

ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՄԻՏՔ

ՎԱՃԵ ԱՐՍԵՆՅԱՆ, Բ.Գ.Թ.
ԵՊՀ դոցենտ

Վ. ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՄԱԿԲԵԹ»-Ն ՈՒ ԴՐԱ ԱՄԵՆԱՅՈՒԲՐՈՐԻՆԱԿ ԷԿՐԱՆԱՎՈՐՈՒՄԸ՝ Ա. ԿՈՒՐՈՍԱՎԱՅԻ «ԱՐՅՈՒՆԵ ԳԱՃ»-Ը. ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հիմնաբաներ. Նո թատրոն, Շեքսպիր, կինո, շեքսպիրյան շոթա, դինամիկ շարժում

Ճապոնացի ռեժիսոր Ակիրա Կուրոսավան, որի մասին Ստիվեն Սփիլբերգն այսպես է արտահայտվել՝ «Մեր ժամանակների պատկերի Շեքսպիր», Էկրանավորել է (ընդունված է ասել՝ «Էկրանավորել է», սակայն հատկապես «Չարերը լավ են քնում» ֆիլմն այնքան է հեռացած «Համլետ»-ի սյուժեից, որ կինոարվեստից անտեղյակ հանդիսատեսը կարող է և գլխի չընկնել, որ ֆիլմն ազդված է Շեքսպիրի հանրահայտ ողբերգությունից: Ռեժիսորն այնքան է հեռանում շեքսպիրյան բնօրինակից, որ «Էկրանավորում» բառի գործածումն անտեղի է. ավելի շուտ ճապոնացի ռեժիսորը կրում է Շեքսպիրի թատրոնի ազդեցությունը) կամ շեքսպիրյան թեմաներին նվիրել է երեք ֆիլմ՝ «Արյունե թագ» (1957 թ.), «Չարերը լավ են քնում» (1960 թ.) և «Ռան» (1985 թ.): Երեք ֆիլմերն էլ բացառիկ հաջողություն են ունեցել և արժանացել բազմաթիվ մրցանակների («Ռան» ֆիլմն ստացել է 10-ից ավելի մրցանակ, այդ թվում՝ «Օսկար»):

1957 թ-ին նկարահանված Ակիրա Կուրոսավայի «Արյունե թագ» ֆիլմը, որն ամերիկացի հանրահայտ գրականագետ Հարոլդ Բլումը անվանել է «Մակբեթի ամենահաջողված Էկրանավորումը», «Մակբեթ»-ի զուտ շեքսպիրյան հանրահայտ ու շքեղ ողբերգության Էկրանավորում չէ: Շեքսպիրի այս ամենամոռյալ ողբերգության Էկրանավորումներն առանց այդ էլ չատ են: Կուրոսավան կերտում է իր «Մակբեթ»-ը. ֆիլմի անվանումն ու կերպարների ճապոնական անուններն

արդեն հուշում են դրա մասին, սակայն Կուրոսավայի ձեռագրի ներկայությունն ու նրբությունները շատ ավելի շատ են:

Իր ֆիլմը կերտելիս Կուրոսավան հիմնվում է ոչ թե հունական, եվրոպական կամ հենց շեքսպիրյան թատրոնի ավանդույթների վրա, այլ լայնորեն օգտվում է ճապոնական «Նո» թատրոնի դրամատիկական յուրահատուկ հնարքներից: Անգամ ֆիլմի կերպարները կերտված են այդ թատրոնի դիմակների նմանությամբ (Վաշիձու՝ «Խետա» դիմակ, Ասաջի՝ «Սակումի», Վիուկ՝ «Յամանգա», Միկիի ուրվական՝ «Չուջո» դիմակ): «Նո» թատրոնում, որ վերջնականապես ձևավորվում է 14-րդ դարի կեսերին, և որտեղ արդեն սկսեցին խաղալ արհեստավարժ դերասաններ, անչափ կարևոր էին ազգային երգ-երաժշտությունն ու ծայնային տարատեսակ Էֆեկտները, որոնք ճապոնական դասական թատրոնի բաղկացուցիչ մասն են:

Ակիրա Կուրոսավան իր առջև բավականին բարդ խնդիր է դնում. եվրոպական դրամատիկական արվեստի լավագույն նմուշներից մեկը՝ «Մակբեթ» ողբերգությունը, որն իր՝ Վերածննդի ժամանակաշրջանի մշակույթի ամբողջական պատկերի դրսևորումներից է և ներկայացնում է շեքսպիրյան-եվրոպական մարդակենտրոն աշխարհը, տեղափոխում կամ վերափոխում (տրանսֆորմացնել) է լիովին այլ՝ արևելյան մշակույթի արժեքային տիրույթում, որը ոչ թե մարդակենտրոն է, այլ բնապաշտական: Արևելյան մշակույթի մեջ չափման միավորը ոչ թե մարդն է կամ Աստվածը, կամ աստվածները, այլ բնությունը կամ մարդը բնության մեջ, այլ կենդանական աշխարհը, կամ մարդն այդ աշխարհում: Սրա վառ վկայությունն են ֆիլմի մեկնարկային կադրերը, որոնք պատկերում են բնությունը: Մշուշի քողի ներքո ցուցադրվում են ամառի բլուրներ և տեղանքներ, որտեղ առաջին հայացքից ոչինչ չկա, սակայն հնչող երգի բառերն ու փայտե սյան վրա արված գրությունը կինոդիտողին հուշում են, որ այդտեղ ինչ-որ ժամանակ վեր է խոյացել «Սարդոստայնե ամրոց»-ը: Ի դեպ, ֆիլմի ճապոնական անվանումը հենց «Սարդոստայնե ամրոց» է: Ճապոնացի ռեժիսորի խնդիրը բարդանում է նաև նրանով, որ նա 16-րդ դարի Շոտլանդիայի գորավարների և ազնվականների մասին պատմությունը տեղափոխել է Ֆեոդալական ժամանակների Ճապոնիա, որտեղ ռազմական ուժը սամուրայներն ու նրանց տերերն էին:

Սակայն, վերադառնանք բնության թեմային և տեսնենք ճապոնացի ռեժիսորի կինոարվեստին հատուկ շարժումների առատությունն ու շարժում կառուցելու նրա տեխնիկան: Կուրոսավայի ֆիլմերի հաղթաթուղթը հենց շարժման բարդ տեխնիկան է: Եթե այլ ռեժիսորներ իրենց կինոարվեստի մեջ հիմնական շեշտը դնում են պատկերի հավասարակշռության, լույս ու ստվերի, գունային նրբերանգների, կենտրոնական և ուղղահայաց գծերի (ինչպես նկարչության մեջ է) և համաչափության, Լեոնարդո դա Վինչիի «ոսկե հատում»-ի կամ այլ տեսողական հնարքների նրբությունների վրա, ապա Կուրոսավայի առավել կենտրոնանում է շարժման վրա: Կուրոսավայի կինոն անվերջանալի, իրարից անջատվող ու իրար միացող, մեկ կերպարի կամ մի քանի կերպարի միաժամանակ շարժումների շղթա է: Շարժումն ասես ռեժիսորի լեզուն լինի, նրա ասելիքի էությունը, որ նրա կինոյում հաճախ փոխարինում է բառերին և հանդիսատեսին ավելի շատ բան ասում, քան խոսքը: Բացի որևէ անհատ կերպարի ճկուն և սահուն շարժումներից (ասենք թրամարտ, թիկունքից կամ առջևից նկարահանված քայլը կամ վազը) կամ ընդգծված զգացմունք արտահայտող շարժումներից (կտրուկ կանգնել՝ ի նշան զայրույթի, կամ նյարդային դես ու դեն անել, կամ հոգեկան ցավից գլուխը բռնած կքանստել)՝ Կուրոսավայի կինոարվեստում ականատես ենք լինում նաև բազմության շարժումներին, որոնք ինչպես քառտիկ բնույթի են, այնպես էլ կանոնակարգված, նաև շարժման մեկ այլ յուրահատուկ ձև, երբ որևէ կերպարի, որը բազմության առաջ է կանգնած (այս հնարքը «Արյունե գահը» ֆիլմում կատարելության է հասցված) կամ շրջապատված է մարդկանցով, զգացմունքի արտահայտումը բազմության շրջանում շարժում-արձագանք է առաջացնում, կամ, ասենք, որևէ իրի ընկնելը, այն նետելը, թափահարելը կամ կոտրելը («Ռան» ֆիլմում է շատ գեղեցիկ արված) ներկաների շրջանում առաջացնում է շղթայական շարժման ռեակցիա: Սակայն ներկա պահին մեզ առավել հետաքրքրում է բնության ու կենդանիների շարժումները ու հերոսների հետ դրա փոխհարաբերությունը. մի բան, որ չենք գտնի Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ:

Բնությունը, անշուշտ, մեծ դեր ունի Կուրոսավայի ֆիլմերում: Հենց բնության միջոցով է ռեժիսորը ներկայացնում կա-

տարյալ շարժումն ու դիսամիկայի օրենքները: Եվ բնությունը անպայմանորեն արձագանքում է գալիք ողբերգությանը՝ առատ անձրև հեղելով և ամպրոպելով, ինչը Շեքսպիրի թատրոնի կարևորագույն բաղադրիչներից է, որտեղ բնության ուժերն արձագանքում են մարդկային հասարակության չար գործերին, համընդհանուր անարդարությանը, դավաճանությանն ու այլ չարագործությունների: Շեքսպիրի դրամաներում բնությունը հիմնականում արձագանքում է բնական տարատեսակ երևույթների ձևով՝ փոթորիկ, ամպրոպ, կայծակ, անձրև, տարօրինակ գորշ ամպամածություն. (հենց «Մակբեթ»-ում, «Արքա Լիր», «Հուլիոս Կեսար», «Փոթորիկ» ստեղծագործություններում) կամ, ասենք, անոմալ կամ այնկողմնային երևույթների հայտնությամբ՝ վիուկները «Մակբեթ»-ում, հոր ուրվականը Համլետում (ի դեպ, եթե «Համլետ»-ում հոր ուրվականը հայտնվում է սպանությունից, այն է՝ անարդարության իրագործումից հետո, ապա «Մակբեթ» ողբերգության պարագայում ճիշտ հակառակն է. վիուկները հայտնվում են Դունկան թագավորի սպանությունից առաջ), կամ երազների միջոցով՝ Ռոմեոյի չմեկնված երազը «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ում, Կեսարի նախագուշացնող երազը «Հուլիոս Կեսար» ողբերգությունում և այլն:

Ճապոնացի ռեժիսորի «Մակբեթ»-ում բնության գերիշխող երևույթները մշուշն ու քամին են: Դրանք հանդիսատեսի առաջ են հայտնվում ֆիլմի մեկնարկային տեսարանում և ուղեկցում նրան մինչև ֆիլմի ավարտը: Մշուշը կյանքի ճշմարիտ իրականությունը մարդու կողմից տեսնելու անընդունակության խորհրդանիշն է, ինչի հետևանքով Էլ Նա մշտապես հայտնվում է չարի սարդոստայնում («Սարդոստայնե ամրոց»-ում, որը ֆիլմը եզրափակող երգում անվանվում է՝ «Մոլորության ամրոց»))՝ տուրք տալով իր ազահությանն ու իշխանատենչությանը: Իսկ քամին, ամեն նյութի և ֆիզիկական գոյության ժամանակավոր լինելու խորհրդանիշն է, որի գիտակցման բացակայության դեպքում մարդուն (քամին ի գործ է քշել մշուշը) հեշտությամբ գերում է չարը, մշուշում նրա բանականությունն ու կործանում բարոյական բոլոր արժեքները. ճիշտ այն, ինչ պատահում է Վաշիձուկի հետ: Այդ նույն մշուշն է, որ մարդուն բաժանում է բնությունից և ճշմարտությունից, նրան տանում ցնորքների ու խաբեության աշխարհը, թունավորում նրա ներաշխարհն ու չարյաց սեր-

մեր ցանում այնտեղ:

«Սարդոստայե ամրոցի» անտառում ձիերն անհանգիստ են, մերթընդմերթ լսվում է դրանց խրխիսը, որն ուղեկցվում է խորհրդավոր երաժշտությամբ: Իսկ երբ երկու զորավարները կանգնում են վիուկի խրճիթի առաջ, Վաշիձուն ասում է՝ «Տե՛ս, որքան վախեցած են ձիերը»: Վիուկի հետ զրույցից հետո, երբ երկու զորավարները կրկին ձի են թամբել, նրանք որոշ ժամանակ լուռ ձիավարում են մշուշի ներքո, և մարդու լռության պայմաններում հանդիսատեսը լսում է անձրևը, ձիերի քառատրոփն ու խրխիսը:

Մեկ այլ դրվագում ռեժիսորը գեղեցիկ տեսողական հնարքով բաժանարար գիծ է տանում Վաշիձուկի ներքին՝ չարյաց ձեռքում գերի ընկած աշխարհի և արտաքին՝ խաղաղության և ազատության աշխարհի միջև: Այս դրվագում, որը սկսվում է դաշտում աշխատող գյուղացիների և Վաշիձուկի տան բակում զբոսնող ձիու տեսարաններով, մենք առաջին անգամ հանդիպում ենք Վաշիձուկի կնոջը՝ Ասաջի (լեդի Մակբեթ) հետ: Նա անշարժ ու (Նո թատրոնի դասական դիմակի նմանությամբ) բացարձակ զգայագուրկ դեմքով ամուսնուն դրդում է նենգ սպանության՝ կառուցելով ոճրագործությունը հիմնավորող, թվում է, անվիճարկելի տրամաբանական շղթա: Ռեժիսորը տեսողական հակադրություն է ստեղծում արևոտ եղանակին դրսում վարգող ձիու և սենյակի խորքում խավարի մեջ նստած Ասաջի կերպարի միջև, իսկ Վաշիձուն, ասես վանդակված թռչուն, խփվում է սենյակի պատերի միջև՝ քայլելով դեպի բաց պատուհանն ու խորքում նստած կինը, որ նաև իր ներսում թաքնված սատանայի խորհրդանիշն է: Կնոջ անշարժ դիրքը, նրա ճշմարտությունը շղարշող, սակայն գերտրամաբանական խոսքը և դրսում բնական շարժման կատարելությամբ վարգող ձին ստեղծում են մեկ այլ հակադրություն՝ շեշտելով, որ չար միտքը անշարժ է, կաղապարող և սպանիչ, իսկ բնական-արարչական շարժումը՝ նորոգող և պայծառ:

Շարժման կատարելության մեկ այլ դրվագի ենք հանդիպում այն տեսարանում, երբ անմիջապես խնջույքի մեկնելուց առաջ Միկիի որդու ձին խրտնում է, դառնում անկառավարելի և զինվորներին ոտատակ տալով՝ փախչում է: Ձիու շարժումներն այստեղ կատարյալ են և հակադրվում են զինվորների (առհասարակ մարդու) անկարող և անպտուղ

շարժումներին, որոնք ոչ մի կերպ չեն կարող որսալ կենդանուն: Ձին, նաև բնականորեն, իր ծպտյալ բնագոյներով կանխագգում է, որ իր տիրոջ հանդեպ թակարդ է լարված. ինչույքից հետո Վաշիձուկի հրամանով դավադրաբար սպանվում է Միկին, իսկ Նրա որդին հրաշքով փրկվում է:

Կենդանիները կարևոր խորհրդանիշ են նաև ֆիլմի մեկ այլ դրվագում, երբ թռչունները լցվում են թագավորական պալատ և սկսում պատեպատ խփվել, ասես կորցնելով տարածքի զգացողությունը և, ամենակարևորը, ինքնապահպանության բնագործ. ներկաները թրատում են ներս լցվող թռչուններին: Բայց ամենակարևորը այն եզրահանգումն է, որն անում է Վաշիձուն տեսարանից սոսկած իր ընկերների ներկայությամբ: Վաշիձուն Շեքսպիրի մեկ այլ ողբերգության՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ի գլխավոր հերոսի նմանությամբ, որը չի կարողանում վերծանել իր երազի նշանակությունը և մեկնում է այն իր համար ցանկալի տարբերակով, ի գործ է չար նշանը տարբերելու բարեբեր նշանից, և պալատ թռչող, պատերին խփվող ու գետնին անօգնական թավալվող թռչունները Նրան բարի նշան են թվում:

Ֆիլմի մեկնարկային տեսարանից հետո առաջին կերպարները, որ ներկայանում են հանդիսատեսին, թագավորն է՝ շրջապատված գործերի հրահատարներով: Նրանց առաջ ծնկի է գալիս բանագնացը և զեկուցում ռազմաճակատում ճգնաժամի մասին: Հիշենք, որ Շեքսպիրն իր պիեսը սկսում է վիուկների մուտքով, Նրանց խոսքով և զրույցով, իսկ Կուրոսավայի ֆիլմում առաջին խոսքերը վերապահված են բանագնացին, խոսքը պատերազմական գործողությունների, այսինքն՝ իրականության մասին է, և ոչ այնկողմնային աշխարհից հայտնված չարքերի այլաբանական ու գաղտնագրված զրույցի, որից թատրոնի հանդիսատեսը դժվար գլուխ հաներ, էլ ուր մնաց կարողանար մեկնել զրույցի բովանդակությունն ու երկիմաստությունները, որոնք մինչ այժմ մասնագիտական քննարկման առարկա են: Ֆիլմի այս դրվագում խոսվում է ռազմական տեղաշարժերի և գործողությունների մասին, քննարկվում են ռազմավարական հարցեր (սակայն կոնկրետ ռազմական գործողություններ չեն պատկերվում) և, իրականում կարևորը դա էլ չէ, այլ հենց սկզբում պատմությանը ճշմարտանմանություն հաղորդելը: Ճապոնացի ռեժիսորն, ի տարբերություն Շեքսպիրի, խուսափում է իր ստեղ-

ծագործությունը սկսելուց վիուկների տեսարանով, ինչն անմիջապես կշեշտեր ֆիլմի երևակայական բնույթը ու հենց սկզբից կինոդիտողին կհաղորդեր կյանքի իրականությունից կտրված լինելու զգացողություն: Կուրոսավայի մտադրությունը ճիշտ հակառակն է. նույնիսկ Շեքսպիրի «Մակբեթ»-ի էկրանավորման համատեքստում կիրառել հնարավոր բոլոր տեխնիկական միջոցները պատումի ճշմարտամանությունը չկորցնելու, ֆիլմի հերոսներին իրականության մեջ տեղավորելու և կինոդիտողին ոչ մի դեպքում կերպարների բարդ հոգեվիճակներից ու ապրումներից չկտրելու համար: Ամեն բան անել, որ կերպարները երևակայական չթվան, հենց այս պատճառով էլ անհրաժեշտ էր շեքսպիրյան «Մակբեթ»-ի *ճապոնականացված* հերոսների շուրթերից բացառել պաթետիկ խոսքը, գեղեցիկ բառերն ու պատկերավոր-հուզական բռնկումները:

Կինոդիտողին իրականությունից չկտրելուն են միտված նաև Մակբեթի առաջին խոսքերի ձևախեղումը: Խոսքեր, որոնք որոշիչ են Մակբեթի կերպարն ու ամբողջ դրամայի էությունը հասկանալու համար. «Երբեք այսպիսի լավ և վատ մի օր տեսած չկամ¹»: Շեքսպիրի պիեսում Մակբեթի մուտքն ազդարարվում է խորհրդավոր ու առաջին հայացքից անհասկանալի նախադասությամբ, սակայն Շեքսպիրի գեղագիտության գիտակաները լավ գիտեն այս խոսքերի տրամաբանությունն ու առնվազն երեք տեսանկյունից ու երեք բանաձևով կարող են վերլուծել դրան: Ճապոնացի ռեժիսորը խուսափում է գլուխկոտրուկ խոսքից և իր Մակբեթի՝ Վասիձու Տակիտոկիի շուրթերից այդ ճակատագրական օրվա մասին լսում ենք շատ ավելի առօրեական ու հասկանալի ձևակերպում՝ «Այս ի՛նչ է կատարվում այսօր, երբեք չեմ տեսել այսքան տարօրինակ եղանակ»: Սակայն այս նույն դրվագում Կուրոսավայն Շեքսպիրի դրամայի սյուժեն լրացնում է բավականին հետաքրքիր մի դրվագով. հերոսները Վասիձուն (Մակբեթ) և Յոշիակի Միկին (Բանկո) մոլորվում են թագավորական՝ «Սարդոստայնե ամրոցի» անտառում (որտեղ բազմիցս են եղել և լավ գիտեն ամեն ծակուծուկը) և երկու ժամ չեն կարողանում գտնել ճանապարհը: Հենց այստեղ են նրանք հանդիպում են գերբնական կամ այնպիսովսային ուժերին, սակայն ի տարբերություն Շեքսպիրի դրամայի, որտեղ

¹ Վ. Շեքսպիր, Մակբեթ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1971 թ., էջ 18:

չար ուժը կրողները երեք անսեռ վիուկներ են, ճապոնացի ֆեոդալների կերպարների առաջ հայտնվում է մի տարօրինակ թափանցիկ պատերով խրճիթ, որի ներսում մի պառավ թել է մանում և «Նո» թատրոնի ավանդույթի համաձայն՝ երգ երգում, որն ունի գոյաբանական բնույթ և առնչվում է մարդու կյանքի ու ճակատագրի անվիճարկելիությանն ու ամեն երևույթի ժամանակավոր լինելուն: Ի տարբերություն Շեքսպիրի ողբերգության, որտեղ չար ուժերը արժանանում են Բանքոյի արհամարհանքին ու կշտամբանքին, սակայն արթնացնում են Մակբեթի հետաքրքրությունն, ու նա բացականչում է բանալի-բառը՝ «Սպասեցե՛ք» («Սպասեցեք դեռ, թերի՛ գուշակներ: / Դեռ ուրիշ բան էլ պետք է հայտնեք ինձ²»): Բառ, որ խորհրդանշում է Մակբեթի ներքին ցանկությունը՝ գահին տիրանալու և գուշակությանը հավատալու, նաև իշխանատենչությունն ու ընտրության բացակայությունը (այս թեմային է նվիրված մեր Նախորդ հոդված-ուսումնասիրություններից մեկը), Կուրոսավայի հերոսին զայրույթն է պատում, և Նախապես որևէ խարդավանք չհյուսած ու լեզվական թակարդներ չլարած (ինչը չենք կարող ասել Շեքսպիրի «Մակբեթ»-ի երեք վիուկների մասին) պառավն արտաբերում է թերևս իր գուշակությունից ավելի կարևոր բառեր՝ «Ինչո՞ւ ես զայրանում, երբ իմ գուշակություններն այդքան բարեբեր են: Տարօրինակ էակներ են մարդիկ, նրանց համար այնքան սոսկալի է սեփական հոգու խորքը տեսնելը»: Վերջին խոսքերը Վասիժուին ուղղակի կատաղության են հասցնում, և նա լարում է նետը: Կուրոսավայի հերոսը Նույնպես կանխագգում է գալիք փորձությունը, սակայն կարծես ներքին բնագոյով փորձում է դիմադրել դրան, սակայն հին աշխարհի թատրոնի «անվիճարկելի ճակատագրի» սկզբունքով որևէ փոփոխություն մտցնել չի կարող և գործում է սոսկալի մեղքը, սակայն իր կնոջ մասնակցությամբ միայն: Կնոջ կերպարը ճապոնացի ռեժիսորի վրձնի ներքո շատ ավելի ճնշող ու իշխող դիրք է ստանում՝ կարծես լրացնելով երեք վիուկների բացակայությունն ու դառնալով խարդավանքի ու թակարդների լարելու հիմնական հակահերոսը:

Կուրոսավայի ֆիլմում բացակայում է նաև Շեքսպիրի «Մակբեթ»-ի թերևս ամենահայտնի, բազմիմաստ ու խորհրդավոր սահմանումը՝ «Բարին չարն է, չարը՝ բարին» («Fair

² Վ. Շեքսպիր, Մակբեթ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1971 թ., էջ 20:

is foul, and foul is fair»): Այս բանաձևը Շեքսպիրից շատ ավելի վաղ է ձևակերպվել. չինական փիլիսոփայության մեջ ինի և յանի սկզբունքը, «Մեծագույն սահմանագիծ» հասկացությունը դառսյան մշակույթում, Հերմես եռամեծի «Չմրուխտյա հուշատախտակի» հանրահայտ բանաձևը, որտեղ «ներքևում գտնվողը ճիշտ նույնական է վերևում գտնվողի, և հակառակը...»

Չարություն, որ ոչ թե դոսից, այլ ներսից է տիրում մարդու հոգուն:

Ծանրության կենտրոնը Կուրոսավան տեղափոխում է մարդու հոգու խորքը. հենց այդ խորքն է մեղավոր, հիմնական դերակատարը հենց մարդու հոգին է, չարյաց պատճառը հենց մարդու հոգին է և ոչ գուշակությունները: Եվ «անտառի հոգին», այդպես են ներկայացնում առաջին անգամ իրենց հանդիպած գուշակ պառավին ֆիլմի մեր հերոսները, ընդամենը հերոսի հոգու հայելին է, որ Նարեկացու խոսքով ասած՝ «տեսանելի է դարձնում ծածուկն ու գաղտնին», այսինքն՝ մարդու իրական էությունը, որին դիմակայելը բնավ հեշտ չէ: Իսկ երբ Վասիժուն հասկանում է, որ գործ ունի չար ուժերի հետ և ուղևորվում է անտառ այդ ուժերին հանդիպելու նպատակով, նա լիովին այլ բաներ է լսում անվերջ կերպարանափոխվող չար ոգուց: Այս անգամ ոգին Նրան բաց տեքստով մղում է չարության, սպանության և արյան, բայց այս դրվագում էլ ճապոնացի ռեժիսորն ավելի լակոնիկ է եղել՝ նվագեցնելով Շեքսպիրի ողբերգության գուշակությունների բովանդակությունն ու քանակը: Շեքսպիրի հերոս Մակբեթը, երկրորդ անգամ հանդիպելով երեք վիուկներին և այլ չարքերի, որոնց կանչում են վերոգրյալ երեքը, լսում է երկու հիմնական գուշակություն, որոնք էլ հիմք ընդունելով՝ իրեն անպարտելի է կարծում: Բ. Տեսիլը, որն արյունաթաթախ երեխայի տեսք ունի, Նրան ասում է՝ «կնոջից ծնված ոչ ոք չի կարող Մակբեթին վերջ տալ», իսկ Գ. Տեսիլը, որ ներկայանում է որպես մի թագակիր երեխա՝ ձեռքին ծառ, հայտնում է՝ «Մակբեթի համար չկա պարտություն / Մինչև Բիրնամի այն մեծ անտառը վեր չբարձրանա / Դուսինս եյն լեռը՝ Նրա դեմ կռվի»³: Առաջին գուշակությունը Կուրոսավայի «Արյունե թագը» ֆիլմում ընհանրապես բացակայում է, իսկ երկրորդը մենք քիչ ավելի կարճ ձևակերպումով լսում ենք

³ Վ. Շեքսպիր, Մակբեթ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1971 թ., էջ 112-113:

չար ոգու շուրթերից: Բայց ամենակարևորը սա չէ, այլ ֆիլմի ելքը, որի մեջ ամփոփված է ճապոնացի ռեժիսորի հիմնական մտահղացումը, որը նրա ֆիլմը դարձնում է առանձին ստեղծագործություն, ոչ թե զուտ Շեքսպիրի ողբերգության էկրանավորում: Շեքսպիրի պիեսում Մալկոմն ու Մակդուֆը իրենց գորքին հրամայում են ծառաճյուղեր ամրացնել իրենց վրա և այդ ձևով անտես մոտենալ չարագործի պալատին: Ինչի արդյունքում էլ կարողանում են հաղթել Մակբեթի գորքին, և Մակդուֆը գլխատում է նրան: Շեքսպիրի ստեղծագործության այս բարձրակետային դրվագը Ա. Կուրոսավան լիովին այլ կերպ է ներկայացնում՝ անելով իմաստային էական փոփոխություն: Վաշիձուի բանակը «Սարդոստայնե ամրոցի» վրա գրոհող գորքի դեմ չի կռվում, փոխարենը հաշվեհարդար է տեսնում իր առաջնորդի նկատմամբ: Վաշիձուին սպանում է ոչ թե վրեժով լցված ախոյանը, այլ բացարձակ արդարության ու սթափության գիտակցումը, որի մարմնավորումը սամուրայների գորքն է, որն էլ հարյուրավոր նետեր է մխրճում պատշգամբում անօգնական ու խելահեղ վազվզող և անմարդկային գոռոցներ հանող հերոսի մարմնի մեջ: Ճապոնացի ռեժիսորը, զրկելով իր հերոսին ախոյանների հետ մենամարտելու հնարավորությունից, շատ ավելի ստորացուցիչ վերջաբան է կերտում Վաշիձուի համար: Եթե Շեքսպիրի Մակբեթը մինչև գլխատման պահը հետ չի կանգնում իր չարագործ միտումներից և մեռնում է թուրը ծեռքին՝ իբրև իսկական ռազմիկ, ապա Վաշիձուն մեռնում խայտառակության մեջ՝ նույնիսկ ամենավերջին պահին սուրը չկարողանալով հանել պատյանի միջից:

VAHE ARSENYAN - W. SHAKESPEARE'S «MACBETH» AND ITS UNIQUE FILM ADAPTATION «THRONE OF BLOOD» BY A. KUROSAWA. COMPARATIVE ANALYSIS: In the article the comparative analysis of characteristic features of Shakespearean theatre and cinematography of A. Kurosawa is made. Cultural and artistic peculiarities of W. Shakespear's tragedy «Macbeth» and it's film adaptation «Throne of Blood» by A. Kurosawa are examined.

Key words – Noh theatre, tragedy, cinematic vision, logistic chain, dynamic movement.

ВАГЕ АРСЕНЯН - «МАКБЕТ» У. ШЕКСПИРА И ЕГО УНИКАЛЬНАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ А. КУРОСАВЫ «ТРОН В КРОВИ». СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ: В статье проводится сопоставительный анализ отличительных черт шекспировского театра и киноискусства А. Куросавы. Раиссматриваются культурные и художественные особенности трагедии «Макбет» У. Шекспира и ее экранизации «Трон в крови» японского режиссера А. Куросавы.

Ключевые слова – театр Но, трагедия, кинообраз, логическая цепь, динамическое движение.