

**Անուշ Ասլիբեկեան, Վիլեամ Սարոյեանի դրամատուրգիայի
բնոյթը եւ հայ բեմը, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտութիւն» հրատ.,
2025, 246 էջ:**

Գրող, արձակագիր, թատերագիր, բանաստեղծ, թատերագէտ, արուեստագիտութեան թեկնածու Անուշ Ասլիբեկեանի սոյն աշխատութիւնը հրատարակուել է ՀՀ ԳԱԱ արուեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ (գիտական խմբ.՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Հենրիկ Յովհաննիսեան):

Հեղինակի խնդիրը եղել է թէ՛ դիրին, թէ՛ դժուար: Դիրին, քանի որ հիմնականում քննութեան առարկայ են Սարոյեանի թատերգութեան հանրայայտ երկերը եւ դրանց բեմադրութիւնները հայ թատրոնում («Իմ սիրտը լեռներում է», «Ձեր կեանքի ժամանակը», «Բաղդադի այգին», «Կոտորածն անմեղաց» եւն.) եւ դժուար՝ նկատի ունենալով, որ հեղինակի թատերագրական մեծ ժառանգութեան մի մասը մնում է անտիպ, ուստիեւ պատկերն ամբողջական չի լինի: Սակայն առկայ նիւթն իսկ հնարատրութիւն տալիս է կատարել անհրաժեշտ ընդհանրացումներ եւ վերհանել օրինաչափութիւններ՝ Սարոյեանի թատերգութեան առաւել ծանօթ հատուածը քննելով թատերագիտական լոյսի ներքոյ: Նշենք, որ մինչ այս հարցին անդրադարձել են Վարսիկ Գրիգորեանը (*Վիլեամ Սարոյեանը հայ թատրոնում*, Վան Արեւան, Երեւան, 2010, թատերախաղերի բեմադրութիւնների պատմութիւնը) եւ Էֆիք Զոհրաբեանը (*Վիլեամ Սարոյեանի փոքր թատերախաղերը*, ատենախօսութիւն բանասիրական գիտութիւնների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար, Երեւան, 2014, փոքրածաւալ թատերախաղերի գրականագիտական վերլուծութիւն):

Թատրոնի եւ գրականութեան պատմութեան, տեսական վերլուծութիւնների եւ թատերախօսութեան համադրութեամբ գրուած սոյն աշխատութիւնը բաղկացած է երեք գլխից եւ տաս ենթագլխից: Ներկայացուող հատորը համոզիչ, ուշագրաւ ընդհանրացումների հանրագումար է, որոնց հետ դժուար է չհամաձայնել: Առաջին իսկ էջում հեղինակը կատարում է Սարոյեանի թատերագրական ժառանգութեան ճշգրիտ բնութագրում՝ «*Սարոյեանի դրամատուրգիայի առանձնայատկութիւնները պարզում են 20րդ դարի եւրոպական «նոր դրամա» հոսանքի համալսելու»* (էջ 7), որը «*կարեւորում է ներքին ոչ տեսանելի գործողութիւնը, առանձին դրուագների բազմաշերտութիւնը, դժուար կոահուող սիմվոլիկան... Այս ամէնին աւելացրած՝ Սարոյեանի դրամաներում առկայ են նաեւ ամերիկեան կեանքի ոխըմը, հայկական անծանօթ շունչը, երաժշտականութեան հասնող խաղային պարզ ոճը, որոնք պայմանաւորում են Սարոյեանի դրամատուրգի միանգամայն փարբերող եւ ամբողջովին ինքնատիպ ձեռագիրը*» (7-8): «*Այսպիսով, մեր ուսումնասիրութեան խնդիրներն են եղել Սարոյեանի դրամա-*

տուրգիայի ներքին կառուցուածքայինն առանձնայատկութիւնները՝ դրութեան եւ խաղի յարաբերութեան տեսանկիւնից, դրամատիկական արուեստի ընդհանուր սկզբունքների ու օրինաչափութիւնների դրսեւորումը Սարոյեանի թատերախաղերում» (15), առաւել՝ հայ թատրոնում դրանց բեմադրութեան պատմութիւնն ու վերլուծութիւնները: Հեղինակը գտնում է, որ «յատկապէս կարիք կայ Սարոյեանի դրամատուրգիան թատերագիտական տեսական քննութեան առնելու» (10): Իսկ Սարոյեանի՝ հայ թատրոնում բեմադրուած ներկայացումների քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ «այստեղ գերիշխում են մասնատրապէս գրողի արձակի եւ դրամատուրգիայի ներթափանցման հետեւանքով ծնուած ներկայացումներ եւ գրողի արձակ ստեղծագործութիւնների բեմականացումներ» (13):

