

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ԽԱՉԱՆՅԱՆՆԵՐ ՀԱՄԻ ԿԻՆՈԿՈՄԵԴԻԱՆԵՐՈՒՄ

Քսանական-երեսունական թվականների հայկական կինոկոմեդիաների սկզբնավորումը, հաստատումն ու մինչև այժմ անգերազանց նվաճումները անքակտելիորեն կապված են կինոյի և թատրոնի խոշոր վարպետ Համբարձում Խաչանյանի անվան հետ:

Երևանի կինոստուդիայի առաջին իսկ կոմեդիան՝ «Շորը և Շորշորը» համակված է խաչանյանական բարի հումորով: Դրանից հետո էկրան դուրս եկան ևս մի քանի կատակերգական ժապավեններ, որոնք առիթ հանդիսացան խոսելու հայկական կինոարվեստի մասին և վկայեցին նույն այդ միջահասակ, շարժուն և տխուր աչքերով ծիծաղկոտ մարդու՝ Խաչանյանի յուրօրինակ, պայծառ շնորհի լիակատար ծաղկման մասին:

Հայկական համր կինոկոմեդիայի մասին խոսել՝ նշանակում է խոսել այս արտիստի ստեղծագործության նշանակալից հատվածի մասին: Դրա համար էլ անհրաժեշտ է, թեկուզ մի քանի խոսքով, կանգ առնել նրա կենսագրության և ստեղծագործության, մեր տեսակետից կարևոր, մի քանի դրվագների վրա:

1915 թ., գտնվելով Սիմֆերոպոլում, Խաչանյանն ընդունվում է կինոդերասաններ պատրաստող կինոռեժիսյոր-օպերատոր Նիկիտինի ստուդիան: Մենք կամենում ենք հատկապես ընդգծել այս փուլում, որովհետև այն, մեր կարծիքով, հսկայական դեր է խաղացել դերասանի հետագա ստեղծագործական կյանքում: Երիտասարդ Խաչանյանի (այն ժամանակ նա դեռևս քսան տարեկան չկար) կինոստուդիա գալը ոչ մի դեպքում չպետք է պատահական համարել: Դպրոցական նոտարիանից թատրոնով հետաքրքրվող, բազմաթիվ դրամատիկական խմբերի ներկայացումներին մասնակցող, սիրողական «լուրջ» խմբերի հետ բեմ բարձրացող պատանին, ցանկության դեպքում կարող էր թատերական ուզած ստուդիան ընդունվել, մի բան, որ այն ժամանակ ինչքան ուզես կար (մենք չենք խոսում, իհարկե, նրանց որակական մակարդակի մասին): Սակայն նա այդ չի անում: Հետևապես, համարձակ կարելի է ենթադրել, որ արդեն իր կյանքի այդ ժամանակաշրջանում Խաչանյանը հափշտակվում է երիտասարդ կինոարվեստով և վճռում տիրապետել պրոֆեսիոնալ կինոդերասանի վարպետությանը:

Ընդունվելով Նիկիտինի կինոստուդիան՝ Խաչանյանը մեծ ջանասիրությամբ և համառությամբ սկսում է ուսումնասիրել էկրանի վարպետության գաղտնիքները: Բացի բնական մնացյալ բոլոր առարկաներից, նա սկսում է սովորել պլաստիկա և պար, որոնց մեջ մեծ առաջադիմություն է հանդես բերում: Կինոստուդիայի դասընթացներն ավարտում է գերազանց գնահատականներով: Դրա համար էլ պատահական չէր նրա առաջին հաջողությունը «Նամուս» և ապա «Շոր ու Շորշոր» ֆիլմերում:

¹ Ա. ր. փ. Խաչանյան, Ոսկետական արվեստ, № 4, 1955:

Նվ այսպես, ոչ թե կինեմատոգրաֆն է բացել հաշանյանի տաղանդը, այլ ինքը հաշանյանը, դեռևս «Նամուսից» շատ առաջ, իրեն համար բացել է կինեմատոգրաֆը: Նկատենք, որ այդ տարիներին բեմ և էկրան դուրս եկող հայ ոչ մի դերասան նման կինոկրթություն չէր ստացել: Նույնիսկ Հրաչյա Ներսիսյանը, որ իր ժամանակ նկարահանվել էր թուրք ռեժիսոր Մուսին բեյի մի քանի ֆիլմերում (չխոսելով արդեն նրա կոլեգաների մասին), սկզբնական շրջանում ստիպված էր կամերայի առջև նկարահանվելիս՝ պրպտումներով շոշափել խաղի յուրահատկությունը, «հաղթահարել թատրոնը», արտաքին արտահայտչականության նոր միջոցներ որոնել:

Ահա թե ինչպես է հիշում խաշանյանական առաջին դերը Հ. Ի. Բեկ-Նաղարովը. «Նա մեր համակրանքը գրավեց իր վարվելակերպի (խաղի) բնականությունով (ընդգծումն իմն է — Է. Պ.) և կոմիկական արտասովոր տաղանդով: Խաշանյանն այնպես հետաքրքրաշարժ ձևով գողացավ լավաշը, այնպիսի հրճվանքով կերավ, որ արդեն փորձի ժամանակ բոլոր ներկաներին ծիծաղեցրեց»²:

Կանգ առնենք խաշանյանական արվեստի ուշադրության արժանի մի հատկանշական գծի վրա ևս: Դա ոչ միայն նրանումն է կայանում, որ նա ստեղծել է կինոարվեստում հազվագեպ «փոքր մարդու» տրագիկոմիկական կերպարը, այլև նրանում, որ, ի տարբերություն թատրոնում և կինոյում խաղացող դերասանների մեծամասնության, նա կինոյում գտավ իրեն, իր հիմնական թեման, որից հետո արդեն դա տարավ թատրոն: Դրան իբրև օրինակ կարող է ծառայել խաշանյանի իրոք անմահ, միաժամանակ ծիծաղելի և տխուր Բաղդասար աղբարը, որ խաղացել է 1927 թ., այսինքն «Զարե» ֆիլմում քուրդ խղոյի դերակատարումից երկու տարի հետո, ուր առաջին անգամ կատարելապես որոշակի, ընդգծված հնչեց դերասանի խաղի այդ կոնտրաստները:

Կինոկոմեդիաներում խաշանյանին հաջողվում է ստեղծել օրիգինալ գեղարվեստական կերպարներ միայն այն դեպքում, երբ նա իր հերոսի մեջ փրնտրում և գտնում է կոմեդիայից տրագեդիայի անցնող բազմաթիվ կապեր և «կամրջակներ»: Այս կապերը գտնելու և մարմնավորելու մեջ է դերասանի ուժը և այն հատկանշական գիծը, որը և նշում է սովետական կինոարվեստի մեջ ներմուծած նրա ավանդը:

Առաջին երկու ֆիլմերը՝ «Շոր ու Շորշոր» և «Մեքսիկական դիվանագետներ», զանազան պատճառներով խաշանյանին դեռևս հնարավորություն չէին տվել իրականացնելու ողբերգականի և կոմիկականի սինթեզը: «Շոր ու Շորշոր», հակառակ մի քանի փորձերի՝ այդտեղ սատիրա կամ զանազան դիմակադերձումներ գտնելու, նախ և առաջ անմեղ և ուրախ մի կատակ է: Ամբողջ ֆիլմում անցնում է ռեժիսորի կատակային վերաբերմունքը դեպի նկարը, ինչպես և դերասանների նույնանման վերաբերմունքը դեպի իրենց հերոսները: Բավական է դիմել հայկական կոմիկական ադառախին ժապավենի պատմության ստեղծմանը՝ դրա մեջ համոզվելու համար:

«Զարե» ֆիլմը հանդես գալուց շատ քիչ անց Դ. Մ. Դյունտին դիմեց ինձ առաջարկելով տաս-տասնհինգ օրվա ընթացքում նկարահանել գեղարվեստա-

2 Հ. Ի. Բեկ-Նաղարով, Ճանապարհ դեպի ռեալիզմը, «Հայաստանի կինեմատոգրաֆիան», ժողովածու, Մ., 1962, էջ 221:

կան մի նոր նկար: Միայն այդ դեպքում, —ասում էր նա,—նկարից ստացած դրամով մենք կկարողանանք հաջորդ տարի ընդարձակել արտադրությունը և ձեռք զարկել ծրագրված «Խաս-Փուշ» մեծ ֆիլմի նկարահանմանը... Փալանդուզի՝ հրատապությունը չկորցրած պատմության վրա սցենարը ես մի գիշերում գրեցի: Մյուս օրը, Դզնունու հետ միասին, մենք մեր նոր աշխատանքը՝ «Շոր ու Շորշոր» կոմեդիան, ներկայացրինք հաստատման: Իսկ հետևյալ առավոտ մենք արդեն անցանք նկարահանման աշխատանքներին: Եվ այդ չափազանց ինտենսիվ նկարահանումները վերջացան տասնմեկերորդ օրը, երբ ֆիլմն ավարտված և մոնտաժված էր ամբողջովին»³:

Պատմվածքի սյուժետային հենքը լուկ մի թել էր, որի վրա հագցվում էին դերասանական իմպրովիզացիաները և ռեժիսյորի տրյուկները: Դրանց մեջ շատ հաջողվածներ կային, օրինակ՝ Շորն ու Շորշորն ընկնում են մի հսկայական թոնրի մեջ, գյուղացիները նրանց ուրվականների տեղ են դնում, նրանցից փախչում է այգու պահակը և ընկնում ցեխաջրի մեջ, ինքը հիշեցնում սոսկալի մի հրեշի և շուտով բոլորը փախչում են նրանից... Մի խոսքով անհնարին է այդ ամենը պատմել:

Այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ ռեժիսյորը չափազանց տարվել է կոմիկական իրադրություններ ստեղծելու ցանկությամբ, և հաճախ տրյուկների առաջացումն արդարացված չէ. օրինակ՝ Շորն ու Շորշորը մեջքով կանգնած են դեպի բարձր պատը, հանկարծ թռչում են նրա վրա (հակառակ նկարահանում), հագուստն ինքնիրեն սահում է դեպի Շորն ու Շորշորը, հագնվում վրաները (մուտիպլիկացիոն նկարահանում) և այլն: էքսցենտրիկ նման տարափի տակ միանգամայն կորչում է գրական սկզբնաղբյուրի սատիրիկ նպատակասլացությունը՝ ծաղրի ենթարկել հայ գյուղում տիրող սնոտիապաշտությունը:

Բեկ-նազարովը իսկական կոմիկական էֆեկտների էր հասնում լուկ այն դեպքերում, երբ արտաքնապես ամենաանհավատալի իրադրություններն իրենց սկիզբն էին առնում իրական կյանքից և արդարացվում էին ֆիլմի ընդհանուր մտահղացությունից:

2. Խաչանյան—Ա. Ամիրբեկյան զույգը, դանիական Պատ և Պատաշոն կոմիկների յուրատեսակ տարբերակը, Հ. Բեկ-նազարովի երջանիկ գյուտն էր:

Հարկավ, այդ զույգում և ամբողջ ֆիլմում առաջին ջութակը Համբարձում Խաչանյանն էր: Իր ամբողջ շարժունության հետ միասին՝ նա խառնաշփոթ չէր, խառնափնթոր չէր իր և շարժումների մեջ, ընդհակառակը՝ այդ շարժումները հղկված էին, ութմիկ ու պլաստիկ. միևնույն ժամանակ և թեթև ու անբռնադրոս, իսկ դիմախաղը, բնական մնալով հանդերձ՝ միշտ շատ արտահայտիչ: «Շոր ու Շորշորում» Խաչանյանը լիովին հանդես է բերում իր արտասովոր շնորհքը և մի շարքի կանգնում իր ժամանակի կատակերգական լավագույն վարպետների հետ:

Հինգ տարի անց, 1931 թ., «Մեքսիկական դիվանագետներ» ֆիլմում վերջին անգամ հանդես եկավ Խաչանյան և Ամիրբեկյան զույգը: Նրանց մարմնավորած գյուղական երկու սափրիչներին՝ Խաչանին և Արամին այժմ բոլորովին չի կարելի համեմատել իրենց նախորդների՝ Շոր և Շորշորի, մանավանդ՝ նրանց նախատիպերի՝ Պատի և Պատաշոնի հետ: Զի կարելի, որովհետև սափրիչների չափազանցված ֆիգուրները, դերասանների շնորհիվ ձեռք էին բերել միս ու ար-

³ Հ. Ի. Բեկ-նազարով, Դերասանի և կինոռեժիսյորի զրառումները, Մ., «Արվեստի» հրատ., 1965, էջ 134—135.

յուն, իսկ նրանց արկածները, ամենաանհավանական, երբեմն էլ պարզապես անհեթեթ՝ շնորհիվ ֆիլմի հեղինակների, նպատակ ունեն նրա գերագույն խրնդիրը, այն է՝ դիմակազերծ անել այդ «մի ժամով խալիֆ» դարձած հայկական պետական գործիչներին:

Խմբապետ Սաքոն, կերուխումի ժամանակ, որոշում է պարզել հարաբերությունները վարչապետի հետ, և առավել համոզականության համար շարժում է գինու շիշը նրա վրա: Այդ «բանակցությունների» արդյունքը լինում է այն, որ բժշկական շտապ օգնություն է պահանջվում վարչապետի համար: Հենց այդ պահին էլ հանդիպում են հաշանն ու Արամը: Խելամիտ գյուղացիները, առիթը բաց չթողնելով, այդ հանդիպումից աշխատում են օգուտ քաղել և կառավարության երախտագետ ղեկավարից վկայագիր են ստանում՝ իրենց «պալատական սափրիչներ» նշանակելու մասին:

Հետևյալ օրը, որոշելով կարգի բերել իրենց հագուստները, սափրիչները գնում են «սև շուկա» և «ամերիկյան տյուկերից» գնում են մեքսիկական ազգային հագուստներ, որ, իրենց կարծիքով, առավել հարմարն է իրենց զբաղեցրած պաշտոնին: Այստեղից էլ, ահա, սկսվում են հաշանի և Արամի շարաքաստիկ փորձանքները, որովհետև նրանց սափրիչ նշանակելուց հետո վարչապետի գլխում միտք է ծագում՝ նրանց ներկայացնել որպես դաշնակցական Հայաստանը ճանաչող հեռավոր Մեքսիկայի ղեսպաններ:

Ներկա դեպքում զգեստափոխվելու ավանդական կոմիկական տրյուկը շատ հաջող է, քանի որ այն ունի պատմական հավաստիության (այսպես կոչված մաշված հագուստներով «ամերիկյան տյուկերը» Հայաստան էին գալիս բարեգործական կարգով) բացատրություն, և ֆիլմում հետզհետե զարգանալով՝ ընդհանրացվում է մինչև ծավալուն կերպարներ: Նախ և առաջ, առանց որևէ խոսքի արդեն պարզ է դառնում, որ կառավարությունը Հայաստանը հասցրել էր մուրացկանության, երկրորդ՝ «Մեքսիկական դիվանագետներ» խաղը այն համոզման է բերում, որ Հայաստանի ղեկավարների պետական գործունեությունը նույն այդ զգեստավորված ներկայացումն է, և, երրորդ, որ այդ զգեստներից և դիվանագիտական կյանքից ազատվելու ցանկության վրա են կառուցված հաշանի և Արամի բնավորությունները:

Հաշանյանը և Ամիրբեկյանը պետք է կերպարեին շատ ծիծաղելի, հասարակ մարդկանց, որոնք այդ ոհմակն են ընկել թյուրիմացաբար և կամենում են դուրս պրծնել լայդտեղից: Միևնույն ժամանակ, իրենց հերոսների պարզամտության ետևում՝ ղերասանները կարողացան ցույց տալ նրանց ժողովրդական ու զեղչկական խելամիտ բանիմացությունը, որոնք թույլ տվին ստեղծելու գյուղացիության որոշ մասի ընդհանրացած կերպարը: Դրա համար էլ հաշանի և Արամի փախուստը աշխարհիկ, պատկառազրու կյանքից՝ իր մեջ թաքցնում է սոցիալական որոշ միտք, այն է՝ որ նույնիսկ հետամնաց խավարամիտ գյուղացիներն էլ կողմնակից չեն այդպիսի կառավարության:

«Մեքսիկական դիվանագետներում» Համբարձում հաշանյանը բարձրացավ ղերասանական վարպետության մի նոր աստիճանի: Նրա յուրաքանչյուր շարժման, յուրաքանչյուր հայացքի մեջ ներթափանցում է այն հասունությունը, որը նույնիսկ շատ տաղանդավոր մարդկանց հասցնում է միայն կյանքի փորձով և ստեղծագործական հսկայական աշխատանքով:

Հաշանյանը լիովին իշխում է իրեն և անսահմանորեն՝ էկրանին: Նա ապրում է ֆիլմով, իսկ ֆիլմն էլ՝ իրենով: «Մեքսիկական դիվանագետներում»

թերևս դժվար է մի տեսարան գտնել հաշանյանի մասնակցությամբ, որն իր կատարողականությամբ կարելի լիներ առանձնացնել մյուսներից: Բոլոր տեսարաններում դերասանը ցույց է տալիս կատարյալ, գերագույն նրբության հասցված մնջախաղ:

Այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ նկարի ժանրի յուրահատկությունները (սատիրիկ կոմեդիա) և նրա ոճական յուրահատկությունները (պլաստի պայմանականությունը և միանշանակությունը) անհնարին են դարձրել ստեղծելու հոգեբանորեն խոր, անհատական կերպարներ: Խաշանյանին դա հաջողվել է 1932 թ., երբ նա նկարահանվել էր ռեժիսոր Պ. Բարխուդարյանի «Կիկոս» ֆիլմում, որը Մ. Դարբինյանի նույնանուն պատմվածքի էկրանացումն էր:

«Կիկոսում», ինչպես և «Մեքսիկական դիվանագետներում» ցույց է տրված պատմական նույն ժամանակաշրջանը՝ դաշնակների իշխանության անկումը և Հայաստանի սովետականացումը: Երկու ֆիլմն էլ կատակերգական են: Այստեղից էլ նրանց ոճավորման նմանությունը՝ գործողության պայմանականությունը, գրոտեսկը, զանազան տեսակի կոմիկական անհամապատասխանությունները: Սակայն դրանց միջև կա նաև շատ նկատելի տարբերություն: Եթե «Մեքսիկական դիվանագետները» կարելի է քաղաքական պամֆլետ անվանել, ապա «Կիկոսը» տրագիկոմեդիա է: Մեզ թվում է, շատ կարևոր է այդ բանն ընդգծել, քանի որ խաշանյանական Կիկոսը ոչ միայն ժառանգել է վիրտուոզ տեխնիկան, որով կատարվել էր նրա նախորդ խաշանի դերը, այլև շարունակում էր դերասանի աշխատանքը խոյի կերպարի վրա («Ջարե»), նրա պսիխոլոգիզմի խորացման և տրագիկոմիկական հնչեղության ուժեղացման ուղղությամբ:

Գեղջուկ Կիկոսի համար հեշտ չէր ըմբռնել ստեղծված քաղաքական իրադրությունը, երբ դաշնակները բոլոր մեղքերի համար մեղադրում էին բոլշևիկներին, իսկ բոլշևիկները՝ դաշնակներին: Եվ միայն այն ժամանակ, երբ երեսառ երես բախվում է թե՛ մեկի և թե՛ մյուսների հետ, անցնելով սյուժետի կոմիկական և դրամատիկական բոլոր հաջորդական իրադրությունների միջից, Կիկոսը կարողանում է ինքնուրույն կերպով որոշակի եզրակացության հանգել, ձեռք բերել հավատ և համոզմունք:

Նոր-նոր էկրանի վրա հանդես գալով, փոքրամարմին, անշնորհ գյուղացու կերպարանքով, որ ապարդյուն փորձեր է կատարում տեղից շարժել իր էշին, նա ծիծաղ և անկեղծ համակրանք է առաջացնում դիտողի մեջ: Հանկարծ Կիկոսի ուսին իջնում է մի ծանր ձեռք: Նա ցնցվում է, նայում ձեռքին և նրա տիրոջը: Զինվորական հագուստով մարդը մատով ցույց է տալիս սափորը, ուր մեկը մյուսի ետևից մոտեցող գյուղացիները գցում են իրենց բյուլետենը: Կիկոսը, տարակուսանքով աչքերը սառած պարզած այդ մատին՝ հայացքը դանդաղ ուղղում է դեպի սափորը: Եվ միայն այդ ժամանակ է նա հասկանում, թե ինչ էն ուզում իրենից:

Դերասանի բոլոր շարժումները ժլատ են, զուսպ, սակայն և վերին աստիճանի արտահայտիչ: Եվ եթե հիշենք խաշանյանական աչքերը՝ մանկական նախնականությունը և մի փոքր հիմարավունք, — իսկ նա կարողանում էր այդպիսի աչքեր ստեղծել, — ապա համր էկրանը խոսելու շնորհ կստանա և միանգամից շատ բան կպատմի: Կպատմի այն մասին, որ Կիկոսին երբևէ հարկ չէր եղել ձայն տալ, այն մասին, թե նա չի հասկանում ինչու համար և ինչի է ձայն տա-

