

Ռ. Զարյան

ԱՌՐԱՆՈՒՅՇ

(Նրա բեմական ստեղծագործության գնահատության հարցի շուրջը)

Սիրանույշը շատ մեծարված, բայց քիչ ուսումնասիրված դերասանուհի է։ Թատերական քննադատությունը նրա մասին խոսել ու արտահայտվել է հիացմունքով, նման այն ցնծազին բացազանչություններին, որոնցով յուրաքանչյուր ներկայացումից հետո երկրպագուները շրջապատել են սիրելի դերասանուհուն։

Ժամանակակիցները, թեև անցել է մի քանի տասնամյակ, այսօր էլ Սիրանույշի խաղը հիշում են անզուսպ հրճվանքով։ Նրա խաղի ներգործությունն այնքան խորն է եղել, այնքան ցնցող, որ ժամանակակիցների համար, ըստ երևույթին, դժվար էր գտնել այն խոսքը, այն նկարագիրը, որ արտահայտեր իրենց ստացած հարուստ տպավորությունը և գեթ հեռավոր չափով գաղափար տար այսօր նրա մասին։ «Մի՞թե ընթերցողին,— գրում է նրա ժամանակակիցներից մեկը,— կարելի է վարակել այն էմոցիայով, ներքին փոթորկվող աշխարհի տրամադրությունների ու ապրումների վիճակով, թեկուզ ամենապատկերավոր ոճով, բառերով։ Տիկին Սիրանույշին հարկավոր էր միայն տեսնել ու զգալ»¹։ Հենց այդ էլ վկայում է Սիրանույշի արտիստական խոշոր հմայքը։ Բայց դա, իհարկե, բավական չէ հասկանալու Սիրանույշի մեծությունը, բավական չէ հասկանալու համար, թե ինչու այդպիսի մեծ ազդեցություն է ունեցել նա իր ժամանակակիցների վրա։

Ժամանակակիցները, ինչպես և թատրոնի պատմությամբ զբաղվողները, արձանագրել են նրա անսովոր հաջողությունները, հանդիսատես հասարակության ցնծազին վերաբերմունքը, նշել են, թե ե՞րբ և ո՞րտեղ է խաղացել, ի՞նչ դերեր է կատարել, կամ, լավագույն դեպքում, համառոտակի գծել են, թե ստեղծագործական ինչ ուղի է անցել։ Բայց թե ի՞նչ բովանդակությամբ է հագեցած եղել նրա ստեղծագործությունը՝ չի ասվել, մինչև հիմա չի վերլուծվել։ Իսկ Սիրանույշի բեմական ժառանգության գնահատության գլխավոր հարցն է, և չենք կասկածում, որ մի օր սովետահայ թատերագիտությունը կանդրադառնա մեր մեծ դերասանուհու կյանքին և ստեղծագործությանը, կուսումնասիրի մանրամասն ու խորը և պատասխան կտա այս, ինչպես և այլ բազմաթիվ հարցերի։ Մեր նպատակն ավելի չէ, քան նրա մասին գրված քննադատական գրականության, պահպանված հուշերի, զրույցների, դերասանուհու նամակների և հոգեվածների հիման վրա արծարծել միայն վերոհիշյալ խնդիրը և նրա առիթով արտահայտել մի քանի խորհրդածություն։

¹ Պահուրե, «Թատերական հուշեր և խոհեր» (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից)։

1

Սիրանուշը վաղ է բեմ ոտք դրել, պարզապես մանուկ հասակում, երբ հազիվ տաս տարեկան երեխա էր: Առաջին քայլերը բավական էին, որ թատրոնին մոտ կանգնած մարդիկ համոզվեին, թե ինչ ապագա է սպասում դեռատի այս աղջկան, որ առայժմ անգիտակամեն մի բեմական գործչի սպառնացող դժվարություններին և տանջանքներին՝ ճովողում էր, մեկ ժպտում, մեկ գեղգեղում, մեկ անհոգ ծիծաղում:

Սիրանուշը դեռ բոլորովին երիտասարդ՝ ճաշակեց այն դառնությունները, որոնք սպասում էին իրեն կյանքում՝ թատրոնին նվիրվելու պատճառով — արհամարհանք, ծաղր, հալածանք: Նա շատ շուտ հասկացավ, որ թատրոնին նվիրվողը պետք է այնքան հոգեկան զորություն գտնի իր մեջ, որ կարողանա բարձր կանգնել տգետ և ոչ աննախապաշար շրջապատից:

Թատրոնի սերը բավական ուժեղ էր, որ առաջին իսկ դժվարությունները Սիրանուշին ստիպեին երես դարձնել բեմից: Հիասթափումներ նա շատ ունեցավ, հոգեկան տանջանքներ նույնպես, բայց ոչ մի անգամ թատրոնից հրաժարվելու միտքը չկանգնեց նրա առաջ: Նա աննկուն կերպով մղվում էր դեպի իր նպատակը: Զոհ բերելով կրթությունը, կասկածի տակ դնելով անունը և բարոյականությունը՝ նա դեռ երիտասարդ հասակից սովորեց հաղթահարել դժվարությունները, մաքառել:

Եվ, չնայած դրան, Սիրանուշը բավական երկար ժամանակ չդրսևորվեց իր տաղանդի ողջ փայլով:

Թվում է, թե ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել:

Պոլսի թատերական միջավայրը կաշկանդող դեր էր խաղում Սիրանուշի, ինչպես և շատ ուրիշ շնորհալի ուժերի կյանքում: Նամանավանդ, եթե նկատի ունենանք 70-ական թվականները, Սիրանուշի հանդես եկած շրջանը, երբ պոլսահայ թատրոնը հեռացել էր մի տասնամյակ առաջ ունեցած առողջ ձրգտումներից: Այդ միջավայրը դերասանների մեջ չէր մշակում թատրոնի դերի բարձր հասարակական ըմբռնումը: Դերասանուհու գործունեության այն շրջանն է այս, երբ նա դեռ չէր ըմբռնել, ինչպես Գրիգոր Զոհրապն է ասել, որ «Թատրոնին կոչումը կյանքի ու սրտի զարտուղությունները բացատրելու մեջ է և ոչ թե անօրինակ, անլուր, անհավատալի ոճիրներով, արկածներով, հանդիպումներով՝ հասարակությունը զրոսցնելու մեջ»¹: Ուրեմն՝ ռեպերտուարը և թատրոնում տիրապետող խաղաոճը իրենց բնույթով շեղում էին դերասանուհուն, թույլ չէին տալիս նրան գտնելու ինքն իրեն, գտնելու իր ճշմարիտ անհատականությունը:

Կարելի է ասել, որ չնայած ունեցած հաջողությանը, երկար տարիներ թատերական հասարակայնության համար Սիրանուշը ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե օպերետային երգչուհի կամ, լավագույն դեպքում, արևմտյան էժանագին մեկողրամաներում հանդես եկող դերասանուհի, որ կատարում էր չարաճճի աղջիկների, սրամիտ ու հնարագետ սպասուհիների ուրախ, աշխույժ դերեր: Ո՛չ թատրոնի ռեպերտուարը, ո՛չ կատարման ոճը, ո՛չ էլ թատրոնում տիրապետող և հանդիսականների կողմից օրինականացված ճաշակը չէին կարող դերասանուհուն օգնել ինքնորոշվելու, գտնելու, ճանաչելու իր ուժը, բեմական գործունեության այն բնագավառը, որտեղ նա իրեն իսկապես կզգար ազատ և անկաշկանդ:

¹ Գրիգոր Զոհրապ. «Թեր կյանքեն...», 1945, էջ 143:

Սիրանույշը հեշտ և շուտ չհասավ դրան։ Մոտ մի ամբողջ տասնամյակ Պոլսում անցկացնելուց հետո տեղափոխվեց Կովկաս։ Այս նոր միջավայրը կարող էր արմատապես փոխել նրան, ինչպես այդ պատահեց նրա հետ Կովկաս եկած Պետրոս Աղամյանի հետ։ Սակայն Սիրանույշը վերջինիս նման իր կյանքը հիմնավորապես չկապեց նոր միջավայրի հետ։ Նա այստեղ շատ կարճ մնաց, հաղիվ երկու տարի։

Սիրանույշը դեռ բոլորովին երիտասարդ էր և շատ բան կախված էր այն մարդկանցից, որոնք այս կամ այն չափով տնօրինում էին դերասանների բախտը, նրանց գեղարվեստական դաստիարակության ընթացքը։ Թատերական քննադատության զգուշացումը, թե «օրիորդ Սիրանույշը, ինչպես երևում է, ստեղծված է բեմի համար, բայց մենք դժբախտաբար մինչև օրս նրան մի հայտնի, լավ դրամայում չտեսանք»¹ նշանակություն չունեցավ¹։ Նրան այս շրջանում ևս չկարողացան ճանաչել։ դրամատիկական դերեր չէին վստահում, և միակ բնագավառը, որտեղ նա պետք է կարողանար իրեն ցույց տալ, դրսեվորել՝ աշխույժ, դեռատի աղջիկների աշխարհն էր։ Մի-երկու բացառություն եղավ. նրան վստահեցին Անանի («էլի մեկ զոհ»), Ամալիա («Ավագակներ»), Պոլինա («Արդյունավոր պաշտոն»), ինչպես և Օֆելիա («Համլետ»)։ Սակայն, Սիրանույշին միշտ այլ բնույթի դերերում տեսած և նրա կայտառությանը վարժված թատերական հասարակայնության համար դերասանուհու խելացնոր Օֆելիան մի անընտել խաղ էր։ Ուրեմն, այն մի-երկու պատահական քայլն էլ, որ արել էր Սիրանույշը դեպի իր հարազատ բնագավառը՝ չքաջալերվեց, եթե չասենք, որ մնաց աննկատ։ Սիրանույշի Օֆելիան բարձր գնահատվեց, երբ նա այլևս Օֆելիա չէր խաղում, երբ արդեն Սիրանույշը Սիրանույշ էր։ Սակայն, ի պատիվ մի քանի ժամանակակիցների, այդ թվում և Ամիրան Մանդինյանի, պետք է ասենք, որ կարողացան Սիրանույշի ճշմարիտ արժեքը գուշակել Օֆելիայի դերակատարումից։ Դեռևս «Համլետի» ներկայացման փորձերի ժամանակ Մանդինյանը նկատում է Սիրանույշի հաջողությունը, հատկապես մի այնպիսի դժվար տեսարանում, ինչպիսին խելագարության տեսարանն է։ «Սիրանույշ—Օֆելիա,— գրել է Մանդինյանն իր հիշատակարանում՝ «Համլետ» ներկայացումից անմիջապես հետո,— ահա մի դերասանուհի, որ բոլորին էլ գերազանցեց իր հրաշալի խաղով և շատերին էլ զարմացրեց, որովհետև իբր թե Օֆելիան նրա դերը չէր...»²։

Սիրանույշի սխալն այն էր, որ նա շուտ հեռացավ Կովկասից, ըստ երևվույթին այնքան շուտ, որ ո՛չ նոր միջավայրը կարողացավ կարգին ճանաչել իր ապագա դերասանուհուն, ո՛չ էլ ինքը՝ Սիրանույշը կարողացավ ըմբռնել թատերական կյանքի այն նոր աշխարհը, այն նոր պահանջները, որոնք այստեղ առաջադրվում էին դերասաններին։ Չի կարելի ասել, թե գործունեության այս շրջանը ոչ մի նշանակություն չի ունեցել նրա համար, սակայն այն, ինչ այնպես շուտ և լավ ըմբռնեց Աղամյանը՝ Սիրանույշի համար այդ շրջանում ինչ-որ չափով անհաղորդ մնաց։

Սիրանույշը թողեց Կովկասը, վերադարձավ Պոլիս։ Այստեղ թատրոնի պայմանները շատ ավելի էին վատթարացել։ Սկսվեցին շրջագայության տարիներ. նա շրջում է գավառները, լինում է Ձմյուռնիայում, անցնում է Հունաստան, այնտեղից Եգիպտոս, Ռումինիա, Բուլղարիա։ Մեկ այստեղ, մեկ մի այլ

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1879, № 74։

² Ամիրան Մանդինյան, «Իմ հիշատակարան», 1880-ի նոյեմբերի 20-ի գրանցում։

տեղ, հաջողություն, ծափեր, գովեստներ — այս ամենը կար, չկար միայն զգաստացնող ձայն, բացակայում էր այն ուժեղ ձեռքը, որ մղեր նրան գեպի այլ ուղղություն: Տարիներ հետո նա կրկին երեաց Կովկասում: Այստեղ նա չսեց այդ ձայնը: 1891-ին թատերական քննադատությունը Սիրանուշին հետևյալ զգուշացումն արեց. «Եթե նորա Թիֆլիս գալը՝ Թիֆլիսում մնալ դառնա, և այս նոր քաղաքը, նոր հասարակությունը և Պոլսի կյանքից ջոկ աշխարհը նորա համար նոր ուսումնասիրության և ինքնաքննադատության ճանապարհ բաց անե — հավանորեն նա ապագայում փայլուն անուն կստեղծի հայ թատրոնի պատմության մեջ»¹:

Սիրանուշին այս անգամ էլ երկար չմնաց Կովկասում, հազիվ մեկ թատերաշրջան: Նորից հեռացավ, կրկին ու կրկին անցկացրեց իր բեմական կյանքը շրջագայությունների մեջ: Սակայն մի քանի տարի հետո, 1897-ին վերադարձավ Կովկաս և մնաց: Ահա այս ժամանակից էլ սկիզբ է առնում նրա գործունեության ամենահասուն և ամենաարժեքավոր շրջանը: Մեկը մյուսի հետևից նա ստեղծեց այնպիսի կերպարներ, որոնք հուզել և ոգևորել են ժամանակի հասարակությանը, այնպիսի անջնջելի տպավորություն գործել, որ մինչև այսօր էլ վառ են մնացել ժամանակակիցների հիշողության մեջ:

2

Նախքան Սիրանուշի ստեղծած կերպարներից մի քանիսի վրա կանգ առնելը, հարկ ենք համարում առաջ քաշել մի-երկու խնդիր, որոնք, մեր կարծիքով, կարող են օգնել հասկանալու, թե ինչը նպաստեց դերասանուհու գործունեության ծաղկմանն այդ շրջանում:

Բուրժուական թատերական քննադատությունը Սիրանուշին հաճախ է համեմատել Սառա Բեռնարի հետ, համարել նրան ֆրանսիական դերասանուհու ազդեցության տակ գտնվող արվեստագետ: Նույնիսկ այնպիսի միտք է հայտնվել, որ իբր Սիրանուշին ամեն ինչով աշխատում էր նմանվել Սառա Բեռնարին, ոչ միայն խաղաոճի առանձնահատկությամբ, այլև նույնիսկ կերպարների ընտրությամբ:

Միանգամայն սխալ միտք:

Մի զրույցի ժամանակ Սիրանուշին ասել է, թե ինքը Վարդուկյանի թատերախմբում գործելիս մի քանի անգամ տեսել է Սառա Բեռնարի խաղը: Այն ժամանակ Սիրանուշը, իր ասելով, եղել է ընդամենը 14—15 տարեկան և նրան հրապուրել է հուշակավոր դերասանուհու խաղի պաթետիկ ոճը: «Սակայն, — ասել է Սիրանուշը նույն զրույցի ժամանակ, — երբ ես Կովկաս եկա, հատկապես Թիֆլիս, Բաքու, ապա եղա Մոսկվա, Օդեսա, Ռոստով, երբ բեմերի վրա տեսա հիշածս նշանավոր դերասանուհիներուն (խոսքը Երմոլովայի և Ֆեդոտովայի մասին է — Ռ. Զ.) խաղը, մասնավորապես Քոմիսարժևսկայայինը — ես հետզհետե փոխեցի իմ խաղի էությունը, նրա բնույթը և աշխատեցա մոտենալ իրական դպրոցին»²:

Սիրանուշի այս խոստովանությունը շատ է կարևոր: Այս, ինչպես և այլ վկայությունները, որոնք պահպանվել են նրա ստեղծած կերպարների մասին, ինքն իրանք առանձին ներկայացումների առիթով գրված ռեցենզիաներ, թե

¹ «Մուրճ», 1891, № 11:

² Առաջին հիշատակում, «Հուշեր հայոց թատրոնի մասին» («Թատերական թանգարանի անտիկ նյութերից»):

ընդհանրապես հիշողություններ՝ որևէ ընդհանրություն և նմանություն չեն հաստատում Սիրանուշի և Սառա Բեռնարի միջև։ Այն, որ թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը կին լինելով Համլետ են խաղացել՝ դեռ ոչինչ չի նշանակում, մանավանդ որ այդ միևնույն դերը երկու դերասանուհիների ստեղծագործությամբ՝ բոլորովին այլ և տարբեր իմաստավորում է ստացել։ Եվ վերջապես, Սառա Բեռնարն առաջին դերասանուհին չէ, ու հանդգնել է Համլետ խաղալ։ Նրանից առաջ, դեռևս 80-ական թվականներին այդ դերով հանդես էր գալիս ռուս դերասանուհի Լյուբսկայան¹։ Ռեպերտուարով Սիրանուշը ավելի մոտ էր նրմոլովային։ Եվ, բացի այդ, թե՛ ստեղծագործական անհատականությամբ ու խառնվածքով, թե՛ ուղղությամբ և բնույթով Սիրանուշն ավելի մոտ էր նրմոլովային, իսկ Սառա Բեռնարը և նա շատ էին տարբեր, նույնիսկ հակադիր։ Այն ժամանակ, երբ Սիրանուշը գերազանցապես «ապրող», «վերապրող» դերասանուհի էր, Սառա Բեռնարը՝ «ներկայացնող»։

Ե՛վ հայ դերասանները, որ ռեալիստական դիրքերի վրա էին կանգնած, և՛ ռուս նշանավոր դերասանուհիների խաղը մեծ դեր են խաղացել Սիրանուշի կյանքում։ Այս միջավայրը օգնել է նրան ազատագրվելու բեմական արվեստի էթանագին հնարքներից, շրջադարձ կատարելու դեպի ռեալիզմ։ Մի խոսքով, այս ամենը նրա ստեղծագործական կյանքում կողմնորոշող դեր են խաղացել, որից հետո նա, որպես արվեստագետ, բացվել է, երևան հանելով այնպիսի կողմեր և հատկություններ, որոնք մինչ այդ մեծ մասամբ մնացել էին աննկատ։

Ուրեմն, ինչպես 80-ական թվականներին Ադամյանի կյանքում, այնպես էլ 90-ական թվականներին Սիրանուշի համար՝ Կովկասի հետ մշտապես կապվելը, նրա միջոցով ռուսական կուլտուրային, թատրոնին ծանոթանալը վճռական նշանակություն ունեցավ՝ հանդիսանալով մեկն այն ազդակներից, որոնք մղեցին Սիրանուշին դեպի իր իսկական ստեղծագործական տարերքը, դեպի ճշմարիտ ու մեծ արվեստը։ Եվ ժամանակին, ինչպես Ադամյանը, այնպես էլ Սիրանուշը, խոստովանել են այս բախտորոշ դերը, որ նրանց կյանքում խաղացել է Ռուսաստանն ընդհանրապես, Կովկասը՝ մասնավորապես։ «Ես պարտական եմ իմ գոյությամբ, — մի առիթով ասել է Սիրանուշը, — Կովկասի հասարակությանը, որ փրկել է ինձ՝ պահպանել ուժերս և զորացնելով իմ մեջ գտնված ընդունակությունը»²։

Թե՛ ինչ խորունկ երախտագիտությամբ է տոգորված եղել Սիրանուշը Կովկասի նկատմամբ՝ այդ վկայում են դառնության պահին Պոլսից գրած նամակի հետևյալ տողերը. մտածելով այն մասին, թե գուցե շուտով պետք է թողնի բեմը, հրաժեշտ տա թատրոնին՝ Սիրանուշը գրում է. «Ուրեմն այլևս Պոնտոսի դռները պիտի փակվեն իմ առաջ և ես պիտի տեսնեմ միայն այս հիասքանչ նեղուցը, ուսկից երկար տարիներ մուտք ու ելք եմ ունեցել դեպի իմ երջանիկ գործունեության վայրերը սլանալու, և իմ իդեալական սիրով ես միացրել եմ իմ հայրենիքը իմ երկրորդ հայրենիքին, որը ավելի հարազատ է, քան առաջինը»³։

Սիրանուշի ասած երկրորդ հայրենիքը Կովկասն է, Ռուսաստանը։

Ահա այս երկրորդ հայրենիքում նա ստացավ իր իսկական գեղարվեստական դաստիարակությունը, այս երկրորդ հայրենիքում նա դարձավ բեմական

¹ «Մշակ», 1882, № 98։

² «Լույս», պատկերազարդ օրացույց 1904 թվականի։

³ Արամ Վրույրին գրած նամակից (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից)։

այն հսկա ուժը, որ Արեւիյանի հետ միասին սրտեր ու մտքեր է փոթորկել մի քանի տասնամյակ շարունակ:

3

Սխալ կլինի կարծել, որ Սիրանուշը կյանքից կղզիացած, միայն թատրոնով ամփոփված, բեմից անկախ հետաքրքրություններ չի ունեցել:

Պահպանվել են տվյալներ այն մասին, թե ինչպես Սիրանուշը հետևել է հասարակական, քաղաքական իրադարձություններին, ապրել երկրի ու ժողովրդի բախտով: Մի նամակում նա խոսում է ցարական կառավարության բռնակալության մասին 1905 թվականի ռեոլյուցիայի շրջանում: Մի այլ նամակում նա կրկին անդրադառնում է նույն հարցին և այն միտքն է հայտնում, թե ռեոլյուցիան կշարունակվի, չի դադարի: Խոսելով այն մասին, թե որքան շատ մարդ է բանտարկվել, աքսորվել ու սպանվել՝ ասում է. «Եթե այդ խոշոր թիվը չի պակսեր ժողովրդից՝ կարելի էր հուսալ, որ ավելի արագ հասնեին նպատակին»¹:

Բնորոշ է հետևյալ փաստը: 1905-ի գարնանը, Սիրանուշը, մի խումբ դերասանների հետ ներկայացումներ է տալիս Վլադիկավկազում և, ինչպես պետք էր սպասել, մեծ հաջողություն է ունենում: Տեղի հայ հասարակայնությունը որոշում է պատվել Սիրանուշին և նրա ընկերներին մի ճաշկերույթով: Դերասանուհին անշափ երախտապարտ համարելով իրեն այդպիսի պատվի համար, մի նամակով հրաժարվում է ճաշկերույթից և խնդրում դրա համար հավաքված գումարը գործադրել շարշարված և տառապող ժողովրդի օգտին: «Ես հավատացած եմ, — գրում է նա այդ նամակում, — որ հասարակության ամեն մի անդամը, որ նյութապես պիտի մասնակցեր այս հյուրասիրության, յուր մեջ պիտի զգա կրկնակի և ավելի մեծ ուրախություն, մտածելով, որ այս ձևով թե մասամբ օգնած պիտի լինի մեր այս լքյալ եղբայրներին և թե մեզ պատճառած լինի նույն քաղցր ուրախությունը, որ պիտի ունենանք Վլադիկավկազի հարգարժան հասարակության դեպի մեզ ցույց տված սիրալիր ընդունելության և պատվի շնորհիվ»²:

Այս փաստերը, որ, իհարկե, եզակի չեն, վկայում են արվեստագետի կապը ժողովրդի հետ, նրա կյանքի ամենածանր պահերին: Նա իրեն ոչ միայն չէր անջատում ժողովրդից, այլև ամեն առիթով իր սերն էր արտահայտում նրա հանդեպ և միշտ հայտարարում, որ ինքը ժողովրդին է ծառայում, որ իր կյանքը նրան է նվիրել և եթե կյանքում դառն օրեր շատ է տեսել, ապա, ինչպես ինքն է ասում՝ մխիթարվել է իր թանկագին ժողովրդի միակ ժպիտով: Կրել է շատ հալածանքներ, բայց քաջալերվել է սիրելի հասարակության բուռն ծափերով³:

Ժողովրդի մեջ, նրա հետ լինելու, նրա համար գործելու ձգտումը միշտ էլ Սիրանուշն ունեցել է: Իր մի նամակում նա ասում է, թե ինքը չի հանդուրժել, որ երկրի հեռավոր ծայրերում ապրող ժողովուրդն իր արվեստի մասին գաղափար կազմի միայն լրագրերում կարդալով: Նա ամեն նեղություն հանձն է առել, երբեմն գիշերներ լուսացրել կայարանում, նստարանի վրա, բայց

¹ Արամ Վրույրին գրած նամակից (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից):

² Հակոբ Սառիկյանին գրած նամակից (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից):

³ «Լույս», պատկերադարձ օրացույց 1904 թվականի:

շրջել է գավառները, անցել է գյուղերը¹։ Զրկանքներից չի նեղվել, որովհետև լի է եղել հարազատ ժողովրդին ծառայելու գիտակցությամբ։ Մամուլը շեշտել է, որ Սիրանուշը մտնում է ժողովրդի խորքերը, հանդես գալիս բանվորական ակումբներում՝ աշխատավոր ժողովրդի առաջ։ «Տիկնոջ այդ քայլը, — կարդում ենք մամուլում, — արժանի է ամենայն գովասանքի, որ շոռանալով իր կոչումը, ամեն տեսակի նեղություն և զրկանքներ հանձն առնելով, շնորհ է բերել նավթի ու մրի այս աշխարհը՝ հոգեկան էսթետիկական բավականություն պաճառելու ամեն ինչից զրկված կապիտալի ստրուկներին»։

Սիրանուշի կյանքում ավելի թանկագին բան, քան բեմը՝ գոյություն չուներ։ Թատրոնը նրա համար ամեն ինչ էր, որին նա զոհ է բերել նաև իր անձնական կյանքը։ Նա ասում էր, թե ստեղծագործելու տենչն այնքան վառ է իր մեջ, որ բաղձում է նորից ծնվել, նորից ապրել կյանքում պատահած բոլոր դժբախտությունները, սոսկումները, միայն թե նորից բեմ բարձրանա, գուցե այն ժամանակ խաղալու, ստեղծագործելու սիրաբորբոք ծարավը կարողանա հաղեցնել։ Այդ բուռն նվիրվածության հետ մրցում էր միայն դեպի ժողովուրդն ունեցած մեծ սերը։ «Ես շնորհակալ եմ քեզնից, իմ սիրելի հայ ժողովուրդ, — ասում է նա իր հոբելյանի երեկոյին։ Ես տարիներից ի վեր սիրել եմ հանձին հայ ժողովրդի բեմը և հանձին բեմի՝ ժողովուրդը»²։

Սիրանուշի հետաքրքրությունների շրջագիծը բավական լայն էր. սիրում էր շրջել, քաղաքներ տեսնել, շփվել։ Բավականին լեզուներ գիտեր։ Կարդացած էր, ընդհանրապես հետևում էր գրականությանը, հատկապես դրամատուրգիայի նորություններին։ Սևուճյանին գրած նամակներից երևում է, որ նա հետաքրքրվել է, թե Մոսկվայի թատրոններում ինչ նոր պիեսներ են ներկայացվում։ Նրա նամակներում մի երկու անգամ հիշվում է Չեխովի «Բալենու այգին»։ Պարզվում է, որ Սիրանուշը դեռևս 900-ական թվականներին մտադիր էր բեմադրել Գորկու «Արևի զավակները», կամ ինչպես ինքն է ասում՝ «Արևի որդիք»։ Թե ինչը խանգարեց Սիրանուշին ներկայացնել Գորկու պիեսը, հայտնի չէ, սակայն այդ շիրականացված մտադրությունն իսկ վկայում է դերասանուհու հետաքրքրությունների լայնությունը, նրա կենդանի կապը գրական-թատերական կյանքի նոր ու թարմ երևույթների հետ։

4

Սիրանուշը շատ դերեր է խաղացել։ Դրանք իրարից տարբեր են, տարբեր ոչ միայն գեղարվեստական կերտվածքի ուժով, մանավանդ որ նրա ունակերտուարում բավականաչափ թույլ պիեսներ կային, այլև բնույթով տարբեր հասակի, տարբեր ազգությունների, տարբեր դարաշրջանների պատկանող դերեր։ Սակայն հետաքրքիրն այն է, որ Սիրանուշը, պահպանելով յուրաքանչյուր դերի առանձնահատկությունը, նրա համար բնորոշ գծերը՝ միաժամանակ այդ բոլոր տարբեր դերերը փնջում, միավորում էր մի ինչ-որ ընդհանուր շրջագծի մեջ. ավելի ստույգ՝ բոլոր այդ տարբեր դերերի միջոցով, անկախ նրանից, թե նա Կրուչինինա էր խաղում, թե Մարգարիտ Գոտիե, Մեդեա, թե «Զավակի» մեջ Մագլեն՝ միևնույն է, նա նույն միտքն էր արժարժում, մի գաղափար առաջ քաշում։

¹ Մարիամ Թումանյանին գրած նամակից (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից)։

² «Հուշարար», 1909, № 12։

Եթե նկատի չունենանք մի քանի դեր, որ առանձնակի տեղ են գրավում Սիրանույշի խաղացանկում, ապա նշանավոր դերասանուհու ստեղծագործության մեջ գլխավորապես արծարծվել է անհատի ազատության հարցը, մի թեմա, որ առարկայացել է գլխավորապես կնոջ իրավագույն վիճակի պատկերացումով:

Սիրանույշը դրան հանգել է տարերայնորեն, ոչ միայն իբրև արվեստագետ ուսումնասիրելով իր շրջապատը և իրականությունը, այլև այն դառնությունները, որ իբր կին, մարդ զգացել է բուրժուական հասարակության մեջ դեռ բավական վաղ հասակից: Իհարկե, մեծապես նրան օգնել են այն աղատագրական գաղափարները, որոնցով շնչավորված էին երկիրը և ժողովուրդը դարավերջին և դարասկզբին: Դեմոկրատական ինտելիգենցիայի աշխուժացումը 90-ական թվականների վերջերին, ապա և նրա զգալի մասի համախմբումը բանվորական շարժման շուրջը՝ չէր կարող նշանակություն չունենալ գեղարվեստական ինտելիգենցիայի համար ընդհանրապես, Սիրանույշի նման արվեստագետի համար մասնավորապես:

Մենք բնավ էլ պատահական չենք համարում, որ Սիրանույշի գործունեության ամենաթաղկուն և ամենաարժեքավոր շրջանը համընկնում է ռևոլյուցիոն վերելքին: Ոչ միայն պատահական չէ, այլև կարելի է ասել, որ Սիրանույշի գործունեության մեջ այս շրջանում շատ բան պայմանավորված է ռևոլյուցիոն էպոխայով:

Սիրանույշը, իհարկե, չկարողացավ տեսնել այն ուժերը, որոնք մարդկությանն իսկապես կարող էին դեպի ազատություն և երջանկություն առաջնորդել, սակայն նրա արվեստն այդ իսկ էպոխայի յուրահատուկ արտահայտությունն է:

Սիրանույշի իրականության ճանաչողությունը ոչ այնքան սոցիալական, որքան բարոյական, ոչ այնքան սոցիալ-պատմական իմաստով կոնկրետ, որքան վերացական, ընդհանրական ըմբռնման վրա էր խարսխվում: Նրա համար պարզ էր, որ իրականությունը տանջանք է, իսկ երջանկությունը միայն երազ և երջանկության ամեն մի ձգտում այս կյանքում ոչ միայն չի իրականանում, այլև փշրվում ու կործանվում է: Ահա հենց այդ կործանման ողբերգությունն էլ նա արտահայտել է իր բեմական ստեղծագործությամբ:

Սիրանույշը չէր տեսնում ազատության ռեալ ճանապարհը, բայց նա ձգտում էր այդ ազատությանը, նա իր ստեղծագործությամբ մարդկությանը կոչ էր անում դեպի ազատություն: Նա չգիտեր, թե ինչպես պետք է պայքարել այդ ազատության համար, բայց նա ատելություն էր բորբոքում ճնշման ու բռնության դեմ, ընդդեմ ճահճացման, չնչինության, ստորաքարշության: Նա մեծաբուրժուականությունը, խիղճը, մարդկայնությունը, հոգու թռիչքը, մտքի սլացումը: Նա չգիտեր, թե ե՛րբ և ինչպե՛ս է գալու իր երազած ապագան, բայց իր ստեղծագործությամբ նա ժողովրդի մեջ վառ էր պահում հավատը, այն համոզումը, որ կգա այն օրը, երբ մարդիկ ազատ կլինեն:

Ոչ մի դերասանուհի հայ բեմում այնպես չի արտահայտել տառապանքի զգացումը, ինչպես Սիրանույշը: Եվ թերևս ճիշտ լինի կրկնել Երմոլովայի մասին ասվածը, թե «Նրա ամբողջ էությունը տողորված էր այն համոզմամբ, որ միայն տառապանքով, անընդհատ և անպայման տանջալից պայքարի միջոցով կարելի է հասնել բարձրագույն խնդրության»¹:

¹ А. И. Южин—Сумбатов. Записи, статьи письма, 1951, էջ 473:

Սիրանուշը ցույց էր տալիս կնոջ իրավագույն վիճակը, մարդկայնության կործանումը, գեղեցիկ երազների ու ձգտումների խորտակումը, սակայն հանդես չէր գալիս այդ իրականության հուսահատ հաշտությամբ: Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ նրա խաղացած հերոսուհին, պայքարի համար ուժ չգրանելով իր մեջ, անձնասպան է լինում, ինչպես Նինան «Շղթաների մեջ»՝ Սիրանուշն այնպես էր կատարում, որ նրա այդ քայլի մեջ հանդիսականը տեսնում էր ոչ այնքան հուսահատություն, թուլություն, որքան հակադրություն շրջապատին, ցույց, բողոք: Ըստ որում, նկատենք, որ անկախ նրանից, թե դրամատիկական երկում ինչպես է վերջանում հերոսուհու ճակատագիրը՝ Սիրանուշն իր կատարմամբ միշտ շահում էր ոչ միայն համակրություն դեպի ներկայացրած կերպարը, այլև ցույց էր տալիս նրա հոգեկան, բարոյական գերազանցությունը շրջապատի նկատմամբ: Օրինակներ շատ կարելի է բերել, բայց այս տեսակետից բնորոշ է եղել առանձնապես նրա խաղը «Կամելիազարդ տիկնոջ» մեջ:

Այս ներկայացման մեջ, ինչպես ժամանակակիցներն են պատմում, շատ ցնցող տեսարաններ են եղել, բայց ոչ մեկը չի թողել այնպիսի ուժգին տպավորություն, ինչպես Մարգարիտ Գոտիեի և Արմանի հոր՝ մեծահարուստ Դյուվալի հանդիպումը: Դյուվալը լսելով, որ որդին վճռել է կյանքը կապել բարոյական ընկած կնոջ հետ՝ շտապում է վերջինիս մոտ, խնդրում է հրաժարվել Արմանից: Երբ Մարգարիտը համաձայնում է կապերը խզել Արմանից, Դյուվալը նրան ակնարկում է, որ կարող է ունենալ մի մեծ գումարի ակնկալություն: Հանդիսականների հիշողության մեջ մինչև հիմա էլ մնացել է այն ձիգ կեցվածքը, որով Սիրանուշի Մարգարիտը կանգնած էր Դյուվալի առաջ, այն հպարտությունը, որով տոգորված էր նրա ամբողջ էությունն այդ պահին, այն զուսպ արհամարհանքը, որով նա նայում էր զարմացած և մի փոքր շփոթված Դյուվալին: Եվ հետաքրքիրն այն էր, որ միջահասակ դերասանուհին այդ տեսարանում բարոյական այնպիսի առավելություն էր ստանում իր հակառակորդի նկատմամբ, թեև զուսպ, բայց այնպիսի ներքին ուժ և զորություն ձեռք բերում, որ հանդիսականների աչքին մի պահ նույնիսկ թվում էր, թե ֆիզիկապես էլ է խոշորանում, դառնում ավելի մեծ, ավելի բարձր, քան Դյուվալը, որի դերը, ի միջի այլոց, կատարում էր մի այնպիսի խոշորատես դերասան, ինչպես Գևորգ Պետրոսյանը:

Այսպիսի լուսաբանությամբ միայն ներկայացման վերջին տեսարանը կարող էր այլ կերպ հնչել, քան պիեսումն է և այլ դերասանների կատարմամբ: Հիվանդ և մեռնող Մարգարիտը ոչ թե հաշտվում է իր ծանր ճակատագրի հետ, որովհետև գեթ վերջին պահին սիրված է Արմանից, այլ փակում է իր հաշիվներն այս աշխարհի հետ՝ որպես հոգեկան մաքրությամբ իր շրջապատից շատ բարձր մի էակ, որպես իր ժամանակի բուրժուական արիստոկրատական բարոյականության զոհ:

Նույնիսկ այն դեպքում, երբ Սիրանուշը հանդես էր գալիս մի այնպիսի պիեսում, ուր կյանքի ծանր փորձություններին հաջորդում է երջանիկ վախճան, դարձյալ իրականության հետ հաշտվելու ոչ մի ակնարկ չէր կարելի գրտնել դերասանուհու ստեղծագործության մեջ: Այդ պիեսներից է, օրինակ, «Զավակը»:

«Զավակը» մեկողրամատիկ պիես է, որի հիմքում ընկած է բուրժուական գաղափարախոսության այն սկզբունքը, թե չարը պատժվում է և արդարությունը ճեղհադիր 1—4

միշտ հաղթանակում: Ծվ, շնայած դրան, այս պիեսը հասարակությունը հետաքրքրությամբ էր դիտում՝ մանավանդ Սիրանույշի կատարմամբ:

Ի՞նչն էր դրա պատճառը:

Նախ նկատենք, որ պիեսում քիչ չեն այնպիսի տեսարաններ, որոնք հակառակ հեղինակի արտահայտած գաղափարին, մերկացնում են բուրժուական իրականությունը, նրա սոցիալական հակասությունները: Արիստոկրատական և բուրժուական աշխարհը Մադլենին, որ մի սպասուհի է, սեփական վաստակով ապրող աշխատավոր աղջիկ, խանգարում է հասնել իր երջանկությանը, ամուսնանալ Մաքսի հետ, նրա երեխային գլորում են անդունդը, և այդպիսով, ոչ միայն մայրական խորը վիշտ պատճառում նրան, այլև վարկաբեկում, հալածում՝ հայտարարելով որդեսպան:

Ահա այս և նման այլ տեսարաններ Սիրանույշին հնարավորություն էին տալիս սյատկերելու Մադլենի ողբերգական կացությունը, այն խորը հոգեկան տանջանքները, որ պատճառել է նրան կյանքը, մի աղջկա, որի միակ մեղքը եղել է այն, որ համարձակվել է սիրել իրենից հարուստ մի տղայի և փոխադարձաբար սիրվել նրանից:

Հուզիչ, շատ սրտառու է եղել, հանդիսականների ասելով, այն տեսարանը, երբ Սիրանույշ-Մադլենը, կյանքի ծանր հարվածներից ընկճված և հուսախաբ՝ եկել-կանգնել է դատարանի առաջ իր չկատարած հանցանքի համար:

Սիրանույշ-Մադլենի կեցվածքը, ձայնը, հայացքը արտահայտում էին մի խորին վրդովմունք, հուսահատության հետ միասին դա բողոք էր, լուռ, անձայն բողոք, որ մերկացնում էր աշխարհում տիրող արդարությունը:

Ցնցող և անսպասելի է եղել, մի հանդիսականի ասելով, Սիրանույշի խաղը ներկայացման վերջում: Պիեսը վերջանում է նրանով, որ շար ուժերը պատրվում են, Մադլենն արդարանում է, պարզվում է, որ երեխան կենդանի է, և իր սիրելի Մաքսի հետ նա մի նոր ու բախտավոր կյանք է սկսում: Պիեսի այս երջանիկ վախճանը Սիրանույշը, ինչպես երևում է, համարել է ոչ բնական, գործողության ընդհանուր ընթացքի տեսակետից ոչ տրամաբանական: Ծվ, իհարկե, մի ամբողջ գլխով նա բարձր է կանգնել այստեղ դրամատուրգից: Դեռասանուհին չէր կարող փոխել պիեսի վախճանը, սակայն գտել է ելք և այդպիսով յուրովի լուսաբանել խճճված դեպքերի լուծումը պիեսում: Ըստ պիեսի և ըստ ուրիշ դերասանուհիների խաղի՝ Մադլենը պատկերվում էր խնդուն ու երջանիկ այս տեսարանում, որովհետև արդարությունը վերջապես հաղթանակեց: Ահա այդ նույն տեսարանում Սիրանույշը բոլորովին այլ կերպ էր խաղում: Ամենքը ցնծադին շրջապատում են նոր միայն ուրդարուցած Մադլենին: «Կեցցե՛, կեցցե՛ Մադլեն, նա անմեղ է, անմեղ», — գոչում են գյուղացիները: «Այո՛, բարեկամներս, նա անմեղ է և կատարյալ արժանի է ձեր սիրուն և հարգանաց», — արձագանքում է նրանց Մաքսը: Սիրանույշ-Մադլենը, երեխան գրկիս կանգնած է հանգիստ, նույնիսկ կոտրված, կարծես այդ խնդագին աղաղակներն իրեն չին վերաբերում, նա կանգնած է հոգնած, գունատ և տանջահար: Նրա ձայնի մեջ ուրախության և հրճվանքի ոչ մի ելևէջ չկա, հայացքը մտատանջ է: Նա նայում է զարմացած, լուռ ու անխոս: Շատ բան է արտահայտում այդ հայացքը: Հայացքի մեջ մեղադրանք կա, խորը ցավ միաժամանակ, դառնություն. ի՞նչպես չեն հասկանում, որ արդեն ուշ է, աշխարհից ու մարդկանցից ապրած հիասթափությունը շատ է խոր, որպեսզի նա հավատա իրեն սպասող երջանկության ռեալականությանը: Նա կարծես դատապարտյալ լինի, կարծես հա-

մոգված, որ իրեն սպասող երջանկությունը խաբուսիկ լինելու չափ կարճատև է, լուկ մի պահ, որին նորից հաջորդելու է մի նոր, գուցե շատ ավելի ուժգին հարված:

Այսպես, ուրեմն, Սիրանուշի խաղացած դերերը ցույց են տալիս, որ նա իրականության հետ հաշտվելու ոչ մի եզր չէր տեսնում: Ընդհակառակը, նա մեծ մասամբ իր համար ընտրում էր այնպիսի կերպարներ, որոնք հակադրվում են այդ իրականությանը, ընդվզում նրա դեմ, վրեժխնդիր լինում և ապա նոր կործանվում:

Ահա նրա Տոսկան: Ժամանակի քննադատությունն ասում է, որ Սիրանուշի խաղը հատկապես ցնցել է հասարակությանն այն տեսարանում, երբ Տոսկան լուռ լսում է Սկարպիայի անարգ առաջարկը, և ծանր տատանումներից հետո, ընդունում է այն՝ իր մտքում որոշելով սպանել նրան ոչ այնքան իրեն հասցրած այդ վիրավորանքի, որքան իր երջանկությունը կործանողից վրեժխնդիր լինելու համար: «Դերասանուհու դեմքը,— գրում է մի քննադատ,— տանջանքի և վշտի հետ միասին ցուլացնում էր վրեժի և հուսահատական վճռի օրհասական շարախնդության մի փայլ»¹:

Վրեժի, ցասման թեմայի բացահայտման կողմից Սիրանուշի ստեղծագործության մեջ չափադանց բնորոշ է Մեդեայի դերակատարումը:

Սիրանուշը Մեդեայի ողբերգական կյանքի պատմությամբ ստեղծում էր մի ընդհանրացած կերպար, այնպիսին, որ բնավորության տիպականացման կողմից անհատականացած էր, բայց որի ապրած ողբերգությունը անձնական է և միաժամանակ ընդհանուր:

Դերասանուհուն միշտ էլ զբաղեցրել է կյանքում եղած անարդարությունը, միշտ էլ նա հուզվել ու բորբոքվել է դրա դեմ, և իր խաղացած կերպարները աշխատել է լուսավորել իրականության ընկալման այդ ընդհանուր լույսի տակ. ահա այս էլ պայմանավորել է նրա գեղարվեստական ընդհանրացման ուժը:

Սիրանուշը պատկերում էր մի կնոջ, որ կամենում է կորցրած երջանկությունը վերականգնել: Սկզբից ևեթ նա այնպիսի պատկեր է հաղորդում կերպարին, որ դժբախտ ճակատագրի նկատմամբ Մեդեայի անհաշտությունը դառնում էր միանգամայն բնական: Հանդիսականը համակվում էր նրան պատած ցավով. ի՞նչ կյանք, եթե սիրում ես, բայց ամուսինդ կողքիդ չէ, ի՞նչ մայր, եթե դավակներդ քեզ մոտ չեն և զրկված ես նրանց փայփայելուց:

Մեդեան զնում-հասնում է այնտեղ, ուր իր զավակներն են և նրանց հայրը: Հանդիսականները շատ լավ են հիշում, թե որքան ջերմություն ու սեր կար Սիրանուշ-Մեդեայի ձայնի մեջ, երբ նա Յաղոնին հորդորում էր հրաժարվել նոր ամուսնության մտքից և երեխաների հետ միասին վերադառնալ տուն: Մի հանդիսական ասում է, թե ինքը մի քանի անգամ է տեսել Սիրանուշի Մեդեան, և այնքան անկեղծ կարոտ կար նրա խոսքի ու ձայնի մեջ այդ պահին, որ մարդ դարձանում էր, թե այդ ինչպե՞ս Յաղոնը չի համոզվում, չի համակվում դեպի Մեդեան նույն զգացումով: Այս շատ կարևոր դիտողություն է: Նշանակում է Սիրանուշը կարողանում էր այնպիսի հմայք հաղորդել Մեդեայի հոգեկան աշխարհին, այնպես արդարացնել նրա զգացումները, երջանկության նրկատմամբ նրա ունեցած իրավունքն ու ձգտումը, որ հետո, երբ նա դաշունահար է անում սեփական զավակներին կամ ամուսնու նոր հարսնացուին, երիտասարդ դեղեցկուհի Կրեուզային ուղարկում էր թունավոր զգեստներ. կամ

¹ «Մշակ», 1903, № 1:

հրդեհում նրանց ապրած տունը, ոչ ոքի մտքով չէր անցնում դատապարտել Մեղեային:

Եվ դա հասկանալի է: Սիրանուշ-Մեղեան մի տեսարանից մյուսն իր դժբախտությունը ավելի ու ավելի էր համակում բոլորին: Հարցը այն չէ, որ ամուսինը մնում էր անդրդվելի, այլ այն, որ նրա դրդումով ողջ անծանոթ քաղաքն է ելնում Մեղեայի դեմ, նրան քարկոծ անելու համար: Այսպիսով, ուրեմն Մեղեան իր երջանկության երազով, իր իրական դժբախտությամբ այդ բոլորի մեջ, այդ թշնամացած շրջապատում մնում է մեն-մենակ, համակիր ունենալով միայն հանդիսասրահը: Ոչ ոք նրան չէր հասկանում այնտեղ, Կորնթոսում, և ընդհակառակը, թատերասրահում բոլորն էլ նրան շատ լավ էին հասկանում և նրա պես մտածում: Եվ այն մոլեգին վրիժառությունը, որ հանդես էր բերում Սիրանուշ-Մեղեան դեպի շրջապատը՝ թատերասրահը դիտում էր որպես պատասխան, որպես հատուցում այն բոլոր տանջանքների, որ այդ անիրավ աշխարհը բերել-թափել է այս դժբախտ կնոջ գլխին:

Ժամանակակիցները պատմում են, թե ինչ ահավոր հոգեկան տանջանքների մեջ էր անցկացնում Սիրանուշ-Մեղեան, երբ հայտնվում էր կրակե բոցերով լցված բարձր ժայռերի մեջ, վիրավոր վագրի մոնշյունով: Մեկ նայում էր բոցերի մեջ կորած հրդեհավառ քաղաքին, մեկ ձեռքով հետ էր հրում աչքին երեցած զավակների ուրվականները: «Մի՛, մի՛ մոտեցեք», — սարսուռ ազդող ձայնով ճշում էր նա, — պատմում է Օլգա Գուլագյանը, — և ապա ծածկում երեսն իր վերնազգեստով, որ ազատվի անմեղ երեխաների հայացքից: Բայց նրանք մտնում են վերնազգեստի տակ ու հալածում դժբախտ մորը: Նա նորից բացում է երեսը... Օ, այդ դեմքը... ինչքան կան այդ զույգ խելագար աչքերի մեջ... Նրա սև դեմքի բոլոր մկանները կարծես թռչկոտում են... Նա բացել է բերանը, որից կարծես ծանրագույն տանջանքի ծուխ է ժայթքում... Թվում է, թե նա ճշում է սարսափից մոլեգնած, բայց ձայն չի դուրս գալիս: Նա շշուկով աղերսում է — մի՛, մի՛ նայեք ինձ այդպես»¹:

Եվ այսպես, ժամանակակիցների կցկտուր հիշողությունը պահել-պահպանել է իր վշտերի մեջ հուսախաբ վրեժի պահին մոլեգին, բողոքի մեջ՝ ցասկոտ Սիրանուշ-Մեղեայի պատկերը:

5

Սիրանուշը հանդես է եկել նաև այնպիսի պիեսներում, որոնք նրան հնարավորություն են տվել մի փոքր ավելի ընդարձակելու իր ստեղծագործության հիմնական թեման: Մի շարք կերպարներ, ինչպես, օրինակ, Զեյնաբը «Դավաճանություն» մեջ, Ռուզանը նույնանուն դրամայում, Հովհաննան «Օրլեանի կույսը» ողբերգության մեջ և այլ դերեր՝ հայրենիքի ազատության գաղափարի մարմնավորման փայլուն օրինակներ են Սիրանուշի բեմական ժառանգություն մեջ:

Սիրանուշը Զեյնաբի դերում աննախընթաց հաջողության հասավ: Նա շունեք մրցակից այդ դերում: Նրա խաղը բարձր գնահատության արժանացավ ոչ միայն Կովկասում, այլև Ռուսաստանում, մոսկովյան և պետերբուրգյան գաստրոլների ժամանակ հայ, ռուս, վրացի թատերական հասարակայնության, ինչպես և պիեսի հեղինակի՝ Յուսի-Սումբատովի կողմից:

¹ Օլգա Գուլագյան, «Հուշեր», 1943, էջ 95-96:

Զեյնաբի կերպարը շատ կողմերով էր մոտ ու հարազատ Սիրանուշին։ Դա մի բարդ կերպար է. և՛ տառապող մոր վիշտ, և՛ հայրենասեր թագուհու կսկիծ, և՛ կանացի հմայք, և՛ պայքարի տենչ։ Նրա հետ խաղացող դերասանները պատմում են, թե ինչպիսի ցնցող տեսարան էր Սիրանուշ-Զեյնաբի առաջին հանդիպումը իր որդու հետ, կամ ինչպիսի հմայքով ու կանացիությամբ էր նա փարում պարսիկ բռնակալին՝ խեղդելով իր մեջ դեպի նա ունեցած ատելությունը։ Սակայն այստեղ ևս Սիրանուշը, հակառակ շատ ուրիշ դերասանուհիներին, հիմնականը համարում էր հայրենիքի սերը, այն, որ Զեյնաբը իր մայրական սերը զոհ է բերում հայրենի Վրաստանի ազատության գործին։

Նույնը և Ռուզանի դերում։ Քննադատությունը ժամանակին ճիշտ է գնահատել Ռուզանի դերակատարումը. «Իր ձիրքով,— գրում է մի քննադատ,— Սիրանուշը Ռուզանին դարձրեց մի հայրենասեր, անձնուրաց կին, որ գիտե անհասկանալի իր անձնական երջանկությունը, իր վաղուցվա սերը զոհաբերել հայրենիքի փրկության սեղանի վրա»¹։ Առանձնապես ցնցող տպավորություն է գործել վերջին տեսարանը։ Պատմում են, թե ինչպես հեռվից, հեիհե վազելով գալիս է Ռուզանը, մազերը խռիվ, երկյուղ և անհանգստություն դեմքին՝ շինի՝ թե ինքը ուշացել է։ Նա շատ լավ էր հասկանում, որ իր ամենափոքրիկ հապաղումն իսկ բազմաթիվ հայրենակիցների կարող էր կյանքից շրկել։

Հովհաննան դժվարին դեր է, մի այնպիսի կերպար, որ շատ դերասանուհիներ են երազել, բայց քչերն են խիզախել հանդես գալ։ Հայ թատրոնում այդ դերը, Սիրանուշից բացի, խաղացել է նաև Օլգա Մայսուրյանը։

Այս երկու դերասանուհիները, ինչպես ժամանակի քննադատությունն է վկայում, տարբեր մոտեցմամբ էին խաղում։ Սիրանուշը հայրենասեր ֆրանսուհու կերպարը տողորում էր հերոսականությամբ, Մայսուրյանը՝ լիրիկականությամբ։ Եթե վերջինս շեշտում և իր խաղի առանցքն էր դարձնում Հովհաննայի ապրումները, նրա հոգում առաջացած պարտքի ու զգացման պառակտումը և, քննադատի ասելով, այդ «խորություն էր տալիս նրա վշտակից և տանջվող հոգուն», ապա Սիրանուշի խաղում տիրապետող էր հայրենի երկրի նկատմամբ ժողովրդի ծոցից դուրս եկած աղքատ պարտքի պաթոսը։ Չի կարելի ասել, թե նա պակաս ուժով էր վերապրում կերպարի մյուս կողմերը՝ կանացի տառապանքը, նրա հոգում բուն դրած հակասությունը։ Սակայն կերպարի կառուցման հիմքը նա ամենայն իրավամբ հայրենասիրությունն է համարել, կերպարի հերոսական շունչը, ըստ երևույթին, այն համոզմամբ, որ զա ժողովրդի հայրենասիրական դաստիարակության տեսակետից շատ ավելի է կարևոր։

Հայրենասիրության թեման Սիրանուշին առանձնապես մոտ է եղել, հարազատ։ Եվ դա հասկանալի է։ Նա ծնվել ու մեծացել էր Պոլսում, ապրել ու տեսել Թուրքիայում ապրող հայ և այլ ժողովուրդների տառապանքը՝ ազգային կուլտուրայի հալածանքից սկսած մինչև արյունահեղ կործանումներն ու ֆիզիկական բնաջնջումը։ Սիրանուշն արտահայտել է իր ապրած ազգային ճնշման տրագիկան։ Դրա վրա ուշադրություն է դարձրել նաև ռուսական մամուլը։ Մի հոլովածում ասված է, որ «Դավաճանությունը» ռուսների համար այժմ միայն հետաքրքրական դրամա է, բայց հայ ժողովրդի սրտին ավելի շատ բան պիտի

¹ «Մշակ», 1903, № 243.

ասի, նամանավանդ, որ Թյուրքիայում ապրող հայերի համար դա միայն պատմական անցք չէ:

Այսպիսով, ուրեմն, անկախ նրանից, թե Սիրանուշը Զեյնարի դերն էր կատարում, թե Ռուդանին կամ Հովհաննային պատկերում՝ բեմից հնչում էր կրակոտ հայրենասիրական խոսքը, որ ժողովրդին հերոսության էր կոչում ընդդեմ ամեն ճնշման և բռնության:

6

Սիրանուշի խաղացանկում առանձնակի տեղ է գրավում Համլետի կերպարը:

Այս դերակատարման շուրջը ժամանակին շատ վեճեր են եղել:

Կրքոտ հակառակորդների հետ միասին՝ դերասանուհու այս խաղն ուներ նաև խանդավառ պաշտպաններ: Վիճել են գլխավորապես այն խնդրի շուրջը, թե Սիրանուշը պե՞տք է արդյոք Համլետի դերը կատարեր, թե ոչ: Մեղադրողներն ասում էին, թե ձայնը և արտաքինը մատնում են դերակատարի կին լինելը: Բայց ժամանակակիցները թողել են նաև հակառակ վկայություն, ասելով, որ խաղի ընթացքում շատ արագ մոռացվում է դերակատարի կին լինելը, որովհետև Սիրանուշը կարողանում է հանդիսասրահը ենթարկել իրեն, հափշտակել նրան Համլետի ապրած ողբերգությամբ: Թատերական գործի մի այնպիսի գիտակ, ինչպիսին Լևոն Քալանթարն է, ասում է, թե «յուրաքանչյուր այդ դերասան կնախանձեր Սիրանուշի ե՛կեցվածքին, և՛ պալատական տղամարդուն վայել վարվելաձևին, և՛ առհասարակ բոլոր շարժումներին, նույնիսկ սրով մեծամարտելու հմտությանը»¹: Իսկ մի ոեցենզենտ ասում է, որ «եթե սկզբից աֆիշներում կարդացած չլինեի նրա այդ դերի մեջ երևան գալը, ես երբեք չէի հավատա, թե Համլետի դերը խաղացողը կին է: Թեպետ մի քանիսը ինձ ասում էին, որ կանացի ձայնը մասամբ դավաճանում է Սիրանուշին, սակայն այդ բանը ես չէի կարողանում նկատել՝ խորը ընկղմված լինելով թե՛ պիեսի, թե՛ տաղանդավոր դերակատարի խաղի հոգեբանական նրբությունների աշխարհը»²:

Հարցի այս կողմը այսօր այլևս հետաքրքիր չէ: Սիրանուշի Համլետը պատմական փաստ է արդեն և նրա գնահատությանը պետք է մերձենալ այն տեսակետից, թե դերասանուհին ի՞նչ է կամեցել արտահայտել դրանով: Այդ նույնը ասում է նաև ինքը, Սիրանուշը: Իր մի հոդվածում նա գրել է հետևյալը. «Ես բնության դեմ մաքառելու, անկարելին կարելի դարձնելու մտքից շատ հեռու էի, և բնավ չէի մտածում, որ ինձ քննող հասարակությունը իմ մեջ պիտի որոնե «տղամարդ» հերոսը, քանի որ իմ աշխատասիրության նպատակը պետք է լիներ ցույց տալ հասարակությանը, թե ես ինչպես եմ ըմբռնել և ինչպես եմ բացատրում հանճարեղ հեղինակի մտքերը»³:

Սիրանուշի Համլետը գնահատվել է շատ բարձր: Քննադատության մեջ հայտնվել է այն կարծիքը, թե «Ադամյանից հետո Սիրանուշի Համլետը պիտի համարել ամենալավագույնը հայկական թատրոնում»⁴: Այն միտքն են նաև հայտնել, թե Ադամյանից և Ռոսսիից հետո անդրկովկասյան բեմերն այլպի-

¹ Շեքսպիրագիտական կոնֆերանսում 1944-ին կարդացված դեկլացումից (Թատերական թանգարան):

² «Մշակ», 1909, № 18:

³ Թեոդիկ, «Ամենույն տարեցույցը», 1907:

⁴ «Бакинские известия», 1904, май.

սի Համլետ շեն տեսել¹։ Արմեն Արմենյանն իր հուշերում գրել է. «Աղամյանից հետո, դեռ մինչև օրս, առանց բացառության և ոչ մի հայ դերասան չէ գերազանցած Սիրանուշի Համլետը»²։ Դերասանուհու այդ ստեղծագործությունը բարձր են գնահատել նաև ռուս թատերական դեմքերը։ Մի հոգևածում, օրինակ, ասված է. «Համլետի» ներկայացմանը թատրոնումն էր հռչակավոր ռուս դերասան Դավիդովը, որին, Հ. Աբելյանի առաջարկությամբ, ամբողջ հասարակությունը և դերասանական խումբը համակրական ցույցեր արին։ Դավիդովը շատ բավական մնաց տիկ. Սիրանուշի խաղով և քանիցս բեմ գնալով՝ հայտնեց նրան իր գոհունակությունը, ասելով, որ հարգելի դերասանուհին առհասարակ շատ լավ է Համլետի դերում, իսկ մոմենտներում ուղղակի հիացրել է նրան»³։ Մեմուարային գրականության մեջ պատմվում է այն մասին, թե ինչպես մի ռուս թատերասեր, որ տեսել էր Սառա Բեռնարին Համլետի դերում, հիացել է Սիրանուշի Համլետով. «Նա մատնանշեց մի քանի տեղ, որ Սիրանուշը, իր կարծիքով, Սառա Բեռնարից ավելի համոզիչ էր»⁴։

Համլետը Սիրանուշին ավելի է զբաղեցրել, քան որևէ այլ կերպար, նրա գործունեության ողջ ընթացքում։ Այդ մասին նա մի քանի անգամ արտահայտվել է, խոսել, գրել, ինչպես և դերի պատրաստումը, դերակատարումը և դրանց հետ կապված իր բոլոր ապրումները արվեստագետը համարում էր իր կյանքի ամենանվիրական հիշողությունները։

Սիրանուշը երկյուղածությամբ է ձեռնամուխ եղել Համլետի պատրաստմանը, նույնիսկ մտածել է այն մասին, թե կարող է և տապալվել։ Սակայն այնքան բուռն է եղել այդ մտքի իրականացման ցանկությունը, որ նա չի ընկերկել ոչ մի դժվարության առաջ։ «Երբ մեծ է արվեստագետի սերը,— գրում է Սիրանուշը,— նա վազում է, սլանում է և չի կանգնում ոչ մի խոչընդոտի առաջ, եթե նույնիսկ այդ բարձունքներից անցած ժամանակ նա գլորվի և անհետ կորչի»⁵։

Սիրանուշը Համլետի կերպարը պատրաստել է շատ երկար, ավելի, քան որևէ այլ դեր, մոտ երկու տարի։ Այս շրջանում Համլետը նրան կլանել էր ամբողջապես, նրա համար ուրիշ աշխարհ գոյություն չունեի, ապրում էր միայն շեքսպիրյան հերոսի կյանքով. «Սիրտս անով հուզված, ջիղերս անով լարված, միաբն անով հափշտակված, հոգիս անով տանջված, քունս անով խոռված էր» — պատմում է Սիրանուշը⁶։

Հաճախ է պատահում, երբ դերասանն սկսում է պատրաստել իր հոգուն մոտ մի կերպար, որի բեմականացումը, ասենք, եղել է նրա երազը։ Բայց խնդիրն այն է, որ դերը պատրաստելուց և խաղալուց հետո Սիրանուշի կապը Համլետի հետ շատ ավելի խորացավ։ «Ես նրան այնքան հավատարիմ եմ,— գրում է դերասանուհին իր մի նամակում Համլետի մասին,— որ նա չի կարող

¹ «Մշակ», 1904, № 174,

² Արմեն Արմենյան, «Վաթսուն տարի հայ բեմում» (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից)։

³ «Լույս», 1912, № 14,

⁴ Виктория Аветян, «Прошедшие годы» (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից)։

⁵ Թեոդիկ, «Ամենույն տարեցույցը», 1907։

⁶ Նույն տեղում։

ինձանից բաժանվել և ինձ հետ պիտի ապրի, մինչև իմ բեմից հեռանալը. իսկ հեռանալուց հետո էլ ես նրա տառապանքները չեմ մոռանալ, և իր սրտաճմլիկ ցավերով միայն պիտի ապրեմ»¹:

Խաղալուց առաջ նա հարկ է համարել ծանոթանալ Համլետի շուրջը եղած գրականությանը, հետաքրքրվել, թե ուրիշներն ինչպես են խաղացել: Նրան բավականաչափ լավ ծանոթ էր Ազամյանի կատարումը: Ըստ որում՝ քննադատության ասելով՝ Ազամյանի խաղից նա առանձին մանրամասներ է օգտագործել²: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, Սիրանուշի խաղը եղել է ինքնատիպ: «Առաջին իսկ գործողությունից երևաց, — գրում է մի քննադատ, — որ տիկ. Սիրանուշն այստեղ ևս կարողացել է լինել ինքնուրույն, բոլոր հռչակավոր Համլետների խաղը մի կողմ է թողել և իր տաղանդի ու հասկացողության զորությունը է տալիս մեզ մի ուրիշ, ոչ շաբլոն, այլ ինքնուրույն մտածողության արդյունք, սեփական մտքի արտադրություն»³:

Ինչպե՞ս էր նա մեկնաբանում Համլետը:

Համլետի էությունը որոշելիս դերասանուհին ելակետ էր ընտրել ոչ թե այն, թե ինչ է ասում հերոսն ինքն իր մասին, այլ թե ինչ է անում կամ ինչ նպատակներ է դրել իր առաջ: Սիրանուշի համոզմամբ սխալ է Համլետին թույլ և տատանվող բնավորության տեր համարելը: Կարո՞ղ է արդյոք թույլ և տարտամ ճանաչվել մի մարդ, երբ նա, դերասանուհու արտահայտությամբ, «ուզում է մի նոր աշխարհ ստեղծել»: Այլ հարց է, թե այդ նրան չի հաջողվում, որ նրա ձգտումներն իրականություն չեն դառնում, որ նրանք, զարնվելով իրականության ժայռին՝ փշրվում են: «Նա, ո՛չ, թույլ և տատանվող չէր երբեք, — գրում է Սիրանուշը Համլետի մասին, — այլ ընդհակառակն ուժեղ և վճռական էր, երբ հարկը պահանջեր»⁴: Դրանով պետք է բացատրել, որ կրավորական Համլետի կողմնակիցները դժգոհ էին Սիրանուշից, նույնիսկ կըշտամբում էին նրան այն բանի համար, որ «լինել, թե չլինել» մենախոսությունն ասելիս դերասանուհին, «երբ բեմի վրա տիրում է հուսահատություն, ընկրճումն, կատարյալ թախիծ», արտահայտում է «որոշված վճիռ»⁵: Սիրանուշը Համլետին պատկերացնում էր լուսավոր երազների ու ձգտումների տեր, որի համար աշխարհն այնպես, ինչպես որ նա եղել է՝ նեղ է, սահմանափակ: Նա կամենում է այդ կաշկանդումները փշրել, կամենում է, բայց չի կարողանում: Ահա սրանից էլ ծնվում է այն նուրբ թախիծը, որով դերասանուհին պարուրում էր շեքսպիրյան հերոսի դառնացած հոգին:

Այսպիսի մոտեցումը դերասանուհուն հեռու էր պահում միակողմանիությունից և, ընդհակառակը, կերպարի լայն և խորն ընդգրկման հնարավորություն տալիս. և հենց ինքը, Սիրանուշն էր ասում, թե Համլետի մեջ տեսնում է ոչ միայն տանջված և հիվանդ հոգու խորին հույցեր, այլև արդար զայրույթ ու բողոք, խորասուզված մտքերի մեծ փիլիսոփայություն, ոչ միայն անվերջ ու անսահման սիրո խոստովանություն և այդ չնաշխարհիկ սիրո անհուն ցավով կրած տառապանք, ոչ միայն ինքն իր մեջ խորասուզված մի մարդ, որ ազնիվ հոգու ձայնն է խեղդում, այլև անզուսպ ցասման պայթյուն, որ իր խոր-

¹ Արամ Վրույրին գրած նամակից (Քատերական թանգարանի անտիպ նյութերից):

² «Каспий», 1912, № 271:

³ «Լույս», 1912, № 14:

⁴ Թեոդիկ, «Ամենույն տարեցույցը», 1907:

⁵ «Հորիզոն», 1915, № 118:

տակված օրրանն է միայն փշրում, ինչպես կատաղի ալիքները զարնվելով ժայռերին՝ իրենք են փշրվում:

Ժամանակակիցները նրա Համլետի մեջ գտնում էին «և՛ արդարություն ու ճշմարտության ձգտումներ, և՛ ցասումնալից վրեժխնդրության վճիռ, և՛ դառն բողոք բարոյական այլանդակությունների դեմ, թունավոր ծաղր ստորաքարշության, դավաճանության, սրբապղծության վրա և՛ հոգեկան տարուբերումներ, և՛ տանջող խոհերի բեռ»¹:

Այս մեկնակետը ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե հակադրություն իրականության հետ հաշտություն գտած Համլետների, որոնք այն ժամանակ երևացել էին մեր բեմում: Սիրանուշի Համլետը ըստ էության մի բանավեճ էր, որ դերասանուհին մղում էր Գալֆայանի կրավորական Համլետի դեմ: Պատահական չէ այս երկու Համլետների ծնունդը ուսուցիչ տրամադրությունների խմորման շրջանում միաժամանակ: Գալֆայանի միստիկական Համլետը հիվանդագին: ռեակցիա էր հասունացող ուսուցիչ տրամադրությունների նկատմամբ, իսկ Սիրանուշին՝ անուղղակի արտահայտությունն այն հասարակական աշխուժացման, որ նույն այդ տարիներին ապրում էր գրական-գեղարվեստական առաջավոր ինտելիգենցիան:

Համլետի այսպիսի մեկնաբանությունը վկայում է դերասանուհու առողջ դիրքավորումը: Արվեստագետը Դանեմարքայի իշխանի ողբերգությանը չէր մոտենում որպես անցած-գնացած մի պատմական իրողության, այլ այն դիտում էր որպես երգի և կյանքի հակասության ցնցող մի պատկեր:

Ուրեմն, Սիրանուշը, այսպիսով, կրկին վերադառնում էր իր սիրելի թեմային և Համլետի կերպարով պատկերում մեծ ձգտումների բաղձանքը և խորտակման ողբերգությունը:

7

Սիրանուշի բեմարվեստը բացահայտել կամ գեթ ընդհանուր ձևով ուրվագծել նրա ամբողջական բնույթը՝ դժվարին մի գործ է, որ հանձն չենք առնում, սակայն կանգ առնել մի երկու և, մեր կարծիքով, էական հատկության վրա՝ անհրաժեշտ ենք համարում:

Ամենից առաջ նկատենք, որ Սիրանուշի բեմարվեստը սերտ առնչության մեջ էր նրա ստեղծագործության բովանդակության հետ:

Սիրանուշի բեմարվեստի մասին խոսելիս, սովորաբար հիշում են նրա հարուստ, արտահայտիչ դիմախաղը, նրա պլաստիկ շարժումները: Բայց եթե որևէ մեկը, կարևորություն տալով նրա արվեստի այս կամ այն կողմին, չի հիշում մի այլ հատկություն, ամենայն դեպս ոչ ոք չի մոռանում հիշատակել նրա ձայնը: Ժամանակակիցներն ասում են, թե Սիրանուշի ձայնը «թափանցում էր հանդիսականի հոգու մեջ: Նրբեմն շշուկով արտասանած բառը նրա բերանից այնպես մեղդիկ էր հնչում, որ կարծես ջութակի լարին քնքույշ մատներով կպար... այնքան ներդաշնակ, այնքան ականջ շոյող, անուշ ձայն ունեւր նա: Դրան հակառակ՝ ցասումի ու զայրույթի բարձր տոները կատաղած վագրի մոնչյուն էր ժայթքում ու էլեկտրականացնում ողջ դահլիճը»²:

¹ Դեբեհիկ Դեմիրճյան, «Հուշեր և խոհեր հայ թատրոնի մասին» (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից):

² Օլգա Գուլազյան, «Հուշեր», 1943, էջ 90:

Ի՞նչն է իսկապես նրա մեջ ուժեղ եղել — ձա՞յնը, դիմախա՞ղը, թե մի այլ բան: Ամեն մեկն առանձին և բոլորը միասին: Սիրանուշի ուժը հենց այն ներդաշնակության մեջ էր, որ նրա բոլոր այդ և այլ հատկությունները դալիս գումարվում էին, դառնում մի հազվագյուտ գեղարվեստական ամբողջություն:

Ժամանակակիցները նույնն ասում են նաև Սիրանուշի արտաքինի մասին: Զի կարելի ասել, թե նա գեղեցիկ է եղել: Նրա դեմքի հրապույրը ոչ թե արտաքին բարեմասնության մեջ է եղել, այլ արտահայտության: Եվ պատահական չէ, որ այդ տեսակետից նրան նմանեցնում են Կոմիսարժևսկային: Սա էլ գեղեցիկ դիմագծեր չունեւ, բայց գեղեցիկ էր իր ամբողջության մեջ, կարծես հոգին դրոշմված լինեւ դեմքի վրա, արտահայտիչ, բովանդակալից, խոսուն: Եվ չափազանց բնորոշ է այն վկայությունը, թե «մի զարմանալի ներդաշնակություն կար Սիրանուշի ձայնի, արտաքինի և խաղի միջև, դրանք անբաժանելի են և մեկը մյուսով պայմանավորված»:

Նորը հուզականության տեր լինելով, լինելով հուժկու խառնվածքով դերասանուհի՝ Սիրանուշը հակված էր դեպի մեծ կրքերը, ուժգին պոռթկումներ: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև ողբերգական մեծ շնչի դերերն էին նրան հնարավորություն ընձեռում արտահայտելու իր ստեղծագործության հիմնական թեման: «Բարդ, կնճռոտ խնդիրներ, անելանելի հոգեվիճակ, պայքարի անհրաժեշտություն, կործանման անխուսափելիություն, կրքերի տիրապետություն, բողոք, տանջանք, մրրկահույզ ընթացք», — այսպես է բնորոշել Սիրանուշի ստեղծագործության հիմնական գծերը նրա ժամանակակիցներից մեկը¹:

Սիրանուշը սիրում էր նաև այնպիսի կերպարներով հանդես գալ, որոնք հոգեկան կյանքի ծանր ու դժվարին, հակասական ու խճճված ճանապարհ են անցնում:

Հանդիսականը Սիրանուշին հաճախ է տեսել բեմում սկզբում մեղմ ու քնքուշ, իսկ վերջում հոգեկան խաղաղությունը կորցրած ցասման մեջ: Նա հավասարապես ջերմ էր, երկու դեպքումն էլ ազդու և համակող, անկախ նրանից, թե սեր է արտահայտում, գգվանք, կամ խանդաղատանք, թե՞ ատելություն, վրեժ, բողոք ու ցասում: Այսպիսի պիեսների ընտրությունը, երբ լիրիկականին հաջորդում էր ողբերգությունը, դերասանուհու կողմից միանգամայն գիտակցական էր: Այդ կոնտրաստը նրան հնարավորություն էր տալիս ավելի լայն, ավելի խորը բացահայտել կյանքի սոցիալական հակասությունը, ցույց տալ, թե ինչպես երջանկությունը մի կարճատև պահ է, որ կյանքի ծանր պայմանները թույլ չեն տալիս մարդուն վայելելու իրեն բաժին ընկած բախտը, թե ինչպես իրականությունն իր հակասություններով գալիս փշրում է ոչ միայն երջանկությունը, այլև երջանկության ամեն մի անկեղծ երազանք:

Ժամանակակիցների հիշողության մեջ պահպանվել է շատ ավելի Սիրանուշի ընդհանուր խաղի տպավորությունը, քան առանձին մանրամասներ: Նրա մասին խոսողները, այդ թվում և նրա հետ թատրոնում գործած դերասանները, առանձնապես չեն մտաբերում, թե այս կամ այն տեսարանում ինչ է արել դերասանուհին, բայց լավ են հիշում այն խորը ցնցումը, որ առաջ է բերել նրա կատարումը, այն ընդհանուր ամբողջական ներգործությունը, որ ունենում էր նրա ներկայացրած կերպարը:

Ասել, որ Սիրանուշը տեղ չէր տալիս դերի մշակմանը՝ ոչ մի չափով ճիշտ

¹ Դեբենիկ Դեմիրճյան, «Հուշեր և խոհեր հայ թատրոնի մասին» (Թատերական թանգարանի անտիպ նյութերից):

չի լինի: Նրա խաղընկերները հակառակն են վկայում: Դերի մշակումը նրա մոտ տեղի էր ունենում անվերջ: Նա իր արվեստում, ինչպես դերասաններին մեկն է ասում, նման չէր ճարտարապետի, որ մեկ անգամ շենքը բարձրացնելուց հետո՝ նրա մշակմանը կրկին վերադառնալու հնարավորություն չուներ: Սիրանույշը հղկում էր իր խաղն անընդհատ, ամեն մի ներկայացման ժամանակ, բայց այդ մշակման ընթացքում նրան չեն զբաղեցրել առանձին մանրամասնությունները, այլ ավելի խորը կերպով, կերպարի միջոցով հաստատվող ճշմարտությունը: Չի կարելի ասել, թե նրա մոտ մանրամասներ չկային, բայց դրանք չէին բնորոշում նրա արվեստը: Ընդհակառակը, նրա համար բնորոշ էր մեծ վրձնազարկը: Եվ, բացի այդ, մեծ կրքերի ահեղ բախումը, հոգեկան խռովքի փոթորկալից արտահայտությունը հանդիսականին կլանում էին ամբողջությամբ, մինչև վերջ, սպառելով նրա ուշադրության ողջ պաշարը:

Ապրում — ահա թե ինչն էր նրա խաղի մեջ տիրապետողն ու որոշողը: Նա ապրումների դերասանուհի էր, ինքնաբուխ, անկեղծ, անմիջական: Դրա համար էլ նրա արվեստը ոչ միայն հետաքրքիր էր, այլև հափշտակող, ոչ միայն հիացնում էր, այլև ցնցում: Բ՛նչն էր դրա պատճառը: Խնդիրն այն է, որ ապրումը Սիրանույշի համար դառնում էր սեփական: Դերասանուհին ասում է, թե ծանոթանալով կերպարին, նրա բնավորությանը, «ըմբռնում եմ նրա մրտքերը, ապրում եմ նրա հոգեկան տանջանքներով, նրան սիրում եմ այնպես, որ իմ ամբողջ էությունը կապվում եմ նրա հետ, և կարծեք իմ ամբողջ զգացմունքները շաղկապվելով նրա ներքին հուզումների հետ՝ մի անձ, մի հոգի եմ դառնում այդ երևակայական հոգու հետ»¹: Նա չէր ներկայացնում կերպարը, նա կերպարանափոխվում, դառնում էր խաղացած մարդը և յուրաքանչյուր ներկայացման ժամանակ ապրում նրան տանջող հոգեկան դրաման: Եթե կերպարը հուզում էր Սիրանույշին, զբաղեցնում նրա միտքն ու հոգին, ապա նա այնպես էր միաձուլվում դերին, որ իր իսկ երևակայությամբ ստեղծված հերոսուհու ապրումները դառնում էին իր անձնական ապրումները: Այդ էլ պայմանավորել է այն հուզական հզոր վարակը, որի նմանը, ինչպես ժամանակակիցներն են ասում, ոչ մի դերասանուհի չի ունեցել հայ թատրոնում:

Դրականության մեջ կան այնպիսի երկեր, որոնց մասին սովորաբար ընդունված է ասել, որ գրված են ոչ թե թափաքով, այլ արյունով: Նույնը կարելի է ասել նաև Սիրանույշի խաղի մասին: Սիրանույշի խաղը միայն միտք չէր, ոչ էլ սոսկ կատարում կամ երևակայության թռիչք, այլ բոցավառվող մի ներքին աշխարհ: Լինի այդ թովչական սիրո մեղմ լիրիկական պահ, թե վրեժ-խնդիր հոգու պոռթկում, լինի այդ խոհ, դատողություն, թե հայրենասիրական ոգևորիչ կոչ՝ միևնույն է, բոլոր դեպքերում դերասանուհու խաղը մինչև վերջ անկեղծ է եղել, խորապես անմիջական և, ըստ որում, ազդեցության մի այնպիսի զորությամբ լի, որ հանդիսականին մոռացնել էր տալիս թատրոնը, բեմը դարձնում էր իրականություն, ստիպում բոլորին հավատալ:

Ժամանակակիցների վկայությունից երևում է, որ Սիրանույշի բեմական արվեստի համար չափազանց հատկանշական է եղել հավատացնելու ուժը: Նա այնպես էր խաղում, այնպես հիմնավոր ու ճիշտ էր գտնված նրա խաղի ամեն մի պահը, ամեն մի շարժումը, հայացքը, խոսքը, ինտոնացիան, որ «անկարելի էր չհավատալ նրան»: Դա է պատճառը, որ նրա մասին գրողներից

¹ Թեոդիկ, «Ամենույն տարեցույցը», 1923:

շատերն են ասում, թե Սիրանույշի խաղի ժամանակ իրենք մոռանում էին, որ թատրոնում են, թվում էր, թե իրենց աչքերի առաջ ռեալ իրականություն է: «Կամեռիազարդ տիկնոջ» կապակցությամբ մի քննադատ դրել է. «Հոգեկան հուզմունքները, նրանց ելևէջները, նրանց քնքույշ և բուռն արտահայտություններն այնքան բնական էին դերասանուհու խաղի մեջ, որ հասարակությունը մոռանում էր, թե թատրոնում է գտնվում: Եվ տեսնում էր իր առաջ մի իսկական տանջվող կնոջ, որ գիտե իսկապես սիրել, տանջվել»¹: Նրա խաղն այնքան բնական է եղել, որ ոչ ոքի մտքով չի անցել, թե ներկայացմանը նախորդել է աշխատանք, փորձ, որոնումներ: Տպավորությունն այնպես էր, թե այս կամ այն շարժումը ոչ թե նախապես մտածված կամ մշակված է եղել, այլ դրա պահանջը ծնվել է բեմում, տեղնուտեղը, այն հոգեկան մթնոլորտում, որի մեջ է նրա պատկերած մարդն այդ պահին:

Սիրանույշի հավատացնելու ուժն այնքան մեծ է եղել, որ, չհաշված առանձին դեպքեր, նրա կատարումը, որպես կանոն, տարակուսանք չէր առաջացնում: Անկախ նրանից, — ասում է Վահրամ Փափազյանը, — թե մենք պիեսը նախապես կարդալիս ինչ եզրակացություն էինք հանգել, ներկայացման ժամանակ Սիրանույշը կարողանում էր համոզել իր հասկացած ձևով: Եվ ամեն մեկը թատրոնից հեռանում էր նրա ստեղծած կերպարի համոզված տպավորության տակ, խորապես հավատացած, որ այդպես և միայն այդպես պետք է հասկանալ կերպարը: Դա է պատճառը, որ Սիրանույշին որևէ դերում տեսնելուց հետո, դժվար էր մի ուրիշ դերասանուհու դիտել նույն դերում: Սիրանույշի խաղից ստացված տպավորությունն այնքան զորեղ էր, որ մեզ, ինչպես և բոլորին, դարձնում էր միակողմանի մի ուրիշ դերակատարի նկատմամբ:

Հավատացնելու արվեստին Սիրանույշը տիրապետում էր կատարելապես: Եվ դա, ինչպես նշում են ժամանակակիցները, մեծապես օգնում էր նրան: Բոլորին էլ շատ լավ հայտնի է, որ Սիրանույշի ռեպերտուարում քիչ չէին այնպիսի պիեսներ, որ մի առանձին գեղարվեստական արժեք չէին ներկայացնում: Բայց բավական է, որ դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ կյանքը գեթ մի փոքր շափով ցուար, որպեսզի դերասանուհին այնպես կատարեր, այնպես հավատացներ հանդիսականին, որ, ինչպես ժամանակակիցներից Դերենիկ Դեմիրճյանն է ասում, «նրա խաղացած դերերի որոշ մասի պայմանականությունը, ֆանտաստիկությունը, մեկոդրամատիկականությունը կորչում էր և տեղը մնում էր մի բնական խաղ, տիպը կենդանանում էր, թողնում էր իսկական կյանքի տպավորություն»: Կամ ահա թե ինչ է գրում Լևոն Քալանթարը. «Նա վերցնում է սովորական մի երևույթ, սովորական ապրումներ, — գրում է Քալանթարը Սիրանույշի մասին, — և ստեղծում է նրա մասին մի այնպիսի առասպել, գեղեցկություն, մի այնպիսի գոհար, որն ընդմիշտ տպավորվում է հոգուդ մեջ. մարդ մնում է ապշած զգացմունքների, ապրումների, հոգեկան ուժեղ բռնկումների այն օվկիանոսի հանդեպ, որ պարունակում է իր հոգու մեջ այդ արտիստուհին: Ուղղակի անհասկանալի է, թե որտեղից է բխում այդ հիստունիդ անց կնոջ պատանեկան տեմպերամենտը: Բացի Դուզեից և Ծրմուլովայից, ես չգիտեմ մի այլ դերասանուհու, որ այսպես ապրեր բեմի վրա, ինչպես այդ կարողանում է տիկ. Սիրանույշը»²:

Այս նույն միտքը շատերն են հաստատում:

¹ «Մշակ», 1903, № 1.

² Նույն տեղում, 1913, № 14.

Ոչ միայն հանդիսականները, այլև նրա հետ միևնույն ներկայացման մեջ զբաղված դերասաններն էլ հաճախ այնպես են հափշտակվել դերասանուհու խաղով, որ մոռացել են, թե իրենք բեմի վրա են գտնվում, դեր են կատարում, այնքան զորեղ, ցնցող և իրական է եղել նրա խաղի թողած տպավորությունը։ Իսկ մի ուրիշ դերասան, որ Սիրանուլշի հետ հանդես է եկել նույն ներկայացման մեջ, այն միտքն է հայտնել, թե նա այնպես էր խաղում, որ մենք տարվում էինք նրա կատարմամբ, մոռանում բեմի վրա լինելը, խղճահարվում էինք, կարեկցությամբ լցվում դեպի Մեդեան, որի նկատմամբ, ըստ պիեսի, մենք պետք է շար դատապարտողի դիրքերում լինեինք։ Այդ նույնը հաստատում են նաև ուրիշները։ «Երբեմն մենք, նրա խաղընկերները բեմի վրա, — պատմում է մի դերասանուհի, — այնքան էինք տարվում նրա փայլուն տաղանդով, որ կորցնում էինք մեզ, զմայլված դիտելով նրան»¹։

Ճշմարտացիությունը Սիրանուլշի բեմական ստեղծագործության հիմքն էր կազմում։ Նրա կերտած կերպարներն ազդում էին իրենց համոզիչ բնականությամբ։ Սիրանուլշը չափազանցության մեջ չէր ընկնում։ Եվ որքան էլ մեծ լինեի նրա երևակայության թռիչքը, ինչպիսի ուժգնության էլ հասներ նրա հափշտակության ուժը՝ միևնույն է՝ կատարումը մնում էր պարզ և խիստ։

Գերի պատրաստման ստեղծագործական պրոցեսի տեսակետից Սիրանուլշի համար բնորոշ է եղել այն ժամանակվա համար խիստ եզակի մի յուրահատկություն։ Սիրանուլշը, եթե ժամանակ էր ունենում մի քիչ ավելի երկար զբաղվել դերով՝ չէր շտապում տեքստը սովորել։ Պիեսում պատմվածը, հերոսուհու հոգեկան դրաման պետք է այնչափ յուրացվեր, որ դերասանուհու համար դառնար ոչ միայն հասկանալի, այլև սեփական ապրում, որ նոր միայն անցներ տեքստին։ Եվ այս էլ Սիրանուլշին բերում-հանգեցնում էր դրամատուրգի արծարծած գաղափարի, պատկերած իրականության խորը և ճշմարտացի ըմբռնմանը։ Ուրեմն՝ նրա հիմնական ստեղծագործական ելակետը իրականությունն էր, այն կացությունը, որի մեջ գտնվում է հերոսուհին։

Այս եզրակացությունը, որ կատարված է Համլետի դերի պատրաստման մասին Սիրանուլշի գրած հոդվածից, հաստատում են նրա հետ աշխատած դերասանները։ Օրինակ՝ Վահրամ Փափազյանն ասում է, թե նա, ուրիշ դերասանների նման, սովորություն չունի դերը սկզբից ևեթ անգիր անել։ Նրան առաջին հերթին գրավում էր այն կացությունը, այն դրամատիկական վիճակը, որի մեջ է կերպարը. ի՞նչ է ապրում նա, ի՞նչ է զգում, ի՞նչ է մտածում — այս էր նրան սկզբից մտատանջողը։ Երբ նա յուրացնում էր այդ և յուրացնում էր այն աստիճան, որ դերասանուհուն և կերպարին իրարից բաժանող սահմանագծերը վերանում էին, այսինքն՝ հերոսի ապրած վիշտը դառնում էր իրենը, նա նոր միայն սկսում էր սովորել տեքստը։ «Դերասանուհու հոգում, — ասում է Փափազյանը, — կերպարի համար այնքան պատրաստ և հարուստ հող կար դրանից հետո, որ դերի տեքստը, արտահայտված մտքերն ու դատողությունները հեշտությամբ ոչ միայն յուրացվում էին, այլև այնպես դյուրին տեղն ընկնում, ինչպես ձեռնոցը մատներին»։

Շատ ասվեց, որ Սիրանուլշի ողբերգական ստեղծագործությունը ցնցելու մեծ զորություն ուներ։ Սակայն որքան էլ տառապանքներ պատկերելիս լինեի նա՝ միևնույն է, մռայլ և ճնշող չի եղել նրա արվեստը։ Ընդհակառակը՝ կար-

¹ Օլգա Գուլազյանի հուշերի անտիպ էջերից։

ծես նույնիսկ լուսավոր պայծառությամբ էր ցողված: Հարազատ մնալով ռեալիզմին՝ Սիրանույշը վեհություն էր հաղորդում իր խաղացած կերպարներին, բացում էր նրանց հոգեկան գեղեցկությունը և այդպիսով ընդգծում նրանց կյանքի հենց այն կողմերը, որոնց պատկերումը հանդիսականին ոչ միայն հուզում էր, այլև մտածելու, եզրակացություններ կատարելու առիթ տալիս: Սիրանույշը գեղեցկության հետ միասին սիրում էր շեշտել կերպարի հոգեկան արիությունը, վրեժի ու ցասման կրակը, ցույց տալով, որ նա թեև կործանվում է, բայց կործանվում է դիմադրելով, ըմբոստացած, հերոսացած:

Սիրանույշի արվեստը շնայած իր ողբերգական շնչին, հանդիսականներին կոչում էր սիրել, սիրել մարդուն, նրան, ով ձգտում է երջանկություն հաստատել և խորտակվում է գեղեցիկ իդեալի համար: Բայց և այդ արվեստը միաժամանակ սովորեցնում էր ատել՝ գեղեցիկ երազանքները փշրող իրականությունը, ամեն մի բռնություն, ամեն մի ճնշում:

8

Իր կյանքի վերջին տասնամյակը Սիրանույշը, ինչպես հայտնի է, անց է կացրել հայրենիքից դուրս: Իր միակ աղջկա՝ Աստղիկի հետ կապված ընտանեկան մի հանգամանք ստիպեց նրան թողնել Կովկասը և մեկնել Պոլիս:

Կազմակերպվեց հրաժեշտի ներկայացում: Վաթսունհինգամյա Սիրանույշը հանդես եկավ Համլետի դերով, մյուս օրը Մեդեա խաղաց:

Սիրանույշի կյանքի պոլսական տարիների մասին քիչ բան է հայտնի, եթե չասենք ոչինչ: Գիտենք, սակայն, որ նա այդտեղ չի մնում և ճանապարհվում է Եգիպտոս, ուր անց է կացնում իր կյանքի ամենավերջին շրջանը¹:

Եգիպտոսում Սիրանույշը եղել էր շատ առաջները, իր երիտասարդության տարիներին, և ըստ երևույթին այն պարզամտությամբ էր համակված, թե թերևս կարող է այնտեղ գտնել այն, ինչ Պոլսում չգտավ: Սակայն այստեղ էլ մի խորը հիասթափություն էր սպասում: Եգիպտահայ հասարակայնությունը, հատկապես այն նոր սերունդը, որ, դիրքի և ազդեցության տեր լինելով, ուղղություն և ընթացք էր տալիս կուլտուրական կյանքին, սառն անտարբերությամբ վերաբերվեց հայ թատրոնի ամենամեծ դերասանուհուն: Որպես դերասանուհի 70-ամյա Սիրանույշը շարդարացրեց այն հույսերը, որոնք կապված էին նրա մեծահռչակ անվան հետ: Իսկ նրա անցյալը, այն մեծ ու անգնահատելի ծառայությունը, որ նա մատուցել էր հայ բեմին, ըստ երևույթին բավական չէր հայ կուլտուրայի խոշորագույն ներկայացուցչին սիրով ու երախտագիտությամբ շրջապատելու համար:

Սիրանույշը Եգիպտոսում զրկանքի ու կարիքի մեջ է ապրել: Ասում են, թե հաճախ կարելի էր տեսնել, որ նրա ճաշը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե ոչ հաց, ջուր և մի քանի պամիդոր: Սակայն, արժանապատվության բարձր զգացման տեր լինելով, նա շրջապատից թաքցնում էր իր վիճակը, ասելով, թե ինքը հացն ու պամիդորը նախընտրում է թանկարժեք կերակուրներին:

Մի քանի առաջադեմ գործիչներ միտք են հղանում նշել Սիրանույշի հոբելյանը: Այդ առթիվ դերասանուհին որոշում է իր նկարների ալբոմը հրա-

¹ Սիրանույշի կյանքի եղիպտոսյան շրջանին վերաբերող բոլոր տեղեկությունները քաղված են Արմենուհի Շամլյանի անտիպ հիշողություններից, որոնք կոչվում են «Սիրանույշի կյանքի վերջին օրերը Գահիրեում» և պահվում են Հայաստանի թատերական թանգարանում:

տարակել: Սիրանույշի բոլոր դիմումները մնում են անարձագանք, որովհետև ոչ ոք չի կամեցել տպագրության ծախսն իր վրա վերցնել:

Սիրանույշը Եգիպտոսում հիվանդանում է: Բժիշկները երկար ժամանակ չեն կարողանում որոշել, թե դերասանուհին ի՞նչով է հիվանդ: Սակայն մի բան անկասկած էր. մի մեծ վիշտ նրան կոծում և հյուծում էր ներսից: Միշտ մեղամաղձիկ տրամադրության մեջ, երբեմն նույնիսկ մռայլ, նա հաճախակի լուռության էր հանձնվում, երկար, երբեմն օրերով չէր խոսում:

Այն մարդիկ, որոնց տանը Սիրանույշը ապրել է Եգիպտոսում, հետաքրքիր վկայություններ են թողել: Նրանք ասում են, որ դերասանուհու ապրած հիասթափությունը հուսահատության չափերի հասավ, որ նա իրեն խաբված էր համարում, ստորացած, բարոյական ծանր հարվածների ենթարկված: Նա չէր կարող մինչև հոգու խորքը իրեն վիրավորված չհամարել, երբ տեսնում ու հասկանում էր, որ իր վրա ուշադրություն դարձնող չկա, որ ինքը մի կողմ է նետված, մոռացված է, որ եթե մի շնչին օգնություն էլ ցույց են տալիս, ապա դրա հիմքում ոչ այնքան իր գնահատությունն էր ընկած, որքան աղայական մեծամտությունից և արհամարհանքից ծնված վիրավորական ողորմությունը:

Սիրանույշը, որ հետևում էր, թե ինչ է կատարվում Սովետական Հայաստանում, թե ինչպիսի ծաղկման է հասել այստեղ հայկական կուլտուրան, չէր ներում իրեն, որ այդքան հեռու է հայրենիքից: Մի մտերմիկ զրույցի պահին, ինչպես պատմում է Արմենուհի Շամլյանը, Սիրանույշը զգացված խոստովանել է, որ իր իսկական տեղը հայրենիքումն է, բայց ամիսս, որ միայն հիմա է իր սխալը հասկացել և ուշ է արդեն:

Այդ զրույցը տեղի է ունեցել 1932-ի ապրիլ ամսին, դերասանուհու մահից երկու ամիս առաջ:

Սիրանույշի հիվանդությունն այնքան է սաստկանում, որ նրան տեղափոխում են հիվանդանոց: Մի առ ժամանակ հետո նրա դրությունը, կարծես, համեմատաբար լավանում է և բժիշկները թույլ են տալիս նրան նստել անկողնում: Մի քանի օր հետո նույնիսկ կարողանում է ինքնուրույն կերպով առաջանալ մինչև իր սենյակի պատշգամբը, որ նայում էր դեպի փողոց: Մի օր, ցերեկով, սկզբում սովորական քամի է բարձրանում, մի փոքր անց այն վեր է ածվում փոթորկի կիզիչ բնույթով, որը, ինչպես ականատեսներն են պատմում, ահաբեկում է ողջ քաղաքն իր շրջաններով. «այդպիսի մեկ մրրիկի արդեն ոչ մի ապրող էակ, լինի կենդանի անասուն կամ մարդկային արարած ոչ միայն չի համարձակվում, այլ՝ անկարող է մնալ դրսում: Սույն տարերային խելացնոր ալեկոծության մեջ ոչ ոքի կհաջողվի անվնաս մնալ կամ նրա դեմ մաքառել»:

Հիվանդանոցում ոչ ոքի մտքով չէր անցնում, թե այդ պահին Սիրանույշը հանգիստ պառկած չէ: Երբ փոթորիկը հանդարտվում է, բժշկական քույրը, մտնելով սենյակ, հիվանդին անկողնում չի գտնում: Պարզվում է, որ նա ելել է անկողնից և իր վերջին բոլոր ուժերը հավաքած հասել է պատշգամբ և շապկանց, հերարձակ, դեմքը գունատ, աչքերի մեջ երիտասարդական կրակ—նայում ու հիանում է: Բնության այդ ահեղ բռնկման մեջ՝ նա ճանաչում է իրեն, հիշում իր հոգեկան փոթորկումները բեմում, մտաբերում կյանքի այն երջանիկ վայրկյանները, երբ հազարավոր հանդիսականներ դահլիճում շունչները պահած հետևում էին մեծ դերասանուհու խաղին:

— Ուղում էի մի վերջին անգամ լինելով, ապրիլ փոթորկալից ծովի հույզերը և ալեկոծ ծովուն մրրկալից տպավորությունները,—ասել է նա, երբ բերել են սենյակ։— Մեկ կողմից սենյակի հեղձուցիչ մթնոլորտը ղիս մղեցին դնալ ազատություն շնչելու համար, մյուս կողմից ալ այդ փոշիի ալեկոծությունը և փոթորիկը ինձի թվաց, թե նման է ծովու ալեկոծության և ծովու կարոտը ղիս կանչեց էդ պատշգամբից։

Որքան էլ այդ պահերի պատճառած բավականությունը քաղցր լիներ, անհամեմատելի, մեծ, Սիրանույշի այդ քայլը ճակատագրական եղավ նրա առողջության համար և մի երկու օր հետո նա վախճանվեց՝ հայրենիքից հեռու, կարիքի և թշվառության մեջ, բեմից կտրված, սիրելի և հարազատ զրադմունքից զուրկ, որին նվիրել էր նա իր ամբողջ կյանքը։