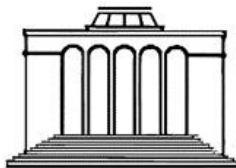


Հրատարակվում է «Վիլյամ Սարոյան» հիմնադրամի
(Սան Ֆրանցիսկո) հովանավորությամբ

This book is published with the support of the William
Saroyan Foundation, under the leadership of Scott
Setrakian, President, and Haig Mardikian, Chairman



**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

АНУШ АСЛИБЕКЯН

**ХАРАКТЕР ДРАМАТУРГИИ УИЛЬЯМА
САРОЯНА И АРМЯНСКИЙ ТЕАТР**

**Ереван
Издательство «Гитутюн» НАН РА
2025**

**THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE RA
INSTITUTE OF ARTS**

ANUSH ASLIBEKYAN

**THE NATURE OF WILLIAM SAROYAN'S
DRAMATURGY AND THE ARMENIAN THEATRE**

**Yerevan
“Gitutyun” Publishing House of the NAS RA
2025**

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՆՈՒՇ ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ
ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ ԵՎ
ՀԱՅ ԲԵՄԸ

ԵՐԵՎԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

2025

ՀՏԴ 792(479.25)(091):82.09

ԳՄԴ 85.33դ+83

Ա 743

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիտական խմբագիր՝
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ **Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ**

Ասլիբեկյան Անուշ

Ա 743 Վիլյամ Սարոյանի թատերագրության բնույթը և հայ բեմը /
Ա. Ասլիբեկյան. – Եր.: Գիտություն, 2025. – 246 էջ + 16 էջ նկ.:

Գիրքը մեծանուն գրող Վիլյամ Սարոյանի դրամատուրգիական առանձնահատկություններին նվիրված առաջին տեսական անդրադարձն է մեզանում: Հեղինակը ներկայացնում է նաև հայ թատրոնում Սարոյանի պիեսների բեմադրությունների պատմությունը՝ գալով ԱՄՆ-ում գրողին մրցանակներ ու համբավ բերած երկու պրեմիերաներից և Սարոյանի ստեղծագործությունների՝ հայ բեմում եղած բեմադրությունների առաջին տարեգրությունը՝ սկսած 1961 թ.:

ՀՏԴ 792(479.25)(091):82.09

ԳՄԴ 85.33դ+83

ISBN 978–5–8080–1574–6

DOI: 10.54503/978–5–8080–1574–6

© Ասլիբեկյան Անուշ, 2025

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2025

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	7
--------------------	---

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆԸ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՄՆԵՐՈՒՄ

«Սարոյանականը» և Սարոյանի «թատրոնի» ժամանակը	18
Դրությունն իբրև դրամատիկական հիմք Սարոյանի «փոքր խաղերում»	38
Փաստը որպես դրամատիկական հիմք «Հայկական եռագրություն» պիեսներում	60
Սարոյանի հայ-ամերիկյան ինքնության պարադոքսը հեղինակի հայկական թեմաներով դրամաներում	87

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՄՈՒՏՔԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆ

Սարոյանի մոտքը հայ թատրոն Վարդան Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությամբ	115
Քննադատական հակասություններ սարոյանական բեմադրությունների վերաբերյալ (1961–1991 թթ.)	132

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՄՆԵՐԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ (1991–2023 թթ.)

Սարոյանի ստեղծագործությունների ժանրային փոխանջնումները հայ բեմում	150
«Օպերա, օպերան» ըստ Սամսոն Ստեփանյանի հղացման. 1991 թ. և 2008 թ. բեմադրությունների համեմատական զուգահեռներ	178

«Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսի չորս բեմադրությունները հայ բեմում	190
«Կոտորածն անմեղաց» պիեսի բեմադրությունների շուրջ ...	210
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ	228
ՀԱՎԵԼՎԱԾ	231
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	236

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Փոքր արձակում արդեն ճանաչված հեղինակ էր Վիլյամ Սարոյանը (1908–1981), երբ 1938-ին գրված «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսով դրամայի նոր պատկերացումներ բերեց ամերիկյան թատրոն: Քննադատության արձագանքները բուռն ու հակասական էին: Նորահայտ դրամատուրգի լեզուն և ոճը տարբեր էին ամենայն ընդունվածից, և դա հեղինակին հետագայում բերեց *«Ամերիկյան չսարքված դրամայի հայր»*¹ անունը: Փորձելով ըմբռնել հեղինակի յուրահատկության արմատները՝ քննադատները դրանք որոնում էին հեղինակի ազգային պատկանելության, գրականության մեջ նրա «օրինախախտ» բնավորության մեջ և այլուր: Սարոյանի դրամատուրգիայի առանձնահատկություններն ըստ էության պարզվում են **20-րդ դարի եվրոպական «նոր դրամա»** հոսանքի համատեքստում: Չեխովի, Իբսենի, Շոուի, Սթրինդբերգի օրինակով Սարոյանն իր դրամայում նախ և առաջ կարևորում է ներքին ոչ տեսանելի գործողությունը, առանձին դրվագների բազմաշերտությունը, դժվար կռահվող սիմվոլիկան, հատկանիշներ, որ բնութագրական չեն ամերիկյան սոցիալական դրամային և նորություն էին ամերիկյան թատրոնում: Այս ամենին ավելացրած՝ Սարոյանի դրամաներում առկա են նաև ամերիկյան կյանքի ռիթմը, հայկական անձանոթ շունչը, երաժշտականության հասնող խաղային պարզ ոճը, **որոնք պայմանավորում են Սարոյան**

¹ The First Hippie, “The TIME Magazine”, Friday, November 14, 1969 (անգլերենից այս և հաջորդ թարգմ. մերն են՝ խորհրդակցությամբ թարգմանչուհի Լիանա Շուշանյանի):

դրամատուրգի միանգամայն տարբերվող և ամբողջովին ինքնատիպ ձեռագիրը:

*
* *
*

Թեև Սարոյանն առանձնահատուկ սեր և նվիրում է ունեցել հատկապես թատրոնի և դրամատուրգիայի հանդեպ՝ այդ մասին ընդգծելով իր հուշագրություններում և իր հետ հարցազրույցներում, սկսած 1935-ից մինչև կյանքի վերջը պիեսներ է գրել, չնայած նրան, որ Սարոյանին կարելի է համարել դրամատուրգիայի պատմության մեջ ամենաբեղուն գրիչ ունեցող հեղինակներից մեկը, հեղինակ, որի պիեսները թարգմանվել են մոտ քառասուն լեզվով և բեմադրվել աշխարհի գրեթե բոլոր հայտնի բեմերում, այնուամենայնիվ հայ իրականության մեջ Սարոյանի արձակին նվիրված մասնագիտական անդրադարձումներն ավելի շատ են և համակողմանի: Արժեքավոր են մեզանում Սարոյանի ստեղծագործությանն առաջին անդրադարձողներից Նատալյա Գոնչարի «Վիլյամ Սարոյանը և նրա պատմվածքները» գիրքը, Դավիթ Գասպարյանի, Սուրեն Դանիելյանի, Սամվել Մուրադյանի, Սուրեն Աղաբաբյանի և այլոց հոդվածները: Գերակշռում են Սարոյանի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված ուսումնասիրություններն ու գրքերը՝ հիմնականում հուշերի և հարցազրույցների տեսքով (Վահագն Դավթյան², Լևոն Ներսիսյան³, Ռազմիկ Դավդյան⁴ և այլն): Նշենք, որ 2021 թ. վերահրատարակվել է Վահագն Դավթյանի «Բարի հսկան» հուշագրությունների գիրքը՝ Սիլվա Յուզբաշյա-

² Տե՛ս **Վ. Դավթյան**, *Բարի հսկան*, «Սովետական գրող», Երևան, 1979:

³ Տե՛ս **Լ. Մկրտչյան**, *Վիլյամ Սարոյանը մոտիկից*, «Սովետական գրող», Երևան, 1978:

⁴ Տե՛ս **Ռ. Դավդյան**, *Կեցցե՛ Հայաստան. Հուշեր*, «Տիգրան Մեծ», Երևան, 2009, 40 էջ:

նի նախաքանի խոսքով, վերջինիս կողմից տրամադրված՝ ավելացված անտիպ էջերով և վերանայված («Վերնատուն» հրատ., «Անհատներ» մատենաշար, Երևան, 2021, 176 էջ): Գիրքը ծնվել է Սարոյանի հետ հեղինակի՝ Երևանում, Փարիզում, Ֆրեզնոյում հանդիպումներից և ուղևորություններից: Հուշագրությունների համար հիմնականում առիթ են հանդիսացել նաև Սարոյանի չորս այցելությունները (սկսած 1935-ից) Խորհրդային Հայաստան, որոնց ընթացքում բազմաթիվ գրականագետներ ու գրողներ են հմայվել գրողի անձով, նրա անհատականությամբ, հիշարժան են եղել նաև Երևանի պետական համալսարանի ուսանողների համար կազմակերպված հանդիպումները գրողի հետ:

Սարոյանի դրամատուրգիան մեզանում քիչ է ուսումնասիրված: Հեղինակի պիեսների բեմադրությունների պատմությանն է նվիրված 2010-ին լույս տեսած Վարսիկ Գրիգորյանի⁵ ոչ ծավալուն գիրքը, որտեղ թատերագետը թվարկում է Սարոյանի ստեղծագործությունների հիման վրա արված նշանակալից բեմադրությունները՝ սկսած 1961 թ.՝ առանձնացնելով նաև մի քանի հետաքրքիր ներկայացում հեռուստաթատրոնում և էկրանավորումներ: Որպես հանդիսատես՝ սարոյանական ներկայացումներից մի քանիսի մասին է պատմում իր գրքում նաև Հրանտ Լալայանցը⁶, թատերագիտական մոտեցման է ձգտում Ռուբեն Սանոյանը՝ Սարոյանի թատրոնին և դրամատուրգիային նվիրված իր գրքում: Սարոյանի ստեղծագործությանը, մասնակիորեն դրամատուրգիային վերաբերող մի շարք հոդ-

⁵ Տե՛ս Վ. Գրիգորյան, *Վիշյամ Սարոյանը հայ թատրոնում*, «Վան Արյան», Երևան, 2010:

⁶ Տե՛ս Գ. Լալայան, *Солнце рампы*, «АТО», Ереван, 1983.

վածներ հեղինակել են Լիլիթ Մելիքսեթյանը⁷, Լևոն Անանյանը⁸, Բակուր Գալստյանը⁹, Արամ Օհանյանը¹⁰ և այլք։ Հեղինակի պիեսներին՝ հիմնականում ամենահայտնիներին, անդրադարձ կա նաև Գոնչարի վերը նշված աշխատությունում և Զվերևի՝ Սարոյանին նվիրված մենագրությունում¹¹։ Կինոյի հետ առնչությունների մասին գրել են Տիգրան Կույումջյանը և Արծվի Բախչինյանը։ «Փարիզի և Ֆրեզնոյի միջև. հայագիտություն ի պատիվ Տիգրան Կույումջյանի» գրքում է գետնելված Արծվի Բախչինյանի «Սարոյանի անտիպ նամակները՝ ուղղված Ռուբեն Մամուլյանին»¹² անգլերեն հոդվածը։ Արժեքավոր նյութ են մեզ տալիս ոչ միայն սփյուռքահայ գիտնական Տիգրան Կույումջյանի՝ Սարոյանին նվիրված երեսունից ավելի հոդվածները, այլ նաև Օշին Քեշիշյանի հոդվածներն ու հարցազրույցները։

Ծանոթանալով թեմայի մասին եղած նյութերին, ի մի բերելով դրանք՝ բացահայտեցինք, որ հատկապես կարիք կա Սարոյանի դրամատուրգիան թատերագիտական տեսական քննության առնելու։ Այս նկատառումով գրքի գլուխներից մեկն ամբողջությամբ նվիրում ենք տեսական հարցերին՝ անվանե-

⁷ Տե՛ս **Լ. Մելիքսեթյան**, *Բիտլիս как концепт в творчестве У. Сарояна*. Л. Меликсетян, Уильям Сароян в американском литературоведении и критике, Автореф. дисс. канд. филол. наук. Ереван, 2007 և այլն։

⁸ Տե՛ս *Սարոյանի ճանապարհորդական երեսից*, Միջազգային գիտաժողովի նիսեր (14–15 հոկտեմբեր, 2008), Երևան, 2009։

⁹ Տե՛ս *Վիրամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի զեկուրումներ*, ԵԴՀ հրատ., Երևան, 2009։

¹⁰ Տե՛ս *Годы вашей жизни, Уильям Сароян*, (перевод с английского Арам Оганян). Музей уникальных вещей, Санкт-Петербург, 2025.

¹¹ Տե՛ս **Ա. Зверев**, *Грустный солнечный мир Сарояна*, «Советакан грох», Ереван, 1982.

¹² Տե՛ս **Ա. Bakhchinyan**, *William Saroyan's Letters to Rouben Mamoulian, Between Paris and Fresno: Armenian Studies in Honor of Dickran Kouymjian*, ed. by Barlow Der Mugrdchian, Costa Mesa, California, 2008, pp. 695–706.

լով «Դրամատիկականը և բեմականը Սարոյանի պիեսներում»։ Գրականության մեջ հաճախ է շրջանառվում «սարոյանական» եզրույթը, հետևաբար՝ հարկ համարեցինք բացահայտելու՝ որտեղից է գալիս այն և ինչ է ներկայացնում իրենից։ Բառի հանդեպ իր բծախնդիր վերաբերմունքի մասին մեկ անգամ չէ, որ խոսում է Սարոյանն իր էսսեներում և ինքնակենսագրականներում. *«Ինձանից հավելյալ ժամանակ պահանջվեց բացահայտելու համար, որ ես գործ եմ ունենալու Բառի հետ։ Խոսքը արգասավոր, ճշգրիտ, հեռահար ու խորխոսատ գործածելու հետ»*¹³։ Այստեղից է սկիզբ առնում «սարոյանականը»։

Սարոյանի դրամատուրգիական ժառանգության ամենաինքնատիպ հատվածը նրա փոքր թատերախաղերն են (short plays) կամ, հեղինակի խոսքով, «պզտիկ խաղերը», որոնք մինչև վերջերս մեզանում ուսումնասիրված չէին և միայն 2014-ին ենթարկվեցին գրականագիտական բացատրության Էլֆիք Զոհրաբյանի կողմից¹⁴։ Հարկ համարեցինք առանձին հոդվածով անդրադառնալու Սարոյանի «փոքր խաղերին», սակայն **մեր խնդիրը դրանց բեմական քննությունն է, խաղային հնարավորությունների բացահայտումը**։ Հետաքրքիր է, որ չնայած դրանց փոքր ծավալին՝ այս խաղերում առավել ցայտուն են Սարոյանի դրամատուրգիային բնորոշ ներքին դրամատիկական գծերը, այն է՝ դրամայի ներքին ձևի առավել կարևոր լինելու հանգամանքը և դրանցում առկա դրության և խաղային տարրի հարաբերությունը, որ հատուկ է Սարոյանի գրեթե բոլոր պիեսներին՝ լինի դրվագ, պատկեր, թե ավարտուն խաղ։ *«Դրամայում խոսքը դրության արդյունքն*

¹³ Վ. Սարոյան, *Հեծանվորդը Բևեռլի Հիլզից*, ՀԳՄ հրատ., Երևան, 2016, էջ 53։

¹⁴ Տե՛ս Է. Զոհրաբյան, *Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը*, Ատենախոսություն բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար, Երևան, 2014։

է կամ ինքնին դրություն, և դրությունն էլ կարող է լինել խոսքի արդյունք կամ մտադրության բացահայտում»¹⁵, – պարզաբանում է Հ. Հովհաննիսյանը: Սարոյանի «փոքր խաղերում» խոսքը թաքնված դրության արտահայտությունն է, և դրանում մշտապես առկա է բեմի գաղափարը:

Առանձին վերլուծության ենք ենթարկել Սարոյանի ուշ պիեսներից երեքը՝ «Հայկական եռագրությունը»՝ «Հայերը» (1971), «Բիթլիս» (1975), «Յառաջ» (1979): 1986-ին՝ Սարոյանի մահվանից հինգ տարի անց, Տիգրան Կույումջյանի ջանքերով առաջին անգամ գրողի ձեռագրերից հանվում և տպագրվում է հեղինակի «Հայկական եռագրությունը» անգլիալեզու ընթերցողի համար: Հայերեն եռագրության պիեսներն առաջին անգամ լույս են տեսնում 2008-ին (թարգմանիչ՝ Մերի Մաքսապետյան)՝ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված միջոցառումների շրջանակում, Տիգրան Կույումջյանի ներածական ընդարձակ խոսքով, որը շատ է օգնում հասկանալ այս պիեսները: Եռագրությանն առհասարակ քիչ են անդրադարձել, հիմնականում Կույումջյանը¹⁶, Հարովդ Վեգերը¹⁷, մասամբ՝ Լիլիթ Մելիքսեթյանը¹⁸, այնինչ եռագրությունը հայտնություն է Սարոյանի թատերագրական ժառանգության մեջ:

¹⁵ Հ. Հովհաննիսյան, *Դերասանի արվեստի բնույթը*, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2002, էջ 162, 163:

¹⁶ Տե՛ս Տ. Գույումճեան, *Սարոյանն և «Յառաջ» կամ Ուիլերմ Սարոյանի վերջին Հայկական թատերգությունը*, «Յառաջ», Փարիզ, 5 յուլիս, 1981: Նաև՝ *Տիգրան Կույումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար* (առաջաբանի թարգմ.)՝ Արամ Արսենյան) // Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն, Երևան, «ՀԳՄ հրատ.», 2008:

¹⁷ H.A. Veesser, *Saroyan and the Armenian Past // Critical Essays on William Saroyan*, G. K. Hall & Co., «An Imprint of Simon & Schuster Macmillan», (edited by Harry Keyishian), New York, 1995.

¹⁸ Տե՛ս Լ. Меликсетян, *Битлис как концепт ...*

Չենք շրջանցել նաև Սարոյանի ստեղծագործություններում հայկականության հարցը, թեմա, որի մասին թվում է բազմիցս և գրեթե բոլոր տեսանկյուններով խոսվել է՝ Թորգոմ Փոստաճյանի, Օշին Քեշիշյանի, Բակուր Գալստյանի, Հարություն Վեգերի, Աելիտա Դոլուխանյանի, Նվեր Վիրաբյանի, Վահագն Դավթյանի և այլոց կողմից: Այս թեմայով առանձին գիրք է հեղինակել Հարություն Արզումանյանը՝ ազգային բնավորության հարցը դիտելով առհասարակ Սարոյանի ստեղծագործության ողջ գեղարվեստական համակարգում¹⁹: Սակայն հարկ է բացահայտել Սարոյանի հայ-ամերիկյան ինքնության պարադոքսը նրա **հայկական թեմաներով դրամաներում**: Հայրենիքի մասին գրելը չէր դիտվի արտասովոր, եթե Սարոյանը ծնված և գոնե մի որոշ ժամանակ ապրած լիներ նախնիների երկրում: Փորձել ենք գտնել Սարոյանի հայկականության իրական բանալին:

Անդրադարձել ենք նաև Սարոյանի թատերախաղերի բեմադրությունների պատմությանը՝ գալով ԱՄՆ-ում հեղինակին մրցանակներ և համբավ բերած երկու առաջնախաղերից, ապա՝ առավել մանրակրկիտ ներկայացնելով մեր իրականությունում եղածը:

Հետևելով հայ թատրոնում բեմադրված սարոյանական ներկայացումներին՝ ականատես ենք լինում մի իրողության. այստեղ գերիշխում են մասնավորապես գրողի արձակի և դրամատուրգիայի ներթափանցումների հետևանքով ծնված **ներկայացումներ և գրողի արձակ ստեղծագործությունների բեմականացումներ**: Փորձել ենք պարզել, թե ինչ պատճառով են հայ բեմադրիչներից շատերը խուսափում Սարոյանի թա-

¹⁹ Հ. Արզումանյան, *Ազգային բնավորությունը Վիրամ Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում*, «Նոյյան տապան», Երևան, 1997:

տերախաղերի հետ գործ ունենալուց և հիմնականում դիմում են նրա փոքր արձակին, վեպերին և ինքնակենսագրական երկերին: Նրանցից ոմանց կարծիքով Սարոյանի արձակն ավելի պատկերավոր է ու թատերային: Ուստի նրանք հաճախ դիմում են հեղինակի արձակ ստեղծագործությունները բեմականացնելու սկզբունքին: Գուցե Սարոյանի արձակը ևս ունի խաղային հնարավորություններ, սակայն նրա թատերագրությունը ուշադիր ընթերցելու դեպքում հնարավոր չէ չնկատել, որ այն անհերքելիորեն հիմքում նախատեսված է բեմի համար: Ուրեմն Սարոյանին ուշադիր չենք ընթերցում:

Հակված ենք մտածելու, թե գրողի **արձակին հաճախակի դիմելու առիթը նաև թարգմանական աղքատությունն է:** Սարոյանը հայ ընթերցողին թարգմանաբար ներկայացվեց 1950-ականներից: Կարելի է ասել, որ այն բոլոր պիեսները, որոնք թարգմանվել են (իսկ դրանց թիվը մեծ չէ), հիմնականում բեմադրվել են հայ թատրոնում (բացառություն են փոքր պիեսները, որոնցից մի քանիսն են բեմադրվել):

Մեր այս հետազոտության նպատակը Սարոյանի դրամատուրգիան է, դրա կառուցվածքային առանձնահատկությունները, դրանց բեմականության հարցը, բուն «սարոյանականի» վերհանումը: Մեր հետաքրքրության կենտրոնում է նաև Սարոյանի պիեսների բեմադրությունների պատմությունը, որն ԱՄՆ-ում սկսվում է 1939 թ.՝ «Գրուպ» թատրոնի «Իմ սիրտը լեռներում է»-ով, իսկ հայ թատրոնում 1961-ից՝ Վարդան Աճեմյանի՝ միևնույն պիեսի բեմադրությամբ: Բացի այդ, մեր ուսումնասիրության ընթացքում Սարոյանին նվիրված հայերեն գրականության մեջ, փաստական նյութերում, բեմադրությունների մասին տեղեկություններում, մամուլում հանդիպեցինք բազում անճշտությունների, և սա այն դեպքում, երբ դեռ կենդանի են

Սարոյանի հետ շփված, նրան անձամբ ճանաչող մարդիկ, պիեսները դեռևս հեղինակի կենդանության օրոք բեմադրված ռեժիսորները: Հետևաբար՝ համեմատելու մեթոդով հատուկ ուշադրություն ենք դարձրել այս հարցին և ճշգրտել որոշ հարցեր՝ հետագա ուսումնասիրողին գերծ պահելու համար սխալ տարեթվերը, անունները, թյուր տեղեկություններ շրջանառության մեջ դնելուց:

Կազմել ենք հայ թատրոնում բեմադրված Սարոյանի ստեղծագործությունների առաջին տարեգրությունը. 1961-ից սկսած առ այսօր ընդամենը երեսունչորս բեմադրություն՝ ոչ միայն պիեսների, այլև Սարոյանի այլ ժանրի ստեղծագործությունների հիման վրա բեմադրվածները: Չենք ներառել համալսարանական, ուսանողական և մանկական թատերախմբերի փորձերը, որոնք նույնպես քիչ չեն, նկատի ունենալով, որ խաղացանկային թատրոններում ընդգրկվածներն առավել մնայուն են և արժեքավոր: Չենք ընդգրկել նաև հեռուստատեսային և ռադիոթատրոնների խաղացանկերը, քանի որ մեր ուսումնասիրության ընթացքում նկատեցինք, որ այստեղ բավական ծավալուն նյութ է կուտակված և առանձին հետազոտության թեմա է:

Այսպիսով, մեր ուսումնասիրության խնդիրներն են եղել Սարոյանի դրամատուրգիայի ներքին կառուցվածքային առանձնահատկությունները՝ դրության և խաղի հարաբերության տեսանկյունից, դրամատիկական արվեստի ընդհանուր սկզբունքների ու օրինաչափությունների դրսևորումը Սարոյանի թատերախաղերում: Սարոյանի դրամատուրգիայի բեմականությունը, բեմականի և դրամատիկականի հարաբերությունը հեղինակի տարբեր ժանրերի ստեղծագործություններում, դրանց դրսևորումները հայ բեմում և խաղային հնարավորությո-

յունների հայտնաբերումը դրանցում: Ինչպես նաև՝ Սարոյանի պիեսների բեմադրությունների պատմությունը հայ բեմում, Սարոյանի ստեղծագործությունների բեմադրությունները՝ ռեժիսորական արվեստի խնդիրների և դերասանական դրսևորումների տեսանկյունից:

*
* *

Երախտագիտությունս եմ հայտնում գրքի գիտական խմբագիր ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Հենրիկ Հովհաննիսյանին**՝ մասնագիտական ուղղորդման համար: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանին** և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Արարատ Աղասյանին**՝ գրքի լույսընծայման հարցում աջակցելու համար: Բանասիրական գիտությունների թեկնածուներ **Արծվի Բախչինյանին**, **Էլֆիթ Զոհրաբյանին** և թարգմանիչ **Արամ Օհանյանին**՝ նյութեր տրամադրելու, անգլերեն դարձվածքների հարցում ուղղորդելու համար: Բանասիրական գիտությունների դոկտոր **Լիլիթ Արզումանյանին**, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Անի Փաշայանին**, բեմադրիչ-դերասաններ **Լևոն Իվանյանին**, **Ժիրայր Բաբազյանին**, հնագետ **Արմինե Հայրապետյանին**, պատմաբան **Մարիամ Խանզադյանին**՝ ցուցաբերած օգնության համար: Բոլոր այն բեմադրիչներին, ովքեր սիրահոժար զրուցեցին մեզ հետ իրենց սարոյանական բեմադրությունների մասին: Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական, Ս. Սարգսյանի անվան Համազգային, Խամսաճիկների, Հ. Մայանի անվան և Մնջախաղի պետական թատրոններին՝ արխիվային

բացառիկ լուսանկարների համար: Դերասանուհի **Նորա Արմանիին** և պրոֆեսոր **Հարրի Քեյիշյանին՝** ԱՄՆ-ից Սարոյանի մասին եղած տեղական գրականություն մեզ հասցնելու համար:

Առանձնահատուկ շնորհակալություն **«Վիլյամ Սարոյան»** հիմնադրամի նախագահ **Սքոթ Սեդրակյանին՝** Սարոյանի դրամատուրգիական ժառանգության համահավաք արխիվային թվային հարթակը մեզ տրամադրելու համար:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆԸ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆԸ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՄՆԵՐՈՒՄ

«Սարոյանականը» և Սարոյանի «թափրոնի» ժամանակը

Թատրոնը Սարոյանին հետաքրքրել է դեռ մանկությունից: Ինքնակենսագրական առաջին երկում, որում հեղինակը պատմում է յոթից տասը տարեկանի իր հուշերը, գրում է. *«Աշխարհի մեջ ես հայտնաբերեցի մի ուրիշ աշխարհ: Այդ նոր աշխարհը ես գտա Ֆրեզնոյի թատրոններում: <...> Ես մոռնում էի բոլոր այս թատրոնները տոմսավաճառներին առանց սենթանգամ վճարելու՝ նրանց հետ ունեցածս բարեկամության շնորհիվ կամ ուղղակի ներս էի սողոսկում... Այս մյուս աշխարհը՝ իրական աշխարհի ներսում, արտասովոր ու հիասքանչ է»¹:*

Ավելի ուշ նրա մանկության այս սերը վերաճում է կյանքի գործի: Դրամատուրգիան և թատրոնը նրա ստեղծագործության անբաժան մասն են դառնում:

Ժամանակաշրջանը, որում ստեղծագործել է Վիլյամ Սարոյանը, հակասական ու տագնապալի էր. համաշխարհային պատերազմներ, ամերիկյան մեծ տնտեսական ճգնաժամ, մակկարտիզմ, մեքենայացում, մարդկանց զանգվածային ոչնչացման միջոցների ստեղծում: Մարդկությունը նետվում է ստեղծված իրավիճակից ելքի որոնման, նա փորձում է դուրս պրծնել խառնաշփոթից՝ նախաձեռնելով հանուն ազատ կյան-

¹ Վ. Սարոյան, *Հեծանվորդը Բևերլի Հիլզից* (թարգմ.՝ Ասատուր Սարյան), ՀԳՄ հրատ., Երևան, 2016, էջ 177:

քի հեղաշրջումներ: Սոցիալ-հասարակական գործընթացները անդրադառնում են գեղարվեստական իրականության վրա: Գրականության մեջ առաջ է գալիս «փոքր մարդը», մերժված, ավելորդ մարդու թեման, որն արտացոլվում է ժամանակի ականավոր գրողների ստեղծագործություններում: Այդ գրողներն իրենց բողոքի ձայնը բարձրացրին ընդդեմ մարդկային չարիքի ու միայնության, օտարման ու անտարբերության (Թ. Ուիլիամս, Յու. Օ'Նիլ, Ու. Ֆոլքներ, Ա. Միլլեր)՝ ստեղծելով մոայլ ու հոռետեսությամբ լի իրենց գլուխգործոցները: Դարի առաջին տասնամյակների ամերիկյան դրամատուրգիան կրում է խոր դրամատիզմ: Ինչպե՞ս կարող էր, առհասարակ, ողբերգություն ծնվել հարուստ, ինքնավստահ և «լայնաժալիտ» Ամերիկայում՝ իր «Ողբերգությունը Ամերիկայում» հողվածում հարցնում է ռուս տեսաբան Գեորգի Զլոբինը և պարզաբանում. *«Պատրանքի և իրականության» թեման առանձնակի ցավագին է ընդգծված ամերիկյան դրամայում, քանի որ ազատ և հավասար մարդկանց պետությունն ունենալու ամերիկյան երազանքը շուտով բացահայտեց իր չկայացածությունը, և արդյունքում 150 տարվա ընթացքում ամերիկյան լուրջ գրողները կրում են դրա պարտության բեռը»*²: Երազանքի և իրականության խզման թեմաներն էլ ծնում են ամերիկյան հզոր դրամաներն ու ողբերգությունները:

Այս շրջանում է ի հայտ գալիս Վիլյամ Սարոյանը, որն իր գրականությամբ առաջ է բերում անօրինակ լավատեսություն, հավատ մարդու հանդեպ, բարություն ու սեր, այլ խոսքով՝ ստեղծում է հույսի գրականություն: Նա չի գրում անհատի և

² Г. Злобин, *Трагедия в Америке* // Юджин О'Нил. Теннесси Уильямс. Пьесы, «Радуга», Москва, 1985, с. 5, 6: (Այս և հետագա թարգմանությունները ռուսերենից մերն են):

հասարակության բախման մասին իր մյուս նշանավոր ժամանակակիցների օրինակով. *«Նա ունի իր փիլիսոփայությունը, որ ընձյուղվել է կյանքից, անձնական փորձից ու դիտարկումից, խավարի և լույսի իր՝ Սարոյանական ըմբռնումից»*³: Սա ամենին չի խոսում այն մասին, թե ժամանակը չի անդրադառնում գրողի աշխարհայացքի վրա, պարզապես Սարոյանն այլ հարթության վրա է մեկնաբանում իր ժամանակը՝ ընտրելով չարիքի դեմ պայքարելու իր միջոցը՝ ավելի լավ է լինել բարի, քան չար աստվածաշնչյան ճշմարտությամբ. *«Ամենուրեք փնտրիր բարին ու հենց հայտնաբերես, հանիր լույս աշխարհի իր թաքստոցից, թող բարությունը լինի անկաշկանդ ու չամաչի ինքն իրենից»*⁴:

Սարոյանի հայրը քարոզիչ է եղել. *«Հայրս ուսանել էր Բիթլիսի երիցական ամերիկյան դպրոցում: Նա մասնագիտությամբ քարոզիչ էր»*⁵: Հավատը և քրիստոնեական արժեքները առանձնահատուկ տեղ ունեն իրա ընտանիքում և կյանքում: Սակայն Սարոյանն իր գրականությամբ քարոզելու նպատակ չունի, պարզապես քրիստոնեական ճշմարտությունները կյանքի սարոյանական ընկալման բանալին են, որոնք առկա են իրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում: Բացառություն չէ թատերագրությունը: Թեև քննադատների մեջ քիչ չեն նրանք, ովքեր թյուրիմացաբար Սարոյանին քարոզիչ են անվանում: Իր վերոնշյալ հոդվածում Գ. Զյուբինը, Սարոյանին հակադրելով իրա մյուս խոշոր ժամանակակիցների հետ (մասնավորապես Յուզին Օ՛Նիլի և Թենեսի Ուիլյամսի հետ), նրան անվանում է *«հեքիաթասաց և բացահայտ բարոյախոս»*, իսկ

³ Ռ. Մանոյան, *Մեծ փիլիսոփայու առեղծվածը*, ՀԳՄ հրատ., Երևան, 2004, էջ 8:

⁴ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, «Սովետական գրող», Երևան, 1987, էջ 43:

⁵ Վ. Սարոյան, *Հեծանվորդը Բևեդյի Հիլզից...*, էջ 122:

«Ձեր կյանքի ժամանակը» բնութագրում իբրև «*ռոմանտիկ լավատեսություն*»-ով հագեցած պիես՝ ի տարբերություն իր ժամանակակից «*փիլիսոփայական-պատմական հոռետեսություն*» բերող ՕՆիլի թատերագրության⁶։ Հոդվածում Սարոյանի այս հատկանիշները դրական են գնահատված, մինչդեռ հետագայում մենք կհանդիպենք այլ մեկնաբանների կողմից միևնույն «լավատեսություն» և «ռոմանտիզմ» բնութագրիչները՝ որպես բացասական գծեր։

30-ականներին Սարոյանը ճանաչվում է 20-րդ դարի ամերիկյան հինգ մեծագույն գրողներից մեկը՝ ի թիվս Հեմինգուեյի, Ֆոլքների, Սթայնբեկի, Քոլդուելի։ Փոքր արձակում արդեն ճանաչված և բազմաթիվ մրցանակների դափնեկիր էր Սարոյանը, երբ նրա **պիեսները սկսեցին բեմադրել**։ Դրանք բեմադրվում էին ամենուրեք, Բրոդվեյի մեծ ու փոքր բեմերում՝ հռչակ ու ճանաչում բերելով հեղինակին։ 1938-ին⁷ գրված «Իմ սիրտը լեռներում է» (*My Heart's in the Highlands*) պիեսը Նյու Յորքի քննադատների կողմից արժանանում է «Տարվա լավագույն պիես» մրցանակին, նույն թվականի գարնանն այն բեմադրվել է «*Գրուպ*» թատրոնում (*Group Theatre*), որը 30-ականների ամենահայտնի կոլեկտիվն էր ԱՄՆ-ում։ Բեմադրիչը Ռոբերտ Լեուիսն է, մարդ, ով «*ինքն էլ որպես դերասան կրթված լինելով Մեթոդով (հեղինակը նկատի ունի Ստանիսլավսկու մեթոդը – Ա.Ա.)՝ «Գրուպ» թատրոնում, որն Ամերիկայում առաջինն է կիրառել Մեթոդը լայնակուսով ստեղծագոր-*

⁶ Ю. О'Нил. Т. Уильямс. Пьесы..., էջ 9:

⁷ Սարոյանի մասին տեսական գրականության մեջ պիեսի ստեղծման թվականը հաճախ նշվում է 1939 թ., այնինչ իր «Razzle-Dazzle» գրքի առաջաբանում Սարոյանը գրում է որպես այս պիեսի ծննդյան թիվ 1938-ը։ 1939-ը պիեսի տպագրության տարեթիվն է։ Տե՛ս W. Saroyan, *Razzle-Dazzle*, «Harcourt, Brace and Company», New York, 1942, p.7:

ծուրթուններ բեմադրելիս, ի թիվս այլ թատերախաղերի, բեմադրել է «Իմ սիրտը լեռներում է» բանաստեղծական թատերախաղը»⁸: Ռոբերտ Լեուիսի բեմադրության մասին հիշատակում է նաև Հորթոն Ֆուլթը՝ ամերիկյան թատրոնին նվիրված իր գրքում⁹: Ներկայացման երաժշտության հեղինակը Պոլ Բոուլզն էր (Paul Bowles):

Ե՛վ պիեսը, և՛ ներկայացումն ունեցել են հսկայական հաջողություն: Ժամանակի հեղինակավոր թատերագետները (Բրուկս Ատկինսոն, Ջորջ Ժան Նաթան, Ջոն Մեյսոն Բրաուն) հիացած գրում են, որ Սարոյանը Բրոդվեյի թատերական հարթակներ վերադարձրեց իրական պոեզիայի և իրական հումորի շնչառությունը¹⁰: Ոչ պակաս ու գուցե ավելի մեծ համբավ բերած «Ձեր կյանքի ժամանակը» (The Time of Your Life) պիեսը, գրված 1939-ին, ինչպես հեղինակն է խոստովանել՝ վեց օրում, ընդունված է համարել նրա առաջին «լիամետրած» պիեսը: Բեմադրվել է 1939 թ. հոկտեմբերին Էդի Դոուլինգի կողմից՝ գրողի ակտիվ և անմիջական միջամտությամբ (ի դեպ, Սարոյանը մեկ անգամ խաղացել է բեմադրության մեջ՝ Էդի Դոուլինգի և Ջին Քելլիի հետ)¹¹: Ներկայացումը դարձել է ԱՄՆ-ի թատրոնի պատմության շոնդալից երևույթներից: 1940 թ. այս պիեսը հեղինակին միանգամից երկու խոշոր գրական մրցանակ է բերել՝ Նյույորքյան գրաքննադատների մրցանակ և Պուլիտցերյան մրցանակ: Երկրորդի մրցանակային գումարից հեղինակը հրաժարվել է՝ հայտարարելով, թե ցանկա-

⁸ **R. Lewis**, *Method or Madness? The highly acclaimed lectures on the method school of acting*, «Samuel French inc.», New York, 1986, p. xii–xiii.

⁹ **H. Foote**, *Genesis of an American Playwright*, «Baylor University Press», Waco, Texas USA, Washington, 2004, p. 141.

¹⁰ **Н.А. Гончар**, *Вильям Сароян и его рассказы*, Ереван, 1976, с. 41.

¹¹ **Ա. Բախինյան**, *Հայերը համաշխարհային կինոյում*, «Գրական և արվեստի թանգարանի հրատ.», Երևան, 2004, էջ 236:

ցած պարզև, որքան էլ անկեղծ լինի, խեղաթյուրում է արվեստը հենց ծնվելու պահին: Սարոյանը միշտ դեմ է եղել արվեստի խրախուսման նյութական ձևին՝ համարելով, որ ստեղծագործությունը պետք է ապրի ինքնություն կյանքով՝ անկախ հեղինակից¹²: Պիեան այնուհետև սկսում են բեմադրել Շվեդիայում, Կանադայում, Ֆրանսիայում և աշխարհի այլ երկրներում, ապա վերաբեմադրում Նյու Յորքում 1953-ին, 1969-ին՝ դարձյալ մեծ հաջողությամբ:

Հաջորդ երկու պիեսները՝ «Սիրո հին, անուշիկ երգ» և «Գեղեցիկ մարդիկ», իրենց ծնունդից անմիջապես հետո նույնպես բեմադրվում են (1940–1941 թթ.): Երեք տարի սերտ համագործակցելուց հետո Բրոդվեյի հետ Սարոյանը որոշում է լքել «կոմերցիոն» Բրոդվեյը՝ հրաժարվելով և՛ մեծ գումարներից, և՛ հեղինակություն բերող թատերախոսականներից՝ գնալով ծայրամասային համեստ թատրոններ, որտեղ էլ 1941 թ. հիմնում է իր սեփական թատրոնը «Բելասկո» թատրոնի շենքում, յուրովի ոճով ու արտահայտչամիջոցներով: Այս թատրոնը մի քանի ամսվա կյանք է ունեցել և փակվել է 1942-ին՝ ֆինանսական դժվարությունների պատճառով: Իր ներկայացումների համար Սարոյանը խուսափել է պրոֆեսիոնալ դերասաններից, իսկ այս կամ այն դերակատարին գտել է փողոցում, որևէ սրճարանում, խանութում ու անմիջապես էլ պայմանագիր կնքել նրանց հետ:

Սարոյան դրամատուրգի ճանապարհը հարթ ու համաչափ չի եղել: Շոնդալից սկզբից հետո՝ 1942–1945 թթ.՝ բանակում գտնվելու ընթացքում, Սարոյանը հասցնում է աստիճանաբար հետին պլան մղվել, թեև այդ տարիներին նրա պիես-

¹² Տե՛ս “The New York Times, May 8, 1940, “Columbia Asserts Play Choice Holds”.

ների բեմադրությունները դեռ ընթանում էին Բրոդվեյի թատրոններում: 1952-ին նա գրում է իր լավագույն պիեսներից մեկը՝ «Կոտորածն անմեղացը», որն ԱՄՆ-ում բարդ ճանապարհ է ունեցել: 1953-ին Բրոդվեյում բեմադրվում է նրա «Հեռացի՛ր, ծերուկը», որը նույնպես հաջողություն չի ունեցել: Սկսվում է երկարատև օտարումը թատրոնից: *«Այժմ, մի պահ, ես լքում եմ թատերաբեմը՝ որպես ակտիվ մասնակից, դեպի բոլորի համար անվճար գլուխկոտրուկ: Թատրոնը լավ է վերաբերվել ինձ, և ես միայն կարող եմ հուսալ, որ ես լավ եմ եղել նրա համար: Այնուամենայնիվ, ես ստիպված էի բավականին շատ ժամանակ անցկացնել թատրոնում՝ բոլորի հետ կովելով՝ բեմի սվանդոյթների և առաջարկների, ներկայացման մեթոդների, բեմադրողների, դերասանների, տոմսավաճառների, դռնապանների և քննադատների»*¹³, - գրում է Սարոյանը: Հեռանալը փոխաբերական իմաստով էր ասված. նա պարզապես չէր հարմարվում մի «թատրոնի», որի առաջին խնդիրը ոչ թե գեղարվեստական նոր ուղիների որոնումն էր, այլ շուկայական հարաբերությունները: Միևնույն հոդվածում նա ավելացնում է. *«Թատրոնը ամբողջովին բիզնես է և գոեհկություն (vulgarity): Այն լի է գոմար ունեցող մարդկանցով և բոլոր տեսակի կեղծ և խղճուկ հավակնություններով (ambition)»*¹⁴: Արդյոք միևնույն մտայնությամբ համակվա՞ծ չէր նաև Անտոն Չեխովը ժամանակակիցներին հորդորում թատրոնը չսիրել. *«Դադարե՛ք սիրել թատրոնը, դրանում շատ քիչ լավ բան կա»*¹⁵, թատրոնի փրկությունը տեսնելով գրականության մարդկանց ձեռքերում:

¹³ W. Saroyan, Razzle-Dazzle..., p. 7.

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 17:

¹⁵ С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, Москва-Ленинград, 1948, с. 441.

Այնուհետև Սարոյանը վերագտնում է իր փառքը՝ գրելով մեկ գործողությամբ պիեսներ, իսկ 1957-ին «Քարանձավի բնակիչները» պիեսի բեմադրությունը կրկին Բրոդվեյում մեծ իրադարձություն դարձավ՝ հիշեցնելով «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսի հսկայական հաջողությունը:

Այլ կերպ էր նայում հաջողությունն ասվածին ինքը՝ Սարոյանը. նա անհաշտ էր ամերիկյան թատրոնի հետ առհասարակ: Նրան մեծ համբավ բերած «Իմ սիրտը լեռներում է»-ն անգամ նա համարում է անհաջող բեմադրություն: Քննադատի խոսքով պիեսը *«խաղացվեց ինչպես «կարմիր տասնամյակի» ևս մեկ սոցիալական դրամա, թեև Սարոյանը գործողությունները հետ էր գցել քառորդ դարով»*¹⁶: Սարոյանը չէր սխալվում: Ներկայացումը կառուցված է եղել շատ տրամաբանորեն ու կանոնավոր, ինչը հակասում էր Սարոյանի ոճին: Պրեմիերայից անմիջապես հետո Սարոյանը հողվածով է հանդես եկել, որտեղ ներկայացումն անվանել է *«միագիծ ու ձանձրալի խրատական»*, ու գրել, որ *«ամերիկյան թատրոնը միայն անունով է թատրոն, նրանից վաղուց կորել են թատերայնությունն ու խաղը՝ փոխարինվելով նատուրալիստական դետալների հավաստիությամբ, կենցաղային տեսարանների բժախնդիր մանրամասներով»*¹⁷: Սարոյանն իր դրամայում նախ և առաջ կարևորում է ներքին հուզական հագեցվածությունը, յուրաքանչյուր դրվագի բազմաշերտությունը, սիմվոլիկան, հատկանիշներ, որ հակառակ են առօրյա տրամաբանությանը. այնտեղ պետք է ապրի վայրկյանի պոեզիան՝ իր թվացյալ կտրուկածությամբ ու կոնտրաստներով: Ամերիկյան դրամատուրգիայում սա նորույթ էր անշուշտ և բեմադրիչներին անելանելի դրության առաջ էր

¹⁶ **А. Зверев**, նշվ. աշխ., էջ 142:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 143:

կանգնեցրել, քանի որ, ըստ էության, պիեսը ո՛չ հոգեբանական դրամա էր, ո՛չ կոմեդիա, ո՛չ ողբերգություն, ո՛չ վոդևիլ, իսկ նախաբանում Բյորնսի համանուն բանաստեղծությունը նրանց մոլորեցրեց վերջնականապես:

Պեսոն է նշել, որ Սարոյանի ուղին բավական անհամաչափ է եղել սովետական տարիներին: Նրա առաջին այցից հետո խորհրդային Մոսկվա (1935 թ.) գրողն իր հայացքների համար 1940–50-ականներին դառնում է արգելված անուն: 60-ականներին սառույցը կտրվում է. 1961-ին Սարոյանի փառահեղ մուտքն է հայ թատրոն՝ Վարդան Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությամբ: Այս թվականից ի վեր նրա անունը պարբերաբար հայ բեմում է:

*
* *

1940–50 թթ. Սարոյանն արդեն ստեղծել էր մեկ տասնյակից ավելի պիեսներ: Այս շրջանում նա իր ուժերը փորձում է նաև կինոյում: 1941-ին, երբ արդեն երեք տարի հասցրել էր լիովին նվիրվել թատրոնին, հիասթափվել և հեռանալ Բրոդվեյից, հեղինակը հրավեր է ստանում աշխատելու Հոլիվուդում: Թերևս Սարոյանի կյանքում նման հիասթափության համար առիթ կարող էր դառնալ նաև «Գրուպ» թատրոնի փակվելը 1941-ին՝ ֆինանսների բացակայության պատճառով: *«Գրուպ» թատրոնը ամերիկյան թատրոնում զբաղեցնում էր ամուր տեղ իբրև ռեպրիզենտացիայի արվեստի ստեղծող՝ հենվելով Կ.Ս. Սոսնիսկիսկու ավանդույթների վրա»*¹⁸, – գրում է Բոյաջիևը: Սա մի թատրոն էր, որի երիտասարդ բեմադրիչներ Հարոլդ Կլերմանը, Չերիլ Կրոուֆորդը, Լի Ստրասբերգը, Ռոբերտ Լեուիսը,

¹⁸ *История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX–XX вв.*, под ред. Г.Н. Бояджиева, Часть 2, «Просвещение», Москва, 1972, с. 240.

Էյա Կազանը բեմադրում էին ժամանակակից երիտասարդ ամերիկյան դրամատուրգներին, այդ թվում և Սարոյանին, իրենց բեմից հնչեցնում էին սոցիալական թեմաներ, հասարակական խնդիրներ ու արդիական հնչողությամբ հարցեր։ Ի տարբերություն «Գիլդ» թատրոնի (սկզբում՝ «Վաշինգտոն սկվեր փլեյերզ»՝ Washington Square Players), որը ստեղծված ֆինանսական ճգնաժամից ելք է գտնում՝ փոխզիջման գնալով իրականության հետ, այն վերածվում է բրոդվեյյան թատրոնի՝ փոխելով խաղացանկային քաղաքականությունը և ուղղվածությունը։ Բրոդվեյին չէին կարող դիմակայել փոքր, անկախ թատրոնները։ Սարոյանն անհաշտ էր Բրոդվեյի ժամանցային, զվարճանքային և կոմերցիոն ոճի հետ։

Մեկ բան ակնհայտ է. այն ամենը, ինչ անում էր Սարոյանն իր ժամանակի համար, նոր էր, թարմ, և նա բացահայտորեն շարժվում էր այդ շրջանում ԱՄՆ-ի թատրոնի և գրականության մեջ տիրող ընթացքին հակառակ. *«Ինչո՞ւ էի ես ցանկանում հեղափոխել ամերիկյան գրելաոճը. պարտավոր էի, որովհետև ինձ այն դուր չէր գալիս, իսկ ես ուզում էի, որ դուր գար»*¹⁹, - գրում է Սարոյանն իր առաջին գրքի հրատարակումից հետո։

Սարոյանի հերոսները շարունակ զգում են մեծ աշխարհի իշխանությունը՝ դրանից փորձելով պաշտպանվել իրենց միջոցներով՝ հումորով, լավատեսությամբ, երգով՝ ստեղծելով տպավորություն, թե կարծես այս աշխարհից չլինեն։ Սարոյանն ապացուցում է, չարիքի դեմ կարելի է պայքարել երևակայությամբ ու պոեզիայով, և որ ոչ թե իր հերոսներն են գերերկրային, այլ աշխարհն է հեռացել իր նախնական բնականոն վիճա-

¹⁹ Վ. Սարոյանի հետ հարցազրույցից, «Ավանգարդ», 1.09.1987 թ.:

կից, մարդկային մաքուր բանականությունից, ուստի հերոսները թվում են անիրական:

Սարոյանի դրամատուրգիային բնորոշ յուրահատկություններից մեկն էլ այն է, որ **ողբերգական նոտան հնչում է կոմիկականի կողքին** խիստ համաճույլ: Իրականում իրավիճակներն անհուսալի են, բայց հերոսները կատակում են ու երգում՝ հաստատելով, որ միայն ապրելն իսկ գեղեցիկ է: Ժամանակի մամուլում այս հատկության մասին շրջանառվում են «միամիտ», «պարզունակ», «ոչ ռեալիստական» արտահայտությունները, ինքը՝ Սարոյանը, գրում է. *«Իմ ստեղծածը խորապես ռեալիստական է, թեկուզ և դա մակերեսի վրա չէ»*²⁰: Սարոյանի ռեալիզմը թվում է վերացական, թաքնված է պիեսի տարբեր շերտերում և ընթերցողին է հասնում հուզական երանգների և հերոսների կողմից արտասանված պարզ մտքերի միջոցով:

Սարոյանը, չնայած իր պիեսների մեղեդայնությանն ու պոետիկ շնչին, թշնամի է արցունքոտ զգացմունքայնության: Նրա հերոսները տառապում են, բայց առանց ավելորդ պաթետիկայի, հաճախ հումորի նուրբ զգացողությամբ ու լուռ: Նա ստեղծել է «լուռ պիեսներ»: Չկան դրանցում աղմկալից իրադարձություններ, աչքի խփող երևույթներ, որոնք կարող են խախտել ներքին շարժումը:

Հեղինակի պիեսներում միշտ առկա է **երեխաների մասնակցությունը** (մոտավորապես երեք, մոտավորապես յոթ, տասներկու տարեկան), որոնք բերում են մաքրություն ու պոեզիա, անկեղծություն ու ճշմարտություն: *«Խաղ մը չունիմ, որ ես*

²⁰ **Ռ. Սանոյան**, *Մեծ քիթիցու ստեղծվածը...*, էջ 29:

ամենաներկան չեմ»²¹, – ասում է գրողը, իսկ մանկությունը նրա ամենացավագին և իրադարձություններով ամենալեցուն ժամանակաշրջանն է եղել: Երեք տարեկանում կորցնելով հորը՝ Սարոյանը կորցրեց նաև իր մանկության երազները: Օրլենդի որբանոց, ապա՝ փողոցներ. «Փողոցներն են ինձ կերտել»²², – գրել է հետագայում, քանի որ այնտեղ է անցել նրա կյանքի մեծ մասը՝ լրագրեր վաճառելով (դպրոցում սովորելու փոխարեն), օտար ու անծանոթ ազգերի միջավայրում ճաշակելով կյանքի դժվարություններն ու միայնության թախիծը: Եվ ապա՝ իր գրականության մեջ, ասես ենթագիտակցաբար, անվերջ վերստեղծում է կորուսյալ մանկության ժամանակը: «Մանկատանը, նստելով ամառային խարույկների շուրջը, արդեն մանկական տարիքում ես հակված էի հոգևոր ներանձնացումի: Իմ մոտորումը իմ գլխում չէր ծավալվում: Դա տեղի էր ունենում ամենուր, կրակն ինքնին հորդորում էր այդ մոտորումը, հորդորում էր նրբագեղություն, սեր, ջերմություն, հույս, երևակայություն կամ հիշողություն, որոնք էլ այդ նույն բանի էությունն էին կազմում կամ էության ընկալումը»²³: Սարոյանի մանչուկները կարծես տարիքից հասուն են, զվարճալիորեն իմաստուն, նրանք ժամանակից շուտ ճաշակել են կյանքի դառնությունները, սակայն լուսավոր են ու պայծառ իրական: Նրանք, ինչպես ռուս բանաստեղծը կասեր, գրողի «հոգու խոստովանությունն

²¹ Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ, հուշեր, «Նաիրի», Երևան, 2010, էջ 218: Սարոյանի այս միտքը գրեթե նույնությամբ հանդիպում ենք նաև Հենրիկ Իբսենի մոտ, դեռևս 1880 թ. իր նամակներից մեկում նա գրել է. «Այն ամենը, ինչ ես ստեղծել եմ, սերտորեն կապված է այն ամենին, ինչ ես վերապրել եմ, թեև դրանք տեղի չեն ունեցել անձամբ ինձ հետ» (տե՛ս **С.И. Игнатов**, *История западноевропейского театра нового времени*, «Искусство», Москва-Ленинград, 1940, с. 283):

²² Վ. Սարոյան, *Հեծանկիրորդ Բևեդրի Հիլզից...*, էջ 140:

²³ Նույն տեղում, էջ 98, 99:

են, ենթագիտակցականի և հասուն գիտակցականի օրգանական ճուլման հետևանք»²⁴: Սարոյանի գրեթե բոլոր կերպարների մեջ կա այդ անսովոր համաձուլվածքը. նրանք իմաստուն են ու պարզ միաժամանակ, փիլիսոփա և մանուկ: Այս հատկանիշով սարոյանական կերպարներն առանձնանում են մյուսներից: Նրանք համարյա միշտ անհաջողակ, խենթ, միայնակ պոետներ, մտածողներ, նկարիչներ, դերասաններ, գրողներ ու պարզապես բարեսիրտ մարդիկ են, որոնց կոչում են երևակայող, երագողներ:

Սարոյանի պիեսներում **չկան գլխավոր ու երկրորդական** հերոսներ, նրանք բոլորը գլխավոր են: Եվ սա նույնպես «նոր դրամայի» յուրահատկություններից է: Սակայն կարևորագույն հատկանիշ է դառնում այս կերպարներից յուրաքանչյուրի ընդգծված և ավարտուն անհատականություն լինելը. մեծ թե փոքր, դրվագային, թե ոչ, նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր բնավորությունն ու ճակատագիրը, որը, հայտնվելով գործողության մեջ, իր հետ յուրօրինակ մթնոլորտ է բերում և անփոխարինելի դառնում իր տեսակի մեջ. *«Դրամատուրգի համար պիեսում բոլոր գործող անձինք գլխավոր են, անհրաժեշտ գործողության կառույցի միասնությունը «ցեմենտելու» որոշակի և միշտ կարևոր ու հարկավոր խնդրում»*²⁵:

Առանձնակի ուշադրության են արժանի Սարոյանի **պիեսների ռեմարկները**: Դրանք ծավալուն են, խոսուն և այնքան մանրակրկիտ, որ թվում է՝ հեղինակը գրեթե տեղ չի թողնում ընթերցողի և բեմադրիչի երևակայության համար: Նրա ռեմարկներն ապրում են ինքնուրույն կյանքով, օրգանական են ու որոշիչ և ձեռք են բերում գեղարվեստականության արժեք: Սա

²⁴ **М. Волошин**, *Лики творчества*, «Наука», Ленинград, 1988, с. 494.

²⁵ **Ռ. Սանոյան**, *Մեծ քիթիցու անդրծվածք...*, էջ 23:

մի կողմից դրական, մյուս կողմից բեմադրիչների ընդվզումն առաջացնող հատկանիշ է: Դրական է այն առումով, որ հեշտացնում է ռեժիսորի և դերասանի գործը՝ հուշելով, ուղղորդելով ու մատնանշելով հեղինակի գաղափարական շեշտերը, կերպարի իմաստն ըստ հեղինակի, մյուս կողմից էլ սահմանափակում է երևակայությունը, «պարտադրում» իրենք: Սարոյանի գրչին բնորոշ այս առանձնահատկությունը պարզապես ոճի կամ քմահաճույքի դրսևորում չէր, Սարոյանը լավ գիտեր ժամանակի թատրոնը, ծանոթ էր բեմադրական գործին, ժամանակի ամերիկյան ռեժիսորներից շատերին և ոչ առանց պատճառի համոզված էր, որ պարտավոր է ուղղորդել «գրական նյութի հետ» անբարեխիղճ վարվող բեմադրիչներին:

Հետևելով Սարոյանի ռեմարկներին՝ կարելի է հայտնաբերել «սարոյանականը» (saroyanesque), մի երևույթ, որը լուրջ ուսումնասիրության առարկա է դարձել սարոյանագետների համար: Վերը թվարկված բոլոր հատկանիշները հենց այդ սարոյանականի բաղադրիչներն են կազմում: Սակայն մի շատ ավելի կարևոր հատկանիշ կա, որ ինքը՝ Սարոյանն է շեշտում «սարոյանականի» տակ: Այս մասին բավական հետաքրքրական փաստ կա հեղինակի ինքնակենսագրական երկերից մեկում: Սարոյանը գրում է, որ 1930–1931 թթ. նա ծանոթանում է ծագումով անգլիացի Քենդելի հետ, ով եղել է Բեռնարդ Շոուի մտերիմներից և վերջինիս գրքերի քննադատներից մեկը: Այդ ժամանակ նա վաթսուն տարեկան էր: Հենց այդ Քենդելն է, որ 1934-ին կարդալով Սարոյանի առաջին գիրքը («Խիզախ պատանին թոչող ճոճաճողի վրա և այլ պատմվածքներ»)՝ գրում է մի մեծ գրախոսական և չի հասցնում տպագրել: *«Իր հողովածում բառի նկատմամբ իմ ուշադրությունը նաև անվանեց «սարոյանական» և հետո հպարտանում էր, երբ պարզվեց, որ*

իրենից մի քանի ամիս հետո միայն այդ եզրույթն օգտագործվեց գրքերի մի հայտնի քննադատի վերլուծականում: Ես սիրում էի Քենդելին, բայց նա մահացավ, և որևէ բան, որ նա գրել էր, այդպես էլ չհրատարակվեց» (ընդգծումն իմն է – Ա.Ա.)

²⁶: Այս իրողությունը ստվերված է սարոյանագետների կողմից, սակայն բառի հանդեպ իր բծախնդիր վերաբերմունքի մասին մեկ անգամ չէ, որ խոսում է Սարոյանն իր էսսեներում և ինքնակենսագրականներում: Սարոյանի բառերը պարզ են, խոսքը՝ անպաճույճ և լակոնիկ, նա միտքն արտահայտելու համար օգտվում է ամենագործածական, սակայն **դիպուկ բնորոշող բառերից**: Սակայն «սարոյանականի» ավելի ընդունված բնորոշիչը (սարոյանագիտական գրականության մեջ) գեղարվեստական բազմազան և տարատեսակ գործիքների կիրառումն է: «Սարոյանականը» (*saroyanesque*) հստակ իմաստ ուներ: Սարոյանական կերպարն անուշ, էքսցենտրիկ մարմնավաճառն էր՝ ոսկե սրտով, ծռնված ու հին շեփորով, ոտքերը հազիվ քարշ տվող ծեր շոտլանդացին, գեղայա մանուկը, ում կենսալից անմեղությունը ստիպում է ընթերցողին կամ հանդիսատեսին տեսնելու աշխարհն այնպես, ինչպես դա երևում է այգաբացի անձրևից հետո»²⁷:

Սարոյանականի ամենաբնորոշ հատկանիշներից է նաև Սարոյանի **ստեղծագործությունների ռիթմը**, երաժշտականության հասնող ռիթմը, որը Սարոյանը ստեղծում է հակիրճ նախադասությունների հարմոնիկ հերթագայությամբ, հատուկ ընտրված խոսքերով: «Պատմվածք լինի, վեպ, թե թատերախաղ, ինչ գրվածք էլ որ լինի, պահանջում է ռիթմի պահպա-

²⁶ Վ. Սարոյան, Հեծանկորոր Քեկրի Հիզիգ..., էջ 158:

²⁷ G. Barry & L. Lawrence, *Saroyan*, «Harper & Row, Publishers», New York, 1984, p. 9.