լիս, և այն մասին, գուցե, թե նա ոչ մի բանի չի հավատում, բացի հողից, որը նրան կերակրում է:

Համենայն դեպս, թղթի պատառիկները դուր են գալիս Կիկոսին: Նրան հաջողվում է միանգամից երկուսը վերցնել, սկզբից մեկը գցել սափորը, հետո մյուսը: «Եվ էշի փոխարեն» — նիհար ժպիտով բացատրում է նա: Այո, կառավարության քաղաքականությունը իրավամբ ստացավ «համընդհանուր խրախուսանք»:

Եվ մի ուրիշ տեսարան, ոչ-պակաս զավեշտական՝ կամավորների հավաքը: Բնական է, որ «կամավորները» շատ-շատ են, որ բոլորն էլ ծարավի են բանակ ընդունվելու: Իսկ Կիկոսը. նա ուղղակի երազում է զինվորական կարիերայի մասին: Խեղճ Կիկոս... Դաշնակցական բանակի զինվորի համազգեստով նա կանգնած է զինվորների շարքում: Նրա դեմքից չի իջնում տարակուսանքի և վախի արտահայտությունը. նրա խղճուկ արտաքինը բացարձակապես չի համապատասխանում զինվորի հանդերձանքին: Նա խղճալի է, ծիծաղելի այդ րոպեին, բայց և շատ սրտառուչ և հուզիչ:

Կիկոսի բնավորությունը պատկերավոր մեծ ուժով բացվում է հրացանի էպիզոդում, ըստ էության շատ հասարակ, սակայն ըստ մտքի՝ շատ խոր, լակոնիկ և սրամիտ:

Բանն այն է, որ Կիկոսը կտրականապես հրաժարվում է զենք ստանալ: Նա ետ-ետ է գնում հրացանից, ձեռքով ու ոտքով դիմադրում... Վերջապես, ահով վերցնում է շարաքաստիկ զենքը և, հանկարծ, գյուղացու թեթև, սովորական շարժումով գցում ուսին, ինչպես մահակն են գցում:

Խաչանյանն այս մանրամասնը այնպիսի վարպետությամբ է խաղում՝ անբռնազրոս, հատու, արտիստորեն, որ անհնարին է շփոթել Չապլինին:

Կիկոսի կերպարի ցուցադրումը նա տալիս է կոմիկական մի շարք իրադրությունների մեջ, գտնելով և օգտագործելով կոմիկական մանրամասներ ու ժեստեր: Սակայն արդեն այս ցուցադրման մեջ դերասանն օգտագործում է առաջին իսկ հարմար առիթը, որպեսզի մեզ ցույց տա մի ուրիշ Կիկոսի, ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ նա մի նոր բան է բաց անում իր կերպարի մեջ: Խաչանյանը միշտ ձգտել է ստեղծել մարդու բարդ կերպարը՝ նրա բոլոր հակասություններով հանդերձ:

Հնտրություններից հետո տուն գալով, Կիկոսը զարմանքով և ուրախությամբ տանը տեսնում է իր հարևան Արամին: Կամենալով գրկախառնվել հետը՝ հանկարծ նա կանգ է առնում քարացածի նման. Արմենի զգեստի մի թևը դատարկ է: Կիկոսը ձեռքի ափով շփում է չսափրված դեմքը: Միայն մի շարժում: Սակայն դրա մեջ՝ և՛ շփոթություն, և՛ տխրություն, և՛ կարեկցանք: Միանգամից փոխվում են նրա քայլվածքը, շարժումները, դեմքը: Մտախոհ նայում են աչքերը:

Մի կադրի սահմաններում Խաչանյանը կարողանում է ցույց տալ խեղճուկրակ, խավարամիտ գյուղացու մարդկայնությունը, նրա բնական պացիֆիզմը, կարողանում է մեզ ստիպել լրջորեն մոտենալ մի մարդու, որ հենց նոր ձայն տվեց «իր և իր էշի կողմից»: Շնորհիվ այս փոքր, սակայն հոգեբանական տեսակետից արտակարգ նուրբ էպիզոդին, դրան հաջորդող կամավորների հավաքագրման տեսարանը ձեռք է բերում խոր և զավեշտական սրություն, որի մասին արդեն խոսվել է, և արդարացվում է մյուս էպիզոդի դրամատիզմը՝ Կիկոսը գերի է ընկնում կարմիրների ձեռքը:

Ինքնըստինքյան այս իրադրությունը բավական կոմիկական է: Ցնցված և հոգնած զինվորական կյանքի դեպքերից, Կիկոսը գտնում է մի հարմարավետ անկյուն և քնում քաղցր ու անմեղ մի քնով: Այս դիրքում էլ նա կարմիրբանակային դետքի աչքին է ընկնում, որոնք անհապաղ նրան հասցնում են իրենց հրամանատարի մոտ: Վերջնականապես ուշքի գալով, Կիկոսը սարսափով համոզվում է, որ իր հետ տեղի ունեցածը բացարձակ իրողություն է: Այժմ նրա կերպարն արտահայտում է բացարձակ անօգնականություն և շուտափույթ վախճանի սպասում: Դարձյալ անհեթեթ են նրա արտաքինը, խառնաշփոթ քայլվածքն ու շարժումները: Կիկոսը ներում չի հայցում, չի ստորանում: Նա աշխատում է համոզել հրամանատարին, թե ինքը կռվել չէր կամենում, իրեն ստիպել են զենք վերցնել: Խաշանյանի աչքերը նայում են շվարմունքով, նրանք օգնություն են հայցում: Տանջանքն է սառել նրանց մեջ, բայց և հույսի մի նշույլ է առկայծում: «Ես չէի կամենում, չէի կամենում կռվել...»: Եվ Կիկոսն այնքան անկեղծ է իր պոռթկման մեջ, որ չի նկատում, թե հրամանատարն ինչպես է աշխատում թաքցնել ժպիտը, թե ինչպես միմյանց են նայում սպաները: Չէ՞ որ բավական է մի հայացք այդ վայ-մարտիկի վրա՝ նրա ամբողջ կենսագրությունն իմանալու համար: Միայն Կիկոսն է կարծում, որ իրեն անհրաժեշտ է ինչ-որ բան ապացուցել: Եվ դա նրան ավելի ու ավելի սրտառու է դարձնում:

Կիկոսը մնում է կարմիրների մոտ: Այն փաստը, որ նա դաշնակի համադգեստը փոխարինել է կարմիրբանակայինի շինելով և որ գլուխը զարդարել է բուդյոնովկայով՝ բոլորովին չի փոխել նրան ոչ արտաքնապես, — նա դարձյալ անշնորհք ու ծիծաղաշարժ է իր թափփված, տձև հագուստների մեջ, ոչ էլ, թվում է թե, ներքնապես. նա իրեն հիանալի է զգում խոհանոցում և ոչ մի դեպքում մատ չի կպցնի հրացանին:

Սակայն իրականում, սկսած այն րոպեից, երբ նա հասկացավ, որ իրեն հավատացին, երբ տեսավ իրեն ժպիտով մեկնած մի կտոր հացը, նրա մեջ պահանջ առաջացավ՝ իմաստավորել շրջապատի անցուդարձը:

Շուտով, ետ մնալով իր զորամասից, Կիկոսն ընկնում է դաշնակների ձեռքը: Իրադրությունը, իհարկե, այնքան էլ համոզիչ չէ կենցաղային հավաստիության տեսակետից, սակայն այն հաջող է գտնված հեղինակների կողմից՝ համաձայն գեղարվեստական ճշմարտացիության: Պայմանական այս ձևը իր ողջ համոզականությամբ թույլ է տալիս հասկանալու ոչ միայն Կիկոսի անցումը անցյալից ներկային, այլև հնարավորություն է տալիս հայացք ձգել նրա ապագայի վրա: Կիկոսի կրկնակի գերության տեսարանը նույնիսկ ավելի շատ, քան ամբողջ ֆիլմը, կատարված է համարյա աննկատ սահմանագծի վրա կոմիկականի և դրամատիկականի միջև, սահմանագիծ, որը գտնել և որի վրա կանգ առնել ի վիճակի է միայն մեծ վարպետը:

Իրար անցած, դիմադրող Կիկոսին կոպտաբար գցում են ինչ-որ մի լքված նկուղ: Հապիվ իրեն պահելով ոտքի վրա, նա անվստահ քայլերով, կողքանց մոտենում է իր ետևից հենց նոր փակված դռանը և վախվիսելով սկսում է քաշքշել բռնակը, նույնիսկ մի-փոքր զարմացած՝ մի՞թե իրոք նրան ձերբակալեցին:

Միջին պլանով հիանալի խաղացված այս կադրից հետո, ուր մնջախաղի օգնությամբ դերասանը զավեշտական ևս մի գիծ է մտցնում իր հերոսի դիմանկարի մեջ, հաջորդում է մյուսը՝ Կիկոսը խոշոր պլանով, որի դեմքին դան-

դադորեն հանգչում է ծիծաղելի արտահայտությունը, ինչպես և աչքերի միջի կայծերը: Անկեղծ, փափուկ հումորը պարուրվում է տխրության քողով: Այժմ նրա դեմքը մտախոհ է: Նա խորհում է այն ամենի մասին, ինչ տեղի ունեցավ նրա հետ՝ այսքան կարճ ժամանակամիջոցում:

Իսկ նրան մնացել է ապրելու միայն մի գիշեր: Դուշնակ հրամանատարության որոշմամբ, ժողովրդին առավել սարսափեցնելու համար, առավոտյան նրան մահապատժի են ենթարկելու, որպես «ամենագլխավոր կարմիր հրամանատարի»: Եվ ահա, Կիկոսին արդեն տանում է պահակախումբը: Խստացրած հսկողություն, սպաների լուրջ-հանգիսավոր դեմքեր, կարեկցանքի և ցավակցության արտահայտությամբ գլուղացիների դեմքեր, որոնք զարմանքով «հրամանատարի» մեջ ճանաչում են իրենց Կիկոսին: Այս ամենը բացարձակապես չի կապվում իրենց «հրամանատարի» խղճուկ արտաքինի հետ, որ քայլում է՝ կորած երկար շինելի մեջ, բուդյոնովկան գլխին, որ անընդհատ իջնում և ծածկում է աչքերը:

Սկզբում այդ երթը միանգամայն կոմիկական տպավորություն է թողնում: Սակայն ավելի ուշադիր նայելով Կիկոսին՝ նրա մեջ կարելի է նկատել ինչ-որ մի նոր, նրան ոչ-հատկանշական ինքնավստահություն: Ի ցույց դրված այդ բազմամարդ ամբոխին, իրեն համար այդ ողբերգական պահին նա և վճռական է, և վախեցած, և, մինչև իսկ մի-փոքր իրեն ի ցույց դրած համագլուղացիների առջև:

Կիկոսին, իհարկե, փրկում են, ինչպես դա ընդունված է. ամենակրիտիկական ռուպին: Սակայն սյուժեի այս շրջադարձը տափակ չի թվում, որովհետև նա չի հակասում ամբողջ ֆիլմի ոճին, և նույնպես պայմանական է, ինչպես, ասենք, գլխավոր հերոսի նախընթաց երկու գերությունը: Եվ թեպետ նկարի ֆինալը նրա օրգանական մասը չի դառնում, այլ մնում է լուկ ռուպես նրան կցված մի պատկեր, այնուամենայնիվ, նրա մեջ կա հաջող գտնված մի մանրամասն, որ դառնում է այդ կերպարի տրամաբանական և հոգեբանական զագաթնակետը: Կիկոսը, որ մի ժամանակ սարսափում էր մատով անգամ դիպչել հրացանին, այժմ վճռական շարժումով զենքը վերցնում է ձեռքը:

Միանգամայն այլ ասպեկտով է բացել «փոքր մարդու» թեման Խաչանյանը հետևյալ աշխատանքում՝ «Անբանում», որտեղ կատարել է Ստեփանովի դերը: Այդ ֆիլմը նկարահանել է Ի. Պերեստիանին՝ Գ. Պ. Չախիրյանի հետ միատեղ գրված սցենարի հիման վրա:

«Անբանը» մեկն էր այն սակավաթիվ ֆիլմերից, որոնցով փորձ էր արված ընդհուպ մերձենալ ժամանակակից թեմայի վերլուծմանը: Հետագայում Գ. Պ. Չախիրյանը գրում էր, որ «համաձայն իր մտահղացման, ֆիլմը պետք է ցույց տար մի մարդու, որը խուսափում է աշխատանքից, սիրում է խմել ու զբոսնել, նախ և առաջ բացահայտել առաջին հնգամյակի տարիներին բանվորական միջավայրում ստեղծված հարաբերությունները»⁴:

Սակայն հեղինակները չկարողացան գտնել ֆիլմի երկու պլանի օրգանական միասնությունը՝ անձնականի և հասարակականի: Հեղինակային փոխադարձ մտրով և առաջադրված խնդիրներով չմիասնացած այդ երկու թեմայում ծույլ մարդը և գործարանն իր կուեկտիվով, բախվում էին միմյանց և խանգարում իրար: Սակայն մարդու թեման ցայտուն կերպով առաջնություն էր ստա-

⁴ Հայկական կինեմատոգրաֆիան, էջ 40

նում: Համբարձում հաշանյանի ստեղծած անբան Ստեպանովը դուրս թռավ ուժիսյորի և սցենարիստի իշխանությունից, խորտակեց ագիտֆիլմի տեղային շրջանակները և միանգամայն փոխեց նրա հունը: Հետևանքն այն եղավ, որ ստացվեց ոչ թե անբանի մասին սովորական մի ծիծաղելի և դաստիարակիչ պատմություն, այլ, հայկական կինոարվեստում առաջին անգամ, առաջին քայլն արվեց ստեղծելու ժամանակակից մարդու բարդ, հակասական կերպարը: Այնուամենայնիվ, իր հերոսի մեջ կյանք ներարկելով հանդերձ, դերասանն անկարող էր փոխել հեղինակային կոնցեպցիան, ցույց տալ, թե ինչու Ստեպանովը էկրան բարձրացավ, մանավանդ որ այդ կոնցեպցիան հաճախ հիշեցնում էր իր մասին կամ այն ժամանակ, երբ հաստոցները և տեխնիկայի այլ միջոցները դրա համար ամենաանհամապատասխան ժամանակ, անսպասելի կերպով ծածկում էին Ստեպանովի դեմքը, կամ այն ժամանակ, երբ սյուժետային նույնանիշ կոնստրուկցիաները հակասության մեջ էին մտնում դերասանի հոգեբանական խաղի հետ:

Հարկավ, այս թերությունները չէին կարող չազդել ողջ կերպարի գեղարվեստական արժանիքների վրա ընդհանրապես, որովհետև ոչ մի կերպար, վերջիվերջո, չի կարելի պատկերացնել գեղարվեստական երկի հենքից դուրս:

Սակայն հաշանյանական ստեղծագործության մեջ Ստեպանովը պետք է բոլոր դեպքերում զբաղեցնի իրավական իր տեղը, որովհետև այն խաղացված է դերասանի լավագույն դերերի ուժով և, որ գլխավորն է, վերջնականապես հաստատում է, թերևս, հաշանյանի տաղանդի ամենաուժեղ կողմը՝ տրագիկոմիկականը:

Ի տարբերություն հղոյի և Կիկոսի, որոնց կերպարները հաճախ բացահայտվում և զարգանում էին ողբերգականի և կոմիկականի հերթականությամբ, Ստեպանովի դերում այս երկու թեմաները անքակտելիորեն սերտ միահյուսված են միմյանց: Խաշանյանի Ստեպանովը միշտ ծիծաղելի է իր բնավորությամբ, շարժումով, բայց և միշտ տխուր է՝ իր աչքերով: Նրա հայացքը մեղմադճոտ չէ, օտարացած չէ, ինչպես, ասենք, Բեստեր Կիտոնի հայացքը: Ընդհակառակը, հաշանյանի աչքերը կենդանի են, մարդամոտ, հետաքրքրասեր, խորամանկ, շար, վերջապես՝ հարբած: Սակայն ֆիլմի տևողության ամբողջ ընթացքում նրա մեջ երևում է անբարոնելի, շատ մարդկային թաքցված մի տխրություն, «չեխովյան տխրություն»:

Դերասանի կողմից ինտուիտիվ կերպով գտնված հենց այս մոտիվն է, հավանորեն, որ Ստեպանովի կերպարին տալիս է առանձին խորություն և հոգեբանական ճշմարտացիություն:

Գործարանից դուրս գալով և ողջ օրը թափառելով, Ստեպանովը երեկոյան վերադառնում է տուն: Եվ ահա նա կանգնած է թափթփված, խառնաշփոթ սենյակի մեջտեղում: Այս տեսարանում, ինչպես միշտ մնալով լակոնիկ՝ հաշանյանը կարողացել է շատ բան տալ՝ և քիչ առաջ ապրած անուղղելի կորստի դառնությունը, և ներքին, հոգեկան ամայությունը, և, թվում է թե՛ մի-փոքր զղջումը:

Եվ այդ այն ժամանակ, երբ կադրը համարյա շունի ոչ մի գործողություն: Մի քանի անգամ ետուառաջ անելով սենյակում, մտախոհ, դանդաղ շարժումներով թեյամանը դնելով կրակին, հաշանյանը ստեղծում է տխրության և միայնության մի մթնոլորտ, որ շատ հիշեցնում է, ի միջի այլոց, Զարիի տխրությունն ու միայնությունը շապիինական «Մանկիկի» մեջ:

Ստեպանովին հեռացնում են գործարանից: Հետևյալ առավոտ, արթնանալով գործարանային շշակի ձայնից, նա վեր է թռչում անկողնից, սկսում է շտապ-շտապ հագնվել, սակայն հանկարծ կանգ է առնում քարացած. հիշում է նախորդ օրվա պատահածը: Այդ գյուտը, իհարկե, շատ հաջողված է, մենք տեսնում ենք, որ նրա մեջ դեռևս ապրում են բանվոր մարդու սովորությունները:

Իսկ խաչանյանի խաղը թույլ է տալիս մեզ գնալ ավելի հեռուներ: Արագ տեմպերից հետո հետևում է երկար մի դադար: Դերասանը դա հագեցնում է մի ենթատեքստով, որ տալիս է այդ մարդու ընկճված վիճակը, որ նոր միայն անսպասելիորեն ըմբռնում է, որ բացարձակապես ոչ մի տեղ չունի գնալու: Բայց և այնպես նա գնում է: Անվստահ կանգնած է նա գործարանի դարբասի մոտ, սիրտ չանելով ներս մտնել: Թվում է, թե նա այդպես էլ կհեռանա, իր կյանքում վճռական այդ քայլը չանելով: Սակայն ռեժիսորը, դերասանի հետ մեկտեղ, այստեղ շատ հետաքրքիր մի լուծում են գտնում: Պատի ետևից երևում է Ստեպանովի գլուխը: Դեմքին նկարված է նույն այդ անվստահությունը, բայց աչքերը... խաչանյանական աչքերը խոսում են ամեն ինչի մասին: Դրանք կարոտով հռում են գործարանի բակի շուրջը, և արդեն ակնհայտ է դառնում, որ Ստեպանովը կվերադառնա գործարան, կվերադառնա կյանք:

Խաչանյանի մարմնավորած կերպարները համանիշ չեն, դրա համար էլ դժվար է դրանք բերել մի հայտարարի: Այնուամենայնիվ, նրա ստեղծագործության մեջ բավական ցայտուն ուրվագծվում է «փոքր մարդու» թեման:

Առանձին ջերմությամբ խաչանյանը կարողացել է տալ հասարակ, լավ մարդու բնավորությունը: Ամենից հաճախ դա հայ հետամնաց, սոցիալական լծից ճնշված գյուղացու կերպարն է, որը, սակայն բնությունից խելացի է և օժտված ինչ-որ առանձին, ներքին ազնվությամբ: Այդպիսին են նրա Խղոն, Կիկոսը, մասամբ Ստեպանովը: Արտաքնապես նրանք մի փոքր անհեթեթ են, ծիծաղելի իրենց վարքով ու շարժումներով: Ծիծաղելի են նաև կյանքի անարդարությունների հանդեպ իրենց անօգնականությամբ: Սակայն նրանց մեջ ամենակարևորը ցանկությունն է՝ հասկանալու շրջապատող աշխարհը, ինչ էլ որ լինի գտնելու իրենց տեղն այդ աշխարհում: Հենց «փոքր մարդու» և չկառուցված այդ հսկայական աշխարհի անհամապատասխանության մեջ է գտնվում խաչանյանական կոմիդմի աղբյուրներից մեկը:

«Փոքր մարդու» թեման բացահայտելով, դերասանը հասնում էր գեղարվեստական ազդեցության հսկայական ուժի, օգտագործելով կոմիկականի և ողբերգականի կոնտրաստները: Խաչանյանի ստեղծագործության մեջ այդ թեմայի առկայությունը և դրա բացահայտումը ողբերգականի ժանրով, անտարակույս, նրան առանձնացնում են համար կինոյի սովետական ականավոր մյուս կոմիկների թվից: