

մեծ բանաստեղծներու բերթվածքներէն հատվածներ, զորս սիրապարար և երկնայեան զոց բրած է»:

Զրույցի ընթացքում ասված է նաև. «Տպագրութիւն տակ էն «Մարպետ», «Օթկու» և «Փոթորիկ»:

Այս ասված է 1901 թվականին: Սակայն հայտնի է, և հաստատապես, որ Մանհայնը «Վենետիկի վաճառականից» (1897) հետո բավական երկար ժամանակ, մինչև 1921 թվականը, Շերպիրից ոչ մի թարգմանութիւն չի հրապարակել: Ինչպէ՞ս հասկանալու նրա նամակներում էլ այդպիսի խոսք կա, թէ տպագրութիւն եմ հանձնել, բայց լույս տեսնելու մասին ոչ մի տեղեկութիւն չկա:

Սկս մի խնդիր, որ կարող է լուսարանութիւն:

ՎԱՂԱՐՇ ՎԱՂԱՐՇՅԱՆԻ ԶՐՈՒՅՑԸ ՀԱՄԼԵՏԻ ԱՆՁՆԱՎՈՐՄԱՆ ՇՈՒՐՋԸ

Հրապարակում և առաջարան Սոֆյա Անաստասյանի

Բաղմամբով են ու բաղմազան ականալոր զերասան Վաղարշ Վաղարշյանի կերտած կերպարները: Եվ նրա հարուստ զերացանկում շերտավորյան անձնավորումները, թեև թվով ոչ մեծ, բայց շատ կարեւոր տեղ են զբաղում:

Սունդուկյանի անվան թատրոնում ռեժիսոր Արշակ Բուրշալյանը 1942-ին երկրորդ անգամ բեմադրեց Շերպիրի «Համլետ» ողբերգութիւնը*: Անդրանիկ ներկայացումը կայացավ 1942 թ. փետրվարի 1-ին:

Համլետի դերում հանդես եկան Վ. Վաղարշյանը, ապա Գ. Զանիրեկյանը: Վաղարշյանը երկար էր պատրաստվել այդ բեմադրութիւնը. մանրակրկիտ ուսումնասիրել էր Համլետի լավագոյն անձնավորումները, ծանոթացել «Համլետի» ինչպէս հայերէն, այնպէս էլ ռուսերէն թարգմանութիւններին, շերտավորագիտական դրականութիւնը և այդ բոլորից հետո մշակել էր ուրույն մի հայացք Համլետի կերպարի և ողբերգութիւն նկատմամբ ընդհանրապես:

Այդ բեմադրութիւնը և մասնավորապես Համլետի դերի նրա մեկնութիւնը բուռն վեճերի առիթ տվեց: Շատ շանցած «КОММУНИСТ» թերթում (1942, № 43) փոքրիկ հոդվածով հանդես եկավ Միխայիլ Բարենշիկովը՝ որվատելով և շերտավորագիտութիւն մեջ նոր խոսք համարելով բեմադրութիւնը: Այնուհետև «Սովետական Հայաստան» թերթի 1942 թ. մարտի 1-ի համարում լույս տեսավ Հովհաննես Մամիկոնյանի հոդվածը: Արվեստագետ շրջաններում հետաքրքրութիւնն ու վեճերն ավելի բորբոքվեցին: Նույն թվականի մայիսին Հայաստանի թատերական ընկերութիւնը լայն քննարկում կազմակերպեց:

Բեմադրութիւն շուրջ ստեղծված հետաքրքրութիւնը զուրս եկավ հանրապետութիւն սահմաններից: Օգտվելով զերասանի Մոսկվայում գտնվելուց, 1943 թ. մայիսի 22-ին Համառուսական թատերական ընկերութիւն Շերպիրի և արեւմտյան դրամատուրգիայի կարիներ Վ. Վաղարշյանին հրավիրեց զրույցի: Նիստը նախագահում էր հայտնի շերտավորագետ պրոֆ. Մ. Մ. Մորոզովը:

* «Համլետը» ռեժիսորն-առաջին անգամ բեմադրել է 1925-ին, զլխավոր դերում հանդես է եկել Հր. Ներսիսյանը:

Արտիստը պատմեց Համլետի դերի իր ըմբռնման և կատարման մասին:

Այժմ, երբ այդ ելույթի առիթով նորից ենք անդրադառնում բեմադրությանը, բնականաբար, առաջ է գալիս նաև այն հարցը, թե ինչու դեռ երկար չէր թուլանում այդ բեմադրության շուրջ ստեղծված հետաքրքրությունը և ինչու՝ 1944 թ. Երևանում կայացած Շեքսպիրյան համամիութենական 6-րդ կոնֆերանսում ականավոր թատերագետ Յու. Յուզովսկին շեքսպիրյան՝ ֆեստիվալային ներկայացումները քննադելիս, իր ընդարձակ ղեկուցման մեջ հանդամանորեն կանգ առավ «Համլետի» երևանյան բեմադրության վրա՝

Քննադատությունը գտավ, որ Վաղարշյանը, հրաժարվելով պասսիվ ու հայեցող Համլետի ավանդական ըմբռնումից, կամեցել էր տալ ժամանակի ոգուն համահունչ ակտիվ ու մարտնչող Համլետի կերպար: Քննադատությունը, իհարկե, չէր մերժում ակտիվ ու մարտնչող Համլետ ներկայացնելու այդ մտահղացումը, բայց և գտնում էր, որ դերասանն այդ կերպարն ընկալում է միակողմանի, չի կարևորում կերպարի խոհականը, փիլիսոփայականը, գրեթե խալառ դանց է առնում նրա տարակուսանքները:

Նշանավոր արտիստի մտքերն ու խորհրդածությունները ինչպես Համլետի, այնպես էլ նրա բեմական մարմնավորման առիթով ծավալված քննադատության վերաբերյալ, այսօր էլ պահպանում են իրենց հետաքրքրությունը:

Վ. Վաղարշյանի համառոտական թատերական ընկերությունում ունեցած ելույթի սղագրության ուսերեն բնագիրը մեզ չհաջողվեց գտնել: Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող ձեռագիրն այդ ելույթի թարգմանությունն է: Եվ քանի որ թարգմանության վրա լրացումներ ու շտկումներ է կատարել հեղինակը, այդ տեքստը ներկայացնում ենք իրեն բնագիր:

ՀԱՄԼԵՏԻ ԴԵՐԻ ԻՄ ԿԱՏԱՐՈՒՄԸ

Ն ա ի ս ա գ ա հ—Այսօր մեզ մոտ հյուր է Վաղարշ Վաղարշյանը: Նա կպատմի Համլետի դերի կատարման մասին: Խոսքը տանք նրան:

Վ ա դ ա ր շ չ ա ն—Նախազգուշացնում եմ ներկա եղող ընկերներին, որ ես նախ՝ բավական լավ չեմ խոսում ուսերեն, երկրորդ՝ միտք չունեմ զեկուցում անելու ձևը: Ես պարզապես կնկարագրեմ Համլետի դերի իմ կատարումը՝ մի քանի անհրաժեշտ կոմենտարներով:

Որպեսզի դուք կարողանաք ավելի հստակ պատկերացնել այն ներկայացումը, ուր խաղում եմ, ես արել եմ ձևավորման փոքրիկ գծագրեր (ցույց է տալիս):

* Ձեկուցման «Համլետին» վերաբերող մասը տպագրվեց «Новый мир» ամսագրի 1945 թ. № 7-ում, նույն հոդվածն արտատպվեց «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրի 1946 թ. № 3-ում, իսկ հետագայում՝ 1947 թվականին լույս տեսած «Образ и эпоха» գրքում ավելի հանգամանալից լուսարանությամբ:

Սա մեր բեմն է։ Այստեղ է նվագախումբը։ «Համլետ»-ի ներկայացման միջոցին փակում ենք նվագախմբի տեղը, որով ավելանում է տարածությունը։ Նվագախմբի ծածկված տեղը աջից ու ձախից դռներ ունի։ Ձևավորումն սկսվում է նվագախմբի տեղից՝ վարագույրի առջևից։ Նվագախմբի դռների և պորտալի միջև, կողքերից, ամբողջ հասակով կանգնած են երկու ասպետ։ Այստեղ բեմի վարագույրն է, որ բացվում է ներկայացումն սկսվելուց առաջ և փակվում է ավարտվելուց հետո։ Պատկերներն ընթանում են հատկապես այդ ներկայացման համար պատրաստված վարագույրով, որի վրա պատկերված են երկու դորական, հեծած իրար դեմ ծառս եղող ձիեր։

Երբ բեմն ամբողջովին բացված է, հատակը հետեյալ պատկերն ունի, նախարեմն սկսվում է նվագախմբից, մի հարթակ բեմի առաջին սլանից, երկրորդը՝ երրորդ սլանից, իսկ երրորդ հարթակը վերջանում է պանորամայով։ Ձևավորումը կատարված է ֆրագմենտայնությամբ սկզբունքով։ Բոլոր հարթակները վերջանում են հետնավարագույրներով։ Ներկայացման ամեն մի պատկերն ունի մի հետնամաս, որը ձևավորված է պատկերի ընդլայնման համապատասխանող գորելներով։ Բաց դեղնագույն սյուները ձգվում են սև թավշի ֆոնի վրա։ Ինձ մոտ կան ներկայացման վերջավորությունը ցույց տվող լուսանկարներ (ցույց է տալիս)։ Պատկերների տեղափոխման դեպքում կարճ տեսարանները տեղի են ունենում ներկայացման վարագույրի առաջ։

Սկսվում է ներկայացումը։ Զանգակատան ժամացույցը խփում է գիշերվա 12-ը։ Բացվում է բեմի ամբողջ խորությունը։ Խավար է։ Խարույկի մոտ տաքանում է Ֆրանցիսկոն, ապա մտնում են Բեռնարդոն և Հորացիոն։

Առաջին պատկերի վրա կանգ չեն առնում։

Հոր ուրվականը ցույց ենք տալիս լույսի միջոցով։ Խավարի մեջ լուսավորված է միայն ուրվականի դեմքը։ Երբեմն երևում է նրա ձեռքի սիլուետը, երբ նա շարժում է անում։ Ուրվականը բեմում քայլում է գետնից կտրված։

Երկրորդ պատկեր։ Ներկայացման վարագույրի առաջ, բեմի ձախ կողմից, հանդիսասրահի կողմից, դուրս է գալիս հանդիսավոր շքերթը՝ թագավորը, թագուհին, պալատականները։ Քայլերգի հնչյունների տակ նրանք անցնում են նախաբեմով, հասնում աջ պորտալին և երեք նեղ սանդուղքներով, որոնք երկու մարդու լայնություն ունեն, մտնում են կոլիսների ետևը։ Երբ ամբողջ շքախումբն անցնում է, երևում է Համ-

լետը՝ սեւազգեստ, գլուխը բարձր պահած, հեռուն սեւեռած խոհուն հայացքով և անցնում է բեմի երկայնքով, խախտելով քայլերգի ռիթմը: Երբ նա հեռանում է բեմից՝ բացվում է ներկայացման վարագույրը: Համլետն անցնում է նախաբեմով: Թագավորի և թագուհու ամբողջ շքախումբն արդեն մտել է սրահը: Մեջտեղում նստած են թագավորն ու թագուհին, նրանց շուրջը՝ պալատականները: Համլետն անցնում և կանգնում է բեմի ձախ անկյունը: Վերջանում է քայլերգը և սկսվում բուն խաղը:

Թույլ տվեք թեթև բացատրություն տալ իմ առաջին մուտքի մասին:

Համլետի դերակատարի համար խիստ կարևոր է առաջին մուտքը, Համլետն, իհարկե, իր սենյակը, իր աշխատանքային կաբինետն ունի դրձակում: Նա գիտե, որ այդ օրը թագադրության հանդեսն է և մտածում է՝ դնա՞լ, թե՞ չգնալ հանդեսին: Նա կարող էր չգնալ, պատճառաբանելով, որ հիվանդ է, կարող էր նաև բոլոր պալատականների պես պճնված ներկայանալ: Բայց Համլետը որոշում է հանդեսին ներկայանալ միայն սգո զգեստներով:

Նս նրա գալուն ցույցի բնույթ եմ տալիս: Նա գալիս է սեւազգեստ և դրանով իսկ դեմոնստրացիա է անում իր մոր ամուսնության և թագադրության դեմ: Իր քայլվածքով նա խախտում է պալատական արարողության քայլերգի հանդիսավոր ռիթմը և զայրույթի իշ ռիթմն է մղացրնում: Նա որոշել է հանդուգն լինել ի ցույց ամենքի: Նրա առաջին բառերը ուղղված թագավորին.

Մի քիչ ավելի, քան եղբոր որդի, պալաս, քան որդի...*

Նա ասում է հանդգնաբար: Այդ բառերը ես ոչ թե մեկուսի եմ արտասանում, այլ այնպես, որ թագավորը լսի:

Թագուհին զգալով դրության լրջությունը, միջամտում է.

— Եթե այդպես է, ինչո՞ւ է դա քեզ անսովոր թվում...

— Թվո՞ւմ, ոչ, տիկին, այլ է...

Թագուհին վիրավորանք զգալու շարժում է անում: Համլետը չի կարող վիրավորել մորը: Նրա նկատմամբ տաժած սերն ու հարգանքը դերիշխում են:

Վերջանում է տեսարանը: Բոլորը դուրս են գնում, գլուխ տալով Համլետին, բայց վերջինս չի պատասխանում նրանց ողջուններին: Երբ պալատականները հեռանում են, Համլետը քայլերգի վերջին ակորդների հետ սկսում է իր մենախոսությունը. «Երանի այս պինդ, խիստ պինդ

* Մեջբերումներն՝ ըստ Հովհ. Մասեհյանի թարգմանության:

մարմինը հալվեր ու լուծվեր և փոխվեր ցողի...»։ Սկսում է խիստ ծանր, ընկճված վիճակում, արցունքներն ասես խեղդում են նրա կոկորդը։

Նա առանձնապես վրդովվում է, երբ արտասանում է մորն ուղղված խոսքերը. «Թուրթյուն, անունդ կին է...»։

«Համլետ»-ի հայերեն թարգմանությունը շատ հաջողված է։ Թարգմանիչ Հովհաննես Մասեհյանը մոտ երեսուն տարի աշխատել է թարգմանություն վրա ու կատարել այն երկու անգամ¹։ Առաջին հրատարակությունը լույս տեսնելուց հետո նա շարունակել է մշակել թարգմանությունը։ Երկրորդ հրատարակության մեջ փոխել է ոտանավորի չափը։ «Ուխտագրծություն» բառը Մասեհյանը թարգմանել է «թուլություն», որ իմ մենախոսության համար շատ թույլ է, և ես համարձակվել եմ այն փոխարինել «ոչնչություն» բառով, որը վերցրել եմ ռուսերեն թարգմանություններից²։

(Տեղից՝ «Պոլեոյի թարգմանության մեջ հենց այդ բառն է»)։

Այս առթիվ մեծ վիճարանություն տեղի ունեցավ Երևանում³։ Ինձ համոզում էին, որ ալելի լավ է թողնել «թուլություն» բառը։ Բայց և այնպես, երբ ես ասում եմ «թուլություն», իմ մենախոսության ուժը թուլանում է։

Մենախոսությունը այսպես եմ կառուցում.

Ամենքն էլ գնացել են։ Համլետը դրանից անմիջապես հետո սկսում է իր մենախոսությունը, ապա ուղղվում դեպի դուռը։ Անցնում է մեկ-երկու քայլ, ներս են մտնում Հորացիոն ու Մարցելլոսը։ Նրանք պատմում են հոր ուրվականի մասին։ Դա տարօրինակ է թվում Համլետին։ Նա ոչ մի ուժգին շարժում չի անում, պարզապես զարմանում է, ինչ-որ ահավոր բան է զգում և որոշում է ստուգել արտասովոր երևույթը։

Սրանով վերջանում է այս պատկերը։ Իր մենախոսության վերջին բառերը՝ «...Իմ հորս ոգին սպառազինված...»—Համլետն արտասանում է խիստ վճռական շեշտով, շրջվում է ու դուրս գնում։

Փակվում է ներկայացման վարագույրը։ Այս վարագույրի առաջ՝ նախաբեմի վրա տեղի է ունենում Լաներտի, Օֆելիայի և Պոլոնիուսի տեսարանը։

Դրանից հետո նորից է բացվում դռակի առջևի հրապարակը։ Բեմ է մտնում Համլետը գլխարկով, ուրիշ թիկնոցով և սրով (առաջին արարվածում սուր չունի, միայն կարճ սուսեր է), և տաքանում է խաբույկի մոտ։ Սպասման մի վայրկյան։ Ամենքն էլ քաշվում են տարբեր անկյուններ, որտեղից կարելի է սպասել ուրվականի հայտնվելուն։ Նա մի վայր-

կյանով բնմից դուրս եմ գալիս դեպի աջ, երրորդ պլանից: Այդ միջոցին Հորացիոն տեսնում է ուրվականը, որ երևում է այնտեղից, ուր գնացել է Համլետը: Դեմքս ուրվականին դարձրած ես արագ մոտենում եմ բարեկամներին: Նրանք շրջապատում են ինձ: Ամենքն էլ հայացքներն ուղղում են ուրվականին: Ես մեքենայաբար խաշակնքում եմ (ձեռքս ասես մեքենայաբար է անում այդ շարժումը): Սկսվում է դիպլոգը: Ես ամբողջովին ձգված եմ դեպի ուրվականը: Բարեկամներս բռնում են ձեռքս: Ուրվականն անհետանում է և երևում հակառակ կողմից, ես փնում եմ նրա հետևից: Ամենքն էլ հետևում են ինձ: Ես հանում եմ սուրս, բաժանվում նրանցից և հետևում ուրվականին՝ նայելով կուլիսներին: Ներկայացման վարագույրն իջնում է: Ես անցնում եմ վարագույրի առջևից՝ ձախից աջ, սուրը ձեռքիս և ասում. «Ե՛ր ես տանում ինձ» (առանց ուրվականի): Բարձրանում է ներկայացման վարագույրը: Ուրվականն արդեն չորրորդ պլանումն է, ամենաբարձր հաստոցի վրա: Չորրորդ պլանից ներս եմ մտնում, ասելով. «Խոսիր, չեմ գալիս ավելի հեռու»: Մի փոքրիկ շող լուսավորում է իմ դեմքը, մի ուրիշ շողը՝ ուրվականի դեմքը: Ես փռվում եմ բարձրույթի (ստանոկ) հատակին, ուրվականը կանգնում է իմ գլխավերևում՝ կարծես ամպերի մեջ: Այսպես է տեղի ունենում ամբողջ տեսարանը: Հայրս գնում է: Զեռքիս թուր կա: Ես բարձրացնում եմ դա և զույգ ձեռքով ճկելով մոտեցնում գլխիս, արագ առաջանում նախաբեմը և ասում. «Ո՛վ դուք երկնային բոլոր բանակներ...»: Ապա բարձրացնում եմ սուրը և ասում մենախոսությունը. «Ա՛խ, չարագործ կին. և դու, սրիկա՛, սրիկա՛, ժպտադեմ...»: Բառերն արտասանելիս սուրն իջնում է, ապա ես այն սեղմում եմ կրծքիս և ասում. «Պետք է հուշագրեմ այստեղ, թե մարդ կարող է ժպտալ...»:

Մեզ մոտ վիճաբանություն ծագեց՝: Ասում էին, թե պետք է՝ գրել ծոցատետրում: Բայց ըստ իս դա մեռաֆորային պատկեր է: Եթե նա կարող է. «Հիշողության գրատախտակից կջնջեմ բոլոր փուլ ու աննշան պատահարները», — ապա կարող է և գրել սրտում:

Հետո գալիս են Հորացիոն և Մարցելլոսը: Նրանց բացատրություն տալիս ես խիստ զգուշ եմ: «Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, օ՛հ, բա՛խտ իմ դժխեմ, ինչո՛ւ ծնվեցի, որ հենց ես ուղղեմ», — բառերին հասնելիս երկու քայլ առաջանում եմ դեպի նախաբեմը և մեծ, լայն ժեստով արտասանում եմ դրանք. Ինձ թիկնոց են մատուցում: Ես մեքենայաբար վրաս եմ նետում և սուրը ձեռքիս դուրս գնում:

Ինձ առարկում էին, որ Համլետը սուր չէր օիրում: Բայց այդ տեսա-

րանում սուրս շարունակ մնում է մերկ։ Ես առանձնակի նշանակութուն
եմ տալիս սրին։ Սուրբ միշտ հետս չէ, բայց երբ այն մերկացնում եմ՝
սպա մինչև տեսարանի վերջը մնում է մերկ։ Ես դա բացատրում եմ
նրանով, որ Համլետը մահացու պայքարի է դուրս գալիս շրջապատի
մարդկանց դեմ։

Երկրորդ արարվածն սկսվում է նախաբեմում, ներկայացման վա-
րագույրի առաջ։ Ռեյնալդոյի և Պոլոնիուսի տեսարանը մենք հանում
ենք, թողնում ենք Պոլոնիուսի և Օֆելիայի տեսարանը։

Բացվում է վարագույրը։ Դերասանների գալուց առաջ գործողու-
թյունը տեղի է ունենում առաջին և երկրորդ հարթակներում։

Թագավորի առանձնասենյակը։ Նա նստած է երրորդ պլանում։ Այդ-
տեղ կա մի բազկաթոռ, մի փոքրիկ սեղան և բազմոց։ Գորեկներ պատ-
կերում է մի լողացող կնոջ, որից թաքնվելով՝ հետևում են երկու աս-
պետ։ Տեղի է ունենում թագավորի և Ռոզենկրանցի տեսարանը։ Ես մըտ-
նում եմ պորտալի ձախ կողմից։ Ձեռքիս գիրք կա։ Թագավորն ու թագու-
հին հեռանում են երկրորդ պլանից։ Պոլոնիուսը շրջանցում է ինձ և դա-
լիս իմ հետևից, ապա բեմի մեջտեղը կանգնեցնում է ինձ. «Ինչպե՞ս է
արդյոք իմ բարի իշխան Համլետը»։ Ես առանց շրջվելու պատասխանում
եմ. «Լավ, փառք ասածո»։

Իսկ ինչո՞ւ չեմ նայում նրան. ձևանում եմ, թե գիրք եմ կարդում։
Զգում եմ, որ հետևում են ինձ և դիտմամբ թույլ եմ տալիս։ «Զթողնես,
որ արևի տակ ման դա» — խոսքից հետո հեռանում եմ և նստում բազ-
մոցի վրա, մեջքս նրան դարձրած։ Նա անցնում է բարձրույթի վրա։ Այդ-
պես էլ տեղի է ունենում իմ և Պոլոնիուսի դիալոգը։

Նա հեռանում է։ Ես նկատում եմ, որ հեռանալիս նա հրավիրում է
Ռոզենկրանցին և Գիլդենշտերնին։ Վերադառնում եմ և պառկում սեղանի
վրա՝ բերանսիվայր, բարձրացնում ոտքերս և թափահարում օդում։
Մտնողներն ինձ տեսնում են այդ դիրքով և զարմանում։ Ես ընդունում
եմ նրանց՝ արտաբուստ խիստ քաղաքավարի։ Մարդու մասին մենախո-
սությունն արտասանում եմ թագավորի բազկաթոռի վրա կանգնած։ Երբ
ասում եմ. «մարդը չի հիացնում ինձ...», սարկազմի դառն ժպիտով
ես այդ ասում եմ նրանց հասցեին։

Երբ հայտնում են, որ դերասանները եկել են՝ Համլետը խիստ շահա-
գրգռվում է դրանով, բեմի երրորդ պլանից արագ անցնում է առաջին
պլանը՝ դերասաններին ընդառաջելու։ Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնը
հետևում են նրան։ Համլետը բարեւում է դերասաններին, բռնում նրանց

ձեռքերը, քաղաքավարի ուղջունում նրանց ժամանումը, տանում նախա-
րեմ: Վարագույրը փակվում է: Այս ամբողջ տեսարանը տեղի է ունենում
նախաբեմում: Ապա Համլետը դնում է դեպի աջ: Բացվում է ամբողջ
բեմը:

Դերասանների տեսարանը խիստ հետաքրքիր է կառուցված: Գալիս
են տասներկու մարդ, որոնց մեջ կան և կանացի զգեստներով տղամար-
դիկ: Սկսվում է շքերթը: Նվագի հնչյուններով դնում են ամբողջ ռեկվի-
զիտներով (բեմասարքով), կոստյումներով, դիմակներով: Բեմի խորքից
նրանք շեղակի հասնում են նախաբեմին: Ես խիստ ուրախ եմ դիմավո-
րում նրանց, նստում եմ առաջին պլանում՝ մեջքս մեծ մասամբ հասա-
րակությանը դարձրած և հնարավորություն եմ տալիս դերասանին կար-
դալու իր մենախոսությունը կենտրոնում: Չորս մարդ քառանկյուն կազ-
մած կանգնում են բեմի առաջին պլանի ձախ անկյունում, չորս մարդ
առաջին դերասանի ետևը՝ երրորդ պլանում, իրար շեղակի դիրքով, երկու
մարդ էլ բեմի կենտրոնում, խորքում՝ դեմքերը հասարակությանը դարձ-
րած: Նրանք իրենց ժեստերով արտահայտում են այն զգացումները, որ
սպասելիված են առաջին դերասանի մենախոսության մեջ: Հետո նրանք
քայլերդի նվագակցությամբ հեռանում են: Իմ մենախոսությունն արտա-
սանում եմ աջ անկյունում, ուր նստած էի: Մենախոսությունից կրճատել
եմ՝ «Իմ տեսած ոգին գուցե դեն ինքն է» տողը: Խնդիրն այն չէ, թե նա
հավատում է կամ չի հավատում ոգուն կամ նրա ասածներին: Համլետը
որոշում է ներկայացում կադավերայել թագավորին հասարակության
առաջ խայտառակելու համար: Կրճատել եմ նաև հետևյալ հատվածը՝
«Հա՛, այդ բոլորին կհանդուրժեի, քանզի սնպատճառ ես աղավնու լյարդ
ուկտը է ունենամ» մինչև՝ «Ա՛յ դու արյունոտ՝ լտ, պազդո՛տ սրիկա»:

Մ ո Ր Ո Ղ Ո Վ.—Հետաքրքրական է, որ վերջերս մի թատրոնի համնա-
րարությամբ ես կրճատումներ կատարեցի, և ճիշտ այդ տեղերն եմ
կրճատել:

Վ ա ղ ա Ր Չ Յ ա ն.—Ամբողջ ներկայացման ընթացքում ոչ մի անգամ
չեմ նստում դահին կամ այն բազկաթոռին, ուր նստում է արքան: Հետո
կբացատրեմ, թե ինչպես եմ վարվում թագավորի դահի կամ բազկաթոռի
հետ:

Երրորդ արարվածից մի քիչ ձևափոխվում են բարձրույթները (ցույց
է տալիս):

Այստեղ սանդուղքն է, այնտեղ երկու սյուն, դրանց միջև թագա-
վորի և թագուհու բազկաթոռները: Ներկայացումն այստեղ է տեղի ունե-
նում: Դերասանները դեմառդեմ են խաղում:

Օֆելիան նստած է բազկաթոռի վրա, իսկ նա հատակին՝ նրա ոտքերի մոտ, հենված նրա բազկաթոռին, և նրա ետևից շարունակ հետևում եմ թաղավորին։ Արքան երբեմն որսում է իմ հայացքը։ Այս ամենը տեսանելի է հանդիսատեսին։ Համբար կենտրոնումն է։

«Լինել թե չլինել» մենախոսություն մեջ երկու միջանց են կար։ Սկզբում առաջին վարիանտով էի խաղում, իսկ հիմա՝ երկրորդով։ Կարծում եմ, որ երկուսն էլ լավ են, մանավանդ առաջինը։

Առաջինն այսպես է. մտնում եմ թիկնոցով։ Որպես կանոն, թիկնոցը հագնում եմ միայն այն ժամանակ, երբ դրվակում չեմ կամ փողոցից եմ դալիս։ Եթե թիկնոցը հետո է, ապա ձեռքիս և ոչ թե ուսիս է դրված։ Առաջին վարիանտով ես դալիս էի աջից՝ նվազախմբի նախաբեմից, հասարակության նկատմամբ համարյա պրոֆիլով էի կանգնում, մի ոտքս աստիճանի վրա և սկսում. «Լինել թե չլինել»—մենախոսությունը, ապա հանում թիկնոցը։

Այս կետի առթիվ մեկ մոտ վիճարկություն առաջացավ։ «Լինել թե չլինել» Համբարի մեջ ծնունդ է առնում ոչ թե այդտեղ՝ բեմի վրա, երբ սկսում է մենախոսությունը։ Դա ընդհանուր հարց է և վաղուց է նրան տանջում։ Նա այդ մենախոսությանն է հանգում ոչ թե այդտեղ, այլ մինչ այդ։ Կյանքի պրոբլեմները նրան հանգեցնում են այն հարցին, թե՞ մտքը և ոչ միայն ինքը լինի թե չլինի։ Սրանով ես հանրազանության եմ բերում թերևս այն բոլոր մտքերը, որ ծագում են իմ մեջ։ Այս մտքերը արտահայտվում են մենախոսության բառերով։ Ահա ինձ տանջող հարցը։ Մի շարժումով հանում եմ թիկնոցս և որոշ դադարից հետո ասում. «Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ, տանել զոռ բախտի պարսաբարերը և սլաքները, թե՞ զենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ, և, դիմադրելով՝ վերջ տալ բոլորին»։

Հիմնական շեշտը ես դնում եմ այս հակադրության վրա՝ տանել, թե սլաքարել, այս է հարցը։

—«Մեռնել»։ Թիկնոցը գցում եմ բարձրույթի վրա. «քնանալ, ոչինչ ավելի»։ Նստում եմ թիկնոցի վրա՝ կիսով չափ հասարակությանը դարձած։ Շարունակում եմ մենախոսությունը. «Ննջե՛լ... դուցե երազե՛լ»։ Նորից դադար։ «Ի՞նչ կերպ երազներ...»։ Հանկարծ միտք է ծագում. «Քանզի այդ մահվան բնի ժամանակ...»։ Դարձյալ վեր եմ կենում և որոշ դառնություն ասում. «Այս նկատումն է, որ այսչափ երկար տեւել է տալիս թշվառությունը»։ Համբարն այս ասում է դառնություն մե և սարկազմով։ Ապա վեր է կենում և թիկնոցը ձեռքին շարունակում մենախոս-

սուժյունը մինչև՝ «Եվ հենց այս կերպով վճռականության բնածին դուշնը ակտաժանություն է...»—բառերը:

Այս մենախոսությունն արտասանում եմ որպես լարված խորհրդածություն: Վերջին տողերն ուղղված են նրանց, ովքեր, ավելի շատ մտածում են, քան թե գործում: Սա ոչ միայն ինքնախարազանում է, այլ վճռական լինելու և գործելու մի կոչ:

Վերջացնելով մենախոսությունը՝ մոտենում եմ թագավորի բազկաթոռին, նստում թիկնոցը, հանում մի ձեռնոցը և հանկարծ տեսնում ներս մտնող Օֆելիային: Օֆելիան միակ լուսավոր շողն է Համլետի կյանքում: Համլետը դիմում է նրան՝ «Ո՛վ հավերժահարս...»: Համբուրում է ձեռքը, նստեցնում բազմոցի վրա, ինքը չոքում և մնում այդ դիրքով՝ մինչև Օֆելիայի՝ «Տեր իմ, ձեզանից ես հիշատակներ ունեմ ստացած...»—խոսքը: Համլետն ընդոստ վեր է կենում, հեռանում նրանից: Ցավում է, որ Օֆելիան ընկել է պալատական դավերի ցանցը: Ապա Համլետը նկատելով Պոլոնիուսին՝ հարցնում է. «Հայրդ ո՛ւր է»,—և տագնապահար սպասում է պատասխանի: Օֆելիայի՝ «Տանն է, տեր իմ»—պատասխանից հետո նա լուպակապես բորբոքվում է, ապա ամբողջ տեսարանի ընթացքում մնում է նրա նկատմամբ խղճահար վիճակում: Օֆելիան ի վիճակի չէ Համլետի հետ միասին պայքարելու, բռնակալություն դեմ սուր բարձրացնելու: Տեսարանի վերջում հրաժեշտ տալով նրան՝ համբուրում եմ ձեռքը:

Ըստ իս, Օֆելիայի հետ իր հարաբերությունները խզելը շատ մեծ իրադարձություն է Համլետի համար: «Լինել թե չլինել»—մենախոսության մեջ ես հանդում եմ մի եզրակացության՝ լինել և պայքարել:

Առաջին վճռական գործողությունը Օֆելիայից հեռանալն է:

Ապա Համլետը ձեռնամուխ է լինում ներկայացումը կազմակերպելուն:

Խիստ գրգռված վիճակում եմ ես դիմավորում դերասաններին՝ վարագույրի առաջ: Դերասանները գալիս են, մեկը շեփոր է փչում, մյուսն՝ իր մենախոսությունն արտասանում: Համլետը դուրս է գալիս հակադիր կողմից և սկսում իր նշանավոր զրույցը դերասանական խաղի սկզբունքներին մասին:

Բարձրանում է վարագույրը: Պատրաստ է այն հարթակը, ուր պետք է նստեն թագավորը, թագուհին, Օֆելիան:

Համլետը ղննում է բեմը՝ ասես ռեժիսյորություն անելով, թե ինչպես ավելի լավ է միզանցեցնները կատարել: Ապա գնում է դեպի դերասանները:

Քաջկերպերի հնչյունների ներքո ետևի սլանից մտնում են թագա-
վորը, թագուհին ու սպառառականները և նստում իրենց տեղերը։ Համ-
լետը նստում է Օֆելիայի մոտ։

Ներկայացումն աչապես է կազմակերպվում։ Երկու դերասան բե-
րում են մի գահավորակ և դնում այն տեղը, ուր պետք է խաղան։ Ամեն
մի դերասան մի-մի փոքրիկ թուփ է բերում և շրջապատում գահավորակը
կանաչով, դա սրտակերելու է պարտեզ։ Գահավորակի վրա դրում են
արքայական ծածկոց։ Սկսվում է տեսարանը։ Համլետը շարունակ հետե-
վում է թագավորին ու թագուհուն։ Հորացիոն նախաբեմի վրա է։

Մնչկատակը մենք չենք տալիս։ Ներկայացումն ընթանում է նվա-
զակցությամբ։ Օդագործիկ ենք Չալիսլիսիու երաժշտությունը։ Այս
տեսարանում ևս շարունակ որսում և՛ թագավորի ու թագուհու հայացք-
ները։ Շատ լավ է կառուցված այս տեսարանը։ Թագավորը կանգնում
է։ Ես ոտքի եմ ցատկում, ես դնում բեմի խորքը, հայացքովս ընդգրկե-
լով ամբողջ արբունիքը, որպեսզի տեսնեմ, թե ինչպի՞սի տպավորությոն
գործեց թագավորի շփոթությունը։ Երբ թագավորը ցած է իջնում, ես
արագ բարձրանում եմ գահավորակի վրա, ուր դերասաններն էին խա-
ղում, վերցնում եմ մոմը և կարդում. «եսոցված կզնիլը թող ցավից
ողբա...»։ Թագավորն ուղում է դուրս գնալ, ես կտրում եմ նրա ճանա-
պարհը։ Նա շրջվում է։ Ես նորից եմ կտրում նրա ճանապարհը և հա-
մառորեն նայում նրա աչքերին՝ մոմը պահելով նրա դեմքի առաջ։ Նա
հեռանում է ինձանից և առաջին սլանով անցնում է աջ։

Պալատականները դեմքերն ինձ դարձնելով ու ընկրկելով՝ դանդաղ
հեռանում են, ասես խելագարից։ Ես ուստնում եմ այն բաղկաթոռի վրա,
ուր թագուհին էր նստած և հաղթանակած կարդում. «Գիտես, Դամոն,
իմ սիրելի...»։ Եվ երբ ասում եմ. «Գիտեսի տեղ ո՞վ է նստել, մի խելական
խելկատակ...», — զլորում եմ գահը։ Ամենքն էլ ուժգին հետ են նետվում
ու դնում, իսկ ես ամենայն սաստկությամբ ասում եմ նրանց հետևից.
«Եթե այս արքան խաղը չսիրեց, պատճառը այն է...», որ չհավանեց»։

Իջնում է վարապույրը։ Ռոզենկրանցի, Գիլդենշտերնի և Պոլոնիուսի
տեսարանը տեղի է ունենում այդ վարապույրի առաջ։

Բացվում է վարապույրը։ Թագավորը մտնում է իր աղոթարանը։ Այս
տեսարանը շատ հաջող է ձևավորված։ Սև վարապույր գործելն, որի վրա
գերակշռում են կարմիր ու կանաչ գույները։ Մի մեծ գահ։ Գահի վրա թիկ-
նոց։ Ամեն ինչ անկարգ է։ Անկյունում դրքակալ և մոմեր։ Երբ թագա-

վորը ծունկ է չոքում, ես արագաքայլ ներս եմ մտնում և դիմում դեպի մայրս: Նկատելով ծնկաչոք թագավորին՝ ես արագ ետ եմ գնում, հանում սուրս և ամբողջ տեսարանը կատարում շնչաձայն: Ապա դուրս եմ գնում: Իջնում է վարագույրը: Վարագույրի առաջ Պոլոնիոսը ետ նայելով ինձ՝ արագ գնում է դեպի թագուհին, ես էլ նրա հետևից: Լուռ տեսարան:

Բարձրանում է վարագույրը: Թագուհու ննջարանը: Տեսարանն ընթանում է խիստ փոթորկալի ու լարված՝ մինչև ուրվականի ձայնի մարելը (ուրվականը բեմի վրա չի երևում): Ես հոգնած նստում եմ բազկաթոռին: Պատգայից հետո մայրը մոտենում է Համլետին, ծունկ չոքում. «Ա՛հ, Համլետ, սիրտս միջից կես արիր»: Համլետը գրկում է մորը. «Դեհ թեքվի՛ր քեզնից նրա վատ կեսը»: Այս խոսքերն արտասանում է փաղաքուշ խնդրանքով: Համլետը համբուրում է մոր ձեռքը, հրաժեշտ տալիս և վերցնում սուրը: Մայրը նորից է հարցնում. «Ի՞նչ պետք է անեմ»: Փոթորիկը նորից է սկսվում «Ո՛չ այն բաները, որ հիմա կասեմ...» — բառերով: Ապա Համլետն ստուգելով, որ մայրը գիտե, թե իրեն Անգլիա են աքսորում՝ մոտենում է նրան, շեշտակի նայում նրա աչքերին և սպառնիչ սարկազմով ասելով վերջին մենախոսութունը՝ հեռանում է:

Չորրորդ գործողության առաջին պատկերը մենք միացրել ենք մոր ննջարանի տեսարանին: Անմիջապես մտնում է արքան և հարցնում. «Ի՞նչ, Գերտրուդ, ասա՛, Համլետն ինչպե՞ս է»: Անցնում է այս տեսարանը, վարագույրն իջնում: Ես մտնում եմ նվազախմբի վրայի առաջին պլանից: Այդտեղ մնացել է Պոլոնիոսի դիակը: Ձայներ եմ լսում հակադիր կողմերից: Ինձ կանչում են: Ես սկսում եմ մատնետելով անհեթեթ նշաններ դժել վարագույրի վրա, խենթ եմ ձևանում: Ռոզենկրանցը գնում է:

Բացվում է վարագույրը, թագուհու ննջարանը, ուր տեղի է ունենում չորրորդ գործողության երկրորդ պատկերը, որով և վերջանում է մեր ներկայացման երրորդ գործողությունը: Դուք երևի նկատեցիք, որ մենք չորրորդ գործողությունից վերցրել ենք երեք պատկեր և գործողությունն ավարտում ենք Համլետի Անգլիա մեկնելով: Ֆորտինբրասի տեսարանները (4-րդ գործողության չորս տեսարանները) բոլորովին չկան⁹:

Հինգերորդ արարվածում մի քիչ փոփոխվում են բարձրությունները: Գերեզմանատուն: Կիսալիլոր սանդուղք: Դրա առաջ գերեզման և գերեզմանափորներ: Սրանց առաջ հողակույտ, որը նրանց կիսով ծածկում է:

Մտնում են Համլետը և Հորացիոն: Առաջին պլանը և գերեզմանափորներին չեն նկատում: Մի գերեզմանափոր շարունակում է աշխատել:

Մենք նստում ենք նախաբեմում: Հինգերորդ գործողության երկրորդ տեսարանի առաջին կեսին Համլետը պատմում է արքայական ծրարի հալածանքների մասին: Մենք սա տեղափոխել ենք հինգերորդ գործողության սկիզբը, որից հետո լսվում է գերեզմանափորի ձայնը: Սկսվում է Համլետի ու գերեզմանափորի տեսարանը: Համլետի տրամադրությունը բարձր է: Նրան հաջողվել է խուսափել թագավորի, Գիլգենշտեյնի և Ռոզենկրանցի նյութած դավից: Նա լսում է գերեզմանափորի երգը և տեսնում, թե ինչպես է սա վարվում գանգի հետ:

Թույլ տվեք հիշեցնել, թե ինչպես Համլետը հեղնում է առաջին երկու գանգերը՝ վերագրելով դրանք մերթ պալատականի, մերթ էլ՝ օրենսդատի: Համլետը օգտագործում է գանգը ցույց տալու համար պալատականների և նրանց օրենքների ամբողջ զաղրելիությունը: Ես այդ ռեպրիկներն արտասանում եմ ժպտալով, երբեմն էլ ծիծաղելով: Իմ քննադատներն ասարկում են Համլետի այդ տրամադրության դեմ: Մինչդեռ, ըստ իս, նա կարող է այդ միջոցին ծիծաղել¹⁰:

Մինչև Օֆելիայի թաղումը եղած ամբողջ տեսարանը բաժանում եմ երեք մասի: Առաջին մասում արտադրությունը բարձր է, երկրորդում՝ զվարճալի դրույց գերեզմանափորի հետ: Հետաքրքրական դրույցը վերջանում է Յորիկի գանգի հայտնվելով: Յորիկի մասը առանձին է: Հիշում եմ մանկությունս: Ես ճանաչում էի Յորիկին, նստում էի նրա ուսերին, համբուրում նրա շուրթերը: Տարվում եմ մանկական վերհուշերով: Երրորդ մաս՝ «Մի՞թե չի կարող երևակայությունը պատկերացնել, թե Ալեքսանդրի ադմիրալ փոշին ինչ շավղով է անցնում մինչև որ ծառայի մի տակառի ծակը խցկելու»—և դրան հաջորդող մարդկանց դասակարգությունը մեռնելուց հետո:

Ինձ ասում են, որ Համլետն այստեղ դատողություններ է անում կենաց և մահու մասին: Իսկ ըստ իս, Համլետը որպես փիլիսոփա՝ միշտ է կենաց և մահու մասին խորհրդածում, և՛ «Լինել թե չլինել» մենախոսության մեջ, և՛ մի քանի անգամ էլ առաջին արարվածում: Այնպես, որ այստեղ առանձնակի շեշտ չի կարող դրվել կենաց և մահու մասին փիլիսոփայող, վերլուծող մտքի վրա: Համլետն այստեղ ասում է, որ բոլոր մարդիկ էլ հավասարապես փառում են հողում՝ և՛ մեծ զորավարը, և՛ պալատական ստախոսը:

Ապա անցնում է հուղարկավորության թափորը. մոմեր բռնած վեց կին (երեկո է): Երբ Համլետն իմանում է, որ Օֆելիային են թաղում, չի լալիս, այլ կերկերուն ձայնով դիմում է Հորացիոյին. «Սիրուն Օֆե-

լիա՞ն», — կարծես թույլ շտախով, որ նա հասկանա, թե իր կյանքի վերջին լուսավոր շողը մարեց:

Գերեզմանի առաջ տեղի է ունենում գուպար Լաերտի հետ: Նրանց բաժանում են: Պահակախումբը երկու շարքով կանգնում է նրանց մեջ՝ մինչև նախաբեմը: Մի կողմում մնում է Համլետը, իսկ մյուսում Լաերտն ու թագավորը: Այդ պահակախմբի զուխների վրայից էլ տեղի է ունենում վեճը:

Տեսարանը վերջանում է վարագույրով:

Օգրիկի տեսարանը: Ես գալիս եմ նախաբեմից: Դիմացից գալիս է Օգրիկը: Երբ նա պատմում է, որ թագավորը գրագ է եկել՝ Համլետը նորից մտածում է, որ մի նոր դավ է նյութվում: Ես մի ժեստով Հորացիոյին ահնարկում եմ այդ բանը:

Բացվում է վարագույրը: Ավարտական տեսարանը: Ամբողջ բեմը բաց է: Սրախաղի սրահը: Բեմը խիստ խոր է՝ 18 մետր: Շուրջը կանգնած են պալատականները: Ես առաջին պլանից գալիս եմ բեմի խորքը: Պալատականները հանդիսավոր կերպով են դիմավորում ինձ, գլուխ տալիս: Անցնում եմ խորքը՝ սանդուղքով: Թագավորին ու թագուհուն տեսնելով, երերում եմ: Պալատականների մեջ շփոթություն է առաջանում: Վերադառնում եմ իմ տեղը: Սկսվում է սրախաղը: Երրորդ հարվածն ուղիղ գծով ուղղում եմ սանդուղքից ցած: Լաերտն ընկնում է, թագուհին մահանում է: «Բայց թագուհու հետ ի՞նչ է պատահել»: «Այն ըմպելիքը... Թունավորված եմ...»: Համլետն արագ ցատկում է վերին բարձրությի վրա, հանում սուրը և հրամայում փակել բոլոր դռները: «Դավադրություն, դոք եք անողին»¹¹: «...Ախ, թագավորը, թագավորն արավ»: Բոլոր պալատականները ընկրկում են թագավորից: Նա հրապարակով մերկացված է, նրան կարելի է ոչնչացնել:

Մի ներկայացման ժամանակ ես պատահմամբ հանեցի ձեռնոցս (որ ինձ խանգարում էր Լաերտին հրաժեշտի խոսք ասելիս) և դրի նրա կրծքին: Հետո մտածեցի, որ դա անհաջող է, որովհետև ձեռնոցը մարտահրավերի նշան է: Անմիջապես որոշեցի կարճ սուրս հանել և դնել նրա կրծքին: Այդպես էլ արի հաջորդ ներկայացումների ժամանակ: Մնում եմ անդեն:

Ես թունավորված եմ: Ինձ նստեցնում են արքայի բաղկաթոռի վրա: Ֆորտինբրասի քայլերգի հնչյուններից ուշքի եմ գալիս, նկատում որ նստել եմ գահի վրա: Պոկվում եմ գահից, ասես օձ կա այդտեղ, և կանգնած մեռնում, որպեսզի ընդգծեմ, որ պայքարը գահի համար չէր:

Այդ ժամանակ Համլետին ձեռքերի վրա տանում են չորս զորավար։ Նրա գլուխն անդոր կախված է։ Ամբողջ թափուրը առաջին պլանից բեմի խորքը՝ սանդուղքի վրա, որով և վերջանում է ներկայացումը։

Սա նկարագրեցի մի ներկայացում, որ դուք չեք տեսել և ձեզ համար, իհարկե, գծվար է դա պատկերացնել։

Ինձնից բացի, Համլետի գերը կատարում է ժողովրդական դերասան Գուրգեն Զանիրեկյանը։ Կարծում եմ, որ հնարավորություն կունենաք նրան էլ լսելու «Համլետ»-ը բեմագրել է արվեստի վաստակավոր դործիչ, տաղանդավոր ռեժիսոր Բուրջալյանը։ Ներկայացումը ձևավորել է արվեստի վաստակավոր դործիչ Ա. Սարգսյանը։ Նրա ծառայությունը Ձայնկույտունն է։

Եթե հարցեր կան, խնդրեմ։

ՀԱՐՑՆԵՐ ԵՎ ՊԱՏԱՍԽԱՆՆԵՐ

Մոռոզով. Մենք դիտենք, թե ինչ հսկայական հաջողություն է ունեցել այդ ներկայացումը Երևանում։ Հետաքրքրական է՝ ո՞ր պահերն էին ամենից ավելի հետաքրքրում հասարակությանը։

Վաղարշյան. Հասարակությունն ընդհանրապես խիստ ուշադրությամբ էր վերաբերվում այդ ներկայացմանը։ Շատ հանդիսատեսներ ամիսը մեկ անգամ անպայման գալիս են դիտելու ներկայացումը, որպեսզի նորից հիանան Շեքսպիրով։ Սա ճանաչում եմ մի շարք պատասխանատու ընկերներ, որոնք չորս-հինգ անգամ դիտել են ներկայացումը։

Մոռոզով. Ո՞ր տեսարաններն են ամենից լավ ընդունվում։

Վաղարշյան. Առաջին գործողության մեջ ուրվականի տեսարանը։ Նրկորդում՝ շարժումների պլաստիկության և միզանոցենների տեսակետից լավ են Ռոզենկրանցի և դերասանների տեսարանները։ Սա շատ եմ հավանում մոր տեսարանը, որ խիստ փոթորկալի է ընթանում։ Լավ են ընկալվում Օֆելիայի և մոր տեսարանները։ Լավ է ընդունվում նաև դերեզմանատան տեսարանը։

Հարց. Ներկայացման զլխավոր գույները որո՞նք են։ Մենք գույները չտեսանք։

Վաղարշյան. Ամբողջ ներկայացումն ընթանում է սև թավիշով։ Բեմի սևությունը խախտող սյուները բաց-դեղնագույն են։ Ապա բեմի հետին պլանը ձևավորող գորելենները։ Ամեն ինչ խիստ պարզ է արված։

Ընդմիջումը 12 րոպեից ավելի չի տևում։ Գործողությունն ընթանում

է ատանց մի վայրկյան դադար առնելու, որով տեմպը ամենեւին չի կորչում: Ներկայացումը շորս ժամ էլ չի տևում (3 ժամ 45 րոպե): Սկսում ենք 7-ին, վերջացնում 10 3/4-ին:

Չարսելի. Առանց իլյուստրացիայի դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես է ընթանում «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը: Ընկեր Վադարշյանը տալիս է խիստ հետաքրքրական մեկնաբանություն: Բայց դեռ հարց է, թե որքան դա ընդունելի է ինձ համար: Թերևս, դա արդարացված չէ, թերևս արվեստական է: Բայց և այնպես «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը երեք մասի բաժանելը չափազանց հետաքրքրական է: Ես լսել եմ եվրոպական առաջնակարգ վարպետների, հիմա էլ խիստ հետաքրքրական հաղորդում եմ լսում: Բայց թե ինչ չափով է դա արդարացվում բեմում՝ այժմ դժվար է ասել:

Ուզիմ. Ես զեկուցման սկզբին ներկա չէի, հետևաբար չլսեցի ուրվականի տեսարանի բացատրությունը: Ես կուզենայի երկու հարց տալ և լսել պատասխանը. նախ՝ ի՞նչն էր ներկայացման, մասնավորապես գրված խավոր գործող անձի նպատակը: Համլետի շուրջը կատարվող ոճիւրների համակ սարսափով ցնցել հանդիսատեսին, թե՞ Համլետի ոգու վսեմությունը: Երկրորդ հարց. Օֆելիայի տեսարանը բացատրելիս դուք ասացիք, որ Համլետը խզում է իր կապերը նրա հետ՝ այդ աշխարհի հետ ձեռնամարտի ելնելու համար: Դուք պնդում եք, որ Համլետի մեջ այդ խզումը գիտակցաբար է կատարվում և ոչ թե դրանից անկախ՝ հանգամանքների բերումով:

Հարց. Ինչո՞ւ եք մեջկատակը հանել:

Վադարշյան. Ես ձեր հարցն այսպես հասկացա. ուզո՞ւմ էինք մենք ցույց տալ Համլետի շրջապատը, թե՞ միայն նրա գործունեությունը: Բայց Համլետը գործում է իր շրջապատի դեմ: Պետք է հակադրել դա: Չի կարելի դրաման միակողմանի խաղալ: Մենք ջանացել ենք ըստ հնարավորին ավելի ցայտուն կերպով ցույց տալ Համլետի շրջապատը, որ ճնշում է նրան՝ նկատի առնելով Համլետի, որպես հումանիստի ձգտումը: Նա չի կարող հաշտվել այդ միջավայրին և պայքարի է ելնում նրա դեմ:

Երկրորդ հարց. Ինչո՞ւ է իր հարաբերությունները խզում Օֆելիայից: Արդյո՞ք սա անգիտակից արարք է: Ըստ իս, Համլետն անգիտակից բան չի անում և իր բոլոր արարքներով ցույց է տալիս այդ: Նա ուզում է ստուգել հոր ուրվականի մասին պատմածները և զննում է: Իսկ ուրվականին տեսնելուց հետո որոշում է խենթ ձևանալ և ձևանում է: Նա միշտ էլ միանգամայն խելացի է կազմում գործողությունների ծրագիրը: Ար-

քայլին ստուգելու գիտավորությամբ է կազմակերպում ներկայացումը և ստուգելուց հետո որոշում է վրեժ լուծել թագավորից, նույնպես և Անդրիա մեկնելիս նա երբեք անգիտակցաբար չի գործում: Տեսնում է, որ իր դեմ մի բան է նշույթում և կազմում է գործելու իր ծրագիրը, որը աստիճանաբար գործադրում է:

Կարող է հարց ծագել՝ ինչո՞ւ առաջին գործողության մեջ նա չսպանեց թագավորին: Բայց դա հին է և վաղուց լուծված:

Տեղից. Ես այդ հարցը չգրի:

Վաղարշյան. Այստեղ գլխավորը ոչ թե վրեժն է, ոչ թե Կլավդիոսի սպանությունը, այլ շարի ջնջումն աշխարհից՝ հանձին Կլավդիոսի:

Ինչո՞ւ եմ իմ կատարման մեջ առանձնապես ընդգծում իմ վերաբերմունքը դեպի դահլիճ, ես ուզում եմ ընդգծել իշխանության շար սկզբնավորությունը և հրապարակային մերկացումից հետո ցույց տալ այն: Շեքսպիրը վրեժխնդրության մասնակի մի դեպքը դարձնում է համամարդկային ընդհանրացման միջոց: Համլետը լուծում է դարի և ոչ թե միայն իր անձնական հարցերը: Նա ամենն չի ձգտում դահլիճ, թեև նրա մասին ասում են, որ եթե արբա դառնար՝ մեծ վեհապետ կլիներ:

Նա չի մտածում այդ մասին և չի խոսում դահլիճի վրա ունեցած իր իրավունքի վերաբերյալ:

Միխայիլ Միխայլովիչը (Մորոզովը) վարդապետն հիանալի բանալի տվեց ինձ՝ հիշելով Գարրիկի կարծիքը, թե Համլետը միայնակ է և սուրբ մերկացրած գնում է փորձանքների մի հսկա ծովի դեմ: Այս պատկերավոր արտահայտությունը օգնեց ինձ որոնելու Համլետի դերի կորիզը:

Ինչո՞ւ չենք ցուցադրում մենջկատակը:

Մենջկատակը «ներկայացման» տեսարանի կրկնությունն է և հաղիվ թե անհրաժեշտ է: Դա կծանրացներ «ներկայացումը»:

Տոխիցկի. Թույլ տվեք մի քանի հարց տալ: Նախ, Համլետի մահը սյուժետային փափստ է, թե՛ դրա մեջ գեղարվեստական մեծ սիմվոլ կա՝ ներքին ողբերգական դատապարտվածություն, և նրան հակադրված Ֆորտինբրասի, որպես ապրելու իրավունք ունեցող կերպարի իմաստով:

Վաղարշյան. Համլետի մահը միայն սյուժետային փափստ չէ: Նա միայնակ գտնւո է գալիս «փորձանքների ծովի» դեմ: Այստեղ է նրա ողբերգությունը, և նա դատապարտված է մահվան:

Տոխիցկի. Երկրորդ հարցը ավելի ռեժիսուրային է վերաբերում: Շահեք արդյոք շեշտ դրել պատմականության և ազգային երանգի վրա, թե՛

դա երկրորդական մոմենտ է եղել: Ապա ո՞ր դարաշրջանին էր վերաբերում գործողությունը:

Վաղարշյան. Պիեռը ներկայացրել ենք, ելնելով շեքսպիրյան և ոչ թե համլետյան դարաշրջանից: Ազգային երանգը փնտրել ենք ոճի ամբողջականության համար և խոստացել ենք կենցաղային պլանից:

Տիխոնովիչ. Հինգերորդ գործողության երկրորդ տեսարանը տեղափոխել եք առաջինի տեղը, թե՛ դարձյալ տեքստ եք մտցրել:

Վաղարշյան. Ոչ, պարզապես տեղափոխել ենք:

Տեղից. Դուք ասացիք, որ օգտագործել եք Չայկովսկու երաժշտությունը: Ո՞րը:

Վաղարշյան. Չայկովսկին երաժշտություն է գրել Մոսկվայի փոքր թատրոնի համար: Դա ենք օգտագործել:

Շչեպկինա-Կուպերնիկ. Այո, ժամանակին մենք մի մոնտաժ ենք կատարել՝ «Համլետ, Չայկովսկու նվագակցությամբ»:

Կրժիժանովսկի. Ձեր ամբողջ ասածից միանգամայն անվիճելի բխում է, որ ձեզ մոտ շեշտը դրված է Համլետի, որպես շրջապատող անարդարության դեմ մարտնչողի վրա: Բայց ինձ թվում է, որ ձեր ասածից չի երևում, թե դուք մարտիկ Համլետը հակադրում եք մտածող Համլետին: Մինչդեռ դա բխում է նրա կեցությունից:

Վաղարշյան. Հարկավոր է մի քիչ բացատրել այդ հարցը: Իմ մի քանի բնագատները Հայաստանում ասում էին, որ ես շեշտը դնում եմ գործնական մարդու վրա և քիչ եմ վերարտադրում մտածողին: Ինձ առարկում էին, որ մտածողը չի կարող այդքան արագ գործել, այդքան աշխույժ լինել¹²: Ես պատասխանում էի, որ մտածելը մարդու հատկությունն է, ոչ թե բնավորությունը: Մտածողը կարող է գործել արագ, դանդաղ և ամեն կերպ: Ես կատարել եմ Լենինի դերը: Բայց նրա կյանքի ռիթմն արագ էր: Նա մի մարդ է, որ արագ ընկալում է, արագ որոշում, արագ գործում: Բայց նրա բնավորության արագ տեմպը չի խանգարում, որ Լենինը լինի մեծ մտածող:

Մենք ճանաչում ենք ուսանող՝ Համլետին, Համլետին կենցաղում՝ մինչև իր հոր սպանությունը: Նա այնպիսի շրջապատի մեջ է ընկել, ուր պետք է լուծել հարցերը և գործել արագ տեմպով: Եթե այդ պիեսը բնագործն դանդաղ տեմպով՝ հիմա դժվար կլինի այն դիտել:

Շչեպկինա-Կուպերնիկ. Ինձ խիստ հետաքրքրական էր լսել ձեր հարգողը: Բայց շատ եմ ցավում, որ չեմ կարող դա տեսնել բեմի վրա:

Վաղարշյան. Մենք համատեղած ենք, որ կզանք Մոսկվա և ներկայացումը ցույց կտանք աշխտեղ:

Պոլ. Դուք ես լավ չլսեցի, բայց ինձ հետաքրքրում է հետևյալը.— նախատիների երկու տեսարանները միացված են, թե՞ ոչ:

Վաղարշյան. Դրանք բնդհանրապես չկան:

Լեոյիկա. Ինձ թվում է, որ ներկայացումն արտաքին պատկերի տեսակետից ռացիոնալ է կառուցված, պլաստիկորեն շատ ճիշտ է: Բայց այդ ֆորման ձեզ չի՞ կաշկանդում: Չե՞ն լինում իմպրովիզացիայի մոմենտներ, որոնք բխում են այն կերպարի ներքին բովանդակության հրեական հարստությունից, որն ամեն անգամ բացահայտվում է իր նոր գծերով: Արդյոք ամեն՞ բան ձեզ հաջողվում է ենթարկել ներկայացման այդ միանգամ ընդմիշտ գտնված ուղիներին ու պատկերին:

Վաղարշյան. Ընդհակառակը, գտնված տեսլք և ուղիքը գոտևորում, թամբում է ներկայացումը: Այն պատկերը, որ սահղծված է շարժման իմաստով, չի կաշկանդում մեզ: Ամեն մի ներկայացման մեջ երևան են գալիս նոր մանրամասներ, նոր կտորներ: Ներկայացումը զարգանում է, վերցնենք կարճ սրի օրինակը, ապա խելագարության տեսարանը:

Երբեմն ակամա, պատահական կերպով մի նոր բան է երևան գալիս ներկայացման միջոցին: Ես պետք է ասեմ, որ Բուրջալյանը շարժման և միզանսցենների մեծ վարպետ է: Նրա աշխատանքը տեսած ընկերները կարող են հաստատել այդ: Նա շատ լավ զգում է գերասանին:

Տրոյցկի. Դուք ասացիք, որ Համլետը զարմանում է հոր ուրվականի երևալու մասին լսելով: Երբ տեսնում է ուրվականը, խաշկներում է երեսուր: Հավատո՞ւմ է նա գերբնական ուժերին, բրիստոնյա՞ է նա, թե՞ ոչ:

Վաղարշյան. Առաջին հաղորդումը միայն առաջացնում է զարմանք և երեսվթը պարզելու ցանկություն: Իսկ երբ անձամբ է համոզվում, մերենայաբար խաշկներում է ու նայում ուրվականին:

Հարց. Երկրորդ անգամ ուրվականը երևո՞ւմ է:

Վաղարշյան. Ուրվականը չկա, բայց ձայնը լսվում է: Դա զգայախարություն չէ: Մնում է մի շող, որին ես նայում եմ ու լսում հոր ձայնը:

Մորոզով. Ես կուզենայի մի քանի խոսք ասել որպես եզրափակում: Ինձ թվում է, որ մենք այսօր ներկա եղանք մի խիստ հետաքրքրական հաղորդման, որը շատ ու շատ արժեքավոր է: Մենք լսեցինք, թե ինչ հսկայական հաջողություն է ունեցել այդ ներկայացումը Երևանում: Դա հայտնի է դարձել ամբողջ Սովետական Միության մեջ:

Վաղարշյան. Ինձ բնդհանրապես շատ էին քննադատում և շատ էլ

գովում: Խոսում էին Համլետի կասկածամտությունների մասին, որ նա թեև մարտիկ է, բայց մեծ մասամբ վերանում է իր գործողությունների միջոցին: Իսկ ես բացառում եմ այդ կողմը: Մի մարդ, որ մտքի բարձունքից վերլուծում է շրջակա իրադրությունը և պայքարի միջոցներ է ձեռք բերում՝ այլ բան է, իսկ սկեպտիկը բոլորովին այլ: Մարտիկը չի կարող սկեպտիկ լինել: Սա աներկրա է: Մինչդեռ ինձ ասում էին, որ դա կարելի է համադրել: Ես կուզենայի սա ընդգծել այստեղ:

Նախագահ. Նորից շնորհակալություն հայտնեք ընկեր Վաղարշյանին և սրանով էլ վերջացնեք մեր խորհրդակցությունը: (Մսկահարու-թյուններ):

ՄԱՆՈՔԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հայտնի է, որ «Համլետը» Հովհ. Մասեհյանի թարգմանությամբ հրատարակվել է երկու անգամ. առաջինը՝ 1894-ին, Թիֆլիսում, երկրորդը՝ 1921-ին Վիեննայում: Ժխտ է, այս երկու հրատարակությունների միջև ընկած է դրեթև երեք տասնամյակ, բայց դա դեռևս հիմք չի տալիս ասելու, թե Մասեհյանը «...մոտ երեսուն տարի աշխատել է «Համլետի» թարգմանության վրա»: Հաշվի առնելով քննադատական դիտողությունները, որ արվեցին առաջին հրատարակության առթիվ (Հովհ. Թումանյան, 1896 թ.), և տարիների ընթացքում ուսումնասիրելով հսկայական գրականու-թյուն, Մասեհյանն իր ուրույն շեքսպիրագիտական հայացքներն էր մշակել ինչ-պես Շեքսպիրի մեկնաբանության, այնպես էլ թարգմանական արվեստի սկզբունք-ների վերաբերյալ: Այդ տարիների ընթացքում թերևս խորհել է «Համլետի» թարգ-մանության մասին, սակայն երկրորդ թարգմանությանը նա ձեռնամուխ է եղել թարգմանական արվեստի մասին իր տեսակետները վերջնականապես ձևավորվելուց հետո: «Մեր նախկին թարգմանությունները,—գրում է Մասեհյանը, «Համլետի» վիեննական հրատարակության առաջարկում,—հարկ համարեցինք ոչ թե լոկ վերաբնել, այլ այնքան հիմնական փոփոխության ենթարկել, որ կարելի է ասել, թե նոր թարգմանություն է կատարված, որովհետև վերջին երեսուն տարվա ըն-թացքում ոչ միայն շեքսպիրյան գրականությունը զանազան լեզուների մեջ ահա-գին չափով զարգացել է, և մենք առիթ ենք ունեցել ծանոթանալու այդ երկերի հետ, այլև մեր անձնական հայացքները թարգմանության եղանակի մասին որոշ չափով փոխված են» (էջ V):
2. Մասեհյանը ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ հրատարակության մեջ անգլերեն բնագրի frailty բառը թարգմանել է քուլտություն (այդպես է թարգմանված նաև Ժա-մանակակից անգլո-ռուսական բառարաններում): Ինչպես Վ. Թերզիբաշյանն է նշում իր «Շեքսպիրը հայերեն» աշխատության մեջ (Երևան, 1956), հայ թարգմանիչներից և ոչ մեկը չի գործածել ոչնչություն բառը: Այդ բառը նման ձևով չեն ընկալել նաև ռուս լավագույն թարգմանիչները: Եվ վերջապես, ոչնչություն բառի անգլերեն հո-մանիշն է nobody, nonentity, Հետևաբար այդ բառերը մեկը մյուսով փոխարինելը

ոչ թե թյուրիմացություն է, այլ արվել է կերպարի բնկալման իր կոնցեպցիային հարմարեցնելու միտումով:

3. «Սովետական Հայաստան» թերթի 1942-ի մարտի 1-ի համարում (№ 51) լույս տեսավ Հովհ. Մամիկոնյանի հոդվածը, Հեղինակն այլ գիտողությունների հետ մեկտեղ պահում էր, որ «Հումանիստ Համիտը, առավել ևս Շերսպիրը, կոտոր ոչնչություն չի կորուց համարի...»։ Ի միջի այլոց, Վաղարշյանը ինքն էլ է գրեթե նույնն ասում: Իր այս ելույթում կոտոր ոչնչություն համարելուց բիւ առաջ նա գրում է. «Թագուհին վերափորանք զգալու շարժում է անում, Համիտը չի կարող վերափորել մորը, նրա նկատմամբ տածած սերն ու հարգանքը դերձխում են...»:

Նույն թվականի մայիսի 4-ին և 18-ին «Համիտի» նոր բեմադրության առթիվ, Հայաստանի թատերական ընկերությունը կազմակերպեց լայն քննարկում: Հեկուցումով հանդես եկավ Հ. Մամիկոնյանը, մտերի փոխանակությանը մասնակցեցին Վ. Վաղարշյանը, Մ. Մազմանյանը, Ժ. Հակոբյանը, Վ. Թևրդիրաշյանը, Ա. Կարապետյանը, և. Պետրոսյանը, Ռ. Զարյանը, Հ. Ասլանյանը և ուրիշներ, որոնք մանրամասն վերլուծելով պիեսն ու ներկայացումը, նշեցին աչն բոլոր թերություններն ու սխալները, որ թույլ էր տվել Սունդուկյանի թատրոնը այդ բեմադրության մեջ: Վաղարշյանը նկատի ունի այս քննարկումը:

4. Նկատի ունի Հովհ. Մամիկոնյանի հոդվածը և 3-րդ ծանոթագրության մեջ նշված բըն-նարկումը:

5. Հայաստանի թատերական ընկերության կազմակերպած քննարկման ժամանակ Ռ. Զարյանը հանդամանորեն վերլուծելով սուտերի հետ կապված բոլոր տեսարանները նշել է, որ դրանք, թեև մշակված են մեծ խնամքով ու վարպետությամբ, դուր չեն ներքին հաստատուն հիմքից: Կոտուցված լինելով արտաքին էֆեկտների վրա, մեծապես փնասում են բովանդակությունը: Վերածնության դարաշրջանի մտածող, հումանիստ Համիտին դարձնում են սուտերամարտիկ, միջնադարյան ասպետ (տե՛ս Ռ. Զարյան, «Համիտը» նորից հայ բեմի վրա, «Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 161—162):

6. Նկատի ունի թատերական ընկերության կազմակերպած քննարկումը և Հ. Մամիկոնյանի հոդվածը:

7. Պիեսում՝ «Քուն մտնել»:

8. Պիեսում՝ «...Քանդի այդ մահվան քնի ժամանակ», հետո միայն՝ «Ինչ կերպ երազներ...»:

9. Նման կրճատումների, պիեսն ու Համիտի դերը կամայականորեն խմբագրելու և կերպարն աղճատելու, խեղաթյուրելու դեմ ժամանակին խիստ արտահայտվեցին քննադատները և Հ. Մամիկոնյանը, ե՛՛ Ռ. Զարյանը: Տե՛ս Հ. Մամիկոնյանի հոդվածը («Սովետական Հայաստան», 1942, № 51), Ռ. Զարյանի ելույթը դիսպուտում («Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 166—171) և «Հայաստանի թատերական ընկերությունում» հաղորդումը («Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 218—219):

10. Վ. Վաղարշյանն այստեղ նկատի ունի Ռ. Զարյանի ելույթը: Հետադալում՝ այս ելույթից գրեթե մեկ տարի անց, 1944 թ. ապրիլի 22—30 երեանում տեղի ունեցած Շերսպիրյան համամիութենական 6-րդ կոնֆերանսում (նվիրված մեծ դրողի ձնըդ-

յան 380-ամյակին), Յու. Յուզովսկին նույնպես նշեց, որ Վաղարշյան-Համլետը շատ է ժպտում («Համլետ», «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 3, էջ 83)։

11. Պիեսում՝ «Դամաճանություն»։

12. Ահա թե ինչ է ասում Ռ. Զարյանն իր ելույթում. «Սխալ չհասկանաք։ Զարծեք, թե ես ասում եմ Վաղարշյանի Համլետը շատ շարժուն է, նյարդային, դրա համար էլ փիլիսոփայի, մտածողի տպավորություն չի թողնում։ Երբեք։ Կարծել այդպես, նշանակում է ընկնել այն միամտության մեջ, թե փիլիսոփայությունը բնավորություն է և եթե մեկը փիլիսոփա է, ապա անպայման պետք է ծանրախոհ լինի, բայց ոչ շարժուն, նյարդային։ Շարժուն, նյարդային բնավորությամբ մարդն էլ կարող է փիլիսոփա լինել... Համլետի մասին խոսելիս ես նկատի ունեմ այն, որ դերասանը միակողմանի է լուծում դերը՝ չընդգրկելով իր խաղի մեջ Համլետի հոգեկան կազմի ամբողջությունը իր զարմանալի ամբողջության մեջ («Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 175—176)։

ՀԱՄՈՐԻ ԲԵԿԵԱԶԱՐՅԱՆԸ «ՀԱՄԼԵՏԻ» ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Հաղորդում Արմիկ Խաչիկյանի

Արշակ Բուրջալյանը 1942-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրեց «Համլետ» ողբերգությունը։

Արքայազնի դերակատարը Վաղարշ Վաղարշյանն էր։

Հայ բեմը մինչ այդ շատ էր հարուստ շեքսպիրյան ավանդներով և բնականաբար մեր ժամանակի խոշոր արվեստագետի առջև ծառացած պիտի լինեիր դժվարագույն խնդիր։ Վաղարշյանի ստեղծագործական խառնվածքին խորթ էր ամեն կարգի կրկնություն, նրա բոլոր միտքը, բնականաբար, պիտի ստեղծեր մի նոր, տակավին անծանոթ կերպար։

Վաղարշյանի դերակատարման մեկնաբանության շուրջը առաջացան կրքոտ վեճեր, ուներ հակառակորդներ, ուներ նաև պաշտպաններ։ Այդ վեճերը սկիզբ առան բեմադրության առաջին օրերին, բայց մի նոր թափով բորբոքվեցին մի երկու տարի անց՝ 1944-ին, շեքսպիրյան ֆեստիվալի օրերին։ Դժբախտաբար Համլետը երկար չմնաց նրա խաղացանկում և այսօր գրեթե մոռացված է։

Վաղարշ Վաղարշյանի արխիվում գտնվեց հայկական կինոարվեստի ականավոր ներկայացուցչի՝ Համո Բեկնազարյանի մի գրությունը, նվիրված մեր թատերական մայրօջախի շեքսպիրյան նոր բեմադրությանը։ Հնարավոր չեղավ պարզել, թե հայտնի արվեստագետը ո՞ւմ է հասցեագրել իր կարծիքը, ե՞րբ և ի՞նչ առիթով է շարադրել իր այդ գրությունը, բայց դրանից թերևս ավելի կարևոր է այն, որ նա բարձր է գնահատում Բուրջալյանի շախատանքը, բեմադրությունը ընդհանրապես, Վաղարշյանի դերակատարումը մասնավորապես։

Я горячо поздравляю театр им. Сундукиана с большой творческой победой.

Неоднократно приходилось мне смотреть «Гамлетта» на сценах лучших русских театров. В роли Гамлета выступали прославленные мастера сцены.