նում»²⁸, – գրում է Սարոյանը: Մի դեպքում նկատի ունենք ստեղծագործության ոլորտը, երկրորդ դեպքում՝ նրա ստեղծագործություններում կյանքի ոլորտը, որը Սարոյանը որսացել է իրեն հատուկ տեսունակությամբ:

Մի առանձնահատկությունն էլ այն է, որ կարդալով Սարոյանի ցանկացած ժանրի ստեղծագործություն՝ ընթերցողը նույնացնում է իրեն գրողի հետ, ջնջվում է ընթերցող-գրող պատնեշը՝ շնորհիվ գրողի **անմիջականության և պատմելու մտերմիկ ոճի**: Այս հատկանիշը բեմ տանելու դեպքում կստանանք սարոյանական ներկայացումներ, դահլիճում նստած հանդիսատեսն իրեն պետք է զգա բեմում՝ որպես գործող անձ: Սա Սարոյանի՝ բեմադրիչներին ուղղորդող կարևորագույն կետերից մեկն է: Թվում է, թե պատմողը մի հասարակ մարդ է՝ ազգական կամ ընկեր, ում հետ զրուցում ես: Այս անմիջականությանը Սարոյանը հասնում է ոչ պատահականորեն, այլ ընտրված պարզ բառերի, նախադասությունների ճիշտ հերթագայությամբ, երկխոսությունների հմուտ կառուցմամբ: *«Շատ դեպքերում նա գրում է այնպես, սաես նրանից առաջ ընդհանրապես գրականություն չի եղել, և այդ սահա նա՝ Սարոյանն է առաջին անգամ այս էջում հայտնագործում մարդկային կերպարների, մտքերի և զգացմունքների մարմնավորման հրաշալի արվեստը բառերի մեջ»*²⁹:

Չկա որևէ պիես, որտեղ չհնչի երաժշտություն, որտեղ հերոսները չերգեն: Ռեմարկների օրինակով պիեսում երաժշտությունը ձեռք է բերում հատուկ նշանակություն. սաես վերածվում է գործող անձի, տրամադրության, ամբողջացնում

²⁸ Վ. Սարոյան, *Հեծանվորդը Բևեռլի Հիլզից...*, էջ 44:

²⁹ Ռ. Օրլովա և Լ. Կոպելև, *Տխուր ու անհոգ, բարի և կատակասեր պիոյիշը* // Վ. Սարոյան, Ժամում 60 մղոն, «Հայպետհրատ», Երևան, 1959, էջ 12:

միջավայրի կոնկրետ պատկերը: «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում՝ որպես հեռավոր ու անիրական կյանքի մի կորուսյալ երազ, հնչում է շեփորի ձայնը: «Քո կյանքի ժամերը» պիեսի հերոս Ջոն, առավոտից մինչև ուշ գիշեր նստած պանդոկում, լսում է «Միսուրի» վալսը՝ ասես դրա մեջ փնտրելով այս առեղծվածային աշխարհի իմաստը: Ծեր ու փոքրամարմին Փոսիոն («Հերստած մի գնա») հիվանդասենյակի՝ բանտ հիշեցնող չորս պատերի մեջ ինքնամոռացության է հասնում՝ լսելով Մոցարտի «Andante»-ն: Եվ ո՞վ գիտե, գուցե հենց դրանից է, որ այս հիվանդասենյակի ամենաներկարակյաց հիվանդը նա է: «Խաղողի այգին» պիեսի փոքրիկ հերոս Մուրադը հաճախ երգում է Սարոյի արիան «Անուշ» օպերայից, Մակար պապը «Կիլիկիա» երգն է երգում միայնության պահերին, իսկ երեխաները գրամոֆոնով Սայաթ-Նովայի երգերն են լսում, որպեսզի զգան, ճանաչեն իրենց ծնողների ազգությունը: Սակայն Կ. Պասմաճյանը Սարոյանի հետ իր հանրահայտ հարցազրույցում բացահայտում է Սարոյանի երաժշտականության մեկ այլ հատկանիշ. «Կ.Պ. – Մի տեղ ասում եք հետևյալը. «Ամեն ինչ, որ գրել եմ, մի տեսակ երգ է», բացատրեք այս: Վ.Ս. – Իմ առաջին թատերգությունը՝ «Իմ սիրտը լեռներում է», երգ է»: Պատասխանից հետո երգում է՝ Իմ սիրտը լեռներում է, «Քո կյանքի ժամանակը» ամբողջությամբ երգ է, մի ինչ-որ տեսակի սոնատ է: Մի գիրք ունեմ, որի կառույցը սիմֆոնիկ է: Գիրքը կոչվում է «Ռոք Վագրամ»: Ունեմ 11 եղանակ սկզբում, 11 եղանակ մեջտեղում և 11 եղանակ վերջավորության, և բոլորը հանգում են մեկ եզրակացության»³⁰: Այստեղ արդեն խոսքը կառուցվածքային նրբությունների մասին է. Սարոյանը պիեսները կամ վեպերը կառուցում է երաժշտական որևէ ժանրի

³⁰ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 4, «Նաիրի», Երևան, 1991, էջ 397, 398:

սկզբունքներով: Սա էլ ստեղծում է պիեսների ներքին երաժշտական ինտոնացիան և արտաքին երաժշտականությունը՝ լեզվական նյութի միջոցով. *«Գրքի ձևը երաժշտական է: – Գրում է նա,– այսինքն, եթե ձևը լեզուն է, ապա ձևի ու լեզվի կապը միայն երաժշտությամբ կարելի է գտնել: Գրականության մեջ ձևը վաստ հաղորդիչ է, լավ հաղորդիչ են բառերը, որ մենք դնում ենք ձևի մեջ»*³¹: Ասվածը հաստատող լավագույն օրինակը «Հե՛յ, ո՛վ կա» փոքրիկ թատերախաղն է: Հենց միայն վերնագիրն արդեն կրում է մեղեդայնություն, ապա այն անընդմեջ կրկնվելով մեկ գործողությամբ փոքրիկ պիեսի տողերի արանքում՝ ստեղծագործությունը վերածում է երաժշտական սոնատի: Պիեսը սկզբից մինչև վերջ հնչում է ինչպես երաժշտություն:

Ի դեպ, Սարոյանն ինքը **երգերի հեղինակ** է և իր պիեսների բեմադրությունների երգերն ինքն է գրել: «Սիրո հին, անուշիկ երգ» պիեսի բեմադրության համար երգերից շատերի բառերն ու երաժշտությունն է հեղինակել: Իսկ ամենահաջող երգը, որը նա գրել է իր զարմիկ Ռոս Բադդասարյանի հետ 1939 թ. հին հայկական «Վերադարձիր» երգի մոտիվներով “Come On A My House” երգն է: Այն ձայնագրվել է ամերիկյան «Քոլումբիա» ֆիրմայի կողմից, և յոթանասունհինգ հազար օրինակ ձայնասկզկներ հենց առաջին ամսում են սպառվել: *«Երգերն ու նրանց մեղեդիներն ինձ մոտ ծնվում են շատ քնակալան եղանակով, չէ՞ որ այն ամենը, ինչ ես գրում եմ, նման է երգի»*³², – ասում է Սարոյանը:

Սարոյանի դրամատուրգիայում հատուկ տեղ ունեն նաև **«աղմուկները»**: Նրա պիեսներում մշտապես ակնարկվում են

³¹ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 4, էջ 398:

³² «Ֆիլմ» Գյուլնարա Շահինյան, 29.04.1986 թ.:

գնացքի «տխրագին կանչերով» սուլոցները, «բարկացած թռչնակի» գեղգեղանքը, «որոտի խոր, հեռավոր թնդյունը», անգամ սափորի ճայնը, որից ջուր է խմում Մեք-Գրեգորը («Իմ սիրտը լեռներում է»), խաղամեքենայի գնդիկների շրխկոցը, կնոջ կոշիկների կտկտոցը, դոփապարի անընդմեջ հնչող ուրիշները, լարած խաղալիքի տարօրինակ հնչյունները («Ձեր կյանքի ժամանակը»): Այս հիշեցումները պատահականության արդյունք չեն, դրանք պիեսին դինամիկա և ուրիշ հաղորդող, միջավայր և տրամադրություն ստեղծող, նաև խորհրդանիշների արժեք ձեռք բերած նախապայմաններն են, որոնք նույնպես հատկանշում են «սարոյանականը»: Անգամ լռությունը Սարոյանն իմաստավորում է որպես ճայն (*«Որքան լույսն առատաւնում է, այնքան այդ խաղը Ջոնիի և արևի միջև գնալով զարգանում է ինչպես մի երաժշտական թեմա...»*³³): Սարոյանի դրամատուրգիան այսպես է բնորոշում Հ. Հովհաննիսյանը. *«Երոթի և ձևի կատարյալ հսկաստությունն է Վիյամ Սարոյանի ամբողջ ստեղծագործությունը»*³⁴, – գրում է նա: Փոքրիկ Ջոնին («Իմ սիրտը լեռներում է») նպարավաճառ Կոսակի մոտ պարտքով հաց խնդրելու համար ծանր հոգեբանական ապրումների միջոցով է հասնում, սակայն հասնելուն պես իր դրամատիկ հոգեվիճակը կոծկում է միայն Սարոյանի հերոսներին հատուկ իբրև թե բարձր տրամադրությամբ, առույգությամբ ու քաղաքավարությամբ: Եվ դեռ մի բան էլ նպարավաճառին է հանդիմանում, որ նա չի գիտակցում իր բանաստեղծ հոր բացառիկությունը. *«Նա ավելի դժվար աշխատանք է անում, քան մյուսները»*³⁵, – հպարտությամբ ավելացնում է տղան: Նման

³³ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 20:

³⁴ Հ. Հովհաննիսյան, *Բեմական խոսքի պոետիկան...*, էջ 83:

³⁵ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 15:

բազմաթիվ իրավիճակներից են կազմված Սարոյանի պիեսները, սա է դրանց կառուցվածքային հիմնական յուրահատկությունը:

Այսպիսով, Սարոյանն իր ժամանակի թատրոնի համար ստեղծել է դրամատիկական նոր ձև: Այն դուրս չէր իր ժամանակից, տարբեր էր ամերիկյան ավանդական դրամայի սկզբունքներով գրված պիեսներից և համահունչ էր եվրոպական «նոր դրամայի» սկզբունքներին, որտեղ շատ ավելի կարևոր էին ոչ թե արտաքին, այլ ներքին գործողությունը, ենթատեքստը: Իր նորարար լինելը գիտակցում էր հեղինակը. «Կ.Պ.- Հեղափոխել էք ամերիկյան գրականությունը: Վ.Ս. - Կարծում եմ՝ այո: Կան շատ գրողներ, որ ընդունում են այդ: Ես հաստատ կուտրեցի դուռը ինձնից հետո եկող բոլոր դրամատուրգների համար: Նրանց մեջ են Թենեսի Ուիյամսը, Օլբին և ամբողջ խումբը»³⁶, - Կ. Պասմանյանի հարցին այսպես է պատասխանում Սարոյանը:

Այս ամենին ավելացրած՝ Սարոյանի դրամաներում առկա են նաև ամերիկյան կյանքի ուժեր, լավատեսությունը, հայկական ոգին և բացառիկ երաժշտականության հասնող խաղային պարզ ոճը:

³⁶ Նույն տեղում, հ. 4, էջ 405:

Դրությունն իբրև դրամատիկական հիմք Սարոյանի «փոքր խաղերում»

Սարոյանի պիեսների մեծ մասը կազմում են նրա փոքր թատերախաղերը: Մինչև «Իմ սիրտը լեռներում է» հանրահայտ պիեսը Սարոյանն արդեն մի քանի փոքր դրամաների, կամ, ինչպես ինքն է անվանել, «պզտիկ խաղերի» հեղինակ էր, որոնցից մի քանիսը տպագրվել են Բոստոնի «Հայրենիք» շաբաթաթերթում (Hairenik Weekly): Առաջին պիեսը գրվել է 1935 թվականին, դա «Մետրոյի կրկեսը» թատերախաղն է՝ կազմված տասը մասից: *«Տարիներ անց ես որոշեցի պիես գրել: Ես գրեցի պիեսը և այն կոչեցի «Մետրոյի կրկեսը», – պատմում է Սարոյանը, – քսանյոթ տարեկան էի, կարճ պատմվածքների իմ գիրքն արդեն հրատարակվել էր: Ես ճանաչված էի»*³⁷: Մինչդեռ սարոյանագիտության մեջ հաճախ է շրջանառվում մի անճշտություն, որոշ գրականագետներ և թատերագետներ «Իմ սիրտը լեռներում է» դրաման համարում են հեղինակի առաջին թատերախաղը (Բրայլն Դաուրենթ, Թելմա Ջեյ Շին, Վարսիկ Գրիգորյան և այլք)³⁸: Այս հանգամանքի վրա Սարոյանին նվիրված իր ատենախոսության մեջ առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Էլֆիք Զոհրաբյանը:

Փաստորեն Սարոյանը սկսել է փոքր կամ կարճ թատերախաղերից և ապա իր ստեղծագործական ողջ ուղու ընթացքում պարբերաբար անդրադարձել դրամատուրգիական հենց այս ձևին: *«Ես շատ հինգ թույլեական խաղեր ունիմ, հարյուրավոր, ես աստի պզտիկ խաղեր կգրեմ, որ ավելի լավ հասկնամ*

³⁷ Վ. Սարոյան, *Հեծանվորդը Բևեդյի Հիլզից...*, էջ 168:

³⁸ Է. Զոհրաբյան, *Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղեր...*, էջ 30:

*մեծ խաղեր»*³⁹, – ասել է Սարոյանը հարցազրույցներից մեկում: Գրողը սկզբից նեթ անտեսել էր ընդունված դրամատուրգիական ձևերն ու գնացել դրանց հերքման ճանապարհով: Այս տրամաբանությամբ փոքր դրամաներին նա տվել է բավական արտասովոր ժանրային բնութագրումներ՝ բալետային պիես («Ամերիկացի Մեծն ապուշը»), իտալական օպերա՝ անգլերենով («Օպերա, օպերա»), կարճ խաղ («Նորեկները»), ռադիոպիես («Բան ունեմ ասելու»): Այս վերջին փաստը հատկապես հետաքրքրական է այն տեսանկյունից, որ գրողը ռադիոբեմադրության համար տեքստ գրելիս միշտ նկատի է ունենում, որ ունկնդրին պետք է գամել ռադիոյին՝ ենթադրվող դրություններով, քանի որ նա զրկված է գործողություն և խաղ դիտելու հնարավորությունից: Այսինքն՝ գրողը գործ ունի ունկնդրի ներքին տեսողության և ենթադրվող վիճակների և գործողության հետ:

Ի թիվս մի շարք առանձնահատկությունների՝ Սարոյանի փոքր դրամաները, լինի դրվագ, պատկեր կամ ավարտուն խաղ, մեկ ընդհանրություն ունեն. նրանցում առկա է դրության և խաղի անտես հարաբերություն, որ արժանի է թատերագիտական քննության:

Սարոյանի «պզտիկ խաղ» բնորոշումն արդեն վերլուծության առիթ է տալիս: Այս թատերգությունները «պզտիկ» են միայն իրենց ծավալով, սակայն ոչ նշանակությամբ ու ընդգրկումով, իսկ ահա խաղեր եզրույթը միանգամից հուշում է այն միտքը, որ հեղինակը սրանք ստեղծելիս իր աչքի առջև մշտապես նկատի է ունեցել բեմը, այլապես կգրեր արձակ, որի տարածքում նրա գրիչն անպարագիծ է: «...Պզտիկ խաղն ալ կարևոր է, թող ըլլա հինգ րոպեի խաղ»⁴⁰, – նկատում է հեղինակ:

³⁹ Վ. Սարոյան, *Պատմիւթքներ...*, էջ 275:

կը: Ի՞նչ բան է այս խաղը և ի՞նչ է թատրոնի ուսումնասիրողներին հուշում: «Խաղ»⁴¹ հասկացությունը բավականաչափ քննված, սահմանված է տեսականորեն, ուստի կանգ չենք առնի այս կետի վրա: Սակայն հենվելով հենց այդ գոյություն ունեցող տեսակետների վրա՝ փորձենք քննել Սարոյանի «Պինգ-պոնգ խաղացողները» (1942 թ.) պիեսը՝ նկատի ունենալով վերնագրում իսկ առկա խաղ բառը՝ խաղն իր բուն իմաստով, ինչն արդեն հուշում է որոշակի դրություն: Խաղ խաղի՝ թատերախաղի ներսում, նաև՝ խաղը որպես իրադրություն, որ գործող անձանց մղում է ներքին տարերային վիճակի: Ի՞նչն է ստիպում հերոսներին ամեն օր պինգ-պոնգ խաղալ: Հավանաբար երկուսի հարաբերություններում ինչ-որ չափված բան կա՝ ձանձրույթ կամ ձանձրույթը հաղթահարելու ցանկություն, որը հուշում է Տղային հետևյալ խոսքերն ասել. «*Ուզո՞ւմ ես կռվենք, մենք երբեք չենք կռվել, միշտ էլ էնքան սիրալիր ենք եղել ու ծիծաղելի, ցցվել ենք դեմդիմաց՝ պինգ-պոնգի սեղանի հակառակ ծայրերում, էս փոքրիկ հիմար գնդակը դետուղեն գցել <...>: Արի իսկականից կռվենք*»⁴², - առաջարկում է տղան, ով խոստովանում է՝ վերջերս է հասկացել, որ հաստատ սիրում է աղջկան: Տղան ինքնավստահ է, երջանիկ, նա համոզված է իրենց հարաբերությունների կատարյալ լինելու մեջ, ուստի չի վախենում այս խաղն առաջարկել՝ պարզապես խաղ հանուն զվարճանքի, հանուն ձանձրույթը փարատելու կամ հանուն խաղի, որը, սակայն, այլ ենթաշերտեր է բացելու՝ անսպասելի հետևանքներով: «*Տվյալ պահին նրան ներշնչում է*

⁴⁰ Վ. Սարոյան, *Պատմվածքներ...*, էջ 275:

⁴¹ Տե՛ս Յո. Հայզհիլզա, *Homo Ludens*; Հ. Հովհաննիսյան, *Ստանիսլավսկու «սխառնը» և խաղի պարադիքը*; P. Кайя, *Игры и люди*; М. Волошин, *Откровения детских игр* // *Лики творчества* և այլն:

⁴² Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 176:

իր վիճակը, վիճակն էլ արթնացնում է պայմանական պատկերացում ու խաղային տարերք»⁴³, - գրում է համանման մի իրավիճակի մասին Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Աղջիկն ընդունում է առաջադրված պայմանական խաղային դրությունը:

ԱՂԶԻԿ - Շատ լավ,- ասում է,- արի գոռոռանք մեկս մյուսի վրա, տուրտումիոց սարքենք, շուն ու կատվի պես իրար միս ուտենք ու մեզ յոթերորդ երկնքում զգանք⁴⁴:

Ընդունում է, քանի որ միգուցե բան ունի ասելու, թաքնված մի խոսք, որը կանգնած է նրանց հարաբերությունների միջև, ինչպես պինգ-պոնգի սեղանը, որն անջրպետ է ստեղծում երկուսի միջև: Պինգ-պոնգի գնդակը մինչ այս պահը փոխարինել է չաաված խոսքերին, որոնք պիեսի ներքին շերտում են. գնդակը գնացել և ի պատասխան՝ հետ է եկել, դարձյալ դեպի դիմացինը թռչելու, նրա մտքին հասնելու համար: Գործողությունն արտաքին շերտում պինգ-պոնգ խաղն է, երկխոսությունները դեռևս անկարևոր են: Պինգ-պոնգի սեղանի երկու ծայրերում հերոսները հարաբերական խաղաղության պայմաններում են, սակայն ամեն ինչից երևում է, որ աղջիկը ներքին կոիվ ունի, ինչ-որ անհանգստություն, որի պատճառն անհայտ է տղային և ընթերցողին, սակայն անհանգստությունը կոահելի է տղայի խաղաղ պատասխանների և աղջկա բռնկվելու պատրաստ հարցադրումներից:

ԱՂԶԻԿ - Էլի դու տարար:

ՏՂԱ - Չէ՛, օյինը չի վերջացել, հաշիվը քսան-տասնինն է:

ԱՂԶԻԿ - Բայց դու կտանես:

ՏՂԱ - Աշխատիր դու տանել⁴⁵:

⁴³ Հ. Հովհաննիսյան, *Դերասանի արվեստի բնույթը...*, էջ 296:

⁴⁴ Վ. Մարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 176:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 174:

«*Չպետք է հավատալ, թե խոսքը երբևիցե կծառայի մարդկանց միջև որպես ճշմարիտ հաղորդակցումների միջոց*»⁴⁶, – ասում է Մորիս Մետերլինկը: Եվ իր այս խոսքով հիշեցնում է քսաներորդ դարի հեղինակների (Իբսեն, Չեխով) դրամաների գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը՝ դրամայի ներքին ձևի առավել կարևոր լինելու հանգամանքը: Պինգ-պոնգ խաղացողները չեն լուելու, դրությունը հիմնավորապես և կտրուկ փոխվելու է տղայի անսպասելի առաջարկով՝ «*Ուզո՞ւմ ես կովենք, մենք երբեք չենք կովել*»: Այժմ ներքին երկխոսությանը փոխարինող պինգ-պոնգ խաղը երկրորդական է դառնալու, քանի որ առաջ է գալու կեցության խաղը՝ Ստանիսլավսկու «Если бы»-ն, կամ ինչպես Հ.Հովհաննիսյանն է տերմինը թարգմանում՝ «իցե թե»-ն և ենթադրվող հանգամանքները: Տղան իր և աղջկա առաջ դրել է հորինված վիճակ և խնդիր, որը ելք է պահանջում: Ելքը Աղջիկն է գտնում՝ «առաջադրված հանգամանքի» շեշտը փոխելով դեպի իր ներքին խնդիրը: Նա կովելուն դեմ չէ, սակայն հիմնավորված:

ԱՂՋԻԿ – Թե սիրում ես, խսիր:

ՏՂԱ – Բայց դրա համար գոնե մեկ առիթ պիտի տաս:

ԱՂՋԻԿ – Ես անհավատարիմ եմ եղել քեզ:

ՏՂԱ – Օհ, դու իսկական հրաշք ես:

*ԱՂՋԻԿ – Չէ՛, իսկապես դավաճանեղ եմ*⁴⁷:

Այժմ դրության սանձն աղջկա ձեռքում է: Նա հավատացնում է տղային, որ երեխայի է սպասում, սակայն այլ տղամարդուց:

⁴⁶ Մ. Մետերլինկ, *Մեղուների կյանքը, Խոնարհների գանձը*, «Ա և Մ», Երևան, 2000, էջ 171:

⁴⁷ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 177:

Տղան սկսում է տեղի տալ, դրությունն առավել դրամատիկական դարձնելու համար դրամատուրգը հերոսներին դնում է հակադիր վիճակների մեջ, երկուսն էլ խաղում են, սակայն նրանցից մեկի համար իրավիճակը տհաճ է դառնում. նա ամեն պահի պատրաստ է խաղից դուրս գալու: Հակառակ վերջինիս, երկրորդը՝ աղջիկը, խաղն ավելի խորացնելու ցանկություն ունի. նա ավելի վճռական է և անդդովելի իր պնդումներում: Այստեղ ի հայտ են գալիս նրանց հոգեվիճակները. ենթադրվող դրամատիզմը սպառնում է իրականանալ: Հարցը բարոյահոգեբանական դաշտում է: Աղջիկը խաղի թելադրած պայմանականության շրջանակում փորձում է պարզել տղայի վերաբերմունքը՝ գուցե թե հասկանալու համար արժե՝ շարունակել մի ամբողջ կյանք նման տղամարդու կողքին: Սակայն դրությունն այլ հարթություն է տեղափոխվում աղջկա մոր՝ նոր հերոսի մուտքով, ով անմիջապես հավատում է դստերը և նրան խորհուրդ տալիս Տղային չպատմել եղելությունը:

Աղջիկը մոր հետ էլ չի անկեղծանում (կամ գուցե անկեղծ է, չի ստում): Փորձությանը չի դիմանում մայրը: Աղջիկը չի ավստում մոր հեռանալու համար: Մոր գնալով տեսարանը հասնում է իր հանգուցալուծմանը բավական արագ:

Երկուսի հարաբերությունները մնում են առկալի ընթերցողի համար: Հարցական է դառնում՝ արդյոք խա՞ղ է խաղում Աղջիկը, թե՞ հատել է խաղի և իրականության սահմանը: Եթե իրոք այդպես է, ապա, միևնույն է, իրավիճակը խաղային է. *«Խաղ է այնքանով, որքանով նրա հիմքում պատճառի և նպատակի անորոշությունն է»*⁴⁸: Պատճառը ենթադրում ենք՝ փորձություն է դիմացինի համար, այսինչ նպատակը մի քանի

⁴⁸ Հ. Հովհաննիսյան, *Մտանկալական «պատեմը» և խաղի պարադոքսը*, «Գիտություն», Երևան, 2012, էջ 130:

հարցի է մղում. ի՞նչ նպատակ ունի Աղջիկը, երբ Տղային աղերսում է հավատալ իրեն, ինչո՞ւ է համառորեն Տղային հրահրում, որ ձեռք բարձրացնի իր վրա, սակայն անդադար կրկնում է, որ սիրում է վերջինիս, ինչո՞ւ է գարեջրի հետևից գնացած Տղան, չնայած խաղի տհաճ ուղի վերցրած ընթացքին, բարձր տրամադրության վերադառնում, պատրաստ շարունակելու այդ անհեթեթությունը՝ թելադրված իր իսկ կողմից որպես շփման պայման: Դրության իմաստավորման ելակետը դարձյալ պինգ-պոնգ խաղին վերադառնալն է: Թատերախաղի ներքին շերտերում թաքնված ներքին երկխոսությունն այլևս հերոսների շուրթերին է, հնչում է իբրև բացահայտ գրոյց.

ՏՂԱ – Քո կարծիքով ես ի՞նչ պիտի անեմ:

ԱՂԶԻԿ – Ճիշտն ասած՝ չգիտեմ:

ՏՂԱ – Ես չեմ թողնի քեզ, ես քեզ սիրում եմ: Մեկ է, սիրում եմ⁴⁹:

Մոայլ երկխոսությանը որոշ գործողություններից հետո հաջորդում է լռությունը. «Երկուսն էլ լռոտումունջ իրար են նստում»,– նշում է Սարոյանն իբրև ռեմարկ⁵⁰: «Մենք դեռ իրար չենք ճանաչում»,– քանի որ. «...մինչև հիմա դեռ չենք համարձակվել իրար հետ լռել»⁵¹,– գրում է Մ.Մետերլինկն իր «Խոնարհների գանձը» էսթետիկական հոդվածում: Սարոյանի պիեսը հաստատում է ասվածի ճշմարտացիությունը. լռությունից հետո գալիս է մեկ այլ, բոլորովին անսպասելի խոսք, մեկ այլ իրականություն, որտեղ «...երկու հոգիներ մերձենալու են, միջնորմները տեղի են տալու, արգելքները փշրվելու են, և սովորական կյանքը զիջելու է իր տեղը մի կյանքի, ուր ամեն ինչ

⁴⁹ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 180:

⁵⁰ Նույն տեղում:

⁵¹ Մ. Մետերլինկ, նշվ. աշխ., էջ 174:

լրջության է փոխարկվում, ամեն ինչ անպաշտպան է դառնում...»⁵²:

ԱՂԶԻԿ – Նա քոնն է:

ՏՂԱ – Ի՞նչ:

ԱՂԶԻԿ – Հա, ես միշտ հավատարիմ եմ եղել քեզ⁵³:

Հիմա նրանք իրար ճանաչում են, լարված չեն, քանի որ միասին լուել են: Խաղում «Լարվածության տարրը շատ առանձնահատուկ և կարևոր տեղ է զբաղեցնում,– գրում է Հայգինգան,– լարվածությունը նշանակում է անվատահոսություն, հավանական հնարավորություն: Նրանում առկա է լարվածությունը թուլացնելու ձգտումը»⁵⁴: Այժմ գործողության լարվածությունը թուլացել է, այսինքն՝ նպատակն իրագործվել է. դրությունը լուծված է: Խաղը հանգեցրել է դրամատիկորեն բավական հետաքրքիր ընթացքի՝ դրությունների վերելքներով ու վայրէջքներով, տրամադրությունների կտրուկ փոփոխություններով, վիճակների հերթազարկումով: Հաղթահարված է ներքին անջրպետը երկուսի փոխհարաբերություններում: Մնում է հաղթահարել դրա առարկայական սիմվոլը՝ պինգ-պոնգի սեղանը, որն այսքան ժամանակ տարածություն է ստեղծել զույգի միջև.

ՏՂԱ – Ամենից առաջ պինգ-պոնգի էս սեղանը ջարդոն-փրշոն կանենք:

ԱՂԶԻԿ (Սեղանի ոտքը ջարդելով) – Օհ, սիրելիս:

ՏՂԱ – Իսկ հետո մի լավ կիսմենք: Ճիշտ ես ասում, թե սուտ, մեկ է, ես սիրում եմ քեզ, որովհետև դու իմն ես <...>⁵⁵,– ասում է Տղան: Եվ այս վերջին մենախոսությամբ ավարտում իր իսկ սկսած խաղը:

⁵² Մ. Մետերլինկ, նշվ. աշխ., էջ 172:

⁵³ Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 181:

⁵⁴ Յո. Հայգինգա, նշվ. աշխ., էջ 21:

⁵⁵ Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 181:

Այս վերլուծությունն ապացույցն է Սարոյան դրամատուրգի բեմական մտածողության: Փոքր կտավի սահմաններում անգամ դրության և խաղի հարաբերության նուրբ հերթագայումների և ներքին կառուցվածքային ամրության միջոցով գրողը ստեղծում է ամբողջական և բեմականորեն տեսանելի վիճակներ:

Սակայն Սարոյանի «փոքր խաղերն» էլ իրենց հերթին կարելի է տարանջատել երկու խմբի՝ «փոքր խաղեր» (short plays), որոնք ավելի ավարտուն դրամատուրգիական կառույց ունեն (ինչպիսիք են «Պինգ-պոնգ խաղացողները», «Հէ՛յ, ո՛վ կա», «Բան ունեմ ասելու», «Օպերա, օպերա» պիեսները), և որոնք հարմար են բոլոր կարգի բեմերի համար, և խաղիկներ (playlet), որոնք ունեն մեկ էջից մինչև երեք-չորս էջ ծավալ (ինչպիսիք են «Նորեկները», «Փող սարքելը», «Կյանքը կյանք է», «Ընթերցողը և գրողը» և այլն), որոնք, թվում է, գրեթե անհնար է բեմադրել: Թեև անգլերեն այս երկու բառերերը (short plays, playlet) գոյություն ունեն սարոյանագիտության մեջ, սակայն, որպես կանոն, օգտագործվում են հոմանիշների ձևով: Նման տարանջատումը մերն է, և հարցն արժե ավելի խորությամբ քննել: Այս վերջին տեսակի «փոքր խաղերը»՝ խաղիկները, ավելի մեծ թիվ են կազմում Սարոյանի գրականության մեջ և ավելի շուտ տեսարաններ են, պատկերներ են, քան՝ պիեսներ: Հավանաբար սրանք Սարոյանի ձեռքի վարժանքներն են, ամեն քայլափոխի իր հետ պատահածը, իրական կյանքից տեսարաններ, որոնք Սարոյանը թղթին է փոխանցում ամեն օր. *«Հիմա, երբ որ գրեք խաղ մը, խաղը պիտի ըլլա ձեր կյանքեն, ձեր աշխարհեն, ձեր հոգիեն, ձեր երևակայությունեն: Հիմա, երբ որ գրեք այդ հողեն, ձեր խաղը ձեր անուններով, ձեր տեսածներեն, ձեր սերեն, ձեր զորութենեն,*

ատ խաղը շատ պիտի հետաքրքրե ուրիշներ»⁵⁶, – ասում է Սարոյանը: Մեկ կամ երկու էջի սեղմ սահմաններում գրողը զարմանալի վարպետությամբ կարողանում է ստեղծել դրամատիկական երկի որոշ առանձնահատկություններով գրավիչ պատկերներ, իրավիճակներ, որոնք Սարոյանի ցանկացած պիեսի բազմաթիվ մասերը կարող են կազմել բեմում:

Նմանատիպ պիես-դրվագներից դիտենք «Նորեկները» փոքր խաղը: Այն գրվել է 1938-ին և առաջին անգամ տպագրվել է «Հայրենիք» շաբաթաթերթում («Hairenik Weekly») 1939 թ. մարտի 3-ին: Պիեսը հայերեն է թարգմանել Է. Զոհրաբյանը, տպագրվել է «Գրական թերթում» (թիվ 19, 30 մայիսի, 2008 թ.): Այստեղ հարկ է նշել, որ 2012-ին լույս է տեսել Զոհրաբյանի թարգմանությամբ Սարոյանի փոքր խաղերի «Բան ունեմ ասելու»⁵⁷ ժողովածուն, որում ընդգրկված հինգ պիեսներից չորսը հայերեն թարգմանվել են առաջին անգամ⁵⁸: 2025 թ. (Անտարես հրատ.) գիրքը վերահրատարակվել է «Ոստրեն ու մարգարիտը» վերնագրով, որտեղ ավելացվել է Է. Զոհրաբյանի թարգմանությամբ «Փոքր ազգերի տառապանքը» դրաման: «Նորեկները» կարճ խաղի այս քննարկման հիմքում Է. Զոհրաբյանի թարգմանությունն է:

Թարգմանիչը նշում է, որ սարոյանագիտության մեջ խոսք չկա այս «թատերական տեսարանի» երբևէ բեմադրված

⁵⁶ Վ. Սարոյան, *Պատմվածքներ...*, էջ 275:

⁵⁷ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու* (Հինգ պիես), թարգմ.՝ Է. Զոհրաբյան, Երևան, ՀԳՄ հրատ., 2012:

⁵⁸ Գրքի առաջաբանի հեղինակ Արմեն Ավանեսյանը նշում է, որ պիեսներն առաջին անգամ են թարգմանվում հայերեն, այնինչ գրքում ընդգրկված «Օպերա, օպերա» պիեսն առաջին անգամ թարգմանաբար տպագրվել է «Բեմ» ամսագրի՝ 1990 թվականի համարում (թարգմ.՝ Ա.Սիմոնյան), և թարգմանչի խոսքում նշված է, որ այս թարգմանությունն է ընկած «Գոյ» ստուդիայի՝ 1988 թ. ներկայացման հիմքում, իսկ հետագայում նաև՝ 1991 թ. Սամսոն Ստեփանյանի բեմադրության հիմքում:

լինելու մասին և հավանաբար պատկանում է Սարոյանի խոսքով «*մեծ խաղերն ավելի լավ հասկնալու համար*» գրված «*պզդիկ խաղերի*» թվին⁵⁹։ Սարոյանը վերնագրից ցած ժանրը բնորոշում է իբրև «*կարճ խաղ*», որին հաջորդում է «*Առաջին գործողություն։ Առաջին տեսարան*» տողը, որը ենթադրում է, թե գործ ունենք պիեսի հետ, որտեղ առաջին տեսարանին պետք է հաջորդեն մյուս տեսարանները։ Այնինչ խաղի ծավալն ընդամենը մեկ և կես թերթ է, և խաղն ամբողջությամբ այս մեկ գործողությունն է։ Սարոյանն ինչպես միշտ ռեմարկների միջոցով կանխավ նախագծում է միջավայրի կոնկրետ պատկերը. «*Տեղը՝ Սան Խոսեին հովտի փոքր կամ խիստ միջին չափի քաղաքի օտարազգիների թաղամասը։ Կալիֆոռնիա։ Խառնազգիների թաղամասն է*», տեղանքի հասցեն մատնանշելու հետ Սարոյանն առաջին բառերից տալիս է նաև միջավայրի սոցիալական նկարագիրը. «*չքալորությունը հիմնական ազգությունն է*»։ Սակայն եթե տեղանքի նկարագիրը հստակ է, ապա ժամանակի առումով Սարոյանը դիմում է իրեն հատուկ պարադոքսային եղանակի. «*Ժամանակը՝ մեր օրերը, քսան տարի առաջ*»⁶⁰։ Ելնելով այն հանգամանքից, որ խաղը ինքնակենսագրական բնույթ ունի և կարծես մի պահ է Սարոյանի մանկությունից՝ աղոտ, ժամանակի մի հատվածում ուղեղում դաջված մի ակնթարթ, ու եթե Սարոյանը Գրեգորի Մելիքյան տղայի թիկունքում դնում է իր իսկ մանկությունը, գուցե թե նկատի ունի, որ ամենը կատարվում է իր հետ քսան տարի առաջ։ Բայց քանի որ քիչ բան է երկրագնդի վրա փոխվել այդ օրերից, ապա մեր օրերը նույն օրերն են, ինչ քսան տարի առաջ հենց այս օրերը։

⁵⁹ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու...*, էջ 128:

⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 105:

Ինը-տասը տարեկան Ջո Լևին անունով հրեա տղան բազմիցս, առանց կանգ առնելու բղավում է՝ «Գրե՛գ, դուրս կգա՛ւ: (Դադար) Դուրս կգա՛ւ, Գրե՛գ»: «Ասես՝ սա մի տեսակ բացակա հաստատականություն է, որը մենք համակցում ենք ավանդական բաների հետ»⁶¹, - ռեմարկում գրում է Սարոյանը: Ի՞նչ նկատի ունի Սարոյանը գրելով «ավանդական բաներ», ազգային բնավորություն՝ն, նախնիներից փոխանցված մի հատկություն՝ն, որն է՝ համառությունը կամ նպատակակետին հասնելու հաստատականությունը: Թվում է, թե տղան պատասխանի չի սպասում, նա չի քաշվում՝ վաղ առավոտյան քնած թաղամասում աղմկելու համար, որոշել է ամեն գնով տեսնել փոքրիկ հայ ընկերոջը, իր բախտակցին և վախ ու կասկած չունի իր վարմունքի մեջ, անդադար «ծղրտում է», նա է դրության տերը: Ի վերջո, Մելիքյանների տնից անծանոթ լեզվով աղմուկ է լսվում. «Դուրս է թռչում հայրը՝ հայերեն հայիոյանքների տարախ թափելով: Նա մի վիթխարի թուխ տղամարդ է՝ հին երկրի մարդկանց բեղերով: Շատ բարկացած է. դռան շեմին կանգնում է գիշերազգեստով՝ գոռգոռալով տղայի և նրա ընկերոջ վրա»⁶²: Ստեղծվում է դրամատիկական լարում, ի՞նչ է խոստանում հաջորդ պահը: Խանգարված քնի պատճառով ծնված գայրույթը ինչպես բռնկվում, այնպես էլ մարում է վայրկյաններ անց, հայրը խաղաղ նստում է աստիճանների՝ տեսնելով երկու նույն հասակի տղաներին: Դրությունը լուծվում է հոր հոգեբանական վարքագծով. ո՞վ գիտե, թե ինչ է կատարվում նրա հոգում հաշված ակնթարթների ընթացքում, օտար երկրում նոր վիճակում մարդը գուցե ուզում է, որ իր երեխան ընկեր ունենա, օտարվածությունը ժամանակակից

⁶¹ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու...*, էջ 105:

⁶² Նույն տեղում, էջ 106:

մարդու վիճակն է: Ամբողջ տեսարանում հայրն ընդամենը մի քանի հայերեն բառ է արտասանում, սակայն ռեմարկի միջոցով՝ արտաքին մեկ-երկու տիպական նշանի և բնավորության վառ արտահայտված գծի նկարագրությամբ, պատկերվում է սարոյանական խենթավուն, հիներկրացի, աժդահա, բռնկուն, բայց միևնույն ժամանակ բարեհոգի հայի կերպարը՝ *«սական-դական բաների»* մյուս կրողը: Ընկերները մի քանի կցկտուր առօրեական հարց ու պատասխան են փոխանակում, սակայն նրանց մտերիմ զրույցից երևում է՝ նրանք իրար հասկանում են, չունեն հակասություն, չեն հակադրվում, քանի որ անկախ ազգությունից նույն սոցիալական վիճակում են, նույն հողում են, որ այժմ նրանց հայրենիքն է դարձել: Հայրը հետաքրքրվում է, թե ինչ ազգի է այս տղան և ինչ է ասում իր երեխային: Պարզելով, որ հրեա տղայի հետ զրույցը գրեթե ոչ մի բանի մասին է, հայրը ներս է քաշվում, ասես ահարկու հրաբուխը մարում է, տղաները հիմա էլ խոսում են այն մասին, թե Գրեգի հայրն ինչ ասաց: Թվում է, թե նրանք պարզապես շփվում են՝ անկախ թեմայից: *«Սա դրամայի սկներևությունն է, ոչ թե բուն դրությունը: Երկխոսությունը դեռ դրամա չէ»*⁶³, - գրում է Հ. Հովհաննիսյանը: Այո՛, դրամա չէ, սակայն դրամայի տարր կա, քանի որ նրանք մի պահ սկսում են *«շոշափել մեկը մյուսի հոգու թույլ լարերը»*⁶⁴: Այսպես, Ջոն զարմացած է, թե ինչու Գրեգի հայրը չի խոսում անգլերեն: Նա ասես տղային զայրացնելու համար, թե մեծամտորեն ասում է. *«ՋՈ - Դու հազիվ թե իմ ծերուկի մասին ասես, թե խոսքը ակցենստով է»*⁶⁵: Գրեգը ուրախ չէ այս իրողությունից, սակայն փաստն այն է, որ. *«Հերս մեծ*

⁶³ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու...*, էջ 106:

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 163:

⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 107:

հնարավորությունն չունի պարսպելու: Նա մեծ մասամբ հայերի է տեսնում, ու նրանք միշտ հայերեն են զրուցում»⁶⁶: Այսպիսով, եզրափակվում է թե՛ տղաների զրույցը, թե՛ պիես-դրվագը (երեք էջ ծավալով): Այո՛, դրամա չի ծնվում, քանի որ դրությունն չի զարգանում: Հեղինակն այստեղ ավարտում է պատկերը, սակայն կա զարգացման խոստում, հնարավորություն, քանի որ երեխաների խոսքում «ստկա է ինչ-որ դրություն», կամ նրանցից մեկի (հավանաբար ըմբոստ ու համառ Ջոյի – Ա.Ա.) «բնավորությունն է մղել զրույցի ու քննարկման»⁶⁷: Իսկ եթե կան այս երկու պայմանները, «կա նաև հնարավորությունը, որ մտքերը վերաճեն կրքերի, վճիռները՝ վիճակների, մարդիկ դեկավարվեն ոչ ըստ տեսակետի, այլ դրության»⁶⁸: Եվ քանի որ պարզեցինք, որ Սարոյանի նույնիսկ մեկթերթանոց խաղում կա դրամատիկական տարր, վստահորեն կարող ենք ասել, որ տեսարանը շարունակելու դեպքում Սարոյանի դրվագը կվերաճեր դրամայի:

Գալով պիես-դրվագի թեմատիկային՝ նկատենք, որ գաղթականության թեման մշտապես Սարոյանի ստեղծագործության կենտրոնում է՝ լինի արձակ, թե դրամատուրգիական ժանրի գործ: Իր ինքնակենսագրական երկում Սարոյանը գրում է. «Ուլքեր էին ամեն դեպքում Ֆրեզնոյի ամերիկացիները: Ես լավագույնս կարող եմ բնորոշել նրանց՝ նշելով, որ նրանք հայեր, մեքսիկացիներ, իտալացիներ, պորտուգալացիներ, ռուսներ, սիրիացիներ, ասորիներ, սլավոններ, հույներ կամ էլի ուրիշ ազգերի մարդիկ էին, որոնք խոսում էին երկու լեզվով կամ ունեին սեփական մշակույթը»⁶⁹: «Նորեկներում»

⁶⁶ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ստեղու...*, էջ 107:

⁶⁷ Հ. Հովհաննիսյան, *Դերասանի արվեստի բնույթը...*, էջ 163:

⁶⁸ Նույն տեղում:

⁶⁹ Վ. Սարոյան, *Հեծանվորդը Բևերլի Հիլզից...*, էջ 66:

հենց այդ Կալիֆոռնիան է նկարագրում Սարոյանը: Պատկերը
 ներծծված է չեխովյան առօրյա կյանքի տաղտուկով և միա-
 պաղաղությամբ: Ավելորդ է նշել Սարոյանի ստեղծագործությ-
 յուններում երեխաների մշտական առկայության մասին: Նա
 ասես տանուլ տված մանկությունն իր հետ կրում է կյանքի բո-
 լոր փուլերում: Սարոյանը նույնիսկ չի բնութագրում տղանե-
 րին, սակայն նրա մյուս ստեղծագործությունների շնորհիվ
 ստեղծված ծանոթ մանչուկի կերպարը պարզորոշ գծագրվում
 է մեր առջև: Մեկ-երկու էջի վրա Սարոյանը ստեղծում է հերոս-
 ների, որոնք ունեն կենսագրություն: Նույնիսկ նման ծավալնե-
 րում նա պատկերում է մարդու երեք ժամանակ՝ անցյալը, երբ
 ունեցել են հայրենիք, սակայն ստիպված են եղել այն լքել
 (*«անծանոթ լեզվով մի խոսակցություն», «հին երկրի մարդ-
 կանց հատուկ քեղեր»*), ներկան՝ գաղթականի թշվառ մի
 կյանք, անխոստում իրականություն (*Գրեգ - Հաց կերե՛լ ես: Ջո
 - Շուտ: Գրեգ - Հե՛րդ է քեզ վերկացրել: Ջո - Չէ, նա դեռ քնած
 է: Գրեգ - Բա ո՞վ: Ջո - Ոչ մեկը»*), և ապագա, որն անորոշ է և
 հայտնի չէ՝ ինչ է խոստանում (*Գրեգ - Հերս շատ հնարավոր-
 ություն չունի պարսպելու*)⁷⁰, - այսպիսով ստեղծելով դրամա-
 տիկական խառնվածքներ: Շեշտելով ամերիկյան միջավայ-
 րում, սակայն ոչ ամերիկյան վարք ու բարքով արտասովոր
 մարդկանց առօրյան՝ գրողը ստեղծում է որոշակի անսովոր-
 ության զգացում, ինչպես նաև *«կենսակերպի ներքին հակա-
 դրություն՝ թաքնված հումորով»*⁷¹: «Նորեկները» հաջողությամբ
 կարող է կցվել Սարոյանի պիեսներից որևէ մեկին՝ լրացնելով
 այն, կամ դառնալ միջավայրի պատկերը հուշող դրվագ Սարո-

⁷⁰ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու...*, էջ 106:

⁷¹ Է. Չոհրաբեյան, *Թարգմանչի կողմից* // Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու...*,
 էջ 128:

յանի ստեղծագործությունների հիման վրա նկարահանված որևէ ֆիլմում:

«Նորեկները» Սարոյանի ամենակարճ փոքր խաղը չէ: 2013-ին լույս տեսած Արամ Արսենյանի թարգմանած **«Փող սարքերը...»** ժողովածուն ընդգրկում է Սարոյանի հարյուրավոր խաղ-պատկերներից ամենահամառոտները, որոնք գրքում ներկայացված են հայերեն և անգլերեն լեզուներով: «Փող սարքերը և 19 այլ շատ կարճ պիեսները» լույս է տեսել 1969 թվականին, հայ ընթերցողին ներկայացվում է առաջին անգամ: Գրքի առաջաբանում թարգմանիչը նկատում է. *«Միանք ժողտրիկ ու հոյակերտ սկետչներ, զավեշտական փոքրիկ թատերգություններ են, որ նորովի են ներկայացնում ամերիկյան հին երազանքը»*: Միևնույն ժամանակ հետաքրքիր է նաև թարգմանչի կողմից ժողովածուին վերագրած դերը. *«Սույն ժողովածուի նպատակն է զուգադիր թարգմանությունը մատուցելու միջոցով մատչելի ուսումնական ձեռնարկ՝ ինքնուսույց ստեղծել անգլերեն լեզուն ուսումնասիրողների և սալագա թարգմանիչների համար»*⁷²: Միանգամայն անսովոր դիտակետ, սակայն բավական հնարամիտ լուծում, քանի որ Սարոյանի այս փոքրիկ խաղերը, առանձին-առանձին վերցրած, թվում է, ներկայացում դառնալու միտում չունեն: Դրանք Սարոյանի ամենօրյա վարժանքներն են, կարող են դասագիրք դառնալ ապագա դրամատուրգների համար, և, ինչպես թարգմանիչն է նշում, նաև՝ ինքնուսույց թարգմանիչների համար:

Նշված ժողովածուում ընդգրկված քսան փոքրիկ խաղերից քննարկենք **«Ընթերցողը և գրողը»**⁷³՝ նկատի ունենալով, որ այստեղ բեմականորեն տեսանելի են կերպարներն ու

⁷² Վ. Սարոյան, *Փող սարքերը և 19 այլ շատ կարճ պիեսներ*, «Էդիթ պրինտ», Երևան, 2013, էջ 4:

իրադրությունները: Ձեռնարկության ճաշարանում միասին ճաշում են Կինը և Տղամարդը: Կարճ ժամանակ անց պարզ է դառնում, որ գրուցակիցներն իրար գիտեն ընդամենը չորս օր, այսինքն՝ այստեղ աշխատանքի ընդունվելու առաջին օրվանից, ամեն օր ճաշում են միասին: Կինը գիտի, որ տղամարդը *«գրող է, ոչ թե ծննդյան տոների թոհուրոհի մեջ սովորական մի աշխատակից առևտրի կենտրոնի մարզական բաժնում»*⁷³: Երիտասարդ կինը ջանում է հետաքրքիր ներկայանալ: Նա պատմում է, որ Վիրջինիա Վուլֆ է կարդում և ակնկալում է, որ հիմա տղամարդը հարցնելու է, թե ո՞ր ստեղծագործությունը, իսկ նա պատասխանելու է, թե «Ալիքները», ու հետո դրան հետևելու են այլ տրամաբանական հարցեր, սակայն գրույցը բոլորովին էլ այդ ուղղությամբ չի ընթանում: Տղամարդը չի կորցնում թանկ ժամանակը Վուլֆին նվիրելու վրա, այլ գրույցը տանում է դեպի իրենց անձերը. դեպի իրեն, դեպի աղջիկը: Երկուսը հայտնվել են իրենց համար անսովոր վիճակում. գրողը, ով իրեն չի համարում վաճառող, այլ պարզապես ժամանակավոր աշխատանքի է անցել առևտրի կենտրոնում, և տասնիննամյա աղջիկը, ով չի հասկանում, թե այդքան աղջիկների մեջ ինչու հենց իրեն ընտրեցին որպես աշխատակցուհի, քանի որ հերթում իրենից ավելի բարետեսները կային, սակայն շատ երջանիկ է այդ փաստից: Ինչպես նաև չի հասկանում, թե ինչու է հիմա նա այս տղամարդու հետ ճաշում, տղամարդ, ով ցինիկություններ է դուրս տալիս և բնավ չի ջանում առինքնել կնոջը: Նա նույնիսկ չի երկնչում ինքն իրեն ծաղրելուց. *«...Ես ինձ համարում եմ աշխարհում չգրված գրվածքներ գրող լավագույն գրողը, նաև ընդամենը քասներկու տարեկան եմ»*⁷⁴:

⁷³ Վ. Սարգյան, *Փող սարքելը...*, էջ 38:

⁷⁴ Նույն տեղում:

Ուշադրություն դարձնենք հերոսների տարիքին: Նրանք տակավին շատ երիտասարդ են՝ տասնինը և քսաներկու տարեկան: Երիտասարդ տղամարդը շարունակում է իր հեգնական տոնը. *«Գուցե գիտեին, որ դուք ավելի շատ փողի կարիք ունեիք»*,⁷⁵ - պատասխանում է նա աղջկա անկեղծ հարցադրմանը: Կարծիքները բախվում են. *«Կին - Ոչ, ինձ թվում է, որովհետև ես... ը'... չեմ ուզում դա շատ կարևորել կամ քննադատել մյուս աղջիկներին, բայց ես նրանցից չեմ, որ հավանաբար կարող են գեղեցկության մրցույթին մասնակցել»*⁷⁵: Այստեղ Սարոյանը բացահայտում է կնոջ կերպարի բարոյական նկարագիրը, նաև՝ երկուսի սոցիալական վիճակը: Աղջիկը չի ջանում թաքցնել իր աղքատ լինելը, երիտասարդ տղամարդը տեսել է, որ նա նախաճաշին միայն սուրճ է խմում ու կարկանդակ է ուտում: Նկատել է, քանի որ ինքն էլ նույն բանն է կարողանում իրեն թույլ տալ: Դա է նաև պատճառն այն բանի, որ մոտեցել է հենց այն աղջկան և ո'չ մեկ ուրիշի: Սակայն երիտասարդը չի ուզում խաղաթղթերը բացել, նա իր վիճակի մասին խոսք անգամ չի ասում, այնինչ աղջիկը պարզ է, անմիջական և չի ամաչում իրականությունից: Սարոյանը մեկ էջի սահմանում ընդգծված առանձնահատկություններով երկու բնավորություն է ստեղծում, այժմ մենք ծանոթ ենք հերոսներին ու նրանց կենսագրություններին: Աղջիկը, ով հաշտ է իր վիճակի հետ, նաև բաց է հարաբերությունների համար, գոհ է կյանքից, թեև չքավոր է, և տղամարդը, որ թեև առաջին քայլն է արել՝ աղջկան հրավիրելով իր սեղանակիցը դառնալու, այնուամենայնիվ այն չէ, ինչ ջանում է երևալ: Նա մտքում շատ ու շատ բարդույթներ ունի թաքցրած: Գրողը քիչ-քիչ հարաբերություններ է զարգացնում: Խաղն առաջ է տանում աղջիկը, նա անթաքույց

⁷⁵ Վ. Սարոյան, *Փող ասրեկը...*, էջ 39:

ուզում է, որ տղան մի որևէ ռոմանտիկ բան ասի, հասկանա՝ արդյո՞ք միայն սոցիալական վիճակն է իրար հետ ծանոթանալու պատճառը. «ԿԻՆ – *Անցած երկուշաբթի, երբ երկուսս էլ ստաջին օրն էինք նախաճաշի ժամին այստեղ եկել, ինչպե՞ս եղավ, որ մոտեցաք և հարցրիք, թե կարելի՞ է իմ սեղանի մոտ նստել: ՏՂԱՄԱՐԴ – Տեսա, որ նույն բանն էինք վերցրել, և մոտաձեցի, որ զրույցի ընդհանուր նյութ կունենանք, համ էլ նույն բաժնում ենք աշխատում, նույն սալրանքն ենք վաճառում...*»⁷⁶: Խաղի, թե սեթևեթանքի պատրաստ աղջկան նման պատասխանը չի գոհացնում: Նա շարունակում է հարցուփորձը, մինչև որ հասնի ցանկալի պատասխանի: Երիտասարդը չի շտապում խաղաթղթերը ժամանակից շուտ բանալ, այնինչ աղջկա ամենամեծ զենքը նրա ապշեցնող անմիջականությունն է. «ԿԻՆ – *Ուզում եմ ասել, իմ սեղանին մոտեցաք, որովհետև ես... ը՛... հասարակ է եմ: ՏՂԱՄԱՐԴ – Գուցե մի քիչ, բայց հիմնական պատճառը սուրճն ու կարկանդակն էին, նաև ուզում էի զրուցել: Կարծում եմ ճիշտ կլինի, որպեսզի տեղյակ լինեք, որ երբ աղջիկն այն է, ինչ հարկավոր է, կարողանում եմ հետը խոսել, բայց ոչ այն ձևով, և հիմար վիճակում եմ հայտնվում*»⁷⁷: Այժմ ոչ թե տղամարդն է դրության տերը, այլ կինը, նա քողագերծեց տղամարդուն, լսեց նվիրական խոսքերը՝ ինքն «այն է, ինչ հարկավոր է», նաև կարողացավ կորզել ճշմարտությունը. Տղամարդը դժվար է անկեղծանում, քանի որ «*հիմար վիճակի մեջ է հայտնվում*»: Հիմա աղջիկը տղամարդու հոգու մեջ թափանցելու հաջորդ քայլն է անում. «*Եվ, իհարկե, հենց հիմա գրում եք*»⁷⁸: Աղջիկը հասցրել է վերլուծել տղամար-

⁷⁶ Վ. Սարգյան, *Փող սարքերը...*, էջ 39:

⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 40:

⁷⁸ Նույն տեղում:

դու ինքնահեզնանքով արտասանված խոսքերը, թե նա ամբողջ ժամանակ գրում է, բայց մտովի: Պարզում ենք տղամարդու կենսագրությունից ևս մեկ դրվագ: Հավանաբար նա գրող էլ չէ, միգուցե երագում է լինել, սակայն իր կյանքում խաղի, իրադարձության և թե ինչ-որ ավելի կարևոր մի գործոնի պակաս կա՝ գրող դառնալու համար: Եվ խաղը սկսում է ծավալվել այն պահից հետո, երբ աղջիկը խոստովանում է, թե կարոտելու է իրենց նախաճաշի շուրջ գրույցները, այժմ նրանք հայտնվում են հավասար դիրքերում: Որպեսզի գրույցը կանգ չառնի, տղամարդն ուզում է իմանալ, թե աղջիկը վերջերս էլ ինչ է կարդացել: Աղջկա պատասխանն անսպասելի է. «ԿԻՆ - Միսս չե՛ք հասկանա: ՏՂԱՄԱՐԴ - Չեմ կարծում, ինչու՞ պետք է սիսալ հասկանա: ԿԻՆ - Փաստն այն է, որ վերջերս ձեր չգրած գրվածքներն եմ կարդում»⁷⁹: Այս խոստովանությունը վերջնականապես զինաթափում է հերոսին: Ընթերցողի աչքի առջև տղամարդը մտովի գրում էր իր և անծանոթուհու հարաբերությունները, իսկ անծանոթուհին խորաթափանց է, նա կարդացել է երիտասարդի մտքում եղածը: Ո՛չ միայն կարդացել է, այլև ինչ-որ պահից սկսած միտումնավոր մասնակցել է դրանց ստեղծվելուն, քանի որ հավատացել է, որ տղան գրող է կամ գուցե դառնալու է այս հանդիպումից հետո: Աղջիկն անմիջական գործող անձ է, նա մասնակցել է խաղի ծավալվելուն: Այնինչ թատերախաղի ողջ ընթացքում թվում է, թե տղամարդն է այս հարաբերությունների հեղինակը: Խաղ թատերախաղի մեջ սկզբունքը, որ Սարոյանի դրամատուրգիական հնարներից է, բեմ և բեմավիճակ է խնդրում, սակայն այնքան հնարամիտ, այնքան նրբորեն, որ փոքրիկ խաղի տարածքում ընթերցողին անակնկալի է բերում, դարձնում հանդիսատես:

⁷⁹ Վ. Սարոյան, *Փող տարբեր...*, էջ 41:

Ընթերցողը զգում է, որ ականա մասնակցել է ներկայացմանն իր ընթերցանությամբ: *«ԿԻՆ – Ինձ թվում է, դրանք ամենագեղեցիկ չգրված գրվածքներն են: Որ երբևէ... ը' ... չեմ կարող ասել, որ կարդացել եմ, այլ երբևէ... ը'... լսել եմ: Մասնակցել եմ: Կիսով չափ ապրել եմ: Եվ մի օր, համոզված եմ, նաև կարդալու եմ ձեր չգրած գրվածքներից մի քանիսը»⁸⁰*: Աղջիկն արտասանում է նվիրական խոսքերը, որոնք գործողության բարձրակետն են դառնում: Կուլմինացիայից ավարտ մեկ նախադասություն է. տղամարդը ապշած և հիացած ասում է. *«ՏՂԱՄԱՐԴ – Առաջին ընթերցողու: Աստվա՛ծ վկա»*: Ահա այն պակասող գործոնը, որը լրացրեց աղջիկը՝ հանդիսատեսը, թե՛ ընթերցողը: Ահա հայտնվեց ՆԱ, և տեղի ունեցավ իրադարձությունը, և այս պահից սկսած՝ ով գիտե, գուցե թե ծնվեց Գրողը: Ընթերցողի համար հարցական է մնում՝ բարեհոգի աղջիկը, վաղօրոք կռահելով այս միայնակ ու չդրսևորված հոգու գաղտնիքը, իր հարցերով և սիրալիրություններով պարզապես խթանե՞ց գրողի ծնունդը, թե՛ ականա ներքաշվեց իրենց երկուսի կողմից սկսված անմեղ խաղի մեջ, քանի որ ինքն էլ միայնակ էր: Այնինչ նրանց երկուսին էլ պարզ է, որ այս հարաբերություններին մնացել է ընդամենը տասնմեկ օր:

Նկատենք, որ եթե փոքր խաղերում (short plays) կան ոեմարկներ, հեղինակն ընդգծում է վայրը, ժամանակը, երբեմն տալիս արտաքին նկարագրի մանրամասնություններ, ապա այս ժողովածուի թարգմանիչ և կազմող Ա. Արսենյանի ընտրած ամենափոքրիկ խաղերում չկան ո՛չ ժանրային տարբերակումներ և ո՛չ էլ մեկնաբանություններ: Սարոյանի փոքր պիեսները, ի վերջո, ենթարկվել են գրականագիտական բացատրության

⁸⁰ Վ. Սարոյան, *Փող սարքելը...*, էջ 41:

նաև մեզանում⁸¹: Մեր խնդիրը դրանց բեմական քննությունն է, խաղային հնարավորությունների հայտնաբերումը:

Այսպիսով, Սարոյանի փոքր խաղերում խոսքը դրություն-նից բխող իրողություն է, և դրանցում մշտապես առկա է բեմի գաղափարը՝ որպես ներքին ձևային հիմք: Այս անտես կապը հատուկ է սարոյանական ո՛չ միայն փոքր խաղերին: Սակայն առավելապես ակնառու է հենց այս ժանրում, քանի որ հատկապես փոքր խաղերում արտաքին խաղի, գործողության, իրադարձությունների զարգացման համար քիչ տարածություն և ժամանակ կա: Այս յուրահատկությունները խոսում են այն մասին, որ Սարոյանի թե՛ փոքր խաղերը, թե՛ ամենափոքրերը բեմական պոտենցիալ ունեն: Գուցե թե գրողը այդ մասին չի էլ մտածել. *«Եթե սկսիք պզտիկ, պզտիկ, պզտիկ խաղ գրելով՝ քիչ-քիչ պիտի հասկընաք և պիտի լայնանա»*⁸², - ահա Սարոյանի բացատրությունն իր «փոքր խաղերի» մասին՝ դրանք օգնում են սովորել «մեծ խաղեր» գրել: Զ. Լեզեթն իր «Վիլյամ Սարոյան» գրքում գրում է. *«Այս պիեաներից շատերը կարճ են, արստրակո և ավելի անըմբռնելի, քան «Իմ սիրտը լեռներում է»-ն, և Փաթ Դագընը (Սարոյանի ազենսոն էր – Ա.Ա.) շուկա չէր կարող գտնել դրանց համար»*⁸³: Սակայն մեր օրերում՝ բեմադրական փորձարարությունների և ազատության նման պայմաններում, ռեժիսորները դրանք կարող են կցել սարոյանական որևէ այլ ստեղծագործության (պիեսի կամ պատմվածքի)՝ հազեցնելով բեմադրությունը ևս մեկ գունդանգով, և ստեղծել սարոյանական ոճով բեմադրություններ, ինչի օրինակները հաճախ հանդիպում ենք հայ բեմում:

⁸¹ Տե՛ս Է. Չոհրաբյան, *Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը...*

⁸² Վ. Սարոյան, *Պատմվածքներ...*, էջ 275:

⁸³ J. Legget, *A Daring Young Man*, «Alfred A. Knopf», New York, 2002, p. 58.

Փաստը որպես դրամատիկական հիմք «Հայկական եռագրություն» պիեսներում

1986-ին՝ Սարոյանի մահվանից հինգ տարի անց, Տիգրան Կույումջյանի ջանքերով առաջին անգամ Սարոյանի ձեռագրերից հանվում և տպագրվում է հեղինակի «Հայկական եռագրությունը» անգլիալեզու ընթերցողի համար: Հայերենով առաջին անգամ եռագրության պիեսները լույս են տեսնում 2008-ին Մերի Մաքսապետյանի թարգմանությամբ, Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված միջոցառումների շրջանակում: Եռագրության մեջ ներառված են «Հայերը» (1971), «Բիթլիս» (1975) և «Յառաջ» (1979) թատերախաղերը: Այս պիեսները հայտնություն են Սարոյանի ահռելի թատերագրական ժառանգության մեջ թե՛ հայկական ինքնությանը և հայոց ջարդերին վերաբերող դատողություններով, թե՛ հատկապես ձևի առումով:

Հայերի և հայկականության թեման Սարոյանի գրչի մշտական ուղեկիցն են, մի փուլում ավելի ակտիվ, մեկ այլ փուլում՝ պակաս արտացոլված: Սա առանձին քննություն խնդրող և բավական ուշագրավ հարց է, սակայն այս պիեսներն ապշեցնում են Սարոյանի թատերագրությանը ծանոթ ընթերցողին ո՛չ միայն ամբողջովին հայկականությամբ և ո՛չ միայն նրանով, որ եռագրության երկու պիեսներում գլխավոր գործող անձը ինքը՝ Վիլյամ Սարոյանն է (*«Բիլլ Սարոյան՝ ամերիկահայ գրող»*⁸⁴, *«Վիլյամ Սարոյան՝ հայազգի ամերիկյան գրող, ում կյանքն անցնում է Փարիզի և Ֆրեզնոյի (Կալիֆոռնիա) միջև»*⁸⁵), այլև հեղինակի գրչին ոչ այնքան հատուկ ժան-

⁸⁴ Տե՛ս «Բիթլիս», Գործող անձինք // Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, Երևան, ՀԳՄ հրատ., 2008, էջ 96:

⁸⁵ Նույն տեղում, էջ 114:

րային առանձնահատկություններով. «դրամատուրգիա ընթերցանությամբ համար», թե՛ դեռևս երեսնականներին Արևմուտքում ի հայտ եկած «գաղափարների» դրամա, «քաղաքական թատրոն», կամ, գուցե, մեկ այլ բա՛ն... Մեզ այս խնդիրն է հետաքրքրում:

Եռագրությունում բառացիորեն անճանաչելի Սարոյան ենք հայտնաբերում՝ հիասթափված ու դառնացած, զայրացած ու մտահոգ հայ ազգի ճակատագրով, իրականությունն անխնա մերկացնող, դիմացինին խոսքով հարվածող, հեռու «բարության և լույսի կրողը» ընդունված բնութագրումներից մի Սարոյան, ով արդեն նույնիսկ չի մտածում խաղի, գործողության ու որևէ դրամատուրգիական հնարանքի մասին: *«Դրաման բեմադրական նյութ լինելուց առաջ խոսքի իրականություն է, գրական արժեք և ունի իր տարերքը, որպես այդպիսին»*⁸⁶: Մեր առջև են բավական արժեքավոր երեք գրական ստեղծագործություններ՝ խոսքային տարածքում լիովին ինքնաբավ, իսկ որպես բեմադրական նյութ՝ ուղղորդման ենթակա:

70-ականներին, առավել քան երբևէ, Սարոյանի դրամատուրգիայում արտացոլվում են ավանգարդիստական ուղղությունների մի քանի առանձնահատկություններ միաժամանակ: Մինչդեռ նման տրամադրություններն արևմտյան դրամատուրգիայում իշխում էին հատկապես 30-ականներին (ԱՄՆ-ի թատրոնում ստացան «կարմիր երեսնականներ» անվանումը՝ համաշխարհային տնտեսական ճգնաժամի պատճառով) և նոր թափ առան 50-ականների վերջին ու 60-ականներին՝ կապված հետպատերազմյան «անկման սերնդի» տրամադրությունների հետ: Սարոյանի ստեղծագործությունների հետազոտող Հ.Ա. Վեգերը եռագրությունը համարում է եվրոպական

⁸⁶ Հ. Հովհաննիսյան, *Դերասանի արվեստի բնույթը...*, էջ 187:

մողեռնիզմի երևույթ. «Հայկական եռագրությունը վերախմաստավորում է Սարոյանին որպես Բեքեթի, Իոնեսկոյի, Բրեխթի՝ եվրոպական պուրոռեալիզմի և մողեռնիզմի ավանդույթների հետևորդ»⁸⁷ : Սակայն Սարոյանի ստեղծագործությունները բնորոշող այս տեսակետը բավական ընդհանուր գնահատական է:

Եռագրությունում միանգամից աչքի է զարնում մեկ հատկանիշ՝ անշարժություն, իրադարձությունների և գործողությունների բացակայություն, որը մղում է մեզ պիեմներն ընդունել ընթերցանության համար նախատեսված թատերագրության շրջանակներում: «Ընթերցանության համար դրաման» գրական դրամատիկական ստեղծագործություն է, որը հեղինակի կողմից նախատեսված չէ բեմադրության համար, այսինքն՝ հասցեագրված է ոչ թե հանդիսատեսին, այլ ընթերցողին: Հեղինակն ազատորեն օգտագործում է ֆանտաստիկայի տարրեր, չի հոգում ծավալի մասին, դիմում է գործողությունների վայրերի հաճախակի փոփոխությունների, ժանրում ընդունելի է գործողությունների պակասը կամ չափազանց երկար տեքստային մասերը:

Սարոյանը, որ սովորաբար սիրում է գրառումներ թողնել իր ձեռագրերի լուսանցքներում կամ գրել նախաբաններ՝ բազմաթիվ հուշումներով, այս մասին ոչ մի գրառում չի թողել: Ավելին, «Հայերը» գրում է Հյուսիսային Ամերիկայի Հայոց թեմի առաջնորդ արքեպիսկոպոս Թորգոմ Մանուկյանի խնդրանքով՝ Նյու Յորքի թեմական Մայր տաճարում բեմադրելու համար: Այս եռագրության մեջ «Հայերը» միակ բեմադրված պիեսն է (1974 թ. հոկտեմբեր, ռեժ.՝ Էդ Սեդրակյան): Պիեսը թեպետ լիովին տեղավորվում է «ընթերցանության հա-

⁸⁷ Critical Essays on William Saroyan..., p. 158.

մար գրված» պիես ձևաչափի մեջ, այնուհանդերձ Սարոյանը գրելիս նկատի է ունեցել բեմը, և բեմադրիչը գտել է պիեսի բեմական ձևը (ի դեպ՝ արժանանալով Նյու Յորքի քննադատների դրվատանքներին):

«Մեր առջև ընթերցանության պիեսի տիպիկ օրինակ է, գրում է Լ. Մելիքսեթյանը «Բիթլիսի» կապակցությամբ, - *հա-րազատ ոչ միայն իրենցյան տեսակին, այլ ավելի շուտ, Պլատոնի փիլիսոփայական դիալոգների ավանդույթներին, որտեղ գործողությունը հասցված է մինիմումի*»⁸⁸: Սա տեսակետ է, սակայն բավական վիճելի՝ հատկապես Իբսենի հետ համեմատության տեսանկյունից, քանի որ «ընթերցանության համար դրամա» բնորոշումը որպես դրամատուրգներ նոր ասպարեզ մտած թե՛ Իբսենի և թե՛ Չեխովի ստեղծագործությունների վերաբերյալ բավական արագ հերքվեց ու անհետացավ: Պարզ դարձավ, որ համաշխարհային «նոր դրամայի» ներկայացուցիչները պարզապես նոր էսթետիկա էին բերել ժամանակակից դրամատուրգիա և թատրոն: Սարոյանը նման խնդիր չունի:

«Սա գաղափարների թատերգություն է»⁸⁹, - գրում է սարոյանագետը «Յառաջի» մասին: Դեռևս 30-ականներին եվրոպական դրամայում ի հայտ եկավ «գաղափարների» կամ «ինտելեկտուալ» կոչվող դրամայի տեսակը: Եզրույթը ձևավորվել է ավելի ուշ՝ հիսունականներին, երբ ուղղությունն իրեն արդեն սպառել էր: Ինտելեկտուալիզմը երևույթները դիտում էր բանականության տեսանկյունից (կամ բանականությունն էր դարձնում դիտարկման նյութ)⁹⁰: Կոնֆլիկտն այստեղ կառուցվում է ո՛չ թե արտաքին գործողությունների միջոցով, այլ

⁸⁸ Л. Меликсетян, *Битлис как концепт...*

⁸⁹ Տիգրան Կույումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 40:

⁹⁰ Ст'е Современный зарубежный театр, Москва, 1969, с. 40.

թաքնված է դրամայի ներքին շերտերում և ծնվում է հակադիր գաղափարների, աշխարհընկալումների բախումից (Շոու, Ժիրոդու, Քամյու, Սարտր, Դյուրենմաթ): Երեսնականներին այս ուղղությունը հիմնականում կապված էր հակաֆաշիստական թեմատիկայի հետ, բանականության միջոցով մերկացնում էր հակաբանական իրականությունը⁹¹: Հավանաբար այս ուղղությունն ավելի է մոտենում Սարտրյանի եռագրությանը, սակայն ո՛չ վերջնականապես: Պիեսները, անշուշտ, կառուցված են հակադրվող գաղափարների հիման վրա, արտահայտում են հեղինակի ըմբոստությունը թուրքական կայսրության վարած անմարդկային քաղաքականության դեմ, սակայն գաղափարների բախումից այս պիեսներում չի ծնվում դրամատուրգիական վիճակ. հերոսները չեն հակադրվում, նրանք, ասես, չեն էլ փնտրում ելք, այլ պարզապես զրուցում են: Թվում է՝ գրողի միակ նպատակը ընթերցողին իր ասելիքը, տեսակետները, դատողությունները հայտնելն է:

Այնուամենայնիվ, երեք պիեսներում կա մի ընդհանրություն. դա նրանց առնչությունն է, այսպես կոչված, «քաղաքական թատրոնի» հետ: Այս ուղղությունը սկիզբ է առնում 20-րդ դարի 20-ականներին, տարբեր երկրների թատրոններում դրսևորվում է դարասկզբի տարբեր տասնամյակներում և *«քեմից հեռանում է այն պահին, երբ իրավիճակը (քաղաքական – Ա.Ա.) կայունանում է...»*⁹²: *«Եթե առաջ ես կյանքը տեսնում էի միայն գրականության միջոցով, ապա պատերազմն այնպես արեց, որ ես սկսեցի գրականությունը և արվեստը տեսնել*

⁹¹ Стів История зарубежного театра, Театр Европы и США, Москва, 1972, с. 186.

⁹² П. Павис, Словарь Театра, ГИТИС, Москва, 2003, с. 382–383.

*կյանքի լույսի ներքո»*⁹³, – վերադառնալով պատերազմից՝ գրում է քաղաքական թատրոնի հիմնադիր Էրվին Պիսկատորը: Սարոյանը ևս լուրջ պատճառներ ունի 70-ական թվականներին անդրադառնալու քաղաքական թեմատիկային: 1975-ի գարունը, որ Եղեռնի 60-ամյակի նախօրյակն էր, լրջագույն պատճառ է դառնում Սարոյանի համար գրելու հայկական թեմայով մի շարք թատերախաղեր: «Բիթլիսի» մտահղացումը ծնվել էր դեռևս տասնմեկ տարի առաջ՝ Բիթլիս կատարած ճամփորդության ժամանակ: «Հայերը» պիեսում իրադարձությունները կատարվում են 1921-ին, այսինքն՝ հաջորդում են Հայոց ցեղասպանությանը (ևս մի քանի իմաստով նշանակալի տարեթիվ է). ձևավորվում է գաղթական հայ հասկացությունը, իսկ «Յառաջում», որը Սարոյանի գաղափարների հասունության գագաթնակետն է, հերոսները Սփյուռքի տարբեր երկրների ներկայացուցիչներ են, դատողությունների թեման՝ գաղթականության ողբերգական իրողությունը հայության ճակատագրում: «1975-ի մարտ-ապրիլ ամիսներին՝ Հայոց Եղեռնի 60-ամյակի նախօրեին, Սարոյանին անհանգստացնում էր ամբողջ աշխարհի անտարբերությունն իր ժողովրդի ծանր կորուստների հանդեպ: Մարտի 3-ին նա նշում է կատարել, թե գրելու է «Ամեն ինչ հայերի մասին. Գիրք»⁹⁴:

Այսպիսով, պիեսները գրելու դրդապատճառները քաղաքական են, հերոսների գրույցների գերիշխող թեման՝ նույնպես: Սարոյանը դիմում է պիեսի ժանրին, քանի որ նա վստահ է. «Ինչ խաղ որ գրես, գիտցած եղիլ, թե օր մը ասոի պիտի

⁹³ E. Piscator, *Das Politische Theater*, «Faksimiledruck der Erstaussgabe», Berlin, 1929, S. 19.

⁹⁴ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 14:

*հասնի բողոքին, հասարակության»⁹⁵։ Այսինքն՝ այն պետք է հստակ հաղորդագրություն ուղղի հանդիսատեսին (հատկապես, երբ բարձրացնում է քաղաքական, հասարակական թեմաներ՝ «ագիտարոպ» (քարոզչական) թատրոնի սկզբունքով)։ Սակայն ինչն է, որ, այնուամենայնիվ, չի դարձնում Սարոյանի եռագրության պիեսները «քաղաքական թատրոնի» նյութ։ Պիսկատորը թատերական բեմից հեղափոխության կոչ է անում։ Ի վերջո, քաղաքական թատրոնի նպատակը բեմից հանրությանը հրահրելն է աշխարհը փոխելուն, այսինքն՝ հեղափոխության. *«Թատրոնը դարաշրջանի հայելին չէ, այլ դարաշրջանը վերակառուցելու գործիք»⁹⁶*, - 20-ականներին վստահ էր Պիսկատորը։ Գրեթե միևնույն նպատակն էին հետապնդում 30-ականներին ԱՄՆ-ում «Կենդանի թերթեր» (The Living Newspapers) թատերական շարժման պարագլուխները. ամերիկյան մամուլի ամենաթեժ էջերը հայտնվում էին բեմերում և բողոքի ակիքներ էին բորբոքում հասարակական գիտակցության մեջ։ *«Այս թատրոններն ուղղված էին լայն զանգվածներին և մի քանի տարվա մեջ թատրոնից անտեղյակ միլիոնավոր ամերիկացիների թատրոն բերեցին»⁹⁷։ Պատրիս Պավլին «Կենդանի թերթ» հավելվածի մասին խոսում է «Ագիտարոպի թատրոն» հոդվածում՝ իբրև դրա դրսևորումներից մեկը. *«Ագիտարոպը ծավեց հանկարծակի, սուր քաղաքական ճգնաժամի պահին։***

<...> «Կենդանի թերթը» նորություններն է հայտնում քննադատական լույսով», - մեկնաբանում է Պավլին⁹⁸։

⁹⁵ **Լ. Միքիջանյան**, *Ամեն մարդ հետաքրքիր հայ է* // Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ..., էջ 275:

⁹⁶ **Ե. Piscator**, նշվ. աշխ., էջ 19:

⁹⁷ **Ա. Ротм**, *Американская драматургия первой половины XX века*, Ленинград - Москва, 1978, с. 53.

⁹⁸ **П. Павис**, նշվ. աշխ., էջ 382, 383:

Սարոյանի եռագրության պիեսների թեմաները քաղաքական են, բայց ո՛չ քարոզական, նրա հերոսները խոսում են ժամանակակից աշխարհում օտար և գաղթական հասկացությունների մասին, բայց չեն հրահրում որևէ ըմբոստության: Սրանք հենվում են պատմական ճշմարտությունների և փաստերի վրա, դեպքերն էլ դիտվում են քննադատական տեսակետից, սակայն ավելի շուտ դրանք վերապրում ու վերաշարադրվում են վերհուշի միջոցով, քան որպես ներկա:

Այս հանգամանքը մեզ մղում է մեկ այլ տեղ որոնելու եռագրության պիեսների ընդգծված յուրահատկությունը և ակնհայտ ընդհանրություններ տեսնել մի ժանրի հետ, որ նորագույն թատրոնի ծնունդն է, որը սնվում է թե՛ նատուրալիստներից, թե՛ ամերիկյան «Կենդանի լրագրերից», թե՛ Պիսկատորի, ավելի ուշ նաև՝ Փիթեր Վայսի և Բրեյլսթի դոկումենտալ-քաղաքական թատրոնից, սակայն մի նոր կյանք է ստանում արևմտյան դրամատուրգիայում 20-րդ դարի 90-ական թվականներին: Դոկումենտալ կամ փաստերի դրաման (drama doc) թատրոնի պատմության մեջ այս էլ երրորդ անգամ էր վերհառնում: Սկիզբ առնելով 30-ականներին «Կենդանի թերթերի» ձևով՝ երկրորդ անգամ դրանք ակտիվանում են 1950–60-ականներին՝ ինտելեկտուալիզմից սահուն անցում կատարելով փաստագրական դրամայի: Այս տեսակն ընդգրկում էր նաև դատավարությունների արձանագրությունները և նամակագրությունները՝ էպիստոլյար ժանրը: Նմանօրինակ առաջին բեմադրությունը Ա. Անիկստը համարում է 1955 թ. Ջերոմ Լոուրենսի և Ռոբերտ Լիի «Inherit the Wind» ներկայացումը, որ հենված է 1925 թվականի ամերիկյան «Կապիկների դատավարություն» կոչվող պրոցեսի արձանագրությունների վրա (հիմքում տվյալ նահանգում Դարվինի տեսության մասին դպրոց-

ներում խոսելու արգելքն է, որը խախտել էր ուսուցիչը): Երկրորդը 1960-ին Սոլ Լևիտի «Անդերսոնվիյան պրոցես» դատավարության բեմականացումն էր, իսկ երրորդը՝ «Միրելի ստախոս»՝ Բեռնարդ Շոուի և Պատրիկ Բեմփրեյի անձնական նամակների բեմավորումը: Այդ թվականների ամենամեծ ցնցումը, սակայն, գերմանացի թատերագիր Ռոլֆ Հոխհուֆի «Փոխանորդը» պիեսն էր, որ փաստերով մերկացնում էր հոգևորականի կապը ֆաշիզմի հետ⁹⁹: Սակայն անցյալ դարի 90-ականներին Արևմուտքում սկիզբ առած և մասնավորապես 21-րդ դարում իր ձևակերպմանը և հանրայնացմանը հասած նորագույն դոկումենտալ դրաման ոչ միայն փաստի ուղղղակի, չձևափոխված և գրեթե գեղարվեստականության չենթարկված փոխանցումն է: 90-ականներին այս ուղղությունը փոխեց ռեժիսուրայի հիմնական սկզբունքները, դերասանի լինելու կերպը բեմում, հանդիսատեսի գիտակցությունը, ներկայացման ընթացակարգը: Փաստագրական դրամայի ամենատարածված տարատեսակներից մեկի՝ վերքատիմի մասին իր մտքերն է արտահայտում Ժանրի ներկայացուցիչ ռուս դրամատուրգը. *«Վերքատիմ-պիեսը կառուցվում է դրամատուրգի կամ մի խումբ դերասանների կողմից իրական մարդկանց հետ անցկացված հարցազրույցի հիման վրա, մարդիկ, ովքեր պատկանում են մեկ սոցիալական խմբի կամ միավորված են սոցիալ-մշակութային բնութագրմամբ կամ հանգամանքներով: Դերասանը գործածում է մարդկային վարքագծի վերքալ (քանավոր) կամ ոչ վերքալ եղանակը, որպեսզի հետո այն ներկայացման վերածի, որտեղ գործող անձը կնույնականանա իրական հերո-*

⁹⁹ Տե՛ս **А. Аникст**, *Западная драма середины XX века* // Современный зарубежный театр, Москва, 1969, с. 28, 29.

սի հետ»¹⁰⁰։ Երևույթը համեմատաբար նոր է և պատմական հավաստիությանը անդավաճան լինելու իր հիմնական առանձնահատկության պատճառով այն կարող է թյուրըմբռնմամբ նույնացվել «իրական դեպքերի վրա հենված» ֆիլմի կամ, որ ավելի քիչ հավանական է, «պատմական դրամայի» հետ, սակայն առաջինի դեպքում գեղարվեստականությունն ավելի մեծ տեղ ունի, իսկ երկրորդը՝ «պատմական դրաման», ավելի լայն հասկացություն է, գործողությունները տեղի են ունենում կոնկրետ պատմական միջավայրում կամ պատմական իրադարձությունների խորքին։

Սարոյանի «Հայկական եռագրության» մեկ-երկու գործողությամբ պիեսների բոլոր հերոսներն իրական մարդիկ են. մի դեպքում՝ հասարակ, պարզ մարդիկ, մյուս դեպքում՝ առավել ճանաչելի (թերթերի խմբագիրներ, լրագրողներ, գրողներ), նրանց մասին Սարոյանը պատմում է իր հարցազրույցներում, հուշերում։ Գործողությունների վայրը ևս հավաստիորեն նշված է (*Գործողության վայրը՝ «Կարմիր աղյուս» եկեղեցու գրասենյակը՝ Վենսուրա և Գլխավոր փողոցների խաչմերուկում, երկրորդ վայրը՝ Վենսուրա փողոցում, եկեղեցու դիմաց գտնվող Հայ հայրենասիրական սկումբն է*)¹⁰¹։ «Բիթլիսում»՝ վայրը «*Բիթլիս, Սարոյանների ընտանիքի հայրենի քաղաքը, պատմական Հայաստանի մի հատվածը, այժմ՝ Թուրքիայում*»¹⁰²։ Ժամանակը նույնպես ճշգրտված է՝ 1964-ի մայիս, և այն համապատասխանում է Սարոյանի՝ Բիթլիս կատարած այցելության ճիշտ ժամանակին։ Նույն սկզբունքն է գործում նաև «Յառաջ» պիեսի դեպքում. «*Գործողության վայրը՝ «Յառաջ»*

¹⁰⁰ **Е. Авдошина**, *Время Вербатима*, http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya_verbatima (10.06.2017).

¹⁰¹ **Վ. Սարոյան**, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 50:

¹⁰² Նույն տեղում, էջ 96:

Ֆրանս-Եվրոպական հայալեզու օրաթերթի՝ Փարիզի 83 rue d'Hauteville 10-ում գտնվող խմբագրություն»¹⁰³։ Եվ սա հավաստի հասցե է, որտեղ Սարոյանը Փարիզում բնակվելու տարիներին հաճախ է այցելել։ Սա եղել է Սփյուռքից կամ Հայաստանից ժամանած հայերի հավաքատեղի։

Վավերագրական դրամայի այս առանձնահատկությունը լիովին պահպանված է Սարոյանի եռագրությունում, հերոսների իրական լինելը նույնպես ճշտված է (այդ մասին հաղորդում է Տ. Կույումջյանը, որը նրանցից շատերին ճանաչել է)։ Ինչ վերաբերում է երկխոսություններին, «Բիթլիսում» դրանք կառուցելիս Սարոյանն օգտվում է իր բացառիկ հիշողությունից, դրանց փաստացիությունն ապացուցվում է նրանով, որ պիեսում տեղ գտած դրվագներն ու զրույցները հետագայում հանդիպում են «Մարմարա» թերթի համարներում։ Հոդվածները գրել է Սարոյանի ճամփորդության ուղեկից և այս պարբերականի խմբագիր Պետրոս Զոբյանը դեռևս ճամփորդության ընթացքում, ինչպես նաև «Յառաջ» օրաթերթի՝ 1964 թ. համարների հոդվածներում¹⁰⁴։ *«Մարմարա»-ի համար Զոբյանի գրած մանրամասն հաղորդագրությունները թերթի էջերում սկսել են հայտնվել դեռևս մինչև նրանց Ստամբուլ վերադառնալը»¹⁰⁵։* Տասնմեկ տարի անց ի՞նչն է հատկապես հիմք դառնալու պիեսի ստեղծման համար, սեփական հիշողությունները, ժամանակի մամուլը, սեփական գրառումների տետրերը։ Կույումջյանը, որը ծանոթ է թե՛ մամուլում Զոբյանի վկայություններին, թե՛ նոթատետրերին, նկատում է, որ պիեսում գրված երկխոսությունները, նկարագրված իրադարձությունները ժամանա-

¹⁰³ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 114։

¹⁰⁴ Տիգրան Կույումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 30։

¹⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 32։

կազմակերպության մեկ առ մեկ համընկնում են տասնմեկ տարի առաջ Սարոյանի կատարած ճամփորդության մանրամասներին: Այսպիսով, հնարավոր չէ շրջանցել այս պիեսներում վավերագրական տարրի ընդգծված առկայությունը:

1971-ին գրված «**Հայերը**» թատերախաղում սկզբունքը մի փոքր այլ է: Սարոյանն ամբողջությամբ հենվում է հիշողության վրա, վերականգնում է ժամանակը՝ այն որպես թե փրկելու զգացումով: Ակնհայտ է, որ երկխոսությունները կառուցելիս Սարոյանը ելնում է այս մարդկանց հետ նախկինում ունեցած զրույցներից, իր զգացողություններից, սակայն հասկանալի է, որ շատ մեծ է նաև ստեղծաբանության դերը, քանի որ հեղինակի միակ աղբյուրն իր հիշողությունն է: «...*Անտիկ հույն և հայ պատմիչների օրինակով, նրանցից յուրաքանչյուրի համար երևակայական երկխոսություններ է ստեղծել*»¹⁰⁶, – նկատում է քննադատը: Ս. Նալբանդյանը վավերագրական դրամային նվիրված իր հոդվածում անդրադառնում է հանկարծաբանության տարրին վավերագրական դրամայում. «*Դրամատուրգները դժկամությամբ խոստովանում են, որ շարադրանքի սղագրումները համադրում են մոսացածին տեսարաններով, երբեմն նաև օգտվում են լսողական հիշողությամբ մոսապահված զրույցներից*»¹⁰⁷: Փաստորեն այս «մեղանչումը» նույնպես բնորոշ է փաստագրական կամ վավերագրական դրամային:

Սարոյանը նշում է, որ գործողությունները ծավալվում են 1921 թվականի գարնանային մի առավոտ: Բանն այն է, որ պիեսի գործող անձ Վարդան վարդապետ Գասպարյանը Կա-

¹⁰⁶ Տիգրան Կոյունջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // **Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն...**, էջ 20:

¹⁰⁷ **С. Налбандян, Симуляция реальности в современном документальном театре**, «Международный научно-исследовательский журнал», No: 6 (48): 2016, с. 92–94.

լիֆոռնիայի հայկական եկեղեցու ավագ քահանայի պաշտոնը զբաղեցրել է հենց այս թվականներին: Մ.Ջ. Քնաջանը եղել է հայ երիցական եկեղեցու հովիվը, երբ այնտեղ հաճախում էր Սարոյանը, այսինքն՝ 1912–1922 թթ.: Հայրենասիրական ակումբում գտնվողներին մտահոգում է, թե ինչպես կարող են օգնել Հայաստանում բնակվող իրենց եղբայրներին, քանի որ *«մեկ տարվա ընթացքում երկրորդ անգամ ռուսները զավթել են Հայաստանը»*¹⁰⁸: Փաստերը պատմական են: Սարոյանը, սակայն, կառուցվածքային առումով «Հայերը» պիեսում դիմում է «գաղափարների» դրամայի սկզբունքներին. կա ներքին բախում, որ ավելի շուտ գաղափարների և տեսակետների սուր բախում է:

«ՄՇԵՑԻ – Իսկ ռուսներին հավատու՞մ եք: Նրանք գրավել են մեր երկիրը:

ՎԱՆԵՑԻ – Այո, ես հավատում եմ ռուսներին:

*ՄՇԵՑԻ – Այդպես մի՛ խոսեք, պարոն: Դուք ինձ հարկադրում եք դիմել դանակին»*¹⁰⁹:

Առկա է մեկ այլ շերտ ևս՝ «տեսակների» բախումը, այսպես կոչված՝ պարզ, հասարակ հայերի (մշեցի, վանեցի, էրզրումցի, կիլիկիացի, բիթլիսցի և այլն) և մտավորականության ներկայացուցիչների (Հարվարդի շրջանավարտ բժիշկ Ջիվեկեյան, սրբազաններ Քնաջան, Փափագյան) հայացքների հակադրությունը, որոնք արտահայտվում են կրոնական այս կամ այն ուղղվածության պատկանելության, քաղաքական հայացքների և հայկական անհաշտ բնավորության միջոցներով:

«ՓԱՓԱԶՅԱՆ – ...Ես միայն ուզում էի ասել հայրենակիցներ, ձեզ բոլորիդ. եկեք երախտապարտ լինենք Աստծուն, որ

¹⁰⁸ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 67:

¹⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 77:

Հայաստանը դեռևս իր տեղում է, որ մենք դեռ այստեղ ենք, և այդ ամենի համար մենք պետք է երախտապարտ լինենք Աստծո շնորհին և բարությանը:

ՄՇԵՑԻ – Ինչե՞ր է խոսում այս բողոքականը, հայրենակիցներ, էսպես ու էսպես:

ՎԱՆԵՑԻ – Զգույշ, նա սրբազան Փափագյանն է: Ամերիկյան եկեղեցիներում անգլերեն քարոզներ է կարդում...»¹¹⁰:

Տեսակետների և տեսակների բախման համար Սարոյանը օգտվում է նաև հեզնանքի և սարկազմի միջոցներից, որոնք նույնպես նրա գրչի վերջին շրջանի ամենաարտահայտված յուրահատկություններից են: Պիեսի չընդհատվող գործողությունների ընթացքում թվում է, թե մարդիկ մտքեր փոխանակելուց բացի ուրիշ ոչինչ չեն անում, բացի այն, որ մեկ անգամ փոխում են իրենց գտնվելու վայրը: Իրականում պիեսը կառուցված է անընդմեջ իրար հաջորդող սուր իրավիճակների հերթագայումով, մթնոլորտը հայերի միջև թեժացած է, նրանք տարբեր լեզուներով են խոսում. «Մեզ չի հաջողվում տրամաբանված խոսել միմյանց հետ, քանի որ մեզանից ամեն մեկը ստաջնորդ է, քանակի գեներալ, երկրի նախագահ, բոլոր ժամանակների ամենամեծ մոսածող և այլն և այլն»¹¹¹, – նկատում է սրբազան Փափագյանը: Գոնե երեք հոգևորականներին խաղաղ գրուցելու հնարավորություն տալու Վանեցու հորդորին Բիթլիսցին բորբոքված պատասխանում է. «Խաղա՛ղ: Բայց չէ՞ որ խաղաղություն չկա: Ռուսները նստել են հայոց կառավարության աթոռին: Դա՞ է խաղաղությունը: Եթե սա վերջն է, մենք իրավունք ունենք իմանալու այդ մասին և Սփյուռքում իրար գլխի հավաքվելու՝ ի հիշատակ նրա, թե ինչ էիք մենք և

¹¹⁰ Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., էջ 83:

¹¹¹ Նույն տեղում, էջ 92:

*ինչ ենք հիմա կորցրել ընդմիջտ...*¹¹²: Ինչպես տեղեկանում ենք, պիեսը գրվելու պատճառը մոտեցող նոյեմբերի 29-ն էր, այդ օրը Սփյուռքում տարաձայնությունների ալիք էր բարձրանում մինչև վերջերս, երբ հավաքվում էին Ազգային հանրապետության ջերմեռանդ կողմնակիցներն ու խորհրդային կարգերի անցնելու օրը ազգային տոն համարող հայերը: Սարոյանի դիրքորոշումն ակնհայտ է պիեսում, նա երբեք բարյացակամ չի եղել ռուսական տիրապետության նկատմամբ: Հետևաբար՝ զարմանալի չէ, որ պիեսն ընթանում է, ասես, հոսանքի բարձր լարման գոտում, պայթյունավտանգ դրություններով:

Շատ ավելի ստատիկ են եռագրության հատկապես «Բիթլիս» և «Յառաջ» պիեսները: «**Բիթլիսի**» չորս գործող անձինք՝ այնտեղ ճամփորդող Սարոյանը և իրեն ուղեկցող երեք հայերը, նստած են Բիթլիսի կենտրոնում գտնվող մի ռեստորանում և կիսվում են իրենց դատողություններով: «*Բիթլիս*» մեկ գործողությանը պիեսում մենք տեսնում ենք ճանապարհորդության դոկումենտալ խրոնիկան», – նկատում է Լ. Մելիքսեթյանը¹¹³: Սարոյանը փորձում է ի մի բերել ճամփորդության ընթացքում եղածը: Սեդանակիցները ոչ մի տեղ չեն գնալու, նրանց ոչ ոք չի միանալու: Ժամանակը, կարծես, կանգնած է, ժամացույցի սլաքները դուփում են տեղում՝ հայ-թուրքական հարաբերությունների միջակայքում, դրությունը կառուցվում է զգայականի և բանականի շերտերում: Դրամատիկական անշարժությունն է այս պիեսի բնութագրումը:

Հերոսներից երկուսը, ովքեր տեղացի հայեր են, հետևյալ տեսակետի կրողն են. «*Եթե դու մնայիր այստեղ, կհամոզվեիր, որ այդ շատ սիրալիր մարդիկ նույնիսկ ավելի սիրալիր են,*

¹¹² Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 93:

¹¹³ Լ. Меликсетян, *Битлис как концепт ...*:

քան դու նախապես կարծել էիր, սակայն նրանք կարող են նաև դաժան լինել նրանց նկատմամբ, ովքեր տկար են ու խոցելի, ինչպես Բիթլիսցի վերջին հայր՝ Մուղսի աղան»¹¹⁴,– պատասխանում է Արան Սարոյանի այն մտքին, թե բոլոր մարդիկ նման են միմյանց: Բիլլը (Սարոյանը) բռնում ու հակասական հոգեվիճակում է. «Պետք է գայի, պետք է տեսնեի այն, եկա և տեսա, թախծում եմ նրա մոտ, բայց և ուրախ եմ, որ մեկնում եմ...»¹¹⁵,– իր վաղեմի զգացողությունները պիեսում փորձում է ընթերցողին փոխանցել գրողը: «Այստեղ ես ինձ սգավոր եմ զգում»¹¹⁶, այս հակիրճ, բայց հագեցված զգայական շերտեր կրող տողը պիեսի ողջ իմաստն է ամփոփում: Պիեսում տիրում է խոր ափսոսանքի և ցավի մթնոլորտը: Սարոյանի կողմից բազում անգամներ հնչում են «Բիթլիսն ի՛մն է, մե՛րն է», «սիրտս կոտրված է», «անրջում եմ», «թախծում եմ» արտահայտությունները:

Բնութագրական է նաև, որ երկու պիեսներում էլ առկա են բավական երկարաշունչ մենախոսություններ և երկխոսություններ, այնպես, ինչպես դա կարող է տեղի ունենալ իրական կյանքում (նույնպես փաստագրական դրամայի յուրահատկություններից է): Բեմական ժամանակի առումով դրանք պակաս դրամատիկական են թվում: Սակայն տեքստային հենքն ամուր է, արծարծած թեմաները՝ ընդգրկուն. դրանք փիլիսոփայական, խոհական բնույթ ունեն, և ի՞նչն է հետաքրքրական, որ պիեսներում բարձրացված հարցերի շրջանակը միանգամայն արդիական է հայերիս համար և այսօր: Եռագրության առանձնահատկություններից է նաև Սարոյանի լեզուն, որ

¹¹⁴ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 109:

¹¹⁵ Նույն տեղում, էջ 110:

¹¹⁶ Նույն տեղում, էջ 106:

խիստ տարբերվում է «Իմ սիրտը լեռներում է» կամ «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսների հեղինակ Սարոյանի լեզվից: Այս թատերգությունների երկխոսությունները հաճախ լրագրողական հարցազրույց են հիշեցնում, ավելի շուտ տեղեկություններ են պարունակում, որոշ տեղերում հրապարակախոսական են կամ տեսակետ են արտահայտում:

Պահպանելով փաստագրության բոլոր սկզբունքները՝ հեղինակը «Յառաջ» պիեսում դիմում է հետաքրքիր հնարանքի: «Յառաջ» թերթի խմբագրությունում նստած Սարոյանը զրույցի է բռնվում խմբագրի՝ Արփիկ Միսաքյանի հետ, ով այս թերթի հիմնադիր-խմբագրի դուստրն է, և մտածված, թե տվյալ պահին իսկապես մոռացության քողով պարուրված հիշողությունների պատճառով, Սարոյանը սկսում է հարցեր տալ, որոնց պատասխաններն առանց Արփիկի էլ գիտի: Նա հեզնաբար հակադրվում է խմբագրին, հասցնում ներքին լարվածության մի կետի, երբ թվում է՝ ուր որ է բախում պիտի առաջանա այս երկուսի միջև: Այնինչ հաջորդ տեսարաններում պարզում ենք, որ Սարոյանը հիշողության հետ խնդիր չունեւ, Արփիկին սիրում է ջերմորեն և այդ խմբագրության ամենասպասված, հարգարժան ու ամենօրյա այցելուն է: Հավանաբար այս մեթոդով՝ հերոսուհուց պարզ ճշմարտությունները բաց երկխոսության միջոցով հնչեցնելով, նա ընթերցողին ծանոթացնում է պատմական իրողություններին, հերոսուհուն հակադիր հոգեվիճակի և դրության մեջ գցելով՝ ստիպում պատմել հոր՝ Շավարշ Միսաքյանի կյանքի, նրա մահվան հանգամանքների և իր՝ խմբագիր դառնալու մասին: Այս հնարանքը պիեսի ներքին դրամատիկական շարժիչն է դառնում: Ապա, ինչպես և «Հայեր»-ում, ամեն տեսարանում նորանոր հերոսներ են հայտնվելու խմբագրությունում՝ աշխարհի տարբեր երկրներից հավաք-

ված հայեր: Ի տարբերություն «Հայերը» պիեսի՝ այստեղ գաղափարների բախում գրեթե չկա, կա գաղափարների փոխանակում, դրանց միջոցով պատմական այս կամ այն հարցի քննարկում: Հնչում են տարբեր տեսակետներ ազգային բնավորության, ազգային վշտի, ուժացման, հայկականության մասին, փորձում են սահմանել հայ և հայրենիք հասկացությունները և ի վերջո՝ հանգում մի տխուր իրականության. «Ո՛վ կհիշի մեզ, եթե ոչ մենք: Ո՛վ կհիշի հայերին, եթե ինքներս մոռանանք»: Արփիկի այն հարցին, թե արդյոք ինչպե՞ս հիշել՝ հավաքվելով և զրուցելո՞վ, Սարոյանը պատասխանում է. «Ե՛վ մեր ներկայությամբ այնտեղ: Որևէ տեղ: Բնչպես այստեղ և հիմա»¹¹⁷:

Բացի բարոյական և ազգային թեմատիկայից, այս պիեսներում մեզ հետաքրքրում են առաջին հերթին կառուցվածքային և գաղափարական մոտեցումները: Պարզ է դառնում, որ Սարոյանը «Հայկական եռագրություն» պիեսներում ոչ թե փաստի միջոցով վավերացնում է իրականությունը, այլ վերարտադրում է այն յուրովի՝ փաստի, հիշողության, իրականի և գեղարվեստականի համադրությամբ: Գալով ժամանակակից փաստագրական դրամային՝ հանդիպում ենք նույն իրողությանը: Եթե իր ծննդյան առաջին տասնամյակին վավերագրական դրաման իրականության՝ գրողի կողմից գրեթե միջամտության չենթարկված վավերացումն էր որոշակի դրամատուրգիական ձևի մեջ, ապա 21-րդ դարում հետազոտողները հակված են այս դրամայի՝ ինքնուրույն իրականության ստեղծման գաղափարին. «Փաստագրական դրաման չի վերարտադրում իրականությունը, այլ ստեղծում է նորը: Կազմվելով սոցիալական զանազան խմբերի ներկայացուցիչների հետ բազմաթիվ հարցազրույցներից՝ վերքատիմ-պիեսները մոդե-

¹¹⁷ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 182:

լավորում են իրականությունը, ոչ թե փաստարկում, ինչը թույլ է տալիս դիտարկել վերբաստիմ-դրամատորգիան իբրև պոստ-մոդեռնի երևույթ»¹¹⁸: Տեսակետը բավական հետաքրքիր է և մեր ընկալմամբ ելնում է պլատոնյան սիմուլակրերի իդեալիստական տեսությունից, ըստ որի՝ «արվեստը ոչ այլ ինչ է, քան մի մեծ սիմուլակր»՝ բնօրինակի վերարտադրություն, ասել է թե՛ գաղափարի վերարտադրություն, «քանի որ արվեստը հենված է գաղափարի՝ զգայապես ընկալելի վերարտադրման վրա...»¹¹⁹: Այսպիսով, արվեստագետը ցույց է տալիս նյութի (տվյալ դեպքում՝ փաստական նյութի – Ա.Ա.) վաղանցիկությունը և դրա պատճենի (վերարտադրության կամ սիմուլակրի) հավերժականությունը՝ փոխակերպված արվեստի ստեղծագործության: Այս տեսանկյունից Սարոյանի եռագրության պիեսները միտված են դեպի 21-րդ դար: Փաստի վերարտադրությունն են գեղարվեստի լեզվով և լիովին կարող են դիտարկվել հետմոդեռնի համատեքստում:

Ընթերցողի մոտ կարող է ծագել հետևյալ հարցը՝ ինչո՞ւ է, այնուամենայնիվ, Սարոյանը ընտրում դրամայի ժանրը, չե՞ որ նա կարող էր իր հետ տեղի ունեցածը շարադրել ինքնակենսագրության կամ խոհագրության միջոցով, որոնցում նա արդեն բավական փորձառու է: Լևոն Միրիջանյանի հետ գրույցում Սարոյանը, բավական հանգամանալից խոսելով դրամագրելու առավելությունների մասին, նաև մի կարճ, բայց խոսուն ձևակերպում է տալիս. «...շատ մը քան կրնասք ըսել խաղի մեջ, քան թե քանաստեղծության մեջ»¹²⁰: Այսինքն՝ դրաման մտա-

¹¹⁸ **С. Налбандян**, նշվ. աշխ., էջ 92–94:

¹¹⁹ **Սարգսյան Լ.**, Նարեկ Ավետիսյանի «Սիմուլակրում: 33 ձևափոխություններ ըստ Վերմեների» նախագիծը. կրկին մարմնի և հոգու մասին // Ն. Ավետիսյան, Սիմուլակրում, Երևան, 2011, էջ 8:

¹²⁰ **Լ. Միրիջանյան**, նշվ. աշխ., էջ 275:

ծողության առումով տարողունակ է և գաղափարներ հաղորդելու ամենակարճ ճանապարհն է: Դեռ երիտասարդ տարիներին իր գրական առաջին քայլերից Սարոյանը անվանվել էր ավանգարդիստ, *«անկարգապահ հանճար»*, *«օրինազանց հանճար»*¹²¹, ամերիկացի Հորթոն Ֆուրջ նկատում է. *«ուշադրություն չէր դարձնում պոեզիան և կառուցվածքին»*¹²², իսկ մեկ այլ հետազոտող՝ Մերի Մըքքարթին գրողին անվանում է անսովոր և արտաոռոց¹²³: Առավել ևս հիմա, փառքի ու համբավի նման կիզակետում, յոթանասունամյա հեղինակը հաշվետու չէ որևէ մեկի առջև, նա պարզապես գրում է: Յոթանասունականներին Սարոյանը գրում է ամեն օր՝ ամեն շաբաթ կամ ամիս ստեղծելով մի թատերախաղ: Այդ տարիներին գրված նրա հսկայածավալ գրական ժառանգությունը գրողն արդեն նույնիսկ տպագրության չի հանձնում՝ իր լոնդոնյան գործակալին ուղղված նամակում գրելով. *«Տարեկան առնվազն մեկ ծավալուն և մի քանի կարճ թատերգություններ եմ գրում: Դրանք ոչ մի տեղ չեմ ուղարկում, քանզի ժամանակի ավելորդ վատնում կլիներ այն պայմաններում, որոնց մեջ հայտնվել է թատրոնը»*¹²⁴:

Հայաստանի գրողների միությունում տեղի ունեցած հանդիպման ժամանակ նա կրկին հաստատում է բազմաթիվ անտիպ գործեր ու հատկապես դրամաներ ունենալու հանգամանքը՝ նշելով, որ կցանկանար ավելի շուտ դրանք հայերեն թարգմանված տեսնել՝ *«Խորհրդային Հայաստանի կարդա-*

¹²¹ Տե՛ս **Ռ. Սանդյան**, *Մեծ քիթիցու առեղծվածը...*, էջ 7:

¹²² **H. Foote**, նշվ. աշխ., էջ 141:

¹²³ Տե՛ս **M. McCarthy**, *Saroyan, an Innocent on Broadway (March-April 1940) // Sights and Spectacles 1937–1956*. «Farrar, Straus and Cudahy», NY, 1956, p. 47.

¹²⁴ **Վ. Սարոյան**, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 12:

ցողներու համար և դիտապորայի հայերու համար»¹²⁵։ Կյանքի հասունության տարիներին հեղինակն ավելի բժախնդիր էր դարձել, հետևաբար նաև չէր ձգտում բեմ, ավելին, իր կենսագիրներին խնդրել է պիեսներից շատերը հրատարակել միայն իր մահից հետո՝ հույս ունենալով, որ դրանք վերստին կիմաստավորվեն և, հավանաբար, ավելի նոր ժամանակներում կգտնեն իրենց հանդիսատեսին։ Այս է պատճառը, որ նրա անտիպ գործերում մեծամասնությունն են կազմում դրամաները։

Իսկ դրամայի ժանրը մշտապես գրողի ուշադրության կենտրոնում է, քանի որ այն առավել, քան որևէ այլ ժանր, հնարավորություն է տալիս փաստագրականության։ Սարոյանի գրականության մեջ փաստը, փաստի գեղարվեստական լեզուն նորոյթ չէ, դրա մասին են վկայում նրա բազմաթիվ ինքնակենսագրական երկերը, էսսեները, խոհագրությունը և, ի վերջո, բազմաթիվ նոթատետրերն ու օրագրերը, որոնք պահպանվում են նրա անտիպներում։ *«Փաստացիությունը Սարոյանի գրականության մեջ գեղարվեստականության անբաժան հատկանիշն է, հեղինակը փաստի վրա է կառուցում գեղարվեստական շարժուն պատկերը՝ ըստ հոգու շարժման կարողության... Իսկ գրելը համարում է իրերը ճիշտ հերթականությամբ դնելու աշխատանք, ինչը նշանակում է աշխարհի միակ կարգ ու կանոնը հսկելն ու պահպանելը»¹²⁶։ Գրականագետի այս բնորոշումը տիպական է գրողի առաջին շրջանի գործերի համար, քանի որ եթե մինչև 70-ականները փաստը Սարոյանի գրականության գեղարվեստականության հատկանիշն է, ապա 70-ականների գործերում գեղարվեստականությունը ծառայեց-*

¹²⁵ Լ. Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 84։

¹²⁶ Ն. Ղազարյան, *Ուրեմն Հայաստանը պետք է լինի առաջինը...*, «Գրական թերթ», 10 հունիսի, 2016։

ված է փաստի հաղորդմանը, փոխանցմանը: Այդ թվականներին գրողը հատում է քննադատության ու տեսության բոլոր որակումների, գնահատականների սահմանը և, ինքն էլ չիմանալով, մուտք գործում հետմոդեռն տարածք, երբ դրաման կարող է չունենալ ընդունված ավանդական դրամային հատուկ որևէ առանձնահատկություն, երբ ընդգծված միտքը, հստակ գաղափարախոսությունը, փաստը բավարար դրդապատճառներ են՝ դրամա ստեղծելու համար, երբ դրանց բեմադրման համար ռեժիսորը չի դիմում մեկնաբանությունների, թատերային այլևայլ հնարանքների, նրան հարկավոր է միայն մի բեմ և մի հանդիսասրահ՝ միտքը տեղ հասցնելու նպատակով:

Այստեղ բարդությունը տեղափոխվում է մեկ այլ մասնագիտության՝ ռեժիսուրայի ոլորտ: Խնդիրը հետևյալն է՝ գտնել բեմադրական ձևը: Ռուս թատերագետ Օլեգ Զինցովը «Театр» ամսագրում խմբագրակազմի ծավալած զրույցի ընթացքում նկատում է. *«Իհարկե, «նոր դրաման» միշտ պահանջել է նոր ռեժիսուրա և նոր դերասան: Հիմա նույն գործընթացն է, նույնիսկ ա՛յս «նոր դրամայի» և նոր ռեժիսուրայի ուղղությունը նույնն է, ինչպես այն ժամանակ (նկատի ունի 20-րդ դարի սկզբի «նոր դրամա» հոսանքը – Ա.Ա.), այսինքն՝ կրկին ավելի շատ «նաստուրալիստականություն», «օրգանականություն»՝ համեմատած նախորդ թատրոնի հետ»¹²⁷*: Նրա այս դիտարկումը շարունակում է ամսագրի խմբագիր Մարինա Դավիդովան. *«...Եվ այն (փաստագրական դրաման – Ա.Ա.) պահանջում է արտիստից ինչ-որ նոր օրգանականություն, հատկապես «Թատրոն դոկի» փոքրագույն բեմում: Նրանում հավասարապես ոչ օրգանական կթվան և՛ «ցուցադրման» դպրոցի, և՛ «վերասարման» դպրոցի հնարանքները: Պատահական չէ, որ*

¹²⁷ Приходящая натура, «Театр», N 18 / 2014, с. 11.

առավել տարածված է դերասանի զրո դիրքորոշումը՝ ոչ այն-
քան կատարողի, որքան տեքստը փոխանցողի»¹²⁸: 21-րդ դարի
դրամատուրգներն այլևս չեն մտահոգվում բեմադրիչի մասին,
իսկ բեմադրիչները, միևնույն է, գտնում են ձևը, ինչպես 20-րդ
դարի սկզբին գտան Ստանիսլավսկին կամ Ռեյնհարդը՝ Չեխո-
վին ու Իբսենին բեմադրելու համար: Նոր դրաման ծնում է նոր
ռեժիսուրա, մեր կարծիքով միևնույն երևույթն առկա է և այ-
սօր:

Գաղտնիք չէ, որ բազմաթիվ մեծեր առաջ են ընկել
իրենց ժամանակից: Երեսնականներին, երբ աշխարհի մեծ
երկրների բեմահարթակներում բեմադրվում էին ընդգծված
սոցիալական թեմատիկայով, քաղաքական թեմաներով հա-
գեցած պիեսներ, Սարոյանը գրում է «Իմ սիրտը լեռներում է»
(1938), «Ձեր կյանքի ժամանակը» (1939) հայտնի պիեսները,
որոնք անորոշության և շփոթության մեջ են գցում ժամանա-
կակից քննադատներին, քանի որ չէին տեղավորվում որևէ իշ-
խող ուղղության սահմաններում: Եվ միայն հիսուն-վաթսունա-
կաններին, երբ սկսվեց հետդասական թատրոնի ժամանա-
կաշրջանը, և աբսուրդիստները գլխավայր շրջեցին ընդունված
դրամատուրգիական կառույցը, քննադատները նկատեցին, որ
Սարոյանի՝ երեսնական թվականներին ստեղծված պիեսները
հենց այս գեղագիտության տարրերն ունեն, «*հար և նման այն
տեխնիկային, որ ինքը* (Սարոյանը – Ա.Ա.) *օգտագործել էր եր-
կու տասնամյակ առաջ*»¹²⁹, – գրում է սարոյանագետը: «*Այն*
(«Ձեր կյանքի ժամանակը» – Ա.Ա.) *գրվել է 1939-ին և կանխագ-*

¹²⁸ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 12:

¹²⁹ Նույն տեղում, էջ 12:

գում է արքայորդի թատրոնը՝ նկարագրելով ժամանակակից աշխարհի խառնաշփոթն ու պարստոքանքները»¹³⁰:

Արդյո՞ք Սարոյանը չէր հետևում իր շուրջը ծավալվող իրադարձություններին: Նա տեղյակ է վերը թվարկված բոլոր երևույթներից: «Երբ նա (Վ. Սարոյանը – Ա.Ա.) եկավ Հայաստան, և ես մոտիկից հաղորդվեցի նրան, իմ պատկերացումները լիովին փոխվեցին: <...> Ինչպես ասում են, մաղից է անցկացրել աշխարհի հին ու նոր փիլիսոփայական սիստեմները, քաջատեղյակ է աշխարհի հին ու նոր գրական ուղղություններին, դպրոցներին ու տեսություններին, հիմնալի գիտե ռուս գրականությունը, մասնագետի հմտությամբ կարող է խոսել կերպարվեստի, երաժշտության ու թատրոնի մասին, իրեն քաղաքականությունից հեռու մարդ համարելով, նրբագույն քաղաքագետ է նաև»¹³¹, – գրում է Վահագն Դավթյանը: Սակայն Սարոյանը գնում է իր սեփական ուղիով, որը սարոյանագիտության մեջ հենց այդպես էլ բնութագրվում է՝ սարոյանական գրելու արվեստ (saroyanesque writing style)¹³², ստանալով եզրույթի նշանակություն: Հետաքրքիր է, որ ամերիկացի հեղինակը ուղղակիորեն չի արձագանքում իր ժամանակի համաշխարհային ճգնաժամին, սոցիալական, քաղաքական երևույթներին, դրանք չի դարձնում իր գրականության հիմնական թեմա, ինչպես դա անում են Հեմինգուեյը, Օ'Նիլը, Սարտրը, Անույը, Քամյուն և այլք: «Ժամանակ մեկավ, որ ես չէի ուզեր գրել: Սարասիեցա, պատերազմեն վերջ նեղվեր էի, քառասունհինգին: Ես նեղվեր էի աշխարհքին դեմ: Աս ինչ խայտառակությո՜ւն

¹³⁰ D. S. Calonne, William Saroyan: My Real Work is Being, London, 1983, p. 84.

¹³¹ Վ. Դավթյան, *Խոսք Վիլյամ Սարոյանի մասին* // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, «Սով. գրող», Երևան, 1986, էջ 9: Հմմտ.՝ Ս. Քառյան, *Իմ Սարոյանը*, Երևան, 2002, էջ 6:

¹³² Տե՛ս *Critical Essays on William Saroyan...*, p. 22.

յուն ըրիք, սա պատերազմ, ջնջխեցիք ժողովուրդ, ջնջխեցիք
ամեն բան: Գիտես, ամենն մեծ կեղծիք պատերազմ է... Այո,
45-ին, մինչև 46-ին ես չէի ուզեր գրել, զգվեր էի, նեղվեր էի...
Տարի մը անցավ, մինչև որ ես կրցա հասկնալ՝ ժամանակն է,
հիմա կշարունակվի»¹³³: 1946-ին նա գրում է «Վեպի Ջեկսոնի
արկածները» վեպը՝ նվիրված Երկրորդ համաշխարհային պա-
տերազմին: Այդ տարիների հստակ քաղաքական հաղորդա-
գրություն կրող գործերից է նաև «Կոտորածն անմեղաց» պիե-
սը՝ հակաֆաշիստական թեմայով: Սակայն նմանատիպ գործե-
րը փոքր թիվ են կազմում Սարոյանի գրականության մեջ:
Փաստորեն պատերազմը համրացրել էր մեծ հումանիստին,
զգացմունքային մեծ ցնցում էր նաև գրողի համար հայրենի
Բիթլիս կատարած ճամփորդությունը, որի մասին նա կարո-
ղանում է գրել միայն տասնմեկ տարի անց: «Հրաշալի ճանա-
պարհորդություն էր, երբևէ իրականացրածս ամենակարևոր
ուղևորությունն ու հետազոտությունը, բայց ինձ համար շատ,
շատ դժվար է այդ մասին գրելը... Այնպես որ ամենամերձավոր
մտադրություն անգամ չունեմ նույնիսկ փորձ անելու որևէ բան
գրել դրա մասին»¹³⁴:

Եվ ահա 70-ականներին Սարոյանը կրկին անդրադառ-
նում է սոցիալական թեմաներին, այս անգամ բավական
ընդգրկուն, սակայն թեմաները՝ միայն հայկական: «Մենք արդ-
յունքն ենք բոլորի կողմից ընդունված երկու բանի՝ ժառանգա-
կանի և միջավայրի»¹³⁵, - ասում է Սարոյանը: Փաստորեն «ժա-
ռանգականի» կանչը այս տարիներին դառնում է հրամայա-
կան, ո՛չ ենթագիտակցական, այլ ապրված, լիովին գիտակց-

¹³³ Լ. Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 149, 150:

¹³⁴ Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., էջ 28:

¹³⁵ Կ. Պասմաճյան, Մինչև վերջ Վիլյամ Սարոյանի հետ // Վ. Սարոյան, Պատմ-
վածքներ..., էջ 183:

ված: Դրան նպաստել էին թե՛ մինչ այդ Խորհրդային Հայաստան երեք այցելությունները (առաջինը 1935-ին, ապա՝ 1960-ին, 1976-ին, չորրորդ և վերջին անգամ՝ 1978-ին), թե՛ ճամփորդությունը դեպի Բիթլիս (1964), թե՛ գուցե վերջին տարիներին Փարիզում «Հառաջի» խմբագրատան հայկական հավաքները և գրույցները: Սակայն «Հայկական եռագրությունը» երեսնականների փաստագրական թատրոնի հեռավոր արձագանքը կամ վերհուշը չէ, հակառակը. Սարոյանն այս անգամ էլ առաջ է անցել ժամանակից և թնկյալով 21-րդ դար՝ անշուշտ, թիկունքում ունենալով նախորդների փորձը, սակայն պատկերացում անգամ չունենալով մի երևույթի մասին, որը 21-րդ դարում նոր թափ կստանար և կկոչվեր «վավերագրական թատրոն» Սարոյանի մահից մեկ տասնամյակ անց:

Դրաման գործողություն է, սահմանում են դրամայի տեսաբանները՝ Արիստոտելից մինչև Հեգել¹³⁶, հաճախ նույնացնելով դրամա և բեմ հասկացությունները: Սակայն դրամայի տեսության մեջ կա իշխող մեկ այլ տեսակետ, որը դրամային վերաբերում է առաջին հերթին որպես գրական նյութի: «Դրաման, որպես գրականություն, բեմի կարիքը չի զգում և չի խնդրում որևէ միջնորդավորում: Դրաման սվարտված է որպես գեղարվեստական իրականություն, և բեմն է զգում նրա կարիքը: Դա խոսքի ծարավն է դատարկ տարածության մեջ»¹³⁷,– գրում է Հ. Հովհաննիսյանը: Ասածի վառ հավաստումն են «Հայկական եռագրության» պիեսները: Այս առումով առաջին հերթին եռագրությունը գրական արժեք է, որը սպասում է այն գաղափարական բեմին, որը կզգա իր կարիքը, և որի ժամանակը կարծես թե մոտեցել է:

¹³⁶ Стів Гегель. Сочинения, том XIV, Лекции по эстетике, Москва, 1958, с. 329.

¹³⁷ Հ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթ..., էջ 187, 188:

Մեր զուգահեռները փաստագրական դրամայի և դրա տարատեսակներից հատկապես «վերբատիմի» հետ բնավ չեն ապացուցում Սարոյանի ուղղակի կապը այս հոսանքի հետ, որի գոյությունն առավելապես կապված է տեխնիկայի զարգացման և դրա կիրառման հետ գրականության տարածքում: Խոսքը դիկտոֆոնի (ձայնագրիչ-կրիչի) մասին է առաջին հերթին, առանց որի գոյություն չունի «վերբատիմը» (հեղինակները նախ ձայնագրում, ապա սղագրում են այն վավերագրական նյութը, որը կարող է դառնալ դրամա): Սակայն թե՛ Սարոյանի եռագրության, և թե՛ փաստագրական դրամայի ստեղծած նյութի վերջնարդյունքի համեմատությունները մեզ մղում են միևնույն ընդհանրացումներին, նմանություններին, զուգահեռներին և մասնավորապես ուղղորդում հետմոդեռնի տարածք: Այս բացահայտումն առավելապես կցանկանայինք ծառայեցնել ռեժիսուրային և ժանրային նման բնորոշմամբ հուշել ժամանակակից բեմադրիչներին Սարոյանի «Հայկական եռագրությանը» մոտենալու ամենակարճ ու հիմնավորված ուղին, քանի որ սրանց թվացյալ «անշարժությունը» առաջին հայացքից կարող է վանել բեմադրիչներին (վավերագրական թատրոնին բնորոշ է դա), այնինչ մեզ՝ հայերիս համար չափազանց կարևոր է նման հնչողություն ունեցող պիեսները բեմական կյանքի կոչելը: Սարոյանի եռագրությունը դեռևս անծանոթ է (կամ քիչ է ծանոթ) հայ հանդիսատեսին, հետևաբար՝ վավերագրական թատրոնի սկզբունքը կարող է լավագույն լուծում դառնալ՝ դրանք բեմադրելու համար:

Սարոյանի կողմից վերջին տասնամյակում գրված բազմաթիվ պիեսների (միայն հայկականության թեմայով, Տիգրան Կույումջյանի տվյալներով, 70-ականներին նա գրել է առնվազն տասնյոթ թատերախաղ) առնչությունը «վավերագրական դրա-

մայի» ժանրին մեր դիտարկումն է: Այդ պիեսների մի մասը անտիպ է, չթարգմանված և հրատարակվելուց հետո կարող են բոլորովին նոր բացահայտումների առիթ դառնալ: Վավերագրական դրամային վերաբերող բազմաթիվ թատերագիտական հետազոտություններ կան Արևմուտքում: Տարբեր երկրների թատրոններում այն զարգացման որոշակի փուլում է և հնարավոր է, որ դեռ փոփոխությունների ճանապարհ անցնի:

Սարոյանի հայ-ամերիկյան ինքնության պարադոքսը հեղինակի հայկական թեմաներով դրամաներում

*«...ու եթե աշխարհն իր համար մի նոր Աստվածաշունչ
գրելու լիներ՝ հայերեն կգրեր»¹³⁸:*

Վիլյամ Սարոյան

Սարոյանագետներին հայտնի չէ, թե հատկապես որ թվականից է Սարոյանը հայերի մասին պատմելու համար դիմել թատրոնին, սակայն հայկականությանն առնչվող թեման առկա է նրա առաջին իսկ գործերից: 1940-ին լույս տեսած երկրորդ՝ «Իմ անունը Արամ է» (My Name Is Aram) պատմվածքների ժողովածուի խորագիրն արդեն բացահայտ հայկական էր: Իր հայ լինելու մասին Սարոյանը հաճախ հայտարարում է իր գրվածքների վերնագրերում («Հայաստանցի Անդրանիկը», «Մարդը, որ ճանաչել էր հորս մանուկ հասակում, Բիթլիսում», «Հայաստանը և Չարենցը», «Բիթլիս», «Բիթլիսցի Արմենակը», «Հայ մուկը», «Հայը և հայը», «Ֆրեզնո, սրճարան «Արաքս»,

¹³⁸ Վ. Սարոյան, *Անունս Սարոյան է (թարգմ.՝ Սամվել Մկրտչյան)*, «Հեղինակային հրատ.», Երևան, 2014, էջ 87:

«Իմ գարմիկ հոետոր Տիգրանը», «Առականք և գրույցներ» ժողովածուն, որում գործողությունների հիմնական վայրը Բիթլիսն է: Սա դեռ այն վերնագրերի մի չնչին մասն է, որոնցում երևում է հայկականությունը կամ առկա է հայ բառը, իսկ որքան են այն ստեղծագործությունները, որոնց վերնագրերը չեն հուշում հեղինակի ազգային պատկանելությունը, սակայն բովանդակությունը մասամբ կամ ամբողջովին հայկական է, հերոսները հայեր են: Սարոյանն իր առաջին՝ «Մետրոյի կրկեսը» սկեչ-պիեսը, գրված 1935 թ., նվիրել էր Լուսինթագ տատին, իսկ աստանդական հայի կերպարն արդեն որպես գործող անձ հայտնվում է Սարոյանի առաջին ամբողջական՝ 1938-ին գրված «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում: Լիովին հայկական են «Խաղողի այգին» պիեսը և «Հայկական եռագրություն» շարքում ընդգրկված պիեսները: 70-ականներն այս առումով ամենաբեղուն շրջանն են Սարոյան դրամատուրգի կյանքում: Նա 1970-ականներին գրել է առնվազն տասնյոթ պիես հայկական թեմաներով՝ «Հայկական թատերգություններ»: Միայն 1975-ի գարնանը, ինչպես նշում է Տիգրան Կույումջյանը, *«...գրում է առնվազն վեց պիես հայերի մասին»*¹³⁹: «Թուրքերն աշխարհում», «Սոսամբույյան կատակերգություն», «Հրեան», «Բիթլիս», «Դեպի տուն, Հայաստան» և «Միհր»¹³⁹: Սարոյանագետը նշում է, որ ամենածանրակշիռը սրանցից «Բիթլիսն» է: Պիեսները մեծ մասամբ անտիպ են և դեռևս չթարգմանված հայերեն (պահպանվում են Սարոյանի ձեռագրերում՝ Ստենֆորդի համալսարանում գտնվող Սարոյանի արխիվում): Այնուհանդերձ ավելի վաղ շրջանում գրվածները և մեզ ծանոթները բավական մեծ պատկերացում են տալիս խնդրի մասին, հատկապես շնորհիվ «Հայկական եռագրության» պիեսների: «Ստո-

¹³⁹ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 14:

րագրում եմ Սարոյան» խոստին արտահայտությամբ Սարոյանն ավելի քան սպառիչ պատասխան է տալիս ընթերցողին, իսկ «սարոյաներենի» բանաձևին անդրադարձել ենք մեր նախորդ հոդվածներում (այն հենց նույն «սարոյանական» է կամ «saro-yanesque»-ը, որը գեղարվեստական բառերի արժեք է ստացել սարոյանագիտության մեջ): Բազմաթիվ հարց ու պատասխանների փոխարեն դիմելով դրամատուրգիական այս հնարանքին՝ Սարոյանը մեկընդմիջտ փակում է հարցը՝ մահվանից երկու տարի առաջ գրված պիեսում դարձյալ հաստատելով այն ճշմարտությունը, որը կրկնել է փաստորեն մի ամբողջ կյանք¹⁴⁰: Այնուամենայնիվ, մեջբերենք դրանցից մեկը, հավանաբար ամենահայտնի և ամենից շատ սարոյանագետների կողմից հիշատակված Սարոյանի խոսքերը. *«Թեպետ անգլերեն եմ գրում և ծնունդով ամերիկացի եմ, բայց ինձ համարում եմ հայ գրող: Օգտագործած բառերս անգլերեն են, միջավայրը, որի մասին գրում եմ, ամերիկյան է, սակայն այն ոգին, որ ինձ գրելու է մղում, հայկական է: Հետևաբար ես հայ գրող եմ»*¹⁴¹: Միանգամայն հասկանալի է, որ լեզուն, երկիրը, միջավայրը այն կողմնորոշիչներն են, որոնցով մենք պարզում ենք այս կամ այն գրողի որ ազգին պատկանելը: Սակայն Սարոյանի դեպքը եզակի է և իսկապես ֆենոմենալ: Միայն նրան է հաջողվել գրելով անգլերեն և ամերիկյան միջավայրում՝ շրջանցել, թե հաղթահարել ամերիկացի գրող լինելու, թվում է թե, ակնհայտ փաստը: Այս է պատճառը, որ հարցը մշտապես Սա-

¹⁴⁰ Հավասարապես հայ և ամերիկացի գրող լինելու մասին Սարոյանը պատասխանել է բազմաթիվ հարցազրույցներում, ամեն անգամ տարբեր կերպ ձևակերպելով, սակայն կրկնելով նույն միտքը: Հարցազրույցները մեկտեղվել և հրատարակվել են Հրանտ Մաթևոսյանի կողմից «Վիյամ Սարոյան. Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ, հուշեր» ժողովածուում, վերահրատարակվել 2010-ին:

¹⁴¹ Վ. Սարոյան, *Պատմվածքներ...*, էջ 328:

րոյանի թե՛ հայ, թե՛ այլազգի քննադատների ուշադրության կենտրոնում է: Սարոյանների ընտանիքի չորրորդ զավակը, ի տարբերություն իր ընտանիքի մյուս երեխաների, ծնվել է Միացյալ Նահանգներում և երբեք հայրենիքը տեսած չլինելով՝ նախապատվություն է տվել հենց այս երկրի, նրա բնակիչների ու հայազգի իր ազգականների մասին գրելուն: Հայրենիքի մասին պատկերները զուտ ոճավորում չեն Սարոյանի գործերում, դրանք հայրենասիրական մոտիվներով վարիացիաներ չեն, նա չի դիմում նաև մեկ այլ՝ ենթադրենք ազգությամբ հայ պատմող գործող անձի միջնորդությանը՝ վերստեղծելու համար հայկականությունը: Նա գրում է առաջին դեմքով՝ որպես հայ, հայրենիքի խորը ճանաչողությամբ գրող: Հավանաբար սա է պատճառը, որ ընթերցողներիս Սարոյանի ստեղծագործությունների բնագրային լեզուն հայերենն է թվում:

Սարոյանն առանձնահատուկ վերաբերմունք է ունեցել նաև **հայոց լեզվի** նկատմամբ. *«Չեմ հավատում, թե մեկ ուրիշ լեզու կարող է այդքան մաքուր, մտերմիկ ու վեհապանծ լինել, որքան մեր լեզուն»*,¹⁴² գրում է նա, - <...> *բայց հայերենը ստեղծվել է մարդկային հարաբերությունների ընդլայնման ու կատարելագործման, նաև մարդկային ոգին ազնվացնելու համար»*¹⁴²: Հայերենի հանդեպ նրա վերաբերմունքը հասնում է պաշտամունքի, այդ պաշտամունքը նաև տարածվում է հայի և հայրենիքի հետ առնչություն ունեցող ցանկացած բանի վրա:

Կորուսյալ հայրենիքի վերհուշը, Ֆրեզնոյի հայկական համայնքի մշտական պատմությունները, կարոտն ու ափսոսանքը հանգիստ չեն տալիս Սարոյանին, և նա ստեղծում է «հին երկրի» և հատկապես **Բիթլիսի երևակայական կերպարը**, որին նա այնպես է հավատում, որ մեզ՝ ընթերցողներիս

¹⁴² **Վ. Սարոյան**, *Անունս Սարոյան է...*, էջ 87:

համար ևս դարձնում է իրողություն. սուբյեկտիվ երևակայականը սկսում ենք ընդունել որպես օբյեկտիվ ճշմարտություն: 1964-ին իրականացնում վաղեմի երազանքը. Բիթլիս է մեկնում: Քաղաք հասնելուն պես նա խնդրում է իրեն մենակ թողնել՝ բացատրելով, որ ինքն ուղեկցի կարիք չունի, քանի որ ամեն ինչ ծանոթ է իրեն. *«Այս ամենը ծանոթ է ինձ: Ծանոթ են ծառերը: Ես բիթլիսցի եմ: Հայրս քայլել է այս փողոցներով»*¹⁴³: Ազգականների, ծանոթների հիշողությունների ու պատմությունների միջոցով Բիթլիսի մասին Սարոյանը կազմել էր այնքան ճշգրիտ պատկերացում, որպիսին կարելի է ունենալ այնտեղ ապրելով միայն: Երբ 1960-ին գրողը հերթական անգամ այցելում է Խորհրդային Հայաստան, ցանկություն է հայտնում նաև Թիֆլիսը տեսնել: Այնտեղ Սարոյանին դիմավորում են բնիկ բիթլիսցիներ, ովքեր տոնական ճաշկերույթ էին կազմակերպել մեծ հայրենակցի պատվին: Հյուրասեղանի շուրջը խոսքուգրույց է ծավալվում Բիթլիսի մասին: Ոգևորված Սարոյանն ապշեցնում է սեղանակիցներին. *«Իր խոսքի մեջ նա հիշեց Բիթլիսի տեղագրության այնպիսի մանրամասնություններ (հիարկե, լսածների ու պատմածների հիման վրա), որոնք տոհմական-տարեց բիթլիսցիներին զարմացրին իրենց հավաստիությամբ»*¹⁴⁴: Երբ Սարոյանին հետագայում դարձյալ կանգնեցնում են ամերիկյանի՞զմ, թե՞ հայկականություն հարցի առջև, նա պատասխանում է. *«Ավելի շուտ այլաբանական, քան զգացական առումով, Բիթլիսը գերիշխում է»*¹⁴⁵: Թեև ինքն էլ գիտակցում է, որ *«Բիթլիսը կարծես կորստի հուշարձան է դարձել»* և այն վերանվաճելու նրա հաստատուն համոզմունքը

¹⁴³ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 31:

¹⁴⁴ Ս. Աղաբաբյան, *XX դարի հայ գրականության գուգահեռականներում*, գիրք 1, Երևան, 1983, էջ 392:

¹⁴⁵ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 33:

«գրեթե խենթություն է»: «Սարոյանը տեսիլքների ու սուվերնետի միջոցով վերակենդանացնում է հին ու իրական իր երկիրը, իր տոհմի մարդկանց սուվերնետը դարձնում է կենդանի»¹⁴⁶: Փաստորեն գրողն իր բոլոր պնդումներով հանդերձ գիտակցում էր, որ ինքը «**հայ է առանց հենակետի, առանց հողի, հայի ուրիշ տեսակ է**»¹⁴⁷: Այստեղ գտնում ենք Սարոյանի իրական հայկականության բանալին, նա գրականություն է բերում միանգամայն նոր՝ **աստանդական հայի կերպարը**:

Գրողի ձևավորման վրա կարող են ազդել բոլորովին անսպասելի գործոններ: Սարոյանի դեպքում դրանք հիմնականում կապվում են ընտանիքի ու մանկության հետ: Հայտնի փաստ է, թե Սարոյանի ընտանիքը 1907 թ. Կալիֆոռնիայում հաստատվելուց հետո (հայրը 1905-ին նախ միայնակ էր հասել ԱՄՆ, ապա ընտանիքը երկու տարի անց վերամիավորվել էր), մյուս գաղթականների պես հագիվ գոյատևում էր՝ նոր կյանքի և երջանկության որոնումներով: Սակայն, երբ փոքրիկ Վիլլին երեք տարեկան էր, վախճանվում է նրա հայրը: Չկարողանալով հոգալ չորս երեխաների հոգսը՝ Սարոյանի մայրը՝ Թագուհի Սարոյանը, երեխաներին հանձնում է որբանոց: Չորս-հինգ տարի անց նա կարողանում է երեխաներին տուն բերել. «*Ուր տարեկանիս վերադարձայ ընտանիքիս մօտ, Ֆրեզնո, ուր ճանաչայ երկու նոր բաներ: Հայերէն լեզուն և մանապանդ*

¹⁴⁶ **Բ. Գալստյան**, *Հայկականության թեման Վ. Սարոյանի «Խաղողի այգին» և «Բիթլիս» դրամաներում*՝ Վիլյամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումներ, «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2009, էջ 57 (պետք է նկատել, որ սույն ժողովածուում առկա են բազմաթիվ անճշտություններ, տվյալ հոդվածում վրիպակ է թույլ տրված անգամ վերնագրում, պետք է լինի «Խաղողի այգին», գրված է՝ «Խնձորի այգին» և այլն – **Ա.Ա.**):

¹⁴⁷ Հենրիկ Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

*ազատութեան խնաստը»*¹⁴⁸, – հետագայում պատմում է գրողը: Օքլենդի մանկատանն անցկացրած տարիներն անդառնալիորեն դաջվել են գրողի մանկության հիշողություններում: Ընտանիքից զուրկ այդ տարիներն էլ վտարանդիության դառը հետևանքներն էին, հետևաբար՝ Սարոյանի գործերում չկա որևէ փուլ, որը պայմանավորված չլինի հայ լինելու հանգամանքով (մի դեպքում դրական, մեկ այլ դեպքում՝ բացասական իմաստներով): Ընտանիքի պակասը և ապա ընտանիք վերադարձը ձևավորում են գրողի տեսակը: Նախ՝ հային հետապնդող ճակատագրական որբությունը և ապա՝ օտարության մեջ, կարիքի ու ընչազրկության պայմաններում, սակայն ազգային տոկոնությամբ, ընտանեկան ջերմությամբ և «հին երկրից» եկած ազգային ավանդույթներով պայմանավորված բոլոր այս հանգամանքները ձևավորում են Սարոյանի գրականությունը: Պակաս չէ ապագա գրողի աշխարհընկալման ձևավորման գործում մայրական կողմի տատի՝ Լուսինյա Դարօղլանյանի դերը: Նա էր, որ ղեկավարել էր ընտանիքի տեղափոխությունը դեպի Միացյալ Նահանգներ և սովորեցրել էր տղային հայերեն խոսել:

Տատի կերպարը Սարոյանը որոշ չափով արտացոլում է «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում՝ Ջոնիի տատի կերպարի միջոցով, որը խոսում է *«Հայերենով, (որը – Ա.Ա.)՝ նրա իմացած միակ լեզուն է, բացի թուրքերենից, քրդերենից և մի քիչ էլ արաբերենից, որոնք այդ շրջապատում ոչ ոք չի հասկանում»*¹⁴⁹: Թվում է, թե այս կերպարը պիեսի ամենաերկրորդական կերպարներից է, միայն մի քանի ռեպլիկով է ներկայանում, այ-

¹⁴⁸ Թ. Փօստանճեան, *Մեծամուն և հանճարեղ հայ գրական դեմքեր*, Երևան, 2010, էջ 206:

¹⁴⁹ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 22:

նինչ նրա մշտական ներկայությունը բեմում պայմանավորում է առաջին հայացքից անտեսանելի, սակայն այս պիեսի գաղափարական հենակետը. նա հայրենիքի կարոտի, կորուսյալ երկրի ու արդեն կորստյան առջև կանգնած լեզվի խորհրդանիշն է, կենդանի ու արթուն հուշարձանը ազգային նկարագրի և ի վերջո, Սարոյանի գրականության ամենաբնութագրական հատկանիշի՝ աստանդականության գաղափարի կրողը: Հին երկրի հայերենով ծեր կնոջը երբեմն պատասխանում է նաև Ջոնիի հայրը՝ բանաստեղծ Բեն Ալեքսանդրը: Այս կերպարի հիմքում Սարոյանի հայրն է՝ վերականգնված գրողի երևակայությամբ: Սարոյանի հոր՝ Արմենակ Սարոյանի մասին հայտնի է, որ նա ուսանել էր Բիթլիսի երիցական ամերիկյան դպրոցում, քարոզիչ է եղել, փիլիսոփայական ակնարկների և բանաստեղծությունների հեղինակ: Սարոյանը պատմում է, որ հայրը հողվածներ է տպագրել Նյու Ջրքսիի «Քրիստիան Հերալդ» լրագրում, սակայն Միացյալ Նահանգներում գոյատևելու համար նա ստիպված է եղել նաև խաղողի այգիներում բանվորի աշխատանքով վաստակել օրվա հացը: Ապագա գրողի վրա մեծ տպավորություն է գործել սեփական հոր լուսանկարը: Մայրը մի օր, ցույց տալով ամուսնու լուսանկարը, կարդացել է նրա բանաստեղծություններից: Սարոյանը գրում է, որ լուսանկարից իրեն իսկապես գրող էր նայում. *«Ես գիտեի, որ իմ հայրը գրող է եղել»*¹⁵⁰, և այս փաստը ևս նրան մղել է դեպի գրականություն: Այս կապակցությամբ Սարոյանը սիրել է կրկնել. *«Բնքնաճանաչման ուղին ծննդաբանական աղբիւրն է կրկնախ»*¹⁵¹:

¹⁵⁰ Վ. Սարոյան, *Հեծանվորդը Բևեդի Հիլզից...*, էջ 54:

¹⁵¹ Օ. Քեշիշեան, *Ուիլեամ Սարոյանի նպատրը Ամերիկեան գրականության եւ հայություն* // Սարոյեանի ճշարտությունն ետեւից..., էջ 30:

Հաճախ նա հիշատակում է իր քեռի Արամին, ով լավ պատմություններ պատմող էր. *«Ինձ միշտ գրավել է իմ մորեղ-բոր՝ Արամի վաղ տարիների ապրած կյանքն ու ջահելական խնկությունները, ես հիացած էի նրա շարժունակությամբ, եռանդով ու սրամտությամբ համեմված նրա խոսքով, և ինձ դուր էր գալիս նրա անունը՝ Սարոյան ազգանվան կողքին»*¹⁵²: Ինչպես նաև Սարոյանը պատմում է իր մոր մշտապես հայկական տարագ կրելու, իր տատի երգած հայրենասիրական ռազմատենչ երգերի մասին՝ սովորական, առօրյա գործեր անելիս: *«Պահպանվել էին հին երկրի սովորությունները, ավանդույթներն այն երկրամասի, որտեղից եկել էր տվյալ ընտանիքը: Ավանդույթներն ամբողջությամբ էին պահպանվել... տանը հնչող լեզուն հայերենն էր, մնածոդության կերպը, կերակուրները, շարժումները նույնն էին, ինչպիսին եղել էին հին երկրում»*¹⁵³: Ցեղային հիշողությունը, արյան կանչը, կորուսյալ երկրի վերհուշը, ընտանիքի կոտ և միասնական գոյությունը, ահա սրանք են այն սուբյեկտիվ, ենթագիտակցական մոտիվները, որոնք պայմանավորում են գրողի ձեռագրի հայկականության այդքան խոր տարրը: Իր հերթին գրողն էլ իր ստեղծագործություններում անմար է պահում ազգային հույզը. *«Սարոյանն իր ստեղծագործությամբ հաստատում է ազգային ավանդների կենսականությունը և իր տոհմի անմարելի հիշատակը»*¹⁵⁴, - գրում է Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում վերջինիս ազգային բնավորության մասին ամենահամակողմանի հետազոտողներից մեկը՝ Հարություն Արզումանյանը: Գալով

¹⁵² **Օ. Քեչիշեան**, *Ուիլեամ Սարոյանի նպաստը Ամերիկեան գրականության և հայության // Սարոյանի ճշմարտության ետեւից...*, էջ 128:

¹⁵³ **Վ. Սարոյան**, *Հեծանվորդը Բևեղի Հիլզից...*, էջ 67:

¹⁵⁴ **Հ. Արզումանյան**, *Ազգային բնավորությունը Վիլյամ Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում*, Երևան, 1997, էջ 43:

դրամային՝ մեջբերենք Հեգելի խոսքն այս կապակցությամբ. «Դրաման իր ներսում զարգացող ազգային կյանքի արտադրանքն է»¹⁵⁵, Սարոյանը, փորձելով բացատրել իր գրություններին խորը, ազգային արմատները, ասում է. «Գրություն չի գա հերեկվրնե: Գրություն կուգա խորունկ ժամանակվրնե...»¹⁵⁶: Սա Հեգելի ասածի անմիջական հաստատումն է: Ամերիկյան հետազոտող Վոլտեր Շիրը և մյուսները Սարոյանին համարում են Ամերիկայում առաջին սերնդի գաղթական էթնիկ գրող. «Սարոյանի էթնիկ գրելաոճի էությունը հայկական մշակույթն է, որն առկա է նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում»: Շիրը համարում է, որ Սարոյանը «ներխուժեց գրականության մեջ որպես փոխդերձիկ» և որ «կար մի ժամանակ, որ Սարոյանը Ամերիկայի ամենահայտնի էթնիկ գրողներից էր, հավանաբար ավելի հայտնի, քան հենց բնիկ գրողները (սկսած ունի 30–40 թթ. – Ա.Ա.)»¹⁵⁷: Հենց այս հատկանիշն էլ բացատրում է Սարոյանի ֆենոմենը, նրա բոլորովին ինքնատիպ ձեռագիրն ու տեսակը համաշխարհային գրականության բազմազան գունապնակում: Շատ այլազգի գրողներ կան Ամերիկայում, սակայն նրանցից ոչ ոք չունի նման ողբերգական պատմություն իր թիկունքում, պատմություն, որն արյան և վերհուշի միջոցով սողոսկում է գրականություն և ձևավորում գրողի մի բոլորովին ուրույն տեսակ, որի ամբողջությամբ ինքնակենսագրական հենքի վրա կառուցված պատումը զարմացնում, հուզում է տարբեր ազգերի ընթերցողներին: Սարոյանի ստեղծագործությունների հետազոտող Ա. Զվերնը նույնպես ընդգծում է Սա-

¹⁵⁵ Гегель, նշվ. աշխ., էջ 331:

¹⁵⁶ Երևանի պետ. համալսարանում. Երեկոն վարում էր համալսարանի պրոֆեսոր Լևոն Մկրտչյանը // Լ. Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 111:

¹⁵⁷ W. Shear, Saroyan's study of ethnicity // Critical Essays on William Saroyan..., p. 86.

րոյանի էթնիկ պատկանելության կարևորությունը նրա գրականության ինքնատիպության ձևավորման հարցում. «... Այլ հոգեբանություն է, ստեղծված ազգային հիշողությամբ, ինչպես նաև մշտապես գիտակցումը իր այլազգի լինելու՝ բնիկ ամերիկյան բարքերի, հասկացությունների և նորմերի մեջ»¹⁵⁸, - գրում է նա:

Սարոյանի հայկական թեմաներով պիեսներում ակնհայտ է մի հետաքրքիր յուրահատկություն, գրողը մշտապես **հայի երեք սերունդ** է ներկայացնում գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում: «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում գործող անձանցից է երկրից գաղթած տատը. սովորաբար այս խմբի հերոսները խոսում են «հին երկրի» հայերենով, կտրված են ամերիկյան իրականությունից: Կալիֆոռնիայի որևէ փոքրիկ անկյունում ստեղծում են իրենց համար Բիթլիսի մտացածին պատկերը, բայց և անվերջ կարոտում հայրենի եզերքն ու սնվում դրա վերհուշով: «Խաղողի այգին» պիեսում նույն խմբին են պատկանում գաղթական հայեր Մակար պապի և Մխիթար պապի կերպարները, հայրենիքի պատկերը մշտապես վառ ու արթուն նրանց հոգիներում, Մխիթար պապը և Մակար պապը ամեն օր, իրենց բակի խաղողի այգում նստած, նարդի են խաղում, ինչպես իրենց հայրենի բակում էր, խոսում են «հին երկրի» հայերենով: Մխիթար պապը դժգոհում է, որ Մակարը հերթական անգամ հաղթեց իրեն, Մակարը հայկական յուրովի հումորով մխիթարում է նրան. «ՄԱԿԱՐ – Երբ որ գացինք երկիր: Երկիր որ երթանք՝ ես քրզի կտարվիմ», «ՄԽԻԹԱՐ – Մակար, Բիթլիս քաղքի նկար որ տվերիմ քրզի, լավ կպահիս»¹⁵⁹: Ասել է թե, նրանք դեռ հավատո՞ւմ են վերա-

¹⁵⁸ А. Зверев, նշվ. աշխ., էջ 106:

¹⁵⁹ Վ. Սարոյան, *Խաղողի այգին*, Երևան, 1971, էջ 10:

դարձին, կամ, գուցե, նրանց համար այսպես ապրելն ավելի իրատեսական է: Այս խմբի կերպարներից է 88-ամյա բիթլիսցի ծերունին «Յառաջ» պիեսում, ով պարբերաբար այցելում է «Յառաջի» խմբագրություն և հիշողություններ բերում Բիթլիսի մասին, նա հիստուն տարեկանում է կարդալ, գրել սովորել, որպեսզի հոգվածներ գրի Բիթլիսի մասին ու մշտաբար պահի «հին էրգրի» հիշողությունը «Յառաջի» ընթերցող հայերի հոգում: Նա չի դադարում զմայլվել հայոց լեզվի գեղեցկությամբ:

Երկրորդ խմբում ներկայացված են առաջին սերնդի գաղթական հայերի գավակները: Նրանք նույնպես ապրում են հայկական միջավայրում, սնվում ծնողների «հին երկրի» մասին պատմություններով, տեղացի հայերի հետ մեկ ամբողջական էթնիկական խումբ են կազմում: Սակայն նրանք նաև ամերիկյան հասարակության լիարժեք անդամներ են, աշխատում են այս երկրի համար, հարկատուներ են, սակայն որպես կանոն՝ անհաջողակ են և անբարեկեցիկ մի կյանք են վարում տնտեսական ու առևտրային հարաբերությունների վրա կառուցված մի հասարակության մեջ, որտեղ ամեն բան կարգ ու կանոնի է ենթարկվում: Իսկ նրանք հաճախ չկայացած գրողներ են, արվեստագետներ: Այս հերոսները խոսում են և՛ հայերեն, և՛ անգլերեն, թեև նրանցից շատերը հայերեն գրել չգիտեն: **Այս սերունդը հենց Սարոյանի սերունդն է**, և պիեսներում հաճախ Սարոյանի կերպարն է ընկած կերպարների հիմքում: *«ԳԲԴԳՈՐ – Քո Մակար սրսայը Հայաստանից Ամերիկա է եկել 1899-ին: Նրա անունը Մակար է եղել և մինչև այժմ այդպես է: Ես ծնվել եմ Նյու Յորքում 1903-ին, և նա ինձ անվանել է Գրիգոր»*¹⁶⁰, - իր արդեն ամերիկացի երեխաներին պատմում է հայրը «Խաղողի այգին» պիեսում: Սարոյանը նաև նշում է այս

¹⁶⁰ Վ. Սարոյան, *Խաղողի այգին...*, էջ 21:

երկու սերունդների կոնկրետ ժամանակաշրջանին պատկանելու տարեթվերը: Այս խմբի կերպար է Բեն Ալեքսանդրը, նա ծեր մոր հետ հայերեն է խոսում, տղայի հետ՝ անգլերեն, չի ինտեգրվում այս հասարակությանը, իրեն բանաստեղծ է համարում և ապրում է վեհ գաղափարներով: Ի տարբերություն Բեն Ալեքսանդրի՝ «Խաղողի այգին» պիեսի պայմանականորեն, այսպես կոչված, երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչ Գրիգորը պարզապես երագող չէ. նա ձեռնունայն չի նստել, Ֆրեզնոյի մոտ խաղողի այգի է գնել, երկու զավակների և հոր հետ (կինը վախճանվել է, երբ երեխաները շատ փոքր են եղել) հաստատվել այնտեղ մի տանը, աշխատում է ընտանիքի բոլոր անդամների հետ, խաղող է մշակում, չամիչ ու գինի պատրաստում, թեև նրա տասը տարվա չարչարանքից ոչինչ դուրս չի եկել: Եկամուտը չի բավականացնում՝ գնված հողի համար բանկից վերցրած գումարը փակելու համար, և նրանք, ի վերջո, այգին հետ են հանձնում բանկին՝ պարտքի դիմաց: Սակայն Գրիգորի համար խաղողի այգին գուտ եկամտոտի աղբյուր չէ, նա իրեն չի համարում ագարակատեր կամ գործարար, այգին կյանքի աղբյուր է, հիշեցնում է «հին երկիրը», պոեզիա է, գեղեցկություն, խաղողն ըմբռնիսնելով՝ նա երեխաներին ասում է. *«Մենք գործ ունենք խաղողի հետ, մենք գործ ունենք արևի հետ»*¹⁶¹: Նրան ավելի շատ մեկ այլ հարց է անհանգստացնում, քան այգու կորուստը. *«ԳՐԻԳՈՐ - <...>Դու հայերեն խոսու՞մ ես քրոջդ հետ»*, - դիմում է նա իր որդուն՝ Մուրադին: *«ՄՈՒՐԱԴ - Երբեմն, բայց նա միշտ էլ անգլերենով է պատասխանում: Հասկանում է թեև»*, - սա է պատասխանը, և սա համատարած իրողություն է երրորդ սերնդի ներկայացուցիչների համար, որոնք հոգեբանորեն ենթարկված են ամերիկանիզմին:

¹⁶¹ Վ. Սարոյան, *Խաղողի այգին...*, էջ 28:

Սարոյանագետների հայացքից վրիպում է այս՝ երրորդ սերնդի առկայությունը: Նրանք առանձնացնում են միայն վերը թվարկված երկու սերնդի ներկայացուցիչներին: Ճիշտ է, շատերն առանձին նկատում են Սարոյանի ստեղծագործություններում երեխաների մշտական ներկայությունը, սակայն բոլորովին այլ՝ հեղինակի սեփական մանկության կենսունակության դիտակետից: Այնինչ Սարոյանի համար ամենացավոտ կետերից մեկը հենց ուծացման, ձուլման վտանգն է ամերիկյան մշակութային խառնարանում:

Երրորդ խմբի հայերն Ամերիկայում ծնված ու հասակ առած փոքրիկներն են՝ Ջոնին («Իմ սիրտը լեռներում է»), Շաքեն և Մուրադը Թորգոմյան ընտանիքում և փոքրիկ Սոֆիկը՝ Մելքոնյան ընտանիքում («Խաղողի այգին»): Նրանք այլևս հայերեն չեն խոսում կամ գրեթե չեն խոսում: Գրիգորի դուստր Շաքեն ավելի շուտ երկրնտրանքի մեջ է, լավ է լինել հայ՝, թե՛... Նա, այնուամենայնիվ, շատ է սիրում, երբ եղբայրը երգում է Սարոյի մեներգը «Անուշ» օպերայից, միևնույն ժամանակ նա երագում է նորվեգացի լինել. «ՇԱՔԵ – *Օհ, պապա: Դու արդեն ինձ ծաղրում ես, իսկ ինչու՞ ես պիտի հայ լինեմ: Ես ուզում եմ նորվեգացի լինել*»¹⁶²: Սակայն միջավայրը, ցեղային հիշողությունը և ծնողների սերը դեպի իրենց ազգային պատկանելությունը կարող են հրաշքներ գործել. պիեսի վերջին տեսարաններից մեկում երեք փոքրիկները գրամոֆոնով Սայաթ-Նովա են լսում ու պատվում դրա տակ հին հայկական տարազներով. «ԳՐԻԳՈՐ – *Ինչ սիրուն եք երևում, որքան գեղեցիկ: Երկուսդ էլ: Այդ ի՞նչ շորեր եք հագել: ՇԱՔԵ – Պապա՛, մի՞թե չես հիշում, սրանք մամայի շորերն են, որ տասիկն է տվել իրեն, երկրից բերված տարազ է: Մուրադը սնդուկից հա-*

¹⁶² Վ. Սարոյան, *Խաղողի այգին...*, էջ 22:

նեց պապի վերաբերմունքը և գրականը, ես ու Սոֆիկն էլ որոշեցինք մամայի շորերը հագնել: Գեղեցիկ են, չէ՞, պապա»¹⁶³:

Երեք սերունդների երկխոսությունն իրականացված է «Խաղողի այգին» պիեսում, և սա երազանք է, որի մասին փափագում է Սարոյանը:

Սակայն գրողը գիտի, որ այդ երեխաների համար **հեշտ չէ ամերիկյան հասարակության մեջ լինել ազգային փոքրամասնություն:** *«Այնուամենայնիվ, իմ կյանքում եղել են այնպիսի ժամանակներ, երբ իմ ընտանիքն ու Սարոյան ազգանունը ինձ համար դարձել էին անտանելի»¹⁶⁴,*– գրում է ինքնակենսագրական երկում Սարոյանը, ու թեև ամերիկյան քննադատությունը անսահմանորեն սիրում էր նրան, այնուհանդերձ իր՝ այլ ազգի պատկանելությունը մի շարք դժվարություններ է ստեղծել գրողի համար կայացման ճանապարհին: *«Ֆրեզնոյում հայերը համարվում էին ոչ միայն օտարներ, այլև անհրապույր օտարներ... Ես արհամարհում էի այն հայ տղաներին, որոնք քծնում էին «ամերիկացիներին»: Ես սկսածանքով և գորովանքով էի վերաբերվում այն հայ տղաներին, ովքեր «ամերիկացիների» հանդեպ տածում էին նույն արհամարհանքը, ինչը որ վերջիններս տածում էին «հայերի» հանդեպ»¹⁶⁵:* Մեկ այլ հատվածում. *«Հայի էության խորքերում ինչ–որ մի նոր բան խաթարվեց, երբ նա պարզեց, որ իրեն համարում են ստորին դասի մարդկային էակ: Մի կողմում նրա գոռոզությունն էր, մյուսում՝ անսակնկալ իրավիճակում ի հայտ եկած շփոթվածությունը: Ավելի ուշ հայը կարող էր չլինել դրանցից և ոչ մեկը: Փոխարենը կարող էր դառնալ անտարբեր, բայց նման փոփո-*

¹⁶³ **Վ. Սարոյան**, *Խաղողի այգին...*, էջ 67:

¹⁶⁴ **Վ. Սարոյան**, *Հեծանվորդը Բևեդի Հիլզից...*, էջ 129:

¹⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 66:

խոթյունների համար ժամանակ էր պետք»¹⁶⁶: Սա Սարոյանի առաջին հուշագրական վեպն է: 1952-ին գրված այս մտայնությունները յոթանասունականներին հասուն խոհ են դառնում: Այդ ժամանակը մոտավորապես քսանից քսանհինգ տարին էր գրողի համար, քանի որ յոթանասունականներին ստեղծված «Հայկական եռագրությունում» հայրը ո՛չ շփոթված է, ո՛չ ատում է և ո՛չ էլ գոռոզ է: Հայրը իրավիճակը կողքից քննողն է, ներկայի մասին և ապագայի համար դատողություններ անողը: Այս պիեսներում հեղինակն առանց երկմտելու դուրս է մղում որևէ այլազգի հերոսի, թեմաները միայն հայկականությանն են վերաբերում ու հայության ճակատագրին («Հայերը», «Բիթլիս», «Յառաջ»): «...Բայց եթե իր վաղ աշխատանքները, որոնք թեև այնքան էլ լավատեսական չէին, միովված էին շեշտադրելու գրողի էթնիկ ժառանգության անմահ որակները, ապա վերջին շրջանի ստեղծագործություններում ավելի շատ նկատելի է գրողի հակվածությունն իր էթնիկ պատկանելությունը համարել խնդիր, արժեհամակարգերի բախում»¹⁶⁷, – իր «Սարոյանի ազգային պատկանելության ուսումնասիրություն» հոդվածում գրում է ամերիկացի հետազոտողը: Հանդիմանանքի, թե պարզապես նկատառման տեսքով այս գնահատականը որոշակիորեն իրողություն է: Հատկապես վերջին շրջանի պիեսներում Սարոյանի բոլոր հարցադրումներն են կոնֆլիկտ պարունակում, մերկ են, անհաշտվողական և անսպասելի: Առաջին շրջանին հատուկ կառուցվածքային յուրահատկությունը, այն է՝ անտես, դրամայի երկրորդ շերտերում թաքնված բախումը դուրս է սողոսկում ենթատեքստից ու ներքին գործողության շերտերից գալով առաջին

¹⁶⁶ **Վ. Սարոյան**, *Հեծանվորդը Բևեդյի Հիլզից...*, էջ 67:

¹⁶⁷ **W. Shear**, նշվ. աշխ., էջ 86:

շերտ՝ դառնում ակնհայտ ու բացահայտ: 1975 թ. Կ. Պասմաճյանին տված հարցազրույցում Սարոյանն ասում է. *«Ես թերևս ամենաջղային գրողն եմ, որին հանդիպել եմ»*: Պասմաճյանի առարկությանը, թե նրա գրականությունը լի է սիրով, Սարոյանը պատասխանում է. *«Ես ավելի ճշմարիտ զայրույթ և բողոք ունեմ մարդու և իր խոցելիության, ասպականելիության, կաշանելիության դեմ, քան որևէ այլ գրող»*¹⁶⁸:

«Յառաջ» պիեսում Սարոյանը (որպես գործող անձ) հարց է ուղղում խմբագրատանը հավաքվածներին. *«Ձեզ դու՞ր է գալիս հայ լինելը»*: Ամերիկացի հայ Սիլվիան պատասխանում է. *«...Մի քանի տարի առաջ ինձ ամենևին դուր չէր գալիս իմ հայ լինելը, քանի որ թվում էր, թե այդ հանգամանքը դժվարություններ է հարուցում ինձ համար դպրոցում, հասարակական կյանքում: Ժամանակ անցավ, և ես հասունանալով ընկալեցի, որ ինձ սկսում է դուր գալ հայուհի լինելու փաստը»*: Սարոյանի այն հարցին, թե ինչու է աղջկան, այնուամենայնիվ, դուր գալիս հայ լինել, Սիլվիան պատասխանում է. *«Մենք պիտի սիրենք մեր ինքնությունը, հակառակ պարագայում մեզ շատ դժբախտ և, անշուշտ, շատ թույլ կզգանք»*¹⁶⁹: Այս հարցադրումը դեռևս վաղ մանկության տարիներից Սարոյանն իր հետ բերում է իր կյանքի և գրականության միջով, սակայն, եթե մինչ այս հարցը տարրալուծված էր գրողի գեղարվեստական համակարգում բազմաբնույթ ձևերի և հնարանքների միջոցով, ապա «Յառաջում» Սարոյանը, ի վերջո, հասունացնում է այն և հնչեցնում է ինչպես պարզ և հստակ ձևակերպում՝ նույնպիսի անթաքույց ուղիղ պատասխաններով:

¹⁶⁸ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 4, էջ 386:

¹⁶⁹ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 156, 157:

Եռագրության պիեսներում Սարոյանը բացեիբաց անդրադառնում է նաև հայկական ջարդերի թեմային: Մինչ այդ նա պարբերաբար ամերիկացի և աշխարհի ընթերցողին պատմում էր հայ գաղթականի ճակատագրի մասին, այժմ «Հայերը» պիեսում նրա հերոսներն արդեն խոսում են այն մասին, թե ինչն է պատճառ դարձել իրենց գաղթականության. «ԱԼՄԱՍՍ – Մեր ազգը կոտորվեց, և ես կորցրի ողջ ընտանիքս, մեր ազգի հետ միասին»¹⁷⁰: «ԶԻՎԻԼԵԲՅԱՆ – Եթե կուզեք իմանալ ճշմարտությունը, ամեն անգամ անքուն գիշերներին ես մտածում եմ մեր բանտարկված և մահապատժի ենթարկված մոսկովրականների մասին: Եվ դա հուզում է ինձ»¹⁷¹:

Հ.Ա. Վեզերը «Saroyan and the Armenian Past» հոդվածում մասնավորապես եռագրության կապակցությամբ գրում է. «Չսպասե՛լ այն բանին, որ Սարոյանը ողջ կյանքում փորձել է շրջանցել հայոց պատմությունը, այնուհանդերձ մշտապես գտնվել է դրա «կարմիր ստվերի» տակ»¹⁷²: Կարծում ենք Սարոյանը չի շրջանցել (այլապես կկորցնեք գրողի իր յուրահատկությունը), Սարոյանը հայոց պատմության միջոցով հասել է ընդգրկուն, համամարդկային ընդհանրացումների, մասնավորի միջոցով ընթերցողին է հասցրել համընդհանուր մարդասիրական հասկացություններ, արժեքներ: Իսկ «Հայկական եռագրությունում» իր իսկ բնորոշմամբ «զայրացած գրողը» որոշում է իր ազգի պատմության «կարմիր ստվերը» ի լուր աշխարհի երևան հանել: Եվ քանի որ Սարոյանը երկխոսությունների անգերազանցելի վարպետ է, ուրեմն հատկապես պիեսներում նա կարողանում է ավելի դիպուկ ու համոզիչ լինել:

¹⁷⁰ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 60:

¹⁷¹ Նույն տեղում, էջ 68:

¹⁷² H.A. Veaser, նշվ. աշխ., էջ 157:

«Սարոյանը մեծ վարպետություն է հանդես բերում և դիպլոմատիկա՝ աշխարհի բազմազան ու բազմաձև կառույցներ անում, որոնք կարծես այլևս տեղ չեն թողնում հեղինակային միջնորդությունների կամ միջարկումների, դիպլոմատիկից դուրս արձակ կամ դրամատուրգիական մեկնաբանությունների: Ամեն բան սափում է մինչև վերջ, շարժման մեջ են ներկայացվում ամենքը և ամեն ինչ, շոշափելի ու տեսանելի են դառնում երկխոսության մասնակիցները, գործող անձինք, միջավայրը, ժամանակը և այլն»¹⁷³, – ասվածը Սարոյանի արձակի մասին է, սակայն բնորոշում է գրողի դիպլոմատիկ կառույցների ստեղծման մեծագույն հմտության կարողությունն առհասարակ: Օգտագործելով դրամատուրգիական երկխոսության զարգացման մեթոդը՝ Սարոյանը շոշափում է ևս մեկ ցավոտ հարց հայերի պատմությունից. «ՍԱՐՈՅԱՆ – Հայերի հոգում տեսնում եմ վրիժառության ձգտում, իսկ դա, ըստ իս, անօգուտ է և չպետք է ձևավորվի մեր մտայնության մեջ: Վրեժի հարց չկա, կամ եթե նույնիսկ կա, մենք արդեն ի կատար ենք ածել այն:

ԶՈՀՐԱԲ – Կարո՞ղ եմ հարցնել, թե ինչպես ենք մենք լուծել մեր վրեժը թուրքերից՝ երկու միլիոն կոտորված հայերի համար:

ՍԱՐՈՅԱՆ – Ասեմ, նրանով, որ ողջ մնացինք, նաև մարդկային գործունեության բոլոր բնագավառներում մեր նվաճումներով՝ թե՛ Սփյուռքում և թե՛ Խորհրդային Հայաստանում...»¹⁷⁴: Գրողն իր հերոսի միջոցով ցույց է տալիս սեփական տեսակետն այս հարցի վերաբերյալ. հայր լացող, բողոքող չէ, հայր պահանջատեր է. «ԶՈՀՐԱԲ –Մենք պահանջում ենք վերադարձնել մեր հայրենի երկիրը՝ Հայաստանը ամբողջությամբ

¹⁷³ Հ. Արզումանյան, նշվ. աշխ., էջ 103, 104:

¹⁷⁴ Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., էջ 136:

<...>»¹⁷⁵: Սակայն հայը ռոմանտիկ երագող չէ, նա նաև հրաշալի տիրապետում է քաղաքական իրավիճակին. «ԱՐՓԻԿ - ...Ինչ վերաբերում է Խորհրդային Հայաստանում տիրող իրադրությանը, վստահ եմ, որ Հրաչյան չի վիրավորվի, եթե ասեմ, որ բոլոր հարցերի վերաբերյալ մենք հրահանգներ ենք ստանում Մոսկվայից և հույս չունենք, թե Մոսկվան չի շարունակի Թուրքիային չնեղացնելու իր քաղաքականությունը, քանզի Թուրքիան Ռուսաստանի համար շատ հարմար է և՛ որպես հարևան, և՛ որպես համխոնակաժողովրդական ազգությունների ռուսական ընտանիքի...»¹⁷⁶:

Սարոյանի **հակասովետական, իսկ ավելի շուտ՝ տոտալիտարիզմի դեմ** դիրքորոշումը հայտնի է դառնում 1935-ին Սովետական Միություն առաջին այցի ժամանակ, երբ Մոսկվայի «Լիտերատուրնայա գազետայի» թղթակիցը հարցազրույց է խնդրում Սարոյանից գրականության վերաբերյալ: Սարոյանը հրաժարվում է՝ պատճառաբանելով, որ շատ տարբեր են իրենց աշխարհընկալումն ու մտածելակերպը: Սակայն լրագրողը հավաստիացնում է, որ նա կարող է ազատորեն արտահայտել իր հայացքները: Այս հոդվածը ճակատագրական է դառնում գրողի համար. սկսվում են հալածանքներ ու արգելքներ Սարոյանի հանդեպ, նրա անունն արգելվում է Սովետական Միությունում: Անհեթեթ մեղադրանքներ են առաջադրվում նրան: Վերադառնալով Միացյալ Նահանգներ՝ Սարոյանը 1936-ին գրում է իր «Շունչ-արտաշունչ» («Inhale & Exhale») պատմվածքների ժողովածուն, որում տակավին երիտասարդ գրողը հաճախ արտացոլում է բռնապետության դեմ իր ժխտողական վերաբերմունքը: Վլ. Շահնազարյանն իր «Բո-

¹⁷⁵ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 137:

¹⁷⁶ Նույն տեղում:

լոր մարդիկ հայեր են» էսսեում այս կապակցությամբ գրում է. «Այս գիրքը սովետական երկրներում կբանադրեն (*преследуют анафеме*), իսկ հեղինակի անունը փակի տակ կմնա մինչև վաթսունականներ»¹⁷⁷, թեև քառասունականներն արգասաբեր են եղել գրողի հատկապես դրամատուրգիական կյանքում («Գեղեցիկ մարդիկ» (“The Beautiful People”, 1941), «Հե՛յ, ո՛վ կա» (“Hello Out There”, 1942), «Հեռացի՛ր, ծերուկ» (“Get Away Old Man”, 1943) և այլն: Եվ եթե 40–50-ականներին հեղինակի մասին սովետական մամուլում գրվել է, ապա բացառապես քննադատաբար: Կասկածի տակ են առնվում Սարոյանի տաղանդը, մեծությունը, հումանիզմը, նրան համարում են դեկադենտական հեղինակ, մեղադրում միստիկ-քրիստոնյա լինելու և բուրժուական ռեակցիոն ուսմունքի քարոզչության մեջ: «Ամերիկյան մոնոպոլիստներին իր գրիչն ամբողջովին վաճառած Սարոյանը քողարկվում է «դեմոկրատական», «հումանիստական», «օպտիմիստական» ծխածածկույթով, իր երկերի հերոս է ընտրում «միջին» ամերիկացուն, հասարակ մարդկանց, կյանքից հալածվածներին»¹⁷⁸, – գրված է նմանատիպ հրապարակումներից մեկում: Միայն 60-ականներին դարձյալ սովետական մամուլում կհայտնվի իրական Սարոյանը («Театр», «Литературная Армения»), ինչպես նաև կարվեն նոր թարգմանություններ: Այս անգամ քննադատությունը հաճախ է գրում նրա հայկական արմատների և հայկականության մասին. «Այս թարգմանությունների և հրապարակումների հայտնվելն անմիջականորեն կապվում է Սարոյանի ստեղծագործությունների հետազոտող և փայլուն թարգմանչուհի Ն. Գոնչարի անվան

¹⁷⁷ Вл. Шахназарян. «Все люди армяне». «Дружба Народов», 2001, N 3, с. 56.

¹⁷⁸ Ս. Կուրտիկյան, *Ինկերիպիստական ռեակցիան և ԱՄՆ-ի ժամանակակից գրականությունը*, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1952 թ., թիվ 8:

հետ, ով չհետևեց որևէ գաղափարախոսական դիրքորոշման և հրահանգի»¹⁷⁹, – նկատում է Լ. Մելիքսեթյանը՝ համարելով, որ ոռոսալեզու մամուլում Սարոյանի իրական տեղը, դերն ու նշանակությունը ըստ էության վերականգնելու գործում հենց Գոնչարն է կարևորագույն դեր խաղացել:

Հայրենասեր և «*իր հայ ինքնությամբ միշտ հպարտ*»¹⁸⁰ Սարոյանին ոչ միայն հուզում է իր նախնիների ճակատագիրը, այլև նրան խորապես հուզում էր **Հայաստանի և հայաստանցիների ներկայի դրությունը**: Վերջին տարիներին հաճախ այցելելով Հայաստան՝ նա մոտիկից ծանոթանում է հայազգի հանրահայտ արվեստագետների հետ, թարգմանաբար կարդում, ավելի հաճախ խնդրում է, որ իր համար բարձրաձայն ընթերցեն հայ գրողների ստեղծագործությունները: Իրապես մեծ ու համաշխարհային մասշտաբի գրողներ էր համարում Հրանտ Մաթևոսյանին, հիացած էր Ռազմիկ Դավոյանի «Ռեքվիեմով», Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանին» անվանել է «Տերունական աղոթք», զմայլված էր աստղագետ Գրիգոր Գուրգադյանի տիեզերական իմացություններով, ապրում էր Կոմիտասի երաժշտությամբ և Մինասի կտավներով ներշնչված: Նշանակալի են եղել Չարենցի և Սարոյանի հանդիպումները Սարոյանի նախաձեռնությամբ, 1936 թ. հունիսին «Ինտուրիստ» հյուրանոցում, որոնց մասին Սարոյանը երկար ժամանակ լռել է և միայն տարիներ անց առաջին անգամ իր գրույցները տպագրել «Հայրենիք» շաբաթաթերթում, ապա նաև «Գրական թերթում»: «*Չարենցը ըստ,- դուն անգլերեն կը գրես, այնուամենայնիւ դուն հայ գրող ես: -Ես համաձայնեցայ*

¹⁷⁹ Լ. Меликсетян, *У. Сароян в Советской критике (1935–1975 годы)*, Կանթեղ, Գիտական հոդվածների ժողովածու, № 1, 2006, с. 41.

¹⁸⁰ Տե՛ս Թ. Փոստանեան, նշվ. աշխ., էջ 207:

և նկատեցի, որ թէ՛ն ծանօթ չեմ իր գրութիւններուն, սակայն կը կարծեմ, որ ինքը, հակառակ, որ կը գրէ հայերէն, այնուամենայնիւ ու էսպէս համաշխարհային գրող է: –*Զարեհը պատասխանեց. –Թերևս, կամ յուսանք, որ այդպէս է, թէ՛ն ինքնին բավարար է նաեւ հայ գրող ըլլալը*»¹⁸¹: Բացի ստեղծագործական սեփական նվաճումներից, Սարոյանն անհանգիստ էր հայ ազգի ստեղծագործողների գրական ճակատագրի համար: Նա համարում էր, որ անհրաժեշտ է հայ գրողներին թարգմանվել, քանի որ նա տեսնում էր այդ ներուժը և միևնույն ժամանակ ավիտոսում, որ նրանք հնարավորություն չունեն աշխարհին ներկայանալի դառնալու: Հայաստան այցելությունների ժամանակ Սարոյանը հայ հեղինակներին հորդորում է հատկապէս պիեսներ գրել, քանի որ այն լավագույն միջոցն է սեփական ձայնը աշխարհին լսելի դարձնելու: «...*Կարևոր գորությունն որ կուգա խաղ գրելն, դրամա գրելն... Եթե պետք է մեր պատմությունն աշխարհքին հասնի, ամեննն հաջող և արագ միջոց պիտի ըլլա դրամայով, խաղով, պիտի խաղ մը, եթե լավ ըլլա, պիտի թարգմանալի, գիտցած եղեք*»¹⁸²: Տարօրինակ չէ, անցյալ դարի կեսերին թատրոնը հասարակական կյանքում գերիշխող դերակատարություն ուներ: Սարոյանը թատերական դարաշրջանի ծնունդ էր, շնորհիվ իր պիեսների՝ 40-ականներին նրան ճանաչում էր ողջ Ամերիկան, և ապա նրա անունը աշխարհի ամենատարբեր երկրների թատերական պատառների վրա էր գետեղված գլխատառերով: Այնինչ այսօրվա հանդիսատեսին կթվա, թե նա չափազանցում է թատրոնի նշանակությունը, քանի որ, ցավոք սրտի, մենք ապրում ենք այնպիսի ժամանակներում, երբ թատրոնն անմաս-

¹⁸¹ Թ. Փօստաճեան, նշվ. աշխ., էջ 229:

¹⁸² Լ. Միրիջանյան, նշվ. աշխ., էջ 275:

նակից է հասարակական կյանքի գործընթացներին, և որը ռուս թատերագետ (ծագումով հայ) Մարինա Դավիդովան բնութագրում է իր գրքի խորագրով իսկ՝ «Թատերական դարաշրջանի ավարտը»¹⁸³:

Դետք է նկատել նաև, որ հենց գրականության և հատկապես դրամատուրգիայի միջոցով Սարոյանն Ամերիկայում և այն չորս տասնյակ երկրներում, որոնց լեզուներով թարգմանվել են նրա ստեղծագործությունները, **փոխեց հայերի հանդեպ եղած վերաբերմունքը**, կամ այս ազգին անծանոթների համար ստեղծեց հայ մարդու ամենադրական, ամենահամակրելի՝ բարեհոգի, ազնիվ, հյուրասեր, սրտաբաց ու առատաձեռն, արվեստասեր ու կենսասեր մարդու կերպարը: «Գեղեցիկ սպիտակ ձիու ամառը» պատմվածքի հերոսը պատմում է. *«Ամենակարևորը, սակայն, այն էր, որ մենք հռչակված էինք մեր ազնվությանը: Մենք մեր ազնվությանը հռչակավոր էինք եղել շուրջ տասնամեկ դարեր ի վեր, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ամենահարուստ ընտանիքն էինք մի երկրում, որը մեզ համար և ողջ աշխարհն էր»*¹⁸⁴: Հայի նման որակներով կերպարներ հանդիպում ենք Սարոյանի թե՛ պատմվածքներում, թե՛ վեպերում և թե՛ պիեսներում, հետևաբար՝ Ռ. Դավոյանը Սարոյանին նվիրված իր գրքում գրում է. *«Վիշյամ Սարոյանն իմ պատկերացման մեջ նման էր էպոսի ժողովրդական հերոսի, որ պանդխտության մեջ փառք էր նվաճում իր ժողովրդի համար»*¹⁸⁵:

¹⁸³ St'u **М. Давыдова**, *Конец театральной эпохи*, «Золотая Маска», О.Г.И, Москва, 2005.

¹⁸⁴ **Վ. Սարոյան**, *Ընտիր երկեր*, հ. 1, «Սովետական գրող», Երևան, 1986, էջ 215, 216:

¹⁸⁵ **Ռ. Դավոյան**, *Կեցցե՛ Հայաստան. Հուշեր*, «Տիգրան-Մեծ», Երևան, 2009, էջ 4:

«Սարոյանը պատկերում է այն հայերին, ովքեր օտար մշակույթում պայքարում են երջանկության համար: Չնայած շատերն են տառապում խոր վշտից և միայնակությունից, սակայն այս արտասովոր (*eccentric*) օտարերկրացիները ցուցաբերում են անզուսպ կենսունակություն և առատաձեռնություն»¹⁸⁶: Սարոյանին հաճախ են տվել միևնույն հարցը՝ արդյո՞ք այդ հայերն այդքան համակրելի են հարցին Սարոյանը պատասխանել է. «Երբ ես գրում եմ նրանց մասին, նրանք, այո, այդպիսին են, քանի որ հասկանո՞ւմ եք ինձ, պարոն (կամ տիկին), ես սիրում եմ մարդկանց, սիրում եմ հայ ազգը, սիրում եմ Սարոյան տոհմը, սիրում եմ իմ հորը՝ Արմենասկին, իմ մայր Թագուհուն, իմ որդի Արամին, իմ դուստր Լյուսին, և պետք է խոստովանեմ ամենասարսափելին, սիրում եմ ինքս ինձ, իսկ երբ գրողի սիրտը լցվում է այդչափ սիրով, անհնար է, որ գոնե մի որոշ չափով այն չարտահայտվի նրա ստեղծած կերպարներում»¹⁸⁷:

Սարոյանի հայկականության մասին գրված հոդվածներն ու աշխատությունները բազմաթիվ են: Տեսակետներն էլ բաժանվում են գրեթե միշտ երեք խմբի. Սփյուռքի հետազոտողները հակված են Սարոյանին դիտարկել հայ գրականության համատեքստում: Թորգոմ Փոստաճյանն իր գիրքը, որում մի պատկառելի տեղ հատկացրել է Սարոյանին, անվանում է «Մեծանուն և հանճարեղ հայ գրական դեմքեր»: Օշին Քեշիշյանը նրան անվանում է անգլիագիր հայ գրող, որն «իր պորտակապը պահած էր հայոթեան հետ»¹⁸⁸: Վահագն Դավթյանը նույնպես հակված է այս հարցի սարոյանական մոտեցմանը.

¹⁸⁶ D. S. Calonne, նշվ. աշխ., էջ 57:

¹⁸⁷ Г. Кубатьян, *Ворованный воздух. Статьи и заметки*, «Изд. РАУ», Ереван, 2005, с. 423.

«Սարոյանը գրականության մեջ կարևորագույնը ոգին է համարում և երիցս ճշմարիտ, որովհետև գրականությունը, առհասարակ արվեստը, ամենից առաջ ոգի է և այդ ոգուց բխած կենսասիլիլիստիսայություն»¹⁸⁹։ Իսկ Նվեր Վիրաբյանը Սարոյանին նվիրված իր ձեռնարկը ներկայացնում է «Հայ դասական գրողներ» մատենաշարով¹⁹⁰։ Հետազոտողների մի ստվար մասը, այնուամենայնիվ, Սարոյանին համարում է բացառապես ամերիկյան գրող, ելնելով այն հանգամանքից, որ *այս կամ այն գրականությունը պատկանելը ամենից առաջ որոշում է այն լեզուն, որով նա գրում է*։ Նրանց թվին են պատկանում Ա. Դոլուխանյանը¹⁹¹, «Հայորդի և ամերիկյան գրող» բնութագրությունն է տալիս գրողին Ն. Գոնչարը¹⁹², Հ. Արզումանյանն էլ մեկնաբանում է. «...Ժողովրդի ոգու մասին խոսելուց առաջ անհրաժեշտ է տարորոշել նրա լեզվի, կամ որ նույնն է՝ նրա ազգությամբ ինտիմը։ Ստացվում է, որ դարձյալ առաջին պլան է մղվում ազգի լեզուն, առանց որի, հիրավի, ոգին դառնում է վերացարկություն, անատարկայական ու անշոշափելի մի բան»¹⁹³։ Այնուամենայնիվ, այս խմբի հետազոտողները երբեք չեն անտեսում Սարոյանի ստեղծագործության մեջ հայկական տարրի ծանրակշիռ հանգամանքը։ Մեր հետազոտության ընթացքում, ի սկզբանե ուղեցույց վերցնելով Սարոյանի կողմից մշտապես հնչող խոսքերն իր հայ գրող լինելու մասին, մենք որպես ելա-

¹⁸⁸ Օ. Քեչիշեան, նշվ. աշխ., էջ 31:

¹⁸⁹ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 1, էջ 6:

¹⁹⁰ Տե՛ս Ն. Վիրաբյան, *Հայ դասական գրողներ. Վիլյամ Սարոյան*, «Էդիթ-Պրինտ», Երևան, 2011:

¹⁹¹ Տե՛ս Ա. Դոլուխանյան, *Ամերիկեան մեծ գրողը հայկական ոգով* // Սարոյեանի ճշմարտության ետեւից..., էջ 46:

¹⁹² Ն. Գոնչար, Վ. Սարոյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը // Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 4, էջ 431:

¹⁹³ Հ. Արզումանյան, նշվ. աշխ., էջ 9:

կետ հակված ենք արևմտյան քննադատների բնորոշումներին (Վ. Շիր, Դ.Ս. Կալոնն), ովքեր հաշվի են նստում Սարոյանի հայ գրող լինելու ցանկության հանգամանքի հետ և գտնում բանաձևը՝ «Ամերիկայի ամենասիայտնի Էթնիկ գրողը»¹⁹⁴։ Այսպիսով, չչեշտադրելով գրողի ո՛չ միջավայրի, ո՛չ լեզվի, ո՛չ էլ մեկ այլ հանգամանք, Վ. Շիրը մնում է հարազատ Սարոյանի ցանկությանը և գրողի ֆենոմենը բնութագրում ամերիկյան գրական իրականության համատեքստում որպես բոլորովին ինքնուրույն ու բացառիկ մի երևույթ։

Թեմային անդրադառնալու մեր հաջորդ դրդապատճառն այն էր, որ Սարոյանի հայկական ինքնության հարցը համակողմանիորեն դիտարկված չէր գրողի հատկապես դրամատուրգիական ժառանգության մեջ։ Այնինչ դրամատուրգիան լավագույն միջոց է ոչ միայն անմիջապես երկխոսության, փաստի միջոցով հայերին և հայկականությանը վերաբերող ամենաբազմազան հարցեր բարձրացնելու առումով, այլև հավաստի երաշխիք է, որ դրամատուրգիայի միջոցով բարձրացված բոլոր թեմաները մի օր բեմից կհնչեն՝ մի շարք ճշմարտությունների մասին գեղարվեստական լեզվով իրազեկելով աշխարհի տարբեր երկրների հանդիսատեսին։ Այս գիտակցումով Սարոյանը, հատկապես իր վերջին շրջանի պիեսներում, մեծապես օգտվել է դրամատուրգիայի ընձեռած լայն հնարավորությունից՝ իր պիեսներում անկաշկանդ ներկայացնելով հայի տեսակի, հայի գաղթական դառնալու պատճառների, աստանդական հայի խնդիրների, հայկական ինքնությանը վերաբերող իր տեսակետները։ Այսպիսով, Սարոյանի հայկական թեմաներով պիեսները դեռևս սպասում են իրենց բեմադրիչ-

¹⁹⁴ Տե՛ս **W. Shear**, նշվ. աշխ., էջ 86։

ներին. ժամանակակից թատրոնի արտահայտչամիջոցները բազմազան են ու անսպառ, հետևաբար՝ Սարոյանի տարաբնույթ ժանրային յուրահատկություններով զրված այս պիեսներին միայն ռեժիսորական լուրջ ու հետևողական մոտեցում է հարկավոր՝ դրանք հանդիսատեսի մտքին ու սրտին ըստ էության հասցնելու համար:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՄՈՒՏՔԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆ

Սարոյանի մուտքը հայ թատրոն Վարդան Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությամբ

*1961-ին հնչեց ավանդական թատրոնի
մայրամուտի շեփորը¹:*

Հենրիկ Հովհաննիսյան

1961 թ. Վարդան Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունը բեկումնային եղավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի համար: Հայ հանդիսատեսն առաջին անգամ բեմից ճանաչեց Սարոյան դրամատուրգին: Սակայն որքան նոր հեղինակն իր գեղագիտությամբ անծանոթ էր հանդիսատեսին, այնքան էլ անսովոր էր դերասանների և ռեժիսորի համար: Այնուհանդերձ, այն մի տեսակ ջրբաժան դարձավ թատրոնի մինչ այդ և դրանից հետո եղած ոճերի միջև՝ նոր էջ բացելով Վարդան Աճեմյան ռեժիսորի կենսագրության և Սունդուկյան թատրոնի պատմության մեջ:

Ներկայացումը նորարարական էր նախ ձևի և բովանդակության առումով. սկսվում էր բաց վարագույրով: Հանդիսատեսը նաև առաջին անգամ էր տեսնում առանց ընդմիջման՝ մեկ գործողությամբ ընթացող ներկայացում, ականատեսի խոսքերով՝ «բեմական իրականության ներդիպությունն էր հաղթահարվել՝ բացելով սարոյանական երկի համատիեզերա-

¹ Հ. Հովհաննիսյանի հետ զրույցից (ընդգծումն իմն է – Ա.Ա.), 25.04.2016:

կանության փոխադրությունը: Տրամադրության և պայմանական թատրոնի դուռն էր բացվել հայ թատրոնում»²:

«Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացումը ձևավորեց հայ բեմում Սարոյան բեմադրելու ավանդություն:

Ներկայացման մեջ խաղում էին ժամանակի խոշորագույն դերասանները՝ Վահրամ Փափազյան, Հրաչյա Ներսիսյան, նրանց կողքին՝ Արուս Ասրյան, Բաբկեն Ներսիսյան, Խորեն Աբրահամյան, Մհեր Մկրտչյան, Էդգար Էլբակյան և այլք: Որոշ դերակատարումներ ճակատագրական եղան դերասանների համար, դրանցից առաջինը Վարդուհի Վարդերեսյանի Ջոնին էր, երեսուներեքամյա կինը ճշմարիտ ու հմայիչ է եղել իննամյա տղայի դերում: Այս ներկայացումով հանդիսատեսը հրաժեշտ տվեց հայ բեմի խոշոր վարպետներից մեկին՝ Հրաչյա Ներսիսյանին (Մեք-Գրեգոր), ով արդեն վատառողջ էր և իր վերջին ներշնչանքն էր տալիս կերպարին: Այս ներկայացումը դարձավ նաև հայ բեմի խոշորագույն դերասան Վահրամ Փափազյանի վերջին ելույթը: 1967թ. դեկտեմբերի 17-ին նա վերջին անգամ խաղաց Մեք-Գրեգորի դերը:

Ներկայացումն ամբողջանում էր Ռոբերտ Բյորնսի բանաստեղծությամբ և Աոնո Բաբաջանյանի հոգեթով մեղեդիով: «Իմ սիրտը լեռներում է»-ն թատրոնի առաջին բեմադրություններից էր, որի համար հատուկ գրվել էր երաժշտություն: Սա թատրոնի ամենամեղեդային ու ամենաերաժշտական ներկայացումն էր: Ժամանակի մամուլն այն որակեց իբրև երգ-ներկայացում: Առանձնակի տպավորություն է գործել «Իմ սիրտը լեռներում է» երգը՝ շեփորի նվագակցությամբ, որը մեր օրերում կարծես թատերական հիմնի իմաստ է ձեռք բերել: «Իմ

² Հենրիկ Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

սիրտը լեռներում է» մեղեդին *«կախարդական ներգործություն էր թողնում ունկնդիրների վրա»*³, – գրում է Պարույր Սևակը:

Ուշադրության է արժանի նաև այս ներկայացման բեմանկարչությունը: 1960 թ. Բելառուսից Սունդուկյան թատրոն հրավիրված բեմանկարիչ Արմեն Գրիգորյանի երկրորդ աշխատանքն էր Մայր թատրոնի բեմում *«Իմ սիրտը լեռներում է»*–ն (առաջինը՝ Ն. Պոգոդին, «Երրորդը՝ պաթետիկականը», ռեժ.՝ Վ. Աճեմյան, 1960 թ.): Դա ինքնատիպ պիեսի նույնքան ինքնատիպ ձևավորում էր: *«Մի հին, սպիտակ, խարխուլ, փայտաշեն տուն <...>: Շրջապատում ուրիշ տներ չկան: Դժգույն ամայություն և կարմիր երկինք՝ ասիա ամբողջը»*⁴, – սա է Սարգսյանի հակիրճ և պատկերավոր ռեմարկը: Այդ դժգույն ամայության գեղարվեստական պատկերն է ստացել նկարիչը բեմում: Սակայն նա տնակը հաստոցներով բարձրացրել է բեմից: *«...Հայր և որդի թևատարած քայլում են այդ բարձրության եզրով և այնքան զգույշ, որ կարծես հավասարակշռությունը կորցնելու դեպքում կարող են գլորվել ենթադրյալ անդունդը»*⁵, – նկարագրում է Լևոն Խալաթյանը: Տնակը, նպարավաճառի կրպակը, նրանց միացնող ճամփան և կարմիր երկինքը ստեղծում էին ներկայացման ամբողջական պատկերը: Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությամբ Սունդուկյանի անվան թատրոնը հաստատում է Սարգսյան դրամատուրգին հայ թատրոնում նաև բեմանկարչական մոտեցման տեսանկյունից:

1930–1940–ականներին արդեն աշխարհը գիտեր հայագրի ամերիկյան գրող Վիլյամ Սարգսյանին, Հոլիվուդում և Բրոդվեյում բեմադրվել էին նրա ստեղծագործությունները, սակայն

³ **Պ. Սևակ**, *Իմ սիրտը լեռներում է* // Գ. Չարեյան, Տարիներ և ներկայացումներ, «Հայաստան», 1972, էջ 529:

⁴ **Վ. Սարգսյան**, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 8:

⁵ *Հայ սովետական թատրոնի պատմություն*, «ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.», 1967, էջ 621:

հայ ընթերցողը դեռ չէր ճանաչում մեծ հային: 1935-ին, ընդամենը քսանյոթամյա, բայց արդեն հանրահայտ գրողը հրավիրվում է Մոսկվա՝ մասնակցելու Գրողների համագումարին, այնտեղից էլ մեկնում է Հայաստան՝ հանդիպում հայ մտավորականների, գրողների հետ: Այս այցը դեռևս հանդիպում էր գրողի անձի և ոչ նրա գրականության հետ: 1960 թ. Սարոյանը երկրորդ անգամ է այցելում Հայաստան և ցանկություն է հայտնում, որ իր պիեսը բեմադրվի Սունդուկյան թատրոնում՝ Հրաչյա Ներսիսյանի մասնակցությամբ: Հայ բեմում Սարոյանը հայտնվեց 1961-ին՝ Խաչիկ Դաշտենցի թարգմանությամբ: Աճեմյանը պիեսը կարդացել էր, խանդավառվել և Սարոյանին հայտնել էր, որ Ջոնիի դերը կին պիտի խաղա, ինչին Սարոյանը տարակուսանքով էր արձագանքել:

«Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսն առաջին անգամ բեմադրվել է 1939 թ. Նյու Յորքի «Գիլդ» թատրոնում, Ջոնիի դերակատարը տղա է եղել, Մարեի դերը խաղացել է դերասանուհի Սյուզան Սանդերգանդը՝ հայերեն: Պիեսը հայ բեմում տեսնելը գրողի երազանքն էր, քանզի ոչ այլ ոք, քան հայը կարող էր զգալ աստանդական հայի ճակատագիրը, հայրենի երկրի կորուստն ու ցավը: Աճեմյանը գիտակցել է գործի պատասխանատվությունը, մոտ երկու տարի նա խորհել է այս բեմադրության շուրջ: Այդ են վկայում դերասանուհի Վարդուհի Վարդերեայանի հուշերը. *«1959-ի հոկտեմբերին էր: Քարտուղարուհին հայտնեց, թե Աճեմյանն ուզում է ինձ տեսնել: Ներկայացա: -Վարդուհի՛, քեզ համար մի սքանչելի դեր կա: -Այդ ժամանակ պատրաստվում էի լույս աշխարհի բերել երկրորդ զավակիս: -Բայց... բայց... պետք է հրաժարվես զավակիցդ»⁶*: Դերասանուհին բանակցություններ հիշեցնող զրույցի ընթաց-

⁶ Վ. Վարդերեայան, *Իմ կյանքի հեքիաթը*, «Մաշտոց», Երևան, 2003, էջ 122, 123:

քում հրաժարվում է խաղալ: «Վարդուհի՛, կամ դու կհասղաս, կամ պիեսը չեն բեմադրի»,– ասել էր ռեժիսորը⁷: Աճեմյանն այնքան ժամանակ է հրաժարվում բեմադրության մտքից, մինչև դերասանուհին երկրորդ զավակի ծնունդից հետո վերադառնում է թատրոն: 1960–61 թթ. թատերաշրջանում Աճեմյանը դերաբաշխում է կատարում:

Աճեմյանը, որ արդեն մի շարք բեմադրությունների հեղինակ էր Գյումրու դրամատիկական և Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոններում, քիչ էր առնչվել արևմտյան ժամանակակից դրամատուրգիային: Նա նախընտրում էր հայկական դասականներին՝ Շիրվանզադե, Սունդուկյան, Պարոնյան, բեմադրել էր նաև ռուս հեղինակների (Լավրենյով «Բեկում», Գորկի «Հատակում», 1934-ին մեկ անգամ էլ դիմել էր Շիլլերին՝ «Սեր և խարդավանք», 1944-ին Շեքսպիր՝ «Տասներկուերորդ գիշեր»), այսինքն՝ նա դասական պիեսներ բեմադրելու վարպետ էր: Ժամանակակից հեղինակների հետ քիչ էր գործ ունեցել: Աճեմյանի գործունեության վերելքը համընկավ սովետահայ թատրոնի այն շրջանին, երբ դասականի կողքին սկսվեցին նորարարական որոնումներ:

1960-ական թվականներին բեմական ոճը հայ թատրոնում շրջափոխվում է: Հայ թատերական գործիչներին սկսում են հուզել թատերական այլ արտահայտչալեզվի խնդիրներ, կազմակերպվում են բանավեճեր և ռեժիսորական կոնֆերանս (1965 թ.): Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտը տվել էր նոր շրջանավարտներ, նոր ձեռագիր էր ենթադրվում: Ահա այս տարիներին էլ հայ բեմում հայտնվում են արտասահմանյան ժամանակակից հեղինակներ՝ Սարոյան, Միլլեր, Ֆիլի-

⁷ Գ. Աբաջյան, *Վարդան Աճեմյանի օրերից* // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում, «Արեգ», Երևան, 1997, էջ 177:

պո, Բրեյլսը և ուրիշներ: Այս շարժման արդյունքն էր նաև «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունը, որտեղ, ըստ ժամանակակիցների, Աճեմյանը գերազանցել է ինքն իրեն: Բեմադրությունից անմիջապես հետո «Театр» ամսագրում լույս տեսած Լևոն Հախվերդյանի հոդվածում կարդում ենք կարևոր մի նախադասություն. *«Մեր երկրում հայտնվել է դրամատուրգ Սարոյանի հանդիսատեսը»*⁸:

*«Թատրոնը սիրում է ընդգծումներ, եթե կուզեք՝ նաև չափազանցումներ: Վերջիվերջո դա պայմանական արվեստ է: Միայն թե չպետք է չարաշահել պայմանականության չափերը, մնալ իրականության հողի վրա, հոգեբանական ռեալիզմի»*⁹, - սրանք այն խոսքերն են, որոնք հաճախ է ասել Աճեմյանը «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրության փորձերին: Սովետական փակ կարգերում դեռ 50-ական թվականներին ժամանակակից արտասահմանյան հեղինակներից շատերը, այդ թվում և Սարոյանը, չեն խրախուսվել պաշտոնական գաղափարախոսության տեսակետից, ուստի հայ բեմն անմասն էր մնացել համաշխարհային թատերական շարժումներին՝ մասնավորապես դրամատուրգիայի ոլորտում: *«Դրամատուրգիական ավանդական լուծումների սովոր լինելուց չէ՞ արդյոք, որ այժմ այսպես դժվարանում են աշխատել ամերիկյան առաջադեմ գրող Վիլյամ Սարոյանի պիեսի բեմադրության վրա, պիես, որ առաջարկում է դրամատուրգիական այնպիսի կառուցվածք, որ, ինչպես ասում են, «ոչ մի բանի նման չէ»*¹⁰, - իր մտահոգությունն է հայտնում Աճեմյանը: *«Սարոյանի թատերական երկը ուրիշ բան էր, - գրում է Սևակը: - Չափազանցություն կլինի՝*

⁸ Л. Ахвердян, *В зорах мое сердце*, «Театр», 1961, N11, с. 118:

⁹ Ս. Աղաբաբյան, *Հուշային պատմիկներ // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում...*, էջ 116:

¹⁰ *Հայ սովետական թատրոնի պատմություն...*, էջ 522:

արդյոք, եթե սամի, որ այս կարգի երկեր համարյա չեն եղել սունդուկյանցիների խաղացանկում»¹¹:

Պարույր Սևակն իր լայնածավալ հոդվածով, որը միայն թատերախոսական չէր, այլ նաև ժամանակակից արվեստի և մասնավորապես թատերական արվեստի անհանգստացնող հարցերի շուրջ մտավորականի խոհերին հաղորդակցվելու առիթ, ասես նաև ուղղորդում է ընթերցողին ճիշտ հասկանալու այս բոլորովին նոր ոճի հեղինակին և նրա տարօրինակ ու անսպասելի պիեսը: Սևակի հոդվածը նախապաշարումներից ազատում է ընթերցողին՝ հերքելով ժամանակին համախոս ձև¹², թե՛ բովանդակություն հարցադրումը: Նա նաև կանխում է ինչի՞ մասին է պիեսը հարցը, ովքե՞ր են դրական, իսկ ովքե՞ր՝ բացասական հերոսներ պատկերացումները: Նա բացահայտում է Սարոյանի հայ լինելու երևույթը, ինչպես նաև շեշտում մի հանգամանք. Սարոյանի պիեսի երկու գլխավոր հերոսներն արվեստագետներ են՝ դերասան և բանաստեղծ:

Ինչ վերաբերում է բեմադրությանը, ապա ռեժիսորը գրում է. *«Վիլյամ Սարոյանն այն թատերագիրն է, ով նյութի հետ տվեց նաև այդ նյութը բացող բանալիները: Պարզ և բարդ արվեստի դավանանքի կրողն է Սարոյանը՝ արյան պես հարազատ, մարդկային ինտոնացիաներով, խղճի և բարության պատվիրաններով»¹²* Աճեմյանը կարողանում է մեկ բեմում համախմբել հայ բեմի ամենավաղ դերասաններին, ստեղծել համընդհանուր սիրո, կարոտի տրամադրություն: *«Այդ բեմադրության մեջ իմ նվաճումն այն էր, որ կարողացա բոլոր դերակատարներին համախմբել իմ հիմնական գաղափարի շուր-*

¹¹ Պ. Սևակ, նշվ. աշխ., էջ 530:

¹² Հայ տվեստական թատրոնի պատմություն..., էջ 522:

ջը...»¹³, - ասել է ռեժիսորը: Բեմադրության մեջ Աճեմյանը հասել է իսկական գեղարվեստական ամբողջության: Նա չի դիմել ավանդական արտահայտչաձևերին, այլ շեշտը դրել է Սարոյանի հերոսների ներաշխարհի հոգեբանական բացահայտումների, մարդկային փոխհարաբերությունների բնականության վրա: «Ավանգարդի ու դասականի ուրույն շաղախով»¹⁴, - բնութագրում է Ս. Դանիելյանը:

Պիեսը խաղացվում էր մեկ արարով, քանի որ բեմադրիչը կարծում էր, որ «*ինչպես երգը հնարավոր չէ ընդհատել, այնպես էլ այս ներկայացումը*»¹⁵: Այս նախադասությունը, ինչպես նկատում է Լևոն Հախվերդյանը, լսել էին հենց Սարոյանից նախորդ տարվա նրա այցելության ժամանակ՝ «*Երգն ինչու՞ ընդհատել*»¹⁶, - իրեն հատուկ լուրջ հումորով նկատել է Սարոյանը: Ներկայացումը մեկնաբանվել էր իբրև տխուր ու երազկոտ երգ մարդկանց մասին, ովքեր իրենց տեղն ունեն արևի տակ: «*Այն իրոք երգ-ներկայացում է, ոչ միայն այն պատճառով, որ նրանում հնչում է Բաբաջանյանի հրաշալի երգը: Երաժշտական է ներկայացման բնույթը: Սա մեկ շնչատուրյանը ներկայացում է. երգի պես սկսվում է և ավարտվում է երգի պես*»¹⁷, - շարունակում է Հախվերդյանը:

1976 թ. հոկտեմբերի 18-ի ներկայացումը դիտել է Սարոյանը: Ասում են՝ անչափ գոհ է եղել. «*Իմ պզտիկ երազեն մեծ*

¹³ Ս. Աղաբաբյան, *Հուշային պատառիկներ...*, էջ 116:

¹⁴ Ս. Դանիելյան, *Սարոյանը ինչպես որ կա արդեն 100 տարի* // Սարոյանի ճանարտության ետեխից..., էջ 11:

¹⁵ Բ. Հարությունյան, *Հայ սովետական թատրոն, 1917-1977*, «Սովետական գրող», Երևան, 1985, էջ 304:

¹⁶ Լ. Ахвердян, նշվ. աշխ., էջ 118:

¹⁷ Նույն տեղում:

գործ շինած է»¹⁸,- զարմանքով ասել է նա: Նա չի ընդվզել անգամ Ջոնիի դերում կնոջ տեսնելով, սակայն չի տեսել նաև Հրայյա Ներսիսյանին Մեք-Գրեգորի դերում, ինչը նրա ցանկությունն էր:

Հրայյա Ներսիսյանը կյանքից հեռացել էր 1961-ի նոյեմբերի 6-ին՝ անմոռանալի հուշ թողնելով իր Մեք-Գրեգորով՝ իբրև իր վերջին դերակատարում: Նա ստեղծել է զգացմունքային, ներքուստ հագեցած, խորը հոգեբանական կերպար: Ներսիսյանը, ըստ Բաբկեն Հարությունյանի, մարմնավորում էր տաղանդավոր մարդու ողբերգություն, որն իր ձիրքը դրսևորելու հնարավորություն չի ունեցել: Եվ Լիբի մենախոսությունը դրա վառ վկայությունն է, հանդիսատեսը համոզվում էր դրանում: Սակայն նա չի չարացել իր վիճակից, զառամած, հոգնած, ուժասպառ դերասանը սարոյանական լավատես, գեղեցիկի հանդեպ հավատով ու երազանքով հերոսն էր, ով կյանքի մասին խորհելու իր համոզմունքը փոխանցում է Ջոնիին: Հ. Ներսիսյանի դերակատարման մասին ժամանակակիցները համակարծիք են, մամուլում գրեթե միշտ կարդում ենք՝ «...անկեղծ ներշնչված, անքնն, անհունորեն բարի, պայծառ մարդու կերպավորում, ինչպիսին ինքն էր՝ ամենասիրված ու ամենաժողովրդական դերասանը»: «Իմ սիրտը լեռնելում է», - ասում է Մեք-Գրեգորը: - Հրայյա Ներսիսյանն այնպիսի արտակեղեք մորմոքով է արտասանում այս խոսքերը, ինչպես կարող էր արտահայտվել միայն այս զարմանահրաշ դերասանը»¹⁹,- գրում է Լ. Հախվերդյանը, «Թախծալի հզորություն»՝ այսպես է բնութագրում կերպարը Հ. Հովհաննիսյանը:

¹⁸ Վ. Դավթյան, Մեկգունենի սիրեցյալը // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում..., էջ 157:

¹⁹ Լ. Ахвердян, նշվ. աշխ., էջ 118:

Հրաջայի մահից հետո դերը կատարել է Վահրամ Փափագյանը: Նա այս դերում հանդես է եկել մինչև 1967 թ.: Զուգահեռ դերի համար պատրաստվել էր նաև ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Հովհաննես Ավագյանը, սակայն Փափագյանը հնարավորություն չի տվել Ավագյանին խաղալու Մեք-Գրեգոր: Ավագյանը խաղացել է 1967-ից մինչև 1980 թվականը²⁰: Փափագյանը Հրաջա Ներսիսյանից մի փոքր այլ կերպ է վերարտադրել դերը՝ ավելի շատ շեշտելով նրա կյանքի փիլիսոփայությունը, հոգնած և ուժասպառ: Սակայն սա այնքան էլ «սարոյանական» կերպար չէր, *«Զառամյալ դերասան Մեք-Գրեգորի դերը և Վիլյամ Սարոյանի ոճաբանությունն առհասարակ, հարագատ չէին դերասանի խառնվածքին»*²¹, - գրում է Լևոն Հախվերդյանը: Դա չի խանգարել, որ ամբողջ Երևանը երկյուղածությամբ ամեն անգամ գնա վարպետին այդ վերջին դերում տեսնելու: Եվ ամեն անգամ, երբ Բեն Ալեքսանդրը հնչեցրել է. *«Վկա է Աստված, նա մեր ժամանակի շեքսպիրյան ամենամեծ դերասանն էր»*²² խոսքերը, հանդիսասրահը պայթել է բոռն ծափահարություններից՝ հաստատելով, որ Փափագյանն է ժամանակի ամենամեծ շեքսպիրյան դերասանը: Փափագյանը բեմի և կյանքի իրականությունը նույնացրել էր: Միայն մեկ անգամ չեն հնչել այդ ծափերը, 1967 թվականի դեկտեմբերի 14-ին: Նախորդ օրը Փափագյանը սրտի նոպա էր ունեցել, բժիշկներն արգելել էին խաղալ, ինքն էլ գիտեր, բոլորն էլ գիտեին, որ նման սրտով ամեն պահ կարող էր վրա հասնել անխուսափելին: Չէր լսել, ավելին, ասել էր. *«Ճիշտը, կուգեմ քեմին վրա մեռնիլ, հենց այս երեկո, ներկայացման ժամին»*: Նա

²⁰ Մերգեյ Առաքելյանի գրառումների մատյանից:

²¹ *Հայ սովետական թատրոնի պատմություն...*, էջ 265:

²² Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 43:

այդ երեկո իսկապես հատուկ հանդիսավորությամբ է խաղացել, ասես վերջին անգամ էր բեմում: Հատկապես ողբերգականությամբ է կարդացել շեքսպիրյան «...*իչեք, խենթ հողմեր, իչեք, մինչև ձեր այտերը պայթեն*»²³ ավարտի մենախոսությունը: Ասում են՝ սա իսկազար Լիրը չի եղել, այլ աշխարհի անարդարությունների դեմ դառնացած հոգու վերջին մրմունջ, որից հետո դերասանն ասես բեմում մարել է: Հանդիսատեսը քարացել է սարսափից՝ կարծելով, թե իսկապես գնաց իրենց ժամանակի ամենամեծ շեքսպիրյան դերասանը: Փափագյանը մահվան պատրանք ստեղծելու մեծ վարպետ է եղել և բազում անգամներ է մահացել բեմում, բայց ներկաների վկայությամբ, այս մեկն այլ էր, նման էր իրական մահվան: «*Զգացմունքի և կրքի արտաքին արտահայտության մեջ Փափագյանը երբեք չի հասնում բարձրակետին, այլ մնում է նրանից ցած մի քանի սատիճան: Բայց, այնուամենայնիվ, հանդիսատեսի երևակայության առաջ բացում է նրա հեռանկարն այնպես, որ հանդիսատեսն ինքն է բարձրանում մնացած սատիճանները*»²⁴, - Հենրիկ Հովհաննիսյանի այս բնութագրումը մեծ դերասանի վարպետության մասին է վկայում առհասարակ: Արդյոք այս տեսարանն էլ վարպետի դերասանական հմտության վառ դրսևորո՞ւմ էր, թե՞ իսկապես ֆիզիկական տկարության հետևանք: Փափագյանի պարագայում բարդ էր տարբերել, և այդ է, որ տարակուսանքի մեջ է գցել հանդիսատեսին: Սակայն, ավաղ, ներկայացման ավարտին դերասանին թևերից բռնած են բարձրացրել, բերել բեմառաջ՝ խոնարհվելու, և նոր միայն սարսափից համրացած հանդիսատեսիը կենդանացել է:

²³ Վ. Սարգյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 40:

²⁴ Հ. Հովհաննիսյան, *Փափագյանի խոսքը* // Շեքսպիրական, հ. 4-րդ, «ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.», Երևան, 1974, էջ 166:

«Ճշմարիտ է, չմեռալ մարմինը, բայց այդ երեկո մեռալ դերասանը: Վահրամ Փափազյանն այլևս բեմ չբարձրացավ»²⁵, - հիշում է Վ. Վարդերեսյանը:

Դրվագային, բայց ժամանակակիցների հուշերում իբրև ճշմարիտ, ռեալիստական դերակատարում է տպավորվել Արուս Ասրյանի Մարեն: Մի կին, որ հեռավոր Կալիֆոռնիայում հայտնված իր ընտանիքում հայրենի երկրի հիշողություններով ու լեզվով փորձում է պահպանել իր փոքրիկ երկիրն իր բա-կում: Նա հանդիմանում է թոռանը, որ հայերեն չի խոսում: Նա մեծ հուզումով է երգել. «Կանչե, կռունկ, կանչե» ժողովրդա-կան երգը՝ ամբողջացնելով հայ գաղթականի կերպարը: Արուս Ասրյանը հետաքրքիր մանրամասներով է հարստացրել իր ան-խոս դերը, օրինակ այն տեսարանում, երբ «նա սավելը ձեռքին քթի տակ երգ մրմնջալով, բակն է մաքրում, մի մոծակ է նստում՝ նրա սավելի ծայրին: Մարեն դանդաղ բարձրացրել է ս-վելը՝ զգույշ փչել մոծակի վրա, ապա հայացքով երկար ճանա-պարհել է օդ բարձրացող այդ աննշան արարածին՝ ասես հաս-տատելով սարոյանական բարության փիլիսոփայությունը այս արևի տակ ամեն կենդանի արարած սպրեղու իրավունք ունի, - նկարագրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: -Եվ այս դետալով Ասրյանը արտահայտեց Սարոյանի համատիեզերական հու-մանիզմը»²⁶:

Անդրադառնանք Բաբկեն Ներսիսյանի Բեն Ալեքսանդ-րին: Հակասական են այս դերակատարման մասին քննա-դատների կարծիքները. «...Նա չափազանցրել է բանաստեղծի համոզվածությունը սեփական հանճարեղության մեջ»²⁷, - գրում

²⁵ Վ. Վարդերեսյան, նշվ. աշխ., էջ 132:

²⁶ Հ. Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

²⁷ Բ. Հարությունյան, Հայ սովետական թատրոն..., էջ 304:

է Բաբկէն Հարությունյանը: Հակառակն է պնդում Սևակը. *«Ըստ իս, նրան խանգարում է նախ և առաջ այն, որ չի հավատում Բենի խոսքերին, այն խոսքերին, որով նա դիմում է որդուն. «Քո հայրը մեր ժամանակի ամենամեծ բանաստեղծն է, որ դեռ չի գնահատված», այնինչ պետք է դրան հավատալ»*²⁸: Ըստ Սևակի՝ Սարոյանն էլ տաղանդավոր, բայց իրեն այս գործնական աշխարհում չգտած մարդու կերպար է ստեղծել, չէ՞ որ Ջոնին նրա մանկությունն է ու հետևաբար՝ պիտի դառնա Բեն Ալեքսանդր՝ մեծ տարիքում, իսկ Ջոնին, անկասկած, տաղանդավոր մանչուկ է: Մեկ բանում քննադատները համակարծիք են, սա Բաբկէն Ներսիսյանի ամենահաջող դերերից չէր: *«Բեն Ալեքսանդրի դերում, երբ պետք էր գտնել կերպարի անհատականն ու անկրկնելին, պարզեցիկ արտասանությունը դերասանին մղեց դեպի ընդհանուր բնութագրության ուղին, փարթամ խաղը, որ նրա դերասանական խառնվածքի թույլ կողմն է»*²⁹, - գրում է Լևոն Հախվերդյանը:

*«Սարոյանը կողորատորային արիւս չէ: Սարոյանին չի կարելի «կատարել»: Սարոյանը միայն ու միայն պետք է «երգվի»: Բաբկէն Ներսիսյան-Բենը, ցավոք սրտի, առավել «խաղում», «կատարում» է, քան թե «երգում»*³⁰: Այս առումով Սարոյանին ամենաճիշտ ընկալած դերասաններից էր Էդգար Էլբակյանը, ով իսկապես երգել է: *«Էդգար Էլբակյանը օժտված էր երաժշտական արտակարգ ընդունակությամբ, բացարձակ լսողությամբ»*³¹, - իր «Նա երգում էր խաղով» հոդվածում գրում է Գևորգ Աբաջյանը: Դերասանի հենց այս ունակությունն է

²⁸ **Պ. Սևակ**, նշվ. աշխ., էջ 536:

²⁹ Հայ սովետական թատրոնի պատմություն..., էջ 586:

³⁰ **Պ. Սևակ**, նշվ. աշխ., էջ 536:

³¹ **Գ. Աբաջյան**, *Նա երգում էր խաղով* // Է. Էլբակյան, «Այսօր» հրատ., Երևան, 2010, էջ 197:

խաղարկել Աճեմյանը, թեև Էլբակյանի դերը ներկայացման մեջ ո՛չ հիմնական, ո՛չ անգամ երկրորդական է եղել, այլ բեմ է եկել զանգվածային տեսարանում, մի խումբ մարդկանց հետ և բեմում գտնված կարճատև ժամանակահատվածում կատարել է Բաբաջանյանի մեղեդին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» երգը³²: *«Հանդիսատեսը թատերասրահը թողնելուց հետո էլ դեռ երկար ժամանակ, կարծես, լսում էր Էդգարի երգեցողությունը»*³³, - հիշում է Աբաջյանը: Նման փոքրիկ ներկայությամբ այդքան տպավորիչ լինելու և անգամ մամուլում հիշատակվելու համար իսկապես որ պետք է արտիստը ըմբռնած լիներ սարոյանական շունչն ու ոգին: 1976-ին՝ Սարոյանի՝ ներկայացմանը ներկա լինելու կապակցությամբ ներկայացումից հետո, ճաշկերույթ է տրվել. *«Այդ երեկո գրողի պատվին տրված համեստ ճաշկերույթի սեղանակիցներն անհամբեր սպասում էին գրողի գնահատականին: Խորհրդավոր լռության մեջ լավեց գրողի ձայնը. «Ան ո՛վ կերգեր «Իմ սիրտը լեռներում է» երգը: Պատասխանական շիկանքը դեմքին՝ ոտքի ելավ հիմնական Էդգարը: - Կինդորեն՝ նորեն երգե,- սասց Սարոյանը և փոքր դադարից հետո ավելացրեց,- միայն այն ատեն, երբ հոգիդ պատրաստ կլլլա»*³⁴:

Նպարավաճառ Կոսակին խորությամբ է ընկալել Խորեն Աբրահամյանը, սա բարեհոգի ու համակրելի սովակ է, ով միշտ օգնում է անվճարունակ մարդկանց: Նրա դերի մեկնակետն ամփոփված է եղել հատկապես մի տեսարանում, երբ հերթական անգամ անվճար սննդամթերքի հետևից եկած Ջոնին «իբրև վարձք» նրան է մեկնում հոր բանաստեղծությունը:

³² Նշենք, որ Էդգար Էլբակյանից առաջ այս երգը կատարել է Էդուարդ Համբարձումյանը:

³³ **Գ. Աբաջյան**, *Նա երգում էր խաղով...*, էջ 196:

³⁴ Նույն տեղում:

«Կոսակը լրջորեն կարդում է, խորիմաստ դադար տալիս. նրա դեմքին բավականություն կա: Կոսակին դուր է գալիս այդ բանաստեղծությունը. նա մեկն է, ով իսկապես գնահատել գիտի արվեստը»³⁵: Սակայն Սևակը մի «սակայն» ունի այդ տեսարանի վերաբերյալ: Երբ Կոսակը Ջոնիին կերակուր տալուց հետո հարձակվում է ճանճերի վրա, այդ մասին Սարոյանն իր ռեմարկում գրում է. «Այս ձևով արտահայտում է իր բողոքը աշխարհի դեմ», այնինչ «...Աբրահամյանի խաղից թվում է, թե նա դժգոհ է իրենից, իր փասիկասարտությունից, որ նորից ու նորից չկարողացավ մերժել տղային», - գրում է Պարույր Սևակը: Նպարավաճառ Կոսակի դերում հանդես է եկել նաև Մհեր Մկրտչյանը: Մյուս դերակատարումների մասին Սևակը գրում է. «Երկրորդականն ու երրորդականն դերերում հանդես եկող դերասաններն իրենց տեղերում են...»³⁶: Եվ այսքանով պարզ է՝ ներկայացումն ամբողջական և ավարտուն է եղել:

Սակայն իր լայնածավալ էսսեի գլուխներից մեկը Սևակը վերնագրում է «Սրբագրել Ջոնիով»: Սևակը գտնում է, որ գլխավոր և երկրորդական բոլոր դերերի թերացումներն ու բացթողումները սրբագրվում են Ջոնիով: Գրողը մեկ այլ Ջոնի չի պատկերացնում, ինչպես չէր պատկերացնում Աճեմյանը: Փիլիսոփա տղեկի դերը չէր կարող կատարել նրա հասակակից մի երեխա, գտնում էին նրանք: Լենինականի (այժմ՝ Գյումրի) և Մայր թատրոնների բեմում տասնյակ դերերի դերակատար, իր ստեղծագործական կյանքի ծաղկուն շրջանում գտնվող, երկու երեխաների մայր, երեսուներեքամյա Վ. Վարդերեսյանը տղայի թեթևությամբ ու մաքրությամբ է ստեղծել իննամյա Ջոնիի դերը, որը հանդիսատեսի և քննադատների

³⁵ Հ. Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

³⁶ Պ. Սևակ, նշվ. աշխ., էջ 538:

կողմից առանձնակի ուշադրության է արժանացել, դարձել է դերասանուհու ամենասիրելի դերը, իսկ ոմանց կարծիքով՝ պարզապես անզուգական ու անթերի դերակատարում նրա կենսագրության մեջ: Դա լուսավոր, անմիջական, խորունկ ու վառվռուն մի երեխայի կերպար էր, որ անդրադարձել է հանդիսատեսի հոգում՝ անսահման համակրանք ու ժպիտներ առաջացնելով: Ոչ միայն Սևակի հոդվածը, այլև ժամանակի մամուլը ողողված է Վարդերեայան-Ջոնիի մասին հիացական կարծիքներով: 1961 թ. «Սովետական արվեստ» ամսագրում Փափագյանն այս դերակատարման մասին գրում է. *«Այնքան ճկուն, դյուրաթեք ու անհունորեն դուրեկան լակոտ դժվար է պատկերացնել... Իսկ այն վերջին խոսքը, որ հեղինակը դրել է փոքրիկ Ջոնիի շուրթերին և որով փակում է թատերգությունը մի դժնդակ հարցական նշանով՝ «Թվում է, թե ինչ-որ տեղ մի բան սխալ է», անթառամ պսակը կմնա Վարդուհու ճակատին և նրա արտիստական զարգացման անխաղախ գրավակա-նը»³⁷*: Վ. Վարդերեայանն այս դերը խաղում է գրեթե տասնյոթ տարի: Հիսուն տարեկանում դերասանուհին հրաժարվում է դերից՝ զգալով, որ և՛ իր ուժերն այլևս չեն ներում, և՛ ներկայացումն է մի տեսակ մաշվել. *«Ջոնիին հրաժեշտ տալը ինձ համար նույնն էր, ինչ մոր հրաժեշտը անդարձության մեկնող իր սիրասուն զավակին»³⁸*, - գրում է նա: 1978-ից դերը, այնուամենայնիվ, վստահվեց Ջոնիի տարեկից պատանու՝ Տիգրան Ներսիսյանին:

«Հաջողությունն ուղեկցել է սարդյանական հենց այն բեմադրություններին, որոնցում բեմադրիչներին հաջողվել է խորը և ճշգրիտ ընթերցել նրա գործերի պարտիտուրաները, հա-

³⁷ Վ. Փափագյան, «Սովետական արվեստ», 1962 թ.:

³⁸ Վ. Վարդերեայան, նշվ. աշխ., էջ 131:

դորդել (այդ պիեաների – Ա.Ա.) հարստությունը, «**դրամատուրգիական բացառիկ լսողությամբ**» որսալ դրանց տոնայնությունը, ինտոնացիոն համակարգը,– գրում է «Բեմի արևը» գրքի հեղինակը: –Հասրավոր է, որ Վարդան Աճեմյանը, ինչպես նրանից առաջ ոչ ոք, լսել է **Սարոյանի ձայնը** «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում, իր ողջ ռեժիսորական էությամբ թափանցել է նրա **պոետիկայի մեջ**»³⁹,– այսպես է փորձում բանաձևել բեմադրության հաջողությունը Հ. Լալայանցը: Իսկ ասիա Լևոն Հախվերդյանն ավելի լակոնիկ է արտահայտվում այս կապակցությամբ. «*Կարելի է ասել՝ ռեժիսորն իր առջև չի դնում ֆորմայի խնդիր, իբրև թե՝ տեսեք, թե ինչպես է պետք խաղալ Սարոյանին: Այն գալիս է ինքնաբերաբար*»⁴⁰: Սևակն իր հոդվածի եզրափակիչ մասում գրում է. «*Այս բեմադրությամբ թատրոնն իր ընթացքի համար բաց է անում մի նոր շավիղ ևս, ըստ որում, մի այնպիսի շավիղ, որ գնալով պիտի լայնանա...*»⁴¹:

Ավելի հանգամանորեն Սարոյանը բեմադրությանն անդրադառնում է 1976 թվականին Երևանի պետական համալսարանի ուսանողների հետ հանդիպման ժամանակ, երբ միջոցառման վարող Լևոն Մկրտչյանը Սարոյանին դիմում է հետևյալ հարցով. «*Ձեր շատ հրաշալի թատերգության բեմադրությունը, որ տեսաք Երևանում, ձեր պատկերացումներին համապատասխանում էր: Ինչպե՞ս գտաք*»: Վիլյամ Սարոյանի վերաբերմունքն էր. «*...մասեր կային, որ Ամերիքայեն լավ էր: Ընդհանրապես Ամերիքայեն քիչ մը կամաց է: Մենք ավելի արագ կրնենք: Հատուկ արագ կրնենք, որ... տարբեր ամերի-*

³⁹ Գ. Լալայան, նշվ. աշխ., էջ 162:

⁴⁰ Լ. Ախվերյան, նշվ. աշխ., էջ 120:

⁴¹ Պ. Սևակ, նշվ. աշխ., էջ 538:

քական արժեքներ կան, որ արագության մեջ են, չէ՛նե կկորսվին... Ընդհանուր պիտի ըսեմ՝ Աճենյան հրաշքի պես թեստորիկալ բան մը ստեղծեց... Շատ սիրեցի, շատ սիրեցի...»⁴², – չի դադարում իր հիացմունքը հայտնել Սարոյանը: Սակայն իր պիեսների բեմադրություններից հայ բեմում քիչ բան է տեսել Սարոյանը, նա հատուկ Սունդուկյան թատրոնի համար գրել էր «Խաղողի այգին» պիեսը և մեկ ցանկություն ուներ. «...Կհասփագիմ ան մյուն տեսնել և սաի դյուրին է... կըսեմ...»⁴³: «Խաղողի այգին», իհարկե, Սունդուկյան թատրոնի բեմ բարձրացավ, սակայն Սարոյանն այն չի տեսել:

Քննադատական հակասություններ սարոյանական բեմադրությունների վերաբերյալ (1961–1991 թթ.)

«Ես դեմ եմ ամերիկյան թատրոնի հետ կապված գրեթե ամեն ինչին, ներառյալ դրա մեթոդները, նպատակները և մարդկանց»⁴⁴:

Վիլյամ Սարոյան

«Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունից հետո լուրջ յունն առաջինը խախտել են 1964 թ. Ստեփանակերտի Գորկու անվան թատրոնում (բեմ.՝ Բ. Չաղալյան, նկարիչ.՝ Գ. Ծատուրյան), իսկ 1967 թ. հուլիսին Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում ռեժիսոր Օ. Ավետիսյանը բեմադրել է Սարոյանի «Հեռացի՛ր, ծերուկ» պիեսը⁴⁵: Թատերագետ Ռուբեն Սանոյա-

⁴² Լ. Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 136, 137:

⁴³ Նույն տեղում, էջ 137:

⁴⁴ W. Saroyan, Razzle-Dazzle..., p. 17.

⁴⁵ Բ. Հարությունյան, *Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն*, հ. 3 (1961–1970), «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2008, էջ 163, 299:

նը Աճեմյանի բեմադրությունից հետո արված բեմադրությունները հիմնականում համարում է տապալումներ. *«Երևանի Ստանիսլավսկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոնի «ոտն էլ քարին առավ...»- գրում է նա «Հեռացի՛ր, ծերուկի» մասին, - <...>այստեղ նույնիսկ փորձ չէր արված հասկանալու, իմաստավորելու գլխավորը՝ դրամատուրգի ասելիքը: Ներկայացման հեղինակները հստակ ու բարեխղճորեն գաղափարախոսական պատվեր էին կատարել»⁴⁶:*

Սարոյանի «Հեռացի՛ր, ծերուկի» («Get Away, Old Man») բեմադրությունն արդեն մեկ անգամ Միացյալ Նահանգներում ձախողվել էր, և դա բնական է. Հոլիվուդի «կադրից դուրս» ողջ ճշմարտությունն անխնա մերկացնող պիեսը չէր կարող սիրվել այստեղ: Կինոսոսթենների դիկտատուրայի դեմ ուղղված Սարոյանի բողոքն էր այն ամբողջովին, այն բանից հետո գրված, երբ Սարոյանը, հրավիրված լինելով աշխատելու Հոլիվուդում «Մարդկային կատակերգություն» ֆիլմի սցենարի վրա, խոր հիասթափություն է ապրում՝ տեսնելով փողի գերիշխանությունն ու մերժելի բարքերը: Դիեսը երկար ժամանակ ձեռքից ձեռք է անցնում, բրողվեյյան պրոդյուսերները հիմնականում պահանջում էին փոփոխություններ մտցնել, կրճատել, և, ի վերջո, 1943-ին «Հեռացի՛ր, ծերուկը» բեմադրվում է, սակայն միայն յոթ անգամ է խաղացվում: Սովետական ընթերցողի համար սա բոլորովին անծանոթ մի թեմա էր, և Սանոյանի վերաբերմունքն արդարացված է թվում: Սակայն ներկայացման մասին կա երկրորդ կարծիք ևս. *«Բեմադրիչ Օ. Ավետիսյանը ճիշտ է բացահայտել պիեսի գաղափարախոսությունը, չի հասարակացնում կոնֆլիկտը հիմնական հերոսների միջև, չի տանում անձնական հարաբերությունների պարզաբանման,*

⁴⁶ **Ռ. Սանոյան**, *Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը...*, էջ 100:

այլ բարձրացնում է սոցիալական հնչողության», – գրում է Հ. Լալայանը⁴⁷: Քննադատի անունը չտալով, սակայն մեջբերելով նախադասություններ ներկայացման մասին գրված մի թատերախոսականից՝ Սանոյանը հակադրվում է այդ մտքին՝ տող առ տող մեկնաբանելով ու բացահայտելով թատերախոսության չհամոզող դրույթները: Հավանաբար Սանոյանը նկատի է ունեցել հենց Լալայանցի՝ 1967 թ. գրած «Հեռացի՛ր, ծերուկ» հոդվածը «Բեմի արևը» հոդվածների ժողովածուում, որտեղ հոդվածագիրը շատ բարձր գնահատական է տալիս ներկայացմանը⁴⁸: Եվ միայն մեկ անգամ է խոսում քննադատաբար, այն էլ ոչ թե ռեժիսորական մեկնաբանության, այլ դերասանական խաղի մասին. «Ավարտվո՛ւմ են ռեժիսորական կորուստներն այնտեղ, որտեղ սկսվում են դերասանականները: <...> Ե. Վասիլևսկայան, ցավոք սրտի, չկարողացավ ամբողջությամբ բացահայտել իր հերոսուհու կերպարը, և նրա խաղը հանդիսատեսին անտարբեր է թողնում», – գրում է Լալայանը⁴⁹: Սանոյանը, մատնացույց անելով նաև հոդվածագրի անկարողությունը, բացատրում է, որ «Գնահատող» քննադատներից ոմանց գրչի տակ Վիլյամ Սարոյանը ամերիկյան քաղքենիական կենսակերպի քարոզիչ է, նույնիսկ «Ամերիկյան իմպերիալիզմի» ջատագույ, իսկ այլոց՝ քննադատների ու բեմադրողների գնահատությամբ ու մեկնաբանությամբ էլ Վիլյամ Սարոյանը Ամերիկայի անամարդկային կերպարանքի վճռական ու անողորմ մերկացնողն է»⁵⁰: Ասել է թե՛ համընդհանուր անըմբռնո-

⁴⁷ Գ. Լալայան, նշվ. աշխ., էջ 140:

⁴⁸ Հմմտ. Ռ. Սանոյան, Վիլյամ Սարոյանն այնտեղ, ուր մենք՝ սոցնալքարականներ... երևի էինք // Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 96–118:

⁴⁹ Գ. Լալայան, նշվ. աշխ., էջ 145:

⁵⁰ Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 102:

դականություն է տիրում թատրոններում Սարոյան բեմադրելիս:

Նման անհանդուրժող վերաբերմունք ունի Սանոյանը «Ձեր կյանքի ուղին» ներկայացման հանդեպ: Թատերագետն այս անգամ էլ չի գրում ստեղծագործական խմբի անունը, սակայն եթե նկատի ունենանք, որ սովետական տարիներին Սարոյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» բեմադրվել է միայն մեկ անգամ Սունդուկյանի անվան թատրոնում, պետք է կարծել, որ Սանոյանը նկատի ունի հենց Նիկոլայ Ծատուրյանի բեմադրությունը: Սանոյանը թատրոնի հասցեն որոշակիացնում է. «Ձեր կյանքի ուղին», *Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, alma mater՝ ինչպես նրան կոչում են Հայաստանում*»⁵¹: Թվականը՝ ոչ, փոխարենը Վ. Գրիգորյանն է իր գրքում նշում ներկայացման տարեթիվը՝ 1986 թ., վերնագիրը՝ «Քո կյանքի ժամանակը»⁵²: Մամուլում Ծատուրյանի բեմադրության պրեմիերայի տարեթիվը նշված է 1981-ը, վերնագիրը՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը»⁵³: Սանոյանի գրքում ներկայացման վերնագրի անճշտությունը թարգմանական է (Սանոյանի գրքի բնագրային լեզուն ռուսերենն է, մեր ձեռքին գրքի՝ Խ. Ավագյանի հայերեն թարգմանությամբ վերահրատարակությունն է - Ա.Ա.): Տարբեր են նաև Վ. Գրիգորյանի և Ռ. Սանոյանի գնահատականները: «Ներկայացման հեղինակների հղացմամբ՝ նախաբան ներմուծած ռիթմիկ կակաֆոնիայի տակ գործող անձինք տիկնիկների նման ցատկոտտում են, մեխանիկական շարժումներ անում և երաժշտության դադարելուն պես անշարժանում վերջին ակորդի պահի դիրքով: Ներկայացման

⁵¹ Ռ. Սանոյան, *Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը...*, էջ 96:

⁵² Վ. Գրիգորյան, նշվ. աշխ., էջ 11:

⁵³ «Երեկոյան Երևան», 08.10.1981, հմմտ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, 1922–1982 թթ. (ալբոմ), «Խորհրդային գրող», Երևան, 1989, էջ 237:

բանալին է սա, իսկ դրանից հետո իրար են հաջորդում ինքնառնչացման, ինքնասաղոտության պատկերներ», - կարդում ենք Սանոյանի գրքում: Մյուս թատերագետն այսպես է տեսնում. «Մայր բեմի երրորդ «հպումը» «Քո կյանքի ժամանակն» էր 1986-ին (հավանաբար Վ. Գրիգորյանը նշում է ներկայացումն իր դիտած տարեթիվը): Բեմադրիչը երիտասարդ, վառ ու ցայտուն արտահայտչակերպի, ժանրային գունեղ բռնկումների ռեժիսոր Նիկոլայ Ծատուրյանն էր»⁵⁴: Սանոյանի բացասական վերաբերմունքը բեմադրության վերաբերյալ ակնհայտ է, Գրիգորյանի տրամադրվածությունն առաջին տողերից դրական է, սակայն թատերագետն ավելի շատ հոգվածում վերլուծում է պիեսը, քան ներկայացումը և միայն հատվածի ավարտին գրում, որ «այնուամենայնիվ, բեմադրիչը պետք է առանձին ուշադրություն դարձներ հեղինակի ռեմարկներում շատ հաճախակի հիշվող «Միասուրիի վալսը» երգին, որը հնչում է նվագարկիչով»⁵⁵: Սանոյանը, թվարկելով Սարոյանի պիեսի հիմնական մոտիվների, հերոսների գծերի և գաղափարախոսության հանդեպ բեմադրիչի մեղանշումները, գրում է. «Նմանօրինակ «վարպետությանը» ձևափոխելով նաև մյուս գործող անձանց, բեմադրող ռեժիսորն «ուղղում» ու «դժգում է» դրամատուրգին և առաջարկում է և՛ սիրո, և՛ երազանքի, և՛ կյանքի իր խիստ «արդիականացված» ընկալումը»⁵⁶: Սանոյանն այս իրականության համար ունի իր տեսակետը. «Ցավոք, մեզ, սոցիալիստականներին, ամերիկյան գրող Վիլյամ Սարոյանը առաջին անգամ ներկայացվեց ծուռ հայելու մեջ, աղավաղված տեսքով: Պարզ է, որ սոցիալիստական ռեալիզմի

⁵⁴ Վ. Գրիգորյան, *Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում...*, էջ 11:

⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 13:

⁵⁶ Ռ. Սանոյան, *Մեծ բիթիցու առեղծվածը...*, էջ 98:

գաղափարախոսական կանխադրություններին հավաստարմության, կամ նույն այդ կաշուն անհեղթեթությունների իրադրության մեջ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել»⁵⁷: Մեր մեջբերած աղբյուրներում ներկայացման պրեմիերայի տարեթվերն ու գնահատականներն այնքան իրարամերժ են, որ կարող է թվալ՝ գործ ունենք տարբեր բեմադրությունների հետ, սակայն կասկածները փաքատվում են բոլոր աղբյուրներում միևնույն թատրոնի հիշատակումով, ինչպես նաև նշվում է միևնույն դերասանականը: Եվս մեկ խոստով վկայություն. Ծառուրյանը պիեսի հերոս ծերունի Արաբին տալիս է Սերոբ անունը: Այս փաստը չի վրիպում Սանոյանի աչքից, ներկայացման ծրագրերում ևս հերոսը նշված է որպես Սերոբ:

«Սարոյանի նոր դրաման Վարդան Աճեմյանը կրեմատորի Լենինականի Ա. Մուսկյանի անվան թատրոնում»⁵⁸, – կարդում ենք «Երեկոյան Երևանի» 1968 թ. համարում: Նյութից նաև տեղեկանում ենք, որ Խաչիկ Դաշտենցը պիեսի թարգմանությունն արդեն ավարտել է: Սակայն «Խաղողի այգին» պիեսի պրեմիերան տեղի է ունենում Սունդուկյանի անվան թատրոնում 1971-ի մայիսին, այդ մասին ազդարարում են «Երեկոյան Երևանի» 1971 թ. հուլիսի 13-ի և միևնույն թվականի «Բանվոր» թերթի նոյեմբերի 17-ի համարները: «Հանդիսականները Սունդուկյանի անվան թատրոնում հաճույքով են դիտում վերջերս բեմ ելած «Խաղողի այգին» ներկայացումը», – շարունակում է հոդվածագիրը⁵⁹: Աճեմյանը Սարոյանի նոր պիեսը բեմադրելու համար հրավիրել էր Հենրիկ Մալյանին: Այս ներկայացումը նշանակալից է նաև այն փաստով, որ Աճեմյանը ստանձնել էր ներկայացման բեմանկարչական ձևավորումը, որոշ երաժշ-

⁵⁷ Ռ. Սանոյան, *Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը...*, էջ 103:

⁵⁸ Վիլյամ Սարոյանի նոր պիեսը, «Երեկոյան Երևան», 8.06.1968 թ.:

⁵⁹ «Երեկոյան Երևան», 13.07. 1971 թ., հմմտ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, 1922–1972 թթ. (ալբոմ), «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1972:

տական հատվածների հեղինակներն էին Ռոբերտ Ամիրխանյանը և Ալան Հովհաննեսը: Ի դեպ, երգերը հնչել են **Շարա Տալանի** և **Հայրիկ Մուրադյանի** երգեցողությամբ՝ առաջինի կատարմամբ՝ Սարոյի վերջին արիան, երկրորդի կատարմամբ՝ ազգային երգերի մի շարք: Պիեսներում երգերի ու երաժշտության ընտրությունը պատահական չէ⁶⁰: Վ. Գրիգորյանի գրքում կարդում ենք. *«Մինչև բեմադրությունը կավարտվեր, 1981 թ.-ի մայիսի 18-ին լսեցինք Սարոյանի մահվան բոթը և կոսակը՝ աճյունի մի մասը Երևանում ամփոփելու մասին: Այնպես որ բեմադրությունը դարձավ մեր թանկ հայրենասկզի յուրօրինակ հրաժեշտի արարողությունը»*⁶¹: Վարսիկ Գրիգորյանը տասը տարով շփոթում է ներկայացման պրեմիերայի տարեթիվը և Սարոյանի՝ ներկայացումը չդիտելու իրողությունը թյուրիմացաբար կապում գրողի հիվանդության և մահվան հետ: Այնինչ Սարոյանը 1976 թ. հոկտեմբերին, այսինքն՝ ներկայացման պրեմիերայից հինգ տարի անց, եղել է Երևանում: Սարոյանի երազանքն էր «Խաղողի այգին» տեսնել Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում: Հավանաբար դեռևս 1960 թ. Վ. Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացման փորձերի վառ տպավորություններով ներշնչված՝ Սարոյանը հատուկ այս թատրոնի համար էր գրել «Խաղողի այգին»: Մամուլում և գրականության մեջ ոչ մի խոսք այն մասին, որ գրողը տեսել է այս պիեսի՝ Հենրիկ Մալյանի բեմադրությունը: Ավելին, 1976 թ. հոկտեմբերի 18-ին նա առաջին անգամ է տեսնում Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունը և հյուրընկալվելով Հայկական հեռուստատեսության ստուդիայում՝ եթերից հիացական կարծիք է հայտնում. *«...Ընդհանուր պիտի ըսեմ՝ Աճեմյանն հրաշքի պես թեստորիկալ բան մը ստեղծեց: <...> Բայց կփախագիմ ան մյուսն տեսնել և ասի դյուրին է, կըսեմ... և եթե կարելի է իմ հոս ըլլալու ժամանակվան մեջ «Խաղողի այգին»*

⁶⁰ Տե՛ս **Լ. Հախվերդյան**, «Խաղողի այգի» ներկայացման լույսն ու սովոր, «Գրական թերթ», 26.11.1971:

⁶¹ **Վ. Գրիգորյան**, *Վիշամ Սարոյանը հայ թատրոնում...*, էջ 9:

ինձի ալ գոնե կարդացեք մինասկ, որ ես անոր արժեքն ալ գիտնամ»⁶²: Սարոյանը, հավանաբար, նկատի ուներ պիեսի՝ Դաշտենցի թարգմանությունն իր համար կարդալը, քանի որ, ինչպես հայտնի է, նա հայերեն միայն խոսում էր, չէր կարդում: Արդյո՞ք պիեսը կարդացել են Սարոյանի համար, ի՞նչ տպավորություն ուներ նա այդ թարգմանությունից, և ի՞նչն է խանգարել գրողին դիտել «Խաղողի այգին» ներկայացումը: Այս հարցերը բաց են մնում: Պարզում ենք, 1976-ին ներկայացումն արդեն խաղացանկում չէր: Գիտե՞ր արդյոք պատճառների մասին Սարոյանը, դարձյալ հասկանալի չէ: Այնուհանդերձ Սարոյանը տեղյակ է, որ իր երկու պիեսները բեմադրվել են Երևանում, այս փաստը ճշտում ենք Սարոյանի և Սփյուռքահայության հետ մշակութային կապի կոմիտեի նախագահ Վարդգես Համազասպյանի և այլ մտավորականների հետ նամակներից (պահպանվում են Հայաստանի ազգային արխիվում), որոնք հրապարակվել են Սարոյանի 100-ամյակի առթիվ հայերենով⁶³: Վ. Համազասպյանին ուղղված նամակում նա գրում է. *«Եթե հնարավոր է, ինտրում եմ պրոն Գրիգոր Աղամյանի հետ ուղարկել տեղեկություններ հայերեն լույս տեսած իմ պիեսների մասին: Ես կցանկանայի տեսնել «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացման տեսարանների և գործող անձանց լուսանկարները և առանձնապես կցանկանայի ունենալ այդ պիեսի համար Առնո Բաբաջանյանի գրած երաժշտության ձայնագրությունը կամ ձայնասկզբը: Նույնը վերաբերում է նաև իմ մյուս՝ «Խաղողի այգի» պիեսին: Ենթադրում եմ, որ այս պիեսներից յուրաքանչյուրն ունի իր բեմականացման պատմությունը, և ես կուզենայի մի քանի տեղեկություններ ունենալ այդ առթիվ»⁶⁴*: Հետագա նամակագրությունից տեղեկանում ենք, որ Վարազ Սամվելյանը Սարոյանին է հասցրել «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադ-

⁶² Լ. Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 137:

⁶³ Վ. Սարոյանի նամակներից (կազմ.՝ Է. Հովսեփյան), «Պատմաբանասիրական հանդես», 2008, 3 (219):

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 219:

րության համար գրված Անոն Բաբաջանյանի երաժշտության ձայնասկավառակը (ուր թույլ տևողությամբ), պիեսի բեմադրության և հեռուստատեսային ֆիլմից լուսանկարներ: Սարոյանը գրում է. *«Ուշադրությամբ ծանոթացա լուսանկարներին և թաքուն սիրահարված եմ պիեսներին բեմադրությանն ու էկրանավորմանը»*⁶⁵: Ուրեմն կասկած չկա, Սարոյանը հեռակա ծանոթ է երկու բեմադրություններին էլ: Այնուհետև Սարոյանը շարունակում է. *«Եթե Երևան գամ հոկտեմբերին, կարո՞ղ եմ դիտել «Իմ սիրտը լեռներում է», «Խաղողի այգին» պիեսների բեմադրությունը, ինչպես նաև հեռուստատեսային ժապավենը»*⁶⁶: Համազասպյանի նամակում Սարոյանի հարցին պատասխան–հաստատում չկա, սակայն այն, որ Սարոյանը 1976-ի հոկտեմբերին եղել է Երևանում (հիշյալ նամակն ուղարկելուց երկու ամիս անց), պարզ է: Այն, որ դիտել է «Իմ սիրտը լեռներում է»–ն, նույնպես բազմիցս հիշատակված է մամուլում: Մեջբերենք դրանցից ևս մեկը. *«Երբ տեսա «Իմ սիրտը լեռներում է», շատ հափնեցա, կարծեցի՝ ուրիշն է գրել: Այդ փոքրիկ մարդը՝ Աճեմյանը, ինչպիսի մեծ գործ է ստեղծել: Հիանալի: Իսկ ֆիլմը չհափնեցա»*⁶⁷:

«Խաղողի այգին» ներկայացման մասին կարդում ենք. *«Բեմադրությունն այն չէր, ինչ փայփայում էինք, և մինչ օրս ստեղծված մնաց, թե ինչպես կարող էր գերազանց ռեժիսորի ու գրեթե նույնպիսի դերասանուհիների մասնակցությամբ բեմադրությունը դատասարսուփել անհաջողության: Ասենք, որ հենց սկզբից հանդիսասարսիի վրա իջավ հոգնածությա՞ն, թե՛ թոշնածության պես մի բան, որը չփարատվեց մինչև վերջ»*⁶⁸: Պրեմիերայից հետո Լևոն Հախվերդյանը լայնածավալ հոդվա-

⁶⁵ Վ. Սարոյանի նամակներից..., էջ 224:

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 225:

⁶⁷ Գ. Առաքելյան, Փնտրիր բարին ամենուր, «Սովետական արվեստ», 1989, N 7, էջ 42:

⁶⁸ Վ. Գրիգորյան, Վիշամ Սարոյանը հայ թատրոնում..., էջ 9:

ծով է հանդես եկել «Գրական թերթում»: «Խաղողի այգի» ներկայացման լույսն ու ստվերը»⁶⁹ վերնագրով թատերախոսակա-նում նա արտահայտել է թե՛ դրական և թե՛ բացասական վե-րաբերմունք: Թատերագետը բարձր է գնահատել Գրիգոր Թորգոմյանի դերակատար Սոս Սարգսյանի, Մակար Թորգոմ-յան՝ Ժան Էլոյանի, Շաքե՝ Շաքե Թովսմանյանի դերակատա-րումները՝ միևնույն ժամանակ նկատելով, որ ներկայացման մեջ սարդյանական գեղագիտության դեմ մեղանչումներն ամե-նուրեք են՝ թե՛ խոսքի մատուցման, թե՛ անգամ Աճեմյանի բե-մանկարչության մեջ և թե՛ բեմադրիչի աշխատանքում. *«Մտադրություն մասնաճյուղ բեմավիճակները, ռեժիսորական դի-տումմալոր ընդգծումներն իսկույն աչքի են ընկնում գրական հյուսվածքի հետ ունեցած հակասությամբ»*⁷⁰: Սակայն Սարդյա-նի մեկ այլ պիեսի բեմադրության մասին «ԱԶԳ»-ում տպա-գրված հոդվածում Հախվերդյանը, հիշելով Մայյանի «Խաղո-ղի այգին», գրում է. *«Դա մի լավ բեմադրություն էր, տաղան-դավոր բեմադրիչ Հենրիկ Մայյանի միակ աշխատանքը Մայր թատրոնում՝ արված հոգեբանական անձնավորման բոլոր օրենքներով, Սարդյանի թատերական գեղագիտության նրբու-թյուններով: Դրանից տասը տարի առաջ էլ՝ 1961-ին, այդ նույն սկզբունքներով Վարդան Աճեմյանն էր բեմադրել Սարդյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, որն ունեցավ բացառիկ հաջո-ղություն»*⁷¹: Փաստորեն Հախվերդյանը տարիներ անց Մայյա-նի «Խաղողի այգին» ոչ միայն համարում է հաջողված, այլև լավագույններից մեկը՝ համեմատական եզրեր անցկացնելով

⁶⁹ **Լ. Հախվերդյան**, «Խաղողի այգի» ներկայացման լույսն ու ստվերը, «Գրա-կան թերթ», 26.11.1971:

⁷⁰ Նույն տեղում:

⁷¹ **Լ. Հախվերդյան**, Վիլյամ Սարդյանը Համագգայինի թատրոնում, «Ազգ», 18 հուլիսի, 1994:

«Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրության հետ, որի մասին կարծիքները, ի տարբերություն մնացած բոլոր ներկայացումների, բացառապես դրական են: Քննադատական հակասություններ հայտնաբերում ենք ոչ միայն տարբեր հեղինակների, այլև միևնույն հեղինակի տարբեր տարիներին գրված հոդվածներում: Հ. Լավայանցը բեմադրությունը բարձր գնահատողներից է. *«Սարոյանական բեմադրության մեջ հրաշալիորեն արտացոլված խաղողի այգու մթնոլորտը թույլ է տալիս ասես առարկայապես շոշափել ամենը, զգալ նրանում տիրող բարեկեցության ուրվականային լինելը...»*⁷²: Նրան գոհացնում են թե՛ բեմանկարչական լուծումները, թե՛ բեմադրությունն ամբողջությամբ վերցված և թե՛ հատկապես Սոս Սարգսյանի դերակատարումը, այս վերջին կարծիքը թերևս կասկած չի հարուցում և համահունչ է մյուս արձագանքներին. *«Ասել, թե Սոս Սարգսյանը հրաշալի է զգում Սարոյանական պերսոնաժին, քիչ է: Ողջ ներկայացման ընթացքում դերասանը վարպետորեն պահում է հերոսի վարքագծի իր իսկ գոսած ճշգրիտ էմոցիոնալ ռեգիստրը»*⁷³: Ինքը՝ Մալյանը, հետագայում այսպես է գրում իր տեսակետը. *«Խաղողի այգին» բեմադրելու ընթացքում ես ո՛չ փառքի և ո՛չ էլ տաալաման զգացումով չեմ համակվել, գուցե անհարմար է ասել, բայց ոչ մի շեշտ չի կլանել ինձ այդ օրերին, ուղղակի անդադար զգացել եմ մի մեծ մարդու շունչը, հուզանատ, կենդանի ու տաք շունչը մեծն Վիլյամ Սարոյանի»*⁷⁴: Տոդերը հնչում են արդարացման պես, համենայն դեպս Մալյանն իր ասելիքը սպառված չի համարել Սարոյանական խաղացանկում:

⁷² Գ. Лалайанц, նշվ. աշխ., էջ 173:

⁷³ Նույն տեղում:

⁷⁴ Հ. Մալյան, *Երկխոսություն երրորդի համար*, «Նաիրի», Երևան, 2010, էջ 171–172:

Ավելի բարձր է գնահատվել Մայանի՝ 1983 թ. «Իմ անունն Արամ է» բեմադրությունը Կինոտան թատրոն-ստուդիայում, որտեղ Մայանը միավորում է հինգ պատմվածք՝ «Իմ անունը Արամ է», «Ճամփորդություն Համֆորդ», «Վարսավիրը, ում քեռու գլուխը կրծել, պոկել էր վագրը», «Խեղճուկրակ արաբը», «Նարինջները»: Այս վերջինը Մայանի կինոբաժնի ուսանողուհի Լիզա Ազիզյանի բեմադրությունն էր, այն արժանացել էր Մայանի հավանությանը և ընդգրկվել էր ներկայացման մեջ: «*Դա մի սովորական ներկայացում չէր, այլ մի շքեղ հանդիսանք*», - կարդում ենք ներկայացման մասին⁷⁵: Մայանը նույնպես իր հուշերում ավելի համարձակ է անդրադառնում իր այս բեմադրությանը: Իր ինքնակենսագրական գրքում ներկայացման մասին Սարոյանի ներշնչանքով ու անգամ Սարոյանական ոճով գրելով՝ Մայանն անկեղծանում է. «*Ես նույնիսկ սարոյան էի, Վիլյամ Սարոյան: Գուցեն այնքան էլ դժվար չէր լինել Սարոյան*»⁷⁶: Մեզ այս տողերը հուշում են ներկայացման հնարանքներից մեկը, բեմադրիչն իրեն նույնացնում է գրողի հետ և մեկ պլոժետային գծի շուրջ կառուցում հինգ դրվագները, որոնցից յուրաքանչյուրը կարող էր դիտվել իբրև առանձին պատմություն: Այս ենթադրությունն անելիս կարող ենք հենվել նաև մինևույն հոդվածում շարադրված Մայանի հետևյալ տողերի վրա. «*Վիլյամ Սարոյանի բոլոր պատմվածքների և բոլոր պիեսների հերոսը ինքն է՝ հեղինակը*»⁷⁷: Այսպիսով, եթե, ըստ բեմադրիչի, հերոսը՝ ասացողը, հեղինակն է, իսկ բեմադրիչն իրեն նույնացնում է հեղինակի հետ, ապա Մայանը դառնում է այս «պիեսի» պատմողը հմտորեն կապելով-միահյուսելով

⁷⁵ Հ. Մայան, *Երկխոսություն երրորդի համար*, էջ 24:

⁷⁶ Նույն տեղում, էջ 172:

⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 173:

պատմվածքները ասես մեկ պատմողի կողմից ստեղծված ամբողջական դրամատիկական երկի մեջ: Իր դատողություններում Մայանը չի շրջանցել Սարոյանի անսահման բարությունը, հումանիզմը, իմաստության և երեխաներին մոտ կանգնած լինելը: Կարծում ենք, որ այս հատկանիշները բեմադրիչը կարևորել է նաև ներկայացման մեկնաբանության մեջ: «Նա սիրում է բոլոր մարդկանց՝ չար ու բարի, նրա վրա մարդկային արաստները չեն թողնում ոչ մի հետք»⁷⁸: Ներկայացման մեծագույն ձեռքբերումներից է եղել լավ ընտրված դերասանական կազմը, նրանցից շատերը Մայանի ուսանողներն են եղել: Թատերագետը նկատում է, որ բոլոր դերակատարները վառ են, ոգևորված, խարակտերային. «Ամենաբնորոշը վարակիչ էքստազն էր», - գրում է նա հատկապես Աշոտ Ադամյանի և Աշոտ Աբաջյանի դերակատարումների մասին, որոնց «հասուն ինքնասարտահայտումից դժվար է զատորոշել հիմնական տեքստի ու խնդրովիզի սահմանները»⁷⁹: Սարոյանի «Իմ անունը Արամ է» պատմվածքների ժողովածուն թերևս կերպարների ու բնավորությունների առումով կարելի է համարել ամենացայտունն ու բազմազանը, այնտեղ «...սկզբից մինչև վերջ Սարոյանը ցուցաբերում է բնավորություններ կերտելու հասուն վարպետություն, բնավորություններ՝ օժտված շոշափելի ճկունությամբ, մարդկային անհաստականության կենդանի ջերմությամբ»⁸⁰, - նկատում է Նատալյա Գոնչարը, և բնական է Մայանի ընտրությունը: Այս ժողովածուի միանգամայն կենդանի և հետաքրքիր իրավիճակներում հայտնված վառ, ընդգծված բնավորությունները, թվում է, պատմվածքներից ձգտում են բեմ:

⁷⁸ Հ. Մայան, նշվ. աշխ., էջ 174:

⁷⁹ Վ. Գրիգորյան, *Վիլյամ Մայոյանը հայ թատրոնում...*, էջ 25:

⁸⁰ Н. Гончар, նշվ. աշխ., էջ 190:

Սարոյանի ստեղծագործություններին ամենախնքնատիպ մոտեցումը, թերևս, դրանք իբրև մնջախաղ մեկնաբանելն է: 1972-ին Երևանում առաջին մնջախաղային «Տուշպա» թատերախմբի ղեկավար Հենրիկ Պողոսյանի հրավերով Մոսկվայից գալիս է Արսեն Փոլադովը, ով ԲԴՊԿ-ի առաջին նորաբաց մնջախաղի դասարանի շրջանավարտ էր: Քանի որ Պողոսյանի՝ թատրոնը թողնելու պատճառով թատերախումբը գրեթե կազմալուծվում է, Փոլադովը ստիպված է լինում վերստին թատերախումբ կազմավորել: Առաջին գործը Վիլյամ Սարոյանի «Սուվյալները» պիեսն էր (Տղա՝ Ստեփան Շահինյան, Աղջիկ՝ Նունե Օզանեզովա, Գրող՝ Լևոն Իվանյան): *«Սարոյանի «Սուվյալներ» պիեսը սկզբում՝ 1973-ին, սկսեցինք բեմադրել խոսքով: Մեկ-երկու ներկայացում խաղացինք խոսքով և պլաստիկայով, սալա 1974-ին արդեն լրիվ վերափոխեցինք պլաստիկայի (միմոդրամայի) և 1974-ի մայիսի 18-ին խաղացինք մեր առաջին պրոֆեսիոնալ ներկայացումը: Այսինքն՝ այդ ներկայացմամբ մենք հաստատվեցինք որպես պրոֆեսիոնալ թատրոն»*, - գրում է Լևոն Իվանյանը⁸¹: 1974-ին հենց այս բեմադրության ամբողջական ցուցադրմամբ խումբը ճանաչվում է «պրոֆեսիոնալ կոլեկտիվ» և ընդգրկվում է Հայհամերգի կազմում, այն համարվում է թատրոնի ծննդյան տարեթիվը: Ներկայացումը սկսվում է բեմի խորքում լուսավորված դիմակով և ձայնագրված տեքստով: *«Հիշում եմ. «Սուվյալներ»-ից հետո մի ծանր քան էր ճնշում մեզ՝ վտիտ, դալուկ, անկյանք ու սևազգեստ ֆիգուրներից: Ուղղակի դաջվեց մեր մեջ Լևոն Իվանյանի տխրահեմ Գրողը. մարդկանց հանդեպ համակ բարության տիպար, որ սեր է ներշնչում ոչ միայն անկյանք աղջնակին, այլև մեզ՝*

⁸¹ Լևոն Իվանյանի հետ զրույցից, 2014 թ., նոյ. 2:

հանդիսականին»⁸²: 1976-ին, երբ Սարոյանը Երևանում էր, դիտում է «Սովյալները» և «Հե՛յ, ո՛վ կա» ներկայացումները մեկ երեկոյի ընթացքում: «Մինչև սկսվելը դերասաններին անհանգստացած հարցնում էր. «Է, մայմոլ կրհասկցվի՞»,– հիշում է Լևոն Իվանյանը⁸³: Ներկայացումից Սարոյանը շատ է տպավորվել՝ «Ինձմե շատ բան ըրած եք»⁸⁴,– զարմացել է: Եվ երբ իր դրվատական կարծիքն է հայտնել բարձրաձայն, դերասանները մի տետր են գտել-բերել, որ գրի իր խոսքը: Այս միջադեպի շնորհիվ թատրոնն ունենում է իր առաջին տպավորությունների գիրքը⁸⁵: Սարոյանի խոսքն իսկապես տպավորիչ է. «Երևանի մնջախաղի թատրոնի դերասաններին: Դուք կեցցեք, դուք հիանալի եք, ինչպես հիանալի է ձեր ներկայացումը: Շատ սալրեք, դուք հուզեցիք իմ էությունը, շոյեցիք իմ ականջն ու հմայեցիք իմ սիրտը: Վիլյամ Սարոյան»⁸⁶:

Սարոյանը հենց այնպես գովեստներ շռայլող չի եղել, երբ խոսքը վերաբերել է իր պիեսների բեմադրություններին: Որպես կանոն, նրան գոհացնելը գրեթե անհնար է եղել, նա հաշտ չէր իր ժամանակի թատրոնի, բեմադրիչների հետ: Օրինակ՝ «Հայերի» բեմադրության մասին, որը գոհացրել էր ամերիկյան քննադատությանը, Տիգրան Կույումջյանին նա հետևյալն է պատմել. «...Բեմադրությունը հեռու է քնազրից: Ստիպել է (բեմադրիչը – Ա.Ա.), որ նրանք ճղճղան, շինծու հնարք է: Հայերն աղմկոտ չեն: Կազանը (Էլիա – Ա.Ա.) նույնպես ստի-

⁸² Վ. Գրիգորյան, *Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում...*, էջ 18:

⁸³ Լևոն Իվանյանի հետ գրույցից, 2014 թ., նոյ. 2:

⁸⁴ Նույն տեղում:

⁸⁵ Տե՛ս Վ. Գրիգորյան, *Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում...*, էջ 18:

⁸⁶ Սարոյանի խոսքը գետեղված է Մնջախաղի թատրոնի 10-ամյակին նվիրված բուկլետում՝ «Թատրոնը գնահատանքներում» բաժնում, էջ 7, 8: Խոսքն ամբողջությամբ հավանաբար մեջբերել է հենց տետրից Վարսիկ Գրիգորյանը վերը նշված իր գրքում, էջ 18, 19: Տետրի ճակատագիրը մեզ անհայտ է:

սրում է, որ բոլորը ցատկոտեն, հնարքներ են, հնարքներ շատ է բանեցնում»⁸⁷:

Սարոյանը սիրում էր թատրոնը յուրահատուկ սիրով: Իր կյանքի մեծ մասը նա նվիրել էր դրամատուրգիային ու թատրոնին, սակայն թատրոնում չէր սիրում մեկ բան՝ «թատրոնը». *«Թատրոնի հիմնական թերությունը որպես արվեստ կայանում է նրանում, որ այն թատերային է (theatrical), այն անմարդկային կամ հակամարդկային է (inhuman, or anti-human)»*⁸⁸, - գրում է թատրոնում արդեն մեծ փորձառություն ունեցող Սարոյանը: Արհեստական, չափազանցված թատերայնությունն ու հնարքները Սարոյանին խորթ էին: Նա թատրոնից պահանջում էր ավելին, քան կարող էր անել թատրոնը՝ *«մեր առջև նույնքան ռեալ պիես է, ինչպես փողոցների խաչմերուկը»*⁸⁹, - գրում է նա «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի նախաբանում:

Հայաստանում իր տեսած երկու բեմադրություններն էլ Սարոյանը բարձր է գնահատել: Ուրեմն պետք է ենթադրել, որ թատերական դպրոցների տարբերությունն է դեր խաղացել նաև: Սարոյանը, հավանաբար, հենց այն մարդկայինն ու բնականն է տեսել հայաստանյան այս երկու բեմադրություններում, որը նա փնտրում էր կյանքում և թատրոնում: *«Սարոյանի թատերգությունները, հակառակ ակնհայտ պարզությանը, հաջող բեմադրելու համար ծայրահեղ բարդ են: Նրան գոհացնելը նույնպես երբեք դյուրին չի եղել»*⁹⁰, - գրում է Տ. Կույումջյանը: Եվ սա ճշմարտություն է:

Աճեմյանից հետո սարոյանական բեմադրությունների պատմությունը հայ բեմում մի բավական հետաքրքիր եզրա-

⁸⁷ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 19:

⁸⁸ W. Saroyan, *Razzle-Dazzle...*, p. 17.

⁸⁹ Ռ. Մանույան, *Մեծ բիթիցսու առեղծվածը...*, էջ 58:

⁹⁰ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 19:

կացության է մեզ մղում. **հայ բեմադրիչները միայն երկրորդ մոտեցումից են Սարոյանին ըմբռնում:** Յու. Էլոյանը «Մարդ-կային կատակերգություն» վեպի սեփական բեմավորմանն անդրադարձել է երկու անգամ (1972, 1973 թթ. Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում և հեռուստաթատրոնում): Ծառուրյանի՝ 1981-ի «**Ձեր կյանքի ժամանակը**» բեմադրության հանդեպ քննադատության հակասական կարծիքը փարատվեց 2008 թ. Համազգային թատրոնի «**Փրկության կղզի**» բեմադրությամբ: Հենրիկ Մայյանը նույնպես այս օրինաչափության «հետևորդն» է. «**Խաղողի այգուց**» հետո նա Սարոյանի հիշատակի առջև իրեն արդարացնում է իր «**Իմ անունը Արամ է**» միանգամայն ինքնատիպ բեմադրությամբ: Արմեն Էլբակյանը նախ Ծառուրյանի բեմադրության դերակատարներից էր, ապա 2006-ին բեմադրում է «**Աշխարհի վերջին օրը**» ներկայացումը: Այլ հարց է Էլբակյանի բեմադրությամբ «Ձե՛ս պարի ինձ հետ»-ը, որը հայ թատրոնում եղած Սարոյանի ստեղծագործություններից, թերևս, լավագույնների շարքում է:

Այս չգրված օրինաչափությունը հաստատում է, որ Սարոյանի թատերգությունն իսկապես փորձաքար է ոչ միայն թարգմանիչների, այլև բեմադրիչների համար: Մեր այս դիտումից դուրս է միայն Վարդան Աճեմյանը, թեև նա էլ արդյունքի հասել է մոտ երկու տարվա փորձերի և Սարոյանի հետ զրույցների շնորհիվ: Սարոյանն առնվազն փորձառություն է պահանջում, քանի որ դուրս է դրամայի ծանոթ օրենքներից: Այս դրամատուրգին նախ և առաջ հարկավոր է ճիշտ և խորությամբ ընթերցել սովորել: Սարոյանը թատրոնին առաջին հերթին մոտենում է լուրջ գրական հիմքի տեսակետից: «*Այն հասկացությունը, որ պիեսները ընթերցելու համար չեն, համոզիչ չէ*»⁹¹,

⁹¹ **W. Saroyan, Razzle-Dazzle...**, p. 15.

գրում է նա: Այսպիսով, Սարոյանը սովորեցնում է իր ընթերցողին և բեմադրիչին՝ նախ բարեխիղճ վերաբերմունք գրված նյութի հանդեպ՝ սկսած բառից: Օրինաչափ է նաև, որ բեմն իր պայմաններն ունի, և գրված խոսքն այնտեղ դրություն պետք է դառնա՝ բխած հեղինակի տեքստից: *«Բեմում գրական երկը խոսքային նյութ է, որ փոխակերպվում է, ի հայտ է գալիս որպես անձի կենդանի ներկայություն՝ այլ նյութ և այլ ձև»*⁹²: Եվ սա պետք է լինի Սարոյանին մոտենալու առաջին և անվիճելի նախապայմանը: Այնինչ մեր բեմադրիչներից շատերը գնում են Սարոյանի ստեղծագործություններին (կլինի պիես, թե պատմվածք) իրենց հորինած տեքստերը հավելելու, նոր կերպարներ, նոր գործողություններ ու անգամ նոր տեսարաններ ավելացնելու մերժելի ուղիվ, ինչը դառնում է նրանց տապալման առաջին պատճառը:

⁹² Նույն տեղում:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ
ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՄՆԵՐԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ (1991–2023 թթ.)

***Սարոյանի ստեղծագործությունների ժանրային
փոխաձևումները հայ բեմում***

Սարոյանն իրեն համարում էր նախ և առաջ դրամատուրգ, նրա համար առաջին տեղում թատրոնն էր, ապա՝ արձակը: Սարոյանի հետ իր՝ հայ ընթերցողին հայտնի հարցազրույցում բանաստեղծ Կարիկ Պասմանյանը գրողին հորդորում է թվարկել երեք ամենասիրելի պատմվածք, մեկ ամենասիրելի պիես: Սարոյանը նշում է՝ *«Խիզախ պատանին թռչող տրապեզի վրա»*, *«Մարդ, որի սիրտը լեռներում է»* և ևս երկու պատմվածք, իսկ որպես պիես՝ դարձյալ *«Իմ սիրտը լեռներում է»*-ն: Եվ միայն Պասմանյանի զարմանքից հետո, թե. *«Նորի՛ց. նախ պատմվածքը՝ «Մարդ, որի սիրտը լեռներում է» և ապա պատմվածքի հիման վրա գրված թատերգությո՛ւնը»*: Սարոյանն ավելացնում է. *«Իրավունք ունեք, պետք է լինի «Զո կյանքի ժամանակը»¹*: Մի տեսակ մարգարեության պես են հնչում գրողի տողերը, չէ՞ որ հենց նրա թվարկած այս ստեղծագործություններն են շարունակում մնալ Սարոյանի ստեղծագործության պսակը: Պատմվածք, որը համանուն պատմվածաշարից է, և որը քսանվեց տարեկան գրողին մեծ համբավ բերեց, պիես, որ նրա դրամատուրգիական առաջին մեծ հաջողությունն էր ԱՄՆ-ում, նաև Հայաստանում. առաջինը հենց այս պիեսով հայ հանդիսատեսը ճանաչեց Սարոյանին: Գրողի նշած երկու

¹ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 1, էջ 405:

թատերախաղերն առ այսօր աշխարհում ամենաբեմադրվող պիեսներից են:

Հետևելով հայ թատրոնում բեմադրված Սարոյանական ներկայացումներին՝ ականատես ենք լինում մի արտասովոր իրողության. **այստեղ գերիշխում են մասնավորապես գրողի արձակի և դրամատուրգիայի ներթափանցումների հետևանքով ծնված ներկայացումներ և գրողի արձակ ստեղծագործությունների բեմականացումներ:** Սարոյանն ինքը սեփական արձակը վերամշակել, վերարտադրել է իբրև դրամատիկական երկ («Իմ սիրտը լեռներում է»): Սա գրական աշխարհում ընդունված երևույթ է: Սակայն խոսքն այլ բանի մասին է՝ Սարոյանի արձակը բեմականացնելու, ռեժիսորական հեղինակային տարբերակներ մշակելու մասին, որի ընթացքում բեմադրիչները համադրում են հեղինակի տարբեր սեռի և ժանրի ստեղծագործություններից հատվածներ (արձակը, դրամատուրգիական գործերը)՝ ստեղծելով սեփական դրամատուրգիան: Սարոյանի արձակ ստեղծագործությունները բեմահարթակ բարձրացնելը վերջին ժամանակներս լայն տարածում ստացած մի միտում է, որը մեզ համար բավական հետաքրքիր դատողությունների և դիտարկումների դաշտ է բացում, ինչպես նաև մի շարք հարցադրումների առաջ է կանգնեցնում ուսումնասիրողներին:

Սարոյանագետները հաշվում են Սարոյանի գրչին պատկանող մոտ 2000 ստեղծագործություն, դրանցից 1500-ը՝ պատմվածքներ, իսկ մոտավորապես 250-ը՝* պիեսներ, ըստ Վ. Սարոյան ֆոնդի տրամադրած տվյալների հիման վրա արված մեր ուսումնասիրությունների: Կասկած չկա, որ Սարոյանի դրամաների թիվը շատ անգամներ գերազանցում է համա-

* Դրանց մեջ քիչ մաս չեն կազմում փոքր թատերախաղերը:

ցանցում և սարոյանագիտական որոշ գրքերում թյուրիմացաբար շրջանառվող «մեկ-երկու տասնյակ» թիվը: Մեր հաշվարկներով այսօր առնվազն 44 մեծ և փոքր դրամաներ կան հայերենով թարգմանված և հրատարակված, սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ դեռ բազմաթիվ են Սարոյանի արխիվներում անտիպ ու չթարգմանված պիեսները, դրանք հետագոտելն առաջիկայում պետք է դառնա Սարոյանի պիեսների մատենագիտությամբ զբաղվող մասնագետների համար պարզելու կարևոր խնդիր: Համենայն դեպս, դեռևս 1975 թ. Կ. Պասմանյանի՝ մեր կողմից մի քանի անգամ հիշատակված հարցազրույցում, երբ Պասմանյանը փաստում է, թե գրողն արդեն 50-ից ավելի հրատարակված գրքեր ունի, Սարոյանը նշում է, որ անտիպներն ավելի շատ են, «Կ.Պ.- Վե՛պ, պատմվա՛ծք, թատերգությո՛ւն: Վ.Ս. Ամեն քան»², պատասխանում է Սարոյանը: Պրոֆեսոր Օշին Քեշիշյանը նշում է, որ Սարոյանի ստեղծագործությունները բաժանում են հետևյալ ստեղծագործական փուլերի՝ 1934-1939՝ պատմվածքներ, 1939-1943՝ դրամատուրգիա, 1943-1962՝ վեպեր, 1963-ից մինչև մահը՝ ինքնակենսագրական գործեր և խոհագրություն³: Սա իսկապես պատկառելի ժառանգություն է թե՛ արձակի, թե՛ դրամատուրգիայի տեսանկյունից: Սակայն ավելի զարմանալի է դրամատուրգիական նման առատությունը: «Անպասելի չէր, որ Սարոյանը պարբերաբար թատերգություններ էր գրում, հաճախ՝ զուգահեռաբար մի քանիսը, և միշտ անհավաստալիորեն արագ և մեծ թվով: Օրինակ 1975-ի զարնանն ու ամռանը գրել է 15-ից ավել թատերգություններ: Եվ դրանք բոլորն անհայտ են»⁴: Հետագո-

² Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ.4, էջ 391:

³ Օ. Քեշիշյան, նշվ. աշխ., էջ 33:

⁴ Տ. Կույումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար հոդվածից // Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 11:

տողները նկատում են, որ Սարոյանը պիեսները գրում է անկանոն, մեծ արագությամբ. «Նման ուրիշ արագություն թատրոնի պատմության մեջ դժվար է ցույց տալ»⁵,– գրում է Սուրեն Դանիելյանը: Ժամանակակից դրամատուրգիայի տեսանկյունից սա իսկապես արտասովոր առատություն է: Դրամատուրգիայի պատմությունից հայտնի են բեղուն գրչով դրամատուրգներ, թեև նմանատիպ դրամատուրգներն իսկապես բացառություն են:

Ինչն է ստիպել հայ ռեժիսորներին շրջանցել դրամատուրգիական այդ հսկայածավալ ժառանգությունը և հիմնականում դիմել նրա փոքր արձակին, երբեմն նաև վեպերին և ինքնակենսագրական երկերին:

Նման բեմադրությունների մեջ կարելի է առանձնացնել մոտեցման մի քանի հիմնական տեսակ: Մի դեպքում միահյուսվում են դրամատիկական երկը և պատմվածքները (Նիկոլայ Ծատուրյան՝ «Փրկության կղզի»), այլ դեպքում վերցված է մեկ պատմվածք (Հասմիկ Տեր-Կարապետյան՝ «Հայ մուկը»), երրորդ տեսակը պիեսի, պատմվածքի և վեպի ժանրային համատեղումն է (Արմեն Էլբակյան՝ «Չե՛ս պարի ինձ հետ»), չորրորդ դեպքում ռեժիսորական դրամատուրգիան կազմված է զուտ պատմվածաշարից (Հենրիկ Մալյան՝ «Իմ անունը Արամ է» և Նարինե Մալյան՝ «Պատմություններ գնացքում»): Տարբերակներից մեկն էլ վեպի բեմականացման փորձն է (Յուրի Էլոյան՝ «Մարդկային կատակերգություն»): Նկատվում են նաև բեմադրություններ, այսպես կոչված, «ըստ» որևէ դրամատիկական երկի՝ ամբողջացված Սարոյանի այլ ստեղծագործություններից տողերով կամ մոտիվներով (Արմեն Էլբակյան՝ «Դուք մտնում եք աշխարհ», ըստ Վ. Սարոյանի «Տարեկանի

⁵ Սարոյանի ճշմարտության կռիվը..., էջ 12:

արտում» պիեսի, կամ Սոս Սարգսյան՝ «Մի գավաթ բարություն»՝ ըստ Վ. Սարոյանի «Գեղեցիկ մարդիկ» պիեսի): Այս վերջինի դեպքում հիմնականում փոխվում է նաև պիեսի վերնագիրը, մշակվում է պիեսի մեկ այլ՝ բեմադրական տարբերակը, դրանով բեմադրիչն ապահովագրում է իրեն քննադատությունից՝ հեղինակային դրամատուրգիային «կամայակա՛նորեն» վերաբերվելու համար: Մեկ այլ տարբերակ ևս առանձնացնենք, երբ Սարոյանի որևէ ստեղծագործություն, միավորվելով այլ հեղինակների ստեղծագործությունների հետ, դառնում է մեկ ներկայացման նյութ: Այդպիսի բեմադրություններ են «Համո Բեկնազարյանի անվան «Հայֆիլմ» կինոստուդիային կից Կինոդերասանի թատրոն-ստուդիայի» առաջին բեմադրությունը (առաջնախաղը՝ 1980 թ., փետրվարի 11)՝ «Իմ հայրենիքի խրատական հեքիաթները» վերնագրով, որտեղ բեմադրիչ Հենրիկ Մայյանը միավորել էր Հովհ. Թումանյանի հեքիաթներից մի քանիսը («Սուտլիկ որսկանը», «Կիկոսի մահը», «Նետոյի քարաքաղնիսը»), Վիլյամ Սարոյանի «Իմ անունն Արամ է» պատմվածաշարից մի քանի պատմվածք և Ադասի Այվազյանի պատմվածքներից «Կովարարները»: Եվ Մետրո թատրոնի «Ուիլլի, Թիթի, Ջիգ և երեքն էլ մի աղջիկ» ներկայացումը, որտեղ բեմականացման հեղինակ Անահիտ Ադասարյանը միավորել է Թենեսի Ուիլյամսի «Ենթակա է քանդման» փոքրիկ պիեսը, Հեմինգուեյի «Սպիտակ փղեր» պատմվածքը և «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսից մեկ հատված: Բեմադրիչը Նիկոլայ Ծատուրյանն է (առաջնախաղը՝ 1992 թ., հոկտեմբերի 30):

Առանձին կատեգորիա են Սարոյանի «Օպերա, օպերա» (ըստ Սարոյանի՝ ժանրը իտալական օպերա՝ անգլերենով) և «Հե՛յ, ո՞վ կա» «փոքր խաղերը», որոնք հիմք են դարձել օպե-

րաների համար: Դրանք ամերիկյան բեմում ներկայացվել են թե՛ որպես օպերա, թե՛ որպես դրամատիկական ներկայացումներ, թե՛ բալետային ներկայացում: Այն հարցին, թե ինչու է Սարոյանը դիմել երաժշտական ժանրի, գրողն անդրադառնում է «Օպերա, օպերա» պիեսի համար գրված նախաբանում. «*Պատասխանը շատ պարզ է, ես գրող եմ, ով նաև կոմպոզիտոր է: Դուք կարող եք երաժշտություն տեսնել իմ բոլոր գործերում, երաժշտության ֆորման և որակն առկա է այդ ամենում*»⁶: Նաև հայտնի փաստ է, որ Սարոյանը մի շարք երգերի հեղինակ է: Նա ուներ երաժշտական կառուցվածք մշակելու հմտություն: «*Խաղի բարձրագույն դրսևորումը երաժշտությունն է, որ մարդուս դուրս է բերում առօրյա կեցությունից, տանում մաքուր ձևերի աշխարհ, խաղացնում զգայական հայեցության վերին ոլորտներում*»⁷: Խաղը և երաժշտությունն անքակտելի հասկացություններ են նաև Սարոյանի դրամատուրգիայում:

Սամսոն Ստեփանյանի 1991 թ. բեմադրության համար պիեսը ծառայել է որպես խաղ-մոդել, որը հիմք է դարձել երաժշտական կտորներով հարուստ մոտ երկուժամանոց դրամատիկական ներկայացման: Ի դեպ, պիեսը Ս. Ստեփանյանը վերաբեմադրել է 2010-ին⁸: Սարոյանի տեքստն այս անգամ ևս ծառայել է որպես նյութ՝ բեմադրիչի մտահղացումները կյանքի կոչելու համար: Բեմադրիչը Սարոյանի պիես է ներմուծել թե՛ իր կողմից հորինված տեքստեր, թե՛ տեքստեր Սարոյանի վեպերից («Վեսլի Ջեկսոնի արկածները», «Թրեյսիի վագրը»), թե անգամ տողեր Սիրանո դե Բերժերակի մենախոսություններից: Սակայն բեմադրիչը գտել է ամենակարևորը. նա Սարոյանի

⁶ W. Saroyan, *Razzle-Dazzle...*, էջ 125:

⁷ Հ. Հովհաննիսյան, *Խաղը՝ բեմական ներկայություն...*, էջ 333:

⁸ Այս երկու բեմադրությունների մասին կիսուսնք հաջորդ ենթավերնագրում:

պիեսում չի փնտրում արտաքին կոնֆլիկտ, այլ որոնում ու ի հայտ է բերում տեքստի ներքին դինամիկան: Հ. Հովհաննիսյանի խոսքով՝ «Փնտրում է դրամատուրգիական պոտենցիալը նաև ո՛չ դրամատուրգիական տեքստում»⁹:

«Հե՛յ, ո՞վ կա» կարճ պիեսը հեղինակը գրել է 1941-ին: Առաջին բեմադրությունը տեղի է ունեցել միևնույն թվականին Սանտա Բարբարայի (Կալիֆոռնիա) «Լոբերո» (Lobero) թատրոնում, 1942-ին բեմադրվել է Բրոդվեյում, որում խաղացել են դերասաններ Էդդի Դոուլինգը և Ջուլի Հեյդոնը, 1963-ի բեմադրությունը նշանավորվում է Ալ Պաչինոյի նյույորքյան բեմելով՝ Երիտասարդ տղամարդու դերում: Իսկ ահա 1953-ին կոմպոզիտոր Ջեկ Բիսոնը (Jack Beeson) գրել է մեկ գործողությամբ կամերային օպերա Սարոյանի այս պիեսի հիման վրա:

Պիեսը Հայաստանում առաջին անգամ ներկայացվել է 1976 թ. Արսեն Փոլադովի մնջախաղային բեմադրությամբ Մըն-ջախաղի թատրոնում (բեմադրության մասին խոսել ենք գրքի «Քննադատական հակասություններ...» ենթավերնագրում): 1979 թ. պիեսի հիման վրա Հեռուստատեսային ֆիլմերի Երևան ստուդիայում նկարահանվել է ռեժիսոր Մարատ Վարժապետյանի ֆիլմը, իսկ 1983 թ. պիեսի մեկ այլ մեկնաբանություն է էկրան բարձրացել՝ Ռուբեն Քոչարի խորեոգրաֆիկ ֆիլմը: Հայ բեմում «Հե՛յ, ո՞վ կան» ներկայացվել է նաև որպես օպերա 2008-ին Կամերային երաժշտական թատրոնում: Սակայն բեմադրիչ Դավիթ Հակոբյանի համար հիմք է ծառայել ոչ թե Ջեկ Բիսոնի երաժշտությունը, այլ հայ ժամանակակից կոմպոզիտոր Էդուարդ Սադոյանի ստեղծագործությունը: Այս «կամերային օպերան» հավասարաչափ հազեցած է ժամանակակից պարային տեսարաններով (բալետմայստեր՝ Լիլիթ Միրզոյան):

⁹ Հ. Հովհաննիսյանի հետ զրույցներից, 2016:

Մենակատարներն օպերային երգիչներ են, Երիտասարդ տղամարդու դերում՝ Ասատուր Բալջան (բարիտոն), Աղջկա դերում՝ Վարսենիկ Ավանյան (մեցցո-սոպրանո): Բեմում առկա են երաժշտական գործիքներ, օպերան գրված է ժամանակակից մինիմալիստական երաժշտության սկզբունքներով: Ներկայացումը բացառիկ փորձ է հայ բեմում, սակայն դրամատիկական ներկայացումների բեմադրիչը կարծես չի գտել օպերային բեմադրության ներքին ձևը, բավականին տեսարաններ ձգձգված են և ստատիկ, գործողության պակասը լրացվում է պարային կատարումներով:

Նկատենք, որ **հայ բեմադրիչները բավական ազատ են Սարոյանի ստեղծագործություններին բեմական մեկնաբանություններում:** Սակայն անհերքելի փաստ է, որ Սարոյանը բժախնդիր է եղել իր ամեն բառի ու տողի նկատմամբ և գրական երկի ազատ մեկնաբանությունները ոտնձգություն է համարել: Այս է նաև առիթ ծառայել, որ 1941 թ. Սարոյանը, Բրոդվեյից հեռանալով, Նյու Յորքում «Բելասկո» թատրոնի շենքում հիմնել է սեփական թատրոնը՝ իր պիեսներն անձամբ բեմադրելու, անձամբ դերաբաշխումները կատարելու համար:

Մեզանում տարածված այս **երևույթի հիմնական պատճառները հավանաբար երկուսն են:** Բեմադրիչները, չցանկանալով շարունակ կրկնել հայ բեմում արդեն բեմադրված սարոյանական հայտնի պիեսները, ձեռք են մեկնում արձակ ստեղծագործություններին: Չնայած դրանցում քիչ չեն և չբեմադրվածները, սակայն մեծ մասը փոքր պիեսներն են, որոնք այնքան էլ հարմար չեն բեմադրության համար: Եվ երկրորդ, սարոյանական դրամատուրգիան, որն առատ է բեմադրիչին մի կողմից օգնող, մյուս կողմից պարտադրող ռեմարկներով, որը չունի դրամատուրգիական ավանդական կառույց, և որը

բեմադրական բոլորովին նոր մեկնակերպ է պահանջում, դժվարություններ է առաջացնում ռեժիսորների համար: Վերջիններս նախընտրում են արձակ ստեղծագործությունները կամ ժանրային համատեղումներ՝ ըստ սեփական նախասիրությունների ու հնարավորությունների: Այսպիսով, սարոյանական ստեղծագործությունը ծառայում է նրանց համար զուտ որպես նյութ, թեմա, որից կառուցում են սեփական բեմադրությունները՝ չզգալով պատասխանատվություն:

Երբ 1961 թ. Վարդան Աճեմյանը բեմադրում էր «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, Սարոյանին բեմադրելու նախատիպը չկար հայ բեմում: Աճեմյանը որևէ հենակետ չունեի, ավելին՝ նորագույն շրջանի արևմտյան հեղինակներ բեմադրելու փորձ նույնպես չկար հայ բեմում: Սակայն Աճեմյանը չի շեղվում Սարոյանի պիեսից, նա իր՝ բեմադրիչի փորձառությանը հաստատում է այն նոր, բոլորովին թարմ ու անօրինակ կերպը, որը հետագայում կարող էր ուղենիշ դառնալ սարոյանական դրամատուրգիան բեմադրել ցանկացողների համար: Եվ գուցե սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ մինչև այսօր գերազանցված չէ Աճեմյանի բեմադրությունը: Տ. Կույումջյանը Սարոյանի դրամատուրգիայի մասին ասում է. *«Ինչպես որ նրա (Սարոյանի - Ա.Ա.) թատերգություններից ցանկացածը, սրանք (պիեսները - Ա.Ա.) մարտահրավերներ են ամենատաղանդավոր բեմադրիչների վարպետությանը՝ շնորհիվ այն ինդիհների և պարսպոքների, որ ձգտում են պարզաբանել: <...>Նրանց ուղերձը համընդհանուր է և հարատև»*¹⁰:

Այս սկզբունքները կարևորելով՝ կարելի է բեմ հանել Սարոյանի ոչ միայն պիեսները, այլև պատմվածքներն ու վեպերը: Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է»-ից հետո սարոյանական

¹⁰ Վ. Սարոյան, *Հայկական եռագրություն...*, էջ 45:

ուշագրավ բեմադրության հաջորդ փորձը 1972-ին Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում «**Մարդկային կատակերգություն**» վիպակի՝ Յուրի Էլոյանի բեմադրությունն էր։ Վիպակը հետագայում Էլոյանը բեմադրում է նաև հեռուստաթատրոնում, որը թատերագետի խոսքով, «...դասականի համարում ունեցավ հեռուստատեսային ներկայացումների դաշտում <...>։ Էլոյանը հրաշալի է զգում հոգեբան-թատերագիրներին <...>։ Բեմադրիչը քաջ գիտե, թե Սարոյանի համար ինչն է կարևոր և հատկանշական»¹¹։

Այս ստեղծագործությանը բեմադրիչն անդրադառնում է մի քանի անգամ, այդ թվում՝ իր ղեկավարած Նոր Արեշի ժողովրդական թատրոնում՝ փոքր-ինչ այլ շեշտադրումներով։ Մամուլից տեղեկանում ենք, որ արձակի բեմադրության (այն էլ ծավալուն արձակի) այս փորձն իր հոգեբանական-դաստիարակչական նշանակությամբ նշանակալից երևույթ է եղել հայ թատրոնի պատմության այս փուլում՝ ոչ միայն պատանի, այլև ավագ հանդիսատեսի համար։

Սարոյանի արձակի բեմադրության մեկ այլ հաջողված փորձ է դառնում 1983 թվականի՝ Հենրիկ Մալյանի «**Իմ անունը Արամ է**» բեմադրությունն իր իսկ հիմնադրած «Կինոտան թատրոն-ստուդիայում» (1980 թվականին), որը 1988-ին վերանվանվում է բեմադրիչի անունով։ Կարծիք կա, որ բեմադրիչն ինքն իրեն չի ներել 1971 թ. «Խաղողի այգին» պիեսի բեմադրության անհասկանալի անհաջողությունը։ Ինչպես արդեն նշել ենք, նա միավորել է Սարոյանի համանուն պատմվածաշարից հինգ պատմվածք։

Այս ներկայացումը դարձել է Հենրիկ Մալյան մանկավարժ-ռեժիսորի ճաշակի, ստեղծաբանական ունակության,

¹¹ Վ. Գրիգորյան, *Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում...*, էջ 21։

պոետականության զգացողության հանրագումարը: Այստեղ կա թե՛ Մայյանի սիրած Պապը (Գրիգոր Բաբայան), թե՛ հայ տատը (Լիզա Ազիզյան), թե՛ պատմող մանչուկը (Աշոտ Ադամյան) և այլք: Ներկայացման տարբեր հատված-պատումները միաձուլվել են կինոժապավենի վրա կադրի հերթագայման սկզբունքով: Ամենուր առկա են եղել Մայյանի կինոնտածողությունը, սարդյանական ոգին ու շունչը: Ինքը՝ Մայյանը, իր «Երկխոսություն երրորդի համար» հուշերի գրքում գրում է. *«Վիլյամ Սարդյանի բոլոր պատմվածքների և բոլոր պիեսների հերոսը ինքն է, այդ պատճառով անկախ գործողության այս կամ այն վիճակից, սամեսկարևորը նրա բառն է, խոսքը, խմատը»*¹²: Սա Սարդյանին մոտենալու գտնված եղանակն է, չէ՞ որ Սարդյանն ինքը բառին մեծ ուշադրություն է դարձրել: Մայյանն ուշադիր է ընթերցել Սարդյանին. *«Իմ համոզմունքն է, որ Սարդյան բեմադրելիս բառը չպետք է կեղտոտել գործողությամբ, երաժշտությամբ, միզանսցենների ճարպիկ կամ անճարպիկ խաղերով, այլ ուղղակի անհրաժեշտ է զգալ, լսել, հասկանալ բառը, հասկանալ սրտի ուղեղով»*¹³, իսկ որպես հավելումն այդ բառերի և որպես վերջաբան՝ գրում է. *«...Մենք բոլորս ինչ-որ չափով, այնուամենայնիվ, Սարդյան ենք, մանուկ ենք, երեխա և խմատուն նաև: Եվ մեր բոլորի անունն Արամ է»*¹⁴: Թեև չի պահպանվել բեմադրությունը, սակայն այս մեկնաբանությունը թերևս կենդանացնում է «Իմ անունը Արամ է» ներկայացումը: Հասկանալի է դառնում, որ ներկայացման արտաքին կերպը մեկ պյուժետային գծով կառուցված պատումն է, մատուցման կերպը՝ ասացողը, ներկայացման

¹² Հ. Մայյան, նշվ. աշխ., էջ 173:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 174:

դրվագներից յուրաքանչյուրը կարող է դիտվել իբրև առանձին պատմություն, որոնք կապվում, ներառում են ռեժիսորական հնարամիտ լուծումներով՝ վերածվելով մեկ ամբողջական դրամատիկական երկի:

Այս սկզբունքն է հետագայում որդեգրում Նարինե Մալյանը՝ սարդյանական տարվան ընդառաջ Հենրիկ Մալյանի անվան թատրոնում 2008-ին բեմադրելով «Պատմություններ գնացքում» ներկայացումը: Ներկայացման հիմքում դարձյալ Սարդյանի հինգ ստեղծագործություններն են՝ «Խորհուրդներ ամերիկացի ճանապարհորդին», «Հանճարը», «Խեղճուկրակ արաբը», «Վարսավիրը, որի քեռու գլուխը կրծել, պոկել էր կրկեսի վագրը» և «Բիթլիս» պատմվածքները (պատմվածքներից միայն երկուսն են կրկնվում երկու Մալյանների բեմադրություններում): Ներկայացման ծրագրի վրա գրված է՝ «Ֆանտազիաներ Սարդյանի պատմվածքների թեմաներով»: Նարինե Մալյանի այս ներկայացումն ինչ-որ առումով խոնարհում է հոր հիշատակին, թեև հարցազրույցներից մեկում նաև նշում է. «*Հենրիկ Մալյանի բեմադրած սարդյանական բեմադրությունը սկզբում ինձ խանգարում էր, որպեսզի չկրկնվեմ, ես ընտրեցի մեկ այլ, արմատապես տարբերվող ուղի... Ես տեսել եմ Վիլյամ Սարդյանին, և այս ներկայացումը բեմադրելիս ես հիշում էի Սարդյանի տխուր աչքերը*»¹⁵:

Ընդհանուր սկզբունքը երկու Մալյանների բեմադրություններում արտաքուստ նույնն է՝ հինգ պատմվածքի բեմականացում և պատմողի առկայություն: Սակայն Ն. Մալյանն ընտրում է ներկայացման մատուցման ռեժիսորական ավելի բազմաշերտ եղանակ՝ թատրոն, կինո, համր կինո, մուլտիպլի-

¹⁵ А. Шараббян, «Истории в поезде», или возрождение маяковского театра, http://www.rau.am/gazeta_kp/?p=7&stid=151 (06.10.2017):

կացիա, պար, հանդիսանք, երաժշտություն, պատում: Այս վերջինն ամենակարևորն է, քանի որ հինգ ստեղծագործությունները, ինչպես մեկ գնացքի հինգ վագոններ, դիպաշարային սկզբունքով կաշում են իրար և ստեղծում այն ներքին գործողությունը, որն արտաքուստ չկա այս պատմվածքներում, սակայն բեմադրական տարբերակում յուրովի է արտահայտվում (յուրաքանչյուր հատվածի սահմաններում): Այստեղ են դարձյալ Պապը (Արա Սարգսյան), պատմող մանչուկը (Սամվել Թփայլյան), անմոռանալի են Քրիստինե Հովակիմյանի՝ «Կանացի, երիտասարդ, հմայիչ կին» և Միսս Գամմա (Սարոյանի «Ջազ» պատմվածքի հերոսուհին է) կերպարները և Հայկ Սարգսյանի խաղացած (Ջոհրապ, Վարսավիր, Խոսրով քեռի) երեք կերպարները: Դերասանները թե՛ արտաքին ընդգծված կերպարայնությամբ, թե՛ խաղային մանրամասների արտահայտչականությամբ չափազանց տիպական բնավորություններ են ստեղծում: Պատումներից յուրաքանչյուրում առաջին պլանում է որևէ մեկ արտահայտչաձև: Դա մի դեպքում ասացողի առկայությունն է, երբ թվում է, թե գրեթե ոչինչ չի կատարվում, սակայն պատմող մանչուկը՝ Արամը (Սամվել Թփայլյան), ում շուրջն էլ պտտվում են բոլոր պատմություններն ու իրադարձությունները, օժտված է սարոյանական մանչուկին, նաև՝ Աղասի Այվազյանի մանչուկին բնորոշ բոլոր գծերով (հիշենք «Եռանկյունու» տղային): Իր առույգությամբ, պարզությամբ ու բարության, արտահայտիչ դիմափառով դերասանը լրացնում է միզանսցենի անշարժությունը կամ գործողության պակասը: Մեկ այլ հատվածում հաղորդակցման լեզուն պարն է՝ Ինեսա Մկրտչյանի (Երիտասարդ հմայիչ արկածախնդրուհի և Էսթեր Բերկովից) և Հարություն Խաչատրյանի (Սիրահարված պարող երիտասարդ) հմուտ կատարումներով: Հատված-

ներից հաջորդները շահում են Պապ-Արա Սարգսյանի կամ Քեռի Խոսրով-Հայկ Սարգսյանի խարակտերային և ընդգծված ազգային կոլորիտով դերակատարումներից. նրանց խաղում ակնառու է յուրաքանչյուր ժեստի ու շարժման մանրակրկիտ մշակումը: Գեորգի Հովակիմյանի Քեռի Միսակը մանրապատումների ամենահայ կերպարներից է, սարոյանական բեղերով և ազգային տարագով դերասանը ոչ միայն արտաքուստ է տպավորվում, այլև իր ստեղծած անխոս, բայց խիստ կոմիկական կերպարով նորանոր գույներով է հագեցնում քնարական, նուրբ հումորով ու թախծով լի, բայց և միաժամանակ խիճ ու ծիծաղով հագեցած այս ռետրո բեմադրությունը:

Սարոյանի լավագույն պիեսներից մեկը՝ **«Գեղեցիկ մարդիկ»** (կամ **«Ամենալավ մարդիկ»**), («The Beautiful People», 1941), գրվելուց անմիջապես հետո բեմադրվել է Բրոդվեյում: Սարոյանն ինքն է աշխատել բեմադրության վրա և այդ փորձառությունը համարել է իր ստեղծագործության լավագույն փուլը: Այդ օրերին Սարոյանին կարելի էր տեսնել Ստորին Մանհեթենի նավամատույցում ճամփորդներին ազդագրեր բաժանելիս: Ներկայացումը որոշ ժամանակ համարվել է բրոդվեյյան հիթերից մեկը:

Անբացատրելի պատճառներով պիեսը վրիպել է հայ թարգմանիչների ու հրատարակիչների աչքից: Այն ընդգրկված չէ Սարոյանի պիեսների հայերեն թարգմանված ժողովածուներում: Միայն 1994 թ. Վանիկ Ավետիսյանն անգլերենից իր թարգմանությունը ներկայացրել է Սոս Սարգսյանին՝ առաջարկելով բեմադրել այն **«Համազգային»** թատրոնում: Ի դեպ, թարգմանությունը բարձր է գնահատել Լևոն Հախվերդյանը: Սոս Սարգսյանն առաջարկված վերնագրերից ընտրել է **«Մի գավաթ բարությունը»**, որն արտացոլում է թե՛ պիեսի գաղա-

փարախոսությունը, թե՛ Սոս Սարգսյանի մոտեցումը պիեսին: *«Մեր օրերում զգալիորեն պակասում է բարությունը, ինչը գուցե և ավելի շատ է մարդուն հարկավոր, քան որևէ բան այս կյանքում...»*¹⁶, – ասում է Սոս Սարգսյանը՝ բացատրելով, թե ինչու հենց այս պիեսի վրա կանգ առավ իր ընտրությունը: Ներկայացումը մեծ հաջողություն է ունեցել, մամուլի արձագանքների քանակությամբ ու հիացական կարծիքների գերակշռությամբ այն մոտենում է Վ. Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռնեբլուրում է»-ին (նման համեմատություն է անցկացնում իր հոդվածում Լևոն Հախվերդյանը¹⁷): *«Մի գավաթ բարությունը» նախորդ ներկայացումների սկզբնավորած սարդանակալական բեմական սովանդների արժանավոր շարունակությունն է և մի նոր հաստատումը...*»¹⁸, – ավելացնում է Հախվերդյանը: Ներկայացման մասին գրել է թե՛ ռուսական, թե՛ արևմտահայ ու թե՛ արևելահայ մամուլը (Լևոն Հախվերդյան, Նարինե Սարգսյան, Վարսիկ Գրիգորյան, Նվարդ Ասատրյան, Սոնա Մելոյան, Քրիստինե Ղազարյան, Կիտուշ Արզումանը՝ Իրանի «Ալիք» օրաթերթում և այլք):

Փորձում ենք պարզել «Մի գավաթ բարության» հաջողության գաղտնիքը: Նախ և առաջ ընտրված է փայլուն դերասանական կազմ՝ Կարեն Զանիբեկյան՝ Ջոուն Վեբսթեր, Դավիթ Հակոբյան՝ Վիլյամ Փրիմ, Գայա Նովենց (Կարինե Զանջուլազյան)՝ Հարմընի Բուբոստմի դերում, Արթուր Մկրտչյան (ավելի ուշ՝ Էդգար Էլբակյան կրտսեր)՝ Օուեն, Մայիս Կարազյոզյան՝ Հայր Հոգան, Շահում Ղազարյան՝ Դեն Հիզբոու: Լևոն Հախվերդյանը, դերասանական վառ կատարումներից գատ,

¹⁶ Театр «Амазгаин» открывает театральный сезон спектаклем «Чаша добра», «Азатамарт», N 23, 14–20 июня, 1994.

¹⁷ Լ. Հախվերդյան, *Վիլյամ Սարդյանը Համազգայինի թատրոնում...*

¹⁸ Նույն տեղում:

բարձր է գնահատում նաև Սոս Սարգսյանի բեմադրական շնորհը: «Այս պիեսի բեմադրությունը Սոս Սարգսյանին հաջողվել է: Այստեղ երևում է ասելիք ունեցող մեկնաբանը, տպավորիչ բեմավիճակներ ստեղծող, անսամբլային խաղի հետամուտ բեմադրիչը: Այս ներկայացման գլխավոր արժանիքը Սարոյանի գրական հյուսվածքին հարազատ բեմական կերպարի ստեղծումն է»¹⁹: Նա մատնանշում է նաև բեմանկարիչ Գրետա Նալչաջյանի ու կոմպոզիտոր Մարտին Վարդազարյանի հաջողված աշխատանքները՝ որպես ներկայացման մթնոլորտին նպաստող ոչ պակաս կարևոր գործոններ:

«Արդարև, ներկայացումից հետո դուրս ես գալիս խաղաղված, մարդացած: Ահա սարոյանական կատարախը, որ բեմադրիչի ու դերակատարների համար դարձել է գեղագիտական ու բարոյական նպաստակ, որի որոնմանը ոչ մի ջանք չի խնայվել»²⁰, – գրում է մեկ այլ թատերագետ: Մյուս հոդվածներում ևս նկատում ենք, որ ներկայացման հաջողությունը բնութագրելու համար հոդվածագիրներն օգտագործում են «սարոյանական» եզրույթը: «Ազատամարտի» թղթակիցը «Մի գավաթ բարությունը» նույնպես անվանում է «սարոյանական»՝ գտնելով, որ ներկայացման ուժեղ կողմերը սարոյանական «...մանրամասներն են՝ խորը, բանաստեղծական ու փիլիսոփայական»²¹: Թատերագետ Նարինե Սարգսյանը ներկայացումը դրական է գնահատում, այն անվանում է «հրապուրիչ ու

¹⁹ **Լ. Հախվերդյան**, *Վիլյամ Սարոյանը Համազգայինի թատրոնում...*

²⁰ **Վ. Գրիգորյան**, *Բարությունը բարություն է, մի գավաթ, թե մի կարաս*, «Երկիր Նաիրի», 9 սեպտեմբերի, 1994 թ.:

²¹ **Ք. Ղազարյան**, *Ներկայացումը մաքրագործում և ազնուացնում է հանդիսատեսին*, «Ազատամարտ», թիվ 34, 1994 թ.:

ատանց հավակնությունների» մի բեմադրություն, «ուր մի գավաթ բարությունը գրեթե հրաշքներ է գործում»²²:

Փաստորեն Վ. Աճեմյանի բեմադրությունից հետո «սարոյանական» որակավորումով ամենաշատ բնութագրվող բեմադրությունը «Մի գավաթ բարություն»-ն է: Երբ ներդաշնակ են ներկայացման բոլոր բաղադրիչները, երբ կան ռեժիսորական անսպասելի տեսարաններ, դերասանական վառ կատարումներ, երբ գտնված են ներկայացման տոնայնությունը, ներքին ռիթմը, երբ ստեղծված է սիրո, բարության, հումորի ու թախծի յուրօրինակ համաձուլվածք, և երբ բեմադրիչի ու դրամատուրգի ուղերձները համընկնում են. ահա սրանք են «սարոյանական» անվանում հոգվածագիրները մեր կարծիքով:

Սոս Սարգսյանը, օգտվելով Վ. Աճեմյանի փորձից, ներկայացման այցեքարտն է դարձրել դարձյալ երաժշտության հնչյուններ (կոմպոզիտոր՝ Մ. Վարդազարյան): Ներկայացման սկիզբը ազդարարվում է տրոմբոնի հոգեթով պարտիայով, և ապա տարբեր տեսարաններում հնչում է երաժշտական նույն մոտիվը՝ որպես բարության, երազանքի, սիրո այլաբանական խորհրդանիշ-կերպար:

«Մի գավաթ բարությունը» նաև Սոս Սարգսյանի ամենասիրելի բեմադրությունն է եղել: Նա անվերջ ցանկանում էր վերականգնել այն և ահա 2012-ին իրականություն է դարձնում իր վաղեմի իղձը արդեն թատրոնի նոր կազմով: Ներկայացումն այն հաջողությունը չունեցավ, ինչ նախկինը: Նոր դերասաններին չհաջողվեց վերստեղծել ներկայացման ներքին կյանքը: Նրանք ոչ թե խաղացին, այլ ջանացին փոխարինել բացակա դերասաններին, պատճենել նրանց: Սոս Սարգսյանի նպա-

²² **Ն. Սարգսյան**, *Ուիլեամ Սարդյանի «Գեղեցիկ մարդիկ» «Համազգային» թատրոնում...*

տակն էր նույնությամբ վերականգնել բեմադրությունը: Կարճ ժամանակ անց «Մի գավաթ բարությունը» դուրս եկավ խաղացանկից: Որքանո՞վ է համապատասխանում այս բեմադրությունը մեր քննարկած թեմային: Բեմադրիչը չի փոխել գրական հիմքը, չի հավելել հատվածներ այլ ստեղծագործություններից, թվում է՝ փոխված է միայն վերնագիրը: Սակայն ամենակարևորը՝ փոխված է հեղինակային ավարտը: «Միլիոն դոլար» աշխատելու նպատակով Նյու Յորք մեկնած Վերսֆերի ավագ որդին, ըստ Սարոյանի պիեսի, վերադառնում է: Սոս Սարգսյանը հետ չի բերում տղային՝ սրանով կարծես փոխելով նաև ներկայացման ժանրը: Այս քայլով ամբողջ ներկայացման գլխավոր հերոսը դառնում է սպասումը: Ավարտին հանդիսատեսը հասկանում է, որ մեծ աշխարհի երախն ընկած երագողու խիզախ պատանին հետ չի գա, սակայն նրա հարազատները հույսը չեն կորցնում, նրանք համոզված են, որ տղան լավ է, լավ է, քանի որ իր հետ տարել էր մի գավաթ բարություն: Այստեղ Սարոյանի happy end-ը զիջում է իր տեղը՝ քնարական կոմեդիան դրամայի վերածելով:

Սարոյանի բարդագույն պիեսներից մեկը «**Հերստոած մի գնա**» («Don't go Away Mad», 1947 թ.) վերնագրով հայերեն թարգմանել է Արտաշես Էմինը, պիեսն ընդգրկվել է Սարոյանի «Ընտիր երկերի» երկրորդ հատորում (1987 թ.): Սան Ֆրանցիսկոյի քաղաքային հիվանդանոցում կյանքի վերջին օրերն ապրող հիվանդներից յուրաքանչյուրն իր պատմությունն ունի, սակայն անգամ նման անհույս իրավիճակում Սարոյանն իր հերոսներին հորդորում է զայրացած ու դառնացած չգնալ, այլ սատար լինել մեկմեկու, քանի դեռ հնարավոր է դա: Թեմատիկ ու հոգեբանական նման ծանրագույն բեռի տակ քիչ բեմադրիչներ են համարձակվում մտնել (գուցե հենց այս պատ-

ճառով էլ Սարոյանի մեկ այլ՝ «Կոտորածն անմեղաց» պիեսը նույնպես քիչ է բեմադրվել): Ծավալուն ու մոայլ պիեսը մի շարք ռեժիսորական խնդիրներ է առաջ քաշում, որոնք լուծելու համար մասնագիտական բարձր կարողություններ են հարկավոր: «Հերսոտած մի գնան» հայ բեմում միայն երկու մեկնաբանություն է ունեցել՝ 2008 թ. «Մի՛ գնա բարկացած» վերնագրով Գյումրու Վ. Աճեմյանի անվան թատրոնում (բեմադրիչ՝ Հրաչյա Ղազարյան) և 2009 թ. «Հերսոտած մի՛ գնա», Միեր Մկրտչյան արտիստական թատրոնում (բեմադրիչ՝ Գառնիկ Մեյրանյան): Մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսանկյունից բացառիկ է Գյումրու Վ. Աճեմյանի անվան դրամատիկական թատրոնի «Զայրացած մի՛ գնա» բեմադրությունը (բեմադրիչը վերնագրի այս տարբերակին է առաջնություն տվել): Այս ներկայացման մասին երկու անդրադարձ կա՝ Վ. Գրիգորյանի «Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում» գրքում բավական համառոտ ակնարկ և ՀԹԳՄ-ի հրատարակած «Թատրոն»²³ ամսագրում՝ թատերախոսական: Երկու հրապարակումներում էլ ներկայացումը բարձր են գնահատում հոդվածագիրները, ականատեսների տպավորությունները նույնպես հիացական են: Երկու հոդվածագիրներն էլ նկատում են, որ պիեսը մեկնաբանված է իբրև ինտելեկտուալ դրամա, ավելի շատ կարևորված է գաղափարական մոտեցումը, քան կերպարների անհատականությունները. «...Նույնիսկ դեմքով ու հագուստով նրանք անքան միանման էին, որ դժվար էր նրանց ճանաչել: Եվ խոսում էին միանման, քարոզիչ-սուսքայի հնչերանգով: Փոխարենը բեմադրիչը զարմացնում էր ամբողջ դերասանախմբին իր մտադրացմանը համախոհ դարձնելու, իրոք որ, հազվագյուտ

²³ Մայրոյանին «բացել» «ինտելեկտուալ թատրոնի» միջոցով, «Թատրոն», 2008, N 10, 11, էջ 12:

տաղանդով»²⁴, – գրում է թատերագետը: Իսկ բեմադրիչի մտահղացումը Սարոյանի պիեսին ավելի ընդգրկուն, լայն մեկնաբանություն տալն է բեմում. Հ. Ղազարյանը բեմը զրկում է Սարոյանի նշած տեղանքին հատուկ բոլոր յուրահատկություններին՝ պահպանելով ռեմարկի միայն երկրորդ մասը. «Հիվանդանոցի երրորդ բաժանմունքի արևի սրահը»²⁵. բեմականարչության կենտրոնում ևս արևն է, թեև տեղանքը հիվանդասենյակ չէ: Իսկ հերոսների տեսանկյունից բեմադրիչի համար ավելի կարևոր է «դեպի արևը»՝ դեպի հավերժություն տեղափոխվելուց առաջ յուրաքանչյուրի ներքին կատարելագործման հարցը, քան բուն հարաբերությունները միմյանց հետ: Բեմանկարիչ Արամ Հովհաննիսյանի (որը նաև երաժշտական ձևավորման հեղինակն է) ներդաշնակ աշխատանքը ռեժիսորի հետ ստեղծում է մտահղացման առարկայական կերպարը բեմում. այստեղ երկու հարթություն կա, ասես առաջին ու երկրորդ պայմանական հարկեր, որոնք աշխարհն ու վերերկրայինն են խորհրդանշում. «Մարդիկ, ովքեր գտնվում են երկնքի ու երկրի միջև»²⁶, – մեկնաբանում է բեմադրիչը: Վերևից ներքև իջնող ցանցկեն ճոճարաններին հայտնվելով՝ հերոսները մեկեն վեր են խոյանում՝ վերացած իրականությունից, կյանքի դառը իրողություններից ու կախվում երկնքի ու երկրի միջև՝ հարաբերական «անվերջ շարժման» կամ անշարժության մեջ: Եվ պատահական չէ, որ ներկայացման սկզբից այնտեղ՝ «վերններում», կանգնած Փոսիոն (Տիգրան Գաբրյան) Նարեկացի է ընթերցում: Այսպիսով, մեր դիտարկմամբ մեր առջև ոչ թե ինտելեկտուալ ներկայացում է (քանի որ այս ուղղության

²⁴ Վ. Գրիգորյան, *Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում...*, էջ 47:

²⁵ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, հ. 2, էջ 230:

²⁶ Հրաչյա Ղազարյանի հետ զրույցից, 28. 06. 2017:

միակ առանձնահատկությունը գաղափարին առաջնություն տալը չէ, այլ առաջին հերթին գաղափարների բախման հետևանքով ծնված կոնֆլիկտը), այլ ինտելեկտուալ բեմադրիչի կողմից ստեղծված ուրույն ռեժիսորական դրամատուրգիա, որը հանդիսատեսին մղում է ներհայեցողության, **էքզիստենցիալ փիլիսոփայական տարածք**: Ստեղծված խորհրդանշական մթնոլորտը, բեմադրիչի գաղափարական, փիլիսոփայական շեշտերն արդարացնում են շեղումը Սարոյանի պիեսից (թեև տեքստային շեղումներ չկան, կա մեկ հավելում՝ Նարեկացուց հատվածները): Հրաչյա Ղազարյանի «Զայրացած մի՛ գնա» բեմադրությունը հայ բեմի սարոյանական մեկնաբանություններից ամենաինքնատիպ ռեժիսորական բեմադրություններից է, և սխալված չենք լինի, եթե նաև ընդգծենք՝ սարոյանական մարգային ներկայացումներից ամենաակնառուն:

Վերջին տասնամյակում բեմադրվածներից ուշադրության է արժանի նաև Նիկոլայ Ծատուրյանի «Փրկության կղզին» ներկայացումը Համազգային թատրոնում (2008 թ.): Ծատուրյանը Սարոյանի դրամատուրգիային դիմած առաջին ռեժիսորներից է: Դեռևս 1981 թվականին Մայր թատրոնում տակավին երիտասարդ Նիկոլայ Ծատուրյանը բեմադրել էր Սարոյանի «Քո կյանքի ժամանակը» պիեսը (թարգմ.՝ Ա. Հովսեփյան, Ա. Հովհաննիսյան, վերնագրի այս տարբերակը՝ ըստ նշված թարգմանիչների): Համազգայինի «Փրկության կղզին» ներկայացման հիմքում «Ոստրեն և մարգարիտը» պիեսն է՝ Է. Զոհրաբյանի թարգմանությամբ, որին Ծատուրյանը հավելել է հատվածներ հեղինակի «Յոթանասուն հազար ասորի» պատմվածքից: Թեև այս պիեսը համարվում է Սարոյանի «փոքր խաղերից», իր ծավալով այնքան էլ փոքր չէ (երեսուն էջ, տասը գործող անձ) և բավական ամբողջական ու ավար-

տուն թատերախաղ է՝ բեմ հանելու համար: Պիեսի գլխավոր հերոսի անունը բեմադրիչը փոխարինում է «Յոթանասուն հազար ասորի» պատմվածքի գլխավոր հերոսի անունով, ինչպես նաև որոշ տեքստեր հնչեցնում տվյալ պատմվածքից: Սակայն այս միջամտությունը, ըստ էության, կարող էր և չլինել. այն մի տոնայնություն է հաղորդում ներկայացմանը աստանդակա՝ նության թեմայով, թեև պիեսն այդ մասին չէ, և ներկայացումն էլ այս մասին չի դառնում: Սա պատմություն է ամերիկյան Օ Քեյ-բայ-դ՝Սի կոչվող գյուղաքաղաքում ապրող վարսավիրի, փոքրիկ տղայի, նրա՝ ընտանիքից հեռացած հոր, ժամագործի, ուսուցչուհու և դատավորի կյանքից, որոնց մասին մի օր գրելու է քաղաք ժամանած Գրողը՝ Սարոյանը (դերակատար՝ Կարեն Զանիբեկյան, ապա՝ Գագիկ Մադոյան): Սարոյանի այս ստեղծագործությունը նույնպես սիրո, լավատեսության, կարեկցանքի, սակայն հատկապես սեփական երազանքին հավատալու մասին է: Վարսավիր Բադալը (Դավիթ Հակոբյան) ասես ակամա դարձել է փոքրիկ քաղաքի ծանր կյանքով ապրող երեխաների հովանավորը, թեև ինքն էլ մի փայլուն օրի չէ: Հոգսը փորձում է կիսել քաղաքում պատահաբար հայտնված գեղեցկատես և կենսասեր երիտասարդ ուսուցչուհին (Ալլա Մահակյան), ով, սակայն, առավել խելամիտ է համարում երեխաներին վերադարձնել իրականություն, քան սնել դատարկ հույսերով: Սարոյանական կիսախենթ հերոսների կենցաղային հոգսերով ծանրաբեռնված միջավայրում ծիծաղելի է թվում ուսուցչուհու խիստ իրատեսական դիրքորոշումը: Դերասանուհին կերպարը մեկնաբանում է կատակերգական շեշտերով և ճշմարտության հաստատման ճանապարհին հայտնվում բազում անհեթեթ վիճակներում: Կարիքի ու աղքատության մեջ ապրող հերոսները ստիպված են և ուզում են հավատալ երա-

զանքներին, հրաշքին, և հրաշքը տեղի է ունենում՝ Գրողի անմիջական մասնակցությամբ: Ներկայացման ամենամեծ առանձնահատկությունն անմիջականությունն է, բեմադրիչը ստեղծում է անպաճույճ ու մերկ իրականության մի այնպիսի մթնոլորտ, որ թվում է, թե հանդիսատեսը ոչ թե թատրոնում, այլ Օ Քեյ Բայ դ'Սի-ում է: Բեմադրությունը հանդիսատեսին է ներկայանում վաղուց ծանոթ, ասես Սարոյան բեմադրելու համար բարի և հոգեհարազատ ավանդույթ դարձած սարոյանական կերպար-նախատիպերով: Այս դիտարկումից զերծ չի մնում նաև փոքրիկ տղայի դերակատար Տաթև Ղազարյանի խաղը: Քլեյի անմիջականորեն վարակիչ երեխան անտարբեր չի թողնում, թվում է՝ հանդիսատեսը նրան վաղուց ճանաչում է: Գուցե Վարդուհի Վարդերեսյանի Ջոնիի արձագանքնե՛րն են անդրադառնում դերասանուհու խաղում: Տաթև Ղազարյանի Քլեյի կերպավորման արտահայտչամիջոցները, խաղակերպը, հոգեվիճակն ու արտաքին կերպարային ընդգծումները հիշեցնում են սարոյանական մանչուկին՝ ազնիվ, կենսասեր, լավատես, չուսահատվող, պրպտող, տարիքից հասուն երեխայի կերպարը: Այս ներկայացման մեջ, ինչպես և Սարոյանի գրեթե բոլոր պիեսներում, գլխավոր և երկրորդական կերպարներ չկան, սակայն պետք է ընդգծել վարսավիր Բադալ-Դավիթ Հակոբյանի ու Գրող-Կարեն Ջանիբեկյանի (դերասանին հետագայում փոխարինող Գագիկ Մադոյանի խաղը զիջում է) վարպետ դերակատարումները: Վերջիններս դերասանական հմտությամբ հանդիսատեսի մոտ ստեղծում են իրապես վերապրվող կյանքի պատրանք, շնորհիվ ներքին խաղի մի այնպիսի հմտության, որը. «...մարդուց դուրս չէ, իր ներսում է, որպես իր տարերքը»²⁷:

²⁷ Հ. Հովհաննիսյան, *Խաղը՝ բեմական ներկայություն...*, էջ 333:

«Էլբակյանների համար Սարոյանը սարելակերպ է, գոյության հարց, ավելին՝ ճակատագիր՝ հանդիպումների ճակատագրականության հանգամանքով: Սարոյանական բոլոր գաղափարները՝ մարդասիրությունը, բարությունը, կարեկցանքը և գուցե ամենից շատ՝ հանրութոյականությունը, նրանց սարեցնում են, օգնում նույնիսկ չարին ներել ու համերաշխել...»²⁸, - կարդում ենք «Ազգ» օրաթերթում տպագրված «Էլբակյանների Սարոյանը» հոդվածում: Էլբակյան ամուսինները խաղացել են սարոյանական մի շարք բեմադրություններում՝ սկսած 80-ականներից: Նրանց առաջին հանդիպումը բեմում Սարոյանի հետ Նիկոլայ Ծատուրյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» բեմադրության մեջ էր՝ Դադլիի և Էլսիի ռոմանտիկ սիրահարների դերերում: Տարիներ անց Էլբակյանը կոլիմի Սարոյանին արդեն իբրև բեմադրիչ՝ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված միջոցառումների շարքում բեմադրելով «**Չե՛ս պարի ինձ հետ**» պիեսը: Բեմադրությունը դիտարկում ենք այս խորագրի ներքո, քանի որ այն ժանրային փոխաձևումների ամենացայտուն օրինակն է: Հիմքում «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսն է, որին բեմադրիչը հավելել է հատվածներ հեղինակի «Տուրտ օրը» պատմվածքից և «Մարդկային կատակերգություն» վիպակից: Պիեսից բեմադրիչը բեմ է բերում Ջո, Քիթի Դյուվալ և Թոմ կերպարները: Վերջին երկուսին Աննա Էլբակյանն է կերպավորում: Ջոյի դերում ինքը՝ Արմեն Էլբակյանն է (պարոն Թոմսոն անունով), նա միաժամանակ և Սարոյանն է: Սարոյանի տարբեր ժանրերի հանրագումար այս բեմադրությունը հավանաբար իրավունք ունի կոչվելու հեղինակային ներկայացում: Քանի որ Էլբակյանները միջամտել են թե՛ հանրահայտ պիեսի սյուժետային և կառուցվածքային ընթացքին, թե՛ ներկայացու-

²⁸ Վ. Գրիգորյան, *Էլբակյանների Սարոյանը*, «Ազգ» օրաթերթ, № 3, 06.06.09 թ.:

մը հազեցրել են կյանքի սեփական խոհերով, որոնք չեն հակասում Սարոյանին: Ընտրված ստեղծագործություններից և ոչ մեկի իմաստը չի գերակշռում բեմում: Մյուս ստեղծագործություններից ներմուծումներն էլ ազատ մեկնաբանություն ունեն: Էլբակյանները Սարոյանի գաղափարախոսությունը ծառայեցրել են իրենց խնդրին: Ներկայացման ընթացքում դերասան ամուսինները մի քանի անգամ կերպարանափոխվում են: Աննա Էլբակյանը նաև Թոմ է խաղում և երբեմն չի համոզում գեղեցիկ ու կանացի դերասանուհին տղամարդու դերում, սակայն դերասանի վարպետության տեսանկյունից նա վառ է, թատերայնորեն ինքնատիպ: Արմեն Էլբակյանը գուցե թե տարիքով մե՛ծ է Ջո խաղալու համար, սակայն նրա Ջոն միաժամանակ և՛ ինքը՝ արտիստն է, և՛ գրողն է, կամ ընդհանրապես մտածողը: Նա խոհափիլիսոփայական հատկանիշներով է օժտում կերպարը և զրուցում է հանդիսատեսի, նաև ինքն իր հետ չարի ու բարու, լավի ու վատի, կյանքի օրինաչափությունների մասին: Ներկայացման մեջ ուշադրության է արժանի բեմանկարչի աշխատանքը: Նկարիչ Մարտիրոս Բադալյանն իսկապես ակնառու աշխատանք է կատարել՝ անչափ փոքրիկ բեմում տարբեր տարածական հարթությունների բազմազանության պատրանքով: Ներքին դրամատիզմով և բանաստեղծականությամբ լեցուն այս բեմադրության ձեռքբերումը կամերայնությունն է, զգացմունքների ու հույզերի ինտիմ հոսքը, որն ուղեկցվում է Աննա Էլբակյան-Քիթի Դյուվալի ինքնատիպ երգով և ամուսինների այնքան սպասված պարով: «Կպարե՛ս ինձ հետ» արտահայտությունը վերցված է Սարոյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսից և դարձել է խորագիր ներկայացման համար: Սա բեմադրության այլաբանական լուծումն է, որն էլ կապակցում է ներկայացման ներքին դիպաշարը: Պարը

դառնում է առանցքային՝ միայնակ հոգիների գրույց, ներկայացումը հյուսվում է դրությունների անվերջ բացահայտումներով:

*
* *
*

Հայ բեմադրիչներից ոմանք պնդում են, թե Սարոյանի դրամատուրգիան համարժեք չէ արձակին, արձակն ավելի պատկերավոր է ու թատերային: Այս արդարացմամբ էլ հաճախ դիմում են հեղինակի արձակ ստեղծագործությունների բեմականացմանը: Այսպես արտահայտվող ռեժիսորները ծանոթ չեն գրողի պատկառելի դրամատուրգիական ժառանգությանը: Սարոյանի պիեսներում թատրոնը բացակա է թատերայնության, արտաքին գործողության, իրադարձությունների առատության տեսանկյունից: Նրա դրամաներում ամեն բան բնական է, կյանքային՝ ըստ այն տեսության, թե մեր կյանքն ու կեցությունն ինքնին հագեցած են խաղային տարերքով: Սարոյանի դրամատուրգիան այնքան է բնականացված, որ թվում է, թե այնտեղ իշխում է հենց խաղն իր ներքին օրինաչափություններով:

Չեխովից մինչև Բեքեթ դրաման փուլ առ փուլ ձևափոխվում և վերստին ձևաստեղծվում է՝ չկորցնելով ամենագլխավոր հատկանիշը՝ խաղը: *«Խաղը որպես խաղ գիտակցվում է հրապարակային պայմաններում, կարգավորվում, վերաճավում հանդիսակարգի և հանգում բեմականության և թատերային ձևի»*, – գրում է Հ.Հովհաննիսյանը²⁹: Այսինքն, Սարոյանի դրամատուրգիայի շրջանցվելու պատճառը այս կամ այն բացը չէ, ամեն ինչ կախված է դրա «հրապարակային պայմաններ մտնելու» կերպից և բեմադրիչի կարողություններից: Չենք

²⁹ Հ. Հովհաննիսյան, *Խաղը՝ բեմական ներկայություն...*, էջ 335:

հերքում, որ Սարոյանի արձակը ևս ունի խաղային հնարավորությունները, սակայն դրամատուրգիայում խաղի դրսևորման պայմաններն այլ են: Այս դրամատուրգիան նախատեսված է բեմի համար և արդեն իսկ ենթադրում է բեմի պայմանականություն և դերասանի ներկայություն: «Այն, ինչ դրամայի տեսության մեջ կոչվում է գործողություն, բեմական արվեստի տեսության մեջ հարմար է կոչել խաղ»³⁰: Հետևաբար՝ տեքստը ծնվում է խոսքի, գործողության և խաղի զուգակցումով կամ նույնացումով:

Սարոյանին քննադատել են սեփական կենսագրությունը անվերջ պատմելու համար: «Սարոյանը հեղինակ է, ում ամբողջ ստեղծագործությունը կարելի է բնութագրել իբրև մի միասնական, անվերջանալի պատմություն նրա մասին: Ահա թե ինչու գեղարվեստականորեն օրինաչափ է, որ նա սահուն անցնում է մաքուր ինքնակենսագրական ժանրերին և ձևերին»³¹, – այս կապակցությամբ գրում է Նատալյա Գոնչարը: Այս տրամաբանությամբ առաջնորդվելով էլ բեմադրիչներից ոմանք միանգամից դիմում են Սարոյանի ինքնակենսագրական երկերին՝ դրանք համադրելով գրողի տարբեր ժանրերի ստեղծագործությունների հետ:

«Իմ ամբողջ կյանքում ես ինքս ինձ եմ խաղում ամեն տեղ: Ուրիշ ելք չունենք: Մենք մեր միջից ընտրում ենք նրան, որը պետք է լինենք, նայած պարագաներին: Ստեղծագործական առաջին գրգիռը դերասանական անվերջանալի բազմազանությունն է մարդ արարածի մեջ: Ես հավատում եմ, որ բոլոր գրողները դերասաններ են: Ոչ խափ և արտաքին խնաստով, այլ ուրիշին ճանաչելու խնաստով, ամեն մարդ լինել կա-

³⁰ Հ. Հովհաննիսյան, *Դերասանի արվեստի բնույթը...*, էջ 306:

³¹ Н. Гончар, նշվ. աշխ., էջ 52:

րողանալու իմաստով: Այո՛, ես խաղում եմ»³², – գրում է Սարոյանը: Սարոյանին ճանաչողներն ասում են, որ նա կյանքում էլ բեմական և արտիստիկ մի անհատականություն էր: «Սարոյանն ինքը յուրատեսակ կերպար էր կյանքում, «խաղի» ու մտքի խորության զարմանալի դաշնություն կար նրա առօրյա վարքագծում»³³, – գրում է Լևոն Անանյանը «Սարոյանի կերպարը հայկական եռագրության մեջ» իր հոդվածում: Սարոյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը անբաժանելի և միմյանց լրացնող բաղադրիչներ են: Ուստի բացարձակորեն չի զարմացնում այն փաստը, որ Սարոյանի կերպարը դառնում է բազմաթիվ բեմադրությունների առանցք, նույնիսկ այն դեպքում, երբ ստեղծագործությունում չկա նման կերպար (միևնույն է, պատմությունը Սարոյանի կյանքից է առնված), առավել ևս այն ստեղծագործություններում, որտեղ Սարոյանը չի թաքցնում գրական հերոսի թիկունքում իր ինքնությունը: Նմանօրինակ բեմադրություններից է Նիկոլայ Ծատուրյանի «Փրկության կղզին», որտեղ Սարոյանը քաղաք ժամանած գրողն է, Նարինե Մայյանի «Պատմություններ գնացքումը», որտեղ Արամը Սարոյանի մանուկ հասակն է ներկայացնում, իսկ «Չե՞ս պարի ինձ հետ»-ում Արմեն Էլբակյան-Ջոն ասես նաև Սարոյանն է: Մեկ այլ դեպքում բեմադրիչը ստեղծում է գրողի՝ որպես պատմողի կերպարը, որը բեմում չէ, այլ միայն լսվում է նրա ձայնը («Դուք մտնում եք աշխարհ»՝ ըստ Վիլյամ Սարոյանի «Տարեկանի արտում» փոքրիկ պիեսի, Խամանճիկների թատրոն, բեմ.՝ Արմեն Էլբակյան, և այլն):

³² Կ. Պատմաճյան, *Մինչև վերջ Վիլյամ Սարոյանի հետ* // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, էջ 386:

³³ Լ. Անանյան, *Ուիլեամ Սարոյանի կերպարը «Հայկական եռագրության» մեջ* // Սարոյանի ճշմարտության ետեւից..., էջ 23:

Հակված ենք մտածելու, թե Սարոյանի արձակին հաճախակի դիմելու առիթը թարգմանական աղքատությունն է: *«Սարոյանը յուրատեսակ փորձաքար է մեր թարգմանիչների համար, շատերն են ձեռք պարզել Սարոյանի ստեղծագործությանը, և այսօր սարոյանական երկերի հրատարակչական առատ հունձքը նրանց ջանքերի արդյունավետության պերճախոս վկայությունն է: Նրանց ցանկում են Խաչիկ Դաշտենցից, Գրիգոր Քեչիշյանից մինչև Կարպիս Սուրենյան, Հրանտ Մաթևոսյանից մինչև Զավեն Բոյաջյան, Մերի Մաքսապետյան, Էլֆիք Զոհրաբյան և էլի տասնյակ անուններ»*³⁴, – գրում է Լևոն Անանյանը: Ու թեև թարգմանիչների ցանկը կարելի է շարունակել, այնուամենայնիվ թարգմանված պիեսների ցանկն աղքատիկ է, իսկ հայ բեմադրիչները Սարոյանի պիեսների նոր թարգմանությունների կարիքն ունեն:

«Օպերա, օպերան» ըստ Սամսոն Սյրեփանյանի հղացման. 1991 թ. և 2008 թ. բեմադրությունների համեմատական զուգահեռներ

Վիլյամ Սարոյանի «Օպերա, օպերան» մի քանի բեմադրություն է ունեցել թե՛ ԱՄՆ-ում, թե՛ Հայաստանում: Պիեսը գրվել է 1940-ին: Առաջին հրատարակությունը 1942-ին է «Razzle-dazzle»³⁵ ժողովածուում, առաջին բեմադրությունը տեղի է ունեցել 1952 թ. ապրիլին Նյու Յորքի «Ամաթո» օպերային թատրոնում (բեմադրիչ՝ Ալբն Ջեյմս)³⁶: Պիեսի համար երաժշտություն է գրել 20-րդ դարի հայտնի ամերիկյան կոմպոզիտոր

³⁴ Լ. Անանյան, նշվ. աշխ., էջ 24:

³⁵ Տե՛ս W. Saroyan, Razzle-Dazzle...:

³⁶ Է. Զոհրաբյան, Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը..., էջ 52:

Մարտին Կալմանօֆը (Martin Kalmanoff), որը բազմաթիվ օպերաների և մյուզիքլների հեղինակ է: Կոմիկական օպերայի առաջնախաղը կայացել է 1956 թ. փետրվարի 12-ին՝ նախ Նյու Յորքի WNYC ռադիոկայանով, ապա՝ փետրվարի 22-ին Նյու Յորքի «After Dinner Opera Company»-ի կողմից³⁷: Ներկայացումը կոչվել է «Օպերա, օպերա. մեկ գործողությամբ օպերա Goof»³⁸, ծաղրերգի ու բուֆոնադի տարրերով կոմիկական օպերա, որը ներկայացվել է իբրև հեգնանք օպերային արվեստին: Բեմադրիչի և կոմպոզիտորի նման մեկնությունը բխում է Սարոյանի պիեսի տեքստից:

Պիեսն առաջին անգամ հայերեն թարգմանվել է 1988-ին և տպագրվել է «Բեմ» ամսագրի՝ 1990 թվականի առաջին համարում (թարգմանիչ՝ Ա.Սիմոնյան): Այս թարգմանության հիման վրա արվել է երկու բեմադրություն՝ ըստ ձեռագիր տարբերակի, 1988-ի նոյեմբերին՝ «Գոյ» ստուդիայում (բեմադրիչ՝ Սուրեն Իսրայելյան)³⁹, և 1991-ին՝ «Գոյ» լաբորատոր-թատրոնում, բեմադրիչ՝ Սամսոն Ստեփանյան: Պիեսի թարգմանության երկրորդ փորձը Էլֆիք Զոհրաբյանին է⁴⁰: Զոհրաբյանի թարգմանությունն ընդգրկված է 2012 թ. լույս տեսած «Բան

³⁷ **M.R. Griffel**, *Operas in English, A Dictionary*, “Scarecrow Press Inc.”, 2012, p. 357.

³⁸ Goof բառը անգլերենում նշանակում է հիմար, ապուշ և Սարոյանի ամենագործածած բառերից է: Սարոյանը և բեմադրիչը բառախաղի են դիմում՝ ձևափոխելով օպերա-բուֆա (բուֆ) ժանրը օպերա-գուֆոյի: Երաժշտական տերմինների բառարանում օպերա-բուֆան բացատրվում է. «Իտալ.՝ opera-buffa-կոմիկական օպերա-խտալական կոմիկական օպերայի տարատեսակներից, որը ձևավորվել է 18 դ. 30-ական թթ.: Այս ժանրին հատուկ են ոչ մեծ մասշտաբները, 2–3 գործող անձինք, ուրախ բուֆոնաղը, գործողության շարժունություն, պարոդիա, վառ, կենդանի ժանրային մեղեդայնություն, ոճի պարզություն...»: Տե՛ս Музыкальный энциклопедический словарь, «Советская энциклопедия», Москва, 1991, с. 397:

³⁹ Տե՛ս Բեմ 90/1, պիեսի թարգմանությանը նախորդող առաջաբանը:

⁴⁰ Է. Զոհրաբյանի թարգմանությունն առաջին անգամ տպագրվել է «Հայոց լեզու և գրականություն» (1–2, 2008) հանդեսում:

ունենալ ասելու» ժողովածուում: Միմոնյանի և Զոհրաբյանի թարգմանությունների միջև կան զգալի տարբերություններ, սակայն սա այլ քննարկման հարց է:

Սամսոն Ստեփանյանի «Օպերա, օպերա» առաջին բեմադրության տարեթիվը մեզ շատ բան է հուշում: Բոլորիս հայտնի է պատերազմական վիճակում և իր անկախության ձեռքբերման առաջին տարում գտնվող երկրի սոցիալ-տնտեսական վիճակը: Չնայած այդ հանգամանքներին՝ 1989 թ. մարտի 1-ին «Գոյ» թատրոնը բացում է իր դռները հասարակության համար՝ հստակ խաղացանկային քաղաքականությամբ և ծրագրով. «...Մենք վերցրել ենք 20-րդ դարի աշխարհի ամենակարկառուն հեղինակներին, որոնցից ամեն մեկի մասին Եվրոպայում գոյություն ունի մի ամբողջ փիլիսոփայական ինստիտուտ... Մեր ցանկությունն այն է, որ այդ մեծ այրերը դառնան մեր հասարակության մի մասը...»⁴¹, - հարցազրույցներից մեկում ասում է թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար Արմեն Մազմանյանը: Այսպիսով, թատրոնն իր առջև գեղարվեստական հստակ խնդիրներ էր դրել՝ համաշխարհային գեղարվեստական, փիլիսոփայական, թատերական ավանգարդային պրոցեսները ներմուծել Հայաստան: 1960-ականներից ի վեր, սկսած Աճեմյանի բեմադրությունից, Սարոյանը հայ բեմում է: Սակայն մեկ տեսանկյունից գրողը, այնուամենայնիվ, անձանոթ էր հանդիսատեսին. Սարոյանի «փոքր խաղերի» ժանրը ներկայացված չէր հայ թատրոնում կամ մասամբ էր ներկայացված (մնջախաղային մեկնաբանությամբ):

Սամսոն Ստեփանյանի ներկայացումը օպերա չէ, ոչ էլ օպերային արվեստի ծաղր: Իր մտահղացման համար բեմա-

⁴¹ Ու. Մկրտչյան, *Թատրոնում թատրոն ենք որոնում*, «Ազգ», 30 մարտի, 1995, N3:

դրիչն ընտրել է դրամատիկական թատրոնի տեսակը՝ հագեցած երաժշտական հատվածներով: Ներկայացման ժանրն ինքը՝ ռեժիսորը, բնորոշում է որպես լիրիկական տրագիկոմեդիա: Մամուլում լույս տեսած հոդվածների վերնագրերն արդեն հուշում են ներկայացման հանդեպ դրական տրամադրվածություն («Օպերան զգացմունքի բարձրակետ է»՝ Լևոն Լաճիկյան⁴², «Праздник лицедейства», «... А на сцене-игра»՝ Էլեոնորա Մալխասյան⁴³, «Խաղում ենք... օպերա»՝ Լիլիթ Արզումանյան⁴⁴): Մի քանի էջանոց այս պիես-մոդելն ամբողջությամբ համապատասխանում է իտալական «օպերա-բուֆա»՝ կոմիկական օպերա ժանրի յուրահատկություններին: Սարոյանը պիեսի վերնագրից հետո գրում է՝ «*Իտալական օպերա՝ անգլերենով*»: Սակայն Ստեփանյանը չի հետևել ո՛չ Սարոյանին և ո՛չ էլ պիեսի բուն իմաստին: Չնայած իր կարճությանը՝ պիեսը հնարավորություններ է ընձեռում ռեժիսորական երևակայության համար (Ստեփանյանի ներկայացումը տևում է մոտ երկու ժամ): Բեմադրիչը կողմնորոշվել է Սարոյանի այն տողերով, որ սա պիես է ոչնչի մասին, կամ «*ուզածդ որևէ քանի, որ պատահում է որևէ տեղ, որևէ ժամանակ, որևէ պատճառով*»⁴⁵: Ստեփանյանն առաջնորդվել է Սարոյանին մոտենալու սեփական բնագծով ու զգացողությամբ: Բեմադրիչի հետ զրույցի ընթացքում պարզում ենք, թե ինչով է հատկապես պիեսը գրավել Ս. Ստեփանյանին. «*Օպերան՝ չէր կարելի չբեմադրել, - նկատում է նա, - քանի որ այն համընկնում էր երիտասարդական իմ հո-*

⁴² Լ. Լաճիկյան, *Օպերան զգացմունքների բարձրակետն է*, «Ազգ», 5 մայիսի, 1993:

⁴³ Э. Малхасян, *А на сцене-игра. Праздник лицедейства*, «Эфир», 26 июня 1993.

⁴⁴ Լ. Արզումանյան, *Խաղում ենք... օպերա*, «Անդրադարձ», 1994 թ.:

⁴⁵ Э. Малхасян, *А на сцене-игра. Праздник лицедейства...*

գելիճակին, երկրորդը՝ խոսք ունեի ասելու, երրորդը՝ մարդիկ ունեին այդ խոսքի կարիքը»⁴⁶։ Բեմադրիչն իր ներկայացման մեջ ստեղծում է մի փոքրիկ տիեզերք, որը հանդիսատեսին մղում է ժպտալ և արտասվել։

Սարոյանի պիեսը գերծ չէ քաղաքական երանգներից. «Օպերան պատերազմն է Եվրոպայում և այն, ինչը սպանում է երեխաների երազանքները», կամ՝ «Լինելով ոչ պակաս անհեթեթ, քան պատերազմը և մարդասպանությունը, օպերան միշտ ոճից դուրս է և, ինչպես պատերազմն ու մարդասպանությունը, միշտ հարստանում է»⁴⁷։ Սակայն դիտելով 1991-ի երևանյան թատերական խաղացանկերը՝ հակառակ պատկերի ենք հանդիպում. ճգնաժամի, ընչազրկության պայմաններում գոյատևող թատրոններին բավարար է և այն ծանր վիճակը, որում նրանք հայտնվել են. բեմից արվեստագետները հանդիսատեսի հետ չեն ուզում խոսել տխուր բաներից և խուսափում են կոնկրետ քաղաքական կամ սոցիալական թեմաներից։ Դրա հակառակ պատկերն էլ է գոյություն ունեցել։ Հիշենք Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո ստեղծված Պիսկատորի քաղաքական թատրոնը, երկրորդից հետո՝ բրեխթյան սոցիալական պիեսները, «ամերիկյան կենդանի թերթերն» ու այսօրվա փաստագրական դրաման, որոնք համաշխարհային ճգնաժամի ծնունդ էին։ Սարոյանի պիեսին դիմած Ստեփանյանը հստակ կողմնորոշում է վերցրել։ Նա ուզում է արվեստի միջոցով հանրությանը շեղել առօրյա հոգսերից, ստեղծել թատերային տոն՝ մարդկանց հոգիներում առաջացած դատարկությունն ու «ոգու սովը» հազեցնելու համար։ Այս ներկայացման դերասաններն ասես խաղում են իրենց հաճույքի համար.

⁴⁶ Ս. Ստեփանյանի հետ զրույցից։

⁴⁷ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու...*, էջ 35։

նրանք բեմում ապրում են խաղալով կամ խաղում են ապրելով (Սերգեյ Դանիլեյան, Զարուհի Շելյան, Արթուր Մանուկյան՝ ծաղրածուներ, գեղեցկուհի Ռոքսանը՝ Նարե Հայկազյան, նավաստին՝ Գառնիկ Հովհաննիսյան, հրեշտակը՝ Ծաղիկ Ավետիսյան, տիկնիկավարը՝ Կարեն Ներսիսյան և մահը՝ Հասմիկ Աբովյան): Ռեժիսորը միջամտում է հանդիսականի ժամանակի զգացմանը. *«Նա (բեմադրիչը – Ա.Ա.) պետք է մի պահ կանգնեցնի իր ժամանակը և այդ մեկ ակնթարթ կանգառի մեջ գտնի արվեստի ժամանակը»*⁴⁸, – մեկնաբանում է Ստեփանյանը:

Բեմադրիչի խնդիրը գեղարվեստական է, գերծ է կենցաղային կամ բարոյական մղումներից: Թատրոնի բակում՝ թատերական ազդագրերի տակ՝ փողոցում, մեկնված թափառաշրջիկը (Տրդատ Մակարյան), նույն ինքը՝ բեմադրության պատմողը, վերհիշում է իր վերաբերմունքը թատրոնի նկատմամբ: Նրա երևակայական աշխարհում կենդանանում են կյանքը, թատերական պերսոնաժները, և այդ թափառաշրջիկի երևակայությամբ հանդիսատեսը դիտում է մի ներկայացում, մուտք է գործում մի ուրիշ աշխարհ, բեմադրիչի խոսքով՝ այն *«կոսմիկական տարածքը»*, *«ուրիշ ժամանակը»*, որին ասում ենք ծնունդ-կյանք-մահ: Բեմադրիչն ավելացնում է տեքստային կտորներ՝ հիմնականում Սարոյանի արձակ և դրամատուրգիական ստեղծագործություններից, որոնց միջոցով բեմում վերստեղծում է Սարոյանի աշխարհը: *«Համաձայն եմ՝ փոքրինչ շեղված էր «նյութից», բայց Սարոյանը չէր խաթարվել, ոչինչ չէր աղավաղվել. դա նույնքան Սարոյան էր, որքան «նյութը»*: Իսկ մի՞թե դա չէ էականը»⁴⁹, – ներկայացման մասին իր հոդվածում գրում է Լիլիթ Արզումանյանը: Անհավանական

⁴⁸ Ս. Ստեփանյանի հետ զրույցից, 2016 թ., սեպտեմբեր:

⁴⁹ Լ. Արզումանյան, *Խաղում ենք... օպերա...*

կթվա, սակայն 1991 թվականի աղքատիկ պայմաններում ստեղծված բեմադրության մեջ, որտեղ զգեստների նկարիչ անգամ չկա, բեմական ձևավորումն էլ եղածով բավարարվելու սկզբունքով է արված (նկարիչ՝ Մկրտիչ Մկրտչյան), սակայն առաջին վայրկյաններից բեմում այնպիսի թատերային մթնոլորտ է ստեղծվել, որ հանդիսատեսի ուշադրությունը գամել է բեմին և այլևս բաց չի թողել մինչև ներկայացման ավարտը: 1991-ի բեմադրությունը հարուստ է եղել նաև լուսային էֆեկտներով, իսկ երաժշտական բազմաթիվ կտորները մեկ ամբողջական կտավ են կազմել: *«Զարմանալիորեն գեղեցիկ ձևավորված բեմում խաղում էին, պարում էին, վերջապես շարժվում էին<...>: Իսկ դահլիճից բեմ էր գնում հրճվանքը, ծիծաղը...»*⁵⁰, – նկատում է հոգվածագիրը:

Ի՞նչն է ստիպել բեմադրիչին 2008-ին դարձյալ մոտենալ միևնույն պիեսին, ինչո՞ւ դարձյալ «Օպերա, օպերա»-ն, ի՞նչ է փոխվել անկախությունից տասնյոթ տարի անց կյանքում և արվեստում: Բեմադրությունը 2008-ին մասնակցել է «Հայ ֆեստ» թատերական փառատոնի շրջանակներում անցկացվող Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված «Սարոյան ֆեստին»: Միայն վեց ներկայացման կյանք է ունեցել, և խումբը ցրվել է:

Ստեփանյանի առաջին և երկրորդ բեմադրությունների միջև տասնյոթ տարի է ընկած, որոնց ընթացքում մեծ փոփոխություններ են տեղի ունեցել: Առաջին բեմադրությունը քսաներորդ դարավերջի ծնունդ էր, երկրորդը՝ քսանմեկերորդ դարակերպի: Առաջինի ստեղծման ժամանակը տեղավորվում է մոդեռնիզմի ժամանակաշրջանում, այնինչ երկրորդը՝ պոստմոդեռնի թատրոնի ժամանակաշրջանում է բեմադրվել (թեև քիչ անց կպարզենք, որ ամենևին չի կրում նորագույն թատրո-

⁵⁰ Լ. Արզումանյան, *Խաղում ենք... օպերա...*

նի տարրեր): Երկրի սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական վիճակը նույնպես կտրուկ տարբերվում է. 1991-ին՝ անկախության սկիզբ, 2008-ին թատրոնները բարվոք վիճակում են: Ինչպե՞ս են արտացոլվում դարաշրջանի և արվեստում գեղարվեստական հոսանքների փոփոխության հանգամանքները թատրոնի վրա:

Նոր ժամանակները, խաղացանկային թատրոններին զուգահեռ, ի հայտ են բերում թատերական կազմակերպվածքի այնպիսի տեսակ, ինչպիսին է հնից եկող անտրեպրիզը: Ինչպես նաև ստեղծվել են առանձին պրոդյուսերական ընկերություններ, որոնք զբաղվում են որևէ անհատի կամ ստեղծագործական խմբի հովանավորությամբ և գովազդով: Սա մի կողմից դրական երևույթ է, մյուս կողմից՝ ընկերությունը կամ հոլդինգը կարող է սահմանափակել արտիստի կամ ստեղծագործական խմբի ազատությունը՝ թելադրելով իր պայմանները, որոնք միշտ չէ, որ համապատասխանում են բարձր գեղարվեստականության նիշին կամ համընկնում են ստեղծագործողի պատկերացումների հետ: Որպես կանոն, նման ընկերությունների նպատակն ուղղված է լայն հասարակության սպառողական ճաշակին: Դրանցից առաջատարներից է «Շարմ» ընկերությունը, որը և եղել է նախագծի հեղինակն ու նախաձեռնողը: Ընկերության ձեռագիրն իսկույն ևեթ երևում է դերասանակազմից: «Օպերա, օպերայի» վերաբեմադրության մեջ զբաղված են ընկերության նախընտրած հանրահայտ դերասաններ Լուիզա Ներսիսյանը, Հրանտ Թոխատյանը, Նագենի Հովհաննիսյանը, Արտաշես Ալեքսանյանը, Սերգեյ Դանիելյանը և այլք: Ջարմացնում է հեղինակի և պիեսի ընտրությունը. կոմերցիոն կազմակերպությունը բեմադրում է ոչ կոմերցիոն հեղինակի, ով անգամ Բրոդվեյից հեռացավ ժամա-

նակին՝ անհաշտ լինելով այնտեղ իշխող փողի ու առևտրային սկզբունքների գերակայության հետ:

Առաջին բանը, որ ակնհայտ է դառնում ներկայացումը դիտելիս, այն է, որ բեմում անսմբլ չի ստեղծվում: Այնպիսի տպավորություն է, որ դերասանները կամ չեն ուզում, կամ պարզապես չեն զգում բեմադրիչի դրած գեղարվեստական խնդիրը և, զբաղված լինելով առանձին-առանձին յուրաքանչյուրն իր անձի ցուցադրությամբ, այդպես էլ չեն ստեղծում ներկայացման ամբողջական, մեկ գեղարվեստական խնդրի շուրջ ծավալվող պատկեր: Սա նույնպես արդի հայ թատրոնի հիմնախնդիրներից է. որոշ դերասանական անհատականություններ այնքան են սովորել հեռուստաէկրաններին կամ տարբեր շոուներում 19-րդ դարի «աստղ» կամ «պրիմա» դերասանների սկզբունքով շոուի կենտրոնում լինել, որ մոռացել են անսամբլային խաղի մասին: Ժամանակակից դերասանի մասին բեմադրիչն իր տեսակետն ունի. «...*Որովհետև դերասանը ծուլացել է, նա նույնպես հեշտ ճանապարհ է գտել՝ ցուցադրվել, այնինչ նա պետք է կարողանա ոչնչից, կոսմիկական էներգիայից ստեղծել այն, ինչն իր միջով ներկայացնելու է հանդիսատեսին, բայց ոչ երբեք ինքը ներկայանա*»⁵¹: Պարզվում է՝ սա եղել է բեմադրիչի՝ պիեսին երկրորդ անգամ դիմելու մղող գլխավոր խնդիրներից մեկը. համախմբելով շոու-բիզնեսում հայտնի տարբեր կարողությունների տեր դերասանների, նրանց համար ստեղծելով բեմում հավասարապես ազատ ստեղծագործական հնարավորություններ, բեմադրիչը երկակի խաղ է խաղում՝ թույլ տալով ազատորեն ինքնադրսևորվել: Այսպիսով, կամ դերասանը կբացահայտի Սարոյանի՝ ներքին դրություններով հագեցած, երկրորդ պլանում դերա-

⁵¹ Մ. Ստեփանյանի հետ զրոյցից, 2016 թ., սեպտեմբեր:

սանի հոգու համար լայն հնարավորություններ բացող դրամատուրգիան, կամ դրան կմոտենա մակերեսորեն՝ գնալով արտաքին պլանում եղածը ցուցադրելու կարճ ճանապարհով: Բեմադրիչին հաջողվում է իրագործել իր առջև դրված խնդիրը: Առաջին հերթին ակնառու է՝ շոու դերասանները վախենում են լռությունից և իրենց անգործությունը քողարկում են շատախոսությամբ: Այս դերասաններն այլևս արարող չեն: Այո՛, ներկայացման ընդհանուր արտահայտչալեզուն պայմանականն է, իսկ դերասաններից յուրաքանչյուրը, կարծես, մեկ դիմակի կրող է, սակայն հենց դիմակն է առաջին հերթին նպաստում դերասանի ներքին դատարկության երևալուն: Այս երկրորդ տարբերակի գոհ են բեմում դերասանուհիներ Նազենի Հովհաննիսյանը (Էլսի), Լուիզա Ներսիսյանը (աղջիկ), դերասաններ Արտաշես Ալեքսանյանը (տղամարդ) և Նարեկ Ղափլանյանը (նավաստի): Այնինչ 1991 թ. բեմադրության դերասանակազմի մասին հողվածագիրը գրում է. *«Դերասաններն ասես մեկ այլ աշխարհից՝ իրենց թե՛ արտաքինով, թե՛ հագուկապով, այնքան տարբեր էին մեր իմացածներից. յուրաքանչյուրն իր տեսակի մեջ՝ ինքնատիպ, առանձնակի նվիրումով»*⁵²:

Գալով «դիմակ» դերասանական տեսակին, պետք է նկատենք, որ ներկայացման մեջ զբաղված դերասաններից երեքը հենց այդ տիպին են պատկանում, պոետը՝ Հրանտ Թոխատյան, և ծաղրածուները՝ Սերգեյ Դանիելյանն ու Արթուր Մանուկյանը: Այս երկուսը, ի դեպ, խաղում էին և 1991-ի բեմադրության մեջ: Այս տեսակի դերասանների խաղում Հենրիկ Հովհաննիսյանի խոսքով՝ *«...առաջին պլանում դիմակն է՝ որ-*

⁵² Լ. Արզումանյան, *Խաղում ենք... օպերա...*

պես տիպի և միջավայրի նշան»⁵³: Ցավոք սրտի, ո՛չ Թոխատյանը, ոչ՝ Սերգեյ Դանիելյանը և Արթուր Մանուկյանը ոչ մի նոր շերտ, գույն, անգամ դետալ չեն բերում ներկայացում: Նրանք կրկնում են իրենց երբևէ ձեռք բերած մեկ դիմագիծը, որն արդեն ծանոթ է, սպառել է իրեն և անհետաքրքիր է դարձել:

Ներկայացումը վեր է հանում արդի թատրոնի խնդիրներից նաև մեկ այլ, ո՛չ պակաս կարևոր՝ ժամանակակից հանդիսատեսի խնդիրը: Հանդիսատես, ով չի ուզում մտածել, ով հակված է դյուրամարս երևույթների, և, ինչպես որ ակնկալելի էր, նա հատկապես պատրաստ չէ լուրջ հեղինակ կամ լուրջ ներկայացում դիտելու այս ստեղծագործական խմբի կատարմամբ: *«2008-ի բեմադրությունը յուրովի դեմարշ է 2000-ականների թատրոնի հանդեպ, - մեկնաբանում է բեմադրիչը, - քանի որ դերասանի, ռեժիսորի և թատրոնի նշաձողն այնքան ընկալ, որ ասես արվեստը դուրս մղեց թատրոնից: Հանդիսատեսի խնդիր կա, նա հիմնարացել է, նրա հոգին ծույլ է: Սա էի ուզում ասել նաև և ասացի՝ ասպոսկեցի հանդիսատեսին և նա ի պատասխան ինձ ասպոսկեց», -* անկեղծանում է բեմադրիչը⁵⁴: Փաստորեն արդի հայ թատրոնի ճգնաժամով մտահոգ բեմադրիչը գիտակցաբար ռիսկի է դիմում: Նա հասկանում է, որ դրական պատասխան պետք չէ լսել քննադատվողից (հանդիսատեսից), և, այնուամենայնիվ, թատրոնի հանդեպ անհանգստությունն ավելի մեծ է, քան սեփական բեմադրության հաջողության մասին մտահոգվելու բնական պահանջը:

Այս ամենի արդյունքում, իհարկե կորել է այն ամենակարևորը, որ կար 1991-ի բեմադրության մեջ, այն է՝ թատերային

⁵³ Հ. Հովհաննիսյան, *Թատրոն և թատերաստություն*, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2004, էջ 157:

⁵⁴ Մ. Ստեփանյանի հետ զրույցից, 2016 թ., սեպտեմբեր:

մթնոլորտը: Սակայն թատրոնի կախարդանքի կորստյան թեման նույնպես ներկայացման խնդիրներից մեկն է եղել. *«Ես ուզում էի ցույց տալ այսօրվա թատրոնում մոգականության բացակայությունը»*⁵⁵, – ասում է բեմադրիչը: Այս իմաստով ներկայացումը ճիշտ և ճիշտ պատկերն է մեր իրականության՝ անպատրանք ու մերկ: Եվ սրանով իսկ «Օպերա, օպերա» բեմադրությունը դառնում է խիստ արդիական ու նաև չի հեռանում Սարոյանի պիեսից. ի վերջո Սարոյանի բուֆոնադը ծաղրերգ էր ժամանակակից թատրոնի ստի դեմ:

«ԳՈՐԻԼԼԱ – Ի՞նչ անեմ հիմա:

ԱՂԶԻԿ – Երևի թե կրակես վրադ:

ԳՈՐԻԼԼԱ – Դե չէ, չեմ կրակի, Օպերա կամ ոչինչ:

ԱՂԶԻԿ – Դու ստիպված ես անել:

ԳՈՐԻԼԼԱ – Ինչու՞:

*ԱՂԶԻԿ – Այլապես դա օպերա չի լինի, կարծում եմ՝ մարդիկ սպանում են իրար կամ իրենք իրենց մինչև օպերայի ավարտվելը»*⁵⁶:

Սա հատված է Սարոյանի պիեսից:

Այսպիսով, եթե փորձենք ընդհանրացնել մեր եզրահանգումները մեկ բեմադրիչի երկու բեմադրությունների հիման վրա, հետևյալ պատկերը կստանանք. 1991-ին, որպեսզի բեմադրիչը փախչի խեղդող իրականությունից, զուտ թատերային ներկայացում է ստեղծում, 2008-ին չկա նման ճգնաժամ, բայց և չկա թատրոնի տոն: 1991-ի բեմադրության դերասանները բեմում ստեղծագործում և ապրում են, 2008-ի դերասանները ներքուստ սպառված են, նրանք ցուցադրում են իրենց: Առաջին բեմադրությունը թատրոնի էության հավաստումն է,

⁵⁵ Բեմադրիչի հետ զրույցներից, 2016 թ.:

⁵⁶ Վ. Սարոյան, *Բան ունեմ ասելու...*, էջ 42:

երկրորդի ասելիքը դրա բացակայությունն է: 1991-ի բեմադրությունում բեմադրիչը գնում է մոդեռնիստական փորձարարության ճանապարհով. կա լույսի, ձայնի, շարժման փորձարկում, գործում է անսպասելիության սկզբունքը, երկրորդում գտնված չեն նոր թատերային ձևեր, թատրոնը սպառում է նախկինում գտածը: Եվ ի վերջո՝ հանդիսատեսի խնդիրը, որի միտքը և հոգին ծուլացած են այնքան, որ նախընտրությունը հիմնականում տալիս է դյուրամարս շոու-երևույթներին՝ նպաստելով հայ թատրոնում առկա գեղարվեստական մտքի ճգնաժամին:

***«Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսի չորս
բեմադրությունները հայ բեմում***

Իր անվան շուրջ դեռ նոր հետաքրքրություն առաջացրած քսանվեց-քսանյոթամյա գրող Վիլյամ Սարոյանը հրավիրվում է դիտելու ժամանակի ամենահայտնի «Բարձրությունը՝ զրո» բրոդվեյյան շոուն: Առաջին գործողությունից հետո նրան հարցնում են՝ արդյոք դո՞ւր է գալիս ներկայացումը, ինչին պատասխանում է. *«Մա՞ է բրոդվեյյան շոուն, ես անգամ մեկ օրում ավելի լավ կգրեմ սրանից»*⁵⁷: Եվ իսկապես, այս դեպքից չորս տարի անց Սարոյանի պիեսները բեմադրվում էին Բրոդվեյում. 1939-ին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, ապա՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը», որի համաշխարհային պրեմիերան տեղի ունեցավ 1939-ի հոկտեմբերի 25-ին Բրոդվեյի «Booth» թատրոնում (1940-ին տեղափոխվեց «Գիլդ» թատրոնի բեմ, բեմադրիչներ՝ Էդդի Դոուլինգ, Վիլյամ Սարոյան) և 1940 թ. ամերիկյան թատ-

րոնի պատմության մեջ առաջին անգամ միանգամից երկու մրցանակ բերեց հեղինակին՝ Պուլիտցերյան և Նյու Յորքի քննադատների մրցանակները: Ինչպես առաջին պիեսը, այնպես էլ երկրորդը գրավեց ժամանակի քննադատների ուշադրությունը, հետագայում թարգմանվեցին և բեմադրվեցին աշխարհի տարբեր երկրներում: Բայց հատկապես երկրորդը՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը», պրեմիերայից հետո բեմադրվեց ամերիկյան տարբեր բեմերում նույնպես, իսկ 1948-ին գեղարվեստական ֆիլմ նկարահանվեց պիեսի հիման վրա (պրոդյուսեր՝ Վիլյամ Կեզնի, ռեժ.՝ Գ.Կ. Փոթթեր, սցենարի հեղինակ՝ Նաթանիել Կերտիս. ըստ Վիլյամ Սարոյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսի):

Սարոյանը պիեսի նախաբանում պատմում է, որ «Ձեր կյանքի ժամանակը» գրել է 1939 թ. նյույորքյան հյուրանոցներից մեկում վեց օրվա ընթացքում՝ մայիսի 8-13-ը: Առաջին սևագիր տարբերակը վերնագրել է «Լույս Ֆանտաստիկ» (The Light Fantastic): Ծրագրում էր գրել վեց արար, այսինքն՝ աշխատանքային օրերից յուրաքանչյուր օրում մեկ արար, սակայն վերջում ստացվում են հինգը: Նպատակը ամեն օր աշխատելն էր ու վեց օրում պիեսն ավարտելը, քանի որ Սարոյանը գտնում էր, որ «*Գրողը աշխատավոր է*»⁵⁷: Ապա պիեսը կարդում է ժամանակի հանրահայտ քննադատներից մեկը՝ Ջորջ ժան Նաթանը, և հավանություն տալիս՝ այդ մասին գրելով «Newsweek» շաբաթաթերթում: Իսկ բեմադրելու համար իրավունքն անմիջապես գնում է թատերական պրոդյուսեր, բեմադրիչ և դերասան Էդդի Դոուլինգը: «*Պիեսը գրելուն առավել*

⁵⁷ **А. Оганян, Уильям Сароян** // У. Сароян, Ученик брадобрея, «Азбука-классика», Санкт-Петербург, 2004, с. 8.

