

ՄԱՍԵՀՅԱՆԸ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՆԵՐԸ

Ամեն մի թարգմանիչ մեկնաբան է, բայց այնպիսին, որ իր մեկնությունները թաքցնում է փոխադրվող երկի բանաստեղծական տողերի մեջ: Առավել մեկնաբան է Շեքսպիրի թարգմանիչը, ինչ ազգի էլ պատկանելիս լինի: Շեքսպիրի խրթինությունը և՛ իրենն է, և՛ իր դարինը և դա էլ տողերից դուրս չէ, այլ տողերի մեջ, բառերի այն իմաստի մեջ, որ միայն նա է կարողանում դրենել: Այս տեսակետից բոլոր թարգմանությունները, ինչ լեզվով էլ կատարված լինեն և ինչ որակ էլ ունենան, ընդհանուր առմամբ շատ ավելի մատչելի են, քան բնագիրը: Գալով Մասեհյանին, պետք է ասել, որ մեկնաբանողի նրա տաղանդը վաղուց է դիտվել ու գնահատվել մեզ մոտ: Նրա աշխատանքը ամբողջությամբ վերցրած ոչ միայն մեծատաղանդ բանաստեղծի, այլև ներհուն ու ջանասեր մի գիտնականի համատեղ աշխատանք է, կրկնակի տաղանդ՝ մեկ անձնավորության մեջ: Եվ եթե սրան ավելացնենք պատասխանատվության արտակարգ զգացումը, իր միսիայի խոր դիտակցումը, պատկերը, դժվարության իմաստով, պարզ կլինի:

Գաղափար տալու համար տիտանական այդ աշխատանքի մասին, բերենք միայն մի օրինակ: Նոսքը վերաբերում է մեկ հատիկ բառի, մի բառ, որից կարելի է աշխարհայացքային բնույթի տրամագծորեն տարբեր երզրակացություններ հանել, Համլետն իր «Լինել թե չլինել» մենախոսության վերջում, ամփոփելով անվճռականության բուն պատճառը, այն, որ ընկած է պատճառների հիմքում, ասում է.

Thus conselence does make cowards of usall;
And thus the native hue of resolution
Es sick lied o'er with the pale cast of thought;
And enterprises of great pith and moment,
With this regard, their currents turn away,
And lose the name of action (III, 1).

Մասեհյանը այս տողերը թարգմանել է այսպես.

Խոնամաւորսն, այսպես, ամենքիս վախկոտ է դարձնում.
Եվ ճենց այս կերպով վնասականության բնածին գույնը
Ախտածեւովում է խորհրդածության գունաթափ ցոլֆից
Եվ շատ ձեռնարկեմ, մեծ ու կարեւոր,
Շեղվում են այսպես իրենց հոսանքից
Եվ գործ կոչվելու անաբժան դառնում:

Ռուս թարգմանիչներից ոմանք այս conscience-ն թարգմանում են со-
весть. Արդ, ի՞նչ է նշանակում այդ բառը Շեքսպիրի լեզուի կոնում. Խի՞ղճ,
թե՞ բանականություն: Պրպտումները ցույց են տալիս, որ այդ բառի՝ անզու-
ոուս շատ բառարանների կողմից անտեսված երկրորդ նշանակությունը հենց
այն է, ինչ գտել է Մասեհյանը:

Սույն հետազոտությունն, ահա, այդ կարգի մեկնաբանություններին չի
վերաբերում, իհարկե: Խոսքը իսկական մեկնության կամ ծանոթության մա-
սին է, որ դուրս է տեքստից:

Այս մեկնությունների մեջ մի առանձին փունջ են կազմում շորս գործերին
կցված ներածական հոդվածները, որ, ընդհանուր առմամբ, քաղվածական բը-
նույթ են կրում: Մասեհյանը հաճախ է դիմում իր աղբյուրներին, ավելի առատ
մեջբերումներ է կատարում, քան մենք սովոր ենք անել այսօր: Այս նույնը
վերաբերում է նաև երկերին կցած ծանոթագրություններին. դրանք Մասեհյա-
նը հյուսում է՝ հետեւելով եվրոպական ականավոր շեքսպիրագետներին: Այս-
պես են հյուսված բոլոր ծանոթագրությունները, քիչ բացառությամբ, այն էլ՝
երբ խոսքը վերաբերում է տեքստի վիճակին, իր օգտագործած հայերեն բառին
կամ արտահայտությանը: Առաջին հայացքից անսովոր այս երևույթը չի կարելի
բացատրել այն իմաստով, իբր նա անվստահ է եղել իր ուժերի նկատմամբ:
Ավելի ճիշտ կլինի ենթադրել, թե նկատի ունենալով լուրջ քննական գրակա-
նության պակասը հայկական իրականության մեջ, նա վճռում է իր փոխարեն
խոսել տալ ամենահեղինակավոր մտածողներին ու գիտնականներին: Ոչինչ,
որ ինքը ստվերում կմնա, միայն թե հայ ընթերցողը դուրս գա ազգային ան-
ձուկ շրջանակներից, հասու դառնա ամենատարբեր կարծիքների ու բացա-
տրությունների: Ավելորդ է ասել, որ ամեն անգամ նա մինչև վերջ բաժանել է
տվյալ տեսակետը: Ասել է թե՛ այդ մեկնությունները, առանց որևէ վերապա-
հության, կարող ենք և իրենք՝ Հովհաննես Մասեհյանինը համարել:

Եվս մի դիտողություն:

Մասեհյանի ծանոթությունը շեքսպիրագիտությանը հիմնավոր է եղել:
Կատարելապես տիրապետելով եվրոպական երեք լեզուների՝ ֆրանսերենին,
անգլերենին և գերմաներենին, նա իր ողջ գիտակցական կյանքում կարդացել,

ուսումնասիրել է Շեքսպիրի երկերը: Շեքսպիրյան նրա գրադարանը, ինչպես վկայում են նրա գրական բարեկամները, հիացում է պատճառել իր պատկանելի հարստությամբ: Ասել է թե՛ նա ծանոթ է եղել հարյուրավոր շեքսպիրագետների ու մտածողների: Դրանցից շուրջ պիեմոնթի իր կազմած ծանոթագրություններում և ներածական հոդվածներում 52 անուն է հիշատակում: Պատկանելի՝ թիվ, եթե նկատի ունենանք ծանոթագրությունների համար առանձնացված համեմատաբար համեստ տեղը:

Սկսենք «Համլետի» ներածությունից, որ ունի երկու հատված. «Համլետի» աղբյուրները» և «Համլետի» առեղծվածը»:

Իր ակնարկը «Համլետի» մասին Մասեհյանն սկսում է այն փաստի հաղորդումով, թե՛ «Չկա համաշխարհային գրականութայն մեջ մի գիրք, որի վրա այնքան բան գրված լինի, որքան Շեքսպիրի այս հեղինակության վրա. ամեն կարելի և անկարելի բացատրություններն երեակալված են, ամեն ընդունելի և անընդունելի լուծումներն առաջարկված են, առանց վերջնական և անստգույտ լուծումի հանգեցնելու»: Ամեն սերունդ, ասում է նա, իր իղեալն է որոնել նրա մեջ, որ հաջորդ սերունդը մերժել է: Ի վերջո հանգում ես այն եզրակացության, թե նրա բնավորությունը առեղծվածային է իսկապես:

Հանմեր, Ջոնսոն, Վոլտեր՝ առաջիններից են եղել, որ դրել են Համլետի բնավորությունը ճանաչելու խնդիրը, թեև փորձ իսկ չեն արել թափանցելու նյութի մեջ. «Պրոֆ. Բրադլիյը,—շարունակում է Մասեհյանը,—նկատում է, որ ոչ մի ապացույց չկա, թե Շեքսպիրի օրով Համլետի բնավորությունը հասկացվել է, և ասում է, թե գուցե այն մարդիկ իրավունք ունին, որոնք կարծում են, թե «Համլետը» չէ կարելի արդյունք համարել իր ժամանակի, այլ նա մի տեսակ մարգարեական տեսիլք է հետագա ժամանակների»:

«Առաջին անգամ 1780-ին Հենրի Մաքենզի սկսում է նշմարել Համլետի հոգեբանությունը»: Նա դեռ դեգերում է այն հարցի շուրջը, թե ունի՞ արդյոք այս ողբերգությունը մի առաջնորդող գաղափար: «Եթե Համլետ վճռական և անհեղյի որոշումով հետապնդեր իր վրեժին,—գրում է այս հետազոտողը,—և իր նպատակի իրագործման դժվարությունները պատահական պատճառներից միայն առաջ եկած լինեին, ոչ թե իր սեփական կասկածներից և վարանումներից՝ հանդիսատեսի անձկությունը կարող էր շատ բարձր աստիճանի հասնել, բայց դա կլինեի պատահարների պատճառով, ոչ թե անձնավորության: Բայց այսպես, ինչպես որ Շեքսպիր դուրս է բերած Համլետի տիպը՝ մենք զգում ենք Համլետի ոչ միայն առաքինությունները որպես մերը, այլև նրա թուլությունները: Մենք տեսնում ենք, որ մի մարդ, որ ուրիշ հանգամանքներում բոլոր բարոյական և ընկերական առաքինությունները ցույց պիտի տար իր անձի վրա, դրված է այնպիսի դիրքում, ուր իր հոգու բոլոր սիրելի հատկությունները ծառայում են միայն նրա տագնապան ավերացնելու և տարակու-

ասանքը շատացնելու Մեր համակրությունը նրա տանջանքի հանդեպ, և մեր անձկությունը նրա տարակուսանքի հանդեպ՝ հասնում են ամենաբարձր աստիճանի, և այդտեղից է ծագում «Համլետի» այն անորակելի հմայքը, որ ամեն ընթերցող կամ հանդիսատես զգում է, մինչդեռ ավելի կատարյալ բնավորություններ չեն կարողանում մեզ այդքան թովել»:

Մասնհյանը իրավացիորեն նկատում է, որ Մաքենզի (Henry Mackenzie, 1745—1831) այդպես էլ մնում է կես ճանապարհին. իրապես նա էլ պըտրտվում է նույն կախարդական շրջանակում, որից չէին կարողացել դուրս գալ իր նախորդները: «Բայց արդեն տեսնում ենք կատարված հառաջադիմությունը,—ավելացնում է Մասնհյանը,—Համլետի վարանումները չեն նկատվում որպես հեղինակի թերություններ, այլ դիտավորյալ հատակագիծ, և նրանք մեզ ավելի են գրավում, ինչպես ինքն է ասում, քան թե Համլետի բնավորությունը բարոյապես կատարյալ դուրս բերված լիներ»:

Ահա՛ և ավարտվեց համլետագիտության նախնական շրջանը կամ նախապատմությունը: Սկսվում է նրա բուն պատմությունը և սկսողն էլ լինում է ոչ այլ ոք, եթե ոչ Գյոթեն:

«Համլետի հոգեբանության մեջ ավելի խոր թափանցելու պատիվը պահված էր Գյոթենին: Նրա վերլուծումը, թեև միակողմանի, այն անկյունաքարը դարձավ, որի վրա կառուցվեց հետագայում կրիտիկայի մի ամբողջ շենք: Ահա թե նա Վիլհելմ Մայսեռի աշակերտության տարիները գրվածքի մեջ ինչպես է արտահայտվում»:

Ժամանակն իր շավիղից դուրս է սայթափել, օ՛հ, բախտ իմ դժխեմ, ինչո՞ւ ծընվեցա, որ հենց ե՛ս ուղղեմ:

Այս բառերի մեջն է, իմ կարծիքով, Համլետի բոլոր վարմունքի բանալին. և ինձ համար պարզ է, որ Շեքսպիրը կամեցել է նկարագրել մի մեծ գործ, որ պարտադրված է այդ գործը կատարելու անկարող մի հոգու: Ահա մի կաղնի, որ տնկված է մի թանկագին անոթի մեջ, որ միայն քնքուշ ծաղիկներ կարող է ընդունել իր գրկում. արմատները տարածվում են, և ծաղկամանը փշուր-փշուր է լինում:

Մի գեղեցիկ, մաքուր, ազնիվ, և վերին աստիճանի բարոյական տիպ, բայց զուրկ այն զորեղ ջղերից, որոնք սեփական են մի հերոսի, ճմլվում է մի բեռան տակ, որ ոչ տանել է կարողանում, և ոչ դեն նետել. ամեն պարտականություն սուրբ է նրա համար, բայց այս մեկը շատ է ծանր: Անկարելին է նըրանից պահանջվում. ոչ թե էպպես անկարելին, այլ նրա՛ համար անկարելին: Ինչպե՞ս զալարվում է նա, դառնում է, տանջվում է, առաջ է գնում, ետ է նահանջում, միշտ մտաբերում է, միշտ ինքն իրեն հիշեցնում է, և, ի վերջո, իր նպատակը մտքիցը հանում է՝ առանց երբ և իցն իր հոգու անդորրությունը վերագտնելու:

Համլետ ավելի զգացումով է օժտված, քան թե ուժեղ բնավորությամբ. դեպքերն են նրան հառաջ մղում. և հենց այդ պատճառով դրաման մի վիպասանության ծավալն է ստացել. բայց քանի որ ճակատագիրն է խաղին ուղղության տվողը, և քանի որ դրաման ծագում է մի սարսափելի ոճրագործությունից և հերոսը անդադար մղվում է դեպի մի սարսափելի գործ՝ գրվածքը վերին աստիճանի եղերական է և միայն եղերական վախճանի կարող էր հանգել»:

Համլետին տված Գյոթեի գնահատականը շրջադարձային կետ պիտի հանդիսանար ոչ միայն այս կերպարի ուսումնասիրության, այլև շեքսպիրագիտության մեջ՝ ամբողջությամբ առած: Առաջին անգամ հետազոտողները թողնելով վերացական դատողությունները, ընդհուպ մոռենում են գործող անձանց հոգեբանությունը, հիմնականը դիտելով արարքի հոգեբանական պատճառաբանությունը: Մասեհյանը գրում է. «Գյոթեի այս գնահատությունը, թեև վերին աստիճանի հանճարեղ, թեև համապատասխան որոշ գծերի, որ տեսնում ենք Համլետի բնավորության մեջ, այնուամենայնիվ չբերեց անթերի լուծումը»: Եվ դիմելով Էդվարդ Դաուդենին (Edward Dowden, 1843—1913), գրում է, թե Շեքսպիրի երկերի մեծ մասի մեջ հերոսների բնավորության և կյանքի ողբերգական աղավաղումն առաջ է գալիս այն պատճառով, որ նրանք ընկնում են այս կամ այն կրքի զորեղ ազդեցության տակ, և այդ կիրքն էլ, ի վերջո, նրանց կործանման պատճառն է դառնում: Ահա՛ ձեզ Օթելլոն, Մակբեթը, Թիմոն Աթինացին, Լիրը: «Համլետի վրա,—շարունակում է Դաուդենին վկայակոչել Մասեհյանը,—պարտք է դրված մի բարոյապես փշացած և խավար աշխարհում բարոյական կարգ հաստատել: Նրա առաջ չկա մի բաց դաշտ կամ մի բլուրի քղանցք, ուր կարողանա այս պատերազմը հայտնապես վարել. այլ մի վտանգավոր և մոլորեցնող դիրք, մութ և ծուռումուռ շավիղներով: Նա ծնված է պարկեշտ լինելու համար և ստիպված է կռվել իր հակառակորդների զենքերով, ստիպված է խորամանկ և նենգամիտ հնարքներ գործի դնել. այս կերպով նա վատնում է իր բոլոր ընդունակությունները ճարպիկ ու ճարտար դավեր հնարելու մեջ: Նրա ունեցած բոլոր ուժը կարող էր կարգ ու կանոնով կազմակերպվել և օգտակար դառնալ՝ եթե նրա աշխարհը պարկեշտության, երջանկության և մարդկային սիրտ մի աշխարհ լիներ: Բայց խաբուսության, լրտեսության, եսասիրության մի աշխարհ շրջապատում է նրան. նրա իդեալիզմը երեսուն տարեկան հասակում դառնում է մոտավորապես պեսիմիզմ. նրա սիրտը և կյանքը դառնում են ամուլ. նա կորցնում է այն ավյունը, որ առաջ է գալիս առողջ և կենսուրախ զգացողությունից. և իրեն շրջապատող համատարած ապականության միջավայրում նրա միտքը փորձվում է քննիլ և զննել իրերի կարգը, ավելի քան թե որևէ չափով մի գործնական ծառայություն անել: Աշխարհի քաղհան շեղած պարտեզում ինչո՞ւ համար պետք է նա իր կյանքը մաշեր մի միակ անսպիտան խոտ արմատախիլ անելով»:

Կարելի է ասել, թե Գյոթեի մեկնաբանության ամենախոցելի կողմը՝ Համլետին թույլ և անկամ դուրս բերելն է։ Այդ խնդիրը, որ վեճերի առարկա պետք է դառնար հետագա երկուհարյուրամյակի ընթացքում, առաջինը դնում է Բրադլեյը (Andrew Cecil Brodley, 1851—1935)։ Վերջինս գտնում է, որ Գյոթեի պատկերացրած Համլետը երբեք չէր կարող այնպիսի գործեր կատարել, ինչպես կարողանում է ողբերգության մեջ։ «Ի՞նչ հարաբերություն կա այդ Համլետի և այն Համլետի մեջ, որ երբ ուրվականը նրան կանչում է, ասում է իր ընկերներին։

Թողե՛ք, պարոններ,

Երկիւնքն է վկա, ուրու կդարձնեն ինձ արգելողին։

Այն Համլետի, որ ոչ մի անգամ չէր խոսում թագավորի հետ առանց մի անարգանք անելու, կամ Պոլոնիոսի հետ՝ առանց մի կծու հեգնության. այն Համլետի, որ փոթորիկ է բարձրացնում Օֆելիայի գլխին և «դաշույններ» է խոսում իր մոր հետ. այն Համլետի, որ արրասի հոտե մի ձայն լսելով՝ մի ակնթարթում սուրբ դուրս է քաշում և խրում է լրտեսի մարմնի մեջ. այն Համլետի, որ իր դասընկերներին ուղարկում է դեպի մահ, և մի րոպե անգամ իր միտքը չէ զբաղեցնում նրանցով. այն Համլետի, որ առաջինն անցնում է հելուգականավը և որ կռվում է լայնբերանի հետ գերեզմանի մեջ. այն Համլետի, որ, վերջին տեսարանում, դառնում է ճակատագրական մարդ, և որի առաջ բոլոր պալատականները կանգնած են մնում զարհուրանքով. այն Համլետի, որ, երբ հասու է լինում ճշմարտությանը, հարձակվում է թագավորի վրա և սուրբ խրում է նրա մարմնի մեջ, հետո բռնում է թունալից բաժակը և բռնի մտցնում այն թշվառի ատամների մեջ. այն Համլետի, որ մահվան երկունքի մեջ՝ դեռևս բավական ուժ է ավելում ունի բաժակը Հորացիոյի ձեռքից խլելու, որպեսզի նրան թույլ չտա խմել։ Այս մարդը, Շեքսպիրի Համլետը, մի հերոսական, մի սարսափելի տիպ է։ Նա մի ահեղ հակառակորդ է կլիներ նույնիսկ Օթելլոյի կամ Մակբեթի առաջ»։

Մասեհյանը լիովին բաժանում է Բրադլեյի նաև այն միտքը, թե իրական Համլետը հեռու է Գյոթեի պատկերացրած Համլետից նաև նրանով, որ շատ կարծրասիրտն է ու անզգա, խոսքի մեջ՝ կոպիտ ու գոհհիկ։ Ամփոփելով իր ասելիքը Գյոթեի մասին, նա գրում է. «Գյոթեի այս ուսումնասիրությունը թեև չլուծեց խնդիրը, բայց այն արժանիքն ունեցավ, որ նոր ուղղություն տվավ կրիտիկային. այնուհետև ամենքն սկսան Համլետի առեղծվածի լուծումը փնտրել նրա բնավորության, հոգեբանության մեջ, ոչ թե արտաքին, իրենից անկախ հանգամանքների մեջ»։

Շեքսպիրագիտությունը շատ բան է պարտական քննադատության ռոմանտիկայի դպրոցին։ Համլետի «առեղծվածի» որոնումը այժմ արդեն արտաքին աշխարհից փոխադրվում էր հոգեբանական աշխարհը. ու թեև միակողմանիու-

թյունն ակնբախ էր, այնուամենայնիվ ապագա մեծ ընդհանրացումների համար պետք էին և այս կարգի որոնումները: Կոլրիջն (Samuel Taylor Colridge, 1772—1834), օրինակ, ծանրանում է խոհի և գործի փոխադարձ կապի ու հարաբերության հարցի վրա այն կարգի անձնավորությունների կապակցությանը, որպիսին է Համլետը: Դանեմարքայի իշխանը խոսքի մարդ է և ոչ թե գործի: Մի բանի ձեռնարկելուց առաջ նա այնքան է խորհում այդ ձեռնարկի մասին, այնքան թեր և դեմ պատճառաբանություններ է քննում և քննադատում, որ ձեռքից փախցնում է գործը: «Ամեն բան,—գրում է Կոլրիջը,—ինչ որ սիրելի է գնահատելի է՝ համախմբված է Համլետի մեջ, միայն մեկ բացառությամբ: Մի մարդ է, որ ապրում է խորհրդածության մեջ, մի մարդ, որին ամեն մարդկային և աստվածային դրդիչները գործի են կանչում, բայց նրա կյանքի գլխավոր նպատակը դերն է ելնում ա՛յն բանի հետեանքով, որ միշտ վճռում է գործել, բայց երբեք վճռելուց դուրս ուրիշ բան չէ անում»:

Նույն ոգով է արտահայտվում նաև Ա. Վ. Շլեգելը (August Wilhelm Schlegel, 1767—1845),—ավելացնում է Մասեհյանը,—թե այդ գործը ստեղծված է հենց այն նկատառումով, որ ցույց տա, թե ծայրահեղ ամոածումը գոսացնում է գործելու կարողութունը: Այդ է մատնանշում Համլետի այն խոսքը, թե.

Եվ հենց այս կերպով վնասկանության բրնձին գույճը
Ախտածեպվում է խոհրդածության գունաթափ ցոլփից:

Առաջ գնալով, Մասեհյանը միշտ հիշում է, որ մի կարևոր հարց, հարցերից ամենակարևորը, մնացել է անպատասխան: Երեկ առաջնությունը տրվում էր զգայությանը, այսօր՝ մտածողությանը: Եվ դարձյալ՝ ինչպե՞ս է, որ Համլետ կոչեցյալ ֆենոմենը չի բռնվում: Ուրեմն ոչ թե սխալ, այլ միակողմանի են և՛ Դյոթեն, և՛ Շլեգելն ու Կոլրիջը, ասել է թե՛ ճշմարտությունը պետք է որոնել մի այլ տեղ: Ոչ թե պարզապես դատողությունների մեջ, երբ փաստարկումը մի թևից փոխադրվում է մյուսը, այլ՝ որ դատողությունների շրջանի մեջ է քաշվում մի փաստ, որը մինչ այդ անտեսվել էր: Այս տեսակետից էլ անուրջ է այն խնդիրը, թե Համլետի խենթությունը բոլորովին կեղծված չէ, այլ մասամբ իրական է: Որոշ տուրք տալով այս թյուր, հիմքից բոլորովին զուրկ պատճառաբանությանը, Մասեհյանը գրում է. «Իր հոր ուրվականի անհետանալուց հետո մենախոսության ժամանակ՝ խոսելով իր գլխի մասին, անվանում է այն մի «խելահեղված Գնդակ»: Զէ՞ որ այդ բանը նշանակում է, որ նա իր մեջ զգում է մի որոշ այլայլում»:

Ի հաստատումն այս թեզի, նա բերում է Իպոլիտ Տենի խոսքը, որ ես բաց եմ թողնում, քանի որ Տենը անտեսում է հասարակ բան, որ սակայն քննադատը մոռացության տալու իրավունք չունի: Խենթ ձևանալուց առաջ Համլետը չէ՞ որ պայմանավորվում է իր ընկերների հետ: Վերհիշենք նրա խոսքը.

