

ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԲԵՄԱՐՈՒԵՍԸ Ի. ԴԱՐԻ 50-70ԱԿԱՆՆԵՐԻՆ՝ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՉԱՐԳԱՅՄԱՆ ԵՆԹԱԽՈՐՔՈՒՄ

ԱՆԱՀԻՏ ԶԹԵԱՆ

Ի. դարի 40-50ականներին, երբ բեմարուեստում կատարուող հիմնարար փոփոխությունները որոշում էին նաև համաշխարհային թատերական շարժման ընթացքը, ակնյայտ դարձավ, որ սփիւռքահայ թատրոնը նույնպէս, հնարաւոր ճգնաժամից խուսափելու համար, պէտք է սկզբունքորէն վերանայէր իր զարգացման յետագայ ուղիները:

Իրանահայ թատրոնն իր սկզբնաւորման իսկ շրջանից ընթանալով արեւելահայ իրապաշտական թատրոնի ճանապարհով, որդէն իսկ ունէր բաւարար հիմքեր՝ բեմարուեստի ընդհանուր շարժմանը հետեւելու համար:

Ի. դարի 30-40ականներին, երբ Թեհրանի թատերական կեանքի «մտայլ հորիզոնի վրայ»¹ հիմնականում երեւում էին հայ իրականությունից հեռու՝ «օտարի բարքերը, օտարի գաղափարներն ու ձգտումները, օտարի բարոյական ըմբռնումները»² արտայայտող գործեր, թատրոնի վերափոխումն առաւել եւս դարձավ անհրաժեշտություն:

1949ին, մի խումբ արուեստագէտներ, թաւրիզահայ անուանի թատերական գործիչ Մուշեղ Յովհաննիսեանի (1902-1957) գլխաւորութեամբ, ստեղծեցին ԹԵԱԹԸ՝ «Թեհրանահայ Երիտասարդ Արուեստասիրաց Թատերախումբ»ը, որը առաջադրած խնդիրների իր տեսակով, դարձավ թատրոնի նորագոյն պահանջների իրականացնողն իրանահայ համայնքում: Կար բեմադրիչի եւ նրա կարեւորութեան յստակ դիտակցում, որն անցեալ դարասկզբին որդակիւթօնէն իր արտացոլումը գտաւ ինչպէս Թաւրիզում, այնպէս էլ Թեհրանում՝ Մկրտիչ Թաշճեանի, Եփրատ Բարոյեանի (1902-1975), Մանուէլ Մարութեանի, Մ. Յովհաննիսեանի եւ այլ բեմադրիչների բեմադրություններում: Դերասանն այս պարագայում բեմադրիչին հակադրուելու փոխարէն, պէտք է գտնէր նրա հետ համագործակցելու ուղիներ, իր կերպարն ստեղծելով միւսներին համահունչ՝ ելնէր բեմադրութեան բեմադրիչական ընկալումից: Այստեղից՝ ստեղծագործական յարաբերությունների նոր որակ թատերախմբում, երբ, պոլսահայ բեմից եկող միայնակ ողբերգակների եւ դերասանական անհատականությունների թատրոնը փոխարինւում էր խմբայինով:

Լիդա Աթայեանը, Էմիլիա Շուլցը, Արամայիս Յովսէփեանը (Արման), Սուրէն Բաղդասարեանը (Ք. Արմէն), ԹԵԱԹում ձեւաւորուեցին իբրեւ նոր ժամանակների դերասաններ՝ Գրիգոր Ղարաբէկեանի, Սուրէն Խաչիկեանի, Վանուհի Աւետիսեանի, Սիրամարգ Ատովմեանի, Ռուբինա Աթայեանի եւ ուրիշների կողմից:

Թատերախումբն ունէր իր ծրագիր-կանոնադրությունը՝ նախատեսելով «ներկայացնել հայկական եւ օտար պիեսներ, օրուայ ընդունուած չափանիշով»³: Ելնելով այս հիմնադրոյթից, խմբի ղեկավար Մուշեղ Յովհաննիսեանը, գործնականից բացի, կազմակերպեց նաև տեսական պարապմունքներ՝

«Զորացներ Թատերական Արուեստի Մասին» թեմայով, որոնք նոյնպէս կոչուած էին Հիմնաւորելու բեմադրիչի աճող գերը ժամանակակից թատրոնում»⁴։

Պատահական չէ, որ նման ծրագիր ունեցող եւ գործնականում այդ ծրագիրն իրականացնող խմբի վարչութեան շուրջը (պատուոյ նախագահ՝ Նորայր Մամեան), դերասաններից բացի, Համախմբուեցին նաեւ Համայնքի ոչ միայն երիտասարդ, այլեւ ակադ սերունդների բեմադրիչական ուժերը։

Նրանցից էր Բարոյեանը՝ ուսւ բեմարուեստի դպրոցն անցած, Մոսկուայի նշանաւոր թատերական գործիչներ Ռուբէն Միմոնովի եւ Սուրէն Քաշատրեանի հետ ստեղծագործական շփումներ ունեցած մի անձ, որի շնորհիւ, Թաշճեանից յետոյ, ամրապնդուեցին իրապաշտ թատրոնի հիմքերը Թաւրիզում⁵։

Երիտասարդ բեմադրիչներն, իրենց հերթին, Համայնքում արդէն ճանաչուած գտած արուեստագէտներ էին։

Սամուէլ Քաշիկեանը (1924-2001)՝ Ալիք օրաթերթի աշխատակիցը, խոստմնալից հեղինակի յայտ ներկայացնելուց բացի (հեղինակել է «Սառա» եւ «Գորշ Վարագոյրներ» թատերախաղերը), Փասաղինայի ամերիկա-իտալական Թատերա-Շարժանկարային Ինստիտուտի բեմադրական դասընթացների հեռակայ ուսանող էր՝ գրեթէ միաժամանակ դառնալով նաեւ Թեհրանի «Դիանա Յիլմ» ստուդիայի մնայուն բեմադրիչը⁶։

Արամայիս Աղամալեանը (1910-1985) եւ Վահան Աղամալեանը (1889-1976), թատրոնում աշխատելուց բացի, նաեւ փայլուն կրթութիւն ստացած արհեստավարժ նկարիչներ էին։

Ա. Աղամալեանը, 1924-1927ին սովորել է Երեւանի Գեղարուեստա-Տեխնիկական Դպրոցում՝ իրրեւ արուեստագէտ ձեւաւորուելով Մարտիրոս Սարեանի, Գաբրիէլ Գիւրջեանի, Վահրամ Գայֆէճեանի, Սեդրակ Առաքելեանի, Վրթանէս Ախիկեանի հովանու ներքոյ։ Երեւանի, Լենինականի (այժմ Գիւմրի) եւ Թիֆլիսի թատրոններում աշխատելուց յետոյ, 1930ից ուսումը շարունակել է Գերմանիայում, աւարտել Բեռլինի Արուեստի Թատերագիտական Դպրոցը⁷։

Վ. Աղամալեանն իր բարձրագոյն կրթութիւնն ստացել է Մոսկուայում եւ Պետերբուրգում։ Նա յայտնի էր իրրեւ «իիանայի գծանկար դիմանկարների»⁸ վարպետ։ 1921ին գալով Թաւրիզ՝ նա աշխատել է անուանի բեմադրիչ եւ դերասան Թաշճեանի հետ, մասնակցել Վահրամ Փափագեանի իրանեան հիւրախաղերին (1934), եղել Մարութեանի, Միքայէլ եւ Մարգո Կոստանեանների, Քրիստափոր եւ Ժենիա Մանարների խաղընկերը⁹։

Ռուբէն Աթայեանը, իրրեւ դերասան եւ բեմադրիչ, իր ստեղծագործական ուղին սկսել է Նոր Զուլալայում՝ 1931-1935ին։ Թեւթում ստանձնելով «Մանկապատանեկան» խմբի պատասխանատու վարիչի պարտականութիւնները՝ նա իրականում սկիզբ դրեց պատանի Հանդիսատեսի թատրոնի գործունէութեանը թատերախմբի իսկ ներսում, նոյնպէս իր աղիւնաւէտութեամբ մասնակցելով նաեւ խմբի միւս նախաձեռնութիւններին¹⁰։

Այսպիսով, անցեալ դարի կէսերին, Թեհրանում ուրուագծուեց նոր, ժամանակակից թատրոնի նկարագիրը, որտեղ հիմնական դէմքը, բեմադրիչից բացի, դառնում էր նաեւ բեմանկարիչը։

Ա. եւ Վ. Աղամալեանները, լինելով նկարիչներ, բեմադրականից բացի, միանձնեայ էին լուծում նաեւ ներկայացումների արտաքին կողմին առնչուող

բոլոր խնդիրները՝ չընթացելով, այսպիսով, բեմադրիչ-բեմանկարիչ Համատեղ աշխատանքի բարդ ու պատասխանատու փուլը:

Մնացած դէպքերում, երկու տարբեր արուեստագէտների համատեղ աշխատանքը ԹԵԱԹ-ում վերանց ստեղծագործական լիարժէք համագործակցութեան, երբ, բեմանկարիչը, Մոսկուայի Գեղարուեստական Թատրոնին (ՄԳԹ) նման, բեմադրիչի կողքին դառնում էր ներկայացման համահեղինակը:

Շարունակելով համեմատութիւնը, ՄԳԹ-ն ընդունելով իրրեւ ձեւորինակ (մոդէլ), կարելի է ասել, որ ի դէմս սեփական հեղինակի՝ խաչիկեանի, խաղացանկի հարցը թատերախմբում նոյնպէս լուծուեց մոսկովեան թատրոնի սկզբունքով: Խաչիկեանի երկու՝ «Սառա» եւ «Գորշ Վարագոյրներ» դրամաները, չեխովեան «Ճայ»-ին եւ միւս գործերի պէս, ԹԵԱԹի ստեղծագործական նկարագիրը որոշելուց բացի, հիմք հանդիսացան նաեւ դասական երկերը նորովի մեկնաբանելու համար:

Շարժանկարում միջազգային ճանաչում գտած, «Իրանի Ալֆրէդ Հիլթը»-ը՝ համարուած Խաչիկեանը, իր գործունէութիւնն, այսպիսով, սկսելով ԹԵԱԹ-ում, նոյնպիսի կարեւորութեան ծառայութիւն մատուցեց եւ հայ թատրոնին: Արուեստագէտի գրական հակումները դրսեւորուեցին կինոյի ասպարէզում նոյնպէս: Նրա ֆիլմերն աչքի ընկան դիպուկ երկխոսութիւններով եւ սահուն պարսկերէնով, այն դէպքում, երբ Խաչիկեանի մայրենին հայերէնն է¹¹:

Խաչիկեանի «Սառա»-յով էլ, 1950ի Յունուարին «Ֆիրդուսի» թատրոնում, կայացաւ ԹԵԱԹի բացումը¹²: Երկու տարի անց՝ 1952 Մարտի 4ին, բեմադրութեան երկրորդ տարբերակը՝ Ա. Աղամալեանի բեմադրութեամբ, ներկայացուեց արդէն սեփական յարկի տակ՝ Թեհրանի Դաւթեան Ազգային Դպրոցում, թատերասահի հիմնաւոր վերանորոգումից եւ արդիականացումից յետոյ՝ արձանագրելով նաեւ խմբի «զգալի առաջադիմութիւն»¹³ այդ ընթացքում:

Եւ «Սառա»-յում, եւ «Գորշ Վարագոյրներ» թատերախաղում, հեղինակին յուզող նոյն թեմայի տարբեր դրսեւորումներն են՝ ժամանակակից հասարակարգը եւ դրա արատաւոր կողմերը, որոնք կարող են ծնել կեղծ պատկերացումներ բարու եւ չարի, բարոյականի եւ ոչ-բարոյականի մասին, հոգեբանական դրամաներ, որոնցում պայքարն ընթանում է ոչ այնքան հակադիր ուժերի միջեւ, որքան՝ մարդու իսկ ներաշխարհում: Հերոսները՝ գրական թէ՛ բացասական, բոլորն էլ իրական կեանքից են. թմրամոլ հայրը «Գորշ Վարագոյրներ»-ում, որը զատեւր յաջող ամուսնութեամբ, ձգտում է հասնել բարեկեցիկ կեանքի, անբարոյ վարքի տէր Մեհրին, որը, թաքնուելով հիւրանոցի գորշ վարագոյրների ետեւում, ընդունակ է արատաւորելու զոքարտացած Ալիէէին եւ վերջապէս, ժամանակի հերոսը՝ մտաւորական Սիրուսը, մի մարդ, որը կարողանում է մերժել իրեն պարտադրուած բարոյական ըմբռումները¹⁴:

Դասական թատերագրութիւնից ծանօթ մի իրաւիճակ, որն էլ թատերախմբի մէկ այլ բեմադրիչ՝ Վ. Աղամալեանին զրգեց բեմադրելու Շիրվանզադէի Պատուի Համարը (1952): Հարցադրումները նոյնն են. հօր եւ դստեր հակասութիւնները, հոգեւոր արժէքների եւ նիւթական շահի բախումները՝ իրենց արտացոլումը գտնելով մի կողմից՝ Մարգարիտի եւ Արտաշէս Օթարեանի, միւս կողմից՝ էլիզաբեթեանների ընտանիքի անդամների վարքագծում: Տարբեր են միայն ներկայացուող միջավայրն ու ժամանակը: Այդ տարբերութիւնն էլ կլակէս դարձաւ բեմադրական լուծումների համար: Բեմադրիչը, վերաբառա-

րելով ԺԹ. դարավերջի հայ բուրժուական միջավայրի հաւաստի եւ ճշգրիտ պատկերը, ընդգծեց, որ հասարակութեան ցաւոտ եւ խոցելի կողմերը հիմնականում մնացել են նոյնը, ստանալով, թերեւս, աւելի սուր դրսեւորումներ:

Իբրեւ Մարգարիտի դերակատար հրաւիրելով խմբի երիտասարդ դերասանուհի Շուլցին, որն ընդամենը մէկ ամիս առաջ փայլել էր Սառայի դերում, բեմադրիչը, հերոսների արտաքին նմանութեամբ նոյնպէս ընդգծեց տարբեր ժամանակներ ներկայացնող, սակայն հասարակական նոյն դիրքորոշումն ունեցող նրանց ընդհանրութիւնը: Զգայուն խառնուածքի տէր, «յոռի բարքերի ամմող գոն»¹⁵ Սառան նոյնքան տպաւորիչ էր, որքան «ժամակ խիղճ ու ազնուութիւն, հրեշտակատիպ Մարգարիտը»¹⁶: Շուլցը հաւասարապէս համոզիչ եւ ազդեցիկ լինելով երկու ներկայացումներում՝ դասուեց խմբի խոստմնալից դերասանների շարքին¹⁷: Սա մի յաջողութիւն էր, որը սկիզբ դրեց ԹԵԱԹԸ եւ իրանահայ թատրոնն ընդհանրապէս բնութագրող օրինաչափութեան. ամէն մի բեմադրիչական նուաճում, իր հետ բերում էր նաեւ դերասանական յայտնութիւն՝ նկատելի հետք թողնելով համայնքի թատերական կեանքում:

Պատուի Համարից յետոյ, Շիրվանզադէի թատերագրութեանը դիմելու նոյն դրդապատճառներն ունէր նաեւ Բարոյեանը, որի բեմադրած Նամուսը ներկայացուեց 1953 Նոյեմբերի 20ին: Շիրվանզադէի այս դրամայի թաւրիգեան բեմադրութեան մէջ ինքը բեմադրիչը, 1930ին խաղալով Սէյրանի դերը, սկիզբ էր դրել իր թատերական գործունէութեանը համայնքում¹⁸:

Սէյրանի դերն այս անգամ ստանձնեց Սուրէն Բաղդասարեանը (ծն. 1927), որն իր կերպարը ստեղծեց հաւաստի եւ գունեղ արտայայտչամիջոցներով՝ այդպէս էլ գնահատուելով մամուլում. «Նա լաւագոյնս ըմբռնել էր իր կերպարած տիպը - գրեց *Այբի թղթակիցը*, - որի զգացումները՝ մաքրամաքուր սիրոյ, խորունկ վշտի, արդար զայրոյթի եւ բոցավառ վրէժնդրութեան, արտայայտեց ամենայն հարագատութեամբ: Խելագար Սէյրանի իր բնական խաղը քիչ է յաջողուում ոչ միայն հին սիրողներին, այլեւ դերասաններին»¹⁹:

Նոյնը կարելի է ասել նաեւ Բարխուդարի մասին՝ Վ. Ազամայեանի կատարմամբ: Մի կերպար, որը ժամանակին Թաշճեանի կողմից ստանալով բոլորովին նոր՝ ազամեանական խաղը յիշեցնող մեկնաբանում, հիացրել է Գուրգէն Զանիրեկեանին²⁰:

Նշենք, որ 1950ականներին Շիրվանզադէի գործերը Հայաստանում նոյնպէս հաւասարապէս հետաքրքրեցին եւ կինոյի, եւ թատրոնի գործիչներին: Արտաշէս Հայ-Արտեանը 1956ին Հայֆիլմում բեմադրեց *Պատուի Համարը*. «Հայ դասական խաղացանկի սոցիալ-հոգեբանական ամենավառ դրամաներից մէկը՝ Ա. Շիրվանզադէի պիէսը, էկրանին հանգեցնող ուժով, - գրուեց շարժապատկերի մասին. - Հ. Ներսիսեանի, Ա. Աւետիսեանի եւ միւս վարպետների ստեղծած կերպարները, դադարելով միայն թատրոնին պատկանելուց, դարձան մեռել կինեմատոգրաֆի սեփականութիւն»²¹. Մինչդեռ թատրոնը նոյնպէս, շարունակելով բեմադրել Շիրվանզադէի գործերը, գտնում էր դրանք մեկնաբանելու նոր ուղիներ՝ այդ նպատակով հրաւիրելով դերասանական խոստմնալից ուժեր: 1955ին Վարդան Աճէմեանը երիտասարդ ստեղծագործողների ստուգատեսի սահմաններում Սոււնդուկեանի Անուան թատրոնում բեմադրեց *Նամուսը*: Բեմադրիչը նիւթը ներկայացրեց նոյն՝ դասական գործը ժամանակակից տեսանկիւնով մատուցելու սկզբունքով, որը դարձաւ երիտա-

սարգ արուեստագէտների (Վլադիմիր Արաջեան, Մետաքսիա Սիմոնեան, Խորեն Արքաճամեան, Արմէն Խոստիկեան, Յովակ Գալոյեան, Գէորգ Չեփչեան) «ստեղծագործական նուաճում», «քատերական երիտասարդութեան յաջողութիւն»²²։ Սա թերեւս առաջին ներկայացումներից էր, որն ակնյայտօրէն հաստատեց, որ իրանահայ թատրոնը, ընթանալով խորհրդահայ թատրոնին համաքայլ ուղիով, ունէր նաեւ զարգացման համանման օրինաչափութիւններ, իր զարգացման շրջադարձային փուլերում չիման եզրեր գտնելով յատկապէս Վ. Աճէմեանի գեղագիտական ըմբռնումների հետ։

Այսպիսով, ԹԵԱԹ-ում բեմադրուած ինչպէս արդիական, այնպէս էլ դասական երկերը, հետապնդում էին միեւնոյն նպատակը. ներկայացնել հասարակարգի ճշգրիտ պատկերը։

Կնոջ կերպարը, իրրեւ անհատը հասարակութեան շողկապող մի օղակ, այս պարագայում ստացաւ առաջնային նշանակութիւն՝ դառնալով հիմնական գաղափարակիրն ու կենտրոնական դէմքերից մէկը՝ եւ դասական, եւ ժամանակակից դրամաներում։ ԹԵԱԹ-ում բեմադրուած միւս՝ Իւօ Վոյնոյիչի Փոթորիկ, Ժենիա Արիստակեան-Պոլիակինայի Կարապի Շրգը եւ Մարի-Մադլէն, Իլիա Սուրգուշեւի Աշնանային Զուլթաններ եւ այլ գործերում, կինը դառնում է կատարուող գործողութիւնների առանցքային դէմք։ Մի դէպքում, նա, ինչպէս Փոթորիկում, լինելով մարդկային ամենաբարձր յատկանիշների մարմնացում, յանուն իր զաւակի պատրաստ է տառապել, ընդունակ ամէն մի գոհողութեան։ Մէկ այլ դէպքում, ինչպէս Աշնանային Զուլթաններում, ընդհանակաւոր՝ հերոսուհին, կեանքի քառուղիներում կանգնած մի կին, յանուն սեփական երջանկութեան, ընդունակ է զոհաբերել զոտեր ապագան։ Բազմական գործեր յիշեցնող իրավիճակներ, որոնք, բեմադրականից բացի, առաջադրում են նաեւ դերասանական խաղի հաւաստի եւ նուրբ դրսեւորումներ։

Համայնքի անուանի արուեստագիտուհիներից Լ. Աթայեանը, երկու տասնամեակ շարունակ խաղալով ամենաբազմազան դերեր, ԹԵԱԹի բեմադրութիւններում կայացաւ իրրեւ ժամանակակից, իր ուրոյն դիմագիծն ունեցող արուեստագէտ։ Նրա յաջողութիւնը կապուած է 1960 Յունուարի 22ին բեմադրուած Ալեքսանդր Բիւսոնի *Իօզ-Մարի* պիէսի հետ, որն առանձնացաւ միւսներից՝ դառնալով նշանակալից իրադարձութիւն համայնքի թատերական կեանքում։ Անգլիական այս դրաման յայտնի դիմանկարիչ Ջերալդի եւ Նոյնքան յայտնի արուեստագէտ Ջէյնի՝ զգայուն եւ ազնիւ անձնաւորութիւնների սիրոյ պատմութիւնն է։ Գործողութիւններից գրեթէ զուրկ եւ դերասաններից մեծ հմտութիւն պահանջող մի թատերգութիւն, որը ներկայացնում է զուտ հոգեբանական անցումներից, հերոսների բարդ փոխարարելութիւնները ներկայացնող իրավիճակներից կազմուած մի շղթայ։ Աթայեանը, դիմելով նուազագոյն արտայայտամիջոցների, այս բեմադրութեան մէջ հասաւ ողորդականին յարող ներգործութեան՝ «Լուսինան մէջ իսկ գեղարուեստական մեծ քոյիքներով նա կարողացաւ մերկայացնել»²³ իր կերպարը։

Իր սիրոյ մէջ մերժուած եւ չարաղէտ մի դիպուածից կուրացած նկարչի կերպարը հոգեմօտ եւ հասկանալի էր մէկ այլ նկարչի՝ Ջերալդի դերակատար Յարութիւն Միշնասեանին (ծն. 1924)։ Աւելին, սեփական ապրումները, Նոյնիսկ երաժշտութիւնից ստացած տպաւորութիւնը կտաւի վրայ վերարտադրելու խնդիրը նա արդէն իսկ լուծել էր իրրեւ նկարիչ՝ հասնելով այս ուղղութեամբ

տպաւորիչ արդիւնքներէ: Դոկտոր Մոսթաֆաւի ընտեթագրամբ՝ «Երազնե-
րի նկարիչը», որը գեղանկարչութեան սապարէզում փորձում էր վերարտադ-
րել մարդու ներաշխարհը՝ «նոգեկան ապրումի մի բրբիռ»²⁴, նոյնպիսի յաջո-
ղութեամբ կարողացաւ ներկայացնել նաեւ բարդ ու հարուստ ներաշխարհ ու-
նեցող իր հերոսին:

Արդիւնքում ստացուեց մի ներկայացում, որը որպէս բեմադրիչ Ռ. Աթա-
եանի, նկարիչ եւ գլխաւոր դերակատար Յ. Մինասեանի եւ գլխաւոր դերակա-
տարուհի Լ. Աթայեանի միասնական ստեղծագործական ձեռքբերում, դաս-
ուեց ԹԵԱԹԻ կարեւոր նուաճումների շարքը: «Առաջին անգամն է, - գրեց Ա-
լէքը, - որ Թեհրանում խաղացում է մի պիեսա, երբ հանդիսականները լուռ,
առանց որեւէ շարժումի հետեւում էին խաղին լարում ուշադրութեամբ, խա-
ղի անբողջ ընթացքին: [...] Արեւստագետ պրն. Մինասեանը, կոյրի իր դերում
գերազանցեց ինքն իրեն, մա ամբողջապէս ապրում էր այդ վիճակը: [...] Ե-
ղաւ մի րոպէ, երբ սրահի հասարակութիւնը դադարել էր շնչելուց: Եթէ այդ րո-
պէին մէկը սպասարան մտնէր դուրսից, չախտի կոսաէր, թէ հասարակութիւն
կայ սրահում, մա պիտի տեսնէր միայն բներ եւ այնտեղ երկու դերակատար-
ներ՝ ամբողջապէս ձուլում իրենց դերերին»²⁵:

Լինելով նաեւ ներկայացման բեմանկարիչը՝ Մինասեանը, խորապէս ու-
սումնասիրելով տրուած ժամանակաշրջանը, հերոսների բարքերն ու կենցաղը,
բեմադրութեան արտաքին նկարագիրը կազմակերպեց իրականին հասնող
ճշմարտացիութեամբ՝ ստեղծելով մի միջոցառում, որը նոյնպէս կը տրամադրէր
անգլիական ազնուականութեան շրջանում ընթացող իրավիճակի ընկալմամբ:

Այսպիսով, Թատերախմբի ծրագրի հիմնադրովթը կարելի էր համարել
իրականացած, երբ արդիականը հաստատուում էր օրուայ չափանիշներով, ինչ-
պէս հայ, այնպէս էլ օտարազգի հեղինակների ժամանակակից եւ դասական
գործերի բեմադրութիւններով: Այսուհանդերձ, առաւելութիւնը տալով ազ-
գային Թատերագրութեանը՝ «օտարի բարքերը» ներկայացնող Դոն Ժուան,
Երկաթէ Մարդ, Սամսոն Եւ Դալիա, Շերտէ Հոյս եւ այլ Թատերախաղերի
փոխարէն, ի պատասխան 30-40ականների մամուլի հարցադրումներով²⁶, հիմ-
նականում բեմադրուեցին հայ դասականների գործեր:

*

Հայ Թատերագրութեան հաստատումով, ազգայինը հաստատուեց նաեւ
ծանօթ եւ ընդունուած բեմադրութիւնների վերականգնման ուղիով: Այս ա-
ռումով, եթէ Մառն ճանապարհ հարթեց հոգեբանական եւ իրապաշտական
դրամաների բեմադրութիւնների համար, ապա Յովհաննէս Թումանեանի
«Գիւրգոյ»ի բեմականացումը սկիզբ դրեց աւանդական բեմադրութիւնների վե-
րականգնմանն ու նորովի մեկնաբանմանը՝ ստեղծագործական յայտնութիւն-
ների տեսակէտից կազմելով ոչ-պակաս կարեւոր եւ հետաքրքիր մի բնագաւառ
Թատերախմբի ընդհանուր աշխատանքի մէջ:

«Գիւրգոյ»ի առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1935 Մարտի 1ին, Թաւ-
րիզում՝ ԹԵԱԹԻ հիմնադիր-բեմադրիչ Մ. Յովհաննիսեանի, իսկ երկրորդը՝
1954 Մայիսի 2ին, Թեհրանում՝ Վ. Աղամալեանի բեմադրութեամբ, երկուսն էլ՝
համայնքի անուանի բանասէր Հայկ Աճէմեանի՝ բեմականացմամբ: Աճէմեանի
շնորհիւ բեմադրութիւնները հարստացան տեղին յաւելումներով՝ գեղեցիկ
տեսարաններով Թիֆլիսի կինոյական կեանքից, պարային հատուածներով ու

երգերով, ինչպէս նաեւ լրացուցիչ կերպարներով: Երկու ներկայացումներն էլ բազմամարդ էին՝ 30-40 հոգու մասնակցութեամբ: Յովհաննիսեանը բեմադրութիւնն իրականացրեց բացարձակապէս թաւրիղի «Հայկազեան-Թամարեան» դպրոցի աշակերտների ուժերով, միակ մեծահասակ դերասան ունենալով՝ Համրոյի դերով՝ Արմենակ Ահարոնեանին: Բեմադրութիւնները լուծուեցին համաժամանակեակ կերպով՝ իրրեւ հիմք ընդունելով քաղաքի եւ գիւղի հակադրութեան սկզբունքը, այն տարբերութեամբ, որ Վ. Աղամալեանինը, արհեստավարժ տեսակէտից, ունեցաւ աւելի կատարեալ բեմանկարչական լուծումներ՝ ներդրակելով նաեւ համայնքի լաւագոյն դերասանական ուժերին: Ինքը՝ բեմադրիչը, տպաւորիչ էր Տանուտէր Ոսկանի եւ Թամադայի զոյգ դերերում, Բաղդասարեանը՝ գիւղական ուսուցիչ Թաթուլի եւ Կինտօ Շահնազարի, Արդումանեանը՝ Կինտօ Պեպոյի, Ստեփանեանը՝ Շաքրոյի, Է. Աթաբեկեանը՝ Դեղիի, Կ. Սիմոնեանը՝ Նատոյի եւ Գ. Ղարաբէկեանը՝ Բազազ Արտեմի դերերում:

Երկու բեմադրութիւններն էլ յուզիչ էին, անգամ ցնցող: Յովհաննիսեանի «Գիքոր»-ի՝ «քարիզահայ քաղերական կեանքում մամը չունեցող»²⁸ բեմադրութեան մասին յիշում է ին տասնամեակներ անց՝ գնահատելով այն իրրեւ նշանակալից իրադարձութիւն բեմարուեստի ընդհանուր համակարգում:

Եւ, ինչպէս ամէն մի բեմադրական նուաճում, այս ներկայացումները նոյնպէս ունեցան իրենց դերասանական յայտնութիւնները:

«Գիքոր»-ի թաւրիղեան բեմադրութեան յայտագրում է, որ առաջին անգամ նշուեց Զարեհ Տէր-Կարապետեանի (1921-1996) անունը: Ինքնատիպ եւ օժտուած մի արուեստագէտ, որը, հայրենադարձութեւց յետոյ, երկար տարիներ աշխատելով Երեւանի Պատանի Հանդիսատեսի Թատրոնում՝ կրթեց եւ դաստիարակեց մանուկների մի քանի սերունդ: Մեծահասակ հանդիսատեսը նրան յիշում է նաեւ հեռուստատիւտրոնից, թատերագէտ Վարսիկ Գրիգորեանի ընդունումով՝ «երաճելի երկուշաբթիների» ժամանակներից, երբ, Տէր-Կարապետեանը դիտողին դերում էր յատկապէս հայ դասականների գործերի բեմադրութիւններում կերտած իր դերերով:

«Գիքոր»-ի միւս յայտնութիւնը եղաւ Հ. Արմանը՝ Արամայիս Յովսէփեանը (1921-1980), բազազ Արտեմի դերակատարն առաջին եւ Համրոյինը՝ երկրորդ բեմադրութիւնում: Ռեժիսորական արուեստի զարգացման խորքին այս օրինակով երեւում է առաջընթացը նաեւ դերասանական արուեստում: Առաջին ներկայացման սկզբակ, բայց հեռանկարային արուեստագէտը երկրորդում հանդէս եկաւ իրրեւ կազմաւորուած եւ փորձուած արուեստագէտ: «Մանամերձ Գիքորի սմարի մօտ մենք տեսանք ոչ թէ երիտասարդ սիրող Հ. Արմանին, - գրում է *Ալիբը*, - այլ դժբախտ եւ որդեկոյրոյս հօր տիպը շատ քնակաւ կերպով եւ յուզակամօրէն կերպարող բեմական մի ուժի»²⁹:

Մի քանի տարի անց Արմանը դարձաւ ոչ միայն հայ համայնքի, այլեւ Իրանի փնտռուած դերասաններից մէկն ինչպէս թատրոնում, այնպէս էլ՝ շարժանկարում: Նկարահանուելով Ս. Ռաշիկեանի, Ա. Աղամալեանի, Արբի Յովհաննիսեանի եւ իրանցի բեմադրիչների ֆիլմերում, կերտելով ամենաբազմազան՝ յանցաւոր աշխարհից սկսած մինչեւ խոնարհ դասի մարդկանց դերեր, նա դարձաւ երկրի առաջին մեծութեան կինօստղերից մէկը, Սպահանի եւ Թեհրանի փառատոների մշտական մասնակիցն ու զափնեկիրը, որի «ամուրը միայն, կշիռ ու արժէք»³⁰ էր տալիս ցուցադրուող ժապաւէններին:

«Գիշորք»ի օրինակով հասնելով յաջողութեան, վերականգնուեալ եւ բեմադրուեալ էին նաեւ պատմական ողբերգութիւններ՝ կիրառելով սկզբունքօրէն նոր մօտեցումներ։ Հայրենասիրական ոգով սողորուած, սակայն բեմադրական առումով խիստ խոցելի ներկայացումների փոխարէն ասպարէզ եկան ժամանակակից «կոստիւմային» բեմադրութիւններ՝ կոթողային բեմագարդարանքներով, չքիզ զգեստաւորմամբ եւ զանգուածային տեսարաններով։

1954 Ապրիլի 25ին կայացած Ա. Աղամալեանի մեծածաւալ «Գէորգ Մարգպետունի» ներկայացումը (բեմականացում՝ Աշոտ Քաջուորեանի), իր տեսակի մէջ լինելով յայտնութիւն, Հիմնովին փոխեց նաեւ հանդիսատեսի վերաբերմունքն այս կարգի գործերի նկատմամբ։ Ա. Աղամալեանը, հեղինակային իր բեմադրութեան մէջ, ժամանակաշրջանը վերականգնելուց բացի, ստեղծեց նաեւ Մուրացանի վէպում նկարագրուած պատմական իրադարձութիւններին համապատասխան մթնոլորտ։ Դուինի բերդը, Գաւնոյ ամրոցը, Տրդատայ հովանոցը եւ Սեւանայ կղզին, որոնք Աշոտ Երկաթի՝ Բագրատունեաց արքայական տան թագաւորներից մէկի ժամանակները վերականգնելուց բացի, կոչուած էին նաեւ ընդգծելու կատարուող իրադարձութիւնների կարեւորութիւնը։ Զանգուածային տեսարանների շուրջ 70 մասնակիցներն ունէին նոյն առաքելութիւնը։ Հերոսների զգեստաւորումը, ստանալով առաջնային նշանակութիւն, կատարուեց յատուկ ուշադրութեամբ՝ Անուշաւան Գրիգորեանի ձեւաւորմամբ։ «Թեքրամահայ բեմական կեանքում ոչ մէկ ներկայացման համար այսքան ճիշդ եւ ջանք չի թափուել բեմայարդարման եւ զգեստաւորման ուղղութեամբ, - գրեց Ալիքը՝ աւելացնելով, որ պատմական ողբերգութիւններից երես թեքած հանդիսատեսը, - ծարաի է մնան ներկայացումների»³¹,

Այսպիսով, անցեալ դարի 50-80ականներին, ԹԵԱԹը, Հիմնականում, կարողացաւ յաջողութեամբ լուծել համայնքի թատրոնում կուտակուած խնդիրները։ Բեմական կեանքը վերականգնելուց բացի, հաստատուեց ստեղծագործական մի նոր համակարգ՝ հնից եւ աւանդականից պահպանելով եւ վերանայելով արժէքաւորն ու օգտակարը։ Ստեղծուեց բարենպաստ մի կացութիւն, յետագայ՝ ամերիկեան արդիական թատրոնից եկող նորամուծութիւնների համար, որոնք, խմորուելով թատերախմբի ներսում, իրենց արտայայտութիւնը գտան «Արմէն» թատերախմբի ստեղծումով՝ Շահէն Մարգսեանի, Արթի Յովհաննիսեանի, յետագայում նաեւ՝ Ա. Աղամալեանի բեմադրութիւններում։

Թեքրանում են գործել նաեւ այլ գաղթօճախների մի շարք որոշ դերասաններ եւ բեմադրիչներ։ Այդ թւում նաեւ լիբանանահայ Օննիկ Գանթարճեանը, որը համախոհ-արուեստագէտների աջակցութեամբ, 1976ին, Հայ Մշակութային «Արարատ» կազմակերպութեան համագործակցութեամբ, տեղի բեմական ուժերից կազմեց ՊԱԺ՝ «Պարոնեան Ազգային Ժողովրդական Թատերախումբ»ը³²։ Խմբի առաջին իսկ՝ «Հայկական Հարսանիք» (1977) ներկայացումը՝ Արամաշտ Պապայեանի «Աշխարհն, Այո՛, Շուռ է Եկել» կատակերգութեան աճէմեանական բեմադրութեան վերափոխուած տարբերակը, մեծ արձագանք գտաւ համայնքի մշակութային կեանքում։ Սա, բեմադրական առումով, բոլորովին նոր խօսք էր տեղի թատերական կեանքում, Գանթարճեանի արուեստակիցների շրջանում առիթ տալով ազնիւ մրցակցութեան, իսկ մամուլում՝ բանավէճի եւ տարակարծիք հրապարակումների «Հայկական Հարսանիք»ի ներկայացումից յետոյ կատարուեց նոյնը, ինչը եղաւ 60ական-

ներին՝ Երեւանում, երբ, մէկը միւսին հետեւող աճէմեանական փայլուն բեմադրութիւնների համար տոմս ճարելը դիւրին խնդիր չէր³³։ Թեհրանում, նրա սանի բեմադրած ներկայացումը նոյնպէս դարձաւ հանուրի ուշադրութեան առարկան։ Խոսում էին ամէնուրեք՝ տանը, թէ դրսում, հիւսւում էին կատակներ, տպագրւում հումորեսկներ։ Ժողովրդի խնդրանքով, ներկայացւում կրկնուեց մի քանի անգամ։ Նկատելի իրադարձութիւն լինելուց բացի, «Հայկական Հարսանիք»ն ուղիներ հարթեց նաեւ հայ բեմարուեստի տարբեր հատուածների յետագայ մերձեցման համար՝ մէկ անգամ եւս հաստատելով, որ Աճէմեանը, նաեւ միջնորդուած կերպով, մասնակից էր համայնքի թատերական կեանքին։

Սփիւռքն ապրում է իր օրինաչափութիւններով, որոնց հիմքում ընկած են Հայ Դատի եւ Ապրիլեան Եղեռնի գիտակցութիւնն ու յիշողութիւնը։ Համապատասխանաբար 1965ին եւ 1975ին նշուեցին Մեծ Եղեռնի յիշամեակն ու 60րդ տարեիցը։ Զկար մի հայագաղութ, որտեղ ապրիլեան զոհերի ոգեկոչւումը չկերածուէր բազմամարդ ցոյցի։ Հայ ժողովրդի ողբերգութիւնը, որը նրա բեկորները ցրեց աշխարհով մէկ, տասնամեակներ անց, հաւաքական ոյժ ստացաւ։ Հասարակական կեանքում տիրող վերապրումի ոգին էր, որն իր արտայայտութիւնը գտաւ նաեւ արուեստի գործերում։ Սա արդէն ոչ թէ պարտուած, այլ պայքարի պատրաստ ժողովրդի կամքի արտայայտութիւնն էր։ Բոլորովին նոր տրամադրութիւններ էին համաձայն հայութեանը։ «Սփիւտը այդ տարիներում, - մի առիթով գրեց Վահէ-Վահանը, - չգոցուած վերք էր տակաւին, չպաղած գայլոյթ, չյագեցած ոխ»³⁴։ Այս տրամադրութիւններն էլ, երաժշտութեան, գրականութեան եւ արուեստի միւս ասպարէզներից բացի, արտացոլուեցին նաեւ կինոյում։

Խաչիկեանը, նախընտրելով Ֆիլմ-սարսափի ժանրը, իր զիրքորոշումը բացատրում էր ո՛չ իրրեւ ստեղծագործական նախասիրութիւն, այլ՝ աշխարհընկալման դրսեւորում, ի վերջոյ, սեփական ժողովրդի ճակատագիրը ներկայացնելու մի ճանապարհ։ Հարցազրոյցներից մէկում Խաչիկեանն ասում է. «Իմ հայրն Առաջին աշխարհամարտի հայկական ջարդերի վերապրողներից էր, որից եւ մանկուց լսել եմ կոտորածներին վերաբերող բազմաթիւ դրուագներ, արիւնշաղախ մարդկանց շատ պատմութիւններ եւ իմ մէջ ցանկութիւն է առաջացել, ընդհանրապէս, ցոյց տալ մարդ արարածի գազանութիւնները՝ մարդու հանդէպ...»³⁵։

Նոյն տրամադրութիւններն ունէր մէկ այլ բեմադրիչ՝ Ա. Աղամալեանը, որը 1957ից թողնելով թատրոնը, աշխատում էր կինոյում՝ դառնալով Իրանի շարժանկարի նշանաւոր դէմքերից մէկը։ Ապրելով օտար երկրում, Աղամալեանը, ինչպէս եւ Սփիւռքի բազմաթիւ այլ արուեստագէտներ, միաց խորապէս ազգային՝ կարողանալով մէկ այլ ժողովրդի արուեստի միջոցով էլ արտայայտել սեփականին յուզող շատ հարցեր։

Նկարահանելով շուրջ տասը խաղարկային՝ «Մեր Թաղի Տղաները», «Մարդիկ», «Թափառաշրջիկ Աղջիկը», «Փեսայ Որոնողներ» եւ այլ շարժապատկերներ, Ա. Աղամալեանն ստեղծեց նաեւ Իրանի Ֆարս նահանգի գիւղացիների ինքնատիպ կեանքը եւ նրանց քաջարի պայքարը ներկայացնող «Գոլ Աղա» ժապաւէնը, որը պատստո թարձրացաւ 1968 Յունուարի 31ին, Իրանեան պատ-

մութեան այս դրուագն, իրականում, ի՞ր իսկ ժողովրդի անցեալը վերարտադրելու մի փորձ էր: Ուշագրաւ է, որ մէկ այլ հայ արուեստագէտ՝ Արբի Յովհաննիսեանը, հասկանալով բեմադրիչի բուն նպատակը, գրում է. «Նիւթը իրանեան է, այո: Սակայն ամբողջ աշխարհայեացքը, ամբողջ ճաշակն ու շեշտաւորումը հայկական է: Առարկայօրէն դիտուած ու նկարուած ամէն մի տեսարանում, կարող ես կարդալ ղեկավարի նպատակները:

Գեղջուկների, հալածանքի ու տեղահանութեան հատուածները, պայքարներն եւ այլն՝ իրենց շեշտով ու գոյութեամբ, բաւական չե՞ն յիշեցնելու, որ «հայկականութեան» փորձեր է կատարուել...

Անուղղակի ձեւով չե՞ն պատկերում որոշ ազգային իրողութիւններ...»³⁶:

Անդրադառնալով ֆիլմի գունային լուծումներին՝ Ա. Յովհաննիսեանը գրում է. «Գեղեցիկ ու հետաքրքիր է գոյների դասաւորումները, որ չափազանց արեւելեան է: Ընդհանուր առմամբ՝ գոյների համադրումը, «Սարեանային» է: Համադրուած են այնպիսի գոյներ, որոնք պիտի մտածես, երբեք միասին գեղեցիկ չեն լինի: Ստացուածը, սակայն, ճիշտ հակառակն է. արդիւնքը՝ ճաշակաւոր է»³⁸:

Արուեստագէտն, ի վերջոյ, յանգում է բազմանշանակ մի հարցի, որին հետեւում է նոյնքան բազմանշանակ մի պատասխան. «Երբ ֆիլմն աւարտում է, ակամայից մտածում ես...

«Այս ֆիլմը իրանեա՞ն է»:

Պատասխանը հակասական է»³⁷:

Արբի Յովհաննիսեանը, կռահելով «հայկականութեան» փորձը կինոյում, իրականում կռահեց նաեւ Ա. Աղամալեանի վերադարձը դէպի Թատրոն: Մի քայլ, որն Աղամալեանի համար պայմանաւորուեց ոչ միայն իրեն յուզող հարցերն ազգային արուեստի լեզուով արտայայտելու մտահոգութեամբ, այլեւ հայրենի թատերական կեանքում կատարուող իրադարձութիւններով:

1960ականների Հայաստանի բեմարուեստում, երբ ազգային արժէքները յաճախ փոխարինւում էին ապագգային գաղափարներով, նոյնպէս գտնուեցին ուղիներ՝ ժողովրդի ընդերքում հասունացող տրամադրութիւններն արտայայտելու համար: Դրա վառ ապացոյց է Սարոյեանի առաջարկով, Վ. Աճէմեանի «Իմ Սիրտը Լեռներում է» քնարական դրամայի բեմադրութիւնը 1961ին³⁸:

Պիէսը ներկայացնում է Քալիֆորնիայում ապաստան գտած հայ ընտանիքի պատմութիւնը: Ռոբերտ Բրոնսի յայտնի բանաստեղծութեան առաջին տողն ընդունելով՝ որպէս վերնագիր՝ Սարոյեանը գտաւ հայ ժողովրդի ուղեկիցը դարձած մտքի մի նոր արտայայտութիւն. «Վարդ ուր էլ գտնուելիս լինի՝ նրա սիրտը մշտապէս մնում է հայրենիքում»³⁹: Միտք, որը Վ. Աճէմեանի բեմադրութեան մէջ հաստատուեց իբրեւ լէյտմոտիւ հնչած երգի խօսքերով՝ «Կռունկ քան, կռունկ քան, գարուն է...»: Ներկայացումն էլ, իբրեւ «լիտուր ու մեկամաղձոտ» մի երգ, խաղացուեց մէկ արարով՝ առանց ընդմիջման՝ պատմելով «Վաւ ու բարի մարդկանց մասին, որոնք չեն կարողանում գտնել իրենց կոչումն աշխարհում»⁴⁰:

Պատահական չէ, որ հայութեանը համակած այս միտքը, իր առաջին նշանակալից բեմական արտայայտութիւնն ստացաւ Սարոյեանի եւ Վ. Աճէմեանի չնորհիւ:

Գարրիէլ Սունդուկեանի Անուան Թատրոնի կեանքում, «Իմ Սիրտը Լեռներում է» ներկայացումը գնահատուեց իբրեւ «խոշոր նուաճում»⁴¹, ազդարարելով նաեւ «գարգացման մոր փուլ»⁴² խորհրդահայ բեմարուեստում:

Զարմանալի օրինակափութեամբ, Սարոյանի թատերախաղի ներկայացումն իրանում՝ Ա. Աղամալեանի բեմադրութեամբ, նոյնպիսի յաջողութիւն արձանագրելուց բացի, ազդակ հանդիսացաւ նաեւ իրանահայ բեմարուեստի վերելթաց զարգացման համար:

1970ականներին Ա. Աղամալեանը վերադարձաւ թատրոն՝ թելադրուած նաեւ այստեղ կուտակուած լուրջ խնդիրների լուծման անհրաժեշտութեամբ: ԹԵԱԹ-ի հանդէպ յառաջացած ոգեւորութիւնն աստիճանաբար մարելով, բացասաբար անդրադարձաւ նաեւ խմբի աշխատանքին, որն արդէն կանգնած էր լուծարման վտանգի առաջ: Համայնքի թատերական կեանքում հասունանում էր մի նոր ճգնաժամ:

Հայ Մշակութային «Արարատ» Կազմակերպութեան Կենտրոնական Վարչութեան հրաւերով, Ա. Աղամալեանը, Մ. Յովհաննիսեանին նման, համախմբելով տեղի լաւագոյն՝ «հին ու նոր» ուժերը, կազմեց մի նոր թատերախումբ: Առաջին ներկայացման համար էլ ընտրուեց Սարոյանի «Իմ Սիրտը Լեռներում է» թատերախաղը⁴³:

Աճէմեանական բեմադրութիւնից շուրջ մէկուկէս տասնամեակ անց, 1974 Ապրիլի 4ին, ՀՄԱ Կազմակերպութեան Թատերախմբի ներկայացումով էլ «գրեթէ ամլութեան մատնուած» համայնքի բեմական կեանքը վերադարձաւ իր նախկին հունին՝ «Ուշացած գարունը թեւրանում,- գրեց թատերական գործիչ Անդրանիկ Սարեանը,- քերեց իր հետ մաւր թատերական զարթօնք եւ վերածնունդն քարի ու դրական յոյսեր»⁴⁴: Թատերական զարթօնքն անմիջականօրէն պայմանաւորելով հայրենիքից՝ արեւելքից եկող նոր գաղափարներով, Սարեանն աւելացնում է. «Քարեքայտաբար հասաւ ժամանակը, երբ եկանք համոզուելու, որ իրօք կարող է լոյսը ծագել արեւելքից»⁴⁵:

Նման արգիւնքի Ա. Աղամալեանը հասաւ՝ յենուելով ոչ միայն սեփական փորձի, դերասանական հարուստ ներուժի, այլեւ «Արարատ»ի թատերասրահի տեսնիկական լայն հնարաւորութիւնների վրայ:

Թատերախաղի վերջում Բէն Ալեքսանդրի ընտանիքն ստիպուած է լինում նորից բռնել թափառումի ճանապարհը: «Բեմը պտտում է, եւ մենք տեսնում ենք, թէ ինչպէս Ջոնին, նրա հայրը եւ տատը լքում են այդէն ընտելացած վայրերը: Վեր քարձրացրած տախտակամածով, որը մերկայացնում է հրապարակ, նրանք քայլում են դանդաղ, կարծես թէ սարն են քարձրանում...»⁴⁶:

Երեւանեան բեմադրութեան այս նկարագրութիւնը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ «Արարատ»ի շարժական բեմն Ա. Աղամալեանին նոյնպէս հնարաւորութիւն կ'ընձեռէր բեմադրական նման լուծումների համար: Բեմի շնորհիւ կառուցուեցին նաեւ բոլոր կողմերից դիտուող, միաձոյլ բեմազարդարանքներ՝ ներկայացման ողուն համապատասխան՝ պարզ ու տպաւորիչ: Բէն Ալեքսանդրի հիւղակը՝ ամերիկեան փոքրիկ մի շինութիւն, ստեղծում էր նաեւ ժամանակաւոր եւ ոչ-յուսալի կացարանի տպաւորութիւն:

«Իմ Սիրտը Լեռներում է» թատերախաղի բեմադրութեամբ իրանահայ թատրոնում ոչ միայն յաղթահարուեց եւս մի ճգնաժամ, այլեւ, կորցրածը վերականգնելով, ՀՄԱ Կազմակերպութեան Թատերախումբը կանգնեց Սփիւռքի

լաւագոյն խմբերի կողքին: Ներկայացման առիթով Սարեանն իր նոյն յօդուածում գրեց. «Հայարտութեամբ կարող եմք ասել, որ շնորհիւ վաստակատու արուեստագէտ Արամայիս Աղամալեանի ձեռնբեցութեան եւ «Արարատ» կազմակերպութեան Թատերախումբի, մենք եւս կանգնած եղանք առաջին զօրի վրայ: Որ շնորհիւ այս գերազանցապէս յաջող ներկայացման, մենք շարք մտամբ սփիտքահայ առաջնակարգ խմբերի շարքում»⁴⁷:

Բեմադրական առումով լինելով եւս մի նուաճում, աւելին՝ իւրօրինակ հանրագումար, որին իրանահայ թատրոնը յանգեց շուրջ վեց տասնամեակ տեւող իր պատմութեան ընթացքում, «Իմ Սիրտը Լեռներում է» ներկայացումն իր հետ բերեց նաեւ դերասանական կարեւոր յայտնութիւն: Դա Սարգիս Գրիգորեանն էր (1956-1986)՝ պատանի Ջոնիի դերակատարը: Կերպար, որը գլխաւոր հերոսի՝ Զասպէր Մըք Գրեգորի հետ կազմելով մի ամբողջութիւն, դառնում է կեանքի անընդհատութեան եւ ներդաշնակութեան խորհրդանշ: Մի կողմից՝ իր ճանապարհն անցած եւ շեքսպիրեան դերերով իմաստնացած Մըք Գրեգորը, իսկ միւս կողմից՝ այդ նոյն ճանապարհի չէմփն կանգնած Ջոնին: Երկուսն էլ հաւասարապէս անգոր ու անօգնական՝ չեն հասկանում եւ չեն կարողանում համակերպուել աշխարհի անարդարութիւններին ու անկատարութեանը:

Հայաստանցի հանդիսատեսը յիշում է Ջոնի-Վարդուհի Վարդերեսեանի «եզրափակիչ, կրքոտ ու դառնութեամբ լի խօսքերը, «Դու գիտես, պապա, ես ոչ մէկին չեմ մեղադրում, բայց ինչ-որ տեղ մի բան սխալ է»⁴⁸:

Ս. Գրիգորեանի Ջոնին, թերեւս, աւելի խոշուն է ու մտածկոտ, «չի մեղադրում», սակայն նրա խելացի եւ խիստ հայեացքը լի է մեղադրանքով՝ շեշտելով, որ աշխարհի դառնութիւններն արդէն ճաշակած պատանին, փորձում է նաեւ գտնել դրանց բացատրութիւնը: Աւելին, Համլետ Բարամեանի Մըք Գրեգորի նկատմամբ ունենալով որոշակի առակելութիւն, Ս. Գրիգորեանի Ջոնին դարձաւ ներկայացման «տիրակալ դէմքը», ըստ Սարեանի՝ մեծագոյն, «այլեւ շնորհաշատ դերակատարը սոյն ողբերգութեան»⁴⁹:

Անուանի գեղանկարիչ Մարկոս Գրիգորեանի Հռոմում ծնուած իրօք շնորհաշատ դուստրը կարող էր շարունակել փայլուն սկիզբ ունեցող եւ նոյնքան փայլուն ապագայ խոստացող դերասանական իր ուղին: Սակայն, արուեստագիտունու առումով կեանքի ժամանակը չափազանց կարճ էր՝ 29 տարի: Եւ այդ ընդհատուած կեանքի ընթացքում անգամ Ս. Գրիգորեանը հասցրեց անթիջիկ հետք թողնել իրանահայ թատերական կեանքում: «Բեմի վրայ մաքացարձակ մագնիսական ոյժ»⁵⁰ ունէր եւ զարմացնում էր իր ունակութիւնների բազմազանութեամբ: Աւարտելով Եւրոպայի լաւագոյն թատերական հաստատութիւններից մէկը՝ Լոնդոնի Գրիգֆոլ Երաժշտական Եւ Դրամատիկական Դպրոցը, Ս. Գրիգորեանը հիմնականում խաղացել է ամերիկեան դրամատուրգների գործերի բեմադրութիւններում, իսկ Եւրոպայիցսի «Մեղէն»-ում, ի յայտ բերեց «ողբերգակ դերասանուհի անվիճելի տաղանդ»⁵¹:

Եթէ Մարոյեանն «Իմ Սիրտը Լեռներում է» թատերախաղով ներկայացնում է ժողովրդի վիճակը բռնազաղծից անմիջապէս յետոյ, ապա մէկ այլ հեղինակ՝ Մուշեղ Իշխանը, իր երկերում արտայայտում է այն միտքը, որ եղեռնը վերապրելուց յետոյ անգամ, հայ ժողովուրդը դեռեւս կանգնած է բարդ ու կարեւոր խնդիրներ լուծելու անհրաժեշտութեան առջեւ:

Տրոհուած հայրենիքի չլուծուած խնդիրները, «սփիւռքահայութեան գոյատեւման տագնապը»⁵⁴ անցած արհաւիրքից սթափուելուց յետոյ, դարձան 1970ականների թատրոնի կենտրոնական թեմաներից մէկը: Աղամալեանը, որպէս արդէն արժարժուած նիւթի շարունակութիւն, «Իմ Սիրտը Լեռներում է» դրամայից յետոյ, բեմադրեց Մ. Իշխանի «Մեռնիլը Որքան Դժուար է» թատերախաղը: Այս դրամայի հիմքում դարձեալ հայի ճակատագիրն է, նրա տունը եւ տունդարձի ճանապարհը, որը, ուրիշի երկրում հաստատուելուց յետոյ անգամ, պէտք է մտածի «ի՞ր գոյամարտի, ի՞ր վիճակի մասին»⁵⁵, Ներկայացումը տեղի ունեցաւ 1975 Մայիսի 17ին՝ Մեծ Եղեռնի 60րդ տարելիցին, նշանաւորելով նաեւ Աղամալեանի 40ամեայ ստեղծագործական ուղին:

Տասնամակներ անց «Մեռնիլը Որքան Դժուար է» ներկայացումը Հաստատում ծագած արցասխան պահանջատրակաւ շարժման հետ միասին, տարածուեց նաեւ հայրենիքում: 1989 Մայիսի 27ին, Երեւանի նորաստեղծ՝ «Լոռք» Երիտասարդական թատրոն-Ստուդիան, ներկայացրեց գրողի «Կիլիկիոյ Արքան» պատմական դրաման՝ Արտաշէս Յովհաննիսեանի բեմադրութեամբ: Ներկայացում, որն այդ օրերի հասարակական տրամադրութիւններն արտայայտելուց բացի, «Լոռք»ը բնութագրեց իբրեւ ազգային նկարագիր ունեցող եւ հեռանկարային մշակութային օջախ:

Խիստ արդիական հնչեղութիւն ստացած այս դրաման բեմադրիչը բեմադրեց ժամանակակից, արդիական ոճով: Ներկայացմանն ամբողջութեամբ հաղորդելով գուսպ եւ հակիրճ նկարագիր, Աղամալեանը, իբրեւ բեմանկարիչ, ոչ միայն հեռացաւ, այլ նոյնիսկ հակադրուեց հեղինակային նշումներին: Երկնային թազաւորութեան գեղատեսիլ դղեակի, սաղարթախիտ ծառաստանի, դրախտի երկփեղկանի դարպասի, կապտաւուն եւ երազային լոյսի⁵⁶ փոխարէն՝ դէպի սովորական դուռը տանող սպիտակ մի արահետ՝ մուգ, սեւին տուող խորքին: Հերոսների զգեստաւորումը նոյնպէս պարզ է ու ժամանակակից, եւ, հակադրուելով բեմի սեւ խորքին՝ հիմնականում սպիտակ: Հակադրութեան հասցումը գոյների բախում, որը շեշտուած է լուսային հնարքներով: Ոչ մի աւելորդ կամ կողմնակի առարկայ, որը կարող էր շեղել հանդիսատեսի ուշադրութիւնը:

Հեղինակի պատկերացումներից այսքան հեռացած բեմադրողարումն, իրականում, աւելի քան համահունչ էր թատերախաղի հիմնական գաղափարին. հայի համար դէպի դրախտ տանող ճանապարհը, անհնարինի աստիճան դժուար է երկնքում, ճիշտ այնպէս, ինչպէս տունդարձինը՝ երկրի վրայ: Եւ, ինչպէս վերադարձը երկնքից, այնպէս էլ նահանջը տունդարձի ճանապարհից, հաւասարապէս անհնար է:

Այս միտորոտում է, որ, ինչպէս դատաւճիտ, լսում է Պետրոս առաքեալի խօսքը՝ ուղղուած Զէյմա Արամեանին. «Պիտի քափառիս երկրի եւ երկնքի միջեւ, անցրպետի ճամբաներուն վրայ, մինչեւ որ ողջ մնացած կոտորակդ աշխարհէն գայ, քեզի միանայ: Պետք է ամբողջամաս, հասկցա՞ր. հիմա բերի ես եւ անընդունելի»⁵⁷:

Ենթախորքը նոյնն է. հայը երկրի վրայ կը մնայ թափառական, իսկ նրա հոգին երկնքում էլ տեղ չի գտնի, քանի զեռ չի ամբողջացել նրա հայրենիքը՝ կորուած կոտորակը չի միացել մնացած հատուածին: Այլընտրանք չկայ: Եւ, իբրեւ այս մտքի մէկ այլ հաստատում, հայ տնտեսագէտի ուղեղով մտածող

ամերիկացի Ջոն Հեյրըն ասում է. «աշխարհիս տագնապները չեն լուծուիր, եթէ փոքր ազգերու դատիմ լուծում չգտնուի: Եւ ամենն առաջ՝ հայ ժողովուրդի արդար դատիմ»⁵⁸: Խօսքեր, որ պէտք է դրոշմուէին Հանդիսատեսի դիտակցութեան մէջ, ընդգծուեցին փաստագրական շարժանկարային տեսարանների ցուցադրումով եւ երաժշտութեան ուղեկցութեամբ (ցուցադրումը՝ Հանրի Եղանեանի, ձեւաւորումը Լիդա Բէրբէրեանի):

Համայնքի թատերական կեանքում եւս մէկ նշանակալից իրադարձութիւն լինելուց բացի, «Մեռնիլը Որքան Դժուար է» ներկայացումը դարձաւ նաեւ դերասանական երեք սերունդների համագործակցութեան փայլուն օրինակ: Պետրոս առաքելայի դերակատար Մարութեանի՝ իրանահայ թատրոնի ակունքներում կանգնած թատերական գործչի կողքին, կանգնած է Բաղդասարեանը՝ Ջէյմս Արամեանի դերակատարը, ԹԵԱԹում սկսած միջին սերնդի աչքի ընկնող իսկ նշանակալից՝ Անիտայի դերում, ցուցաբերեց «խոստմնալից մի խաղարկութիւն», որը «մի նոր գիտ հանդիսացաւ»⁵⁹ իրանահայ բեմական կեանքում: Տպաւորել է եղել նաեւ Ջոն Հեյրի դերակատար Աշոտ Ստեփանեանը, որն «ամբերի էր, բնական, հաղորդ ու մանաւանդ ապրումով յորդ խաղարկութիւն ունեցաւ»⁶⁰: Գլխաւոր դերակատարների կողքին Մինասեանը (Բժիշկ Հարիսոն), Գէորգ Նուբարեանը (Բժիշկ Շեփրթ), Քարամեանը (Բժիշկ Դէյ-վիս), Արդա Փիլզազեանը (Օր. Մերի), Մատթէոս Շաֆրազեանը (Գարրիէլ Հրեշտակապետ), Արմէն Մկրտումեանը (Մայք Աղամս), Կատարինէ Առաքելեանը (Տիկ. Հելլըր), Գառնիկ Պողոսեանը (Սամ), Սուրէն Մնացականեանը (Ուսուցիչ), կազմելով մի ամբողջութիւն, հաստատեցին, որ նորն իրանահայ թատրոնում իր ճանապարհը հարթում է եղածը պահպանելու, աւագ եւ երիտասարդ սերունդների համագործակցութեան սկզբունքով:

Մի քանի տարի անց, իրանահայ բեմադրիչ եւ դերասան Տիգրան Գրիգորեանը⁶², Աղամսեանի ուսանողը, հաստատուելով Հայաստանում, Երեւանի Պատանի Հանդիսատեսի Թատրոնում բեմադրեց Մ. Իշխանի «Մեռնիլը Որքան Դժուար է» թատերախաղը (1992): Սա հեռաւոր 70ականների իրանահայ թատրոնի արձագանգն էր հայրենիքում: Ուրեմն, ժողովրդի երկու հատուածները մերձենում էին նաեւ թատրոնի միջոցով, որը դարձաւ 70ականներին՝ Սփիւռքում, իսկ 90ականներին՝ Հայաստանում հայութեանը համակած միեւնոյն՝ հոգեւոր վերելքի եւ հայրենասիրական զաղափարների արտայայտիչ: Այսպիսով, ինչպէս վարդան Աճեմեանի սան Գանձմարտեանը, այնպէս էլ Աղամսեանի սան Տ. Գրիգորեանը, կարողացան ճիշտ ժամանակին եւ արժանիորէն ներկայացնել իրենց ուսուցիչներից ստացած դասերն արտաշխարհում եւ հայրենիքում: Սա մի ձեռքբերում էր, որն ամբապղծուեց մէկ տարի անց՝ 1993 Հոկտեմբերի 18ին, երբ Մուշեղ Իշխանի «Մեռնիլը Որքան Դժուար է» թատերախաղը ներկայացուեց Երեւանի Գարրիէլ Սունդուկեանի Անուան Թատրոնում՝ Խորէն Աբրահամեանի բեմադրութեամբ՝ ստանալով համահայաստանեան հնչելութիւն:

Այս ընթացքի հաստատումներից մէկը եղաւ նաեւ պատմական նոյն իրադարձութիւնները վերարտադրող եւ բեմական նոյն ճակատագիրն ունեցող մէկ այլ գործի՝ Պերճ Ջէյմսեանի «Ոտքի, Դատարանն է Գալիս» թատերախաղի բեմադրութիւնը, որը Սփիւռքում՝ ԱՄՆի, Կանադայի եւ Սիրիայի հայ

գաղթօջաններում ներկայացուցելուց բացի, 1983ին ներկայացուեց նաև Իրանում:

Պիէսը, անդրադառնալով Սողոմոն Թեհլերեանի դատավարութեանը՝ Հայ Դատի արդարացի լուծման մի յոյս կամ խորհրդանիշ, համալրեց Ազամայեանին հետաքրքրող թեման վերլուծող ներկայացումների շարքը: Մի քանի տարի անց, 1988 Փետրուարի 16ին, Ջէյթունեցեանի դրաման ներկայացուեց նաև Երևանում՝ Գաբրիէլ Մունդուկեանի Անուան Թատրոնում՝ Տիգրան Գաւապեանի բեմադրութեամբ: Դուրս գալով մշակութային իրադարձութեան սահմաններից եւ միաձուլուելով ժողովրդական յոյզերին, ներկայացումը դարձաւ ազգային ինքնագիտակցութեան նոր դրսեւորում:

Եւս մի օրինակ, որը թող է տալիս բնութագրելու 1940ականներից Սփիւռքի թատերական կեանքում սկսած գործընթացի պատկերը:

Ի. դարի 40-50ականներին, ԹԵԱԹը բեմարուեստում կատարուող նորարարական բարեփոխումներն ընդունելով իրեն հիմք, իրանահայ թատրոնն առաջնորդեց համաշխարհային բեմարուեստին համաքայլ ուղիով: 1970ականներին, համայնքի թատերական դիմագիծը կտրուկ կերպով փոխուեց, որը հիմնականում պատճառաբանուեց դրսից եկող՝ ինչպէս միջազգային, այնպէս էլ՝ համայնքի հասարակական կեանքում կատարուող իրադարձութիւններով: Յաղթանարելով համայնքի բեմարուեստում կուտակուած լուրջ խնդիրներ, Իրանի Հայ թատրոնն այդ տարիներին դարձաւ ազգային գաղափարների արտայայտիչը:

Իրանահայ թատրոնը, իրեն արեւելահայի իրապաշտական ոճի հետեւորդ եւ կրող, Ի. դարի ք. կէսին հասաւ զարգացման մի մակարդակի, հաստատելով իր արժանի տեղն ու դերը Սփիւռքում:

ՄԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Ա. Մահտեսեան, «Հայ Բեմը», Այբ, 13-02-1952:

² Լրագրող, «Մտահոգութիւններ...», Այբ, 20-05-1934 (ընդգծումները հեղինակինն են - Ա.Ձ.):

³ Ժ. Ղ., «Տեսակցութիւն Արարատ» Թատերախմբի Դերակատարների Եւ Պատասխանատուների Հետ», Այբ, 2-06-1974:

⁴ Մուշեղ, «Զրոյցներ Թատերական Արուեստի Մասին. Երկու Խօսք Իրբեւ Նախարան», Այբ, 24-09-1951:

⁵ Արսէն Մամեան, «Նշումներ Թաւրիդի, Թեհրանի Եւ Նոր Զուգայի Թատերական Կեանքի Մասին», Այբ, 18-11-1976:

⁶ Ն. Մ., «Գորշ «Վարդգոյրներ», Այբ, 13-02-1953. նաև՝ Թղթակից, «Մ. Խաչիկեանի «Շիրազի Աղլիկը» Ժապաւէնը», Այբ, 1-08-1954:

⁷ Հ. Մինասեան, «Արամայիս Ազամայեան (Ռեժիսոր, Դեկորատոր-Նկարիչ). 40ամեայ Յորեկանի Առթիւ», Այբ, 15-05-1975:

⁸ Իրանահայ վերջին 50-ամեայ թատրոնի Վաստակաւորներ, կազմեց եւ խմբագրեց Ա. Մամեան, Հայ Մշակութային Արարատ Կազմակերպութիւն, Թեհրան, 1985, էջ 97:

⁹ Նոյն, էջ 96-97. նաև՝ «Վահան Ազամայեան», Այբ, 4-11-1976:

¹⁰ Իրանահայ..., էջ 140-142:

¹¹ Վարանդ, «Վարի վարդերը» Սամուէլ Խաչիկեան («Մի Մարդ Հայելու Մէջ» Ժապաւէնի Առթիւ), Այբ, 13-01-1994: Խաչիկեանի մասին մանրամասն տե՛ս՝ Արծուի

Բախչինեան, Հայերը Համաշխարհային Կրօնում, Երևան, Գրականութեան և Արուեստի Թանգարանի Հրատ., 2004, էջ 527-530:

- ¹² Սուր-Ուաշ, «Արարատի Թատերախումբը Եւ «Մամուլ», Այլք, 30.09.1957, Մէկ այլ աղբիւրի համաձայն, Թատերախմբի բացումը տեղի է ունեցել 1951 Մարտին (Արմէնուհի, «Աւերակների Վրայ» Դրամայի Բեմադրութիւնը Պր. Վ. Աղամալեանի 45ամեայ Բեմական Գործ. Առթիւ», Այլք, 17.12.1952):

- ¹³ Մի Գեղասէր, «Թ.Ե.Ա.Թ.Ն Եւ «Մառաշի Նոր Բեմադրութիւնը», Այլք, 21.03.1952:

- ¹⁴ «Գորշ Վարագորներ»ի ներկայացումը՝ Մամուլէ խաչիկեանի բեմադրութեամբ (1953, 20 Փետրուար), զուրա գալով Համայնքի չլինակներից, զնահատուեց նաեւ Իրանի մշակութային կեանքում: Journal de Téhéran ֆրանսերէն օրաթերթում գրուեց, որ «Մամուլէ խաչիկեանը զարգացրել է այս նիւրը մի հազուագիւտ ճշտութեամբ կատուելով շարժումներով լի տեսարաններ, այքի զարնող իրատեսութեամբ» (Շահէն Սարգսեան, «Գորշ Վարագորներ», Այլք, 6.03.1953): Պատահական է, որ նման յաջողութիւնից յետոյ բեմադրիչը ստեղծեց նաեւ «Գորշ Վարագորներ»ի շարժանկարային պարսկերէն տարբերակը՝ «Շիրագգի Աղջիկը» վերնագրով: Շարժանկարները պատահաւ բարձրացաւ 1954 Յունիսի Չին եւ մէկուկէս ամիս շարունակ միաժամանակ ցուցադրուելով Թեհրանի երկու առաջնակարգ «Դիւան» եւ «Մայակ» կինոթատրոնների ամառային եւ ձմեռային դահլիճներում, արժանացաւ աննախադէպ յաջողութեան: Այլքում այդ օրերին գրուեց. «Թ՝ նիւթի զարգացման, քէ՝ ֆիլմի պատրաստութեան տեխնիկայի, մաքրութեան, ձայնի յստակութեան եւ քէ՝ դերակատարների կայտ բերած խաղարկութեան տեսակետից «Շիրագգի Աղջիկը» մինչ օրս ցուցադրուած իրանեան ֆիլմերի մէջ լաւագոյններից մէկը կարելի է համարել, եթէ յասենք լաւագոյնը» (Թղթակից, «Մ. խաչիկեանի «Շիրագգի Աղջիկը» Ժապաւէնը», Այլք, 1.08.1954):

- ¹⁵ Մի Գեղասէր, «Թ.Ե.Ա.Թ.Ն»:

- ¹⁶ Հանդիսական, «Պատուի Համար» (Դրամա 4 Գործողութեամբ, Հեղինակ՝ Շիրվան-զադէ), Այլք, 30.04.1952:

- ¹⁷ Էմիլիա Շուլցը ազգութեամբ գերմանուհի էր, ամուսնացել է Գրիգորեան ազգանունով Հայի հետ: Մարգարիտից բացի Թեհրանահայ բեմում նրա կատարած դերերն են՝ Մառա («Մառա»), Մահականոյշ Թագուհի («Գէորդ Մարգարեան»), Սիրանոյշ («Մարթա»), Լէյլի («Աւերակների Վրայ»), Եւգինէ («Եւգինէ»): Յետագայում տեղափոխուել է ԱՄՆ (Իրանահայ Վերջին 50-ամեայ Թատրոնի Վաստակաւորներ, էջ 168):

- ¹⁸ Արսէն Մամեան, «Նշումներ Թաւրիզի, Թեհրանի եւ Նոր Զուլայի Թատերական կեանքի Մասին», Այլք, 20.11.1976:

- ¹⁹ Ա., «Նամուս», Այլք, 27.11.1953:

- ²⁰ Գուրգէն Զանիբեկեան, Իմ Աշխարհից (Յուշեր), Գիրք Առաջին, Ժանապարհ Դէպի Թատրոն, Երևան, Սովետական Գրող, 1977, էջ 244:

- ²¹ Armyanskie Filmy: Vsesoyuzny Kinofestival 1978 (Հայկական շարժանկարներ. Համա-միութենական կինօփառատոն, 1978), Երևան, Արմկինօպրոէկտ, 1978, էջ 12:

- ²² Բաբելի Թարութիւնեան, Սովետահայ Թատրոնի Ճարտգրութիւն, Գիրք 2, 1941-1960, Երևան, ՀՍՍՄ ԳԱ Հրատ., 1969, էջ 571:

- ²³ Հանդիսատես, «Թատրոն», Այլք, 29.01.1960:

- ²⁴ Դուկտ. Մոսթաֆաւի, «Երազների Նկարիչը», Այլք, 21.08.1949:

- ²⁵ Հանդիսատես, «Թատրոն», Այլք, 26.01.1960:

- ²⁶ Լրագրող, «Մտահոգութիւններ...», Այլք, 20.05.1934:

- ²⁷ Հայկ Անէմեանը 1924-1927, իր հրատարակած «Մասիս» օրացոյցում, ինչպէս նաեւ Փարիզի Յաւաթ օրաթերթի եւ Թեհրանի Նոր Կեանք շաբաթաթերթի էջերում, հանդէս եկաւ «Հայ Մշակոյթի Օրը»՝ իրեն համազգային տօնակատարութիւն նշելու նախաձեռնութեամբ: Այլք օրաթերթի առաջարկով, Հայ Մշակոյթի Օրը նշանակուեց

- աշաներ՝ Հոկտեմբերի առաջին կեսին ընկնող Թարգմանչաց Տոնի օրը, որը քաջաբերեց Յառա՛ր՝ 1927ի իր խմբագրականով: 1927ից ի վեր, Սփյուռքի բազմաթիւ դաղթօթախներում, «Հայ Մշակույթի Օր»ը նշում է ամէն տարի՝ դառնալով «Խամազգային եւ համահայկական Մեծ եւ նուիրական մի տօն» (Մասիս, «Հայկական կեանքը Թարիղի Մէջ», *Ծառաջ*, 27-11-1925. նաեւ՝ Մասիս, «Հայ կեանքը Թարիղի Մէջ. Մոռացուած Տօն Մը», *Ծառաջ*, 8-12-1926. նաեւ՝ «Հայ Մշակույթի Տօնի Շուրջ», *Այբ*, 13-10-1946):
- ²⁸ Արսէն Մամեան, «Նշումներ Թարիղի, Թեհրանի եւ Նոր Զուղայի Թատերական կեանքի Մասին», *Այբ*, 6-12-1976:
- ²⁹ Ա., «Գիրքորը», *Այբ*, 26-05-1954:
- ³⁰ Հ. Խ., «Հայերը Որպէս Հիմնասին Իրանական Շարժապատկերի», *Այբ*, 16-05-1964:
- ³¹ Ա., «Ներկայացում Արամայիս Աղամայեանի Բենեֆիսին», *Այբ*, 12-05-1954:
- ³² Նրա մասին տե՛ս մեր յօդուածներում «Վարդան Աճէմեանի Բէլլուֆա՛ւայ Ուսանողները (Հայաճաց Գիւմրուց)», *Արուեստ եւ Ժամանակ*, Գիւմրի, 2008, Թ. 1-2, էջ 59-64. նաեւ՝ "Etalon Kachestva" (որակի չափանիշ), *Literaturnaya Armenia*, 2009, Թ. 1, էջ 148-157:
- ³³ Լիւոն Հախփերդեան, *Տաղանդ եւ Բեաւորութիւն. Վարդան Աճէմեանը կեանքում եւ Արուեստում*, Երեւան, Խորհրդային Գրող, 1989, էջ 135:
- ³⁴ Մէլքեբեումը տե՛ս՝ Մուշեղ Իշխան, *Երկեր*, Երեւան, Նայիրի, 1990, էջ 7:
- ³⁵ Վարանդ, «Վախի Վարպետը»:
- ³⁶ Արբի, «Գոյ Աղա», *Այբ*, 8-02-1968:
- ³⁷ Նոյն:
- ³⁸ Նոյն:
- ³⁹ Բարկէն Եարուիթինեան, *Հայ Մովսէսական Թատրոն (1917-1977)*, Երեւան, Սովետական Գրող, 1985, էջ 303:
- ⁴⁰ Նոյն:
- ⁴¹ Նոյն, էջ 304:
- ⁴² Նոյն, էջ 303:
- ⁴³ Նոյն, էջ 302:
- ⁴⁴ Ժ. Ղ., «Տեսակցութիւն «Արարատ» Թատերախմբի Դերակատարների եւ Պատասխանատուների Հետ», *Այբ*, 2-06-1974:
- ⁴⁵ Անդրանիկ Սարեան, «Իմ Սիրտը Լեռներում է», *Այբ*, 7-05-1974:
- ⁴⁶ Նոյն (ընդգծումը հեղինակինն է - Ա.Զ.):
- ⁴⁷ Եարուիթինեան, *Հայ Մովսէսական Թատրոն*, էջ 305:
- ⁴⁸ Սարեան, «Իմ Սիրտը Լեռներում է»:
- ⁴⁹ Եարուիթինեան, *Հայ Մովսէսական Թատրոն*, էջ 305:
- ⁵⁰ Սարեան, «Իմ Սիրտը Լեռներում է»:
- ⁵¹ Ա. Գրիգորեան (Արծուի Բաղինեան), «Նա Գեղեցիկ էր եւ Արտասովոր...», *Հայրենիք* Զայն, 16-22-12-1993:
- ⁵² Սարգիս Գրիգորեանի մասին տե՛ս՝ Էդուարդ Բայասանեան, «Սարգիսեան Երեւոյթ էր», *Անդրադարձ*, 1993, Յունիս, Թի. 6. նաեւ՝ Artsvi Bakhchinyan, "Stat' Znamenitoy Ona Ne Uspela" (նա չհասցրեց նշանաւոր դառնալ), *Respublika Armenia*, 9-02-1994. նաեւ՝ Գէորգ Արալեան, *Սարգիս Գրիգորեան*, Երեւան, Հայ էդիթ, 2004:
- ⁵³ Մուշեղ Իշխան, *Երկեր*, էջ 10:
- ⁵⁴ Ժ. Ղ., «Մ. Իշխանի «Մեռնիլը Որքան Դժուար է» Բեմագրութիւնը», *Այբ*, 1-06-1975:
- ⁵⁵ Մուշեղ Իշխան, *Երկեր*, էջ 407:
- ⁵⁶ Նոյն, էջ 431:
- ⁵⁷ Նոյն, էջ 419:
- ⁵⁸ Այբ, 1-06-1975:

⁶⁰ Նոյն:

⁶² Տիգրան Գրիգորեանը (Տիգրիս), Սփիւռքահայութեան Հետ Մշակութային Կապի Կոմիտէի հրաւերով 1990ին եկաւ հայրենիք՝ աշխատանքի անցնելով Հայաստանի Հանրային Ռադիօընկերութիւնում որպէս պարսկական բաժնի հաղորդավար եւ թարգմանիչ: Նոյն տարիներին նա մասնակցեց «Տաւարիչ» ֆիլմի նկարահանմանը, որը նաեւ հայ եւ իրանցի կինեմատոգրաֆիստների առաջին համատեղ աշխատանքն է՝ նկարահանուել է Հայաստանում, հայ եւ իրանցի դերասանների մասնակցութեամբ, բեմադրի հեղինակն ու բեմադրիչն է Մեհդի Ֆախմզադէն, օպերատորը՝ Ալբերտ Եւաուրեանը: Կինօնկարը ներկայացուել է Իրանի 1994ի «Ֆաջր» փառատօնին՝ բաւականաչափ հետաքրքրութիւն առաջացնելով երկրի շարժանկարի բնագաւառում (Կարինէ Աֆրիկեան, «Հայ-Իրանական Մշակութային Կապեր (Երկու Հարցա-զրոյց)», Հայաստանի Հանրապետութիւն, 28-12-1992. նաեւ՝ Այբ, 18.04-1994):

THE DEVELOPMENT OF IRANIAN-ARMENIAN THEATER DURING 1950-70, IN
THE BROADER CONTEXT OF ARMENIAN THEATER
(Summary)

ANAHIT CHTYAN

By the mid-20th century immense changes in world theater forced a difficult choice on Iranian-Armenian theater. It had to either update and upgrade itself in order to survive or to disappear.

Fortunately the 1950s witnessed the growth of a number of theater devotees who brought the so-much-needed change to Iranian-Armenian theater.

Content-wise old Armenian plays were staged with new interpretations in tune with contemporary issues. Besides this, new playwrights authored plays which both touched on the social lifestyle of the community and highlighted its national aspirations. In a sense theater aimed at reflecting the real picture of the community, with an important role reserved for women characters. Moreover, the fact that the 60th anniversary of the Armenian Genocide was at the doorstep generated a strong feeling and a sense of national awareness which gave a further national twist to Iranian-Armenian theater.

A basic change took place in the profession as well. It is true that the plays were still directed by professional directors, yet professional stage decorators and designers were involved too.

These developments helped the growth of a number of new actors and subsequently served to revitalise the theater.

The author notes that these changes and developments were a reflection of the significant changes that the Diaspora and Armenia had undergone during this same period.