⁵⁸ **W. Saroyan, Preface to “The Time of Your Life”** // The Time of Your Life: Words on Plays, “American Conservatory Theater”, 2004, p. 8.

լապես նպաստել են Ջորջ ժան Նաթանի և Ջոն Մեյսոն Բրաունի կարծիքները, ովքեր քվեարկել էին իմ առաջին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի համար՝ որպես 1938–39 թթ. լավագույն պիես»⁵⁹, – պատմում է Սարոյանը: Այս իրողությունն իր հերթին առիթ է դարձել, որ գրողին հրավիրեն «Դրամայի քննադատների շրջանակի» ընթերիքին «Ալգոնքուինում», որտեղ նա ծանոթացել է շրջանակի անդամ բոլոր քննադատների, այդ թվում նաև Էդդի Դոուլինգի հետ. «Նա նստած էր իմ առջև և մոտավորապես գիշերվա 10-ին ասաց. «Ցանկացած պիես, որ դու գրես, ես կգնեմ առանց տատանվելու»: Սա այն տեսակի ամերիկյան գրույցներից է, որը ես հարգում եմ, – շարունակում է Սարոյանը: – Ես հարցրի պարոն Դոուլինգին, թե նա անկե՞ղծ է ասում, և նա ինձ վստահեցրեց, որ դա այդպես է: Ես հարցրի նրան, թե ինչու, և նա ինձ ասաց, որ հավատում է իմ ապագային որպես դրամատուրգի»⁶⁰:

Մինչ համաշխարհային պրեմիերան 1939 թ. հոկտ. 7-ին Նյու Հեյվենի «Շուբերտ» թատրոնում պիեսը բեմադրել էր Ռոբերտ Լեուիսը, 1939 թ. հոկտ. 14-ին Բոստոնի «Պլիմութ» թատրոնում ևս մեկ փորձական բեմադրություն է արել Լեուիսը: Սակայն 1939 թ. հոկտ. 25-ին Booth («Բուր») թատրոնում բեմադրեցին Սարոյանը և Է. Դոուլինգը: Թատրոնի փակվելու պատճառով պրեմիերայից մեկ տարի անց բեմադրության հեղինակ Էդդի Դոուլինգը, ով նաև խաղում էր Ջոյի դերում, պիեսը վերաբեմադրում է վերաբացված «Գիլդ» թատրոնում: Ներկայացումը մեկ տարվա ընթացքում խաղացվել է 249 անգամ (Քիթթի Դյուվալի դերում Ջուլի Հեյդոնն էր, Մերի Լ.–ի դերում՝ Սելեստա Հոլմը, Նիք՝ Չարլզ Դե Շեյմ, Հարրի՝ Ջին Քելլի):

⁵⁹ W. Saroyan, *Preface to The Time of Your Life...*, p. 8.

⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 151, 152:

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԸ ԱՄՆ-Ի ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ



«Ձեր կյանքի ժամանակը», տեսարան ներկայացումից, ձախից աջ՝ Էվելին Գելլեր, Մերի Չեֆֆի (առաջին և երկրորդ մարմնավաճառուհիներ), Ռենդոլֆ Վեյդ (նավաստի), Ջուլի Հեյդոն (Քիթթի Դյուվալ), Ջին Քելլի (Հարրի), դաշնամուրի մոտ՝ Ռեջինալդ Բին (Վեսլի), հեռախոսի մոտ՝ Կուրտ Կոնվեյ (Դադլի), Էդվարդ Էնդրյուս (Թոմ), Էդդի Դոուլինգ (Ջո) 1941 թ.



«Ձեր կյանքի ժամանակը», տեսարան ներկայացումից, Մարիա Մերկադեր, Վիտտորիո դե Սիկա, 1945 թ.



«Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի
հիման վրա գրված Ջեյ Բիսոնի
օպերան, տեսարան: Ջերարդ
Հարրինգտոն՝ Ջոնի, Լիլի
Չուգասզյան՝ Ջոնիի տատը, 1970 թ.
մարտի 15-ին ցուցադրվել է
հեռուստատեսությամբ

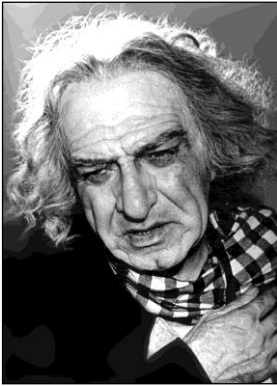


«Գեղեցիկ մարդիկ», Քերթիս
Քուքսի և Բեթսի Բլեր, «Լիցեում»
թատրոն, 1941 թ.

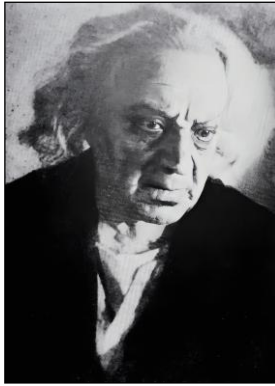


Վիլյամ Սարոյանը
և նրա կինը՝ Բերոլ
Մարկուսը, 1943 թ.

**ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ
«ԻՄ ՍԻՐՏԸ ԼԵՌՆԵՐՈՒՄ Է», Գ.ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ
ԱՆՎԱՆ ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ՎԱՐԴԱՆ ԱՃԵՄՅԱՆ,
1961 Թ.**



Հրաչյա Ներսիսյան՝
Մեք-Գրեգոր



Վահրամ Փափազյան՝
Մեք-Գրեգոր



Վարդուհի
Վարդերեսյան՝ Ջոնի



Բաբկեն Ներսիսյան՝
Բեն Ալեքսանյոր



Արուս Ասրյան՝ Ջոնիի տատ



Տեսարան ներկայացումից,
Հրաչյա Ներսիսյան՝ Մեք-Գրեգոր,
Վարդուի Վարդերեսյան՝ Ջոնի

Տեսարան
ներկայացումից



Բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանը
և Վիլյամ Մարոյանը

*«ԽԱՂՈՂԻ ԱՅԳԻՆ», Գ. ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ՀԵՆՐԻԿ ՄԱԼՅԱՆ, 1971 Թ.*



Տեսարան ներկայացումից

Տեսարան ներկայացումից,
Ս. Գևորգյան՝ Մուրադ,
Ս. Սարգսյան՝
Գրիգոր Թորգոմյան



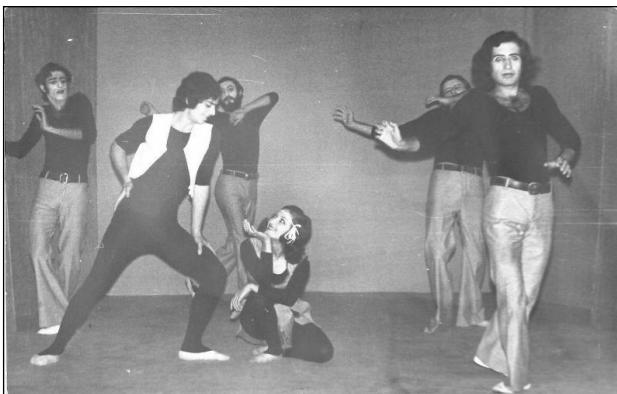
Տեսարան
ներկայացումից

*«ՍՈՎՅԱԼՆԵՐԸ», «ՀԵ՛Յ, Ո՞Վ ԿԱ», ՄՆՋԱԽԱՂԻ
ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ԱՐՍԵՆ ՓՈԼԱԴՈՎ, 1974 Թ.*



Տեսարան ներկայացումից

Տեսարան ներկայացումից,
Լևոն Իվանյան՝ գրող,
Նունե Օգանեզովա՝
աղջիկ



Տեսարան
ներկայացումից

**«ՁԵՐ ԿՅԱՆՔԻ ԺԱՄԱՆԱԿԸ», ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ
ԱՆՎԱՆ ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ՆԻԿՈԼԱՅ
ԾԱՏՈՒՐՅԱՆ, 1981 Թ.**



Տեսարան
ներկայացումից

«Ձեր կյանքի ժամանակը» ներկայացման
ծրագրի առաջին էջը



ՎԵՐՍՄ ՍԱՐԳՅԱՆ

ՁԵՐ ԿՅԱՆՔԻ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

Քաղցնաւորւոյւնը՝

ԱՐ. ՀՈՎՍԹԵՅԱՆԻ

Քննադատւոյւնը՝

ՆԻԿՈԼԱՅ ԿԱՏՈՒՐՅԱՆԻ

Նկարիչ՝

ՅՈՒՄ ԵՎԱ. ՓԵՂ. ԴՈՔՏԵՐԻ

Զգեստների նկատումը՝

ԿԱՐԵՆ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆԻ

Խաղալական նկատումը՝

ՖԵԼԻՍ ԱՐԱՄՅԱՆԻ

Ռեժիսորի ախտահան՝

ՎԱՆԻԿ ՍՄԻՐՅԱՆ

Առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել
1981 թ. հունիսի 30-ին

Տեսարան ներկայացումից

**«ՄԻ ԳԱՎԱԹ ԲԱՐՈՒԹՅՈՒՆ», ՀԱՄԱԶԳԱՅԻՆ
ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ՍՈՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ, 1994 Թ.**



Տեսարան ներկայացումից, Աննա Էլբակյան՝ Ազնես. Դավիթ Հակոբյան՝
Վիլյամ Փրիմ, Արթուր Մկրտչյան՝ Օվին, Արման Նավասարդյան՝ Դեն
Հիգբոու



Գալյա Նովենց՝ Հարմնի
Բլուբլոստում, Արթուր
Մկրտչյան՝ Օվին



Աննա Էլբակյան՝ Ազնես, Կարեն
Ջանիբեկյան՝ Ջոուն Վեբսթեր, Էդգար
Էլբակյան կրտսեր՝ Օվին

*«ՄԻ ԳԱՎԱԹ ԲԱՐՈՒԹՅՈՒՆ», ՀԱՄԱԶԳԱՅԻՆ
ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ՍՈՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ, 2012 Թ.*



Տեսարան ներկայացումից, ձախից աջ՝ Մխիթար Ավետիսյան՝ Ջոուն
Վերսթեր, Տաթև Ղազարյան՝ Ագնես, Նարեկ Բաղդասարյան՝ Օվին, Արման
Նավասարդյան՝ Դեն Հիգբոու



Մխիթար Ավետիսյան՝ Ջոուն
Վերսթեր. Տաթև Ղազարյան՝ Ագնես

*«ԴՈՒՔ ՄՏՆՈՒՄ ԵՔ ԱՇԽԱՐՀ», ԽԱՄԱՃԻԿՆԵՐԻ
ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ԱՐՄԵՆ ԷԼԲԱԿՅԱՆ, 2004 Թ.*



*«ԱՇԽԱՐՀԻ ՎԵՐՋԻՆ ՕՐԸ», «ՄԵՏՐՈ» ԹԱՏՐՈՆ,
ԲԵՄԱԴՐԻԻԶ՝ ԱՐՄԵՆ ԷԼԲԱԿՅԱՆ, 2007 Թ.*



Տեսարան փորձից,
ներկայացման
բեմադրիչ Արմեն
Էլբակյանը
դերասան Լևոն
Հարությունյանի
հետ

Տեսարան ներկայացումից,
ձախից աջ՝ Լևոն
Հարությունյան՝ Թագավոր,
Էլլադա Սայադյան՝ Աղջիկ,
Ստեփան Շահինյան՝ Նախկին
բռնցքամարտիկ, Աննա
Էլբակյան՝ Թագուհի



*«ՉԵ՛Ս ՊԱՐԻ ԻՆՁ ՀԵՏ», «ԷԴԳԱՐ ԷԼԲԱԿՅԱՆ»
ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ԱՐՄԵՆ ԷԼԲԱԿՅԱՆ, 2008 Թ.*



Աննա Էլբակյան՝ Քիթթի Դյովալ



Աննա Էլբակյան՝ Թոմ



Տեսարան ներկայացումից, Աննա Էլբակյան՝ Քիթթի, Արմեն Էլբակյան՝
պարոն Թոմսոն

**«ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԳՆԱՅՔՈՒՄ», ՀԵՆՐԻԿ
ՄԱԼՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻԶ՝
ՆԱՐԻՆԵ ՄԱԼՅԱՆ, 2008 Թ.**



Տեսարան ներկայացումից, ձախից աջ՝ Լևոն Ղազարյան, Կարեն Խաչատրյան, Հայկ Սարգսյան՝ Երեք ոչ երիտասարդ տղամարդիկ, մեջտեղում՝ Սամվել Թովալյան՝ Արամ



Տեսարան ներկայացումից, Քրիստինա Հովակիմյան՝ Արկաձախնդրուհի, Երիտասարդ տիկին, Սամվել Թովալյան՝ Արամ

*«ՓՐԿՈՒԹՅԱՆ ԿՂԶԻ», ՀԱՄԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆ,
ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝ ՆԻԿՈԼԱՅ ԾԱՏՈՒՐՅԱՆ, 2008 Թ.*



Տեսարան
ներկայացումից

Դավիթ Հակոբյան՝
Վարսավիր Բադալ,
Ալլա
Սահակյան՝ Վիվիեն
Մքբաշիրն



Դավիթ Հակոբյան՝
Վարսավիր Բադալ,
Տաթև Ղազարյան՝ Քլեյ
Լարաբի

**«ՔՈ ԿՅԱՆՔԻ ԺԱՄԵՐԸ», ՍՈՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆ, ԲԵՄԱԴՐԻՉ՝
ԱՐՄԵՆ ԷԼԲԱԿՅԱՆ, 2016 Թ.**



Նարինե Գրիգորյան՝ Զիթի Դյուվալ

Ալլա Սահակյան՝ Մերի, Վարդան
Մկրտչյան՝ Ջո



Տեսարան
ներկայացումից, Վալյա
Ջուլիակյան՝ Էլսի, Նարեկ
Բաղդասարյան՝ Դադլի

**«ԿՈՏՈՐԱԾՆ ԱՆՄԵՂԱՅ», Գ.ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՓՈԹՐ ԲԵՄ,
ԲԵՄԱԴՐԻՉՆԵՐ՝ ԱՐՄԵՆ ԷԼԲԱԿՅԱՆ, ԱՐՄԵՆ
ՇԱՀԲԱԶՅԱՆ, 2023 Թ.**



Լիլի Էլբակյան՝ Ռոուզ, Արամ
Կոստանյան՝ Արչի Քրուքշընք

Ձախից աջ՝ Սիրանույշ
Եսայան՝ Դորա,
Արթուր
Հարությունյան՝
դատավոր,
Հովհաննես
Գասպարյան՝
երկրորդ դատավոր



Ձախից աջ՝ Արմեն
Քուշկյան՝ դատախազ,
Արթուր Հարությունյան՝
դատավոր, Լևոն
Ավետիսյան՝
դատապաշտպան,
աթոռին՝ Անդրանիկ
Զաքարյան՝ Աբրնեթի

1955-ին պիեսը Նյու Յորքում բեմադրում է ռեժիսոր Ստենֆորդ Մեյսները, Մերի Լ.-ի դերը խաղացել է Սարոյանի կինը՝ Քերոլ Մարկուսը, իսկ Հարրիի դերում Ջին Քելլին էր։ 1969-ին պիեսը բեմադրվել է Lincoln Center-ում, ռեժիսորը Ջոն Հիրշն էր, 1975-ին բեմադրիչը Ջեյ Օ'Բրայենն էր, ապա՝ 1972-ի մարտին բեմադրվում է Լոս Անջելեսի «Հանթինգտոն Հարդֆորդ» թատրոնում (Huntington Hartford Theater), բեմադրիչ՝ Էդվին Շերին (դերերում՝ Հենրի Ֆոնդա, Ռիչարդ Դրեյֆուս, Գլորիա Գրահամ և այլք)⁶¹։ Ամերիկյան մամուլը բազմիցս անդրադարձել է այս նշանակալից իրադարձությանը, հատկապես սկզբնական շրջանում քննադատները հաճախ միակարծիք չեն եղել։ Սակայն ավելի ուշ մամուլում պիեսի և ներկայացման մասին պատկերացումներն ավելի հստակ են դառնում, «Թայմ» ամսագրի լրագրողը հետադարձ հայացքով ներկայացումն անվանում է «*բրողվելյան հիթ*»⁶², մեկ այլ հոդվածում Սարոյանին այս պիեսի կապակցությամբ անվանում են «*Ամերիկյան «չասարքված» դրամայի հայր*»⁶³, «*ողջամիտ պայծառասուն*»⁶⁴ ու անգամ՝ «*սուաջին հիպպի*»⁶⁵։ Հետաքրքիր է, որ իր ստեղծման տարեթվին պիեսն ընկալվել է առանց որևէ քաղաքական կամ սոցիալական ենթատեքստի. «*Ի տարբերություն շատ դրամատուրգների, որոնք ստեղծագործում էին Մեծ դեպրեսիայի տարիներին, Սարոյանը հետաքրքրված չէր սոցիալական ընդվզմամբ*»⁶⁶, սակայն յուրաքանչյուր եկող

⁶¹ Ст'и Годы вашей жизни, Уильям Сароян, (перевод с английского Арам Оганян). Музей уникальных вещей, Санкт-Петербург, 2025.

⁶² Hello Out There, "The TIME Magazine," Monday, June 01, 1981.

⁶³ The First Hippie, "The TIME Magazine"...

⁶⁴ Նույն տեղում։

⁶⁵ Նույն տեղում։

⁶⁶ The Time of Your life <http://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/time-your-life> (19.03.2017):

տասնամյակում բեմադրիչներն ավելի ու ավելի են հայտնաբերում ու ընդգծում պիեսի սոցիալական շերտերը: *«Երբ ուսուկանները ներխուժում են բար ու դաժանաբար ծեծի ենթարկում սևամորթ ջազ դաշնակահարին, տեսարանն ուղեկցվում էր մահակի հարվածների ռիթմիկ ձայներով, մոտիվ, որն ամբողջովին բացակայում էր 1939-ին, երբ այդպիսի իրադարձությունները թվում էին մեկուսացած ցանկացած սոցիալական համատեքստից, որը ծանոթ էր հանդիսատեսին: Այդ ժամանակ Սարոյանը հայտնի էր որպես «թատրոնի խենթ»:* Այժմ ավելի շատ թվում է, թե նա ուներ մարգարեին հասուն բնագղային *«ողջամտություն»*⁶⁷, - 1969 թ. բեմադրության մասին գրում է քննադատը: Այս կարծիքը խիստ հետաքրքրական է Սարոյանի ստեղծագործության յուրաքանչյուր շրջանում կենսունակության տեսանկյունից: Ռեժիսորական այս մեկնաբանությունը համահունչ է եղել վաթսուականներին ԱՄՆ-ում ռասայական խտրականությունների դեմ շարժումներին և մարդու ազատությանն ուղղված գաղափարներին ու լոզունգներին: Այդուհանդերձ Ջոն Գասները պիեսին նվիրված իր էսսեում ստեղծագործությանը բոլորովին այլ դիտակետից է նայում. *«Ձեր կյանքի ժամանակի» մասին ճշմարտությունն այն է, որ դրա բացառիկությունը կայանում է ոչ թե պիեսի բովանդակության կամ խնամքի, այլ դրա ձևի մեջ, և անգամ ձևը սովորույթից հեռանում է շեղման ավելի մեծ աստիճանով և նրբերանգների ավելի շարունակական կիրառմամբ, քան մենք սովոր ենք»*⁶⁸: Մեկ տարի չէր անցել Սարոյանի առաջին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի պրեմիերայից, որի մասին քննադատները նկա-

⁶⁷ The First Hippie, "The TIME Magazine"...

⁶⁸ J. Gassner, *Dramatic Soundings: Evaluations And Retractions Culled From 30 Years of Dramatic Criticism*, «Crown Publishers», New York, 1968, p. 407-410.

տել էին, թե դրանում բացակայում է ավանդական կառուցվածքը, և ահա իր երկրորդ լայնակտավ՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսով Սարոյանը դարձյալ տարակուսանքի առջև է կանգնեցնում քննադատներին. չնայած իր ավելի ծավալուն ու ամբողջական լինելուն՝ պիեսում դարձյալ չկային *«ն' էքսպոզիցիա, ո'չ պլոթետային գիծ, ո'չ զարգացող գործողություն, ո'չ շոշափելի ծավալվող կոնֆլիկտ, ո'չ հակամարտող կողմերի բախում, ո'չ ֆինալ»*⁶⁹, - գրում է քննադատը: Սակայն ըստ նրա՝ դրանք իրականում առկա են, պարզապես հակադրվող ուժերը հակամարտող հերոսները չեն Սարոյանի պիեսներում, ինչպես Շեքսպիրի դեպքում է, երբ հակադրված ուժերն ու հակամարտող անձանց բնույթը համահունչ է: Ընդգծված սուր կոնֆլիկտը գործողության շարժիչ ուժ է դառնում Սարոյանի ժամանակակից դրամատուրգներից շատերի գործերում (Լիլիան Հելման, Յուջին Օ'Նիլ, Կլիֆորդ Օդետս): Սարոյանի հերոսները սովորաբար չեն հակադրվում իրար, նրանց կոնֆլիկտն այն իրականության հետ է, որը չի ընկալում այս մարդկանց արժեքները: Սակայն անկատար իրականության ու մարդու բախումն անգամ արտաքին շերտում չէ, այն մարդու ներսում է, և հերոսների հոգևոր շփումն է ավելի կարևորված, իսկ արտաքին շերտում ողբերգականն ու կոմիկականն ընթանում են կողք կողքի, և այսպիսին է սարոյանական պիեսների մթնոլորտը: «Ձեր կյանքի ժամանակում», այնուամենայնիվ, այդ դիմադարձ ուժը կա՝ ոստիկան Բլիքի կերպարանքով, որը համընդհանուր չարիքի անձնավորված խորհրդանիշն է:

Թվում է, թե աղմկահարույց հաջողությամբ իր հաղթարշավն սկսած պիեսի հաջորդ հանգրվանը պետք է լիներ հայ բեմում: Բայց պիեսն առաջին անգամ թարգմանվել և տպա-

⁶⁹ **Ռ. Սանոյան**, *Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը...*, էջ 58:

գրվել է 1963-ին (թարգմանիչ՝ Ստեփան Ալաջաջյան) «Վիլյամ Սարոյան. Իմ սիրտը լեռներում է» ժողովածուում և բեմադրվել է միայն 1981-ին (թարգմ.՝ Ա. Հովսեփյանի և Ա. Հովհաննիսյանի): Պիեռի հաջորդ թարգմանությունը Ջավեն Բոյաջյանինն է: Բոյաջյանի տարբերակն ընդգրկվել է Սարոյանի «Ընտիր երկերում» 1987 թ.: Ալաջաջյանը և Հովսեփյանը պիեռի վերնագիրը թարգմանել են «Ձեր կյանքի ժամանակը», Բոյաջյանը՝ «Քո կյանքի ժամերը»: Սարոյանն անգամ չի կասկածել, որ «The Time of Your Life» անգլերեն մեկ իմաստով հնչող վերնագիրը կարող է հայերենում տարակարծությունների առիթ դառնալ: Ի վերջո, քո՞, թե՞ ձեր (Your), ժամե՞ր, թե՞ ժամանակ (Time), ոուսերենով անգամ թարգմանվել է ուղի՝ путь բառով (Путь вашей жизни), որը ոչ ճշգրիտ թարգմանություն է: Կարծում ենք՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը» տարբերակը նախընտրող թարգմանիչները նկատի ունեն պիեռի ավելի լայն՝ փիլիսոփայական հնչողությունը: Բոյաջյանն էլ, հավանաբար, առաջնորդվել է բարեհնչության սկզբունքով (սակայն, մեր կարծիքով, նեղացնելով հասկացությունը): Վերջիվերջո, կարծում ենք, որ այնքան էլ սկզբունքային հարց չէ, ուեժիտորները նույնպես պիեսը բեմադրելիս խորամուխ չեն եղել թարգմանական այս նրբության մեջ, իրենց ներկայացումները վերնագրել են տվյալ թարգմանության տարբերակով (Ծառուրյանը՝ Հովսեփյանի, Էլբակյանը՝ Բոյաջյանի): Նշենք, որ 2021 թ. Զ. Բոյաջյանի թարգմանությամբ և վերանայված տարբերակով լույս են տեսել Սարոյանի չորս պիեսները («Քո կյանքի ժամերը», «Հե՛յ, ո՞վ կա», «Տարեկանի արտում», «Պինգ-պոնգ խաղացողները»), ժողովածուն թարգմանիչը վերնագրել է «Քո կյանքի ժամերը» («Անտարես» հրատ., «Բեմ» մատենաշար):

1981 թ. Նիկոլայ Ծատուրյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» Սունդուկյան թատրոնում սարդյանական երրորդ բեմադրությունն էր («Իմ սիրտը լեռներում է»՝ 1961 թ., «Խաղողի այգին»՝ 1971 թ., «Ձեր կյանքի ժամանակը»՝ 1981 թ.), սակայն տվյալ պիեսի՝ առաջինը ո՛չ միայն այստեղ, այլև առհասարակ հայ թատրոնում: Ներկայացմանն անդրադարձել ենք գրքի «Քննադատական հակասություններ...» հոդվածում, հետևաբար՝ չենք կրկնի: Բեմադրիչը մեզ հետ զրույցում մեկնաբանում է. «Ներկայացումն իմ ամենասխառողվածներից չէր, ընդամենը կետ իմ կենսագրության մեջ»⁷⁰: Ավելացնենք միայն ներկայացման դերասանական կազմը՝ Ջո՝ Շահում Ղազարյան (Խորեն Աբրահամյան), Թոմ՝ Արմեն Խոստիկյան, Դադլի՝ Արմեն Էլբակյան, Էլսի՝ Աննա Աբրահամյան (հետագայում՝ Էլբակյան), Հարրի՝ Հարություն Մովսիսյան և այլն: Բեմադրության նկարիչը եղել է Եվ. Սաֆրոնովը: Քիթի Դյուվալ խաղացել է Թամար Հովհաննիսյանը (1983 թ. ծրագրում՝ Գ. Գալստյան⁷¹), այնինչ Վ. Գրիգորյանն իր գրքում Գ. Գալստյանի անունը չի հիշատակում առհասարակ, նա Թամար Հովհաննիսյանի անվան հետ որպես Քիթիի դերակատար թվարկում է Ալլա Թումանյանի անունը, որը մեզ հանդիպած երկու ծրագրերում էլ նշվում է որպես Մերիի դերակատար: Ժամանակակիցներն իրենց հուշերում նշում են, որ Թամար Հովհաննիսյանի ըմբոստ, բռնկուն, վուլգար Քիթին չի ընդունվել:

Նկատենք նաև, որ Ռ. Սանոյանը Սարդյանին նվիրված իր գրքում չափազանց սուր քննադատության է ենթարկում ներկայացումը՝ համարելով, որ դա անճաշակ մի մեկնաբանություն էր: Գրքի հեղինակը գրում է, որ բեմադրիչը գրեթե

⁷⁰ Ն. Ծատուրյանի հետ զրույցից, 27.03.2017:

⁷¹ «Թատերական Երևան», N 11, 1983:

բոլոր տեսարաններում փոխել է Սարոյանի ասելիքը, ենթատեքստերը, շեշտերը, դարձրել ավելի պարզունակ ու մակերեսային, *«Եվ որպեսզի ոչ ոք կասկածներ չունենա, որպեսզի բոլորը տեսնեն ու հասկանան, որ այս ամենը նրա «գյուտերն» են, որ այս ամենը նրա ռեժիսորի ստեղծածն է, ռոբոտ-մարդուկներով հեղեղված Ամերիկայի նրա «սովետական» ընկալումն է, նա սրբապղծության, ավելի շուտ՝ հանցագործության է դիմում»*⁷², - գրում է Սանոյանը և մեծ բարեփոխություն է համարում, որ ներկայացումը կարճ կյանք է ունեցել⁷³: Գրքի հեղինակին հատկապես այս հանցանքների շարքից է երևում մոլեռանդ Արաքի մեկնաբանությունը. բեմադրիչը նրան ներկայացնում է իբրև Սարոյան, օժտում է հայկական Մերոբ անունով, սարոյանական բեղերով ու բարոյախոսի դերակատարությամբ: Ինչպես նաև Մերի Լ.-ի և Ջոյի հանդիպումն է պարզեցնում՝ այն մեկնաբանելով իբրև նախկինում ծանոթ երկու սիրահարի հանկարծակի հանդիպում Նիքի բարում, իսկ տեսարանը կառուցում է որպես սուր ակնարկներով և ենթատեքստերով վիրավորանքների անվերջանալի շղթա: Սարոյանն իր պիեսում այս հանդիպումը ներկայացնում է խորհրդավոր, երկիմաստ՝ ընթերցողի մեջ առաջացնելով ու հերքելով ծագող բազում հարցերի պատասխանները: Սակայն խիստ պարզունակ կլինե՞ր մտածել, որ այս Մերին հենց այն Մերին է, ով սիրել է մի ժամանակ Ջոյին: Այս Մերին՝ շատ գեղեցիկ ու շատ դժբախտ մի կին, կարող էր երջանիկ լինել, եթե ժամանակին Ջոյի պես հրաշալի մի մարդու հետ կյանքը կապեր, և Ջոն հավանաբար երջանիկ կլինե՞ր, եթե այս ու այս Մերիի պես այլ գեղեցիկ ու բարի որևէ Մերիի հետ ժամանակին ամուսնա-

⁷² **Ռ. Սանոյան**, *Մեծ քիթիցու առեղծվածը...*, էջ 98:

⁷³ Նույն տեղում, էջ 96–99:

նար: Սարոյանը տալիս է չհաջողված կյանքի ու հնարավոր երջանկության մոտիվներ, սակայն իր բոլոր հերոսները դժբախտ են, նրանց բոլորի սրտում չիրականացած երազանքներ կան, որոնք նրանք ուզում են ապրեցնել, վերագրել Նիքի պանդոկում պատահականորեն հայտնված իրենց պես այլ հերոսների: Սարոյանի պիեսի տեսարանը քնարական է, բայց ոչ սենտիմենտալ:

2008 թ. Էդգար Էլբակյանի անվան «Օրիոն» թատրոնում Արմեն Էլբակյանը դարձյալ բեմադրում է Սարոյան. **«Չե՛ս պարի ինձ հետ»** կոչվող բեմադրության հիմքում Սարոյանի **«Ձեր կյանքի ժամանակն»** է՝ «Ցուրտ օրը» պատմվածքի և «Սովյալները» «փոքր խաղի» հավելումներով: Մինչ այս Էլբակյանը ոչ միայն խաղացել էր Սարոյանի պիեսում, այլև արդեն հասցրել էր Լուս Անջելեսում 2002-ին բեմադրել **«Քարանձավի բնակիչները»**: Այս պիեսը Էլբակյանը վերաբեմադրում է Երևանում՝ «Մեթրո» թատրոնում, 2007 թ.: Իսկ **2004 թ.** խամաճիկների թատրոնում **«Դուք մտնում եք աշխարհ»** վերնագրով սարոյանական ևս մեկ բեմադրություն իրականացնում է ըստ Սարոյանի **«Տարեկանի արտում»** պիեսի, որտեղ դերերը կատարում էին դերասանները և խամաճիկները միաժամանակ՝ Սարոյանի ձայնի ներքո (ձայնագրված սարոյանական տեքստերը կարդում էր Արմեն Էլբակյանը): Այս բեմադրությունում նույնպես ինչ-որ բան կար Սարոյանի **«Ձեր կյանքի ժամանակը»** պիեսից: Այսպիսով, Արմեն Էլբակյանը հայ թատրոնում ամենաշատը Սարոյանի ստեղծագործություններին անդրադարձած բեմադրիչն է: Իսկ նրան ամենահուզող ստեղծագործությունը փաստորեն Սարոյանի գլուխգործոցը՝ **«Ձեր կյանքի ժամանակը»**: **«Չե՛ս պարի ինձ հետ»** բեմադրությանն անդրադարձել ենք նաև գրքի **«Սարոյանի ստեղծագործություններ**

Ժանրային փոխաձևումները հայ բեմում» ենթավերնագրում՝ մեր բարձրացրած խնդրի շրջանակում: Այստեղ ավելացնենք չասվածը: Խիստ կամերային բեմում ու միջավայրում ընթացող այս ներկայացման գլխավոր հերոսը Ջոն է, ու պանդոկն էլ ասես նրանն է ոչ Նիքինը (ինչպես պիեսում է): Սակայն հերոսի անունը ո՛չ Նիք, ո՛չ էլ Ջոն է, այլ պարոն Թոմսոն է, ով պանդոկում, մի սեղանիկի մոտ նստած, վիսկի է խմում (ո՛չ շամպայն), սեփական չստացված երագները և հույզերը փորձում սքողել սիգարետի ծխի քուլաներում և իր թվացյալ անգործությամբ բարի գործեր է անում Թոմի, Քիթիի, մյուս հերոսների համար: Պարոն Թոմսոնը միաժամանակ և գրողն է, մի քանի սարոյանական դրական հերոսների հավաքական կերպար: Ռեժիսորական դրամատուրգիայի հեղինակն էլ Ա. Էլբակյանն է: Այս բեմադրության մեջ Թոմը չափահաս երիտասարդ չէ (ինչպես որ նշված է պիեսում), այլ տասներեք, տասնչորս տարեկան անչափահաս երեխա, ով ցանկանում է ամուսնանալ Կատերինա Կորանովսկա անունով մարմնավաճառուի հետ, քանի որ կարծում է. *«Պետք է, չէ՞, քեզ վրա վերցնես գոնե մի լավ մարդու քեռը»*: Աննա Էլբակյանի հուզիչ, ծիծաղելի, հազին մեծ բլուզով, տղայական կեպին թեք դրած մանչուկն ավելի ընդգծված հուզական է դառնում բեմադրիչի նշած տարիքի և բարին գործելու՝ սեփական տարիքից մեծ նախաձեռնության շնորհիվ: Նա մեկ էլ բեմ է գալու որպես Քիթի Դյուվալ՝ նախկին գեղեցկության ակնհայտ հետքերով, վուլգար զգեստավորմամբ, արագ ու անփույթ շարժունակ, խոպոտ ճայնով երկուդուրանոց Կատերինա՝ Քիթին, որը հարազատ հոգի է փնտրում, ինչպես և պարոն Թոմսոնը: *«Չե՞ս պարի ինձ հետ»* աղերսող հայացքով պարի է հրավիրում նա պարոն Թոմսոնին, ասես ոչ թե պարելու, այլ հոգու երկխոսության է հրահ-

րում այս կյանքում իրեն հավատացած միակ մարդուն: Տարիքով ու ծանրամարմին պարոնը հրաժարվելու է, նա չի պարում առհասարակ, բայց նա հավատում է, որ աղջիկը տեղով մեկ հրաշք է, որ կա: Մարդկային ջերմ գրույցը կմտերմացնի այս երկու հոգիներին՝ ինքնըստինքյան վերածվելով պարի: *«Աննա և Արմեն Էլբակյանները «Գթասրտություն ընկածների հանդեպ» խաղում են խորաթափանց, անվախ, ոչ սենտիմենտալ»*⁷⁴: Ներկայացումն առանձնանում է հայ բեմում եղած սարոյանական բեմադրություններից: Բեմում առկա չորս կերպարները ներկայացնում են երկու դերասան՝ Էլբակյան ամուսինները: Գրեթե հանդիսարանին կպած փոքրիկ բեմում նրանք հատուկ միզանցեն, հետաքրքիր հնարանք, թատերական աճապարարություն անելու նպատակ չունեն, ասես Սարոյանի տարբեր տեքստերի միջոցով ուզում են կենդանացնել, ոգեկոչել հեղինակին և դառնալ նրա գաղափարների ջատագովը, հաստատողն ու բարոյախոսը: Ամմիջական, ջերմ, մարդկային, հոգեբանական խաղի ենթաշերտերով, միևնույն ժամանակ՝ խիստ յուրահատուկ արտահայտչալեզվով:

2012 թ. «Քո կյանքի ժամերը» Միեր Մկրտչյանի անվան թատրոնում շատ կարճ կյանք է ունեցել: Բեմադրիչ Գառնիկ Սեյրանյանի նշում է դերասաններից ոմանց թատրոնից հեռանալն է պատճառ դարձել, որ ներկայացումը միայն երկու անգամ է խաղացվել և դուրս է եկել խաղացանկից: Լուսանկարներից պարզ է դառնում, որ ներկայացումն ավանդականության շրջանակում է: Հանդերձները, հոգեվիճակները, բեմական ձևավորումն այս մասին են խոսում: Բոլոր դերակատարները, սակայն, երիտասարդներ են, անգամ արաբի դերակատարը, ով ծերունի է պիեսում: Կարելի է ենթադրել, որ բեմադ-

⁷⁴ **С. Мелоян, Приглашение к танцу**, «Голос Армении», 12 февраля 2008:

րիչը հաշվի չի նստել թատրոնի սահմանափակ դերասանական ուժերի հետ և մատնվել է անհաջողության:

2016 թ. Սոս Սարգսյանի անվան Համազգային թատրոնում «Քո կյանքի ժամերը» հայ բեմում չորրորդ մոտեցումն է պիեսին, Համազգային թատրոնի սարոյանական երրորդ ներկայացումը («Մի գավաթ բարություն»՝ ըստ «Գեղեցիկ մարդիկ» պիեսի, բեմադրիչ՝ Սոս Սարգսյան, «Փրկության կղզի», ըստ «Ոստրեն և մարգարիտը» պիեսի, բեմադրիչ՝ Նիկոլայ Ծատուրյան և «Քո կյանքի ժամերը», բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան): Ի վերջո, Էլբակյանը վճռում է պիեսը ներկայացնել ամբողջությամբ, առանց հավելումների, առանց այլ ստեղծագործություններով միջամտությունների: Թվում է՝ մինչ այս անցած բեմադրիչի ուղին մի երկար նախապատրաստական ճանապարհ էր դեպի այս լրջագույն պիեսը, որը փաստորեն մինչև օրս չի հաղթահարվել հայ բեմում: Եվ բեմադրությունն իսկապես դառնում է «Ձեր կյանքի ժամանակի» հայ բեմի ամբողջական առաջին մեկնաբանությունը:

Առաջին հանգամանքը, որ պետք է շեշտել այս ներկայացման մասին խոսելիս Սարոյանի գրականությանը բեմադրիչի բարեխիղճ մոտեցումն է (Սարոյանի ստեղծագործությանը միայն այդ կերպ է պետք մոտենալ): Այն, որ ներկայացումից հետո դրա ընթացքում հնչած մի շարք արտահայտություններ շարունակ պտտվում են մտքումդ, բեմադրիչի ճիշտ շեշտադրումների արդյունքն են: *«Այստեղ սապրում են և ուրիշներին էլ թողնում են սապրել»* Նիքի պանդոկի մասին հնչած տողը բեմադրության նշանաբանն է կարծես դառնում: *«Ի՞նչ ես երագում, Քիթի»* Ջոյի հնչեցրած տագնապալից նախադասությունը հավասար է աշխարհընկալման խարխլման. մի՞թե Քիթիի նման աղջիկները երազելու իրավունք ունեն, պատասխանը ոչ

պակաս տխրեցնող է՝ տուն. պարզվում է՝ կյանքով մեկ տնանկացած այս աղջիկը ջերմության, սիրո, հարազատության պակաս է զգում:

Բեմադրիչը կարողացել է մեկ ընտանիքի զգացում ստեղծել բեմում, քանզի միևնույն մտայնության տեր մարդիկ են ամեն օր հավաքվում Նիքի պանդոկում, գրեթե ապրում են միասին: Բարոյական միասնությունը մղում է նաև բեմական համախմբման: Սա չի նշանակում, որ դերասանական անհատականություններ չեն առանձնանում ներկայացման մեջ: Այս ներկայացումը հավասարապես կարելի է և դերասանական բեմադրություն համարել: Դավիթ Հակոբյանի Քիտ Քարսոնս այս դերակատարներին իր շուրջը համախմբող կերպարն է: Արտաքին խարակտերային նշաններով ու ընդգծված պլաստիկայով, ճայնի ու խոսքի շեշտադրումներով տպավորություն ստեղծող այս դերասանը, որը «Համագգայինի» հենաայուններից է, երկրորդ գործողությունում բեմում հայտնվելով, միանգամից փոխում է տոնայնությունը, իր շուրջը կենտրոնացնում մի շարք տեսարաններ: Կովբոյի հագուստով, թափթփված ու անվերջ ճամարտակող այս կիսախենթը, ով նաև մի ոտքից կաղում է, հիշեցնում է բարոն Մյունսհաուզենին: Ոչ ոք չգիտի ու ինչպես երևում է՝ ոչ ոքի պետք էլ չէ, նա հորինո՞ւմ է այդ բոլոր զվարճալի ու արկածային պատմությունները, թե՞ ոչ: Նիքի պանդոկում բոլորն ապրելու հավասար իրավունք ունեն, ավելին՝ նրանք բավականություն են զգում միմյանց ընկերակցությունից: Բայց եթե Դավիթ Հակոբյանից սպասելի էր նման բազմաշերտ, վարպետ դերակատարում, ապա դերասանական առումով բացահայտում է դառնում երիտասարդ դերասան Նարեկ Բաղդասարյանը (Դադլի): Նրա անկեղծ, պոռթկուն ու հուզիչ դերակատարումը դրամատիկ նրբերանգների ու

կատակերգականի միահյուսում է: Նա անդադրում շարժման մեջ է, եթե անգամ նստած է՝ հոգեբանական շարժման: Միջավայրն ապրում է իր բնականոն ընթացքով, Դադլին մտքում իր խնդիրն ունի՝ հեռախոսի լարից այն կողմ գտնվող աղջիկը, ում հանդեպ սերը նրան հանգիստ չի տալիս: Նա պանդոկում է և պանդոկում չէ միաժամանակ. իր սիրո, տառապանքների աշխարհում է: Ն. Բադդասարյանի դերակատարումը ներկայացման ամենացայտուն կերպարներից մեկն է: Միայն թե երկրորդ գործողությունում դերասանը հետևողական չէ իր տոնայնությանը: Բազմամարդ տեսարաններում, տարվելով ընդհանուր տրամադրություններով, նա մոռանում է դերի բնավորությունը, Քիթ Քարսոնի շուրջը հավաքված տղաների հետ լիաթոք ծիծաղում է արդեն ո՛չ որպես Դադլի, այլ որպես Նաբեկ Բադդասարյան: Ներկայացման միայն մեկ՝ փոքրիկ դրվագում հայտնված Լորինի՝ Մարիա Մեյրանյանի կերպարը նույնպես տպավորվում է, համր ֆիլմի դերասանական ոճն է բնութագրում նրա խաղը՝ դեմքին դիմակ հիշեցնող անշարժ, բայց խոսուն արտահայտություն, հագուստի ինքնատիպ լուծում, զուսպ, բայց արտահայտիչ շարժում: Դերասանուհին հավանաբար շահեկան վիճակում կլինի նաև տեսախցիկի առջև: Մյուս դերակատարումներում գերիշխողը «ցուցադրումն» ու չափազանցումն է (Թոմ՝ Մխիթար Ավետիսյան, Հարի՝ Ստեփան Ղամբարյան, պոռնկուհիներ՝ Արմինե Անդրեասյան, Ռոզա Աբրահամյան, Ռուզաննա Պետրոսյան):

Առհասարակ Էլբակյանը որոշ տեսարաններ միտումնավոր ընդգծված, գրոտեսկային է կառուցում՝ թեզ և հակաթեզ սկզբունքով: Դիմացի սեղաններից մեկի մոտ նստած Էլսի (Վալյա Զուլհալյան) ու Դադլի սիրահար գույգի շեշտված ոռոմանտիկ զրույցը ժամանակ առ ժամանակ ընդհատվում է

հետևի սեղանների շուրջը հավաքված սիրամարգի փետուրներով ու ծիածանի բոլոր գույներով զուգված մարմնավաճառ կանանց փոթկոցներով ու հեգնական արտահայտություններով: Որքան քնարական են այս երկուսը, նույնքան կոպիտ ու գոեհիկ են պոռնկուհիները: Առաջինները հավատում են սիրո ամենակարող ուժին, երկրորդների համար զավեշտալի է սեր բառն անգամ: Պարզ է, որ բեմադրիչը հակադրում է սերն ու իրականությունը, ընդգծում է ոգեղենի դատապարտվածությունն անոգեղեն աշխարհում, սակայն բեմադրիչն այս ամենն անում է միագիծ ու ճակատային, էլսին ու Դադլին իրենց՝ հողից կտրված սենտիմենտալիզմով կարող են հանդիսատեսի մեջ ոչ թե համակրանք առաջացնել, այլ հակառակը՝ անհեթեթ թվալ: Պոռնկուհիների արձագանքներն էլ ճակատային են, չափազանցված:

Վարդան Մկրտչյանի Ջոյին չիրականացված կյանքն ու երազանքի կորուստը խմիչքի գիրկն են նետել, սակայն նրա հավատամքն իր շուրջը եղածներին ամեն գնով պետք գալն է, որ գոնե նրանց երազանքներն իրականանան: Այս գիծը հստակորեն և ընթեռնելի է տանում դերակատարը: Հարուստ կենսագրություն ունեցող, իսկ բեմում գրեթե պարապ-սարապ այս կերպարի հենակետը ներքին հոգեբանականն է, այնինչ դերասանի խաղում նկատելի է խաղի որոշ միօրինակություն: Դերը բարդացնում է նաև այն հանգամանքը, որ Ջոն գրեթե միշտ հարբած է: Բեմում հարբածություն խաղալը դերասանի առջև դրված ամենահեշտ խնդիրներից չէ: Իրական հարբածությունը պետք է տարբերվի բեմականից. դերասանը պետք է գտնի դերի արտաքին այն նշանները, որոնք ոչ թե հարբածության պատճենահանումն են, այլ ամեն վայրկյան հարբածությունը քողարկելու ջանքն ու սեփական վիճակը հաղթա-

հարելը: Այս դեպքում միայն կկանխվեն ավելորդ նշանները: Սակայն Վարդան Մկրտչյանի Ջոն հարբած է, ինչպես իրական կյանքում, դա ակնհայտ է, ինչպես նաև նրա խաղում երբեմն ճանաչելի են Արմեն Էլբակյան դերասանի ինտոնացիաները:

Առանձին խոսակցության է մղում Նարինե Գրիգորյանի Քիթի Դյուվալի դերակատարումը: Որքան էլ որ անսպասելի է, ականատես ենք դառնում պիեսի անօրինակ մի մեկնաբանության, որտեղ ներկայացման գլխավոր հերոսներ են ոչ թե պիեսի գլխավոր հերոսներ Ջոն կամ Նիքը, կամ անգամ Թոմը, այլ Քիթի Դյուվալը: Բոլոր իրադարձություններն ու գործողությունները ծավալվում են նրա շուրջը, նրա մասին են անգամ այն դրվագները, որոնցում աղջիկը ներկա չէ: Ներկայացման առաջին մասում Նարինե Գրիգորյանը բարեխղճորեն կատարում է բեմադրիչի տված խնդիրները՝ չգտնելով հատկապես դերի պլաստիկական վճիռը: Այլ է դերասանուհու ներկայությունը երկրորդ գործողությունում: Մեր առջև ոչ թե անբարոկին, այլ կյանքի հանգամանքների բերումով սխալ ուղիով գնացած, բայց հարուստ ներաշխարհով ու ազնիվ մի բացառիկ էակ է, իսկական երազող, ներքուստ անօգնական, քնքուշ, արտաքուստ միտումնավոր կոպիտ: Անմոռանալի ու տպավորիչ է հյուրանոցի իր սենյակում մանկության հուշերի գիրկն ընկած և ասես կյանքում առաջին անգամ իր ապրումներին ազատություն տված հերոսուհու սեփական կյանքի ուղին ծանրություն անելու տեսարանը: Թափափված մազերի մեջ անսպասելիորեն հայտնված ժապավենով, աշխարհից վերացած, ձեռքին ընտանիքի անդամների խունացած լուսանկարը, թարթիչներից արցունքների հետ հոսող սև ներկի շիթը ողբերգականորեն հուսահատ մի դիմակ են դրել հերոսուհու դեմքին: Անհե-

թերթորեն ծիծաղելի ու խորը դրամատիկ այս կերպարը, ասես, սիմվոլի է վերածվում ու ոչ միայն հերոսուհուն, այլև հանդիսատեսին տանում ինքնամաքման: Իրականության ու կյանքը փոխելու նուրբ սահմանին հայտնված, խարխուլ հոգեվիճակով Քիթի-Նարինե Գրիգորյանը մեկ անգամ ևս հուզելու է հանդիսատեսին Բլիքի հետ տեսարանում: Բլիքի (Արման Նավասարդյան) հրամանով աթոռին հայտնված, նրա կողմից բռնության ենթարկված, պատառոտված հագուստով ու խճճված մազերով Քիթին ասես մեխանիկական, անկենդան տիկնիկ լինի: Հոգին դատարկված է, աչքերում պարտություն կա, ընկճված ու խեղված ողբոտային շարժումները ոչ թե պար, այլ բողոք են արտահայտում անարդարության դեմ: Գրիգորյանը հասնում է դերի՝ ներքին դրամատիզմով հագեցած գազաթնակետին:

Ներկայացման գաղափարական մեկնաբանությունը թուլանում է բեմանկարչության պատճառով: Բեմանկարիչը (Դավիթ Մինասյան) բեմն ուղիղ մեջտեղից փայտյա տախտակամածով կիսել է երկու՝ աջ և ձախ մասերի: Հերոսները Նիքի պանդոկում հայտնվում են այս տախտակամածի միջոցով: Մտահղացումը բավական ընթեռնելի է ու պարզ. հերոսներին դեմառդեմ բերելով հանդիսատեսին՝ նրանց վրա կենտրոնացնել ուշադրությունը՝ հնարավորություն տալով հերթով իրենց պատմությունը պատմելու: Սրա պատճառով պիեսի ծանրության կենտրոնը շեղվում է Նիքից (այսինքն՝ գործողության կարևոր շարժիչ հանդիսացող հերոսից)՝ ըստ էության անգործության մատնելով վերջինիս կերպարը (Վարշամ Գևորգյան): Դերակատարը սեփական անձի չպատճառաբանված վիճակից հաճախ հայտնվում է անտրամաբան միզանսցեններում, չհիմնավորված դրություններում: Ենթադրենք, թե բեմանկարիչը պայմանական բեմական լուծում է տալիս՝ տախտակա-

մածը ծովափից տեղափոխելով պանդոկի կենտրոն, ուրեմն պայմանական լուծում ենք սպասում բեմանկարչության մյուս տարրերից նույնպես, այնինչ մնացյալ ամեն ինչ ոչ միայն իրապաշտական, այլև գերիրապաշտական ոճով է լուծված. իրական է անգամ զարեջուրը, որը բարում տեղակայված զարեջրի ծորակից հորդում է բեմում ու խմվում: Համադրել պայմանականն ու իրապաշտականը կարելի է, միայն թե բեմն այսպես կիսելու հետևանքով նկարիչը հնարավորինս իրարից անջատում ու հեռացնում է նաև պիեսի երկու կարևորագույն հանգրվանները՝ Նիքի բարն ու երաժշտական ավտոմատը: Առաջինի շուրջ ճակատագրեր պետք է բացահայտվեին, երկրորդից հնչող վալսը ազատության սիմվոլն է ամերիկացու համար, և դրանք ներքին իմաստով շաղկապված են մեկը մյուսին: Հետևաբար՝ միզանցները, այս տրամաբանությունից ելնելով, կառուցվում է միագիծ՝ բարից ավտոմատ ընկած բեմեզրով, հորիզոնական: Այսպիսով, հանդիսատեսի հայացքը և ուշադրությունը ցրվում են, և այս տարակենտրոնության պատճառով կորցնում են նաև գործողության առանցքային գիծը:

Պիեսում կրճատված տեսարաններ ու կերպարներ կան, սակայն դրանից ներկայացման ամբողջականությունը չի տուժում, այնինչ ավելացված շեշտերն ավելորդ են: Մերիի և Ջոյի հանդիպումը Սարոյանի պիեսում ամենախորհրդավոր տեսարաններից է: Այս տեսարանին անդրադարձել ենք պիեսի՝ Ծառուրյանի մեկնաբանության շուրջ խոսելիս: Սարոյանը հանդիսատեսին կասկածների մեջ է պահում՝ ճանաչե՛լ են այս երկուսն իրար երբևէ, սակայն այդպես էլ չի պատասխանում: Էլբակյանը, ինչպես և Ծառուրյանը, հստակեցնում է՝ Մերին (Ալլա Սահակյան) Ջոյի մեծ սերն է եղել, որը լքել է նրան: Սարոյանի հարցականներին յուրովի պատասխան տալով՝ բեմա-

դրիչը մեղոդրամատիկ և բարոյախոսական երանգներով է հագեցնում տեսարանը: Թեև դերասանուհի Ալլա Սահակյանը որսացել է դերի ներքին տրամաբանությունը՝ խորհրդավոր ու կանացի, անցյալի համար ոչ ոքի չմեղադրող Մերին, որի հանդերձներից երևում է, որ այժմ բարեկեցիկ կյանքով է ապրում, «խաղում» է Ջոյի խաղը՝ գուցե միայն մեկ պահ խորապես ավտոսանք ապրելով երազած ու այդպես էլ չիրականացած կյանքի համար:

Մեր բոլոր դիտումներով հանդերձ, անհերքելի է, որ Համագգայինի այս բեմադրությունը դիտարժան է նախ պիեսին առաջին ամբողջական անդրադարձի առումով, ապա՝ դերասանական բացահայտումներով և Սարոյանի գրական հենքին բեմադրիչի հարազատ մնալու իրողությամբ: Այս բեմադրությունը զուրկ չէ նաև սոցիալական ենթաշերտերից: Էլբակյանը չի թեթևացնում Սարոյանի գրականության մարդասիրությունը, սակայն առաջին գիծ է բերում չարիքի մշտական առկայությունը՝ հանձին ոստիկանի կերպարի՝ Ա. Նավասարդյանի հմուտ ու համոզիչ դերակատարման (պատահակա՞ն է արդյոք, որ ոստիկանի կերպարը չափազանցված բռնակալի ու օրինազանցի կերպար է և ոչ հակառակը): Էլբակյանը մեկ անգամ ևս հաստատում է, որ կյանքի սարոյանական դիտումը կենսունակ է ցանկացած հասարակության մեջ, ցանկացած ժամանակ, և հայ հանդիսատեսը նույնպես շատ զուգահեռներ կտանի պիեսի և մեր իրականության միջև:

«Կոտորածն անմեղաց» պիեսի քեմադրությունների շուրջ

Վիլյամ Սարոյանի «Կոտորածն անմեղաց» («The Slaughter of the Innocents») պիեսը, որ տպագրվել է 1952-ին “Theatre Arts” բրիտանական ամսագրում, հանիրավի անտեսված, բայց նրա դրամատուրգիական ժառանգության հզորագույն ստեղծագործություններից է։ Պիեսը գրվել է Մակկարտիզմի ու հայտնի «վիուկների որսի» շրջանում, երբ ժողովրդավարությունը, իր նախնական ռելսերից ընկնելով, հակառակ ուղղությամբ էր ընթանում, և մեծ գրողը կանխագգում էր բռնապետության ահագնացող ազդակները։ Գրող-քաղաքացին փորձում է գրականությամբ դատապարտել, զգուշացնել սպասվող աղետների և հումանիստական արժեքների ճգնաժամի մասին։ Մինչ այս, ինչպես արդեն ավելի վաղ նշել էինք, 1935-ին, Սարոյանը եղել էր նաև Խորհրդային Միությունում և իր կարծիքը հրապարակավ հայտնել խորհրդային ավտոկրատիզմի ու բռնապետության մասին։ Հետևաբար՝ պիեսն ասես հանրագումարն է դառնում նախկին ու ներկա տրամադրությունների՝ ենթատեքստում քաղաքական հստակ ժամանակաշրջաններին ու իրադարձություններին հղում տալով, կենտրոնում դնելով մարդու արժեզրկման, իշխանության չարաշահման, շահարկված ու շրջված «ժողովրդավարության», քաղաքական ռեպրեսիաների, նաև անձի անհատական ողբերգությունների, անգործության ու միայնակության թեմաները։ Եվ բնական է, որ լայնածավիտ Բրոդվեյը պիեսը ոգևորությամբ չի ընդունում։ «Կոտորածն անմեղաց»-ի թեմատիկան հակասում էր ամերիկյան շոուների ժամանցային գաղափարախոսությանը։

Այնուհանդերձ, հենց ստեղծման տարեթվին պիեսը բեմադրելու առաջարկ եղել է: Հետաքրքիր տողեր ենք կարդում «Նյու Յորք Թայմսի»՝ 1953 թ. օգոստոսյան համարում *«Անցյալ աշնանը «The Columbia Players» ուսանողական թատերախումբը թույլտվություն խնդրեց բեմադրելու Վիլյամ Սարոյանի «Կոտորածն անմեղացը»: Դրամատուրգը հրաժարվեց՝ նկատելով, որ այլևս չի կարող իրեն թույլ տալ, որ իր պիեսները բեմադրեն սիրողները»*⁷⁵: Իր ստեղծումից անմիջապես հետո պիեսը բեմադրվում է Եվրոպայում՝ Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Հոլանդիայում և Իռլանդիայում⁷⁶: Ավելի ուշ՝ 1956 թվականին, Բրոդվեյում հայտնի թատերական գործիչ Վանեսա Բրաունը հիմնադրում է «American Acting Company»-ն, որի առաջին բեմադրությունը հենց այս պիեսը պետք է լիներ, սակայն բեմադրությունն այդպես էլ չի կայանում: Պիեսի ամերիկյան պրեմիերան տեղի է ունեցել 1957 թ. փետրվարի 26-27-ին «Oklahoma A&M Theatre Guild»-ի կողմից (պրոդյուսեր և տնօրեն՝ Վիվիա Լոկ /Vivia Locke/)⁷⁷. Իսկ ԱՄՆ-ի արևմտյան ափին այն չի բեմադրվել մինչև 2008 թ.: Միայն 2008-ին Սարոյանի 100-ամյակի հոբելյանական հանձնախումբը դիմել է Ֆրեզնոյի նահանգային թատերական արվեստի բաժին՝ գրողի որևէ պիես բեմադրելու առաջարկով: Արդյունքում Ֆրեզնոյի նահանգային համալսարանի «Ջոն Ռայթ» (John Wright Theater) թատրոնում 2008 թ. հոկտեմբերին դոկտոր Էդուարդ Էմանուելը, որն այնտեղ աշխատել է 40 տարի, բեմադրում է «Կոտորածն ան-

⁷⁵ Geoffry Brown "Testing new Plays; Non-Commercial Stages Called Essential To the Dramatist of the Future", Aug. 9, 1953 <https://www.nytimes.com/1953/08/09/archives/testing-new-plays-noncommercial-stages-called-essential-to-the.html> New York Times, August 9, 1953:

⁷⁶ The Slaughter of the Innocents (1952) <https://www.foreversaroyan.com/the-slaughter-of-the-innocents-1952>

⁷⁷ Տե՛ս <https://www.foreversaroyan.com/the-slaughter-of-the-innocents-1952>

մեղացր»։ Մամուլը հիացական գնահատականներ է տալիս. *«Ներկայացումը ցնցող տապալորություն է գործում և ստիպում է վերանայել սեփական կյանքը...», «Կոտորածն անմեղաց» ցնցող պիեսի բեմադրությունը համապատասխանում է իր անվանը»⁷⁸։*

Պիեսն ընդգրկվել է Սարոյանի «Ընտիր երկեր»-ի 2-րդ հատորում 1987 թ., Արտաշես Էմինի թարգմանությամբ։ Մինչ այդ առաջին և միակ անգամ բեմադրվել է Երևանի դրամատիկական թատրոնում 1985 թ.՝ «Կոտորածն մանկանց» վերնագրով⁷⁹(առաջնախաղը՝ 1985 թ., փետրվարի 15), Վանիկ Ավետիսյանի թարգմանությամբ։ Բեմադրիչն է Հրաչյա Ղափլանյանը, նկարիչ՝ Եվգենի Սոֆրոնով, երաժշտական ձևավորումը՝ Ռոտիկ Հովսեփյանի, Արչիի դերում հանդես է եկել Լևոն Թուխիկյանը, Ռոուզի դերում՝ Տաթևիկ Ղափլանյանը, Մեյ՝ Էմմա Վարդանյան, առաջին և երկրորդ մեղադրյալներ՝ Աշոտ Մելիքճանյան և Հրաչյա Հարությունյան և այլք։ Վարսիկ Գրիգորյանը, իր «Վիյամ Սարոյանը հայ թատրոնում» գրքում բարձր գնահատելով բեմադրությունը, այնուամենայնիվ վերնագրի հետ կապված վերապահում ունի. *«Պետք էր կարծել, որ բեմադրիչ Հրաչյա Ղափլանյանը (ռեժ՝ Արտ. Հովհաննիսյան) ցանկացել էր ավելի «կանչող», հուզական դարձնել խորագիրը։ Մեր կարծիքով «անհարկի ընդգծում», որի ներկայությունը կզգանք ամբողջ բեմադրության մեջ»⁸⁰։ Այս բեմադրության մասին մամուլում գտնում ենք միանշանակ դրվատական կարծիք-*

⁷⁸ <https://hyesharzhoom.com/william-saroyans-slaughter-of-the-innocents-in-west-coast-premiere-at-fresno-state-theatre/> “William Saroyan’s “Slaughter of the Innocents” in West Coast Premiere at Fresno State Theatre”

⁷⁹ Տե՛ս <https://ydt.am/hy/1967-till-now/>

⁸⁰ **Վ. Գրիգորյան**, *Վիյամ Սարոյանը հայ թատրոնում*, Երևան, «Վան Արյան», 2010, էջ 13:

ներ: Առաջին հերթին ընդգծվում է ներկայացման արդիականությունը: Հետաքրքիր է իմանալ, թե այդ ասելով՝ հատկապես ի՞նչ են մատնանշում խորհրդային շրջանի քննադատները: «Սովետական Հայաստանում» կարդում ենք. «Նա ըստ էության դատապարտում է ֆաշիզմն իր վայրագ մարդասոցությանը, բարոյականության որևէ չափանիշի, մարդկային բանականության որևէ աստիճանի չհամակերպվող բռնության անհեղեթ-ավտոմատիկ իր կարգով»⁸¹: «Էսադադության ու մարդկային իրավունքների համար ուզանատենչ ու դիկտատորական երկրների դեմ մեր օրերի պայքարում, բոլորիս էլ, թերևս, ուղեկցում են այն տվյալանքներն ու մտորումները, որոնցով սարքում են սարդանակն հերոսները «Կոտորածն մանկանց» պիեսի մեջ»⁸², – կարդում ենք «Երեկոյան Երևանում»: Այսինքն, ըստ հոգվածագիրների, խնդիրը չի տեղայնացվում, այլ ընկալվում է իբրև համամարդկային չարիքի կամ բուրժուական, կապիտալիստական աշխարհի երկրների դիկտատուրայի դեմ մղվող պայքար, և սա հասկանալի է՝ նկատի ունենալով ժամանակաշրջանը:

Նոր՝ էլբակյանական բեմադրության արդիականությունն ակնհայտ է, և շնորհիվ բեմադրական շեշտադրումների՝ հանդիսատեսն ուղիղ զուգահեռներ է անցկացնում մեր իրականության հետ: 2023 թ. սեպտեմբերի 24-ին Գաբրիել Սունդուկյանի անվան Ազգային Ակադեմիական թատրոնի փոքր բեմում տեղի ունեցավ պիեսի առաջնախաղը, փաստորեն սա հայ բեմում այս պիեսի երկրորդ անդրադարձն է: Բեմադրիչներ Արմեն Էլբակյանը և Արմեն Շահբազյանը հոգեհարազատ են

⁸¹ Խ. Ավագյան, *Մարդանք՝ բռնության դեմ*, «Սովետական Հայաստան», 20.VII.1985:

⁸² Գ. Մինասյան, *Մարդը կհաղթանակի՝*, «Երեկոյան Երևան», 26.II.85 :

մնացել հեղինակային վերնագրին՝ Մայր թատրոնի «Սև տուփ» կոչվող փոքր բեմում Սարոյանի 115-ամյակը նշանավորելու ցանկությամբ բեմադրելով Սարոյանի գլուխգործոցը: Հետաքրքրական է, որ 1985 թ. բեմադրության ծրագրում դարձյալ տեսնում ենք Արմեն Շահբազյանի անունը՝ որպես ներկայացման ռեժիսոր-ստաժորի (այստեղ երկրորդ ռեժիսորն է): Այսինքն, դեռևս 80-ականներից է բեմադրիչը հետաքրքրված եղել պիեսով և այս անգամ էլ Արմեն Էլբակյանի ուշադրությունը սևեռել դրա վրա:

Այս փորձարարական բեմը, որն արդեն ունի հետաքրքիր խաղացանկ և իր հավատարիմ հանդիսատեսը, մեծ հնարավորություններ է ընձեռում բեմադրիչին այն առումով, որ ազատ հարթակ է, չունի բեմ ու հանդիսասրահ տարանջատումը, տարածաչափական ազատության է մղում, հագեցած է լուսային և ձայնային նորագույն տեխնիկայով, ունի մեծ ու փոքր տարբեր մուտքեր, ինչպես նաև՝ պատի երկայնքով վեր խոյացող աստիճաններ, որոնք վիզուալ երկրորդ հարկի պատրանք են ստեղծում: Մարտիրոս Բադալյանի բեմանկարչական ձևավորումն այնքան համահունչ է պիեսում նկարագրվող միջավայրին, որ թվում է, թե հենց այդպես էլ պիտի լինեք. հանդիսատեսի առջև հորիզոնական ձգվող խորուկարանի տարածքն է, փայտե աթոռներ ու սեղաններ, փայտե կենտրոնական բեմահարթակ՝ վրան դաշնամուր (ցավոք, բեմահարթակը ծառայում է որպես ոճրագործությունների «թատերաբեմ»), աջում՝ փոքրիկ բար, անգլերեն գրություններ: Այս ձևավորումը հանդիպում է սարոյանական բեմադրությունների բրողվեյան ձևավորումների լուսանկարներում, ուստի և միանգամից հանդիսատեսին տեղափոխում է ամերիկյան միջավայր: Ի դեպ, պիեսում Սարոյանը չի նշում կոնկրետ տեղանք, հետևաբար՝

բեմադրիչն ազատ է պատկերելու բոնապետության իր պատկերացրած տարածքը: Բեմադրիչները ստեղծել են քաղաքական հստակ ուղերձներով շատ մերօրեական ներկայացում:

Այստեղ հետահայաց անդրադառնանք Հր.Ղափլանյանի բեմադրությանը՝ պատկերացնելու համար Երևանի դրամատիկական թատրոնի բեմը. *«Դահլիճում լույսերը դեռ չեն մարել: Բեմի վրա ձևավորումն է (հեղինակ՝ ՍՍՀՄ պետական մրցանակի դափնեկիր Եվգենի Սոֆրոնով) սրճարան, որի չորս պատերը (չորրորդը վարագույրն է, որ դեռ չի բացվել) հյուսված են ճաղերից և բանտ են հիշեցնում: Փոքրիկ ցուցանակն ավետում է՝ «դատարան»⁸³:*

Բոլբեներ անց Արչի Քրուքշընքի (Արամ Կոստանյան) համեստ խորտկարանը վերածվելու է դատարանի, որտեղ ամենաանպատեհ պահին հայտնված թեթևաբարո աղջիկ Ռոուզը, քիչ անց ականատես է դառնալու ինն ամիս առաջ ստեղծված հանրապետության նորաստեղծ դատարանի՝ արագորեն, առանց ջանքի կայացրած տասնյակ անհեթեթ ու արքուրդային դատավճիռներին՝ մեղավոր է, համազարկ հրահանգներով, «Հանուն Հայրենիքի» պաթետիկ կարգախոսով: Ներկայացման կենտրոնում Ռոուզն է, որի դերում Լիլի Էլբակյանի մուտքը բեմ տպավորիչ է ոչ միայն արտաքին ցայտուն ընդգծումներով, այլև կերպարաստեղծման հմտությամբ, խաղի բազմաշերտությամբ, հոգեբանական նրբերանգների բազմազանությամբ: Ծնկներից վեր լաքապատ, երկարաճիտք կարմիր բարձրակրունկներ, կիսամերկ իրան, որովայնին դաջվածք, սև եղունգներ, ուսերին փոված երկար լոքոններ, վառ գրիմ, բերանի մի անկյունում մշտառկա ծամոն. այսպիսին է Ռոուզը (ի դեպ, թե՛ այս, թե՛ դափլանյանական բեմադրության կոստյում-

⁸³ Գ. Մինասյան, *Մարդը կիսադժանակի՜...:*

ների նկարիչը Մերի Սարգսյանն է): Ակնհայտ է դերասանուհու բեմական թեթև պլաստիկան, բոլորովին ինքնատիպ շեշտերով, երբեմն անգամ բեմական խոսքի կանոններին հակասող, բայց դերի կերտման համատեքստում արդարացված միայն նրան բնորոշ խոսքը: Եթե պիեսում Ռոուզի հոգեվիճակին ամենաբնորոշ տողը «Ես վախենում եմ» արտահայտությունն է, ապա ներկայացման մեջ նաև՝ հե՛յ, ո՛վ կա բառերը, որ ժամանակ առ ժամանակ, հայացքն անորոշությանը հառած, բացականչում է աղջիկը: Այսկերպ բեմադրիչը միանգամից ընդգծում է աղջկա անսահման միայնակությունը: «Հե՛յ, ո՛վ կա» փոքրիկ պիեսի այս տողը լեյտմոտիվ է դարձել Արմեն Էլբակյանի գրեթե բոլոր սարդյանական բեմադրություններում (այդպես է սկսվում նաև նրա «Տարեկանի արտում» բեմադրությունը): Առհասարակ Էլբակյանը ներկայացումն ամբողջությամբ համեմել է Սարդյանի տարբեր պիեսներից վերցված տողերով և արտահայտություններով («Հե՛յ, ո՛վ կա», «Ձեր կյանքի ժամերը», «Տարեկանի արտում»), ինչը նա սովորաբար անում է Սարդյանի ցանկացած պիես բեմադրելիս: Էլբակյանը հեղինակի բոլոր գործերն ընկալում է իբրև մեկ ամբողջականության տարբեր հատվածներ, իսկ դրանց բեմադրությունները՝ այդ հատվածների տարբեր մեկնաբանություն-վարկածներ, որոնցում կենսունակ են Սարդյանի ցանկացած պիեսի ցանկացած գաղափարախոսություն ու տող: Իսկ Էլբակյան բեմադրիչ-քաղաքացու ասելիքը բոլոր դեպքերում մեկն է. *«Ցույց տալ այս աշխարհն այնպիսին, որպեսզի ցանկություն առաջանա այն փոխելու»*⁸⁴:

Ռոբերտ Բյորնսի «Տարեկանի արտում» բանաստեղծությունը, որ Սարդյանի համանուն պիեսի համար ներշնչանք ու

⁸⁴ *Բեմադրիչի հետ զրույցից*, 5 սեպտեմբերի, 2023:

հիմք է հանդիսացել, Ռոուզն արտասանում է որպես մի երագ-
ած, գեղեցիկ կյանքի կարոտ՝ ներկայացումը հագեցնելով բա-
նաստեղծական շնչով, ստեղծելով ներկայացման պարտիտու-
րայի պոետիկան: Այդ պոետիկայի ամենալրացնող մասերից է
Սարոյանի ու նրա զարմիկ Ռոս Բադդասարյանի հեղինակած
“Come on a my House” երգը՝ հայկական ժողովրդական մի եր-
գի մոտիվներով գրված, որը հաճախ հնչում է բեմադրության
տեսարաններում տարբեր լեզուներով՝ բերելով սիրո, օջախի,
ջերմության և սրտերի հարազատության թեման, այս թեման
նաև «Ձեր կյանքի ժամերը» պիեսի հերոսուհի Քիթի Դյուվալին
էր մոտատանջում: Այն նաև Էլբակյանի սարոյանական բեմա-
դրությունների կարևորագույն ասելիքներից մեկն է դառնում:
Սարոյանի պիեսում Ռոուզը, պատահականորեն դառնալով
սպանդի ականատես, իր հետագա տեքստերում պախարա-
կում է Արչիի անգործությունը՝ վերջինիս ստիպելով անվերջ
արդարանալ իր լուծության համար: Լիլի Էլբակյանի Ռոուզը մե-
ղադրական երանգներ գրեթե չունի իր խոսքում Արչիի հան-
դես, նա ավելի շատ հակված է հասկանալու, արդարացնելու
մարդկային ցանկացած թուլություն: Մարդ մահկանացուն
սխալական է, կարևոր է միմյանց սատարելու ու ներելու ունա-
կությունը, հատկապես, որ ինքն էլ ուժ չունի սրա դեմ պայքա-
րելու: Լիլի Էլբակյանի Ռոուզը կտրուկ չի վերաճելու մեր աչքի
առջև մարմնավաճառ կնոջից բարոյականության ջատագով
հերոսուհու, նա ամենասկզբից է վերցրել դրական ու կարեկից
մի աղջկա գիծը, մի քիչ թեթև ու ոչ խորը մեկը, որ հոգեկից
սիրտ է որոնում ու գտնում է ի դեմս Արչիի, որն էլ նրան ներ-
կայացնում է որպես իր դուստր: Սա Սարոյանի գրչին հատուկ
ամենաբնորոշ թեմաներից է:

Արչիի դերակատար Արամ Կոստանյանի մեկնաբանությունն առաջին հայացքից չի համոզում, անսպասելի է ինտելիգենտ ու արվեստագետի կեցվածքով ձեռներեցի տեսնելը: Թեև սարոյանական բարմենը կարող է հենց այդպիսին լինել: Դերասանը հետևողականորեն զարգացնում է կերպարի ներքին գիծը՝ լուռ ու կամակատար բարմենից վերածվելով անձնագոհ հերոսի: Իր կերպարի բողոքն ու անհամաձայնությունը Արչի-Կոստանյանը հասունացնում է քիչ-քիչ, դետալներով: Երբ սպառած սննդամթերքի համար դատավորն Արչիից ուզում է 333 ձևը, մինչ այդ հլու-հնազանդ բարմենը մոտեցնում է նրան թուղթը, սակայն վերջին պահին ձեռքը տալու փոխարեն նետում է սեղանին: Վճռական պահին, երբ մեղադրյալի աթոռին հայտնվում է 5 տարեկան անմեղ մանչուկը (Մոնթե Թադևոսյան) պիեսում 3 տարեկան ինն ամսական է), արդեն անսպասելի չէ Արչիի պոռթկումը: Նա այլևս չի դողում իր կյանքի համար, երբ խոսքը մի անմեղ երեխայի մասին է, չէ՞ որ ինքն էլ հայր է (մենախոսությունից տեղեկանում ենք, որ տեր չի եղել իր երեխաներին): *«Ես չեմ ուզում ձեզ հետ նույն աշխարհում ապրել»*⁸⁵,– բացականչում է նա՝ սեփական մարմնով պաշտպանելով տղային: Այս խոսքերն ընկած են Արչի-Կոստանյանի կերպարի առանցքում:

Դարձյալ զուգահեռներ տանելով Ղափլանյանի բեմադրության հետ՝ մեջբերենք Թուխիկյանի Արչիի մեկնաբանությունը՝ հոդվածագրի աչքերով. *«Լ.Թուխիկյանի հերոսի մեջ, դրա հետ մեկտեղ, այս դասի ազդեցությամբ, սկսվում է տանջալի ինքնադիտման ու ինքնազննումի մի ընթացք»*: Իրենից դուրս չի որոնում իրավիճակի պատճառները, այլ իր ներսում: *«Իսկ հետո, բռնության ու անարդարության խելահեղ մոլուց-*

⁸⁵ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր*, Երևան, «Սովետական գրող», 1987, հ. 2, էջ 214:

քից ցնցված, մնումում է՝ փախչել՝, բայց ամեն տեղ նույնն է կատարվում: Թունավորել՝, սպանել՝ այդ դատավորներին ու պահնորդներին: Կզան ուրիշները և ավելի դաժան կվարվեն: Չէ՛, ելքը, փրկությունը ուրիշ տեղ պետք է փնտրել: Ուրի՛շ: Ո՛չ, հենց իր մեջ, իր ապրելակերպի, մտածողության, վարքագծի վերանայման մեջ»⁸⁶: Թվում է՝ Թովսիկյանը համետյան փիլիսոփայական հնչողություն է հաղորդել կերպարին:

Հետաքրքիր մանրամասներով է հագեցրել դերը նաև Ռոուզ-Լիլի Էլբակյանը: Երկրորդ գործողությունում նա հանդերձափոխվել է, հագին համեստ, ծաղկավոր շրջագգեստ է, սակայն մի փոքրիկ դետալ մատնում է նրա անցյալը, հագուստի թեքը երբեմն կախ է ընկնում՝ մերկացնելով աղջկա ուր: Պիեսում թեև երկրորդ գործողությունում նվազ է Ռոուզի ներկայությունը, սակայն ռեժիսորը նրան կարևոր դեր է վերագրում բեմում. նա դառնում է բոլորի խիղճն ու հենարանը՝ իր քաջությամբ, հոգու մաքրությամբ, կարեկցելու ունակությամբ: Անարդարության ու սարսափների ականատես դառնալով՝ երկրորդ գործողությունում նա մի տեսակ լրջացել է, իմաստավորել է իր գոյությունը: Ռոուզի կերպարի թեման նրա հետ կիսում է նույնչափ անսպասելի գործողություններում հայտնված խենթավուն Մեյ-Ալլա Վարդանյանը՝ իր անձնական ողբերգությամբ: Բավական հասուն տարիքում իրեն ընձեռված «մաքրվելու» հնարավորությունը նա բաց չի թողնում՝ մեղքերը քավելով երեխային, Ռոուզին ու Արչիին դատարանի ճիւղաններից փրկելու իր մեթոդներով, չէ՞ որ ինչ-որ տեղ նա տղաներ ունի, որոնց չի մեծացրել: Սարոյանը քաղաքական շեշտադրումներով պիեսում զուգահեռ տանում է նաև անձնական ողբերգությունների թեման, հերոսներից յուրաքանչյուրն առան-

⁸⁶ Խ. Ավագյան, *Սարոյանը՝ բռնության դեմ...*

ձին-առանձին իր ընտանեկան դրաման ունի: Արչիի միջոցով Սարոյանը նրբորեն բարձրացնում է նաև ընտանիքի կազմա-
քանդման թեման. Արչին համոզված է, որ եթե մարդիկ ունե-
նային ընտանիք, նրանց հետ այդպես չէին վարվի:

Գտնված ռեժիսորական հնարանք է փոքրիկ տղայի հետ գնդակ խաղալու տեսարանը, երբ Ռոուզը, վշտաբեկ սրտից լայն ժպիտ կորզելով, ահաբեկված փոքրիկին առաջարկում է նետել գնդակը, ապա խաղի մեջ ներգրավելով բեմում ներկա գտնվողներին՝ Մեյին, դատարանի ներկայացուցիչներին, նրանց մեջ արթնացնում մանկությունը, խիղճը, մարդկայնու-
թյունը:

Բեմադրիչն ավելորդ դրամատիկ կամ ողբերգական խտացումներով չի ծանրաբեռնել պիեսի՝ առանց այն էլ ծանր թեման: Բեմադրական մեկնաբանության մեջ կողք կողքի ըն-
թանում են տարբեր ոճեր և ուղղություններ՝ ռեալիզմ, աբսուր-
դիզմ, գրոտեսկ, սիմվոլիկա և այս ամենը՝ մի կողմից պոետիկ, մյուս կողմից՝ պարադոքսի թատրոնի սկզբունքներով, ինչը շատ բնորոշ է Արմեն Էլբակյանի ռեժիսորական ձեռագրին: Սրան նպաստում է դիպուկ երաժշտական ձևավորումը (Հայկ Իսրայելյանի), տեղ-տեղ դրամատիկ, երբեմն քնարական-ջա-
զային, սակայն հիմնականում ռիթմիկ երաժշտական կտոր-
ներ, որ թե՛ հաղորդում են ամերիկյան շունչն ու ռիթմը, թե՛ հա-
մապատասխան տրամադրություն ստեղծում, թե՛ ընդգծում ասելիքը:

Պետք է նշել, որ Էլբակյանն առանձնակի հաջողել է դա-
տարանի տեսարանները: Խելահեղ ու դինամիկ երաժշտու-
թյան տակ են արագորեն, աշխույժ բեմում հայտնվում ու նույն
ռիթմերի տակ հեռանում Դատարան կոչվող հանցախմբի ան-
հոգ անդամները՝ ընդգծելով իրավիճակի աբսուրդային լինելը:

Իսկ նրանց ամեն մուտքի հետ հանդիսատեսի առջև բերված արնոտ դեմքով սև մանեկներ, որ արդարադատության կուրացած աստվածուհուն՝ Թեմիսին է կերպավորում, մերկ է, վրան հայերեն, անգլերեն ու ռուսերեն լեզուներով գրված՝ Հանուն ժողովրդի: Մանեկների աջ ձեռքում թրի փոխարեն ոստիկանական մահակ է, ձախում արդարադատության կշեռքն է, մեկից կախ մարդկային դեմք, մյուսից՝ գանգ, և գանգի կշիռը գերազանցում է կյանքին: Իսկ ամեն անգամ, երբ ազդարարվում է հերթական զոհի մուտքը, բեմում ահասարսուտ տարածվում է բորենու ոռնոց, ասես մեր իրականության պես խեղանդամված Թեմիսն է անզորությունից ոռնում: Ա. Էլբակյանը ևս մի խորհրդանշական դրվագ է պատկերում. դատարանի ներկայացուցիչները մեկ օրում 39 անմեղ մարդկանց գնդակահարելուց հետո պանդոկից հեռանում են՝ Պիդատոսի պես ձեռքերը լվանալով:

Բեմադրիչն աստիճանաբար հանդիսատեսին ևս ներգրավում է գործողությունների մեջ: Իրար հետևից աստիճանների վրա գնդակահարված ամբոխը, հանկարծ հայտնվելով ուղիղ հանդիսատեսի առջև, նրա աչքերին նայելով, հնչեցնում է. «*Քիչ առաջ մարդ սպանեցին, դուք ձեզ ինչպե՞ս եք զգում*» խոսքերը (բեմում Արմեն Էլբակյանի դերասանական արվեստանոցի սաներն են): Տողը վերցված է «*Ձեր կյանքի ժամերը*» պիեսից, երբ Բլիքի սպանությունից հետո բեմ է գալիս Քիթ Քարսոնը, որին դիմելով Ջոն ասում է. «*Հենց նոր ինչ-որ մեկը մարդ է սպանել: Ո՞նց եք*»⁸⁷: Կարծես փորձում է հասկանալ՝ արդյոք Քիթը մարդկությանն ազատեց Բլիք կոչվող չարիքից: Տողերում նաև երախտագիտություն կա Քիթի հանդեպ: Այս դեպքում Էլբակյանը մի փոքր փոփոխված արտահայտության

⁸⁷ Վիլյամ Մարոյան, *Ընտիր երկեր...*, էջ 134:

հիմքում դրել է այլ իմաստ. ասես հոգու ճիշ է մարդկային անտարբերության հանդեպ, որ սթափեցնում է հանդիսատեսին: Սրա պատասխանը կարծես Արչին է տալիս՝ *«Բողոքս էլ մարդասպաններ ենք, քանի որ խոսքով կամ գործով մենք չխանգարեցինք դրան»*⁸⁸:

Մեկը մեկից վառ են դատական ատյանի անդամների կերպարներում Պաշտոնյա-Ալեքսան Թադևոսյանը, Դատավոր-Արթուր Հարությունյանը, Դատախազ-Արմեն Քուշկյանը, Դատապաշտպան-Լևոն Ավետիսյանը: Բեմադրիչը նրանց օժտել է մի տեսակ հիվանդագին, կքած, տխուր կեցվածքով ու արտաքինով, տարօրինակ ձայներով, որոնք այնքան են համակարգի գերին դարձել, որ վերածվել են անսիրտ, դաժանաբար խամաճիկների: Բազմաշերտ ու տպավորիչ է Դատավոր-Արթուր Հարությունյանի մեկնաբանությունը: Դատարկ աչքերով, տիկնիկային անհաղորդությամբ է նա Հանրապետության առջև իր «պարտքը» կատարում՝ մուրճի հեշտ ու արագ հարվածների հաստատումով գնդկահարության ուղարկելով տարբեր սեռերի ու տարիքների բոլորովին անմեղ մարդկանց: Սակայն նույն հեշտությամբ էլ համաձայնում է նաև մահվան գնալ, երբ անսպասելի հնչած նոր հրամանի համաձայն պարզվում է, որ դերերով պետք է փոխվեն նախկին մեղադրյալներն ու դատարանի անդամները: Նրա կերպարի հիմքում ընկած է հնազանդությունը Հանրապետության կայացրած հրահանգների առջև: Եթե համակարգն այդպես է պահանջում, նա պատրաստ է մեկ վայրկյանում կերպարանափոխվելու ոճրագործից զոհի և հակառակը: Տարբեր իրավիճակներում հայտնված ու իրարամերձ հոգեվիճակներ վերապրող դերասանն իր դերի կերտման գագաթնակետին է հաս-

⁸⁸ Վիլյամ Մարոյան, *Ընտիր երկեր...*, էջ 226:

նում, երբ այնուհանդերձ պարզվում է, որ նա էլ անձնական ողբերգություն, երազանքներ ու իղձեր ունի: Նրա ռոբոտային հայացքի ապակին միայն մի պահ փշրվում է, տաք արցունքներ են հայտնվում աչքերում՝ հիշելով նավատորմում ծառայող որդուն, աղջկան, որ մի քանի ամսից մայրանալու է, եղբորը, որին 20 տարի չի տեսել: Դերասանի ձեռքերն անօգնական ու ջղաճիգ մատնում են վերջինիս հերոսի հոգեվիճակը, թևի տակի թղթապանակն է միակ հենարանը, որի անկյունը տենդագին կրծում է:

Բեմադրիչն այսպիսով ընդգծում է. բոլորն էլ համակարգի գոհն են: Այս միտքը շեշտադրվում է ևս մի փայլուն դրվագով, որն ամեն անգամ կրկնվում է, երբ համազարկից հետո խամրող լույսերի ներքո բեմում գտնվող բոլոր հերոսները (այդ թվում՝ դատարանի անդամները) ասես բացականչելու պահին մի պահ քարանում են՝ բաց բերաններով համրացած ու երկու ձեռքով գլուխները բռնած, նմանվելով Էդուարդ Մունկի հայտնի «Ճիչ» կտավի հերոսին: Ժողովրդից կազմված դատարանի ներկայացուցիչները հանդիսատեսին դեմքով նստած ու հանդիսատեսին նայելով են մեղադրյալին հարցերն ուղղում՝ *«Դուք ուզում եք ապրել՞: Ինչո՞ւ եք ուզում»*: Հարցերը սողոսկում են հանդիսատեսի հոգիներից ներս՝ ստիպելով սեփական գոյության կերպն ու իմաստը որոնել: Եվ հիշեցնում են, որ այն ամենը, ինչ կատարվում է երկրում, բոլորիս է վերաբերվում, ու բոլորս ենք պատասխանատվություն կրում:

Պիեսում մի դրվագ կա, որից հրաժարվել է բեմադրիչը: Հերթական դատապարտյալը, պարզվում է, թատերական քննադատ է՝ Ջեֆրին, որը մեղադրվում է անտաղանդ դերասանուհու մասին հիացական հոդված գրելու և նրա սիրեկանը լինելու մեջ: Բեմ ներխուժած նրա սիրուհին այլայլված հայտ-

նում է, որ կորել է իրենց շունը: Ուստի դատարանը վճռում է բաց թողնել քննադատին, որ գնա շանը որոնելու, սակայն հատուկ հսկողություն է սահմանվում նրանց վրա: Ջեֆրին, դատավորին բոլորի ներկայությամբ կաշառելով, հեռանում է: Սա փաստորեն միակ դեպքն է, երբ դատարանը մեղադրյալին ազատ է արձակում: Սարոյանը «խնայում» է միայն քննադատին, թեև առհասարակ վատ վերաբերմունք ուներ նրանց հանդեպ և միշտ չափազանց ծանր է ընդունել քննադատությունը: Ի՞նչ է սա, սարոյանական ևս մեկ պարադոքսալ իրավիճակ: Փոխարենը Էլբակյանը ներկայացումը հարստացրել է մի այլ՝ Դերասանի կերպարով, որին էլ պատահականության սկզբունքով բաժին է ընկնում նոր Դատավորը լինելու պարտականությունը: Հովհաննես Գասպարյանի Դերասանը մասնագիտական հմտությամբ ու թեթևությամբ է լծվում նոր կերպարը մարմնավորելու գործին՝ հաստատելով նաև Գասպարյանի հմուտ դերասան լինելու հանգամանքը: Նա ընթացքում անգամ հերոսուհիներից մեկի՝ Դորայի ձայնակցությամբ երգում է «Պայացներ» օպերայի հայտնի մեներգը՝ «Recitar/Vesti La Giubba» (*«Պահն է հանդես գալու: Պահն է հագնելու զգեստները»*), այսպիսով զավեշտի, խաղի է վերածում այդ «լուրջ» պարտականությունը՝ տեսարանը հասցնելով գրոտեսկային հնչողության: Հիասթափեցնելով իր գործընկերներին՝ նա վճռում է որ, այո՛, թեև բոլորը մարդասպան են ու մեղավոր, սակայն նրանց «դատապարտում» է ապրելու, շտկվելու հնարավորություն է տալիս՝ հիշեցնելով, որ կյանքում մարդ մնալուց ավելի կարևոր բան չկա:

Խարակտերային են դրվագներում հանդես եկող դերակատարները՝ հատկապես Աբրնեթի-Անդրանիկ Զաքարյանը, Դորա-Սիրանուշ Եսայանը, Էլիոնոր-Կարինե Եսայանը, Մե-

դադրյալ-Ռոման Բաբայանը և մյուսները, որոնք դրսևորում են դերասանական վարպետություն: Դորա-Սիրանուշ Եսայանը ասես ժողովրդի այն անզիջում զանգվածն է ներկայացնում, որն իր զայրույթը, ատելությունն ու վրիժառությունը չի թաքցրնում հանցավոր համակարգի հանդեպ: Դերասանուհին կարողանում է մեկ կերպարի միջոցով ժողովրդական ցասման հավաքականության պատկերն արտահայտել:

Սակայն միամիտ կլինեք կարծել, թե այսպես ռոմանտիկ պիտի ավարտվեր պիեսը: Սարոյանը վերադարձնում է նախկին Դատարանին իր պաշտոններին, քանի որ ինչպես «վերնից» եկած օրենքում է ասվում. *«Եթե ստյանի նախորդ կազմից որևէ մեկը մահապատժի չի ենթարկվել, ապա նա պետք է նորից գրավի իր տեղը»*⁸⁹: Ահա այսպիսի անսպասելի դրամատուրգիական շրջադարձերի փորձության է ենթարկում Սարոյանն իր հերոսներին, նախկին Դատավորը մեծ եռանդով է անցնում իր հին պարտականություններին՝ նորից պահանջելով մանչուկին հետ բերել ու մեղավոր ճանաչել: Սակայն մյուս կերպարներն սկսել են տատանվել, թե՛ Դատախազ-Արմեն Քուշկյանի, թե՛ Պաշտոնյա-Ալեքսան Թադևոսյանի ու Դատապաշտպան Լևոն Ավետիսյանի անհաղորդ ու անմարդկային «դիմակներն» սկսել են երերալ: Արչիի, Մելի ու Ռոուզի տաք սրտերն ասես հալեցրել են նրանց հոգիների սառույցը: Հեղինակը հավաստում է՝ ամենքը պետք է մտորեն փրկության մասին:

Այստեղ վերհիշենք նաև Դավիթյանի բեմադրության ավարտը: Վերոնշյալ երկու հոգվածագիրներն էլ նկարագրում են պիեսից տարբեր հանգուցալուծման տեսարան. *«Բեմի վրա հուսարեկ ու թևատարած նստած են Արչիլն ու Ռոուզը (հողմա-*

⁸⁹ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր...*, էջ 224:

ծագիրը սիսալ է գրել հեղուսի անունը – Ա.Ա.)՝ այլևս անկարող անտարբեր հետևելու իրենց շուրջը կատարվածին... Խորհրդ-դավոր լուրջություն է, թվում է, ուր որ է կկատարվի մի շատ էա-կան բան: Եվ իրոք. բեմը ճայթում է որոտից, շոշափելիորեն տեսանելի է կայծակը, անձրև է հորդում, արթնացած բնությու-նը ասես դրսևորում է իր ողջ բարկությունը: Այդ պահին ալիք-վում և երերում են սրճարանի պատերը (հրաշալի բեմադրա-կան գյուտ). այդ մարդկային հուսահատությունն էր, որ տեղի տվեց, արթնացող ու ընդվզող հավատն էր, որ սասանեց կույր հնազանդությունը մարդու»: Ապա՝ «...Նրանք պաշտպան են կանգնում մանկանը և վռնում իշխանավորներին: ...Հնչում է հանրահայտ «Ավել Մարիան», Մեյր, Արչիլը, Երեխան սեղանի շուրջը խաղաղ ընթրում են, այնպես, ինչպես վաղնջական ժա-մանակներում, ինչպես այսօր, ինչպես վաղը, միշտ...Նրանց աչքերում չկա այլևս վախ, հուսահատություն...»⁹⁰: Ինչպես տեսնում ենք, Ղափլանյանի բեմադրությունը խորհրդանիշ պատկերներով, լավատեսական ավարտով մի կտավ է, որն ամփոփվում է ընտանեկան համերաշխ տեսարանով:

Էլբակյանը հոգեհարազատ է մնում պիեսին: Սարոյանի այս թատերախաղը չի ավարտվում ԱՄՆ-ում այնքան սիրելի «happy end»: Արչիի պանդոկում հայտնվածները գիտեն, որ իրենք բոլորն էլ զոհ են՝ մեկը մյուսի, բոլորը՝ համակարգի, ու գիտակցում են նաև, որ փախչելու տեղ չունեն: Դատապարտ-յալ, դատախազ, թե դատապաշտպան չեն հեռանում պանդո-կից, նրանք ծողակում են: «Բայց ու՛ր փախչես, երբ ամբողջ երկիրն է էս վիճակում», – ասում է Պաշտոնյան: Իսկ այն հար-ցին, թե որքան է մնացել իրենց ապրելու, նա պատասխանում

⁹⁰ Գ. Մինասյան, *Մարդը կիսաթանակի՛...*

է. «Իմ կարծիքով ամբողջ գիշերն ու վաղվա մի մասը»⁹¹: Տո-
ղեր, որ այնքան տազնաապալից ու արդիական են հնչում: Մա-
կայն Արչին որոշում է բոլորին խմիչք հյուրասիրել, քեֆ սարքել,
քանի որ ոչ ոք չգիտի, թե վաղն իրենց ինչ է սպասվում: Կա-
րևորը՝ փոքրիկ տղայի կյանքը փրկվեց, կարևորը՝ իրենց
կյանքի վերջին ժամերը որպես Մարդ, առավել ևս՝ որպես
ազատ մարդ ապրելն է:

Ներկայացման ավարտին բեմում տարածվում է Սարոյա-
նի ձայնը՝ իր հեղինակած երգի նախերգանքը կատարելիս:
Թվում է՝ մի պահ Էլբակյանը հեղինակին բեմ է բերում, որն
ասես կողքից հետևում էր իր պիեսի բեմադրությանը: Մա-
նույնպես Էլբակյանական ռեժիսուրային բնորոշ հատկանիշ է,
նա հաճախ է իր սարոյանական ներկայացումներում հեղինա-
կի կերպարն ընդգծում՝ մերթ ձայնը հնչեցնելով, մերթ Սարո-
յանին իբրև հեղինակ՝ գործող անձ դարձնելով («Չե՞ս պարի
ինձ հետ», «Տարեկանի արտում»): Սրանով Էլբակյան-քաղա-
քացին, բեմադրիչը ամեն անգամ իր խոնարհումն է արտահայ-
տում հեղինակի մեծության առջև, միավորում է բոլորին նրա
հումանիստական գաղափարների շուրջ, հույս և սեր արթնաց-
նում հանդիսատեսի հոգում: Ու նաև հիշեցնում է, որ Մեծ Հայր
հավերժ մեզ հետ է՝ մարդկային բարձր արժեքներ սերմանող
իր միշտ արդիական գրականությամբ: Այս ներկայացումը,
վստահորեն կարելի է ասել, ևս մեկ ձեռքբերում է սարոյանա-
կան ստեղծագործությունների՝ հայ թատրոնում բեմադրված-
ների շարքում:

⁹¹ Վ. Սարոյան, *Ընտիր երկեր...*, էջ 227:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Զննելով Վիլյամ Սարոյանի թատերագրությունը ներքին կառուցվածքի առանձնահատկությունների և դրամատիկական արվեստի ընդհանուր սկզբունքների ու օրինաչափությունների տեսանկյունից, ինչպես նաև բեմադրությունների պատմությունը հայ բեմում՝ սկսած 1961-ից առ այսօր, հանգում ենք հետևյալին.

Սարոյանը դրամատուրգիային մոտենում է բեմից անկախ, և սրանով հանդերձ՝ նրա դրամաներում խոսքը և գործողությունը նույնանում են, ինչն էլ ապացուցում է, որ այս դրամատուրգիան իր հիմքում բեմական հնարավորություն ունի:

Սարոյանի դրամատուրգիան իմաստի և խաղի ներքին հարաբերությունն է. խոսքից ծնվում է դրությունը, որտեղ առկա է ձևի և նյութի հակասությունը՝ հնարավորություն ընձեռելով դերասանին ստեղծելու բեմական կյանք:

Սարոյանի պիեսների թվացյալ անշարժության արմատներն ընդհանուր առմամբ գտնում ենք 20-րդ դարի «նոր դրամա» հոսանքում, սակայն որում այս պիեսներն ունեն միմիայն իրենց հատուկ տեղն ու յուրահատկությունները, որ բնորոշ են միայն Սարոյանին: Այս տեսակետից ենք ընթերցում Սարոյանի հայտնի և անհայտ պիեսները, նաև «փոքր խաղերը», և հաստատում, որ անգամ մեկից երեք էջ ձգվող տեքստերում գործում է ներքին խաղային տրամադրություն՝ որպես դրամայի վճռորոշ պայմանաձև:

Գալով Սարոյանի թատերագրության թեմատիկ ու էսթետիկական ինքնատիպությանը՝ եզրակացնում ենք, որ

դրսևորվել է նաև հեղինակի ազգային խառնվածքը: Սարոյանը զննում է աստանդական հայի բնավորությունը:

Այս թեման նաև նոր հարց է դրել հայ բեմադրիչների առջև. արդի հայ թատրոնը և ռեժիսուրան ի՞նչ չափով են ի վիճակի ազգային մտածողության տեսակետից ճանաչելու Սարոյանի թատերագրությունը:

Սարոյանի դրամատուրգիային բնորոշ առանձնահատկություններն արտահայտվել են տարբեր տարիների բեմադրություններում, սկիզբը «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի առաջին բեմադրությունն է. բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանը, չունենալով նորագույն արևմտյան դրամատուրգիայի հետ աշխատելու փորձ, բեմում բացահայտել է Սարոյանի քնարական «երգ պիեսի» ներքին դրամատիզմը: Շնորհիվ Սարոյանի դրամատուրգիայի՝ հայ հանդիսատեսն առաջին անգամ տեսավ բեմում մեկ գործողությամբ ընթացող, առանց վարագույրի սկսվող ներկայացում, դա նորություն էր ակադեմիական բեմում, որ ունեցավ իր դերասանական հայտնությունը՝ Վարդուհի Վարդերեսյանի Ջոնին:

Սարոյանի դրամատուրգիայի շնորհիվ հայ հանդիսատեսը ծանոթացավ «փոքր խաղի» ժանրին, երբ երեք էջանոց պիեսը վերածվում է երկու ժամանոց բեմադրության՝ շնորհիվ այն ենթաշերտերի բացահայտման, որոնք ասված չեն, սակայն ենթադրվում են («Օպերա, օպերա», 1991 թ.): Առաջին անգամ ականատես եղավ նաև «փոքր խաղերի» մնջախաղային մեկնաբանության («Սովյալները», «Հե՛յ, ո՛վ կա», 1974 թ.), ինչը ևս մեկ հավաստումն է Սարոյանի դրամատուրգիայի բեմականության:

Հայ թատրոնում ձևավորվեց «սարոյանական» ներկայացման մի ընդհանուր կերպար. գտնված են ներկայացման

քնարական տոնայնությունը, պիեսի ներքին ուժը, իսկ բեմադրիչի ու դրամատուրգի մտահղացումները համախոս են («Մի գավաթ բարություն»՝ 1994 թ., «Քո կյանքի ժամերը»՝ 2016 թ., «Փրկության կղզին»՝ 2008 թ. և այլն):

Այսպիսով, Սարոյանի դրաման հայ բեմում բեմադրական ձևերի ազատության է մղում՝ սկսած «Իմ սիրտը լեռներում է»-ից, որն ամբողջովին նորարարական էր թե՛ ձևի, թե՛ բովանդակության առումով, մինչև գրողի արձակի և դրամատուրգիայի փոխաձևումների և ներթափանցումների հետևանքով ծնված ներկայացումները և գրողի արձակ ստեղծագործությունների բեմականացումները:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Վ. Սարոյանի ստեղծագործությունների հիման վրա հայ թատրոնում բեմադրված ներկայացումների ցանկը (ըստ մեր կատարած հետազոտության)

1. 1961 թ. «Իմ սիրտը լեռներում է» (Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, բեմադրիչ՝ Վարդան Աճեմյան):
2. 1964 թ. «Իմ սիրտը լեռներում է» (Ստեփանակերտի Գորկու անվան թատրոն, բեմադրիչ՝ Բ. Չաղայան):
3. 1967 թ. «Հեռացի՛ր, ծերուկ» (Ստանիսլավսկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Օսիկ Ավետիսյան)¹:
4. 1971 թ. «Խաղողի այգին» (Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, բեմադրիչ՝ Հենրիկ Մայյան):
5. 1972 թ. «Մարդկային կատակերգություն»² (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն, բեմադրիչ՝ Յուրի Էդյան):
6. 1974 թ. «Սովյալները» (Մնջախաղի թատրոն, բեմադրիչ՝ Արսեն Փոլադով):
7. 1974 թ. «Հե՛յ, ո՞վ կա» (Մնջախաղի թատրոն, բեմադրիչ՝ Արսեն Փոլադով):

¹ Բ. Հարությունյան, *Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն...*, էջ 163, 299:

² Վ. Գրիգորյանի «*Վիլյամ Սարդյանը հայ թատրոնում*» գրքում Աճեմյանի բեմադրությունից հետո անմիջապես անցում է կատարվում Յու. Էդյանի այս բեմադրությանը:

8. **1981 թ. «Ձեր կյանքի ժամանակը»** (Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, բեմադրիչ՝ Նիկոլայ Ծատուրյան):
9. **1983 թ. «Իմ անունը Արամ է»** (հինգ պատմվածքի հիման վրա, Կինոտան թատրոն-ստուդիա, բեմադրիչ՝ Հենրիկ Մայյան):
10. **1985 թ. «Կոտորածն մանկանց»** («Կոտորածն անմեղաց», Դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Հրաչյա Ղափլանյան):
11. **1988 թ. «Օպերա, օպերա»** («Գոյ» թատրոն-ստուդիա, բեմադրիչ՝ Սուրեն Իսրայելյան):
12. **1991 թ. «Օպերա, օպերա»** («Գոյ» թատրոն-լաբորատորիա, բեմադրիչ՝ Սամսոն Ստեփանյան, վերաբեմադրվել է 2010-ին):
13. **1994 թ. «Մի գավաթ բարություն»** (ըստ «Գեղեցիկ մարդիկ» պիեսի, «Համազգային» թատրոն, բեմադրիչ՝ Սոս Սարգսյան, վերականգնվել է 2010 թ.):
14. **2000 թ. «Խաղում ենք Սարոյան»** (ըստ Սարոյանի «Տարեկանի արտում» և «Սովյալները» պիեսների, Գավառի Լևոն Քալանթարի անվան պետական դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Գառնիկ Պողոսյան):
15. **2001 թ. «Իմ սիրտը լեռներում է»** (Հ. Ղափլանյանի անվան Դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Լևոն Թովսիկյան):
16. **2004 թ. «Դուք մտնում եք աշխարհ»** (Խամանդիկների թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան):
17. **2006 թ. «Հե՛յ, ո՞վ կա այդտեղ»** (Ստեփանակերտի Վ. Փափազյանի անվան պետական դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Լեոնիդ Հարությունյան):
18. **2007 թ. «Աշխարհի վերջին օրը»** («Քարանձավի բնակիչները», «Մետրո» թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան)³:

³ Ներկայացման հիմքում Սարոյանի «Քարանձավի բնակիչները» պիեսն է, առաջին անգամ այս պիեսը Արմեն Էլբակյանը բեմադրել է Լոս Անջելեսում 2003 թվականին:

19. **2008 թ. «Իմ սիրտը լեռներում է»** և **«Քարանձավի բնակիչները»** (Թբիլիսիի Պետրոս Ադամյանի անվան հայկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Բայանդուրյան)⁴:
20. **2008 թ. «Պատմություններ գնացքում»** (Հենրիկ Մալյանի անվան կինոդերասանի թատրոն, բեմադրիչ՝ Նարինե Մալյան):
21. **2008 թ. «Փրկության կղզի»** («Ոստրեն և մարգարիտը», Սոս Սարգսյանի անվան պետական Համազգային թատրոն, բեմադրիչ՝ Նիկոլայ Ծատուրյան):
22. **2008 թ. «Չե՛ս պարի ինձ հետ»** (Էդգար Էլբակյան թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան)⁵:
23. **2008 թ. «Հե՛յ, ո՛վ կա»** (Ժանրը՝ օպերա, Երևանի կամերային երաժշտական թատրոն, բեմադրիչ՝ Դավիթ Հակոբյան):
24. **2008 թ. «Մի՛ գնա բարկացած»** (Գյումրու Վ. Աճեմյանի անվան դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Հրաչյա Ղազարյան):
25. **2009 թ. «Հերստած մի՛ գնա»** (Միեր Մկրտչյան արտիստական թատրոն, բեմադրիչ՝ Գառնիկ Սեյրանյան):
26. **2012 թ. «Քո կյանքի ժամերը»** (Միեր Մկրտչյան արտիստական թատրոն, բեմադրիչ՝ Գառնիկ Սեյրանյան):
27. **2012թ. «Իմ սիրտը լեռներում է»** (Գորիսի Վաղարշ Վաղարշյանի անվան թատրոն, պիեսի մոտիվներով ստեղծված ներկայացում, բեմադրիչ՝ Գոռ Մարգարյան):
28. **2014 թ. «Հե՛յ, ո՛վ կա»** (Վանաձորի Հովհ. Արեւյանի անվան դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Ջանիկ Ավետիսյան):
29. **2016 թ. «Քո կյանքի ժամերը»** (Սոս Սարգսյանի անվան պետական Համազգային թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան):

⁴ Թբիլիսիի Պետրոս Ադամյանի անվան թատրոնը Հայաստանից դուրս գտնվող միակ թատրոնն է, որի բեմադրությունը ներառել ենք ցանկում՝ նկատի ունենալով, որ այն Սփյուռքում եղած միակ պրոֆեսիոնալ հայկական թատրոնն է:

⁵ **Վ. Գրիգորյանը** «*Վիլյամ Մարդյանը հայ թատրոնում*» գրքում գրում է, որ այս բեմադրությունը 2006-ին մասնակցել է փառատոնի, այնինչ այն բեմադրվել է 2008-ին, Վ. Գրիգորյանը հավանաբար շփոթում է «Աշխարհի վերջին օրը» Լոս Անջելեսի բեմադրության հետ:

30. **2017 թ. «Քարանձավի մարդիկ»** («Գոյ» թատրոն բեմարվեստի ազգային փորձարարական կենտրոն, բեմադրիչ՝ Արթուր Մահալյան):
31. **2017 թ. «Արի խաղանք, կանցնի»** («Մետրո» թատրոն, «Մրջյունները», «Վելվետե շավարը», «Ֆիլիպինցին ու հարբածը», «Ցուրտ օրը» պատմվածքների հիման վրա, բեմադրիչ՝ Էդգար Մեհրաբյան):
32. **2023 թ. «Կոտորածն անմեղաց»** (Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, բեմադրիչներ՝ Արմեն Էլբակյան, Արմեն Շահբազյան):
33. **2023 թ. «Թրեյսիի վագրը»** (Սոս Սարգսյանի անվան Համագային թատրոն, բեմադրիչ՝ Տաթև Ղազարյան, թատերականացված ընթերցում):
34. **2023 թ. «Ոստրեն և մարգարիտը»** (Վանաձորի Հովհ.Աբելյանի անվան դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Արեն Օսիպյան):

Ցանկում չենք ընդգրկել Սիյուրքի թատրոնների, համալսարանական, դպրոցական, ուսանողական և ազատ թատերախմբերի բեմադրությունները, ինչպես նաև մանկական թատերախմբերում բեմադրվածները:

*Հ.գ. 2023 թ. Մարոյանի 115-ամյակի կապակցությամբ գրողի ստեղծագործությունների հիման վրա արված վերջին բեմադրություններն են՝ Հանրային ռադիոյի վերակառած «Ռադիո-թատրոն» հաղորդման եթերում հեռարձակված «**Բանն ունեմ սսեղու**» ռադիոսիեսի բեմադրությունը (թարգմանիչ՝ Էլֆիք Զոհրաբյան, բեմադրիչ՝ Գարիկ Հովհաննիսյան, 2023 թ.):*

*Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնում սեպտեմբերի 24-ին տեղի է ունեցել Մարոյանի «**Կոտորածն անմեղաց**» պիեսի առաջնախաղը (բեմադրիչներ՝ Արմեն Էլբակյան, Արմեն Շահբազյան): Սոս Սարգսյանի անվան Հա-*

մագապին թատրոնում հոկտեմբերի 29-ին՝ «Թրեյսիի վագրը» վիպակի թատերականացված ընթերցանությունը՝ բեմադրիչ Տաթև Ղազարյան։ Մոսկվայի հայկական թատրոնում հոկտեմբերի 27-ին տեղի է ունեցել «Հե՛յ, ո՛վ կա» պիեսի առաջնախաղը՝ բեմադրիչ և բեմանկարիչ Սլավա Ստեփանյան։ Վանսաճորի Հովհաննես Արեղյանի անվան դրամատիկական թատրոնում՝ նոյեմբերի 22-ին «Ոստրեն և մարգարիտը» պիեսը, բեմադրիչ՝ Արեն Օսիպյան։

2025-ին «ՀանդԱրտ» բացօթյա թատրոնում բեմադրվել է «Խաղողի այգին», բեմադրիչ՝ Տիգրան Գյուլունյան։

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

ԳՐՔԵՐ

1. Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության գուգահեռականներում, գիրք 1, «Սովետական գրող», Երևան, 1983, 432 էջ:
2. Արզումանյան Հ., Ազգային բնավորությունը Վիլյամ Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում, «Նոյյան տապան», Երևան, 1997, 118 էջ:
3. Բախչինյան Ա., Հայերը համաշխարհային կինոյում, «Գրակ. և արվեստի թանգարանի հրատ.», Երևան, 2004, 685 էջ:
4. Գրիգորյան Վ., Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում, «Վան Արյան», Երևան, 2010, 191 էջ:
5. Դավթյան Վ., Բարի հսկան, «Սովետական գրող», Երևան, 1979, 206 էջ:
6. Դավդյան Ռ., Կեցցե՛ Հայաստան. Հուշեր, «Տիգրան-Մեծ», Երևան, 2009, 40 էջ:
7. Զոհրաբյան Է., Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը, Ատենախոսություն բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար, Երևան, 2014, 142 էջ:
8. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, «ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.», Երևան, 1967, 647 էջ:
9. Հայգինգա Յո., Homo Ludens, «Սարգիս Խաչենց. Փրինթինֆո», Երևան, 2007, 373 էջ:
10. Հարությունյան Բ., Հայ սովետական թատրոն. 1917–1977, «Սովետական գրող», Երևան, 1985, 376 էջ:
11. Հարությունյան Բ., Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն, Գիրք երրորդ (1961–1970), «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2008, 502 էջ:

12. **Հովհաննիսյան Հ.**, Բեմական խոսքի պոետիկան, «Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.», Երևան, 1973, 245 էջ:
13. **Հովհաննիսյան Հ.**, Դերասանի արվեստի բնույթը, էսթետիկական քննություն, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2002, 366 էջ:
14. **Հովհաննիսյան Հ.**, Թատրոն և թատերախոսություն, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2004, 445 էջ:
15. **Հովհաննիսյան Հ.**, Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը, «Գիտություն», Երևան, 2012, 238 էջ:
16. **Մալյան Հ.**, Երկխոսություն երրորդի համար, «Նաիրի», Երևան, 2010, 306 էջ:
17. **Մետերլինկ Մ.**, Մեղուների կյանքը. Խոնարհների գանձը, «Ա և Մ», Երևան, 2000, 265 էջ:
18. **Մկրտչյան Լ.**, Վիլյամ Սարոյանը մոտիկից, «Սովետական գրող», Երևան, 1978, 151 էջ:
19. **Սանտյան Ռ.**, Մեծ բիրթիսցու առեղծվածը, «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2004, 119 էջ:
20. **Սարոյան Վ.**, Անունս Սարոյան է (թարգմ.՝ Սամվել Մկրտչյանի), «Հեղինակային հրատ.», Երևան, 2014, 108 էջ:
21. **Սարոյան Վ.**, Բան ունեմ ասելու (հինգ պիես), «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2012, 159 էջ:
22. **Սարոյան Վ.**, Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր առաջին, «Սովետական գրող», Երևան, 1986, 486 էջ:
23. **Սարոյան Վ.**, Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր երկրորդ, «Սովետական գրող», Երևան, 1987, 395 էջ:
24. **Սարոյան Վ.**, Ընտիր երկեր չորս հատորով, հատոր չորրորդ, «Նաիրի», Երևան, 1991, 431 էջ:
25. **Սարոյան Վ.**, Իմ սիրտը լեռներում է (պիեսների ժողովածու), «Հայպետհրատ», Երևան, 1963, 353 էջ:
26. **Սարոյան Վ.**, Խաղողի այգին, «Հայաստան հրատ.», Երևան, 1971, 73 էջ:
27. **Սարոյան Վ.**, Հայկական եռագրություն, «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2008, 183 էջ:

28. **Սարոյան Վ.**, Հեծանվորդը Բներլի Հիլզից (թարգմ.՝ Ասատուր Սարյան), «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2016, 181 էջ:
29. **Սարոյան Վ.**, Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ, հուշեր (կազմեց Հրանտ Մաթևոսյանը), «Նաիրի», Երևան, 2010, 576 էջ:
30. **Սարոյան Վ.**, Փող սարքելը և 19 այլ շատ կարճ պիեսներ, Թարգմանչաց ինքնուսույց (թարգմ.՝ Արամ Արսենյան), «Էդիթ Պրինտ», Երևան, 2013, 101 էջ:
31. Սարոյեանի ճշմարտության ետեւից. Սարոյեանի 100-ամեակին նուիրուած երկօրեայ միջազգային գիտաժողովի նիւթեր (14-15 հոկտեմբեր, 2008), «Զանգակ-97», Երևան, 2009, 139 էջ:
32. Սունդուկյանի անվան թատրոն 1922–1972 թթ. (ալբոմ), «Հայաստան», Երևան, 1972: Սունդուկյանի անվան թատրոն 1922–1982 թթ. (ալբոմ), «Խորհրդային գրող», Երևան, 1989, 237 էջ:
33. **Վարդերեսյան Վ.**, Իմ կյանքի հեքիաթը (հուշագրություն), «Մաշտոց հրատ.», Երևան, 2003, 272 էջ:
34. Վիլյամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումներ, «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2009, 61 էջ:
35. **Վիրաբյան Ն.**, Հայ դասական գրողներ. Վիլյամ Սարոյան, «Էդիթ Պրինտ», Երևան, 2011, 31 էջ:
36. **Փօտաճեան Թ.**, Մեծանուն եւ հանճարեղ հայ գրական դէմքեր, «Զանգակ-97», Երևան, 2010, 272 էջ:
37. **Քառյան Ս.**, Իմ Սարոյանը, «Ոսկան Երևանցի», Երևան, 2002, 35 էջ:
38. **Волошин М.**, Лики творчества, «Наука», Ленинград, 1988, 848 с.
39. **Гегель.** Сочинения, том XIV, Лекции по эстетике, «Государственное социально-экономическое издательство», Москва, 1958, 440 с.
40. Годы вашей жизни, Уильям Сароян, (перевод с английского Арам Оганян). Музей уникальных вещей, Санкт-Петербург, 2025.

41. **Гончар Н.А.**, Вильям Сароян и его рассказы, «Изд. Ереванского университета», Ереван, 1976, 219 с.
42. **Давыдова М.**, Конец театральной эпохи, «Золотая Маска», «О.Г.И», Москва, 2005, 384 с.
43. **Данилов С.**, Очерки по истории русского драматического театра, Москва–Ленинград, 1948, 441 с.
44. **Зверев А.**, Грустный солнечный мир Сарояна, «Советакан грох», Ереван, 1982, 200 с.
45. **Игнатов С.И.**, История западноевропейского театра нового времени, «Искусство», Москва–Ленинград, 1940, 419 с.
46. История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX–XX вв., под ред. Г.Н. Бояджиева, часть 2, «Просвещение», Москва, 1972, 327 с.
47. История зарубежного театра. Театр Европы и США после 1945 года, под ред. Г.Н. Бояджиева, Часть третья, «Просвещение», Москва, 1977, 319 с.
48. **Кайуа Р.**, Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры, «ОГИ», Москва, 2007, 304 с.
49. **Кубатьян Г.**, Ворованный воздух: Статьи и заметки, «Изд. РАУ», Ереван, 2005, 466 с.
50. **Лалаянц Г.**, Солнце рампы, «АТО», Ереван, 1983, 176 с.
51. **Меликсетян Л.**, Уильям Сароян в американском литературоведении и критике, Автореф. дисс. канд. филол. наук. Ереван, 2007, 26 с.
52. Музыкальный энциклопедический словарь, «Советская энциклопедия», Москва, 1991, 671 с.
53. **Павис П.**, Словарь Театра, «ГИТИС», Москва, 2003, 516 с.
54. **Ромм А.**, Американская драматургия первой половины XX века, «Искусство» ленинградское отделение, Ленинград–Москва, 1978, 238 с.
55. **Сароян У.А.**, Повести и рассказы (пер. с англ. Н. Гончар), «Советакан грох», Ереван, 1986, 336 с.

56. **Юджин О'Нил.** Теннеси Уильямс. Пьесы (Библиотека литературы США). «Радуга», Москва, 1985, 800 с.
57. **Barry G. & Lawrence L.,** Saroyan: A Biography, «Harper & Row Publishers», New York, 1984, 338 p.
58. **Calonne D.S.,** William Saroyan: My Real Work is Being, «The University of North Carolina Press», «Harpel Hill and London», 1983, 185 p.
59. **Foote H.,** Genesis of an American Playwright, «Baylor University Press», Waco, Texas USA, Washington, 2004, 308 p.
60. **Griffel M.R.,** Operas in English, A Dictionary, «Scarecrow Press Inc.», 2012, 1020 p.
61. **Keyishian H.,** Critical Essays on William Saroyan, «Twayne Publishers; 1st edition», New York, 1995, 192 p.
62. **Legget J.,** A Daring Young Man, «Alfred A. Knopf», New York, 2002, 462 p.
63. **Lewis R.,** Method-or Madness? The highly acclaimed lectures on the method school of acting, «Samuel French inc.», New York, 1986, 165 p.
64. **McCarthy M.,** Sights and Spectacles 1937–1956. «Farrar, Straus and Cudahy», New York, 1956, 183 p.
65. **Piscator E.:** Das Politische Theater. «Faksimiledruck der Erstaussgabe», Berlin, 1929, 284 s.
66. **Saroyan A.,** William Saroyan, «Harcourt Brace Jovanovich», New York, 1983, 168 p.
67. **Saroyan W.,** Razzle-Dazzle, «Harcourt, Brace and Company», New York, 1942, 505 p.
68. **Words on Plays,** «American Conservatory Theater», San Francisco, CA, 2004, 52 p.

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

69. **Աբաջյան Գ.,** Նա երգում էր խաղով // Է. Էլբակյան, «Այսօր» հրատ., Երևան, 2010, էջ 196-199:

70. **Աբաջյան Գ.**, Վարդան Աճեմյանի օրերից // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում, «Արեգ», Երևան, 1997, էջ 169-202:
71. **Աղաբաբյան Ս.**, Հուշային պատառիկներ // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում..., էջ 114-117:
72. **Ասանյան Լ.**, Ուիլեամ Սարոյեանի կերպարը «Հայկական եռագրության» մեջ // Սարոյեանի ճշմարտության ետեւից. Սարոյեանի 100-ամեակին նուիրուած երկօրեայ միջազգային գիտաժողովի նիւթեր (14-15 հոկտեմբեր, 2008), «Զանգակ-97», Երեւան, 2009, էջ 23-29:
73. **Գալստյան Բ.**, «Հայկականութեան թեման Վ. Սարոյանի «Խաղողի այգին» և «Բիթլիս» դրամաներում» // Վիլյամ Սարոյանի 100-ամեակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումներ, «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2009, էջ 52-59:
74. **Գոնչար Ն.**, Վ. Սարոյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, «Նաիրի», Երևան, 1991, էջ 407-431:
75. **Դանիելյան Ս.**, Սարոյանը ինչպէս որ կա արդեն 100 տարի // Սարոյեանի ճշմարտութեան ետեւից..., էջ 3-13:
76. **Դավթյան Վ.**, Խոսք Վիլյամ Սարոյանի մասին // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, «Սով. գրող», Երևան, 1986, էջ 5-16:
77. **Դավթյան Վ.**, Մելպոմենէի սիրեցյալը // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում..., էջ 147-160:
78. **Դոլուխանյան Ա.**, Ամերիկեան մեծ գրողը հայկական ոգով // Սարոյեանի ճշմարտութեան ետեւից..., էջ 46-51:
79. Երևանի պետ. համալսարանում. Երեկոն վարում էր համալսարանի պրոֆեսոր Լևոն Մկրտչյանը // Լ. Մկրտչյան, Վ. Սարոյանը մոտիկից, «Սով. գրող», Երևան, 1978, էջ 103-126:
80. **Հովհաննիսյան Հ.**, Խաղը՝ բեմական ներկայութեան ձևային հիմք // Յո. Հայզինգա, Homo Ludens, «Սարգիս Խաչենց. Փրին-թինֆո», Երևան, 2007, էջ 326-353:

81. **Հովհաննիսյան Հ.**, Փափագյանի խոսքը // Շեքսպիրական, հատոր 4-րդ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1974, էջ 160–184:
82. **Հովսեփյան Է.**, Վիլյամ Սարոյանի նամակներից, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2008, 3 (219), էջ 221–236:
83. **Միրիջանյան Լ.**, Ամեն մարդ հետաքրքիր հայ է // Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ, հուշեր (կազմեց Հրանտ Մաթևոսյանը), «Նաիրի», Երևան, 2010, էջ 269–276:
84. **Պասամճյան Կ.**, Մինչև վերջ Վիլյամ Սարոյանի հետ // Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ..., էջ 177–205:
85. **Սարգսյան Լ.**, Նարեկ Ավետիսյանի «Սիմուլակրում: 33 ձևափոխություններ ըստ Վերմեների» նախագիծը. կրկին մարմնի և հոգու մասին // Ն. Ավետիսյան, Սիմուլակրում, Երևան, 2011, էջ 7, 8:
86. Տիգրան Կոյունջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն, «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2008, էջ 9–45:
87. **Սևակ Պ.**, Իմ սիրտը լեռներում է // Գ. Զարեյան, Տարիներ և ներկայացումներ, «Հայաստան», Երևան, 1972, էջ 520–539:
88. **Քեչիշեան Օ.**, Ուիլեամ Սարոյեանի նպաստը Ամերիկեան գրականութեան և հայութեան // Սարոյեանի ճշմարտութեան ետեւից..., էջ 30–36:
89. **Օրլովա Ռ. և Կոպել Լ.**, Տխոր ու անհոգ, բարի և կատակասեր սիոփիչը // Վ. Սարոյան, Ժամում 60 մղոն, «Հայպետհրատ», Երևան, 1959, էջ 3–13:
90. **Аникст А.**, Западная драма середины XX века // Современный зарубежный театр, «Наука», Москва, 1969, стр. 5–39.
91. **Бачелис Т.**, Интеллектуальный театр // Современный зарубежный театр..., стр. 39–80.
92. **Злобин Г.**, Трагедия в Америке // Юджин О'Нил. Теннесси Уильямс. Пьесы, «Радуга», Москва, 1985, с. 3–11.

93. **Меликсетян Л.,** У. Сароян в Советской критике (1935–1975 годы), «Շանթ»-ի հրատարակչության հրատարակած, № 1, 2006, стр. 34–47.
94. **Налбандян С.,** Симуляция реальности в современном документальном театре, «Международный научно-исследовательский журнал», Но: 6 (48): 2016, стр. 92–94.
95. **Оганян А.,** Уильям Сароян // У. Сароян, Ученик брадобрея, «Азбука-классика», Санкт-Петербург, 2004, стр. 2–8.
96. **Bakhchinyan A.H.,** William Saroyan's Letters to Rouben Mamoulian, Between Paris and Fresno: Armenian Studies in Honor of Dickran Kouymjian, ed. by Barlow Der Mugrdechian, Costa Mesa, California, 2008, pp. 695–706.
97. **Gassner J.,** Dramatic Soundings: Evaluations And Retractions Culled From 30 Years of Dramatic Criticism, «Crown Publishers», New York, 1968, p. 407–410.
98. **Saroyan W.,** Preface to “The Time of Your Life” // The Time of Your Life: Words on Plays, «American Conservatory Theater», San Francisco, CA, 2004, pp. 8–10.
99. **Shear W.,** Saroyan's Study of Ethnicity // Critical Essays on William Saroyan, (edited by Harry Keyishian), «Twayne Publishers; 1st edition», New York, 1995, pp. 86–95.
100. **Veeser H.A.,** Saroyan and the Armenian Past // Critical Essays on William Saroyan..., pp. 157–189.

ԱՄՍԱԳՐԵՐ

101. «Սովետական գրականություն և արվեստ», N 8, 1952:
102. «Սովետական արվեստ», 1962:
103. «Սովետական արվեստ», 1989:
104. «Թատերական Երևան», N 11, 1983:
105. «Բեմ», 1/90:
106. «Թատրոն», N 10-11, 2008:
107. «Հայոց լեզու և գրականություն», N 1-2, 2008:

108. «Театр», N 11., 1961.
109. «Театр», N 18, 2014.
110. «Дружба Народов», N3. 2001.
111. «The TIME Magazine», Friday November 14, 1969.
112. «The TIME Magazine», Monday June 01, 1981.

ԹԵՐԹԵՐ

113. «Գրական թերթ», 10. 06. 2016:
114. «Գրական թերթ», 13. 01. 1967:
115. «Գրական թերթ», 23. 06. 1991:
116. «Անդրադարձ», 1994:
117. «Երեկոյան Երևան», 8. 06. 1968:
118. «Երեկոյան Երևան», 13. 07. 1971:
119. «Բանվոր», 17. 11. 1971:
120. «Երեկոյան Երևան», 8. 10. 1981:
121. «Սովետական Հայաստան», 20.VII.1985:
122. «Երեկոյան Երևան», 26.II.1985:
123. «Ֆիլմ», 29. 04. 1986:
124. «Ավանգարդ», 01. 09. 1987:
125. «Ազգ», 5. 05. 1993:
126. «Ազգ», 18.06.1994:
127. «Ազգ», 30. 04. 1995:
128. «Ազգ», 6.06.2009:
129. «Երկիր Նաիրի», 9 սեպտեմբերի, 1994:
130. «Վարուժան», թիվ 7, նոյեմբեր, 1994:
131. «Ազատամարտ», թիվ 34, 1994:
132. «Յառաջ», Փարիզ, 5 յուլիս, 1981:
133. «Азатамарт», N 23, 14–20 июня, 1994.
134. «Голос Армении», 12 февраля 2008.
135. «Эфир», 26 июня, 1993.

ԿԱՅՔԵՐ

136. Авдошина Е., Время Вербатима, http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya_verbatima (10.06.2017).
137. Шараμβеян А., «Истории в поезде», или возрождение маляновского театра, http://www.rau.am/gazeta_kp/?p=7&stdid=151 (06.10.2017)
138. The Time of Your life <http://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/time-your-life> (19.03.2017):
139. Geoffry Brown “Testing New Plays...”, <https://www.nytimes.com/1953/08/09/archives/testing-new-plays-noncommercial-stages-called-essential-to-the.html> New York Times, August 9, 1953: (10.10.2023)
140. The Slaughter of the Innocents (1952) <https://www.foreversaroyan.com/the-slaughter-of-the-innocents-1952> (10.10.2023)
141. “William Saroyan’s “Slaughter of the Innocents” in West Coast Premiere at Fresno State Theatre” <https://hyesharzhoom.com/william-saroyans-slaughter-of-the-innocents-in-west-coast-premiere-at-fresno-state-theatre/> (10.10.2023)
142. Երևանի դրամատիկական թատրոնի կայքը՝ <https://ydt.am/hy/1967-till-now/> (10.10.2023)

ԱՆՈՒՇ ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ
ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ
ԵՎ ՀԱՅ ԲԵՄԸ

АНУШ АСЛИБЕКЯН
ХАРАКТЕР ДРАМАТУРГИИ УИЛЬЯМА САРОЯНА И
АРМЯНСКИЙ ТЕАТР

ANUSH ASLIBEKYAN
THE NATURE OF WILLIAM SAROYAN'S DRAMATURGY AND THE
ARMENIAN THEATRE

Գրքի կազմին՝ Մհեր Չատինյանի «Վիլյամ Սարոյան» դիմանկարը
Կազմի ձևավորումը՝ Արթուր Մանուկյանի
Համակարգչային ձևավորումը՝ Նինետա Ադամյանի

Հրատ. պատվեր N 1389
Ստորագրված է տպագրության՝ 11.08.2025 թ.:
Չափսը՝ 60x84¹/₁₆: 16,5 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 170 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ Կուլտուրայի, երևան, Մարշալ Բաղդասարյան պ., 24