

ԱՐԵՎՅԱՆԻ ՁԵՍԱԴԱՅԱԾ ՀԱՄԼԵՏՈՐ

Եթե շեքսպիրյան ավանդները հայ թատրոնում հարյուր տարվա պատմություն ունեն, ապա դրա կեսը կապված է Հովհաննես Արեւյանի անվան հետ: Հիսուն տարի նա մարմնավորել, շունչ ու կենդանություն է տվել շեքսպիրյան կերպարներին: Եվ նորություն ասած չենք լինի, որ Արեւյանը հայ ազգային մեծ դերասան լինելուց, «Շիրվանզադեի թատրոնի» հիմնադիրը լինելուց բացի, Շեքսպիրի թատրոնի դերասան է եղել: Հայ թատրոնի սահմաններից հեռու, միջազգային թատերական կյանքում նա ճանաչման է արժանացել հենց շեքսպիրյան դերերի՝ Օթելլոյի և արքա Լիրի կատարմամբ: Իր այդ դերերով նա հանդես է եկել ոչ միայն Ասիայի ու Աֆրիկայի, Եվրոպայի ու Ամերիկայի թատերաբեմերում, այլև Շեքսպիրի հայրենիքում, ուր նա, որպես շեքսպիրյան թատրոնի դերասան, 1899 թվականի ամառը ուխտի է գնացել հանձարեղ թատերագրի դերերմանը:

Հովհաննես Արեւյանի բեմական հիսնամյա գործունեությունը կապված է շեքսպիրյան դրամատուրգիայի հետ: Ի դեպ, նրա գրչին են պատկանում «Օթելլոյի» թարգմանությունը (1896), ինչպես նաև «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» պիեսի թարգմանության փորձը, որ նա կատարել է 1925 թվականին Նյու-Յորքում, բեմադրության նպատակով:

1886 թվականին Արեւյանն ընդունվել է Թիֆլիսի հայ դերասանական մշտական խումբը: Առաջին դերը, որ նա խաղացել է այդ թատրոնում շեքսպիրյան դրամատուրգիայից, նույն բերի 6-ին, եղել է Էդգարը «Լիր արքայում»: Առաջին դերը և առաջին ծանոթությունը շեքսպիրյան դրամատուրգիայի հետ: Այնուհետև, այդ նույն թվականին նա կատարել է նույն բերի 17-ին՝ Կասիո «Օթելլոյում», դեկտեմբերի 1-ին՝ Առաջին դերասան «Համլետում» և 1887 թվականի փետրվարի 5-ին՝ Հորացիո «Համլետում»¹: Մեկ թատերաշրջանում շեքսպիրյան չորս դեր:

Սա աննախադեպ երևույթ է սկսնակ դերասանի կյանքում: Բոլոր այս դերերը նա խաղացել է Պետրոս Աղամյանի հետ: Մանավանդ էզդարի դերում, քսանմեկամյա դերասանն այնպիսի առաջադիմություն է ցույց տվել, որ ժամանակակիցների՝ Շիրվանդադերի, Հակոբ Հակոբյանի և ուրիշների վիպասությամբ, հանգիստասեները շերտ ընդունելությունն է գտել Աղամյանի Աբրա Լիրի կողքին, արժանացել Աղամյանի խրախուսանքին:

Շեքսպիրյան սեպերտուարից Արեւլանն այնուհետեւ խաղացել է. 1891-ի հոկտեմբերի 24-ին՝ Տրանիո «Անսանձի սանձահարման» մեջ, 1892-ի նոյեմբերի 23-ին՝ Բասանիո «Շալտկում»: Մեզ թվում է, սակայն, որ այս դերում (եթե ոչ դերում, զոնե պիեսում) առաջին անգամ նա պետք է հանդես եկած լինի 1889-ի դեկտեմբերի 2-ին Բարվում, որտեղ ինքը խումբ է սլահել: Այդ շրջանում նա հրավիրել էր Չմշկյան ամուսիններին, որոնք Գ. Տեր-Գալթյանի, Գ. Պարոն-Սարգսյանի, Վարդուհու, Փառանձեմի, Զարեհի, Վարդիթերի և ուրիշների հետ ներկայացրել են «Պեպո», «Էլի մեկ դո՛հ», «Շալտկո»: Չմշկյան-Պեպոյի հետ նա կատարել է Զիմդիմովի դերը: «Էլի մեկ դո՛հում», մինչ այդ՝ 1886 թվականին, խաղացել էր Միքայել: Միանգամայն բնական է, որ նա պետք է մասնակցած լինի և «Շալտկո» ներկայացմանը:

1896 թվականի հունվարի 25-ին Արեւլանն առաջին անգամ հանդես է եկել Օթելլոյի դերում: Նրա նոր դերակատարումներից են եղել՝ 1897-ի պեկտեմբերի 5-ին՝ Պետրուշիոն «Անսանձի սանձահարման» մեջ, 1905-ի մարտի 31-ին՝ Մարոբի իշխանը «Շալտկում» և վերջապես 1911-ի հունվարի 28-ին՝ արքա Լիրը:

Այսպիսով, Արեւլանը մասնակցել է շեքսպիրյան հինգ պիեսի բեմադրության, կատարելով տասը դեր: Եթե շեքսպիրյան դրամատուրգիայում առաջին անգամ նա հանդես է եկել 1886 թվականի նոյեմբերի 6-ին էզդարի դերով, ապա վերջին ելույթը վերաբերում է 1936 թվականի մարտի 12-ին Բարվում՝ «Աբրա Լիր» ռադիոբեմադրությանը: Այսպիսով, Արեւլանի ծառայությունը շեքսպիրյան դրամատուրգիային տևել է ուղիղ հիստուն տարի, կես դար, այնքան, ինչքան նա ծառայել է հայ թատրոնին:

Օթելլոն, որը նրա խաղացանկի ամենաներկարակյաց դերն է, խաղացել է բառասուն տարի, Աբրա Լիրը և Առաջին դերասանը՝ քսանհինգական:

1966 թվականին, Շեքսպիրի մահվան 350-ամյակին զուգահեռվում են՝ շեքսպիրյան դրամատուրգիայում Արեւլանի առաջին ելույթի 80-ամյակը, Օթելլոյի առաջին դերակատարության 70-ամյակը, Աբրա Լիրի կա-

տարման 55-ամյակը, շեքսպիրյան դրամատուրգիայում նրա վերջին ելույթի 30-ամյակը:

Արեւլանը շեքսպիրյան թատրոնի դերասան է դարձել ղլխավորապես երկու՝ Օթելլոյի և Արքա Լիրի ինքնատիպ դերակատարումներով: Եւ եթե Մակբեթ չի խաղացել, ապա փորձել է Համլետ խաղալ:

Արեւլանը՝ Համլետ: Գուցե տարօրինակ, բայց փաստ է, որ նա ցանկացել է Համլետ խաղալ, և այն էլ ոչ մեկ անգամ: Պարզվում է, որ այս դերը պատրաստելու փորձն էլ իր երկարամյա պատմութլւնն ունի նրա արտիստական կենսագրութլւն մեջ:

Ինչպես հայտնի է, «Համլետն» առաջին անգամ հայ թատրոնում բեմադրվել է 1880 թվականի նոյեմբերի 20-ին Թիֆլիսում, Սենեքերիմ Արծրունու թարգմանութլւմբ: Համլետի առաջին դերակատարը եղել է Պետրոս Ադամյանը: Արեւլանը, սակայն, նրա Համլետն առաջին անգամ տեսել է 1885 թվականի վերջերին Բաքվում, Գոնչարովի խմբում ուսուցիչն խաղալիս: Արեւլանը փոքրիկ դերով մասնակցել է Ադամյանի ինչպես այդ, այնպես էլ «Օթելլո» և «Ոճրագործի ընտանիքը» ներկայացումներին: Հաջորդ թատերաշրջանում նա արդեն խաղացել էր Ադամյանի հետ Թիֆլիսի հայ մշտական դերասանական խմբում, կատարելով Հորացիոյի և Առաջին դերասանի դերերը:

Եթե Ադամյանի օրոք, 1886 թվականին, այն էլ գավառական բեմում՝ Արմավիրում, Համլետ խաղալու մի անհաջող փորձ արեց Մաթևոս Ադամյանը միայն, ապա նրա մահից հետո մեկ տասնամյակ ոչ ոք չհամարձակվեց անհանգստացնել Ադամյանի հիշատակը: 1898-ի ամառն էլ Շուշում «Համլետից» հատվածներ խաղալու մի փորձ Գևորգ Պետրոսյանն արեց և դրանով սահմանափակվեց հայ դերասանների՝ Համլետ խաղալու մտադրութլւնը, մինչև որ 1901 թվականին հայ թատրոնում գրեթե միանգամից երևացին երեք Համլետ՝ Կարապետ Գալֆայան, Նիկողայոս Հովհաննիսյան և Օթելիայի քողի փոխարեն Դանեմարբալի իշխանի դաշույնը ձեռքն առած Սիրանուշը:

Ահա այս էր հայկական Համլետի վիճակը Ադամյանից հետո ընկած տասնամյակում, երբ Արեւլանը ևս մտադրվեց մոտենալու այդ դերին:

Համլետ խաղալու Արեւլանի միտքը միանգամից չի ծագել: Նա նախապատրաստվել է դրան և այն էլ՝ երկար ժամանակ:

1891 թվականից, Գևորգ Պետրոսյանի եռանդուն ջանքերի շնորհիւ, նորից կանոնավոր հունի մեջ էր մտել հայ թատրոնի առաջընթացը: Արեւլանը խմբի առաջատար ուժերից մեկն է եղել: 1891—1892 թատերաշրջ-

ջանը նա ավարտել էր 90 ուրլի աշխատավարձով և կես բեննֆիսով։ Թատերական կոմիտեի հետ նրա պայմանագրի ժամկետը լրացել էր 1892-ի ամսուր։ Հաջորդ թատերաշրջանում աշխատելու համար նա պահանջել է ավելացնել իր հասույթը։ Ըստ երևույթին, Արելյանի խնդրերը բավարարելու նպատակով է, որ իշխան Ամատունին խոստացել է նրան լրիվ բեննֆիս տալ, իսկ բեննֆիսին՝ Համլետ, իր այս գործունեության հետագա ընթացքի մասին Արելյանը տեղեկացրել է մեծ եղբորը՝ Ներսեսին, որն այդ ժամանակ ապրելիս է եղել Բաքվում։ Ներսեսն էլ իր հերթին Հովհաննեսի աշխատանքների մասին գրել է Շվեդիայում բուժվող եղբորը, Ալեքսանդրին։ 1892 թվականի օգոստոսի 23/24-ին, Ալեքսանդրին գրած Ներսեսի նամակից տեղեկանում ենք, որ «Հովհաննեսը 90 ու 1/2 բեննֆիսով վերջացրել է Կոմիտեի հետ իշխան Ամատունին նրան տալ է, որ յուր բեննֆիսին անպատճառ Համլետ պիտի խաղա։ Իմ կարծիքով քիչ վաղ է նրան Համլետի դժվարագույն դերը խաղալու»²։

Թեև Ներսեսը գտել է, որ դեռևս վաղ է Հովհաննեսին Համլետ խաղալը, բայց նա աշխատել է անել ամեն հնարավորը, որպեսզի կարողանա նպաստել եղբոր ցանկությունն իրագործմանը։ Դրա համար ն. Կետչերի ռուսերեն արձակ թարգմանությունից նա սկսել է թարգմանել հատկապես Համլետի դերը, որպեսզի թարգմանածը մաս-մաս ուղարկելով շուտ հասցրնի Հովհաննեսին և գրանով նա հնարավորություն ունենա ուսումնասիրելու դերը։

Նորայրների միջև այս մանրամասնությունները բացահայտող նամակագրությունը տևել է մինչև 1892-ի օգոստոս ամիսը։ Ինչպես նամակի շարունակությունից է պարզվում, օգոստոսին նա ոչ միայն սկսել է թարգմանություն գործը, այլև մինչև 23-ը գրեթե ավարտել է առաջին գործողության թարգմանությունը։ Այդպես էլ նա գրել է Ալեքսանդրին. «Ես նորա համար սկսել եմ թարգմանել հատկապես Համլետի դերը Կետչերից առաջին գործողությունը վաղը գուցե վերջացնեմ և խելույն պիտի ուղարկեմ Հովհաննեսին, որպեսզի ժամանակ ունենա մաս-մաս գոնե ուսումնասիրելու այս դերը»³։

Մեկ հայտնի չէ, վերջացրե՞լ է արդյոք Ներսեսն իր այդ թարգմանությունը, թե ոչ։ Թարգմանության բնագավառում դա նրա առաջին փորձը չի եղել և ոչ էլ վերջինը։ Անգլերենից, ֆրանսերենից, ռուսերենից նա կատարել է մի շարք թարգմանություններ, որոնց մի մասը բեմ է բարձրացել Հովհաննեսի ջանքերով։ Դրանցից 1891-ին բեմադրվել են և է. Հալեի և է. Սկրիբի «Հերուհին», Վ. Դյալենկովի «Ժամանակակից սե-

րը», ներսես Աբելյանի գրչին է պատկանում և «Մակեթի» թարգմանությունն անգլերենից (մեզ է հասել առաջին գործողությունը):

Հայտնի չեն նաև, թե հետագա ինչ բախտի են արժանացել ներսեսի թարգմանությունը և Աբելյանի դերակատարությունը: Հավաստի է, սակայն, երկու հանգամանք: Առաջինը, որ ներսեսի աշխատանքից պահպանվել և մեզ է հասել Համլետի և մոր տեսարանի՝ այսինքն, երրորդ արարվածի չորրորդ տեսարանի թարգմանությունը: Եվ երկրորդ՝ ներսեսի այդ թարգմանությամբ Հովհաննեսը ցանկացել է Համլետ խաղալ «Քինի» հինգերորդ գործողությունում: «Քինի» վերջին գործողության մեջ Համլետ, Օթելլո, կամ այլ նշանավոր դեր խաղալը տարածված սովորություն է թատերական կյանքում: Մեղանում, օրինակ, «Քինի» մեջ Համլետ խաղացողներից են եղել Պ. Աղամյանը, Ա. Շահխաթունին, Հ. Ոսկանյանը:

Իր Համլետին հասնելու համար Աբելյանը ևս զնացել է այդ ճանապարհով: Նա ծանոթացել է Համլետի դերակատարների կյանքին ու ստեղծագործությանը, «Համլետի» շուրջը եղած գրականությանը:

Աբելյանի արխիվում պահվում է նրա Համլետի դերի շապիկը (կազմը), որի վրա գրված է. «Համլետի դերը, թար. Ն. Աբելյանի»⁴, և ուրիշ ոչինչ: Դժբախտաբար, չի պահպանվել ներսը՝ դերը: Այս դեր չպարունակող դերի կազմը, սակայն, հետաքրքիր փաստաթուղթ է Համլետի նկատմամբ Աբելյանի վերաբերմունքի մասին: Ինչ-որ ոռոսական մի հրատարակությունից Աբելյանը հավաքել է Համլետի ճանաչում գտած դերակատարների նկարներ, կտրել և փակցրել է այդ շապիկի ներսից: Եվ քանի որ Աղամյանին նա դասել է այդ մեծությունների շարքը, իսկ նրա նկարն այն ժամանակ դեռ մամուլում տարածում չէր գտել, ապա դրել է իր վարպետի լուսանկարը: Հետագայում, Աղամյանով հետաքրքրված մեկը ցանկացել է պոկել այդտեղից նրա նկարը և պատռել է: Իսկ ովքե՞ր են եղել Համլետի մյուս հռչակավոր դերակատարները, որոնց նկարները հավաքել է նա: Դրանք են՝ XVII—XIX դարերի ականավոր դերասաններ Դավիդ Գարրիկը, Չարլզ Ալբերտ Ֆրեդերիկ, Վիլյամ Չարլզ Մեկրեդին, Բիր-Բոմ-Տրին, Մունե Սյուլլին, Չարլզ Քինը, Թոմաս Բեթտերտոնը:

Ինչպես տեսնում ենք, Համլետ խաղալու համար Աբելյանն էլ միանգամից չի դիմել այդ ողբերգությանը: Նա այդ բարձրությանը ցանկացել է հասնել աստիճանաբար՝ ներկայացման մեջ ներկայացում խաղալու ճանապարհով:

Աբելյանը սովորություն է ունեցել (նույնն էլ ուրիշներին է սովորեցրել) իր ձեռքով արտագրելու իր դերը: Արտագրման այդ միջոցը, իր իսկ

լեզվով տառծ, աչքի հիշողութիւնը՝ նրան հնարավորութիւն է տվել դշուրացնել տեքստի ընկալումն ու արագ յորացումը: Այդ սկզբունքով էլ նա արտագրել է Քինի գերբը: Հետաքրքրականն այն է, որ նա փոխանակ առաջին գործողութիւնից սկսելու, նախ արտագրել է հինգերորդ գործողութիւնն տեքստը, ապա՝ առաջինից չորրորդ գործողութիւնները: Ինչպես վերն ասվեց, հինգերորդում պետք է խաղաղվիւր Համլետի և մոր տեսարանը: Այդպես էլ գրել է. «Հինգերորդ գործողութիւնն փոխարեն Համլետից «մոր տեսարանը»: Համլետի գերբը ներք. Արեւլանի թարգմանութիւնն է»⁵¹:

Այս տողերից պետք է ընդունել, որ դա 1892 թվականին Կետչերից կատարած ներսես Արեւլանի թարգմանութիւնն է: Եւ Եթէ Ալեքսանդրին գրած նամակում ներսեսն ընդգծել է, թէ ինքը թարգմանել է հատկապես Համլետի գերբը, ապա այստեղ թարգմանված է գրեթէ առաջին արարվածը ընդհուպ ուրվականի հետաձուլը:

Վերահիշյալ այս ծանոթութիւնից հետո Արեւլանը գրել է. «Համլետ». թարգմ. սենյակը: Գործ. III, տեսարան 4-րդ»: Սրանից հետո նա տվել է բեմական գրվածքի հատակագիծը: Բեմի ձախ առաջամասում նա նկարել է սփռողով ծածկած բարակ ոտներով քառակուսի սեղան: Նրա մոտ՝ պատի տակ գրված է հաստ, ծանրադիր բազկաթոռ, որի վերին թաղանթն մասը սկացել է. դահաթոռի առջև գրված է կարճ ոտներով փոքրիկ, փափուկ աթոռ՝ ոտքերի համար: Գահաթոռի մոտ պատից կախված է թագավորի շրջանակով դիմանկարը, թագը զլխին: Դիմացի պատին՝ երկու կողմից վարագույրներ են կախված: Վարագույրները հետ են քաշված և կապերով ամրացված պատին: Աջակողմյան պատի կենտրոնում ամբողջ երկայնքով, վերից վար գորգ է կախված: Այդ գորգի ետևում պետք է թաքնվի Պոլոնիոսը: Բեմի ձախ անկյունում, հատակագծից առաջ, նա նկարել է մի քառակուսի և ներսում գրել՝ Մեւլիլ: Աջ մասում նկարած համանման քառակուսի մեջ գրել է Կոմս, Կոմսուհի, Սոմեր: Այս անունները «Քինի» գործող անձերից էին: Բեմի առաջին դռնում՝ կենտրոնում նա նկարել է մի քառակուսի, շմռանալով և հուշարարի խցիկը: Բերես մտադիր է եղել սա էլ օգտագործել:

Քինի գերբում նախապես Համլետի տեքստն արտագրելը, բեմադրութիւնն այս հատակագիծը պերճախոս վիպալութիւնն են այն բանի, որ Արեւլանի համար ամենակարևորը այդ տեսարանը ներկայացնելն է եղել: Սակայն, չգիտես ինչու, Համլետի տեքստի վրա նա ոչ մի խնդիր չի նշել: Մինչդեռ Քինի գերբում լուսանցքներում նա բավականին նշումներ է կատարել մատիտով, ինչպես խնդիրների, այնպես էլ բեմական ռեկվիզիտի

մասին: Այսպես, օրինակ, հենց սկզբից Քինն ասում է. «Միլեդի... Միլորդ, կհամարձակիմ հուսալ, որ դուք կներեք նամակիս և վարմունքիս հակասությունը»: Այս նախադասության դիմաց լուսանցքում նա գրել է. «Գլուխ է տալիս ձախ, հետո՝ աջ»: Հաջորդ նախադասության դիմաց, ուր նա պատմում է. «Մի անսպասելի դիպված իսպառ փոխեց իմ դիտավորությունները» և այլն — ավելացրել է. «Չափազանց քաղաքավարի»: Կամ թե՛ հրորդ գործողության մեջ որպես ռեմարկ փակագծում նշված է. «Մտնում է»: Արեւյանն ավելացրել է «Միջի դռնից մտնում է և նստում խորքում»:

Լուսանցքներում կատարած այս և ուրիշ նշումները ցույց են տալիս, թե նա ինչպիսի լրջությամբ է վերաբերվել ոչ միայն դեպի Համլետի, այլև Քինի դերը, որի միջոցով նա պետք է մարմնավորեր առաջինը: Բայց և այնպես այդքան նախապատրաստական աշխատանքից հետո երբ՝ է նա Բին խաղացել և «Քինի» մեջ էլ՝ Համլետ: Եվ խաղացել է արդյոք: Քինի դերի վրա Արեւյանը գրել է. «Քին: Կոմեդիա 5 գործ. Ա. Դյումայի, Թարգմանություն Ավալանի: Քինի դերը իմ նպաստիս: Սկսեցի գրել նոյեմբ. 30-ից»: Քիչ ներքև նա բերել է այս տողերը.

„Кин-пылкий характер“, գրա տակ՝ „Гелзит“⁶.

Թվական և ոչ մի տվյալ, բացի նոյեմբերի 30-ից :

Ալեքսանդրին գրած ներսեսի նամակից պարզ էր, որ 1892 թվականի օգոստոսին նա սկսել էր Թարգմանել «Համլետի» առաջին գործողությունը: Եթե նա իր խոստման համաձայն դերն արագ Թարգմանել և ուղարկել է Հովհաննեսին, հնարավոր է, որ խոսքը նույն թվականի նոյեմբերին է վերաբերում: 1893-ի ամռանը Արեւյանը շրջագայության է դուրս եկել դեպի Աստրախան, Հյուսիսային Կովկասի և Անդրկովկասի զանազան քաղաքներ: Եթե այդ շրջագայությունների ժամանակ որևէ վայրում Արեւյանը չի խաղացել Քինի դերը, ապա մնում է ենթադրել, որ նա առհասարակ այդ դերը չի խաղացել: Հայտնի է, որ 1893 թվականին «Քինը» բեմադրվել է Թիֆլիսում: Բայց այդ բեմադրության Քինի դերակատարը եղել է Գեորգ Պետրոսյանը, իսկ Արեւյանը՝ սոսկ ներկայացման մասնակից: Քինն այնպիսի դեր չէ, որ անուշադրության մատնվեր մամուլի և քննադատության կողմից: Նշանակում է, չնայած իր ջանքերին, Արեւյանին չի հաջողվել Քին խաղալ: «Քինի» մեջ էլ՝ Համլետ խաղալ: Այսպիսով՝ նրա Համլետ խաղալու առաջին փորձը չի հասել ցանկալի նպատակի: Արեւյանը Համլետ չի խաղացել:

Համբլետ խաղալու ցանկությունն Արեւյանի մոտ դեռ չէր մտնել, երբ 1894 թվականին Թիֆլիսում լույս է տեսել «Համբլետի» մի նոր թարգմանություն (գրաքննության թույլտվությունը հունիսի 22-ին)։ Դա շեքսպիրյան պիեսների շարքից Հովհաննես Մասեհյանի կատարած թարգմանության անդրանիկ ապագրությունն էր։ Մինչ այդ, 1889 թվականին, Թիֆլիսում հրատարակվել էր Սենեքերիմ Արծրունու 1880 թվականին կատարած թարգմանությունը։ Այդ թարգմանությունը ծանոթ է եղել Արեւյանին։ Դրանով է նա Աղամյան-Համբլետի հետ Հորացիո և Առաջին գերասան խաղացել 1886 թվականին։ Սակայն մի քանի թարգմանություններից 23 օրում Արծրունու կատարած թարգմանությունը դոհացում չի տվել նրա պահանջներին։ Առաջնությունը նա տվել է Մասեհյանի՝ բնագրից կատարած թարգմանությանը։

Թե ինչքան ժամանակ էր անցել Մասեհյանի թարգմանությունը լույս տեսնելուց հետո, հայտնի չէ, բայց Արեւյանի ըմբոստ ոգին նորից ծառս է եղել Համբլետ խաղալու Քինի միջոցով Համբլետին հասնելու անհաջող փորձը նրան չի բնկնել և նա որոշել է ինչ էլ լինի խաղալ այդ դերը, իհարկե՝ Մասեհյանի թարգմանությամբ։

Ձեռքի տակ ունենալով «Համբլետի» 1894 թվականի Մասեհյանի թարգմանությունը, Արեւյանը մի անգամ չէ որ անդրադարձել է նրա բեմագրությանը։ Նա երկու անգամ դերադաշխում է կատարել, երկու անգամ կրճատումներ՝ մատիտով և թանաքով։ Վերջին հանդամանքը ապացուցում է, որ նա հետևողականորեն դրադվել է այդ պիեսով։

Պիեսում կրճատումներ կատարելուց բացի Արեւյանը միջամտել է թարգմանությանը և խմբադրական որոշ աշխատանքներ կատարել։ Նրա կատարած թարգմանական և խմբադրական հավելումները ցույց են տալիս, որ, ելնելով իր բեմական փորձից ու զգացողությունից, Արեւյանն աշխատել է մատչելի դարձնել տեքստը, երբեմն սեղմել նախադասությունը, երբեմն ընդարձակել։

Նա ձեռքի տակ ունեցել է «Համբլետի» ռուսական հրատարակությունը։ Այդ հրատարակությունը, մեր կարծիքով, եղել է Շեքսպիրի երկերի լիակատար ժողովածուի երրորդ հատորը, որը երրորդ հրատարակությամբ լույս է տեսել 1880 թվականին Պետերբուրգում։ Հատորի մեջ մտել են «Ռոմեո և Զուլիետ», «Թիմոն Աթենացի», «Հուլիոս Կեսար», «Մակբեթ», «Համբլետ», «Արքա Լիր», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Օթելլո», «Յիմբելին», «Պերդիլիս» պիեսները, ինչպես և սոնետներ ու պոեմներ։ Ամենայն հավանականությամբ Արեւյանն այդ գրքով է ծանոթացել շեքս-

պիւրյան գլուխգործոցներին և թարգմանել «Օթելլոն» Պ. Վեյնբերգի թարգմանութիւնից:

Որ Արեւլանի ձեռքի տակ եղել է Համլետի ուսերին օրինակ, որով նա համեմատութիւններ է կատարել և ուղղումներ մտցրել, անկասկած է: Համոզվելու համար բերենք մի օրինակ: «Համլետի» 1894 թվականի հրատարակութեան մեջ առաջին արարվածի առաջին տեսարանում, երբ Ֆրանցիսկոն հերթապահութիւնը հանձնելով Բեռնարդոյին, բարի գիշեր է մաղթում նրան, միացվել են Ֆրանցիսկոյի և Մարցելլոսի տեքստերը: Ստացվել է այսպես.

Ֆրանցիսկո

Դե՛հ, գիշեր բարի:

Օ՛, երթաս բարով, դու պարկեշտ զինվոր:

Քեզ ո՛վ արձակեց:

Այստեղ «Օ՛, երթաս բարով»-ից առաջ լուսանցքում Արեւլանը մատիտով ավելացրել է. «Մարս.—» որպէս Մարցելլոսի տեքստ: Արեւլանը թերեւ առաջինն է, որ ուշադրութիւն է դարձրել դրա վրա և ուղղում կատարել:

Արեւլանն առավելապէս միջամտել է առաջին և երկրորդ արարվածներին: Առաջինի մեջ՝ հատկապէս շորրորդ տեսարանում: Նա ուշադրութիւն է դարձրել հոր ուրվականի և մոր տեսարաններին: Տեքստի առանձին տողերից բառեր կրճատելով՝ նա միացումներ է կատարել, բայց այնպէս, որ չխաթարվի տեքստի իմաստը: Այդ կարգի օրինակներն ամբողջութեամբ մեջբերելու անհրաժեշտութիւն չկա: Բավականանա՞նք մի քանի բնորոշ օրինակներով միայն, ցույց տալու համար նրա մոտեցումը կրճատումների, թարգմանութեան և դերասանական խնդիրների պարզաբանման հանդեպ, որ նա դրել է իր առաջ իբրև Համլետի դերակատար:

Ա) Կրճատումների մասին

«Համլետի» առաջին հրատարակութեան (1894) մեջ գրված է.

Համլետ

Թըվում, տիկին. ահ, ո՛չ. իրո՛ք այդպէս է:

Ես «թըվում» չգիտեմ: Ոհ, բարի մայր իմ,

Ոչ քե թանաքի գույն այս իմ վերարկուս,

Ոչ էլ սովորական սուգի սեւերը,

Ոչ հեացող կուրծքի բռնազրոս շունչը,

Ոչ էլ հորդառատ աչքերի գետը

Եվ ոչ հյուծված դեմքի հալումաշ տիպը,
Յալի բոլոր ձևեր, կերպեր, ցույցները,
Կարող են տնխարդախ հայտնել ներքինը... և այլն:

Արևելյանն աշտեղից կրճատել է երրորդ տողի «թև»-ն, չորրորդ տողի «էլ»-ը, իսկ վեցերորդ տողի «էլ»-ը կրճատել, հետո վերականգնել է: Որպես խրթին, մանվածապատ տողեր նա ջնջել է յոթերորդ և ութերորդ տողերը: Առաջին հրատարակությունը երկրորդի (1921) հետ համեմատելուց հետո տեսնում ենք Արևելյանի միջամտության իրավացիությունը: Հատկապես այն տեղերում, ուր նա կրճատումներ է արել, միանգամայն այլ սրակ են ստացել Մասեհյանի վերջին հրատարակության մեջ: Ահա այդ տողերը.

Համկետ

Թրվում, ոչ տիկին, այլ է, չդիտեմ «թրվումն» ինչ բան է:
Ոչ մեկանագույն վերարկուս միայն, սիրելի մայր իմ,
Ոչ հանդիսավոր սև հանդերձները,
Ոչ բուռն շունչի հողմային հերք
Եվ ոչ աչքերի հորդաճառ գետը,
Ոչ էլ երեսի վշտաճար տեսքը,
Կսկիծի բոլոր ձև ու կերպերի, նշանների հետ
Կարող են երբևր հարազատորեն ներքինս հայտնել... և այլն:

Ինչպես տեսնում ենք, վերանայելուց և տողերն ավելի շեշտակի դարձնելուց հետո Մասեհյանն էլ հրաժարվել է «թև»-ից ու «էլ»-ից, պահպանելով միայն վերջին «էլ»-ը որի պահել-չպահելու վրա տատանվել է Արևելյանը: Հիմնովին վերակառուցվել և հստակություն են մտցվել նաև կրճատված տողերի մեջ: Եթե առաջ տպված էր.

Եվ ոչ հյուծված դեմքի հալումաշ տիպը,
Յալի բոլոր ձևեր, կերպեր, ցույցները...

ապա այս գեպրում դարձել է.

Ոչ էլ երեսի վշտաճար տեսքը,
Կսկիծի բոլոր ձև ու կերպերի, նշանների հետ:

Ինչպիսի տարբերություն: Եթե Արևելյանն այս օրինակով կամենար Համկետ խաղալ, կարծում ենք, որ չէր կրճատի այս տողերը:

Այս և մյուս կրճատումներն առհասարակ գրչի մի հարվածով չի արել

Արեւելանը: Նա մտածել է դրանց մասին, փնտրել, որոնք է առավել իմաստալից հոմանիշը, սահուն արտաբերվողը, բայց այնպես, որ պահպանվի և՛ տեքստի իմաստը, և՛ գործողության օրգանական շարունակությունը: Ահա, օրինակ, նրան մտահոգած մի հատված առաջին գործողության երկրորդ տեսարանից: Այնտեղ, երբ թագավորի և թագուհու դուրս գնալուց հետո Համլետն արտասանում է. «Ախ երանի՜ այս պինդ...» բառերով սկսվող մենախոսությունը, առաջին հրատարակության մեջ տրված է.

Վա՛հ, ինքը՛, նույն ինքը՛. երկի՛նք: Մի գազան,
Մի անբան գազան իսկ ավելի կողբար:
Նա՛, կի՛ն իմ հորեղբոր, իմ հորը՛ս եղբոր.
Բայց հորս չէր նման, որքան որ չեմ ես
Հերկուպեսին նման: Մեկ ամի՛ս միայն:

Այս տողերը նախապես կրճատելով նա թողել է.

Մի գազան,
Մի անբան գազան իսկ ավելի կողբար:
Մեկ ամի՛ս միայն:

Սակայն շփամաձայնելով դրան, նա ընտրել է մի նոր տարբերակ.

Վա՛հ, ի՛նքը, նույն ինքը՛. երկի՛նք: Մի գազան,
Մի անբան գազան իսկ ավելի կողբար:
Նա՛, կի՛ն իմ հորեղբոր,
Մեկ ամի՛ս միայն:

Նման խտացումներ նա կատարել է նաև երրորդ արարվածի երկրորդ տեսարանում, բեմական թագավորի և թագուհու տեքստերում: Ահա այդ օրինակը.

Բեմական թագավորը
Ես հավատում եմ, թե արդ անկեղծ եմ
Քո ասածները:
Բայց ա՛յնքան հաճախ մենք բեկանում ենք
Մեր նվաճածները (կրճատել է 20 տող):
Որ մեր բաղդի հետ նույնիսկ մեր սերը
Իսկույն փոխվում է (կրճատել է 24 տող):
Դու արդ խորհում ես, որ չես լինելու

Մի երկրորդի կին.

Մեռնում են մարերդ, երբ որ մեռած է

Քո տերը նախկին:

Բնական քաղունին

Թող որ երկիրն ինձ սնունդ չտա

Եվ երկինքը՝ լույս,

Գիշեր ու ցերեկ հաճույք և հանգիստ

Չբտան խղճավույս (կրճատել է 10 տող):

Թե այրի լինիմ ե կրկին ցանկամ

Նոր ամուսնությամ:

Ահա այն բոլոր ապրումների հանրագումարը, ինչ պետք էր պարզել Համլետին՝ հոր հարցումը և մոր պատասխանը: Դրա ճշմարտությունն ստուգելու նպատակով է, որ նա ստեղծում է «միան թափարդի» տեսարանը: Այդքանը բավական էր Աբելյանի Համլետի համար, որ նա ստանար իրեն հուզող հարցի պատասխանը:

Ահա կրճատման մի այլ հետաքրքիր օրինակ: Չորրորդ արարվածի հինգերորդ տեսարանում, երբ Լաերտը խուժելով պալատ է մտնում, բոլորն ահ ու սարսափի մեջ են: Նման պայմաններում ինչպե՞ս կարելի է երկար-բարակ դատողություններ անել: Պետք է վտանգի առաջն առնել: Ու այստեղ, գործողության ընթացքն արագացնելու նպատակով, Աբելյանը գրեթե երկու էջը կրճատել դարձրել է մի քանի պարբերություն, որով ամեն ինչ պարզվում է: Ահա կրճատումից հետո մնացած տեքստը:

Թաղունի

Վայ, ի՞նչ ձայն է այս: (Կրճատել է թագավորի, պալատականի և թագուհու հաջորդ խոսքերը)

Թագավոր

Դո՛ւնիր ջարդվեցան: (Մտնում են Լաերտը և ուրիշներ)

Լաերտ

Ո՛ւր է այդ արքան:

— Ամենեղ, պարոններ, դուրսը սպասեք: (Կրճատել է տեքստը և միացրել Լաերտի հաջորդ պարբերությունը)

— Պահպանեցեք դուռը: Ո՛վ դու ստոր արքա

Տուր ինձ իմ հայրս:

Թագավոր

Հանդարտ կերպով, Հանրապետություն

Լաբրա

Արյանս այն կաթիլը, որ հանդարտ լինի,

Անունս կկենքս պոռնիկի որդի:

Այստեղ հիշատակված և չհիշատակված բազմաթիվ կրճատումների առկայությունը, այնուամենայնիվ, կասկածի տեղ է թողել: Ինչո՞ւ ամբողջ պիեսն այդ վիճակում չէ, ինչո՞ւ այնքան երկար պարբերություններ, մենախոսություններ չեն արժանացել նրա ուշադրությանը, վերաբերմունքին: Եթե կրճատումները վերաբերեին լուկ Համլետի դերին, ապա կարելի էր ենթադրել, որ նա մտադիր է եղել հատվածներ ներկայացնել: Բայց դրանք վերաբերում են գրեթե բոլոր դերերին, կնշանակե և ամբողջ պիեսին: Ինչպես պիեսը, այնպես էլ Համլետի դերը Աբելյանը լիովին չի մշակել: Կրճատման և տեքստի վրա աշխատելու հետքեր չկան շատ տեսարաններում: Զգացվում է, որ նա կրճատել է առաջին արարվածի առաջին և երկրորդ արարվածի առաջին տեսարանները: Շատ աննշան միջամտություններ է արել երկրորդ արարվածի երկրորդ տեսարանում: Երրորդ արարվածի առաջին տեսարանում նշել է մի խնդիր միայն, երկրորդ տեսարանում կրճատել բեմական թագավորի և թագուհու տեքստի մի մասը, իսկ երրորդում ոչ մի միջամտություն չի կատարել: Զորրորդ արարվածից նա կրճատել է առաջին, չորրորդ և վեցերորդ տեսարանները: Հինգերորդ արարվածում բացի ներկայացման վերջը նշելուց, ուրիշ ոչ մի նշում չի արել: Ըստ այդ կրճատման՝ ներկայացումը պետք է վերջանար Համլետի մահից հետո, Հորացիոյի հետևյալ խոսքերով.

Մի աղնի՜վ սիրտ պայթեց:— Մնաս բարե, քաղցր իշխան,
եվ հրեշտակաց խմբեր երգեն քեզ ի հանգիստ:

Չնայած պիեսի վրա Աբելյանի թափած այսքան ջանքերին, այնուամենայնիվ, նրա աշխատանքը չի ավարտվել, մնացել է թերի:

Բ) Թարգմանությունների մասին

Տեքստի հարադատության և հնչեղության համար Աբելյանը մի շարք ուղղումներ ու լրացումներ է արել թարգմանության մեջ: Բացի առանձին բառերի փոփոխությունից, նա վերակառուցել է նաև տողեր ու արտահայտություններ: Մի կողմ թողնելով մանր շտկումները, նշենք մի երկու միջամտություն:

Առաջին արարվածի երկրորդ տեսարանում Համլետը, մնալով մե-
նակ, ասում է.

Ախ երանի՜ այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը
Հալվեր, լուծվեր կաղմից, փոխարկվեր ցողի...

Իսկ երկու տող հետո տպված

Ո՛հ, աստված իմ, աստված, ի՞նչպես տաղտկալի,
Ունայն, անհամ, անշահ են թվում աչքիս...

տողերին միջամտելուց հետո ստացվել է հետևյալը՝

Ախ երանի՜ այս պինդ, չափազանց պինդ մարմինը,
որ կաշկանդում է հոգիս
Հալվեր, լուծվեր կաղմից և ցող դառնար.
Ո՛հ, աստված իմ, աստված, ի՞նչպես տաղտկալի, դարձելի,
Ունայն թվում են աչքիս:

Վերջին տողի առաջին ձևը եղել է՝ «Ունայն են թվում աչքիս»: Հետո՝
առաջ բերած «են»-ը ջնջել, նորից հետ է՝ տարել: Վերջին այս երկու տողը
արմատական վերակառուցման է ենթարկել և ինքը՝ Մասեհյանը: Ահա
երկրորդ հրատարակության այդ տեսքեր.

Աստված իմ, աստված,

Ինչպե՞ս տաղտկալի, անհամ ու տափակ, փուչ են թվում ինձ...

Այդ նույն տեսարանում Համլետն ասում է Հորացիոյին.

Խնայություն, Հորացիո, խնայություն էր այդ:

Արելյանն այն դարձրել է.

Տնտեսություն, Հորացիո, տնտեսություն:

Մասեհյանի երկրորդ բարեփոխությունից հետո ստացվել է՝

Խրնայողություն, խրնայողություն, Հորացիո:

Այստեղ ևս Արելյանի նախընտրած ձևը համապատասխանում է Մա-
սեհյանի վերջին թարգմանությանը:

Դարձյալ նույն տեսարանում, երբ Հորացիոն պատմում է ուրվականի
մասին, Համլետը բացականչում է. «Հրաշալի՜ բան է»: Արելյանն այն
փոխել, դարձրել է՝ «Հրաշք է սա»: Երկրորդ հրատարակության մեջ այդ
խոսքերն ստացել են՝ «Շատ տարօրինակ» ձևը: Արելյանի թարգմանու-
թյունը մոտ է երկրորդին և ճշմարիտը դա է: Հրաշք է կատարվել, շե-

դած, տարօրինակ բան՝ թագավորի ուրվականն է երևացել: Ի՞նչ հրաշալի բան կա այդտեղ հորը կորցրած Համլետի համար:

«Համլետի» մեջ կատարած ուղղումներն ու լրացումները առավելապես զգալի են երրորդ արարվածի շորրորդ տեսարանում: Սա վկայում է այն բացառիկ հետաքրքրությունը, որ նա ցուցաբերել է դեպի Համլետի կերպարը, նրա հոգեբանությունն և բացահայտմանը: Բերենք մի քանի բնորոշ օրինակ:

Պոլոնիուսի մահից հետո տեքստում այսպիսի տող կա. «Քեզ մեկի տեղ առի, որ բարձր է քեզնից»: Արելյանն «առի» ձևը փոխել է՝ «Քեզ մեկի տեղ ընդունեցի»: Այդպես է վարվել և Մասեհյանը երկրորդ հրատարակության ժամանակ, գրելով՝ «Քեզնից մեծի տեղ ենթադրեցի քեզ»: Ընդունել ու ենթադրել տվյալ դեպքում նույն իմաստն են արտահայտում:

Այդ նույն տեքստում Համլետը մորն ասում է. «Սուս, նստիր տեղդ»: Արելյանը «սուս»-ը դարձրել է «հանդարտ»: «Հանդարտ կաց, նստիր» ձևն է ընդունել և Մասեհյանը: Կամ թե Համլետն ասում է.

Եվ եթե անիծված սովորությունը

Զե քարացրած նորան, այնպես պնդացրած,

Որ ամեն զգացման անթափանց է այլևս:

Բավականին մանվածապատ այս արտահայտությունը մտահոգել է Արելյանին և եթե որոշ բան հաջողվել է պարզեցնել, այնուամենայնիվ, նրա մոտ էլ սահուն չի ստացվել: Բայց նա որոնել է արտահայտիչ ձևը, դտել, ուստի կատարել է հետևյալ փոփոխությունը:

Եվ հրեշային սովորությունը

Քարացրած չլինի նորան, այնպես

Որ ամեն զգացման անթափանց մնա:

Վերջին բառի տեղ նախապես նա գրել է «լինի», հետո ջնջել, դարձրել է «մնա»: Այս պարբերությունը բոլորովին նոր որակ է ստացել Մասեհյանի մոտ, դառնալով՝

Եթե անիծյալ սովորությունը

Պղնձացրած չլինի նրան

Եվ թումբ ու սլատենշ դարձրած ամեն զգացմունքի դեմ:

Համլետի այն տեքստում, երբ նա մորն ասում է «նայիր այս պատկերին, և սորան նայիր» և այլն, մի այսպիսի տող կա. «Քանզի քո հա-

սակում արշան ավլունը» Արելյանը «հաստակում»-ը դարձրել է «տարի-
քում» Այդպես է վարվել և թարգմանիչը երկրորդ հրատարակությունում
«քո տարիքի մեջ»:

Համլետի մի ալ խոսքում, որ սկսվում է «Օ, ոչ, բայց ապրել դարձ
քրտինքի մեջ» տողով, «Օ, ոչ, բայց» ժխտական և անորոշ ալզ ձևը նա
դարձրել է հարցական. «Մի՞թե կարելի է» Հարցական ձևն է պահել և
Մասեհյանը, գրելով. «եվ ի՞նչ» Ահա և մի վերջին օրինակ: Ուրվականի
հեռանալուց հետո, Համլետը պատվիրում է մորը շմտնել հորեղբոր ան-
կողինը, ասելով,

Օ՛հ, ձգիր քեզանից վարակված մասը
եվ ապրիր մյուս կեսով, ավելի մաքուր:
Բարի գիշեր:
Բայց ո՛հ, մի՛ մտնիր հորեղբորս մահիճը:

Արելյանն այստեղ տեքստային այնպիսի փոփոխություններ է կա-
տարել, որոնք ասես թե լսել և հաշվի է առել թարգմանիչը: Ահա Արել-
յանի ուղղած տեքստը:

Օ՛հ, մի կողմ նետե նորա վատթար մասը
եվ ապրիր մյուս կեսով, ավելի մաքուր:
Բարի գիշեր:
Բայց ո՛հ, մի՛ մտնիր հորեղբորս անկողինը:

Ահա և Մասեհյանի վերջնական տեքստը.

Դեն ձգիր քեզնից ներս վատ կեսը,
եվ մյուս կիսովը մաքուր կլանք վարիք:
Բարի գիշեր քեզ:
Բայց հորեղբորս դարձ անկողինը մի՛ մտիր կրկին:

Ինչպես նախորդ օրինակներում, այնպես էլ այստեղ, Արելյանի կա-
տարած բազմաթիվ ուղղումներն արդարացրել են իրենց: Դրանց ղգալի
մասն իրենց արտացոլումն են գտել «Համլետի» երկրորդ հրատարակու-
թյունում, իսկ առանձին բառեր նույնությամբ տեղ գտել երկուսի մոտ էլ:

Եվ այս բոլորն իրարից անկախ: Այստեղ ղգացվել է ոչ միայն խոսքն
արժեքավորող արվեստագետի մտքի ճկունությունն ու լեզվի փայլուն
ղգացողությունը, այլև թարգմանչական կարողությունները:

Գ) ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Որպես ռեժիսոր և դերակատար, «Համլետի» տեքստում և նրան զուգահեռ, գրքի լուսանցքներում Արելյանը բազմաթիվ գրառումներ է կատարել: Դրանց մի մասը վերաբերում է բեմական խնդիրներին, բեմավիճակներին և դադարներին, մի հանգամանք, որը լրացնում է մեր տպավորությունները Համլետի բեմադրության շուրջը նրա կատարած մանրակրկիտ աշխատանքների մասին:

Բեմավիճակներից երկու հիշատակություն կա միայն, երկուսն էլ առաջին արարվածում: Առաջինը՝ Ֆրանցիսկոյի բարի գիշեր մաղթելու առթիվ, մատիտով, փակագծում գրել է՝ «գնում է», և երկրորդը՝ Լաերտի առթիվ, երբ թագավորն ասում է. «Ժամանակը ձերն է և ձեր իղձերը թույլ ինչպես հաճո է տրամադրեն նորան»: Այս տողերից հետո թագավորի խոսքերն ուղղված են Համլետին: Ուստի, նախքան թագավորը կդիմեր Համլետին, Արելյանը փակագծում նշել է. «Լ. գ.», որը կնշանակի՝ Լաերտը գնում է:

Դադարների նշումներ կան առաջին արարվածի երկրորդ և չորրորդ տեսարաններում:

Դերի ուսումնասիրության համար առավել հետաքրքիր են այն խնդիրները, որ նա գրել է իր առաջ իբրև Համլետի դերակատար: Դրանք մեծ մասամբ նկատելի են այն տեսարաններում, որոնց վրա նա լրջորեն աշխատել է, ինչպես տեքստի կրճատման, այնպես էլ թարգմանությունների վերաբերյալ իր միջամտություններով: Այսպես՝ առաջին արարվածի երկրորդ տեսարանում, Լաերտի գնալուց հետո, երբ թագավորը դիմում է Համլետին՝ անվանելով նրան «Համլետ, ի՞մ որդիս», իսկ Համլետը պատասխանում է. «Գիտե՞ր ինչ ավելի, քան մի ազգական»: Այս խոսքերի դիմաց Արելյանը փակագծում նշել է, «Կիսակողմ»: Խոսքն ուղղակի թագավորի երեսին ասելու փոխարեն, նրանից թեքված մի կողմ է ասել իր ասելիքը, կամ ինչպես ընդունված է ասել՝ «մի կողմ», «մեկուկ»:

Նույն տեսարանում, երբ Հորացիոն պատմում է Համլետին, թե Բեռնարդոն և Մարցելլոսը պահակության ժամին տեսել են նրա հոր ուրվականը և այն էլ զինված, Համլետը հարցնում է. «ոտից մինչև գլուխ»: Հորացիոն պատասխանում է՝ «ոտից մինչև գլուխ»: Այստեղ նրա խնդիրը եղել է այդ բոլորն ընկալել «անգիտակցաբար, մտածելով»: Չէ որ դա հրաշք էր, ինչպես կարող էր երևալ հոր ուրվականը: Եվ նա, կարծես այդ բոլորն ստուգելու, համոզվելու համար հարցեր է, որ տալիս է նրան. «գեմքը շտեմա՞ք», «արդյոք բարկացա՞ծ էր», «գժգո՞ւյն

էր, թե վառված», «աշքը հառնեց ձեզ վրա» և այլն, և այլն: Համ-
լետին մտատանջել ևն այդ հարցերու Հուզմունքից նա չի կարողացել
կենտրոնանալ, դրա համար էլ հարցերը նա տվել է Լենթագիտակցաբար:

Առաջին այս արարվածի շորրորդ տեսարանում, երբ Հորացիոն
հայտնում է ուրվականի գալուտը, Համլետը դիմելով ուրվականին
ասում է.

Կանչում եմ քեզ, Համլետ.

Արքա հայր, տե՛ր Գանիտ. V օ՛հ, պատասխան տուր...

Այստեղ «տե՛ր Գանիտ»-յից հետո նա դրել է դադարի նշան (V), իսկ
պարերևության դիմաց գրել. «մեծ պառուզ. դողացող ձայնով հանդարտ
սկսել. դողում է ամբողջ մարմնով»: Անհավանական չէ, որ այդ մեծ
պառուզից հետո բեմի խորքում պետք է երևար ուրվականը, իսկ Համ-
լետը նրան տեսնելուց հետո գոչեր. «պատասխան տուր, մի թող անդի-
տությամբ տանջվեմ»: Այստեղ նա պետք է ապրեր և՛ սարսուռ, և՛ ահ, և՛
դարմանք:

Ահա հոգեբանական մի այլ խնդիր Օֆելիայի հետ ունեցած տեսա-
րանում: «Լինել թե չլինել» մենախոսույթյան ավարտին մոտ, տեսնելով
Օֆելիային, Համլետն ասում է.

Սիրուն Օֆելիա՛ն— նիմֆայդ գեղեցիկ

Քո ազոթքներիդ մեջ թող հիշվեն նաև

Իմ բոլոր մեղքերը:

Այս խոսքերի դիմաց Արելյանը գրել է. «ամենաքնքույշ և նուրբ ձայ-
նով Օֆելիայի տեսարանը»: Այստեղ ակնհայտ է նրա Համլետի վերաբեր-
մունքը գեղի Օֆելիան:

Հոգեկան խռովքի ահա մի այլ տեսարան: Վարագույրի հետև թաքնը-
ված Պոլոնիոսի սպանվելուց հետո թագուհին ճշում է. «վա՛յ ինձ, ի՛նչ
արիր»: Համլետը պատասխանում է. «չգիտեմ, թագավո՞րն ի՛նչ աս»: Այս
խոսքերի դիմաց, որպես խնդիր, Արելյանը լուսանցքում գրել է՝ «զար-
մացած»: Նրան գեղես հայտնի չէ, թե թաքստոցից ով ասաց. «Օ՛հ, սպա-
նեց ինձ»: Նա ուրախ կլիներ, եթե թագավորը լիներ, բայց քանի դեռ ան-
հայտ է, տվյալ հոգեվիճակի արտահայտման խնդիրը դեռ զարմանքն է՝
ո՞վ է արդյոք, սպանվածը: Եվ երբ լսում է թագուհու «Օհ, ի՛նչ սոսկալի
արյունահեղ մի գործ» խոսքը, Համլետի վերաբերմունքն իսկույն փոխ-
վում է և նա վրդովված ասում է.

Արլունահե՞ղ մի գործ, նույնչափ վատ, մայր իմ,
Որչափ որ վատ է սպանել մի արքա,
Հետո ամուսնանալ նորա եղբոր հետ:

Այս երեք տողի դիմաց Արեւլանը գրել է «արագ»: Քիչ հետո, սակայն, երբ Համլետի համար պարզվում է իր զոհի ով լինելը, նրա ցասումը մեղմանում, այլ որակ է ստանում և նա կատարվածը հասկանալու համար դադար է տալիս:

Թե՛ պառլամենտի և թե՛ խնդիրների այս կցկտուր գրառումները, եթե ամբողջական պատկերացում չեն տալիս Համլետի նրա դերակատարման մասին, համենայն դեպս վկայում են հոգեբանական այն բարդ վիճակների ու նրանց նկատմամբ դերասանի ակտիվ վերաբերմունքի մասին, որը որպես կերպարի մեկնաբանման խնդիր գրել էր իր առաջ Արեւլանը:

Պիեսի և դերի վրա այդքան աշխատելուց հետո ի՞նչ ուժերով նա պետք է բեմ հաներ «Համլետը», ե՞րբ և որտե՞ղ: Այս հարցերին պատասխան տալու համար գոհացուցիչ փաստեր չկան: Միակ բանալին, որի հիման վրա խարոխված են մեր ենթադրությունները՝ դերաբաշխումներն են: Դերերի դիմաց, աջից, նա մատիտով նշել է դերակատարների ազդանունները՝ կրճատ: Սա պետք է համարել նրա առաջին դերաբաշխումը: Սա այն մատիտագիրն է, որով նա գրել է խնդիրները, կատարել նախնական կրճատումներ և թարգմանական միջամտություններ: Մատիտագիրը նախնական ենթ համարում, որովհետև պիեսի վրա կատարած հիմնական նշումները թանաքով են, երբեմն էլ մատիտի վրա թանաքով գրած: Այսպիսով, առաջին դերաբաշխման ժամանակ դերերը պետք է կատարեին.

Կլոդիոս—Սարգս (Գ. Պարոն-Սարգսյան)

Համլետ—Աբել (Հ. Արեւլան)

Պոլոնիոս—Արաքս (Պ. Արաքսյան)

Հորացիո—Ալիս (Ի. Ալիսանյան)

Լաերտ—Ստեփ (Հ. Ստեփանյան)

Ռոզենկրանց—Զար (Հ. Զարիֆյան)

Գիլդենշտերն—Մել. Հով. (Վ. Մելիք-Հովսեփյան)

Օդրիկ—Բաղդաս

Համլետի հոր ուրվականը—Ստեփան (Հ. Ստեփանյան)

Դերասան—Ստեփան (Հ. Ստեփանյան)

1 գերեզմ.—Արաքս (Պ. Արաքսյան)

2 գերեզմ.—Մել. Հովս. (Վ. Մելիք-Հովսեփյան)

Գերակատարներ չեն ունեցել Վոլտիմանդը, Մարցելլոսը, Ֆորթին-բրասը, Գերտուդը և Օֆելիան, Գործող անձերից նա կրճատել է Կոռնելիոսին, մի այլ պալատականի, մի քաջանայի, Բեռնարդոյին, Ֆրանցիսկոյին, Ռեյնալդոյին, մի Հարյուրապետի, մի դեսպանի։ Սրանց հետ կապված տեսարանները կրճատված են նաև պիեսում։ Վերջում ընդհանուր առումով դրած «գերաստաններ»-ից և «գերեզմանափորներ»-ից նա առանձնացրել և գրել է՝ դերասան, 1 գերեզմանափոր, 2 գերեզմանափոր։

Երկրորդ գերաբաշխման ժամանակ (որ նշված է ձախից ուրիշ մատիտով), գերերը նախատեսված են եղել հետևյալ կազմի համար։

Կոդիոս—Պետր (Գ. Պետրոսյան)

Համլետ—Արելյան

Պոլոնիոս—Վրույր

Հորացիո—Ալիսան (յան)

Լաերտ—Ադայան

Ռոդենկրանց—Զառիֆ (յան)

Գիլգենշտերն—Վալոդ (Վ. Մելիք-Հովսեփյան)

Օդրիկ—Եղո

Մարսելլոս—Ավետ (Գ. Ավետյան)

Համլետի հոր ուղովականը—Վարդ (Վարդանյան)

Գերասան—Ստեփ (Հ. Ստեփանյան)

1 գերեզմ.—Արաբ (Պ. Արաբյան)

2 գերեզմ.—Ավետ (Գ. Ավետյան)

Երկրորդ գերաբաշխման ժամանակ նա ավելացրել է Մարցելլոսի դերակատարի ազգանունը, փոխել մի քանի գերակատարներ։

Գերասանների այս խումբը, որ նշված է «Համլետի» գերաբաշխման մեջ, համընկնում է 1897—1898 թատերաշրջանի Բաբվի հայ դրամատիկ խմբի կազմին, իսկում այդ ժամանակ ներգրավված են եղել հայ թատրոնի լավագույն ուժերից շատերը՝ Գ. Պետրոսյանը, Սիրանույշը, Պ. Արաբյանը, Հ. Արելյանը, Ա. Վրույրը, Գ. Թրյանը, Մարի-Հրանույշը, Գ. Ավետյանը, Հ. Ստեփանյանը, Ա. Հարությունյանը, Վարդուհին, Վ. Մելիքյանը և ուրիշներ։ Խմբի մեջ են եղել նաև իրենց բեմական գործունեությունը նոր սկսած Իսահակ Ալիսանյանը և Վարդան Մելիք-Հովսեփյանը, որոնց մասնակցությունը մի ապացույց է, որ «Համլետ»-ի գերաբաշխումը դրանից շուտ չի կատարվել։

Գերակատարների այս ցանկը միաժամանակ ցույց է տալիս, որ եր-

կու դերաբաշխումը կատարվել է իրարից շատ մոտ ժամանակամիջոցում: Եվ դա տեղի է ունեցել 1898 թվականի մարտ ամսին Թիֆլիսում: 1893 թվականի փետրվարի երկրորդ կեսից մինչև ապրիլի սկզբները Բաքվի հայ դրամատիկ խումբը ներկայացումներով հանդես է եկել Թիֆլիսում: Հենց այդտեղ էլ տեղի է ունեցել դերաբաշխումը: Արեւելանից բացի ուրիշ որևէ մեկը տեղյակ է եղել նրա այդ մտադրութեանը, թե ոչ, անհայտ է: Բայց, որ դերաբաշխումը կատարվել է 1898 թվականի գարնանը Թիֆլիսում, կասկածից վեր է: Դերացանկում հիշատակված Լաերտի դերակատար Մ. Աղայանը և Ռոզենկրանցի դերակատար Հ. Զարիֆյանը (որը նոր էր բեմ բարձրացել), Բաքվի հայ դրամատիկ խմբի գերասաններ չեն եղել: Նրանք խաղացել են Թիֆլիսում: Թիֆլիսում՝ Բաքվի խմբի տված ներկայացումների ժամանակ է, որ նրանք մասնակցել են միևնույն ներկայացումներին, որովհետև դրանից հետո, ապրիլին, Արեւելանն իր փոքրիկ խմբով գնացել է Նրևան:

Այսպիսով պարզվում է, որ «Համլետի» երկու դերաբաշխումն էլ Արեւելանը կատարել է 1898 թվականի գարնանը Թիֆլիսում: Որ այդ դերաբաշխումը և պիեսի բեմադրության կենսագործման գաղափարը ծնունդ են առել Թիֆլիսում, վկայում է նաև մի ուրիշ, ոչ պակաս կարևոր փաստ, որը միաժամանակ լույս է սփռում այն հարցի վրա, թե ինչու Արեւելանը չխաղաց Համլետ:

1929 թվականին, ազգային թատերական արվեստի նվաճումների մասին ունեցած մի հարցազրույցի ժամանակ, Արեւելանը պատմել է նախահեղափոխական շրջանում կրած դժվարությունների մասին: «Յարական կառավարությունը, — պատմել է նա, — ամբողջ ուժով աշխատում էր խեղդել ազգային կուլտուրան, և ազգային թատրոններին մնում էր կռվել յուրաքանչյուր ոստիկանապետի հետ... Ազգային թատրոնների դեմ իրենց ատելության մեջ ցարական սատրապները հասնում էին մինչև արսուրդի, և ոչ միայն խուլ անկյուններում, այլ Անդրկովկասի կենտրոնում՝ Թիֆլիսում: Օրինակ, «Համլետը» հայերեն թարգմանել է Խան Մասեհյանը, իսկ ոստիկանապետը պահանջում էր, որ խաղացվի Վենբերգի թարգմանությամբ⁷: Բանն այն է, որ Վենբերգի թարգմանությունը «Համլետի» միակ ուսերեն թույլատրված թարգմանությունն էր: Բայց ոստիկանապետը ոչ մի կերպ չէր ըմբռնում, որ հայկական թատրոնի համար անհրաժեշտ է թարգմանել հայերեն լեզվով»⁸:

Արդյոք Թիֆլիսի ոստիկանապետի այս արգելքը չի՞ եղել Արեւելանի Համլետ չխաղալու պատճառն այդ շրջանում: Թվում է թե այո: Արեւելանի

այդ փորձից մի քանի ամիս անց, Շուշիում, Գևորգ Պետրոսյանը «Համ-
լիտից» խաղացել է մի հատված՝ Հետադայում Արեւելանն աչլիս շի մո-
տեցել այդ դերին, թերեւ հռոմեացի Նրանից և՛ հոգեպէս, և՛ ֆիզիկա-
պէս: Բայց որ Արեւելանը զգացել է այդ դերի մեծութիւնը և երկյուղածու-
թյան զգացումն է նրան ետ պահել նոր փորձ կատարելուց՝ դա իրողու-
թյուն է:

Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Բ Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1 Արեւելանի շերտերյան այս դերակատարումների (Կասիո, Հորացիո) մասին նախ-
կինում մեր հրապարակած տվյալները (ՏԷՍ, «Սովետական արվեստ», 1964, № 3, էջ 24 և
«Հովհաննէս Արեւելան» արում-մոզովածու, 1965, էջ 183) ճիշտ չեն: Արեւելանի վերահիշյալ
դերակատարումների տարեգրութիւնը այսուհետեւ պետք է ընդունել այս հոգովածում տրք-
ված ձևով:

2 Գրականութեան և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Ն. Արեւելանի արխիւի, № 50:

3 Նույն տեղ:

4 ԳԱԹ, Հ. Արեւելանի արխիւի, VI Բ. № 148:

5 ԳԱԹ, Հ. Արեւելանի արխիւի, VI Բ. № 53:

6 Նույն տեղ:

7 Արեւելանը պարզապէս շփոթել է թարգմանչի ազգանունը: Վեյները թարգմանել է
նշ թե «Համլետը», այլ «Օթելլոն»:

8 Рабочий зритель (Баку), 1929, № 6.