

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ ԱՆՈՒՇ ԳԱԳԻԿԻ

**ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ
ԲԵՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ և ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԸ**

ԺԷ. 00.01 - «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ,
հեռուստատեսություն» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի
գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ-2017

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АСЛИБЕКЯН АНУШ ГАГИКОВНА

**СЦЕНИЧНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ УИЛЬЯМА САРОЯНА И
АРМЯНСКИЙ ТЕАТР**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.01 – “Театральное искусство, киноискусство, телевидение”

ЕРЕВАН – 2017

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:
Գիտական ղեկավար՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության
դոկտոր, պրոֆեսոր
Հովհաննիսյան Հ. Վ.

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր
Սարգսյան Ն. Գ.
արվեստագիտության թեկնածու
Հարությունյան Ա. Վ.

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ. Աբովյանի անվան հայկական
պետական մանկավարժական համալսարան:

Պաշտպանությունը կայանալու է 2017թ. դեկտեմբերի 14-ին, ժամը
14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՀ-ի
Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2017թ., նոյեմբերի 14-ին:
Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար՝
արվեստագիտության դոկտոր Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - член-корреспондент НАН РА, доктор
искусствоведения, профессор
Оганесян Г. В.

Официальные оппоненты - доктор искусствоведения
Саргсян Н. Г.
кандидат искусствоведения
Арутюнян А. В.

Ведущая организация – Армянский государственный педагогический
университет им. Х. Абовяна.

Защита диссертации состоится 14-ого декабря 2017 года, в 14.00 часов
на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА,
действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, пр.
Маршала Баграмяна, 24 в).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств
НАН РА.

Автореферат разослан - 14-го ноября 2017 года.

Ученый секретарь специализированного совета
доктор искусствоведения Асатрян А.Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Աշխատության արդիականությունը: Վիլյամ Սարոյանը սկսած 1935-ից մինչև կյանքի վերջը պիեսներ է գրել: Նրան կարելի է համարել դրամատուրգիայի պատմության մեջ ամենաբեղուն գրիչ ունեցող հեղինակներից մեկը, հեղինակ, որի պիեսները թարգմանվել են մոտ քառասուն լեզվով և բեմադրվել աշխարհի բազում հայտնի բեմերում, ստացել բարձրագույն գրական մրցանակներ: Եվ, այնուամենայնիվ, հայ իրականության մեջ Սարոյանի արձակին նվիրված մասնագիտական անդրադարձումներն ավելի շատ են և համակողմանի: Սարոյանի դրամատուրգիան հայ իրականության մեջ քիչ է ուսումնասիրված: Ծանոթանալով խնդրի շուրջ եղած նյութերին և ի մի բերելով դրանք, պարզում ենք, որ կարիք կա տեսական թատերագիտական քննության առնելու Սարոյանի թատերագրությունը և դրանց բեմադրությունները հայ բեմում:

Ատենախոսության նպատակն է՝ քննել Սարոյանի պիեսների կառուցվածքային առանձնահատկությունները, դրանց բեմականության հարցը, տալ բուն «սարոյանականի» ձևակերպումը, ինչպես նաև դիտել հայկականության հարցը հեղինակի դրամատուրգիայում: Հարցադրման 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: Ուսումնասիրության նպատակներից է հայ բեմի սարոյանական բեմադրություններում օրինաչափ դարձած ևս մեկ երևույթի քննումը. պարզում ենք, թե ի՞նչն է ստիպում հայ ռեժիսորներին շրջանցել Սարոյանի դրամատուրգիական հսկայածավալ ժառանգությունը և հիմնականում դիմել նրա փոքր արձակին, երբեմն նաև՝ վեպերին և ինքնակենսագրական երկերին:

Ուսումնասիրության խնդիրներն են՝ Սարոյանի դրամատուրգիայի բեմականությունը. բեմականի և դրամատիկականի հարաբերությունը հեղինակի տարբեր ժանրի ստեղծագործություններում, դրանց դրսևորումները հայ բեմում և խաղային հնարավորությունների հայտնաբերումը:

1. Սարոյանի դրամատուրգիայի ներքին կառուցվածքային առանձնահատկությունները՝ դրության և խաղի հարաբերության տեսանկյունից: Դրամատիկական արվեստի ընդհանուր սկզբունքների ու օրինաչափությունների դրսևորումը Սարոյանի թատերախաղերում:

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

3. Սարոյանի պիեսների բեմադրությունների պատմությունը հայ բեմում:

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

5. Սարոյանին նվիրված հայերեն գրականության մեջ, փաստական նյութերում առկա բազում անճշտությունների շտկումը՝ հետագա ուսումնասիրողին զերծ պահելու համար թյուր ինֆորմացիան շրջանառության մեջ դնելուց:

Աշխատության աղբյուրները: Ատենախոսության համար հիմք են ծառայել հայ, ռուս և ամերիկյան ուսումնասիրողների Սարոյանի կյանքին ու գործունեությանը նվիրված գրքերն ու մենագրությունները, Սարոյանի հուշագրությունները, պիեսների ժողովածուները, հարցազրույցները¹, Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովների նյութերի ժողովածուները, ամերիկյան հայտնի «The Time Magazine»-ի համարները: Օգտվել ենք ՀՀ ԳԱԱ ֆունդամենտալ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարաններից, Հայաստանի Ազգային գրադարանից, ԵԹԿՊԻ-ի և Սոս Սարգսյանի անվան Համազգային թատրոնի արխիվներից, թատրոնների այլոմներից, բեմադրիչների, դերասանների և հեղինակի ստեղծագործությունների հիման վրա արված բեմադրությունների ականատեսների հետ զրույցներից, համացանցային կայքերից: Տարեգրությունը կազմելիս օգտվել ենք Բաբկեն Հարությունյանի «Խորհրդահայ թատրոնի տարեգրությունից» (Գիրք երրորդ, 1961-1970), Հայաստանի, Արցախի և Թբիլիսիի հայկական թատրոնների գրական մասերից: Սարոյանի գործերում հայկականության հարցին նվիրված մեր ենթագիտում հենվել ենք մի շարք գիտական հոդվածների, Հ. Արզումանյանի «Ազգային բնավորությունը Վիլյամ Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում» գրքի վրա: Դրամայի կառուցվածքային առանձնահատկություններին վերաբերող գլուխներում օգտվել ենք Հ. Հովհաննիսյանի տեսական աշխատություններից: Ներկայացումների պատմությանն անդրադառնալիս օգտվել ենք մամուլից, Վ. Գրիգորյանի «Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում», Գ. Զարեյանի «Տարիներ և ներկայացումներ», Հ. Մայլանի «Երկխոսություն երրորդի համար» գրքերից, Դ. Лалаянц «Солнце рамы», R. Lewis «Method-or Madness?», M. McCarthy «Sights and Spectacles 1937-1956» և մի շարք այլ աշխատություններից:

Աշխատանքի գիտական նորույթը: Հայ արվեստաբանության մեջ առաջին անգամ ամբողջական անդրադարձ է կատարվել՝

1. Սարոյանի դրամային նվիրված տեսական հարցերին:
2. Հայ բեմում Սարոյանի ստեղծագործությունների ամբողջական պատմությանը:
3. Սարոյանի դրամատուրգիայի բեմականության, բեմականի և դրամատիկականի հարաբերությունների խնդիրներին:
4. Հեղինակի տարբեր ժանրի ստեղծագործություններում խաղային հնարավորությունների հայտնաբերման հարցին:

¹ Վ. Սարոյան, Պատմվածքներ, հարցազրույցներ, էսսեներ, նամակներ, հուշեր, (կազմեց Հրանտ Մաթևոսյանը), «Նաիրի», Երևան, 2010, 576 էջ:

5. Սարոյանի ստեղծագործությունների բեմադրություններին՝ ռեժիսորական արվեստի խնդիրների և դերասանական դրսևորումների տեսանկյունից:

6. Առաջին անգամ հայ իրականության մեջ քննում ենք Սարոյանի «Հայկական եռագրության» բոլոր երեք պիեսները՝ դրանց արմատները փնտրելով փաստագրական դրամայի ժանրում. ենթադրություն, որը կարող է հայ բեմադրիչներին հուշել այս՝ առաջին հայացքից անշարժությամբ, գործողությունների բացակայությամբ և երկխոսություններով ծանրաբեռնված պիեսների բեմադրական մեկնակերպը:

7. Վերլուծության ենք ենթարկում Սարոյանի «փոքր խաղերը»՝ դրանցում հայտնաբերելով բեմի գաղափարը՝ որպես ներքին ձևային հիմք և խաղը՝ որպես իրադրություն, որը գործող անձանց մղում է ներքին տարերային վիճակի:

8. Կազմել ենք հայկական թատրոններում Սարոյանի ստեղծագործությունների հիման վրա բեմադրված առաջին տարեգրությունը:

Աշխատանքի մեթոդաբանությունը և գործնական նշանակությունը:

Աշխատանքի բնույթը թատերագիտական-վերլուծական է, պատմահամեմատական մեթոդի կիրառմամբ: Քանի որ դրամատուրգիան անմիջականորեն առնչություն ունի բեմական արվեստի հետ, հարկ է խնդիրը գրականագիտականից զատ դիտել նաև թատերագիտական դաշտում՝ այն քննելով ներքին կառուցվածքային առանձնահատկությունների տեսանկյունից: Սա կնպաստի նաև այս դրամատուրգիան հայ բեմում ավելի ճիշտ հասկանալուն և մեկնաբանելուն, կճշտի ռեժիսորական խնդիրներն ու դրսևորումները, նոր հնարավորություններ և շերտեր կբացահայտի բեմադրիչների և դերասանների համար:

Աշխատանքի փորձաքննությունը: Աշխատանքը կատարվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնում, քննարկվել և երաշխավորվել է հրապարակային պաշտպանության: Աշխատանքի հիմնական դրույթները հրապարակվել են առանձին հոդվածների տեսքով՝ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի «Հանդեսում», Արվեստի ինստիտուտի «Կանթեղ» և «Լրաբեր հասարակական գիտությունների» պարբերականներում, Բեյրութի «Հայկազեան հայագիտական հանդեսում», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանների նյութերի ժողովածուներում:

Աշխատանքի կառուցվածքը: Առենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլխից, որոնցից առաջինը՝ «Դրամատիկականը և բեմականը Սարոյանի պիեսներում» վերնագրով, տրոհված է չորս ենթավերնագրի: Երկրորդ գլուխը՝ «Վիլյամ Սարոյանի մուտքը հայ բեմ», բաղկացած է երկու ենթավերնագրից և երրորդ գլուխը՝ «Սարոյանի պիեսների բեմադրությունները արդի հայ բեմում (1991-2016 թթ.)», բաղկացած է երեք ենթավերնագրից: Աշխատանքի վերջում զետեղված են եզրակացությունները, հավելվածը, օգտագործված գրականության ցանկը (161 էջ):

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ներածություն

Փոքր արձակում արդեն ճանաչված հեղինակ էր Վիլյամ Սարոյանը, երբ «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»² անունը: Փորձելով ըմբռնել հեղինակի յուրահատկության արմատները՝ քննադատները դրանք որոնում էին հեղինակի ազգային պատկանելության, գրականության մեջ նրա «օրինախախտ» բնավորության մեջ, և այլուր: Սարոյանի թատերագրության 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 անձանոթ շունչը, երաժշտականության հասնող խաղային պարզ ոճը: Սարոյանի թատերագրությունը մեզանում քիչ է ուսումնասիրված, գերակշռում են հեղինակի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված հոդվածներն 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 Երևանի պետական համալսարանի ուսանողների համար կազմակերպված հանդիպումների տպավորություններով, մի շարք գրողներ ու գրականագետներ գրել են իրենց գրքերը՝ հիմնականում հուշերի և հարցազրույցների տեսքով: Հեղինակի դրամատուրգիային է նվիրված մեր աշխատությունը՝ այս պիեսների **բեմական քննության և խաղային հնարավորությունների բացահայտման տեսանկյունից:**

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ և ԲԵՄԱԿԱՆԸ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՍՆԵՐՈՒՄ

1.1 «Սարոյանական» և Սարոյանի թատրոնի ժամանակը

30-ականներին Սարոյանը ճանաչվում է 20-րդ դարի ամերիկյան հինգ մեծագույն գրողներից մեկը՝ ի թիվս Հեմինգուեյի, Ֆոկների, Սթայնբեկի, Քոլդուելի: Փոքր արձակում արդեն ճանաչված և բազմաթիվ մրցանակների

² The First Hippie, «The TIME magazine», Friday, Nov.14, 1969.

դափնեկիր էր Սարոյանը, երբ նրա պիեսները սկսեցին բեմադրել: Դրանք բեմադրվում էին ամենուրեք, Բրոդվեյի մեծ ու փոքր բեմերում, հոչակ ու ճանաչում բերելով հեղինակին: 1938-ին³ 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 Կլերմենի «Group Theatre» թատերախմբի կողմից, որը 30-ականների ամենահայտնի կոլեկտիվն էր ԱՄՆ-ում: Բեմադրիչը Ռոբերտ Լեոփսն է: Ոչ պակաս, ու գուցե ավելի մեծ համբավ հեղինակին բերած «Քո կյանքի ժամանակը» (The time of your life) պիեսը, գրված 1939-ին, բեմադրվել է նույն թվականի հոկտեմբերին, Էդդի Դուլլինգի կողմից՝ գրողի ակտիվ և անմիջական միջամտությամբ, որից հետո միայն դարձել ԱՄՆ-ի թատրոնի պատմության ամենաշոնափից երևույթներից: 1940 թ. այս պիեսը հեղինակին միանգամից երկու խոշոր գրական մրցանակ է բերել՝ Նյույորքյան գրաքննադատների մրցանակ և Պուլիտցերյան մրցանակը: Սարոյանն իր դրամայում նախ և առաջ կարևորում է ներքին հուզական հագեցվածությունը, սիմվոլիկան, հատկանիշներ, որ ներհակ են առօրյա տրամաբանությանը. այնտեղ պետք է ապրի վայրկյանի պոեզիան՝ իր թվացյալ կտրտվածությամբ ու կոնտրաստներով: Ամերիկյան դրամատուրգիայում սա նորույթ էր անշուշտ, և բեմադրիչներին անելանելի դրության առաջ էր կանգնեցրել:

Կարճ ժամանակահատվածում Սարոյանի դրամատուրգիան ձեռք բերեց մի անվանում՝ «սարոյանական» (saroyanesque), որը հետագայում տեսական գրականության մեջ տերմինի արժեք ստացավ: «Սարոյանականի» ընդունված բնորոշիչը (սարոյանագիտական գրականության մեջ) գեղարվեստական բազմազան և տարբեր հնարների կիրառումն է: Հատկանիշները բազմաթիվ են, սակայն ինքը՝ գրողը, առավել բնութագրական է համարում ճշգրիտ ու դիպուկ ընտրված բառը: Բառի հանդեպ իր բծախնդիր վերաբերմունքի մասին մեկ անգամ չէ, որ խոսում է Սարոյանն իր էսսեներում և ինքնակենսագրականներում: Այսպիսով, Սարոյանն իր ժամանակի թատրոնի համար ստեղծել է դրամատիկական առանձնահատուկ ձև, որը դուրս չէր իր ժամանակից, տարբեր էր ամերիկյան ավանդական դրամայի սկզբունքներով գրված պիեսներից և համահունչ էր եվրոպական «նոր դրամայի» սկզբունքներին, որտեղ շատ ավելի կարևոր էր ո՛չ թե արտաքին, այլ ներքին գործողությունը:

1.2 Դրությունն իբրև դրամատիկական հիմք Սարոյանի «փոքր խաղերում»

Սարոյանի մոտ երկու հարյուր հիսուն պիեսների մեծ մասը կազմում են նրա փոքր թատերախաղերը: Մինչև «Իմ սիրտը լեռներում է» (1938 թ.)

³ Սարոյանագիտական գրականության մեջ որպես այս պիեսի ծննդյան տարեթիվ հաճախ նշված է 1939-ը, դա պիեսի տպագրության և բեմադրման տարեթիվն է:

հանրահայտ պիեսը Սարոյանն արդեն մի քանի փոքր դրամաների, կամ, ինչպես ինքն է անվանել, «պզտիկ խաղեր»-ի հեղինակ էր, որոնցից մի քանիսը տպագրվել են Բոստոնի «Հայրենիք» շաբաթաթերթում: Առաջին պիեսը գրվել է 1935 թվականին, դա «Մետրոյի կրկեսը» թատերախաղն է՝ կազմված տասը մասից: Ի թիվս մի շարք առանձնահատկությունների, Սարոյանի փոքր դրամաները, լինի դրվագ, պատկեր, կամ ավարտուն խաղ, մեկ ընդհանրություն ունեն՝ նրանցում առկա է դրության և խաղի անտես հարաբերությունը: Փոքր կտավի սահմաններում անգամ դրության և խաղի հարաբերության նույր հերթագայումների և ներքին կառուցվածքային ամրության միջոցով գրողը ստեղծում է ամբողջական և բեմականորեն ներտեսանելի վիճակներ: Սարոյանի փոքր խաղերում խոսքը դրությունից բխող իրողություն է, և դրանցում մշտապես առկա է բեմի գաղափարը՝ որպես ներքին ձևային հիմք: Այս անտես կապը հատուկ է սարոյանական ո՛չ միայն «փոքր խաղերին»: Սակայն առավելապես այցի է խփում հենց այս ժանրում, քանի որ հատկապես «փոքր խաղերում» արտաքին խաղի, գործողության, իրադարձությունների զարգացման համար քիչ տարածություն և ժամանակ կա: Այս յուրահատկությունները խոսում են այն մասին, որ Սարոյանի թե՛ «փոքր խաղերը», թե՛ ամենափոքր խաղերը բեմական պոտենցիալ ունեն:

Սակայն Սարոյանի փոքրածավալ թատերախաղերն էլ իրենց հերթին կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ «փոքր խաղեր» (short plays), որոնք ավելի ավարտուն դրամատուրգիական կառույց ունեն (ինչպիսիք են «Պինգ-պոնգ խաղացողները», «Հե՛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 բաժանումը մերն է, և հարցն արժե ավելի խորությամբ քննել: Սարոյանի կենսագիրներից մեկը նշում է, որ գրողի «փոքր խաղերը» արտասովոր էին, արտասովոր և չափազանց փոքր ծավալի պատճառով ժամանակին չէին կարողանում շուկա գտնել, 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 գունդերանգով և ստեղծել սարոյանական ոճով հագեցած բեմադրություններ, ինչի օրինակները հաճախ հանդիպում ենք հայ բեմում:

1.3 Փաստը որպես դրամատիկական հիմք «Հայկական եռագրություն» պիեսներում

1986-ին՝ Սարոյանի մահվանից հինգ տարի անց, Տիգրան Կույումջյանի ջանքերով առաջին անգամ Սարոյանի ձեռագրերից հանվում և տպագրվում է

հեղինակի «Հայկական եռագրությունը»՝ անգլիալեզու ընթերցողի համար: Հայերենով առաջին անգամ եռագրության բոլոր երեք պիեսները մեկ գրքով լույս են տեսնում 2008-ին՝ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված միջոցառումների շրջանակում: Եռագրության մեջ ներառված են «Հայերը» (1971), «Բիթլիս» (1975) և «Յառաջ» (1979) թատերախաղերը: Այս պիեսները հայտնություն են Սարոյանի թատերագրական ժառանգության մեջ թե՛ հայկական ինքնությանը և ցեղասպանությանը վերաբերող դատողություններով, թե՛ հատկապես ձևի առումով: 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:

Բացի բարոյական և ազգային թեմատիկայից, այս պիեսներում մեզ հետաքրքրում են առաջին հերթին կառուցվածքային և գաղափարական մոտեցումները: Եռագրության պիեսների արմատները գտնում ենք փաստագրական դրամայի ժանրում, քանի որ հիմքում ընկած է փաստը, հերոսներն իրական են, պիեսներում նկարագրվող իրադարձությունները համընկնում են դրանց իրական տարեթվերին ու տեղանքներին: Բնութագրական է նաև, որ պիեսներում առկա են բավական երկարաշունչ մենախոսություններ և երկխոսություններ, այնպես, ինչպես դա կարող է տեղի ունենալ իրական կյանքում (նույնպես փաստագրական դրամայի յուրահատկություններից է): 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: Եռագրության պիեսներում փաստագրական դրամայի ժանրի և դրա տարատեսակների հետ զուգահեռները մեր սուբյեկտիվ դիտարկումն են, և կարծում ենք՝ քննարկման և շարունակական հետազոտության կարիք կա դեռ:

1.4 Սարոյանի հայ-ամերիկյան ինքնության պարադոքսը հեղինակի հայկական թեմաներով դրամաներում

Սարոյանագետներին հայտնի չէ, թե հատկապես որ թվականից է Սարոյանը հայերի մասին պատմելու համար դիմել թատրոնին, սակայն հայկականությանն առնչվող թեման առկա է նրա առաջին իսկ գործերից: Սարոյանն իր առաջին՝ «Մետրոյի կրկեսը» սկետչ-պիեսը, գրված 1935 թ., նվիրել էր Լուսնթագ տատին: Յեղային հիշողությունը, արյան կանչը, կորույսյալ երկրի վերհուշը, ընտանիքի կուռ և միասնական գոյությունը՝ տանը մշտապես հնչող հայերենով. ահա սրանք են այն սուբյեկտիվ, ենթագիտակցական մոտիվները, որոնք պայմանավորում են գրողի տրամադրության հայկականության այդքան խորը տարրը: Սարոյանը գրկանության մեջ բերում է միանգամայն նոր՝ աստանդական հայի կերպարը:

Սարոյանի հայկական 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 սնվում դրա վերհուշով: Երկրորդ խմբում ներկայացված են առաջին սերնդի գաղթական հայերի զավակները: Նրանք նույնպես ապրում են հայկական միջավայրում, սնվում ծնողների «հին երկրի» մասին պատմություններով, տեղացի հայերի հետ մեկ ամբողջական էթնիկական խումբ են կազմում (Բեն Ալեքսանդրը՝ «Իմ սիրտը լեռներում է», Գրիգոր Թորգոմյանը՝ «Խաղողի այգին»): Սակայն նրանք նաև ամերիկյան հասարակության լիարժեք անդամներ են, աշխատում են այդ երկրի համար, հարկատուներ են, սակայն, որպես կանոն, անհաջողակ են և անբարեկեցիկ մի կյանք են վարում՝ տնտեսական ու առևտրային հարաբերությունների վրա կառուցված այդ հասարակության մեջ, որտեղ ամեն բան կարգ ու կանոնի է ենթարկվում: **Սարոյանագետների հայացքից վրիպում է երրորդ սերնդի առկայությունը**, ճիշտ է, շատերը նկատում են երեխաների մշտական ներկայությունը հեղինակի ստեղծագործություններում, սակայն բոլորովին այլ՝ գրողի սեփական մանկության կենսունակության դիտակետից: Սարոյանի համար ամենացավոտ կետերից մեկը հենց ուժացման, ծուլման վտանգն է ամերիկյան մշակութային խառնարանում, և այդ ուժացման շեմին կանգնած, ԱՄՆ-ում ծնված ու հասակ առած հայի զավակներն էլ դառնում են երրորդ խմբի ներկայացուցիչները, որոնք այլևս հայերեն չգիտեն, ծանոթ չեն հայկական մշակույթին, և անգամ չեն ուզում լինել հայ (Ջոնի՝ «Իմ սիրտը լեռներում է», Շաքեն, Մուրադը, Սոֆիկը՝ «Խաղողի այգին» պիեսներում):

