
ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՑԻ ԱՍՊԵՏԸ
(Հրաչյա Ներսիսյանի ծննդյան 110-ամյակի առթիվ)

ՏՈՆԵՅԱՆ ՌԻ. Ս.

Հայ բեմը տաղանդավոր դերասաններ շատ է ունեցել, սակայն առանձնանում են մի քանի անուն, որոնք ոչ մի կերպ չեն տեղավորվում սոսկ «տաղանդավոր դերասան» հասկացության մեջ: Նրանց ստեղծագործության մեջ բեկվում են ժողովրդի ոգին, նրա տառապանքներն ու հերոսամարտերը, հրճվանքն ու դառնությունը, հոգեկան մաքրությունն ու իմաստությունը: Դերասաններ, որոնց նշանակությունը, թատրոնի շրջանակից դուրս գալով, ստանում է ընդհանուր մշակութային իմաստ ու որպես ազգային հպարտություն՝ դասվում այն նվիրական դեմքերի շարքը, որոնց միջոցով տեղի է ունենում մի ժողովրդի հանճարի ճանաչումը մյուս ժողովուրդների կողմից¹: Այդ նվիրական անունների շարքում իր մշտական տեղն ունի Հրաչյա Ներսիսյանը, որին թատերագետները համարել են շեքսպիրյան մասշտաբի դերասան, իսկ հայ, առանձնապես խորհրդահայ թատրոնը, կարող է հպարտանալ շեքսպիրյան իր ավանդույթներով: 1925 թ. Հոկտեմբերի 16-ին պետական թատրոնի խաղացանկը հարստացավ մի նոր դասական երկով, որը նշանակալից իրադարձություն եղավ Հայաստանի երկրորդ Հանրապետության մշակութային կյանքում. դա Վ. Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունն էր, որում գլխավոր հերոսին անձնավորում էր Հրաչյա Ներսիսյանը²: Համլետի դերակատարումը Ներսիսյանի համար շեքսպիրյան ստեղծագործական աշխարհը թափանցելու փորձ էր: Բոլոր ժամանակների համար գրված այս պատմական երկի գլխավոր հերոսին անձնավորողները՝ բոլոր նշանավոր համլետները, սկսած նրա բեմական կերպարի նախաստեղծ Բրբրեջից³, փորձել են նմանվել Դանեմարքայի իշխանին, տալ նրա առեղծվածային, բարդ ու հակասական կերպարի ամբողջական ուրվագիծը: Այդ համլետներից յուրաքանչյուրը, որոնց մեջ քիչ չէին բարձրարվեստ դերակատարները, ժառանգելով իր նախորդի ստեղծած ավանդները, դրանք ավելի զարգացնում ու հարստացնում էր իր կատարողական արվեստի ինքնատիպությամբ: Այդ դերասաններից էին՝ Բրբրեջը, Գարրիկը, Քեմփբելը, Մեկրեդին, Քինը և Իրվինգը (Անգլիա), Պոսարդը և Բառնայը (Գերմանիա), Կարատիզինը, Մոչալովը և Կաչալովը (Ռուսաստան), Տալման, Լեմետրը, Մունե Սյուլին, Սառա Բեռնարը և Ս. Դեպրեն (Ֆրանսիա), Ջենտալը (Ավստրիա), Սալվինին, Ռոսին, Նովելին, Ցակոնին, Գրասսորին և Մաջին (Իտալիա)⁴: Հայ իրականությունը տվեց փառահեղ համլետ-

¹ Զարյան Ռ., Աղամյան. կյանքը, Ե., 1961, էջ 11-12:

² Խորհրդային Հայաստան, 22.X.1925:

³ Աղամյան Պ., Շեքսպիրը և յուր «Համլետ» ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները, Թիֆլիս, 1887:

⁴ Փափազյան Վ., Համլետը ինչպես տեսա, Ե., 1968, էջ 11:

ների մի ամբողջ համաստեղություն՝ հանձինս Պ. Ադամյանի, Միրանույշի, Ի. Ալի-խանյանի, Վ. Փափազյանի, իսկ խորհրդահայ թատրոնում այդ շարքը լրացնում են Հ. Ներսիսյանը, Վ. Վաղարշյանը և Գ. Ջանիբեկյանը:

Այս բազմազգ ու բազմալեզու համալեռների ծավալուն փաղանգից քչերն էին օժտված կերպարին համապատասխան արտաքինով և նրա տարիքն ունեին, այդ քչերի թվում էր և Հր. Ներսիսյանը: Եվրոպական համալեռներից յուրաքանչյուրն իր մեկնաբանը ունեցավ, այդ թվում՝ Գյոթեն, Շլեգելը, Հերվինիուսը, Նյուջոն, Հիպոլիտ Տենը, Լամարտինը, Վարբյուրտոնը, որոնք թատերական քննադատության ստեղծողները եղան Եվրոպայում և ամենաբանաստեղծական մեկնաբանությունները տվեցին Համալեռին, բայց հարցը վիճահարույց էր, մինչև անգլիացի Բեն Ջոնսոնը հայտարարեց. «Նա չի պատկանում մեկ դարի, այլ բոլոր ժամանակներին»⁵: Ինչ վերաբերում է Հր. Ներսիսյանի Համալեռին, այժմ, ցավոք, անհնար է վերականգնել այդ դերակատարության պատկերը, իսկ ժամանակին տպագրված ժլատ քննախոսականները խիստ աղոտ պատկերացում են տալիս Ներսիսյան-Համալեռի կերպարի մասին: «Մի քանի լրագրային փոքր հոդված, ականատեսների մի քանի ընդհանուր դիտողություն»⁶, - գրում է արվեստագետ Ս. Ռիզանը: Մինչև երևանյան ներկայացումը ռեժիսոր Ա. Բուրջալյանը «Համալեռ» բեմադրել է Թիֆլիսի հայկական թատրոնում, որտեղ իշխողը Համալեռի վրիժառության մոտիվն էր, իսկ երևանյան ներկայացման մեջ, որը ջերմորեն ընդունեց հանդիսատեսը, քննադատներից ոմանք Ներսիսյան-Համալեռին համարում են ավանդական, ուրիշները դերասանին կշտամբում են կերպարի միակողմանի մեկնաբանման մեջ, բայց բոլորը համակարծիք են մի կետում, որ Ներսիսյանի Համալեռն ընդգծված հուզական էր: Այսպես, քննադատներից մեկի կարծիքով, Ներսիսյան-Համալեռը «շատ զգայացունց է, շատ է զգայուն, մինչդեռ նրան պակասում է խորհրդածող Համալեռը: Համալեռի տանջանքները հոգեկան են, մինչ Ներսիսյանն իր խաղի մեջ շատ է զգայնություն մտցնում»⁷: Այո, Ներսիսյան-Համալեռը ո՛չ վրիժառու է, ո՛չ էլ փառասեր, նրա պայքարը շահի համար չէ, ուստի հետևելով Պ. Ադամյանին, Ներսիսյանը Համալեռի կերպարը «մաքրել» էր արտաքնապես ցուցադրվող փիլիսոփայության ավանդական երանգից և «վերացրել էր Համալեռին իր հանդիսատեսից անջրպետող տարածությունը, նրանց մոտեցնելով միմյանց»⁸, նրան դարձնելով սովորական մարդ, որի կերպարը դեռևս XIX դ. 80-ականին հայկական թատրոնում հաստատել էր Պ. Ադամյանը: Դրան նպաստում էր նաև այն, որ երիտասարդ դերասանը «Համալեռ» ողբերգության մեջ խիստ նմանություն է տեսնում հերոսի և հայ ժողովրդի ճակատագրի միջև, որովհետև «Արաքս գետի այն կողմում հայերը ոչնչացվում էին, այս ափին՝ դառնում էին իրավագուրկ, հալածված ու մերժված թշվառներ: Ահա այսպես հայ ժողովրդի վիրավորված ազգային զգացմունքը, զուրկ լինելով բողոքելու այլ ճանապարհներից, ելք էր գտնում իր լավագույն դերասան-

⁵ Նույն տեղում, 1968, էջ 31:

⁶ Ռիզան Ս., Թատրոն, Ե., 1976, էջ 146:

⁷ Զարյան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 12:

⁸ Նույն տեղում:

ների գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ՝ վաղուց ի վեր յուրային ու հարազատ դարձած Շեքսպիրի նյութի վրա»⁹, որովհետև պատմական անհրաժեշտության թելադրանքով հայ ժողովրդի առջև դարեր շարունակ ծառացած է եղել համլետյան նշանավոր՝ «լինե՞լ, թե՞ չլինե՞լ» հարցականը.

«Մենք՝ միշտ սահմանին կենաց ու մահի,

Մենք՝ երկրնտրանքի խոհերից նկուն,

Մոտիկ է եղել մեր խորհող ոգուն

Դալուկ իշխանը Դանեմարքայի:

Ու ոչ լուկ բեմում, այլ մեր գոյության,

Մեր բախտի վրա, մեր հայրենի տան,

Արյան օրհասի դարերում անել,

Կախվել է հարցը. Լինե՞լ, թե՞ չլինե՞լ»¹⁰:

Ուստի պատահական չէ, որ արվեստագետներից մեկի կարծիքով, «Ադամյանի Համլետի մեջ կարելի էր տեսնել ոչ միայն մարդու կերպարը, այլև ազգի կերպարը»¹¹, և Համլետի կերպարի ներսիսյանական մեկնաբանման մեջ, բնականաբար, կարտահայտվել դերասանի ողբերգական կյանքի պատմությունը, մարդ, որ ոչ միայն ժամանակակիցն էր Թուրքիայի կողմից պետական մակարդակով կազմակերպված և 1915-ից սկսած Հայոց ցեղասպանության, այլև պատմության մեջ նախադեպը չունեցող այդ ոճրագործության ականա ականատեսը: 1915 թ. թուրքական բանակ զորակոչված, Պոլսո ամերիկյան Ռոբերտ քոլեջն անավարտ թողած, թուրքական բանակի գերմանական հրամանատարության հետ իբրև թարգման Միջագետքում ճամփորդած, Դերգորի ողբերգությունը տեսած և հալածական երիտասարդը 1922 թ. հայտնվում է Կովկասում, իսկ 1923 թ. մշտական բնակություն հաստատում Երևանում, աշխատանքի անցնում նոր կազմավորված պետական թատրոնում: Երբ մայր թատրոնում ընթանում էին «Համլետ» ողբերգության փորձերը, ընդամենը երեսուն հազար բնակիչ ունեցող Երևանում կար թուրքական սրից հրաշքով փրկված նույնքան որք ու անապաստան երեխա¹², «իսկ սայլը մեռել էր անվերջ ժողովում»¹³, և «Համլետ»-ի փորձերին շտապող զգայուն դերասանը չէր կարող անտարբեր մնալ այդ սահմոկեցուցիչ տեսարանների հանդեպ: Ուրեմն Ներսիսյան-Համլետի հուզական մոտիվները, հոգեկան խորին տառապանքը գալիս էին Դերգորի անապատներից, որտեղ ոչ վաղ անցյալում եղել էր դերասանը, և դեռ լսվում էին աշխարհով մեկ ցրված հայերի հեծեծանքները: Այս ամենից հետո սպասել կամ պահանջել դերասանից փիլիսոփայող և վրիժառու Համլետի ավանդական կերպավորում՝ կնշանակել արհամարհել այն ամենը, ինչ մարդկային է առհասարակ, և Ներսիսյան-Համլետը, որ տեսել էր կենդանի համլետների, եղբայրակիցների կործանումը, բեմ էր ելնում վիրավոր սրտով: Ա.

⁹ Քալանթար Լ., Արվեստի մայրուղիներում, Ե., 1963, էջ 213:

¹⁰ Կապուտիկյան Ս., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1974, էջ 429:

¹¹ Յուզովսկի Յու., Դարն ու կերպարը, Ե., 1975, էջ 107:

¹² Դանունի Դ., Ուրվագիծ Հայաստանի կինեմատոգրաֆիայի պատմության, Ե., 1961, էջ 13:

¹³ Կապուտիկյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 434:

Լուսաշարսկու պատկերավոր արտահայտությամբ, Համլետը՝ «մարդկային ճակատագրի այդ ողբասացը», «լաց էր լինում»¹⁴: Հ. Ներսիսյանը չէր կարող մոռանալ իր ժողովրդի ողբերգությունը, և սեփական հայրենիքում օտարական դարձած դերասանը պիտի զգայուն Համլետ խաղար:

Այն ողբերգությունը, որ ապրում էր Ներսիսյան-Համլետը, չունեի լույսի ոչ մի շող. «խախտվել էր դարը»¹⁵, իսկ Ներսիսյան-Համլետը ուժ չունեի դարի այդ խախտումը շտկելու, ուստի մնում էր բողոքել այդ անկատարության դեմ. «Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, օ հ, բա՛խտ իմ դժխեմ, ինչո՞ւ ծնվեցի, որ հենց ես ուղղեմ»¹⁶. Բացականչում է հուսահատ հերոսը. չէ՛ որ իրականության մեջ կործանվում էին կենդանի համլետները՝ փրկություն չտեսնելով: Կարո՞ղ էր արդյոք Հր. Ներսիսյանը խաղալ ուրիշ Համլետ և այդ ծով վշտի մեջ հանգիստ փոխառնել:

Ներսիսյանին բեմական գործունեության առաջին տարիներին «վիճակվեց համաշխարհային գրականության մեջ հակոտնյա համարվող և միշտ իրար հակադրվող երկու հոյակապ կերպարների կատարումը՝ Համլետի և Դոն-Քիշոտի»¹⁷, բայց դերասանի առջև 1924 թ. դրված էր բոլորովին այլ խնդիր. նրա Դոն-Քիշոտը Սերվանտեսի տխրաթախիժ ասպետը չէր, այլ Ա. Լուսաշարսկու «Ազատագրված Դոն-Կիխոտ» դրամայի հերոսը: Դրամատուրգը հնարավորություն էր տալիս թատրոնին և դերասանին նորովի մեկնաբանել իսպանական վիպասանի հռչակավոր կերպարը, պատմական գուգահեռներով Դոն-Կիխոտին մոտեցնել XX դ. Հեղափոխական ժամանակներում ապրող իդեալիստ ու հումանիստ մտավորականի բնավորությունը, որը պետք է վերադաստիարակվեր սոցիալական սուր բախումների մեջ: Բայց դերասանը հափշտակվում է հումանիստ ասպետի «իդեալիզմով» ու «հայեցողական բնավորությամբ, նրա տարօրինակություններով ու հոգու ազնիվ ընդվզումներով»¹⁸, ամենայն լրջությամբ պատկերում է իր հերոսի ծիծաղելի վիճակը և նրա պատրանքների պսակազերծումը: Վերադառնանք, սակայն, նաև «Համլետ»-ին և նշենք, որ չնայած իրենց հակոտնյա բնավորություններին, «Երկու կերպարներն էլ Հրաչյայի կատարմամբ հնչում էին պատմականորեն ճիշտ...»¹⁹: «Համլետի» քննադատները, որպես կանոն, նրան մեղադրում են «վախկոտության», «անվրձնականության», «թուլամորթության» մեջ՝ անտեսելով այն միջավայրն ու պայմանները, որոնցում հայտնվել էր Դանեմարքայի իշխանը: Այս շփոթը բխում է «Համլետի» սյուժեից: Հայտնի է, որ առաջին Համլետը երևան է եկել Սաքսոն Գրամատիկոսի՝ դանիական տաբեգի գրվածքում, որտեղից, Բելֆորեի միջնորդավորումով, Շեքսպիրը վերցրել է իր «Համլետի» սյուժեն: Սաքսոն Գրամատիկոսը ստեղծել է վճռական, ագրեսիվ, երկաթե Համլետ, որ ունեցել է մեկ նպատակ՝ պատժել եղբայրասպան հորեղբորը, ժառանգել հայրական գահը, դառնալ օրինա-

¹⁴ Ռիզան Ս., նշվ. աշխ., էջ 150:

¹⁵ Շեքսպիր Վ., Համլետ, Ե., 1966, էջ 61:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Քալանթար Լ., նշվ. աշխ., էջ 213:

¹⁸ Հրաչյա Ներսիսյան, Ե., 1958, էջ 28-30:

¹⁹ Նույն տեղում:

կելի թագավոր, որը և պսակվել է լիակատար հաջողությամբ²⁰: Բայց գոյություն ունեն դեռևս Շեքսպիրի կենդանության օրոք հրատարակված ևս երկու «Համլետ»: Ուսումնասիրողներն էական տարբերություն են տեսել այդ երկու հրատարակությունների միջև, որը տարակուսանք չպետք է հարուցի: Առաջին տարբերակը Շեքսպիրը գրել է 1601 թ. բանտում, իսկ երկրորդը՝ 15 տարի հետո, որն առավել կատարյալ էր և հասել է մեր օրերը²¹: Եվ ահա շատ թատերագետներ ու քննադատներ չեն ընդունում շեքսպիրյան մտածող և զգայուն Համլետին և հակված են դեպի Սաքսոն Գրամատիկոսի վճռական, վրիժառու և երկաթյա Համլետի տարբերակին՝ պատճառներով, որ «Համլետը» «չի պատկանում հոգի մաշող, մելամաղձոտ դրամաների շարքին, և ներաստենիկի լավանությունը «Համլետ»-ի համար չէ», և ռեժիսորից ու դերակատարից պահանջում են «մարտնչող, եռանդուն» Համլետ, «մաժոր, կայտառ եղանակներ և պայծառ գույներ»²², մոռանալով, որ Շեքսպիրի «Համլետ»-ը հարկ եղած պահին նույնքան վճռական է, որքան Սաքսոն Գրամատիկոսի «Համլետը»: Դանիայի թագաժառանգ Համլետի մասին նյութը դարձնելով իր ողբերգության պլոտեն՝ Շեքսպիրը, սակայն, արմատական փոփոխության է ենթարկում այն՝ արտացոլելով XVII դ. Անգլիայի հասարակականքաղաքական պատկերը՝ իր արատավոր կողմերով, որն արտահայտվեց նաև մշակույթի և արվեստի բնագավառում: Ուստի պատահական չէ, որ «Համլետը» երբեք չի բեմադրվել այն վիճակում, ինչ դուրս է եկել հեղինակի գրչի տակից, և ողբերգության բովանդակության կոպիտ խեղաթյուրման փաստերը նկատվել են դեռևս հեղինակի կենդանության օրոք, որի պատճառով խիստ բախումներ են եղել Շեքսպիրի և «Գլոր» թատրոնի միջև: Եթե արդեն XVIII դ. անգլիական դասական թատրոնը «Համլետը» ներկայացնում էր որպես պալատական խարդավանքների սովորական պատմություն, ապա այդ նույն շրջանում Վոլտերի թարգմանությամբ այն հնչում էր որպես հեղափոխական մի ստեղծագործություն: Ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության օրերին ֆրանսիական թատրոնում «Համլետը» մեկնաբանվում էր որպես ավատատիրական պետականության դեմ ուղղված ցասման և ըմբոստացման արտահայտություն՝ որպես միապետական, բռնակալական կարգերի վերացման անհրաժեշտության կոչ: Այդպիսին էր Համլետը նաև Գերմանիայում: Մի խոսքով, XVII դ. սկսած մինչև XX դ. սկիզբն այդ Համլետը՝ «հյուծված առողջությամբ, գունատ դեմքով ու մտածկոտ հայացքով, սև թիկնոցի մեջ փաթաթված, դավաճանորեն սպանված հոր վրեժը լուծելու ծանր բեռի տակ քայլում էր եվրոպական բոլոր բեմերում»²³: Թե ինչու Ներսիսյանը չէր կարող զգայուն Համլետ չանձնավորել, արդեն ասվեց, իսկ թե ինչու չէր կարող վրիժառու Համլետ մարմնավորել, այլ խնդիր է: Նախ, Համլետի պայքարը թագի և գահի համար չէ, ուստի անձնական վրեժխնդրության հարցը նրա համար վճռական, ճակատագրական նշանակություն չունեն, քանի դեռ չէր պարզել ոճրագործի իսկությունը: Որպես արդարամիտ անձ՝

²⁰ Ադամյան Պ., նշվ. աշխ., էջ 47-48:

²¹ Նույն տեղում, էջ 49-53:

²² Խորհրդային Հայաստան, 16.III.1926:

²³ Սովետական Հայաստան, 2.III.1942:

նա չէր կարող առաջնորդվել լուկ կասկածներով. հետագայում զոջալու վախը նրան հետ է պահում ակտիվ գործողություններից: Մխավելու դեպքում Համլետի նման զգայուն մարդն իրեն ներել չէր կարող: Մյուս կողմից, Համլետը ոչ միայն նոր ժամանակների մտածող է, այլև տաղանդավոր դերասան, չէ՞ որ ողբերգության ամբողջ ընթացքում խելագարի դեր է խաղում: Նա չի պատկերացնում, որ «մարդ կարող է ժպտալ և սրիկա լինել»²⁴, եթե Լաերտի համար հոր սպանությունը մասնավոր գործ է, որի իմաստը դուրս չի գալիս անձնական վրեժխնդրության շրջանակից, ապա Համլետի համար բավական է հոր սպանության փաստը, որպեսզի վերլուծության ճանապարհով հանգի սոցիալ-քաղաքական և փիլիսոփայական վիթխարի ընդհանրացումների, և «Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել...» բացականչությունից հետո՝ առաջին գործողության մեջ, Համլետի համար անձնական վրեժխնդրության հարց արդեն գոյություն չունի: Այդ պահից հոր վրեժը լուծելու պարտականությունից նա վեր է բարձրանում՝ հասնելով մի ամբողջ դարաշրջանի ճակատագրին վերաբերող խնդիրների մակարդակին: Համլետի մտահոգության առարկան արդեն դառնում են իր շավղից դուրս սայթաքած ժամանակի և ժողովրդի ճակատագիրը, և այդքանով էլ Ներսիսյան-Համլետը տարբերվում է նախորդներից: Ներսիսյանի Համլետը ժողովրդի ցավերով տառապող, նրա վշտերին կարեկից մարդ է, որը կարողացել է ազատագրվել կերպարի դարավոր ավանդույթից, և երկաթե Համլետի փոխարեն ժողովրդին ներկայանում է որպես ժամանակակից մարդ, և Համլետի ողբերգությունը ոչ թե այն է, որ «անկարող է» լուծել հոր վրեժը, այլ այն, որ մեծ հումանիստ է, բայց դա չի նշանակում, թե Ներսիսյանի արվեստում «հրամայական եղանակ չկա, որ նրա արվեստը ագրեսիվ չէ»²⁵: Ընդհակառակը, «Մկան թակարդ»²⁶ ներկայացումից հետո, երբ փարատվեցին Համլետի կասկածները, երբ համոզվեց, որ ոճրագործը Կլավդիոսն է, այդ պահից Հուլիոս Կեսարի նման Ռուբիկոնն անցած Համլետին դժվար է կանգնեցնել, այդ «վախկոտ», «թուլամորթ», «երազկոտ» և «արյան տեսքից սարսափող» Դանեմարքայի թագաժառանգը կարող է և արյան բաղնիք սարքել. նա արդեն նախկին անփորձ երիտասարդը չէ: Կյանքի դաժան հարվածները կոփել են նրան, և Համլետը գործի է դնում իր սուսերը, դաժան հաշվեհարդար է տեսնում իր հակառակորդների՝ Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի, Պոլոնիոսի և Օֆելիայի, Լաերտի և Կլավդիոսի հետ, ինչպես ասում են՝ մեկ շնչով: «Խիղճս այդ մասին չի էլ բողոքում», - ասում է Համլետը, երբ տեղեկանում է, որ դավաճաններն Անգլիայում կրել են իրենց արժանի պատիժը, իսկ Կլավդիոսին սպանելը «խղճի պարտք է համարում»²⁷ և ոչ թե վրեժ լուծելու ստորին պահանջ: Եվ, վերջապես, իմանալով, որ Լաերտի հետ «սրախաղը» կամ «գրազը» նույնպես ոճրագործ հորեղբոր հերթական որոգայթն է, Համլետը կտրականապես մերժում է մենամարտից հրաժարվելու Հորացիոյի

²⁴ Շեքսպիր Վ., Համլետ, էջ 88:

²⁵ Քալանթար Լ., նշվ. աշխ., էջ 112:

²⁶ Շեքսպիր Վ., Համլետ, էջ 134-135:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 232:

առաջարկը՝ գոչելով. «Տվե՛ք սրերը: Սկսենք, հայդե՛:»²⁸, և սուրը գործածում է այնպիսի թեթևությամբ ու անհոգությամբ, ասես դուրս է եկել հերթական վարժանքի: Ավելին, Համլետը նույնիսկ ժամանակ է գտնում կատակելու և նույն թեթևությամբ սպանում է թե՛ Լաերտին և թե՛ Կլավդիոսին:

Վիճահարույց է եղել նաև Համլետի տարիքի հարցը, որովհետև ողբերգության հեղինակն այդ մասին լռում է, բայց բավական է հետևենք Համլետի և գերեզմանափորի զրույցին, կստանանք և այդ հարցի պատասխանը: Գերեզմանափորը, մի գանգ մեկնելով Համլետին, ավելացնում է, որ այն թագավորի խեղկատակ Յորիկին է և ամբողջ 23 տարի հողի տակ է մնացել: Համլետը, զննելով գանգը, նշում է, որ Յորիկն իրեն ուսերի վրա շատ է ման տվել: Եթե Համլետն այդ ժամանակ 4-5 տարեկան եղած լիներ, ապա 23 տարի հետո 28 տարեկան պետք է լիներ: Այս առումով ևս չի. Ներսիսյանը առավելություն ուներ նախորդ Համլետների նկատմամբ, որովհետև 1925 թ., երբ հանդես եկավ այդ դերով, այդ տարիքին էր²⁹: Այս հարցը շատ էական է, որովհետև թատերագետները խիստ կարևորում են Համլետ անձնավորողի տարիքը: Վ. Փափազյանը, օրինակ, որ այդ դերով հանդես է եկել մի քանի հազար անգամ, կարծում է, որ Համլետ խաղալու համար պետք է նրա տարիքն ունենալ, մինչդեռ իրականում դա հազվադեպ է պատահում: Համլետի առաջին դերակատար Բրբրեջը, օրինակ, 40 տարեկան գեր մարդ էր³⁰, իսկ Ցակկոնին վերջին անգամ Համլետի դերում հանդես է եկել 87 տարեկան հասակում³¹, Վ. Վաղարշյանը՝ 45-ում³²: Սակայն, անկախ տարիքից, յուրաքանչյուրը յուրովի է մեկնաբանել Համլետին՝ ելնելով ժամանակի պահանջներից, որովհետև ողբերգությունը համամարդկային է. «Որքան քննադատ, այնքան Համլետ, որքան դերասան, այնքան Համլետ, վերջապես, որքան հանդիսատես, այնքան Համլետ»³³: Թե ինչքանով է թատրոնի ստղծագործական խմբին հաջողվել հանդիսատեսին հասցնել երկի գաղափարն ու գեղարվեստական արժանիքները, երևում է ժամանակի մամուլի գնահատականից. «Երբորդ թատերաշրջանն է (նկատի ունի 1925-1927 թթ.-Տ. Ու.), որ «Համլետ»-ը չի իջնում մեր պետական թատրոնի բեմից: ...Պիեսն ընթանում է սահուն կերպով և ձանձրույթ չի առաջացնում հասարակության համար...»³⁴: Երեք խաղաշրջան հաստատուն տեղ գրավել մայր թատրոնի խաղացանկում և բավարարել հանդիսատեսի աճող պահանջները, ինքնին արդեն մեծ նվաճում էր և խոսում է դերասանի բարձրարվեստ դերակատարության մասին: «Ադամյանից հետո ամբողջ մի տասնամյակ հայ բեմում ոչ ոք չէր խիզախում Համլետ խաղալ»³⁵, - գրում է Լ. Քալանթարը: Նշենք, որ Ներսիսյանից հետո մոտ 20 տարի խորհրդահայ բեմում ոչ ոք չէր համարձակվում Համլետ անձնավորել: 1942 թ. միայն Ա. Բուրջալյանը

²⁸ Նույն տեղում, էջ 244:

²⁹ Սովետական Հայաստան, 1.III.1942:

³⁰ Փափազյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 42:

³¹ Նույն տեղում, էջ 175:

³² Սովետական Հայաստան, 1.III.1942:

³³ Յուզովսկի Յու., նշվ. աշխ., էջ 107:

³⁴ Խորհրդային Հայաստան, 27.XI.1926:

³⁵ Քալանթար Լ., նշվ. աշխ., էջ 345-346:

նորից բեմադրեց «Համլետը»՝ այս անգամ Վ. Վաղարշյանի դերակատարմամբ³⁶։ Ի դեպ, Ա. Բուրջալյանը հիացմունքով է խոսել Ներսիսյանի դերակատարման մասին. «նման Համլետի դեռևս կհանգեն ապագայում», իսկ «Փիլիսոփա Համլետ խաղալ, կնշանակի խաղալ հնօրյա ձևով»³⁷։ Եվ իրոք, տարիներ անց, երբ Մոսկվայում անգլիական «Տեններ» խումբը Պիտեր Բրուկի բեմադրությամբ ներկայացրեց «Համլետը»՝ Պոլ Սկոֆիլդի գլխավոր դերակատարությամբ, «Դժվար չէր նկատել, որ այստեղ դանիացի արքայազնը փիլիսոփա չէր ... ամենից ավելի՝ հուզական էր»³⁸։ Եզրակացությունը մեկն է. մեր օրերում յուրաքանչյուր դասական ստեղծագործություն պետք է հնչի նոր ձևով, և այդ նորը չպետք է լինի հնի «աղավաղում», այլ նրանում տեղ գտած համամարդկային գաղափարները պետք է օգնեն այն պայքարին, որ մղում է առաջադեմ մարդկությունը։ Համլետը չէր ապրի հայկական բեմի վրա, եթե նրան հարազատ չլինեին դերասանը, եթե իր ձգտումների մեջ չփորձեր կենդանություն տալ անցյալի հոգևոր արժեքներին։

Ներսիսյանի մուտքը ազգային կինեմատոգրաֆիա նույնքան շոնդալից եղավ։ Դերասանի բեմական հասունացման շրջանը համընկավ ազգային կինոյի կայացման առաջին քայլերին։ Պատահական զուգադիպություն էր, թե պատմական անհրաժեշտություն, դժվար է ասել, բայց որ այդ մուտքը շրջադարձային եղավ հատկապես Արևելքը պատկերող կինոնկարների համար, անժխտելի փաստ է։ Հայկական առաջին գեղարվեստական՝ «Նամուս» կինոնկարի աննախադեպ հաջողությունը ռեժիսորը՝ Հ. Բեկնազարյանը, հիմնականում կապում է Ներսիսյանի կերտած Ռուստամի բարձրարվեստ կերպարի հետ։ «Ինչ համար լուծման տեսակետից ամենաբարդը առևտրական Ռուստամի կերպարն էր, հարկավոր էր ցույց տալ ոչ թե այն մարդուն, որ կրքերից սանձագերծ, խանդի մոլուցքի պահին սպանում է կնոջը, այլ ողբերգական անձնավորությանը՝ աղաթի զոհին»³⁹, - գրում է Հ. Բեկնազարյանը։ Առաջին իսկ հանդիպումը դերասանի հետ ռեժիսորին համոզել էր, որ իր առջև կանգնած է կենդանի Ռուստամը, և պատահական չէր, որ այդ դերի համար ընտրված Մ. Գարագաշի թեկնածությունը հանվեց։ Ռուստամ-Ներսիսյանը հանդիսատեսի վրա անմոռաց տպավորություն թողեց. «Նամուսի» դիտումից հետո ճապոնացի դիվանագետն ասել է. «Ինչ մեծ տարբերություն հնի և նորի միջև, կինոնրկարը խոր ազդեցություն է թողնում իր թարմությամբ, առանձնապես լավ է Ռուստամի դերակատարը։ Մեզ մոտ, ճապոնիայում այդ ֆիլմը լավ կդիտվեր»⁴⁰։ «Նամուսը» բարձր գնահատեց նաև թուրք դիվանագետ Բեյդի-բեյը. «Նամուսի» դիտումը մեծ բավականություն պատճառեց, առավել մեծ բավականություն ստացանք Ռուստամի դերակատարումից»⁴¹։ Թե՛ քննադատները, թե՛ հանդիսատեսները

³⁶ Սովետական Հայաստան, 1.III.1942:

³⁷ **Ռիզան Ս.**, նշվ. աշխ., էջ 147:

³⁸ Նույն տեղում:

³⁹ **Հրաչյա Ներսիսյան**, էջ 70:

⁴⁰ Նույն տեղում:

⁴¹ Նույն տեղում:

րը երիտասարդ դերասանին փայլուն ապագա էին գուշակում կինոյում և չսխալվեցին: Կատարելագործելով իր կինեմատոգրաֆիական վարպետությունը՝ դերասանն այնուհետև, դարձյալ Արևելքը պատկերող «Զարեում» քուրդ հովիվ Սադոյի և «Խագ-փուշում» պարսիկ ընչազուրկ Ռիզայի դերերում կերտեց տրամագծորեն հակառակ կերպարներ: Հանրի Բարբյուսը, դիտելով «Խագ-փուշ» կինոնկարը, գրեց. «Դա իսկապես ասած էկրանի վրա իմ տեսած ամենից ցնցող նկարներից մեկն է»⁴²: Այս հիացական գնահատականի համար կինոնկարը, ինչ խոսք, մասամբ պարտական էր Ներսիսյանի բարձրարվեստ խաղին: «Ներսիսյանի հետ աշխատելը ինձ մեծ բավականություն էր պատճառում: Հեշտ չէ ռեժիսորի գործը, լինում են պահեր, երբ ուզում ես ամեն ինչ մի կողմ նետել, հեռանալ տաղավարից և մեկընդմիջ մոռանալ կինեմատոգրաֆիան: Եվ ահա հայտնվում է մեկը, որը քեզ կես խոսքից հասկանում է, որը դառնում է քեզ համախոհ մարդ, որի հետ դու ուս ուսի տված անցնում ես կինոնկարի ստեղծման ամբողջ տառապալից ճանապարհը, նման դեպքում կինոռեժիսորն իրեն իսկապես երջանիկ է զգում: Այդպիսի երջանկություն ինձ բաժին ընկավ Հրաչյա Ներսիսյանի հետ աշխատելիս»⁴³, - գրում է Հ. Բեկնազարյանը: Ռեժիսորի և դերասանի համատեղ, համերաշխ ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք են նաև «Պեպո», «Զանգեզուր», «Պատվի համար», «Տծովիկ» բարձրարվեստ կինոնկարները: Այս շարքից նպատակահարմար ենք համարում անդրադառնալ վերջին երկու կինոնկարներին, որոնցում առավել ցայտուն են դրսևորված հերոսի բնավորության բարդ խառնվածքը և հոգեբանական անցումները:

Հնչյունային կինոյում Հր. Ներսիսյանի դերասանական տաղանդը փայլեց նոր ուժով. այդ առումով հիշարժան է Էլիզբարովի կերպարի նորովի լուսաբանումը «Պատվի համար» կինոնկարում: Դեռևս 1939 թ. Վ. Աճեմյանը բեմադրեց այդ դրաման, որտեղ գլխավոր դերում հանդես էր գալիս Ներսիսյանը: Ոչ ոք չէր պատկերացնում, որ Հ. Աբեյանից հետո կարելի է խաղալ այդ դերը, բայց դիտելով Ներսիսյանի խաղը՝ բոլորն էլ համոզվեցին, որ հայ բեմն ունեցավ մի նոր Էլիզբարով: Երբ դրաման էկրանավորելիս հայտնի դարձավ, որ Էլիզբարովին անձնավորելու է Ներսիսյանը, շուկներ լավեցին, թե ինչ կարող է նա ավելացնել ասվածին, բայց կինոնկարի հենց առաջին դրվագում թերահավատները հասկացան, որ շտապել են իրենց ենթադրությունների մեջ: Երբ էկրանին երևում է նավթարդյունաբերող Ներսիսյան-Էլիզբարյանը կառքով դեպի նավթահորերը սլանալիս, ուր խփել է նոր, հզոր շատրվան, իր շատրվանը, և ապա հանդիսատեսին երևում են Էլիզբարյանի ժպտացող դեմքը, ազահ հայացքը և դողացող ձեռքերը, նա գիտակցում է, որ իր առջև կանգնած է գիշատիչ կապիտալիստը, բոլորի նախանձը շարժող հաջողակ գործարարը:

Դրաման բեմադրվեց 1941 թ.՝ մոսկովյան հյուրախաղերի օրերին: Պ. Անտոկոլսկին, դիտելով Ներսիսյանի խաղը, գրեց. «Դերասանը խաղում է արտահայտիչ ու խելացի, նրա արտաքին կերպարանքն արդեն տպավորիչ է. բարակ, չորացած մի մարդ՝ երկարափեշ սերթուկով, խոշոր մկանուտ ձեռքերով ու պառավ ուրուրի

⁴² Նույն տեղում, էջ 71:

⁴³ Նույն տեղում, էջ 67:

դեմքով: Այդ կերպարանքի տակ զգացվում է և անսանձ կիրք, և դրամի վայրենի ծարավ: Բեմական կերտվածքի արտահայտչականությամբ, դերասանի ստեղծած կերպարը հիշեցնում է այն ամենը, ինչով սովոր ենք հիանալ Բալզակի վեպերում»⁴⁴: Ներսիսյանի խաղը առավել ցայտուն է դրսևորվում փաստաթղթերը գողանալու տեսարանում: Մարգարիտը (Վ. Վարդերեսյան) խաղաղ քնի մեջ է. զգույշ, ահը սրտում Ներսիսյան-Էլիզբարյանը մոտենում է աղջկա մահճակալին: Էկրանին պարզ երևում է դերասանի հոգեվիճակը. նա լարվածությունից ու վախից քրտնել է, դողացող ձեռքերով դժվարությամբ բացում է սեղանի զգրոցը և հափշտակում փաստաթղթերը: Վայրենի հրճվանքով են շողում Ներսիսյան-Էլիզբարյանի աչքերը: Ինչ խոսք, այս փոքր դրվագների բովանդակությունը թատերականից առավել հարուստ է ու տպավորիչ: Կինեմատոգրաֆը Ներսիսյանին հնարավորություն է տվել վերանայել խաղի թատերական ավանդույթները, գտնել ապրումներն արտահայտելու ավելի հզոր միջոցներ:

«Տծվծիկ» կարճամետրաժ կինոնկարում Ներսիսյանն ապացուցեց, որ կոմիկականից դեպի ողբերգականը ընդամենը մեկ քայլ է: Այստեղ դերասանն անձնավորում է աղքատ Ներսես աղբարին, որը շնորհակալ է մսի կրպակի տեր Նիկողոս աղայից, նրա սիրալիրության՝ թոքի համար և համբերությամբ լսում է նրա խորհուրդները թոքը լավ պատրաստելու վերաբերյալ: Սակայն հետագայում թոքի շուրջ սկսված՝ անվերջ բամբասանքի վերածվող խոսակցությունները համբերությունից հանում են Ներսես աղբարին: Հանդիսականն էկրանին տեսնում է կերպարի աստիճանական զարգացումը: Նկատելի է, թե ինչպես է փոխվում հերոսը ֆիլմի վերջում: Նա այլևս այն թույլ, խոնարհ, համբերատար մարդը չէ, շարժումները կտրուկ են, դեմքի արտահայտությունը՝ վճռական, որը հաստատուն քայլերով մտնում է եկեղեցի և գրավով վերցրած թոքը ուղղակի շարտում Նիկողոս աղայի երեսին՝ դրանով ասես մարտահրավեր նետելով աշխարհի լկտիացած հզորներին:

Դերասանի բազմակողմանի արվեստն իր ամբողջ շքեղությամբ դրսևորվել է նաև այնպիսի կինոնկարներում, ինչպիսիք են՝ «Տունը հրաբխի վրա», «Մեքսիկական դիվանագետներ», «Կիկոս», «Օտար ավերում», «Պեպո», «Զանգեզուր», «Գիքոր», «Առաջին սիրո երգը» և ուրիշներ, որոնցում նա կերտել է մնայուն և հյութեղ կերպարների մի ամբողջ շարք, որոնք փառք բերեցին ազգային կինոյին և հաճելի պահեր պարզեցին կինոարվեստի երկրպագուներին: Հնարավոր չէ առանց հուզմունքի դիտել այն կինոնկարները, որոնցում խաղացել է Ներսիսյանը, իսկ ազգային կինեմատոգրաֆիան հագեցած է ներսիսյանական անկրկնելի կերպարներով: Այդքանով էլ ամենաերջանիկը եղավ նա իր սերնդակիցների մեջ:

Ներսիսյանը խորհրդահայ մշակույթի այն բացառիկ գործիչներից էր, որի ստեղծագործությունը բովանդակում էր ազգային թատրոնի և կինոյի մի ամբողջ ժամանակաշրջան, թե արտացոլում էր այն, թե միաժամանակ բնորոշում այդ ժամանակաշրջանը՝ լիցք ու բովանդակություն տալով նրան: Այս ամենով հանդերձ, այնուամենայնիվ, խոր ավստոսանք ես ապրում, որ մեծ մասշտաբի դերեր, մարդկային խոր և հզոր բնավորություններ նրան վիճակված էր անձնավորել երկար

⁴⁴ *Правда*, 5. VI. 1941.

ընդմիջումներով, որովհետև այդ շրջանում խորհրդահայ թատրոնի խաղացանկը կազմված էր առավելապես խորհրդային կյանքն արտացոլող դրամաներով, և դերասանը չէր կարող բացառություն կազմել: Ուստի դերասանի վարպետության զարգացումը, ներքին հնարավորությունների բացահայտումը ինչ-որ տեղ չհասան նրա «անհատնում պոտենցիալին»⁴⁵:

РЫЦАРЬ ТЕАТРА И КИНО

(к 110-летию со дня рождения Грачья Нерсисяна)

ТОНЕЯН У. С.

Резюме

В 2006 году исполнилось 110 лет со дня рождения одного из талантливейших деятелей армянского театра и кино, народного артиста СССР Грачья Нерсесовича Нерсисяна.

Артистическая деятельность Гр. Нерсисяна за рубежом, в частности, в Турции, носила любительский характер. В советскую Армению Нерсисян приехал в 1923 г. с твердым намерением работать на сцене новосозданного первого армянского государственного театра в Ереване, а также в труппах других армянских театров. В его послужном списке сотни блестяще сыгранных классических ролей. Неоценим его вклад в развитие армянского киноискусства, где он создал галерею замечательных образов.

⁴⁵ Հրաչյա Ներսիսյան, էջ 83: