

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

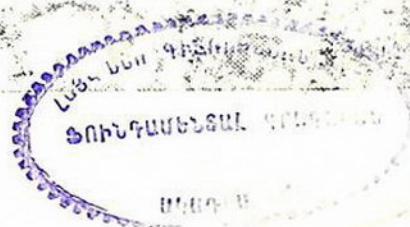
Խամսիկ



ՍՈՎԵՏԱԿԱՅ

Ը Ե Մ Ի

ԿԱՐԴԵՏՆԵՐ





ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ
ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

• ԴՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՄԱՄԻԿ

A 12240
I

ԵՐԵՎԱՆ
1970



Рубен Варосович Зарян
А С М И К

(На армянском языке)

Армянское театральное общество (АТО)

Ереван 1970

Երբ մոտիկից ծանոթանում ես Հասմիկի կյանքի մանրամասնություններին, զարմացնում և միաժամանակ հիացնում է այն ջերմ սերը, որով նա դեռ շատ վաղ հասակից փայփայել է քառորոնի գաղափարը և մանավանդ այն հաստատամտությունը, որն առաջնորդել է նրան դեպի քառերական ասպարեզ:

Նա ծնվել ու մեծացել է գավառական միջավայրում, որի համար բնորոշ էին նահապետական իրականության հետամնացությունը՝ տգիտություն, սահմանափակություն, նախապաշարվածություն: Եվ, չնայած դրան, Հասմիկը երագել է քառորոն: Այն ժամանակ, երբ նրա նախապարհին եղած դժվարություններն ու խոչընդոտները մի ուրիշին կարող էին բնկնել, հուսահատության հասցնել, Հասմիկի մեջ, ընդհակառակը՝ սաստկացրել, շատ ավելի ուժգին ու բուռն են դարձել ձգտումը դեպի քառորոն:

Ոչինչ չէր ազդում նրա վրա, ոչ հարազատների հորդորները, ոչ ամուսնու սպառնալիքները, ոչ էլ տգետ շրջապատի ծաղրն ու բամբասանքը: Չկար մի այնպիսի



ուծ, որ կարողանար նրան կանգնեցնել, շեղել այն նպատակից, որին նա մղվում էր մի անգուսպ կրֆով:

Չի կարելի ասել, թե նա ներքին պայքար չի ապրել, կամ հոգեկան հուզումներ չի ունեցել: Ունեցել է: Եվ ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել, բայց ամեն անգամ, երբ Հասմիկի առաջ կանգնել է այն օրհասական հարցը — տո՞ւնը, թե՞ քատրոնը, ընտանեկան անխռով խաղաղություն՞ներ, թե քատրոնը, նա այնքան հոգեկան արիության է ունեցել, որ քատրոնը գերադասել է ամեն ինչից: Չի կարելի ասել, թե նրա մեջ այդ երկուսը համատեղելու ցանկություն չի եղել, բայց, եթե այդ անկարելի է րվացել ու եթե ընտրությունը պետք է երկուսից միայն մեկի վրա կանգ առներ, ապա այդ մեկը նրա անսասան վնոով, իհարկե, քատրոնն է եղել, քատրոնը, եթե նույնիսկ մի օր փակ գտներ իր առաջ սեփական տան դռները:

Ամեն անգամ, երբ նրա նանապարհին որևէ դժվարություն էր պատահում, և դեռ չհաղթահարած այն, պահ մի մտածում էր, թե ինչ է անելու ինքը, եթե ստիպված լինի հրաժարվել քատրոնի գաղափարից, ապա նրա հուսահատությունը նույնքան բուռն էր արտահայտվում, որքան և ձգտումը:

Հասմիկը շիաշտվեց տգետ ու նախապաշարված շրջապատի հետ, բարձր կանգնեց բարոյականության նրա փաղեկեղեկական հասկացողությունից և, վստահ իր ուժերին, ոտք դրեց քատրոն:

Այս ամենը վկայում են, որ դեռ այն ժամանակ քատերական միջավայրը գործ է ունեցել մի շեշտված ան-

հատականուրքյան տեր կնոջ հետ: Բայց որքան էլ նա զո-
րեղ կամփի տեր լիներ, դժվարությունների առաջ չըն-
կըրկվող, սահմանափակ շրջապատից բարձր, ձգտում-
ների մեջ համառ, միևնույն է, հազիվ քե շատ առաջ գը-
նար, երբ հենց սկզբից, բեմական կյանքի արշալույսին
չընկներ քառերական գործիչների այնպիսի միջավայր,
որը նրա վրա խոշոր և դրական ազդեցություն ունեցավ:

Նկատենք, որ ինչքան ընտանեկան շրջապատի դիմա-
դրությունը քառուրդի դեմ ուժեղ էր, այնքան էլ բեմա-
կան միջավայրն էր Հասմիկի նկատմամբ չեղձ ու հոգա-
տար:

Հասմիկը ծնվել է 1878-ին,¹ Հին Նախիջևանում: Դա գավառական փոքրիկ ֆաղաֆ էր: Կուլտուրական կենտրոններից հեռու գտնվելով՝ այդ ֆաղաֆն ուներ իր ուրույն նիստն ու կացը, բնորոշ սովորությունները:

Նախիջևանը հայտնի էր իր պատմական անցյալով, յուրաքանչյուր բնիկ ֆաղաֆացի հպարտությամբ է հիշում անցյալ դարի 20-ական քվականները, երբ մի խումբ հայրենասեր երիտասարդներ, զենքեր առած լեռները բարձրացան, անտառները մտան՝ պարսկական վայրագ տիրապետության դեմ պայքար մղելու համար:

Բավականությամբ էին հիշում ֆաշարի նախնիներին, իսկ իրենք ապրում էին խիստ առօրյա և անշուք կյանքով: Նրե նրանց կյանքը շատ էլ բախտավոր չէր դասավորվում, որ կարողանային պոկվել այդ միօրինակ միջավայրից, տեղափոխվել Թիֆլիս, Բաբու, ընդհանրապես որևէ մեծ ֆաղաֆ, ապա հետզհետե հաշտվում էին իրենց «նախառազրի» հետ, ամեն կերպ աշխատելով փշրե շատ բարձր կյանք ստեղծել, վայելել աշխարհը, որ ֆան այդ քույլ էին տալիս նախիջևանյան սահմանները և առհասարակ՝ գավառական ֆաղաֆներում անողոք տիրա-

պետություն հաստատած՝ կյանքի տրադիցիոն և անձուկ
բմբռնումները:

Նախիջևանցիների մեծ մասն առևտրականներ էին
կամ էլ՝ արհեստավորներ: Հասմիկի հայրը առևտրական
գործերով էր զբաղվում, ավելի նիշտ՝ ֆաղափում մի փոփ-
րիկ խանութ ուներ: Նեղված շեն ապրել, զրկանք շեն տե-
սել, բայց և միաժամանակ՝ շռայլության և առատության
մեջ էլ շեն գտնվել:

Հասմիկը բավական փոփ էր, հագիվ յոթ տարեկան,
երբ զրկվեց հորից, և մոր, եղբոր և փուլերի հետ մնաց
հորեղբոր խնամքի տակ: Հոր հետ կապված չի եղել և
գրեթե չէր հիշում նրան: Շատ սիրում էր հորեղբորը և ան-
շափ կապված էր մոր հետ, որը, նիշտ է, ազատ չէր ա-
սիական հետամնացության ազդեցությունից, բայց հա-
հապետական կյանքով դաստիարակված՝ մի պարզա-
սիրտ կին էր, չեւո՛ւս բարի մայր²:

Հասմիկը աշխույժ երեխա է եղել. նրա մանկությունը
լի էր շարանհիություններով, մայրը միշտ ասում էր նը-
րան, քե՛ն պետք է տղա ծնված լիներ: Եռանդն ավելի
էր, քան այն խաղերը, որոնցով զբաղեցնում էին նրան:
Դպրոցում էլ գրեթե չփոխվեց: Թեև սիրում էր դպրոց հա-
նախել, դաս պատրաստել, բայց խաղն ու շարանհիու-
թյունը գերադասում էր, որի պատճառով էլ նրա վարքի
քվանշանը ցածր էր:

Հասմիկն ավարտել է իրենց ֆաղափի երկդասյան
դպրոցը: Նա շատ մեծ ցանկություն ուներ երևանում իր

կրթությունը շարունակելու, բայց այդ միտքը տանեցիներին արտառոց քվաց, հետևապես և մնաց անկատար:

* * *

Հասմիկի քառերական առաջին բայերը կապված են Սաֆրազյան ամուսինների հետ, որ դերասաններ լինելով՝ շրջում էին ֆաղափից-ֆաղափ և տեղական սիրողների հետ ներկայացումներ տալիս:

Մի անգամ, Սաֆրազյան ամուսինները այցելում են Նախիչևան, նրանց ներկայացումներին մասնակից է դառնում նաև Հասմիկը: Դերասանուհին հիշում է այդ օրերը, հիշում է հանույֆով և բավականությամբ, բայց և միաժամանակ հումորով պատմում բեմական անփութ «գործի» պարզամտությունը:

Ինչ-որ մի պիեսի համար, — պատմում է նա, — նրանք փնտրում են մի տղա երեխա, որն ամբողջ պիեսում միայն չորս բառից բաղկացած մի նախադասություն է ասում: Պ. Կակոյանը տալիս է Հասմիկի քեկնածությունը:

Սաֆրազյան ամուսինը նրան կանչում է իր մոտ և բացատրում դերը: Նա պիեսի ներկայացման ֆրոնտի տղայի, որի մորը սպանում են ավազակները և նա լալով ասում է իր չորս բառը: Ներկայացումը պետք է տեղի ունենար մի ֆանի օր հետո: Եվ այդ մի ֆանի օրվա ընթացքում շարունակ, քե դպրոցում, քե տանը՝ նա շի ժամանակ և քե գիշերը անկողնում այդ չորս բառն էր կրկնում,

շինի՞ք քե հանկարծ մոռանա ու խայտառակվի Սափրագ-
յանների, ուսուցչի և իր դասընկերների մոտ:

Վերջապես եկավ ներկայացման օրը:

«Մեր դպրոցի փոփոխ դահլիճը լցվել էր հասարակու-
րյամբ: Հորեղբայրս էլ էր եկել:

Սկսվեց ներկայացումը:

Բեմի ետևում կանգնած շարունակ իմ չորս բառն էի
կրկնում, իմ առաջին դերը: Այդ բոլորին էր, որ մեկը քե-
քե խփեց մեջքիս ու՝ «Թագունի»³, բեմ մտիր» ասաց: Ա-
ռանց ետ նայելու մտա բեմ և տրագիկ արտասանեցի իմ
պատկերի չորս բառը: Բեմում Սափրագյան ամուսինն
էր, որին ես դիմում էի իմ այդ խոսքերով: Դերս վերջաց-
նելուց հետո նայեցի նրա աչքերին և հասկացա, որ նա
գոհ էր ինձնից:

Այժմ հայացքս դեպի հասարակությունը դարձրի,
հորեղբորս փնտրելու և նրա կարծիքն էլ իմանալու:

Դահլիճում, հենց առաջին կարգում նստած էր հորեղ-
բայրս: Նկատելով իմ հայացքը՝ նա ժպտաց: Ես գլխով
մի շարժում արի, որ կնշանակեր. «հորեղբայր, դերս լա՞վ
խաղացի»: Նա հասկացավ ինձ ու գլխով դրական շար-
ժում արեց: Ուրախացա ու ժպտացի: Դահլիճում ծիծաղ
բարձրացավ, ինչպես երևում է շատերն էին հասկացել իմ
ու հորեղբորս միջև տեղի ունեցած համար խոսակցության
բովանդակությունը: Ես կրկին նայեցի Սափրագյանին:
Նա սոսկալի ջղայնացած էր: Նոր հասկացա, որ իմ այդ
վարմունքով արդեն կոմիկականի էի վերածել խոսքերիս
թողած տրագիկ տպավորությունը»:

Այդ շխանգարեց, սակայն, որ նույն Սափրագյանը Հասմիկին առաջարկեւ խաղալ «Շուշանիկ» պատմական պիեսում գլխավոր հերոսուհու դերը: Սակայն վերոհիշյալ անախորժութեան կապակցությամբ էր, որ Հասմիկը լսում է բեմական արվեստի առաջին ցուցումը. «Յեմի վրա եղածդ ժամանակ միայն ֆո դերով պետք է ապրես և ենթադրես, թե դանիկնում մարդ չկա» — ասել է նրան Սափրագյանը՝ կշտամբելիս: Այս խոսքը խորն է տպավորվել Հասմիկի մեջ. այն ժամանակ լիովին, մինչև վերջ չի գիտակցել, թե ինչ խորհուրդ է տրվել իրեն, բայց հետագայում, երբ իր կյանքը կապեց քառորոնի հետ՝ հաճախ է մտաբերել Սափրագյանի խրատը, բազում առիթներով համոզվել, թե ինչպիսի նշմարտություն է արտահայտված այդ մի փանի պարզ խոսքի մեջ:

* *

Հասմիկը գեղեցիկ էր, շատ երիտասարդներ են հետապնդել նրան: Դա էլ պատճառ է դառնում, որ ծնողները շտապեն և վաղ ամուսնացնեն նրան: Ծագումով սալմաստեցի, բայց նախիջնանում տուն-տեղ դրած, իսկ այժմ արդեն քիֆլիսաբնակ վանառական էր նրա ամուսինը՝ Հարություն Հակոբյանը:

Հասմիկը փոքր էր, այնքան անփորձ, որ կարգին չէր հասկանում, թե ինչ նակատագրական փոփոխություն է մտնում իր կյանքում, բայց անհամբեր էր ամուսնանալու, որովհետև դա իր առաջ բացելու էր Թիֆլիս մեկնելու

և այնտեղ առմիշտ բնակություն հաստատելու ցանկալի հեռանկարը:

Հասմիկն ու ամուսինը անմիջապես շտեղավորվեցին Թիֆլիս. միառժամանակ, ինչպես ընդունված էր, մնացին ամուսնու ծնողների տանը:

Նոր միջավայրը Հասմիկի սրտովը չէր. ամուսնու ծնողները տգետ մարդիկ էին, որ ապրում էին նահապետական կյանքի ամենահետամնաց սովորություններին կառչած, իսկ ամուսինը, քեկ նրանց համեմատությամբ կրթված ու «ազատամիտ», բայց սառը, չոր մի անձնավորություն էր. Հասմիկը, դեռ բոլորովին երիտասարդ, եռանդով ու աշխույժով լի, հարկադրված կյանք էր վարում, տխուր ու միակերպ: Սկեսրոջ մի սաստող խոսք բավական էր, որ Հասմիկը հրաժարվեր դրսի կյանքից, նույնիսկ ամենամոտիկ ընկերուհիների հետ ունեցած կապերից, մտածելով, քե գուցե հոգեկան ջերմություն կը գտնի ամուսնու մեջ, բայց նրա կանացի ամենավտրիկ նազը, հոգեկան ամենաքեթե բռնկումն անգամ չհանում էր ամուսնու, նիշտ է փողափառի վարվելաձևի, բայց սառը և զսպող հայացքի ներքո:

Կակոյանը, որ Հասմիկի սիրելի ուսուցիչներից էր, փոքր դեր չէր խաղացել աշակերտուհու կյանքում: Վերին աստիճանի համակրելի, բայց չարփաշ կյանքով ապրող մի մարդ էր նա: Ընտանիքը բազմամարդ էր, իսկ ստացած աշխատավարձը՝ չնչին: Մեկ-մեկ դպրոցում վճարովի ներկայացումներ էր կազմակերպում, որին երբեմն մասնակցում էր նաև Հասմիկը: Վերջինիս ամուսնանա-

լուց հետո, Կակոյանը որոշում է վճարովի ներկայացում տալ և խնդրում է նրան նույնպես մասնակցել: Իր կյան-
ֆի վերջին տարիներին էլ Հասմիկը չէր կարողանում մո-
ռանալ այն իրադարձությունը, որ առաջացրել էր տանը այն
առաջարկը, քե «Մուխսի Նազարի խարսը քատրոն պիտի
խաղա»:

Հասմիկը ապրել էր ուզում, կյանք մտնել, հասարա-
կության մեջ լինել, շփվել, ասել-խոսել, մինչդեռ նրանից
պահանջում էին խոնարհ հնազանդություն, ամոքխածու-
քյուն, ծանր նիստ ու կաց: Հասմիկն իր վիճակի հետ
միայն արտափուստ էր հաշտվում: Նա հոգով շերմացած
չէր ամուսնու հետ, բայց հարգում, պատկառում և լույ նը-
րան շվրդովելու համար՝ լուում էր, ձայն չէր հանում,
համակերպվում: Սակայն կյանքը պահանջում էր իրենը:
Եվ քանի որ այդ հարցում Հասմիկի միտքն ու հոգին
հաշտ չէին, ավելի նիշտ՝ կյանքի նոր պայմաններին հա-
մակերպվելու վնիոր և նրա ձգտումները խոր հակասու-
թյան մեջ էին, բնականաբար, տեղի էր ունենում հոգե-
կան ուժերի լարում, զգացումների կուտակում, որոնք
պետք է ելք որոնեին՝ մի օր, մի տեղ արտահայտվելու
համար:

Իր հոգեկան պահանջներին և հակումներին մի որոշ
բավարարություն տալու համար, նա հաճախ փակվում
էր իր սենյակում, շալը գցում ուսերին և իրեն ծանոթ
պիեսներից սիրած մենախոսություններ արտասանում:
Մոռացած ամեն ինչ՝ և՛ շրջապատը, և՛ այն, քե որտեղ է
գտնվում՝ նա իրեն զգում էր բեմական տախտակամածի

վրա, իսկ մի փոքր անց՝ երեակայությամբ տեղափոխվում էր պիեստում պատկերվող միջավայրը, և նրա աչքերի առաջ կանգնում էին հակառակորդ ուժերը: Նա բարձրացնում էր ձայնը, ազատ, համարձակ ասում էր մտքերը, պատմում՝ նկարագրում էր ապրումները. մեկ-մեկ էլ նրան բվում էր, քե իր առաջ կանգնած հակառակորդի դեմքը մշուշվում է և տեղը իր սկեսրոջ դեմքն է գծագրվում՝ մոլի հավատացյալ, պահանջկոտ ու դաժան: Այդ պահերին, նիշտ է, շատ աղոտ անցնում էր այն միտքը, քե ինչքան նմանություն կա իր վիճակի և այն հերոսուհու ապրումների միջև, որին նա տանը ներկայացնում է: Եվ դրանից նրա խաղը դառնում էր շատ ավելի անկեղծ, անմիջական ու արտահայտիչ, ատելությունը հակառակորդի նկատմամբ՝ անհամեմատ բուռն, սահմաններ ու չափեր չընդունող:

Իսկ սկեսուրը, որ արդեն նկատել էր հարսի առանձնացումները և հաճախ դրան արանքից հետևել նրա խիստ տարօրինակ պահվածքին՝ չէր կարողանում հասկանալ, քե ի՞նչ է կատարվում, և մի փոքր էլ վախեցած շարժում էր գլուխը և ինքն իրեն մամնջում. «գժվիր է մեր խառս»:

Հասմիկն էլ իր հերքին չէր հասկանում ամուսնուն, ոչ մի կերպ չէր կարողանում բմբռնել, քե ինչո՞ւ նա չի միջամտում, չի բացատրում ծնողներին, որ ոչ մի վատ բան չի պատահի, էթե իրենց հարսը մասնակցի բաղաժի ներկայացումներին: Հասմիկն իրեն համոզում էր, որ գուցե ամուսինն այդպես է պահում իրեն ծնողների մոտ, չկամե՛նալով հինավուրց, ավանդական պատկերացումներին:

հակադրվելով՝ վրդովել նրանց ծերունական հանգիստը, իսկ հետո՝ տեղափոխվելով Թիֆլիս՝ նա արգելք չի լինի կնոջ փայփայած ձգտումների իրագործմանը: Հասմիկը շարաշար սխալվում էր. ամուսինը, քեկ մի փոքր կրքոված, Թիֆլիսի նման մեծ ֆաղափում ապրած, կուլտուրական շրջանների հետ կարծես շփված, բայց իր ծնողների հարազատ զավակն էր, հնադավան մի անձնավորություն: Եվ երբ մի անգամ, մինչև Թիֆլիս գնալը, Հասմիկը մենամենակ է մնում ամուսնու հետ՝ խնդրում է շտապեցնել Թիֆլիս տեղափոխվելը, ասելով, որ իր միակ նպատակը կյանքում՝ քառերական ասպարեզում աշխատելն է: Առանց դեմքի արտահայտությունը փոխելու, նա բացասական դիրք է բռնել, այնքան խիստ ու կտրական, որ կրկնոջը պահ մի քվացել է, քեկ ապագայում այդ հարցին վերադառնալու հետ ալլես ոչ մի հույս կապել չի կարող:

Թիֆլիսում Հասմիկը նորից է բարձրացնում իր ապագայի հարցը, և ամուսինը առաջվա պես մերժում է. ասելով, որ ինքը երբեք չի կարող հավանություն տալ կնոջ ծրագրերին: «Նրա այդ վերաբերմունքից հետո, — պատմում է դերասանուհին, — կյանքն ինձ համար կարծես կորցրեց իր հմայքը. իմաստը: Այդ օրերին, — ասում է նա, — ծանոթացա կուսանոցի մի ֆանի կույսերի հետ, և այդ ծանոթությունից հետո իմ միտքս միայն մի հարցով էր զբաղված՝ քառո՞ն, քե՞ կուսանոց: Այո, երբ քառերական ասպարեզում չեմ աշխատելու, լավ չէ՞ր լինի, որ կուսանոց մտնեի»:

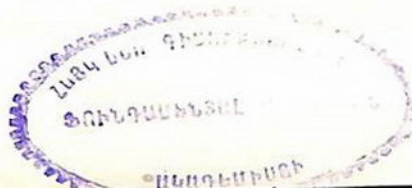
Ամուսնու հետ երբեմն քառոն էր գնում: Մի անգամ,

օրինակ, ներկայացնում էին «Ասլան-բալասի» պիեսը, որտեղ խաղում էր և Հովհաննես Աբելյանը: Վերջինս կատարում էր Աղասու դերը: Հասմիկն այդպիսի մեծ դերասանի խաղ երբեք չէր տեսել: Աբելյանը նրա վրա անջնջելի տպավորություն է բողնում: Դրանից հետո նա Աբելյանին, Ալիխանյանին և տիկին Զաբելին տեսնում - Օստրովսկու «Անտառի» մեջ: Մի փոքր անց՝ նա տեսնում է նաև Վարդուհուն՝ «Խանումի» մեջ, որ դերասանուհու «Պուփգործոցներից էր: Հասմիկի ամբողջ էությունը ցրնցված էր տեսածով: Բեմին նվիրվելու, դերասանուհի դառնալու ցանկությունը մի նոր ուժով է բորբոքվում նրա մեջ: Եվ նա մի ներքին վնիռ է կայացնում՝ ինչ գնով էլ լինի՝ անպայման գնալ քատրոն: «Իմ ուղեղը, — ասում է նա, — միայն դրանով էր զբաղված, իմ աչքի առաջ շարունակ Աբելյանն ու մեր մյուս արտիստներն էին կանգնած»:

Անցնում են օրեր, ամիսներ, տարիներ: Հասմիկն արդեն չորս երեխայի մայր էր. բայց քատրոնը շարունակում էր մնալ նրա երազը: Նա «մտնով սավառնում էր դեպի քատրոն, որտեղ Աբելյանն ու Սիրանույշն էին»: Իսկ հարևան սենյակից նրա ականջին լսվում էր համրիչի միալար ձայնը: Դա ումուսինն էր, որ իր օգուտներն ու վնասներն էր հաշվում:



Շպլանիկ («ամուս»):





Մարտինա («Ֆիգարոյի ամուսնորդունը»)

Ամուսինը, բեկ խիստ բարձր տեղ էր, բայց սիրում էր կնոջը և նրա համար դժվար էր Հասմիկին տեսնել մըշտապես տխուր, անտրամադիր: Տեղի տալով կնոջ քախանձանքներին, վերջապես համաձայնություն է տալիս, որ նա մասնակցի ժողովարանի ներկայացումներին, ուր, բացի պրոֆեսիոնալ դերասաններից, հանդես էին գալիս նաև քատերասերներ: Չնայած ամուսնու դրած շատ խիստ պայմաններին, քե դա միայն ժամանակավոր երևույթ պետք է կրի, քե միայն պառավների դերեր է խաղալու՝ Հասմիկի ուրախությամբ չափ չկար:

Դա 1904-ի աշնանն էր:

Հասմիկն ասում է, քե այն օրը, երբ ինքը առաջին անգամ պետք է գնար ժողովարան, որպես քատերասերի անդամ՝ «ամենից երկար ու ամենից բաղդը բսպասումների օրն է եղել» իր կյանքում: «Ճանապարհին, — պատմում է նա, — ամեն ինչ գեղեցիկ էր քվում ինձ և՛ աշնանային մուգը երկինքը, և՛ նեղ փողոցները, և՛ փողոցներով անցողարձ անող մարդիկ»: Այդ օրը նա ծանոթանում է Սարենիկ Չմշկյանի, Գևորգ Տեր-Գալքյանի, Գեղեոն Միրադյանի և, վերջապես, Դաքրիել Սունդուկյանի հետ, որի «Քանդած օջախի» դերաբաշխումը պետք է տեղի ունենար:

Հասմիկին բաժին է ընկնում Փալիի դերը:

Սնդրանիկ ներկայացումը չարդարացրեց Հասմիկի հույսերը:

Հասմիկը, որ երազում էր բեմ բարձրանալ, դժգոհ էր



Ամուսինը, բեկ խիստ բարձր տեղ էր, բայց սիրում էր կնոջը և նրա համար դժվար էր Հասմիկին տեսնել մըշտապես տխուր, անտրամադիր: Տեղի տալով կնոջ քախանձանքներին, վերջապես համաձայնություն է տալիս, որ նա մասնակցի ժողովարանի ներկայացումներին, ուր, բացի պրոֆեսիոնալ դերասաններից, հանդես էին գալիս նաև քատերասերներ: Չնայած ամուսնու դրած շատ խիստ պայմաններին, քե դա միայն ժամանակավոր երևույթ պետք է կրի, քե միայն պառավների դերեր է խաղալու՝ Հասմիկի ուրախությամբ չափ չկար:

Դա 1904-ի աշնանն էր:

Հասմիկն ասում է, քե այն օրը, երբ ինքը առաջին անգամ պետք է գնար ժողովարան, որպես քատերասերի անդամ՝ «ամենից երկար ու ամենից բազմ քատասումների օրն է եղել» իր կյանքում: «Ճանապարհին, — պատմում է նա, — ամեն ինչ գեղեցիկ էր քվում ինձ և՛ աշնանային մուգը երկինքը, և՛ նեղ փողոցները, և՛ փողոցներով անցողարձ անող մարդիկ»: Այդ օրը նա ծանոթանում է Սարենիկ Չմշկյանի, Գևորգ Տեր-Գալքյանի, Գեղեոն Միրադյանի և, վերջապես, Դաքրիել Սունդուկյանի հետ, որի «Քանդած օջախի» դերաբաշխումը պետք է տեղի ունենար:

Հասմիկին բաժին է ընկնում Փալիի դերը:

Սնդրանիկ ներկայացումը չարդարացրեց Հասմիկի հույսերը:

Հասմիկը, որ երազում էր բեմ բարձրանալ, դժգոհ էր



իր դերակատարումից, վշտացած էր, մի փոքր դառնացած, բայց ոչ բնկնված, մանավանդ որ Սունդուկյանը, չքաֆցնելով իր անբավարարվածությունը, թե իսկական Քալի չէր նա, միաժամանակ ասել է, որ շնորհի ունի, և խորհուրդ է տվել շարունակել խաղալ: Այդ արդեն նրա համար ամեն ինչ էր:

Հաջորդ ներկայացումը Ալեհասնոր Աբելյանի «Մարվող նրագներն» էին: Կատարում էր մոր դերը, և այս անգամ լավ, համեմայնդեսպա այնքան հաջող, որ ներկայացման առիթով գրված ռեցենզիայում,⁴ թեև կարճ, բայց շեմ խոսք էր ասված նրա մասին, մի հանգամանք, որ ուրախություն էր պատճառել նույնիսկ ամուսնուն:

Իսկ մի օր էլ նա շեղվում է ամուսնու դրած պայմանից, և մինչև ներկայացման օրը նրանից գաղտնի, պատրաստվում է «Պեպոյի» մեջ Կեկելի դերը խաղալ: Նա գիտեր, որ պետք է կշտամբվի, խիստ նկատողություն ստանա, գուցե և բոլորովին զրկվի բեմ բարձրանալուց, բայց հրաժարվել չէր կամենում: Նախ՝ հանդես էր գալու այնպիսի ուժերի հետ, որոնք իրենց դերակատարումներով բոլորի կողմից անգուգալիան էին համարվում, իսկ մի ֆանիսը՝ պարզապես անմրցելի: Պեպոյի դերը կատարելու էր Միրադյանը, Գիֆոյինը՝ Տեր-Դավթյանը, Շուշանինը՝ Վարդուհին, Էփիմիայինը՝ Զմշկյանը, Զիմգիմովինը՝ Տեր-Գրիգորյանը: Նվ հետո, կար ոգևորության և մի այլ աղբյուր: Սունդուկյանը անձամբ պարսպում էր նրա հետ, բնակացնում քիֆիսահայ բարբառին, սովորեցնում Կեկելի երգի եղանակը: Նվ երե ներ-

կայացումից հետո, անակնկալի եկած ամուսինը սպանում է, որ նույնը կրկնվելու դեպքում վաղ կգտնի տան դռներն իր առաջ՝ ապա Սունդուկյանը, ոգևորված երիտասարդ դերասանուհու հաշոդությունից՝ ոչ միայն խրախուսում է նրան, այլև ուրախությամբ արձանագրում այն փաստը, որ իր պիեսները խաղացող մի նոր սերունդ է առաջ գալիս:

Եվ, այնուամենայնիվ, Հասմիկը, երբ չէր կամենում բոլորովին զրկվել քատրոնից, պետք է հաշվի նստեր ամուսնու հետ: «Սեր և խարդավանքի» մեջ կատարում է Լուիզայի մոր, «Կրեշինսկու հարսանիքում»՝ Ադուեայի դերերը:

Հեռագրեռե երիտասարդ դերասանուհու կապերը քատրոնի հետ ամրանում են, ծանոթության շրջանակները լյանանում: Մանորանում է Օլգա Մայսուրյանի, Օլգա Գուլագյանի և, որ գլխավորն է, Հովհաննես Աբելյանի հետ: Վերջինս՝ նոր քառերաշրջանից հրավիրում է նրան աշխատել Արախտական քատրոնում:

Դա 1906-ին էր:

Նույն տարվա գարնանը վախճանվում է ամուսինը, որը վաղուց հիվանդ էր բոխխտով: Չնայած ամուսնու ստեղծությանը, կնոջ ձգտումների նկատմամբ հարուցած արգելիքներին ու խստություններին՝ Հասմիկը ծանր ապրեց նրա մահը. բնութագրել էր, կապվել հետը, վերջապես՝ իր չորս երեխաների հայրն էր:

«Աշնանը վերադառնալով Թիֆլիս, — պատմում է Հասմիկը, — անհամբեր սպասում էի Արեւլյանի հրավերին: Ես չէի կարող և իրավունք էլ չունեի մտածելու այն մասին, որ նա իր խոսքը կդրժի: Ո՞վ ստիպեց ինձ իր մոտ հրավիրել, նշանակում է և կկատարի, անպայման կկատարի իր խոստումը:

Վերջապես քերքերում քառերական սեզոնն սկսելու հայտարարություններ լույս տեսան: Ամեն մի քառուն հրապարակում էր իր ռեպերտուարը և խմբի անդամների ցուցակը:

Այդ քերքերում ես առաջին հերթին Արախտական քառունի հայտարարությունն էի փնտրում, ինչ խոսք, հատկապես իմ անունը: Բայց... ավա՜ղ:

Արախտական քառունի խմբի ցուցակի մեջ ես կարդացի՝ Արեւլյան, Գր. Ավետյան, Սիրանույշ, Արախտյան, Արախ, Գուլագյան, Վարդունի, Զարիֆյան, Մայսուրյան, Զաքել, Տեր-Գալքյան, Արշ. Հարությունյան, Աստղիկ⁵... Այդ անունները բոլորն էլ ինձ ծանոթ էին բացի վերջինից, այդ անունով դերասանուհու ես Թիֆլիսի ոչ մի քառունում տեսած չկայի:

Իմ անունը չգտնելով խմբի կազմի մեջ, ես հուսահատվեցի ու մտնումս սկսեցի նախատել Արեւլյանին. «ամոք քեզ, պարոն Արեւլյան, մի՞թե մարդկանց հոգու ու բախտի-հետ կխաղան, — ասում էի ինքս ինձ, — որին քառերական հասարակությունը բիշ քե շատ հանաչում

է, չհրավիրեցիր ձեր քաւրոնը, չնայած ինքդ էիր խոս-
տացել, իսկ հրավիրեցիր մի ուրիշին, որի անունն ան-
գամ դերասանական աշխարհին հայտնի չէ... Աստղիկ,
հո Աստղիկին էլ կտեսնենք...»:

Եվ ես, ինչպես ասում են, հեռակայորեն ատել ըս-
կըսեցի այն Աստղիկին, որն (ինձ այդպես էր քվում),
ցուցակում բռնել էր իմ անվանս տեղը:

Կտարված սրտով սկսեցի դարձյալ հանախել ժողո-
վարան, մասնակցել այնտեղի սիրողների խմբի ներկա-
յացումներին:

Մի օր էլ, փորձի ժամանակ, փորձաւորան մտալ մեկը
և, մոտենալով ինձ, մի գրուքյուն հանձնեց:

Դրաբերը Արտիստական քաւրոնի ցրիշն էր՝ Գեոր-
գին:

Գրուքյունն Արեւլանից էր. նա ինձ Արտիստական
քաւրոն էր հրավիրում: Իմ ուրախությանը չափ ու սահ-
ման չկար. «Լավ է ուշ, քան երբեք», — հիշեցի ես ժողո-
վրդական խոսքը և նույն օրը երեկոյան շարժվեցի դե-
պի Արտիստական քաւրոն»⁶:

Դրամատիկական Ընկերության դերասանական
խումբ ընդունվելը, Արտիստական քաւրոնի բեմում
հանդես գալու հնարավորությունը նոր հորիզոններ էին
բացում երիտասարդ դերասանուհու առաջ: Նա պետք է
գործեր հայ ամենալավագույն դերասանների շրջանում:
Աշխատեք նրանց ձեռքի տակ, սովորեք նրանցից, վեր-
ջապես, պետք է բեմ բարձրանաւ այդ դերասանների
հետ, խաղակցեք նրանց, որոնց մեջ էր նաև անհավա-

սարելի Սիրանուշը: Այս հեռանկարը մի աննկարագրելի ոգևորությամբ էր համակել Հասմիկին, որը հույս ուներ սիրելի աշխատանքի մեջ իր վշտացած հոգու համար սկիզբանք գտնել: Մինչդեռ հարևանները և հակապես հանգուցյալ ամուսնու ազգականները կատաղի բշտամանով բնդունեցին այն: Նրանք, ըստ երևույթին, համոզված էին, թե Հասմիկի հափշտակությունը քառորոնով Վնցողիկ մի բան է, որ միառժամանակից, որոշ բավարարություն ստանալուց հետո, պետք է անցներ, ամբողջապես տեղի տալով աստիճանաբար հոգսերի մեջ մխրճվող տանտիրուհու առաջ: Համենայն դեպս, կարծում էին, որ ամուսնու մահը նրան ուշքի կբերեր, մինչդեռ նա ոչ միայն նրանց ուզածի պես շարժվեց, այլև շատ ավելի վաղ, քան այդ թույլ էր տալիս ավանդական սովորույթը, մարդկանց մեջ երևաց և բեմ բարձրացավ:

«Սենյակումս նստած լսում էի,— պատմում է Հասմիկը,— թե դրսում ինչպես էին բամբասում ինձ հարեւաններս:

— Մարդուն քաղեց, հանգստացավ, հիմա էլ երեսխաներին անտեր թողեց ու գնաց մեյմուն դառնալու,— ասում էին նրանք:

Սպասեցեք, մտածում էի ես, կապացուցեմ ձեզ բռնորիդ էլ, որ և դերասանուհի կլինեմ, և լավ մայր:

Արտիստական քառորոն բնդունվելուց մի քանի օր անց մորեղբայրս եկավ ինձ մոտ, նախատեց, կովեց և վերջն ավելացրեց.

— Կամ ես, կամ քառորոնը:

ես, իմարկե, քատրոնն ընտրեցի:

Ամուսնուս եղբայրը, Սիմոն Հակոբյանը, նկարս, որ նվիրել էի նրանց, վերադարձրեց ինձ, հայտնելով, որ թող էլ չհամարձակվեմ իրենց ազգանունով գրվելու, քանի որ չկատարեցի իր եղբոր վերջին խնդիրը:

Ամուսնուս եղբայրը նկարս վերադարձնելով շրավա-
րարվեց. նա գնաց Արախտական Բնկերության վար-
չության նախագահի մոտ և պահանջեց, որ ինձ քա-
տրոնից հեռացնեն:

Բայց իմ բախտից նախագահը նրան հայտնեց, որ ինքը ոչ իրավունք ունի հետաքրքրվելու և ոչ էլ հետա-
քրքրվում է այդպիսի ընտանեկան հարցերով:

Այստեղ ևս պարտվելով, ամուսնուս եղբայրը նոր
միջոցներ գտնելու մասին էր մտածում:

Ու մի օր ինձ լուր է հասնում, որ նա որոշել է սպա-
նել ինձ: Նա այնպես էր գազազել իմ դեմ, որ ամեն ինչ
կարող էր անել: Ուստի ևս ստիպված եղա դիմելու դա-
տական պրիստավին, և վերջինս Սիմոն Հակոբյանից
գրություն վերցրեց, որ եթե ինձ որևէ վտանգ պատահի,
ինքը պատասխանատվության կենթարկվի:

Այստեղ էլ պարտվելուց հենո, Սիմոն Հակոբյանը,
փողոցում, հենց դատական պրիստավի գրասենյակի
առաջ, կանգնեցրեց ինձ ու գոռալով ասաց.

— Սպասի՛ր, քատրոնում քեզ էնպես շվացնել տամ,
որ ոչ միայն քատրոնը թողնես, այլև Թիֆլիսը:

Մորեղբայրներիցս ու Սիմոն Հակոբյանից հետո ինձ
մոտ եկավ մորափույսս՝ դարձյալ նույն խնդրով:

— Կար արա, — ասաց նա, Թագունի ջան, կար .ա-
նելն ավելի լավ է, քան թատրոնը: Թող, հեռացիր էն-
տեղից, նամուս ունեցիր, Երեսաններիդ անտեր մի քույ-
րի: Ափսոս եմ նրան:

— Ոչ, մորափույր ջան, — խոսեցի ես, — առանց
թատրոնի ապրել չեմ կարող:

Մորափույրս էլ գնաց ինձնից խոռով ու վշտացած:

Մնացի համարյա քե մենակ, ինձնից երես դարձրին
բոլոր բարեկամներս ու հարեաններս⁷:

Ազգականներից միակ մարդը, որ չլից Հասմիկին,
այլ քնդհակառակը, նրա կրած տառապանքների ժա-
մանակ փաշալերում էր, գոտեպնդում նրան՝ ամուսնու
Եղբորորդին՝ Ալեքսանդր Հակոբյանն⁸ էր, որ անցյալում
էլ, դեռես ամուսնու կենդանության տարիներին փոքր
դեր չէր խաղացել՝ նրան թատրոնի հետ կապելու համար:
Այդ պատճառով էլ Հասմիկը նրան միշտ հիշում էր սի-
րով, երախտագիտության զգացումով, որովհետև գուցե
միայն իրեն՝ Հասմիկին էին հայտնի, քե ինչ հուսահատ
վայրկյանների է նա վրա հասել և մի փաշալերիչ խոս-
քով, գործուն միջամտությամբ ետ մղել երիտասարդ դե-
րասանություն հոգեկան կյանքի ծանր պահերից, շատ
անգամ ոչ միայն բեմից, այլև կյանքից հրաժարվելու
նակատագրական վնիդը կայացնելիս:

Հասմիկը որոշում է ամուսնու հիշատակը հարգած՝
 լինելու համար պահպանել նրան տված խոստումը, խա-
 դալ միայն պառավ կանանց դերեր։ Երկու պիես միա-
 ժամանակ պետք է պատրաստվեն — «Ռուզան» և
 «Տասնյոթ տարեկաններ»։ Երկուսի մեջ էլ նա պետք է
 խաղար. «Ռուզան» պիեսում իշխանուհու, իսկ Երկրոր-
 դում՝ սասնվեցամյա մի աղջկա դեր։ Խնդրում է, որ
 վերջինիս փոխարեն իրեն արվի դայակի՝ շորս-հինգ
 բառից բաղկացած փոփոխ դերը։ Սակայն այդ երկար
 չի տևում. Աբելյանը և Ալիսանյանը նրան խորհուրդ են
 տալիս հանդես գալ ամենաբազմազան բնույթի դերե-
 րով, խաղալ և՛ պառավների, և՛ երիտասարդների դերեր,
 և՛ կոմիկական, և՛ դրամատիկական կերպարներ։ «Դերա-
 սանը պետք է բոլոր դերերն էլ խաղա, մինչև որ իրեն
 գտնի», — ասել է Աբելյանը Հասմիկին։ Վերջինս, մտա-
 ծելով, որ քառորդի հետ իր կյանքը մշտապես կապե-
 լով պարտավոր է մտահոգվել իր ապագայով, և հա-
 մոզված, որ Աբելյանի տված խորհուրդը ճիշտ է և իր
 առաջադիմության շանք պահանջում է փոխել նախկին
 որոշումը՝ սկսում է կատարել նաև երիտասարդ կա-
 նանց դերեր։ Եթե Սունդուկյանի «Բաղնրսի Բոխչայում»
 այնուամենայնիվ խաղում է Թալալի սկեսրոջ՝ Կատա-
 րինեի դերը, ապա «Եվ այլնում»՝ Նինո, «Սեր և ազա-
 տության» մեջ՝ Նատո, մանավանդ որ պիեսի հեղինակը,
 ինչպես պատմում է դերասանուհին, Նատոյի դերը գրե-

լիս նկատի էր առել Սպիտակ ծաղկին, այսինքն՝ Հասմիկին, ինչպես սովորաբար կոչում էր նրան:

* * *

Հասմիկը քատրոնի հետ վերջնականապես կապվեց 1905 թվականի հեղափոխության տարիներին: Դա մի շրջան էր, երբ հայ գեղարվեստական ինտելիգենցիայի դեմոկրատական հատվածը պրոֆեսիոնալ դերասանական քատրոնի կողքին ստեղծում էր բանվորական-արհեստավորական ուժերից կազմված քատերախմբեր, որոնք նպատակ ունեին մատչելի ներկայացումների միջոցով ժողովրդական լայն զանգվածները կապել քատրոնի հետ:

Հասմիկի առաջին փայլերը կապված են հայ քատերական կյանքում առաջացած այս շարժման հետ, որ նոր էր անդրկովկասյան իրականության մեջ և ծնունդ էր առել 19-րդ դարի վերջերից՝ ազատագրական շարժման ասպարեզ մտած նոր ուժի՝ պրոլետարիատի մղած դասակարգային պայքարի ազդեցությամբ:

Շատ է կարևոր և այն հանգամանքը, որ առաջին դերասանները, որոնց հետ Հասմիկը շփվել է ասպարեզ մտնելուց հետո, որոնց ազդեցությունը նրա վրա բնականաբար պետք է անխուսափելի լիներ, Գևորգ Տեր-Դավթյանն էր, Վարդուհին, Գեղեղն Միրադյանը, այսինքն ուժեր, որոնք կազմում էին հայ քատրոնի դեմոկրատական թևը:

Այս դերասանները, ինչպես և բիշ հետո Հովհաննես Աբելյանի հետ ունեցած ծանոթությունն ու գործունեությունը, շատ կարևոր դեր են խաղացել Հասմիկի կյանքում, վճռական նշանակություն ունեցել նրա ըմբռնումների, նաշակի, բեմական արվեստի, բնդհանրապես քառերոնի մասին ունեցած հայացքների ձևավորման ու զարգացման գործում: Եվ Հասմիկը սկզբից, ինչպես և նրանցից մի քանի տարի առաջ Օլգա Գուլազյանը, միացավ հայ դերասանների հենց այդ խմբին:

Հասմիկը չհափշտակվեց կեղծ ողմանտիկական խաղաոնով, որի համար բնորոշ էր սրգայնությունը, բնդհանրապես արտաբնական պատկերայնությունը, կեղծ պարեպետական, երգեցիկ, լավան ինտոնացիան, մի խաղաոն, որին գերի էին նաև մի շարք նույնիսկ տաղանդավոր դերասաններ և որով սովորաբար հրապուրվում էին քառերոն ուր դրած նորեկ դերասաններ մեծ մասամբ:

Հասմիկի հոգեբանությանը, դեմոկրատական աշխարհագրագիտությանը բեմական արվեստի այս ոնր խորք էր: Նրան շատ ավելի մոտ ու հարազատ են եղել այն դերասանները ,որոնք քե իրենց գործունեությամբ, քե ստեղծագործությամբ միշտ էլ բարձր են պահել ժողովրդական քառերոնի ռեալիստական տրադիցիան:

Թատերական գրականության մեջ արտահայտված այն միտքը, քե Հասմիկը բեմ բարձրանալով, քեև երիտասարդ ու անփորձ, որևէ ազդեցության չի ենթարկվել: Նիմնովին սխալ է⁹: Նա կողմնորոշվեց, բայց, ինչպես

ասվեց, կողմնորշվեց դեպի խորապես ունալիստական, ժողովրդային արվեստի ներկայացուցիչները, հատկապես Դևորգ Տեր-Դավթյանը և Վարդունին: Հասմիկին կաշառում էր նրանց խաղի բնականությունը, խոսակցական ինտոնացիան, իրականության զգացողությունը, պարզ խաղի տակ քաֆնված անկեղծ ապրումը, հումորը, բնավորություն կերտելու վարպետությունը, սուր դիտողականությունը, ժողովրդական տիպեր նանաչելը, կենցաղի, կոլորիտի զգացումը և այլն:

* * *

Սունդուկյանի դրամատուրգիան ինչպես անցյալներում, այնպես էլ այդ ժամանակ, և իհարկե նաև հետո, բնդնույթ մինչև մեր օրերը, մի քանի դերասանական սերունդ է կրթել ունալիզմի ոգով: Հասմիկի տաղանդի կազմավորման ու ամրապնդման գործում Սունդուկյանի պիեսները ևս վնասկան նշանակություն են ունեցել¹⁰:

Սունդուկյանը միշտ էլ էական դեր է խաղացել յուրաքանչյուր նոր և փիշ քե շատ հույս ներշնչող նորեկ դերասանի կյանքում: Հասմիկին էլ, ինչպես տեսանք, ոգևորել է նա, փառաբերել, խորհուրդներ է տվել, օգնել ու բացատրել: Դերասանունին երախտագիտությամբ է նիշում, քե ինչպես նա, հարազատի նման, ուժ ու վրստահություն է ներշնչել իրեն, առաջին անվստահ փայլերի շրջանում:

Սունդուկյանի այդ վերաբերմունքը Հասմիկի, ինչ-

պես և մի քանի տարի առաջ Օլգա Գուլագյանի նկատմամբ, չպետք է բացառել միայն նրանով, թե քառերական ասպարեզ նոր ուտ դրած այդ երկու երիտասարդ ղերասանուհիների մեջ նա տեսել է շատ ավելի կարողություն, քան կարելի էր նկատել առաջին հայացքից: Այստեղ, պարզապես, դրամատուրգը Հասմիկի և Գուլագյանի ստեղծագործական անհատականությունների մեջ տեսել է այնպիսի նախադրյալներ, որոնք իրավունք էին տալիս հուսալու, որ ի դեմս նրանց, հայ քառուներ ձևով է բերել 60-ական քվականներից եկող ռեալիստական-ազգային բեմական արվեստի տրադիցիաները շարունակող մի նոր սերունդ:

Այսպիսով, մի կողմից Տեր-Գալքյանն ու Վարդուհին, մյուս կողմից Սունդուկյանն ու Աբելյանը եղան քառերական կյանքի ասպարեզը նոր մտած երիտասարդ ղերասանուհու առաջին ուսուցիչները:

* * *

Որքան էլ հաշողակ էր Հասմիկը Սունդուկյանի պիեսներում և որքան էլ հայ մեծ դրամատուրգը գոն լինե՞ր նրանից, միևնույն է, նա չէր կարող իր ստեղծագործական բախտը կապել միայն Սունդուկյանի դրամատուրգիայի հետ: Դերասանուհու սերնդակիցները, Աբելյանի գլխավորությամբ, իրենց սնունդը կապեցին հայ-ռեների դրամատուրգիայի մի այլ խոշոր դեմքի՝ Շիրվանզադեի հետ:

Ինչպես 60—70-ական րվականների դերասանական սերունդը՝ Դևորգ և Սաքենիկ Չմշկյանները, Միհրդատ Յմրիկյանը, Քեքեան Արամյանը և ուրիշները Սունդուկյանի պիեսների բեմական տրադիցիայի հիմքը դրին, այնպես էլ 900-ական րվականներին՝ Շիրվանզադեի մեկը մյուսի ետևից ասպարեզ եկած պիեսների բեմական տրադիցիան հաստատվեց Աբելյանի, Ավետյանի, Հասմիկի և ուրիշների ջանքերով:

Շիրվանզադեն եղավ այն դրամատուրգը, որի պիեսներում մի առանձին փայլով դրսևորվեց Հասմիկի ըստեղծագործական ուժը:

Քառերական ֆննդատուրքունը սկզբից էլ համակրությունամբ է արտահայտվել Հասմիկի մասին: Նույնիսկ առաջին խաղը՝ Քալիի դերակատարումը, դրական գնահատության է արժանացել: Մինչև Շիրվանզադեի պիեսներում հանդես գալը քե մամուլի, քե քառերական հասարակայնության և նույնիսկ քառերական գործի ղեկավարների համար Հասմիկը բնդունակ երիտասարդ մի ուժ էր, որ իր ազնիվ բարեխղճության շնորհիվ չի տապալել ստանձնած քեկուզ և երկրորդական դերերը:

Ժամանակակիցներից մեկը՝ Լևոն Քալանթարը, Հասմիկի մասին գրած իր մի ուշագրավ հոդվածում, հիշելով դերասանուհու բեմական կյանքի առաջին տարիները, ասում է. «Ո՞վ կարող էր այն ժամանակ կոհնել, քե ինչ ուժ է կուտակված խուլ ձայնով, նիհար այդ կնոջ մեջ»¹¹: Այդ կարծիքին չէր միայն Սունդուկյանը, որի

փորձված և խորաքափանց հայացքը սկզբից էլ շատ ավելի մեծ կարեկիւրքուններ էր տեսնում քաֆնված այդ գեղեցիկ ու համեստ, նույնիսկ փոքր ինչ քաշված, նընշված կնոջ մեջ¹²:

Թատերական բննադատության մեջ երբեմն նրա մասին դրական, նույնիսկ գովեստի խոսք էր ասվել. այսպես օրինակ՝ «Բաղնրսի բոխչա» ներկայացման կապակցությամբ Հասմիկի մասին գրվել է. «Տիպիֆական էր և խելացի նույնպես տիկ. Հասմիկի խաղը: Հասմիկը առանց չափազանցության մեջ բնկնելու հարազատ կերպով ներկայացրեց սգավոր մոր՝ Թալալի սկեսուրի՝ Կատարինեի դերը, արտահայտելով նրա վիշտը և ներկայացնելով սուգը»¹³: Մի այլ անգամ էլ, դրական է գրնահատվել նրա խաղը Էմմայի («Արշալույս»), Մարգարիտի («Պատվի համար»), Թագունու («Համլետ») և այլ դերերում:

Ընդհանուր կարծիքն ու տպավորությունն այն էր, որ Հասմիկը բեմի շարքային գործիչներից է. անպայման օգտակար ուժ, մեկը նրանցից, որ միշտ եղել են և կլինեն առանձին մեծությունների շուրջը, որոնք, սակայն, երբեք խոշոր դեմքեր չեն դառնում: Բայց մասնակցությունը Շիրվանգադեի պիեսների բեմադրությանը և հատկապես երկու դերակատարում՝ Շապանիկ («Նամուս») և Զառնիշան («Զար ոգի») միանգամից փոխեցին Հասմիկի նկատմամբ եղած կարծիքը:

Թատերական բննադատությունը Շապանիկից և մանավանդ Զառնիշանից հետո բոլորովին այլ կերպ սկսեց

արտահայտվել Հասմիկի մասին: «Հասմիկը միջնորդ կնոջ դերում,— կարդում ենք «Նամուսի» անդրանիկ ներկայացման մասին գրված հոդվածում,— շատ հաջող էր, սրամիտ, շարժուն և բնորոշ»¹⁴: Նրա այդ խաղի մասին գրվել է նաև հետևյալը. «Գեղեցիկ էր տիկ. Հասմիկը (Շապլանիկ): Այս դերասանուհին առհասարակ շատ շնորհիմով է կատարում կենսուրախ դերերը, և ամեն անգամ էլ առողջ ընդունակություն է ցույց տալիս»¹⁵: Մի այլ ներկայացման առթիվ, երբ նա միաժամանակ կատարում էր երկու դեր, ասվել է. «Տիկ. Հասմիկը նույնպես աջող էր Մարիամի դերում, բայց այդ գիշեր մի սիրուն ժեստով կրկին փայլեց իր Շապլանիկով, և հարսանիքի տեսարանն անցավ սահուն ,աշխույժ ու կենդանի՝ բացառապես շնորհիվ տ. Հասմիկի»¹⁶: «Այս սեզոնում նրա խաղացած Շապլանիկը («Նամուս») միանգամայն հիացրեց մեզ»¹⁷,— գրում է մի ուրիշը:

Զառնիշանի դերակատարումն ամրապնդեց Շապլանիկի խաղով ձեռք բերված հաջողությունը:

Որքան էլ Հասմիկը կարողանում էր փոքր դերից զգալի արդյունքի հասնել ,այնուամենայնիվ Շապլանիկը դերասանուհուն ծավալվելու և իր հարուստ, մինչ այդ շարտահայտված տվյալները դրսևորելու լայն հնարավորություններ չէր ընձեռում: Ահա այդ իմաստով էլ առանձնակի դեր խաղաց նրա ստեղծագործական կյանքում Զառնիշանի կերպարի բեմական մարմնավորումը:

Թատերական բնագաղափարները միաբերան գտվե-

սով արտահայտվեց Հասմիկի նոր դերակատարման մասին:

Եթե սկզբում միայն ասվում էր, թե Հասմիկը Ջառնիշանի դերում կարողացել է արտահայտել «կենսական գծեր և նիշտ հոգեբանական բմբռնումներ»¹⁸, ապա հաջորդ ներկայացումների առթիվ գրված ռեցենզիաներում ասվում է, թե աննման է, որ «հագիվ թե մեկ ուրիշին հաջողվի գծել Ջառնիշանի դեմքը այն կենդանությամբ, որպիսին տվեց նա այդ գիշեր»: Մի այլ քննադատ էլ գրում է. «Ես հրեզվեցի տեսնելով Միրզոյանի և մանավանդ Հասմիկի խաղերը...»¹⁹: «Չար ոգու» մի ներկայացման կապակցությամբ քննադատությունը ողջունել է քառորդի դեկլարության առողջ ձգտումը՝ համեմատաբար փոքր դերերն էլ հանձնել փորձված, «չափազանց կարող ուժերի և դրանց մեջ ամենից առաջ Հասմիկը (Ջառնիշան)»: Հասմիկն այնքան հաջողակ էր Ջառնիշանի դերը կատարելիս, որ սովերի մեջ չէր մնում և այն դեպքերում, երբ Գիժ-Գանելի շահեկան դերով հանդես էին գալիս Հովհաննես Արելյանի կամ Հովհաննես Զարիֆյանի նման դերասաններ: «Շատ հաջող էին և տիպիկ, — գրում է մի ռեցենզենտ, — տիկ. Հասմիկը Ջառնիշանի, պ. Արելյանը Գիժ-Գանելի դերերում, մանավանդ առաջինը, որը միակն է հայ բեմի ուժերից՝ գյուղական տիպեր ստեղծելու մեջ»: Գերասաններից մեկը, որ հետևել է Հասմիկի ստեղծագործական անին, իր հուշերում գրում է. «Ես Հասմիկով հիացա հետո, երբ նրան տեսա մի շարժ կանացի կենցաղային դերերում:

Թերեւս ոչ մի դերասանուհի խաղից չեմ հուզվել ու ար-
բեցել այնքան, որքան նրանից: Շապանիկ («Նամուս»),
Զատնիշան («Զար ոգի»), Սիրվարդ («Դատաստան»)
այս երեք դերերն իմ սերը հասցրին պաշտամունքի»²⁰:

Հասմիկի խաղից առանձնապէս մեծ տպավորություն
է բողել անեծֆի տեսարանը: Մի ֆննադատ, օրինակ,
գրել է. «մաճավանդ շատ գեղեցիկ տարավ իր դերը տ.
Հասմիկը, որ գրեթէ աննման էր անեծֆր արտասանելու
րոպեին»²¹: Այդ հաստատում են և այլ ֆննադատներ:
«Յ-րդ գործ. մեշ,— կարդում ենք մի հոդվածում,— ա-
նեծֆր գրված է չափազանց վարպետ կոլորիտով, Զոլայի
մանվածո քափով, տիկ. Հասմիկը արտասանեց կլա-
սիկ բարձր շեշտով, շնչառատ, անկեղծ, ցատումով ու
չափազանց նուրբ շերտերով և առաջ բերեց մեծ ոգևո-
րություն»: Որ անեծֆի տեսարանը Հասմիկի խաղի իս-
կապես ամենաբարձր կետն է եղել՝ հաստատվում է
նաև այն վկայությամբ, որ բողել են այդ դերում Հաս-
միկին շատ անգամ տեսած քառերագետները, ըստ ո-
րում այն բախտավոր առավելությամբ, որ նրանք տե-
սել են նրա Զատնիշանը և անցյալ, և սովետական քառ-
երուն: Դրանցից, օրինակ, Ս. Մելիֆանեյանն ասում է,
քե Հասմիկը «անեծֆի տեսարանն իր ուժգնությամբ
հասցնում էր ցնցող չափերի և հանդիսականին ստի-
պում շունչը պահած, ինչ-որ մի երկյուղ սրտին, հետեւի
նրա խաղին, խոսքերին»²²:

Դոն էր և Շիրվանգադենն. նա այն համոզմանն էր, քե
Զատնիշանի դերը Հասմիկը այնպես է խաղացել, որ

կերպարի արժեքն ավելի է մեծացել, քան ինքը այդ կարող էր ենթադրել²³;

Հասմիկի այս դերակատարումները հանդիսատեսին կաշառում են հոգեբանական հիշտ ըմբռնումով և կենսական նշմարողություն հագեցվածությամբ: Նա հանդես է բերել իրեն մանկուց լավ ծանոթ գավառական նահապետական իրականության զգացողություն, գտնելով յուրահատուկ և թարմ գույներ՝ համապատասխան կոլորիտ արտահայտելու համար:

Հասմիկը միանգամից դասվեց այն դերասանների շարքը, որոնք հաճախված էին որպես Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի բեմական տրադիցիայի հեղինակներ:

Հասմիկը, ինչպես և Գրիգոր Ավետյանը, Արշակ Հարությունյանը, Օլգա Գուլագյանը և մյուսները, Սունդուկյանի դրամատուրգիայի բեմական յուրացման գործում ժառանգեցին իրենց նախորդների մշակած տրադիցիան: Ի դեմս նրանց, կազմավորվեց սունդուկյանական քառերոնի երրորդ սերունդը: Ըստ որում նրանցից մի քանիսը, առանձնապես Հասմիկը և Գուլագյանը, հետագայում սովետական քառերոնում կարողացան այդ տրադիցիան բարձրացնել մի նոր և անհամեմատ բարձր աստիճանի: Եվ, այսպիսով, նրանց անունը մշտապես կապվեց սունդուկյանական քառերոնի հետ: Այնուհետև հիշյալ դերասանները գործի այդ հատվածում որպես ուրիշներին շարունակող, խորացնող լինելով, Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի բեմական յուրացման ժամանակ արդեն սկզբնավորող եղան, տրադիցիայի հիմքը դրին, եղան

այն առաջին կատարյալը, որից օրինակ առան ուրիշները²⁴;

Հետագայում, Գիծ-Դանելի, Բարխույարի, այդ քվում նաև էլիզբարովի²⁵, ինչպես և Սաղաբելի ամեն մի նոր դերակատար անկարող եղավ խուսափել Աբելյանի և Ավետյանի ազդեցությունից, այնպես էլ Զառնիշանի և Շպլյանիկի հետագա բոլոր կատարումների ելակետը Հասմիկի խաղն էր:

Հենց միայն այն, որ հազիվ մի փանի տարվա դերասանուհի լինելով, Հասմիկը կարողացավ քեկուզ և երկու դեր այնպես խաղալ, որ օրինակ լինի ուրիշների համար, վկայում էր, որ հայ քառորոն է մտել մի ինֆնատիպ դեմք, անուրանալի տաղանդով օժտված մի դերասանուհի, որը դերից-դեր անում, ամրապնդվում է, և որին անկասկած մեծ ապագա է սպասում:

* * *

Հասմիկը, որպես բեմական ուժ, արդեն իսկ 10-ական քվականներից սկսում է զբաղեցնել քառերազգիտական միտքը: Քննադատությունը ստիպված էր ընդունել, որ ինքը չի կարողացել հենց սկզբից նիշտ որոշել դերասանուհու ստեղծագործական անհատականությունը, նրա հնարավորությունները և այլն: Արդյո՞ք դա չի հաստատում Գարեգին Լեոնյանի այն խոստովանությունը, քի «մենք»²⁶, գուցե և շատերը, սկզբներում միշտ տեսնելով տիկնոջը համեստ, անաղմուկ դերերում, ուշադրությունից

փախցրել ենք»²⁷: Շպայանիկից և Զառնիշանից հետո նա-
 նանաշվում է, բնդունվում այնչափ, որ դառնում է նույ-
 նիսկ այն դերասանների շարքը, որոնք «վաղուց են հայտ-
 նի հասարակությանը»: Սակայն հարցն այդ չէ: Հոշակվե-
 լուց հետո էլ նրա շուրջը մի առժամանակ չկար միաս-
 նական կարծիք: Օրինակ, Յա. Գորդինի «Սեր և մահ»
 պիեսի ներկայացման կապակցությամբ Հասմիկի մա-
 սին գրվել է, քե «տիկինն ունի, իրավ, բեմական ընդու-
 նակություն, սակայն նրա մեջ չկա ստեղծագործական
 բել»²⁸: Մի այլ ֆենդատ էլ, անդրադառնալով Հասմիկին,
 է. Վիլդենբրուխի «Արտույտ» պիեսի առիթով՝ ասում է,
 քե «մենք հետևել ենք տ. Հասմիկի խաղերին՝ ամենա-
 բազմազան դերերում: Սակայն բազմաթիվ դերերից ոչ
 մեկը չի եղել այն նյութը, որից տիկինը կարողանար մի
 ունյեթ, ամբողջական, հանդիսականի հիշողության մեջ
 մնացող բեմական երևույթ ստեղծել»: Քննադատը այդ-
 պիսի երևույթ է համարում հենց այդ ներկայացման մեջ
 արտույտի, այսինքն երիտասարդ բանվորունու՝ Լենայի
 դերը: «Լենան այդպիսի մի երևույթ հանդիսացավ»,—
 գրում է նա: Հողվածագիրը վերադառնալով է տեսնում դե-
 րասանունու խաղի մեջ, դիտողություն անում, որ նրա
 «Լենան շատ էր պարզամիտ, բայց համեմատաբար սա-
 կավ կենսուրախ»: Չնայած դրան, նա այն համոզումն է
 հայտնում, որ դերակատարումն ընդհանրապես հաջող-
 ված է, որ «դա տ. Հասմիկի սեփական գործն էր և տի-
 կինը կարող է ամենուրեք և ամենայն վստահությամբ
 ցուցադրել այդ գործը»:

Եվ որքան էլ Հասմիկի շուրջ եղած ֆննդատական դատողությունները տարուրելվում էին, այնուամենայնիվ գտնվում են այնպիսի ֆննդատներ, որ դեռ այն տարիներին կարողանում են նիշտ գնահատել Հասմիկի բեմական կարողությունը, գտնելով, որ նա ընդհանրապես քերագնահատված է, որ նրան չի տրվում գործունեության այնպիսի ասպարեզ, որին նա իսկապես արժանի է:

Ժամանակին նման դատողության առիթ է տվել Վ. Սարգսի «Կախարդունի» վերնագրով պիեսը, որ Հասմիկը խելագար գեղջկոնու դերը կատարել է, ինչպես ֆրենդատությունն է արձանագրել՝ «անսպասելի կերպով, ուղղակի վարպետորեն»²⁹: «Ինչո՞վ բացատրել այն, — գրում է Լեոն Քալանթարը, — որ տարիների ընթացքում խմբում կա անկասկածելիորեն հետափոխական ընդունակություններով օժտված դերասանունի, որին, սակայն, տարիներ շարունակ հնարավորություն չէ տրվել մագաշափ անգամ արտահայտվելու»³⁰: Նույն րվականին մի այլ ֆննդատ «Զար ոգու» հերթական ներկայացման կապակցությամբ բացահայտում է Հասմիկի արվեստի առանձնահատկությունները, բարձր գնահատելով նրանց հիմքը՝ անխառն ռեալիզմը, «ափսոսանք մի երեկելի ուժ է, և իր դերերի մեջ պատիվ կարող է բերել բեմին: Նա ազատ է արհեստականությունից, փիլիսոփայական համակերպումներից, արհեստական շարժումներից ու միմիկայից: Նա առօրյա, սովորական մանկանացու է

բեմի վրա, և հենց այդ պարզուրջան մեջ էլ իր տիրապետությունը հայտարարեց բեմին»:

Տարիներ անց մամուլը նորից է բարձրացնում Հասմիկին, նրա ունեցած հնարավորությունների համեմատ օգտագործելու հարցը: «Ահա մի դերասանուհի,— կարդում ենք մի հոդվածում,— որի ուժերը, դժբախտաբար, շատ ավելի համեստ չափով են զնախառվել: Նա ավելին կարող է անել, քան ինչ վստահում են նրան. նա ավելին կարող էր դառնալ լավ պայմաններում, քան իսկապես դարձել է: Հավանորեն սրան «սուաշ շեն ֆաշել» մի բան, որ այնքան նախապահական է բեմական կյանքում... ամենաշնչին դերից էլ նա մի բան է ստեղծում, որոշ ոգի է ներշնչում դերին»³¹:

Այսպիսով, ուրեմն, ի պատիվ մեր անցյալ քառերական բնադատության, կարող ենք ասել, որ Հասմիկի մեջ նա տեսել է ոչ միայն դրսևորվածը, այլև այն, ինչ կար, բայց դեռևս արտահայտություն չէր ստացել, միայն պոտենցիա էր և հնարավորություն: Անկախ ներանից, քե Հասմիկին տրված բնորոշումները տվյալ դեպքում որ չափով են նիշտ՝ բննդատները ազնիվ վերլուծությունով դերասանուհու ստեղծագործական իրավունքների և շահերի պաշտպան են կանգնել:

* * *

Հայտնի է, քե ինչպես բեմական տախտակամածը երազող շատ երիտասարդներ, չկարողանալով միանգամ

մից տեղավորվել պրոֆեսիոնալ քաառնում, հանդես են եկել ժողովրդական ինֆնագործ խմբերում: Ձեռք բերած առաջին իսկ հաշոդություններից հետո, հրավիրվելով Արախտական քաառն, իսպառ հրաժարվել են ժողովրդական ինֆնագործ խմբերից, չկամենալով անգամ հիշել դրանք, որպես իրենց անդրանից ֆայլերի ասպարեզ:

Հասմիկը, և ոչ միայն նա, բոլոր այն դերասանները, որոնք քաառն էին եկել ժողովրդի միջից, երախտագիտության սրբազան զգացումով էին հիշում ժողովրդական ինֆնագործ խմբերը և աշխատում պահել իրենց կապը նրանց հետ:

Հասմիկը մի ֆանի տարվա դերասանունի էր, որ Թիֆլիսում, 1909-ին կազմակերպվեց ժողովրդական տունը: Ժողովրդական տունը, ուր կողֆ-կողֆի, ձեռք-ձեռքի տված գործում էին հայերն ու վրացիները, ռուսներն ու ուկրաինացիները, իր գործունեությամբ, մանավանդ առաջին շրջանում, հակադրվեց գրականության և արվեստի ասպարեզում աշխուժացած բուրժուական անկումային տրամադրություններին:

Դրա համար էլ առաջավոր հասարակական միտքը պայքարում էր, որ ժողովրդական տանը պատահական մարդիկ տեղ չգտնեն, որ նրա շուրջը, ընդհակառակը, համախմբվեն այնպիսի ուժեր, որոնք, Սուրեն Սպանդարյանի արտահայտությամբ՝ «իրենց անմիջական նըպատակն են դրել ժողովրդական լայն մասսաների լուսավորությունը և հոգևոր աստիճանի բարձրացումը»³²:

Դա մի օջախ էր, ուր եղբայրաբար համագործակցում էին ժողովուրդները՝ որպես պատասխան ցարիզմի կողմից հրահրվող ազգայնական կրքերին:

Ժողովրդական տանը գործում էին գլխավորապես քատերասեր ումեր՝ աշխատավորական խավերից: Նյութական ոչ մի շահագրգռվածություն չունենալով, բայց անսահման սիրելով բեմը, նրանք եռանդուն ոգևորությամբ նվիրվել էին քատերական գործին: «Սիրողների մեծ մասը, — հիշում է Հասմիկը, — պրոֆեսիոնալ քատերական աշխատողներ չէին, որովհետև այն ժամանակ, անգամ անուն հանած դերասանը հազիվ էր կարողանում մի կերպ գլուխը պահել քատրոնից ստացած շնչին աշխատավարձով: Այդ սիրողներից ոմանք գրասենյակային աշխատողներ էին, ոմանք էլ արհեստավորներ ու բանվորներ, մարդիկ, որոնք քատրոնն այնքան էին սիրում, որ օրվա հոգնեցուցիչ աշխատանքից հետո գալիս էին քատրոն՝ իրենց սիրած գործին ծառայելու համար»:

Ժողովրդական տան ռեպերտուարն էլ յուրահատուկ էր. ներկայացնում էին գլխավորապես ռեպիստ, ժողովրդին մոտ ու հասկանալի դրամատուրգներին, ինչպես Սունդուկյան, Շիրվանզադե, Օստրովսկի, Գոգոլ, Գորկի, Յագարևի և ուրիշներ:

Ժողովրդական տան ներկայացումներին քատերասերների հետ հանդես եկող դերասաններն էին Վարդուհին, Գեդեոն Միրադյանը, Զաբելը, Օլի Սևումյանը, Օլգա Դուլագյանը և ուրիշներ, դերասաններ, որոնց գոր-

ծունեութեան մեջ միշտ էլ ձգտում է դիտել ղեպի ժողովրդական առողխտորիան:

Ահա այս դերասանների շարքումն էր նաև Հասմիկը. նա մասնակցում էր այդ մեծ գործին, հրաժարվելով իրեն հասնող վարձատրութեանից. և այդ այն ժամանակ, երբ նյութական կարիքը նրանից անբաժան է եղել: Ժողովրդական ներկայացումներին մասնակցելը Հասմիկը համարում էր իր սրբազան գործը: Նա, ինչպես ժամանակակիցներն են վկայում, եռանդով և ոգևորությամբ էր գործում:

Այսպես էր նա ոչ միայն մինչև հռչակվելը, այլև այն տարիներին, երբ արդեն բավական մեծ համբավի տեր էր:

Ոչ մի բան չէր կարող նրան կտրել ժողովրդական տներից: Առաքատական քառուղիի ղեկավարները Հասմիկին շատ են համոզել թողնել ժողովրդական տունը, ուժերը շջլատել, լինել ավելի խոհեմ և հեռատես, անունը չկապել քառերասերների հետ, ընդհանրապես մի քառուղիի հետ, որը «ժողովրդի նաշակն է փչացնում» և այլն և այլն: Սակայն ոչինչ չէր կարող Հասմիկի համոզումը փոխել: Նա անդրդվելի մնաց նույնիսկ այն ժամանակ, երբ փորձ արին այդ հողի վրա հրապարակով նրան վարկաբեկելու: Նախ փորձեցին ժողովրդական տունը վարկաբեկել Հասմիկի աշխում: Չազդեց: Հետո փորձ արին Հասմիկին վարկաբեկել ժողովրդական տան գործիչների աշխում: Դա էլ չազդեց: Այդ ոտնձգությունը նրա հեղինակների համար միանգամայն անսպասելի կերպով

նիշտ հակառակ հետեանքներ տվեց: Թատերական հասարակությունը, հատկապես նրա դեմոկրատական խավը, մամուլը, նրա գործակից բնկերները ոչ միայն պաշտպանեցին Հասմիկին, այլև ներկայացած առիթն օգտագործեցին մեծաբեկու նրան. «Նրա անունը, — գրում էին նրան, — սերտ կերպով կապված է ժողովրդական ներկայացումների հետ, որտեղ տարիներ շարունակ ձրի, կամ շատ չնչին վարձատրությամբ սիրով մասնակցել է և շարունակում է մասնակցել բոլոր եռանդով»:

Ամեն անգամ, երբ Հասմիկի առաջ հարց է բարձրացել՝ Արտիստական բատրոն, քե ժողովրդական տուն, ապա նա, չնայած առաջինի հռչակին, միշտ էլ նախապատվությունը տվել է վերջինիս:

Բնորոշ է հետևյալ փաստը:

Արտիստական բատրոնում քատերաշրջանը սկսվելու էր «Չար ոգով», իսկ ժողովրդական տանը՝ «Քանդած օջախով», ներկայացումներ, որ պետք է տեղի ունենային միևնույն օրը և Հասմիկը երկուսումն էլ զբաղված էր: Մեկի մեջ խաղալու էր Զառնիշան, մյուսում՝ Սալոմե: Ուրեմն, ներկայացումներից մեկն ու մեկը կանգնած էր ծախողման վաճառքի առաջ: Չնայած Արտիստական բատրոնի ղեկավարության կտրուկ պահանջին՝ մասնակցել «Չար ոգուն», ինչպես և դրամատուրգի միջամտությամբ, — իսկ Հասմիկը անշափ պատկառում էր Շիրվանզադեի հեղինակությունից, — միևնույն է, սկզբունքը գերադասելով ամեն ինչից, հրաժարվեց Զառնիշան խաղալուց և հանդես եկավ միայն ժողովրդական տանը:

Այս վկայում է Հասմիկի սկզբունքայնության մասին դեռ այն տարիներին: Թատրոնի և դերասանուհու հարաբերություններն այն աստիճան լարվեցին, որ նա ստիպված եղավ հեռանալ, կամ ավելի նիշտ՝ Հասմիկին, քեզ գիտե՛ին, որ անփոխարինելի է, հեռացրին Արախտականից:

— Հասմիկը դեմոկրատական է, նրան ժողովրդական քառուղից չի կարելի կտրել, — այսպես էին արտահայտվում նրա և քշեամիները, և բարեկամները: Առաջինները աղայամիտ արհամարհանով, երկրորդները՝ ոգևորությամբ և նույնիսկ հափշտակությամբ:

Մամուլում մի անգամ չէ, որ արձանագրվել է, քեզ ինչպես նա «բարեխղճորեն առաջ է տանում իր հանձն առած ծանր խաղը»³³ և դրա դիմաց «քառերասեր հասարակության դեպի դերասանուհին տածած հարգանք»³⁴:

Միշտ շրջապատված բանվորներով և արհեստավորներով, ժողովրդի ծոցից դուրս եկած և նրան ծառայող ինտելեգենցիայի ներկայացուցիչներով, Հասմիկը դարձավ դեմոկրատական խավերի արտահայտիչը քառուղում:

Հասմիկը կապված էր առանձնապես երիտասարդության հետ. ուսանողների և աշակերտների սիրելին էր: «Այդ քառուղիի հանախորդների մեջ, — հիշում է նա, — ինձ ամենից շատ ոգևորում և ուրախացնում էին Ներսիսյան դպրոցի աշակերտները»: Թատերագետ Ս. Մելիսեթյանը, որ Ներսիսյան դպրոցի այդ շրջանի աշակերտներից է, հաստատում է դերասանուհու պատմածը: Հասմիկը

«մեզ մի տեսակ հարազատացել էր, — ասում է նա: — Նրան մերն էին համարում և սիրում: Թառերաւարհում նստած բանվորները, արհեստավորները, հասարակ գործակատարներն ու ծառայողները, ղեմակրատիկ մտավորականությունը, ուսանողությունն ու աշակերտությունը իրենց լավագույն զգացումների բոլորն արտահայտութեամբ գնահատում էին Հասմիկի տաղանդը, նրա անշահասեր ու անբիծ գործունեությունը, ղեպի հասարակ ժողովուրդը տածած նրա մեծ սերն ու անհուն հարգանքը: Կիսեին, որ նա ժողովրդական տան հետ կապված է ոչ թե ինչ-որ մերկանով շահերով կամ դերասանական փառասիրությամբ, այլ ներքին մահուր մղումով ու ձգտումներով, գիտակցելով, որ ինքն իր սիրող քնկերների հետ միասին անհրաժեշտ գործ է կատարում ժողովրդական լայն շերտերի գեղարվեստական դաստիարակության համար»³⁵:

Այսպիսի վկայություններ դարձյալ կարելի է բերել, մանավանդ որ նա բոլորի հիշողության մեջ էլ մնացել է որպես ժողովրդական տան հետ ամենից ավելի կապված դերասանուհի:

Հասմիկը կապ հաստատեց հեղափոխական շարժման ներկայացուցիչների հետ: Չի կարելի ասել, թե հստակ պատկերացնում էր հեղափոխական շարժման նպատակներն ու գաղափարները. «Նրանց գաղափարներն ինձ համար, — գրում է Հասմիկը իր հուշերում, — թեև մշուշով էին ծածկված, սակայն անբացատրելի մի ուժ ինձ փշուր էր ղեպի այդ երիտասարդները, և ես զգում էի, որ

նրանք ինչ-որ վեհ և բարձր գաղափարների են ծառայում»:

Քաղկենի միջավայրը շատ է փորձ արել համոզել դերասանուհուն՝ հրաժարվել, խզել կապերը այդ «վտանգավոր երիտասարդությունից», սակայն նա, ինչպես միշտ, այս դեպքում էլ միանգամայն ինֆնուորույն էր իր կողմնորոշման մեջ: Իր որոշումների մեջ հաստատ ու վրճարական լինելով, նա իր անձը վտանգի տակ էր դնում, և նույնիսկ ներկայացումներ էր կազմակերպում հոգուտ հեղափոխական երիտասարդության, այդ ձևով աջակից դառնում նրանց մեծ գործին:

Մշտական կապը բանվորների և արհեստավորների հետ, շփումը հեղափոխական շարժման առանձին ներկայացուցիչների հետ, ավելի հաստատեցին նրա աշխարհայացքի դեմոկրատական հիմքերը, շատ ավելի խորացրին նրա ստեղծագործության ժողովրդային բնույթը և այդպիսով միանգամայն օրինաչափ ու կայուն դարձրին նրա վերաբերմունքը դեպի հեղափոխության հաղթանակը:

Մի ժամանակակից պատմում է, թե ինչպես, երբ կարմիր բանակայինները Դիլիջան³⁶ էին մտնում, «Հասմիկը ժողովրդի գլուխն անցած դիմավորում է նրանց, ծաղկեփնջերով ծածկելով նրանց նանապարհը»³⁷:

Այս բոլորից հետո պատահական է արդյոք, որ մեր դերասանների մեջ Հասմիկը առաջիններից էր, որ ձեռնամուխ եղավ ներկայացումներ կազմակերպելու Հայաստանի գյուղերում Սովետական կարգերի հաստատման

առաջին իսկ օրերից: Զիբուխիում քնդանոթներն էին ու-
րառում, իսկ Հասմիկը Դիլիջանում և նրա շրջակա գյու-
ղերում ներկայացումներ էր կազմակերպում: Կամ պա-
տահակա՞ն է արդյոք, որ Հասմիկը Սովետական Հա-
յաստանում ազգային պետական քառորդի ստեղծման
մասին եղած որոշման առաջին արձագանքողներից է-
լավ, ինչպես և անդրանիկը՝ նրա խանդավառ գործիչ-
ներից, որոնց անվան հետ է կապված սովետահայ քառ-
որդի հիմնադրումը:

Իհարկե, սրանք պատահական դեպքեր չեն, այլ միան-
գամայն բնական և հասկանալի օրինաչափություն, մեկը
մյուսով պայմանավորված:

* * *

Սովետական կարգերի հաստատումը Հայաստանում
բախտորոշ դեր խաղաց հայ գեղարվեստական ինտելի-
գենցիայի, այս րվում և Հասմիկի համար:

Հասմիկը միանգամից գտնվեց կյանքի և գործի բա-
լուրդին այլ, միանգամայն նոր պայմաններում: Դերա-
սանունու կյանքը ինչպես քառորդում, այնպես էլ նրա
պատերից դուրս, մեծ բովանդակությամբ հագեցավ:

Սովետական կարգերի հաստատումից հետո Հասմիկը
հաստատ ոտք դրեց հասարակական գործունեության առ-
պարեզ, գործելու այնպիսի խանդավառությամբ, որ ե-
րախտապարտ ժողովուրդը նրան հասցրեց մինչև պետա-
կան գործչի աստիճանը: Հասմիկն առաջին հայ դրամա-
տիկ դերասանուհին էր, ընդհանրապես քառերական

ասպարեզում անդրանիկը, որին ժողովուրդն բնորեց Գե-
րագույն սովետի ղեկավար³⁸: Իր մի հողվածում Հաս-
միկն ասում է, թե ցարական և դաշնակցական մոռյլ ու
դաժան կարգերում հայ դերասանը, որ զրկված էր իր ֆա-
ղափացիական ամենատարրական իրավունքների պաշա-
պանությունից, երազել անգամ չէր կարող այսպիսի
բարձր պատվի մասին³⁹: Իսկ մի այլ հողվածում նա
պատմում է, թե ինչպիսի սիրով է ծառայում ժողովրդին,
հոգ տանում նրա համար, թե ինչպես իրեն դիմում են
մերք բնակարանի հարցով, մերք քոշակի, սանատորիա-
կան բուժման համար, երբեմն դպրոցական գործերով կամ
որևէ քաղամասում ջրմուղ անցկացնելու համար, և թե
ինչպիսի բավականությամբ է ինքը կատարում այդ բո-
լորը⁴⁰:

Մեր անցյալ քառերական բննադատությունը, ինչ-
պես արդեն մի առիթով ասվել է, այն միտքն է հայտնե-
ր թե Հասմիկը «ավելին կարող էր դառնալ լավ պայման-
ներում, քան իսկապես դարձել է»⁴¹: Սա ցույց է տալիս,
որ մեր քառերական բննադատությունն անցյալում կա-
րողացել է ոչ միայն գնահատել Հասմիկին, արժեքավո-
րել նրա բեմական ձիրքն ու օժտվածությունը, այլև նրա
մեջ տեսնել քաղաքացիական շարտահանությամբ կա-
րողություններ, որոնք դրսևորվել, երևան կարող էին
գալ կյանքի այլ, ավելի լավ պայմաններում:

Կյանքի նոր պայմանները վնասական նշանակություն
ունեցան Հասմիկի բեմական գործունեության համար:
Խոսքն այն մասին չէ, որ այժմ գնահատվեց ըստ ար-

ժանվույն: Խոսքը ոչ էլ այն մասին է, որ Հասմիկը, և նրա
հետ միասին մեր մյուս դերասանները, սկսեցին գործել
ազգային պետական քառորդում, ոչ էլ այն, որ սովետա-
կան քառորդում, ինչպես նաև պետք էր սպասել, Հասմի-
կը որպես դերասանուհի ավելի գնահատվեց⁴², շատ ավե-
լի վստահության արժանացավ: Մեր խոսքը վերաբերում
է նրան, որ ընդարձակվեց Հասմիկի կենսաճանաչողու-
թյունը:

Այսպես, ուրեմն, սոցիալիստական հիմունքների վրա
կառուցվող կյանքը դրեց իր կնիքը նրա մտածողության,
հետևապես և ստեղծագործության վրա: Այժմ նա վերա-
իմաստավորում էր իր խաղացած հին դերերը: Այդ նիշտ
է, բայց խնդիրն այն է, որ նրա ստեղծագործությունը,
ստեղծագործական կյանքն ընդհանրապես զարգացման
շատ ավելի բարձր մակարդակի հասավ: Մի կողմից կյան-
քի գորեղ ներգործությունը, մյուս կողմից այն նոր պա-
հանջներն ու հիմունքները, որոնց վրա կառուցվում էր
սովետական քառորդը, ըստ էության փրկարար դեր կա-
տարեցին Հասմիկի կյանքում՝ հանելով նրան այն փա-
կուղուց, որի առաջ, որպես արվեստագետ նա կանգնած
էր:

Հասմիկի մասին եղած բննադատական գրականու-
թյան մեջ այն միտքն է հայտնվել, քե՛ն նրա ստեղծագոր-
ծական տարերքը կենցաղային ժանրն է: «Նա ձգտում
ունեւ տարբեր ժանրերի դերեր խաղալու, սակայն նրա
ստեղծագործական տարերքն էր կենցաղային ժան-
րը»⁴³, — ասում է Լևոն Քալանթարը: Ինքը, Հասմիկը, այդ

կարծիքին չէր⁴⁴: Հակառակն ապացուցելու ջանքը, դերասանունու՝ տարբեր ժանրի դերեր խաղալու ձգտումը մեծ մասամբ դատապարտվել է և բացառվել այլ կերպ՝ գրամատիկական-հերոսական դերերում հանդես գալու սովորական փառասիրությամբ:

Կենցաղային դերերում Հասմիկն իսկապես անգուգական էր: Այդ մասին շատ անգամ է գրվել ու ասվել: «Այդ բնագավառում, — գրում է նույն Քալանթարը, — քերես նա արդեն մրցակից չունեւ հայ դերասանուհիների մեջ»⁴⁵: «Այսօր Հասմիկը, — գրել է Կարա-Դարվիշը, — լավագույն կենցաղական արտիստուհին է մեր բեմի վրա: Այդ ասպարեզում նա անգնահատելի և անփոխարինելի է միանգամայն»⁴⁶:

Դա նիշտ է, իհարկե: Սակայն մեկ անգամ և նիշտ կերպով ստացված տպավորությունը մեր բննադատությունը պահպանեց ուժի մեջ և այն ժամանակների համար, երբ այդ բնութագրությունը Հասմիկի համար արդեն հնացել էր:

Կենցաղայնությունը Հասմիկի նախասովետական տարիների ստեղծագործության ամենարճնորոշ գիծն է եղել: Եվ դա ոչ քեւ նրա համար, որ կենցաղագրական տիպերի կերտման մեջ մրցակից չունեւ: Այդ շրջանում էլ Հասմիկը կենցաղային տիպերի շրջանակից դուրս գալու պահանջ էր գգում: Եվ, սակայն, նրա կատարած ամեն մի փորձ, ինչպես և ձեռք բերած ամեն մի համեմատական հաջողությունը շարունակում էր իր վրա կրել կենցաղայնության դրոշմը: Հարցն այն չէ, որ նա կոչված էր կեն-

ցաղայինի համար և համեմատաբար բույլ էր դրամատի-
կական, ողբերգական դերերում: Խնդիրը դերը կամ ժան-
րը չէր, այլ ելակետը, մոտեցումը, ըմբռնումը: Նրբ սուր
դիտողականությունը, մանկական տարիներից կու-
տակած հարուստ տպավորությունները, ժողովրդական
կյանքի, իստ ու կացի նաեւ շողությունը այսպես թե-
այնպես բավական էին և տաղանդավոր կնոջը հնարավո-
րություն էին տալիս ստեղծելու մեկը մյուսի ետեւից, մե-
կը մյուսից տարբեր վառ ու տպավորիչ, կենցաղային ի-
մաստով միանգամայն համոզիչ կերպարներ, ապա խորը
դրամատիկական, առավելապես ողբերգական դերերի
համար անհրաժեշտ էր ընդհանրացում, երևակայության
մեծ քոիչք:

Երեակայության ուժով ըմբռնելու իր տեսադաշտից դուրս գտնվող կամ ժամանակով ու տարածությամբ իրենից հեռու ապրող հերոսամիտների ներքին աշխարհը՝ մոտենն ու ապրումները: Եվ այդ պատճառով դերասանունին, որի մասին սովորաբար ասել են, թե «իր ուրույն կնիքն է դնում ստանձնած ամեն մի դերի վրա», հերոսական-դրամատիկական կերպարներ կատարելիս ստիպված հենվում էր ուրիշ դերասանունիների՝ Սիրանույշի, Մայսուրյանի խաղերի վրա: Իհարկե, նա չէր կարող Սիրանույշի կամ Մայսուրյանի հետ ունեցած մրցության մեջ շահել, որովհետև զրկված էր ինֆնուրույնությունից, սեփական մոտեցումից, մինչդեռ կենցաղային դերերում նա ինֆնուրույն էր, ոչ կրկնող: Ուրեմն՝ ոչ թե բնական ձիրքի պակասն էր, կամ տաղանդի բնույթն ու ուղղությունը, ինչպես կարծվել է, այլ ինֆնուրույն մոտեցման, կուլտուրայի, ընդհանուր էրուդիցիայի պակասն էր, և մյուս կողմից էլ երևույթների կենցաղային միակողմանի ընկալումը, որոնք բույլ չէին տալիս դրամատիկական-հերոսական բնագավառում նույն անգուգական հաջողության հասնել, ինչ-որ կենցաղային դերերում: Եվ եթե դերասանունին, ինչպես վկայում է մեր անցյալ ֆննդաաւորությունը, երբեք հատուրիալիզմի մեջ չի ընկել, միշտ պահպանել է շափի զգացումը, հավատարիմ է մնացել ռեալիզմին, ապա դա պետք է բացատրվի ժողովրդի հետ ունեցած նրա անընդհատ կապով, նրա դեմոկրատական կենսագգացողությամբ:

Ահա հենց այդ աեսակետից էլ գործունեությունը սո-

վետական քառորոնում Հասմիկի համար վնասական եղավ:
Թատերական բննադատությունը ժամանակին միանգամայն ճիշտ կերպով նկատել է, թե մինչև սովետական կարգերի հաստատումը ակներև էր, որ Հասմիկը քակոխում է իր արվեստի հասուն շրջանը և դառնում խոշոր դերասանուհի: Բայց ակներև էր նաև այն, որ նրա ստեղծագործությունը հանալս տարածվում էր կենցաղային փաստերի վերարտադրման մեջ և միայն ի բնե՝ նրան հատուկ մի տեսակ հոտառությունը և բնածին գեղջկական խելքը փրկում էին նրան նատուրիալիզմի մեջ մխրելու վտանգից: Նրա ստեղծագործած կերպարները տիպական էին միայն այն իմաստով, որ նա ընդհանուր կարողանում էր հյուրեկ և վերին աստիճանի տպավորիչ կերպով մարմնավորել մասնավորի մեջ, սակայն այդ կերպարների մեջ դեռ չէր զգացվում հակառակը, այսինքն՝ մասնավորի ընդհանրացումը, ուստի և ըստ մեծ մասի, նրանք ընկալվում էին որպես կենցաղային գունեղ փաստեր և նրանց մեջ պակասում էր ստեղծագործական վերջին, եզրափակիչ ակտը⁴⁷: «Ահա այս էր, որ տաղանդավոր Հասմիկին դեռ մնում էր նվաճել: Եվ իր ստեղծագործական պրակտիկայում սովետական քառորոնում նա փայլուն կերպով նվաճեց այդ»⁴⁸, — ասում է Քալանթարը, այսինքն այն ռեժիսորը, որ 20-ական րվականների սկզբին խոշոր դեր է խաղացել սովետական քառորոնում: Գործած հին դերասանների և առանձնապես Հասմիկի գաղափարական-գեղարվեստական վերափոխման մեջ:

Ճիշտ է, ոչ միանգամից, բայց աստիճանաբար, Հասմիկը իր գործունեության սովետական շրջանում կարողացավ ազատագրվել արվեստի այն կողմերից, որոնք անցյալից գալով՝ խանգարում, կաշկանդում էին և բույլ չէին տալիս նրան գեղարվեստական մեծ քնդհանրացումներ կատարել:

Ազատագրվելով դրանցից՝ Հասմիկը մեր մի շարք դերասանների նման շնափշտակվեց ռեժիսյորների ֆորմալիստական բնույթի նորամուծություններով, որոնք վրտանգի տակ էին դնում քառերոնի ռեալիստական առաջխաղացումը:

Ժամանակին ֆննդատությունը ուշադրություն է դարձրել այդ հանգամանքի վրա: Կարելի է օրինակներ բերել: «Ռեկվորի» առաջին ռեժիսյորությունը սովետահայ քառերոնում, ինչպես ժամանակին նշել է ֆննդատությունը, կոմեդիայի սոցիալական էության բացահայտումը փոխարինել էր բուֆֆոնդայնությամբ: Գոգոլյան ներկայացման ռեցենզենտը գրում է. «Բուրջալյանը գերադասեց ուժեղացնել երգիծաբանական էլեմենտը և հասցրեց «Ռեկվորը» մինչև բուֆֆոնդայնության գրեթեակի ձևով»⁴⁹: Նույն այդ ֆննդատությունը նշել է նաև, որ Հասմիկը այն փոփոխությամբ դերակատարների շարքումն էր, որ շենքարկվելով ռեժիսյորական մտահղացմանը, հարազատ էր մնացել գոգոլյան ռեալիզմին կամ ինչպես ֆննդատուն է ասում՝ «ավելի շեղվելով ռեալիզմի կողմը»⁵⁰: Հասմիկի Աննա Անդրեևնան գուրկ չէր գույների այնպիսի խտացումից, որ ենթադրում էր գո-

գոլյան ռեպիզմը: Եվ դրա հետ միասին այս կատարման մեջ զգացվում էր դարաշրջանի շունչը, այնքան կոլորիտ, որ նրա կարմրաքշիկ ֆադաֆապետունին հիշեցնում էր Կուստոդիևի կտավները, որոնց մասին դերասանունին բերես չգիտեր էլ: Աննաշակոյան, հավակնոտության, նդնիմ հետաֆրեությունների, բնդհանրապես գավառայնության այնպիսի զգացողությամբ էր աչքի բնկնում այդ սատիրական դերակատարումը, որ Հասմիկին համարձակորեն դարձնում է, Օլգա Մայտուրյանից հետո, Աննա Անդրեևնայի լավագույն դերակատարը հայ քառու-նում:

Կարելի է և այլ օրինակներ բերել: Բավական է հիշել «Խաթաբալայի» և «Պեսյույի» բեմադրությունները սովետահայ քառունում ֆանական քվականների վերջերին: Հասմիկի քե Խամփերին, քե Շուշանը ոչ մի կապ չունեին Սունդուկյանին վերանայելու տենդենցների հետ: Հասմիկի խաղի և բեմադրության բնդհանուր բնույթի մեջ հակասություն էր առաջանում, խախտվում էր ներկայացման ռեական միասնությունը:

«Պեսյույի» բեմադրողը (Ա. Գուլակյան) պատմում է, քե ինչպես մի փորձի ժամանակ, այլես չհանդուրժելով կլասիկ դրամատուրգին արդիականացնելու տենդենցով տարված ռեժիսյորի ֆորմալիստական հնարամտությունները, հրաժարվել է նրա կամքը կատարելուց, առանձնացել ու լաց է եղել, բացատարելով, որ ինքը ոչ մի կերպ ներհուստ չի համոզվում, քե Սունդուկյանին անհրաժեշտ է փոփոխության ենթարկել: Ռեժիսյորն ստիպ-

ված էր ակամա նահանջ կատարել և բույլ տալ, որ Հասմիկը մնա տրադիցիոն բմբոնման շրջանակներում: Այս միշտ է: Սակայն սխալ կլինի կարծել, որ դա պահպանողականության արտահայտություն է: Ճիշտ հակառակը, դերասանուհու առողջ ինտուիցիան չէր կարողանում հաշտվել այն ամենի հետ, որ կապ չունեն ռեալիստական քառրոնի հետ: Եվ ռեալիզմի այդպիսի հետևողական ու հաստատակամ պնդողությունը, նրա խաղը դեռ ֆանտական րվականներին դարձնում էր սկզբուն-
ֆային՝ բեմական արվեստի զարգացման հեռանկարի տեսակետից: Հասմիկը պաշտպանում էր անցյալ ռեալիստական-դեմոկրատական տրադիցիաները, որոնց հիման վրա ծնունդ առավ և կազմավորվեց սոցիալիստական ռեալիզմը սովետահայ քառրոնում:

Այս փաստերը կրկին ու կրկին հաստատում են դերասանուհու սկզբունքայնությունը, այն անշեղ հավատարմությունը, որ նա միշտ հանդես է բերել դեպի ռեալիստական արվեստը: Այնքան ուժեղ և խորն է արմատացած այդ գգացումը դերասանուհու մեջ, որ իր բեմական գործունեության 30-ամյակի հոբելյանական երեկոյին ասված շնորհակալական խոսքի մեջ, դառնալով քառրոնի երիտասարդ ուժերին, երկու խորհուրդ է տվել, նախ՝ «լինել միշտ աշխատասեր» և ապա՝ «լինել միշտ սկզբունքային, երբեք չդավանանել սկզբունքին»⁵¹: Հասմիկն իրավունք ուներ այդպես արտահայտվելու, որովհետև նրա կյանքը սկզբունքայնության բարձր օրինակ էր:

Բացասելով ֆորմալիզմի առանձին արտահայտությունները մեր քաղաքում՝ Հասմիկը գտնվում էր քա-
տերական այն առաջավոր գործիչների շարքում, որոնք
սպրելով սովետական դերասանի կազմավորման պրո-
ցեսը, պաշտպան էին կանգնում քառորոնն իսկապես ա-
ռաջ մղող նոր և առողջ երևույթներին:

* * *

Հասմիկի և, իհարկե, ոչ միայն նրա, ստեղծագործա-
կան կյանքում վնասական դեր խաղաց սովետական դրա-
մատուրգիայի ծնունդը, այն դրամատուրգիայի, որը նոր
էր իր բեմատիկայով, առաջ փաշած գաղափարներով,
փաղափական սրուքյամբ և նպատակասլացությամբ,
պատկերած մարդկանցով ու փոխհարաբերություննե-
րով:

Սովետահայ քառորոնում առաջին նշանակալի փայլն
այդ ուղղությամբ Կ. Տրենյովի «Էյուրով Յարովայա»
պիեսն էր, որ ներկայացվեց 1927-ի մայիսի 7-ին: Այս
պիեսի բեմադրությունը նախապատրաստված էր գլխա-
վորապես այն պայմանով, որ մինչ այդ սովետական ա-
ռաջավոր քառերական հասարակայնությունը մղում էր
սովետական բեմատիկայի համար: Թատրոնը դեռ նոր
էր բոլորում իր գոյության առաջին տարին, ու նրա մա-
սին ամփեց «դեռևս չի գտել իր հողը, իր դեմքը և շարու-
նակում է որոնումները և վարանումները»⁵²: Այս ահա-
զանգին հաջորդեց ավելի կտրուկ պահանջ՝ փայլել կյան-
քի հետ, այսինքն, որ քառորոնը պետք է «ըմբռնի ժամա-

նակի ոգին և արտացոլի այն», որից և կախված է քաա-
 րոնի «կենսաունակությունը և նրա ապագան», երե նա
 կամենում է լինել «նոր կառուցվող կյանքի լավագույն
 օժանդակը, նոր գիտակցությունը կազմակերպող գեղեց-
 կագույն գործիքը»⁵³: Սակայն այդ պայմարը շատ ավելի
 սուր բնույթ բնդունեց, երբ նկատվեց դարաշրջանի այ-
 րող հարցերից քաառոնը կտրելու, մեկուսացնելու բա-
 ցահայտ ձգտում, բնդհանրապես ապոլիտիկ դիրքավո-
 րում, դեպի էսթետացումը կատարվող նահանջի փորձեր:
 Այդ պայմարն ուղղված էր այն բանի դեմ, որ անցյալ
 դրամատուրգիայի կլասիկ նմուշների կողմին տեղ էին
 գրավում նաև բուրժուական գրականության անկման
 շրջանի հեղինակները: Զոխտելով սովետական քաառո-
 նում կլասիկ դրամատուրգիայի խոշոր դերն ու տեղը, ա-
 ռաջավոր սովետական քաաերական հասարակայնություն-
 նը Մեաերլինկով և Ռալլով հափշտակվելու մեջ, դի-
 տում էր քաառոնի քավագոր անկման վտանգը: Կուսակ-
 ցական մամուլն այդ առթիվ արտահայտվելով գրում է,
 րե «սա ոչ միայն նահանջ, այլ խայտառակ պարտու-
 րյուն է»⁵⁴: Սակայն կային և այնպիսիները, որոնք նման
 հարձակումները ծայրահեղ համարելով, արդարացնում
 էին վերոհիշյալ դրամատուրգների պիեսների բեմադրու-
 րյունը, ասելով, րե դրանք, «Թեև իդեոլոգիայով մի էին
 տարբեր, սակայն գեղարվեստական արժանիքներ պա-
 րունակող կլասիկ մեր ռեպերտուարի»⁵⁵ մեջ կարող են
 մտնել: Սակայն դրան հակառակ, անցյալ ժառանգու-

Քյան նկատմամբ բննադատական դիրք բռնողները, այդ
բովում և բանաստեղծ Գուրգեն Մահարին, տարբերու-
թյուն էին դնում «Ռեպորթի», «Ուրիել Ակոստայի»,
«Պատվի համարի» և Ուայլդի ու Մեաներլինկի դրամա-
ների միջև. երե վերջինները որակում էին ավելորդ, ան-
արժեք⁵⁶, ապա առաջինները համարում էին հետաքր-
հիր և բեմադրության արժանի, որովհետև «մերկացնում
են հին հասարակարգի խոցերը»⁵⁷: Պահանջ էր դրվում
արմատախիլ անել Բազենիական հաշակի ազդեցու-
թյուններ և, ինչպես կուսակցության 12-րդ համագումարն
էր պահանջում քառորդներից՝ «հանուն կոմունիզմի
մղվող պայքարի իդեալների սխառեմատիկ մասսայական
պրոպագանդայի համար»⁵⁸ քառորդը դարձնել սովետա-
կան մարդկանց գաղափարական դաստիարակության յո-
ղախներից մեկը:

Թաւրոնի ղեկավարությունը չէր կարող համապա-
տասխան հետևություններ չանել: Այդ մասին է վկայում
Բեկուզ այն ինտերվյուն, որ տվել է մամուլին քառորդի
Գլխավոր ռեժիսյոր Լեոն Ֆալանքարը: «Հին, կլասիկ ռե-
պերտուարը, — ասում է նա, — ինչքան էլ մեծ գեղարվես-
տական բնույթ կրի, ունի միմիայն պատմական, դաս-
տիարակչական արժեք և այդ ռեպերտուարը չի կարող
բավարարել ժամանակակից պահանջներին և խնդիրնե-
րին, որովհետև ժամանակակից քառորդն հաճախող հա-
սարակությունը պատասխան է փնտրում իրեն հուզող
մտքերին և գաղափարներին»⁵⁹: Չունենալով իր տրամա-
դրության տակ ինֆնուրույն պիեսներ, քառորդը, բնա-

կանաքար, ռուսական սովետական դրամատուրգիայի կողմն է իր հայացքը դարձնում, բնութելով մի շարք պիեսներ, որոնց մեջ, սակայն, համեմատաբար ուշադրության արժանին Ա. Լունաչարսկու պիեսներն էին, ինչպես օրինակ՝ «Կարմիր դիմակը», «Թույներ», այդ բոլորում և մի փոքր ավելի վաղ բեմադրված «Ազատագրված Դոն-Կիխոտը»: Այս ամենը վկայում էր քառորդում առաջացած նոր բեկման մասին: Մամուլում գտնում ենք նոր պիեսների բողած տպավորության նկարագրություն: Օրինակ՝ մի ներկայացման մասին գրված ռեցենզիայում կարդում ենք. հասարակությունը «հեռացավ դանլինից՝ գործելու, ստեղծելու և պայքարելու»⁶⁰: Իսկ միաժամանակ հետո, այդ արդեն «Լյուրով Ֆարովայի» բեմադրության նախօրյակին էր, մամուլն այն կարևոր բնդհանրացումն էր անում, թե մեր քառորդը ևս «նշտում է իր իդեոլոգիական գիծը»⁶¹:

Բացի «Թույներից», որի նյութը ֆաղված էր սովետական իրականությունից, Լունաչարսկու դրամատիկական երկերը, ինչպես և այս շրջանում բեմադրված մյուս պիեսները մեր կյանքի պատկերը չէին կազմում: Լունաչարսկին իր առաջ ֆաշիզմ և շոշափած կարևոր հարցերը ժամանակակից կյանքի օրինակով լուծելու փոխարեն, իր պիեսներում դիմում էր գլխավորապես գրական-փիլիսոփայական սիմվոլներին, պատմական գուգանեոներին և դրա հետևանքով ֆաղաֆական սրությունը կորչում էր և պիեսը ստանում էր ավելի վերացական, հայեցական բնույթ: Չնայած դրան, պետք է ասել, որ այդ պիես-

ներն այնուամենայնիվ մի քանի առաջ էին անցյալի համեմատությամբ և հնարավորություն էին տալիս հեռումնալու «մինչ այժմ բեմադրվող ապոլիտիկ, անբովանդակ» և «մեշշանական-հոգեբանական պիեսներից»⁶²;

Քատրոնի շուրջը ծավալված այդ սուր պայքարի առաջին հաղթանակը «Լյուրով Յարովայայի» բեմադրությունն էր: «Լյուրով Յարովայա» պիեսով սովետական քատրոնը ոտի դրեց գործունեության մի նոր շրջան: Եվ այժմ, երբ պատմական հայացք ենք գցում տեսնում ենք, որ «Լյուրով Յարովայան» էտապային բեմադրություն հանդիսացավ քատրոնի դեմքը և ուղղությունը որովայն տեսակետից: Եվ իսկապես, «Լյուրով Յարովայան», որ սովետական մարդկանց պատկերման անդրանիկ ամենալուրջ փորձն էր, ապահովեց մեր քատրոնի շրջադարձը դեպի սովետական բեմատիկան: Այս շրջադարձը խորացավ և նոր զարկ ստացավ, երբ սովետահայ քատրոն մուտք գործեց ռեժիսյորական նոր սերունդը և մեկը մյուսի ետևից բեմ բարձրացան Վ. Իվանովի «Զրահագնաց 14—69», Դ. Ֆուրմանովի «Խոռովություն», Բ. Լավրենյովի «Բեկում», Բ. Ռոմաշովի «Հրե կամուրջ» և ժամանակակից այլ պիեսներ:

Եվ զարմանալի չէ, որ ինչպես դրամատուրգները, այնպես էլ քատրոնն իրենց ստեղծագործության համար մեծ մասամբ անհատնում նյութ գտան նախ և առաջ ռոպյուցիայի հաղթանակի և ֆաղաֆացիական կոիվների հետևական դրվագների պատկերման մեջ: Անդրանիկ ազգային պիեսը սովետական բեմատիկայով, որ գեղար-

վեստական արժեք էր ներկայացնում, դարձյալ պատկերում էր նույն նյութը՝ ժողովրդի հերոսական պայքարը Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատելու համար: Մենք նկատի ունենք Վ. Վաղարշյանի «Օղակումը»:

Մամուլն անմիջապես արձագանքեց «Լյուրով Յարովայան» բեմադրելու ռոշմանը և մինչև ներկայացումը իր էջերում հրապարակեց մի փոքրիկ հոդված, նպատակ ունենալով լուսաբանել պիեսի բովանդակությունը, գեղարվեստական արժանիքները և նրա նշանակությունը մեր քաղաքին համար: Մեր մամուլը ոչ մի ժամանակակից պիեսի այդպիսի բարձր գնահատական չի տվել: Հոդվածագիրը համոզված էր, որ այն «մի օրինակելի նմուշ է ժամանակակից դրամատուրգիայի»⁶³, այդ պատճառով էլ նա «բացառիկ առեղ պիեսի գրավի ռեպերտուարի մեջ»⁶⁴:

Տրենյովի պիեսի բեմադրության փաստը մամուլը գնահատեց բարձր: «Տրենյովի «Լյուրով Յարովայան» պիեսի բեմադրությունը պետքատրոնում, — գրում է առաջին ներկայացման ռեցենզենտը, — մի նոր հաղթանակ պիեսի համարել քաղաքին ղեմի և ուղղության հարցում: Առաջին անգամ իր 6-ամյա գոյությունից հետո մեր քաղաքին բեմից հինչեց փաղափայտական կոիվների, գաղտնի աշխատանքի, հեղափոխական հերոսական պայքարի պատմությունը»⁶⁵: Բայց միաժամանակ փնադատին չի գոհացրել բեմադրող ռեժիսորի աշխատանքը: Նա ասում է, որ Տրենյովի պիեսը պետք էր բեմադրել «հեղափոխական ռեալիզմի» ոգով, մինչդեռ այս ներ-

կայացումը ոնների խառնուրդ է: Դրա համոզիչ բացատրությունը ավել է բեմադրող Լ. Քալանթարը: Վերջինս ասում է, քե «Քույնի» բեմադրությունից սկսած կատարել է գիտակցված նախանշ ֆորմալիստական դիրքերից: «Ե՛կ այդ, քե մանավանդ նրան հաջորդող «Լյուրով Յարովայայի» բեմադրությունների մեջ ես արմատականապես փոխեցի պատկերների (օբրազների) կերաման սկզբունքը, գիտակցաբար հրաժարվեցի այդ բնագավառում ձևական որոնումներից և աշխատանքի նիմնաբար դարձրի այն, ինչ կոչվում է կենսական ճշմարտություն: Բայց այստեղ էլ ես դեռ միջին նախապարհի վրա էի: Այնինչ մարդկային մատերիալը ես արդեն կազմակերպում էի ռեալիստորեն, այդ երկու ներկայացումների արտաքին ձևավորումը դեռևս կրում էր ֆորմալիստական կնիք»⁶⁶:

Նկատենք, որ մի բննադատ այդ բոլորով հանդերձ, ասում էր, քե «Լյուրով Յարովայան» իրոք որ քառորոնի պատմության իդեոլոգիական փայլուն էջն է կազմում»⁶⁷:

«Լյուրով Յարովայայում» Հասմիկը հանդես եկավ Գլխավոր հերոսուհու դերում:

Մենք ոչ միայն տարօրինակ շենք գտնում, այլև միանգամայն ճիշտ ու բնական ենք համարում, որ քառորոնի գեղարվեստական ղեկավարությունը Լյուրով Յարովայայի դերը վստահել է Հասմիկին, որը, համենայն դեպս, հռչակված չէր դրամատիկական-հերոսական դերերով: Պատահական չենք համարում, որ սովետահայ

թատրոնի պատմության մեջ սովետական կնոջ առաջին դերակատարը եղել է Հասմիկը:

Լյուբով Յարովայայի դերակատարումը, ինչպես և պիեսի մի փանի այլ կերպարների բեմական մարմնավորումը, նորություն էր: Առաջին անգամն էր, որ դերասաններին առիթ էր ներկայանում պատկերել սովետական մարդկանց: Մի բան պարզ էր, որ այս նոր դերերը չի կարելի խաղալ այնպես, ինչպես խաղացել էին մինչ այդ, իսկ քե ինչպես պետք էր խաղալ, պարզ չէր, պետք էր որոնել, գտնել: Այս իմաստով «Լյուբով Յարովայա» բեմադրությունը դերասանների համար ստեղծագործական տեսակետից ևս շրջադարձային նշանակություն ստացավ: Նոր մարդկանց, ընդհանրապես սովետական բեմատիկայի գեղարվեստական ընդհանրացումը բնականաբար իր հետ բերեց բեմական արվեստի նորորակ գծեր և հատկություններ:

Բացի Հասմիկից, սովետական մարդկանց և դեպի հեղափոխությունը հակվողների դերերով, այս ներկայացման մեջ զբաղված էին նաև Հրաչյա Ներսիսյանը (Կոշկին), Ավետ Ավետիսյանը (Շվանդիա), Գրիգոր Ավետյանը (Գորնոստան), Համբարձում Խաչանյանը (Պիկալով) և ուրիշներ:

Թատրոնը սովետական կնոջ պատկերման անդրաձևիկ փորձը չվտանգելու համար, բնական է, պետք է կանգ առնեք մի այնպիսի դերասանուհու վրա, որը հերոսուհիներ խաղալու փորձ ունենալով հանդերձ, իր ստեղծագործության բնույթով և բեմարվեստի նախա-



Էփեմիա
(«Պեպո»)



Խամփերի («Խաթաբալա»)

դրյալներով առավելագույն չափով մոտ էր սովետական քատրոնի պահանջներին՝ բնդհանրապես, և նոր-նոր միայն կազմակերպվող բեմարվեստի սոցիալիստական ոնին՝ մասնավորապես:

Այդպիսի դերասանունի էր ամենից առաջ Հասմիկը: Մի դերասանունի, որի ստեղծագործության մեջ, ինչպես արդեն տեսանք, հենց սկզբից շատ ուժեղ է արտահայտվել ժողովրդայնությունը, բնդհանրապես դեմոկրատիզմը: Եվ նրանք, որ Հասմիկին տեսել են ոչ միայն այժմ, այլև անցյալում, դերասանունուն գնահատելիս վկայում են նրա բեմարվեստի մեջ այդ առողջ կողմերի հիմնավոր ու արմատացած առկայությունը: «Ժողովրդական առողջ տարրը, — գրում է Գեբեների Գեմիրեյանը Հասմիկի մասին, — նրա բնական օպտիմիզմը, նրա զարգացման լուսավոր հեռանկարները — այս ամենը շարունակ զգացվել է տաղանդավոր դերասանունուն գործունեության մեջ»⁶⁸: Բացի դրանից, Հասմիկը շատ բնդհանուր կողմեր ուներ Տրենյովի պատկերած հերոսունուն հետ ոչ միայն աշխարհագրագրության կազմից, այլև իր կյանքի պատմությամբ: Բավական է դերասանունուն կենսագրությունից հիշել քեկուզ այն վատար, որ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման համար մղված պայքարի շրջանում Հասմիկը շատ մոտ էր կանգնած պատմական իրադարձություններին, բազմաթիվ կոնիկների ա-մենաամենդ օրերին ժողովրդի մեջ է եղել ու նրա հետ:

Յարովայան ուսուցչունի էր, Հասմիկը՝ ժողովրդական քատրոնների հետ կապված դերասանունի, մի խոս-

Իով, երկուսն էլ ժողովրդի ամենալայն խավերին ծառայող հասարակական գործիչներ էին: Թեև տարբեր առիրներով, բայց երկուսն էլ կապված էին հեղափոխական բնդհատակյա խմբակների հետ: Երե Յարովայան, ինչպես մի ոուս դերասանուհի է ասում, օգնել է բոլշևիկներին, քա՛մցրել նրանց դպրոցում, ներհնատներում, ապա Հասմիկը, ինչպես արդեն տեսանք, նրանց օգտին ներկայացումներ է կազմակերպում: Երե Բաղա՛մացիական կրոնիկների ժամանակ Յարովայան երեսուն, նույնիսկ ավելի վերստ ու՛մով է անցնում, որպեսզի կարմիրներին հայտնի սպիտակների մոտենալու մասին, ինչպես և իր օգնությամբ ու ծառայությունն առաջարկելու համար, ապա Հասմիկը, այդ արդեն հայտնի է, կապվում է Դիլիջանի հեղկոմի հետ և ներկայացումներ կազմակերպում գործմասերի և գյուղերի համար:

Յարովայայի դերը պատրաստելիս կարո՞ղ էր նա չհիշել իր կյանհի դիլիջանյան օրերը:

«Ոչ դեկտեմբերյան ցուրտը. — պատմում են ժամանակակիցները, — ոչ նյութական կարիք չէին բնկնում նրան և նրա շուրջը համալսմբվածներին: Նա ոգևորությամբ ներկայացումներ էր տալիս Դիլիջանում, ապա ու՛մով շրջում գյուղերը և ներկայացումներ կազմակերպում»⁶⁹: Բեմադրում են «Պեսպո», «Փարիզի կեմունան»: Ոչ գրիմ ունեին, ոչ կեղծամ, ոչ զգեստ և ոչ էլ բեմական հարմարանք, բայց խաղում էին ոգևորությամբ, իրենց կատարած գործի բարձր գիտակցությամբ, այն խոր հավատով, որ իրենց ներկայացումները հաստատում են

նորանվան իշխանության դիրքերը: Մի ժամանակակից պատմում է, քե ինչպես Պաղոս-Ֆիլիսա գյուղի գեղջկուհի Խանումը ներկայացումից հետո Հասմիկին և մյուս «ղերասաններին» հրավիրում է իր տուն կարտոֆիլ (այն ժամանակ միակ սնունդը) ուտելու, ողջունելով նրան այսպես. «Հասմիկ, բո եկած նամփեն կանաչ բսնի, վայ, էս ինչ լավ բան է եղել քատրոնը»⁷⁰:

Այս ընդհանրությունները պարզ է, որ պետք է իրենց դրական դերը կատարելին ղերասանուհու կյանքում, կյուրով Յարովայայի կերպարը մոտ ու հարազատ դարձնելով նրան:

Թատերական բնագաղափարները ժամանակին առանձնապես զոն է մնացել երկու դերակատարից՝ Հասմիկից և Արուս Ոսկանյանից, որը կատարում էր նրա հակառակորդի՝ Պանովայի դերը: Իսկ մյուսների մասին, ասված է, որ «ընդհանուր առմամբ հաջող էին, սակայն ասված է, որ «ընդհանուր առմամբ հաջող էին, սակայն չափան քացակայություն, որը նորից քացատրվում է այն հանգամանքով, որ մեր քատրոնի ստեղծագործող պերսոնալը լրիվ ծանոթություն չունի 1918—1919 թթ. միջավայրին»⁷¹: Հասմիկի կապակցությամբ, ընդհակառակը, նշվել է, քե «լրիվ պատկերացվեց տիպը... տալով ազդու և լրիվ խաղ»⁷²:

Բեմադրող ռեժիսյոր Լևոն Քալանթարի ընդհանուր մտահղացումը՝ քե ինչպես հեղափոխական գաղափարները հաղթանակ տարան ժողովրդի ամենալայն խավերի մեջ, քե ինչպես հեղափոխական իրադրությունը շարժա-

յին մարդկանց հերոսներ է դարձնում՝ իր մարմնացումը
գտալ Հասմիկի պատկերած Լյուբով Յարովայայի մեջ:

Ժամանակակիցների հիշողության մեջ քարմ է մնա-
ցել Հասմիկի խաղը առաջին ու վերջին գործողության
մեջ: Հոգնած, փոշոտ, երկար նանապարհ անցած, պարզ
ու հասարակ մի վարժունի էր դա: Ուշագրավ էր նրա
գրույցը Պանովայի հետ. վերջինս ագրեսիվ էր, բուռնու-
որին Հասմիկի Յարովայան հակադրում էր պարզություն,
շիտակություն, ազնվություն և խորին համոզվածություն:

Հասմիկի Յարովայան մեծ ազդեցության էր հասնում
հատկապես վերջում, երբ համոզվում էր, թե ով է իր ա-
մուսինը՝ Յարովայը և հոգեկան ծանր պայքարից հետո
հեղափոխական շահերը վեր դասելով իր անձնական եր-
ջանկությունից, անողոք դատաստան էր տեսնում ամուս-
նու նկատմամբ: Դերասանուհին համոզում էր, որ այդ
մեղմ, բայց խորն ապրող կինը կարող էր անխնա լինել,
իր մեջ այնքան ուժ և արիություն գտնել, որ խեղդի հո-
գու խորհում բուն դրած սերը, նրա հետ կապված բոլոր
բնիւշ հիշողությունները:

Ամենաթեթև շեղումը հեղինակից՝ դերասանուհուն
կարող էր կանգնեցնել մի կողմից պաքետիկայի վտան-
գի առաջ՝ հերոսությունը պատկերելիս, մյուս կողմից՝
մեկոդրամատիզմի, երբ Յարովայան կանգնած է հոգե-
կան ալեկոծումների առաջ: Սակայն Հասմիկը ոչ միայն
բարեհաջող կերպով կարողացել է խուսափել մեկից
մյուսից, այլև իր գուսպ ու զարմանալի հավաք կատար-
մամբ թերևս առաջինն է եղել, որ գտել է պարզ ու ան-

պակույն արահայտաձևերը, որոնք սովետական մարդկանց պատկերման հիմքը կազմեցին սովետահայ բառերում: Հասմիկը հիշտ էր հասկացել Լյուբով Յարովային. նա պատկերում էր նրա հոգեկան կյանքը ոչ թե նշացող գույներով, այլ գույք, ժլատ շարիխներով: Դա մի կին էր, որ գուցե և միայնության մեջ ազատություն էր տալիս իր արցունքներին, բայց շրջապատին չէր ուզում զգացնել տալ, թե ինչ է կատարվում իր ներսում: Եվ դա շատ ավելի խորն ու հուզիչ էր դարձնում նրա ապրած դրաման:

Հասմիկը կատարման սկզբունքով մոտ էր կանգնած Վերա Նիկոլաևնա Պաշեննայային՝ Լյուբով Յարովայայի կերպարի անդրանիկ մարմնավորողին. «Յարովայան,— ասում է Պաշեննայան պատմելիս, թե ինչպես է դերը պատրաստել.— պարզ, համեստ, գույք կին է, այնպես որ ոչ մի առանձնակի կեցվածք, շարժում ես չէի որոնում, և այդպիսի չէին էլ կառող թելադրվել դերի հենց ներքին էությունից»⁷³:

Նույնը և հերոսությունը պատկերելիս: Նախ՝ նկատենք, որ Հասմիկի խաղում գլխավորը ոչ այնքան հոգեկան ներքին պայթարի բեման էր, որքան հեղափոխական գաղափարների հաղթանակի պատկերումը: Հետո, Լյուբով Յարովայայի բեմանկարը գծելիս, Հասմիկը ելել է բով Յարովայայի բեմանկարը գծելիս, Հասմիկը ելել է ոչ թե հերոսականության պատկերացման արդեն գոյություն ունեցող բեմական պատրաստ հնարքներից, այլ բյուն ունեցող բեմական պատրաստ հնարքներից, այլ կերպարի և նրա ապրած դրամատիկական դրության ռեալ զգացողությունից: Ահա այդ ռեալ զգացողությունից:

նից էլ ծնունդ էր առնում նշմարիտ հերոսությունը, ժողովրդի, հեղափոխության նկատմամբ ունեցած պարտի գիտակցությունը: Հասմիկի հերոսության մեջ չկար արտափն հերոսականություն, շարլոնացած շարժում, պարեմիկա, պատկերայնություն (картинность)⁷⁴: Դա ժողովրդական հերոսությունն էր, որ շեմացած էր անկեղծ զգացումով, հեղափոխության բովում նվաճված բարձր մարդկայնության ըմբռնումով: Նույնիսկ ներկայացման վերջում, երբ Լյուբով Յարովայան վերջնականապես ազատվել էր իրեն տանջող ցավերից, հոգեկան հակասություններից, և Կոշկինը շնորհակալությամբ սեղմում էր նրա ձեռքը, Հասմիկ-Յարովայան ներկայանում էր ոչ այնքան իր կատարածի գիտակցությամբ հպարտ, որքան ներքին վեհությամբ գեղեցիկ, այսինքն՝ հեղափոխության, ժողովրդի նկատմամբ ունեցած պարտի մեջ մաքուր և հոգեպես հանգիստ:

Հետագայում մեր բեմը հաճախ անդրադարձավ նման կերպարների մարմնավորման, ունեցավ նույնիսկ Լյուբով Յարովայայի այլ դերակատարներ Բաֆվի և Թբիլիսիի հայ քառոններում⁷⁵: Սակայն, որքան էլ ժամենի Յարովայան ուշագրավ լինեք, հետաքրքիր և յուրահատուկ, միևնույն է՝ ոչ դերասանուհու ստեղծագործության, ոչ էլ քառոնի պատմության մեջ նա չգրավեց այն տեղը, որ ամենայն իրավամբ պատկանում է Հասմիկին: Վերջինս սովետական դրամատուրգիայում գծված առաջին սովետական դրական կնոջ առաջին դերակատարն է: Հասմիկը առաջինն էր, հետևապես և նոր մար-

դու բեմական մարմնավորման դժվարին խնդրի լուծման մեջ ելակետ, մեր կարծիքով՝ նիշտ և գալիք զարգացման հնարավորություններով լի:

Պատմական մոտեցումը տվյալ դեպքում չէ քե անխուսափելի է, այլև խորապես նիշտ:

Քսանական քվականներին, մանավանդ տասնամյակի սկզբին, երբ գրականության մեջ ոչ սակավ բարձրանում էր այն հարցը, քե հեղափոխությունը չի ննչի արդյոք ինտելիգենցիային, Տրենյովն առաջիններից էր, որ ի դեմս Յարովայայի պատկերեց մի ուսուցչուհու, որ իր հակատագիրը կապում է հեղափոխության, ապրտամբ ժողովրդի գլուխ անցած կուսակցության հետ, և դա էլ օգնում է նրան ձևավորվելու և անելու, որպես սոցիալիստական ժամանակաշրջանի անհատականություն⁷⁶: 'Իս իր ժամանակին, ինչպես և հիմա, ուներ դաստիարակչական խոշոր նշանակություն: Յարովայայի հակատագիրը սովորեցնում էր, և այժմ էլ շարունակում է սովորեցնել, անսահման հավատարմություն հեղափոխությանը, կյանքի իմաստը նիշտ որոշելու ընդունակություն, որ նշանակում է երջանկությունը տեսնել ժողովրդական շահերի համար մղվող պայքարում, ուր՝ բուրժուական հասարակության մեջ աղավաղված շատ և շատ բարոյական հասկացողություններ այժմ վերագտնում էին իրենց նշմարիտ իմաստն ու հմայքը հակառակ նեղ, ևսասիրական, ֆադեենիական ըմբռնման⁷⁷:

Այն նորը, որ բերում էր իր հետ Համբիկի խաղը, հեռուսականի տրադիցիոն ըմբռնման հետ հակասության

մեջ լինելով, անհավանական չէ, որ իր ժամանակ չի բմբռնվել և այդ պատճառով էլ ըստ արժանավույն չի գնահատվել:

Դա մի սկզբունքային խնդիր է, որի կողմից լուր-
բյամբ չի կարելի անցնել: Գրականության պատմու-
թյունից բազմաթիվ օրինակներ են հայնտի, քե ինչպես
որևէ գիրք նորարական լինելով՝ ժամանակակիցների
կողմից չի բնդունվել և հետո ապագայում միայն գալիք
սերունդներն անդրադարձել են ու նրա մեջ տեսել ու
գնահատել են նեղ այն, ինչ հեղինակի ժամանակակից-
ները մերժել էին: Գերասանի արվեստն այդ տեսակետից
դժբախտ է, որովհետև այն կա միայն ստեղծագործու-
թյան պահին՝ ներկայացման ժամանակ, իսկ հետո պահ-
պանվում է ժամանակակիցների գրած քննադատության
և հիշողությունների մեջ և համեմայն դեպս նրանց բն-
կավամբ, որ բոլոր դեպքերում չէ, որ ազատ է նախա-
պաշարումներից, ավանդական պատկերացումներից:
Պրոֆ. Ս. Ն. Դուրիլինը, օրինակ, իր մի հետաքրքիր ու-
սումնասիրության մեջ ցույց է տվել, որ Օրբելլոյի կեր-
պարի այն մեկնաբանությունը, որի համար այնպես մե-
ծարվեց Ա. Ա. Օստոյով, նրանից առաջ, դեռևս անցյալ
դարի 80-ական քվականներին արտահայտել է Ա. Պ.
Լենսկին նույն Մոսկվայի Փոքր քառուղիի բեմից և ան-
հաջողության հանդիպել: Հետագոտողը դա բացատր-
ում է նորարարությամբ, որ կար Լենսկու խաղի մեջ՝
հակառակ շեֆայիթյան հերոսի ավանդական բմբռնման,
որից կառչած լինելով՝ այն ժամանակվա քառերական

հասարակայնությունը տակավին պատրաստ չէր ընդունելու:

Մեզ քվում է, որ այդպիսի օրինակ է նաև Հասմիկի էյուրով Յարովայան: Եվ այդ տեսակետից անչափ հետաքրքիր է Գեմիրեյանի արած մի դիտողությունը: «Հասմիկի դերակատարության շատ կողմերը, — գրում է նա, — որ բննադատվել են իբրև բերև «բերություններ»՝ ժամանակին պիտի կազմեն այն գնահատելի հատկանիշները, որոնք պիտի կազմեն մեր քառերական արվեստի հիմնական հատկանիշները, իբրև հետագա զարգացման մեկնակետեր սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի համար»⁷⁸:

Չենք կարող չկշառամբել Հասմիկի մասին գրողներին և արտահայտվողներին, որ մինչև հիմա լուսության են տվել էյուրով Յարովայայի դերը, ոչ միայն չեն անդրադարձել, խոսել ու գնահատել, այլև հաճախ զլացել են ամենապարզ հիշատակությունն անել նրա խաղացած լավագույն դերերի շարքում: Հարցը հաջողության չափը չէ, այլ այն, որ այս դերակատարումը բացի իր պատմական իմաստից, սկզբունքային արժեք ունի: Նրա նշանակությունը դուրս է գալիս դերասանուհու ստեղծագործության շրջանակներից այն իմաստով, որ սովետական մարզու բեմական մարմնավորման արադիցիան նախ և առաջ Հասմիկի անվան հետ է կապվում:

Լյուբով Յարովայայի դերակատարումը սկզբունֆային նշանակություն ունի մեզ համար նաև այն իմաստով, որ այստեղ լիովին հաղթահարված էր կենցաղայնությունը: Կենցաղայնության հաղթահարման պրոցեսը, իհարկե, ավելի վաղ էր սկսվել, բայց այս դերում առանձնապես զգալի դարձավ հաղթահարման արդյունքը: Կենցաղայնությունը իր տեղը զիջել էր կյանքի երեվույթների սոցիալական ըմբռնմանը: Նվ դա դերասանուհուն հնարափորություն էր տալիս նիշտ և խոր ըմբռնելու այն, ինչ ինքը մի ժամանակ տեսել ու ապրել էր կյանքում, վերագնահատել շատ արժեքներ և նոր բովանդակություն դնել իր վաղեմի տպավորությունների մեջ:

Որպեսզի սխալ չհասկացվի՝ շտապենք ասել, որ դերասանուհին կենցաղագրական տարրից իսպառ չհրաժարվեց: Հաղթահարված էր կենցաղայնությունը որպես կյանքի պատկերացում, սակայն կենցաղագրական տարրը, որպես կոլորիտի արտահայտություն, շարունակում էր պահպանվել: Նվ դա Հասմիկի բեմարվեստի առավելություններից մեկն էր: Դրա համար էլ Հասմիկի պատկերած կերպարների կապը իրականության հետ, հողի ու ջրի հետ, նրանց ծնող միջավայրի ու դարաշրջանի հետ շատ ամուր էր: Երբեք Հասմիկի կերպարները վերացական կամ ընդհանուր չէին: Հասմիկի բեմարվեստի առավելություններից մեկն էլ հենց այն էր, որ նա կերպարը դարձնում էր շոշափելիության շափ կոնկրետ

բնավորություն, բացելով մեր առաջ նրա սոցիալական էությունը, նրա կյանքի փիլիսոփայությունը: Այդ տեսակետից Հասմիկի բեմական ստեղծագործության մեջ բնորոշ օրինակներ են Ստարովսկու Կաբանիստն և մանավանդ՝ գորկիական կերպարների շարքը:

Հասմիկը, որպես ուսական և հայկական քառոնների ունակապետ տրադիցիաների ոգով դաստիարակված դերասանուհի, կերպարը չէր պատկերացնում կենցաղից, կոնկրետ՝ միջավայրից դուրս: Եվ երև նրա խաղի առանցքը մարդու հոգին էր, նրա սոցիալական բնույթը, ապա շրջանակը կենցաղն էր: Այդ մոտեցումը նկատում ենք նաև Գորկու մոտ: Դժվար քե կարելի լինի ցույց ապլ գորկիական որևէ կերպար, որ կենցաղագրական ֆոն չունենա: Գորկու նույնիսկ այն հերոսը, որ ծանր ուղբերգություն է ապրում, դարձյալ իր վրա կրում է ուրույն միջավայրի կնիքը: Հասմիկը, որ քիչ չի հանդես եկել Գորկու պիեսներում, պահպանում էր նրա դրամատուրգիական այդ առանձնահատկությունը, որպես ընդհանուր սկզբունք:

Այդ սկզբունքի կիրառման փայլուն օրինակներ է տվել Հասմիկը, ըստ էության հակադրվելով այն արվեստագետներին, որոնք մեծ ընդհանրացումների ձգտելով, հանափա կերպարն այնպես էին կտրում իրենց միջավայրից, որ խաղն ստացվում էր վերացական և արստահած:

Հասմիկի ստեղծած կերպարները հնարովի չէին: Հնարված ստեղծագործական կյանքը շատ կարճատև

է լինում: Նույնիսկ մի այնպիսի հեփաթային կերպար, ինչպիսին Վիտտիխենն («Ջրասույզ զանգ»), որին դերասանուհին հասնում էր իր երևակայության ուժով, նույնպես կենսական նշմարտությամբ էր հագեցած և այնքան, որ համոզում էր միանգամից, և տպավորությունն էլ այնպես էր, քե Վիտտիխենի դերը միայն այդպես կարելի է խաղալ: Բայց նա նույնքան տիպիկ էր և Ուտիանի մեջ («Քաջ Նազար»), որը նույնպես նրա հաջողված դերերից էր. մեր ֆենդատության մեջ վաղուց դիտվել է, քե ինչպես, «Նրբ Ուտիան-Հասմիկը աստիճաններից վեր է բարձրանում դեպի պառչգամբ, նրա կոճակը քրքռում, իմաստալից, խոսում և մի արտահայտիչ կերպար է»⁷⁹: Մենք չենք տեսնում դեմքը, աչքերը, արտահայտությունը, բայց զգում ենք հոգեբանությունը:

Այդ մեծ քոիչքը, որ նա կարողանում էր կատարել Ուտիանից մինչև Վիտտիխեն, կոլորիտով, ու հումորով լի հայկական տիպիկ գեղջկունուց մինչև հեփաթային այն պառավը, որ իր ձեռքի նիպտով սաստում էր ամայրուպային կայծակներով լի երկինքը, վկայում էր, քե որպիսի ընդարձակ շնչի տեղ դերասանուհի էր Հասմիկը, քե որչափ նրան հարագատ ու մատչելի էր քե հայկական, քե գերմանական ֆոլկլորը: Հազար լոկ ընդգրկումը չէ, այլև գեղարվեստական իմաստով համոզիչ լինելը, միշտ ընդհանրացման բարձրության վրա գտնվելը: Հասմիկի արվեստի կարևոր կողմերից մեկը

համոզւորւումն էր, իսկ ստեղծած կերպարների գլխավոր ակունքը՝ կյանքը:

[2. Հառապմանի պիեսի բեմադրող ռեժիսոր Քալանթարը պատմում է, քե «Հասմիկն ինչպիսի անմիջականությամբ, ստեղծագործական որսիսի պատրաստակամությամբ կպավ գործի... փորձերի ժամանակ Հասմիկը, — պատմում է նա, — ասես կախարդված լիներ, մի տեսակ մոլեգնությամբ բռնված՝ նա ազարտով փնտրում էր ակցենտներ ու երանգներ, հարմարավոր ինտոնացիաներ, շարժումներ, հայացքներ...]

Հիշում եմ, քե ինչ հրեվանհով էր ինքը ընկալում իր այդ գլխուկերը, կամ ինչպես մանկան նման ուրախանում էր, երբ ռեժիսորի ցուցմունքները նրան դուր էին գալիս: Այսպես, օրինակ, ավարտական փորձերից մեկի ընթացքում, առաջին գործողության մեջ, երբ ըստ պիեսի սկսվում է լեռնային երկարատև մի ամպրոպ, երկինքը դգրդում է և այս ու այն կողմից սկսում են փայլատակել կայծակները, ես առաջարկեցի նրան վանել այդ կայծակները իրենից իր ձեռքի նիպտով: Հեֆիաթային տրամաբանությամբ արդեն բոլորովին ներծծված Հասմիկը անասելի չափով ուրախացավ այդ առաջարկից, փոքրիկ աղջկա նման սկսեց քոչկոտել, ապա լրջացավ ինչպես ընդունված է ասել, «մտավ իր դերի մեջ» և փորձեց իրագործել իմ առաջարկը: Ստացվեց բացառիկորեն տպավորիչ մի տեսարան: Առաջարկւորւմը գայրակդիչ էր, բայց վստահ չէի նրա նպատակահարմարության, վախենում էի, որ կոմիկա-

է լինում: Նույնիսկ մի այնպիսի հեփաթային կերպար, ինչսիսին Վիտտիլսենն («Ջրասույզ զանգ»), որին դերասանունին հասնում էր իր երևակայության ուժով, նույնպես կենսական նշմարտությամբ էր հագեցած և այնքան, որ համոզում էր միանգամից, և տպավորությունն էլ այնպես էր, թե Վիտտիլսենի դերը միայն այդպես կարելի է խաղալ: Բայց նա նույնքան տիպիկ էր և Ուտիանի մեջ («Քաջ Նազար»), որը նույնպես նրա հաջողված դերերից էր. մեր ֆենդադատության մեջ վաղուց դիտվել է, թե ինչպես, «Երբ Ուտիան-Հասմիկը աստիճաններից վեր է բարձրանում դեպի պատշգամբ, նրա կոնակը թրթռում, իմաստալից, խոսում և մի արտահայտիչ կերպար է»⁷⁹: Մենք չենք տեսնում դեմքը, աչքերը, արտահայտությունը, բայց զգում ենք հոգեբանությունը:

Այդ մեծ քոիչֆը, որ նա կարողանում էր կատարել Ուտիանից մինչև Վիտտիլսեն, կոլորիտով, ու հումորով լի հայկական տիպիկ գեղջկունուց մինչև հեփաթային այն պառավը, որ իր ձեռքի նիպտով սաստում էր ամպրոպային կայծակներով լի երկինքը, վկայում էր, թե որպիսի ընդարձակ շնչի տեղ դերասանունի էր Հասմիկը, թե որչափ նրան հարագատ ու մառչելի էր թե հայկական, թե գերմանական ֆոլկլորը: Հարցը լոկ ընդգրկումը չէ, այլև գեղարվեստական իմաստով համոզիչ լինելը, միշտ ընդհանրացման բարձրության վրա գտնվելը: Հասմիկի արվեստի կարևոր կողմերից մեկը

համոզությունն էր, իսկ ստեղծած կերպարների գլխավոր ակունքը՝ կյանքը։

Հ. Հատպտմանի պիեսի բեմադրող ռեժիսյոր Քալանթարը պատմում է, թե «Հասմիկն ինչպիսի անմիջականությամբ, ստեղծագործական որսիսի պատրաստակամությամբ կալավ գործի... փորձերի ժամանակ Հասմիկը, — պատմում է նա, — ասես կախարդված լինե՞ր, մի տեսակ մոլեգնությամբ բռնված՝ նա ազարտով փնտրում էր ակցենտներ ու երանգներ, հարմարավոր ինտոնացիաներ, շարժումներ, հայացքներ»։

Հիշում եմ, թե ինչ հրեզվանքով էր ինքը ընկալում իր այդ գլուխները, կամ ինչպես մանկան նման ուրախանում էր, երբ ռեժիսյորի ցուցմունքները նշան դուր էին գալիս։ Այսպես, օրինակ, ավարտական փորձերից մեկի ընթացքում, առաջին գործողության մեջ, երբ ըստ պիեսի սկսվում է լեռնային երկարատև մի ամպրոպ, երկինքը դդրդում է և այս ու այն կողմից սկսում են փայլատակել կայծակները, ես առաջարկեցի նրան վաճել այդ կայծակները իրենից իր ձեռքի նիպտով։ Հեփիաթային տրամաբանությամբ արդեն բոլորովին ներծծված Հասմիկը անասելի շավով ուրախացավ այդ առաջարկից, փոփրիկ աղջկա նման սկսեց բռնկոտել, ապա լրջացավ ինչպես ընդունված է ասել, «մտավ իր դերի մեջ» և փորձեց իրագործել իմ առաջարկը։ Ստացվեց բացառիկորեն տպավորիչ մի տեսարան։ Առաջարկությունը գայրակղիչ էր, բայց վստահ չէի՝ նրա նպատակահարմարության, վախենում էի, որ կոմիկա-

կան տպավորություն բողնի և ծիծաղ առաջացնի, մի բան, որ բոլորովին կկասեցնե՝ բեմական տվյալ մոմենտի տպավորությունը: Սակայն Հասմիկը իր կատարումով իսկույն փարատեց ամեն մի վախ ու կասկած: Նա կարողացավ ստեղծել հոյակապ, տիտանական մի մոնումենտ: Խռիվ մազերով, երեսով դարձած դեպի երկինք՝ կանգնած էր նա բեմի մեջտեղում, «շուրջը» կայծակ ու որոտ և ֆանի այս վերջինները ուժեղանում էին, այնքան Հասմիկի կեցվածքը խրոխտանում էր և քվում էր, քե նա աչքի առաջ մեծանում է, դառնում է հսկայանման, նրա ձեռքի նիպոտը արդեն ընկալվում էր որպես դյուրական գավազան, որով նա ցրում ու փարատում էր ամպրոպային կայծակները: Նույնիսկ ամպրոպի բեմական էֆեկտ սարճավորող էլեկտրամանտյոր ընկ. Մանկալյանը հիացմունքով բացականչեց. «Արժե այս տեսակ դերասանուհու համար աշխատել. ես ինքս իմ կայծ ու որոտից սարսուռ զգացի»⁸⁰:

Հասմիկի խաղը վիտտիխենի դերում պարզ էր ու անմիջական, ինչպես պահանջում էր հեֆիաքի ոհր, բայց և միաժամանակ էությունը հուժկու և տարերային. ասես բնության ուժն ամբարած լինե՝ իր մեջ: Չենք կարող չհամաձայնել ներկայացման ռեժիսյորի հետ, որ Հասմիկին հաջողվել էր ստեղծել «մոնումենտալ մի կերպար, որի մեջ հեֆիաքայինն ու իրականը, կենսականն ու փիլիսոփայականը կազմում էին բացառիկ ամբողջականություն»⁸¹: Այսպիսով, վիտտիխենը առաջին դերերից էր, որով Հասմիկը ոտք դրեց բեմա-

կան ստեղծագործության մի այնպիսի շրջան, երբ նա կարողացավ ոչ միայն ընդհանուր մարմնավորել մասնավորի մեջ, այլև հակառակն անել, այսինքն՝ մասնավորն ընդհանրացնել։

* * *

Այդ սկզբունքի կիրառման փայլուն օրինակներից է նաև Հասմիկի Կարանիխան։ Այս դերը նա խաղացել է և աննշխարում⁸², և սովետական քառորդում։ Այստեղ նա մրցակից չունեւ հայ քառորդում, երե շասենք, որ այդպիսի կատարում եզակի է պատահում նաև ուսական քառորդում։ Անցյալում խաղացել է Բիշ, որից հայտնի է, միայն մեկ անգամ, իսկ սովետական քառորդում բավական երկար ժամանակ։ Վերջինս առաջինի կրկնությունը չէր, այլ մի նոր որակ, բառ ամենայնի մշակված, մեկնաբանության տեսակետից բոլորովին մի այլ ստեղծագործություն, բեմական արվեստի եզակի նվաճում, որը քառորդի պատմության մեջ կմնա իբրև կատարելության օրինակ այսուհետև խաղացող բոլոր հայ կարանիխանների համար։

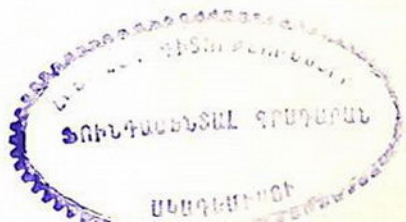
«Հասմիկը, — գրում է «Ամպրոպ» ներկայացման բնագրատներից մեկը, — ուղղակի ֆանդակում է Կարանիխայի դերը, միաձուլելով նրա ամենաբնորոշ գծերը, նրա դեսպոտիզմը, կոպտությունը, փարսանգա՞տ առաջին դերը, փորձալիզմը, և այնքան է բյուրեղացնում նրա ամենաճեղքված գծերը, որ հանդիսականին ներկա-

յանում է մի անքերի տիպ»⁸³: Ահա քե ինչ է գրում մի ալլ ֆննադատ. «Կաբանիխան, այդ բարբարոս կինը, իր ամբողջ հասակով կանգնած է մեր առաջ, շարժվում, խոսում, հրամայում է այնպես կենդանի կերպով, որ կարծես մի բոլոր մոռանում ենք, որ այստեղ ժողովրդական դերասանուհի Հասմիկն է կանգնած, այնքան իրական, այնքան անկեղծությամբ է մարմնավորված այդ տիպը, այնպես խորը կերպով է ըմբռնել ժող. դերասանուհին այդ դաժան կնոջ հոգեբանությունը»⁸⁴:

Տարիներ են անցել, բայց մինչև հիմա էլ մեր հայացքի առաջ է Հասմիկի Կաբանիխան՝ սաստող ձայնով, աշխարհի անարկու արտահայտությամբ: Բավական է հիշել նրա առաջին մոտերը. հանգիստ, ծանր, զավազանը ձեռին, չորս կողմը դիտելով: Մի բառ, մի հայացք, մի շարժում և հանդիսականը ամիջապես զգում էր կերպարը: Ո՞վ չի հիշում Հասմիկի խիստ ու ազդեցիկ Կաբանիխան՝ Տիխոնի և Կատերինայի հրաժեշտի պահին: Շատ հանգիստ, բայց հրամայական տոնով ասված խոսքը, որ սաստում էր բոլորին, առաջ բերում ծանր ու ճնշող մի զգացում, ողորմելի Տիխոնի մեջ՝ վախ, ամուսնու նկատմամբ մի պահ ջերմացած Կատերինայի մեջ՝ տագնապ և անհանգստություն: Կամ կարելի է մոռանալ Կատերինայի խոստովանության տեսարանը. Հասմիկի Կաբանիխան էր խստահայաց, ապառաժի պես փարացած: Նույնը և վերջում. խեղդամահ եղած Կատերինայի դիակի շուրջը շփոթ է, հուզմունք, լաց ու կոծ. միայն Հասմիկի Կաբանիխան էր, որ իրեն անմոլորով էր պա-



Քաջ Նազար՝ Բ. Մուրադյան, Ուստիան՝ Հասմիկ
(«Քաջ Նազար»)





Նստալիա՝ Ռ. Վարդանյան, Վասսա՝ Համիկ
(«Վասսա ժեկեզնովա»)

նում ու դաժան անտարբերությամբ կարգի հրավիրում
որդուն. «Բավական է, սրա համար աղոթելն էլ մեղք է».

Հասմիկի Կաբանիսան խոշոր ընդհանրացում էր,
իր տեսակի մեջ եզակի, ներգործության իմաստով՝ ուժ-
գին: Դա մի սոցիալական լայն կտավ էր: Սեփականա-
տիրական աշխարհի ամենաժանր ու ամենամոռյալ կող-
մերն էին մարմնացած նրա փանդակած կերպարի մեջ:

Հասմիկն այդ դերում կարողանում էր խտացնել, ամ-
բողջացնել մի ամբողջ սոցիալական միջավայր: Եթե
անցյալում, Հասմիկի խաղով Կաբանիսան մնում էր,
այն էլ ոչ լիովին, բնտանեկան բռնակալի պատկերման
շրջանակներում⁸⁵, ապա այժմ նա ոչ միայն ավանդա-
կան կենցաղի ներկայացուցիչ էր, այլև հետամնացության,
խավարամտության բռնակալ պահապան: Հանդիսատե-
սին Հասմիկը տեղափոխում էր Օստրովսկու դարաշրջա-
նը: Երբ տեսնում էիր Հասմիկի Կաբանիսան, միան-
գամայն պարզ էր դառնում, թե ինչու Տիխոնն այդպես
բուլամորթ է, խեղճացած ու կամագուրկ և թե ինչու է
կատերինան այդ խեղդուկ միջավայրից պոկվելու, ա-
զատ շունչ փաշելու անդիմադրելի տենչով բռնված:

Հասմիկի բեմական արվեստի զարմացնող ուժն այն
էր, որ Կաբանիսայի անողոքությունն ամենախտացած
և մոռյալ գույներով ներկայացնելով, կարողանում էր
միաժամանակ զգացնել տալ, որ նա էլ «ստրուկ է մի
ուրիշ, ավելի մեծ տիրակալի, որ կոչվում է նահապե-
տականություն»⁸⁶:

Հասմիկի կատարումը շահում էր մեծապես և այն

բանից, որ նրա խաղընկերներն էին մի կողմից Արուս-
Ոսկանյանը (Կատերինա) և մյուս կողմից Վաղարշ Վա-
ղարշյանը (Տիխոն): Նրե՛ք դերակատար, երե՛քն էլ լավ:
Նրանք խաղում էին միմյանց չզիջելով, ավելի շուտ՝ ի-
րար գերազանցելով և ստեղծելով այնպիսի բեմական
կերպարներ, որոնք, որպես անգուգական գոհարներ
պետք է իրենց տեղը գրավեն սովետահայ բեմարվեստի
ոսկե ֆոնդի մեջ:

Հասմիկի Կաբանիսյան երևույթ է նաև դերասանուհու
բեմական արվեստի առանձնահատկությունների տեսա-
կետից:

Նախ՝ ֆենադատությունը միշտ էլ արձանագրել և
հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն բանին, թե Հաս-
միկը, որ հռչակ է վաստակել մայրական ամենափնջ
զգացումներ արտահայտելով, ինչպե՛ս է կարողանում
տրամագծորեն միանգամայն հակառակ դերերում՝ գե-
ղարվեստական քնդհանրացման այդպիսի ուժի հասնել:

Հետո՝ Հասմիկի նման հմայիչ դերասանուհի քիչ կա-
րելի է մատնանշել, բայց նա հարկ եղած դեպքում կա-
րողանում էր հաղթահարել հմայքը: Կաբանիսյանի և
քնդհանրապես նման դերերում նրա անսպառ հմայքից
հետք անգամ չէր մնում:

Եվ, վերջապես՝ զարմանալի էր, թե ինչպե՛ս Շուշանի
(«Պեպո») և Ուստիանի («Քաջ Նազար») դերակատարը
այսինքն՝ ազգային կոլորիտի հյուրեղ արտահայտիչը
կարող է հանդես բերել ռուսական ազգային կոլորիտի
այդպիսի սուր զգացողություն, չմնալ բնավորության

արտաքին գծանկարի մեջ, քափանցել կերպարի մեջ և ըմբռնել նրա էությունը: Արդյո՞ք այս զգացողությունը դարաշրջանի առարկայական նախադրությունից բացի, արդյունք չէ՞ր նաև սեփական տպավորությունների կուտակման և պոռկման: Ճիշտ չի՞ լինի, եթե ասենք, որ նա իր երիտասարդության ժամանակ, քատրոնով հափշտակված տարիներին, նախապետական շրջապատի մեջ տեսել, զգացել ու ապրել է հայկական կաբանիստների հալածանքը:]

* * *

Հասմիկը գորկիական տրադիցիայի լավագույն ներկայացուցիչներից էր սովետահայ քատրոնում: Գորկու դրամատուրգիան մոտ էր ու հարազատ Հասմիկին, նրա բեմական զգացողությամբ:

Հասմիկի ոչ վասիլիսան («Հատակում»), ոչ մայրնալեոն («Եգոր Բուլըշովը և ուրիշներ») և ոչ էլ մանավանդ վասսա ժելեզնովան ուրույն կոլորիտից գուրկ չէին, բայց դեպի այդ շէր բեռված դերասանուհու ուշադրությունը, այլ՝ թե ո՞րն է նրանց կյանքի իմաստը: Սրանցից յուրաքանչյուրը մի ուրույն կերտվածք էր, զարմանալի տարբեր թե կերպարների բուն էության ըմբռնմամբ, թե նրանց ծնող՝ սոցիալական միջավայրի զգացմամբ:

[Հասմիկի վասիլիսան տիրական բնավորությամբ չին էր, խորամանկ, գեղեցիկ ու կանացի, գուցե ոչ այն-

իսկ խաղացկուն ֆնֆշուքյամբ, որքան կրփոտ, որ միշտ էլ զգացնել էր տալիս իր մարմնական հրապույրը: Նրա կանացի նազանքն ու սեքսեքանքն ինչ-որ հրամայական շեշտ էին կրում իրենց մեջ: Սակայն ոչ նազանք, ոչ էլ սեքսեքանքը չէին կարող Հասմիկի Վասիլիսային ետ պահել ամենազարհուրելի ոնիրից, որին ընդունակ էր դառնում նույնիսկ ամենասիրելի մարդու նկատմամբ, եթե նա հանդգնում էր շենքարկվել նրա կրփի բռնկումներին:

Հասմիկի խաղը Վասիլիսայի դերում միշտ էլ բարձր է գնահատվել, դիտվել է որպես «բազմաթիվ տարբեր խարակտերներ» կերտելու ստեղծագործական վարպետության ապացույց»⁸⁷:

Վասիլիսայից բոլորովին տարբեր էր մայրապետը՝ Բույր Մելանիան: Դեմֆի գոռոզ արտահայտության, խոսքի վերամբարձ երանգի, ծանր շարժման ու պահվածքի տակ հոգեւորականությունը ժողովրդի աշխից աշխատում էր անտես պահել եկեղեցու գործարքը կապիտալի հետ: Բայց հենց որ տեսնում էր, որ հնարավոր չէ «խաշով ու ավետարանով մաքառել իր երկրային հարստությունը պահելու համար»⁸⁸, հանդիսավորության դիմակը վայր է առնում. նա աշխատում է «անեծքով ու հայհոյանքներով խափանել Բուլբշովի նշմարիտ և մեկացնող խոսքերի ուժը»⁸⁹:

Հասմիկը երբեք չէր օգտվում պատրաստի հնարքներից: Նրա ոչ մի դերը մյուսին նման չէր, որքան էլ այդ դերերն ունենային ընդհանուր կողմեր, դրամատի-

կական կամ կոմիական միատեսակ դրույթուններ։ Միևնույն ապրումը տարբեր դերերում նրա մոտ տարբեր հուզական երանգ էր ստանում, նայած ընդհանրապես կերպարի բնույթին ու խառնվածքին։ Երբեք Մելանիան և Կաբանիսան, Հասմիկի խաղով, չէին կարող միատեսակ բարկանալ. Մելանիայի հանգստությունը միայն արտաքին հանդիսավորություն էր, և բարկությունը չէր կարող բողբոջել չանել այդ առերևույթ պատկերի ետև թափնված հիստերիկ մայրապետին. Կաբանիսան նիշտ հակառակն էր, որովհետև նրա արտաքին երևույթը միանգամայն ներդաշնակ էր ներքին էությունը. նա Մելանիայի նման չէր խաղում կամ ներկայանում մարդկանց, ներսից էլ այն էր, ինչ որ երևում էր դրսից։

Հասմիկին անձանոր, բայց նրա խաղով սփռնացող հանդիսատեսի մոտով երբեք չէր անցնի, քե Մելանիայի, ինչպես և իհարկե Կաբանիսայի դերակատարը կյանքում փոքրամարմին մի կին է, դեմքի մեղմ արտահայտությամբ, հոգով բարի ու անշառ։ Այդ աներևակայելի վերափոխումը ոչ միայն հիացնում, այլև զարմացնում էր, մանավանդ որ դերասանուհու խաղը Մելանիայի դերում «եզոր ֆուլլշովը և ուրիշներ» ներկայացման շարքային դերակատարումներից չէր, այլ «կատարելագործված խաղ»⁹⁰, որ մեծ չափով նպաստել ու պայմանավորել է այդ բեմադրության հազվագյուտ հաջողությունը։

Գորկիական կերպարների շարքում առանձնակի տեղ է զբաղում Վասսա Ժելեզնովան: Այս կատարումը սկզբունքային իմաստ է ձեռք բերում ողբերգականության բմբունման տեսակետից:

Այս դերակատարումը ժամանակին իր արժանի գնահատականը չստացավ: Եվ այժմ, քեև բավական ժամանակ է անցել՝ մեր առաջ է կանգնում Հասմիկի Վասսա Ժելեզովան, որպես կենդանի հիշողություն:

Գործունյա ու եռանդուն Վասսային շրջապատելով տկարմիտներով ու հիվանդներով, այլասերվածներով և կամագուրկ մարդկանցով՝ Գորկին կամեցել է ընդգծել ռուսական բուրժուազիայի դատապարտվածությունը, սոցիալական անհեռանկարայնությունը:

Հասմիկի խաղի դրականն այն էր, որ Վասսայի կերպարը պատկերելիս սոցիալական սխեմա չէր գծում, ինչպես ընդունված էր ամենամոտիկ անցյալում, երբ պիեսները վուլգար սոցիոլոգիական տեսանկյունից էին մարմնավորվում: Հասմիկն անցյալում էլ հեռու էր այդ արատից, բայց այժմ, երբ «Եգոր Բուլլչովի» բեմադրությամբ գորկիական տրադիցիան սովետահայ քառունում զարգացման ավելի բարձր աստիճանի վրա էր գտնվում, դերասանունին ստեղծագործության անհամեմատ ազատ ասպարեզ էր ստացել, մանավանդ որ Գորկու պիեսը մարդկային բարդ և բազմակողմանի հարա-

մից՝ որպէս մեկը սեփականատիրական աշխարհի այլանդակ դեմքերից:

Տեսարանից-տեսարան Հասմիկն ամբողջացնում էր Վասսայի բարդ և հակասական կերպարը: Յուրափանջյուր հանդիպում, յուրափանջյուր փոխհարաբերություն, խոսք և արտահայտություն մի նոր կողմից էր բացում կերպարը: Հենց սկզբից ձեր աշխերի առաջ կանգնում էր մեծ գործերի գլուխ կանգած եռանդուն մի ձեռնարկատեր, որի քն հաստատուն ֆայլվածքը, քն հեռախոսով արած կարգադրությունները, քն մարդկանց հետ ունեցած վարկեւակերպը կենդանացնում էին կերպարը, հարդորում նրան համոզւոյթյան ուժ: Ընդհանրապէս խոր նշմարտացիւթյամբ էր հագեցած Հասմիկի խաղը:

Տարբեր էր Հասմիկի խաղով Վասսայի վերաբերմունքը դեպի աղջիկները. մեծի նկատմամբ հեզմական, փոքրի նկատմամբ՝ հոգատար ու ջերմ: Մեծի հետ խոսելիս կոշտ շեշտեր էին զգացվում ձայնի մեջ, փոքրի հետ, ընդհակառակը, փնփնում էր: Բայց այս հակադիր վերաբերմունքը Հասմիկի մեջ միավորվում էր աղջիկների բախտի նկատմամբ ունեցած մի ընդհանուր անհանգստությամբ: Հասմիկի Վասսան չէր կորցնում խաղաղությունը, երբ իրեն գեկուցում էին ամուսնու գործի հետ կապված դատական բարդացումները: Փողի, ընդհանրապէս հարստության շնորհած ուժը Հասմիկի Վասսային հնարավորութիւն էր տալիս պահել իր անկախությունը, շտորանալ նույնիսկ այն դեպքում, երբ ինքը ստիպված է խնդրել, կաշտուել: Կամ ինչպիսի՝ ար՝

համարհանք կար նրա դեմքին, խոսքի մեջ, երբ շփվում էր ենթակաների հետ՝ սկսած ֆարտուղարուհուց, որը իր իսկ հանձնարարությամբ լրտեսում էր, վերջացրած կառավարիչով: Վերջինիս հետ Հասմիկի վասսան չորս գործնական էր, կտրուկ, իսկ ֆարտուղարուհու նկատմամբ՝ հոգատար՝ բայց առանց համակրության:

Ինչպիսի անխիղճ հանգստությամբ էր նա համոզում ամուսնուն՝ բույն ընդունել, կամ ինչպես հանգիստ էր պահում իրեն ամուսնու մահից հետո, կարծես ոչինչ չէր պատահել: Բայց և միաժամանակ ինչպիսի հուզմունքով էր աղջիկներին պատմում իր կյանքը: Պատմությունը սկսում էր հանգիստ, այնպես, ասես առանձին կարևորություն չափով կյանք առած և իր դեմ ելած հիշողություններին, բայց հետո, երբ սկսում էր պատմել, քե ինչպես երիտասարդ ժամանակ ամուսինը ըստիպել է իրեն լիզել կոշիկին քափած սերը, դեմքի արտահայտությունը միանգամից փոխվում էր, ձայնի մեջ դառնագին շեշտ էր մտնում: Այդ ուժեղ կնոջ աչքերին արցունքներ էին երևում: Նա ննշող զգացում էր ապրում. ծանր վիրավորանք, ստորացված, ցեխին խառնված արժանապատվությունը բռնկում էր, ինչպես անբեղված կրակը բոցավառվել փամուց... Այնպիսի դառնությամբ էր նա վերհիշում այն ծանր դեպքը, այնպես էր արտահայտվում, կարծես ուզում էր արդարացնել փշ առաջ կատարած իր ֆալթը՝ ամուսնու սպանությունը, կարծես միաժամանակ նախապատրաստում էր աղբիկներին, ատելությամբ զինում հոր դեմ, որպեսզի

ծանր ու խոր շապրեն վիշտը, հասկանան իրեն, չմեղադրեն:

Վասսայի պատկերման հիմնական մոտիվը Հասմիկի խաղում սոցիալական դատապարտվածությունն էր, ավելի նիշտ՝ Վասսայի անհաշտությունը, դատապարտվածությամբ դիմադրելու նրա անհույս նիզը, տեր ու տիրակալ լինելու կիրքը:

Այս մոտիվը որոշ դերասանուհիներ արտահայտում էին այն փոփոխությամբ, որ ապրում էր Վասսայի բեմանկարը՝ ներկայացման ընթացքում. սկզբում տիրական, ուժեղ, կամային, իսկ վերջում՝ քույլ, ընկնված, անվստահ: Հասմիկն այդ նախապահով չգնաց: Այդ երկու իրարամերժ կողմերը Հասմիկի մեջ ապրում էին միաժամանակ: Հասմիկի մոտեցումը մենք գտնում ենք ավելի նիշտ:

Այդ ամենից ավելի արտահայտվում էր Վասսայի և Ռաշելի հանդիպման պահին:

Հասմիկը, ինչպես հայտնի է, արտահայտեա խոշոր չէր, ձայնն էլ առանձնապես հնչեղ չէր. սակայն Վասսայի դերակատարման ժամանակ նա կարծես խոշորանում էր, ձայնն էլ ասես խրոխտություն էր ձեռք բերում: Նա շատ ավելի խիստ ու ազդեցիկ էր, քան ուրիշները, որ նույն դերի համար արտաֆին տվյալներով թվում էին ավելի համապատասխան:

Ռաշելի հետ ունեցած տեսարանումն էլ Վասսան շարունակում է մնալ իր արտաֆին խստության մեջ: Այս դեպքում դա շատ ավելի կարևոր էր, որովհետև դի-

մացը կանգնած էր ոչ միայն անձնական, այլև դասա-
կարգային հակառակորդը: Երբ նա մերժում էր Ռաշե-
լին, ասելով, թե իր գավակները ձեռներն են, բոռները
մատները՝ մենք հավատում էինք, որ նա չի գիշի, չի
կարող գիշել բոռանը, քանի որ նրան իր ձեռքում պահե-
լով՝ նա ապագայից կառչելու վերջին փորձն է անում:
Նա ասում էր չեմ տա՝ զգացնել տալով իր վնդի անբե-
կանելիությունը: Ռաշել—Սրուս Ոսկանյանի անվրդով
հայացքը, բնդհանուր հանգստությունը, հանգիստ ձայ-
նը բոլորովին այլ երանգ էին հաղորդում տեսարանին.
զգացվում էր, որ վասսա-Հասմիկն աշխատում է տիրել
իրեն, քույլ չտալ ներքին անհանգստությանն ու տագնա-
պին արտահայտվելու:

Մի կողմից արհամարհանք և ատելություն կար վաս-
սայի դեմքին Ռաշելի նկատմամբ, մյուս կողմից՝ հա-
կառակորդի ուժի, նրա խելքի ու կամքի, համառության
ակամա խոստովանություն: Մի խոսքով՝ այն քանկա-
գին հարստությունները, որոնցից իսպառ գուրկ էին իր
ժողանգները, վասսան տեսնում էր թշնամու մեջ:

Այն նիզը, որ գործ էր դնում Հասմիկի վասսան՝ իր
ներքին ապրումը քաֆցնելու համար, շատ ավելի ցայ-
տուն էր երևան գալիս, երբ Ռաշելը հայտնում էր որդու՝
Ֆեդյա Ժեկեզնովի անհուսալի վիճակը: Հասմիկը ծան-
ր էր ապրում այդ լուրը. նա զգում էր, որ արցունքը սեղ-
մում է կոկորդը, հանում էր թաշկինակը, բայց ձեռքը
դեռ աշֆերին չտարած կարողանում էր այնպես ինքն

իրեն տիրապետել, որ հակառակորդը մի պահ անգամ չզգա իր թուլությունը:

Հասմիկն այստեղ արտահայտում էր մի կողմից մայրական կսկիծը, մյուս կողմից՝ իր սոցիալական գործունեության մեջ իսկապես վերջինը լինելու դրաման:

Հասմիկը շտենսված ուժով էր ցույց տալիս, թե ինչպես ոչ ոքից վախ չունեցող, իր շրջապատում ամենագոր վասսան, ներհուստ թուլանում, դառնում էր բոլորովին այլ՝ Թաշեկի ներկայությամբ⁹¹, այն մարդու, որը կանգնած էր նրա սոցիալական ուժի՝ սեփականատիրական կարգերի բացասման դիրքերի վրա: Եվ հենց այն, որ վասսան Թաշեկին հանձնում է ոստիկանությանը՝ կրկին անգամ վկայում է նրա և թուլությունը, և վախը:

Շատերը վասսային Բուլըշովի երկվորյակն են համարում: Այդ նիշտ չէ. նրանց մեջ եղած ընդհանուրն այն է, որ երկուսն էլ բուրժուական հասարակության նեխման շրջանի տիպիկ ներկայացուցիչներն են, սակայն այն տարբերությամբ, որ Բուլըշովը դատապարտում, բացասում է իր անցյալն ու իր դասակարգը, վասսան, ընդհակառակը, արդարացնում, հաստատում է: Հասմիկի կատարման մեջ դրականն այն էր, որ նա ցույց էր տալիս այդ ինքնաարդարացման հիմք, սպագայի՝ հեղափոխության նկատմամբ վասսայի հոգում բուն դրած վախն ու անհանգստությունը:

վասսայի ուժեղ բնավորությունն արտահայտվում է նաև վերջին պահին՝ մահվան տեսարանում: Նա նստած սեղը շնչահեղձ է լինում, փանդում է օծիք, որ ազատ

շունչ քաշի, ուժ է գործ դնում իր վրա, կամենում է իշխել, բույլ շտալ, որ ֆիզիկական բույությունն ընկնի իրեն: Սակայն չի կարողանում, հենվում է սեղանին, որ չընկնի: Չէ, ուժն այլևս առաջվանը չէ, չի կարողանում հաստատ կանգնել ոտների վրա: Նորից նստեց գահավորակի վրա, աշխերը փակեց. երևի ուզում է ամփոփվել, կենտրոնանալ: Ապա արագ և վնասկան մոտենում է լուսամուտին, բացում փեղկերը, շուտ է գալիս ապակե աշխերով: Կենդանի գնաց և մեռած վերադարձավ:

Վասսայի մահը սիմվոլիկ իմաստ էր ստանում ներկայացման մեջ: Վասսան և այն դասակարգը, որին պատկանում է նա, որքան էլ իրենցից վանեն սոցիալական գոյավիճակի հետ կապված ամեն մի կասկած, որքան էլ դաժան ուժ գործ դնեն տերերի իշխանությունը կանգուն պահելու, միևնույն է, կործանումն անխուսափելի է:

Սկզբում ասացիմք, որ Վասսայի դերակատարումն իր արժանի գնահատականը չստացավ: Ճիշտ է, քեև Հասմիկ-Վասսայի առթիվ ասված է, քե այդ դերակատարումը «գալիս է մի նոր բան ավելացնելու ժողովրդական դերասանուհու ստեղծագործության վրա»⁹², բայց միաժամանակ՝ բեմադրության, այդ րվում և Հասմիկի խաղի մասին այնպիսի կարծիք է հայտնված, որ նախ՝ չի համապատասխանում իրականությանը և, անպակաս՝ հակասական է ըստ էության: Մի կողմից ասված է, քե ռեժիսյորական աշխատանքի դրականն այն է, որ նա, այսինքն բեմադրողը, «վարպետորեն դրսևորել է

Մ. Գորկու տիպերի հոգեկան խորություներ»⁹³, մյուս կողմից ասված է, թե «չափազանցել է հոգեբանական պրպտումները»: Երկուսից մեկը կարող է նիշտ լինել, բայց ոչ երբեք և մեկը, և մյուսը:

Այնուհետև ասված է, որ իբր ռեժիսյորը բեմադրությամբ մեջ «ընդգծում է Վասսայի հիվանդությունը»: Քննադատը, դժբախտաբար, չի բացատրում, թե այդ ասելով ինչ է հասկանում, սակայն եթե նա նկատի ունի այն, որ դերակատարը ոչ միայն երբորդ գործողության մեջ, ինչպես պիեսումն է, այլև նախորդ արարներումն էլ մի-երկու անգամ բռնում է սիրտը, զգալ է տալիս իր հիվանդ լինելը, որով և նախապատրաստում է Վասսայի գալիք մահը՝ դա դեռևս չի նշանակում ընդգծել հիվանդությունը:

Վասսայի դերակատարման առթիվ ասված է նաև, որ իբր, «տիպին ավելորդ կենցաղային կոլորիտ է հաղորդված»: Ասված է և չի բացատրված: Ինչ նկատի ունի-այն, որ Հասմիկ-Վասսան թեյը խմում էր ավստից՝ ռուսավարի, ազգային միջավայրի պատրանք առաջացնելու նպատակով: Կենցաղն այս խաղում սոսկ միայն կոլորիտ էր արտահայտում, և դա դրական երևույթ էր, որովհետև դա օգնում էր դերասանուհուն՝ կերպարը կոնկրետացնելու: Մի՞թե անհիմն չի հնչում այդ կըշտամբանքը, երբ հենց ինքը, նույն այդ քննադատը Հասմիկի ստեղծած կերպարի կապակցությամբ ասում է, թե դերասանուհին «արտահայտում է Վասսայի զուսպ, բայց գորեղ հոգու մեծ խռովությունը», որ իր խաղով

նա կերտում էր «մի ամբողջական տիպ, հոգեկան լայն քափով, որ նա փանդակում էր մի այնպիսի կերպար, որի մեջ շեշտված էին ուժեղ կամք, խոշոր բնավորության ջերմություն, միտք», այսինքն՝ հատկություններ, որոնց առկայությունը երբեք չի կարող համատեղվել կենցաղայնության հետ, մանավաղ որ վերջինս նիշտ հակառակը՝ մանրացնում է կերպարը:

Սակայն այդ բննադատության մեջ կա մի շատ ավելի ծանր մեղադրանք: Ասված է, որ իբրև ռեժիսորը «բեմադրության շեշտը ավելի փոխադրում է դեպի բնականեկան դրաման»: Ոչ մի կերպ չենք կարող համաձայնել այս մտքի հետ: Ով տեսել է բեմադրությունը և հիշում է, կհաստատի նիշտ հակառակը: Ի պատիվ ռեժիսորի պետք է ասել, որ չնայած բեմադրության մեջ եղած թերություններին, որպես կոնֆլիկտ՝ ներկայացման համար նա հիմք էր դարձրել վասսայի և Ռաշելի բախումը, այսինքն՝ սոցիալական ուժերի հակամարտությունը:

Հարագատ մնալով դրամատուրգին՝ ռեժիսորը վասսայի կերպարի մեջ էական էր համարում ժողանգի նկատմամբ ունեցած մտահոգությունը: Ոչ նատալիան, ոչ էլ էյոդոմիլան չեն կարող շարունակել նրա գործը: Դուք եմ, անվստահելի: Նույնը և որդին, որ արտասահմանումն է, հիվանդ, ծանր ու անհույս: Միակ հենարանը բոռն է: Բախումը նրա շուրջն է: Պայքարը բոռան համար՝ պայքար է ապագայի համար: Բոլոր այն վտանգները, որ առաջին արարվածում կանգնած են

Վասսայի առաջ, քե ներկայի, քե ապագայի տեսակետից, նա հաղթահարում է դրամի ուժով: Եվ ռեժիսյորը առաջին գործողությամբ շեշտել է Վասսայի ամենագոր ուժը՝ դրամի օգնությամբ գնել մարդկանց, կաշառել ազդել դիմադրող բոլոր օղակների վրա: Երբ դրամն էլ չի օգնում՝ նա դառնում է ուրի բնդունակ: Ամուսնուն պետք է դատեն, ուրեմն հարկավոր է կաշառել դատախազին: Հնարավոր չէ, ուրեմն ոչ մի այլ ելք չկա, քան՝ վերացնել ամուսնուն մինչև դատավարությունը, որի դեպքում կասկածի տակ կորվեր ժեյեզնովների անունը, գործը, ապագան: Եվ Վասսան քունավորում է ամուսնուն:

Հիմնական կոնֆլիկտի բացահայտման տեսակետից առանձապես կարևոր էր երկրորդ գործողության սկիզբը. սեղանի մոտ, քեյ խմելու համար նստած է Հասմիկ-Վասսան՝ իր աղջիկների հետ: Մոր և Նատալիայի մեջ վեճ կա. ռեժիսյորը չի շեշտել այդ վեճը. Նատալիա-Ռուզան վարդանյանը խայրում է մորը, իսկ վերջինս նրան պատասխանում է՝ կատակի տալով: Լյուդմիլա-Պարոնիկյանը նստած է մոր ոտների մոտ,, արթոռակին, գլուխը հենած նրա ծնկներին: Մելնիկով-Աբեդյանը դեմ-քի շփոթ արտահայտությամբ կանգնած է Նատալիայի կողքին, ուզում է քափանցել մոր և աղջկա վեճի մեջ, բայց չի կարողանում: Ըստ միզանացենի՝ համախմբվածության զգացում, ըստ բեմական մթնոլորտի՝ խաղաղ վիճակ, բնտանեկան անդորր: Հասմիկ-Վասսան հանգիստ է, նա համարում է ապագան ապահով և հուսալի,

խոսում է հանգիստ և բավականությամբ քեյր խմում է ուսպերով:

Այդպես էր մինչև հարսի՝ Ռաշելի գալը: Վերջինս հայտնվում է անսպասելի: Մինչ այդ Վասսային քվում էր, քե ամեն արգելի հաղթահարված է, և հանկարծ նրա դիմաց կանգնում է իր ամենամեծ հակառակորդը. նա եկել է տանելու որդուն, այսինքն՝ սպառնում է Վասսային զրկել միակ հույսից՝ ապագայի նկատմամբ:

Ամբողջ ներկայացման մեջ բախման կենտրոնն այս երկուսն են՝ Վասսա-Հասմիկը և Ռաշել-Արուս Ոսկան-յանը: Ըստ ռեժիսյորական միզանցների՝ երբեք նրանք իրար կողմի չեն, միշտ իրար դիմաց, միշտ պոզիցիաների մեջ՝ իբրև հակառակորդ կողմեր:

Այս և այլ փաստեր հիմնավորապես ժխտում են «Վասսա ժելեզնովա» ներկայացման շուրջը մեր բննադատության մեջ արտահայտված սխալ տեսակետը: Այսօր միայն կարող ենք ասել ի պաշտպանություն ռեժիսյորի և դերասանների, որ նրանք Վասսայի և Ռաշելի բախումը ներկայացման կոնֆլիկտի հիմքը համարեցին շատ ավելի վաղ, քան այդ տեսակետը հաղթանակեց գորկիագիտության մեջ⁹⁴:

* * *

Այն միտքն է հայտնվել, քե Հասմիկը մայրական սպրումների ամենախոր քարգմանն ու արտահայտիչն է սովետահայ բեմում: Դա նիշտ է:

Լ Մայրական կերպարների մի ամբողջ շարք է ստեղծել Հասմիկը: Այդ տեսակետից նրան կարելի է համեմատել Ավետիք Իսահակյանի հետ: Մեծանուն բանաստեղծի նման, Հասմիկը քափանցել է մոր հոգու խորքը և երևան հանել նուրբ, կասեինֆ՝ նվիրական ապրումներ, գերազանցելով ամենահարուստ երևակայությունն անգամ:

Նա անցյալումն էլ է և իհարկե, ոչ մեկ անգամ, աչքի ընկել մոր դերակատարումներով: Մի օրինակ միայն. «Ժառանգություն» պիեսում խաղացել է Նատալիա: Այդ դերակատարման կապակցությամբ պահպանվել է երկու իրար լրացնող տպավորություն, որ հարկ ենք համարում մեջ բերել. «Միշտ օրինակելի տ. Հասմիկը (Նատալիա) հասկացողությամբ շեշտեց խելոք, բարի և զգայուն մոր դերը, որ տանջվում էր իր ընտանիքի անդամների ցավերով ու մասնակից էր նրանց ուրախություններին»⁹⁵: Մի այլ ֆննադատ գրել է. «Նատալիա-Հասմիկը մեր բոլորի մայրն է, մեր բոլորի օջախի տիպար ներկայացուցիչը. նա հասկացել է, ինչպես հարկն է, և դրաման տարավ իր ուսերի վրա պատվով»: Բայց, օրինակ, Ա. Բիսոնի «Անհայտ կին» մելոդրամայի կապակցությամբ, ուր Հասմիկը խաղացել է Ժակլինի դերը, դիտողություն է արվել, քե նրան «պակասում էր մայրական քաֆնված զգացմունքի ավելի զսպվածություն, խորություն»⁹⁶ և միայն «տեղ-տեղ նա մոտենում է դերին և տվեց անհայտ կնոջ հոգեբանական մի փանի արտահայտություններ»⁹⁷: Իսկ հետագայում, սովետահայ բեմում նա դարձավ մոր քեմայի ամենախոր արտա-

հայտիշը: Սխալ կլինի դա բացառել նրանով, որ վե-
րոնիշյալ բեման չի ունեցել մի այլ, քիչ քե շատ տա-
ղանդավոր արտահայտիչ այս շրջանում: Կարելի է և այս
կապակցությամբ պետք է անսպասման հիշել Ժասմենի
հոյակապ Կրուչինինան, Արուս Ոսկանյանի Մարիա Նի-
կոլաենան, վերջապես՝ Նինա Մանուշարյանի մի քանի
դերակատարումները, հատկապես Պելագեյա Արխիպով-
նան: Եվ, այնուամենայնիվ, ոչ ոք չի հաջողել այնպես
բազմակողմանի կերտել մոր կերպարը, ինչպես այդ
արել է Հասմիկը, մի որոշ իմաստով իր ստեղծագործա-
կան մենաշնորհին հաստատելով այդ կարգի դերերի
նկատմամբ: Հարցը կերպարի համակողմանի ընդգր-
կումը չէ միայն, Հասմիկը այն հազվագյուտ դերասա-
նուհիներից էր, որի արվեստն աչքի էր ընկում կերպարի
ավելի խոր քափանցումով: Նրա խաղի խորությունը
քերես ոչ մի տեղ այնպես չի արտահայտվել, ինչպես
մոր դերերում: Եվ դրանից հետո մի՞թե կարելի է քիչ քե
շատ լուրջ խոսել այն մասին, քե Հասմիկը կենցաղային
դերասանուհի է: Կենցաղայնությունը և խորությունը
անհարիր հասկացողություններ են: Հոգեբանական
դրության ամենախոր ընդգրկում-ահա քե ինչ էր բնո-
րոշ Հասմիկի ստեղծած մոր կերպարների համար:

Մի հանգամանք ևս կարևոր է մատնանշել:

Մայրական ապրումների այն խոր անմիջական մարմ-
նացումը, որ գտնում ենք Հասմիկի արվեստում, պայմա-
նավորված է ոչ միայն դերասանուհու երևակայության
նույնիսկ քոիչով: Իրականության առարկայական նաե-

չողութեան հետ միասին, դեր էր խաղում և այն, որ նրա բեմական ստեղծագործության հիմնում ընկած էին նաև իր սեփական հույզերը: Եվ յուրաքանչյուր անգամ, երբ նրան վիճակվել է մոր սեր, մայրական կսկիծ ու տանջանք արտահայտել, իր ապրած տառապանքները կենդանություն առած կանգնել են դերասանուհու աչքի առաջ և վերադարձրել նրան դեպի հարազատ երեխաների կորստյան հետ կապված ծանր օրերը: Խաղացած դերերի մեջ դնելով իր զգացումը, նրա ներկայացրած մոր ապրումները դարձել են ավելի խոր, ավելի անմիջական, խոսկել կենսական ու նշմարտացի:

Մենք արդեն ասել ենք, որ Հասմիկը, անկախ նրանից դրական կերպարով էր հանդես գալիս, քե բացասական, միևնույն է, միշտ ներքին արդարացում էր գրանում իր ներկայացրած հերոսուհիների համար:

Այսպիսով, ուրեմն, Հասմիկի բեմարվեստի գաղտնիքներից մեկը հավատացնելու ուժն է:

Կոնստանտին Սերգեևիչ Ստանիսլավսկին բեմական կերպարի նշմարտացիության գլխավոր հիմքը համարում էր դերասանի հավատը դեպի նրա ապրած հոգեկացությունը. «Նշմարտացիությունը, — ասում էր նա, — անբաժանելի է հավատալուց, իսկ հավատալն էլ՝ նշմարտացիությունից: Մեկն անկախ մյուսից՝ չի կարող գոյություն ունենալ, իսկ առանց այդ երկուսի չկա ոչ ապրում, ոչ էլ ստեղծագործություն»⁹⁸:

Ստանիսլավսկու պարապմունքի ժամանակ մեկն այն տարակուսանքն է հայտնել, քե քատրնում ի՞նչ նշմար-

տացիութեան մասին կարող է խոսք լինել, երբ այնտեղ ամեն ինչ մտահղացում է և սուտ, սկսած Շեքսպիրի պիեսից և վերջացած սովարաբոյթյա դաշույնով, որով սպանում է իրեն Օթելլոն:

Քառուրդում, պարզաբանում է Ստանիսլավսկին, «էականն այն չէ, քե դաշույնը սովարաբոյթյա է կամ մետաղից, այլ այն, քե իր՝ դերասանի ներքին զգացողութիւնը, որով նա արդարացնում է Օթելլոյի անձնասպանութիւնը, ճիշտ է, անկեղծ և իսկական: Կարևորն այն է, քե ինչպե՞ս կվարվեք ինքր, դերասան-մարդը, երբ Օթելլոյի կյանքի պայմաններն ու հանգամանքները իսկապես լինեին, իսկ դաշույնն էլ, որով սպանում է իրեն, նույնպես լինեք իսկական»⁹⁹:

Ստանիսլավսկին այն միտքն է հայտնում, քե երեխաներից անհրաժեշտ է օրինակ վերցնել: Խոսքն այն նախով անկեղծութեան մասին է, որով նրանք ներգրավվում են խաղամրցողութի մեջ: Երեխան տիկնիկ է խաղում, և հավատում է, որ կրծքին սեղմածը ոչ քե լարով փաքաքած փայտ է, այլ իսկապես բալիկ՝ բարուրի մեջ: Եվ այդ իմաստով, ասում է Ստանիսլավսկին, երեխայի «իբրև քեն» շատ ավելի ուժեղ է, քան մեր մոգական «երե միայնը», մանավանդ որ երեխան մի շատ լավ հատկութիւն ունի, որ պետք է դերասանները փոխ առնեն՝ չնկատել այն, ինչ խաղի ժամանակ կարող է խախտել իրական կյանքի պատրանքը¹⁰⁰:

«Թող դերասանը, — ասում է Ստանիսլավսկին, — բեմում հետաքրքրվի նրանով, ինչին որ կարող է հա-

վատալ, իսկ այն, որ դրան խանգարում է, բող աննշմարելի մնա: Այդ կօգնի մոռանալ պորտալի սև անցքը և հրապարակային ելույթի պայմանականությունը»: Եվ վերջապես, Ստանիսլավսկին եզրակացնում է. «Նրբ հասնե՛ք դուք նշմարտացիության արվեստի մեջ խալի բնրացում երեխաների ունեցած հավատին, ահա այն ժամանակ դուք կարող ե՛ք իսկապես մեծ արտիստ դառնալ»¹⁰¹:

Դերասանի այդ շատ քանկագին հատկությամբ՝ մանկական նախը աճեցնողությամբ վարակվելու ուժին Հասմիկը տիրում էր անգուգականորեն:

Ահա քե ինչ ենք կարդում նրա մասին գրված մի հոդվածում.

...«Նա տիկնիկ կամ ձի խաղացող մանկան պես միամիտ աճեցնողությամբ հավատում է այն բոլոր սխտուացիաներին, որոնց մեջ գտնվում է այդ տիպը, նրա ապրումներն ու խորհումները դարձնում է իր սեփական ապրումն ու խոհը և, վերջապես, անվերապահորեն հավատում է բեմի վրա իր ասածի ու արածի կարևորությամբ, մահու և կենաց շափի աճեցնողությամբ»¹⁰²:

Ահա այս նիշտ միտքն է, որ ձևափոխելով՝ անցել է Հասմիկի մասին այնուհետև գրված բոլոր այն հոդվածներին, ուր դերասանուհու արվեստը բնորոշելու քեկուգամենաշնչին փորձ է արվել: «Ներհուստ հավատում է նա իր պերսոնաժի հոգեվիճակին, դրությամբ, խոսքերին, վարքագծին», — ասում է մի քատերագետ նրա մասին: «Դերը կտապալվե՛ր, — գրում է մի ուրիշը, — եթե դերա-

սանունին ամբողջ էությամբ շնավատար այն մարդու վարին, ապրումներին, գործունեությանը, որին պետք է հերկայացնեն»¹⁰³։

Կարևորն այս դեպքում այն չէ, որ մի հոգիլածագիրը կրկնել է մյուսին, շատ ավելի կարևոր է այն, քե ինչն է կրկնվել, իսկ կրկնվել է այն, ինչ բոլորի տպավորության և հիշողության մեջ նույնն է – նշմարաւորյունը։

* * *

Սյաւ կլինի կարծել, քե Հասմիկն իր ստեղծագործությամբ արտահայտել է մոր բնդհանուր, վերացական բմբոնումը։ Հասմիկը բեմից պատկերել է հատկապես աշխատավոր մոր կերպարը։ Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ նրա պատկերած մայրերի մեջ արտացոլվել է չարհաշ կյանքի դառնությունը։

Հասմիկի պատկերած մայրերից ամենանշանավորը երեքն են՝ Կնիրայե, Շուշան և Աննա։ Երեքն էլ ժողովրդի ծոցից դուրս եկած մայրեր են, և նրանց մտքերի ու զգացումների, ինչպես և բնավորության վրա նկատելի է ժողովրդական կյանքի դրոշմը։ Թող նրանք ազգությամբ տարբեր լինեն – մեկը հայ, մյուսը հուանդուհի, բող տարբեր լինեն – մեկը հայ, մյուսը հուանդուհի, բող տարբեր լինեն – մեկը սեփականատիրական հասարակության մեջ, մյուսը փախկանատիրական հասարակության մեջ, մյուսը փախկանատիրական կոլովների ժամանակ՝ միևնույն է, նրանք բողորն էլ ժողովրդական կյանքի ծնունդ են, աշխատանքի

մարդիկ, և նրանց ապրած ողբերգությունը մի ընդհանուր աղբյուր ունի՝ մարդու շահագործումը մարդու կողմից:

Հասմիկի պատկերած մայրերի շարքում ուրույն տեղ է գրավում Շուշանը:

Շուշանի կերպարը ունեցել է փայլուն կատարողներ: Դրանցից լավագույնը միշտ էլ նանաչվել է Վարդունին: «Վարդունու Շուշանը, — գրել է Դարեգին Լևոնյանը, — գերազանց է բոլոր Շուշաններից և այդպես էլ կմնա անմրցելի»¹⁰⁴: Անցյալում Հասմիկը, բացի էփեմիայից, խաղացել է նաև Շուշանի դերը: Այդ կատարումը առանձնապես չի ֆննդատվել, բայց և միաժամանակ չեմ գնահատության էլ չի արժանացել¹⁰⁵: Եվ դա հասկանալի է: Նախ Վարդունին Շուշանի կենցաղագրական կերպարի մի այնպիսի խտացած պատկեր էր գծել, որ Հասմիկը, ինչպես և Շուշանի այլ դերակատարներ, այն տարիներին, չէր կարող խուսափել նրա ազդեցությունից, մանավանդ որ Վարդունու բեմական արվեստի մեջ շատ ընդհանուր կողմեր կային Հասմիկի խաղի հետ: Եվ հետո, Վարդունու խաղով ոգևորված, ֆննդատության աչքից աննկատ էր մնում այն բեթև ուրույն երանգը, որ Հասմիկն հաղորդում էր կերպարին: Անշուշտ, Վարդունու խաղն ընդհանրապես խոշոր նշանակություն է ունեցել Հասմիկի համար. սակայն հետագայում, սովետական քառորդում, Հասմիկը մի փանի անգամ հանդես եկավ Շուշանի դերակատարմամբ, և դա այլևս նրա նախկին Շուշանը չէր: Տարիների ընթացքում, բեմադրությունից բեմադրություն խորացավ կերպարի ուրույն և նոր ըմբռնումը, դերա-

սլատկերը դարձավ անհամեմատ հաստատուն և շատ ավելի կառուցիկ:

«Շուշանի դերակատար դեր. Հասմիկը, — գրում է «Պետյոյի» 1929-ի բեմադրության ռեցենզենտը, — տվեց իր դերի մաքսիմալ ըմբռնումն ու տաղանդավոր կատարումը: Աննախընթաց էր դերասանուհու խաղն առանձնապես ուժեղ դրամատիկ մոմենտներում (Քարաքի և Զիմգիմովի տեսարանները)»¹⁰⁶: Իսկ մի այլ քննադատ, արդեն 1936-ի բեմադրության կապակցությամբ հետևյալ գնահատականն է տվել. «Շուշանի դերում Հասմիկն ստեղծեց տառապող մոր, բշվառ պառավ կնոջ անմոռահալի կերպարը: Համակված լինելով աննման անկեղծությամբ, Հասմիկի խաղը հուզում է հանդիսատեսին, ստիպելով մոռանալ, որ բառրոնումն է»¹⁰⁷:

Հասմիկի Շուշանը մի աննման կատարելություն էր: Մենք մազաչափ անգամ չենք կամենում արժեքագրել Վարդուհու Շուշանը, սակայն Հասմիկը, իհարկե, շատ ավելի լայն շնչի դերասանուհի էր, իսկ ընդհանրապես՝ վաղուց էր գերազանցել իր ուսուցչուհուն՝ Վարդուհուն: Հասմիկի առավելությունը Վարդուհու նկատմամբ նաև դարաշրջանի մեջ էր, հայացքի, մոտեցման, ընդգրկման, ընդհանրապես այն տարբերության, որ գոյություն ուներ սովետական արվեստագետի և նրա նախորդի միջև:

Ամենահիմնականն այն էր, որ Հասմիկը Վարդուհու կենցաղագրական մոտեցումը փոխարինեց սոցիալականով: Վարդուհու Շուշանը մի աննման կենցաղագրական սլատկեր էր, կատարյալ զարդանկար, որի յուրաքանչյուր

մանրամասնությունը մշակված ու հղկված էր ամենաներքին հոգածությամբ: Վարդունու խաղն, անշուշտ, ուրիշ կողմեր էլ ուներ, բայց գլխավորը միջավայրի հարազատ վերաբաղությունն էր, կոլորիտի խորագույն առկայությունը. հանդիսականի աչքի առաջ դերասանումնու խաղով վերակենդանանում էր հին Թիֆլիսը իր ժողովրդական տիպերով, իր նիստ ու կացով: Հասմիկը, որ նույնպես կոլորիտի սուր զգացողություն ուներ, կենցաղագրականից շհրաժարվեց, բայց շհենվեց դրա վրա, ինչպես իր նախորդը, դա շհամարեց ամենակարևորը:

Հասմիկի խաղի մեջ հիմնականը, որոշողը Շուշանի մտքերն ու ապրումներն էին: Պատկերավոր ասած՝ կենցաղագրականը Հասմիկի համար միայն շրջանակ էր, որի մեջ նա ամփոփել էր Պեպոյի մոր ողբերգական կերպարը: Բնորոշ ժեսար, ինտոնացիոն երանգավորումները Հասմիկի մոտ միայն քերե ակնարկներ էին, այնքան, որ միերկու տիպիկ շարիխներ արտահայտեն տեղական միջավայրը:

Այդպես էր բեմում, այդպես է նաև «Պեպո» կինոնկարում, ուր Շուշանի դերը կատարում է դարձյալ Հասմիկը:

Հասմիկի Շուշանը տանջված կին էր: Ծանր ու շարժաշկյանք զգացվում էր նրա ամեն մի արտահայտության մեջ: Նույնիսկ այն պահին, երբ նրա շուրջը կատակում էին և ինքն էլ ժպտում էր կամ ծիծաղում, դարձյալ դեմքը տանջված արտահայտություն ուներ: Աչքերը խամրած էին, վշտոտ, ինքը փոքր ու կուշ եկած: Միաժամանակ

նրա դեմքը, հայացքը, ասած խոսքը, արտահայտում էին հոգեկան մի շտեմնված մաքրություն:

Միանման ապրումը Հասմիկը միատեսակ չէր խաղում. նա չէրմ էր Կեկեկի և Պեպոյի նկատմամբ: Սակայն երբ դեպի վերջինն ունեցած ջերմությունը մայրական հպարտությամբ էր լի, նույնիսկ պատկառանք էր զգացվում դեպի որդին, ապա աղջկա նկատմամբ մի ինչ-որ մտերմիկ քննադատություն կար, որի մեջ՝ շարտահայտված ցավ ու տանջանք: Կամ որքան բնական էր այն ստիպված համբերությունը, որով նա լսում էր Գիֆոյի երկար ու բարակ զրույցը, որքան պարզամտություն կար, և հաճապետական կնոջ համար որքան բնորոշ միամտություն այդ ամբողջ զրույցի ընթացքում:

Հասմիկի բեմարվեստի մի շատ կարևոր առանձնահատկությունն էլ այն էր, որ նա երբեք պատրաստ կերպար չէր խաղում: Նրա խաղը հետևանք կամ արդյունք չէր: Նրա կատարումը հոգեկան կյանքի մի պրոցես էր: Սկզբում նրա Շուշանը քեկ դժգոհ, բայց համակերպված էր իր շարժաչ կյանքին: «Մեր նակտին էս է գրված», — կարծես ասում էր նրա կսկիծով լի դեմքը: Վերջում նա վռնվում էր, վշտի հետ հաշտված պառավ կնոջ մեջ նույնիսկ շեշտված դիմադրություն էր նկատվում: Զգացվում էր Պեպոյի մայրը. միշտ գլուխը կախ, տառապանքի մեջ կյանքն անցկացրած մայրը չէր կարողանում հաշտվել որդու բանտարկության մտքի հետ: Հակառակորդի հետ չափվելու ուժով ուժից գուրկ պառավ մորն ի՞նչ էր մնում, երբ ոչ՝ անիծել Զիմգիմովին: Իսկ երբ նրա համար պար-

զվում է, որ Զիմգիմովը պատրաստ է հաշտության, և Պե-
պոն է հակառակվողը՝ նա խնկվում, կորցնում էր իրեն:
Ճիշտ է, քեկ հավատում էր որդուն, բայց անհանգիստ
մեկ Պեպոյին էր նայում, մեկ Զիմգիմովին. չլինի՞ որդու
գլխին մի նոր փորձանք գա:

Արդեն ասել ենք, որ Հասմիկը Զառնիշան խաղալիս
առանձնակի հաջողություն էր ունենում անեծքի տեսա-
րանում: Անեծքի տեսարան, ինչպես հայտնի է, ունի նաև
Շուշանը: Երկու դեպքումն էլ Հասմիկն անկեղծ էր, ան-
միջական: Զառնիշանի անեծքը չար էր, քունոտ, ցասու-
նալի: Շուշանի անեծքի մեջ կսկիծ կար, տանջված մոր
դառնություն: Երկու դեպքումն էլ դերասանուհին անեծքի
բառերն ասում էր արագ, երբեմն ասես՝ կարկտահար էր
անում: Եվ, այնուամենայնիվ, տպավորությունը տար-
բեր էր, որովհետև տարբեր էր նաև հոգին, էությունը:
Ոչ-գայրակղված հանդիսատեսը երբեք չէր ասի, որ այլ
երկու և միանգամայն տարբեր ձևով անիծող կանանց
դերը խաղում է միևնույն դերասանուհին: Տարբերությունն
այնքան մեծ էր, որ չէր ենթարկվում նույնիսկ երևակա-
յության ուժին:

Հասմիկի համար ընդհանրապես այնքան էլ բնորոշ
չէր մանրամասների արվեստը: Նրա համար, ընդհակա-
ռակը, հատկանշական էր կերպարի ամբողջական ընդ-
գրկումը, հիմնական տրամադրության ընկալումը: Շու-
շանի մեջ Հասմիկի համար կարևորը ոչ քե այն էր, որ նա
հին Թիֆլիսի ծնունդ էր, այլ այն, քե ինչ չարքաշ կյանքի
տեր էր, ինչ ծով ցավերի մեջ, ինչ հոգեկան տառապանք-

ների մեջ՝ սկզբում աղչկա, ապա որդու բխտի համար։ Այդ ցնցող ուժով արտահայտվել է «Պեպո» կինոնկարի հարսանեկան տեսարանում։

«Պեպոյի ու Կեկեկի դռն կյանքի վրա ծիածանում է Շուշանի մայրական սերը, — կարդում ենք մի հոդվածում։ — Եվ այդ սերը Հասմիկը արտահայտում է արվեստի գեղեցիկ պարզությամբ, որը միաժամ խոր է, ինչպես ինքը՝ մայրական հոգին։ Հասմիկը լալկան մայր չի խաղում. միշտ մեծ է նրա ինքնատիրապետումը։ Արցունքները հասնում են աչքերին, բայց չեն գլորվում։ Դերասանուհու արտահայտիչ դեմքի վրա մենք տեսնում ենք մեծ վիշտ, որը կամքի ուժից ննջվում, «նեւս է գնում» դեպի մարդկային աշխարհի գաղտնարանները։ Այդ բանը շատ ցայտուն է երևում «Պեպո» կինոնկարում՝ չարաբաստիկ «բարաբի» անհայտանալու տեսարանում։ Իր աղչկա՝ Կեկեկի նշանդրեմ է, խրախնամ... հարկավոր է ներկայացնել Կեկեկի բաժինն ապահովող մուրհակը։ Հասմիկ — Շուշանը փնտրում է և չի գտնում այդ քղբի կտորը։ Նկարահանող ապարատը մեզ մոտեցրել է Հասմիկին, որ մենք խոշոր պլանով տեսնենք, քե ինչ հրաշալի ձևով է դերասանուհին արտահայտելու Շուշանի ապրումները։ Շուշանը բուլանում է, հենվում պատին, որ վայր չընկնի... իսկ աչքերը... Հասմիկի աչքերը նայում են խրախնամի կողմը և ասես խոսում են, ոչ, մեղմիկ շշնջում են վերահաս դժբախտության մասին..., և մենք լսում ենք այդ մրմունջը։

— Ի՞նչ է քան, մարդիկ, ինչո՞ւ եք ուրախանում,

լոնցրե՛մ գոռնան ու դնուլը... Չե՞մ տեսնում, որ դժբախտությունը կործանում է իմ զավակներին...

Բայց միաժամանակ նորից ինձնատիրապետումն է արտահայտվում Հասմիկի յուրաքանչյուր շարժումով և դիմախաղով: Նա չի ցանկանում մատնել իրեն, փշագնել երջանկության այն պատրանքը, որով ապրում են Պեպոն ու Կեկելը: Հասմիկի ստեղծած այս տեսարանի մեջ բեկվում է հարսանյաց հանդեսի խոր դրամատիզմը: Մարդիկ պարում, գվարճանում են, իսկ մենք շնչակտուր ենք լինում, սեղմվում է մեր սիրտը»¹⁰⁸:

Հասմիկը միշտ էլ կյանքի ռեալ զգացողությունից էր ելնում, մի բան, որ նրա արվեստի ղեկավարող սկզբունքն էր, և հենց դրանով էլ պայմանավորված էր նրա խաղաձևում կրկնվելու վտանգի լիակատար բացակայությունը: Դերից դեր նա նոր էր և այնպես բազմազան, ինչպես կյանքն է բազմերանգ ու տարբեր: Ուրբան էլ շատ նայած լինեիք նրան միևնույն դերում, օրբան էլ լավ իմանալիք տեսուր կամ այն, թե հիմա ինչ պիտի անի, ուր պիտի շարժվի՝ միևնույն է, նա դարձյալ համակում էր, պահում իր խաղի հուզական մրնուրտում, որովհետև նա ապրում էր կերպարը, և հենց դա էր, որ նրա ամեն մի խաղը քարմացնում էր հույզի քրքիռով:

Հասմիկն ապրումների դերասանուհի էր:

Այդ հաստատում են ամենքը, ով գեր մեկ անգամ գրիչ է ձեռն առել ու գրել Հասմիկի մասին: «Նրան այն-ֆան չի հետաքրքրում իր խաղացած դերերի արտաքին նկարագիրը, որքան նրանց ներքին հուզական կողմը,

—գրում է մի ֆննադատ: —Հասմիկը երբեք չի ոգևորվի, երբ նա բեմի վրա պիտի միայն գործողությունները կատարի՝ առանց հնարավորություն ունենալու խորապես ապրել դրամայի ընթացքում ստեղծվող հոգեբանական սիտուացիաները»¹⁰⁹: «Հասմիկը, — գրում է մի ուրիշը, — դերն ըմբռնում է իր էության բոլոր մասերով, մարմնի բոլոր զգայաբաններով և զգայություններով, նա ըմբռնում է դերը ներքին ուժերի և արտաքին հատկությունների զարմանալի միասնականությամբ»:

Չափազանց հետաքրքիր մի դեպք է պատմում «Պեպո» նկարահանման մասնակիցներից մեկը:

«Բավական է հիշել մի էպիզոդ, որն անմոռանալի է մնում այդ էպիզոդին մասնակցողների հիշողության մեջ: Իսկ 1934 թ. օգոստոսին էր, երբ Մոսկվայի «Մեծ Ռաբպոմֆիլմի» ատելիյեում նկարվում էր Պեպոյի տունը, ուր Շուշանը նստած էր արոտի վրա, գուրգուրում էր իր անբախտ կեկեկին, որին Դարչոն խաբել էր ու չէր առնում՝ «խալխի մոտը խայտառակելով» — «վալ իմ բեքախտ բալա ջան, փռանար իմ աչքերը, մեռնեի ես և ֆեզ էս օրում չտեսնեի» — ասում էր այս բառերը մեր դեղի Շուշանը և սրբում արցունքները: Հասմիկի խաղը, նրա հոգեկան ապրումներն այնքան ուժեղ էին և ազդեցիկ, որ ոչ միայն ինքը լաց եղավ, այլև ստիպեց լաց լինել իր հետ նաև նկարահանման խմբի անդամներին: Այդ օրը նկարահանումը վերջացավ շատ անսպասելի կերպով, որովհետև բոլորը տխուր և լուրջ դրության մեջ էին. դա Հասմիկի տաղանդի շնորհիվ էր»¹¹⁰:

Շուշանի դերակատարմանը մենք առանձնակի նշանակություն ենք տալիս. նախ՝ դա ռեալիստական բեմավեստի մի կատարյալ գլուխգործոց էր: Հետո սունդուկյանական կերպարների բեմական մարմնավորման տրադիցիան նրա կատարմամբ նոր աստիճան էր բարձրանում: Եվ վերջապես, երբ անցյալում Հասմիկը դրամատիկական-հերոսական կերպարները հանախ իջեցնում էր կենցաղայնության աստիճանին, ապա այժմ կենցաղային կերպարներից մի փանիսը նա բարձրացնում էր մինչև ողբերգական մակարդակը:

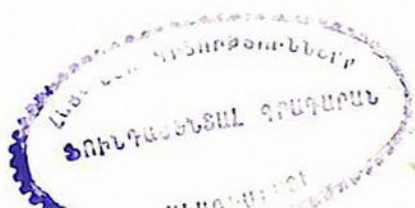
* * *

Մոր բեմայի գեղարվեստական ընդհանրացման եզակի օրինակ էր Հասմիկի Կնիրայեն («Հուլյսի» կործանումը):

Հոլանդական դրամատուրգ Հ. Հեյերմանսի այս պիեսը սոցիալական կյանքի մի սրտառուչ պատկեր է: Այրի Կնիրայեն ծովագնացի կին է եղել: Տարիներ առաջ, փոքրկի ժամանակ կորցրել է ամուսնուն և երկու որդուն: Հիմա էլ, նավապետ Բոսի պահանջով, որի ձեռին կեղեքվում է ծովափնյա ժողովուրդը, ծով են դուրս գալիս Կնիրայեի մյուս երկու որդիները՝ Հերդը, որ ֆաջ ծովագնաց է, Բարենտը, որ դեռ երեխա է և ահ ու սարսափով լցված դեպի ծովը: Հնամաշ և խաբխուլ «Հուլյս» նավը, որով ծով էին դուրս եկել նրանք, կործանվում է: Բոսն իրեն հասած վնասի դիմաց ստանում է տասն հազար գուլդեն, և փաս-



Աննա Անդրեևնա («Ռեիգոր»)





Խամբերի՝ Հասմիկ, Զամբալտով՝ Ա. Ավետիսյան, Նատալյա՝ Օ. Գու-
լազյան («Խարարալա»)

տորեն շահում, իսկ Կնիրայեն կորցնում է ամեն ինչ:

Քննադատությունն առանձնապես բարձր է գնահատել Հասմիկի խաղը «Հույսի» կործանումը» ներկայացման մեջ: «Կարելի է ասել, — գրում է մի քննադատ, — որ Հասմիկի տված խաղը միակն էր, որ համապատասխան էր հեղինակի մտահղացման քե իր արտաֆին շարժունքներով, և քե իր ներֆին և խորահույզ ապրումներով»¹¹¹: Մի այլ քննադատ էլ գրում է, քե «Հասմիկը ոչ քե Կնիրայեի դերն է կատարում, այլ նա ապրում է այդ դերով և իր հետ միասին ապրեցնում ամբողջ դահլիճը»¹¹²: Եվ ապա նույն հոդվածագիրը եզրակացնում է. «մեր քառորոնը կարող է պարծենալ իր Կնիրայեով, որը եզակի տեղ կարող է բռնել նաև այլ բեմերի վրա»¹¹³: Դերասանուհի արվեստակից ընկերներից մեկն այն համոզման էր, քե Կնիրայեի դերում նա հասել է «չգերազանցված հաջողության», որ «այստեղ Հասմիկն անֆննադատելի էր, անբերի»¹¹⁴:

[Հասմիկի դերակատարումն աչֆի էր ընկնում կյանֆի ոեալ զգացողությամբ, բնավորության շեշտված գծանկարով, հոգեբանական հագեցվածությամբ և ինտոնացիոն հարստությամբ: Սա մի հույակապ դերակատարում էր, որն իր խորը դրամատիզմով բարձրանում, հասնում էր ողբերգականության աստիճանի:]

[Հասմիկը, ինչպես հայտնի է, մոր դերեր շատ է կատարել, բայց երբեֆ կրկնությունների մեջ չի ընկել, երբե անգամ նրա խաղացած մայրերը համանման դրության մեջ են գտնվել կամ բնավորության կողմից որոշ

ընդհանուր գծեր ունեցել: Դրա գլխավոր պատճառն այն է, որ մայրերի դերերով հռչակված դերասնուհու համար գոյություն չունեն մոր «ամպլուա» ընդհանրապես. նա ելնում էր կերպարից, նրա միջավայրից, հոգեվիճակից և այնպես էր զգում կերպարի էությունը, նրա ապրած դրաման, դրաման ծնող պատճառները, որ դերասանուհու պատկերած մայրն անհատականացնում էր և այդ մոր ապրումը, զգացումների աշխարհը ձեռք էր բերում էմոցիոնալ ներգործության մեծ, իսկ երբեմն պարզապես ցնցող ուժ:

Հասմիկի կնիքային ոչ քե դժբախտ մայր էր ընդհանրապես, այլ մի կին, որ մեծացել էր ծովի ափին, գիտեր ու նաեւաչում էր ծովն իր անեղ փոքորիկներով: Շատ դժվարություններ ապրած, շատ զրկանքներ տեսած, դժբախտությունների մեջ կյանքն անցկացրած կնոջ պատկեր էր դա: Կյանքի այդ ծանր պայմանները նրան քրծել, որոշ կոպտություն էին հաղորդել, ամրացրել, դարձրել պատրաստ՝ անհրկու փորձությունների համար: Բավական է հիշել այն տեսարանը, երբ կրտսեր որդին հրաժարվում է ծով դուրս գալ: Ինչպես էր Հասմիկի կնիքային կարողանում ազդել որդու վրա. նա չէր խնդրում, այլ պահանջում էր անխախտ պահպանել ծովի պապենական տրադիցիան. նրան վիրավորում էր որդու վախն ու երկշտությունը: Հասմիկ-կնիքային հոգեկան արիության էր կոչում որդուն, չա-

նում նրա մեջ արքնացնել արժանապատւության զգացում:

Այդ արտաքին կոշտության ներքո Հասմիկը բաժնեցրեց նում էր Կնիւրայի հոգեկան բարությունը, մայրական ամենանուրբ զգացումները: Որդիների ծով դուրս գալուց հետո Հասմիկի Կնիւրայեն նստում էր հոգնած և հուսահատ: Ասես կանխագգում էր նրանց կորուստը: Նրա դեմքին գծվում էր մի հոգեկան ամայություն. բերբեր պահ մի մեկնում էր առաջ, կարծես ուզում էր կանչել, ետ բերել որդիներին:

Հասմիկը երբեք շռայլ չէր իր արտահայտչանքներ մեջ. քննականակալ՝ զուսպ էր, նույնիսկ ժլատ: Ճիշտ և լավ է ասվել նրա մասին, թե «գերադասում է լինել ալվելի շատ ժլատ՝ քան շռայլող, զուսպ՝ քան աշխատասեր, մեղմ՝ քան աղմկող, իսկ որ գլխավորն է՝ նշմարիտ, նշմարիտ և նշմարիտ»¹¹⁵: Արտաքին էֆեկտը, պատկերայնությունը, պարետիկականը խորք էին նրան: Երբեք նա առանձնապես չէր գրիմավորվում, չէր փոխում իր ձայնը. նրա գրիմը լակոնիկ էր, մի-երկու շարիս միայն: Կամենում ենք ասել, որ նա երբեք չէր բաժնեցրել արտաքին փոփոխության ետև: Նա փոխվում էր ներքուստ, փոխվում էր ըստ էության և այդ էլ, իր հերքին, պայմանավորում էր նրա արտաքին փոփոխությունը: Նրե հարկ կար՝ նրա մեղմ ձայնը հումկու էր հնչում, բարի աշխեր՝ շարություն արտահայտում:

Այդ հաստատում էր Հասմիկի ամեն մի նոր դերա-

լատարումբ: Այդ հաստատվեց և «Հուլիս» կործանման մեջ, հատկապես վերջին տեսարանում, որ նրա խաղի բարձրակետն էր:

Կնիւրոյեն գալիս է նաժապետ Բոսի գրասենյակը՝ իմանալու, թե նիշտ է արդյոք իր լսածը «Հուլիս» նավի կործանման մասին: Նա ներս է մտնում լուռ. հայացքը տխուր էր, անհանգիստ ու տագնապալի նայում էր շուրջը, գրասենյակի աշխատողներին, կարծես կամենալով նրանց հայացքներից և պահվածքից իմանալ, թե ինչ է սպասում իրենց: Վերջապես նրան հայտնի է դառնում ճշմարտությունը՝ «Հուլիս» նավն իսկապես կործանվել է. ուրեմն՝ որդիներն այլևս տուն չեն դառնա:

Ծանր, ողբերգական պահ: Նա լուռ, առանց ձայն հանելու, նստում է անկյունի աթոռին, հայացքը սևեռած մի կետի: Դա լուռ, սակայն ցնցող տեսարան էր: Աթոռին նա ոչ թե նստած էր, այլ կծկված, կուչ եկած, և «անհուն վշտով լեցուն աչքերով նայում էր տարածության մեջ»: Նրա փառացած պատկերը շատ ավելի էր վիշտ արտահայտում, քան կարող էր արտահայտել այդ պահին հառաչանքներով լի մի մենախոսություն: Մենք չգիտենք, թե որդեկորույս Կնիւրոյեի վիշտն արտահայտելիս Հասմիկը չէ՞ր վերապրում արդյոք նաև իր սեփական մայրական կսկիծը: Սակայն մենք գիտենք և գիտե՞նք՝ ով գեթ մեկ անգամ դիտել է դերասանուհու խաղը, որ Հասմիկի Կնիւրոյեն այնպես ծանր էր ապրում որդիների կորուստը, հոգեկան լարվածությունից այնպես ու-

ժառայաւ էր լինում, որ «իւր վշտի անսահմանությունից
այլևս լալու և հառաչելու անընդունակ» էր դառնում¹¹⁶,

Կնիւրայեան վերջում միայն շորս բառ էր ասում: Երբ
Բոսք նախատեսելով Կնիւրայեան՝ ասում է, թե նրա գոհ-
ված որդին՝ Հերդը պայօրինի զավակ ունի և դրա համար
նա կգրկվի նպաստից, վշտահար մայրը պատասխանում
է. «Այդ արդեն ձեր գործն է»: Այդ փոքրիկ նախադասու-
թյունը Հասմիկի խաղով մեծ բովանդակություն էր ստա-
նում, մի ամբողջ ողբերգություն արտահայտում: Տեսնում
էիր, որ նա կորցրել էր ամեն ինչ և այլևս ոչինչ չի կա-
րող նրան կապել այս աշխարհի հետ:

Հասմիկի խաղով նոր լուսաբանություն էր ստանում
սիրեսի վախճանը: Պիեսը, ինչպես հայտնի է, վերջանում
է կեղծ մարդասիրական մի կոշով, որով Բոսի և Բադա-
մադի կանայք խնդրում են «Հույսի» կործանումից հե-
տո քշվաւ և անօգնական մնացած մի ֆանի բնտանիքի
օգնության ձեռք պարզել, նրանց ծանր վիճակը փոք-
ի շատե քերականներու համար: Մեզ հայտնի չէ, թե ու-
րիշ դերասանուհիներ ինչպես են խաղացել այս տեսա-
րանը, բայց մեր քառորդում որքան էլ Բոսի կինը՝ Մար-
իլը սենտիմենտալ «հոգատարություն» էր հանդես բե-
րում դեպի Կնիւրայեան, այնքան ավելի իմաստ ու խորու-
րդ էր ստանում Հասմիկ-Կնիւրայեան լուրջությունը, բո-
լորով լուրջությունը և Կնիւրայեան, «հանկարծ, հասակ էր
ստանում՝ դառնում աշխատավոր ժողովրդի, բոլոր դժբախտ
մայրերի սիմվոլ և մի հուժկու, մոռումբնետալ նախա-

տին՝ սեփականատիրական աշխարհին հասցեագրված»¹¹⁷:

* * *

Հասմիկի ստեղծած մայրերի շարքում, ինչպես արդեն ասվեց, առանձին տեղ է գրավում նաև Աննայի կերպարը («Արշալույսին»): Աննայի կատարմամբ Հասմիկը մոր բեմային նոր լուծում էր տալիս: Ա. Գուլակյանի պիեսը հնարավորություն էր բնօրինակում մոր հոգեբանության մեջ արտահայտելու այնպիսի կողմերը, որ չէին կարող լինել Նուշանի և Կնիքոյեի մեջ:

Աննայի կերպարը ամենայն իրավամբ պետք է հանաչվի Հասմիկի բեմական ստեղծագործության գլուխգործոցներից մեկը: Ասենք, որ Աննայի դրական կերպարը, դրամատուրգի հայտարարությամբ, ստեղծվել է աչքի առաջ ունենալով Հասմիկին, ոչ միայն որպես բեմական անհատականության, այլև իբր մոր¹¹⁸: Քննադատությունը փչ է գրել այս դերակատարման մասին, բայց միշտ ջերմ ու բարձր է գնահատել, գտնելով, որ «նրա խաղն օժտված է պարզ ու մշակված գույներով»¹¹⁹, ներկայացրած կերպարը «բնական է և սիրելի»¹²⁰: Քննադատությունը ժամանակին արձանգրել է, թե ինչպես «հանդիսատեսը շունչ պահած ուսում էր ամեն մի բառ, ուշադրությամբ հետևում էր սիրելի արտիստուհու դեմքի ամեն մի արտահայտության, որն աննկարագրելի

վարպետությամբ խաղում է բոլշևիկի մոր կերպարը»¹²¹: նույն բննադատը գրում է. «Հիրավի, տարիները չեն խա-
րաբել նրա հոյակապ տաղանդը, որն այս հոբելյանա-
կան ներակայացման մեջ էլ փայլատակեց իր բազմա-
պիսի երանգներով և խորությամբ»¹²²: Իսկ մի բննադատ
էլ գտնելով, որ «նրա ստեղծած Աննան անգերազանցելի
է»¹²³, չէր պատկերացնում ներկայացումն առանց Հա-
միկի մասնակցության. «ներկայացմանն առանձնահա-
տուկ փայլ է տալիս Հասմիկ Հակոբյանի խաղը»¹²⁴,—
գրում է նա:

Աննան հասարակ գեղջկուհի է, որի որդին՝ Վահագներ,
պարտիզանների գլուխն անցած պայքարում է դաշնակ-
ցականների դեմ Հայաստանում Սովետական իշխանու-
թյուն հաստատելու համար:

Հասմիկի խաղից երեք պատկեր անջնջելի է մնացել
մեր հիշողության մեջ:

Նախ՝ նամակի տեսարանը: Հասմիկն այստեղ լուռ
խաղ ունեւ: Նկատենք, որ Հասմիկն այն եզակի դերա-
սանուհիներից էր, որոնց լուրջությունը շատ արտահայտիչ
էր: Նա ամբողջապես Վահագի նամակի հետ էր. մի փա-
նի անգամ մոտեցնում էր կրծքին, սեղմում, որդու կա-
րոտը նամակից առնում: Կարծես երազում լինեւ, որդու
հետ, որդու կողքին, և միայն փամին էր, նրա ունոցը,
որ Աննային վերադարձնում էր դեպի իրականություն:

Հասմիկը նամակը մոտեցնում էր լույսին, նայում եր-
կար-երկար: Ի՞նչ էր անում Հասմիկը՝ դժվարանում ենք

ասել. կարծես քեռիներ, բայց այդպես նամակը բռնում են միայն նրանք, ովքեր կարգալ չգիտեն: Այդպես էր Հասմիկը. նա կարողանում էր կյանքում գտնել մի անորսալի շտրիս և նրա միջոցով մի ամբողջ հոգեբանություն արտահայտել: Այդտեղ և որդու համար անհանգրստացած մայրն էր, այդտեղ և մայրական կարոտն էր, որդուն գեր մի ակնթարթ տեսնելու, կրծքին սեղմելու փափագը, այդտեղ էր և որդով հպարտացող մայրը...

Թեև նրա համար Վաչիկը նամակն այնքան է կարգացել, որ նա արդեն անգիր գիտե, բայց խնդրում է նորից ու նորից կարդալ: Տպավորությունն այնպես է՝ կարծես առաջին անգամն է լսում, ուշադիր, որ չլինի քեռն է բառ բաց քողնի:

Ահա և ամենանշանավոր տեսարանը: Դաշնակցականները բռնել են Վահագին, բայց չգիտեն, քեռիկապե՞ս դա իրենց որոնած հայտնի պարտիզանն է, քեռի: Համոզվելու համար՝ ձեռները կապած Վահագին բերում են հրապարակ, ժողովրդի մեջ: Ժողովրդից ոչ ոք չի հաստատում, որ դա իրենց գյուղի Վահագն է: Մի ելք է մնում՝ բերել հարազատ մորը:

Խրնիքի շեմքին երևում է Աննան: Բեմի լայնքի տարբեր կետերումն են գտնվում մայրն ու որդին, իսկ շուրջը բոլորը լուռ, սպասողական դրության մեջ հետևում են դժբախտ մորը: Այդ ահագին տարածությունը պետք է անցնի Աննան: Կկարողանա՞ զսպել արցունքը, կկարողանա՞ սանձել, առաջն առնել այն հույզերի, որ հեղեղ դառած՝ նանապարհ են փնտրում՝ նրա կրծքից դուրս

ժայթֆելու համար: Պետք է կարողանա: Դժվար է, պար-
զապես անկարելի, բայց պետք է կարողանա, դրանից է
կախված որդու կյանքը: Ահա կանգ առավ, չի կարողա-
նում առաջ շարժվել: Ուժերը դավանանում են, ծնկները
ծալվում: Նա վերջին նիզն է գործ դնում և ահա որդու
մոտ է, Վահագի կողքին: Ինչպե՞ս չլա կամ ինչպե՞ս դի-
մանա, երբ սիրտը պատառոտվում է որդու խոշտանգված
տեսից. «Քո մերը բռնանա, բո մերը մեռնի» — ասում էր
նա խուլ, հանգած ձայնով, աչքը չկտրելով որդու արյու-
նոտված դեմքից:

Հասմիկը խոսում ձեռներ ուներ: Որքան անողոք ուժ
էր զգացվում այն ձեռների մեջ, որոնցով Հասմիկ—կա-
բանիխան բռնում էր իր ծանր գավազանը: Որքան կամք,
վնիռ ու գործնականություն կար բանալիների հետ խա-
ղացող Հասմիկ—ժելեզնովայի ձեռների մեջ: Իսկ որքան
կեղծիք ու վարժ նարպկություն կար Իսայու հետ զաղտնի
սակարկության մեջ մտած խամփերու ձեռներում: Աննայի
ձեռների մեջ նշույլ անգամ չկար այդ բոլորից: Ահա նա
բարձրացրել է ձեռները և ուղղում է Վահագի ճակատին
քափած մագերթ. որքան ջերմություն ու փնջություն էին
արտահայտում, ինչպես էին նրանք կրակված սրտի հույ-
զերն հաղորդում որդուն... Նվ ապա կռիվ տալով ինքն իր
հետ՝ Հասմիկը դեմքը դարձնում էր որդուց, նայում դաշ-
նակ մաուզերիստներին և մեծ ուժ գործ դնելով իր վրա՝
գլուխը բացասաբար շարժում էր, քե այդ մարդուն ինքը
չի նանաշում:

Հենց այն, որ մի ամբողջ տարի Վահագին չտեսած

Աննան, այդ պառավ, անգրագետ գեղջկուհին, այժմ որ-
շուն խոշտանգված տեսնելով, չի կաշառվում իմքապետի
սուտ խոստումներից և կարողանում է լռել, որովհետև
այդպես է պահանջում գործը, որին նվիրվել է որդին, ար-
դեն իսկ հերոսություն է:

Այս տեսարանը, որ ներկայացման բարձրակետն էր,
միշտ իր վրա է սևեռել բոլորի ուշադրությունը: Մի ֆննա-
դատ ասում է, որ այդ տեսարանը երբեք չի մոռացվի¹²⁵,
մի այլ հոգվածագիր էլ խոսել է այն ցնցող տպավորու-
թյան մասին, որ քողել է դերասանուհու խաղը այդ տե-
սարանում¹²⁶: «Աննայի որդուն հանաչելու տեսարանը
վերհիշելիս նույնիսկ, — գրված է հոգվածներից մեկում,
— մարդ չի կարող կրկին անգամ չփշաֆաղվել Հասմիկի
այնքան զուսպ, բայց միաժամանակ և այնքան արտա-
հայտիչ խաղով»¹²⁷:

Յնցող տեսարան էր նաև, երբ Վաշիկը Աննային հայտ-
նում է, քե «մեր Վահագին սպանել են»: Հասմիկը չէր
հառաչում, նրա աչքերից արցունքներ չէին քափվում: Նա
լուռ նստում էր, ֆարացած մնում, ասես մարմնացած
կսկիծ լիներ:

Ոչ մի ձայն, ոչ մի խոսք, և միաժամանակ՝ անհունորեն
խորը վիշտը:

Երբ Հասմիկին հարցրել են, քե ինչու է այդչափ զուսպ
խաղում, դերասանուհին հետևյալ պատասխանն է տվել.
«Մեռելատանը ո՞ր սգվորն է ֆեզ վրա խիստ ազդում, նա՞»,
որ գլուխը ծեծելով, ձայնն աշխարհ գցելով իր հարագա-
տի գովքն է անում, քե՞ նա, որ ֆարացած նստած է դա-

գաղի մոտ և արտասուփները աշֆերում հազիվ են երե-
վում»¹²⁸;

Գուլակյանի այս պիեսը այլ քառոններում էլ է խա-
ղացվել: Եվ փոքր չի եղել այն դերասանուհիների թիվը,
որոնք Աննայի կերպարին մեկոդրամատիկ բնույթ են հա-
ղորդել: Հասմիկը խաղում էր զուսպ, շափազանց օրջան
ոչ մի նշույլ չկար: Ընդհանրապես նրա խաղը պարզ էր ու
անպաճույն, միաժամանակ խորն էր: Քիչ է պատահում,
որ պարզությունը խորության հետ այդպես ներդաշնակ
հանդես գա, ինչպես տեսել ենք Հասմիկի խաղում: Նը-
բեհ նա չէր սահում պատկերած երևույթի մակերեսին,
չէր սահմանափակում իրեն՝ միայն տպավորություն ար-
տահայտելով: Մարդու հոգու խորքը քափանցելու բացա-
ռիկ ուժի տեր լինելով, դերասանուհին միաժամանակ
երբեք չէր հասնում ծայրահեղության, հոգեկան տանջանք
պատկերելիս՝ երբեք չէր ընկնում հիվանդագին արտա-
հայտության մեջ: Եվ ապա, որ, իհարկե, ավելի կարևոր
է, Աննայի կերպարի ըմբռնումը դրսևորվում էր ավելի
նիշտ: Նա Աննայի մեջ տեսնում էր ոչ միայն լոկ տառա-
պող մայր: Աննայի մեջ նա կարևոր էր համարում նաև նրա
հոգեկան մաքրության, գեղջկական պարզամտության
հետ միացած մեծ կամքը, հոգու արիությունը, այսինքն
այն քանկագին հատկությունները, որ ժողովուրդը ձեռք
էր բերել իր առնախում բշտամիների դեմ մղած հերոսա-
կան պայքարում:

Այդպես էլ ժամանակին գնահատվել է Հասմիկի խա-
ղը: Բոլոր բնադատներն էլ նշում էին, հատկապես ընդ-

գծում հերոսականության տարրը: Մի ռեցենզենա, օրինակ, ասում է, թե դերասանուհին խոր նշմարտացիությամբ էր ստեղծում «աշխարհի շարն ու բարին դեռ պրիմիտիվ կերպով ըմբռնող հայ կնոջ, հերոս մոր՝ Աննայի հարազատ տիպարը»¹²⁹: Նույնն է ասված և մի այլ ֆննդատության մեջ. «հանդիսատեսը տեսնում է,— կարդում ենք հոդվածում,— հանուն ժողովրդի ամեն տեսակի անձնագոհության ընդունակ իսկական հերոսուհու»¹³⁰: Տարիներ անց, երբ Հասմիկը նորից հանդես եկավ նույն դերով, ֆննդատությունը հատկապես շեշտեց Հասմիկի ստեղծած կերպարի բարոյական ուժը, կամքը, հոգեկան այն կորովը, որով Աննան կարողանում է զոհաբերել իր մայրական զգացմունքները. այդպես է պահանջում ժողովրդի գալիք երջանկությունը¹³¹:

Այսպիսով, եթե Շուշանի և Կնիրայեի կերպարները Հասմիկի խաղով բարձրանում էին մինչև ողբերգության աստիճանը, ապա Աննայի, այդ պարզ ու հստակ գեղջկուհու նկարագիրը Հասմիկը բարձրացնում, հասցնում էր հերոսականության:

* * *

Մենք չափազանց հատկանշական ենք համարում մի իրողություն, որ շատ անգամ է կրկնվել Հասմիկի ստեղծագործական կյանքում և որի մասին, տարբեր աղբյուրով, ասել են նրա հետ գործող ռեժիսյորներն ու դերասանները:

Ահա քե ինչ է գրում Քալանթարը Հասմիկի հորեյլանի առթիվ հրապարակած իր մի հոդվածում. «Ով առիթ է ունեցել աշխատել Հասմիկի հետ, շատ լավ գիտե, քե պիտեաների սկզբնական փորձերին որքան դժգոյն, անհետաքրքիր է լինում Հասմիկը, պարզապես նմանվում է անվարժ աշակերտուհու: Ուշիմ և զգայուն ռեժիսորը, իհարկե, չի անապարհ ներխուժել Հասմիկի որոնումների մեջ և չի բռնաճառ հրա հոգու վրա, որովհետև քաջ գիտե, որ արտահայտես անարտահայտիչ այդ փորձելանքի ետևում կատարվում է եռուն ստեղծագործական աշխատանք»¹³²:

Նույնն են պնդում Հասմիկի հետ աշխատած այլ ռեժիսորներ ևս, օրինակ՝ Արմեն Գուլակյանն ասում է. «Հասմիկը դերը կենդանի էր պատկերացնում և տեխնիկ սկզբում նրան խանգարում էր»: Այդ հաստատում են նաև դերասանները. «Չէր սիրում դերը միանգամից փորձել», — ասում է մեկը: «Չէր սիրում տեխնիկ սկզբից սովորել», — վկայում է մի ուրիշը:

Մի գրույցի ժամանակ Վ. Վաղարշյանը պատմեց, քե ինչպես «Եգոր Բուլըշովի» փորձերին, Բ. Զախավան երկար ժամանակ անհանգիստ էր մայրապետի կերպարի համար, մտածելով, որ Հասմիկից Մելանիա չի ստացվի, և քերես նիշտ վարված կլինի, եթե փոխարինի մի ուրիշով: Սակայն դերասանները, որ լավ էին ճանաչում Հասմիկին և ծանոթ էին նրա փորձելանքի յուրահատկությանը, ամեն կերպ աշխատում էին փարատել ռեժիսորի տարակուսանքը, հավատացնելով նրան, որ վերջում անպայման գոն կմնա: Եվ, իսկապես, անդրանիկ ներկայա-

ցումից մի փոքր առաջ, գրեթե վերջին փորձի ժամանակ, երբ Զախավայի տարակուսանքը Հասմիկի նկատմամբ հուսահատության էր հասել, իսկ Հասմիկն արդեն գտել էր իրեն, ավելի նիշտ՝ ընտելացել, հարազատացել էր կերպարին, այնպես փայլեց, որ ռեժիսյորը չգիտեր, քե ինչպես արտահայտի իր հիացմունքը:

Այս վկայությունները մենք շատ կարևոր ենք համարում: Տեխնիկական օտարոտիությունը մի այլ պատճառներ, ֆան այն, որ Հասմիկը ձգտում էր նախապես հասկանալ կերպարը, զգալ նրան, կենդանացնել նրան իր երևակայության մեջ: Այդ նպատակի համար սկզբնական շրջանում, բավական էր կերպարի ընդհանուր պատկերացումը: Սա մի բարդ պրոցես էր, մինչև որ դերասանուհին գտնում էր կերպարի կենսական հատիկը, սկսում էր զգալ նրան, մի ինչ-որ հարազատություն էր առաջ գալիս դերասանուհու և կերպարի միջև, մի մերձեցում, որը ի վերջո հանգում են դերասանուհու և կերպարի միաձուլմանը: Երբ այլևս վերանում էր Հասմիկին Շուշանից կամ Կնիրայից, Կաբանիսայից կամ Ժելեզնովայից բաժանող տարածությունը, կերպարի ապրած հոգեկան ցավը, հույզը, անհանգստությունը դառնում էր արդեն իր սեփականը, համակվում էր մեկի վշտով, մյուսի դառնությամբ՝ նոր միայն նա սկսում էր զգալ նաև տեխնիկական վերանում էր սկզբնական խորքությունը և բոլորը գալիս-ընկնում էին իրենց տեղը:

Ներկայացման ժամանակ, որքան էլ դա զարմանալի

է, Հասմիկը միանգամայն հարագատ էր մնում հեղինակի տեխնիկ, երբեք նա հեղինակից չէր շեղվում, տեխնիկը չէր խառնում, ոչ մի բառ ավելի կամ պակաս չէր ասում: Այսպիսով, ուրեմն, սկզբնապես խուսափելով տեխնիկից, նա հետագայում ավելի էր մոտենում նրան, ավելի նիշտ ու ավելի խորն էր արտահայտում, քան այն դերասանները, որոնք հենց սկզբից բարեխղճաբար սերտում են տեխնիկ: Եվ նրա հետ զբաղվող գրեթե բոլոր ռեժիսյորներն էլ վկայում են, որ նա շատ շուտ էր գգում պիեսում եղած անբնականությունը, այն խոսքը, որ ինքնանպատակ էր, չէր բխում կերպարի բնույթից:

Գերապատրաստման այս ձևին հանդիպում ենք անցյալի դերասաններից Սիրանույշի¹³³ մոտ, իսկ սովետական բեմի վարպետներից՝ Ա. Բուշմալի¹³⁴ ստեղծագործական պրակտիկայում: Հետաքրքիր է նշել և այն, որ Ստանիսլավսկին, որը «սեղանի շուրջ» դերապատրաստման սկզբունքի հեղինակներից էր, ինչպես վկայում են նրա հետ աշխատած ռեժիսյորները, իր կյանքի վերջին տարիներին «ապստամբեց» ներկայացման իր իսկ կողմից օրինականացված կարգի դեմ, և ամենակրթնոտ կերպով պաշտպանում էր մի փորձելաձև, ըստ որի պիեսը չի կարդացվում սկզբնապես քսո դերերի և տեսարանների, բայց վերլուծվում է գործողության տեսակետից և էությունավորվում ինքնանման տեխնիկի մանրագրով:

Ստանիսլավսկին բեմական խոսքին տալիս էր առաջնակարգ նշանակություն: Նա համոզված էր, որ հե-

դիմակի գաղափարի արտահայտման գլխավոր միջոցը խոսքն է և ասում էր, որ բառը բեմում (ինչպես և է կյանքում) ոչ թե պետք է անջատ առաջանա, այլ այն պետք է անբաժանելի լինի իր արտահայտչության ինտելեկտուալ, էմոցիոնալ և ֆիզիկական ողջ ոլորտից: Բեմական խոսքին չի կարելի օրգանապես տիրել, քանի որ անբաժանելի ամենաբարդ հյուսվածքը դեռ չի մշակված, քանի որ դեռ դերասանը չի գտնում դեպի հեղինակի տեքստը տանող բոլոր ուղիները:

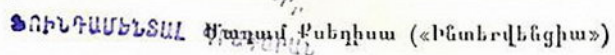
Մինչդեռ, հին կարգի համաձայն, փորձի հենց սկզբից անցնում են տեքստին, պիեսը կարդացվում է ըստ դերերի այսօր, վաղը, ամեն օր, և դեռ ներքին իմպուլսով շարապնդված խոսքը արդեն մեքենայորեն մտնում է դերասանի հիշողության մեջ: Դրա հետևանքով, ներկայացման մեջ խոսքը ոչ թե գրուցակցի մտքի կենդանի ռեակցիան է դառնում, ոչ թե գործողություն, և ոչ էլ կամային մի ակտ, այլ լոկ պատասխան ռեպլիկա՝ ռեպլիկային:

«Կերպարի ստեղծումը երկարատև և բարդ մի պրոցես է, և դրա ընթացքում դերասանը դեռ շատ բան պետք է նշտի և խորացնի պիեսի վրա աշխատելու հետագա աստիճաններում: Բնական է, որ էտյուդներում նա, համեմայն դեպս, չի հասնի մտքի այն հարստությանը, որը տալիս է նրան հեղինակային տեքստը: Սակայն նա պատրաստ կլինի հեղինակի խոսքի ընկալմանը, որովհետև խորապես ըմբռնած կլինի բոլոր ուղիները, ուր ծրվում է գործող անձի այս կամ այն բառը»¹³⁶:

Ինչի՞ մասին են վկայում այս փաստերը, եթե ոչ այն,



Բոլտիկով՝ Ա. Ավետիսյան, Նաստասյա՝ Համբիկ
(«Ինգա»)



ՍԿԱՂԵՄԻՍՈՒ

որ Հասմիկը, որպէս նշմարիտ արվեստագետ, ինքնաբերաբար հանգել է մի փորձելաձևի, որին գուցե և ապագա է պատկանում: Այս մի անգամ ևս հաստատում է այն նշմարտությունը, որ Ստանիսլավսկու «սիստեմը» ոչ քեհնարված մի ուսմունք է, այլ բեմի մեծ վարպետների փորձի քնդհանրացում: Ոչ ոքի համար գաղտնիք չէ, որ Հասմիկն այնպիսի պատրաստություն չունէր, որ տեսականորեն ուսումնասիրէր Ստանիսլավսկու «սիստեմը», բայց որ նա իր արվեստի հիմունքներով ստանիսլավսկիական էր, վեր է ամեն կասկածից:

* * *

Ավարտելուց առաջ մեր այս սեղմ ակնարկը սովետահայ բեմի անվանի դերասանուհու մասին՝ կամենում ենք վերադառնալ այն հարցին, ինչից սկսեցինք: Խոսքն այն մեծ, անձնագոն սիրո մասին է, որ տաժում էր Հասմիկը դեպի քաւորոնը: Հասմիկի սերն այն չափերի էր հասնում, որ նա իրեն չէր պատկերացնում առանց քաւորոնի: Թաւորոնը նրա համար երկրորդ հարազատ տունն էր: Այդ զգացումը ոչ միայն սկզբում էր, երիտասարդության տարիներին, այլև հետո: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ կյանքի հասուն տարիներին, դերասանուհու կապը քաւորոնի հետ ավելի խոր և ամուր դարձավ: Նրա սերը եղել է բոլորանվեր: Դերասանուհին հաճախ էր այն միտքն արտահայտում, քեհ արդյունքի է հասնում «նա, ով կաւորդանում է իրեն ամբողջապէս նվիրել սիրելի գործին:

Մեր արհեստը, — սիրում էր կրկնել նա, — շատ խանդոտ արհեստ է և իսկույն իր վրեժը կլուծի»¹³⁷,

Հասմիկը շատ էր խաղացել շառ ու նենգ կանանց կերպարներ: Նա գիտեր, որ իր մերկացնող խաղը օգնում, նանապարհ է բացում ազնիվ ձգտումների առաջ, բայց նա բուռն պահանջ էր զգում բեմից պատկերել այդ ձրգտումների ծնունդը, նրանց երջանիկ կրողին:

Դերասանուհու այդ տենչը Եղիշե Չարենցը ձևակերպել է այսպես.

Երեսուն տարի բեմի վրա դու

Դեմք ես պատկերել մարդակեր մարդու:

Որքան ես տքնեմ, աշխատեմ անդու,

Որպեսզի այսօր առույգ, զվարթուն

*Դեմքը պատկերես մարդակերպ մարդու...*¹³⁸

Բանաստեղծը ողջունելով դերասանուհուն, բարեմադրում էր նրան «կյանք անհատնում», որ հասնի իր նպատակին և բեմում ստեղծի իսկական մարդու՝ սովետական կնոջ կերպարը:

Դերենիկ Դեմիրճյանը պատմում է.

«Մի անգամ զանգառվեց.

— Ախ, մի կնոջ դերով պիես չի գրվում, որ խաղամ:

— Մի՞թե միշտ են եղել դերերդ, — հարցրի ես:

— Շատ են եղել, բայց ես ուզում եմ նոր կյանքի կնոջ, լավ, խորը կնոջ դեր: Կան, բայց կցկտուր են, մինչև բացվում ես՝ հա էն է պրծնում է: Խորը, ուժեղ, ընդարձակ:

Այս գանգատը ուրիշ վարիանտներով կրկնում էր նա

և իր մահից ոչ շատ առաջ... Նա չէր դադարում ստեղծագործելուց, ձգտելուց ստեղծել, աշխատել, առաջ գրնալ»¹³⁹,

Ճիշտ է դիտված, որ «Հասմիկը մեծ պոտենցիայի դեռասանուհի էր և չսպառնաց երբեք, մինչև իր ֆիզիկական վախճանը», որը վրա հասավ 1947-ի օգոստոսի 23-ին:

Հասմիկի ստեղծագործության, նրա արվեստի ուսումնասիրության պահանջը առաջադրվել է նրա կենդանության օրոք, երբ ասվել է, թե «Հասմիկի բեմական գործունեությունն արդեն կուտակված մեծ արժեք է և զգալ է տալիս իբրև ամբողջացած մի պատմական հուշարձան, իրողություն, և ինքնին պահանջում է մի ամփոփված գնահատական»¹⁴⁰:

Չենք կարող գանգատվել, թե Հասմիկի մասին ինչ է գրվել: Ընդհակառակը. մեր բննադատները շատ շեղմ հողվածներ են նվիրել նրան: Սակայն դրանք, ինչպես և մեր այս ակնարկը, ապագա շենֆի հիմնադրերն են միայն: Մեր քառերազիտական միտքը դեռ շատ անգամներ է անդրադառնալու նրան: Մեծ և բնդարձակ ուսումնասիրություններ են գրվելու նրա մասին: Նվ ուրիշ կերպ էլ չի կարող լինել: Հասմիկը ազգային բեմի այն ներկայացուցիչներից է, որի ստեղծագործությունը շատ բարձր է գնահատվելու, որպես ռեալիստական արվեստի մի անգուցական կորոգ:

ԱՂՐՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԼՐԱՑՈՒՄՆԵՐ

1 Գրականության մեջ սովորաբար հիշվում է 1883 թվականը, որ սխալ է:

2 Հասմիկի կենսագրական տվյալները մեծ մասամբ քաղված են ղերասանուհու հիշողությունների զրթից, որ 1947-ին, Հայպետհրատի հրատարակությամբ լույս է տեսել «Թատերական հուշեր» խորագրով:

3 Հասմիկի իսկական անունը Թագուհի էր: Տե՛ս 6-րդ ծանոթությունը:

4 Տեղեկությունը քաղված է Հասմիկի «Թատերական հուշերից» (էջ 57): Պարբերական մամուլում մեզ չհաջողվեց գտնել ղերասանուհու ասած ունեցնդիան:

5 Հասմիկի ասած հայտարարությունը հրապարակված է «Մշակում» (1906, № 191):

6 «Ինձ նկատելուն պես,— հիշում է ղերասանուհին,— Արելյանը իսկույն մոտեցավ ու իր հաստ ձայնով ասաց.

—Տիկին, ինչո՞ւ չես երևում, սեզոնը բացվելուց արդեն մի ամիս է անցել, իսկ դու չկաս ու չկաս:

Կարմրելով ու հայացքս դետին հառելով նրան հայտնեցի ուշացմանս պատճառը:

—Գիտե՞ս ինչ կուրյոզ է պատահել,— ծիծաղելով խոսեց նա,— ախար այն բլոկնոստ, որտեղ զրեւ էի քո անունը, կորցրի, իսկ անունդ, մեղքս ինչ թաքցնեմ, մոռացել էի: Հիմա որ ուղեցանք Թեր-

գոչում է՝ «Ինչ, տ. Հասմիկը համարձակվել է բեմ բարձրանալ և... ոչ թե դերձակ դառնալ»։ Մի այլ նկարում պատկերված է, թե ինչպես մի խումբ շներ հաշոցով և կատաղած մոտոթներով շրջապատել են Հասմիկին։ Նկարի տակ գրված է.

«Տիկին Հասմիկի բարեկամների վրդովմունքը նրա բեմ դուրս գալու առթիվ»։

Տեսքի հեղինակը վերջում մի բացատրություն է տվել, ուր ասում է, թե Հասմիկից «բոլորը երես դարձրին, սկսեցին հալածել, արհամարհել, սպառնալ և նույնիսկ թալանել, իր տաղրները օգնելու փոխարեն մուրհակներ էին ձեռք բերում և դատարանի միջոցամբ դումարներ պոկում»։

Ասել, թե այս ամենը չի աղդել Հասմիկի վրա, չի դառնացրել, պղտորել նրա հոգին, իհարկե, ճիշտ չի լինի։ Բայց ճիշտ է և այն, որ Հասմիկը ոչ մի զիջման չի գնացել և իր կյանքի միակ մխիթարությունը որոնել է աշխատանքի մեջ։ Տեսքի հեղինակը հենց դա էլ դարձրել է իր նկարներից մեկի նյութը։ Բարձրության վրա նկարված է վարդազույրով ծածկված բեմ։ Մի կին բարձրանում է դեպի այդ բեմը տանող աստիճաններով, յուրաքանչյուր աստիճան բնութագրված է մեկը՝ բամբասանք, մյուսը՝ խռովություն, երրորդը՝ նախանձ, հաջորդը՝ տգիտություն, այնուհետև սպառնալիքներ, ծաղր, թուր ու մուր, անեծք, հալածանք։ Նկարը կոչվում է «Ինչ աստիճաններով է բարձրանում Հասմիկը բեմ» (ՀՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից)։

Տեսքի հեղինակը այս և մյուս պատկերները գուցե և նկարել է կատակով, բայց փաստորեն ասպագա սերունդներին թողել է բուրժուական հասարակության մեջ տառապող հայ դերասանուհու սոցիալական դրաման արտահայտող մի պերճախոս փաստաթուղթ։

8 Այս այն Հակոբյանն է, որ գրել է «Սիրո դարուն» վերնագրով պիեսը։ Այս պիեսը ներկայացվել է Թիֆլիսում, 1912-ի նոյեմբերի 29-ին, Հայ դրամատիկական ընկերության դերասանական խմբի

կողմից Արտիստական թատրոնում: Մասնակցում էին՝ Ալիսանյանը, Արմենյան ամուսինները, Մանվելյանը, Մամիկոնյանը, Իհարկե, նաև Հասմիկը, որ կատարում էր աղախնու դերը: Նույն օրը բեմադրվել է Էրեկու պիես և այդ կապակցությամբ մասնավոր հետևյալ ձևով է զնահատել Հակոբյանի երկը. «Իբրև պիես անկասկած ավելի հաջող էր «Սիրո գարունը», որի թեման սակայն ավելի նեղ է և սահմանափակ: Նա զեղեցիկ հորինվածք է և կրում է նմանողություն բնույթ, փոխառված եվրոպական դրականությունից: Պիեսի բովանդակությունը կատարվում է մի արձանի շուրջը: Քանդակագործ Գաբրիելը, ստեղծագործում է հրաշալի արձանը սիրո ազդեցության տակ: Կինը տեսնելով, որ հրաշագեղ արձանը քանդակված է ոչ իր, այլ մի ուրիշ կնոջ ազդեցության տակ, ջարդում է արձանը: Տեսարանները զեղեցիկ են, գործողությունները ներդաշնակ, փոքր ինչ ձգձգված» («Մշակ», 1912, 260): Դերակատարներին մասին ասված է՝

«Խաղում էին սահուն», «շատ բավարար էին իրենց դերերում» (նույն տեղում): Նախորդ ծանոթագրության մեջ հիշված նկարների հեղինակը դարձյալ Ալեքսանդր Հակոբյանն է:

9 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 8:

10 Սունդուկյանի պիեսներից Հասմիկը միայն վեցի մեջ է հանդես եկել, բայց խաղացել է տաս կանացի դեր. Քալի, Սալոմե, Միխո («Քանդած օջախ»), Կատարինե («Բաղնիսի բոխշա»), Նինո («Եվ այլն»), Նատո («Սեր և աղատություն»), Շուշան, Կեկել, Էփեմիա («Պեսո») և Խամփերի («Խաթարալա»):

11 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 8:

12 Հասմիկ, էջ 36:

13 «Մշակ», 1907, № 154:

14 «Մշակ», 1911, № 241:

15 Նույն տեղում, 1915, № 13:

16 Նույն տեղում, 1916, № 230:

17 «Գեղարվեստ», 1909, № 3:

18 «Մշակ», 1912, № 282:

19 Նույն տեղում, 1914, № 232:

20 Պ ա հ ա ր և, «Թատերական հուշեր և խոհեր» (ՀՍՍՀ Գիտության և արվեստի Գրականության և արվեստի Թանգարանի անտիպ նյութերից):

21 «Մշակ», 1914, № 14:

22 Հասմիկ, էջ 14:

23 Նույն տեղում, էջ 103:

24 Շիրվանզադեի պիեսներից Հասմիկը ութի մեջ է խաղացել, կատարելով տասնվեց դեր. Երանուհի, Մարդարիտ («Պատվի համար»), Երմոնեն, Մարթա («Նվզինե»), Նունուֆար, Օլյաննա, Նոյնմզար («Ավերակների վրա»), Մելանիա («Արմենուհի»), Մարիամ, Շպլանիկ, Սուսան («Նամուս»), Նազանի, Անահիտ, Եղիսարեթ («Կոբժանվածը»), Զառնիշան («Զար ոգի»), Արու («Էրզրումի ճանապարհին»):

25 Ուշադրության արժանի է այն փաստը, որ ի տարբերություն Զմշկյանի, որ Սունդուկյանի դրամատուրգիայում խաղացած կերպարների անդրանիկ կատրոզն եղավ, Արելյանը, եթե նկատի չունենանք Գիծ-Դանիելը, ապա «Նամուսի» առաջին բեմադրության մեջ խաղացել է Ռուստամ և ոչ Բարխուդար, որի կլասիկ դերակատարն է համարվում նա. էլիզբարովի անդրանիկ դերակատարը հայ թատրոնում Գևորգ Պետրոսյանն է և ոչ Արելյանը, թեև վերջինս խաղացել է այնպիսի փաշով և այնպիսի ամբողջական ընդդրկումով, որ այդ կերպարի բեմական տրագիդիան կապված է նրա անվան հետ:

26 Թեև Լեոնյանն ասում է՝ «մենք», բայց ի պատիվ նրա պետք է ասել, որ դրանից մի քանի տարի առաջ նա զրել է. «Տիկին Հասմիկը նոր ուժ է և մոտիկ ապագայում նա խաղալով միայն աննշան դերեր, հնարավորություն չէր ունեցել ցույց տալ իր ընդունակությունները: Այս տարի նա առաջին անգամները դուրս եկավ բավական պատասխանատու դերերում, ինչպես Նատոն («Սեր և աղատություն»), Իզորո («Փրկանի կույսը»), Լուշա («Աղբալի») և ոչ միայն բավարար տարավ, այլև զովելի հանդիսացավ: Հմուտ, բարեխիղճ ռեժիսորի ձեռքի տակ ևս կարող է ավելի կատարելագործ-

վել, մանավանդ, որ նրա խաղի մեջ նրբություն և ինքնուրույնություն կա» («Գեղարվեստ, 1909, 3):

27 «Գեղարքիկան», 1911, № 4:

28 «Учитель», 1911, № 423:

29 Նույն տեղում, 1914, № 4:

30 Նույն տեղում:

31 «Թատրոն և կրաշտույթ», 1917, № 3:

32 Սուրեն Սպանդարյան, *Հողի ասիեր*, 1949, էջ 110:

33 «*Взгляд*», 1913, № 117:

34 Նույն տեղում:

35 Ս. Մելիքսեթյանի հոդվածից, կցված Հասմիկի «Թատերական հուշերին», որպես առաջարկ, էջ 11:

36 Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման ժամանակ Հասմիկը Գրիկջանում էր գտնվում. ազգիկը ծանր հիվանդ էր և մայրը նրան Գրիկջան էր տարել բուժելու նպատակով:

37 «Խորհրդային տրիբունա», 1938, № 2:

38 1931-ին Համախմբված բնակավայրում է Քաղխորհրդի անդամ, իսկ 1938-ին առաջադրվում, ապա և բնակավայրում է ՄՍԽԶ Գերագույն սովետի անդամ:

39 «Խորհրդային Հայաստան», 1938, № 148:

40 «Коммунист», 1939, № 3:

41 «Թատրոն և երաժշտություն», 1917, № 3:

42 1927-ին ՀՍԽՀ կենտրոնականի որոշմամբ Հասմիկին շնորհվում է վաստակավոր արտիստուհու կոչում: 1935-ի մարտի 16-ին նրան է տրվում է փողովադական դերասանուհու բարձր կոչումը: Նույն թվաթիվում է փողովադական դերասանուհու կոչումը: Նույն թվաթիվում է փողովադական դերասանուհու կոչումը: Նույն թվաթիվում է փողովադական դերասանուհու կոչումը: Նույն թվաթիվում է փողովադական դերասանուհու կոչումը:

19 Նույն տեղում, 1914, № 232:

20 Պ ա հ ա ր ե, «Բատերական հուշեր և խոհեր» (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից):

21 «Մշակ», 1914, № 14:

22 Հասմիկ, էջ 14:

23 Նույն տեղում, էջ 103:

24 Շիրվանդագին պիեսներից Հասմիկը ութի մեջ է խաղացել, կատարելով տասնվեց դեր. Երանուհի, Մարգարիտ («Պատվի համար»), Երմոնեն, Մաթթա («Եվգինե»), Նունուֆար, Օլիաննա, Նուխմար («Ավերակների վրա»), Մելանիա («Արմենուհի»), Մարիամ, Շադանիկ, Սուտան («Նամուս»), Նազանի, Անահիտ, Եղիսարեթ («Կործանվածը»), Զառնիշան («Զար ոգի»), Արու («Էրզրումի ճանապարհին»):

25 Ուշադրության արժանի է այն փաստը, որ ի տարբերություն Զմշկյանի, որ Սունդուկյանի դրամատուրգիայում խաղացած կերպարների անդրանիկ կատրոնն եղալ, Արեկյանը, եթե նկատի չունենանք Գիծ-Դանիելը, ապա «Նամուսի» առաջին բեմադրության մեջ խաղացել է մեռտամ և ոչ Բարխուդար, որի կլասիկ դերակատարն է համարվում նա. էլիզրարովի անդրանիկ դերակատարը հայ թատրոնում Գեորգ Պետրոսյանն է և ոչ Արեկյանը, թեև վերջինս խաղացել է այնպիսի փաշով և այնպիսի ամբողջական ընդգրկումով, որ այդ կերպարի բեմական տրագիցիան կապված է նրա անվան հետ:

26 Թեև Լևոնյանն ապում է՝ «մենք», բայց ի պատիվ նրա պետք է ասել, որ դրանից մի քանի տարի առաջ նա զրել է. «Տիկին Հասմիկը նոր ուժ է և մոտիկ ապագայում նա խաղալով միայն աննշան դերեր, հնարավորություն չէր ունեցել ցույց տալ իր ընդունակությունները: Այս տարի նա առաջին անգամները դուրս եկավ բավական պատասխանատու դերերում, ինչպես Նատուն («Սեր և ազատություն»), Իզորո («Օրլեանի կույսը»), Լուշա («Աղբալի») և ոչ միայն բավարար տարավ, այլև գովելի հանդիսացավ: Հմուտ, բարեխիղճ ուժեղությամբ ձևերի տակ ևս կարող է ավելի կատարելագործ-

վել, մանավանդ, որ նրա խաղի մեջ ներթուփյուն և ինքնուրույնություն կա» («Գեղարվեստ», 1909, 3):

27 «Գեղարվեստ», 1911, № 4:

28 «Մշակ», 1911, № 423:

29 Նույն տեղում, 1914, № 4:

30 Նույն տեղում:

31 «Թատրոն և կրաժշտություն», 1917, № 3:

32 Սուրեն Սպանդարյան, Հոգևածներ, 1949, էջ 110:

33 «Մշակ», 1913, № 117:

34 Նույն տեղում:

35 Ս. Մելիքսիսյանի հոգևածից, կցված Հասմիկի «Թատերական հուշերին», որպես առաջարան, էջ 11:

36 Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման ժամանակ Հասմիկը Դիլիջանում էր գտնվում. աղջիկը ծանր հիվանդ էր և մայրը նրան Դիլիջան էր տարել բուժելու նպատակով:

37 «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2:

38 1931-ին Հասմիկն ընտրվում է Քաղխորհրդի անդամ, իսկ 1938-ին առաջադրվում, ապա և ընտրվում է ՀՍԽՀ Գերագույն սովետի ղեկավար:

39 «Խորհրդային Հայաստան», 1938, № 148:

40 «Коммунист», 1939, № 3:

41 «Թատրոն և կրաժշտություն», 1917, № 3:

42 1927-ին ՀՍԽՀ կենտրոնական կոլումբ Հասմիկին շնորհվում է վաստակավոր արտիստուհու կոչում: 1935-ի մարտի 16-ին նրան է վաստակավոր արտիստուհու բարձր կոչումը: Նույն թվա-տրվում է ժողովրդական դերասանուհու բարձր կոչումը: Նույն թվա-տրվում է Հասմիկի բեմական գործունեության կանի մայիսի 18-ին նշվում է Հասմիկի բեմական գործունեության 30-ամյակը: Նույն օրը ՀՍԽՀ կենտրոնական կոլումբ 1945-ին ՍՍՀՄ Գերագույն Սո-վետի նախագահության հրամանագրով պարգևատրվում է «Աշխա-տանքային Կարմիր դրոշի» շքանշանով: Պարգևատրվել է նաև «Կով-կասի պաշտպանության համար» և «Հայրենական Մեծ պատերազմի

ընթացքում ցույց տրված ծառայությունների համար», «Գերազանց աշխատանքի» մեդալներով:

43 Լևոն Քալանթար. Հուշեր և ուրվագծեր Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի պատմությունից (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից):

44 Դերենիկ Դեմիրճյանը պատմում է հետևյալը. «Հասմիկն ուներ և իր տրտունջը. դա այն էր, որ ինչպես ինքն էր ասում՝ իրեն չեն հանձնում զրանդ-զամաների դերեր: Ուրիշ խոսքով՝ դերեր, որ հանդես են գալիս սալոնի «բարձր» հասարակության, թերևս ինտելիգենտ կանայք: Եվ իրոք՝ այս տենդենցը նկատվում էր: ...ինձ դանդաղում էր և հարցնում. «Մի՞թե ես չեմ վարող, մի՞թե ուրիշները (և նա տալիս էր անունները) կարող են, ես՝ ոչ»:

45 Լևոն Քալանթար. Հուշեր և ուրվագծեր Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի պատմությունից (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից):

46 «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 262:

47 «Խորհրդային Հայաստան», 1936, № 115: Տե՛ս նաև Լևոն Քալանթար. «Հուշեր և ուրվագծեր Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի պատմությունից» (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից):

48 Նույն տեղում:

49 Նույն տեղում, 1925, № 48:

50 Նույն տեղում:

51 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 10:

52 «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 287:

53 Նույն տեղում, 1923, № 207:

54 Նույն տեղում, № 50:

55 Նույն տեղում, 1924, № 44:

56 «Բանվոր», 1924, № 32:

57 Նույն տեղում:

58 «ՍՄԿԿ-ն համագումարների, կոնֆերենցիաների և Կենտկոմի պլենումների բանաձևերում ու որոշումներում»: 1954, էջ 447:

59 «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 51:

60 Նույն տեղում, 1926, № 81:

61 Նույն տեղում, № 96:

62 Նույն տեղում, 1924, № 42:

63 Նույն տեղում, 1927, № 103:

64 Նույն տեղում:

65 Նույն տեղում:

66 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 8:

67 «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 107:

68 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 9:

69 Նույն տեղում, 1938, № 2:

70 Նույն տեղում:

71 «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 107:

72 Նույն տեղում:

73 Вера Пашенная, «Искусство», 1954, էջ 163:

74 Թատրոնի պատմությունից հայտնի է, թե ինչպես ամեն անգամ, երբ անհույս փորձ է արվել մեկնաբանել Յարովայայի կերպարը «Հերոսուհու» պատկերման արտաքին հնարներով, որպես օրինակ, հիշվում է այնպիսի օժտված դերասանուհի, ինչպես Վ. Պ. Գուրդկովան է (անհ. «Очерк истории русского советского драматического театра» т. 1, 1954, стр. 460):

75 Բարձրի հայ Թատրոնում կյուրովի դերով հանդես է եկել Ժամինը (բեմ. Լ. Քալանթարի և Ա. Հովսեփյանի), Թբիլիսիի Հայկապրամայում՝ Մ. Պ. Մոսոյանը (բեմ. Ա. Արարյանի):

76 Տե՛ս Е. Сурков. «К. А. Тренев», 1953, էջ 193:

77 Նույն տեղում:

78 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 9:

79 Նույն տեղում, 1936, № 6:

80 Առո՛ն Քալանթար. «Հուշեր և ուրվագծեր Սունդուկյանի անվան պետական Թատրոնի պատմությունից» (ՀՍՍՀ գիտությունների ակա-

դեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից) :

81 Նույն տեղում :

82 Կարանիսայի դերը Հասմիկն առաջին անգամ խաղացել է 1915-ի հունվարի 26-ին :

83 «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 13 :

84 «Գրական թերթ», 1935, № 17 :

85 «Մշակ» թերթի ռեցենզենտը նրա խաղի մասին գրել է հետևյալը. «Խիկ. Հասմիկը այնքան էլ ցայտուն չտվեց ավանդամուկ, շատախոս և համառ պառավի տիպը» (1915, № 19) :

86 «Սովետական դրականություն և արվեստ», 1948, № 3 :

87 «Խորհրդային արվեստ», 1932, № 1: Տե՛ս նաև «Խորհրդային Հայաստան», 1932, 254 :

88 «Խորհրդային արվեստ», 1933, № 6 :

89 Նույն տեղում :

90 «Խորհրդային Հայաստան», 1933, № 129: Տե՛ս նաև «Գրական թերթ», 1933, № 10 :

91 Վերջին ժամանակներս Վասսայի դերակատարմամբ հանդես եկավ Վերա Պաշեննայան, որի խաղը տեսնելով Մոսկվայի Փոքր թատրոնում, մենք զարմացած մնացինք, թե որքան ընդհանրություն կա նրա և Հասմիկի պատկերած կերպարների միջև: Երկու դերասանուհիների միանգամայն անկախ նմանությունն առաջացել է նյութի միատեսակ զգացողությունից, միատիպ լմբռնումից: Թեև ռեժիսորը Պաշեննայային զգուշացրել է, որ Վասսան երբեք հանդիստ վիճակում չէ, այնուամենայնիվ դերասանուհին նրան ներկայացնում է ներքուստ տազնապած, իսկ արտաքուստ՝ հանդիստ: Պաշեննայան մի ալյուրիսի դեպք է պատմում. Վասսայի հետ վիճելիս Ռաշելը նրան և նրա նմաններին դադան է անվանում : Վասսայի կատաղությունն հասնում է դադաթնակտին :

«Մի անգամ, ներկայացման ժամանակ,— գրում է նա,— Ռաշելի այդ լուպիկից հետո, ես համարյա թե կորցրեցի ինքնատիրապետումս. «Դարձյալ դադանայինը»,— գոռում է Վասսան, և ինձ ամբողջ-

կից ավելին էինք սպասում»։ Դա 1910-ին էր, իսկ 1916-ին նրա մասին գրվել է. «տիկ. Հասմիկը ավելի լավ էր Շուշանի դերում, սիրող մոր, միշտ անհանգիստ, միշտ հոռետես կնոջ պատկերը ներկայացրեց մեզ հարազատ դույներով» («Մշակ», 1916, № 244)։

106 «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 110։

107 «КОММУНИСТ», 1936, № 237։

108 Ալ. Արաքսյան. Հասմիկ («Սովետական գրականություն և արվեստ», 1948, № 3)։

110 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 9։

111 «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 272։

112 Նույն տեղում, 1927, № 13։

113 Նույն տեղում։

114 Պանարե. «Թատերական հուշեր և խոհեր» (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի Բանգարանի անտիպ նյութերից)։

115 «Խորհրդային Հայաստան», 1936, № 113։

116 Նույն տեղում, 1922, № 272։

117 Լևոն Քալանդար. «Հուշեր և ուրվագծեր Սունդուկյանի անվան Թատրոնի պատմությունից» (Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի Բանգարանի անտիպ նյութերից)։

118 Մեմուրային գրականության մեջ նման մի այլ վկայություն ևս պահպանվել է. «Հասմիկով տարված,— պատմում է դերասան Պահարեն,— սկսեցի գրել զրամաներ, ուր իմ հերոսուհիներին պատկերացնում էի նրա կատարումով, յուրաքանչյուր գործողություն հարմարեցնելով նրա տվյալներին» (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի Բանգարանի անտիպ նյութերից)։

119 «Խորհրդային Հայաստան», 1938, № 7։

120 Նույն տեղում։

121 «КОММУНИСТ», 1945, № 247։

122 Նույն տեղում։

123 «Սովետական Հայաստան», 1945, № 240։

124 նույն տեղում:

125 «КОММУНИСТ», 1938, № 2:

126 նույն տեղում, 1945, № 247:

127 «Սովետական Հայաստան», 1945, № 240:

128 Ալ. Արախման. «Դերասանուհի Համիկի բեմական արվեստի մի քանի հատկանիշները» (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից):

129 «Խորհրդային Հայաստան», 1938, № 8:

130 «КОММУНИСТ», 1938, № 2:

131 նույն տեղում, 1945, № 247:

132 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 8:

133 ՏԷՍ Սիրանուշի մասին մեր գրած հոդվածը («Տեղեկագիր», 1954, № 1):

134 ՏԷՍ «Ամբրոսի Մարտիրոսյանի մասին» ակնարկը («Սովետական գրականություն և արվեստ», 1954, № 5):

135 ՏԷՍ Մ. Կնեբելի հոդվածը («Театр», 1945, № 1):

136 նույն տեղում. Ստանիսլավսկին այդ մասին, բացի զրույցներից, արտահայտվել է «Դերասանի աշխատանքը դերի վրա» գրքի համար պատրաստած գլուխներից մեկում, որ կոչվում է «Реальное ощущение жизни пьесы и роли» (К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, 1953, 617—652).

Այդ տեսակետից հետաքրքիր է Դիկենսի «Витва жизни»-ի փորձը, որի կենդանի նկարագրությունը դառնում ենք ն. Գորչակովի «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» գրքում (1952, էջ 61—158):

137 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 10:

138 «Գրական թերթ», 1936, № 13:

139 ԴԵՐԵՆԻԿ Դեմիրճյան. «Հուշեր և խոհեր հայ Բատրոնի մասին» (ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի անտիպ նյութերից):

140 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 9:



50277

Ռուբեն Վարդուի Զարյան

ՀԱՍՄԻԿ

Խմբագիր՝ Ս. ՀԱՐԳԵՆՅԱՆ

Նկարիչ՝ Հ. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

Գեղ. և տեխ. խմբագիր՝ Ս. ԳՈՅՈՒՆՅԱՆ

Սրբագրիչ՝ Ս. ՐԱԲԱՅԱՆ

ՎՖ 01569

Պատվեր 2359

Տիրաժ 1000

Հանձնված է արտադրության 28/XII—70 թ.

Ատորագրված է տպագրության 1/IV—1971 թ.

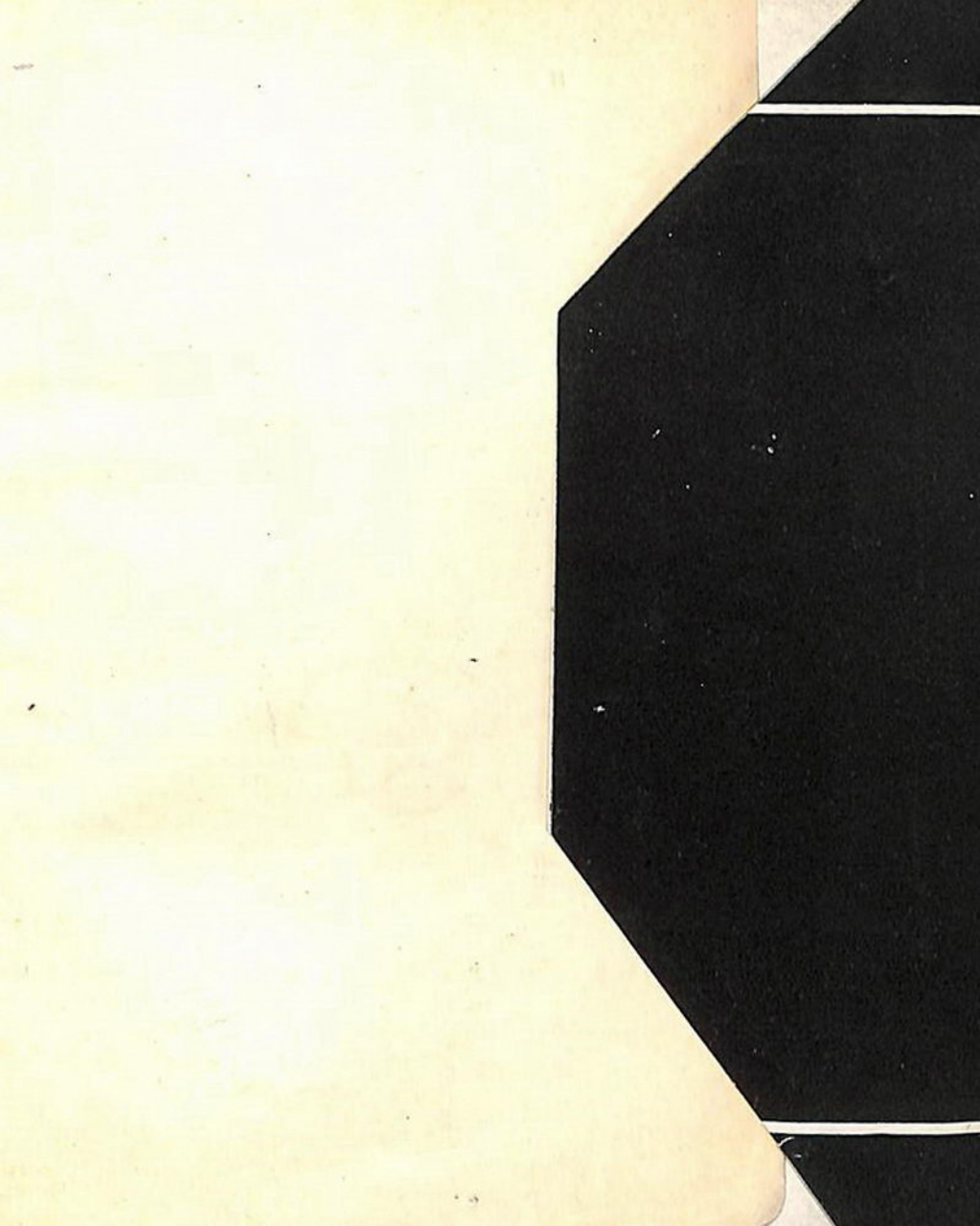
Թուղթ՝ տպագրական № 1, $70 \times 108 \frac{1}{32}$, հրատ. 4,3 մամ. + 6 ներդիր:

Տպագրական 4,5 մամ. = 6,4 պլյմ. մամ.: Գինը՝ 34 կոպեկ:

ՀԿԿ Կենտրոնի հրատարակչության տպարան, Երևան,

Իսահակյանի փողոց № 28

1209



A $\frac{7}{12240}$