— Բայց եկե՛ք, այստե՛ղ, ինչպես քիչ առաջ, երգվեցե՛ք կրկին,
— Եվ բոլ ձեզ աստված օգնական լինի,— որ ես որքան էլ
Անհասկանալի և ամբողջական վարմունք ունենամ,
եվ կարելի է, որ հարմար դատեմ
Արտառոց ձևեր ցույց տալ արտաբանաբար,
եվ դուք, այդպիսի պարագաներում եթե ինձ տեսնեք,
Չպետք է երբեք այսպես բեկեռդ խաչածնելով
...Կամ այդպիսի երկմիտ ակնարկով այնպես ձևացնեք,
Թե որևէ բան գիտեք իմ մասին (I, 5):

Սրանով էլ Մասեհյանը ավարտում է իր ներածական հոդվածը, ավարտում է ավելի վաղ, քան որևէ եզրակացություն կհանգի:

«Ընթերցողը գուցե իրավամբ կասե, — գրում է նա, — թե այնուամենայնիվ անկարելի եղավ վերջնական կերպով և առանց մնացորդի լուծել «Համլետի» առեղծվածը: Այո՛, այդպես է: Մենք հիշեցինք Համլետի հոգեբանության դանազան կողմերի նկարագրությունը, որոնք որոշ առնչություն ունին իրարու հետ, բայց դրանք բոլորը միացած՝ չեն կազմում մի լիակատար պատկեր: «Թող չշտապենք հեթադրել», — ասում է մեր հաճախ հիշած տաղանդավոր կրիտիկ Դաուդենը, — «թե մենք կարողացել ենք ճանաչել Համլետի բոլոր լիզվականները», կարողացել ենք դուրս քաշել նրա «գաղտնիքի սիրտը»: Պետք չէ կարծել, թե որևէ մի գաղափար, որևէ մոգական մի խոսք կարող կլինի մի օր լուծել խաղի ներկայացրած դժվարությունները, կամ թե հանկարծ կլուսաբանե ամեն բան. որ մոլթ է նրա մեջ: Այդ մթությունն ինքն էլ այս գեղարվեստական գործի մի կենսական մասն է. մի գործ, որ խոսում է ոչ թե մի հարցի, այլ մի կյանքի մասին: Եվ այդ կյանքի մեջ, այդ հոգու պատմության մեջ, որ շարժվում է գիշերվա ու ցերեկվա միջոցում գտնվող սահմանագլխի մշուշապատ գավառներում, — շատ բան կա, ինչպես իրական կյանքերի մեջ, որ դերն է հանում ամեն հարցումս, որ խուսափում է ամեն քննությունից: Ոչ այն ընդհանուր կատակիզմը, որ սրբեց տարավ մի քայքայված իրակարգ և նրա տեղ հաստատեց մի նոր ու անմշակ աշխարհ, ոչ էլ դանիական միապետության և մի ապականված ընկերության տապալումը և մի նոր միապետության ու ավելի առույգ քաղաքակրթության հաստատումն է, որ գլխավորապես հետաքրքրական է եղել Շեքսպիրի համար: Համլետի ողբերգության կենսական էությունը մի գաղափար չէ. ոչ էլ մի քաղաքական փրկիսոփայություն: Այս սքանչիլ ստեղծագործությունը աշխարհ է եկել այն խոր համակրությունից, որ Շեքսպիրը տածել է դեպի մի անհատական հոգի, դեպի մի անձնական կյանք»:

«Այսպես թե այնպես, — իր կողմից շարունակում է Մասեհյանը, — Շեքսպիր իր համար համակրելի մի անձնավորություն իբրև օրինակ առած լինի, թե իր հայացքը դեպի սեփական հոգու խորքն ուղղած, իրական ապրում լինի

Համլետի հոգեկան վիճակը, թե երևակայության հղացում՝ ամեն պարագայում նա ստեղծել է այնպես, ինչպես բնությունը միայն կարող է ստեղծել,—բարդ, բայց հարազատ»:

«Համլետի մեկնաբանության տեսակետից ոչ պակաս արժեքավոր են նաև այն բացատրությունները, որ Մասեհյանը տալիս է այս կամ այն բառի, արտահայտության, տողի կամ տեսարանի նկատմամբ: Դրանք կազմում են «Ծանոթություններ» ընդհանուր բաժինը: Ինչպես վերև ասվեց, դրանք նույնպես հյուսված են՝ օգտագործելով ականավոր շեքսպիրագետների կարծիքը, բայց դրանք, ի վերջո, ժանոթություններ կազմողի սեփական կարծիքն են հայտնում նաև:

Ահա՛ Համլետի այն խոսքը, որ այնքան տարբեր թարգմանություն է ունեցել.

Այսպես չէ տե՛ր իմ. չափից ավելի աբեհ տակ եմ (I, 2),

Մասեհյանը հարկ է համարում այս տողի համար հետևյալ բացատրություն տալ. «Այս տողին մի քանի մեկնաբանություններ են տրված: Մեկն այս է. գրկված լինելով հորից, մորից և տնից (գահից) ես ընկել եմ դուստր, արևի տակ: Մյուսն է, անհոգ ու ծուլ կյանք եմ վարում արևի տակ՝ փոխանակ ավելի լուրջ կերպով մտածելու գլխիս եկածի վրա»:

Ըստ «Համլետի» տեքստի, երիտասարդ իշխանը սովորել է Վիտտեմբերգի համալսարանում: Այնտեղ էլ նա ցանկանում է վերադառնալ հոր թաղումից հետո: Իր ծանոթագրության մեջ թարգմանիչը բացատրում է, թե, Վիտտեմբերգի համալսարանը, որ հիմնված է 1502-ին, Լուտերի շնորհիվ հանրածանոթ դարձավ. ուրեմն Համլետի ժամանակ չէր կարող գոյություն ունենալ: Ապա ժամանակավորեպես նա երկու օրինակ բերելուց հետո եղրակացնում է. «Շեքսպիր իր դրամաները գրել է ժամանակից և տարածությունից անկախ»: Սա ոչ միայն անսպասելի, այլև սխալ միտք է: Շեքսպիրը իր դրամաները գրել է ժամանակի որոշակի շրջանակի մեջ. դա իր ժամանակի Անգլիան է: Այլ բան է, որ այլ դարաշրջանի և այլ երկրների դիմելիս նա թույլ է տալիս անախորժիզմներ: Շեքսպիրին չի կարելի դատել գիտելիքների այն մակարդակով, որին տիրում է մեր ժամանակակիցը:

Համլետի այն խոսքը, թե՛

Մեռեա՞նա՞յի կերակուրները պաղ մատուցվեցան
Հաւսնասեղանի ճրավիճյալներին (I, 2):

Մասեհյանը բացատրում է, հենվելով Կոլինսին (John Churton Collins, 1848—1908). «Հին ժամանակ սովորություն է եղել հուղարկավորողներին պաղ կերակուրներով ճաշ տալ: Իմ կողմից ես հարկ եմ համարում ավելացնել, որ

և թե նույնիսկ այդպիսի սովորությունն է եղել, ապա դա ոչ մի կապ չունի Համ-լետի խոսքի հետ: Նա ուզում է ասել, թե հոր թաղման առթիվ պատրաստված ճաշերը դեռ չէին սառել, երբ տեղի ունեցավ մոր հարսանիքը:

Համլետի՝ «Լա՛վ, ծերուկ խլուրդ» արտահայտության համար Մասեհյանը հետևյալն է գրում. «Շատ տարօրինակ է թվում, որ Համլետ այսպիսի պատ-կառանքից զուրկ խոսքեր է ուղղում իր հոր ուրվականին: Հանմեր և Դաուդեն ենթադրում են, որ Համլետ դիմում է այս կես-հիստերիկ կատակներին՝ միայն այն նպատակով, որ իր ընդկերեններից խույս տա և նրանց ենթադրությունները հեռացնեն ուրվականի հայտնած սոսկալի գաղտնիքից, որի մասին չէր կարող Մարցելլուսի ներկայությանը խոսել Հորացիոյի հետ»:

Հանրահայտ է երկրորդ արարվածի առաջին տեսարանի այն հատվածը, երբ Օֆելիան պատմում է Համլետի հետ ունեցած հանդիպման մասին, մի հանդիպում, որտեղ Համլետը, խենթ ձևանալուց առաջ, վերջին անգամ է հան-դիպում սիրած էակին: Համլետի ապրումները հասկանալու տեսակետից սքանչելի մի պատկեր է սա, տեղի ունեցած գործողությունից դուրս: Մասեհ-յանը չի համբերել և Դաուդենի գրչին դիմելով՝ հետևյալ ծանոթությունն է տը-վել. «Համլետի այս հանդիպումը Օֆելիայի հետ նրանց միակ անկեղծ տեսակ-ցությունն է ամբողջ դրամայի ընթացքում և սկզբից մինչև վերջ անցնում է լը-ռությունամբ. դա Համլետի հուսահատական մնաս-բարոյնն է: Արդյոք Օֆելիան հասկանո՞ւմ է Համլետի սերը՝ նրա կեղծված խելագարության տակ: Իսկ Համ-լետ Օֆելիայի դեմքում ոչ մի ուրիշ բան չէ կարողում, բայց միայն սարսափ, և այդ պատճառով էլ ինքը ոչ մի բառ չէ կարողանում արտասանել և զգում է, թե վիհը բացվել է արդեն երկուսի մեջ. այնուհետև էլ ոչ մի անգամ բաց սրտով իրարու չեն հանդիպում»:

Ուսանողական ընկերների հետ ունեցած դրույցի ժամանակ Համլետը, առևս ի միջի այլոց, բերնից թոցնում է մի խոսք. «որովհետև աշխարհում ոչ լավ կա, ոչ վատ»: Փակո՞ւմ է սա վեճը իր երբեմնի բարեկամների հետ: Ո՞չ, իհարկե, ավելի շուտ՝ վեճը նոր հուն են մտցնում: Եվ ահա Մասեհյանը չի կա-րողանում շմասնակցել վեճին իր բացատրությամբ. «Աշխարհային ամեն բա-նների հարաբերականությունը Զորդանո Բրունոյի փիլիսոփայության գլխավոր գաղափարներից մեկն է: Այդ փիլիսոփան 1583-ից մինչև 86 լոնդոնում էր ապրում: Շեքսպիր չէ կարող նրան անձամբ ճանաչած լինել, բայց կարող էր իտալացի ուսուցիչ Ֆլորիոյի միջոցով, որ թե Բրունոյին ճանաչում էր և թե Շեքսպիրին, նրա վարդապետությանը ծանոթացած լինել»:

Ինչպես երևում է, Մասեհյանի համար պարզ չի եղել, թե Համլետը, Օֆե-լիայի հետ ունեցած հանդիպման տեսարանում (III, 1), ո՞ր խոսքից հետո է գլխի ընկնում, թե իրենց լրտեսում են: Ահա՛ թե ինչու նա գնում է Դաուդենի հետքերով, որ մտածում է, թե՝ «Ո՛վ հավերժահարս» բառերը ասում է լրտեսու-

տալ, որ մի այդպիսի ոճի անպատիժ մնա, և ի վերջո նրան ցույց կտա իր վրեժը հանելու միջոցը:

«Արդյոք Շեքսպիրն ինքն էլ գաղափարակից է Համլետի տված բացատրության աշխարհի իրադարձությանց մասին: Ո՛չ, այն նախախնամությունը, որին Շեքսպիր հավատում է, այն բարոյական աշխարհակարգն է, որ պահանջում է մարդուց հեռատեսության, կորույթի և վճռականության ամենաբարձր աստիճանը: Համլետի տրամադրությունը, որով նա ամենափոքր չափի է վերածում մարդու գիտակից կամքի և հեռատեսության խաղաղած դերը պատահարների դասավորության մեջ, և լայնացնում է մեր կամքից անկախ զորությունների ազդեցության սահմանը՝ դրամատիկ նշանակություն ունի, ոչ թե աստվածաբանական: Հելենան «Ամեն բան լավ է, որ լավ վերջանա» գրվածքի մեջ, որ շատ հստակորեն տեսնում է, թե ինքն ինչ է վճռել, և իր վճռածը լիովին իրագործում է, ա՛յլ դավանություն ունի:

Հաճախ մեր ճարտ հենց մեր ձեռքին է,

Այն ինչ երկհիմն վերագրում ենք այն.

