

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՆԿԱՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ СООБЩЕНИЯ И ЗАМЕТКИ

ԻՍԱՀԱԿ ԱԼԻԽԱՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

(Թատերասերի հուշերից)

Պրոֆ. Ս. Ս. ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ

Հայ նշանավոր արտիստների համաստեղության մեջ իր հատուկ դերն ու փայլն ունի տա-
շանդավոր արտիստ, հատկապես հայ երիտասարդության սիրելի Իսահակ Ալիխանյանը, Ով թե-
կուզ մեկ անգամ, թեկուզ երկրորդական դերում բեմի վրա տեսել է Իս. Ալիխանյանին, նա եր-
բեք չի կարող մոռանալ նրա գեղեցիկ ձայնը, արտահայտիչ, մաքուր հայկական առողջանությունը
և կիրթ ու համաչափ շարժումները։ Լսե-
լով արտիստի թեկուզ ամենասովորական
խոսակցությունը, թվում էր, թե ունկնդ-
րում ես մի գեղեցիկ, մեղմ երգ, նրա
ձայնը զարմանալիորեն երաժշտական էր։
Խոսելիս, լինել սովորական, թե ամենա-
ցածր շշուկով, նրա արտասանած խոսքը
անվրեպ հասնում էր ունկնդրի ականջին։
Ալիխանյանի ձայնն ու առողջանությունը,
անկասկած, կատարելապես արտահայ-
տիչ, գեղեցիկ ու բեմական էին։ Երբ մի
մեծ շնորհ էր, որով օժտված էր մեր ան-
վանի արտիստը։



Ալիխանյանի կեցվածքը բեմի վրա,
նրա շարժումները մերվում էին նրա անձ-
նավորած կերպարի բնույթի հետ։ Նրա
խաղի մեջ արհեստականության նշույլ
անգամ չէր նկատվում։ Շարժումների մեջ
նա ժլատ էր. նույնիսկ ամբողջ մենախո-
սություններ արտասանելիս, ինչպես օրի-
նակ «Անմեղ մեղավորներ» կամ «Ան-
հայտ կին» պիեսներում, նա չափազանց
քիչ արտաքին շարժումներ էր կատարում։
Իր անձնավորած հերոսի ներաշխարհը
ղրսևորում էր ձայնի և դիմախաղի միջո-
ցով։ Երբ Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորներ» պիեսի երկրորդ գործողության մեջ Ալիխանյան —
նեոնամովը թույլտվություն է խնդրում համբուրել Կրուչինինայի ձեռքը և համբուրելուց հետո
Քալսթոտ ղեմքով և կարոտալի հայացքով, մի քիչ շփոթված նայում է Կրուչինինային, հանդի-
սատեսի մեջ պատկերանում է անհուն կարոտով տառապող մարդու ջախջախված ներաշխարհը։

Իսահակ Ալիխանյանը միաժամանակ հնգվեցան արտիստ էր։ Ահավասիկ այստեղ, իր կերտած
կերպարների հոգեբանության գեղարվեստական վերլուծման ու մեկնաբանման մեջ էր Իս. Ալի-
խանյանի ամբողջ ուժն ու հմայքը։ Այստեղ նա հասնում էր այնպիսի վարպետության, ինչպիսի
վարպետության հասնում են մեծ գեղանկարիչն ու մեծ պրոզը, որոնք քայլ առ քայլ զրսևորում
են իրենց հերոսի ներքին ամենախորհրդավոր ապրումները։

Մենք այստեղ կանգ կառնենք մեր արտիստի կատարած մի քանի դերերի վրա և մեր հա-
մեստ ուժերի սահմաններում կաշխատենք կոնկրետ օրինակներով ցույց տալ Իս. Ալիխանյանի
կերտած կերպարների մեջ այդ հոգեբանական զրսևորման ուղղ մոմենտները։

ինչպես հայտնի է. Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի գործունեության հենց սկզբից նրա խաղացանկում հիմնական տեղ էր զբաղեցնում Ա. Կ. Տոլստոյի հայտնի եռերգության երկրորդ պիեսը՝ «Ֆեոդոր Իոհաննովիչ արքան», որը մինչ այդ ցարական գրաքննության կողմից արգելված էր բեմադրության համար: Պիեսի մեկնարանությունը համընկավ ուսաստանյան դեմոկրատական և «պոզիցիոն տարրերի միտումների ու քաղաքական ապրումների հետ: Իս. Ալիխանյանը, որը գեղարվեստական թատրոնի գաղափարաբանական երկրպագուներից էր, «հանդգնեց» հանդես գալ Ֆեոդոր արքայի շատ բարդ դերում: Եվ ինչպես պիեսի բեմադրությունն ու կատարումն ամբողջությամբ, այնպես էլ Ֆեոդորի դերի իս. Ալիխանյանի կատարումը ակնառու կերպով ցույց տվին, որ հայ թատերական արվեստն արդեն գեղարվեստական զգալի բարձրության է հասել: «Ֆեոդոր արքայի» հաղթանակումը պատիվ էր բերում հայ արվեստին: Այդ ներկայացումը ցույց էր տալիս, որ հայկական թատերական արվեստը, համընթաց մեր գեղարվեստական գրականությանը (Զ. Քումանյան, Սունդուկյան, Շիրվանզադե), կանգնած է քննադատական ռեալիզմի առողջ հողի վրա: «Արվեստը կյանքի համար» սկզբունքը հաղթանակում էր:

Ալիխանյանի դրսևորմամբ Ֆեոդորը հար և նման է պիեսի գործող անձերից մեկի՝ Վասիլի Շույսկու տված բնութագրմանը՝ «Տե՛ր աստված, նա ուղղակի կատարյալ երեսա է»: Ալիխանյան — Ֆեոդորը, իր հոգեբանությամբ լինելով մի մեծահասակ մանուկ, ամեն մի շնչին բանի համար կարող է հրճվանքի հասնել, իսկ ամեն մի շնչին անհաջողությունից ողբերգություն ապրել: Բնականաբար նա երերուն ու փոփոխվող է, միանգամայն կամազուրկ, խաղալիք՝ բոյարների ու պալատականների շրջապատում: Բայց, այնուամենայնիվ, նա արքա է, ցար է մի հզոր պետության: Նա փաստորեն գործում է իր աներորդի Բորիս Գոդունովի թելադրանքով: Պալատականները և հատկապես Վ. Շույսկին ցանկանում են նրանում տեսնել հուժկու Իոհան Ահեղին, որպեսզի նրա առաջ դողան գոգունովյան կուսակցության ներկայացուցիչները, որպեսզի արքան արքա լինի և ոչ թե կամազուրկ խաղատիկնիկ: Բոյարների և պալատականների հորդորանքները մի պահ կարծես նրան զգացնել են տալիս, որ իր գործելակերպը արքայական չէ և նա ցանկանում է լինել արքայական, բայց նրա ներքին խառնվածքը, կամազրկությունը, անչափ բարությունը՝ բնքին ամբողջությամբ հակադրություն են արքա լինելուն: Նրա ներքին էությունը լիովին հակադրության մեջ է իր բարձր դիրքի հետ: Արտաքինապես նա արքա է, իսկ ներքուստ՝ լոկ մեծահասակ մի մանուկ:

Հանդիսատեսը չէր կարող չկլանվել և չհիանալ այն հոգեբանական դրսևորմամբ, որով Ալիխանյանը պատկերում էր իր անձնավորած հերոսի կերպարը: Ֆեոդորի հոգեբանության և իրերի բերմամբ արքա լինելու այդ աղաղակող հակասությունը առանձնապես դրսևորվում էր Իրինայի հետ այն տեսարանում, երբ Ֆեոդորը կյանքի անողորմ հարվածների տակ ընկճված ու թախանձանքով դիմում է թագուհուն. «Արինուշկա, ինչո՞ւ դարձա ես թագավոր»: Հանդիսատեսը այդ երկախոսության ժամանակ մի այնպիսի խոր ու անկեղծ համակրանք է զգում դեպի այդ մեծահասակ մանուկը և այնպիսի բուռն հակակրանք դեպի նրա արքա լինելու հանգամանքը, որ կարծես ուզում ես ճշալ՝ հեռացիր, աղատվիր արքայական կեղտոտ ու քո հոգուն անվայել միջավայրից, քանզի դու մաքրության ու անբծության մարմնացում ես:

Ալիխանյանի պատկերած ցարը ամբողջովին մի բողոք էր հենց ցարիզմի դեմ, ամբողջովին հակացարական էր: Այդպիսով, Ալիխանյանի կերտած Ֆեոդորի հոգեբանությունը ամբողջովին մերվում է համառուսաստանյան առաջավոր դեմոկրատիայի ոչ միայն հոգեբանության, այլև մտածելակերպի հետ: Իսկ Ռուսաստանի երիտասարդության ճնշող մեծամասնությունը համակված էր այդ դեմոկրատիայի հոգեբանությամբ ու գաղափարաբանությամբ: Հայ երիտասարդությունը ևս այդ ընդհանուր համառուսաստանյան երիտասարդության մի ջոկատն էր կազմում: Այդ էր այն պատճառներից մեկը, որ հատկապես հայ երիտասարդությունը Ալիխանյան — Ֆեոդորի մեջ տեսնում էր իր հույզերի ու երազանքների գեղարվեստորեն ձևավորողին:

Բերենք այլ օրինակ:

Կարելի է տարբեր կարծիքներ ունենալ Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» պիեսի գեղարվեստական, սոցիոլոգիական և փիլիսոփայական արժեքների վերաբերյալ: Բայց հաղիվ թե երկու կարծիք լինի այն մասին, որ այդ պիեսի բեմադրությամբ հայ թատրոնն իր նվաճումների ընդհանրացում կատարեց: Անկախ պիեսի բուն արժանիքներից և կոնցեպցիայից, հայ թատրոնը իր որդեգրած քննադատական ռեալիզմում այնպիսի աստիճանի հասավ, ինչպիսի աստիճանի հնարավոր էր հասնել նախահեղափոխական թատրոնում:

Մարդկային սիրո ու կրքերի ընկալումից հեռու, կտրված աշխարհիկ զգացմունքներից, Սևանի վանական անապատում, մյուս սեավորների հետ ապրում էր նաև «Հին աստվածներ»-ի Արեղանը՝ նրա հոգում չկա, դեռ ծնունդ չի առել ճերմակավորը՝ նրա ես-ի հակոտնյան: Նրա հոգին վրդով—

ված ու ալեկոծված չէ աշխարհիկ սիրո զգացմունքների գայթակղությունում: Նրա երիտասարդ հոգին կաղապարվում է առ աստված սիրո զգացմունքով, բացառելով աշխարհից եկող ամեն ինչ, նրա միտքն այդ ժամանակ թռիչք ունի, թռիչք՝ ժխտելու աշխարհը: Բայց հին աստվածները, որոնք զեռ շատ զորեղ են, այսինքն՝ հենց ինքը՝ կյանքի աներևույթ կերպով թափանցում է աշխարհից կտրված ու մեկուսացած Սեանա կղզին, որտեղ միայն աստծո խոսքն է իշխում: Փոթորկի ժամանակ ալիքների կատաղի հորձանքի մեջ խեղդվող Սեդային փրկելու համար իրեն ծովն է նետում Արեղան և աղջկան իր հուժկու բազուկների մեջ առած, իր առնական թփրտացող սրտին կպցրած փրկում է լեռնացող ալիքներից: Նա գրկում է մեղքը: Մի կարճատև միջոց էր դա, բայց այդ էլ բավական էր, որ կյանքի ձայնը համակեր Արեղայի երիտասարդ էությունը և կոչեր դեպի կյանքի փոթորիկը, դեպի կյանքի ծովի ալեկոծումը: Ուժեղ հին աստվածները, այսինքն՝ հեթանոսական նյութականն ու մարմնական սիրո զգացմունքները ծնունդ են առնում, բուն են դնում Արեղայի ներքին աշխարհում: Նրա հոգին համակվում է այն զգացմունքով, որը վտարված էր վանահոր գլխավորած վանականների անապատից: Այդ սերը տրամագծորեն հակադրությունը, բացասումն է քրիստոնեական անմարմին աստվածային սիրո:

Արեղայի բարդ ու չափազանց նրբին հոգեբանությունը Իս. Ալիխանյանը այնպիսի կատարելությամբ ու խորությամբ էր պատկերում, որ դա շոշափելի կերպով արտահայտվում էր նաև անխոս, համար տեսարաններում:

Ահավասիկ առաջին տեսարաններից մեկը:

Արեղան ծովի ալիքներից փրկել է իշխանի դուստր Սեդայի կյանքը: Իշխանը շնորհապարտ է. հավաքված են վանականները՝ վանահոր գլխավորությամբ: Իշխանն իր շնորհակալական խոսքըն է ասում: Բուռն ցանկություն ունի պարտահատույց լինել, բայց այն, ինչ նա կարող է տալ պետք չէ ոչ վանականներին, ոչ Արեղային, այդ կարող է լինել լոկ աշխարհիկը, աշխարհի բարիքը: Իսկ այն հոգևորը, որին տենչում են վանականները աստվածայինը, նա ի վիճակի չէ տալ նրանց: Ուրախությամբ Սեդային կնության կտար նրա կյանքը փրկողին, բայց այդ էլ պետք չէ Արեղային, քանի որ զինվորական չէ, այլ հոգևորական, կուսակրոն, իսկ կուսակրոնությունը ամեն մի վանականի սրբության սրբոցն է: Այդ ակնարկումն իսկ տհաճ է ինչպես վանահորը, այնպես էլ վանականներին: Իշխանն այդ նկատելով, հարցը շրջանցում է:

Այդ ամբողջ տեսարանի ժամանակ Ալիխանյան — Արեղան լուռ է, գլխիկոր: Զգացվում են ինչ-որ մտորումներ, ներքին հուզմունք, ինչ-որ ներքին խռովություն: Միայն մերթ ընդ մերթ աչքերը բարձրացնում և տարօրինակ հարցական հայացքով նայում է շրջապատին, վանականներին, վանահորը, իշխանին... Հանդիսատեսը պարզ պատկերացնում է, որ իշխանի խոսքերը շոյել են նրա հոգին: Ամբողջ կեցվածքը, դեմքը, հայացքը ինչ-որ դուստպ հաճույք, բերկրանք են արտահայտում: Հետագա խաղի ընթացքում հանդիսատեսի համար լիովին բացահայտվում են Արեղայի այդ համար տեսարանի ապրումները: Հետագա գործողությունների ժամանակ հանդիսատեսին շարունակ առկայծում է այդ տեսարանը, և նա արդեն լիովին գիտակցում է, որ այդ ժամանակ Արեղայի մեջ, իր համար անգիտակցաբար, մշուշապատ, խառնիճաղանչ ու աղջամուղջային ձևով ծնունդ էին առնում նոր ապրումներ, այդ ժամանակ նրա հոգին ունկնդրում էր փոթորկալի կյանքի կոչին: Այդ ամենի մասին, հարկավ, պիեսի ոչ խոսակցության մեջ, ոչ ռեմարկաներում որևէ ակնարկ չկա: Դա բացառապես Իս. Ալիխանյանի մեկնաբանությունն էր, որին նյութ էր մատակարարում Լ. Շանթի պիեսը:

Այդ նույն պիեսում կարելի է նշել մի շարք տեսարաններ, որտեղ Իս. Ալիխանյանը իրեն դրսևորում է որպես վերլուծող հոգեբան արտիստ: Նրա այդ ունակությունը մեծ վարպետության չոր հասնում և զմայլեցնում հանդիսատեսին: Մասնագետ հոգեբան գիտնականը իր տրամաբանական վերլուծությամբ թերևս կարողանար հիասքանչ կերպով մեզ բացատրել Արեղայի հոգեբանության դանազան կողմերը, բայց այդ հոգեբանությունը կերտել իր կեցվածքով, դիմախառով, ձայնի ելեղներով, հեղինակի մտքերը ընդգծել պատկերելով, այդ արդեն Իս. Ալիխանյանի անկապտելի վարպետությունն էր:

«Հին աստվածներ»-ի ամենաաչքի ընկնող տեսարաններից մեկը անպայման, վանահոր և վանականների գծավելու տեսարանն է:

Վանահայրը հսկայական ջանք է գործադրել նոր, հոյակապ եկեղեցի կառուցելու համար: Եկեղեցին արդեն ավարտվելու վրա է: Նրան այդ բանում մեծապես օժանդակել է իշխանուհի Մարիամը: Իշխանուհու հետ նախորդ արարվածում զրույցի ժամանակ վանահոր համար լիովին պարզվում է, որ այդ եկեղեցին կառուցելու գործում ինքը կեղծել, մեղանշել է աստծու դեմ: Այդ եկեղեցու կառուցման պատճառը ոչ թե քրիստոնեական սերն է առ Մարիամ Աստվածածինը, այլ այն երիտասարդական մարդկային սերն է, որ մի ժամանակ իրեն հոգեպես կապելիս է եղել Մա-

րիամ իշխանուհու հետ: Նա դալիս է այն եղբայրացության, որ այդ եկեղեցին իր որոնած եկեղեցին չէ. այլ աշխարհից եկող եկեղեցի է, իր աշխարհային զգացմունքներով, մտորումներով ու ցանկություններով: Այսինքն՝ այն, ինչ որ այդ հոյակապ եկեղեցու կառուցմամբ նա պետք է ժխտեր, փաստորեն հաստատում է: Եվ նա հավաքում է իր միաբանությունը, բացատրում և ցանկանում է համոզել, որ այդ բարձրացող եկեղեցին եկեղեցի չէ, այլ կոատուն, հին աստվածների մեհյան, ուստի պետք է քանդվի և իրենք պետք է կառուցեն այնպիսի եկեղեցի, որը, որևէ, նույնիսկ ամենահեռավոր չափով, կապված չլինի աշխարհի հետ, այլ հիմքը լինի քրիստոնեի կամքը, իսկ գմբեթը՝ հավատը: Վանականները, բացի Կույր վանականից, ոչ միայն չեն հասկանում վանահոր առաջարկը, այլև ծաղրում են նրա միտումը: Դրամատիզմով հագեցած, հանդիսատեսին ամբողջովին կլանող այս տեսարանում Ալիխանյանի լուռ խաղը հասնում է աներևակայելի բարձրության, նա հասնում է իր ստեղծագործության գագաթնակետին:

Իս. Ալիխանյանի արտիստական գործունեության 25-ամյակին նվիրված ալբոմում մեր ականավոր տեսարան-արվեստագետ Գ. Լևոնյանը միանգամայն իրավացիորեն գրում է. «1912—1913 թվականների թատերաշրջանում հայ բեմի ռեպերտուարի մեջ մի խոշոր նորություն է երևվան գալիս և հեղեղում Թիֆլիսի թատերական կյանքը: Շանթի «Հին աստվածներ» քնարական բանաստեղծությունը քան դրաման բեմ է հանվում և ունենում շտեպնված հաջողություն: Ալիխանյանն այստեղ էլ իր գործունեության մեջ շորրորդ անգամ հանդիպում է մեծ հաջողության, ադմկալից ցույցերի և օվացիաների: Նրա Արեղան նույն հոգե-հիվանդաբանական մեղմ և քրեքույշ, գերազանցապես լիրիկ խառնվածքով մի «տերյանական» տիպար է հանդես գալիս: Թատերական հասարակությունը, մամուլը նրան այդ դերի մեջ համարում են անզուգական»:

Մեր արվեստագետի այդ դիտողությունը ըստ ամենայնի համապատասխանում է իրականությանը: Բայց այդ ամենին պետք է ավելացնել մի էական հանգամանք: Բանն այն է, որ այդ հոգե-հիվանդաբանական մեղմ և քրեքույշ, գերազանցապես լիրիկ խառնվածքով «տերյանական» տիպար Արեղան Լ. Շանթի պիեսի տաղանդավոր և յուրահատուկ դրսևորումն էր. այստեղ Ալիխանյանը լուր կատարող էր, ճիշտ է՝ հիասքանչ կատարող, իսկ բուն «ալիխանյանական» այն հոգեբանական մեկնաբանումներն էին, որ նա խաղի ընթացքում աստիճանաբար դրսևորում ու զարգացնում էր, հատկապես համր տեսարաններում հասցնելով դրանք իրենց բարձրակետին: Այդտեղ արդեն նա ոչ թե լուր կատարող էր, այլ ինքնուրույն ստեղծագործող:

Գ. Լևոնյանը մեր արտիստի համար փառք ստեղծող դերերի շարքում հիշատակում է նաև Սատինի դերը Մ. Գորկու «Հատակում» պիեսից: Դժբախտաբար մենք Ալիխանյանին այդ դերում չենք տեսել: Բայց այդ նույն պիեսում մենք նրան մի քանի անգամ տեսել ենք Բարոնի դերում: Այն հանգամանքը, որ մեր արտիստը հետագայում անցել է Բարոնի դերակատարմանը, հրաժարվելով Սատինի դերից, ցույց է տալիս, որ Իս. Ալիխանյանը, ելնելով իր արտիստական խառնվածքից, նախապատվությունը տալիս էր Բարոնին, շնայած պիեսում Սատինն ավելի աչքի զարնող գործող անձ է: Այս փաստը մի ավելորդ անշամ ընդգծում է Ալիխանյանի սկզբունքային մոտեցումը դեպի իր կատարած դերերը: Նրա համար էականն այն էր, թե որ պերսոնաժի հոգեբանությունը ինքն ավելի լավ կարող է դրսևորել: Նա հրաժարվում է ավելի աչքի զարնող գերից հանուն պիեսի ամբողջականության կատարելության:

Իս. Ալիխանյանի կերտած Բարոնն իր մեջ մեծ չափով կրում էր արիստոկրատին հատուկ արտաքին գծեր, որոնք կաղապարված էին բոսյակային միջավայրին հատուկ հոգեբանությամբ: Հասակի մարդկանց շրջապատում նա իր կեցվածքով, խոսելու եղանակով, շարժումներով հիշեցնում էր երբեմնի արիստոկրատի, միայն ոնցոտիների մեջ: Բավական զավեշտական ընդգծում է, երբ Բարոնը արիստոկրատին հատուկ կեցվածք է ընդունում, ձեռքերը կրծքին ծալած, գլուխը մի քիչ թեք բարձրացրած, ոտըր դցած ոտքին, իսկ կոշիկի տակը պոկված է, մատները միջից երևում են: Բոսյակի կյանքի և արիստոկրատի շարժումների ու կեցվածքի այդ արտառուց հակասությունը, ներքին բովանդակության և արտաքին ձևի այդ աններդաշնակությունը, հարկավ, բոռ զավեշտականություն էր արտահայտում, բայց չէր վերածվում կոպիտ ծաղրանքի, պահպանվում էր որոշ համաչափություն, որով ընդգծվում էր արիստոկրատությունից և բոսյակությունից դուրս մի երրորդ տարր. այդ տարրը մարդկայնությունն է, որը վեր է և՛ արիստոկրատությունից, և՛ բոսյակությունից: Չնայած իրական դրության և անցյալ կյանքը երևակայելու այդ աղաղակող հակասությունը, որ կրում է զավեշտականության կնիք, Բարոնը դրսևորվում է որպես նուրբ ապրումներ ունեցող մարդ: Իս. Ալիխանյանի կատարմամբ Բարոնի այդ մարդկայնությունն ընդգծվում էր առանձնապես: Նրա կերտած կերպարի մեջ այդ ընդգծումը ցայտուն կերպով հանդես է գալիս Սատինի մեհախոսության ժամանակ, երբ վերջինս փրկիսոփայում է մարդու մասին: Սատինի դատողությունների ժամանակ Ալիխանյան — Բարոնը խորասուզվում է իր մտքերի մեջ՝ բարոնին հատուկ կեց-

վածք ընդունում. կարծես նրա աչքերի առաջ մշուշապատ պատկերանում է իր անցյալը, նրա միջից մի պահ վերանում է այն գառն իրականությունը, ուր նրան նևտել է կյանքի հորձանքը, կարծես հեռվում տեսնում է իր անցյալը՝ արիստոկրատական միջավայրը, երեկույթները, պարահանդեսները, անհոգ պորտաբույծ կյանքը, մի խոսքով իր արդի վիճակի տրամագծորեն հակապատկերը: Նվ Ալիխանյան — Բարոնը խուլ, փոքր ինչ հուզված և լալկան ձայնով խոսում է իր անհոգ անցյալի մասին, իր պապի կառքերի մասին: Հատակում ապրող պոռնիկը, դեպի որը Բարոնը վերաբերվում է որպես բարձր դիրք գրավող մի տիկնոջ և որին Բարոնը վիրավորել է՝ նրա ասածներին չհավատալով, վրեժ լուծելու համար ճշում է, որ Բարոնի բոլոր ասածները սուտ են, հնարովի, որ նա բոլորովին էլ բարոն չի եղել, որ նա իրեն միայն ձևացնում է արիստոկրատ: Դրանից այնպիսի անկեղծությամբ վիրավորվում է Բարոնը, որ պատրաստ է ամեն ինչ անել նաստյայի զրպարտությունը հերքելու համար. նա կարծես միջոցներ է փնտրում, բայց ընկճվում է, որովհետև ձեռքի տակ ոչ մի միջոց չունի իր իրավացի լինելն ապացուցելու համար, բացի իր անձից, իսկ այդ անձը բարոնական շարժումներով բոսյակ է:

Այդ տեսարանում Ալիխանյան — Բարոնը զավեշտականի և ողբերգականի մի ձուլվածք է: Հանդիսատեսը այդ տեսարանում ակամա ժպտում է, բայց դա խոր խղճահարության ժպիտ է: Խղճում ես ոչ թե կոնկրետ Բարոնին, ոչ թե հատակում խարխափող բոսյակին, այլ մարդուն, ու մի պահ ուժեղ ատելություն ես զգում դեպի այն հասարակությունը, որը կարող է մարդուն այդ սուտիճան նվաստացնել: Ալիխանյան — Բարոնը ճարտահատյալ հենվում է սեղանին ու սկսում է դառնագին հեկեկալ, և հանդիսատեսն էլ ուզում է նրա հետ հեկեկալ:

Պիեսի վերջին տեսարանն է: Սատինը մի քանի բոսյակների հետ մեղմ երգում են իրենց սովորական երգը. «Արևը ելնում է ու մայր մտնում, իսկ իմ բանտը խավար է...»: Մտնում է այլալված, իրեն կորցրած Բարոնը, նրա հետ նաստյան, որը նույնպես սարսափած դռնից դուրս է նայում: Բարոնը մի քանի անգամ բերանը բաց է անում, բայց կոկորդից ձայն չի դուրս գալիս, նրա աչքերը չոված են երգողների վրա: Բոլորն զգում են, որ նա ինչ-որ արտակարգ բան է ուզում ասել, վերջապես հազիվհազ նա ասում է՝ «Դերասանը կախվեց»: Ու Բարոնը կերպարանափոխվում է, կարծես նրա ուսերի վրայից մի ծանր բեռ վերցրին: Տիրում է խորին, ինչ-որ հանդիսավոր լռություն: Իսկ երբ Սատինը հանդարտ, գրեթե անվրդով արտասանում է. «Էհ, երգը փչացրիր», թվում է, թե Բարոնը ապուշ է կտրում, թվում է, թե նրա ներաշխարհը կաթվածի ենթարկվեց:

Ալիխանյան — Բարոնի այդ հոգեկան ցնցումը վեր է և՛ բարոնությունից և՛ բոսյակությունից, միաժամանակ դա և՛ բարոնական է, և՛ բոսյակային. դա ընդհանուր մարդկային է և կարծես խտացած հաստատումն է Սատինի փիլիսոփայության, որ մարդը այդ ո՛չ ես եմ, ո՛չ դու, ո՛չ Մուհամեդը, ո՛չ Քրիստոսը, մարդը այդ և՛ ես եմ, և՛ դու, և՛ Մուհամեդը, և Քրիստոսը: Ալիխանյան — Բարոնը հանդես է գալիս որպես այդ հավաքական մարդու, մեծատառով մարդու մարմնացում: Թվում է ինչ-որ տարօրինակ առեղծված, երբ հատակին հասած մարդը, որը պետք է կորցրած լինի հենց մարդկայինը, պետք է հասած լինի իր բնական գոյությունը քարշ տալու վիճակին, իրենով արտահայտում է մարդը մեծատառով, հենց բուն մարդկայինը, կյանքում եղածից ամենավսեմը: Այդ առեղծվածի լուծմանը կարող է հասնել մեծ գիտնականն իր տրամաբանական սառը դատողությունների միջոցով: Բայց այդ պատկերել իրենով, իր ձայնով, կեցվածքով, դիմախաղով, հույզերով՝ դա իրոք բարդ արվեստ է, որը պահանջում է մեծ վարպետություն, մեծ ստեղծագործական թափ և բնածին տվյալներ: Ալիխանյանը Բարոնի կերպարի կերտմամբ ակնառուցույց էր տալիս, որ ինքը մեծապես օժտված էր այդ բարեմասնություններով:

XIX դարի խոշորագույն դրամատուրգ Հենրիկ Իբսենի «Ուրվականներ» դրաման, որ գրվել է 30-ական թթ. սկզբին, XX դարի առաջին տասնամյակում տեղ գտավ աշխարհի ամենահայտնի թատրոնների խաղացանկում: Հատկապես Օսվալդի դերում հանդես եկան բազմաթիվ ողբերգու արտիստներ: Օսվալդի կերպարը պատկերելու մեջ ստեղծվեցին հատուկ ուղղություններ, որոնց մեջ գերակշռողը նատուրալիստական ուղղությունն էր, որ ստեղծել էր համաշխարհային հռչակ անեցող դրամատիկական ողբերգու, իտալացի արտիստ Ֆակկոնին, իսկ Ռուսաստանում՝ տաղանդավոր արտիստ Օուլենովը: Այդ ուղղությունը Օսվալդի կերպարը պատկերում էր որպես պսիխոպաթոլոգիկ տիպ: Ընդհանրապես «Ուրվականներ» պիեսի և մասնավորապես Օսվալդի կերպարի այդ դպրոցի մեկնաբանմամբ մեծ դրամատուրգի հիմնական միտումը, պիեսի բուն սոցիալական արժեքը սթոլվում և սոցիալական դրաման վեր էր ածվում անհատական տառապանքների դրամայի: Մինչդեռ Իբսենի համար այդ ընտանեկան դրաման լուկ հենք էր, որի վրա գործված էր սոցիալական խոշոր պրորիեմ:

Մի կողմից ուրվականներով լեցուն ճզճիմ սոցիալական միջավայր, մյուս կողմից՝ հոգու քարձր թռիչք։ Բայց այդ բարձր թռիչքով տոգորված անձնավորության թևերը կտրված են։ Նա մարմնապես թույլ, իր հոգեկան հիվանդության սարսափից ամլացած, միանգամայն հոգեկան դեպրեսիայի ենթարկված, աշխատանքի, հետևապես և բերկրանքի համար անպետքացած անձնավորություն է։ Ահա այսպես էր Ալիխանյանի անձնավորած Օսվալդը, որը, ի պատիվ մեր արտիստի, չէր շեղվում իրսենյան միտումից և չէր ընթանում շատ ականավոր դերասանների և հատկապես ոուս տաղանդավոր ողբերգու Օռլենովի մեկնաբանած ուղիով։

Ալիխանյանն իր հատուկ խորությամբ դրսևորում էր մարմնով տկար, հոգով պայծառ այդ հրիտասարդ արվեստագետի կերպարը, զուգակցելով նրա զաղափարների վսեմությունը և ժառանգած մարմնական անկարողությունը։ Ալիխանյան — Օսվալդը տառապում է ոչ միայն հիվանդությունից, այլև նրանից, որ արդեն համոզվել է, որ ինքր այլևս չի կարողանալու աշխատել, ստեղծագործել, ուրեմն նաև կյանքի բերկրանքը վայելել։

Նրա բեմում երևալու հենց առաջին տեսարանում, երբ նա վերարկուն թևին, գլխարկը ձեռքին, ծխամորճր բերանին կանգնում է դռների մեջ և բարևում վաղուց չտեսած պաստոր Մանդրե-սին, իսկույն նկատվում է, որ քո առաջ կանդնած է հոգնած կամ քնաթաթախ մի մարդ։ Պաստորի հետ խոսակցության սկզբում, սովորական հարց ու փորձի ժամանակ Ալիխանյան — Օսվալդի վրայից չի իջնում այդ հոգնածության կամ քնաթաթախության դրոշմը։ Բայց երբ նա փոքրիկ սկրգբունքալին վեճի է բռնչում պաստորի հետ ընտանիքի հարցի շուրջը, երբ նա ի հակադրություն աչաստորի գտնում է, որ միանգամայն բարոյական է, որ մարդը, ամուսնացած չլինելով բնդունված եկեղեցական կարգով, ունենա միանգամայն բարոյական ընտանիք, ապա Ալիխանյան — Օսվալդի մեջ մի պահ վերանում է այդ հոգնածության կնիքը, բայց միայն մի պահ։ Իսկ երբ նա, խոսում է այն մասին, որ իր հայրենակիցները, այդ «բարոյական» եկեղեցական ամուսնությունը պաշտոնապես չեն ընդունում, արտասահման գնալով ամենախայտառակ կյանք են վարում և պոռնկատները հաճախում, նա կարծես հուզվում և զվարթանում է, բայց դարձյալ մի պահ, որից հետո հոգնածության կնիքը ավելի է ցայտուն դառնում։ Եվ նրա ձայնը դառնում է բոլորովին խուլ։ Բնականորեն ծաղկամանի ծաղկի հետ խաղալով ասում է. «Վերջին ժամանակները ես չեմ կարողանում լուրջ աշխատել»։ Այդ սմբողջ տեսարանի ժամանակ Ալիխանյան — Օսվալդը որևէ սուր շարժում չի անում, բացառյալ մի դեպքից, երբ կարծես վիրավորված ասում է. «Ո, այդպես ցեխ նետել այն հիասքանչ, պայծառ, ազատ կյանքի վրա»։ Ամբողջ առաջին գործողության մեջ մի անգամ միայն նրա դեմքին պայծառություն է երևում, երբ Ռեզինան հայտարարում է, որ սեղանը պատրաստ է և հարցնում է ինչ գինի մատուցի։ Երբ Ռեզինան մտնում է սեղանատուն, աշխույժ կերպով նրա ետևից գնում է նաև Ալիխանյան — Օսվալդը։ Սեղանատնից լսվում է, որ նա հետապնդում է Ռեզինային։ Աղբիկն ու գինին նրա մեջ զվարթություն են առաջացնում։

Այդ տեսարանում չափազանց դժվար է որոշել, թե Ալիխանյանի խաղի մեջ ո՞րն է գերակշռողը, հիվանդության արտահայտությունը, թե՛ իր սկզբունքների պաշտպանումը, բնդ որում հաճույք ստանալու ցանկությունը նույնպես նրա սկզբունքների բաղադրիչ մասն է։

Պիեսի երկրորդ գործողության մեջ, երբ Ալիխանյան — Օսվալդը պետք է բացատրվի մոր հետ, պետք է նրան հայտնի իր սոսկալի հիվանդության մասին, ամբողջ խաղի ընթացքում նրա մեջ շարունակ պայքարի մեջ են երկու զգացմունք. խնայել մորը, որ նա սիրող մոր սոսկալի վիշտ չզգա, երբ իմանա, որ իր միակ որդին ոչ միայն կենդանի դիակ է, որ հետո դրանից ավելի սարսափելին է լինելու, որ հեռու չէ այն ժամանակը, երբ նա կորցնելու է մտածելու ամեն մի բնդունականություն և այդ վիճակում կարող Ք ապրել երկար ժամանակ։ Մյուս կողմից, չհայտնել մորն այդ մասին նա չի կարող, որովհետև մայրը նրա միակ բարեկամն է ու իրենով լապրող անձնավորությունն է։ Նա շատ կուզեր, որ մայրն իրեն այդպես սիրելիս չլիներ։ Ամբողջ տեսարանում նրա բառերի սև չհերմություն, գործվագթություն չկա դեպի մայրը, իսկ վերաբերմունքը ամբողջովին քերմություն ու գործվագթություն է։ Այդ երկու հակամարտ դրությունները, որ հիանալի կերպով արտահայտում էր Ալիխանյանը, հետևանք էին իր մեջ եղող երկու նույնպես տարամերժ զգացմունքների պայքարի։ Սկզբում իր հիվանդության մասին խոստովանությունը նույնպես սառն է, ինչպես սառն է լինում հոգեպես ճնշված մարդու ամեն մի բացատրություն։ Բայց Օսվալդի միտքը դուռն առկայծում է։ Սրբ նա ասում է՝ «Նստիք, մայրիկ, և հանգիստ վերաբերվիր այս ամենին... Ես սովորական իմաստով հիվանդ չեմ, ո՛չ այն իմաստով, ինչպես այդ բնդհանրապես հասկանում են»։ Այդտեղ Ալիխանյան — Օսվալդի շրթունքները մի պահ շարժվում են, բայց բառեր չեն արտասանում։ Մայրը ապշած նայում է նրան։ Կարծես թե մութ կերպով գուշակում է ինչ-որ չարագուշակ բան։ Հանդիսատեսի վրա ճնշող ազդեցություն է գործում մոր և որդու այդ չուռ միմյանց զննումը։ Մոր հայացքն արտահայտում է՝ ախ, միայն թե այն չլինի, իսկ որդու

հայացքը՝ հենց այդ է, որ կա: Եվ Ալիխանյան — Օսվալդի կոկորդից, կարծես շուրթերն առանց շարժվելու, լսում է շարագուշակ նախադասությունը. «Մայրիկ, ես չախչախված, չարդված եմ հոգեպես...»: Դարձյալ մի պահ սարսափելի լռություն, որ դուրս է թռչում անօրինակ ծկլթոց՝ «Մայրիկ, ես այլևս չեմ աշխատելու, երբեք»: Ընկնում է բազմոցին, գլուխը թաղում մոր գոգում ու լսվում է խուլ հեծկլտոց: Մայրն իրեն կորցրել է, չգիտի ինչ անի, միայն փաղաքշում է որդուն, բարձրացնում է գլուխը, նայում աչքերի մեջ ու շշուկով ասում. «Ոչ, ոչ, այդ ճիշտ չէ»: Ալիխանյան — Օսվալդը նայում է մորը արտասովոր աչքերով և հուսահատված, մեղմ արտասանում է, — միաժամանակ դեմքին սառած ժպիտ կա, «Երբեք ի վիճակի չլինել աշխատել... երբեք... Երբեք, լինել կենդանի նեղեցյալ: Մայրիկ, դու կարո՞ղ ես պատկերացնել այդպիսի սարսափ»: Ու Ալիխանյան — Օսվալդի դեմքի լարվածությունն իրոք ինչ-որ երկյուղ է արտահայտում, նրա այդ ժպիտը երկյուղի ժպիտ է, թվում է, թե ահա ներս է գալու այդ երկյուղը ներշնչող արարածը: Իսկ երբ պատմում է, թե լավադույն բժիշկներն արտասահմանում, քննելով իրեն բազմակողմանի, գտել են, որ այդ անբուժելի հոգեկան հիվանդությունը ժառանգաբար հորից է անցել որդուն և թե ինչպես ինքը հենց մոր նամակներով նրանց հարկադրել է կասկածել իրենց եզրակացությունների ճշտության վերաբերյալ, Ալիխանյան — Օսվալդի դեմքին շարունակ մի մեղմ ու հոգնած ժպիտ է դրոշմված: Իսկ երբ անցնում է պատմելու, որ մի շատ խոշոր բժիշկ հարկադրված եղավ ընդունել, որ այդ հիվանդությունը կարող է Օսվալդի անզուսպ կյանքի հետևանք լինել, նրա դեմքի այդ հոգնած ժպիտը վերածվում է լուռ հուզմունքի և ահա մի պահ լռությունից հետո նրա մեջ հանկարծ զարմանքի արտահայտություն է առաջանում, մանավանդ երբ մայրն ասում է, որ այդ բանում նրա անզուսպ կյանքը ոչ մի գործ չունի: Ալիխանյան — Օսվալդը ընկնում է բազմոցի վրա և լուռ աչքերը հառում մի կետի: Հանկարծ դանդաղ գլուխը թեքում է դեպի նույնպես լուռ տառապանք ապրող մայրը, ցատկում ընկնում է նրա գիրկը, համբուրում է դեմքը, ձևերը և խնդրում այլևս չխոսել այդ մասին: Գինի է խնդրում խմելու... մայրը ընդառաջում է: Գինին և Ռեգինայի ներկայությունը նորից աշխուժացնում են նրան: Նա խմում է ազահիթյամբ, մայրը կրկին շամպայն է բերել տալիս: Այդ ամբողջ տեսարանում Ալիխանյան — Օսվալդի հիվանդոտ դեմքին խառնվում է ինչ-որ կենսուրախություն հիշեցնող մի բան: Այդ կենսուրախությունը տարբերակ կերպով միախառնված է թախծի հետ:

Հոգեկան հիվանդի ամենաուշագրավ տեսարաններից մեկը, որը Ալիխանյանը կատարելության էր հասցնում, այն պահն է, երբ նա մորից իմանում է, որ հայրը մոր աչքում, դեռ իր ծնվելուց առաջ, կորած մարդ, հարբեցողի մեկն է եղել, և դրան հասել է հենց նույն ուրվականների շնորհիվ: Ալիխանյան — Օսվալդը աչքերը լայն բացած, դեմքը կարծես քարացած նայում է մորն ու հանկարծ ճշում: Մոտենում է պատուհանին, ճակատը հենում ապակուն, կարծես ճակատով սրբում է ապակին: Կարծես նրա համար լուծվում է առեղծվածը: Նա արագ դառնում է դեպի մայրը, ոչինչ չի ասում. մայրը մոտենում է, ձեռքը դնում նրա ուսին, հարցնելով, թե չցնցե՞ց արդյոք նրան հոր մասին ասածը: Օսվալդը կարծես չի մտածում, այլ մեքենայորեն պատասխանում է, որ դրան նա անտարբեր է վերաբերվում. չնայած այդ հայտնությունն իրեն ապշեցրեց:

Ալիխանյան — Օսվալդի մեջ հենց սկզբից նկատվում է նաև վախի զգացմունք: Շարունակ թվում է, թե նա ինչ-որ բանից վախենում է, իսկ համոզվելով, որ իր հիվանդությունը գալիս է ժառանգաբար հորից, այդ վախի զգացմունքը վեր է ածվում սարսափի, որը քանի զնում ավելի ուժեղանում է, մանավանդ երբ Ռեգինան հեռանում է և ինքը մոր հետ մնում է մենակ: Նա բոլոր դռները փակում, թույլ չի տալիս մորը գնալ բժիշկ կանչելու:

Առավոտը մոտենում է, լույսը ծագում է, Օսվալդը կարծես մի քիչ հանգստանում է, վախի զգացումը տեղի է տալիս. անասելի հոգնած է. նա, նստած բազկաթոռին, հայացքն ուղղած է դեպի լուսամուտը. կարծես անհամբեր սպասում է արևի ծագելուն: Թվում է, թե հանգստացել է. նրա դեմքն այլևս վախի ու սարսափի զգացում չունի: Հանկարծ դեմքով մի տարօրինակ ժպիտ է անցնում և դանդաղ քարանում է: Արևը ծագում է. նրա առաջին ճառագայթները ողողում են սենյակը. այդ ճառագայթների լույսի տակ Ալիխանյան — Օսվալդի կերպարանքը միանգամայն փոխված է: Գրեթե անճանաչելի է. աչքերը ապակիացած, հայացքը հառած արևին, շրթունքները շարժվում են, թվում է, թե խոսում է անձայն: Հանկարծ բոլորովին քարանում, կարծես ձուլվում է բազկաթոռին: Անսպասելիորեն այդ քարացած մասսայի ներսից խուլ, կարծես խոր գերեզմանից հնչում է. «Մայրիկ, տուր ինձ արևը»: Մայրը ցնցվում է: Նրա հետ ցնցվում է ամբողջ դահլիճը: Օսվալդի շրթունքները շեն շարժվում, կարծես վիզը կարճացել, գլուխը անմիջականորեն միացել է մարմնին, մի քանի անգամ լսվում է. «Արևը, արևը»: Չես հասկանում Ալիխանյան — Օսվալդն է արդյոք այդ ասում, թե՞ սենյակի պատերը: Մազերդ փշաքաղվում են և մարմնով ինչ-որ դող է անցնում: Վարագույրը հանդարտ իջնում է: Դահլիճը լուռ է, քարացած, կարծես սպասում է

ինչ-որ բանի, կարծես ներկայացումը չի վերջացել: Դահլիճը սթափվում է, կարծես մինչ այդ նրն-
հում էր և աչքի առաջ մի կոշմարային տեսարան էր: Որոտալից ծափահարություն: Թատրոնի
լուսավորությունը և վարագույրի բարձրանալը մեղմացնում են հանդիսատեսի հուզմունքը: Բայց
ներկայացումից հետո էլ երկար ժամանակ աչքերիդ առաջ շարունակ պատկերանում է լուռ խե-
լագարվող Ալիխանյան—Օսվալդը:

Ֆեոդոր արքայի, Բարոնի, իշխան Միշկինի («Ապուշ»), Յուստուսի («Հիմար»), Արեղայի,
Օսվալդի դերերը Ալիխանյանի գլխավոր դերերն էին, որոնք նա խաղացել էր բազմաթիվ անգամ և
ժամանակի ընթացքում հնարավորություն էր ունեցել իր պատկերած այդ կերպարների հոգեբա-
նության մանրամասնությունները մշակել ու կատարելության հասցնել: Եվ այդ դերերում նա հայ
բեմում համարվում էր անզուգական: Բայց մենք Ալիխանյանին տեսել ենք նաև այնպիսի պիես-
ներում, որ խաղացել է ընդամենը մեկ անգամ և իրեն հանձնված դերը պատրաստել է տառա-
քիորեն օրերի ընթացքում: Այդ դերերը մշակելու համար նա չէր կարող ժամանակ ունենալ:
Նույնիսկ այդպիսի պիեսներում իր անձնավորած կերպարի հոգեբանության դրսևորման մեջ Ալի-
խանյանը դարձյալ մեծ վարպետության էր հասնում:

Թիֆլիսի հայ դրամատիկական ընկերության թատրոնի ազդը ծանուցում էր, որ Արտիստա-
կան թատրոնում բեմադրվելու է Ֆրանգուլյանի «Ազգային խայտառակություն» կատակերգու-
թյունը: Հետագայում պարզվեց, որ կծու-ծաղրական մանրամասնություններով լեցուն այդ պիեսի
հեղինակը մեր համրավաժող դրող Դ. Դեմիրճյանն է: Յուրաքանչյուր կերպար վերցված էր կյան-
քից, շոշափելի կերպով նկատում էիր քեզ ծանոթ մարդկանց: Պիեսի բոլոր գործող անձինք բա-
ցասական տիպեր են, բացի մեկից՝ վարժապետից (գործող անձանց անունները չեմ հիշում): Հե-
ղինակը կծու և դիպուկ սարկազմով ծաղրում էր այդ ազգային ջոջերին, որոնք ամեն պատեհ ա-
ռիթով ցուցադրում են իրենց ազգասիրությունը, բայց իրականում ամեն ինչ անում են իրենց անձ-
նական շահերի, իրենց ես-ի համար: Միայն վարժապետն է, որ մտահոգված է ազգի բարգավաճ-
ման ու առաջադիմության ձգտումներով: Պիեսն ամբողջությամբ առած իր սարկազմի ամենա-
սուր կողմերով առաջին հերթին ուղղված էր Դաշնակցություն կուսակցության ականավոր անձ-
նավորությունների դեմ. գլխավոր պերսոնաժներից մեկի մեջ շոշափելի կերպով ես տեսնում էի
Մ. Վարդանյանին, որին Ստ. Շահումյանն իր ժամանակին մկրտել էր «տիեզերական թուփակ»
(այդ դերը կատարում էր Ամո հարազյանը): Դ. Դեմիրճյանի այդ պիեսի բեմադրումը հայ ազգա-
յին ջոջերի և, հատկապես, դաշնակցականների համար կատարյալ խայտառակություն էր, պար-
զապես մի սկանդալ: Բնականաբար նրանց թերթերը հող ու մոխիր տեղացին այդ պիեսի վրա,
իսկ կազմակերպությունները փութացին խաղացանկից ընդմիջտ հանել այն:

Բս. Ալիխանյանն այդ պիեսում կատարում էր անգույն ու անզոր վարժապետի դերը այնքան
զուսնդ և այնքան զորեղ, որ շնայած պիեսի տապալվելուն, հանդիսատեսներին հիացրեց իր կեր-
տած կերպարի նորությամբ: Նա գրիմավորվել էր Դ. Դեմիրճյանի կերպարով: Հենց որ բեմում
երևաց, ամեն կողմից շշնջում էին՝ Դերենիկը, Դեմիրճյանը: Արտաքին շարժ ու ձևը, խոսելու եղա-
նակը ապշեցուցիչ կերպով հիշեցնում էին Դ. Դեմիրճյանին: Ահա արագ խոսում է, բայց հանկարծ
լեզուն կաշում է, սկսում է մի քիչ կակազել և մոռանում է, թե ինչ պետք է ասել: Թվում է, թե
հախուռն, միմյանց հակասող մտքերը խոչընդոտում են նրա արտահայտվելուն: Ալիխանյան—վար-
ժապետը մաքուր մարդ է, կյանքից կտրված իդեալիստ: Նա բուռն ցանկություն ունի պայքարել
ազգային խայտառակությունների դեմ, բայց ինքն իր բնավորությամբ, ամբողջ խառնվածքով
պայքարի մարդ չէ, իր շրջապատում խեղճ ու կրակի մեկն է: Նա ներմորոնողաբար զգում է, որ
ազգային խայտառակությունները կորստաբեր են ազգի համար, պետք է դրանք մերկացնել, բայց
ինքը անձնապես այն աստիճան թույլ է և այդ խայտառակությունները կատարողներն այնքան
ուժեղ, որ նրա ասածները մնում են «ձայն բարրաոռ հանապատի»: Նա ուզում է վիճել, ամբողջ
հոգով ճշալ, որ բոլորը լսեն, իսկ լսողը բացակայում է: Նա շարունակ խճճվում է իր առաջա-
դրած հարցերի մեջ, միայն հետո է հասկանում իր զավեշտական դրությունը, գլխի է ընկնում,
որ չասաց այն, ինչ պետք էր ասել և փաստորեն ջուր է լցրել այդ ազգային խայտառակիչների
սրաղացին: Այդ հանգամանքը նրան ավելի է հուզում, ինքն իրենից դժգոհ, հոգեպես իրեն ավեր-
ված, ընկճված է զգում:

Չնայած ազգայնական տարրերի ճնշման տակ Դ. Դեմիրճյանի պիեսը տապալվեց, բայց
օրինակ ես, թվում է նաև ինձ նման շատերը, հիացած էին վարժապետի կերպարով: Երբ մի ան-
գամ Դեմիրճյանի հետ զրույցի ժամանակ ես իմ հիացմունքը հայտնեցի այդ կերպարի վերաբեր-
յալ, Դեմիրճյանը շատ տարօրինակ, դեմիրճյանական պատասխան տվեց. նա ամենայն լրջու-
թյամբ տառացիորեն ասաց՝ «Ես էլ էի հիացած»: Բանից պարզվեց, որ նա նկատի ունի ոչ թե իր
ստեղծած կերպարը, այլ կերպարի՝ Ալիխանյանի կողմից դրսևորումը: Ի միջի այլոց նա

ասաց, որ նույնիսկ վերջին փորձի ժամանակ Ալիխանյան — վարժապետն այնպիսին էր, այնպիսի կատարելություն չուներ, ինչպիսին նա հանդես եկավ ներկայացման ժամանակ:

Այդ ցույց է տալիս, որ Ալիխանյան արտիստն ընդունակ էր հոգեբանական բարդ իրադրությունները ոչ միայն դրսևորել մանրագնին ուսումնասիրելու միջոցով, այլև հանկարծակի, մի րան, որ հետևանք էր նրա արտիստական տաղանդի:

1920 թ. թատերաշրջանում Հայոց դրամատիկական ընկերության թատրոնի խաղացանկի մեջ մտնում էր նաև «Թայֆուն» պիեսը: Հայ բեմում այդ պիեսի գլխավոր դերի տաղանդավոր կատարող համարվում էր մեր ամենականավոր արտիստներից մեկը՝ Հ. Զարիֆյանը: Այս անգամ այդ դերում հանդես եկավ Իս. Ալիխանյանը: Եվ այդ կերպարի կատարմամբ նա ակնառու կերպով ապացուցեց, որ ինքր կարող է կատարելության հասնել ոչ միայն իր ամպլուայի՝ ներաստենիկ և սիրահարական կերպարների անձնավորելիս, այլև խոհական-դրամատիկական դերեր կերտելիս, որ Իս. Ալիխանյանը գերազանցապես մարդկային հոգեբանական ասպեկտների ամենանուրբ դրսևորման վարպետ է: Ամենից առաջ դրանով էր նա գերում և զմայլեցնում խորհող հանդիսատեսին:

«Թայֆուն»-ը ոչ միայն խորապես հոգեբանական, այլև միաժամանակ լուրջ սոցիոլոգիական պիես է: Պիեսում համաձուլվում են մարդու անձնական ապրումները նրա ազգային առանձնահատկությունների և ազգային ապրումների հետ: Անհատական բնավորությունը միաձուլվում է ազգային բնավորության հետ: Պիեսի կերպարները և առանձնապես գլխավոր հերոս ղոկտոր Տոկերամոն անհատականության և ընդհանրության միաձուլում են: Այդ բոլորով հանդերձ, յուրաքանչյուր մարդու մեջ գոյություն ունի մի երրորդ տարր, որը բխում է հենց այդ տարրերի միասնությունից, բայց վեր է թե՛ մեկից, թե՛ մյուսից. դա ընդհանուր մարդկայինն է: Հեղինակն իր պիեսի մեջ այդ հիմնական տենդենցի համար նյութ է ընտրել ճապոնացիներին:

Բազմաթիվ ճապոնացիներ ուղարկվում են Եվրոպա ուսումնասիրելու եվրոպական գիտության ու տեխնիկայի բազմազան ճյուղեր և դրանք ճապոնականացնելու, ճապոնական դարձնելու հրահանգով: Տոկերամոն, որը գլխավորում է եվրոպական քաղաքներից մեկի ճապոնական գաղութը, զսպված, խորամանկ, մեծ ընդունակություններով օժտված, բազմակողմանի զարգացած մարդ է: Նա, ինչպես և գաղութի մյուս ճապոնացիները, նվիրված է իր հայրենիքին: Եվ ահա այդ ճապոնացին, որը սերտ կապեր է պահում Եվրոպայի գիտականների ու արվեստագետների հետ, կապվում է նաև մի եվրոպացի աղջկա հետ: Նրանց փոխհարաբերությունը վերածում է սիրու: Տոկերամոնի բարեկամ ճապոնացիները գտնում են, որ այդ սերը խանգարում է նրա բուն ճապոնական նպատակներին: Ինքը զգում է այդ և հասկանում, որ իր կարևոր առաքելության համար դա իրոք խանգարիչ հանգամանք է:

Ելենա Լարոշը, Տոկերամոնի սիրած աղջիկը (այդ դերը տաղանդավոր կերպով կատարում էր Արուս Ոսկանյանը) թեթևադաս, բայց ուժեղ անհատականություն ունեցող և շուտ հրապուրվող աղջիկ է: Բայց Տոկերամոնին նա անկեղծ սիրում է: Նա աներևակայելի շարաճճի է: Նա սիրում է խաղալ տղամարդկանց ներվերի հետ մինչև նրանց կատաղության ու մոլեգնության հասցնելը: Բայց կատաղեցնել, իր քմահաճույքներին ենթարկել, օթելլոյական խանդ առաջացնել Տոկերամոնի պես ծայրահեղորեն հավասարակշռված, իր ներվերն իր ձևերի մեջ պահող, զսպվածության մարմնացում հանդիսացող, ամեն ինչ նախօրոք մտածող ճապոնացուն՝ խիստ դժվար գործ էր: Նրա զսպվածությունն ու երկաթե կամքը անհաղթահարելի ամրոց էին, որ չէր կարող նվաճել ոչ մի ղեկ, նույնիսկ սիրած աղջկա ամենանուրբ խորամանկությունները:

Ելենայի և Տոկերամոնի սիրային տեսարանները պարզապես անողոր պատերազմներ էին: Կինը անզուսպ կերպով ցանկանում է ընկճել տղամարդուն: Ելենան հասնում է այն բանին, որ Լատաղած հայտարարում է, թե ինքը չի սիրում Տոկերամոնին, նրա հետ ապրում է լոկ շահադիտական նպատակով, որ Տոկերամոնի մոտից նա գնում է իր սիրած եվրոպացու մոտ: Այդ բոլորի պատասխանը Ալիխանյան — Տոկերամոնի հանդարտ ժպիտն ու կատակներն են: Անվրդովությամբ և խորամանկ ժպիտով պաշտպանվող Տոկերամոն ընկճում է իր ախոյանին, իր սիրած էակին: Եվ դա ավելի է բորբոքում Ելենայի մոլեգնությունը: Նա Տոկերամոնի անվրդովության ու հանդարտության մեջ գտնում է նրա արքայան զարչապարը, այն խոցելի կետը, որի օգտագործմամբ կարող է անվրդովությունից դուրս բերել իր սիրած մարդուն, նրա անվրդով ժպիտը քարացնել նրա դեմքի վրա:

Այդ թույլ սեղը Տոկերամոնի ազգային զգացմունքն է. Ելենան հայտարարում է, որ նրան չի սիրում հենց այն պատճառով, որ նա եվրոպացի չէ, ճապոնացի է, սպիտակամորթ չէ, այլ դեղնամորթ: Այս տեսարանի ժամանակ Ալիխանյան — Տոկերամոն կարծես թե սովորականի պես անվրդով է: Բայց քանի ուժեղանում է հարձակումների տարափը, նրա դեմքի վրա քարանում է սովորական արտահայտությունը. նա կարծես մարդ չէ, այլ վիրավորվածություն արտահայտող

արձան։ Նրա մպիտը ծայրահեղ վրդովմունքի ժպիտ է։ Ելենան տոնում է իր հաղթանակը և Տոկերամոյին հասցնում է այն աստիճանի, որ նա, իրեն կորցնելով, խեղդում է Ելենային։

Այստեղ, խեղդելուց հետո Ալիխանյանի խաղը հասնում է կատարելության ամենանուրբ դրսևորման։ Արտաքուստ թվում է, թե քո առաջ կսւնգնած է նույն անվրդով մարդը, բայց նրա անվրդովությունը կաթվածահարված մարդու անվրդովություն է, որ քարացել, չի կարողանում հողմնորոշվել, թե ինչ է ձեռնարկելու։ Նա սեղանի մոտ նստած, ինքնարերարար ձեռքը մեկնում է դեպի ծխախոտատուփը, վերցնում է ծխախոտի գլանակը, մի պահ մոռանում է, որ ուզում է ծխել։ Ծխախոտը անգիտակցաբար փշրում է մատների արանքում և ձեռքը մեքենայորեն մեկնում դեպի տուփը։ Այդ կրկնվում է, մի քանի անգամ փոխվում, բայց ծխախոտի հետ կատարվող գործողություններից ոչ մեկը մյուսին նման չէ։ Վերջապես մի ծխախոտ, նույնպես մեքենայաբար, մոտեցնում է շրթունքներին։ Լուցկին վառում է, մոռանում է կպցնել ծխախոտը։ Միայն այն ժամանակ, երբ հանդարտ վառվող լուցկու բոցը մոտենում է մատներին, նա այդ զգացմունքից կարծես ուշքի է գալիս և նրա կրծքից դուրս է թռչում մի խոր հեծկտոց։ Հենց այդ հեծկտոցից նա վերջնականապես ուշքի է գալիս, կարծես արթնանում քնից։ Մոտենում է հեռախոսին և, ներքին հուզումն անօրինակ զսպած, ճապոնացի բարեկամներին խնդրում է անհապաղ հաշվաքվել իր մոտ։

Այս համր, լուռ խաղի ժամանակ հանդիսատեսի լարվածությունը հասնում էր իր գագաթնակետին։

Իս. Ալիխանյանը «Թայֆուն» պիեսում այդպիսի հոգեբանական բարդ դրսևորումներ շատ տեղ էր հանդես բերում։ Բայց դրանցից ամենանուրբը բանաստեղծ Բեյնսկու հետ հանդիպման տեսարանն էր։ Բեյնսկին, ինչպես և բոլորը, բացի ճապոնացիներից, համոզված էր, որ Ելենային խեղդողը մի ուրիշ ճապոնացի է, որը ճապոնական համայնքի որոշմամբ սիրահոծար կերպով իր վրա էր վերցրել Տոկերամոյի հանցագործությունը՝ նրան հանուն հայրենիքի փրկելու համար։ Բեյնսկին, որ խորապես սիրում էր Ելենային, մանրամասն պատմում է, թե այդ շարաճճի աղջիկն ինչպես էր խաղում իր ներվերի հետ։ Գրեթե պատմում է նույնը, ինչ որ Ելենան անում էր Տոկերամոյի հետ։ Բանաստեղծի պատմությունը Ալիխանյան — Տոկերամոյի մեջ վառ կերպով, գրեթե շոշափելի վերհանում էր Տոկերամոյի անձնական ապրումները սիրած կնոջ հետ։ Մի մոմենտում բանաստեղծի պատմածի ազդեցության տակ նրա կոկորդից ծիծաղ է հնչում, բայց դա սովորական ծիծաղ չէ, այլ արձանի, քարացած մարդու ծիծաղ. ծիծաղի հետ հոսում են արցունքները։ Պատմելու ընթացքում նա ուշադիր զննում է բանաստեղծի դեմքը, բայց դա մարդկային զննում չէ, այլ վերացած, կյանքից բոլորովին կտրված, ոչ մարդկային զննում։

Այդպիսին էր Ալիխանյանը Տոկերամոյի դերում։ Իմ տեսած պիեսներից շատերում Իս. Ալիխանյանը հանդես էր գալիս որպես մարդկային հոգու ամենանուրբ, երբեմն հակասական թվացող, բայց լիովին մարդկային ու բնական հոգեբանական ապրումների իսկական վարպետ։

Իմ սերնդի երիտասարդությունը սիրում էր մեր թատրոնը, հպարտանում էր նրա փայլուն գործիչներով, խոնարհվում էր Սիրանույշի, Արելյանի, Մայսուրյանի, Զարիֆյանի, Փափազյանի մեծ տաղանդի առաջ, բայց մեր երիտասարդությունը առանձնակի սեր էր տածում դեպի Իսահակ Ալիխանյանը։ Նա երիտասարդության ամենասիրած արտիստն էր։

Եվ այսօր, վերհիշելով Իս. Ալիխանյանի կատարած դերերը, գտնում եմ, որ հայ երիտասարդությունը չէր սխալվում, երբ իր երիտասարդական սրտի ամենանվիրական թրթիռները նվիրաբերում էր հատկապես Իս. Ալիխանյանին։