

ՇԵՔՄՈՒՐԻ ԿՅԱՆՔԸ  
ԵՎ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ



## ՈՐՆ Է ԽՆԴԻՐԸ

(Համլետի «Լիենել, թե չլիենել» մենախոսության կառուցվածքային ֆունկցիաների մասին)

Ֆոլկլորիստները վաղուց օրինակաճանաչել են «կայուն մակդիր» տերմինը՝ ժողովրդական բանահյուսության առավել տարածված արտահայտչամիջոցներից մեկը բնորոշելու համար: Կայուն մակդիրներ կան նաև գրականագիտության մեջ: Գրեթե ամենատարածված գրականագիտական կայուն մակդիրը, կարելի է ասել, վերաբերում է Շեքսպիրի «Համլետ, իշխան Դանեմարքայի» ողբերգությանը. վերջինս վաղուց բնութագրվում է որպես «փիլիսոփայական» ողբերգություն:

Շեքսպիրի շատ պիեսներում են շոշափվում, բառի նեղ իմաստով, փիլիսոփայական բնույթի, էթիկական, սոցիոլոգիական պրոբլեմներ («Լիր արքա», «Տիմոն Աթենացի» և այլն): Հապա պատմության փիլիսոփայությունը շեքսպիրյան բրոնիկներում: Հապա խոր իմացության կնիք կրող սենտենցներն ու ասույթները, որոնք հանդիպում են տառացիորեն այն ամենում, ինչ դուրս է եկել Շեքսպիրի գրչի տակից: Եվ, այդուհանդերձ, «փիլիսոփայական» է համարվում Շեքսպիրի միայն մի ստեղծագործությունը՝ «Համլետը»: Երբեմն, ճիշտ է, այդ պատվին արժանանում է նաև «Փոթորիկը»՝ անսքող այլաբանականության շնորհիվ, բայց, կրկնում ենք, «Համլետի» համար դա կայուն, մշտական մակդիր է: (Փակագծում նշենք, որ չկա ավելի հեշտ բան, քան «Համլետի» որևէ բեմադրության մասին պատկանելի ջախջախիչ հոգված գրելը. բավական է միայն բեմադրության հեղինակներին կշտամբել, թե չեն կարողացել բացահայտել ողբերգության փիլիսոփայական էությունը և նրանք, ինչպես ասում են, տեղնուտեղը կպապանձվեն: Դու էլ և՛ ներկայացումը ջարդուփշուր կանես, և՛ խելոք մարդու համբավ ձեռք կբերես...):



Մի խոսքով, «Համլետը» փիլիսոփայական պիես է: Համբնդհանուր կարծիք: Ոչ պակաս բնգունված է նաև այն կարծիքը, որ պիեսի կենտրոնը, նրա միջուկը, դադափարա-փիլիսոփայական զագաթը Համլետի հրուշակավոր «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունն է (արարված երրորդ, տեսարան առաջին): Սա, հետադադողների մեծամասնության կարծիքով, տեսնվերևամասի այն փականն է, որ միացնում է ու ամրացնում ողբերգության դադափարական և կոմպոզիցիոն կամարը: Հոգվածը չենք ծանրարենք այս տեսակետը հաստատող մեջբերումներով. ցանկության դեպքում կարելի է հավաքել այնքան, որ դրանց քանակն արտահայտվի եռանիշ թվով: Սահմանափակվենք մի քանի օրինակով, որ առնված են գլխավորապես հորելյանական՝ 1964 թվականին հրատարակված, շեքսպիրագիտական աշխատանքներից:

Իր «Համլետ» հոգվածում Ա. Անիկստը գրում է.

«Կենտրոնական պրոբլեմը ձևակերպել է ինքը՝ հերոսը. «Լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը...»<sup>1</sup>: Եվ այնուհետև. «...պիեսում ավելի կամ պակաս նշանակալի աեղ գրավող քաղաքական և էթիկական թեմաները, ինչպես նաև մյուս բարոյական պրոբլեմները պիեսի ողբերգականության էությունը չեն կազմում, թեև մասնակից են: Դրանք բոլորը սոսկ ածանցված են գլխավոր թեմայից՝ «Լինել, թե չլինել»: Այս հարցը Համլետի մեջ ծագում է հասարակական անարդարության գիտակցությունից, շրջապատի բարոյական անկման սուր զգացողությունից»<sup>2</sup>:

Ահա ինչ է գրում Ռ. Զարյանը հայ մեծ ողբերգու Պետրոս Աղամյանի շեքսպիրյան դերերին նվիրված գրքում. «Տեսարաններ կան ողբերգության մեջ, որոնցից է կախված դերասանի հաջողությունը... Այս բոլոր տեսարաններից, սակայն, «Լինել, թե չլինելը» առանձնանում է: Նույնիսկ կարծիք է հայանվել՝ կա «Լինել, թե չլինելը»՝ կա նաև Համլետ, եթե չի հաջողվել դերասանին այդ, նշանակում է նա չի նվաճել կերպարի հիմնական գիծը՝ մտածող դանիացուն»<sup>3</sup>:

Ավելի հեռուն գնացող եզրակացությունների է հանգում Դ. Ուրնովը. «Լինել, թե չլինել... Ո՛րն է հոգեպես ավելի ազնիվ՝ թեման հնչում է որպես միջանցիկ մոտիվ շեքսպիրյան ողբերգություններում»<sup>4</sup>:

Շատ ու շատ անվանի շեքսպիրագետներ քիչ ուժ ու ջանք չեն նվիրել այս հիանալի մենախոսության վերլուծությանը, նրա տողերում և նույնիսկ տողամեջերում փիլիսոփայական նորանոր հայտնագործություններ անելով: Հաճախ մենախոսությունը նյութ է դարձել հետազոտու-

թյունների. վերցնենք թեկուզ Ի. Ակսյոնովի հետաքրքիր հոդվածը, որից փոխ ենք առել մեր հոդվածի վերնագիրը<sup>5</sup>:

Միտք չունի այստեղ մեջբերել մենախոսություն բուն տեքստը. այս հոդվածի ընթերցողներից շատերը անգիր գիտեն այն՝ բնագրով կամ որևէ թարգմանությամբ, իսկ մնացածները, անշուշտ, ձեռքի տակ ունեն ողբերգության տեքստը: Եվ ոչ մեկին չի դարձացնում այն, որ շեքսպիրագետներն այդպիսի վիթխարի ուշադրություն են նվիրում հիշյալ մենախոսությանը. անժխտելի է նրա բանաստեղծական ուժը, որի ներգործությունը երբեք չի նվազի:

Այս մենախոսությունը, որ Շեքսպիրի ստեղծագործության գեղեցկագույն հատվածներից մեկն է, ներթափանցված է խոր հոռետեսությամբ: Համեմատն այստեղ խոսում է «վշտերի ծովի ընդդեմ» ընդվզելու՝ ապարդյունության մասին. նրա խոսքերով, նույնիսկ ինքնասպանությունը չի փրկի տառապանքներից, քանի որ հայտնի չէ, թե ինչ է սպասում մեզ այն աշխարհում: Մենախոսությունն ավարտվում է մռայլ և ճնշող ակորդով, «խորհրդածության» (այսինքն՝ մարդու մտածելու ընդունակության) և «մտքի» դատապարտումով, որ, իրոք, հոռետեսության ու ազնուստիցիզմի գագաթն է:

«Լինել, թե չլինելը» շատ շեքսպիրագետներ համարել են ողբերգության կենտրոնական մենախոսությունը: Հետևելով տեսաբաններին, նույնն ընդունել են նաև պրակտիկները՝ դերասանները, և տասնամյակներ շարունակ անհաշիվ բեմահարթակներ ճոճացել են թուլակամ, լալկան, հաճախ էլ հիվանդագին համբատների ծանր ու երերուն կրոնիկների տակ:

Բերենք մենախոսությանը տրված բնութագրման երկու օրինակ, որոնց հեղինակները դերասաններ են:

Պահպանվել է մի այսպիսի գրառում, որ արել է Լ. Լեոնիդովը. «Լինել, թե չլինել», իմ կարծիքով, ամբողջ ստեղծագործության բանալին է»<sup>6</sup>:

Շեքսպիրագետ Մ. Մորոզովի հիշատակին նվիրված երեկոյին (1962 թ.), Մոսկվայի բարեկամության տանը, Համեմատի մենախոսություններով հանդես եկող Մ. Աստանգովը «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունից առաջ ազդարարեց. «Իսկ այժմ՝ կենտրոնական մենախոսությունը»:

Եվ շատ ու շատ դերասաններ այս մենախոսությունը կենտրոնական համարելով, ամբողջ դերի մեկնաբանությունը «ձգել» են նրա կողմը... Դա զարմանալի չէ, որովհետև, կրկնում ենք, միայն այս մենախոսության



մասին գոյություն ունի հսկայական գրականություն. որքան նիզակներ են փշրվել թեկուզ այն բանի վրա, թե ինչպես պետք է մեկնաբանել մենախոսության վերջում conscience բառը, եւ, ընդհանրապես, այս մենախոսության ոչ մի բառ չի վրիպել հետազոտողների սեռուուն ուշադրությունից:

Շատ ավելի քիչ ուշադրություն է դարձվել մի ուրիշ հետաքրքիր, թեև երկրորդական թվացող, հանգամանքի վրա, այն է՝ մենախոսության տեղը ամբողջ պիեսի կառուցվածքի մեջ, նրա կոմպոզիցիոն ֆունկցիան: Եվ այստեղ հանդիպում ենք մի շատ տարօրինակ բանի. չի կարելի չնկատել, որ մենախոսության մտքերն արտահայտելու համար Շերպիրն բնութել է գրեթե ամենից անհամապատասխան տեղն ու ժամանակը: Ակներև է եռերաճական անկապակցությունը, որ աննկատ է մնում շատ հասկանալի պատճառներով: Բոլորս վաղ հասակից, դեռ ողբերգությունը չկարդացած, լսել ենք, որ Համլետը փիլիսոփա է, և որ պիեսի ամենանշանավոր հատվածը «Լինել, թե չլինել» է. հասնելով վերջինիս, մենք սկսում ենք կարգալ հատուկ ուշադրությամբ, լարված, լինի դա «Համլետի» առաջին թե կրկնվող ընթերցանության ժամանակ: Իսկ թե ինչի հետևանք է Դանեմարքայի իշխանի հոռետեսությունը, ինչ առիթով է արտասանվում այդ մենախոսությունը՝ քիչ է մտահոգում մեզ, ուստի և աչքաթող ենք անում վերահիշյալ հոգեբանական անկապակցությունը: Իսկ դա շատ է ակներև: Մտաբերենք՝ նախորդ տեսարանի (աբարված երկրորդ, տեսարան երկրորդ) իրադարձությունները: Համլետն առաջին անգամ Կլավդիոսի դեմ գործելու ինչ-որ որոշակի ծրագիր է հղացել. նա դերասաններին պատվիրում է թագավորի առջև ներկայացնել «Գոնդագոյի սպանությունը» ողբերգությունը: Նա մտադիր է մի մենախոսություն հորինել ու զետեղել դրա մեջ և, անցնելով իր ծրագրի կատարմանը, դուրս է գալիս նախարան՝ իր ելքն ուղեկցելով գրեթե հաղթական հանգավոր երկառողով:

Ներկայացումն է այն որոգայթը,

Որով կրբունեմ արքայի խիղճը:

Պատկերացնենք «Գլորուաի» բեմը. դերասան Բըրբեջի՝ այս «եղբ» խոսքն ուղեկցող ծափերը հաղիվ են լսել, երբ բեմ են մտնում Կլավդիոսը, Գերարդը, Պոլոնիոսը, Օֆելյան, Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնը (ինչպես հայտնի է, «Գլորուսում» ոչ վարագույր է եղել, ոչ ընդմիջումներ): Հետևում է հիսունհինգ տողանոց մի տեսարան, որի ընթացքում Համլետը, ըստ երևույթին, զբաղված է եղել «ինչ-որ տասներկու կամ տասնվեց

տողանոց» մենախոսություն հորինելով: Ապա Գերարտուդը, Ռոզենկրան-  
ցըն ու Գիլդենշտերնը դուրս են գնում, Կլավդիոսն ու Պոլոնիոսը թաքնը-  
վում են՝ Օֆելյային թողնելով որպես խայծ, և հայտնվում է Համլետը...  
անհեղափոխ հոռետեսությամբ համակված, աշխարհում մոռացած ամեն  
ինչ՝ բացի փրկիսոփայական վերացական հայեցողությունից: Ինչու՞ և Ի՞նչ  
կատարվեց:

Կարելի է, իհարկե, վերոհիշյալ փոփոխությունը բացատրել այն հո-  
գեբանական ռեակցիայով, որ ապրել է Համլետը նախորդ տեսարանի  
լարվածությունից հետո: Բայց ինչու՞ և նման ռեակցիա, նման անկում չի  
նկատվում ոչ «մկան թակարդից», ոչ Գերարտուդի հետ ունեցած և ոչ էլ  
գերեզմանատան տեսարաններից հետո: Եվ արդյո՞ք Շեքսպիրին չենք  
վերագրում նրան խորթ, առավել ուշ դարաշրջանի համար բնորոշ մոտե-  
ցում մարդկային հոգեբանությանը, ժամանակաշրջանին:

Մի բացատրություն էլ կա, որ շատ ավելի տարածված է: Կարելի է  
բաղմանշանակ կկոցել աչքերը, դուրս գցել ներքին շուրթը, բարձրացնել  
ցուցամատը և դանդաղ արտասանել. «Բանը հենց այն է, որ...», իբրև թե՝  
Համլետն այն աստիճանի փրկիսոփա է, այն աստիճանի է հակված վե-  
րացական խորհրդածությունների, այն աստիճանի է, ինչպես հնում էին  
ասում, «բռնված ռեֆլեքսիայով», որ նրան հաց ու ջուր մի տա, միայն  
թող փրկիսոփայի որևէ վերացական թեմայով: Ուստի նա՞ այդ վշտահար  
հոգին, երբեք չի կարող վրեժ լուծել Կլավդիոսից...

Փաստարկներ, որոնց կարելի է առարկել այսպես. Համլետի մյուս  
բոլոր առարկությունները, նրա բոլոր ամենավերացական ասույթները,  
ամենափրկիսոփայական դատողություններն այս կամ այն արտաքին  
ազդակի հարուցումներն են: Եվ միայն «կենտրոնական մենախոսու-  
թյունն» է (ուր և, շատ հետազոտողների կարծիքով, խտացած է ողբեր-  
գության հիմնական գաղափարը), որ հեռու է կոնկրետ դրդապատճառի  
արդյունք լինելուց: Ինչ-որ տարօրինակ է...

Մինչդեռ Ի՞նչ ցայտունությամբ է արտահայտվում «խորհրդածող  
Համլետի» այդ կոնցեպցիան բեմում: Համլետի դերակատարին ուղղված  
ավելի մեծ գովեստ չկա, քան հիացական այս կարծիքը. «Ա՛խ, ինչպես  
է նա կարողանում մտածել»: «Համլետը պետք է մտածի» սենտենցը  
դերակատարների համար մի տեսակ պատվիրան է դարձել, և նրանցից  
շատերը Համլետի դերակատարումը ներկայացնում են որպես մտքի լար-  
ված աշխատանք խորհրդանշող բեմական արտաքին հնարների ցուցա-  
դրում, ընդ որում կարծում են, թե դրանով ստիպում են հիշել Կ. Տիմիր-  
յազիի ասույթները Ռոզենի «Մտածողի» մասին...





Մի բան անվիճելի է. ընդունված մեկնաբանությամբ «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը կարող է ընկալվել որպես յուրատեսակ «ներդիր համար», որ ամենևին կապված չէ գործողության զարգացման հետ: 1945-ի հունվարին տողերիս հեղինակը Լոնդոնի «Հեյմարկետ» թատրոնի բեմում տեսել է «Համլետի» ներկայացումը, ուր դիսավոր դերը կատարում էր սրբի Զոն Գիլգուդը: Շեքսպիրյան խաղացանկի հռչակավոր դերակատարն այդ մենախոսությունն արտասանում էր նախաբեմում, փակ վարագույրի առջև. «Եվ գործ կոչվելու անարժան դառնում» բառերից հետո միայն բացվում էր վարագույրը, և հայտնվում էր Օֆելիան: Նման լուծում կարելի է տեսնել նաև Գ. Կոդինցեի «Համլետ» կինոնկարում. Սմոկտունովսկին կանգնած է ժայռին, փոթորկահույզ ծովի ֆոնի վրա («Ես չեմ վշտերի մի ծովի ընդդեմ»...): Շուրթերը սեղմված են, և կադրից դուրս հնչում է նույն Սմոկտունովսկու ձայնը, որ առանց որևէ արտահայտության արտասանում է մենախոսությունը. դրանով ցույց է տրվում Համլետի մտքերի անկանգ ընթացքը, իսկ Համլետը, ինչպես հայտնի է, պետք է մտածի... Ապա Համլետը մտնում է պալատ և այնտեղ անսպասելիորեն հանդիպում Օֆելյային...

Մեր կարծիքով, մենախոսության նման մեկնաբանությունը հավասարազոր է Շեքսպիրին վատ դրամատուրգ համարելուն, քանի որ նույնիսկ միջակ «պիես սարքողը» առանց որևէ դժվարության կարող էր խուսափել այդքան անհարմար իրադրությունից և գլխավոր հերոսին չէր ստիպի ամբողջ պիեսի բուն էությունը պարունակող մենախոսությունն արտասանել այն պահին, երբ դրա համար բացարձակապես ոչ մի հիմնավորում չկա:

Շատ դերասաններ ու ռեժիսորներ են նկատել այս մենախոսության ✓ կտրվածությունը ամբողջ պիեսի գործողության ընթացքից: Համլետ խաղալիս հռչակավոր Օրլյոնովը առաջին ներկայացումների ժամանակ պարզապես ջնջում էր այն, հոգեբանորեն արդարացնելու ուժ չգտնելով իր մեջ: Եվ միայն վեցերորդ ներկայացման ժամանակ նա «գտավ» մե-  
-նախոսությունը, վերակազմելով պիեսի տեքստը. Օրլյոնովի մեկնաբանության մեջ Համլետն այն արտասանում էր Օֆելյայի հետ ունեցած երկախոսությունից հետո, աղջկա դավաճանությունից խորապես ցնցված: Այդ պրակտիկան շարունակվում է նաև մեր օրերում, այլ երկրներում. անգլիացի շեքսպիրագետ, պրոֆեսոր Քեննետ Մյուրի վկայությամբ, 1961 թվականին Պիտեր Վուդի բեմադրության մեջ հերոսն այդ մենախոսությունն արտասանում է երկրորդ արարվածի երկրորդ տեսարանում,



որ անմիջապես նախորդում է Գիլդենշտերնին և Ռոզենկրացին հանդիպելուն<sup>3</sup>։ Մի քանի ամիս առաջ տողերիս հեղինակը զրույց ունեցավ սովետական ռեժիսորներից մեկի հետ, որ մտադիր էր այդ մենախոսությունը տեղավորել... գերեզմանատան տեսարանում...

Ինչպիսին էլ լինի մենախոսության այս «տեղափոխողների» նախնական մտադրությունը, այն նույնպես հանգում է Շեքսպիրի նույնիսկ տարրական դրամատուրգիական տեխնիկայի իմացության ժխտմանը։

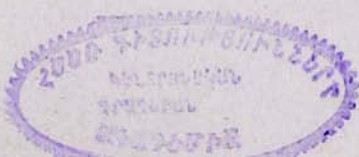
Բայց նկատի առեք, Համլետի մեծաթիվ մենախոսություններից նման «վիրահատումների» կարող է ենթարկվել միայն այս մեկը։ Փորձեք տեղափոխել որևէ այլ մենախոսություն, և անհեթեթություն կստացվի։

Ուրեմն՝ ինչո՞ւմ է հարցը։ Իրո՞ք Շեքսպիրն այդքան անճարակ է եղել՝ պիեսի հիմնական գաղափարը խտացնելով մի այնպիսի հատվածում, որ կարելի է, առանց կորուստի, շախմատային ձևով քայլով տեղափոխել ողբերգության ամբողջ դաշտով մեկ։ Թե՞, այնուամենայնիվ, այդ մենախոսությունը կապ ունի պիեսի գործողության հետ, մի կապ, որ չի նկատվել նախկինում։

Ներկա հոգվածը երկրորդ դրույթն ապացուցելու փորձ է։

1935 թվականին Քեմբրիջի համալսարանի հրատարակությամբ լույս է տեսել խոշորագույն շեքսպիրագետներից մեկի՝ սեր Զոն Դովեր Վիլսոնի «Ինչ է կատարվում «Համլետում»» («What Happens in Hamlet») փայլուն մենագրությունը։ Ուսումնասիրությունը վիճելի տեղեր ունի, բայց, դրանով հանդերձ, համաշխարհային շեքսպիրագիտության դասական նմուշներից է։ Նրա նույնիսկ այն դրույթները, որոնց հետ, մեր կարծիքով, երբեք չի կարելի համաձայնել (իսկ այդպիսիք շատ-շատ են), մեծ արժեք են ներկայացնում, քանի որ չհամաձայնելով, առարկելով՝ հանգում ես բազմաթիվ հետաքրքիր ու անսպասելի եզրակացությունների, որ անհնար կլինենք պակաս վիճելի աշխատության դեպքում։ Բայց այդ աշխատությունն ունի մի կողմ, որ բացարձակապես անվիճելի է՝ ողբերգության իրադարձությունների շարքի վերլուծությունը, այն բանի վերլուծությունը, թե «ինչ է կատարվում» նրա մեջ։ Այդ վերլուծության կողքից չի կարող անցնել ժամանակակից և ոչ մի շեքսպիրագետ։

Մեր աշխատանքի համար առանձնապես հետաքրքիր է սեր Զոն Դովեր Վիլսոնի կատարած՝ երկրորդ արարվածի երկրորդ տեսարանի այն հատվածի վերլուծությունը, որ նախորդում է Համլետի մուտքին և ընդգրկում է իշխանի ու Պոլոնիոսի երկախոսության սկիզբը։ Մեզ հետաքրքրող հատվածը բերենք ամբողջությամբ։



Թագավոր. Ինչպե՞ս կարող ենք ավելի ստուգել:

Պոլոնիոս. Գիտեք, երբեմն ամբողջ ժամերով դրոսնում է նա  
Այստեղ, գավթի մեջ:

Թագունի. Այո, այդպես է:

Պոլոնիոս. Մի օր այդ ժամին դուստրըս նրա հետ մենակ կըթողնեմ.

Պետք է դուրս ես միևնույն ժամին թաքնված լինենք

Արբասի հետ, որ դիտենք նրանց տեսակցությունը:

Թե ճիշտ չլինի, որ նա աղքատ սիրահարված է,

եւ հենց զբոսնից խելքը կորցրած,

Զուր է ուրեմն, որ ես պետութեան օգնական լինեմ,

Այլ թող ազարակ ես այլեր պահեմ:

Թագավոր. Շատ լավ, կրփորձենք:

Թագունի. Բայց տեսեք ինչպես խեղճ ոգորմելին գալիս է տրտում

Մի բան կարդալեն:

Պոլոնիոս. Հեռացեք, խնդրեմ, երկուսդ էլ, թողեք ես խոսեմ իր հետ:

Թագավորը, քաղունին ե պալատականները հեռանում են:

Գալիս է Համլետը մի բան կարդալով:

Թույլ տրվեք, խնդրեմ, ինչպե՞ս է արդյոք իմ բարի իշխան Համլետը:  
Համլետ. Հալ, փառք աստուծո:

Պոլոնիոս. Ճանաչո՞ւմ եք ինձ, տեր իմ:

Համլետ. Շատ լավ, դուք ձկնավաճառ եք:

Պոլոնիոս. Ոչ, տեր իմ:

Համլետ. Երանի թե մի ձկնավաճառի չափ պարկեշտ մարդ լինեիք:

Պոլոնիոս. Պարկե՞շտ, տեր իմ:

Համլետ. Այո, պարոն. այս օրվան օրը պարկեշտ մարդ լինել՝ նշանակում  
է տասը հազարից մեկը լինել:

Պոլոնիոս. Իրա՞վ է, տեր իմ:

Համլետ. Որովհետեւ, եթե արեգակը մի սատկած շան մեջ որդեր է ծնեց-  
նում, նա որ աստված լինելով հանդերձ՝ լեշ է համբուրում... դու  
աղջի՞կ ունիս:

Պոլոնիոս. Այո, տեր իմ:

Համլետ. Զթողնես, որ արեւի տակ ման գա. հղացումը օրհնություն է,  
բայց ոչ թե այնպես, ինչպես աղջիկդ կարող է հղանալ... Բարեկամ,  
աչքդ բաց արա՛:



Համլետի խոսքերի իմաստը կարելի է շարադրել այսպես՝ «է՛յ, կա-  
վատ, զգուշացիր և զոռով մոտս մի բեր աղջկադ»:

Ի՞նչ է հետևում սրանից: Սըր Զոն Դովեր Վիլսոնն անում է միակ-  
ճիշտ եզրահանգումը. Համլետը լսել է Պոլոնիոսի խոսքերն այն մասին,  
որ նա մտադիր է իշխանի մոտ բերել աղջկան: Ըստ Վիլսոնի, «Գլորու-  
սում» Համլետը համարեմ էր ելնում ավելի շուտ, քան նշված է ողբեր-  
գության տպագրված օրինակում (իսկ պիեաների այն ժամանակվա հրա-  
տարակություններում ունարկները, ինչպես հայտնի է, գետեղվում էին  
ծայրահեղ անփութորեն), և նա պատահաբար լսում էր Պոլոնիոսի խոս-  
քերը, որից հետո, ձևացնելով, թե տարված է ընթերցանությամբ, սկսում  
էր իր երկախոսությունը նրա հետ:

Եվս մի կարևոր եզրահանգում. երրորդ արարվածի առաջին տեսարա-  
նում Համլետը բեմ է ելնում նախապես կշռադատված մտադրությամբ,  
իմանալով, որ սրահում իրեն է սպասում Օֆելյան, և որ ինչ-որ տեղ  
թաքնված են Կլավդիոսն ու Պոլոնիոսը՝ իշխանի և աղջկա զրույցը լսե-  
լու համար:

Բայց ի՞նչ է կատարվել Համլետի այս երկու՝ Պոլոնիոսի և Օֆելյայի  
հետ ունեցած երկախոսությունների միջև: Շատ բան: Նախ՝ Համլետը  
ենթարկվել է ևս մեկ «գաղտնի քննության», երբ նրա մոտ են գալիս  
Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնը: Եվ ապա, որ գլխավորն է, Համլետը  
դերասաններին հանդիպելուց հետո հղացել է Կլավդիոսին մերկացնելու  
ծրագիրը:

Ահա այստեղից հետևում է ապշեցուցիչ մի եզրակացություն, որ  
վրիպել է սըր Զոն Դովեր Վիլսոնի աչքից: Կրկնում ենք. Համլետը սրահ  
է ելնում՝ հաստատ իմանալով, որ իր և Օֆելիայի երկախոսությունը ծա-  
ծուկ ականջ են դնելու իր գլխավոր թշնամիները՝ Կլավդիոսն ու Պո-  
լոնիոսը:

Եվ ահա ի կատար է ածվում Համլետի ծրագիրը, որ ուղղված է  
թաքնվածներից մեկի՝ Կլավդիոսի դեմ:

Նման իրավիճակում ի՞նչն է կարևոր Համլետի համար:

Մի բան:

Ոչ մի դեպքում Կլավդիոսը չպետք է իմանա, որ գահի օրինավոր  
ժառանգորդը ինչ-որ բան է հղացել նրա նկատմամբ:

Անհրաժեշտ է Կլավդիոսին ապակողմնորոշել, խաբել, քնեցնել նրա  
զգոնությունը:

Եվ Համլետը կլավդիոսին ապակողմնորոշելու նպատակով արտասանում է «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը, որպեսզի թագի հափըշտակիլը կարծի, թե օրինական ժառանգը ոչ միայն դավեր չի նյութում իր դեմ, այլև այնքան աղար է ու անկամ, որ ի վիճակի չէ իր կյանքին վերջ տալ՝ անդրաշխարհում իրեն սպասող վիճակի անորոշության սարսափից։ Այս մասին ուղղակի ասված է մենախոսության տեքստում։

Դանեմարբայի իշխանի բնավորության էական հատկանիշներից մեկը նրա հանդգնությունն է։ Նա սիրում է ծաղրել թշնամիներին։ Այդ բանը վկայող բազմաթիվ օրինակներ կան պիեսում։

Հաճախ Համլետի՝ ասես միանգամայն լուրջ արտասանած ուղղիկ մեջ Շեքսպիրը գնում է ինչ-որ հեղեական շեշտ՝ հուշելով նրա իսկական խմաստը։ Այսպես, օրինակ, գերեզմանատան տեսարանում «քառասուն հազար եղբայրների» հիպերբոլան, որ միանգամայն խորթ է Համլետի բառապաշարին, մատնում է այդ մենախոսության պարողայնությունը։

Նման հեղեական շեշտ կա նաև «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունում։

Հիշենք, որ մենախոսության տեքստում ասվում է.

... Այն անհայտ երկրի, որի սահմանից

Ոչ մի ուղևոր չի վերադառնում...

Քայց չէ՞ որ Համլետը (և նրա հետ մեկտեղ «Գլորուսի» հանդիսականը) շատ լավ գիտի, որ այն աշխարհից վերադառնում են. նա առաջին արարվածում խոսել է հոր ուրվականի հետ։

Համլետը լուրջ չի արտասանում մենախոսությունը. այս բանն ապացուցող այլ փաստարկների հետ, որոնց մասին կխոսենք հետագայում, վերոհիշյալ տողերը ցույց են տալիս, որ Համլետը մենախոսության մեջ ակներևաբար կեղծում է։

Ամեն ինչ իր տեղն է ընկնում։

Տարօրինակ լրացում թվացող մենախոսությունը իրականում սերտորեն առնչվում է գործողության զարգացմանը, արդարացվում է իրադարձությունների ընթացքով, ողբերգության կառուցվածքի մեջ որոշակի և կարևոր ֆունկցիա է ձևոք բերում։ Մինչդեռ ողբերգության գործողությունից մենախոսության հենց այդ կարծեցյալ անջատվածությունն է առիթ տվել այսպիսի կարծիքների. «Շեքսպիրի պարադոքսը նրանումն է, որ Համլետը իր ֆարուլայի համար հերոս լինելու պիտանի չէ։ Նա չի մասնակցում այդ ֆարուլային»<sup>9</sup>։

Միանգամայն պիտանի է։ Եվ այն էլ՝ ինչպե՞ս է մասնակցում։



Մի կողմ թողած մյուս արժանիքները, «Համլետը» հետաքրքիր է նաև նրանով, որ այստեղ Շեքսպիրը փորձեր է կատարում մենախոսության ձևի առումով: Մենախոսությունը, որպես կանոն, պայմանական է, պայմանական՝ հենց իր բնույթով: Եվ Շեքսպիրը «Համլետում» խորամտորեն խաղում է պայմանական ձևի հետ, մի քանի անգամ խախտելով այդ պայմանականության սահմանները, ընդ որում նրա գրչի տակ ձևի պայմանականությունը չի նվազում, այլ, ընդհակառակն, մեծանում է:

Մենախոսության պայմանականության խաղն առանձնապես ակնառու է երկու նշանավոր օրինակներում:

Դրանցից առաջինը Համլետի «Օ՛հ, ի՞նչ սինքլոր և ի՞նչ գյուղացի մի ստորով եմ ես» մենախոսությունն է (արարված երկրորդ, տեսարան երկրորդ): Սա հետաքրքիր է, ամենից առաջ, թատրոնի բնույթը հասկանալու առումով. չէ՞ որ մենախոսության մեջ դերասանն ամենից ավելի լավ կարող է ցույց տալ «իր ապրանքը», և այստեղ Շեքսպիրը Բլրբեշին մեծ հնարավորություններ է ընձեռել դրա համար: Երբ Առաջին դերասանը (որի դերը, հավանաբար, կատարում էր «Գլորուսի» ոչ առաջնակարգ դերասաններից մեկը), ավարտում է Պյուռհոսին և Հեկուբին վերաբերող մենախոսությունը, խմբի պրեմյերը, որի անունը «Գլորուսի» լեցուն սրահի գրավականն էր, սկսում է կերպարի ապրումների սուր փոփոխությունների վրա կառուցված իր մենախոսությունը, և Առաջին դերասանի ֆոնի վրա Բլրբեշի վարպետությունը շատ ավելի վառ էր երևում: Այստեղ, իհարկե, քիչ վտանգ չկա Համլետի դերատարի համար. կարող է պատահել, որ Առաջին դերասանն իր արտասանությամբ «ծածկի» նրան: Իսկ նման բան եղել է. տողերիս հեղինակը հիշում է, թե ինչպես Առաջին դերասան—Սեսիլ Տրաունսերը ստվերի մեջ թողեց Համլետ-Գիլգուդին:

Բայց մենախոսության փորձարարական բնույթը կայանում է այլ բանում: Առաջին դերասանի արտասանությունից հետո Համլետը միտք է հղանում, որ կարելի է թափառաշրջիկ խումբն օգտագործել որպես զենք՝ կլավզիոսի դեմ. նա դերասաններին պատվիրում է ներկայացնել «Գոն-դագոյի սպանությունը» ողբերգությունը, որի ֆարսուլան համընկնում է Ավագ Համլետի սպանության հանգամանքներին, ասում է նրանց, որ մի փոքր մենախոսություն կգրի՝ ողբերգության տեքստի մեջ զետեղելու համար: Դերասանները, Ռոդենկլանցն ու Գիլգենշտերնը հեռանում են: Մնալով մենակ, Համլետն սկսում է արտասանել իր նշանավոր «գասարուլային» մենախոսությունը: Սրա անսովորությունը կայանում է նրանում, որ այստեղ «ետին հաշվով» է հանդիսականին հասցվում Համլետի՝

Առաջին դերասանի արտասանության ժամանակ հարուցված մտքերի ու ապրումների և էյտինորում «Գոնդալուչի սպանությունը» ներկայացնելու որոշմանը հանդեցնող մտքերի ընթացքը Այս ամենը մենք լսում ենք այն բանից հետո, երբ արդեն Համլետը մեր աչքի առջև Առաջին դերասանին պատվերներ է տվել ներկայացման վերաբերյալ:

Համլետի տվյալ մենախոսությունը նման է այն բանին, ինչ կինեմատոգրաֆիայում կոչվում է «վերադարձ դեպի անցյալը», և այս առումով համաշխարհային դրամատուրգիայում բացառիկ է: Իսկ կանոնավածքով սրահայտ համարձակ չէ նաև «Էլինել, թե չլինել» մենախոսությունը, թեև այս պարագայի մասին սրբ Զոն Գովեր Վիլսոնը ոչինչ չի ասում:

Ըստ ընդունված տերմինաբանության, մենախոսությունները լինում են «գիմոդ» և «ինքնադիտողական»<sup>10</sup>: Առաջին ախպի մենախոսությունն առև ծավալուն ռեպլիկ է, որ գործող անձն ասում է այլ կերպարների հասցեին: Սա նպատակ ունի որևէ ռեակցիա առաջ բերել նրանց մեջ: Բնույթով դա պայմանական չէ: Ինքնադիտողական մենախոսությունը, ընդհակառակն, իր ընույթով պայմանական է. հանդիսականն առև օժտվում է խոսող կերպարի մտքերը լսելու «մտղական ընդունակությամբ»: Սա նման է «մեկուսի» ասված ռեպլիկներին նրանով, որ մյուս կերպարները «չեն լսում»:

Ընդունված է այգղես: Սակայն եթև ուշադիր կարղանք Շեքսպիրի երկերը՝ կտեսներ, որ հաճախ որևէ պիեսի կերպարներն օժտված են մյուս գործող անձանց ինքնադիտողական ռեպլիկները լսելու նույն «մտղական ընդունակությամբ»: «Տասներկուերորդ գիշերում» (արարված երկրորդ, տեսարան հինգերորդ) Մարվոլիոն, այգում գտնելով դադտնարար այնտեղ գցված նամակը, մի երկար ինքնադիտողական մենախոսություն է արտասանում, իսկ սըր Թորին, սըր Էնգրյուն, Մարիան և Ֆաբիանը լավ լսում են նրան և նույնիսկ մեկնաբանում ու լրացնում նրա խոսքը: «Ռոմեո և Զուլիետի» նշանավոր «պատշգամբի տեսարանի» սկզբում (արարված երկրորդ, տեսարան երկրորդ) Ռոմեոն լսում է Զուլիետի ինքնադիտողական ռեպլիկներն ու մենախոսությունը և պատասխանում է նրան, «Օթելլոյում» (արարված երկրորդ, տեսարան երրորդ) Յագոն լսում է մամրի ինքնադիտողական ռեպլիկը և պատասխանում նրան... Համանման շատ օրինակներ կարելի է գտնել ոչ միայն Շեքսպիրի երկերում: Սահմանափակվենք ուս դասական դրամատուրգիայից քաղված երկու նմուշով: «Դիմակահանգեսի» չորրորդ արարվածում Անհայտը լսում է Արբենինի ինքնադիտողական մենախոսությունը և արձաղանքում:



ներան: «Կրեչինսկու հարսանիքի» երկրորդ արարվածում Ռասպլյուեը լսում է Կրեչինսկու ինքնադիտողական մենախոսությունը և ընդհատում նրան նույնպես մի շարք ինքնադիտողական ռեպլիկներով, որոնք «չեն հասնում» Կրեչինսկու ականջին: Այսպիսով, տեսնում ենք, որ պայմանական և ոչ պայմանական հարթությունների համատեղումը մի մենախոսություն սահմաններում, նրանց փոխափանցումը դրամատուրգիական երկերում սովորական երևույթ է:

Դիմող և ինքնադիտողական մենախոսությունների ֆունկցիաների նման կոնտամինացիա է նկատվում նաև «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունում, բայց, այսպես ասած, հակադարձ նշաններով, և հենց դա էլ Շեքսպիրի փորձն է: Նա կարծես ասում է մեզ՝ ըստ գոյություն ունեցող և ընդունված թատերական պայմանականության, մի կերպար կարող է լսել մյուսի մտքերը, և դա ոչ ոքի չի դարմացնում. բայց եթե մի կերպար կարող է լսել մյուսի մտքերն այնպես, ասես հնչող խոսքն է լսում, ապա ինչո՞ւ նա չի կարող լսել արտասանվող խոսքերը, կարծելով, թե տվյալ կերպարի մտքերն է լսում: Եվ իրոք, «Լինել, թե չլինելը» դիմող մենախոսություն է, բայց թաքնված է, այսպես ասած, ինքնադիտողականության դիմակի տակ: Այս եղանակով Շեքսպիրն ակնհայտորեն հեզնում է ինքնադիտողական մենախոսությունների «լսելիության» ընդունված պայմանականությունը, և դա, իր հերթին, հաստատում է հենց իր՝ մենախոսության հեզնական բնույթը, այն, որ Համլետը մենախոսությունը լուրջ չի արտասանում:

Այստեղ մեր մեկնաբանության դեմ կարող են բերել մի շատ ծանրակշիռ փաստարկ, որ, առաջին հայացքից, կարող է հերքել այն: Մեղ կարող են առարկել այսպես.

— Ո՛չ, թույլ տվեք: Դուք պնդում եք, թե Համլետը «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը լուրջ չի արտասանում, որ այն հեզնական բնույթ ունի և ասվում է մոլորեցնելու նպատակով: Բայց մի՞թե մենախոսության մեջ տեղ գտած մտքերի խորությունը, նրա վիթխարի, անժխտելի բանաստեղծական ուժը բավարար փաստարկներ չեն ձեր դրույթների դեմ: Մի՞թե Շեքսպիրն այդպիսի արտահայտչականություն կհաղորդեր այն խոսքին, որ, ըստ նրա մտահղացման, ակնհայտ կեղծիք է ներկայացնում:

Տեսնենք:

Նախ՝ մենախոսության մտքերի խորության մասին: Արդյո՞ք դրանք այդքան խորն են, եթե մի պահ վերանանք մենախոսության բանաստեղ-

ժական արտահայտչականությունից, Հետադրությունը արդյոք չե՞ն գերազանցատում նրա խորությունը:

Շեքսպիրի ընթերցողներին ու հանդիսականներին ապշեցնում է ժակի նշանավոր «Աշխարհը թափոն է...» մենախոսության («Ինչպես կուգեք», արարված երկրորդ, տեսարան յոթերորդ) մտքերի ուժը: Բայց ահա թե ինչ է գրում այդ մենախոսության մասին Ա. Անիկստը, շատ հետաքրքիր բացատրելով մենախոսության հիմքում ընկած «մարդու յոթ հատակները» և «աշխարհ-թափոնի» դադափարների ծագումը. «... Այս երկու դադափարներն էլ, որ այնքան ինքնատիպ են թվում, պատկանում են մտքի այն ծամծմված շարունակի թվին, որոնք բազմիցս ծաղրվում են Շեքսպիրի կատակերգություններում: ...Չփնտրենք, թե առաջին անգամ ում է այդ խոսքը կենսական իմաստության կվինտէսենցիա թվացել, այն գեպրում, երբ, իրոք, օգտվելով իր՝ ժակի խոսքերից, ավելին չէ, բան «շարուն կանտներին ու սենտենցների մի շատմարան»<sup>11</sup>:

Իսկ չի՞ կարելի արդյոք նույնն ասել նաև Համլետի՝ մեզ հետաքրքրող մենախոսության մասին:

Պարզվում է, որ կարելի է:

1935 թվականին Ն. Ակիմովը գրեց «1932 թ. Վախթանգովի անվան թատրոնում «Համլետի» բեմադրության մասին» խորագրով հոդված, ուր միանգամայն համոզիչ կերպով ապացուցեց, որ Համլետի մենախոսություններից մի բանխոսում դուզահեռներ կան էրազմ Ռոտերդամցու «Կոլոքվիումների» («Ուսումնագրությունների») հետ: Այդ դուզահեռներն այնքան ակնառու են, որ կարելի է կարծել թե Շեքսպիրն օգտվել է Ռոտերդամցու տողացի թարգմանությունից: Յավոք, Վախթանգովի անվան թատրոնում Ակիմովի «Համլետի» տապալումից և այն բանից հետո, երբ հիշյալ բեմադրությանը վերաբերող ամեն ինչի սկսեցին նայել գրեթե որպես խուլիգանություն, նրա այս շատ հետաքրքիր հոդվածը, ուր Ակիմովը լրջորեն գնահատում է իր աշխատանքը, պարզապես լուծվյալ մաշկի շեքսպիրադետների կողմից: Վերջիններս սովորաբար կշտամբում են Ակիմովին այն բանի համար, որ «Համլետի» նրա բեմադրության մեջ բացակայում է փիլիսոփայությունը: Մինչդեռ հոդվածն արժանի է սենտուն ուշադրության և ուսումնասիրության: Շեքսպիրի և Ռոտերդամցու ստեղծագործությունների այն դուզահեռները, որ իր հոդվածում բերում է Ն. Ակիմովը, կասկած չեն թողնում, որ ընդհանրությունները շատ են և բնավ ոչ պատահական:



Իսկ եթե հիշենք, որ էրազմ Ռոտերդամցու «Ուսումնագրույցները»՝ սեղանի դիրք էր շեքսպիրյան ժամանակաշրջանի յուրաքանչյուր փոքրիշատե կուլտուրական անգլիացու համար և, հետևաբար, նույնպես ինչ-որ չափով «շաբլոն կանոնների և սենտենցների շտեմարան» էր, կհասկանանք, որ «Գլոբուսի» շատ հանդիսականների կողմից մենախոսությունն ընկալվում էր որպես մեջբերում. համենայն դեպս, նման հանդիսականներն այդ մենախոսության մեջ չէին տեսնում Համլետի, կամ իր՝ Շեքսպիրի հոգեկան զեղումները: Եվ այսպիսի միտք է ծագում, իսկ Համլետը չի՞ ծաղրում արդյոք Կլավդիոսի և Պոլոնիոսի տգիտությունը՝ մեջբերում անելով նրանց անհայտ էրազմից: Այսպես թե այնպես՝ այդ մեջբերումը ևս ուժեղացնում է մենախոսության հեգնական բնույթը:

Հաջորդը կեղծիքի հարցն է. կարո՞ղ է, արդյոք, դրամատուրգն այն աստիճան մոռանալ ինքն իրեն, որ կերպարի արտասանած ակներև սուտն օժտի այդքան կատարյալ և հուզիչ բանաստեղծական ձևով:

Կարող է: Համաշխարհային դրամատուրգիայում նման օրինակները քիչ չեն: Սահմանափակվենք երեքով:

Սոֆոկլեսի «Ֆիլոկետեսի» առաջին դրվագում նեոպտոլեմը Ֆիլոկետեսին պատմում է այն վիրավորանքի մասին, որ հասցրել են նրան Ատրիդեսներն ու Ոդիսևսը, հրաժարվելով տալ նրա հոր՝ Աքիլլեսի զենքն ու զրահը, պատմում է այն մասին, թե ինչպես է ինքը հեռացել Տրոյայի մոտ գտնվող հունական ճամբարից և այժմ, տունդարձի ճանապարհին, նզովում է Ատրիդեսներին ու Ոդիսևսին: Մենախոսությունը շնչում է ճշմարիտ արժանապատվությամբ ու վեհությամբ: Բայց այն արտասանող նեոպտոլեմը կեղծում է, ընդ որում, կեղծում է հատուկ մտադրությամբ, և մենք այդ դիտենք:

Այո, բայց դա Սոֆոկլեսն է, դա անտիկ աշխարհն է: Իսկ չի՞ կարե- Վ լի արդյոք նման օրինակ բերել շեքսպիրյան շրջանի դրամատուրգիայից:

Կարելի է: Սիրիլ Տուրների գրչին պատկանող «Աթեիստի ողբերգությունում» բանաստեղծական առումով ամենաուժեղ հատվածը Բորակիոյի մենախոսությունն է Օստենդեի ճակատամարտի և ողբերգության հերոսներից մեկի՝ Շառլեմոնի զոհվելու մասին: Բայց Բորակիոն ստում է: Բորակիոյի մենախոսությունը կեղծիք է՝ նյութված «աթեիստ» դժմվիլի կողմից: Եվ, չնայած դրան, այդ մենախոսությունը անգլիական «ռազմի» պոեզիայի լավագույն նմուշներից է, արժանի հիշվելու Շեքսպիրի «Հենրիխ Հինգերորդի» երգչախմբի մենախոսությունների կողքին<sup>12</sup>:

Լավ, դա էլ Շեքսպիրի ժամանակակիցներից է: Իսկ որևէ նման բան չկա՞ արդյոք իր՝ Շեքսպիրի մոտ:

Կառ «Լիր արքայում», (արարված շորքերդ, տեսարան վեցերորդ) էղգարը կույր Գլուստերին հասնում է, որ վերջինիս ցանկությամբ նրան բերել-կանգնեցրել է ծովափնայց ահեղի անդունդի կղբին: Հետևում է էղգարի ոչ մեծ մենախոսությունը, որ նա նկարագրում է անդունդից բացվող տեսարանը: Եթե Բորակիտի մենախոսությունն անվանեցինք «ուսմանական» պոեզիայի գլուխգործոց, ապա էղգարի այս մենախոսությունը «բանականության» պոեզիայի գլուխգործոց է: Սակայն այդ մենախոսությունն արտասանելիս էղգարը ստում է: Ինչ խոսք, բուրբուլին այլ մղումներից դրդված, քան նեոպոտոլեմն ու Բորակիտն, բայց, այնուամենայնիվ, ստում է: Եվ էղգարի կեղծիքը գտնում է շերտալիքյան ամենատեսանելի բնանկարներից մեկը:

Եթե հեղինակները այլ իրավիճակներում նույն մենախոսությունները հանձնարարեին հշմարիտ խոսող կերպարների, ապա հարկ չէին ունենա որեւէ բան փոխելու նրանց մեջ:

Նվա մի կարեոր նկատառում: Անհրաժեշտ է նշել Շեքսպիրի մի էսկան «Ֆերությունը», որ ծնունդն է նրա պոետական հանձարի: Շատ հաճախ որեւէ պիես գրելու ընթացքում Շեքսպիրը, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, գրչին չափից ավելի ազատություն է տվել, և արդյունքը՝ զարմանալի բանաստեղծականությամբ հագեցած տողեր, որ հնչում են նման բանաստեղծականությունից միանգամայն հեռու կերպարների շուրթերով: Կարելի է պատկերացնել մեծ բանաստեղծին «Գլորուսում», հոգնած ամենօրյա դրամատուրգիական աշխատանքից, Բլբլեյի կամ Քեմպի համար առավելագույն շահավետ դերեր ստեղծելու անհրաժեշտության շրջանակներում սեղմված և այդ շրջանակները փշրելիս, երբ նա «մաքսանենգորեն» որեւէ բանաստեղծական հատված էր ներմուծում պիեսի տեքստի մեջ: Հարկ կա՞ սասելու, որ հենց այդ «թերություն» շնորհիվ է Շեքսպիրն անմահ:

Մեծ բանաստեղծը, թերևս ինքն էլ այդ նկատելով, մեծ բանաստեղծներ է դարձրել իր ստեղծած կերպարներից շատերին: Նրա գրչի տակ այդպիսիք են դարձել ոչ միայն ահեղ զորավար Օթելլոն ու արյունարբու Մակբեթը, այլև պրիմիտիվ էնոբարբոսը, որ, նկարագրելով Կլեոպատրայի նավակը, անսպասելիորեն պլաստիկ արտահայտչականությամբ լի այնպիսի պատկեր է ստեղծում, որին կնախանձեք Ֆրանսիացի ամեն մի պառնասական, այլև վայրենի Կալիբանը, որ հարբած Ստեֆանոյին ու Տրինկուլոյին կախարդական կղզու մասին պատմելիս հանկարծ փոխարկվում է մեծ բանաստեղծի: Շեքսպիրը «հրաշքով» կարողանում է



բանաստեղծներ դարձնել նույնիսկ վարձու մարդասպաններին՝ «Ռիչարդ Երրորդում» ու «Մակբեթում»:

Իսկ Պոլոնիուսի խրատնե՞րը Լաերտին (արարված երկրորդ, տեսաբան առաջին). արդյո՞ք դրանք ցույց են տալիս խորամանկ պալատականի իսկական բնավորությունը: Այդ խրատներն ու հրահանգները կոմիկական տպավորություն են թողնում, որովհետև ասվում են բացահայտորեն ոչ տեղին. Լաերտն շտապում է նավ նստել, մինչդեռ հայրը կասեցնում է նրան բարոյախոսական ճառերով: Բայց փորձեք Պոլոնիուսի մենախոսությունը առանձնացնել պիեսից. կտեսնեք, որ այդ տողերը լի են ճշմարիտ արժանապատվությամբ ու իմաստությամբ: Պատահական չէ, որ Պոլոնիուսի մենախոսությունը, առանց նրա կերպարը հիշատակելու, այնքան հաճախ տպագրվում է անգլիական բազմաթիվ անթոլոգիաներում ու քրեստոմատիաներում: Հասկա Գերտրուդի պատմությունը Օֆելյայի մահվան մասին: Մի՞թե դա շատ է ներդաշնակում Գերտրուդի, կամ թեկուզ Օֆելյայի բնավորությանը: Եվ ի՞նչ դարմանալի պոեզիա...

Նույնը վերաբերում է և «Լինել, թե չլինել» մենախոսությանը: Այստեղ էլ Շեքսպիրը ազատություն է տվել իր հանճարին, և ստեղծվել է այս հանճարեղ մենախոսությունը: Շեքսպիր-բանաստեղծի շահերը բախման մեջ են մտել Շեքսպիր-դրամատուրգի շահերի հետ, և երեք հարյուրամյակից ավելի բանաստեղծը հաղթող է դուրս եկել: Բնագրից առանձնացված «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը փրիսոփայական քնարերգության փայլուն նմուշ է, իսկ պիեսի կառուցվածքի մեջ այն միանգամայն որոշակի դրամատուրգիական ֆունկցիաներ ունի: Այս ֆունկցիաների ուշադիր ուսումնասիրությունը մեզ հիմք չի տալիս ողբերգության հերոսին համարելու լալկան ու վհատ մի անձնավորություն, որ իր լալկանությամբ հանդերձ «պետք է մտածի» (կարծես չպետք է մտածեն Լիրը, Մակբեթը կամ մեկ ուրիշ պիեսի մեկ ուրիշ կերպար, ընթերցողն ու հանդիսականը), ինչպես նրան տեսնում են գրականագիտության և թատերական ասպարեզի շատ ու շատ մեկնաբաններ: Ցավոք, հակառակ մեծ բանաստեղծի դիտավորության, Կլավդիոսի և Պոլոնիուսի հետ մեկտեղ Համլետի խորամանկ քայլի զոհերն են դարձել նաև պարոն և ընկեր շեքսպիրագետներից շատերը:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1 Шекспировский сборник, 1961, М., էջ 70:

2 Նույն տեղում, էջ 70—71:

3 Р. З а р я н, Шекспир Адамяна, Айпетрат, Ереван, էջ 145:

4. М. Б. Урнов, Д. М. Урнов, Шекспир: его герой и его время, «Наука», М., 1964, № 146.
5. И. А. Аксенов, Шекспир, Гослитиздат, 1937.
6. Л. М. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки, «Искусство», 1960, № 437.
7. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленова, описанные им самим. 1931, № 357—358.
8. Шекспировский сборник, 1961, № 353.
9. Павел Антокольский, Шекспир (к 400-летию со дня рождения). «Юность», 1964, № 4, № 68.
10. Л. Ф. Макарьев, Монолог, Педагогический этюд. Записки Ленинградского театрального института. «Искусство», 1941, № 40—51.
11. А. Авикуст, Творчество Шекспира, Гослитиздат, М., № 299—300.
12. И. А. Аксенов, Елисаветинцы, «Центрифуга», М., 1916, № 209—211.