

**ՇԱՀԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆԸ՝ «ԱՐՄԵՆ» ԹԱՏԵՐԱԽՄԲԻ ՀԻՄՆԱԴԻՐ
(ՀԱՅՈՑ ԼԵՂՈՒՆ՝ ՍՓՅՈՒՌՔԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ)**

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ*

Հղման համար. Չթյան, Անահիտ: «Շահեն Սարգսյանը՝ «Արմեն» թատերախմբի հիմնադիր (հայոց լեզուն՝ սփյուռքի թատերական համակարգում)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2022): 152-165.
DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-152

Շահեն Սարգսյանը (1910-1966) 1938 թվականից ապրել և աշխատել է Թեհրանում, տարիներ շարունակ վարել «Ժուռնալ դը Թեհրան» ամսագրի արվեստի բաժինը՝ համագործակցելով «Ֆիրդուսի» և «Սաադի» թատրոններին, «Անահիթա» ռադիոկայանին: 1956-ին նա հիմնեց «Գրուիդ Հոնարը Մելլի» թատերախումբը: Իր տեսակի մեջ բոլորովին նոր մի կառույց, որը, ամփոփելով անցյալ դարասկզբից երկրում խմորվող նախափորձերը, ճանաչվեց որպես Իրանի ազգային թատրոնի հիմնադիր թատերախումբ: Շուտով, հեռանալով իրանյան թատրոնից, Շահեն Սարգսյանը հայ մշակութային «Արարատ» կազմակերպությանը կից ստեղծեց «Արմեն» թատերախումբը:

Շահեն Սարգսյանը, 1960-ականներին հիմնելով «Արմեն» թատերախումբը, Թեհրանի թատերական կյանքը հարստացրեց նշանակալից իրադարձություններով: Միաժամանակ, տարվելով գեղագիտական նորամուծություններով, Սարգսյանը պատշաճ ուշադրությամբ չվերաբերվեց լեզվին առնչվող հարցերին: Հարցեր, որոնց Սփյուռքում և հատկապես Իրանի հայ համայնքում վերաբերվում են հատուկ խստապահանջությամբ: Նրա շուրջ ստեղծվեց մի բարդ իրավիճակ, որը նա չկարողացավ հաղթահարել: Ժամանակ էր պետք, որ համայնքի թատերական գործիչները, լեզվի անադարտության հարցին տալով առաջնահերթ նշանակություն, զարգացնեին Սարգսյանի նորարարական գաղափարները՝ դրանով իսկ պահպանելով այն նշանակալից ավանդը, որ ռեժիսորն ունեցավ Իրանի հայ թատրոնում:

Բանալի բաներ՝ թատերախումբ, լեզու, գեղագիտական, նորամուծություն, ներկայացում, բեմ, ազգային:

Ներածություն

1950-60-ական թվականներին Իրանի հայ թատրոնը, հաղթահարելով հերթական ճգնաժամը, թևակոխեց ստեղծագործական նվաճումներով լի մի ժամանակահատված: Ասպարեզում հայտնվեցին թատերական գործիչներ, որոնք, տեղի բեմարվեստը պարզապես աշխուժացնելուց բացի, թատրոնը հասցրին որակական մի նոր մակարդակի: Մուշեղ Հովհաննիսյանը (1902-1957) Թավրիզից, իսկ Շահեն Սարգսյանը (1910-1966) Փարիզից Թեհրանում հաստատվելուց հետո իրենց հիմնած ԹԵԱԹ (1949) և «Արմեն» (1960) խմբերի ուժերով կարճ ժամանակամիջոցում համայնքի մշակութային կյանքը հագեցրին նշանակալից և վառ իրադարձություններով:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anahit.anahit.art@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 04.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 11.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 20.05.2022:

«Արմեն» թատերախմբի գործունեության սկիզբը

Շահեն Սարգսյանը 1938 թվականից ապրել և աշխատել է Թեհրանում, տարիներ շարունակ վարել «Ժուռնալ դը Թեհրան» ամսագրի արվեստի բաժինը՝ համագործակցելով «Ֆիրդուսի» և «Սաադի» թատրոններին, «Անահիթա» ռադիոկայանին: 1956-ին նա հիմնեց «Գրուիդ Հոնարը Մելլի» թատերախումբը: Իր տեսակի մեջ բոլորովին նոր մի կառույց, որը, ամփոփելով անցյալ դարասկզբից երկրում խմորվող նախափորձերը, ճանաչվեց որպես Իրանի ազգային թատրոնի հիմնադիր թատերախումբ [15, էջ 118]¹: Շուտով, հեռանալով իրանյան թատրոնից, Շ. Սարգսյանը հայ մշակութային «Արարատ» կազմակերպությանը կից ստեղծեց «Արմեն» թատերախումբը, որի առաջին իսկ՝ «Չվարճալիք» ներկայացմամբ (հեղ. Արթուր Շնիցլեր, 1961), խախտվեց անհեռանկարային այն իրավիճակը, որը երկար ժամանակ տիրում էր Իրանի հայ բեմում: Անվանի նկարիչ և թատրոնին անմիջականորեն առնչվող արվեստագետ Հարություն Մինասյանը (1910-2002) իր թատերախոսականում թերևս տվեց «Չվարճալիքի» թողած տպավորության առավել սպառիչ նկարագրությունը: Սովորաբար զուսպ և պահանջկոտ հեղինակի հիացական հոդվածից կարելի է եզրակացնել, որ Շահեն Սարգսյանի մուտքն իրանահայ թատրոն հերթական իրադարձության սահմաններից դուրս մի երևույթ էր. դա պարզապես մի հեղաշրջում էր՝ բոլոր առումներով: Նախ՝ ներկայացումն սկսվեց ճիշտ ժամանակին: Անսովոր մի փաստ, եթե հաշվի առնենք, որ անճշտապահությունը հավասարապես հատուկ էր ինչպես հանդիսատեսներին, այնպես էլ դերասաններին: Անսովոր էին նաև ամենուրեք տիրող մաքրությունն ու կարգուկանոնը: «Սրահում նստած շոյում էր մեր աչքը, պատվի էր մեր ինքնասիրությունը, չէինք վիրավորվում, մեզ խաբված ու ծաղրված չէինք զգում» [1], - գրեց Մինասյանը՝ դահլիճում և նախասրահում տիրող մթնոլորտը գնահատելով բեմում ընթացող գործողություններից ոչ պակաս կարևոր:

Հանդիսատեսը, այսպիսով, նախապատրաստված էր պատշաճ գնահատական տալու նաև ճաշակավոր բեմահարդարմանը, որը, հաճելիորեն զարմացնելով իր քաղաքակիրթ տեսքով, ներկաներին կարծես տեղափոխում էր իր իսկ՝ հեղինակի հայրենի քաղաք. «Վիեննայում... ո՛չ Թեհրանում, ո՛չ Արարատի սրահում, այլ Վիեննայում - Արթուր Շնիցլերի հայրենիքում» [1] էին իրենց զգում հանդիսատեսները վարագույրի բացվելուն պես: «Այո՛, անթերի նույնիսկ սինեմայի կարիքները բավարարող» [1], - գրում է Հարություն Մինասյանը՝ ի դեմս բեմահարդար Արբի Հովհաննիսյանի (ծնվ. 1942)՝ կոահելով ապագա կինոռեժիսորին:

Ներկայացնելով իր առաջին տպավորությունները՝ Հարություն Մինասյանն անցնում է դերասանական խաղին: «Դժվարին պիեսներ» բեմադրողի [1] համարումն ունեցող Շահեն Սարգսյանը հաստատեց, որ նա իրավացիորեն ճանաչված էր նաև որպես դերասան պատրաստող ռեժիսոր: Հետևելով «յուրաքանչ-

¹ 1934 թվականին Վահրամ Փափագյանը հյուրախաղերով գտնվում էր Իրանում: Արտասահմանում մասնագիտական կրթություն ստացած մի խումբ պարսիկ դերասանների ուժերով նա բեմադրեց Շեքսպիրի «Օթելլոն»՝ գլխավոր դերը կատարելով ֆրանսերենով: Ըստ «Վերածնունդ» թերթի՝ 1934 թ. փետրվարի 16-ը՝ Թեհրանի «Պալաս» թատրոնում տրված «Օթելլոյի» ներկայացման օրն էլ համարվեց պարսից թատրոնի սկիզբ [23, 12, 25]:

յուր դերակատարի բոլոր խաղերին,- գրում է հեղինակը,- միզանսցենին, խմբական կամ անհատ կացությանց, պաուզաներին և ընդհանուր զարգացման հաջորդականության, բացահայտ կերպով զգում էինք ռեժիսորի ներկայությունը յուրաքանչյուր պահին» [1]: Առաջնորդվելով անսամբլային խաղի սկզբունքներով՝ բեմադրիչը, չնսեմացնելով դերասանի ստեղծագործական մտահղացումները, հասավ նրանց հավաքական խաղը բնութագրող հատկանիշների բացահայտմանը: Աշոտ Հաճյանը՝ Թեոդորի, իսկ Համլետ Քարամյանը՝ Ֆրիցի դերերում առանձնացան կիրթ շարժումով և վայելույզ կեցվածքով: Ըստ թատերախոսի գնահատականի՝ ռեժիսորը կարողացավ «պրոֆեսիոնալ դերասանների անսամբլին վայել մի թատերգություն բեմադրել»: Կիրառվեցին ամբողջովին նոր մոտեցումներ, որոնք ինքնին մերժեցին նախկինում ընդունված կեղծ ու պաթետիկ խաղաոճը, որը, նշենք, թատրոնի առաջընթացը կասեցնելուց բացի, դարձավ նաև հանդիսատեսին վանելու հիմնական պատճառներից մեկը: Շատերի համար տարիներ շարունակ անտեսանելի այս ընթացքը միանգամից դարձավ ակնհայտ՝ ընդգծելով միայն մեկ ներկայացումից հետո համայնքի բեմարվեստում կայացած դրական տեղաշարժերը: «Եվ այդ գիշեր, մեկեն զգացինք, - գրում է Հարություն Մինասյանը,- որ այլևս հոգնել ենք «դերասանություն» դիտելուց, այլևս կշտացել - գալարումների անհարկի միմիկաներ ու բազմաշարժ գիմնաստիկա ըմբռնելուց: Այդ գիշեր իմացանք, որ թատերական հասարակությունը, որ խռով հեռացել էր մեր թատրոնից - պիտի վերադառնա, այլևս պետք է, որ վերադառնա» [1]:

Հանդիսատեսն, իրո՛ք, վերադարձավ թատրոն: «Արմեն» թատերախմբի առաջին իսկ ներկայացմամբ ստեղծվեց հուսադրող մի տրամադրություն, մարդկանց ներշնչելով, որ «նոր և թարմ ուժերով նոր թատերախումբը» կստեղծի նաև «նոր թատրոն», և նրանք կդիմավորեն «թեհրանահայ թատրոնի վերածնունդը» [1]:

Խմբի հաջող սկիզբն ունեցավ նույնքան հաջող շարունակություն: «Զվարճալիքին» հաջորդեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Արմենուհին» (1961): Դերասանական խաղից բացի, նորովի էին կառուցված նաև ռեժիսոր-բեմահարդար հարաբերությունները: «Արմենուհին» հաստատեց, որ նրանք դարձել էին ներկայացման համահեղինակներ՝ երբ մեկի ստեղծած բեմական միջավայրը հիմք էր ծառայում մյուսի բեմադրած գործողությունների ընթացքի համար: Շահեն Սարգսյանի և Արբի Հովհաննիսյանի համագործակցությունը դարձավ համախոհ-արվեստագետների միասնության այն տեսակը, որը բեմարվեստի շրջադարձային փուլերում դառնում է առանձնապես նշանակալից (Կոնստանտին Սերգենիչ Ստանիսլավսկի - Վլադիմիր Իվանովիչ Նեմիրովիչ-Դանչենկո, Գևորգ Չմշկյան - Գաբրիել Սունդուկյան, Լևոն Շանթ - Գասպար Իփեկյան և այլք): Չսահմանափակվելով միայն ստեղծագործականով՝ Շահեն Սարգսյանն ու Արբի Հովհաննիսյանը նույն հաջողությամբ համագործակցեցին նաև մշակույթի կազմակերպչական ոլորտում: 1962-ին նրանց անմիջական մասնակցությամբ «Արարատ» կազմակերպության կառույցներում կյանքի կոչվեց Թատերական միություն, որի հովանու ներքո գործեց և «Արմեն» թատերախումբը [2]: Արբի Հովհաննիսյանը, որպես խորհրդական, ընդգրկվեց միության վարչության կազ-

