

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՍԼ ԻԲԵԿՅԱՆ ԱՆՈՒՇ ԳԱԳԻԿԻ

**ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐ ԳԻԱՅԻ ԲԵՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ  
ԵՎ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԸ**

**ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ**

17.00.01- «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ,  
հեռուստատեսությունը»  
մասնագիտությունը ամբարվեստագիտություն թեկնածուի  
գիտական աստիճանի համար

ԳԻՏԱԿԱՆ ՂԵԿԱՎԱՐ՝  
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ  
արվեստագիտություն դոկտոր,  
պրոֆեսոր ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ  
Հ.Վ.

Երևան 2017

**Բովանդակություն**

ՆԵՐԱՃՈՒԹՅՈՒՆ..... 3

**ԳԼՈՒԽ առաջին. ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆԸ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆԸ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՍՆԵՐՈՒՄ**

«Սարոյ անականը» և Սարոյ անի թատրոնի ժամանակը ..... 10

Դրոլ թյոլնն իբրև դրամատիկական հիմք Սարոյ անի «փոքր խաղերում»..... 23

Փաստը որպես դրամատիկական հիմք «Յայկական եռագրոլթյոլն» պիեսներում ..... 39

Սարոյ անի հայ-ամերիկյան ինքնոլթյան պարադոքսը հեղինակի հայկական թեմաներով դրամաներում ..... 60

**ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ. ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՄՈՒՏՔԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆ**

Սարոյ անի մոլտքը հայ թատրոն Վարդան Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրոլթյամբ ..... 80

Քննադատական հակասոլթյոլններ սարոյ անական բեմադրոլթյոլնների վերաբերյալ (1962-1991 թթ.) ..... 92

**ԳԼՈՒԽԵՐՐՈՐԴ. ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՍՆԵՐԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ (1991-2016 թթ.)

Սարոյ անի ստեղծագործոլթյոլնների ժանրային փոխաձևոլմները հայ բեմում ..... 105

«Օպերա, օպերան» ըստ Սամսոն Ստեփանյանի հղացման. 1991 թ. և 2008 թ. բեմադրոլթյոլնների համեմատական գոլգահեռներ ..... 125

«Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսի չորս բեմադրոլթյոլնները ..... 133

**ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ**..... 148

**ՀԱՎԵԼՎԱԾ**..... 150

**ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ**..... 153

## ՆԵՐԱՆՈՒ ԹՅՈՒՆ

Փոքր արձակուամ 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 թարմ էին, տարբերվող ամենայն ընդունվածից, և դա հեղինակին հետագայում բերեց «Ամերիկյան չսարքված դրամայի հայր»<sup>1</sup> անունը: Փորձելով ընթանել 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 բացահայտ նորարարություն էին ամերիկյան թատրոնում: Այս ամենին ավելացրած Սարոյանի դրամաներում առկա է նաև ամերիկյան կյանքի ռիթմը, հայկական անժանոթ շունչը, երաժշտականության հասնող խաղային պարզ ոճը:

Սարոյանի դրամատուրգիայի ամենատիպական բնորոշումը տալիս է Ջ. Ջովհաննիսյանը. «Նյութի և ձևի կատարյալ հակասությունն է Վիլյամ Սարոյանի ամբողջ ստեղծագործությունը»<sup>2</sup>, - գրում է նա և մեզ մղում Սարոյանի դրամաներում դաորոնելու:

\*\*\*

Սարոյանն առանձնահատուկ սեր և նվիրում է ունեցել հատկապես թատրոնի և դրամատուրգիայի հանդեպ՝ այդ մասին ընդգծելով իր հուշագրություններում և իր հետ հարցազրույցներում: Նա սկսած 1935-ից մինչև կյանքի վերջը

<sup>1</sup> The First Hippie, "The TIME Magazine," Friday, November 14, 1969. (Անգլերենից այս և հաջորդ թարգմ. մերն են՝ խորհրդակցությանը թարգմանչ ու հիլիանաճուշանյանի)

պիեսներ է գրել : Եվ չնայած նրան, որ Սարոյանին կարելի է համարել ժամանակակից թատրոնի 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: Նրա արձակին են նվիրված Նատալյա Գոնչարի «Վիլյամ Սարոյանը և նրա պատմվածքները» գիրքը, Դավիթ Գասպարյանի, Սուրեն Դանիելյանի, Սամվել Մուրադյանի, Ն. Կ. Գոնչար-Խանջյանի, Սուրեն Աղաբաբյանի և այլոց հոդվածները: Գերակշռում են Սարոյանի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված ուսումնասիրություններն ու գրքերը: Սրանց համար հիմնականում առիթ են դարձել Սարոյանի չորս այցելությունները (սկսած 1935-ից) Խորհրդային Հայաստան, որոնց ընթացքում գրողի անձով, նրա մարդկային հմայքով ներշնչված, նաև Պետական համալսարանի ուսանողների համար կազմակերպված հանդիպումների տպավորություններով, մի շարք գրողներ ու գրականագետներ գրել են իրենց գրքերը՝ հիմնականում հուշերի և հարցազրույցների տեսքով:

Սարոյանի դրամատուրգիան մեզանում քիչ է ուսումնասիրված: Հեղինակի պիեսների բեմադրությունների պատմությանն է նվիրված 2010-ին լույս տեսած Վարսիկ Գրիգորյանի<sup>3</sup> գիրքը, որտեղ թատերագետը թվարկում է Սարոյանի ստեղծագործությունների հիման վրա արված նշանակալից բեմադրությունները՝ սկսած 1961 թ., առանձնացնելով նաև մի քանի հետաքրքիր ներկայացում հեռուստաթատրոնում և հաջողված էկրանավորումները: Որպես հանդիսատես՝ սարոյանական ներկայացումներից մի քանիսի մասին է պատմում իր գրքում նաև Հրանտ Լալայանցը<sup>4</sup>, թատերագիտական մոտեցման է ձգտում Ռուբեն Սանոյանը՝ Սարոյանի թատրոնին և դրամատուրգիային նվիրված իր գրքում: Սարոյանի ստեղծագործությանը, նաև դրամատուրգիային վերաբերվող մի շարք հոդվածներ հեղինակել են Լիլիթ Մելիքսեթյանը<sup>5</sup>, Լևոն Անանյանը<sup>6</sup>,

<sup>2</sup> Հ. Հովհաննիսյան, Բեմական խոսքի պոետիկան, «ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ.», Երևան, 1973, էջ 83:

<sup>3</sup> Տե՛ս՝ Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում, «Վան Արյան», Երևան, 2010 թ.:

<sup>4</sup> Տե՛ս՝ Գ. Лалаянц, Солнце рампы, «АТО», Ереван, 1983.

<sup>5</sup> Տե՛ս՝ Լ. Меликсетян, Битлис как концепт в творчестве У. Сарояна, [http://www.os.x-pdf.ru/20jazy\\_koznanie/709645-1-lilit-meliksetyan-uilyam-saroyan-prinadlezhit-pleyade-zamechatelnih.php/10.06.2016/](http://www.os.x-pdf.ru/20jazy_koznanie/709645-1-lilit-meliksetyan-uilyam-saroyan-prinadlezhit-pleyade-zamechatelnih.php/10.06.2016/) (05.10.2017);

Բակուր Գալստյանը<sup>7</sup> և այլք: Յեղիակի դրամատուրգիային՝ մասնավորապես ամենահայտնիներին, անդրադարձ կանան Գոնչարի վերը նշված աշխատությունում և Չվերևի՝ Սարոյանին նվիրված մենագրությունում:<sup>8</sup> Արժեքավոր նյութ են սփյուռքահայ գիտնականներ Տիգրան Կույումջյանի և Օշին Քեչիշյանի հոդվածներն ու հարցազրույցները:

Ճանոթանալով թեմայի մասին եղած նյութերին, իմիբերելով դրանք, բացահայտեցինք, որ հատկապես կարիք կա Սարոյանի դրամատուրգիան թատերագիտական տեսական քննության առնելու: Այս նկատառումով ատենախոսության գլուխներից մեկն ամբողջությամբ նվիրում ենք տեսական հարցերին՝ անվանելով «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. *«Ինձ անից հավելյալ ժամանակ պահանջվեց բացահայտելու համար, որ ես գործեմ ու նենալ ու Բառի հետ»*:<sup>9</sup> այստեղից է սկիզբ առնում «սարոյանականը»:

Սարոյանի դրամատուրգիական ժառանգության ամենաինքնատիպ հատվածը նրա փոքր թատերախաղերն են (short plays), կամ, հեղինակի խոսքով, «պգտիկ խաղերը», որոնք մինչև վերջերս մեզանում ուսումնասիրված չէին և միայն 2014-ին ենթարկվեցին գրականագիտական բացատրության:<sup>10</sup> Հարկ կա առանձին հոդվածով անդրադառնալու Սարոյանի «փոքր խաղերին», սակայն **մեր խնդիրը դրանց բեմական քննությունն է, խաղային հնարավորությունների բացահայտումը**: Յետաքրքիր է, որ չնայած դրանց փոքր ծավալին՝ այս խաղերում առավել ցայտուն են Սարոյանի դրամատուրգիային

Л. Меликсетян, Уильям Сароян в американском литературоведении и критике, Автореф. дисс. канд. филол. наук. Ереван, 2007, և այլն:

<sup>6</sup> Տես՝ Սարոյանի ճշմարտություն ետեղից, Միջազգային գիտաժողովի նիւթեր (14-15 Յուլիտեմբեր, 2008), Երևան, 2009:

<sup>7</sup> Տես՝ Վիլյամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի զեկուլոցումներ, ԵՊՀ Հրատ., Երևան, 2009:

<sup>8</sup> Տես՝ А. Зверев, Грустный солнечный мир Сарояна, «Советакан грох», Ереван, 1982.

<sup>9</sup> Վ. Սարոյան, Յեճանվորդը Բներլի Յիլգից, «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2016, էջ 53:

<sup>10</sup> Տես՝ Է. Չոհրաբյան, Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը, Ատենախոսություն և բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար, Երևան, 2014:

բնորոշ ներքին դրամատիկական հատկանիշները, այն է՝ դրամայի ներքին ձևի առավել կարևոր լինելու հանգամանքը և դրանցում առկա դրույթի և խաղային տարրի հարաբերությունը, որ հատուկ է Սարոյանի գրեթե բոլոր պիեսներին՝ լինի դրվագ, պատկեր թե ավարտուն խաղ: «Դրամայում խոսքը դրույթի արդյունքն է կամ ինքնին դրույթուն, և դրույթունն էլ կարող է լինել խոսքի արդյունք կամ մտադրույթի քաղաքացիական»<sup>11</sup>, - պարզաբանում է Յենրիկ Յովհաննիսյանը: Սարոյանի «փոքր խաղերում» խոսքը թաքնված դրույթի արտահայտությունն է, և դրանում մշտապես առկա է բեմի գաղափարը:

Առանձին վերլուծության ենթ ենթարկելու Սարոյանի ուշ պիեսներից երեքը՝ «Յակական եռագրությունը»՝ «Յայերը» (1971), «Բիթլիս» (1975), «Յառաջ» (1979): 1986-ին, Սարոյանի մահվանից հինգ տարի անց, Տիգրան Կուլումջյանի ջանքերով առաջին անգամ գրողի ձեռագրերից հանվում և տպագրվում է հեղինակի «Յակական եռագրությունը»՝ անգլիալեզու ընթերցողի համար: Յայերենով առաջին անգամ եռագրության պիեսները լույս են տեսնում 2008-ին՝ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված միջոցառումների շրջանակում՝ Տիգրան Կուլումջյանի ներածական ընդարձակ խոսքով, որը շատ է օգնում հասկանալ այս պիեսները: Եռագրությանը առհասարակ քիչ են անդրադարձել, հիմնականում Կուլումջյանը<sup>12</sup>, Յարոլդ Վեզերի<sup>13</sup>, Լիլիթ Մելիքսեյանը<sup>14</sup>, այնինչ եռագրությունը հայտնություն է Սարոյանի ահռելի թատերագրական ժառանգության մեջ:

Չենք շրջանցելու նաև Սարոյանի ստեղծագործություններում հայկականության հարցը, թեմա, որի մասին թվում է բազմիցս և գրեթե բոլոր տեսանկյուններով խոսվել է՝ Թորգոմ Փոստաճյանի, Օշին Քեչիշյանի, Բակուր Գալստյանի, Յարոլդ Վեզերի, Աելիտա Դուլուխանյանի, Նվեր Վիրաբյանի, Վահագն Դավթյանի և այլոց կողմից: Այս թեմայով առանձին գիրք է հեղինակել Յարոյան և Արզումանյանը՝ ազգային բնավորության հարցը դիտելով

<sup>11</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2002, էջ 162-163:

<sup>12</sup> Տես՝ Տ. Կուլումջյան, Սարոյան և «Յառաջ» կամ Ուիլյեմ Սարոյանի վերջին Յակական թատերգությունը, «Յառաջ», Փարիզ, 5 յուլիս, 1981: Նաև՝ Տիգրան Կուլումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար (թարգմ.՝ Արամ Արսենյան) // Վ. Սարոյան, Յակական եռագրություն, Երևան, «ՀԳՄ հրատ.», 2008:

<sup>13</sup> H. A. Veese, Saroyan and the Armenian Past // Critical Essays on William Saroyan, G. K. Hall & Co., «An Imprint of Simon & Schuster Macmillan», New York, 1995.

<sup>14</sup> Տես՝ Լ. Меликсетян, Битлис как концепт ...:

առհասարակ Սարոյանի ստեղծագործության ողջ գեղարվեստական համակարգում: Սակայն հարկ է բացահայտել Սարոյանի հայ-ամերիկյան ինքնության պարադոքսը նրա **հայ կական թեմաներով դրամաներում**: Հայ ընկալի մասին գրելը չէր դիտվի արտասովոր, եթե Սարոյանը ծնված և գոնե մի որոշ ժամանակ ապրած լիներ նախնիների երկրում: Այնուամենայնիվ Սարոյանը գիտակցում էր, որ ինքը «*հայ է առանց հենակետի, առանց հողի, հայի ուրիշ տեսակ է*»<sup>15</sup>: Այստեղ գտնում ենք Սարոյանի իրական հայ կականության բանալին, նա գրականության մեջ բերում է միանգամայն նոր՝ **աստանդական հայի տեսակը**:

Անդրադառնալով ենթ նաև Սարոյանի պիեսների բեմադրությունների պատմությանը՝ գալով ԱՄՆ-ում հեղինակին մրցանակներ և համբավ բերած երկու պրեմիերաներից, ապա՝ առավել մանրակրկիտներկայացնելով 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**: Ի՞նչն է ստիպել հայ ռեժիսորներին շրջանցել Սարոյանի դրամատուրգիական հսկայածավալ ժառանգությունը և հիմնականում դիմել նրա փոքր արձակին, երբեմն նաև՝ վեպերին և ինքնակենսագրական երկերին: Այս ենթփորձելով պարզել:

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 տեղյակ չեն գրողի հսկայածավալ (մոտ 250 պիես) դրամատուրգիական ժառանգության մասին: Մյուս կողմից էլ՝ սարոյանական դրամատուրգիան, որն առատ է բեմադրիչին թե՛ օգնող, թե՛ պարտադրող ռեմարկներով, որը չունի դրամատուրգիական ավանդական կառույց, և որը բեմադրական բոլորովին նոր մեկնակերպ է պահանջում, դժվարություններ է առաջացնում բեմադրիչների համար: Այդ է պատճառը, որ վերջիններս

<sup>15</sup> Հ. Հովհաննիսյանի հետզրույցից:

նախընտրում են արձակ ստեղծագործությունները կամ ժանրային համատեղումներ՝ ըստ սեփական նախասիրությունների ու հնարավորությունների: Հետևաբար տեքստը ծնվում է խոսքի, գործողության և խաղի զուգակցումով կամ նույնացումով: Սարոյանի դրամատուրգիան հենց այսպիսին է: Հակված ենք մտածելու, թե Սարոյանի **արձակին հաճախակի դիմելու առիթը նաև թարգմանական աղքատությունն** է: Սարոյանը հայ ընթերցողին թարգմանաբար ներկայացվեց 50-ականներից: Այսօր կարելի է ասել, որ այն բոլոր պիեսները, որոնք թարգմանվել են հայերեն, պարբերաբար և ո՛չ մեկ անգամ բեմադրվել են տարբեր թատրոններում: Այսպիսով, սարոյանական ստեղծագործությունը ծառայում է նրանց համար զուտ որպես նյութ, թեմա, որից կառուցում են սեփական բեմադրությունները՝ չզգալով պատասխանատվություն: *«խաղը որպես խաղ գիտակցվում է հրապարակային պայմաններում, կարգավորվում, վերածնվում հանդիսակարգի և հանգում բեմականության և թատերային ձևի»*<sup>16</sup>, գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Այսինքն, Սարոյանի դրամատուրգիայի այս կամ այն բացը չէ շրջանցվելու ինդիորը, ամեն ինչ **կախված է ռեժիսորից՝ հրապարակային պայմաններ մտնելու նրակերպից ու կարողություններից**: Գուցե Սարոյանի արձակը ևս ունի խաղային բնույթ, սակայն դրամատուրգիայում խաղի դրսևորման պայմաններն այլ են: Այս դրամատուրգիան իր հիմքում նախատեսված է բեմի համար, և արդեն իսկ ենթադրում է բեմի պայմանականություն և դերասանի ներկայություն:

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 այս, մեր ուսումնասիրության ընթացքում Սարոյանին նվիրված հայերեն գրականության մեջ, փաստական

<sup>16</sup> Հ. Հովհաննիսյան, *Խաղը՝ բեմական ներկայության ձևային հիմք* // Յո. Հայ գիտագա, Homo Ludens, «Սարգիս Խաչենց. ՓրինթինՖո», Երևան, 2007, էջ 335:



նյութերում, բեմադրությունների մասին տեղեկություններում, մամուլում հանդիպեցինք բազում անձնությունների, և սա այն դեպքում, երբ դեռ կենդանի են Սարոյանի հետշփված, նրան անձամբ ճանաչող մարդիկ, պիեսները դեռևս հեղինակի կենդանության օրոք բեմադրած ռեժիսորները: Յետևաբար համեմատելու, ճշգրտելու մեթոդով հատուկ ուշադրություն ենք դարձրել այս հարցին՝ հետազոտության մասի ընդհանուր գերծ պահելու համար սխալ տարեթվերը, անունները, թյուր ինֆորմացիան շրջանառության մեջ դնելուց:

Կազմել ենք հայ թատրոնում բեմադրված Սարոյանի ստեղծագործությունների առաջին տարեգրությունը. 1961-ից սկսած առ այսօր ընդամենը քսանինը բեմադրությունն՝ ոչ միայն պիեսների, այլև Սարոյանի այլ ժանրի ստեղծագործությունների հիման վրա բեմադրված: Չենք ներառել համալսարանական, ուսանողական և մանկական թատերախմբերի փորձերը, որոնք նույնպես քիչ չեն, նկատի ունենալով, որ խաղացանկային թատրոններում ընդգրկվածներն առավել մնայուն են, պրոֆեսիոնալ 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:

**Ուսումնասիրության խնդիրներն են.**

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 ժանրի ստեղծագործություններում, դրանց դրսևորումները հայ բեմում և խաղային հնարավորությունների հայ տնաբերումը դրանցում:

Բուն «սարոյանականի» առանձնահատկությունները և սահմանումը՝ ըստ պիեսների և բեմադրությունների:

Սարոյանի պիեսների բեմադրությունների պատմությունը հայ բեմում:

Սարոյանի ստեղծագործությունների բեմադրությունները՝  
ռեժիսորական արվեստի խնդիրների և դերասանական  
դրսևորումների տեսանկյունից:

Սարոյանին նվիրված գրականության մեջ փաստական նյութում  
առկան ճշտության հարցերի շտկումը:

## ԳԼՈՒԽԱՌԱՋԻՆ

### ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆԸ ԵՎ ԲԵՄԱԿԱՆԸ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՍՆԵՐՈՒՄ

#### «Սարոյ անականը» և Սարոյ անի թատրոնի ժամանակը

Թատրոնը Սարոյ անին 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 Տրեզնոյի թատրոններում: <...> Ես մտնում էի բոլոր այս թատրոնները տոմսավաճառներին առանց սենթ անգամ վճարելու՝ նրանց հետ ունեցածս բարեկամության շնորհիվ կամ ուղղակի ներս էի սողոսկում... Այս մյուս աշխարհը՝ իրական աշխարհի ներսում, արտասովոր ու հիասքանչ է»:<sup>17</sup>

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

Ժամանակաշրջանը, որում ստեղծագործել է Վիլյամ Սարոյ անը, հակասական ու տագնապալի էր, որի արդյունքը եղան համաշխարհային պատերազմները, ամերիկյան մեծ տնտեսական ճգնաժամը, մակկարտիզմը, մեքենայացումը, մարդկանց զանգվածային ոչնչացման միջոցների ստեղծումը: Մարդկությունը նետվում է ստեղծված իրավիճակից ելքի որոնման, նա փորձում է դուրս արժնել խառնաշփոթից՝ նախաձեռնելով հանուն ազատ կյանքի հեղաշրջումներ: Սոցիալ-հասարակական գործընթացները անդրադառնում են գեղարվեստական իրականության վրա: Գրականության մեջ առաջ է գալիս «փոքր մարդը», մերժված, ավել որդ մարդու թեման, որ արտացոլվում է ժամանակի խոշոր գրողների ստեղծագործություններում: Այդ գրողներն իրենց բողոքի ձայնը բարձրացրին ընդդեմ մարդկային չարիքի ու միայնության, օտարման ու անտարբերության (Թ. Ուիլիամս, Յոն. Օ'Նիլ, Ու. Տոլբուեր, Ա. Միլլեր)՝ ստեղծելով մռայլ ու հոռետեսությամբ լի իրենց գլուխգործոցները: Դարի առաջին տասնամյակների

<sup>17</sup> Վ. Սարոյ ան, Յեժանվորդը Բներլի Յիլգից, ԶԳՄ հրատ, Երևան, 2016, էջ 177:

ամերիկյան դրամատուրգիան իր մեջ կրում է խորը դրամատիզմ: Ինչպե՞ս կարող էր, առհասարակ, ողբերգություն ծնվել հարուստ, ինքնավստահ և «լայնաժպիտ» Ամերիկայում՝ իր «Ողբերգությունը Ամերիկայում» հոդվածում հարցնում է ռուս տեսաբան Գեորգի Չլոբինը: «Պատրանքի և իրականության թեման<...> ամերիկացիների համար ունի առանձնակի, կարելի է ասել՝ պատմական նշանակություն: Ազատ և հավասար մարդկանց պետություն և նենսպ ու ամերիկյան երազանքը շուտով բացահայտեց իր չկայացածությունը և արդյունքում 150 տարվա ընթացքում ամերիկյան լուրջ գրողները կրում են դրա պարտության բեռը»<sup>18</sup>, պարզաբանում է տեսաբանը: Երազանքի և իրականության խզման թեմաներն էլ ծնում են ամերիկյան հզոր դրամաներն ու ողբերգությունները:

Այս շրջանում է ի հայտ գալիս Վիլյամ Սարոյանը, ով իր գրականությամբ առաջ է բերում անօրինակ լավատեսություն, հավատ մարդու հանդեպ, բարություն ու սեր, այլ խոսքով՝ ստեղծում է հույսի գրականություն: Նա չի գրում անհատի և հասարակության բախման մասին իր մյուս նշանավոր ժամանակակիցների օրինակով. «Նա ունի իր փիլիսոփայությունը, որ ընծյունդվել է կյանքից, անձնական փորձից ու դիտարկումից, խավարի և լույսի իր՝ Սարոյանական ըմբռնումից»<sup>19</sup>: Սա ամենևին 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 թաքստոցից, թող բարությունը լինի անկաշկանդ ու չամաչի ինքն իրենից»<sup>20</sup>:

Սարոյանի հայրը քարոզիչ է եղել. «Չայրս ուսանել էր Բիթլ իսի երիցական ամերիկյան դպրոցում: Նա մասնագիտությամբ քարոզիչ էր»<sup>21</sup>: Չավատը և քրիստոնեական արժեքները առանձնահատուկ տեղ ունեին նրա ընտանիքում և կյանքում: Սակայն

<sup>18</sup> Г. Злобин, Трагедия в Америке // Юджин О'Нил. Теннесси Уильямс. Пьесы, «Радуга», Москва, 1985, стр 5-6:

(Այս և հետագա թարգմ. ռուսերենից մերն են):

<sup>19</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլ իսցու առեղծվածը, «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2004, էջ 8:

<sup>20</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, «Սովետական գրող», Երևան, 1987, էջ 43:

Սարոյան գրողն իր գրականությամբ քարոզելու նպատակ չի հետապնդում, պարզապես քրիստոնեական ճշմարտությունները կյանքի սարոյանական ընկալման բանալին են, որոնք առկա են նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում: Բացառությունն է դրամատուրգիան: Թեև քննադատների մեջ քիչ է են նրանք, ովքեր թյուրիմացաբար Սարոյանին քարոզիչ են անվանում: Գ. Չլոբինը վերոնշյալ իր հոդվածում Սարոյանին հակադրելով նրա մյուս խոշոր ժամանակակիցների հետ (մասնավորապես Յոնջին Օ'Նիլի և Թեննեսի Ուիլյամսի հետ)՝ նրան անվանում է «*հեքիաթասաց և բացահայտ բարոյախոս*», իսկ «Ձեր կյանքի ժամանակը» բնութագրում իբրև «*ռոմանտիկ լավատեսություն*»-ով հագեցած պիես՝ ի տարբերություն իր ժամանակակից «*փիլիսոփայական-պատմական պեսիմիզմ*» բերող Օ'Նիլի:<sup>22</sup> Հոդվածում Սարոյանի այս հատկանիշները դրական են գնահատված, մինչդեռ հետագայում մենք կհանդիպենք այլ մեկնաբանների կողմից միևնույն «լավատեսություն» և «ռոմանտիզմ» հատկանիշները որպես բացասական գծեր:

30-ականներին Սարոյանը ճանաչվում է 20-րդ դարի ամերիկյան հինգ մեծագույն գրողներից մեկը՝ ի թիվս Յեմինգուեյի, Ֆոլկների, Սթայնբեկի, Քոլդուելի: Փոքր արձակում արդեն ճանաչված և բազմաթիվ մրցանակների դափնեկիր էր Սարոյանը, երբ նրա **պիեսերը սկսեցին բեմադրել: Դրանք բեմադրվում էին ամենուրեք**, Բրոդվեյի մեծ ու փոքր բեմերում, հռչակ ու ճանաչում բերելով հեղինակին: 1938-ին<sup>23</sup> գրված «Իմ սիրտը լեռներում է» (My Heart's in the Highlands) պիեսը Նյու Յորքի քննադատների կողմից արժանանում է «Տարվա լավագույն պիես» մրցանակին, նույն թվականի գարնանը այն բեմադրվել է Հարոլդ Կլեյմենի «Group Theatre» թատերախմբի կողմից, որը 30-ականների ամենահայտնի կոլեկտիվն էր ԱՄՆ-ում: Բեմադրիչը Ռոբերտ Լեոուսն է, մարդ, ով «*ինքն էլ որպես դերասան կրթված լինելով Մեթոդով (հեղինակը նկատի ունի Ստանիսլավսկու մեթոդը - ԱԱ)*՝ «Գրուպ թատրոնում»,

<sup>21</sup> Վ. Սարոյան, Հեռանկարներ Բլեյրի Յիլզից ..., էջ 122:

<sup>22</sup> Г. Злобин, Трагедия в Америке // Юджин О'Нил. Теннесси Уильямс. Пьесы... стр 9:

<sup>23</sup> 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 տպագրման տարեթիվն է: Տես՝ W. Saroyan, Razzle-Dazzle, «Harcourt, Brace and Company», New York, 1942, p.7:

որն ամերիկայում առաջինն է կիրառել Մեթոդը լայնակտավ ստեղծագործություններ բեմադրելիս, ի թիվս այլ թատերախաղերի, բեմադրել է «Իմ սիրտը լեռներում է» բանաստեղծական թատերախաղը»<sup>24</sup> Ռոբերտ Լեոնիսի բեմադրության մասին հիշատակում է նաև Յորթն Ֆուլթը՝ ամերիկյան թատրոնին նվիրված իր գրքում<sup>25</sup>: Ե՛վ պիեսը, և՛ ներկայացումն ունեցել են հսկայական հաջողություն: Ժամանակի ամենահեղինակավոր թատերագետները (Բրուկս Ատկինսոն, Ջորջ ժան Նաթան, Ջոն Մեյսոն Բրաուն) հիացած գրում են, որ Սարոյանը Բրոդվեյի թատերական հարթակներ վերադարձրեց իրական արեգիայի և իրական հումորի շնչառությունը<sup>26</sup>: 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, Էդդի Դոուլի ինգի կողմից՝ գրողի ակտիվ և անմիջական միջամտությամբ (ի դեպ, Սարոյանն անգամ խաղացել է բեմադրության մեջ՝ Էդդի Դոուլի ինգի և Ջին Քելիի հետ),<sup>27</sup> որից հետո միայն դարձել է ԱՄՆ-ի թատրոնի պատմության ամենաշոնոհալից երևույթներից: 1940 թ. այս պիեսը հեղինակին միանգամից երկու խոշոր գրական մրցանակ է բերել՝ Նյույորքյան գրաքննադատների մրցանակ և Պուլիտցերյան մրցանակը: Երկրորդ մրցանակից հեղինակը հրաժարվել է՝ հայտարարելով, թե առևտուրը իրավունք չունի հովանավորելու արվեստը և այս «ծայրահեղ ազնիվ» վերաբերմունքով ցնցել է ամերիկյան հասարակությանը: Պիեսը այնուհետև սկսում են բեմադրել Կանադայում, Ֆրանսիայում և աշխարհի այլ երկրներում, ապա՝ վերաբեմադրում Նյու Յորքում՝ 1953-ին, դարձյալ մեծ հաջողությամբ:

Հաջորդ երկու պիեսները՝ «Սիրո հին և անուշիկ երգ» և «Գեղեցիկ մարդիկ», իրենց ծնունդից անմիջապես հետո բեմադրվում են 1940-41 թթ.: Երեք տարի սերտ համագործակցելուց հետո Բրոդվեյի հետ, Սարոյանը որոշում է լքել «կոմերցիոն» Բրոդվեյը՝

<sup>24</sup> R. Lewis, Method or Madness? The highly acclaimed lectures on the method school of acting, «Samuel French inc.», New York, 1986, p. xii-xiii.

<sup>25</sup> H. Foote, Genesis of an American Playwright, «Baylor University Press», Waco, Texas USA, Washington, 2004, p. 141.

<sup>26</sup> Տե՛ս՝ Н. А. Гончар, Вильям Сароян и его рассказы, «Изд. Ереванского университета», Ереван, 1976, стр. 41:

<sup>27</sup> Ա. Բախչի ինչ ան, Հայ երը համաշխարհային կինոյում, «Գրակ և արվեստի թանգարանի հրատ.», Երևան, 2004, էջ 236:

հրաժարվելով և՛ մեծ գումարներից, և՛ հեղինակություն բերող թատերախոսականներից՝ գնալով ծայրամասային համեստ թատրոններ, որտեղ էլ 1941 թ. հիմնում է իր սեփական թատրոնը՝ 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: Ծննդավից սկզբից հետո 1942-45 թթ., բանակում գտնվելու ընթացքում, Սարոյանը հասցնում է աստճանաբար հետին պլան մղվել, թեև այդ տարիներին նրա պիեսների բեմադրությունները դեռ ընթանում էին Բրոդվեյի թատրոններում: 1952-ին նա գրում է իր լավագույն պիեսներից մեկը՝ «Կոտորածն մանկանց», որն Ամերիկայում ոչ ոք չի ուզում բեմադրել: 1953-ին Բրոդվեյում բեմադրվում է նրա «Յեռացի՛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 կռվելով՝ բեմի ավանդույթների և առաջարկների, ներկայացման մեթոդների, բեմադրողների, դերասանների, տոմսավաճառների, դռնապանների և դրամատուրգիայի քննադատների»*<sup>28</sup>, գրում է Սարոյանը: Յեռանալը փոխաբերական իմաստով էր ասված. նա պարզապես չէր հարմարվում մի «թատրոնի», որի առաջին խնդիրը ո՛չ թե գեղարվեստական նոր ուղիների որոնումն էր, այլ շուկայական հարաբերությունները: Միևնույն հոդվածում նա ավելացնում է. *«Թատրոնը ամբողջովին բիզնես է և գռեհկություն (vulgarity): Այն չի է գումար ունեցող մարդկանցով և բոլոր տեսակի կեղծ և խղճուկ հավակնություններով (ambition)»*<sup>29</sup>: Արդյո՞ք միևնույն

<sup>28</sup> W. Saroyan, Razzle-Dazzle..., էջ 7.

<sup>29</sup> Նույն տեղում, էջ 17:

մտայնու թյամբ համակված չէր նաև Անտոն Չեխովը ժամանակակիցներին հորդորում թատրոնը չսիրել. *«Դադարե՛ք սիրել թատրոնը, դրանում շատ քիչ էլավ բան կա»*<sup>30</sup>, թատրոնի փրկու թյունը տեսնելով գրականու թյան մարդկանց ձեռքերում:

Այնուհետև Սարոյանը վերագտնում է իր փառքը՝ գրելով մեկ գործողությամբ պիեսներ, իսկ 1957-ին «Քարանձավի բնակիչները» պիեսի բեմադրությունը կրկին Բրոդվեյում մեծ իրադարձություն ն 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»*<sup>31</sup>: Սարոյանը չէր սխալվում: Ներկայացումը կառուցված է եղել շատ տրամաբանորեն ու կանոնավոր, ինչը հակասում էր Սարոյանի ոճին: Պրեմիերայից անմիջապես հետո Սարոյանը հոդվածով 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»*<sup>32</sup>: Սարոյանն իր դրամայում նախև առաջ կարևորում է ներքին հուզական հագեցվածությունը, յուրաքանչյուր դրվագի բազմաշերտությունը, սիմվոլիկան, հատկանիշներ, որ հակառակ են առօրյա տրամաբանությանը. այնտեղ պետք է ապրի վայրկյանի պրեզիան՝ իր թվացյալ կտրտվածությամբ ու կոնտրաստներով: Ամերիկյան դրամատուրգիայում սա նորույթ էր անշուշտ, և բեմադրիչներին անել անելի դրության առաջ էր 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

<sup>30</sup> С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, Москва-Ленинград, 1948, стр. 441.

<sup>31</sup> А. Зверев, Եզվ. աշխ., էջ 142.

<sup>32</sup> А. Зверев, Եզվ. աշխ., էջ 143:



վերջնականապես: Անհրաժեշտ էր պահպանել նաև բնականուրոյուն կյանքայնությունը:

Պետք է նշել, որ Սարոյանի ուղին բավական անհամաչափ է եղել սովետական տարիներին: Նրա առաջին այցից հետո Խորհրդային Մոսկվա (1935 թ.)՝ գրողն իր հայացքների համար 40-50-ականներին դառնում է արգելված անուն: 60-ականներին սառույցը կոտրվում 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 ավել 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 Յուլիվուդում: 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 ռեալիստական արվեստի ստեղծող՝ հենվելով Կ. Ս. Ստանիսլավսկու ավանդույթների վրա»*<sup>33</sup>, - գրում է Բոյաջիևը: Սամի թատրոն էր, որի երիտասարդ բեմադրիչներ Յարոլդ Կլեյմանը, Չերիլ Կրոուֆորդը, Լի Ստրասբերգը, Ռոբերտ Լեոնիսը, Էլյա Կազանը բեմադրում էին ժամանակակից երիտասարդ ամերիկյան դրամատուրգներին, այդ թվում և Սարոյանին, իրենց բեմից հնչեցնում էին սոցիալական թեմաներ, հասարական խնդիրներ ու արդիական հնչողություններ հարցեր: Ի տարբերություն «Գիլդ թատրոնի» (սկզբում՝ «Վաշինգտոն սկվեր փլեյերզ»՝ Washington Square Players), որը ստեղծված ֆինանսական ճգնաժամից էլք է գտնում փոխզիջման գնալով իրականության հետ, այն վերածվում է բրոդվեյան թատրոնի՝ փոխելով թե՛ խաղացանկի, և թե՛ քաղաքականության ուղղվածությունը: Բրոդվեյին չէին կարող դիմակայել փոքր, անկախ թատրոնները: Սարոյանն անհաշտ էր Բրոդվեյի ժամանցային, զվարճանքային և առևտրային ոճի հետ:

<sup>33</sup> История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX-XXвв., под ред. Г.Н. Бояджиева, Часть 2, «Просвещение», Москва, 1972, стр. 240.

Մեկ բան ակնհայտ է. այն ամենն, 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. *«Ինչու՞ էի ես ցանկանում հեղափոխել ամերիկյան գրել առճը. պարտավոր էի, որովհետև ինձ այն դուր չէր գալ իս, իսկ ես ուզում էի, որ դուր գար»*<sup>34</sup>, - գրում է Սարոյանն իր առաջին գրքի հրատարակումից հետո:

**Սարոյանի հերոսները շարունակ զգում են մեծ աշխարհի իշխանությունը՝ փորձելով պաշտպանվել դրանից իրենց միջոցներով՝** պրեզիայով, երևակայությամբ, երգով, հումորով՝ դրանով ստեղծելով տպավորություն, թե կարծես այս աշխարհից չլինեն: Կարելի՞ է չարիքի դեմ պայքարել երևակայությամբ ու պրեզիայով: Սարոյանն ապացուցում է, որ՝ այո, կարելի է, և որ՝ ոչ թե այդ հերոսներն են գերերկրային, այլ աշխարհն է հեռացել իր նախնական բնականոն վիճակից, մարդկային մաքուր բանականությունից, ուստի հերոսները թվում են անիրական:

Սարոյանի դրամատուրգիային բնորոշ յուրահատկություններից մեկն էլ այն է, որ **ողբերգական նոտան հնչում է կոմիկականի կողքին** խիստ համաձուլյալ: Իրականում իրավիճակներն անհուսալի են, բայց հերոսները կատակում են ու երգում՝ հաստատելով, որ միայն ապրելն իսկ գեղեցիկ է: Ժամանակի մամուլում այս հատկության մասին շրջանառվում է «միամիտ», «պարզունակ», «ոչ ռեալիստ» արտահայտությունները, ինքը Սարոյանը գրում է. *«Իմ ստեղծածը խորապես ռեալիստական է, թեկուզ և դամակերեսի վրա չէ»*<sup>35</sup>: Սարոյանի ռեալիզմը թվում է վերացական, թաքնված է պիեսի տարբեր շերտերում և ընթերցողին է հասնում հուզական երանգների և պարզամտորեն ասված մտքերի միջոցով:

Սարոյանը, չնայած իր պիեսների մեղեդայնությանը ու պրետիկ շնչին, թշնամի է արցունքոտ զգացմունքայնության: Նրա հերոսները տառապում են, բայց առանց ավել որդ 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:

<sup>34</sup> Վ. Սարոյանի հետհարցազրույցից, «Ավանգարդ», 1.09.1987 թ.:

<sup>35</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ Բիթլիսցու առեղծվածը..., Էջ 29:

Յեղիևակի պիեսներում միշտ առկա է **երեխաների մասնակցությունը** (մոտավորապես երեք, մոտավորապես յոթ, տասներկու տարեկան), որոնք բերում են մաքրություն ու պեզիա, անկեղծություն ու ճշմարտություն: *«Խաղ մը չունիմ, որ ես ամենաներկան չեմ»*<sup>36</sup>, - ասում է գրողը, իսկ մանկությունը նրա ամենացավագին ու ամենալեցուն ժամանակաշրջանն է եղել: Երեք տարեկանում կորցնելով հորը՝ Սարոյանը կորցրեց նաև իր մանկության երազները: Օբլենդի որբանոց, ապա՝ փողոցներ. *«Փողոցներն են ինձ կերտել»*<sup>37</sup>, - 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 թափփօժը: 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 մտորումը իմ գլխում չէր ծավալվում: Դատեղի էր ունենում ամենուր, կրակն ինքնին հորդորում էր այդ մտորումը, հորդորում էր նրբագեղություն, սեր ջերմություն, հույս, երևակայություն, կամ հիշողություն, որոնք էլ այդ նույն քանի էությունն էին կազմում կամ էության ընկալումը»*<sup>38</sup> Սարոյանի մանչուկները կարծես տարիքից հասուն են, զվարճալիորեն իմաստուն, նրանք ժամանակից շուտ ճաշակել են կյանքի դառնությունները, սակայն լուսավոր են ու պայծառ իրական մանկան պես: Նրանք, ինչպես ուսբանաստեղծը կասեր, գրողի *«հոգու խոստովանությունն են, ենթագիտակցականի և հասուն գիտակցականի օրգանական ձուլման հետևանք»*<sup>39</sup> Սարոյանի գրեթե բոլոր կերպարների մեջ կա այդ անսովոր համաձուլվածքը՝ նրանք իմաստուն են ու պարզ միաժամանակ, փիլիսոփա և մանուկ: Այս հատկանիշով սարոյանական կերպարները առանձնանում են մյուսներից: Նրանք համարյա միշտ

<sup>36</sup> Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, Էսսեներ, Նամակներ, հուշեր, «Նաիրի», Երևան, 2010, էջ 218: Սարոյանի այս միտքը գրեթե նույնությամբ հանդիպում ենք նաև Յեղիևակի Իբսենի մոտ, դեռևս 1880 թ. իր նամակներից մեկում նագրել է. «Այն ամենն ինչ ես ստեղծել եմ, սերտորեն կապված է այն ամենին, ինչ ես վերապրել եմ, թեև դրանք տեղի չեն ունեցել անձամբ ինձ հետ» (Տես՝ Ս.И. Игнатов, История западноевропейского театра нового времени, «Искусство», Москва-Ленинград, 1940, стр. 283):

<sup>37</sup> Վ. Սարոյան, Յեթանվորդը Բներլի Յիլիզաբեթ..., էջ 140:

<sup>38</sup> Վ. Սարոյան, Յեթանվորդը Բներլի Յիլիզաբեթ..., էջ 98-99:

<sup>39</sup> М. Волошин, Лики творчества, «Наука», Ленинград, 1988, стр.494:

անհաջողակ, խենթ, միայնակ արեսներ, մտածողներ, նկարիչներ, դերասաններ, գրողներ ու պարզապես բարեսիրտ մարդիկ են, որոնց կոչում են **«show off»** (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 անհատականությունն 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»*:<sup>40</sup>

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 մի կողմից դրական, մյուս կողմից բեմադրիչների կողմից ընդդիմություն 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» իրենը: 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 ո՛չ առանց պատճառի համոզված էր, որ պարտավոր է ուղղորդել «գրական նյութի հետ» անբարեխիղճ վարվող բեմադրիչներին:

<sup>40</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., Էջ 23:

Յետևելով Սարոյանի ռեմարկներին՝ կարելի է հայտնաբերել «սարոյանական» (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 Շոույի մտերիմներից և վերջինիս գրքերի քննադատներից մեկը: Այդ ժամանակ նա վաթսուև տարեկան էր: Յենց այդ Քենդելն է, որ 1934-ին կարդավ Սարոյանի առաջին գիրքը («Խիզախ պատանին թռչող ճոճածողի վրա և այլ պատմվածքներ»), գրում է մի մեծ գրախոսական և չի հասցնում տպագրել: «*Իր հոդվածում բառի նկատմամբ իմ ուշադրությունը նա անվանեց «սարոյանական» և հետո հպարտանում էր, երբ պարզվեց, որ իրենից մի քանի ամիս հետո միայն այդ եզրույթը օգտագործվեց գրքերի մի հայտնի քննադատի վերլուծականում: Ես սիրում էի Քենդելին, բայց նա մահացավ, և որևէ բան, որ նագրել էր, այդպես էլ չհրատարկվեց (ընդգծումը մերն է - ԱԱ)*»<sup>41</sup>: Այս իրողությունը ստվերված է սարոյանագետների կողմից, սակայն 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 խորիմաստ գործածելու հետ*»<sup>42</sup>: Սարոյանի բառերը պարզ են, խոսքն՝ անպաճույճ և լակոնիկ, նա միտքն արտահայտելու համար օգտվում է ամենագործածական, սակայն **դիարևկ 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, ծմբված ու հին շեփորով, ոտքերը*

<sup>41</sup> Վ. Սարոյան, Յեժանվորդը Բներլի Յիլգից..., էջ 158:

<sup>42</sup> Վ. Սարոյան, Յեժանվորդը Բներլի Յիլգից..., էջ 53:

հազիվ քարշ տվող ծեր շոտլանդացին, գեղաչյա մանուկը, ում կենսալից անմեղու թյուկը ստիպում է ընթերցողին կամ հանդիսատեսին տեսնել ու աշխարհն այնպես, ինչպես դա երևում է այ գաբացի անձրևից հետո»<sup>43</sup>:

Սարոյ անակնի ամենաբնորոշ հատկանիշներից է նաև Սարոյ անի **ստեղծագործությունների ռիթմը**, երաժշտականության հասնող ռիթմը, որը Սարոյ անը ստեղծում է հակիրճ նախադասությունների հարմոնիկ հերթագայությամբ, հատուկ ընտրված խոսքերով: «Պատմվածք լինի, վեպ, թե՛ թատերախաղ, ինչ գրվածք էլ որ լինի, պահանջում է ռիթմի պահպանում»<sup>44</sup>, - գրում է Սարոյ անը: Մի դեպքում նկատի ունենք ստեղծագործության ռիթմը, երկրորդ դեպքում նրա ստեղծագործություններում կյանքի ռիթմը, որը Սարոյ անը որսացել է իրեն հատուկ տեսունակությամբ: Այս մասին գրողը հավաստեց՝ կարծիք հայտնելով «Իմ սիրտը լեռներում է» թատերախաղի Աճեմյանի բեմադրության մասին. «Ընդհանրապես Ամերիքայեն քիչ մը կամաց է: Մենք ավելի արագ կընենք: Հատուկ արագ կընենք, որ... տարբեր ամերիքական արժեքներ կան, որ արագության մեջ են, չէ նե կկորսվին...»<sup>45</sup>:

Մի առանձնահատկությունն էլ այն է, որ կարդալով Սարոյ անի ցանկացած ժանրի ստեղծագործություն, ընթերցողը նույնացնում է իրեն գրողի հետ, ջնջվում է ընթերցող-գրող պատնեշը՝ շնորհիվ գրողի **անմիջականության և պատելու մտերմիկ ոճի**: Այս հատկանիշը բեմ տանելու դեպքում կստանանք սարոյանական ներկայացումներ, դահլիճում նստած հանդիսատեսն իրեն պետք է զգա բեմում՝ որպես գործող անձ: Սա Սարոյ անի բեմադրիչներին ուղղորդող կարևորագույն կետերից մեկն է: Թվում է, թե պատմողը մի հասարակ մարդ է՝ ազգական, կամ ընկեր, ում հետ զրուցում ես: Այս անմիջականությանը Սարոյ անը հասնում է ո՛չ պատահականորեն, այլ ընտրված պարզ բառերի, նախադասությունների ճիշտ հերթագայությամբ, երկխոսությունների հմուտ կառուցմամբ: «Ծատ դեպքերում նա գրում է այնպես, ասես նրանից առաջ ընդհանրապես գրականություն չի եղել և այդ ահա նա՝ Սարոյ անն է առաջին անգամ այս էջում

<sup>43</sup> Lee Lawrence & Gifford Barry, Saroyan, «Harper & Row, Publishers», New York, 1984, p. 9:

<sup>44</sup> Վ. Սարոյ ան, Հեծանվորդը Բներլի Յիլգից ..., էջ 44:

<sup>45</sup> Լ. Մկրտչյան, Վիլյամ Սարոյ անը մոտոկից, «Սովետական գրող», Երևան, 1978, էջ 136-137:

հայ տնագործում մարդկային կերպարների, մտքերի և գգացմունքների մարմնավորման հրաշալի արվեստը բառերի մեջ».<sup>46</sup>

**Չկա որևէ պիես, որտեղ չհնչի երաժշտություն,** որտեղ հերոսները չերգեն: Ռեմարկների օրինակով, պիեսում երաժշտությունը ձեռք է բերում հատուկ նշանակություն՝ ասես վերածվում է գործող անձի, տրամադրության, ամբողջացնում միջավայրի կոնկրետ պատկերը: «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում շարունակ՝ որպես հեռավոր ու անիրական կյանքի մի կորուսյալ երազ, ենթադրվում է շեփոփի ձայնը: «Ձեր կյանքի ժամանակը» 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 («Ջերսոտած 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 ամենաերկարակյաց 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: Պիեսներում երգերի ու երաժշտության ընտրությունը պատահական չէ: Սակայն Կ. Պասաճյանը 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: Կ.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 Վազրամ»: Ունեմ 11 եղանակ սկզբում, 11 եղանակ մեջտեղում և 11 եղանակ վերջավորության և բոլորը հանգում են մեկ եզրակացության»<sup>47</sup>: Այստեղ արդեն խոսքը կառուցվածքային նրբությունների մասին է. Սարոյանը պիեսները կամ վեպերը կառուցում է երաժշտական որևէ ժանրի

<sup>46</sup> Ռ. Օրլովաեւ Լ. Կոպել և, Տխուր ու անհոգ, բարի և կատակասեր սփոփիչը // Կ. Սարոյան, ժամում 60 մղոն, «Չայ պետիրատ», Երևան, 1959, էջ 12:

<sup>47</sup> Կ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, Երևան, «Նաիրի», Երևան, 1991, էջ 398:

սկզբունքներով: Սա էլ ստեղծում է պիեսների ներքին երաժշտական ինտոնացիան և արտաքին երաժշտականությունը՝ լեզվական նյութի միջոցով. «Գրքի ձևը երաժշտական է: -Գրում է նա,- այ սինքն, եթե ձևը լեզուն է, ապա ձևի ու լեզվի կապը միայն երաժշտության ամբ կարելի է գտնել: Գրականության մեջ ձևը վատ հաղորդիչ է, լավ հաղորդիչ են բառերը, որ մենք դնում ենք ձևի մեջ»<sup>48</sup>: Ասվածը հաստատող լավագույն օրինակը «Յե՛յ, ո՞վ կա» փոքրիկ թատերախաղն է: Յենց միայն վերնագիրն արդեն իր մեջ կրում է մեղեդայնություն, ապա այն անընդմեջ կրկնվելով մեկ գործողության ամբ 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 Բաղդասարյանի հետ 1939 թ., հին հայկական «Վերադարձիր» երգի մշակումն է: Այն ձայնագրվել է ամերիկյան «Քոլումբիա» ֆիրմայի կողմից և յոթանասուն հինգ հազար օրինակ ձայնապնակներ հենց առաջին ամսում են սպառվել: «*Երգերն ու նրանց մեղեդիներն ինձ մոտ ծնվում են շատ բնական եղանակով, չէ՞ որ այն ամենն, ինչ ես գրում եմ, նման է երգի*»<sup>49</sup>, - ասում է Սարոյանը:

Սարոյանի դրամատուրգիայում հատուկ տեղ ունեն նաև **«ալմուկները»**: Այս պիեսներում մշտապես ակնարկվում են գնացքի «տխրագույն կանչերով սուլոցները», «բարկացած թռչնակի» գեղգեղանքը, երկնքով անցնող սագերի կանչը, անգամ սափորի ձայնը, որից ջուր է խմում Մեք-Գրեգորը («Իմ սիրտը լեռներում է»), խաղամեքենայի գնդիկների շրխկոցը, կնոջ կոշիկների կտկտոցը, դոփապարի անընդմեջ հնչող ռիթմը, լարած խաղալիքի տարօրինակ հնչյունները («Ձեր կյանքի ժամանակը»): Այս հիշեցումները պատահականության արդյունք չեն, դրանք պիեսին դինամիկա հաղորդող, միջավայր և տրամադրություն ստեղծող, նաև խորհրդանշային արժեք ձեռք բերած նախապայմաններն են, որոնք

<sup>48</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, էջ 398:  
<sup>49</sup> «Ֆիլմ» Գյուլ և Լարաճահինյան, 29.04.1986 թ.:



Նույնպես հատկանշում են «սարոյանականը»: Անգամ լռություները Սարոյանն իմաստավորում է որպես ձայն («Որքան լույսն առատանում է, այնքան այդ խաղը Ջոնիի և արևի միջև գնալով զարգանում է ինչպես մի երաժշտական թեմա...»<sup>50</sup>): Սակայն Սարոյանի դրամատուրգիայի ամենատիպական բնորոշումը տալիս է Յ. Յովհաննիսյանը. «Նյութի և ձևի կատարյալ հակասությունն է Վիլյամ Սարոյանի ամբողջ ստեղծագործությունը»<sup>51</sup>, - 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, բացառիկ 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»,<sup>52</sup> - հպարտությամբ ավելացնում է տղան: Նման 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 շատավելի կարևոր էր ո՛չ թե արտաքին, այլ ներքին գործողությունը: Այս ամենին ավելացրած՝ Սարոյանի դրամաներում առկա է նաև ամերիկյան կյանքի ռիթմը, լավատեսությունը, հայկական ոգին, բացառիկ երաժշտականությամբ հասնող խաղային պարզ ոճը:

<sup>50</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 20:

<sup>51</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Բեմական խոսքի պրեզենտացիան..., էջ 83:

<sup>52</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 15:

## **Դրու թյ ու նն իբրև դրամատիկական հիմք Սարոյ անի «փոքր խաղերում»**

Սարոյ անի մոտ երկու հարյուր հիսուն պիեսների մեծ մասը կազմում են նրա փոքր թատերախաղերը: Մինչև «Իմ սիրտը լեռներում է» հանրահայտ պիեսը Սարոյ անն արդեն մի քանի փոքր դրամաների, կամ, ինչպես ինքն է անվանել, «պգտիկ խաղերի» հեղինակ էր, որոնցից մի քանիսը տպագրվել են Բոստոնի «Յայրենիք» շաբաթաթերթում: Առաջին պիեսը գրվել է 1935 թվականին, դա «Մետրոյի կրկեսը» թատերախաղն է՝ կազմված տասը մասից: *«Տարիներ անցես ուրոշեցի պիես գրել: Ես գրեցի պիեսը և այն կոչեցի «Մետրոյի կրկեսը», - պատմում է Սարոյ անը, - քսանյոթ տարեկան էի, կարճ պատմվածքների իմ գիրքն արդեն հրատարակվել էր: Ես ճանաչված էի»*<sup>53</sup>: Մինչդեռ սարոյ անագիտության մեջ հաճախ է շրջանառվում մի անճշտություն, որոշ գրականագետներ և թատերագետներ «Իմ սիրտը լեռներում է» դրաման համարում են հեղինակի առաջին թատերախաղը (Բըրայըն Դաուրենթ, Թելմա Ջեյ. Շին, Վարսիկ Գրիգորյան և այլք)<sup>54</sup>: Այս հանգամանքի վրա Սարոյ անին նվիրված իր ատենախոսությունում ուշադրություն է դարձրել Էլ ֆիք Չոհրաբյանը:

Փաստորեն, Սարոյ անը սկսել է փոքր թատերախաղերից և ապա իր ստեղծագործական ողջ ուղու ընթացքում պարբերաբար անդրադարձել է դրամատուրգիական հենց այս ձևին: *«Ես շատ հիևգրոպեական խաղեր ունիմ, հարյուրավոր, ևս ասի պգտիկ խաղեր կգրեմ, որ ավելի լավ հասկնամ մեծ խաղեր»*<sup>55</sup>, - ասել է Սարոյ անը հարցազրույցներից մեկում: Գրողը սկզբից ևեթ անտեսել էր ընդունված դրամատուրգիական ձևերն ու գնացել դրանց հերքման ճանապարհով: Այս տրամաբանությամբ փոքր դրամաներին նատվել է բավական արտասովոր ժանրային բնութագրումներ՝ բալետային պիես («Ամերիկացի Մեծն ապուշը»), իտալական օպերա՝ անգլերենով («Օպերա, օպերա»), կարճ խաղ («Նորեկները»), ռադիոպիես («Բան ունեմ ասել ու»): Այս վերջին փաստը հատկապես հետաքրքրական է այն

<sup>53</sup> Վ. Սարոյ ան, Յեծանվորդը Բևերլի Յիլգից..., Էջ 168:

<sup>54</sup> Է. Չոհրաբյան, Վիլյամ Սարոյ անի փոքր թատերախաղերը..., Էջ 30:

<sup>55</sup> Վ. Սարոյ ան, Պատմվածքներ..., Էջ 275:

տեսանկյունից, որ գրողը ռադիոբեմադրության համար տեքստ գրելիս միշտ նկատի է ունենում, որ ունկնդրին պետք է գամել ռադիոյին՝ ենթադրվող դրություններով, քանի որ նա գրկված 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 ունենան՝ նրանցում առկա է դրության և խաղի անտես հարաբերություն, որ արժանի է թատերագիտական քննության:

Սարոյանի «պզտիկ խաղեր» բնորոշումն արդեն վերլուծության առիթ է տալիս: Այս թատերգությունները «պզտիկ» են միայն իրենց ծավալով, սակայն ո՛չ նշանակությամբ ու ընդգրկումով, իսկ ահա խաղեր տերմինը 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 այլ կարևոր է, թող ըլլա հինգ թոպեի խաղ», - նկատում է հեղինակը:<sup>56</sup> Ի՞նչ բան է այս խաղը և ի՞նչ է թատրոնի ուսումնասիրողներին հուշում: «խաղ» հասկացությունը բավականաչափ քննված, սահմանված է տեսականորեն, ուստի կանգ չենք առնի այս կետի վրա<sup>57</sup>: 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 չասված բան կա՝ ձանձրույթ, կամ ձանձրույթը հաղթահարելու ցանկություն, որը հուշում է Տղային հետևյալ խոսքերն ասել. *«Ուզու՞մ ես կռվենք: Մենք երբեք չենք կռվել: Միշտ էլ էնքան սիրալիք ենք եղել ու ծիծաղելի, ցցվել ենք դեմ-դիմաց՝ պինգ-պոնգի սեղանի հակառակ ծայրերում, էս փոքրիկ*

<sup>56</sup> Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ..., էջ 275:

<sup>57</sup> Տես՝ Յո. Հայ գիւնգա, Homo Ludens; Դ. Հովհաննիսյան, Ստանիսլավսկու «սիսիտեմը» և խաղի պարադոքսը; Բ. Кайуа, Игры и люди; М. Волошин, Откровения детских игр // Лики творчества և այլն:

*հիմար գնդակը դես ու դեն գցել <...>: Արի իսկականից կռվենք»<sup>58</sup>,*-  
ամառարկում է տղան, ով խոստովանում է՝ վերջերս է հասկացել, որ  
հաստատ սիրում է աղջկան: Տղան ինքնապատահ է, երջանիկ, նա  
համոզված է իրենց հարաբերությունների կատարյալ լինելու մեջ,  
ուստի չի վախենում այս խաղն ամառարկել՝ պարզապես խաղ հանուն  
զվարճանքի, հանուն ձանձրույթը փարատելու, կամ՝ հանուն խաղի,  
որը, սակայն, այլ ենթաշերտեր է բացելու՝ անսպասելի  
հետևանքներով: «Տվյալ պահին նրան ներշնչում է իր վիճակը,  
վիճակն էլ արթնացնում է պայմանական պատկերացում ու խաղային  
տարերք»<sup>59</sup>, - գրում է համանման մի իրավիճակի մասին Յենրիկ  
Յովհաննիսյանը: Աղջիկն ընդունում է ամառարկված պայմանական  
խաղային դրույթները:

*ԱՂՋԻԿ - Շատ լավ,- ասում է,- արի գոռգոռանք մեկս մյուսի վրա,  
տուր ու դմվոց սարքենք, շուն ու կատվի պես իրար միս ու տենք ու  
մեզ յոթերորդ երկնքում գգանք:<sup>60</sup>*

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 չասված  
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 կռիվ ունի, ինչ-որ անհանգստություն, որի  
պատճառն անհայտ է տղային և ընթերցողին, սակայն  
անհանգստությունը կռահելի է տղայի խաղաղ պատասխանների և  
աղջկա բռնկվելու պատրաստիարկարգարու մտերից:

*ԱՂՋԻԿ - Էլ ի դու տարար:*

*ՏՂԱ - Չէ, օյ ինը չի վերջացել, հաշիվը քսան-տասնինն է:*

*ԱՂՋԻԿ - Բայց դու կտանես:*

*ՏՂԱ - Աշխատիր դու տանել:<sup>61</sup>*

<sup>58</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 176:

<sup>59</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 296:

<sup>60</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 176:

*«Չպետք է հավատալ, թե խոսքը երբևիցե կծառայի մարդկանց միջև որպես ճշմարիտ հաղորդակցու մների միջոց»<sup>62</sup>,*-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 լռելու, դրույթյունը հիմնավորապես և կտրուկ փոխվելու է տղայի անսպասելի առաջարկով՝ *«Ուզու՞մ ես կռվենք, մենք երբեք չենք կռվել»:* Այժմ ներքին երկխոսությանը փոխարինող պինգ-պոնգ խաղը երկրորդական է դառնալու, քանի որ առաջ է գալու կեցության խաղը՝ Ստանիսլավսկու «Есть бы»-ն, կամ ինչպես Յենրիկ Յովհաննիսյանն 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՝ *«առաջարկված հանգամանքի»* շեշտը փոխելով դեպի իր ներքին խնդիրը: Նա կռվելու է դեմ չէ, սակայն հիմնավորված.

*ԱՂՋԻԿ - Թե սիրում ես, խփիր:*

*ՏՂԱ - Բայց դրահամար գոնե մի առիթ պիտի տաս:*

*ԱՂՋԻԿ - Ես անհավատարիմ եմ եղել քեզ:*

*ՏՂԱ - Օհ, դու իսկական հրաշք ես:*

*ԱՂՋԻԿ - Չէ, իսկապես դավաճանել եմ.<sup>63</sup>*

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

Տղան սկսում է տեղի տալ, դրույթյունն առավել դրամատիկական դարձնելու համար դրամատուրգը հերոսներին դնում է հակադիր վիճակների մեջ, երկուսն էլ խաղում են, սակայն նրանցից մեկի համար իրավիճակը տիպիկ է դառնում. նաամեն պահի պատրաստ է խաղից դուրս գալու: Հակառակ վերջինիս, երկրորդը՝ աղջիկը, խաղն ավելի խորացնելու ցանկություն ունի. նաավելի վճռական է և անդրդվելի իր պնդումներում: Այստեղ ի հայտ են գալիս նրանց հոգեվիճակները՝ ենթադրվող դրամատիզմը սպառնում է իրականանալ: Հարցը բարոյահոգեբանական դաշտում է: Աղջիկը խաղի թել ադրած պայմանականության շրջանակում փորձում է պարզել

<sup>61</sup> Նույն տեղում, էջ 174:

<sup>62</sup> Մ. Մետերլինկ, Մեղունների կյանքը, Խոնարհների գանձը, «Ա և Մ», Երևան, 2000, էջ 171:

<sup>63</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 177:

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): Փորձությունը չի դիմանում մայրը: Աղջիկը չի ախոսում մոր հեռանալու համար: Մոր գնալով տեսարանը հասնում է իր հանգուցալուծմանը բավական արագ:

Երկուսի հարաբերությունները մնում են առկախ ընթերցողիս 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*»:<sup>64</sup> Պատճառը ենթադրում ենք՝ փորձությունն է դիմացինի համար, այնինչ նպատակը մի քանի հարցի է մղում. ի՞նչ նպատակ ունի Աղջիկը, երբ Տղային աղերսում է հավատալ իրեն, ինչու՞ է համառորեն Տղային հրահրում, որ ձեռք բարձրացնի իր վրա, սակայն անդադար կրկնում է, որ սիրում է վերջինիս, ինչու՞ է գարեջրի հետևից գնացած Տղան, չնայած խաղի տիպի ուղի վերցրած ընթացքին, բարձր տրամադրության մեջ վերադառնում, պատրաստ շարունակելու այդ ահեթեթությունը՝ թել ադրված իր իսկ կողմից որպես շփման պայման: Դրության իմաստավորման ելակետը դարձյալ պինգ-պոնգ խաղին վերադառնալն է: Թատերախաղի ներքին շերտերում թաքնված ներքին երկխոսությունն այլ ևս հերոսների շուրթերին է, հնչում է իբրև բացահայտ զրույց.

*ՏՂԱ - Քո կարծիքով ես ի՞նչ պիտի անեմ:*

*ԱՂՋԻԿ - Ճիշտն ասած՝ չգիտեմ:*

*ՏՂԱ - Ես չեմ թողնի քեզ, ես քեզ սիրում եմ: Մեկ է, սիրում եմ:*<sup>65</sup>

Մնայլ երկխոսությունը հաջորդում է լռությունը. «*Երկուսն էլ լռում մոռնալով իրար են նայում*»՝ նշում է Սարոյանն իբրև ռեմարկ:<sup>66</sup> «*Մենք դեռ իրար չենք ճանաչում*», - քանի որ. «...**մինչ և հիմա**

<sup>64</sup> Հ. Հովհաննիսյան, Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարտոքսը, «Գիտություն», Երևան, 2012, էջ 130:

<sup>65</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 180:

<sup>66</sup> Նույն տեղում:

**դեռ չ ենք համարձակվել իրար հետևել**»<sup>67</sup>, - գրում է Մ.Մետերլինկն իր «Խոնարհների գանձը» Եսթետիկական հոդվածում (ընդգծումը մերն է - ԱԱ): Սարոյանի պիեսը հաստատում է ասվածի ճշմարտացիությունը. լռություննից հետո գալիս է մեկ այլ, բունորովին 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 լրջությամբ է փոխարկվում, ամեն ինչ անպաշտպան է դառնում...»:<sup>68</sup>

ԱՂՋԻԿ - Նաբոնն է:

ՏՂԱ – Իմը<sup>69</sup>:

ԱՂՋԻԿ - Յա, ես միշտ հավատարիմ եմ եղել քեզ:<sup>69</sup>

Յիմանրանք իրար ճանաչում են, լարված չեն, քանի որ միասին լռել են: Խաղում «Լարվածության տարրը շատ առանձնահատուկ և կարևոր տեղ է զբաղեցնում,- գրում է Յայ զինգան,- լարվածությունը նշանակում է անվստահություն, հավանական հնարավորություն: Նրանում առկա է լարվածությունը թուլացնելու ձգտումը»:<sup>70</sup> 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 հերթագայումով: Յաղթահարված են երբևէ 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 այս սեղանը ջարդու փշուր կանենք:

ԱՂՋԻԿ - (Սեղանի ոտքը ջարդելով): Օհ, սիրելիս:

ՏՂԱ – Իսկ հետո մի լավ կխմենք: Ճիշտ ես ասում, թե սուտ, մեկ է, ես սիրում եմ քեզ, որովհետև դու իմն ես <...><sup>71</sup>, - ասում է Տղան: Եվ այս վերջին մենախոսությունը ավարտում իր իսկ սկսած խաղը:

Սույն վերլուծությունը ապացույցն է Սարոյան դրամատուրգի բեմական մտածողության: Փոքր կտավի սահմաններում

<sup>67</sup> Մ. Մետերլինկ, Նշվ. աշխ., էջ 174:  
<sup>68</sup> Մ. Մետերլինկ, Նշվ. աշխ., էջ 172:  
<sup>69</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 181:  
<sup>70</sup> Յո. Յայ զինգա, Նշվ. աշխ., էջ 21:  
<sup>71</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 181:

անգամ դրու թյան և խաղի հարաբերության նուրբ հերթագայ ու մների 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 «Պինգարնգ խաղացողները», «Յե՛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 բառերը (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 երևակայ ու թյունեն: Հիմա, երբ որ գրեք այդ հոդեն, ձեր խաղը ձեր անուններով, ձեր տեսածներեն, ձեր սերեն, ձեր զորութենեն, առ խաղը շատ պիտի հետաքրքրե ուրիշները*»<sup>72</sup>, - 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, 1939թ. մարտի 3-ին: Պիեսը հայերեն թարգմանել է Է. Չոհրաբյանը, տպագրվել է «Գրական թերթում» (թիվ 19, 30 մայիսի, 2008 թ.): Այստեղ հարկ է նշել, որ 2012-ին լույս է տեսել Չոհրաբյանի

<sup>72</sup> Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ..., էջ 275:



թարգմանությունը ամբ Սարոյանի փոքր խաղերի «Բան ունեմ ասել ու»<sup>73</sup> ժողովածուն, որում ընդգրկված հինգ պիեսներից չորսը հայերեն թարգմանվել են առաջին անգամ<sup>74</sup>: «Նորեկները» կարճ խաղի այս քննարկման հիմքում է. Չոհրաբյանի թարգմանությունն է:

Թարգմանիչը նշում է, որ սարոյանագիտության մեջ խոսք չկա այս «թատերական տեսարանի» երբևէ բեմադրված լինելու մասին և հավանաբար պատկանում է Սարոյանի խոսքով «մեծ խաղերն ավելի լավ հասկնալու համար» գրված «պզդիկ խաղերի» թվին:<sup>75</sup> Այնուամենայնիվ, 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: Կալիֆորնիա: Խառնազգիների թաղամասն է», տեղանքի հասցեն մատնանշելու հետ Սարոյանն առաջին բառերից տալիս է նաև միջավայրի սոցիալական նկարագիրը. «չքավորությունը 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»<sup>76</sup>: Ելնելով այն հանգամանքից, որ խաղը ինքնակենսագրական բնույթ ունի և կարծես տպավորաբան 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

<sup>73</sup> Վ. Սարոյան, Բան ունեմ ասել ու (Յինգ պիես), թարգմ.՝ Է. Չոհրաբյան, Երևան, 2012:

<sup>74</sup> Գրքի առաջաբանի հեղինակ Արմեն Ավանեսյանը նշում է, որ պիեսները առաջին անգամ են թարգմանվում հայերեն, այնինչ գրքում ընդգրկված «Օպերա, օպերա» պիեսը առաջին անգամ թարգմանաբար տպագրվել է «Բեմ» ամսագրի 1990 թվականի համարում (թարգմ.՝ Աստղիկ 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:

<sup>75</sup> Վ. Սարոյան, Բան ունեմ ասել ու ..., էջ 128:

<sup>76</sup> Վ. Սարոյան, Բան ունեմ ասել ու ..., էջ 105:

փոխվել այդ օրերից, ապա մեր օրերը նույն օրերն են, ինչ քան տարի առաջ հենց այս օրերը:

Ինը-տասը տարեկան Ջո Լևին անուևով հրեա տղան բազմիցս, առանց կանգ առնելու բղավում է՝ «Գրեգ, դուրս կգա՞ս: (Դադար) Դուրս կգա՞ս, Գրե՛գ»: «Ասես՝ սա մի տեսակ բացակա հաստատակամոթյունն է, որը մենք համակցում ենք ավանդական բաների հետ»<sup>77</sup>, - ռեմարկում գրում է Սարոյանը: Ի՞նչ նկատի Սարոյանը գրելով «ավանդական բաներ», ազգային բնավորություն, նախնիներից փոխանցված մի հատկություն, որն է՝ համառոթյունը կամ նպատակակետին հասնելու հաստատակամոթյունը: 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 վախուկասկած չունի իր վարմունքի մեջ, անդադար «ծղրտում է», նա է դրություն տերը: Ի վերջո, Մելիքյանների տնից անձանոթ է գլուխ աղմուկ է լսվում. «Դուրս է թռչում հայրը՝ հայերեն հայ հոյանքների տարախթափելով: Նա մի վիթխարի թուխ տղամարդ է՝ հին երկրի մարդկանց բեղերով: Ծատ բարկացած է. դռան շեմին կանգնում է գիշերազգեստով՝ գոռգոռալով տղայի և նրա ընկերոջ վրա»<sup>78</sup>: Ստեղծվում է դրամատիկական լարում, ի՞նչ է խոստանում հաջորդ պահը: Խանգարված քնի պատճառով ծնված զայրույթը ինչպես բռնկվում, այնպես էլ մարում է վայրկյաններ անց, հայրը խաղաղ նստում է աստիճաններին՝ 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 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, հին երկրացի, աժդահա, բռնկուն, բայց միևնույն ժամանակ բարեհոգի հայի կերպարը՝ «ավանդական բաների» մյուս կրողը: Ընկերները մի

<sup>77</sup> Նույն տեղում:

<sup>78</sup> Վ. Սարոյան, Բան ունեմ ասել ու ..., Էջ 106:

քանի կցկտուր առօրեական հարց ու պատասխան են փոխանակում, սակայն նրանց մտերիմ գրույցից 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 ի՞նչ ազգի է այս տղան և ի՞նչ է ասում իր երեխային: Պարզելով, որ հրեա տղայի հետ գրույցը գրեթե ոչ մի քանի մասին է, հայրը ներս է քաշվում, ասես ահարկու հրաբուխը մարում է, տղաները հիմաել խոսում են այն մասին, թե Գրեգի հայրն ի՞նչ ասաց: Թվում է, թե նրանք պարզապես շփվում են՝ անկախ թեմայից: «Այսպիսով անձի դեմ անձ և իբրև թե երկխոսություն»<sup>79</sup>, գրում է Յ. Հովհաննիսյանը դրամայի մասին: «Սա դրամայի ակներևությունն է, ոչ թե բուն դրությունը: Երկխոսությունը դեռ դրամա չէ»<sup>80</sup>, շարունակում է տեսաբանը: Այո, դրամա չէ, սակայն դրամայի տարր կա, քանի որ նրանք մի պահ սկսում են «շոշափել մեկը մյուսի հոգու թույլ լարերը»<sup>81</sup>: Այսպես՝ Ջոն գարմացած է, թե ինչու՞ Գրեգի հայրը չի խոսում անգլերեն: Նա ասես տղային զայրացնելու համար, թե մեծամտորեն ասում է. «Ձո - Դու հազիվ թե իմ ծերուկի մասին ասես, թե խոսքը ակցենտով է»<sup>82</sup>: Գրեգը ուրախ է այս իրողությունից, սակայն փաստն այն է, որ. «Հերս մեծ հնարավորություն չունի պարափելու: Նա մեծ մասամբ հայերի է տեսնում ու նրանք միշտ հայերեն են գրուցում»<sup>83</sup>: Այսպիսով եզրափակվում է թե՛ տղաների գրույցը, թե՛ պիես-դրվագը (երեք էջ ծավալով): Այո, դրամա չի ծնվում, քանի որ դրությունը չի զարգանում: Հեղինակն այստեղ ավարտում է պատկերը, սակայն կա զարգացման խոստում, հնարավորություն, քանի որ երեխաների խոսքում «առկա է ինչ-որ դրություն», կամ նրանցից մեկի (հավանաբար ըմբոստու համառ Ջոյի - **ԱԱ**) «բնավորությունն է մղել գրույցի ու քննարկման»<sup>84</sup>: Իսկ եթե կան այս երկու պայմանները, «կանալ հնարավորությունը, որ մտքերը վերաճեն կրթերի, վճիռները վիճակների, մարդիկ դեկավարվեն ոչ ըստ տեսակետի, այլ

<sup>79</sup> Յ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 162:

<sup>80</sup> . Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 162:

<sup>81</sup> Նույն տեղում, էջ 163:

<sup>82</sup> Վ. Սարոյան, Բանուկեմ ասելու..., էջ 107:

<sup>83</sup> Նույն տեղում, էջ 107:

<sup>84</sup> Յ. Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 163:

դրու թյան»<sup>85</sup>: Եվ քանի որ պարզեցինք, որ Սարոյանի նույնիսկ մեկ թերթանոց 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. *«Ովքեր էին ամեն դեպքում Ֆրեզնոյի ամերիկացիները: Ես լավագույնս կարող եմ բնորոշել նրանց՝ նշելով, որ նրանք հայեր, մեքսիկացիներ, իտալացիներ, պորտուգալացիներ, ռուսներ, սիրիացիներ, ասորիներ, սլավոններ, հույներ, կամ էլ ի ուրիշ ազգերի մարդիկ էին, որոնք խոսում էին երկու լեզվով կամ ունեին սեփական մշակույթը»*.<sup>86</sup>

«Նորեկներում» հենց այդ Կալիֆորնիան է նկարագրում Սարոյանը: Պատկերը ներծծված է չեխովյան առօրյա կյանքի տաղտուկով և միապաղաղությամբ: Ավելորդ է նշել Սարոյանի ստեղծագործություններում երեխաների մշտական առկայության մասին: Նա ասես տանուլ տված մանկությունն իր հետ կրում է կյանքի բոլոր փուլերում: Սարոյանը նույնիսկ չի բնութագրում տղաներին, սակայն նրամյուս ստեղծագործությունների շնորհիվ ստեղծված ծանոթ մանչուկի կերպարը պարզորոշ գծագրվում է մեր առջև: Մեկ-երկու էջի վրա Սարոյանը ստեղծում է հերոսների, որոնք ունեն կենսագրություն: Նույնիսկ նման ծավալներում նա պատկերում է մարդու երեք ժամանակ՝ անցյալը, երբ ունեցել են հայրենիք, սակայն ստիպված են եղել այն լքել (*«անծանոթ լեզվով մի խոսակցություն»*), *«հին երկրի մարդկանց հատուկ բեղեր»*), ներկան՝ գաղթականի թշվառ մի կյանք, անխոստում իրականություն (Գրեգ - Յաց կերե՞լ ես: Ձո - Շուտ: Գրեգ - Յե՞րդ է քեզ վերկացրել: Ձո - Չէ, նա դեռ քնած է: Գրեգ - Բա ո՞վ: Ձո - Ոչ մեկը»), և ապագա, որն անորոշ է և հայտնի չէ՝ ինչ է խոստանում (Գրեգ - Յերս շատ հնարավորություն չունի պարապելու)<sup>87</sup>, - այսպիսով ստեղծելով դրամատիկական խառնվածքներ: Ճեշտելով ամերիկյան միջավայրում, սակայն ոչ ամերիկյան վարք ու բարքով արտասովոր մարդկանց

<sup>85</sup> Նույն տեղում:

<sup>86</sup> Վ. Սարոյան, Յեծանվորդը Բներլի Յիլգից ..., էջ 66:

<sup>87</sup> Վ. Սարոյան, Բան ունեմ ասելու ..., էջ 106:

առօրյան, գրողը ստեղծում է որոշակի անսովորության զգացում, ինչպես նաև «կենսակերպի ներքին հակադրությունն՝ թաքնված հոլմորով»:<sup>88</sup> «Նորեկները» հաջողությամբ կարող է կցվել Սարոյանի պիեսներից որևէ մեկին՝ լրացնելով այն, կամ դառնալ միջավայրի պատկերը հուշող դրվագ՝ Սարոյանի ստեղծագործությունների հիման վրանկարահանված որևէ ֆիլմում:

«Նորեկները» Սարոյանի ամենակարճ փոքր խաղը չէ: 2013-ին լույս տեսած Արամ Արսենյանի թարգմանած **«Փող սարքելը և 19 այլ շատ կարճ պիեսներ»** ժողովածուն ընդգրկում է Սարոյանի հարյուրավոր խաղ-պատկերներից ամենահամառոտները, որոնք գրքում ներկայացված են հայերեն և անգլերեն լեզուներով: Գրքի առաջաբանում թարգմանիչը նկատում է. «Սրանք գողտրիկ ու հոյակերտ սկետչ ներ, 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 գուզադիր թարգմանությունը մատուցել ու միջոցով մատչելի ու սուլմնական ձեռնարկ՝ ինքնուսույց ստեղծել անգլերեն լեզու նուսուլմնասիրողների և ապագա թարգմանիչների համար»<sup>89</sup>: Միանգամայն անսովոր դիտակետ, սակայն բավական հնարամիտ լուծում, քանի որ Սարոյանի այս փոքրիկ խաղերը առանձին-առանձին վերցված, 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»**, նկատի ունենալով, որ այստեղ բեմականորեն տեսանելի են կերպարներն ու իրադրությունները: Ձեռնարկության ճաշարանում միասին ճաշում են Կինը և Տղամարդը: Կարճ ժամանակ անց պարզ է դառնում, որ զրուցակիցները 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 թոհ ու բոհի

<sup>88</sup> Է. Չոհրաբյան, Թարգմանչի կողմից // Վ. Սարոյան, Բան ու նեմ ասել ու ..., Էջ 128:

<sup>89</sup> Վ. Սարոյան, Փող սարքելը և 19 այլ շատ կարճ պիեսներ, «Էդիթ պրինտ», Երևան, 2013, Էջ 4:

մեջ սովորական մի աշխատակից առևտրի կենտրոնի մարզական բաժնու մ»:<sup>90</sup> Երիտասարդ կինը ջանում է հետաքրքիր ներկայանալ: Նա պատմում է, որ Վիջինիա Վուլֆ է կարդում և ակնկալում է, որ հիմա տղամարդը հարցնելու է, թե ո՞ր ստեղծագործությունն է, իսկ նա պատասխանելու է, թե «Ալիքները», ու հետո դրան հետևելու են այլ տրամաբանական հարցեր, սակայն գրույցը բուրոբովին 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 տասնինն ամյա աղջիկը, ով չի հասկանում, թե այդքան աղջիկների մեջ ի՞նչու հենց իրեն ընտրեցին որպես աշխատակցուհի, քանի որ հերթում իրենից ավելի բարեստները կային, սակայն շատ երջանիկ է այդ փաստից: Ինչպես նաև չի հասկանում, թե ի՞նչու է հիմա նա այս տղամարդու հետ ճաշում, տղամարդ, ով ցինիկություններ է դուրս տալիս և բնավ չի ջանում առիթներ կնոջը: Նա նույնիսկ չի երկնչում ինքն իրեն ծաղրելուց. «...ես ինձ համարում եմ աշխարհում չգրված գրվածքներ գրող և ավագույն գրողը, նաև ընդամենը քսաներկու տարեկան եմ»<sup>91</sup>: Ուշադրությունն դարձնենք հերոսների տարիքներին: Նրանք տակավին շատ երիտասարդ են՝ տասնինը և քսաներկու տարեկան, թեև Սարոյանը գրում է՝ ԿԻՆ և ՏՂԱՄԱՐԴ (Woman, Man): Հավանաբար Սարոյանը բացահայտում է հերոսների հոգեբանական վիճակը: Նրանք իրենց մեծ են զգում, կամ կյանքի դժվարությունները շուտ են հասունացրել այս երկուսին, կամ գուցե, միմյանց հանդիպելու պահից սկսել են իրենց կին և տղամարդ զգալ: Տղամարդը շարունակում է իր հեգնական տոնը. «Գուցե գիտեին, որ դուք ավելի շատ փողի կարիք ունեիք», - 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 գեղեցկություն մրցույթին մասնակցել»:<sup>92</sup> Այստեղ Սարոյանը

<sup>90</sup> Վ. Սարոյան, Փող սարքելը..., էջ 38:

<sup>91</sup> Վ. Սարոյան, Փող սարքելը..., էջ 38:

<sup>92</sup> Վ. Սարոյան, Փող սարքելը..., էջ 39:

բացահայտում է կնոջ կերպարի բարոյական նկարագիրը, նաև՝ երկուսի սոցիալական վիճակը: Աղջիկը չի ջանում թաքցնել իր աղքատլիները, տղամարդը տեսել է, որ նանախաճաշին միայն սուրճ է խմում ու կարկանդ 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 ա՛յս աղջկան և ո՛չ մեկ ուրիշի: Սակայն տղամարդը չի ուզում խաղաթղթերը բացել, նա իր վիճակի մասին խոսք անգամ չի ասում, այնինչ աղջիկը պարզ է, անմիջական և չի ամաչում իրականություններից: Սարոյանը մեկ էջի սահմանում ընդգծված առանձնահատկություններով երկու բնավորությունն 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 դառնալ ու, այնուամենայնիվ այն չէ, ինչ ջանում է երևալ: Նամտքում շատ ու շատ բարդույթներ ունի թաքցրած: Գրողը քիչ-քիչ հարաբերություններ է զարգացնում: Խաղը առաջ է տանում աղջիկը, նա անթաքույց ուզում է, որ տղան մի որևէ ռոմանտիկ բան ասի, հասկանա՝ արդյո՞ք միայն սոցիալական վիճակն է իրար հետ ծանոթանալ ու պատճառը. «ԿԻՆ - Անցած երկու շաբթի, երբ երկուսս էլ առաջին օրն էինք նախաճաշի ժամին այստեղ եկել, ինչ պե՞ս եղավ, որ մոտեցաք և հարցրեցիք, թե կարելի՞ է իմ սեղանի մոտ նստել: ՏՂԱՄԱՐԴ - Տեսա, որ նույն բանն էինք վերցրել և մտածեցի, որ գրողի ընդհանուր նյութ կու նենանք, համ էլ նույն բաժնում ենք աշխատում, նույն ապրանքն ենք վաճառում...»:<sup>93</sup> Խաղի, թե սեթեթանքի պատրաստ աղջկան նման պատասխանը չի գոհացնում: Նա շարունակում է հարցուփորձը, մինչև որ հասնի ցանկալի պատասխանի: Տղամարդը չի շտապում խաղաթղթերը ժամանակից շուտ բանալ, այնինչ աղջկա ամենամեծ գենքը նրա ապշեցնող անմիջականությունն է. «ԿԻՆ - Ուզում եմ ասել, իմ սեղանին մոտեցաք, որովհետև ես... ը՛... հասարա՞կ եմ: ՏՂԱՄԱՐԴ - Գուցե մի քիչ, բայց հիմնական պատճառը սուրճն ու կարկանդակն էին, նաև ուզում էի գրող ել: Կարծում եմ ճիշտ կլի ինի, որպեսզի տեղյակ լինեք, որ երբ աղջիկն այն է, ինչ հարկավոր է, կարողանում եմ հետը

<sup>93</sup> Վ. Սարոյան, Փող սարքելը..., էջ 39

խոսել, բայց ոչ այն ձևով, և հիմար վիճակում եմ հայ տնվում»<sup>94</sup>: Այժմ ոչ թե տղամարդն է դրույթյան տերը, այլ կինը, նա քողագերծեց տղամարդուն, և սեց նվիրական խոսքերը՝ ինքն «այն է, ինչ հարկավոր է», նաև կարողացավ կորզել ճշմարտությունը. Տղամարդը դժվար է անկեղծանում, քանի որ «հիմար վիճակի մեջ է հայ տնվում»: Յիմա աղջիկը տղամարդու հոգում մեջ թափանցելու հաջորդ քայլն է անում. «Եվ իհարկե, հենց հիմա գրում եմ»:<sup>95</sup> Աղջիկը հասցրել է վերլուծել տղամարդու ինքնահեգնանքով արտասանված խոսքերը, թե նա ամբողջ ժամանակ գրում է, բայց՝ մտովի: Պարզում ենք տղամարդու կենսագրությունն և 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 հայ տնվում են հավասար դիրքերում: Որպեսզի գրույցը կանգ չառնի, տղամարդը ուզում է իմանալ, թե աղջիկը վերջերս է՞լ ինչ է կարդացել: Աղջկա պատասխանն անսպասելի է. «Կհն - Սխալ չե՞ք հասկանա: ՏՂԱՄԱՐԴ - Չեմ կարծում, ինչու՞ պետք է սխալ հասկանամ: Կհն - Փաստն այն է, որ վերջերս ձեր չգրած գրվածքներն եմ կարդում»:<sup>96</sup> Այս խոստովանությունը վերջնականապես զինաթափում է տղամարդուն: Ընթերցողի աչքի առջև տղամարդը մտովի գրում էր իր և անձանոթուհու հարաբերությունները, իսկ անձանոթուհին խորաթափանց է, նա կարդացել է տղամարդու 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: Այն ինչ 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

<sup>94</sup> Նույն տեղում, էջ 40:

<sup>95</sup> Նույն տեղում:

<sup>96</sup> Նույն տեղում, էջ 41:



բերում, դարձնում հանդիսատես: Ընթերցողը զգում է, որ ակամա մասնակցել է ներկայացմանն իր ընթերցանությամբ: «ԿԻՆ - Ինձ թվում է, դրանք ամենազեղեցիկ չգրված գրվածքներն են: Որ երբևէ... ը՛ր՛ ... չեմ կարող ասել, որ կարդացել եմ, այլ երբևէ... ը՛ր՛ ... Լ սե՞լ եմ: Մասնակցե՞լ եմ: Կիսով չափ ասրե՞լ եմ: Եվ մի օր, համոզված եմ, նաև կարդալու եմ ձեր չգրած գրվածքներից մի քանիսը»:<sup>97</sup> Աղջիկն արտասանում է նվիրական խոսքերը, որոնք գործողության բարձրակետն են դառնում: Կուլմիանցիայից ավարտ մեկ նախադասությունն է՝ տղամարդը ապշած և հիացած ասում է. «ՏՂԱՄԱՐԴ - Առաջին ընթերցո՛ղս: Աստվա՛ծ վկա»: Ահա այն պակասող գործունը, 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 սիրալիություններով պարզապես խթանե՞ց գրողի ծնունդը, թե՞ ակամա ներքաշվեց իրենց երկուսի կողմից սկսած 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 ռեմարկներ, հեղինակը 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 պիեսներն, ի վերջո, ենթարկվել են գրականագիտական բացատրության նաև մեզանում<sup>98</sup>, սակայն մեր խնդիրը դրանց բեմական քննությունն է, խաղային հնարավորությունների հայտնաբերումը:

«Դրամայում խոսքը դրու՞թյան արդյունքն է կամ ինքնին դրու՞թյուն, և դրու՞թյունն էլ կարող է լինել խոսքի արդյունք կամ մտադրու՞թյան բացահայտում»<sup>99</sup>, - պարզաբանում է Յ. Յովհաննիսյանը: Այսպիսով, Սարոյանի փոքր խաղերում խոսքը դրու՞թյունից բխող իրողությունն է, և դրանցում մշտապես առկա է բեմի գաղափարը՝

<sup>97</sup> Վ. Սարոյան, Փող սարքելը..., էջ 41:

<sup>98</sup> Տես՝ Է. Չոհրաբյան, Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը...:

<sup>99</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 162-163:

որպես ներքին ձևային հիմք: Այս անտես կապը հատուկ է սարոյանական ո՛չ միայն փոքր խաղերին: Սակայն առավել ասես աչքի է խփում հենց այս ժանրում, քանի որ հատկապես փոքր խաղերում արտաքին խաղի, գործողության, իրադարձությունների զարգացման համար քիչ տարածություն և ժամանակ կա: Այսյուրահատկությունները խոսում են այն մասին, որ Սարոյանի թե՛ փոքր խաղերը, թե՛ ամենափոքր խաղերը բեմական պրոտեսցիալ ունեն: Գուցե թե գրողը այդ մասին չի էլ մտածել. «Եթե սկսիք ազտիկ, ազտիկ, ազտիկ խաղ գրելով՝ քիչ-քիչ պիտի հասկընաք և պիտի լայնանա»<sup>100</sup>, - ահա Սարոյանի բացատրությունն իր «փոքր խաղերի» մասին՝ դրանք օգնում են սովորել մեծ խաղեր գրել: Ջ. Լեջեթն իր «Վիլյամ Սարոյան» գրքում գրում է. «Այս պիեսներից շատերը կարճ են, արստրակտ և ավելի անըմբռնելի, քան «Իմ սիրտը լեռներում է»-ն և Փաթ Դազընը (Սարոյանի ագենտն էր - ԱԱ) շուկաչէր կարող գտնել դրանց համար»:<sup>101</sup> Սակայն մեր օրերում՝ բեմադրական փորձարարությունների և ազատության նման պայմաններում, ռեժիսորները դրանք կարող են կցել սարոյանական որևէ այլ ստեղծագործության (պիեսի կամ պատմվածքի)՝ հագեցնելով բեմադրությունը ևս մեկ գույներանգով և ստեղծել սարոյանական ոճով հագեցած բեմադրություններ, ինչի օրինակները հաճախ հանդիպում ենք հայ բեմում:

## **Փաստը որպես դրամատիկական հիմք Վիլյամ Սարոյանի «Չայ կական եռագրություն» պիեսներում**

1986-ին, Սարոյանի մահվանից հինգ տարի անց, Տիգրան Կուլյուբաջյանի ջանքերով առաջին անգամ Սարոյանի ձեռագրերից հանվում և տպագրվում է հեղինակի «Չայ կական եռագրությունը»՝ անգլիալեզու ընթերցողի համար: Չայերենով առաջին անգամ եռագրության պիեսները լույս են տեսնում 2008-ին՝ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված միջոցառումների շրջանակում: Եռագրության

<sup>100</sup> Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ..., էջ 275:

<sup>101</sup> J. Legget, A Daring Young Man, «Alfred A. Knopf», New York, 2002, p. 58.

մեջ ներառված են «Յայ երը» (1971), «Բիթլ իս» (1975) և «Յառաջ» (1979) թատերախաղերը: Այս պիեսները հայտնություն են Սարոյանի առեւելի թատերագրական ժառանգության մեջ թե՛ հայկական ինքնությունը և հայոց շարդերին վերաբերող դատողություններով, թե՛ հատկապես ձևի առումով:

Յայ երի և հայկականության թեման Սարոյանի գրչի մշտական ուղեկիցն են, մի փուլում ավելի ակտիվ, մեկ այլ փուլում՝ պակաս արտացոլված: Սա առանձին քննությունն ինդրող և բավական ուշագրավ հարց է, սակայն այս պիեսներն ապացնում 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»<sup>102</sup>, «Վիլյամ Սարոյան՝ հայ ազգի ամերիկյան գրող, ում կյանքն անցնում է Փարիզի և Ֆրեզնոյի /Կալիֆոռնիա/ միջև»<sup>103</sup>), այլ և հեղինակի գրչին ոչ այնքան հատուկ ժանրային առանձնահատկություններով. «դրամատուրգիա ընթերցանությամբ ն 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: Բանական ու իրապաշտմի Սարոյան, ով արդեն նույնիսկ չի մտածում խաղի, գործողության ու որևէ դրամատուրգիական հնարանքի մասին: «Դրաման բեմադրական նյութ չի ներկայացնում առաջ խոսքի իրականությունն է, գրական արժեք և ունի իր տարերքը, որպես այդպիսին»:<sup>104</sup> Մեր առջև են բավական արժեքավոր երեք գրական ստեղծագործություններ՝ խոսքային տարածքում լիովին ինքնաբավ, իսկ որպես բեմադրական նյութ՝ ուղղորդման ենթակա:

<sup>102</sup> Տես՝ «Բիթլ իս», Գործող անձինք // Վ. Սարոյան, Յայ կական եռագրություն..., էջ 96:

<sup>103</sup> Նույն տեղում, էջ 114:

<sup>104</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 187:

70-ականներին, առավել քան երբևէ, Սարոյանի դրամատուրգիայում արտացոլվում են ավանգարդիստական ուղղությունների մի քանի առանձնահատկություններ միաժամանակ: Մինչդեռ նման տրամադրությունները արևմտյան դրամատուրգիայում իշխում էին հատկապես 30-ականներին (ԱՄՆ-ի թատրոնում ստացան «կարմիր երեսնականներ» անվանումը՝ համաշխարհային տնտեսական ճգնաժամի պատճառով) և նոր թափառան 50-ականների վերջին ու 60-ականներին՝ կապված հետպատերազմյան «անկման սերնդի» տրամադրությունների հետ: Սարոյանի հետազոտող Յ. Ա. Վեզերը եռագրությունը համարում է եվրոպական մոդեռնիզմի երևույթ. *«Յայ կական եռագրությունը վերափոխատավորում է Սարոյանին որպես Բեքեթի, Իոնեսկոյի, Բրեխթի՝ եվրոպական սյուրռեալիզմի և մոդեռնիզմի ավանդույթների հետևորդ»*:<sup>105</sup> Սակայն Սարոյանի ստեղծագործությունները բնորոշող այս տեսակետը գոյություն ունի մոդեռնիզմի հայտնվելուց ի վեր, և բավական ընդհանուր գնահատական է:

Եռագրությունում միանգամից աչքի է զարնում մեկ հատկանիշ՝ անշարժություն, իրադարձությունների և գործողությունների բացակայություն, որը մղում է մեզ պիեսները ընդունել ընթերցանության համար նախատեսված թատերագրության շրջանակներում: Յակացության հանրագիտարանային ձևակերպումը հետևյալն է. *«Դրամա ընթերցանության համար (գերմ. Lesedrama, Buchdrama) – գրական դրամատիկական ստեղծագործություն, որը հեղինակի կողմից նախատեսված է բեմադրման համար, այսինքն հասցեագրված է ոչ թե հանդիսատեսին, այլ՝ ընթերցողին: <...> Այս կամ այն պիեսի բեմադրման խոչընդոտ կարող են հանդիսանալ ֆանտաստիկայի տարրերը, գործողությունների վայրերի հաճախակի փոփոխությունները, պիեսի մեծ ծավալը, կամ գործող անձանց չափազանց մեծ թիվը»*:<sup>106</sup> Ինչպես նաև՝ գործողության կամ իրադարձությունների պակասը, չափազանց երկար տեքստային մասը, ստատիկությունը:

<sup>105</sup> H. A. Veese, Նշվ. աշխ., էջ 158.

<sup>106</sup> Lesedrama, <https://de.wikipedia.org/wiki/Lesedrama> (05.10.2017):

Սարոյանը, որ սովորաբար սիրում է գրառումներ թողնել իր ձեռագրերի լուսանցքներում, կամ գրել նախաբաններ՝ բազմաթիվ հուշումներով, այս մասին ոչ մի գրառում չի թողել: Ավելին, «Չայ երը» գրում է Չյուսիսային Ամերիկայի Չայոգ թեմի առաջնորդ արքեպիսկոպոս Թորգոմ Մանուկյանի խնդրանքով՝ Նյու Յորքի թեմական Մայր տաճարում բեմադրելու համար: Այս եռագրության մեջ «Չայ երը» միակ բեմադրված պիեսն է (1974 թ. հոկտեմբեր, ռեժ.՝ Էդ. Սեդրակյան): Պիեսը թեպետ լիովին տեղավորվում է «ընթերցանության համար 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 Լիլիթ Սելիբսեթյանը «**Բիթլիսի**» կապակցությամբ,- *հարազատ ոչ միայն իբսենյան տեսակին, այլ ավելի շուտ, Պլատոնի փիլիսոփայական դիալոգների ավանդույթներին, որտեղ գործողությունը հասցված է միևնույն մի*»:<sup>107</sup> 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 հաղթահարվեց ու անհետացավ: Պարզ դարձավ, որ համաշխարհային «նոր դրամայի» ներկայացուցիչները պարզապես նոր էսթետիկա էին բերել ժամանակակից դրամատուրգիա և թատրոն: Սարոյանը նման խնդիր չուներ:

«Սա գաղափարների թատերգություն է»<sup>108</sup>, - գրում է սարոյանագետը «**Յառաջի**» մասին: Դեռևս 30-ականներին եվրոպական դրամայում ի հայտ եկավ «գաղափարների» կամ «ինտելեկտուալ» կոչվող դրամայի տեսակը: Տերմինը ձևավորվել է ավելի ուշ՝ հիսնականներին, երբ ուղղությունն իրեն արդեն սպառել էր: Ինտելեկտուալ իզմը երևույթները դիտում էր բանականության տեսանկյունից (կամ բանականությունն էր դարձնում դիտարկման

<sup>107</sup> Л. Меликсетян, Битлис как концепт.../http://www.os.x-pdf.ru/20jazy koznanie/709645-1-lilit-meliksetyan-uilyam-saroyan-prinadlezhit-pleyade-zamechatelnih.php/10.06.2016/ (05.10.2017):  
<sup>108</sup> Տիգրան Կոչումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, Չայ կական եռագրություն..., էջ 40:

նյութ):<sup>109</sup> Կոնֆլիկտն այստեղ կառուցվում է ո՛չ թե արտաքին գործողությունների միջոցով, այլ 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 իրականությունը:<sup>110</sup> Զավանաբար այս ուղղությունն ավելի է մոտենում Սարոյանի եռագրությանը, սակայն՝ ո՛չ վերջնականապես: Պիեսներն, 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 ել փնտրում ելք, այլ պարզապես գրուցում են: Թվում է՝ գրողի միակ նպատակը ընթերցողին իր ասելիքը, տեսակետները, դատողությունները հայտնելն է:

Այնուամենայնիվ, երեք պիեսներում կամի ընդհանրությունն. դանրանց առնչությունն է, այսպես կոչված, «քաղաքական թատրոնի» հետ: Այս ուղղությունը սկիզբ է առնում 20-րդ դարի 20-ականներին, տարբեր երկրների թարոններում դրսևորվում է դարասկզբի տարբեր տասնամյակներում և «բեմից հեռանում է այն պահին, երբ իրավիճակը (քաղաքական - ԱԱ) կայունանում է...»<sup>111</sup>: «Եթե առաջ ես կյանքը տեսնում էի միայն գրականության միջոցով, ապա պատերազմն այնպես արեց, որ ես սկսեցի գրականությունը և արվեստը տեսնել կյանքի լույսի ներքո»<sup>112</sup>, - վերադառնալով պատերազմից՝ գրում է քաղաքական թատրոնի հիմնադիր Էրվին Պիսկատորը: Սարոյանը ևս լուրջ պատճառներ ունի յոթանասունական 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

<sup>109</sup> Տե՛ս՝ Т. Бачелис, Интеллектуальный театр // Современный зарубежный театр, Москва, 1969, стр. 40.

<sup>110</sup> Տե՛ս՝ История зарубежного театра, Театр Европы и США, Москва, 1972, стр.186.

<sup>111</sup> П. Павис, Словарь Театра, ГИТИС, Москва, 2003, стр. 382-383.

<sup>112</sup> E. Piscator, Das Politische Theater, «Faksimiledruck der Erstausgabe», Berlin, 1929, S.19

դեռևս տասնմեկ տարի առաջ, Բիթլիս կատարած ճամփորդության ժամանակ: «**Չայ երը**» պիեսում իրադարձությունները կատարվում են 1921-ին, այսինքն՝ հաջորդում են Չայոց ցեղասպանությանը, (ևս մի քանի իմաստով նշանակալի տարեթիվ է). ձևավորվում է գաղթական հայ հասկացությունը, իսկ «**Յառաջում**», որը Սարոյանի գաղափարների հասունության գագաթնակետն է, հերոսները Սփյունռքի տարբեր երկրների ներկայացուցիչներ են, դատողությունների թեման՝ գաղթականության ողբերգական իրողությունը հայության ճակատագրում: «1975-ի մարտ-ապրիլ ամիսներին, Չայոց եղեռնի 60-ամյակի նախօրեին, Սարոյանին անհանգստացնում էր ամբողջ աշխարհի անտարբերությունն իր ժողովրդի ծանր կորուստների հանդեպ: Մարտի 3-ին նա նշում է կատարել, թե գրել ու է «Ամեն ինչ հայերի մասին. Գիրք»»:<sup>113</sup>

Այսպիսով, պիեսները գրել ու դրդապատճառները քաղաքական են, հերոսների գրույցների գերիշխող թեման՝ նույնպես: Սարոյանը դիմում է պիեսի ժանրին, քանի որ նա վստահ է. «*ինչ խաղ որ գրես, գիտցած եղիր, թե օր մը ատի պիտի հասնի բռնորին, հասարակության*»:<sup>114</sup> Այսինքն՝ այն պետք է հստակ հաղորդագրություն ուղղի հանդիսատեսին (հատկապես, երբ բարձրացնում է քաղաքական, հասարակական թեմաներ՝ քաղաքական, կամ «ագիտարոպ» (բարոզչական) 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 փոխել ուն, այսինքն՝ հեղափոխության. «*Թատրոնը դարաշրջանի հայելին չէ, այլ դարաշրջանը վերակառուցելու գործիք*»<sup>115</sup>, - 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 ալիքներ էին բորբոքում հասարակական գիտակցության մեջ: «*Այս թատրոններն ուղղված էին լայն զանգվածներին և մի քանի*

<sup>113</sup> Վ. Սարոյան, Չայ կական եռագրություն..., էջ 14:  
<sup>114</sup> Լ. Միրիջանյան, Ամեն մարդ հետաքրքիր հայ է // Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ..., էջ 275:

տարվա մեջ թատրոնից անտեղյակ միլիոնավոր ամերիկացիների թատրոն բերեցին»:<sup>116</sup> Պատրիս Պավին «Կենդանի թերթ» հավելվածի մասին խոսում է «Ագիտարոպի թատրոն» հոդվածում՝ իբրև դրա դրսևորումներից մեկը. «Ագիտարոպը ծնվեց հանկարծակի, սուր քաղաքական ճգնաժամի պահին: <...> «Կենդանի թերթը» նորություններն է հայտնում՝ քննադատական լույսով»,<sup>117</sup> մեկնաբանում է Պավին:

Սարոյանի եռագրության պիեսների թեմաները քաղաքական են, բայց ո՛չ քարոզչական, նրա հերոսները խոսում են ժամանակակից աշխարհում օտար և գաղթական հասկացությունների մասին, բայց չեն հրահրում որևէ ըմբոստություն: 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 Բրեյթի դոկումենտալ-քաղաքական թատրոնից, սակայն, միևնույն կերպով է ստանում արևմտյան դրամատուրգիայում 20-րդ դարի 90-ական թվականներին: Դոկումենտալ կամ փաստերի դրաման (drama doc) թատրոնի պատմության մեջ այս էլ երրորդ անգամ էր վերհանում: Սկիզբ առնելով 30-ականներին «Կենդանի թերթերի» ձևով, երկրորդ անգամ դրանք ակտիվանում են 50-60-ականներին՝ ինտելեկտուալ իզմից սահուն անցում կատարելով փաստագրական դրամայի: Այս տեսակն իր մեջ ընդգրկում էր նաև դատավարությունների արձանագրությունները և նամակագրությունները՝ էպիստոլյար ժանրը: Նմանօրինակ առաջին բեմադրությունը Ա. Անիկստը համարում է 1955 թ. Ջերոմ Լոուրենսի և Ռոբերտ Լիի «...Քամին կհնձի» ներկայացումը, որ հենված է 1925 թվականի ամերիկյան «Կապիկների դատավարություն» կոչվող պրոցեսի արձանագրությունների վրա (հիմքում տվյալ

<sup>115</sup> E. Piscator, Նշվ. աշխ., էջ 19.

<sup>116</sup> А. Ромм, Американская драматургия первой половины XX века, Ленинград - Москва, 1978, стр. 53.



նահանգում Դարվիկի տեսության մասին դպրոցներում խոսելու արգելքն է, որը խախտել էր ուսուցիչը): Երկրորդը 1959-ին Սուլեվիտի «Անդերսոնվիլյան պրոցես» դատավարության բեմականացումն էր, իսկ երրորդը՝ «Սիրելի խաբեբան»՝ Բերնարդ Շոուի և Պատրիկ Քեմփբելի անձնական նամակների բեմականացումը: Այդ թվականների ամենամեծ ցնցումը, սակայն, գերմանացի թատերագիր Ռոլֆ Յոխիուսի «Ամենաբարձրյալը» պիեսն էր, որ փաստերով մերկացնում էր հոգևորականի կապը ֆաշիզմի հետ:<sup>118</sup> Սակայն անցյալ դարի 90-ականներին Արևմուտքում սկիզբ առած և մասնավորապես 21-րդ դարում իր ձևակերպմանը և հանրայնացմանը հասած նորագույն դոկումենտալ դրաման ոչ միայն փաստի ուղղակի, 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՝ վերբառի մասին իր մտքերն է արտահայտում Ժանրի ներկայացուցիչ ռուս դրամատուրգը. «Վերբառիմ-պիեսը կառուցվում է դրամատուրգի կամ մի խումբ դերասանների կողմից ռեալ 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 վերբալ (բանավոր) կամ ոչ վերբալ եղանակը, որպեսզի հետո այն ներկայացման վերածի, որտեղ գործող անձը կնույնականանա իրական հերոսի հետ»:<sup>119</sup> Վիքիպեդիա ազատ հանրագիտարանի անգլերեն էջում այսպես է բնութագրված Ժանրը՝ «A **docudrama** (or **documentary drama**) - Ժանրի հիմնական առանձնահատկություններն են՝ հայտնի պատմական փաստերի վերարտադրությունը, որի ընթացքում այս կամ այն չափով թույլատրելի է մակերեսային մանրամասներում դրամատիկականացում: <...> Իրական դեպքերի թատերականացված

<sup>117</sup> П. Павис, Եջ վ. աշխ., էջ 382-383:

<sup>118</sup> Տե՛ս՝ А. Аникст, Западная драма середины XX века // Современный зарубежный театр, Москва, 1969, стр. 28-29.

<sup>119</sup> Е. Авдошина, Время Вербатима, [http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya\\_verbatima](http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya_verbatima) (10.06.2017).

վերաբեմադրություն, որը բեմում հայտնի է դրկում ենտալ թատրոն անվանմամբ: Դիալոգները կարող են ներառել նաև պատմական փաստաթղթերում արտացոլված իրական հերոսների իրական խոսքերը»<sup>120</sup>: Մինևոյն հավելվածում շարունակում ենք կարգալ, որ երևույթը նորաբանություն է (neologism) և պատմական հավաստիությանը անդավաճան լինելու իր հիմնական առանձնահատկության պատճառով այն կարող է թյուրըմբռնմամբ նույնացվել «իրական դեպքերի վրահենված» ֆիլմի կամ, որ ավելի քիչ հավանական է, «պատմական դրամայի» հետ, սակայն առաջինի դեպքում գեղարվեստականությունը ավելի մեծ տեղ է կազմում, իսկ երկրորդը՝ «պատմական դրաման», ավելի լայն հասկացություն է, գործողությունները տեղի են ունենում կոնկրետ պատմական միջավայրում, կամ պատմական իրադարձությունների խորքին:<sup>121</sup>

Սարոյանի «Հայկական եռագրության» մեկ-երկու գործողությամբ պիեսների բոլոր հերոսները իրական մարդիկ են. մի դեպքում՝ հասարակ, պարզ մարդիկ, մյուս դեպքում՝ առավել ճանաչելի (թերթերի խմբագրեր, լրագրողներ, գրողներ), նրանց մասին Սարոյանը պատմում է իր հարցազրույցներում, հուշերում: Գործողությունների վայրը ևս հավաստիորեն նշված է (Գործողության վայրը՝ «Կարմիր աղյուս» եկեղեցու գրասենյակը՝ Վենտուրա և Գլխավոր փողոցների խաչմերուկում, երկրորդ վայրը՝ Վենտուրա փողոցում, եկեղեցու դիմաց գտնվող Հայ հայրենասիրական սկուլմբն է):<sup>122</sup> «Բիթլիսում»՝ վայրը «Բիթլիս, Սարոյանների ընտանիքի հայրենի քաղաքը, պատմական Հայաստանի մի հատվածը, այժմ՝ Թուրքիայում»:<sup>123</sup> 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» Ֆրանս-եվրոպական հայալեզու օրաթերթի՝ Փարիզի 83 rue d'Hauteville 10-ում գտնվող

<sup>120</sup> Docudrama, <https://en.wikipedia.org/wiki/Docudrama> (05.10.2017).  
<sup>121</sup> Որպես փաստագրական դրամայի ամենալայն արձագանք ստացած օրինակ կարելի է նշել «Յոթը» թատերախաղը. վավերագրական թատրոնի նորարարական մի ստեղծագործություն, որը յոթ մրցանակակիր կին թատերագիրների համագործակցության արդյունք է՝ տարբեր երկրների յոթ կանանց հետվարած հարցազրույցների հիման վրա:  
<sup>122</sup> Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., էջ 50:  
<sup>123</sup> Նույն տեղում, էջ 96:

խմբագրություն»<sup>124</sup>: Եվ սա հավաստի հասցե է, ուր Սարոյանը Փարիզում բնակվելու տարիներին հաճախ է այցելել: Սա եղել է Սիյոն ռքից կամ Չայաստանից ժամանած հայերի հավաքատեղի:

Վավերագրական դրամայի այս առանձնահատկությունը լիովին պահպանված է Սարոյանի եռագրությունում, հերոսների իրական լինելը նույնպես ճշտված է (այդ մասին հաղորդում է Տ. Կուլյումջյանը, որը նրանցից շատերին ճանաչել է): Ինչ վերաբերում է երկխոսություններին՝ «Բիթլիսում» դրանք կառուցելիս Սարոյանը օգտվում է իր բացառիկ հիշողությունից, դրանց փաստացիությունը ապացուցվում է նրանով, որ պիեսում տեղ գտած դրվագներն ու գրույցները հետագայում հանդիպում են «Մարմարա» թերթի համարներում: Հոդվածները գրել է Սարոյանի ճամփորդության ուղեկից և այս պարբերականի խմբագիր Պետրոս Չոբյանը՝ դեռևս ճամփորդության ընթացքում, ինչպես նաև՝ «Յառաջ» օրաթերթի 1964 թ. համարների հոդվածներում<sup>125</sup>: ««Մարմարա»-ի համար Չոբյանի գրած մանրամասն հաղորդագրությունները թերթի էջերում սկսել են հայտնվել դեռևս մինչև նրանց Ստամբուլ վերադառնալը»:<sup>126</sup> Տասնմեկ տարի անց ի՞նչն է հատկապես հիմք դառնալու պիեսի ստեղծման համար, սեփական հիշողությունները, ժամանակի մամուլը, սեփական գրառումների տետրերը: Կուլյումջյանը, որը ծանոթ է թե՛ մամուլում Չոբյանի վկայություններին, թե՛ նոթատետրերին, նկատում է, որ պիեսում գրված երկխոսությունները, նկարագրված իրադարձությունները ժամանակագրական հերթագայությամբ 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 «**Չայ երը**» թատերախաղում սկզբունքը մի փոքր այլ է: Սարոյանը ամբողջությամբ հենվում է հիշողության վրա, վերականգնում է ժամանակը՝ այն որպես թե փրկելու զգացումով: Ակնհայտ է, որ երկխոսությունները կառուցելիս Սարոյանը ելնում է այս մարդկանց հետնախկինում ունեցած գրույցներից, իր

<sup>124</sup> Նույն տեղում, էջ 114:

<sup>125</sup> Տիգրան Կուլյումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, Չայ կական եռագրություն..., էջ 30:

<sup>126</sup> Տիգրան Կուլյումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, Չայ կական եռագրություն..., էջ 32:

զգացողություններին, սակայն հասկանալի է նաև, որ շատ մեծ է նաև ստեղծաբանության դերը, քանի որ հեղինակի միակ աղբյուրը իր հիշողությունն է: «...Անտիկ հույն և հայ պատմիչների օրինակով, նրանցից յուրաքանչյուրի համար երևակայական երկխոսություններ է ստեղծել»<sup>127</sup>, - նկատում է քննադատը: Սառա Նալբանդյանը վավերագրական դրամային նվիրված իր հոդվածում անդրադառնում է հանկարծաբանության տարրին վավերագրական դրամայում. «Դրամատուրգները դժկամությամբ խոստովանում են, որ շարադրանքի սղագրումները համարում են մտացածին տեսարաններով, երբեմն նաև օգտվում են լսողական հիշողությամբ մտապահված գրույցներից»:<sup>128</sup> 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 գործողանձեր Վարդան վարդապետ Գասպարյանը Կալիֆոռնիայի հայկական եկեղեցու ավագ քահանայի պաշտոնը զբաղեցրել է հենց այս թվականներին: Մ. Ջ. Քնաջյանը եղել է հայ երիցական եկեղեցու հովիվը, երբ այնտեղ հաճախում էր Սարոյանը, այսինքն՝ 1912-1922 թթ.: Չայրենասիրական ակումբում գտնվողներին մտահոգում է, թե ինչպե՞ս կարող են օգնել Չայաստանում բնակվող իրենց եղբայրներին, քանի որ «մեկ տարվա ընթացքում երկրորդ անգամ Ռուսները գավթել են Չայաստանը»:<sup>129</sup> Փաստերը պատմական են: Սարոյանը, սակայն, կառուցվածքային առումով «Չայերը» պիեսում դիմում է «գաղափարների» դրամայի սկզբունքներին. կաներքին բախում, որ ավելի շուտ գաղափարների և տեսակետների սուր բախում է:

*«ՄՇԵՏԻ – Իսկ ռուսներին հավատում էք: Նրանք գրավել են մեր երկիրը:*

*ՎԱՆԵՏԻ – Այո, ես հավատում եմ ռուսներին:*

*ՄՇԵՏԻ – Այդպես մի՛ խոսեք, պարոն: Դուք ինձ հարկադրում եք դիմել դանակին»:<sup>130</sup>*

<sup>127</sup> Տիգրան Կուլյումջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, Չայկական եռագրություն..., էջ 20:

<sup>128</sup> С. Налбандян, Симуляция реальности в современном документальном театре, «Международный научно-исследовательский журнал», No: 6 (48): 2016, стр. 92-94.

<sup>129</sup> Վ. Սարոյան, Չայկական եռագրություն..., էջ 67:

<sup>130</sup> Վ. Սարոյան, Չայկական եռագրություն..., էջ 77:

Առկա է մեկ այլ շերտ ևս՝ «տեսակների» բախումը, այսպես կոչված՝ պարզ, հասարակ հայերի (մշեցի, վանեցի, Էրզրումցի, կիլիկիացի, բիթլիսցի և այլն) և մտավորականության ներկայացուցիչների (Յարվարդի շրջանավարտ բժիշկ Ջիվելեքյան, սրբազաններ Քնաջյան, Փափազյան) 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, ձեր բոլորիդ. եկեք երախտապարտլիներք Աստծուն, որ Յայ աստանը դեռևս իր տեղում է, որ մենք դեռ այստեղ ենք և այդ ամենի համար մենք պետք է երախտապարտլիներք Աստծո շնորհին և բարությանը:*

*ՄԾԵՑԻ – Ինչ ե՞ր է խոսում այս բողոքականը, հայրենակիցներ, էսպես ու էսպես:*

*ՎԱՆԵՑԻ – Զգույշ, նա սրբազան Փափազյանն է: Ամերիկյան եկեղեցիներում անզլ երեն քարոզներ է կարդում...»:<sup>131</sup>*

Տեսակետների և տեսակների բախման համար Սարոյանը օգտվում է նաև հեգնանքի 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 տարբերվեցնում են խոսում. «Մեզ չի հաջողվում տրամաբանված խոսել միմյանց հետ, քանի որ մեզանից ամեն մեկը առաջնորդ է, բանակի գեներալ, երկրի նախագահ, բոլոր ժամանակների ամենամեծ մտածող և այլն և այլն»<sup>132</sup>, – նկատում է սրբազան Փափազյանը: Գոնե երեք հոգևորականներին խաղաղ գրուցելու հնարավորություն ևս տալու Վանեցու հորդորին Բիթլիսցին բորբոքված պատասխանում է. «Խաղա՞ղ: Բայց չէ՞ որ խաղաղությունն չկա: Ռուսները նստել են հայոց կառավարության պթոռին: Դա՞ է խաղաղությունը: Եթե սա

<sup>131</sup> Նույն տեղում, Էջ 83:

<sup>132</sup> Վ. Սարոյան, Յայ կական եռագրություն..., Էջ 92:

վերջն է, մենք իրավունք ունենք իմանալ այդ մասին և Սփյունքում իրար գլխի հավաքվել ու՝ ի հիշատակ նրա, թե ինչ էինք մենք, և ինչ ենք հիմակորցրել ընդմիջտ...»<sup>133</sup> Ինչպես տեղեկանում ենք, պիեսը գրվելու պատճառը մոտեցող նոյեմբերի 29-ն էր, այդ օրը Սփյունքում տարածայնությունների պիք էր բարձրանում մինչև վերջերս, երբ հավաքվում էին Ազգային հանրապետության ջերմեռանդ կողմնակիցներն ու Խորհրդային կարգերի անցնելու օրը ազգային տոն համարող հայերը: Սարոյանի դիրքորոշումը ակնհայտ է պիեսում, նա երբեք բարյացկամ չի եղել ռուսական տիրապետության նկատմամբ: Յետևաբար 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 գործողությամբ պիեսում մենք տեսնում ենք ճանապարհորդության դոկումենտալ խորնիկան»*,– դիպուկ ձևով նկատում է Լ. Մելիքսեթյանը:<sup>134</sup> Սարոյանը փորձում է ի մի բերել ճամփորդության ընթացքում եղածը: Սեղանակիցները ոչ մի տեղ չեն գնալ ու, նրանց ոչ ոք չի միանալ ու: Ժամանակը, կարծես, կանգնած է, ժամացույցի սլաքները դոփում են տեղում՝ հայ-թուրքական հարաբերությունների միջակայքում, դրություննը կառուցվում է զգայականի և բանականի շերտերում: Դրամատիկական անշարժությունն է այս պիեսի բնութագրումը:

Յերոսներից երկուսը, ովքեր տեղացի հայեր են, հետևյալ տեսակետի կրողն են. *«Եթե դու մնայիր այստեղ, կհամոզվեիր, որ այդ շատ սիրալիր մարդիկ նույնիսկ ավելի սիրալիր են, քան դու նախապես կարծել էիր, սակայն նրանք կարող են նաև դաժան լինել նրանց նկատմամբ, ովքեր տկար են ու խոցելի, ինչպես Բիթլիսցի վերջին հայը՝ Մուղսի աղան»*<sup>135</sup>,– պատասխանում է Արան՝ Սարոյանի այն մտքին, թե բոլոր մարդիկ նման են միմյանց: Բիլլը (Սարոյանը)

<sup>133</sup> Վ. Սարոյան, Յայկական եռագրություն..., Էջ 93:

<sup>134</sup> Լ. Меликсетян, Битлис как концепт ...:

բուռն ու հակասական հոգեվիճակում է. «Պետք է գայի, պետք է տեսնեի այն, եկան տեսա, թախճում եմ նրամոտ, բայց և ուրախ եմ, որ մեկնում եմ...»<sup>136</sup>,– իր վաղեմի զգացողությունները պիեսում փորձում է ընթերցողին փոխանցել գրողը: «Այստեղ ես ինձ սգավոր եմ զգում»<sup>137</sup>, այս հակիրճ, բայց հագեցված զգայական շերտեր կրող տողը պիեսի ողջ իմաստն է ամփոփում: Պիեսում տիրում է խոր ախոսանքի և ցավի մթնոլորտը: Սարոյանի կողմից բազում անգամներ հնչում են «Բիթլիսն ի՛մն է, մե՛րն է», «սիրտս կոտրված է», «անրջում եմ», «թախճում եմ» արտահայտությունները:

Բնութագրական է նաև, որ երկու պիեսներում էլ առկա են բավական երկարաշունչ մենախոսություններ և երկխոսություններ, այնպես, ինչպես դակարող է տեղի ունենալ իրական կյանքում (նույնպես փաստագրական դրամայի յուրահատկություններից է): Բեմական ժամանակի առումով դրանք պակաս դրամատիկական են թվում, ավելի արտասանողական են: Սակայն տեքստային հենքն ամուր է, արժարժած 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 խիստ տարբերվում է «Իմ սիրտը լեռներում է»-ի կամ «Ձեր կյանքի ժամանակը»-ի Սարոյանի լեզվից: Այս պիեսների 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 գեղարվեստական 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 պարարուրված հիշողությունների պատճառով, Սարոյանը սկսում է հարցեր տալ, որոնց պատասխաններն առանց Արփիկի էլ գիտի: Նա հեզնաբար հակադրվում է խմբագրին,

<sup>135</sup> Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., Էջ 109:

<sup>136</sup> Նույն տեղում, Էջ 110:

<sup>137</sup> Նույն տեղում, Էջ 106:

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 ինդիր չունենր, 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 իրողությունների հետ, հերոսուհու և հակադիր հոգեվիճակի և դրության մեջ գցելով՝ ստիպում պատմել հոր՝ Շավարշ Միսաքյանի կյանքի, նրամահվան հանգամանքների և իր խմբագիր դառնալու մասին: Այս հնարանքը պիեսի ներքին դրամատիկական շարժիչն է դառնում: Ապա, ինչպես և «Հայերում», ամեն տեսարանում նորանոր հերոսներ են հայտնվելու խմբագրությունում՝ աշխարհի տարբեր երկրներից հավաքված 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 գրուցել ո՞վ, Սարոյանը պատասխանում է. «Ե՛վ մեր ներկայությանը այնտեղ: Որևէ տեղ: Ինչպես այստեղ և հիմա»:<sup>138</sup>

Բացի բարոյական և ազգային թեմատիկայից, այս պիեսներում մեզ հետաքրքրում են առաջին հերթին կառուցվածքային և գաղափարական մոտեցումները: Պարզ է դառնում, որ Սարոյանը «Հայկական եռագրություն» պիեսներում ո՛չ 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

<sup>138</sup> Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., Էջ 182:



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՝ վերբառիմ-սփեսները մոդելավորում են իրականությունը, ոչ թե փաստարկում, ինչը թույլ է տալիս դիտարկել վերբառիմ-դրամատուրգիան իբրև պոստմոդեռնի երևույթ»<sup>139</sup>, - գրում է Ս. Նալբանդյանը: Տեսակետը բավական հետաքրքիր է և մեր ընկալմամբ ելնում է պլատոնյան սիմուլակրերի իդեալիստական տեսություններից, 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...»<sup>140</sup>: Այսպիսով, արվեստագետը ցույց է տալիս նյութի (տվյալ դեպքում՝ փաստական նյութի - **ԱԱ**) վաղանցիկությունը և դրա պատճենի (վերարտադրության կամ սիմուլակրի) հավերժականությունը՝ փոխակերպված արվեստի ստեղծագործության: Այս տեսանկյունից Սարոյանի եռագրության սփեսները միտված են դեպի 21-րդ դար: Փաստի վերարտադրությունն են գեղարվեստի լեզվով և լիովին կարող են դիտարկվել պոստմոդեռնի համատեքստում:

Ընթերցողի մոտ կարող է ծագել հետևյալ հարցը՝ ինչու՞ է, այնուամենայնիվ, Սարոյանը ընտրում դրամայի ժանրը, չէ՞ որ նա կարող էր իր հետ տեղի ունեցածը շարադրել ինքնակենսագրության կամ խոհագրության միջոցով, որոնցում նա արդեն բավական փարձառու է: Լևոն Միրիջանյանի հետ զրույցում Սարոյանը բավական հանգամանալից խոսելով դրամա գրելու առավելությունների մասին, նաև մի կարճ, բայց խոսուն ձևակերպում է տալիս. «...շատ մը բան կրնաք ըսել խաղի մեջ, քան թե բանաստեղծության մեջ»: <sup>141</sup> Այսինքն՝ դրաման մտածության

<sup>139</sup> С. Налбандян, Եզվ. աշխ., էջ 92-94:

<sup>140</sup> Սարգսյան Լ., Նարեկ Ավետիսյանի «Սիմուլակրում: 33 ձևափոխություններ ըստ Վերմեերի» նախագիծը. կրկին մարմնի և հոգու մասին // Ն. Ավետիսյան, Սիմուլակրում, Երևան, 2011, էջ 8:

<sup>141</sup> Լ. Միրիջանյան, Եզվ. աշխ., էջ 275:

առուժով տարողունակ է և գաղափարներ հաղորդելու ամենակարճ ճանապարհն է: Դեռ երիտասարդ տարիներին իր գրական առաջին քայլերից Սարոյանը անվանվել էր ավանգարդիստ, «անկարգապահ հանճար», «օրինազանց հանճար»,<sup>142</sup> ամերիկացի Յորթոն Ֆուլթը նկատում է. «*Ուշադրություն չէր դարձնում սյուժեին և կառուցվածքին*»<sup>143</sup>, իսկ մեկ այլ հետազոտող՝ Մերի Մըքքարթին գրողին անվանում է՝ անսովոր և արտառոց:<sup>144</sup> 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 տպագրման չի հանձնում՝ իր լոնդոնյան գործակալին ուղղված նամակում գրելով. «*Տարեկան առնվազն մեկ ծավալ ունեմ մի քանի կարճ թատերգություններ եմ գրում: Դրանք ոչ մի տեղ չեմ ուղարկում, քանզի ժամանակի ավելորդ վատնում կլիներ այն պայմաններում, որոնց մեջ հայ տնվել է թատրոնը*»:<sup>145</sup>

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 կարդացողներու համար և դիասպորայի հայերու համար*»:<sup>146</sup> 1975 թ. Կ. Պասմաճյանին տրված հարցազրույցում նա այս փաստը հաստատում է. «*Կ. Պ - Դուք արդեն հիսուն գրքից ավելի եք հրատարակել, նույնքան անտիպ ունե՞ք: Վ. Ս - Ավելի շատ անտիպ...*»<sup>147</sup>, ավելացնելով, որ դրանցում կան և՛ վեպեր, և՛ պատմվածքներ, և՛ թատերգություններ: Նախ, երբևէ ամերիկյան թատերական միջավայրը չսիրած գրողը կյանքի հասունության տարիներին ավելի բծախնդիր էր դարձել, հետևաբար նաև չէր ձգտում բեմ, ավելին, իր կենսագիրներին խնդրել է պիեսներից շատերը հրատարակել միայն իր մահից հետո՝ հույս ունենալով, որ դրանք

<sup>142</sup> Տես՝ Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 7:  
<sup>143</sup> H. Foote, Նշվ. աշխ., էջ 141:  
<sup>144</sup> Տես՝ M. McCarthy, Saroyan, an Innocent on Broadway (March-April 1940) // Sights and Spectacles 1937-1956. «Farrar, Straus and Cudahy», NY, 1956, p. 47.  
<sup>145</sup> Վ. Սարոյան, Հայ կական եռագրություն..., էջ 12:  
<sup>146</sup> Լ. Մկրտչյան, Նշվ. աշխ., էջ 84:  
<sup>147</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, էջ 391:

վերստին կիմաստավորվեն և, հավանաբար, ավելի նոր ժամանակներում կգտնեն իրենց հանդիսատեսին: Այս է պատճառը, որ նրա անտիպ գործերում իշխող մեծամասնությունն են կազմում դրամները:

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 նորույթ 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 դնել ու աշխատանք, ինչը նշանակում է աշխարհի միակ կարգ ու կանոնը հսկելն ու պահպանելը»*:<sup>148</sup> Գրականագետի այս բնորոշումը տիպական է գրողի առաջին շրջանի գործերի համար, քանի որ եթե մինչև յոթանասունականները փաստը Սարոյանի գրականության գեղարվեստականության հատկանիշն է, ապա 70-ականների գործերում գեղարվեստականությունը ծառայեցված է փաստի հաղորդանք, փոխանցմանը: Այդ թվականներին գրողը հատում է քննադատության ու տեսության բոլոր որակավորումների, գնահատականների սահմանը և, ինքն էլ չիմանալով, մուտք գործում պոստմոդեռնի 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 հանդիսատես՝ միտքը տեղ հասցնելու նպատակով:

<sup>148</sup>Ն. Ղազարյան, Ուրեմն Յայ աստանը պետք է լինի առաջինը..., «Գրական թերթ», 10 հունիսի, 2016:

Այս տեղ բարդությունը տեղափոխվում է մեկ այլ մասնագիտության՝ ռեժիսուրայի ոլորտ: Խնդիրը հետևյալն է՝ գտնել բեմադրական ձևը: Ռուս թատերագետ Օլեգ Չինցովը «Театр» ամսագրում խմբագրակազմի ծավալած զրույցի ընթացքում նկատում է. «Իհարկե, «Նոր դրաման» միշտ պահանջել է նոր ռեժիսուրա և նոր դերասան: Յիմա նույն գործընթացն է, նույնիսկ ա՛յս «Նոր դրամայի» և նոր ռեժիսուրայի ուղղությունը նույնն է, ինչպես այն ժամանակ (նկատի ունի 20-րդ դարասկզբի «Նոր դրամա» հոսանքը – **ԱԱ**), այսինքն՝ կրկին ավելի շատ «նատուրալիստականություն», «օրգանականություն»՝ համեմատած նախորդ թատրոնի հետ»:<sup>149</sup> Նրա այս դիտարկումը շարունակում է ամսագրի խմբագիր Մարինա Դավիդովան. «...Եվ այն (փաստագրական դրաման – **ԱԱ**) պահանջում է արտիստից ինչ-որ նոր օրգանականություն, հատկապես “Թատրոն դոկի” փոքրագույն բեմում: Նրանում հավասարապես ոչ օրգանական կթվան և՛ “ցուցադրման” դպրոցի, և՛ “վերապրման” դպրոցի հնարանները: Պատահական չէ, որ առավել տարածված է դերասանի գրո դիրքորոշումը՝ ոչ այնքան կատարողի, որքան տեքստը փոխանցողի»:<sup>150</sup> 21-րդ դարի դրամատուրգները այլևս չեն մտահոգվում բեմադրիչի մասին, իսկ բեմադրիչները, միևնույն է, գտնում են ձևը, ինչպես 20-րդ դարասկզբին գտան Ստանիսլավսկին կամ Ռեյնհարդտը Չեխովին ու Իբսենին բեմադրելու համար: Նոր դրաման ծնում է նոր ռեժիսուրա, մեր կարծիքով միևնույն երևույթն առկա է և այսօր:

Գաղտնիք չէ, որ շատ մեծեր առաջ են ընկել իրենց ժամանակից: Երեսնականներին, երբ աշխարհի մեծ երկրների բեմադրականներում բեմադրվում էին ընդգծված սոցիալական թեմատիկայով, քաղաքական թեմաներով հագեցած պիեսներ, Սարոյանը գրում է «Իմ սիրտը լեռներում է» (1938), «Ձեր կյանքի ժամանակը» (1939) հայտնի պիեսները, որոնք անորոշության և շփոթության մեջ են գցում ժամանակակից քննադատներին, քանի որ չէին տեղավորվում որևէ իշխող ուղղության սահմաններում: Եվ միայն հիսուն-վաթսունականներին, երբ սկսվեց հետդասական թատրոնի ժամանակաշրջանը, և արսուրդիստները գլխավայր շրջեցին

<sup>149</sup> Приходящая натура, «Театр», N 18 / 2014, стр. 11.

<sup>150</sup> Նույն տեղում, էջ 12:

ընդունված դրամատուրգիական կառույցը, քննադատները նկատեցին, որ Սարոյանի՝ երեսնական թվականներին ստեղծված պիեսները հենց այս գեղագիտության տարրերն ունեն, «*հարևանայն տեխնիկային, որ ինքը* (Սարոյանը – **ԱԱ**) *օգտագործել էր երկու տասնամյակ առաջ*»<sup>151</sup>, – գրում է սարոյանագետը: «Այն («*Ձեր կյանքի ժամանակը*» – **ԱԱ**) *գրվել է 1939-ին և կանխագրում է արտերոդի թատրոնը՝ նկարագրելով ժամանակակից աշխարհի խառնաշփոթն ու պարադոքսները*»:<sup>152</sup>

Արդյո՞ք Սարոյանը չէր հետևում իր շուրջը ծավալող իրադարձություններին: Նա տեղյակ է վերը թվարկված բոլոր երևույթներից: «*Երբ նա* (Վ. Սարոյանը – **ԱԱ**) *եկավ Հայաստան, և ես մոտիկից հաղորդեցի նրան, իմ պատկերացումները լիովին փոխվեցին: <...> Ինչպես ասում են, մադից է անցկացրել աշխարհի հին ու նոր փիլիսոփայական սիստեմները, քաջատեղյակ է աշխարհի հին ու նոր գրական ուղղություններին, դպրոցներին ու տեսություններին, հիանալի գիտե՞ռուս գրականությունը, մասնագետի հմտությամբ կարող է խոսել կերպարվեստի, երաժշտության ու թատրոնի մասին, իրեն քաղաքականությունից հեռու մարդ համարելով, նրբագույն քաղաքագետ է նա*»<sup>153</sup>, – գրում է Վահագն Դավթյանը: Սակայն Սարոյանը գնում է իր սեփական ուղով, որը սարոյանագիտության մեջ հենց այդպես էլ բնութագրվում է՝ սարոյանական գրելու արվեստ (saroyanesque writing style),<sup>154</sup> ստանալով տերմինի նշանակություն: Հետաքրքիր է, որ ամերիկացի հեղինակը ուղղակիորեն չի արձագանքում իր ժամանակի համաշխարհային ճգնաժամին, սոցիալական, քաղաքական երևույթներին, դրանք չի դարձնում իր գրականության հիմնական թեմա, ինչպես դասում են Հեմինգուեյը, Յու. Օ'Նիլը, Սարտրը, Անույը, Քամյուն և այլք: «*Ժամանակ մ'եկավ, որ ես չէի ուզեր գրել: Սարսափեցա, պատերազմ են վերջ նեղվեր էի, քառասունհինգին: Ես նեղվեր էի աշխարհքին դեմ: Աս ինչ խայտառակությունն ըրիք, աս պատերազմ, ջնջխեցիք ժողովուրդ, ջնջխեցիք ամեն բան: Գիտես, ամենեն մեծ կեղծիք*

<sup>151</sup> Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., Էջ 12:  
<sup>152</sup> D. S. Calonne, William Saroyan: My Real Work is Being, London, 1983, p. 84.  
<sup>153</sup> 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:  
<sup>154</sup> Տե՛ս՝ Critical Essays on William Saroyan..., p. 22.

*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»:<sup>155</sup> 1946-ին նա գրում է «Վեսլի Ջեկսոնի արկածները» վեպը՝ նվիրված երկրորդ համաշխարհային պատերազմին: Այդ տարիների հստակ քաղաքական հաղորդագրություն կրող գործերից է նաև «Կոտորածն մանկանց» պիեսը՝ ֆաշիզմի թեմայով: Սակայն նմանատիպ գործերը 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 կարողանում է գրել միայն տասնմեկ տարի անց: «Յրաջալի ճանապարհորդությունն էր, երբևէ իրականացրածս ամենակարևոր ուղևորությունն ու հետազոտությունը, բայց ինձ համար շատ, շատ դժվար է այդ մասին գրելը... Այնպես որ ամենամերձավոր մտադրությունն անգամ չունեմ նույնիսկ փորձ անել ու որևէ բան գրել դրամասին»:<sup>156</sup>*

Եվ ահա յոթանասունականներին Սարոյանը կրկին անդրադառնում է սոցիալական թեմաներին, այս անգամ բավական ընդգրկուն պարագծով, սակայն թեմաները՝ միայն հայկական: «Մենք արդյունքն ենք բոլորի կողմից ընդունված երկու բանի՝ ժառանգականի և միջավայրի»<sup>157</sup>, - ասում է Սարոյանը: Փաստորեն, «ժառանգականի» կանչը այս տարիներին դառնում է հրամայական, ո՛չ ենթագիտակցական, այլ ապրված, լիովին գիտակցված: Դրան նպաստել էին թե՛ մինչ այդ Խորհրդային Յայաստան 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 «Յառաջի» խմբագրատան հայկական հավաքները և գրույցները: Սակայն «Յայկական եռագրությունը» երեսնականների փաստագրական թատրոնի հեռավոր արձագանքը կամ վերհուշը չէ, հակառակը. Սարոյանն այս անգամ էլ առաջ է անցել ժամանակից և թևակոխել 21-րդ դար՝ անշուշտ, թիկունքում ունենալով նախորդների փորձը, սակայն պատկերացում անգամ չունենալով մի երևույթի մասին, որը

<sup>155</sup> Լ. Մկրտչյան, Նշվ. աշխ., էջ 149-150:

<sup>156</sup> Վ. Սարոյան, Յայկական եռագրություն..., էջ 28:

<sup>157</sup> Կ. Պասմաճյան, Մինչև վերջ Վիլյամ Սարոյանի հետ// Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ..., էջ 183:

21-րդ դարում նոր թափկատանարև կկոչվեր «վավերագրական թատրոն»՝ Սարոյանի մահից մեկ տասնամյակ անց:

Դրաման գործողությունն է՝ սահմանում են դրամայի տեսաբանները՝ Արիստոտելից մինչև Յեգել<sup>158</sup>, 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 միջնորդություն: Դրաման ավարտված է, որպես գեղարվեստական իրականություն, և բեմն է զգում նրա կարիքը: Դա խոսքի ծարավն է դատարկ տարածության մեջ»<sup>159</sup>, – գրում է Յ. Յովհաննիսյանը: Ասածի վառ հավաստումն են «Յայկական եռագրության» փեսները: 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:

Մեր գուգահեռները փատագրական դրամայի և դրատարատեսակներից հատկապես «վերբառիմի» հետ բնավ չեն ապացուցում Սարոյանի ուղղակի կապը այս հոսանքի հետ, որի գոյությունն առավելապես կապված է բարձր տեխնոլոգիաների զարգացման և դրանց կիրառման հետ գրականության տարածքում: Խոսքը դիկտոֆոնի (ձայնագրիչ-կրիչի) մասին է առաջին հերթին, առանց որի գոյություն չունի «վերբառիմը» (հեղինակները նախ ձայնագրում, ապա սղագրում են այն վավերագրական նյութը, որը կարող է դառնալ դրամա): Սակայն թե՛ Սարոյանի եռագրության, և թե՛ փատագրական դրամայի ստեղծած նյութի վերջնարդյունքի համեմատությունները մեզ մղում են միևնույն ընդհանրացումներին, նմանություններին, գուգահեռներին և, մասնավորապես, ուղղորդում պոստմոդեռնի տարածք: Այս բացահայտումն առավելապես կցանկանայինք ծառայեցնել ռեժիսուրային և ժանրային նման բնորոշմամբ հուշել ժամանակակից բեմադրիչներին Սարոյանի «Յայկական եռագրությանը» մոտենալու ամենակարճ ու հիմնավորված ուղին, քանի որ սրանց թվացյալ ստատիկան առաջին հայացքից կարող է

<sup>158</sup> Гегель. Сочинения, том XIV, Лекции по эстетике, Москва, 1958, стр. 329.

<sup>159</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը ..., էջ 187-188:

վանել բեմադրիչներին (վավերագրական թատրոնին բնորոշ է դա), այնինչ **մեզ՝ հայերիս համար, չափազանց կարևոր է նման հնչողություներն ունեցող պիեսները բեմական կյանքի կոչելը**: Թե՛ վավերագրական թատրոնի տեսակը, թե՛ Սարոյանի եռագրությունը դեռևս անձանոթ են (կամ քիչ են ծանոթ) հայ հանդիսատեսին, հետևաբար սրանց համադրումը միաժամանակ երկու մեծ բացահայտում կարող է դառնալ արդի հայ թատրոնում:

Սարոյանի կողմից վերջին տասնամյակում գրված բազմաթիվ պիեսների (միայն հայ կականության թեմայով, Տիգրան Կույունջյանի տվյալներով, 70-ականներին նագրել է առնվազն տասնյոթ թատերախաղ) առնչությունը «վավերագրական դրամայի» ժանրին մեր դիտարկումն է, դեռ քննարկման և շարունակական հետազոտության կարիք ունի՝ նկատի ունենալով երկու հանգամանք՝ այն որ այդ պիեսների մի մասը անտիպ է, չթարգմանված և հրատարակվելուց հետո կարող են բոլորովին նոր բացահայտումների տեղիք տալ, և որ «փաստագրական դրամա» հասկացությունն առայժմ վերջնական ձևավորված և սահմանված չէ: Դրան վերաբերող բազմաթիվ գիտական գրքեր, աշխատություններ կան Արևմուտքում: Տարբեր երկրների թատրոններում այն զարգացման որոշակի փուլում է և հնարավոր է, որ դեռ փոփոխությունների ճանապարհ անցնի:

## **Սարոյանի հայ-ամերիկյան ինքնության պարտոքսը հեղինակի հայ կական թեմաներով դրամաներում**

*«...ու եթե աշխարհն իր համար մի նոր Աստվածաշունչ գրելու լիներ՝  
հայերեն կգրեր»:<sup>160</sup>  
Վիլյամ Սարոյան*

Սարոյանագետներին հայտնի չէ, թե հատկապես ո՞ր թվականից է Սարոյանը հայերի մասին պատմելու համար դիմել թատրոնին, սակայն հայ կականությանն 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

<sup>160</sup> Վ. Սարոյան, Անունս Սարոյան է (թարգմ.՝ Սամվել Մկրտչյան), «Հեղինակային հրատ», Երևան, 2014, էջ 87:



հայկական էր: Իր հայ լինելու մասին Սարոյանը հաճախ հայտարարում է իր գրվածքների վերնագրերում («Յայ աստանցի Անդրանիկը», «Մարդը, որ ճանաչել էր հորս մանուկ հասակում, Բիթլիսում», «Յայ աստանը և Չարենցը», «Բիթլիս», «Բիթլիսցի Արմենակը», «Յայ մուկը», «Յայը և հայը», «Ֆրեզնո, սրճարան «Արաքս»», «Իմ գարմիկ հռետոր Տիգրանը», «Առականեր 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 որքա՛ն են այն ստեղծագործությունները, որոնց վերնագրերը չեն նշում հեղինակի ազգային պատկանելությունը, սակայն բովանդակությունը մասամբ կամ ամբողջովին հայկական է, հերոսները հայեր են: Սարոյանն իր առաջին՝ «Մետրոյի կրկեսը» սկետչ-պիեսը, գրված 1935թ., նվիրել էր Լուսնթագ տառին, 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 «Յայ կական եռագրություն» շարքում ընդգրկված պիեսները: 1975-ի գարնանը, ինչպես նշում է Տիգրան Կույումձյանը, Սարոյանը «...գրում է առնվազն վեց պիես հայերի մասին»՝ «Թուրքերն աշխարհում», «Ստամբուլյան կատակերգություն», «Յրեան», «Բիթլիս», «Դեպի տուն, Յայ աստան» և «Մի հր»<sup>161</sup>:

Սարոյանագետը նշում է, որ ամենածանրակշիռը սրանցից «Բիթլիսն» է: 70-ականներն այս առումով ամենաբեղուն շրջանն են Սարոյան դրամատուրգի կյանքում: Նա 1975 թ. գրել է առնվազն տասնյոթ պիես հայկական թեմաներով՝ «Յայ կական թատերգություններ»: Պիեսները մեծ մասամբ անտիպեն 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 տալ իս ինդրի շուրջ, հատկապես շնորհիվ «Յայ կական եռագրության» պիեսների: «Ստորագրում եմ Սարոյան» խոսուն արտահայտությամբ Սարոյանն ավելի քան սպառիչ պատասխան է տալ իս ընթերցողին, իսկ «սարոյաներենի» բանաձևին անդրադարձել ենք մեր նախորդ՝

<sup>161</sup> Վ. Սարոյան, Յայ կական եռագրություն..., էջ 14:

«Սարոյ անականը» և Սարոյ անի թատրոնի ժամանակը ենթազվ խոււմ (այն հենց նույն «սարոյ անական» է կամ «saroyanesque»-ը, որը գեղարվեստական բառեզրի արժեք է ստացել սարոյ անագիտության մեջ): Բազմաթիվ հարց ու պատասխանների փոխարեն դիմելով դրամատուրգիական այս հնարանին, Սարոյ անը մեկընդմիջ տփական է հարցը՝ մահվանից երկու տարի առաջ գրված պիեսում դարձյալ հաստատելով այն ճշմարտությունը, որը կրկնել է, փաստորեն, մի ամբողջ կյանք:<sup>162</sup> Այնուամենայնիվ, մեջբերենք դրանցից մեկը, հավանաբար ամենհայտնի և ամենից շատ սարոյ անագետների կողմից հիշատակված Սարոյ անի խոսքերը. *«Թևպետ 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, հայ կական է: Յետևաբար ես հայ գրող եմ»*:<sup>163</sup> Միանգամայն հասկանալի է, որ լեզուն, երկիրը, միջավայրը այն կողմնորոշիչներն են, որոնցով մենք պարզում ենք այս կամ այն գրողի որ ազգին պատկանելը: Սակայն Սարոյ անի դեպքը եզակի է և իսկապես՝ ֆենոմենալ: Միայն նրան է հաջողվել գրելով անգլերենով և ամերիկյան միջավայրում՝ շրջանցել, թե հաղթահարել ամերիկացի գրող լինելու, թվում է թե, ակնհայտ փաստը: Այս է պատճառը, որ հարցը մշտապես Սարոյ անի թե՛ հայ, թե՛ այլազգի քննադատների ու շարժումների կենտրոնում է: Յարենիքի մասին գրելը չէր դիտվի արտասովոր, եթե Սարոյ անը ծնված և գոնե մի որոշ ժամանակ ապրած լիներ նախնիների երկրում: Սարոյ անների ընտանիքի չորրորդ զավակը, ի տարբերություն իր ընտանիքի մյուս երեխաների, ծնվել է Միացյալ Նահանգներում և երբեք հայրենիքը տեսած չլինելով առաջնություն է տվել հենց այս երկրի, նրա բնակիչների ու հայազգի իր ազգականների մասին գրելուն: Յարենիքի մասին պատկերները գուտ ոճավորում չեն Սարոյ անի գործերում, դրանք հայրենասիրական մոտիվներով վարիացիաներ չեն, նա չի դիմում նաև մեկ այլ՝ ենթադրենք, ազգություն ամբ հայ պատմող գործող անձի

<sup>162</sup> Հավասարապես հայ և ամերիկացի գրող լինելու մասին Սարոյ անը պատասխանել է բազմաթիվ հարցազրույցներում, ամեն անգամ տարբեր կերպ ձևակերպելով, սակայն կրկնելով նույն միտքը: Հարցազրույցները մեկտեղվել և հրատարակվել են Հրանտ Մաթևոսյանի կողմից «Վիլյամ Սարոյ ան. Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ, հուշեր» ժողովածուում, վերահրատարակվել 2010-ին:

<sup>163</sup> Վ. Սարոյ ան, Պատմվածքներ..., էջ 328:

միջնորդությամբ՝ վերստեղծելու համար հայկականությունը: Նա գրում է առաջին դեմքով՝ որպես հայ, հայրենիքի խորը ճանաչողությամբ գրող: Հավանաբար սա է պատճառը, որ ընթերցողներին Սարոյանի ստեղծագործությունների օրիգինալ 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», - գրում է նա, - <...> բայց հայերենը ստեղծվել է մարդկային հարաբերությունների ընդլայնման ու կատարելագործման, նաև մարդկային ոգին ազնվացնելու համար»:<sup>164</sup> 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 ախոսանքը հանգիստ չեն տալիս Սարոյանին, և նա ստեղծում է «հին երկրի» և հատկապես **Բիթլիսի երևակայական կերպարը**, որին նա այնպես է հավատում, որ մեզ՝ ընթերցողներին համար ևս դարձնում է իրողություն. սուբյեկտիվ երևակայականը սկսում ենք ընդունել որպես օբյեկտիվ ճշմարտություն: 1935 թվականին, երբ Սարոյանն ընդամենը 26 տարեկան էր, այցելում է Հայաստան, իսկ 1964-ին իրականացնում վաղեմի երազանքը՝ Բիթլիս է մեկնում: Քաղաք հասնելուն պես նախնդրում է իրեն մենակ թողնել, բացառելով, որ ինքը 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»:<sup>165</sup> Ազգականների, ծանոթների հիշողությունների ու պատմությունների միջոցով Բիթլիսի մասին Սարոյանը կազմել էր այնքան ճշգրիտ պատկերացում, որափսին կարելի է ունենալ այնտեղ ապրելով միայն: Երբ 1960-ին գրողը հերթական անգամ այցելում է Հայաստան, ցանկություն է հայտնում նաև Թիֆլիսը տեսնել: Այնտեղ Սարոյանին դիմավորում են բնիկ բիթլիսցիներ, ովքեր տոնական ճաշկերույթ էին

<sup>164</sup> Վ. Սարոյան, Անունս Սարոյան է ..., Էջ 87:  
<sup>165</sup> Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն..., Էջ 31:

կազմակերպել մեծ հայրենակցի պատվին: Յոուրասեղանի շուրջ խոսքուզրույց է ծավալվում Բիթլիսի մասին: Ոգևորված Սարոյանը աաշեցնում է սեղանակիցներին. «*Իր խոսքի մեջ նա հիշեց Բիթլիսի տեղագրության այնպիսի մանրամասնություններ (հիարկե, լսածների ու պատմածների հիման վրա), որոնք տոհմական-տարեց բիթլիսցիներին զարմացրին իրենց հավաստիությամբ*»:<sup>166</sup> Երբ Սարոյանին հետագայում դարձյալ կանգնեցնում են ամերիկանիզմ, թե՛ հայկականություն հարցի առջև, նա պատասխանում է. «*Ավելի շուտ այլ աբանական, քան զգացական առումով, Բիթլիսը գերիշխում է*»:<sup>167</sup> Թեև ինքն էլ գիտակցում է, որ «*Բիթլիսը կարծես կորստի հուշարձան է դարձել*» և այն վերանվաճելու նրա հաստատուն համոզմունքը «*գրեթե խենթություն է*»: «*Սարոյանը տեսիլքների ու սովերների միջոցով վերակենդանացնում է հին ու իրական իր երկիրը, իր տոհմի մարդկանց սովերները դարձնում է կենդանի*»:<sup>168</sup> Փաստորեն, գրողն իր բոլոր պնդումներով հանդերձ գիտակցում էր, որ ինքը «**հայ է առանց հենակետի, առանց հողի, հայի ուրիշ տեսակ է**»:<sup>169</sup> Այստեղ գտնում ենք Սարոյանի իրական հայկականության բանալին, նա գրականության մեջ բերում է միանգամայն նոր՝ աստանդական հայի կերպարը:

Գրողի ձևավորման վրա կարող են ազդել բոլորովին անսպասելի գործոններ: Սարոյանի դեպքում դրանք հիմնականում կապվում են ընտանիքի ու մանկության հետ: Յայտնի փաստ է, թե Սարոյանի ընտանիքը 1907 թ. Կալիֆորնիայում հաստատվելուց հետո (հայրը 1905-ին նախ միայնակ էր հասել ԱՄՆ, ապա ընտանիքը երկու տարի անց վերամիավորվել էր), մյուս գաղթականների պես հազիվ 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:

<sup>166</sup> Ս. Աղաբաբյան, XX դարի հայ գրականության գուգահեռականներում, գիրք 1, Երևան, 1983, էջ 392:  
<sup>167</sup> Վ. Սարոյան, Յայկական եռագրություն..., էջ 33:  
<sup>168</sup> Բ. Գալստյան «Յայկականության թեման Վ. Սարոյանի «Խաղողի այգին» և «Բիթլիս» դրամատերում // Վիլլյամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի գեկուցումներ, «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2009, էջ 57 (պետք է նկատել, որ սույն ժողովածուում առկա են բազմաթիվ կոպիտ սխալներ և անճշտություններ, տվյալ հոդվածում վրիպակ է թույլ տրված անգամ վերնագրում, պետք է լինի «Խաղողի այգին», գրված է՝ «Խնձորի այգին» և այլն-ԱԱ):  
<sup>169</sup> Յենրիկ Յովհաննիսյանի հետզրույցից:

Չորս տարի անց նա կարողանում է երեխաներին տուն բերել. «Ութ տարեկանիս վերադարձայ ընտանիքիս մօտ, Ֆրեզնո, ուր ճանչցայ երկու նոր բաներ: Չայ երեն լեզուն և մանավանդ ազատության իմաստը»<sup>170</sup>, - հետագայում պատմում է գրողը: Օքլենդի մանկատանն անցկացրած տարիները 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 որբություննը և ապա՝ օտարության մեջ, կարիքի ու ընչազրկության պայմաններում, սակայն ազգային տոկունությամբ, 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՝ Լուսնթագ Ղարօղլանյանի դերը: Նա էր, որ ղեկավարել էր ընտանիքի տեղափոխությունը դեպի Միացյալ Նահանգներ և սովորեցրել էր տղային հայերեն խոսել:

Տառի կերպարը Սարոյանը որոշ չափով արտացոլում է «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում՝ Ջոնիի տատի կերպարի միջոցով, ով խոսում է «Չայ երենով, (որը) նրա իմացած միակ լեզուն է, բացի թուրքերենից, քրդերենից և մի քիչ էլ արաբերենից, որոնք այդ շրջապատում ոչ ոք չի հասկանում»<sup>171</sup>: Թվում է, թե այս կերպարը պիեսի երկրորդական կերպարներից է, միայն մի քանի ռեալիզմով է ներկայանում, այնինչ 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

<sup>170</sup> Թ. Փօստաճեան, Մեծանուն եւ հանճարեղ հայ գրական դեմքեր, Երևան, 2010, էջ 206:

<sup>171</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 22:

կրողը: Յին երկրի հայ երեւոյժ ծեր կնոջը երբեմն պատասխանում է նաև Ջոնիի հայրը, բանաստեղծ Բեն Ալեքսանդրը: Այս կերպարի հիմքում Սարոյանի հայրն է՝ վերականգնված գրողի երևակայութեամբ: Սարոյանի հոր՝ Արմենակ Սարոյանի մասին հայտնի է, որ նա ուսանել էր Բիթլիսի երիցական ամերիկյան դպրոցում, քարոզիչ է եղել, փիլիսոփայական ակնարկների և բանաստեղծութեան նկերի հեղինակ: Սարոյանը պատմում է, որ հայրը հողվածներ է տպագրել Նյու Ջորսիի «Քրիստիան Յերալդ» լրագրում, սակայն Միացյալ Նահանգներում գոյատևելու համար նաստիպված է եղել նաև խաղողի այգիներում բանվորի աշխատանքով վաստակել օրվա հացը: Ապագա գրողի վրամեծ տպավորութեան է գործել սեփական հոր լուսանկարը: Մայրը մի օր, ցույց տալով ամուսնու լուսանկարը, կարդացել է նրա բանաստեղծութեան նկերից: Սարոյանը գրում է, որ լուսանկարից իրեն իսկապես գրող էր նայում. «*Ես գիտեի, որ իմ հայրը գրող է եղել*»<sup>172</sup>, և այս փաստը ևս նրան մղել է դեպի գրականութեան: Այս կապակցութեամբ Սարոյանը սիրել է կրկնել. «*Ինքնաճանաչ մանուկին ծննդաբանական աղբիւրէն կըսկսի*»:<sup>173</sup>

Յաճախ նա հիշատակում է իր քեռի Արամին, ով լավ պատմութեան նկեր պատմող էր. «*Ինձ միշտ գրավել է իմ մորեղբոր՝ Արամի, վաղ տարիների ասքած կյանքը ու ջահելական խենթութեան նկերը, ես հիացած էի նրա շարժունակութեամբ, եռանդով ու սրամտութեամբ համեմված նրա խոսքով, և ինձ դուր էր գալիս նրա անունը՝ Սարոյան ազգանվան կողքին*»:<sup>174</sup> Ինչպես նաև Սարոյանը պատմում է իր մոր մշտապես հայկական տարագրելու, իր տատի երգած հայրենասիրական ռազմատեսչ երգերի մասին՝ սովորական, առօրյա գործեր անելիս: «*Պահպանվել էին հին երկրի սովորույթները, ավանդույթներն այն երկրամասի, որտեղից եկել էր տվյալ ընտանիքը: Ավանդույթներն ամբողջութեամբ էին պահպանվել ... տանը ինչո՞ւ է գոն նա հայերենն էր, մտածողութեան կերպը, կերակուրները, շարժումները նույնն էին, ինչպիսի եղել էին հին հին երկրում*»:<sup>175</sup> Յեղային հիշողութեանը, արյան կանչը,

<sup>172</sup> Վ. Սարոյան, Յեճանվորող Բներլի Յիլգից ..., էջ 54:  
<sup>173</sup> Օ. Քեշիշեան, Ուիլեամ Սարոյանի նպատը Ամերիկեան գրականութեան եւ հայութեան // Սարոյանի ճշմարտութեան ետեւից ..., էջ 30:  
<sup>174</sup> Նույն տեղում, էջ 128:  
<sup>175</sup> Վ. Սարոյան, Յեճանվորող Բներլի Յիլգից ..., էջ 67:

կորուսյալ երկրի վերհուշը, ընտանիքի կուռ և միասնական գոյությունը՝ ահա սրանք են այն սուբյեկտիվ, ենթագիտակցական մոտիվները, որոնք պայմանավորում են գրողի ձեռագրի հայկականության այդքան խորը 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»<sup>176</sup>, - գրում է Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում վերջինիս ազգային բնավորության մասին համակողմանի հետազոտողներից մեկը՝ Յարուբյուն Արզումանյանը: Գալով դրամային՝ մեջբերենք Յեգելի խոսքն այս կապակցությամբ. «Դրաման իր ներսում զարգացող ազգային կյանքի արտադրանքն է»<sup>177</sup>, Սարոյանը, փորձելով բացատրել իր գրությունների խորը, ազգային արմատները, ասում է. «Գրությունն չի գա հերեկվրեն: Գրությունն կու գա խորունկ ժամանակվրեն...»:<sup>178</sup> Սա Յեգելի 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 վոլնդերքինդ» և որ «կար մի ժամանակ, որ Սարոյանը Ամերիկայի ամենահայտնի էթնիկ գրողներից էր, հավանաբար ավելի հայտնի, քան հենց բնիկ գրողները (Նկատի ունի 30-40 թթ. - Ա.Ա.)»:<sup>179</sup> Յենց այս հատկանիշն էլ բացատրում է Սարոյանի ֆենոմենը, նրա բոլորովին ինքնատիպ ձեռագիրն ու տեսակը համաշխարհային գրականության բազմազան գունապնակում: Ճատ այլ ազգի գրողներ կան ամերիկայում, սակայն նրանցից ոչ ոք չունի նման ողբերգական պատմությունն իր թիկունքում, պատմությունն, որն արյան և վերհուշի միջոցով սողոսկում է գրականությունն և ձևավորում գրողի մի բոլորովին ուրույն տեսակ, որի ամբողջությամբ ինքնակենսագրական հենքի

<sup>176</sup> Յ. Արզումանյան, Ազգային բնավորությունը Վիլյամ Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում, Երևան, 1997, էջ 43:

<sup>177</sup> Герель, Նշվ. աշխ., էջ 331:

<sup>178</sup> Երևանի պետ. համալսարանում. Երեկոն վարում էր համալսարանի պրոֆեսոր Լևոն Մկրտչյանը // Լ. Մկրտչյան, Նշվ. աշխ., էջ 111:

<sup>179</sup> W. Shear, Saroyan's study of ethnicity // Critical Essays on William Saroyan..., p.86.

վրա կառուցված պատումը զարմացնում, հուզում է տարբեր ազգերի ընթերցողներին: Սարոյ անի հետազոտող Ալեքսեյ Չվերևը նույնպես ընդգծում է Սարոյ անի էթնիկ պատկանելության կարևորությունը՝ նրա գրականության ինքնատիպության ձևավորման հարցում. «... Այլ հոգեբանություն է, ստեղծված ազգային հիշողությամբ, ինչպես նաև մշտապես գիտակցումը իր այլ ազգի լինելու՝ բնիկ ամերիկյան բարքերի, հասկացությունների և նորմերի մեջ»<sup>180</sup>, - գրում է նա:

Սարոյ անի հայ կական թեմաներով պիեսներում աչքի է խփում 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: Կալիֆորնիայի որևէ փոքրիկ անկյունում ստեղծում են իրենց համար Բիթլիսի մտացածին պատկերը, բայց և անվերջ կարոտում հայրենի եզերքն ու սևվում դրավերհուշով: «Խաղողի այգին» պիեսում նույն խմբին են պատկանում գաղթական հայեր Մակար պապի և Մխիթար պապի կերպարները, հայրենիքի կերպարը 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 հայ կական յուրովի հուժմորով մխիթարում է նրան. «ՄԱԿԱՐ - Երբ որ գացինք երկիր: Երկիր որ երթանք՝ ես քրզի կտարվիմ», «ՄԽԻԹԱՐ - Մակար, Բիթլիս քաղքի նկար որ տվերիմ քրզի, լավ կպահիս»: <sup>181</sup> Ասել է թե՛ նրանք դեռ հավատում են վերադարձին, 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 հիսուն տարեկանում է կարդալ, գրել սովորել, որպեսզի հոդվածներ գրի Բիթլիսի մասին ու մշտաթուն պահի «հին երգրի» հիշողությունը

<sup>180</sup> А. Зверев, Լ2 վ. աշխ., էջ 106.

<sup>181</sup> Վ. Սարոյ ան, Խաղողի այգին, Երևան, 1971, էջ 10:



«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, նրանցից շատերը, թեև, հայերեն գրել չգիտեն: **Այս սերունդը հենց Սարոյանի սերունդն է**, և պիեսներում հաճախ Սարոյանի կերպարն է ընկած կերպարների հիմքում: «ԳՐԻԳՈՐ - Քո Մակար պապը 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»<sup>182</sup>, - իր արդեն ամերիկացի երեխաներին պատմում է հայրը «Խաղողի այգին» պիեսում: Սարոյանը նաև նշում է այս երկու սերունդների կոնկրետ ժամանակաշրջանին պատկանելու տարեթվերը: Այս խմբի կերպար է Բեն Ալեքսանդրը, նա ծեր մոր հետ հայերեն է խոսում, տղայի հետ՝ անգլերեն, չի ներգրվում այս հասարակությանը, իրեն բնաստեղծ 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 ձեռնուկայն չի նստել, Ֆրեզնոյի մոտ Խաղողի այգի է գնել, երկու գավակների 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 վերցված գումարը փակելու համար, և նրանք, ի վերջո, այգին հետ են հանձնում

<sup>182</sup> Վ. Սարոյան, Խաղողի այգին..., էջ 21:

բանկին՝ պարտքի դիմաց: Սակայն Գրիգորի համար խաղողի այգին գուտ եկամուտի աղբյուր չէ, նա իրեն չի համարում ագարակատեր կամ գործարար, այգին կյանքի աղբյուր է, հիշեցնում է «հին երկիրը», արեգիա է, գեղեցկություն, խաղողն ըմբռնելով նա երեխաներին ասում է. «Մենք գործ ունենք խաղողի հետ, մենք գործ ունենք արևի հետ»:<sup>183</sup> Նրան ավելի շատ մեկ այլ հարց է անհանգստացնում, քան այգու կորուստը. «ԳՐԻԳՈՐ - <...> Դու հայ երեն խոսու՞մ ես քրոջդ հետ», - դիմում է նա իր որդուն՝ Մուրադին: «ՄՈՒՐԱԴ - երբեմն, բայց նամիշտ էլ անգլ երենով է պատասխանում: Հասկանում է թեև», - սա է պատասխանը, և սահամատարած իրողություն է երրորդ սերնդի ներկայացուցիչների համար, որոնք հոգեբանորեն ենթարկված են ամերիկանիզմին:

**Սարոյ անագետների հայացքից վրիպում է այս՝ երրորդ սերնդի առկայությունը:** Նրանք առանձնացնում են միայն վերը թվարկված երկու սերնդի ներկայացուցիչներին: Ճիշտ է, շատերը առանձին նկատում են Սարոյանի ստեղծագործություններում երեխաների մշտական ներկայությունը, սակայն բուլորովին այլ՝ հեղինակի սեփական մանկության կենսունակության դիտակետից: Այնինչ Սարոյանի համար ամենացավոտ կետերից մեկը հենց ուժացման, ձուլման վտանգն է մշակութային ամերիկյան 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 երկընտրանքի 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 ինչ ու՞ ես պիտի հայ լինեմ: Ես ուզում եմ նորվեգացի լինել »:<sup>184</sup> Սակայն միջավայրը, ցեղային հիշողությունը և ծնողների սերը դեպի իրենց ազգային պատկանելությունը կարող են հրաշքներ գործել. պիեսի վերջին տեսարաններից մեկում երեք փոքրիկները գրամոֆոնով Սայաթ-Նովա

<sup>183</sup> Վ. Սարոյան, Խաղողի այգին..., էջ 28:

<sup>184</sup> Նույն տեղում, էջ 22:

են լ սու մ ու պտտվում դրատակ հին հայ կական տարազներով. «ԳՐԻԳՈՐ - Ինչ սիրուն եք երևում, որքա՛ն գեղեցիկ: Երկուսդ էլ: Այդ ի՞նչ շորեր եք հագել: ՇԱՔԵ - Պապա՛, մի՞ թե չես հիշում, սրանք մամայի շորերն են, որ տատիկն է տվել իրեն, երկրից բերված տարազ է: Մուրադը սնդուկից հանեց պապի վերարկուն և գդակը, Ես ու Սոֆիկն էլ որոշեցինք մամայի շորերը հագնել: Գեղեցիկ են, չէ՞, պապա»:<sup>185</sup>

Երեք սերունդների երկխոսությունն իրականացված է «Խաղողի այգին» պիեսում, և սաերազանք 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»<sup>186</sup>, - 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, այլ և անհրապույր օտարներ... Ես արհամարհում էի այն հայ տղաներին, որոնք քծնում էին «ամերիկացիներին»: Ես ակնածանքով և գորովանքով էի վերաբերվում այն հայ տղաներին, ովքեր «ամերիկացիներին» հանդեպ տածում էին նույն արհամարհանքը, ինչը որ վերջիններս տածում էին «հայերին» հանդեպ»:<sup>187</sup> 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՝ անակնկալ իրավիճակում ի հայտ եկած շփոթվածությունը: Ավելի ուշ հայը կարող էր չլինել դրանցից և ոչ մեկը: Փոխարենը կարող էր դառնալ անտարբեր, բայց նման փոփոխությունների համար ժամանակ էր պետք»:<sup>188</sup> Սա Սարոյանի առաջին հուշագրական վեպն է: 1952-ին գրված այս մտայնությունները յոթանասունականներին հասուն խոհ են դառնում: Այդ ժամանակը մոտավորապես քսանից քսանհինգ տարին էր

<sup>185</sup> Վ. Սարոյան, Խաղողի այգին..., էջ 67:

<sup>186</sup> Վ. Սարոյան, Յեթանվորդը Բևերլի Հիլզից..., էջ 129:

<sup>187</sup> Նույն տեղում, էջ 66:

<sup>188</sup> Վ. Սարոյան, Յեթանվորդը Բևերլի Հիլզից..., էջ 67:

գրողի համար, քանի որ յոթանասուևականներին ստեղծված «Հայ կական եռագրությունում» հայ ը ո՛չ շփոթված է, ո՛չ ատում է, և ո՛չ էլ գոռոզ է: Հայ ը 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, միտված էին շեշտադրելու գրողի էթնիկ ժառանգության անմահ որակները, ապավերջին շրջանի ստեղծագործություններում ավելի շատ նկատելի է գրողի հակվածությունը իր էթնիկ պատկանելությանը համարել խնդիր, արժեհամակարգերի բախում»<sup>189</sup>, - իր «Սարոյանի ազգային պատկանելության ուսումնասիրություն» հոդվածում գրում է ամերիկացի հետազոտողը: Հանդիմանանքի, թե պարզապես նկատառման տեսքով այս գնահատականը որոշակիորեն իրողությունն է: Հատկապես վերջին շրջանի պիեսներում Սարոյանի բոլոր հարցադրումներն են իրենցում 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 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 գայրույթ և բողոք ունեմ մարդու և իր խոցելիության, ապականելիության, կաշառելիության դեմ, քան որևէ այլ գրող»:<sup>190</sup>

«Յառաջ» պիեսում Սարոյանը (որպես գործող անձ) հարց է ուղղում խմբագրատանը հավաքվածներին. «Ձեզ դու՞ր է գալիս հայ լինելը»: Ամերիկայի 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

<sup>189</sup> W. Shear, Եզվ. աշխ., էջ 86:  
<sup>190</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, էջ 386:

դարոցում, 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 կգգանք»:<sup>191</sup> Այս հարցադրումը դեռևս վաղ մանկության տարիներից Սարոյանն իր հետքերում 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՝ նույնափսի անթաքույց ուղիղ պատասխաններով:

**Եռագրության փեսներում Սարոյանը բացեիբաց անդրադառնում է նաև հայ կական ջարդերի թեմային:** Մինչ այդ նա պարբերաբար ամերիկացի և աշխարհի ընթերցողին պատմում էր հայ գաղթականի ճակատագրի մասին, այժմ «Յայերը» պիեսում նրա հերոսները արդեն խոսում են այն մասին, թե ի՞նչն է պատճառ դարձել իրենց գաղթականության. «ԱԼՄԱՍՏ - Մեր ազգը կոտորվեց, և ես կորցրի ողջ ընտանիքս, մեր ազգի հետ միասին»:<sup>192</sup> «ԶԻՎԻԼ ԵՔՅԱՆ - Եթե կուզեք իմանալ ճշմարտությունը, ամեն անգամ անքուն գիշերներին ես մտածում եմ մեր բանտարկված և մահապատի ենթարկված մտավորականների մասին: Եվ դա հուզում է ինձ»:<sup>193</sup>

Յ. Ա. Վեգերը «Saroyan and the Armenian Past» հոդվածում մասնավորապես եռագրության կապակցությամբ գրում է. «Չնայած այն բանին, որ Սարոյանը ողջ կյանքում փորձել է շրջանցել հայոց պատմությունը, այնուհանդերձ մշտապես գտնվել է դրա «կարմիր ստվերի» տակ»:<sup>194</sup> Վեգերը վրիպում է, Սարոյանը չի շրջանցել (այլապես կկորցներ գրողի իր յուրահատկությունը), Սարոյանը հայոց պատմության միջոցով հասել է ընդգրկուն, համամարդկային ընդհանրացումների, մասնավորի միջոցով ընթերցողին է հասցրել համընդհանուր մարդասիրական հասկացություններ, արժեքներ: Իսկ

<sup>191</sup> Վ. Սարոյան, Յայ կական եռագրություն..., էջ 157:

<sup>192</sup> Վ. Սարոյան, Յայ կական եռագրություն..., էջ 60:

<sup>193</sup> Նույն տեղում, էջ 68:

<sup>194</sup> H. A. Veaser, Նշվ. աշխ., էջ 157:

«Յայ կական եռագրությունում» իր իսկ բնորոշմամբ «զայրացած գրողը» որոշում է իր ազգի պատմության «կարմիր ստվերը» ի լուր աշխարհի երևացնել արևի լույսի ներքո: Եվ քանի որ Սարոյանը երկխոսությունների անգերազանցելի վարպետ է, ուրեմն հատկապես փեսներում նա կարողանում է ավելի դիպուկ ու համոզիչ լինել: «Սարոյանը մեծ վարպետություն է հանդես բերում և դիպուկագային այնպիսի բազմազան ու բազմաձև կառույցներ անում, որոնք կարծես այլևս տեղ չեն թողնում հեղինակային միջնորդությունների կամ միջարկումների, դիպուկներից դուրս արձակ կամ դրամատուրգիական մեկնաբանությունների: Ամեն բան ասվում է մինչև վերջ, շարժման մեջ են ներկայացվում ամենքը և ամեն ինչ, շոշափելի ու տեսանելի են դառնում երկխոսության մասնակիցները, գործող անձինք, միջավայրը, ժամանակը և այլն»<sup>195</sup>, - ասվածը Սարոյանի արձակի մասին է, սակայն բնորոշում է գրողի դիպուկագային կառույցների ստեղծման մեծագույն հմտության կարողությունն առհասարակ: Օգտագործելով դրամատուրգիական երկխոսության զարգացման մեթոդը, Սարոյանը շոշափում է ևս մեկ ցավոտ հարց հայերի պատմությունից. «ՍԱՐՈՅԱՆ - Յայերի 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:

*ՉՈՅՐԱԲ* - 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՛ հորհրդային Յայ աստանում...»:<sup>196</sup> Գրողն իր հերոսի միջոցով ցույց է տալիս սեփական տեսակետն այս հարցի վերաբերյալ. հայը լացող, բողոքող չէ, հայը պահանջատեր է. «*ՉՈՅՐԱԲ* - Մենք պահանջում ենք վերադարձնել մեր հայրենի երկիրը՝ Յայ աստանը ամբողջությամբ <...>»:<sup>197</sup> Սակայն հայը ռոմանտիկ երագող չէ, նա նաև հրաշալի տիրապետում է քաղաքական իրավիճակին. «*ԱՐՓԻԿ* - ...ինչ վերաբերում է հորհրդային Յայ աստանում տիրող իրադրությանը, վստահ եմ, որ Յրաջյան չի

<sup>195</sup> Յ. Արզումանյան, Նշվ. աշխ., էջ 103-104:  
<sup>196</sup> Վ. Սարոյան, Յայ կական եռագրություն..., էջ 136:  
<sup>197</sup> Նույն տեղում, էջ 137:

վիրավորվի, եթե ասեմ, որ բոլոր հարցերի վերաբերյալ մենք հրահանգներ ենք ստանում Մոսկվայից և հույս չունենք, թե Մոսկվան չի շարունակի թուրքիային չնեղացնելու իր քաղաքականություները, քանզի թուրքիան Ռուսաստանի համար շատ հարմար է և՛ որպես հարևան, և՛ որպես հավանական անդամ ազգություներին ռուսական ընտանիքի...»:<sup>198</sup>

Սարոյանի **հակառվետական, իսկ ավելի շուտ՝ տոտալիտարիզմի դեմ** դիրքորոշումը հայտնի է դառնում 1935-ին Սովետական Միության առաջին այցի ժամանակ, երբ Մոսկվայի «Լիտերատուրնայա գազետայի» թղթակիցը հոդված է խնդրում Սարոյանից գրականության վերաբերյալ: Սարոյանը հրաժարվում է՝ պատճառաբանելով, որ շատ տարբեր է իրենց աշխարհընկալումն ու մտածելակերպը: Սակայն լրագրողը հավաստիացնում է, որ նակարող է ազատորեն արտահայտել իր հայացքները: Այս հոդվածը ճակատագրական է դառնում գրողի համար: սկսվում են հալածանքներ ու արգելքներ Սարոյանի հանդեպ, նրա անունը արգելվում է Սովետական Միությանում: Անհետեթ մեղադրանքներ են առաջադրվում նրան: Վերադառնալով Միացյալ Նահանգներ, Սարոյանը 1936-ին գրում է իր «Շունչ-արտաշունչ» («Inhale-Exhale») պատմվածքների ժողովածուն, որում տակավին երիտասարդ գրողը քննադատում է տոտալիտարիզմը: Վլ. Շահնազարյանն իր «Բոլոր մարդիկ հայեր են» էսսեյում այս կապակցությամբ գրում է. «Այս գիրքը Սովետական երկրներում կբանադրեն (предадут анафеме), իսկ հեղինակի անունը փակի տակ կմնամինչև վաթսուհիններ»<sup>199</sup>, թեև քառասունականները արգասաբեր են եղել գրողի հատկապես դրամատուրգիական կյանքում («Գեղեցիկ մարդիկ» ("The Beautiful People", 1941), «Յե՛ր, ո՞վ կա» ("Hello Out There", 1942), «Յեռացի՛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, մեծություները, հումանիզմը, նրան համարում են դեկադենտական հեղինակ, մեղադրում միստիկ-քրիստոնյալիներ և բուրժուական ռեակցիոն ուսմունքի քարոզչության մեջ: «Ամերիկյան մոնոպոլիստներին իր

<sup>198</sup> Նույն տեղում:

<sup>199</sup> Вл. Шахназарян. «Все люди армяне». «Дружба Народов», 2001, N3, стр. 56.

գրիչն ամբողջովին վաճառած Սարոյանը քողարկվում է «դեմոկրատական», «հոլմանիստական», «օպտիմիստական» ծխածածկույթով, իր երկերի հերոս է ընտրում «միջին» ամերիկացուն, հասարակ մարդկանց, կյանքից հալածվածներին»<sup>200</sup>, - 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 հայտնվելը անմիջականորեն կապվում է Սարոյանի հետազոտող և փայլուն թարգմանչուհի Ն. Գոնչարի անվան հետ, ով չհետևեց որևէ գաղափարախոսական դիրքորոշման և հրահանգի»<sup>201</sup>, - նկատում է Լ. Մելիքսեթյանը՝ համարելով, որ ռուսալեզու մամուլում Սարոյանի իրական տեղը, դերն ու նշանակությունը ըստ էության վերականգնելու գործում հենց Ն. Գոնչարն է կարևորագույն դեր խաղացել:

Չայրենասեր և «իր հայ ինքնությամբ միշտ հպարտ»<sup>202</sup> Սարոյանին ոչ միայն հուզում է իր նախնիների ճակատագիրը, այլ և նրան խորապես հուզում էր **Չայաստանի և հայաստանցիների ներկայի դրությունը**: Վերջին երկու այցելությունների ժամանակ նամոտիկից ծանոթանում է հայ ազգի հանրահայտ արվեստագետների հետ, թարգմանաբար կարդում, ավելի հաճախ խնդրում է, որ իր համար բարձրաձայն ընթերցեն հայ գրողների ստեղծագործությունները: Իրապես մեծ ու համաշխարհային մաշտաբի գրողներ էր համարում Չրանտ Մաթևոսյանին, հիացած էր Ռազմիկ Դավոյանի «Ռեքվիեմով», Չարենցի «Ես իմ անուշ Չայաստանին» անվանել է «Տերունական աղոթք», զմայլված էր աստղագետ Գրիգոր Գուրգադյանի տիգերական իմացություններով, ապրում էր Կոմիտասի երաժշտությամբ և Մինասի կտավներով ներշնչված: Նշանակալի են եղել Չարենցի և Սարոյանի հանդիպումները Սարոյանի նախածեռնությամբ, 1936 թ. հունիսին «Ինտուրիստ» հյուրանոցում, որոնց մասին Սարոյանը

<sup>200</sup> Ս. Կուրտիկյան, Իմպերիալիստական ռեակցիան և ԱՄՆ-ի ժամանակակից գրականությունը, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1952 թ., թիվ 8:

<sup>201</sup> Л. Меликсетян, У. Сароян в Советской критике (1935-1975 годы), Чаша թեղ. Գիտական հոդվածների ժողովածու, № 1, 2006, стр. 41.

<sup>202</sup> Տե՛ս՝ Թ. Փօստաճեան, Նշվ. աշխ., էջ 207:



երկար ժամանակ լռել է և միայն տարիներ անց առաջին անգամ իր գրույցները տպագրել «Հայրենիք» շաբաթաթերթում («Hairenik Weekly»), ապա նաև «Գրական թերթում»: *«Չարենցը ըսաւ, - Դու ն անգլերէն կը գրես, այնուամենայնիւ դու ն հայ գրող ես: - Ես համաձայնեցայ և նկատեցի, որ թէեւ ծանօթ չեմ իր գրութիւններուն, սակայն կը կարծեմ, որ ինքը, հակառակ, որ կը գրէ հայերէն, այնուամենայնիւ ու էապէս համաշխարհային գրող է: - Չարենցը պատասխանեց. - Թերևս, կամ յուսանք, որ այդպէս է, թէեւ ինքնին բավարար է նաեւ հայ գրող ըլլալը»<sup>203</sup>*: Բացի ստեղծագործական սեփական նվաճումներից, Սարոյանը անհանգիստ էր հայ ազգի ստեղծագործողների գրական ճակատագրի մասին: Նա համարում է, որ անհրաժեշտ է հայ գրողներին թարգմանվել, քանի որ նա տեսնում էր այդ ներուժը և միևնույն ժամանակ ակոսում, որ նրանք հնարավորություն չունեն աշխարհին ներկայանալի դառնալու: Հայաստան այցելությունների ժամանակ Սարոյանը հայ հեղինակներին հորդորում է հատկապես պիեսներ գրել, քանի որ այն լավագույն միջոցն է սեփական ձայնը աշխարհին լսելի դարձնելու: *«... Կարևոր գորությունն որ կուգա խաղ գրել ե, դրամա գրել ե... Եթե պետք է մեր պատմությունն աշխարհքին հասնի, ամենեն հաջող և արագ միջոց պիտի ըլլա դրամայով, խաղով, պիտի խաղ մը, եթե լավ ըլլա, պիտի թարգմանվի, գիտցած եղեք»<sup>204</sup>* Տարօրինակ չէ, անցյալ դարի կեսերին թատրոնը հասարակական կյանքում գերիշխող դերակատարություն ուներ: Սարոյանը թատերական դարաշրջանի ծնունդ էր, շնորհիվ իր պիեսների քառասունականներին նրան ճանաչում էր ողջ Ամերիկան, և ապա՝ նրա անունը աշխարհի ամենատարբեր երկրների թատերական պատահների վրա էր զետեղված գլխատառերով: Այնինչ այսօրվա հանդիսատեսին կթվա, թե նա չափազանցում է թատրոնի նշանակությունը, քանի որ, ցավոք սրտի, մենք ապրում ենք այնպիսի ժամանակներում, երբ թատրոնը անմասնակից է հասարակական կյանքի գործընթացներին, և որը ռուս թատերագետ Մարինա Դավիդովան բնութագրում է իր գրքի խորագրով իսկ՝ «Թատերական դարաշրջանի ավարտը»:<sup>205</sup>

<sup>203</sup> Թ. Փոստաճեան, Նշվ. աշխ., էջ 229:  
<sup>204</sup> Լ. Միրիչանյան, Նշվ. աշխ., էջ 275:  
<sup>205</sup> Տե՛ս՝ М. Давыдова, Конец театральной эпохи, «Золотая Маска», О.Г.И, Москва, 2005.

Պետք է նկատել նաև, որ հենց գրականության և հատկապես դրամատուրգիայի միջոցով Սարոյանը Ամերիկայում և այն չորս տասնյակ երկրներում, որոնց լեզուներով թարգմանվել են նրա ստեղծագործությունները, **փոխեց հայերի հանդեպ եղած վերաբերմունքը**, կամ այս ազգին անձանոթների 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 տասնմեկ դարերի վեր, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ամենահարուստընտանիքն էինք մի երկրում, որը մեզ համար և ողջ աշխարհն էր»:<sup>206</sup> Հայի նման որակներով կերպարներ հանդիպում ենք Սարոյանի թե՛ պատմվածքներում, թե՛ վեպերում, և թե՛ պիեսներում, հետևաբար Ռ. Դավոյանը Սարոյանին նվիրված իր գրքում գրում է. «Վիլյամ Սարոյանն իմ պատկերացման մեջ նման էր էպոսի ժողովրդական հերոսի, որ պանդխտության մեջ փառք էր նվաճում իր ժողովրդի համար»<sup>207</sup>:

«Սարոյանը պատկերում է այն հայերին, ովքեր օտար մշակույթում պայքարում են երջանկության համար: Չնայած շատերն են տառապում խորը վշտից և միայնակությանից, սակայն այս արտասովոր (eccentric) օտարերկրացիները ցուցաբերում են անզուսպ կենսունակություն և առատաձեռնություն»:<sup>208</sup> 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 հասկանում եք ինձ, պարոն (կամ տիկին), ես սիրում եմ մարդկանց, սիրում եմ հայ ազգը, սիրում եմ Սարոյան տոհմը, սիրում եմ իմ հորը՝ Արմենակին, իմ մայր Թագուհուն, իմ որդի Արամին, իմ դուստր Լյուսիին, և փետք 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»:<sup>209</sup>

<sup>206</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, «Սովետական գրող», Երևան, 1986, էջ 215-216:

<sup>207</sup> Ռ. Դավոյան, Կեցցե՛ք Հայաստան. Հուշեր, «Տիգրան-Մեծ», Երևան, 2009, էջ 4:

<sup>208</sup> D. S. Calonne, Նշվ. աշխ., էջ 57:

<sup>209</sup> Գ. Кубатьян, Ворованный воздух. Статьи и заметки, «Изд. РАУ», Ереван, 2005, стр 423.

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 պրոտակապը պահած էր հայ ութեան հետ»*:<sup>210</sup> Վահագն Դավթյանը նույնպես հակված է այս հարցի սարոյանական մոտեցմանը. *«Սարոյանը գրականության մեջ կարևորագույնը ոգին է համարում և երիցս ճշմարիտ, որովհետև գրականությունը, առհասարակ արվեստը, ամենից առաջ ոգի է և այդ ոգուց բխած կենսափիլիսոփայություն»*:<sup>211</sup> Իսկ Նվեր Վիրաբյանը Սարոյանին նվիրված իր ձեռնարկը ներկայացնում է *«Չայ դասական գրողներ»* մատենաշարով:<sup>212</sup> Չետազոտողների մի ստվար մասը, այնուամենայնիվ, Սարոյանին համարում է բացառապես ամերիկյան գրող, ելնելով այն հանգամանքից, որ *«...այս կամ այն գրականությանը պատկանելը ամենից առաջ որոշում է այն լեզուն, որով նագրում է»*: Նրանց թվին են պատկանում Ա. Դոլուխանյանը<sup>213</sup>, *«Չայ որդի և ամերիկյան գրող»* բնութագրությունն է տալիս գրողին Ն. Գոնչարը,<sup>214</sup> Յ. Արզումանյանն էլ մեկնաբանում է. *«...ժողովրդի ոգու մասին խոսելուց առաջ անհրաժեշտ է տարորոշել նրա լեզվի, կամ որ նույնն է՝ նրա ազգության խնդիրը: Ստացվում է, որ դարձյալ առաջին պլան է մղվում ազգի լեզուն, առանց որի, հիրավի, ոգին դառնում է վերացարկություն և, անառարկայական ու անշոշափելի մի բան»*:<sup>215</sup> 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 ելակետ հակված

<sup>210</sup> Օ. Քեշիշեան, Նշվ. աշխ., էջ 31:

<sup>211</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 6:

<sup>212</sup> Տես՝ Ն. Վիրաբյան, Չայ դասական գրողներ. Վիլյամ Սարոյան, «Էդիթ-Պրինտ», Երևան, 2011:

<sup>213</sup> Տես՝ Ա. Դոլուխանյան, Ամերիկեան մեծ գրողը հայկական ոգով // Սարոյանի

ճշմարտության ետեւից..., էջ 46:

<sup>214</sup> Ն. Գոնչար, Վ. Սարոյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, էջ 431:

<sup>215</sup> Յ. Արզումանյան, Նշվ. աշխ., էջ 9:

են արևմտյան քննադատների բնորոշումներին (Վ. Շիր, Դ.Ս. Կալոն), ովքեր հաշվի են նստում Սարոյանի հայ գրող լինելու ցանկության հանգամանքի հետևազտում բանաձևը՝ «ամերիկայի ամենահայ տնի էթնիկ գրողը»<sup>216</sup> Այսպիսով չեզտադրելով գրողի ո՛չ միջավայրի, ո՛չ լեզվի, ո՛չ էլ մեկ այլ հանգամանք, Վոլտեր 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 օրբեմից 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, աստանդակային հայի խնդիրների, հայկական ինքնությանը վերաբերող իր տեսակետները: Այսպիսով, Սարոյանի հայկական թեմաներով պիեսները դեռևս սպասում են իրենց բեմադրիչներին. ժամանակակից թատրոնի արտահայտչամիջոցները բազմազան են ու անսպառ, հետևաբար Սարոյանի տարաբնույթ ժանրային յուրահատկություններով գրված այս պիեսներին միայն ռեժիսորական լուրջ ու հետևողական մոտեցում է հարկավոր՝ դրանք հանդիսատեսի մտքին ու սրտին ըստ էության հասցնելու համար:

<sup>216</sup> Տե՛ս՝ W. Shear, Նշվ. աշխ., էջ 86:

**ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ**  
**ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՄՈՒՏՔԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆ**

**Սարոյ անի մուտքը հայ թատրոն Վարդան Աճեմյ անի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությանը**

*1961-ին հնչեց ավանդական թատրոնի մայրամուտի շեփորը:<sup>217</sup>*

**Հենրիկ Հովհաննիսյան**

**1961 թ.** Վարդան Աճեմյ անի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունը բեկումնային եղավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի համար: Հայ հանդիսատեսը առաջին անգամ բեմից ճանաչեց Սարոյ անի դրամատուրգին: Սակայն որքան նոր հեղինակն իր գեղագիտությամբ անձանոթ 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 Աճեմյ ան 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, ակնատեսի խոսքերով՝ *«բեմական իրականության ներփակությունն էր հաղթահարվել՝ բացելով սարոյ անական երկի համատեղ գերականության փիլիսոփայությունը: Տրամադրության և պայմանական թատրոնի դուռն էր բացվել հայ թատրոնում»*.<sup>218</sup>

«Իմ սիրտը լեռներում է»-ն ձևավորեց հայ բեմում Սարոյ անի բեմադրելու ավանդությունը:

Ներկայացման մեջ խաղում էին ժամանակի խոշորագույն դերասանները՝ Վահրամ Փափագյան, 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, երեսուներեք ամյա կինը

<sup>217</sup> Հենրիկ Հովհաննիսյանի հետզրույցից, 25.04.2016:

ճշմարիտ ու հմայիչ է եղել իննամյա տղայի դերում: Այս ներկայացումով հանդիսատեսը հրաժեշտ տվեց հայ բեմի խոշոր վարպետներից մեկին՝ Յրաչյան Երեսիսյանին (Մեք-Գրեգոր), ով արդեն վատառողջ էր և իր վերջին ներշնչանքն էր տալիս կերպարին: Այս ներկայացումը դարձավ նաև հայ բեմի խոշորագույն դերասան Վահրամ Փափագյանի վերջին ելույթը: 1967թ. դեկտեմբերի 17-ին նա վերջին անգամ խաղաց Մեք-Գրեգորի դերը:

Ներկայացումն ամբողջանում էր Ռոբերթ Բյորնսի բանաստեղծությամբ և Առնո Բաբաջանյանի հոգեթով մեղեդիով: Այս իմաստով ևս բեմադրությունը նոր էր: Սա թատրոնի ամենամեղեդային ու ամենատեղեղանակալ ներկայացումն էր: Ժամանակի մամուլը ներկայացումը 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 սիրտը լեռներում է» մեղեդին *«կախարդական ներգործություն էր թողնում ու նկնդիրների վրա»*<sup>219</sup>, - գրում է Պարույր Սևակը:

Ուշադրության է արժանի նաև այս ներկայացման բեմանկարչությունը: 1960 թ. Բելոռուսիայից Սուլևոուկյան թատրոն հրավիրված բեմանկարիչ Արմեն Գրիգորյանի երկրորդ աշխատանքն էր մայր թատրոնի բեմում «Իմ սիրտը լեռներում է»-ն (առաջինը՝ «Երրորդը՝ պաթետիկականը» 1960 թ.): Դա ինքնատիպ պիեսի նույնքան ինքնատիպ ձևավորում էր: *«Մի հին, սպիտակ, խարխուլ, փայտաշեն տուն <...>: Ծրջապատում ուրիշ տներ չկան: Դժգույն ամայություն և կարմիր երկինք՝ ահա ամբողջը»*<sup>220</sup>, - սա է Սարոյանի հակիրճ և պատկերավոր ռեմարկը: Այդ դժգույն ամայության գեղարվեստական պատկերն է ստացել նկարիչը բեմում: Սակայն նա տնակը հաստոցներով բարձրացրել է բեմից: *«...Յայր և որդի թևատարած քայլում են այդ բարձրության եզրով և այնքան զգույշ, որ կարծես հավասարակշռությունը կորցնելու դեպքում կարող են գլորվել ենթադրյալ անդունդը»*<sup>221</sup>, - նկարագրում է Լևոն Խալաթյանը: Տևակը, նպարավաճառի կրպակը, նրանց միացնող ճամփան և կարմիր երկինքը

<sup>218</sup> Հենրիկ Հովհաննիսյանի հետզոռույցից:

<sup>219</sup> Պ. Սևակ, Իմ սիրտը լեռներում է // Գ. Չարեյան, Տարիներ և ներկայացումներ, «Յայաստան», 1972, էջ 529:

<sup>220</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 8:

<sup>221</sup> Յայ սովետական թատրոնի պատմություն, «Ակադեմիա ՅՍՍՀ հրատ.», 1967, էջ 621:

ստեղծում էին ներկայացման ամբողջական պատկերը: «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությամբ Սուլեյմանյանի անվան թատրոնը հաստատում է Սարոյան դրամատուրգին հայ թատրոնում նաև բեմանկարչական մոտեցման տեսանկյունից:

1930-40-ականներին արդեն աշխարհը գիտեր հայ ազգի ամերիկյան գրող Վիլյամ Սարոյանին, Յուլիվուդում և Բրոդվեյում բեմադրվել էին նրա թատերախաղերը, սակայն հայ ընթերցողը դեռ չէր ճանաչում մեծ հային: 1935-ին, ընդամենը քսանյոթ ամյա, բայց արդեն հանրահայտ գրողը հրավիրվում է Մոսկվայում մասնակցելու Գրողների համագումարին, այնտեղից էլ մեկնում է Չայաստան՝ հանդիպում հայ մտավորականների, գրողների հետ: Այսպես ղեռնահանդիպում էր գրողի անձի և ոչ նրա գրականության հետ: 1960 թ. Սարոյանը երկրորդ անգամ է այցելում Չայաստան և ցանկություն է հայտնում, որ իր պիեսը բեմադրվի Սուլեյմանյան թատրոնում՝ Յրաչյա Ներսիսյանի մասնակցությամբ: Չայ 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 Վարդերեսյանի 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 աշխարհ բերել երկրորդ զավակիս: -Բայց... բայց... պետք է հրաժարվես զավակիցդ»:<sup>222</sup> Դերասանուհին բանակցությունն հիշեցնող գրույցով հրաժարվում է խաղալ: «Վարդուհի, կամ դու կխաղաս, կամ պիեսը չեմ բեմադրի», - ասել էր

<sup>222</sup> Վ. Վարդերեսյան, Իմ կյանքի հեքիաթը, «Մաշտոց», Երևան, 2003, էջ 122-123:

ռեժիսորը:<sup>223</sup> Աճեմյանն այնքան ժամանակ է հրաժարվում բեմադրության մտքից, մինչև դերասանուհին երկրորդ զավակի ծնունդից հետո վերադառնում է թատրոն: 1960-61 թ. թատերաշրջանում Աճեմյանը դերաբաշխում է կատարում:

Աճեմյանը, որ արդեն մի շարք բեմադրությունների հեղինակ էր Գյումրու թատրոնում և Սունդուկյան թատրոնում, քիչ էր առնչվել արևմտյան ժամանակակից դրամատուրգիային: Նա նախընտրում էր հայկական դասականներին՝ Ծիրվանզադե, Սունդուկյան, Պարոնյան, բեմադրել էր նաև ռուս հեղինակների (Լավրենյով «Բեկում», Գորկի «Յատակում», 1934-ին մեկ անգամ էլ դիմել էր Ծիլլերին՝ «Սեր և խարդավանք», 44-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, Ֆիլիպո, Բրեխթ 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»:<sup>224</sup>

*«Թատրոնը սիրում է ընդգծումներ, եթե կուզեք՝ նաև չափազանցումներ: Վերջիվերջո դասայ մանական արվեստ է: Միայն թե չպետք է չարաշահել պայմանականության չափերը, մնալ*

<sup>223</sup> Գ. Աբաջյան, Վարդան Աճեմյանի օրերից // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հոլշերում, «Արեգ», Երևան, 1997, էջ 177:

<sup>224</sup> Л. Ахвердян, В горах мое сердце, «Театр», 1961, N11, стр 118:



*հրականության հողի վրա, հոգեբանական ռեալիզմի»<sup>225</sup>*, - 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»<sup>226</sup>*

,- իր մտահոգությունն է հայտնում Աճեմյանը: «*Սարոյանի թատերական երկը ուրիշ բան էր, - գրում է Սևակը: - Չափազանցությունն կլի ինի՞՞ արդյոք, եթե ասվի, որ այս կարգի երկեր համարյա չեն եղել սուղունկյանցիների խաղացանկում»<sup>227</sup>*

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 ձև<sup>228</sup>, թե՛ բովանդակությունն հարցադրումը: Նա նաև կանխում է՝ ինչի՞ մասին է պիեսը հարցը, ովքե՞ր են դրական, իսկ ովքեր բացասական հերոսներ պատկերացումները: Նա բացահայտում է Սարոյանի հայ լինելու երևույթը, ինչպես նաև շեշտում մի հանգամանք. Սարոյանի պիեսի երկու գլխավոր հերոսները 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*

<sup>225</sup> Ս. Աղաբաբյան, Յուլիայի պատառիկներ // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հոլշերում..., էջ 116:  
<sup>226</sup> Յայ սովետական թատրոնի պատմություն..., էջ 522:  
<sup>227</sup> Պ. Սևակ, Նշվ. աշխ., էջ 530:

կրողն է Սարոյանը՝ արյան պես հարազատ, մարդկային ինտոնացիաներով, խղճի և բարոյական պատվիրաններով»<sup>228</sup> Աճեմյանը կարողանում է մեկ բեմում համախմբել հայ բեմի ամենավառ դերասաններին, ստեղծել համընդհանուր սիրո, կարոտի տրամադրություն: «Այդ բեմադրության մեջ իմ նվաճումն այն էր, որ կարողացա բոլոր դերակատարներին համախմբել իմ հիմնական գաղափարի շուրջը...»<sup>229</sup>, - ասել է ռեժիսորը: Բեմադրության մեջ Աճեմյանը հասել է 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»<sup>230</sup>, - բնութագրում է Ս. Դանիելյանը:

Պիեսը խաղացվում էր մեկ արարով, քանի որ բեմադրիչը կարծում էր, որ «ինչ պես երգը հնարավոր է ընդհատել, այնպես էլ այս ներկայացումը»<sup>231</sup> Այս նախադասությունը, ինչպես նկատում է Լևոն Չախվերդյանը, լսել էին հենց Սարոյանից նախորդ տարվանրա այցելության ժամանակ՝ «Երգն ինչ ու՞ ընդհատել»<sup>232</sup>, - իրեն հատուկ լուրջ հուժկով 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 ինչ ում է Բարաջանյանի հրաշալի երգը: Երաժշտական է ներկայացման բնույթը: Սա մեկ շնչառություն է ներկայացում է. երգի պես սկսվում է և ավարտվում է երգի պես»<sup>233</sup>, - շարունակում է Չախվերդյանը:

1976 թ. հոկտեմբերի 18-ի ներկայացմանը ներկա է եղել Սարոյանը: Ասում են՝ անչափ գոհ է եղել. «Իմ պգտիկ երազեն մեծ գործ շինած է»<sup>234</sup>, - զարմանքով ասել է նա: Նա չի ընդվզել անգամ

<sup>228</sup> Հայ սովետական թատրոնի պատմություն..., էջ 522:

<sup>229</sup> Ս. Աղաբաբյան, Հուշային պատառիկներ..., էջ 116:

<sup>230</sup> Ս. Դանիելյան, Սարոյանը ինչպես որ կարդեն 100 տարի // Սարոյանի ճշմարտություններ տեղից..., էջ 11:

<sup>231</sup> Բ. Հարությունյան, Հայ սովետական թատրոն, 1917-1977, «Սովետական գրող», Երևան, 1985, էջ 304:

<sup>232</sup> Մ. Ախվերդյան, Նշվ. աշխ., էջ 118:

<sup>233</sup> Նույն տեղում:

<sup>234</sup> Վ. Դավթյան, Մեկ պրմենտի սիրեցյալը // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում..., էջ 157:

Ձոնիի դերում կնոջ տեսնելով, սակայն չի տեսել նաև Յրաչյա Ներսիսյանին Մեք-Գրեգորի դերում, ինչը նրացանկությունն էր:

Յրաչյա Ներսիսյանը կյանքից հեռացել էր 1961-ի նոյեմբերի 6-ին՝ անմոռանալի հուշ թողնելով իր Մեք-Գրեգորով՝ իբրև իր վերջին և բնավ ո՛չ ամենակատարյալ դերակատարումը: Յրաչյա Ներսիսյանը ստեղծել է զգացմունքային, ներքուստ հագեցած, խորը հոգեբանական կերպար: Ներսիսյանը, ըստ Բաբկեն Յարությունյանի, մարմնավորում էր տաղանդավոր մարդու ողբերգություն, որն իր ձիրքը դրսևորելու հնարավորություն չի ունեցել: Եվ Լիրի 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 Ձոնիին: Յ. Ներսիսյանի դերակատարման մասին ժամանակակիցները համակարծիք են, մամուլում գրեթե միշտ կարդում ենք՝ *«...անկեղծ ներշնչված, անքեն, անհուսորեն բարի, պայծառ մարդու կերպավորում, ինչ պիսիս ինքն էր՝ ամենասիրված ու ամենաժողովրդական դերասանը»*: ««Իմ սիրտը լեռներում է», - ասում է Մեք-Գրեգորը: - Յրաչյա Ներսիսյանն այնպիսի սրտակեղեք մորմոքով է արտասանում այս խոսքերը, ինչպես կարող էր արտահայտվել միայն այս զարմանահրաշ դերասանը»<sup>235</sup>, - գրում է Լ. Յախվերդյանը, «Թախճալի հզորություն»՝ այսպես է բնութագրում կերպարը Յենրիկ Յովհաննիսյանը:

Յրաչյայի մահից հետո դերը կատարեց Վահրամ Փափազյանը: Նա այս դերում հանդես է եկել մինչև 1967 թ.: Ձուգահեռ դերի համար պատրաստվել էր նաև ՅԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Յովհաննես Ավագյանը, սակայն Փափազյանը հնարավորություն չի տվել Ավագյանին խաղալ Մեք-Գրեգոր: Ավագյանը խաղացել է 1967-ից մինչև 1980 թվականը:<sup>236</sup> Փափազյանը Յրաչյա Ներսիսյանից մի փոքր այլ կերպ է վերարտադրել դերը՝ ավելի շատ շեշտելով նրա կյանքի փիլիսոփայությունը, հոգնած և ուժասպառ: Սակայն սա այնքան էլ «սարոյանական» կերպար չէր, *«Չառամյալ դերասան Մեք-Գրեգորի դերը և Վիլյամ Սարոյանի ոճաբանությունն, առհասարակ, հարազատ*

<sup>235</sup> Լ. Ахвердян, ԵՂՎ. աշխ., էջ 118:  
<sup>236</sup> Սերգեյ Առաքելյանի գրառումների մատյանից:

չ էին դերասանի խառնվածքին»<sup>237</sup>, - գրում է Լևոն Չախվերդյանը: 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»<sup>238</sup> խոսքերը, հանդիսասրահը պայթել է բուռն ծափահարություներով՝ հաստատելով, որ Փափազյանն է ժամանակի ամենամեծ շեքսպիրյան դերասանը: Փափազյանը բեմի և կյանքի իրականությունը նույնացրել էր: Միայն մեկ անգամ չեն հնչել այդ ծափերը, 1967 թվականի դեկտեմբերի 14-ին: Նախորդ օրը Փափազյանը սրտի նոպա էր ունեցել, բժիշկներն արգելել էին խաղալ, ինքն էլ գիտեր, բուռն էլ գիտեին, որ նման սրտով ամեն պահ կարող էր վրահասնել անխուսափելին: Չերլսել, ավելին, ասել էր. «Ճիշտը, կուզեմ բեմին վրամեննիլ, հենց այս երեկո, ներկայացման ժամին»: Նա այդ երեկո իսկապես հատուկ հանդիսավորությամբ է խաղացել՝ ասես վերջին անգամ էր բեմում: Չատկապես ողբերգականությամբ է կարդացել շեքսպիրյան «...փչեք, խենթ հողմեր, փչեք, մինչև ձեր այտերը պայթեն»<sup>239</sup> ավարտի մենախոսությունը: Ասում են՝ սա խելագար Լիորը չի եղել, այլ աշխարհի անարդարությունների դեմ դառնացած հոգու վերջին մրմունջ. որից հետո, դերասանն ասես բեմում մարել է: Չանդիսատեսը քարացել է սարսափից, կարծելով, թե իսկապես գնաց իրենց ժամանակի ամենամեծ շեքսպիրյան դերասանը: Փափազյանը մահվան պատրանք ստեղծելու մեծ վարպետ է եղել և բազում անգամներ է մահացել բեմում, բայց ներկաների վկայությամբ, այս մեկն այլ էր՝ նման էր իրական մահվան: «2գացմունքի և կրքի արտաքին արտահայտության մեջ Փափազյանը երբեք չի հասնում բարձրակետին, այլ մնում է նրանից ցած մի քանի աստիճան: Բայց, այնուամենայնիվ, հանդիսատեսի երևակայության առաջ բացում է նրա հեռանկարն այնպես, որ հանդիսատեսն ինքն է բարձրանում մնացած աստիճանները»<sup>240</sup>, - Զ. Յովհաննիսյանի այս բնութագրումը մեծ դերասանի վարպետության մասին է վկայում առհասարակ: Արդյո՞ք այս տեսարանն էլ վարպետի դերասանական հմտության վառ

<sup>237</sup> Հայ սովետական թատրոնի պատմություն... էջ 265:

<sup>238</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 43:

<sup>239</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 41:

<sup>240</sup> Զ. Յովհաննիսյան, Փափազյանի խոսքը // Շեքսպիրական, հ. 4-րդ, «ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.», Երևան, 1974, էջ 166:

դրսևորում էր, թե՞ իսկապես ֆիզիկական տկարության արդյունք: 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 հանդիսասրահը կենդանացել է: «Ճշմարիտ է, չմեռավ մարմինը, բայց այդ երեկո մեռավ դերասանը: Վահրամ Փափագյանն այլևս բեմ չբարձրացավ»<sup>241</sup>, - հիշում է Վ. Վարդերեսյանը:

Դրվագային, բայց ժամանակակիցների հուշերում իբրև ճշմարիտ դերակատարում է տպավորվել Արուս Ասրյանի Մարեն: Մի կին, որ հեռավոր Կալիֆորնիայում հայտնված իր ընտանիքում հայրենի երկրի հիշողություններով ու լեզվով փորձում է պահպանել **իր փոքրիկ երկիրն իր բակում**: Նա հանդիմանում է թոռանը, որ հայերեն չի խոսում: Նա մեծ հուզումով է երգել. «Կանչե, կռունկ, կանչե» ժողովրդական երգը՝ ամբողջացնելով հայ գաղթականի կերպարը: Արուս Ասրյանը հետաքրքիր մանրամասներով է հարստացրել իր անխոս դերը, օրինակ այն տեսարանում, երբ «*Նա ավելը ձեռքին քթի տակ երգ մրմնջալով, բակն է մաքրում, մի մոծակ է նստում նրա ավելի ծայրին: Մարեն դանդաղ բարձրացրել է ավելը՝ զգույշ փչել մոծակի վրա, ապա հայացքով երկար ճանապարհել է օդ բարձրացող այդ աննշան արարածին՝ ասես հաստատելով սարոյանական բարոյության փիլիսոփայությունը՝ այս արևի տակ ամեն կենդանի արարած ապրելու իրավունք ունի,- նկարագրում է Յենրիկ Յովհաննիսյանը: -Եվ այս դետալով Ասրյանը արտահայտեց Սարոյանի համատեղ գերական հուլ մանիզմը*»<sup>242</sup>

Անդրադառնանք Բաբկեն Ներսիսյանի Բեն Ալեքսանդրին: Հակասական են այս դերակատարման մասին քննադատների կարծիքները. «...Նա չափազանցրել է բանաստեղծի համոզվածությունը սեփական հանճարեղության մեջ»<sup>243</sup>, - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը: Հակառակն է պնդում Սևակը. «Ըստ իս, նրան խանգարում է նախ և առաջ այն, որ չի հավատում Բենի խոսքերին, այն խոսքերին, որով նադիմում է որդուն. «Քո հայրը մեր ժամանակի ամենամեծ բանաստեղծն է, որ դեռ չի գնահատված», այնինչ

<sup>241</sup> Վ. Վարդերեսյան, Նշվ. աշխ., էջ 132:

<sup>242</sup> Հ. Յովհաննիսյանի հետզրույցից:

<sup>243</sup> Բ. Հարությունյան, Հայ սովետական թատրոն..., էջ 304:

*պետք է դրան հավատալ*».<sup>244</sup> 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 Բաբկեն Ներսիսյանի ամենահաջող դերերից չէր: «*Բեն Ալեքսանդրի դերում, երբ պետք էր գտնել կերպարի անհատականն ու անկրկնել ին, պայթեցիկ արտասանությամբ դերասանին մոեց դեպի ընդհանուր բնութագրության ուղին, փարթամ խաղը, որ նրա դերասանական խառնվածքի թույլ կողմն է*»<sup>245</sup>, - գրում է Լևոն Յախվերդյանը:

«*Սարոյանը կոլորատուրային արիա չէ: Սարոյանին չի կարելի «կատարել»: Սարոյանը միայն ու միայն պետք է «երգվի»: Բաբկեն Ներսիսյան-Բենը, ցավոք սրտի, առավել «խաղում», «կատարում» է, քան թե՛ «երգում»*»<sup>246</sup>: Այս առումով Սարոյանին ամենաճիշտ ընկալած դերասաններից էր Էդգար Էլբակյանը, ով իսկապես երգել է: «*Էդգար Էլբակյանը օժտված էր երաժշտական արտակարգ ընդունակությամբ, բացարձակ լսողությամբ*»<sup>247</sup>, - իր «Նա երգում էր խաղով» հոդվածում գրում է Գևորգ Աբաջյանը:<sup>248</sup> Դերասանի հենց այս ունակությունն է խաղարկել Աճեմյանը, թեև Էլբակյանի դերը ներկայացման մեջ ո՛չ հիմնական, ոչ 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» երգը: «*Յանդիսատեսը թատերասրահը թողնելուց հետո էլ դեռ երկար ժամանակ, կարծես, լսում էր Էդգարի երգեցողությունը*»<sup>249</sup>, - 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*

<sup>244</sup> Պ. Սևակ, Նշվ. աշխ., էջ 536:

<sup>245</sup> Յայ սովետական թատրոնի պատմություն..., էջ 586:

<sup>246</sup> Պ. Սևակ, Նշվ. աշխ., էջ 536:

<sup>247</sup> Գ. Աբաջյան, Նա երգում էր խաղով // Է. Էլբակյան, «Այսօր» հրատ., Երևան, 2010, էջ 197:

<sup>248</sup> Նշենք, որ Էդգար Էլբակյանից առաջ այս երգը կատարել է Էդուարդ Յամբարձումյանը:

<sup>249</sup> Գ. Աբաջյան, Նա երգում էր խաղով..., էջ 196:

համեստ ճաշկերույթի սեղանակիցներն անհամբեր սպասում էին գրողի գնահատականին: Խորհրդավոր լռության մեջ լսվեց գրողի ձայնը. «Ան ո՞վ կերգեր «Իմ սիրտը լեռներում է» երգը: Պատանեկան շիկնանքը դեմքին ոտքի ելավ հիսնամյա Էդգարը: -Կիսնդրեմ նորեն երգե,- ասաց Սարոյանը և փոքր դադարից հետո ավելացրեց,- միայն այն ատեն, երբ հոգիդ պատրաստկըլի ա»»:<sup>250</sup>

Նպարավաճառ Կոսակին խորությամբ է ընկալել խորեն Աբրահամյանը, սաբարեհոգի ու համակրելի սլովակ է, ով միշտ օգնում է անվճարունակ մարդկանց: Նրա դերի մեկնակետն ամփոփված է եղել հատկապես մի տեսարանում, երբ հերթական անգամ անվճար կերակուրի հետևից եկած Ջոնին «իբրև վարձք» նրան է մեկնում հոր բանաստեղծությունը: «Կոսակը լրջորեն կարդում է, խորիմաստ դադար տալիս՝ նրա դեմքին բավականություն կա: Կոսակին դուր է գալիս այդ բանաստեղծությունը. նամեկն է, ով իսկապես գնահատել գիտի արվեստը»:<sup>251</sup> Սակայն Սևակը մի «սակայն» ունի այդ տեսարանի վերաբերյալ: Երբ Կոսակը Ջոնին 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 փափկասրտությունից, 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. «Երկրորդական ու երրորդական դերերում հանդես եկող դերասաններն իրենց տեղերում են...»:<sup>252</sup> Եվ այսքանով պարզ է՝ ներկայացումն ամբողջական և ավարտուն է եղել:

Սակայն իր լայնածավալ էսսեյի 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 և մայր թատրոնի բեմում տասնյակ դերերի դերակատար, իր ստեղծագործական կյանքի ծաղկուն շրջանում գտնվող, երկու

<sup>250</sup> Նույն տեղում, էջ 196:

<sup>251</sup> Զ. Զովհաննիսյանի հետզրույցից:

<sup>252</sup> Պ. Սևակ, Նշվ. աշխ., էջ 538:

երեխաների մայր, երեսուներեք ամյա Վ. Վարդերեսյանը տղայի թեթևությամբ ու մաքրությամբ է ստեղծել իննամյա Ջոնիի դերը, որը հանդիսատեսի և քննադատների կողմից առանձնակի ուշադրության է արժանացել, դարձել է դերասանուհու ամենասիրելի դերը, իսկ ոմանց կարծիքով՝ պարզապես անզուգական ու անթերի դերակատարում նրա կենսագրության մեջ: Դալ ու սավոր, անմիջական, խորունկ ու վառվռուն մի երեխայի կերպար էր, որ անդրադարձել է հանդիսատեսի հոգում՝ անսահման համակրանք ու ժպիտներ առաջացնելով: Ոչ միայն Սևակի հոդվածը, այլ ժամանակի մամուլը ողողված է Վարդերեսյան-Ջոնիի մասին հիացական կարծիքներով: 1961 թ. «Սովետական արվեստ» ամսագրում Փափազյանը այս դերակատարման մասին գրում է. *«Այ նքան ճկուն և, 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 անխարդախ գրավակները»*.<sup>253</sup> Վ. Վարդերեսյանն 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»*<sup>254</sup>, - գրում է նա: 1978-ից դերն, այնուամենայնիվ, վստահվեց Ջոնիի տարեկից պատանու՝ Տիգրան Ներսիսյանին:

*«Հաջողությունն ուղեկցել է սարոյանական հենց այն բեմադրություններին, որոնցում բեմադրիչներին հաջողվել է խորը և ճշգրիտ ընթերցել նրա գործերի **պարսիտությունը**, հաղորդել (այդ պիեսների - **ԱԱ**) հարստությունը, **«դրամատուրգիական բացառիկ լսողությամբ»** որսալ դրանց տոնայնությունը, ինտոնացիոն համակարգը,- գրում է «Բեմի արևը» գրքի հեղինակը: -Հնարավոր է, որ Վարդան Աճեմյանը, ինչպես նրանից առաջ ոչ ոք, լսել է **Սարոյանի ձայնը** «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում, իր ողջ ռեժիսորական էությունը թափանցել է նրա*

<sup>253</sup> Վ. Փափազյան, «Սովետական արվեստ», 1962թ.:

<sup>254</sup> Վ. Վարդերեսյան, Նշվ. աշխ., էջ 131:



**արեսիկայի մեջ** (ընդգծումը մերն է - **ԱԱ**)»<sup>255</sup>, - այսպես է փորձում բանաձևել բեմադրության հաջողությունը Յ. Լալայանցը: Իսկ ահա 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»<sup>256</sup> 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...»<sup>257</sup>

Ավելի հանգամանորեն Սարոյանը բեմադրությանը անդրադառնում է 1976 թվականին (Յայկական հեռուստատեսության ստուդիայում), երբ երեկոյի 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 կընենք: Յատուկ արագ կընենք, որ... տարբեր ամերիքական արժեքներ կան, որ արագության մեջ են, չէ նե կկորսվին... Ընդհանուր պիտի ըսեմ՝ Աճեմյան հրաշքի պես թատերիկալ բան մը ստեղծեց... Ճատ սիրեցի, շատ սիրեցի...»<sup>258</sup>, - 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. «...Կփախագիմ ան մյուսն տեսնել և ասի դյուրին է... կըսեմ...»<sup>259</sup>: «Խաղողի այգին», իհարկե Սունդուկյանի թատրոնի բեմբարձրացավ, սակայն Սարոյանն այն չի տեսել:

## **Քննադատական հակասություններ սարոյանական բեմադրությունների վերաբերյալ (1962-1991 թթ.)**

<sup>255</sup> Գ. Լալայան, Նշվ. աշխ., էջ 162:

<sup>256</sup> Լ. Ախվերդյան, Նշվ. աշխ., էջ 120:

<sup>257</sup> Պ. Սևակ, Նշվ. աշխ., էջ 538:

<sup>258</sup> Լ. Մկրտչյան, Նշվ. աշխ., էջ 136-137:

<sup>259</sup> Նույն տեղում, էջ 137:

*«Ես դեմ եմ ամերիկյան թատրոնի հետ կապված գրեթե ամեն ինչին, ներառյալ դրամաթողները, նպատակները և մարդկանց»:*<sup>260</sup>

## Վիլյամ Սարոյան

«Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունն ից հետո լեռնությունը առաջինը խախտել են 1964 թ. Ստեփանակերտի Գորկու անվան թատրոնում (բեմ.՝ Բ. Չաղալյան, նկարիչ՝ Գ. Ծատուրյան), իսկ 1967 թ. հոլլիսին Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում ռեժիսոր Օ. Ավետիսյանը բեմադրել է Սարոյանի **«Ջեռացի՛ր, ծերուկ»** պիեսը:<sup>261</sup> Թատերագետ Ռուբեն Սանոյանը Աճեմյանի բեմադրությունից հետո արված բեմադրությունները հիմնականում համարում է տապալումներ. *«Երևանի Ստանիսլավսկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոնի «ոտն էլ քարին առավ...»- գրում է նա «Ջեռացի՛ր, ծերուկի» մասին,- <...>այ ստեղ նույնիսկ փորձ չէր արված հասկանալու, իմաստավորելու գլխավորը՝ դրամատուրգի ասելիքը: Ներկայացման հեղինակները հստակ ու բարեխղճորեն գաղափարախոսական պատվեր էին կատարել»:*<sup>262</sup>

Սարոյանի «Ջեռացի՛ր. ծերուկի» («Get Away, Old Man») բեմադրությունն արդեն մեկ անգամ Միացյալ Նահանգներում ձախողվել էր, և դա բնական է. Յուլիվուդի «կադրից դուրս» ողջ ճշմարտությունը անխնա մերկացնող պիեսը չէր կարող սիրվել այ ստեղ: Կինոտնօրենների դիկտատուրայի դեմ ուղղված Սարոյանի բողոքն էր այն ամբողջովին, այն բանից հետո գրված, երբ Սարոյանը հրավիրված լինելով աշխատելու Յուլիվուդում «Մարդկային կատակերգություն» ֆիլմի սցենարի վրա, խոր հիասթափություն է ապրում՝ տեսնելով փողի գերիշխանությունն ու մերժելի բարքերը: Պիեսը երկար ժամանակ ձեռքից ձեռք է անցնում, բրոդվեյան պրոդյուսերները հիմնականում պահանջում էին փոփոխություններ մտցնել, կրճատել և ի վերջո, 1943-ին «Ջեռացի՛ր, ծերուկը» բեմադրվում է, սակայն միայն յոթ անգամ է խաղացվում: Սովետական ընթերցողի համար սաբուլորովին անծանոթ մի թեմա էր, և Սանոյանի վերաբերմունքը արդարացված է թվում: Սակայն

<sup>260</sup> W. Saroyan, Razzle-Dazzle..., էջ 17.

<sup>261</sup> Բ. Յարոյանյան, Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն, հ. 3 (1961-1970), «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2008, էջ 163, 299:

<sup>262</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 100:

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, այլ բարձրացնում է սոցիալական հնչողության», - գրում է Յ. Լալայանցը:<sup>263</sup> 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 ներկայացմանը:<sup>264</sup> Եվ միայն մեկ անգամ է խոսում քննադատաբար, այն էլ ոչ թե ռեժիսորական մեկնաբանության, այլ դերասանական խաղի մասին. «Ավարտվում է նեժիսորական 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 Լալայանցը:<sup>265</sup> Սանոյանը, մատնացույց անելով նաև հոդվածագրի անկարողությունը, բացատրում է, որ ««Գնահատող» քննադատներից ոմանց գրչի տակ Վիլյամ Սարոյանը ամերիկյան քաղքենիական կենսակերպի քարոզիչ է, նույնիսկ «Ամերիկյան իմպերիալիզմի» ջատագով, իսկ այլոց՝ քննադատների ու բեմադրողների գնահատության ամբողջությամբ էլ Վիլյամ Սարոյանը ամերիկայի անմարդկային կերպարանքի վճռական ու անողոք մերկացնողն է»:<sup>266</sup> Ասել է թե՛ համընդհանուր անըմբռնողականություն 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

<sup>263</sup> Գ. Лалаянц, Նշվ. աշխ., էջ 140:

<sup>264</sup> Հմմտ՝ Ռ. Սանոյան, Վիլյամ Սարոյանն այնտեղ, ուր մենք՝ սոցճամբարականներս... Երեկ է ինք // Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 96-118:

<sup>265</sup> Գ. Лалаянц, Նշվ. աշխ., էջ 145:

<sup>266</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 102:

ուև են նաև ք, որ սովետական տարիներին Սարոյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» բեմադրվել է միայն մեկ անգամ՝ Սուևնդուկյանի անվան թատրոնում, պետք է կարծել, որ Սանոյանը նկատի ունի հենց Նիկոլայ Ծատուրյանի բեմադրությունը: Սանոյանը թատրոնի հասցեն որոշակիացնում է. «*«Ձեր կյանքի ուղին»*, Սուևնդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, *alma mater՝ ինչպես նրան կոչում են Հայաստանում*»:<sup>267</sup> Թվականը՝ ոչ, փոխարենը Վ. Գրիգորյանն է իր գրքում նշում ներկայացման տարեթիվը՝ 1986 թ., վերնագիրը՝ «Քո կյանքի ժամանակը»:<sup>268</sup> Դարձյալ անճշտություններ Վ. Գրիգորյանի գրքում, մամուլում Ծատուրյանի բեմադրության պրեմիերայի տարեթիվը նշված է 1981-ը, վերնագիրը՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը»:<sup>269</sup> Եթե Գրիգորյանի դեպքում գործ ունենք անփութության հետ, ապա Սանոյանի գրքում, կարծում ենք, ներկայացման վերնագրի անճշտությունը թարգմանությանն է վերաբերում (Սանոյանի գրքի լեզուն ռուսերենն է, մեր ձեռքին է Ավագյանի հայերեն թարգմանությամբ վերահրատարակությունն է - **ԱԱ**): Տարբեր են նաև Վ. Գրիգորյանի և Ռ. Սանոյանի գնահատականները: «*Ներկայացման հեղինակների հղացմամբ՝ նախաբան ներմուծած ռիթմիկ կակաֆոնիայի տակ գործող անձինք տիկնիկների նման ցատկոտում են, մեխանիկական շարժումներ անում և երաժշտության դադարելուն պես անշարժանում վերջին ակորդի պահի դիրքով: Ներկայացման բանալին է սա, իսկ դրանից հետո իրար են հաջորդում ինքնատչևչացման, ինքնասղտոտման պատկերներ*», - կարդում ենք Սանոյանի գրքում: Մյուս թատերագետը այսպես է տեսնում. «*Մայր բեմի երրորդ «հարումը» «Քո կյանքի ժամանակն» էր 1986-ին* (հավանաբար Վ. Գրիգորյանն այդ թվականին է դիտել ներկայացումը և կարծել է, թե պրեմիերայի տարեթիվն է - **ԱԱ**): *Բեմադրիչը երիտասարդ, վառ ու ցայտուն արտահայտչակերպի, ժանրային գուներդ բնկումների ռեժիսոր Նիկոլայ Ծատուրյանն էր*»:<sup>270</sup> Սանոյանի տողերը գնահատական են, Գրիգորյանինը և՛ այո, և՛ ոչ: Համենայնդեպս, առաջին տողերից տրամադրվածությունը դրական է, սակայն թատերագետը ավելի շատ հոդվածում վերլուծում

<sup>267</sup> Նույն տեղում, էջ 96:

<sup>268</sup> Վ. Գրիգորյան, Նշվ. աշխ., էջ 11:

<sup>269</sup> «Երեկոյան Երևան», 08. 10. 1981; հմմտ. Սուևնդուկյանի անվան թատրոն 1922-1982 թթ. (ալբոմ), «Խորհրդային գրող», Երևան, 1989, էջ 237:

Է պիեսը, քան ներկայացումը և միայն հատվածի ավարտին գրում, որ «այնուամենայնիվ, բեմադրիչը պետք է առանձին ուշադրություն ն դարձներ հեղինակի ռեմարկներում շատ հաճախակի հիշվող «Միսսուրիի վալսը» երգին, որը հնչում է նվագարկիչով»:<sup>271</sup> Սանոյանը, թվարկելով Սարոյանի պիեսի հիմնական մոտիվների, հերոսների գծերի և գաղափարախոսության հանդեպ բեմադրիչի մեղանչումները, գրում է. «Նմանօրինակ «վարպետության» 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»:<sup>272</sup> Սանոյանն այս իրականության համար ունի իր տեսակետը. «Ցավոք, մեզ, սոցիալիստականներիս, ամերիկյան գրող Վիլյամ Սարոյանը առաջին անգամ ներկայացվեց ծուռ հայելու մեջ, աղավաղված տեսքով: Պարզ է, որ սոցիալիստական ռեալիզմի գաղափարախոսական կանխադրություններին հավատարմության, կամ նույն այդ կաշուն անհեթեթությունների իրադրության մեջ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել»:<sup>273</sup> Մեր մեջբերած աղբյուրներում ներկայացման արեմիերայի տարեթվերն ու գնահատականներն այնքան իրարամերժ են, որ կարող է թվալ՝ գործ ունենք տարբեր բեմադրությունների հետ, սակայն կասկածները փարատվում են բոլոր աղբյուրներում միևնույն թատրոնի հիշատակումով, ինչպես նաև նշվում է միևնույն դերասանազամբ: Եվս մեկ խոսուև 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 կբեմադրի Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոնում»<sup>274</sup>, - կարդում ենք «Երեկոյան Երևանի» 1968 թ. համարում: Նյութից նաև տեղեկանում ենք, որ Խաչիկ Դաշտենցը պիեսի թարգմանությունն արդեն ավարտել է: Սակայն «**Խաղողի այգու**» արեմիերան տեղի է ունենում Սունդուկյանի անվան թատրոնում 1971-ի մայիսին, այդ մասին ազդարարում են «Երեկոյան Երևանի» 1971 թ. հունիսի 13-ի և

<sup>270</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում..., էջ 11:

<sup>271</sup> Նույն տեղում, էջ 13:

<sup>272</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 98:

<sup>273</sup> Նույն տեղում, էջ 103:

<sup>274</sup> Վիլյամ Սարոյանի նոր պիեսը, «Երեկոյան Երևան», 8.06.1968 թ.:

մինևույն թվականի «Բանվոր» թերթի նոյեմբերի 17-ի համարները: «Յանդիսականները Սուևդուկյանի անվան թատրոնում հաճույքով են դիտում վերջերս բեմ ելած «Խաղողի այգին» ներկայացումը», - շարունակում է հոդվածագիրը:<sup>275</sup> Աճեմյանը Սարոյանի նոր պիեսը բեմադրելու համար հրավիրել էր Յենրիկ Մալյանին: Այս ներկայացումը նշանակալից է նաև այն փաստով, որ Աճեմյանը ստանձնել էր ներկայացման բեմանկարչական ձևավորումը, երաժշտության հեղինակներ էին Ռոբերտ Ամիրխանյանը և Ալան Յովհաննեսը: Վ. Գրիգորյանի գրքում կարդում ենք. «Մինչև բեմադրությունը կավարտվեր՝ 1981 թ.-ի մայիսի 18-ին լսեցինք Սարոյանի մահվան բոթը և կտակը՝ աճյունի մի մասը երևանում ամփոփելու մասին: Այնպես որ բեմադրությունը դարձավ մեր թանկ հայրենակցի յուրօրինակ հրաժեշտի արարողությունը»:<sup>276</sup> 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 Սուևդուկյանի անվան թատրոնի բեմում: Յավանաբար, 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 գրականությունում՝ ոչ մի խոսք այն մասին, որ գրողը տեսել է այս պիեսի Յենրիկ Մալյանի բեմադրությունը: Ավելին, 1976-ին հոկտեմբերի 18-ին նա առաջին անգամ է տեսնում Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունը և հյուրընկալվելով Յայկական հեռուստատեսության ստուդիայում՝ եթերից հիացական կարծիք է հայտնում. «...Ընդհանուր պիտի ըսեմ՝ Աճեմյան հրաշքի պես թեատրիկալ բան մը ստեղծեց: <...> Բայց կփափագիմ ան մյուսն տեսնել և ասի դյուրին է, կըսեմ... և եթե կարելի է իմ հոս ըլլալու ժամանակվան մեջ «Խաղողի այգին» ինձի ալ գոնե կարդացեք միևնալ,

<sup>275</sup> «Երեկոյան Երևան», 13.07. 1971 թ.: հմմտ. Սուևդուկյանի անվան թատրոն 1922-1972 թթ. (ալ բով), «Յայաստան» հրատ., Երևան, 1972:

<sup>276</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում..., էջ 9:

որ ես անոր արժեքն ալ գիտնամ».<sup>277</sup> Սարոյանը, հավանաբար, նկատի ունենր պիեսի Դաշտենցի թարգմանությունը 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 ունենր 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 հետմշակութային կապի կոմիտեի նախագահ Վարդգես Չամազասյանի և այլ մտավորականների հետ նամակներից (պահպանվում են Չայաստանի ազգային արխիվում), որոնք հրապարակվել են Սարոյանի 100-ամյակի առթիվ հայերենով:<sup>278</sup>

Վ. Չամազասյանին 1976 թ. ապրիլի 20-ին Փարիզից ուղարկված նամակում նա գրում է. «Եթե հնարավոր է, խնդրում եմ պրն Գրիգոր Ադամյանի 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 ձայնասկավառակը: 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»:<sup>279</sup> Չետագա նամակագրությունից տեղեկանում ենք, որ Վարազ Սամվելյանը Սարոյանին է հասցրել «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրության համար գրված Առնո Բաբաջանյանի երաժշտության ձայնասկավառակը (ոլթրոպե տևողությամբ), պիեսի բեմադրության և հեռուստատեսային \$իլմից լուսանկարներ: Սարոյանը գրում է. «Ուշադրությամբ ծանոթացա լուսանկարներին և թաքուկ սիրահարված եմ **պիեսներին բեմադրությանն** (ընդգծումը մերն է –

<sup>277</sup> Լ. Մկրտչյան, Նշվ. աշխ., էջ 137:

<sup>278</sup> Վիլյամ Սարոյանի նամակներից (կազմ. Է. Յովսեփյան), «Պատմաբանասիրական հանդես», 2008, 3 (219):

<sup>279</sup> Նույն տեղում, էջ 219:

**ԱԱ) ու Էկրանավորմանը».**<sup>280</sup> Ուրեմն կասկած չկա, Սարոյ անը հեռակա ծանոթ Է երկու բեմադրություններին Էլ: Այնուհետև Սարոյ անը շարունակում է. «Եթե Երևան գամ հոկտեմբերին, կարո՞ղ եմ դիտել «Իմ սիրտը լեռներում է», «Խաղողի այգին» պիեսների բեմադրությունը, ինչպես նաև հեռուստատեսային ժապավենը»:<sup>281</sup> Համազասայ անի նամակում Սարոյ անի հարցին պատասխան-հաստատում չկա, սակայն այն, որ Սարոյ անը 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 հավնեցա, կարծեցի ուրիշն է գրել: Այդ փոքրիկ մարդը՝ Աճեմյանը, ինչպիսի մեծ գործ է ստեղծել: Հիանալի: Իսկ Ֆիլմը չհավնեցա»:<sup>282</sup>

«Խաղողի այգու» մասին կարդում ենք. «Բեմադրությունն այն էր՝ ինչ փայ փայ ում էինք և մինչ օրս առեղծված մնաց, թե ինչպես կարող էր գերազանց ռեժիսորի ու գրեթե նույնպիսի դերակատարների մասնակցությամբ բեմադրությունը դատապարտվել անհաջողության: Ասենք, որ հենց սկզբից հանդիսասրահի վրա իջավ հոգնածությամբ, թե՞ թոշնածության պես մի բան, որը չփարատվեց մինչև վերջ»:<sup>283</sup> Պրեմիերայից հետո Լևոն Հախվերդյանը լայնածավալ հոդվածով է հանդես եկել «Գրական թերթում»: ««Խաղողի այգի» ներկայացման լույսն ու ստվերը»<sup>284</sup> վերնագրով թատերախոսականում նա արտահայտել է թե՛ դրական, և թե՛ բացասական վերաբերմունք: Թատերագետը բարձր է գնահատել Գրիգոր Թորգոմյանի դերակատար Սոս Սարգսյանի, Մակար Թորգոմյան՝ ժան Էլոյանի, Շաքե՝ Շաքե Թուխմանյանի դերակատարումները, միևնույն ժամանակ նկատելով, որ ներկայացման մեջ սարոյանական գեղագիտության դեմ մեղանչումներն ամենուրեք են՝ թե՛ խոսքի մատուցման, թե՛ անգամ, Աճեմյանի բեմականարչության մեջ, և թե՛ բեմադրիչի աշխատանքում. «Մտադրությունն մատնող բեմավիճակները, ռեժիսյորական

<sup>280</sup> Վիլյամ Սարոյ անի նամակներից..., Էջ 224:

<sup>281</sup> Նույն տեղում, Էջ 225:

<sup>282</sup> Գուրգեն Առաքելյան, Փնտրիք բարին ամենուր, «Սովետական արվեստ», 1989, N 7, Էջ 42:

<sup>283</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյ անը հայ թատրոնում..., Էջ 9:

<sup>284</sup> Լ. Հախվերդյան, «Խաղողի այգի» ներկայացման լույսն ու ստվերը, «Գրական թերթ», 26. 11. 1971:



դիտումնավոր ընդգծումներն իսկույն աչքի են ընկնում գրական հյուսվածքի հետ ունեցած հակասությանամբ».<sup>285</sup> Սակայն Սարոյանի մեկ այլ պիեսի բեմադրության մասին «ԱԶԳ»-ում տպագրված հոդվածում Հախվերդյանը հիշելով Մալյանի «Խաղողի այգին»՝ գրում է. «Դա մի լավ բեմադրություն էր, տաղանդավոր բեմադրիչ Հենրիկ Մալյանի միակ աշխատանքը մայր թատրոնում՝ արված հոգեբանական անձնավորման բոլոր օրենքներով, Սարոյանի թատերական գեղագիտության նրբություններով: Դրանից տասը տարի առաջ էլ՝ 1961-ին, այդ նույն սկզբունքներով Վարդան Աճեմյանն էր բեմադրել Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, որն ունեցավ բացառիկ հաջողություն».<sup>286</sup> Փաստորեն Հախվերդյանը տարիներ անց Մալյանի «Խաղողի այգին» ո՛չ միայն համարում է հաջողված, այլև՝ լավագույններից մեկը՝ համեմատական եզրեր անցկացնելով «Իմ սիրտը լեռներում է»-ի հետ, որի մասին կարծիքներն, ի տարբերություն մնացած բոլոր ներկայացումների, բացառապես դրական են: Քննադատական հակասություններ հայտնաբերում ենք ոչ միայն տարբեր հեղինակների, այլև միևնույն հեղինակի տարբեր տարիներին գրված հոդվածներում: Հ. Լալայանցը 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...».<sup>287</sup> 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 գտած ճշգրիտ էմոցիոնալ ռեգիստրը».<sup>288</sup> Ինքը՝ Մալյանը, հետագայում այսպես է գրում իր տեսակետը. ««Խաղողի այգին» բեմադրել ու ընթացքում ես ո՛չ փառքի, և ո՛չ էլ տապալման զգացումով չեմ համակվել, գուցե անհարմար է ասել,

<sup>285</sup> Լ. Հախվերդյան, «Խաղողի այգի» ներկայացման լույսն ու ստվերը, «Գրական թերթ», 26.11.1971:

<sup>286</sup> Լ. Հախվերդյան, Վիլյամ Սարոյանը Համազգայինի թատրոնում, «Ազգ», 18 հունիսի, 1994թ.:

<sup>287</sup> Դ. Лалаянц, ԵՉ վ. աշխ., էջ 173:

բայց ոչ մի շեշտ չի կլանել ինձ այդ օրերին, ուղղակի անդադար գգացել եմ մի մեծ մարդու շունչը, հուզառատ, կենդանի ու տաք շունչը մեծն Վիլյամ Սարոյանի»:<sup>289</sup> Տողերը հնչում են արդարացման պես, համենայն դեպս Մալյանն իր ասելիքը սպառված չի համարել Սարոյանական խաղացանկում:

Ավելի բարձր է գնահատվել Մալյանի 1983 թ. **«Իմ անունն Արամ է»** բեմադրությունը Կինոտան թատրոն-ստուդիայում, որտեղ Մալյանը միավորում է հինգ պատմվածք՝ «Իմ անունը Արամ է», «Ճամփորդությունն Յամֆորդ», «Վարսավիրը, ում քեռու գլուխը կրծել էր վագրը», «Խեղճուկրակ արաբը», «Նարինջները»: Այս վերջինը Մալյանի կինոբաժնի ուսանողուհի Լիզա Ազիզյանի բեմադրությունն էր, այն արժանացել էր Մալյանի հավանությունը և ընդգրկվել էր ներկայացման մեջ: *«Չէ՞ որ դա մի սովորական ներկայացում չէր, այլ մի շքեղ հանդիսանք»*, - կարդում ենք ներկայացման մասին:<sup>290</sup> Մալյանը նույնպես իր հուշերում ավելի համարձակ է անդրադառնում իր այս բեմադրությանը: Իր ինքնակենսագրական գրքում ներկայացման մասին Սարոյանի ներշնչանքով ու անգամ սարոյանական ոճով գրելով՝ Մալյանն անկեղծանում է. *«Ես նույնիսկ սարոյան էի, Վիլյամ Սարոյան: Գուցե և այնքան էլ դժվար չէր լինել Սարոյան»*:<sup>291</sup> Մեզ այս տողերը հուշում են ներկայացման հնարաններից մեկը, բեմադրիչն իրեն նույնացնում է գրողի հետ և մեկ սյուժետային գծի շուրջ կառուցում հինգ դրվագները, որոնցից յուրաքանչյուրը կարող էր դիտվել իբրև առանձին պատմություն: Այս ենթադրությունն անելիս կարող ենք հենվել նաև միևնույն հոդվածում շարադրված Մալյանի հետևյալ տողերի վրա. *«Վիլյամ Սարոյանի բոլոր պատմվածքների և բոլոր պիեսների հերոսը ինքն է՝ հեղինակը»*:<sup>292</sup> Այսպիսով, եթե ըստ բեմադրիչի հերոսը՝ ասացողը, հեղինակն է, իսկ բեմադրիչն իրեն նույնացնում է հեղինակի հետ, ապա Մալյանը դառնում է այս «պիեսի» պատմողը, հմտորեն կապելով միահյուսելով պատմվածքները՝ ասես մեկ պատմողի կողմից ստեղծված ամբողջական դրամատիկական երկի մեջ: Իր դատողություններում Մալյանը չի

<sup>288</sup> Նույն տեղում:

<sup>289</sup> Զ. Մալյան, Երկխոսությունները ի համար, «Նաիրի», Երևան, 2010, էջ 171-172:

<sup>290</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում, էջ 24:

<sup>291</sup> Զ. Մալյան, Երկխոսությունները ի համար..., էջ 172:

շրջանցել Սարոյանի անսահման բարոյությունը, հումանիզմը, իմաստնություն 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 արատները չեն թողնում ոչ մի հետք».<sup>293</sup> Ներկայացման մեծագույն ձեռքբերումներից է եղել լավ ընտրված դերասանական կազմը, նրանցից շատերը Մալյանի ուսանողներն են եղել: Թատրագետը 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 «հախուն նինքնաարտահայտումից դժվար է գատորոշել հիմնական տեքստի ու իմպրովիզի սահմանները».<sup>294</sup> 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 բնավորությունների կերտելու հասուն վարպետություն, բնավորությունների՝ օժտված շոշափելի ճկունություն, մարդկային անհատականության կենդանի ջերմություն»<sup>295</sup>, - նկատում է Նատալիա Գոնչարը, և բնական է Մալյանի ընտրությունը: Այս ժողովածուի միանգամայն կենդանի և հետաքրքիր իրավիճակներում հայտնված վառ, ընդգծված բնավորությունները, թվում է, պատմվածքներից ձգտում են բեմ:

Սարոյանի ստեղծագործություններին ամենաինքնատիպ մոտեցումը, թերևս, դրանք իբրև մնչախաղ մեկնաբանելն է: 1972-ին Երևանում առաջին մնչախաղային «Տուշպա» թատերախմբի ղեկավար Յենրիկ Պողոսյանի հրավերով Մոսկվայից գալիս է Արսեն Փոլադովը, ով ՎԳԻԿ-ի առաջին նորաբաց մնչախաղի դասարանի շրջանավարտ էր, և հիմնում է մնչախաղի թատրոն: Քանի որ Պողոսյանի՝ թատրոնը թողնելու պատճառով թատերախումբն ամբողջությամբ կազմալուծվում է, Փոլադովը ստիպված է լինում վերստին թատերախումբ կազմավորել: Առաջին գործը Վիլյամ

<sup>292</sup> Նույն տեղում, էջ 173:

<sup>293</sup> Նույն տեղում., էջ 174:

<sup>294</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում..., էջ 25:

<sup>295</sup> Н. Гончар, Ыз в. узла, էջ 190:

Սարոյանի «Սովյալները» փեսս էր (Տղա՝ Սամվել Աղաբալյան, Աղջիկ՝ Նունե Օգանեզովա, կնոջ ամուսինը՝ Լևոն Իվանյան): 1974-ին հենց այս բեմադրության ամբողջական ցուցադրմամբ խումբը ճանաչվում է «պրոֆեսիոնալ կուլեկտիվ» և ընդգրկվում է Հայ համերգի կազմում, այս տարեթիվը համարվում է թատրոնի ծննդյան տարեթիվը: Ներկայացումը սկսվում է բեմի խորքում լուսավորված դիմակով և ձայնագրված տեքստով: «Հիշում եմ. «Սովյալներ»-ից հետո մի ծանր քան էր ճնշում մեզ՝ վտիտ, դալ ու կ, անկյանք ու սևազգեստ ֆիգուրներից: Ուղղակի դաջվեց մեր մեջ Լևոն Իվանյանի տխրադեմ Գրողը. մարդկանց հանդեպ համակ բարոության տիպար, որ սեր է ներշնչում ոչ միայն անկյանք աղջնակին, այլև մեզ՝ հանդիսականին».<sup>296</sup> 1976-ին, երբ Սարոյանը երևանում էր, դիտում է «Սովյալները» և «Հե՛յ, ո՞վ կա» ներկայացումները մեկ երեկոյի ընթացքում: Ներկայացումից Սարոյանը շատ է տպավորվել, և երբ իր դրվատական կարծիքն է հայտնել բարձրաձայն, դերասանները մի տեսք են գտել-բերել, որ գրի իր խոսքը: Այս միջադեպի շնորհիվ թատրոնն ունենում է իր առաջին տպավորությունների գիրքը: Սարոյանի խոսքն իսկապես տպավորիչ է այնտեղ. «1976 թվական, նոյեմբերի 28. շաբաթ: Երևանի մնջախաղի թատրոնի դերասաններին: Դուք կեցցեք, դուք հիանալի եք, ինչպես հիանալի է ձեր ներկայացումը: Շատ ապրեք, դուք հուզեցիք իմ էությունը, շոյեցիք իմ ականջն ու հմայեցիք իմ սիրտը: Վիլյամ Սարոյան».<sup>297</sup>

Սարոյանը հենց այնպես գովեստներ շռայլող չի եղել, երբ խոսքը վերաբերվել է իր փեսսների 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 Կույունջյանին նա հետևյալն է պատմել. «...Բեմադրությունը հեռու է բնագրից: Ստիպել է (բեմադրիչը – ԱԱ), որ նրանք ճղճղան, շինծու հնարք է: Հայերն աղմկոտ չեն: Կազանը (Էլիա – ԱԱ) նույնպես ստիպում է, որ բոլորը ցատկոտեն, հնարքներ են, հնարքներ շատ է քանեցնում».<sup>298</sup>

<sup>296</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում..., էջ 18:

<sup>297</sup> Նույն տեղում, էջ 19:

<sup>298</sup> Վ. Սարոյան, Հայ կական եռագրություն..., էջ 19:

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 կայ անում է նրանում, որ այն թատերային է (theatrical), այն անմարդկային կամ, հակամարդկային է (inhuman, or anti-human)»*<sup>299</sup>, - 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»**<sup>300</sup>, - 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»*<sup>301</sup>, - գրում է Տ. Կույունջյանը: Եվ սաճշմարտությունն է:

Աճեմյանից հետո սարոյանական բեմադրությունների պատմությունը հայ բեմում մի բավական հետաքրքիր եզրակացություն է մեզ մղում. **հայ բեմադրիչները միայն երկրորդ մոտեցումից են Սարոյանին ըմբռնում:** Յուր. Էլոյանը «Մարդկային կատակերգություն» վեպի սեփական բեմավորմանը անդրադարձել է երկու անգամ (1972, 73 թթ. Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում և հեռուստաթատրոնում): Ծառուրյանի 1981-ի «Ձեր կյանքի ժամանակը» բեմադրության հանդեպ քննադատության հակասական կարծիքը փարատվեց 2008 թ. Համագրային թատրոնի «Փրկության կղզի» բեմադրությամբ: Հենրիկ Մալյանը նույնպես այս օրինակ փոխան «հետևորդն» է. «Խաղողի այգուց» հետո նա Սարոյանի հիշատակի առջև իրեն արդարացնում է իր «Իմ անունը Արամ է» միանգամայն

<sup>299</sup> W. Saroyan, Razzle-Dazzle..., էջ 17:

<sup>300</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցու առեղծվածը..., էջ 58:

<sup>301</sup> Վ. Սարոյան, Հայ կական եռագրություն..., էջ 19:

ինքնատիպ բեմադրություններ: Արմեն Էլբակյանը նախ Ճատուրյանի բեմադրության դերակատարներից էր, ապա 2006-ին՝ «Աշխարհի վերջին օրը» բեմադրությունն էր: Այլ հարց է «Չե՞ս պարի ինձ հետը», որը հայ թատրոնում բեմադրված Սարոյանի ստեղծագործություններից, թերևս, լավագույնների շարքում է:

Այս չգրված օրինաչափությունը հաստատում է, որ Սարոյանի թատերգությունն իսկապես փորձաքար է ոչ միայն թարգմանիչների, այլ բեմադրիչների համար: Մեր այս դիտումից դուրս է միայն Վարդան Աճեմյանը, թեև նա էլ արդյունքի հասել է մոտերկու տարվա փորձերի և Սարոյանի հետ զրույցների շնորհիվ: Սարոյանը առավել փորձառություն է պահանջում, քանի որ դուրս է դրամայի ծանոթ օրենքներից: Այս դրամատուրգին նախ և առաջ հարկավոր է ճիշտ և խորություններ ընթերցել սովորել: Սարոյանը թատրոնին առաջին հերթին մոտենում է լուրջ գրական հիմքի տեսակետից: «Այն հասկացությունը, որ պիեսները ընթերցելու համար չեն՝ համոզիչ չէ»<sup>302</sup>, - գրում է նա: Այսպիսով Սարոյանը սովորեցնում է իր ընթերցողին և բեմադրիչին՝ նախ բարեխիղճ վերաբերմունք գրված նյութի հանդեպ՝ սկսած բառից: «Պիեսը, որպես գրական ձև ամբողջական է, ավարտված իր լռության ու անշարժության մեջ և կարիք չի զգում ամբողջ ներկայության, հանդիսավորության ու աղմուկի»<sup>303</sup>, - գրում է Ջ. Յովհաննիսյանը: Օրինաչափ է նաև, որ բեմն իր պայմաններն ունի, և գրված խոսքն այնտեղ դրությունն 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»:<sup>304</sup> 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 ուղով, ինչը դառնում է նրանց տապալման առաջին պատճառը:

<sup>302</sup> W. Saroyan, Razzle-Dazzle..., էջ 15.

<sup>303</sup> Ջ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 29:

<sup>304</sup> Նույն տեղում:

**ԳԼՈՒԽԵՐՐՈՐԴ**  
**ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՍՆԵՐԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**  
**ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒ Մ (1991-2016 թթ.)**

**Սարոյ անի ստեղծագործությունների ժանրային  
փոխանությունները հայ բեմում**

Սարոյ անն իրեն համարում էր նախ և առաջ դրամատուրգ, նրա համար առաջին տեղում թատրոնն էր, ապա՝ արձակը: Հայ ընթերցողին հայտնի բանաստեղծ Կարիկ Պասմաճյանի հետ հարցազրույցից առանձնացնենք հետևյալ հատվածը.

*«Կ.Պ. - Ճի՞շտ կլի ինի ասել, թե Ձեր լավագույն արտադրանքը մնում են Ձեր թատերգությունները և կարծ պատմվածքը, և ո՛չ վեպերն ու ինքնակենսագրականները:*

*Վ.Ս. - Կարծում եմ՝ նախընտրություն հարց է կարող էլ ինել <...>: Եթե անհրաժեշտ է ձևին անձնատուր լի ինել, ապա ես էլ ձեզ նման պատմվածքներին ու թատերգությունը կտամ նախասիրությունս»<sup>305</sup>*

Եվ ապա Պասմաճյանը հորդորում է Սարոյ անին թվարկել երեք ամենասիրելի պատմվածք, մեկ ամենասիրելի պիես, Սարոյ անը թվարկում է՝ «*Հանդուզն երիտասարդը թռչող մարգածողի վրա*», «*Մարդ, որի սիրտը լեռներում է*» և ևս երկու պատմվածք, իսկ որպես պիես՝ դարձյալ «*Իմ սիրտը լեռներում է*»: Եվ միայն Պասմաճյանի զարմանքից հետո, թե. «*Նորի՞ց, նախ պատմվածքը, հետո պատմվածքի հիման վրա գրված պիե՞սը*», Սարոյ անը ավելացնում է. «*Իրավունք ունիք զարմանալ ու, այդ դեպքում՝ "Քո կյանքի ժամանակը"՝*»<sup>306</sup> Մի տեսակ մարգարեության պես են հնչում գրողի տողերը (մանավանդ, որ նա իր հուշերում գրում է. «*Արդեն ութ տարեկանից ես գուշակի համբավ ունեի*»<sup>307</sup>), չէ՞ որ հենց նրա թվարկած այս ստեղծագործություններն են, որ շարունակում են մնալ Սարոյ անի ստեղծագործության պսակը: Պատմվածք, որը համանուն պատմվածաշարից է, և որը քսանվեց տարեկան գրողին մեծ համբավ բերեց, պիես, որ նրա դրամատուրգիական առաջին մեծ

<sup>305</sup> Կ. Պասմաճյան, Մինչև վերջ Վիլյամ Սարոյ անի հետ//Վ. Սարոյ ան, Ընտիր երկեր, հ. 4, էջ 405:

<sup>306</sup> Նույն տեղում:

<sup>307</sup> Վ. Սարոյ ան, Անունս Սարոյ ան է..., էջ 63:

հաջողություներ էր ԱՄՆ-ում, նաև՝ Չայնաստանում. առաջինը հենց այս պիեսով հայ հանդիսատեսը ճանաչեց Սարոյանին:

Հետևելով հայ թատրոնում բեմադրված Սարոյանական ներկայացումներին՝ ականատես եմք 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 դիմաց է կանգնեցնում ուսումնասիրողներին:

Սարոյանագետները հաշվում են Սարոյանի գրչին պատկանող մոտ 2000 ստեղծագործություն, դրանցից 1500-ը՝ պատմվածքներ, իսկ մոտավորապես 250-ը՝ պիեսներ: 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 խոհագրություն:<sup>308</sup> Սա իսկապես պատկառելի ժառանգություն է թե՛ արձակի, թե՛ դրամատուրգիայի տեսանկյունից: Սակայն ավելի զարմանալի է դրամատուրգիական նման առատությունը: «Անսպասելի չէր, որ Սարոյանը պարբերաբար թատերգություններ էր գրում, հաճախ՝ զուգահեռաբար մի քանիսը, և միշտ անհավատալիորեն արագ և մեծ թվով: Օրինակ 1975-ի գարնանն ու

<sup>308</sup> Օ. Քեշիշյան, Նշվ. աշխ., էջ 33:



ամռանը գրել է 15-ից ավել թատերգություններ: Եվ դրանք բոլորն անհայտ են».<sup>309</sup> Հետագոտողները նկատում են, որ Սարոյանը պիեսները գրում է անկանոն, մեծ արագությամբ. «Նման ուրիշ արագություն ն թատրոնի պատմության մեջ դժվար է ցույց տալ»<sup>310</sup>, - գրում է Սուրեն Դանիելյանը:

Ի՞նչն 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՝ «Զե՞ս պարի ինձ հետ»), չորրորդ դեպքում ռեժիսորական դրամատուրգիան կազմված է զուտ պատմվածաչարից (Հենրիկ Մալյան՝ «Իմ անունը Արամ է» և Նարինե Մալյան՝ «Պատմություններ գնացքում»): Տարբերակներից մեկն էլ վեպի բեմադրության փորձն է (Յուրի Էլոյան՝ «Մարդկային կատակերգություն»): Նկատվում են նաև բեմադրություններ, այսպես կոչված, «ըստ» որևէ դրամատիկական երկի (Արմեն Էլբակյան՝ «Դուք մտնում եք աշխարհ», ըստ Վ. Սարոյանի «Տարեկանի արտում» պիեսի, կամ՝ Սոս Սարգսյան՝ «Մի գավաթ բարություն», ըստ Վ. Սարոյանի «Գեղեցիկ մարդիկ» պիեսի): Այս վերջին դեպքում հիմնականում փոխվում է նաև պիեսի վերնագիրը, մշակվում է պիեսի բեմադրական տարբերակը, դրանով բեմադրիչը ապահովագրում է իրեն քննադատությունից՝ հեղինակային դրամատուրգիային կամայականորեն վերաբերվելու համար:

**Առանձին կատեգորիա են Սարոյանի «Օպերա, օպերա»** (ըստ Սարոյանի ժանրը՝ իտալական օպերա՝ անգլերենով) և **«Հե՛յ, ո՞վ կա»** «փոքր խաղերը», որոնք հիմք են դարձել օպերաների համար: Դրանք ամերիկյան բեմում ներկայացվել են թե՛ որպես օպերա, թե՛ որպես

<sup>309</sup> Տիգրան Կույունջյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար հոդվածից // Վ. Սարոյան, Հայ կական եռագրություն..., Էջ 11:

<sup>310</sup> Սարոյանի ճշմարտության ետեւից..., Էջ 12:

դրամատիկական ներկայացումներ: 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 երաժշտության տեսնել իմ բոլոր գործերում, երաժշտության ֆորման և որակն առկա է այդ ամենում»:<sup>311</sup> Նաև հայտնի փաստ է, որ Սարոյանը մի շարք երգերի հեղինակ է: Նա ուներ երաժշտական կառուցվածք մշակելու հմտություն: «Խաղի բարձրագույն դրսևորումը երաժշտությանն է, որ մարդուս դուրս է բերում առօրյա կեցության սահմաններից, տանում մաքուր ձևերի աշխարհ, խաղացնում գգայական հայեցության վերին ոլորտներում»:<sup>312</sup> Խաղը և երաժշտությանն անբաժանելի 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 երկու ժամանոց դրամատիկական ներկայացման: Ի դեպ՝ պիեսը Ս. Ստեփանյանը վերաբեմադրել է 2010-ին:<sup>313</sup> Սարոյանի տեքստն այս անգամ ևս ծառայել է որպես նյութ՝ բեմադրիչի մտահղացումները կյանքի կոչելու համար: Բեմադրիչը Սարոյանի պիեսի մեջ ներմուծել է 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 պիեսում չի փնտրում արտաքին կոնֆլիկտ, այլ որոնում ու ի հայտ է բերում տեքստի ներքին դինամիկան: Զ. Զովհաննիսյանի խոսքով՝ «Փնտրում է դրամատուրգիական պրտենցիայը նաև ո՛չ դրամատուրգիական տեքստում»:<sup>314</sup>

**«Չե՛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

<sup>311</sup> W. Saroyan, Razzle-Dazzle..., էջ 125:

<sup>312</sup> Զ. Զովհաննիսյան, Խաղը՝ բեմական ներկայություն..., էջ 333:

<sup>313</sup> Այս երկու բեմադրությունների մասին կխոսենք հաջորդ ենթավերնագրում (էջ 125):

<sup>314</sup> Զեներիկ Զովհաննիսյանի հետզրույցներից, 2016թ.

Դոուլլիսզը և Ջոուլի Յեյդոնը. 1963-ի բեմադրությունը նշանավորվում է Ալ Պաչինոյի նյույորքյան բեմելով՝ Երիտասարդ տղամարդու դերում: Իսկ ահա 1953-ին կոմպոզիտոր Ջեյ Բիսոնը (Jack Beeson) գրել է մեկ գործողությամբ կամերային օպերա՝ Սարոյանի այս պիեսի հիման վրա:<sup>315</sup>

Պիեսը Յայաստանում առաջին անգամ ներկայացվել է 1976 թ. Արսեն Փոլադովի մնջախաղային բեմադրությամբ, Մնջախաղի թատրոնում (բեմադրության մասին խոսել ենք մեր աշխատանքի «Քննադատական հակասություններ...» ենթավերնագրում): 1979 թ. պիեսի հիման վրա Յեռուստատեսային ֆիլմերի Երևան ստուդիայում նկարահանվել է ռեժիսոր Մարատ Վարժապետյանի ֆիլմը, իսկ 1983 թ. պիեսի մեկ այլ մեկնաբանություն է Էկրան բարձրացել՝ Ռուբեն Քոչարի խորեոգրաֆիկ ֆիլմը: Յայ բեմում «Յե՛յ, ո՞վ կան» ներկայացվել է նաև որպես օպերա՝ 2008-ին Կամերային երաժշտական թատրոնում: Սակայն բեմադրիչ Դավիթ Յակոբյանի համար հիմք է ծառայել ոչ՝ Ջեյ Բիսոնի երաժշտությունը, այլ՝ հայ ժամանակակից կոմպոզիտոր Էդուարդ Սարոյանի ստեղծագործությունը: Այս «կամերային օպերան» հավասարաչափ հագեցած է ժամանակակից պարային տեսարաններով (բալետմեյստեր՝ Լիլիթ Միրզոյան): Մենակատարները օպերային երգիչներ են, Երիտասարդ տղամարդու դերում՝ Ասատուր Բալջյան (բարիտոն), Աղջկա դերում՝ Վարսենիկ Ավանյան (մեցցո-սոպրանո): Բեմում առկա են երաժշտական գործիքներ, օպերան գրված է ժամանակից միևնույնիստական երաժշտության սկզբունքներով: Ներկայացումը բացառիկ փորձ է հայ բեմում, սակայն դրամատիկական ներկայացումների բեմադրիչը կարծես չի գտել օպերային բեմադրության ներքին ձևը, բավական 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 բծախնդիր է եղել իր ամեն բարի ու տողի նկատմամբ և գրական երկի ազատ մեկնաբանությունները ոտնձգություն է համարել: Այս է նաև առիթ

<sup>315</sup> Hello Out There! [https://en.wikipedia.org/wiki/Hello\\_Out\\_There](https://en.wikipedia.org/wiki/Hello_Out_There) (06.10.2017)

ծառայել, որ 1941 թ. Սարոյանը, Բրոդվեյից հեռանալով, Նյու Յորքում գնել է «Բելասկո» թատրոնի շենքը և հիմնել սեփական թատրոնը՝ իր պիեսները անձամբ բեմադրելու, անձամբ դերաբաշխումները կատարելու համար:

Մեզանում տարածված այս **երևույթի հիմնական պատճառները հավանաբար երկուսն են:** Բեմադրիչները, չցանկանալով շարունակաբար կրկնել հայ բեմում արդեն բեմադրված սարոյանական հայտնի պիեսները, ձեռք են մեկնում արձակ ստեղծագործություններին: Այստեղ խնդիրը դառնում է ավելի շատ թարգմանական: Եվ երկրորդ, սարոյանական դրամատուրգիան, որն առատ է բեմադրիչին մի կողմից օգնող մյուս կողմից պարտադրող ռեմարկներով, որը չունի դրամատուրգիական ավանդական կառույց, և որը բեմադրական բուրրովին նոր մեկնակերպ է պահանջում, դժվարություներ 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 Նյու Յորք, թեմա, որից կառուցում են սեփական բեմադրությունները՝ չզգալով պատասխանատվություն:

Երբ 1961 թ. Վարդան Աճեմյանը բեմադրում էր «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, Սարոյանին բեմադրելու նախառիպը 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 փորձառությամբ հաստատում է այն նոր, բուրրովին 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. Կուլումջյանը Սարոյանի դրամատուրգիայի մասին ասում է. *«Ինչպես որ նրա (Սարոյանի) թատերգություններից ցանկացածը, սրանք (պիեսները) մարտահրավերներ են ամենատաղանդավոր բեմադրիչների վարպետությանը՝ շնորհիվ այն խնդիրների և պարադոքսների, որ*

ծ գտում են պարզաբանել: <...>Նրանց ուղերձը համընդհանուր է և հարատև»:<sup>316</sup>

Այս սկզբունքները կարևորելով կարելի է բեմ հանել Սարոյանի ոչ միայն պիեսները, այլ և պատմվածքներն ու վեպերը: Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է»-ից հետո սարոյանական ուշագրավ բեմադրության հաջորդ փորձը 1972-ին Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում **«Մարդկային կառավերգություն»** 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»*:<sup>317</sup>

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, այլ և ավագ հանդիսատեսի համար:

Սարոյանի արձակի բեմադրության մեկ այլ հաջողված փորձ է դառնում 1983 թվականի Յենրիկ 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 տապալումը: Նամիավորում է Սարոյանի համանուն պատմվածաշարից հինգ պատմվածք՝ «Իմ անունը Արամ է», «Ճամփորդություն Յամֆորդ», «Վարսավիրը, ում քեռու գլուխը կրծել էր վագրը», «Խեղճուկրակ արաբը» և «Նարինջները»:

Այս ներակայացումը դարձել է Յենրիկ Մալյան մանկավարժ-ռեժիսորի ճաշակի, ստեղծաբանական ունակության,

<sup>316</sup> Վ. Սարոյան, Յայկական եռագրություն..., Էջ 45:

<sup>317</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում..., Էջ 21:

պրետականության զգացողության հանրագումարը: Այստեղ կա թե՛ Մալյանի 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 է եղել Մալյանի կինոմտածողությունը, սարոյանական ոգին ու շունչը: Ինքը՝ Մալյանը, իր «Երկխոսությունները» համար» հուշերի գրքում գրում է. «Վիլյամ Սարոյանի բոլոր պատմվածքների և բոլոր պիեսների հերոսը ինքն է, այդ պատճառով անկախ գործողության այս կամ այն վիճակից, ամենակարևորը նրա բառն է, խոսքը, իմաստը»:<sup>318</sup> Սա Սարոյանին մոտենալու գտնված եղանակն է, չէ՞ որ Սարոյանն ինքը բառին մեծ ուշադրություն է դարձրել: Մալյանը ուշադիր է ընթերցել Սարոյանին. «Իմ համոզմունքն է, որ Սարոյան բեմադրելիս բառը չպետք է կեղտոտել գործողությամբ, երաժշտությամբ, միզանսցենների ճարպիկ կամ անճարպիկ խաղերով, այլ ուղղակի անհրաժեշտ է զգալ, լսել, հասկանալ բառը, հասկանալ սրտի ուղեղով»<sup>319</sup>, իսկ որպես հավելումն այդ բառերի և որպես վերջաբան՝ գրում է. «...Մենք բոլորս ինչ-որ չափով, այնուամենայնիվ, Սարոյան ենք, մանուկ ենք, երեխա և իմաստուն նաև: Եվ մեր բոլորի անունն Արամ է»:<sup>320</sup> Թեև չի պահպանվել բեմադրությունը, սակայն այս մեկնաբանությունը թերևս կենդանացնում է «Իմ անունը Արամ է» ներկայացումը: Հասկանալի է դառնում, որ ներկայացման արտաքին կերպը մեկ սյուժետային գծով կառուցված պատումն է, մատուցման կերպը՝ ասացողը, ներկայացման դրվագներից յուրաքանչյուրը կարող է դիտվել իբրև առանձին պատմություն, որոնք կապվում, ներառում են ռեժիսորական հնարամիտ լուծումներով՝ վերածվելով մեկ ամբողջկան դրամատիկական երկի:

Այս սկզբունքն է հետագայում որդեգրում Նարինե Մալյանը՝ սարոյանական տարվան ընդառաջ Հենրիկ Մալյանի անվան թատրոնում 2008-ին բեմադրելով **«Պատմություններ գնացքում»** ներկայացումը: Ներկայացման հիմքում դարձյալ Սարոյանի հինգ ստեղծագործություններն են՝ «Խորհուրդներ ամերիկացի

<sup>318</sup> Հ. Մալյան, Նշվ. աշխ., էջ 173:

<sup>319</sup> Նույն տեղում:

<sup>320</sup> Հ. Մալյան, Նշվ. աշխ., էջ 174:

ճանապարհորդին», «Յանճարը», «Խեղճուկրակ արաբը», «Վարսավիրը, որի քեռու գլուխը կրծել արկել էր կրկեսի վագրը» և «Բիթլիս» պատմվածքները (պատմվածքներից միայն երկուսն են կրկնվում երկու Մալյանների բեմադրություններում): Ներկայացման ծրագրի վրա գրված է՝ «Ֆանտազիաներ Սարոյանի պատմվածքների թեմաներով»: Նարինե Մալյանի այս ներկայացումն ինչ-որ առումով խոնարհում է հոր հիշատակին, թեև հարցազրույցներից մեկում նաև նշում է. «Յերիկ Մալյանի բեմադրած սարոյանական բեմադրությունը սկզբում ինձ խանգարում էր, որպեսզի չկրկնվեմ, ես ընտրեցի մեկ այլ, արմատապես տարբերվող ուղի... Ես տեսել եմ Վիլյամ Սարոյանին, և այս ներկայացումը բեմադրելիս՝ ես հիշում էի Սարոյանի տխուր աչքերը»:<sup>321</sup>

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, մուլտիպլիկացիա, պար, հանդիսանք, երաժշտություն, պատում: Այս վերջինն ամենակարևորն է, քանի որ հինգ ստեղծագործությունները, ինչպես մեկ գնացքի հինգ վագոններ, դիպաշարային սկզբունքով կազմում 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 Թոփալյան), անմոռանալի են Քրիստինե Յովակիմյանի՝ «Կանացի, երիտասարդ, հմայիչ կին» և Միսս Գամմա (Սարոյանի «Ջագ» պատմվածքի հերոսուհին է) կերպարները և Յայկ Սարգսյանի խաղացած (Չոհրապ, Վարսավիր, Խոսրով քեռի) երեք կերպարները: Դերասանները թե՛ արտաքին ընդգծված կերպարայնությամբ, թե՛ խաղային մանրամասների արտահայտչականությամբ տիպական բնավորություններ են ստեղծում: Պատումներից յուրաքանչյուրում առաջին պլանում է որևէ մեկ արտահայտչաձև: Դամի դեպքում ասացողի առկայությունն

<sup>321</sup> А. Шарамбеян, «Истории в поезде», или возрождение маляновского театра, [http://www.rau.am/gazeta\\_kp/?p=7&stid=151](http://www.rau.am/gazeta_kp/?p=7&stid=151) (06.10.2017):

Է, երբ թվում է, թե գրեթե ոչինչ չի կատարվում, սակայն պատմող մանչուկը՝ Արամը (Սամվել Թոփալյան), ում շուրջ 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 բարոյությամբ, արտահայտիչ դիմախաղով դերասանը լրացնում է միզանսցենի անշարժությունը կամ գործողության պակասը: Մեկ այլ հատվածում հաղորդակցման լեզուն պարն է՝ Ինեսա Մկրտչյանի (Երիտասարդ հմայիչ արկածախնդրուհի և Էսթեր Բերկովից) և Յարություն Խաչատրյանի (Սիրահարված պարող Երիտասարդ) հմուտ կատարումներով: Յատվածներից հաջորդները շահում են Պապ-Արա Սարգսյանի, կամ Քեռի Խոսրով-Յայկ Սարգսյանի խարակտերային և ընդգծված ազգային կոլորիտով դերակատարումներից. նրանց խաղում աչքի է խփում յուրաքանչյուր ժեստի ու շարժման մանրակրկիտ մշակումը: Գեորգի Յովակիմյանի Քեռի Միսակը մանրապատումների ամենահայկերապարներից է, սարոյանական բեղերով և ազգային տարազով՝ դերասանը ոչ միայն արտաքուստ է տպավորվում, այլ իր ստեղծած անխոս, բայց խիստ կոմիկական կերպարով նորանոր գույներով է հագեցնում քնարական, նուրբ հումորով ու թափփծով լի, բայց և միաժամանակ խինդ 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. *«Ես Ուիլյամ Սարոյանն եմ, գնացեք, տեսեք իմ թատերգությունը: Եթե չհավանեք, գանձապահից դրամը հետ պահանջեցեք»*:<sup>322</sup> Ներկայացումը որոշ ժամանակ համարվել է բրոդվեյան հիթերից մեկը:

<sup>322</sup> Ն. Սարգսյան, Ուիլյամ Սարոյանի «Գեղեցիկ մարդիկ» «Յամազգային» թատրոնում, «Վարուժան», թիվ 7, նոյեմբեր, 1994:



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 «Համագային» թատրոնում: Ի դեպ, թարգմանությունը բարձր է գնահատել Լևոն Հախվերդյանը: Սոս Սարգսյանն առաջարկված վերնագրերից ընտրել է «Մի գավաթ բարությունը», որն արտացոլում է թե՛ պիեսի գաղափարախոսությունը, թե՛ Սոս Սարգսյանի մոտեցումը պիեսին: *«Մեր օրերում զգալիորեն պակասում է բարությունը, ինչը գուցե և ավելի շատ է մարդուն հարկավոր, քան որևէ բան այս կյանքում...»*<sup>323</sup>, -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 լեռներում է»-ին (նման համեմատություն է անցկացնում իր հոդվածում Լևոն Հախվերդյանը<sup>324</sup>): *««Մի գավաթ բարությունը» նախորդ ներկայացումների սկզբնավորած սարոյանական բեմական ավանդների արժանավոր շարունակությունն է և մի նոր հաստատումը...»*, - ավելացնում է Հախվերդյանը:<sup>325</sup> 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 Արզուեանը՝ Իրանի «Ալիք» օրաթերթում և այլք):

Փորձում ենք պարզել «Մի գավաթ բարության» հաջողության գաղտնիքը: Նախ և առաջ ընտրված է փայլուն դերասանական կազմ՝ Կարեն Ջանիբեկյան՝ Ջոուն Վեբսթեր, Դավիթ Յակոբյան՝ Վիլյամ Փրիմ, Գալյա Նովենց (Կարինե Ջանջուղազյան)՝ Հարմընի Բլուբոսովի դերում, Արթուր Մկրտչյան (ավելի ուշ՝ Էդգար Էլբակյան կրտսեր)՝ Օուեն, Մայիս Կարաչոզյան՝ Հայր Հոգան, Շահում Ղազարյան՝ Դեն Հիզբոու: Լևոն Հախվերդյանը

<sup>323</sup> Театр «Амазгаин» открывает театральный сезон спектаклем «Чаша добра», «Азатамарт», N 23, 14-20 июня, 1994.

<sup>324</sup> Լ. Հախվերդյան, Վիլյամ Սարոյանը Համագայինի թատրոնում, «Ազգ», 18 հունիսի, 1994թ.:

<sup>325</sup> Նույն տեղում:

դերասանական վառ կատարումներից զատ, բարձր է գնահատում նաև Սոս Սարգսյանի բեմադրական շնորհը: «Այս պիեսի բեմադրությունը Սոս Սարգսյանին հաջողվել է: Այստեղ երևում է ասելիք ու նեցող մեկնաբանը, տպավորիչ բեմավիճակներ ստեղծող, անսամբլային խաղի հետամուտ բեմադրիչը: Այս ներկայացման գլխավոր արժանիքը Սարոյանի գրական հյուսվածքին հարազատ բեմական կերպարի ստեղծումն է»:<sup>326</sup> Նա մատնանշում է նաև բեմանկարիչ Գրետա Նալչաջյանի ու կոմպոզիտոր Մարտին Վարդապարյանի հաջողված աշխատանքները՝ որպես ներկայացման մթնոլորտին նպաստող ո՛չ պակաս կարևոր գործոններ:

«Արդարև, ներկայացումից հետո դուրս ես գալիս խաղաղված, մարդացած: Ահա սարոյանական կատարսիսը, որ բեմադրիչի ու դերակատարների համար դարձել է գեղագիտական ու բարոյական նպատակ, որի որոնմանը ոչ մի ջանք չի խնայվել»<sup>327</sup>, - գրում է մեկ այլ թատերագետ: Մյուս հոդվածներում ևս նկատում ենք, որ ներկայացման հաջողությունը բնութագրելու համար հոդվածագիրները 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»:<sup>328</sup> Թատերագետ Նարինե Սարգսյանը ներկայացումը դրական է գնահատում, այն անվանում է «հրապուրիչ ու առանց հավակնությունների» մի բեմադրություն, «ուր մի գավաթ բարությունը գրեթե հրաշքներ է գործում»:<sup>329</sup>

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 է ներկայացման տոնայնությունը, ներքին ռիթմը, երբ

<sup>326</sup> Լ. Հախվերդյան, Վիլյամ Սարոյանը Համագայինի թատրոնում, «Ազգ», 18 հունիսի, 1994թ.:

<sup>327</sup> Վ. Գրիգորյան, Բարությունը բարությունն է, մի գավաթ, թե մի կարաս, «Երկիր Նաիրի», 9 սեպտեմբերի, 1994թ.:

<sup>328</sup> Բ. Ղազարյան, Ներկայացումը մաքրագործում եւ ազնուացնում է հանդիսատեսին, «Ազատամարտ», թիվ 34, 1994թ.:

<sup>329</sup> Ն. Սարգսյան, Ուիլեամ Սարոյանի «Գեղեցիկ մարդիկ» «Համագային» թատրոնում, «Վարուժան», թիվ 7, նոյեմբեր, 1994:

ստեղծված է սիրո, բարության, հուժմորի ու թախծի յուրօրինակ համաձուլվածք, և երբ բեմադրիչի ու դրամատուրգի ուղերձները համընկնում են՝ ահա սա են «սարոյանական» անվանում հոգվածագիրները մեր կարծիքով:

Սոս Սարգսյանն օգտվելով Վ. Աճեմյանի փորձից՝ ներկայացման այցեքարտն է դարձրել դարձյալ շեփորի հնչյունները (կոմպոզիտոր՝ Մ. Վարդազարյան): Ներկայացման սկիզբը շեփորով էլ ազդարարվում է, 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 նպատակն 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 դուլար» աշխատելու նպատակով Նյու Յորք մեկնած Վեբսթերի 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 երազող ու 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 **«Յերսոտած մի գևա»** («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 մեկ մեկու, քանի դեռ հնարավոր է դա: Թեմատիկ ու հոգեբանական նման ծանրագույն բեռի տակ քիչ բեմադրիչներ են համարձակվում մտնել (գուցե հենց այս պատճառով է շրջանցվել Սարոյանի մեկ այլ՝ **«Կոտորածն մանկանց»** պիեսը, բեմադրվելով միայն մեկ անգամ՝ 1985 թ. «Կոտորածն անմեղաց» վերնագրով, Դրամատիկական թատրոնում (բեմադրիչ՝ Յրաչյա Ղափանյան): Ծավալուն ու մռայլ պիեսը մի շարք ռեժիսորական խնդիրներ է առաջ քաշում, որոնք լուծելու համար մասնագիտական բարձր կարողություններ են հարկավոր: «Յերսոտած մի գևան» հայ բեմում միայն երկու մեկնաբանություն է ունեցել՝ 2008 թ. «Մի գևա բարկացած» վերնագրով Գյումրու Վ. Աճեմյանի անվան թատրոնում, (բեմադրիչ՝ Յրաչյա Ղազարյան) և 2009 թ.՝ «Յերսոտած մի գևա», Միեր Մկրտչյան արտիստական թատրոնում (բեմադրիչ՝ Գառնիկ Սեյրանյան): Մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսանկյունից բացառիկ է Գյումրու Վ. Աճեմյանի անվան դրամատիկական թատրոնի «Չայրացած մի գևա» 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 ՅԹԳՄ-ի հրատարակած «Թատրոն»<sup>330</sup> 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.

<sup>330</sup> Լ. Մուրթաջյան, Սարոյանին «բացել» «ինտելեկտուալ թատրոնի» միջոցով, «Թատրոն», 2008, N 10-11, էջ 12:

«...Նույնիսկ դեմքով ու հագուստով նրանք անքան միանման էին, որ դժվար էր նրանց ճանաչել: Եվ խոսում էին միանման, քարոզիչ-առաքյալի հնչերանգով: Փոխարենը բեմադրիչը զարմացնում էր ամբողջ դերասանախմբին իր մտահղացմանը համախոհ դարձնել ու, իրոք որ, հազվագյուտ տաղանդով»<sup>331</sup>, - գրում է թատերագետը: Իսկ բեմադրիչի մտահղացումը Սարոյանի պիեսին ավելի ընդգրկուն, լայն մեկնաբանություն տալն է բեմում. Զ. Ղազարյանը բեմը զրկում է Սարոյանի նշած տեղանքին հատուկ բուրոյուն րահատկություններից՝ պահպանելով ռեմարկի միայն երկրորդ մասը. «Յիվանդանոցի երրորդ բաժանմունքի արևի սրահը»<sup>332</sup>. Բեմակարգության կենտրոնում ևս արևն է, թեև տեղանքը հիվանդատենյակ է: Իսկ հերոսների տեսանկյունից բեմադրիչի համար ավելի կարևոր է «դեպի արևը»՝ դեպի հավերժություն տեղափոխվելուց առաջ յուրաքանչյուրի ներքին կատարելագործման հարցը, քան բուն հարաբերությունները միմյանց հետ: Բեմակարիչ Արամ Յովհաննիսյանի (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»<sup>333</sup>, - 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 է, որ ներկայացման սկզբից այնտեղ՝ «վերևներում» կանգնած Փոսիոն (Տիգրան Գաբոյան) Նարեկացի է ընթերցում: Այսպիսով, մեր դիտարկմամբ մեր առջև ոչ թե ինտելեկտուալ ներկայացում է (քանի որ այս ուղղության միակ առանձնահատկությունը գաղափարին առաջնություն տալը է, այլ առաջին հերթին գաղափարների բախման հետևանքով ծնված կոնֆլիկտը), այլ ինտելեկտուալ բեմադրիչի կողմից ստեղծված ուրույն ռեժիսորական դրամատուրգիա, որը հանդիսատեսին մղում

<sup>331</sup> Վ. Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում..., էջ 47:

<sup>332</sup> Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 230:

<sup>333</sup> Յրաջ աՂազարյանի հետզրույցից, 28. 06. 2017:

Ե ներհայ եցողություն, **Էքզիստենցիալ փիլիսոփայական տարածք**: Ստեղծված խորհրդանշական մթնոլորտը, բեմադրիչի գաղափարական, փիլիսոփայական շեշտերը արդարացնում են շեղումը Սարոյանի պիեսից (թեև տեքստային շեղումներ չկան, կամեկ հավելում՝ Նարեկացուց հատվածները): Հրաչյա Ղազարյանի «Ձայրացած մի գնա» բեմադրությունը հայ բեմի սարոյանական մեկնաբանություններից ամենափնթնատիպ 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 «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսը (թարգմ.՝ Ա. Հովսեփյան, Ա. Հովհաննիսյան): Համազգայինի «Փրկության կղզին» ներկայացման հիմքում «Ոստրեն և մարգարիտը» պիեսն է՝ Է. Չոհրաբյանի թարգմանությամբ, որին Ծատուրյանը հավելել է հատվածներ հեղինակի «Յոթանասուն հազար ասորին» պատմվածքից: Թեև այս պիեսը համարվում է Սարոյանի «փոքր խաղերից», իր ծավալով այնքան էլ փոքր չէ (երեսուն էջ, տասը գործող անձ) և բավական ամբողջական ու ավարտուն 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 միջամտությունն, ըստ էության, կարող էր և չլինել. այն միտոնայություն է հաղորդում ներկայացմանը աստանդականության 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 վարսավորի, փոքրիկ տղայի, նրա՝ ընտանիքից հեռացած հոր, ժամագործի, ուսուցչուհու և դատավորի կյանքից, որոնց մասին մի օր գրելու է քաղաք ժամանած Գրողը՝ Սարոյանը (դերակատար՝ Կարեն Ջանիբեկյան, այժմ՝ Գագիկ Մադոյան): Սարոյանի այս ստեղծագործությունը նույնպես սիրո, լավատեսության,

կարեկցանքի, սակայն հատկապես՝ սեփական երազանքին հավատալ ու մասին է: Վարսավիր Բադալը (Դավիթ Յակոբյան) ասես ակամա դարձել է փոքրիկ քաղաքի ծանր կյանքով ապրող երեխաների հովանավորը, թեև ինքն էլ մի փայլուն օրիջ է: Յոգսը փորձում է կիսել քաղաքում պատահաբար հայտնված գեղեցկատես և կենսասեր երիտասարդ ուսուցչուհին (Ալլա Սահակյան), ով, սակայն, առավել խելամիտ է համարում երեխաներին վերադարձնել իրականությանը, քան սնել դատարկ հույսերով: Սարոյանական կիսախենթ հերոսների կենցաղային հոգսերով ծանրաբառնված 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 երազանքներին, 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 Օբեյ 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 գերծ 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 արձագանքներն են անդրադառնում դերասանուհու խաղում: Տ. Ղազարյանի Քլեյի կերպավորման արտահայտչամիջոցները, խաղակերպը, հոգեվիճակն ու արտաքին կերպարային ընդգծումները հիշեցնում են սարոյանական մանչուկին՝ ազնիվ, կենսասեր, լավատես, չհուսահատվող, արպտող, 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 Յակոբյանի ու Գրող-Կարեն Ջանիբեկյանի (դերասանին հետագայում փոխարինող Գագիկ

Մադոյանի խաղը շատ է զիջում) վարպետ դերակատարումները: Վերջիններս դերասանական հմտությամբ հանդիսատեսի մոտ ստեղծում են իրապես վերապրվող կյանքի պատրանք, շնորհիվ ներքին խաղի մի այնպիսի հմտության, որը. «...մարդու ցողուրս է, իր ներսում է, որպես իր տարերքը»:<sup>334</sup>

«Էլ բակյանների համար Սարոյանը ապրել ակերպ է, գոյության հարց, ավելի ին՝ ճակատագիր՝ հանդիպումների ճակատագրականության հանգամանքով: Սարոյանական բոլոր գաղափարները՝ մարդասիրությունը, բարությունը, կարեկցանքը և գուցե ամենից շատ՝ հանդուրժողականությունը, նրանց ապրեցնում են, օգնում նույնիսկ չարին ներել ու համերաշխել...»<sup>335</sup>, - կարդում ենք «Ազգ» օրաթերթում տպագրված «Էլ բակյանների Սարոյանը» հոդվածում: Էլ բակյան 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 Արմեն Էլ բակյանը կոհիմի 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 Էլ բակյանն է կերպավորում: Ջոյի դերում ինքը՝ Արմեն Էլ բակյանն է (պարոն Թոմսոն անունով), նամիաժամանակ և Սարոյանն է: Սարոյանի տարբեր ժանրերի հանրագումար այս բեմադրությունը հավանաբար իրավունք ունի կոչվել ու հեղինակային ներկայացում: Քանի որ Էլ բակյանները միջամտել են թե՛ հանրահայտ պիեսի սյուժետային և կառուցվածքային ընթացքին, թե՛ ներկայացումը հագեցրել են կյանքի սեփական խոհերով, որոնք չեն հակասում

<sup>334</sup> Զ. Հովհաննիսյան, խաղը՝ բեմական ներկայություն... , էջ 333:

<sup>335</sup> Վ. Գիրգորյան, Էլ բակյանների Սարոյանը, «Ազգ օրաթերթ», #3, 06.06.2009թ.:



Սարոյանին: Ընտրված ստեղծագործություններին և ոչ մեկի իմաստը չի գերակշռում բեմում: Մյուս ստեղծագործություններին ներմուծումներն էլ ինքնակամ 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 աչքի է խփում բեմակարգի 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 հույզների 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 զրույց, ներկայացումը հյուսվում է դրությունների անվերջ բացահայտումներով:

\*\*\*

**Չայ 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 կեցությունը 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 ձևախեղվում և վերստին ձևաստեղծվում է, չկորցնելով ամենազլ խավոր հատկանիշը՝ խաղը, ներքին դրաման: «*խաղը որպես խաղ գիտակցվում է հրապարակային պայմաններում, կարգավորվում, վերածնվում հանդիսակարգի և հանգում բեմականության և թատերային ձևի*»<sup>336</sup>,

գրում է Յենրիկ Յովհաննիսյանը: **Այսինքն, Սարոյանի դրամատուրգիայի այս կամ այն բացը չէ շրջանցվել ու ինդիրը, ամեն ինչ կախված է ռեժիսորից՝ հրապարակային պայմաններ մտնել ու նրա կերպից ու կարողություններից:** Գուցե Սարոյանի արձակը ևս ունի խաղային բնույթ, սակայն դրամատուրգիայում խաղի դրսևորման պայմաններն այլ են: Այս դրամատուրգիան իր հիմքում նախատեսված է բեմի համար, և արդեն իսկ ենթադրում է բեմի պայմանականություն և դերասանի ներկայություն: «*Այն ինչ դրամայի տեսության մեջ կոչվում է գործողություն և, բեմական արվեստի տեսության մեջ հարմար է կոչել խաղ*».<sup>337</sup> Յետևաբար 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 նասահուն անցնում է մաքուր ինքնակենսագրական ժանրերին և ձևերին*»<sup>338</sup>, - այս կապակցությամբ գրում է Նատալյա Գոնչարը: Այս տրամաբանությամբ

<sup>336</sup> Յ. Յովհաննիսյան, խաղը՝ բեմական ներկայություն ..., էջ 335:

<sup>337</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը ..., էջ 306:

<sup>338</sup> Н. Гончар, Եզվ. աշխ., էջ 52:

առաջնորդվելով էլ բեմադրիչներից ոմանք միանգամից դիմում են Սարոյանի ինքնակենսագրական երկերին՝ դրանք համադրելով գրողի տարբեր ժանրի ստեղծագործությունների հետ:

*«Իմ ամբողջ կյանքում ես ինքս ինձ եմ խաղում ամեն տեղ: Ուրիշ ելք չունեմ: Մենք մեր միջից ընտրում ենք նրան, ով պետք է լինենք՝ նայած պարագաների: Ստեղծագործական առաջին գրգիռը դերասանական անվերջանալի բազմազանությունն է մարդ արարածի մեջ: Ես հավատում եմ, որ բոլոր գրողները դերասաններ են: Ոչ խակ և արտաքին իմաստով, այլ ուրիշին ճանաչելու իմաստով, ամեն մարդ լինել կարողանալու իմաստով: Այո, ես խաղում եմ»<sup>339</sup>* 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 դաշնությունն կար նրա առօրյա վարքագծում»<sup>340</sup>, գրում է Լևոն Անանյանը «Սարոյանի կերպարը հայ կական 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 շատ 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 Մալյանի «Պատմություններ գնացքումը», որտեղ Արամը Սարոյանի մանուկ հասակն է ներկայացնում: Մեկ այլ դեպքում բեմադրիչը ստեղծում է գրողի՝ որպես պատմողի կերպարը («Դուք մտնում եք աշխարհ», Խամաճիկների թատրոն և այլն):

Չակված ենք մտածելու, թե Սարոյանի արձակին հաճախակի դիմելու առիթը թարգմանական աղքատությունն է: Սարոյանը հայ ընթերցողին թարգմանաբար ներկայացվել է 50-ականներից: Այսօր կարելի է ասել, որ այն բոլոր պիեսները, որոնք թարգմանվել են

<sup>339</sup> Կ. Պասմաճյան, Մինչև վերջ Վիլյամ Սարոյանի հետ // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, էջ 386:  
<sup>340</sup> Լ. Անանյան, Ուրիշ եմ Սարոյանի կերպարը «Չայ կական եռագրության» մեջ // Սարոյանի ճշմարտությունները..., էջ 23:

հայերեն, պարբերաբար և ո՛չ մեկ անգամ բեմադրվել են տարբեր թատրոններում:

*«Սարոյանը յուրատեսակ փորձաքար է մեր թարգմանիչների համար, շատերն են ձեռք պարզել Սարոյանի ստեղծագործությանը և այսօր սարոյանական երկերի հրատարակչական առատ հուսով ձեռքը նրանց ջանքերի արդյունավետության պերճախոս վկայությունն է: Նրանց ցանկում են հաջիկ Դաշտենցից, Գրիգոր Բեշիշյանից Մինչ և Կարպիս Սուրենյան, Յրանտ Մաթևոսյանից մինչ և Չավեն Բոյաջյան, Մերի Մաքսապետյան, Էլֆիք Չոհրաբյան և Էլի տասնյակ անուններ»<sup>341</sup>,* 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» ըստՍամսոն Ստեփանյանի հղացման. 1991 թ. և 2008 թ. բեմադրությունների համեմատական զուգահեռներ**

Վիլյամ Սարոյանի «Օպերա, օպերան» մի քանի բեմադրություններ են եղել թե՛ ԱՄՆ-ում, թե՛ Հայաստանում: Պիեսը գրվել է 1940-ին: Առաջին հրատարակությունը 1942-ին է՝ «Razzle-dazzle»<sup>342</sup> ժողովածուում, առաջին բեմադրությունը տեղի է ունեցել 1952 թ. ապրիլին, Նյու Յորքի «Ամաթո» օպերային թատրոնում (բեմադրիչ՝ Ալըն Ջեյմս):<sup>343</sup> Պիեսի համար երաժշտություն է գրել 20-րդ դարի հայ տնի ամերիկյան կոմպոզիտոր Մարտին Կալմանոֆը (Martin Kalmanoof), 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 կողմից:<sup>344</sup> Ներկայացումը կոչվել է «Օպերա, օպերա. մեկ գործողությամբ օպերա Goofy»,<sup>345</sup> ծաղրերգի ու

<sup>341</sup> Լ. Անանյան, Նշվ. աշխ., էջ 24:

<sup>342</sup> Տես՝ W. Saroyan, Razzle-Dazzle...:

<sup>343</sup> Է. Չոհրաբյան, Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը..., էջ 52:

<sup>344</sup> Margaret Ross Griffel, Operas in English, A Dictionary, "Scarecrow Press Inc.", 2012, p. 357:

<sup>345</sup> Goofy բառը անգլերենում նշանակում է հիմար, ապուշ և Սարոյանի ամենագործածած բառերից է: Հնարավոր է նաև, որ Սարոյանը և բեմադրիչը բառախաղի են դիմում՝ ձևափոխելով օպերա-բոլոֆֆաժանրը օպերա-գոլֆոյի: Երաժշտական տեղումիսների

բուժնադի տարրերով կոմիկական օպերա, որը ներկայացվել է իբրև հեգնանք ժամանակակից 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՝ Աստղիկ Սիմոնյան): Այս թարգմանության հիման վրա արվել է երկու բեմադրություն՝ ըստ ձեռագիր տարբերակի 1988-ի նոյեմբերին՝ «Գոյ» ստուդիայում (բեմադրիչ՝ Սուրեն Իսրայելյան)<sup>346</sup>, և 1991-ին, Գոյ լաբորատոր թատրոնում, բեմադրիչ՝ Սամսոն Ստեփանյան: Պիեսի թարգմանության երկրորդ փորձը էլ Ֆիք Չոհրաբյանինն է:<sup>347</sup> Չոհրաբյանի թարգմանությունն ընդգրկված է 2012 թ. լույս տեսած «Բան ունեմ ասելու» ժողովածուում: Սիմոնյանի և Չոհրաբյանի թարգմանությունների միջև կան զգալի տարբերություններ, սակայն սաայլ քննարկման հարց է:

Սամսոն Ստեփանյանի «Օպերա, օպերա» առաջին բեմադրության տարեթիվը մեզ շատ բան է հուշում: Բոլորիս հայտնի է պատերազմական վիճակում գտնվող և իր անկախության ձեռք բերման 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...»<sup>348</sup>, - հարցազրույցներից մեկում ասում է թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար Արմեն Մազմանյանը: Այսպիսով, թատրոնն իր առջև գեղարվեստական հստակ խնդիրներ էր դրել՝ համաշխարհային գեղարվեստական, փիլիսոփայական,

---

բառարանում Օպերա-բուժնադի ֆան բացատրվում է. «Իտալ․ opera-buffa-կոմիկական օպերա-իտալական կոմիկական օպերայի տարատեսակներից, որը ձևավորվել է 18 դ. 30-ական թթ.: Այս ժանրին հատուկ են ոչ մեծ մասշտաբները, 2-3 գործող անձինք, ուրախ բուժնադր, գործողության շարժումները, պարոդիա, վառ, կենդանի ժանրային մեղեդայնություն, ոճի պարզություն...»: Տես՝ Музыкальный энциклопедический словарь, «Советская энциклопедия», Москва, 1991, стр. 397:

<sup>346</sup> Տես՝ Բեմ 90/1, պիեսի թարգմանությանը նախորդող առաջաբանը:

<sup>347</sup> Է. Չոհրաբյանի թարգմանությունն առաջին անգամ տպագրվել է «Հայ ոց լեզու և գրականություն» (1-2, 2008) հանդեսում:

<sup>348</sup> Ու. Մկրտչյան, Թատրոնում թատրոն ենք որոնում, «Ազգ», 30 մարտի, 1995 թ., N3:

թատերական ավանգարդային պրոցեսները ներմուծել Յայաստան: 1960-ականներից ի վեր, սկսած Աճեմյանի բեմադրությունից, Սարոյանը հայ բեմում է: Սակայն մեկ տեսանկյունից գրողն, այնուամենայնիվ, անծանոթ էր հանդիսատեսին. Սարոյանի «փոքր խաղերի» ժանրը ներկայացված չէր հայ թատրոնում, կամ՝ մասամբ էր ներկայացված (մնջախաղային մեկնաբանություններ):

Սամսոն Ստեփանյանի ներկայացումը օպերա չէ, ոչ էլ օպերային արվեստի ծաղրը: Իր մտահղացման համար բեմադրիչն 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 Լաճիկյան<sup>349</sup>, «Праздник лицедейства», «... А на сцене-игра»՝ Էլեոնորա Մախասյան<sup>350</sup>, «Խաղում ենք... օպերա»՝ Լիլիթ Արզումանյան<sup>351</sup>): Մի քանի էջանոց այս պիես-մոդելն ամբողջությամբ համապատասխանում է իտալական «օպերա-բոֆա»՝ կոմիկական օպերա ժանրի յուրահատկություններին: Սարոյանը պիեսի վերնագրից հետո գրում է՝ *«Իտալական օպերա՝ անզլ երենով»*: 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 սապիես է ոչ ինչի մասին, կամ *«ուզածդ որևէ բանի, որ պատահում է որևէ տեղ, որևէ ժամանակ, որևէ պատճառով»*:<sup>352</sup> Ստեփանյանն առաջնորդվել է Սարոյանին մոտենալու սեփական բնագրով ու զգացողությամբ: Բեմադրիչի հետ գրույցի 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 հոգեվիճակին, երկրորդը՝ խոսք ու նեի ասելու, երրորդը՝ մարդիկ ու նեին այդ խոսքի կարիքը»*:<sup>353</sup> Բեմադրիչն իր

<sup>349</sup> Լ. Լաճիկյան, Օպերան զգացմունքների բարձրակետն է, «Ազգ», 5 մայիսի, 1993 թ.:

<sup>350</sup> Յ. Մախասյան, А на сцене-игра. Праздник лицедейства, «Эфир», 26 июня 1993 г.

<sup>351</sup> Լ. Արզումանյան, Խաղում ենք... օպերա, «Անդրադարձ», 1994 թ.:

<sup>352</sup> Յ. Մախասյան, А на сцене-игра. Праздник лицедейства...

<sup>353</sup> Ս. Ստեփանյանի հետգրույցից:

ներկայացման մեջ ստեղծում է մի փոքրիկ տիեզերք, որը հանդիսատեսին մղում է ժպտալ և արտասվել :

Սարոյանի պիեսը զերծ 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 հարատևում է»:<sup>354</sup> Սակայն դիտելով 1991-ի երևանյան թատերական խաղացանկերը՝ հակառակ պատկերի ենք հանդիպում. ճգնաժամի, ընչազրկության պայմաններում գոյատևող թատրոններին բավարար է և այն վիճակը, որում նրանք հայտնվել են. բեմից արվեստագետները հանդիսատեսի հետ խոսում են այլ բաներից՝ խուսափելով կոնկրետ քաղաքական կամ սոցիալական թեմաներից: Դրա հակառակ պատկերն էլ գոյություն ունի: 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» հագեցնելու համար: Այս ներկայացման դերասաններն ասես խաղում են իրենց հաճույքի համար. նրանք բեմում ապրում են խաղալով, կամ՝ խաղում են ապրելով (Սերգեյ Դանիելյան, Չարուհի Ծեխյան, 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 - ԱԱ) պետք է մի պահ կանգնեցնի իր ժամանակը և այդ մեկ ակնթարթ կանգառի մեջ գտնի արվեստի ժամանակը»<sup>355</sup>, - մեկնաբանում է Ստեփանյանը:

<sup>354</sup> Վ. Սարոյան, Բան ու նեմ ասելու ..., էջ 35:  
<sup>355</sup> Բեմադրիչի հետզրույցից, 2016թ., սեպտեմբեր:

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 մասին: 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: «Յամածայն եմ՝ փոքր-ինչ շեղված էր «նյութից», բայց Սարոյանը չէր խաթարվել, ոչինչ չէր աղավաղվել. դա նույնքան Սարոյան էր, որքան «նյութը»: Իսկ մի՞թե դաչ է եականը»<sup>356</sup>, - ներկայացման մասին իր հոդվածում գրում է Լիլիթ Արզումանյանը: Անհավանական 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: «Չարմանալիորեն գեղեցիկ ձևավորված բեմում խաղում էին, պարում էին, վերջապես՝ շարժվում էին<...>: Իսկ դառի իճից բեմ էր գնում հրճվանքը, ծիծաղը...»<sup>357</sup>, - նկատում է հոդվածագիրը:

Ի՞նչն է ստիպել բեմադրիչին 2008-ին դարձյալ մոտենալ միևնույն պիեսին, ինչու՞ դարձյալ «Օպերա, օպերան», ի՞նչ է փոխվել անկախությունից տասնյոթ տարի անց կյանքում և արվեստում: Բեմադրությունը 2008-ին մասնակցել է «Յայ ֆեստ» թատերական փառատոնի շրջանակներում անցկացվող Սարոյանի 100-

<sup>356</sup> Լ. Արզումանյան, Խաղում ենք... օպերա, «Անդրադարձ», 1994 թ.:

<sup>357</sup> Լ. Արզումանյան, Խաղում ենք... օպերա...:



ամյակին նվիրված «Սարոյան ֆեստիվ»։ 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 դարակզբի։ Առաջինի ստեղծման ժամանակը տեղավորվում է մոդեռնիզմի ժամանակաշրջանում, այնինչ երկրորդը՝ պոստմոդեռնի թատրոնի ժամանակաշրջանում է բեմադրվել (թեև քիչ անց կպարզենք, որ ամենևին չի կրում նորագույն թատրոնի տարրեր)։ Երկրի սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական վիճակը նույնպես կտրուկ տարբերվում է. 1991-ին ճգնաժամին փոխարինել են անկախության քիչ թե շատ կայուն և հարաբերական խաղաղ տարիները։ 2008-ին թատրոնները նույնպես 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 էլ, որ համապատասխանում են բարձր գեղարվեստականության նիշին կամ համընկնում են ստեղծագործողի պատկերացումների հետ։ Որպես կանոն, նման ընկերությունների նպատակն ուղղված է լայն հասարակության սպառողական ճաշակին և գոհացնում է քաղքենու պահանջները։ Նման ընկերություններից առաջատարներից է «Շարմ» ընկերությունը, որը և եղել է նախագծի հեղինակն ու նախածեռնողը։ Ընկերության ձեռագիրն իսկույն ևեթ երևում է դերասանակազմից։ «Օպերա, օպերայի» վերաբեմադրության մեջ զբաղված են ընկերության նախընտրած հանրահայտ դերասաններ Լուիզա Ներսիսյանը, Յրանտ Թոխատյանը, Նազենի Յովհաննիսյանը, Արտաշես Ալեքսանյանը,

Սերգեյ Դանիելյանը և այլք: Չարմացնում է հեղինակի և պիեսի ընտրությունը. կոմերցիոն կազմակերպությունը բեմադրում է ոչ կոմերցիոն հեղինակի, ով անգամ Բրոդվեյից հեռացավ ժամանակին՝ անհաշտ լինելով այնտեղ իշխող փողի ու առևտրային սկզբունքների գերակայության հետ:

Առաջին բանը, որ ակնհայտ է դառնում ներկայացումը դիտելիս, այն է, որ բեմում անսամբլ 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 շոունյի 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 ներկայա»*.<sup>358</sup> Պարզվում է՝ սա եղել է բեմադրիչի՝ պիեսին երկրորդ անգամ դիմելու մղող գլխավոր խնդիրներից մեկը. համախմբելով շոուն-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 դերասանի 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՝ շոուն դերասանները

<sup>358</sup> Սամսոն Ստեփանյանի հետզրույցից, 2016 սեպտեմբեր:

վախենում են լռություներից և իրենց անզորությունը քողարկում են շատախոսությամբ: Այս դերասաններն այլևս արարող չեն: Այո, ներկայացման ընդհանուր արտահայտչալեզուն պայմանական 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 Յովհաննիսյանը (Էլսի), Լուիզա Ներսիսյանը (աղջիկ), դերասաններ Արտաշես Ալեքսանյանը (տղամարդ) և Նարեկ Ղափլանյանը (նավաստի): Այնինչ 1991 թ. բեմադրության դերասանակազմի մասին հոդվածագիրը գրում է. *«Դերասաններն ասես մեկ այլ աշխարհից՝ իրենց թե՛ արտաքինով, թե՛ հագուկապով, այնքան տարբեր էին մեր իմացածներից. յուրաքանչյուրն իր տեսակի մեջ՝ ինքնատիպ, առանձնակի նվիրումով»:*<sup>359</sup>

Գալով «դիմակ» դերասանական տեսակին, պետք է նկատենք, որ ներկայացման մեջ զբաղված դերասաններից երեքը հենց այդ տիպին են պատկանում, արետը՝ ՅրանտԹոխատյան, և ծաղրածուները՝ Սերգեյ Դանիելյանն ու Արթուր Մանուկյանը: Այս երկուսն, ի դեպ, խաղում էին և 1991-ի բեմադրության մեջ: Այս տեսակի դերասանների խաղում, Յենրիկ Յովհաննիսյանի խոսքով՝ *«...առաջին պլանում դիմակն է՝ որպես տիպի և միջավայրի նշան»:*<sup>360</sup> 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: Յանդիսատես, 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 նշածողն*

<sup>359</sup> Լ. Արզումանյան, *Խաղում ենք... օպերա...*:  
<sup>360</sup> Յ. Յովհաննիսյան, *Թատրոն և թատերախոսություն*, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2004, էջ 157:

այնքան ընկավ, որ ասես արվեստը դուրս մղեց թատրոնից: Հանդիսատեսի խնդիր կա, նահիմարացել է, նրահոգին ծուլլ է: Սա էի ուզում ասել նաև և ասացի՝ ապտակեցի հանդիսատեսին և նա ի պատասխան ինձ ապտակեց», - անկեղծանում է բեմադրիչը:<sup>361</sup> Փաստորեն, արդի հայ թատրոնի ճգնաժամով մտահոգ բեմադրիչը գիտակցաբար ռիսկի է դիմում: Նահասկանում 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 մթնոլորտը: Սակայն թատրոնի կախարդանքի կորստյան թեման նույնպես ներկայացման խնդիրներից մեկն է եղել. «*Ես ուզում էի ցույց տալ այսօրվա թատրոնում մագիայի բացակայությունը*», - ասում է բեմադրիչը: Այս իմաստով ներկայացումը ճիշտ ու 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:*

*ԱՂՋԻԿ - Երևի թե կրակես վրադ:*

*ԳՈՐԻԼԼԱ - Դե չէ, չեմ կրակի, Օպերական ոչ ինչ:*

*ԱՂՋԻԿ - Դու ստիպված ես անել:*

*ԳՈՐԻԼԼԱ - Ինչ ու՞:*

*ԱՂՋԻԿ - Այլ ապես դա օպերա չի լինի, կարծում եմ՝ մարդիկ սպանում են իրար կամ իրենք իրենց մինչև և օպերայի ավարտվելը»:*<sup>362</sup>

Սահառված 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 չկանման ճգնաժամ, բայց և չկա

<sup>361</sup> Սամսոն Ստեփանյանի հետզոռույցից, 2016թ, սեպտեմբեր:

<sup>362</sup> Վ. Սարոյան, Բան ու նեմ ասել ու ..., էջ 42:

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, երկրորդի ասելիքը՝ դրա բացակայությունն է: 1991-ի բեմադրությունում բեմադրիչը գնում է մոդեռնիստական փորձարարության ճանապարհով՝ կալույսի, 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**

Իր անվան շուրջ դեռ նոր հետաքրքրությունն առաջացրած քսանվեց-քսանյոթամյա գրող Վիլյամ Սարոյանը հրավիրվում է դիտելու ժամանակի ամենահայտնի «Բարձրությունը՝ գրո» բրոդվեյան շոուն: Առաջին գործողությունն ից հետո նրան հարցնում են՝ արդյո՞ք դուր է գալիս ներկայացումը, ինչին պատասխանում է. *«Սա՞ է բրոդվեյան շոուն, ես անգամ մեկ օրում ավելի չեմ կարեմ սրանից»*.<sup>363</sup> Եվ իսկապես, այս դեպքից չորս տարի անց Սարոյանի պիեսները բեմադրվում էին Բրոդվեյում. 1939-ին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը, ապա՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը», որի պրեմիերան տեղի ունեցավ մինևույն 1939-ի հոկտեմբերի 25-ին, Բրոդվեյի «Booth» թատրոնում (հետագայում տեղափոխվեց՝ «Գիլդ» թատրոնի բեմ, բեմադրիչներ՝ Էդդի Դոուլինգ, Վիլյամ Սարոյան), իսկ 1940 թ. Ամերիկայի թատրոնի պատմության մեջ առաջին անգամ միանգամից երկու մրցանակ բերեց հեղինակին՝ Պուլիտցերյան և Նյու Յորքի քննադատների մրցանակները: Ինչպես առաջին պիեսը, այնպես էլ երկրորդը գրավեց ժամանակի քննադատների

<sup>363</sup> А. Оганян, Уильям Сароян // У. Сароян, Ученик брадобрея, "Азбука-классика", Санкт-Петербург, 2004, стр. 300.

ուշադրութեամբ, սրանք սկսեցին թարգմանվել և բեմադրվել 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 Կեգնի, 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. Նյու Յորքում, վեց օրվա ընթացքում՝ մայիսի 8-13-ը: Առաջին սևագիր տարբերակը վերնագրել է «Լույս Ֆանտաստիկ» (The Light Fantastic): Պլանավորում էր գրել վեց արարձայ սինքն աշխատանքային օրերից յուրաքանչյուր օրում մեկ արար, սակայն վերջում ստացվում են հինգը: Նպատակը ամեն օր աշխատել և երու վեց օրում պիեսն ավարտելը, քանի որ Սարոյանը համարում էր, որ «Գրողը աշխատավոր է»:<sup>364</sup> 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 Դոուլլինգը: «Պիեսը գրելու ն առավել ասես 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», - պատմում է Սարոյանը: Այս իրողությունն իր հերթին առիթ է դարձել, որ գրողին հրավիրեն «Դրամայի քննադատների շրջանակի» ընթրիքին «Ալգոնքուինում», որտեղ նա ծանոթացել է շրջանակի անդամ բոլոր քննադատների հետ, այդ թվում նաև Էդդի Դոուլլինգի 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 գրողյուններից է, որը ես հարգում եմ, - շարունակում է Սարոյանը: - Ես հարցրի պարոն Դոուլլինգին, թե նա անկե՞ղծ է ասում, և նա ինձ վստահեցրեց, որ դա այդպես է: Ես հարցրի նրան, թե ինչն է, և նա ինձ ասաց, որ հավատում է իմ ապագային որպես դրամատուրգի»:<sup>365</sup>

<sup>364</sup> W. Saroyan, Preface to The Time of Your Life // The Time of Your Life: Words on Plays, "American Conservatory Theater", 2004, p. 8.

<sup>365</sup> W. Saroyan, Preface to The Time of Your Life..., էջ 8:

Պրեմիերայից մեկ տարի անց բեմադրության հեղինակ Էդդի Դոուլիինգը, ով նաև խաղում էր Ջոյի դերում, պիեսը վերաբեմադրում է վերաբացված «Գիլ դ» թատրոնում: Ներկայացումը մեկ տարվա ընթացքում խաղացվել է 249 անգամ (Քիթթի Դյուվալի դերում Ջոուլի Յեյդոնն էր, Մերի Լ.-ի դերում՝ Սելեստա Յոլմը, Նիք՝ Չարլզ Դե Շեյմ, Յարրի՝ Ջին Քելլի):

Պիեսը բրոդվեյում բեմադրվել է երեք անգամ, փաստորեն առաջնախաղը՝ 1939 թ. և 1940 թ., բեմադրիչներ՝ Էդդի Դոուլիինգ և Վիլյամ Սարոյան, 1969-ին (Lincoln Center), բեմադրիչ՝ Ջոն Յիրզ, 1975-ին՝ բեմադրիչ Ջեյ Օ'Բրայեն, ապա՝ 1972-ին մարտին՝ Լոս-Անջելեսի Յանթինգտոն Յարդֆորդ թատրոնում (Huntington Hartford Theater), բեմադրիչ՝ Էդվին Շերին (դերերում՝ Յենրի Ֆոնդա, Ռիչարդ Դրեյֆուս, Գլորիա Գրահամ և այլք):<sup>366</sup> 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, հետադարձ հայացքով «Թայմ» ամսագրի լրագրողը ներկայացումն անվանում է «բրոդվեյան հիթ»<sup>367</sup>, մեկ այլ հոդվածում Սարոյանին այս պիեսի կապակցությամբ անվանում են «Ամերիկյան «չսարքված» դրամայի հայր»<sup>368</sup>, «ողջամիտ պայծառատես»,<sup>369</sup> ու անգամ՝ «առաջին հիպպի»:<sup>370</sup> Յետաբերքի 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 պրոտեստով»<sup>371</sup>, սակայն յուրաքանչյուր եկող տասնամյակում բեմադրիչներն ավելի ու ավելի են հայտնաբերում ու ընդգծում պիեսի սոցիալական շերտերը: «Երբ ոստիկանները ներխուժում են բարու դատաւար ծեծի ենթարկում սևամորթ ջազ դաջնակահարին, տեսարանն ուղեկցվում էր մահակի հարվածների ռիթմիկ ձայներով, մոտիվ, որն ամբողջովին բացակայում էր 1939-ին, երբ այդպիսի

<sup>366</sup> The Time of Your Life, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Time\\_of\\_Your\\_Life](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Time_of_Your_Life), (06.10.2017թ.)

<sup>367</sup> Hello Out There, "The TIME Magazine," Monday, June 01, 1981.

<sup>368</sup> The First Hippie, "The TIME Magazine"...

<sup>369</sup> Նոլլն տեղում:

<sup>370</sup> Նոլլն տեղում:

<sup>371</sup> The Time of Your life <http://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/time-your-life> (19.03.2017):

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 հատուկ բնագոյալի նողամտություն»<sup>372</sup>, - 1969 թ. բեմադրության մասին գրում է քննադատը: Այս դիտարկումը խիստ հետաքրքրական է Սարոյանի ստեղծագործության յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում կենսունակության տեսանկյունից: Ռեժիսորական այս մեկնաբանությունը համահունչ է եղել վաթսուևականներին ԱՄՆ-ում ռասսայական խտրականությունների դեմ շարժումներին և մարդու ազատությանն ուղղված գաղափարներին ու լոզունգներին: Այդուհանդերձ Ջոն Գասները պիեսին նվիրված իր էսսեում ստեղծագործությունը բուրրովին այլ դիտակետից է նայում. ««Ձեր կյանքի ժամանակի» մասին ճշմարտությունն այն է, որ դրա բացառիկությունը կայանում է ոչ թե պիեսի բովանդակության կամ իմաստի, այլ դրա ձևի մեջ, և անգամ ձևը սովորությունից հեռանում է շեղման ավելի մեծ աստիճանով և նրբերանգների ավելի շարունակական կիրառմամբ, քան մենք սովոր ենք»:<sup>373</sup> Մեկ տարի չէր անցել Սարոյանի առաջին՝ «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի պրեմիերայից, որի մասին քննադատները նկատել էին, թե դրանում բացակայում է ավանդական կառուցվածքը, և ահա իր երկրորդ լայնակամով՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսով Սարոյանը դարձյալ տարակուսանքի առջև է կանգնեցնում քննադատներին. չնայած իր ավելի ծավալուն ու ամբողջական լինելուն, պիեսում դարձյալ չկային «ոչ՝ էքսպրզիցիա, ոչ՝ սյուժետային գիծ, ոչ՝ զարգացող գործողություն, ոչ՝ շոշափելի ծավալվող կոնֆլիկտ, ոչ՝ հակամարտող կողմերի բախում, ոչ՝ ֆինալ»<sup>374</sup>, - 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

<sup>372</sup> The First Hippie, "The TIME Magazine"...

<sup>373</sup> J. Gassner, Dramatic Soundings: Evaluations And Retractions Culled From 30 Years Of Dramatic Criticism, «Crown Publishers», New York, 1968, p. 407-410.

<sup>374</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ բիթլիսցուն առեղծվածը..., էջ 58:



ժամանակակից դրամատուրգներից շատերի գործերում (Յեյման, Օ'Նիլ, Կլիֆորդ Օդետս): Սարոյանի հերոսները սովորաբար չեն հակադրվում իրար, նրանց կոնֆլիկտը այն իրականության հետ է, որը չի ընկալում այս մարդկանց արժեքները: Սակայն անկասար իրականության ու մարդու բախումն անգամ արտաքին շերտում չէ, այն մարդու ներսում է, և հերոսների հոգևոր շփումն է ավելի կարևորված, իսկ արտաքին շերտում ողբերգականն ու կոմիկականը ընթանում են կողք կողքի՝ ստեղծելով սարոյանական պիեսի մթնոլորտը: «*Դրոշյունը դրամատուրգիական է, եթե սուբյեկտիվ կամքը հայտնվել է որևէ հարաբերության մեջ, ենթադրում է դիմադարձ ուժ, լինի այդ օբյեկտիվ արգելք, թե երկրորդ մի կամք: Եթե օբյեկտիվ արգելք՝ դարձյալ անձնավորված, որպես սուբյեկտիվ կամք*»<sup>375</sup>, - գրում է Յ. Յովհաննիսյանը: «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 տպագրվել է 1963-ին (թարգմանիչ՝ Ստեփան Ալաջաջյան), «Վիլյամ Սարոյան. Իմ սիրտը լեռներում է» ժողովածուում, և բեմադրվել է միայն 1981-ին (թարգմ.՝ Ա. Յովսեփյանի և Ա. Յովհաննիսյանի): Պիեսի հաջորդ թարգմանությունը Չավեն Բոյաջյանինն է: Բոյաջյանի տարբերակն ընդգրկվել է Սարոյանի Ընտիր երկերում՝ 1987 թ.: Ալաջաջյանը և Յովսեփյանը պիեսի վերնագիրը թարգմանել են «Ձեր կյանքի ժամանակը», Բոյաջյանը՝ «Քո կյանքի ժամերը»: Սարոյանն անգամ չի կասակածել, 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), ռուսերենով անգամ թարգմանվել է ուղի՝ путь բառով (Путь вашей жизни), որը ոչ ճշգրիտ թարգմանությունն է: Կարծում ենք՝ «Ձեր կյանքի ժամանակը» տարբերակը նախընտրող թարգմանիչները նկատի ունեն պիեսի ավելի լայն՝ փիլիսոփայական հնչողություն (ընդգծումը մերն է - **ԱԱ**): Բոյաջյանն էլ, հավանաբար, առաջնորդվել

<sup>375</sup> Յ. Յովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը..., էջ 162:

Ե քարտեհնչու թյան սկզբունքով (սակայն նեղացնելով հասկացությունը): Ենթադրում ենք՝ ռեժիսորները պիեսը բեմադրելիս խորամուխ չեն եղել թարգմանական այս նրբության մեջ, իրենց ներկայացումները վերնագրել են տվյալ թարգմանության տարբերակով (Ճատուրյանը՝ Յովսեփյանի, Էլբակյանը՝ Բոյաջյանի թարգմանությամբ):

**1981 թ. Նիկոլայ Ծատուրյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը»**

Սուլևդուկյան թատրոնում սարոյանական 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: Ներկայացմանը անդրադարձել ենք մեր աշխատանքի **«Քննադատական հակասություններ...»** ենթագլխում, հետևաբար չենք կրկնի: Բեմադրիչը մեզ հետգրույցում մեկնաբանում է. *«Ներկայացումն իմ ամենահաջողվածներից չէր, ընդամենը կետիմ կենսագրության մեջ»*:<sup>376</sup> Ավելացնենք միայն ներկայացման դերասանական կազմը՝ Ջոն՝ Շահում Ղազարյան (Խորեն Աբրահամյան), Թոմ՝ Արմեն Խոստիկյան, Դադլի՝ Արմեն Էլբակյան, Էլսի՝ Աննա Աբրահամյան (հետագայում՝ Էլբակյան), Յարրի՝ Յարոնյան Սովսիսյան և այլն: Բեմադրության նկարիչը եղել է Եվ. Սաֆրոնովը: Քիթի Դյուվալ խաղացել է Թամար Յովհաննիսյանը (1983 թ. ծրագրում՝ Գ. Գալստյան<sup>377</sup>), այնինչ Վ. Գրիգորյանն իր գրքում Գ. Գալստյանի անունը չի հիշատակում առհասարակ, նա Թամար Յովհաննիսյանի անվան հետորպես Քիթիի դերակատար թվարկում է Ալլա Թումանյանի անունը, որը մեզ հանդիպած երկու ծրագրերում էլ նշվում է որպես Մերիի դերակատար: Ժամանակակիցների խոսքով՝ Թամար Յովհաննիսյանի ըմբոստ, բռնկուն, վուլգար Քիթին չի ընդունվել:

Նկատենք նաև, որ Ռ. Սանոյանը Սարոյանին նվիրված իր գրքում չափազանց սուր քննադատության է ենթարկում ներկայացումը, համարելով, որ դա անճշակ ու գռեհիկ մի մեկնաբանություն էր: Գրքի հեղինակը գրում է, որ բեմադրիչը գրեթե բոլոր տեսարաններում փոխել է Սարոյանի ասելիքը, ենթատեքստերը, շեշտերը, դարձրել ավելի պարզունակ ու

<sup>376</sup> Նիկոլայ Ծատուրյանի հետգրույցից, 27.03.2017:

<sup>377</sup> «Թատերական Երևան», N 11, 1983:

մակերեսային, «Եվ որպեսզի ոչ ոք կասկածներ չուներև, որպեսզի բոլորը տեսներև 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»<sup>378</sup>, գրում է Սանոյանը և մեծ բարեբախտություն է համարում, որ ներկայացումը կարճ կյանք է ունեցել:<sup>379</sup> Գրքի հեղինակին հատկապես այս հանցանքների շարքից է երևում մոլեռանդ Արաբի մեկնաբանությունը. բեմադրիչը նրան ներկայացնում է իբրև Սարոյան, օժտում է հայկական Սերոբ անունով, սարոյանական բեղերով ու բարոյախոսի դերակատարությամբ: Ինչպես նաև Սերի 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 անվերջ առաջացնելով ու հերքելով ծագող բազում հարցերի պատասխանները: Սակայն խիստ պարզունակ կլիներ մտածել, որ այս Սերին հենց այն Սերին է, ով սիրել է մի ժամանակ Ջոյին: Այս Սերին, 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 լիներ, եթե այս ու այս Սերիի պես այլ գեղեցիկ ու բարի որևէ Սերիի հետ ժամանակին ամուսնանար: 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 պանդուկում պատահականորեն հայտնված իրենց պես այլ հերոսներին: Սարոյանի պիեսի տեսարանը քնարական է, բայց ոչ սենտիմենտալ:

**2008 թ. Էդգար Էլբակյանի անվան «Օրին» թատրոնում** Արմեն Էլբակյանը դարձյալ բեմադրում է Սարոյան. «**Չե՞ս պարի ինձ հետ**» կոչվող բեմադրության հիմքում Սարոյանի «Քո կյանքի ժամանակն» է՝ «Ցուրտ օրը» պատմվածքի և «Սովյալները» «փոքր խաղի»

<sup>378</sup> Ռ. Սանոյան, Մեծ Բիթլ իսցու առեղծվածը..., Էջ 98:

<sup>379</sup> Նույն տեղում, Էջ 96-99:

հավելումներով: Մինչ այս էլբակյանը ոչ միայն խաղացել էր Սարոյանի պիեսում, այլև արդեն հասցրել էր Լոս Անջելեսում 2002-ին բեմադրել **«Քարանձակի բնակիչները»**: Այս պիեսը էլբակյանը վերաբեմադրում է Երևանում՝ «Մետրո» թատրոնում, 2007 թ.: Իսկ **2004 թ.** Խամաճիկների թատրոնում **«Դուք մտնում եք աշխարհ»** վերնագրով սարոյանական ևս մեկ բեմադրությունն իրականացնում է ըստ Սարոյանի «Տարեկանի արտում» պիեսի, որտեղ գլխավոր հերոսը Սարոյանն էր, իսկ 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»: **«Զե՞ս պարի ինձ հետ»** բեմադրության անդրադարձել ենք նաև մեր աշխատանքի **«Սարոյանի ստեղծագործությունների ժանրային փոխանումները հայ բեմում»** ենթավերնագրում՝ բարձրացված խնդրի շրջանակում: Այստեղ ավելացնենք չասվածը: Խիստ կամերային բեմում ու միջավայրում ընթացող այս ներկայացման գլխավոր հերոսը Ջոն Է, ու պանդոկն էլ ասես նրանն է՝ ո՛չ 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 երազները և հույզերը փորձում սքողել սիգարետի ծխի քուլ աներում, 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 պռնկուհու հետ, քանի որ կարծում է. **«Պետք է, չէ՞, քեզ վրա վերցնես գոնե մի լավ մարդու բեռը»**: Աննա էլբակյանի հուզիչ, ծիծաղելի, հագին մեծ բլուզով,

տղայ ական կեպին թեք դրած սարոյանական 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, գռեհիկ զգեստավորմամբ, արագ ու անփուլջ շարժումներով, խռպոտ ձայնով երկու դուլարանոց 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 հրահրում 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. «Սա այն մարդկանց պարն է, ովքեր շտապելու տեղ չունեն»<sup>380</sup>, - նկատում է հոգվածագիրը: «Աննա և Արմեն էլ բակյանները «Գթասրտությունն ընկածների հանդեպ» խաղում են խորաթափանց, անվախ, ոչ սենտիմենտալ»:<sup>381</sup> Ներկայացումն առանձնանում է հայ բեմում եղած սարոյանական բեմադրություններից: Բեմում առկա չորս կերպարները ներկայացնում են երկու դերասան՝ էլբակյան ամուսինները: Գրեթե հանդիսասրահին կպած փոքրիկ բեմում նրանք հատուկ միզանսցեն, հետաքրքիր հնարանք, թատերական աճպարարություն անելու նպատակ չունեն, ասես Սարոյանի տարբեր տեքստերի միջոցով ուզում են կենդանացնել, ոգեկոչել հեղինակին և դառնալ նրա գաղափարների ջատագովը, հաստատողն ու բարոյախոսը: Անմիջական, ջերմ, մարդկային, հոգեբանական խաղի ենթադրություն, միևնույն ժամանակ՝ խիստյունրահատուկ արտահայտչալեզվով:

**2012 թ. «Քո կյանքի ժամերը» Միեր Սկրտչյանի անվան թատրոնում** շատ կարճ կյանք է ունեցել: Բեմադրիչ Գառնիկ Սեյրանյանի խոսքով դերասաններից ոմանց թատրոնից հեռանալն է պատճառ դարձել, որ ներկայացումը միայն երկու անգամ է խաղացվել և դուրս եկել խաղացանկից: Լուսանկարներից պարզ է դառնում, որ ներկայացումը ավանդականության շրջանակում է: Հանդերձները,

<sup>380</sup> С. Мелоян, Приглашение к танцу, «Голос Армении», 12 февраля 2008:

<sup>381</sup> Նույն տեղում:

հոգեվիճակները, բեմական ձևավորումն այս մասին են խոսում: Բոլոր դերակատարները, սակայն, երիտասարդներ են, անգամ արաբի դերակատարը, ով ծերունի է պիեսում: Կարելի է ենթադրել, որ բեմադրիչը հաշվի չի նստել թատրոնի սահմանափակ դերասանական ուժերի հետև մատնվել է անհաջողության:

**2016 թ. Սոս Սարգսյանի անվան Զամազային թատրոնում «Քո կյանքի ժամերը»** հայ բեմում չորրորդ մոտեցումն է պիեսին, Զամազային թատրոնի սարոյանական երրորդ ներկայացումը («Մի գավաթ բարության»՝ 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 նախապատաստական 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 շարունակաբար պտտվում են մտքում, բեմադրիչի ճիշտ շեշտադրումների արդյունքն են: *«Այստեղ ապրում են և ուրիշներին էլ թողնում են ապրել»* Նիքի պանդոկի մասին հնչած տողը բեմադրության նշանաբանն է կարծես դառնում: *«Ի՞նչ ես երագում, Քիթի»* Ջոյի հնչեցրած տառնապալի նախադասությունը հավասար է աշխարհընկալման խարխլման. մի՞թե Քիթիի նման աղջիկները երագելու իրավունք ունեն, պատասխանը ո՛չ պակաս տխրեցնող է՝ տուն. պարզվում է՝ կյանքով մեկ տնակացած այս աղջիկը ջերմության, սիրո, հարազատության պակաս է զգում:

Բեմադրիչը կարողացել է մեկ ընտանիքի զգացողությունն առաջացնել 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 Յակոբյանի Քիտ Քարսոնը այս դերակատարներին իր շուրջ համախմբող կերպարն է: Արտաքին խարակտերային նշաններով ու ընդգծված պլաստիկայով, ձայնի ու խոսքի շեշտադրումներով աչքի ընկնող այս դերասանը, որը «Յամագայինի» հենասյուներից է, երկրորդ գործողությունում բեմում հայտնվելով միանգամից փոխում է տոնայնությունը, իր շուրջ կենտրոնացնում մի շարք տեսարաններ: Կովբոյի հագուստով, թափփված 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 հորինում է այդ բոլոր գվարճալի ու արկածային պատմությունները, թե՞ ոչ: Նիքի պանդոկում բոլորն ապրելու հավասար իրավունք ունեն, ավելին՝ նրանք բավականություն են զգում միմյանց ընկերակցությունից: Բայց եթե Դավիթ Յակոբյանից սպասելի էր նման բազմաշերտ, վարպետ դերակատարում, ապա դերասանական առումով բացահայտում է դառնում երիտասարդ դերասան Նարեկ Բաղդասարյանը (Դադլի): Նրան կեղծ, պոռթկուն, հուսահատ 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 հանդեպսերը նրան հանգիստ չի տալիս: Նա պանդոկում է և պանդոկում չէ միաժամանակ, իր սիրո, տառապանքների աշխարհում է: Ն. Բաղդասարյանի 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 Նարեկ Բաղդասարյան: Կենցաղային գույն է

հայ տնվում երիտասարդի կատարման մեջ՝ խախտելով նախկին տաավորությունը: Ներկայացման միայն մեկ՝ փոքրիկ դրվագում հայ տնված Լորինի՝ Մարիա Սեյրանյանի կերպարը նույնպես տաավորվում է, համր ֆիլմի դերասանական ոճն է բնութագրում նրա խաղը՝ դեմքին դիմակ հիշեցնող անշարժ, բայց խոսուն արտահայտություն, հագուստի ինքնատիպ լուծում, գուսպ, բայց արտահայտիչ շարժում: Դերասանուհուն հավանաբար շատ կսիրի տեսախցիկը: Մյուս դերակատարումներում գերիշխողը ձևացումն ու չափազանցումն է, որից ազատվելու դեպքում դերակատարներն իրենց տեղում կհայտնվեն (Թոմ՝ Միխայիլ Ավետիսյան, Յարի՝ Ստեփան Դամբարյան, պոռնկուհիներ՝ Արմինե Անդրեասյան, Ռոզա Աբրահամյան, Ռուզաննա Պետրոսյան):

**Առհասարակ էլբակյանը որոշ տեսարաններ միտումնավոր կերպով ընդգծված, գրոտեսկային է կառուցում՝ թեզ և հակաթեզ սկզբունքով:** Դիմացի սեղաններից մեկի մոտ նստած Էլսի (Վալյա Ջուլիհակյան) ու Դարլի սիրահար գույգի շեշտված ռոմանտիկ գրույցը ժամանակ առ ժամանակ ընդհատվում է հետևի սեղանների շուրջ հավաքված սիրամարգի փետուրներով ու ծիածանի բուրբ գույներով գուգված պոռնկուհիների փռթկոցներով ու հեգնական արտահայտություններով: Որքան քնարական են այս երկուսը, նույնքան կոպիտ ու գռեհիկ են պոռնկուհիները: Առաջինները հավատում են սիրո ամենակարող ուժին, երկրորդների համար զավեշտալի է սեր բռնանգամ: Պարզ է, որ բեմադրիչը հակադրում է սերն ու իրականությունը, ընդգծում է ոգեղենի դատապարտվածությունը անոգեղեն աշխարհում, սակայն բեմադրիչն այս ամենն անում է միագիծ ու ճակատային, Էլսին ու Դարլին իրենց հողից կտրված սենտիմենտալ իզմով կարող են հանդիսատեսի մոտոջ թե համակրանք առաջացնել, այլև հակառակը՝ անհեթեթ թվալ: Պոռնկուհիների արձագանքներն էլ ճակատային են, չափազանցված:

Վարդան Մկրտչյանի Ջոյին չիրականացված կյանքն ու երագանքի կորուստը խմիչքի գիրկն են նետել, սակայն նրա հավատամքն իր շուրջ եղածներին ամեն գնով պետք գալն է, որ գոնե նրանց երագանքներն իրականան: Այս գիծը հստակորեն և ընթեռնելի է տանում դերակատարը: Յարուստ կենսագրություն ունեցող, իսկ բեմում գրեթե պարապարապ այս կերպարի հենակետը ներքին



հոգեբանականն է, այնինչ դերասանի խաղում նկատելի են խաղի աղքատիկությունն և միօրինակությունն: Դերը բարդացնում է նաև այն հանգամանքը, որ Ջոն գրեթե միշտ հարբած է: Բեմում հարբածությունն խաղալը դերասանի առջև դրված ամենաբարդ խնդիրներից է, քանի որ իրական հարբածությունը պետք է տարբերվի բեմականից. դերասանը պետք է գտնի դերի արտաքին այն նշանները, որոնք ո՛չ թե հարբածության պատճենահանումն են, այլ ամենվայրկյան հարբածությունը քողարկելու ջանքն ու սեփական վիճակը հաղթահարելը: Այս դեպքում միայն կկանխվեն ավելորդ նշանները: Սակայն Վարդան Մկրտչյանի Ջոն հարբած է, ինչպես իրական կյանքում, դա ակնհայտ է, ինչպես նաև նրա խաղում հաճախ շատ են ճանաչելի Արմեն Էլբակյան դերասանի ինտոնացիաները:

Առանձին խոսակցության է ձգտում Նարինե Գրիգորյանի Քիթի Դյուվալի դերակատարումը: Որքան էլ որ անսպասելի է, ականատես ենք դառնում պիեսի անօրինակ մի մեկնաբանության, որտեղ ներկայացման գլխավոր հերոսներ են ո՛չ թե պիեսի գլխավոր հերոսներ Ջոն, կամ Նիքը, կամ անգամ Թոմը, այլ Քիթի Դյուվալը: Բոլոր իրադարձություններն ու գործողությունները ծավալվում են նրա շուրջ, նրա մասին են անգամ այն դրվագները, որոնցում աղջիկը ներկա չէ: Այս իրողությունը զարմանալի է նաև այն պատճառով, որ ներկայացման ընթացքում հանկարծ հայտնաբերում են, որ բեմադրիչ Արմեն Էլբակյանը խորամուխ չի եղել Նարինե Գրիգորյան դերասանական անձի յուրահատկությունների մեջ: Կարծես բեմադրիչը չի հասցրել կամ չի ցանկացել ճանաչել իր համար անձանոթ դերասանական այս տեսակը, չի բացահայտել նրա կարողությունների անսահման գույնապնակը: Եվ այնուամենայնիվ, ռեժիսորական մեկնաբանության կենտրոնում հենց Քիթին է: Ներկայացման առաջին մասում Նարինե Գրիգորյանի Քիթի Դյուվալից մեծ սպասումները հօդս են ցնդում, թեև թվում էր, թե այս դերը կարող էր նշանակալից դառնալ վերջինիս խաղացանկում: Այնինչ մասնագիտական բարեխղճությամբ դերասանուհին պարզապես 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 ուղով գնացած, բայց

հարուստ ներաշխարհով ու ազնիվ մի բացառիկ էակ է, իսկական երազող, ներքուստ խոցելի, քնքուշ, արտաքուստ՝ միտումնավոր կոպիտ: Անմոռանալի ու տպավորիչ է հյուրանոցի իր սենյակում մանկության գիրկն ընկած և, ասես, կյանքում առաջին անգամ իր ապրումներին ազատություն տված հերոսուհու սեփական կյանքի ուղին ծանրութեթև անելու տեսարանը: Թափփված մազերի մեջ անսպասելիորեն հայտնված ժապավենով, աշխարհից վերացած, ձեռքին ընտանիքի անդամների խուճացած լուսանկարը, թարթիչներից արցունքների հետ հոսող սև ներկի շիթը ողբերգականորեն հուսահատ մի դիմակ են դրել հերոսուհու դեմքին: Անհեթեթորեն ծիծաղելի ու խորը դրամատիկ այս կերպարն, ասես, սիմվոլի է վերածվում ու ո՛չ միայն հերոսուհուն, այլ և հանդիսատեսին տանում ինքնամաքման: Իրականության ու կյանքը փոխելու նուրբ սահմանին հայտնված, խարխուլ հոգեվիճակով Քիթի-Նարինե Գրիգորյանը մեկ անգամ ևս հուզելու է հանդիսատեսին Բլիթի հետ տեսարանում: Բլիթի (Արման Նավասարդյան) հրամանով պոռոչին 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 ռոբոտային շարժումները ոչ թե պար, այլ բողոք են արտահայտում անարդարության դեմ: Գրիգորյանը հասնում է դերի՝ ներքին հոգեբանական դրամատիզմով հագեցած գազաթնակետին:

Ներկայացման գաղափարական մեկնաբանությունը թույլ անում է բեմականարչության պատճառով: Բեմականարիչը (Դավիթ Մինասյան) բեմն ուղիղ մեջտեղից փայտյա տախտակամածով կիսել է երկու՝ աջ և ձախ մասերի: Հերոսները Նիթի պանդոկում հայտնվում են այս տախտակամածի միջոցով: Մտահուացումը բավական ընթեռնելի է ու պարզ. հերոսներին դեմ առ դեմ բերելով հանդիսատեսին՝ նրանց վրա կենտրոնացնել ու շարժությունը՝ հնարավորություն տալով հերթով իրենց պատմությունը պատմելու: Սրա պատճառով պիեսի ծանրության կենտրոնը շեղվում է Նիթից (այսինքն՝ գործողության կարևոր շարժիչ հանդիսացող հերոսից)՝ ըստ էության անգործության մատնելով վերջինիս կերպարը (Վարչամ Գևորգյան): Դերակատարը սեփական անձի չպատճառաբանված վիճակից հաճախ

հայ տնվում է անտրամաբան միզանսցեններում, չհիմնավորված դրույթներում: Ենթադրենք, թե բեմանկարիչը պայմանական բեմական լուծում է տալիս տախտակամածը ծովափից տեղափոխելով պանդոկի կենտրոն, ուրեմն պայմանական լուծում ենք սպասում բեմանկարչության մյուս տարրերից նույնպես, այնինչ մնացյալ ամեն ինչ ո՛չ միայն իրապաշտական, այլ և գերիիրապաշտական ոճով է լուծված. իրական է անգամ գարեջուրը, որը բարում տեղակայված գարեջրի ծորակից հորդում է բեմում ու խմվում: Յամարել 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 բացահայտվեն, երկրորդից հնչող վալսը ազատության սիմվոլն է ամերիկացու համար, և դրանք ներքին իմաստով շաղկապված են մեկը մյուսին: Յետևաբար միզանսցենը, այս տրամաբանությունից ելնելով, կառուցվում է միագիծ՝ բարից ավտոմատ ընկած բեմեզրով, խիստ 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 երկուսը 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՝ բեմադրիչը մեկոդրամատիկ և բարոյախոսական երանգներով է հագեցնում տեսարանը՝ պարզունակացնելով այն: Թեև դերասանուհի Ալլա Սահակյանը որսացել է դերի ներքին տրամաբանությունը՝ խորհրդավոր ու կանացի, անցյալի համար ոչ ոքի չմեղադրող Մերին, որի հագուկապից երևում է, որ այժմ

բարեկեցիկ կյանքով է ապրում, «խաղում» է Ջոյի խաղը՝ գուցե միայն մեկ պահ խորապես ափսոսանք ապրելով երազած ու այդպես էլ չիրականացած կյանքի համար:

Մեր բոլոր դիտարկումներով հանդերձ, անհերքելի է, որ Յամագայինի այս բեմադրությունը դիտարժան է նախ պիեսին առաջին ամբողջական անդրադարձի առումով, ապա՝ դերասանական բացահայտումներով և Սարոյանի գրական հենքին բեմադրիչի հարազատ մնալու իրողությամբ: Այս բեմադրությունը գուրկ է նաև սոցիալական ենթաշերտերից: Էլբակյանը չի թեթևացնում Սարոյանի գրականության մարդասիրությունը, սակայն առաջին գիծ է բերում չարիքի մշտական, տագնապալից առկայությունը՝ ի դեմս ոստիկանի (պատահակա՞ն է արդյոք, որ ոստիկանի կերպարը չափազանցված բռնակալի ու օրինազանցի կերպար է, և ո՛չ հակառակը: Էլբակյանը մեկ անգամ ևս հաստատում է, որ կյանքի սարոյանական դիտումը կենսունակ է ցանկացած հասարակության մեջ, ցանկացած ժամանակ, և հայ հանդիսատեսը նույնպես շատ գուգահեռներ կտանի պիեսի և մեր իրականության միջև:

## ԵՁՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆ

Չննելով 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, ուր առկա է ձևի և նյութի հակասությունը՝ հնարավորություն ունի ընձեռելով դերասանին ստեղծելու բեմական կյանք:

**Սարոյանի պիեսների թվացյալ անշարժության արմատները գտնում ենք 20-րդ դարի «նոր դրամա» հոսանքում:** 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 գննում է աստանդակյան 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 ճանաչել ու Սարոյանի թատերագրությունը:**

**Սարոյանի դրամատուրգիային բնորոշ առանձնահատկությունները արտահայտվել են տարբեր տարիների բեմադրություններում,** սկիզբը «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի առաջին բեմադրությունն է, ուր բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանը, չունենալով նորագույն արևմտյան դրամատուրգիայի հետ աշխատելու փորձ, բեմում բացահայատել է Սարոյանի քնարական «երգ պիեսի» ներքին դրամատիզմը: Ծնորհիվ Սարոյանի դրամատուրգիայի, հայ հանդիսատեսն առաջին անգամ տեսավ

բեմուժ մեկ գործողությամբ ընթացող, առանց վարագույրի սկսվող ներակայացում, 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» մնչախաղային մեկնաբանության («Սովյալները», «Յե՛յ, ո՞վ կա» 1974 թ.), ինչը ևս մեկ հավաստումն է Սարոյանի դրամատուրգիայի բեմականության:

Հայ թատրոնում **ձևավորվեց «սարոյանական» ներկայացման մի ընդհանուր կերպար**, ուր գտնված է ներկայացման քնարական տոնայնությունը, պիեսի ներքին ռիթմը, ուր 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, որը 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. Սարոյ անի ստեղծագործությունների հիման վրահայ թատրոնում բեմադրված ներկայացումների ցանկը

(ըստ մեր կատարած հետազոտության)

1. **1961 թ. «Իմ սիրտը լեռներում է»** (Գ. Սուևնդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, բեմադրիչ՝ Վարդան Աճեմյան)
2. **1964 թ. «Իմ սիրտը լեռներում է»** (Ստեփանակերտի Գորկու անվան թատրոն, բեմադրիչ՝ Բ. Չաղալյան)
3. **1967 թ. «Յեռացի՛ր, ծերուկ»** (Ստանիսլավսկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Օնիկ Ավետիսյան)<sup>382</sup>
4. **1971 թ. «Խաղողի այգին»** (Գ. Սուևնդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, բեմադրիչ՝ Յենրիկ Մալյան)
5. **1972 թ. «Մարդկային կառավերգություն»**<sup>383</sup> (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն, բեմադրիչ՝ Յուրի Էլոյան)
6. **1974 թ. «Սովյալները»** (Մնջախաղի թատրոն, բեմադրիչ՝ Արսեն Փոլադով)
7. **1974 թ. «Յեյ, ով կա»** (Մնջախաղի թատրոն, բեմադրիչ՝ Արսեն Փոլադով)
8. **1981 թ. «Ձեր կյանքի ժամանակը»** (Գ. Սուևնդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն, բեմադրիչ՝ Նիկոլայ Ծատուրյան)
9. **1983 թ. «Իմ անուընդ Արամ է»** (հինգ պատմվածքի հիման վրա, Կինոտան թատրոն-ստուդիա, բեմադրիչ՝ Յենրիկ Մալյան)
10. **1985 թ. «Կոտորածն մանկանց»** («Կոտորածն անմեղաց», Դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Յրաչյա Ղափլանյան)
11. **1988 թ. «Օսերա, օսերա»** («Գոյ» թատրոն-ստուդիա, բեմադրիչ՝ Սուրեն Իսրայելյան)
12. **1991 թ. «Օսերա, օսերա»** («Գոյ» թատրոն-լաբորատորիա, բեմադրիչ՝ Սամսոն Ստեփանյան, վերաբեմադրվել է 2010-ին)

<sup>382</sup> Բ. Յարոնյան, Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն ..., էջ 163, 299:

<sup>383</sup> Վ. Գրիգորյանի «Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում» գրքում Աճեմյանի բեմադրություններից հետո անմիջապես անցում է կատարվում 1971 թ. Յուրի Էլոյանի բեմադրությանը:



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»** (Յ. Ղափլանյանի անվան Դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Լևոն Թուխկյան)
16. **2004 թ. «Դուք մտնում եք աշխարհ»** (Խամաճիկների թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան)
17. **2006 թ. «Յե՞ր, ո՞վ կա այ դստեղ»** (Ստեփանակերտի Վ. Փափազյանի անվան պետական դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Լեոնիդ Յարությունյան)
18. **2007 թ. «Աշխարհի վերջին օրը»** («Քարանձավի բնակիչները», Մետրո թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան)<sup>384</sup>
19. **2008 թ. «Իմ սիրտը լեռներում է» և «Քարանձավի բնակիչները»** (Թբիլիսիի Պետրոս Ադամյանի անվան հայկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Բայանդուրյան)
20. **2008 թ. «Պատմություններ գնացքում»** (Հենրիկ Մալյանի անվան կինոդերասանի թատրոն, բեմադրիչ՝ Նարինե Մալյան)
21. **2008 թ. «Փրկություն 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)<sup>385</sup>
23. **2008 թ. «Յե՞ր, ո՞վ կա»** (Ժանրը՝ օպերա, Երևանի կամերային երաժշտական թատրոն, բեմադրիչ՝ Դավիթ Յակոբյան)
24. **2008 թ. «Մի՛ գնա բարկացած»** (Գյումրու Վ. Աճեմյանի անվան դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Յրաջյա Ղազարյան)

<sup>384</sup> Ներկայացման հիմքում Սարոյանի «Քարանձավի բնակիչները» պիեսն է, առաջին անգամ այս պիեսը Արմեն Էլբակյանը բեմադրել է Լոս Անջելեսում, 2003 թվականին:

<sup>385</sup> Վ. Գրիգորյանը «Վիլյամ Սարոյանը 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:

25. **2009 թ. «Յերսոսած 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. «Յե՛յ, ո՞վ կա»** (Վանաձորի Յովհ. Աբելյանի անվան դրամատիկական թատրոն, բեմադրիչ՝ Ջանիկ Ավետիսյան)
29. **2016 թ. «Քո կյանքի ժամերը»** (Սոս Սարգսյանի անվան պետական Յամագգային թատրոն, բեմադրիչ՝ Արմեն Էլբակյան)

*Ցանկում չենք ընդգրկել ուսանողական աշխատանքները, Սփյուռքի թատրոնների, համալսարանական և ազատ թատերախմբերի բեմադրությունները, ինչպես նաև՝ մանկական թատերախմբերում բեմադրվածները: Բացառություն են թրիլիսիի Պետրոս Ադամյանի անվան հայկական թատրոնի երկու ներկայացումները՝ նկատի ունենալով, որ թատրոնը պրոֆեսիոնալ, խաղացանկային թատրոն է:*

## **ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒ ԹՅԱՆ ՑԱՆԿ**

1. Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք 1, «Սովետական գրող», Երևան, 1983, 432 էջ:
2. Արզումանյան Յ., Ազգային բնավորությունը Վիլյամ Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում, «Նոյան տապան», Երևան, 1997, 118 էջ:
3. Բախչիսյան Ա., Չայերը 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. Դավոյան Ռ., Կեցցե՛ Չայաստան. Չուշեր, «Տիգրան-Մեծ», Երևան, 2009, 40 էջ:
7. Չոհրաբյան Է., Վիլյամ Սարոյանի փոքր թատերախաղերը, Ատենախոսություններ և բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար, Երևան, 2014, 142 էջ:
8. Չայ սովետական թատրոնի պատմություն, «ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.», Երևան, 1967, 647 էջ:
9. Չայզինգա Յո., Homo Ludens, «Սարգիս Խաչենց. ՓրինթինՖո», Երևան, 2007, 373 էջ:
10. Չարությունյան Բ., Չայ սովետական թատրոն. 1917-1977, «Սովետական գրող», Երևան, 1985, 376 էջ:
11. Չարությունյան Բ., Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրություն, Գիրք երրորդ (1961-1970), «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2008, 502 էջ:
12. Չովհաննիսյան Յ., Բեմական խոսքի պոետիկան, «Չայ կական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.», Երևան, 1973, 245 էջ:
13. Չովհաննիսյան Յ., Դերասանի արվեստի բնույթը, Էսթետիկական քննություն, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2002, 366 էջ:
14. Չովհաննիսյան Յ., Թատրոն և թատերախոսություն, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 2004, 445 էջ:
15. Չովհաննիսյան Յ., Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը, «Գիտություն», Երևան, 2012, 238 էջ:
16. Մալյան Յ., Երկխոսություն երրորդի համար, «Նաիրի», Երևան, 2010, 306 էջ:

17. Մետերլի ինկ Մ., Մեղուների կյանքը. Խոնարհների գանձը, «ԱևՄ», Երևան, 2000, 265 էջ:
18. Մկրտչյան Լ., Վիլյամ Սարոյանը մոտիկից, «Սովետական գրող», Երևան, 1978, 151 էջ:
19. Սանոյան Ռ., Մեծ Բիթլիսցու առեղծվածը, «ՀԳՄ հրատ.», Երևան, 2004, 119 էջ:
20. Սարոյան Վ., Անունս Սարոյան է (թարգմ.՝ Սամվել Մկրտչյանի), «Յեղիևակային հրատ.», Երևան, 2014, 108 էջ:
21. Սարոյան Վ., Բանուկներ 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), «Հայ պետհրատ», Երևան, 1963, 353 էջ:
26. Սարոյան Վ., Խաղողի այգին, «Հայ աստան 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, Թարգմանչացիներու սույց (թարգմ.՝ Արամ Արսենյան), «Էդիթ Պրինտ», Երևան, 2013, 101 էջ:
31. Սարոյեանի ճշմարտութեան ետեւից. Սարոյեանի 100 ամեակին նուիրուած երկօրեայ միջազգային գիտաժողովի նիւթեր (14-15 Հոկտեմբեր, 2008), «Չանգակ-97», Երեւան, 2009, 139 էջ:
32. Սուկուկյանի անվան թատրոն 1922-1972 թթ. (ալբոմ), «Հայ աստան», Երևան, 1972: Սուկուկյանի անվան թատրոն 1922-1982 թթ. (ալբոմ), «Խորհրդային գրող», Երևան, 1989, 237 էջ:

33. Վարդերեսյան Վ., Իմ կյանքի հեքիաթը (հոն շագրու թյուս), «Մաշտոց հրատ.», Երևան, 2003, 272 էջ :
34. Վիլյամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի գեկուցումներ, «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2009, 61 էջ :
35. Վիրաբյան Ն., Հայ դասական գրողներ. Վիլյամ Սարոյան, «Էդիթ Պրինտ», Երևան, 2011, 31 էջ :
36. Փոստածեան Թ., Մեծանուն եւ հանճարեղ հայ գրական դեմքեր, «Չանգալ-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. Гончар Н. А., Вильям Сароян и его рассказы, «Изд. Ереванского университета», Ереван, 1976, 219 с.
40. Гегель. Сочинения, том XIV, Лекции по эстетике, «Государственное социально-экономическое издательство», Москва, 1958, 440 с.
41. Давыдова М., Конец театральной эпохи, «Золотая Маска», «О.Г.И», Москва, 2005, 384 с.
42. Данилов С., Очерки по истории русского драматического театра, Москва-Ленинград, 1948, 441 с.
43. Зверев А., Грустный солнечный мир Сарояна, «Советакан ցրոխ», Ереван, 1982, 200 с.
44. Игнатов С.И., История западноевропейского театра нового времени, «Искусство», Москва-Ленинград, 1940, 419 с.
45. История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX-XX вв., под ред. Г. Н. Бояджиева, часть 2, «Просвещение», Москва, 1972, 327 с.
46. История зарубежного театра. Театр Европы и США после 1945 года, Часть третья, «Просвещение», Москва, 1977, 319 с.
47. Кайуа Р., Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры, «ОГИ», Москва, 2007, 304 с.
48. Кубатьян Г., Ворованный воздух: Статьи и заметки, «Изд. РАУ», Ереван, 2005, 466 с.
49. Лалаянц Г., Солнце рампы, «АТО», Ереван, 1983, 176 с.
50. Меликсетян Л., Уильям Сароян в американском литературоведении и критике, Автореф. дисс. канд. филол. наук. Ереван, 2007, 26 с.
51. Музыкальный энциклопедический словарь, «Советская энциклопедия», Москва, 1991, 671 с.

52. Павис П., Словарь Театра, «ГИТИС», Москва, 2003, 516 с.
53. Ромм А., Американская драматургия первой половины XX века, «Искусство» ленинградское отделение, Ленинград-Москва, 1978, 238 с.
54. Сароян У.А., Повести и рассказы (пер. с англ. Н. Гончар), «Советакан грох», Ереван, 1986, 336 с.
55. Юджин О'Нил. Теннесси Уильямс. Пьесы (Библиотека литературы США). «Радуга», Москва, 1985, 800 с.
56. Calonne D.S., William Saroyan: My Real Work is Being, «The University of North Carolina Press», «Harpel Hill and London», 1983, 185 p.
57. Foote H., Genesis of an American Playwright, «Baylor University Press», Waco, Texas USA, Washington, 2004, 308 p.
58. Griffel Margaret Ross, Operas in English, A Dictionary, «Scarecrow Press Inc.», 2012, 1020 p.
59. Lee Lawrence & Gifford Barry, Saroyan, «Harper & Row Publishers», New York, 1984, 338 p.
60. Legget J., A Daring Young Man, «Alfred A. Knopf», New York, 2002, 462 p.
61. Lewis R., Method-or Madness?, The highly acclaimed lectures on the method school of acting, «Samuel French inc.», New York, 1986, 165 p.
62. McCarthy M., Sights and Spectacles 1937-1956. . «Farrar, Straus and Cudahy», New York, 1956, 183 p.
63. Piscator E.: Das Politische Theater. «Faksimiledruck der Erstausgabe», Berlin, 1929. 284 s.
64. Saroyan A., William Saroyan, «Harcourt Brace Jovanovich», New York, 1983, 168 p.
65. Saroyan W., Razzle-Dazzle, «Harcourt, Brace and Company», New York, 1942, 505 p.
66. Words on Plays, «American Conservatory Theater», San Francisco, CA, 2004, 52 p.

### ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

67. Աբաջյան Գ., Նաերգու մեր խաղով // Է. Էլբակյան, «Այսօր» հրատ., Երևան, 2010, Էջ 196-199:
68. Աբաջյան Գ., Վարդան Աճեմյանի օրերից // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակից - ների հուշերում, «Արեգ», Երևան, 1997, Էջ 169-202:
69. Աղաբաբյան Ս., Հուշային պատառիկներ // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակից - ների հուշերում..., Էջ 114-117:
70. Անանյան Լ., Ուիլեամ Սարոյանի կերպարը «Հայկական եռագրութան» մեջ // Սարոյանի ճշմարտութան ետեւից.

Սարոյեանի 100 ամեակին նուիրուած երկօրեայ միջազգային գիտաժողովի նիւթեր (14-15 հոկտեմբեր, 2008), «Չանգակ-97», Երեւան, 2009, էջ 23-29:

71. Գալստյան Բ., «Յայկականութեան թեման Վ. Սարոյանի «Խաղողի այգին» և «Բիթլիս» դրամաներում» // Վիլյամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրուած գիտաժողովի զեկուլցումներ, «ԵՊՀ հրատ.», Երևան, 2009, էջ 52-59:
72. Գոնչար Ն., Վ. Սարոյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, «Նաիրի», Երևան, 1991, էջ 407-431:
73. Դանիելյան Ս., Սարոյանը ինչպես որ կարդեն 100 տարի // Սարոյեանի ճշմարտութեան ետեւից ..., էջ 3-13:
74. Դավթյան Վ., Խոսք Վիլյամ Սարոյանի մասին // Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 1, «Սով. գրող», Երևան, 1986, էջ 5-16:
75. Դավթյան Վ., Մելարմենեի սիրեցյալը // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում ..., էջ 147-160:
76. Դոլուխանյան Ա., Ամերիկեան մեծ գրողը հայկական ոգով // Սարոյեանի ճշմարտութեան ետեւից ..., էջ 46-51:
77. Երևանի պետ. համալսարանում. Երեկոն վարում էր համալսարանի պրոֆեսոր Լևոն Մկրտչյանը // Լ. Մկրտչյան, Վ. Սարոյանը մոտիկից, «Սով. գրող», Երևան, 1978, էջ 103-126:
78. Յովհաննիսյան Յ., Խաղը՝ բեմական ներկայության ձևային հիմք // Յո. Յայգինգա, Homo Ludens, «Սարգիս Խաչենց. ՓրինթինՖո», Երևան, 2007, էջ 326-353:
79. Յովհաննիսյան Յ., Փափագյանի խոսքը // Ծեքսպիրական, հատոր 4-րդ, ՅՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1974, էջ 160-184:
80. Յովսեփյան Է., Վիլյամ Սարոյանի նամակներից, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2008, 3 (219), էջ 221-236:
81. Միրիջանյան Լ., Ամեն մարդ հետաքրքիր հայ է // Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ հարցազրույցներ, Էսսեներ, նամակներ, հուշեր (կազմեց Յրանտ Մաթևոսյանը), «Նաիրի», Երևան, 2010, էջ 269-276:
82. Պասմաճյան Կ., Մինչև վերջ Վիլյամ Սարոյանի հետ // Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, Էսսեներ, նամակներ ..., էջ 177-205:

83. Սարգսյան Լ., Նարեկ Ավետիսյանի «Սիմոն Լակրոմ: 33 ձևափոխություններ ըստ Վերմեերի» նախագիծը. կրկին մարմնի և հոգու մասին // Ն. Ավետիսյան, Սիմոն Լակրոմ, Երևան, 2011, էջ 7-8:
84. Տիգրան Կոլյունյանի ներածական խոսքը գրքի անգլերեն հրատարակության համար // Վ. Սարոյան, Յայկական եռագրություն, «ՅԳՄ հրատ.», Երևան, 2008, էջ 9-45:
85. Սևակ Պ., Իմ սիրտը լեռներում է // Գ. Չարեյան, Տարիներ և ներկայացումներ, «Յայաստան», Երևան, 1972, էջ 520-539:
86. Քեչիշեան Օ., Ուիլեամ Սարոյանի նպատը Ամերիկեան գրականության եւ հայության // Սարոյանի ճշմարտությունները ..., էջ 30-36:
87. Օրլովա Ռ. Եւ Կոպել Լ., Տխուրու անհոգ, բարի և կատակատեր սփոփիչը // Վ. Սարոյան, Ժամում 60 մղոն, «Յայպետհրատ», Երևան, 1959, էջ 3-13:
88. Аникст А., Западная драма середины XX века // Современный зарубежный театр, «Наука», Москва, 1969, стр. 5-39.
89. Бачелис Т., Интеллектуальный театр // Современный зарубежный театр..., стр. 39-80.
90. Злобин Г., Трагедия в Америке // Юджин О'Нил. Теннесси Уильямс. Пьесы, «Радуга», Москва, 1985, с. 3-11.
91. Меликсетян Л., У. Сароян в Советской критике (1935-1975 годы), «Չանթեղ». Գիտական հոդվածների ժողովածու, № 1, 2006, стр. 34-47.
92. Налбандян С., Симуляция реальности в современном документальном театре, «Международный научно-исследовательский журнал», Но: 6 (48): 2016, стр. 92-94.
93. Оганян А., Уильям Сароян // У. Сароян, Ученик брадобрея, "Азбука-классика", Санкт-Петербург, 2004, стр. 299-315.
94. Gassner J., Dramatic Soundings: Evaluations And Retractions Culled From 30 Years Of Dramatic Criticism, «Crown Publishers», New York, 1968, p. 407-410.
95. 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.
96. Shear W., Saroyan's Study of Ethnicity // Critical Essays on William Saroyan, G.K. Hall & Co., «An Imprint of Simon & Schuster Macmillan», New York, 1995, pp. 86-95.
97. Veese H.A., Saroyan and the Armenian Past // Critical Essays on William Saroyan..., pp. 157-189.



## ԱՄՍԱԳՐԵՐ

98. «Սովետական գրականություն և արվեստ», N 8, 1952:
99. «Սովետական արվեստ», 1962:
100. «Սովետական արվեստ», 1989:
101. «Թատերական Երևան», N 11, 1983:
102. «Բեմ» 1/90:
103. «Թատրոն», N 10-11, 2008:
104. «Հայոց Լեզու և գրականություն», N 1-2, 2008:
105. «Театр», N 11., 1961.
106. «Театр», N 18, 2014.
107. «Дружба Народов», N3. 2001.
108. «The TIME Magazine», Friday November 14, 1969.
109. «The TIME Magazine», Monday June 01, 1981.

## ԹԵՐԹԵՐ

110. «Գրական թերթ», 10. 06. 2016:
111. «Գրական թերթ», 13. 01. 1967:
112. «Գրական թերթ», 23. 06. 1991:
113. «Անդրադարձ», 1994:
114. «Երեկոյան Երևան», 8. 06. 1968:
115. «Երեկոյան Երևան», 13. 07. 1971:
116. «Երեկոյան Երևան», 8. 10. 1981:
117. «Բանվոր», 17. 11. 1971:
118. «Ֆիլմ», 29. 04. 1986:
119. «Ավանգարդ», 01. 09. 1987:
120. «Ազգ», 5. 05. 1993:
121. «Ազգ», 30. 04. 1995:
122. «Ազգ», 18.06.1994:
123. «Ազգ», 6.06.2009:
124. «Երկիր Նաիրի», 9 սեպտեմբերի, 1994:
125. «Վարուժան», թիվ 7, նոյեմբեր, 1994:
126. «Ազատամարտ», թիվ 34, 1994:
127. «Յառաջ», Փարիզ, 5 յուլիս, 1981:
128. «Азатамарт», N 23, 14-20 июня, 1994.
129. «Голос Армении», 12 февраля 2008.

130. «Эфир», 26 июня, 1993.

#### ЧУЗРҒ

131. Авдошина Е., Время Вербатима, [http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya\\_verbatima](http://chekhoved.net/blogs/newdrama/366-vremya_verbatima) (10.06.2017).
132. Шарамбеян А., «Истории в поезде», или возрождение маляновского театра, [http://www.rau.am/gazeta\\_kp/?p=7&stid=151](http://www.rau.am/gazeta_kp/?p=7&stid=151) ( 06.10.2017)
133. Docudrama, <https://en.wikipedia.org/wiki/Docudrama> (05.10.2017).
134. Lesedrama, <https://de.wikipedia.org/wiki/Lesedrama> ( 05.10.2017) :
135. Hello Out There! [https://en.wikipedia.org/wiki/Hello\\_Out\\_There](https://en.wikipedia.org/wiki/Hello_Out_There) (06.10.2017)
136. The Time of Your Life, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Time\\_of\\_Your\\_Life](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Time_of_Your_Life), (06.10.2017)
137. The Time of Your life <http://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/time-your-life> (19.03.2017):