Հեղինակի գործերում հայկականության հարցին վերաբերող հոդվածներն ու աշխատությունները բազմաթիվ են, տեսակետներն էլ բաժանվում են **գրեթե միշտ երեք խմբի**. Սփյուռքի հետազոտողները և հայաստանցի հետազոտողներից ոմանք հակված են Սարոյանին դիտարկել հայ գրականության համատեքստում (Թ. Փոստաճյան, Վ. Դավթյան), հետազոտողների մի սովոր մասը, այնուամենայնիվ, Սարոյանին համարում է բացառապես ամերիկյան գրող՝ ելնելով այն հանգամանքից, որ այս կամ այն գրականությանը պատկանելը ամենից առաջ որոշում է այն լեզուն, որով նա գրում է (Ա. Դուլիսանյան, Հ. Արզումանյան): Մեր հետազոտության ընթացքում ի սկզբանե ուղեցույց վերցնելով Սարոյանի կողմից մշտապես հնչող խոսքերն իր հայ գրող լինելու մասին, մենք որպես ելակետ հակված են արևմտյան քննադատների բնորոշումներին (Վ. Շիր, Դ. Ս. Կալոնն), ովքեր հաշվի են նստում Սարոյանի հայ գրող լինելու ցանկության հանգամանքի հետ

և գտնում բանաձևը՝ «ամերիկայի ամենահայտնի էթնիկ գրողը»⁴։ Թեմային անդրադառնալու մեր հաջորդ դրդապատճառն այն էր, որ Սարոյանի հայկական ինքնության հարցը համակողմանիորեն դիտարկված չէր գրողի՝ հատկապես դրամատուրգիական ժառանգության մեջ, մինչդեռ դրամատուրգիան լավագույն միջոց է և հավաստի երաշխիք, որ դրա միջոցով բարձրացված բոլոր թեմաները մի օր բեմից կհնչեն։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՄՈՒՏՔԸ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆ

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

1930-40-ականներին արդեն աշխարհը գիտեր հայազգի ամերիկյան գրող Վիլյամ Սարոյանին, Հոլիվուդում և Բրոդվեյում բեմադրվել էին նրա պիեսներն ու սցենարները, սակայն հայ ընթերցողը դեռ չէր ճանաչում մեծ հային։ Եվ միայն 1961 թ. Վարդան Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությամբ, որը բեկումնային եղավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի համար, հայ հանդիսատեսը ծանոթացավ Սարոյան դրամատուրգի հետ։ Սակայն որքան նոր հեղինակն իր գեղագիտությամբ անծանոթ էր հանդիսատեսին, այնքան էլ անսովոր էր դերասանների և ռեժիսորի համար։ Այնուհանդերձ, ներկայացումը մի տեսակ ջրբաժան դարձավ թատրոնի մինչ այդ և դրանից հետո եղած ռեժիսորի միջև՝ նոր էջ բացելով Վարդան Աճեմյան ռեժիսորի կենսագրության և Սունդուկյան թատրոնի պատմության մեջ։ Աճեմյանը, որ արդեն մի շարք բեմադրությունների հեղինակ էր Գյումրու թատրոնում և Սունդուկյան թատրոնում, քիչ էր առնչվել արևմտյան ժամանակակից դրամատուրգիային։ Նա նախընտրում էր հայկական դասականներին՝ Շիրվանզադե, Սունդուկյան, Պարոնյան, բեմադրել էր նաև ռուս հեղինակների (Լավրենյով «Բեկում», Գորկի «Հատակում», 1934-ին մեկ անգամ էլ դիմել էր Շիլլերին՝ «Սեր և խարդավանք», 1944-ին՝ Շեքսպիր «Տասներկուերորդ գիշեր»), այսինքն նա դասական պիեսներ բեմադրելու վարպետ էր։ Աճեմյանի գործունեության վերելքը համընկավ սովետահայ թատրոնի այն շրջանին, երբ դասականի կողքին սկսվեցին նորարարական որոնումներ։

Ներկայացումը նորարարական էր նախ ձևի և բովանդակության առումով՝ սկսվում էր բաց վարագույրով, հանդիսատեսը առաջին անգամ էր տեսնում առանց ընդմիջման՝ մեկ գործողությամբ ընթացող ներկայացում, նորություն էր նաև հատուկ ներկայացման համար գրված երաժշտության փաստը (կոմպոզիտոր՝ Առոն Բաբաջանյան)։ Ներկայացման մեջ հնչող «Իմ սիրտը լեռներում է» երգը հետագայում թատերական հիմնի համբավ ձեռք

⁴ W. Shear, Saroyan's study of ethnicity // Critical Essays on William Saroyan, «An Imprint of Simon & Schuster Macmillan», New York, 1995, p.86.

բերեց, իսկ «Իմ սիրտը լեռներում է»-ն ձևավորեց հայ բեմում Սարոյան բեմադրելու ավանդություն: Ներկայացման մեջ խաղում էին ժամանակի խոշորագույն դերասանները՝ Վահրամ Փափազյան, Հրաչյա Ներսիսյան, Նրանց կողքին Արուս Ասրյան, Բաբկեն Ներսիսյան, Խորեն Աբրահամյան, Միեր Մկրտչյան, Էդգար Էլբակյան և այլք: Որոշ դերակատարումներ ճակատագրական եղան դերասանների համար, դրանցից առաջինը Վարդուհի Վարդերեսյանի Ջոնին էր, երեսուներեք ամյա կինը ճշմարիտ ու հմայիչ է եղել իննամյա տղայի դերում: Սա ներկայացման դերասանական հայտնությունն էր: Այս ներկայացումով հանդիսատեսը հրաժեշտ տվեց հայ բեմի խոշոր վարպետներից մեկին՝ Հրաչյա Ներսիսյանին (Մեք-Գրեգոր), ով արդեն վատառողջ էր և իր վերջին ներշնչանքն էր տալիս կերպարին: Այս ներկայացումը դարձավ նաև հայ բեմի խոշորագույն դերասան Վահրամ Փափազյանի վերջին ելույթը: 1967 թ. դեկտեմբերի 17-ին նա վերջին անգամ խաղաց Մեք-Գրեգորի դերը: 1976 թ. հոկտեմբերի 18-ի ներկայացմանը ներկա է եղել Սարոյանը: Ասում են՝ անչափ գոհ է եղել. **«Իմ պզդիկ երազեն մեծ գործ շինած է»**⁵, - զարմանքով ասել է նա:

2.2 Քննադատական հակասություններ սարոյանական բեմադրությունների վերաբերյալ (1961-1991 թթ.)

«Իմ սիրտը լեռներում է»-ից հետո լռությունը առաջինը խախտել են 1964 թ. Ստեփանակերտի Գորկու անվան թատրոնում (ռեժ.՝ Բ. Չաղալյան, նկարիչ՝ Գ. Ծատուրյան), իսկ 1967 թ. հուլիսին Ստանիսլավսկու անվան ռուսական թատրոնում ռեժիսոր Օ. Ավետիսյանը բեմադրել է Սարոյանի «Հեռացի՛ր, ծերուկ» պիեսը: Ռուբեն Սանոյանը Աճեմյանի բեմադրությունից հետո արված բեմադրությունները հիմնականում համարում է տապալումներ՝ թե՛ «Հեռացի՛ր, ծերուկը», թե՛ 1971-ի Հենրիկ Մալյանի «Խաղողի այգին» Սունդուկյանի անվան թատրոնում, որը Սարոյանը հատուկ այս թատրոնի համար էր գրել, թե՛ 1981-ի Ն. Ծատուրյանի «Քո կյանքի ժամանակը» միևնույն թատրոնում: Սակայն այդպես չեն կարծում այլ ուսումնասիրողները (Լ. Հախվերդյան, Հ. Լալայանց, Վ. Գրիգորյան): Մեր ուսումնասիրության ընթացքում բազմիցս հանդիպեցինք քննադատական հակասությունների Սարոյանի բեմադրությունների մասին թատերախոսականներում, դրանք այնքան ծայրահեղ են և իրարամերժ, որ դժվար է ամբողջական կարծիք կազմել այդ ներկայացումների մասին: Քիչ չեն նաև փաստական նյութերում առկա սխալները, որոնց շտկումը կարևորել ենք՝ հետագա ուսումնասիրողին զերծ պահելու համար անճշտությունները շրջանառության մեջ դնելուց:

Ավելի հաշտ են քննադատները Մալյանի 1983 թ. Կինոտան թատրոն-ստուդիայում «Իմ անունն Արամ է» բեմադրության և Մնջախաղի թատրոնի «Սովալները» և «Հե՛յ, ո՞վ կա» բեմադրությունների շուրջ (1974 թ.): Թերևս

⁵ Վ. Դավթյան, Մելյումենեյի սիրեցյալը // Վարդան Աճեմյանը ժամանակակիցների հուշերում (կազմեց՝ Լ. Հախվերդյան), «Արեգ», Երևան, 1997, էջ 157:

Սարոյանի ստեղծագործություններին ամենաինքնատիպ մոտեցումը դրանք իբրև մնջախաղ մեկնաբանելն էր: 1976-ին ներկայացումները դիտել և հավանության է արժանացրել նաև Սարոյանը:

Աճեմյանից հետո սարոյանական բեմադրությունների պատմությունը հայ բեմում բավական հետաքրքիր եզրակացության է մեզ մղում. **հայ բեմադրիչները միայն երկրորդ մոտեցումից են Սարոյանին ըմբռնում:** Յու. Էլոյանը «Մարդկային կատակերգություն» վիպակի սեփական բեմավորմանը անդրադարձել է երկու անգամ (1972, 1973 թթ.)՝ Պատանի Հանդիսատեսի թատրոնում և հեռուստաթատրոնում): Ծատուրյանի 1981 թ. «Ձեր կյանքի ժամանակը» բեմադրության հանդեպ քննադատության հակասական կարծիքը փարատվեց 2008-ի Համազգային թատրոնի «Փրկության կղզի» բեմադրությամբ: Հենրիկ Մալյանը նույնպես այս օրինաչափության «հետևորդն» է. «Խաղողի այգին» չհաջողելուց հետո նա Սարոյանի հիշատակի առջև իրեն արդարացնում է իր «Իմ անունն Արամ է» միանգամայն ինքնատիպ բեմադրությամբ: Արմեն Էլբակյանը նախ Ծատուրյանի 1981 թվականի բեմադրության դերակատարներից էր, ապա 2006-ին՝ «Աշխարհի վերջին օրը» բեմադրությունն էր: Այլ հարց է Էլբակյանի «Ձե՞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 մոտ երկու տարվա փորձերի և Սարոյանի հետ զրույցների շնորհիվ:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՍԱՐՈՅԱՆԻ ՊԻԵՍՆԵՐԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ (1990-2016 թթ.)

3.1 Սարոյանի ստեղծագործությունների ժանրային փոխաձևումները հայ բեմում

Հետևելով հայ թատրոնում բեմադրված Սարոյանական ներկայացումներին՝ ականատես ենք լինում մի արտասովոր իրողության. **այստեղ գերիշխում են մասնավորապես գրողի արձակի և դրամատուրգիայի փոխաձևումների հետևանքով ծնված ներկայացումներ և գրողի արձակ ստեղծագործությունների բեմականացումներ:** 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: Ի՞նչն է ստիպել հայ ռեժիսորներին շրջանցել դրամատուրգիական այդ հսկայածավալ ժառանգությունը և հիմնականում

դիմել նրա փոքր արձակին, երբեմն նաև՝ վեպերին և ինքնակենսագրական երկերին, երբ սարոյանագետները հաշվում են Սարոյանի գրչին պատկանող մոտ 2000 ստեղծագործություն, դրանցից 1500-ը՝ պատմվածքներ, իսկ մոտավորապես 250-ը՝ պիեսներ: Ի դեպ, պիեսների մեջ մեծ թիվ են կազմում «փոքր խաղերը», դրանց մեծ մասն անտիպ է, պահված Ստենֆորդի համալսարանի արխիվում՝ Սարոյանի ձեռագրերում:

Արձակը բեմ հանելու 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 բոլորովին նոր մեկնակերպ է պահանջում, դժվարություններ է առաջացնում բեմադրիչների համար: Վերջիններս նախըտրում են արձակ ստեղծագործությունները, կամ՝ ժանրային համատեղումներ ըստ սեփական նախասիրությունների ու հնարավորությունների:

Նման բեմադրությունների մեջ կարելի է առանձնացնել մոտեցման մի քանի հիմնական տեսակ: Մի դեպքում միահյուսվում են դրամատիկական երկը և պատմվածքները, այլ դեպքում վերցված է մեկ պատմվածք, երրորդ տեսակը պիեսի, պատմվածքի և վեպի ժանրային համատեղումն է, չորրորդ դեպքում ռեժիսորական դրամատուրգիան կազմված է զուտ պատմվածաշարից: Տարբերակներից մեկն էլ վեպի բեմադրության փորձն է: Նկատվում են նաև բեմադրություններ, այսպես կոչված, «ըստ» որևէ դրամատիկական երկի: Առանձին կատեգորիա են Սարոյանի «Օպերա-օպերա» և «<Ե՛յ, ո՛վ կ>» փոքր խաղերը, որոնք հիմք են դարձել օպերաների համար: Դրանք ամերիկյան բեմում ներկայացվել են թե՛ որպես օպերա, թե՛ որպես դրամատիկական ներկայացումներ: Հայ բեմում Սամսոն Ստեփանյանի 1991 թ. բեմադրության համար «Օպերա-օպերա» պիեսը ծառայել է որպես թատերախաղ-մոդել («Գոյ» թատրոն-լաբորատորիա), որը հիմք է դարձել երաժշտական կտորներով հարուստ մոտ երկու ժամանոց դրամատիկական ներկայացման (այնինչ Սարոյանը այս «փոքր խաղը» սկզբից գրել է որպես լիբրետո ժամանակակից օպերայի համար), իսկ «<Ե՛յ, ո՛վ կ>» «փոքր խաղը» (1976-ի մնջախաղային մեկնաբանությունից հետո) բեմադրիչ Դավիթ Հակոբյանը Կամերային երաժշտական թատրոնում 2008-ին բեմադրել է իբրև օպերա (երաժշտությունը Էդուարդ Սադոյանի): Սարոյանը պիեսը գրել է 1941-ին որպես դրամա, և միայն 1953-ին կոմպոզիտոր Ջեկ Բիսոնը (Jack Beeson) ստեղծել է մեկ գործողությամբ կամերային օպերա՝ ըստ Սարոյանի այս պիեսի:

Նկատենք, որ **հայ բեմադրիչները բավական ազատ են Սարոյանի ստեղծագործությունների բեմական մեկնաբանություններում:** Սարոյանական ստեղծագործությունը ծառայում է նրանց համար զուտ որպես

նյութ, թեմա, որից կառուցում են սեփական բեմադրությունները՝ չզգալով պատասխանատվություն: Այնուհանդերձ, այս փորձերի մեջ հաջողված բեմադրություններ էլ կան: Սակայն պետք չէ մոռանալ, որ Սարոյանը բժախնդիր է եղել իր ամեն բառի ու տողի նկատմամբ և գրական երկի հանդեպ ունեցվածություն է համարել ազատ մեկնաբանությունները. սա է նաև առիթ եղել Բրողվեյից հեռանալու և սեփական թատրոնը բացելու համար:

3.2 «Օպերա-օպերան» ըստ Սամսոն Ստեփանյանի հոլացման. 1991 թ. և 2008 թ. բեմադրությունների համեմատական զուգահեռներ

Վիլյամ Սարոյանի «Օպերա-օպերան» մի քանի բեմադրություն է ունեցել թե՛ ԱՄՆ-ում, թե՛ Հայաստանում: Պիեսը գրվել է 1941-ին: Առաջին բեմադրությունը տեղի է ունեցել 1952 թ. ապրիլին, Նյու Յորքի «Ամաթո» օպերային թատրոնում (բեմադրիչ՝ Ալլեն Ջեյմս): Պիեսն առաջին անգամ հայերեն թարգմանվել է 1988-ին և տպագրվել է «Բեմ» ամսագրի 1990 թվականի առաջին համարում (թարգմանիչ՝ Ա. Սիմոնյան): Այս թարգմանության հիման վրա է Սամսոն Ստեփանյանը 1991-ին «Գոյ» թատրոնում բեմադրել «Օպերա-օպերա» ներկայացումը: Սամսոն Ստեփանյանի ներկայացումը օպերա չէ, ոչ էլ օպերային արվեստի ծաղրը (ինչպես հեղինակն է բնութագրում): Իր մտահոլացման համար բեմադրիչն ընտրել է դրամատիկական թատրոնի տեսակը՝ հագեցած երաժշտական հատվածներով: Ստեփանյանը առաջնորդվել է Սարոյանին մոտենալու սեփական բնազդով ու զգացողությամբ՝ երկու էջանոց պիես-մոդելը բեմում մեկնաբանելով իբրև երկու ժամանոց ներկայացում: Չնայած 1991-ի Հայաստանում իշխող ճգնաժամային իրավիճակին, Սարոյանի պիեսին դիմած Ստեփանյանը հստակ կողմնորոշում է վերցրել: Նա ցանկացել է արվեստի միջոցով հանրությանը շեղել առօրյա հոգսերից, ստեղծել թատերային տոն՝ մարդկանց հոգիներում առաջացած դատարկությունն ու «ոգու սովը» հագեցնելու համար: Բեմադրիչն ավելացրել է տեքստային կտորներ՝ հիմնականում Սարոյանի արձակ և դրամատուրգիական ստեղծագործություններից, որոնց միջոցով բեմում վերստեղծել է Սարոյանի աշխարհը: «Համաձայն եմ՝ փոքր-ինչ շեղված էր «նյութից», բայց Սարոյանը չէր խաթարվել, ոչինչ չէր աղավաղվել. դա նույնքան Սարոյան էր, որքան «նյութը»: Իսկ մի՞թե դա չէ էականը»⁶, - ներկայացման մասին «Անդրադարձ»-ի 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 սկզունքով 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 մոտ երկու ժամ: Այդ են վկայում մամուլի բազմաթիվ հրապարակումները:

⁶ Լ. Արզումանյան, Խաղում ենք...օպերա, «Անդրադարձ», 1994թ.:

Բեմադրիչի խնդիրը գեղարվեստական է եղել, զերծ կենցաղային կամ բարոյական մղումներից:

Ինչն է ստիպել բեմադրիչին 2008-ին դարձյալ մոտենալ միևնույն պիեսին: Ս. Ստեփանյանի առաջին և երկրորդ բեմադրությունների միջև տասնյոթ տարի է ընկած, որոնց ընթացքում մեծ փոփոխություններ են տեղի ունեցել: Սակայն այդ փոփոխությունները բնավ ներկայացման օգտին չեն: Առաջին բանը, որ ակնհայտ է դառնում ներկայացումը դիտելիս, այն է, որ բեմում անսամբլ չի ստեղծվում: Սա արդի հայ թատրոնի հիմնախնդիրներից է. առանձին դերասանական անհատականություններն այնքան են սովորել հեռուստաէկրաններին կամ տարբեր շրուններում 19-րդ դարի «աստղ» կամ «պրիմա» դերասանների սկզբունքով շուրփ կենտրոնում լինել, որ մոռացել են անսամբլային խաղի մասին: Ներկայացումը վեր է հանում արդի թատրոնի խնդիրներից նաև մեկ այլ, ո՛չ պակաս կարևոր՝ ժամանակակից հանդիսատեսի խնդիրը: Հանդիսատես, ով չի ուզում մտածել, ով հակված է դյուրամարս երևույթների: Այսպիսով, եթե փորձենք ընդհանրացնել մեր եզրահանգումները մեկ բեմադրիչի երկու բեմադրությունների հիման վրա, հետևյալ պատկերը կստանանք՝ 1991-ին, որպեսզի բեմադրիչը փախչի խեղդող իրականությունից, զուտ թատերային ներկայացում է ստեղծում, 2008-ին չկա նման ճգնաժամ, բայց և չկա թատրոնի տոն: 1991-ի բեմադրության դերասանները բեմում ստեղծագործում և ապրում են, 2008-ի դերասանները ներքուստ սպառված են, նրանք ցուցադրում են իրենց: Առաջին բեմադրությունը թատրոնի էության հավաստումն է, երկրորդի ասելիքը՝ դրա բացակայությունն է: 1991-ի բեմադրությունում բեմադրիչը գնում է մոդեռնիստական փորձարարության ճանապարհով՝ կա լույսի, ծայնի, շարժման փորձարկում, գործում է անսպասելիության սկզբունքը, երկրորդում գտնված չեն նոր թատերային ձևեր, թատրոնը շահարկում 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:

3.3 «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսի չորս բեմադրությունները

Սարոյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» պիեսի պրեմիերան տեղի է ունեցել 1939-ի հոկտեմբերի 25-ին, Բրոդվեյի «Booth» թատրոնում (հետագայում տեղափոխվեց՝ «Գիլդ» թատրոնի բեմ, բեմադրիչներ Էդդի Դուվլինգ, Վիլյամ Սարոյան), իսկ 1940 թ. Ամերիկայի թատրոնի պատմության մեջ առաջին անգամ միանգամից երկու մրցանակ է բերել հեղինակին՝ Պուլիտցերյան և Նյու Յորքի քննադատների մրցանակները: Թվում է, թե մեծ հաջողությամբ իր հաղթարշավն սկսած պիեսի հաջորդ հանգրվանը պետք է լիներ հայ բեմում: Բայց պիեսն առաջին անգամ անգլերենից հայերեն թարգմանվել և տպագրվել է 1963-ին (թարգմանիչ՝ Ստեփան Ալաջաջյան) «Վիլյամ Սարոյան. Իմ սիրտը լեռներում է» ժողովածուում, և բեմադրվել է միայն 1981-ին: Հոդվածում

անդրադառնում ենք հայ բեմում եղած բոլոր չորս բեմադրություններին՝ 1981 թ. «Ձեր կյանքի ժամանակը», Սունդուկյան թատրոն, բեմ.՝ Նիկոլայ Ծատուրյան, 2008 թ. «Չե՞ս պարի ինձ հետ», Էդգար Էլբակյան թատրոն, բեմ.՝ Արմեն Էլբակյան, 2012 թ. «Քո կյանքի ժամերը», Միեր Մկրտչյան թատրոն, բեմ.՝ Գառնիկ Սեյրանյան, և 2016 թ. «Քո կյանքի ժամերը», Սոս Սարգսյանի անվան Համազգային թատրոն, բեմ.՝ Արմեն Էլբակյան:

1981 թ. Նիկոլայ Ծատուրյանի «Ձեր կյանքի ժամանակը» (թարգմ.՝ Ա.Հովհաննիսյան, Ա. Հովսեփյան) Սունդուկյան թատրոնում սարդյանական երրորդ բեմադրությունն էր («Իմ սիրտը լեռներում է»)՝ 1961 թ., «Խաղողի այգին»՝ 1971 թ., «Ձեր կյանքի ժամանակը»՝ 1981 թ.), սակայն տվյալ պիեսի՝ առաջինը ո՛չ միայն այստեղ, այլև առհասարակ հայ թատրոնում: Ներկայացման մասին մամուլում արտահայտվողները համակարծիք չեն: Ինքը՝ բեմադրիչը, նույնպես այն համարում է երիտասարդական փորձ և բնավ ոչ իր ամենահաջողված ներկայացումներից: 2008 թ. Էդգար Էլբակյանի անվան «Օրիոն» թատրոնում Արմեն Էլբակյանը բեմադրում է Սարդյան. «Չե՞ս պարի ինձ հետ» կոչվող բեմադրության հիմքում Սարդյանի «Ձեր կյանքի ժամանակն» է՝ «Ցուրտ օրը» պատմվածքի և «Սովյալները» «փոքր խաղի» հավելումներով: Ներկայացումն առանձնանում է հայ բեմում եղած սարդյանական բեմադրություններից: Բեմում առկա չորս կերպարները ներկայացնում են երկու դերասան՝ Էլբակյան ամուսինները: Գրեթե հանդիսասրահին կպած փոքրիկ բեմում նրանք հատուկ միզանցեն, հետաքրքիր հնարանք, թատերական աճպարարություն անելու նպատակ չունեն, այլ սարդյանական տարբեր տեքստերի միջոցով փորձում են կենդանացնել, ոգեկոչել Սարդյանին և դառնալ նրա գաղափարների ջատագովը, հաստատողն ու բարոյախոսը:

2012 թ. «Քո կյանքի ժամերը» Միեր Մկրտչյանի 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, 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 հետ և մատնվել է անհաջողության:

2016 թ. Սոս Սարգսյանի անվան Համազգային թատրոնում Ա. Էլբակյանը դարձյալ դիմում է «Քո կյանքի ժամերը» պիեսին (թարգմ.՝ Զ. Բոյաջյան): Ի վերջո Էլբակյանը վճռում է պիեսը ներկայացնել ամբողջությամբ, առանց հավելումների, առանց այլ ստեղծագործություններով միջամտությունների: Թվում է՝ մինչ այս անցած բեմադրիչի ուղին մի երկար նախապատրաստական ճանապարհ էր դեպի այս լրջագույն պիեսը, որը, փաստորեն, մինչև օրս չի հաղթահարվել հայ բեմում: Եվ բեմադրությունն

իսկապես դառնում է «Ձեր կյանքի ժամանակի» հայ բեմի ամբողջական առաջին մեկնաբանությունը (ներկայացումների վերնագրերը՝ ըստ տվյալ թարգմանության): Առաջին հանգամանքը, որ պետք է շեշտել այս ներկայացման մասին խոսելիս, Սարոյանի գրականությանը բեմադրիչի բարեխիղճ մոտեցումն է: Բեմադրիչը կարողացել է կոտ անսամբլ ստեղծել: Հերոսների բարոյական միասնությունը մղում է նաև բեմական համախմբման: Սա չի նշանակում, որ դերասանական անհատականություններ չեն առանձնանում. այս ներկայացումը հավասարապես կարելի է և դերասանական համարել: Դավիթ Հակոբյանի Քիտ Քարսոնը, Նարինե Գրիգորյանի Քիթին, Նարեկ Բաղդասարյանի Դադլին տպավորիչ դերակատարումներ են: Բեմադրությունը զուրկ չէ 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 զուգահեռներ կտանի պիեսի և մեր իրականության միջև:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ձննելով 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 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 զննում է աստանդական հայի բնավորությունը:**

Այս թեման նաև նոր հարց է դրել հայ բեմադրիչների առջև. **արդի հայ թատրոնը և ռեժիսուրան ի՞նչ չափով են ի վիճակի ազգային մտածողության տեսակետից ճանաչելու Սարոյանի թատերագրությունը:**

Սարոյանի թատերագրության բնորոշ առանձնահատկությունները արտահայտվել են տարբեր տարիների բեմադրություններում, սկիզբը «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսի առաջին բեմադրությունն է, ուր բեմադրիչ Վարդան Աճեմյանը բեմում բացահայատել է Սարոյանի քնարական «երգ պիեսի» ներքին դրամատիզմը: Իր արտաքին բեմական վճռով ներկայացումը նորություն էր ակադեմիական բեմում, որ ունեցավ իր դերասանական հայտնությունը՝ Վարդուհի Վարդերեսյանի Ջոնին:

Սարոյանի դրամատուրգիայի շնորհիվ հայ հանդիսատեսը ծանոթացավ «փոքր խաղի» ժանրին՝ երբ երեք էջանոց պիեսը վերածվում է երկու ժամանոց բեմադրության՝ շնորհիվ այն ենթաշերտերի բացահայտման, որոնք ասված չեն, սակայն ենթադրվում են («Օպերա-օպերա», 1991 թ.): Առաջին անգամ ականատես եղավ նաև փոքր խաղերի մնջախաղային մեկնաբանության («Սովյալները», «Հե՛յ, ո՛վ կա» 1974 թ.), ինչը ևս մեկ հավաստումն է Սարոյանի դրամատուրգիայի բեմականության:

Հայ թատրոնում **ձևավորվեց «սարոյանական» ներկայացման մի ընդհանուր նկարագիր**, ուր գտնված է ներկայացման քնարական տոնայնությունը, պիեսի ներքին ռիթմը, ուր բեմադրիչի ու դրամատուրգի մտահղացումները համախոս են («Իմ սիրտը լեռներում է»՝ 1961 թ., «Մեկ գավաթ բարություն»՝ 1994 թ., «Փրկության կղզին»՝ 2008 թ., «Քո կյանքի ժամերը»՝ 2016 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 ներթափանցումների և փոխաձևումների հետևանքով ծնված ներկայացումները և գրողի արձակ ստեղծագործությունների բեմականացումները:

**ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

1. **Ասլիբեկյան Ա.**, Վիլյամ Սարոյանի «թատրոնի» առանձնահատկությունները // **Հանդես** գիտական հոդվածների ժողովածու, N 3, Երևան, 2004, էջ 41-50:

2. **Ասլիբեկյան Ա.**, Վարդան Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» բեմադրությունը // **Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական 5-րդ նստաշրջանի նյութեր**, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 131-143:

3. **Ասլիբեկյան Ա.**, Մի քանի դիտարկում Սարոյանի պիեսների բեմադրական փոխաձևումների շուրջ // **Հանդես** գիտական հոդվածների ժողովածու, N 17, Երևան, 2015, էջ 9-19:

4. **Ասլիբեկյան Ա.**, Վիլյամ Սարոյանի արձակի բեմադրության փորձերը հայ բեմում // **Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական 9-րդ նստաշրջանի նյութեր**, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 72-79:

5. **Ասլիբեկյան Ա.**, Դրությունն իբրև ձևային հիմք Վիլյամ Սարոյանի «Պինգ-պոնգ խաղացողները» փոքր դրամայում // **Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական 10-րդ նստաշրջանի նյութեր՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150 ամյակին**, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 174-181:

6. **Ասլիբեկյան Ա.**, Քննադատական հակասություններ՝ Սարոյանի ստեղծագործությունների բեմադրությունների շուրջ. 1962-1991 թթ. բեմադրությունները // **Կանթեղ** գիտական հոդվածների ժողովածու, 2(71), Երևան, «Ատողիկ» հրատ., 2017, էջ 213-224:

7. **Ասլիբեկյան Ա.**, «Օպերա-օպերա» բեմադրությունը արդի թատերական որոնումների համատեքստում. 1991 թ. և 2008 թ. բեմադրությունների համեմատական զուգահեռներ // **Հանդես** գիտական հոդվածների ժողովածու, N 19, Երևան, 2017, էջ 41-47:

8. **Ասլիբեկյան Ա.**, Հայկականության հարցը Վիլյամ Սարոյանի դրամաներում // **Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնմեկերորդ նստաշրջանի նյութեր**, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2017, էջ 292-299:

9. **Ասլիբեկյան Ա.**, «Սարոյանականը» և Վ. Սարոյանի թատերագրության ընդհանուր գծերը // **Լրաբեր** հասարակական գիտությունների, 2(650), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, 2017, էջ 286-292:

10. **Ասլիբեկյան Ա.**, Փաստը որպես դրամատիկական հիմք Ուիլիլմ Սարոյանի «Հայկական եռագրոփին» թատերախաղերում // **«Հայկազեան հայագիտական հանդես»**, հատոր 37, Բեյրութ, 2017, էջ 345-366:

**THE STAGE NATURE OF WILLIAM SAROYAN'S DRAMATURGY AND THE
ARMENIAN THEATER
(Summary)**

In the literature about Saroyan, "My Heart's in the Highlands" is considered Saroyan's first play, but before that Saroyan had already published several small plays in Hairenik weekly of Boston (in 1935, he had written a ten-part small play, "Subway Circus"). Saroyan's playwriting started attracting special attention since 1938-39, when he wrote her two masterpieces of dramaturgy. The "My Heart's in the Highlands" written in 1938, was awarded the "Best Play of the Year" by New York critics. Then the premier of Saroyan's next play, "The Time of Your Life," took place on October 25, 1939 at Broadway's "Booth" Theater (later moved to the stage of Guild Theater, directed by Eddie Dowling and William Saroyan). In 1940, for the first time in the history of the American theater, the play received two awards: the Pulitzer's and New York critics' prizes. Critics' responses to the works of new playwright were stormy, sometimes - controversial, but almost everyone agreed that Saroyan rejected dramaturgical rules; he was an "intruder" and wrote at high speed.

It seems that Armenia should have been the next destination for the works of the author, but on the Armenian stage Saroyan only appeared in 1961 when Vardan Achemyan staged "My Heart's in the Highlands." Since then Saroyan's name is on the Armenian stage. In Armenian reality there are very few researches on his dramaturgy.

After examining William Saroyan's playwriting from the point of view of peculiarities of internal structure and general principles and rules of dramatic art, as well as the history of its staging in Armenian theater, from 1961 onwards, we come to the following conclusions:

Saroyan's approach to dramaturgy is independent from the stage, and notwithstanding this, words and actions become identical in his plays, which proves that the grounds for this playwriting contain stage possibilities.

Saroyan's dramaturgy consists of the inner relationship between meaning and acting: the situation is derived from the word, where there is a contradiction between form and contents, enabling the actor to create stage life.

We find the roots of the apparent immobility of Saroyan's plays in the "new drama" of the twentieth century. From this point of view, we read Saroyan's well-known and unknown plays, as well as the "short plays," and confirm that even the texts of one to three pages have an inner "playing" mood as a decisive condition for drama.

With regards to the thematic and aesthetic originality of Saroyan's dramaturgy, we conclude that the author's national character had also been expressed. Saroyan examines the nature of the errant Armenian.

This theme also posed a new challenge to Armenian directors: to what extent modern Armenian theater and directors are able to recognize Saroyan's theater in terms of national mentality?

The peculiarities of Saroyan's playwriting have been reflected in the plays of different years. The first one was the staging of the play "My Heart's in the Highlands," where director Vardan Achemyan, who had no experience working with most recent Western dramaturgy, revealed the inner dramatic character of Saroyan's lyrical "song-play" on the stage. Thanks to Saroyan's dramaturgy, the Armenian audience saw for the first time on the stage a performance in one act beginning without curtain. That was a novelty on the academic stage, which had its revelation in the actor's field with Varduhi Varderesyan's Johnny.

Thanks to Saroyan's dramaturgy, the Armenian audience got acquainted with the "small play" genre, when a three-page play turns into a two-hour performance, due to the discovery of the sub-layers that are not mentioned, but inferred ("Opera-opera," 1991). For the first time, he also witnessed the pantomime interpretation of small plays ("The Hungerer," "Hello Out There," 1974), which is another confirmation of the stage character of Saroyan's dramaturgy.

The finding of the lyrical tone of the performance and the internal rhythm of the play, where the ideas of director and playwright are in sync, conformed a common character of the "saroyanesque" performance in the Armenian theater ("A Cup of Kindness," 1994; "The Time of Your Life," 2016; "Salvation Island," 2008, etc.).

Thus, Saroyan's dramaturgy on the Armenian stage boost the freedom of stage forms, starting with "My Heart's in the Highlands," which was completely innovative both in form and content, to the performances born from the result of inferences of writer's prose and playwriting, as well as the staging of the writer's prose works.

СЦЕНИЧНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ УИЛЬЯМА САРОЯНА
И АРМЯНСКИЙ ТЕАТР
(Резюме)

В сарояноведческой литературе первой пьесой Сарояна считается «Мое сердце в горах», однако еще до того Сароян написал несколько небольших пьес (в 1935 году он написал небольшую пьесу «Цирк метро», состоявшую из десяти частей), которые были опубликованы в бостонском еженедельнике «Айреник». Драматургия Сарояна привлекла к себе особое внимание с 1938-1939 годы, когда он создал свои драматургические шедевры «Мое сердце в горах» и «Время вашей жизни». Пьеса «Мое сердце в горах» имела большой успех и получила премию Нью-Йоркского общества театральных критиков как «Лучшая пьеса года». Вскоре - 25 октября того же 1939 года, в бродвейском театре «Booth» (впоследствии постановка переместилась на сцену театра «Гилд», режиссеры-постановщики Эдди Доулинг и Уильям Сароян) состоялась премьера пьесы «Время вашей жизни», а в 1940 году впервые в истории американского театра та же пьеса принесла автору две премии – Пулитцеровскую и премию Нью-Йоркского общества театральных критиков. Отклики критиков, на произведения впервые проявившего себя драматурга, были бурными, иногда противоречивыми, однако в одном почти все были единодушны: Сароян отрицает существующие драматургические законы, не «законопослушен» и пишет быстро.

Казалось, что следующей гаванью для произведений уже знаменитого автора должна стать Армения, однако на армянской сцене Сароян появился только в 1961 году в постановке Вардана Ачемяна «Мое сердце в горах». С этого года его пьесы не сходили с армянской сцены. В нашей действительности мало исследований, посвященных драматургии Сарояна. Исследуя драматургию Сарояна с точки зрения особенностей внутренней структуры и общих принципов и закономерностей драматического искусства, а также историю постановок Сарояна на армянской сцене с 1961 года по сей день, мы приходим к следующим выводам:

Сарояновский подход к драматургии независим от сцены, и вместе с тем слово и действие едины, что доказывает, что его драматургия в своей основе имеет сценический потенциал.

Драматургия Сарояна – это внутренние отношения между смыслом и игрой: слово порождает состояние, где налицо противоречие формы и содержания, которое позволяет актеру создать сценическую жизнь.

Корни кажущейся статичности пьес Сарояна лежат в драматургическом течении 20 века «новая драма». Читая с этой точки зрения известные и неизвестные пьесы Сарояна, а также его «малые игры», мы подтверждаем,

что даже в одностраничных или трехстраничных текстах действует внутреннее игровое настроение – как решающее условие существования драмы.

Относительно **тематической и эстетической самобытности** драматургии Сарояна мы делаем заключение, что в ней также выражается национальная принадлежность автора – Сароян исследует характер армянина-скитальца.

Эта тема поставила перед армянскими режиссерами новую проблему : **в какой степени современные армянский театр и режиссура в состоянии осмыслить драматургию Сарояна с точки зрения национального мышления.**

Присущие драматургии Сарояна особенности выразились в постановках разных лет: начало положила первая постановка пьесы «Мое сердце в горах», в которой режиссер-постановщик Вардан Ачмян, не имея опыта работы с новейшей западной драматургией, выявил внутренний драматизм лирической «песни пьесы» Сарояна. Благодаря драматургии Сарояна, армянский зритель, впервые увидел постановку, состоящую из одного действия и начинающуюся без занавеса. Это было новаторством на академической сцене, в том числе, определившим явление актерского таланта Вардуи Вардересян - Джони.

Благодаря драматургии Сарояна, армянский зритель впервые познакомился с жанром «малой игры»: трехстраничная пьеса превращается в двухчасовую постановку, благодаря выявлению режиссером тех пластов, которые не озвучены, но подразумеваются автором («Опера-опера», 1991 г.). Зритель также впервые ознакомился с пантомимической интерпретацией «малых игр» («Голодающие», «Эй, кто-нибудь!»), что в очередной раз подтверждает сценичность драматургии Сарояна.

В армянском театре **сформировался общий образ «сарояновской» постановки:** найдена лирическая тональность постановки, внутренний ритм пьесы, в которой замыслы постановщика и драматурга едины («Чаша доброты» 1994 г., «Путь вашей жизни» 2016 г., «Остров спасения» 2008 г. и др.).

Таким образом, **драма Сарояна на армянской сцене побуждает к свободе форм**, что прослеживается с постановки пьесы «Мое сердце в горах» - полностью новаторской, как по форме, так и по существу, до постановок, рожденных благодаря взаимопроникновению прозы и драматургии писателя, и инсценировок собственно прозы автора.