Բախտառոշ երկհիմն ազատ ուսպարեզ շնորհում է մեզ

Միայն մեր դանդաղ նպատակներն է դեպի հետ քաշում

Երբ մենք ինքներս գուրկ ենք կորովից»:

Ուշադիր ընթերցողն անմիջապես կնկատի, որ այս ոչ մեծ ծանոթագրությունը երկու տարբեր տրամադրությունների (չասենք՝ մտածողությունների) արդյունք է: Եթե իր շարադրանքի մեջ Մասեհյանը հակվում է դեպի պասսիվ Համլետի կողմը, այսինքն՝ զրկելով նրան ինքնուրույն կամքից, վրեժի կատարումը կապում է ճակատագրի հետ,—ապա շարունակության մեջ, որ թարգմանություն է Դաուդենից, նա համարյա թե կանգնում է ակտիվ Համլետի տեսության վրա: Արդյո՞ք Մասեհյանը չի նկատել այս տարբերությունը, արդյոք նա համառորեն խուսափել է իր սեփական տեսակետները շարադրելուց: Այդ դեպքում ինչպե՞ս է նա ձեռնարկել այս երկի թարգմանությունը:

Բայց չտապենք: Տեսնենք նաև մյուս գործերը:

2

«Օթելլոյի» վերլուծությանը ձեռնարկելուց առաջ Հովհաննես Մասեհյանը մի քանի խոսքով բնութագրում է դրամատուրգի ստեղծագործության այն շրջանը, որ մասնագետները կոչում են «Ողբերգական շրջան»: Այս միջոցում ստեղծված ողբերգությունների ծանր բնույթը նա պատճառաբանում է անձնական և հասարակական հանգամանքներով: «Այս շրջանի անհերքելի գոյությունը,—գրում է նա,—նրա զանազանումը նախընթաց և հետագա տարիներից, այն մտայն, թեև ոչ էական հոռետես աշխարհայացքը, որ նա ցուցադրում

է այդ գրվածքների մեջ իր զանազան հերոսների բերնով՝ տեղի են տվել շատ կրիտիկների կարծելու, թե գուցե եղած են Շեքսպիրի անհատական կյանքում իրական դեպքեր, որոնք խորապես ազդել են նրա հոգու վրա և նրան հրդեհ են դիտել աշխարհը թախծալից աչքով և մեկամաղձոտ տեսանկյունից: Նրա հանձարը, մտած իր կատարյալ հասունության շրջանը, սկսում է, մասնավոր գերադասությամբ, զբաղվել մարդկային կյանքի անթափանցելի խորհուրդներով, մեզ շրջապատող ահեղ զորութուններով, մարդկային խիղճը զայրացնող և միտքը զբաղեցնող անհասանելի հարցերով: Թե արդյոք այս մտայնությունը և մոռյալ աշխարհահայացքը արդյունք է իր ապրած դառնությունների, մեր կարծիքով բավական լուրջ հիմքեր կան հնթադրելու: Կոմս էսսեքսի, Շեքսպիրի մեծարած ազնվականի, գլխատումը (1601), նույն լորդի և Շեքսպիրի սերտակից բարեկամ Կոմս Սաութհամպտոնի երկարատև բանտարկումը, սըր Վալտեր Ռալեյի դատապարտումը և բանտարկումը, իր ընկերական շրջանի պատահարները, դերասանական կյանքի դառնությունները և իր խորին հակակրությունը դեպի այդ կյանքը չեն կարող ազդած չլինել նրա հոգու վրա»:

Անցնելով սոնետների մեջ արտահայտված տվյալառնքներին, Մասեհյանը գտնում է, որ «թուխ տիկնոջ» անհավատարմությունը իր՝ բանաստեղծի նրկատմամբ և նրա ինտիմ կապը իր ամենաթանկագին բարեկամի հետ, առաջացրել են խանդի զգացում, որ նա, բնականաբար, տվել է Օթելլոյին: «Այս տառապանքի արձագանքն է մեր կարծիքով, որ գտնում ենք Օթելլոյի խանդոտության այնքան սրտահույզ արտահայտությունների մեջ. այն կրքի պոռթկումների, որոնք չեն ծնված ուղեղի մեջ, այլ սրտից դուրս թռած ձիշեր են, և հենց այդ պատճառով այնպես սարսռեցնում են մեր սիրտը»:

Հարկ կա՞ր արդյոք ասելու, որ անձնական ապրումների դերը այստեղ զգալիորեն չափազանցված է: Սոնետներն, անշուշտ, կրում են հեղինակի անձնական ապրումների խոր կնիքը, բայց դրա հետ միասին դրանք իր լիրիկական հերոսի ապրումներն են, արվեստի պրիզմայով անցած, արվեստով աղնրվացած ու մաքրված, նաև խոշորացված, ընդհանրացման աստիճանի բարձրացված: Լիրիկական այդ հերոսի տվյալառնքների և Օթելլոյի խանդի մեջ որակական տարբերություն կա. վերջինիս խանդը անմիջապես խլացվում է այն նոր զգացումով, որ կապված է իր խոր հավատի փուլզման հետ:

Եվ սակայն շարունակենք հետևել Մասեհյանին:

Զուգահեռ անցկացնելով մի կողմից Համլետի հանրածանոթ խոսքերի մեջ, երբ նա գերադասում է անձնասպանություն գործել, քան հանդուրժել եղծված լայս կյանքին և մյուս կողմից, 66-րդ սոնետում արտահայտված համանման տրամադրությունների մեջ, նա գտնում է, որ այդ տողերը անձնական ապրումների արձագանքներն են:

«Բայց կան կրիտիկներ,—անմիջապես էլ նկատում է նա,—որոնք հեր-

քում են որևէ հարակցություն Շեքսպիրի անհատական ապրումների և նրա ողբերգական շրջանի արտահայտությունների միջև։ Ասում են, թե նա այդ շրջանում ավելի ճնշված լինելու հիմունք չուներ, այլ ստեղծած լինելով իր համար որոշ դիրք և արժանացած լինելով հարգանքի և զնահատության՝ անձնական դառնություններից չէ, որ ներշնչված էր, այլ իր հանճարի բնական զարգացումով եկել հասել էր կյանքի ավելի լուրջ, ավելի ներհուն ըմբռնողության։ Այսպես թե այնպես, իրողությունն այն է, որ Շեքսպիրի ամբողջ հոգեկան և մտային աշխարհը այդ որոշ շրջանի մեջ ունի մի առանձին կերպարանք»։

Էդվարդ Դաուգենից բերված մի գեղեցիկ հատվածով բնորոշելով բանաստեղծի ստեղծագործության ողբերգական շրջանը, Մասեհյանն անցնում է «Օթելլոյին»։

«Այսքան այն տրամադրությունների մասին, որով Շեքսպիր գրած է իր մեծ ողբերգությունների շարքը, որոնց մեջ «Օթելլոն» ամենևն ողբերգականն է։ Այն հեիհե հուզումը, որով հետևում ենք դեպքերի հաջորդությանը, գրեթե շնչասպառ, մինչև հասնում է եղբրական վախճանը, այն ճմլող ցավի զգացումը, որով հանդիսատեսն ենք լինում օձի գալարվելուն իր անմեղ զոհերի շուրջը՝ թողնում են մի սոսկալի տպավորություն, որ մենք չենք ստանում, նույն չափով, Շեքսպիրի որևէ ուրիշ դրամայից։ Երբ վարագույրը ընկնում է՝ մարդ ճնշվում է մի միակ զգացումի տակ. իզո՛ւր, իզո՛ւր»։

«Օթելլոյի» բնութագրությունը և զնահատությունը Մասեհյանը տալիս է, հենվելով Վիլյամ Հազլիտի (William Hazlitt, 1778—1830) ուսումնասիրության վրա։ Այս շեքսպիրագետի կարծիքով «Օթելլոն» իր բարոյականով շատ ավելի մոտ է մարդկային կյանքի առօրյա դեպքերին, քան Շեքսպիրի որևէ այլ գործը։ «Օթելլոյի» մեջ հակընդդիմ կրքերի պայթարը շատ քիչ ժամանակ է տևում և գլխավոր տպավորությունը առաջ է գալիս զանազան կրքերի փոփոխական տիրապետումից։ Այն արվեստը, որով ցույց է տրվում, թե ինչպես Օթելլոյի ազնիվ սիրտը արագ, բայց աստիճանական փոխանցումներով հասնում է գերագույն ծայրահեղության, վկայում է Շեքսպիրի հանճարի մեծությունը։ «Եթե կա մի բան, որ դեռ ուժեղացնե մեր համակրությունը «Օթելլոյի» հանդեպ կամ մեր կարեկցությունը նրա բախտի հետ, դա նրա բնավորության անկեղծությունը և վեհանձնությունն է. և իսկապես այդպիսի բնավորությունը արժանի չէր այդպիսի ճակատագրի»։

«Յագոյի բնավորությունը, — շարունակում է մեջ բերել Մասեհյանը, — Շեքսպիրի հանճարի գերագործումներից մեկն է։ Ոմանք գտնում են, որ Յագոյի բնավորությունը անբնական է, քանի որ նրա չարագործությունը բավական հիմնավոր շարժառիթ չունի։ Շեքսպիրը լավ գիտե, որ իշխելու սիրը բնածին է մարդու մեջ։ Յագոն պատկանում է Շեքսպիրի այն տիպերին, որոնց

միտքը սուր է և մտազբաղ, սիրտը կարծր և կոշտացած: Յագոն, այդ շարագործների մեջ ամենակատարելագործվածը, ունի մի տեսակ հիվանդագին մտավոր գործունեություն և դրա հետ միասին՝ կատարյալ անտարբերություն դեպի շարն ու բարին: Նա նույնչափ անտարբեր է իր սեփական բախտին, որքան ուրիշների բախտին. մի շնչին հաջողության համար պատրաստ է ամեն վտանգ աչքի առնել, որով ինքն իր տիրապետող կրթի զոհը կամ խաղալիքն է դառնում: Նրա ուրախությունը առաջ է գալիս իր դավերի հաջողությունից և իր անդորրությունը՝ ուրիշներին պատճառած տանջանքից: «Նրա խմորի մեջ չկա «մարդկային բարության կաթից» ոչ մի կաթիլ»: «Այն ընդհարումները և կըրճատ խոսքերը, դավաճանական այն մեքենայությունները՝ անձնվիրության և պարկեշտության դիմակի տակ, այն անձկալից զգուշությունը, պաղ լրջությունը և, այսպես ասենք, կեղծելու այն բուռն սերը, որին հանդիպում ենք ամեն մի տողի մեջ՝ իրենց վերջին կատարելությանն են հասնում, հրե նա ձևացնում է որպես թե զայրացած է, որ Օթելլոն կասկածներ տւնի նրա անկեղծության վրա, և բացականչում է. «Փրկու՛թյ՛ն, հրկի՛նք, գթա իմ վրա»:

Յագոյի բնավորությունը Օթելլոյի բնավորության շարունակությունն է՝ իր հակադրության մեջ: Որքան խարդախ է Յագոն, այնքան դուրահավատ է Օթելլոն: Բայց միթե Օթելլոն այդ տեսակետից մի պակասավոր տիպ է, ինչպես կարծում են ոմանք: Նա «ոչ մի զգուշություն ձեռք չի առնում Յագոյի ամբաստանությունները քննության բովից անց կացնելու համար,—ասում է մեր Մասեհյանը,— և նա, որ այդքան վստահություն ունի դեպի իր դրոշակակիրը, ինչու՞ մի քիչ ավելի վստահություն չպիտի ունենար դեպի իր կինը: Այս ասելը նշանակում է Օթելլոյի տիպը հասկացած չլինել: Շեքսպիրը ներկայացնում է մեզ Օթելլոյի մեջ մի մարդ, որ իր բոլոր կյանքում վարժված է արագ վճռականության և արագ գործադրության, հատկությունների, որոնք անհրաժեշտ են մի անձ զինվորի, որպիսին էր Օթելլոն: Երբ Յագոն սկսում է խանդոտության սերմը ցանել նրա սրտի մեջ և կեղծ բարեկամությամբ նրան խորհուրդ է տալիս շտապով չգործել, զգուշացնելով նախանձից, այն կանաչ աչքերով ճիվաղից, Օթելլոն պատասխանում է.

Կարծում ես թե ես նախանձոտ մարդու կյանք կվարեի՞.

Ամեն եռ լուսնի եռ կասկածներով կհեռեի՞,

Երբեք, մի աճգամ կասկած հղա՞նալ՝ իսկույն վճռել է:

Մի քիչ հետո ասում է.

Ո՛չ, Յագո, պետք է կասկածից առաջ մի բան նկատեմ,

Կասկածից հետո պետք է հաստատեմ,

Եվ երբ հաստատվի՝ ոչինչ չի մնա,

Հեռու ինձանից և սեր, և նախանձ:

Օթելլոն այդ մի քանի խոսքով տալիս է իր պատկերը—արագ վճռող, արագ գործադրող, Երկար մտմտալ, փոքրիկ փաստերի հսկից ընկնել, դավեր լարել, կեղծել, դրանք Չինթիոյի վեպի Օթելլոյին կարող են սազ գալ, բայց ոչ Շեքսպիրի հերոսական ռազմիկին։ Շեքսպիրի ողբերգական միջոցներից մեկն է՝ իր հերոսների մի լավ հատկութիւնն առնել, և այդ հատկութիւնը շեշտելով, մեծ չափերի հասցնելով՝ դարձնել ճակատագրական, դարձնել նույն հերոսի դժբախտութեան գլխավոր պատճառը։ Համետին նա տալիս է խորհրդածելու տրամադրութիւնը և չափազանցնելով այն, դարձնում է խաղի առանցքը։ Օթելլոյին տալիս է արագ վճռականութիւն և այդ արագութիւնը դառնում է նրա կործանիչը։ Նույնպէս և Լիրի հետ, նույնպէս և Տիմոն Աթենացու հետ։ Օթելլոյով կարծես թէ Շեքսպիրը ուզեցել է ստեղծել Համետի հակառակը։ Մեկի մեջ մի քիչ ավելի վճռականութիւն, մյուսի մեջ մի քիչ ավելի ծանրախոհութիւն՝ երկուսին էլ կփրկեր, բայց երկու դրամաները չէին գրվի։ Եվ հետո, Օթելլոն, նվազ վստահացող, նվազ վճռական, նվազ նախանձախնդիր իր պատվին, մեկ խոսքով, մեր այսօրվա գործած բառով նվազ իդեալիստ, չէր լինի այն հերոսական տիպը, որ այնպէս խորապէս հուզում է մեզ։

Ինչ վերաբերում է Յագոյի նկատմամբ Օթելլոյի ունեցած հավատին ու վստահութեանը, ապա դրա մեջ անբնական ոչ մի բան չկա։ Պարկեշտ մարդու համարում ունի Յագոն համարյա բոլորի աչքում, բացառութեամբ, թերեւ, Ռոդրիգոյի։ Ուրեմն ոչ մի դեպքում պարզ, որեւորովոր Օթելլոն չէր կարող աղետալի դեպքերից առաջ, աղետ, որ հենց իր գլխին պայթեց, Յագոյի մեջ չարագործի որոնել։ Չպետք է մոռնալ, որ Օթելլոյի ամուսնութեան հանգամանքները բոլոր տեսակետներից անսովոր, անհավատալի էին։ Վենետիկի ամենամեծ մագնիֆիկոններից մեկի աղջիկը, ամբողջ քաղաքի սքանչացման առարկան, հանկարծ իր սերն է հայտնում մի մալրի։ Կարելի՞ է ասել, թե Օթելլոն նույնքան լավ է ճանաչել Դեզդեմոնային, որքան վերջինս նրան։ Ո՛չ, դժբախտաբար։ Դեզդեմոնայի այն քայլը, որ մի այլ օրիորդի անձնավորութեան ու նվիրվածութեան մեկ հարյուր վկայութեան արժեք պիտի ունենար մալրի աչքում, ինչ-որ չափով մնում է նրա համար անբացատրելի, անըմբռնելի։ Ահա Յագոյի բերած փաստարկումներից ամենազորեղը։ «Եվ տեսեք,—շարունակում է Մասեհյանը,—Յագոն, այդ մեծ հոգեբանը, իսկույն նկատում է, թե որն է Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի սիրո մեջ ամենաթուլ կողմը, միակ ճեղքը զրահի մեջ և իր հարձակումն ուղղում է դեպի այդ կետը։ Նա Օթելլոյին ցույց է տալիս, թե ինչ անբնական բան կա Դեզդեմոնայի սիրո մեջ դեպի մի սև մարդ և նույնիսկ անուղղակի արդարացնում է Դեզդեմոնայի սիրո ենթադրական սառչելը։ Դեզդեմոնան տեսնում է Օթելլոյի գեղեցկութիւնը նրա հոգու մեջ, բայց Օթելլոն տեսնում է Դեզդեմոնայի մեջ նրա մարմնական գեղեցկութիւնը, նրա շնորհները։ Երբ վճռել է սպանել իր կնոջը և երբ Յագոյի առաջ հիշում է մի առ մի

Դեղդեմոնայի մեծ հրապույրները, նա գտվում է նրա գեղեցկությունը, նրա շնորհքը՝ ասեղնագործության մեջ, նվազելու մեջ, նրա բարձր ու հարուստ իմացականությունը, նրա երևակայությունը, հեզահամբույր բնավորությունը, ամեն բան, բայց ո՛չ էականը, ո՛չ նրա հոգու գեղեցկությունը: Եթե մի րոպե ընդնշմարած լինեիր նրա այդ հոգին, առաջին ընդհանր կրթությունը և հույս կտար: Այն ընդհանր, երբ նա սկսում է ականջ դնել Յագոյի առաջին հարեանցի ականարկներին, նա կորած է. օձի առաջին օղակը արդեն փաթաթված է նրա շուրջը և ամեն անգամ, որ նա մի փոքրիկ շարժում է անում այդ սարսուցիցիչ հպումից ազատվելու, օձ-Յագոն ավելի ու ավելի շուտ է փաթաթում իր օղակները»:

Ճշմարիտ շատ դիտողություններ է անում Մասեհյանը նաև Դեղդեմոնայի կերպարի մասին: Միթե նա իրոք անզգույշ է՝ այնքան պնդելով Կասսիոյի մասին: Բայց չէ՞ որ սա այն մարդն է, որ առաջինն է իմացել իր և Օթելլոյի սիրո մասին, հաճախ էլ միջնորդ է եղել իրենց մեջ: Այլ պայմանների մեջ դրեք այս համառ խնդրանքը, և կտեսնեք, որ ոչ մի արտառոց բան չկա դրա մեջ: Այսպես նա շարունակում է. «Դեղդեմոնան իր սուրբ և անբիծ սիրո մեջ դեպի Մավրը՝ մղում է երեսայի պես պարզամիտ. երբ նա զուտ ազնվությունից և բարեսրտությունից դրդված՝ այնպես համառ ստիպանքով միջնորդում է Կասսիոյի համար, մի անգամ իսկ մտքովը չէ անցնում, թե Օթելլոն կարող է կասկած հղանալ նրա այդքան թախանձանքից. նա այդ բանը այնքան բնական է գտնում, որպես թե իր ամուսնուց խնդրեիր, որ ձեռնոց հագնեի, կամ սննդաբար կերակուր ուտեի, կամ իրեն տաք պահեի: Այդ սրտի պաշտելի պարզությունը և բարությունը, իսկ կնոջական քնքշությունը, որով նա կարեկցություն է զգում դեպի Կասսիոյի դժբախտությունը, այդ հրեշտակային գույքը դառնում է նրա համար ճակատագրական: Այստեղ էլ Յագոն, իր գերագույն հանձարը ցույց է տալիս՝ նրա այն բարությունը իբրև զենք գործածելով նրա դեմ, և «նրա անմեղությունից մի ցանց է հյուսում բոլորին իր սրտգայթի մեջ ձգելու համար»:

Դեղդեմոնայի համար էլ կարող ենք ասել, որ եթե նա նվազ քնքշասիրտ, նվազ անմեղ, նվազ մանկահոգի և ավելի հաշվող լինեիր՝ մենք չէինք ունենա այն հրեշտակային կինը, որ կմնա ընդմիշտ Շեքսպիրի ստեղծած կանացի ամենագրավիչ տիպերից մեկը, և որի նման էականների գոյությունը դարձնում է այս աշխարհը նվազ անտանելի»:

Նա իր սեղմ բնութագրությունը ավարտում է այսպես.

«Դեղդեմոնայի հավատարմությունը դեպի իր ամուսինը և դեպի սիրո սրբությունը՝ շարունակում է ապրել նույնիսկ իր մահից հետո: Օթելլոն մեռնում է «մի համբույրի վրա». նա նկատում է իր աղետալի սխալը և խոստովանում է Դեղդեմոնայի սրբությունն ու հավատարմությունը: Բարությունը

արդարանում է իր տված պտուղով. շարությունն է, որ պարտություն է կրում, Յագոն է, որ հաղթվում է, նա, որի բոլոր կյանքը եղած է կույր, աննպատակ և թշվառ, եղած է մի պայքար աշխարհի բոլոր ազնիվ ույժերի դեմ, և որ այժմ մեղադրված և դատապարտված կանգնած է մեր առաջ:

Անցնենք այժմ այս ողբերգության ծանոթություններին:

Ռոդրիգոյի հետ խոսելիս Յագոն բերնից թոցնում է այսպիսի մի խոստովանություն. «Այն չեմ, ինչ որ կամ»: Մասնհայանը հարկ է համարել մեկնաբանել այն. «Պետք է նկատել, որ Յագոն ընդհանուր կերպով սիրում է խորհրդավոր կերպով խոսել, և ասածների իմաստը հայտնի է, բայց ոչ միշտ պարզ: Այստեղ ուզում է ասել, «Ես այն չեմ, ինչ որ թվում եմ»:

Հաջորդ տողում Ռոդրիգոն Օթելլոյի հասցեին գործ է ածում «հաստաշուրթ» էպիտետը (բնագրում՝ thick-lips): Մասնհայանը, անսպասելի, հետևյալ բացատրությունն է տալիս. «Շատ կրիտիկներ գտնում են, որ հաստաշուրթ բառը, որ գործածված է այստեղ Օթելլոյի համար, պարզ ապացույց է, որ Շեքսպիրը կամեցել է Օթելլոյին ներկայացնել որպես մի իրական նեգր, ոչ թե մի մավրիտանացի թխամորթ արաբ»: Եվ, իբրև լրացուցիչ փաստարկ, վերկայակոչում է Բրաբանցիոյի խոսքը Օթելլոյին, թե՛

Եվ իրեն նետել քեզ պես էակի մրուտ գրկի մեջ (I, 2):

Պետք է նկատել, որ եզրակացությունը շատ կտրուկ է արված. Օթելլոյին՝ ինչ ազգի զավակ լինելու հարցը այս երկու և կես հարյուրամյակի ընթացքում քննարկվել է բազում ուսումնասիրողների կողմից և իր վերջնական լուծումը չի ստացել: Եվ ո՛չ այն պատճառով, որ ուսումնասիրողները հասու չեն եղել այն լուծելու, այլ որ ինքը՝ Շեքսպիրը, իր ժամանակի ամենակույտուրական մարդկանց հետ, հասակ չի պատկերացրել նեգրերի և արաբների ցիղային տարբերությունը: Սպիտակամորթներից նրանք տարբերվել են սևամորթ լիներելով, և այսքանը միայն, Ե՛վ Յագոյի, և՛ Բրաբանցիոյի՝ զայրույթի պահին նրան տված ածականները, որ իրենց ներքին իմաստով հավասար են հայհոյանքի, ոչինչ չեն նշանակում իսկապես: Ամբողջ երկում կա մի աշխարհագրական անուն, որ, ըստ իս, լուծում է հարցը մեկընդմիշտ: Դա էլ Յագոն է ասում, ամենագետ, աշխարհ տեսած Յագոն. Ռոդրիգոյի այն հարցին, թե՛ «Ուրեմն Օթելլոն և Դեզդեմոնան Վենետիկ են վերադառնում», նա պատասխանում է. «Ո՛չ, Օթելլոն գնում է Մավրիտանիա, և զեղեցիկ Դեզդեմոնային էլ տանում է իր հետ» (IV, 2):

Հիշատակե՛նք այստեղ Օթելլոյի այն խոսքը, որ վկայում է նրա բարձր ծագման մասին.

