

**Հրատարակվում է
ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարության գիտությունների կոմիտեի
Ֆինանսավորմամբ**



НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

**ОЧЕРКИ
ИСТОРИИ ТЕАТРА
ЗАРУБЕЖНЫХ АРМЯН**

3

**АНАИТ ЧТЯН
АРМЯНСКИЙ ТЕАТР В ЕГИПТЕ**

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГИТУТЮН" НАН РА
2020

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ
ՍՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ**

3

**ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ
ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԸ ԵԳԻՊՏՈՍՈՒՄ**

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2020**

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիտական խմբագիր՝
ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյան

ՉԹԹԱՆ ԱՆԱՀԻՏ

Չ 495 «Հայ թատրոնը Եգիպտոսում». - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն»
հրատ., 2020. 272 էջ + 1 մամուլ նկ.:

Եգիպտահայ թատերական արվեստը, լինելով Հայ թատրոնի բազմազան և բազմաբովանդակ մասը, անցել է ինքնահաստատման բարդ ուղի, հիմնականում ընդգրկելով 1900-1960-ական թվականների ժամանակահատվածը: Եգիպտոսի Հայ թատերական շարժումը սերել է համայնքի մշակութային և պատմական ավանդույթներից, սկզբում հանդես գալով որպես բարեգործական միությունների գործունեության ասպարեզներից մեկը: Հետագայում թատրոնը ձեռք բերեց ինքնուրույնություն, գեղագիտական ուրույն նկարագիր և խաղատոճ, հասնելով որոշակի պրոֆեսիոնալ մակարդակի: Կրել է ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ թատերական արվեստի ոճական ուղղությունների ազդեցությունը:

1920-ական թվականներին համայնքի թատերական շարժման մեջ նշանակալից դարձան տարբեր միտումներ, որոնք իրենց արտահայտությունը գտան «Եգիպտահայ դրամատիկ» և «Եգիպտահայ կոմեդի» թատերախմբերի, ինչպես նաև այլ խմբերի և տարբեր անհատների գործունեության մեջ: Թատերագիտական հմուտ մտքի ուղղորդությամբ, համայնքում ձևավորվեց մի շարժում, որը տարիների ընթացքում կրթից և դաստիարակից բեմարվեստին գիտակ, բարձրաճաշակ հասարակություն:

Աշխատության մեջ տրված է հետազոտվող շրջանի համապատկերը, փորձ է արվել ներկայացնելու Եգիպտոսի Հայ թատրոնի կազմավորմանն ու առաջընթացին նպաստած նախադրյալներն ու պատմական միջավայրը:

ISBN 978-5-8080-1429-9

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2020

© Ա. Զթյան, 2020

Նվիրում եմ թանկագին ծնողներին՝
ՎԻԿՏՈՐՅԱ ԳԵՂԱՍԻ ԴՈՒԿԱՍՅԱՆԻ
և
ԳՈՒՐԳԵՆ ՍՈՒՐԵՆԻ ՉԹՅԱՆԻ
(ՏԵՐ - ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ)
հիշատակին

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Արտաշխարհի հայ թատրոնը, որը գոյություն է ունեցել մշակութային հայտնի կենտրոններից դուրս (Թիֆլիս, Բաքու, Կոստանդնուպոլիս), թատերագիտության քիչ ուսումնասիրված ասպարեզներից է: 1915-1923 թթ. Թուրքիայի կազմակերպած ցեղասպանությունը և նոր բռնագաղթը նշանակում էին ոչ միայն արևմտահայերի ցրումն աշխարհով մեկ, այլև ավանդական կերպով Կոստանդնուպոլսում կենտրոնացած մշակույթի տարրալուծումը հայկական այլ գաղթօջախներում: Հայերն սկսեցին ապրել հասարակական նոր շահերով ու հետաքրքրություններով, որոնք իրենց արտացոլումը գտան նաև հոգևոր կյանքում:

Եգիպտոսի հայ համայնքն ունի դարերի պատմություն: Վավերագրերը վկայում են, որ հայերի բնակությունն այդ երկրում սկսվել է դեռևս II-III դարերից: Եգիպտոսի հայ թատրոնը ձևավորվեց XX դարի սկզբին, իբրև հասարակական նոր համակարգի պահանջարկի արտացոլում, մասնավորապես նաև իբրև արդյունք Եգիպտոսում արևմտահայ մշակույթի նշանակալի ուժերի կենտրոնացման:

Համայնքի թատրոնն ընտրելով իբրև ուսումնասիրության առարկա՝ ղեկավարվել ենք սկզբունքով, որ եգիպտահայ, ինչպես նաև Սփյուռքի ցանկացած թատրոն, գործելով օտար միջավայրում, մշակույթի ընդհանուր ոլորտում ձեռք է բերել բացառիկ նշանակություն: Եթե մշակույթի դերը, ի վերջո, ընկալվում էր իբրև հայապահպանմանը նպաստող կարևոր գործոն, ապա թատրոնն այս տեսակետից, լինելով մայրենի լեզվի կրողը, ստացավ մի նոր առաքելություն: Ամերիկահայ գրող Նշան Տեստեկյուլը, տաղնապած գաղութի հայություն ուժացման ընթացքից, «հենց թատրոնի մեջ է ուզում տեսնել շրջապատող կլանիչ միջավայրի դեմ խափանարար միջոցը»¹: Նշան Տեստեկյուլը թատրոնի դերը տեսնում է գա-

¹ Կ. Դալլաքյան, Ակնարկներ սփյուռքահայ հասարակական մտքի պատմության (1920-ական թվականներ), Երևան, 1994, էջ 418:

ղուծի, որոշակի՝ Եգիպտոսի հայ գաղութի հասարակական կյանքը պատկերելու մեջ: Ուստի, եգիպտահայ թատրոնի և թատերագրության ուսումնասիրությունը կարևորվում է նաև այս տեսակետից: Սուրեն Պարթևյանի, Տիգրան Կամսարականի, Ալեքսանդր Սարուխանի, Սարգիս Փափազյանի և այլոց գործերը Եգիպտոսի հայ գաղութի կյանքը պատկերող թատերագրության ուղագրավ նմուշներ են, որոնց իմացությունը ոչ միայն կհարստացնի մեր պատկերացումները հայ թատերագրության մասին ընդհանրապես, այլև կօգնի Սփյուռքի մշակույթի ավելի խոր ընկալմանը:

Աշխատության մեջ Եգիպտոսի հայ համայնքի թատերագրությունը դիտվում է նաև իբրև գաղութի թատերական կյանքի սկզբնավորման և զարգացման անհրաժեշտ նախապայման: Դերասանական առաջատար ուժերը՝ Օննիկ Վոլթեր, Բեատրիս Եգենյան, Արփիար Վարդյան, Աստղիկ Եգենյան (Վարդյան), Խաչիկ Սանդալյան, Արաքսի Օհանյան, Լևոն Շիշմանյան, Խաչիկ Նորիկյան և այլք, իբրև արվեստագետներ կայացան տեղի թատերագրության շնորհիվ: Արդեն իսկ կազմավորված, սեփական դիմագիծն ու իսաղաճն ունեցող դերասաններ՝ նրանք արժանիորեն մասնակցեցին Եգիպտոս եկած Սիրանուշի, Հովհաննես Զարիֆյանի, Հովհաննես Աբելյանի, Արմեն Արմենյանի և Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանի հյուրախաղային ներկայացումներին:

Նշանավոր արվեստագետների ներկայությունն ինքնին համայնքի թատերական կյանքի յուրօրինակ հաստատումն էր, դրա զարգացման գրավականը: Միաժամանակ սա մի փաստ է, որն ուներ մեկ այլ, ոչ պակաս կարևոր նշանակություն: Նրանց արվեստն օգնեց, որպեսզի հիմնովին վերանայվեին արևելահայ մշակույթի մասին եղած պատկերացումները: Սկիզբ դրվեց պատմական մի անհրաժեշտության, երբ վերանում էր նույն ժողովրդի երկու հատվածների մշակույթը միմյանցից բաժանող անջրպետը: Հայ մշակույթը, մասնավորապես թատրոնն սկսեց ընկալվել որպես մեկ միասնություն: Այս երևույթը պետք է գնահատել իբրև թատերական գործիչների և տեղի դերասանական խմբերի միասնական գործունեության հիմնական ձեռքբերում:

Եգիպտահայ թատրոնի ուսումնասիրությունը կարևոր է նաև այլ տեսակետից. Եգիպտոսն այն երկրներից է, որտեղ կողք կողքի ապրում են տարբեր ազգությունների, դավանանքների պատկանող ժողովուրդներ: Երկիր, որտեղ կարելի է տեսնել քաղաքակրթության անհավասար մակար-

դակներում գտնվող ազգությունների ներկայացուցիչների: «Եզիպտոս,- նշում է Արշակ Ալպոյաճյանը,- մարդկային խառնարան մըն է, ուր կարելի չէ ընդհանուր համաչափություն մը և միջին մը գտնել քաղաքակրթական տեսակետեն: Հոս ամեն աստիճանի զարգացման վրա մարդ կա և քաղաքակրթական զանազան ժամանակամիջոցները պատկերացված են քով քովի, վասնզի հոս կ'ապրի նախամարդուն քաղաքակրթական աստիճանին վրա ապրող մարդը՝ քովը շոգիին և էլեկտրականության տիրապետող քաղաքակիրթ մարդուն»²: Արդ, ի՞նչ պայմաններում է գործել հայ թատրոնն այդ յուրօրինակ խառնարանում, որքանո՞վ են այլ ազգերի մշակույթը, թատրոնը նպաստել կամ արգելակել հայ թատրոնի գործունեությունը: Համայնքի թատրոնն ուսումնասիրելիս նկատի է առնվել նաև այս հանգամանքը:

Եզիպտահայ թատրոնի վերելքը համընկավ երկրում տեղի ունեցող քաղաքական կարևոր իրադարձությունների հետ: Ծավալվեց ազգային-ազատագրական պայքար, երկիրը փորձում էր ազատվել բրիտանական իշխանությունների կաշկանդող «հովանավորությունից», ձեռք բերել ինքնուրույնություն:

Հասարակական կյանքում կատարվող իրադարձություններն իրենց արտացոլումը գտան նաև մշակութային կյանքում, մասնավորապես թատրոնում: Համայնքի քայքայմանը զուգընթաց՝ թատրոնում ստեղծվեց ճգնաժամային մի իրավիճակ, որը պայմանավորված էր ինչպես դադուլի ներքաղաքական պայքարով, այնպես էլ թատրոնի իսկ զարգացման օրինաչափություններով:

Այսպիսով, եզիպտահայ թատրոնի պատմությունը շարադրելիս հիմնականում հետապնդել ենք հետևյալ նպատակները. ի՞նչ դեր է ունեցել թատրոնը դադուլի հայապահպանման գործում և որքանո՞վ է նպաստել ազգային ավանդույթների, մշակույթի և լեզվի գոյատևմանը: Ի՞նչ տեղ է գրավում Եզիպտոսի հայ թատրոնը Սփյուռքի թատրոնի ընդհանուր համակարգում, ինչպե՞ս է առնչվել երկրի մշակութային և հասարակական վայրիվերումներին:

Աշխատությունը շարադրելիս հատուկ ուշադրություն է հատկացվել 1920-1940-ական թթ. թատերական կյանքին, քանի որ դրանք եզիպ-

² Արշակ Ալպոյաճյան, Արաբական Միացեալ Հանրապետության Եզիպտոսի նահանգը եւ հայերը (Սկիզբէն մինչեւ մեր օրերը), Գահիրէ, 1960, էջ 233:

տաճայ թատրոնի վերելքի տարիներն էին: Լայնորեն օգտագործվել է եգիպտաճայ մամուլը, հատկապես «Արև», «Արաքս», «Լուսաբեր», «Սավառնակ», «Հուսաբեր», «Ազատ խոսք», «Արշալույս» և այլ պարբերականներ, որոնք արձագանքել են ոչ միայն թատերական, այլև մշակութային կյանքի անցուղարձին: Թեմային առնչվող այլևայլ հարցեր լուսաբանելիս օգտվել ենք Բարսեղ Աբովյանի, Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինայի, Խաչիկ Սանդալյանի, Էոթեն Բաբազյանի տպագիր և անտիպ հուշերից: Օգտվել ենք նաև Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցից», Հարություն Մանավյանի «Սարկավագին եգիպտաճայ տարեցույցից» և այլ հրատարակումներից:

Եգիպտաճայ համայնքի հասարակական-քաղաքական կյանքի մասին բազմակողմանի տեղեկություններ ենք քաղել նաև Ա. Ալպոյաճյանի «Արաբական Միացյալ Հանրապետության Եգիպտոսի նահանգը և հայերը», Հ. Թոփուզյանի «Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմություն» աշխատություններից:

Եգիպտոսի Հայ թատրոնի պատմությունը շարադրելիս օգտագործել ենք Գառնիկ Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտաճայ թատրոնի պատմության» եռահատոր ուսումնասիրությունը: Ռուբեն Զարյանի «Սիրանուշ (1857-1932)», Լևոն Հախվերդյանի «Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920)» և այլ աշխատություններ:

Օգտվել ենք նաև Եգիպտոսի պատմությանն ու տնտեսական համակարգին նվիրված մի շարք հեղինակների գործերից. Рашид аль-Барави и Мухаммед Хамза Улейш, "Экономическое развитие Египта в новое время", Л. А. Фридман, "Капиталистическое развитие Египта (1882-1939)", Б. Г. Сейранян, "Египет в борьбе за независимость. 1945-1952":

Եգիպտոսի Հայ թատրոնի պատմությանը նվիրված այս աշխատությունը մեծապես շահել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնում կատարված քննարկումներից, որոնց ընթացքում արված դիտողություններն ընդունվել են շնորհակալությամբ: Հեղինակն իր խորին երախտագիտությունն է հայտնում գրքի խմբագիր՝ ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանին և բանասիրական գիտությունների դոկտոր Կարլեն Դալլաքյանին՝ աշխատանքին ծանոթանալու ընթացքում նրանց ցուցաբերած ուշադրության և մասնագիտական արժեքավոր խորհուրդների համար:

**ԵԳԻՊՏԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍԿՁԲՆԱՎՈՐՈՒՄԸ
(1885 - 1909 թթ.)**

XIX դարի 80-ական թվականներին գաղութային և կախյալ երկրները, որոնց թվում նաև Եգիպտոսը, եվրոպական խոշոր տերությունների համար վերածվեցին հիմնականում վաճառահանման շուկաների և հումքի աղբյուրների: Եգիպտոսի փոխարքա Մուհամեդ Ալիի հետնորդները, վարելով «բաց դռների» քաղաքականություն, երկրի տնտեսական ողջ համակարգը վերջնականապես պայմանավորեցին զարգացած երկրների քաղաքական-տնտեսական շահերով: XIX դարի վերջերին եվրոպական կապիտալը, որը երկիր էր թափանցում «ինչպես ներդրումների, այնպես էլ՝ եգիպտական կառավարությանը տրվող վարկերի տեսքով»¹, հասավ խոշոր չափերի: «1883-1897 թթ. Եգիպտոս արտահանվող օտարերկրյա կապիտալի ծավալը կազմում էր 6.6, 1897-1907 թթ.՝ 73.5, 1914 թ.՝ 210 միլիոն եգիպտական ֆունտ, որի հիմնական մասը պատկանում էր բրիտանական, մնացյալը՝ ֆրանսիական, բելգիական, գերմանական և այլ բանկերի»²:

Գաղութացման ընթացքն ուժեղացավ 1869 թվականից՝ Սուեզի ջրանցքի բացումից հետո, որն ավելի ամրապնդեց Անգլիայի ազդեցությունը երկրի ներսում:

Տնտեսականին հետևեցին փոփոխություններ նաև Հասարակական կյանքի տարբեր բնագավառներում: Փոխարքա Իսմաիլ փաշան ձգտում էր ընդօրինակել եվրոպական բարքերը՝ օտար ազդեցությունը դիտելով որպես առաջընթացի գրավական: «Իմ երկիրս Ափրիկեի մեջ չէ այլևս. մենք հիմա մաս կկազմենք Եվրոպայի: Ասել է նա: Բնական է, ուրեմն, որ լքենք անցյալին մոլորանքը, և մեր ընկերային վիճակին համապատասխան վարչաձև մը որդեգրենք»³:

Մշակույթի առաջընթացը չէր զիջում տնտեսական և վարչական բարեփոխումներին: Հատկանշական է, որ նույն՝ 1869 թվականին, բաց-

¹ *Рашид аль-Барави и Мухаммед Хамза Улейши*, Экономическое развитие Египта в новое время, Москва, 1954, стр. 90.

² *Հ. Խ. Թոփուզյան*, Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմություն (1805-1952), Երևան, 1978, էջ 98:

³ *Արշակ Ալպոյաճեան*, Արաբական Միացեալ Հանրապետութեան Եգիպտոսի նահանգը եւ Հայերը (Սկիզբէն մինչեւ մեր օրերը), Գահիրէ, 1960, էջ 90:

վեց նաև Եգիպտոսի խոշոր մշակութային օջախներից մեկը՝ Արքունական օպերայի շենքը:

Այսպիսով, կապիտալիզմի զարգացումը Եգիպտոսում ընթանում էր ոչ ներքին՝ օրինաչափ եղանակով: Ազգային արդյունաբերությունը խթանելու թույլ փորձերը հակվում էին օտար կապիտալի կողմից: Անգլիական օկուպացիայից հետո (1882) Եգիպտոսը վերջնականապես վերածվեց մոնոկոլոտուրայի՝ հիմնականում բամբակ արտադրող և արտահանող երկրի:

Տնտեսական նոր հարաբերությունների արմատավորումն անդրադարձավ նաև այլ ազգությունների, այդ թվում՝ հայերի ապրելակերպի վրա: Հայազգի խոշոր գործարանատերերն իրենց ձեռքում էին կենտրոնացրել երկրի ծխախոտի արտադրության գերակշռող մասը: Հայ արհեստավորները՝ ոսկերիչները, փայտի, քարի և տարբեր մետաղների վրա փորագորդները, աճող պահանջարկի համեմատ ընդլայնեցին իրենց ձեռնարկությունները՝ մեծացնելով ազդեցությունն այդ բնագավառներում: Խոշոր և մանր արդյունաբերողների առկայությունը համայնքում դարձավ մշակույթի զարգացման կարևոր նախադրյալներից մեկը⁴:

Դրան նպաստեց նաև հայերի նոր հոսքը դեպի Եգիպտոս, որոնց թվում կային արևմտահայ մտավորականության այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպիսիք էին Երվանդ Օտյանը, Միքայել Կյուրճյանը, Վահան Թեքեյանը, Տիգրան Կամսարականը, Սմբատ Բյուրատը, Սուրեն Պարթևյանը և այլք: Նրանց նախաձեռնությամբ և անմիջական մասնակցությամբ հիմնադրվեցին պարբերական մամուլի օրգաններ, սկզբունքորեն վերափոխվեց հրատարակչական գործը, որն իր հերթին նպաստեց գրական շարժման աշխուժացմանը: Հաճախակի դարձավ նկարչական ցուցահանդեսների, համերգների կազմակերպումը, հաստատվեցին մշակութային նոր միություններ:

Ոչ վաղ անցյալում պոլսահայ գրական և թատերական կյանքում այնքան կարևոր դեր կատարած մտավորականները մեծապես նպաստեցին Հենց այդ տարիներին ձևավորվող Համայնքի թատերական շարժմանը:

Եգիպտահայ թատերական արվեստը ծնունդ առավ մի միջնորդությունում, որում սրբորեն պահպանվում էին անցյալից եկող ավանդույթները,

⁴ Տե՛ս Հ. Խ. Թոփուզյան, նշվ. աշխ., էջ 99-107:

մեծ շուքով և հանդիսավորությամբ էին նշվում պատմական տարեդարձ-ները:

Առանձին ոգևորությամբ էր նշվում Վարդանանց տարեդարձը: Հրապարակային հանդիսություններից և եկեղեցական արարողությունից բացի, Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի լավագույն սրահներում բեմադրվում էր «Վարդանանց պատերազմը» ազգային ողբերգությունը: Հունիսի 3-ին Կահիրեի Բարեգործական ընկերության ակումբում տոնվում էր Ազգային սահմանադրության օրը: Արտասանվում էին հայրենասիրական ճառեր, տեղի էին ունենում հրախաղեր, նվագախմբի ուղեկցությամբ կատարվում էին սահմանադրությանը նվիրված երգեր⁵:

Գաղութի թատերական շարժման անքակտելի մասն էր կազմում դպրոցական թատրոնը: Խոսելով մի ժամանակաշրջանի մասին, երբ նոր էին ձևավորվում պրոֆեսիոնալ թատերական ուժերը, պետք է նկատի ունենալ, որ դպրոցական թատրոնը նույնպես գտնվում էր նախապատ-րաստական շրջանում: Կրթական օջախներում թատերական մշակույթը պատվաստելու գործին նպաստեց այն հանգամանքը, որ դաղթօջախի երկու առաջնակարգ՝ Կահիրեի Գալուստյան և Ալեքսանդրիայի Պողոսյան վարժարաններն օժտվեցին նոր՝ արդիական հարմարավետ շենքերով: Դպրոցների ղեկավարությունը, ձգտելով սաներին դաստիարակել հայրե-նասիրական ոգով, ի դեմս թատրոնի գտավ այդ նպատակն իրականաց-նելու լավագույն խողովակը: Երկու հաստատությունների շենքերը կառուցվեցին ընդարձակ հանդիսասրահներ ունենալու հեռանկարով: Կարճ ժամանակ անց Կաղանդի, եկեղեցական և ազգային տոների կա-պակցությամբ սկսեցին տրվել թատերականացված հանդեսներ, որոնց ընթացքում ներկայացվում էին զավեշտներ, արտասանվում հայրենասի-րական քերթվածքներ:

Դպրոցը դիտվել է իբրև հնոցը ազգային մշակույթի, ազգապահ-պանման հիմնական գործոն: Կրթությունն ուներ բանասիրական ուղղվա-ծություն, հայոց լեզվի ուսումնասիրության կողքին մեծ ուշադրություն էր հատկացվում ֆրանսերենի, անգլերենի և արաբերենի դասավանդ-մանը: Դասերից բացի, այս խնդրի իրականացմանը նպաստեցին դպրոցա-կան հանդեսները: Աշակերտները երգել են, արտասանել, կազմակերպել բեմադրություններ: Արտասանությունների ժամանակ էր, որ նրանք

⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 202-203:

կարող էին ցուցաբերել լեզուների իրենց իմացությունը: Դպրոցական հանդեսները, նաև թատրոնը դիտվել են, այսպիսով, իբրև ուսուցման բաղադրիչ մաս՝ ծառայելով աշակերտների համակողմանի զարգացմանը:

Դպրոցական թատրոն երևույթը եզրապահապես համայնքում ձևավորվեց որոշակի ավանդույթների թելադրանքով: Կադանդի առթիվ պարբերաբար կազմակերպվում էին հանդեսներ, որոնց ընթացքում հաճախ էր բեմադրվում «Բարեկենդանի անկուտիները» կատակերգությունը: Ներկայացնում էին նաև Հովհաննես Թումանյանի «Գառնիկ ախպեր» լեգենդի բեմականացումը, Ալեքսանդր Աբեյյանի «Գաճաճը» գավեշտը՝ գրված հատկապես մանուկների համար: Ընդունված էին նաև Ժան-Բատիստ Մոլիերի կատակերգությունները:

Տասնամյակներ անց ևս հանդեսները դարձան ոչ միայն դպրոցի, այլև համայնքի մշակութային կյանքի անքակտելի մասը: Դրանք ղեկավարում և բեմադրում էին ուսուցիչները՝ հաճախ հանդես գալով նաև իբրև թատերախաղերի հեղինակներ, իսկ աշակերտները խաղում էին մեծ նվիրումով: 1928 թ. ապրիլի 22-ին՝ Մեծ եղեռնի տարեդարձի նախօրեին, Պողոսյան վարժարանի սաները հայկական մեկ ընտանիքի օրինակով ներկայացրին Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին ժողովրդի աղետալի վիճակը պատկերող մի թատերախաղ: Դպրոցի ուսուցիչ Մելքոնյանի թատերախաղի առիթով «Հուսաբեր» թերթը գրեց. «Հանդիսականները ցրվեցան հուզված և մեծապես տպավորված: Շատերը արդարորեն կզարմանային թե ի՞նչպես կարող են գտնվել մարդիկ, որոնք այսքան ջանքերով փաստերու առջև իսկ դեռ կ'ուրանան որ այսօր Աղեքսանդրի Պողոսյան Ազգ. Վարժարանը լուսավոր կեդրոն մըն է, ուր կը բարձրվի վաղվան մտավորական, գիտակից սերունդը»⁶:

Հիրավի, թատրոնն օգնում էր ապագա քաղաքացիների, մտավորականների նոր սերունդ կրթելու կարևոր գործին:

Ազգային մտածողությունը նույնպես սկսվում էր դպրոցից և դպրոցական թատրոնից: «Վարդանանքի» ավանդական ներկայացումները ազդել են երեխաների գիտակցության վրա: Խաչիկ Սանդալյանն իր հուշերում պատմում է, թե ինչպիսի խոր հետք է թողել «Վարդանանքի» ներկայացումն իր հոգեբանության վրա և նույնիսկ կանխորոշել արտիստական ճակատագիրը:

⁶ «Հուսաբեր», 1928, 30 ապրիլի, թիվ 23:

Տարիներ անց Խաչիկ Սանդալյանը դարձավ Վարդանի լավագույն դերակատարներից մեկը համայնքում: Անձնավորել է նաև մյուս գլխավոր կերպարների՝ Հազկերտ Երկրորդի, Ղևոնդ երեցի և Զանգակ երեցի, Միհրնեսեհի դերերը:

Զեռնարկելով հայկական առաջին ֆիլմի նկարահանումը Եգիպտոսում, Խաչիկ Սանդալյանը դարձյալ դիմեց ազգային հերոսապատմանը: 1930 թ., իբրև գաղափարակից ունենալով Ղազար Փափազյանին, Սանդալյանը նկարահանեց «Վարդանանք կամ Ավարայրի արծիվը» կինոնկարը⁷: Փաստն ինքնին ուշագրավ է, Խաչիկ Սանդալյանին ընձեռելով նաև կինոյի ասպարեզում ստեղծագործելու հնարավորություն:

Այսպիսով, «Վարդանանքի» ներկայացումները, որոնց մարդիկ սպասում էին «կրոնական ջերմեռանդություն և երկյուղածություն», նպաստեցին մանուկների ազգային մտածողության կազմավորմանը՝ ուղենիշ դառնալով նաև հետագայում: Ավելին, աշակերտների ուժերով կազմակերպված ներկայացումները չէին վրիպում հասարակայնության ուշադրությունից՝ դիտվելով թատերական շարժման համատեքստում: 1929 թ. Վարդանանց տոնի առթիվ Ալեքսանդրիայի Պողոսյան վարժարանի ուսուցիչ Ս. Պետրոսյանի բեմադրած ներկայացումը պատկանում է դրանց թվին: «Մեզի պես տարագիր հայ գաղութներու մեջ գեղարվեստական այս տեսակ հավաքությունները իսկապես հոգեկան անուշ վայելքներ են, որոնք մեր մեջ վառ կպահեն հայրենիքի զգացումը ու թույլ չեն տար որ այլասերի մեր ազգային հոգին»⁸: - Գրում է «Արև» թերթը:

Այսպիսով, համայնքում որոշակի հող ստեղծվեց թատերական արվեստի ձևավորման համար, որին նպաստեցին նաև Եգիպտոսում հանդես եկող արևմտահայ և արևելահայ բեմերի վարպետների հյուրախաղերը: Հետագայում, երբ թատրոնն իր կայուն տեղը գրավեց եգիպտահայ մշակութային կյանքում, գաղութի և հյուրախաղերի եկած դերասանախմբերի հաջորդական կամ համատեղ ելույթները դարձան եգիպտահայ թատերական շարժման բնորոշ երևույթը, որն իր կնիքը թողեց թատերական արվեստի ամբողջ ընթացքի վրա:

Սերովբե Պենկյանի (1838-1903) օպերետային խումբը Եգիպտոսում հյուրախաղերով հանդես եկած հայկական առաջին պրոֆեսիոնալ

⁷ Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, Խաչիկ Սանդալյանի ֆոնդ, N 52:

⁸ «Արև» (Ալեքսանդրիա), 1929, 11 փետրվարի, թիվ 3046:

Թատերախումբն էր: Հունաստանում ունեցած հաջողությունից հետո, որում քիչ դեր չկատարեց խմբին միացած Սիրանուշը (1857-1932), Ս. Պենկյանը գրեթե նույն խաղացանկով որոշեց հանդես գալ նաև Եգիպտոսում:

Խմբի հյուրախաղերն սկսվեցին 1885 թ. հունվարի 20-ին Կահիրեի «Էգբեկիե» թատրոնում Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերետով: Ներկայացումը, ըստ մամուլի արձագանքների, անցավ աննախադեպ հաջողությամբ: Եկել էին խղիվ Թևֆիկ փաշան, Նուբար փաշան, համայնքի այլ նշանավոր գործիչներ, որոնց շնորհիվ էլ բարենպաստ միջնորդ տեղծվեց պոլսահայ դերասանների շուրջը:

Թատերաերաժշտական խմբի կազմում ընդգրկված էին արևմտահայ բեմի լավագույն ներկայացուցիչները՝ Մարտիրոս Մնակյան (ռեժիսոր), Եղիազար Մելիքյան (վարիչ-սնօրեն), Դավիթ Թրյանց, Օննիկ Կյուրեղյան, Գարագալյան քույրեր, Աստղիկ և ուրիշներ, թվով 45 դերասան-դերասանուհի: Ինչպես Աթենքում և Պիրեայում, Եգիպտոսի հյուրախաղերի ընթացքում ևս խմբի խաղացանկում Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղալից» բացի, ընդգրկվեցին կոմպոզիտորի մյուս երկու՝ «Քյոսե քեհեյա» և «Արիֆի խարդախությունը», Շառլ Լեկոքի «Ժիրոֆլե-ժիրոֆլյա» և «Տիկին Անգոյի աղջիկը», Ժակ Օֆենբախի «Գեղեցկուհի Հեղինեն» և «Օրփեոսը դժոխքում» օպերետները, «Ջեյբեկները», ինչպես նաև «Փեմբե գրգ», «Բարեկենդանի հարս», «Ջրաղացպանին աղջիկը» զավեշտները: Դերասանական խումբը Կահիրեում հանդես եկավ «Էգբեկիե», իսկ Ալեքսանդրիայում՝ «Ալհամբրա» թատրոններում:

Սերովբե Պենկյանի դերասանախմբի հայտնվելը Եգիպտոսում դարձավ երևույթ ոչ միայն հայաբնակ համայնքի համար: Տեղի հայկական թերթերից բացի, ֆրանսիական "La Bourse égyptienne" և "Le Journal Officiel du gouvernement égyptienne" թերթերը նույնպես տպագրեցին խմբագրական հոդվածներ՝ առանձնապես բարձր գնահատելով Սիրանուշի և Պենկյանի խաղարվեստը:

Մինչև գարնան վերջը տևող հյուրախաղերի ընթացքում օպերետային խումբը եգիպտահայ թատերասեր հասարակայնությանը ներկայացրեց իր ամբողջ խաղացանկը, ըստ որում, հայկականներին զուգընթաց, համարժեք ժողովրդականություն էին վայելում նաև ֆրանսիական օպերետները: Հաջողությունն այնքան մեծ էր, որ նույն թատերաշրջանում հանդես եկող ֆրանսիական օպերետային թատերախումբն ստիպված

եղավ խաղացանկից հանել «Ժիրոֆլե-Ժիրոֆլյան», իսկ հետագայում՝ դադարեցնել ներկայացումները և վերադառնալ Եվրոպա⁹ :

Ի նշան երախտագիտության՝ եգիպտահայ մտավորականությունը 1885 թ. մարտի 16-ին Կահիրեի «Էգբեկիե» թատրոնում կազմակերպեց Սիրանուշի բենեֆիտը: Ներկայացվեցին մեկական արարվածներ «Գեղեցկուհի Հեղինեն», «Զեյբեկներ» և «Լեբեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերետները, իսկ վերջում դերասանուհին հանդես եկավ «Սոխակը» ուսմանսի կատարմամբ:

Սերովբե Պենկյանի թատերախումբը 1885 թ. ամռան վերջերին վերադարձավ Կոստանդնուպոլիս մեկ անգամ ևս Եգիպտոս այցելելու մտադրությամբ: Նախօրոք վարած բանակցությունների և Նուբար փաշայի (1825-1899) միջնորդության շնորհիվ 1887 թ. Կահիրեում սկսված հյուրասիրտների ժամանակ Ս. Պենկյանի դերասանախմբի առջև բացվեցին ինքնուրույն օպերայի դռները: Հայ դերասաններն արժանացան խզիվ Թեֆիկի հովանավորությանն ու նրա առատ նվիրատվություններին: Լինելով «Լեբեբիջի» ներկայացմանը՝ նա ծափահարել է Հոր-Հոր աղայի դերով հանդես եկող Մարտիրոս Մնակյանին:

Սիրանուշը, ինչպես միշտ, գտնվում էր թատերասերների ուշադրության կենտրոնում: «Հառաջդիմասեր» ընկերության հրավերով դերասանուհին համաձայնեց մասնակցելու «Վարդանանց պատերազմի» բեմադրությանը: 1887 թ. փետրվարի 2-ին «Էգբեկիե» թատրոնում կայացած ներկայացման ժամանակ Սիրանուշը հանդես եկավ Վարդան Մամիկոնյանի կնոջ՝ Վարդանուշի դերակատարմամբ:

Այսպիսով, օպերետային խմբի հյուրասիրտներն անցնում էին բարենպաստ պայմաններում, որոնք, սակայն, կտրուկ կերպով փոխվեցին Սերովբե Պենկյանի և դերասանների միջև ծագած միջադեպի պատճառով¹⁰: Մեծահարուստները, որոնք մինչ այդ ջանում էին օգտակար լինել թատերախմբին, բացահայտորեն սկսեցին չըջանցել Արքունական օպերային թատրոնը: Խումբը կազմալուծվեց, դերասանները ժամանակից շուտ վերադարձան Կոստանդնուպոլիս:

Կահիրեի հանդիսատեսն արդեն իսկ վարժվել էր թատերական ներ-

⁹ Տե՛ս Արշակ Ալպոյաճեան, նշվ. աշխ., էջ 215:

¹⁰ Տե՛ս Շարասան, Թրքահայ բեմն եւ իր գործիչները (1850-1908), Կ. Պոլիս, 1914, էջ 56-57: Տե՛ս նաև Գառնիկ Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 2, Երևան, 1969, էջ 234 - 235:

կայացումներին: Սերովբե Պենկյանի դերասանախմբի հյուրախաղերից հետո թատերական ասպարեզը տրամադրվեց տեղի ոչ արհեստավարժ խմբերին: Ներկայացումները, որոնք սովորաբար տրվում էին այս կամ այն մշակութային միություն «գողտրիկ բեմում», անվանվում էին «ակումբային», քանի որ հասույթն էլ փոխանցվում էր նախաձեռնող միության հաշվին: Բեմադրությունները, որպես կանոն, անցնում էին առանց դերուսույցի. «Ամեն մի դերակատար իր անձի դերուսույցն էր», - գրում է Ս. Սանդաղյանն իր հուշերում¹¹: Դերերն անգիր չէին անում: Դերասաններն ապավինում էին հուշարարի բարյացակամությունը՝ բնավ չմտահոգվելով ներկայացման որակի մասին, քանի որ այն տրվելու էր միայն մեկ անգամ: Թատերախաղը բեմադրվում էր հապճեպ և անփույթ և, ինչպես կարելի էր սպասել, «հասարակության կողմից չէր քաջալերվեր»¹²:

Այսուհանդերձ, համայնքում նշմարվեցին սեփական թատրոն ստեղծելու փորձեր, ուրվագծվեցին թատերական արվեստի զարգացման ուղիները: Պատմական ճակատագրի բերումով հայ թատերական կյանքի կենտրոնը նույնպես Կոստանդնուպոլսից տեղափոխվեց Կահիրե, նաև՝ Ալեքսանդրիա, որտեղ արվեստի զարգացման համար կային ավելի նպաստավոր պայմաններ: Փորձառու արվեստագետների առկայությամբ այս ամենը կարող էր դառնալ լիարժեք թատերական կյանքի սկիզբ:

Անցյալ դարի առաջին տասնամյակին Եգիպտոսում էին գտնվում գրող և հրապարակախոս Սմբատ Բյուրատը, դերասան-բեմադրիչներ Թովմաս Ֆասուլյանյանը, Սերովբե Պենկյանը, Ֆելեկյան քույրերը, Հարություն Ալիքսանյանը: Տարերային վիճակում գտնվող համայնքի թատերական շարժումն այս արվեստագետների շնորհիվ կազմակերպված բնույթ ստացավ:

Թովմաս Ֆասուլյանյանը (1843-1901) և Սերովբե Պենկյանը, համաձայնելով Սմբատ Բյուրատի (1862-1915) առաջարկին, որոշեցին միանալ մշտապես գործող թատերախումբ ստեղծելու հեռանկարով: Նրանց շուրջը համախմբվեցին համայնքի գրեթե բոլոր սիրող-դերասանները: Խմբի առաջատար ուժերն էին Մարի և Երվանդ Պենկյանները՝ Սերովբե Պենկյանի կինը և եղբորորդին: Ծրագրերը մեծ էին, նպատակը՝ մեկը. վերականգնել «Արևելյան թատրոնը», որն «ի Պոլիս կփայլեր

¹¹ Գրականության և արվեստի թանգարան, *Խաչիկ Սանդաղյան*, նշվ. աշխ.:

¹² Նույն տեղում:

երբեմն 40 տարիներ առաջ»¹³:

Խումբն այդպես էլ անվանեցին՝ Կոստանդնուպոլսի հռչակավոր դերասանախմբին համահունչ՝ «Արևելյան նորակազմ թատերախումբ» կամ, ի պատիվ հիմնադիրների՝ «Պենկյան-Փասուլյաճյան»:

Դերասանախմբին, որն օգտվում էր Կահիրեի «Ընթերցասիրաց ընկերություն» հովանավորությունից, հատկացվեց «Եգիպտական թատրոնի» շենքը. «ո՛չ նախկինը, այլ բոլորովին բարեփոխված, բարձր դասակարգի երկսեռ հաճախորդներե պատվյալ, կամ այսպես ըսենք, երկրորդ օպերա մը»¹⁴:

Անդրանիկ ներկայացման համար Թովմաս Փասուլյաճյանը, որի խոսքը խմբում ավելի հեղինակավոր էր, ընտրեց իր խաղացանկի հաջողված գործերից մեկը՝ Վիկտոր Հյուգոյի «Արքան գվարճանում է» («Արքայն զբոսնու») թատերախաղը: Հենց սկզբից նշենք, որ պիեսը բեմադրվեց թուրքերենով, որն ընդունված էր պոլսահայ թատերական միջավայրում: Դերաբաշխումը կատարվեց հետևյալ կերպ. Թրիբուլե՛ Թ. Փասուլյաճյան, Ֆրանցիսկ Առաջին՝ Շ. Շիշմանյան, Սալտաբազիլ՝ Ե. Պենկյան, Բլանշ՝ Մ. Պենկյան: Ընդամենը 35 դերասան, այդ թվում նաև Շավարշ Գարաբաշը, Գևորգ Սիմոնֆը, Պերճուհին: 1900 թ. հունվարի 21-ին «Եգիպտական թատրոնում» անցած ներկայացումն աննախադեպ հաջողություն ունեցավ: «Փասուլեաճեանի վերջին շողշողալն էր»¹⁵, - գրվեց այդ առթիվ: Դերասան Գևորգ Սիմոնֆը, լինելով ներկայացման անմիջական մասնակիցը, հիշում է. «Փասուլեաճեան անգուգական Տրիբուլե մըն էր, այդ բարդ բաղադրյալ դերին մեջ հրաշալի էր. նախ թագավորին միմոսն է, բայց երբ միմոսաբար կհեզնե պր. Դը Սենվալիեն, այս վերջինը ծանր անեծքներ կտեղա միմոսին գլխուն, որ կցնցվի. հետո իր աղջիկը կ'առևանգեն ու կուտան թագավորին. տեսնելու էր Փասուլեաճեանը, ըմբռնելու համար, թե ի՛նչ է արվեստագետը: Չորս տարի վերջը, ես տեսա մեծ դերասան Սիլվենը, նույն դերին մեջ, Զիզիսիա թատրոնին բեմին վրա, ու նկատեցի, թե Փասուլեաճեանը շատ ավելի բարձր էր»¹⁶:

Նորաստեղծ թատերախմբի երկրորդ՝ Ֆ. Դյումանուարի և Ա.

¹³ «Արշալույս» (Կահիրե), 1900, հունվարի 29/10 փետրվարի, թիվ 55:

¹⁴ Նույն տեղում, 1900, 8/20 հունվարի, թիվ 49:

¹⁵ Նշան Պեչեկթաշեան, Թատերական դեմքեր, Անթիլիաս-Լիբանան, 1969, էջ 344:

¹⁶ Նույն տեղում:

դ՝Անըրիի «Դոն Սեզար դը Բագան» պիեսի բեմադրության արձագանքներում նշմարվեցին հիասթափության և անվստահության երանգներ: «Սույն ներկայացման արտասովոր փայլ մը տալու համար,- նշվեց «Արշալույս» թերթում,- Արևելյան թատերական խումբը, այս անգամ միացած է ամերիկյան հուշակավոր խմբին, որուն Պ. Զենթոյ կ'առաջնորդե»¹⁷: Գրվեց նաև, որ ամերիկյան խմբի հայտնվելը նորակազմ թատերախումբը քաջալերելու, ներկայացումները հետաքրքրական դարձնելու համար էր¹⁸: Ներկայացումից հետո նույն՝ «Արշալույս» թերթում լույս տեսավ թովմաս Փասուկյանի «Երկու ներկայացումներե վերջ» հոդվածը, որը պարզաբանում է եղելությունը:

Թատերախմբի հանդեպ վերաբերմունքն ակնհայտորեն փոխվել էր, որը հոգվածագիրը հակված էր բացատրելու անձամբ իր և իր գործընկերների դեմ նյութած «էնթրիկներով» և անբարյացակամ վերաբերմունքով:

Մինչդեռ համայնքում աճող ազգային գիտակցությունը նոր խնդիրներ էր թելադրում արվեստի բոլոր ճյուղերին և թատրոնին հատկապես: Պետք է բեմադրվեին ազգային նկարագիր ունեցող, ժողովրդին հուզող հարցերին առնչվող պատմական կամ ժամանակակից երկեր: Թատերական գործիչները պետք է գաղթականության մեջ մեռնելու վտանգին ենթարկված մայրենի լեզուն կենդանացնեին բեմից, օտար լեզվով հանդես գալու, հետևաբար՝ այն անուղղակի կերպով տարածելու փոխարեն¹⁹: Ազգային կյանքից մեկուսացած և օտար լեզվով տրվող պիեսների բեմադրությունն էր, որ դարձավ հակասությունների պատճառ, և ոչ « հայ դերասանին դեմ պատահած անիրավ ճնշումները և հարուցված անտանելի դժվարությունները»²⁰, ինչպես գրում է դերասանն իր հոդվածում:

«Արևելյան թատերախմբի» ղեկավարները, անկասկած, կռահում էին խմբի նկատմամբ հետաքրքրության նվազումի բուն պատճառը: Այլապես նրանք չէին դիմի Սմբատ Բյուրատին, որն ստանձնեց թատերադրի պարտականությունները խմբում, ազգային թեմայով թատերախաղ գրելու առաջարկով: Սմբատ Բյուրատը որոշեց մեկ անգամ ևս անդրադառնալ Վարդան Մամիկոնյանի և նրա զինակիցների հերոսական պատ-

¹⁷ «Արշալույս», 1900, 19/31 հունվարի, թիվ 52:

¹⁸ Տե՛ս նույն տեղում:

¹⁹ Տե՛ս «Արտեմիս» (Կահիրե), 1903, ապրիլ-մայիս, թիվ 4-5, էջ 132:

²⁰ «Արշալույս», 1900, հունվարի 29/10 փետրվարի, թիվ 55:

մությանը, որը պատճառաբանված էր նաև Վարդանանց տարեդարձի մոտալուտ տոնակատարութեամբ:

«Ավարայրի արժիվը կամ Վարդանանք». այսպես էր կոչվում նոր թատերախաղը, որը հեղինակի և բեմադրիչի մտահղացմամբ պետք է լիներ «մի կողմալ ներկայացման» հիմք: Բեմադրությունը կատարվեց մանրակրկիտ կերպով՝ մեծ ուշադրություն հատկացնելով զանգվածային տեսարաններին: Գլխավոր հերոսը պետք է շրջապատված լիներ զորքի, նախարարների և հոգևորականների իսկական բազմութեամբ:

Եգիպտահայ Հանդիսատեսն անհամբերութեամբ էր սպասում «Վարդանանքի» ներկայացմանը: 1900 թ. փետրվարի 28-ին «Եգիպտական թատրոնում» կայացած ներկայացումն իսկապես դարձավ երևույթ Համայնքի մշակութային կյանքում՝ միաձուլվելով Համաժողովրդական տոնին: Մասնակցեցին Շավարշ Շիշմանյանը (Վարդան Մամիկոնյան և Ղևոնդ երեց), Մարի Պենկյանը (Զարուհի), Վրույրը (Զանգակ երեց), Մրսակյանը (Սահակ եպիսկոպոս) և այլք: «Վարդանանքի» ներկայացումով էլ, որը փաստորեն ավետեց նաև Եգիպտոսի Հայ թատրոնի սկիզբը, «Արևելյան նորակազմ թատերախումբը» մնաց ժամանակակիցների հուշերում²¹:

Թվում էր՝ ճիշտ ուղին գտնված էր, և դերասանախումբը պետք է վերանայեր իր խաղացանկն ու խաղատեղը: Մինչդեռ «Վարդանանքին» Հաջորդեց ժամանակավրեպ պիեսների ամբողջ մի շարք. «Խելագար կինը» (Վ. Սարբեի), «Մոմե արձանագործը» (Բ. Մոնտեբենի), «Փարիզի լրագրավաճառը կամ Սեն գետին ոճիրը» (Ա. Պենկյան), «Կարմիր կամուրջին ոճիրը» (Թարգմ.՝ Մ. Մնակյանի), բոլորն էլ թուրքերեն:

Խմբի անուրանալի Հաջողությունն էր 1900 թ. ապրիլի 7-ին Խղիվական թատրոնում կայացած Վիլյամ Շեքսպիրի «Օթելլոյի» ներկայացումը, որը, տեղի Հանդիսատեսից բացի, գրավեց նաև եգիպտաբնակ անգլիացի թատերասերների ուշադրությունը²²:

«Օթելլոյից» հետո մամուլում կարելի է հանդիպել միայն կցկտուր տեղեկությունների՝ Վ. Սարբեի «Խելագար կինը», Օ. Անխես-Բուրժուայի «Հավատք, Հույս, Սեր» և Համանման գործերի բեմադրությունների մասին:

²¹ Տե՛ս Գրականութեան և արվեստի թանգարան, *Խաչիկ Սանդաղջյան*, նշվ. աշխ.:

²² Տե՛ս «Արշալույս», 1900, մարտի 29/11 ապրիլի, թիվ 72:

Թատերախմբի հետագա գործունեությունը դարձավ անհնար՝ երկու դերասանապետների հիվանդությունից պատճառով: Սերովբե Պենկյանը, որն իր փառքի գագաթնակետին հասավ այս նույն երկրում, կյանքի վերջին օրերն անցկացրեց ծայրագույն թշվառություն մեջ: «Այդքան աննշան սկիզբ ու այդքան նշանավոր կյանք և այդքան ալ անշուք վախճան՝ ունեցած են քիչեր միայն: Սակավաթիվ անձերու ճակատագրված է այդպիսի գագաթ ու այդպիսի գահավիժում»²³, – գրեց Նշան Պեշիկ-Թաշյանը Սերովբե Պենկյանի մասին:

Թովմաս Փասուկյանի ժամանակակիցներն այդ տարիներին նրան ներկայացնում էին հետևյալ կերպ. «Փասուկյանը մի՛շտ գեղեցիկ իր երկար մազերով, մի՛շտ վսեմ իր բարձր հասակով, ավելի քան երբեք եռանդուն սիրահար արվեստին, չը ներկայացնե՞ր մեզ արդյոք իր հյուսիս-ված մաշված անձին վրա, մեր ալ արդի կես մը քայքայված, կմախք դարձած թատրոնը. անցյալի հիշատակներով սակայն մի՛շտ գեղեցիկ, մի՛շտ հրապուրիչ. անցյալ հաղթանակներու դափնիներով զարդարուն, ժպտուն թատրոնը, որ մի առ մի զինքը պաշտող արվեստագետներեն որբանալով, և իր հարագատ զավակներեն ինքզինքը լքված զգալով հանդերձ չ՛հուսահատվիր, և շարունակ դեպ ի ոգևորություն, դեպ ի փառք, դեպ ի հաղթանակ ձգտելու տենչանք մը ունի...»²⁴:

«Արևելյան նորակազմ թատերախմբի» ստեղծումը Թովմաս Փասուկյանի և Սերովբե Պենկյանի համար հայ թատրոնն ամուր հիմքի վրա դնելու մի փորձ էր: Այնինչ նրանց տրված ժամանակը չափազանց քիչ էր՝ ընդամենը մի քանի տարի: Երկուսն էլ կյանքից հեռացան գրեթե միաժամանակ՝ 1901 և 1903 թվականներին: Այսուհանդերձ, խմբի կարճատև գոյությունն անգամ, որն իրենք՝ արվեստագետները, համարում էին անարժանիորեն չգնահատված, ժամանակի ընթացքում իմաստավորվեց՝ իր հետքը թողնելով եգիպտահայ թատրոնի անցած ուղում:

«Պենկյան-Փասուկյան» թատերախումբը դարձավ պրոֆեսիոնալ խմբի օրինակ, արվեստի փայլուն դպրոց տեղի դերասանների համար: Թատերախմբում իրենց մկրտությունն ստացան դերասան-բեմադրիչներ Լևոն Շիշմանյանը, Օննիկ Վոլթերը, Շավարշ Շիշմանյանը, Խաչիկ Նորիկ-

²³ Նշան Պեշիկ-Թաշյան, նշվ. աշխ., էջ 78:

²⁴ «Արշալույս», 1899, 18/30 դեկտեմբերի, թիվ 44:

յանը և այլք, արվեստագետներ, որոնք հետագայում կազմեցին եգիպտա-
Հայ թատրոնի ընտրանին:

Խմբի ներկայացրած «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» ող-
բերգությունը Համայնքի թատրոնի գոյության ընթացքում գրեթե չի ջալ
բեմահարթակից: Բազմիցս բեմադրվելով Վարդանանց տոնի առթիվ՝
Հատկապես այս գործը նպաստեց պատմական անցյալին վերաբերող այլ
թատերախաղերի բեմադրությանը:

«Պենկյան-Ֆասուլյան» թատերախմբից բացի, եգիպտահայ
Համայնքում Հանդես են եկել արվեստագետներ, որոնք նույնպես նպաս-
տեցին թատերական շարժման կազմավորմանը, սկզբունքային նշանա-
կություն ունեցող լեզվի հարցին, սակայն, ավանդույթի ուժով, այդպես էլ
մնարով անհաղորդ: Նրանց թվին են պատկանում Ֆելեկյան քույրերի,
Հարություն Ալիքսանյանի գլխավորած թրքախոս կիսապրոֆեսիոնալ
խմբերը:

Ֆելեկյան քույրերը Եգիպտոս տեղափոխվեցին Պարսկաստանից:
Շնորհալի դերասան Շավարշ Պողոս Գարագաշի օգնությամբ նրանք
ստեղծեցին «Ֆելեկյան թատերախումբը»: Բեմադրվեցին Վ. Շեքսպիրի
«Համլետը», Ֆ. Գրիլպարցերի «Սաֆոն», Ա. Սուլժորինի և Վ. Բուբենինի
«Մեդեան», Լ. Կամոլետտի «Բուլյր Թերեզան», Ա. Դյունա-որդու «Քա-
մելիազարդ տիկինը», Ա. Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորները», Է. Պալ-
յերոնի «Մկնիկը»: Վարդիթերը հոյակապ էր «Մեդեա» և «Անմեղ մեղա-
վորները», իսկ Մարի-Հրանուշը՝ «Մկնիկ» ներկայացումներում: Բարյա-
ցակամ ընդունելությամբ Հանդերձ, պոլսահայ դերասանների ներկայա-
ցումները հիմնականում լեզվի պատճառով դիտվեցին որպես Հյուրախա-
ղային, զատվելով տեղի թատերական շարժումից՝ ընկալվեցին դրանից
դուրս:

Դարասկզբին եգիպտահայ Համայնքում գործում էր նաև «Սիմո-
նոֆ» թատերախումբը, որի խաղացանկում թուրքերենով տրվողներից
բացի, ընդգրկված էին նաև ազգային թեմաներով Հայալեզու ներկա-
յացումներ: Խմբի հիմնական դերասանական ուժերն էին Տիրուհի և
Գևորգ Սիմոնոֆները: Տարբեր ներկայացումներին իրենց մասնակցու-
թյունն են ունեցել Վահան Պապայանը, Վ. Քյուչիկյանը, Վարժապետյանը
և այլք:

Գևորգ Սիմոնոֆը Համայնքում նաև գրողի և թատերագրի Հա-
մարումն ուներ: Նրա գրչին են պատկանում «Կովազան ամուսիններ» և,

ինչպես խոստովանում է դերասանը, բազմաթիվ այլ գործեր, որոնք չարաշուք 1896-1915 թթ. աքսորի տարիներին ոչնչացվեցին²⁵: Պիեսը շոշափում է ավանդական մի թեմա. ընտանիքի ներսում բախվում են ազատամիտ գաղափարների կողմնակից կնոջ՝ Սիրարփիի և նահապետական բարքերի կրող ամուսնու՝ Մանուկի հայացքները (ըստ Օտյան-Կյուրճյանի՝ Փրանքո-Թրքական պատերազմ): Ընտանիքում անդորրն ու խաղաղությունը հաստատվում է հնարամիտ սպասուհու՝ Վարդուհու շնորհիվ:

«Կուվազան ամուսիններ» պիեսը մի քանի բանաստեղծությունների («Սոխակը», «Սրտիս ցավը», «Գանգիս մեջ փոթորիկ») և մի շարք գործերի՝ («Սարսափելի մարդ մըն եմ», «Ինչու՞ չեմ պարեր», «Ճաշի հրավեր մը») հետ գետեղելով «Տաղք և թատերգությունք» խորագրով ժողովածուի մեջ՝ Գ. Սիմոնոֆը հրատարակեց այն Նյու Յորքում բնակություն հաստատելուց հետո:

«Սիմոնոֆ» թատերախումբը կազմավորվել և գործել է Ալեքսանդրիայում: Հանդես գալով հիմնականում կատակերգական ժանրով, թատերախումբը որոշակի տեղ է հատկացրել նաև ողբերգությունների բեմադրությանը: Խաղացանկի հիմնական պիեսներն էին Ալեքսանդր Բիլերի «Սյուզան Իմբեր», Ֆրանսուա Կոպպեի «Կրեմոնի վնագործը», թուրքական կյանքն արտացոլող «Ֆատաբյար Չավաշ» և այլ գործեր: 1906-1907 թթ. այս թատերախաղերով էլ խումբը մեկնեց Կահիրե հյուրախաղերի, որոնք, նշանակալից իրադարձություն լինելուց բացի, դժվարին քննություն էին դերասանների համար:

Հյուրախաղերն սկսվեցին 1906 թ. սեպտեմբերի 8-ին «Եգիպտական թատրոնում» Ալեքսանդր Բիլերի «Սյուզան Իմբեր» թատերախաղի ներկայացմամբ: Ներկայացվեցին նաև մեկ արար Ֆրանսուա Կոպպեի «Կրեմոնի վնասագործը» պիեսից և երկու արար «Դրախտ կորուսյալ» կատակերգությունից:

Խմբի անդրանիկ ելույթը ջերմորեն ընդունվեց հանդիսատեսի կողմից: «Լուսաբերի» թատերախոս Կ. Թոքատյանը, անդրադառնալով Ֆիլիպպոյի դերակատար Գևորգ Սիմոնոֆի խաղին, գրում է. «Կրեմոնի վնագործ»-ին գալով, անկեղծորեն կ'ըսեմ թե այդ խաղը արդեն ուրիշ անգամներ տեսած ըլլալուս համար չէի սպասեր որ կատակերգակն Պր. Սի-

²⁵ Տե՛ս Գ. Սիմոնոֆ, Տաղք եւ թատերգությունք, հ. 1, Նյու Յորք, 1948, էջ 7:

մոնոֆ, Ֆիլիպպոյի նման կարևորագույն ու միանգամայն դժվարին դեր մը այնքան հաջողութեամբ պիտի կարենար կատարել»²⁶ :

Կահիրեում այդ տարիներին արդեն իսկ գործում էին բազմաթիվ սիրողական թատերախմբեր: Միանալով զբանցից մեկին՝ «Հայ թատերասիրաց խմբին», Գևորգ Սիմոնֆը հենց հյուրախաղերի ընթացքում ձեռնարկեց Թովմաս Թերգյանի «Սանդուխտ կույս» ողբերգութեան բեմադրութիւնը: Սիմոնֆների և «Թատերասիրացի» «մի քանի արվեստասեր անդամներու անձնակեր մասնակցութեամբ»²⁷ հայերենով տրված այս ներկայացումը դարձավ ամենահաջողվածը դերասանախմբի խաղացանկում: Մնացած երեք՝ «Կատրին Հովարդ», «Սյուզան Իմբեր» և «Փատաքյար Չավաչ» ներկայացումները խաղացվեցին թուրքերենով: Վերջին՝ «Փատաքյար Չավաչ» (26 մայիսի, 1907 թ., թատրոն «Վերդի») ներկայացումը նշանակալից էր նրանով, որ խմբին միացան փորձված դերասանուհի Պայծառ Փասուկյանը և դեռևս սկսնակ Վահան Պապայանը, որը, այդ տարիներին միանալով Եգիպտոս հյուրախաղերի եկած Արշակ Պենկյանի «Վեսելո» թատերախմբին, օպերետի ժանրում հասավ զգալի հաջողութեան:

«Սիմոնֆ» թատերախումբը գերում էր իր կենդանի խաղատնով, դինամիկ խաղացանկով և, վերջապես, թուրքերենից բացի, մայրենի լեզվով տրվող ներկայացումներով: Դերասանական այս խումբն առաջինն էր, որ հրաժարվեց պոլսահայ թատրոնի դրվածքից:

Դարասկզբին, ինչպես արդեն նշվեց, Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում ստեղծվեցին տարբեր թատերախմբեր, որոնք ձգտում էին ընթանալ սեփական ուղիով, գտնել միայն իրենց հատուկ խաղատնը:

Այստեղ տեղին է նշել այն առանձնահատուկ դերը, որ համայնքի թատրոնի սկզբնավորման և գործունեութեան ընթացքում ունեցել են բարեգործական և մշակութային ընկերութիւնները: Դրանց նախաձեռնութեամբ կազմակերպված ներկայացումները, որոնք սկզբում տարերային բնույթ ունեին և բացահայտորեն հետապնդում էին դրամագլուխ ստեղծելու նպատակ, միաժամանակ շնորհալի երիտասարդներին թատրոնի ասպարեզ ներգրավելու հիանալի միջոց էին:

1900-ականներին հաճախակի դարձան «Աղքատախնամ»,

²⁶ «Լուսաբեր» (Կահիրե), 1906, 11 սեպտեմբերի, թիվ 264:

²⁷ Նույն տեղում, 25 սեպտեմբերի, թիվ 270:

«Միացյալ որբախնամ», «Զեյթունի բարեսիրաց» և այլ ընկերությունների կողմից տրվող ներկայացումները: Հիմնականում բեմադրվել են Ջուզեպպե Վերդիի «Աիդա» և Շառլ Գունոյի «Ֆաուստ» օպերաները, ազգային ողբերգություններ: Պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակ պահանջող այս օպերաների ընտրությունը կարելի է բացատրել նրանով, որ Խզիվական օպերայի բացման առթիվ «Աիդա» օպերայի բեմադրությունից հետո Եգիպտոսում մեծ հետաքրքրություն առաջացավ երաժշտական այս ժանրի հանդեպ: Հատկանշական է, որ հայ դերասանների ներկայացումները, որոնք օգտվում էին փոխարքայի հովանավորությունից, որպես կանոն, տեղի էին ունենում օպերային շենքի կամ էլ մեծանուն կոմպոզիտորի անունը կրող «Վերդի» թատրոնի բեմերում:

Ժամանակի ընթացքում միայն որոշակի առիթներով կազմվող խմբերը տրամաբանորեն փոխարինվեցին, ճիշտ է, ոչ պրոֆեսիոնալ, սակայն կայուն թատերախմբերով: Երվանդ Քերեստեջյանի* ջանքերով Կահիրեի թատերասեր երիտասարդներից ստեղծվեց «Հայ թատերասիրաց խումբը», որի նպատակն էր պարբերաբար ներկայացումներ կազմակերպել՝ «ի նպատակն ազգային բարեգործական հաստատությունից»: Խումբն ուներ հետևյալ կազմը՝ Արտաշես Մարրյան, Արամ Օգոստինոսյան, Խաչիկ Բերբերյան, Հրանդ Գալջյան, Մարտիկ Բրուտյան, Վահրամ Շապանյան, Վահրամ Համամճյան, Վաղարշակ Տեր-Հակոբյան, Տիգրան Հաճընյան, Տիրան Բեյլերյան, Հովհաննես Ջալյան: «Հայ թատերասիրաց խմբի» անդրանիկ ելույթը կայացավ 1906 թ. հունվարի 28-ին «Վերդի» թատրոնում: Ներկայացվեցին «Անկուտի ուսանողներ» կատակերգությունը և Ալեքսանդր Փանոսյանի «Զինորս Օգսենի նամակը» մեկ արարվածով զավեշտը: Թատերախմբի առաջին ներկայացումը գրավեց մամուլի և հասարակայնության ուշադրությունը: «Լուսաբեր» թերթում տպագրվեց վերլուծական մի հոդված, որի հեղինակը խմբի դերակատարներին խորհուրդ էր տալիս նախապատվությունը տալ հայկական կյանքին ավելի մոտ պիեսներին:

Դարասկզբին Կահիրեում ստեղծվեցին «Հայ թատերասիրացին» համանման ևս երկու՝ «Բաֆֆի» հայ պատանյաց ընկերություն» և «Փայլակ» թատերախմբերը: Ինչպես նախորդ, այս խմբերը ևս երկարակյաց չեղան: Այսուհանդերձ, ներկայացնելով երիտասարդ մտավորա-

* Երվանդ Քերեստեջյան. «Նշարակ» պարբերականի (Կահիրե, 1908) տեր և տնօրեն:

կանները մի սերունդ, որը լրջորեն գիտակցում էր հարազատ ժողովրդի, նրա պատմության, մշակույթի և գրականության հանդեպ ունեցած իր պարտքը, դերասանական այս խմբերը դարձան գաղթօջախի համակողմանի ուշադրության առարկան: Բեմադրվեցին ազգային թատերագրությունից ծանոթ, իրենց ժամանակակիցներին հուզող հարցերն արծարծող, հիմնականում պատմական պիեսներ: Դա երևում է «Բաֆֆի» թատերախմբի խաղացանկի թվարկումից միայն՝ Պետրոս Դուրյանի «Արտաշես Ա», Տիգրան Ամիրջանյանի «Ողբերգություն Մեծին Վարդանա» և «Տրդատ», Սարգիս Միրզա-Վանանդեցու «Սուրբ Ներսես կամ Հայաստանի բարերարը» («Մեծն Ներսես») ողբերգությունները, Բաֆֆու «Սամվել» վեպի բեմականացումը: Ժողովրդի պատմության հանդեպ աճող հետաքրքրությունն էր ղեկավարում երիտասարդ դերասաններին պիեսների ընտրությունը կատարելիս, նույն հետաքրքրությունն էլ դրդում էր հանդիսականներին ժամ առաջ գալ թատրոն և անհամբերությամբ սպասել վարագույրի բացմանը:

Երիտասարդների այս ձեռնարկը միայն ոգևորություն էր և գովեստներով չէր գնահատվում: Տեղի մամուլը, քաջատեղյակ նորաստեղծ թատերախմբին ուղեկցող դժվարություններին, հետո էր ներողամտությունից: «Լուսաբերի» թատերախումբը, անդրադառնալով «Սամվելի» ներկայացմանը, գրում է. «Շատ անհարմար էին Մեսրոպի և Սահակի դերերը ու տկա՛ր Մուշեղ Մամիկոնյանի դերը, որ՝ ըստ իս երեք Վասակի մը որդվո և Վաչեի մը թոռան, մարմնացումը չէր ներկայացներ»²⁸: Հողվածագիրն այնուհետև շարունակում է. «Սահակի, Մեսրոպի և երկու Մամիկոնյան իշխաններու խորհրդակցությունը պարզ հուսաթափություն մը եղավ, զուրկ ոգևորիչ, վսեմ և եռանդալից այն ազդեցությունեն, որ մարդս կ'զգա Բաֆֆի «Սամվելը» կարգացած ատենը»²⁹:

Այսպես խիստ գրվեց մի թատերախմբի մասին, որն ընդամենը մեկ տարի անց արժանացավ նույն «Լուսաբերի» դրվատանքին: Թերթը գրում է. «հրապարակավ մեր խորին շնորհակալությունը Հայտնելով Ռաֆֆիի պատանիներուն, կշնորհավորենք զիրենք իրենց չքնաղ հաջողության և շատ մը դժվարին զոհողություններուն համար որոնց հանձնառու ըլլալով, փայլեցան բեմին վրա, խլելով հանդիսականներեն ծափեր հառաչներ ու

²⁸ «Լուսաբեր», 1906, 13 մարտի, թիվ 194:

²⁹ Նույն տեղում:

արցունքներ»³⁰: Ուրեմն, այդ ընթացքում խումբը զգալի առաջընթաց է կատարել՝ գիտակցելով, որ ժողովրդի կողմից սիրված և քաջածանոթ հեղինակների գործերը բեմադրելիս պետք է ներկայանային գրական սկզբնաղբյուրին եթե ոչ համարժեք, ապա գոնե այն չնսեմացնող բեմական տարբերակով:

Ինչպես քննադատական, այնպես էլ դրվատական հոդվածների հիմքում, այսուհանդերձ, կա մի ընդհանրություն. թատերախմբում կային իրենց գործին լուրջ վերաբերվող դերասանական ուժեր, որոնք կարող էին լիովին դրսևորվել իրենց ստեղծագործական նախասիրություններին ավելի հարմար դրամատուրգիական նյութի առկայությամբ: Համայնքում այդ տարիներին բնակություն հաստատած պոլսահայ նշանավոր գրող և հասարակական գործիչ Երվանդ Օտյանի (1869-1926) ուշադրությունից չվրիպեց, որ հիմնականում ազգային ողբերգություններ բեմադրող այս թատերախմբում իրականում կային կատակերգուի անուրանալի հակումներ ունեցող դերասաններ: Նրանցից հատկապես Լևոն Շիշմանյանը կարող էր լիովին դրսևորվել երգիծական ժանրի դերերում: Եվ ահա, Միքայել Կյուրճյանի (1879-1965) համագործակցությամբ, Օտյանը գրեց «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըլը Արթին աղա» կատակերգությունը, որա գլխավոր՝ Արթին աղայի դերը հատկապես Շիշմանյանին հանձնարարելու մտադրությամբ:

Թատերախաղի առաջին ներկայացումը տեղի ունեցավ 1903 թ. Ալեքսանդրիայում: Ահա թե ինչ գրեց «Ազատ բեմը» Լևոն Շիշմանյանի խաղի մասին արդեն 1905 թ. «Պիրամիդ» թատրոնի ներկայացման առիթով. «Տ. Լ. Շիշմանյան ինքզինք գերազանցեց Արթին աղայի դերին մեջ, ամբողջ խաղին ընթացքին ծափեր ու ծիծաղներ խլելով հանդիսականներեն. կարելի է ըսել որ Արթին աղայի դերը Շիշմանյանի պատերազմի ձին է որուն վրա անմրցելի պիտի մնա»³¹:

Հիրավի, այս և հետագա ներկայացումների ընթացքում Լևոն Շիշմանյանը մնաց որպես անգերազանցելի Արթին աղա: 1909 թ. փետրվարին դերասանը հրավիրվեց Կոստանդնուպոլիս՝ մասնակցելու «Ազատ թատրոնի» ձեռնարկած «Չարչըլը Արթին աղայի» բեմադրությանը: Փետրվարի 15-ին, 22-ին և 23-ին Կոստանդնուպոլսի «Շահգադե» և

³⁰ Նույն տեղում, 1907, 14 մարտի, թիվ 342:

³¹ «Ազատ բեմ» (Կահիրե), 1905, 16 սեպտեմբերի, թիվ 22:

«Վարիետե» թատրոններում կայացած ներկայացումներին Շիշմանյանը բնութագրվեց իբրև Արթին աղայի գերագանց մեկնաբանող³² :

Նորաստեղծ թատերախմբի հետագա գործունեության համար լուրջ խոչընդոտ էր կին-դերասանների բացակայությունը: «Այս տեսակետով,- գրում է «Լուսաբեր» թերթը,- 40-50 տարի մը ետ դացած ըլլալ կթվինք բեմական տարեգրությանց մեջ»³³: Երիտասարդ թատերական գործիչների այս նեղ վիճակի պատճառով էր, որ Երվանդ Օտյանը գրեց «Զավալըն» գավեշտը, որտեղ կնոջ կերպարն իսպառ բացակայում է:

Պրեմիերան կայացավ 1905 թվականի դեկտեմբերին Ալեքսանդրիայի «Էտյեն» թատրոնում, դերասաններ Լ. Շիշմանյանի, Լ. Քերոբյանի, Ս. Մաղաքյանի մասնակցությամբ: Երեկոյի ընթացքում արտասանվեցին նաև Պետրոս Դուրյանի բանաստեղծությունները, Լևոն Շիշմանյանը կատարեց Օտյանի մենախոսություններից մեկը, սակայն հայոց լեզվով տրված ներկայացումը, որը բոլորովին անսպասելի էր հանդիսատեսի համար, դարձավ օրվա «գլխավոր հրապույրը»: «Ներկաները, եթե խուճն չէր իրենց թիվը, գոնե բուռն ծափահարություններով գնահատեցին հեղինակն ու դերասանները: Բեմ կոչեցին Օտյանը որ համեստութենե օրորվելով՝ եկավ շնորհակալություն հայտնել»³⁴:

Այսպիսով, կարճ ժամանակահատված էր անհրաժեշտ՝ ընդամենը 1-3 տարի, որպեսզի համայնքում կազմավորվեր բավական աշխույժ թատերական շարժում: Բեմադրվում էին տարբեր ժանրերի գործեր՝ մելոդրամա, կատակերգություն, ազգային ողբերգություններ, մինչև անգամ՝ Շեքսպիր: «Պենկյան-Ֆասուլյան» թատերախմբի «Օթելլոն» կարող էր լինել բացառություն՝ մշտապես անհանգիստ և որոնումների մեջ գտնվող Թովմաս Ֆասուլյանի փայլատակումը եզրափակող բեմում, եթե 1904 թ. ապրիլին համայնքում չհայտնվեր Կարապետ Գալֆայանը (1877-1920). «Թափառումների դատապարտված», «Մերժված երիտասարդ դերասանը»³⁵, որը խաղում էր միայն Շեքսպիր՝ մերժվելով յուրաքանչյուր կողմից և ընդունվելով դրսում: «Գալֆայանը դարավերջի շփոթմունքների կրողն»³⁶ էր, «հայ թատրոնի պատմության պարադոքսներ

³² Տե՛ս «Շիրակ» (Ալեքսանդրիա), 1909, 21 փետրվարի, էջ 72:

³³ «Լուսաբեր», 1905, 16 դեկտեմբերի, թիվ 158:

³⁴ Նույն տեղում: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

³⁵ Լևոն Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), Երևան, 1980, էջ 155: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

³⁶ Հենրիկ Հովհաննիսյան, Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դ., Երևան, 1996, էջ 517:

րից»³⁷ մեկը, որը զարմանալի հետևողականությամբ խաղում էր միայն շեքսպիրյան երկու դեր՝ Օթելլո և Համլետ, ամենուր արժանանալով նույն գնահատականին. նրա Օթելլոն մերժվում էր, իսկ Համլետն՝ ընդունվում, արժանանալով հեղինակավոր արվեստագետների դրվատանքին³⁸ :

Հայտնվելով Կահիրեում՝ Գալֆայանն իր հետ բերեց նաև ժամանակավրեպ և չհասկացված ողբերգուհի տրամադրությունը, որը հետապնդում էր նրան ամենուր: Նույն հետևողականությամբ կրկնելով 1899-ին Փարիզում կատարած իր «ճակատագրական սխալը»³⁹, Գալֆայանը նախ ներկայացրեց «Օթելլոն»: «Ազատ բեմում» տպագրված թատերախոսականը, հենց սկզբից ներկայացումը որակելով իբրև «բեմական ֆիասկո մը»⁴⁰, գրեց. «Իր կազմը, իր խառնվածքը, իր ձայնը իսկ անբավական են այդ հոյակապ դերին համար: (...) Թաշկինակի և մնաք բարյավի տեսարանները ոչ իսկ միջակ էին»⁴¹ :

Այսուհանդերձ, «Վեմ» ստորագրությունով թատերախոսը, Գալֆայանի Օթելլոյում անգամ նշմարելով նրա Համլետին բնորոշ անկումային տրամադրություններն ու թախիծը, հողվածն ավարտում է հետևյալ ենթադրությունով. «Գալֆայան Համլետի մեջ շատ ավելի հաջող պետք է որ ըլլա»⁴² :

Հիրավի, Կարապետ Գալֆայանը, կարծես հենց սկզբից կանխատեսելով դեպքերի նման ընթացքը, մեկ շաբաթ անց՝ 1904 թ. ապրիլի 29-ին, «Շարա Աբդ-էլ-Ազիզ» թատրոնում ներկայացրեց իր «Համլետը»: Դերասանը, ձախողելով շեքսպիրյան մի ներկայացում, մյուսում հասավ կատարյալ հաջողության, խաղալով մի դեր, որը բնութագրվել է որպես «Անձնավորման և անձնավորության կատարյալ ներդաշնակություն»⁴³: «Գալֆայան հաջողել է ավելի ըրավ: Գրեց նույն «Ազատ բեմը»:- Հուզեց, հիացուց, մորմոքեցուց, խանդավառեց, հափշտակեց»⁴⁴: Թատերախոսն այս անգամ վստահեցնում է, որ դերասանը կարող էր «շատ մոտենալ

³⁷ **Առն Հախվերդյան**, նշվ. աշխ., էջ 153:

³⁸ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 153-158: Տե՛ս նաև **Հենրիկ Հովհաննիսյան**, նշվ. աշխ., էջ 515-518:

³⁹ **Առն Հախվերդյան**, նշվ. աշխ., էջ 153:

⁴⁰ «Ազատ բեմ», 1904, 23 ապրիլի, թիվ 1:

⁴¹ Նույն տեղում:

⁴² Նույն տեղում:

⁴³ **Առն Հախվերդյան**, նշվ. աշխ., էջ 157:

⁴⁴ «Ազատ բեմ», 1904, 14 մայիսի, թիվ 4:

ամենամեծ արվեստագետներու տաղանդին»⁴⁵ :

Կարապետ Գալֆայանն իր եզակի դերով հուզել և հիացրել է շատերին: Փարիզի «Կոնսերվատուարի» տնօրեն Էժեն Սիլվենը նրան բնութագրել է որպես «ճշմարիտ արվեստագետ մը շինող թանկագին ձիրքեր»⁴⁶ ունեցող արվեստագետի՝ իր կարծիքը հավաստելով «Կոմեդի Փրանսեզի» ստորագրված պաշտոնաթղթով⁴⁷ :

Հեղինակավոր այս խոսքերը ոչ այնքան կատարածի գնահատականն էին, որքան խոստովանալից ապագայի գրավական: Մեկ ուրիշ գերասանի համար, հավանաբար, այդպես էլ կլինեիր, բայց ոչ Գալֆայանի: Կարապետ Գալֆայանն իր անձի գերին էր, ամբողջովին կենտրոնացած սեփական մտքերի մեջ, «հիվանդագին սիրով փարած իր Համլետին»⁴⁸ : «Այսպես էլ թափառումների մեջ անցավ Գալֆայանի ամբողջ արտիստական կյանքը,- գրում է Լևոն Հախվերդյանը,- առանց հյուսվելու հայ թատրոնի զարգացման մայրուղուն»⁴⁹ : Առանց միահյուսվելու նաև հայ թատրոնի մայրուղու ճյուղերից մեկին՝ Կարապետ Գալֆայանը, ինչպես և ամենուր, Եգիպտոսից նույնպես հեռացավ նույնքան անսպասելի, որքան և հայտնվեց՝ տանելով իր հետ «տիեզերական» թախիժը⁵⁰ :

Կարապետ Գալֆայանի այցելությունը, մնալով համայնքի թատերական համակարգից դուրս, ընդգծեց կարևոր մի հանգամանք. հյուրախաղերը, մանավանդ Սփյուռքում, ինքնանպատակ լինել չեն կարող և ունեն որոշակի առաքելություն: Բեմարվեստի զարգացմանը նպաստելուց բացի, դրանք նաև շողկալում են տարբեր համայնքների և հայրենի թատերական կառույցները՝ որոշ առումով նախապայմաններ ստեղծելով նաև հայ թատրոնի միասնական ընթացքի համար:

Երկու տարի անց՝ 1906-ին, եգիպտահայ գաղութ այցելած Արշակ Պենկյանն (1867-1923) իր «Վեսելո» («Զվարթ») թատերախմբով թատերական գործչի հենց այն տարատեսակն էր, որի շնորհիվ հաստատվում և պահպանվում էին միջգաղութային շփումները Սփյուռքի տարբեր հատվածներում:

Բուլղարիայում շրջագայելու տարիներին (1898-1899) Արշակ Պեն-

⁴⁵ Նույն տեղում:

⁴⁶ «Ազատ բեմ», 1904, 23 ապրիլի, թիվ 1:

⁴⁷ Տե՛ս նույն տեղում: Տե՛ս նաև Հենրիկ Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 515:

⁴⁸ Լևոն Հախվերդյան, նշվ. աշխ., էջ 156:

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 155:

⁵⁰ Տե՛ս Հենրիկ Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 518:

կըլլանը դերասան Գրիգոր Հակոբյանի համագործակցութեամբ հիմնեց «Վեսերը» օպերետային թատերախումբը՝ կազմված ինչպես հայ, այնպես էլ բուլղարացի դերասաններից՝ Հայկ-Արամ, Հայկ Չուխաճյան, Երկիր Երկանյան, Բարաչքեա քույրեր: Ազգութեամբ բուլղարուհի Ռոզալին, որին Պենկլյանը հանդիպեց Ռուսչուքում, Վահրամ Փափազյանի բնորոշմամբ «մի կատարյալ օպերետի «դիվա» էր, եվրոպական առումով, և բացարձակ կերպով ընդունակ վիեննական օպերետի լավագույն «դիվաների» հետ մրցելու, գուրկ լինելով միևնույն ժամանակ երգեցողութեան թեորետիկ ամենաչնչին պաշարից»⁵¹:

Ի տարբերութուն Սերովբե Պենկլյանի, որը «կարողացել էր իր օպերետի թատրոնին տալ մի միջազգային հանդամանք՝ թարգմանելով ու խաղալով Օֆենբախի գործերը»⁵², Արչակ Պենկլյանը պահպանեց և ընդգծեց թատերախմբի ազգային նկարագիրը՝ խաղացանկում առանձնահատուկ տեղ հատկացնելով Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերետին: Այնպես որ ժամանակի ընթացքում Արչակ Պենկլյանի և Հոր-Հոր աղայի անուններն ընկալվում էին իբրև հոմանիշներ⁵³:

1906 թ. հունիսի 21-ին Կահիրեի «Եգիպտական թատրոնում» «Վեսերը» թատերախումբը ներկայացրեց «Ռայմոնդ կամ Հավատարմութեան գոհը» պիեսի և Ռչտունու «Բոնի խենթը» գավեշտի բեմադրությունները: Խումբը հանդես եկավ համաձայն մշակված սկզբունքի. հիմնականում Ժան-Բատիստ Մոլիերի և Կարլո Գոլդոնիի կատակերգությունների թարգմանություններով, ըստ որում, ժամանակ չահելու նպատակով, Արչակ Պենկլյանը օպերետը խտացնում էր՝ ներկայացնելով մեկ գործողություն ընթացքում, երեկոյի մնացած մասը հատկացնելով ժողովրդական կամ հայրենասիրական երգերին⁵⁴: Օրիորդ Ռոզալին այս երգերի կատարումով առաջին իսկ ելույթից արժանացավ եգիպտահայ թատերասեր հասարակայնության համակրանքին: «Օր. Օր. Ռոզալի և Բարաչքեա, երկու Բուլղարուհի քույրեր,- գրեց Հարություն Ասատուրյանը «Լուսաբեր» թերթում,- ավելի ձիրք ունին երգելու, մասնավորաբար Օր. Ռոզալի, որ իր քաղցր ու մշակված ձայնովը, խումբին փայլն է: Իր «Իմ սիրելի գավակունքս»-ը, «Ով ծիծե՛ղնակ, վարանած թռչնիկ»-ը, իրենց զգլխիչ ու

⁵¹ Վահրամ Փափազյան, Երկեր: 5 հատորով, Հետադարձ հայացք, Երևան, 1956, էջ 450:

⁵² Նույն տեղում, էջ 449:

⁵³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 451:

⁵⁴ Տե՛ս Գառնիկ Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 3, Երևան, 1975, էջ 104:

ոգևորիչ ազդեցություններ, որոտընդոտ ու երկարատև ծափեր կիսկին ներկաներեն: Ո՛րքան խրոխտ և ըմբոստ էր Օրիորդին սևազգյաց կերպարանքը, երբ հրացան ի ձեռին երգեց «Բա՛մբ որոտան»ը...⁵⁵:

«Վեսելո» թատերախումբը, հավատարիմ իր նախասիրած՝ կատակերգական ժանրին, տեղի թատերասերների ուշադրությունը ներկայացրեց «Պենկյանն ի Հոտմ», «Փարիզի լրագրավաճառը կամ Սեն գետին ոճիրը», «Կառապանը կամ Ծերունի տասնապետը», «Զրպարտություն կամ Կորուսյալ որդին», «Խեղճ գավակներ կամ Սիրո երկու գոհերը», «Բռնի խենթը», «Սատանայի նավը», «Անմեղ հովիվը», «Մեծն Կոստանդինոս», «Օձերուն բույնը կամ Զաղացյան Վելի պապան», «Կուզ փեսան», Վահան Պապայանի «Ալբանացիի մը վրեժը» և համանման գործեր, որոնցից շատերի հեղինակն ինքը՝ Արշակ Պենկյանն էր:

1906 թ. սեպտեմբեր և հոկտեմբեր ամիսներին «Վեսելո» թատերախումբը հանդես եկավ նաև Ալեքսանդրիայում: 1906 թ. սեպտեմբերի 5-ին «Ալհամբրա» թատրոնում կայացած «Օձերուն բույնը կամ Զաղացյան Վելի պապան» կատակերգությունը, որը ծաղրում է թուրք ենիչերիների բարքերն ու կենցաղը, անցավ աննախադեպ հաջողությամբ: Պենկյանը որոշեց իմբի հետ հանդես գալ ևս վեց ներկայացումներով, որոնց համար սեպտեմբերի 29-ից հատուկ բաժանորդագրություն սկսվեց:

Ալեքսանդրիայում, ինչպես և Կահիրեում, մեծ ժողովրդականություն էր վայելում Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի «Գացեք տեսեք» երգը, որի կատարմամբ Արշակ Պենկյանը և Սասնո տարագով նրան ընկերակցող ամբողջ թատերախումբն ավանդաբար եզրափակում էին օրվա ներկայացումը:

Ալեքսանդրիայում արժանացած փառավոր ընդունելությունից հետո «Վեսելո» թատերախումբը վերադարձավ Կահիրե՝ պատրաստվելով «Եգիպտական թատրոնում» ծրագրվող նոր՝ ձմեռային թատերաշրջանին: 1906 թ. հոկտեմբերի 7-ին դերասանախումբը հանդիսատեսի ուշադրությունը ներկայացրեց «Գիյոմ Թել» թատերախաղը և «Ա՛հ, ա՛հ, չորան գրգ» երեք արարվածով կատակերգությունը: Հանդես գալով բոլորովին նոր խաղացանկով՝ խումբը ներկայացրեց նաև Վիկտոր Հյուգոյի «Լուկրեցիա Բորջա» դրաման, որը հաճելի անակնկալ էր Կահիրեի թատերասերների համար: «Մենք որ այն հավատքը ունենինք թե՛ Պ. Պենկյանի

⁵⁵ «Լուսաբեր», 1906, 16 հունիսի, թիվ 230:

խումբը, միմիայն իր կատակերգություններովը կրնար հաջողիչ հաճելի ժամանցներ ընծայելով մեզ,- գրեց «Լուսաբերը»,- անկասկածորեն համոզվեցանք թե՛ նույն խումբը, նախապես իր ծանուցած շարք մը լուրջ թատերախաղերու մեջ ալ պիտի գտնե այն հաջողությունը ինչ որ գտած է գավեշտներու մեջ»⁵⁶:

Երկու տարվա ընթացքում (1906-1908) «Վեսելո» թատերախումբը ելույթ ունեցավ տարբեր ընդմիջումներով՝ հանդիսատեսի հետ յուրաքանչյուր նոր հանդիպմանը ձգտելով ներկայանալ գրեթե ամբողջովին վերափոխված խաղացանկով: Սակայն, որքան էլ այն փոփոխվեր, «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղան», որն այնքան սիրված և ընդունված էր տեղի թատերասերների կողմից դեռևս Սերովբե Պենկյանի խմբի հյուրախաղերի ժամանակներից, մնում էր որպես ամենափնտրված ներկայացում: Երկու տարի անց էլ Տիգրան Չուխաճյանի օպերետի ներկայացումն անցավ ճիշտ նույն ջերմությամբ, ինչպես և հյուրախաղերի առաջին օրերին:

Պատահական չէ, որ հրաժեշտի ներկայացումը նույնպես Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղան» էր (1908 թ. 6 մարտի, թատրոն «Վերդի», Կահիրե), որն անցավ աննախադեպ հաջողությամբ՝ որոտընդոտ ծափահարությունների ներքո: Բեմ հրավիրվեց Արշակ Պենկյանը, որը, իր հուզիչ և ջերմ խոսքում ներկայացնելով իրենց կրած դժվարությունները, նչեց նաև, որ Եգիպտոսից հեռանում էր իր առաքելությունը կատարածի գիտակցումով⁵⁷:

«Վեսելո» թատերախմբի շնորհիվ ակնհայտ դարձավ եգիպտահայ թատերական շարժման առաջընթացը: Կարևոր էր նաև, որ զգալիորեն ջնջվել էր եկվոր և տեղի սիրողական խմբերը բաժանող անջրպետը: Սովորական դարձան «Բաֆֆի» պատանեկան և «Վեսելո» թատերախմբերի համատեղ բեմադրությունները: Որպես կանոն, սկզբում ներկայացվում էր «Բաֆֆի» թատերախմբի ողբերգություններից մեկը (Սարգիս Միրզա-Վանանդեցու «Մեծն Ներսես», Տիգրան Ամիրջանյանի «Ողբերգություն Մեծին Վարդանա», «Տրդատ»), այնուհետև՝ «Վեսելոյի» կատակերգություններից մեկը կամ էլ ազգային երգեր օրիորդ Ռոզալիի կատարմամբ՝ «ողբերգության թողած մուսյլ տպավորությունները»⁵⁸ փարատելու նպատակով:

⁵⁶ Նույն տեղում, 13 հոկտեմբերի, թիվ 278:

⁵⁷ Տե՛ս նույն տեղում, 1908, 12 մարտի, թիվ 494:

⁵⁸ «Ազատ բեմ», 1906, 19 դեկտեմբերի, թիվ 69:

«Վեսելո» թատերախումբը շնորհակալ աշխատանք կատարեց տեղի թատերական ուժերի բացահայտման գործում: Այսպես, 1907-ին ձեռնարկելով Մկրտիչ Պեչիկթաշյանի «Արշակ Բ» ողբերգության բեմադրությունը, Արշակ Պենկյանը դիմեց եգիպտահայ դերասանների օգնությանը: Դժվարին մի խնդիր ոչ միայն վողգիկներին սովոր, ազգութայամբ բուլղարացի, այլև հայագգի դերասանների համար: Պիեսի կենտրոնական՝ պարսից գորավարի որդի Որմիզդի դերով հանդես եկավ Խաչիկ Շիրինյանը: Ներկայացման օրերին տպագրված հոդվածներից մեկի վկայությամբ նա Սիսակի դերակատար Հայկ Չուխաճյանից հետո «հաջողագույն դերակատարը եղավ երեկոյթին»: Պ. Շիրինյան, - գրում է հոդվածի հեղինակը,- ունի խոսելու մեծ դյուրություն ու շարժումներու ներդաշնակություն»⁵⁹:

Ի դեմս Վահան Պապայանի, որի անդրանիկ ելույթը «Վեսելո» թատերախմբում տեղի ունեցավ 1906 թ. Օ. Անխես-Բուրժուայի «Տան պատիվը» պիեսի ներկայացման ժամանակ, բուլղարահայ խումբն ստացավ փնտրված մի խաղընկերոջ: Ներկայացումից հետո տպագրված բոլոր հայտագրերում Վահան Պապայանի անունը նշվում էր Արշակ Պենկյանի անվան կողքին:

Ուշագրավ է, որ Պապայանի ներկայությունը «Վեսելո» թատերախմբում հանգեցրեց նաև որակական փոփոխության:

1907-ին, դերասանի արտիստական գործունեության 20-ամյակի առթիվ, բեմադրվեցին Վ. Շեքսպիրի «Օթելլո» և «Համլետ» ողբերգությունները: Սրանք միակ բեմադրություններն էին, որոնց տրվեցին բացասական գնահատականներ: «Լուսաբերի» թատերախումբ, խուսափելով բացահայտ կարծիք հայտնելուց, գրեց միայն, որ «Շեքսպիրի վրա գաղափար մը ունենալը շատ օգտակար է նույնիսկ անոնց որ Արվեստով շատ չեն գբաղիր»⁶⁰: Իսկ «Ազատ խոսքի» հոդվածագիրը, կարծես ձգտելով հաստատել պարբերականի անվանումը, չխնայեց նույնիսկ այս հարցում ոչ մի մեղք չունեցող օրիորդ Ռոզալիին: Հոդվածագիրը Դեզդեմոնայի դերակատարուհուն խորհուրդ է տալիս վերադառնալ իր «Հովիվն ու հովվուհին» երգին, որը նա այնպիսի հաջողությամբ էր կատարում Արշակ Պենկյանի հեղինակած «Փարիզի լրագրավաճառը կամ Սեն գետին

⁵⁹ «Լուսաբեր», 1907, 8 հունվարի, թիվ 315:

⁶⁰ Նույն տեղում, 2 ապրիլի, թիվ 350:

ոճիրը» պիեսի ներկայացման ժամանակ⁶¹: Իրոք, սա մի գործ էր, որը, թատերախմբի խաղաոճին համապատասխանելուց բացի, դերասաններին երաժշտական և կատակերգական ունակությունները դրսևորելու լիարժեք հնարավորություն էր ընձեռում: Ներկայացման ընթացքում Ռոզալին, որը հանդես էր գալիս հովվի դերով, իր սրտահույզ երգով «բոլոր ներկաները իրապես կ'առաջնորդեր այդ հովվերգական կյանքին...»⁶²:

Դերասանական մեկ այլ համագործակցություն օրինակ է «Վեսելո» և «Սիմոնոֆ» թատերախմբերի միասնական ուժերով թուվմաս Թերզյանի (1840-1909) «Սանդուխտ կույս» ողբերգությունը: «Սիմոնոֆ» թատերախումբը, որն արդեն ուներ այս պիեսի բեմադրության փորձը, 1906 թ. Ալեքսանդրիայից հատուկ հրավիրվեց Կահիրե: Պիեսը, որը պետք է բեմադրվեր հայերենով և գնահատվում էր իբրև պատմական անցյալը վերարտադրող մի գործ, ներկայացվեց 1906 թ. օգոստոսի 25-ին «Եգիպտական թատրոնում»: Ինչպես և ակնկալվում էր, հանդիսատեսը թատրոնը լքեց խորապես տպավորված, իսկ Սիմոնոֆ զույգը, «Լուսաբերի» հովվածազիր Ստ. Կ. Թորքատյանի վկայությամբ, «հաջողաբար դերակատարները հանդիսացան»⁶³:

Այսպիսով, «Վեսելո» թատերախմբի գործունեությունն արգասաբեր էր ինչպես տեղի, այնպես էլ բուլղարահայ դերասանների համար: Դա միաժամանակ նպաստեց համայնքի թատերական շարժման ամրապնդմանը, հետագայում տարածում գտած կատակերգական ժանրի և խաղաոճի ձևավորմանը, օգնեց դերասանական ուժերի նորովի դրսևորմանը:

«Վեսելո» թատերախմբի հետ գրեթե միաժամանակ 1906 թ. սեպտեմբերին Եգիպտոսում էր գտնվում նաև Արմեն Արմենյան (Արմենակ Իփեկյան (1871-1965)^{*} և Եկատերինա Դուրյան-Արմենյան (1885-1969) դերասանական զույգը: Համայնքում անհամբերությամբ էին սպասում արևելահայ թատրոնի այդ նշանավոր ներկայացուցիչներին, մասնավորապես որ Իփեկյան ազգանունը քաջ հայտնի էր տեղի ինչպես թատե-

⁶¹ Տե՛ս «Ազատ խոսք» (Ալեքսանդրիա), 1907, 6 ապրիլի, էջ 606:

⁶² «Լուսաբեր», 1906, 16 հունիսի, թիվ 230:

⁶³ Նույն տեղում, 30 օգոստոսի, թիվ 259:

* Իփեկյան ընտանիքը համիդյան վարչակազմի տարիներին Կոստանդնուպոլսից տեղափոխվեց Ալեքսանդրիա: Արմեն Արմենյանի հայրը՝ Նուրիջան Իփեկյանը, 1889 թ. հիմնադրեց «Փ. Իփեկյան ծխախոտի տունը» և մինչև 1895 թ. գրադրվում էր թուրքական ծխախոտի մեծածախ առևտրով: Նրա եղբայրներ Գասպար և Գևորգ Իփեկյանները եգիպտահայ թատերական կյանքին մասնակցել են դրա սկզբնավորման առաջին իսկ օրերից: Տե՛ս Հ.Խ.Թոփուզյան, նշվ. աշխ., էջ 103: Տե՛ս նաև նույն տեղում, էջ 203:

րասեր, այնպես էլ գործարար շրջաններում: Արմեն Արմենյանին գիտեին որպես ֆրանսիական առաջնակարգ դերասանների ստուգիաներում և Փարիզի թատրոններում ուսումնառած արվեստագետի, կամ, ինչպես այսօրեղ նրան անվանում էին՝ «Հայ Անտուանի»⁶⁴:

Արմենյանների առաջին ներկայացումը տեղի ունեցավ 1906 թ. նոյեմբերի 10-ին Ալեքսանդրիայի «Զիզինիա» թատրոնում: «Կրեմոնի վնագործը» ներկայացումից հետո (Ֆրանսուա Կոպպե, թարգմ.՝ Արչակ Չոպանյանի), որտեղ Արմենյանը, ինչպես և 1901 թ. Թիֆլիսում, հանդես եկավ Ֆիլիպպոյի՝ իր հաջողված դերակատարումներից մեկով գաղութը համակվեց ընդհանուր ոգևորությամբ: «Զիզինիա թատրոնին երեկույթը, գրեց «Ազատ խոսքը»,՝ ճշմարտապես գեղարվեստական երեկույթ մը եղավ, որուն նմանը, կարելի է ըսել, չէինք տեսած Եգիպտոսի մեջ, տասը տարիս ի վեր»⁶⁵:

Իսկ դեկտեմբերի 30-ին՝ Կահիրեի «Էգբեկիե» թատրոնում տեղի ունեցած առաջին երույթից հետո, որի ընթացքում ներկայացվեցին Էդուարդ Բրանդեսի «Հյուր» և Թեոդոր Բանվիլի «Համբույր» պիեսները, նույն հանդեսում գրվեց, որ «առաջին անգամն է որ Հայ բեմը Կահիրե՝ լուկ ժամանց մը կամ զարմացական հափշտակություն առարկա ըլլալիս դադրելով, նախաքարը դրավ բարձրու ուսումնասիրության դպրոցի մը...»⁶⁶:

Ասվածի ապացույցն է այն խաղացանկը, որով դերասանները պատրաստվում էին ներկայանալ համայնքի թատերասեր հասարակայնությանը՝ էմին Տեր-Գրիգորյան՝ «Դամոկլյան սուր», Ալեքսանդր Շիրվանզադե՝ «Եվգինե», Հենրիկ Իբսեն՝ «Ուրվականներ», Ալֆրեդ դը Մյուսե՝ «Վաղաժամ վճիռ», Պոլ Հերվիե՝ «Ճիրաններ», Հերման Զուդերման՝ «Ֆրիցխեն», Ջերալդոն Ռովետտա՝ «Անպատիվներ», Ֆրիդրիխ Շիլլեր՝ «Ալպագակներ», Օկտավ Ֆելե՝ «Դալիլա» և այլ թատերախաղեր: Հայ և արևմտասերվորոպացի հեղինակների այս գործերը նորություներ էին նույնիսկ թատերական արվեստի անցուղարձին տեղյակ հանդիսատեսի համար:

Առավել ևս, յուրաքանչյուր ներկայացում դիտվում էր լարված ուշադրությամբ, որից հետո եգիպտահայ թերթերը հանդես էին գալիս ընդարձակ վերլուծական հոդվածներով: Բոլոր թատերախոսները, իսկ նրանց թվում կային նաև արևմտահայ մշակույթի նշանավոր գործիչներ,

⁶⁴ «Լուսաբեր», 1907, 1 հունվարի, թիվ 312:

⁶⁵ «Ազատ խոսք», 1906, 17 նոյեմբերի, էջ 425:

⁶⁶ Նույն տեղում, 1907, 5 հունվարի, էջ 520:

այն կարծիքի էին, որ համայնքն առաջին անգամ էր հյուրընկալում և ականատեսը դառնում դերասանական բարձր վարպետություն հասած արվեստագետների խաղի: Բայց սա բնավ չի նշանակում, որ մամուլը ողողված էր միայն ներբողական հողվածներով: Արմենյանների հյուրախաղերից որոշ ժամանակ անց ստեղծվեց բավական անաչառ մի կարծիք, որն ընդհանուր առմամբ ճիշտ էր գնահատում դերասանների խաղի թե՛ շահեկան և թե՛ թույլ կողմերը:

Արմեն Արմենյանի խաղում առանձնապես բարձր գնահատվեց բնականությունը (թեև, ինչպես հայտնի է, արևելահայ արվեստագետները և հատկապես Ալեքսանդր Շիրվանզադեն հակառակ կարծիքի էին)⁶⁷: Արվեստի այնպիսի գիտակ, ինչպիսին Վահան Թեքեյանն էր, էզուլարդ Բրանդեսի «Հյուրի» առիթով գրեց. «Գրեթե ոչինչ, ոչ մեկ շարժում, ոչ մեկ ձայնի շեշտ որ դիպվածին ձգված ըլլա, և միևնույն ժամանակ, ամեն ինչ բնական ու պարզ՝ ինչպես կյանքը»⁶⁸: «Ազատ խոսքի» թատերախոսը, հայտնելով գրեթե նույն միտքը, գրում է. «ամենն գրավիչը և գերազանցորեն բնականը եղավ իր (Ա. Արմենյանի - Ա.Չ.) լացը, որ պահ մը ներկաներուն կարծել տվավ թե իրականություն մը առջև կգտնվեին, և թերևս այդ տպավորությունը շարունակելը տվել... եթե վարագույրը խաղին վերջացած ըլլալը չգուժեր»⁶⁹:

Տեղի քննադատությունն աչքից չվրիպեցին նաև Արմեն Արմենյանի խաղի թերի կողմերը, որոնց հիմնական պատճառը դերասանական ունակությունների և ընտրված կերպարների անհամապատասխանությունն էր, հանգամանք, որը կշտամբանքի առիթ է տվել նաև արևելահայ թատերախոսներին:

Տարածայնությունների, երբեմն նույնիսկ վիճաբանությունների առիթ տվեցին ազատագրման հարցն արծարծող ազգային և արևմտասերության թատերագրության նորագույն գործերը: Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանի մարմնավորած կերպարներն այս առումով դարձան հատուկ քննարկման առարկա: Ինչ վերաբերում է դերասանուհու արվեստին, ապա գնահատականը միանշանակ կերպով բարձր էր: Վահան Թեքեյանը նրա մասին գրեց հետևյալը. «այս մանկամարդ արվեստագիտուհին շինված է հայ մեծագույն դերասանուհյաց խմորեն և սահմանված է նույն-

⁶⁷ Տե՛ս Լևոն Հախվերդյան, նշվ. աշխ., էջ 235:

⁶⁸ «Լուսաբեր», 1907, 1 հունվարի, թիվ 312:

⁶⁹ «Ազատ խոսք», 1907, 5 հունվարի, էջ 520:

քան մեծ անուն մը ձգելու հայ թատրոնին մեջ»⁷⁰ :

Այսուհանդերձ, Դուրյան-Արմենյանի հերոսուհիները, որոնք ընտանեկան հարաբերությունների ավանդական դրվածքի դեմ պայքարող ուժեղ և կամային կանայք էին, տեղի հանդիսատեսին խորթ էին ու անսովոր: Դա միանգամայն բնական է. հիշենք, որ այս կարգի գործերը դժվարությամբ ընդունվեցին նաև արևմտասփրոպական բեմահարթակներում, նման ճակատագրից չխուսափեց նաև Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Ունե՞ր իրավունք» դրաման: «Անգլիո մեջ,- գրում է Լ. Շամյանը,- կնոջական շարժում մը երևան ելած է քվեարկության իրավունք ձեռք բերելու համար, չեմ կարծեր սակայն թե մեր մեջ գտնվի հայ կին մը որ ապերժանիկ համարե ինքզինքը պարզապես այդ իրավունքը վայելած չըլլալուն համար»⁷¹ :

Արմենյանն ի վերջո հանգեց համոզման, որ առավելություն տալով իր նախասիրած գործերին՝ հաշվի չառավ տեղի հանդիսատեսի սովորույթներն ու գեղագիտական հակումները: Ուստի, Պոլ Հերվիեի «Ճիրաններ» պիեսի ներկայացումից հետո նախօրոք հայտարարված Ալֆրեդ դը Մյուսեի «Վաղաժամ վճռի» փոխարեն բեմադրվեց Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»: Արմեն Արմենյանը հանգես եկավ Օգսենի, իսկ Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը՝ Անուշի դերերով, դրսևորելով իրենց ունակությունները նաև կատակերգական ժանրում:

Կարճ ժամանակամիջոցում Արմենյանին հաջողվեց միմյանցից միանգամայն տարբեր, մարդկային հարաբերություններում նույնիսկ ոչ այնքան հաշտ, խայտաբղետ խմբից ստեղծել համախոհ-գործընկերներից կազմված համերաշխ և կարգապահ մի թատերախումբ: Արևելահայ դերասանների շուրջը համախմբվեցին Պայծառ Փասուկյանը, Տիգրան Հաճրյանը, Հովհաննես Չալոյանը, Տ. Բեյլերյանը, Վ. Տեր-Հակոբյանը և այլք:

Արմեն Արմենյանն իր նոր խաղընկերների հետ աշխատում էր երևելի եռանդով: Ամենօրյա փորձերը, որոնք անցնում էին «Ընթերցասիրաց ընկերության» ներքնահարկում, հաճախ վերածվում էին դերասանական վարպետությանը նվիրված դասախոսությունների: Նույնիսկ ներկայացման ժամանակ Արմենյանը, հաճախ ի վնաս սեփական դերա-

⁷⁰ «Լուսաբեր», 1907, 1 հունվարի, թիվ 312:

⁷¹ Նույն տեղում, 28 մարտի, թիվ 348:

կատարման, չէր մոռանում իր ռեփիտորական պարտականությունների մասին, մեկ անգամ ևս ստուգելով դերասանների Հարգարանքը՝ ուղղութիւն էր տալիս նրանց իր դիտողություններով ու խորհուրդներով:

Նորաստեղծ թատերախումբը, ինչպես արդեն նշվեց, միատարր չէր: Արմենյանների հենարանը խմբում Պայծառ Փասուկյաճյանն էր, փորձված և հմուտ մի դերասանուհի, որն իր երկարատև թատերական գործունեություն ընթացքում հանդես է եկել հայ, ինչպես նաև արևմտաեվրոպացի ամենատարբեր հեղինակների գործերի բեմադրություններում: Առաջին իսկ՝ էմին Տեր-Գրիգորյանի «Դամոկլյան սուր» պիեսի բեմադրության մեջ նա ստեղծեց Աննայի՝ տառապած, կյանքի Հարվածներին այլևս դիմադրելու անկարող կնոջ կերպարը⁷²: Պայծառ Փասուկյաճյանը տպավորիչ էր նաև Հ. Զուգերմանի «Ֆրիցխեն» և Օ. Ֆելբի «Դալիլա» պիեսների բեմադրություններում՝ Մայրի կնոջ և Սպասուհու դերակատարումներում:

Կահիրեի սիրող դերասաններից հատկապես աչքի ընկավ Տիգրան Հաճընյանը, որին էմ. Օթիեի և Ժ. Սանդոյի «Պարոն Պուլարեի փեսան» և Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» պիեսների բեմադրություններում հանձնարարվեցին գլխավոր՝ պ. Պուլարեի և Պաղտասար աղբարի դերերը: Ի դեմս Հաճընյանի, Արմենյանը հայտնաբերեց կիրթ, առանցքային դերերի համար միանգամայն հասուն մի դերասանի, որը փորձառու ռեփիտորի դեկավարությունը հնարավորություն ստացավ լիովին դրսևորելու իր կատակերգական արվեստը: Մամուլում նշվեց, որ Տիգրան Հաճընյանին հաջողվեց լավագույնս մեկնաբանել Պուլարեի կերպարը⁷³:

Պաղտասար աղբարի դերակատարումը հայտնություն էր բոլորի համար: «Ազատ բեմ» և «Լուսաբերը» համամիտ էին, որ Տիգրան Հաճընյանը «Պաղտասար Աղբար»-ի դերին մեջ կատարելության հասած էր»⁷⁴, և որ նա «իր այս դժվարին դերին մեջ ցույց տվավ դերասանական այնպիսի կարողություններ գոր անտարակույս սկսնակե մը չէինք սպասեր: Իր միմիկան կրնար նախանձը շարժել մեր շատ մը կատակերգակ դերասաններուն»⁷⁵:

Հովհաննես Չալյանին, որին տեղի հանդիսատեսը ծանոթ էր միայն մեկ՝ Արթին աղայի դերակատարումով, առանձնապես հեշտ էին տրվում

⁷² Տե՛ս նույն տեղում, 7 մարտի, թիվ 339:

⁷³ Տե՛ս նույն տեղում, 26 մարտի, թիվ 347:

⁷⁴ «Ազատ բեմ», 1907, 3 ապրիլի, թիվ 97:

⁷⁵ «Լուսաբեր», 1907, 6 ապրիլի, թիվ 352:

սիրահար հերոսների կերպարները: Հանգես գալով Էդուարդ Բրանդեսի «Հյուր» հոգեբանական դրամայում և «Մենք մեզի» գավեշտում՝ նա, ելնելով պիեսների տրամաբանությունից, ստեղծեց երկու, միմյանցից բոլորովին տարբեր կերպարներ:

Այսպիսով, չուրջ ութ ամիսների ընթացքում (վերջին ներկայացումը՝ Շիլլերի «Ավագակները», տեղի ունեցավ 1907 թ. ապրիլի 26-ին Կահիրեի «Վերդի» թատրոնում), Արմենյան դերասանները, եգիպտահայ թատերական հասարակայնության անձանոթ և արդիական պիեսներ ներկայացնելուց բացի, արդյունավետ աշխատանք կատարեցին սիրող-դերասանների կատարողական արվեստը զարգացնելու ուղղությամբ՝ նպաստելով նաև հանդիսատեսի թատերական գիտակցության կազմավորմանը: Թատրոնի մասին նրա ունեցած պատկերացումներն ընդլայնվեցին՝ Հանգելով համոզման, որ «Թատրոնը իր կրթիչ դերը կկատարե այն ժամանակ միայն երբ ներկայացված խաղերը ընկերական կամ հոգեկան հարց մը կնետեն մեջտեղ, կստիպեն մեզի որ վայրկյան մը կանգ առնենք անոնց առջև, մտածենք և աշխատինք լուծում մը տալ»⁷⁶: Հնաոճ, «Թույնի ու դաշույնի» կամ թուրքական բարքերին հարմարեցված պիեսները, որոնց բեմադրության հաջողությունը հիմնականում գնահատվում էր ծիծաղի կամ արցունքի քանակով, Արմենյաններից հետո թվում էին անիմաստ: Այս տրամադրությունները տարածվեցին զուգահեռ ելույթներով Հանդես եկող «Վեսելո» թատերախմբի վրա՝ մեկ անգամ ևս տեղիք տալով «Ազատ խոսքի» հարձակողական հոգևածներին:

Արմենյանների շնորհիվ եգիպտահայ թատրոնի գործիչները կարծես թոթափեցին այն անտեսանելի կապանքները, որոնք մինչ այդ կաշկանդում էին իրենց: «Լուսաբեր» թերթում հրատարակվեց «Մյուս ճիւղանները» խորագրով մի հոդված («Ճիւղաններ» ներկայացումից հետո), որտեղ մասնավորապես ասվում է. «Քանի շաբաթ է վեր է որ թատրոնի վրա կխոսինք, արվեստը կմեծարենք, արվեստագետները կղրվատենք կամ կքննադատենք, Զյուդերմանի և Էրվիեոյի անունները կլսենք: Գեղարվեստական զարթոնում, զոր Կովկասի պարտական ենք. և մեր «Հեռավոր եղբարց» անասահմանորեն շնորհապարտ պիտի մնանք, եթե մեզի ասանկ քաղցրանուշ արվեստագետներ խրկեն...»⁷⁷:

⁷⁶ «Ազատ խոսք», 1906, 17 նոյեմբերի, էջ 417-418:

⁷⁷ «Լուսաբեր», 1907, 30 մարտի, թիվ 349:

Հողվածագրի այս խոսքերն ուղղակիորեն հակադրվում են արևելա-հայ մշակույթի մասին տիրող այն կարծիքին, ըստ որի՝ արվեստը, գրականությունը բացարձակ օգտապաշտորեն ծառայում էին հասարակական կյանքին: Բայց չէ՞ որ միայն թատրոնի ասպարեզում կային բազում օրինակներ, որոնք ապացուցում էին հակառակը: Իրենց իսկ՝ տեղի մտավորականներից շատերի խոստովանությամբ արևմտահայ բեմի փայլուն ներկայացուցիչները՝ Պետրոս Ադամյանը (1849-1891), Սիրանուշը (1857-1932), Ազնիվ Հրաչյան (1853-1920), իրենց փառքի գագաթին հասան Արևելյան Հայաստանի և Ռուսաստանի բեմահարթակներում⁷⁸: Ինքը՝ Արմեն Արմենյանը, իր հյուրախաղերով հաստատեց, որ արևելահայ թատերական արվեստն իր ավանդույթներով և շատ ավելի առաջատար դիրքորոշմամբ կարող էր միայն նպաստել Սփյուռքի բեմարվեստի զարգացմանը: Արմենյան դերասանական զույգը կարողացավ հետաքրքրություն և համակրանք ներշնչել դեպի հայ ժողովրդի այդ հատվածի մշակույթն ու թատրոնը, որն անհետևանք չմնաց տեղի թատերական շարժման համար: Որոշ ժամանակ անց «Եգիպտահայ դրամատիկ» դերասանախումբը Հովհաննես Գալֆայանի (հետագայում՝ Օննիկ Վոլթերի) ղեկավարությամբ բեմադրեց էմին Տեր-Գրիգորյանի «Դամոկլյան սուրը», իսկ Արմեն Արմենյանի եղբայր Գասպար Իփեկյանը համայնքի թատերական հասարակայնության ուշադրությանը ներկայացրեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Կործանվածը» և «Արմենուհի» դրամաները, որոնցից վերջինիս աշխատանքին մասնակցեց նաև մեծանուն թատերագիրը:

* * *

Արշակ Պենկյանից և Արմենյաններից հետո եգիպտահայ բեմը թվում էր ամայացած: Տեղի թատերական ուժերը, որոնք աշխուժանում էին դրսից եկած արվեստագետների ներկայությամբ, կարծես կորցնում էին կողմնորոշվելու ունակությունը նրանց մեկնելուց հետո: Պատճառը, անշուշտ, ավանդույթների դեռևս չհաստատված լինելն էր, որի հետևանքով էլ թատերական կյանքի հիմնական բեռն ընկնում էր եկվոր դերասանների ուսերին: Մինչդեռ արդեն հասունացել էր թարմ և ձեռնհաս ուժերով համախմբված մշտական թատերախումբ ստեղծելու

⁷⁸ Տե՛ս նույն տեղում, 1 հունվարի, թիվ 312:

խնդիրը: Բացի այդ, թատրոնի շուրջը իսկական արվեստագետների կողմից սկսեցին համախմբվել բախտախնդիր մարդիկ, որոնք կասեցնում էին իրոք կայացած ուժերի միավորումը, և որոնցից ազատվելու խնդիրը ևս դառնում էր անհրաժեշտություն:

Թատերական միջոցառում իշխում էր ստեղծված իրադրությունից դուրս գալու գիտակցումը, երբ հայտնի դարձավ, որ շուրջ տասնհինգամյա ընդմիջումից հետո եգիպտոս էր այցելելու Սիրանուշը՝ «Կովկասյան հայ դրամատիկական խմբի» ուղեկցությամբ:

Եգիպտահայերի հիշողության մեջ դեռևս թարմ էին դերասանուհու վերջին ելույթները, երբ նա հաղթականորեն հանդես էր գալիս Սերովբե Պենկյանի օպերետային թատերախմբի կազմում: Նրան հիշում էին նաև բազմաթիվ պոլսահայ մտավորականներ, որոնք ականատեսն էին դերասանուհու առաջին ստեղծագործական քայլերի: Սակայն այն Սիրանուշը, որի հետ հանդիպմանն իբրև մեծագույն պարզև սպասում էին բոլորը, երկարամյա ընդմիջման ընթացքում «առաջադիմել էր հսկայական քայլերով, դարձել անճանաչելի մեծություն»⁷⁹ թե՛ նրա արվեստին նախկինից ծանոթ հանդիսատեսի և թե՛ նրանց համար, ովքեր առաջին անգամ պիտի տեսներին դերասանուհուն:

Սիրանուշի ներկայացումները, որոնք պետք է տեղի ունենային Կահիրեի «Վերդի» թատրոնում, սկսվեցին 1907-ի դեկտեմբերի 16-ին Վիկտորյեն Սարգուհի «Տոսկայով»: Դրան հաջորդեցին Ն. Տիմկովսկու «Պաշտպանը», Հ. Զուբերմանի «Հայրենական տունը», Ա. Սուվորինի և Վ. Բուրենինի «Մեդեան», Ա. Յուլիան-Սուվորովի «Դավաճանությունը», Ֆ. Շիլլերի «Օրլեանի կույսը», Ա. Դյումա-որդու «Քամելիազարդ տիկինը», Վ. Շեքսպիրի «Համլետը», Ռ. Դոնչեստի «Զավակը»: Հաջողությունը մեծ էր: Մամուլն անմիջապես արձագանքեց հիացական հոդվածներով, որոնցում մասնավորապես նշվեց. «Սիրանուշ ինքզինք հայտնեց իբրև ճշմարտապես մեծ դերասանուհի մը, որով պիտի կրնար եվրոպական բեմ մը պարծիլ»⁸⁰: «Համլետը գերազանցորեն անճնավորող Արվեստագետը, գրեց «Լուսաբերը»,- ամեն դերի մեջ բարձր կմնա»⁸¹:

Սրանք հավուր պատշաճի խոսքեր կամ հարգանքի տուրք չէին սիրված դերասանուհուն, այլ թատրոնի գիտակ, հազվագյուտ կուլտու-

⁷⁹ **Ռուբեն Զարյան**, Սիրանուշ (1857-1932), Երևան, 1957, էջ 96:

⁸⁰ «Լուսաբեր», 1907, 28 դեկտեմբերի, թիվ 464:

⁸¹ Նույն տեղում, 1908, 30 հունվարի, թիվ 477:

րայի տեր այնպիսի մտավորականների, ինչպիսիք էին Միքայել Կյուրճ-
յանը, Վահան Թեքեյանը, Վահան Մալեգյանը, ճշմարիտ գնահատականը
տաղանդավոր արվեստագետի:

Առավել ևս արժեքավոր է ամբողջ թատերախմբից նրանց ստացած
տպավորությունը: Ընդհանուր առմամբ բարձր գնահատելով դերասաննե-
րից յուրաքանչյուրի խաղը, իսկ խմբի կազմում էին Հովհաննես Ստե-
փանյանը, Արտեմ Բերոյանը, Ազնիվը, Անդրանիկը, Մ. Ստեփանյանը, Ե.
Երամյանը, Մ. Աղաբեկյանը, Մ. Միհրանը, Ս. Սարգսյանը, Ա. Ռշտունին,
Թվով 14 մարդ, խումբը դիտվեց որպես «ինքնագիտակից ամբողջական
թատերախումբ», «լավ կազմակերպված ընտիր խումբ», իսկ Վահան Թե-
քեյանը (1878-1945) պարզապես օգտագործեց «անսամբլ» եզրույթը,
«ինչպես Թիֆլիսցի թատերական քննադատները կ'ըսեն»⁸²:

Այսպիսով, Սիրանուշը, որը դժվարություններ էր համակերպվում
Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի նորագույն սկզբունքներին, «չէր
կարողանում և չէ'ր կամենում ըմբռնել գեղարվեստական անսամբլի նո-
րագույն պահանջը»⁸³, իր իսկ կամքին հակառակ, դարձավ այդ սկզբունքի
ջատագովը:

Մոլորություն կլինեի ենթադրել, որ Վահան Մալեգյանի (1871-
1966) և Վահան Թեքեյանի նման խորաթափանց արվեստագետներն
անտեղյակ էին դերասանուհու գեղագիտական նախասիրություններին:
Արդեն միայն այն փաստը, որ Սիրանուշը Եգիպտոս եկավ նախօրոք
ընտրված խմբով, որի կազմում ընդգրկված յուրաքանչյուր դերասանի
խնդիրը ոչ թե ստորադասվում, այլ ընդհակառակը՝ կոչված էր համա-
լրելու կենտրոնական կերպարին, վկայում է, որ Սիրանուշն ինքը որոշ
առումով նախադրյալներ տեղծեց անսամբլային դերակատարման հա-
մար:

Այսպիսով, եգիպտահայ հանդիսատեսը հնարավորություն ստացավ
ոչ միայն ականատեսը լինելու դերասանական փայլուն կատարման, այլև
որոշակի գաղափար կազմելու թատերական նորագույն ուղղությունների
մասին:

Սիրանուշի ներկայացումներին տեղի դերասանները (բացի Տիրու-
հի Սիմոնֆից, որը հրավիրվեց Ն. Տիմկովսկու «Պաշտպանի» ներկայաց-

⁸² Նույն տեղում, 1907, 28 դեկտեմբերի, թիվ 464:

⁸³ Լևոն Հախվերդյան, նշվ. աշխ., էջ 86:

մանը և Հովհաննես Գալֆայանից) գրեթե մասնակցություն չունեցան:

Դերասանուհին ինքը, ինչպես և տարիներ առաջ, սիրալիր պատրաստակամությամբ ընդունեց Համայնքի թատերասերների հրավերը՝ բեմադրություններից մեկին մասնակցելու համար: Դա Հովհաննես Գալֆայանի հեղինակած «Վրիժառուն» դրամայի ներկայացումն էր, պատանեկան տարիների առաջին գրական մի փորձ: «Այս ներկայացումը, կ'ըլլա իր բեմ. կարողությունց՝ հաջող անցված քննություն մը, զի մեծանուն դերասանուհին կ'ընդունի զինք (Հ. Գալֆայանին - Ա.Չ.) իր խումբի մեջ»⁸⁴: - Գրում է Թեոդիկն իր տարեցույցում:

Սիրանույշի և Կովկասյան Հայ դրամատիկական խմբի վերջին՝ Ա. Սիրվեստրի և Է. Մորանի «Իգելի» դրամայի ներկայացումը տեղի ունեցավ 1908 թ. փետրվարի 21-ին: Շուրջ երեք ամսվա ընթացքում եգիպտահայ թատերասեր հասարակայնությունը Հնարավորություն ունեցավ ծանոթանալու ոչ միայն տաղանդաշատ դերասանուհու ստեղծագործական նվաճումներին, այլև ընդլայնելու իր պատկերացումներն արևելահայ մշակույթի մասին:

Ազգային թատերագրությունից ներկայացվեցին «Հերոսն Աղասին» (ըստ Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի) և Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»: Չնախատեսված մի շեղում, որ Սիրանույշը կատարեց՝ ընդառաջելով տեղի Հանդիսատեսի ցանկությունը: «Հերոսն Աղասին» առանձնահատուկ նշանակություն ունեցավ՝ դառնալով «արվեստագիտական համերաշխության գրավական», համակրանք և հետաքրքրություն առաջացնելով «դեպի ռուսահայ մտավորական կյանքը»⁸⁵:

Այսպիսով, Սիրանույշը և նրան ուղեկցող թատերախումբը Համայնքում գտնվում էին եգիպտահայ բեմի համար վճռորոշ մի ժամանակաշրջանում, երբ թատերական գործիչների առջև ծառայել էր սեփական թատերախումբ ստեղծելու խնդիրը: Մեծանուն դերասանուհու այցն առավել ևս դարձավ նշանակալից, քանի որ տեղի թատերասերները Հնարավորություն ստացան դիտելու դասական մակարդակի խաղ, որն ազգային, եվրոպական և ռուսական իրապաշտական թատրոնների հատկանշական տարրերի համաձուլվածք էր:

⁸⁴ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Փարիզ, 1927, էջ 438:

⁸⁵ «Լուսաբեր», 1908, 11 փետրվարի, թիվ 482:

Երկու տարի անընդմեջ եգիպտահայ բեմը տրամադրվեց արևմտահայ և արևելահայ թատրոնի ակնառու ներկայացուցիչներին: Նրանցից յուրաքանչյուրը՝ Սիրանուշը, Արմեն Արմենյանը և Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը, Արշակ Պենկյանը, արտիստական մի վառ անհատականություն էր, թատերական ամբողջ մի ուղղության կրող, և նրանց ներգործությունը, թվում է, անմիջականորեն պետք է անդրադառնար եգիպտահայ թատերական շարժման հետագա ընթացքի վրա: Մինչդեռ Սիրանուշի 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 Երկրորդ», «Սև հողեր կամ հետին գիշեր Արարատյան», «Սանդուխտ կույս», «Արդա», «Ֆաուստ»:

Միօրինակությունը խախտվեց 1910-ին Արշակ Ճանպետենյանի «Արևելյան» թատերախմբի երևան գալով: Բայց չէ՞ որ սա ևս հերթական, բնավ ոչ առաջնակարգ հյուրախաղային մի թատերախումբ էր, որն ավելի ցայտուն դարձրեց այն իրավիճակը, երբ բեմում քայլել կարողացող դերասանն իսկ հայտնություն էր: Մամուլում չեն երևում անգամ այն ըմբոստ թատերախոսականները, որոնց կարելի էր հանդիպել մինչև Սիրանուշի գալը: «Արշալույս» թերթը նույնիսկ խոստովանեց, որ ավելորդ է համարել «Արևելյան» դերասանախմբի ներկայացման առիթով իր աշխատակցի «Քրոնիկի» տպագրումը՝ նկատելով, որ «Եգիպտոսի հայկական բեմը «Քրոնիկ» հիվանդություն մատնված և անբուժելի է...»⁸⁶:

Հիշենք, որ այս տխուր եղելությունը պայմանավորված էր նաև XX դարի առաջին տասնամյակին տիրող քաղաքական մի իրադրություն, երբ մշակութային գործունեության ամեն մի դրսևորում դարձավ գրեթե անհնար: Շարունակվում էին հայկական կոտորածները: Տագնապալի լուրեր էին ստացվում Կիրիկիայից և Ադանայից: Ծայրահեղ թշվառության մեջ էր Արաբկիրի բնակչությունը: Այս ամենը չէր կարող չհուզել Եգիպտոսում ապրող հայերին: Համայնքում ծավալվեց Կիրիկիայի, Ադանայի, Արաբկիրի հայրենակիցներին օգնելու մի շարժում, որտեղ թատերական ներկայացումները դարձան այդ շարժումը ղեկավարող «Հայկական բարեգործական», «Աղքատախնամ», «Որբախնամ» և այլ ընկերությունների բարե-

⁸⁶ «Արշալույս», 1911, 2/15 փետրվարի, թիվ 627:

գործական միջոցառումների օժանդակ օղակներից մեկը: Այդ իսկ պատճառով նպատակահարմար դարձավ ծանոթ թատերախաղերի բեմադրությունը, երբ ներկայացումներից ստացվող հասույթը ետ էր մղում դրա գեղագիտական արժեքը: Մամուլում ևս, լայնածավալ թատերախոսականների փոխարեն, տպագրվում էին կարճ հաղորդագրություններ ներկայացումներից ստացված հասույթի մասին:

Եգիպտահայ համայնքն ապրում էր լարված ու ծանր օրեր, որը պայմանավորվում էր աճող ներկուսակցական պայքարով: Արևմտահայ լիբերալ-սահմանադրական շարժումն առաջադիմում էր դեպի քաղաքական հոսանքների լրիվ տարանջատում և դրանց միջև եղած հակասությունների բացահայտում: Եգիպտահայ համայնքում քաղաքական պայքարն ընթանում էր իրենց դիրքն ու ազդեցությունը ծավալելու ձգտող երեք՝ Սոցիալ-դեմոկրատ հնչակյան, Հայ հեղափոխական դաշակցություն և Ռամկավար-ազատական կուսակցությունների միջև: Կուսակցություններ, որոնք իրենց ազդեցությունը տարածելով համայնքի կրթական, մշակութային, եկեղեցական՝ հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտներում, գաղութում ձգտում էին մենատիրության: Էոթեն Բաբազյանը՝ արվեստի մարդ՝ Ռամկավար-ազատական կուսակցության աչքի ընկնող անդամներից մեկը, իր հուշերում գրում է. «Կ. Պոլսեն եկողները մանավանդ՝ իրենց հետ բերած էին Ազգային Սահմանադրության հաստատումի ատեններեն, հոն տիրող «լույսի և խավարի» պայքարներուն վերջալույսի ցնցումներեն մնացած մարտունակ ոգի և հոգի»⁸⁷:

Սոցիալ-դեմոկրատ հնչակյան կուսակցության ներսում, որը 1896 թ. Լոնդոնում գումարված առաջին պատգամավորական ժողովում երկփեղկվեց Սոցիալ-դեմոկրատ հնչակյան և Վերակազմյալ հնչակյան կուսակցությունների, 1908-1910 թթ. աճեց հակամարտությունը, խորացող գաղափարական պայքարն ուղի հարթեց փոխադարձ ահաբեկչությունների համար:

Քաղաքական սպանություն զոհ դարձավ նաև արևմտահայ ակադեմիկոս գրող և հասարակական գործիչ Արփիար Արփիարյանը: Ոճրագործությունը կատարվեց 1908 թ. փետրվարի 12-ին Կահիրեի Շարա ակադեմիայի փողոցում՝ գրողի բնակարանից ոչ հեռու: Արփիարյանի մահվան

⁸⁷ Է. Բաբազյան, Ինքնակենսագրություն և հուշեր (Ազգային գործերու հարակցութեամբ), Գահիրէ, 1960, էջ 7:

բոլոր ցնցեց Եգիպտոսի ողջ հայկական համայնքը, խոր սգով համակելով «արդեն վիրավոր հայությունը»⁸⁸ :

Ստեղծված իրադրությունն պայմաններում արվեստի բոլոր ճյուղերը, որոնք ունեին զարգացման նախադրյալներ, անկում ապրեցին: Օսմանյան սահմանադրության պարզևած «թղթե ազատությունը» մեծապես ազդեց նաև գրականության որակի վրա: Ստեղծվեց «կեղծ հերոսների կեղծ գրականություն», ասպարեզը ողողելով ցածրորակ բրոշյուրների մի իրական տարափով⁸⁹ :

Այսուհանդերձ, գրականությունն էր այն միակ բնագավառը, որը պահպանեց իր կենսունակությունը, ի վիճակի եղավ արձագանքելու կատարվող դեպքերին, տալու ժամանակի և իրականության դատակնիքը: Ամբողջ մեկ տարի՝ 1909 թվականի ընթացքում, եգիպտահայ մամուլի էջերը տրամադրվեցին Կիլիկիայի չարաշուք դեպքերին արձագանքող նյութերին: Հոգվածների հեղինակներն էին Վահան Մալեզյանը, Միհրան Տամատյանը, Միքայել Կյուրճյանը, Միքայել Նաթանյանը և արևմտահայ մշակույթի այլ նշանավոր գործիչներ: Սկիզբ առավ գրականության մի նոր որակ, որը ստացավ «տխուր, արյունոտ գրականություն» անվանումը⁹⁰ :

Այսպիսով, եգիպտահայ մշակույթը XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին զարգանում էր ինչպես երկրի ներսում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս, պատմական հայրենիքում՝ Արևմտահայաստանում տեղի ունեցող քաղաքական և սոցիալական բախտորոշ իրադարձությունների պայմաններում: Դարասկզբի առաջին տասնամյակին՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմի և երիտթուրքերի կառավարության հրեշավոր մտահղացման՝ հայերի կոտորածի նախաշեմին, գաղթօջախում իշխում էր չարաշուք իրադարձությունների նախազգացումը: Սա անմիջականորեն անդրադարձավ համայնքի հասարակական և մշակութային կյանքի բոլոր որոտների վրա:

Եգիպտահայ թատրոնը, որն այս ժամանակահատվածում ուներ խոշոր առաջընթաց կատարելու նախապայմաններ, կանգնած էր փակուղու առջև:

⁸⁸ «Լուսաբեր-Արև» (Կահիրե), 1910, 12 փետրվարի, թիվ 789:

⁸⁹ Տե՛ս նույն տեղում, 24 մարտի, թիվ 805:

⁹⁰ Տե՛ս նույն տեղում:

**ԻՆՔՆԱՀԱՍՏԱՏՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ
(1910-1920-ական թթ.)**

XX դարի երկրորդ տասնամյակը հարուստ էր պատմական խոշոր իրադարձություններով: Ճգնաժամը, որը համակեց եվրոպական պետությունները և, ի վերջո, հանգեց համաշխարհային պատերազմի, իր արտացոլումը գտավ նաև գաղութային երկրների տնտեսական և քաղաքական կյանքում:

Մեծ Բրիտանիան, ձգտելով պահպանել «աշխարհի արհեստանոցի» իր դիրքը, հպատակ երկրներից և հատկապես Եգիպտոսից ստացվող հարկերը հասցրեց առավելագույնի: Բնակչության մեկ շնչից ստացվող եկամտահարկն այստեղ չորս անգամ գերազանցում էր Հնդկաստանի նման խոշոր գաղութից ստացվող եկամտահարկը: Եգիպտոսի հարստությունը սեփականացնելու նպատակին էր ծառայում հատուկ մշակված և իրական արդյունքներ տվող տնտեսական քաղաքականությունը, որը հիմնականում նպատակ ուներ սահմանափակելու ազգային բուրժուազիայի, հետևաբար՝ նաև արդյունաբերության զարգացումը:

Օտար կապիտալի մուտքը խախտեց երկրի զարգացման բնականոն ընթացքը: Ինչպես ազգային, այնպես էլ ոչ ազգային՝ հույն, հրեա, հայ ձեռնարկատերերի կողքին սկսեց զարգանալ մի նոր խավ, այսպես կոչված միջնորդ, կոմպրադորական բուրժուազիան, որի ներկայացուցիչները երկրի ներսում հիմնականում զբաղված էին օտար ապրանքների գնումով և վաճառքով:

Այսպիսով, գաղութարարների քաղաքականությունը սպեկուլյատիվ-ֆինանսական բնույթ ուներ, չնչին անդրադառնալով տնտեսության արտադրողական ճյուղերի, հատկապես արդյունաբերության զարգացման վրա¹:

Արտաքին տնտեսական ճնշումը բնականաբար իր բացասական ներգործությունն ունեցավ ժողովրդի սոցիալական վիճակի վրա: Եգիպտոսում ծայր առած ազգային-ազատագրական պայքարն այս երևույթի անմիջական արտահայտությունն էր: Երկրում ստեղծվեց մի իրավիճակ,

¹ Տե՛ս *Մ.Ա. Փրիլման*, Капиталистическое развитие Египта (1882-1939), Москва, 1963, сс. 5-10.

երբ ազգային փոքրամասնությունները ևս պետք է իրենց դիրքորոշումն ունենային անգլիական արտատնտեսական ճնշման նկատմամբ:

Հայկական Համայնքը, որը Եգիպտոսի պատմության ողջ ընթացքում երկրի անկախությունը դիտում էր որպես իրեն անմիջականորեն վերաբերող մի խնդիր, այս անգամ գրեթե անհաղորդ մնաց Եգիպտոսի ժողովրդի պայքարին: Որոշ խավեր սեփական տնտեսական շահերի պաշտպանության միտումով փորձ էին անում աշխատավորական խավերի դժգոհությունն ուղղել ազգային-ազատագրական շարժման դեմ: Որպես արդյունք՝ 1919-ին ապստամբության վերածված եգիպտական ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարն ստացավ կրոնական անհանդուրժողականության բնույթ՝ ուղղված ոչ միայն եվրոպացիների, այլև ոչ մուսուլմանական ազգային փոքրամասնությունների դեմ: Ցուցարարները «շարժվելով դեպի հայաբնակ թաղերը, թալանեցին հայերի կրպակներն ու վաճառատները, ներխուժեցին նրանց բնակարանները, կոտորեցին որոշ թվով հայեր»²:

Քննարկվող ժամանակահատվածը, երբ երկրի ներսում քաղաքական խմորումները յուրաքանչյուր առիթով կարող էին վերածվել ապստամբության, իսկ հայաշատ Համայնքում աստիճանաբար շրկանում էր ներկուսակցական պայքարը, նաև մի ժամանակաշրջան էր, երբ արևմտահայ Հատվածին սպառնացող արյունոտ մղձավանջը նրան դրել էր լինել-չլինելու հարցականի առջև:

Թվում է, թե մուսանները պետք է լռեին այդ ժամանակ: Սակայն, Ֆիզիկական գոյության պահպանման անհրաժեշտությունը պայքարի էր մղում նաև ժողովրդի հոգևոր ուժերին: Վահան Տերյանը հենց այդ տարիներին գրեց, որ «արևմտահայության ճակատագրի հարցը հայ հասարակական-քաղաքական կյանքում ստեղծել է մտքի, հոգեկան և ֆիզիկական ուժերի արտակարգ լարում»³:

Եգիպտահայ Համայնքի մշակութային կյանքը ևս հագեցած էր նշանակալից իրադարձություններով: 1911 թ. ամբողջ գաղութն անհամբերությամբ սպասում էր Կոմիտասի (1869-1935) Համերգներին: Մեծանուն երաժիշտն այստեղ էր գալու Հովհաննես Մուլթաֆյանցի՝ «Ա. Ման-

² Հ. Ն. Թոփուլյան, Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմություն (1805-1952), Երևան, 1978, էջ 220:

³ Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. VI, Երևան, 1981, էջ 521:

թաշյանց և ընկ. առևտրական տուն» բաժնետիրական ընկերության Եգիպտոսի մասնաճյուղի տնօրենի հրավերով: Կոմիտասը Հունվարի 29-ի իր նամակով համաձայնվում է գալ Եգիպտոս և համերգներից բացի, կարգալ երկու դասախոսություն՝ «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» և «Հայ եկեղեցական երաժշտության ծագման, զարգացման և արդի վիճակի մասին» թեմաներով:

1911-ի սկզբներին գալով Ալեքսանդրիա՝ Կոմիտասը կազմակերպեց 190 Հոգուց բաղկացած երգչախումբ, որը Սուրբ Պողոս-Պետրոս եկեղեցում կանոնավոր փորձերի ընթացքում պատրաստեց Կոմիտասի մշակումներից կազմված համերգային մի ճոխ ծրագիր՝ Հոգևոր երաժշտության յոթ խոշոր հատվածներ և տասնհինգ գեղջկական խմբերգեր:

1911-ի Հունիսի 5-ին Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» թատրոնում կայացած առաջին համերգը, որի ընթացքում ինքը՝ Կոմիտասը, ելույթ ունեցավ «Տիրամայր», «Հավիկ մի պայծառ», «Լոռու գութաններգ», «Մոկաց Միրզա», «Ծիրանի ծառ», «Կոունկ» երգերի, ինչպես նաև խմբերգերի մեներգային բաժինների կատարմամբ, արժանացավ անսխառեպ հաջողության: Հունիսի 16-ին նույնպիսի հաջողությամբ համերգը կրկնվեց Կահիրեի «Աբբասի» թատրոնում:

Ինչպես հայ, այնպես էլ օտար մամուլը ողողվեց դրվատական գրախոսականներով: «Ալ-Մոգադդամ» թերթը Կոմիտասին հռչակեց «Իբրև աշխարհի ամենից համբավվոր վարպետը»*, իսկ «ալ-Վաթանը», հանձին Կոմիտասի, «ողջունում էր այն մեծ առաքյալին, որով կարող էր հպարտանալ ոչ միայն հայ ժողովուրդը, այլև ողջ Արևելքը»⁴:

Կոմիտասի համերգների առիթով է նաև, որ Տիգրան Կամսարականն իր բաց նամակում նրա «մոգական արվեստը» բնութագրեց բացառիկ գնահատականներով: «Մենք կկարծեինք թե հայ կրոնավորը որ էջմիածնեն կուգա՝ մյուսոն միայն կբերե, դուք Մասիսն ու Արագածը փոխադրեցիք Հոս պահ մը. ո՞վ ըսավ, որ լեռները չեն քայլեր...»⁵:

Կոմիտասի մեկնումից հետո եգիպտահայ մշակութային կյանքի համար նշանակալից եղան նաև Արմենակ Շահմուրադյանի (1878-1939) համերգները: Երգչի հռչակը, որպես Փարիզի «Գրանդ օպերայի» նորա-

* Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, N 1570:

⁴ Յիջիլիա Բրուտյան, Կոմիտաս, Երևան, 1969, էջ 43:

⁵ «Գեղարվեստ» (Թիֆլիս), 1917, N 6, էջ 129:

Հայտ աստղի, հասել էր Կահիրե նրա գալուց դեռ շատ առաջ: Երիտասարդ տենորի համերգները, որոնք Հավասարապես Հաջող անցան թե՛ Կահիրեում և թե՛ Ալեքսանդրիայում, դարձան ոչ միայն Հայ, այլև ամբողջ երաժշտասեր հասարակայնության ուշադրության առարկա: Հայկական «Հոսանք» պարբերականը, մանրամասնորեն անդրադառնալով երգչի կատարողական արվեստին, միաժամանակ թարգմանաբար տպագրեց նաև օտար մամուլի հիացական հոդվածները⁶:

Նույն տարիներին ասպարեզ իջան նաև եգիպտահայ համայնքի մի շարք երաժիշտ-կատարողներ: Իրենց համերգային գործունեությունը էոթեն Բաբադյանից բացի, աչքի ընկան նաև դաշնակահարուհի Հայկանուշ Պալյանը, երգչուհի Վալյանթին Ամիրայանը:

Մշակութային կյանքի համընդհանուր աշխուժացման պայմաններում նկատելի վերելք ապրեց նաև եգիպտահայ ճարտարապետությունը: Եգիպտոսը, որը դարեր շարունակ ճանաչվել է իբրև Արևելքի ճարտարապետության «մեծագույն դպրոց», իր հրաշագեղ շինությունների համար պարտական է նաև Հայ ճարտարապետական մտքին: Լևոն Նաֆիլյանի նախագծերով են կառուցվել Կահիրեի Իսմաիլիեի թաղամասի բազմաթիվ շինություններ, Լևիի բազմահարկ շենքերը: Ճարտարապետ Կարո Պալյանը, պրակտիկ գործունեությանը զուգընթաց, գրեց «Եգիպտոսը և արաբական ճարտարապետությունը» աշխատությունը, որով հեղինակն իրեն հաստատեց ոչ միայն որպես «նրբաճաշակ, դժվարահաճ և զգայուն արվեստագետ մը, այլ նաև մաքրասեր ու հանկուցիչ ոճով գրագետ մը»⁷:

Եգիպտահայության հոգևոր կյանքում շարունակում էր առանձնահատուկ դեր կատարել գրականությունը, որը ձգտում էր կազմակերպել ու նպատակաուղղել տարերայնորեն զարգացող մշակութային կյանքը:

1916 թվականին ստեղծվեց «Եգիպտահայ գրական-գեղարվեստական միությունը»: Գրողների այս միավորումը նախատեսում էր իր գործունեության ոլորտն ընդգրկել նաև համայնքի թատերական շարժումը:

Գրողների համախմբմանը նպաստեց Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում «Հուսաբեր» (1913) և «Արև» (1908) թերթերի հիմնադրումը: Չնայած տարբեր քաղաքական դիրքորոշումներին՝ 1915 թ. մարտի 3-ից «Հուսաբեր» թերթը ճանաչվեց իբրև դաշնակցության «անպաշտոն», իսկ

⁶ Տե՛ս «Հոսանք» (Կահիրե), 1912, 19/3 մարտի, թիվ 7, էջ 108-109:

⁷ Սուրէն Պարթևեան, Եգիպտահայ տարեցույցը, Գահիրէ, 1916, էջ 172:

1923 թ.՝ «պաշտոնական» օրգանը, այն ժամանակ, երբ «Արևը» հատկապես 1908-1912 թթ. ուներ հակառակ ուղղվածություն, երբ թերթը գլխավորում էին իրենց հակադաշնակցական հայացքներով հայտնի մտավորականներ Վահան Գյուրքչյանը (խմբագիր) և Լևոն Մկրտիչյանը⁸, երկու պարբերականներն էլ մեծ տեղ էին հատկացնում համայնքի մշակութային կյանքն արտացոլող նյութերին՝ իրենց էջերը տրամադրելով «գրագետներու ընտրանիեն շատերին»։ «Արև» թերթում հանդես են եկել Տիգրան Կամսարականը, Վահան Թեքեյանը, ինչպես նաև սկսնակ գրողներ⁹։ «Եգիպտահայ տարեցույցի» վկայությամբ «Հուլիաներ» թերթը «ժամադրավայր կրլա հանդուգն և աներկյուղ հրապարակագիրներու», թերթի էջերում իրենց գործերով հանդես եկան Սուրեն Պարթևյանը, Արտավազդ Հանրմյանը, Արսեն Երկաթը և շատ ուրիշներ¹⁰։

Գրականության և արվեստի նման կենսունակությունը հիմք տվեց կարևոր տեղաշարժեր ակնկալելու նաև եգիպտահայ թատրոնից։ Պատմականորեն բարդ իրավիճակում հիմնովին փոխվեցին նաև թատրոնի խնդիրները։ Ա. Գաբամասյանը՝ «Եգիպտահայ տարեցույցի» հեղինակներից մեկը, գրում է. «Բայց ո՞վ ըսավ որ թատրոնը գրոսավայր մըն է լոկ և անոր նպատակը՝ աննպատակ ժամանց մը միայն. եթե այդպես ըհար, ինչո՞վ բացատրել Տիգրիս և Բաքու ներկայացումների ճոխությունը այս օրերուն, նույնը և՛ Փարիզ, Հռոմ, Լոնդոն, Պետրոգրադ. այդ տեղերը մարդիկ չա՛տ ավելի մոտ են պատերազմին, քան թե մենք հոս. բայց այդ տեղերը մարդիկ պատերազմին հանդեպ իրենց պարտականությունը լիովին և սրտագին կկատարեն ու կերթան հոգեկան կազդույր և սնունդ փնտրել գեղարվեստի տաճարներուն մեջ, մյուս օր ավելի կորովի շարունակելու համար պայքարը, որմեն միայն կախում ունի իրենց վաղվան փառքը ու երջանկությունը»¹¹։

Այսպիսով, եգիպտահայ թատրոնը ևս, ամլություն բավական երկար մի շրջան բոլորելուց հետո, իր խոսքն ու վերաբերմունքը պետք է ունենար կատարվող իրադարձությունների հանդեպ։ Դա նշանակում է, որ պետք էր առաջին հերթին հրաժարվել նախկինում ընդունված խաղացանկից։ Ստեղծվեց թատերական նոր երկերի անհրաժեշտություն։

⁸ Տե՛ս Լ.Ս. Թոփուզյան, նշվ. աշխ., էջ 327-328։

⁹ Տե՛ս Սուրեն Պարթևեան, նշվ. աշխ., էջ 171։

¹⁰ Նույն տեղում։ Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է։

¹¹ Նույն տեղում, էջ 57։

1910 թ. Տիգրան Կամսարականը (1866-1941) և Միքայել Կյուրճյանը (1879-1965) գրեցին «Փրկանքը» դրաման, որը «Եգիպտահայ տարեցույցի» վկայությունը «դեպք մը եղավ» Համայնքի թատերական կյանքում: Թատերագրական մյուս գործերը, որոնցով աչքի ընկան այդ տարիները, Սուրեն Պարթևյանի (1876-1921) «Չայնը Հնչեց» և «Անմահ բոցը» պիեսներն են:

Հատկանշական է, որ այս թատերախաղերի հեղինակները պատկանում են արևմտահայ ճանաչված գրողների թվին: Հանգամանք, որը հետագայում, երբ դրամատիկական երկերը հիմնականում գրվում էին իրենց իսկ՝ դերասանների կամ էլ ռեժիսորների կողմից, եգիպտահայ թատերագրության համար մնաց իբրև հազվագեղ երևույթ:

Նշված դրամաները, որոնք էական ներգործություն ունեցան նաև բեմարվեստի ընթացքի վրա, XX դարի սկզբներին համաշխարհային թատերագրության ասպարեզում տեղի ունեցող խոշոր տեղաշարժերի յուրահատուկ անդրադարձն էին, որը և մեզ իրավունք է վերապահում դրանք դիտելու հենց այդ վերափոխումների համատեքստում: Արևելահայ թատրոնում այս ներքին նորոգումը կատարվեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի թատերագրության շնորհիվ: Ժամանակակից դրաման եկավ փոխարինելու ողբերգությանն ու կատակերգությանը: Նույնը կատարվեց նաև եգիպտահայ թատրոնում, իրենց հարցադրումներով բոլորովին նոր թատերական երկերի շնորհիվ:

Տիգրան Կամսարականի և Միքայել Կյուրճյանի «Փրկանքը» դրաման (1910) վերարտադրում է արևմտահայ իրականության մեջ հաստատվող բուրժուական հարաբերությունները: Ինչպես Շիրվանզադեի մոտ, այստեղ ևս «փողի շուրջն է պտտվում դրամայի ինտրիգը»¹², որը միայն առիթ է, որպեսզի տեղի ունենա տարբեր իդեալների բախում, բացահայտվի սոցիալական մի նոր տիպ՝ հանձին Սուրեն Սրապյանի: Նա, որ հայկական նորահայտ բուրժուազիայի որոշակի խավի ներկայացուցիչն է, նաև այդ խավի բարքերի կրողն է, որոնց համաձայն՝ անագնվությունն ու ստորությունը սոսկ ապրելու, «կյանքի պայքարին» դիմանալու միջոց են: Ըստ այդ «գործնական փիլիսոփայության»՝ յուրաքանչյուր իրավիճակի ոչ միայն կարելի է հարմարվել, այլև օգտվել դրանից: «Ամեն միջավայր՝ բարոյական կլիմա մը է, կամ կվարժվիս, կհարմարիս անոր, և կամ կմեռ-

¹² Լևոն Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), Երևան, 1980, էջ 27:

նիս անկե... Իմ մասիս, շիտակը խոսիմ, վարժվողներեն եմ»¹³:

Ահա այս մտածելակերպն ունեցող կերպարի շուրջն է հյուսվում պիեսի ինտրիգը, որը պատկերում է իր ժամանակի համար տիպական մի իրավիճակ:

Գործողությունը կատարվում է Կոստանդնուպոլսում՝ միջին կարողությունների տեղ Գաբրիել Թոթվանյանի ընտանիքում: Դուռտըր՝ Արսինեն, մտադիր է ամուսնանալ Սուրեն Սրապյանի հետ, որը բոլորի համար անսպասելի հայտարարում է, թե կամուսնանա դրամոփտը վճարելուց հետո միայն՝ քաջ գիտակցելով, որ պահանջած գումարն ընտանիքն իր տրամադրություն տակ չունի: Սուրենի և Արսինեի եղբոր՝ Ատոմի միջև մինչ այդ էլ եղած հակակրանքը վերածվում է բացահայտ թշնամության: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ նրանք կյանքի հանդեպ ունեին միանգամայն տարբեր մոտեցումներ: Ատոմը հայրենասեր է, իր ժողովրդի ճակատագրով մտահոգված, դեռևս պատանեկության տարիներին մասնակցել է հակապետական ցույցերին: Նոր է վերադարձել Ամերիկայից, որտեղ ստիպված էր պատսպարվել՝ սուլթան Համիդի օրոք մի թուրք սպասավորի ծեծելու պատճառով: Սուրենի համար, որը մտահոգված է միայն սեփական բարօրությունը, Ատոմի վարքագիծն ու մտածելակերպն անհասկանալի են: Գիտակցելով, որ պահանջած դրամոփտը կնշանակեր ամբողջ ընտանիքի կործանում, նա ընդունակ է սեփական ճակատագիրը կառուցելու ուրիշների դժբախտության հաշվին՝ իր որոշման մեջ մնալով անդրգլխի: Ատոմը, որի համար այլևս անտանելի էր տեսնել հարազատների տառապանքը, վեճի բռնվելով Սուրենի հետ, պատրաստ է սպանել նրան: Քույրը՝ Արսինեն, համոզվելով, որ իրեն չափազանց թանկ գնով կտրվեր Սուրենի խոստացած երջանկությունը, հրաժարվում է նրանից: Ատոմին հաջողվեց փրկել ընտանիքն անխուսափելի կործանումից:

Տ. Կամսարականի և Մ. Կյուրճյանի դրաման անմիջապես գրավեց համայնքի թատերական գործիչների ուշադրությունը: Առաջինն Ալեքսանդրիայի «Հայ երիտասարդաց միություն» թատերախումբն էր, որն այն բեմադրելու փորձ կատարեց (1912): Իսկ 1918 թ., երբ եգիպտահայ գաղութում էր գտնվում Վահրամ Փափազյանը (1888-1968) մի խումբ դերասանների՝ Ենուք Շահենի, Հրաչյա և Ադրինե Դերձակյան քույրերի,

¹³ Գրականության և արվեստի թանգարան, Միքայել Կյուրճյանի ֆոնդ, N 13-II: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

Աղալմուռ ուղեկցութեամբ, «Փրկանքը», այս անգամ արդեն պոլսահայ դերասանների ուժերով, ստացավ իր երկրորդ բեմական կյանքը:

Երիտասարդ Փափազյանին համայնքում քչերն էին ճանաչում, չնայած 1908 թ. նա եղել էր Եգիպտոսում, քաղվածքներ արտասանել Վիկտոր Հյուգոյի «Ռուրի Բլաս», Պիեռ Կոռնելի «Սիդ» և մի շարք այլ գործերից¹⁴:

Տիգրան Կամսարականը, 1913-ին Փափազյանի մեջ արդեն իսկ նշմարելով ապագա մեծ դերասանին, հանդես եկավ դրվատական, միաժամանակ արվեստի գիտակ մարդուն հատուկ վերլուծական մի շարք հոդվածներով: Դրանցից մեկն էլ պատճառ եղավ, որպեսզի Վահրամ Փափազյանը գրողին անձամբ ծանոթանալու ցանկությունն ունենար: Դերասանն իր «Սրտիս պարտքը» գրքում հիշում է. «Եվ մի առավոտ, երբ նոր էի զարթնել, Ենովք Շահենը, որ թատերախմբի մատակարարն էր այդ նեղ օրերին, երբեմն էլ մեկ-մեկ իր շնորհներով երջանկացնում էր հանդիսատեսին որպես դերասան, աչքերիս առաջ բացեց Եգիպտոսում տպվող մի պարբերական, ուր իմ կերպարների մեկնաբանության շուրջը մի ընդարձակ հոդված կար տպված Կամսարականի ստորագրությամբ:

Հիացա:

Դեռ ոչ ոք այդքան հմուտ վերլուծականով ինձ չէր վարձատրել:

Եվ այս անգամ արդեն հպարտացա ոչ միայն իմ ցեղի առևտրական ընդունակություններով, այլև արվեստի ըմբռնման լայն հորիզոններով:

Այս բոլորից հետո, գեթ առ ի քաղաքավարություն, մի այցելություն իմ քննադատին՝ պարտավորությունս էր»¹⁵:

Գրողի հետ ունեցած հանդիպումից հետո և, ըստ երևույթին, նրա իսկ խորհրդով Փափազյանն Ալեքսանդրիա վերադառնալուն պես որոշեց բեմադրել նրա «Փրկանքը» դրաման, որտեղ ինքը դարձյալ հեղինակի ցուցումով պետք է ստանձներ Սուրենի դերը: «Փայլուն արտաքինով դրամոփիտ որսացողի»¹⁶ այդ կերպարն անձնավորելու համար ավելի հարմար մի դերասանի դժվար էր պատկերացնել: Ներկայացումը, ինչպես և կարելի էր ենթադրել, դարձավ այդ թատերախաղի արժանի մեկնաբանումը: Ինքը՝ Կամսարականը, մեկ անգամ ևս համոզվելով, որ Վահրամ

¹⁴ Տե՛ս «Լուսաբեր» (Կահիրե), 1908, 21 մայիսի, թիվ 523:

¹⁵ Վահրամ Փափազյան, Սրտիս պարտքը, Երևան, 1959, էջ 87:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 92:

Փափագյանն անուրանալի տաղանդ է, իր գրչակից ընկերոջը՝ Վահան Մալեգյանին, գրեց. «Հոս տեսանք մենք Վահրամ Փափագյանը. խորապես խանդավառվեցանք, ուրիշ Ադամյան մըն է ասիկա, էվել իր գեղեցիկ հասակը: Մեծ հայտնություն մըն է:

Պիտի գա իր խումբով ներկայացում մը տալու հոտ. «Փրկանք»-ը տալերնին արգելք ըլլալու չէր ինծի հանձնարարել զինքը Ձեռն հաճոյակատարություն և ատոր համար է, որ չեմ քաշվիր խնդրել Ձեռն ջերմորեն, որ ամեն աջակցություն ընծայեք իրեն հնչուն փառք մը ապահովելու:

Իմ այս թախանձանքս մեծ չքմեղանք մը ունի. երբ զինքը տեսնեք բեմի վրա, հպարտ պիտի զգաք ինքզինքնիդ իբր հայ. ու ամեն անոնք, որոնց տոմս *colle*^{*} ըրած պիտի ըլլաք՝ պիտի գան շնորհակալ ըլլալու Ձեզի...»¹⁷:

Այսպիսով, թատերախաղը դարձավ առիթ երկու արվեստագետներին՝ Տիգրան Կամսարականի և Վահրամ Փափագյանի ստեղծագործական և անձնական մտերմության համար: Ինչ վերաբերում է ներկայացմանը, ապա խումբը արձանագրեց հաջողություն, որի նմանը չէր ունեցել մինչ այդ իր այցելած աֆրիկյան և ոչ մի երկրում: Բարոյականից բացի, եղավ նաև նյութական վարձատրություն, որը ոչ պակաս կարևոր էր «հանդիսատես որոնելիս անհամբույր ծովերով» նավարկող մի թատերախմբի համար, որը հնարավորություն ընձեռեց խմբին նույն այդ ծովերով վերադառնալու Դարդանել ոչ միայն «թեթև սրտով և ծանր քսակով, այլև մի հայ հեղինակի հանդեպ մեր ստանձնած պարտականությունը լիակշիռ հատուցողի հպարտությունը»¹⁸:

Թատերական մեկ այլ երկ, որը գրվեց այդ տարիներին, Սուրեն Պարթևյանի «Ձայնը հնչե՛ց» («Ձայն մը հնչեց»)՝ պիեսն է: Գրելու առիթ ծառայեց Հայկական հարցը, որը 1912 թ. Բալկանյան պատերազմի ժամանակ հատկապես հուշում էր թե՛ արևմտահայ և թե՛ արևելահայ հասարակայնության ամենալայն շրջաններին: Ազգային-ազատագրական պայքարի թեման, որին որոշիչ տեղ էր հատկացվում նաև մինչ այդ գրված և բեմադրված բազմաթիվ ողբերգություններում, ստացավ արդիական և

* colle' (ֆրանս.) - պարտադրած:

¹⁷ Արևմտահայ գրողների նամականի, գիրք VI, պրակ I, Երևան, 1972, էջ 90 - 91:

¹⁸ Վահրամ Փափագյան, նշվ. աշխ., էջ 93: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

** «Ձայն մը հնչեց էրգրումի հայոց լեռներեն» երգի առաջին տողն է, որը երգել են նաև 1895 թ. Կոստանդնուպոլսում Բաբա-Ալիի ցույցի ժամանակ:

հրատապ հնչեղություն: Թատերախաղի հերոսները, ինչպես և հատուկ էր նոր, ժամանակակից դրամային, վերամբարձ-պաթետիկ ոճի փոխարեն խոսում էին զուսպ, խոսակցականին հարող լեզվով՝ դրանով իսկ այն դարձնելով ավելի հասկանալի ու տպավորիչ:

Գործողությունը կատարվում է Թիֆլիսում: Հեղինակը պատահաբար չէր ընտրել արևելահայության մտավոր և մշակութային կյանքի այդ կենտրոնը. 1912-ին այստեղ էին հավաքվել հայ տարբեր հասարակական խավերի ներկայացուցիչներ, որոնք մտահոգված էին հայության ճակատագրով: Այսպիսով, Սուրեն Պարթևյանը, ինչպես և Գրիգոր Զոհրապը և արևմտահայ մի շարք մտավորականներ, Հայաստանի ազատագրման հարցը պայմանավորում էին Ռուսաստանի միջամտությամբ: Նույն ժամանակաշրջանում հայ բուրժուական մի շարք գործիչներ պայքարում էին՝ եվրոպական մեծ պետությունների միջոցով Հայկական հարցին դրական լուծում տալու համար: Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսը, որին վերապահված էր հարցի միջազգային արժարժման նախաձեռնությունը, 1912 թ. նոյեմբերի 10-ից Եվրոպայում իր լիազոր ներկայացուցիչ նշանակեց Պողոս Նուբարին, որը «հանձնարարություն ուներ հուշագրի պատրաստելու Լոնդոնի կոնֆերանսին ներկայացնելու համար»¹⁹:

Սուրեն Պարթևյանի թատերախաղը հատկանշական է նրանով, որ արտահայտում է մոտալուտ հաղթանակի հույսով ապրող հայ ժողովրդին համակած ոգևորության մթնոլորտը: Մարդիկ վերափոխվում էին անճանաչելիորեն: Բարձրաշխարհիկ կյանքի սովոր մի իշխանուհի, որպիսին Բագրատ Ասատուրովի կին Սոնյա Ասատուրովան էր, կարող էր հրաժարվել իր անհոգ կյանքից և միանալ Հայաստանի սահմանազլխին կանգնած կամավորական շարժմանը: Հարազատներից թաքուն բժիշկ Արա Հախումովի օգնությամբ նրան հաջողվեց դառնալ Կարմիր խաչի դարմանուհի: Զինվորական այն հոսպիտալը, որտեղ աշխատում էր Սոնյան, գրավվեց գերմանացիների կողմից: Իշխանուհուն հետապնդում է գերմանացի սպա Ֆոն Շաֆեն: Սոնյան որոշում է վերցնել սպայի լիազորության տակ գտնվող կարևոր փաստաթղթերը: Սպայի առանձնասենյակում գտնվելու պահին մոտենում են ռուսական զորքերը՝ խուճապի մատնելով գերմանական և թուրքական զինվորներին: Ֆոն Շաֆեն, նկատելով փաստաթղթերի կորուստը, հրամայում է ձերբակալել Սոնյային: Նրան մահացու

¹⁹ Հայ ժողովրդի պատմություն, նշվ. աշխ., էջ 521:

վիրավորում են: Հոսպիտալում իշխանուհու սնարի մոտ է նրա ամուսինը՝ գորավար Բագրատ Ասատուրովը, որի գործերը գրավել էին թշնամու դիրքերը: Այդ լուրը Սոնյայի համար հնչեց որպես ազատության ձայն: Իշխանուհին մահանում է:

«Ձայնը հնչե՛ց» թատերախաղի բեմադրության առաջին ներկայացումը կայացավ 1917 թ. օգոստոսի 5-ին «Հայ բեմ» թատերախմբի նախաձեռնությամբ Կահիրեի «Բրենթանիա» թատրոնում, իսկ օգոստոսի 27-ին կրկնվեց Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» թատրոնում: «Այդ անմոռանալի գիշերներուն,- գրում է Ա. Գաբամաճյանը,- լիալիր Բրենթանիան և լիալիր Ալհամբրան երկու բան կհավաստեն, թե ժողովուրդը սիրո և հարգանքի թաքուն զգացում մը վառ կպահեր իր սրտի խորը՝ հանդեպ իր կամավորներուն, հանդեպ Հայ կովին, և նույնքան սեր և հարգանք՝ հանդեպ այն գրագետներուն, որոնք նվիրված են Հայրենիքն իրեն՝ ժողովուրդին թարգմանելու»²⁰:

Սուրեն Պարթևյանի մյուս՝ «Անմահ բոցը» թատերախաղը, անդրադառնալով 1915 թ. աղետալի դեպքերին, գրողին հուզող՝ Հայ ժողովրդի ճակատագրի, նրա արիության և պայքարի թեմայի մի նոր արտահայտությունն էր:

Թատերախաղի գործողությունն այս անգամ ծավալվում է Կոստանդնուպոլսում: Մեկ ընտանիքի օրինակով Պարթևյանը վերարտադրում է Հայ կյանքի իրական վիճակը Եղեռնից հետո: Երիտթուրքերի առաջին զոհերից մեկը դարձավ ընտանիքի երիտասարդ հայրը՝ Ատոմ Ազատյանը: Ատոմի մայրը, չգիմանալով այդ հարվածին, խելագարվում է: Հենց այդ երեկո նրանց տանը հայտնվում է Ատոմի ընկերն ու ընտանիքի վաղեմի բարեկամը՝ Միգհար-Շաքիր բեյը, որը, ինչպես պարզվեց հետագայում, երիտթուրքական կառավարության սյուներից մեկն էր: Օգտվելով անելանելի վիճակից՝ նա Ատոմի կնոջն առաջարկում է իր հոգատարությունը: Առաջարկին ի պատասխան՝ Միրանույշը որոշում է դիմել չափազանց ծանր մի քայլի. նա որդուն հանձնում է ամերիկյան որբանոց և այստեղ էլ, նրան վերջին անգամ հրաժեշտ տալուց հետո, ինքնասպան լինում: Միգհար-Շաքիր բեյը Միրանույշի արարքն ընկալում է որպես վրեժ: Որբանոցի ամերիկացի միսիոներներից մեկը, ապշած երիտասարդ կնոջ վարմունքից, բացականչում է. «Այս դժբախտները հուսալքվիլ չեն գիտեր...

²⁰ Սուրեն Պարթևյան, նշվ. աշխ., 1917, էջ 56:

Անոնք բարոյապես ընկճված չեն՝ հակառակ իրենց կրած սարսափելի հալածանքին... Եվ իրենց հալածիչներուն կատաղությունը անոնց մոտալուտ կործանումին ստուգությա՛մբը կբացատրեն, մա՛ղ կմնա որ զայն արդարացնեն...»²¹:

Ի պատասխան միսիոնների այս խոսքերի՝ պիեսն ավարտվում է ոչ թե Սիրանուշի մահվամբ, այլ երիտասարդ մի այլ գույգի՝ Սիրանուշի զարմուհի Զաբել Սիրաքյանի և Արսեն Շահինյանի՝ լեռներում մարտնչող ջոկատներին միանալու որոշմամբ:

Պատմական իրադարձությունները, հասարակական կյանքի տեղաշարժերը, այսպիսով, բեմարվեստը մղում էին դեպի նոր տիպի թատերախաղերի, սոցիալական հերոսի որոնումների: Ստեղծվեցին գործեր, որոնք իրենց ժամանակաշրջանն արտացոլելու փորձ էին: Այսուհանդերձ, Պարթևյանի, նաև Կամսարականի և Կյուրճյանի դրամաները չէին կարող նորագույն բեմական գրականության հավակնությունն ունենալ: Կերպարները դեռևս տրված էին մակերեսայնորեն, հոգեկան խորքից զուրկ:

Եզիպտահայ թատերագրությունը, կրելով փոփոխություններ ինչպես ժանրային, այնպես էլ թեմատիկ առումներով, իր ազդեցությունն ունեցավ նաև բեմական արվեստի ընթացքի վրա: Դրանում կարելի է համոզվել՝ վերլուծելով այդ տարիներին գործող հիմնականում երկու՝ Ալեքսանդրիայի «Հայ երիտասարդաց միություն» և Կահիրեի «Հայ բեմ» թատերախմբերի գործունեությունը:

Նախ՝ դերասանախմբերի կազմի մասին: Երկուսում էլ ընդգրկված էին համայնքի լավագույն թատերական ուժերը: Այսպես, «Հայ երիտասարդաց միություն» խմբի անդամներն էին Լևոն Շիշմանյանը, Գևորգ Իփեկյանը, Պետրոս և Լևոն Բերբերյան եղբայրները, Կարապետ Մկրտչյանը, Լ. և Ա. Թոքատյան եղբայրները, ինչպես նաև երաժիշտ-դերասաններ Էոթեն Բաբազյանը և Վրթանես Երամյանը: Թատերախմբում ընդգրկված էին նաև դերասանուհիներ Զարուհի Տամատյանը, Զարուհի Փափազյանը, Է. Շիշմանյանը, Հ. Գամջյանը, որոնք բեմ բարձրացան հանուն «գեղեցիկ նպատակի մը իրագործման, առ ոչինչ սեպելով կնոջ բեմի վրա երևալուն դարավոր նախապաշարումը»²²: Իբրև խմբի ղեկավար կամ ինչպես իրենք էին ասում՝ «ամաթեորներու մարզիչ», հրավիրվեց Լևոն Նիզիմյանը՝

²¹ Սուրէն Պարթևեան, Անմահ բոցը, Զայնը հնչեց... Աղեքսանդրիա, 1917, էջ 47:

²² «Հոսանք», 1912, 6/19 մայիսի, թիվ 18, էջ 286:

Թատրոնի վաղեմի սիրահար և դերասանական արվեստին գիտակ մի անձնավորություն:

Կահիրեի «Հայ բեմ» թատերախմբի կազմում էին Հովհաննես Գալֆայանը (Օննիկ Վոլթեր), Գ. Թերզիբաշյանը, պոլսահայ դերասան Տրդատ Նշանյանը, ինչպես նաև դերասանուհիներ Նվարդ Շաղոյանը, Սարոյան քույրերը և այլք:

Երկու թատերախումբն էլ հովանավորվում էին Հնչակյան կուսակցության կողմից և հիմնականում հանդես գալիս բարեգործական ներկայացումներով:

Եզիպտահայ թատերախոսները, նկատի առնելով թատերական արվեստի զարգացման միտումները և ազգային թատերագրության նոր գործերի առկայությունը, հիմք ունեին «կատարյալ Հայ թատերական սեզոն մը» ակնկալելու համար:

Այսպես, 1912-ին Ալեքսանդրիայի «Հայ երիտասարդաց միություն» իր թատերաշրջանն սկսեց Թեոդոր Բարրյերի «Փարիզի աղքատներով», իսկ Կահիրեի «Հայ բեմ» թատերախումբը՝ Ջուզեպպե Վերդիի «Աիդա» օպերայով:

Ալեքսանդրիայի խումբն իր ընտրությունն արդարացրեց նրանով, որ թատերախաղը բեմադրվելու էր Մարտիրոս Մնակյանի հոբելյանի առթիվ: Մինչդեռ «Հոսանք» պարբերականի հոդվածագիրը՝ «Սֆինքս» ծածկանունով, անտեսելով անգամ այս հանգամանքը, առիթը բաց չթողեց մեկ անգամ ևս ընդգծելու, որ սույն թատերախաղը Մարտիրոս Մնակյանի խաղացանկում մշտապես տեղ գրավող «մոդայե ինկած» պիես էր, «չատ միջակ հեղինակի մը գործ»²³:

Այսուհանդերձ 1912 թ. հունիսի 1-ին Կահիրեի «Աբբասի» թատրոնում տեղի ունեցած «Փարիզի աղքատների» ներկայացումը հատկանշական է նրանով, որ իր կատակերգական արվեստով փայլեց Լևոն Շիշմանյանը: Բլանդրյոզի կերպարը միտումնավոր կառուցելով Մնակյանի խաղատճին համապատասխան՝ նրան հաջողվեց ստեղծել «պատրանքը իր սիրական վարպետին՝ Մնակյանի, որմե խորապես ազդված ըլլալ կլթվի»²⁴:

«Փարիզի աղքատներից» հետո, որը թատերախմբի համար դարձավ ուժերի մի յուրօրինակ փորձություն, խումբը ձեռնարկեց Ալեքսանդր

²³ Նույն տեղում, էջ 285: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

²⁴ Նույն տեղում, 1912, 27/9 հունիսի, թիվ 21, էջ 334:

Շիրվանզադեի «Կործանվածի», Տիգրան Կամսարականի և Միքայել Կյուրճյանի «Փրկանքի», Օկտավ Միրբոյի «Գեչ Հովիվների» բեմադրությունը: Ժամանակակից դրամաների այս ընտրությունը թատերախմբին հնարավորություն ընձեռեց խուսափելու կանխամտածված ամպլուաներից՝ դերասանին ընձեռելով անհատական արվեստի դրսևորման հնարավորություն:

Թատերասեր հասարակայնությունը և մամուլը, որոնք ուշադրություն դարձրին հետևում թատերախմբի այս նորամուծություններին, իրենց հերթին ձգտելով բեմահարթակին տեսնել ժամանակին համահունչ գործեր, ջանում էին ամեն կերպ խրախուսել թատերական արվեստի ընթացքը: Այսպես, «Հոսանք» հանդեսի հովվածագիրը, վերլուծելով Շիրվանզադեի «Կործանվածը» պիեսը, դերասաններին խորհուրդ է տալիս բեմադրությունը կառուցել հասարակական հարաբերությունների առճակատման հիման վրա, այսինքն՝ ճիշտ և ճիշտ այն սկզբունքով, որով կառուցված են իբենյան տիպի դրամաները, երբ թատերախաղի առերևույթ գործողությունը մղվում է երկրորդ պլան՝ իր տեղը գիշերով հերոսների «տարբեր իդեալների բախումից ծագող կոնֆլիկտների»²⁵ բացահայտմանը:

«Հայ երիտասարդաց միությունը» բեմադրեց նաև «Փրկանքը» Վահրամ Փափազյանի խմբի փայլուն ներկայացումից առաջ՝ 1912 թ., Ալեքսանդրիայում: Ներկայացմանը մեծ անհամբերություն դարձրեց նաև Կահիրեի թատերասերները՝ վստահեցնելով, որ «Աբբասի» հսկայական թատրոնը լեփ-լեցուն պիտի լիներ, եթե թատերախումբը Կամսարական-Կյուրճյանի պիեսը ներկայացներ նաև մայրաքաղաքում²⁶:

«Փրկանքին», ինչպես նաև ժամանակակից ֆրանսիական դրամային դիմելու փաստը ուշագրավ երևույթ էր, քանի որ հանդիսատեսն այս կարգի գործեր էր ակնկալում իր թատրոնից: «Հայ երիտասարդաց միությունը» թատերախումբը, համոզվելով ընտրված գծի ճշտության մեջ, 1916-ին բեմադրեց նաև Փրանսուա Կոպպեի «Կրեմոնի վնագործը», ինչպես նաև ազգային թատերագրությունից՝ Ավետիս Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտը», Ալեքսանդր Փանոսյանի «Թեկնածուներ» և այլ գործեր:

²⁵ Халишев В., Драма как явление искусства, Москва, 1978, стр. 100.

²⁶ Տե՛ս «Հոսանք», 1912, 27/9 հունիսի, թիվ 21, էջ 334:

Որոնումների գրեթե նույն ճանապարհն անցավ 1912 թ. կազմակերպված «Հայ բեմ» թատերախումբը: Մի խումբ, որի օրինակով հաստատվել են երևում են թատերական ընթացքի փոփոխությունների ոչ միայն ներքին շարժառիթները, այլև դեպի արևելահայ թատրոնում տեղի ունեցած տեղաշարժերը տանող աղունքները:

1908 թ. Օսմանյան սահմանադրության հռչակումից հետո առաջացած ոգևորության ալիքը տարածվեց նաև կայսրության սահմաններից դուրս ապրող արևելահայերի վրա: Կոստանդնուպոլիս շտապեցին Կովկասի լավագույն թատերական խմբերն ու դերասանները՝ արևմտահայ հանդիսատեսին և իրենց արվեստակիցներին հաղորդակից դարձնելով այն բոլոր փոփոխություններին, որ արևելահայ թատրոնը կրեց իրապաշտական ուղղության անցնելու ճանապարհին:

1908 թ., ինչպես արդեն նշվեց նախորդ գլխում, մի շարք սկանավոր դերասաններ եղան նաև Եգիպտոսում: Արևելահայ թատրոնի նոր սկզբունքների յուրահատուկ ջատագովներ դարձան նաև այն դերասանները, որոնք թուրքական հալածանքների պատճառով հարկադրաբար վերաբնակվեցին Եգիպտոսում: Նրանցից էր Տրդատ Նշանյանը, որն ընդգրկվեց «Հայ բեմ» թատերախմբի կազմում:

«Հայ բեմ» իր գործունեությունն սկսեց 1912 թ. հոկտեմբերի 5-ին Կահիրեի «Բրենթանիա» թատրոնում Ջուզեպպե Վերդիի «Աիդա» օպերայով (Հայերեն): Հայ թատերական միջավայրին արդեն քաջածանոթ այս գործը հանդիսատեսին և քննադատությանը զարմացրեց արտահայտչամիջոցների իր թարմությամբ: «Հոսանքի» թատերախումբը դա բացատրեց հիմնականում Տրդատ Նշանյանի խաղով, որն Ամոնասրի կերպարին հաղորդել էր բոլորովին նոր մեկնաբանություն. «համակ կյանք, ավյուն, հոգի արտահայտվեցավ, և արդեն փորձ դերասանի մը ինքնավստահությունը երևան բերավ: Պրն Նշանյան տաք շեշտ մը ունի որ կհուզե ու կ'առիւնքնէ: Պիտի ուզեինք ուրիշ դերերու մեջ տեսնել զինքը: Սահմանադրությունն վերջ Կովկասեն Պոլիս անցնող Հայ թատերախումբերու ազդեցության ինքնաբույս պտուղներեն է ասիկա»²⁷:

Տրդատ Նշանյանը, հանդես գալով բասի դերերգով, դերասանականից բացի, դրսևորեց նաև ձայնային հիանալի տվյալներ:

Հատկանշական է, որ օպերայի մյուս մասնակիցները ևս հիմնակա-

²⁷ «Հոսանք», 1912, 14/27 հոկտեմբերի, թիվ 32, էջ 512:

նում դրամատիկ դերասաններ էին: Եզրիպտահայ թատրոնին հատուկ այս երևույթն իր ազդեցությունն ունեցավ բեմական ընթացքի վրա, դրամատիկականին զուգահեռ ուրվագծվեց միտումը դեպի երաժշտական թատրոն: Մի ժանր, որտեղ դրամատիկական և երգեցողական արվեստներն անխզելիորեն շաղկապված են: Միանգամայն բնական է, որ օպերային դերակատարների թվում կարելի է հանդիպել նաև Հովհաննես Գալֆայանի անվանը, որն, ի դեպ, հենց այս ներկայացման մեջ էլ առաջին անգամ հանդես եկավ Օննիկ Վոլթեր, ըստ «Հոսանքի» հոգվածագրի, «բեմական բավական տարօրինակ»²⁸ կեղծանվամբ: Անձնավորելով Ռադամեսի կերպարը՝ Օննիկ Վոլթերն իր դրամատիկական արվեստը համադրեց ձայնային որոշակի տվյալներով²⁹: Հանգամանք, որը տարիների հղկման և կատարելագործման շնորհիվ նրան հնարավորություն ընձեռեց հանդես գալու նաև երաժշտական թատրոնի ժանրում:

«Աիդա» օպերայի, ինչպես նաև 1914 թ. Սմբատ Բյուրատի «Ավարայրի արժիվը կամ Վարդանանք» պատմական ողբերգությունից բեմադրությունները դրսևորեցին նաև թատերախմբի ծանոթ և ժամանակավրեպ գործերը գեղարվեստական նոր արտահայտչամիջոցներով ներկայացնելու միտումը: Ակնհայտ էր, որ արդիական թատերագրության առկայությունը այս դերասանախումբը ևս ընդունակ էր լուծելու ստեղծագործական ավելի բարդ խնդիրներ:

Մի քանի տարի անց՝ 1917 թվականին, երբ ասպարեզ իջավ Սուրեն Պարթևյանի «Ձայնը հնչեց» պիեսը, թատերախմբին ընձեռվեց նման հնարավորություն: Պարթևյանի այս դրամայի բեմադրությունը նախ՝ դրսևորեց դերասանական արվեստի մի նոր մակարդակ: Օննիկ Վոլթերը մասնավորապես հաստատվեց իբրև հոգեբանական դերերի վարպետ մեկնաբանող: «Կահիրեն կպարծենար արդեն իր Վոլթերով,- գրեց Ս. Պարթևյանը «Եզրիպտահայ տարեցույցում»,- որ, անշուշտ, ազգային բեմին լավագույն զարդերեն մեկը պիտի ըլլա...»³⁰:

Կահիրեի հանդիսատեսի համար հայտնություն էր նաև Սոնյայի դերակատար Նվարդ Շաղոյանը: Քննադատների կարծիքով. «...նոր աստղ մըն ալ փայլեցավ գեղարվեստական հորիզոնին վրա, տաղանդ մը

²⁸ Նույն տեղում, էջ 511:

²⁹ Տե՛ս նույն տեղում:

³⁰ Սուրեն Պարթևյան, նշվ. աշխ., էջ 58:

խակապես...»³¹:

Այսպիսով, դարասկզբին Եգիպտոսի Կահիրե և Ալեքսանդրիա քաղաքներում գործում էր երկու թատերախումբ: Ներգրավելով Համայնքի լավագույն թատերական ուժերը՝ այս խմբերը, չնայած բարեգործական բնույթին, իրենց բեմական հասուն արվեստով դալիս էին հավաստելու ինքնուրույն թատերախմբեր կոչվելու իրավունքը:

Նշված դերասանական խմբերից բացի, տարբեր մշակութային կամ բարեգործական միություններին կից ստեղծվեցին սիրողական այլ խմբեր: Կահիրեի «Կովկաս» և Ալեքսանդրիայի «Սիրողներ» թատերախմբերը նախորդների համեմատությամբ ունեին մի առավելություն. կազմվելով ավելի ուշ՝ իրենց ավագ գործընկերների կուտակած փորձի և անմիջական օգնության շնորհիվ կարող էին շրջանցել շատ դժվարություններ, ճիշտ կողմնորոշվել հատկապես խաղացանկի ընտրության հարցում:

Պատմական Հայաստանում հայ ժողովրդի ոչնչացման ու բռնաՎտարման փաստերը մեծապես ազդել էին Համայնքի հայության ընդհանուր տրամադրության վրա: Եվ պատահական չէ, որ 1916 թ. «Կովկաս» թատերախումբը բեմադրեց Ավետիս Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտը»:

ժամանակին համաքայլ ընթանալու ձգտումով էր առաջնորդվում նաև Ալեքսանդրիայի «Սիրողներ» թատերախումբը՝ 1917 թ. բեմադրելով Մուրացյանի «Ռուզանը»:

Հանդիսատեսը, որը թատրոն էր դալիս՝ հայրենասիրության և խանդավառության լիցք ստանալու, ներողամիտ էր դերասանների անբավարար խաղի նկատմամբ, «որոնք ընդհանրապես թերակատար էին»: Միաժամանակ հենց այս թատերախմբերում են իրենց արվեստը կատարելագործել իրո՛ք շնորհալի դերասաններ: Թե՛ «Արցունքի հովիտում» և թե՛ «Ռուզանում» հանդես եկավ Նվարդ Շաղոյանը, որն իր բեմելից անմիջապես հետո արժանացավ համընդհանուր ճանաչման:

Երիտասարդ դերասանների յուրօրինակ դարբնոց էր նաև «Տիզրան Երկաթ ժողովրդային միությունը», որտեղ համախմբվել էր շնորհալի արվեստագետների մի ամբողջ համաստեղություն: Այստեղ էին Մարտիրոս Ոսկյանը, Կարապետ Մկրտչյանը, Էոթեն Բաբազյանը, Հակոբ Հակոբյանը, Սուրեն Պարթևյանը, Աղասի Իփեկյանը, Պայծառ Երկաթը, Շաքե Տամատյանը, Զարուհի Տամատյանը և այլք:

³¹ Նույն տեղում:

«Տիգրան Երկաթի» թատերասերների միություն, ինչպես նաև համայնքի առաջատար թատերական ուժերի շնորհիվ 1915 թ. մարտին իրականացվեց Սմբատ Բյուրատի «Ավարայրի արժիվը կամ Վարդանանք» ողբերգությունը ևս մի բեմադրություն, որին արժե անդրադառնալ հանդամանորեն:

Ներկայացումն ուղագրավ է նրանով, որ այստեղ առկա են ռեժիսորական նորամուտ մտածողություն, մեթոդաբանական որոնումների տարրեր: Բեմադրիչն էր եգիպտահայ թատրոնի երախտավոր, Եգիպտոսի մշակույթի ասպարեզի աչքի ընկնող դեմքերից մեկը, յուրօրինակ մի անձնավորություն, որը, չնայած մասնագիտական կրթության բացակայությունը, թատրոնի բնագավառում մեծ փորձ ուներ: Ավելին. լինելով համակողմանիորեն զարգացած մարդ՝ նա կարողացավ ճիշտ գնահատականը տալու անցյալ դարասկզբին կատարվող բարդ երևույթներին, որոնք, ի վերջո, Հիմնավորապես փոխեցին թատրոնի մասին ընդունված պատկերացումները: Օննիկ Պողոսյան, կամ, ինչպես նրան ընդունված էր անվանել թատերական միջավայրում՝ Պաքո. սա էր ռեժիսորի անունը, որը, զուգակցելով արվեստի գիտակի և գործարար մարդու հատկանիշները, Եգիպտոսում կատարում էր Հյուրախաղերի կազմակերպչի կամ՝ իմպրեսարիոյի դերը: «Եգիպտոս այցելող համարյա բոլոր դերասանական խմբերը, հիշում է Խաչիկ Սանդաղյանը,՝ նույնիսկ Իտալական օպերան, առանց Պաքոյի աջակցությունը և ոչ մի բեմադրություն կարող էր ներկայացնել»³²:

Զգտելով հնարավորության սահմաններում աջակցել նաև եգիպտահայ բեմին՝ Պողոսյանը բազմաթիվ հայ դերասանների համար ճանապարհ հարթեց դեպի Եվրոպայի խոշոր բեմահարթակներ՝ քաջ գիտակցելով աշխարհահռչակ դերասանների կողքին հանդես գալու կարևորությունը: Տարիներ շարունակ շփվելով Եվրոպայից ժամանած տարբեր թատերախմբերի հետ՝ Պողոսյանը նույն այդ թատերախմբերի ուժերով ձեռնարկում էր նաև ինքնուրույն բեմադրություններ: Եգիպտոս այցելած իտալական օպերային խմբի օգնությամբ Պողոսյանը Գիգայի բուրգերից մեկի ստորոտում իրականացրեց Ջուզեպպե Վերդիի «Աիդա» օպերայի բացօթյա բեմադրությունը³³:

«Վարդանանքը», ըստ Օննիկ Պողոսյանի մտահղացման, պետք է

³² Գրականության և արվեստի թանգարան, Խաչիկ Սանդաղյանի ֆոնդ, N 52:

³³ Տե՛ս նույն տեղում:

լինե՞ր նույն ոճի, զանգվածային տեսարաններով հարուստ մի ներկայացում: Ուստի, Սմբատ Բյուրատի ծանոթ թատերախաղը ենթարկվեց զգալի փոփոխությունների: Նախ՝ ներկայացման առանցքը պետք է դառնար Ավարայրի ճակատամարտի տեսարանը, որի մասին պիեսում հիշատակվում էր գործողության ընթացքից դուրս: Փոխվեց բեմադրության պատկերն ընդհանրապես, դեկլարատիվ և ստատիկ իրավիճակները դարձան ռիթմիկ և դինամիկ, հետևաբար՝ ավելի հավաստի և արդիական:

Շրջելով քաղաքի սրճարաններում՝ Պողոսյանը մասսայական տեսարաններին անհրաժեշտ հայ և պարսիկ «բանակների» համար հավաքագրեց մեծ թվով երիտասարդների, որոնք նոր էին փրկվել թուրքական վայրագություններից: Նրանք հաճույքով էին ընդունում Պողոսյանի հրավերը, չնայած ազոտ պատկերացումներ ունեին թատրոնի և իրենց ներկայացված առաջադրանքի մասին: Գալիս էին թատրոն՝ փորձերի, և, հակառակ Պողոսյանի ջանքերի, անցյալի հիշողություններով տարված, հաճախ մոռանում էին ներկայացման պայմանականությունը, բեմում կատարվածն ընկալելով իբրև իրականություն: Պարսիկ և հայ զինվորների դերակատարները հաճախ էին վիճաբանում նույնիսկ փորձերի ժամանակ: Հատկապես դժվար էր Հմայակ Սուքիասյանի վիճակը, որը հանդես էր գալու պարսից արքա Հազկերտի դերով: Բեմադրիչը հաճախ ստիպված էր համոզել թուրքական յաթաղանից հազիվ փախած զանգվածային տեսարանին մասնակից երիտասարդներին, որ բեմի վրա կատարվելիքը թատրոն էր: «Չկար մի երեկո,- Վարդանի դերակատար Վրթանես Նրամյանի անունից գրում է Խաչիկ Սանդալյանը,- որ փորձատեղիում մի կռիվ տեղի չունենար»³⁴:

Միջոցառումը լարված էր ընդհանրապես, սակայն ստեղծագործական առումով դա նույնիսկ նպաստեց, որպեսզի նախապատրաստական աշխատանքներն ընթանային սովորականից կազմակերպված՝ ամեն մի մանրուք ուշադրությամբ հղկելով միայն: Ալեքսանդրիայի ազգային Պողոսյան վարժարանի ներքնահարկը, փորձասենյակից բացի, վերածվեց մի մեծ արհեստանոցի, որտեղ երիտասարդների մի խումբ վարպետ Ստեփան Խանջյանի ղեկավարությամբ պատրաստում էր զինվորների հանդերձանքը: Պողոսյանին հաջողվեց աշխատանքի հրավիրել նաև թատերական հայտնի վարսավիրի՝ ծագումով իտալացի պարոն Ֆուլգոյին, որը, կեղ-

³⁴ Նույն տեղում:

ծամներ պատրաստելուց բացի, ներկայացման օրն անձամբ պետք է դիմա-
Հարդարեր դերասաններին:

Մոտեցավ ներկայացման բաղձալի օրը՝ 1915 թ. մարտի 24-ը՝ Մեծ
եղեռնից ուղիղ մեկ ամիս առաջ: «Արև» թերթի մեծատառ ազդագիրն
ավետեց ներկայացման առաջին օրվա մասին, որտեղ, ի դեպ, նշված էր, որ
Հայ սպարապետ Վարդան Մամիկոնյանը պետք է բեմ մտներ՝ սպիտակ
ձին հեծած... Դերերը բաշխված էին հետևյալ կերպ. Վարդան Մամիկոն-
յան՝ Վրթանես Երամյան, Միհրնես Երեմյան՝ Խաչիկ Սանդալյան, Հագկերտ՝
Հմայակ Սուքիասյան, Վասակ՝ Պետրոս Մաղաքյան, Ղևոնդ երեց՝ Սու-
քիաս Սուքիասյան, Դենպետ՝ Օննիկ Գալֆայան (Վոլթեր), Սահակ կաթո-
ղիկոս Ռշտունյաց՝ Ղազար Փափազյան, Շուշանիկ՝ Նվարդ Շաղոյան:

Խանդավառությունը դերասաններին և հանդիսատեսներին համա-
կել էր հավասարապես: Ներկայացումն սկսվեց «Բա՛մ. փորոտան» հայ-
րենասիրական երգով: Պողոսյանի ռեժիսորական այդ գյուտն անակնկալ
էր բոլորի համար և շատ տպավորիչ: Դահլիճում և օթյակներում բոլորը
նուրբ կանգնած, հանդիսավոր լուսվածքով ունկնդրեցին նվազախմբի կա-
տարումը՝ վերջում արժանացնելով նրան ծափողջույնների: Ոգևորության
այսպիսի մթնոլորտում սկսվեց ներկայացումը: Ընդմիջումներին բազմա-
թիվ մարդիկ՝ ծանոթ թե անծանոթ, գնում էին հտնաբեմ՝ շնորհավորելու
խմբի աննախադեպ հաջողությունը:

Վերջապես, պետք է ներկայացվեր հինգերորդ գործողության չոր-
րորդ տեսարանը՝ Հայ և պարսիկ զինվորների ճակատամարտը Ավարայրի
դաշտում: Հենց այստեղ էր, որ կատարվեց անսպասելին: Հայ և պարսիկ
«զինվորները», որոնց հոգում դեռ փոթորկում էին անցյալի թարմ հու-
շերը, մոռանալով Պաքոյի հորդորները, բեմը վերածեցին իրական ռազ-
մադաշտի: Վարդանի ձին սարսափահար ներս խուժեց և կանգ առավ բե-
մի մեջտեղում՝ հանդիսատեսին դեմ հանդիման... «Երկու կողմի բանակ-
ները խառնվեցին իրար,- հիշում է Խաչիկ Սանդալյանը,- նիզակների կո-
թերով իրար ուժգին հարվածում էին. էլ Հայը, Պարսիկը նայող չկար»³⁵:

Դժվար է պատկերացնել, թե ինչով կավարտվեր այդ «ճակատա-
մարտը», եթե Օննիկ Պողոսյանն անձամբ չիջեցներ վարագույրը:

Նմանօրինակ միջադեպն այլ պայմաններում, անկասկած, կբառնար
ներկայացման ճախողման պատճառ: Մինչդեռ այս դեպքում եղավ հա-

³⁵ Նույն տեղում:

կառակր: Ցասուամն ու ոգևորութիւնը պատել էին բոլորին, բեմի և դահլիճի միջև ստեղծվեց լիակատար ներդաշնակութիւն: Ներկայացման այս ընթացքը, թվում է, նախընտրելի էր դահլիճում հավաքվածների համար, այն ընկալվեց իբրև չհուսահատվելու և տոկալու գրավական: «Վարդանանքը» ոչ միայն չտապալվեց, այլև շարունակվեց և հասավ իր բարեհաջող ավարտին՝ «Լուեց, ամպերը...» երգով, Նվարդ Շաղոյանի կատարմամբ: Իջնող վարագույրն ուղեկցվեց բուռն ծափերով, կեցցեներով և բրավոներով:

«Վարդանանքը» եղավ Օսնիկ Պողոսյանի միակ բեմադրութիւնը Հայ թատրոնում: Սակայն հենց այս բեմադրութիւնն էր վիճակված կարևոր դեր կատարելու համայնքի թատերական արվեստում: Նախ՝ այն հաստատեց ռեժիսորի կարևորութիւնը, առանց որի այլևս չէր կարելի պատկերացնել ժամանակակից և ոչ մի ներկայացում: Այնուհետև «Վարդանանքի» ներկայացումը բազմաթիվ սկանալիների համար մկրտութիւնն եղավ՝ նրանց հնարավորութիւն ընձեռելով հաստատվելու որպես գալիք դերասանական սերնդի ներկայացուցիչների: Նրանցից մեկը Խաչիկ Սանդաղյանն էր, որը պարսիկ հազարապետ Միհրնեսեհի դերը համարում էր իր բեմական կենսագրութիւն առաջին լուրջ քայլը:

Այսպիսով, եգիպտահայ թատրոնը որոնումների իր ճանապարհին հարստացավ նաև խոստումնալից դերասանական ուժերով, որոնք դարձան նրա գոյատևման երաշխիքը: Այս տարիներին աչքի ընկնող դերասաններից էին Վրթանես Երամյանը և Նվարդ Շաղոյանը:

Վրթանես Երամյանը, ինեղով օպերային երգիչ, հաճախ և հաջողութեամբ մասնակցել է նաև դրամատիկ դերերով:

Ծնվել է 1887 թ. Կոստանդնուպոլսում: 1896 թ. սուլթան Աբդուլ Համիդ Երկրորդի կազմակերպած հերթական կոտորածը Երամյանների ընտանիքին ևս ստիպեց տեղահան լինել և գաղթել Եգիպտոս:

1900-ականներին Երամյանն առաջին անգամ բարձրացավ բեմ՝ Արշակ Պենկյանի թատերախմբում կատարելով փոքրիկ Ագուֆի դերը Վիլհելմ Ռոթայի «Ընկերութիւնն ուժը կամ Երկու հիանապետ» պիեսի բեմադրութիւն մեջ: 1911-1921 թթ. նա հավասար հաջողութեամբ մասնակցեց ինչպես դասական, այնպես էլ արդիական բեմադրութիւններին, համայնքում վաստակելով շնորհալի դերասանի համարում:

Վրթանես Երամյանի դերերից աչքի ընկան և առանձնապես բարձր

գնահատվեցին Պիկոն («Փարիզի աղքատները»), Կասիոն և Բրաբանցիոն («Օթեկո»), Պիեռ Հմանեն («Փշրված պահպանակը»), Սուրեն Սրապյանը («Փրկանքը»), Արսեն Շահինյանը («Անմահ բոցը»), Գիժ-Դանիելը («Չար ոգի»), Սողոմ Սողոմյանը («Արմենուհի»):

1931 թ., երբ նշվեց դերասանի բեմական գործունեության քսան-հինգամյակը, Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում ներկայացվեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Չար ոգին», որում Վրթանես Երամյանը կատարեց Գիժ-Դանիելի՝ իր սիրած և հաջողված դերերից մեկը:

Երաժշտասերների շրջանում Վրթանես Երամյանը ճանաչված էր որպես դրամատիկական տենոր, որն Ալեքսանդրիայի կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո ուսումը շարունակեց Միլանում: Նրա խաղացանկը կազմում էին դերերգեր Ջուզեպպե Վերդիի «Աիդա», Ջակոմո Պուչչինիի «Ճլորիա Տոսկա» և այլ օպերաներից:

Նվարդ Շաղոյանը եգիպտահայ բեմում հայտնվեց անսպասելի, նույնքան անսպասելի հեռացավ՝ իրենից հետո թողնելով չիրականացված հույսերի մի զբացում: Միայն Սուրեն Պարթևյանն էր, որ գրեց դերասանուհու՝ ավագ քահանա տեր Շաղոյանի դստեր մասին՝ նրան անվանելով եգիպտահայ բեմի շողացող մի նոր աստղ, որը «թատերասերները հուսադրեց գեղեցիկ կատարելություններով»³⁶: Գրողի խոսքերն այդպես էլ չիրականացան: 1917 թ. «Ձայնը հնչեցի» Սիրանուշը միակ խոշոր աշխատանքն էր Շաղոյանի դերասանական կյանքում: Սակայն դա էլ բավական էր, որպեսզի նրա մասին գրվեր. «Եգիպտահայ այս ամուլ տարվան արվեստագիտական սիրայի հայտնությունն եղավ օր. Նվարդ Շաղոյան:

Կահիրեի օտար գեղարվեստասեր շրջանակներեն ավելի փնտռված ու գնահատված, անձանոթ մը չէր ան մտավորական մեր ընտրանիին: Իր զմայլելի ձայնը՝ քանիցս՝ մեզ առինքներ էր: (...) Բայց եգիպտահայ կյանքին տափակությունը - ուրի՛շ հոգերով խճողված, խափանված - մեզ անուշադիր ըրեր էր Հայաստանի այս հարագատ դստեր, Վասպուրականի այս նժդեհ բլբուլին հանդեպ՝ որ արևմտյան արվեստին ամբողջ շնորհքն ու նրբագզացությունն յուրացրած էր:

(...) «Ձայնը հնչեց»ի գլխավոր դերին մեջ իր երևան բերած բեմական գերազանց հատկությունները ժողովրդային անվերապահ սքան-

³⁶ Սուրեն Պարթևեան, նշվ. աշխ., էջ 139:

չացումին առարկա ըրին գինքը»³⁷ :

* * *

Եգիպտահայ բեմն իր առաջընթացի համար պարտական է նաև այնպիսի մարդկանց, որոնք, չլինելով այդ գործի անմիջական մասնակիցներ, իրենց անմնացորդ նվիրումի և օգնության շնորհիվ սատարեցին համայնքի թատերական շարժմանը՝ մասնակցելով բազմաթիվ նոր մտահղացումների իրականացմանը: Համայնքը թատերական շարժման սկզբնավորման առաջին իսկ օրերից ունեցել է իր հովանավորները, որոնցից մեկի՝ Ղազար Փափազյանի գործունեությունն արժանի է ուշադրության:

Ղազար Փափազյանը նույնպես, ստիպված լինելով լքել իր ծննդավայր Կոստանդնուպոլիսը, բնակություն հաստատեց Եգիպտոսում: Պատանի Փափազյանն սկզբում աշխատում էր որպես բեմի բեռնակիր բանվոր Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» թատրոնում, այնուհետև՝ տեղի դերձակներից մեկի մոտ՝ որպես աշակերտ: Կարճ ժամանակում լիովին տիրապետելով արհեստի գաղտնիքներին, նա դարձավ լավագույն, ինչպես այստեղ ընդունված էր ասել՝ «Չոլ դերձակներից» մեկը, դասվելով եգիպտահայ մեծահարուստների շարքում: Պատանի տարիներից թատրոնի հանդեպ տածած սերը Փափազյանին ուղեկցեց ամբողջ կյանքում՝ մղելով նրան աջակցելու ինչպես տեղի, այնպես էլ եկվոր դերասաններին ու թատերախմբերին: Մասնավորապես առանց Փափազյանի օգնության ինչպիսի Սանդալյանին չէր հաջողվի իրականացնել եգիպտահայ առաջին՝ «Վարդանանք կամ Ավարայրի արժիվը» ֆիլմի նկարահանումները: Չնայած ակնհայտ անհաջողությանը՝ Սանդալյանը միայն Փափազյանի օգնությունը կարող էր շարունակել կինոյի ասպարեզում իր սկսած գործունեությունը: Ղազար Փափազյանի շնորհիվ է նաև, որ եգիպտահայ գաղութը հնարավորություն ունեցավ հյուրընկալելու և կազմակերպելու Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Հովհաննես Աբեյանի, ինչպես նաև Եգիպտոս այցելող այլ՝ ինչպես անվանի, այնպես էլ ոչ այնքան հայտնի հայ դերասանների գործունեությունը:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 51-52:

ԵԳԻՊՏԱՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Եգիպտահայ գրեթե բոլոր պարբերականները, իրենց գաղափարական կամ կուսակցական կողմնորոշումից անկախ, անդրադարձել են տեղի թատերական կարևոր և ոչ կարևոր իրադարձություններին: Այդ է պատճառը, որ, զուտ թատրոնին վերաբերող հանգեսի կամ պարբերականի բացակայությունը, թատերական քննադատության համար ստեղծվեց գործունեության լայն ասպարեզ: Թատրոնի գործերին հետևել են բազմակողմանի կրթություն ստացած, հիմնականում ծագումով Կոստանդնուպոլսից, հետևաբար՝ նաև պոլսահայ թատրոնին գիտակ այնպիսի մտավորականներ, ինչպիսիք էին Վահան Թեքեյանը, Գուրգեն Մխիթարյանը, Վահան Մալեգյանը, Սուրեն Պարթևյանը, Միքայել Կյուրճյանը, Տիգրան Կամսարականը և այլք:

1900-ական թվականներին տեղի թատերական քննադատության համար կարևոր էր լեզվի հարցը: Խնդիրը համարելով առաջնային՝ տարիներ շարունակ հետևողական պայքար ծավալվեց միայն հայոց լեզվով տրվող ներկայացումների համար, պոլսահայ թատրոնից եկող թուրքալեզու բեմադրությունների իրականացումը համարելով աններելի հետապնդումներից զերծ եգիպտահայ համայնքում: Այս հարցում նրանք մնացին անհանդուրժող նույնիսկ Թովմաս Ֆասուլյաճյանի, Սմբատ Բյուրատի, Ֆելեկյան քույրերի նման հեղինակությունների հանդեպ: Սահմանադրությունից հետո Եգիպտոս եկած արևելահայ դերասանների Հյուրախաղային ներկայացումները ոչ միայն հիմնովին փոխեցին թատերական արվեստի մասին մինչ այդ եղած պատկերացումները, այլև դարձան մայրենի լեզվով տրվող ներկայացումների օրինակ: Համայնքի քննադատներն առիթ ունեցան համոզվելու, որ թատրոնի կարևոր առավելություններից մեկը մայրենի լեզուն հնչեցնելու, հետևաբար՝ նաև ազգապահպանման խնդիրն է:

Անհանդուրժողական, նույնիսկ անզիջում վերաբերմունքը տարածվեց նաև ամեն տեսակ կեղծ և ներբողական հոգվածների նկատմամբ, որոնք կարող էին վնասել գաղութում դեռևս նոր հաստատվող, սակայն չափազանց կարևոր թատերական շարժմանը: Այսպես, 1906 թվականի «Ազատ խոսքի» թատերական քննադատը, որի անունը, դժբախտաբար, չի նշվում, Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի «Ֆրանքո-թրքական

պատերազմ կամ Չարչըր Արթին աղա» պիեսի բեմադրությունն առթիվ «Ազատ բեմի» տպագրած հոդվածի և դրա հեղինակի մասին գրում է. «Չորեքշաբթի, 20 հունիսին ի վեր «Ազատ բեմ» թատերական քննադատ մը ունի: Այդ քննադատը «Օմենիթո» խտալահնչյուն անվան տակ հայ Սարսեյ մը ըլլալ կ'իծվի, դատելով զինքը իր առաջին թատերական քրոնիկեն:

(...) Նախ մեր կատակերգությունը «արդեն ժամանակին բավական նյութ մատակարարած է եղեր քննադատության»: Ո՞ր ժամանակին և ի՞նչ քննադատություն... այս մասին բան մը չըսեր մեր Օթեյլոն, մեղա՛, մեր Օմենիթոն: Ճրանքո-Թրքական պատերազմին վրա միայն խոսած է «Ազատ Բեմ»-ի մեջ Տ. Միհրան Տամատյան և այն ալ ո՛չ թե քննադատական ոգով, այլ չափազանց ներբողալից կերպով մը, իրմե զատ ո՛չ ոք հրապարակավ քննադատած կամ գնահատած է մեր թատերախաղը, հետևաբար չենք հասկնար թե ինչպե՛ս ժամանակին բավական նյութ մատակարարած կրնա ըլլալ քննադատության:

Տ. Օմենիթո այդ երևակայական քննադատությանց պատճառով ավերորդ նկատած է թատերախաղին վրա կրկին խոսիլ, անշուշտ հեղինակները նորանոր ստորացումներու չենթարկելու բարի նպատակով:

Շնորհակալություն Օմենիթոյին իր շանթերը խնայած ըլլալուն համար մեզի»³⁸:

«Լուսաբեր» թերթի հոդվածագիրը, «Ներկա մը» ստորագրությամբ հանդես գալով «Հանրային կարծիք» խորագիրը կրող հոդվածով, քննադատում է նույն թերթի թատերախոս Ստ.Կ. Թոքատյանին: Նա գրում է. «Իմ նպատակս չէ «Սանդուխտ կույս»-ի ներկայացումը քննադատել, որովհետև իմ կարողութենես վեր է այդ, բայց կ'ուզեի հարցում մը ուղղել առ Պ. Ստ.Կ. Թոքատյան որ Լուսաբերի 259րդ թվոյն մեջ տեսութուն մը ըրած էր այդ առթիվ: Ես չկրցի ըմբռնել թե ի՞նչ մտքով գրված էր այդ հոդվածը, եթե քննադատ մը ըլլալ կ'ջանար Պ. հոդվածագիրը, պետք էր խմբին ամբողջ դերակատարներուն նկատմամբ գրել ճշմարիտը. չէ, եթե նպատակը միմիայն Տեր և Տիկին Սիմոնոֆին ներբողական մը կարդալ էր, այն ատեն պետք էր գիտնար Պ. հոդվածագիրը թե՛ Պ. Սիմոնոֆ երբեք ընդհանուր գոհունակության արժանի չէր, իսկ տիկնոջ մասին՝ իբր սկսնակ դերասանուհի մը՝ կարելի է հաջողակ ըսել:

³⁸ «Ազատ խոսք» (Ալեքսանդրիա), 1906, 30 հունիսի, էջ 154-155:

Շաբաթ գիշերվան ներկայացումը իբր Հայկական, կ'արժեր մանրամասն տեսութեան մը նյութ ընել, որպեսզի դերակատարներն ալ իրենց կարողութիւնը հասկցած ըլլային, բայց կցավիժ ըսելու որ մեր մեջ երբեմն նկատուածներուն ավելի մեծ տեղ կտրվի քան թե ճշմարիտը գրելու»³⁹:

Դատելով հոգիւմ Վերնագրից՝ «Հանրային կարծիք» և Հեղինակի ստորագրութիւնից, դիտողութիւնը գրված է Հանդիսատեսներից մեկի՝ «Ներկայի մը» կողմից: Առավել ևս ուշագրավ է, որ «Լուսաբեր» թերթը չի խուսափել իր իսկ թատերախոսի ներբողական հոգիւմից հետո նմանօրինակ ռեպլիկ տպագրելուց: Դրանով ևս մեկ անգամ հաստատվեց, որ թատերական քննադատը կոչված է հարգելու իր հասարակական պարտքն ինչպես թատրոնի, այնպես էլ Հանդիսատեսի նկատմամբ:

Եգիպտահայ քննադատական մտքին հատուկ այս մարտական ոգին պահպանվեց նաև Հյուրախաղային ներկայացումների առթիւ տպագրված հոգիւմներում: Սա առավել ևս գնահատելի է, քանի որ կարևոր էր ճիշտ և օբյեկտիվ գնահատական տալ դեռևս անձանոթ կամ քիչ ծանոթ թատերախմբերի և դերասանների խաղին:

Այսպես, Սիրանուշի Հյուրախաղերի ժամանակ բավական գայթակղիչ և հեշտ կլիներ դերասանուհուն ներկայացնել որպես «Հայկական Սառա Բեռնար» կամ «Էլեոնորա Դուգես» կամ էլ համանման այլ համեմատութիւններով, որոնք գրեթե ոչինչ չէին ասի թատերասեր ընթերցողին և ոչ էլ կպարտավորեցնէին իրեն իսկ՝ թատերախոսին: Ժամանակին այս միտումը կանխելու համար էր, որ «Լուսաբեր» թերթի աշխատակիցը՝ «Տատուր» ստորագրութեամբ, գրեց հետևյալը. «Պիտի խնդրեի մեր թատերական քրոնիկագիրներեն որպեսզի, երբ Հայ արտիստները գնահատելու առիթը ներկայանա, զանոնք օտար արտիստներու հետ համեմատելու հովեր չ'առնենին առանց սակայն այդ հոյակապ արվեստագետները տեսած կամ լսած ըլլալու»⁴⁰:

Աշխարհահռչակ դերասանները հաճախ էին լինում Եգիպտոսում: 1908 թվականին այստեղ էր գտնվում նաև Սառա Բեռնարը, որը հանդես եկավ Ալեքսանդր Դյումա-որդու «Քամելիազարդ տիկինը» պիեսի ներկայացումով: Ականատեսներից մեկի՝ Օ. Թումանյանի վկայութեամբ «Աբբասի» թատրոնը հագիւլ էր տեղավորել «հիացողներու և հիանալ

³⁹ «Լուսաբեր», 1906, 4 սեպտեմբերի, թիւ 261:

⁴⁰ Նույն տեղում, 1908, 2 հունվարի, թիւ 466:

ուզողներու բազմութիւնը»⁴¹: Մինչդեռ մեկ այլ հոգւածագիր «Լուսաբեր» թերթում գրում է, որ «Հիացողների» բազմութեան մեջ միշտ չէ, որ կարելի էր հանդիպել հայ հանդիսատեսին. «(...) այդ գեղարվեստական երեկույթներուն,- գրում է հեղինակը,- և ոչ մի հայ գրագետ ներկա գտնված էր»⁴²: Հանդիմանութիւնն ուղղված էր նաև հասարակական բարքերը ղեկավարելու հավակնութիւնն ունեցող դասին, որը լիարժեք հոգևոր կյանքի փոխարեն նախընտրում էր թեթև հաճույքը և զվարճանքը: «Մեր ունևոր դասակարգը նորեն իր պատկառելի բացակայութեամբ փայլած է անցյալ գիշեր»⁴³, - Սիրանուշի ներկայացման առթիւ գրում է Միքայել Կյուրճյանը և ավելացնում. «Ինչու՞ համար լավ կազմակերպված ընտիր խումբի մը շաբաթական ներկայացումները ոտնկայս վայելելու պատեհութիւնը չ'ստեղծենք: Մի՞թե այնչափ թվով հայութիւն մը չունի՞նք հոս՝ Վերդիի մը թատրոնը լեցնելու համար. ինչու չէ. օրինակները շատ են, բայց ոչնչութիւններու համար և ո՛չ թե գեղարվեստասիրութեան»⁴⁴:

Արևելահայ դերասանների հյուրախաղերից կարևոր հետևութիւններից մեկը եղավ համայնքում գիտակից և պատրաստված հանդիսատես կրթելու հարցը: Մի կողմ դնելով իրենց ուղղակի պարտականութիւնները, նրանք խույս չէին տալիս հանդիսատեսին թատերական էթիկայի տարրական գիտելիքներ սովորեցնելուց, ինչպես օրինակ՝ ժամանակին թատրոն դալը կամ «իրենց երեք ամսվան երեխաները շալկած»⁴⁵ հայտնվել:

Նման դիտողութիւններն, անշուշտ, միայն ուղեկցում էին այն քննադատական և վերլուծական հոգւածներին, որոնցով արևելահայ դերասանների հյուրախաղերի ժամանակ հանդես եկան համայնքի ճանաչված թատերական քննադատները: Նրանց համար առաջնահերթ խնդիր դարձավ տեղի հանդիսատեսին հյուրեկ դերասանների խաղացանկին ծանոթացնելը, որը, պայմանավորված լինելով իրապաշտական կողմնորոշմամբ, հիմնականում ընդգրկում էր այսպես կոչված «գաղափարական պիեսներ», որոնց տեղի հանդիսատեսը պետք է ընտելանար:

Ձանալով ըմբռնել և ճիշտ ներկայացնել արևմտահայութեան համար

⁴¹ «Արև» (Ալեքսանդրիա), 1908, 13 նոյեմբերի, թիվ 158:

⁴² «Լուսաբեր», 1908, 2 հունվարի, թիվ 466:

⁴³ Նույն տեղում, 1907, 26 դեկտեմբերի, թիվ 463:

⁴⁴ Նույն տեղում:

⁴⁵ Նույն տեղում, 1908, 2 հունվարի, թիվ 466:

դեռևս խորթ ոճական այս ուղղութիւնը՝ Վահան Թեքեյանն Արմենյաններին հյուրախաղերի առթիւ գրեց. «Ռուսաստանի մեր հայրենակիցները իրենց մշակած կամ գնահատած գրական գանազան սեռերուն և ընդհանրապես իրենց մտավորական կյանքին մեջ նվազ հոգածու են արվեստին մասին որքան են գաղափարին համար, թե այս վերջինը, հասնելով երբեմն ճանճրալի վարդապետականութեան կամ վարդապետական ճանճրալիութեան մը (և այս դիտումը հաճախ ճիշտ է) անտեսել կուտայ մյուս կողմէն արվեստը՝ նույնչափ անհրաժեշտ հանրութեան ուղղվող գրական որևէ երկի համար»⁴⁶ :

Եթե նույնիսկ այդպես է, եթե երկի գաղափարական հագեցվածութիւնը դառնում է ճնշող դրա գեղագիտական կողմի նկատմամբ, ապա սա միայն արևելահայ թատրոնի և հանդիսատեսի հոգևոր կազմակերպվածութեան հաստատումն է, որը կոչված է հիմնովին փոխելու բեմական արվեստի ընկալման մինչ այդ եղած պատկերացումները: Ըստ էութեան, դրան է նվիրված Թեքեյանի նույն հոդվածի շարունակութիւնը, որում մասնավորապես ասված է. «Պ. և Տիկին Արմենյանի խաղացվածքը մտածել կըրդե հիմա՝ թե հասարակութիւն մը որուն պահանջումները ստեղծած են և որ գնահատած, քաջալերած է այս արվեստագետներուն խաղացվածքը ու անոնց ներկայացուցած խաղերը՝ այդ հասարակութիւնը ունի արվեստի բավական հառաջացած զարգացում մը, բավական նրբացած ճաշակ մը»⁴⁷ :

Այսպիսով, հյուրախաղային ներկայացումները, առաջադրելով նոր խնդիրներ ոչ միայն բեմական գործիչներին, այլև թատերական քննադատութեանը, միաժամանակ հնարավորութիւն ընձեռեցին նորովի ընկալելու համայնքում գոյութիւն ունեցող թատերական արվեստի իրավիճակը, նշմարելու դրա հետագա խնդիրներն ու անելիքները:

Ինչ վերաբերում է արևելահայ դերասաններին ներկայացրած խաղի գնահատականին, ապա, ինչպես կարելի է համոզվել նախորդ գլխում, շատ հարցերում այն համընկնում և չէր գիջում արևելահայ ոչ պակաս հեղինակավոր թատերախոսների կարծիքներին:

Գոյութեան երկրորդ տասնամյակին, երբ տեղի բեմական գործիչներին հիմնականում հաջողվեց հաղթահարել նախնական շրջանի դժվարու-

⁴⁶ Նույն տեղում, 1907, 1 հունվարի, թիւ 312:

⁴⁷ Նույն տեղում:

թյունները, և արդեն ամրապնդվել էին սեփական գեղագիտական սկզբունքները թատերախոսներին բնականաբար հետաքրքրում էին ստեղծագործական առաջընթացի ավելի բարդ խնդիրներ: Նրանք որպես վերջնական նպատակ համարում էին այնպիսի թատրոնի ստեղծումը, որը կղաղաբեր սոսկ ժամանցի վայր դիտվելուց՝ համապատասխանելով իր քաղաքական կոչմանը: «Լուսաբեր-Արև» թերթը գրում է. «(...) այսօր քաղաքակրթյալ աշխարհը կրմբունե թե թատրոնը իր գեղարվեստական հատկություններն զատ և անոնցմե գերիվերո՝ ունի նաև իր վար-գացուցիչ և քաղաքակրթիչ դերը: Ամեն տարակույսե վեր է թե թատրոնը բարձրացնելը զատ մարդուս գեղարվեստական ճաշակը կկրթե նաև անոր մտավորական և հոգեկան ունակությունները, և հետզհետե մարդուս մեջ կմշակե ավելի ազնիվ տրամադրություն մը»⁴⁸:

Թատրոնի դերը և խնդիրը համարելով առաջնային՝ 1920-ական թվականներին համայնքի թատերախոսներին զբաղեցնում էր նաև բեմական գործիչների և բարեգործական ընկերությունների փոխհարաբերու-թյան հարցը: Եգիպտահայ թատրոնը, ինչպես արդեն նշվեց, իր ծնունդով և գոյություն փաստով պարտական էր բարեգործական ընկերություն-ներին: Ժամանակի ընթացքում նույն ընկերությունները, որոնց նպա-տակն, ի վերջո, ներկայացումներից ստացվող շահույթն էր, իրենց կաշ-կանդող «հովանավորություն» պատճառով, թատերախմբերի ինքնուրույն գործունեությունը դարձրին գրեթե անհնար: Միքայել Կյուրճյանը, անդ-րադառնալով խնդրին, ընդգծում էր, որ բարեգործական ներկայացում-ները, որպես կանոն, ժանրային առումով լինելով սահմանափակ, անդրա-դարձան նաև ինքնուրույն թատերախմբերի աշխատանքին: Արդիական գործերի բեմադրությունը նշանակում էր նաև բարեգործական ընկերու-թյունների դիմադրություն հաղթահարում:

Առանձին դիտողությունները դարձան խաղացանկին վերաբերող մտորումների առարկա, երբ ասպարեզ իջան «Եգիպտահայ դրամատիկ» և «Եգիպտահայ կոմեդի» թատերախմբերը: Գուրգեն Մխիթարյանը «Դրա-մատիկի» ամբողջ գոյություն ընթացքում պահանջել է արդիական գոր-ծերի բեմադրություն, որը միշտ չէ, որ հաջողվեց իրականացնել, նաև խա-ղացանկի մասին անցյալից եկող պատկերացումների պատճառով:

1930-ական թվականներին թատերախոսների մտահոգություն

⁴⁸ «Լուսաբեր-Արև» (Կահիրե), 1910, 29 հունվարի, թիվ 783:

առարկան էր թատրոնին իրոք անհրաժեշտ և բազմաթիվ ապաշնորհ դերասանների փոխհարաբերություն հարցը: «Այս որքան դերասան, որքան սիրողներ ու խումբ և որքան խեղճիկություն»⁴⁹, - բացականչում է «Սավառնակի» հողվածագիրներից մեկը: Պատահական չէ, որ Լևոն Շիշմայանն այդ տարիներին գրեց «Եգիպտահայ թատրոնը» թատերախաղը՝ քննադատություն կամ ինքնաքննադատություն այդ յուրահատուկ նմուշը: Հեղինակը չխնայեց ո՛չ հանդիսատեսին և ո՛չ էլ դերասանին, որն իր ստորացած վիճակով երբեմն մուրացիկի էր հիշեցնում:

Թատերախոս և դերասան Խորեն Տետեյանը հաճախ է անդրադարձել այս խնդրին՝ լուծումը տեսնելով միավորման մեջ: Այսուհանդերձ, համայնքի թատերական գործիչների միավորման յուրաքանչյուր փորձ դատապարտվեց ձախողման: Ավելին. դրանց մեկուսացումը խորացավ կուսակցական պայքարի պատճառով, որը համախմբման փորձերից ավելի ուժեղ գտնվեց:

Այսպիսով, եգիպտահայ թատերախոսները ոչ թե ուղեկցել, այլ առաջնորդել են համայնքի թատերական շարժումը: Նրանք մատնանշել, հաճախ էլ կանխատեսել են խոչընդոտող յուրաքանչյուր երևույթ: Նրանցից շատերը որոնել և գտել են ելք՝ դժվարին կացությունից դուրս գալու համար: Քննարկելու առանձին առարկա է, թե արդյո՞ք թատերական գործիչները կարողացան ժամանակին օգտագործել նրանց խորհուրդներն ու պահանջները:

* * *

1910-1920-ական թվականները համայնքի թատրոնի համար եթե ոչ շրջադարձային, ապա ինքնահաստատման տարիներ էին: Ձևավորվեց սեփական թատերադրությունը, կային բեմական գործիչներ, որոնց վաստակն ու համբավն անուրանալի էին: Փորձառուների կողքին աճում էր շնորհալի դերասանների մի նոր սերունդ:

Նման պարագայում հյուրախաղային ներկայացումները կարող էին ոչ թե մեկուսացնել կամ էլ մթազնել տեղի թատերական կյանքը, այլ որոշակի ազդեցություն ունենալով հանդերձ՝ դառնալ իսկական ստեղծագործական համագործակցության օրինակ:

Համայնքի թատրոնի համար այդպիսի նշանակություն ունեցավ

⁴⁹ «Սավառնակ» (Կահիրե), 1929, 11 մայիսի, թիվ 9:

1920 թ. Ալեքսանդր Շիրվանզադեի (1858-1935) այցը Եգիպտոս: 1912 թ.՝ մեծանուն թատերագրի նախորդ այցելության ժամանակ, «Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միության» թատերախումբը «արտակարգ չքեղանքով, հուժկու և կորովի խաղարկությանը» բեմադրեց «Արմենուհին»: Իր երկրորդ այցելության ժամանակ Շիրվանզադեն ծրագրեց երկրի խոշոր քաղաքներում՝ Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում, բեմադրել ևս մեկ թատերախաղ:

Հայ հեղափոխական դաշնակցությունն կուսակցության անդամները համաձայնեցին սատարել մեծանուն թատերագրի ձեռնարկին, այն պայմանով միայն, որ փորձերը կայանային ոչ թե «Տիգրան Երկաթ» միության սրահում, այլ «Հառաջդիմասեր» ակումբում, որն Ալեքսանդրիայի նրանց կենտրոնատեղին էր: Երեք օրից փորձերն սկսվեցին: Ներկայացման համար գրողի իսկ առաջարկությանը ընտրվեց «Չար ոգին»: Դերաբաշխման ժամանակ «Հառաջդիմասերի» վարչությունը փորձեց չարաշահել հյուրընկալողի իր դիրքը՝ ներկայացնելով կուսակցությանը հարող, սակայն ապաշնորհ դերասանների մի ցուցակ: Օգնության եկավ Օննիկ Պողոսյանը՝ խոստանալով երկու օրից Կահիրեից բերել Սոնայի և Գիթ-Դանիելի շատ ավելի կարող դերակատարների: Այդ դերասաններն էին Սրբուհի Փափազյանը և Վրթանես Երամյանը, որոնց գալուց հետո միայն հնարավոր դարձավ անցնել բեմադրական աշխատանքներին: Ալեքսանդր Շիրվանզադեի և Օննիկ Պողոսյանի որոշմամբ դերերը բաշխվեցին հետևյալ կերպ. Ոսկան՝ Նիկողոս Փաբուճյան, Շուշան՝ օր. Էքսերճյան, Սոնա՝ Սրբուհի Փափազյան, Գիթ-Դանիել՝ Վրթանես Երամյան, Զառնիչան՝ Զարուհի Արաբյան, Չոփուռ Կարապետ՝ Խաչիկ Սանդալյան, Մուրադ՝ Խաչիկ Թահմիզյան, Զավահիր՝ Փեփրոնես Փաբուճյան, Միանսազ՝ Արամ Ստեփանյան:

Ներկայացման փորձերը, որոնք անցնում էին հեղինակի ղեկավարությամբ, շարունակվեցին մոտ մեկ ամիս: Թատերախաղի կրճատումները, որոնք այլևայլ պատճառներով կիրառվում էին եգիպտահայ թատրոնում, բացառված էին: Շիրվանզադեն մեծ ուշադրություն էր դարձնում բեմահարդարման աշխատանքներին, ձայնային և լուսային էֆեկտներին: Սա արդեն նրա օգնականի՝ Օննիկ Պողոսյանի խնդիրն էր, որը լուծվեց փայլուն կերպով:

Ներկայացման համար վարձվեց «Կոնկորդիա» թատրոնը, որն «Ալ-

Համբերայից» հետո շքեղագույնն էր Ալեքսանդրիայում: Բոլոր մասնակիցների համար միանգամայն պարզ էր, որ ներկայացումը կարելի էր Համարել կայացած, եթե Սոնա-Դանիել գույգին Հաջողվեր դրամատիկական լիցք հաղորդել խաղի ամբողջ ընթացքին:

Ի պատիվ գլխավոր դերակատարների՝ Սրբուհի Փափազյանի և Վրթանես Երամյանի, կարելի է ասել, որ այդ խնդիրը նրանց հաջողվեց լուծել լիովին:

Ներկայացումն անցավ աննախադեպ հաջողությամբ, նույնպիսի հաջողությամբ կրկնվեց նաև Կահիրեի «Վերդի» թատրոնում: Ալեքսանդր Շիրվանզադեն իրեն հատկացված օթյակն զբաղեցրել էր դատեր՝ Մարգարիտի և եգիպտահայ Հայտնի ճարտարապետ Կարո Պալյանի հետ: «Թատերասրահի կամարը ասես փուլ էր գալու ծափահարությունից»⁵⁰:- Հետագայում գրեց Խաչիկ Սանդալյանը:

Բեմադրությունն ապացուցեց, որ «Չար ոգի» դրաման մոտ ու հասկանալի էր նաև արևմտահայ հատվածին: Դա է պատճառը, որ Հանդիսատեսը չգոհացավ միայն այս ներկայացմամբ: Եգիպտահայ տարբեր խմբերի խաղացանկում շուտով իրենց հաստատուն տեղը գրավեցին Շիրվանզադեի նաև «Պատվի համարը», «Արմենուհին», «Կործանվածը»:

Ալեքսանդր Շիրվանզադեի՝ Եգիպտոս կատարած այցի տպավորությունը դեռևս թարմ էր, երբ համայնքի թատերական կյանքում տեղի ունեցավ ևս մեկ կարևոր իրադարձություն: 1921 թ. մարտի 2-ից մինչև սեպտեմբերի 10-ը Եգիպտոսում էր գտնվում Հովհաննես Աբեյանը (1865-1936):

Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ ելույթների կազմակերպումն ստանձնեց «Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միությունը»: Տոմսերի առաքման, թատրոնի շենքի ապահովման և այլ հարցերով զբաղվեցին միության վարչության նախագահ Հակոբ Փափազյանը, ինչպես նաև Կարապետ Մկրտչյանը, Նիկողոս Փաբուճյանը և այլք: Որոշված էր, որ փորձերը պետք է տեղի ունենային «Տիգրան Երկաթ» մշակութային միության ակումբի դահլիճում:

Հովհաննես Աբեյանը որոշեց հանդես գալ այն դերերով, որոնք մոտ էին 1920-ական թվականների նրա ստեղծագործական նախասիրություններին: Դրանք Օթելլոն և Կորրադոն էին՝ Վիլյամ Շեքսպիրի և Պաոլո

⁵⁰ Գրականության և արվեստի թանգարան, Խաչիկ Սանդալյանի ֆոնդ, N 52:

Ձիակոմեստտիի նշանավոր երկերի հերոսները:

Եգիպտահայ թատերական գործիչները, որոնք մինչ այդ միայն շեքսպիրյան գործերի բեմադրությունների փորձեր էին կատարել, պետք է դառնային Օթելլոյի կերպարի լավագույն մեկնաբանումներից մեկի ակա-նատեսը:

«Օթելլոյի» դերաբաշխմանը ներկա էին Ալեքսանդրիայի ճանաչ-ված դերասաններից շատերը: Սակայն Աբեյյանը նախապատվությունը սովեց համեմատաբար սակավ հայտնիներին: Դերաբաշխումը կատարվեց հետևյալ կերպ՝ Օթելլո՝ Հովհաննես Աբեյյան, Յագո՝ Լևոն Հյուրմյուզ, Դեզդեմոնա՝ Ջարուհի Փափազյան, Դուքա՝ Նիկողոս Փաբուճյան, Բիանկա՝ Ջարուհի Արաբյան:

Թատերախոսների կարծիքով դերասանական այս կազմին հաջող-վեց լուծել իր խնդիրը՝ Աբեյյանի կողքին ցուցադրելով արժանավայել խաղ:

Հաջորդ ներկայացմանը, երբ Աբեյյանը պետք է հանդես գար իր համար ամենաթանկ դերերից մեկի՝ Կորրադոյի դերակատարմամբ, ապա-գա խաղընկերների ընտրությունը կատարեց առանձնապես մանրակրկիտ կերպով: Դերաբաշխումը հետևյալն էր. Ռոզալիա՝ Ջարուհի Արաբյան, Մոնսիյոր՝ Նիկողոս Փաբուճյան, Արիգո Պալմիերի՝ Խաչիկ Սանդալյան, Փոքրավոր՝ Պետրոս Աբեյյան, էմմա՝ Մաթիլդա Սանդալյան*:

Աբեյյանի նման վարպետին տեսնելը, նրա հետ նույն բեմահար-թակին հանդես գալը դպրոց էր դերասանական ամբողջ մի սերնդի, իսկ նրանցից մեկի՝ Խաչիկ Սանդալյանի համար դարձավ ճակատագրական: Հովհաննես Աբեյյանը, թվում էր, երկար ժամանակ չէր նկատում դեպի իրեն ուշադրություն հրավիրելու ձգտող դերասանին: Վերջապես, փոր-ձերից մեկի ժամանակ Աբեյյանը բոլորովին անսպասելի ասաց. «Տղա՛ շա-րունակե ծառայել հայ բեմին, ես քո մեջ տեսնում եմ հայ արտիստը»⁵¹:

Սանդալյանի իսկ խոստովանությամբ Աբեյյանի կարծիքը նրա համար ամենաբարձր գովեստներից էլ թանկ էր, որովհետև հավասարա-զոր էր դերասան դառնալու թույլտվության: Հիրավի, Աբեյյանի խոսքերը բախտորոշ եղան համայնքի ապագա լավագույն դերասանի, հայ բեմի նվիրյալի, անխոնջ և պատվախնդիր մշակներից մեկի համար:

* Մաթիլդա Սանդալյան. դերասան և բեմադրիչ Խաչիկ Սանդալյանի քույրը:
⁵¹ Հարություն Մանավեան, Սարկավազին եգիպտահայ տարեցույցը, Գազիրէ, 1939, էջ 62:

Ներկայացումներից հետո, որոնք անցան ներշնչանքի և ոգևորության մթնոլորտում, Հովհաննես Աբեյանը մեկնեց Զմյուռնիա, որտեղ հանդիպելով դերասան Անդրանիկի ընտանիք-թատերախմբին՝ միացավ նրանց և 1922 թ. արդեն որպես «Անդրանիկ» թատերախմբի անդամ վերադարձավ եգիպտոս:

«Անդրանիկ» թատերախումբը չրջիկ ընտանիք-դերասանախմբի մի օրինակ էր: Անդրանիկն ու նրա կինը՝ Ազնիվը, ծնունդով Մեղրիից էին: Հետագայում ընտանիքը բնակություն հաստատեց Լոս Անջելեսում, որտեղ ավագ դուստրը՝ Պերճուհին և նրա երկու զարմուհիները դարձան կինոդերասանուհիներ, բավական ճանաչված էին Հոլիվուդում: Ընտանիքի յուրաքանչյուր անդամի պարտականությունները նախապես և հստակորեն մշակված էին: Գլխավոր դերերով, որպես կանոն, հանդես էր գալիս ինքը՝ Անդրանիկը, իսկ նրա կինը՝ Ազնիվը, հիմնականում ստանձնում էր մոր դերեր: Երկրորդական դերերը համապատասխանաբար հանձնվում էին զավակներին՝ Պերճուհուն, Գոհարին, Օննիկին և Գոհարի ամուսնուն՝ Եղիշե Հարությունյանին: Եգիպտոսում խմբի կազմում էին նաև թիֆլիսահայ դերասաններ Մաթևոս Սանաթյանն ու Բարսեղ Աբովյանը, որն այստեղ էր հրավիրվել Հնդկաստան կատարած շրջագայությունից հետո: Ներկայացումներին, ըստ անհրաժեշտության, ընդգրկվեցին նաև տեղի մի շարք դերասաններ:

«Անդրանիկ» թատերախումբը եգիպտահայ Հասարակայնությունը պետք է ներկայանար մի խաղացանկով, որով հանդես էր եկել Կովկասի գրեթե բոլոր քաղաքներում: Խումբը բեմադրել էր 1920-ական թվականների արևելահայ թատրոնին բնորոշ պիեսներ՝ Ա. Շիրվանզադեի համարյա բոլոր դրամաները, Պ. Ջիակոմետտիի «Ոճրագործի ընտանիքը», Ա. Դյունամ-որդու «Քամեյիազարդ տիկինը», Ֆ. Շիլլերի «Ավագակները», Մ. Դրեյերի «Տասնյոթ տարեկանները», Գ. Գեի «Տրիլբին» և այլն:

Ներկայացվեցին «Տասնյոթ տարեկանները», այնուհետև՝ «Տրիլբին», իսկ Արեքսանդրիայում՝ «Ավագակները»:

Ներկայացումներին առանձնահատուկ շուք ու հեղինակություն տվեց Հովհաննես Աբեյանի մասնակցությունը: Նրա շնորհիվ էլ թատերախումբն ի վիճակի էր բեմադրելու Վ. Շեքսպիրի «Օթելլոն»: Սակայն Աբեյանը անհասկանալի պատճառներով շուտով լքեց Եգիպտոսը: Բարսեղ Աբովյանն այս փաստի մասին մանրամասնորեն պատմում է իր

Հուշերում, որից պարզվում է խսկությունը: Աբեյյանի հեռանալու պատճառն իր և խմբի ղեկավարի միջև ծագած Հակասությունն էր: Անդրանիկը, օգտվելով խմբի ղեկավարի դիրքից, ստանձնեց Օթեյլոյի դերը՝ մյուսները հանձնարարելով Սանամյանին, Հուշարարին՝ Ծովիկ անունով, տեղի դերասաններից ոմանց: Նա ոչ մի առարկություն չէր ընդունում և Հաշվի չէր առնում հասարակական կարծիքը, այնինչ եզրապահայ հանդիսատեսը, ծանոթ արդեն Աբեյյանի Օթեյլոյին, նրան մեկ անգամ ևս այդ դերում տեսնելու ակնկալությունն ուներ: Արդյունքը եղավ այն, որ ներկայացումը բացարձակ բոյկոտի ենթարկվեց: «Տոմսերը հրապարակ ելան, բայց ոչ ոք տոմսակ չի առնում,- հիշում է Բարսեղ Աբովյանը,- մինչև ներկայացման օրը մեկ տոմսակ չծախվեց: (...) Ստիպված եղանք հետաձգել մյուս օրվան և Օթեյլոյի դերը տվինք Աբեյյանին և պատրաստվեցինք մեկ օրվա մեջ: Կարող եմ ձեզ հավաստիացնել, որ հասարակությունը դալիս էր խուռնեխուռն, քիչե նստողը օգնական պահանջեց, չէր կարողանում տոմսը հասցնել - մեկ խոսքով, թատրոնը պայթում է, մեկ պարապ աթոռ չկար...»⁵²: Անդրանիկն ստիպված էր Օթեյլոյի դերը գիջել Հովհաննես Աբեյյանին՝ իրեն թողնելով Յագոյի դերակատարումը: Ներկայացումն անցավ աննախադեպ հաջողությամբ: Սակայն Աբեյյանը, որն ամեն մի թատերախմբում սովոր էր լինել դրություն տերը և իր կամքը թելադրել ուրիշներին, շուտով լքելով «Անդրանիկ» թատերախումբը, մեկնեց Կոստանդնուպոլիս:

Հովհաննես Աբեյյանի մեկնելուց հետո Անդրանիկը ևս իր խմբով հեռացավ Եզրապատից՝ անցնելով Եվրոպա, այնուհետև՝ Ամերիկա: Ինչ վերաբերում է թատերախմբի երկու թիֆլիսահայ դերասաններին՝ Մաթևոս Սանամյանին և Բարսեղ Աբովյանին, ապա նրանք մնացին Եզրապատում:

Անցյալ դարի 20-ականների սկզբին նկատվեց Հայ թատրոնի երկու՝ ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ հատվածների դպրոցների ազդեցության ուժեղացում: Այստեղ կարևոր է նշել, որ արևելահայ թատրոնն առանձնակիորեն հետաքրքրում էր իր դրամատուրգիական նոր, արդիական գործերով, մինչդեռ արևմտահայ, այսինքն՝ պոլսահայ թատերական դպրոցը հիմնականում դրսևորվեց դերասանական կատարումների՝

⁵² Թորոս Թորանեան, Սուրիահայ թատրոնը և Բարսեղ Աբովյանի Հուշերը, Պէյրուֆ, 1979, էջ 204-205:

այս թատրոնին միայն հատուկ ոճի միջոցով: 1921 թ. Ալեքսանդրիայի «Այհամբրա» և Կահիրեի «Ռամզես» թատրոններում գրեթե միաժամանակ բեմադրվեցին Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Չար ոգին» և Նար-Ղոսի «Հենակներով մարդը»: Երկու տարի անց՝ 1923 թ. սեպտեմբերին, տեղի ունեցավ Շիրվանզադեի «Նամուսի» ներկայացումը՝ Շահան Սարյանի բեմադրությամբ, որն արդեն որոշակի հետևողականություն վկայություն է:

Հայ թատրոնն իբրև միասնական մշակույթ ներկայացնելու ճգնաժամով է սողորված Գասպար Իփեկյանի գործունեությունը: Իփեկյանը, լինելով 1913 թ. Լևոն Շանթի «Հին աստվածների» նշանավոր ներկայացման ականատեսը, որն իր եղբոր՝ Արմեն Արմենյանի ռեժիսորական արվեստի բարձրակետը լինելուց բացի, դարձավ նաև Հայ թատերական կյանքի նշանավոր էջերից մեկը, 1923 թ. Ալեքսանդրիա վերադառնալուց անմիջապես հետո կազմակերպեց մի թատերախումբ՝ հատկապես «Հին աստվածների» բեմադրությունն իրականացնելու նպատակով: Թատերախաղի այս մեկնաբանումը, որին ակնհայտորեն պակասում էր խորհրդանշանապաշտական դրամատուրգիայի առանձնահատկություններից բխող ստեղծագործական հատուկ մոտեցում, անշուշտ, չէր կարող մրցել Հայոց դրամատիկական ընկերության ներկայացման հետ: Այսուհանդերձ, տեղի հանդիսատեսը և մամուլը գնահատեցին Իփեկյանի նախաձեռնությունը: Ներկայացման մասին գրվեց, որ «Գասպար Իփեկյանի բանիմաց, անխոնջ և եռանդուն ռեժիսորությամբ»⁵³ ստեղծվեց մի բեմադրություն, որի շնորհիվ եգիպտահայերն անուղղակիորեն հաղորդակից դարձան արևելահայ թատրոնի նշանակալից մի իրադարձության: Ներկայացմանը, Գասպար Իփեկյանից բացի, որը հանդես եկավ Վանահոր դերով, մասնակցեցին նաև Շահան Սարյանը (Աբեղա), Գոհար Իփեկյանը (Սեղա), Զարուհի Տամատյանը (Իշխանուհի), Խաչիկ Սանդալյանը (Իշխան), Գարեգին Մանուկյանը (Կույր վանական), Զարուհի Փափազյանը (Միգանույշ) և ուրիշներ:

Թիֆլիսահայ թատերական կյանքի այս հեռավոր արձագանքը թերևս ուշագրավ կլիներ միայն այսօրվա, եթե չառնչվեր Գասպար Իփեկյանի՝ Սիյուռքի Հայ թատրոնի ականավոր դեմքերից մեկի հետագա գործունեությունը: Սա մի բեմադրություն էր, որն արդյունքն էր Թիֆլիսում, այնուհետև Իրանի Հայ Համայնքում Իփեկյանի կազմավորված գե-

⁵³ «Արև», 1923, 2 փետրվարի, թիվ 45:

ղազիտական նոր ընկալումների և հիմք՝ դրանց հաստատման համար եզրիպտահայ և Սփյուռքի այլ գաղթօջախների թատերական արվեստում:

Եզրիպտահայ համայնքում խմորվեցին և հասունացան արտաշխարհի հայ թատրոնի համար շրջադարձային նշանակություն ունեցող գաղափարներ, որոնք ի գորու էին Սփյուռքի թատերական ընթացքն առաջնորդելու համաշխարհային համաքայլ:

Այս առումով եզրիպտահայ թատրոնը, լինելով պոլսահայ թատրոնի շառավիղներից մեկը, միջանկյալ դիրք է գրավում արևմտահայ թատրոնին հատուկ ուսումնասիրական և XX դարի կեսերին Բեյրութի հայ համայնքում ձևավորված թատերական նորագույն ուղղությունների միջև:

Գասպար Իփեկյանը ծնվել է 1883 թ. Կոստանդնուպոլսում: Վաղ տարիքում ծնողների հետ տեղափոխվում է Սամսոն, որտեղ էլ ստանում է սկզբնական կրթությունը տեղի Ազգային վարժարանում: Վերադառնալով Կ. Պոլիս՝ ուսումը շարունակում է Ռոբերտ քոլեջում: Համիդյան բռնատիրության տարիներին ընտանիքի հետ տեղափոխվում է Ալեքսանդրիա, որտեղ նրա հայրը՝ Նուրիջան Իփեկյանը, զբաղվելով ծխախոտի մեծածախ առևտրով, կարճ ժամանակաշրջանում առաջնակարգ դիրք է գրավում եզրիպտահայ ծխախոտագործության ասպարեզում:

Գասպար Իփեկյանն առաջիններից էր, որ իր եղբոր՝ Գևորգի հետ միացավ եզրիպտահայ համայնքում ծավալվող թատերական շարժմանը: Գևորգ Իփեկյանը հետազայում, ժառանգելով հոր ձեռնարկությունը, հեռացավ թատրոնից: Մինչդեռ Գասպար Իփեկյանը որոշում է խորացնել իր գիտելիքները թատրոնի բնագավառում և ստանալ մասնագիտական կրթություն: Նա մեկնում է Եվրոպա՝ համակողմանի կրթություն ստանալով Գերմանիայի, Շվեյցարիայի և Ֆրանսիայի համալսարաններում: 1907 թ., Սորբոնի համալսարանում ուսումնասիրելով քաղաքական տնտեսագիտություն, Իփեկյանը միաժամանակ հաճախել է Մոնե-Սյուլլիի դասընթացները Փարիզի «Կոնսերվատուարում»: Վերադառնալով Ալեքսանդրիա, փաստաբանի աշխատանքին զուգընթաց, նա «Փայլակ» և «Հայ բեմ» թատերախմբերի կազմում մասնակցել է սիրողական մի շարք ներկայացումների: 1908 թ. Իփեկյանը մեկնում է Թիֆլիս, որտեղ եղբոր՝ Արմեն Արմենյանի օգնությամբ ներգրավվում է տեղի թատերական կյանքին: Դրամատիկական ընկերության առաջարկով նա թարգմանել է Հենրիկ Իբսենի «Երբ մեռյալներս կարթնանանք», Վիկտորին Սարգուլի

«Հրեուհին» թատերախաղերը: Վերջինս բեմադրվեց Սիրանուշի մասնակցությամբ: Իփեկյանը թարգմանեց նաև Վիլյամ Շեքսպիրի «Վինձորի գլարճասեր կանայք» և Ժան-Բատիստ Մոլիերի «Դոն ժուան» թատերախաղերը: Մոլիերի այս գործի բեմադրությունը գլխավոր դերերով հանդես եկան Վահրամ Փափազյանը և Արմեն Արմենյանը:

Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Գասպար Իփեկյանը, հավատարմագրվելով Անդրանիկի զորազնդին, մասնակցել է Արևմտահայաստանը թուրքական լծից ազատագրելու պայքարին:

1916 թ. Գասպար Իփեկյանը մեկնում է Իրան, որտեղ մնալով մինչև 1921 թվականը, դասավանդում է Թեհրանի Ազգային վարժարանում (Նիկոլ Աղբալյանի տնօրինությամբ՝ 1909-1912), միաժամանակ դառնալով այդ տարիներին Իրանի հայ համայնքում ձևավորվող թատերական շարժման մասնակիցը: Վերակազմելով Թեհրանի թատերասիրաց միությունը՝ Իփեկյանն այստեղ իրականացնում է մի շարք բեմադրություններ համայնքի անվանի դերասաններ Վարդո և Արտո Տերյանների մասնակցությամբ: Բեմադրել է նաև Հենրիկ Իբսենի «Դոկտոր Շտոկման կամ ժողովրդի թշնամին», Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն»: Նիկոլ Աղբալյանը, որն արդեն հայտնի էր իր գրական, բանասիրական և գրականագիտական գործունեությամբ, «Դոկտոր Շտոկմանում» հանդես եկավ գլխավոր՝ Շտոկմանի դերով:

Չսահմանափակվելով միայն թատրոնով և դասավանդելով՝ Իփեկյանը մասնակցում է նաև տեղի հասարակական կյանքին: 1921 թ., երկրի վարչապետը Գասպար Իփեկյանին հանձնարարում է Թեհրանի նոր կազմակերպվող քաղաքապետարանի կառավարման պարտականությունը: Քաղաքապետարանի նախաձեռնություններից մեկը եղավ Թեհրանի գլխավոր պոզոտանների լուսավորությունը էլեկտրական լամպերով⁵⁴:

1921-ին տեղափոխվելով Իրաք, անմասն չմնալով նաև այդ երկրում ծավալվող հայ թատերական շարժմանը՝ Գասպար Իփեկյանն այնուհետև վերադառնում է Եգիպտոս: Այստեղ նա հրավիրվում է աշխատանքի Տիգրան Կամսարականի՝ Ալեքսանդրիայի ծխախոտի վերամշակման մասնաճյուղում՝ իբրև տնօրեն:

Ներգրավվելով համայնքի գործարար շրջանների մեջ՝ Իփեկյանը միանում է նաև տեղի թատերական շարժմանը՝ շարունակելով մնալ իր ժո-

⁵⁴ Տե՛ս «Ալիք» (Թեհրան), 1993, 12 դեկտեմբերի, թիվ 267:

ղովրդի ճակատագրով մտահոգված ակտիվ հասարակական գործիչ:

1928 թ. մայիսի 28-ին Կահիրեում հիմնադրվեց «Հայ կրթական և հրատարակչական Համագրային միությունը», որի անդամներից էր նաև Գասպար Իփեկյանը Նիկոլ Աղբալյանի, Գուրգեն Մլինթարյանի, Լևոն Շանթի և այլոց կողքին⁵⁵:

1929-ին Գ. Իփեկյանը տեղափոխվում է Բեյրութ, որտեղ Հայ ճեմարանի բացման առիթով տեղափոխվեց նաև «Համագրայինի» վարչական կազմը: Ստանձնելով ընկերությունից վարչության քարտուղար-գործչի պաշտոնը, որը պետք է ապահովեր հրատարակչական գործը, Իփեկյանը կազմում և հրատարակում է «Համագրայինի» տարեցույցը, զբաղվում թարգմանություններով: Գասպար Իփեկյանի գրչին է պատկանում նաև «Արա և Շամիրամ» թատերախաղը:

1941 թ., կազմակերպելով «Համագրայինի» թատերական միությունը, Գասպար Իփեկյանը, իբրև համախոհ և գործընկեր ունենալով Լևոն Շանթին, սկիզբ դրեց թատերական բոլորովին նոր մի շարժման, որն արմատապես փոխեց սփյուռքահայ թատերական ընթացքն ընդհանրապես: Դասական-ռոմանտիկական ուղղությունը հարող, դերասանական հեղինակություն և միայնակ ողբերգակի թատրոնին հակադրվեց Կ. Ստանիսլավսկու հիմնադրված ղեկավարվող թատերական բոլորովին նոր մի կառույց: Գ. Իփեկյանի առաջնահերթ պահանջն էր «Հարագատություն, պարզություն և բնականություն», այսինքն՝ իրապաշտական ոճի հաստատում: Ուղղություն, որը ենթադրում է հեղինակի մտահղացման ճշմարտացի վերարտադրություն, դերակատարման զսպվածություն, առողջանություն հստակություն և բնականություն:

Այս առումով XX դարի կեսերին Գասպար Իփեկյանի և Լևոն Շանթի ավանդը սփյուռքահայ թատրոնին կարելի է համեմատել XIX դարի 60-ականներին Գևորգ Չմշկյանի և Գաբրիել Սունդուկյանի առաքելության հետ արևելահայ թատրոնում: Եվ եթե 1960-ականներին Բեյրութի Հայ թատրոնն ընթանում էր նորագույն, հատկապես ամերիկյան թատրոնին բնորոշ մոդեռնիստական ուղղությամբ, ուներ շնորհալի արվեստագետների ամբողջ մի փաղանգ՝ Ժորժ Սարգիսյան, Վարուժան Խտրչյան,

⁵⁵ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Լևոն Շանթը և Գասպար Իփեկյանը «Համագրային» մշակութային միության գործիչներ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1990, N 3, էջ 57-65:

Պերճ Ֆազլյան, Օննիկ Գանթարճյան, Ժիրայր Ավետիսյան, ապա իր այդ աննախադեպ առաջընթացի համար պարտական է Գասպար Իփեկյանին և Լևոն Շանթին:

Գասպար Իփեկյանը կյանքից հեռացավ 1952 թ. մարտի 27-ին: Հաջորդ օրը՝ մարտի 28-ին, «Համագգայինի» թատերախումբն անվանվեց իր հիմնադրի անունով: Սփյուռքահայ թատրոնն առաջնորդող այս թատերախումբն իր դիրքը պահպանում է նաև մեր օրերում⁵⁶:

* * *

Այսպիսով, Գասպար Իփեկյանը, լինելով արևելահայ թատերական արվեստի ճատագույն եգիպտահայ համայնքում, ամրապնդեց Սիրանուշի, Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Արմեն Արմենյանի և Եկատերինա Դուբյան-Արմենյանի, Հովհաննես Աբեղյանի և «Անդրանիկ» թատերախմբի այցելու թյուններից հետո համայնքի թատերական արվեստում նշմարվող միտումը դեպի արևելահայ թատրոն:

Ուստի, անցյալ դարասկզբին թիֆլիսահայ դերասաններ Բարսեղ Աբովյանը, Մաթևոս Սանամյանը, ինչպես նաև երաժշտական գործիչ Գերասիմ Արիստակյանը, այցելելով եգիպտահայ համայնք, բարերար հող գտան իրենց գործունեության համար:

1923-25 թթ. Գ. Արիստակյանի ստեղծած «Հայ դրամա-օպերետային խմբով» էլ պայմանավորվեց համայնքի թատերական կյանքի հետագա ընթացքը: Չկար մի դերասան՝ ճանաչված թե սկսնակ, որը ներգրավված չլիներ Արիստակյանի խմբում: Թատերախումբն ուներ մշակված սկզբունքներ, որոնք իրենց կնիքը թողեցին աշխատելու դրվածքի վրա ընդհանրապես: Ձեռքով էին ոչ միայն կայունացած պատկերացումները տարբեր անհատների ունակությունների մասին, այլև բեկվում արդեն կարծրացած ամպլուաները՝ դերասաններին ներկայացնելով բոլորովին նոր, հաճախ անսպասելի որակով: Այսպես, օպերետային խմբի հայտագրում կարելի էր կարդալ դրամատիկ դերասան Օննիկ Վոլթերի և կատակերգակ Լևոն Շիրվանյանի, փորձված դերասաններ Բարսեղ Աբովյանի և Մաթևոս Սանամյանի կողքին սկսնակներ Վալանթին Ամիրայանի,

⁵⁶ Տե՛ս Կարո Գէորգեան, Ամէնուն տարեգիրքը 1959. Պէրութ-Լիբանան, 1959, էջ 431-432: Տե՛ս նաև Աւետիս Ծափուճեան, Եգիպտահայ մշակոյթի պատմութիւն, Գահիրէ, 1981, էջ 385-386: «Բուլխ», Իսթանպուլ, 1957, N 249, էջ 10-11:

Լյուսի Հովհաննիսյանի և Կոստանդնուպոլսից այստեղ նոր հաստատված Արփիար Վարդյանի անունները:

Գերասիմ Արիստակյանի գործունեության գագաթը դարձավ Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի բեմադրությունը: Նշենք, որ «Անուշը» 1908-ին հատվածաբար ներկայացվել է Թիֆլիսում Արմեն Տիգրանյանի աշակերտների ուժերով, իսկ 1919 թվականին՝ հեղինակի ղեկավարությամբ, լրիվ նվագախմբով և պրոֆեսիոնալ կատարողներով, ներկայացվել է Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում՝ լայն տարածում գտնելով Կովկասի և Ռուսաստանի հայաբնակ վայրերում: Արիստակյանը, այսպիսով, լինելով Արմեն Տիգրանյանի օպերայի առաջին ունկնդիրներից մեկը, ստանձնեց նաև «Անուշի» տարածումը Սփյուռքում: Չունենալով օպերայի պարտիտուրան և գործիքավորումը՝ նա հիշողությամբ կարողացավ վերականգնել գրեթե ամբողջ երաժշտությունը: «Անուշի» ոչ երգերը, ոչ նվագային մասը գոյություն չունեն, ոչ միայն Եգիպտոսում, այլ ամբողջ Սփյուռքում: Հիշում է երաժշտի դուստր ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինան: «Պոլիս և Իզմիրում, Սուրբաբյանների կողմից ներկայացված «Անուշ»ի երաժշտությունը նվագում էին առանց նոտաների, Կովկասից եկած թաուրս Աբգար, քեմանչիստ Սուրեն և Ժորժը: Հայրս սկսեց մի շատ դժվար գործ. նա գրեց այն ամբողջ երգերը, որոնք տպավորված էին նրա հիշողության մեջ, իսկ այն, ինչ որ պակասում էր, և պակաս էր մեծ մասը, նա գրեց ինքը»⁵⁷:

Երաժշտության վերարտադրությունը գործի սկիզբն էր: Անհրաժեշտ էր գտնել մտահղացումն իրականացնողներին: Գերասիմ Արիստակյանը ոչ պակաս եռանդով անցավ այս խնդրի լուծմանը: Անուշի դերերգի համար նա գտավ ձայնային հիանալի տվյալներ ունեցող մի երգչուհու՝ Վարանթին Ամիրայանին, որը երաժշտի անխոնջ ջանքերով ոչ միայն կարողացավ հղկել իր ձայնը, այլև զարգացնել դերասանական ունակությունները: Դրամատիկ դերասաններն իրենց հերթին կարողացան ներկայանալ իբրև օպերային կատարողներ: Այսպես, Մոսի դերը լիովին հաջողվեց Գ. Թերզիբաչյանին, որը տեղի հանդիսատեսին մինչ այդ ծանոթ էր որպես Ղևոնդ երեցի դերակատար Սմբատ Բյուրատի «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» թատերախաղի բեմադրության մեջ:

Սարոյի դերակատարն էր Հրանդ Զարդարյանը, Ե. Կովկասյանը

⁵⁷ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինայի ֆոնդ:

Հանդես եկավ Շուշանի և Ճամփորդի կրկնակի դերերով, իսկ ժենյա Արիստակյանը կատարեց Սանդուխտի դերը (դերաբաշխումը՝ ըստ Գ. Արիստակյանի տարբերակի):

«Անուշի» ներկայացմանը մասնակցեց 30 հոգուց բաղկացած երգչախումբ, որն, անշուշտ, ավարտուն տեսք տվեց բեմադրությունը:

Օպերայի բեմադրության մասին առաջին անգամ մամուլում նշվեց 1923 թ., սակայն ներկայացումը տեղի ունեցավ երկարատև աշխատանքից հետո՝ 1925 թ. մարտի 29-ին Կահիրեի «Էգեբեկիե» թատրոնում՝ Գերասիմ Արիստակյանի Համար դառնալով նրա կյանքի վերջին գործը:

Եգիպտոսում անցկացրած երեք տարիների՝ 1922-1925 թթ. ընթացքում Արիստակյանին հաջողվեց իրականացնել նաև մի շարք այլ օպերաների և օպերետների բեմադրություններ: Արմեն Տիգրանյանի օպերային զուգընթաց նա ձեռնարկեց նաև Հովհաննես Թումանյանի մեկ այլ երկի՝ «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա երկու գործողությամբ և երկու պատկերով օպերայի երաժշտության հորինումը և բեմադրությունը: Օպերայի պրեմիերան կայացավ 1923 թ. սեպտեմբերի 8-ին «Յունիոն արթիսթիք Փրանսեզ» թատրոնում:

Գերասիմ Արիստակյանը, չնայած երկարատև ջանքերին, սպասվող արդյունքի չհասավ: Ներկայացումը գրեթե ձախողվեց: «Արևի» թատերախոս Օննիկ Մահտեսյանը դա բացատրեց դրամատիզմի բացակայությամբ, գրական հիմքի սխալ ընտրությամբ: Հանգամանք, որը հետագայում հերքվեց Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայով: Մինչդեռ Մահտեսյանն իր քննադատական հոդվածում հանգում է եզրակացության, որ «պիեսը չունի օպերայի հատուկ բովանդակություն, և ներկայացումը եղավ ավելի շատ կենդանի պատկերներու բեմադրություն մը»⁵⁸:

Այսուհանդերձ, «Արևի» քննադատը չէր կարող չընդունել բեմադրական և դերասանական առանձին հաջողություններ, որոնք գալիս էին ապացուցելու, որ ներկայացման թերությունների հիմնական պատճառը նման մի բարդ ձեռնարկին ուղեկցող բազմաթիվ դժվարություններն էին, դերասանական ուժերի պակասը, սակայն ոչ գրական հիմքի ընտրությունը: Ներկայացման հաջողված հատվածներից էր Նադիր Շահի պալատական կյանքից մի դրվագ՝ գինարբուքի տեսարանը Մաթևոս Սանամ-

⁵⁸ «Արև», 1923, 15 սեպտեմբերի, թիվ 233:

յանի (Նաղիր Շահ), Արփիար Վարդյանի (Զորավար), օր. Մարիի (Իշխանուհի) մասնակցությունը: Աշուղի դերով հանդես եկավ Բարսեղ Աբովյանը, իսկ Ժենյա Արիստակյանը, որը նաև հմուտ պարուհի էր, ինչպես նախորդ՝ «Անուշի» բեմադրությունում, հանդես եկավ պարային տեսարաններում:

Օպերաներից բացի, Գերասիմ Արիստակյանը բեմադրեց նաև համայնքում ընդունված ազգային և պատմական ողբերգություններ: Նա անդրադարձավ հայ ժողովրդի պատմության այնպիսի կարևոր իրադարձությունների, ինչպիսիք էին քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն ընդունելը և Վարդան Մամիկոնյանի՝ Ավարայրի դաշտում տարած հաղթանակը:

Երկու ներկայացումն էլ, որոնք տեղի ունեցան նույն օրը՝ 1924 թ. մարտի 5-ին, Կահիրեի «Քյուրասալ» թատրոնում, ինչպես և ենթադրում է պատմական ողբերգությունը, լուծվեցին զանգվածային տեսարանների իշխող միջնուղորտում՝ ռազմի դաշտի տեսարանը կենդանի փղերի մասնակցությամբ («Վարդանանք»), Տրդատ թագավորի չքեղ արքունիքն իր խրախճանքներով, շրջապատված նաժիշտների և քրմերի հոծ բազմությամբ («Մեծն Տրդատ և Ս.Գրիգոր Լուսավորիչ»): Ներկայացումներին մասնակցեցին համայնքի աչքի ընկնող դերասանները՝ Օննիկ Վոլթեր, Լևոն Շիշմանյան, Բեստրիս Եգեհյան, Կարապետ Կարապետյան, Լյուսի Հովհաննիսյան, Ե. Կովկասյան, Ե. Շիշմանյան և այլք: Մամուլում տպագրվեցին դրվատական հոդվածներ, որոնք խրախուսում էին հատկապես նյութի ընտրությունը: Հանգամանք, որը, օտար միջավայրում գործող ազգային թատրոնի առանձնահատկությունը լինելուց բացի, դրա գոյատևման կարևոր նախապայմանն է:

Գերասիմ Արիստակյանը չսահմանափակվեց միայն խոշոր կտավի գործերով: Նրան են պատկանում նաև մի շարք օպերետների բեմադրություններ, որոնք պակաս ընդունելություն չգտան համայնքում: 1923 թվականից նա սկսեց աշխատել Գարեգին Երիցյանի «Ուշ լինի, նուշ լինի», Ուզեիր Հաջիբեկովի «Արշին մալ պլան», Տիգրան Զուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» օպերետների, ինչպես նաև պոլսահայ շրջաններում լայնորեն տարածված Երվանդ Թողայանի և Գրեմ-Սիմոնի «Քըրլ սկսուտ կամ Բարձրացի՛ր, բարձրացու՛ր» կատակերգության երաժշտական ձևավորման և բեմադրության ուղղությամբ: Գործեր, որոնք բե-

մաղրվեցին երաժշտի ջանքերի մեծագույն լարումով: Ստիպված լինելով աշխատել անհավասար ունակություններ ունեցող, օպերետային արվեստի առանձնահատկություններին դեռևս անվարժ դերասանների հետ՝ Արխատակյանին, այսուհանդերձ, հաջողվեց հասնել որոշակի արդյունքի: 1925 թ. Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում կայացած «Արչին մալ ալան» օպերետի ներկայացման առթիվ Օննիկ Մահտեսյանը գրեց. «Կասկած չկա թե բոլոր դերասաններն ալ մեծ ու պատիկ ջանք չէին խնայած լավագույնս կատարելու համար իրենց դերերը, մանավանդ ջանացած էին ու կճգնեին կարելի եղածին չափ «լավ երգել», բայց դժբախտաբար այդ բանը վեր էր իրենց կարողութենեն: Իրենցմե ոչ մեկը օպերետի դերասան էր, և ճիշտ այս պատճառով ալ պետք չէ մեղադրել զիրենք իրենց անհաջողության համար»⁵⁹: Նույնիսկ Օննիկ Վոլթերի կատարումը, որն արդեն փորձառու դերասանի համարումն ուներ, քննադատի կողմից ընդունվեց իբրև «օպերետային ոչ-նախանձեղի գործունեություն» սկիզբ: Վերջում, ամփոփելով իր միտքը, «Արևի» թղթակիցը գրում է. «Կարելի չէ օպերետ մը ներկայացնել պատահական ուժերով, որքան ալ համառ եղած ըլլան ընդհանուր դեկավար Պ. Գ. Արխատակյանի թափած ջանքերը, որ արդարև գնահատություն արժանի էին: Ամեն մարդ պետք է մտնե իր դերին մեջ ու այն ատեն հաջողությունը ինքնին կուգա»⁶⁰:

Գերասիմ Արխատակյանի օպերետները, իրոք, հեռու էին կատարյալ լինելուց: Սակայն անուրանալի փաստ է, որ այս ոչ այնքան հաջողված, քննադատության կողմից խոցելի գործերի շնորհիվ է, որ համայնքն ունեցավ օպերետային դերասաններ, դրվեց օպերետային արվեստի հիմքը: Արխատակյանը դաստիարակեց առնվազն երեք դերասան, որոնք շուտով միացան եգիպտահայ թատրոնի առաջատար ուժերին: Դրանք էին Վալանթին Ամիրայանը, որն «Անուշից» հետո շարունակեց հաջողությամբ համագործակցել երաժշտի հետ, Ստեփան Եգեհյանը և Արփիար Վարդյանը: Օննիկ Մահտեսյանն իր թատերախոսականում չէր կարող չընդունել, որ Ստեփան Եգեհյանը, ունենալով «երգիծական լավ խմոր», «Արչին մալ ալանում» հաջողությամբ կատարեց Վալիի դերը: Մի դեր, որը խոստումնալից մեկ այլ դերասանի՝ Արփիար Վարդյանի համար ևս դարձավ բեղմնավոր գործունեության սկիզբ: Կոստանդնուպոլսից նոր

⁵⁹ Նույն տեղում, 1925, 3 փետրվարի, թիվ 1807:

⁶⁰ Նույն տեղում: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

եկած այս դերասանի մեջ նշմարելով արտիստական տվյալներ՝ Գերասիմ Արիստակյանն անձամբ սկսեց աշխատել նրա հետ: Երաժշտի դուստրը՝ Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինան հիշում է, որ Վարդյանը ռեժիսորի օգնությամբ միայն կարողացավ հավատալ իր ուժերին, նրանց համատեղ աշխատանքով էլ ստեղծվեց Վալիի կենսուրախ և տպավորիչ կերպարը⁶¹:

Այսպիսով, 1923-1925 թթ. Գերասիմ Արիստակյանի «Հայ դրամա-օպերետային խումբն» առաջինն էր, որը հանդես եկավ կանոնավոր ներկայացումներով: Արիստակյանի շնորհիվ համայնքում հաստատվեց և իր դիմագիծն ստացավ երաժշտական թատրոնը:

Գերասիմ Արիստակյանից բացի, երբեմն էլ նրա համագործակցությամբ, 1920-ական թթ. եգիպտահայ գաղութում գործում էին Թիֆլիսահայ երկու այլ արվեստագետներ ևս՝ Բարսեղ Աբովյանն ու Մաթևոս Սանամյանը: Երկուսն էլ, ինչպես արդեն նշվեց, «Անդրանիկ» թատերախմբի կազմում հանդես գալով հայաբնակ այս համայնքում, որոշեցին մնալ՝ սեփական թատերախումբ կազմելու նպատակով: Ոչ այնքան հեշտ իրականանալի խնդիր էր դա: Սկզբնական շրջանում դերասանները հանդես եկան Արիստակյանի խմբում՝ միաժամանակ հավաքագրելով ապագա թատերախմբի կազմը: Դերասանուհիներ գտնելը, ինչպես միշտ, ուղեկցվում էր մեծ դժվարություններով: Սակայն հենց այս հարցը լուծվեց լավագույն կերպով: Բարսեղ Աբովյանը դեռևս «Անդրանիկ» խմբի չլուրսաղերի ժամանակ կարողացավ Հովհաննես Աբեյանի միջնորդությամբ ծանոթանալ համայնքի մեծահարուստներից շատերի, այդ թվում նաև թատերասեր և մեկենաս Տիգրան Հաճընյանի և նրա տիկնոջ՝ Նախկինում դերասանուհի Արշալույս Եգեյանի հետ: Վերջինս, ցանկանալով օժանդակել արվեստակիցների ձեռնարկին, խոստացավ Կոստանդնուպոլսից հրավիրել իր քրոջը՝ Բեատրիս Եգեյանին, որը, չնայած երիտասարդ տարիքին, շնորհալի դերասանուհու համարումն ուներ: Բեատրիսը Եգիպտոս եկավ իր ընկերուհու՝ օպերետի դերասանուհի Ռոզա Հովհաննիսյանի հետ՝ հետագայում հրավիրելով իր քրոջն ու եղբորը՝ Աստղիկ և Ստեփան Եգեյաններին:

Թիֆլիսահայ դերասանները, որոնք Հայոց դրամատիկական ընկերության հիմնադրման (1902) և գործունեության ականատեսներն էին,

⁶¹ Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, **Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինա**, նշվ. աշխ.:

նպատակադրվեցին իրենց թատերախումբը ևս կազմել Թիֆլիսի հայ թատրոնի սկզբունքով: Նրանց կազմած «Եգիպտահայ դրամատիկ ընկերություն» անդամներն էին Բեստրիս Եգենյանը, Ռոզա Հովհաննիսյանը, Վալանթին Ամիրայանը, Վարդանուշ Պարթևյանը, Աստղիկ Եգենյանը, Լևոն Շիշմանյանը, Խաչիկ Նորիկյանը, Կարապետ Կարապետյանը, Գրիգոր Բազրատունին, Մանուկ Թաշճյանը, Խաչիկ Սանդալճյանը, Ղազար Փափազյանը, Օննիկ Վոլթերը և այլք:

Մաթևոս Սանամյանին և Բարսեղ Աբովյանին հաջողվեց ստեղծել բավական ուժեղ կազմ ունեցող մի թատերախումբ: 1922-1924 թթ. ընթացքում կայացավ շուրջ 50 ներկայացում՝ ունենալով հետևյալ խաղացանկը՝ «Արմենուշ» (բատ Ղ. Մելոյանի վեպի), «Աշխարհի դատաստանը» (Ե. Մուրադյան), «Անհայտ կինը» (Ա. Բխոն, Ա. Մարա), «Պատվի համար» (Ալ. Շիրվանզադե), «Ուշ լինի, նուշ լինի» (Գ. Երիցյան), «Արշին մալ ալան» (Ուգ. Հաջիբեկով), «Ղարաբաղի աստղագետը» (Պ. Զուբով), «Սեր, պատիվ, վրեժ» (Լ. Շիշմանյան) և այլն: Ժանրային առումով Սանամյանն ու Աբովյանն, այսպիսով, արևելահայ իրապաշտական թատերական դպրոցին մնալով հավատարիմ, շարունակեցին Գերասիմ Արիստակյանի գեղագիտական ուղղությունը՝ բեմադրելով նաև օպերետներ և մելոդրամաներ:

«Եգիպտահայ դրամատիկ ընկերությունը», գործելով ընդամենը երկու տարի՝ 1922-1924 թթ., շուտով վերանվանվեց՝ կոչվելով իր հիմնադիրներին՝ «Աբովյան-Սանամյան» անունով, իսկ 1924-ին կազմալուծվեց՝ Սանամյանի մեկնելու պատճառով: Մաթևոս Սանամյանի համար դժվար էր համակերպվել այն խոչընդոտներին ու ստորացումներին, որոնք ոչ միայն եգիպտահայ, այլև հյուրախաղերի եկած դերասաններից շատերի համար դառնում էին անտանելի: Հասարակայնության մեջ իշխող կարծիքով դերասանը համարվում էր «գծից դուրս մի մարդ»⁶²: Սանամյանի համար մասնավորապես անհասկանալի էր եգիպտահայ թատրոնում արմատացած դերասանի իսկ կողմից տոմսեր վաճառելու սովորությունը. «տոմսակ մենք էինք ծախում փողոցեփողոց և խանութխանութ»⁶³, - հիշում է Բարսեղ Աբովյանը: Եգիպտոսում անցկացրած երկու տարիների ընթացքում դերասանի այս ստորացուցիչ վիճակին Սանամյանն այդպես

⁶² Գրականություն և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արիստակյան-Պոյակինա, նշվ. աշխ.:

⁶³ Թորոս Թորանեան, նշվ. աշխ., էջ 201:

էլ չհամակերպվեց: Տոմսերի փոխարեն նա գերադասեց փողոցում սի-
գարեստ վաճառելը, հավաքած գումարով անհապաղ Հայաստան վերա-
դառնալու մտադրութեամբ: Աբովյանը հիշում է, թե ինչպես Սանամյանը
«գնեց մի փոքրիկ պայուսակ, մեջը լեցուց զանազան սիգարետներ և գնաց
ծախելու այն ծանոթ մարդկանց, որոնք մեզմե տոմսակ էին գնում, և
բոլորը մեղքանում էին և 1 տուփի տեղ գնում էին 2-3 տուփ: Եվ մեր
Սանամյանը ուրախ էր որ ազատվեց այդ տոմս ծախելու մուրացկանու-
թյունից»⁶⁴:

1924 թ. մարտի 1-ին, ի պատիվ Մաթևոս Սանամյանի, «Յոունիոն
արթիւթիք Ֆրանսեզի» սրահում տրվեց Ռ. Բրակկոյի «Դոն Պիետրո
Կարուզո» պիեսի ներկայացումը, իսկ մի քանի օր անց՝ մարտի 12-ին,
Բաթում մեկնող շոգենավը նրան տարավ Հայրենիք, որտեղ դերասանը
հասավ ճանաչման և ունեցավ տարիների հաջողակ գործունեություն:

Բարսեղ Աբովյանը մնաց եգիպտոսում իր չիրականացված ծրա-
գրերի և մտահղացումների հետ միասին: Չնայած դժվարին կացությունը՝
Աբովյանը որոշեց թատերախումբը ղեկավարել մենակ՝ ունենալով աջ-
ակիցներ ոչ միայն խմբի կազմում, այլև համայնքի մշակութային կյանքում
հեղինակություն վայելող մտավորականների և հասարակական գործիչ-
ների շրջանում: Նրանց՝ «Ջեբլին» քաղաքական և երգիծական շաբաթա-
թերթի խմբագիր-հրատարակիչ Երվանդ Մսրըլյանի, գրաքննադատ Գուր-
գեն Մխիթարյանի, ինչպես նաև Ստեփան Ամիրայանի, Լևոն Հովհան-
նիսյանի, Թորոս Խաչատրյանի հովանավորությամբ թատերախումբը շա-
րունակեց իր գործունեությունը: Բեմադրվեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի
«Չար ոգին», որն Ալեքսանդրիայում և Կահիրեում հաջողությամբ ներ-
կայացնելուց հետո Աբովյանը որոշեց հյուրախաղերով հանդես գալ նաև
հայաշատ այլ համայնքներում: 1924 թ. մայիսին Աբովյանը Բեստրիս
Եգենյանի, Ռոզա Հովհաննիսյանի, Գարեգին Մանուկյանի ուղեկցությամբ
մեկնեց Սիրիա, Լիբանան և Կիպրոս՝ տեղի հայությունը ներկայանալով
բավական ճոխ խաղացանկով՝ «Անհայտ կինը», «Աշխարհի դատաստա-
նը», «Չար ոգի», «Պատվի համար», «Մարվող ճրագներ», «Սեր, պատիվ,
վրեժ»:

Բարսեղ Աբովյանի գործունեությունը եգիպտահայ թատրոնում
այստեղ էլ ընդհատվեց: Լիբանանում գտնելով ավելի բարենպաստ պայ-

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 202:

մաններ՝ նա մնաց այս երկրում՝ ծավալելով բավական արդյունավետ աշխատանք:

Այսպիսով, եթե անցյալ դարասկզբի արևելահայ Հատվածի թատերական արվեստը համայնքում ծանոթ էր հյուրախաղային ներկայացումների միջոցով, ապա 20-ական թթ.՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի այցելությունից հետո, այն անմիջականորեն ներգրավվեց համայնքի թատերական կյանքի մեջ:

Գերասիմ Արիստակյանը խորացրեց և ամրապնդեց երաժշտական թատրոնի ավանդույթները, որոնք կազմավորվել էին դեռևս XIX դարի վերջերին՝ Սերովբե Պենկյանի օրոք, պոլսահայ առաջատար թատերախմբերի ոգով: Մաթևոս Սանամյանը և Բարսեղ Աբովյանը, շարունակելով Գ. Արիստակյանի գիծը, կարողացան դուրս գալ օպերետի և մեղոդրամայի սահմաններից՝ բեմադրելով նաև դրամաներ, հաստատելով 20-ական թթ. արևելահայ թատրոնին բնորոշ ոճական ուղղությունը:

Հստակեցվեց եզրապահայ թատրոնի հետագա ընթացքը: Մի կողմից՝ երաժշտական թատրոն, որը, պայմանավորված լինելով համայնքի մշակութային կյանքի ավանդույթներով, կրեց ինչպես պոլսահայ, այնպես էլ արևելահայ երաժշտական թատրոնի ազդեցությունը, մյուս կողմից՝ իրապաշտական թատրոն, որի ձևավորմանը նպաստեց արևելահայ թատերական արվեստի աչքի ընկնող ներկայացուցիչների մասնակցությունը համայնքի թատերական կյանքին:

Ոճական ուղղությունների հստակեցման այս ֆոնի վրա տեղի դերասանները հանդես եկան ավելի վստահ և արդյունավետ: 1920-ականներին Լևոն Շիշմանյանի նոր հերոսը սամաթիացի ձկնորս Դայի Կարապետն է՝ Գրեմ-Սիմոնի «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն»^{*} կատակերգությունից մեջ: Շիշմանյանի համար տրամաբանական անցում

^{*} «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն» թատերախաղի իրական հեղինակը Արշակ Պենկյանն է: Նա իր հեղինակային իրավունքները հանձնել է Գրեմ-Սիմոնին (Սիմոն էքմեքչյանին)՝ Կ. Պոլսի «Կավոտ» երգիծաթերթի աշխատակցին՝ ժամանակին հայտնի «Օգսենին նամակները» շարքի հեղինակին, համաձայն հետևյալ գրությունից. «Կհայտարարեմ թե «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն» պիեսին հրատարակության մեջ իմ հեղինակի բոլոր իրավունքս կնվիրեմ ընկերոջս Պ. Գրեմ-Սիմոնի, որ ազատ է իր ուզած եղանակովը շահագործելու գայն. միայն կպահանջեմ իրավունքս այս պիեսը ես ինքս ալ խաղալու: 1920 Նոյ. 3, Պերա, Ա. Պենկյան»:

Թատերախաղի առաջին ներկայացմանը Արշակ Պենկյանը հանդես եկավ գլխավոր՝ Դայի Կարապետի դերով, Գրեմ-Սիմոնը՝ Օգսենի, իսկ Անգինեի դերակատարն էր Աստղիկ Եզենյանը: Տե՛ս Գրեմ-Սիմոն, Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն, Կ. Պոլիս, 1920, էջ 60: Տե՛ս նաև «Քուլիս», 1961, N 346, էջ 11:

Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի «Չարչըլըից» հետո, երբ ձկնորս Կարապետի կերպարը կարծես բխում է Արթին աղայից:

1923 թ. Հոկտեմբերին Ալեքսանդրիայի «Կոնկորդիա» թատրոնում կայացած «Ամերիկահայ փեսացուի» ներկայացումը գերեց իր թարմությամբ և նորությամբ: Բեմադրությունը պատկանում է այն եզակիների թվին, որոնց Հաջողությունը պայմանավորվեց ոչ այնքան զվարճալի թատերախաղի ընտրությամբ, որքան դերասանների ներդաշնակ և հավաստի խաղով: Պիեսը կառուցված է «թյուրիմացությունների կատակերգություն» սկզբունքով՝ պատկերելով, թե ինչպես կարող են Կոստանդնուպոլսի հասարակ խավի՝ ձկնորսների կողմից ընկալվել բարձրաշխարհիկ հասարակության շրջանում ընդունված օտարագրիների հետ ամուսնությունները: Գլխավոր հերոսի՝ Դայի Կարապետի կերպարն այս տեսակետից լուծված է համոզիչ և հոգեբանորեն ճիշտ: «Արևի» թատերախոսը, անդրադառնալով Լևոն Շիշմանյանի նոր դերակատարմանը, գրեց. «Պ. Լևոն Շիշմանյան հաջողապես կատարեց ձկնորս Դայի Կարապետի կարևոր դերը և եղավ Պոլսեցի, ավելի ճիշտ պիտի ըլլար ըսել Սամաթիացի, տգետ բայց իր խոսքին մեջ ազնիվ և պարկեշտ, թրքական բացատրությամբ խապատայի ձկնորսը, որուն համար եթե կա դասակարգ մը որ արժանի է սովորական մարդ ըսվելու, այն ալ ձկնորս դասակարգն է: Ան արհամարհանքով կնայի իր ամերիկահայ մյուսյուրին վրա, որուն քով իր գործակից Օգսենը անբաղդատելիորեն բարձր է ու ամեն համակրանքի արժանի»⁶⁵:

Դրամատուրգիական տեսակետից թատերախաղն ունի որոշ թերություններ. ճիշտ մեկնաբանված կերպարներին հակասում է նյութի անբնական ընթացքը: Դայի Կարապետն ի վերջո համաձայնվում է դատեր և ամերիկահայ փեսացուի ամուսնությունը՝ արժեզրկելով իր իսկ դիրքորոշումն ու սկզբունքները: Օննիկ Մահտեսյանն այս առիթով գրեց. «Խաղին վերջավորությունը հոգեբանորեն հաշտ չէ Դայի Կարապետի և իր դասակարգին հոգեբանություն, և հակասություն մըն է»⁶⁶: Այնուհանդերձ թատերախմբին հաջողվեց ստեղծել կենսունակ մի կատակերգություն, որը, գլխավոր դերակատարից բացի, նաև Խաչիկ Սանդալյանի (Օգսեն), Բեստրիս Եզենյանի (Անգինե), Բարսեղ Աբովյանի (Ժիրայր), Շուշանիկ Եզենյանի (Սաթեն հանրմ) խաղարվեստի արգասիքն էր:

⁶⁵ «Արև», 1923, 3 հոկտեմբերի, թիվ 248:

⁶⁶ Նույն տեղում:

1923-24 թթ. թատերաշրջանը Լևոն Շիշմանյանի համար ստեղծագործական ուղու հանրագումարի տարի էր: Լրացավ նրա բեմական գործունեության 25-ամյակը, որը նշանավորվեց թատերագրության ասպարեզում ևս կատարած աշխատանքով: Շիշմանյանը գրեց «Կուգա օր մը, որ ...» դրաման: 1924 թ. ապրիլի 6-ին Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում կայացած այս ներկայացումով էլ Լևոն Շիշմանյանը նչեց իր հոբելյանը: Ներկայացումը տեղի ունեցավ Օննիկ Վոլթերի, Կարապետ Կարապետյանի, Եվգինե Կովկասյանի, Վահան Գափազյանի, Ստեփան Եգենյանի, Լյուսի Հովհաննիսյանի մասնակցությամբ:

1920-24 թվականներն, այսպիսով, դերասանական ուժերի և թատերախմբերի ձևավորման տարիներ էին: 1921-ին Խաչիկ Սանդալճյանի և Ղազար Փափազյանի ջանքերով ստեղծվեց «Աղամյան» թատերախումբը, որի նպատակն էր, մնալով չեզոք հողի վրա, միավորել համայնքի թատերական ուժերը, ավելի կազմակերպված բնույթ հաղորդել հյուրախաղային ներկայացումներին: Ստեղծվեցին նաև «Արծիվ» (ղեկ.՝ Վահան Հաբեշյան), «Արտօսը-ժպիտ» և այլ թատերախմբեր:

Այսպիսով, եգիպտահայ թատրոնն իր գոյության երկրորդ տասնամյակին անցավ որոնումների և զարգացման ուղի: Թատրոնի ապագայի համար կարևոր էին 1920-24 թվականները, երբ ավելի արդյունավետ և բացահայտ դարձավ ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ թատերական դպրոցների և ոճական ուղղությունների ազդեցությունը: Հանգամանք, որը ոչ միայն նպաստեց Եգիպտոսի հայ թատրոնի վերջնական ձևավորմանը, այլև կանխորոշեց դրա հետագա ընթացքը:

ԵԳԻՊՏԱԿԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԸ



Սմբատ Բյուրատ



Օննիկ Վուրթեր



Բեատրիս Եգենյան



Արգիիար Վարդյան



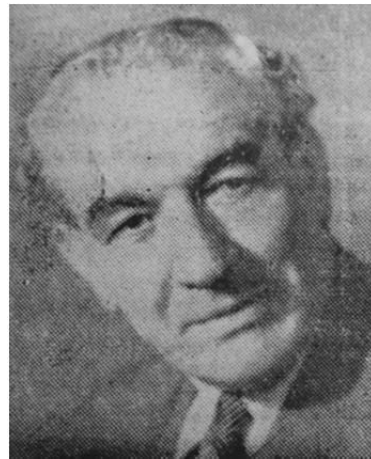
Աստղիկ Եգենյան



Ռոզա Հովհաննիսյան



Խաչիկ Սանդալյան



Տրդատ Նշանյան



Ղազար Փափազյան



Գրիգոր Բազրատունի



Վալանթին Անիրայան



Փիլիպոս (Ֆիլիպ)
Ասատուրյան



Վահան Թեթեյան



Գարեգին Մանուկյան



Արաքսի Օհանյան և Ասատուր
Օհանյան



Վաղարշակ
Սրվանձտյան

«ԻՓԵԿՅԱՆ» ԳԵՐԴԱՍՏԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԸ



Գասպար Իփեկյան



Գևորգ Իփեկյան



Աղասի Իփեկյան



Շարիտ Իփեկյան



Նորա Իփեկյան

ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄՆԵՐԻՑ



«Դայի Կարապետ կամ
Ամերիկահայ փեսացուն»
(Գրեմ-Սիմոն):
Արփիար Վարդյանը Դայի
Կարապետի դերում:



«Արշին մալ ալան» (Ուզեիր
Հաջիբեկով):
Արփիար Վարդյանը Վալիի
դերում:



«Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա»
(Տիգրան Չուխաճյան):
Արփիար Վարդյանը Հոր-հոր
աղայի դերում:



«Քամելիազարդ տիկինը»
(Ալեքսանդր Ղյունա-որդի):
Արաքսի Օհանյանը
Մարգարիտ Գոթիեի դերում:



«Սոնյա» (Խաչիկ
Սանդալջյան):
Խաչիկ Սանդալջյանը
Վասիլի Դմիտրիևի դերում:



«Շահգադե» (Խաչիկ
Սանդալջյան):
Խաչիկ Սանդալջյանը Հարուն
էլ Ռաշիդի դերում:



«Սայաթ-Նովա» (Արաքսի Օանյան):
Զախից աջ. Վազգեն Փարթամյան՝ Սայաթ-Նովա, Սոնա
Բաղդասյան՝ Սանամ, Խորեն Տետեյան՝ Արուֆին աղա:

ԱՖԻՇՆԵՐ



«Դոն Սեգարի» աֆիշը (1935)



«Հարս ու կեսուր կամ Աշխարհի դատաստանը»
ներկայացման աֆիշը (1927)



«Չավկին պատիվը» ներկայացման աֆիշը (1935)

ԵԳԻՊՏԱԿԱՅ ԲԵՄԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԸ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԸ՝
ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍԱՐՈՒՆԱՆԻ ԵՐԳԻԾԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

Թատրոնի գործիչները



Կարապետ Կարապետյան



Վալանթին Ամիրայան



Օննիկ Կուլթեր



Խաչիկ Սանդալջյան



Գերասիմ Արիստակյան

Լևոն Շիշմանյանի «Եգիպտահայ թատրոնը» (1931)
ներկայացման հերոսները



Հեղինակ՝
Լևոն Շիշմանյան



Տիկ. Ճարտարապետյան՝
Բեատրիս Եգեմյան.
«Եգիպտահայ «Արտուր»
թատերախմբի հիմնադիր



Պ-րն Ճարտարապետյան՝
Օննիկ Վոլթեր. «Եգիպտահայ
«Արտուր» թատերախմբի
հիմնադիր



Պ-րն Վարդավառյան՝
Արփիար Վարդյան.
«Եգիպտահայ «Ծիծաղ»
թատերախմբի հիմնադիր



Պ-րն Նավակյան՝ Խաչիկ
Սանդալջյան. թատրոնի
մասին քարոզ կարդալիս



Պ-րն Առաջնորդյան՝
Կարապետ Կարապետյանն
արտասանելիս

ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԹԱՏՐՈՆ
(1924-1930-ական թթ.)

Առաջին Համաշխարհային պատերազմն արագացրեց Եգիպտոսի զարգացման ընթացքը՝ իր ազդեցությունն ունենալով Հատկապես երկրի քաղաքական և տնտեսական ոլորտներում: Տնտեսությունը, որը գործում էր կիսագաղութային երկրների Համակարգում, ամբողջապես պայմանավորված էր Համաշխարհային շուկայի իրավիճակով: Պատերազմի տարիներին Եգիպտոսը, ազատվելով իր ուժեղ մրցակիցներից, դարձավ բամբակ արտահանող գլխավոր երկրներից մեկը՝ կտրուկ բարձրացնելով կարևոր այդ գյուղատնտեսական մշակաբույսի արժեքը: Առաջացավ ավելցուկային կապիտալ, որը կարող էր լայնորեն ներդրվել արդյունաբերությունը բնագավառում: 1920 թ. Հիմնադրված առաջին՝ «Միսր» («Եգիպտոս») բանկը Հետապնդում էր Հենց այդ նպատակը: Դառնալով ազգային կապիտալը կենտրոնացնող մի հզոր լծակ՝ այն ստեղծեց անհրաժեշտ բոլոր նախադրյալները՝ խոշոր արդյունաբերությունը ֆինանսավորելու համար¹:

Հետպատերազմական շրջանում դրությունը փոխվեց: Եգիպտոսի տնտեսությունը նորից հայտնվեց մրցակցության շուկայում: Ավելացավ ներմուծվող ապրանքների քանակը, որը հանգեցրեց մի շարք ձեռնարկությունների սնանկացմանն ու վերացմանը: Բնակչության ցածր զնդունակության պատճառով երկրի ներքին շուկան անկարող էր նպաստել ազգային արդյունաբերության զարգացմանը, մինչդեռ արտասահմանյան կապիտալն իր ազդեցությունն ուժեղացրեց տնտեսական Համակարգի առաջնային՝ առևտրի, ֆինանսական և արդյունաբերական ոլորտներում:

Քաղաքական և տնտեսական կախվածությունն անդրադարձավ նաև գյուղում ձևավորվող տնտեսական Հարաբերությունների վրա: Ֆեոդալիզմի մնացորդները արհեստականորեն պահպանվում էին, որի հետևանքով ևս անցումային ձևերը բարդ էին ու հակասական: Եգիպտոսի տնտեսական Համակարգն, ի վերջո, կիսագաղութային և կիսաֆեոդալական բնույթ էր կրում²:

Երկրի բուրժուազիան իր ազդեցության ոլորտներն ամրապնդեց՝

¹ Տե՛ս *Л. А. Фридман*, Капиталистическое развитие Египта (1882-1939), Москва, 1963, сс. 246-258.

² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 143-144:

«ոչ-ազգային» կապիտալի ներկայացուցիչներին՝ հույն, հրեա և հայ արդյունաբերողների և առևտրականների դեմ հետևողական պայքար մղելով: Մրցակցութայն ուժեղացման հետևանքով հայերն ստիպված եղան զիջել ծխախոտագործութայն ասպարեզի իրենց հանգուցային դիրքը: Երկրում անվստահ էին զգում նաև հայ կալվածատերերը: Նրանցից շատերը, վերջնականապես մեկնելու նպատակով, վաճառեցին իրենց ագարակները:

Հայերի դիրքը հասավ նվազագույնի նաև պետական ծառայութայն ասպարեզում: «Հուսաբերն» այդ տարիներին գրեց. «Վերջին քանի մը տասնամյակներու ընթացքին եգիպտահայը, աննկատ ու անաղմուկ, այլևս դուրս վտարված է այս երկրի պետական ասպարեզեն»³:

Արհեստագործութայն ու արդյունաբերութայն մի քանի երկրորդական ճյուղերն այն բնագավառներն էին, որտեղ հայերին հաջողվեց պահպանել իրենց ազդեցութայնը: Ինչպես և նախկինում, բարձր էր դնահատվում ոսկերիչների, դերձակների, կոշկակարների, լուսանկարիչների աշխատանքը:

Այսուհանդերձ օտար ազդութայններին դեմ մղվող հետապնդումները հետզհետե համակողմանի բնույթ ստացան: Տնտեսականից բացի, կառավարութայնը դիմեց նաև վարչական միջոցների: 1929 թ. փետրվարի 27-ին հրապարակվեց եգիպտական հպատակութայն կամ քաղաքացիութայն նոր օրենքը, որը թուրքական կառավարութայն հայահալած քաղաքականութայն հետևանքով այստեղ ապաստան գտած հայերի համար նոր դժվարութայններ հարուցելուց բացի, սահմանափակեց նաև եգիպտահայերի իրավունքները երկրի ներսում⁴:

Այսպիսով, 1920-ական թթ. ճգնաժամային տարիներ էին հայոց համայնքի և եգիպտոսի պետական հաստատութայնների հարաբերութայններին համար: Վճռական խոսքն այս հարցում պատկանում էր ազգային բուրժուազիային և բրիտանական կառավարութայնը, որոնք գործում էին միասնական՝ մեկը ձգտելով ազատվել ավելորդ մրցակցից, մյուսը, հավատարիմ իր հիմնական սկզբունքին, ազգամիջայն պառակտումների մեջ էր տեսնում իշխանութայն հիմնական նախապայմանը:

Հպատակ ժողովուրդների սեղմումները կրում էին խաղաղ բնույթ և

³ «Հուսաբեր» (Կահիրե), 1927, 7 փետրվարի, թիվ 262:

⁴ Տե՛ս Հ.Ն. Թոփուզյան, Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմութայն (1805-1952), Երևան, 1978, էջ 225:

գրեթե չէին անդրադառնում փոքր ժողովուրդների հոգևոր և մշակութային կյանքի վրա: Մանավանդ որ բուն եգիպտական մշակույթն ստացավ նոր լիցքեր հետագա զարգացման համար:

Եգիպտոսի կառավարողները հետևողական էին սեփական ժողովրդի դարավոր մշակույթն արժանիորեն աշխարհին ներկայացնելու հարցում: Միջազգային ասպարեզ դուրս գալու ձգտումն արտահայտվեց նաև մշակույթի ասպարեզում: Անցյալ դարի 20-ական թթ. Եգիպտոսը դարձավ միջազգային համաժողովների մասնակից՝ միաժամանակ երկրի ներսում կազմակերպելով համանման միջոցառումներ:

1923 թ. մայիսին Կահիրեում կայացավ միջազգային գեղարվեստից համագումարը: Երկրի հյուրերն էին գրականության և մշակույթի ասպարեզներում համաշխարհային համբավ վայելող բազմաթիվ գործիչներ:

Կրթական նախարարության առաջարկով 1928 թ. արտասահմանում գտնվող եգիպտական ղեկավանատներում կազմակերպվեց մի ցուցահանդես, որը ներկայացրեց եգիպտացի նկարիչների ուշագրավ գործեր: «Այս միջոցը,՝ գրեց «Հուսաբեր» թերթը,՝ ձեռք առնված է մեկ կողմին Եգիպտոս. նկարիչները քաջալերելու և մյուս կողմն՝ արտասահմանի մեջ ճշգրիտ գաղափար մը կազմել տալու համար Եգիպտոսի մեջ նկարչության ըրած առաջընթացի մասին»⁵:

Եգիպտոսի կրթական նախարարությունը ջանքեր գործադրեց երկրում Արաբական ակադեմիայի հիմնադրման ուղղությամբ: Դրա կարևոր դրդապատճառներից մեկը արաբերենի անաղարտությունը պահպանելու անհրաժեշտությունն էր: Առաջնակարգ խնդիր պետք է դառնար գիտական բարձր մակարդակով կազմված բառարանների հրատարակությունը: Ակադեմիան, չսահմանափակվելով միայն լեզվագիտության ասպարեզով, պետք է ուսումնասիրեր նաև երկրի նկարչությունն ու ճարտարապետությունը:

1927 թ. կազմվեց հատուկ ընկերություն՝ երաժշտական գործը պետականորեն կարգավորելու նպատակով: «Ընկերությունը,՝ «Հուսաբեր» թերթի վկայությամբ,՝ պիտի դյուրացնե օտար համբավավոր արվեստագետներուն Եգիպտոս այցելությունը, երաժշտական գործերու մրցումներ պիտի սարքե և պիտի օժանդակե ընդունակ երիտասարդներուն որ իրենց

⁵ «Հուսաբեր», 1928, 17 նոյեմբերի, թիվ 195:

ուսուժը կատարելագործեն Նվրոպայի մեջ»⁶:

Կարճ ժամանակաշրջանում պետք է ստեղծվեր նաև սիմֆոնիկ նվագախումբ, որին Հատկացվելու էին երաժշտական Հարուստ գրադարան, Հարմարավետ Համերգասրահ:

Երկրի կառավարության մտահոգության առարկան էր նաև ազգային թատրոնի խնդիրը: Ստեղծվեցին բոլոր պայմանները թատերական արվեստի զարգացման համար: Թատրոնի գործը ստանձնեց կրթական նախարարությունը, որը կոչված էր զբաղվելու արաբական թատրոնի բարեկարգման հարցերով:

Առանձնահատուկ ուշադրություն հատկացնելով ազգային թատերագրության զարգացմանը՝ Հայտարարվեց մրցույթ՝ արաբերեն գրված և Եգիպտոսում ներկայացված թատերական լավագույն գործերի համար:

Միջոցներ ձեռնարկվեցին նաև հեղինակային իրավունքները որոշակիացնելու ուղղությամբ: Եգիպտոսում ընդունված էր թատերական գործերի ազավաղումը, որը առիթ էր տալիս ոչ միայն բազմաթիվ թյուրիմացությունների, այլև լուրջ խոչընդոտ էր թատերական արվեստի ընթացքի ճանապարհին: Եգիպտոսի գրողների մասնակցությամբ արդարադատության նախարարությանը Հանձնարարվեց մշակել հատուկ օրենք, որն, ի վերջո, հեղինակային գործը զերծ կպահեր կամայականություններից: Օրենքն ընկալվեց իբրև թատերական արվեստի գոյատևման կարևոր նախապայման: Տեղի Հայ մամուլը ևս, արձագանքելով այդ իրադարձությանը, գրեց. «Այս օրենքին արդյունքով, կարելի պիտի ըլլա իհարկե բուն եգիպտական թատրոն մը ստեղծել»⁷:

Երկրի կառավարության աջակցությամբ բարելավվեցին նաև թատերախմբերի նյութական հարցերը: Կրթական նախարարությանը Հանձնարարվեց «նպաստ տալ այն թատերախումբերուն որոնք կանոնավորապես Կահիրեի մեջ կգործեն»⁸: Հաղորդակցության նախարարությանը տրվեց Հանձնարարական՝ Եգիպտոսի բոլոր թատերախմբերը և դրանց գույքը 50% գեղջ գներով փոխադրելու համար:

Որոշվեց նաև շենքի հարցը: Արքունական օպերան տարիներ շարունակ տրամադրվում էր իտալական, մասամբ էլ ֆրանսիական թատե-

⁶ Նույն տեղում, 1927, 10 մարտի, թիվ 289:

⁷ Նույն տեղում, 1926, 28 դեկտեմբերի, թիվ 230:

⁸ Նույն տեղում, 1929, 17 հունվարի, թիվ 245:

րախմբերին: Եգիպտոսի աշխատավորական խավը հազվադեպ էր այցելում իր համար անհասկանալի լեզվով տրվող ներկայացումներին: 1929 թ. իրադրությունը փոխվեց: Եգիպտոսի գլխավոր թատրոնի շենքը հատկացվեց երկրի թատերախմբերին, հետևաբար՝ նաև ազգային արվեստին և սեփական ժողովրդին: Լավագույն թատերախմբերը՝ Յուսեֆ Վահպի բեյի և Ֆաթմա Րյուշտիի գլխավորությամբ նոյեմբերի 10-ից 25-ը իրավունք ստացան հանդես գալու 15 ներկայացումներով, պայմանով, որ խաղացանկ ընդգրկվի թատերական վերջին մրցանակաբաշխության ժամանակ լավագույնը ճանաչված ազգային թատերագրությունից մեկ գործ՝ Էլ-Խանկիի «Հիշատակ» թատերախաղը:

Երկրում կատարվող բարեփոխումները շահեկան էին հպատակ ժողովուրդների համար ևս: Հայ մշակույթի ականավոր գործիչները հնարավորություն ստացան ավելի հաճախ այցելելու Եգիպտոս:

1925-ի մարտ-ապրիլ ամիսներին Արմենակ Շահմուրադյանը կրկին եգիպտահայերի հյուրն էր: Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի բեմահարթակներում նա հանդես եկավ բոլորովին նոր ծրագրով՝ ունկնդիրներին մեկ անգամ ևս հիացնելով ինչպես հայ, այնպես էլ արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների գործերի փայլուն կատարմամբ:

Արվեստագետը հայ երգի կատարման և տարածման մեջ էր տեսնում իր առաքելությունն ազգապահպանման գործում: Բանասեր և հասարակական գործիչ Գուրգեն Մխիթարյանը Շահմուրադյանի երգարվեստի այս կողմը բնութագրեց հետևյալ կերպ. «Հայ երգը՝ բոլոր հայերուն մոտ,- առաքելություն մըն է աս, որ սրբազան հանգամանք մը առած է այս օրերուն մանավանդ, ոսկի կամուրջով մը կապելով բոլոր հայ սրտերը, երբ շատ մը ուրիշ կամարներ փլած են անոնց մեջ»⁹:

Եգիպտոսի հայ գաղութում սիրված ու ճանաչում գտած երգիչը 1927 թ. կրկնեց իր այցելությունը՝ համերգային երկարատև գործունեություն ծավալելով մինչև հաջորդ՝ 1928 թ. մարտ ամիսը: Առաջին համերգը կայացավ 1927 թ. դեկտեմբերի 24-ին Ալեքսանդրիայում: Ծրագիրն ընտրվեց այնպես, որպեսզի տեղի ունկնդիրը կարողանար ամբողջական պատկերացում կազմել Կոմիտասի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Մակար Եկմայանի, Վաղարշակ Արվանձտյանի գործերի մասին: Գուրգեն Մխիթարյանը, մեկ անգամ ևս անդրադառնալով Արմենակ Շահմուրադյանի

⁹ Նույն տեղում, 1925, 5 մայիսի, թիվ 14:

արվեստին, «Հուսաբերում» գրեց. «Շահամուրադյան գիտցավ իր ձայնին մեջ՝ իր սիրտը դնել, երբ հայ լեռներու հանդեպ կարոտը կ'ոգեկոչեր (Ալազգյազ), այն անհուն կարոտը՝ զոր հայրենիքեն զրկված, հայրենիքը բռնորեն կորսնցուցած թափառական հայն ունի, իր լեռներուն հպարտ գեղեցկութեան հանդեպ»¹⁰:

Համայնքի երաժշտասեր Հասարակայնութեան Համար Հայտնութիւն էր նաև 1926 թ. կայացած Լյուսի Սևուճյանի* (1892-1969) այցելութիւնը:

Սևուճյանը, որը Հայտնի էր որպես դրամատիկ դերասանուհի, 1920-ական թթ. բնակվելով Հռոմում, սկսեց լրջորեն զբաղվել ձայնի մշակմամբ: Իտալիայում տրված Համերգները սկսնակ երգչուհու Համար անցան բավական հաջող: «Արև» թերթն իր ընթերցողներին տեղեկացնում է, որ Լյուսի Սևուճյանն արդեն իսկ հասել էր ճանաչման ինչպես մենահամերգների, այնպես էլ օպերային բեմադրություններին իր արժանավայել մասնակցութեան շնորհիվ¹¹:

Լյուսի Սևուճյանի ձայնը լիրիկո-դրամատիկական սոպրանո էր, ուներ գեղեցիկ տեմբր, հնչուն և ուժեղ էր բարձր նոտաներում: Երգչուհու առաջին Համերգին մամուլն արձագանքեց հիացական հորվածներով: Միքայել Կյուրճյանն իր «Համեստ, արժեքավոր» խորագրով հորվածում գրում է. «Ահա՛ երգչուհի մը որուն անունը, կամ գոյութիւնը մինչև երեկ անծանոթ էր Աղեքսանդրիո Հայութեան, և որ անոր Հայտնվեցավ Հանկարծ իբր մեծ արվեստագիտուհի մը, կոչված իր հայ անունը պանծացնելու օտար դժվարահաճ միջավայրերու մեջ:

(...) Իսկ Տիկին Սևուճյան եկավ անծանոթ, անձայն և անշշուկ, առանց ռեկլամի, առանց ինքնագովանքի, եկավ, համեստ՝ բոլոր արժեք և արժանապատւութիւն ունեցող արվեստագետներուն պես, **եկավ, երգեց և Հաղթանակը տարավ:**

Սքանչելի չե՞ք գտներ ասիկա, իր ձայնին պես...»¹²:

Լյուսի Սևուճյանը, եգիպտահայ ունկնդրի սրտագին ընդունելութիւնից քաջալերված, հաջորդ՝ 1927 թ. մարտին ևս այցելեց Եգիպտոս՝ այս անգամ իտալական խմբի կազմով օպերայում հանդես գալու նպատակով:

¹⁰ Նույն տեղում, 1928, 17 հունվարի, թիվ 245:

* Լյուսի Սևուճյան. բեմադրիչ և դերասան Օվի Սևուճյանի կինը:

¹¹ Տե՛ս «Արև» (Կահիրե), 1927, 10 մարտի, թիվ 2452:

¹² Գրականութեան և արվեստի թանգարան, **Միքայել Կյուրճյանի ֆոնդ**, N 53:

տակով: «Բաբազյան և ընկ.» վաճառատան խնդրանքով երգչուհին իր կատարումներից մի քանիսը («Ծիրանի ծառ», «Գարուն», «Հով արեք», «Ճախարակի երգը», «Պանդուխտի երգը», «Վարդը») ձայնագրեց սկավառակի վրա:

Այսպիսով, անցյալ դարի 20-ական թթ. եգիպտահայ արվեստասեր Հասարակայնությունն առիթ ունեցավ ունկնդրելու Հայ լավագույն երգիչներին: Կոմիտասից հետո նման այցելությունները բարերար ազդեցություն ունեցան տեղի մշակութային կյանքի վրա՝ հիմնովին վերափոխելով երաժշտության մասին մինչ այդ եղած պատկերացումները:

1925 թ. մի համայնքում, որտեղ ընդամենը մեկ տասնամյակ առաջ իշխողը թուրքական և արաբական երգն ու երաժշտությունն էր¹³, ստեղծվեց մի երգչախումբ՝ Կոմիտասի աշակերտներից մեկի՝ Վաղարշակ Սրվանձտյանի (1891-1958) ղեկավարությամբ: 130 հոգուց բաղկացած «Գողթան» երգչախումբը դարձավ համայնքի ուշադրության առարկան Համերգներից դեռ շատ առաջ: Մամուլում կանոնավորապես տեղեկություններ էին տպագրվում փորձերի ընթացքի մասին: Խմբի անդրանիկ Համերգը կայացավ 1925 թ. մարտի 15-ին Ալեքսանդրիայի «Բյուրսայ» թատրոնում: Հայտագիրը կազմված էր հիմնականում Կոմիտասի գործերից: Մասնակի թերությունները խոչընդոտ չդարձան, որպեսզի մեկերկու տարի անց երգչախմբի գործունեությունը դառնար համայնքի երաժշտական կյանքի անուրանալի հաջողությունը:

Վաղարշակ Սրվանձտյանը չսահմանափակվեց միայն Համերգներով: Լինելով իր ուսուցչի՝ մեծ Կոմիտասի արժանի հետևորդը՝ նա խնամքով և հետևողականորեն հավաքեց, մշակեց և հրատարակության հանձնեց տարբեր գավառների ժողովրդական երգերն ու մեղեդիները: 1927 թ. Փարիզում լույս տեսան նրա երկու՝ «Հայ պարեր» և «Նոր երգեր» ժողովածուները: Պահպանելով ազգային երաժշտության ինքնատիպությունը՝ Սրվանձտյանը միաժամանակ կարողացավ կիրառել եվրոպական արվեստի նրբությունները: «Մեզ կթվի,- գրում է «Հուսաբերը»,- թե արդեն աս պիտի ըլլա լավագույն ուղին Հայ երաժշտության զարգացման»¹⁴:

1927 և 1929 թթ. երաժշտական կյանքի կարևոր իրադարձու-

¹³ Տե՛ս Գրականություն և արվեստի թանգարան, **Ժենյա Արիստակյան-Պոյակինայի** ֆոնդ:
¹⁴ «Հուսաբեր», 1927, 16 ապրիլի, թիվ 14:

թյունը դարձան Մարգարիտ Միրիմանովայի (Միրիմանյանի)՝ դաշնամուրային համերգները: Հայկական, ինչպես նաև Եգիպտոսում լույս տեսնող բազմաթիվ թերթեր հանդես եկան նրա կատարողական արվեստի դրվատական հոդվածներով:

1920-ական թթ. համընդհանուր ճանաչում բերեցին նաև եգիպտահայ երգչուհի Վալանթին Ամիրայանին՝ Գերասիմ Արիստակյանի բեմադրության առաջին Անուշին, որին վիճակվեց փայլել նաև իբրև դրամատիկ դերասանուհի, դառնալ Հովհաննես Զարիֆյանի խաղընկերը և արժանանալ նրա գովեստին: Վաղարշակ Սրվանձտյանը Վալանթին Ամիրայանին՝ իբրև երգչուհու, բնութագրեց հետևյալ կերպ. «Տիկին Ամիրայանի ձայնը այն քնքուշ և հմայիչ քնարական սուպրանոն է որ կպահե ունկնդիրը քաղցր հրապույրի մը տակ: Բարձր նոթերը հստակ են, մեղիումը քաղցր և հուզիչ, առողջանությունը անթերի ու ժպիտը պայծառ: Այս պատճառով ալ իր երգը խոր տպավորություն կ'թողու ունկնդիրներու վրա»¹⁵:

Արվեստի համընդհանուր վերելքի այս շրջանում գեղանկարչությունը նույնպես առաջնիվաց ունեցավ: Համայնքում սկսեց գործել «Արվեստի բարեկամներու ընկերությունը», որի կազմակերպած տարեկան ցուցահանդեսներին մասնակցում էին ինչպես հայ, այնպես էլ օտարազգի նկարիչներ:

Եգիպտահայ գաղութում հաճախ էին կազմակերպվում նաև անհատական ցուցահանդեսներ, որոնցից առանձնապես հաջողվածները լուսաբանվում էին մամուլում: 1928 թ. բացվեց անվանի նկարչուհի Զապել Բոյաջյանի ցուցահանդեսը, որի գործերը բազմիցս ցուցադրվել էին նաև Եվրոպայի տարբեր քաղաքներում: Նկարչուհին «բազմաթիվ նկարներ և դեմքեր ունի հայ կյանքեն առնված, բոլորն ալ օտար մամուլին և քննադատներու ուշադրության արժանացած»¹⁶:

Եգիպտահայ գեղանկարչությունը հատուկ մի հնչերանգ ստացավ ճանաչված ծաղրանկարիչ Ալեքսանդր Սարուխանի՝ Եգիպտոս տեղափոխվելուց հետո: Ունենալով քաղաքացիական ակտիվ դիրքորոշում՝ նկարիչն անմիջապես արձագանքեց ինչպես հասարակական, այնպես էլ մշակութային կյանքի տարբեր իրադարձություններին: 1927 թ. Սարուխանն աչ-

¹⁵ Նույն տեղում, 22 դեկտեմբերի, թիվ 225:

¹⁶ Նույն տեղում, 1928, 21 փետրվարի, թիվ 274:

խատում էր «ազգային տիպերու» շարքի ամբողջացման վրա, որն իր արժանի գնահատականն ստացավ Կահիրեում:

Մամուլում աշխատակցելուց բացի, նույն՝ 1927 թ. Ալեքսանդր Սարուխանը եգիպտահայ մեկ այլ նկարչի՝ Առաքել Պատրիկի հետ միասին Կահիրեում կազմակերպեց իր առաջին ցուցահանդեսը (մայիսի 8-ից 18-ը, Ժողովրդային սրահ): Սարուխանի ներկայացրած Հարյուրի Հասնող նկարների մասին անվանի հրապարակախոս Գուրգեն Մրիթարյանը հանդես եկավ հետևյալ գնահատականով. «Սարուխան իր այս գործերով Հայաստանում մը եղավ. խոշոր անջրպետ մը կբաժնե անոր այս գործերը իր առօրյա, թերթերուն տրված ծաղրանկարներեն, որոնք խոստումեն քիչ անգամ անդին կ'անցնեն: Հոս արդեն իսկ բուն արվեստի կարվածին մեջ մտած է, իր շատ մը գործերով: Ան ունի հստակ տեսողություն, մարդոց մեջ գլխավոր հատկանիշերը տեսնելու»¹⁷:

Իբրև ստեղծագործության նյութ՝ Սարուխանն ընտրեց ազգային-հասարակական կյանքը՝ իր շարժման, բազմաբնույթ դրսևորումներով: Նկարչի ժառանգությունն այս առումով, դուրս գալով գեղանկարչության սահմաններից, ունի նաև պատմագրական և սոցիոլոգիական արժեք: Սարուխանի ստեղծած «Ազգային տիպերու»՝ մտավորականների, արվեստի, քաղաքական գործիչների, ժողովրդի ներկայացուցիչների պատկերասրահն ընդհանրացման իր ուժով ժամանակակիցները համեմատել են բալզակյան կերպարների հետ: «Մարդկային կատակերգություն» Հայեցի հատված. այսպես է բնորոշել նկարչի արվեստը մեկ այլ խոշոր մտավորական՝ Միքայել Կյուրճյանը:

Ալեքսանդր Սարուխանի արվեստի գազաթնակետը դարձավ Երվանդ Օտյանի «Ընկեր Բ. Փանջունի» եռամսս երգիծավեպի նկարազարդումը: Քննադատությունը նկարչի այս աշխատանքը գնահատեց իբրև Օտյանի գրչին համարժեք: «Օտյան կպատմե ու կհարվածե երգիծաբանություններով,- գրվեց այս առիթով,- Ալ. Սարուխան կնկարե ու կպատկերացնե նույն նրբությունը առանց ամենազուլզն շեղում մը իսկ ընելու Օտյանի արտահայտությանց հարազատութենեն, իրմեն տալով միայն այն տիպիկ շունչը որ իր վրձինին հատուկ բարեմասնությունն է»¹⁸:

Լինելով քննադատական մտքի, երգիծական խառնվածքի տեր ար-

¹⁷ Նույն տեղում, 1927, 12 մայիսի, թիվ 34:

¹⁸ Հարություն Մանավեան, Սարկաւազին եգիպտահայ տարեցոյցը, Գահիրէ, 1939, էջ 83:

վեստագետ՝ Սարուխանի տաղանդը փայլեց նաև թատերագրության ասպարեզում: Նա դարձավ Եգիպտոսի Հայ թատերագրության Հեղինակավոր դեմքերից մեկը:

XX դարի առաջին տասնամյակներին աչքի ընկան նաև նկարիչներ Վահրամ Մանավյանը, Օննիկ Ավետիսյանը, Աշոտ Զորյանը և ուրիշներ:

Գրականությունը շարունակում էր մնալ մտավոր գործունեության այն ոլորտը, որը ձգտում էր համախմբել համայնքի մշակութային կյանքը: Երիտասարդ գրողները ծրագրեցին կազմել «Մտավորական շրջանակ», որը պետք է կազմակերպեր ասուլիսներ՝ գրական, գիտական և պատմական թեմաներով, ստեղծեր հոգևոր կյանքի այն մթնոլորտը, «որուն ներչնչարանն ու կեդրոնը եղան, երբեմն, Պոլիսն ու Թիֆլիսը և որուն հետքը այսօր ո՛չ մեկ տեղ կա»¹⁹:

Պատմական իրադարձությունների բերումով Կոստանդնուպոլսի մշակութային կյանքին բնորոշ աշխուժությունն իսկապես՝ ստեղծագործական կազմակերպության մտավորականության աչքի ընկնող անհատներ, համայնքի հաճախակի հյուրերն էին Սփյուռքի գրականության անվանի գործիչներ:

1929 թ. Հայ գրասերների Հյուրն էր երիտասարդ արձակագիր Համաստեղը (1895-1966), որն արդեն հայտնի էր իբրև «Գյուղը» և «Անձրև» պատմվածքների ժողովածուների հեղինակ: Կահիրեում, Ալեքսանդրիայում և Զակազիկում կազմակերպվեցին բազմաթիվ հանդիպումներ, որոնց ընթացքում Գասպար Իփեկյանն արտասանում էր հատվածներ սիրված գրողի գործերից՝ ներկայացնելով նրա անցած ստեղծագործական ուղին:

Եգիպտահայությունը նման հանդիպումների համար պատրաստված և տեղյակ ունկնդիր էր: Մամուլը քիչ դեր չի կատարել այս ուղղությամբ: Գուրգեն Մխիթարյանը, Օննիկ Մահտեսյանը հանդես էին գալիս ընդարձակ վերլուծական հոդվածներով: «Հուսաբեր» թերթին առընթեր ստեղծվեց «Մատենաշար «Հուսաբերի» հրատարակչությունը, որը պարբերաբար առանձին գրքույկներով տպագրում էր Հայ գրականության հաջողված գործերը: Լևոն Շանթի «Կայսրը» «Մատենաշարի» նորույթներից էր, որը «Հին աստվածներից» հետո դարձավ Հայ ընթերցողի սիրված գործերից մեկը:

¹⁹ «Հուսաբեր», 1925, 27 հունվարի, թիվ 127:

Այսպիսով, անցյալ դարի 20-ական թթ. Եգիպտոսի հայ համայնքում նշանավորվեցին արվեստի համընդհանուր վերելքով: Երաժշտությունը, գեղանկարչությունը կազմեցին գաղութի հասարակական կյանքի բաղկացուցիչ մասը: Թատերական արվեստը ևս, ընթանալով վերելքի ուղիով, այս համակողմանի առաջընթացում ունեցավ իր կարևոր ներդրումը:

Որոնումների, թատերական նախափորձերի շրջանը, որը կարելի է պայմանականորեն ընդունել նախորդ երկու տասնամյակները, իր տեղը գիջեց սեփական նկարագիր ու ծրագիր ունեցող թատերական շարժմանը: Եգիպտոսի հայ թատրոնը, անցնելով ինքնահաստատման ուղի, ձևավորվեց երկու՝ պոլսահայ երաժշտական և արևելահայ իրապաշտական թատերական ուղղությունների ազդեցության ներքո: Ընթանալով իրարամերձ հոսանքներով՝ 1920-ական թթ. այն դիմեց որոշակի տարանջատման, որը դրսևորվեց «Աբուլյան-Սանամյան» թատերախմբի օրինակով: Խմբի երկփեղկումից գոյացավ երկու ինքնուրույն թատերախումբ՝ «Եգիպտահայ դրամատիկը» և «Եգիպտահայ կոմեդին»: Դերասաններին մնաց միայն վերջնական ընտրություն կատարել այս երկու ուղղությունների միջև, որոնք Աբուլյանի և Սանամյանի թատերախմբում գոյակցում էին կողք կողքի:

«Եգիպտահայ դրամատիկը», որը հիմնվեց 1921 թ. Օննիկ Վոլթերի ղեկավարությամբ, իր կազմում ուներ Բեատրիս Եգեյանին, Անահիտին, Վահան Գափազճյանին, Կարապետ Կարապետյանին, Զգոնին, ինչպես նաև Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի մի շարք սիրող-դերասանների:

Խաղացանկի ընտրության հարցում «Եգիպտահայ դրամատիկը» ընդունեց պահպանողական դիրքորոշում՝ հենց սկզբից առճակատման մեջ մտնելով թատերական քննադատության հետ: Նորաստեղծ դերասանախմբից սպասվում էր արդիական, տեղի հանդիսատեսին քիչ ծանոթ գործերի ընտրություն: Մինչդեռ 1924- 1925 թթ., երբ խումբը ներկայացվեց որպես կազմավորված միասնություն, մամուլում հատկապես նշվեց, որ խաղացանկը կազմված էր Մարտիրոս Մնակյանի ժամանակներից ծանոթ սկզբունքով: Պաոլո Զիակոմետտի «Ոճրագործի ընտանիքի» բեմադրությունը դարձավ թատերաշրջանի միակ ուշագրավ գործը: Դժվարին սկզբի մի վկայություն, որն առիթ տվեց խորհելու ոչ այնքան խմբի կատարածի, որքան գաղութի թատերական արվեստի իրավիճակի մասին: Ընդհանուր

տպավորութիւնն այն էր, որ համայնքի թատերական գործիչները, կաշկանդվելով հեղինակութիւններէից, նորի և անծանոթի հանդեպ զգուշավոր և թերահավատ մոտեցում ունեին: Երևույթ, որը Գուրգեն Մխիթարյանին առիթ տվեց հանդես գալու հետևյալ մտորումներով. «Եզրայտոսի հայ բեմը Մնակյանի 25-30 տարի առաջվան շրջանը կկրկնէ, առանց գեթ այդ մեռած շրջանին ու գործերուն քիչ շատ համապատասխան դերասաններու: Դերակատարները Մնակյանի դարոցին հիշողութիւններովը կ'ապրին դեռ, և կպակսի անոնց,- ուրիշ բան չենք պահանջեր իրենցմէ - գեթ, ընտրութեան ճաշակը, պատրաստութիւնը, որոնումը, գործին թափանցումը և անոր գեղարվեստական յուրացումը: Ոչ մեկ նոր գործ փորձվեցաւ: Մարդիկ նորին սարսափն ունին կարծես. չէ՞ որ մեծ ճիգ կպահանջէ ան»²⁰:

Այսպիսով, այն ներողամտութիւնը, որը սովորաբար դրսևորվում էր նորահայտ թատերախմբերի կամ դերասանների հանդեպ, «Եզրայտա հայ դրամատիկի» ստեղծումով իսկ վերացաւ: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել. չէ՞ որ ասպարեզը տրամադրվեց փորձված, շուրջ երկու տասնամյակ բեմում հանդես եկած դերասաններին: Ուրեմն, քննադատութիւնը ևս կարող էր ցուցաբերել նրանց ունակութիւններին և հնարավորութիւններին համապատասխան վերաբերմունք: «Ոճրագործի ընտանիքը», որը մեկ այլ առիթով կարող էր անվերապահորեն ընդունվել, նույնպես գերծ չմնաց քննադատական խոսքից՝ դիտվելով իբրև Օննիկ Վոլթերի ցավալի վրիպում: «Այսպես, ամեն հայ դերասան,- գրեց Գուրգեն Մխիթարյանը,- որ քիչ մը շունչ զգացած է իր մեջ, անպատճառ «Կորրադո»-ին ձեռք զարկած է, անկեց դեպի «Համլետ» և «Օթելլո» նետվելու համար, եթէ անոնք խորտակված չեն արդեն նախապես...»²¹:

Շարունակելով թատրոնն ընկալել միայնակ ողբերգակների դիրքից՝ Օննիկ Վոլթերն անտեսում էր հասարակութեան հանդեպ դրա ունեցած դերը: Մինչդեռ պատերազմական տարիները բեկում առաջացրին մարդկային մտածելակերպում, փոխվեց, ավելի ճիշտ՝ աղճատվեց ազգային գրականութիւնը: Թատրոնն այդ տարիներին կոչված էր վերազարձնելու մոռացութեան մատնված տոհմիկ սովորութիւնները, բարքերը: Այսինքն, որպէս ուղենիշ պետք է ծառայէր ազգային թատերագրութիւնը, Մնակ-

²⁰ Նույն տեղում, 1924, 8 մայիսի, թիվ 16:

²¹ Նույն տեղում:

յանի դարոցի հիշողություններով ապրելու փոխարեն:

Ուրեմն, եթե «Ուրագործի ընտանիքը»՝ Օննիկ Վոլթերի համեմատաբար հաջողված բեմադրությունը, գերծ լիներ այն բազմաթիվ թերություններից, որոնց նույնպես մանրամասնորեն անդրադառնում է Գուրգեն Մխիթարյանը, միևնույնն է, այս գործը, ինչպես և թատերախմբի ամբողջ խաղացանկը, դատապարտված էր ձախողման: «Եգիպտահայ դրամատիկը» կրնալու վեր իբրև իսկապես իր դիմագիծն ունեցող թատերախումբ, եթե համայնքին ներկայանար ազգային, ժամանակին համահունչ գործերով:

Հաջորդ՝ 1925-1926 թթ. թատերաշրջանը խումբն սկսեց «Վարժապետին աղջիկը» պիեսի ներկայացմամբ: Տիգրան Կամսարականի համանուն վեպը թատերախաղի էր վերածել Աշոտ Մադաթյանը 1923 թվականին:

Հայ հեղինակի ճանաչված գործն անմիջապես փոխեց թատերախմբի շուրջն ստեղծված մթնոլորտը: Նույն Գուրգեն Մխիթարյանը, մնալով անաչառ ինչպես իր բացասական, այնպես էլ դրական կարծիքներում, գրեց. «Ուրախալի է, որ թատերական շրջանը կբացվի հայ կյանքի առնված խաղով մը և, հաջողությամբ, ոչ միայն նյութապես, այլև, ընդհանուր կերպով մը, նաև խաղարկությունը, խումբի մը կողմն, որուն կմասնակցին մեկե ավելի սիրողներ»²²: Անդրադառնալով դերասաններից յուրաքանչյուրին՝ թատերախումբը գալիս է եզրակացություն, որ պիեսի ճիշտ ընտրությունը դարձավ նրանց հաջող խաղի նախապայմանը: Շտկվեցին բազմաթիվ թերություններ, որոնք կարող էին խորանալ և կրկնվել բեմադրությունից բեմադրություն: Այսպես, Օննիկ Վոլթերը, ձերբազատվելով ավելորդ հռետորականությունից, Թորոս բեյի կերպարը կարողացավ մեկնաբանել հոգեբանորեն արդարացված լուծումներով²³, ժամանակի ընթացքում հաստատելով Գուրգեն Մխիթարյանի ինչպես քննադատության, այնպես էլ գովեստի արդարացի լինելը: Արդիական թեման դերասանին ընձեռեց կատարելագործվելու հնարավորություն: Թատրոնի պատմաբան Շարասանը, ներկայացնելով Վոլթերի կյանքն ու ստեղծագործական ուղին, Թորոս բեյի դերը դասում է նրա հաջողվածների շարքում՝ գրելով հետևյալը. «Ան՝ մեր առօրյա կյանքին չափազանց ըն-

²² Նույն տեղում, 1925, 20 հունվարի, թիվ 124:

²³ Տե՛ս նույն տեղում:

Թացիկ մարդն է, մեր մոտիկը, քիչ շատ մեր իսկ անձին մեջ ապրող մարդը. այս պատճառով իսկ՝ Վրոլթեր կրցավ ներկայացնել զայն լի անկեղծությամբ ու պարզությամբ, այսինքն հաջողեցավ անոր մեջ դնելու ինքնատպուլթյուն»²⁴:

Ներկայացումը հատկանշական էր նաև նրանով, որ թատերախմբի մյուս անդամները ևս հնարավորություն ստացան դրսևորվելու ավելի շահեկան կողմից: Բեատրիս Եգեյանը, կատարելով գլխավոր՝ վարժապետի դասեր դերը, հանդես եկավ որպես հոգեբանական կերպարները ճիշտ ընկալող դերասանուհի: Միաժամանակ, չկարողանալով վերջնականապես ազատվել ծայրահեղություններից, Եգեյանը միշտ չէ, որ տիրապետում էր իր ձայնին ու միզանսցեններին: Հանգամանք, որ նրան գրկեց կերպարն ավելի զուսպ, հետևաբար՝ նաև բնական ներկայացնելու հնարավորությունից:

Այսպիսով, «Եգիպտահայ դրամատիկը» կատարեց առաջին քայլը ճիշտ հունով ընթանալու ուղղությամբ: Այսուհանդերձ, նախապատվություն տալով ազգային թատերագրությանը, միշտ չէ, որ հաշվի էին առնվում տվյալ գործի անհրաժեշտությունը և գեղագիտական մակարդակը: «Վարժապետին աղջիկը» գործին հաջորդեց Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Դամոկլյան սուրը»: Մի պիես, որը Գուրգեն Մխիթարյանն իր թատերախոսականում բնութագրեց հետևյալ կերպ. «Հասարակ լեզու, երկար ու անմիտ պատմություններ (առաջաբանը), մաշած ու տափակ նախադասություններ և ջերմություն ու արվեստի բացակայություն»²⁵: Հոգվածագիրն ստիպված լինելով մեկ անգամ ևս անդրադառնալ խաղացանկի կարևորությունը, գրեց. «Դերասանական մեր խումբերը, ընդհանրապես, անփուլթ կգտնվին թատերախաղերու ընտրության մեջ: Չեն մտածեր որ անհաջող գործ մը կրնա քայքայել իրենց բոլոր ջանքերը»²⁶:

Անհաջող պիեսն, իրոք, անդրադարձավ դերասանների խաղի վրա: Կերպարներն անհամոզիչ էին ու անբնական: «Օր. Բեատրիս, շատ շուտ կհուզվի՝ և կուլա, փոխանակ լացնելու մեզ:՝ Գրվեց նույն թատերախոսականում:՝ Չուսպ, չափազանց զուսպ պեսք է մնա, սանձարձակ պահերու ընթացքին, ձայնի ելևէջին ու շարժումներու գործածության մեջ: Հե-

²⁴ Թէոդիկ, Ամէնուն տարեցոյցը, Փարիզ, 1927, էջ 439:

²⁵ «Հուսարեր», 1925, 3 մարտի, թիվ 142:

²⁶ Նույն տեղում:

դինակին մեղքը ինքն է որ քավեց ամենն ավելի»²⁷ :

Անհաջողությունից հետո Օննիկ Վոլթերն ու իր խաղընկերները եկան եզրակացություն, որ քիչ ծանոթ ազգային գործեր բեմադրելու փոխարեն անհրաժեշտ էր վերադառնալ օտար, սակայն այլ բեմադրություններից քաջածանոթ հեղինակների երկերին: Բեմադրվեցին Ալեքսանդր Բիսոնի և Անտոնի Մարսի «Անհայտ կինը», այնուհետև՝ Դարիո Նիկոլեմի «Անչափահասը» պիեսները: Գործեր, որոնք վկայում են այն մասին, որ թատերախումբը մտահոգված էր ոչ այնքան ժամանակին համաքայլ ընթանալու, որքան սեփական խաղը կատարելագործելու խնդրով: Իսկ դա, ըստ բոլոր կանխանշանների, պետք է կատարվեր ժանրային որոշ փոփոխությունների, այն է՝ մեկոլորամայի հաստատման միջոցով: Մեկոլորամայի, որը ոչ միայն չի բացառում զգացմունքների ծայրահեղությունը, այլ, ընդհակառակը, կարող է ներկայացվել ժանրին հատուկ «հուզումներովը, դյուրին լացովը»:

Այսպիսով, դերասանները, վերափոխվելու, նոր արտահայտչամիջոցներ գտնելու փոխարեն, գերադասեցին ավելի հեշտ, որոշ առումով նաև ճիշտ ուղի՝ խաղացանկը հարմարեցնելով արդեն իսկ մշակված, տարիների ընթացքում փորձված խաղաոճին: Թատերախումբը միաժամանակ պետք է ձգտեր եթե ոչ անսամբլային, ապա դրան հարող խաղի: «Հուսաբերի» և «Արևի» թատերախոսները համամիտ էին այս հարցում՝ նշելով, որ թատերախաղերի նման ընտրությունը կարելի էր արդարացնել, եթե խումբը հասներ դերասանական խաղի և բեմադրության արդի մակարդակին: «Անչափահասի» առիթով Գուրգեն Մխիթարյանը գրեց. «Անհատ դերասաններեն զատ ու անոնցմե վեր կա խումբին ամբողջ խաղարկությունը, անոր ստեղծած մթնոլորտը. և ճիշտ ա՛յն էր որ տկար մնաց ու չցայտեցուց խաղին այն գեղեցկությունը որուն ակնկալեցինք քիչ վերը»²⁸ :

Եթե խումբը նույնիսկ փորձեց դիմել ավելի նուրբ արտահայտչամիջոցների, մասնավորապես պաուզաների, որոնք կարող էին իրենց նպատակին ծառայել բարձրարժեք խաղի պայմաններում, ապա դրանք միայն «դանդաղեցուցին խաղարկությունը և տրամուլթյուն առաջ բերին»²⁹ :

«Արևի» թատերախոս Օննիկ Մահտեսյանը, հայտնելով գրեթե

²⁷ Նույն տեղում, 13 մարտի, թիվ 142:

²⁸ Նույն տեղում, 30 հունիսի, թիվ 37:

²⁹ Նույն տեղում:

նույն միտքը, գրեց. «Կան հաջող դերակատարներ, հաջող պահեր, բայց խաղին ամբողջությունը չունի այն ուժն ու տպավորությունը որ արդյունքը պիտի ըլլար իր ամբողջությանը մեջ առույգ ու կենդանի խաղարկության մը: Եվ այս բանը հետևանք է ղեկավարության պակասին ու դերերու թեթև ուսուցանասիրության: Կարծեք դերակատարները կխաղան իրենց հաշվոյն, գրեթե առանց մտահոգվելու խաղին *ensemble*ովը և առանց ձգտելու անոր հաջողության»³⁰:

Չհասնելով միասնության և համաչափության՝ դերասաններն, այսուհանդերձ, կենտրոնանալով անհատական խաղի կատարելագործմանը, հասան որոշակի արդյունքի: Ընտրելով մեկգրամատիկ թատերախաղեր՝ նրանք ոչ միայն չօգտվեցին դրանից բխող առավելությունից, այլ, ընդհակառակը, մեղմեցին հոետորական տոնը, զգացմունքների ծայրահեղ դրսևորումը՝ տիրանալով խաղարկային ավելի զուսպ միջոցներով հանդիսատեսին ներկայանալու արվեստին: «Անհայտ կինը» ներկայացման մեջ Ժակլինի դերակատար Բեատրիս Եգենյանի մասին գրվեց, որ նա «ավելի զուսպ էր այս անգամ և տեր իր շարժումներուն և բացականջություններուն»³¹: Օննիկ Վոլթերը Ֆլեբիոյի դերակատարմամբ հասավ գրեթե նույն արդյունքի. «Կ'ըմբռնե պահերը և գիտե գործածել իր բառն ու շարժումը: Իր հավասարակշռությունը գտած կ'ըլլի արդեն և ամեն խաղի կ'թեթևնա իր անցյալի մեղքերեն»³²:

Խմբի մյուս դերակատարները ևս կարողացան գտնել իրենց խաղաոճը և կատարելագործվել այս ուղղությամբ: Նույն՝ «Անհայտ կինը» ներկայացման ժամանակ Ռոզա Հովհաննիսյանի, որը սուբբետ դերասանուհու հակումն ուներ, Սպասուհու դերակատարման մասին գրվեց հետևյալը. «Աշխույժ խաղարկություն մը և տաք շեշտ մը ունի իր խոսքերուն մեջ»³³:

Թատերաշրջանում աչքի ընկան նաև դերասաններ Սարգիս Փափազյանը և Վահան Գափազյանը:

Այսպիսով, «Եգիպտահայ դրամատիկն» իր ստեղծումից անմիջապես հետո բացահայտեց այն տարբերությունը, որ գոյացել էր անցյալ դարի և 20-ական թթ. թատերական ոճերի միջև: Փոխվել էին ինչպես դե-

³⁰ «Արև», 1925, 1 հուլիսի, թիվ 1931:

³¹ «Հուսարներ», 1925, 21 ապրիլի, թիվ 8:

³² Նույն տեղում:

³³ Նույն տեղում:

րասանները, այնպես էլ թատերագիտական միտքը, թատրոնի նկատմամբ եղած վերաբերմունքը: Եթե սկզբնական շրջանում թատրոնի գոյությունը փաստը դիտվում էր որպես ձեռքբերում, ապա 20-ական թթ. այն ընկալվեց իբրև ինքնին հասկանալի երևույթ: Սիրող-դերասաններին ներկայացվում էին պրոֆեսիոնալներից ոչ պակաս պահանջներ: Ավելին. նշելով, որ սիրողներն ազատված էին պրոֆեսիոնալներին կաշկանդող պայմաններից, թատերախոսները գրում էին. «Պիտի ըսեն, թերևս, որ սիրողներ են շատերը: Ասիկա կրկնապես հանցապարտ կղարձեն դերակատարները, որովհետև, ասիկա կնշանակե թե բեմը իրենց ապրուստի միակ միջոցը է: Հարկ է, ուրեմն, որ իրենց մեջ խոսի ավելի զեղարվեստի սերը, ճաշակը և անշահախնդիր զգացումը»³⁴:

Թատերական քննադատությունը շարունակում էր մնալ այն կարծիքի, որ «Եգիպտահայ դրամատիկի» առաջընթացը կարող էր իրականանալ միայն արդիական պիեսների օգնությամբ: Մինչդեռ Օննիկ Վոլթերը, իր սկզբունքին հավատարիմ, զգուշավոր մոտեցում էր ցուցաբերում նոր թատերախաղերի հանդեպ: 1926-1927 թթ. խաղացանկը սակավաթիվ էր նախորդների համեմատ՝ Պատր Ջիակոմետտի՝ «Ոճրագործի ընտանիքը», Դարիո Նիկոլեմի՝ «Անչափահասը», Թեոդոր Բարրյեր՝ «Փարիզի աղքատները», Օկտավ Ֆելե՝ «Դալիլա», Եղիշե Մուրադյան՝ «Աշխարհի դատաստանը»: Ժամանակավրեպ գործեր՝ օժտված, սակայն, ուշագրավ և գրավիչ սյուժեներով: Մեղդրամաներ, որոնք, այսուհանդերձ, հուսալի եզր էին թատերախմբի և հանդիսատեսի փոխըմբռնման համար: «Դալիլայի» առթիվ Գուրգեն Մխիթարյանն ստիպված էր համաձայնվել, որ թատերախաղն իր «մեղդրամատիկ կեցվածքին պատճառով» ոչ միայն չվնասեց, այլև ընդհակառակը՝ խումբը հանդիսատեսին ներկայացրեց շահեկան կողմից:

Այսպիսով, Կահիրեի դերասանախումբն, ինչպես և ամեն մի ստեղծագործական միավոր, ձգտում էր ընթանալ զարգացման ի՛ր օրինաչափություններին համապատասխան: Ժամանակակից, ուրեմն բարդ ու անձանոթ պիեսների բեմադրությունը կպահանջեր անսամբլային խաղի տիրապետում, որը, ըստ խմբի ղեկավարի կարծիքի, դեռևս իրենց ուժերից վեր մի խնդիր էր: Ենելով այս տրամաբանությունից՝ բեմադրվեց նաև Ալեքսանդր Դյուլմա-որդու «Քամելիազարդ տիկինը», որը, առնչությամբ

³⁴ Նույն տեղում, 1924, 8 մայիսի, թիվ 16:

չունենալով ազգային կամ արդիական թատերագրություն հետ, ճանաչվեց որպես 1926-1927 թթ. թատերաշրջանի լավագույն բեմադրություն: 1926 թ. ապրիլի 18-ին Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում տեղի ունեցած ներկայացման մասին Երվանդ Բաշալյանը գրեց. «Առաջին անգամն է որ ներկա կգտնվիմ ներկայացումի մը ուր ամեն ինչ կշռված և ուսումնասիրված էր: Խումբն աստղեն սկսյալ մինչև ամենն համեստ դերակատարը լավ սովորած էին իրենց դերը, բնականորեն կշարժվեին բեմին վրա և խնամքով հագնված էին»³⁵:

Ուրեմն, Օննիկ Վոլթերը թատերական արվեստի նորագույն պահանջներին պատասխանում էր իրեն քաջածանոթ թատերագրության սահմաններում: Թեոդոր Բարրյերի «Փարիզի աղքատները» նա բեմադրեց՝ ինչպես նաև այդ սկզբունքից: Եգիպտահայ Հանդիսատեսին այս թատերախաղը ծանոթ էր դեռևս Թովմաս Փասուլյանյանի և Սերովբե Պենկյանի օրերից: 1912 թ., երբ Համայնքի թատերական գործիչներն սկսեցին բեմադրել իրենց առաջին ներկայացումները, պիեսը բեմադրվեց մեկ անգամ ևս՝ Գևորգ Իփեկյանի, Լևոն Բերբերյանի, Հակոբ Փափագյանի, Լևոն Շիշմանյանի, Էոթեն Բաբազյանի և այլոց մասնակցությամբ: Հանդիսատեսը ջերմորեն ընդունեց և հիշում էր այս ներկայացումը:

1926 թ. նոյեմբերի 19-ին Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում կայացած ներկայացումն այս պիեսի թվով երրորդ բեմադրությունն էր եգիպտահայ թատրոնում: Ներկայացում, որտեղ դերասանները կարողացան նորովի դրսևորել իրենց արվեստը: Երկար տարիների ընդմիջումից հետո բեմում հայտնվեց Լևոն Շիշմանյանը՝ Արթին աղայի անգուղակալան դերակատարը: Հանդես գալով արևմտահայ թատրոնի ավանդույթների դրոշմն ունեցող ներկայացման մեջ՝ նա կարողացավ ստեղծել մուրացիկ Բյանդրյոզի խարակտերային կերպարը: «Ան թե խնդացուց և թե հուզեց և ապացույցը տվավ թե «Չարչը Արթին աղայի» դերեն դուրս ուրիշ դերեր ալ կրնա կատարել այնքան և թերևս ավելի հաջողությամբ»³⁶, - գրեց «Արև» թերթը:

Թատերախմբի գրեթե բոլոր անդամները նույնպես ներկայացան նախկին թերություններից ձերբազատված, հասուն արվեստով: «Օր. Բեստրիս Եգեհյան Անտուանեստի դերին մեջ, մնաց միշտ լուրջ, անմեղ,

³⁵ «Արև», 1926, 26 ապրիլի, թիվ 2183:

³⁶ Նույն տեղում, 24 նոյեմբերի, թիվ 2363:

բնական և թշվառութեան մեջ արի բայց հուզիչ: Պ. Վոլթեր աչքի կ'իյնար իր փորձն ու բնական խաղարկութեամբ և այնքան հաջող որ կարելի է ըսել թե ուրիշ մը այդ դերը պիտի լավ չպիտի կատարեր»³⁷: Դրվատանքի արժանացան նաև Ս. Թյուրաբյանը (Վիլլաբոն), Ստեփան Եգեայանը (Պիկո), Մարի Շիշմանյանը (Տիկ. Պեռնի), Կարպիս Շիշմանյանը (Ժուբեր) և այլք:

Այսպիսով, Օննիկ Վոլթերն ու նրա խումբը թատերախոսների հետ ունեցած լուռ պայքարի ընթացքում առիթ ունեցան ապացուցելու, որ դերասանախումբն արտաքինապես էր միայն խուսափում «չընկալաբար և մեր օրերու ամենօրյա անցուղարձին արտահայտությունները» հանդիսացող պիեսներից: Ներկայացնելով մարդկային սովորական ճակատագրեր՝ իրենց ամենօրյա հոգսերով, նա յուրովի արձագանքեց հենց այդ «օրերու անցուղարձին»:

«Եգիպտահայ դրամատիկն» այս ճանապարհով ձեռք բերեց սեփական նկարագիրն ու խաղատոճը, որը երրորդ՝ 1926-1927 թթ. թատերաչըջանի կարևոր նվաճումն էր: Ալեքսանդրիայում անցկացրած ամառային հյուրախաղերը ևս հաստատեցին այդ իրողությունը: Խումբն արժանացավ հեղինակավոր կոլեկտիվին վայել ընդունելություն³⁸: «Ալհամբրա» թատրոնում մայիս-օգոստոս ամիսների ընթացքում ներկայացվեցին Ալեքսանդր Դյումա-որդու «Քամելիազարդ տիկինը», Դարիո Նիկոլեմիի «Անչափահասը», Ալեքսանդր Բիսոնի և Անտոնի Մարսի «Անհայտ կինը», Վիկտոր Հյուգոյի «Թշվառները»:

1926 թ. հունիսի 20-ին տեղի ունեցած Դարիո Նիկոլեմիի «Անչափահասը» պիեսի ներկայացումը, սպասվածի համաձայն, արժանացավ ջերմ ընդունելության և մամուլի դրվատական խոսքին: Ինչպես բոլոր, այս ներկայացմանը ևս մասնակցեցին Ալեքսանդրիայի սիրող-դերասանները:

«Անչափահասով» էլ ավարտվեցին Ալեքսանդրիայի հյուրախաղերը, որոնք, ինչպես և ամբողջ թատերաչըջանը, «Եգիպտահայ դրամատիկի» համար անցան բարենպաստ մթնոլորտում: Սկզբնական շրջանի դժվարությունները հաղթահարված էին: Կար նաև նույն մակարդակին մնալու միտումը: Օննիկ Վոլթերը գիտակցում էր կարճատև դադարի, անցածը հանրագումարի բերելու անհրաժեշտությունը: Նույն՝ «Անչափահասի» համառոտ հայտագիրը հանդիսատեսին տեղեկացրեց նաև, որ

³⁷ Նույն տեղում:

³⁸ Տե՛ս «Արաքս» (Ալեքսանդրիա), 1926, 29 մայիսի, թիվ 17:

«խումբը մտադրած է այս արձակուրդի օրերը հատկացնել առաջիկա տարվան Համար նյութերու պատրաստության և ուսումնասիրության»³⁹ :

«Դրամատիկը» միանգամայն պատճառաբանված այս դադարը Համայնքի թատերական շարժման համար անցանկալի մի շեղում էր: Հագվազեպ թատերախոսականներում գրվեց, որ ձմեռվա շրջանը «մեկ քանի կոմեդիաներ են և մեկ քանի ամաթեորական դժգույն ներկայացումներ են հետո փակվեցավ... առանց լրանալու... մինչ ամառը անցուցինք առանց հիշելու իսկ որ հայ թատրոն մը գոյություն ունի...»⁴⁰ :

Թատերախմբի ընդմիջումն Օննիկ Վոլթերի հետևողական աշխատանքի շարունակությունն էր, դերասանների վարպետությունը հզկվում էր ծանոթ գործերի սահմաններում: 1928 թ., երբ խումբը կրկին հայտնվեց ասպարեզում, ներկայացնելով Ժան-Բատիստ Գալուանի «Պու ժարկալը», ասվածի ապացույցն է:

Կարելի՞ է արդյոք վավերացնել, որ երկարատև որոնումներից հետո «Դրամատիկը» վերջապես հանդիսատեսին ներկայացավ օրվա կարգախոսին համապատասխան մի թատերախաղով: Թատերախոսները, վերլուծելով այս ներկայացումը, լավագույնս պատասխանեցին այս հարցին. «Այս խաղը քաղաքակրթիչի պատմուճանով պճնված եվրոպացի ուժեղ ժողովուրդներու համար գրված է որոնք երկրակալական ձգտումներով Արևելք կուզան»⁴¹: Քանի որ եգիպտահայ համայնքը հեռու էր «երկրակալական ձգտումներից», ուրեմն «Դրամատիկն» այս անգամ ևս չարգարացրեց ակնկալվող հույսերը: Համառություն, որի պատճառները մի քանիսն են և կարոտ լուսաբանման:

Վերը նշվեց, որ եգիպտահայ թատրոնն իր զարգացման օրինաչափությունների բերումով իսկ մեյոզրամատիկ պիեսների հակումն ուներ: Գործեր, որոնք ինքնին ժամանակավրեպ էին: Բացի այդ, Համայնքի թատերադրությունը, որն ուղղություն էր տալիս թատերական շարժմանը, 1920-ական թթ. անկում ապրեց՝ թատերական արվեստը մատնելով ինքնահոսի: Հանդիսատեսն իր հերթին թատրոնն անվերապահորեն շարունակում էր դիտել իբրև սոսկ ժամանցի վայր: 1920-ական թթ. հանդիսատեսի մասին գաղափար է տալիս «Սավառնակ» շաբաթաթերթը՝ իրեն

³⁹ «Հուլիս», 1926, 29 հունիսի, թիվ 74:

⁴⁰ «Արաքս», 1927, 10 սեպտեմբերի, թիվ 29:

⁴¹ Նույն տեղում, 1928, 26 մայիսի, թիվ 22:

Հատուկ հումորով գրելով. «Թատերական վիճակագրության մը համաձայն, թատրոն հաճախողներուն Հարյուրին 55ը գորով տոմսակ առած ըլլալուն կուգա թատրոն, Հարյուրին 15ը՝ ձրի կուգա, Հարյուրին 10ը՝ խոսեցյալին կամ կնոջը հաճելի ըլլալու համար, Հարյուրին 10ը՝ ոչ պաշտոնապես աղջիկատեսի համար կուգա, Հարյուրին 5ը՝ դերասանները «Մեղքնալուն» կուգա, իսկ Հարյուրին 5ը՝ գաղափարի կամ թատրոնը սիրելուն համար կուգա...

Խեղճ դերասաններ»⁴²:

Որքան էլ այս տողերը կատակով գրված լինեն, ակներև է, որ սպառողական վերաբերմունքը շարունակում էր որոշիչ դեր կատարել թատերական արվեստի ընթացքի վրա:

Մյուս կողմից, անհամաչափությունը, որը դրսևորվեց Հանդիսատես - թատերագիտական միտք - թատերագրություն հարաբերության մեջ, անդրադարձավ նաև դերասանների դիրքորոշման վրա: Թատրոնի նորագույն՝ անսամբլային խաղի պահանջը «Եգիպտահայ դրամատիկում» իրականացվում էր հնաբույր, իրենց դարն ապրած պիեսների բեմադրություններով: «Պու ժարկալի», ոչ արդիական պիեսի առիթով էր, որ թատերախոսը կարող էր վավերացնել. «խմբականորեն (անսամբլով) հաջող բեմադրություն մը եղավ այնպես որ, դերակատարներուն աշխույժ և գիտակից խաղարկությունները Հանդիսատեսները միշտ տաք ու հետաքրքիր պահեցին դեպի բեմը»⁴³:

Այլ խոսքով, Օննիկ Վոլթերին հաջողվեց խմբում հաստատել դերասանական խաղի համաչափ մակարդակ: Իր համար առաջնահերթ խնդրի լուծումից հետո միայն ուժիտորն անցավ ազգային գործերի բեմադրությանը՝ ապացուցելով, որ թատերախոսների արդարացի պահանջը նա մտադիր էր իրականացնել յուրովի, նախապատրաստական աշխատանքից հետո:

1929 թ. ապրիլի 7-ին Կահիրեի «Վերդի» թատրոնում կայացավ Սուրեն Պարթևյանի «Անմահ բոցի» ներկայացումը: Համայնքում թատերական արվեստի հաստատման համար իր դերը կատարած մի պիեսի, որի բեմադրությունն այս անգամ դարձավ նաև որակապես նոր խաղի արգասիք: Մեղրդրաման իր տեղը գիջեց դրամային: Սխեմատիկ և մակե-

⁴² «Սավառնակ» (Կահիրե), 1928, 15 դեկտեմբերի, թիվ 39:

⁴³ «Արաբս», 1928, 26 մայիսի, թիվ 22:

րեսային կերպարներն իրենց հերթին փոխարինվեցին խորքային բնավորություններով:

Դրամատիկի խաղացանկում հայտնվեց մի գործ, որն անդրադառնում էր սփյուռքահայ թատրոնի համար միշտ արդիական՝ ազգապահպանման թեմային: Այսինքն՝ թատրոնը հանդես եկավ իր գլխավոր առաքելությամբ: «Եգիպտահայ դրամատիկը» կարողացավ իր խնդիրը լուծել նաև գեղագիտական բարձր մակարդակով: 1920-ականներին, երբ թատերական ասպարեզն սկսեց ողողվել ապաշնորհ և խայտաբղետ թատերախմբերով, սա առանձնապես գնահատելի է: 1930 թ. հոկտեմբերի 26-ին «Ռամզեսում» կայացած ազգային ևս մեկ՝ «Իավիթ Բեկի» ներկայացման առթիվ գրվեց, որ այն «ո՛չ միայն մեր միսեն ու ոսկորեն կխոսեր, այլև ժխտումն էր այն գոհարիկ թատրոնին որ օտարեն կուգա և կձգտի թունավորել հայության ամրակուռ բարոյականը»⁴⁴: Խոսքն ուղղելով թատրոնի շուրջը գոյացած գերասանական խմբավածություններին՝ հողվածագիրը շարունակում է. «Իմ փափագս է լուկ հիշեցնել բոլոր նորահաս արվեստագետներուն, թե՛ նյութեն վեր և շահեն գերադաս՝ ցեղ մը մաքուր կիրքերով և հուզումներով դաստիարակելու վսեմ գործը կա իրենց իրենցիկ ճամբուն վրա, գոր երբեք պետք չէ անտեսեն»⁴⁵:

Համայնքի թատերական շարժումն ուղեկցվում էր տարաբնույթ խմբերի գոյացումով, որը չափի սահմաններում բնական է, նույնիսկ օգտակար:

Սակայն 1930-ական թթ. ասպարեզը ողողած ապաշնորհ ու հավակնոտ այս թատերախմբերն սկսեցին վտանգավոր բնույթ ստանալ՝ արգելակելով թատերական արվեստի բնական ընթացքը: Շատերի համար այս խմբերը դարձան մտահոգության առարկա: «Ցավազին հարց մը սկսավ դառնալ Հայ Բեմը: Գրեց «Սավառնակը»:- Առտուն կանուխ ելլողը քանի մը հոգի գլուխը հավաքելով խումբ մը կկազմե անուն մը կուտա անոր և հրապարակ կ'ելլե»⁴⁶:

«Ի՜նչ մեծ բարիք մը գործած պիտի ըլլային շատեր, եթե սիրող ըլլալու տեղ՝... ասող ըլլային և մարելով միանգամ ընդմիշտ իրենց մեջ արվեստին հուրը, դառնային շուկա իրենց բանին գործին»⁴⁷, - գրեց նույն

⁴⁴ Նույն տեղում, 1930, 13 դեկտեմբերի, թիվ 1:

⁴⁵ Նույն տեղում:

⁴⁶ «Սավառնակ», 1929, 11 մայիսի, թիվ 9:

⁴⁷ Նույն տեղում, 1930, 13 դեկտեմբերի, թիվ 42:

Թերթը մեկ այլ առիթով:

Թատրոնի շուրջը հավաքված այս մարդիկ չէին բավարարվում անբովանդակ և անմշակ ներկայացումներով: Պատկանելով տարբեր կուսակցությունների՝ նրանք դարձան հարմար և պատրաստակամ միջնորդներ՝ կուսակցական պայքարը թատրոնի բնագավառ տեղափոխելու համար: Օգտվելով քաղաքական առաջնորդների հովանավորությունից՝ նրանց հաջողվեց պառակտել ստեղծագործական միջավայրը ևս: Տուժում էին արվեստին իսկապես նվիրված մարդիկ, որոնք միավորվելու փոխարեն զգուշանում և խուսափում էին միմյանցից: «Պայքար կուսակցությունց մեջ, պայքար դերասաններուն մեջ», - բացականչում է «Սավառնակի» թղթակիցը՝ տեսնելով, որ խմբերի գործունեությունը կարող էր հանգել անցանկալի հետևանքների: «Եվ ասանկով, - գրում է «Սուֆլյոր» ծածկանվամբ հեղինակը, - չոր ու թաց միասին կվառին, իրական արժեքները կկորսվին այս կատարյալ անարժեքներու շղթրին մեջ, կխեղդվին անոնք՝ որոնք կրնան վաղը մեյմեկ տաղանդներ դառնալ:

(...) Պետք է անհապաղ բուռն պայքարով մը մաքրել հրապարակը այս թատերական պարագիտներեն, չի թողուլ որ անոնք խումբեր կազմել համարձակին:

Մյուս կողմե քաջալերել իսկապես արժանիք ունեցող դերասանները, որպեսզի անոնք ալ կարենան շնորհքով խումբեր կազմել»⁴⁸:

«Եգիպտահայ դրամատիկի» արժանիքը եղավ նաև այն, որ ամենակուլ շարժման այս տարիներին խումբը կարողացավ պահպանել իր ինքնուրույնությունը:

1930-ական թվականներն էին, որ խմբի համար դարձան նաև հասունություն տարիներ: Խաղացանկը կազմվում էր որոշակի սկզբունքով: Ժանրային առումով նախապատվությունը շարունակում էր տրվել մելոդրամատիկ երկերին, ըստ որում դրանք կարող էին լինել ինչպես Մարտիրոս Մնակյանի խաղացանկից, այնպես էլ օտարազգի հեղինակների գործեր: Ազգային թատերագրությունից հիմնականում բեմադրվում էին պատմական դրամաներ և ողբերգություններ: 1931 թ. խումբը հաջողությամբ բեմադրեց նաև Արսեն Շիրանյանի «Անդրանիկ» դրաման:

Չունենալով, այսպիսով, նորօրյա թատրոնի պահանջներն արդարացնելու ձգտումը՝ թատերախումբը դերասանական խաղի առումով հա-

⁴⁸ Նույն տեղում:

սավ որոշակի արդյունքի: Խոսմբը հաջողութեամբ լուծեց նաև ազգապահպանման համար ոչ պակաս կարևոր նշանակություն ունեցող լեզվի անաղարտության խնդիրը: Բեմադրելով նույնիսկ օտար հեղինակների գործեր՝ դերասանները ձգտում էին բեմից հնչեցնել գեղեցիկ ու մաքուր հայերենը, իսկ դա արդեն մեծ ձեռքբերում էր, եթե հիշենք, որ դարակզբին պայքար էր գնում թուրքերենով տրվող ներկայացումների դեմ, «հայ բարբառը, իր գեղեցիկ և ոգևորող քաղցրությունը մեջ»⁴⁹ բեմի վրա դարձավ իշխող այս խմբի շնորհիվ:

Ուրեմն համայնքում գործում էր մի թատերախումբ, որի նպատակն արտաքննապես լինելով համեստ՝ իրականում կարևոր էր ու նշանակալից: «Եգիպտահայ դրամատիկն» իր գոյություն մի քանի տարիների ընթացքում հաստատվեց իբրև առաջատար դերասանախումբ, որն է վիճակի էր իրենով պայմանավորել համայնքի թատերական դիմագիծը:

«Եգիպտահայ դրամատիկն» ստեղծման իսկ տարուց Հյուրախաղերով հանդես եկավ հայաշատ գաղթօջախներում: Լևոն Շիշմանյանից սկսած՝ համայնքի դերասանները հաճախ էին այցելում մոտակա՝ Կիպրոսի հայ գաղութ, որը «Դրամատիկի» Հյուրախաղերի համար ևս դարձավ ցանկալի վայր: Կղզու հայկական համայնքում ստեղծվել էին որոշակի նախադրյալներ թատերական արվեստի սկզբնավորման և զարգացման համար: Ուստի, եգիպտահայ դերասանների յուրաքանչյուր այցելություն տեղի մշակութային կյանքի երևույթ լինելուց բացի, նաև օգնություն էր ասպարեզում հայտնված դերասանների համար:

«Եգիպտահայ դրամատիկը», որպես կանոն, Կիպրոս էր մեկնում ամռան ամիսներին՝ տեղի հանդիսատեսին ներկայացնելով տարվա ընթացքում կատարած աշխատանքը: Թատերախումբն այստեղ եղավ 1925, 1926 և 1929 թթ.: Հյուրախաղերի մեկնում էին հիմնական կազմով՝ Օննիկ Վոլթեր, Բեստրիս Եգեյան, Կարապետ Կարապետյան, Ստեփան Եգեյան, Զգոն, Վարդ-Պատրիկ: Կիպրահայ հանդիսատեսին ներկայացվեցին Ալեքսանդր Աբեյանի «Մարվող ճրագները», Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» (բեմակ. Աշոտ Մաղաթյանի), Եղիշե Մուրադյանի «Աշխարհի դատաստանը», Սուրեն Պարթևյանի «Զայնը հնչեցը» և «Անմահ բոցը», Վիլյամ Շեքսպիրի «Օթելլոն», Վիկտոր Հյուգոյի «Թշվառները», Դարիո Նիկոլեմի «Անչափահասը», Ժան-Բատիստ

⁴⁹ «Արաքս», 1930, 31 հունվարի, թիվ 7:

Գալուստի «Պու ժարկալը», Ալեքսանդր Բիսոնի և Անտոնի Մարսի «Ան-
Հայտ կինը»:

«Եգիպտահայ դրամատիկի» այս ներկայացումների Հայտագրերում
առաջին անգամ նշվեցին կիպրահայ դերասաններ Հայկ Արմաղանյանի,
Մակարոս Սինանյանի, Ռաֆայել Փիլիպոսյանի, Ա. Արմաղանյանի, Քե-
րամեթյանի անունները⁵⁰:

Իբրև «Դրամատիկի» հաջողված աշխատանք՝ այստեղ ևս ճանաչ-
վեց «Վարժապետին աղջիկը»⁵¹: Երիտասարդ դերասան Ստեփան Եգեն-
յանն իր վարժապետ Ժիգոլիի դերով այս ներկայացման Հայտնություն
էր: Եգենյանի մեկ այլ՝ Էգյուստի դերակատարումն «Անչափահասում»
նույնպես աննկատ չմնաց տեղի մամուլի համար՝ բոլոր հիմքերը տալով
Հաստատելու, որ նա «խոստումնալից ուժ մըն է Դրամատիկին մեջ»⁵²:

1927 թ. օգոստոսի 21-ին «Եգիպտահայ դրամատիկը» մեկնեց
Ռուսիինիա: Միանալով տեղի դերասաններ Զարդարյաններին, Տոնիկյանին
և այլոց՝ թատերախումբն այստեղ ներկայացումներով Հանդես եկավ մին-
չև Հոկտեմբեր ամիսը:

1929 թ. դեկտեմբերին խումբը մեկնեց երկարատև Հյուրախաղերի
Բեյրութ, Հալեպ, Դամասկոս, Ռուսիինիա, Հունաստան:

Այսպիսով, «Եգիպտահայ դրամատիկը», չսահմանափակվելով
միայն Համայնքում տրվող ներկայացումներով, ծավալեց նաև Հյուրախա-
ղային արդյունավետ աշխատանք, որը հավասարապես կարևոր էր ինչպես
խմբի, այնպես էլ Հայաշատ այլ Համայնքներում թատերական շարժման
կազմավորման և զարգացման համար:

Թատերախումբը, լինելով Համայնքի առաջին ինքնուրույն խմբերից
մեկը, իր կազմում ընդգրկեց Համայնքի առաջատար դերասաններին:
Նրանցից ոմանք Հանդես են եկել նաև սեփական բեմադրություններով,
թատերական այլ խմբերում: Սակայն կան անուններ, որոնք անխզելիորեն
կապված են Հենց այս դերասանախմբի հետ:

Օննիկ Վոլթերը (Հովհաննես Գալֆայան) ծնվել է 1892 թ. Կոս-
տանդնուպոլսում: Երեք տարի Կեդրոնական վարժարանում սովորելուց
Հետո ուսումը շարունակել է Կահիրեի Գալուստյան վարժարանում՝ Հա-

⁵⁰ Տե՛ս «Արև», 1926, 12 Հոկտեմբերի, թիվ 2326:

⁵¹ Տե՛ս նույն տեղում, 1925, 23 Հոկտեմբերի, թիվ 2028:

⁵² Նույն տեղում, 27 Հոկտեմբերի, թիվ 2031:

միդյան կոտորածներից ծնողների հետ ապաստան գտնելով Եգիպտոսում:
Թատրոնով հրապուրվել է պատանեկան տարիներից: 1907 թ. մեկ-
նել է Անգլիա՝ Թատերական արվեստն ուսումնասիրելով Շեքսպիրի հայ-
րենիքում:

Վերադառնալով Եգիպտոս՝ զբաղվել է ոսկերչությամբ: Միաժամա-
նակ մասնակցել է տեղի Թատերական կյանքին՝ աչքի ընկնելով որպես աս-
մունքող: Գրող և Թատերագիր Սուրեն Պարթևյանն առաջինն էր, որ Գալ-
ֆայանի ելույթների ժամանակ նրա մեջ նշմարեց դերասանին և իր համա-
կողմանի օգնությամբ նպաստեց նրա ունակությունների բացահայտմա-
նը: Պարթևյանի՝ հայրենասիրական ոգով տոգորված գործերն էլ ներշնչե-
ցին Օննիկ Գալֆայանին՝ գրելու «Վրիժառույթ» դրաման: Որպես դերա-
սան Գալֆայանը նույնպես կայացավ Սուրեն Պարթևյանի գործերի շնոր-
հով: Նա իր լավագույն՝ Ատոմի և Հախումյանի կերպարներն ստեղծեց
Պարթևյանի «Անմահ բոցը» և «Զայնը հնչեց» թատերախաղերի բեմա-
դրություններում:

Ընտրելով դերասանի ուղին՝ Օննիկ Գալֆայանն առիթը չէր կորց-
նում մասնակցելու Եգիպտոս այցելած հայ դերասանների հյուրախաղե-
րին: Սիրանուշը, ծանոթանալով Գալֆայանի «Վրիժառույթ» դրամային,
ընդունեց նրան իր խումբը՝ մասնակից դարձնելով բոլոր ներկայացում-
ներին: Այնուհետև Օննիկ Գալֆայանը մեկնում է Կոստանդնուպոլիս՝
խաղալով Ա. Մադաթյանի և Ե. Չափրաստի հետ, մասնակցում Հովհաննես
Զարիֆյանի՝ Իզմիր, Սամսոն, Տրապիզոն կատարած հյուրախաղերին:
1913 թ. վերադառնալով Եգիպտոս՝ միանում է այնտեղ գտնվող Վահրամ
Փափազյանին՝ մասնակցելով նրա ներկայացումներին: 1921 թ. եղել է
նաև Աբեյյան-Անդրանիկ խմբի անդամ: Մասնակցելով նրանց շուրջ 70
ներկայացումներին՝ Օննիկ Գալֆայանը միաժամանակ ստեղծեց սեփա-
կան՝ «Եգիպտահայ դրամատիկ» թատերախումբը, որի անփոփոխ դե-
կավարն էր մինչև կյանքի վերջը:

Դերասանը Օննիկ Վոլթեր ծածկանունով հանդես է եկել Կորրադոյի
(Պ.Ջիակոմետտի՝ «Ոճրագործի ընտանիքը»), Ժան Վալթանի (Վ.Հյուգո՝
«Թշվառները»), Ժան-Ռուլի (Օ.Միրբո՝ «Գեշ հովիվներ»), Թորոս բեյի
(Տ.Կամսարական՝ «Վարժապետին աղջիկը»), Տիտուսի (Դ.Նիկողեմի՝
«Անչափահասը») և բազմաթիվ այլ դերերով:

Թատրոնի պատմաբան Շարասանը, հետևելով Օննիկ Վոլթերի գոր-

ծունեությունը՝ սկսած Կոստանդնուպոլսից մինչև հասուն շրջանը, երբ դերասանը, ղեկավարելով իր խումբը, հանդես էր գալիս Կիպրոսում, նշում է, որ հատկապես Թորոս բեյի և Տիտուսի դերերով Օննիկ Վոլթերը հասավ իր ունակությունների բարձրակետին, Շարասանի արտահայտությամբ՝ «անթերի խաղարկություն մը ցույց տվավ»⁵³։ Նրբանկատորեն բնութագրելով Օննիկ Վոլթերի արվեստը՝ Շարասանը նշում է, որ դերերի ճիշտ ընտրության դեպքում, որը ենթադրում էր ողբերգական կերպարների բացառում, Օննիկ Վոլթերը, ունենալով հարուստ առողջանություն և բեմական կիրթ պահվածք, կարող էր հասնել եվրոպական չափանիշներով դերասանի մակարդակի⁵⁴։

1951 թ. ապրիլի 21-ին պետք է նշվեր դերասանի բեմական գործունեության 40-ամյակը։ Սակայն դրանից երկու շաբաթ առաջ՝ ապրիլի 5-ին, նա, լինելով արդեն վատառողջ, կնքեց իր մահկանացուն⁵⁵։

Բեստրիս Եգենյանը ծնվել է 1900 թ. Կոստանդնուպոլսում։ 1914 թ. նախնական կրթությունն ստանալուց հետո ընդունվում է թատերական դպրոց, որը որոշ ժամանակ գտնվում էր Փրանսիացի ակադեմիոսի և թատերական գործիչ Անտուանի հսկողության ներքո։ Մեկ տարվա ուսումնառությունը բավական էր, որպեսզի Եգենյանը կարողանար դրսևորել թատերական իր ունակությունները և հրավիրվեր «Դար-յուլ-Բեդայի» թատրոն։ Միաժամանակ մասնակցել է Մարտիրոս Մնակյանի, Սերովբե Պենկյանի և Ահմեդ Ֆեհիմի թատերախմբերի ներկայացումներին։ Երկու տարի շարունակ լինելով թուրքական կամ թրքախոս թատերախմբերում, Բեստրիս Եգենյանը 1918 թ. վերջերից միացավ Ֆելեկյան քույրերին՝ սկսելով խաղալ նաև հայալեզու ներկայացումներում։ 1919 թ. Բարսեղ Աբովյանի հրավերով Եգենյանը մեկնեց Եգիպտոս։ «Աբովյան-Սանամյան» թատերախմբի կազմում մեկ թատերաշրջանի ընթացքում Եգենյանը, որի դերասանական դպրոցն ակներև էր հենց սկզբից, մասնակցեց «Ղարաբաղի աստղագետը», «Պատվի համար», «Մարվող ճրագներ» և մի շարք այլ ներկայացումների՝ կատարելով գլխավոր դերերը։ 1921 թ.՝ «Եգիպտահայ դրամատիկ» հիմնադրման իսկ օրից, ներգրավվեց այդ խումբ։ Տարիների ընթացքում, լինելով խմբի առաջատար

⁵³ Թէոդիկ, նշվ. աշխ., էջ 439։

⁵⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 439-440։

⁵⁵ Տե՛ս նույն տեղում։ Տե՛ս նաև Աւետիս Եսփուճեան, Եգիպտահայ մշակույթի պատմություն, Գազիրէ, 1981, էջ 400-401։

դերասանուհի, Եգեկյանն ստեղծեց մնայուն կերպարներ՝ Մարթա և Էլեոնորա (Օ.Ֆելե՝ «Դավիթ»), Մարի (Է.Տեր-Գրիգորյան՝ «Դամոկլյան սուր»), Աննա (Լ.Շանթ՝ «Ինկած բերդի իշխանուհին»), Ռոզալյա (Պ.Ջիլկոմետտի՝ «Ոճրագործի ընտանիքը»), Ժակլին (Ալ.Բիսոն, Ա.Մարս՝ «Անհայտ կինը»): 1930-ական թթ. նրա ստեղծած Մարգարիտ Գոթիենն (Ալ. Դյուամա-որդի՝ «Քամելիազարդ տիկինը») դերասանուհու հաջողված գործերից էր⁵⁶:

* * *

«Եգիպտահայ կոմեդին» ստեղծվեց իբրև պոլսահայ երաժշտական թատրոնի և «Աբուլյան-Սանամյան» թատերախմբի կատակերգական գծի հետևորդ: Բեմադրելով հիմնականում թեթև վոդևիլներ, օպերետներ և զավեշտներ՝ խումբը նպաստեց համայնքում դինամիկ և բազմաշերտ թատերական կյանքի ստեղծմանը:

«Եգիպտահայ կոմեդին» գործում էր «Եգիպտահայ դրամատիկին» համանման սկզբունքով: Գլխավոր դերերը հիմնականում ստանձնում էին խմբի ղեկավար և դերուսույց Արփիար Վարդյանը (Վ. Արփիար) և առաջատար դերասանուհի Աստղիկ Եգեկյանը՝ Բեատրիս Եգեկյանի քույրը: Թատերախմբի կարող դերասանական ուժերից էին Ռոզա Հովհաննիսյանը, Վարդանույշ Պարթևյանը, Ստեփան Կարապյոզյանը, Վահան Դաքեայանը, Լևոն Հովհաննիսյանը, Գրիգոր Բագրատունին և այլք: Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի սիրող-դերասաններից շատերը (Միքայել Միքայելյան, Խաչիկ Սանդալյան, Վալանթին Ամիրայան, Կարապետ Կարապետյան) հաճախ էին հանդես գալիս խմբի բեմադրություններում: Խաղացանկում ընդգրկվել են Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա», Գարեգին Երիցյանի «Ուշ լինի, նուշ լինի», Գրեմ-Սիմոնի «Հարս ու կեսուր», Երվանդ Թոլայանի (Կավոտ) և Գրեմ-Սիմոնի «Քրրլ սկաուտ կամ Բարձրացի՛ր, բարձրացու՛ր», Խաչիկ Սանդալյանի «Շահզադե», Մորիս Հենրի քենի «Պեպեքս», Ուզեիր Հաջիբեկովի «Արչին մալ ալան», «Նա չլինի, սա լինի» և բազմաթիվ այլ օպերետներ և զավեշտներ:

Երկու խմբերի գոյակցությունը միանգամից չէ, որ ընդունվեց թատերական քննադատության կողմից: Նրանցից ոմանք հայտնում էին թա-

⁵⁶ Տե՛ս Թէոդիկ, նշվ. աշխ., էջ 434-438:

տերախմբերը վերամիավորելու միտքը: Հիրավի, դերասաններից մի քանիսը (Ստեփան Եգեճյան, Խաչիկ Սանդալյան, Գրիգոր Բագրատունի, Միքայել Միքայելյան) շարունակում էին հաջողությամբ հանդես գալ երկու խմբերում միաժամանակ: Սա առիթ տվեց Գուրգեն Մխիթարյանին առաջարկելու համախմբել երկու կողմերի լավագույն ուժերը՝ կազմելով գաղութին վայել «հայ թատերախումբ մը»: Թատերախոսի այս միտքը, անշուշտ, պատճառաբանված էր: Սակայն, հետևելով այդ խորհրդին, համայնքը կզրկվեր ոճական տարբեր դիրքորոշումներ ունեցող խմբերից, որը կարող էր աղքատացնել տեղի թատերական կյանքը: «Եգիպտահայ կոմեդիան» ուներ զուտ կատակերգական բնույթ և շարունակելով Բարսեղ Աբովյանից ու Գերասիմ Արիստակյանից եկող ավանդույթները՝ գործունեություն ավելի լայն ասպարեզ ստեղծեց «Եգիպտահայ դրամատիկի» համար:

Թատերախմբի առաջին ներկայացման մասին մամուլը տեղեկացնում է 1920 թ. ապրիլի 24-ին: Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում ներկայացվեց «Ամուսիններուն բարեկամները» թատերախաղը: Առաջին արձագանքով էլ խումբը ներկայացավ որպես կազմավորված, իր ուժերին վստահ և ծրագրային հեռանկարները հստակ պատկերացնող, դերասանական ճիշտ ընտրություն կատարած մի թատերախումբ: Ներկայացմանը, Արփիար Վարդյանից, Աստղիկ Եգեճյանից և Ռոզա Հովհաննիսյանից բացի (որոնք մամուլում արդեն իսկ բնութագրվեցին որպես «Հանրաժանոթ երրորդություն»), մասնակցեցին Խաչիկ Սանդալյանը (Դոկտոր Աբգարյան) և Գրիգոր Բագրատունին (Պրոֆեսոր), որոնք այս խմբի համար ևս խոստումնալից դերասանների հայտ ներկայացրին⁵⁷:

Խումբը «Դրամատիկի» համեմատությամբ հեշտությամբ հաստատվեց համայնքի թատերական կյանքում: Չնայած առաջին տարվա ներկայացումներին հատուկ լեզվական վրիպումներին և դերասանական անհամաչափ խաղին՝ 1926 թ. վերջերին Արփիար Վարդյանը կարողացավ հանդես գալ ուշագրավ բեմադրությամբ: Հունիսի 6-ին «Բրենթանիա» թատրոնում ներկայացված Ուգ. Հաջիբեկովի «Արչին մալ ալանի» առթիվ Օննիկ Մահտեսյանը գրեց, որ համայնքի «բեմին վրա չէ ներկայացված «Արչին մալ ալան» մը այդքան ներկայանալի ու փայլուն»⁵⁸: Բեմադրու-

⁵⁷ Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, *Խաչիկ Սանդալյանի* ֆոնդ, N 55:

⁵⁸ «Արև», 1926, 9 հունիսի, թիվ 2221:

Թյանը մասնակցեցին ինչպես Համայնքի ճանաչված երգիչները, այնպես էլ դրամատիկ դերասաններ: Վալանթին Ամիրայանը, որը հայտնի էր իբրև օպերային երգչուհի, Վարդյանի բեմադրության մեջ դրսևորեց նաև դերասանական ձիրք: Դեռևս Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի առթիվ երգչուհու կատարողական արվեստի կողքին նշվեց նաև կերպարանափոխվելու նրա ունակությունը: Երաժշտական թատրոնի համար ունենալով փայլուն տվյալներ՝ «Կոմեդի» ներկայացման մեջ ևս Վալանթին Ամիրայանը կարողացավ ստեղծել մի կերպար, որն առանձնացավ ինչպես երգեցողական արվեստով, այնպես էլ դերասանական ունակություններով: «Փորձառու արվեստագիտուհի մը տաղանդով և տիրականորեն կատարեց «Գյուլչոհրայ»-ի գլխավոր դերը, կենդանի ու նուրբ արվեստով մը, որուն կմիանար իր քաղցր ու հստակ երաժշտությունը որ որևէ կերպով չի դժգոհացավ, հակառակ որ բազմաթիվ անգամներ ստիպվեցավ կրկնել իր երգը, սրահի խանդավառ ծափահարությունց պահանջքին առջև: «Սիրուհիս քեզ համար»ը մասնավորապես սքանչելի էր»⁵⁹: Այսպես գնահատեց «Արև» թերթը երգչուհու բեմերը «Եզրպտահայ կոմեդիում»: Հետագայում՝ բազմաթիվ համերգների ժամանակ, «Արչին մալ ալանի» երաժշտական հատվածները կազմեցին նրա երգացանկի զարդը:

Ներկաների համար բնական էր Արփիար Վարդյանին տեսնել կատակերգական՝ Վալիի դերում: Կարապետ Կարապետյանը, որը դրամատիկ դերասանի համարումն ուներ, անձնավորելով Սուլեյմանի կերպարը, դարձավ օրվա հայտնությունը: Կատակերգական ունակությունների կողքին Կարապետյանը դրսևորեց նաև երգեցողական հմտություն: «Իր համարձակ հաջող երգեցողությունը մնաց դերակատարության բարձրության վրա, որոնց շնորհիվ իր խաղը եղավ բնական և հաճելի»⁶⁰:

Խմբում ոչ բոլորը կարողացան զուգորդել իրենց վոկալ և դերասանական հմտությունները: Ասկյարի դերակատար Հ. Զարգարյանը, լինելով պրոֆեսիոնալ երգիչ, միշտ չէ, որ կարողանում էր իր կերպարին համոզիչ և հոգեբանորեն պատճառաբանված բնույթ հաղորդել: Հակառակ վիճակում էր գտնվում Թեյլիի դերակատար Աստղիկ Եգենյանը, որը, լիովին տիրապետելով դերասանական կողմին, չունեց իր դերերգին համապատասխան տվյալներ:

⁵⁹ Նույն տեղում:

⁶⁰ Նույն տեղում:

Այսուհանդերձ, հենց այս բեմադրությունում էլ թատերախումբը Հայոտ ներկայացրեց իբրև կազմավորված, իր նպատակների մասին հստակ պատկերացում ունեցող միասնություն:

Այսպիսով, համայնքում սկսեցին գործել երկու ինքնուրույն թատերախումբ: Հենց սկզբից էլ դրանց նկատմամբ ձևավորվեց ոչ միանշանակ վերաբերմունք: Խաղացանկի խնդիրը, որն այնքան վեճերի առիթ տվեց «Եգիպտահայ դրամատիկի» առնչությամբ, «Կոմեդիի» դեպքում չզրսեվորվեց: Օտարազգի հեղինակների գործերն ընդունվեցին անվերապահորեն: Ռաուլ Թոչեի և Էռնեստ Պետոմի «Մաղամ Մոնկոտեն» պիեսը գնահատվեց որպես «բարձր ճաշակ խաղ»: 1929 թ. փետրվարի 2-ին «Բրենթանիա» թատրոնում ներկայացվեց Ֆրանսիայում մեծ համարում գտած «Կինս ետ տուր» կատակերգությունը, որը մեծ հաջողությամբ ընդունվեց ամբողջ թատերաշրջանի ընթացքում: Ներկայացվեցին նաև Ալբերտ Վալբրյեքյուի «Դյուրան-Դյուրան» (թարգմ.՝ Գրեմ-Սիմոնի), Թոմաս Բրանդոնի և Մորիս Օրտոնոյի «Չարլի մորաքույրը» գործերը:

Հանդիմանական և ոչ մի խոսք օտարազգի հեղինակներին դիմելու կապակցությունում: Ընդհակառակը, «Մաղամ Մոնկոտենի» ներկայացումն արժանացավ թատերախոսների դրվատանքին: «Թատերախումբը այս խաղով կ'ունենա լավագույն հաջողություն մը,- գրեց Օննիկ Մահտեսյանը,- որ կգլխե իր նախորդը: Գլխավոր դերակատարներեն մինչև վերջինը լավ կատարեցին իրենց դերերը ու խանդավառ ծափերով գնահատվեցան: Ծիծաղը տիրեց սրահին սկիզբեն մինչև վերջը»⁶¹:

Եգիպտահայ երաժշտական թատրոնը, լինելով պոլսահայ օպերետային արվեստի շառավիղներից մեկը, նաև այդ արվեստի ավանդույթների կրողն էր: Իսկ օտարազգի հեղինակների, հատկապես ֆրանսիական օպերետային նմուշների փայլուն մեկնաբանումը հատուկ էր պոլսահայ երաժշտական թատրոնին: Ուստի «Եգիպտահայ կոմեդին», բեմադրելով օտար, հիմնականում ֆրանսիացի հեղինակների գործեր, իրականում մնում էր ավանդապահ՝ չխախտելով արևմտահայ երաժշտական թատրոնի համար արդեն իսկ հաստատված ոճը: Եթե 1920-ական թթ. դրամատիկական թատրոնի նկատմամբ վերաբերմունքը փոխվեց՝ դառնալով ժամանակին համընթաց, ապա երաժշտական թատրոնի հանդեպ մնաց նույնը: Ուստի այն, ինչն անընդունելի էր դրամատիկական թատրոնի դեպքում,

⁶¹ Նույն տեղում, 1927, 5 փետրվարի, թիվ 2424:

միանգամայն բնական էր երաժշտական ժանրը որդեգրած թատերախմբի համար:

«Եգիպտահայ կոմեդիում» ազգային և ոչ ազգային թատերագրութեան միջև որոշակի սահմանագիծ չկար: Ուստի հայ հեղինակների գործերին դիմելն ընկալվեց իբրև մինչ այդ կատարածի տրամաբանական շարունակություն: Ի տարբերություն «Դրամատիկի»՝ ազգային թատերագրությունը դիմելն սկզբունքային նշանակություն ունեցավ ոչ այնքան թատերական քննադատության, որքան իր իսկ՝ դերասանախմբի համար: Հայ հեղինակների գործերով միայն խումբը կարող էր ստանալ սեփական, ասել է թե՛՝ ազգային նկարագիր: Արվիհար Վարդյանն այդ գիտակցումով էր, որ 1927 թ. ձեռնարկեց «Ազգային ճպուռներ» վեպի բեմականացումը: Գործը շահեկան էր նաև այն առումով, որ «Արմատունի» ծածկանունը կրող անձանոթ հեղինակը պատկանում էր եգիպտահայ համայնքին:

Բեմագրությունն ընթանում էր չսքողված և աղմկալից ռեկլամի մթնոլորտում: Ներկայացվելու էր մի գործ, որը ծաղրում էր հասարակական բազմաթիվ արատներ՝ գրված խիստ ու խիզախ ոճով: Սակայն ներկայացումից անմիջապես հետո համայնքի գրեթե բոլոր թերթերում բորբոքվեցին կրքեր ոչ այնքան բեմագրության, որքան թատերախաղի և նրա հեղինակի շուրջը: Արմատունին մեղադրվում էր գրագողության մեջ: «Խաղը բանագողություն, շառլատանություն և «օրթաօյունու»ներ հիշեցնող անարժեք կտոր մըն է, զուրկ ամեն բանի և որ մեծագույն անարգանքը պիտի մնա նահատակ հայ բեմին ուղղված»⁶², - «Արաքս» թերթում գրեց Սեպուհ Շալճյանը: «Ամեն մարդ համոզված է թե այս երկնքին տակ Արմատունի անունով ոչ ոք կա, բայց կա Բագրատունի մը, որ «հեղինակ» է, «թարգմանիչ» է, դերասան է (sic) և թատերագիր՝ ալ է ամեն մեղքիս վրա»⁶³, - գրեց «Արաքսը»:

Աղմկոտ այս գործի հեղինակը Գրիգոր Բագրատունին էր, թատերախմբի և ոչ միայն այս թատերախմբի դերասանը, որը հայտնի էր նաև որպես հրապարակախոս և թարգմանիչ: Նա առավել ևս խորացրեց իր մեղքը, երբ «Սֆինքս» ամսագրում գետեղված հոդվածում հրապարակավ հրաժարվեց պիեսից՝ պատճառաբանելով, թե «բեմագրության հարմար

⁶² «Արաքս», 1927, 9 մայիսի, թիվ 12:

⁶³ Նույն տեղում, 27 մայիսի, թիվ 14:

խաղ մը չէր «Ազգային ճպտուները»⁶⁴:

Բոլորի համար պարզ էր, որ պիեսն այլևս գոյութեան իրավունք չուներ: Թատերախոսները, սակայն, չէին կարող չընդունել գործի արժանիքները նույնպես: «Կարելի է թերևս խիստ քննադատութեան ենթարկել զայն,- գրեց Արան՝ «Արաքս» թերթի թատերախոսը,- մատնանշել անոր սրբագրութեան ու վերագնահատման ենթարկելու անհրաժեշտութիւնը, բայց չէ կարելի վճռական ու վերջնական կերպով զամբլուղը նետել զայն...

Գալով բեմական հարմարութեան, այդ մասին ամեն ոք համաձայն է, նույնիսկ «անձանոթ» հեղինակը որ կ'ըսէ թե ինք բեմադրելու համար չէ զայն գրած»⁶⁵:

Պիեսն, այսուհանդերձ, այլևս չբեմադրվեց: Եգիպտահայ թատերական գործիչները ձգտել են իրենց բեմում տեսնել ազգային և արդիական գործեր: Սակայն ազգայինի անվան տակ այն կարող էր ճանապարհ հարթել անարժեք, հապճեպ գրված թատերախաղերի համար: Իսկ այդպիսիք կարող էին հայտնվել, քանի որ բարերար հող էր նախապատրաստված: Եգիպտահայ հանդիսատեսների մեծ մասը շարունակում էին կազմել նրանք, ովքեր թատրոնն ընկալում էին որպէս զվարճանքի, «օրթաօյունուից» քիչ տարբերվող մի վայր: Հենց այդ հանդիսատեսին սիրաշահելու նպատակն էր հետապնդում Գ. Բագրատունին իր պիեսով:

Եգիպտահայ թատերագիտական միտքը, գիտակցելով հեշտ ճանապարհով հաջողութեան հասնելու վտանգը, ժամանակին կարողացավ կասեցնել այն: Օննիկ Մահտեսյանը, արտահայտելով համընդհանուր կարծիքը, իր թերթում գրեց. «Մենք կ'սպասենք որ մեր արվեստասեր բարեկամները լուրջ և համբերատար աշխատանքով մը շարունակեն իրենց ճիգերը՝ արժեքավոր պիեսներ բեմադրելու, և մեր հասարակութիւնն ալ՝ փոխանակ հանդուրժելու կամ ծափահարելու բեմական գոհակութիւններ՝ նախանձախնդիր ըլլա քաջալերելու գիրենք իրենց այդ ազնիվ աշխատանքին մեջ, ի շահ և ի պատիվ հայ բեմին»⁶⁶:

Այսպիսով, այն անհամաչափութիւնը, որը դրսևորվեց «Եգիպտահայ դրամատիկի», թատերական քննադատութեան և հանդիսատեսի միջև,

⁶⁴ Նույն տեղում:

⁶⁵ Նույն տեղում, 19 մայիսի, թիվ 13:

⁶⁶ «Արև», 1927, 3 մայիսի, թիվ 2496:

գոյացավ նաև «Կոմեդիի» շուրջը: Հանդիսատեսն ու թատերագիտական միտքը գտնվում էին հակադիր բեկոններում: Թատրոնը, կոչված լինելով հավասարակշռություն հաստատել այդ կողմերի միջև, ինքն էր ընկնում ծայրահեղությունների մեջ՝ փորձելով հարմարվել մեկ այս, մեկ այն կողմին:

«Եգիպտահայ կոմեդին», իր առաջին հաջողություններով ոգեշնչված, չկարողացավ խուսափել հանդիսականին սիրաշահելու գայթակղությունից: Ընտրելով հապճեպ գրված մի պիես, որն «Արաքս» թերթի դիպուկ արտահայտությամբ արժանացավ «ընկեցիկ պիես» որակումին, «Եգիպտահայ կոմեդին» չստեղծեց արդիական ներկայացում: Ուրեմն անհրաժեշտ էր հանրագումարի բերել կատարած աշխատանքը, իմաստավորել նաև սխալները:

«Ազգային ճպտուներից» հետո թատերախումբը երկար ժամանակ ասպարեզում չէր ելանք՝ առաջացնելով նույնիսկ անհանգստություն⁶⁷:

Մինչդեռ «Եգիպտահայ կոմեդին» պատրաստվում էր ձմեռային թատերաշրջանի բացմանը: Ռոզա Հովհաննիսյանը մեկնեց Կոստանդնուպոլիս՝ նոր թատերախաղեր ընտրելու նպատակով: Սեպտեմբերին նա արդեն Կահիրեում էր, որից հետո սկսվեցին բեմադրական աշխատանքները: Որոշվեց ձմեռային թատերաշրջանն անցկացնել Ալեքսանդրիայում, ըստ երևույթին, լարված մթնոլորտից հեռանալու նպատակով:

Վերջապես, 1927 թ. հոկտեմբերի 29-ին Գրեմ-Սիմոնի «Հարս ու կեսուր կամ Աշխարհի աղետը» պիեսի ներկայացումով Ալեքսանդրիայի «Բեյվեդեր» թատրոնում սկսվեց դերասանախմբի նոր թատերաշրջանը:

Ներկայացումը, ալեքսանդրահայերի համար լինելով նորույթ, արժանացավ նրանց քաջալերանքին, չնայած խումբը դեռևս չէր շտապում հանդիսատեսին ներկայանալ բարձրարժեք մի գործով: Խաղացանկը կազմելիս թատերախումբը շարունակում էր կողմնորոշվել հանդիսատեսին սիրաշահելու սկզբունքով: «Ամեն պարագայի տակ, - գրեց «Արաքս», - «Հարս ու Կեսուր»ը կպատկանի մեր հասարակության ստվար մասին նախասիրած ճյուղին, և Կոմեդի թատերախումբը որ միշտ ընդ առաջ կ'երթա ժողովուրդի փափագներուն, լավ պատրաստությամբ ներկայացուց գայն»⁶⁸:

⁶⁷ Տե՛ս «Արաքս», 1927, 10 սեպտեմբերի, թիվ 29:

⁶⁸ Նույն տեղում, 5 նոյեմբերի, թիվ 37:

Պատկերելով Կոստանդնուպոլսի հայ ընտանիքի կյանքից մի դրվագ՝ խմբի այս ներկայացումը ևս հարմարեցված էր հանդիսատեսի «չափազանց զավեշտասիրությանը» և ոչ ավելին: Այսպիսով, թատրոնի հանդեպ ամբապնդվում էր այն վերաբերմունքը, երբ հանդիսատեսը «գործի արվեստագիտական, գրական մասը չէ որ կփնտրե, ինչպես շատ անգամ չի փնտրեր նաև դերակատարին արժանիքը, բավ է որ ներկայացումը պարունակե շատկեկ ծիծաղաշարժ դրվագներ, և դերասանը իր դերին մեջ ունենա պոռոտ շարժումներ և արտասանե ուռուցիկ խոսքեր»⁶⁹: Ուրեմն «Եգիպտահայ կոմեդին» ևս իր «Հարս ու կեսուր» ներկայացմամբ չկարողացավ խուսափել թատերախոսի կշտամբանքից:

Մնում է ավելացնել, որ ներկայացումն արտաքննապես անցավ բավական հաջող՝ լեփ-լեցուն դահլիճում: Առանձնապես աչքի ընկան Արփիար Վարդյանը՝ Սեփոն աղայի, Ասողիկ Եղենյանը՝ Սկեսրոջ, Ռոզա Հովհաննիսյանը՝ Հարսի դերերով:

1927-1928 թթ. թատերաշրջանն, այսպիսով, սպասվածին հակառակ, նկատելի տեղաշարժեր չունեցավ, թեև խաղացանկում զգացվեց որոշ փոփոխություն: Ներկայացվեցին հիմնականում ազգային հեղինակների՝ Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի («Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըր Արթին աղա»), Գրեմ-Սիմոնի («Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն»), Խաչիկ Սանդալյանի («Օթեյլո և Զենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն»), Գարեգին Երիցյանի («Ուշ լինի, նուշ լինի») գործերը: Խմբում հաջողությամբ սկսեց կիրառվել նաև արևմտահայ թատրոնում ընդունված օտար հեղինակների գործերի տեղայնացման պրակտիկան: 1920-30-ական թթ., երբ համայնքում մեծ ժողովրդականություն էր վայելում կինոն, այս փորձը ներմուծվեց նաև արվեստի նորահայտ ասպարեզ: 1928 թ. մարտի 18-ին Ալեքսանդրիայի «Բելվեդեր» թատրոնում տեղի ունեցավ «Ամուսիններուն բարեկամները» ներկայացումը, որը համայնքում լայն տարածում գտած նման փորձի առաջին օրինակն էր: Նույնանուն կինոնկարի երկխոսությունները մանրամասնորեն գրի էր առել, այնուհետև՝ պիեսի վերածել Մանուկ Թաշճյանը: Գործը կարելի է դասել կենցաղային վոդևիլի ժանրին. ընտանիքին նվիրված երիտասարդ և գեղեցիկ մի կնոջ հետապնդում են ամուսնու իսկ բարեկամները՝ փաստաբան Երվանդը և տարեց Պրոֆեսորը: Հերոսները

⁶⁹ Նույն տեղում:

կրում են հայկական անուններ, պիեսի գործողությունը, բնականաբար, տեղափոխվում է հայկական միջավայր:

Հատկանշական է, որ «Եգիպտահայ կոմեդին» իր հյուրախաղերի ժամանակ կարողացավ սերտ համագործակցություն հաստատել Ալեքսանդրիայի դերասանների հետ: Խաչիկ Սանդալյանը մասնավորապես այս թատերախմբի կազմում իրեն զբուստրեց իբրև հմուտ և փորձառու կատակերգակ: Գլխավոր՝ Բժիշկ Աբգարովի դերով Սանդալյանն առիթ ունեցավ մեկ անգամ ևս հավաստելու այդ իրողությունը: Զուտ կատակերգական գործում դերասանը կարողացավ իր կերպարին հաղորդել դրամատիկական երանգ՝ դրանով իսկ այն դարձնելով ավելի բովանդակալից և հարուստ: Թերևս դերը կառուցելու այդ սկզբունքն էր, որ Ռոզա Հովհաննիսյանին մղեց հոգեբանորեն ավելի պատճառաբանված մատուցելու իր դերակատարումը: Նրա Մալվինան՝ Բժիշկ Աբգարովի կինը, ներկայացվեց «սովորականն ավելի ճկուն և հարուստ» խաղով:

Ի տարբերություն դրական հերոսների կազմող այս զույգի՝ հակառակ կողմում կանգնածները՝ Մալվինային հետապնդողները, ստացան ընդգծված երգիծական, նույնիսկ գրոտեսկային բնույթ՝ ստեղծելով կատակերգական հիանալի էֆեկտ: Փաստաբան Երվանդը (Ա. Վարդյան) ավելի ծիծաղելի էր, քան վտանգավոր: Լրացնելով Վարդյանի խաղը՝ Գրիգոր Բագրատունու տարեց Պրոֆեսորը ծիծաղ կամ համակրանք էր առաջացնում, սակայն ո՛չ մրցակցի հավակնությունն ունեցողին վայել զգուշավոր վերաբերմունք: Գրիգոր Բագրատունին, այս ներկայացման մեջ առիթ ունենալով զբուստրվելու իբրև շնորհալի դերասան, հարթեց «Ագգային ճպուռներին» առնչվող միջադեպը: «Ծերունազարդ խենեղ և սակայն վախտոտ, ամոթխած իր տարիքին ու դիրքին բերմամբ թերևս, անխիստ բնականորեն ցուցադրեց այդ դերին պահանջած ծիծաղելությունները»⁷⁰: Դերասաններ Աստղիկ Եգեհյանը (Սպասուհի Նունիկ), Վահան Դաքեսյանը (Լևոն), Սյուլահյանը (Սպասավոր Հովսեփ) նույնպես իրենց կերպարներն ստեղծեցին թարմ և նորովի մեկնաբանություններով:

«Եգիպտահայ կոմեդիի» համար կարևոր նշանակություն ունեցավ Գրեմ-Սիմոնի «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն» պիեսի բեմադրությունը: Համայնքի թատերասերներն այս գործին առիթ ունեցան ծանոթանալու 1923 թ. Լևոն Շիշմանյանի գերազանց բեմադրությամբ:

⁷⁰ Նույն տեղում, 1928, 24 մարտի, թիվ 14:

1928 թ. ապրիլի 8-ին Ալեքսանդրիայի «Բելվեդեր» թատրոնում պիեսը ներկայացվեց երկրորդ անգամ: Երկու դեպքում էլ բեմադրությունները շահեկան էին նրանով, որ արվեստագետներին մոտ ու հարազատ էր պիեսում պատկերվող միջավայրը: Լևոն Շիշմանյանն իր Չարչրյուով և Դայի Կարապետով առիթ ունեցավ արդեն ներկայանալու իբրև պոլսահայ Հասարակության հիանալի գիտակ: «Կոմեդիի» դերասաններից շատերը նույնպես, ծնունդով լինելով Կոստանդնուպոլսից, չէին կարող չօգտվել այդ քաղաքի բարձրը ներկայացնելու առիթից: Արդյունքը սպասվածից վեր էր: Ոչ միայն բեմադրությունն ինքնին, այլև առանձին կերպարներ դարձան իսկական ձեռքբերումներ: Արվիհար Վարդյանը Դայի Կարապետի դերով ճանաչվեց իբրև արևմտահայ խոշոր կատակերգակներին արժանի հետևորդ, «իբր հաջորդ մը Պենկյանի, եթե շարունակե իր ներկա բժախնդրությունը հանդեպ բեմին և իր ստանձնած դերերուն»⁷¹:

Արվիհար Վարդյանի Դայի Կարապետը կլիներ անավարտ, եթե այն չհամայրվեր նույնքան համոզիչ և հյուսիսեղ կերպարներով: Աստղիկ Եգենյանի Սաթենը պոլսահայ միջավայրից ծանոթ և այդ միջավայրին միայն հատուկ կնոջ օրինակ էր: Դերասանուհուն կատարելապես հաջողվեց այս աշխատանքը, «քանզի ան իբրև Պոլսեցի, կրցած է մոտեն ուսումնասիրել Պոլսո զանազան թաղերու կնոջական տիպարները, անոնց շարժումները, խոսելակերպը, բարձրը»⁷²: Համոզիչ և տիպական էր նաև Ռոզա Հովհաննիսյանի Անգինեն:

Ալեքսանդրիայի այս բեմադրությունը դերասանական լավ դպրոց էր սկսնակների համար: Ամերիկահայ փեսացուի կերպարը հաջողությամբ անձնավորեց Ստեփան Կարապոզյանը: Երկրորդական դերերով հանդես եկան Կարապետ Կարապետյանը (Օգսեն Ռեիզ), Վահան Դաքեսյանը (Տեր Սարգիս) և այլք:

Այսպիսով, «Եգիպտահայ կոմեդիին» հաջողվում էին ինչպես դերասաններին, այնպես էլ հանդիսատեսին ծանոթ իրավիճակներ պատկերող պիեսներ: Նույնը կատարվեց նաև «Տեր և տիկին Իգնատ աղա» կատակերգության ժամանակ: Սաշա Կիթրիի «Ժան Թրուա կամ Տեր և տիկին Իգնատ աղա» թատերախաղը, ինչպես և «Ամուսիններուն բարեկամները», մշակվեց և տեղայնացվեց Մանուկ Թաշճյանի կողմից (թարգմ.

⁷¹ Նույն տեղում, 14 ապրիլի, թիվ 16:

⁷² Նույն տեղում:

Վահան Հաբեչյանի): Թաշճյանը կարողանում էր ընտրել այնպիսի թատերախաղեր, որոնք ունեին գեղեցիկ և սրամիտ սյուժե: «Զավեշտին ազուցված է տուամբ,- գրեց «Արաքս» թերթը,- որ իրականին մեջ չափազանց լուրջ է և հուզիչ և անոր հանգավոր խոսակցությունները խիստ հաջող»⁷³: Շարունակելով թատերախաղի թեման՝ Մանուկ Թաշճյանը գրեց «Իգնատ աղան և իր տղան բեմին վրա դեր կխաղան» կատակերգությունը:

Արփիար Վարդյանը, հանդես գալով գլխավոր՝ Իգնատ աղայի դերով, իր կատակերգական կերպարների շարքն ավելացրեց ևս մեկով: Եզրիպտոսի հայ հանդիսատեսն առիթ ունեցավ համոզվելու, որ այս արվեստագետը ձգտում էր բազմազանություն և կատարելություն⁷⁴: «Տեր և տիկին Իգնատ աղայի» ներկայացմանը, որը տեղի ունեցավ 1928 թ. մայիսի 13-ին Ալեքսանդրիայի «Բելվեդեր» թատրոնում, մասնակցեցին նաև Աստղիկ Եգեոյանը (Տիկին Իգնատ աղա), Խաչիկ Սանդալյանը (Կիրակոս), Ռոզա Հովհաննիսյանը (Դերասանուհի Արուսյակ) և այլք: Խաչիկ Սանդալյանն իր այս դերով ևս արժանացավ դրվատական խոսքի⁷⁵:

Ռոզա Հովհաննիսյանը, որն աչքի էր ընկնում սուբբեռ դերակատարումներով, կարողացավ Արուսյակի կերպարին հաղորդել նաև դրամատիկական երանգ՝ ապացուցելով, որ «ինքը ունի շնորհքը կատարելապես խաղալու նաև դրամատիկ դերեր»⁷⁶:

Ալեքսանդրիայում բոլորելով բավական հաջող մի թատերաշրջան՝ «Եզրիպտահայ կոմեդիան» վերադարձավ Կահիրե: Կարճ ժամանակ անց՝ 1928 թ. հունիսի 17-ին, մայրաքաղաքի «Ռամզես» թատրոնում դերասանախումբը հանդես եկավ Ռատու Թոշեի և Էռնեստ Պլեոմի «Մադամ Մոնկոտեն» կատակերգության ներկայացմամբ: Գործն ընդունվեց ջերմորեն, սակայն ակնբերե էր, որ խմբի անդամներին, հատկապես Արփիար Վարդյանին, շարունակում էր հետաքրքրել պոլսահայ իրականությունը: Խաղացանկում գոյացել էր այն արտացոլող պիեսների մի շարք, որի տրամաբանական շարունակությունը եղավ Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըր Արթին աղա» կատակերգությունը: Ընտանիքի սահմաններում պա-թուրքական (Արթին

⁷³ Նույն տեղում, 19 մայիսի, թիվ 21:

⁷⁴ Տե՛ս նույն տեղում:

⁷⁵ Տե՛ս նույն տեղում:

⁷⁶ Նույն տեղում:

աղա) և ալա-Ֆրանսիական (Եվփիմե) կողմերի միջև ընթացող «պատերազմը» հիանալի առիթ էր՝ մեկ անգամ ևս այդ թեմային անդրադառնալու համար:

«Չարչրը Արթին աղայի» բեմադրությունը նույնպես, ըստ պիեսի պահանջների, կառուցվեց հակադրությունների սկզբունքով (14 հուլիսի, 1928, թատրոն «Կոնկորդիա»): Արփիար Վարդյանը (Արթին աղա) ներկայացրեց մի մարդու, որի վարքագիծը, յուրաքանչյուր արարք վկայությունն էին նաև նրա «ալա-թուրքա», ասել է թե՛ հետադիմական պատկերացումների: Մինչդեռ նրա կինը՝ Եվփիմեն, որի դերով հանդես եկավ Ռոզա Հովհաննիսյանը, ձգտում էր իր կենցաղում հաստատել միայն եվրոպականը՝ «ալա-Ֆրանկան»: Անհամատեղելի կեցվածքների այս հակադրությունը բազմաթիվ ծիծաղաշարժ իրավիճակների առիթ տվեց: «Արփիար, իր դիմահեղումներով, իր շարժումներով և բեմական ձայնով գիտես ուշադրություն հրավիրել և առինքնել հասարակությունը...»⁷⁷: - Մեկ անգամ ևս գրվեց նրա մասին:

Ռոզա Հովհաննիսյանը Եվփիմեի դերում «ունեցավ շատ գեղեցիկ խաղարկություն մը. իր ջղային տազնապները, ամուսնոյն դեմ ցույց տված ընդդիմությունները և իր ճկուն շարժումները աչքառու էին: Իր առողջանությունը և խոսելակերպը կանոնավոր էին ու կշռված»⁷⁸:

Ներկայացումն ունեցավ իր հայտնությունը ևս. Դոկտոր Շավարշի դերով Գ. Պեղազյանն իրեն դրսևորեց շահեկան կողմից: Առանձնապես ընդգծվեցին նրա համարձակ խաղը և հստակ առողջանությունը⁷⁹:

Աստղիկ Եգեայանը հանդես եկավ Արթին աղայի դստեր՝ Ռոզի, Միքայել Միքայելյանը՝ Ագրիբաս աղայի, Վահան Դաքեսյանը՝ Փաստաբան Լևոնի դերերով:

«Չարչրը Արթին աղայի» բեմադրությունը, բխելով դերասանական նախասիրություններից և թատերախմբի զարգացման օրինաչափությունից, ունեցավ սկզբունքային նշանակություն: «Կոմեդիի» ներկայացումը, սակայն, համայնքի արվեստագետների, հատկապես կատակերգակ դերասանների կողմից միանշանակ կերպով չընդունվեց: Լևոն Շիշմանյանը՝ Արթին աղայի առաջին դերակատարը և նրա ղեկավարած

⁷⁷ Նույն տեղում, 21 հուլիսի, թիվ 30:

⁷⁸ Նույն տեղում:

⁷⁹ Տե՛ս նույն տեղում:

Թատերախումբը, Արփիար Վարդյանի բեմադրությունն ընկալեցին որպես անձնական վիրավորանք: Դերասանների կուսակցական տարբեր դիրքորոշումները նույնպես փոխադարձ անհանդուրժողականության պատճառ դարձան: Այսինքն՝ գուտ արվեստագիտական այս հարցն ուներ նաև քաղաքական միտում: «Շիշմանյան Ընտանիքը և Դրացիին Տղաք»ը Թատերախումբը, հանձին իր առաջնորդին,՝ գրեց «Սավառնակը»,՝ այսպես թե այնպես, իր սեփականությունը նկատած էր տարիներե ի վեր «Չարչը»ն՝ առանց ունեյ դիտողության կամ ոտնձգության:

Պ. Արփիարի առաջնորդած խումբն է որ կուգա ուրեմն ոտնահարել տարիներու այդ սովորությունը և հրապարակ կ'իջնե»⁸⁰: Հոգվածագիրը, խոսելով Լևոն Շիշմանյանի դիրքից, վերջում ավելացնում է. «Շիշմանյանը կհավակներ հայտարարել աջ ու ձախ թե «Չարչը»ն կպատկանի միայն իրեն և թե արդեն չինված էր իրեն համար»⁸¹:

Լևոն Շիշմանյանն այդ տարիներին ստեղծեց սեփական Թատերախումբ, որը հիմնականում կազմված էր իր ընտանիքի անդամներից: Մեկ շաբաթվա ընթացքում այս խմբի ուժերով դերասանն իրականացրեց «Չարչը Արթին աղայի» մի նոր բեմադրություն: Սակայն շտապողականությունը, նյարդային միջնորդարը, գուցե և ավելորդ ինքնավստահությունը դերասանին միայն նոր անսխորժություններ պատճառեցին: Թատերախաղը, նախ՝ ենթարկվեց չպատճառաբանված խեղաթյուրումների՝ մեծ տեղ հատկացնելով իր իսկ՝ Շիշմանյանի «անկշիռ սրախոսություններին»⁸²: Զուտ շահագրիտական, այլ դերասաններից ազատվելու նպատակով Թատերախաղն անխնա կրճատվեց: Կատակերգության փոխարեն ստացվեց անարժեք մի գործ: Շիշմանյանին պաշտպանող նույն՝ «Սավառնակ» թերթն ստիպված եղավ գրել հետևյալը. «...թող թույլ տրվի մեզի ըսելու թե բեմին վրա միայն խաչափայտը կպակսեր, խաչյալը ըլլալով խեղճ պիեսը, իսկ խաչողը՝ բնականաբար՝ Շիշմանյանը, քանի մը ոսկիի խնայողության և կամ քանի մը ոսկի ավելի գրպանելու շուկայիկ շահախնդրության պատճառով»⁸³:

«Օտյանը չկրնար, Պ. Մ. Կյուրճյանի բաժին կ'իյնա անշուշտ «Չարչը»ն փրկելու հրապարակային այս կոպիտ ու գռեհիկ խոշտանգում-

⁸⁰ «Սավառնակ», 1927, 21 հուլիսի, թիվ 18:

⁸¹ Նույն տեղում:

⁸² Նույն տեղում:

⁸³ Նույն տեղում, 7 հուլիսի, թիվ 16:

ներեն»⁸⁴, - գրեց նույն թերթը:

Այսպիսով, փոխադարձ անհանդուրժողականությունը, որի ակունքները գալիս էին նաև ամբողջ համայնքը տարբեր բեկոնների բաժանած կուսակցական պայքարից, հանգեցրեց երկու շնորհալի արվեստագետների գծուկության, նրանցից մեկի արժեգրկման, որից պետք էր արդեն «փրկել» իր իսկ կողմից առաջին անգամ բեմ բարձրացրած թատերախաղը:

Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի գործը «Եգիպտահայ կոմեդիի» համար դարձավ մի քայլ՝ խաղացանկն ազգայնացնելու ուղղությամբ, ստեղծագործական իսկական հաջողություն: Պիեսը կարող էր ելակետ դառնալ նաև արևմտահայ դասական թատերագրության նմուշների հետագա բեմադրությունների համար: Մինչդեռ «Չարչըրից» հետո թատերախումբը վերադարձավ եվրոպացի հեղինակների գործերին, որն ըստ երևույթին նաև Լևոն Շիշմանյանի և նրա քաղաքական կողմնակիցների ջանքերի արդյունքն էր: Մամուլի արձագանքներն սկսեցին վարկաբեկել երկու բեմադրությունները հավասարապես՝ դրանք անվանելով ոչ թե մեկ, այլ «Երկու մահապատիժներ»⁸⁵:

Այսպիսով, պահանջելով ազգային թատերախաղեր, մամուլը, գուցե և ոչ միտումնավոր, աջակցեց, որպեսզի բեմից հեռացվեր այդ կարգի մի նոր աշխատանք: Փաստն այն է, որ «Չարչըրից» հետո «Եգիպտահայ կոմեդիին» ներկայացրեց Ալբերտ Վալաբրյեքյուլի «Դյուրան-Դյուրան» պիեսը՝ «Ֆրանսիական կյանքե խիստ սրամիտ և զեղեցիկ» մի կատակերգություն: Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1928 թ. օգոստոսի 14-ին «Կոնկորդիա» թատրոնում:

Տեղի մամուլը նշեց, որ Արփիար Վարդյանը գլխավոր՝ Դյուրանի դերով «ավելորդ անգամ մըն ալ ապացույցը տվավ, որ ուրիշներու նման միմիայն հայկական և հաջի-աղայական տիպեր չէ որ կիսազա, թեև անոնց մեջ ալ կիլե առաջնությունը...»⁸⁶: Արփիար-Շիշմանյան վիճաբանությունն այնուամենայնիվ լուծելով հօգուտ առաջինի՝ թատերախոսը որոշեց սահմանափակվել միայն դերասանական խաղի գնահատականով: Ռոզա Հովհաննիսյանը, հանդես գալով Ալբեր Դյուրանի տիկնոջ՝ Լուիզի դերով, «չատ լավ կերպով ամբողջացուց Արփիարը»⁸⁷: Դրվատանքի ար-

⁸⁴ Նույն տեղում:

⁸⁵ Նույն տեղում:

⁸⁶ «Արաքս», 1928, 18 օգոստոսի, թիվ 34:

⁸⁷ Նույն տեղում:

ժանացան նաև Ս. Կյուլերյանը (Իրմա), Աստղիկ Եգենյանը (տիկ. Հոթ Թուրեկ), Ա. Ղազիրկյանը (Գոգարտիկ) :

«Եգիպտահայ կոմեդիին» Ա. Վալաբրյեքյուլի «Դյուրան-Դյուրան» պիեսի ներկայացումով ավարտեց 1928 թ. թատերաշրջանը և մեկնեց Կիպրոս՝ Հյուրախաղերի: Մոտ մեկ ամիս մնալով այստեղ՝ Հայկական Համայնքում, որն, իրավամբ, «վերջին քանի մը տարվան ընթացքին թատր կհանդիսանա այցելու Հայ արվեստագետներու»⁸⁸, դերասանախումբը նոյեմբերի 15-ին վերադարձավ Ալեքսանդրիա: Վերջնականապես Հաստատվելով այս քաղաքում՝ խումբը Հնարավորություն ստացավ Հանդես գալու լավագույն՝ «Կոնկորդիա» թատրոնում, սկսեց ձմեռային թատերաշրջանի նախապատրաստական աշխատանքը:

Թատերախմբի առաջընթացին հետևող մամուլն իր ընթերցողներին տեղեկացրեց, որ այդ տարվա խաղացանկում թատերասերների համար կային անակնկալներ⁸⁹: Անակնկալներից մեկը պետք է լիներ «Քլերեթի 28 օրվան գինվորությունը» չորս գործողությամբ օպերետը, որը մեծ համարում ուներ եվրոպական երկրներում:

1929 թ. մարտի 10-ին «Կոնկորդիա» թատրոնում Ալեքսանդրիայի Հանդիսատեսին ներկայացվեց Մորիս Հենրքենի «Պեպեթա», որը նույնպես նորույթ էր այստեղ: Բեմադրությունը մասնակցեց Խաչիկ Սանդալյանը՝ իր հետ բերելով այս գործի բոլորովին թարմ և անսպասելի լուծում: Կատակերգությունն ունի դրամատիկական որոշ տարրեր. անզավակ ամուսինների թվացյալ անհոգությունը կարելի էր մեկնաբանել նաև իբրև դրամատիկական իրավիճակ: Հենց այս շեշտադրումով էլ լուծվեց Սանդալյանի Վելյամ Հարիսոնի կերպարը, որով էլ պայմանավորվեց ներկայացման ամբողջ ընթացքը: Դրանից Վարդյանի Ջիմի Աքոթի կատակերգական կերպարը դարձավ Հարուստ և ճշմարտացի: Սանդալյանն այսպիսով լրացնում էր Արփիար Վարդյանին, «անոր ծիծաղաշարժության քով ցուցադրելով լրջությունը, հուզմունքը, գայրույթը...»⁹⁰:

Բեմադրելով օպերետներ՝ «Եգիպտահայ կոմեդիին» չէր կարող շրջանցել ժողովրդականություն վայելող այնպիսի մի գործ, ինչպիսին էր Ուգ. Հաջիբեկովի «Արչին մալ ալանը»: Առաջին ներկայացումը տեղի

⁸⁸ Նույն տեղում, 13 հոկտեմբերի, թիվ 42:

⁸⁹ Տե՛ս նույն տեղում, 10 նոյեմբերի, թիվ 46:

⁹⁰ Նույն տեղում, 1929, 16 մարտի, թիվ 13:

ունեցավ Ալեքսանդրիայի «Կոնկորդիա» թատրոնում 1929 թ. ապրիլի 28-ին: Ինչպես նախորդ՝ «Պեպեքս» ներկայացման ժամանակ, այստեղ ևս կոմիկական էֆեկտն ստեղծվեց Վարդյան (Վալի) - Սանդալյան (Սուլթան բեկ) հակադրությունից: Արփիար Վարդյանը ժողովրդական տիպաժի վարպետ էր: Դերասանական խաղից բացի, նրան հաջողվում էր յուրաքանչյուր կերպարի համար գտնել դիպուկ արտահայտչամիջոցներ, գրիմի, հագուստի օգնությամբ ստեղծել նրա արտաքին տեսքը, որը պակաս կարևոր չէր ճշմարտացի նկարագրի համար: Վալիի դերում դրան ավելացավ նաև պարերի անթերի կատարումը:

Կատակասեր և շարժուն այս կերպարին հակադրվեց Խաչիկ Սանդալյանի ծանր ու պատկառելի Սուլթան բեկը: «Իր խոսակցությունն ու երգը ազդեցիկ էին ու խաղարկությունը կշռված»⁹¹:

Այսպիսով, «Եգիպտահայ կոմեդիի» ալեքսանդրյան շրջանը նշանավորվեց դերասանական ուշագրավ մի համագործակցություն ստեղծումով: Վարդյան-Սանդալյան զույգը կատակերգական և դրամատիկական խառնվածքի տեր արվեստագետների հաջող մի համագրություն էր, որը թատերախմբի խաղի ընդհանուր որակը բարձրացրեց մի նոր մակարդակի:

«Արչին մալ ալան» օպերետը դրսևորեց նաև Վարդյան բեմադրիչի և դերուսույցի Հիանայի հատկությունները: Շրջապատված լինելով արդեն իսկ փորձված դերասաններով՝ նա որոնում և գտնում էր երիտասարդ և խոստումնալից ուժեր: Գյուլչոհրայի և Թելիի դերերը բեմել էին Ե. Ալիսի և Մ. Քեսեջյանի համար: Նրանց խաղը դեռևս անվստահ էր և ոչ համաչափ, սակայն որպես վոկալ կատարողներ դերասանուհիները դրսևորեցին միանգամայն հասուն արվեստ⁹²:

Արփիար Վարդյանը, ինչպես և հայտարարել էր թատերաշրջանի սկզբին, որպես հաճելի անակնկալ պետք է ներկայացներ «Քլերեթի 28 օրվան զինվորությունը» օպերետը: Երգեցողական ձիրք ունեցող դերասաններ ներգրավելուց և «անխոնջ և հարատև ջանքերից» հետո օպերետը ներկայացվեց 1929 թ. հուլիսի 7-ին Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» թատրոնի լեվ-լեցուն դահլիճում: Պիեսը հայերեն թարգմանեց Գրիգոր Համբիկյանը (Ռաուլ Բոնչոնը): Մամուլը, նկատի առնելով յուրաքանչյուր նոր

⁹¹ Նույն տեղում, 4 մայիսի, թիվ 19:

⁹² Տե՛ս նույն տեղում:

ձեռնարկի դժվարությունները, Վարդյանի այս քայլը զնահատեց իբրև «գովելի հանդգնություն մը»: Առաջին իսկ ներկայացումն ապացուցեց, որ արվեստագետն ունե՛ր այդ հանդգնության իրավունքը: Թատերախոսներն ուրախ էին ընդունելու, որ Արփիար Վարդյանը, բեմադրելով պուրասահայ թատրոնի լավագույն օպերետներից մեկը, այդ թատրոնի արժանի հետևորդն էր: «Պ. Արփիար գերազանցեց ինքզինքը: - Գրեց «Արաքսի» թղթակից Արան: - Այս բացատրությունը բավական կհամարենք ցույց տալու համար այն աննախընթաց կոմիկ խաղարկությունը, որ ունեցավ ան, և որուն դիմաց ամենեն լուրջ և ամենեն խստամբեր ներկաներն իսկ «մարեցան» խնդալին: Ասիկա ըսելու պարզ ձև մը չէ, և համոզվելու համար միմիայն ներկա ըլլալ պետք է»⁹³:

Թատերախաղը բարերար հող էր ընձեռում բազմաթիվ կոմիկական իրավիճակների համար: Միայն այն, որ պիեսի հերոսուհին՝ Բլերեթը, ամուսնուց վրեժխնդիր լինելու նպատակով գինվորական համազգեստով հայտնվում է գորանոցում, ենթադրում է թյուրիմացությունների մի ամբողջ շարան՝ դերասանի համար ստեղծելով երևակայություն, մտահույցումների և հնարքների լայն ասպարեզ: Ռոզա Հովհաննիսյանի Բլերեթը, նույն ինքը՝ գինվորը և Արփիար Վարդյանի Միշոնեն ստեղծվեցին այս հնարավորությունների համադրությունից՝ փայլուն կերպով լրացնելով միմյանց: Լինելով ներկայացման կենտրոնական դեմքերը՝ նրանք այսուհանդերձ չմթազնեցին մյուս դերասանների՝ Աստղիկ Եզենյանի (Պերենիս), Կ. Մարտիրոսյանի (Բենուա), Մամուլյանի (Ժիպար), Ղազիկյանի (Գնդապետ), Վահան Դաքեսյանի (Պերեն) խաղը:

1929 թ. անուրանալի հաջողությունը եղավ նաև Խաչիկ Սանդալյանի հեղինակած «Օթելլո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն» կատակերգության բեմադրությունը: «Եզիպտահայ կոմեդիին», այսպիսով, շնորհալի դերասան ձեռք բերելուց բացի, ունեցավ նույնքան շնորհալի թատերագիր: Սանդալյանի հեղինակած երկու տասնյակի հասնող գործերը հիմնականում կատակերգություններ են կամ օպերետներ, այսինքն՝ «Կոմեդիի» համար կարող էին ծառայել իբրև դրամատուրգիական հիմք՝ Եզիպտոսի հայկական միջավայրը ներկայացնելու համար:

«Օթելլո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն» Սանդալյանի այն կատակերգությունն է, որը «Կոմեդիին» հաջողվեց առավելապես:

⁹³ Նույն տեղում, 27 հուլիսի, թիվ 31:

Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1929 թ. սեպտեմբերի 8-ին «Ալհամբրա» թատրոնում: Պիեսն ունի ուշագրավ սյուժե. գավեշտի համար առիթ են ծառայում այն հակասությունները, որոնք ծագում են հետամնաց վաճառական Ձենոբ աղայի և ուսյալ ու առաջադեմ հայացքների տեր նրա դստեր՝ Գոհարի միջև: «Փրանքո-թրքական պատերազմի» ևս մեկ տարբերակ, որը ինչիկ Սանդալյանի թատերագրության մեջ պատահում է բավական հաճախ: Գոհարը տարված է թատրոնով, մասնակցում է ներկայացումների, նրա ընտրած երիտասարդը՝ Լևոնը, նույնպես թատրոնի մարդ է, դերասան: Հայրը լսել անգամ չի ուզում նրանց ամուսնություն մասին: Ձենոբ աղան իր դստեր ապագան պատկերացնում է միայն վաճառական Կարապետ աղայի հետ: Սակայն մայրը, դստեր համախոհը լինելով, կարողանում է համոզել ամուսնուն՝ ծանոթանալու կիրթ ու զարգացած երիտասարդի հետ: Լևոնին իր հերթին հաջողվում է աղջկա ծնողներին համոզել ներկա լինելու «Օթելլոյի» ներկայացմանը, որտեղ ինքը և Գոհարը միասին պետք է հանդես գային գլխավոր՝ Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի դերերով: Ներկայացման պահին կատարվում է գավեշտականը. Ձենոբ աղան, չդիմանալով Օթելլոյի ճիրաններում Դեզդեմոնա-Գոհարի խեղդվելու տեսարանին, հայտնվում է բեմում՝ փորձելով փրկել աղջկան: Ողբերգությունը ստանում է կոմիկական բնույթ, ներկայացումն ստիպված են լինում ընդհատել, խմբի ռեժիսորը ներողություն է խնդրում միջադեպի համար:

Խաչիկ Սանդալյանի «Օթելլո և Ձենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն» կարելի է դասել արևմտահայ թատերագրության ընդունված և տարածված կատակերգության տարատեսակին: Ուստի միանգամայն բնական է, որ «Կոմեդիի» հենց այս ներկայացումը գտավ համընդհանուր ընդունելություն⁹⁴: «Եգիպտահայ կոմեդին» վերջնականապես նվաճեց հանդիսատեսի վստահությունն ու համակրանքը, ասպարեզում հայտնվեց հենց այն կատակերգությունը, որը նրանից սպասվում էր:

Իր լավագույն թատերաշրջաններն անցկացնելով Ալեքսանդրիայում՝ դերասանախումբն ի վերջո հաստատվեց այս քաղաքում: 1930 թ. մարտին խումբը մեկնեց Կահիրե, արդեն՝ հյուրախաղերի: Ներկայացվեցին «Ամուսնական գիշերը», «Բլերեթի 28 օրվան զինվորությունը», որը նորություն էր մայրաքաղաքի հանդիսատեսի համար, Հակոբ Պա-

⁹⁴ Տե՛ս նույն տեղում, 14 սեպտեմբերի, թիվ 38:

րոնյանի «Պաղտասար աղբար», Ուզեիր Հաջիբեկովի «Արչին մալ ալան», Գրեմ-Սիմոնի «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն», «Հարս ու կեսուր կամ Աշխարհի աղետը», Մանուկ Թաշճյանի «Տեր և տիկին Իգնաս աղա» և այլ գործեր:

Կահիրեի հյուրախաղերից վերադառնալով Ալեքսանդրիա՝ խումբը ձեռնարկեց միանգամից մի քանի բեմադրություն: Մշակված սկրզբունքին մնալով հավատարիմ՝ Արփիար Վարդյանը ձգտում էր ազգային թատերախաղերը համայրել ընդունելություն արժանացած արևմտաեվրոպական կատակերգությունների:

1930 թ. օգոստոսի 17-ին «Ալհամբրա» թատրոնում տեղի ունեցավ Մանուկ Թաշճյանի «Թախթաբիթին վախցող նոր հարսը» կատակերգություններից մեկից: Պարոնյանական գործերից ծանոթ մի պատմություն ամուսնանալու նպատակով Կոստանդնուպոլիս եկած հարուստ, բայց միամիտ և անուս գավառացու փորձությունների մասին: Միաժամանակ տարվում էին նաև Պոլ Գավոյի «Փոքրիկ շոկոլադուհին» կատակերգության բեմադրական աշխատանքները: Ներկայացումը գրավեց շատերի ուշադրությունը, քանի որ նույնանուն կինոնկարը ցուցադրվել էր նախօրոք՝ պատկերացում տալով գործի մասին, հավանաբար առիթ դառնալով նաև դրա ընտրության համար: Գլխավոր դերերով հանդես եկան Արփիար Վարդյանը, Ռոզա Հովհաննիսյանը, Աստղիկ Եգեոյանը:

1930 թ. նոյեմբերի 23-ին «Բելվեդեր» թատրոնում «Եգիպտահայ կոմեդին» ներկայացրեց «Ամուսնություն գիշերը» կատակերգությունը՝ «կնքելու համար իրական ամուսնությունը, իր ղեկավարներեն երկուսն Արփիարի և Աստղիկի»⁹⁵: Թատերախաղը, որը ծանոթ էր Եգիպտոսի պետական թատրոնի խաղացանկից, արաբերենից հայերեն էր թարգմանել Վ. Բերբերյանը: Դեկտեմբերի 21-ին «Եգիպտահայ դրամատիկի» դերասանների մասնակցությամբ և ի պատիվ Արփիար Վարդյանի պիեսը հաջողությամբ ներկայացվեց նաև Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում: Որոշ ժամանակ անց «Արաքս» թերթում տպագրվեց հետևյալ հայտարարությունը.

Պ. Արփիար Վարդյան
Օր. Աստղիկ Եգեոյան

⁹⁵ Նույն տեղում, 1930, 8 նոյեմբերի, թիվ 46:

Ամուսնացյալք
8 փետրվար 1931 Կահիրե
Մեր շնորհավորությունները⁹⁶

1930-ին Աստղիկի հետ գրեթե միաժամանակ նրա քույրը՝ Բեատրիս Եգեոյանը, ամուսնացավ «Եգիպտահայ դրամատիկի» ղեկավար Օննիկ Վոլթերի հետ: Աստղիկ Եգեոյանը փոխեց իր ազգանունը, և 30-ական թթ. ազդագրերում գրվում էր Վարդյան կամ Արփիար (Արփիար Վարդյանն իր անունը երբեմն կրում էր իբրև ազգանուն՝ Վ. Արփիար):

Բեատրիսը կրեց իր նախկին՝ Եգեոյան ազգանունը, չնայած երբեմն կարելի է հանդիպել նաև Բեատրիս Վոլթեր անվանը:

1930-1931 թթ. թատերաշրջանը մյուսներից քչով էր տարբերվում: Ներկայացվեցին հիմնականում ծանոթ և ընդունելիության արժանացած թատերախաղեր՝ Գարեգին Երիցյան՝ «Ուշ լինի, նուշ լինի», Ալֆրեդ Հենրքեն՝ «Ամուսնական երջանկություն», Տիգրան Չուխաճյան՝ «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա», Արչակ Պենկյանի խաղացանկից ծանոթ «Փորձանքը», «Խաղամորի վախճանը» և համանման գործեր: Այդ թատերաշրջանում էր, որ «Եգիպտահայ կոմեդիի» և նրա ղեկավարի՝ Արփիար Վարդյանի արվեստն արժանացավ բարձրագույն գնահատականի: «Եգիպտահայ գաղութի Չարլի Չապլին»։ այսպես բնութագրեց նրան «Արաքս» թերթը: Կինոյի հանճարեղ կատակերգակի վերելքի տարիներին ասված այս համեմատությունը կարող է լինել չափազանցված: Սակայն փաստն ինքնին ուշագրավ է. «Եգիպտահայ գաղութի այս Չարլի Չապլինը,- գրում է թերթը,- տարակույս չկա թե եթե հարուստ ազգի մը զավակն եղած ըլլար և մեծցած ու սնած եվրոպական կամ ամերիկյան միջավայրի մը մեջ, շուտով ծանոթ դեմք մը եղած կ'ըլլար թատերական կամ շարժանկարի աշխարհին մեջ: Բայց անիկա հայ ապերախտ ու աղքատ բեմին համեստ զավակն է: Իմ ըմբռնումովս և հասկացողությունմբս մեր այս գվարթ դերասանը օգտակար դեր մըն է որ կկատարե հայ բեմին և առավելապես հայ ժողովուրդին իր շինիչ և գվարթացուցիչ պիեսներովը: Մեր հոգնատխուր ժողովուրդը խիստ պետք ունի ժպտելու և

⁹⁶ Նույն տեղում, 1931, 14 փետրվարի, թիվ 9:

խնդալու և այդ ժպիտին ու խնդուքին մեջն ալ բարոյական դաս մը առնելու»⁹⁷ :

Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ թատերախումբն իր հերթին կարողացավ բարենպաստ մթնոլորտ ստեղծել իր շուրջը, ունենալ դնա-հատող և շնորհակալ հանդիսատես ⁹⁸ :

1931 թ. հունիսի 21-ին «Բելվեդեր» թատրոնում ներկայացված Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան» նույնպես հանդիսատեսի և թատերախմբի փոխըմբռնման ապացույցն էր (ներկայացումը տրվեց ի պատիվ Ռոզա Հովհաննիսյանի):

Չուխաճյանի օպերետն ընդունված էր եզրատահայ միջավայրում, ուներ բեմական հիանալի ավանդույթներ: Սակայն այդ ավանդույթները ձևավորվել էին բացարձակապես հյուրախաղային թատերախմբերի շնորհիվ: «Եզրատահայ կոմեդին» համայնքում առաջինն էր, որ կարողացավ օգտվել կուստակված փորձից՝ հանդիսատեսին ներկայանալով օպերետի սեփական մեկնաբանմամբ:

Ներկայացումն ունեցավ փայլուն կատարումներ ինչպես ճանաչված, այնպես էլ սկսնակ դերասանների կողմից: Արփիար Վարդյանը Հոր-հոր աղայի դերը կատարեց «խիստ գեղեցկորեն և առաջացուց ընդհանուր ծիծաղ ու երկարատև ծափահարություններ»⁹⁹: Հանդիսատեսին հուսախաբ չարին Ռոզա Հովհաննիսյանը (Ֆաթիմե), Գ. Կարաբաջյանը (Խուրչիդ բեյ) և մյուս դերասանները:

Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջիին» հաջորդեցին Ալֆրեդ Հենրքենի «Ամուսնական երջանկություն», այնուհետև՝ «պոլսական կյանքե առնված խիստ ծիծաղաշարժ» «Փորձանքը» կատակերգությունները:

1930-ականների համար բնութագրական է, որ աստիճանաբար հարթվում կամ անհետանում էր ազգային և արևմտասեփրոպացի հեղինակների գործերի միջև եղած հակադրությունը: Եզրատահայ հեղինակներն իրենց գործերը գրում էին հիմնականում ֆրանսիական կատակերգություններին համանման, գրեթե նույն սյուժեներով և իրավիճակներով: Օտար հեղինակների գործերն իրենց հերթին բեմադրվում էին տեղայնացվելուց, հայեցի նկարագիր ստանալուց հետո: Այսպիսով, ֆրանսիացի և

⁹⁷ Նույն տեղում, 13 հունիսի, թիվ 24:

⁹⁸ Տե՛ս նույն տեղում, 1930, 8 նոյեմբերի, թիվ 46:

⁹⁹ Նույն տեղում, 1931, 27 հունիսի, թիվ 26:

Հայ հեղինակների կատակերգությունները լրացնում էին միմյանց՝ կազմելով Հանդիսատեսի ճաշակին ներդաշնակ մի ամբողջություն: Հիրավի, Ալֆրեդ Հենրքենի «Ամուսնական երջանկություն» կատակերգությունը, որի ներկայացումը տեղի ունեցավ 1931 թ. հուլիսի 26-ին «Էլ Մոսսավթ» թատրոնում, կառուցվածքային առումով քիչ էր տարբերվում «Կոմեդիի» մյուս թատերախաղերից: Աշխարհիկ կյանքից և հաճույքներից ձանձրացած Բարոն դը Թերիաքը (Միքայել Միքայելյան), ձգտելով ընտանեկան անդորրի, որոշում է իր եղբորորդուն՝ Ատրիեն դը Թերիաքին (Արփիար Վարդյան) ամուսնացնել: Անդորրի փոխարեն նրան սկսեցին հետապնդել անախորժություններն ու անվերջանալի վեճերն ընտանիքում, հարսի ծնողների հետ: Բարոն դը Թերիաքը վերադառնում է իր շվայտ կյանքին, իր նախկին սիրուհուն՝ պաշտելի Անժել Բենթուին (Մ. Քեսեժյան), իսկ Ատրիեն դը Թերիաքը, որպես դաշնակից ունենալով իր աներոջը՝ Թեոսյուլ Թիպոտիերին (Գրիգոր Բագրատունի), դիմում է գիշերային արշավների դեպի հաճույքի և զվարճանքի վայրեր՝ հայտարարելով իրենց կանանց, որ չեն հրաժարվի ամուրի կյանքից, մինչև նրանք չհնազանդվեն իրենց ամուսիններին և տանը խաղաղություն չհաստատվի: Ի վերջո, Քամին (Աստղիկ Եգեյան) և Անեթը (Ռոզա Հովհաննիսյան), այլընտրանք չունենալով, համակերպվում են իրադրությանը և հաշտություն հայտարարում: Այդ պահից էլ ընտանիքում տիրեցին երջանկությունն ու անդորրը:

Ստեղծվեց կենցաղային վոգելի մի տարատեսակ, որը, չնայած թեմաների բազմազանությանը, միավորում էր «Մադամ Մոնկոտեն», «Ամուսնական երջանկություն», «Դերասան փեսացուն» և խաղացանկի մեծամասնությունը կազմող այլ գործեր: Այստեղից՝ բնական այն հեշտությունը, որով «Եգիպտահայ կոմեդիին» Փրանսիական գործերից անցնում էր հայկականներին և ընդհակառակը: Հերթական՝ «Փորձանքը» թատերախաղը, որը Սերվբե Պենկյանի խաղացանկից էր, ներկայացվեց Ալեքսանդրիայում հոկտեմբերի 4-ին «Էջիլ Արիոն» թատերասրահում: Արփիար Վարդյանն իրեն հատուկ վարպետությունը անձնավորեց պանդոկապետ Սաղաթել աղայի խարակտերային կերպարը: Աստղիկ Վարդյանը, որին առանձնապես էին հաջողվում պոլսահայ տարեց կանանց կերպարները, փայլեց Նեմզուր Հանըմի դերով: Ներկայացմանը մասնակցեցին նաև Գ. Պեզազյանը, Մ. Քեսեժյանը և Ա. Պալթայանը:

Այսպիսով, «Եգիպտահայ կոմեդիան», լինելով արևմտահայ երաժշտական թատրոնի ավանդույթների շարունակողը, կարճ ժամանակահատվածում դարձավ համայնքի առաջատար թատերախմբերից մեկը: Համայնքի աչքի ընկնող արվեստագետների օրինակով կատարողական որոշ մակարդակի հասնելուց հետո խումբը 1928-ի սեպտեմբերին Հյուրախաղերով ներկայացավ հարևան՝ Կիպրոս կղզու հայությանը: «Կոմեդիի» Հյուրախաղերին տեղի դերասաններից մասնակցեցին Մակարոս Սինանյանը, Հրաչ Գասպարյանը, Ա. Թոքատյանը:

«Կոմեդիի» Հյուրախաղերն սկսվեցին դեկտեմբերի 22-ին Նիկողոսյի «Բաբատորություն» թատրոնում Ռաուլ Թոչեի և Էռնեստ Պետմի «Մադամ Մոնկոտեն» պիեսի ներկայացմամբ: Սեպտեմբերի 29-ին նույն թատրոնում կայացած Գրեմ-Սիմոնի «Հարա ու կեսուր կամ Աշխարհի աղետը» պիեսի ներկայացումն ամենահաջողն էր ամբողջ Հյուրախաղերի ընթացքում: Ինչպես Եգիպտոսում, այնպես էլ Կիպրոսում հանդիսատեսը գնահատեց պոլսահայ իրականություն, կենցաղի ու բարքերի ճշգրիտ վերարտադրությունը: Հարսի ու սկեսրոջ հարաբերությունների ոչ այնքան հրապուրիչ պատմությունն առիթ հանդիսացավ, որպեսզի Սեփոն աղայի դերով հանդես եկող Արփիար Վարդյանը կարողանար կերտել բավական գունեղ և արտահայտիչ մի կերպար: Տեղի հանդիսատեսը, որը մինչ այդ գրեթե անձանոթ էր Վարդյանի արվեստին, ներկայացումից հեռացավ այն համոզմամբ, որ «մինչև ցարդ Կիպրոս նման հայ արվեստագետ մը եկած չէր»¹⁰⁰:

Յուրովի գնահատվեց սկեսրոջ դերով հանդես եկած Աստղիկ Եգեյանի կատարումը. «Իրական հայ ջադուկ կեսուր մը հիշեցուց մեզի: Կարծես ինք աշակերտած է, մեր հայ մամիկներուն իսկ, և լավագույնս տիրացած անոնց հոգեբանություն թաքուն ալքերուն: Պր. Արփիարին քով լավագույն ուժ մը, որ պատիվ կբերե թե խումբին, և թե իրեն»¹⁰¹:

Հարսի դերով հանդես եկող Ռոզա Հովհաննիսյանը ևս արժանացավ հանդիսատեսի համակրանքին: «Իր կեսրոջ ձեռքին տակ կրած չարչարանքներուն խստություն ներքև անցուցած վայրկյանները ապրեցավ շատ հարազատորեն, ապացույց իր զգալու և ապա խալու (խաղալու - Ա.Զ.) ընդունակություն»¹⁰²:

¹⁰⁰ Նույն տեղում, 1928, 13 հոկտեմբերի, թիվ 42:

¹⁰¹ Նույն տեղում:

¹⁰² Նույն տեղում:

Երկու ամսից ավելի տևող հյուրախաղերից հետո, որոնց հաջողութ-
յան արձագանքը հասավ եգիպտահայ գաղութ ևս, թատերախումբը
նոյեմբերի 15-ին վերադարձավ Ալեքսանդրիա:

Այսպիսով, համայնքում կանոնավոր ներկայացումներով գործում
էր հիմնականում երկու թատերախումբ՝ «Եգիպտահայ դրամատիկը» և
«Եգիպտահայ կոմեդին»: Այս խմբերում էլ ներգրավվեցին եգիպտահայ
բեմի հիմնական ղերասանական ուժերը:

«Եգիպտահայ կոմեդիում» դրանք էին Արփիար Վարդյանը, Աստ-
ղիկ Եգենյանը, Ռոզա Հովհաննիսյանը, Գրիգոր Բագրատունին և այլք:

Արփիար Վարդյանը ծնվել է 1898 թ. Կոստանդնուպոլսում: Հա-
ճախել է Գում Գափուրի ազգային վարժարանը: Պատանեկան տարիներին,
հոր արգելքներին հակառակ, Արփիար Վարդյանը մասնակցել է Մար-
տիրոս Մնակյանի և Սերովբե Պենկյանի թատերախմբերի ներկայացում-
ներին: Չգտելով ինքնուրույն աշխատանքի՝ Վարդյանը որոշ ժամանակ
անց հինգ համախոհ-ղերասանների մասնակցությամբ ստեղծեց «Արևել-
յան թատերախումբը»: Անդրանիկ բեմադրություններից էին Երվանդ
Թողայանի և Գրեմ-Սիմոնի «Քրը սկառտ կամ Բարձրացի՛ր, բարձրա-
ցու՛ր» կատակերգությունը ղերասաններ Պիննեմեճյանի և Աժտերյանի
մասնակցությամբ:

Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Արփիար Վարդյանը
բնակություն հաստատեց Եգիպտոսում: Այստեղ 1924 թ. կազմելով
«Եգիպտահայ կոմեդի» թատերախումբը՝ բազմաթիվ ներկայացումներով
հանդես եկավ ինչպես Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում, այնպես էլ հայա-
շատ այլ համայնքներում:

1960 թ. Վարդյանը մեկնեց Կանադա՝ Մոնրեալ՝ այստեղ ևս ծա-
վալելով թատերական բեղմնավոր գործունեություն:

Արփիար Վարդյանն իր մահկանացուն կնքեց 1978-ին¹⁰³:

Աստղիկ Եգենյանը (Վարդյանը) ծնվել է Կոստանդնուպոլսում:
Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Բարսեղ Աբովյանի հրա-
վերով գալիս է Եգիպտոս, մասնակցում նրա բեմադրություններին, իսկ
1924 թ. միանալով Արփիար Վարդյանի թատերախմբին, դառնում
«Եգիպտահայ կոմեդիի» առաջատար ուժերից մեկը: Աստղիկ Վարդյանն
ուռնեցել է որոշակի ամպլուա: Դերասանուհուն առանձնապես հաջողվել են

¹⁰³ Տե՛ս Ա.Լևտիս Եսփուճեան, նշվ. աշխ., էջ 400:

պոլսահայ ծեր կանանց կերպարները, իսկ բռնակալ սկեսուրների դերերը կատարել է անգուգական վարպետությամբ¹⁰⁴:

Ռոզա Հովհաննիսյանը ծնվել է Կոստանդնուպոլսում, ավարտել տեղի «Home School» վարժարանը: Ինչպես և Բեատրիս Եգեոյանը, հրավիրվել է «Դար-յուլ-Բեդայի» թատրոն և վկայված է այդ թատրոնի կողմից: Հովհաննիսյանն արդեն ճանաչված դերասանուհի էր, երբ միանալով Բեատրիս Եգեոյանին, Բարսեղ Աբովյանի հրավերով եկավ Եգիպտոս՝ դառնալով «Եգիպտահայ կոմեդիի» հիմնադիր-անդամներից մեկը: Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի հայ հանդիսատեսին Հովհաննիսյանը հայտնի է Ճաթիմեի («Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա»), Քլերեթի («Քլերեթի 28 օրվան զինվորությունը») և այլ դերերով:

Միքայել Միքայելյանը ծնվել է 1909 թ. Քիլիս քաղաքում: Ընտանիքի հետ Եգիպտոս տեղափոխվելուց հետո հաճախել է տեղի Գալուստյան ազգային վարժարանը և Ֆրերների քոլեջը:

Միքայելյանն առաջին անգամ բեմ բարձրացավ 1925 թ.՝ կատարելով աննշան մի դեր Ալեքսանդր Բիսոնի և Անտոնի Մարսի «Անհայտ կինը» պիեսի ներկայացման մեջ: Հիացել է Փրանսիացի դերասան Լեոն Շանեով, աչխատել նմանվել նրան՝ այս ուղղությամբ հասնելով որոշակի արդյունքի: Միքայել Միքայելյանի աչքի ընկնող դերերից են Ազրիբաս աղան՝ «Փրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըր Արթին աղա», Բրաբանցիոն՝ «Օթեյլո», Մազհար-Շաքիր բեյը՝ «Անմահ բոցը», Եգիպտահայը՝ «Բաբելոն» ներկայացումներում: Մասնակցել է նաև Հովհաննես Զարիֆյանի հյուրախաղերին:

Միքայել Միքայելյանը հայտնի էր նաև որպես վարպետ դիմազարդար: 1928 թ., Լեոն Շանեին տեսնելով բավական բարդ գրիմով «Ճանապարհ դեպի Մոնպելիե» ֆիլմում (նրա աչքը պատած էր սպիտակ փառով), ինքն էլ փորձեց դիմազարդարման միջոցով ստեղծել նույն արտաքինը: Որպես դիմազարդար՝ բազմիցս հրավիրվել է նաև Եգիպտոսի թատերախմբերի կողմից:

Հանգամանքների բերումով ստիպված լինելով թողնել թատրոնը՝ 1951 թ. Միքայել Միքայելյանը մեկնեց Արգենտինա, որտեղ էլ մահացավ տակավին երիտասարդ տարիքում¹⁰⁵:

¹⁰⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 383:

¹⁰⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 390-391:

Գրիգոր Բագրատունին ծնվել է Կոստանդնուպոլսում, նախնական կրթությունն ստացել է Նարեկյան, այնուհետև Կեդրոնական վարժարաններում:

Ազգային սահմանադրության հռչակման նախօրերին Բագրատունին նշանակվեց որպես արտաքին գործերի նախարարության արձանագրության դիվանի պաշտոնյա: Նույն տարիներին նա աշխատակցել է հայկական թերթերին գլխավոր թղթակցի պաշտոնով:

Տարվելով թատրոնով՝ Գրիգոր Բագրատունին Աշոտ Մաղաթյանցի, Ենովք Շահենի, Չափրաստի, Էլիզ Պինեմեճյանի հետ հիմնեց Կոստանդնուպոլսի «Ազատ թատրոնը»: Մասնակցել է հյուրախաղերի ժամանակ կովկասյան մի շարք թատերախմբերի բեմադրություններին:

Օրթագյուղի Բարեսիրաց Ընկերության թատրոնը վերականգնվեց Բագրատունու ջանքերով, որտեղ ժամանակին բեմ են բարձրացել Պետրոս Աղամյանը, Թովմաս և Պայծառ Ֆասուլյաճյանները, Մարտիրոս Մնակյանը:

1912-ին Գրիգոր Բագրատունին արտագաղթեց Եգիպտոս՝ բնակություն հաստատելով Ալեքսանդրիայում: «Հ. Ազնավուրյան վաճառատան» մեջ վարելով հաշվապահի պաշտոնը՝ Բագրատունին շարունակեց իր բեմական գործունեությունը՝ մասնակցելով նաև համայնքի հասարակական և գրական կյանքին: Նրա գրելաոճը ձևավորվեց Երվանդ Օտյանի ազդեցության ներքո. որոշ ժամանակ Գրիգոր Բագրատունին աշխատակցել է Օտյանի խմբագրած «Արևելք» թերթին:

1918 թ. տեղափոխվելով Կահիրե՝ Գ. Բագրատունին թղթակցել է «Սավառնակ» երգիծական թերթին: Գրել է «խայթող քրոնիկներ», գեղեցիկ բանաստեղծություններ: Բագրատունին նաև «Տխուր զարթոնք», «Շուշանը ցեխին մեջ», «Ի՞նչ պիտի ըլլա ասոր վերջը», «Ախ, ե՞րբ պիտի ազատիմ» թատերախաղերի հեղինակն է:

Գրիգոր Բագրատունին հայտնի անուն էր գրական և թատերական շրջաններում, երբ որոշեց հանդես գալ նաև որպես բեմադրիչ: Նրա բեմադրություններին մասնակցել են Արփիար և Ասողիկ Վարդյանները, Ռոզա Հովհաննիսյանը, ինչպես նաև Վրթանես Երամյանը, Մանուկ Թաշճյանը, Կարապետ Կարապետյանը, Խաչիկ Սանդալյանը, Ստեփան Եգենյանը և այլք: Բեմադրել է «Ամուսնական միջնորդները» (ըստ Երվանդ Օտյանի «Միջնորդ տեր Պապան» վեպի, բեմակ.՝ Մ. Թաշճյանի),

Լյուդվիգ Հալեիի և Հարրի Մեյլակի «Զավիհն պատիվը» («Երեսփոխաններ»), Մ. Թաշճյանի «Իգնատ աղան և իր տղան բեմի վրա դեր կխաղան», «Ամուսիններուն բարեկամները», ինչպես նաև իր հեղինակած պիեսներից մի քանիսը:

Ունենալով կատակերգուի խառնվածք՝ մասնակցել է ինչպես սեփական, այնպես էլ «Եգիպտահայ կոմեդիի» մի շարք բեմադրություններին: Գրիգոր Բագրատունին գերադասում էր կերպարում շեշտել հիմնականում մեկ՝ բնորոշ հատկանիշը, որից դերը կարող էր սուսօել՝ դառնալով սխեմատիկ: Այսուհանդերձ միակողմանի այս դերերից մի քանիսն աչքի ընկան իրենց վառ արտահայտչականությամբ: «Ամուսիններուն բարեկամները» ներկայացման նրա Փաստաբանը համեմատվել է Հարովդ Լյուդի կերպարների հետ: Թատերախաղը, ինչպես արդեն նշվեց, համանուն կինոնկարի բեմական տարբերակն էր, և կերպարներն էլ կառուցվել են այդ տարիների ֆիլմարվեստին հատուկ միակողմանիության սկզբունքով: Իր մյուս դերերն էլ Բագրատունին հավանաբար ստեղծել է նույն սկզբունքով:

Գրիգոր Բագրատունու լավագույն՝ Մանուկ Թաշճյանի «Կույրն ու կուզը» պիեսի բեմադրությունը, թերևս, միակն էր, որի մեջ նա հանդես եկավ դրամատիկական դերով: Բժշկի կերպարն այստեղ բազմապլան էր ու բովանդակալից՝ ապացույցն այն իրողության, որ խարակտերային դերերը Բագրատունու ունակությունների սահմանը չէին:

1938-ին Գ. Բագրատունին վերջնականապես հաստատվեց Ալեքսանդրիայում: Նույն՝ 1938 թ. դեկտեմբերի 11-ին «Լիսե Ֆրանսե» թատրոնում ներկայացվեց նրա «Շուշանը ցեխին մեջ» թատերախաղի բեմադրությունը, որը գնահատվեց իբրև հաջողված: Ինքը՝ Բագրատունին, հանդես եկավ հաշվապահ Պարույր Ճշտապահյանի դերով: «Ախ, ե՞րբ պիտի ազատիմ» պիեսի ներկայացումից հետո (23 մարտի, 1941 թ.) Գրիգոր Բագրատունին հեռացավ թատերական ասպարեզից՝ իր բազմաթիվ մասնագիտություններից ընտրելով հաշվապահական գործը¹⁰⁶:

¹⁰⁶ Հարուժիւն Մանավեան, նշվ. աշխ., էջ 90-91: Տե՛ս նաև «Արաքս», 1928, 26 մայիսի, թիվ 22:

«Եգիպտահայ դրամատիկ» և «Եգիպտահայ կոմեդի» թատերախմբերով չի ամփոփվում անցյալ դարի 20-ական թթ. թատերական շարժման պատկերը: Ասպարեզում հայտնվեցին Լևոն Շիշմանյանի, Շահան Սարյանի, «Անդրանիկ» դերասանախմբերը ևս: Քննարկվող ժամանակաշրջանին բնորոշ է դերասանների և թատերախմբերի առանձնացումն ըստ ժանրային հատկանիշների: Նախապատվությունը տրվում էր կատակերգությունն ու երաժշտական թատրոնին, ուստի բնական է, որ համայնքում գործող բազմաթիվ դերասանների շարքում առանձնապես աչքի ընկան կատակերգակները: Արփիար Վարդյանից հետո այդ ժանրի անուրանալի վարպետն էր **Գարեգին Մանուկյանը**:

Անցյալ դարի 20-ական թթ. սկզբին երկու կատակերգակների անունները հայտագրերում տպագրվում էին կողք կողքի՝ ազդարարելով նրանց հերթական «խիստ ծիծաղաշարժ» կատակերգությունը: 1923 թ. ընթացքում դերասանները բեմադրեցին «Մեկ աչքը հոս, մեկ աչքս հոն», «Հոգիս խուլի», «Թիվ հինգ խելագարը», Հակոբ Պարոնյանի «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունները: 1926 թ. հետո, երբ Վարդյանն ուներ սեփական թատերախումբը, Գարեգին Մանուկյանը ևս փորձեց իր շուրջը համախմբել համայնքի դերասաններից մի քանիսին: Խմբի կազմում ընդգրկվեցին Վրթանես Երամյանը, Վահան Գափազճյանը, Ա. Կերիկյանը, Գ. Եկարյանը, Հ. Շահնուրը: Որոշ ներկայացումների մասնակցեցին նաև Խաչիկ Սանդալյանը և Միքայել Միքայելյանը: Թատերախումբն այս կազմով ստեղծեց «Եգիպտահայ կոմեդիին» արժանի մրցակցություն: Բնութագրելով 1929 թ. թատերաշրջանը՝ «Սավառնակ» թերթն արձանագրեց. «այս տարի, ասպարեզը պիտի մնա կոմեդի խաղացողներուն, Արփիարի խումբեն ետքէ Մանուկյանի խումբը»: Նույն թերթը Գարեգին Մանուկյանին ներկայացրեց հետևյալ կերպ. «Գ. Մանուկյան ո՛չ միայն կոմեդի խաղացող մըն է արվեստով, այլ ծնունդով ալ: Իր ամեն մեկ շարժումը, խոսքը, բավական են զվարթության տակ պահել հանդիսականները, ժամերով»¹⁰⁷:

Մանուկյանը, անցնելով ինքնուրույն բեմադրությունների, նախապատվությունը տալիս էր Հակոբ Պարոնյանի գործերին. «Ատամնաբույժն

¹⁰⁷ «Սավառնակ», 1928, 23 փետրվարի, թիվ 48:

արևելյան», «Շողոքորթն», «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունները մշտական տեղ են գրավել նրա խաղացանկում: Գարեգին Մանուկյանին Հաջողվեց Շողոքորթի դերը հնչեցնել պարոնյանական ոգուն հարագատ, որն առանձնապես կարևոր է, քանի որ պիեսն անավարտ է և Երվանդ Օտյանի վերջաբանով չխուսափեց որոշ անհամաչափությունից: «Պ. Գ. Մանուկյան կրցավ արժեցնել իր դերը (Շողոքորթը), եթե չըլլա ձայնի պատիկ անհարթությունը, կարելի է ըսել թե այս գաղութին լավագույն կատակերգականներն է ան: Ձևի ու շարժումներու կատարելությունը չի պակսի իրեն»¹⁰⁸:

Գարեգին Մանուկյանը, հետևելով Օննիկ Վոլթերի և Արփիար Վարդյանի օրինակին, հյուրախաղերով հանդես է եկել նաև հայաշատ գաղութներում: 1931 թ. հոկտեմբեր-նոյեմբեր ամիսներին նրա թատերախումբը եղավ Թանթայում (Հունաստան): Ներկայացվեցին «Փարոսի պահպանները», «Գյուղացի վաճառականը», «Վարձված սենյակը», «Կեղծ բժիշկը», «Վճռական ճակատամարտը» կատակերգությունները: Հյուրախաղերն անցան տեղի թատերական ուժերի մասնակցությամբ:

Կատակերգություններից բացի, Գարեգին Մանուկյանը փորձեց բեմադրել նաև Սմբատ Բյուրատի «Վարդանանք կամ Ավարայրի արժիվը» ողբերգությունը: Գլխավոր՝ Վարդանի դերով հանդես եկավ Խաչիկ Սանդալյանը: 1927 թ. փետրվարի 24-ին կայացած ներկայացմանը մասնակցեցին նաև Լևոն Հյուրմյուզը (Վասակ Սյունի), Սարգիս Փափազյանը (Հազկերտ Երկրորդ), Վ. Նազարեթյանը (Մոգպետ), Մարի Սանդալյանը (Շուշանիկ):

1920-ական թթ. կազմակերպվեց նաև Լևոն Շիշմանյանի «Շիշմանյան ընտանիք և դրացիին տղաքը» թատերախումբը: Խմբում ներգրավվեցին հիմնականում նրա մեծաթիվ գերդաստանի՝ Շավարշ, Երվանդ, Կարպիս, Մարի և Շիշմանյան ազգանունը կրող այլ անդամներ: Դերասանախումբն այսուհանդերձ ելույթ էր ունենում միայն պատեհ առիթներով: 1928 թ. «Չարչըր Արթին աղայի» անհաջող ներկայացումից հետո թատերախումբը հեռացավ ասպարեզից՝ իրեն վերագտնելով միայն 30-ական թթ. վերջերին:

Այսպիսով, անցյալ դարի 20-ական թթ. ավարտվեց դերասանախմբերի կազմավորման ընթացքը: Սերելով մշակութային միություններից՝

¹⁰⁸ «Հուսարեր», 1926, 24 մայիսի, թիվ 44:

նորաստեղծ թատերախմբերն իրենց ձեռքում կենտրոնացրին Համայնքի թատերական կյանքի մենաշնորհը՝ նույն միությունները մղելով երկրորդ պլան: Թատերական շարժումն սկսեց ձեռք բերել պրոֆեսիոնալիզմի տարրեր, որը և դարձավ 1920-ական թթ. եգիպտահայ թատրոնի հիմնական ձեռքբերումը և բնութագրող հատկանիշը:

* * *

Եգիպտահայ գաղութը շարունակում էր արվեստագետների Համար պահպանել իր կենտրոնաձիգ ուժը: Երաժիշտներից բացի, Եգիպտոս այցելեցին նաև թատրոնի նշանավոր գործիչներ:

Հովհաննես Զարիֆյանը (1879-1937) նույնպես այդ տարիներին եղավ Եգիպտոսում: Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում բնակություն հաստատելուց հետո դա նրա առաջին խոշոր շրջագայությունն էր եվրոպական երկրների հայ գաղթօջախներում: Զարիֆյանն այցելեց Եգիպտոս 1927 թ. դեկտեմբերին՝ մտադրություն ունենալով Փարիզից, Մարսելից և Աթենքից հետո մի քանի ամսվա ընթացքում այստեղ ևս կազմակերպել թատերախումբ և հանդես գալ ներկայացումներով:

Զարիֆյանի ներկայությունը Համայնքում նշանակում էր մի նոր՝ «բացառիկ կերպով արժեքավոր և բեղուն»¹⁰⁹ թատերաշրջանի սկիզբ: Թատերական ընթացքն ստացավ սովորականից տարբեր բնույթ. յուրաքանչյուր ձեռնարկ դիտվում էր մեծանուն դերասանին օգտակար լինելու տեսանկյունից: Լավագույն թատերական ուժերից կազմվեց մի խումբ, որը Զարիֆյանի Համար ներկայացումներ իրականացնելու միջոց էր, իսկ տեղի դերասանների համար՝ վարպետության ևս մեկ դպրոց:

Թատերագետ Ռազմիկ Մաղոյանը Հովհաննես Զարիֆյանին նվիրված «Բեմն իմ խաչն է» մենագրության մեջ այս առումով հետևյալ ուշադրավ միտքն է հայտնում. Սփյուռքում, հիմնականում խաղալով սիրող-դերասանների հետ, Զարիֆյանն իր հերթին մշակել, կատարելագործել է իր արվեստը: «Հայտնվելով նոր պայմաններում,՝ գրում է հեղինակը,՝ երբ ստիպված էր հաճախ հանդես գալ սիրողական մակարդակի ուժերի հետ, Զարիֆյանն ավելի էր հղկել, կատարելագործել իր արվեստը: Պատահա-

¹⁰⁹ «Արաբս», 1928, 25 փետրվարի, թիվ 10:

կան չէ, որ անցյալում նրա խաղը դիտած հանդիսատեսը, հայտնվելով սփյուռքում Զարիֆյանի բեմարվեստում հայտնաբերել է նոր մանրամաս, նոր երանգ»¹¹⁰: Ուրեմն, ստեղծագործական նոր շփումները երկուստեք շահեկան էին ինչպես սիրողների, այնպես էլ բեմարվեստի վարպետների համար: Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում Հովհաննես Զարիֆյանի խաղընկերները դարձան «Եգիպտահայ դրամատիկի» և «Տիգրան Երկաթ» մշակութային միության դերասանները:

Առաջին՝ Վ. Շեքսպիրի «Օթելլոյի» ներկայացումը տեղի ունեցավ 1927 թ. դեկտեմբերի 23-ին Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում:

Հովհաննես Զարիֆյանի Օթելլոն առանձին տեղ է գրավում հայ թատրոնի պատմության մեջ: Նա կարողանում էր հուզել հանդիսատեսին, տարվել իր ստեղծած կերպարով կատարելության հասցրած դերասանական տեխնիկայի շնորհիվ¹¹¹: Հատկանշական է, որ եգիպտահայ հանդիսատեսը, վարպետությունից բացի, նշմարեց նաև Հովհաննես Զարիֆյանի դերասանական արվեստին հատուկ հուզականությունը, որը «պատահել է վարարելով խորտակել է ամբողջը և դուրս ժայթքել»¹¹²: «Հուսաբերի» թղթակիցը՝ հրապարակախոս և գրականագետ Բենիամին Թաշյանը, շեշտելով նրա արվեստի երկու կողմերն էլ, գրում է. «Զարիֆյան դերասան չէ այն ըմբռնումով, որ հատուկ է իր դասակարգի մարդոց, ընդհանրապես: Արվեստագետ է ան: Ու գիտե իր ունկնդիրները բարձրացնել մակարդակի մը, որ վեր է առարկայեն և հասարակեն: Ան նայիլ գիտե և տեսնել: Եվ զգալ: Անոր տեսողությունը մեքենական չէ: Ոչ ալ կրավորական: Ան ուժգնորեն կ'արտահայտե իր անձնավորած տիպարներուն հոգեբանությունը: Դերասանները առհասարակ կ'առաջան իրենց դերը. Զարիֆյան կ'ապրի: Ու իրեն հետ կ'ապրեցնե և իր ունկնդիրները: Դերասաններ կան որոնք կուլան՝ ուրիշները լացներու համար: Զարիֆյան առանց լալու կ'լացնե: Իր լուրջությունն իսկ, ողբերգական պահերու, արցունք կկախե մեր աչքերեն վար»¹¹³:

Հովհաննես Զարիֆյանը կարողացավ Շեքսպիրի ողբերգության սեփական ընկալումը հաղորդել նաև իր խաղընկերներին: Մարդկային ամե-

¹¹⁰ Ռազմիկ Մաղոյան, Բեմն իմ խաչն է (Հովհաննես Զարիֆյան), Լոս Անջելես, 1999, էջ 296:

¹¹¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 297:

¹¹² Նույն տեղում, էջ 296:

¹¹³ «Հուսաբեր», 1928, 18 հունվարի, թիվ 246:

նախոր ապրումներն անգամ պետք էր ներկայացնել զուտպ, սակայն իրական ու հավաստի, հրաժարվելով դերասանական կեղծ հնարքներից: Օննիկ Վոլթերը Ջարիֆյանի կողքին Յագոյի դերը կերտեց հենց այդ ընկալումով:

Բեստրիս Եգեյանը, ըստ Գուրգեն Մխիթարյանի, անվստահ էր, զգացվում էին հուզմունքն ու վարանումը: Նրա Դեզդեմոնան առանձին պատկերներում միայն թողեց շահեկան տպավորություն¹¹⁴:

«Օթեյլոյին» մասնակցեցին նաև Գ. Թերզիբաշը՝ Դուքս, Լ. Վտարանդին՝ Կասիո, տիկ. Ջետեյանը՝ Էմիլիա, որոնք մյուս դերասանների կողքին «պահեցին խողին ընդհանուր ներդաշնակությունը, իբրև սիրողներ»¹¹⁵:

Հովհաննես Ջարիֆյանը դերասանական նույն կազմով 1928 թ. հունվարի 8-ին «Օթեյլոն» ներկայացրեց նաև Ալեքսանդրիայի «Բելվեդեր» թատրոնում:

Շեքսպիրյան երկրորդ ողբերգությունը, որը պետք է բեմադրվեր Ջարիֆյանի ղեկավարությամբ, «Համլետն» էր: 1928 թ. հունվարի 22-ի ներկայացումը տեղի ունեցավ Կահիրեի «Վերդի» թատրոնում՝ վերակառուցումից և վերափոխումից հետո:

Ի տարբերություն առաջին ներկայացման՝ հանդիսատեսը գրավել էր ամբողջ դահլիճը, որը հիմք տվեց ենթադրելու, որ հաջորդ ներկայացումները ևս կանցնեին լեփ-լեցուն դահլիճներում՝ «ոչ միայն «քաջալերելու» համար հայ արվեստագետն ու թատրոնը, այլ վարժվելու, մտերմանալու համար ճշմարիտ արվեստին ու անոր տված բարձրագույն վայելքներուն»¹¹⁶:

Հովհաննես Ջարիֆյանը, ինչպես և բոլոր մեծ արվեստագետները, ունենր Համլետի ի՛ր ընկալումը:

Նրա Համլետը դյուրաբեկ էր ու զգայուն: Գուրգեն Մխիթարյանն այս առումով գրում է. «Ջարիֆյանի Համլետը, իր ստեղծածն է. ավելի զգայուն, ավելի ճիշտ՝ զգայնոտ (սանտիմանտալ) քան որևէ այլ հայ արվեստագետինը:

Ջարիֆյանի մոտ Համլետի արտասուները՝ լաց է, լացը՝ ողբազին հե-

¹¹⁴ Տե՛ս նույն տեղում, 1927, 25 դեկտեմբերի, թիվ 228:

¹¹⁵ Նույն տեղում:

¹¹⁶ Նույն տեղում, 1928, 24 հունվարի, թիվ 251:

կեկանք, տրտմութիւնը՝ հուսահատութիւն, զայրույթը՝ ըմբոստութիւն և ճիչը՝ եղբրական աղաղակ»¹¹⁷:

Զգայուն ու հուսահատ էր Զարիֆյանի Համլետը, և այս շեշտադրումով էլ պետք է լուծվեր ամբողջ ներկայացումը: Դերասանը, ձգտելով գտնել իր խաղաոճին ավելի համապատասխան խաղընկերների, «Համլետը» բեմադրեց գրեթե ամբողջովին նորոգված կազմով: Օֆելյայի դերով հանդես եկավ Վալանթին Ամիրայանը: Քննադատութեան կարծիքով բեմում երևաց Հովհաննես Զարիֆյանին արժանի խաղընկեր, որը կարողացավ իր կերպարը կառուցել՝ բխելով Համլետի զարիֆյանական ընկալումից:

Ամիրայանին առանձնապես հաջողվեց խելագարութեան տեսարանը: Եվգենիա Արխտակյան-Պոլյակինան, դերասանուհուն և երգչուհուն ճանաչելով առաջին իսկ ստեղծագործական քայլերից, այս տեսարանի հաջողութիւնը բացատրում է յուրովի՝ նմանութեան աղերսներ գտնելով Անուշի և Օֆելյայի խելագարութեան տեսարանների միջև: Փաստն ինքնին թվում է համոզիչ և հանգեցնում մտքին, որ Հովհաննես Զարիֆյանը կարողացավ հմտորեն օգտագործել և նորովի հնչեցնել դերասանական խաղի արդեն իսկ հաջողված կտորը:

Վալանթին Ամիրայանն անձնական մեծ հմայքի տեր արվեստագետ էր: Դերասանների համագործակցութիւնը կյանքում էլ շարունակվեց իբրև հուզիչ մտերմութիւն, որը ժենյա Արխտակյան-Պոլյակինայի արտահայտութեամբ «մի ումանտիկ ինտերմեդիա»¹¹⁸ էր Հովհաննես Զարիֆյանի՝ Եգիպտոս կատարած այցելութեան ժամանակ:

Վալանթին Ամիրայանը, փոխարինելով Բեատրիս Եգենյանին, հետագայում հանդես եկավ նաև «Օթելլոյում»՝ Դեզդեմոնայի դերակատարմամբ:

«Համլետը» երջանիկ ներկայացում եղավ նաև Խաչիկ Նորիկյանի համար: Նրա Պոլոնիոսը, Գուրգեն Մխիթարյանի վկայութեամբ, «Հայտնութիւն մը եղավ տեղական համեստ ուժերուն մեջ. ըմբռնած էր չափով մը իր դերը և զուսպ ու բնական խաղարկութիւն մը ունեցավ»¹¹⁹:

Նույն թատերախոսը գրում է, որ խաղի հաջողութեան մեջ իրենց

¹¹⁷ Նույն տեղում:

¹¹⁸ Գրականութեան և արվեստի թանգարան, ժենյա Արխտակյան-Պոլյակինա, նշվ. աշխ.:

¹¹⁹ «Հուսաբեր», 1928, 24 հունվարի, թիվ 251:

բաժինն ունեցան Գ. Թերզիբաշը (Ուրվական), Կ. Կարապետյանը (Լաերտ), Օ. Կարապետյանը (Հորացիո), Ս. Թյուրաբյանը (Ա դերասան):

Հովհաննես Զարիֆյանը, ներգրավվելով համայնքի թատերական կյանք, չսահմանափակվեց սեփական խաղացանկով: Տարվա սկզբին՝ Վարդանանց ավանդական տոնակատարությունների, բեմադրվեցին Հայ քաջորդուն փառաբանող ներկայացումներ: Մեծանուն դերասանը, համախմբելով տեղի թատերական ուժերը, բեմադրեց Սմբատ Բյուրատի Հայտնի ողբերգությունը: Ներկայացումը տեղի ունեցավ «Բրենթանիա» թատրոնում 1928 թ. փետրվարի 15-ին:

Ժամանակի ընթացքում Զարիֆյանը կարողացավ տեղի թատերական ուժերի հետ հասնել լիակատար փոխըմբռնման: 1928 թ. փետրվարի 21-ին Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» և փետրվարի 26-ին Կահիրեի «Ռամզես» թատրոններում կայացած Ալեքսանդր Դյումա-հոր «Քինի» ներկայացումը դրա ապացույցն էր: Իր լավագույն դերերից մեկը Զարիֆյանը կատարեց Համախոհ-խաղընկերների համագործակցությամբ: Տեղի մամուլը դերասանների խաղում նշմարեց դպրոցի զգացողություն, որով առանձնացավ Խաչիկ Սանդալյանը Սողոմոնի դերով¹²⁰:

Շնորհաչափ արվեստագետ Շաքե Իփեկյանը, որը բեմում երևում էր համեմատաբար հազվադեպ, Զարիֆյանի ջանքերով կրկին ներգրավվեց թատերական ասպարեզ: Նրա Հեղինեն գեղեցիկ էր ու հրապուրիչ, առինքնում էր ճկուն խաղով, քաղցրահունչ ձայնով և բեմական հստակ առդանություններով:

Նույն՝ «Քինի» բեմադրության ընթացքում ճշգրտորեն ընտրվեց Լևոն Հյուսյուզի դերը, որը Ուելսի իշխանի կերպարում համոզիչ էր և արդարացրեց բեմադրիչի հույսերը¹²¹:

Հովհաննես Զարիֆյանը, այսպիսով, լինելով նաև հմուտ ռեժիսոր, կարողացավ կարճ ժամանակահատվածում կռահել և գնահատել դերասաններից յուրաքանչյուրի արժանիքներն ու թերությունները, դիպուկ տեղաբաշխել նրանց ուժերը:

Աղասի Իփեկյանը նույնպես հազվադեպ էր երևում բեմահարթակում: Մինչդեռ, ստանձնելով Անգլիայի ավագանի Լորդ Մեյլի փոքր դերը, նա կարողացավ ստեղծել վառ ու տպավորիչ մի կերպար¹²²:

¹²⁰ Տե՛ս «Արաքս», 1928, 25 փետրվարի, թիվ 10:

¹²¹ Տե՛ս նույն տեղում:

¹²² Տե՛ս նույն տեղում:

Ինքը՝ Հովհաննես Զարիֆյանը, պետք է լուծեր մի բարդ խնդիր. նրա Քինը Հանդես էր գալու Համլետի դերով, ըստ որում դա պետք է լիներ դերասան Քինի և ոչ Զարիֆյանի Համլետը: Հինգերորդ արարին, երբ պետք է ներկայացվեր «Համլետից» մի դրվագ, դերասանը Հանդիսատեսին հիացրեց իր խաղով. «Անիկա Զարիֆյանի իրական Համլետը չէր այլ դերասան Քինի վերջին Համլետը, որ կներկայացվի անսովոր տառապանքներու ենթակա աշխարհահռչակ դերասանին կողմե և որու միջոցին ան կխեղազարի...»¹²³:

Սա «Արաքս» թերթի թղթակցի՝ Արայի կարծիքն էր Հովհաննես Զարիֆյանի դերակատարման մասին: «Հուլիսի» թղթակցի Բենիամին Թաշյանը, լրացնելով «Արաքսի» հոդվածագրին, նշում է. «Քին»ի մեջ չկան, առհասարակ, այն ուժեղ ու ներգոր հուզումներ, ինչ որ Օթելլոյի կամ Համլետի մեջ: Իսկ դերասանապետ Զարիֆյան նուրբ ու քնքուշ հոգեկան վիճակներեն ավելի, ուժգին ապրումի, հզոր հուզումներու մարդն է: Անիկա, նորեն, իր կալվածին մեջն էր հինգերորդ արարին, ուր զգացումը կհորդի և հույզն ու խռովքը կստանան որոշ խորություն»¹²⁴:

«Քինը» Ալեքսանդրիայից բացի, ինչպես արդեն նշվեց, Հաջողություններ ներկայացվեց նաև Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում:

Նույն թատրոնում մարտի 11-ին, իր մշտական խաղընկեր Վալանթին Ամիրայանի և «աջակցություններ եզրկատակայ կարողագույն ուժերու», ներկայացվեց Կարլ Գուցկովի «Ուրիել Ակոստան», խաղացանկում, թերևս, անհաջողակը: Ներկայացումն անցավ կիսով չափ դատարկ դահլիճում. «ունենոր դասակարգը կրկին կփայլեր իր բացակայությունը...»¹²⁵, վավերացրեց Ստեփան Եգենյանը:

Հովհաննես Զարիֆյանը չկարողացավ խուսափել այստեղ սովորական դարձած հյուրախաղային ներկայացումներն ուղեկցող բարդություններից: «Ուրիել Ակոստան» նա ստիպված էր բեմադրել Հապճեպ, ընդամենը 5-6 օրվա ընթացքում: Միջոց-դերասանների համար չափազանց կարճ մի ժամանակահատված՝ անձանոթ և բարդ մի պիես ուսումնասիրելու համար: Հանդիսատեսը ներկայացումն ընկալեց իբրև «հինգած» մի գործ, սոսկ մեղրամա, որը «ո՛չ մեկ կերպով կխոսի մեր

¹²³ Նույն տեղում:

¹²⁴ «Հուլիսի», 1928, 3 մարտի, թիվ 284:

¹²⁵ «Արաքս», 1928, 17 մարտի, թիվ 13:

արտին»։ Ժամանակակցի հուշերում այդ ներկայացումը պատկերված է հետևյալ կերպ. «Աչքիս առջևում է Ջարիֆյանը, «Ուրիել Ակոստայի» մեջ։ Թատրոնը հագիվ կեսի չափ լեցուն։ Այդ բավական չէր կարծես, և նա, ինչ որ արդեն պիտի ազդեր դերասանի պիսիսիկայի վրա, բեմի վրա խաղացած ժամանակ, անընդհատ հուշում էր ուրիշներին։ Թե՛ խաղում էր, թե իր դիմացի դերասանին ռեպլիկա էր տալիս, որովհետև այդ անձը, այնքան հեռու էր դերասան լինելուց, որքան հեռու են իրարից երկու բեռները։ (...) Ջարիֆյանի համար այլևս այդպիսի ներկայացումները, ոչ մի բավարարություն չէին ներկայացնում»¹²⁶։

Հովհաննես Ջարիֆյանը ցավոտ էր ընկալում ամեն մի անհաջողություն։ Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինան, լինելով նրան շրջապատող մարդկանցից, դերասանի մտքերը գրի է առել նրա անունից. «Բոլոր իմ ճամբորդությունների մասին ես գրած եմ իմ հուշատետրի մեջ», - ասում էր Ջարիֆյանը այդ գիշեր, - «ամեն իմ խաղացած պիեսի և նույնպես ժողովուրդի վերաբերմունքի մասին։ Ոչ մի տեղ ես չեմ հիասթափված։ Ունեցած եմ կարելի է անախորժ վայրկյաններ, բայց դա մի անցողական երևույթ էր, որը ունենում է ամեն մի մարդ, ոչ միայն դերասանը, սակայն այն, ինչ որ ես քաշեցի այս անտեր տեղը, կյանքիս մինչև վերջի բոլորն չեմ մոռանա։ Հուշատետրիս մեջ Եգիպտոսին հատկացրած էջերը պիտի մնան սպիտակ։ Ոչ մի խոսք չպիտի կարողանամ գրել, այնքան մեծ է, թե հիասթափություն և թե թախիծս։ Այո, նրանք պիտի մնան սպիտակ, թեև իրականություն մեջ դա իմ կյանքի ամենասև էջերն են»¹²⁷։

Տարիների հեռավորությունից դժվար է պատկերացնել, թե ինչ էր կատարվում իրականում։ Բացառված չէ, որ Ջարիֆյանի դժգոհությունը եգիպտահայ համայնքից դալիս էր նրա ընդհանուր հոգեվիճակից։ Ամերիկայում անցկացրած տարիները Հովհաննես Ջարիֆյանի կյանքում ամենածանր ու դժվարին ժամանակաշրջանն էր¹²⁸։ Ծանրության բեռը, հավանաբար, չէր լքել նրան նաև հյուրախաղերի ընթացքում։ Այլապես, շրջապատված լինելով համընդհանուր ուշադրությամբ, եգիպտոսում անցկացրած ամիսները դերասանին չէին թվա «բարոյական տանջանք»։

Նույն՝ եգիպտահայ գաղութում Հովհաննես Ջարիֆյանն իսկապես

¹²⁶ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինա, նշվ. աշխ.։

¹²⁷ Նույն տեղում։

¹²⁸ Տե՛ս Ռազմիկ Մադոյան, նշվ. աշխ., էջ 270-282։

Հաջողությամբ բեմադրեց Մելիսոր Լենգիելի «Թայֆուն» դրաման՝ լիակատար փոխըմբռնման Հասնելով ինչպես դերասանների, այնպես էլ Հանդիսատեսի հետ (1928 թ., 18 մարտի, թատրոն «Թամզես»): «Միայն այդ տեղ էր, որ Ջարիֆյանը ոչ ոքի չհուշեց բեմի վրա,- իրեն հատուկ ուղղամտությամբ հիշում է Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինան և շարունակում:-Տոգոմարուի դերի համար կարծես թե Ջարիֆյանը ծնված էր»¹²⁹: Դերասանուհու տպավորությունը ճիշտ էր և դիպուկ: Հովհաննես Ջարիֆյանի այս դերակատարումն առանձնահատուկ ներգործություն ունեցավ: Նա կարողանում էր գերել ոչ միայն Հանդիսատեսին, դա բնական է, այլև բեմում իր կողքին կանգնած դերակատարներին անգամ. «...բեմի վրա խաղացողները ոմանք բոլորովին կմոռանային և կզառնային ոչ թե դերակատարներ, այլ Ջարիֆյանի վրա հիացող ունկնդիրներ»¹³⁰: «Արտիստի անմեկնելի հմայք ստացած»¹³¹ այս դերակատարումը նույն ներգործություն ունեցավ գրեթե ամենուրեք: Ինչպես և հեռավոր Ամերիկայում, Եգիպտոսում նույնպես քննադատները նշեցին դերասանի կողքին խաղացողների փոփոխությունը: Ստեփան Եգեյանը գրեց, որ «Թայֆունի» դերակատարների խաղը դարձել էր նկատելիորեն համարձակ և անկաշկանդ¹³²: Իսկ Գուրգեն Մխիթարյանը, ընդգծելով Ջարիֆյանի խաղի հուզական կողմը, գրեթե կրկնում է Լևոն Քալանթարի կարծիքը՝ «գրավիչ արտիստական գործ էր, հարազատ իր արտահայտությամբ և ուժեղ իր գեացողությամբ»¹³³, գրում է. «Պ. Ջարիֆյան իբրև Տոկերամո, գիտցավ ըլլալ ինքնատիպ, հայրենասիրության, սիրո, կարոտի և հիվանդագին պահերու խոր և տպավորիչ արտահայտություն»¹³⁴:

Կարելի է վավերացնել, որ «Թայֆունից» հետո Հովհաննես Ջարիֆյանը ձեռք բերեց արժանի խաղընկերների՝ Վալանթին Ամիրայանին (Էլեն Կերներ), Կարապետ Կարապետյանին (Կուրտ Լենդենֆելդ), Ե. Բյուրատին (Տիլլի Հեմպեզ), Գ. Կերիկյանին (Յոտոմո): Հանգամանք, որը նրան ներշնչեց ձեռնարկելու դժվարին մի գործի՝ Լևոն Շանթի «Ինկած բերդի իշխանուհու» բեմադրությունը, որը, ըստ արձագանքների, համա-

¹²⁹ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինա, նշվ. աշխ.:

¹³⁰ Մեջբերումը տե՛ս Թագմիկ Մաղոյան, նշվ. աշխ., էջ 299:

¹³¹ Նույն տեղում:

¹³² Տե՛ս «Արաքս», 1928, 24 մարտի, թիվ 14:

¹³³ Մեջբերումը տե՛ս Թագմիկ Մաղոյան, նշվ. աշխ., էջ 132:

¹³⁴ «Հուսաբեր», 1928, 20 մարտի, թիվ 298:

Հունչ էր համայնքի նախասիրություններին:

Արվեստագետի այս բեմադրությունը հանդիսատեսին արժանավայել ներկայացնելու համար կազմվեց հեղինակավոր հանձնաժողով՝ հետևյալ կազմով՝ Ստեփան Աֆարյան, Էոթեն Բաբաջյան, Տիգրան Հաճրյան, Հակոբ Հակոբյան, Լևոն Շալճյան, Խաչիկ Դեմիրճյան: Հանձնաժողովը կամ Կարգադիր Հանձնախումբը պետք է ապահովեր ներկայացման նյութական հասույթը: «Արաքս» թերթի վկայությամբ. «արդյունքը եղավ հույժ գոհացուցիչ, թատերասրահը լեցուն էր հոծ բազմություններով»¹³⁵:

Լևոն Շանթի այս դրաման, որը Հովհաննես Զարիֆյանն արդեն բեմադրել էր ինչպես ԱՄՆ-ի, այնպես էլ Ֆրանսիայի Մարսել քաղաքի Հայության համար, Եգիպտոսում պետք է ներկայացվեր առաջին անգամ:

Գրողն արդեն բավական ժամանակ գտնվում էր Եգիպտոսում, սակայն տեղի դերասանները զգուշանում էին նրա գործերը բեմադրելուց: Շանթին դիմելը կնշանակեր հրաժարվել սոսկ «լացնելու կամ խնդացնելու» խաղատճից, որը բնորոշ էր այստեղի թատրոնին: Գրողի դրամատուրգիան ենթադրում է խորքային կերպարների ստեղծում, երևակայության թռիչք, երազայինի և իրականի սահմանի վերացում, ասել է թե՛ ուսթիսորական և դերասանական բոլորովին նոր, շատ ավելի աշխատատար և լրջմիտ մոտեցում: Բացի այդ, Շանթի գործերը հիմնականում արևելահայերենի, արևմտահայերենի և զավառական բարբառների յուրօրինակ մի խառնուրդ են: Ուրեմն Լևոն Շանթի թատերադրությունն անդրադառնալը կնշանակեր խոսել ինչպես դերասանի, այնպես էլ հանդիսատեսի համար անսովոր, արդեն իսկ մշակվածից տարբերվող բեմական լեզվով:

Հովհաննես Զարիֆյանը քաջ գիտակցում էր, որ «Ինկած բերդի իշխանուհու» բեմադրության նախապայմանը պետք է լիներ այս խնդիրները լուծելու պատրաստ, կանոնավոր թատերախմբի առկայությունը: Երեք-չորս դերասաններով անհնար էր միատարր, հավասարապես բարձր մակարդակ ունեցող անդամներից կազմված խումբ ստեղծել: Այսուհանդերձ բեմադրությունը կայացավ, որի հիմնական դրդապատճառը հեղինակի իսկ ներկայությունն էր:

Ներկայացումը նաև առիթ էր՝ Լևոն Շանթի գրական վաստակն արժևորելու համար: «Հուսաբեր» թերթը տպագրեց գրողի ստեղծագործու-

¹³⁵ «Արաքս», 1928, 21 ապրիլի, թիվ 17:

Թյանն անդրադարձող հողվածաշար: Գուրգեն Մխիթարյանն ու Ստեփան Եգեկյանը հանդես եկան ընդարձակ թատերախոսականներով: Բենիամին Թաշյանը, մանրամասն վերլուծելով ներկայացումն ամբողջությամբ, ուշագրավ դատողություններ է անում գլխավոր կերպարների շուրջը: Նշմարելով ընդհանուր հատկանիշներ Շեքսպիրի Համլետի և Աննայի միջև՝ հեղինակը եզրակացնում է, որ դերասանուհի Վարդանույշ Պարթևյանն իր կերպարն ստեղծել էր շեքսպիրյան հերոսի ընկալումով: «Երկու՛քն ալ կգտնվին նույն վտանգավոր դիրքին մեջ,- գրում է նա,- այսինքն թշնամիին աչքին, անոր անմիջական հսկողության տակ: Այս կացությունը, նա՛նք միջավայրի ապականությունը, մեկուն կորսնցնել կուտա իր մտքի հավասարակշռությունը, մյուսին՝ իր առաքինությունն ու բարոյական գիմագծությունը»¹³⁶:

Ավելացնենք, որ, ըստ քննադատների, Հովհաննես Զարիֆյանի Քեսունի իշխանը նույնպես ուներ շեքսպիրյան մեկ այլ հերոսին՝ Օթելլոյին բնորոշ գծեր: Բենիամին Թաշյանն ու Գուրգեն Մխիթարյանը համամիտ էին, որ «Պ. Զարիֆյան տվավ Քեսունի իշխանի տիպարը, կենդանի և կրքոտ պահերով: «Օթելլո»յի հատուկ ոճրային պահերով և լքումովը»¹³⁷:

Ներկայացմանը եկել էր նաև Լևոն Շանթը՝ երկի հեղինակը: Հիանալի առիթ՝ երկու արվեստագետներին մեծարելու համար: Հանձնախումբը գրողին մատուցեց մի գեղեցիկ նվեր՝ ոսկե գրիչ, «ներկաներու խանդավառ ծափերուն և ողջույնի խոսքերուն մեջ»¹³⁸:

1928 թ. ապրիլի 28-ին «Էգեկիկե» թատրոնում կայացած «Ոսկե հեքիաթ» դրամայի ներկայացումը վերջինն էր Կահիրեում: Ավետիս Ահարոնյանը (1866-1948) իր «Սրնգահարը» վեպի հիման վրա ստեղծել էր դիտարժան մի գործ՝ գրված կենդանի, սուր ու շքեղ լեզվով, որը, ինչպես կասեր «Հուսաբերի» թատերախոս Վահան Նավասարդյանը, «հորդ է, թափով, ներդաշնակ ու վարակիչ»¹³⁹:

Քննադատները բեմադրության գնահատման համար իբրև չափանիշ ընդունեցին այն առաջընթացը, որն զգացվում էր մեծ արվեստագետին շրջապատող դերասանների խաղում: «Պ. Զարիֆյանը մեզ մոտ ոչ միայն կենդանի պահեց հայ բեմը, այլև մի դարոց ստեղծեց, որ անհետևանք

¹³⁶ «Հուսաբեր», 1928, 4 հունիսի, թիվ 53:

¹³⁷ Նույն տեղում, 20 ապրիլի, թիվ 15:

¹³⁸ Նույն տեղում, 5 հունիսի, թիվ 54:

¹³⁹ Նույն տեղում, 2 մայիսի, թիվ 25:

պիտի չանցնի մեր գաղութի թատերական կյանքի համար»¹⁴⁰, - նույն հոդվածում նշեց Վահան Նավասարդյանը:

Եգիպտահայ Համայնքում Հովհաննես Զարիֆյանին տրված գնահատականը բնութագրական է Սփյուռքում նրա գործունեությունն ընդհանրապես: Որտեղ էլ նա լինեք, իսկ Զարիֆյանը չըջել է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների հայաշատ բոլոր քաղաքներում, եղել է Լատինական Ամերիկայի, Եվրոպայի և Մերձավոր Արևելքի բազմաթիվ համայնքներում, իր իսկ խոսքերով նպատակ է ունեցել «լավ հիմքի վրա դնել թատերական գործը, բարձրացնել արվեստի մակարդակը և ժողովրդականացնել»¹⁴¹:

Անուրանալի փաստ է, որ Եգիպտոսում նույնպես Հովհաննես Զարիֆյանի շնորհիվ տեղի սիրողները ոչ միայն նոր լիցք ստացան, այլև իրենց ունակությունները լիովին զբաղեցրելու հնարավորություն: Մամուլն, ի վերջո, կարող էր վավերացնել, որ թատրոնից ակնկալում էր «գեղարվեստական բացառիկ վերելքներ»:

Այսուհանդերձ միջկուսակցական հակամարտությունները Զարիֆյանի կողքով ևս չանցան: Մեթոդները պարզունակ էին, սակայն գործում էին անվրեպ: Որոշվեց ստեղծել Պատվո Հանձնախումբ, որի կազմում պետք է լինեին նաև Անյյան ամուսինները: Նրանք, գտնվելով Եվրոպայում, բնականաբար չկարողացան մասնակցել Հանձնախմբի աշխատանքին՝ ձախողելով ներկայացումների կազմակերպչական կողմը: Որպես արդյունք՝ հասույթը միշտ չէ, որ հանձնվում էր հասցեատիրոջը:

«Համրեսի» բոլոր տոմսերը սպառվեցին, տոմսարկղի մոտ նույնիսկ իրարանցում առաջացավ՝ հիշեցնելով Կոստանդնուպոլսի Հյուրախաղերը¹⁴²: Սակայն հենց այդ ներկայացման հասույթը մի խումբ մարդկանց ջանքերով, որոնց անունները Զարիֆյանի իսկ խնդրանքով չհրապարակվեցին, անհետացավ¹⁴³:

Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինան այս առիթով գրում է. «Որքան հեշտ պիտի լինեք ձերք ձերքի տալով օգնել Զարիֆյանին, անհետացնելու համար իր սրտի մեջ մնացած վերքերը, որը նա տարավ իր հետ իր հու-

¹⁴⁰ Նույն տեղում:

¹⁴¹ Մեջբերումը տե՛ս **Ռազմիկ Մադոյան**, նշվ. աշխ., էջ 277:

¹⁴² Տե՛ս «Սովետական», 1928, 10 մարտի, թիվ 8:

¹⁴³ Տե՛ս նույն տեղում:

չատետրի պարապ մնացած էջերի հետ միասին»¹⁴⁴ :

Թատրոնի շուրջն ստեղծված մթնոլորտը սխալ կլինեք վերագրել միայն կուսակցական պայքարին: Տասնամյակներ շարունակ թատրոն ունեցող համայնքում ղեկավարությամբ էին ձևավորվում երկրորդական թվացող այն սովորությունները, որոնք միմյանց համադրելով ստեղծում են լիարժեք թատերական կյանք: Տոմսերի վաճառքը կատարվում էր անփույթ, դերասաններն ստիպված էին այս հարցով էլ զբաղվել անձամբ՝ նսեմացնելով սեփական արժանապատվությունը: Բացառություն չէր արվում նույնիսկ հեղինակավոր դեմքերի համար: Տարիներ առաջ Մաթևոս Սանամյանը, չհանդուրժելով այս ստորացումը, դերադասեց ծխախոտի վաճառքը՝ ի վերջո լքելով համայնքը:

Հովհաննես Զարիֆյանի ներկայությամբ գաղութի թատերական կյանքի ոչ շահեկան կողմերը դարձան բացահայտ՝ հաստատելով, որ դրանց առկայությամբ թատերական կյանքը չէր կարող լինել բավարար: Սակայն Զարիֆյանի շնորհիվ էր նաև, որ թատրոնի դերը համայնքի հասարակական կյանքում անհամեմատ ծանրակշիռ դարձավ: Կային սեփական թատերախմբեր, անհամեմատ հղկվել էր հանդիսատեսի գեղագիտական ճաշակը:

Հովհաննես Զարիֆյանի մեկնելուց մեկ տարի անց՝ 1929 թ. ապրիլից, Եգիպտոսում էր գտնվում «Կովկասահայ դրամատիկ» կամ «Կոստանյան թատերախումբը»^{*}: Թիֆլիսահայ դերասանների այս ընտանիքը մեծ համարում ուներ Հայաստանի գավառներում և Սփյուռքի հայաշատ համայնքներում: 1928 թ. դեկտեմբերին՝ Կիպրոսի Նիկոզիա քաղաքում ունեցած հաջող Հյուրախաղերից հետո, որոնց եգիպտահայ հանդիսատեսն արդեն տեղյակ էր մամուլից, դերասանական այս խումբը Հյուրընկալվեց Եգիպտոսում:

«Կովկասահայ դրամատիկ թատերախումբը», որը հայ դերասանական կյանքի յուրահատուկ դրսևորումներից էր, տարիների համատեղ աշխատանքի ընթացքում ձեռք էր բերել սեփական ոճն ու նկարագիրը՝ հստակ որոշելով խմբի անդամներից յուրաքանչյուրի տեղն ու դերը այս կամ այն ներկայացման մեջ: Թատերախմբի հերոսուհի-պրիմադոննան

¹⁴⁴ Գրականության և արվեստի թանգարան, **Փենյա Արխտակյան-Պոլյակինա**, նշվ. աշխ.:
^{*} Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոստանյան թատերախումբը». կազմը և գործունեության ոլորտները, Հայ արվեստի հարցեր, N 2, Երևան, 2009, էջ 130-139:

Մարգո Կոստանյանն էր՝ ընտանիքի մայրը: Նրան էին հանձնարարվում կանանց գլխավոր դերերը գրեթե բոլոր բեմադրություններում: Հայրը՝ Միքայել Կոստանյանը, կատարում էր հերոսի և առաջին սիրահարի դերերը, նրանց դուստրը՝ Ասյա Չիլինկիրը, հանդես էր գալիս ինժինյու, իսկ որդին՝ Վոլոդյա Կոստանյանը, դրամատիկ և խարակտերային դերերում: Նորայր Չիլինկիրը՝ Ասյա Չիլինկիրի ամուսինը, Հունաստանից հետո Եգիպտոսի հյուրախաղերին գրեթե չմասնակցեց¹⁴⁵:

Խմբի խաղացանկը ևս, կազմավորվելով տարիների ընթացքում, ընտրված էր մանրակրկիտ և ուներ որոշակի միտում: Դրամատիկական երկերը տարբեր էին և բազմաքանակ, սակայն նպատակը մեկն էր. խմբի յուրաքանչյուր անդամի հնարավորություն ընձեռել՝ իր նախասիրություններին համապատասխան դերերով հանդես գալու համար, շահեկան կերպով ներկայացնելով նաև իր արտիստական նախասիրությունները:

1929-ին գալով Եգիպտոս՝ թատերախումբը, հետևելով Եվրոպայում ընդունված կարգին, հայտարարեց իր խաղացանկը, որը ենթադրում էր նաև աբոնեմենտային վաճառք: Հյուրախաղերի ընթացքում, որոնք տևեցին 1929 թ. ապրիլի 2-ից մինչև 1930 թ. փետրվարի 9-ը, ներկայացվեցին հետևյալ գործերը՝ Ալեքսանդր Յուլիոս-Սումբատովի «Դավաճանություն», Պյոտր Նևեժինի «Երկրորդ երիտասարդություն», Ալեքսանդր Բիսոն և Անտոնի Մարսի «Անհայտ կինը», Ալեքսանդր Օստրովսկիի «Անմեղ մեղավորներ», Կարլ Գուցկովի «Ուրիել Ակոստա», Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ», «Կայսրը», Ալեքսանդր Դյուլմա-որդիի «Քամեյիազարդ տիկինը»:

Առաջին իսկ՝ «Դավաճանություն» ներկայացումը, որը տեղի ունեցավ 1929 թ. ապրիլի 2-ին Կահիրեի «Ռամզես» թատրոնում, գերազանցեց բոլոր ակնկալիքները: «Կովկասահայ դրամատիկին» հաջողվեց հենց սկզբից գրավել եգիպտահայ թատերական կյանքի մենաշնորհը: Կոստանյանների մասին գրեցին գրեթե բոլոր թերթերը՝ նրանց ներկայացնելով իբրև լուրջ դպրոց անցած դերասանների: Մարգո և Միքայել Կոստանյանները, ինչպես և հայ բեմի գործիչներից շատերը, որպես դերասաններ կազմավորվեցին բեմի մեծ վարպետների կողքին, նրանց հետ անմիջական համագործակցության ընթացքում: Սա էր նրանց դպրոցը, իսկ Կոստանյաններն իրենց բնատուր վարպետությունը հղկեցին Հովհաննես Զարիֆ-

¹⁴⁵ Տե՛ս նույն տեղում:

յանի և հատկապես Սիրանուշի և Հովհաննես Աբեյյանի ազդեցությունների¹⁴⁶ :

Եգիպտահայ Հանդիսատեսն ու մամուլն այդ ընդհանրությունը նշմարեց անմիջապես: Դա ակնհայտ էր հատկապես Հովհաննես Զարիֆյանի հյուրախաղերից հետո: Հրապարակախոս Գուրգեն Մխիթարյանը գրեց, որ Միքայել Կոստանյանի՝ Օթար բեկի կերպարում առկա էին «Զարիֆյանի շեշտերը և Աբեյյանի կարգ մը շարժումները»¹⁴⁷ :

«Դավաճանությունից» ստացած տպավորությունն ամրապնդվեց, երբ Կոստանյանները ներկայացրին իրենց խաղացանկի լավագույն գործերից մեկը՝ Ալեքսանդր Բխոնի և Անտոնի Մարտի «Անհայտ կինը» (1929 թ., 27 ապրիլի, թատրոն «Ռամզես», Կահիրե): Մի գործ, որը շահեկան էր այն առումով, որ հավասարապես ծանոթ էր ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ հանդիսատեսին: Մինչև Եգիպտոս գալը, թատերախումբն այս բեմադրությունը ներկայացրել էր Ռուսաստանի և Կովկասի մեծ բեմերում, իսկ տեղի թատերական քննադատությունը, ծանոթ լինելով երկի ամենատարբեր մեկնաբանումներին, համեմատելու հնարավորություն ուներ:

Ներկայացումից հետո գրվեց, որ մելոդրամատիկ այս գործը Կոստանյանների մեկնաբանմամբ ստացավ ողբերգությունը հարող լուծում: Թատերախումբները համամիտ էին, որ դա գլխավոր՝ Ժակլինի դերակատար Մարգո Կոստանյանի խաղի շնորհիվ էր, որը կարողացել էր սոսկ հուզիչ տեսարաններին հաղորդել դրամատիզմով լի հնչեղություն: Վերջին՝ դատավարություն տեսարանում, անցնելով մելոդրամայի և դրամայի սահմանագիծը, դերասանուհին նվազագույն արտահայտչամիջոցներով հասավ տպավորիչ արդյունքի: Գրեթե անխոս այդ տեսարանում նրա ձայնը նկատելիորեն փոխվեց՝ դառնալով կերպարի ներաշխարհի հիմնական արտահայտիչը. «կրթվանդակեր այդ ջախջախված և ընկճված մոր սերը, զարմանքը, պակուցումը և վախը, չէր կրնար ըլլալ ավելի հարազատ»¹⁴⁸ : «Արաքս» թերթը նաև, որ Մարգո Կոստանյանը «մեկն է հայ բեմին կարող, դժբախտաբար հազվագյուտ, դերասանուհիներեն»¹⁴⁹ :

Թատերախմբի հաջորդ՝ Ալեքսանդր Օստրովսկու «Անմեղ մեղա-

¹⁴⁶ Տե՛ս «Ալիք» (Թեհրան), 1955, 16 մարտի, թիվ 60:

¹⁴⁷ «Հուսաբեր», 1929, 23 ապրիլի, թիվ 19:

¹⁴⁸ Արաքս, 1929, 29 հունիսի, թիվ 27:

¹⁴⁹ Նույն տեղում:

վորները» ներկայացումը հաստատեց, որ Մարգո Կոստանյանը հատկապես ազդեցիկ էր մոր դերերում (1929 թ., 28 հուլիսի, թատրոն «Ալ-համբրա», Ալեքսանդրիա): Դերասանուհին, իր խաղացանկում ընդգրկելով տարբեր խառնվածքի և հասարակական դիրքի կերպարներ, շեշտում և կարևորում էր նրանց հիմնական՝ մայր լինելու առաքելությունը: Չնայած ակնհայտ տարբերությունը՝ Մարգո Կոստանյանը հավասարապես տպավորիչ էր ինչպես թագուհու (Ջեյնար՝ «Դավաճանություն»), այնպես էլ սովորական կնոջ (Ժակլին՝ «Անհայտ կինը»), կամ էլ փառքի գազաթին հասած արտիստուհու (Կրուչինինա՝ «Անմեղ մեղավորներ») դերերում: Դերեր, որոնց միավորում է մեկ ընդհանուր հատկանիշ. կինը նախ՝ մայր է և իր այդ արժանիքն էլ դասում է մնացյալից առավել: «Ես գիտեմ, որ մարդիկ ազնվասիրտ են, ընդունակ մեծագույն սիրո և անձնագոհություն, կանայք՝ հատկապես»: Կրուչինինայի այս խոսքերը բացահայտում են ի՛ր իսկ դերասանուհու սկզբունքային դիրքորոշումը: Կնոջ, հատկապես մոր կերպարները, նրա համար դարձան մարդկային վեհ բնութագրի արտահայտիչներ: Ինքը՝ արտիստուհին, դրան հասնում էր նրբանկատորեն՝ իր հերոսուհիներին ներկայացնելով որպես զուսպ և կամային, իրենց արժանիքը գիտակցող անհատականությունների, որոնք միայն վճռական պահերին էին դրսևորում իրենց նվիրական զգացմունքները:

Մարգո Կոստանյանի կողքին նրա խաղընկերները՝ հայր և որդի Կոստանյանները, կազմում էին մի ներդաշնակ միասնություն: Թատերախոսների ուշադրությունից չվրիպեց, որ «Անհայտ կինը» և մյուս ներկայացումներում երիտասարդ Վոլոդյա Կոստանյանը հատկապես տպավորիչ էր տարեց մարդկանց դերերում, մինչդեռ նրա հայրը՝ Միքայել Կոստանյանը, նույն հաջողությամբ կերպավորում էր երիտասարդների դերեր: «Անհայտ կինը» ներկայացման մեջ Միքայել Կոստանյանը հանդես եկավ երկու՝ Ֆելիքս Լարոկի և փաստաբան Ռայմոնդի՝ Ժակլինի որդու դերերով, մինչդեռ Վոլոդյա Կոստանյանը միանգամայն համոզիչ և բնական էր Ֆլերիոյի դերակատարմամբ: «Երկրորդ երիտասարդությունում» ևս Վոլոդյա Կոստանյանը կատարեց տարեց մարդու՝ Գոտովցևի դերը, մինչդեռ Միքայել Կոստանյանը փայլեց երիտասարդի, դարձյալ հերոսուհու որդու՝ Վիտայի դերում: Նշմարվեց որոշակի հետևողականություն, որը հաստատվեց հաջորդ՝ «Քամեյիազարդ տիկինը» ներկայացման մեջ. Վոլոդյան հիանալի էր Ժորժ Դյուվալի դերում, մինչդեռ Միքայել

Կոստանյանը նրա որդու՝ Արման Դյուվալի կերպարը մարմնավորեց երիտասարդին հատուկ ավյունով:

Մամուլը, նշելով այս փաստը, ընդգծեց, որ Վոլոդյա Կոստանյանն ուներ «դերասանական խմոր»¹⁵⁰, և որ նա «Հարմարություն ունի չափահաս և տարեց անձնավորությանց դերերը պատշաճորեն մարմնացնելու»¹⁵¹: Կյանքում լինելով բավական հախուռն բնավորության և վարքի տեր անձնավորություն՝ բեմում Վոլոդյա Կոստանյանը համակ խոհեմություն և լրջություն էր՝ հորը՝ Միքայել Կոստանյանին զիջելով իրեն ավելի հոգեմտ՝ երիտասարդ հերոսների և սիրահարների դերերը: Ըստ ականատեսների և մամուլի վկայության՝ դերաբաշխման այս եղանակը հավասարապես շահեկան էր ինչպես հայր, այնպես էլ որդի Կոստանյանների համար: Սիրահար հերոսի դերերը, որոնցով Միքայել Կոստանյանն սկսեց իր դերասանական գործունեությունը դեռևս Թիֆլիսի Հայոց դրամատիկական ընկերության խմբի կազմում¹⁵², գերակշռեցին նաև նրա հասուն տարիքի խաղացանկում: Մինչդեռ որդի-Կոստանյանը կերպարանափոխվելու իր հմտությամբ հասնում էր տպավորիչ արդյունքի, «դառնալով բեմի վրա մի ուրիշ մարդ»¹⁵³, հրաշալի խաղընկեր էր գլխավոր դերակատարների համար՝ ներկայացման ընթացքում դառնալով նրանց հիմնական հենարանը:

Այս կարգի խորը, հոգեբանական դերերի կողքին իրենց ուրույն տեղն ունեին Ասյա Կոստանյանի ստեղծած կերպարները: Լինելով բոլորովին այլ խառնվածքի անձնավորություն՝ արտիստուհուն հիմնականում հաջողվում էին խարակտերային դերեր: Նա ուներ հրաշալի ձայն և հաճելի արտաքին, հատկապես հրապուրիչ էր պարային տեսարաններում: Բացի այդ, Ասյա Կոստանյանը համարձակ էր ու անկաշկանդ և իր այդ նկարագրով էլ յուրահատուկ անմիջականության և ջերմության մթնոլորտ էր ստեղծում իր շուրջը՝ ներկայացումն ամբողջությամբ դարձնելով վառ ու դինամիկ: «Կեղծիքի մեջ կատարյալ էր ան, իսկ հեղնանքի մեջ անթերի»¹⁵⁴, - գրվեց «Երկրորդ երիտասարդությունում» նրա կերտած Տելյազինայի մասին: Իսկ «Դավաճանություն» մեջ, որում նա կատարեց Ռու-

¹⁵⁰ Նույն տեղում, 9 նոյեմբերի, թիվ 46:

¹⁵¹ Նույն տեղում, 29 հունիսի, թիվ 27:

¹⁵² Տե՛ս «Ալիք», 1951, 29 հուլիսի, թիվ 167:

¹⁵³ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինա, նշվ. աշխ.:

¹⁵⁴ «Արաքս», 1929, 22 հունիսի, թիվ 26:

քայայի դերը, Ասյա Չիլինկիրն անկրկնելի էր պարային տեսարանում¹⁵⁵:

Նման հակումների տեր դերասանուհին, անշուշտ, լավագույնս պետք է դրսևորվեր օպերետի ժանրում: Իրոք, Ասյա Կոստանյանը, մի խումբ սիրողների համագործակցությամբ, Կահիրեի «Քյուլբասալ» թատրոնում ներկայացրեց Իմրե Կալմանի «Սիլվա» օպերետը: Խումբն արժանացավ ջերմ ընդունելության ինչպես հայ, այնպես էլ օտար, հատկապես ռուս համայնքի թատերասերների շրջաններում: Սա ստեղծագործական լուրջ ձեռքբերում էր մի համայնքում, որտեղ երաժշտական ժանրը թատերական արվեստի ձևավորման հիմնական նախապայմաններից մեկն էր: Պատահական չէ, որ Ասյա Կոստանյանին միացավ գրեթե նույն հակումների և խառնվածքի տեր, համայնքի ճանաչված օպերետային դերասանուհի Ժենյա Արխատակյան-Պոլյակինան: Ասյա Կոստանյանի թողած հետքն այնքան խորն էր համայնքի թատերական կյանքում, որ խմբի մեկնումից հետո էլ նրա շուրջը հավաքված դերասանները, արդեն Ժենյա Արխատակյան-Պոլյակինայի ղեկավարությամբ, շարունակեցին ներկայացնել «Սիլվա», այնուհետև՝ «Գեյշա» և «Հարեմի գաղտնիքները», «Կյանքի քրմուհին» օպերետները՝ դառնալով համայնքի աչքի ընկնող խմբերից մեկը, հատկապես, երբ թատերախմբին միացավ ռուս օպերետային դերասան Արբատովը¹⁵⁶:

Այսպիսով, «Կոստանյան թատերախումբն» իրենց ուրույն ոճն ունեցող դերասանների միասնություն էր: Միաժամանակ նրանք նաև մշտապես ստեղծագործական որոնումների մեջ գտնվող արվեստագետներ էին, որոնք կարողացան խուսափել մեկընդմիջտ գտնված ամպլուսաններից: Ասյա Չիլինկիր-Կոստանյանը նույն՝ եզրպատահալ համայնքում բոլորին գերեց իր Սեդայով՝ Լևոն Շանթի «Հին աստվածներում»¹⁵⁷, իսկ Մարգո Կոստանյանը, որն անգերազանցելի էր Իշխանուհու դերում «այս անգամ ևս երևան եկավ որպես հայ թատրոնի կարողագույն դերասանուհիներեն մեկը»¹⁵⁸, մի քանի տարի անց՝ Իրանում հաստատվելուց հետո, նույն հաջողությամբ փայլեց որպես Խանում՝ Ա. Ցազարելու համանուն օպերետում: Նրան չզիջեց Միքայել Կոստանյանը՝ «Խանումում» հանդես գալով

¹⁵⁵ Տե՛ս նույն տեղում, 27 ապրիլի, թիվ 18:

¹⁵⁶ Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, **Ժենյա Արխատակյան-Պոլյակինա**, նշվ. աշխ.

¹⁵⁷ Տե՛ս «Արաքս», 1929, 9 նոյեմբերի, թիվ 46:

¹⁵⁸ Նույն տեղում:

Հակոբի դերով: Երկու գլխավոր՝ Խանուժի և Հակոբի դերակատարներն էլ քաղատեղյակ էին Թիֆլիսի բարձրերին, քաղաքի բարբառին տիրապետում էին անթերի, յուրաքանչյուրը յուրովի ստեղծելով թիֆլիսյան իրականությունն արտացոլող և միայն այդ քաղաքին բնորոշ կերպարներ: Մարզո Կոստանյանի Խանուժը, «Ալիքի» թատերախոսի վկայություններ, կատարելության իր աստիճանով կարող էր համեմատվել Գևորգ Չմշկյանի Պեպոյի հետ¹⁵⁹:

Կոստանյանների հենց այս՝ որոնող և իրենց որոնումներում հետևողական արվեստագետների հատկանիշն էր, որ դերեց եզրապահայ սիրող-դերասաններին: «Սավառնակ» թերթն այս առումով գրեց. «Եվ սիրողները, առհասարակ, մոգական կերպարանափոխություններ մը, վարպետին առաջնորդություններ, կգերազանցեն ինքզինքնին»¹⁶⁰:

Եզրապահայ թատերական կյանքն իր հերթին բեմարվեստի ձևավորված նախասիրություններով անհետևանք չմնաց Կոստանյանների համար: Հովհաննես Զարիֆյանից հետո դերասաններն իրենց խաղացանկը հարստացրին Լևոն Շանթի թատերգություններով: «Հին աստվածներից» հետո բեմադրվեց «Կայսրը», նախապատրաստվում էր նաև «Օչին Պայլը»: Սակայն վերջինիս բեմադրական աշխատանքներն անսպասելիորեն ընդհատվեցին: Գրաքննությունը, վտանգավոր զուգահեռներ նշմարելով Կիլիկիայի քաղաքական կյանքի ողբերգական պատմության և սեփական երկրում կատարվող իրադարձությունների միջև, ներկայացումն արգելեց¹⁶¹:

1930 թ. փետրվարի 9-ին Կահիրեի «Էգեբեկիե» թատրոնում ներկայացված Լևոն Շանթի «Կայսրով» եզրափակվեցին շուրջ երկու տարի տևող «Կոստանյան թատերախմբի» հյուրախաղերը եզրապահայ համայնքում՝ մնայուն հետք թողնելով տեղի թատերական կյանքում: Թատերախումբը շարունակեց իր շրջապայությունները՝ մոտակա այցելությունների համար ընտրելով դարձյալ Եվրոպայի խոշոր քաղաքները՝ Փարիզ, Լոնդոն, Մանչեստր:

¹⁵⁹ Տե՛ս «Ալիք», 1935, 4 հունիսի, թիվ 43:

¹⁶⁰ «Սավառնակ», 1929, 27 ապրիլի, թիվ 7:

¹⁶¹ Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, **Ժենյա Արխատական-Պոյակինա**, նշվ. աշխ.:

Սիրանուշը հյուրախաղերով եգիպտոսում եղել է երեք անգամ: Երեք այցելութիւններն էլ համընկան եգիպտահայ թատրոնի համար կարևոր ժամանակաշրջանների հետ: 1885 թ., երբ նա համայնքում էր Սերովբե Պենկլյանի օպերետային խմբի կազմում, տեղի մշակութային կյանքում խմորվում, հասունանում էր թատրոն ունենալու գաղափարը: Երկրորդ՝ 1907 թ. այցելութան ժամանակ, համայնքում հայ թատրոնի գոյութիւնն արդեն իսկ կայացած իրողութիւն էր, ուրվագծվում էր դրա հետագա ընթացքը: 1931 թ., երբ Սիրանուշը կրկին եգիպտոսում էր, թատերական արվեստն իր վերելքի ճանապարհին էր. ստեղծվել էին ինքնուրույն թատերախմբեր, սիրող-դերասաններից ոմանք իրենց վարպետութեամբ չէին զիջում պրոֆեսիոնալներին:

Սիրանուշը, որը հմայել էր արվեստասերների երկու սերունդ, պետք է մնար նույնն իր երրորդ այցին՝ գեղեցիկ և շենչող, ևս մեկ անգամ համակիրներին իրեն ենթարկելու ունակ: Սակայն ժամանակը դեպքերի ընթացքը տնօրինեց բոլորովին այլ կերպ. դերասանուհին հոգնած էր: Հոգնած այն գիտակցութիւնից, որ անմնացորդ նվիրվելով իր միակ զավակին՝ նա կորցրեց այն թանկարժեքը, որ կազմում էին իր էութիւնը՝ հայրենիքը և թատրոնը: Հոգնած միայնութեան զգացումից, որն ամենուր հետապնդում էր նրան, իսկ եգիպտոսում խորացավ և ընդգծվեց ամեն քայլափոխին:

Սիրանուշին այս անգամ չդիմափորեցին հիացած բազմութեամբ: Հիասթափվեցին, որովհետև սպասում էին տեսնել եթե ոչ երիտասարդ, ապա գոնե շքեղ հագնված, իր տարիքին անհնազանդ, ինքնավատահ մի կնոջ: Նա առնվազն պետք է նմանվեր Հովիվուղի այն դերասանուհիներին, որոնք իրենց կորցրած գեղեցկութիւնը փորձում էին փոխարինել թանկարժեք մուշտակներով և ադամանդներով: Մինչդեռ «Սիրանուշը Հովիվուղի դերասանուհի չէր: Նա ոչ ադամանդ ուներ, ոչ մուշտակ: (...) Խեղճ, բայց մաքուր հագված էր, պահած էր իր կապույտ աչքերի մեղամազձուտ նայվածքը և դեռ շատ երիտասարդ եռանդուն քայլվածքը»¹⁶²:

Ալեքսանդրիայում, որտեղ Սիրանուշը բնակութիւն հաստատեց Ռուբեն Գազանջյանի տանը, դերասանուհուն սպասում էր սառն ընդունելութիւն: Նույն սառնութիւնն ու անտարբերութիւնը նրան ուղեկցեցին

¹⁶² Նույն տեղում:

նաև բեմում: Սիրանուշը տեղի թատերական ուժերի օգնությամբ պատրաստվում էր բեմադրել «Քամելիազարդ տիկինը»: Փոքրիչատե աչքի ընկնող դերասանները, որոնք ժամանակին պատիվ կհամարեին նրա կողքին երևալը, ոչինչ չարեցին՝ Սիրանուշին սատար լինելու համար: Դերասանուհին ստիպված էր իր խաղընկերներին ընտրել բոլորովին անվարժ սիրողներից՝ անվերջանալի փորձերի ընթացքում ջլատելով իր հոգևոր ուժերը: Հարցազրույցներից մեկը պատկերավոր կերպով է ներկայացնում մեծանուն դերասանուհու համար անսովոր այդ վիճակը:

«Տիկին Սիրանուշ,- Հարցնում է «Արաքս» թերթի թղթակից Սարգիս Փափազյանը,- կիսափառերնք գիտնալ թե վերջնականորեն հարթած եք Արման Դյուվալ մը գտնելու դժվարությունը, ձեր համբավված խաղարկության առնվազն հասնիլ նկրտող ճիգով մը երևան գալու համար:

Կհիշե ու կներկայացնե մի քանի անուններ, որոնք հավակնած են վերցնել այդ դերը ու տանիլ գայն ենթարկվելով անշուշտ՝ մեծ արվեստագիտուհիին ցուցմունքներուն ու խորհուրդներուն:

Այդ անուններուն առջև կ'ըմբոստանա սակայն մեր խիղճը: Բեմի ճնճողուկներ չըջապատած այդ բեղուն անցյալով հպարտ կինը, և մոլորումն մոլորում պտտցնելով անոր միտքն ու սիրտը, կհավակնին ինքզինքնին տրամադրելի ներկայացնել Արման Դյուվալի նման դերի մը համար, որուն համնիլ կարենալու համար իսկապես որ երկար ու հուսահատեցուցիչ է իրենց կտրելիք ճամբան»¹⁶³:

Թղթակիցը փորձում է նույնիսկ բացատրել մի ճշմարտություն, որը Սիրանուշի համար ավելի քան պարզ էր: «Տիկին,- ասում է նա,- դուք չըջապատված եք այնպիսի անձերու կողմն՝ որոնք ձեր համբավն ու ազնվականությունը չահագործելով, շփոթանքի մատնած են ձեզ, այլապես դուք ազատ մնալով անոնց կաշկանդումեն կրնայիք ավելի արժեքավոր խաղարկուներու հետ գործակցիլ:

Անվարան կ'ընդունի մեր տեսակետը, և «այո այո վնասվեցա» ըսելով իսկույն կիսափառի նոր անուններ իմանալ մեզմե»¹⁶⁴:

Սիրանուշը պատրաստ էր զոհողությունների, գիտակցորեն ընդունելով անչահավետ, նույնիսկ ձախողման վտանգն ունեցող առաջարկություններ: Բեմից հեռանալու միտքն ավելի էր վախեցնում:

¹⁶³ «Արաքս», 1931, 25 ապրիլի, թիվ 18:

¹⁶⁴ Նույն տեղում:

Դերասանուհուն կարող էին միանալ «Ավերի արժեքավոր խաղարկուներ», որոնք, անշուշտ, կային Համայնքում: Մինչդեռ «Քամելիազարդ տիկինը» ներկայացման հետ կապված նախապատրաստական աշխատանքները բոլորովին այլ ընթացք ստացան: «Եզրպտահայ դրամատիկը» անհասկանալի տրամաբանություններով, Սիրանուշին օգնելու փոխարեն, հենց այդ օրերին զուգահեռաբար բեմադրում էր «Քամելիազարդ տիկինը» սեփական ներկայացումը, «ո՛վ գիտե ինչպիսի նկատումներով, անմիջապես հրապարակ կ'իջնե և կհայտարարե նույն պիեսին արդեն փորձի տակ եղած ըլլալը, նշանակելով, բնականաբար, ներկայացման օրն ալ»¹⁶⁵:

Այսպիսով, «Եզրպտահայ դրամատիկը» ներկայացման օրն արդեն որոշված էր, իսկ Սիրանուշը շարունակում էր մնալ փորձերի տանջալից շրջանում, ներկայացման օրն էլ հայտնի չէր: Առաջին ազդագրում այդպես էլ գրվեց, որ այն կկայանա անորոշ մի օր՝ «մայիսի սկզբներին»: Անհրաժեշտ էր հայթայթել թատրոնի վարձը՝ քսան ոսկին: Հատուկ մի խումբ, որը կոչված էր դերասանուհուն ազատելու այս կարգի հոգսերից, չաջակցեց նրան: Սիրանուշն ստիպված էր անձամբ գտնել անհրաժեշտ գումարը¹⁶⁶: Դրանից հետո միայն նշանակվեց ներկայացման օրը՝ մայիսի 24-ը, «Ալհամբրա» թատրոնում: «Տիգրան Երկաթ» մշակութային միությունն իր տարեգրության մեջ հետագայում արձանագրեց, որ «Քամելիազարդ տիկինը» ներկայացումն անցավ «արտակարգ հաջողություններով»: Սակայն ժամանակակիցներն այլ կարծիքի են. «Սիրանուշը կազմակերպեց «Քամելիազարդ տիկինը»:- Հիշում է Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինան:- Ոչ մի այսպես թե այնպես լավ սիրող չմասնակցեց նրան: Նրան շատ ծեր կարծելով ոչ ոք հույս չունեի, թե նա կարող է լավ խաղալ այդ դերը: Սիրանուշը ստիպված էր դուրս գալ բեմ մի այնպիսի ցած ու թույլ ստանդարտ ունեցող ուժերի հետ, որ բոլորի պատմելով, ներկայացումը եղավ ծայրից ծայր մի տխուր տեսարան»¹⁶⁷:

Դժվարություններն ու հուզմունքը, սակայն, ոչինչ էին հանդիսատեսին կրկին հանդիպելու վայելքի դիմաց: Ի տարբերություն դերասանների՝ եզրպտահայ հանդիսատեսը գտնվեց բարձրության վրա: Ներկայացումն ուղեկցվեց ծափող ջուններով, դերասանուհուն մատուցեցին ծաղկե-

¹⁶⁵ «Սավառնակ», 1931, 21 մարտի, թիվ 6:

¹⁶⁶ Տե՛ս Ռուբեն Զարյան, Սիրանուշ (1857-1932), Երևան, 1957, էջ 282-285:

¹⁶⁷ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինա, նշվ. աշխ.:

փնջեր: Սիրանուշը փափագում էր մեկ անգամ ևս երևալ բեմում իրեն բերկրալից պահեր պարզեաձ դերով և Հասավ դրան: Դյուլթեց իր Մարգարիտ Գոթիեով, «իր տպավորիչ շարժումներովը ու իր արտահայտության հատկություններովը անմահացուց իր ստանձնած դերը...»¹⁶⁸:

Ներկայացումից հետո Սիրանուշը մեկնեց Կահիրե: Ապրում էր Մլըրյանների ընտանիքում՝ քաղաքի արվարձաններից մեկում, որտեղ կենտրոնացել էր հայության մի մասը¹⁶⁹:

Սիրանուշը տեղի հայության ցանկալի հյուերն էր, նրա շուրջը հավաքվում էին բազմաթիվ աչքի ընկնող մարդիկ: Այդ հիշարժան հավաքույթներից մեկը վավերացրել է Ժենյա Արխստակյան-Պոլյակինան իր հուշերում. «Շաբաթ գիշեր Զատիկի նախատոնականին,- գրում է արտիստուհին,- մեր տանը ժողովված էր մեծ քանակությամբ մեր ծանոթները: Իհարկե Տիկին Սիրանուշը առաջի տեղն էր գրավում նրանց մեջ: Նա այնքան սիրուն էր այդ գիշեր: Մեզ մոտ էր նաև այդ գիշեր մի թիփլիսցի բժիշկ որի անունը Ալիխանով էր: Նրա մայրը և Հայտնի կինոյի ռեժիսոր Ռուբեն Մամուլյանի մայրը հարազատ քույրեր էին: Երբ Սիրանուշը ծանոթացավ նրա հետ, այդ գիշեր, հարց ու փորձ անելուց հետո, ուրախացավ որ պատահել էր մեկին, որը իր պես Թիֆլիսը ճանաչում էր և ապրած է այնտեղ, նա հանկարծ իմացավ որ Վարվառա Մամուլյանը նրա մորաքույրն է, շատ ուրախացավ: Անձամբ նրան ճանաչում էր, նրանց տանը քանիցս անգամ եղած էր: Վարվառա Մամուլյանը լավ սիրողուհի էր հաշվվում Թիֆլիսում և շատ հաճախ բեմ էր բարձրանում, մանավանդ ժողովրդական պիեսներում, ինչպես են Պեպոն, Խաթաբայա, Նամուս: Սիրանուշը լսած էր նրա տղա Ռուբենի հաջողությունների մասին և շատ հետաքրքրված, սկսեց հարցուփորձել բժիշկին: Նա պատմեց, թե ինչպես Ռուբենը, դեռ փոքրիկ հասակից նախընտրում էր թատրոնը դպրոցին, թե որքան նա ծեծ էր կերած հորից, որը վաճառական էր, այդ իր նախընտրանքի համար և որովհետև նա ժառանգած էր իր մոր սերը դեպի բեմ, ուստի այդ կռիվների ժամանակ Տիկին Մամուլյանին ևս հասնում էր իր բաժինը ու մի քանի ժամանակ նա էլ էր զրկվում թատրոնում խաղալուց: Հետո Սիրանուշը հետաքրքրվեց, թե ուր է Ռուբենի մայրը և երբ իմա-

¹⁶⁸ «Սավառնակ», 1931, 30 մայիսի, թիվ 16:

¹⁶⁹ Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արխստակյան-Պոլյակինա, նշվ. աշխ.:

ցավ, որ նա Հովիվուղում է, իր տղայի մոտ և չնայած իր տարիքին դեռ խաղում է, ժամանակ առ ժամանակ, Հայկական ներկայացումներում, նա ասաց. «Է՛հ, իսկ ես էլ, եթե մնայի իմ Հայրենիքում, մինչև հիմա էլ կխաղայի»¹⁷⁰:

Հայրենիքի անհուն կարոտը Սիրանուշի մեջ նույնքան զորեղ էր, որքան բեմում խաղալու ցանկությունը և չէր կարող չարձագանքվել դերասանուհուն շրջապատողների սրտերում: Համայնքը որոշեց նշել Սիրանուշի բեմական գործունեության 50-ամյակը: Կազմվեց Հանձնաժողով, նշանակվեց օրը՝ ապրիլի 17-ը՝ Զատիկի տոներից հետո: Նշանակվեցին նաև օրվա բանախոսները՝ Գուրգեն Մխիթարյան, Լիպարիտ Նազարյանց, նախագահությունը Հանձնարարվեց Էոթեն Բաբազյանին: Երիտասարդ արվեստագետները պետք է մասնակցեին այդ օրը տրվելիք Համերգին, իսկ ինքը՝ Սիրանուշը, արտասանելու էր Իոհաննա դ'Արկի մենախոսությունը Ֆրիդրիխ Շիլլերի «Օրբանի կույսից»: Գեղեցիկ, ճերմակ զգեստն արդեն պատրաստ էր: Սակայն այս նախաձեռնությունը ևս, որով համայնքի Հասարակայնությունը որոշ չափով կքավեր իր մեղքը մեծանուն դերասանուհու Հանդես, վիճակված չէր իրականանալու: Երիտասարդների մի խումբ, որը Կահիրեից ուղևորվում էր Ալեքսանդրիա՝ Զատիկի տոնն անցկացնելու, վթարի ենթարկվեց: Հինգ երիտասարդ, բոլորն էլ զոհվեցին: Գաղութը ցնցվեց այդ բոթից, հինգ Հայ ընտանիք սուգի մեջ էր:

Հոբելյանական Հանձնաժողովը, այսուհանդերձ, այն կարծիքի էր, որ Սիրանուշի հոբելյանը պետք է կայանար: Ինքը՝ դերասանուհին, իր վեհ էությունը մնայով հավատարիմ, պնդեց, որ հոբելյանը գոնե մեկ ամսով հետաձգվեր:

Հանձնաժողովը ստիպված էր հայտարարել, որ Սիրանուշը աղետի զոհ գնացած հինգ հայրենակիցների «թարմ շիրիմներուն առջև անհնարին կնկատե իր Հոբելյանին տոնակատարությունը և կինդրե հետաձգել զայն»¹⁷¹: Դերասանուհու խնդրանքը հարգելով՝ հոբելյանը հետաձգվեց:

Ցավալի գուգադիպությունը հոբելյանի նշանակված օրը՝ ապրիլի 17-ին, Սիրանուշի հիվանդությունը, իսկ նա տառապում էր երիկամներից, սաստկացավ, և նույն օրն էլ բժշկի խորհրդով տեղափոխվեց գերմանական «Վիկտորյա» հիվանդանոց:

¹⁷⁰ Նույն տեղում:

¹⁷¹ «Հուսաբեր», 1932, 10 մարտի, թիվ 283:

«Հուսաբեր» թերթը, տեղեկացնելով այդ ծանր լուրը, գրեց. «Գաղութին, ու մանավանդ անոր նրբագգաց տիկիներուն և օրիորդներուն կմնա գուրգուրանքով շրջապատել Հայության մեծատաղանդ զավակը, իր կյանքի այս ծանր օրերուն»¹⁷²:

Դերասանուհու առողջական վիճակը հուզում էր բոլորին: «Հուսաբեր» թերթը համարից համար իր ընթերցողներին տեղեկացնում էր հիվանդության ընթացքի մասին: «Ընդհանուր առումով կացությունը ծանր է և մտահոգիչ»¹⁷³, - գրվեց առաջին հաղորդակցության մեջ: Սիրանուշի խնամքը կազմակերպելու հոգան ստանձնեց Հարություն Ամիրայանը՝ «Կահիրեի մեջ ամենասիրված դեմքը», «մի շատ բարի և ազնիվ Հայ»¹⁷⁴: Հարություն Ամիրայանի շնորհիվ Սիրանուշը շրջապատվեց Հատուկ ուշադրությամբ:

Դրությունն աստիճանաբար բարելավվեց: Սակայն Սիրանուշն ինքն իր եղբրական վախճանին ընդառաջ գնաց: Նա գոհը դարձավ այն ամենակուլ փոթորկի, որն իր ճանապարհին ոչնչացնում էր ամեն ինչ¹⁷⁵: Դերասանուհու առողջական վիճակը կտրուկ վատացավ: Մեկ-երկու օր անց՝ հունիսի 10-ին՝ ուրբաթ օրը՝ երեկոյան ժամը 7-ին, Սիրանուշը կնքեց իր մահկանացուն:

Հոգեհանգիստը կայացավ հունիսի 12-ին Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցում: Ներկա էր համայնքի ողջ մտավորականությունը, նրանք, ովքեր ճանաչում էին դերասանուհուն: Հուղարկավորությունը տեղի ունեցավ Կահիրեի Մարմարա ազգային գերեզմանատանը՝ մտավորականների հատկացված հատուկ հատվածում՝ Երվանդ Օտյանի շիրմի մոտ:

Մեծանուն դերասանուհու կորուստը զգաստացրեց մարդկանց՝ մեկ անգամ ևս խորհել տալով տաղանդի, նրա տառապալից կյանքի և այն վերաբերմունքի մասին, որը նա վաստակում է կենդանության օրոք, սակայն արժանանում մահվանից հետո: Լիպարիտ Նազարյանցի, Գուրգեն Մխիթարյանի և այլոց ասված ու տպագրված բազմաթիվ դամբանականները նաև բարձրաձայն մտորումներ էին այս հարցի շուրջ: «Սիրանուշի եղբրական վախճանը թող սորվեցնե մեզ՝ զնահատել և հարգել մեր տա-

¹⁷² Նույն տեղում, 1932, 19 ապրիլի, թիվ 15:

¹⁷³ Նույն տեղում, 20 ապրիլի, թիվ 16:

¹⁷⁴ Գրականության և արվեստի թանգարան, **Ժենյա Արխատկյան-Պոլյակինա**, նշվ. աշխ.: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

¹⁷⁵ Տե՛ս **Ռուբեն Զարյան**, նշվ. աշխ., էջ 301-303:

ղանդները, վասնզի ատով հարգանքի տուրքը մատուցած կ'ըլլանք ոչ միայն իրենց, այլև մեր ազգային մշակույթին»¹⁷⁶, - այսպես ավարտեց իր խոսքը Լիպարիտ Նազարյանցը: Իսկ Գուրգեն Մխիթարյանն այդ օրն ասաց. «Հաված է թե դերասանը ամենեն դժբախտն է արվեստագետներեն. նկարիչեն՝ նկար մը, երաժիշտեն երգ մը կմնա, մինչ դերասանեն՝ հետք մը չի մնար: Բայց, արդա՞ր է այսպես մտածել, երբ գիտենք թե մեծ արվեստագետը, ինչպես է Սիրանուշ, ծառայած է հայ բովանդակ մշակույթին, մատուցել մը նման բաժնված է իր տաղանդովն ու ոգիովը հայ գանգվածներուն և հայ մշակույթի բոլոր ճյուղերուն: Ան շրջեցավ գաղութե գաղութ, Պոլսեն Բալկանները, Եգիպտոս, Կովկաս, Ռուսաստան. ամեն տեղ տանելով հայուն ոգին, հանձարը, արվեստը. ամեն տեղ հուզում, ժպիտ, արցունք ու արվեստի շունչ ծավալելով ու ազնվացնելով բոլորը. նրբացնելով հայ լեզուն, հարստացնելով հայ հոգին ու նպաստելով ազգային ոգիի բյուրեղացման»¹⁷⁷:

Սիրանուշին հուշարձան կանգնեցնելու խնդիրը եգիպտահայ Հասարակայնությունն իր պարտքն էր համարում: Մեծանուն դերասանուհու մահից մեկ տարի անց՝ 1933 թվականին, նույն հանձնաժողովը, որը պետք է կազմակերպեր Սիրանուշի հոբելյանը, գումարվեց, որպեսզի քննարկեր հուշարձանի կառուցման հարցը: Սակայն տարիներ շարունակ ձգձգվող այս խնդիրն իր լուծումն ստացավ միայն 1944 թվականին: Տարբեր կուսակցությունների ներկայացուցիչներ, մոռանալով իրենց համարտուկները, «միացան Սիրանուշի անհետացած շուքի տակ»¹⁷⁸ և կազմակերպեցին մի ներկայացում, որի հասույթից ստացված գումարը պետք է հատկացվեր հուշարձանի կառուցմանը: Կուսակցությունների միացյալ ուժերով էլ 1944 թ. հունիսի 4-ին Կահիրեի «Էգբեկիե» թատրոնում ներկայացվեց Արեքսանդր Շիրվանզադեի «Նամուսը» Լևոն Հովհաննիսյանի բեմադրությամբ: Ներկայացումից գոյացած 200 ոսկի հասույթին ավելացվեց ևս մի փոքր գումար, որը և կազմեց անհրաժեշտ քանակությամբ դրամը:

Հուշարձանի նախագիծը հանձնարարվեց նկարիչ և քանդակագործ Օննիկ Ավետիսյանին:

¹⁷⁶ «Հուսաբեր», 1932, 14 հունիսի, թիվ 62:

¹⁷⁷ Նույն տեղում, 15 հունիսի, թիվ 63:

¹⁷⁸ Գրականության և արվեստի թանգարան, Ժենյա Արխատակյան-Պոլյակինա, նշվ. աշխ.:

1946 թ. ապրիլի 28-ին կայացավ հուշարձանի բացումը: Ստեղծվեց հատուկ հանձնաժողով, որի անունից բացման խոսքով հանդես եկավ Երվանդ Թաշճյանը, ելույթ ունեցան Խորեն Տետեյանը, Կայծ Կոկանյանն ու այլք:

Սիրանուշի մահից հետո քանիցս հարց է բարձրացվել նրա աճյուները հայրենիք տեղափոխելու մասին: «Հայաստանի ներկա կառավարութունը, որ այնքան սեր ու գուրգուրանք ցույց կուտա դեպի հայրենի բեմը, պիտի խորհի՞ արդյոք հայ բեմի ՄԱՅՐԻԿին ոսկորներուն տալ մայրենի հողը, փոխադրելով զանոնք Սփինքսի ստորոտեն Արաբաձի փեշերուն տակ»¹⁷⁹, - հարցնում է «Սավառնակ» թերթը: Խնդիրը մինչև հիմա էլ մնում է չուժված, հարցը՝ անպատասխան:

* * *

Այսպիսով, 1920-1930-ականները եգիպտահայ թատրոնի համար նշանավորեցին կարևոր մի ժամանակաշրջան: Ստեղծվեցին առանձին թատերախմբեր, թատերական շարժումը դարձավ կազմակերպված և հաստատուն: Ճանաչված դերասանների ներկայացումները հարստացրին տեղի դերասանների պրոֆեսիոնալ գիտելիքները՝ համայնքի մշակութային կյանքին հաղորդելով ավելի դինամիկ բնույթ:

Այսուհանդերձ եգիպտահայ թատրոնը չունեցավ զարգացման ուղղադիժ ընթացք: Անցյալ դարի 20-ական թթ. վերջերին նշարվեցին ճգնաժամի նշաններ, թատրոնի շուրջը կազմվեց մի գանգված, որը հետագայում վերածվելու էր հզոր մի խոչընդոտի դրա ճանապարհին: 1930-ական թթ. այս տեսակետից դարձան յուրօրինակ մի սահմանագիժ դերասանական արվեստի ազատ զարգացման և այն ժամանակաշրջանի միջև, երբ կաշկանդող ուժերը և բազմաթիվ այլ խոչընդոտներ, պատճառ դարձան թատրոնի ճգնաժամի, նաև անկման համար:

¹⁷⁹ «Զեբլին» (Կահիրե), 1932, 18 հունիսի, թիվ 22:

**ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԹԱՏՐՈՆ. ԱՆԿՈՒՄԸ ԵՎ ԴՐԱ ՊԱՏՃԱՌՆԵՐԸ
(1932-1960-ական թթ.)**

Առաջին Համաշխարհային պատերազմը և հետպատերազմական ժամանակաշրջանը Եգիպտոսի ժողովրդի համար ազգային-ազատագրական պայքարի տարիներ էին: Մեծ Բրիտանիան, չնայած 1919-1923 թթ. Համաժողովրդական ապստամբությունը, շարունակելով կազմավորել երկրի տնտեսական համակարգը, պահպանեց իր իրավունքները նաև քաղաքական ասպարեզում: Գաղութատիրական իշխանաձևը խորացավ հատկապես Երկրորդ Համաշխարհային պատերազմի տարիներին, երբ երկիրը 1929-1933 թթ. ճգնաժամից դուրս գալու միակ միջոց ընտրեց ուղի-մականացման ճանապարհը: Իրականում պատերազմի տարիները շահութաբեր դարձան միայն խոշոր կապիտալի ներկայացուցիչների համար, որոնցից կազմված անգլոհպատակ կառավարությունը՝ Ֆարուք թագավորի գլխավորությամբ, իշխեց երկրում ընդհուպ մինչև 1952 թվականը:

Անգլիայի գաղութատիրության խորացմանը զուգընթաց երկրում հասունանում էր ժողովրդական մի նոր շարժում: Ազգային-ազատագրական պայքարը ուսանողության և երիտասարդության առաջնորդությամբ վերածվեց կարգավորված պարտիզանական կռվի: Հակոտնյա քաղաքական կուսակցությունները, ոստիկանությունը և բանակը միավորվելով կազմեցին բռնապետությանը դիմագրավելու ընդունակ հզոր մի ուժ: Երկրում ստեղծվեց հեղափոխական իրադրություն, որը գլխավորեց «Երիտասարդ սպաներ» գաղտնի կազմակերպության ղեկավար Գամալ Աբդել Նասերը: 1952 թ. հուլիսի 23-ին բանակի աջակցությամբ երկրում պետական հեղաշրջում կատարվեց: Ամբողջ իշխանությունն անցավ Հեղափոխական ղեկավար խորհրդի ձեռքը: Ընդունվեց օրենք ազրարային ռեֆորմի մասին, չեղյալ հայտարարվեց հին սահմանադրությունը: 1953 թ. հունիսի 18-ին Եգիպտոսը հռչակվեց Հանրապետություն: Վերացվեց Մուհամեդ Ալիի դինաստիան, որը կառավարում էր երկիրը շուրջ 150 տարի: Անգլիական զորքերը հեռացան երկրից: Եգիպտոսը դարձավ անկախ և սուվերեն պետություն: 1956 թ. հունիսի 23-ին ընդունվեց Հանրապետա-

կան սահմանադրություն: Պրեզիդենտ ընտրվեց Գամալ Աբդել Նասերը¹:

Սակայն այս բարեփոխումներն ակնկալվող արդյունքը չունեցան: Ազրարային ռեֆորմը և նոր սահմանադրությունը Եգիպտոսին չտվեցին ազատություն: Ըստ էության սա զաղութային կարգավիճակի մի ձևի փոխարինումն էր մեկ ուրիշով: Եգիպտոսը շարունակեց մնալ որպես հումք արտահանող և ռազմական տեսակետից կարևոր մի երկիր, այս անգամ՝ սոցիալիստական համակարգի համար: Ասուանի ջրանցքի կառուցումը միայն ուժեղացրեց նրա կախվածությունը: Երկրում կատարված վարչական և իրավական փոփոխությունները, ժողովրդի սեփականազրկումը բացասաբար անդրադարձան նաև հպատակ ժողովուրդների վրա. երբեմնի ծաղկուն հայ գաղութն աստիճանաբար քայքայվեց, սկսվեց հայերի մի նոր արտահոսք դեպի գաղթաշխարհի տարբեր երկրներ, Սովետական Հայաստան: Իտալիայի և Հունաստանի կառավարություններն իրենց ազգակիցներին պատրաստվում էին վերադարձնել հայրենիք: Սա միակ ճիշտ ելքն էր նաև հայերի համար, քանի որ ամեն մի հապաղում կնշանակեր ոչ միայն համայնքի կազմալուծում, այլև հայերի նոր արտահոսք դեպի Կանադա, Ավստրալիա, Աֆրիկա, Լատինական Ամերիկա: Եգիպտահայ թեմի առաջնորդ արքեպիսկոպոս Մամբրե Սիրունյանը 1957 թ. փետրվարի 11-ին դիմեց Ծայրագույն պատրիարք Վազգեն Ա-ին՝ հայցելով վերջինիս միջնորդությունը Հայաստանի կառավարության առջև, Եգիպտոսում ապրող հայերին հայրենիք վերադառնալու թույլտվություն տալու խնդրանքով: Եգիպտահայերի վիճակը դարձավ տագնապալի 1960 թ. նոյեմբերին ընդունված օրենքից հետո, որի համաձայն՝ օտարերկրացիներն առանց հատուկ թույլտվության զրկվում էին աշխատանք ստանալու իրավունքից: Իսկ օտարերկրացիներ էին համարվում նույնիսկ նրանք, «ովքեր ծնվել ու երկար տարիներ ապրել էին Եգիպտոսում»²: «ՍՄԿԿ Կենտկոմը և ՍՍՀՄ Մինիստրների խորհուրդը, ընդառաջելով Սովետական Հայաստանի կառավարության և սփյուռքահայ աշխատավորների ցանկություններին, 1961 թ. օգոստոսի 12-ին որոշում ընդունեցին Մերձավոր և Միջին արևելքի, ինչպես նաև ամե-

¹ Տե՛ս **Б.Г. Севранян**, Египет в борьбе за независимость. 1945-1952, Москва, 1970, сс. 65-92, сс. 255-274: Տե՛ս նաև Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. III, Երևան, 1977, էջ 477:

² **Հ.Ու. Մելիքսեթյան**, Հայրենիք - սփյուռք առնչությունները և հայրենադարձությունը (1920 -1980 թթ.), Երևան, 1985, էջ 251:

ըիկյան մայրցամաքի երկրներից հայերի նոր զանգվածային հայրենադարձութուն կատարելու մասին»³:

Ետպատերազմյան ժամանակաշրջանն, այսպիսով, դարձավ քաղաքական հակասությունների սրման տարիներ նաև Եգիպտոսում բնակվող այլ ազգությունների, մասնավորապես հայերի համար: Նոր սահմանադրությունը գործնականում արմատական փոփոխությունների չհանգեց: Հայ հեղափոխական դաշնակցություն, Ռամկավար-ազատական և Սոցիալ-դեմոկրատ հնչակյան կուսակցությունների առճակատումը պառակտեց Եգիպտոսի հայությունը՝ քաղաքական հայացքների չափանիշ ընդունելով Սովետական Հայաստանի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը: Իրականում դա նաև տարբեր աշխարհայացքների պայքար էր, երբ կուսակցություններից յուրաքանչյուրը ձգտում էր համայնքում հաստատել սեփական իշխանությունը:

Քաղաքական այս պառակտվածությունը խորացավ նաև մշակութային կյանքի ասպարեզում, որն, այսուհանդերձ, փորձում էր դրան դիմադրովել միավորվելու ջանքերով:

1942 թ. Ռամկավար-ազատական կուսակցության ուժերով (Վահան Թեքեյան, Էոթեն Բաբազյան, Տիգրան Ալեքսանյան և ուրիշներ) «Հայ գեղարվեստասիրաց Միություն» ընկերության հարկի տակ սկզբնավորվեց «Հայ ազգային հիմնադրամը»: Ընկերությունը, ունենալով համահայկական մշակութային նպատակներ, քաջալերում էր հայ մամուլը, հրատարակչական գործը, փորձեց ստեղծել գրքի միասնական շուկա Միջին Արևելքում⁴:

1940-50-ական թթ. գաղութում ծավալվեց մի շարժում, որտեղ իշխողը կոմիտայան ոգին էր, նրա երաժշտությունն իր կենսահաստատ ուժով: Մի շարժում, որի ծավալման համար իսթան հանդիսացան 1931 թ. Կոմիտասի ծննդյան 60-ամյակին նվիրված հանդիսությունները: 1931 թ. մայիսի 8-ին Կահիրեի «Լիսե Ֆրանսե» հանդիսասրահում կայացավ հորեյանական համերգ, որի ընթացքում Հայ Գեղարվեստասիրաց Միության երգչախումբը Շահան Բերբերյանի ղեկավարությամբ կատարեց Կոմիտասի ամենասիրված երգերը՝ «Աֆս մարալ ջան», «Անձրև եկավ»,

³ Նույն տեղում, էջ 254:

⁴ Տե՛ս Հ.Ն. Թոփուզյան, Եգիպտոսի հայկական գաղութի պատմություն (1805-1952), Երևան, 1978, էջ 294:

«Գուլթաներգ», «Սիփանա քաջեր», «Անտունի», գործեր, որոնք մեծ երգահանի արվեստը մեծարելուց բացի, նաև տեղի երաժշտական ուժերի հաջողութունն էին:

Համայնքում տիրող տրամադրությունը համահունչ էին նաև Աշոտ և Ռոզ Պատմագրյանների համերգները, որոնք դարձան պարբերական հատկապես 1930-ականներից հետո, երբ երաժիշտները հաստատվեցին Եգիպտոսում*: Կոմիտասի և ազգային գործերից բացի, «եվրոպական իմաստով» այս արվեստագետները նույն վարպետությունը էին կատարում նաև Հենդելի, Մոցարտի, Շումանի, Բրամսի, Չայկովսկու, Ռիմսկի-Կորսակովի ստեղծագործությունները: Չբավարարվելով միայն համերգային գործունեությամբ՝ Պատմագրյանները ներկայացնում էին նաև հատվածներ Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայից, իսկ 1946-ին տեղի ուժերի մասնակցությամբ բեմադրեցին «Տերն ու ծառան» օպերետը:

Երեք տարի անց՝ 1949-ին, «Հառաջդիմասերի» նորակառույց սրահում բեմադրվեց Աշոտ Պատմագրյանի «Հեքիաթ» օպերան: Ներկայացումը տրվեց հաջորդաբար՝ սեպտեմբերի 10-ին և 11-ին, նախապատրաստական մանրակրկիտ աշխատանքից և վերամշակումից հետո և գնահատվեց որպես «բացառիկ ձեռնարկ»՝ արժանանալով աննախադեպ ընդունելության: Բեմադրիչն էր երիտասարդ և խոստումնալից երաժիշտ Կ. Ափրիկյանը, նկարիչը՝ Ե. Ափրիկյանը, գլխավոր դերակատարներն էին Ս. Սարգիսյանը (Իշխան), Ա. Հոխիկյանը (Որբուհի), Ս. Գապասագալյանը (Բարի ոգի), Լ. Յուսուֆյանը (Սատանա): Ներկայացմանը մասնակցեց նաև 40 հոգուց բաղկացած երգչախումբը և սիմֆոնիկ նվագախումբը:

Կոմիտասի երգչախմբի օրինակով համայնքում կազմվեցին մի շարք խմբեր: Հիշարժան է Երվանդ Ալեքսանյանի ղեկավարած «Քնար» երգչախումբը, որն իր հեղինակությունը վաստակեց իբրև հայ երգի՝ Կոմիտասի, Սայաթ-Նովայի, Բարսեղ Կանաչյանի, Արամ Խաչատրյանի գործերի մեկնաբանող:

Համանման խմբեր ստեղծվեցին նաև Կոմիտասի աշակերտների՝ Բարսեղ Կանաչյանի և Համբարձում Բերբերյանի ղեկավարությամբ:

Կազմվեցին նաև վոկալ-գործիքային խմբեր: Դրանցից աչքի ընկան

* Աշոտ Պատմագրյանն ստանձնեց Ալեքսանդրիայի Պողոսյան Ազգային վարժարանի երաժշտության ուսուցչի և Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու գաղթյալ դասի վարիչի պաշտոնները: Տե՛ս «Վերածնունդ» (Թեհրան), 1937, 20 նոյեմբերի, թիվ 276:

Վահան Բարսեղյանի «Հնչակ» նվագախումբը (1931), «Գողթան» երգ-
չախումբը (1934), Լիպարիտ Նազարյանցի և Սեպուհ Շարճյանի «Համագ-
գայինի երգչախումբը» (1934), «Կոմիտաս» երգչախումբը (1940-ական
թվականներին), Խաչիկ Սանդալյանի «Քնար» խումբը:

Եգիպտոսի Հայ նկարիչները ևս Հայկական գարկերակի որոնման,
ազգային նկարագրի պահպանման ձգտումով դրսևորեցին իրենց ար-
վեստը: Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում գործում էր Լեոնարդո դա
Վինչիի անվան նկարչության երեկոյան դպրոցը, ինչպես նաև ցուցահան-
դեսներ՝ «Գալլերի Աղամբ», «Գալլերի Գրեգուարը» (սեփականատեր՝ Գրե-
գուար Մկրտչյան), «Բրեվալը», «Լ'Ադելյեն», որոնք զբաղվում էին նկար-
ների առևտրով: Այդ միջավայրում ձևավորվեցին մի շարք Հայ նկարիչներ
և քանդակագործներ՝ Երվանդ Դեմիրճյանը, Վահրամ Մանավյանը,
Պարոյր Պարտիզպանյանը, Օննիկ Ավետիսյանը, Տիրան Կարապետյանը և
այլք⁵:

1950-60-ականներին, ինչպես և դարասկզբին, կար օտար լեզու-
ներով թուրքերենի փոխարեն, այս անգամ արդեն անգլերենով կամ
ֆրանսերենով տարվելու վտանգ: Միտում, որը միաժամանակ ուներ իր
դրական կողմը: Եգիպտոսի Հայ գրական գործիչները Համախմբվեցին՝
կրկնապատկելով իրենց ջանքերը Հայոց լեզուն պահպանելու, Հայեցի սե-
րունդ դաստիարակելու ուղղությամբ: Չբավարարվելով միայն գրական
գործունեությամբ, նրանցից շատերն սկսեցին զբաղվել նաև մանկավար-
ժական աշխատանքով, խմբագրում ու թղթակցում էին տեղի թերթերին:

Լևոն Շանթը, Նիկոլ Աղբալյանը, Հակոբ Նալբանդյանը, Հակոբ
Օշականը եղել են նաև Հայոց լեզվի և գրականության ուսուցիչներ, զբաղ-
վել տեսական մանկավարժության խնդիրներով:

Հմայակ Շեմսը՝ «զգայուն բանաստեղծ և ոգեպաշտ արձակագիր»,
«Սայաթ-Նովա» ու «Քուչակ և Հովնաթան» ուսումնասիրությունների
հեղինակը, ուսումնասիրել է բանասիրությանը վերաբերող մի շարք
Հարցեր:

Գուրգեն Մխիթարյանը, Հրապարակախոսությանը զուգահեռ, գրեց
«Քառորդ դար գրականության» նշանավոր աշխատությունը:

Վահան Թեքեյանի գործունեությունը Եգիպտոսում որոշ ընդմի-
ջումներով տևեց շուրջ քառասուն տարի, որի ընթացքում փայլեց բա-

⁵ Տե՛ս Հ.Խ. Թովուլյան, նշվ. աշխ., էջ 307-311:

նաստեղծի, արձակագրի, կորովի հրապարակախոսի նրա տաղանդը:

Բյուզանդ Դյուլգերյանը հանդես եկավ իբրև արձակագիր, հրապարակախոս, թարգմանիչ և թատերագիր: Նա հեղինակն է մի շարք կատակերգությունների, որոնցից ուշագրավ են «Գող ծառաներ», «Անկատար ամուսնություն», «Փոթորիկ», «Որկրամուր», «Կեղծ տաղանդը», «Վարժապետը» և մի շարք այլ գործեր:

Համայնքում սկսեցին կազմակերպվել տարբեր բնույթի մշակութային միջոցառումներ: 1960 թ. հոկտեմբերին անցկացվեց մշակույթի ամիս, որը «Արաքս» թերթի կարծիքով անհրաժեշտ էր վերածել մշակութային տարվա: Միաժամանակ թերթը, տարակուսելով իր իսկ գաղափարի իրականացմանը, գրում է. «Բաժնված եկեղեցի, բաժնված կղեր և ուսուցիչներ, բաժնված ակումբներ, սրահներ ու մարզարաններ, բաժնված տեսակետներ, հայեցակետներ, ի՞նչպես կ'ուզեք որ զարգանա պաշտամունքը հանդես նույն մշակույթին՝ երբ ատիկա պիտի նշանակեր նույնություն զգացումներու, ճաշակներու, գաղափարներու»⁶: Հողվածագիրը եզրակացնում է, որ հայրենիքից դուրս, ուժերի գերագույն լարումով անգամ, անհնար է ստեղծել ու պահպանել լիարժեք մշակույթ: «Քչիկ մը ոգևորությունը, պուտիկ մը ճաշակը և քիչ թե շատ հետաքրքրությունը որ երևան եկավ վերջի տարիներուն, գրեթե ամեն տեղ արդյունք է միմիայն հայրենիքեն եկող կենսատու շունչին, հայ երգին ու գիրին»⁷: Խոսքը Սովետական Հայաստանի հետ մշակութային կապերի ամրապնդման մասին է, որոնք առանձնապես աշխուժացան 1961 թ.՝ Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման 40-ամյակից հետո: Եգիպտոս այցելեցին մշակույթի նշանավոր գործիչներ: Իրենց ստեղծագործությունների համերգային ծրագրով հանդես եկան Արամ Խաչատրյանը (1961) և Ալեքսանդր Հարությունյանը (1960), բացառիկ հաջողությամբ անցան հայկական ժողովրդական երգի-պարի անսամբլի ելույթները (1960):

Այսպիսով, ինչպես Եգիպտոսի, այնպես էլ Սփյուռքի մտավորականության համար պարզ էր, որ պետականության բացակայության պայմաններում մշակույթը պահպանելու ջանքերը պետք է ծառայեին ընդհանուր՝ ազգապահպանման նպատակին:

Եգիպտոսի հայ թատրոնը, ինչպես արդեն նշվեց, ծագել և գոյատևել

⁶ «Արաքս» (Ալեքսանդրիա), 1960, 29 հոկտեմբերի, թիվ 42:

⁷ Նույն տեղում:

է մշակութային միությունների շրջանակներում, մոտավորապես մեկ տասնամյակ՝ 1920-30-ական թթ. միայն Հասնելով Հարաբերական անկախության: Չունենալով սեփական շենք՝ եգիպտահայ թատերական գործիչների տրամադրություն տակ են եղել մշակութային միություններին պատկանող սրահները: Այսուհանդերձ, որքան էլ տարօրինակ թվա, Հենց մշակութային միություններն էլ դարձան Համայնքի թատերական շարժման պառակտման հիմնական պատճառներից մեկը: Բոլոր միություններն էլ, պատկանելով այս կամ այն կուսակցության, բնականաբար կախյալ վիճակի մեջ էին դնում նաև սրահներից օգտվող թատերախմբերին: 1920-ականներին կուսակցական պատկանելությունը դեռևս որոշիչ դեր չէր կատարում: Մինչդեռ 1940-60-ականներին այն դարձավ դերասանների արվեստը գնահատող հիմնական չափանիշ: «1930-ական թվականներից, գրում է Հ. Թոփուզյանը,՝ դերասանների փողկապի գույնը՝ կուսակցական պատկանելությունը որոշում էր այս կամ այն ներկայացման, այս կամ այն թատերախմբի բախտը»⁸:

Ահա թե ինչու 1954 թ., երբ եգիպտահայ թատրոնի անկումը դարձավ ակնհայտ, և այն պահպանելու ճիգերն էլ՝ ոչ արդյունավետ, Սեդրակ Լեյլեկյանի նախաձեռնությունը և անձնական միջոցներով կառուցվող թատրոնի շենքը դիտվեց իբրև մշակույթի անկախության համար մղվող անընդմեջ պայքարի մի նոր դրսևորում:

1957 թ. դեկտեմբերի 8-ին, երբ կայացավ հիմնադրի անունը կրող «Ս. Լեյլեկյան» 400-տեղանոց թատերասրահի բացումը, արվեստասեր Հասարակայնությունն այն ընկալեց իբրև թատրոնի գոյատևման կարևոր նախապայման: Շենքը պատկանում էր «Հայ Հառաջդիմասեր ընկերությունը», այն է՝ դաշնակցական կուսակցությանը, այս դեպքում ևս քաղաքական կախվածությունն անխուսափելի էր: Այսուհանդերձ, սրահի գոյությունը, ինքնին լինելով թատերական շարժման հիմնական և պարտադիր նախապայման, չէր կարող չծառայել թատերական գործի ամբողջական ու միավորմանը:

Արվեստագետների միավորման և միասնական մշակույթ ստեղծելու համընդհանուր ձգտման մեջ թատրոնն ստացավ բացառիկ նշանակություն: «Հայ բեմով ոչ միայն կարելի է փրկել կորուստե հայ լեզուն, գրում է Ռեփսոր և թատերական գործիչ Պերճ Ֆազլյանը,՝ ոչ միայն

⁸ Հ.Խ. Թոփուզյան, նշվ. աշխ., էջ 304:

կարելի է ուղղութիւն տալ հասարակութեան և դաստիարակել հայ ժողովուրդը, այլ նաև հայ թատրոնով է որ կ'իրագործվի համախմբումը բոլոր արվեստագետներուն»⁹:

Թատրոնի դերի այս գիտակցումը, սակայն, միշտ չէ, որ կարող էր Համբնկնել տարբեր երկրներում, մասնավորապես Եգիպտոսում ստեղծված իրավիճակի հետ: XX դարի 30-ական թթ. դարձան յուրօրինակ սահմանագիծ Եգիպտոսի հայ թատերական կյանքի համար: Փոխվում էր մարդկանց ճաշակը, անխուսափելի էր սերնդափոխութեան դժվարին ընթացքը: Կինոյի, նորահաս այս արվեստի համար 30-ական թթ. ծաղկման, ամենակուլ իշխանութեան տարիներ էին, երբ այն իր զանգվածային մատչելիութեամբ կազմավորեց գեղագիտական բոլորովին նոր չափանիշներ: Վայելուչ թատերասրահները տրամադրվեցին շարժանկարին: Կինոն, անշուշտ, այդ տարիներին ստեղծեց բարձրարվեստ նմուշներ: Սակայն անսքող դրսևորվեց նաև դրա շուկայիկ և ավերիչ նպատակը, որը սպառնում էր նաև թատերական արվեստին: Համեմատելով թատրոնը և կինոն՝ առավելութունը հիմնականում տրվում էր վերջինիս, հաճախ կարելի էր լսել «թատրոնը այլևս մեռած է» արտահայտութիւնը: Մանվել Վիմենցը՝ այս խոսքերի հեղինակը, իր հոդվածն ավարտում է հետևյալ կերպ. «Մունջ շարժանկարը լեզվի ելլալով ոչ միայն հավասարվեցավ թատրոնին, այլև գերազանցեց զայն իր շատ մը առավելութիւններով»¹⁰: «Հուսաբեր» թերթն իր հերթին հաստատեց, որ «ժամանակակից թատրոնը ինքնաբույս և ինքնագոհ երևույթ մըն է՝ զուրկ ամեն ավանդութենէ և բարձր ձգտումէ: Ուրիշ կերպ չէր ալ կրնար ըլլալ, վասնզի իրեն կպակսի էականը - իր գործին գեղարվեստական և գաղափարական արժեքին ըմբռնումը»¹¹:

Նման գնահատականն ուներ հիմքեր: Գոյութեան երրորդ տասնամյակին Եգիպտոսի հայ թատրոնը չկարողացավ ամրապնդել իր հիմքերը: Դերասան դառնում էին տարերայնորեն, նրանց քանակական անհիմն աճը նույնպես չհանգեցրեց պրոֆեսիոնալիզմի զարգացմանը: Բացի այդ, 1930-ականները թատերական գրականութիւնն ակնհայտորեն հետ էր մնում բեմական շարժման ընդհանուր ընթացքից: Մշակույթի բնագա-

⁹ «Քուլիս» (Իսթանպուլ), 1962, N 366, էջ 22:

¹⁰ «Սովառնակ» (Կահիրե), 1934, 24 փետրվարի, թիվ 2:

¹¹ «Հուսաբեր» (Կահիրե), 1935, 11 մայիսի, թիվ 34:

վառում կային, անշուշտ, արվեստագետներ, որոնք զբաղվում էին նաև դրամատուրգիայով՝ Խաչիկ Սանդալյան, Գրիգոր Բագրատունի, Ալեքսանդր Սարուխան, Պայծառ Երկաթ, Գրիգոր Դարբինյան, Սերովբե Պետրոսյան և ուրիշներ: Շատերը՝ դերասաններ, որոնց թատերախաղերը հիմնականում հների կրկնությունն էին և բավարար հիմք չէին կարող լինել՝ Հասարակական կյանքը լիարժեք արտացոլելու համար:

Շարունակում էր մնալ չլուծված դերասանուհիների խնդիրը: Ճիշտ է, թատրոն ներգրավվեցին բազմաթիվ կին արվեստագետներ: Փոխվեց նաև վերաբերմունքը նրանց հանդեպ. դերասանուհիներին սկսեցին նայել ակնածանքով, նույնիսկ նախանձով: Այսուհանդերձ, դերասան և բեմադրիչ Սեդի Գոչունյանը մի առիթով գրեց, որ չորսից ավելի կնոջ կերպար ունեցող ժամանակակից պիեսի բեմադրությունը հաճախ դառնում էր անհնար՝ դերասանուհիների պակասի պատճառով: «Արևմտահայ թատրոնը,- գրում է նա,- Պայլան Ամիրայի մեկենասության օրերեն մինչև այսօր, դեռ կտառապի կին դերակատարի պակասն»¹²:

Այսպիսով, անցյալ դարի 60-ական թթ. եգիպտահայ թատրոնը հանգեց մի իրավիճակի, երբ դարասկզբին ծագած խնդիրները մնացին այդպես էլ չլուծված: Ավելին, 1930-ական թթ. նշմարվեցին Եգիպտոսի Հայ թատրոնի նահանջի միտումներ: Ազդագրերից աստիճանաբար անհետացան «Եգիպտահայ դրամատիկի» և «Եգիպտահայ կոմեդիի» անունները՝ իրենց տեղը գիշելով Օննիկ Վոլթերի և Արփիար Վարդյանի կազմած նորանոր, մշտապես փոփոխվող խմբերին: 1930-ականներից հետո եգիպտահայ թատերական կյանքը դարձյալ հանգեց անհատ դերասանների և իրենց թիվն ավելացրած սիրողական խմբերի տարերային համագործակցությանը, որը նույնպես դրական չի կարելի համարել:

Ինչպես մշակույթի բոլոր ոլորտներում, թատրոնում նույնպես պառակտման միտումը զուգորդվում էր միավորվելու ոչ այնքան հաջող փորձերով:

Օննիկ Վոլթերը և Բեատրիս Եգեյանն իրենց ստեղծագործական նախասիրություններին մնացին հավատարիմ: Խաղացանկում շարունակում էին իշխել մելոդրամայի և դրամայի ժանրերը: Պահպանելով արդեն իսկ ծանոթ գործերը («Անմահ բոցը», «Անչափահասը», «Աշխարհի դատաստանը» և այլն)՝ դերասանները բեմադրեցին մի շարք նոր գործեր

¹² «Արև» (Ալեքսանդրիա), 1960, 5 դեկտեմբերի, թիվ 12.769:

ևս: Դրանք դասական երկեր էին՝ Վ. Շեքսպիրի «Օթելլոն», Վ. Հյուգոյի «Թշվառները», ինչպես նաև 1940-ական թթ. արդիական Հնչեղություն ստացած Ս. Միրզա-Վանանդեցու «Մեծն Ներսես», Ս. Բյուրատի «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» պատմական ողբերգությունները, Արսեն Շիրանյանի «Անդրանիկ» և Հրատապ՝ ներգաղթի թեման արծարծող Գ. Սվազյանի «Ներգաղթը» դրամաները:

Ժամանակին ընդունելության արժանացած թատերախաղերը շարունակում էին հետաքրքրել հանդիսատեսին՝ կազմելով հաջողված բեմադրությունների մեծ մասը: Դրանք էլ օգնեցին դերասաններին որոշ ընդմիջումից հետո վերագտնել իրենց տեղը եզրիպատահայ բեմում: Մնալով Հիմնականում ծանոթ խաղացանկի սահմաններում՝ նրանք կարողացան հասնել կատարողական ավելի բարձր մակարդակի: Առաջընթացն զգալի էր հատկապես Բեատրիս Եգեհյանի խաղում, որը ձեռք բերեց խորը, դրամատիկական շեշտադրումներ, դերասանուհուն հաջողվում էին ուժեղ, հոգեբանորեն բարդ խառնվածքի տեր կանանց կերպարներ:

1941 թ. հոկտեմբերի 26-ին «Էդբեկիե» թատրոնում թատերաչրջանի բացման առթիվ կայացավ Լևոն Շանթի «Ինկած բերդի իշխանուհին» դրամայի ներկայացումը:

Իշխանուհի Աննան Բեատրիս Եգեհյանի կատարմամբ ներկայացավ իրարամերժ դրսևորումներով, հավասարապես հավաստի և բնական ինչպես իր մեղմ և հուզիչ զգացմունքներով, այնպես էլ՝ անողոք ու դաժան՝ վրեժի իր ձգտումով: «Տիկին Բեատրիս՝ իշխանուհի Աննայի դերը անձնավորեց հիանալի հաջողությամբ, սկիզբեն մինչև վերջ ցուցադրելով ճկուն խաղարկություն մը, մերթ խորխտ ու արհամարհոտ, մերթ ողորջ ու նենգամիտ, մի՛շտ համաձայն դերին պահանջումներուն. ան հուզիչ էր մանավանդ իր մայրական զգացումներուն արտահայտության մեջ և վեհ՝ անձնասպանության պահուն»¹³: Ստեփան Համամճյանն այսպես որակեց դերասանուհու խաղը:

1940-ական թթ. նշմարվեց պատմական, հայրենասիրական գործերին վերադառնալու միտում: Պիեսներ, որոնք մեկ տասնամյակ առաջ դիտվում էին իբրև ժամանակավրեպ, իրենց գոյությունը կարծես պետք է պահպանեին ավանդության ուժով միայն, ձեռք բերեցին արդիական Հնչեղություն: 40-ական թթ., երբ սկսվեց ներգաղթը դեպի Սովետական

¹³ «Սավառակ», 1941, 1 նոյեմբերի, թիվ 43:

Հայաստան, պատմական անցյալը ներկայացնող, երբեմնի հզոր հայրենիքին նվիրված պիեսներն առավել քան անհրաժեշտ էին: Սարգիս Միրզա-Վանանդեցու «Մեծն Ներսես» և հատկապես Սմբատ Բյուրատի «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» ողբերգություններն ամենատարածվածն էին այդ տարիներին: Պատմական պիեսների բեմադրությունն, այսպիսով, այն դեպքն էր, երբ թատրոնն, առավել քան երբևէ պատասխանում էր իր առաքելությունը Սփյուռքում, այն է՝ սատարել ազգային գիտակցության պահպանմանը, կասեցնել դրա խավարման վտանգը:

1946-ին Օննիկ Վոլթերի խումբը բեմադրեց Գառնիկ Սվազյանի լրագրային հրատարակություն ունեցող «Ներգաղթը» պիեսը: Բեմադրությունն իրականացվեց «կենդանի պատկերների» շարքի սկզբունքով՝ երգեր, խմբերգեր, նվագ, պար և այլն: Ներկայացման այս ձևն ընդհանուր ոգևորության մթնոլորտի ճիշտ ընկալման արգասիքն էր: Թատերախմբի աշխատանքը ներկայացվեց ոչ միայն Կահիրեում, այլև Կիպրոսի, Լիբանանի, Սիրիայի հայաբնակ վայրերում: Ստացված հասույթը հանձնվեց «Ներգաղթի ֆոնդին», որը նույնպես կարևոր ավանդ էր հայրենանվեր այս գործին:

Վոլթեր-Եզենյան զույգը ձգտում էր արձագանքել ժամանակի պահանջներին, հաղորդակից լինել հասարակական կարևոր իրադարձություններին: Սակայն առաջացող տարիքն ու կրկնվող հիվանդությունները դժվարացրին նրանց հետագա գործունեությունը: 1946 թ. հետո դերասանների անունները գրեթե չեն հանդիպում մամուլում: 1951 թ. միայն «Հուլիս» թերթը գրեց, որ ապրիլի 21-ին «Բուրբուխ մեմորիալ հոլում», ի պատիվ «եգիպտահայ բեմի վաստակավոր մշակներեն, Օննիկ Վոլթերի», նրա բեմական գործունեության 40-ամյակի առթիվ տրվելու էր հոբելյանական՝ Արեքսանդր Աբեյանի «Մարվող ճրագների» ներկայացումը: Սակայն դերասանին վիճակված չէր ներկա գտնվել իր պատվին պատրաստվող հանդիսությունը: Ապրիլի 5-ին՝ ծանր հիվանդությունից հետո, որով տառապում էր շուրջ երկու տարի, Օննիկ Վոլթերը կնքեց իր մահկանացուն:

Դերասանի մահվան առթիվ գրվեց. «Հիմա մանավանդ, երբ հայ բեմը գրեթե պարաված է իր նախկին շուքեն ու փայլեն և նոր գործիչներ

չեն հասնիր այլևս, Օննիկ Վոլթերի կորուստը կզառնա կրկնապես սգալի»¹⁴:

Հոբեյանական հանձնաժողովը, այսուհանդերձ, որոշեց չհրաժարվել ներկայացումից: «Մարվող ճրագները», որը ճակատագրական նախագագուսով ընտրել էր ինքը՝ Օննիկ Վոլթերը, կայացավ որոշված օրը՝ ապրիլի 21-ին:

Ի տարբերություն Օննիկ Վոլթերի՝ Արփիար Վարդյանի ղեկավարած խմբերը եղան ավելի երկարակյաց: «Եգիպտահայ կոմեդին» հանդես եկավ վեց տարի անընդմեջ, որն ինքնին ձեռքբերում էր: Խաղացանկը կազմվում էր արևմտահայ օպերետային խմբերին բնորոշ սկզբունքով. նախապատվությունը տրվում էր Հակոբ Պարոնյանի նշանավոր կատակերգություններին («Շողոքորթն», «Պաղտասար աղբար») և պոլսահայ կյանքը պատկերող գործերին՝ Բյուզանդ Դյուլգերյանի թարգմանություններ և մշակմամբ («Ագրիբաս աղայի չորրորդ ամուսնությունը», «Ճակատագիրս»), Գրեմ-Սիմոնի «Հարս ու կեսուր», «Կովազան կեսուրը», ինչպես նաև Արշակ Պենկյանի խաղացանկից վերցված գործեր՝ «Շվարած վարժապետը կամ Նասրեդդին Հոջան», «Խոհարարը և վարժուհին կամ Աշճը բաշը Թոսուն աղա», «Հերովդես աղայի զվարճալի ամուսնությունը» և համանման այլ գործեր: Շարունակվում էին բեմադրվել արևմտակերպական հեղինակների տեղայնացված և կինոյից փոխառնված գործեր («Հաջի Կոմիտաս և...», «Ընտանեկան երջանկություն»): Միաժամանակ խմբում խորացավ արևելահայ երաժշտական թատրոնին դիմելու միտումը: Գարեգին Երիցյանի «Ուշ լինի, նուշ լինի» և Ուզեիր Հաջիբեկովի «Արչին մալ ալան», «Նա չլինի, սա լինի» օպերետները ներկայացվում էին ավելի հաճախ: Գործեր, որոնք նմանօրինակ կովկասյան խմբերի համար դարձել էին պարտագիր: Բացի այդ, յուրացվում էր նաև այդ տարիների արևելահայ երաժշտական թատրոնին բնորոշ ոճը՝ դերասանական խաղի իմպրովիզացիա, ճոխ բեմադրություն՝ ազուցված արևելյան երաժշտություն և պարերով: Թատերախմբի այս ուղղությամբ տարված աշխատանքը կարելի է դիտել իբրև «ասիական օպերետի» դրսևորում եգիպտահայ թատրոնում:

Դերենիկ Դեմիրճյանը, խորհելով օպերետային արվեստի կենսունակություն մասին, գրել է, որ վտանգի օրերին հասարակության մեջ խո-

¹⁴ «Հուսարբեր», 1951, 6 ապրիլի, թիվ 5:

սում է «գոյությունը պահպանելու բնագրը»: Ջարգացնելով այս միտքը՝ Լևոն Հախվերդյանն ավելացնում է. «Ահա ինքնապաշտպանության այդ տարերային բնագրն էր, որ հասարակությանը մղում էր դեպի զվարճալի ներկայացումները, իսկ թատրոնը կամա թե ակամա տուրք էր տալիս այդ պահանջին՝ ոչ միայն հանդիսատես ունենալու, այլև «արվեստը գնում է հացի ետևից» հին խոսքի տրամաբանությամբ»¹⁵:

Ազգային դիմագիծը կորցնելու վտանգը, որը համայնքում աստիճանաբար դառնում էր բացահայտ, նույնպես տագնապալից էր: Այդ իսկ պատճառով Արփիար Վարդյանի կենսահաստատ արվեստը դարձավ նույնքան անհրաժեշտ, որքան պատմական անցյալը վերարտադրող ողբերգությունները:

Արվեստի այս տեսակի անհրաժեշտության գիտակցումով էլ Արփիար Վարդյանի շուրջը համախմբվեցին համայնքի լավագույն ուժերը՝ Աստղիկ Վարդյան, Ռոզա Հովհաննիսյան, Միքայել Միքայելյան, Գրիգոր Բագրատունի, Խաչիկ Սանդալյան՝ փորձված արվեստագետներ, որոնց կողքին աճում էր դերասանական մի նոր սերունդ՝ Արաքսի Վարդյան, Գրիգոր Ալաջալյան, Սրբուհի Արմենյան, Քլեր Տոնոյան, Վերժին Կեռեղյան և ուրիշներ: Վարդյանի թատերախումբը միակն էր, որտեղ դերասանները մասնագիտական կրթություն ձեռք բերելու և թատրոնով լրջորեն զբաղվելու հնարավորություն ստացան: Թատերախմբի ղեկավարը դերասանական նոր ուժեր դաստիարակելու գործին տալիս էր նույնքան կարևոր նշանակություն, որքան խմբի գործունեությունը: 1939-ին, երբ թատերական գործի առնչությամբ սկսեցին առանձնապես հաճախ տպագրվել հոռետեսական հոդվածներ, Արփիար Վարդյանը կազմակերպեց դերասանական ստուդիա: «Մեր սիրված կատակերգակ դերասան Պ. Վ. Արփիարը նշմարած և համոզված է որ ետ այսու Հայ Բեմը և դերասանությունը դատապարտված են անգործության մատնվիլ (...)

Եվ սակայն Պ. Արփիարը հուսահատիլ չի գիտեր և միշտ իր արվեստին մեջ նորություններ փնտրելու և պրպտելու վրա է»¹⁶:- Գրեց «Սավառնակը»:

Ավելին, Ռամլեում վարձված առանձնատանն Արփիար Վարդյանն իր 24 ստուդիականների համագործակցությամբ, դերասանական դասըն-

¹⁵ Լևոն Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), Երևան, 1980, էջ 298:

¹⁶ «Սավառնակ», 1939, 12 օգոստոսի, թիվ 29-30:

Թացներին համընթաց, սկսեց ընտանի և վայրի կենդանիներ վարժեցնել՝ այս նախաձեռնություն մեջ էլ հասնելով զգալի արդյունքի: Արփիարը մտադրվեց այս խումբը պաշտոնապես գրանցելուց հետո պետականացնել և, որպես եգիպտական կրկես՝ շրջել Եգիպտոսի մեծ ու փոքր քաղաքներով մեկ, ներկայանալով ոչ միայն որպես բեմի, այլև կրկեսի դերասան և բեմադրիչ: «Այժմ ձիարշավներու ալ կհետևի և առաջիկային լավ ճոզի մը (ժոկեյ - Ա.Չ.) ըլլալու հույսը կա: - Գրում է «Սավառնակը» և ավելացնում: - Ահավասիկ ճշմարիտ արվեստագետ մը»¹⁷:

Վարդյանը պատանիներին ուսուցանում էր կատակերգական ժանրի հիմունքներ, իսկ նրան միացած Խաչիկ Սանդալյանը վարում էր դերասանական վարպետության դասընթացը: Ցավոք, ստուգիան երկար կյանք չունեցավ՝ ընդամենը վեց ամիս: Սակայն այս կարճ ժամանակաշրջանում անգամ բավական գործ կատարվեց. 24 ստուգիականներ ձեռք բերեցին դերասանական որոշ փորձ և հմտություն:

Արփիար Վարդյանը համայնքի այն եզակի թատերական գործիչներից էր, որը ոչ միայն մտահոգված էր դերասանական նոր ուժերի համալրման խնդրով, այլև գործնական քայլեր ձեռնարկեց այդ ուղղությունում: Դրան նպաստեց նաև հանգամանքը, որ կատակերգական ժանրը 1930-ական թթ., նաև ի հաշիվ դրամատիկականի, առաջնային դիրք զբաղեց եգիպտահայ թատրոնում: Հիրավի, հասարակայնության «ինքնամոռաց հակումը դեպի կոմեդի», վճռականորեն ազդեց թատրոնի հետագա ընթացքի, ժանրերի փոխհարաբերության, հետևաբար՝ նաև դերասանական ուժերի տեղաբաշխման վրա:

Օննիկ Վոլթերը և Բեատրիս Եգեոյանը, կանխատեսելով իրենց մեկուկուսուցումը, փորձեցին միանալ Վարդյան զույգին՝ ստեղծելով համատեղ բեմադրություն: Ընտրվեց Մորիս Հենրքենի «Պեպեքս» կատակերգությունը, որի ներկայացումը տեղի ունեցավ 1934 թ. մայիսին Ալեքսանդրիայի «Հայր Ալիշան» սրահում: Ստեղծվեց դերասանների մի նոր համագործություն՝ Օննիկ և Բեատրիս Վոլթեր (Ուլիյամ և Քեթի Հարիսոն) և Արփիար և Աստղիկ Վարդյան (Ջիմ և Մեքի Աքոթ): Ներկայացումն ունեցավ իր հանդիսատեսը և կարող էր լինել ավելի հեռանկարային, եթե միայն դերասաններին հաջողվեր շարունակել համատեղ աշխատանքը: Արփիար Վարդյանի արվեստի սկզբունքները և խաղատճը միշտ չէ, որ

¹⁷ Նույն տեղում:

ընդունելի էին Վոլթեր դերասանական գույգի համար: Հաջորդ իսկ՝ «Տեր և տիկին Պատաշոն» պիեսի բեմադրությունը կայացավ միայն Արփիար գույգի մասնակցությամբ:

1935 թ. մայիսի 15-ին Ալեքսանդրիայի «Լիսե Ֆրանսե» թատրոնում Արփիար Վարդյանի ներկայացրած հաջորդ՝ «Խոհարարը և վարժուհին կամ Աչճը բաշը Թոսուն աղա» կատակերգությունը, չնայած իր արևելյան անվանմանը, սերում էր ֆրանսիական օպերետների խաղացանկից և վերամշակվել Արշակ Պենկյանի կողմից: Չարմանալի է, որ Արփիար Վարդյանին հաջողվեց ստեղծել այնպիսի մի մթնոլորտ, երբ տիպիկ փարիզյան կերպարի կողքին (Վարժուհի՝ Ռոզա Հովհաննիսյան) միանգամայն բնականորեն կարողանում էին գոյակցել պոլսահայ միջավայրի նորատիպ բուրժուազիայի ներկայացուցիչները՝ ի դեմս Թոսուն աղայի (Արփիար Վարդյան) և Թուրանտա հանրմի (Ասողիկ Վարդյան), կալվածատեր Թորոս բեյի (Վ. Նազարյան) և նրա որդիների: Այդ մթնոլորտը ստեղծվում էր պարային տեսարանների բազմազանությամբ, պոլսահայ միջավայրում ընդունված «զվարթ քառյակների» և հայկական երգերի կատարմամբ, դերասանների աշխույժ և անկաշկանդ խաղով:

Վարդյանի զվարճացնող արվեստն ուներ կենարար մի լիցք, որն այն դարձնում էր անհրաժեշտ, իսկ գեղագիտական լուծումները՝ միանգամայն ընդունելի: «Այլևս ամեն տարակույսե վեր է որ Եգիպտահայ Հասարակության խոշոր զանգվածին համակրությունը շահած է Տեր և Տիկին Վ. Արփիար ամուլը»¹⁸, - արձագանքեց «Արաքս» թերթը հերթական ներկայացումից հետո:

Ֆրանսիական օպերետներից բացի, Արփիար Վարդյանն իր խաղացանկում ընդգրկեց նաև հույն երգիծաբանների գործեր: «Արաքս» թերթը, նշմարելով այս միտումը, գրեց. «Պ. Արփիար ներկայիս սկսած է հաջորդական կերպով բեմադրել պիեսներ, որոնք ընդհանրապես առնված եվրոպական հեղինակություններե, թարգմանաբար կամ նմանողաբար հայացված, և հապավումներով ու ճոխացումներով իր կողմե վերածված ժողովրդական կոմեդիներու, իր խաղացանկին պիտի տան բոլորովին ինքնատիպ դրոշմ մը»¹⁹: Սա պոլսահայ թատրոնից եկող ավանդույթ է, որն առանձնապես ընդունված էր օպերետի ժանրում, իսկ Արփիար Վարդ-

¹⁸ «Արաքս», 1935, 27 մայիսի, թիվ 19:

¹⁹ Նույն տեղում:

յանը, որն այդ ավանդույթի կրողն էր, որոշ առումով նաև Արշակ Պենկյանի հետևորդը, բնականաբար պետք է հանգեր ստեղծագործելու այս եղանակին: Այս կարգի առաջին կատակերգությունը, որը 1935 թ. հոկտեմբերի 20-ին ներկայացվեց Ալեքսանդրիայի «Լիսե Ֆրանսե» թատրոնում, կոչվում էր «Ճակատագիրս»՝ Բյուզանդ Դյուլգերյանի թարգմանությունը և մշակմամբ: Պիեսը կառուցված է կատակերգության բոլոր օրենքներով. թյուրիմացություն, որը տեղի է տալիս ծիծաղաշարժ իրավիճակներին, արտաքինապես անգուշակելի, իրականում՝ մտածված ու ծրագրված գործողություններով: Դասականին հարող այս կատակերգությունը հետևեց 1936 թ. փետրվարի 23-ին նույն՝ «Լիսե Ֆրանսեում» ներկայացված «Ժան թագավորը և Իգնատ աղան» կատակերգությունը՝ Սաշա Կիթրիի «Ժան թագավորը» պիեսի թարգմանված և հայկական միջավայրին հարմարեցված տարբերակը: Հակադիր ոճերի և ժանրերի միասնությունը, սկսած վերնագրից, միանգամայն բնականորեն թափանցում էր պիեսի գործողությունները և բեմահարթակ: Ինչպես ֆրանսիական թագավորի և պոլսեցի վաճառականի անունները կարող են գտնվել կողք կողքի, այնպես էլ ներկայացման ընթացքում դրամատիկական, նույնիսկ ողբերգականին հարող իրավիճակները փոխարինվում էին զավեշտալից, ծիծաղաշարժ պատկերներով: Յուրօրինակ մի տրամաբանություն մեծ թանրերի այս խառնուրդը ոչ միայն չհանգեցրեց հակասություն, այլև հասնելով որոշակի ներդաշնակության, ստեղծեց ամբողջական մի ներկայացում: Շարունակելով այս գիծը՝ Արփիար Վարդյանը նույնպիսի հաջողությամբ 1936 թ. մայիսի 3-ին «Լիսե Ֆրանսե» թատրոնում ներկայացրեց հույն երգիծաբան Ն. Լասքարիի «Զոքանչներու հաղթանակը» թատերախաղը՝ Բյուզանդ Դյուլգերյանի թարգմանությունը:

Վերադառնալով հայացված պիեսներին՝ Արփիար Վարդյանը բեմադրեց Արշակ Պենկյանի խաղացանկից ևս մի քանի գործ: 1930-40-ականներին Պենկյանի խաղացանկի հանդեպ, այսպիսով, առաջացավ հետաքրքրության մի նոր ալիք: Արփիար Վարդյանը կարողացավ ծանոթ գործերին հաղորդել արդիական հնչեղություն՝ ընդգծելով դրանցում անպայմանորեն առկա ժողովրդական իմաստուն խոսքը:

Արշակ Պենկյանի «խաղացանկի զարդը կազմող» «Շվարած վարժապետը կամ Նասրեդդին Հոջա» կատակերգությունը (26 փետրվարի,

1939 թ., թատրոն «Լիսե Ֆրանսե», Ալեքսանդրիա) պատկանում է դրանց թվին: Արևելյան խոսուև պատմություններով ազդեցված այս բեմադրությունը տարիներ շարունակ մնաց Արփիար Վարդյանի խաղացանկում, հաջողությամբ ներկայացվելով նաև Կահիրեում, արտասահմանյան հյուրախաղերի ժամանակ:

Նույնպիսի լուծում ստացավ նաև 1947 թ. հուլիսին «Արարատ» մարզադաշտում ներկայացված «Հերովդես աղայի զվարճալի ամուսնությունը» պիեսը՝ դարձյալ Պենկյանի խաղացանկից: Հանդիսատեսները, երկու ժամ շարունակ մնալով Արփիարի ստեղծած զվարթ միջնուրրտում, խաղի ավարտից հետո չհեռացան՝ «Արարատ» մարզադաշտը վերածելով երիտասարդ գույգերից կազմված մի ընդարձակ պարահրապարակի:

Արփիար Վարդյանը, ընտրելով ոչ հավակնոտ, մարդկային ներքին թուլությունները ծաղրող թատերախաղեր, հետապնդում էր հանդիսատեսին զվարճացնելու, լավատեսական տրամադրություն ստեղծելու նպատակ և հասնում էր դրան: Նա ուներ մագնիսական մի ուժ, որը դեպի իրեն էր ձգում զվարթախոհ բազմություններ, որոնց համար ներկայացումը նաև տոն էր, հանդիսանք:

Եգիպտահայ թատերասերները, գնահատելով Վարդյանի արվեստը, վարձահատույց եղան նրան գեղեցիկ մի նախաձեռնություն: 1947 թ. հունիսի 15-ին «Արարատ» ընդարձակ մարզադաշտում մի խումբ դերասանների՝ Վարդանույշ Բերբերյանի, Արաքսի Օհանյանի, Խաչիկ Սանդալյանի, Ստեփան Եգեհյանի, Ստեփան Շատախյանի և Հակոբ Շահնուրի ուժերով, ի պատիվ Արփիար Վարդյանի և նրա մասնակցությամբ, «Արարատ» մարզադաշտում ներկայացվեց Մանուկ Թաշճյանի (Մանվել Վիմենցի) «Ամուսնության փորձանքը» կատակերգությունը: Նյութը պատկերում է պոլսահայ իրականությունը, որն այնպիսի սիրով և հաջողությամբ բազմիցս ներկայացրել էր ինքը՝ Արփիար Վարդյանը: Այս անգամ էլ իր հերոսին՝ Մերկերիոս աղային, Վարդյանը ներկայացրեց ծանոթ մի կացության մեջ, երբ հարուստ վաճառականը գալիս է Պոլիս՝ ամուսնանալու նպատակով և դառնում անծանոթ քաղաքի խորամանկ մեքենայությունների հերթական զոհ: Նրա խաղընկերներ Խաչիկ Սանդալյանը՝ Բառնաբաս աղայի, Ստեփան Եգեհյանը՝ Ծառա Կուռնեղիոսի, Ստեփան Շատախյանը՝ Ժիրայրի, Արաքսի Օհանյանը՝ Վարդուհու, Վարդանույշ Բերբերյանը՝ Զոքանչի դերերով կազմեցին պոլսահայ միջա-

վայրին հատուկ կերպարների մի շարք՝ ստեղծելով այն տարիներին բնորոշ կատակերգությունների հաջողված մի նմուշ:

1947 թ. հետո Վարդյան դերասանական գույգի գործունեությունը երկար չտևեց: Երեք տարի անց՝ 1950 թվականին, Աստղիկ Վարդյանը հեռացավ կյանքից: Արփիար Վարդյանը, մնալով մենակ, շարունակեց զվարճացնող իր արվեստը՝ լինելով հայաշատ բազմաթիվ կենտրոններում: Վարդյանն իր շուրջն էր համախմբում տեղի դերասանական ուժերը՝ աշխատելով աջակցել թատերական շարժմանը նաև այլ համայնքներում: Եղավ Ադիս Աբեբայում, Ամմանում, Բեյրութում, Ստամբուլում, Դամասկոսում, Հալեպում, Բաղդադում, որտեղ ներկայացրեց հիմնականում իր իսկ թատերախաղերը՝ «Շաբաթ մը հորը տունը, շաբաթ մը մորը տունը», «Կիներու հետ չի խաղացվիր», «Խելոք Դավիթը», «Չորս կին առնող գյուղացին» և այլ գործեր:

1950-ական թվականներին, երբ Բեյրութում հասունանում էր սեփական դիմագիծն ունեցող և շատ շուտով Սփյուռքում առաջնորդողի դերը գրաված թատերական հզոր մի շարժում, Արփիար Վարդյանի ավանդը գնահատվեց իբրև հայ բեմարվեստի յուրահատուկ ձևաբեկում: «Ժողովուրդը խուժած է ժամանակեն առաջ: Գրում է «Քուլիսի» թղթակիցը «Շաբաթ մը հորը տունը, շաբաթ մը մորը տունը» ներկայացման առիթով (14 դեկտեմբերի, 1955 թ., «Սեն ժոզեֆ» թատերասրահ): Ար. Վարդյան ապահոված է լայն ժողովրդականություն: Անհամբերություն հառաջ եկած ծափահարությունց տակ վարագույրը կբացվի քիչ մը ուշ: Արփիարի գործը առաջին իսկ վայրկյանին կ'ազդե ներկաներուն վրա, որոնք անդադրում, կուշտ ու կուռ կ'ինդան: Հեղինակը, ծիծաղ և խնդուք խլելու մասնագետ մըն է կարծես: (...) Բեյրութ այցելող դերասաններու մեջ, ամենաշատ սիրվածներեն հանդիսացավ Պ. Վարդյան թե՛ իր գործով, թե՛ իր դերով»: Ամսագրի անանուն հեղինակը, ներկայացնելով արտիստին գրում է. «Ահավասիկ հայ բեմի առաքյալ մը, անձնագոհ և նվիրյալ որ հայ բեմին ի սեր կըրջի ամենուրեք հայություն մեկ վառ պահելու համար թատրոնի սերը»²⁰:

Արփիար Վարդյանը, հանդես գալով Սփյուռքի տարբեր գավառներում, անշուշտ, ղեկավարվել է թատրոնին ծառայելու ձգտումով: Միաժամանակ հիմքեր կան ենթադրելու, որ նա ստիպված էր թողնել Եգիպտոսը,

²⁰ «Քուլիս», 1956, N 218, էջ 12:

դրանից հետո էլ իր գործին մնալով հավատարիմ:

Եգիպտահայ թատերական շարժմանը, ինչպես արդեն նշվեց, ուղեկցել են արվեստին խորթ տարրեր, որոնք, եթե սկզբում բավարարվել են իրենց հարակից վիճակով, ապա 1930-ական թվականներից հետո, քանակապես ավելանալով, սկսեցին հետևողական պայքար մղել՝ առաջատար դիրք գրավելու համար: Ըստ որում այդ ձգտումները, որպես կանոն, իրականանում էին հավակնոտ ու անճաշակ ներկայացումներով: Բեմադրում էին Շեքսպիրի ողբերգությունները՝ «Համլետ», «Օթելլո»՝ դրանում տեսնելով իրենց անառարկելի առավելությունը:

Նորահայտ դերասանների «չեքսպիրյան» ներկայացումների առաջին հաղթանակը եղավ այն, որ հին սերնդի ներկայացուցիչներն ստիպված եղան հրաժարվել մշտական թատերախմբերից: Հաջորդ քայլը թատերական ասպարեզից նրանց իսպառ վտարելն էր: Արփիար Վարդյանի վերջին տարիների թափառումները կարելի է համարել նաև որպես մշտական հետապնդումների հետևանք: Այլապես խորեն Տետեյանը «Քուլիսի» էջերում չէր գրի. «այստեղ մեր գաղութին մեջ գտնվող միակ կատակերգակ դերասան Արփիար Վարդյանը դարձավ պաղպղակավաճառ խանութպան»²¹, Վարդյանի ճակատագիրը նմանեցնելով մեկ այլ կատակերգակի՝ Դավիթ Թրյանի ճակատագրի հետ, երբ նա, Իզմիրում որոշ ժամանակ ստիպված լինելով զբաղվել վարսավիրությունով, Թիֆլիս տեղափոխվելուց հետո միայն կարողացավ վերադառնալ թատրոն:

Արփիար Վարդյանը նույնպես ստիպված էր լքել Եգիպտոսը՝ բնակություն հաստատելով Մոնրեալում: Այստեղ էլ շարունակեց ծառայել թատրոնին, և այստեղ էլ 1975-ին, համազգային շուքով նշվեց նրա թատերական գործունեության 50-ամյակը:

Երեք տարի անց՝ 1978 թվականին, Արփիար Վարդյանը կնքեց իր մահկանացուն:

1930-ական թթ. եգիպտահայ թատրոնի աչքի ընկնող ներկայացուցիչներ Օննիկ Վոլթերը և Արփիար Վարդյանը, որոշ ժամանակ պահպանելով մշտական թատերախմբեր, իրենց գործունեությունը շարունակեցին՝ հավաքագրելով համայնքի տարբեր սիրող դերասանների: Նույն սկզբունքով էին գործում նաև դերասան-բեմադրիչներ Խաչիկ Սանդալյանը, Լևոն Շիշմանյանը, Խաչիկ Նորիկյանը և ուրիշներ:

²¹ Նույն տեղում, 1961, N 348, էջ 4:

Թատերախոսները, անդրադառնալով **Խաչիկ Սանդալյանի*** դերասանական գործունեությանը, որպես կանոն, ընդգծել են կերպարանափոխվելու, թատերական տարբեր ժանրերում հավասարապես հանդես գալու նրա ունակությունը: Նախընտրելով կատակերգությունը՝ Սանդալյանը գերապատվությունը տվել է այս ժանրին:

Ինքը՝ Խաչիկ Սանդալյանը, բազմաթիվ ինքնուրույն բեմադրությունների հեղինակ է, որոնց համար իբրև հիմք ծառայել են իր իսկ կատակերգությունները: Նրա խաղացանկի ձևավորման վրա որոշակի ազդեցություն է ունեցել Ֆրանսիական թատերագրությունը: Ըստ որում դա արտահայտվեց Ֆրանսիացի հեղինակների երկերի ոչ միայն բեմադրությամբ, այլև թարգմանությամբ: Դերասանը միանգամից չէ, որ հանգեց օպերետային արվեստին: Տարիներ շարունակ թատրոնը և երաժշտությունը նրա համար գոյություն են ունեցել տարանջատված: Դերասանական գործունեությանը զուգընթաց Սանդալյանը հավասար նվիրումով ղեկավարեց 1918-ին հիմնած մանդոլինահարների «Քնար» նվագախումբը: Խմբի փորձերն անցնում էին այն ժամանակ դեռևս չեզոք «Հառաջդիմասերի» ակումբի ընդարձակ սրահներից մեկում: Մի քանի ամսվա ընթացքում նվագախմբի կազմը հասավ երեսուներեքի: Սակայն հաջողությամբ սկսած գործը հանգեց ձախողման, երբ խումբը դարձավ կուսակցական ոտնձգությունների առարկա: Կուսակցական միջամտությանը Սանդալյանը պատասխանեց նրանով, որ հեռացավ ակումբից՝ ստիպված լինելով ցրել նաև խումբը: «Այսպես սիրելի ընթերցող, երաժշտական բաժինը քարշ տվեցի մինչև 1932 թվականը: - Հիշում է դերասանը: - Բայց Ալեքսանդրիայում շատացել էին մանդոլինիստները...»²²:

Արվեստագետի համար մնաց թատրոնը, որը նրան նաև երաժշտությամբ զբաղվելու հնարավորություն ընձեռեց: Սանդալյանը որոշեց բեմադրել օպերետներ սեփական լիբրետոներով և երաժշտությամբ²³: 1936-1948 թվականներին՝ ընդհուպ մինչև Սովետական Հայաստան մեկնելը, Խաչիկ Սանդալյանը խաղում էր բացարձակապես իր իսկ հեղինակած գործերի բեմադրություններում: Դրանք էին՝ «Սոնյա», «Մարտ կամ ձակատին էր գրված», «Շահզադե կամ Փայտահատի երազը», «Սեյաթ», «Գի-

* Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սմբատ Բյուրատի «Վարդանանքը»՝ եգիպտահայ թատրոնում և կինոյում. Խաչիկ Սանդալյան, Արվեստագիտական հանդես, Երևան, 2019, N 1, էջ 77-91:

²² Գրականության և արվեստի թանգարան, **Խաչիկ Սանդալյանի** ֆոնդ, N 52:

²³ Տե՛ս նույն տեղում:

քորը» օպերետները և «Օթեյո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն», «Փողի ստրուկներ», «Ֆելլաչի պատիվը», «Խոլերա», «Ջենոբ աղա և բանաստեղծը», «Ինքնակոչ դերասաններ», «Հինգ անձի համար մեկ սենյակ», «Երևույթն էր դատված... կամ Բոնի խերազար», «Չարչրբի աղջկան ամուսնությունը» (Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի նշանավոր գործի մոտիվներով) կատակերգությունները:

Խաչիկ Սանդալյանի առաջին հեղինակային «Սոնյա» օպերետը, որտեղ նա միաժամանակ հանդես եկավ իբրև թատերագիր, կոմպոզիտոր, բեմադրիչ և դերասան, արժանացավ ջերմ ընդունելության՝ հավասարապես բարձր գնահատվելով ինչպես Ալեքսանդրիայի, այնպես էլ Կահիրեի հանդիսատեսի կողմից:

Օպերետը սպասվող երևույթ էր եգիպտահայ մշակութային կյանքում. բեմադրությունը դեռ ընթացքի մեջ էր, իսկ ներկայացումը գովազդվում էր ավելի քան մեկ տարի առաջ՝ աֆիշներում ներկայացվելով որպես «կովկասյան օպերետ»²⁴, որ «անջնջելի հիշատակ մը պիտի թողու Եգիպտահայ թատերասեր հասարակության»²⁵:

Հավանաբար «կովկասյան» ասելով հեղինակը նկատի չունեի գործողության աշխարհագրական վայրը՝ դեպքերը, ինչպես նշված է լիբրետոյում, ընթանում են Աստրախանի, Նովոչերկասկի և Ցարիցինի մարզերում, այլ Առաջին աշխարհամարտից հետո «ասիական օպերետ» ընդհանուր անվանումով կովկասյան բեմահարթակները ողողած օպերետի տարատեսակը, որն իր արտացոլումը գտավ նաև Սիյուռքում: «Սոնյա» օպերետում ընտրված է կողակների միջավայրը, հերոսները բնականաբար կրում են ռուսական անուններ, սակայն ընդհանուր մթնոլորտը, ոգին, կառուցված են այդ տարատեսակին հատուկ սկզբունքով, որտեղ իշխողը «թամաշահերգապարային» տեսարաններն են՝ արևելյան հեքիաթներին նմանվող սյուժեներով²⁶:

Կոզակ Հարյուրապետ Վասիլի Դմիտրիևի տուն է գալիս մի կտրիճ գինվորական՝ Հիսնապետ Իվան Ալեքսեևը՝ կարևոր հանձնարարականով: Հաջորդ օրը Վասիլին իր մարտիկներով մեկնում է ռազմաճակատ: Նրա դուստրը՝ Սոնյան և Իվանը սիրահարվում են: Իվանը հանուն Սոնյայի

²⁴ «Արաքս», 1936, 29 փետրվարի, թիվ 7:
²⁵ Նույն տեղում, 1935, 21 դեկտեմբերի, թիվ 49:
²⁶ Տե՛ս Լևոն Հախվերդյան, նշվ. աշխ., էջ 298-300:

մնում է գյուղում, չնայած զինվորական պարտականություններից խուսափելու համար նրան պատիժ է սպասում: Սիրահարներին Վասիլիի կարգադրությունները հսկում է տան հավատարիմ ծառան՝ Պյոտրը, որն իր տիրոջը կյանքով է պարտական: Նա էլ հայտնաբերում է Իվանին և Սոնյային, և, համաձայն իր երգմանը, պետք է մատնի նրանց, չնայած Իվանն անկեղծ սիրում է աղջկան և մտադիր է ամուսնանալ: Պյոտրն ամեն ինչ պատմում է տուն վերադարձած Վասիլիին: Իվանին պետք է աքսորեն Սիբիր. նա ժամանակին չի վերադարձել իր գորագույնը, իսկ գայրացած հայրը որոշում է Սոնյային և դստերը քաջալերող մորը՝ Տանյա Կատերինովային վճռել տնից: Այստեղ անսպասելիորեն միջամտում է ծառան՝ Պյոտրը, և համոզում Վասիլիին, որ նրա կինը մեղավոր չէ: Վասիլիին կնոջը թողնում է տանը, ի վերջո Սոնյային նույնպես չի արտաքսում, սակայն ինքը ծանր ապրումների պատճառով հիվանդանում է:

Սիրահարներին օգնության է գալիս գյուղում ապրող մի մուրացիկ՝ Սերգեյ անունով, որին բոլորը խելագար են համարում: Իրականում նա դժբախտ սիրո զոհ է, որի սիրած աղջկան նույնպես աքսորել են Սիբիր: Նա գտնում է Հիանապետ Իվանին, որն այդ ընթացքում կարողացել էր օգնության հասնել իր ընկերներին և թեժ մարտի ընթացքում փրկել նրանց:

Իվանը ոչ միայն ներում է ստանում, այլև արժանանում չքանչանի:

Սերգեյն Իվանին վերադարձնում է իրեն սպասող ընտանիքը և ընկնում ճամփա՝ իր սիրածին գտնելու:

Ներկայացումը տպավորիչ էր ու գունագեղ՝ աչքի ընկնելով նրբաճաշակ ձևավորմամբ, դեկորները պարզ էին ու գեղեցիկ, դերասանները՝ վառ հագուստներով, հաջող դիմահարգարված: Ակնհայտ էին նաև պարային տեսարանների մշակված բեմադրությունն ու նվազախմբի անթերի կատարումը, որոնք «ասիական օպերետում» առանձնապես կարևոր էին և կարող էին դիտվել ու գնահատվել գործողության ընդհանուր ընթացքից առանձին: Կահիրեի ներկայացման առթիվ (1936, 15 մարտի, թատրոն «Էգբեկի») տպված թատերախոսականում հոգվածագիրը, շեշտելով հենց այս հանգամանքը, գրում է. «Կաբառեի տեսարանը իր Վոլգայի նավաստիներով շատ սիրուն էր, որուն փայլը ավելցուց Բեքիր Բեյ իր կովկասյան պարերով» և ավելացնում. «Նվազախումբը ևս իր հաջող նվազակցություններով կրցավ խաղին փայլը ավելցնել, ինչ որ օպերետի ներկա-

յացումի մեջ զգալի պայման է»²⁷ :

Խաչիկ Սանդալյանը, բարձր գնահատվելով որպես հեղինակ և բեմադրիչ, աչքի ընկավ նաև գլխավոր՝ Վասիլի Դմիտրիևի դերում: Արաքսի Օհանյանը, որին նվիրվեց Կահիրեի ներկայացումը, գերեց իր Սոնյայով, անթերի էր երգեցիկ տեսարաններում: Սոնյայի մոր՝ Տանյա Կատերինովայի դերով հանդես եկավ օր. Մամիկոնյանը, Գ. Նազիպյանը կատարեց Իվան Ալեքսեևի դերը: Մանուկ Թաշճյանը, ըստ «Սավառնակի» թղթակցի, «խիստ տպավորիչ էր» Մուրացիկ Սերգեյի դերում, իսկ Վ. Գալփակյանը «չատ տիպիկ և հաջող էր» հավատարիմ ծառա Պյոտրի դերում:

Սանդալյանը չէր ընդունում սահմանափակումներ ո՛չ թեմաների, ո՛չ էլ բեմադրությունների հարցերում: Նրա հաջորդ՝ «Շահգադե կամ Փայտահատի երազը» օպերետը, որը նա բեմադրեց Արփիար Վարդյանի համագործակցությամբ, նույնպես գովազդվեց՝ ներկայացվելով իբրև «օպերետային հսկա ներկայացում» (1938, 3 ապրիլի, թատրոն «Լիսե Ֆրանսե»)։ Չորս արար և մեկ պատկերով այս ներկայացմանը պետք է ուղեկցեր «մեծ նվազախումբ, բաղկացած հայ և օտարազգի ծանոթ արվեստագետների»:

Օպերետի գործողությունն այս անգամ կատարվում է եգիպտոսում 800-ական թվականներին արաբական խալիֆայության շրջանում և իր պատկերազարդությամբ պետք է հիշեցնի «Հագար ու մեկ գիշերվա» հեքիաթները: Ամիրայի պալատն իր շքեղությամբ ու նիստուկացով երազի էր նմանվելու: Փայտահատն այդպես էլ կարծում է, երբ խորամանկ հարկահավաքի հրամանով իր անշուք հյուրանոցից հայտնվում է պալատում: Ներկայացումը, ինչպես և ենթադրում է արևելյան հեքիաթը, շլացրեց իր գունագեղ պատկերներով, հագուստի շքեղությամբ և ձևավորման ճոխությամբ: Հանդիսատեսին «ամբողջ 4 ժամ իսկապես հիացմունքի մեջ պահելը» Սանդալյանի նպատակն էր, որը և նա կարողացավ հաջողությամբ իրականացնել:

Գլխավոր՝ փայտահատ Շապանի դերով հանդես եկավ Խաչիկ Սանդալյանը, նրա խաղընկերներն էին Հայկազուն Արփիարյանը (Հարկահավաք Սահիլ), Աստղիկ Վարդյանը (Սևամորթ ստրկուհի Շահգադե) և ուրիշներ:

Սանդալյանը, ինչպես արդեն նշվեց, սահմանափակումներ չէր ըն-

²⁷ «Սավառնակ», 1936, 21 մարտի, թիվ 11: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

դունում, միանգամայն ազատ էր ինչպես սեփական, այնպես էլ ուրիշ դրամատուրգների գործերի հանդեպ: «Օթեյլո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն» թատերախաղը դրա օրինակն է: Գործը նմանություն աղերսներ ունի Օտյան-Վյուերճյանի «Չարչըր Արթին աղայի» և Գրեմ-Միմոնի «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն» կատակերգությունների հետ՝ պատկերելով միամիտ ու դյուրահավատ պոլսեցի հոր և կրթված ու ազատամիտ դստեր պատմությունը: Հաջորդ՝ «Չարչըրի աղջկան ամուսնությունը» դրա հաստատումն է, որտեղ պոլսեցին կրում է Օտյան-Վյուերճյանի ծանոթ կատակերգության հերոսի անունը, իսկ գործն ամբողջությամբ գրված է ըստ «Չարչըր Արթին աղայի» մոտիվների:

Գործողությունը ներկայացնում է պոլսահայ իրականությունը, որը եգիպտահայ թատերագրի կողմից ընկալվում է նաև իբրև արևմտահայության բարձրը ներկայացնող տիպիկ միջավայր: Մշակվել էր թատերախաղի մի տարատեսակ, երբ մեկ ընտանիքի շրջանակներում բախվում էին իրարամերժ կարծիքներ, դրսևորվում էր գաղափարների պայքար: Պոլսահայության համար տիպիկ էր դարձել հարուստ, կյանքի մասին իր սահմանափակ պատկերացումներն ունեցող և դրանց համառորեն կառչող վաճառականի կերպարը: Հակոբ Պարոնյանի, Երվանդ Օտյանի և Գրեմ-Միմոնի երկերից ծանոթ, դասական դարձած մի հերոս: Սանդալյանի թատերախաղում դա Ջենոբ աղան է, որը նրա առնվազն երեք՝ «Ջենոբ աղա և բանաստեղծը», «Հինգ անձի համար մեկ սենյակ» և «Օթեյլո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն» կատակերգությունների գլխավոր հերոսն է: Ջենոբ աղան ևս մի վաճառական է, որի բնավորության առավել ցայտուն՝ համառության գիծը նրան դարձնում է հավասարապես զավեշտական ինչպես «սկզբունքայնություն», այնպես էլ այն դեպքերում, երբ նա ստիպված է նահանջել իր դիրքերից:

«Դերասան փեսացուն» կատակերգության մեջ Ջենոբ աղան ատելություն է տածում թատրոնի հանդեպ և բնականաբար դստերն արգելում է ամուսնանալ դերասանի հետ: Նրա ընտրած փեսացուն վաճառական Կարապետ աղան է: Բայց ահա, երբ նա հետաքրքրությունից դրդված հայտնվում է թատրոնում, մոռանում է իր համոզմունքների մասին: Ներկայացվում է Վ. Շեքսպիրի «Օթեյլոն»: Սանդալյանը, ի դեպ, օգտագործելով մեկ դրվագ այլ թատերախաղից, Շեքսպիրի իսկ հնարքով արտահայտում է իր վերաբերմունքը համայնքը ողողած շեքսպիրյան ող-

բերգությունների հանդեպ, որոնք եթե չէին վնասում թատրոնին, ապա դրանց օգուտը նույնպես կասկածելի էր: Պիեսն ավարտվում է նրանով, որ խաղով տարված Ջենոբ աղան միջամտում է գործողության ընթացքին, ի վերջո, ձախողելով ներկայացումը:

Ջենոբ աղայի լավագույն մեկնաբանողն ինքը՝ Խաչիկ Սանդալյանն էր՝ Արթին աղայի և Դայի Կարապետի տարատեսակը արժանիորեն ներկայացնելով Լևոն Շիշմանյանի և Արփիար Վարդյանի կողքին:

Նախքան Սովետական Հայաստան ներգաղթելը Խաչիկ Սանդալյանը բեմադրեց նաև «Սեյաթ» (1940), «Գիքորը» (1940), «Մարո» (1945) օպերետները և «Երևույթն էր դատված... կամ Բունի խելագար» (1943) կատակերգությունը:

Խաչիկ Սանդալյանը ծնվել է 1897 թ. Եգիպտոսի Ջակագիկ քաղաքում: Ալեքսանդրիա, այնուհետև Իզմիր տեղափոխվելուց հետո Սանդալյանը Պողոսյան ազգային վարժարանում սկսած իր ուսումը շարունակեց տեղի Հայկական և Ֆրանսիական վարժարաններում: Գալով Ալեքսանդրիա՝ Խաչիկ Սանդալյանը հաճախում է ֆրանսիական «Սեն Միշել», այնուհետև՝ նույն դպրոցի մասնաճյուղը հանդիսացող «Սեն Կատերին» քոլեջները: Ստացել է բանասիրական կրթություն՝ դպրոցական տարիներից տիրապետելով իտալերեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, հունարեն և արաբերեն լեզուներին:

Վաղ մանկությունից գրկվելով Հորից՝ Սանդալյանը ստիպված էր թողնել ուսումը: Շնորհիվ լեզուների իմացության՝ 1915 թ. նա գրախանութներից մեկում աշխատանքի անցավ իբրև գրավաճառ: Նույն թվականին ծանոթանում է Հայ հաճախորդներից մեկի՝ բանաստեղծ Մարտիրոս Ոսկյանի հետ, որի խորհրդով և անմիջական օգնությամբ էլ Սանդալյանին հաջողվեց մուտք գործել «Տիգրան Երկաթ» միություն՝ Ալեքսանդրիայի Հայ մշակութային կյանքի կենտրոններից մեկը: Այստեղ հնարավորություն ստեղծվեց ընդունակությունները փորձելու ինչպես թատրոնի, այնպես էլ կինոյի և երաժշտության ասպարեզներում: Կարճ ժամանակամիջոցում Սանդալյանը դարձավ եգիպտահայ բեմի ակնառու դեմքերից մեկը՝ հանդես գալով ինչպես տեղի թատերախմբերի, այնպես էլ Հովհաննես Աբելյանի, Անդրանիկի, Բարսեղ Աբովյանի, Մաթևոս Սանայանի, Հովհաննես Չարիֆյանի գրեթե բոլոր ներկայացումներում: Զբաղվել է նաև թարգմանչական գործունեությամբ՝ թատերագրության

նոր և անձանոթ նմուշներով ևս հարստացնելով եգիպտահայ թատերական կյանքը: Նրա օպերետները հինգն են՝ «Սոնյա», «Մարո կամ Ճակարին էր գրված», «Շահզադե կամ Փայտահատի երազը», «Սեյաթ», «Գիքորը», իսկ թատերախաղերը՝ տասնյակից ավելի՝ «Զենոբ աղա և բանաստեղծը», «Հինգ անձի համար մեկ սենյակ», «Օթելլո և Զենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն», «Ինքնակոչ դերասաններ», «Երևույթն էր դատված կամ... Բռնի խելագար», «Սայաթ-Նովա», «Փողի ստրուկներ», «Ֆրանսերեն այսպես կխոսին», «Լույսը ջահին», «Ս. Մեսրոպ», «Բարձրացի՛ր, հայ աղջիկ», «Անճարակ դեղագործը»: Ֆրանսերենից կատարած թարգմանությունները նույնպես մեկ տասնյակից ավելի են՝ Անդրե Ֆրանս դը Լորդ՝ «Դժխեմ ճակատագիր», Անդրե Ֆրանս դը Լորդ և Լեո Մարսել՝ «Գիշերվա մարդը», Գրան Գրինյոլ՝ «Մահվան առջև», Էմիլ Ճաբր՝ «Մեծ քաղքենի մը կամ Մոր մը տառապանքը», Ժան Էքար՝ «Ուրիշի գավակը», Անդրե Բիրաբո և Ժորժ Դոլեյ՝ «Նարնջածաղիկը», Էթեն Լաբիշ՝ «Փեսիչոնի ճամբորդությունը», «Դարուս պահանջը», Շառլ Մերի՝ «Կոմսուհի Նատաշա», Թրիստան Բեռնար՝ «Անգլերեն խոսելու եղանակը», Քամիլիո Տրավերս՝ «Խորհրդավոր կինը»:

Համայնքի մշակութային կյանքի համար պակաս նշանակություն չի ունեցել նաև Խաչիկ Սանդալյանի ավանդը երաժշտության և կինոյի ասպարեզներում:

1930-ական թթ., երբ Եգիպտոսը ողողված էր արտասահմանյան ֆիլմերով, Սանդալյանը մտադրվեց հայերեն թարգմանել եվրոպական ֆիլմերն ուղեկցող օտարալեզու տեքստերը: Տեղացի հայերի համար մի իսկական տոն էր Էկրանից մեսրոպյան գրեր տեսնելը: Որպես կինոյի դերասան՝ Սանդալյանը 1937 թ. Աթենքի Արքայական թատրոնի հռչակավոր կատակերգակներ Պարասքեսսի և Զինյոլիի հետ նկարահանվեց «Միլիոն» ֆիլմում: Նշենք, որ այս առիթը Սանդալյանին ներկայացավ ոչ միայն դերասանական տվյալների, այլև հունարեն լեզվի իմացության շնորհիվ, որին նա տիրապետում էր անթերի:

1948 թ. Խաչիկ Սանդալյանը Հայրենազարձների առաջին խմբով ներգաղթեց հայրենիք՝ աշխատանքի անցնելով Երևանի Հակոբ Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնում: Ինչպես և Եգիպտոսում, Սանդալյանը Հայաստանում նույնպես ներգրավվեց կինոյի ասպարեզ՝ «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում Արման Մանարյանի նկարահա-

նած հանրահայտ «Տժվժիկում» կատարելով գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Ծերունու դերը Հրաչյա Ներսիսյանի (Ներսես աղբար), Յոլակ Ամերիկյանի (Նիկողոս աղա) և Արման Կոթիկյանի (Անբան) կողքին:

1958 թ. հունիսի 30-ին Պարոնյանի անվան թատրոնի և ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ նշվեց Խաչիկ Սանդալյանի ծննդյան 60 և թատերական գործունեության 40-ամյակը:

Դերասանը, թոշակի անցնելուց հետո էլ կապերը չխզեց թատրոնի, արվեստի հետ: Ժամանակ առ ժամանակ նա մասնակցեց է Արամաշոտ Պապայանի «Խանդից պատուհաս» և Կարլո Գոլդոնիի «Վենետիկյան երկվորյակներ» կատակերգություններին՝ կատարելով Պետրոսի և Բալանձոնիի դերերը:

Սանդալյանը մի շարք հեռուստատեսային թատերախաղերի, ինչպես նաև «Զարթոնք արմավենիների շվաքում» վեպի հեղինակն է:

Խաչիկ Սանդալյանն իր մահկանացուն կնքեց 1965 թ. Երևանում²⁸:

Ալեոն Շիշմանյանը եգիպտահայ բեմի երախտավորներից է՝ Արթին աղայի առաջին դերակատարը Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի Հայտնի կատակերգությունում: Թատերական ասպարեզում Հայտնիելով դարասկզբին՝ Շիշմանյանն իբրև դերասան կայացավ Մարտիրոս Մնակյանի, Թովմաս Փասուկյանի, Արշակ Պենկյանի թատերախմբերում՝ դառնալով նրանց հետևորդն ու ջատագովը²⁹: 1930-ականներին նա հագվադեպ էր երևում բեմում: Ժամանակ առ ժամանակ, ինչպես դերասաններից ոմանք, նա հայտարարում էր, որ իսպառ պետք է հեռանար թատրոնից: 1937 թ. մասնավորապես «Զեբլին» թերթում գետեղված հայտարարությունը վերջնականապես տեղեկացրեց, որ սիրված դերասանը «թատերական հրապարակի վրա տիրող ներկա քռիզին առթիվ»³⁰ որոշել էր թողնել թատրոնը և զբաղվել ապահովագրական գործակալի ձանձրալի գործով: Սակայն արվեստագետին միայն Հայտնի օրինաչափության համաձայն, յուրաքանչյուր նմանօրինակ հայտարարությունը հետևում էր դերասանական պոռթկման մի նոր շրջան: Այդպես եղավ նաև 1938 թ.

²⁸ Տե՛ս Հարութիւն Մանավեան, Սարկաւագին եգիպտահայ տարեցոյցը, Աղեքսանդրիա, 1939, էջ 60-62: Տե՛ս նաև Ալեոնի Նափուճեան, Եգիպտահայ մշակոյթի պատմութիւն, Գահիրէ, 1981, էջ 395-396:

²⁹ Տե՛ս «Իրավունք» (Վառնա), 1904, 14 ապրիլի, թիվ 28:

³⁰ Տե՛ս «Զեբլին», 1937, 8 մայիսի, թիվ 17:

դեկտեմբերին, երբ Լևոն Շիրմանյանը, տեղափոխվելով Ալեքսանդրիա, Հայտարարեց, որ տեղի Հանդիսատեսին պատրաստվում էր ներկայանալ Երվանդ Օտյանի, Հակոբ Պարոնյանի և Գրեմ-Սիմոնի գործերի բեմադրություններով: Շիրմանյանը, այսպիսով, մեկ անգամ ևս պետք է ներկայանար իբրև պոլսահայ իրականության, մարդկային բնավորությունների հիանալի գիտակ:

1945 թ. դեկտեմբերի 16-ին «Ֆուսատ Ա» թատրոնում կայացած Գրեմ-Սիմոնի «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն» կատակերգությունից ներկայացումն այս տեսակետից կատարյալ էր՝ հիացնելով նույնիսկ «Չարչըրի» համահեղինակին՝ Միքայել Կյուրճյանին: Ինչպես Արթին աղան, Դայի Կարապետը նույնպես պոլսահայ միջավայրի ծնունդ է: Կոստանդնուպոլսի Հայ Հասարակության որոշ խավերում օտարամոլությունը բավական տարածված երևույթ էր, որն իր տարբեր դրսևորումներով հետաքրքրել է նաև կատակերգության հեղինակին: Նահապետական ընտանիքում մեծացած ձկնորս Կարապետի դուստր Անգինեն և հետ չի մնում համընդհանուր մոլուցքից: Նա Օգեսինն նախընտրում է Ամերիկայում կրթություն ստացած, սակայն վախկոտ ու կասկածամիտ Ժիրայրին: Տարբեր են երկու կողմերի ոչ միայն սոցիալական, մտավոր մակարդակները, այլև կենցաղն ու լեզուն, չնայած երկուսն էլ կարծես Հայերեն են խոսում: Օտյանն ու Կյուրճյանը, ձգտելով ընդգծել այս տարբերությունը, հաճախ են դիմել օտար՝ Ֆրանսերեն լեզվի օգնությանը: Թատերախաղում քիչ չեն զավեշտական այնպիսի տեսարանները, երբ երկու մարդ, խոսելով միևնույն՝ հայոց լեզվով, չեն հասկանում միմյանց: Ժիրայրի համար անընդունելի է պոլսահայ ձկնորսների ժարգոնը, իսկ Դայի Կարապետն իր հերթին չի կարողանում ընտելանալ Ժիրայրի՝ անգլերենով շաղախված գրական հայերենին:

Տիգրան Կամսարականը, Շիրմանյանին բնութագրելով «Չարչըրի» առաջին բեմադրությունը «Դայի Կարապետից» բաժանող քառասուն տարվա հեռավորությունից, գրում է. «Ըսեմ անմիջապես որ կիրակի երեկո Շիրմանյան ինձի համար եղավ ճշմարիտ... վերահայտնություն մը, գրեթե այնքան մեծ որքան Օտյանի և իմ կատակերգությանս ներկայացման գիշերվան հայտնությունը, ասկից շուրջ քառասուն տարի առաջ: Ինձի թվեցավ որ այսքան երկար ժամանակամիջոցե մը ետք՝ Շիրմանյան ոչինչ կորսնցուցած է իր բեմական «միջոց»ներեն (...) Այո՛, ինձի թվեցավ

որ, հակառակ տարիներու պատկառելի բեռին (չատ չծանրանա՛նք վրան), Շիշմանյանի շարժուձևը, նիստուկացը, դիմախաղությունը, ճայնը, խոսվածքը՝ չէին փոխված բնավ, իր վարպետ դերասանի ձիրքերը ո՛ւնէ նվազում չէին ունեցած, կկրեին ընդհակառակը կատարյալ հասունության մը, ինքնատիրության մը (*maitrise de soi*) դրոշմը»³¹ :

«Ամերիկահայ փեսացուի» բեմադրությունը Շիշմանյան արվեստագետին բնութագրեց մեկ այլ կողմից ևս: Ներկայացումն իրականացրեց «Շիշմանյան ընտանիք և դրացիին տղաքը» թատերախումբը՝ բոլորն էլ Շիշմանյան գերդաստանի անդամներ, կրում էին միևնույն՝ Շիշմանյան ազգանունը: Ուրեմն այն քառասուն տարիները, որ Լևոն Շիշմանյանը նվիրեց եգիպտահայ բեմին, արգասաբեր էին նաև այն առումով, որ թեկուզ իր մտերիմների միջավայրում նրան հաջողվեց դաստիարակել դերասանների մի նոր սերունդ:

Օգտենի դերով հանդես եկավ Երվանդ Շիշմանյանը՝ ստեղծելով անուս, սակայն շիտակ և պատվախնդիր ժողովրդի մարդու մի տիպար:

Կարպիս Շիշմանյանի ժիրայրը նրա հակապատկերն էր: Ամերիկայում ստացած ուսումը միակ արժանիքն էր, որով նա կարող էր հպարտանալ: Ի տարբերություն իր հակառակորդի՝ ժիրայրը «ամենուրեք կտեսներ թշնամիներ», փոքրոգի էր ու վախկոտ:

Ներկայացմանը մասնակցեցին նաև Մարի Շիշմանյանը (Սաթեն Հանրմ), Ժ. Շիշմանյանը (Քահանա), Ա. Շիշմանյանը (Անգինե):

Լևոն Շիշմանյանն այն արվեստագետներից էր, որոնց համար հայաչատ այլ գաղութներում թատերական գործին սատար լինելը նույնքան կարևոր էր, որքան հայրենիքում: Երեսուն տարի շարունակ դերասանը ստեղծագործական կապեր է պահպանել Կիպրոսի հայ գաղութի հետ: 1936 թ. ամռանը Կիպրոս կատարած նրա հերթական այցելությունը տեղի հայրենական կողմից գնահատվեց իբրև մշակութային կյանքի կարևոր երևույթ:

Շիշմանյանի հյուրախաղերն անցան Հայ երիտասարդաց միություն հովանավորությամբ Հայաչատ Նիկոզիա և Լառնակա քաղաքներում: Ներկայացվեցին Մ. Ոսկյանի «Ագահը», Լ. Թոքատյանի «Թյուրիմացություն» կատակերգությունները, ինչպես նաև «Հոր մը խիղճը» դրաման:

Լևոն Շիշմանյանը հմուտ կազմակերպիչ էր և կարողանում էր կարճ

³¹ Գրականության և արվեստի թանգարան, Սիքսայել Կյուրճյանի ֆոնդ, N 53:

ժամանակամիջոցում իր շուրջը համախմբել երիտասարդ և օժտված ուժերի: Թատրոնին հաղորդակցվելուց բացի, դա նաև ազդակ էր՝ համայնքում թատերական շարժում ծավալելու համար:

Ներկայացումները, որպես կանոն, ունեին նաև զեղարվեստական բաժիններ, որոնց ընթացքում ելույթ էին ունենում տեղի առաջատար երաժիշտ կատարողները: Շիշմանյանի կազմակերպած երեկոներն այս առումով, դուրս գալով թատրոնի սահմաններից, կարևոր էին համայնքի մշակութային կյանքի համար ընդհանրապես և իզուր չէ, որ վայելում էին «համակ կիպրահայուկթյան համակրությունը»:

Լևոն Շիշմանյանը ծնվել է Կոստանդնուպոլսում, պատկանում է Մեծ եղեռնից Եգիպտոսում ապաստան գտած հայերի թվին: Աշխատել է Ալեքսանդրիայի տրամվայի վարչությունում՝ որպես գանձապահ: Զգուշորով վարձահատույց լինել իրեն օթևան տված համայնքին՝ Շիշմանյանը եղել է նաև «Հայկական նվագախմբի» գանձապահը՝ իր անհահախնդիր օգնությամբ նպաստելով խմբի համերգային գործունեությանը: Հիմնական աշխատանքից բացի, ձգտել է մոտ լինել գաղութի թատերական շրջաններին՝ իր եղբոր՝ Շավարշի հետ միասին մասնակցելով ինչպես տեղի, այնպես էլ հյուրախաղերի եկած թատերախմբերի ներկայացումներին: «Շիշմանյան,- գրել է «Լուսաբերը»,- Եգիպտահայ բեմին - եթե ատանկ բան մը գոյություն ունի դեռ - ա՛յն փայլուն աստղն է որ անսվաղ փայլելի հուսահատ՝ իր ծառայությունները ի սպաս դրած է Թրամվեյի ընկերության: Ատեն ատեն սակայն, կեղծամն ու չպարը կհաճախեն իր երևակայությունը և գիշերվան մը համար կվերադառնա իր նախկին մորթին մեջ, որ վայելած է դափնիներու չմոռցվող գգվանքը»³²:

1903 թ. Ալեքսանդրիայի «Պիրամիդ» թատրոնում Լևոն և Շավարշ Շիշմանյանները բեմադրեցին «Պատվո գողը» և «Անձնվեր գուռնաչին» (վերջինիս հեղինակ՝ Լ. Շիշմանյան) գործերը: 1904 թ. Լևոն Շիշմանյանը հյուրախաղերով մեկնեց Բուլղարիա՝ հաջողությամբ հանդես գալով տեղի հայ հանդիսատեսի առջև³³:

Այս շրջանում դրսևորվեցին Շիշմանյանի նաև գրական հակումները: 1906 թ. նա գաղութի արվեստասեր հասարակայնության ուշադրությունը ներկայացրեց «Անկուտի խմբագիրը կամ Հրաշագործ շալվա-

³² «Լուսաբեր», 1905, 16 դեկտեմբերի, թիվ 158:

³³ Տե՛ս «Իրավունք», 1904, 14 ապրիլի, թիվ 28:

րը» վեպի առաջին պրակը, որը, ինչպես վկայում է «Ազատ բեմի» գրախոսականը, «իրական կյանքի քաղված դրվագ մըն է, զվարճալի ու ծիծաղաշարժ միջադեպներով լեցուն»³⁴: Հետագայում Շիշմանյանը հաճախ է հանդես եկել մամուլում իր ժամանակակիցների՝ Տիգրան Հաճրնյանի, Տելեմակ Բարթոլոյանի, Սիմոն Գայրքճյանի, դերասաններ Բարսեղ Աբովյանի, Անդրանիկի, Գրիգոր Բագրատունու և այլոց երգիծական դիմանկարներով³⁵:

1931-ին, ի մի բերելով եգիպտահայ թատրոնից ստացած տպավորությունները, Լևոն Շիշմանյանը գրեց «Եգիպտահայ թատրոնը» թատերախաղը: Պրեսի հերոսներն են Պարոն Ճարտարապետյանը՝ «Եգիպտահայ «Արտուր» և Պարոն Վարդավառյանը՝ «Եգիպտահայ «Ծիծաղ» թատերախմբերի հիմնադիրները: Կատակերգության հերոսներից են նաև Պարոն Առաջնորդյանը, որն, ինչպես նշվում է հայտագրում, «խանդավառորեն կ'արտասանե «Ձարկ Կովկասը»³⁶ և Պարոն Նավակյանը, որը «Թատրոնի մասին քարոզ կկարդա հայ ժողովուրդին»³⁷:

Դժվար չէ կռահել, որ խոսքը «Եգիպտահայ դրամատիկի» և «Եգիպտահայ կոմեդիի» թատերախմբերի, դրանց ղեկավարների ու դերասանների մասին է: Թատերագրի ուշադրությունից չեն վրիպել նաև տեղի հանդիսատեսն իր բոլոր շերտավորումներով, մամուլի ներկայացուցիչներն ու պաշտոնական անձինք:

Թատերախաղն ու դրա բեմադրությունը Լևոն Շիշմանյանին ոգևորել էին այն աստիճան, որ նա, հուրախություն թատերասերների, վերադարձավ բեմ՝ «Եգիպտահայ թատրոնում» կատարելով գլխավոր դերերից մեկը: Ներկայացմանը, որը տեղի ունեցավ 1931 թ. մայիսի 3-ին «Էլ Մոսասաթ» թատրոնում, մասնակցեցին նաև Գ. Պեզազյանը, Հ. Մամուրյանը, Վ. Դաքեսյանը, Ռ. Գազազյանը, Վ. Նազարյանը, Բ. Մամուրյանը, Կ. Շիշմանյանը, Տ. Սահակյանը և այլք:

Լևոն Շիշմանյանը գրել և բեմադրել է նաև «Ես միտքս փոխեցի», «Կուզա օր մը որ...» կատակերգությունները:

Այսպիսով, Լևոն Շիշմանյանի հակումները երգիծական ժանրի նկատմամբ դրսևորվեցին ինչպես թատրոնի, այնպես էլ գրականության

³⁴ «Ազատ բեմ» (Կահիրե), 1905, 18 մարտի, թիվ 48:

³⁵ Տե՛ս «Ասեղ» (Ալեքսանդրիա), 1923, Պրակ Ե, 1 հունվարի:

³⁶ «Արաքս», 1931, 28 փետրվարի, թիվ 11:

³⁷ Նույն տեղում, 1931, 7 մարտի, թիվ 12:

ասպարեզներում: «Եգիպտոսահայ տարեցույցը» Հենց այդպես էլ ներկայացնում է Շիշմանյանին՝ նվիրելով նրան Հետեյալ չափածո տողերը.

Շիշմանյան՝ վարպետ
Դերասանապետ...
Որուն դեռ աս ան
Երբե՛ք չի հասան.
Սա խաղցող ու պետ
«Դայի Կարապետ»
Սա «Արթին աղա
Չարչըրն» խաղա.
Նույնպես փառավոր
«Կուգա օր մը որ»
Որուն Հեղինակ
Ինքն է մինակ:
Կ'արժե այս առթիվ
Խաղերեն անթիվ
Հիշել գիշեր դիվ
Իսկ մեծապատիվ
Այն մուրացկաններ
Պարոնյանին մեր³⁸:

Լևոն Շիշմանյանը եգիպտոսահայ թատրոնում անցել է բեղմնավոր ուղի: 1932 թ. Կահիրեում նշվեց նրա դերասանական գործունեությունից 25-ամյակը: Կիպրոսը, որը սիրելի էր դերասանին, դարձավ նրա վերջին հանգրվանը: Այստեղ հյուրախաղերի ժամանակ Լ. Շիշմանյանը կնքեց իր մահկանացուն*:

* * *

1930-40-ական թթ., ինչպես արդեն նշվեց, եգիպտոսահայ բեմում իշխում էին կատակերգությունն ու օպերետը: Այսուհանդերձ, դրամատիկական թատրոնը, որն սկզբում Օննիկ Վոլթերի մենաշնորհն էր, նույնպես ուներ իր համակիրները:

³⁸ Հարություն Մանավեան, նշվ. աշխ., 1935, էջ 107:

* Լևոն Շիշմանյանի մահվան տարին հայտնի չէ: Ըստ Ավետիս Թափուջյանի՝ դա 1936 թվականն է (Ավետիս Թափուճեան, նշվ. աշխ., էջ 394), որն ընդունելի չէ, քանի որ դերասանը, ինչպես արդեն նշվեց, 1945 թ. դեռ խաղում էր:

Խաչիկ Նորիկյանը պատկանում է նրանց թվին:

1932 թ.՝ Ալեքսանդրիայում բնակություն հաստատելուց հետո, Նորիկյանն այստեղ դեռևս թատրոնով զբաղվելու մտադրություն չուներ. «փողոցները թերթ ու ծխախոտ ծախելով կզբաղեմ,- գրում է «Սավառնակը» մի առիթով,- բան մը որ դերասաններու համար տարօրինակ չէ, իրմե առաջ ալ Սանամյանը նույնը քրած է Եգիպտոսի մեջ...»³⁹:

Թատերասերների խնդրանքով Նորիկյանը վերադարձավ թատրոն: Դերասանական մկրտությունն ստանալով Թովմաս Փասուկյանի խմբում (1900) և լինելով նրա հետևորդը՝ Խաչիկ Նորիկյանն իր ուսուցչին մնաց հավատարիմ իր հետագա թատերական գործունեության ընթացքում: Ինչպես և տարիներ առաջ, թերթերը տեղեկացրին, որ 1932 թվականի սեպտեմբերի 18-ին «Բրենթանիա» թատրոնում Խաչիկ Նորիկյանն Ալեքսանդրիայի և Կահիրեի թատերական ուժերի մասնակցությամբ պետք է ներկայացնեն Ալեքսանդր Բիևրի գլուխգործոցներից մեկը՝ «Ճամարիտ զղջում» («Սյուզան Իմբեր») գրաման: Ներկայացմանը պետք է հաջորդեր «Հնակատար Աբգին» կատակերգությունը: Մարտիրոս Մնակյանի շրջանը վերադարձնող այս բեմադրությունները հնարձ էին և ժամանակավրեպ: Առանձին դերասանների կողքին Խաչիկ Սանդալյանը Մոնթալի դերում աչքի ընկավ իր վարպետությամբ՝ գնահատվելով իբրև եգիպտահայ սիրող դերասաններից եթե ոչ լավագույնը, ապա լավագույններից մեկը: Սակայն բեմադրությունն ամբողջությամբ վանում էր դերասանների կեղծ և չափազանցված խաղով, իսկ «օրթայուններ» հիշեցնող «Հնակատար Աբգին» միայն չեչոտեց այս տպավորությունը: Ըստ «Սավառնակի» թղթակցի՝ նման կարգի թատերախաղերն իրեն հարգող բեմադրիչը պետք է իսպառ հաներ իր խաղացանկից⁴⁰:

Խաչիկ Նորիկյանի համար «Սավառնակ» թերթի առաջարկին հետևելը կնշանակեր հրաժարվել թատրոնի և դերասանական արվեստի մասին մեկընդմիջտ ձևավորված պատկերացումներից: Նախընտրելով ընդունած գիծը՝ Նորիկյանը շարունակեց նույն ոգով՝ առանց փոփոխելու խաղացանկը և բեմադրության ոճը: Նրա ընտրած պիեսների սոսկ թվարկումը բավական է, որպեսզի հիշվեին երեսուն տարի առաջ Թովմաս Փասուկյանի և Արշակ Պենկյանի օրոք տրված ներկայացումները՝ Վիկտոր Հյու-

³⁹ «Սավառնակ», 1932, 22 հոկտեմբերի, թիվ 39:

⁴⁰ Տե՛ս նույն տեղում, 24 սեպտեմբերի, թիվ 35:

գո՝ «Արքան գվարճանում է», Քսավրիս դը Մոնտեբեն՝ «Մոմե արձանագործը», Ալֆոնս դը Պոսիե՝ «Դոն Սեգար», Վիչենցո Ռոթա՝ «Ընկերության ուժը կամ Երկու Հիսնապետ», Վիկտոր դը Քենք և Ժ. Տինո՝ «Խաղամոլին վախճանը», Արչակ Պենկյան՝ «Փարիզի լրագրավաճառը կամ Սեն գետին ոճիրը», «Օձերուն բույնը կամ Զաղացպան Վելի պապան», ինչպես նաև «Առնիերի կամուրջին ոճիրը», «Փառամոլ կնոջ վախճանը», «Կույրը» և համանման այլ գործեր:

Այսպիսով, Խաչիկ Նորիկյանն այն դերասաններից էր, որն իր ուղին սկսելով եգիպտահայ առաջին՝ «Արևելյան թատերախմբի» կազմում, աշակերտելով Թովմաս Փասուկյանին, մնաց նրա սկզբունքներին հավատարիմ: Չունենալով նորաձև լինելու հավակնություն՝ Նորիկյանի ոճը բխում էր տվյալ թատերական միջավայրի օրինաչափություններից, այդ իսկ պատճառով որքան էլ հնաբույր, նրա բեմադրություններից լավագույններն ունեցան իրենց հանդիսատեսը՝ ընկալվելով որպես ընդհանուր թատերական շարժման անքակտելի մի մաս:

Խաչիկ Նորիկյանի հաջողված բեմադրություններից է Քսավրիս դը Մոնտեբենի «Մոմե արձանագործը» (1933, 19 նոյեմբերի, թատրոն «Ռամգես»): Մարտիրոս Մնակյանի խաղացանկի գոհարը հանդիսացող այս պիեսն իր շուրջը համախմբեց եգիպտահայ բեմի շնորհալի դերասաններին՝ Օննիկ Վոլթերին, Բեստրիս Եգենյանին, Լևոն Շիշմանյանին: Թատերախոսականներում գովեստի խոսքեր գրվեցին դերասաններից յուրաքանչյուրի հասցեին: Բեմադրությունն առիթ տվեց ընդհանուր մտորումների համար ևս: Թատրոնի ճակատագրով մտահոգված արվեստագետները չէին կարող չնկատել, որ պատահական և ապաշնորհ դերասանները հետզհետե իշխող դիրք էին գրավում այդ ասպարեզում: Նման իրավիճակում դերասանական արվեստի գնահատման չափանիշ դարձավ ոչ այնքան նրա վարպետությունը կամ արդիական լինելը, որքան թատրոնին ազնվորեն ծառայելու պատրաստակամությունը:

Որքան էլ տարօրինակ թվա, 1930-ական թթ. անհրաժեշտ էին նաև այս կարգի ներկայացումներ: Մարտիրոս Մնակյանին դիմելը, գուցե և չգիտակցված ինքնապաշտպանության միջոց էր, բողոք թատրոնին նվիրված մարդկանց կողմից նույն այդ թատրոնը կործանող «նորարարների» դեմ: Հնուց ինչպես այս պարագայում կատարեց իրական արժեքները պաշտպանողի դերը՝ այդպես էլ ընկալվելով հանուրի կողմից:

Խաչիկ Նորիկյանի որդեգրած գիծը վստահություն էր ներշնչում: Նրա շուրջն ստեղծվեց բարենպաստ մթնոլորտ՝ Ալեքսանդրիա ձգելով Համայնքի գրեթե բոլոր աչքի ընկնող դերասաններին: 1935-ին այստեղ էին Օննիկ Վոլթերը և Բեատրիա Եգենյանը, Լևոն Շիշմանյանը, իսկ Արփիրա և Աստղիկ Վարդյանները պատրաստվում էին մեկընդմիջտ տեղափոխվել Ալեքսանդրիա: Շուտով նրանց միացան Խաչիկ Սանդալյանը և տեղի սկսնակ դերասաններից մի քանիսը: Նորիկյանն այս կազմով բեմադրեց «Կառապան Ժան» (1934), Արշակ Պենկյանի «Օձերուն բույնը կամ Զաղացպան Վելի պապան» (1934), «Փարիզի լրագրավաճառը կամ Սեն գետին ոճիրը» (1935), Ալֆոնս դը Պոսիեի «Դոն Սեզար» (1935), Ալեքսանդր Բիևրի «Սյուզան Իմբեր» («Ճշմարիտ զղջում», 1934) թատերախաղերը: Ռեժիսորը, քաջալերված փորձառու դերասանների աջակցությամբ, հույս ունենալով, որ Ալեքսանդրիա տեղափոխվելու իր հրավերին կարճաժամանակին նաև մայրաքաղաքի մյուս դերասանները, մտադրվեց բեմադրել Վիկտոր Հյուգոյի «Արքան զվարճանում է» դրաման: Սակայն այս ձեռնարկը հենց սկզբից տապալվեց: Կահիրեի դերասանները, վախենալով տեղի նորահայտ «արվեստագետների» գայրույթից, հրաժարվեցին ներկայացմանը մասնակցելուց: Նորիկյանը ստիպված բեմադրեց Վիչենցո Ռոմբայի «Ընկերության ուժը կամ Երկու հիանապետը»: Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1936 թ. հունվարի 12-ին «Լիսե Փրանսե» թատերասրահում:

Հատկանշական է, որ Խաչիկ Նորիկյանի բեմադրություններում Հավասար Հաջողությունը են հանդես եկել ինչպես կատակերգակ, այնպես էլ դրամատիկ դերասաններ: Խոսելով Արաքսի Վարդյանի (հետագայում՝ Օհանյան) մասին, որը «Երկու հիանապետում» միաժամանակ հանդես եկավ իրարից միանգամայն տարբեր և նույնիսկ հակասող Թերեզայի՝ պարկեշտ մի կնոջ և Լավրայի՝ դեռատի, խանդավառ և սիրող աղջկա դերերով, թատերախոսները նշեցին հոգեբանական կերպարներ ստեղծելու նրա ունակությունը: Ստեփան Եգենյանը, որը մինչ այդ հանդես էր գալիս սոսկ կատակերգական դերերով, Տասնապետի կերպարն ստեղծեց դրամատիկ դերասանին հատուկ խորությունը՝ ցուցադրելով «խիստ լավ և վարժ խաղարկություն մը»: Ինքը՝ Խաչիկ Նորիկյանը, խուսափելով անտեղի չափազանցություններից, Հիանապետ Գիյոմի դերը կատարեց Հավաստի և զուսպ արտահայտչամիջոցներով:

Ներկայացումից անմիջապես հետո Նորիկյանն Ալեքսանդրիայից տեղափոխվեց Կահիրե: Այստեղ նա բեմադրեց Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպի հիման վրա մի նոր ներկայացում (1936, 17 մայիսի, թատրոն «Ռից»):

Շարունակելով իր որոնումներն ընտրված խաղաոճի և խաղացանկի սահմաններում՝ Նորիկյանն, այսպիսով, կարողացավ հասնել որոշակի արդյունքի, հատկապես հղկելով իր արտաքին պահվածքը, խաղն, ընդհանուր առմամբ, դարձրեց գույալ և հավաստի: Կատարողական այս մակարդակին հասնելուց հետո միայն Նորիկյանը դիմեց Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի» բեմադրությունը: Մի գործի, որը նույնպես առնչվում է Հոր-հոր աղայի անգուգական դերակատարի՝ Արշակ Պենկյանի անվան հետ՝ ավելի քան երեսուն տարի առաջ անջնջելի հետք թողնելով եգիպտահայ թատերական կյանքում, Նորիկյանի շնորհիվ կրկին դարձավ հանուրի ուշադրության առարկա՝ համախմբելով համայնքի առաջատար թատերական ուժերը: 1937 թ. մարտի 21-ին Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» թատրոնում կայացած ներկայացմանը մասնակցեցին Ռոզա Հովհաննիսյանը, Ասողիկ Վարդյանը, Արփիար Վարդյանը, Ստեփան Եգեկյանը, Գ. Գափամաճյանը, Գ. Սուլթանյանը, Կ. Երլտրցյանը, Հ. Արթինյանը, Խ. Շիրինյանը, Կ. Կարապետյանը, Ա. Սիրափյանը: Բեմադրությունը մասնակցեց նաև 40 հոգուց բաղկացած երգչախումբը:

«Ալհամբրայի» լեփ-լեցուն սրահում ներկա էին ոչ միայն հայ, այլև հույն և եվրոպացի թատերասերներ:

«Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղան» եղավ Խաչիկ Նորիկյանի վերջին բեմադրությունը: Մի քանի ամիս անց՝ 1937-ի սեպտեմբերի 24-ին, Կահիրեում նա հեռացավ կյանքից՝ ժամանակակիցների հուշերում մնալով իբրև իր ուսուցիչների՝ Մարտիրոս Մնակյանի, Սերովբե Պենկյանի, Թովմաս Փասուկյանի և Արշակ Պենկյանի հետևորդն ու հավատարիմ ջատագույր:

«Արաքս» թերթն այս առթիվ գրեց, որ Խաչիկ Նորիկյանն իր կյանքի վերջին տարիներին ամբողջովին նվիրվեց «իրեն այնքան սիրելի եղող բեմին, որ սակայն ավելի շուտ քամեց իր ուժերը և սպառեց իր կորովը...»⁴¹:

⁴¹ «Արաքս», 1937, 25 սեպտեմբերի, թիվ 36:

1930-40-ական թթ. Եգիպտոսի Հայ թատրոնի Համար բնորոշ էր ժանրային առանձնահատկությունների մերձեցման միտումը: Կատակերգական և դրամատիկական ժանրերի հստակորեն սահմանազօծված ուղղությունները, որոնք 20-ականներին ձևավորվեցին «Եգիպտահայ կոմեդի» և «Եգիպտահայ դրամատիկ» թատերախմբերում, 30-ականներին գրեթե ջնջվեցին: Արփիար-Վոլթեր Հակադրությունը փոխարինվեց նույն դերասանների փոխզիջման, միմյանց հետ համագործակցելու փորձերով:

1940-ականներին տարերայնորեն սկսված այս շարժումն ստացավ մի նոր որակ, որին Հարող դերասանները, ժամանակ առ ժամանակ համախմբվելով Օննիկ Վոլթերի շուրջը, ստեղծեցին «Հայ թատրոն» թատերախումբը: Սա պառակտվելու, քաղաքական պայքարի միջամտությունը դիմագրավելու մի նոր փորձ էր: «Հայ թատրոն» թատերախումբում միավորվեցին Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի լավագույն դերասանական ուժերը՝ Օննիկ Վոլթեր, Բեստրիս Եգեյան, Արփիար և Աստղիկ Վարդյան, Խաչիկ Սանդալյան, Արշալույս Եգեյան: Ժամանակին Գուրգեն Մխիթարյանը, Հայտնելով թատերախմբերը վերամիավորելու գաղափարը, ըստ երևույթին կանխատեսում էր գործերի նման ընթացքը: Խաղացանկում ընդգրկվեցին ինչպես «Դրամատիկի» («Անհայտ կինը»), այնպես էլ «Կոմեդիի» («Տեր և տիկին Պատաշոն») թատերախաղերը: Սակայն «նոր սիստեմ Միությունը», ինչպես թատերախումբն անվանեց «Սավառնակ» թերթը, երկար չտևեց: 1942 թ. Օննիկ Վոլթերն ստեղծեց մի նոր խումբ՝ միանձնյա ղեկավարությամբ: Թատերախումբը, ընդգրկելով ավելի մեծ թվով դերասանների, պետք է շարունակեր «Եգիպտահայ դրամատիկի» ընդունած գիծը: Փոխվեց միայն անվանումը՝ «Հայ բեմ», որն իր կազմում Բեստրիս Եգեյանից, Արաքսի Օհանյանից, Ստեփան Եգեյանից բացի, ընդգրկեց նաև Ա. Արամովին, Վ. Նազարյանին, Կարապետ Կարապետյանին:

Խմբի բացումը կայացավ 1942-ի հունիսի 1-ին 1600-տեղանոց «Արարատ» մարզադաշտում: Տոնահանդեսի վերածված այս միջոցառումը վարում էր Մանուկ Թաչճյանը: «Սավառնակ» թերթը, որն առհասարակ մեծ ուշադրություն էր հատկացնում թատերական անցուղարձին, գրեց. «Երկար ատենն ի վեր գաղութիս թատերասեր ազգայիններու կողմն այնքան բաղձացված դերասանական միացյալ գործակցությունը

վերջապես իրականացավ, անակնկալորեն, այնպիսի պահու մը, ուր զոհողութեան ոգին շատ ավելի հարկեցուցիչ պիտի դառնար նման միութեան մը կազմակերպումին համար, քան ուրիշ որևէ ատեն»⁴²:

Այսպիսով, սկիզբը խոստումնային էր, և նախաձեռնութիւնը՝ ցանկալի: Իրականում միացյալ թատերախումբ ստեղծելու համար իրական հիմքեր գրեթէ չկային: Այդ էր պատճառը, որ նույնիսկ արտաքուստ թատերական կյանքում նշանակալից փոփոխութիւններ տեղի չունեցան:

Գրեթէ նույն՝ «Եգիպտահայ դրամատիկի» խաղացանկն էր՝ Վիկտոր Նյուզը՝ «Թշվառները», Հակոբ Պարոնյան՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններ» (բեմակ.՝ Շարասանի), Ալեքսանդր Բիսոն, Անտոնի Մարս՝ «Անհայտ կինը», Դարիո Նիկոլեմի՝ «Անչափահասը», Մորիս Հենրքեն՝ «Պեպեքս»: Փոխված դերասանական կազմը նույնպէս այս պարագայում շոշափելի արդյունքի չհասավ:

Հանդիսատեսի հետաքրքրութիւնը նորակազմ թատերախմբի հանդեպ նվազում էր ներկայացումից ներկայացում: Առաջին երկու՝ «Թշվառները» և «Անհայտ կինը» ներկայացումները դիտեց «Թատերասեր ազգայիններու երկսեռ հոծ բազմութիւն մը»⁴³: «Անչափահասի» ներկայացման արդեն «Թատերասրահին գրեթէ 3/4ը պարապ էր»⁴⁴, իսկ «Պեպեքսի» առիթով գրվեց. «Հագիւլ քանի մը տասնյակի կհասներ թիւը թատերասեր ազգայիններու»⁴⁵:

Թատերախումբն ի վիճակի չեղավ հանդիսատեսի ակնկալումներին պատասխանելու թարմ գաղափարներով ու մտահղացումներով: Մորիս Հենրքենի «Պեպեքսը» (1942, 2 օգոստոսի, թատրոն «Ռից») «Հայ բեմի» վերջին ներկայացումն էր, որից հետո դերասաններն ստիպված եղան ցրվել, միայն որոշակի ներկայացումների առիթով համախմբվելու հույսով:

1930-40-ականներին Եգիպտոսի Հայ թատերական շարժմանը բնորոշ էր պառակտվելու միտումը, որը բխում էր ոչ միայն արտաքին՝ կուսակցական ազդեցութիւնների ուժեղացման գործոնից, այլև պայմանավորված էր իր իսկ զարգացման օրինաչափութիւններով: Միավորվելու

⁴² «Սավառակ», 1942, 6 հունիսի, թիւ 24:

⁴³ Նույն տեղում, 27 հունիսի, թիւ 27:

⁴⁴ Նույն տեղում, 1942, 25 հուլիսի, թիւ 31:

⁴⁵ Նույն տեղում, 8 օգոստոսի, թիւ 33:

յուրաքանչյուր փորձ ուղեկցվում էր սեփական մենաշնորհը Հաստատելու ձգտումով՝ ի սկզբանե դատապարտված լինելով ձախողման:

Մշտական, իրենց դիմագիծն ունեցող խմբերը հեռանում էին: Դրանց հետ հեռանում էր նաև թատերական գործիչների առաջին սերունդը՝ Օննիկ Վոլթեր, Լևոն Շիշմանյան, Արփիար Վարդյան, իսկ Հաջորդ սերունդը կարող էր Հաստատվել նախորդների կուտակած փորձը յուրացնելուց, արտիստական նոր ուժերը համախմբելուց հետո միայն: Հենց այդ՝ Եգիպտոսի Հայ թատրոնի համար բախտորոշ ժամանակաշրջանում ասպարեզում Հայտնվեցին օժտված, վառ անհատականություններ, որոնք ի զորու էին պահպանելու բեմարվեստի հետագա ընթացքը:

Արաքսի Վարդ-Օհանյանը պատկանում է նրանց թվին:

Արաքսի Օհանյանին հաճախ են նմանեցրել Սիրանուշին՝ անսահման նվիրվածություն թատրոնին, արտիստական բացառիկ խառնըվածք, ստեղծագործող մարդուն Հատուկ որոնումների նմանօրինակ ընթացք: Ժանրերի բազմազանություն՝ օպերետ, սալոնային մելոդրամա, դրամա, ողբերգություն, հետևաբար՝ նաև խաղացանկի նմանություն: Ի վերջո, մի դեր, որին հանդգնել են դիմել միայն իրենց ուժերին վստահ արտիստները: Արաքսի Օհանյանը, ինչպես և Սիրանուշը, խաղացել է Համլետ՝ ունենալով այս քայլին դիմելու նույն շարժառիթները:

1934-ին նա ստեղծեց մի թատերախումբ, որի կազմում ընդգրկվեցին Համայնքի նորահայտ լավագույն դերասանական ուժերը՝ Խորեն Տետեյան, Խաչիկ Սանդալյան, Խորեն Այվազյան և ուրիշներ: Օհանյանն իր խաղընկերների օգնությամբ իրականացրեց մեծաթիվ ներկայացումներ, որոնք ընդգրկուն և բազմազան էին ժանրային առումով ևս: «Երբեք ժանր մը չեմ որդեգրած: Խաղացանկիս մաս կկազմեն «Քամելիա-զարդ Տիկինը», «Ռոմանս», «Փորձություն», «Տոսկա», «Մադամ Բաթերֆլայ», «Հովահար», «Դորիան Գրեյ», «Սայաթ-Նովա», «Համլետ», «Հին աստվածներ», «Մարիա դել Կարմեն» և այլն»⁴⁶: Այսուհանդերձ, տարբեր ժամանակահատվածներում դերասանուհին նախապատվությունը տվել է միայն մեկ՝ որոշակի ժանրի գործերին: 1930-50-ականներին նրա խաղացանկում գերիշխել են դրամատիկական երկերը: Ըստ որում, չսահմանափակվելով միայն արվեստագետի նեղ հետաքրքրություններով, Օհանյանը կարողացավ արձագանքել նաև Հասարակական կյանքի կա-

⁴⁶ «Քուլիս», 1958, N 288, էջ 20:

րևոր իրադարձություններին: Սա նույնպես դարձավ պատճառ թեմատիկ առումով այն կտրուկ անցումների, որոնք բնորոշ էին արտիստուհուն և կողքից կարող էին թվալ չարդարացված:

1940-ին, երբ արդեն սկսվել էր Երկրորդ աշխարհամարտը, Արաքսի Օհանյանը ձեռնարկեց «Արմենուշի» բեմադրությունը (ըստ Ղևոնդ Մելոյանի Համանուն վեպի, բեմակ.՝ Վահան Հաբեշյանի): Նախորդ համաշխարհային պատերազմը հայ ժողովրդին կանգնեցրեց ցեղասպանության առջև: Երկրորդ աշխարհամարտը մի նոր փորձություն էր նաև հայ ժողովրդի համար: Անդրադառնալով այս թեմային՝ Ա. Օհանյանը զգուշացնում էր, որ պետք էր համախմբվել, որպեսզի «վտարանդի հայ բեկորները գուրգուրանքով պարուրեն զիրար, միևնույն դառնության բաժակեն ըմպած ըլլալուն համար»⁴⁷:

Ժանրային առումով լինելով փոփոխական՝ «Արմենուշին» հետևեցին մեկոդրամատիկ երկեր, որոնց արտաքին բազմազանության կողքին ուրվագծվեց որոշակի հետևողականություն: Արաքսի Օհանյանին հետաքրքրում էր հասարակական անարդարության զուհ դարձած կնոջ կերպարը ինչպես արևմտասեփրոպական, այնպես էլ ազգային երկերում: Այստեղից՝ նմանության աղերսները ստեղծագործական նույն որոնումներն անցած Սիրանուշի հետ, որոնք դրսևորվեցին ոչ միայն թեմատիկ, այլև ոճական ընդհանրություններում:

Տեփրոպական սալոնային կյանքը, աշխարհիկ կնոջ կենցաղը նկարագրող Էդ. Շելթրնի «Ռոմանսին» հետևեցին Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Եվգինեն» (1945), Ալեքսանդր Դյումա-որդու «Բամեկիազարդ տիկինը» (1946): Մեկ տարի անց՝ 1947-ին, դերասանուհին բեմականացրեց Լև Տոլստոյի «Հարություն» վեպը: Այսպիսով, ընդհանրությունն ակներև է. կենտրոնում կնոջ կերպարն է, որի միջոցով դրսևորվում է նաև հասարակության անկատարությունը, այն կեղծ չափանիշները, որոնցով չարը տարբերվում է բարուց, իսկ բարոյականը՝ ոչ բարոյականից:

1950-ականներին թողնելով այս թեման՝ դերասանուհին վերադարձավ եվրոպական սալոնային դրամաներին՝ բեմադրելով Անրի Բատայլի «Հիմար կույսը» և «Դորիան Գրեյը»՝ Օսկար Ուայլդի «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպի բեմականացումը (թարգմ. և բեմակ.՝ Ասատուր Օհանյանի):

⁴⁷ «Սավառնակ», 1940, 9 մարտի, թիվ 9:

Երկու գործն էլ, եզրապատահայ հանդիսատեսին լինելով անծանոթ, գրավիչ էին իրենց նորությունը: Մամուլը նշեց, որ Արաքսի Օհանյանն իր խաղացանկը կազմելիս ղեկավարվում էր բարձրաճաշակ պիեսներ ներկայացնելու մղումով, որը համայնքի թատրոնի համար առանձնապես զնահատելի էր:

Գլխավոր՝ Դորիան Գրեյի դերով հանդես եկավ Ասատուր Օհանյանը: Ներքին այն երկվությունը, որ գոյակցում են այս կերպարում, դրասանին առատ նյութ ընձեռեց՝ հոգեբանորեն հարուստ կերպար ստեղծելու համար: Մամուլի վկայությամբ նրա խաղը զուսպ էր ու հավաստի, հակասական վիճակների անցումը՝ տպավորիչ և պատճառաբանված:

Լորդ Հենրի Ուոթթոնի դերով հանդես եկավ Նուբար Բանյանը, որը, ըստ Ստեփան Շալճյանի, «տրված պայմաններուն մեջ բավարարեց հանդիսականները»⁴⁸: Նկարիչ Բեգլի Հորլուորդի դերակատարն էր Կարապետ Կարապետյանը:

Օհանյանն, այսպիսով, նախապատվությունը տալով դրամատիկական երկերին, կարողացավ հասնել որոշակի արդյունքի: Այսուհանդերձ, անհատի և հասարակության բախումներին առնչվող հարցադրումները, որոնց նա փորձում էր պատասխանել կանանց կերպարների միջոցով, շարունակում էին մնալ դերասանուհու ուղադրության կենտրոնում: Ընդլայնելով իր որոնումներն այս ուղղությամբ՝ Օհանյանը հանգեց ողբերգության ժանրի գործերին: Շեքսպիրի «Համլետին» դիմելն այս որոնումների տրամաբանական արդյունքն էր, իրեն հուզող հարցադրումների պատասխանը: Համլետի միջոցով Շեքսպիրը կարողացավ արտահայտել մարդկային գիտակցության հաղթանակին, հոգևոր բարձր թռիչքների ձգտող մարդու և իրականության միջև եղած հակասությունը, մի մարդու, որը հավասարապես անհանդուրժող է դավաճանության բոլոր դրսևորումների նկատմամբ: Իսկ Օհանյանի լավագույն կերպարները (Մարգարիտ Գոթիե, Կատյուշա Մասլովա, Սուսան), ի վերջո, ազնիվ և զգայուն հոգիներ են, որոնք պարտադրված են հակադրվելու նման անհատականություններ չհանդուրժող հասարակությանը:

Համլետի դերակատարումով Օհանյանն իրեն դրսևորեց իբրև որոնող և իր որոնումներում հետևողական արվեստագետ: 1956-ի հունվարի 20-ին Կահիրեի «Էգբեկի» թատրոնում ներկայացված բեմադրության

⁴⁸ «Արաքս», 1954, 18 դեկտեմբերի, թիվ 49:

առիթով «Արաքս» թերթը, իբրև հարգանքի տուրք նրան անվանելով «Ժողովրդական դերասանուհի», գրեց, որ «այնքան ազդու կերպով խոսող «Համլետ»ը բեմադրվեցավ բացառիկ շքեղությամբ և պատրաստությամբ»⁴⁹:

Հաջորդ՝ Իլլիգա Զիագոզայի «Մադամ Բաթերֆլայ» (Թարգմ.՝ Արաքսի Օհանյանի) և Օսկար Ուայլդի «Լեդի Ուինդեմիրի Հովհարը» («Հովհարը») գործերը նույնպես Արաքսի Օհանյանին հետաքրքրող թեմայի արտահայտությունն էր գրամատիկական նոր երկերում:

«Հովհարը» (1957) ուշագրավ է նաև բեմադրության առումով: Թատերական քննադատությունը եզակի առիթներով էր միայն, որ դերասանական խաղին անդրադառնալու հետ մեկտեղ նշում էր ռեժիսորի աշխատանքը: Օհանյանն այստեղ իրեն դրսևորեց նաև իբրև հմուտ բեմադրիչ՝ ևս մի նվաճում, որին նա կարողացավ հասնել զուտ իր փորձի, ճաշակի և հմտության շնորհիվ: Եվրոպական այս թատերախաղը բեմադրվեց եվրոպական թատրոնի օրենքներով. դերասանների դանդաղուտ և հուզական խաղաժը փոխարինվեց ազատ տեմպով՝ պահպանելով սակայն մի փոքր ջերմություն և բարյացակամություն, որը, թերևս, կբացակայեր անգլիական կատարման ժամանակ: Հայ հանդիսատեսին ներկայացվեց մի գործ, որը, պատկերելով օտար միջավայր, ձեռք բերեց ժամանակակից թատրոնի տարրեր՝ ունենալով նաև ազգային երանգ: Բեմից առաջին անգամ հնչեց արևելահայերենը, իսկ Օհանյանն ինքը գրական երկու լեզուների պահպանումը համարում էր իր կարևոր խնդիրներից մեկը: Դերասանուհու ունակությունը՝ մնալ ազգային իր բոլոր կերպավորումներում, դիտվեց իբրև ներկայացման կարևոր ձեռքբերում: Մամուլը, այս առիթով էլ Օհանյանին համեմատելով Սիրանույշի հետ, ընդգծեց բեմադրության երկու՝ ազգայինի և պրոֆեսիոնալիզմի համադրությունը: «Արևի» թղթակից Պարույր Մասիկյանը գրեց, որ Արաքսի Օհանյանին համարում էր «հարազատ հաջորդը Հայ բեմին մեջ՝ Մեծն Սիրանույշի»⁵⁰: «Եվ սխալ չէ ըսել, - Պարույր Մասիկյանին արձագանքում է «Արևի» մեկ այլ թղթակից, - որ միակ պրոֆեսիոնել դերասանուհին է եզրպատահայ իրականության մեջ: (...) Տիկին Օհանյան - հավատարիմ Սիրանույշներու

⁴⁹ Նույն տեղում, 1956, 28 հունվարի, թիվ 3:

⁵⁰ «Արև», 1961, 8 մայիսի, թիվ 12.897:

ավանդույթյանց - հասած է մակարդակի մը, որ զինք իրավամբ կրնա արվեստագիտուհիի տիտղոսին արժանացնել»⁵¹ :

Արաքսի Օհանյանը, այսպիսով, արժանացավ Սիրանուշի հաջորդը լինելու պատվին, հաստատուն մի իրավիճակի, որը նրան հնարավորություն կընձեռներ լինելու հետևողական ոչ միայն թեմատիկ, այլև ժանրային առումներով: Մինչդեռ «Հովհարին» հետևեց բեմադրությունների մի շարք, որը հակառակի ապացույցն էր և ուներ իր պատճառաբանումը:

1950-ականներին եզրպտահայերը հնարավորություն ունեցան դիտելու Համո Բեկնազարյանի «Պեպո» կինոնկարը: Կինոն, ինչպես առիթ ունեցանք նշելու, Եզրպտոսի հայ թատրոնի վրա ունեցավ որոշակի ազդեցություն: Հանրահայտ ժապավենի ցուցադրումը նույնպես անհետևանք չմնաց: Կինոնկարը հետաքրքրություն առաջացրեց պիեսի հանդեպ, բայց շատերի համար մնաց անըմբռնելի: Հանդիսատեսը, չհասկանալով թիֆլիսահայ բարբառը, դահլիճից հեռանում էր հիասթափված: «Ան չէ ամմա', ի՞նչ լեզու կխոսին կոր»⁵², - հարցնում էին միմյանց: Արաքսի Օհանյանը, վերադառնալով իրեն հուզող լեզվի խնդրին, եկավ համոզման, որ Գաբրիել Սունդուկյանի թատերագրությունը եզրպտահայ հանդիսատեսին պետք է լիներ նույնքան հասկանալի, որքան գրողի հայրենիքում և ձեռնարկեց գործի բեմադրությունը՝ արևմտահայերենով: «Պեպոյով» Օհանյանը նպատակ ուներ «թարգմանելու» Սունդուկյանի պիեսը և հասավ դրան: Այս ներկայացումն էլ ազդակ հանդիսացավ, որպեսզի դերասանուհին դրամաներից և մելոդրամաներից անցներ կատակերգության և օպերետի ժանրերին: Բեմադրելով Փրանսիական սալոնային կատակերգության նմուշներից՝ Ժորժ Ֆեյրո՝ «Նշանվածները», «Մենք», Օհանյանը ձեռնարկեց իր իսկ հեղինակած «Ա՜ն էր, թե՞ աս է» օպերետի բեմադրությունը, որի պրեմիերան կայացավ 1959-ի փետրվարի 22-ին «Հուսաբեր» ակումբի սրահում:

Արաքսի Օհանյանը մշակեց օպերետ բեմադրելու սեփական սկզբունքը: Ստեղծելով երաժշտական ֆոն՝ նա փորձում էր դրամատուրգիական նյութը կառուցել այնպես, որպեսզի շեշտվեր սյուժետային մեկ՝ հիմնական գիծը: Նույն՝ 1959-ին ներկայացնելով Խաչիկ Սանդալյանի

⁵¹ Նույն տեղում, 23 փետրվարի, թիվ 12.837:

⁵² «Քույր», 1957, N 245, էջ 4:

«Սոնյա» օպերետը՝ Օհանյանը հետևեց հենց այդ սկզբունքին: Մի կողմ գրվեցին Սոնյայի և կողակ Իվանի շուրջը կատարվող երկրորդական, հիմնական գծից շեղող իրադարձությունները: Պիեսը ծանրաբեռնված է դժբախտ մուրացիկի սիրո պատմությամբ, պատերազմական իրադարձությունների մեջբերումով: Բեմադրիչը հավանաբար հրաժարվեց այդ գրվագներից: «Հիմա կարելի չէ գիտնալ, թե ասիկա շա՞հ մը եղած է թատերախաղին համար: Գրեց «Հուսաբերի» թատերախոսը: Բայց, հակառակ խաղի թատերականության զգալի պակասին, ի պատիվ բեմադրիչ տիկին Արաքսիի և ընդհանուր առմամբ բոլոր դերասաններուն՝ պետք է ըսել, թե ներկայացումը նույնիսկ հաճախ հուզեց հանդիսականները»⁵³:

Օհանյանի օպերետների երաժշտական կողմը՝ գործիքային նվագակցությունը, ինչպես նաև պարերը, ապահովում էր նրա մշտական գործընկեր Սիրվարդ Նշանյանը երաժիշտ-կատարողների խմբի և պարողների աջակցությամբ: Խուճապ ունեցող հետևյալ կազմը՝ Պետրոս Գոգոբյան, Արա Ալեքսանյան, Հակոբ Գասպարյան և Նեսիմ Յագուբյան: Բեմադրիչը կարողացավ ընտրել և համախմբել օպերետին համապատասխանող ձայնային տվյալներ ունեցող դերասանական կազմ: Խորեն Տետեյանը, որը համեմատաբար հազվադեպ էր հանդես գալիս այլ խմբերում, իր լավագույն դերերը կատարեց Օհանյանի բեմադրություններում: «Սոնյայում» նա անձնավորեց Վասիլի՝ ավանդապահ և պատվախնդիր հոր դերը: Օննիկ Թամճյանը հանդես եկավ Պյոտրի, Վազգեն Փարթամյանը՝ Իվանի, Արաքսի Օհանյանը՝ Տանյա Կատերինովայի (Մոր), Իսկ Հակոբ Թամճյանը, Կարպիս Նիկողոսյանը, Հակոբ Ղարիբյանը և Հակոբ Խրիսչյանը կատարեցին գինյորների դերերը:

Երաժշտությունը, ամենայն հավանականությամբ, հայկական էր կամ արևելյան: Թատերախոսականը, որը սովորականի նման, ներկայացումը բնութագրեց անորոշ և ընդհանուր գնահատականներով, նշեց, որ վերջին չորս դերասանները «հաջողությամբ տարին կինոյանման գինովի իրենց դերը»⁵⁴: Ուրեմն, մոտավոր պատկերացում ունենալով կողակների արտաքինի մասին, ի վերջո, հանգել են կինոտոների հագուստին: Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ բեմադրությունը նույնպես պետք է առավելագույնս մոտեցվեր թիֆլիսահայ կամ կովկասյան իրականությանը:

⁵³ «Հուսաբեր», 1959, 23 նոյեմբերի, թիվ 198:

⁵⁴ Նույն տեղում:

Ներկայացումն այս տեսքով դարձավ միանգամայն ընդունելի՝ պահպանելով «ասիական օպերետին» բնորոշ արևելյան կողորհտը:

1960-ին ՕՀանյանը բեմադրեց իր իսկ հեղինակած «Սայաթ-Նովա» օպերետը, որը դարձավ նշանակալից երևույթ համայնքի թատերական կյանքում: Այստեղ ներկայացված է Սայաթ-Նովայի կյանքը՝ ջուլհակի աշակերտը լինելուց մինչև մահ: Տաղասացի կենսագրությունը մի փոքր շեղվում է այն տարբերակներից, որոնք հայտնի են Ջովհաննես Թումանյանի, Նիկոլ Աղբալյանի, Վալերի Բրյուսովի և Յակով Պորոնսկու ուսումնասիրություններից: Արաքսի ՕՀանյանը միտումնավոր էր շեղվել նյութից՝ հետապնդելով որոշակի նպատակ՝ ներկայացնել աշուղի սիրո պատմությունը նրա քնարական երգերի միջոցով: Մեջլիսի տեսարանը կամ Սայաթ-Նովայի մենություն պահերը նաև առիթ էին նրա «Մե խոսկ ունիմ իլթիմագով», «Ջիս ասում, թե լաց իս էլի», «Բլբուլի հիդ լաց իս էլի», «Դուն էն գրլիսեն իմաստուն իս», «Քանի վուր ջան իմ» և աշուղի մյուս երգերը կատարելու համար՝ խնամքով ընտրված և միանգամայն համապատասխան դրամատուրգիական նյութին:

Առաջին արարին Սայաթ-Նովան Գարեգին աղայի աշակերտն է: Ջուլհակի արհեստը նրան խորթ է ու ձանձրալի (մինչդեռ, ըստ կենսագիրների, Սայաթ-Նովան ոչ միայն լավ ջուլհակ էր, այլև գյուտի հեղինակ այս ասպարեզում): Երիտասարդին գերում են աշուղական երգն ու երաժշտությունը: Հանդիպելով Սանամ խանումին՝ սիրահարվում է: Գարեգին աղան, չհանդուրժելով միայն երգով հրապուրված աշակերտի ներկայությունը, վտարում է նրան ընկերոջ՝ Կիկոյի հետ միասին:

Երկրորդ արարին ներկայացվում է խրախճանքի տեսարանը Արուսթին աղայի՝ Սանամի ամուսնու տանը: Սայաթ-Նովան արդեն հանդես է գալիս իրական կոչմամբ՝ ցուցադրելով իր անզուգական արվեստը: Այստեղ էլ երգիչը խոստովանում է իր սերը Սանամին:

Երրորդ արարին քահանա ձեռնադրված աշուղն ապրում է Հադպատի վանքում: Նա ծանր է վերապրում իր անցյալը: Վանքում Սայաթ-Նովան վերստին հանդիպում է Սանամ խանումին: Սանամի խնդրանքով Սայաթ-Նովան և Արուսթինը հաշտվում են: Սա նաև աշուղի կյանքի վերջին պահն է: Սանամը հավետ փակում է նրա աչքերը:

Սայաթ-Նովայի երգերը մշակել են տարբեր կոմպոզիտորներ: Արաքսի ՕՀանյանի բեմադրություն մեջ երգերը հնչեցին Սարգիս Բար-

խուղարյանի մշակմամբ: Արաքսի Օհանյանին մասնագիտական արժեքավոր օգնություն ցուցաբերեցին նվագախմբի ղեկավար Երվանդ Ալեքսանյանը և Սիրվարդ Նշանյանը:

«Սայաթ-Նովա» օպերետը, որի ներկայացումը տեղի ունեցավ 1960-ի մայիսի 22-ին Արքայական օպերայի թատրոնում, վերածվեց Համաժողովրդական տոնախմբության: Մամուլում երբեք չեն գրվել այդպիսի ոգևորություններ, նաև հպարտություններ լի տողեր: Հպարտ, որ ունեին Սայաթ-Նովայի նման երգասանի, նաև Օհանյանի Համար, որը կարողացավ պատշաճ կերպով ներկայացնել նրան: Թատերախոսները, չթաքցնելով իրենց հիացմունքը, դերասաններից յուրաքանչյուրին ներկայացրին Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական տողերով: Գլխավոր՝ Սայաթ-Նովայի դերակատարն էր Վազգեն Փարթամյանը: Նա իր դերերգը կատարեց Հատուկ մեղմություններ, ազգային շեշտադրումով, կերպարի հետ հասնելով լիակատար նույնացման: Պատահական չէ, որ նրա մասին գրվեց. «Մեր գաղութին՝ Սայաթը դարձած է: Ուր որ երթա՝ գայն Սայաթ կկանչեն» և ավելացնում.

...Չկա քեզի նման,

...Չայնդ է աննման, Վազգեն Փարթամյան⁵⁵:

Արուժին աղայի դերակատարն էր Խորեն Տետեյանը՝ եկեղեցու երգիչ, բաս-բարիտոն, Սոնա Բաղդասյանը հանդես եկավ Սանամի դերակատարումով, Օննիկ Թամճյանը կատարեց Կիկոյի, իսկ Արաքսի Օհանյանը՝ Շուշանի դերերը:

Հասնելով աննախադեպ հաջողության օպերետի, նաև կատակերգության ժանրերում՝ Արաքսի Օհանյանը մի շրջան նախապատվությունը տվեց այս կարգի գործերին: Ըստ որում, եթե դրամայի և ողբերգության ասպարեզներում նա իրեն զրսևորեց իբրև դերասան, ապա օպերետի և կատակերգության ժանրերում՝ իբրև հմուտ բեմադրիչ: «Սայաթ-Նովային» հաջորդեցին Գրեմ-Սիմոնի «Դայի Կարապետ կամ Ամերիկահայ փեսացուն» կատակերգությունը (1960), Գարեգին Երիցյանի «Ուշ լինի, նուշ լինի» օպերետը (1961) և մի շարք այլ գործեր:

Արաքսի Օհանյանը, ճիշտ ժամանակին հայտնվելով եգիպտահայ

⁵⁵ «Արաքս», 1960, 25 հունիսի, թիվ 24:

բեմում, կարողացավ չեզոքացնել հնարավոր լճացումն ու անկումը, որն անխուսափելի էր դերասանների առաջին սերնդի հեռանալուց հետո: Նա ամբողջական, հարուստ նկարագրի տեր արվեստագետ էր: Օհանյանը, օժտված դերասանուհի լինելուց բացի, թատերական գործչի այն տարատեսակն էր, որ կարող է լինել միայն Սփյուռքում: Ներկայացում կազմակերպելն այստեղ նշանակում է զբաղվել նաև բազմաթիվ երկրորդական, հոգնատանջ գործերով. «...մե'կ հոգի - Տիկ. Արաքսի Օհանյան - պիտի հավաքե դերասանները,- գրեց «Քուլիսը»,- պիտի գրե ու բաժնե դերերը, պիտի ծախե տոմսերը, պիտի վարե փորձերը, պիտի սորվեցնե դերերն ու երգերը, պիտի պատրաստե բոլոր հագուստները պիտի կազմե նվագախումբը, պիտի շինե բեմին ծառերն ու հորերը:

Այս է դուրսի - գաղութահայ - դերասանին Գողգոթան»⁵⁶:

Արաքսի Օհանյանն, այդուհանդերձ, ոչ մի գիշում չէր անում իր անձի նկատմամբ: Նա ուներ դերասաններ հայտնագործելու զարմանալի ունակություն: Նրանց մեջ աչքի էր ընկնում Խորեն Տետեյանը՝ Օհանյանի համախոհն ու հավատարիմ գործընկերը: Արաքսի Օհանյանի ներկայացումների հայտագրերում առաջին անգամ նշվեցին նաև բոլորովին նոր անուններ՝ Նուբար Բանյան, Ասատուր Օհանյան, Սոնա Բաղդասյան, Վազգեն Փարթամյան, Օննիկ Թամճյան, Հայկազ Գալուստյան: Նրանցով էլ որոշվեց եգիպտահայ թատրոնի հետագա ընթացքը:

Արաքսի Օհանյանը (Վարդյան, Վարդ-Օհանյան) ծնվել է 1911թ. Թուրքիայում՝ Ադաբազարի մոտ գտնվող Ալմալու գյուղում: Կոստանդնուպոլիս տեղափոխվելուց անմիջապես հետո, որտեղ Արաքսի Վարդյանն սկսեց հաճախել Նարեկյան վարժարանը, վրա հասավ Մեծ եղեռնը, որին զոհ գնացին նրա ծնողները: Արաքսին վիճակվեց ճաշակել տարագրություն թյան բոլոր դառնությունները. 1918-ին բարեգործական կազմակերպությունների օգնությամբ փրկվում է իր կեղեքիչների ձեռքից, հետ է բերվում Կ. Պոլիս և տեղավորվում Առնավուտ գյուղի որբանոցում: Այստեղ էլ առաջին անգամ Արաքսին բեմ է բարձրանում՝ մասնակցելով մանկական հանդեսներին:

1922 թվականին Ա. Վարդյանը որբանոցի հետ տեղափոխվում է Հունաստան, այնուհետև 1923-ին գալիս է Եգիպտոս և որդեգրվում մի հայ ընտանիքի կողմից: 1926 թ. Արաքսի Վարդյանն ուղևորվում է

⁵⁶ «Քուլիս», 1960, N 314, էջ 18:

Ֆրանսիա՝ արվեստներ ուսումնասիրելու հույսով, սակայն նյութական սղուծյան պատճառով ստիպված էր թողնել ուսումը և հմտանալ հիվանդապահի գործում: Վկայագիրն ստանալուց հետո Վարդյանը վերադառնում է Կահիրե: Եգիպտոսում այդ օրերին հանդես էր գալիս Հովհաննես Զարիֆյանը: Մեծանուն դերասանի արվեստով հմայված՝ Արաքսին որոշեց թատրոնն ընտրել որպես կյանքի գործ:

Առաջին դերը Սոֆին էր՝ 1927-ին Գարեգին Մանուկյանի բեմադրած «Շողոքորթում»: Սկիզբը շուրջ երեսուն տարի տևող մի բեղմնավոր ուղու, որի ընթացքում Ա. Օհանյանի բեմադրած գործերը հասան չորս հարյուրի: Դերասանուհին ինքն էր ընտրում, թարգմանում և բեմականացնում համալսարհային գրականության լավագույն նմուշները, որոնք մեծամասնությամբ նորություն էին տեղի թատերական կյանքում: Դրանց թվին են պատկանում Լև Տոլստոյի «Հարուժյունը», Ֆեոդոր Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրները», Մորիս Մետեղինկի «Մարիամ Մագլթադինացին», Սոմերսեթ Մոեմի «Նամակը», Վիկտոր Հյուգոյի «Էռնանին», Վիկտորին Սարգուի «Տոսկան», «Թեոտորան», «Մադամ Սան-ժենը» և այլ գործեր:

1934-ին դերասանուհին կազմում է սեփական թատերախումբը: Խմբի կազմում ընդգրկվեցին Միքայել Միքայելյանը, Խաչիկ Սանդալժյանը, Հերմինեն, Անահիտը, Խորեն Տետեյանը, Ստեփան Շատախյանը, Խորեն Այվազյանը և ուրիշներ: Խմբում էլ 1936 թ. ծանոթացավ իր ապագա ամուսնու՝ Ասատուր Օհանյանի հետ:

Օհանյանը, ինչպես և համայնքի մյուս դերասան-բեմադրիչները, մի շարք թատերախաղերի հեղինակ է: «Սայաթ-Նովայից» բացի, նրա գրչին են պատկանում «Հարս Խաթուն», «Ռոզիկը», «Անմեղ մեղավորը», «Ա՞ն էր, թե՞ աս է», «Կյանքին հեգնանքը», «Գյուլտին գոհը», «Մալվինե» կատակերգություններն ու դրամաները: Արաքսի Օհանյանի «Մա՞նչ, թե՞ աղջիկ կամ Օրիորդ մայրիկը» թատերախաղը շահել է Հ.Բ.Լ.Մ.ի Նյու Յորքի կենտրոնի կազմակերպած «Արտավազդ Գույումժյան» գրական մրցույթի թատերական մրցանակը:

Դերասանուհին հրավիրվել է ինչպես հունական, այնպես էլ արաբական և թուրքական թատերախմբերի կողմից: Եգիպտական կինոյի սկզբնավորման շրջանում նա մասնակցել է «Կոհա Աբու Նաուազ» ֆիլմի նկարահանմանը:

Օժտված լինելով գեղեցիկ ձայնով՝ Արաքսի Օհանյանը՝ Նադյա Արաքսի ծածկանվամբ, 1934 թ. Հանդես եկավ եփպտական ուղիով՝ առաջին անգամ ունկնդրին ներկայացնելով Հայ երգը:

1952-ին Կահիրեում նշվեց դերասանուհու ստեղծագործական ուղու 25, իսկ 1968-ին՝ 40-ամյակը:

Արաքսի Օհանյանն իր մահկանացուն կնքեց 1981 թվականին⁵⁷:

Օհանյանի խաղընկերներից էր Ասատուր Օհանյանը, որը, 30-ական թթ. անդամագրվելով Արաքսի Օհանյանի թատերախմբին, Հիմնականում Հանդես էր գալիս խարակտերային դերակատարումներով: Նրան առանձնապես Հաջողվում էին սիրահարների դերերը. «...կ'երևի թե այնքան լավ կատարած էր իր այդ կարգի դերերը,- գրում է Հ. Այվազը,- որ Հաջողած էր նաև գրավել Արաքսիին սիրտը ու երկուստեք Համաձայնությունը մը՝ 1936ին կ'ամուսնանան»⁵⁸:

Արաքսի Օհանյանի մշտական որոնումները, կատարելագործվելու ճգնուժն իրենց բարերար ազդեցությունն ունեցան Ասատուր Օհանյանի՝ որպես դերասանական անհատականության ձևավորման Համար: Խնարակտերային դերերը շուտով վերացան նրա խաղացանկից՝ իրենց տեղը գիջելով Հոգեբանական բարդ կերպարներին: Նրա Դոկտոր Վարդը «Արմենուշում», բժիշկ լինելուց բացի և դրանից էլ առավել, մտավորական էր, նաև փիլիսոփա:

Օսկար Ուայլդի «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպի բեմականացման մեջ Ասատուր Օհանյանը կատարեց գլխավոր՝ Դորիան Գրեյի դերը: Կերպարը կառուցվեց բարու և չարի, արտաքին գեղեցկության և Հոգու սնանկության Հակադրման սկզբունքով:

Նրա Պոլոնիոսը «Համլետում» լուծվեց նույն՝ Հակադրվելու սկզբունքով, այս անգամ իբրև դանիական իշխանին ճիշտ Հակառակ մի կերպար: Օհանյանի Պոլոնիոսը Համակ ներդաշնակություն էր և կարիք չունեի ինքն իր Հետ վիճելու: Նա իսկական պալատական էր. կիրթ շարժումներ, պահվածքն ընդգծում էին միայն, որ արքունական դավերն ու մեքենայություններն այդ մարդու տարերքն էին, բնական վիճակը: Համլետի Համար խորթն ու անընդունելին Օհանյանի Պոլոնիոսն ընկալում էր իբրև մարդկային գոյակերպի միակ և անառարկելի միջոց:

⁵⁷ Տե՛ս Աւետիս Ծափուճեան, նշվ. աշխ., էջ 405-408:

⁵⁸ «Քույր», 1958, N 288, էջ 19:

Ասատուր Օհանյանը, ի տարբերություն Արաքսիի, չկարողացավ նույնպիսի հեշտություններ անցումներ կատարել դրամայից կատակերգություն կամ օպերետից ողբերգություն: Այսուհանդերձ, Ասատուր Օհանյանը շարունակում էր մնալ որպես խմբի կարևոր ուժ՝ մասնակցելով գրեթե բոլոր բեմադրություններին:

Ասատուր Օհանյանը ծնվել է 1910 թվականին Կահիրեում: Ավարտել է Գալուստյան վարժարանը, այնուհետև ուսումը շարունակել Ֆրանսիական լիցեյում, որը հանգամանքների բերումով ստիպված եղավ թողնել: Մասնակցել է Գալուստյան շրջանավարտից միություն թատերախմբի աշխատանքին, որի ղեկավար Վահան Հաբեշյանը, երիտասարդի մեջ նշմարելով դերասանական ձիրք, նրան ներկայացրեց Արաքսի Վարդյանին, որն արդեն աչքի էր ընկել Հայկական ընթերցասրահի «Արծիվ» թատերախմբի կազմում:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին Ասատուր Օհանյանն աշխատանքի անցավ Եգիպտոսի անգլիական բանակի քարտեզագրության բաժնում: Այդ տարիներին էլ, տարվելով անգլիական դրականություններ, ձեռնարկեց մի շարք հեղինակների, հատկապես Օսկար Ուայլդի գործերի թարգմանությունը: Օսկար Ուայլդի մահվան 100-ամյակի կապակցությամբ նա թարգմանեց և թատերախաղի վերածեց նրա գլուխգործոցը՝ «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպը: Գաղափար, որն Ա. Օհանյանին համակել էր շուրջ չորս տարի: Դորիան Գրեյի դերն էլ հաջողվածներից էր նրա դերասանական կյանքում: Մասնակցել է նաև «Քամեխաղարդ տիկինը», «Թեոտորա», «Կարամազով եղբայրներ», «Եվգինյե», «Աննա Բրիստի», «Պեպո», «Օշին Պայլ», «Կայսրը», «Դավիթ Բեկ», «Թշվառները», «Պեպեքս», «Չարլիի մորաքույրը», «Փորձություն», «Ուշ լինի, նուշ լինի», «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա», «Սայաթ-Նովա» և մի շարք այլ բեմադրություններին:

Պատերազմի ավարտին Ասատուր Օհանյանը փոխադրվեց Կիպրոսի անգլիական ռազմակայան, այնուհետև՝ Լոնդոն, որտեղ և մահացավ 1974 թվականին⁵⁹:

Խորեն Տետեյանն Արաքսի Օհանյանի արժանի խաղընկերն էր նրա բեմադրություններում և համախոհը՝ բոլոր մտահղացումներում: Եթե Օհանյանի բեմադրություններն աչքի ընկան ինչպես արևմտահայերենի,

⁵⁹ Տե՛ս Աւետիս Եափուճեան, նշվ. աշխ., էջ 404-405:

այնպես էլ արևելահայերենի անթերի կատարմամբ, ապա դա նաև խորեն Տեսեյանի վաստակն էր:

Տեսեյանը Համայնքի սիրված և հարգված դեմքերից էր: Գրող, հրապարակախոս, նաև թատերական քննադատ, նրա երգիծական թղթակցություններին կարելի է հանդիպել գաղութահայ գրեթե բոլոր հրապարակումներում. աշխատակցել է Իզմիրի «Արևելյան Մամուլին», Թեսողանիկեի «Կամիթին», Կահիրեի «Արևին», «Ջահակիրին» ու «Սափառնակին», Փարիզի «Կես կատակ կես շիտակին» և «Այսօրին», Բոստոնի «Պայքարին», Լոս Անջելեսի «Նոր օրին» և «Բաջ Նազարին», Մոնրեալի «Ապագային», Կոստանդնուպոլսի «Մարմարային» և «Բուլիսին» (իբրև ամսագրի հատուկ թղթակից):

Խորեն Տեսեյանը Համայնքի կարևոր իրադարձությունների մասնակիցն էր: Ամենից ավելի նա դնահատվում էր իր մարդկային հատկանիշների համար: «Սիրված, հարգված բոլորեն,- գրում է «Արաքս» թերթը,- պստիկեն, մեծեն, թե իբր գրագետ, թե իբր դերասան, թե իբր երգիչ, թե իբր բանախոս, ու նամանավանդ իբր մարդ:

Ու այն կատարելությունը որուն հասած է իբր մարդ սա՛ կյանքին մեջ, կարծես կցողանա իր խաղարկության մեջ»⁶⁰:

Խորեն Տեսեյանը ծնվել է 1901 թվականին Զմյուռնիայում, որտեղ 1916-ին ավարտել է Բոյաջյան քոլեջը:

Ութ տարեկան էր, երբ առաջին անգամ բեմ ելավ՝ «Գայլ Վահանում» կատարելով Ցոլակի դերը: Իզմիրի «Արտավազը» թատերասիրաց միությունից հիմնադիրներից է: 1919-22 թթ. իբրև կատակերգակ-դերասան, մասնակցել է Իզմիրի գրեթե բոլոր, այդ թվում նաև Հովհաննես Աբեյանի և Վահրամ Փափազյանի ներկայացումներին:

Իզմիրի Ադետից հետո Տեսեյանը հաստատվեց Թեսողանիկեում, որտեղ Հովհաննես Զարիֆյանի խորհրդով սկիզբ դրեց տեղի թատերական շարժմանը:

1923-ին, երբ խորեն Տեսեյանը տեղափոխվեց Եգիպտոս, արդեն փորձված դերասանի համարումն ուներ: Նույն հաջողությամբ նա մտավ գրական ասպարեզ. տասնյակ թատերախաղերի, հիմնականում կատակերգությունների հեղինակ է (գրադմունքով խորեն Տեսեյանը ժամագործ էր): Նա թատերախաղի վերածեց նաև Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վար-

⁶⁰ «Արաքս», 1960, 25 հունիսի, թիվ 24:

դանանքը», որն առաջին անգամ բեմադրվեց Կահիրեում 1950 թվականին: Հրապարակել է երգիծական ժողովածուներ, որոնցից հիշարժան են «Ժպիտը» (1947) և «Երիտասարդի մը հուշատետրը» (1949):

1963 թվականին տեղափոխվելով Կանադա՝ Տեոեյանը շարունակեց իր թատերական գործունեությունը տեղի տարբեր խմբերում: 1968-ին Երվանդ Օտյանի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ կայացավ գրողի «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» վեպի բեմականացումը, որը թատերախաղի էր վերածել իտրեն Տեոեյանը:

Տեոեյանը հեղինակն է նաև «Թատերական ակնարկներ» ուսումնասիրություն, որը լույս տեսավ 1963 թ. «Արև» թերթում:

1978 թվականին, ի պատիվ իտրեն Տեոեյանի, Մոնրեալում կազմակերպվեց երեկո, որի ընթացքում ներկայացվեց Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպի բեմականացումը:

Իտրեն Տեոեյանն իր մահկանացուն կնքեց 1980 թ. Մոնրեալում⁶¹:

* * *

1930-ական թթ. հաճախ էր տրվում Ստեփան Եգեոյանի անունը՝ որպես նոր սերնդի ներկայացուցչի: Նախընտրելով կատակերգական ժանրը՝ Եգեոյանը ձևավորվեց Լևոն Շիշմանյանի և Արփիար Վարդյանի անմիջական ազդեցությամբ: Ստեփան Եգեոյանն իր խաղացանկը կազմեց Շիշմանյանի սկզբունքի համաձայն՝ ընդգրկելով միայն մեկ-երկու հեղինակների ծանոթ և ընդունված գործեր: Դրանք էին Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Պաղտասար աղբար» և Օտյան-Կյուրճյանի «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըր Արթին աղա» կատակերգությունները: Եգեոյանի շնորհիվ «Չարչըրն» չանհետացավ եգիպտահայ բեմից, չխամրեց Լևոն Շիշմանյանի արվեստը: «Պ. Լևոն Շիշմանյանեն հետո ահա՛ Պ. Ստեփան Եգեոյանն է որ յուրացուցած է Արթին Աղայի գլխավոր դերը՝ հաջող խաղարկություն մը»⁶², - կարգում ենք «Արև» թերթում:

«Չարչըր Արթին աղայի» առաջին ներկայացումները Ստեփան Եգեոյանի մասնակցությամբ տրվեցին 1940-ական թվականներին: Նրա

⁶¹ Տե՛ս Աւետիս Եսփուճեան, նշվ. աշխ., էջ 186-187, էջ 402: Տե՛ս նաև «Քուլիս», 1961, N 346, էջ 8-9:

⁶² «Արև», 1945, 25 սեպտեմբերի, թիվ 8141:

խաղընկերներն էին Աստղիկ Եգեհյանը (Ռոզ), Կարապետ Կարապետյանը (Դոկտոր Շավարշ), Արփիար Վարդյանը (Ազրիբաս աղա), Արա Վարդյանը (Խմբագիր), Վահան Գափազճյանը (Գառնիկ աղա), Հ. Մնրըլյանը (Մեթր Լևոն), Է. Բյուրատը (Եվփիմե), Ա. Արամովը (Նիկողոս էֆենդի) և այլք: Ներկայացումները տևեցին մինչև 1970-ական թթ. վերջը:

Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը» Ստեփան Եգեհյանի Հաջողված բեմադրություններից է: Թատերախաղը ներկայացվեց 1942 թ. փետրվարի 1-ին Կահիրեի «Ռից» թատրոնում, որը և նշանավորեց դերասանի բեմական գործունեության 20-ամյակը: «Պ. Ստեփան Եգեհյան՝ իր տիպիկ դիմաձայնումով ու հազուստ-կապուստով՝ եղած էր կատարյալ Պաղտասար Աղբար մը, անմիտ ու շվարուն խոյանքներով և արտահայտիչ միմիքներով, որով անընդհատ ծիծաղներ ու ծափեր խլեց Հանդիսատեսներեն»⁶³: Ստեփան Եգեհյանն ի բնե երգիծասեր մարդ էր և կարողանում էր գտնել պարոնյանական կերպարների ճիշտ մեկնաբանումը, վերարտադրել Պարոնյանի շունչը բեմում:

«Մեծապատիվ մուրացկաններն» այս տեսակետից բնութագրական է Եգեհյանի Համար: Կատակերգությունն առաջին անգամ ներկայացվեց 1946 թ. փետրվարի 17-ին «Ռից» թատրոնում: Աբխաղում աղայի կերպարը Ստեփան Եգեհյանը կարծես ստեղծեց ինքնաբերաբար: Նրա ամբողջ նկարագիրը՝ «պուա դը ոտր» կոստյումից, գրիմից սկսած և քայլվածքով ու խոսելակերպով վերջացրած, մատնում էր «ջոջ աղայի» տգիտությունն ու միամտությունը:

1947-ին Ստեփան Եգեհյանը Հյուրախաղերով մեկնեց Երուսաղեմ, տեղի դերասանական ուժերի մասնակցությամբ այստեղ ևս բեմադրեց Եգիպտոսում ընդունելություն գտած մի շարք գործեր:

Ստեփան Եգեհյանը պատկանում է Եգեհյանների բազմաշնորհ ընտանիքին: Նրա կատակերգական ունակությունները դրսևորվեցին նաև գրականության ասպարեզում. Եգեհյանն աշխատակցել է «Սավառնակ» երգիծական շաբաթաթերթին, ինչպես նաև Կոստանդնուպոլսում հրատարակվող «Քուլիս» ամսագրին:

1930-ականներին եգիպտահայ Համայնքում Հաջողությամբ Հանդես էր գալիս նաև կատակերգակ Փիլիպոս (Ֆիլիպ) Ասատուրյանը: Առաջին անգամ ասպարեզում Հայտնվեց 1933 թվականին Ալեքսանդ-

⁶³ «Սավառնակ», 1942, 7 փետրվարի, թիվ 7:

ըիայում՝ «Երեք քսակահատներ» զավեշտում կատարելով Սպասավորի փոքր դերը: Առաջին խակ ելույթն էլ ճանաչում բերեց Ասատուրյանին՝ նրան բնութագրելով որպես փոքրածավալ գործերում խարակտերային վառ կերպարներ ստեղծող դերասանի: Ընտրելով մեկ-երկու արարվածով զավեշտներ և վողեկիներ Հիմնականում ազգային թատերագրությունից (Հակոբ Պարոնյան՝ «Երկու տերով ծառան», ինչպես նաև «Թեկնածուները», «Վրեժխնդրություն և սեր» և այլ գործեր)՝ Ասատուրյանը ստեղծում էր գունագեղ և ավարտուն մանրապատումներ: Մեկ ներկայացման ընթացքում Հանդես էր գալիս մի քանի բեմագրություններով: Երեկոյի ընթացքում կարող էին տրվել «Օրիորդ Շուշանիկի թեկնածուները», «Վեցուկես պորտի ժառանգ մնացած սնդուկ մը», «Մնաք բարով, եգիպտահայեր» (իր հեղինակությունը) կատակերգությունները: Վերջինս, որը 1935 թ. ներկայացվեց «Մելքոնյան» սրահում, իրո՛ք հրաժեշտ էր եգիպտահայերին Փարիզ մեկնելու առիթով: Ասատուրյանը մտադիր էր կատարելագործվել իբրև թատրոնի և կինոյի դերասան: Ալեքսանդրահայերը, երիտասարդ արվեստագետի ծրագրերով հպարտ, մեծ հույսեր էին կապում նրա ապագայի հետ: Ուստի Փիլիպոս Ասատուրյանին վերաբերող գնահատականները ևս առնչվում էին ապագայի հետ⁶⁴:

Եթե Փիլիպոս Ասատուրյանը ձգտում էր մնալ ազգային թատերագրության սահմաններում, ապա մեկ այլ արվեստագետի՝ Գրիգոր Ալաջաջանին հուզում էր արևմտասեփրոպական դրամատուրգիան: Իբրև խաղընկերներ ունենալով Արաքսի և Ասատուր Օհանյաններին՝ Գրիգոր Ալաջաջանն այս հարցում նրանց համախոհն ու հետևորդն էր՝ պահպանելով իր ազգային նկարագիրը, համայնքի թատերական կյանքը հարստացնել նաև համաշխարհային գրականության նմուշներով: Հետամուտ լինելով այս գաղափարին՝ 1930-1940-ական թվականներին Գրիգոր Ալաջաջանը բեմադրեց երկու ուշագրավ գործ՝ Ֆրիգորի Շիլլերի «Ավագակները» (1932), որտեղ նա հանդես եկավ Կարլոսի և Ֆրանցի դերերով, և Էդմոն Կոթի «Ընտանեկան փոթորիկը» (29 դեկտեմբերի, 1940, թատրոն «Ռից»): Բացի Գրիգոր Ալաջաջանից, որը կատարեց Բժիշկ Մարթենի դերը, ներկայացմանը մասնակցեցին նաև Արաքսի Օհանյանը, Մանուկ Թաշճյանը, Ասատուր Օհանյանը, Ստեփան Եգենյանը և ուրիշներ:

1940-ականներին եգիպտահայ բեմում հաջողությամբ Հանդես

⁶⁴ Տե՛ս Հարություն Մանավեան, նշվ. աշխ., 1936, էջ 112:

եկավ ևս մեկ երիտասարդ դերասան՝ Սեդի Գոչունյանը. բազմաշնորհ արվեստագետ, որի ռեպորտաժները և հարցազրույցները նույնպես «Քուլիս» ամսագրի կարգացվող նյութերից էին:

Գոչունյանն ուներ նորի զգացողություն, որը դրսևորվեց նրա յուրաքանչյուր բեմադրությունում: Պատրիկ Համիլտոնի «Գիշերվան մարդը» («Կազլայթ») պիեսի ներկայացումը նրա աչքի ընկնող գործերից է: Արաքսի և Ասատուր Օհանյաններից հետո, որոնք այս թատերախաղը բեմադրեցին 1949 թվականին, Սեդի Գոչունյանն առաջիններից էր եզրիպատահյալ համայնքում, որը բեմադրեց արկածային, դետեկտիվ ժանրի գործեր: «Գիշերվան մարդը» ներկայացման պրեմիերան կայացավ 1954 թ. փետրվարի 14-ին «Հուսաբեր» ակումբի սրահում:

«Զգայացունց և խորհրդավոր» պիեսների շարքին է պատկանում նաև նույն թվականի հոկտեմբերի 17-ին ներկայացված «Ոճիր՝ առանց մեղքի» թատերախաղը: Նյութն առնված է գաղտնի ոստիկանություն իրական պատմություն ներկայացնող վեպից, ունի դետեկտիվ ժանրին հատուկ խճճված ու բարդ հանգույց, որի լուծումը մինչև վերջ մնում է անգուշակելի: Գոչունյանն այստեղ հանդես եկավ ակամա մարդասպանի դերով:

Սեդի Գոչունյանը համագործակցում էր թատերագիր Սարգիս Փափազյանի հետ, մի արվեստագետի, որը նույնպես նորի, արդիականի սուր զգացողություն ուներ: Նրանց առաջին համատեղ աշխատանքը եղավ «Հարագատը» պիեսի բեմադրությունը, որի պրեմիերան կայացավ 1956 թ. ապրիլի 7-ին «Հայ գեղարվեստասերի» սրահում: Մամուլն այս գործը գնահատեց յուրովի. «Վստա՛հ ենք որ, այս պիեսը եթե Հայաստանի մեջ ըլլար,- գրեց «Սավառնակը»,- կոկվելով ըստ արվեստին պահանջած նրբություններուն, իբր իրական ընտանեկան կյանքե պիես մը, ապահովաբար մեծ հաջողություն գտներ:

Մենք պետք ունինք մեր ընդունակ և աշխատասեր երիտասարդներուն, պետք չէ խրտնեցնել գիրենք»⁶⁵:

Զգտելով արդիական թեմաների և արտահայտչամիջոցների՝ Գոչունյանը չէր ժխտում հինն ու ավանդականը: 1959-ին նրան գերում էր Կորրադոյի կերպարը: Պատը Զիակոմեստիի այս գործը Գոչունյանը բեմադրեց իրեն հատուկ արդիականի զգացողությամբ՝ որպես խաղընկեր

⁶⁵ «Սավառնակ», 1956, 14 ապրիլի, թիվ 13:

ուճենալով Մոնսինյորի դերակատար Խորեն Տետեյանին՝ իր գործընկերներին բոլոր նախաձեռնություններում աջակցող և նրբանկատ մի արվեստագետի:

Սեդի Գոչունյանի խաղացանկում աչքի ընկնող տեղ զբաղեցին նաև եգիպտահայ թատրոնին սրտամոտ Երվանդ Օսյանի և Միքայել Կյուրճյանի «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըր Արթին աղա», Հակոբ Պարոնյանի «Շողոքորթն», «Ատամնաբույժն արևելյան», Գարեգին Երիցյանի «Ուշ լինի, նուշ լինի», Խաչիկ Սանդալճյանի «Սոնյա» կատակերգություններն ու օպերետները:

1954 թ. Գոչունյանն սկսեց Հաջողություն մը նկարահանվել կինոյում, սկզբում՝ եգիպտական կինոստուդիաների («Կիները ստել չեն գիտեր բնավ», «Ճար մը գտեք ինձի, ո՛վ մարդիկ», «Երկրին աղջիկը»), այնուհետև՝ Հոլիվուդյան ժապավեններում: Ամերիկյան անվանի ռեժիսոր Սեսիլ դը Միլի «Տասը պատվիրան» ֆիլմում, որի նկարահանումներն անցնում էին նաև Եգիպտոսում (1956), Գոչունյանը կատարեց Կրաֆտի դերը: 1969-ին դերասանը նկարահանվեց «Անապատի տիրակալ Անդար» արաբական ֆիլմում Պահակազնդի պետի դերով:

Սեդի Գոչունյանն արտակարգ եռանդի տեր անձնավորություն էր: 1964-ին Ալեքսանդրիայում նա կազմակերպեց թատերական փառատոն, որը եզակի երևույթ էր Եգիպտոսում:

Արվեստագետն իր խուռն ասաց նաև թատերագրության ասպարեզում գրելով «Փորձություն» պիեսը, որը նույնպես պատկանում է դեռևս անկասկած ժանրին:

Սեդի Գոչունյանը ծնվել է 1927 թվականի դեկտեմբերի 20-ին Կահիրեում: Հայրը՝ Արտաշես Գոչունյանը, ճանաչված մտավորական էր, ուսուցիչ, մայրը՝ եվրոպական կրթություն ստացած արվեստասեր անձնավորություն:

Գոչունյանը դերասանական ճիրք ցուցաբերեց դեռևս դպրոցական տարիքից (հաճախել է Թաշճյան վարժարանը, այնուհետև՝ St. George և St. Ostin անգլիական վարժարանները, ապա՝ Կահիրեի Ամերիկյան Համալսարանը), իր առաջին դերերը կատարել է անգլերեն լեզվով: Նրա բեմի ուսուցիչն էր կանադացի Ռայմոն Բատուլեն, որի դասընթացներից Գոչունյանը կարողացավ առավելագույնս օգտվել:

Սեդի Գոչունյանն իր վարպետությունը հղիելու հնարավորությունն

ունեցավ նաև անգլիացի դերասան Ջերարդ Գլեյստերի հետ ծանոթանալուց հետո: Նա սկզբում հետևել, այնուհետև մասնակցել է Գլեյստերի բեմադրած «Կանաչ սենյակ» պիեսի ներկայացմանը:

1947-ին Սեդի Գոչունյանը ներգրավվեց Եգիպտոսի հայ համայնքի թատերական կյանք: Նա միանգամից արժանացավ ընդունելության և առաջին իսկ ներկայացումներից մեկի առիթով նրա մասին գրվեց. «Այս երիտասարդը որ բեմական լավ ձիրք և առողանություն մը ունի, քանիցս իր լավագույն խաղարկությունը կձգտի հայ բեմին վրա առաջնակարգ տեղ մը գրավել»⁶⁶:

Գոչունյանի առաջին բեմադրությունը Պաոլո Ջիակոմետտիի «Ոճ-րագործի ընտանիքն» էր, որտեղ նա կատարեց նաև գլխավոր՝ Կորրադոյի դերը: Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1951 թ. հունվարի 28-ին:

1953-ին Եգիպտոսի հայ համայնքում նշվեց վաստակաշատ դերասան Տրդատ Նշանյանի բեմական գործունեության 40-ամյակը: Ընդառաջելով հոբելյարի ցանկությունը՝ Սեդի Գոչունյանը մասնակցեց Կահիրեում և Ալեքսանդրիայում կայացած «Պրոֆեսոր Կլենով» և «Վետել» ներկայացումներին՝ որպես խաղընկերներ ունենալով Տրդատ և Սիրուհի Նշանյաններին:

1970-ին նշվեց Սեդի Գոչունյանի բեմական գործունեության 20-ամյակը:

Տեղափոխվելով Ավստրալիա՝ դերասանը նույն նվիրումով շարունակեց ծառայել հայ բեմին⁶⁷:

1940 թվականին Կահիրեում բնակություն հաստատեց ամերիկահայ հայտնի ողբերգակ **Ղևոնդ Սարգիսյանը**: Նրա առաջին՝ Լևոն Շանթի «Կայսրի» ներկայացումը, որը տեղի ունեցավ 1940 թ. սեպտեմբերի 29-ին «Էգրեկիե» թատրոնում, ընկալվեց իբրև հայտնություն: Սարգիսյանի բեմադրությունն աչքի ընկավ պատմական ներկայացումների համար կարևոր՝ նկարչական ձևավորման, դեկորացիայի մանրակրկիտ աշխատանքով, տարազների հավաստի վերարտադրությամբ: Իբրև խաղընկերներ Սարգիսյանն ընտրեց համայնքի փորձված և անվանի դերասանների: Թեոֆանոյի դերով հանդես եկավ Արաքսի Օհանյանը:

⁶⁶ «Երիտասարդ Հայաստան», Նյու Յորք, 1950, 2 մայիսի, թիվ 1:

⁶⁷ Տե՛ս Աւետիս Եափուճեան, նշվ. աշխ., էջ 381-382:

Հետագայում խաղացանկն ընտրվեց սահմանափակ թվով դրամատուրգների գործերից, որը նաև բեմադրիչի թեմատիկ և ժանրային նախասիրությունների արտահայտությունն էր: Սարգիսյանը հիմնականում բեմադրեց ազգային հեղինակների գործեր՝ Լևոն Շանթ՝ «Կայսրը», «Ինկած բերդի իշխանուհին», Գաբրիել Սունդուկյան՝ «Պեպո», Ալեքսանդր Շիրվանզադե՝ «Պատվի համար», «Չար ոգի», Բաֆֆի՝ «Սամվել», Ալեքսանդր Աբեյան՝ «Մարվող ճրագներ», Խաչիկ Սանդաղյան՝ «Օթեյլո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն» և «Գիգորը» օպերետը (ըստ Հովհաննես Թումանյանի): Խաղացանկում ընդգրկելով ազգային, հատկապես արևելահայ հատվածի հեղինակների գործեր՝ Սարգիսյանը կարողացավ հավասարապես հետաքրքրություն առաջացնել ինչպես հանդիսատեսի, այնպես էլ դերասանների շրջաններում:

Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Չար ոգին» Ղևոնդ Սարգիսյանի հաջողված գործերից է: Սարգիսյանի այս բեմադրությունը ծանոթ էր նաև ԱՄՆ-ի հանդիսատեսին՝ արժանանալով բարձր գնահատականի:

Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1946 թ. մարտի 17-ին Ալեքսանդրիայի «Լիսե Փրանսե» թատերասրահում: Ինքը՝ Ղևոնդ Սարգիսյանը, հանդես եկավ Գիթ-Դանիելի դերով: Դերասանը, ինչպես Ա. Համամճյանը նշում է իր հոդվածում, կերպարը ստեղծեց փրիլսոփայական մեկնաբանությամբ՝ նրան օժտելով այնպիսի հատկանիշներով, որոնք, հակասելով «գիթ» մականվանը, նրան դարձնում էին բարդ և հավաստի⁶⁸:

«Չար ոգին» նաև Սարգիսյանի ռեժիսորական հաջողությունն էր: Դերասաններից յուրաքանչյուրը՝ Անահիտ Բյուրատը (Ջավահիր), Է. Բյուրատը (Շուշան), Կարապետ Կարապետյանը (Մուրադ), Օվսաննան (Ջառնիչան), Ա. Մարյանը (Չոփուռ Կարապետ), կարողացան ստեղծել տպավորիչ և հիշվող կերպարներ:

Քաջատեղյակ լինելով արևելահայ թատերագրությանը՝ Ղևոնդ Սարգիսյանը բեմադրեց Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն» (1941): Ղևոնդ Սարգիսյանը Արշալույս Եգեճյանի համագործակցությամբ կարողացավ վերարտադրել թիֆլիսյան միջավայրը, որոշակի՝ այդ միջավայրի կերպարներ: Զիմզիմովը (Ղևոնդ Սարգիսյան) ոչ թե պարզապես ազա՛հ, խորամանկ, նաև ավանդապա՛հ մի մարդ էր, այլ որոշակի՝ թիֆլիսահա՛յ միջավայրում կազմավորված բուրժուա: Կարապետ Կարապետյանի Պե-

⁶⁸ Տե՛ս «Սավառակ», 1946, 23 մարտի, թիվ 16:

պոն իր լավագույն՝ պատվախնդրության և արդարամտության հատկանիշներով որոշակի այդ քաղաքին բնորոշ ամբողջ մի խավի՝ Հայ կինտոների ներկայացուցիչն էր: Ստեղծվեց հակոտնյա կերպարների մի գույգ, որոնց շուրջ կառուցվեց նաև բեմադրությունը: Արաքսի Օհանյանը (Կեկե), Արշալույս Եգեյանը (Էփեմիա), Ստեփան Եգեյանը (Գիքո), Ասատուր Օհանյանը (Կակուլի) նոր, անսովոր, բայց և հավաստի իրենց կերպարներով ստեղծեցին թիֆլիսյան կյանքի մթնոլորտ, ամբողջական մի ներկայացում, որն արդեն ուներ անսամբլային թատրոնի տարրեր:

Սարգիսյանի «Պեպոյի» շնորհիվ Գաբրիել Սունդուկյանի թատերադրությունը Արաքսի Օհանյանից հետո հաստատվեց եգիպտահայ բեմում: Սա էլ կարելի է համարել Ղևոնդ Սարգիսյանի կարևոր ավանդը եգիպտոսի Հայ բեմին:

* * *

Եգիպտահայ թատրոնի գոյության ամբողջ ընթացքում մշտապես խոսվել է թատերական գրականության մասին: Հեղինակներ, այն էլ բավարար քանակությամբ, եղել են՝ Սմբատ Բյուրատ, Երվանդ Օտյան, Միքայել Կյուրճյան, Տիգրան Կամսարական, Սուրեն Պարթևյան, Գրիգոր Բագրատունի, Մանուկ Թաշճյան, Լևոն Շիշմանյան, Խաչիկ Սանդաղյան, Պայծառ Երկաթ, Պարույր Մասիկյան, Խաչիկ Նորիկյան, Արաքսի Օհանյան, Սարգիս Փափագյան և ուրիշներ: Պատկառելի ցանկ վեց-յոթ տասնամյակում սկզբնավորված և գործող թատրոնի համար:

Այսուհանդերձ, 1940-60-ական թվականներին, երբ առաջընթացի նախադրյալներն ակնհայտորեն սկսեցին նվազել, եգիպտահայ թատերախոսները գործերի այս ընթացքը հակված էին բացատրելու նաև թատերական գրականության մակարդակով: Նույնիսկ «Ս. Լեյլեկյան» թատերասրահի բացումն անկարող եղավ կասեցնելու թատրոնի համընդհանուր անկումը. «Հիմա,- կ'ըսեր ընկեր մը,- գրում է «Հուսաբերը», - թատերասրահ ունինք, բայց թատերախումբ չունինք»: Ուրիշ մը կավելցներ. «Չունինք նաև թատերական գրականություն»⁶⁹:

Դիտողությունը ճիշտ է: Թատրոնի գոյության համար անհրաժեշտ նախապայմաններից են թատրոնական շենքի, դերասանական ուժերի և

⁶⁹ «Հուսաբեր», 1957, 22 հունիսի, N 69:

Թատերական գրականության առկայությունը: Սակայն Եգիպտոսի Հայ Թատրոնի Համար միշտ չէ, որ դրանք առկա էին միաժամանակ: Հիմնական բեռն ընկնում էր դերասանի ուսերին՝ նրան վերապահելով նաև թատերագրի, բեմադրիչի պարտականությունները:

Անհամաչափությունը, որը դարձավ եգիպտահայ թատրոնի մշտական ուղեկիցը, եղել է նաև թատերական գրականության զարգացումը խոչընդոտող պատճառներից մեկը:

Երվանդ Օտյանի, Միքայել Կյուրճյանի, Սմբատ Բյուրատի, Սուրեն Պարթևյանի, Տիգրան Կամսարականի գործերին հատուկ սոցիալական ընդհանրացումները, կերպարների և իրավիճակների գեղարվեստական նորույթը 1940-60-ական թթ. թատերական գրականության Համար դարձան Հազվադեպ: Այդ ժամանակաշրջանին բնորոշ են կենցաղային դրամաները, կատակերգությունները, որոնք կարելի է դիտել նաև իբրև Փրանսիական վոդևիլի տարատեսակ: Սա է նշված ժամանակաշրջանի եգիպտահայ թատերագրության ընդհանուր բնութագիրը, որի հեղինակների ստեղծագործությունը և կենսագրությունն անդրադառնում ենք ստորև:

Ծաղրանկարիչ **Ալեքսանդր Սարուխանը** շուրջ տաղանդի տեր արվեստագետ էր, ծաղրանկարչությունը նրա սուր մտքի հիմնական, սակայն միակ դրսևորումը չէր: Սարուխանի թատերախաղերն ու հոգվածները նույնքան դիպուկ են ու սրամիտ, որքան նրա ծաղրանկարները:

1963-ին լույս տեսավ Ալեքսանդր Սարուխանի «Մենք Հայերեն չենք գիտեր» երեք արարով թատերախաղը՝ պատկերազարդված իր իսկ ծաղրանկարներով: 1971-ին հրատարակվեց «Զույգ թատերախաղեր» հատորը, որում ամփոփվեցին նրա երկու՝ «Այրե ինչ որ պաշտեցիր» և «Ուրբաթ կհասնիմ, թաղումս պատրաստեցեք» գործերը: 1974 թվականին լույս տեսավ Սարուխանի «Ես քեզ գովեմ, դուն՝ զիս...» երկարար զավեշտը: Անտիպ է մնացել նրա «Ա՛խ, մանչ մը ունենայի» թատերախաղը:

Ալեքսանդր Սարուխանի ոչ բոլոր պիեսներն են բեմադրվել, և դրա հիմնական պատճառն այն է, որ հյուսիս հունարով տոգորված այս երկերին պակասում է գործողության դինամիկան: Բացառություն է կազմում «Մենք Հայերեն չենք գիտեր» կատակերգությունը, որը բազմաթիվ անգամներ բեմադրվել է ինչպես Կահիրեում, այնպես էլ հայաշատ այլ կենտ-

րոններում, Հայաստանի հեռուստատեսային թատրոնում:

Սարուխանի՝ փայլուն երկխոսություններով հարուստ պիեսները կարող են հիանալի նյութ ծառայել ռադիոբեմադրությունների համար: Դրա ապացույցն է «Մենք հայերեն չենք գիտեր» թատերախաղը, որը տարիներ շարունակ հաղորդվել է նաև Երևանի ռադիոյով, հիմք է տալիս նման ենթադրության համար:

Ալեքսանդր Սարուխանը ծնվել է 1898 թվականին Բաթումի շրջանի Արտանուշ ավանում (Վրաստան): Ավարտելով Բաթումի պետական գիմնազիան՝ նա ընտանիքով տեղափոխվում է Կոստանդնուպոլիս՝ հաճախելով տեղի Մլիթարյան վարժարանը:

1922-ին Սարուխանը սովորել է Վիեննայի Գեղարվեստի ակադեմիայի գրաֆիկայի բաժնում: 1921-ից աշխատակցել է Կոստանդնուպոլիսի «Կավոնո» երգիծական շաբաթաթերթին՝ հետագայում դառնալով դրա պաշտոնական երգիծանկարիչը: 1924 թ. գալիս է Կահիրե՝ ամբողջովին նվիրվելով նախասիրած գործին: Ալեքսանդր Սարուխանը եգիպտոսի երգիծանկարչական դպրոցի հիմնադիրն է, ունի բազմաթիվ հետևորդներ (արաբ գրաֆիկ-նկարիչներ Ռախտը, Աբդել Սահիմը և ուրիշներ): Ի դեպ, «երգիծանկարչություն» բառը նույնպես Սարուխանինն է. «Մենք չենք ծաղրեր, մենք կերգիծենք»,- ասել է նա:

1925-26 թթ. Սարուխանը Կահիրեում հրատարակում է «Հայկական սինեմա» երգիծաթերթը՝ իր գունավոր գծագրություններով, գրեթե միաժամանակ (1925-1928) աշխատակցելով ինչպես եգիպտոսի, այնպես էլ Սիյուտքի և արտասահմանի առաջնակարգ թերթերին («Ճակատամարտ», «Ժողովրդի ձայն», «Վերջին լուր»՝ Կոստանդնուպոլիս, «Հայրենիք»՝ Բոստոն, «Հայաստանի կոչնակ»՝ Նյու Յորք, «Լը Ռիվեյ»՝ Փարիզ, «Արև», «Լա Լիբերտե»՝ Կահիրե, «Զարթոնք»՝ Բեյրութ), մասնակցել է Կահիրեում, Ալեքսանդրիայում, Բեյրութում, Հալեպում և Երևանում կազմակերպված բազմաթիվ ցուցահանդեսների:

1938-ին Ալեքսանդր Սարուխանը հրատարակում է Երվանդ Օտյանի «Ընկեր Փանջունին», իսկ 1962-ին՝ Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացիկանները»՝ իր երգիծանկարներով: Նույն՝ 1962 թվականին, Սարուխանը հրատարակում է երկու հավաքածո՝ «Մենք մեր ակնուցով» և «Տես խոսքերդ» խորագրերով:

1959 թվականը նշանակալից իրադարձությունների տարի էր Ալեք-

ասնդր Սարուխանի կյանքում: Եվրոպայի մի շարք երկրներ՝ Բելգիա, Շվեյցարիա, Իտալիա այցելելուց և ցուցահանդեսներ կազմակերպելուց բացի, նկարիչը եղավ նաև Փարիզում՝ այստեղ արժանանալով բացառիկ ընդունելություն:

Մեկ տարի անց՝ 1960 թ. նոյեմբերի 27-ին, Եգիպտոսի բոլոր թերթերը տեղեկացրին, որ ամերիկյան ծաղրանկարիչների «Ժողովրդից ժողովրդին» կոմիտեն Ալեքսանդր Սարուխանին շնորհել է «Ծաղրանկարներ Հանուն խաղաղության» արձաթե շքանշանը: Հազվագյուտ պարզև, որին հարյուրավոր երկրների ծաղրանկարիչներից արժանացան տասնչորս միայն:

Ալեքսանդր Սարուխանն ինչպես նկարչություն, այնպես էլ գրականության ասպարեզներում իբրև ստեղծագործության նյութ ընտրել էր հասարակական կյանքը՝ իր բազմաբնույթ դրսևորումներով: 1968 թվականից նա սկսեց աշխատակցել «Արև» թերթին՝ իր արդիական և սրամիտ հոդվածներով նույնպես արձագանքելով օրվա հրատապ հարցերին: Սովորաբար իր հրապարակումները ստորագրել է «Ընկեր Պեպո», «Կ-ՌԱԿ», «Մագդաղինե» ծածկանուններով:

Ալեքսանդր Սարուխանն իր մահկանացուն կնքեց 1977 թվականին Կահիրեում⁷⁰:

Սարգիս Փափազյանը եգիպտահայ թատերագրության կարևոր դեմքերից է: Թատրոնով հրապուրվել է 1950-ական թվականներից: 1969-ին լույս տեսավ նրա «5 և մեկ քառորդ թատերգություններ» խորագրով ժողովածուն, որում ամփոփված են «Հարսները կամ Մարտիրոսամու», «Լորդը և ձիադարմանը», «Հարազատը», «Խեղճի վաճառականը», «Վերին դժոխքը», «Խառն ժողով մը» գործերը:

Բոլոր թատերախաղերը, բացառությամբ «Վերին դժոխքի», բեմադրվել են ինչպես Կահիրեում, այնպես էլ Սփյուռքի Հայաշատ այլ կենտրոններում:

Ինքը՝ Սարգիս Փափազյանը, գրում է, որ իբրև թատերագիր կայացած չէր լինի, եթե չզգար Հայ մտավորականների, թատրոնի և մշակույթի գործիչների աջակցությունը գրականության այս դժվարին ասպարեզում:

⁷⁰ Տե՛ս Ա.Լևոն Եսփուճեան, նշվ. աշխ., էջ 200-201, էջ 500-503: Տե՛ս նաև «Քուլիս», 1960, N 335, էջ 18-19, N 336, էջ 16-17, էջ 21: **Սաթենիկ Մելիքյան**, Ալեքսանդր Սարուխանի արվեստը, Երևան, 2004:

«Նախ և առաջ,- նշում է նա,- պետք է շնորհակալություն հայտնեմ մեր մեծատաղանդ բանաստեղծ Վահան Թեքեյանին, որ զիս քաջապերած է և պատճառ եղած որ գրելը սիրեմ: Կարելիս կ'ընեմ, որ իր անմահ հոգին սխալած չըլլա»⁷¹:

Սարգիս Փափազյանը որպես արվեստագետ ձևավորվեց եվրոպական, մասնավորապես անգլիական մշակույթի ազդեցության ներքո: Դրանով պետք է բացատրել այն փաստը, որ նրա առաջին՝ «Լորդը և ձիադարմանը» թատերախաղի գործողությունն ընթանում է օտար միջավայրում՝ անգլիական ազնվական ընտանիքում:

Փափազյանի երկրորդ՝ «Հարազատը» պիեսը ներկայացնում է մի Հայ ընտանիքի պատմություն: Ինչպես և նախորդում, այստեղ ևս մարդկային բարդ հարաբերությունների վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում խորհելու ազնվության, մեծահոգության, պարտքի զգացումի մասին: Հատկանիշներ, որոնք ընտանիքի անդամներին օգնում են վերագնահատելու, ճանաչելու միմյանց:

Բարեկեցիկ այս ընտանիքում ամեն ինչ չէ, որ հարթ է ընթանում: Բարդ են խորթ հոր և որդու փոխհարաբերությունները: Սակայն խորթության այս զգացումն անհետանում է փորձությունների պահին, երբ, ի տարբերություն հարազատ որդու, բացահայտվում են խորթ որդու՝ Ղևոնդի վեհանձն և ազնիվ հատկանիշները: Թատերախաղի ավարտը, թերևս, չափազանցված է, անհամոզիչ. Հայրը, ինքն իրեն չներելով խորթ զավակի հանդեպ տածած անարդար վերաբերմունքը, փորձում է ինքնասպան լինել: Սակայն, ավագ որդին՝ Ղևոնդը, այդ պահին էլ պատրաստ լինելով զոհաբերության, կանխում է ողբերգությունը: Ստանալով անվնաս վերք՝ նա արյուն է կորցնում: Ղևոնդին ներարկում են եղբոր՝ Պատրիկի արյունը: Նրանց երակներում սկսում է հոսել միևնույն՝ հարազատ մարդկանց արյունը: Չնայած մելոդրամատիկ այս իրավիճակին՝ պիեսը կաշառում է իր հարցադրումով և կարող է դիտվել հետաքրքրությամբ:

Սարգիս Փափազյանը նաև զավեշտների հեղինակ է, որոնք առանձնանում են դրամատուրգիական իրենց հաջողված կառուցվածքով: «Խելքի վաճառականը» զավեշտում չկան այուժետային գծերի այն բարդ, երբեմն չպատճառաբանված զուգորդումները, որոնք նկատելի են Փափազյանի նախորդ թատերախաղերում: Ընդհակառակը, սա մի պարզ, լակոնիկ

⁷¹ Սարգիս Փափազեան, 5 և մեկ քառորդ թատերգություններ, Գահիրէ, 1969, էջ 288:

ոճով գրված գործ է, որն ունի խրատական երանգ՝ այս առումով մոտե-
նալով առակին: Ծուլությունը, ուրիշների հաշվին գոյությունը վնասակար
են ոչ միայն չրջապատի, այլև իր իսկ՝ ծուլյ մարդու համար:

Գործողությունը ծավալվում է նախկինում բարեկեցիկ ընտանի-
քում: Հոր և որդու անգործությունն ընտանիքը կանգնեցրել է կործանման
եզրին: Նրանք իրենց ոչ պիտանիությունը փորձում են քողարկել զբաղ-
ված, իր մտքերով տարված մարդու կեցվածքով: Ընտանիքի հոգսը մոր՝
Ազնիվ հանրմի ուսերին է: Զգտելով շտկել ստեղծված իրավիճակը՝ նա
եղբոր՝ Վռամի խորհրդով տղամարդու հագուստ է հագնում՝ վարքագիծն
էլ համապատասխանաբար դարձնելով իր տան տղամարդկանց վայել:
Հայր և որդի ստանձնում են ընտանիքի հոգսը: Ազնիվ հանրմը, իր հեր-
թին համակերպվելով նոր դերին, այլևս չի ցանկանում վերադառնալ նախ-
կին վիճակին: Ստիպված դիմում են բժշկի: Ազնիվ հանրմին համոզում են,
որ եթե չվերադառնա իր պարտականություններին, ապա ամուսինը՝
Աբելը, կդառնա մանուկ և իրեն կպահի երեխայի նման: Ազնիվն ան-
հապաղ հրաժարվում է տղամարդ մնալու մտադրությունից՝ համոզվելով,
որ անհոգ կյանքն իրեն կտրվեր չափազանց թանկ գնով, նախկինի պես
դառնում է աշխատասեր և հոգատար տանտիկին:

Ի վերջո, բոլորը գալիս են համոզման, որ աշխատանքի շնորհիվ
միայն կարելի է պահպանել ոչ միայն ընտանիքը, այլև սեփական անհա-
տականությունը:

Կատակերգության ժանրով է գրված նաև Սարգիս Փափազյանի
հաջորդ՝ «Հարսերը կամ Մարտիրոս-ամուսն» թատերախաղը: Նյութն ինք-
նին ավանդաբար՝ Երվանդ Օտյանից, Միքայել Կյուրճյանից, Գրեմ-Սիմո-
նից սկսած, ենթադրում է կատակերգության ժանրը: Խոսքն օտարամոլու-
թյան, տվյալ դեպքում՝ ամերիկյան բարքերի առաջ չափից ավելի և
ինքնամոռաց խոնարհվելու մասին է: Ամերիկուհի Մինին իր վարքագծով
բոլորին հանգեցնում է այն մտքին, որ յուրաքանչյուր ազգ արժանի է
հարգանքի՝ իր ինքնատիպությանն ու ավանդույթներին հավատարիմ
լինելու համար: Մինչդեռ օտարամոլութունն ու ազգային արժանապատ-
վության բացակայությունը կարող է հանգեցնել եթե ոչ ծիծաղելի իրա-
վիճակների, ապա առնվազն՝ անհարգալից վերաբերմունքի:

Մարդկային տառապանքի թեման խորհելու առիթ է տվել բազմա-
թիվ թատերագիրների: Սարգիս Փափազյանը ևս իր «Վերին դժոխքը»

Թատերախաղում անդրադարձավ այդ խնդրին: Վերին դժոխքը նույն Երկիրն է, իրական դժոխքի բնակիչներին՝ սատանաների պատկերացմամբ: Դժոխքի ավագ սատանա Սանդարը կարծելով, որ իր Հաստատությունն այլևս չի համապատասխանում XX դարի պահանջներին, որոշում է իր ամենախելամիտ սատանային՝ Գրորին ուղարկել Երկիր՝ ոչ այնքան հոգիների, որքան մարդկային տառապանքները հետազոտելու համար: Սատանան շուտով համոզվում է, որ երկրային տառապանքները դժոխայիններից ու իր պատկերացումներից էլ վեր են: Սակայն, մեկ անգամ լինելով Վերին դժոխքում, Գրորն այլևս չի վերադառնում իր նախկին կացարանը: Սատանան մնում է Երկրի վրա՝ գերադասելով ապրել մարդկային կյանքով, տառապել, ասել ու սիրել մարդկանց նման և նրանց հետ միասին:

Սարգիս Փափազյանի այս պիեսը հետաքրքրություն առաջացրեց ոչ միայն եգիպտահայ համայնքում, այլև հայրենիքում և հաջողությամբ բեմադրվեց Հայաստանի հեռուստատեսությունում:

«Խառն ժողով» դրաման, որը Փափազյանն ինքն անվանում է «տրամախոտություն», նույնպես խրատական բնույթի է: Խոսքը ժողովների անհեթեթության մասին է: Այդպիսի մի ժողով էլ կայանում է ներկայացման մեկ արարի ընթացքում, երբ պատվարժան ժողովականները երկար ճառերից ու վիճարանություններից հետո այդպես էլ չեն հանգում ընդհանուր որոշման: Այն է՝ ինչպես օգնել երիտասարդ արվեստագետներին՝ դրսևորելու իրենց ունակությունները:

Փափազյանի թատերախաղերն ընդգրկվում են, ունեն արդիականություն ընդգծված երանգավորում՝ գործողության մատչելի ասպարեզ ստեղծելով համայնքի թատերական ուժերի, հատկապես երիտասարդության համար:

Սարգիս Փափազյանը ծնվել է 1921 թ. Կահիրեում: Նախակրթությունն ստացել է տեղի Նուպարյան ազգային վարժարանում, ապա 1933-1935 թթ. ուսումը շարունակել է Նոր ճեմարանում: 1935-39 թթ. Փափազյանը հաճախել է Կահիրեի Ամերիկյան Համալսարանի «Լինքոլն» երկրորդական վարժարանը, որն ստիպված էր թողնել կիսատ՝ ստանձնելով հոր՝ ժամացույցի առևտրի հաստատության ղեկավարությունը:

1966-68 թվականներին, 45 տարեկանում վերադառնալով Ամերիկյան Համալսարան, շարունակում է անգլերեն լեզվի, թատերագրու-

թյան և լրագրութայան ուսումնասիրությունը՝ ստանալով բարձրագույն կրթություն վկայական:

Սարգիս Փափազյանը սկսեց գրել 1950 թվականից: Տպագրված երկերից բացի, ունի նաև անգլերեն լեզվով երկու անտիպ թատերախաղ, ինչպես նաև պատմվածքներ: Աշխատակցել է «Արև» թերթին փոքրածավալ պատմվածքներով և թարգմանություններով⁷²:

Պայծառ Երկաթը հեղինակ է մի շարք պիեսների, որոնցից մի մասը, մնալով անտիպ, բեմադրվել են տարբեր ժամանակաշրջաններում, հեղինակի իսկ կողմից: Դրանք են՝ «Անիծյալ գավաթը» (1910), «Ընտանիքի ղեկավարները» (1911), «Հովվերգություն» (1923, 1948), «Իրավունքը» (1936), «Երեք մտերմուհիներ» (1938), «Սարի եղնիկը» (1944):

Թատերախաղերի մի մասը չբեմադրվեց, մի մասն էլ մնաց անտիպ: Դրանք են «Ալին և Վալին», «Կարոն և Սարոն», «Հարգիր դու քեզ», «Ինչե՞ր են կատարվում», «Դեպի նորը», «Վերածնունդ» և «Զարմուհին զարթնել է» թատերախաղերը:

Պայծառ Երկաթի գործերը խրատադաստիարակչական բնույթի են: Չունենալով մարդկային բարդ հարաբերություններ, խորը ապրումներ հետազոտելու հավակնություն՝ հեղինակը, որպես կանոն, նախապատվությունը տալիս է առօրյա թեմաներին: Մրաժամանակ դրանք իրավիճակներ են, որոնք կարող են հանգեցնել անդառնալի սխալների: Դրանք ողբերգություն չեն, այլ ողբերգության նախաշեմ, դրա զգուշացում:

«Անիծյալ գավաթը» ուղղված է հարբեցողության դեմ: Երկրորդական թվացող այս արատը բազմաթիվ ճակատագրերի խաթարման պատճառ է եղել, ուրեմն՝ մի խնդիր, որն արժանի էր ուշադրության: Ավելին. հեղինակի իսկ խոստովանությամբ սա դարձել էր հրատապ թեմա, որն էլ որոշիչ դեր կատարեց ներկայացման հաջողության համար:

Ավելի ուշ՝ 1926 թվականին տպագրված «Նոր սպասավորը» թատերախաղը վերարտադրում է հարուստ մի ընտանիքի բարքերը, նրա պատկերացումները բարոյական արժեքների և երջանկության մասին: Ծնողների ընդգծված արհամարհանքը չքավոր մարդկանց, սեփական սպասավորների հանդեպ դրսևորվում է նաև նրանց դստեր՝ Դիանայի վարքագծում: Սակայն, ինչպես հաճախ կարող է պատահել նաև կյանքում, Դիանան սիրահարվում է իրենց նոր սպասավորին՝ Սմբատին, որն

⁷² Տե՛ս Աւետիս Եափուճեան, նշվ. աշխ., էջ 202-203:

իրականում ուսում առած երիտասարդ է և իբրև սպասավոր աշխատում է ստիպված՝ հանգամանքների, պատերազմի բերումով: Մեծամիտ ընտանիքը, մի կողմ դնելով արժանապատվությունը, դիմում է ամեն հնարքի՝ Սմբատին և Դիանային ամուսնացնելու համար: Նախկին տերերը պատրաստ են նույնիսկ ծառայելու Սմբատին: Սակայն երիտասարդը մնում է անդրդվելի՝ անողոք մի դաս տալով ինքնահավան աղջկան և նրա ծնողներին:

1940-ականներին, երբ Սփյուռքում, այդ թվում նաև Եգիպտոսի հայ համայնքում սկսվեց զանգվածային հայրենադարձությունը, բազմաթիվ գրողների և թատերագիրների ուշադրությունը կենտրոնացավ հայրենասիրական այդ նոր շարժմանը: Պայծառ Երկաթը ևս անմաս չմնաց այդ խնդրին: 1944 թ. նա գրեց «Սարի եղնիկը» կատակերգությունը: Մի հովվերգություն՝ հայ աղջկա և հովվի սիրո պատմություն, որը հնարավորություն ընձեռեց նաև հայկական տարազների, հայ երգի, գեղջկական սովորույթների պատկերման և գովերգման համար:

Պայծառ Երկաթի այս գործը նրա հասուն գրչի արգասիքն է, աչքի է ընկնում լեզվական կուլտուրայով, դրամատիկական կուռ կառուցվածքով, հարուստ է սրամիտ ու դիպուկ երկխոսություններով:

Ուշագրավ է, որ 1944 թ. ապրիլի 30-ին «Ռից» թատրոնում կայացած ներկայացման գլխավոր՝ Գյուլիգարի (Սարի եղնիկի) դերով հանդես եկավ Պայծառ Երկաթի դուստրը՝ Արփինե Աճեմյանը՝ դրսևորելով «ճկուն և արտահայտիչ խաղարկություն մը»: Ինքը՝ հեղինակը, որը նաև բեմադրությունն իրականացնողն էր, կատարեց Հովիվ Մուրադի մոր՝ Սուլթանի դերը:

Պայծառ Երկաթի թատերախաղերը ոչ հավակնոտ, համեստ ու մարդկային են: Խիստ գնահատականի դեպքում նրա գործերում կարելի է գտնել նաև վրիպումներ, անկատար հատվածներ: Սակայն այդ կարգի դիտողությունները փոխարինվում են հարգանքի ու երախտագիտության զգացումով, երբ ի մի է բերվում նվիրումով և աշխատասիրությամբ տոգորված թատերագրի գործունեությունը եգիպտահայ բեմում:

Վիկտորյա Արշարունին իր հոդվածներից մեկում Պայծառ Երկաթին բնութագրել է հետևյալ կերպ. «Տիկին Երկաթ չէ հաճախած եվրոպական բարձրագույն դպրոց, չէ ապրած Լոնդոն կամ Փարիզ, գրական շրջանակներուն մեջ՝ ուր միտքը կարվի ու տաղանդը կհաստատվի չփուլ ունե-

նալով հռչակավոր գրագետներու հետ: Արվեստագիտական ստեղծագործությունը կպահանջե ինքնամփոփում, մտքի հանդարտություն, ազատ ժամանակ: Տիկին Երկաթ չընկալապատված է մանուկներով - իր պատիկներն ու եղբորորդիները - որոնք կվազվզեն իր շուրջ, կ'իյնան, կուլան, կ'ելեն, դարձյալ կ'իյնան և հարկաբաժինը իրենց աղմուկով կլեցնեն: (...) Այս պայմաններուն մեջ է որ, իրիկունները, երբ տունը քուն մտնե, տիկին Երկաթ կմտամփոփվի, կխորհրդածե, կկարդա կամ կգրե: Վերջապես, տեսարան առ տեսարան, գործը մարմին կ'առնե: Թատերախաղը ավարտված է: Հեղինակին չարչարանքը վերջացած է: Ամենևին: Հիմա պետք է զբաղիլ՝ ներկայացումը պատրաստելով, փնտրելով ամաթեորներ որոնք հոժարին դեր մը ընդունիլ, զբաղիլ փորձերով, դեկորներով, զգեստներով, տոմսերու վաճառումով և այլն: Ի՞նչ է իր վարձատրությունը՝ այսքան հոգնություններե վերջ: Իրիկվան մը ծափահարությունները, քիչ մը գովասանք, շատ քննադատություն...»⁷³:

Այսուհանդերձ Պայծառ Երկաթը չսահմանափակվեց միայն թատերագրությունը: Թատրոնը նրան գերել էր իր բոլոր դրսևորումներով: Դերասանի արվեստը նրա համար եղել է նույնքան հետաքրքիր: Պայծառ Երկաթը մասնակցել է իր իսկ հեղինակած «Անիծյալ գավաթը», «Ընտանիքի ղեկավարներ», Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըրը Արթին աղա», Վիկտոր Հյուգոյի «Թշվառները», Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Կործանվածը», «Չար ոգի», Ալեքսանդր Աբեյանի «Մարվող ճրագներ», Ալեքսանդր Օտտովսկու «Անմեղ մեղավորները» և այլ թատերախաղերի ներկայացումներին, Հովհաննես Չարիֆյանի Հյուրախաղերին (Ալեքսանդր Դյումա-Հայր «Քին»՝ Օֆեյյա):

Պայծառ Երկաթը (Պայծառ Դեմուրյանը) ծնվել է 1889 թ. Կոստանդնուպոլսում: Կրթությունն ստացել է Գում Գափու թաղամասի ազգային վարժարանում: Ամուսնանալով դեղագործ Արմենակ Երկաթի հետ՝ 1906 թ. մեկնում է Ադաբազար, որտեղ 1908 թ.՝ Օսմանյան սահմանադրության հռչակումից հետո, գործուն մասնակցություն է ունենում տեղի հասարակական և գրական կյանքին: Մեծ եղեռնին՝ աքսոր: 1918 թ. գինադադարից հետո Պայծառ Երկաթը վերադառնում է Կոստանդնուպոլիս՝ ծավալելով կրթական և թատերական գործունեություն: 1923 թ. ընտա-

⁷³ «Արև», 1946, 13 նոյեմբերի, թիվ 8484:

նիքով տեղափոխվում է Եգիպտոս, որտեղ Ալեքսանդրիայում հաստատվելուց հետո շարունակում է գրական և թատերական աշխատանքը: Պատմվածքներով, հայրենասիրական քերթվածքներով աշխատակցել է Կոստանդնուպոլսի «Նոր Հայաստան» և «Առավոտ», Եգիպտոսի «Արև», «Արաքս», «Ջահակիր», «Սավառնակ», Հայաստանի «Սովետական Հայաստան», «Սովետական գրականություն», «Սովետական արվեստ», «Հայաստանի աշխատավորուհի», «Ավանգարդ», ԱՄՆ-ի «Արգետոս», Փարիզի «Լուսաղբյուր» թերթերին և ամսագրերին:

1948-ին, միանալով Հայրենիքի ճանապարհն ընտրած հայերի զանգվածային հոսքին, Պայծառ Երկաթի ընտանիքը եկավ Երևան: Արվեստասեր այս մարդիկ ներգրավվեցին Հայրենիքի մշակութային կյանք: Պայծառ Երկաթը շարունակեց իր գրական և հասարակական բեղուն գործունեությունը, նրա որդին՝ Միհրան Երկաթը, դարձավ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի առաջատար մենեդջերից մեկը:

Պայծառ Երկաթը կյանքից հեռացավ 1988 թ. Երևանում⁷⁴:

Գառնիկ Սվազյանը եգիպտահայ թատերագրության մեջ Հայտնի է իր «Ներգաղթը» թատերախաղով: «Ներգաղթն» այն իրադարձությունների արձագանքն էր, որի ակնատեսն ու անմիջական մասնակիցն էր հեղինակը: Թատերախաղը հրատարակվեց 1936 թ. Ալեքսանդրիայում՝ շուտով տարածվելով արաբական երկրների հայաշատ համայնքներում:

1946 թ. մայիսի 19-ին պիեսը ներկայացվեց նաև Հալեպի «Cinema Oriental» սրահում, որից հետո հանդիսականների խնդրանքով կրկնվեց մի քանի անգամ: Թատերական քննադատ Մետեսեն, ըստ «Արևի» թղթակցի, գրեց, որ «պիեսին այժմեականությունը և հայրենաշունչ ոգին կթեղադրե գայն ներկայացնել Սուրիո բոլոր կեդրոններուն մեջ ինչպես նաև Բեյրութ իբրև Հայություն ներկա ապրումները ցոլացնող գործ»⁷⁵:

Սիրիայում, Լիբանանում և Կիպրոսում, ինչպես նաև Ալեքսանդրիայում մեծ ընդունելության արժանանալուց հետո Գառնիկ Սվազյանի գործը ներկայացվեց նաև Կահիրեում (1947, 11 մայիսի, թատրոն «Էգրեկիե»): Ներկայացումից ստացված հասույթը փոխանցվեց ներգաղթի ֆոնդ:

⁷⁴ Տե՛ս Աւետիս Ծափուճեան, նշվ. աշխ., էջ 197-199:

⁷⁵ «Արև», 1946, 11 Հունիսի, թիվ 8355:

Եգիպտահայ թատրոնին ծառայություն մատուցած գրական գործիչներից արժանահիշատակ է նաև **Գրիգոր Դարբինյանը**, որը թեև Համեմատաբար քիչ Հայտնի հեղինակներից է, սակայն իր հետքը թողեց թատրոնի պատմության մեջ: Դարբինյանը երգիծական խառնվածքի տեր արվեստագետ էր, ուներ թատրոնին, թատերական գործիչներին նվիրված սրամիտ բանաստեղծություններ: «Նոստոմ է Երևանը» Հայրենասիրական քերթվածքը նույնպես պատկանում է նրա գրչին:

Գրիգոր Դարբինյանն ունեցել է նաև կարճատև բեմական գործունեություն: 1917-ին, երբ Գալուստյան շրջանավարտից միությունը բեմադրեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Պատվի Համարը» հեղինակի իսկ մասնակցությամբ, Գրիգոր Դարբինյանը Հաջողությամբ կատարեց Սաղաթելի դերը՝ իր խաղընկերների հետ միասին արժանանալով հեղինակի գրվատական խոսքին:

Մի շարք թատերախաղերի հեղինակ է, որոնք բեմադրվեցին Կահիրեի դերասանախմբերի կողմից՝ մնալով անտիպ: Դարբինյանի «Կյանքի նպատակը» պիեսը բեմադրվեց երիցս: 1927 թ. «Այծեմնիկ տիկնանց միություն» Հիմնադրման առիթով ներկայացվեց նրա «Տաբիթա» թատերախաղը: Երկրորդ աշխարհամարտի տարիներին պատրաստվում էր Դարբինյանի «Կարսոնը» պիեսի ներկայացումը, որը, սակայն, տեղի չունեցավ պատերազմական իրավիճակի պատճառով:

* * *

Եգիպտոսի Հայ Համայնքում թատրոնն ի սկզբանե գոյացավ իբրև բարեգործական նպատակների դրսևորում: 1930-ական թվականներին, մշտական թատերախմբերի կազմալուծմանը զուգընթաց, մշակութային միությունների դերն սկսեց աճել: «Համարյա չկար միություն կամ ակումբ,- գրում է Հ. Թոփուզյանը,- որ սեփական թատերախումբ չունենար: Ամեն միություն, ամեն ակումբ, որ կարող էր 100 կամ 150 տոմս վաճառել, բեմադրում էր մինչև անգամ Շեքսպիր»⁷⁶: Աճեց նաև դպրոցական թատրոնի դերը, որը բեմական ուժեր պատրաստելուց բացի, դարասկզբի Համեմատությամբ նույնիսկ ավելի կարևոր դիրք գրավեց

⁷⁶ Հ.Թ. Թոփուզյան, նշվ. աշխ., էջ 305:

Համայնքի թատերական կյանքում: Արդյունքը եղավ այն, որ 1940-50-ական թթ., ինչպես և դարասկզբին, եգիպտահայ բեմի մենաշնորհն անցավ մշակութային միություններին և դպրոցին: Ուստի, անդրադառնալով նշված ժամանակաշրջանի թատերական կյանքին, պետք է ընդունել իրողությունը, որ սիրողական թատրոնը պրոֆեսիոնալից ավելի զորեղ գտնվեց:

Անհրաժեշտ է նաև վավերացնել, որ Համայնքում գործող բազմաթիվ մշակութային միությունների շարքում կային մի քանիսը, որոնք ձգտում և կարողանում էին պահպանել գեղագիտական բարձր մակարդակ՝ իրենց գոյությունը ապահովելով թատերական շարժումը մեկ-երկու տասնամյակ ևս:

«Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միությունը»^{*} Եգիպտոսի Հայ Համայնքում ունեցել է բացառիկ նշանակություն: Ընկերությունը կից «Գեղարվեստասեր Հայուհյաց միությունը» և «Հայ ուսանողաց միությունը» ինքնուրույն և կարևոր միավորներ էին Համայնքի թատերական կյանքում: Միության գործունեության գեղարվեստական մասը՝ Հանդեսները, գրական երեկոները, երաժշտական ունկնդրումները, գեղանկարչական ցուցահանդեսները կազմում էին մի ամբողջություն, որը կոչված էր ծառայելու երիտասարդ սերնդի Հայեցի դաստիարակման, ազգային գիտակցության և արժեքների պահպանման գործին:

1960-ին, նշելով իր հիմնադրման հիսունութամյակը, «Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միությունը» իր հիմնական խնդիրը Համարեց կատարված: Եթե Եգիպտոսի Հայ Համայնքն ուներ «Հոգիով բարձր, մտքով զարգացած, մարմնով առողջ և նկարագրով ազնիվ Հայ երիտասարդություն մը»⁷⁷, ապա դա նաև մշակութային այս միության շնորհիվ էր:

«Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միության» օգնությամբ ավելի քան Հազար ուսանող իրենց կրթությունը շարունակեցին երկրորդական և բարձրագույն վարժարաններում: Երեսուն տարի շարունակ այն մնաց որ-

^{*} «Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միությունը» հիմնադրվել է 1902 թ. Արեքսանդրիայում մի խումբ մտավորականների՝ Շավարշ Հովիվյանի, Էոթեն Բաբազյանի, Բարսեղ Օհանյանի, Օննիկ Թաշճյանի, Ատոմ Ասլանյանի, Արեքսան Պելճևահիրյանի կողմից: Տիգրան Երկաթ անվանումն ստեղծվել է Տիգրան Մեծ և Աշոտ Երկաթ Հայոց թագավորների անունների գուգորդումից, որը նաև քաղաքագետ, հրապարակախոս և բանաստեղծ Կարապետ Պիլեգիկճու (1870-1899) գրական կեղծանունն է: Կարապետ Պիլեգիկճու պատվին էլ մշակութային այս միությունը կոչվեց նրա գրական անունով:

⁷⁷ «Արև», 1960, 8 դեկտեմբերի, թիվ 12.772:

պես օտար կրթարաններում հայ սան պահող միակ հաստատություն: Միույն ժամանակ «Տիգրան Երկաթ» թատերախմբի ներկայացումները, հիմնականում լինելով բարեգործական, տրվում էին ի նպաստ Հայ կարմիր խաչի, Հայ բարեգործական ընդհանուր միություն, Հայ աղքատախնամ ընկերություն, Հայկազյան կրթարանի, Պողոսյան ազգային վարժարանի: Միույն ժամանակ թատերախումբը, ներգրավելով մեծ թվով երիտասարդների, ի վերջո, նույնպես օժանդակում էր նրանց հայեցի դաստիարակմանը:

Խմբի հիմնական կազմը բաղկացած էր ավագ սերնդի ներկայացուցիչներից՝ Անդրանիկ Չարչյան, Սարգիս Հակոբյան, Արտո Համբարձումյան, Հակոբ Մուրադյան, Բենիամին Մամուրյան, Զարուհի Տամատյան, Պայծառ Երկաթ, Զարուհի Արաբյան, Արա Մուշիկյան, Վարդգես Քեչիչյան և ուրիշներ: Թատերախմբի բեմավարն էր Պարգև Մազլումյանը, նկարիչը՝ Սարգիս Հակոբյանը, դերուսույցն ու դիմահարդարը՝ Նուբար Թոքատյանը: Հուշարարն էր Վարուժնակը:

Թատերախումբը կազմվեց «Եգիպտահայ դրամատիկից» և «Եգիպտահայ կոմեդիից» ավելի վաղ: Դարասկզբին, երբ համայնքի թատերական կյանքը պայմանավորված էր հիմնականում հյուրախաղային ներկայացումներով, «Տիգրան Երկաթ» միությունն էր այդ ներկայացումների կազմակերպիչն ու կենտրոնատեղին: Ինչպես նշվեց նախորդ գլուխներում, Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Հովհաննես Աբեղյանի, Սիրանուշի հյուրախաղերն ընթացան «Տիգրան Երկաթ» մշակութային միության օգնությամբ: Գասպար Իփեկյանն իր բեմադրությունները հիմնականում իրականացնում էր միության թատերախմբի ուժերով: Այստեղ բեմադրվեցին նաև Սուրեն Պարթևյանի թատերգությունները: Տարիների ընթացքում բեմադրվեցին Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը», Երվանդ Օտյանի համագործակցությամբ նրա գրած «Փրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչյու Արթին աղան», Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» և «Շողոքորթն», Օկտավ Ֆելի «Դալիլա», Ուզեիր Հաջիբեկովի «Արչին մալ ալան», «Նա չինի, սա լինի», Գարեգին Երիցյանի «Ուշ լինի, նուշ լինի», Մացակ Տեր-Առաքելյանի «Աշուղ Ղարիբ» և բազմաթիվ այլ գործեր:

Իբրև դերասանական ինքնուրույն միավոր՝ խումբը հայտ ներկայացրեց համայնքի մշակութային շարժման ընդհանուր վերելքին համընթաց՝ 1920-30-ական թվականներին: Թատերախմբի ներկայացումները

Հաճախ ճանաչվեցին որպես տարվա լավագույն աշխատանքներ:

Դրանցից է 1927 թ. ապրիլի 12-ին Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» թատրոնում ներկայացված Մորիս Հենրքենի և Ռոմեն Քոլլիսի «Ազդարար զանգակը»: Թատերախաղը մյուսներից շահեկանորեն տարբերվում էր իր թարմությամբ և անսովորությամբ⁷⁸: Նույնիսկ չհաջողված կտորների առկայությամբ բեմադրությունը գերեց դերասանների հավասար ու բնական խաղով՝ ֆրանսիական աշխարհիկ կյանքը ներկայացնող այս դործը գերծ պահելով արհեստական ու կեղծ միտումներից:

Ավելորդ չէ հիշատակել, որ ներկայացումն ուներ նաև բարեգործական նպատակ. դրամական հասույթը պետք է հատկացվեր «կարոտ ուսանողներու, որոնք եվրոպական բարձր վարժարաններու մեջ կ'ուսանին»⁷⁹:

«Տիգրան Երկաթ» դերասանախումբը ձգտում էր պահպանել Համայնքի թատերական ավանդույթները: Միության սրահում Ալեքսանդր Շիրվանզադեի ղեկավարությամբ բեմադրվեց «Չար ոգին»: Արևելահայ թատերադրության հանդեպ առաջացած հետաքրքրությունը չանհետացավ Շիրվանզադեի մեկնումից հետո: Ընդհակառակը, բեմադրվեցին նոր երկեր, և այս հարցում «Տիգրան Երկաթ» թատերախումբը ցուցաբերեց առավել հետևողականություն: 1929-ին խումբն իրականացրեց «Չար ոգու» մի նոր բեմադրություն: Ալեքսանդր Շիրվանզադեի այցելության ժամանակ Գիթ-Դանիելի միակ դերակատարը Վրթանես Երամյանն էր: Մի քանի տարի անց թատերախումբը կարողացավ այս կերպարի համար պատրաստել մի նոր դերասանի՝ Խաչիկ Սանդալյանին:

Սոնայի մոր՝ Շուշանի դերը հաջողություն բերեց նաև Պայծառ Երկաթին: Նա ներկայացրեց «տանջված ու վշտահար մոր և իր դիրքին ու նկուն վիճակին ծանոթ կնոջ դերը»⁸⁰:

1929 թ. մարտի 16-ի «Ալհամբրայի» ներկայացմանը մասնակցեցին նաև Ջ. Արապյանը (Ջառնիչան), Ն. Փաբուջյանը (Ոսկան), Ջ. Բիզիրյանը (Միանսազ), Օ. Փափազյանը (Մուրադ), Բ. Փաբուջյանը (Ջավահիր), Հ. Մամուրյանը (Չոփուռ Կարապետ): Ստացված հասույթը տրամադրվեց Հայկազյան կրթարանին:

Թատերախումբը համոզվելով, որ սեփական ուժերով կարող էր ներ-

⁷⁸ Տե՛ս «Արև», 1929, 17 ապրիլի, թիվ 3100:

⁷⁹ «Արաքս», 1927, 27 մարտի, թիվ 9:

⁸⁰ Նույն տեղում, 1930, 22 մարտի, թիվ 14:

կայացնել Ալեքսանդր Շիրվանզադեի լավագույն դրամաներից մեկը, ձեռնարկեց գրողի մեկ այլ գործի՝ «Արմենուհու» բեմադրությունը: Շատերը խմբի նոր աշխատանքին վերաբերվեցին թերահավատորեն: Հայտագրում միայն սկսնակ ու անհայտ դերասանների անուններ էին, որը նույնպես վստահություն չէր ներշնչում: Այսուհանդերձ, ներկայացման օրը՝ 1931 թ. դեկտեմբերի 28-ին, «Գեղարվեստասեր Հայուհյաց միություն» սրահ եկան Ալեքսանդր Շիրվանզադեի բազմաթիվ երկրպագուներ. «Թատերասեր հասարակությունը անձկագին կ'սպասեր վարագույրի բացվելուն դիտելու համար այնքան դժվարին խաղը...»⁸¹: Թերահավատությունն անհետացավ վարագույրի բացվելուն պես. «բեմին վրա բոլոր դերակատարներն ալ խանդավառ, ուսումնասիրած և գիտակից խաղարկություն մը, անհավատալի բայց միևնույն ժամանակ ճշմարտություն՝ որ արժանի է ամեն զնահատանքի և քաջալերանքի, այն պատճառով որ ան գիտցած էր իր անդրանիկ ներկայացումով հրապարակ գալ լավ պատրաստված, աշխատված և արդիականացած «Արմենուհի»ով»⁸²: Երիտասարդ արվեստագետներին հաջողվեց հաղորդել դրամայի հիմնական իմաստը՝ այն հեղձուցիչ մթնոլորտը, որը գոյանում է ամենուր, որտեղ իշխողը դրամն է: Մթնոլորտ, որը որքան կենսաբեր ու հարազատ էր նորահայտ բուրժուազիայի, նույնքան մահաբեր էր կյանքը հոգևոր արժեքներով զնահատող մարդկանց համար: Արմենուհին այս առումով նմանություն աղերսներ ունի Ալեքսանդր Օստրովսկու «Ամպրոպի» հերոսուհու՝ Կատերինայի հետ: Երիտասարդ դերասանուհի Ալիս Ջիտյանի Արմենուհին հենց այդ կարգի անձնավորություն էր. «կ'ուզե ապրիլ հոգեկան աշխարհը, հեռու նյութական աղտոտ մտահոգություններե, դեպի բարձրը և ազնիվը, Օր. Ալիս իր արտահայտությունը մեջ կրցավ ապրեցնել մեզ իր տառապանքովն ու հուզումովը, նույնիսկ սառսուր պատճառելով բոլորին»⁸³:

Դերասանուհու խաղը համարվեց Վ. Բոյաժյանի հաջող ելույթով, որն առաջին անգամ էր բեմ բարձրացել՝ կատարելով Սամսոն Ալադյանի դերը: Գլխավոր դերակատարներին չէին գիշում նաև Ա. Եկարյանը (Վերգինե), Ե. Փափազյանը (Հմայակ Վառլամյան), Գ. Եկարյանը (Կոստանդին

⁸¹ Նույն տեղում, 1931, 10 հունվարի, թիվ 4:

⁸² Նույն տեղում:

⁸³ Նույն տեղում:

Բարաթյան), Վ. Փարթամյանը (Ստեփան Գուրգենյան) և այլք:

«Տիգրան Երկաթ» թատերախումբը, չհակադրվելով համայնքում ընդունված և հաստատված ճաշակին, կարողացավ յուրովի ընկալել և մեկնաբանել նաև արևմտասեփրոպական թատերագրությունը: 1930-40-ական թթ. խմբի հաջողված գործերը հիմնականում անգլիական և ֆրանսիական թատրոնների խաղացանկերից փոխառնված պիեսներն էին, ինչպես «Կանաչ գլխարկներով օրիորդները», «Կի՛ն, թե Դակթիլո», «Փեկ», «Մարդ չենք ընդունիր», «Վերարկուն» և մի շարք այլ գործեր:

Պոլ Քեչիչյանի թարգմանած «Փեկի» ներկայացումը տեղի ունեցավ 1960 թ. մարտի 6-ին (երկրորդը՝ 1934 թ. Կահիրեի «Գեղարվեստասեր Հայուհյաց միություն» բեմադրությունից հետո), որը պատմում է անգլիական մի ընտանիքի մասին: Դերասանուհիներ Անահիտ Թաշճյանը (Տիկին Վալթոն), Մարո Աբխոզումոնյանը (Փեկ), Ալիս Սողոմոնյանը (Էթիլ) կարողացան իրենց բեմերը նշանավորել տպավորիչ խաղով:

Բեմադրությունը հաջողվեց, որը խմբի ղեկավարներին հիմք տվեց նույն՝ սկսնակների ուժերով 1960 թ. մայիսի 28-ին ներկայացնելու «Մարդ չենք ընդունիր» կատակերգությունը:

Սյուսեն ինքնին գրավիչ է և անսովոր: Բեմադրիչ Նուբար Թոքատյանն այն թողեց անփոփոխ «հայացնելուց» հետո անգամ:

Գործողությունն ընթանում է ֆրանսիական առափնյա մի գյուղում, որի միակ բանտի տնօրենը, զիջելով պանդոկապանի հորդորներին, համաձայնվում է ժամանակավորապես բանտը տրամադրել զբոսաշրջիկներին: Ստեղծված դրությունը բնականաբար հանգեցնում է անսովոր և կոմիկական իրավիճակների:

Ուշագրավ է, որ դերերը տրամադրելով երիտասարդներին՝ բեմադրությունն իրականացրին փորձառու արվեստագետներ: Բեմադրության ղեկավարն էր Նուբար Թոքատյանը, դերուսուլյցն ու դիմահարդարը՝ Հովսեփ Մամուրյանը, բեմավարը՝ Պարզև Մազլումյանը, նկարիչները՝ Սարգիս Հակոբյանը և Զարեհ Ժամկոչյանը: Ուժերի նման տեղաբաշխումը խոսում է հմուտ ուսուցիչների և ուշիմ աշակերտների փոխհարաբերության մասին:

Գլխավոր՝ բանտի միակ բանտարկյալ Պրոսպեր Ռենյեի դերով հանդես եկավ Անդրանիկ Չաղըրճյանը: Մի կերպար, որն արտահայտում է պիեսի փիլիսոփայական իմաստը: Փախուստի հնարավորությունից

օգտվելուց հետո նա վերադառնում է բանտ՝ համարելով, որ «ազատ» աշխարհում մարդուն կաշկանդող միջոցները շատ ավելի նրբահյուս են ու անտանելի, քան բանտում: Չաղբրջյանը, իր կերպարն օժտելով ուղղամտության և ճշմարտասիրության հատկանիշներով, նրան ներկայացրեց որպես չըջապատի մարդկանցից ավելի ազնիվ և բարձր:

Պիեսի այս տրամաբանությունից են բխում նաև մյուս կերպարները՝ Բանտապահ Սերաֆեն Լաթարժեթը՝ Սարգիս Հակոբյանի, Բանտի տնօրեն Ֆերդինանդ Մրնոթը՝ Բարսեղ Քարդայանի, Քննիչ Պիեռ Լաֆայեթը՝ Միսակ Քյուրեյանի, Պանդկապետ Պիլուզանը՝ Արտո Համբարձումյանի, Զբոսաշրջիկ Գաստոն Ֆուշեն՝ Նուբար Թոքատյանի կատարմամբ:

«Տիգրան Երկաթ» թատերախումբը, որպես կանոն, խաղացանկը կազմելիս հետապնդում էր երիտասարդներին ասպարեզ տալու նպատակը: Նույն սկզբունքով ընտրվեց նաև «Իր առաջին պարահանդեսը» կատակերգությունը, որը ներկայացվեց 1960 թ. նոյեմբերի 27-ին:

Նյութն անդրադառնում է դեռատի օրիորդի՝ հասարակությունն առաջին անգամ նրա ներկայանալու և դրան առնչվող ապրումներին և անցողարձին: Սկսնակ դերասանները, անձնավորելով իրենց հասակակիցներին, ազատվում էին դեռևս բարդ կամ անծանոթ կերպարներ ստեղծելու անհրաժեշտությունից: Ընտրելով այս ուղին՝ դերասանները կուտակած գիտելիքներն առավելագույնս օգտագործելու և սեփական ուժերին հավատարու հնարավորություն ստացան: Արդյունքը գոհացուցիչ էր թե՛ երիտասարդ արվեստագետների, և թե՛ նրանց համակիրների համար: Հասմիկ Պենտյանը, հանդես գալով գլխավոր դերով, լուրջ հայտ ներկայացրեց ապագայի համար:

Տարիների ընթացքում «Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միությունը», ունենալով որոշակի ծրագիր, կարողացավ պահպանել իր ինքնուրույնությունը և համայնքի թատերական շարժման մեջ դառնալ առանձին միավոր:

«Գեղարվեստասեր հայուհյաց միությունը» կազմավորվեց 1915 թ. «Տիգրան Երկաթ ժողովրդային միությունն» առընթեր՝ «պատշաճ ծրագրի մը շուրջ բոլորելով մի քանի հայտնի տիկիներ» Զարուհի Արապյան, Զարուհի Տամատյան, Զարուհի Փափազյան, Կատարինե Դամիկյան, Մա-

րո Բաբազյան, Օր. Վարսենիկ Վարդերեսյան և Լին»⁸⁴: Նորաստեղծ ակումբի կազմակերպիչն ու ղեկավարն էր համայնքի հայտնի դեմքերից մեկը՝ հրապարակախոս և բանաստեղծ Մարտիրոս Ոսկյանը:

«Գեղարվեստասեր հայուհյաց միությունը» շուտով աչքի ընկնող դիրք գրավեց Ալեքսանդրիայի մշակութային կյանքում՝ իր հերթին անցկացնելով գրական-գեղարվեստական երեկոներ, լեզվի և դաշնամուրի դասընթացներ, համերգներ, ներկայացումներ: Մրության թատերախումբն ամենակենսունակներից էր Եգիպտոսի հայ համայնքում: Խումբն սկզբում ղեկավարեց Վահան Հաբեշյանը, այնուհետև՝ Վահե Բոյաժյանը, Աղասի Իփեկյանը: Երեք ղեկավար, որոնց հաջողվեց շարունակել միևնույն գիծը՝ բացառելով նման դեպքերում անխուսափելի կորուստներն ու շեղումները: Խումբն ուներ հաստատուն կազմ, որը չէր բացառում նաև կողմնակի ուժերի մասնակցությունը: Սիլվա Գաբրիկյանը, Նորա Իփեկյանը, Վահե Բոյաժյանը, Միքայել Գարանֆիլյանը, Այծեմնիկ Բոյաժյանը, Շաքե Իփեկյանը, Ս. Չոխիկյանը, Հ. Կանըմյանը, Ա. Խաչատրյանը, Ե. Աֆրիկյանը և այլք գրեթե բոլոր ներկայացումների մասնակիցներն էին: Բեմահարդարն էր Երվանդ Սիմոնոֆը:

Թատերախումբը, շարունակելով «Տիգրան Երկաթի» ավանդույթները, մեծ տեղ էր հատկացնում Ալեքսանդր Շիրվանզադեի գործերին: Ներկայացվել են «Պատվի համարը» (1935), «Արմենուհին» (1942): Խաղացանկում ընդգրկվել են նաև կատակերգություններ և օպերետներ, հավասարապես բեմադրվել ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ և օտարազգի հեղինակների գործեր: Ներկայացվել են Երվանդ Օտյանի և Միքայել Կյուրճյանի «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ կամ Չարչըլը Արթին աղա», Ուզեիր Հաջիբեկովի «Արչին մալ ալան», Ժորժ Բերի և Լուի Վերների «Մեթր Բոլբեկը և իր ամուսինը», Ջաքարիա Մասիկյանի «Թոունիկս», Ֆլորանս Պարգլեյի «Վարդարան» և մի շարք այլ կատակերգություններ և օպերետներ:

Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Պատվի համարը» և Օտյան-Կյուրճյանի «Չարչըլը Արթին աղան» (1938) խմբի հաջողված բեմադրություններից են: Գործեր, որոնց միավորեց նյութի ընդհանրությունը: Երկուսն էլ ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ հատվածներում

⁸⁴ «Տիգրան Երկաթ» Հայ Մշակ. միութիւն. Աղեքսանդրիա. Ոսկեմատեան-Հիշատակարան, 1902-1952, Աղեքսանդրիա, 1952, էջ 29-30:

վերարտադրում են «նորահաս հարուստներին», դարասկզբին ձևավորված և սոցիալական ազդեցիկ ուժ ներկայացնող Հայ բուրժուազիայի միջավայրը: Երկու բեմադրություններում էլ հերոսներն իրենց արտաքին նկարագրով հասան գրոտեսկի, որն արդեն նոր՝ 60-ական թթ. թատրոնի Հատկանիշն էր:

«Չարչըլը Արթին աղան» ավելի դինամիկ էր, նրա հերոսները ներկայացումից ներկայացում փոխվում, ստանում էին ավելի ցայտուն նկարագիր: 1960 թ. բեմադրության գլխավոր հերոսուհին՝ «Ֆրանսիական ճակատի» ներկայացուցիչ Եվփիմեն (Հասմիկ Պազլարյան), հմայիչ էր, ուներ կիրթ շարժում և դրանով իսկ շահելով հանդիսատեսի համակրանքը՝ չէր կարող լինել ծիծաղելի: Ծիծաղաշարժ իրադրություններն ստեղծվում էին այն ժամանակ, երբ Եվփիմեն հակադրվում էր նրա ամուսինը՝ Արթին աղան (Գրիգոր Փարթամյան), իր անկարող պահվածքով և միամիտ դատողություններով: Կերպարների այս լուծումը որոշ առումով նորություն էր, որովհետև եղած հակադրությունն այստեղ հասցված էր առավելագույնի: Որպես արդյունք՝ դարասկզբի իրողությունը ներկայացնող այս գործը ստացավ նորի և արդիականի հնչեղություն:

Վահե Բոյաջյանը մեծ ուշադրություն էր դարձնում բեմի հարդարման աշխատանքներին, կերպարների արտաքին նկարագրին: Բեմահարդար Տիգրան Անդրանիկյանի ձևավորած զգեստները, լուսային էֆեկտները բեմադրության կարևոր արտահայտչամիջոցներից էին, դերասաններն իրենց տեսքով իսկ դարձան ներկայացման զարդը:

1960 թ. փետրվարի 5-ին Միության «Թեքեյան սրահում» տեղի ունեցավ Ժան-ժակ Բեռնարի «Հավերժական առասպել» պիեսի ներկայացումը, որը երևույթ դարձավ եգիպտահայ թատրոնի համար: Հայկ ժամկոչյանն իր հոգվածում ներկայացումը գնահատեց իբրև մեծ նպաստ եգիպտահայ «թատրոնի մակարդակին բարձրացման գործին»⁸⁵, դրա համար ունենալով բոլոր հիմքերը: Դրամատուրգիական նյութն ընտրվեց հանդիսատեսի ճաշակի իմացությունը, միաժամանակ նորին հաղորդակից լինելու, արդիականության ձգտումով: Շաքե Իփեկյանը, թարգմանելով «Հավերժական առասպելը», նպատակ ուներ ստեղծելու «ուղղակի հայերեն թատերգության մը տպավորությունը»⁸⁶: Նման մոտեցումը, ինչպես

⁸⁵ «Արև», 1960, 11 փետրվարի, թիվ 12.519:

⁸⁶ «Սավառակ», 1960, 13 փետրվարի, թիվ 5:

վերը նշվեց, հարգի էր՝ դիտվելով իբրև հաջողութայն նախապայման:

Պիեսը հոգեբանական դրամա է, չնայած ունի նաև սիմվոլիզմի տարրեր. գլխավոր հերոսուհին՝ Լուսիկը (Նորա Իփեկյան), հասնելով իր նպատակին՝ եկեղեցու վերականգնմանը, անհետանում է անդունդի խորքում՝ հաստատելով տաճարի շինության հետ կապված բարի ոգիների միջամտության լեգենդը: Լուսիկի կերպարն, այսպիսով, լինելով խիստ հողեղեն՝ սովորական մի աղջիկ, միաժամանակ վեհ իդեալի, անհասանելի երանգ ունի: Նորա Իփեկյանն իր խաղով կարողացավ հասնել հենց այդ երկվության միասնությանը:

Պիեսը շահեկան էր հատկապես սկսնակների համար՝ նրանց ընձեռելով լավագույնս դրսևորվելու հնարավորություն: Ճարտարապետ Ռիչարդ Մեյսընի դերով հանդես եկավ Արտո Ավետիսյանը՝ երիտասարդ, խոստովանալից մի ուժ, որն աչքի ընկավ իր մշակված ձայնով և առողջանություն, ազատ պահվածքով, արտաքին վայելչությամբ: Մանուշ Աղամյանն անձնավորեց Ռոզի Մեյսընի, Սիրվարդ Գաթիկյանը՝ Նվարդ Կարինյանի, Վահե Բոյաջյանը՝ Սիմոն Կարինյանի, Տիգրան Անդրանիկյանը՝ Գյուղապետի, Վահե Թընկերը՝ Քահանայի դերերը:

Ազդագրում, դերակատարներից բացի, նշվեցին նաև բեմադրիչի, ներկայացման համար պատասխանատու անձանց անունները, որոնք սովորաբար անտեսվում էին: Թատերախմբի ղեկավար՝ Աղասի Իփեկյան, բեմավար՝ Վահե Բոյաջյան, ներկայացման ընթացքի ղեկավար՝ Հերմինե Սիմոնոֆ, հուշարար՝ Շաքե Իփեկյան, բեմահարդար-նկարիչ՝ Աշոտ Զորյան, երաժշտական ձևավորումը՝ Նվարդ Տամատյանի:

Ներկայացումն առիթ էր նաև խմբի ապագայի մասին խորհելու համար. «Մեր մշակույթին զարգացումովը մտահոգված մարմիններն ու անձնավորությունները չե՞ն գիտակցած թատրոնի ազգային և ընկերային մեծ դերեն: Գրում է Հայկ Ժամկոչյանն «Արևում»:- Ու երբ այսքան վստահելի թատերախումբ մը կա մեր առջև, չե՞ն մտածեր արդյոք եզրպատահայ բեմը իր արժանի բարձրության և գեղարվեստական կառուցող մակարդակին վրա ամրացնելու անհրաժեշտության մասին»⁸⁷:

«Գեղարվեստասեր հայուհյաց միության» դերասանախումբը եզրպատահայ թատրոնի զարգացման համար ունեցավ իր համեստ, բայց կարևոր ներդրումը: Սերելով թատերական շարժման ակունքներից՝ խումբ-

⁸⁷ «Արև», 1960, 12 փետրվարի, թիվ 12.520:

բը մշտապես ծառայել է նաև եգիպտահայ թատրոնին բնորոշ առաքելությանը՝ բարեգործությունը: Եթե համայնքի բազմաթիվ թատերախմբերի համար բարեգործական ձեռնարկները կաշկանդել և հետ են մղել գործի գեղադիտական կողմը, ապա «Գեղարվեստասիրացը» կարողացավ հաջողությամբ գուցորդել սփյուռքահայ արվեստին բնորոշ այս երկու գծերը: Սա մի վաստակ է, որին խումբը հասավ ինչպես ղեկավարների, այնպես էլ դերասանների հետևողական աշխատանքի շնորհիվ:

Առաջին ղեկավարի՝ Վահան Հաբեշյանի մասին հայտնի է հետևյալը. ծնվել է 1898 թ. Կահիրեում, ուսումն ստացել է Կահիրեի Գալուստյան Ազգային վարժարանում և ֆրանսիական լիցեյում: Որոշ չրջան հաճախել է Գեղարվեստասիրաց վարժարանի դասընթացները:

«Արծիվ» թատերախմբի կազմակերպիչներից է, որի գործոն անդամը մնաց մինչև կյանքի վերջը, եղել է նաև «Ընթերցասիրաց ընկերություն» հիմնադիրներից մեկը:

Վահան Հաբեշյանը մի շարք թատերախաղերի հեղինակ է, թարգմանիչ էր և հրատարակիչ: Տպագրել է Երվանդ Օտյանի «Թիվ 17 խաֆրին» վեպ-ժամանակագրությունը և այլ գործեր:

Ակնառու ներդրում ունեցավ «Գալուստյան չրջանավարտից միություն» բեմական գործունեության ասպարեզում:

Վահան Հաբեշյանն իր մահկանացուն կնքեց 1953 թ. Կահիրեում⁸⁸:

Աղասի Իփեկյանը ծնվել է 1897 թ. Ալեքսանդրիայում: Տեղի Պողոսյան Ազգային վարժարանում նախակրթությունն ստանալուց հետո ուսումը շարունակել է Ֆրանսիական լիցեյում:

Ինչպես Ալեքսանդրիայում, այնպես էլ Կահիրեում, Իփեկյանն ունեցել է թատերական բազմաբնույթ գործունեություն. զբաղվել է թատերախաղերի թարգմանություններով, եղել դերասան և դերուսույց, մամուլում հանդես է եկել համայնքի թատերական կյանքը լուսաբանող հոդվածներով:

«Տիգրան Երկաթին» կից «Հայ ուսանողաց միություն» հիմնադիրներից մեկն էր, ամբողջ կյանքի ընթացքում եղել է «Գեղարվեստասիրաց հայուհյաց միություն» թատերախմբի կազմում կամ դրա ղեկավարը, Ալեքսանդրիայի «Կամք» մարմնամարզական ակումբի ղեկավարներից էր:

⁸⁸ Տե՛ս Աւետիս Եսփուճեան, նշվ. աշխ., էջ 387-388:

Աղասի Իփեկյանը մահացավ 1973 թ. Կահիրեում⁸⁹:

Նորա Իփեկյանն արվեստասեր ընտանիքից է. դուստրն է Աղասի և Շաքե Իփեկյանների, թոռնուհին Միհրան Տամատյանի և Գևորգ Իփեկյանի: Բեմը սիրել է մանկուց, երբ դեռ լինելով Ֆրանսիական լիցեյի սան, Հաճախում էր վարժարանի տնօրեն օր. Մոնթելի դրամատիկական դասընթացները:

Աշակերտական տարիներին նա մասնակցել է Ռասինի «Ֆեդրա», Մոլիերի «Ակապենի արարքները», «Երևակայական Հիվանդ» թատերախաղերի ներկայացումներին, բոլորն էլ բեմադրված ֆրանսերեն:

Նորա Իփեկյանը Հաջողություններ հանդես է եկել «Գեղարվեստասեր Հայուհյաց միություն» կազմում՝ աչքի ընկնելով «Վարդանանք» (Տիկնանց տիկին), «Իր երկրորդ վեպը» (Մորաքույր), «Զվարթ ոգին» (Էլվիրա), «Պատվի համար» (Ռոզալիա), «Հավերժական առասպել» (Լուսիկ) թատերախաղերի ներկայացումներում: Ուներ հրաշալի ձայն, նաև հիանալի ասմունքող էր, արտասանական արվեստը կատարելագործել էր Վահան Թեքեյանի մոտ՝ հետագայում դառնալով Թեքեյանի քնարերգու թյան անզուգական մեկնաբանը:

Իփեկյանը բազմաշնորհ արվեստագետ էր. ուներ նաև նկարչի ձիրք, աշակերտել է անվանի նկարիչ Աշոտ Զորյանին՝ իր գիտելիքներն այս ասպարեզում փոխանցելով Գալուստյան ազգային վարժարանի և Ֆրանսիական լիցեյի սաներին:

Շատ է ճամփորդել և հայտնի է իր ճամփորդական տպավորությունները վերարտադրող կտավներով: Պարբերաբար մասնակցել է «Կահիրեի տիկնանց ակումբի» տարեկան ցուցահանդեսներին, կազմակերպել է նաև անհատական ցուցահանդեսներ⁹⁰:

«Համազգայինի» թատերախումբը Եգիպտոսի հայ թատրոնում համեմատաբար նոր երևույթ է: Ասպարեզում հայտնվելով 1930-ական թթ., «Հայ կրթական և հրատարակչական համազգային միությունը» (1928, Կահիրե) գուզընթաց, այն իր կայուն և հեղինակավոր դերքը դրավեց համայնքի թատերական համակարգում:

Խումբը յուրովի պետք է իրականացներ ընկերության հիմնական նպատակը՝ սատարել մտավորականության նոր սերնդի հայեցի դաստիա-

⁸⁹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 385:

⁹⁰ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 387: Տե՛ս նաև «Քուլիս», 1961, N 350, էջ 12-15:

րակմանը օտար երկրներում: Մնալով «Համագգայինի» ծրագրերին հավատարիմ՝ 1950-ական թվականներին, հասնելով որոշ ինքնուրույնության, թատերախումբը հայտարարեց, որ իր նպատակն էր «խորացնել հայ հասարակության հետաքրքրությունը դեպի թատերական կյանքը և այդ ճամբով սատար հանդիսանալ հայեցի կրթության, հայ մշակույթի տարածումին ու ժողովրդականացման»⁹¹:

Դերասանախումբը հաջորդաբար ղեկավարել են Նվարդ Թիրեքյանը, Արփինե Շալճյանը, Գրիգոր Ալթունյանը և Լևոն Հովհաննիսյանը: Վերջինիս օրոք էր, որ խումբը հասավ համընդհանուր ճանաչման⁹²:

«Համագգայինի» թատերախմբի անդամներն էին Հ. Գալուստյանը, Օ. Դավթյանը, Գ. Լուսիկյանը, Շ. Մինասյանը, Ա. Շիրինյանը, Ե. Գալֆայանը և այլք:

Առաջին ներկայացումը, որը գրավեց մամուլի ուշադրությունը, 1936 թ. մայիսին «Լիսե Ֆրանսե» թատերասրահում կայացած Լևոն Շանթի «Ճամբուն վրան» էր:

«Համագգայինի» հաջողությունը եղավ չորրորդ դարի պատմական իրադարձությունները վերարտադրող Եղիա Գասպարյանի «Այն գիշեր» դրամայի ներկայացումը: Պիեսը պատկերում է միայն մեկ օրվա իրադարձություններ, մեկ օրը տասներեք ամիս տևող հայ թագավորական ամրոցի պաշարման, երբ յուրաքանչյուր պահ կարող էր լինել ճակատագրական:

Բեմադրության ընթացքում հատուկ ուշադրության առարկա էին հագուստի ընտրությունը, դիմահարդարումը, բեմի ձևավորումը: Նկարիչներ Գրիգոր Ալթունյանի և Թ. Փափագյանի դերը դարձավ որոշիչ: 1956 թ. մայիսի 13-ին կայացած ներկայացման ժամանակ աչքի ընկան Գ. Ղազարյանը (Իշխան Սուրեն), Մ. Սինանյանը (Իշխան Վաչե), Ա. Ավագյանը (Իշխան Վահան), Ս. Զերտեյանը (Իշխան Խորխոռունի), Ռ. Տեր-Մկրտչյանը (Իշխան Արտավան):

1957 թ. հունիսի 22-ին կայացած Դարիո Նիկողեմի «Անչափահասի» ներկայացումը ուշագրավ էր որպես ռեժիսորական հաջող աշխատանք: Լևոն Հովհաննիսյանը կարողացավ կարճ ժամանակահատվածում բացառապես սկսնակ ուժերով բեմադրել հոգեբանական բարդ

⁹¹ «Հուլիս», 1957, 1 հուլիսի, թիվ 76:

⁹² Տե՛ս նույն տեղում:

անցումներով հարուստ մի գործ: Գլխավոր՝ Անչափահասի դերով հանդես եկավ Լիլի Գուլյումջյանը (նրան նկատել էին 1956 թ. մայիսին կայացած էփեն Լաբիչի «Ապտակը» պիեսի ներկայացման ժամանակ. Գուլյումջյանը կատարեց տիկին Պոնմելեի փոքր դերը): Դերասանուհին կարողացավ ստեղծել հուզիչ ու ողբերգական մի կերպար՝ ազդելով բեմադրության ընդհանուր մթնոլորտի վրա: Անդրանիկ Ավագյանը ևս, հանդես գալով ճարտարապետ Տիտուս Զատիկի դերով, նախորդների համեմատությամբ ստեղծեց շատ ավելի հաջողված մի կերպար: Թատերախոսները նչեցին նրա տպավորիչ դիմախաղը: Էմիլի դերն անձնավորեց Ա. Ամրիկյանը, Դերասանուհի Ֆրանկայինը՝ Արփինե Շալճյանը, երկրորդական դերերով հանդես եկան Օննիկ Դավթյանը, Հակոբ Խրիստիանյանը, Հայկազ Գալուստյանը և ուրիշներ:

«Համազգայինի» թատերախմբի հաջողված ներկայացումներից չատերը բեմադրվեցին նաև շնորհալի ռեժիսոր Երվանդ Հեքիմյանի օրոք: Նախընտրելով կատակերգական ժանրը՝ նա հիմնականում բեմադրեց Հակոբ Պարոնյանի թատերախաղերը: 1958 թ. մայիսի 4-ին «Հառաջդիմասերի» թատերասրահում ներկայացված «Պաղտասար աղբարը» գնահատվեց իբրև «բացառիկ ներկայացում»: Սա ռեժիսորի հաջողությունն էր, որը, իր շուրջը համախմբելով կատակերգակ դերասանների, նրանց դրսևորվելու հնարավորություն ընձեռեց: Մեկ տարի անց՝ 1958-ին, գլխավոր՝ Պաղտասար աղբարի դերակատար Սարգիս Զուրիկյանը, որն աչքի էր ընկել նաև Մոլիերի «Սկապենի արարքներում», գնահատվեց իբրև հմուտ դերասան: Զուրիկյանի դիմախաղը, ձայնային հնչերանգները հավաստի էին ու բնական, բեմական կեցվածքը՝ վստահ: Եզրիտահայ կատակերգակների համար իբրև չափանիշ շարունակում էր մնալ Օտյան-Կյուրճյանի «Չարչըր Արթին աղան»: Սա մի քննություն էր Զուրիկյանի համար ևս. Արթին աղայի կերպարը նաև նրա դերասանական արվեստի հերթական ձեռքբերումն էր: «Օժտված՝ կատակերգակ դերասանի ճիրքերով,- գրեց «Հուսաբերը», - այս երիտասարդը ամեն մեկ ներկայացումի նոր նվաճում մը կ'արձանագրե, մոտենալով հետզհետե իսկական դերասանի հասունության»⁹³:

Երվանդ Հեքիմյանի բեմադրությունները ճանաչում բերեցին նաև Մարտիրոս Շատախյանին, Անահիտ Փրիկյանին, Լյուսի Փարիզյանին,

⁹³ Նույն տեղում, 1960, 11 մայիսի, թիվ 34:

Երվանդ Կարապետյանին, Անդրանիկ Քյուլիեյանին և ուրիշներին:

Հեքիմյանից բացի, «Համազգայինի» շնորհալի ռեժիսորներից էին նաև Արփինե Շալճյանը և Նվարդ Թիրեքյանը: Շալճյանը, շարունակելով Երվանդ Հեքիմյանի ուղղությունը, հիմնականում բեմադրում էր կատակերգություններ, որոնցից հաջողվածը Հակոբ Պարոնյանի «Շողոքորթն» էր: 1958 թ. մայիսի 31-ի ներկայացմանը մասնակցեցին Հակոբ Խրիստիանյանը (Թադե), Հրանդ Կապեյանը (Գևորգ), Կարո Նշանյանը (Տիգրան), Օննիկ Դավթյանը (Բարթեմ), Միհրան Սինանյանը (Պապիկ), Հայկազ Գալուստյանը (Արշակ):

Նվարդ Թիրեքյանի ղեկավարությամբ «Համազգայինի» դերասանները հիմնականում բեմադրեցին օտարազգի հեղինակների գործեր Շ. Տեր-Մելքոնյանի թարգմանությամբ: Ժան Անույի «Ճանապարհորդն առանց բեռի» («Ճանապարհորդն առանց պայուսակի») թատերախաղը պատերազմի տարիների հիշողություն է, երիտասարդ զինվորի պատմություն: Ներկայացումը ուղադրվել էր նրանով, որ դերասանները, հաղթահարելով կաշկանդվածությունն ու անվստահությունը, հնարավորություն ունեցան իրենց ունակությունները դրսևորելու նորովի: Ուշագրավ էր Գաստոնի դերով հանդես եկած Հայկազ Գալուստյանի խաղը, որը համայնքի լավագույն ասմունքողներից մեկի համարումն ուներ: Ներկայացման ընթացքում նա առավելագույնս օգտագործեց ոչ միայն արտասանելու իր ձիրքը, այլև կարողացավ կենտրոնանալ, ազատվել շփոթմունքից և հիանալի առողջանություն տանել իր դերը: Մյուս դերակատարները՝ Լիլի Դավթյանը (Վալանթին Ռենո), Օննիկ Դավթյանը (Սեդանապետ), Զոհրապ Տեր-Մկրտչյանը (Մեթր Բիքուեթ), հավասարապես գտնվելով սկսնակի վիճակում, իրենց դրսևորեցին իբրև թատրոնի խոստումնալից ուժեր:

«Ճանապարհորդն առանց բեռի» ներկայացումը տեղի ունեցավ 1959 թ. մարտի 12-ին «Հուսաբերի» թատերասրահում:

«Համազգայինի» թատերախմբին հաջողվեցին նաև Անտոն Չեխովի վոդևիլները, որոնք հանրությունը պարզեցին նոր անուններ: 1959-ին ներկայացված «Առաջարկությունը» Անայիս Հովհաննիսյանի շնորհիվ դարձավ թատերաշրջանի հայտնությունը: Դերասանուհին ստեղծեց Նատալյա Ստեպանովնայի կենդանի ու տպավորիչ կերպարը, որի կողքին վարժ ու անկաշկանդ էին նաև մյուս դերակատարները՝ Անդրանիկ Ավագ-

յանը (Լոմով), Հայկազ Գալուստյանը (Չուբուկով)⁹⁴:

1960-ականներին Նվարդ Թիրեքյանի բեմադրությունների մասին Համայնքում ձևավորվեց որոշակի կարծիք: Բեմադրիչը, ձգտելով ստեղծել մի թատերախումբ, որը կհամապատասխաներ Սվյուլոքի պահանջներին, հիմնականում հետապնդում էր երկու նպատակ՝ Հանդիսատեսին ներկայանալու բարելավիչ, մանրակրկիտ ընտրված պիեսների բեմադրություններով, թատրոնի կրթող և ազգապահպանման առաքելությունը մնալով Հավատարիմ⁹⁵:

Բեմադրիչի և դերասանների հարատև աշխատանքը հանգեց ցանկալի արդյունքի: Անայիս Հովհաննիսյանի առաջընթացին հետևում էին հետաքրքրություններ՝ նրա մեջ տեսնելով շնորհալի դերասանուհու նախադրյալներ: Սոմերսեթ Մոեմի «Արբազան բոցում» (1960) նա անձնավորեց Մոր բարդ և ողբերգական կերպարը, որի առիթով «Հուսաբերը» գրեց. «Այս վերջին երկու տարիներուն օրիորդ Հովհաննիսյանը զանազան դերերու մեջ տեսնելու առիթ ունեցած ենք, անկեղծ պետք է ըլլալ ըսելու համար, որ ան գիտակցութեամբ և խղճմտորեն կմոտենա թատերական արվեստին ու հսկայաքայլ կհառաջդիմե»⁹⁶:

Նույն թատերախոսականում նշվեց նաև Անայիս Ամրիկյանի (Տիկին Թայպրեր) և Լիլի Դավթյանի (Ստեյլա) խաղը:

«Արբազան բոցը» թատերախմբի համար եղավ յուրատեսակ մի հաջվետավություն տասը տարվա ընթացքում կատարած աշխատանքի մասին: Ամենակարևոր ձեռքբերումն այն էր, որ «Համազգայինի» թատերախումբը ղեկավարում էին իրենց գործին նվիրված և հմուտ բեմադրիչներ՝ Լևոն Հովհաննիսյանը, Նվարդ Թիրեքյանը, Արփինե Շալճյանը, նաև Կլարա Նիզիպյանը, Սարգիս Սարգսյանը, Շահեն Բազրատունին: Ղեկավարներ, որոնք համեմատաբար կարճ ժամանակահատվածում դաստիարակեցին դերասանների մի նոր սերունդ, որի գոյությունն արդեն երաշխիք էր եզրապահայ թատրոնի հետագա ընթացքի համար:

Այսպիսով, 1950-60-ական թթ. եզրապտոսի հայ թատրոնի մասին կարելի է խոսել մշակութային միությունների ծավալած գործունեություն տեսակետից: Համայնքում գործում էին նաև «Հայ հառաջդիմասեր ընկե-

⁹⁴ Տե՛ս նույն տեղում, 1959, 27 հուլիսի, թիվ 98:

⁹⁵ Տե՛ս նույն տեղում, 1960, 7 մարտի, թիվ 286:

⁹⁶ Նույն տեղում, 23 մարտի, թիվ 300:

րության», "Near East" («Մերձավոր Արևելք») ընկերության, Հայկական ակումբի, ինչպես նաև Կոկանյան սրահի, Թեքեյան սրահի, Հայր Ալիշան միության, «Աղքատախնամի», «Այծեմնիկ» տիկնանց միության թատերախմբերը:

«Հառաջդիմասերի» թատերախումբը, իր ծրագրին ու ավանդույթներին մնալով հավատարիմ, շարունակում էր բեմադրել երաժշտական ժանրի ստեղծագործություններ:

Եգիպտոսի Հայ թատրոնում, ինչպես արդեն նշվեց նախորդ գլուխներում, օպերաների բեմադրություններին տրվել է առանձնահատուկ նշանակություն: Դրա համար կային օբյեկտիվ նախադրյալներ, որոնցից որոշիչը Գերասիմ Արիստակյանի անձնական ներդրումն էր:

1946-ին, շարունակելով այս ավանդույթը, երաժշտի դուստրը՝ Ժենյա Արիստակյան-Պոլյակինյան և նրա ամուսինը՝ մանստրո Նաոմ Պոլյակինը, իրականացրին Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի երկրորդ բեմադրությունը: Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1946 թ. մայիսի 25-ին Կահիրեի Արքայական օպերայում, հուլիսի 20-ին կրկնվելով Ալեքսանդրիայի «Ալհամբրա» թատրոնում: Բեմադրությունն արժանահիշատակ է նաև այն առումով, որ ունկնդրին ներկայացրեց Մոսիի դերակատար Միհրան Երկաթին՝ իբրև կազմավորված և խոստումնալից երգչի: «Բարիտոնի ուժեղ ու ծավալուն ձայն, որ իր տեղն էր օպերային բեմին վրա»⁹⁷, - նշեց «Արև» թերթն այս առիթով:

Թատերախմբերն ունեին ակնառու դերասանական ուժեր՝ Գրիգոր Փարթամյան, որն «Այծեմնիկ» խմբի կազմում աչքի ընկավ Չարչըր Արթին աղայի դերով, Մոսի Գարայան, Ոսկան Կարապետյան, Արամ Մելիքյան, Նուբար Աբախյան, Արամ Կերիկյան, Վահան Հաբեշյան, Շավարշ Ահարոնյան և ուրիշներ:

Համայնքի թատերական շարժումը, ինչպես արդեն նշվեց, ստեղծման առաջին իսկ օրից իր արտացոլումը գտավ նաև կրթական հիմնարկներում՝ ժամանակի ընթացքում ձևավորվելով և հիմք դառնալով դպրոցական թատրոնի համար: 1940-ականներին, մշակութային միությունների աշխուժացմանը զուգընթաց, աչքի ընկան նաև Ալեքսանդրիայի Պողոսյան և հատկապես Կահիրեի Գալուստյան դպրոցների թատերախմբերը: Բեմադրվում էին Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրաց-

⁹⁷ «Արև», 1946, 8 հունիսի, թիվ 8353:

կանները», Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն», Վահան Տիրացյանի «Մեծն Վարդանը»: Դպրոցի թատերախումբը, հետագայում առանձնանալով, կազմեց «Գալուստյան շրջանավարտից միության թատերասիրաց» թատերախումբը, Սեպուհ Շալճյանի ղեկավարությամբ, որը որպես ինքնուրույն միավոր իր մասին հայտ ներկայացրեց 1946 թվականից: «Կազմեցին պատկառանք ներշնչող խաղացանկ մը,- գրեց «Հուսաբերը»,- և երեք իրարու հաջորդող եղանակներու ընթացքին ներկայացուցին ընտիր խաղեր շատ խնամված ձևով»⁹⁸: Նշենք, որ հատկապես խմբի խաղացանկն էր, որ թատերախոսներին առիթ տվեց հետաքրքրությամբ հետևելու երիտասարդների աշխատանքին: Խումբը հանրությանը ներկայացավ հետևյալ հեղինակների գործերով՝ Վիլյամ Շեքսպիր՝ «Համլետ» (բեմադրիչ՝ Լի Գասարճյան), «Վենետիկի վաճառականը» (դերուսույց՝ Ա. Օհանյան), Անտոն Չեխով՝ «Արջը», Ալեքսանդր Շիրվանզադե՝ «Շաուլատանը», Թենիսըն Ջեսի՝ «Դիմակը», Ստենլի Հոբբն՝ «Սիրելի հանգուցյալը»:

Թատերախմբի անուրանալի հաջողությունն էին 1949 թ. Ալեքսանդրիայի «Երիտասարդական միության թատերախմբի» համագործակցությամբ ներկայացված երկու թատերախաղերը. Ջեյ Քապսի «Կապիկի թաթը» դրաման և Զ. Քարյանի «Հաճախորդներ, ի՞նչ հաճախորդներ» կատակերգությունը:

«Կապիկի թաթը» չեխովյան հոգեբանական դրամաների տիպի է. «Մթնոլորտ»ի խաղ մըն է»⁹⁹, ինչպես բնութագրեց «Հուսաբերն» իր հոդվածում: Բեմադրիչի նպատակն էր ստեղծել որոշակի զգացմունքային տրամադրություն, որի համար կարևոր նշանակություն ստացավ երաժշտության գործոնը: Յան Սիբելիուսի առաջին կոնցերտից ընտրված հատվածները ոչ միայն գործողության ուղեկիցն էին, այլև բխում էին դրամատուրգի պաշանջներից: Հանգամանք, որը նույնպես երիտասարդ արվեստագետների նոր, ժամանակակից արտահայտչամիջոցներ որոնելու և գտնելու ունակության վկայությունն էր:

Թեև «Հուսաբերի» թատերախոսականը որոշակի վերլուծության նյութ չի ընձեռում, սակայն դերասանների անուններն արդեն կարևոր վավերագիր են: «Կապիկի թաթը» պիեսի ներկայացման առիթով հոդվա-

⁹⁸ «Հուսաբեր», 1949, 8 նոյեմբերի, թիվ 184:

⁹⁹ Նույն տեղում:

ծաղիլն առանձնացրեց Նուբար Բանյանի, Անժել Հակոբյանի, Ժիրայր Շիրինյանի և Տիգրան Մանավյանի խաղը: Նուբար Բանյանն ու Անժել Հակոբյանը մի քանի տարի անց Հաջողությունամբ Հանդես եկան Արաքսի Օհանյանի բեմադրություններում: «Անառարկելի թատերական շնորհի տեր են Ա. Թոզգոնմազյան, Շ. Բազրատունի և Ն. Բանյան»¹⁰⁰, - գրվեց դերասանների մասին դեռևս ուսումնառության տարիներին: Ուրեմն, դպրոցական թատրոնն իր առաջնահերթ խնդրի հետ մեկտեղ, շարունակում էր եզրույտահայ բեմի համար պատրաստել նոր, շնորհալի ուժեր: Մի խնդիր, որի իրականացման համար մեծ էր խմբի ղեկավար Սեպուհ Շալճյանի ավանդը: Թատրոնում կատարած իր աշխատանքը նա դիտում էր որպես ազգային ոգով տոգորված նոր սերունդ անցնելու խնդրի իրականացում: «Միրեց երիտասարդությունը, անոր մեջ տեսնելով ապագա ժողովուրդը: Եվ սիրվեցավ երիտասարդութենեն, որովհետև ծառայեց անոր»¹⁰¹:

Սեպուհ Շալճյանի մահվանից՝ 1951 թվականից հետո, «Գալուստյան շրջանավարտից միության թատերասիրաց» խումբը գրեթե ընդհատեց իր գործունեությունը՝ հաստատելով այն իրողությունը, որ Սիյուռքում արվեստը, ինչպես նաև թատրոնը, իրենց գոյությունը կարողանում են պահպանել հիմնականում առանձին մարդկանց, նրանց անձնական եռանդի և նվիրվածության շնորհիվ:

1960-ական թթ. դպրոցական թատրոնն ուներ այնպիսի հեղինակություն, որ սիրող-դերասաններից շատերը ձգտում էին իրենց բեմադրություններն իրականացնել երիտասարդների ուժերով: Սարգիս Սարգսյանը, որն արդեն ճանաչված դեմք էր թատերական շրջաններում, 1960-ին Ալեքսանդրիայի «Երիտասարդական միության թատերախմբի» օգնությամբ «Հուսաբերի» թատերասրահում ներկայացրեց Լևոն Շանթի «Եսի մարդը»: Շանթը սիրված և հայտնի հեղինակ էր հատկապես երիտասարդության շրջանում: Բացի այդ, յուրաքանչյուր թատերախումբ ուներ ի՛ր նախասիրություններն ու մտահղացումները, որոնք դրսևորվում էին խաղացանկի ընտրության հարցում: «Երիտասարդական միության թատերախումբը» խտորեն պահպանում էր միայն ազգային հեղինակների գործեր բեմադրելու սկզբունքը: Մինչ այդ՝ 1959 թ. օգոստոսի 22-ին,

¹⁰⁰ Նույն տեղում:

¹⁰¹ Նույն տեղում, 1951, 23 նոյեմբերի, թիվ 196:

այս խումբը բեմադրեց Սարկավագի (Հարություն Մանավյանի) «Հնարք» պիեսը, որն այս գործի առաջին և, թերևս, միակ բեմադրությունն է: Շարունակելով եգիպտահայ բեմի ավանդույթը՝ թատերախումբը ներկայացրեց նաև Սմբատ Բյուրատի «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» ողբերգությունը: Նորովի ներկայացնելով բազմամյա բեմական կյանք ունեցող այս գործը՝ թատերախումբն արժանացավ մամուլի և հանդիսատեսի աջակցությունը: Նկատվեց, որ վերարտադրելով անցյալի միջնորտը, բարքերն ու պատմական անձնավորություններին՝ երիտասարդները կարևորել էին լեզվական կողմը՝ աշխատելով բեմից հնչեցնել անաղարտ հայերենը: «Ծառայել Հայ բեմին, կնշանակե ամենեին առաջ ծառայել Հայ լեզվին»¹⁰², - ասում էին նրանք:

Այսպիսով, 1950-ական թթ. Համայնքի թատերական շարժման հիմնական բեռն ընկավ «Տիգրան Երկաթ», «Գեղարվեստասիրաց Հայուհյաց» և «Համագգային» մշակութային միությունների դերասանախմբերի ուսերին: Այս գործում իրենց ավանդն ունեցան նաև «Հուսաբեր» ակումբի երկու թատերախմբերը՝ Սարգիս Սարգսյանի և Նվարդ Թիրեքյանի ղեկավարությամբ: Դպրոցական թատրոնը նույնպես, ծառայելով մատող սերնդի Հայեցի դաստիարակությանը, կարողացավ իր միջավայրից առանձնացնել սիրողական թատրոնին գրեթե Համարժեք խմբեր և դերասաններ՝ իր արժանի տեղը գրավելով Համայնքի թատերական կյանքում:

Վավերագրելի փաստ է, որ թատերական արվեստը պահպանելու բոլոր ջանքերը կատարվում էին գաղութի քայքայման պայմաններում: Անցյալ դարի կեսերին Համայնքի թատրոնն իրեն հատուկ օրինաչափություններ ընդունեց դարասկզբի թատերական շարժման ուրվագիծը: Թատրոնը դարձյալ մշակութային միությունների մենաշնորհն էր՝ հիմնականում կատարելով բարեգործական ձեռնարկների կցորդի դերը:

¹⁰² Նույն տեղում, 1960, 5 մարտի, թիվ 285:

ՎԵՐՉԱԲԱՆ

Եգիպտոսի հայ թատրոնը ձևավորվեց իբրև համայնքի մշակութային կյանքի ինքնուրույն միավոր: Տարանջատվելով միություններից՝ եգիպտահայ թատրոնը որոշ շրջան ձեռք բերեց ինքնուրույնություն: 1920-30-ականներն այն ժամանակաշրջանն էր, երբ առանձին դերասանական ուժեր կարողացան համախմբվել: Օննիկ Վոլթերի ղեկավարած «Եգիպտահայ դրամատիկը» և Արփիար Վարդյանի «Եգիպտահայ կոմեդին» ամբողջացրին մինչ այդ տարերայնորեն գոյություն ունեցող երկու՝ դրամատիկական և կատակերգական ժանրերին հարող ուղղությունները: Կազմվեցին նաև մի շարք այլ թատերախմբեր, որոնց մեծամասնությունը գործում էր մշակութային միությունների սահմաններում: Ստեղծվեց ինքնուրույն թատերագրություն, որի ակունքներին կանգնած էին արևմտահայ գրականության ականավոր ներկայացուցիչներ Երվանդ Օտյանը, Միքայել Կյուրճյանը, Տիգրան Կամսարականը, Սմբատ Բյուրատը և այլք: Համայնքի թատրոնը, մոտենալով պրոֆեսիոնալ մակարդակին, կենսագործեց իր հիմնական խնդիրը՝ աշխատանք ծավալելով լեզվի անադարտության, ազգային մշակույթի, պատմության և ավանդույթների պահպանման ուղղությամբ:

Եգիպտահայ թատրոնն ունեցել է քաղաքական երանգ, որը նույնպես տարբեր կուսակցություններին պատկանող մշակութային միությունների ազդեցության արդյունք էր: Միությունները կամա թե ակամա քաղաքական ազդեցության համար մղվող պայքարը տեղափոխեցին մշակույթի ասպարեզ: Թատրոնը ևս ներգրավելով իրենց ազդեցության ոլորտը՝ կուսակցությունները հաճախ իրենց հովանավորության տակ էին առնում արվեստից հեռու ապաշնորհ ուժերի: 1930-ական թթ. թատրոնին անհրաժեշտ և դրան հարակից տարրերի փոխհարաբերության հարցը դարձավ մտահոգության առարկա: Թատերախոս և դերասան Խորեն Տետեյանը հաճախ է անդրադարձել այս խնդրին՝ լուծումը տեսնելով միավորման մեջ: Այդպիսի փորձեր իրոք եղան. 1940-ական թթ. ստեղծվեց «Հայ թատրոն» թատերախումբը, որտեղ համախմբվեցին Կահիրեի և Ալեքսանդրիայի առաջատար դերասանական ուժերը: Սակայն միավորվելու ջանքերն անցան ապարդյուն: Եգիպտահայ թատերական գործիչներին բնորոշ մեկուսացման միտումը, որը կուսակցական պայքարից բացի,

բխում էր նաև թատրոնի իսկ զարգացման օրինաչափություններից, կասեցնում էր միավորվելու բոլոր փորձերը: Դերասանական նոր սերունդը Հանգեց դարասկզբի իրավիճակին, երբ որևէ ներկայացում կազմակերպելու նպատակով անհրաժեշտ էր համախմբել նոր թատերախումբ: Նահանջի բացարձակ միտում, որը, սակայն, ուներ մեկ առավելություն. դերասանները կարող էին օգտվել նախորդ սերնդի կուտակած փորձից, հիմնվել արդեն իսկ ընդունված թատերական ավանդույթների վրա: Նույն տարիներին թատերական շարժման ընդհանուր նկարագիրը դարձավ ավելի հստակ. նախապատվությունը տրվում էր կատակերգության, օպերետի ժանրերին, որոնց կողքին դրամատիկականը ինքնահաստատման փորձերից հետո իր տեղը գիշաց մելոդրամային: Ակնհայտ էր նաև, որ ժողովրդի անցյալը վերարտադրող գործերը՝ ազգային ողբերգությունները, իրենց հաստատուն տեղը գրավեցին համայնքի գրեթե բոլոր թատերախմբերի խաղացանկում՝ երբեմն էլ ձեռք բերելով արդիական հնչեղություն: Սմբատ Բյուրատի «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» ողբերգությունն այս տեսակետից բնորոշ է Եգիպտոսի Հայ թատրոնին:

Եգիպտոսի Հայ թատրոնը չունեցավ համաչափ ընթացք: Եղան Հանդիսատեսին հարմարվելու փորձեր, որը նույնպես նահանջի արգասիք էր: Մինչդեռ համայնքում գործել է թատերական սթափ քննադատություն, որը փորձում էր թատրոնին տալ արդիական ուղղություն: Հանդիսատեսի, թատրոնի և թատերական քննադատության միջև եղած անհամաչափությունը լուրջ խոչընդոտ էր թատերական արվեստի զարգացման ճանապարհին:

Տասնամյակներ շարունակ գործելով պետականության բացակայության պայմաններում՝ ակնհայտ դարձավ, որ թատրոնը գտնվեց ավելի թույլ նրա առաջընթացը կասեցնող հանգամանքներից: Չկար կայուն հիմք, համայնքի դերասանները մեծ ուշացումով՝ 1950-ական թթ. միայն ստացան թատրոնի սեփական շենքը: Թատերագրությունը, որը դարասկզբին տվեց արժեքավոր գործեր, չունեցավ վերընթաց զարգացում:

Եգիպտահայ թատրոնը, ընթանալով Սփյուռքի թատերական շարժմանը բնորոշ ուղիով, ունեցավ իր վերելքի և անկման տարիները: Համայնքում կազմավորվեց բավական կենսունակ և արժեքավոր թատերական մշակույթ, որն անշուշտ ամբողջացնում է Հայ թատրոնի ընդհանուր նկարագիրը:

ԱՆԱՀԻՏ ԳՈՒՐԳԵՆԻ ՉԹՅԱՆ

Թատերագետ, արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող:

Ծնվել է Երևանում: 1973թ. ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետը՝ ստանալով «Ռոմանա-գերմանական լեզուներ և գրականություն» մասնագիտությունը: 1974-1979թթ. եղել է ՀՍՍՀ մինիստրների սովետի կինեմատոգրաֆիայի պետական կոմիտեի ավագ խմբագիր, կոմիտեի հրատարակած «Ֆիլմ» թերթի պատասխանատու քարտուղար: 1981-ին ավարտել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան՝ արվեստագիտության թեկնածու Կարեն Քալանթարի և արվեստագիտության դոկտոր Գառնիկ Ստեփանյանի ղեկավարությամբ: 1992-ին պաշտպանել է թեկնածուական թեզ՝ «Հայ թատրոնը Եգիպտոսում» թեմայով, ստանալով արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան՝ ինստիտուտի Թատրոնի, հետագայում՝ Սիյուռքի բաժիններում պաշտոնավարելով որպես ավագ գիտաշխատող: Հիմնական աշխատանքները նվիրված են Սիյուռքի թատրոնի պատմությանը, Իրանի, Եգիպտոսի և Լիբանանի համայնքների թատրոնի, կինոյի և երաժշտության անվանի գործիչներին: Միաժամանակ, շարունակելով արվեստագիտության դոկտոր Բաբկեն Հարությունյանի բազմահատորյակը, տպագրության է պատրաստել ժամանակակից հայ թատրոնի տարեգրությունը (1988-1998թթ.): 1995-2005թթ. ստանձնել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղարի պատասխանատվությունը: Զբաղվել է նաև հասարակական գործունեությամբ: 1988-2005թթ. եղել է ինստիտուտի լիազոր ներկայացուցիչը ՀԹԳՄ-ում և Արհկոմի նախագահը: 2008թ. արժանացել է ՀՀ ԳԱԱ Պատվոգրի:

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

| | |
|---|-----|
| Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն | 5 |
| Գյուլիս առաջին ԵԳԻՊՏԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍԿՁԲՆԱՎՈՐՈՒՄԸ (1885 - 1909 թթ.) | 9 |
| Գյուլիս երկրորդ ԻՆՔՆԱՀԱՍՏԱՏՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ (1910-1920-ական թթ.)..... | 47 |
| Գյուլիս երրորդ ՊՐՈՖԵՍՐՈՐՆԱԼ ԹԱՏՐՈՆ (1924-1930-ական թթ.) | 97 |
| Գյուլիս չորրորդ ՊՐՈՖԵՍՐՈՐՆԱԼ ԹԱՏՐՈՆ. ԱՆԿՈՒՄԸ ԵՎ ԴՐԱ ՊԱՏՃԱՌՆԵՐԸ (1932-1960-ական թթ.) | 179 |
| ՎԵՐՋԱԲԱՆ | 268 |

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ

Հ Ա Յ Թ Ա Տ Ր Ո Ն Ը Ե Գ Ի Պ Տ Ո Ս Ո Ւ Մ

*Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Նկարների ձևավորումը՝ Ինեսսա Ավագիմովայի
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Կազմի դիզայնը՝ արվեստագիտության թեկնածու
Սարտին Հարությունյանի*

ISBN 978-5-8080-1429-9



Հրատ. պատվեր 1038

Ստորագրված է տպագրության՝ 30.09.2020թ.

Չափսը՝ 60 x 84^{1/16}, 18 տպագրական մամուլ:

Տպաքանակը՝ 250 օրինակ:

Գինը՝ պայմանագրային:

*ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:*