

ԵԳԻՊՏՈՍԻ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍԿՋԲՆԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Ա. Գ. ԶԹՅԱՆ

Եգիպտոսի հայ թատերական արվեստը ծագել է մի միջավայրում, ուր պահպանվում էին անցյալի ավանգույթները, նշվում պատմական կարևոր տարելիցները: Առանձին նշանակություն էր տրվում Վարդանանց պատերազմի տարեգարձին: Հրապարակային տոնակատարություններից ե հեղեղեցական արարողություններից ընդհանուր ընկերության ակումբում տոնվում էր Աղգային սահմանագրության օրը: Արտասանվում էին հայրենասիրական ճառեր, տեղի էին ունենում հրապարակներ, նվազագույնի ուղեկցությամբ կատարվում էին սահմանադրությանը նվիրված երգեր: Գաղութի թատերական շարժման անքակտելի մասն էր կազմում գաղութական թատրոնը: Կրթական ոլորտներում թատերական կուլտուրան պատվաստելու գործին նպաստեց այն հանգամանքը, որ գաղթաբեկի երկու առաջնակարգ՝ Կահիրեի Գալուստյան և Ալեքսանդրիայի Պողոսյան վարժարաններին տրամադրվեցին նոր՝ արգիական և հարմարավետ շենքեր: Դպրոցների ղեկավարությունը, ձգտելով սաներին դաստիարակել հայրենասիրական ոգով, ի գեմս թատրոնի գտավ այդ նպատակին իրականացնելու ավագույն միջոց: Երկու վարժարաններում էլ կառուցվեցին ընդարձակ հանգիստահանքներ: Կարճ ժամանակ անց, Կաղանգի, հեղեղեցական և աղգային տոների կապակցությամբ սկսեցին տրվել թատերականացված հանգեսներ, որոնց ընթացքում ներկայացվում էին զանազաններ, արտասանվում հայրենասիրական քերթվածներ, Համայնքի թատերական արվեստի ձևավորմանը նպաստեցին նաև արևմտահայ և արևելահայ բնի վարպետների հյուրախաղերը Եգիպտոսում: Հետագայում, երբ թատրոնին իր կայուն տեղը գրավեց եգիպտահայ մշակութային կյանքում, տեղի ե հյուրախաղերի եկած գերասանների հաջորդական կամ համատեղ ելույթները գարձան ալստեղի թատերական շարժման՝ ընդունելի մեկը, որն իր կնիքը թողեց թատերական արվեստի ողջ ընթացքի ու ընդլայնման վրա:

Սերովբե Պենկլյանի օպերետային խումբը Եգիպտոս հյուրախաղերի եկած հայկական առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախումբն էր: Հունաստանում ունեցած հաջողությունից հետո, որին նպաստեց նաև խմբի կազմում հանգես եկող Սիրանույշը, Ս. Պենկլյանը, գրեթե նույն խաղացանկով, 1885 թ. հունվարին եկավ Եգիպտոս: Մինչև գարնան վերջը ակող հյուրախաղերի ընթացքում օպերետային խումբը եգիպտահայ թատերասեր հասարակայնությանը ներկայացրեց իր ողջ խաղացանկը (Վերջերիքի Հոբ-հոր աղա, Քենոս Քենյա, ՔԱրիֆ, Օթիրոֆլե-օթիրոֆլյա, Մազամ Անգո, Գեղեցկուհի Հեղինե, Օրփեոսը գոթեթում, Քաղացականի աղջիկը) և այլ օպերետներ ու գավեշտներ, որտեղ հայկականին ղուգընթաց, համարժեք ժողովրդականություն էին վայելում նաև ֆրանսիական օպերետները: 1885 թ. ամռան վերջերին Ս. Պենկլյանի թատերախումբը մեկնեց Կոստանդնուպոլիս, մեկ տն-

1 Տե՛ս Հ. Ե. Թ ո փ ու ղ յ ա ն, Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմություն (1805—1952), Երևան, 1978, էջ 202—203.

2 Տե՛ս Ա. Ա լ ա յ ա ճ յ ա ն, Արարական Միացյալ Հանրապետության Եգիպտոսի հանգը և հալերը, Կահիրե, 1880, էջ 215.

գամ ևս Երկրագործի այցելելու նպատակով: Նախօրոք վարած բանակցությունների և նուրբար փաշայի միջնորդությամբ շնորհիվ, 1887 թ. Կահիրեում, հյուրասիրության ժամանակ Ս. Պենկլյանի դերասանախմբի առջև բացվեցին խզիվական օպերայի դրամները: Հայ դերասաններն արժանացան փոխարքա Բեքիկի հովանավորությանն ու առատ նվիրատվություններին: Օպերետային խմբի հյուրասիրողները, այսպիսով, անցնում էին բարենպաստ մթնոլորտում, որը, սակայն, կտրուկ փոխվեց Ս. Պենկլյանի և դերասանների միջև ծագած միջադեպի պատճառով: Մեծահարուստները, որոնք մինչ այդ ձգտում էին օգտակար լինել թատերախմբին, սկսեցին բացահայտորեն երես թեքել խզիվական օպերայից: Խումբը կաղմալուծվեց, դերասանները ժամանակից շուտ վերադարձան Կոստանդնուպոլիս:

Կահիրեի հանդիսաանսը, սակայն, վարժվել էր թատերական ներկայացումներին: Ս. Պենկլյանի խմբի հյուրասիրողներից հետո թատերական ասպարեզը արամադրվեց կիսապրոֆեսիոնալ խմբերին: Սրանք պիեսները բնագործ էին հապճեպ և ամփոփ, և, ինչպես կարելի է ենթադրել, «հասարակության կողմից չէին քաջալերվում»³:

Այսուհանդերձ, համայնքում նշմարվեց սեփական թատրոն ստեղծելու միտում, ուրվագծվեցին թատերական արվեստի զարգացման ուղիները: Պատանական ճակատագրի բերումով հայ թատերական կյանքի կենտրոնը նույնպես Կոստանդնուպոլիսից տեղափոխվեց Կահիրե, նաև Ալեքսանդրիա, որ օտարազգի տրվեստի զարգացման համար կային ավելի նպաստավոր պայմաններ: Փորձառու արվեստագետների առկայությամբ այս ամենը կարող էր պահպանել թատերական լիարժեք կյանքի սկիզբը:

XIX դարավերջին Երկրագործում էին գրող և հրապարակախոս Սմբատ Բյուրաբար, դերասան-բեմադրիչներ Թ. Ֆասուլյաճյանը, Ս. Պենկլյանը, Ֆեյկլյան քույրերը, Հ. Ալիքսանյանը: Տարերալիկ վիճակում գտնվող համայնքի թատերական շարժումն այս արվեստագետների շնորհիվ է, որ կողմակերպված բնութս առաջավ. Թ. Ֆասուլյաճյանը և Ս. Պենկլյանը, համաձայնվելով Սմբատ Բյուրաբարի առաջարկին, որոշեցին միավորվել մշտապես գործող թատերախումբ ստեղծելու հեռանկարով: Նրանց շուրջը համախմբվեցին համայնքի գրեթե բոլոր սիրող-դերասանները: Խմբի առաջաար ուժերն էին Մարի և Շովանդ Պենկլյանները՝ Ս. Պենկլյանի կիներ և եղբորորդիներ: Մրտգրերը մեծ էին, նպասակը՝ մեկը. վերականգնել «Արևելյան թատրոնը», որն «ի Պոլիս կիսվել էր երեքման 40 տարիներ առաջ»⁴: Խումբն այդպես էլ անվանեցին՝ Կոստանդնուպոլիսի հռչակավոր դերասանախմբին համահնչուն՝ «Արևելյան նորակաղմ թատերախումբ» կամ, ի պատիվ հիմնադիրների, «Պենկլյան-Ֆասուլյաճյան»: Անդրանիկ ներկայացման համար Թ. Ֆասուլյաճյանը ընտրեց իր իսկապես կի հաջողված դրամներից մեկը՝ Վ. Հյուգոյի «Արքայի դուստր» թատերախաղը: Պիեսը բնագործվեց թուրքերեն (1900 թ. հունվարի 21-ին), պոլսահայ թատերական միջավայրում ընդունված կարգի համաձայն: Ներկայացումն աննախադեպ հաջողություն ունեցավ: «Ֆասուլյաճյանի վերջին շողշողալն էր»⁵, — գրվեց այդ առթիվ:

Նորաստեղծ թատերախմբի երկրորդ «Դոն Սեգար դր Բաղան» (Ֆ. Դյումանուար, Ա. Դենների) պիեսի ներկայացման հայտարարից, սակայն, կարելի է եղրակացնել հիասթափության և թերահավատ վերաբերմունքի մասին

³ Տե՛ս Շ ա ր ա ս ան, Թրքահայ բեմը և իր գործիչները (1850—1908), Կ. Պոլիս, 1914, էջ 56—57:

⁴ Խ. Ս ա ն ա տ ւ լ յ ա ն, Հուշեր և ինքնակենսագրություն [Եղիշե Չարենցի անվան դրականության և արվեստի թանգարան, Թատերական բաժնի հուշերի և աշխատությունների Ֆոնդ. թիվ 52, էջ 14]:

⁵ Արշալույս, 10. II. 1900:

⁶ Ն շ ա ն Պ Ե Ղ Ի Թ ա լ յ ա ն, Թատերական դեմքեր, Անթիլիաս-Կիրանան, 1969, էջ 344:

միայն. «Սույն ներկայացման արաստվոր փայլ մը տալու համար, Արեւելյան թատերական խումբը, այս անգամ միացած է ամերիկյան հռչակավոր խմբին, որուն պ. Զենթոյ կառաջնորդեալ⁷ Հայաազգում նշվեց նաեւ, որ ամերիկյան խմբի հայանվելը նորակաղմ թատերախումբը քաջալերելու, ներկայացումները «հետաքրքրական և զոհացուցիչ ընելու համար»⁸ էր: «Արդաւոյս» թերթում այս առիթով լույս տեսավ Թ. Տասուլյաճյանի «Երկու ներկայացումներն Վերջ» խորագրով հոդվածը, որը պարզաբանում է եղելութիւնը: Թատերախմբի հանդեպ վերաբերմունքն ակնհայտորեն փոխվել էր, որը հոգւածազիրը հակված էր բացատրելու անձամբ իր և դործընկերների դեմ նյութված ինտրիգներով և անբարյացակամ վերաբերմունքով: Մինչդեռ, համայնքում աճող աղգային դիտակցութիւնը նոր խնդիրներ էր թելադրում արվեստի բոլոր ճյուղերին և հատկապէս թատրոնին, որի դոյաւաճման միակ նախապայմանը կարող էր լինել մայրենի լեզվով արվող, աղգային նկարագրով, ժողովրդին հուզող հարցերին առնչվող պիեսների բեմադրութիւնը: Թատերական դործիչները պետք է աղգթականութեան մեջ մեռնելու վտանգին ենթարկված լեզուն քիչ մը կենդանացնեն բեմին, փոխանակ օտար լեզու մը անուղղակի պրոպագանդ ընելու»⁹: Օտար լեզվով արվող և աղգային վայնքից մեկուսացած պիեսների բեմադրութիւնն էր, որ դարձավ հակասութիւնների պատճառ, ե ոչ թէ «հայ դերասանին դեմ պատահած անիրավ ճնշումները և հարուցված անտանելի դժվարութիւնները»¹⁰, ինչպէս հոգւածում գրում էր դերասանը: «Արեւելյան թատերախմբի» ղեկավարներն, անկասկած, կոահում էին խմբի նկատմամբ հետաքրքրութեան նվազման բուն պատճառը: Այլապէս նրանք չէին դիմի Սմբատ Բյուրատին, որը սասանձել էր թատերադրի պարտականութիւնները՝ աղգային թատերախաղ գրելու խընդրանքով: Ամբաւ Բյուրատը որոշեց մեկ անգամ ևս անդրադառնալ Վարդան Մամիկոնյանի և նրա ղինակիցների հերոսական պատմութեանը, որը պատճառարանված էր նաեւ Վարդանանց ասրեղարձի մոաւլուտ տոնակատարութեամբ: «Ավարայրի արծիւը կամ Վարդանանք»։ այսպէս էր կոչվում նոր թատերախաղը, որը հեղինակի և բեմադրիչների մահահացմամբ պետք է լինէր «մի կոլոսալ ներկայացման» հիմք: Մեծ ուշադրութիւն հատկացվեց զանգվածային անսարանների, Գլխավոր հերոսը պետք է շոյապատված քիներ դորքի, նախարարների, քրմերի մեծ րաղմութեամբ:

Նդիպտահայ հանդիսատեսն անհամբերութեամբ էր սպասում «Վարդանանք» ներկայացմանը: 1900 թ. մարտի 2-ին Նդիպտական թատրոնում կայացած ներկայացումն իսկապէս երեւոյթ դարձավ համայնքի մշակութային կյանքում, միաժողովելով համաժողովրդական տոնին¹¹:

Թվում է, ճիշտ ուղին դտնված էր, ե դերասանախումբը պետք է վեռանայիր իր խաղացանկն ու խաղաոճը: Մինչդեռ, «Վարդանանքին» հաջորդեց ժամանակավրեպ պիեսների ամողջ մի շարք. «Խելագար կինը», «Կարմիր կամրի ոճիւրը», «Փարիզի հնավաճառը», «Մոմե արձանադործը», բոլորն էլ՝ թուրքերեն: Խմբի անուրանալի հաշտութիւնն էր 1900 թ. ապրիլի 7-ին խղիվական թատրոնում վայացած Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգութեան ներկայացումը, որը դրավեց նաեւ անդլիացի թատերասերների ուշադրութիւնը¹²: Թատերախմբի հետագա դործունեութիւնը, սակայն, դարձավ անհնար՝ երկու դերասանապետների հիվանդութեան պատճառով: Նրկուսն էլ կյանքից հոա-

7 Արդաւոյս, 31. I. 1900.

8 Նույն տեղում:

9 Արեւելոս, 1903, թիւ 4—5, էջ 132.

10 Արդաւոյս, 10. II. 1900.

11 Խ. Ս ա ն տ ա լ չ յ ա ն, Հուլիս... էջ 33.

12 Տճ՝ս Արդաւոյս, 11. IV. 1900.

ցան գրեթե միաժամանակ՝ 1901 թ., դերասանախմբի հիմնադրումից լնդամենը մեկ տարի անց: Այս կարճաժամ դուրսից անդամ, որն իրենք՝ արվեստագետները համարում էին հանրային շահատված, ժամանակի ընթացքում իմաստավորվեց, իր հետքը թողնելով հայտնաբերված թատրոնի զարգացման վրա: «Պենկլան-Ֆուսուլյաճյան» թատերախումբը դարձավ պրոֆեսիոնալ խմբի օրինակ, արվեստի փայլուն դպրոց՝ տեղի դերասանների համար: Թատերախումբում իրենց մկրտությունը ստացան Լևոն Շիրմանյանը, Օննիկ Վոլտերը, Շավարշ Շիրմանյանը, Խաչիկ Նորիկյանը և այլք: արվեստագետներ, որոնք հետագայում կազմեցին հայկական թատրոնի ընտրանին: Խմբի ներկայացրած «Ավարայրի տրոփվը կամ Վարդանանք» ողբերգությունը, որը դարձավ նաև հայկական թատերագրության սկիզբը, տեղի թատրոնի գոյության ընթացքում գրեթե չիջավ բեմահարթակից: Բազմիցս բեմադրվելով Վարդանանք տոնի առթիվ, այն ամրապնդել է տեղի հայության հայրենասիրական ոգին, նպաստելով պատմական անցյալին նվիրված այլ թատերախմբերի բեմադրությանը:

Դարասկզբին հայկական համայնքում գործում էր նաև «Ախմոնոֆ» թատերախումբը, որի խաղացանկում, թուրքերենով արվող ներկայացումներից բացի, ընդգրկված էին նաև աղագային թեմաներով հայտնվող ներկայացումներ: Խմբի հիմնական դերասանական ուժերն էին Տիրուհի և Գևորգ Սիմոնոֆները: Տարբեր ներկայացումներին մասնակցել են Վահան Պապոյանը, Վ. Քյուլիկյանը, Վարժապետյանը և այլք: Թատերախումբը գերում էր իր կենդանի խաղաոճով, մայրենի լեզվով արվող ներկայացումներով: Դերասանական այս խումբն առաջինն էր, որ հրաժարվեց պոլսահայ թատրոնի դրվածքից: Այդ շրջանում Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում ստեղծվեցին տարբեր թատերախմբեր, ասպարեզ իշան թատերական գործիչներ, որոնք ձգտում էին գտնել իրենց՝ հայկական թատրոնին հատուկ խաղաոճը: Դրանք «Բաֆ-ֆի» հայ պատանյաց ընկերություն» և «Փայլակ» թատերախմբերն էին: Նորաստեղծ խմբերի ռավարար գործունեության համար լուրջ խոչընդոտ էր դերասանուհիների բացակայությունը: «Այս տեսակետով, — գրում է «Լուսաբեր» թերթը, — 40—50 տարի մը ետ դաճած ըլլալ կթվինք բեմակտն առեղորության մեջ»¹³: Թատերական գործիչների այս նեղ վիճակի պատճառով էր, որ Եգիպտոսում բնակություն հաստատած Երվանդ Օտյանը գրեց «Զավալլը» վոդևիլը, որտեղ կնոջ կերպարն փապառ բացակայում է: Պրեմիերան տեղի ունեցավ 1905 թ. գեկտեմբերին, Ալեքսանդրիայի էտյեն թատրոնում, դերասաններ Լ. Շիրմանյանի, Լ. Քերոբյանի, Ս. Մաղաբյանի մասնակցությամբ: Երեկոյի ընթացքում արտասանվեցին նաև Պեարոս Դուրյանի բանաստեղծությունները, Լ. Շիրմանյանը կատարեց Օտյանի մենախոսություններից մեկը: Սակայն հայերեն արված ներկայացումը գարձավ երեկոյի ռեպրիզը հրապուրելը¹⁴: Երվանդ Օտյանի այս թատերախառի շնորհիվ էր, որ բացահայտվեց Լևոն Շիրմանյանի՝ կապակերպակ դերասանի, անուրանալի օժտվածությունը: Վերջինիս այս ունակություններն էին Օտյանին մղել Միքայել Կյուրճյանի համագործակցությամբ գրելու «Զարշըլը Արթին աղա կամ Ֆրանկո-թրքական պատերազմ» կատակերգությունը, դրա գրիսավոր՝ Արթին աղայի դերը հատկապես Շիրմանյանին հանձնելու նպատակով: Պիեսի առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1903 թ., Ալեքսանդրիայում: «Ազատ բեմը» Լ. Շիրմանյանի խաղի մասին արգեն 1905 թ. Պիրամիդ թատրոնի ներկայացման առիթով գրում է. «Տ. Լ. Շիրմանյան ինքզինք գերտղանցեց Արթին աղայի դերին մեջ, ամբողջ խաղին ընթացքին ծափեր ու ծիծաղներ խլելով՝ հանգիստականներեն. կարելի է ըսել, որ Արթին աղայի դերը Շիրմանյանի պատերազմի ձին է, որուն վրա անմրցելի անտի մնա»¹⁵: Հիրավի, իր երկա-

¹³ Լուսաբեր, 16. XII. 1906,

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ Ազատ բեմ, 16. IX. 1906.

րամյա դործունեության ընթացքում Լ. Շիրմանյանը մնաց որպես Արթին աղայի անդերադանցելի դերակատար, 1909 թ. փետրվարին նա հրավիրվեց Կոստանդնուպոլիս, մասնակցելու «Աղատ թատրոնի» ձեռնարկած «Զարըլը Արթին աղայի» բեմադրությանը¹⁶։ Փետրվարի 15-ին, 22-ին և 23-ին ներկայացումը հաջողությամբ անցավ Կոստանդնուպոլսի Շահադե և Վարիետե թատրոններում։

Դարասկզբի եզիպահայ թատրոնին բնորոշ է այն, որ սիրող-զերասանները, կողքին ասպարեզ իջան պրոֆեսիոնալ մակարդակի թատերական ուժեր։ Լ. Շիրմանյանից բացի, այդ տարիներին աչքի ընկավ նաև Հովհ. Գալֆայանը (Օննիկ Վուլանը), 1904 թ. Գալֆայանի դերասանական կյանքում տեղի ունեցավ կարևոր փարզարձություն. սիրողական և հյուրախաղային թատերախմբերում ունեցած համեստ մասնակցությունից նա անցավ շեքսպիրյան պիեսներին՝ «Օթելլոյի» և «Համլետի» բեմադրությանը։ Մի քաջ, որը սկսնակներին, որպես կանոն, դատապարտում է անհաջողության, ունեյր իր տրամաբանությունը. Գալֆայանը եղել է «Կոմեդի Ֆրանսեզի» ներկայացումների ակադեմիկոսը, և, հավանաբար, նաև փորձերի մասնակիցը, ալապես չէր հարող ստանալ Փարիզի կոնսերվատորիայի անօրեն Սիլվենի ստորագրությամբ մի վկայագիր, որտեղ նա բնութագրվում է որպես «ճշմարիտ արվեստագետ մը շինող թանկահին ձիրքեր»¹⁷ ունեցող դերասան։ Մեր այս ենթադրությունը հաստատում է թատերադասներից մեկի կարծիքը Գալֆայանի բեմական խոսքի մասին, որը «Մունեի և Սիլվենի դպրոցին հետևողությամբ՝ որ արձակին բեմական ակադեմիան կնկատվի իրավամբ, հստակ, դանդաղ և իմաստուն ուժին համեմատ է»¹⁸։ Նշենք նաև, որ հետաքրքրությունը շեքսպիրյան թատերգության նկատմամբ տարիների ընթացքում չլքեց զերասանին, 1907 թ. նա մեկնում է Անդալուսիա, ուր «Կենտեի Շեքսպիրի դպրոցին»¹⁹, Մինչ այդ, փարիզյան դերասանների շնորհիվ «շեքսպիրյան դպրոցը» անցած Գալֆայանը բավարար էր համարել սեփական բեմադրություններով (ուր իրեն էին հասկացվում գլխավոր դերերը) հանդես դալու։

1904 թ. ապրիլին, Ապտ-էլ-Աղիդ թատրոնում անդի ունեցավ «Օթելլո» ողբերգության ներկայացումը։ Փաստն ինքնին արտառուց էր՝ դառնալով թատերասեր հասարակայնության ուշադրության առարկա։ «Աղատ բեմում» տպագրված հոդվածը առիթ է դրա ընդարձակ վերլուծությունը, ընդհանուր առմամբ բացասաբար դնահատելով բեմադրությունը։ Հոդվածագիրն այն կարծիքին էր, որ նման ձեռնարկի համար Գալֆայանը չունեի և ոչ մի նախադրյալ. ոչ դերասանական և ուժիստրական փորձ, ոչ համապատասխան խաղընկերներ և ոչ էլ պատրաստված հանդիսապահ։ Այսուհանդերձ, «Գալֆայան Համլետի մեջ շատ ավելի հաջող պետք է որ ըլլա. արդեն եթե իր տեղը ըլլայի, ես Համլետով բեմ կուղայի առաջին անգամ»²⁰։ Ամենևին չվհաստեղծվում անհաջողությունից, Հովհ. Գալֆայանը ձեռնարկեց «Համլետի» բեմադրությունը։ Դանիական իշխանի խոհական կերպարը, ըստ երևույթին, ավելի մոտ էր նրա արտիստական նախասիրություններին։ Դատելով այս ներկայացման առիթով նույն «Աղատ բեմում» տպագրված հոդվածից, Հովհ. Գալֆայանին հաջողվեց դառնել հանդուցային անսարանների ճիշտ լուծումը²¹։

Հավանաբար, ճիշտ չէր լինի ասել, որ երիտասարդ մի դերասան, ձախողելով շեքսպիրյան մի ներկայացում, մեկ ուրիշում կկարողանար հասնել

16 ՏՏ՝ Շիրակ, 21. II. 1909, էջ 72։

17 Աղատ բեմ, 23. IV. 1904։

18 Նույն տեղում։

19 Ք և ո ի կ. Ամենուն տարեցույցը, Փարիս, 1927, էջ 438։

20 Աղատ բեմ, 23. IV. 1904։

21 Նույն տեղում։

հաջողության և նույնիսկ «շատ մոտենալ ամենամեծ արվեստագետներու աղանդին»²², Այս երկու բեմագրություններն առիթ եղան Շեքսպիրի սանդժագործությանը կրկին անգրադառնալու, գրա շուրջը մաքեր փոխանակելու, խորհելու համար: Իրանք անհետեանք շանցան իրենց իսկ՝ դերասանների համար ևս: Կարճ ժամանակ անց Հովհ. Գալֆայանին ու նրա խաղընկերներին վիճակվելու էր նույն բեստհարթակի վրա արժանիորեն հանդես դալու Հովհ. Աբելյանի և Հովհ. Զարիֆյանի կողքին: Գալֆայանի ներկայացումները, ինչպես նաև համայնքում ծավալված թաաերական շարժումն իր տարաբնույթ գրաեորումներով՝ մշակութային միությունների, ուսանողական թաաերախմբերի և անհաա դերասանների գործունեությամբ, կարելի է բնութագրել որպես յուրօրինակ մի նախապատրաստություն՝ հյուրախաղային պրոֆեսիոնալ թաաերախմբերի հետ համագործակցության համար, որից հետո միայն աեղի թաաերական կյանքը ստացավ տրամաբանորեն կաղմավորված նկարագիր:

1906 թ. ամռան ամիսներին Ծգիպատու այցելեց Արշակ Պենկլյանի դեկավարած «Վեսելո» («Զվարթ») թաաերախումբը: Երկու տարվա ընթացքում խումբը ելույթ ունեցավ տարբեր ընդմիջումներով, հանդիսատեսի հաա յուրաքանչյուր նոր հանգիստանը ձգեելով ներկայանալ գրեթե ամբողջովին վերափոխված փաղացանկով: Մշակաա որոնումները բարերար աղղեցություն թողեցին նաև համայնքի թաաերական միջավայրում: Զդալիորեն ջընջվեց եկվոր և աեղի սիրողական խմբերը բաժանող անջրպհար: Սովորական դարձան «Բաֆֆի» պատանեկաա և «Վեսելո» թտեերախմբերի համաաեղ բեմադրությունները: Խումբն ի վերջո նպաստեց համայնքի թաաերական շարժմաա ամրապնդմանը, հեաադալում աարածում գտած կատակերգական ժանրի և փաղաոճի ձևավորմանը, դերասանական ուժերի նորովի դրաեորմանը:

«Վեսելո» թաաերախմբի հաա գրեթե միաժամանակ՝ 1906 թ. սեպտեմբերին, Ծգիպատոսում էր դոնվում նաև Արմեն Արմենյան (Իփեկյան) և Եկաաերիճա Դուրյան-Արմենյան դերասանական դույզը: Համայնքում անհամբերությամբ էին սպասում արեելահայ թաարոնի այդ նշանավոր ներկայացուցիչներին, մանավանդ որ Իփեկյան աղղանունը քաջ հայանի էր տեղի ինչպես թաաերասեր, այնպես էլ դործարար շրջաններում: Տարաձայնությունների, նույնիսկ վիճաբանությունների առիթ տվեց դերասանների ընտրած խաղացանկը, որում դերակշռում էին կնոջ աղատագրմաա հարցն արծարծող ազգային և արեմաաեկոոպական թաաերոդության նորագույն գործեր (Է. Տեր-Դրիդորյան՝ «Դամոկլյաա սուր», Ա. Շիրվանդադե՝ «Եվգենե», Հ. Իսսեն՝ «Ուրվականներ», Ա. դը Մուսե՝ «Վաղաժամ վճիռ», Պ. Հերվիե՝ «Ճիրմաներ», Հ. Զուդերման՝ «Ֆրիցլեն» և այլ թաաերախաղեր): Եկաաերիճա Դուրյան-Արմենյանի հերոսուհիները, որոնք բնաանեկաա հարաերոթությունների ավանդական դրվածքի դեմ պայքարող, ուժեղ և կամային կանայք էին, աեղի հանգիսատեսին խորթ էին ու անսովոր: Դա միանդամաա բնակաա է. հիշենք, որ այս կարգի գործերը դժվաըությամբ ընդունվեցին նաև արեմտաեկոոպական բեմահարթակներում, նմաա ճակտտագրից յխուսափեց նաև Շիրվանդադեի «Ունե՛ր իրավունք» գրամաա: Արմենյանն ինքը հաադեց այն համոդմաա, որ առավելություն աալով իր նախասիրած գործերին, հաշվի չառավ աեղի հանդիսատեսի սովորություններն ու գեղագիտական հակումները: Ուսաի, «Ճիրաեր» պիեսի ներկայացումից հետո, նախօրոք հայաարարված «Վաղաժամ վճիռ» փոխարեն բեմադրվեց Հ. Պարոնյանի «Պաղասաաը աղբարը»:

Կտրճ ժամանակամիջոցում Արմենյաններին հաջողվեց միմյանցից միաադամայն տարեր, մտրեկտյին հաաաերությունեոում նույնիսկ աղ այնքաա հաղա, խայաարղեա գերասաններից սաեղծել համախոհ-գործընկերներից կաղմված համերաղյա և կարդապահ մի թաաերախումբ: Արեելահայ գե-

²² Աղատ բեմ, 14. V. 1904.

րասանների շուրջ համախմբվեցին Պայծառ Ֆասուլյաճյանը, Տիգրան Հա-
ճընլյանը, Տ. Բեյլեբյանը, Վ. Տեր-Հակոբյանը, Օ. Վայանը և այլք։ Արմեն
Արսենյանն իր նոր խաղընկերների հետ աշխատում էր երեկի եռանդով։
Ամենօրյա փորձերը, որոնք անցնում էին «Ընթերցասիրաց ընկերության»
ներքնահարկում, հաճախ վերածվում էին դերասանական վարպետությանը
նվիրված դաստիարակությունների։ Նույնիսկ ներկայացման ժամանակ, հոճախ
ի վնաս սեփական դերակապարման, Արմենյանը չէր մոռանում իր ուսուցիչ-
րական պարատկանությունների մասին։ մեկ անգամ ես ստուգելով դերա-
սանների հարդարանքը, օգնում էր նրանց իր դիտողություններով և խորհուրդ-
ներով։

Շուրջ ինն ամիսների ընթացքում (Արմենյանների վերջին ներկայացու-
մը անդի ունեցավ 1907 թ. ապրիլի 12-ին, Կահիրեի Վերդի թատրոնում) Ար-
մենյան դերասանները, եղիպտոսյան թատերասեր հասարակությունը ան-
ժանոթ և արդիական պիեսներ ներկայացնելուց բացի, արդյունավետ աշխա-
տեցին սիրող-դերասանների կատարողական արվեստը զարգացնելու ուղղու-
թյամբ, նպաստելով նաև հանդիսատեսի թատերական դիտողության կաղ-
մավորմանը։ Ընդլայնվեցին թատրոնի մասին նրա պատկերացումները։
Հնաոճ կամ թուրքական բարքերին հարմարեցված, «չատ անգամ անիմաստ
և միշտ տնարվեստ թատերախաղերը»²³, որոնց հաջողությունը հաճախ դնա-
հատվում էր ծիծաղի կամ արցունքի չափով, Արմենյաններից հետո թվում
էին անհարկի։ Զուգահեռ ներկայացումներով հտնդես եկող «Վեսելո» թատե-
րախմբի վրա անգամ տարածվեցին այս տրամադրությունները, տեղիք ա-
ռելով «Աղտա փոսքի» հարձակողական հոգվածներին։ Արմենյանների շնորհիվ
եղիպտոսյան թատերական դործիչները, կարծես, թոթափեցին այն անտեսա-
նելի կապանքները, որոնք մինչ այդ կաշկանդում էին իրենց։ «Լուսաբեր»
թերթում հրապարակվեց «Մյուս ճիրանները» խորագրով մի հոդված («Ճի-
րաններ» ներկայացումից հետո), որտեղ մասնավորապես ասվում է. «Քա-
նի շաբաթն է վեր է, որ թատրոնի վրա կխոսինք, արվեստը կմեծարենք, ար-
վեստադեմաները կդրվատենք կամ կքննադատենք, Զյուդերմանի և Էրվինյի
անունները կլսենք։ Գեղարվեստական դարձնում, ղոր հովիտսի պարտական
ենք. և մեր «հեռավոր եղբարց» անասհամարներն շնորհապարտ պիտի մնանք,
եթե մեզի ասանկ քաղցրահունչ արվեստադեմաներ խրկեն...»²⁴։ Հոգվածագրի
այս խոսքերն ուղղակիորեն հակադրվում են Արևելյան Հայաստանի մշակույ-
թի մասին տիրող այն կարծիքին, ըստ որի, արվեստը, գրականությունը,
դեթե անտեսվում էին երկրի հասարակական կյանքում։ Բայց չէ՞ որ միայն
թատրոնի ասպարեղում կային բաղում օրինակներ, որոնք ապացուցում էին
հակասակը։ Հենց անդի մտավորականներից շատերի խոստովանությամբ,
արեմտահայ բեմի փայլուն ներկայացուցիչները՝ Պետրոս Ադամյանը, Միրա-
նույը, Ազնիվ Հրաչյան, Վիրենց հոշակին հաստատությունը ընդունած են
Ռուսաստան և թե՛ անոնք իսկ որ հոն չդացած վարպետներ էին արդեն, ավե-
լի կատարելագործված վերադարձած են հոնկե»²⁵։ Արմենյան դերասանական
ղույղն, այսպիսով, լինելով Արևելյան Հայաստանի մշակույթի առաջին ներ-
կայացնողը եղիպտոսյան համայնքում, կարողացավ հետաքրքրություն և հա-
մակրանք առաջացնել դեպի հայ ժողովրդի այդ հատվածի մշակույթն ու
թատրոնը, որն անհետեանք շանցավ տեղի թատերական շարժման համար։
Որոշ ժամանակ անց (1925) «Եղիպտոսյան դրամատիկ» թատերախումբը
Մենիկ Վուտեբի լեկավարությամբ բեմադրեց Խ. Տեր-Գրիգորյանի «Դա-
մոկլյան սուրբ», իսկ Արմեն Արմենյանի եղբայր Գապար Իփեկյանը հա-
մայնքի թատերասեր հասարակախությանն ուղադրությանը ներկայացրեց

²³ Ազատ խոսք, 17. XI. 1906:

²⁴ Լուսաբեր, 30. IV. 1907:

²⁵ Լուսաբեր, 1. I. 1907:

Շիրազի ղազեբի «Արմենուհի» պիեսի բեմադրությունը: Վերջինիս աշխատանքիս մասնակցում էր նաև մեծանուն թատերագիրը:

Արշակ Պենկլյանից և Արմենյաններից հետո եգիպտահայ բեմը թվում էր ամալացած: Տեղի թատերական ուժերը, որոնք աշխուժանում էին դրսևը եկած արվեստագետների ներկայությամբ, վարժեա, կորցնում էին կողմնորոշվելու ունակությունը նրանց մեկնումից հետո: Պատճառն, անշուշտ, տվանգությունների հետևա չհաստատված լինելն էր, որի հետևանքով էլ թաանորական կյանքը հրսնական բեռն ընկնում էր սկզբոր դերասանների ուսերին: Մինչդեռ, արդեն հասունացել էր մշտական թատերախումբ սանդժելու հաոցը: Իացի այդ, թաարոնի շուրջը, իսկական արվեստագետների կողքին սկսեցին հավաքվել ռախտախնդիր մարդիկ, որոնք կասեցնում էին առաջատար ուժերի միավորումը, և որոնցից ազատվելու խնդիրը դառնում էր անհրաժեշտություն: Թատերական մթնոլորտում իշխում էր ստեղծված իրադրությունից դուրս գալու գիտակցումը, երր հայտնի դարձավ, որ տասներկուամյա ընդմիջումից հետո Եգիպտոս էր ժամանելու Սիրանուշը, Կովկասյան հայ դրամատիկական խմբի ուղեկցությամբ: Սիրանուշի ներկայացումները, որոնք պետք է տեղի ունենային Կահիրեի Վերդի թատրոնում, սկսվեցին 1907 թ. դեկտեմբերի 16-ին, Վ. Սարգսի «Տոսկայով»: Հաջողությունը մեծ էր: Մամուլն արձագանքեց հիացական հոգվածներով: Ընդհանուր առմամբ բարձր էր գնահատվում դերասաններից յուրաքանչյուրի խաղը, խումբը գիտվում էր որպես «ինքնագիտակից ամբողջական խումբ», փակ Վահան Թեքեյանը օգտագործեց «անսամբլ» տերմինը, «ինչպես թիֆլիսցի թատերական քննադատները կըսեն»²⁶: Այսպիսով, Սիրանուշը, որը չէր համակրում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի նորագույն սկզբունքները, չէր կարողանում և չէր կամենում ըմբռնել գեղարվեստական անսամբլի նորագույն պահանջը²⁷, իր իսկ կամքին հակառակ, դարձավ այս սկզբունքի ջաաագով: Մոլորություն կլինեիր ենթադրել, որ այնպիսի խորաթափանց արվեստագետներ, ինչպիսիք էին Վահան Մալեդյանը և Վահան Թեքեյանը, անտեղյակ էին գերասանուհու գեղագիտական նախասիրություններին: Սակայն միայն այն փաստը, որ Սիրանուշը եկավ Եգիպտոս նախօրոք ընտրված մի խմբով, որի կազմում ընգրկված յուրաքանչյուր գերասանի խնդիրը ոչ թե ստորադասվում, այլ, ընդհակառակը՝ համարում էր կենտրոնական կերպարին, մի՞թե չի վկայում այն մասին, որ Սիրանուշն ինքը, հակագրվելով «միայնակ ոգրերդակաների» իր իսկ սկզբունքին, որոշ առումով ստեղծեց նախադրյալներ անսամբլային գերակատարման համար: Այսպիսով, եգիպտահայ հանգիստեսը հնարավորություն ստացավ ոչ միայն ականատեսը լինելու գերասանական փայլուն կատարման, այլև՝ որոշակի գաղափար կազմելու թատերական նորագույն ուղղությունների մասին:

Երկու տարի անընգմեջ (1906—1908) եգիպտահայ բեմը տրամագրվեց արեմտահայ և արևելահայ թատրոնի ականաու ներկայացուցիչներին: Նրանցից յուրաքանչյուրը՝ Սիրանուշը, Արմեն Արմենյանը, Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը, Արշակ Պենկլյանը, արտիստական վառ անհատականություն էր, թատերական ամբողջ մի ուղղության կրող, և նրանց ներգործությունը պետք է որ անմիջականորեն անդրադառնար եգիպտահայ թատերական շարժման հետագա ընթացքի վրա: Մինչդեռ, Արմենուշի և Կովկասյան հայ դրամատիկական խմբի մեկնումից հետո էլ եգիպտահայ բեմում նկատելի տեղաշարժեր չեղան: Մամուլում, ինչպես և 1900-ական թվականներին, կարելի է հանդիպել միայն ծանոթ ներկայացումների վերնագրերի. «Վարդանանք», «Արշակ Բ», «Սև հողեր», «Սանգուիտ կույս» և համանման այլ գործեր: Միօրինակություն, որը խախտվեց 1910 թ. Արշակ Զանպեանյանի «Արևելյան» թատերախմբի երևան գալով: Բայց սա ևս հերթական, բնավ ոչ առաջ-

²⁶ Լուսաբեր, 28. XII. 1907:

²⁷ Լ. Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն (1901—1920), Երևան, 1980, էջ 80:

նակարգ հյուրեկ մի թատերախումբ էր, որն ավելի ցայտուն դարձրեց այն իրավիճակը, երբ բեմական պահվածք ունեցող դերասանն իսկ հայտնություն էր: Մամուլում չէին երեւում անդամ այն համարձակ թատերախոսականները, որոնց կարելի էր հանդիպել մինչ Սիրանուշի գալը: «Արշալույս» թերթը նույնիսկ խոստովանեց, որ ավելորդ է համարել «Արեւելյան» դերասանախմբի ներկայացման առիթով իր աշխատակցի «քրոնիկի» տպագրումը, «նկատելով որ Եգիպտոսի հայկական թեմը «քրոնիկ» հիվանդության մատնված է և անբուժելի է...»²⁸, Հիշենք, որ այս տխուր իրողությունը պայմանավորված է XX դ. առաջին տասնամյակին տիրող քաղաքական մի իրադրությամբ, երբ մշակութային գործունեության ամեն մի դրսեորում դարձավ զրեթե անհնարին: Շարունակվում էին հայկական կոտորածները: Այս ամենը չէր կարող չհուղել Եգիպտոսում ապրող հայերին: Համայնքում ծավալվեց կիլիկիայի, Ադանայի, Արարկիի հայրենակիցներին օգնելու մի շարժում, որտեղ խառնակաճան ներկայացումները դարձան այդ շարժումը ղեկավարող «Հայկական քարեգործական», «Աղքատախնամ», «Որդախնամ» եւ այլ ընկերությունների րարեգործական միջոցառումների օժանդակ օղակներէց մեկը: Այդ իսկ պատճառով, նպատակահարմար դարձավ ծանոթ թատերախաղերի բեմադրությունը, երբ ներկայացումից սաացվող հասույթը դարձավ դեղագիտական արժեքից կարեւոր: Մամուլում էլ, լայնածավալ թատերախոսականների փոխարեն, տպագրվում էին ներկայացումներից ստացվող հասույթի մասին կարճ հաղորդագրություններ:

Եգիպտահայ համայնքն ինքը գտնվում էր լտրված իրավիճակում, որը պայմանավորված էր աճող ներկուսակցական պայքարով: Հասարակական-քաղաքական տեղաշարժերը մղում էին դեպի ժողովրդական հոսանքների լրիվ տարանջատումը և դրանց միջեւ եղած հակասությունների բացահայտումը: Այդ պայմաններում արվեստի բոլոր ճյուղերը, որոնք ունեին ղալ-դացման նախագրյալներ, անկում ապրեցին: Օսմանյան սահմանադրության պարզեցած «թղթե աղատության» դոճ դարձավ նաեւ գրականությունը: Ստեղծվեց «կեղծ հերոսների կեղծ գրականություն»՝ ասպարեղը ողողելով ցածրորակ գրքույկների մի իսկական ասարտիով: Այսուհանգերձ, գրականությունն էր այն միակ ասպարեղը, որը, պահպանելով իր կենսունակությունը, ի վիճակի եղավ արձագանքելու կատարվող դեպքերին, տալու ժամանակի ե իրականության գատակնիքը: Ամբողջ 1909 թ. ընթացքում եգիպտահայ մամուլի էջերը տրամադրվեցին կիլիկիայի շարաշուք դեպքերին՝ արձագանքող նյութերին: Հոգւածների հեղինակներն էին Վահան Մալեղյանը, Միհրան Տամատյանը, Միքայել Կյուրճյանը, Միքայել Նաթանյանը և արեմաահայ մշակույթի այլ նշանավոր գործիչներ: Սկիզբ առավ գրականության մի նոր որակ, որը, ինչպես ե կիլիկիայի աղեաը, սաացավ «տխուր, արյունոտ գրականություն» անվանումը: Թատրոնը ե նրա հետ նապվող խնդիրները մղվեցին հետին պլան:

Այսպիսով, գարասկզբին եգիպտահայ թատրոնը, ունենալով առաջընթաց կատարելու նախապայմաններ, կանգնեց փակուղու առջեւ, որից գուրադալու հնարավոր ճանապարհը ստեղծված աղգային-հասարակական խրագրության փոփոխությունն էր:

²⁸ Արշալույս, 15. II. 1911.

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА
В ЕГИПТЕ

А. Г. ЧТЯН

Р е з ю м е

Крупные мастера сценического искусства Западной и Восточной Армении часто приезжали на гастроли в Египет, оказывая таким образом воздействие на процесс формирования и развития театрального искусства египетской армянской общины. Общение со знаменитыми мастерами армянской сцены не только способствовало подъему общего сценического уровня и формирующейся театральной мысли, но и приобщало актеров к новым сценическим течениям и стилям, зарождавшимся, в частности, в Восточной Армении.