Գլուխ առաջինի («Դրամատիկականը եւ բեմական Սարոյեանի պիեսներում») առաջին ենթագլուխն է «Սարոյեանականը» եւ Սարոյեանի «թատրոնի» ժամանակը», որտեղ հայագգի գրողի թատերգական ժառանգութիւնը ներկայացուած է ժամանակի ամերիկեան թատերագրութեան ենթախորքում, որը, ըստ հեղինակի, կրել է խոր դրամատիզմ (19), նրա նախորդները եւ ժամանակակիցները ստեղծուած թատերագրութեան գլուխգործոցները «մոայլ ու յոռետեսութեամբ լի» էին (անդ): Եւ յանկարծ՝ Սարոյեան՝ իր «անօրինակ լատիւսութիւն, հաւաք մարդու հանդէպ, բարութիւն ու սէր, այլ խօսքով՝ ստեղծում է յոյսի գրականութիւն» (19), լինում «անհաշտ... Բրոդուէյի ժամանցային, զուարճանքային եւ կոմերցիոն ոճի հետ» (27): Յետագայ շարադրանքում թատերագետը հակադրել է Սարոյեանի թատերգութիւնների ոճը ժամանակակից այլ թատերագիրների հետ՝ նշելով, որ «Ընդգծուած սուր կոնֆլիկտը գործողութեան շարժիչ ուժ է դառնում Սարոյեանի ժամանակակից դրամատուրգներից շարքի գործերում (Լիլիան Հելման, Իւջին Օ՛Նիլ, Կլիֆորդ Օդեպս), Սարոյեանի հերոսները սովորաբար չեն հակադրում իրար, նրանց կոնֆլիկտն այն իրականութեան հետ է, որը չի ընկալում այս մարդկանց արժէքները» (195):

Այս ենթագլխում Ասլիքէկեանը կատարել է Սարոյեանի դրամատուրգիային բնորոշ մի շարք տարրորոշումներ, որոնք են՝ «Սարոյեանի հերոսները շարունակ զգում են մեծ աշխարհի իշխանութիւնը՝ դրանից փորձելով պաշտպանուել իրենց միջոցներում» (27), «ողբերգական նոտան հնչում է կոմիկականի կողքին» (28), «պիեսներում միշտ առկայ է երեխաների մասնակցութիւնը» (անդ), «չկան գլխաւոր ու երկրորդական հերոսներ» (30), «ուշադրութեան են արժանի Սարոյեանի ռեմարկները» (30), որոնց հետեւելով՝ կարելի է յայտնաբերել «Սարոյեանականը» (*saroyanesque*)» (31), «երաժշտականութեան հասնող ռիթմը, որը Սարոյեանը ստեղծում է հակիրճ նախադասութիւնների հարմոնիկ հերթագայութեամբ» (32), անմիջականութեան եւ պատմելու մտերմիկ ոճը (33), բոլոր թատերախաղերում հնչող

երաժշտությունը եւ երգը¹ (33-34), իսկ յաջորդ ենթագլուխներում յիշում նաեւ, որ Սարոյեանի արձակում եւ թատերգություններում նաեւ կենտրոնական է գաղթականության թեման (51), որ նրա հայապատում թատերգություններում «մշտապէս հայի երեք սերունդ է ներկայացում» (174) եւ որ «Սարոյեանի կերպարը դառնում է բազմաթիւ բեմադրությունների առանցք, նոյնիսկ այն դէպքում, երբ ստեղծագործությունում չկայ նման կերպար» (177): Թուարկուածի հիման վրայ հեղինակը եզրայանգում է. «Սարոյեանն իր ժամանակի թատրոնի համար ստեղծել է դրամատիկական նոր ձեւ: Այն դուրս չէր իր ժամանակից, փարբեր էր ամերիկեան աւանդական դրամայի սկզբունքներով գրուած պիեսներից եւ համահունչ էր եւրոպական «նոր դրամայի» սկզբունքներին, որտեղ շատ աւելի կարեւոր էին ոչ թէ արտաքին, այլ ներքին գործողությունը, ենթատեքստը» (37):

Տեսական հարցեր է շօշափում «Դրութիւնն իբրեւ դրամատիկական հիմք Սարոյեանի «փոքր խաղերում» ենթագլուխը, որոնցում հեղինակը մասնաւորապէս կատարել է այդ թատերախաղերի բեմական քննութիւնը եւ փորձել բացայայտել դրանց խաղային հնարաւորութիւնները: Սարոյեանի քիչ ուսումնասիրուած գրական գործերի միջեւ ընդհանրութիւնն Ասլիբէկեանը տեսնում է դրութեան եւ խաղի անտես յարաբերութեան մէջ (39): Մէկից մինչեւ երեք-չորս էջ ծաւալ ունեցող այս գրուածքների համար սարոյեանագիտութեան մէջ որպէս հոմանիշ գործածուել են «short plays» եւ «playlet» եզրերը, մինչդեռ Ասլիբէկեանը տարանջատել է դրանք, քանի որ, ըստ նրա, այդ փոքր խաղերն «աւելի շուրջ տեսարաններ են, պատկերներ, քան՝ պիեսներ» (46), բայց դրանով հանդերձ՝ «նոյնիսկ մէկթերթեանոց խաղում կայ դրամատիկական փարր, վստահօրէն կարող ենք ասել, որ տեսարանը շարունակելու դէպքում Սարոյեանի դրուագը կը վերածէր դրամայի» (51):

Նոյնպէս տեսական ուշագրաւ հարց է շօշափում «Փաստը որպէս դրամատիկական հիմք «Հայկական եռագրութիւն» պիեսներում» ենթագլուխը: Ինչ են Սարոյեանին ոչ-բնորոշ այս երեք թատերախաղերը («Բիթլիս», «Հայերը», «Յառաջ»)՝ «դրամատուրգիա ընթերցանութեամբ համար», թէ դեռեա 1930ականներին Արեւմուտքում ի յայտ եկած «գաղափարների» դրամա, «քաղաքական թատրոն», կամ, միգուցէ, մէկ այլ բան» (61), հարցնում է հեղինակը եւ պարզում դրանց առնչութիւնը 1920ականներին սկիզբ առած «քաղաքական թատրոնի» հետ՝ գտնելով, որ թէեւ դրանց նիւթը քա-

¹ Հեղինակի բերած օրինակներին յաւելնք Սարոյեանի «Հերոստած մի՛ գնա» թատերախաղում յիշատակուող Արամ Խաչատրեանի «Դիմակահանդէսի» վալսի հնչումը. «Փոսիյոն ասեղն իջեցնում է սկաւառակին: Ձայնագրութիւնը Խաչատրեանի «Դիմակահանդէս» սոսիփի վալսն է» (Վիլեամ Սարոյեան, Ընտիր երկեր չորս հատորով, հոր. 2, Նայիրի, Երեւան 1987, էջ 254):

ղաքական է², «բայց ոչ քարոզչական» (67): Միանգամայն իրաացի է հեղինակը՝ նշելով, որ պակաս դրամատիկական այս երեք թատերախաղերի «*լեքսիկոնը յենքն ամուր է, արծարծած թեմաները՝ ընդգրկուն*»։ դրանք փիլիսոփայական, խոհական բնույթ ունեն, եւ ինչն է հետաքրքրական, որ պիեսներում բարձրացուած հարցերի շրջանակը միանգամայն արդիական է հայերիս համար եւ այսօր» (75): Եւ հեղինակի ուշագրաւ ընդհանրացումը. «Սարոյեանը «Հայկական եռագրութիւն» պիեսներում ոչ թէ փաստի միջոցով վաւերացնում է իրականութիւնը, այլ վերարտադրում է այն իրովի՝ փաստի, յիշողութեան, իրականի եւ գեղարուեստականի համադրութեամբ» (77): Այս երեք գործերով էլ, Սարոյեանը, ըստ Ասլիբէկեանի, «*ինքն էլ չիմանալով, մուրք է գործում հեղմողեռն տարածք, երբ դրաման կարող է չունենալ ընդունուած աւանդական դրամային յարուս որեւէ առանձնաշարկութիւն*» (81): Այսպիսով, Սարոյեանը յաճախ, ինչպէս ամէն մեծ գրող, առաջ է անցել իր ժամանակից՝ կանխագգալով անհետեւի (աքսուրդի) թատրոնը եւ մեր օրերում շատ տարածուած վաւերագրական թատրոնը (85): Քննելով «Հայկական եռագրութիւնը»՝ Ասլիբէկեանը հանդէս է գալիս ոչ միայն որպէս տեսաբան, այլեւ փորձում է գործնական խորհուրդ տալ բեմադրիչներին՝ դրանք բեմադրելիս առաջնորդուել վաւերագրական թատրոնի սկզբունքներով եւ ինչ բանալիներով բացել բեմադրման համար ոչ դիրքի այդ գործերը: Այսպիսով, գիտական ուսումնասիրութիւնը ձեռք է բերում նաեւ կիրառական նշականութիւն:

Նոյնկերպ կարելի է նաեւ «Քննադատական հակասութիւններ սարոյեանական բեմադրութիւնների վերաբերեալ (1961-1991 թթ.)» գլուխը (132-49), որտեղ հեղինակը շտկել է առկայ փաստական նիւթում եղած անճշտութիւններ, որպէսզի դրանք չապակողմնորոշեն յետագայ ուսումնասիրողին:

Նոր շերտեր է բացում յաջորդող ենթաթեման՝ «Սարոյեանի հայ-ամերիկեան ինքնութեան պարադոքսը հեղինակի հայկական թեմաներով դրամաներում», որը լրացնում է նախորդ գլխում սկսուած եւ սարոյեանագիտութեան մէջ բաց մնացած մի հարց: Ժամանակին ԱՄՆի ամենայայտնի էթնիկ գրողը համարուած Սարոյեանի երկերում հայկականութեան խնդրին բազմիցս անդրադարձել են, սակայն նրա հայ ինքնութեան հարցը համակողմանիօրէն չի դիտարկուել թատերագիտութեան ժառանգութեան մէջ: Արդէն իսկ առաջին ենթագլխում Ասլիբէկեանը իրաւամբ նկատել էր, որ «Հայրենիքի մասին գրելը չէր դիպում արտասովոր, եթէ Սարոյեանը ծնուած եւ գտնէ մի որոշ ժամանակ ապրած լինէր նախնիների երկրում» (13), իսկ այս ենթագլխում փորձել է գտնել Սարոյեանի հայկականութեան իրա-

² «Հայերը» թատերախաղում առկայ է մասնատրապէս Սարոյեանի քաղաքական դիրքորոշումը Հայկական Հարցի հանդէպ: Իսկ հեղինակի այն միտքը, որ գրողը «*երբեք բարեացակամ չի եղել ռուսական տիրապետութեան նկատմամբ*» (74) արժանի է բազմակողմանի հետազոտութեան:

կան բանալին՝ համոզուած լինելով, որ Սարոյեանի հայապատում թատերախաղերը տակաւին սպասում են իրենց բեմադրիչներին:

Աշխատութեան երկրորդ եւ երրորդ գլուխներում՝ «Վիլեամ Սարոյեանի մուտքը հայ թատրոն» եւ «Սարոյեանի պիեսների բեմադրութիւնները արդի հայ բեմում (1991-2023 թթ.)», Ասլիբէկեանը հանդէս է գալիս որպէս թատրոնի պատմաբան՝ վերականգնելով անցեալի բեմադրութիւնները ժամանակի մամուլի, գրականութեան եւ ժամանակակիցների վկայութիւնների հիման վրայ, իսկ երրորդում՝ նաեւ որպէս թատերական քննադատ՝ արդէն վերլուծելով իր տեսած բեմադրութիւնները: Զոյգ գլուխներն ընդգրկում են Վարդան Աճէմեանի՝ ուղենշային դարձած «Իմ սիրտը լեռներում է» առասպելական բեմադրութեան վերաբերեալ յայտնի ու անյայտ իրողութիւնների շարադրումից մինչեւ հետագայ պակաս յաջող բեմադրութիւնների վերլուծութիւնը, որին յաջորդում են ժամանակակից բեմադրիչների (Սօս Սարգսեան, Սամսոն Ստեփանեան, Նիկոլայ Ծատուրեան, Արմէն Էլբակեան) սարոյեանական բեմադրութիւնների վերլուծութիւնները: Այստեղ եւս կան ուշագրաւ ընդհանրացումներ. «...*հայ բեմադրիչները միայն երկրորդ մօտեցումից են Սարոյեանին ըմբռնում*» (148), «*այսպէս գերիշխում են մասնատրապէս գրողի արձակի եւ դրամատուրգիայի ներթափանցումների հետեւանքով ծնուած ներկայացումներ եւ գրողի արձակ ստեղծագործութիւնների բեմականացումներ*» (151), «*հայ բեմադրիչները բաւական ազաւոր են Սարոյեանի ստեղծագործութիւնների բեմական մեկնաբանութիւններում*» (157) եւն.: Ասլիբէկեանը նշել է իւրաքանչիւր բեմադրութեան առանձնայատկութիւնը տուեալ ժամանակաշրջանի համար. օրինակ, 1991ին Սամսոն Ստեփանեանի բեմադրած «Օպերա, օպերա»ն կարողացել է «*արուեստի միջոցով հանրութեանը շեղել առօրեայ հոգսերից, ստեղծել թափերային տոն՝ մարդկանց հոգիներում առաջացած դատարկութիւնն ու «ոգու սովը» յագեցնելու համար*» (182), որին այնուհետ հակադրել է 2008ի բեմադրութիւնը՝ հանրայայտ, բայց «*ներքուստ սպառողած*» դերասանների մասնակցութեամբ, երբ նոյն գործը բոլորովին նոր պայմաններում բեմադրելով՝ բեմադրիչը ցոյց է տուել իր մտահոգութիւնը հայ թատրոնի ճգնաժամով եւ արդի թատրոնում մոգականութեան բացակայութիւնը (188-89):

Վիլեամ Սարոյեանի դրամատուրգիայի բնոյթը եւ հայ բեմը աշխատութեան տեսական եւ պատմական հիմքը հայ, ռուս, ամերիկեան եւ եւրոպացի թատերագէտների աշխատութիւններն են (յատկապէս՝ Հենրիկ Յովհաննիսեանի), սարոյեանագիտական գրականութիւնը, կան նաեւ յղումներ ընդհանուր գեղագիտական գրականութիւնից (Հեգել):

Ուսումնասիրութիւնը եզրափակում է հայ թատրոնում բեմադրուած Սարոյեանի ստեղծագործութիւնների առաջին տարեգրութիւնը՝ 1961ից այսօր 34 բեմադրութիւն (լոկ Հայաստանի պետական, խաղացանկային թատ-

րոններում, քանի որ սփիւռքահայ թատրոնում եւս բեմադրուել է Սարոյեան³):

Ներկայացուող նիւթին կատարենք երկու (թէեւ ոչ-էական) յաւելում.-

ա. Հեղինակի յիշած «Կոտորածն մանկանց»ի Վանիկ Ալեքսանեանի թարգմանութիւնը լոյս է տեսել *XX դարի արտասահմանեան դրամատուրգ-իս* ժողովածուում (Երեւան, 1983, էջ 79-134),

բ. Սարոյեանի «Իսենթացած մի՛ գնա» եւ «Պինգ-պոնգ խաղացողները» թատերախաղերը (համապատասխանաբար Արտաշէս Էմինի եւ Շահէն Համամջեանի թարգմանութեամբ) լոյս են տեսել *Օտարալեզու հայ գրողներ* ժողովածուում (Երեւան, 1989, էջ 459-673):

Անուշ Ասլիբէկեանի *Վիլեամ Սարոյեանի դրամատուրգիայի բնոյթը եւ հայ բեմը* աշխատութիւնը արժէքաւոր լրացում է հայ սարոյեանագիտական գրականութեանը եւ կարելոր ներդրում ամերիկահայ մեծանուն հեղինակի մասնաւորապէս թատերագրական ժառանգութեան ուսումնասիրութեան մէջ:

ԱՐԾՈՒԻ ԲԱԽՁԻՆԵԱՆ
artsvi@yahoo.com

³ Յատկապէս յիշարժան է 1974ին Թեհրանում Արամայիս Աղամալեանի բեմադրութիւնը (Գէորգ Աբաջեան, *Սաքրինա Գրիգորեան*, Երեւան, 2000, էջ 70-75):