

ԷԼՖԻՔ ԶՈՅՐԱԲՅԱՆ

«ԱՄԵՐԻԿԱՅԻ ՄԵԾՆ ԱՊՈՒՇԸ» ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ՊԻԵՍԸ

Մեր ուսումնասիրության նյութն է Վիլյամ Սարոյանի «Մի շարք անհեթեթ և հերոսական իրադարձություններ ամերիկացի Մեծն Ապուլշի կյանքում» (1940թ.) կարճ պիեսը, որը ընդգրկվել է «Razzle, Dazzle» գրքում (1942թ.): Նշենք, որ այս թատերախաղը թե բեմում, թե գրքերում հայտնվել է վերնագրերի մի քանի այլ տարբերակներով. «Մի օր ամերիկացի Մեծն Ապուլշի կյանքում», «Թեմա ամերիկացի Մեծն Ապուլշի կյանքից» կամ «Ամերիկացի Մեծն Ապուլշը»:

Այս բալետային պիեսը (Ballet-play) առիթ դարձավ մասնակիորեն անդրադառնալու նաև պիեսի ստեղծմանն առնչվող մի հարցի. արդյոք Սարոյանը գրե՛լ է թատերական երկեր որևէ արտիստի կամ արտիստուհու համար ներշնչված նրա տաղանդով և անհատականությամբ: Հայտնի է, որ գրական պերսոնաժները հաճախ ունենում են նախատիպեր: Ղրամատուրգիայում հեղինակը կարող է կողմնորոշվել դերասանական որևէ անձով՝ որպես բեմական նախատիպ: Ինչպիսի՞ն կլիներ Ռասինի «Ֆեդրան», եթե թատերգակը չներշնչվեր Մարի Շանմելեի կամ Շեքսպիրը Ուիլյամ Քեմփի անձով: Վ Սարոյանի երկերում իրականությունից վերցրած սովորական մարդիկ, որպես գրական նախատիպեր, ավելի շատ են, քան նրա թատերգություններում իրենց թաքնված ներկայությունն ունեցող արտիստները բեմական նախատիպերը: Իսկ ինքնակենսագրական գրվածքների կենտրոնական կերպարները նրա ամենամոտ հարազատներն ու ազգականներն են: Ինչպես գիտենք, Սարոյանի թատերական նախասիրությունները, գեղագիտական հայեցակետերը կամ դերակատար ընտրելը բավական արտասովոր էին: Նրա ցանկությամբ սեփական դրամաներում հաճախ հանդես էին գալիս ոչ պրոֆեսիոնալ դերասաններ, և նա անթաքույց բացասական վերաբերմունք ուներ պրոֆեսիոնալների հանդեպ: Մինչդեռ ամերիկյան բեմում նա գտավ մի արտիստի՝ Էդդի Ղաուլինգին, որի համար էլ գրեց «Հեյ, ո՞վ կա» (1941թ.) կարճ պիեսը: Սակայն մինչ «Հեյ, ո՞վ կա» թատերախաղը Սարոյանը գրել էր «Across the Board on Tomorrow Morning» պիեսը՝ մտքում ունենալով կրկին նրան, իսկ Քիթի Ղյուվալի կերպարն ստեղծելիս Լիլիան Գիշին: «Ամբողջ ամերիկյան թատրոնում չգիտեմ որևէ այլ մարդու, ով այդքան հոաշալի բնագոյ ունենալովի հանդեպ»¹, - ասում է Սարոյանը է. Ղաուլինգի մասին: Գրուդի թատերական գործունեությունը, Ղաուլինգի հետ համագործակցությունը, դերակատար-

ների ընտրությունը, դերադարձման սկզբունքային հայեցակետերը և ընդհանրապես խաղի սարոյանական ընթռնումը դեռևս հանգամանորեն չուսումնասիրված նյութեր են, որոնք մեզ հետաքրքրում են այնքանով, որքանով դրանք նպաստում են սարոյանական թատրոնի առանձնահատկությունների համակողմանի ուսումնասիրությունը:

Նշենք, որ «Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» պիեսը գրվել է բալետի արտիստ Յուզին Լորինգի համար: Սարոյանի կենսագիրները փաստում են, որ նա մինչև վերոնշյալ թատերական երկը գրելը, ներկա է գտնվել ընդամենը մեկ պարային ներկայացման, իսկ բեմում անխոս ելույթը դրամատուրգին անսա-նելի էր թվում: Այդ իսկ պատճառով պիեսի առատ գործողություններին նա հավելեց համառոտ տեքստ: Հեղինակին, սակայն, չհաջողվեց դիտել ներկա-յացումը. «Ձորը ժան Նաթանը (քննադատ - Է. Զ.) դիտեց և ինձ ասաց, որ դա աշխարհի ամենավատ բալետն էր»³, - գրում է Սարոյանը:

«Ամերիկացի մեծն Ապուլը» պիեսն ունի ալեգորիկ բնույթ, իսկ գործող անձանց հանգիստ չտվող, սևեռուն տեսիլների, խոսքի պատառիկների անսո-վոր գրավչությունը, պիեսում ստեղծում են սյուրռեալիստական տարրերով ինքնաձև մի գրվածք:

«Razzle, Dazzle» գրքի ամենաուշագրավ պիեսներից է «Ամերիկացի Մեծն Ապուլը», որն, այսպես ասած, ամենասարդյանական ստեղծագործու-թյուններից է թատերական երկերի մեջ թե հումորի ու հեգնանքի, թե կերպարաստեղծման, թե երևակայության սլացքի, թե գործողությունների անհամաչափ զարգացման առումով և ընդհանրապես կազմակերպվածքով: Պիեսի դրամատուրգիական խոսքը կառուցված են հումորի և հեգնանքի միախառն սկզբունքով: Սկզբիցև, նուրբ հեգնանքով լի վերնագրից, դրա-մատուրգը նախապատրաստում—տրամադրում է պարադոքսալ գործողություն-ներով խաղի՝ համադրելով իմաստով անհամատեղելի թվացող բառեր՝ «անհեթեթ և հերոսական իրադարձություններ» կամ «Մեծն Ապուլ»: Նշենք, որ Սարոյանի թատերգությունների վերնագրերը նվազ ուշագրավ չեն: Անգամ վերնագրերի ընտրության մեջ սարոյանական առանձնահատկություններից է բազմանշանակությունը. վերնագիրը դառնում է բովանդակության արկղը: Սարոյանի երկերի վերնագրերը նախատրամադիր վիճակ են ստեղծում, դառ-նում կանչ-հրավերներ, թեպետ խոսքը վերաբերում է ոչ բոլոր պիեսների անվանումներին: Հիշատակենք մասնավորապես «Հե՛, ո՞վ կա», «Իմ սիրտը լեռներում է», «Ուստրեն ու Մարգարիտը», «Մետրոյի կրկեսը», «Բոլորս էլ է՛ ենք, երբ մեր բաժակները բարձրացնում ենք», «Մի շարք անհեթեթ և հերոսական իրադարձություններ ամերիկացի մեծն Ապուլի կյանքում» թատե-րախաղերի վերնագրերը: Դրամատուրգները պիեսի վերագրից հետո սովորա-բար գրում են գործող անձի անունը, ազգանունը (երբեմն էլ՝ մականունը) կամ

պարզապես կոչումը, աստիճանը (քահանա, սպասավոր, եպիսկոպոս և այլն) կամ գրվում է գործող անձի անունը, ազգանունը և դրանց դիմաց տրվում է տեղեկույթ նրանց մասին (սովորաբար ազգակցական կապի, պաշտոնի, տարիքի կամ արտաքինի մասին): Իր բալետային պիեսում Նորովի մոտեցում է ցուցաբերում կերպարներին ներկայացնելիս: Բեմում հնչող խոսքի կազմից՝ երկխոսություններից դուրս են գործող անձանց և նրանց մասին տեղեկույթի սկզբնական ներկայացումը հեղինակի կողմից: Սակայն Սարոյանը չի մոռանում պիեսի ամբողջական ընթերցանության համագամանքը, որքան էլ որ այն գրվի բեմադրվելու համար: Ուշադրություն դարձնենք մի նուրբ, հաճախ չնկատվող կետի վրա: Գիտենք, որ բոլոր դրամատիկական երկերում խոսքը ստեղծում է իր իրականությունը, ունի ինքնակեցություն: Այլ է խոսքը գրականության մեջ, այլ՝ բեմում: Մինչև բեմադրական նյութ լինելը, դրաման ավարտված է որպես գրվածք, իսկ բեմն ընթերցողի համար «դառնում է մտահայեցում» (Հենրիկ Հովհաննիսյան):

Սարոյանը կերպար-գործող անձի մասին տալիս է այնպիսի տեղեկություն, ինչը կամ բացակայում է դրամատուրգիական խոսքում: Գործող անձանց մասին տվյալները դառնում են, այսպես ասած, լրացումներ նրանց մասին ուղղակիորեն չասվածին: Տվյալներն ակնարկային են, հոգեբանական թատրոնի առումով ուղենիշային-առանցքային դերադարձան համար: Սարոյանը մեկ-երկու հմուտ վրձնահարվածով նախնական պատկերացում է ծնավորում կերպարի մասին: Նշենք, որ պիեսի երկխոսություններում գրեթե չկա կերպարաստեղծմանը նպաստող այն ամփոփ լրատվությունը, ինչը կա նշագրություններում: Նախանշված տեղեկությունը կերպարի մասին բազմապատիկ իմաստ է հաղորդում գործող անձին պիեսի համատեքստում, իսկ գործող անձի և նրա մասին տեղեկույթն այս ստեղծագործության մեջ ակնհերևաբար ունեն հակասություն, իսկ արդյունքում ծնվում է հումոր: Սիս այստեղ է, որ ակնհայտ է բուն սարոյանականը, այն, ինչը սոսկ նրա գրչին է պատկանում: Բալետային պիեսում սովորական-ավանդական չէ գործող անձի մասին տեղեկույթը, այլ բանաստեղծական ու նուրբ հումորով (Ամերիկացի Մեծն Ապուլ - մարդկային ցեղի հույսի փարոսը), օքսիմորոնային բնույթով (Մեռնող Ծեր Կին - ապրողներից մեկը), չափազանցմամբ (105 ջերմաստիճանով Տղա - ապրողներից մեկը), այլաբերական (Սորոյեավոր Ծերուկ - պոեզիան հայտնաբերող տասնչորսամյա տղա), հեզմական (Հարբեցող - կրոնասեր մարդ) և այլն: Այսպես, գործող անձանց մասին տեղեկույթն ստանում է առանձին գեղարվեստական արժեք ընթերցողին սկզբիցև նախապատրաստելով արտասովոր խաղի: Որքան յուրովի մոտեցում է ցուցաբերում Սարոյանը գործող անձանց նկարագրելիս, նույնքան էլ ինքնօրինակ է նրա՝ հերոսների կերպրենկալման արտահայտությունը երկխոս-

սություններից դուրս խոսքում, ինչն ավելի է հարստացնում սարոյանական ռեմարկների պոետիկան. «(Փիլիսոփայությունն ու կրոնը Մորուքավոր Ծերուն է մի հաստափոր գիրք ընթերցող, իր շուրջն անընդհատ պարող Աղջկա հետ, այն Կինն է, որ մի կողմում կանգնել ու դիտում է, սակայն ակնհայտ անհետաքրքրությամբ, շրջող Ապուլն է, Քահանան՝ հանգանակության սկուտեղով, և Հարբեցողն է, ով պաշտում է ամեն ինչ: «...» Աղջիկը պարելով գալիս է: Ինը կամ տասը տարեկան մի Տղա աղոթում է)»³ (թարգմանությունը մերն է): Հեղինակը վերոնշյալ կերպառների համար գտել է մանրամասներ (հաստափոր գիրք, հանգանակության սկուտեղ, Աղջկա պարը, Տղայի աղոթքը), որոնք դառնում են կերպարաստեղծ մասնիկներ:

«Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» պիեսի սկզբնական ռեմարկները սոսկ տեղեկութային չեն իրենց նշանակությամբ, դրանք ազդարարում են «իրադարձությունների» մեկնակետը, հակիրճ ներկայացնում գործողությունների մի ազուցվածք, որի պոետիկ նկարագրությունը հիշեցնում է արծակագիր Սարոյանի էպիկական ստեղծագործություններից մի հատված: Որքան էլ որ պիեսի սկզբնական նշագրումները յուրօրինակ են, գրված են բանաստեղծական շնչով, զերծ են մնացել ռեմարկային կաղապարից, այնուամենայնիվ, ամերիկացի Ապուլի մասին հեղինակային բնութագրումը որոշակիորեն ներկայաբանոց է. «Ամերիկացի մեծն Ապուլը» մի ամանուն երիտասարդ է, ով բերկրանք է ստանում իր ապրելուց, հետաքրքրասեր է ամեն բանի հանդեպ, տենչում է հասկանալ ամեն ինչ, լի է հոգատարությամբ, սիրով, զավեշտով, թախիծով, զայրույթով և այն մյուս բոլոր բաներով, որոնք մարդու ինքնության մասն են կազմում, բայց ամենավառը նրա մեջ հոգատարությունն է»⁴: Դրամաներում, անկախ հեղինակի դավանած սկզբունքներից, տիպերը և առհասարակ բոլոր հերոսները բացահայտվում, բնութագրվում են գործողությունների և իրենց կամ մյուս գործող անձանց խոսքերի միջոցով: «...Արարքների բնույթի մեջ կարող ենք շոշափել բարոյական ինքնատիպությունը ու մարդու բնավորությունը, կոտել այն, ինչը ձևավորված է նրա հոգում...»⁵: Իսկ թատերագիրը նյութին տալիս է այնպիսի կազմակերպվածք, որ ընթերցողը կամ հանդիսականն ինքը գա եզրակացության, թե ինչպիսին է այս կամ այն տիպը, բնավորությունը: Սակայն Ապուլի մասին հեղինակային բնութագրումը չի բացում բոլոր խաղաթղթերը, դրամատուրգի թվարկած հատկանիշները կերպարի խառնվածքի ընդամենը մի մասն են:

Ապուլի ելած ճամփան, ամեն տեսակ մարդկանցով լի աշխարհը վերացական են, իսկ կանայք և բանվորները, որպես կերպարներ, անհատականացված չեն. հեղինակը կարևորել է նրանց գործողությունները, որոնք բխում են պիեսի ներքին եղանակից (բանվորներին վերադարձնել իրենց աշխատանքին, Ժպտալ. այդպես խթանվում է աշխատանքի ընթացքը): Երբեմն պարա-

դոքսային են գործող անձանց (Ապուլշի, Կոնջ) անակնկալ գործողությունները, որոշ դեպքերում անսպասելի են նրանց մուտքերն ու ելքերը, իսկ գործողությունները շարունակվում են ոչ թե ըստ դարձերի ու զգացմունքների տրամաբանական հաջորդականությամբ, այլ իմպրովիզացիայի միջոցով կամ ըստ պահի և իրադրության անհրաժեշտության, չէ՞ որ Սարոյանի համար կարևոր է վայրկյանի պոեզիան, ներքին հուզական հագեցվածությունը: Թեև թատերախաղը համարվում է կարճ կամ մեկ գործողությամբ, սակայն ունի մեկ տասնյակից ավելի փոքր տեսարաններ, որոնց փոփոխությունները, կարծատև ընթացքը, կերպարների հաճախակի ելուժուտը ստեղծում են խաղային կշռույթ: Պիեսի գեղագիտական արժանիքներից են նուրբ հումորը, որն առկա է հատկապես էքսցենտրիկ գործողությունների խորքում և հեզմանքը, որը կապված է մասնավորապես Զիմարի, Ոստյանի և մի քանի այլ կերպարների արարքների հետ: Պիեսի լեզուն թատերային է բառի դրական իմաստով, իսկ երկխոսությունների գերակշիռ մասը կարճ է: Չկան երկար բարակ դատողություններով տեքստեր, որոնք, հոգեբանական թատրոնի տեսակետից, ենթակա լինեն կրճատման, քանի որ յուրաքանչյուր պատկերում նոր նրբերանգներով է բացահայտվում Ապուլշի կերպարը: Դեղինման օգտագործել է ոճաբանական զանազան ֆիգուրներ, որոնք առավել արտահայտիչ են դարձնում դրամատուրգիական խոսքը. *հոետորական հարց* է հնչեցնում Ապուլշը. «Ի՞նչ իմաստ ունի ծնվելը, եթե դու ստիպված ես կենդանի դիակ լինել ամբողջ կյանքում» («Նարցիս», 2 / 2008, էջ 9): Աշխարհին ուղղված Ապուլշի առաջին խոսքը *դիմում է*. «Աշխարհի, դռներդ լայն բացի, գալիս եմ»: («Նարցիս», էջ 6): *Պարադոքսալ* բնույթով «Բոլորը զբաղված են՝ ոչինչ չանելով» նախադասությունը, որ գետեղված է նշագրումների մեջ, հիշեցնում է Օ. Ուայլդի պարադոքսներից մեկը. «Ոչինչ չանելը շատ ծանր աշխատանք է»: Ժամանակային *չափազանցություն* կա Ապուլշի վերջին խոսքերում. «Ես կփոխեմ աշխարհը. սպասիր ու կտեսնես: «...»: Դա կարող է տևել վեց կամ յոթ հազար տարի, բայց կփոխեմ...» («Նարցիս», 2 / 2008, էջ 11):

Ապուլշի «Ուզում եմ ծեռ քաշել...» նախադասության պարբերական *կրկնությունը* լեյտմոտիվային նշանակություն ունի թատերախաղում: Ապուլշը կեցության իմաստի, ճշմարտության ու երջանկության ինքնակերպ որոնումների մեջ է ոչնչի վրա երկար կանգ չի առնում: Նա հրաժարվում է մի բանից, ընտրում մի այլ բան աշխարհը փոխելու նպատակով. «Ուզում եմ ծեռ քաշել: Այսուհետև փիլիսոփայություն», կամ

ՆԱ - Ուզում եմ ծեռ քաշել:

ԶԻՄԱՐ – Ինչի՞ց:

ՆԱ - Փաստերից ու վիճակագրությունից: Այսուհետ երաժշտություն: Սեղեղի ու երգ:

Ապուլը ճամփա է ելնում փոխելու քառասյին աշխարհը, որը «բաղկացած է տասնմեկ կամ տասներկու մարդկանցից, որոնցից երկուսը կին են, երեքը՝ իրար հետ կռվելու հրահանգներ»։ Սա գեղարվեստական հնարանք է։ Աշխարհը կռվի մեջ է բառի բովանդակ իմաստով։ Կռվում է ինքն իր հետ։ Թեև տեսարանը կարճ է, սակայն Սարոյանին հաջողվել է ինքնօրինակ վերացարկում կատարել։ Մարդը կռվում է մարդու դեմ, հետևաբար մարդկանց մեջ հավասարակշռության պակաս կա։ Հեղինակը չի մանրամասնում ինչ պատճառով են կռվում։ Սոսկալին փաստն է։ Իսկ Ապուլի նպատակն է փոխել աշխարհի կարգը, նույնիսկ եթե իրենից պահանջվի հինգ դար։ Այստեղ կրկին առկա է ոչ միայն սարոյանական նուրբ հումորը, այլ նաև դրամատուրգի մարդասիրական-բարոյական ոգին։ Չէ՞ որ անհավասարակշիռ աշխարհի փոփոխությունը ի նպաստ մարդու բարօրության է լինելու, թեկուզև ապագայի մարդու, բայց մարդու։ Իսկ աշխարհում ամենաթանկը մարդն է։ Հոգատարությունն է, որ մարդուն ամենահոյուն կպարզկի։ Ապուլը լիահույս է, որ կփոխվի աշխարհը։ Այստեղ ևս բացահայտվում է հեղինակի լավատեսական ոգին՝ հույսի գրականության կրողն՝ իր ինքնատիպ աշխարհայացքով։

ՆԱ - (Ապուլը - է. Ջ.)... Եթե դադարեք իրար գլուխ քարոզել, հինգ դար հետո ձեզանից յուրաքանչյուրը կլինի...

ՄԵԿԸ - Մեռած։

ՆԱ - Ոչ։ Ամենի։ Եսքան բան («Նարցիս», էջ 6-7)։

Փակագծում նշենք, որ դրամատուրգն ինքը ևս ամերիկահայ գրականագետ, պրոֆեսոր Օշին Քեշիշյանի հետ հարցազրույցում խոստովանում է հետևյալը. «Կը կարծեի, որ պիտի փոխեի աշխարհը, որ քառս մըն է»։ («Ազգ», թիվ 13 (56), 5 հուլիսի, 2008, էջ Ա)։ Սա գալիս է հավաստելու հեղինակի՝ մի այլ խոստովանություն. «Խաղ մը չունիմ, ուր ես ամենաներկան չեմ»։ Հիշենք, որ Ապուլի համար գերխնդիր է դառնում աշխարհը փոխելու մտադրությունը։ Թերևս միայն Ապուլի մտքով կանգներ աշխարհը փոխել, կերպարի (Ապուլի) անվանակոչությունը երկիմաստ է և նուրբ հումորով լի։ Մասնավորապես այս ստեղծագործության մեջ Սարոյանը կարողացել է քիչ, սեղմ և լակոնիկ երկխոսություններով ու ռեմարկներով շատ բան ասել. թատերագրի վարպետությունն ակնհայտ է հատկապես նախադասության, կերպարի ստեղծման ու բնութագրական լակոնիկ նշագրումներում բառի դիպուկ ու նուրբ ընտրության և օգտագործման մեջ։ Չէ՞ որ պիեսն անվանվել է բալետային և գրվել է պարային լուծումներով թեմադրվելու համար։ Իսկ այս դեպքում ի՞նչ է մնում հեղինակին անել, եթե ոչ քիչ մեջ ամփոփել շատը։

Մտածողության ու էության հակադիր գույներով են պատկերված Ապուլը և Հիմարը։ Այս երկու կերպարներին ամենադիպուկ բնութագրումը տալիս է ինքը՝ հեղինակը. «Ամերիկացի Մեծն Ապուլ - մարդկային ցեղի

հույսի փարոսը»։ Թեև բնութագրումը փոքր-ինչ վերամբարձ է թվում, ունի բանաստեղծական պաթոս և նուրբ հումոր, սակայն, կարծես թե նման է ժպիտով ասված ճշմարտության։ Վերոնշյալ կերպարների (և ոչ միայն) այդօրինակ բնութագրումը կերպարի ստեղծման բանալի է ընթերցողի և դերասանի համար։ Չէ՞ որ ոչ միայն դերասանը, այլ նաև ընթերցողն իր մտապատկերում պետք է տեսնի գործող անձին։ Առաջին հայացքից թվում է, թե Հիմարի գործողությունները չեն համապատասխանում իր անվանը, մինչդեռ սարոյանական կեսափիլիսոփայության համատեքստում, ինչպես նաև դրամատուրգի դիպուկ բնութագրության շնորհիվ ամբողջանում է Հիմարի՝ շարքայինների հավաքական կերպարը, որը կարծես թե սովորույթի անձնավորում է նաև։ Աշխարհայացքային հակադրություն կա Հիմարի և Ապուլի միջև։ Թվում է, թե Հիմարն ավելի շուտ կողմնակից է ավանդակա-նին ու նրա ճշմարտությանը, իսկ Ապուլը փորձում է յուրովի և նորովի մո-տենալ կենսական ճշմարտություններին՝ գտնելու երջանկության ուղին։

ՆԱ - Ես ոչ մի բանից ձեռ չեմ քաշի։

ՀԻՄԱՐ - Լավ, եթե ամեն օր ձեռ չքաշես ես կամ են բանից, կմեռնես։ Իսկ որպեսզի չմեռնես, պետք է մահից էլ ձեռ քաշես։ Մահից ձեռ քաշելուց հետո դու պիտի հերթով ամեն ինչից ձեռ քաշես կյանքում։ Են գլխից էլ էղպես է։ Չես կարող փոխել։

ՆԱ - Կարող եմ։ Հրաժարվում եմ ձեռ քաշել ամեն ինչից։

ՀԻՄԱՐ - Կփռձմանես։

ՆԱ - Վշտից էլ եմ հրաժարվում ձեռ քաշել։ Ես ուզում եմ ամեն ինչ։ («Նարցիս», էջ 8)։

Ապուլը դեռ նոր էր սկսել աշխարհին ծանոթացնել իր հինգդարյա ծրագիրը, երբ ծերբակալվում է «խռովություն հրահրելու» պատճառով։ Ոստի-կանը կատարում է իր գործը՝ առանց խորամուխ չինելու Ապուլի մտադրու-թյունների մեջ. չէ՞ որ հասարակական կարգ է խախտվել։ Այստեղ հարկավոր է ընդգծել մի քանի նրբերանգներ։ Սուբյեկտիվորեն կարգապահ Ոստիկանը գործում է իրավացիորեն, մինչդեռ օբյեկտիվորեն և ըստ հեղինակի, հուշիչ բնութագրման, նա տխմարության մարմնացումն է կամ անձնավորումը, որովհետև չի ընթերցում կամ թերևս ցանկություն չունի հասկանալու Ապուլի բարի նպատակները։ Իսկ անձնավորված տխմարությունը Ոստիկանի համար կարծես թե դարձել է «ոգու սովորություն», ինչպես կասեր Յոհան Յայզհիցան. «Անձնավորումը ոգու մի սովորություն է, որից առօրյա կյանքում մենք բնավ չենք ազատվել»։ Այս փոքրիկ դրվագում Ապուլը հայտնվում է գրեթե տրագիկոմիկ փոճակում, կարծես թե՝ չհասկացված։ Ոստիկանին հետաքրքրում է «խռովություն հրահրելու» հանցավոր փոստը և համապատասխան միջոցներ կիրառելը։ Ի՞նչ փույթ, թե մեծն Ապուլը ցանկանում է փոխել «տգետ»

աշխարհը, ինչպես ասում է բանտի տեսարանում: Կրկին հույժ կարևորություն է ձեռք բերում գործող անձանց մասին արված սկզբնական նշագրումները: «Ոստիկանի» դիմաց գրված է՝ «- կարգապահ, տխմարություն»: Ընդամենը երկու բառ-բանալի թե ընթերցողի, թե՛ հատկապես արտիստի համար: Ոստիկանի գործողությունը, այնուամենայնիվ, ունի իր ներքին արդարացումը: Հեղինակի անկողմնակալ վերաբերմունքը դրության և գործող անձանց հանդեպ թվացյալ է: Թեև նա պահպանել է պայմանականորեն ասված «հեղինակային օբյեկտիվությունը», սակայն նրա վերաբերմունքն ակնարկվում է սկզբնական բնութագրման մեջ: Իսկ ստորակետով իրարից անջատված բնութագրիչ բառերն անգամ բացասական բնութագծերով կերպարների մասին միաբևեռ չեն:

Ինչպես այս, այնպես էլ Սարոյանի մեծաթիվ թատերախաղերում կա երեխայի կերպար՝ անմեղ, անմիջական և դեռևս հոգու լիարժեք անաղարտությամբ: «Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» պիեսում նույնպես կան երեխաներ, որոնցից ամենափոքրը՝ Աղջնակը, ըստ հեղինակի, դեռևս չհղկված և փչացած իմաստության կերպաձևողն է: Դրվագներից մեկում Աղջնակը հայտնվում է Հիմարի և Ապուլի մոտ՝ մտնելով երկխոսության մեջ: Սարոյանը չի կարևորում նրա՝ որտեղից գալը՝ «կամ ալոկվում է իր ծնողներից, կամ ուսույունով դուրս պրծնում մանկաստանից»: Արդյո՞ք դրամատուրգը ներքին զուգահեռներ չի տաճում Ապուլի և Աղջնակի միջև, չէ՞ որ երկուսն էլ ամեն ինչ են ուզում, երկուսն էլ հրաժարվում են ձեռք բաշել վշտից: Ապուլը «հավատում է» փողերիկին: Համատեքստում Աղջնակի ասածները հնչում են որպես ճշմարտություն, և երեխայի շուրթերից արտասանված բառերը բազմանշանակություն են ձեռք բերում. «Ես ամեն ինչ իրոք հասկանում եմ: Ամեն ինչ հնարովի է: Ամեն ինչ ոնց որ սարքած լինի»:

Ապուլի ներքին մղումները վերանձնային են («Ես էլ եմ ամեն ինչ ուզում: Ինձ համար չէ: Բոլորի»), աշխարհը փոխելու նպատակը՝ ի բարօրություն համուր մարդկության: Նա (Ապուլը - է. Ջ.) հաճախ է ապշում մարդ արարածի վրա, երբեմն չըմբռնում իրար հետ կռվող և կրկին կռվելու համար հանգիստ առնող մարդկանց («բան չեմ հասկանում»), արտահայտում իր մարդասիրությունը միամիտ զարմանքի միջոցով. «... Ինչու՞ պետք է նրանք անընդհատ իրար գլուխ ջարդեն: Միևնույն ընտանիքին են պատկանում»:

Իսկ որո՞նք են կերպարի ստեղծման հիմնական սկզբունքները ասնավորապես «Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» թատերախաղում: Սկզբիցևեթ հարկավոր է նշել, որ դրամայի սարոյանական և դասական ըմբռնումները բավական տարբեր են: Թատերագիրն ինքնօրինակ մոտեցում է դրսևորել ոչ միայն կերպարների ստեղծման սկզբունքների, այլ նաև սույն թատերախաղի դրամատուրգիական կոմպոզիցիան ստեղծելիս: Հավելենք, որ պիեսում կան այլուր-

ռեալիզմի մի շարք էական տարրեր, որոնք գատում են այս ստեղծագործությունը հեղինակի մյուս դրամաներից:

Մյուրռեալիստական պիեսներին բնորոշ այստեղ էլ կա «երազային» դրվագ, ուր գործող անձանցից մի քանիսը (Քահանա, Դարբեցող, Արմատական և այլն) ունեն ընդամենը մի քանի համառոտ նախադասություններ: Արդյո՞ք հեղինակը կարողացել է ամբողջացնել նրանց կերպարները, որքան էլ որ դրանք լինեն դրվագային կամ, ինչպես ընդունված է ասել, երկրորդ պլանի: «Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» թատերախաղում գրեթե բոլոր գործող անձանց ավելի շուտ կարելի է համարել պայմանական ֆիգուրներ, ովքեր այս կամ այն կոնկրետ գաղափարի, իդեալի կրողներն են կամ հավաքական են, քան վառ բնավորությամբ կերպարներ, առավել ևս, տիպեր, եթե տիպ ասելով նկատի ունենք որևէ ազգության սոցիալական խավի, դարաշրջանի մարդկանց վառ հատկանիշներով օժտված հերոսին կամ «այս կամ այն տեսակի մարդկանց հատուկ բազմաթիվ առանձին գծերի համադրությունը» (Մ. Գորկի):

Մեծն ամերիկացուն Ապուլ անվանելը բազմանշանակ գործառություն ունի պիեսում. «լինել» Ապուլ և «մտածել» աշխարհը փոխելու մասին միտքը կարծես թե հիշեցնում է արվեստում կարևոր նշանակություն ունեցող նյութի և ձևի հակասությունը: Ինչպես արդեն նշել ենք, գործող անձանց մասին նշագրումները մասնակիորեն նպաստել են կերպարի ստեղծմանը: Ինչպես Ապուլը, այնպես էլ մյուս պերսոնաժները ներկայացված են, այսպես ասած, մի քանի վրձնահարվածներով: Գրեթե յուրաքանչյուր կերպարի վարքագծում ոչ այնքան վառ կերպով արտահայտված է բնավորությունը, իսկ վարքագիծը պայմանավորում է հենց գործողությունը: Ապուլի բնավորության մեջ առկա են էքսցենտրիզմ, անմիջականություն, մարդասիրություն, մանկան պարզություն և այլն, սակայն, այնուամենայնիվ, այս կերպարը տիպ է:

Որպես կերպարի տիպականացման մասնակի դրսևորում՝ դրամատուրգները երբեմն որևէ կերպարի խոսքում պարբերաբար, կարծես թե «միտում-նավոր» օգտագործում են միևնույն արտահայտությունը, բացականությունը կամ նախադասություններ, որոնք դառնում են կերպարին բնորոշ տարրեր, ինչպես օրինակ Ա. Չեխովն իր վոդեվիլներում: Այդպիսի նախադասություններից է Ապուլի խոսքում պարբերաբար հնչող «Ուզում եմ ձեռ քաշել...» արտահայտությունը:

Քննվող պիեսում թատերական պայմանականության կիրառումը կարծես թե օժանդակում է դրամատուրգին պատկերել դինամիկ ու հարահուս դիպաշար, որտեղ կարևորը տվյալ իրադրության մեջ կերպարների վարքագիծն է, նրանց զգացմունքները և մտքերն են: Քսանյոթ տարի բանտում գտնվող Ծեր մարդն ու Ապուլը որոշում են բանտից փախուստի դիմել և փախչում են: Դրամատուրգը բնավ չի կարևորում, թե ինչպես նրանք փախան, կամ արդյո՞ք

բանտն օգտագործվել է որպես հանցագործների կալանատուն իմաստով: Այս թատերախաղի յուրաքանչյուր դրվագ ունի բազմաշերտություն: Արդյո՞ք պարզամտությունն չէ Ծեր մարդու կողմից հավատալ Ապուլին, ով մտադիր է փոխելու աշխարհը: Նա անգամ փութալու կոչ է անում Ապուլին, ով զբաղված է իրեն գետնող Կնոջով. «Շտապիր: Դու գիտես, որ հավերժ չես ապրելու»: Պարզամտություն կարելի է կոչել Ծեր մարդու արարքը, թե ոչ, սակայն նա նույն հավատով երգեհոնիկ է նվագում, իսկ Ապուլը երգում է, որպեսզի «խինդ ու բերկրամքով լցնի մարդկանց կյանքը», քանի որ «աշխարհը տխուր-տրտուն է»: Սարոյանական նշագրությունները լրացնում են երկխոսությունները: Մեկ-երկու՝ արտաքին գործողություն, փոխանակված մեկ-երկու միտք, էական-կողմնորոշիչ բնութագրում և ստեղծվում է Ծեր մարդու կերպարը, որն արտաբուստ ակտիվ չէ, չունի վառ արտահայտված բնավորություն, սակայն դրամատուրգի ցույց տված հատկանիշները բավական են շարժելու դերարարի կամ ընթերցողի երևակայությունը:

Խոսքի սեղմությունը, դիպուկ, երբեմն ճակատային բնութագրում-նշագրությունները, կերպարի անվանումը, ակնարկային կամ երկիմաստ երկխոսությունները, նրա վարքագծի մեկ-երկու էական կողմերի ընդգծումը Սարոյանի թե այս, թե այլ կարճ պիեսներում կարծես թե դառնում են կերպարների ստեղծման տարրերը:

Դրվագային կերպարները՝ Քահանան, Զարբեցողը կամ, ասենք, Կարլ Սարքսի աշակերտը՝ Արմատականը, տիպականացված չեն, սակայն նրանց արտաբերած յուրաքանչյուր նախադասություն նպաստում են կերպարայնությանը, իսկ մի քանի խոսք ունեցող սովորական կերպարի մեջ ընդգծվում է անսովորը՝ կամ նրանց հնչեցրած անսպասելի, բազմիմաստ խոսքը կամ հեղինակային նշագրումը: Օրինակ, Քահանային տրված սկզբնական բնութագրումը գործող անձանց մեջ (Քահանա - կապիտալիզմ) անմիջապես փոխում է կերպարի ընկալման ուղղությունը: Ամենասեղմ, դիպուկ և բնավորության էական մեկ-երկու հատկանիշների նշումը, փաստորեն դառնում է «մերքին օրինաչափություն» հեղինակի համար: Այս օրինաչափությունը դրամատուրգը կիրառել է կարճ պիեսներում: Միշտ չէ, որ Սարոյանի պիեսներում նույնն են կերպարի ստեղծման եղանակները: Մասնավորապես «Ամերիկացի մեծն Ապուլը» թատերախաղում մի քանի կերպարներ թերատ կմնային, եթե դրամատուրգը գործող անձանց նկարագրման ժամանակ չհավելեր գեղարվեստական արժեք ստացած նշագրությունները: Այդպիսի գործող անձինք են Ծեր Կինը, ով ունի ընդամենը չորս համառոտ նախադասություն և Ներգաղթյալը՝ կրկին հակիրճ երկխոսությամբ: Եթե, օրինակ, մեննող Ծեր Կնոջը ներկայացնելիս հեղինակը չգրեր «ապրողներից մեկը», թերևս այլ կլինեին կերպարի ընկալման դիտակետերը, իսկ կերպարը չէր հարստանա նոր ենթիմաստներով:

Թե ծեր Կինը, թե Ներգաղթյալը սարդյանական կերպարաշարում իրենց հաստատուն տեղն ունեցող պերսոնաժներից են, ովքեր ներկայանում են իրենց կյանքում, այսպես կոչված, բարձրակետային նշանակությունը զանազան պատմություններով:

ԾԵՐ ԿԻՆ - Բարև ձեզ: Ժամանակ մի կորցրեք: Գրե՛ք իմ կյանքի պատմությունը: Ես ճանաչում էի Գաս անունով մի մարդու:

Հեղինակը «բերում» է մի ծեր կնոջ, ում կյանքի պատմությունն արժանի է անմահանալու: Չէ՞ որ Ապուլը ցանկանում է վեպեր գրել և իրեն, ինչպես հեղինակին, կյանքից պատմություններ են հարկավոր: Թերևս միայն ապրողը կարող է հասնել ծերունական հասակին: Եվ արդյո՞ք հեղինակը խաղային, երկակի իմաստ չի հաղորդել հոգին ավանդող ծեր կնոջը՝ նրան անվանելով ապրողներից մեկը: Չէ՞ որ հենց իր՝ հեղինակի շնորհիվ ապրում է ծեր Կինը, ինչպես ապրել է երբևէ և «ճանաչել Գաս անունով մի մարդու»: Ըստ Սարդյանի՝ հոգևոր մահն է մահ: Հավելենք, որ Սարդյանն իր գրվածքներից մեկում անդրադառնում է ծերության, մեռնելու և ապրելու թեմաներին տարբեր երանգներով. «Երբ Շուրն ինձ ասաց, որ մեռնում է, ես նրան չհավատացի: Նա շատ ծեր էր մեռնելու համար: Մեռնում են երիտասարդները: Ծերերի հետ ուրիշ բան է կատարվում»⁷ (թարգմ.՝ Սուրեն Բուրսալյանի): Ներգաղթյալը նույնպես պատկանում է ապրողներից մեկին, իսկ նրա «կյանքի պատմությունը Ջագրեբից Պիտսբուրգ, աշխարհի համար ուղերձ է»:

Միջանկյալ կերպարների ստեղծման սարդյանական հիմնական եղանակներից է ռեմարկային մեկ-երկու նշումը, ինչը երբեմն արտահայտվում է հենց կերպարի խոսքում և համառոտ, բայց բազմաշերտ է ասելիքը, աֆորիստիկ են երկխոսությունները: Օրինակ՝ հարյուրիինգ ջերմաստիճանով Տղան Ապուլին հայտնում է իր ջերմության չափը, ինչը, հիրավի, չափազանցություն է՝ իր ենթիմաստներով: Սրղեն հարյուրիինգ ջերմաստիճանը ստեղծում է գեղարվեստական տպավորություն, և ականա կերպարի խոսքն այլ ուղղորդություն է ստանում: Տղայի կերպարը տիպ չի դառնում, մինչդեռ հեղինակի նշագրությամբ և հակիրճ խոսքով լակոնիզմով, տիպականացման փորձ է արվել: Միջանկյալ կերպարները մեկ-երկու խտացված հատկանիշներով ու իրենց կարճ պատմություններով առավելապես նպաստել են թատերախաղի դինամիկ ընթացքին և բարոյագաղափարական շերտերի ներքին աննպատակադիր շեշտադրմանը:

«Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» թատերախաղի հերոսները չեն նայում դեպի անցյալը, չկա նրանց անցյալը պարզող խոսք: Որոշ ուսումնասիրողներ համարում են, որ Սարդյանի թատերգություններում կոնֆլիկտ չկա, իսկ գործողությունները չունեն վերընթաց զարգացում: Կրողի խիստ անհատական նկա-

րագիրը թույլ է տալիս հակադրվել ավանդական-դասական դրամայի օրինա-
չափություններին և ստեղծել այն թատրոնը, որ անվանվեց սարդյանական:

Առանց կոնֆլիկտի դրամա լինել չի կարող: Պիետուն կոնֆլիկտը գոր-
ծող անձանց բնավորությունների, շահերի, ծգտումների ու նպատակների բա-
խումն է: Ինչպես Սարդյանի դրամատուրգիայում, այս թատերախաղում ևս
կոնֆլիկտը վառ չէ արտահայտված: Սա գեղարվեստական արժանիք կամ
պակասություն չէ, այլ սարդյանական դրամատուրգիայի յուրահատկությունն է:

Գեղեցիկ տեսքով, բայց չժպտացող Կինը դառնում է դրդապատճառ, որ
Ապուլը ձեռք բաշի ամեն ինչից, բացի սիրուց: Բազմանշանակ ու նուրբ
հեզմանքով լի է Կնոջ և Ապուլի ներքին հակամարտությունը, որ դրսևոր-
վում է գրոտեսկով՝ ըմբշամարտի տեսքով: Մի քանի դրվագներում Ապուլը
բախվում է որոշ անձանց կամ երևույթների հետ, սակայն դասական իմաս-
տով չկա սուր ինտրիգ, պայքարի ակներև սրում, իսկ կոնֆլիկտի պատ-
ճառը կարծես թե մեկը չէ այս պիեսում:

Վերջիվերջո, ի՞նչ է ուզում Ապուլը. նա փորձում է ամեն ինչ անել,
որպեսզի ժպտա մոայլ Կինը: Անհաշտ մարդկանց կոչ է անում վերադառ-
նալու «հոգևոր մարմնակրթությունը», որպեսզի յուրաքանչյուրն անմահ դառ-
նա: Չգտում է ուրախացնել տխուր-տրտում աշխարհը երգելով երգեհոնիկ
նվագող Ծերուկի կողքին: Չգտում է որոնել-գտնել մարդկանց երջանկացնելու
ճանապարհը: Փորձում է ուրախություն գտնել, «եթե չկա էլ, պիտի որ լինի»:
Ապուլը խուսափում է կանգ առնել որևէ բանի վրա, նա շարունակ փնտրում
է: Կարծես թե փնտրում է ծշմարտությունը, երջանկությունը, ուրախությունը
մերթ փիլիսոփայության, մերթ արվեստի մեջ և այլն: Թատերախաղի սկզբից
մինչև վերջ ներքին հակադրություն կա հուսալքառ ու անհանգիստ Ապուլի
և Դիմարի միջև: Թե պիեսի սկիզբը, թե՛ հանգուցալուծումը կապված են
Կնոջ և սիրո թեմայի հետ, թեև հանգուցալուծումը ևս որոշակի չէ այստեղ:
Այսպիսով, Ապուլը հատուկ չի պայքարում ինչ-որ մեկի դեմ, սակայն նա
ընդդիմանում է նույն ընտանիքից լինելու փաստը չզիտակցողներին, անհաշտ
մարդկությանը, նրանց օրենքներին և ընդհանրապես պակասավոր աշխարհին:
Այս թատերախաղը չունի բարձրակետ բառի դասական իմաստով, մինչդեռ
ամեն մի դրվագ, թվում է, թե ունի իր բարձրակետը:

Եթե փորձենք որոշարկել «Մի շարք անհեթեթ և հերոսական իրադար-
ձություններ ամերիկացի մեծն Ապուլի կյանքում» թատերախաղի թեման,
կրկին չենք կարող վերջնական պատասխան տալ, եթե հաշվի չառնենք հենց
վերնագիրը: Սարդյանի բոլոր պիեսներում լեյտմոտիվային նշանակություն
ունի Ջոնիի («Իմ սիրտը լեռներում է») խոսքերը. «... Ինչ-որ բան ինչ-որ տեղ
սխալ է»: Այս աֆորիստիկ միտքը դառնում է սարդյանական փիլիսոփայության
խտացումը: «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի՝ Վ. Աճեմյանի բեմադրության

առթիվ Պ. Սևակը գրում է. «Սարոյանի դրաման, ինչպես տեսնում է ամեն մի հանդիսատես, թատերական այն երկերից չէ, որոնք «իմջի» մասին է» հարցին պատասխանում են միայն մի բառով. «Իմ սիրտը լեռներում է» դրամայում շատ «իմջեր» կան: Բայց եթե անպայման կամենանք մի նախադասությամբ պատասխանած լինել այն հարցին, ապա այդ նախադասությունն էլ պետք է փոխ առնենք հենց Սարոյանից. «Ինչ–որ տեղ մի բան սխալ է»⁸: Ինչպես Սարոյանը, այնպես էլ մեծն Ամերիկացին, հավատում են, որ աշխարհը կարող է փոխվել, և «ապուշներ» են անհրաժեշտ, որպեսզի շտկեն մարդկության սխալները:

«Ապուշի մեծությունն, ըստ Սարոյանի, անվերջ որոնումների մեջ է՝ ինքնահաստատվելու համար. անհանգիստ, դժգոհ, նա պապակ է նոր փորձառության՝ չցանկանալով մնալ (ինչպես Դիմարը) կանխորոշված սահմանների մեջ: Զվախեցնալով, որ կարող է ինքն իրեն հիմար սարքել, նա կարող է հերոսական լինել... Կերքիվերջո ծնը նոր է (պիեսի – է. Ջ.)», – նշում է գրաքննադատ Նոնա Բալաքյանը, – այս բալետը պետք ունի թե տեսողական, թե լսողական ուղեկցության (guidance)»⁹: Զննադատը գրում է, որ Սարոյանը Լոնդոնի Քովենթ Գարդըն թատրոնում դիտել է Լեոնիդ Մասսինի բալետային արտասովոր ներկայացումը և միշտ հիացել է հռչակավոր Պավլովայի և Նիքինսկու պարերով՝ զգալով նրանց շարժման ներքին նրբագեղությունն ու կատարելությունը: «Դա նրան (Սարոյանին – է. Ջ.) խանդով լցրեց՝ գիտակցելով, որ գրողն ինչքան պետք է փորձի նույնն ինքնավաճման և, իր արվեստի միջոցով ուրիշներին նվաճելու համար», – նշում է Ն. Բալաքյանը և հավելում, որ նաև «այս էր, որ նրան մղեց գրելու «Ամերիկացի մեծն Ապուշը»¹⁰:

Իսկ դրամատուրգը բալետային պիեսի կապակցությամբ գրել է. «Թվում է ոչ այլ ոք, քան հենց ինքս եմ հասկանում, որ աշխարհն իրական չէ: Որ իրականում չկա այնպիսի բան, ինչպիսին աշխարհն է: Կա, իհարկե, բայց նկատի ունեմ բոլոր իրական նպատակների համար: Երբ ասում եմ իրական, նկատի ունեմ բանաստեղծական և հրաշալի: Թվում է, թե աշխարհը ...նույնացվել է կամ ընդունվում է որպես Աշխարհ, որ իրականում երևակայության արգասիք է մի ապուշի մղծավանջում: Ոչ ոք չէր կարող հնարավորինս ստեղծել որևէ բան ավելի գերիրական ու անհավատալի, քան այն աշխարհը, որը թվում է իրական, և ամեն մեկը ջանասիրաբար փորձում է բնակվել այնտեղ: Լսիր, արվեստի գործը աշխարհ ստեղծելն է, որի մեջ կարող ես բնակվել: ...Իսկ բալետի ասելիքն այն է, որ քեզ վեց կամ յոթ հազար տարի է անհրաժեշտ՝ աշխարհը հանելու ապուշի այն մղծավանջից, որի մեջ է հիմա»¹¹:

Արդյոք այս թատերախաղն ունի՞ այն հատկությունները, որոնք համապատասխանում են բեմի պահանջներին: Պիեսի բեմականության հիմքը ներքին ծնն է, ինչն այնքան էլ բացահայտ չէ «Ամերիկացի Մեծն Ապուշը» ստեղծագործության մեջ: Սարոյանը, որպես խաղային նյութի ստեղծող, թեև չի անտեսել

բեմը, սակայն երբեմն պիեսի որոշ դրվագներ ներկայացնում է պատմողի դիտանկյունից: Ասվածի վկայություններն են, օրինակ, հատկապես այն մի քանի նշագրությունները, որոնք լրացնում են գործողությունները՝ հաղորդելով էպիկականություն ու դառնալով գեղարվեստական առանձին արժեք, մինչդեռ հայտնի է, որ նշագրությունները բեմում միշտ չեն իրականանում գործողության տեսքով, երբեմն անտեսվում են համաձայն արտիստի կամ բեմադրիչի հայեցողության, չունեն նույն արժեքն, ինչն ընթերցելիս և վերջապես համարվում են գրական հիմքի բաղադրիչներ. «(Սա աշխարհի ամենաողբալի հաճույքն է: Ծերուկը ջանադիր նվագում է երգեհոնիկը, իսկ Ապուլը երգում է՝ գլխարկը ձեռքին)», (ընդգծումը մերն է - է. Ջ.): Մեկ այլ դրվագում դրամատուրգը նշում է. «(Ապուլը գնում է՝ ետևից Կինը: Կրոնը գործում է անթերի)», (ընդգծումը մերն է - է. Ջ.):

Պիեսի դրվագայնությունը, դիպաշարի գրեթե ուղղագիծ զարգացումը, անորոշության հասցված ներքին ձևը, թատերախաղի էպիկական տարրերը և նման այլ հատկանիշներ չեն նպաստում բեմականությանը: Ոչ միայն նշագրությունների էպիկական բնույթից, այլ նաև թատերգության ամբողջական ինքնօրինակից զգացվում է Սարոյանի արձակի շունչը երկխոսության ձևի մեջ: Դիպուկ է նկատել քննադատ Ռուբեն Սանոյանը. «...նույնիսկ գեղարվեստական գրականության այնպիսի յուրօրինակ տեսակում, ինչպիսին դրամատուրգիան է, նա (Սարոյանը - է. Ջ.) մնում է պատմող»¹²:

Թվում է, թե դրվագայնությունը կարող է մասնատվածության տպավորություն ստեղծել, սակայն պիեսն ունի գեղագիտական ներքին ամբողջականություն: Ընթերցված պիեսի ստեղծագործական արդյունքը խիստ նշանակություն ունի կերպարի ստեղծման համար: Մասնավորապես «Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» Սարոյանի թատերական այն երկերից է, որտեղ մեծ նշանակություն ունի երևակայության գործոնը: Արտիստը, ինչպես նաև առհասարակ ընթերցողն իրենց երևակայությամբ են ամբողջացնում գրական երկը: Որևէ պիեսի բեմադրության համար ոչ միայն անհրաժեշտ է խորագույնս իմանալ բեմի ու բեմականի սկզբունքները և օրինաչափությունները, այլ նաև հարկավոր է տեսքստն ընկալել համակողմանիորեն: Ավելորդ չենք համարում նշել, որ Սարոյանը հաճախ դժգոհ է մնացել իր պիեսների բեմադրություններից, իսկ դժգոհության հիմնական պատճառներից մեկը եղել է ստեղծագործության թուրքմեկալումը, հետևապես և ոչ սարոյանական լինելու փաստը: Տեսքստի ընկալումը «...գեղարվեստական երկի վերստեղծումն է համաձայն նրա իսկ տված կողմնորոշիչների, և վերջնական արդյունքը որոշվում է ընթերցողի մտավոր, հոգեկան ու հոգևոր գործունեությամբ»¹³:

«Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» պիեսը հեղինակի վառ երևակայության արգասիքն է: Չէ՞ որ իր կյանքի «ամհեթեթ և հերոսական իրադարձությունների»

ընթացքում Ապուլը մերթ հուսահատ ու տխուր եզրակացությունների եկավ, մերթ հուսավառ դարձավ՝ աշխարհը փոխելու մտադրությունից: Ինչո՞ւ է Սարոյանը խուսափել իր պիեսները կատակերգություն, ողբերգություն, ողբերգակատակերգություն կամ փողկիլ անվանելուց: Նրա դրամաներում միահյուսած են լուսավոր թախծին ու տխուր ծիծաղը, մարդկային զգացմունքների գամման՝ իր նրբագծերով: Նշված հատկանիշները դառնում են սարոյանական պոետիկայի տարրերը:

Սարոյանի գրեթե յուրաքանչյուր թատերախաղում կարևորը մարդն է՝ իր պարզության մեջ, իսկ ազգությունն այնքան էլ կարևոր չէ այս դեպքում: Իզուր չէ, որ Սարոյանի մի շարք հերոսներ տարբեր ազգերի ներկայացուցիչներ են, իսկ նրանց զգացմունքները, խոհերը և մտայնությունները՝ համամարդային: Մարդն ամենուր նույնն է, և թանկ է յուրաքանչյուր անհատականություն: Եվ մարդը հաճախ ստիպված է հակամարտության մեջ մտնել հասարակության մեջ արմատացած անհեթեթությունների դեմ: Թատերագիրը «Ամերիկացի Սեծն Ապուլը» պիեսում դիմել է որոշ վերացարկումների: Ապուլը կոնկրետ միջապրից վերացարկված է, սոցիալական խավի այս կամ այն ներկայացուցիչը չէ, չունի ազգային վառ հատկանիշներ, թեև հեղինակը նշում է, որ նա ամերիկացի է: Եթե նույնիսկ չգրվեր ամերիկացի բառը, Ապուլի կերպարը մեծ կորուստ բնավ չէր ունենա, որովհետև նրա մտայնություններն ու նպատակները բնութիվով համամարդկային են: Նշենք, որ թատերախաղում առկա են սյուրռեալիստական բազում տարրեր: Գրոտեսկային ընդհարումները (Կնոջ, Անցորդների), «Երազային» տեսարանը, «վայրենի» թվացող կնոջ կերպարը, այսպես կոչված ավտոմատ գիրը սյուրռեալիզմի բաղադրիչներ են, որոնք առկա են այս թատերախաղում: Կոնը, ում հեղինակը բազմանշակորեն ներկայացնում է որպես «փայլուն ներուժ», իր մռայլությամբ, ընթշամարտով, իսկ վերջում՝ բաղձալի ժպիտով, հիշեցնում է Ապուլիների «Les Mamelles de Tiresias» պիեսի Therese -ի կերպարը: Վերջինս վերառիվում է տղամարդու՝ Tiresias-ի՝ լքելով իր կողակցին, սակայն վերջում վերաառնում է՝ կրկին զբաղեցնելով երբեմնի կնոջ և տիկնոջ իր տեղերը:

«Ամերիկացի մեծն Ապուլը» բալետային պիեսը, իր գեղարվեստական արժափքներով ու պակասություններով, «Razzle, Dazzle» գրքի ամենախնքնատիպ երկերից է, որը, չգիտես ինչու, համակողմանիորեն չի ուսումնասիրվել սարոյաագիտության կողմից այն դեպքում, երբ ստեղծագործությունն իր ոճով, ներքին կառուցվածքով ու գաղափարային առունով ուրույն է և անհամար իմաստներով:

Ուսումնասիրվող թատերախաղը, որ բեմում ենթադրում է պարային լուծումներ, գրական ձևում ունի մեծ տիրույթ, իսկ գրական խոսքի բեմական փոխակերպումը նվազեցնում է խոսքի արժեքը: Տեղի է ունենում

գրական արվեստի մետամորֆոզ, բեմական իրականության մեջ գրական խոսքը հայտնվում է հնչողական ձևում: Իսկ մասնավորապես «Ամերիկացի Մեծն Ապուլը» պիեսը, թեկուզև գեղարվեստական արժանիքներով չի բեմադրության դեպքում ևս, չի կարող չունենալ տեքստային կորուստներ, չէ՞ որ բանաստեղծական շնչով հագեցած նշագրությունները, որպես սարոյանական խոսքի արժեքավոր տարրեր, չեն կարող հնչել բեմից: Այլ է տեքստի գեղարվեստական ընկալումը ընթերցողի կողմից լուծյան մեջ, այլ՝ տեքստի հնչողական ձևը հանդիսականի կողմից:

Այսպիսով, այս բալետային պիեսը, թեև իր դրամատուրգիական կոմպոզիցիայով ուրույն է, բայց, ունի նաև թատերագրական ընդհանուր օրինաչափություններ, որոնք կոչվում են սարոյանական.

ա) դրամատիկական խոսքը սեղմ է, պարզ և հագեցած.

բ) բազմաբնույթ նշագրությունները ձեռք են բերում գեղարվեստական առանձին արժեք՝ լրացնելով գործողությունները.

գ) մեկ - երկու դիպուկ, բնութագրիչ վրձնահարվածով ուրվագծվում են կերպարները, որոնք երբեմն պայմանական ֆիգուրներ են.

դ) գրվածքն իր ձևի և բովանդակության առումով գերծ է կադապարությանից և ունի էպիկական շունչ.

ե) գրական տեքստում հեղինակը երբեմն պատմում է դիպաշարը, իսկ լակոնիզմն այստեղ դառնում է ոճային առանձնահատկություն.

զ) դրվագայնությունը, գործողությունների անհամաչափ զարգացումը և նուրբ հեգնանքը բնորոշ են Սարոյանի գրվածքներին:

¹ Lawrence Lee & Barry Gifford. "Saroyan", Harper & Row, Publishers, New York, 1984, p. 56

² նույն տեղում, p. 45

³ «Նարցիս», 2/2008, էջ 9-10

⁴ նույն տեղում

⁵ Н. Гартман, "Эстетика", Издательство иностранной литературы, Москва, 1958, ст. 258

⁶ Յոհան Զայզինգա, «Homo Ludens», Սարգիս Խաչենց, Փրինթինգտոն, Ե., 2007թ., էջ 202

⁷ «Գրական թերթ», 29 հոկտեմբերի, 1976թ., էջ 8

⁸ «Սովետական արվեստ», N 5, 1961թ., էջ 39

⁹ Nona Balakian, "The World of William Saroyan", Lewisburg Bucknell University Press, London, 1998, p. 197

¹⁰ նույն տեղում, p. 197

¹¹ նույն տեղում, p. 197-198

¹² Ռուբեն Սանոյան, «Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը», ԶԳՄ հրատարակչություն, Ե., 2004թ., էջ 85

¹³ В. Асмус, Вопросы истории и теории эстетики, Москва, 1968, ст. 62