Դեռևս աննայտ է,
Բայց երբ գիտենամ, թե պարծենալը պատիվ է բերում

Անշուշտ կհայտնեմ—որ ես էլ կյանքս և գոյությունս
Պարտ եմ գահանիստ նախահայրերի,
եվ արժանիքներս իրավունք ունին խիզախ հավակնել
Այն բարձր դիրքին, որին հասել եմ:

Այս ևս խոսում է նրա մավրիտանացի լինելու օգտին:

Վերջապես կա մի հանգամանք ևս, որ, կարծես, աչքաթող է արվում հե-
տազոտողների կողմից:

Օթելլոն կրոնական իր դավանանքով քրիստոնյա է: Եվ մինչ մավրերի
մեջ քրիստոնյաներ շատ են եղել և շատ կան, նույնը չի կարելի ասել նեգրերի
մասին (միշտ պիտի հիշել, խոսքը վերաբերում է շեքսպիրյան դարաշրջանին):

Ի դեպ, Մասեհյանն այս հարցին անդրադառնում է նաև քիչ վարը՝ Բրա-
բանցիոյի «մրոտ գրկի մեջ» արտահայտության կապակցությամբ, երբ նախ
խոսում է Օթելլոյի գուլնի վրա, ապա և անդալիս պատկանելության: Այստեղ
արդեն այն կատեգորիկ հայտարարությունը չկա, ինչ տեսանք վերը: Այստեղ,
իր սովորության համաձայն, բերում է թե՛ր ու դեմ կարծիքներ՝ գաղափար տա-
լու հարցի պատմության մասին:

Անցնենք առաջ:

Առանձին մնացած Ցագոն, ինչպես միշտ, վերանայում, վերաքննում է իր
արածը, պատճառներ է մատնացույց անում իր արարքը կամ անելիքը հիմ-
նավորելու համար, իր ցասումը Կասսիոյի դեմ գրգռելու համար նա հիշում է
այն հերյուրանքը, թե իբր այս գեղեցիկ ֆլորենտացին կենակցել է էմիլիայի
հետ իրենց ամուսնությունից առաջ:

Նա էլ, կարծում եմ, գիշերվա գդակս իր գուլնն է դրել (II, 1):

Մասեհյանը պարզաբանում է. «Իմաստն այն է, թե Կասսիոն էլ նրա կը-
նոջ հետ մտերիմ է եղել. բայց անգլիական բնագիրը ավելի անորոշ է. բառա-
ցի թարգմանությունը կլինե՛ր. «Կասսիոյից էլ վախենում եմ գիշերվա գդակիս
համար». իսկ այդ վախը հայտնի չէ անցյալի համար է, թե ապագայի: Մենք
էլ գերմանական և այլ թարգմանությունների հետ հարմար համարեցինք Ցա-
գոյի խոսքը անցյալին վերագրել. որովհետև այդ կասկածը արդեն շատ տար-
տամ, ծիծաղելի կլինե՛ր, եթե ապագային վերաբերյալ լինե՛ր»:

Նկատեմ անմիջապես, որ այս կարգի ծանոթություններ նա էլի ունի:
Դրանցից են «Մեղրից քաղցր և լեղիից դառն» (I, 3) և «Որ ձկան պուշը փոխե
գլխի հետ» (II, 1) արտահայտություններին տրված բացատրությունները,
որտեղից պարզ է դառնում նրա արտակարգ պատասխանատվությունը թարգ-
մանվող տողի և բառի նկատմամբ, ընդ որում մինչև վերջ հավատարիմ մը-
նալով բնագրի ոգուն և իմաստին, նա մշտապես մտահոգվում է նաև հայերենի
հնարավորությունների մասին:

Ահա մի մեկնաբանություն ևս, որ տրվում է Օթելլոյի հայտնի «Պատճառն

է, հոգիս, պատճառը...» նույնքան հայտնի, որքան և անհասկանալի բառերի առթիւ:

«Այս բառերը,—գրում է Մասեհյանը,—տեղի են տվել բազմաթիւ մեկնումների, միտքը կրճատ լինելու պատճառով: Օթելլոն ներս մտնելիս շարունակում է մտմտալ և հաշիւ տալ ինքն իրեն իր անհիւրքի մասին: «Պատճառն է, որ»,—ասում է նա ինքն իրեն,—«հինձ ստիպում է այս բանն անել»: Եւ երկրորդ տողում ավելի բացատրում է, թե ինչ է այդ պատճառը. պատճառն այն անհիշելի բանն է, այն լրբությունը, որ Օթելլոն չէ ուզում ողջախոհ աստղերի առաջ անվանել անգամ: Օթելլոն ուզում է ասել, գուցե, որ ոչ թե վրեժից դրդված ուզում է սպանել իր անհավատարիմ կնոջը, այլ ուզում է պատճառը—անհավատարմությունը—պատժել: Օթելլոն հավատում է, որ ինքը մի նախախնամական գործ է կատարում, հանցավորին պատժելով, ինչպես նա ասում է այդ բանը հետագայում.

Եւ սպանութիւն կոչել ես տալիս իմ անելիք,
Ինչ որ ողջակեզ համարում էի:

Բայց կան կրիտիկներ, որոնք ուրիշ մեկնութիւններ են առաջարկում: Մեր կարծիքով վերոհիշյալ բացատրութիւնը ամենին հավանականն է»:

3

Անցնենք այժմ հաջորդ՝ 1923-ին լույս ընծայած «Մակբեթի» նախաբանին և նրա ծանոթութիւններին:

Ամենից առաջ, օգտվելով առիթից, նա հիշում է, որ «Մակբեթի» այդ հայերեն հրատարակութիւնը համընկնում է 1623-ին հրատարակված առաջին ամբողջական ժողովածուի հետ, ժողովածու, որտեղ և առաջին անգամ լույս է տեսել սույն ողբերգութիւնը:

Այնուհետև Մասեհյանը համառոտակի կանգ է առնում «Մակբեթի» գրութիւն հանգամանքների վրա, խոսում է տեքստի մասին, ապա նաև աղբյուրների: Այստեղ չեմ կարող զանց առնել Ֆրենսիսից (Horace Howard Furness. 1833—1912) նրա կատարած մեջբերումը. «Ի՛նչ սխալ տպավորութիւններ են ստացվում այն բառերից, որ մենք գործ ենք ածում հայտնելու համար, թե Շեքսպիր ինչ եղանակով հին դրամաների և քրոնիկների քարերը և կոճերը փոխարկել է կենդանի, շնչավոր մարդկանց և կանանց: Ասում ենք՝ «Նա քաղել է իր նախատիպը այսինչ աղբյուրից», կամ թե՛ «Նա գտել է իր նյութը այնինչ աղբյուրի մեջ»: Բայց որքա՛ն է քաղել, կամ որքա՛ն է գտել: Ընդունելով, թե նա իր նախատիպը քաղել է Հովինշեդից կամ ուրից որ ուզեք, որտեղի՞ց է գտել լիրի խենթութիւնը, կամ տարրերքի այն հեղաշրջումը, կամ խենթի այն ներշնչված շաղակրատանքը և այլն. այն բոլորից, ինչ որ նրա ողբերգութիւն-

ները վսեմ են դարձնում, և ամեն ուրիշ մարդկային գրվածքներից երկնքի պես բարձր, այն բուրդից ոչ մի հետք չենք գտնում աղբյուրների մեջ:

Երբ, նրա ողբերգություններից մեկը կարդալուց հետո, մենք աչք ենք ձգում այն գրվածքների վրա, որ կոչում ենք նրա աղբյուրները կամ նախատիպերը, ես միտ եմ բերում Հայնեի հիշած այն շողշողուն ակները, որ մենք գիշերը տեսնում ենք գեղեցիկ պարտեզների մեջ և մտածում ենք, թե թագավորի երեխաները խաղալիս այնտեղ թողած կլինեն: Բայց երբ մենք ցերեկով նայում ենք այն գոհարների վրա՝ գտնում ենք միայն թշվառ փոքրիկ որդիներ, որոնք դժվարությամբ սողում են տեղից և որ անցորդի ոտքը մի տեսակ տարօրինակ գութից շարժված՝ չէ ուլում ճմլել:

Այնուհետև Մասեհյանն անցնում է շեքսպիրյան ողբերգությունների մի առանձնահատկությանը, որին Բրադեյը մթնոլորտ բառով է բնորոշում. դա միջավայրի այն ամբողջությունն է, որի մեջ կատարվում է գործողությունը. դա գույնը չէ, ո՛չ էլ ձայնը, ո՛չ էլ օրվա պահը. դա գույնն է, ձայնը, օրվա պահերը և էլի շատ բան, որ բառիս իսկական իմաստով մասնակցում են գործողությանը, առանց գործող անձանց ցանկում հիշատակվելու: Հիանալի ըմբռնելով այդ էֆեկտի գեղագիտական ֆունկցիան շեքսպիրյան բարդ պատկերների համակարգում, Մասեհյանը իր միտքն արտահայտելու համար դիմում է Բրադեյին, որ, կրկնակի մեջբերում չունենալու համար, շարադրում եմ համառոտակի. հողմակոծ անապատի ամայությունը, վճուկների պատկերը, հերոսի հոգու մեջ ծնվող ոճիւրը, գիշերվա մթնությունը, բվի կոխնը կարծես թե բխում են նույն աղբյուրից, իմ կողմից կապկապվի՝ հերոսի իսկ հոգուց: Ոչ թե մեկ կամ երկու գործող էֆեկտ, այլ էֆեկտների համակարգ: Եթե վճուկներ, ապա պետք է որ նրանք պարեն փոթորկի թխպամած օդի մեջ, եթե գույն, ապա միայն արյան գույն, եթե սպանություն, ապա սպանվածի արյունը մարդասպանի երեսին: Բրադեյը նկատում է նաև պատկերային սիստեմի միասնականությունը. նրա բոլոր մետաֆորները, համեմատությունները, մակդիրները ենթարկվում են մեկ միասնական մտքի, մեկ տիրաբար իշխող տոնի. կատարվելու է ոճիւր. կատարվածը ոճաբարություն է:

Այժմ նորից խոսքը տանք Մասեհյանին.

«Ինչ են այս երկու հսկայական էակները, որ բանաստեղծի արարչագործ ձեռքը ստեղծել է, անկախ պատմական տվյալներից և համաձայն իր սեփական հղացումին: Արդյոք կամեցե՞լ է նրանց ներկայացնել որպես երկու տարաբախտ մահկանացուներ, խաղալիք դարձած գերբնական զորությունների, ենթարկված դրդումների և թելադրությունների, թե՞ պատկերացնել չար իդձերի այն զարհուրելի վայրէջքը, որի վրա ոտք դնողը մեկ էլ չէ կարողանում կանգ առնել, և զահավիժելով մեկ ոճրից մյուսը՝ հասնում է մինչև անդունդի տակը. արդյոք կամեցե՞լ է հարուցել փիլիսոփայության հավետ անլույծ խնդիր՝

կամքի ազատության և ոչ—ազատության մասին: Ո՞րն է գերբնական զորության ունեւորի ազդեցության շափը Մակեբթի ասպարեզի մեջ, Խ՛նչ պետք է հասկանալ գերբնական զորություններ խոսքով:

Նախաբանի հեղինակը ընդարձակ մեջբերումներ է կատարում Հերֆորդից և Բրադլեյից՝ ճշտելու համար վճուկների բնույթը և կատարած դերը: Թեև Մասեհյանը ջանասիրաբար թաքցնում է իր սեփական կարծիքը, այնուամենայնիվ հակված եմ մտածելու, թե նա այդ վճուկներին (ինչպես և Համլետի հոր Ուրվականին) դասում է թատերական էֆեկտների շարքը: Սա առաջադիմական լուրջ քայլ էր շեքսպիրագիտության մեջ և հենց միայն այս բավական է, որ մենք Շեքսպիրի հայ թարգմանչին համարենք նաև նրա փայլուն գիտականից մեկը: Չէ՞ որ տասնամյակներ առաջ հայերեն լույս տեսած «Համլետի և յուր մեկնաբանները» գրքույկի հեղինակն ավելի է բարձրանում մեր աչքում իբրև արտիստ, երբ նա հայ հանդիսատեսին բացատրում է, որ Համլետի հոր Ուրվականի մեջ չպետք է այլ բան տեսնել, քան թե մի սիմվոլ, մի հնար, արտահայտման մի ձև, որ գրականագիտության մեջ բանաստեղծական մետաֆոր է կոչվում:

Այնուհետև Մասեհյանն անցնում է ողբերգության երկու կենտրոնական դեմքերի բնութագրմանը: Ե՛վ Մակեբթը, և՛ Լեդի Մակեբթը բնավորության նույն իշխող գիծն ունեն, փառասիրություն, որ հասնում է փառամոլության, իշխանատենչության այնպիսի մոլուցքի, որ պատրաստ է իր ճանապարհին խորտակելու ամեն ինչ: «Երկուսի էլ հոգին վեհ է, խրոխտ և հրամայող,—ասում է նա Բրադլեյի բերանով,—նրանք ծնված են իշխելու համար, եթե ոչ թագավորելու, դիկտատոր են կամ արհամարհող դեպի իրենց փոքրավորները: Լույսի զավակներ չեն, ինչպես Բրուտոս կամ Համլետ, այլ աշխարհային տիպեր են: Չենք տեսնում նրանց մեջ հայրենիքի սեր, ոչ էլ սրտացավություն ուրիշի բարօրության համար: Նրանց ուովորական խոսակցության նյութը, մշտապես, աստիճանը և իշխանությունն է և մինք կարող ենք երևակայել, թե միշտ էլ այդպես է եղել»:

Բնավորության այս իշխող գիծը չի խանգարում, որ նրանք նաև տարբեր լինեն: Այդ տարբերությունը, ըստ իս, չի հասնում հակադրության, ուստի և չեմ բաժանում Բրադլեյի այն միտքը, թե՝ «Մինչև այստեղ շատ մեծ նմանություն կա երկուսի մեջ. սրանից դենը՝ նրանք հակապատկերներն են, և թատերական գործողությունը կառուցվում է նրանց հակադրության վրա»: Մեջ բերված հասկածի շարունակությունից էլ պարզ է դառնում, որ խոսքը տարբերության մասին է միայն. իրոք որ խաղի սկզբում նրանք հավասարաչափ կարևորություն ունեն, թերևս Լեդի Մակեբթն իր ամուսնուց ավելի է կարևոր, բայց հետագայում նա ավելի ու ավելի է ետ մնում, և տիրապետող դեմք է մնում միայն Մակեբթը:

Որպէս զրամատուրգ Շեքսպիրը ոչինչ չի տեսնում բացի այն, ինչ տեսնում է իր լինելիութեան մեջ: Այս տեսակետից նա մի երկրորդ Արարիչ է, անհաղորդ ուրիշի ստեղծածի և տերը այն ամենի, ինչ իր ձեռքի տակից է դուրս գալիս: Եվ այդ արարումը նա կատարում է ոչ թե մեր աչքից հեռու ժամանակով ու տարածութեամբ, այլ մեր իսկ աչքի առաջ, այն անշարժ փոքր և անշարժի մեծ տարածութեան վրա, որ կոչվում է բեմահարթակ: Ո՞վ է Մակբեթը բեմ մտնելիս. մի գորավար, որ ջախջախում է կենդանական իշխանութեան դեմ դուրս եկած փառասեր թեմերից մեկին և արդար գործի մեջ էլ հռչակվում է իր արտասովոր անձնական քաջութեամբ: Այն, որ Մակբեթը այս չարարաստիկ դեպքերից առաջ նրան շատ է սիրել, ապացույց է, որ նա ևս ունեցել է բնավորութեան ազնիւ ու շիտակ գծեր, համենայն դեպս՝ անազնիւ չի եղել: Այլ է, սակայն, նրա փառասիրութեան հարցը: Բայց ի՞նչ է փառասիրութեանը. սոսկ մի երազանք, քանի դեռ իր բոժոժի մեջ է, գործողութեան չի դրված, չի վերածված մի ուժի, որ ի դրու է հաղթահարելու իր հոնապարհին կանգնած խոչընդոտները:

Այս տեսակետից ահա պետք է բացատրվի Մակբեթի և իր կնոջ միջև նախապես, այս դեպքերից շատ առաջ, տեղի ունեցած այն զրուցը, որի ժամանակ Մակբեթը թագավորական գահին տիրանալու իր ցանկութեան մասին է խոսել, դրան անմիջապէս կցելով, թե «կուզեի», բայց «Զեմ համարձակվում»: Ինչպե՞ս պետք է զնահատվի սա. ոճրագործութեան սկիզբ: Ո՞չ, իհարկեւ: Սա միայն ցույց է տալիս, որ առկա է փառասիրական երազանքը, բայց ո՞չ փառասիրութեանը: Այդ երազանքն էլ հենց ձև ու տեսք է ստանում ապստամբութեանը ճնշելուց հետո: Եթե մենք կանգնենք այն տեսակետին, թե վհուկների գոյութեանը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Մակբեթի երևակայութեան արդյունք և այդ զրուցներն էլ նրանց հետ ներքին դիմադր է, ապա պարզ կդառնա, որ հերոսն արդեն կանգնած է ոճրագործ դառնալու ճանապարհին, բայց դեռ ոճրագործ չէ: «Այն սարսափելի մտապատկերները,—ասում է Մասեհյանի վկայակոչած Բրադելը,—որոնք ոճիրը գործելուց առաջ նրան հետ են քաշում, և գործելուց հետո՝ նրան տանջում են, և որոնք նրա ամենախորին էութեան բողոքի ձայներն են, նրա կնոջը թվում են ջղային երկյուղի ստեղծումներ միայն, և նա ինքը այդ մտապատկերները վերագրում է իր անապահով վիճակից առաջ եկած անհանգստութեանը, կամ իր երկյուղին. մի գուցե ուրիշները նրանից վրեժ հանեն: Նրա գիտակից կամ խորհրդածող միտքը գլխավորաբար զբաղված է արտաքին հաջողութեան կամ անհաջողութեան հավանականութեաններով, այն ինչ նրա ներքին էութեանը ցնցված է խղճմտանքից»:

Բրադելը հատուկ ուշադրութեամբ է դիտարկում Մակբեթի վարքագիծը Դոնկանի սպանութեանից հետո: Բնավորութեան զարգացման տեսակետից դա մի հազվագյուտ օրինակ է Շեքսպիրի ստեղծագործութեան մեջ: Հիմք ըն-

դունելով Մասեհյանի բերած ամբողջ այս հատվածը, ես ինձ թույլ եմ տալիս իմ կողմից որոշել Մակեբթի բնավորության շրջափոխության հետևյալ աստիճանները զուտ հոգեբանական տեսակետից.

ա) Մեղքի գիտակցությունը տիրաբար իշխում է նրան ոչ միայն Դունկանին սպանելուց առաջ, այլև դրանից հետո մինչև Բանքոյի մասին լրջորեն խորհելը: Մակեբթը դեռևս չի երկփեղկված:

բ) Թեև մեղքի գիտակցությունն իշխում է նրան, այնուամենայնիվ գլուխ է բարձրացնում այն գիտակցությունը, թե ինքը անապահով է, քանի դեռ կա Բանքոն: Նրա երկփեղկումը բացահայտ է. ապահովության գիտակցությունը նրան մղում է նոր ոճրագործության, ասել է թե՛ ավելի է շիկացնում մեղքի գիտակցությունը:

գ) Ջկա նաև Բանքոն, բայց դարձյալ իշխողը անապահովության գիտակցությունն է. մեղքի գիտակցությունն անցել է երկրորդ պլան, թեև դարձյալ երբեմն-երբեմն փոթորկում է նրա հոգին. չէ՞ որ այդ ապահովություն կոչեցյալն այժմ էլ նույնքան է հեռու, որքան և առաջ:

դ) Անկման այս վերջին աստիճանի վրա նա ոտք է դնում Մակդուֆի դրդյալը ավերելուց, նրա կնոջն ու երեխաներին կոտորելուց հետո: Երկփեղկված Մակեբթից քիչ բան է մնացել: Ապացույց՝ կնոջ մահվան նկատմամբ հանդես բերած նրա բացարձակ անտարբերությունը: Շրջափոխություն ավարտված է:

Բնավորության ինչպիսի՞ նոր գծեր է հայտնաբերում Բրադելյը կեդի Մակեբթի մեջ, ինչպիսի՞ գծեր, որ չունի ամուսինը:

Առաջինը դրանցից նա համարում է կամքի անճկելիությունը: «Նրա համար լինելիք բաների գուշակումը նշանակում է, որ անպատճառ պետք է լինեն... Նրա համար կամքի և գործի միջև չկա անջրպետ... Նա եռանդ է ներշնչում իր ամուսնուն՝ գործը պատկերացնելով որպես հերոսական, որպես «այս գիշերվա մեծ գործը», այն ինչ բոլորովին անգիտանում է գործի անգթությունը և դավաճանությունը... Նրա հայացքը ուղղված է միայն արքայական թագին և այդ թագը ձեռք բերելու միջոցներին. բայց հետևանքները չի տեսնում... Հենվում է միայն ինքն իր վրա: Սկզբից մինչև վերջ նրա կամքը անխախտ է մնում: Այդ կամքի իշխումը նրա կանացի բնության վրա կարող է նրան բոլորովին ջախջախել, բայց մի ընդհանրություն է թուլանում: Մենք վստահ կարող ենք լինել, որ նա երբեք մի բառով կամ մի ակնարկով իր ամուսնու գաղտնիքը կամ իր սրտինը ուրիշի չէ ասել, եթե ոչ միայն քնի մեջ: Որչափ էլ այդպիսի մի կին զարհուրելի լինի, այնուամենայնիվ նա վեհ է»:

Երկրորդ. եվ այնուամենայնիվ ձուլածո թվացող այդ անոթը ճեղք ունի. դրա անունն է գուլթ դեպի մերձավորը, թող որ լինի մերձավորներից ամենամոտե՞ ծնողը: Այդ կինը պատրաստ է նույնիսկ ինքը կատարելու սպանությունը, բայց չի անում: Ինչո՞ւ:

Եթե նա հորըս նման չըլինե՛ր քեզ ժամանակ՝
Ինքըս կանեի:

Շատ դիպուկ է նկատում Բրադլինը, թե «ճշմարտությունն այն է, որ եթե հոր նմանությունն էլ չլինե՛ր՝ նա ոչ մի կերպով ընդունակ չէր լինի սպանությունը իր ձեռքով կատարելու»: Եվ ընդհանրապես նա մարդկային դավածք չէ, այլ կենդանի էակ՝ միս ու արյունով: Այստեղ է ահա դաված հիմքը ողբերգության վերջում ինքնասպանություն գործած Լեդի Մակբեթի բնավորության: Երրորդ: Չնայած նա աչքի չի ընկնում մտքի արտակարգ խորությամբ, այնուամենայնիվ դուրկ չէ զգոն մտածողությունից: Ուշագրավ է, որ վհուկները նրա համար գոյություն չունեն: Բայց սա չէ՞ որ նշանակում է, թե իր ներքին ձայնը նրան չի տալիս: Սպանության ժամանակ լսված դռան զարկերը, Մակբեթի ձեռքի վրայի արյունը նա լսում և դիտում է սառնասրտորեն: Խնչն է սրա պատճառը. արդյո՞ք կանացի սահմանափակ, ճոխ երեակայությունից դուրկ նատուրան: Մի՞թե, իրոք, նա չի տեսնում իրենց ձեռնարկի հետևանքները: Ինչպիսիք էլ լինեն պատասխանները այս հարցերի, մի բան պարզ է. մեր առջև է Մակբեթի կինը, բայց ո՛չ երկվորյակը, մի նոր Մակբեթ, որ անհասկանալի կդառնա, եթե նրանից առնենք Լեդի որոշիչը:

Վերջապես. Մակբեթի անկման պատճառը իրենից դուրս է, Լեդի Մակբեթինը՝ իր մեջ, իր բնավորության, իր էության մեջ: Նրա ուժերի մակընթացությունը տեղատվության է փոխվում ոչ թե աստիճանաբար, այլ միանգամից, վիթխարի և անհեթեթ մի փրկումով, և դա՝ թագուհի օծվելու հաջորդ օրվանից: Ասե՛լ է թե՛ չարության նրա վառողը ծախսված է մինչև վերջին բուռը:

Անցնենք այժմ «Մակբեթի» ծանոթագրություններին, հյուսված Մասեհյանի ձեռքով: Այստեղ ևս, ինչպես և նախորդ խաղերում, ծանոթագրողը իր ասելիքը հանձնարարում է այս կամ այն շեքսպիրագետին, իրեն միշտ պահելով ստվերի մեջ: Ես կվերցնեմ այն ծանոթագրությունները, որոնք նրան են պատկանում:

Դունկանը հետաքրքրվում է Կավդորի թենի մասին արձակած իր վճռի կատարմամբ: Նրան պատասխանում է ավագ որդին՝ Մալկոմը, ասելով թե մի մարդ է տեսել, որ նրա մահվան ներկա է եղել և ապա ավելացնում է.

Ասում էր, քե նա անկեղծ հաճմն առավ իր մատուցումը,
Եվ Ձեր բարձրության ներումն աղերսեց՝
Ցույց տալով խորին, սրտագին զղջում.
Ոչինչ իր կյանքում, ասում էր, այնպես վայել չէ եղել,
Ինչպես այդ կյանքին տված հրաժեշտը:
Եվ նա մեռել է մի մարդու նման,
Որ վարժությունով սովորած լինի մանվան բույերի

Նետել ամենեն բանկազին բանը, որ ունեցել է,
Որպես սին մի բան (I, 4):

Այս տողերի առթիվ հետևյալն է գրում Մասեհյանը.

«Կավդորի թենի մահվան այս նկարագրությունը կես առ կես համաձայն է տարաբախտ կոմս էսսեքսի գլխատման պարագաներին: Կոմս էսսեքս Անգլիո հռչակավոր պետական մարդկանցից մեկն էր և էլիզաբեթ թագուհու սիրելին. հետագայում աչքից ընկնելով և թագուհու կյանքի դեմ մի դավադրության մասնակից լինելու համար՝ գլխատվեց (1601): էսսեքս, Շեքսպիրի պաշտպան լորդ Սաութհամպտոնի սրտակից բարեկամն էր և նրա գլխատումը շատ մեծ տպավորություն թողեց Շեքսպիրի հոգեկան տրամադրության վրա»:

Մի առանձին ծանոթագրությամբ Մասեհյանը որոշում է իր վերաբերմունքը այն կնճոտ հարցի վերաբերյալ, թե Մակբեթն արդյո՞ք հավատում է վրձուկներին, նրանց գուշակությանը, թե ոչ: Բայց մենք տեսանք արդեն, որ դա կապված է այն հարցի հետ, թե ե՞րբ է ծնվում նրա գլխում թագին տիրանալու միտքը: Հիշենք այդ տողերը տեքստում: Մակբեթը խուլյա է տալիս Դունկանին սպանելու վճռից. Լեդի Մակբեթը հանդիմանում է նրան.

Ուրեմն ի՞նչպիսի մի անասուն էր,
Որ քեզ թելադրեց խոսք բանալ ինձ հետ այդ ձեռնարկի վրա:
Երբ սիրտ ունեիր այդ բանն անելու, այնժամ մարդ էիր.
Ուրեմն ավելի լինել, քան էիր,
Այնքան ավելի մեծ մարդ կլինես.
Այնժամ ոչ տեղն էր քեզ նպաստավոր, ոչ ժամանակը,
Դու ուզում էիր երկուսն էլ սառնել (I, 7):

Մասեհյանը գրում է. «Այս տողերից ակներև է, որ Մակբեթ պատերազմի զնալուց և վճուկներին տեսնելուց առաջ էլ՝ Դունկանին սպանելու և նրա գահին տիրանալու գաղտնի դիտումն ունեցել է արդեն, և նույնիսկ այդ մասին խոսք է բացել իր կնոջ հետ: Այս մի քանի տողերով Շեքսպիր նպատակ է ունեցել մեզ աներկբայելի կերպով հասկացնել, թե Մակբեթի ոճրագործությունը չէ բխում վճուկների գուշակուհից. նրանք գուշակում են ապագան, բայց չեն դրդում սպանության. մի պարկեշտ մարդ հանդարտորեն կսպասեր, որ գուշակումը ինքնին կատարվեր, և հոգով այնպես խաղաղ կմնար վճուկների տեսարանից հետո, ինչպես Բանքոն մնում է: Եվ իրավ, Մակբեթ փորձում է իր հոգու մեջ բույն դրած շարագործության միտքը զսպել, ասելով.

Եթե բերմունք ուզում է, որ ես թագավոր դառնամ,
Շատ լավ, բերմունքը ինձնիմ կառող է թագ ընծայել ինձ
Առանց իմ ջանքի:

Բայց շար բնությունը նրան հանգիստ չէ տալիս և դրդում է շարունակ դի-
վային մտադրությունը իրագործելու:

4

Անցնենք այժմ «Վենետիկի վաճառականի» վիեննական հրատարակու-
թյան մեկնաբանություններին:

Թարգմանիչը այս հրատարակությանը կցել է մի նախաբան, որտեղ
սպառիչ գաղափար տալու համար այս երկի աղբյուրների մասին՝ բերում է
Ջիովանիի վեպի համառոտ թարգմանությունը, Տուփերի պատմությանը վե-
րաբերող աղբյուրի համառոտակի քաղվածքը, այլև լրացուցիչ մի մեկնաբա-
նություն՝ «Շալյուկի դատը իրավաբանական տեսակետից», չհաշված, իհարկե,
ծանոթագրությունները:

Այս «նախաբանն» սկսվում է կատակերգության նախնական հրատարա-
կությունների մասին մի համառոտ տեսությամբ, ապա նրա աղբյուրների ջըն-
նությամբ: Ուշագրավ է, որ Մասեհյանը չի բավարարվում գրական աղբյուր-
ները նշելով, այլև կանգ է առնում հասարակական այն կենդանի միջավայրի
վրա, որտեղ գործել է Շեքսպիրը: Եվ նա անում է մի պատմություն, որ կապ-
ված է լոնդոնում ապրող ականավոր հրեա բժիշկ Ռոդրիգո Լոպեզի հետ, պա-
լատական խարդավանքների մեջ նրան ներգրավելու, ապա և նրա ողբերգական
վախճանի մասին:

«Ընթերցողը տեսնում է,—շարունակում է նա,—թե ինչ հակահրեական
մթնոլորտում մեր հեղինակը գրել է իր թատերերը. բայց երբ նա սկսել է Շալ-
յուկի տիպը ստեղծել, դուրս բերելով հանդերձ նրա բոլոր անողորմությունը և
սրտի մեջ ամբարված ոխը քրիստոնեանների դեմ, նրա անաշու դատողությունը
սկսել է մտածել, թե արդյոք հրեան իրավունք չէ՞ ունեցել այդպես ատելու
Անտոնիոյին և ընդհանրապես քրիստոնեաններին: Նրա հանրածանոթ հատվա-
ծը (Հրեան աչք չունի՞, հրեան ձեռք չունի՞, III, 53—70) ամենագեղեցիկ ջա-
տագովությունն է հրեական դատի, ամենապերճախոս բողոքն է ցեղային նա-
խապաշարումների դեմ. այն պատուհաններից մեկն է, ինչպես ասում է մի
կրիտիկ, որոնցով կարող ենք ներս նայել Շեքսպիրի հոգու մեջ: Եվ Շեքսպիր
համարձակվել է այդ բողոքը գրել ճիշտ այն ժամանակ, երբ ժողովրդական
ատելության և կրքի ալիքները այնքան բարձր էին, ինչպես տեսանք Լոպեզի
դատի առիթով, երբ ռամիկ ամբոխը, թեկուզ անտեղի, համոզված էր, որ իր
սիրելի թագուհու կյանքը վտանգի մեջ է եղել մի անհավատ հրեայի պատճա-
ռով: Զէ՞ որ գեղեցիկ գաջասրտություն էր դա Շեքսպիրի կողմից»:

Այնուհետև նա, հենվելով Հալլիտին և Վալտեր Ռալեյին, տալիս է Շալ-
յուկի տիպի մեկնաբանությունը, ապա և տիկին Ջեյմսոնին՝ Պորցիայի բնու-
թագրությունը,—որ հարկ չեմ համարում մեջ բերել կամ շարադրել: Ինչ խոսք,

որ նա բոլոր դեպքերում բաժանում է իր վկայակոչած շեքսպիրագետների տեսակետները. բնութագրվում են նաև Անտոնիոն և Բասանիոն:

Ահա և «Նախարանդ» վերջին պարբերությունը. «Մյուս տիպերի մասին ավելիորդ ենք համարում վերլուծումներ տալ ոչ թե որովհետև երկրորդական տիպեր են, այլ նախ տեղի սղության պատճառով և երկրորդ, որովհետև նրանք այնքան պարզ և բնական նկարված են, որ իրենք իրենց համար կարող են խոսել: Ամեն մեկը իր ինքնություն կերպարանքով գործակցում են ստեղծելու համար Վենետիկյան օդը, որ շնչում ենք խաղի ամեն մի տողում. Ջեսպիրան՝ իր արևելյան գեղեցկությամբ և սիրատարփ խառնվածքով. Լորենցոն՝ իր բանաստեղծական զգացումով և երեակայությամբ, իր տաքարյուն սիրահարի տիպով: Գրացիանոն՝ իր աշխույժ և կատակասեր բնավորությամբ և անփուլթ վերաբերմունքով դեպի աշխարհի հոգսերը իր Բենֆ անողի, քամադայի տիպով. Լանսլոտը՝ իր ուրախ ծառայի տիպով, որպես ժողովրդի զավակ, իր մեծ փափագով պարոն կոչվելու և պարոնների պես արտահայտվելու և սրախոսություններ անելու. Ներսիան՝ իր կես նաժիշտով, կես ընկերուհու դերով, որի վրա փայլում է կարծես Պորցիայի շուքը և որը իր տիրուհու ընկերության մեջ ստացել է որոշակի շնորհք:

Այս բոլորը դարձնում է Վենետիկի Վաճառականը այնքան կենդանի, որ մենք տեղափոխվում ենք մտքով այն հրաշալի քաղաքը, որ կոչվում է Վենետիկ, իր գեղարվեստական մթնոլորտով, իր պետական խստապահանջ օրենքներով, իր Ռիալտոյով և գոնդոլներով, իր Բելմոնտներով և Պորցիաներով, իր հրեաներով և արքունական վաճառականներով: Շեքսպիրի մոգական զավազանը կարողացել է մի քանի փոքրիկ շարժումներով, մի քանի անցողակի ակնարկներով այն բոլորը կյանքի կոչել, ավելի քան թե նկարագրական հատորներ կարող էին անել և երբ մենք իսկապես ոտք ենք դնում Ռիալտոյի կամուրջի աստիճանների վրա՝ փնտրում ենք կարծես Շայլոկին և Տյուբալին և Անտոնիոյին. երբ աչք ենք նետում հինավուրց գեղեցիկ պալացցոների վրա, մտածում ենք իսկույն, թե այսպիսի մի կախարդական պարտեզի մեջ պետք է շրջելիս լիներ չքնաղ Պորցիան իր թանկ գնով ձեռք բերված Բասանիոյի հետ, և երբ մտնում ենք դուքսերի պալատի մեջ՝ միտ ենք բերում այն հաստամարմին պետությունը, որ իր հազարամյա գոյությունը պարտ էր այն ըմբռնումին, թե՛

Ձկա Վենետիկում մի իշխանություն,

Ու կարողանա մի գրված օրենք իր կամով փոխել»:

Այստեղ արված մեջբերումների առատությունը անսովոր կարող է դիտվել, բայց ո՛չ ավելորդ: Ձէ՞ որ մեզ հետաքրքրում են հենց իր՝ Շեքսպիրի անզուգական թարգմանչի գիտության չափը, նրա ըմբռնումների սահմանները: «Համ-

լետին», «Օթելլոյին», «Մակբեթին» և «Վենետիկի վաճառականին» տված նրա ծանոթագրութիւններէց ու մեկնաբանութիւններէց պարզ է դառնում, որ նա հիմնավորապէս ուսումնասիրել է Շեքսպիրին՝ սկսած ամեն մի մասնավոր տողից մինչև նրա փիլիսոփայութիւնն՝ ամբողջութեամբ առած, այլև, որ նորութիւն էր ընթերցողի համար, նրա մասին ստեղծված վիթխարի գրականութեան էականը: Այդպէս կարող էր ուսումնասիրել միայն նա, ով Շեքսպիրին թարգմանելու գործը համարել է իր կյանքի գործը: Եվ այնուամենայնիւ չպետք է աչք փակենք այն փաստի առաջ, որ նրա իմացութիւնը սահմանափակվել է դասական շեքսպիրագիտութեան շրջանակներով:

Եվ սակայն մի կարեւոր վերապահում՝ որպէս ավարտի խոսք: Երբեք չպիտի շփոթիլ Մասեհյան-Թարգմանչին Մասեհյան-շեքսպիրագետի հետ, թեև նրանք, ինքնին հասկանալի է, օտար չեն միմյանց: Հետազոտութիւնները մեծապէս օգնել են նրան՝ գտնելու Շեքսպիրի միտքը, մտքի նոր հանդերձավորումը մի նոր լեզվով: Բայց չեն տարակուսում նաև, որ պասսիվ Համլետի տեսութեանը տեղ-տեղ տուրք տվող Մասեհյանը իր հոյակապ թարգմանութեան մեջ ստեղծել է ակտիվ Համլետի կերպարը:

Բայց սա արդեն այլ խոսակցութեան նյութ է: