследовательский Журнал (Միջազգային Գիտահետազոտական Հանդէս)*, թիւ 6-4 (48), 2016, էջ 92-94:
- <sup>27</sup> Սարոյեան, *Հայկական Եռագրութիւն*, էջ 67:
- <sup>28</sup> Նոյն, էջ 77
- <sup>29</sup> Նոյն, էջ 83
- <sup>30</sup> Նոյն, էջ 92
- <sup>31</sup> Лилит Меликсетян, «Битлис Как Концепт в Творчестве У. Сарояна» (Լիլիթ Մելիքսէթեան, Բիթլիսը իբրեւ հայեցակէտ Վ. Սարոյեանի ստեղծագործութիւնում) <http://www.os.x-pdf.ru/20jazykoznanie/709645-1-lilit-meliksetyan-uilyam-saroyan-prinadlezhit-pleyade-zamechatelnih.php/10.06.2016/> :
- <sup>32</sup> Սարոյեան, *Հայկական Եռագրութիւն*, էջ 109:
- <sup>33</sup> Նոյն, էջ 110:
- <sup>34</sup> Նոյն, էջ 106:
- <sup>35</sup> Նոյն, էջ 182:
- <sup>36</sup> Налбандян, էջ 1:
- <sup>37</sup> Լիլիթ Սարգսեան, «Նարեկ Աւետիսեանի «Սիմուլակրում: 33 Ձեափոխութիւններ Ըստ Վերմէրի» Նախագիծը. Կրկին Մարմնի եւ Հոգու Մասին»՝ Նարեկ Աւետիսեան, *Սիմուլակրում*, Երեւան, 2011, էջ 8:
- <sup>38</sup> Վիլիամ Սարոյեան, *Պարմուածքներ*, էջ 275:
- <sup>39</sup> Ռուբէն Սանոյեան, *Մեծ Բիթլիսցու Առեղծուածը*, Երեւան, ՀԳՄ, 2004, էջ 7:
- <sup>40</sup> Horton Foote, *Genesis of an American Playwright*, edited and with an introduction by Dr. Marion Castleberry, Baylor University Press, Waco, Texas USA, էջ 141:

- 
- <sup>41</sup> Mary McCarthy, "Saroyan, an Innocent on Broadway" (March-April 1940), *Sights and Spectacles 1937-1956*, New York, 1956, էջ 47:
- <sup>42</sup> Սարոյեան, *Հայկական եռագրություն*, էջ 12:
- <sup>43</sup> Լեւոն Մկրտչեան, *Վիլիամ Սարոյեանը Մօտիկից*, Երեւան, Սովետական Գրող, 1978, էջ 84:
- <sup>44</sup> Վիլիամ Սարոյեան, *Ընտիր Երկեր*, Հտր. 4, Երեւան, Նայիրի, 1991, էջ 391:
- <sup>45</sup> Նորայր Ղազարեան, «Ուրեմն Հայաստանը Պէտք է Լինի Առաջինը...», *Գրական Թերթ*, 10 Յունիս 2016:
- <sup>46</sup> «Приходящая натура» (Եկող բնորդը), *Teatr*, 2014, թիւ 18, էջ 11:
- <sup>47</sup> Նոյն, էջ 12:
- <sup>48</sup> Սարոյեան, *Հայկական եռագրություն*, էջ 12:
- <sup>49</sup> David Stephen Calonne, *William Saroyan: My Real Work is Being*, University of North Carolina Press, 1983, էջ 84:
- <sup>50</sup> Վիլիամ Սարոյեան, *Ընտիր Երկեր*, Հատոր 1, Երեւան, «Սովետական Գրող», 1986, էջ 9, Վահագն Դաթեանի խօսքը Վիլիամ Սարոյեանի մասին:
- <sup>51</sup> Հմմտ.՝ Սամսոն Քառեան, *Իմ Սարոյեանը*, Երեւան, Ոսկան Երեւանցի, 2002, էջ 6:
- <sup>52</sup> Critical Essays on William Saroyan, էջ 22:
- <sup>53</sup> Մկրտչեան, *Վիլիամ Սարոյեանը*, էջ 149-150:
- <sup>54</sup> Սարոյեան, *Հայկական եռագրություն*, էջ 28:
- <sup>55</sup> Կարիկ Պասմաճեանի «Մինչեւ Վերջ Վիլիամ Սարոյեանի Հետ» հարցազրոյցից, Սարոյեան, *Ընտիր Երկեր*, Հտր. 4, էջ 183:
- <sup>56</sup> Гегель, *Сочинения, Том XIV, Лекции По Эстетике* (Հեգել. Երկեր, գեղագիտութեան դասեր), Մոսկուա, Գոսպոլիտիզդատ, 1958, էջ 329:
- <sup>57</sup> Յովհաննիսեան, *Դերասանի Արուեստի Բնոյթը*, էջ 187-188:
- <sup>58</sup> «Տիգրան Գոյմճեանի Ներածական», *Հայկական եռագրություն*, էջ 11:

#### WILLIAN SAROYAN'S "ARMENIAN TRILOGY"

(Summary)

ANUSH ASLIBEKYAN  
parox-ne@mail.ru

In 1986, five years after the death of William Saroyan, "Armenian Trilogy" ("Armenians" (1971), "Bitlis" (1975) and "Haraj" (1979) was taken from Saroyan's manuscripts and published by the efforts of Prof. Dickran Kouymjian. These were translated into Armenian and published in 2008. These plays are a revelation in the literary heritage of Saroyan not only in terms of open and quite bold statements concerning Armenian identity and the Armenian question but also in terms of form and structure. Saroyan called these plays 'plays about Armenians.'

In determining the genre of these plays, the author observes them in the post-modern context and highlights distinctive features of contemporary documentary drama in the plays. The author notes that in staging these plays directors may need to make use of features of documentary theater.