մում: Նշենք, որ Թատերական միությունը, չսահմանափակվելով համայնքի շրջանակներով, իր գործունեությունը ծավալեց երկրի թատերական կյանքին համաքայլ: 1963-ից Իրանը դարձավ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի թատերական խորհրդի անդամ, և մարտի 27-ը երկրում պաշտոնապես սկսեց նշվել որպես Թատրոնի միջազգային օր: «Արարատի» Թատերական միությունը, ինչպես նաև «Արմեն» թատերախումբն անմասն չմնացին այդ իրադարձությանը: Երկրում առաջին անգամ կազմակերպվեց թատերական հագուստի, դեկորացիաների և մակետների ցուցահանդես, տպագրվեց ժամանակակից բեմարվեստի ականավոր գործիչներին ներկայացնող մի գրքույկ, հրատարակվեց նաև հայ թատրոնի հակիրճ պատմությունը: «Արմեն» թատերախումբը, իր հերթին, բեմադրեց Ալեխանդրո Կաստանյայի «Այգաբացի կինը» և Անտոն Չեխովի «Քեռի Վանյան»: Ապրիլի 26-ից սկսած՝ դրանք պարբերաբար պետք է ներկայացվեին «Արարատի» բեմում:

Այսպիսով, «Արմեն» թատերախումբը, համայնքի թատերական կյանքում գրավելով առաջատար դիրք, իր գործունեությունը ծավալեց հյուրընկալ երկրի բեմարվեստի համատեքստում: Ավելին՝ թատրոնը դիտարկելով որպես հայ և իրանյան մշակույթները մերձեցնող կարևոր կառույց՝ Շահեն Սարգսյանը, նախապատվությունը տալով համաշխարհային արժեք ունեցող թատերգություններին, փորձեց որոշ առումով հաղթահարել նաև տարբեր ժողովուրդների միջև եղած պատնեշները: Իր իսկ խոսքերով՝ «առաջընթաց թատրոնի նմուշ գործերը» [2] ոչ միայն բարձրացնում էին «մարդկային մտածողության մակարդակը» [2], այլև նպաստում ազգերի փոխըմբռնմանը: Ընտրելով համաշխարհային ճանաչում ունեցող հեղինակների գործեր՝ ռեժիսորը հաստատում էր, որ մարդիկ, ապրելով տարբեր երկրներում, ունեն շատ ընդհանրություններ ինչպես անձնական, այնպես էլ հասարակական կեցության խնդիրներում: «Կարծում եմ, - ասել է Շահեն Սարգսյանն իր հարցազրույցներից մեկում, - յուրաքանչյուր մարդ աշխարհի որ մասում էլ գտնվի, մարդ է, Չեխովի ստեղծած տիպերն էլ համամարդկային են, նրանք կարող են գոյություն ունենալ ամեն մի ազգի մեջ» [2]:

Այս համոզմունքն ունեցող ռեժիսորը կարողացավ ինչպես բեմի դերասաններին, այնպես էլ դահլիճի հանդիսատեսներին ոչ թե սոսկ հետաքրքրել, այլ, ինչպես գրեց «Ալիքը», պարզապես վարակել չեխովյան շնչով [3]: Թերթը, անդրադառնալով ներկայացումներին, ընդգծեց, որ թատերախումբը, առաջնորդվելով իր ղեկավարի ցուցմունքներով, «հետևում է արդի թատրոնի ուսմունքներին»: Բեմահարդարումը և զգեստավորումը՝ Արթի Հովհաննիսյանի հեղինակությամբ, այս անգամ էլ անթերի էին և «կրում էին խնամքի և ճաշակի դրոշմ» [3]: Դերասանները նույնպես աչքի ընկան իրենց հղկված խաղով: Խմբում ձևավորվում էին նաև նոր, վառ անհատականություններ, և Լորիկ Հովսեփյանը, անվանի դերասան Արմանի՝ (1921-1980) Արամայիս Հովսեփյանի [17, էջ 125-140] դուստրը, «Այգաբացի կինը» ներկայացման մեջ իր Տելիայի դերակատարումով դարձավ օրվա հայտնությունը [17, էջ 125-140]:

«Արմեն» թատերախմբի անկման շրջանը

Թվում է, համայնքի բեմարվեստի դժվարին ժամանակները ոչ միայն հաղ-

թահարվեցին, այլև ստեղծվեցին բոլոր նախադրյալները դրա կայուն զարգացման համար: Նշմարվող դրական միտումները, սակայն, մթագնվեցին որոշ բացասական երանգներով: Համամարդկային խնդիրներ արծարծող պիեսները, հակառակ Շահեն Սարգսյանի սպասումների, արժանացան աճող անտարբերության՝ դիտարկվելով լոկ որպես օտարազգի հեղինակների գործեր: «Ալիքի» հոդվածագիրը, անդրադառնալով այս փաստին, գրեց. «Որպես խորհուրդ նշենք, որ ցանկալի կլիներ, եթե թատերախումբը բեմադրեր նաև մեր կյանքին, մեր պատմությանը վերաբերող պիեսներ, որոնք հարազատ են մեր հասարակության և որ կարող են առիթ ծառայել և հնարավորություն տալ, որ վերացվի ցուցաբերված անտարբերությունը» [3]:

Մի քանի օր անց «Ալիքում» տպագրվեց Հարություն Մինասյանի թատերախոսականը, որը, ընդհանուր առմամբ, իր գնահատականներում համընկնում էր նախորդի հետ: Դրա հետ մեկտեղ՝ հեղինակի հիացական վերաբերմունքը նկատելիորեն փոխվել էր՝ տեղը զիջելով շատ ավելի զուսպ տոների, իսկ հոդվածի վերջում ներկայացումներում առկա լեզվական վրիպումները Մինասյանը դիտարկում է որպես դրանց մյուս արժանիքները նսեմացնող կարևոր թերություն. «Ընդհանրապես, ինչպես տեսանք, - գրում է հեղինակը, - մեծ պակաս կար առողջանության ճշտության և արտասանության լեզվական հնչականության մեջ, որ հաճախ հայերեն չէր: Իսկ տոների և ինտոնացիայի թերությունները բավական զգալի էին: Այս խնդիրներին պրն. դերուսույց Սարգսյանը մեծ ուշադրություն պիտի դարձնի, անշուշտ դերուսույցը պետք է հայերեն լավ առողջանություն, արտասանություն ունենա և հայերեն իմանա» [4]:

Եվ սա միայն սկիզբն էր այն հրապարակումների, որոնց հեղինակը հետևողականորեն և աճող անհանդուրժողականությամբ քննադատում էր Շահեն Սարգսյանի մյուս աշխատանքները: Ռեժիսորը, իր հերթին, չշեղվելով ընդունված հունից, նույն հետևողականությամբ խմբի խաղացանկը հարստացնում էր նորանոր գործերով: Շ. Սարգսյանը 1963-ին բեմադրեց Ավգուստ Ստրինդբերգի «Ուժեղը», Անտոն Չեխովի «Կարապի երգը» և Յուզին Օ'Նիլի «Նախաճաշից առաջ» պիեսները: Փոքրածավալ երկերից կազմված մի ներկայացում, որը դարձավ նրա եռամյա գործունեության յուրօրինակ հանրագումար, իսկ խմբի համար՝ ստեղծագործական մի նոր ձեռքբերում: Այսուհանդերձ, խրախուսելու փոխարեն ընդհանուր դժգոհությունը ձեռք բերեց ավելի խիստ երանգներ: Հարություն Մինասյանը, իր կոշտ դիրքորոշման մեջ մնալով անդրդվելի, գրեց մի թատերախոսական, որտեղ ինքն իրեն հակասելով, կետ առ կետ հրաժարվեց նախկինում արտահայտած գնահատականներից: Եթե արվեստագետը հաճելիորեն զարմացած էր ներկայացումների արտաքին նկարագրով, ապա այս դեպքում ընդունեց որոշակի վերապահումով: Ըստ հեղինակի՝ մոդեռնի կողքին նատուրալիստական դետալները ոչ միայն պատճառաբանված չէին, այլև խախտում էին ներկայացման ամբողջականությունը: Մինասյանի համար խորթ երևույթը թերևս գալիս է հետպատերազմյան ֆրանսիական իրականությունից, երբ մոդեռնիստական ուղղությունը, հայտարարելով ռեալիզմը հնացած, դարձավ արվեստի և գրականության, նույնիսկ կաթոլիկ գրականության գեղագի-

տական մեթոդ, չնայած դա պաշտոնապես դատապարտել էր Վատիկանը [24, էջ 168]: Եթե ռեժիսորը ձգտում էր հետևել եվրոպական ժամանակակից թատրոնին, ապա, ըստ հեղինակի, նրա համարձակ փորձերը, անհամատեղելի ոճերի համադրումը հավակնոտ էին և չհաջողված: Այդ առումով Հ. Մինասյանը գրում է հետևյալը. «մոդեռնում որքան որ հեռանում ենք իրականությունից, այնքան պայմանականությունն է խոսում, բայց շատ հանդգնելով հասնում ենք մի կետի, որից այն կողմ արդեն պարապությունն է և անկում» [5]: Այսուհանդերձ, Արբի Հովհաննիսյանի բեմահարդարումն ուներ նաև հաջողված լուծումներ, և, ի վերջո, դա չէր, որ հուզում էր հեղինակին: Մինասյանի քննադատության թիրախը դերասանական խաղն ու պիեսների ռեժիսորական մեկնաբանումն էին՝ հարուցելով հեղինակի վրդովմունքն ու զայրույթը. «...Ինչ գրել, բայց ինչո՞ւ կեղծել, մեր սիրելի սիրողներին՝ որոնցից ոմանց հետ բարեկամ-գործակից ենք կյանքում, ինչո՞ւ չասել ճշմարտությունը, որ խաղարկությունը թույլ էր, շատ թույլ, առաջին շարքում անգամ ոչինչ չէինք հասկանում: Տիկին Իքս-ը խոսում էր ֆիզիկական մեծ ճիգով, ապրումներ տալու նպատակով, խոսում էր ուժ գործադրելով, բառերն ու հնչյունները ատամների տակ փշրելով կամ ծայրը ներս քաշելով՝ խեղդելով ամեն խոսք» [5]: Այդ ամենը, ըստ Մինասյանի, «հետևանք է ամենագոր առողջության պակասի, հայերեն շեշտերի անճիշտ կիրառման, հայերեն ծայնական ելևէջումների պակասի ու սխալի [...]» [5]:

Իր դժգոհության բուն պատճառը, այսուհանդերձ, հեղինակն արտահայտում է հողվածի վերջում՝ թերացումների համար մեղադրելով ռեժիսորին: Շահեն Սարգսյանը, տարվելով ստեղծագործական խնդիրներով, անտեսեց ինչպես դերասանների, այնպես էլ հանդիսատեսի համար հավասարապես կարևոր բեմական խոսքը: «Ուրեմն, - գրում է Մինասյանը, - ամենից առաջ և ամենից վերջ՝ ռեժիսորն է որ պետք է լավ գիտնա այն լեզուն, որով բեմադրվում է պիեսը: Իսկ ձեր ռեժիսորը դժբախտաբար հայերեն չգիտե, հայերենից անգրագետ է» [5]:

Թվում է, թե ավելի ծանր վիրավորանք մի արվեստագետ մեկ ուրիշին չէր կարող հասցնել: Մինչդեռ Մինասյանը, չբավարարվելով այսքանով, գրում է հետևյալը. Մենք «չգիտենք, թե պ-րն Շահենը ի՞նչ է ուզում այդ խեղճ Չեխովից, որ ձեռք չի քաշում... և ընդհանրապես մեծերից: Արդյոք գիտե՞, որ Շեքսպիրից հետո, կարելի կլինի դասել Չեխովին» [5]:

Շարունակելով այս միտքը՝ Հարություն Մինասյանը գրում է, որ հանճարեղ գրողների ստեղծագործությունների և սկսնակների ուժերով այդ գործերի մեկնաբանությունների միջև շփման և ոչ մի եզր չի կարող լինել: Եվ, դարձյալ դիմելով ռեժիսորին, թատերախոսը հարցնում է, թե արդյոք նա չի գիտակցում, որ դրանով նա դերասաններին «դնում է անհարմար և ծիծաղելի վիճակի մեջ, որ մենք ցածում նստած, մեր աչքերը հառած իր վրա, իսկ ինքը վերևում - Աստված գիտե թե ինչեր է անում...» [5]:

Համանման իրավիճակներ այլ երկրների հայ համայնքներում

Այս անխնա քննադատությունը, իր համոզիչ փաստարկներով հանդերձ, զարմացնում է իր կոշտ դիրքորոշմամբ և առաջին հայացքից թվում է սուրբյեկ-

տիվ, գուցե և թելադրված անձնական դրդապատճառներով: Սակայն Հ. Մինասյանը արվեստագետի իր ազնիվ նկարագրով երբեք մամուլը չէր օգտագործի սեփական հարցերը լուծելու համար: Իրականում արտաքնապես այս սուբյեկտիվ ելույթն ուներ ավելի քան օբյեկտիվ հիմքեր: Այստեղ գործեցին Սփյուռքի թատրոնում օրինաչափության ուժ ստացած շարժառիթները, որոնք տարբեր գաղութներում և տարբեր ժամանակներում ունեցան դեպքերի զարգացման գրեթե նույն ընթացքը: Շ. Սարգսյանը այս առումով բնավ բացառություն չէ: Անցյալ դարասկզբին եգիպտահայ համայնքում ստեղծվեց շատ նման մի իրավիճակ, երբ, ի թիվս պոլսահայ այլ արվեստագետների, Եգիպտոս եկան Թովմաս Ֆասուլյանը (1843-1901) և Սերովբե Պենկյանը (1838-1903): Տեղի հայ համայնքի սկսնակ դերասանների ուժերով նրանք բեմադրեցին Վիկտոր Հյուգոյի «Թագավորը զվարճանում է» («Արքայն զբոսնում») և Ֆ. Դյումանուարի և Ա. դը Անրիի «Դոն Սեզար դը Բազան» դրամաները (1900, Կահիրեի «Եգիպտական թատրոն») Կոստանդնուպոլսի հանդիսատեսի համար միանգամայն ընդունելի լեզվով՝ թուրքերենով: Դրա հետևանքով նրանց շուրջն ստեղծվեց խիստ անբարյալացական մթնոլորտ, որին ի պատասխան՝ Թովմաս Ֆասուլյանը տպագրեց «Երկու ներկայացումներն վերջ» խորագրով հոդվածը, որում արվեստագետը թատերախմբի և անձամբ իր հանդես եղած վերաբերմունքը հակված էր բացատրելու թշնամիների նյութած «էնթրիկներով» [10]: Այլապես ինչպես կարող էր նրա Թրիբուն, որն ըստ ներկայացման մասնակից Գևորգ Սիմոնֆի վկայության, գերազանցում էր Էփեն Սիլվենի նույն դերակատարմանը [22, էջ 344], արժանի գնահատականի փոխարեն հարուցեր հանդիսատեսների և քննադատության վրդովմունքը:

Արվեստագետները, կոահելով խմբի նկատմամբ հետաքրքրության նվազումի բուն պատճառը, բեմադրեցին «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» ողբերգությունը (1900, Կահիրեի «Եգիպտական թատրոն»)՝ Սմբատ Բյուրատի հեղինակությամբ: Պատմական ներկայացում, անշուշտ, հայերենով, որը, ճիշտ է, չլսվեց, սակայն որոշ առումով մեղմեց նրանց շուրջ ստեղծված ճնշող մթնոլորտը:

Նշենք, որ իրանահայ համայնքում նույնպես, ի պատասխան Հարություն Մինասյանի ««Արմեն» թատերախմբի երեկոն» հոդվածի, լույս տեսան Հարփիկ Թամրազյանի «Ինչու այդքան կրքոտ» («Ալիք», 1963, 24 հուլիսի) և Զորա Բժշկյանի «Երկու խոսք «Արմեն» թատերախմբի մասին» («Ալիք», 1963, 29 հուլիսի) հրապարակումները, որոնց հեղինակները նախ փորձում են հասկանալ Մինասյանի խիստ վերաբերմունքի պատճառը և ապա ներկայացնել թատերախմբի կատարած աշխատանքի օբյեկտիվ պատկերը: «Հոդվածն իր ամբողջությամբ մի նիզակ էր ուղղված խմբի ղեկավար պրն. Շահեն Սարգսյանի դեմ, - գրում է Հարփիկ Թամրազյանը և շարունակում, - [...] արդյոք պրն. Մինասյանի ցուցաբերած այդքան ուժեղ հակազդեցությունը ինքնին դրական նիշ չէ՞» «Արմեն» թատերախմբի համար» [6]: Զորա Բժշկյանը, իր հերթին, նշելով, որ թատերախումբը, ի հակակշիռ ուժացման վտանգի, կարևոր դեր ուներ հատկապես երիտասարդների դաստիարակման գործում, գրեց որ մի խումբ երիտասարդներ, ծառայելով հայ մշակույթին, «իրենց նպաստն են բերում հային հայ պա-

հելլո, կամ ինչպես միշտ հոլովում ենք ազգապահպանման վսեմ գործին» [7]:

Հեղինակները, իրավացիորեն նշելով Շահեն Սարգսյանի շնորհիվ իրանահայ բեմում տեղի ունեցած առաջընթացը, միանգամայն անտեսում էին, որ «հային հայ պահելու» համար բեմից պետք է հնչեցնել գրագետ հայերենը, և որ Հարություն Մինասյանը այդ մտահոգությամբ էր գրել իր «կրքոտ» հոդվածը: Սա Սփյուռքի հայ թատրոնի համար առաջնային կարևորության հարց է և ոչ թե «մատի փաթաթան» կամ նրա «միակ թույլ կետը, որին անխնա հարվածում են հաճախ» [6]: Հենց «ազգապահպանման վսեմ գործին» ծառայող Սփյուռքի հայ թատրոնը չի հանդուրժում այդ ճանապարհից և ոչ մի շեղում: Այլ դեպքում օտար լեզվով կամ թերի հայերենով բեմադրությունները և թատերական գործիչները, որպես օտար մարմին, դուրս են մղվում թատերական միջավայրից, չխնայելով և ոչ մի հեղինակություն: Թատերական գործիչները, ինչպես մեկ այլ առիթով նշվեց եգիպտահայ մամուլում, պետք է «գաղթականության մեջ մեռնելու վտանգին ենթարկված մայրենի լեզուն կենդանացնեին բեմից, օտար լեզվով հանդես գալու, հետևաբար՝ այն անուղղակիորեն տարածելու փոխարեն» [11]:

Այսպիսով, հայոց լեզվի պահպանման անհրաժեշտությունն ընդհանուր խնդիր էր ամբողջ գաղթաշխարհի համար, և ֆրանսահայ համայնքն այս առումով բացառություն չէր: Ուշագրավ է, որ նկարիչ Հրանդ Ալյանաքը (1880-1938), անդրադառնալով այդ խնդրին, գրեթե կրկնելով Հարություն Մինասյանի միտքը, Փարիզի «Հառաջում» գրում է հետևյալը. «Ցանկալի է որ մեր այդ դերասանները մանավանդ, խստապահանջ ըլլային արտասանության մասին, և բառերը արտաբերեին ամբողջականորեն, իրենց իմաստին շեշտավորումով» [14]: Սակայն, ի տարբերություն եգիպտահայ կամ իրանահայ համայնքների, այստեղ չկար օտար ազդեցություններին դիմակայելու նույն՝ սուր գիտակցությունը: Եղել են դեպքեր, երբ հայ դերասանները, միանալով թուրքական թատերախմբերին, բեմադրել են միասնական ներկայացումներ, ծախողելով հայալեզուները: «Ցավալիին այն է, որ բացի թրքախոսներե, - գրում է նույն թերթը,- հայախոսներու ստվար մաս մը խուռն ծափերով կքաջալերեն Մազհար բեյերն ու Օսման էֆենդիները: Եվ այս բոլորը կ'ըլլան ձեռնունայն խաջաձնելու համար հայկական թատերախումբ» [13]:

Ուշագրավ է, որ հայկական «Դրամատիկ» թատերախումբը ներկայացնում էր «Տրիլին» (բեմակ.՝ Գ. Գեի, ըստ Ժորժ Դյումորյեի վեպի)՝ իրանահայ անվանի թատերական գործիչ Մանուէլ Մարությանի (1901-1985) բեմադրությամբ և մասնակցությամբ: Արվեստագետ, որն անցյալ դարի 20-30-ական թվականներին այստեղ ծավալեց բավական արդյունավետ գործունեություն, Փարիզից բացի, նպաստելով նաև Մարսելի, Լիոնի և այլ քաղաքների թատերական շարժման ազգային նկարագրի պահպանմանը [13, 16, էջ 53-99]:

Այսպիսով, Շահեն Սարգսյանը, որպես արվեստագետ, կայացել է ազգայինի հանդեպ համեմատաբար թույլ պահանջներ ունեցող մի համայնքում, հյուրընկալ երկրի հզոր մշակույթի ազդեցության ներքո: Հայտնվելով Իրանում՝ նա, ի տարբերություն Մարությանի, ունեցավ հակասական, եթե ոչ հակառակ դերը տեղի հայ թատրոնում: Շ. Սարգսյանի նորամուծությունները համայնքի թատե-

րական շարժման համար ստեղծեցին զարգացման նոր հեռանկարներ: Բացի այդ, ներկայացնելով համաշխարհային թատերագրության լավագույն նմուշներ, ռուսահայ միտվածություն ունեցող թատերական այս համակարգին հաղորդվեցին եվրոպական մշակույթին բնորոշ գեղագիտական ճաշակ և մակարդակ: Սակայն հայերենի հանդեպ նրա անփույթ վերաբերմունքն անհանդուրժելի էր մի համայնքում, որի թատերական շարժման ակունքներում էին Հովհաննես Խան-Մասեհյանը (1864-1931), Հրաչյա Աճառյանը (1876-1953), Նիկոլ Աղբալյանը (1873-1947), Գասպար Իփեկյանը (1883-1952) և այլք: Մեծանուն մտավորականներ, որոնք հայտնի են նախ որպես հայագիտության երախտավորներ: Նշենք նաև, որ, Թեհրանի Հայկազյան դպրոցում սկզբնավորվող թատերական շարժմանը զուգընթաց, Հովհաննես Մասեհյանն իր տնօրինության տարիներին իրականացրեց մի շարք, նաև լեզվին առնչվող բարեփոխումներ: Կոստանդնուպոլսում տպագրված դասագրքերը փոխարինվեցին արևելահայերեն գրվածներով, դասավանդումն էլ իրականացվեց հայաստանյան դպրոցների ծրագրերով [9]: Թատերական շարժումը նույնպես, ձևավորվելով և ընթանալով ռուսահայ թատրոնի հունով, բեմից հնչեցրեց արևելահայերենը, նպաստելով դրա հաստատմանն ամբողջ համայնքում: Իրանահայ գաղութում, ի վերջո, ձևավորվեց ռեժիսորական թատրոն, որն իր թե՛ ռճական և թե՛ լեզվական առումներով հակադրվեց Կոստանդնուպոլսի դերասանականին՝ սփյուռքահայ բեմարվեստի համար ստեղծելով նոր ուղիներ՝ համաշխարհայինի հունով ընթանալու համար:

Բացի այդ, Իրանի հայ թատրոնը, կազմավորվելով որպես ինքնուրույն կառույց, ի տարբերություն ֆրանսահայի, ոչ միայն չի ենթարկվել, այլև եղել է հյուրընկալ երկրի թատերական շարժման հենասյունը՝ դրա կայացման և զարգացման ճանապարհին: Ինքը՝ Շահեն Սարգսյանը, ճանաչվելով որպես Իրանի ազգային թատրոնի հիմնադիր, այս իրողության հաստատումն է: Սա մի երևույթ է, որն ակնհայտ էր նաև դրսի արվեստագետների համար: Ամերիկայից հրավիրված պրոֆեսոր Ջորջ Քոփինթին Թեհրանի համալսարանում կարդացած իր դասախոսությունում, թերևս անտեսելով հայերի ներդրումը երկրի հասարակական և մշակութային կյանքի այլ բնագավառներում, նշել է, որ «Իրանի թատրոնի մարզում հայերի կատարած աշխատանքը միակ արժեքավոր և գնահատելի աշխատանքն է» [2]:

Այսպիսի ամուր հիմքեր ունեցող թատրոնում եվրոպամետ արվեստագետը, չկարողանալով կողմնորոշվել, մնաց ֆրանսահայ թատրոնին հատուկ դիրքերում: Նշենք նաև, որ նրա մուտքն իրանահայ բեմարվեստ համընկավ համայնքի հասարակական կյանքում նշմարվող միտումների հետ, երբ Արևմուտքից թափանցող գաղափարական և մշակութային հոսանքներն ազդեցություն էին թողնում տարբեր խավերի և հատկապես՝ երիտասարդության վրա: Օտար լեզվով գրականությամբ և երաժշտությամբ հրապուրված երիտասարդները հակված էին անտեսելու ազգային արժեքների կարևորությունը: Ստեղծվեց մի իրավիճակ, երբ Շ. Սարգսյանի նման վառ արվեստագետը կարող էր միայն խորացնել ուղղակիորեն դեպի ուժացում տանող այս երևույթը: Ուստի, Հարություն Մինասյանի հոդվածներն ստանում են ահազանգի կարևորություն. դրանք նախազգու-

շացում էին, որոնք հաստատվեցին մեկուկես տասնամյակ անց, երբ Իրանի իսլամական հեղափոխությունը (1978-1979) հարված հասցրեց նաև հայ մշակութային գործիչներից շատերին, իսկ հայկական դպրոցները, հետևաբար նաև թատրոնը գոյատևեցին մեծագույն ջանքերի շնորհիվ [8]:

Երկու արվեստագետների պայքարը, ըստ էության, Սփյուռքում գոյության ամենօրյա կռվի կոնկրետ դրսևորումներից էր: Սա մի դրամատիկական դիմակայություն էր, որն ունեցավ նույնքան դրամատիկական վերջավորություն: Շահեն Սարգսյանն Իրանում, այնպես, ինչպես Թովմաս Ֆասուլյաճյանը Եգիպտոսում, չկարողանալով դիմակայել հակամարտությանը, հեռացավ կյանքից ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում: Տարբեր արվեստագետների այսքան նման ճակատագրերը հաստատում են այն իրողության, որ արտաշխարհի թատերական շարժումն ունեցել է բարդ ու հակասական ընթացք: Ակնհայտ է, որ, Սփյուռքի կազմավորմանը զուգընթաց, տարբեր համայնքներում ստեղծվող թատերական օջախները ուղղակիորեն կամ միջնորդված պոլսահայ թատրոնի շառավիղներն են: Այսպիսով, իր տեսակի մեջ եզակի մշակութային այս կառույցն անգնահատելի ներդրում ունեցավ հայ թատրոնի կայացման հարցում ինչպես գաղթաշխարհում, այնպես էլ հայրենիքում: Սփյուռքը, այսուհանդերձ, իր գոյացումով մշակույթին թելադրեց նոր՝ նաև քաղաքական խնդիրներ: Ստեղծվեց մշակութային կենտրոն՝ «Հայ կրթական և հրատարակչական համագգային միությունը» [18, 19, 20] (1928-1929, Կահիրե-Բեյրութ), որը կրթական, հրատարակչական, հետագայում նաև թատերական գործունեությունից բացի, ստանձնեց Հայոց հարցի լուծման անհրաժեշտությունը մշտաբար պահելու, տրոհված համայնքները համախմբելու բեռը: Նման պարագայում թատրոնի ազգապահպան առաքելությունը որոշ իրավիճակներում գեղագիտականից առավել կարևորվեց: Արվեստագետները համապատասխանաբար բաժանվեցին բեմարվեստի նոր խնդիրները կարևորողների և անտեսողների բանակների, իսկ նրանց միջև բախումները դարձան անխուսափելի: Այսուհանդերձ, ընդդիմադիր կողմերը, հավասարապես նվիրված լինելով իրենց գործին, յուրաքանչյուրը յուրովի, նպաստեցին հայ թատրոնի կայացմանն ու զարգացմանն արտերկրում. առաջինները՝ կատարելով իրենց ստեղծագործական, իսկ երկրորդները՝ քաղաքացիական պարտքը: Եվ եթե մեծ արվեստագետները դուրս մղվեցին թատրոնից, ապա ժամանակի հետ նաև նրանց վաստակը բյուրեղացվելով շարունակվեց հետևորդների գործերում:

Եզրակացություններ

Եգիպտոսում Թովմաս Ֆասուլյաճյանը և Սերովբե Պենկյանը ճանաչվեցին որպես տեղի հայ թատրոնի հիմնադիրներ:

Իրանում Շահեն Սարգսյանը գնահատվեց որպես արդի թատերական արվեստի հիմնադիր, առաջին արվեստագետը, որը տեղի սիրողական թատրոնին ներկայացրեց պրոֆեսիոնալին հասնելու պահանջներ: Նրա բեմադրած գործերը երբեմն «ոլորումբոնելի» չէին լայն հասարակության համար: Մինչդեռ այդ նույն հասարակությունը, դրանց շնորհիվ ոչ միայն ընդլայնեց իր պատկերա-

ցումները թատրոնի մասին առհասարակ, այլև կայացավ որպես բարձրաճաշակ հանդիսատես: Այդ իսկ պատճառով Անտոն Չեխովի և Ավգուստ Ստրինդբերգի գործերը չանհետացան համայնքի բեմից՝ իբրև իրենց լավագույն մեկնաբանող ունենալով Շահեն Սարգսյանի համախոհ-գործընկեր Արբի Հովհաննիսյանին: Զարգացնելով Սարգսյանի բեմադրական հայտնությունները՝ նա գտավ դասական գործերն արդի հնարքներով ներկայացնելու ուղիներ՝ հանգելով ծանոթ երկերի տպավորիչ և անսպասելի մեկնաբանումների: Եվ, իբրև իր ավագ արվեստակից-ընկերոջ վաստակի գնահատական, Արբի Հովհաննիսյանն իր թատերախումբը կոչեց Շահեն Սարգսյանի անունով՝ հաստատելով, որ «Արմեն» թատերախմբի հիմնադիրը, շարունակելով գոյատևել իր հետևորդների ամենօրյա աշխատանքում, որոշ առումով ուղղորդում է համայնքի բեմարվեստի ընթացքն առ այսօր:

Գրականություն

1. *Ալիք* (Թեհրան), 1961, 10 ապրիլի:
2. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 13 մարտի:
3. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 13 մայիսի:
4. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 16 մայիսի:
5. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 18 հուլիսի:
6. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 24 հուլիսի:
7. *Ալիք* (Թեհրան), 1963, 29 հուլիսի:
8. *Ալիք* (Թեհրան), 1980, 17 հուլիսի և հետո:
9. *Ալիք* (Թեհրան), 1994, 7 մարտի:
10. *Արշալույս* (Կահիրե), 1900, 29/10 փետրվարի:
11. *Արքեմիս* (Կահիրե), 1903, ապրիլ-մայիս, թ. 4-5, էջ 132:
12. *Հայաստանի Հանրապետություն* (Երևան), 1998, 5 սեպտեմբերի:
13. *Հռաջ* (Փարիզ), 1927, 12 նոյեմբերի:
14. *Հռաջ* (Փարիզ), 1927, 30 նոյեմբերի:
15. Մամեան Արսէն, Իրանահայ վերջին 50-ամեայ թատրոնի վաստակավորներ, 1985, Թեհրան, էջ 118:
16. Մարութեան Մ., Երբ իջնում է վարագոյրը, Բ. հատոր, Թեհրան, 1972, էջ 53-99:
17. Չոյան Ա., Արման. Իրանի կինոյի և հայ թատրոնի առաջին մեծության աստղը, Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջան: Գիտական նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, էջ 125-140:
18. Չոյան Ա., Գասպար Իփեկյան. «Համազգայինի» հրատարակիչն ու թատերական գործիչը, *Գրական թերթ* (Երևան), 2009, 26 հունիսի:
19. Չոյան Ա., Լևոն Շանթը և Գասպար Իփեկյանը «Համազգային» մշակութային միության գործիչներ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1990, N 3, էջ 57-65:
20. Չոյան Ա., «Համազգային» մշակութային միության պատմությունից, *Ազգ* (Երևան), 1998, 28 մայիսի:
21. Չոյան Ա., Հովհաննես Խան-Մասեհյան և Հարություն Մինասյան: Մի դրվագ ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի անվան շեքսպիրագիտական գրադարանի պատմությունից, Հայ արվեստի հարցեր, Երևան, 2012, թ. 4, էջ 131-142:
22. Պեշիկթաշլյան Ն., Թատերական դեմքեր, Անթիլիաս-Լիբանան, 1969:

23. *Վերածնունդ* (Թեհրան), 1934, 27 փետրվարի:
24. Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней, Москва, 1980.
25. Чтян А. Ваграм Папазян и Ленинград, Литературная Армения, Ереван, N 4, 2004, с. 150-159.

References

1. *Aliq* (T'ehran), 1961, 10 aprili.
2. *Aliq* (T'ehran), 1963, 13 marti.
3. *Aliq* (T'ehran), 1963, 13 mayisi.
4. *Aliq* (T'ehran), 1963, 16 mayisi.
5. *Aliq* (T'ehran), 1963, 18 hulisi.
6. *Aliq* (T'ehran), 1963, 24 hulisi.
7. *Aliq* (T'ehran), 1963, 29 hulisi.
8. *Aliq* (T'ehran), 1980, 17 hulisi ev heto.
9. *Aliq* (T'ehran), 1994, 7 marti.
10. *Arshaluys* (Kahire), 1900, 29/10 p'etrvari.
11. *Artemis* (Kahire), 1903, april-mayis, t'. 4-5, e'j 132.
12. *Hayastani Hanrapetut'yun* (Erean), 1998, 5 septemberi.
13. *Har'aj* (P'ariz), 1927, 12 noyemberi.
14. *Har'aj* (P'ariz), 1927, 30 noyemberi.
15. Mamean Arse'n, Iranahay verjin 50-ameay t'atroni vastakavorner, 1985, T'ehran, e'j 118.
16. Marut'ean M., Erb iinum e' varagoyry', B. hator, T'ehran, 1972, e'j 53-99.
17. Cht'yan A., Arman. Irani kinoyi ev hay t'atroni ar'ajin mec'ut'yan astgghy', Akademikos Levon Haxverdyani c'nndyan 90-amyakin nvirvac' gitakan nstashrjan: Gitakan nstashrjani nyut'er, Erevan, 2015, e'j 125-140.
18. Cht'yan A., Gaspar Ip'ekyan. «Hamazgayini» hratarakichn u t'aterakan gorc'ichy', *Grakan t'ert'* (Erean), 2009, 26 hunisi.
19. Cht'yan A., Levon Shant'y' ev Gaspar Ip'ekyany' «Hamazgayin» mshakut'ayin miut'yan gorc'ichner, Lraber hasarakakan gitut'yunneri, Erevan, 1990, N 3, e'j 57-65.
20. Cht'yan A., «Hamazgayin» mshakut'ayin miut'yan patmut'yunic, *Azg* (Erean), 1998, 28 mayisi.
21. Cht'yan A., Hovhannes Xan-Masehyan ev Harut'yun Minasyan: Mi drvag akademikos R'uben Zaryani anvan sheqspiragitakan gradarani patmut'yunic, *Hay arvesti harcer*, Erevan, 2012, t'. 4, e'j 131-142.
22. Peshikt'ashlyan N., T'aterakan demqer, Ant'ilias-Libanan, 1969.
23. *Verac'nund* (T'ehran), 1934, 27 p'etrvari.
24. Narkir'er F.S. Francuzskij roman nashih dnei, Moskva, 1980.
25. Chtjan A. Vagram Papazjan i Leningrad, Literaturnaja Armenija, Erevan, N 4, 2004, s. 150-159.

ШАГЕН САРГСЯН КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК ТРУППЫ «АРМЕН» (АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК В ТЕАТРАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ДИАСПОРЫ)

АНАИТ ЧТЯН*

Для цитирования: Чтян, Анаит. «Шаген Саргсян как основоположник труппы «Армен» (Армянский язык в театральной структуре диаспоры)». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2022): 152-165. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-152

С 1938 г. Шаген Саргсян (1910-1966) жил и работал в Тегеране, долгие годы он являлся редактором раздела искусства в журнале «Journal de Tehran» и сотрудничал с театрами «Фирдоуси» и «Саади». В 1956 г. им была сформирована театральная труппа «Гру Онар Мелли», уникальная в своем роде структура, которая стала основоположником иранского национального театра. Вслед за этим Шаген Саргсян сформировал труппу «Армен» при армянской культурной организации «Арарат». Основанная в 1960-х годах труппа «Армен» вписала новую страницу в культурную жизнь Тегерана. Вместе с тем, увлекаясь эстетическими нововведениями, Саргсян не придавал должного значения вопросам, связанным с языком, что ставилось во главу угла в армянской общине Ирана. Вокруг Саргсяна сложилась сложная ситуация, которую он не в силах был преодолеть. Нужно было время, чтобы театральные деятели общины, отдавая приоритет вопросам языка, развили новаторские идеи Саргсяна, внесшего неоценимый вклад в развитие иранского армянского театра.

Ключевые слова: труппа, язык, эстетический, нововведение, спектакль, сцена, национальный.

SHAHEN SARGSIAN AS THE FOUNDER OF THE TROUPE “ARMEN” (THE ARMENIAN LANGUAGE IN THE THEATRICAL STRUCTURE OF THE DIASPORA)

ANAHIT CHTIAN*

For citation: Chtian, Anahit. “Shahen Sargsian as the Founder of the Troupe “Armen” (The Armenian Language in the Theatrical Structure of the Diaspora)”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2022): 152-165. DOI:10.54503/2579-2830-2022.1(7)-152

Shahen Sargsian (1910-1966) had lived and worked in Tehran since 1938, for

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, anahit.anahit.art@gmail.com, статья представлена 04.10.2021, рецензирована 11.10.2021, принята к публикации 20.05.2022.

*Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, anahit.anahit.art@gmail.com, The article was submitted on 04.10.2021, reviewed on 11.10.2021, accepted for publication on 20.05.2022.

years managed the Art Department of “Journal de Tehran” magazine, cooperating with “Firdus” and “Saadi” theaters, “Anahita” radio station. In 1956, he founded the “Gruh Honar Melli” theater troupe. A completely new structure of its kind, which, summarizing the preliminary experiments brewing in the country since the beginning of the last century, was recognized as the founding troupe of the National Theater of Iran. Soon, after leaving the Iranian theater, Shahan Sargsian created the “Armen” theater group under the Armenian cultural organization “Ararat”.

“Armen” troupe, founded in the 1960s, wrote a new page in the cultural life of Tehran. At the same time, being carried away by aesthetic innovations, Sargsian did not attach due importance to issues related to language, which was at the forefront of the Armenian community of Iran. A difficult situation arose around Sargsian, which he was unable to overcome. It was necessary time for the theater actors of the community, giving priority to language issues, to develop the innovative ideas of Sargsian, who made an invaluable contribution to the development of the Iranian-Armenian theater.

Key words: troupe, language, aesthetic, innovation, performance, stage, national.