

ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԲԵՄԱՐՈՒԵՍՏԸ
Ի. ԴԱՐԻ 50-70ԱԿԱՆՆԵՐԻՆ՝
ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԵՆԹԱԽՈՐՔՈՒՄ

ԱՆԱՀԻՏ ԶԹԵԱՆ

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

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

Ի. դարի 30-40ականներին, երբ Թեհրանի թատերական կեանքի «մուայլ հորիզոնի վրայ»¹ հիմնականում երեւում էին հայ իրականութիւնից հեռու՝ «օտարի բարքերը, օտարի գաղափարներն ու ձգտումները, օտարի բարոյական ըմբռումները»² արտայայտող գործեր, թատրոնի վերափոխումն առաւել եւս դարձաւ անհրաժեշտութիւն:

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

Լիզա Աթայեանը, Էմիլիա Շուլցը, Արամայիս Յովսէփեանը (Արման), Սուրէն Բաղդասարեանը (Բ. Արմէն), ԹԵԱԹում ձեւաւորուեցին իբրեւ նոր ժամանակների դերասաններ՝ Գրիգոր Ղարաբէկեանի, Սուրէն Խաչիկեանի, Վանուհի Աւետիսեանի, Սիրամարգ Ատովեանի, Ռուբինա Աթայեանի եւ ուրիշների կողքին:

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

«Զրոյցներ Թատերական Արուեստի Մասին» թեմայով, որոնք նոյնպէս կոչուած էին հիմնաւորելու բեմադրիչի աճող դերը ժամանակակից թատրոնում⁴:

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 աւագ սերունդների բեմադրիչական ուժերը:

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

Երիտասարդ բեմադրիչներն, իրենց հերթին, համայնքում արդէն ճանաչում գտած արուեստագէտներ էին:

Սամուէլ Խաչիկեանը (1924-2001)՝ Այլք օրաթերթի աշխատակիցը, խոստմնալից հեղինակի յայտ ներկայացնելուց բացի (հեղինակել է «Սառա» եւ «Գորշ Վարագոյրներ» թատերախաղերը), Փասադինայի ամերիկա-խտալական Թատերա-Շարժանկարային Ինստիտուտի բեմադրական դասընթացների հետակայ ուսանող էր՝ գրեթէ միաժամանակ դառնալով նաեւ Թեհրանի «Դիանա Յիւմ» 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՝ իբրեւ 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 իբրեւ «հիւանալի գծանկար դիսանկարներ»⁸ վարպետ: 1921ին գալով Թաւրիզ՝ նա աշխատել է անուանի բեմադրիչ եւ դերասան Թաշճեանի հետ, մասնակցել Վահրամ Փափագեանի իրանեան հիւրախաղերին (1934), եղել Մարութեանի, Միքայէլ եւ Մարգօ Կոստանեանների, Քրիստափոր եւ Ժենիա Մանարների խաղընկերը⁹:

Ռուբէն Աթայեանը, իբրեւ դերասան եւ բեմադրիչ, իր ստեղծագործական ուղին սկսել է Նոր Զուղայում՝ 1931-1935ին: ԹԵԱԹում ստանձնելով «Մանկապատանեկան» խմբի պատասխանատու վարիչի պարտականութիւնները՝ նա իրականում սկիզբ դրեց պատանի հանդիսատեսի թատրոնի գործունէութեանը թատերախմբի իսկ ներսում, նոյնպիսի արդիւնաւէտութեամբ 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՝ շրջանցելով, այսպիսով, բեմադրիչ-բեմանկարիչ համատեղ աշխատանքի բարդ ու պատասխանատու փուլը:

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

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

Շարժանկարում միջազգային ճանաչում գտած, «Իրանի Ալֆրէդ Հիչքոքը» համարուած Նաչիկեանը, 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 երկխօսութիւններով եւ սահուն պարսկերէնով, այն դէպքում, երբ Նաչիկեանի մայրենին հայերէնն է¹¹:

Նաչիկեանի «Սառա»-յով էլ, 1950ի Յունուարին «Ֆիրդուսի» թատրոնում, կայացաւ ԹԵԱԹ-ի բացումը¹²: Երկու տարի անց՝ 1952 Մարտի 4ին, բեմադրութեան երկրորդ տարբերակը՝ Ա. Աղամալեանի բեմադրութեամբ, ներկայացուեց արդէն սեփական յարկի տակ՝ Թեհրանի Դաւթեան Ազգային Դպրոցում, թատերասրահի հիմնաւոր վերանորոգումից եւ արդիականացումից յետոյ՝ արձանագրելով նաեւ խմբի «զգալի առաջադիմութիւնն»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 դատեր յաջող ամուսնութեամբ, ձգտում է հասնել բարեկեցիկ կեանքի, անբարոյ վարքի տէր Մեհրին, որը, թաքնուելով հիւրանոցի գորշ վարագոյրների ետեւում, ընդունակ է արատաւորելու դժբախտացած Այիշէին եւ վերջապէս, ժամանակի հերոսը՝ մտաւորական Սիրուսը, մի մարդ, որը կարողանում է մերժել իրեն պարտադրուած բարոյական ըմբռնումները¹⁴:

Դասական թատերագրութիւնից ծանօթ մի իրավիճակ, որն էլ թատերախմբի մէկ այլ բեմադրիչի՝ Վ. Աղամալեանին դրոկեց 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՝ էլիզաբեանների ընտանիքի անդամների վարքագծում: Տարբեր են միայն ներկայացուող միջավայրն ու ժամանակը: Այդ տարբերութիւնն էլ ելակէտ դարձաւ բեմադրական լուծումների համար: Բեմադրիչը, վերարտադ-

ըկելով 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 ընդամէնը 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 անմեղ գոհ»¹⁵ Սառան նոյնքան տպաւորիչ էր, որքան «համակ խիղճ ու ազնուութիւն, հրեշտակատիպ Մարգարիտը»¹⁶: **Շուլցը հաւասարապէս համոզիչ եւ ազդեցիկ լինելով երկու ներկայացումներում՝ դասուեց խմբի խոստմնալից դերասանների շարքին**¹⁷: 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 թատերադրութեանը** դիմելու նոյն դրդապատճառներն ունէր նաեւ **Բարոյեանը**, որի բեմադրած **Նամուշը** ներկայացուեց 1953 Նոյեմբերի 20ին: **Շիրվանզադէի** այս դրամայի թաւրիղեան 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 աչքապէս էլ գնահատուելով մամուլում. «Նա լաւագոյնս ըմբռնել էր իր կերպարած տիպը, - գրեց *Արիթի թղթակիցը*, - որի զգացումները՝ մաքրամաքուր սիրոյ, խորունկ վշտի, արդար զայրոյթի եւ բոցավառ վրէժնորոյթեան, արտայայտեց ամենայն հարազատութեամբ: Խելագար Սէյրանի իր բնական խաղը քիչ է յաջողում ոչ միայն հին սիրողներին, այլեւ դերասաններին»¹⁹:

Նոյնը կարելի է ասել նաեւ Բարիսուղարի մասին՝ Վ. Աղամալեանի կատարմամբ: Մի կերպար, որը ժամանակին Թաշճեանի կողմից ստանալով բոլորովին նոր՝ ադամեանական խաղը յիշեցնող մեկնաբանում, հիացրել է Գուրգէն Ջանիբեկեանին²⁰:

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՝ Ալ. Շիրվանզադէի պիեսը, Էկրանին հնչեց նոր ուժով, - գրուեց շարժապատկերի մասին: - Հ. Ներսիսեանի, Ա. Աւետիսեանի եւ միւս վարպետների ստեղծած կերպարները, դադարելով միայն թատրոնի պատկանելուց, դարձան նաեւ 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 Սուրբուհեանի Անուան թատրոնում բեմադրեց **Նամուշը: Բեմադրիչը նիւթը ներկայացրեց նոյն՝ դասական գործը ժամանակակից տեսանկիւնով մատուցելու սկզբունքով, որը դարձաւ երիտա-**

սարգ արուեստագետների (Վլադիմիր Աբաջեան, Մետաքսիա Սիմոնեան, Խորեն Աբրահամեան, 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 շփման 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, իբրեւ 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 Վոյնովիչի *Փոթորիկ*, Ժենիա Արիստակեան-Պոլիակինայի *Կարապի Երգը* եւ *Մարի-Մադլէն*, Իլիա Սուրբուչեւի *Աշնանային Զուլթակներ* եւ այլ գործերում, կինը դառնում է կատարուող գործողութիւնների առանցքային դէմք: Մի դէպքում, նա, ինչպէս *Փոթորիկ*-ում, լինելով մարդկային ամենաբարձր յատկանիշների մարմնացում, յանուն իր զաւակի պատրաստ է տառապել, ընդունակ ամէն մի գոհողութեան: Մէկ այլ դէպքում, ինչպէս *Աշնանային Զուլթակներ*-ում, ընդհակառակը՝ հերոսուհին, կեանքի քառուղիներում կանգնած մի կին, յանուն սեփական երջանկութեան, ընդունակ է գոհաբերել դստեր ապագան: Բայցակեան 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 իբրեւ ժամանակակից, իր ուրոյն դիմագիծն ունեցող արուեստագետ: Նրա յաջողութիւնը կապուած է 1960 Յունուարի 22ին բեմադրուած *Ալեքսանդր Բիսոնի Ռոզ-Մարի* պիէսի հետ, որն առանձնացաւ միւսներէրից՝ դառնալով նշանակալից իրադարձութիւն համայնքի թատերական կեանքում: Անգլիական այս դրաման յայտնի դիմանկարիչ Ջերալդի եւ նոյնքան յայտնի արուեստագետ Ջէյնի՝ զգայուն եւ ազնիւ անձնաւորութիւնների սիրոյ պատմութիւնն է: Գործողութիւններից գրեթէ զուրկ եւ դերասաններից մեծ հմտութիւն պահանջող մի թատրերգութիւն, որը ներկայացնում է զուտ հոգեբանական անցումներից, հերոսների բարդ փոխյարաբերութիւնները ներկայացնող իրավիճակներից կազմուած մի շղթայ: Աթայեանը, դիմելով նուազագոյն արտայայտչամիջոցների, այս բեմադրութեան մէջ հասաւ ողբերգականին յարող ներգործութեան. «Լուսնեան մէջ իսկ գեղարուեստական մեծ թռիչքներով նա կարողացաւ ներկայացնել»²³ իր կերպարը:

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

տպաւորիչ արդիւնքները: Դոկտոր Մոսթաֆաւի բնութագրմամբ՝ «երազնե-
րի նկարիչը», որը գեղանկարչութեան ասպարէզում փորձում էր վերարտադ-
րել մարդու ներաշխարհը՝ «հոգեկան ապրումի մի թրթիռ»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. Աթաեանի միասնական ստեղծագործական ձեռքբերում, դաս-
ուեց ԹԵԱԹԻ կարեւոր նուաճումների շարքը: «Առաջին անգամն է, - գրեց Ա-
լլաբը, - որ Թեհրանում խաղացում է մի պիեսա, երբ հանդիսականները լուռ,
առանց որեւէ շարժումի հետեւում էին խաղին լարուած ուշադրութեամբ, խա-
ղի ամբողջ ընթացքին: [...] Արեստագետ պրն. Մինասեանը, կոյրի իր դերում
գերազանցեց ինքն իրեն, նա ամբողջապէս ապրում էր այդ վիճակը: [...] Ե-
ղաւ մի ընդհանր, երբ սրահի հասարակութիւնը դադարել էր շնչելուց: Եթէ այդ ըն-
դհանր մէկը սպասարան մտնէր դուրսից, չպիտի կռահէր, թէ հասարակութիւն
կայ սրահում, նա պիտի տեսնէր միայն բեմը եւ այնտեղ երկու դերակատար-
ներ՝ ամբողջապէս ձուլուած 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 մթնոլորտ, որը նոյնպէս կը տրամադրէր
անգլիական ազնուականութեան շրջանում ընթացող իրավիճակի ընկալմանը:

Այսպիսով, թատերախմբի ծրագրի հիմնադրոյթը կարելի էր համարել
իրականացած, երբ արդիականը հաստատուում էր օրուայ չափանիշներով, ինչ-
պէս հայ, այնպէս էլ օտարազգի հեղինակների ժամանակակից եւ դասական
գործերի բեմադրութիւններով: Այսուհանդերձ, առաւելութիւնը տարով ազ-
գային թատերագրութեանը՝ «օտարի բարքերը» ներկայացնող Դոն Տոլան,
Երկաթէ Մարդ, Մամոն Եւ Դալիա, Շերլոկ Հոլմս եւ այլ թատերախմբերի
փոխարէն, ի պատասխան 30-40ականների մամուլի հարցադրումների²⁶, հիմ-
նականում բեմադրուեցին հայ դասականների գործեր:

*

Հայ թատերագրութեան հաստատումով, ազգայինը հաստատուեց նաեւ
ծանօթ եւ ընդունուած բեմադրութիւնների վերականգնման ուղիով: Այս ա-
ռումով, եթէ Սառան ճանապարհ հարթեց հոգեբանական եւ իրապաշտական
դրամաների բեմադրութիւնների համար, ապա Յովհաննէս Թումանեանի
«Գիւրոր»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:

«Գիւրոր»ի առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1935 Մարտի 1ին, Թաւ-
րիգում՝ ԹԵԱԹԻ հիմնադիր-բեմադրիչ Մ. Յովհաննիսեանի, իսկ երկրորդը՝
1954 Մայիսի 2ին, Թեհրանում՝ Վ. Աղամալեանի բեմադրութեամբ, երկուսն էլ՝
համայնքի անուանի բանասէր Հայկ Աճէմեանի²⁷ բեմականացմամբ: Աճէմեանի
չնորհիւ բեմադրութիւնները հարստացան տեղին յաւելումներով՝ գեղեցիկ
տեսարաններով Թիֆլիսի կինոտոյակի կեանքից, պարային հատուածներով ու

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

Երկու բեմադրութիւններն էլ յուզիչ էին, անգամ ցնցող: Յովհաննիսեանի «Գիքոր»ի՝ «քարիզախայ քատերական կեանքում նմանը չունեցող»²⁸ բեմադրութեան մասին յիշում էին տասնամեակներ անց՝ գնահատելով այն իբրեւ նշանակալից իրադարձութիւն բեմարուեստի ընդհանուր համակարգում:

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

«Գիքոր»ի թաւրիզեան բեմադրութեան յայտագրում է, որ առաջին անգամ նշուեց Ջարեհ Տէր-Կարապետեանի (1921-1996) անունը: Ինքնատիպ եւ օժտուած մի արուեստագէտ, որը, հայրենադարձելուց յետոյ, երկար տարիներ աշխատելով Երեւանի Պատանի Հանդիսատեսի թատրոնում՝ կրթեց եւ դաստիարակեց մանուկների մի քանի սերունդ: Մեծահասակ հանդիսատեսը նրան յիշում է նաեւ հեռուստաթատրոնից, թատերագէտ Վարսիկ Գրիգորեանի բնորոշմամբ՝ «երանելի երկուշաբթիների» ժամանակներից, երբ, Տէր-Կարապետեանը դիտողին գերում էր յատկապէս հայ դասականների գործերի բեմադրութիւններում կերտած իր դերերով:

«Գիքոր»ի միւս յայտնութիւնը եղաւ Հ. Արմանը՝ Արամայի Յովսէփեանը (1921-1980), բազազ Արտեմի դերակատարն առաջին եւ Համբոյինը՝ երկրորդ բեմադրութիւնում: Ռեժիսորական արուեստի զարգացման խորքին այս օրինակով երեւում է առաջընթացը նաեւ դերասանական արուեստում: Առաջին ներկայացման սկսնակ, բայց հեռանկարային արուեստագէտը երկրորդում հանդէս եկաւ իբրեւ կազմաւորուած եւ փորձուած արուեստագէտ: «Մահամերձ Գիքորի սնարի սօտ մենք տեսանք ոչ թէ երիտասարդ սիրող Հ. Արմանին, - գրում է Ալլէքը, - այլ դժբախտ եւ որդեկորոյս հօր տիպը շատ բնական կերպով եւ յուզականօրէն 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. Խաչիկեանի, Ա. Աղամալեանի, Արքի 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 փառատօների մշտական մասնակիցն ու դափնեկիրը, որի «անունը միայն, կշիռ ու արժէք»³⁰ էր տալիս ցուցադրուող ժապաւէններին:

«Գիթոր»ի օրինակով հասնելով յաջողութեան, վերականգնուում եւ բեմադրուում էին նաեւ պատմական ողբերգութիւններ՝ կիրառելով սկզբունքորէն նոր մօտեցումներ: Հայրենասիրական ոգով տոգորուած, սակայն բեմադրական առումով խիստ խոցելի ներկայացումների փոխարէն ասպարէզ եկան ժամանակակից «կոստիւմային» բեմադրութիւններ՝ կոթողային բեմազարդարանքներով, շքեղ զգեստաւորմամբ եւ զանգուածային տեսարաններով:

1954 Ապրիլի 25ին կայացած Ա. Աղամալեանի մեծածաւալ «Գէորգ Մարգպետունի» ներկայացումը (բեմականացում՝ Աշոտ Քաջուրեանի), 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 միջոցառում: Դուրսի բերդը, Գառնոյ 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: «Թեհրանահայ բեմական կեանքում ոչ մէկ ներկայացումն համար այսքան ճիգ եւ ջանք չի թափուել բեմայարդարման եւ զգեստաւորման ուղղութեամբ,- գրեց Այլքը՝ աւելացնելով, որ պատմական ողբերգութիւններից երես թեքած հանդիսատեսը,- ծարաւի է ցման ներկայացումների»³¹:

Այսպիսով, անցեալ դարի 50-60ականներին, ԹԵԱԹը, հիմնականում, կարողացած յաջողութեամբ լուծել համայնքի թատրոնում կուտակուած խնդիրները: Բեմական կեանքը վերականգնելուց բացի, հաստատուեց ստեղծագործական մի նոր համակարգ՝ հնից եւ ականդականից 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 Սարգսեանի, Արբի Յովհաննիսեանի, յետագայում նաեւ՝ Ա. Աղամալեանի բեմադրութիւններում:

Թեհրանում են գործել նաեւ այլ գաղթօճախների մի շարք որոշ դերասաններ եւ բեմադրիչներ: Այդ թւում՝ նաեւ լիբանանահայ Օննիկ Գանթարձեանը, որը համախոհ-արուեստագէտների աջակցութեամբ, 1976ին, Հայ Մշակութային «Արարատ» կազմակերպութեան համագործակցութեամբ, տեղի բեմական ուժերից կազմեց ՊԱԺԹ՝ «Պարոնեան Ազգային Ժողովրդական Թատերախումբ»ը³²: Խմբի առաջին իսկ՝ «Հայկական Հարսանիք» (1977) ներկայացումը՝ Արամաշոտ Պապայեանի «Աշխարհն, Այո՛, Շուռ է Եկել» կատակերգութեան աճէմեանական բեմադրութեան վերափոխուած տարբերակը, մեծ արձագանգ գտաւ համայնքի մշակութային կեանքում: Սա, բեմադրական առումով, բոլորովին նոր խօսք էր տեղի թատերական կեանքում, Գանթարձեանի 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. տոմսերը սպառուեցին անմիջապէս: «Հայկական Հարսանիք»ի մասին խօսում էին ամէնուրեք՝ տանը, թէ դրսում, հիւսուում էին կատակներ, տպագրում հումորեսկներ: Ժողովրդի խնդրանքով, ներկայացումը 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 յիսնամեակն ու 60րդ տարելիցը: Չկար մի հայագաղութ, որտեղ ապրիլեան գոհերի ոգեկոչումը չվերածուէր բազմամարդ ցոյցի: Հայ ժողովրդի ողբերգութիւնը, որը նրա բեկորները ցրեց աշխարհով մէկ, տասնամեակներ անց, հաւաքական ոյժ ստացաւ: Հասարակական կեանքում տիրողը 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 համակել հայութեանը: «Սփիւռքը այդ տարիներում, - մի առիթով գրեց Վահէ-Վահեանը,- չզոցուած վերք էր տակալին, չպաղած զայրոյթ, չյագեցած ոխ»³³: Այս տրամադրութիւններն էլ, երաժշտութեան, գրականութեան եւ արուեստի միւս ասպարէզներից բացի, արտացոլուեցին նաեւ կինոյում:

Նաչիկեանը, նախընտրելով Ֆիլմ-սարսափի ժանրը, իր դիրքորոշումը բացատրում էր ո՛չ իբրեւ ստեղծագործական նախասիրութիւն, այլ՝ աշխարհընկալման դրսեւորում, ի վերջոյ, սեփական ժողովրդի ճակատագիրը ներկայացնելու մի ճանապարհ: Հարցազրոյցներից մէկում Նաչիկեանն ասում է. «Իմ հայրն Առաջին աշխարհամարտի հայկական ջարդերի վերապրողներից էր, որից եւ մանկուց լսել եմ կոտորածներին վերաբերող բազմաթիւ դրուագներ, արիւնաշաղախ մարդկանց շատ պատմութիւններ եւ իմ մէջ ցանկութիւն է առաջացել, ընդհանրապէս, ցոյց տալ մարդ արարածի գազանութիւնները՝ մարդու հանդէպ...»³⁴:

Նոյն տրամադրութիւններն ունէր մէկ այլ բեմադրիչ՝ Ա. Աղամալեանը, որը 1957ից թողնելով թատրոնը, աշխատում էր կինոյում՝ դառնալով Իրանի շարժանկարի նշանաւոր ղեկավարից մէկը: Ապրելով օտար երկրում, Աղամալեանը, ինչպէս եւ Սփիւռքի բազմաթիւ այլ արուեստագէտներ, մնաց 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 պատահաւ բարձրացաւ 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 դեկավարի նպատակները:

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

Անտղղակի ձեւով չե՞ն պատկերում որոշ ազգային իրողութիւններ...»³⁵:

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»³⁶:

Արուեստագէտն, ի վերջոյ, յանգում է բազմանշանակ մի հարցի, որին հետեւում է նոյնքան բազմանշանակ մի պատասխան. «Երբ ֆիլմն աւարտում է, ականայից 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 ապազգային 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 Բըրնսի յայտնի բանաստեղծութեան առաջին տողն ընդունելով որպէս վերնագիր՝ Սարոյեանը գտաւ հայ ժողովրդի ուղեկիցը դարձած մտքի մի նոր արտայայտութիւն. «մարդ ուր էլ գտնուելիս լինի՝ նրա սիրտը մշտապէս մնում է հայրենիքում»³⁹: Միտք, որը Վ. Աճէմեանի բեմադրութեան մէջ հաստատուեց իբրեւ լէյտմոտիւ հնչած երգի խօսքերով՝ «Կռունկ ջան, կռունկ ջան, գարուն է...»: Ներկայացումն էլ, իբրեւ «տխտուր ու մելամաղձոտ» մի երգ, խղացուեց մէկ արարով՝ առանց ընդմիջման՝ պատմելով «լաւ 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 շնորհիւ:

Գաբրիել Սունդուկեանի Անուան Թատրոնի կեանքում, «Իմ Սիրտը Լեռներում է» ներկայացումը գնահատուկ է իբրև «խոշոր նուաճում»⁴¹, ազդարարելով նաև «զարգացման նոր փուլ»⁴² խորհրդահայ բեմարուեստում:

Չարմանյալի օրինաչափություններ, Սարոյեանի Թատերախաղի ներկայացումն իրանում՝ Ա. Աղամալեանի բեմադրություններ, նոյնպես յաջողություններ են առաջարկելուց բացի, ազդակ հանդիսացաւ նաև իրանահայ բեմարուեստի վերընթաց զարգացման համար:

1970ականներին Ա. Աղամալեանը վերադարձաւ Թատրոն՝ թելադրուած նաև այստեղ կուտակուած լուրջ խնդիրների լուծման անհրաժեշտութեամբ: Թե՛ԱԹԻ հանդէպ յառաջացած ոգեւորութիւնն աստիճանաբար մարելով, բացասաբար անդրադարձաւ նաև իմբի աշխատանքին, որն արդէն կանգնած էր լուծարման վտանգի առաջ: Համայնքի Թատերական կեանքում հասունանում էր մի նոր ճգնաժամ:

Հայ Մշակութային «Արարատ» Կազմակերպութեան Կենտրոնական Վարչութեան հրահանգով, Ա. Աղամալեանը, Մ. Յովհաննիսեանին նման, համախմբելով տեղի լաւագոյն՝ «հին ու նոր» ուժերը, կազմեց մի նոր Թատերախումբ: Առաջին ներկայացման համար էլ ընտրուեց Սարոյեանի «Իմ Սիրտը Լեռներում է» Թատերախաղը⁴³:

Աճէմեանական բեմադրութիւնից շուրջ մէկուկէս տասնամեակ անց, 1974 Ապրիլի 4ին, ՀՄԱ Կազմակերպութեան Թատերախումբի ներկայացումով էլ «գրեթէ անլուրտան մատնուած» համայնքի բեմական կեանքը վերադարձաւ իր նախկին հունին: «Ուշացած գարունը Թեհրանում, - գրեց Թատերական գործիչ Անդրանիկ Սարեանը, - բերեց իր հետ նաեւ քատերական զարթոնք եւ վերածնունդ բարի ու դրական յոյսեր»⁴⁴: Թատերական զարթոնքն անմիջականօրէն պայմանաւորելով հայրենիքից՝ արեւելքից եկող նոր գաղափարներով, Սարեանն աւելացնում է. «Բարեբախտաբար հասաւ ժամանակը, երբ եկանք համոզուելու, որ իրօք կայրող է լոյսը ծագել արեւելքից»⁴⁵:

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

Թատերախաղի վերջում Բէն Ալեքսանդրի ընտանիքն ստիպուած է լինում նորից բռնել Թափառումի ճանապարհը: «Բեմը պտտում է, եւ մենք տեսնում ենք, թէ ինչպէս Չոնին, նրա հայրը եւ տատը լքում են արդէն ընտելացած վայրերը: Վեր բարձրացրած տախտակամածով, որը ներկայացնում է հրապարակ, նրանք քայլում են դանդաղ, կարծես թէ սարն են բարձրանում...»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 դիտող, միաձոյլ բեմազարդարանքներ՝ ներկայացման ոգուն համապատասխան՝ պարզ ու սպաւորիչ: Բէն Ալեքսանդրի հիւղակը՝ ամերիկեան փոքրիկ մի շինութիւն, ստեղծում էր նաև ժամանակաւոր եւ ոչ-յուսալի կացարանի սպաւորութիւն:

«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. «Հպարտութեամբ կարող ենք ասել, որ շնորհիւ վաստակաւոր արուեստագէտ Արամայիս Աղամալեանի ձեռնդրեցութեան եւ «Արարատ» կազմակերպութեան Թատերախումբի, մենք եւս կանգնած եղանք առաջին զծի վրայ: Որ՝ շնորհիւ այս գերագանցապէս յաջող ներկայացման, մենք շարք մտանք սփիւռքահայ 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 Սաբրինա Գրիգորեանն էր (1956-1986)՝ պատանի Ջոնիի դերակատարը: Կերպար, որը գլխաւոր հերոսի՝ Ջասպէր Մըք Գրեգորի հետ կազմելով մի ամբողջութիւն, դառնում է կեանքի անընդհատութեան եւ ներդաշնակութեան խորհրդանիշ: Մի կողմից՝ իր ճանապարհն անցած եւ չեքսպիրեան դերերով իմաստնացած Մըք Գրեգորը, իսկ միւս կողմից՝ այդ նոյն ճանապարհի շէմին 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 խոհուն է ու մտածկոտ, «չի մեղադրում», սակայն նրա խելացի եւ խիստ հայեացքը լի է մեղադրանքով՝ չեչտելով, որ աշխարհի դառնութիւններն արդէն ճաշակած պատանին, փորձում է նաեւ գտնել դրանց բացատրութիւնը: Աւելին, Համլէտ Քարամեանի Մըք Գրեգորի նկատմամբ ունենալով որոշակի առաւելութիւն, 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, արուեստագիտուհուն տրուած կեանքի ժամանակը չափազանց կարճ էր՝ 29 տարի: Եւ այդ ընդհատուած կեանքի ընթացքում անգամ Ս. Գրիգորեանը հասցրեց անջնջելի հետք թողնել իրանահայ թատերական կեանքում: «Բեմի վրայ նա բացարձակ մագնիսական ոյժ»⁵⁰ ունէր եւ զարմացնում էր իր ունակութիւնների բազմազանութեամբ: Աւարտելով Եւրոպայի լաւագոյն թատերական հաստատութիւններից մէկը՝ Լոնդոնի Գիլդհոլ Երաժշտական Եւ Դրամատիկական Դպրոցը, Ս. Գրիգորեանը հիմնականում խաղացել է ամերիկեան դրամատուրգների գործերի բեմադրութիւններում, իսկ Եւրոպիոյի «Մեդէ-ա»-յում, ի յայտ բերեց «ողբերգակ դերասանուհու անվիճելի տաղանդ»⁵¹:

Եթէ Սարոյեանն «Իմ Սիրտը Լեռներում է» թատերախաղով ներկայացնում է ժողովրդի վիճակը բռնազաղթից 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 չուծուած խնդիրները, «սփիւքահայութեան գոյատեւման տագնապը»⁵⁴ անցած արհաւիրքից սթափուելուց յետոյ, դարձան 1970ականների թատրոնի կենտրոնական թեմաներից մէկը: Աղամալեանը, որպէս արդէն արծարծուած նիւթի շարունակութիւն, «Իմ Սիրտը Լեռներում է» դրամայից յետոյ, բեմադրեց Մ. Իշխանի «Մեռնիլը Որքա՛ն Դժուար է» թատերախաղը: Այս դրամայի հիմքում դարձեալ հայի ճակատագիրն է, նրա տունը եւ տունդարձի ճանապարհը, որը, ուրիշի երկրում հաստատուելուց յետոյ անգամ, պէտք է մտածի «իբ գոյամարտի, իբ վիճակի մասին»⁵⁵:

Ներկայացումը տեղի ունեցաւ 1975 Մայիսի 17ին՝ Մեծ Եղեռնի 60րդ տարելիցին, նշանաւորելով նաեւ Աղամալեանի 40ամեայ ստեղծագործական ուղին:

Տասնամեակներ անց «Մեռնիլը Որքա՛ն Դժուար է» ներկայացումը Հայաստանում ծագած արցախեան պահանջատիրական շարժման հետ միասին, տարածուեց նաեւ հայրենիքում: 1989 Մայիսի 27ին, Երեւանի նորաստեղծ՝ «Նորք» Երիտասարդական Թատրոն-Ստուդիան, ներկայացրեց գրողի «Կիլիկիոյ Արքան» պատմական դրաման՝ Արտաշէս Յովհաննիսեանի բեմադրութեամբ: Ներկայացում, որն այդ օրերի հասարակական տրամադրութիւններն արտայայտելուց բացի, «Նորք»ը բնութագրեց իբրեւ ազգային նկարագիր ունեցող եւ հեռանկարային մշակութային օջախ:

Որտեալ արդիական հնչեղութիւն ստացած այս դրաման բեմադրիչը բեմադրեց ժամանակակից, արդիական ոճով: Ներկայացմանն ամբողջութեամբ հաղորդելով զուսպ եւ հակիրճ նկարագիր, Աղամալեանը, իբրեւ բեմանկարիչ, ոչ միայն հեռացաւ, այլ նոյնիսկ հակադրուեց հեղինակային նշումներին: Երկնային թագաւորութեան գեղատեսիլ դրեակի, սաղարթախիտ ծառաստանի, դրախտի երկփեղկանի դարպասի, կապտաւուն եւ երագային 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 հասցուած գոյների բախում, որը շեշտուած է լուսային հնարքներով: Ոչ մի աւելորդ կամ կողմնակի առարկայ, որը կարող էր շեղել հանդիսատեսի ուշադրութիւնը:

Հեղինակի պատկերացումներից այսքան հեռացած բեմայարդարումն, 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 մթնոլորտում է, որ, ինչպէս դատավճիռ, լսում է Պետրոս առաքեալի խօսքը՝ ուղղուած Ջէյմս Արամեանին. «Պիտի թափառիս երկրի եւ երկինքի միջեւ, անջրպետի ճամբաներում վրայ, մինչեւ որ ողջ մնացած կոտորակդ աշխարհէն գայ, քեզի միանայ: Պէտք է ամբողջանաս, հասկցա՞ր. հիմա թերի ես եւ անընդունելի»⁵⁷:

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

ամերիկացի Ջոն Հելլըն ասում է: «աշխարհիս տազնապները չեն լուծուիր, եթէ փոքր ազգերու դատին լուծում չգտնուի: Եւ ամէնէն առաջ՝ հայ ժողովուրդի արդար դատին»⁵⁸: *Ոսութեան, որ պէտք է դրոշմուէին հանդիսատեսի գերտակցութեան մէջ, ընդգծուեցին փաստագրական շարժանկարային տեսարանների ցուցադրումով եւ երաժշտութեան ուղեկցութեամբ (ցուցադրումը՝ Հանրի Եգանեանի, ձեւաւորումը Լիդա Բէրբէրեանի):*

Համայնքի թատերական կեանքում եւս մէկ նշանակալից իրադարձութիւն լինելուց բացի, «Մեռնիլը Որքա՛ն Դժուար է» ներկայացումը դարձաւ նաեւ դերասանական երեք սերունդների համագործակցութեան փայլուն օրինակ: Պետրոս առաքեալի դերակատար Մարութեանի՝ իրանահայ թատրոնի ակունքներում կանգնած թատերական գործչի կողքին, կանգնած է Բաղդասարեանը՝ Ջէյմս Արամեանի դերակատարը, ԹԵԱԹ-ում սկսած միջին սերնդի աչքի ընկնող դերասաններից մէկը: Երիտասարդներից Ասիա Ալեքսանդրեանն իր առաջին իսկ նշանակալից՝ Անիտայի դերում, ցուցաբերեց «խոստմնալից մի խաղարկութիւն», որը «մի նոր զիւտ հանդիսացաւ»⁵⁹ իրանահայ բեմական կեանքում: Տպաւորիչ է եղել նաեւ Ջոն Հելլըրի դերակատար Աշոտ Ստեփանեանը, որն «անթերի էր, բնական, հաղորդ ու մանաւանդ ապրումով յորդ խաղարկութիւն ունեցաւ»⁶⁰: Գլխաւոր դերակատարների կողքին Մինասեանը (Բժիշկ Հարիսոն), Գէորգ Նուբարեանը (Բժիշկ Շեփըրթ), Քարամեանը (Բժիշկ Դէյվիս), Արդա Փիլզադեանը (Օր. Մերի), Մատթէոս Շաֆրագեանը (Գաբրիէլ հրեշտակապետ), Արմէն Մկրտումեանը (Մայք Ադամս), Կատարինէ Առաքելեանը (Տիկ. Հելլըր), Գառնիկ Պօղոսեանը (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, Աղամալեանի ուսանողը, հաստատուելով Հայաստանում, Երեւանի Պատանի Հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրեց Մ. Իշխանի «Մեռնիլը Որքա՛ն Դժուար է» թատերախաղը (1992): Սա հռուար 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 գաղափարների արտայայտիչ: Այսպիսով, ինչպէս Վարդան Աճէմեանի սան Գանթարձեանը, այնպէս էլ Աղամալեանի սան Տ. Գրիգորեանը, կարողացան ճիշտ ժամանակին եւ արժանիորէն ներկայացնել իրենց ուսուցիչներից ստացած դասերն արտաշխարհում եւ հայրենիքում: Սա մի ձեռքբերում էր, որն ամրապնդուեց մէկ տարի անց՝ 1993 Հոկտեմբերի 16ին, երբ Մուշեղ Իշխանի «Մեռնիլը Որքա՛ն Դժուար է» թատերախաղը ներկայացուեց Երեւանի Գաբրիէլ Սունդուկեանի Անուան թատրոնում՝ Խորէն Աբրահամեանի բեմադրութեամբ՝ ստանալով համահայաստանեան հնչեղութիւն:

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

գաղթօջախներում ներկայացուցելուց բացի, 1983ին ներկայացուցեց նաև Իրանում:

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

*

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

Ի. դարի 40-50ականներին, ԹԵԱԹը բեմարուեստում կատարուող նորարարական բարեփոխումներն ընդունելով իբրեւ 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: Յաղթահարելով համայնքի բեմարուեստում կուտակուած լուրջ խնդիրներ՝ Իրանի Հայ թատրոնն այդ տարիներին դարձաւ ազգային գաղափարների արտայայտիչը:

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

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Ա. Մահտեսեան, «Հայ Բեմը», Այլք, 13.02.1952:

² Լրագրող, «Մտահոգութիւններ...», Այլք, 20.05.1934 (ընդգծումները հեղինակինն են - Ա.Զ.):

³ Ժ. Ղ., «Տեսակցութիւն «Արարատ» Թատերախմբի Դերակատարների Եւ Պատասխանատուների Հետ», Այլք, 2.06.1974:

⁴ Մուշեղ, «Զրոյցներ Թատերական Արուեստի Մասին. Երկու Խօսք Իբրեւ Նախաբան», Այլք, 24.09.1951:

⁵ Արսէն Մամեան, «Նշումներ Թաւրիզի, Թեհրանի Եւ Նոր Զուղայի Թատերական Կեանքի Մասին», Այլք, 18.11.1976:

⁶ Ն. Մ., «Գորշ «Վարագոյրներ», Այլք, 13.02.1953. նաև՝ Թղթակից, «Ս. Խաչիկեանի «Շիրազի Աղջիկը» Ժապաւէնը», Այլք, 1.08.1954:

⁷ Հ. Մինասեան, «Արամայիս Աղամալեան (Ռեժիսոր, Դեկորատոր-Նկարիչ). 40ամեայ Յորեկանի Առթիւ», Այլք, 15.05.1975:

⁸ Իրանահայ Վերջին 50-ամեայ Թատրոնի Վաստակաւորները, կազմեց եւ խմբագրեց Ա. Մամեան, Հայ Մշակութային Արարատ Կազմակերպութիւն, Թեհրան, 1985, էջ 97:

⁹ Նոյն, էջ 96-97. նաև՝ «Վահան Աղամալեան», Այլք, 4.11.1976:

¹⁰ Իրանահայ..., էջ 140-142:

¹¹ Վարանդ, «Վախի Վարպետը»՝ Սամուէլ Խաչիկեան («Մի Մարդ Հայելու Մէջ» Ժապաւէնի Առթիւ), Այլք, 13.01.1994: Խաչիկեանի մասին մանրամասն տե՛ս՝ Արծուի

- Բախչինեան, *Հայերը Համաշխարհային Կինոյում*, Երեւան, Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Հրատ., 2004, էջ 527-530:
- ¹² Սուր-Խաչ, «Արարատ»ի Թատերախումբը Եւ «Սամուէլ», *Այլք*, 30.09.1957: Մէկ այլ աղբիւրի համաձայն, թատերախմբի բացումը տեղի է ունեցել 1951 Մարտին (Արմէնուէհի, «Աւերակների Վրայ» Դրամայի Բեմադրութիւնը Պր. Վ. Աղամալեանի 45ամեայ Բեմական Գործ-Առթիւ», *Այլք*, 17.12.1952):
- ¹³ Մի Գեղասէր, «Թ.Ե.Ա.Թ.ն Եւ «Սառա»ի Նոր Բեմադրութիւնը», *Այլք*, 21.03.1952:
- ¹⁴ «Գորշ Վարագոյրներ»ի ներկայացումը՝ Սամուէլ Խաչիկեանի բեմադրութեամբ (1953, 20 Փետրուար), դուրս գալով համայնքի շրջանակներից, դնահատուկ նաեւ Իրանի մշակութային կեանքում: *Journal de Téhéran* ֆրանսերէն օրաթերթում գրուեց, որ «Սամուէլ Խաչիկեանը զարգացրել է այս նիւթը մի հազուագիտ ճշտութեամբ՝ կառուցելով շարժումներով լի տեսարաններ, աչքի զարնող իրատեսութեամբ» (Շահէն Սարգսեան, «Գորշ Վարագոյրներ», *Այլք*, 6.03.1953): Պատահական չէ, որ նման յաջողութիւնից յետոյ բեմադրիչը ստեղծեց նաեւ «Գորշ Վարագոյրներ»ի շարժանկարային պարսկերէն տարբերակը՝ «Շիրագի Աղջիկը» վերնագրով: Շարժապատկերը պատահաբար 1954 Յունիսի 2ին եւ մէկուկէս ամիս շարունակ միաժամանակ ցուցադրուելով Թեհրանի երկու առաջնակարգ՝ «Դիանա» եւ «Մայակ» կինօթատրոնների ամառային եւ ձմեռային դահլիճներում, արժանացաւ աննախադէպ յաջողութեան: *Այլք*ում այդ օրերին գրուեց. «Թէ՛ նիւթի զարգացման, թէ՛ ֆիլմի պատրաստութեան տեխնիկայի, մաքրութեան, ձայնի յստակութեան եւ թէ՛ դերակատարների ի յայտ բերած խաղարկութեան տեսակետից «Շիրագի Աղջիկը» մինչ օրս ցուցադրուած իրանեան ֆիլմերի մէջ լատագոյններից մէկը կարելի է համարել, եթէ չստենք լատագոյնը» (Թղթակից, «Ս. Խաչիկեանի «Շիրագի 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՝ Սառա («Սառա»), Սահականոյշ Թագուհի («Գէորգ Մարգարետունի»), 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, Ճանապարհ Դէպի Թատրոն, Երեւան, Սովետական Գրող, 1977, էջ 244:
- ²¹ *Arménianes Filmy: Vsesoyuzny Kinofestival 1978* (հայկական շարժանկարներ. համամիութենական կինօփառատօն, 1978), Երեւան, Արմկինօպրոեկտ, 1978, էջ 12:
- ²² Բաբկէն Յարութիւնեան, *Սովետահայ Թատրոնի Տարեգրութիւն*, Գիրք 2, 1941-1960, Երեւան, ՀՍՍՐ ԳԱ Հրատ., 1969, էջ 571:
- ²³ Հանդիսատես, «Թատրոն», *Այլք*, 29.01.1960:
- ²⁴ Դոկտ. Մոսիֆաւել, «Երազների Նկարիչը», *Այլք*, 21.08.1949:
- ²⁵ Հանդիսատես, «Թատրոն», *Այլք*, 26.01.1960:
- ²⁶ Լրագրող, «Մտահոգութիւններ...», *Այլք*, 20.05.1934:
- ²⁷ Հայկ Աճէմեանը 1924-1927, իր հրատարակած «Մասիս» օրացոյցում, ինչպէս նաեւ Փարիզի Յառաջ օրաթերթի եւ Թեհրանի Նոր Կեանք շաբաթաթերթի էջերում, հանդէս եկաւ «Հայ Մշակոյթի Օրը»՝ իբրեւ համազգային սօնակատարութիւն նշելու նախաձեռնութեամբ: *Այլք* օրաթերթի առաջարկով, Հայ Մշակոյթի Օրը նշանակուեց

- աշնանը՝ Հոկտեմբերի առաջին կեսին ընկնող թարգմանչաց Տօնի օրը, որը քաջալերեց Յառաջը՝ 1927ի իր խմբագրականով: 1927ից ի վեր, Սփիւռքի բազմաթիւ դադիթօջախներում, «Հայ Մշակոյթի Օր»ը նշում է ամէն տարի՝ դառնալով «համազգային եւ համահայկական Մեծ եւ նուիրական մի տօն» (Մասիս, «Հայկական Կեանքը Թաւրիզի Մէջ», Յառաջ, 27.11.1925. նաեւ՝ Մասիս, «Հայ Կեանքը Թաւրիզի Մէջ. Մոռացուած Տօն Մը», Յառաջ, 8.12.1926. նաեւ՝ «Հայ Մշակոյթի Տօնի Շուրջ», Այլք, 13.10.1946):
- ²⁸ Արսէն Մամեան, «Նշումներ Թաւրիզի, Թեհրանի Եւ Նոր Զուղայի Թատերական Կեանքի Մասին», Այլք, 6.12.1976:
- ²⁹ Ա., «Գիթորը», Այլք, 26.05.1954:
- ³⁰ Հ. Խ., «Հայերը Որպէս Հիմնասին Իրանական Շարժապատկերի», Այլք, 16.05.1964:
- ³¹ Ա., «Ներկայացում Արամայիս Աղամալեանի Բենեֆիտին», Այլք, 12.05.1954:
- ³² Նրա մասին տե՛ս մեր յօդուածներում՝ «Վարդան Աճէմեանի Բէյրութահայ Ուսանողները (Հայեացք Գիւմրուց)», Արուեստ Եւ Ժամանակ, Գիւմրի, 2008, թ. 1-2, էջ 59-64. նաեւ՝ “Eталon Kachestva” (որակի չափանիշ), Literaturnaya Armenia, 2009, թ. 1, էջ 148-157:
- ³³ Լեւոն Հախիբերեան, Տաղանդ Եւ Բնակորութիւն. Վարդան Աճէմեանը Կեանքում Եւ Արուեստում, Երեւան, Խորհրդային Գրող, 1989, էջ 135:
- ³⁴ Մէջբերումը տե՛ս՝ Մուշեղ Իշխան, Երկեր, Երեւան, Նայիրի, 1990, էջ 7:
- ³⁵ Վարանդ, «Վախի Վարպետը»:
- ³⁶ Արբի, «Գոլ Աղա», Այլք, 8.02.1968:
- ³⁷ Նոյն:
- ³⁸ Բաբկէն Յարութիւնեան, Հայ Սովետական Թատրոն (1917-1977), Երեւան, Սովետական Գրող, 1985, էջ 303:
- ³⁹ Նոյն:
- ⁴⁰ Նոյն, էջ 304:
- ⁴¹ Նոյն, էջ 303:
- ⁴² Նոյն, էջ 302:
- ⁴³ Ժ. Ղ., «Տեսակցութիւն «Արարատ» Թատերախմբի Դերակատարների Եւ Պատասխանատուների Հետ», Այլք, 2.06.1974:
- ⁴⁴ Անդրանիկ Սարեան, «Իմ Սիրտը Լեռներում է», Այլք, 7.05.1974:
- ⁴⁵ Նոյն (ընդգծումը հեղինակին է - Ա.Զ.):
- ⁴⁶ Յարութիւնեան, Հայ Սովետական Թատրոն, էջ 305:
- ⁴⁷ Սարեան, «Իմ Սիրտը Լեռներում է»:
- ⁴⁸ Յարութիւնեան, Հայ Սովետական Թատրոն, էջ 305:
- ⁴⁹ Սարեան, «Իմ Սիրտը Լեռներում է»:
- ⁵⁰ Ա. Գրիգորենց (Արծուի Բախչինեան), «Նա Գեղեցիկ էր Եւ Արտասովոր...», Հայրենիքի Զայն, 16-22.12.1993:
- ⁵¹ Սաբրինա Գրիգորեանի մասին տե՛ս՝ Էդուարդ Բալասանեան, «Սաբրինան Երեւոյթ էր», Անդրադարձ, 1993, Յունիս, թիւ 6. նաեւ՝ Artsvi Bakhchinyan, “Stat’ Znamenitoy Ona Ne Uspela” (նա չհասցրեց նշանաւոր դառնալ), Respublika Armenia, 9.02.1994. նաեւ՝ Գէորգ Աբաջեան, Սաբրինա Գրիգորեան, Երեւան, Հայ Էդիթ, 2004:
- ⁵⁴ Մուշեղ Իշխան, Երկեր, էջ 10:
- ⁵⁵ Ժ. Ղ., «Մ. Իշխանի «Մեռնիլը Որքան Դժուար է» Բեմադրութիւնը», Այլք, 1.06.1975:
- ⁵⁶ Մուշեղ Իշխան, Երկեր, էջ 407:
- ⁵⁷ Նոյն, էջ 431:
- ⁵⁸ Նոյն, էջ 419:
- ⁵⁹ Այլք, 1.06.1975:

⁶⁰ Նոյն:

⁶² Տիգրան Գրիգորեանը (Տիգրիա), Սփիւռքահայութեան Հետ Մշակութային Կապի Կոմիտէի հրահանգով 1990ին եկաւ հայրենիք՝ աշխատանքի անցնելով Հայաստանի Հանրապետութեան Ռադիօնկերութիւնում 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 Մեսրոպ Պախիմզադէն, օպերատորը՝ Ալբերտ Եաւուրեանը: Կինօնկարը ներկայացուել է Իրանի 1994ի «Փաջը» փառատօնին՝ բաւականաչափ հետաքրքրութիւն առաջացնելով երկրի շարժանկարի բնագաւառում (Կարինէ Աֆրիկեան, «Հայ-Իրանական Մշակութային Կապեր (Երկու Հարցա-զրոյց)», Հայաստանի Հանրապետութիւն, 26.12.1992. նաեւ՝ Ալիք, 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.