

ՁԵՔՍՊԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հ Ա Մ Լ Ե Տ, 1964

«...Համլետին խաղալ չի կարելի. պետք է լինել այն, նույնչափ այնպիսին, ինչպիսին ստեղծել է նրան Շեքսպիրը: Բայց կարելի է առավել կամ նվազ չափով, պարզորեն կամ աղոտ հիշեցնել նրա ինչ-որ կողմերը»:

Ի. ԳՈՆԶԱՐՈՎ

Կինոռեժիսյոր Գ. Կոզինցևի օրագրում, որը նա պահում էր «Համլետ» ֆիլմը պատրաստելու ընթացքում, մի այսպիսի գրառում կա. «Ոչինչ ավելի ապարդյուն չէ, քան այդ պիեսի համար կոնցեպցիաներ հորինելը: Ամենից արժեքավորն էլ այն է, ինչը հենց դուրս է մնում յուրաքանչյուր մեկնության տեսադաշտից... Պետք է հուսալ, որ կոնցեպցիաների ճարակից ես արդեն ապաքինվել եմ: Ժամանակն է գործով ղեաղվել»¹:

Զշտապենք, սակայն, մեղադրել Գ. Կոզինցևին «Համլետականի» և առհասարակ շեքսպիրագիտության կուտակած հարուստ փորձի անտեսման կամ արհամարհման մեջ: Ու չփորձենք կշտամբել նրան տարրական անսկզբունքայնության համար, քանի որ ձեռնարկելով «Համլետի» կինորեմագրությունը, նա, այսպես թե այնպես, կոնկրետ մեկնությունների պիտի ենթարկեր իր հղացումը, այսինքն՝ որոշակի մի կոնցեպցիայի հանգեք: Մանավանդ որ ֆիլմի ստեղծման աշխատանքին նախորդել էին նրա, իբրև բանասեր-հետազոտողի երկարամյա պրպտումները: 1962-ին լույս տեսած իր «Շեքսպիրը մեր ժամանակակիցն է» գրքում Գ. Կոզինցևը մանրադնին քննության է առնում Շեքսպիրի ողջ ստեղծագործության և, մասնավորապես, «Համլետի» բոլոր հայտնի մեկնաբանումները:

«Համլետի» իր մեկնությունը Գ. Կողինցիեր հղացել է տասնյակ տարիների ընթացքում: Ֆիլմին նախորդող յուրատեսակ մի փորձարկում հանդիսացավ նրա նույնանուն բեմադրությունը Լենինգրադի Պուշկինի անվան թատրոնում՝ 1954 թվականին: Նա երկար ժամանակ զննում էր իր մտադրությունը, կշռում անելիքը, սրպեսզի կարողանա «սանձել» «Համլետին»:

Սակայն կարող էր և այնպես ստացվել, ինչպես կանխադրում էր ինքը՝ հուսեալն Գանեմարբյին. «Որքան ավելի ձգձգես անելիքդ, այնքան ավելի մղումներ կկործանվեն, և վիթխարի մղումներ, որ սկզբում իրականանալի են թվում»: Բեմի ակտնավոր շատ վարպետների համար «Համլետը» երազանք է եղել ու երազանք էլ մնացել է: Եղել են և այնպիսի հղացումներ, ինչպես, օրինակ, Վլ. Նեմիրովիչ-Դանշենկովի բեմադրական նախագիծը, որ դարձել են շերտալիրադիտական փաստեր, բայց բեմում այդպես էլ միս ու արյուն չեն ստացել և չեն իրագործվել: Տվյալ դեպքում նպատակն իրագործվել է. Գ. Կողինցիի որոնումները տրամաբանական վախճանի հանգեցին, ի հայտ բերելով մի ֆիլմ, ուր «սեսս Վեդզվորովի» է Շեքսպիրի ողջ «Համլետը»:

Այո, Գ. Կողինցիի ստեղծած ֆիլմը տպավորում է նախ իր, այսպես ասած, տարրություններ, Շեքսպիրի «աշխարհի» աննախադեպ լայն վերարտադրությամբ: Խոսքն, իհարկե, բնագրի տեքստի լիակատար պահպանման մասին չէ, որն անհնար է ոչ միայն կինեմատոգրաֆի հնարավորությունների, այլև այդ երկի արդիական ընկալման իմաստով: Խոսքն այլ բանի մասին է. թատերգության գրեթե բոլոր տեսարանները, մոտիվները, կարելի է ասել, նույնիսկ չուրաքանչյուր իմաստանշումը պահպանելու ռեժիսորի ցուցաբերած վճռականությունը:

Իրրե կանոն, նշանավոր այդ երկի բեմադրման պրակտիկայում նման միտում չի նկատվել ոչ թատրոնում, ոչ էլ կինոյում: Լոուրենս Օլիվյանի քստեղծած անգլիական հանրաճայտ ֆիլմում, օրինակ, պարզապես չբացել են Ռոդենկիրանցն ու Գիլդենշտերնը: Սյուժետային հարակից մոտիվների և որոշ կերպարների հապավումն այդ ֆիլմում հանգեցրել է «Մարզն աղնիվ է ծնվում» մենախոսության և «սրնդի» նշանավորադույն տեսարանի կրճատմանը:

Սակայն, արդյո՞ք այս և նույնանման ուրիշ դեպքերի առիթով կարելի է ասել, թե բեմադրող-մեկնաբանները բարեխիղճ չեն գտնվել Շեքսպիրի ստեղծագործության հանգեպ:

Բնավ երբեք: «Համլետի» բեմական և էկրանային ոչ-լրիվ վերծա-

նումը միշտ էլ բխել է շեքսպիրյան հերոսի անհատականության շարա-
րաստիկ առեղծվածը կոհահելու մղումից: Այն առեղծվածի, որի վրա ավե-
լի քան երեք հարյուրամյակ «գլուխ են ջարդել» շատ մտածողներ: Դանե-
մարբցու «համաշխարհային թախիծը» իր վրա է դամել ոչ միայն ար-
վեստագետների, այլև իմաստասերների, սոցիոլոգների, հոգեբանների
ուշագրությունը, հրահրելով գիտական, երբեմն իրարամերժ մեկնաբա-
նումներ ու տեսակետներ: Եվ որքան փաստարկված ու համոզիչ է երևա-
ցել այս կամ այն մեկնությունը, այնքան ավելի է, որքան էլ դա պարա-
դոքսալ թվա, աչքի ընկել մնացորդը, այսինքն այն ամենը, ինչ դուրս է
մնացել տվյալ մեկնության տեսադաշտից, բայց կա «Համլետում» ու
թույլ չի տալիս ի մի բերել նրա մասին մեր գիտցածը:

Գ. Կոպինցեր ճիշտ է կոհահել «Համլետի» ավանդական ընկալում-
ների թերաբեքության բուն պատճառը, այն, որ դրանք խառնալված են
եղել գլխավոր հերոսի բնահատկությունները բացատրելու, նրան անպայ-
մանորեն այս կամ այն կոնկրետ բնորոշումը տալու ձգտմանը: Եվ միշտ
էլ, երբ Համլետի բնավորության մի որևէ հատկանիշին որոշիչ նշանա-
կություն է տրվել, իսկ մյուսները գիտվել են իբրև անկարևոր ու երկրոր-
դական, կերպարն ինչ-ինչ կորուստներ է ապրել և հակասության մեջ
մտել հենց Շեքսպիրի հետ:

Նույնիսկ «ուժեղ» և «թույլ» Համլետի բեռնացված բնութագրում-
ները ինչ-որ մի տեղ նույնանում էին, քանի որ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպ-
քերում Դանեմարբցու մասին դատում էին նրա կատարած գործողություն-
ներով, ավելի ճիշտ, գործելու նրա ընդունակությամբ: Ըստ որում աչքից
բաց էր թողնվում այն, որ ամեն գործողություն անպայման դեռ բարիք
չէ, ոչ էլ գործունեություն: Եվ նույնիսկ, եթե մարդուն զնահատես ելնե-
լով նրա լոկ գործելու ընդունակությունից (ինչը ինքնին դեռ ոչինչ չի բնո-
րոշում), ապա վերստին չի կարելի հաշվի չառնել, թե ինչպիսին է այն
գործողությունը, որ պիտի կատարի կամ չի կատարում Համլետը: Պարզ-
վում է, որ թե՛ դրա պատասխանը, թե՛ այլևայլ պատասխաններ միայն
Համլետին դիտելով չես գտնի, ինչպես ընդհանրապես անհնար է դատել
այս կամ այն անհատի մասին՝ նրան լոկ զննելով: Անհրաժեշտ է շուրջը
նայել:

Բեմական ավանդույթը սովորաբար անտարբեր է նայել Համլետի
շրջապատին, Դանեմարբցու վեհության համեմատ նրան չնչին ու ողոր-
մելի են թվացել Կլավդիոսն ու ողջ էլսինորը: Վերնագրի չակերտներն
իսկ ավելորդություն են համարվել՝ Համլետ, այսինքն հենց ինքը հերոսը

ու պրծավ զնաց: Մնացյալը ֆոն է և ուրիշ ոչինչ: «Համլետը» մոնոդրամա է, «Համլետը» պատմություն է մի մարդու մասին, թատերգություն մի գերասանի համար: Եվ «Համլետը» կարծես միակ ողբերգությունն է, որ տեղ է դաել ժամանակակից ասումներգյների սեպերտուրայում:

Բայց ահա Գ. Կոզինցեի ստեղծած ֆիլմում մենք տեսանք նախ և առաջ ոչ թե Համլետ-Սմոկոտոնովսկուն, այլ նրան շրջապատող աշխարհը՝ էլսինորը: Այո, էլսինորն այդ ֆիլմում առաջին պլան է բերվել: Համլետին տեսնելու, նրա դեմքը զննելու համար հարկ է, որ թագավորի պալատականներն ու հյուրերը մի կողմ քաշվեն: Նկարահանող կամերան, իհարկե, ամենատես է և ընդունակ ուղածք պահին կենտրոնանալ հերոսի վրա: Բայց ուժիսյորը չի շտապում անել այդ: Էլսինորով Համլետին բառվերելը հենց սկզբնական է այն մեկնարանության, որ ֆիլմում պետք է ամրոցանա: Եվ ամենայն հետևողականությամբ, շնչած ինքը՝ Գ. Կոզինցեի ավանդական մեկնարանությունների սիրահար չէ: Ավելի շուտ՝ շնորհիվ այդ ներհակության: Համլետի առեղծվածը հերոսի բնության և հոգեբանության մեջ չպիտի փնտրել, — ուղում է ասել ուժիսյորը, — այլ այդ անհատին իր ժամանակի, էլսինորի անոթի մեջ տեղադրելով:

Հատկանշական է Գ. Կոզինցեի արտահայտած հետևյալ միտքը, որ լիապես ժխտում է «Համլետի» ավանդական ընկալումը. «Համլետը միայնակ է: Եվ ահա ցուցադրում են նրա այդ մենակությունը սրահների դատարկությամբ, անմարդաբնակ այն վայրերով, ուր էնմում է միայն նա ինքը: Բայց ողբերգականն այդ չէ, ամբոխի մեջ միայնակ լինելն է... Ահա թե ինչու ես փորձում եմ վերարտադրել նրա առաջին մենախոսությունը պալատականների թոհուրոհում, արքունական հանգեսի աղմուկի մեջ»²:

Եվ Գ. Կոզինցեն իր ֆիլմում կերտում է էլսինորի շինությունը՝ բառիս բուն իմաստով: Կինեմատոգրաֆը վիթխարի հնարավորություններ է ընձեռում դործողության վայրի պլաստիկ վերարտադրման համար: Լուրենս Օլիվլերի ֆիլմում ես էլսինորը մասշտաբներ ու ընդգրկում էր ստացել, ի ցույց դնելով ամրոցի այն լարիրինթոսները, ուր մարդը կարող է հեշտությամբ մոլորվել: Համլետը այդ ծուղակից դուրս պրծնել չկարողացավ: Ուրիշ խոսքով քանքարավոր Համլետ-Օլիվլեն չկարողացավ դուրս հանել պալատական գավաղորդության ցանցերից:

Գ. Կոզինցեի ֆիլմում այդպես չէ: Էլսինորի պատկերալին ոչ մի հանգամանք ուժիսյորը սիմվոլի չի վերածում և չի դարձնում ողբերգության իմաստը խորհրդանշող պարագա: Ամրոցը սոսկ ամրոց է, շատ բնորոշ միջնադարի համար, աշտարակները աշտարակներ են և նույնիսկ շղթա-

ները, ինչքան էլ շատ են դրանք, բնավ պատկերավոր չեն դարձնում Համլետի հայտնի ասույթը, թե «Դանիան բանտ է»։ Ծիշտ այնպես, ինչպես որևէ իմաստավորում չի պարունակում կադրերի մույլ ու գորշ գունայնությունը։ Պարզապես հյուսիսի արևն է ալդպես ադոտ և անուրախ...

Առանց գույները խտացնելու, բայց հետևողականորեն ռեժիսորը կուտակում և ամբողջական է դարձնում էլսինորի ահարկու հարմոնիան լրացնող պատկերային մանրամասները։ Ոչ թե առանձին դիտվող և ինքնաբավ, այլ միմյանցով պայմանավորված, ինտերյերը կենցաղին ու անցուդարձին, բարբերին ու մտածելակերպին համադրող այն միասնությունը, որ գծում է ժամանակը, վայրը՝ էլսինորը։

Էլսինորն է այն ամենը, ինչ գոյություն ունի Համլետից դուրս և ծառանում է նրա դեմ։ Էկրանի վրա նա ապրում է իր կյանքով, շնչով՝ իր շնչով, մարդաշատ է ու հորդուն։ Ու մի հետք այն սակավապետությունից, որը հատուկ էր «Համլետի» ավանդական բեմադրություններին, երբ բեմահարթակն ամեն ինչից ազատվում ու արվում էր լուկ մենակատար-պրեմյերին։

Կոդինցեյան էլսինորն, ընդհակառակը, երբեմն ծայրեծայր լցվում ու կարծես սկսում է դուրս թափվել իր դարաշրջանի անոթից։

Ահա, օրինակ, դինվորների, թիկնապահների, սպասավորների բազմությունը։ Նրանք ցրված են ամբողջ պալատով մեկ և մրջյունների պես ղեկավար են վազում։ Նրանց ամեն անկյունում էլ հանդիպում ես, գործողության ողջ ընթացքում։ Խոսքի և դրամատիկական ֆունկցիայի բացակայությունը նրանց մոտ անսպասելի իմաստավորում է ստանում և մի պահ թվում է, թե նրանք ոչ թե էլսինորի ու միջնադարի, այլ նորագույն ժամանակների ուրվականներ են, ֆաշիզմի, ռադամոնության և առհասարակ տոտալիտար քաղաքական սիստեմների և ավտորիտար իշխանությունների մշտական ու լուսկյաց ուղեկիցները։ Ուրիշ խոսքով, մենք ասես գործ ենք ունենում քաշներորդ դար ներխուժած Շեքսպիրի հետ։

Կոդինցեյան այդ պատկերաշարը ծնվել է ողբերգության սկզբում, գործող անձերից մեկի՝ դրեթի պատահական մի ռեպլիկից՝ «Ինչո՞ւ է ամբողջ պահպանությունն այսքան խիստ»։ Շեքսպիրի մոտ այդ ռեպլիկը որոշակի իմաստ է կրում՝ Կլավդիոսին մտահոգողը Դանիայի հանդեպ զորավար Ֆորտինբրասի ցուցաբերած ակնկալություններն են։ Ֆիլմում դրա իմաստն ավելի խորն է դնում՝ հենց այդ խիստ պահպանության մեջ է էլսինորի գոյության և բարգավաճման պայմանը։ Կոդինցեյը ոչ թե

սոսկ ուշադիր է ողբերգութեան այս կամ այն փոթանցիկ ռեպլիկի և մանրամասնի հանդեպ, այլ համոզված, որ Շեքսպիրը կռահել է էլսինորի բոլոր գաղտնիքներն ու մղումները և մնում է դանեկ դրանց պլաստիկ արտահայտութեամբ:

Կամ ահա Ֆիլմի պատկերացին մի այլ մոտիվ՝ ինահերցերի (պալատի) առատ զարդարվածութունը Կլավդիոսի դիմանկարներով ու կիսանդրիներով: Շեշտը դրված է և բնոյզմամբ իրրի սուր մի բաղդատում մեր ժամանակների, մասսայական «պաշտամունքների» հաշակով լի բաղդարակրթության հետ: Եվ ի՞նչ, նույնիսկ այդ մոտիվն էլ ռեժիսորը ողբերգութեան տեքստից է քաղել: Ի տարբերություն Շեքսպիրի բազում ուրիշ մեկնաբանների, Գ. Կոզինցեր աննկատ չի թողել Համլետի նետած հետեյալ խոսքը. «Հորեղբայրս այժմ Դանիայի թագավորն է և բոլոր նրանք, ովքեր հորս կենդանութեան օրոք հաղիվ էին նկատում և խոսում հետք, հիմա քսան, քառասուն, հիսուն ու հարյուր զուկառ են վճարում նրա շնչին պատկերի համար: Գրողը տանի, աչստեղ զերբնական ինչ-որ բան կա, եթե միայն փիլիսոփայութեունը կարողանա գտնել դրա արմատը»:

«Դանիան բանտ է» համլետյան բնորոշմանը Գ. Կոզինցեր տեսանելի կոնկրետութեուն է պարզում: Այդ բնորոշումն է բնկած գրեթե յուրաքանչյուր կադրի և իրավիճակի հիմքում: Նույն խմաստով հատկանշական է Օֆելիայի կերպարի ու թեմայի կոզինցեյան մշակումը:

Օֆելիա-Վերտինսկայան անպաշտպան մի կղզյակ է էլսինորում: Էլսինորը սարդի պես իր ոստայնն է ներքաշում աղջկա անմեղ հոգին, բնկրդմելով այն գավերի ու մատնութեւնների հորձանուտը: Ֆիլմում ստույգ վերարտադրվում են Կլավդիոսի և Պոլոնիոսի մեթոդիկ ջանքերը Օֆելիային իրենց ձեռնածուն դարձնելու: Համլետի հետ հանդիպելիս Օֆելիա-Վերտինսկայան լուսնոտի պես է շարժվում, ասես ամբողջովին հպատակված լինի դրսի ինչ-որ ուժերի, էլսինորի իշխանութեանը:

«Թակարդի» տեսարանում ղժվար է հանաչել ավանդական Օֆելիային: Էլսինորը նրան տեսքով էլ վերամշակել, դուսպ ու անտարբեր դարձիկ գեղեցիկուհու կերպարանք է տվել: Ամեն առավոտ սպասուհիները նրան պարզապես ոչ թե հագցնում, այլ խոթում են երկաթե սեղմիրանի մեջ:

Երկաթը էլսինորի խորհրդանշանն է: Բայց երկաթն այս դեպքում պետք է եկել ռեժիսորին Համլետի վրայից նորանկատրեն Օֆելիայի խելադարութեան մեղքը հանելու համար: Երկաթն ավելի, քան հոր մա-

հը նախորդում են Օֆելիայի կործանումը: Նրա հոգու և մարմնի տրոհումը վաղուց էր սկսվել: Մարմինը մնացել էր երկաթի ձիրաններում, հոգին ազատ արձակվել:

Եվ առաջին անգամ հենց խելագարության տեսարանում է Օֆելիան ներկայանում իբրև մի անհատ, որ ազատ է էլսինորի տիրակալությանից ու ենթակա միայն իր խղճին: Յնորքի մեջ աղջիկը գտնում է ինքն իրեն, դառնում այնպիսին, ինչպիսին բնականում պիտի լիներ: Կողինցեր էկրանի վրա ծավալում է մի ամբողջ դիվերտիսմենտ, խելագարության միջոցով Օֆելիայի ինքնարտահայտման ողբերգական դիվերտիսմենտը: Կամերան դիտարկում է. Օֆելիան ահա կորագծի մեջ է: Մյուսներից նա բաժանված է մի որոշ տարածության: Պալատականները նրան շրջափակել, բայց մերձենալ չեն կարողանում: Նա դուրս է պրծել էլսինորի ճանկերից: Թագավորը, թագուհին, նույնիսկ նրա եղբայր Լահրտն ասես հանդիսատեսներ են, ողբերգական այդ տեսարանի ակնատեսները: Էլսինորն այլևս անզոր է իշխել Օֆելիայի վրա: Հոգով նա ազատ է:

Էլսինորի թեմայի մշակման մեջ աչքի է դարձում շատ կարևոր մի նկատառում. այն երբեք չի փոխում իր հակամարդկային էությունը, բայց դա մեկընդմիջտ սահմանված ու անշարժ գոյաձև չէ. էլսինորը շարժուն է, ձկուն:

Շեքսպիրից է քաղել Գ. Կողինցեր Կլավդիոսի ժպիտը, որ այնքան անհամատեղելի է թվում Համլետին դրա իսկ կրողի զազրելի էության պատճառով: Ֆիլմում Կլավդիոս-Նազվանովի դեմքին ժպիտների մի ամբողջ շարք է ցուցադրվում: Դա միաժամանակ իշխանությանը տիրած ինքնագոհ մարդու ժպիտն է: Դա ժպիտն է և հեշտասեր մեկի, որ տիրացել է թագուհի կնոջը: Սակայն գերազանցապես դա ժպիտ-դիմակ է: Ժպիտ, որ հասցեագրված է շրջապատին և թաքցնում է ներքին սուր տագնապը: Ինչպես ասում են՝ «Լավ դեմք, վատ խաղի պահին»: Ժպիտ, որ փոխարինում է խղճին: Այդ ժպիտը զորավոր մի դեմք է Կլավդիոսի ձեռքին: «Թակարդի» տեսարանի ռեժիսյորական հետեյալ գլուտը հիացմունք է պատճառել Շեքսպիրի այսօրվա ամենաականավոր մեկնաբաններից մեկին՝ Պոլ Սկոֆիլդին: Պանտոմիմային ներկայացման բարձրակետում Կլավդիոս-Նազվանովը հանկարծ տեղից վեր է թռչում և հազիվ զայրույթը զսպելով, սկսում է ծափ տալ: Դերասաններին է ծափահարում: Ճիշտ է, դա միայն մի ակնթարթ է տևում և հաջորդ վայրկյանին Կլավդիոսն, ինչպես արդեն Շեքսպիրն է պահանջում, դուրս է վազում հանդիսասրահ:

հից: Բայց միևնույն է, «թակարդի» ներքին լարվածքը փոխվում է՝ Կլավդիոսն ընդունակ է հարմարվել ամեն ինչին, անգամ իր անպատվությունը:

Մինչդեռ Համլետը նրան հարվածել էր ուղում բացելիքաց, առանց տողատակում թաքնվելու: Իսկ Կլավդիոսը կարողանում է գլուխը թևքելով խույս տալ այդ ուղղակի հարվածից: Եվ նետը նրան չի կաշում: Թագավորի ծափը թույլ էր ու ողորկ, բայց էլսինոբը կարևորություն է տալիս միայն արտաքին էթիկետի պահպանմանը: Մի քանի ծափը բավական էր, որպեսզի ոչ ոք զուգահեռ չանցկացնի ներկայացման պատմածի և Կլավդիոսի թագադրման եղանակի միջև: Էլսինոբը զուրկ է վերլուծելու, համեմատելու և ընդհանրացնելու ունակությունից: Կլավդիոսը դիտե այդ և վստահ է, որ իր ծափերից հետո կարող է փախուստ տալ ներկայացումից, միանգամայն զերծ լինելով մերկացման վտանգից:

Ինչ վերաբերում է Համլետին, ապա նա, ըստ էության, արդեն մինչ ներկայացումն էր կռահել Կլավդիոսին: Ֆիլմի վրա աշխատելիս, Գ. Կոզինցեն իրավամբ նախազգուշացրել է Ի. Սմոկտունովսկուն, որ «Ժամանակակից դիտարահներում հազիվ թե գտնվի այնպիսի մեկը, որին հետաքրքրի՝ ուրվականը ճիշտ է ասել, թե սուր: Այդպիսի հարցարկ պիեսում իրոր ուր կա, բայց դա նրա հնացած, կենսազուրկ շերտերից է»³:

Նշանակում է «թակարդի» տեսարանում Համլետը ձգտում էր ոչ թե ստուգել իր գիտցածը, այլ հրապարակալ ներկայացնել Կլավդիոսին: Եվ հենց այդ է, որ շատացվեց: Կլավդիոսն ինքը բացահայտեց Համլետին, կռահեց նրա միտքը: Ահա թե ինչին հանգեց Համլետի կոնկրետ գործողությունը՝ նա տակտիկական հաղթանակ տարավ, բայց ստրատեգիական պարտություն կրեց, մենամարտը շահեց, իսկ նսկատամարտը տանուլ տվեց: Կլավդիոսն ավելի հմուտ ակտյան դուրս եկավ: Նա հայելու մեջ ինքն իրեն տեսնելով, գործադրեց իր զենքը՝ ժպտաց, ծափահարեց ու անխոցելի մնաց:

Ահա թե ինչու մենք չենք կարող համաձայնել քննադատ Ե. Դորինի հետ, որ գտնում է, թե Համլետ—Կլավդիոս հակամարտության սկիզբը առաջինի կողմից հիանալիորեն ծրագրվել և հաջող է իրագործվում: Ընդհակառակը, էլսինոբը, կռահելով իր երգվյալ թշնամուն, «համընդհանուր մորիլիզացման» է դիմում, հավաքում է իր ուժերը և բոռնցքը պարզում: Ամբողջ պահպանությունն ավելի է խստանում: Համլետն այսուհետև ամեն քայլափոխին դեմ է առնում ժամապահներին: Համլետ—Սմոկտունովսկին կարող է, իհարկե, ծաղրել նրանց, սարկաստիկ նետեր արձակել: Բայց հարվածի թիրախը զնալով աղոտանում է: Մոր ննջա-

բանում նրա սուրբ խոցում է ոչ նրան, ում փնտրում էր: Էլսինորն ամենատարած է, ուստի և անորսալի: Մթնոլորտը գնալով ավելի ծանր ու անտանելի է դառնում: Համլետի գլխին ամպեր են կուտակվում:

Ժամանակին քննադատները խարազանում էին «Համլետի» օխլոպկոպյան բեմադրությունը. էլսինորի թեմայի պլաստիկ փոխաբերական լուծման համար: Նրանք գտնում էին, որ «Դանիան բանտ է» մոտիվի ղեկորատիվ տրվածությունը կողոպտում է Համլետի միտքը՝ այդ եզրահանգման աստիճանական գոյացումը: Օխլոպկոպյան Համլետն ըստ էության հավաստում էր այն, ինչն արդեն ակնհայտ էր յուրաքանչյուր դիտողի համար:

Մինչդեռ կողինցեյան մեկնաբանության բարձրությունից պարզ է դառնում, որ Օխլոպկոպի բեմադրության սխալն այլ բանի մեջ էր: «Դանիան բանտ է» եզրահանգումն, իհարկե, Համլետին է պատկանում: Բայց նրան հուզող հարցը ամենևին էլ այդ երևույթի բացահայտումը չէ: Շեքսպիրը դրանով չի բացատրում իր հերոսի տառապանքը. Համլետը մտահոգված է այն բանով, որ մարդիկ համակերպված են ու հոգար այն բանտին, որ կոչվում է էլսինոր: Այս մտահոգությունն է փոխանցվում և մեզ՝ «Համլետի» այսօրվա հանդիսատեսներին:

Օխլոպկոպը դիմել էր վերացական սիմվոլացմանը, գրոտեսկային չափազանցմանը: Նրա պատկերած «բանտին» զգվար թե կարելի լիներ համակերպվել ու սովորել: Աչքից բաց էր թողնվել ռեալն ու առօրեականը: Մինչդեռ Կողինցեյի վերարտադրած էլսինորն աչքի է ընկնում իր առօրեականությամբ ու սովորականությամբ: Դրանումն է նրա ուժը, կայունությունը: Էլսինորը սարսափ ազդող մի հրեշ չէ: Ընդհակառակը, էլսինորը գիտե և ժպտալ, և ծափահարել, նույնիսկ հարմարվել ինչ-ինչ նորությունների:

Գ. Կողինցեյն առհասարակ չի էլ քննում այն հարցը, թե ինչպես է Համլետը կարողացել ըմբռնել էլսինորի բուն էությունը, նրա Համլետի մոտ դա ինքնըստինքյան է հասկացվում ու հաստատվում: Կարելի է ասել, որ Սմոկտունովսկու հերոսի մեջ ամփոփվում է պատկերացումների այն ողջ կոմպլեքսը, որ ստեղծվել է Համլետի մասին երեք հարյուրամյակի ընթացքում: Այն Համլետին, որին մենք տեսնում ենք Սմոկտունովսկու մոտ, գործողության սկզբներին, սովոր ենք, ճիշտն ասած, տեսած լինել ողբերգության միջնամասերում: Համլետ-Սմոկտունովսկին գրեթե չի ուսումնասիրում իր շրջապատը, չի զննում պալատականներին, Կլավդիոսին, ոչ էլ նույնիսկ մորը: Նրա բանականության համար էլսինորին հաս-

կանայր դժվար բան էլ չէ։ Առաջին կողերում, նա ասես մտահոգված է լուի իր հոգեկան անձեռնմխելիությունը պահպանելու, էլ խինորի հետ շրժման մեջ չմտնելու ցանկությունը։ «Դատարկ աթոռի» դրվագի իմաստն էլ հենց այդ է։ Կլավդիոսը դիմում է իր եղբորորդուն, իսկ արքայազնը չի արձագանքում, պարզապես չբանտմ է ամբոխի մեջ։

Համլետի իմացությունն աղյուսակը դեռևս չի գերաճում սոսկ հայեցողական շրջանակներին («կոշիկներին ներբաններն իսկ մաշել չհասցրիր», — թախծոտ ասում է նա մորը, ակնարկելով նրա փութկոտ հարմարումը նոր իրադրությանը)։ Բայց, ըստ էության, Համլետը դեռ բնմ չի ելել, միևնույն է ասել, թե մարդկային պատմության բնամահարթակ։ Ակնհայտ է լուի Համլետի ներքին խորթությունը իր շրջապատի նկատմամբ, ամբոխի մեջ գտնվողի միայնակությունը։ Դրանում, սակայն, ողբերգական դեռ ոչինչ չկա։ Կա լուի դրամա, «ավելորդ մարդու» հոգեվիճակ։ Ողբերգությունը հետո է սկսվում, երբ «խորթ անհատը» պատասխան պիտի տա «ժամանակի» իր շաղկից դուրս սալթափելու համար։

Եվ ահա Համլետի հոգու տառապագին ցնցումները քանակականից որակականի են վերածվում և ողբերգություն հարուցում հոր ուրվականի հետ հանդիպման տեսարանում։

Այդ տեսարանը կարծես շատ բան էլ չի ասում Համլետին, չէ՞ որ իրերի դրությունը նա մինչ այդ էլ տեղյակ էր, էլ խինորն ըմբռնած, հոր մահը վերապրած։ Ուրվականը լուի հաստատում է Համլետի կռահումները, բայց ինչո՞ւ է նա հոգեկան այգայիսի ցնցում ունենում։

Առաջին անգամ ֆիլմում, հենց այդ դրվագում է, որ Համլետ-Սմոկտունովսկուն մենք ընկճված ենք տեսնում։ Նա ընկճված է ո՛չ այնքան հանցագործության մասին իմանալու, որքան «սալթափած ժամանակին» իր կապված լինելը զգալու պատճառով։ Ուրվականը նրա խղճի ձայնի արձագանքն է և կոչում է իրեն գործի անցնելու։ Իսկ այն պահանջն է, որ խիղճը ներկայացնում է մտքին։

Ի. Սմոկտունովսկին այդ տեսարանում շատ տպավորիչ է։ Անասելի ծանր բեռան տակ Համլետը ճկվում է, ինչպես ջարդված մի ճյուղ... Տանջահար պատանին փուլած է ծովափին։ Մարդը դեմ առ դեմ դարձվում է մի պրոբլեմի, որը ոչ կարող է լուծել, ոչ անտեսել։

Ողբերգության այս հատվածը միշտ էլ դժվար է եղել հստակորեն մեկնաբանել։ Ինչո՞ւ հոր մահվան վրեժն առնելու խնդիրը Համլետն ընկալում է իրրե մի համաշխարհային-պատմական խորհուրդ։ Դրա պատասխանը ֆիլմում տրված է միանգամայն պարզ ու մեկին. ամեն ինչ

բացատրվում է Համլետի այն դիտակցությամբ, որ Կլավդիոսին սպանել կարելի է, իսկ հաղթել՝ ոչ: Որովհետև գոյություն ունի էլսինորը: Հենց նա է, որ հավերժացնում է ժամանակների խզումը և Կլավդիոսի արարքին սովորականի իմաստ պարզեցնում: Ահա թե որտեղ է վճռող դառնում Համլետի՝ նախապես էլսինորին ճանաչելը: Այլ կերպ, եթե ճշմարտությունը նրա համար բացվեր ուրվականի հետ հանդիպելուց հետո միայն, ապա ամեն մի հապաղում կարող էր խոսել սոսկ կամքի թուլության, գործելու անընդունակության մասին:

Բանը, սակայն, կամքի բացակայությունը չէ, այլ լիակատար իմացությունը թե մարդու իսկական կոչման, թե այդ կոչման անիրագործելիության: Հերոսները, որ պատրաստ են անվարան նետվել կրակի ու ջրի մեջ, մի ակնթարթ նախազգալով իրենց սիրանքի անպտուղ ու անիմաստ լինելը, նույնպես կրնիճվելին: Առավել ևս Համլետը, որի մոտ միշտ էլ խփում է արթուն դիտակցության դարկերակը:

Էլսինորն ինքնին ոչնչություն է, սակայն հեշտ չէ դառնել նրան արմատախիլ անելու միջոցը. Կլավդիոսը մանր ու դարշելի չարիք է, կարելի է ասել, քաղցկեղի մի ուռուցք մարդկության մարմնի վրա: Բայց վիրահատման ճանապարհով այդ ուռուցքը չես բուժի: Գա հաստատվում է հենց «թակարդի» տեսարանում:

Գ. Կոզինցեի մեկնաբանության բարձրակետը, անտարակույս, «սրբինդի» տեսարանն է: Այստեղ իր առավելագույն արտահայտությանն է հասնում «Համլետի» փիլիսոփայական միտքը՝ հերոսի ծայրաստիճան անհաշտվողականությունը մարդկային «ինքնության» ստորացման հանդեպ, անհատի անկախության և անկրկնելիության իրավունքի նրա կատաղի պաշտպանությունը: Գուցե հենց այստեղ է, որ Շեքսպիրն ամենից ավելի է մերձենում մեր արդիականությանը: Եվ Կոզինցեի կենտրոն է քաշում Համլետ-Սմոկտոնովսկուն: Հերոսը դիմում է ոչ այնքան Ռոդենկրանցին ու Գիլդենշտեյնին, որքան մեզ՝ սրահում նստած հանդիսատեսին: Կադրի խորքերից ուղղակի դեպի մեզ էլ քայլում է: Խոսելիս նա առաջին ու թերեւս, վերջին անգամ նայում է մեզ, տաք-տաք պաշտպանում իր տեսակետը, ավելի ճիշտ՝ յուրաքանչյուր անհատի իրավունքները և զգուշացնում է... Համլետի բուն զենքը միտքն է: Եվ այդ զենքը նա վարպետորեն է գործադրում:

Քննադատներից ոմանք այս տեսարանը չդիտես ինչու հակադրում են ողբերգության մյուս դրվագներին: Եվ, մասնավորապես, «Լինել թե չլինել» նշանավոր մենախոսությանը:

Մի՞թե այդ մենախոսությունը, որ հաճախ չի հաղթահարվում նույն-
իսկ խոշորագույն արտիստների կողմից, Կողինյեի տչքում անցողիկ որահ
է թվում, որի վրա շարժե կենտրոնացնել հանդիսատեսի ուշադրությունը:

Յափոփ, ֆիրմում աչգսես էլ ստացվել է: «Համլետի» ավանդական
կոնցեպցիաներից խորշոզ սեծխոտորը, այդ տեսարանը մեկնաբանելիս,
սուրբ է ավել «ուժեղ Համլետի» մեկնակետին: Պետք է սակայն, ավել-
լացնել, որ նույնիսկ այդ խնդիրը ավելալ դրվագում նա չի կարողացել
լուծել հարկ եղած պատկերավորությամբ ու համադրականությամբ: Հստ
երևույթին, աշտեղ գեր են խաղացել նաև կինոյում «ներքին մենախո-
սություն» վերաբրտադրման գեղարվեստական ու տեխնիկական բարդու-
թյունները: Գ. Կողինյեի «արտակարգային» է դարձրել Համլետի մենա-
խոսությունները, աշինքն՝ երբ դերասանը կադրի մեջ լուծ է ու մտա-
ծում, իսկ ձայնը մեղ լսելի է: Այս մեթոդը բնդհանուր ասմամբ մերժելի
չէ, սակայն դա բնավ էլ հիմք չի տալիս հավաստելու, ինչպես դա անում
է քննադատ Ն. Դորինը, թե Շերսպիրի մենախոսությունների համար բեմի
շրջանակները միշտ էլ նեղ են եղել և հենց կինեմատոգրաֆն է, որ դրանց
ազատադրեց: «Արտակարգային ձայնը» հերոսի խոհերին իրոք որ խո-
հերի բնույթ է տալիս:

Հարցն այնքան դյուրին չէ, որքան կարող է թվալ առաջին հալացքից:
Քանի դեռ խոսք ենք ունենում առանձին ներքին ռեպլիկների, սուր ու
ցայտուն դիտողությունների ու հերոսի մտքի ակնթարթային աշլեայլ տո-
կաշծումների հետ «արտակարգային ձայնը» ֆիրմում իրոք որ նպաստա-
վոր գեր է կատարում: Բայց երբ «ներքին մենախոսությունը» դրամա-
տուրգիական ավելի կարևոր դործոն է դառնում, երբ Համլետը միայնակ
է և նրա մտքում ոչ թե առանձին ռեպլիկներ են ծնվում, ալ վեճ է բոր-
բորվում, ինչպես, օրինակ, «Լինել, թե չլինել» մենախոսության բնթաց-
քում, Շերսպիրն էկրանի վրա սկսում է խամբել:

Աշտեղ ձևատարական գեր է ինդուում խոսքի համեմատությամբ
կինոյում պատկերաշինի դերիշխանությունը:

Համլետ-Սմոկտունովսկին մենախոսության բնթացքում մեջքով դե-
պի հանդիսատեսն է: Հասկանալի է, որ սեծխոտոր ցանկացել է դործո-
ղությունը լուխ խոսքին աղավինել, որպեսզի մենախոսությունն ավելի
լսելի դառնա: Բայց ցավն էլ այն է, որ պատկերաշին կողմի փոխաբեն
էկրանից չքանում է ինքը՝ հերոսը: Վեր խոյացող ժայռաբեկորի ստա-
տիկ պլանը ձնշում է թե՛ կադրի և թե՛ խոսքի վրա: Մենախոսությունը
դրվվում է հոգեբանական իր կոնկրետությունից, որովհետե չկա մենա-

խոսողի ոչ դեմքը, ոչ աչքերը: Անգամ թատրոնում, ուր խոսքի իշխանությունն ավելի մեծ է, ոչ ոք չէր խիզախի տվյալ մենախոսության պահին դերասանին մեջքով դեպի հանդիսատեսը դարձնել կամ բեմից հեռացնել:

Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է ոչ թե ֆիլմի սույն դրվագի անհաջող լուծումը, այլ այն տեղն ու նշանակությունը, որ տրված պիտի լիներ այդ տեսարանին Գ. Կոզինցևի ֆիլմում, եթե ռեժիսորը հետևողականորեն ծառայեցներ դա իր ընդհանուր մտահղացմանը:

«Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը սովորաբար ընկալվում է իրրև մտորում ինքնասպանության մասին. «թույլ Համլետի» ջատագովները այդ տեսարանում ամբողջովին մղվում էին անհույս թախծի դիրկը և արտասուքի մեջ մարում Դանեմարքցու մտքի կրակները: Նույնիսկ «ուժեղ Համլետ» փափագողներին «Լինել, թե չլինել» նույնպես ինքնասպանության մտորում էր թվում: Ճիշտ է, այդ առթիվ նշվում է, որ «հոգով արի մարդը դահավիժելիս անգամ բարձր է ըմբոստացող թույլից» (Վ. Բելինսկի):

Բայց այսպես, թե այնպես «Լինել, թե չլինել» խոհը համարվում էր Համլետի թուլության պահը, որ անհրաժեշտ է ընդգծել կամ շրջանցել, նայած ով ինչն է դերադասում: Յավալի է, որ 1964 թվականին էլ ռեժիսորն ու դերասանը փորձել են առանց որևէ ճիգի անցնել այդ պահի կողքով: Յավալի է, մանավանդ այն պատճառով, որ «Համլետի» կոզինցևյան ըմբռնման ընդհանուր շղթայում այդ տեսարանը կարող էր, մեր կարծիքով, թեմայի զարգացման էական օղակներից մեկը դառնալ:

Բանն այն է, որ «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը ոչ մի առնչություն չունի ինքնասպանության դադափարի հետ:

Համլետը մտորում է իրեն քաջ ծանոթ աշխարհում՝ էլսինորում, գոյություն այն միջոցների մասին, որ հանդում են երկու սկզբունքի՝ հաշտվել կամ դիմադրել: Համլետը վերլուծող միտք ունի և քննում է մարդկային անվճռականության, մասնավորապես, հարմարվողականության բուն շարժառիթները: Ի դեպ, այդ անելիս նա իրեն էլ չի խնայում:

Առաջ նա միայն կռահում էր էլսինորի բնությունը: Այս մենախոսության ընթացքում նա արդեն երևութի արմատներն է գննում: «Լինել, թե չլինելում» հստակորեն լսելի է ոչ թե պարզապես «գարն ուղղելու», այլ նախ հենց ինքն իրեն ուղղելու կոչը: Ահա թե ինչումն է բանը:

Մենախոսությունն անսպասելիորեն վկայում է Համլետի ոչ թե ընկրկ-վածությունն ու թուլությունը, նույնիսկ ոչ էլ նրա հապաղումը, այլ ողոր-ամբությունը:

Գ. Կոլինցեր, որ հակված է Համլետի ուժը նրա մտքի մեջ տես-նելու, ձեռքից բաց է թողել այդ տեսարանի ընձեռած հնարավորու-թյունը, ցույց տալու համար, որ ավյալ զենքը նա գործադրում էր նույնիսկ ինքն իր զենք: Թատերգության կոնտեքստում այդ մենախո-սությունը կարևոր դրոժոն է հանդիսանում Համլետի գլխման լուսաբա-նելու համար: Չմոռանանք, որ «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը տեղադրված է գերասանների ամբողջ ժամանելու և «թափարդի» տեսա-րանի միջև:

Համլետի գլխում ծագում է Կլավդիոսից վրեժ առնելու որոշակի մի ծրագիր: Եվ նա խնդրում է գերասաններին խաղալ «Գոնզագույի ոսպանության» տեսարանը: Իսկ մենակ մնալով, նա ցավով ընդգծում է, թե «որքան ավելի ձգձգես անելիքդ, այնքան, ավելի մղումներ կկործան-վեն, և վիթխարի մղումներ...»: Բայց, արդյո՞ք, այդ «վիթխարի մղում-ները» կապ ունեն «թափարդի» ծրագրի հետ: Չէ՞ որ Համլետը մտադիր էլ չէ ձգձգել վրեժ առնելու իր մղումը: Առաջմ ամեն բան ընթանում է իր ուղածի պես: Ոչ, «թափարդի» ծրագիրը «վիթխարի մղման» հետ կապվել չի կարող:

Մեկնաբանները նշում են, որ Համլետի այդ խոսքերը վկայում են վիտենբերգի համալսարանի նախկին ուսանողի տեղյակ լինելը աշխարհի բարեփոխման այն ծրագրերին, որ հղանում էին այդ դարաշրջանի տկա-նավորագույն մտածողները: Բայց եթե նա տեղյակ է դրանց, ապա պողիտիվ ի՞նչ ծրագրերի ջատագով է ինքը: Համլետը գործուն մարդ է: Նա ընդունակ է զրսեորել իր թե՛ վճռականությունը, թե՛ խիզախությունը: Ավելին՝ հնարամտությունը: Բայց հաղիվ թե նա իր համար մշակած լի-ներ հասարակական որևէ պողիտիվ ծրագիր: Չէ՞ որ «թափարդի» տեսա-րանից հետո քայքայվում է նրա նույնիսկ վրիժառության կոնկրետ ծրա-գիրը, որ մինչ այդ էլ չէր բավարարում իրեն, բարոյա-փիլիսոփայական իր մտածելակերպին:

Իսկ եթե, ընդհակառակը, մտածենք, որ «թափարդից» հետո Համլե-տի զենքն ավելի է սրվում, ծրագիրը հստականում և նա անցնում է ար-դեն ակտիվ հարձակման, ինչպես դա թվում է ֆիլմը գրախոսողներից ոմանց, օրինակ, նույն Ե. Դորինին: Այդ դեպքում հակասություններն ավելի կխորանան: Մի՞թե Համլետի ծրագրի մեջ էր մտնում նաև Պոլո-

նիւտի սպանությունն ու Անգլիա ճանապարհվելը: Եթէ Համլետը հետամուտ է Կլավդիոսից վրեժ առնելու իր նախկին մտադրությանը, ապա ինչու՞ է հապաղում և զուր տեղն ուժերը վատնում:

Ճիշտ չէ՞ր լինի, արդոք, ասել, որ իր իսկ մշակած ծրագրի հենց անորոշությունից է Համլետն այսպես թի աշնայես հանձնվում դեպքերի ինքնահոսին:

Բայց ինչու՞ Համլետի սուր ու խորատես միտքն անկարող է լինում հզանալ ու առաջ քաշել որոշակի մի ծրագիր, ինչու՞ կյանքի այն խոր իմացությունը, որով նա թափանցել էր էլսինորի գաղտնարանները, չէր ստեղծում նույն էլսինորի տապալման ծրագիրը:

Համլետը մեկն է հանճարավոր այն անհատներից, որոնք ներկան դիտում ու գնահատում են ոչ թե ներկայի դիտանկյունից, այլ ուրիշ ժամանակների: Անցյալի, թե ասպագայի՝ տվյալ դեպքում կարևոր չէ: Կարևորն այն է, որ Համլետի և էլսինորի փոխհարաբերությունները տարբեր մակարդակների հարաբերում է: Անգամ Հորացիոն է գտնում, որ Համլետի մոտեցումն ու հայացքը որոշ հանգամանքների նկատմամբ չափից ավելի խորադնին է: Այդ չափազանցն էլ հենց մատնում է մակարդակների անհամատեղելիությունը: Համլետը խախտում է էլսինորում ընդունված ըմբռնումները: Եվ այդ պատճառով յուրաքանչյուր միտքը դատապարտված է մերժման ու անտեսման: Էլսինորը և մասնավորապես Կլավդիոսը որսում են, իհարկե, Համլետի մտքերի քայքայիչ ուժն ու վտանգավորությունը: Բայց դրանց պոզիտիվ բովանդակությունը տվյալ դարաշրջանի ոլորտում ընկալվել չէր կարող: Այդ պայմաններում Համլետի հղացած ուղածդ ծրագիրը տապալման էր ենթակա: Եվ հարցը ոչ թե անվճռականության կամ «ձգձգման» մեջ է, այլ պատմական անիրագործելիության: Եթե նույնիսկ որևէ կրթված միապետ ուղենար էլ, ասենք, իրականացնել Մոորի «Ուտոպիան» կամ Կամպանելլայի «Արևը», միևնույն է, դեմ կառներ այդ ծրագրերի կիրառման օբյեկտիվ անհնարինությունը:

Այսպիսի եզրակացությունների Համլետը, բնականաբար, չի հանդում, նա հակված է ամեն ինչում մեղադրել իրեն, իր անվճռականությունը: Բայց միաժամանակ դիտակցում է «փակուղու», այսինքն՝ կիրառելի ծրագրի մշակելու անհնարինության հանգամանքը: Նա զգում է, որ իրեն բավարարող ծրագիրն ու գործելակերպը տվյալ իրականության մեջ անպատեհ են, անհեռանկար:

Հենց այստեղ էլ սխալի վնասը նրա տառապանքի արմատները՝ «Լինել, թե չլինել» հարցադրման ողբերգական անլուծելիությունն Ողբերգական աչքն առումով, որ և պայքարելն անիմաստ է դառնում, և հաշտվելն անհնար:

Կլավդիոսից վրեժ առնելու ծրագրի վերադնաճատումն ու հաղթահարումը ֆիլմում Համլետի կերպարի դարձյալման էական մոմենտներից է: Կողմնացի մտահղացումը հետաքրքրական է հենց այդ ծրագրի փոխարեն Համլետին ուրիշ մղումների արտահայտիչ և կրող դարձնելով: Համլետը անհատի իրավունքների պաշտպան,— ահա թե ինչն է «սրնդի» տեսությանի պաթոսը և ինչու է նա հատուկ ուշադրության արժանացել ֆիլմի հեղինակների կողմից: Ըստ էության, երբ կոնկրետ ծրագրերը հաջողությամբ սպառվել չեն խոստանում, Համլետին մի բան է մնում, ուշքի գալ, սղասելու ժամանակ շահել... Գտնել այն գաղափարը, որ ունի է, լիարժեք: Գուցե դրա համար էլ Համլետը դեմ չէ Անդրեյա ճանապարհվել, թեպետ նախազգույն է Կլավդիոսի գավերը և միշտ էլ սթափ է...

Չմոռանա՞նք, որ Համլետը և էլսինորը տարբեր բարձրությունների վրա են կանգնած, Համլետը կարող է ցնորված ձևանալ և էլսինորը պատրաստ է ճանաչել նրան իրեն այդպիսին, մանավանդ որ դրանով ապահովագրում է իրեն: Ասենք, էլսինորի դիտանկյունից նա իրոք որ ցնորված է: Էլսինորի համար նրա գործողություններն անըմբռնելի են, հուզումներն անպատեհ: Թատերգության մեջ կա Համլետի յուրօրինակ մի հակադրված: Դա Լաերտն է: Ըստ որում, նրան առանձին ոչինչի մեջ մեղադրել չես կարող: Անգամ Համլետին էլ նա մյուսներից ավելի արդար է դատում: Լաերտի ետևից ամբոխը կգնա, էլսինորի ու նրա մակարդակները անհավասար չեն:

Լաերտն իր ժամանակի զավակն է, Համլետը՝ գալիքի: Համլետը չի բռնում էլսինորի «առողջ դատողությունը»: Եվ քանի որ դա այդպես է, Համլետի համար բխտորոշ նշանակություն է ստանում ինքն իրեն հետ լինելու, կյանքի հետ իր այդ ներհակությունը, անհատի իր իրավունքները պաշտպանելու հանգամանքը: Համլետի սխալագործության իմաստը հենց դրանում է:

Սակայն, նրա ճակատագիրը շարունակում է մնալ ողբերգական: Էլսինորն ընդունել է նրա մարտահրավերը, էլսինորը շտապում է դատաստան տեսնել, խեղդել նրա ըմբոստությունը, արմատախիլ անել նրա միտքը: Իհարկե, զրկել Համլետին մտածելու հնարավորությունից:

կոտրել նրա դիմադրութիւնը և իջեցնել նրան իր մակարդակին էլսինորն անկարող է: Ինչպես Համլետն է անդոր տապալել էլսինորը, այնպես էլ վերջինս չի կարողանում սանձել նրա միտքը:

Եվ չնայած Համլետը գիտակցում է իր ողբերգական վախճանի անխուսափելիութիւնը, եթէ դոտեմարտը սկսվի, չնայած իրոք որ ամեն ինչ կանխապես դիտե և նախազգում է (այս է Սմոկտունովսկու հերոսի ամենագլխավոր յուրահատկութիւնը), նա անվարան բախվում է Լաերտի, էլսինորի այդ հոգեհարազատ զավակի հետ:

Ու սկսվում է ողբերգութեան ամենախորհրդավոր պահը... Շեքսպիրի ստեղծագործութեան ժամանակակից անգլիական հետազոտողներից մեկը՝ Առնոլդ Կետլը «Համլետից» դեպի «Լիրը» խորագրով իր հոդվածում այսպես է մեկնաբանում Համլետի անցումը ունեցելիս վայելքից դեպի կոնկրետ գործողութիւն: «Վերջին արարվածում Համլետն ինչ-որ չափով տեղի է տալիս էթիկական այն նորմաներին, որոնք մինչ այդ չէր ընդունում, որովհետեւ հրաժարվում էր պայքարել իբրև մարդ, բայց ոչ իբրև արքայազն: Այդ տեղատվութեան շափը համապատասխանում է, ինչպես ես եմ կարծում, այն հնարավորութիւններին, որ հումանիստներն ունեին 1600 թվականին իրենց մարդասիրական գաղափարները կենսագործելու համար»⁴:

Իրոք, որ նահանջն ակնհայտ է, սակայն դա բնավ էլ մարդու նահանջը չէ արքայազնի առաջ. Համլետ-Սմոկտունովսկին ապացուցում է, որ դա փիլիսոփայի նահանջն է մարդու առաջ:

Համլետի փիլիսոփայութեան պողիտիվ հիմքը հավատամքն է մեծատառով մարդու հանդեպ: Մարդն արժանավոր էակ է, բնութեան ստեղծած հրաշալիքը: Սա ամենեին էլ հայտարարութիւնն է, Համլետն ինքն է ներկայանում իբրև մարդկային լավագույն հատկութիւնների մարմնացում: Բայց միևնույն ժամանակ, մարդը մահկանացու է, «փոշու կվինտեսենցիան»: Մարդն անկարող է պոկվել ունի իրականութեան հետ իր ունեցած կապերից: Թող որ այդ իրականը խղճուկ է, բայց քամահրել այն անկարելի է: Մարդը միշտ էլ մարդ է մնում, նա ոչ աստված է, ոչ սատանա: Անհրաժեշտ է ծառայել այն պաշտոնում, որ տվել է քեզ պատմութիւնը: Սեփական ժամանակի զավակը լինելու այդ կոչումը երբեմն կարող է և չբավարարել քեզ, բայց դա քո կոչումն է այս աշխարհում: Համլետը մեղք չունի, որ իրեն է վիճակվել սպանել Կլավդիոսին, վրիժառու լինելու հոր մահվան համար: Համլետը մեղք չունի, որ

այդ կոնկրետ նպատակը բնավ չի հարմարում նրա հոգեկան տվյալներին, նրա մտքի չափերին: Համբար երկար դիմադրեց այդ կոչմանը, նա միայն աֆեկտի մեջ կարող էր շտապել իրագործելու դա: Եվ սպանեց... Պոլոնիումին:

Եվ ահա ժամն է ...Հատկանշական ու շատ կարեւոր է, որ էլսինորի հետ իր առաջին ու վերջին բացահայտ կովում Համբար-Սմոկտունովսկին աֆեկտի մեջ չի գտնվում: Բանականությունը նրան չի դավաճանում. իր վախճանը նա ավելի շուտ է կուսում, քան կանրար դա կհայտնի նրան: Ընդհանուր առմամբ, Հորացիուսի օգնությունը Համբար որսում է նրա սենտուն հայացքը, զգում, որ իր վերջն եկել է: Եվ արդեն ամբողջովին կլանվում է մենամարտով: Ֆիլմում, — այս հենց ֆիլմում, — Համբարն է առաջարկում ու ստիպում կանրարին փոխել սրերը:

Համբար գլխի է բնկնում, որ մոտեցել է այն պահը, երբ պիտի իրականացնի իր կյանքի միակ կոչումը: Արդ, ուրեմն առաջ, կորցնելու այլևս ոչինչ ունի: Եվ նրա ձեռքը չի դողում...

Սակայն որևէ բավարարում դրանից նա չի ստանում: Համբար-Սմոկտունովսկին միանգամայն ընդունակ է կատարելու այն, ինչ պահանջվում է իրենից, բայց չի ցանկանում հանդամանքներին զերի լինել: Նա ափսոսանք է զգում ո՛չ թե այն բանի համար, որ ձգձգել էր կլավդիոսի սպանությունը և այժմ ինքն այլևս դա՛ր բարձրանալ չի կարող: Ոչ, ամենևին, այդ չէ նրան տանջում: Համբար — իսկական մարդն ափսոսում է, որ իր վայրկյանները հաշված են և ինքը չհասցրեց անել ամենազիջալիկը: Թերևս առաջին անգամ հենց թատերգության և ֆիլմի ավարտակետում Համբարը սկսում է հասկանալ, որ այնուամենայնիվ կա մի ուժ, որն ընդունակ է «աշխարհն իր շավղի մեջ գցել»։ Համբար շտապում է դուրս նետվել ամբոցից, օդ ծծել: Եվ պարզում է իր ձեռքը, իհարկե, ոչ թե Ֆորտինրոասին, որին նույնպես վաղօրոք արդեն հասկացել էր (Ֆորտինրոասը, ինչպես և էլսինորը, իր ժամանակի ծնունդն է), այլ գալիք օրերին: Նա խնդրում է Հորացիուսին պատմել աշխարհին ու հետնորդներին համարությունը...:

Բայց ի՞նչ է կտակում Համբարն իր հետնորդներին: «Լինել, թե չլինել» չլուծված խնդի՞րը, թե՛ ինչպե՞ս դիմադրության միջոց գտնել ընդդեմ այն ուժի, որ քեզնից զորեղ է:

Շեքսպիրը նախազգում էր գալիքը, այն ժամանակները, երբ մարդկային բանականությունը կկարողանա իշխել հանդամանքների վրա: Եվ Համբար այդ բանական ուժի մարմնավորումն ու ավետումն է, ըմ-

բոստացած՝ հանդամանքների կույր ուժի դեմ: Նրա սխրանքն իր ինքնությունը պահպանելու մեջ է, այն դիմադրության, որ նա ցույց է տալիս իր բիրտ ժամանակին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. „Искусство кино“, 1965, № 9, էջ 59:
2. Նույն տեղում, էջ 78:
3. Նույն տեղում, էջ 74—75:
4. „Шекспир в меняющемся мире“, М., 1966, էջ 142: