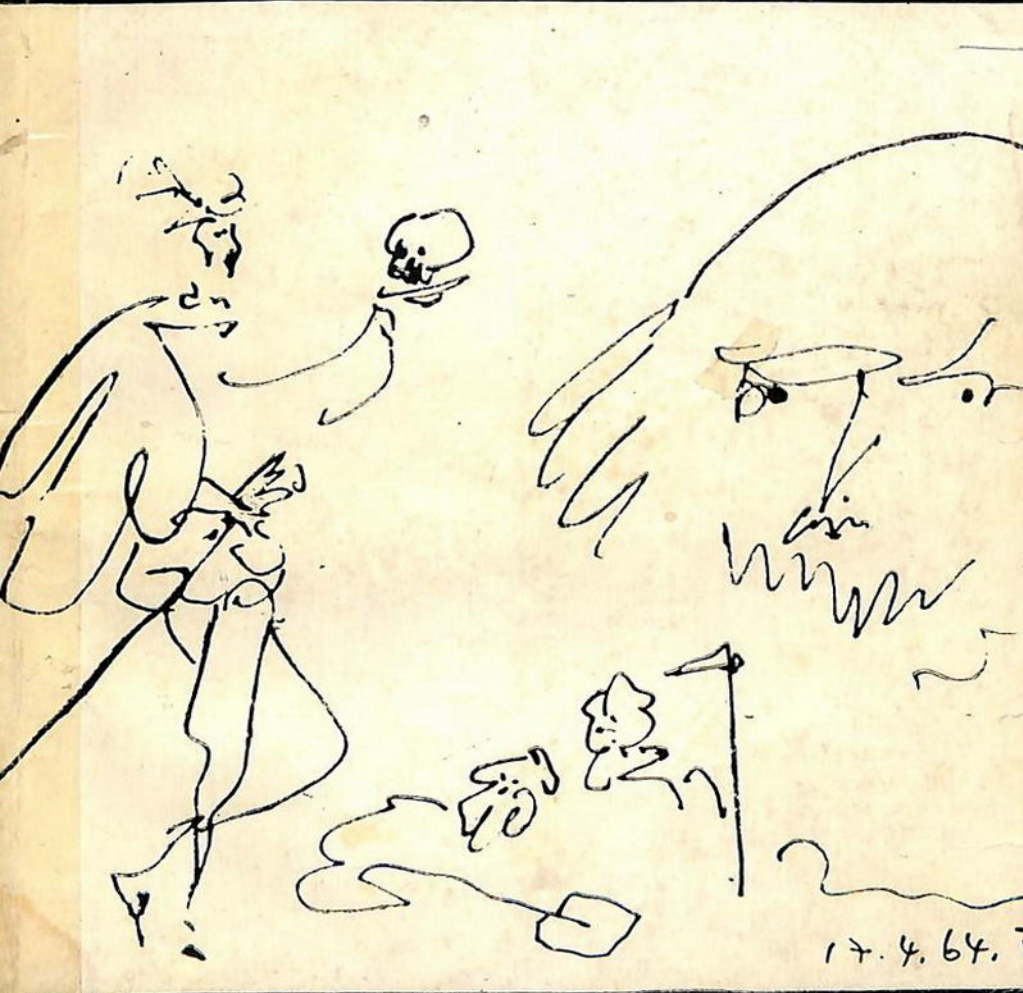
ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԵՏ




ՀԱԸ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԱՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

ARMENIAN THEATRICAL SOCIETY

WITH SHAKESPEARE

BY ROUBEN ZARIAN

YEREVAN 1976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԵՏ

ԵՐԵՎԱՆ 1976

792
Շ—53գ

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Տարբեր տարիներին գրված հոդվածները, զեկուցումներն ու ելույթները, բոլորն էլ Շեքսպիրի առիթով գրված, հեղինակը ժողովել է այս գրքում:

Հեղինակը վերահրատարակում է նյութերն այնպես, ինչպես ժամանակին գրվել ու լույս են տեսել: Արված ուղղումներն աննշան են: Զհրաժարվելով ժամանակին հայտնած կարծիքներից համոզված է սակայն, որ եթե հիմա շարադրելու լիներ, շատ հարցադրումներ և որակումներ այլ ձևակերպում կստանային:

Ռ. Զ.

РУБЕН ВАРОСОВИЧ ЗАРЯН

С ШЕКСПИРОМ

(На армянском языке)

Армянское Театральное общество
Ереван, 1976

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱԲԵԼՅԱՆԻ ՕԹԵԼԼՈՆ

Հովհաննես Աբելյանը հայ թատրոնի հինգ մեծերից է: Շատերը, որոնց համոզումով ազգայինը թատերարվեստում հայ իրականության պատկերումն է բեմից, Աբելյանին հրոչակում են մեծագույն ազգային դերասան: Ոմանք էլ, որ ազգայինը չեն կապում միայն ազգային կերպարների հետ և դրա արտահայտությունը որոնում ու գտնում են նաև Շիլլեր ու Շեքսպիր ներկայացնող դերասանների արվեստում, Աբելյանին որակելով հայկական բնավորություններ անձնավորող անզուգական վարպետ, նրան մեծագույնների շարքը չեն դասում: Եվ, իհարկե, սխալվում են:

Որ ո՛չ Ադամյանը, ո՛չ Սիրանույշը, ո՛չ էլ Փափազյանը ազգային կերպարներ պատկերելիս՝ չեն հասել Աբելյանի բարձրությանը՝ կասկածից վեր է: Թերևս միակ դերասանը, որ այդ մարզում նույնքան հուժկու էր, որքան նա, Հրաչյա Ներսիսյանն էր: Բայց ճիշտ է նաև այն, որ և՛ Ադամյանը, և՛ Փափազյանը, շեքսպիրյան երկու մեծագույն ողբերգակներ, Համլետ և Օթելլո մարմնավորելիս՝ համամարդկային խընդիրների կողքին առաջ են մղել ու արծարծել ազգային տրամադրություններ նույնպես, որքան դա կարելի էր անել շեքսպիրյան նյութի հիման վրա:

Որ Աբելյանը ավելի հայտնի է իր ստեղծած ազգային կերպարներով, ճիշտ է: Որ շատերի կարծիքով Շեքսպիրին մարմնավորելիս չի հասել այնպիսի բարձրության, ինչ իր մեծ նախորդը և իր ոչ պակաս մեծ ժամանակակիցն ու հաջորդը, այդ էլ ճիշտ է: Արդարությունը պահանջում է նկատել, որ Շեքսպիր մարմնավորելիս ընդհանրապես ոչ մի հայ դերասան չի հասել այս երկուսի բարձրության: Այս երկուսն են մեզանում ճանաչված, որպես շեքսպիրյան ողբերգակներ: Բայց որ Աբելյանը նվազ չէր ողբերգական և հատկա-

պես շեքսպիրյան կերպարները զգալու ու պատկերելու ասպարեզում, դա էլ ճիշտ է: Ու երևի ճիշտ է նաև այն, և դա պետք է ասվի անպայման, որ Շեքսպիր ներկայացնող այդ դերասաններից մեծագույնը Ադամյանից և Փափազյանից հետո եղել է և շարունակում է մնալ Աբելյանը:

Աբելյանը այլ էր, քան նրանք, պարզապես ուրիշ, իր տեսակի մեջ անկրկնելի մի խառնվածք:

Համենայնդեպս անժխտելի իրողություն է և հազիվ թե մեկն ու մեկը դրա դեմ առարկի, որ Ադամյանի և Փափազյանի հայկականը և Աբելյանի եվրոպականը համեմատելի արժեքներ չեն: Այն ժամանակ, երբ առաջին երկուսի համար հայկականը, այսինքն՝ ազգային խաղացանկը երբեք չի եղել տարերք, Աբելյանը Շեքսպիր, Շիլլեր և Իբսեն խաղալիս ստեղծել է գլուխգործոցներ: Այստեղ խոսք կարող է լինել ազգային և ոչ ազգային իրականությունների ընդգրկման հավասարակշռության մասին, որը չի եղել մինչև Աբելյանը: Այդ հավասարակշռությունը որպես գեղարվեստական որակ նրանից է սկիզբ առնում: Եվ հետո շարունակվում է: Խոսքը, սակայն, արվեստի ազգային ոգու մասին չէ, քանի որ մեզանում և ազգային այլ իրականություններում նույնպես միայն ազգային կերպարով շրջափակվել անկարելի է: Եվ դա նախ այն պատճառով, որ կհակասի արվեստի իրականությանը: Երկրորդ՝ կաղքատացնի այդ իրականությունը: Եվ, վերջապես, անբացատրելի կմնա մեր արվեստի իրականության այն երևույթը, թե ինչու Ռուսաստանն ու Եվրոպան Շեքսպիր ներկայացնող Ադամյանի և Փափազյանի արվեստը համարել են ազգային՝ հայկական: Բայց սա առանձին հետաքրքրություն ներկայացնող հարց է, որ կարող է շեղել մեզ զբաղեցնող խնդրից:

Եվ Աբելյանի եվրոպական խաղացանկը, հատկապես Օթելլոն անպայման արժանի են ավելի ուշադիր վերաբերմունքի, քան մինչև հիմա եղել է:

Պետք է, նույնիսկ անհրաժեշտ, անդրադառնալ այդ հարցին և հասկանալ այն պատճառները, որոնք կարող էին ճիշտ և անճիշտ գնահատության տեղիք տալ:

Աբելյանը Օթելլոյի դերը առաջին անգամ կատարել է 1896-ին: Ադամյանից հետո նախ Գևորգ Պետրոսյանը խաղաց, ապա Աբելյանը: Հազիվ հինգ տարի էր անցել մեծ ողբերգակի մահից, երիտասարդ Աբելյանի Օթելլո խաղալու փորձը դիտվեց որպես անխոհեմ հանդգնություն և թատերական քննադատությունը հարվածի տակ առավ նրան:

Ադամյանի թողած տպավորությունը բավական թարմ էր, որպեսզի հայ հանդիսատեսը հաշտվեր նրա մարմնավորած կերպարի մի ուրիշի կատարման հետ՝ անկախ հաջողության չափից:

Նախապաշարմունքի ուժը հայտնի է: Ադամյանը շարունակում էր իշխել մարդկանց մտքերի և հույզերի վրա, մնալով իբրև մի գեղագիտական չափանիշ, որից շեղվել չէր կամենում հանդիսատեսը: 90-ական թվականների հանդիսատեսը Աբելյանի մեջ չտեսավ այն արվեստագետին, որ կոչված էր զբաղեցնելու Ադամյանի տեղը:

Տարբեր կարծիքներ հայտնվեցին: Երբ ասում էին, թե Աբելյանի համար վաղաժամ էր Օթելլոյի դերով հանդես գալը, նշանակում է բարյացակամ էին, որովհետև հայտնվել է և այն կտրուկ համոզմունքը, թե Օթելլոն նրա դերը չէ: Այս տարակարծությունը բավական երկար տևեց:

Քննադատական վերաբերմունքի մի պատճառն էլ այն է, որ ինքը՝ Աբելյանը իր հանդիսատեսի նման, ազատ չէր Ադամյանի կախարդական ազդեցությունից: Հանդիսատեսը նրա մեջ տեսավ Ադամյանի «կրկնությունը», նույն միտքը, կատարման նույնություն: Եվ, ըստ երևույթին, հարցի այս կողմը բարդանում էր մի այլ իրողությամբ ևս: Գտնվելով Ադամյանի ազդեցության տակ, ուրեմն և «կրկնելով» նրան, Աբելյանն իր դերասանական խառնվածքով բոլորովին տարբեր էր ուսուցչից: Ե՛վ ձայնն էր այլ, և՛ հոգեկան շարժման դրսևորման արտահայտչամիջոցը, բեմական պլաստիկան ընդհանրապես, մի խոսքով՝ բոլորովին ուրիշ անհատականություն, որ ենթադրում էր ողբերգական կյանքի բոլորովին ուրույն մի դրսևորում, մինչդեռ հանդիսատեսը տեսնում էր

արդեն իրեն ծանոթ, ոչ միայն ծանոթ, այլև հարազատ դարձած բեմական պատկերի գրեթե կրկնօրինակը:

Աբելյանը, ինչպես դա հաճախ է պատահում երիտասարդ դերասանների հետ, հակասության մեջ էր ինքն իր հետ: Ու դա ավելի ցայտուն էր դառնում հատկապես այն ժամանակ, երբ իր դերասանական կյանքի ռոմանտիկ հովերի տարիներին մեկ-մեկ էլ կենցաղային դեր էր խաղում: Օրինակ՝ Իսայի («Խաթաբալա»), Աբիսողոմ աղա («Մեծապատիվ մուրացկաններ»), Մելքոն էֆենդի («Բաղդասար աղբար»), Ռասպլյուև («Կրեչինսկու հարսանիքը»): Թերևս էլի կան նման դերակատարումներ, ինչպես Զիմզիմովը, բայց բոլոր դեպքերում դրանք մինչև 1896-ը, այսինքն՝ Օթելլո խաղալու տարին, չնչին փոքրամասնություն էին կազմում: Այստեղ Աբելյանը երևում էր, որպես մի բոլորովին այլ դերասան, որը, դժբախտաբար, չէր նկատվում, ավելի ճիշտ՝ առանձնապես չէր գնահատվում, թեև այստեղ ինքն էր: Կար այն, ինչ հետո, որպես արվեստի սկզբունք, պետք է բացվեր ու խորանալով, հասներ բարձր մակարդակի, ունենար ազդեցություն թատրոնի հետագա զարգացման վրա: Շնորհալի և օժտված էր ճանաչվում ռոմանտիկ դերերի Աբելյանը, բոլոր դեպքերում այն Աբելյանը, որն ի վերջո «կրկնում» էր Ադամյանին, բայց ոչ նրա խաղացած դերերում:

Երիտասարդ Աբելյանի «անհաջողությունն» ունի և մի այլ, թերևս շատ ավելի կարևոր պատճառ:

Ուսուցչի ազդեցությունը, ուսուցչի հմայքն այնքան մեծ էր ու խոր, որ Աբելյանը, թեև օժտված, բայց դեռ չբացված ու ինքն իրեն համարյա չգտած, չէր զգում Ադամյանի ու իր ապրած ժամանակների տարբերությունը, այսինքն՝ կյանքի այն շատ էական տեղաշարժերը, որ, բնականաբար, պետք է ազդեին գրականության ու արվեստի վրա նույնպես, մղեին դեպի գրական ու բեմական մի ոճաբանության, որի մեծագույն կրողը հետագայում պետք է դառնար ինքը՝ Աբելյանը: Եվ, մանավանդ, ինչպես կպարզվեր մի քանի տարի անց, դա ռեալիզմի այն նոր աստիճանն էր, որ 90-ական թթ., ի տարբերություն նախորդ տասնամյակի, հուզում էր գրողնե-

ին ու արվեստագետներին: Դա համապատասխանում էր այն ստեղծագործական տարերքին, որ ունեին Շիրվանզադեն ու Աբելյանը, որոնք և ինչ-որ շրջան պետք է դառնային ու դարձան հայ թատերական արվեստի զարգացման նոր շրջանը գլխավորող դեմքեր: Ուրեմն և՝ Շեքսպիրն էլ, միանգամայն հասկանալի է, պետք է ներկայանար պլատոնական, ավելի ստույգ՝ գեղագիտական մի այլ լուծումով, քան դա արել էր Ադամյանը՝ իբրև նոր ժամանակների հարազատ համապատասխանություն:

Ու եթե Աբելյանի Օթելլոն ոչ միայն առաջին կատարմանը, այլ նաև հետո, այն էլ բավական ժամանակ անց, շարունակում էր քննադատվել, ապա այն պատճառով, որ նույն Աբելյանը, նոր դերերում, հատկապես Շիրվանզադեի թատրոնում, դարձել էր ժամանակի արտահայտիչ և փոխվել էր նրա բեմական ներկայությունը, իսկ Օթելլոն դեռ շարունակում էր գտնվել վաղեմի պատկերացումների շրջանակում: Դա էլ էր լինելու, անշուշտ, միայն թե ժամանակ էր հարկավոր, հարկավոր էր նաև ուժ մեծ նախորդի հմայքի ներգործությունը հաղթահարելու: Այսինքն՝ մի աստիճան, որին Աբելյանն հասնում էր նոր դերեր ստեղծելիս: Խոսքը այն կերպարների մասին էր, որոնք Ադամյանը չէր խաղացել, ուրեմն՝ չէր ստեղծված դրանց արդեն իսկ պատրաստ և միաժամանակ կատարյալ օրինակը: Այն կերպարները, որ անկախ նրանից, թե ինչ դարաշրջանի և ինչ միջավայրի ծընունդ էին, բեմադրվում էին հիմա, 90-ական թվականների վերջին կամ դարասկզբին: Եվս առավել դա վերաբերում է մարդկային այն տիպարներին, որ իբրև մտածողություն և հոգեբանություն ետադամյանական ժամանակների արտահայտություն էին, ծնունդ հասարակական այլ հարաբերությունների: Ազգային տրամադրությունները, որքան էլ շարունակում էին մնալ օրակարգում, մղված էին հետ և մարդկային միտքն ավելի այրվում էր կյանքի սոցիալական հակասական բեկբեկումներից ազատագրվելու գործուն ուղիներ որոնելու շրջանում:

Նոր ժամանակները ծնեցին իրենց թատերագրին՝ Շիր-

վանզադեին, որ իր վեպերով հայտնի էր արդեն: Որպեսզի Ծիրվանզադեն ունենար իր թատրոնը, պետք էր բեմի այնպիսի վարպետ, որ նույնքան գիտենար այդ նոր իրականությունը, զգար ու հասկանար այդ իրականությունը և այդ իրականության մարդկանց:

Այդ արվեստագետը Աբելյանն էր:

Ու եթե այսօր, շատ տարիներ անց, Աբելյանը ներկայանում է մեզ իբրև բեմական մի կաղնի, ապա ոչ միայն շնորհիվ այն բանի, որ մի 10, նույնիսկ 15 տարվա դեգերումներից հետո հասկացավ, որ իրեն ուրիշի մեջ տեսնելը, թեկուզ և այդ ուրիշը հանճարեղ լինի, հեռու չի տանի, որ անպայման պետք է գտնի ինքն իրեն, իր սեփական աշխարհը: Ծիրվանզադեի թատերկությունը այն հարազատ հողը եղավ, որի վրա Աբելյանը վերածնվեց: Նա դարձավ հայկական կյանքի մի ամբողջ ժամանակաշրջանի արտահայտիչ: Ըստ որում, ինչպես դա ոչ ոք մինչ այդ չէր արել և ինչպես այդ շատ երկար ժամանակ, շուրջ երեք տասնամյակ, ոչ ոք այլևս չկարողացավ անել, առանց կարողանալու նրա ազդեցությունից խուսափել:

Մի՞թե բնական ու հասկանալի չէ, որ դերասանի ներքին աշխարհում տեղի ունեցած այսպիսի տեղաշարժը շատ բան պետք է հիմնահատակ աներ, այդ թվում և այն հարցը, թե պե՞տք է կամ կարելի՞ է, արդյոք, Օթելլոն այսօր խաղալ այնպես, ինչպես տարիներ առաջ Ադամյանը: Այդ բանը ուրիշները, տվյալ դեպքում քննադատներն ավելի վաղ էին հասկացել, թեև նրանց թատերախոսականներում այդ բնույթի ուղղակի հարցադրում չկա: Այս ամենը դերասանի ավելի վաղ չհասկանալը հոգեկան դառնությունների, պղտորումների պատճառ դարձավ, գուցե նաև անտեղի համառության, մինչև որ կյանքը իր հզոր ներգործությամբ արեց իրենը, մղելով արվեստագետին դեպի ինքնուրույնություն, դեպի իր սեփական աշխարհը:

Թեև Աբելյանը 900 թվականներին հասել էր Օթելլոյի կերպարի մի կատարման, որ կարող էր պատիվ բերել մեր բեմին, բայց և՛ քննադատությունը, և՛ հանդիսատեսը շա-

ռունակում էին զուսպ մնալ: Մի անգամ ստեղծված իրավացի տպավորությունը շարունակում էր պահպանել իր անիրավացի ներգործությունը հետագայում ևս:

Այդպես է նախապաշարմունքի ուժը: Այդ ուժին հակադրվել դժվար է, դա ժամանակ է պահանջում, տևական, մինչև որ տարիները գան ու սրբագրեն անցյալի սխալները:

Մեր թատերագիտական գրականության մեջ Աբելյանի արվեստի զարգացումը բաժանվում է երկու շրջափուլի. ռոմանտիկական, հետագայում՝ ռեալիստական: Ինձ այս պատկերացումը ճիշտ չի թվում: Իրողությունը ներկայանում է ավելի բարդ: Որ Աբելյանը իր երիտասարդ տարիներին ռոմանտիկական-հերոսական հափշտակության շրջան է ունեցել՝ ճիշտ է: Որ հետագայում հասարակական կյանքի տեղաշարժերի ազդեցության տակ հետզհետե դառնում է ռեալիստ, դա էլ ճիշտ է: Այն տարբերությամբ, սակայն, որ իր ռոմանտիկական շրջանում ևս ռեալիստական կատարումներ ուներ, որոնք, սակայն, չեն բնորոշում նրա այդ շրջանի բեմական անհատականությունը: Նա իր արվեստի ռեալիստական միտումների տիրապետության շրջանում ևս պահպանել է ռոմանտիկական-հերոսական շունչը դրամատիկական և առավելապես ողբերգական դերերում: Մի կողմից՝ նա իր նախորդների, խոսքը սունդուկյանական թևի մասին է, ռեալիզմը բարձրացրեց նոր աստիճանի, ազատագրելով կենցաղայնությունից: Մյուս կողմից՝ ռոմանտիկականը, ավելի ճիշտ՝ հերոսականը, խոսքը ադամյանական թևի մասին է, պահպանեց ու շարունակեց, բայց ոչ նույնությամբ, մանավանդ 900-ական թվականներից սկսած, այլ այն բնական ու անխուսափելի ազդեցությամբ, որ պետք է ունենար և ունեցավ հայրենի երկրի հողից ու ջրից եկող և հետզհետե ուժգնացող ռեալիզմը պաթետիկ հերոսականության վրա: Բայց այդ մասին հետո:

* * *

Դժվար է այժմ, եթե չասեմ համարյա անհնար, հետևել այն աստիճանական զարգացմանը, որ ապրեց Աբելյանի

Օթելլոն ինքնուրույնանալու, աբելյանական դառնալու ճանապարհին: Մամուլի էջերում եղածը, որքան էլ ինչ-ինչ տեսակետներով հետաքրքիր, բավարար նյութ չի տալիս այդ կարգի սպառիչ հետազոտության համար: Հուսով եմ, որ մի օր Աբելյանի Շեքսպիրը կզբաղեցնի մեկն ու մեկին ավելի լուրջ կերպով, քան եղել է մինչև հիմա, և ապագա հետազոտողը թերևս կկարողանա մի այդպիսի ծանրություն առնել իր ուսերին:

Իմ փորձը այլ բան չէ, քան եթե ընդհանրացումն այն մի քանի տպավորությունների, որ ստացել եմ մեծ դերասանի Օթելլոն դիտելիս, երկու անգամ 20-ական թվականներին, երկու անգամ էլ դրան հաջորդած տասնամյակի առաջին տարիներին: Նախ Թիֆլիսում, հետո Երևանում: Ու թեև վերջին երկու ներկայացմանը չգտա այն հուժկու թափը, որ հատուկ էր նրան Էլիզբարով, Բարխուդար, ընդհանրապես այլ դերեր և մանավանդ Օթելլո կատարելիս, բայց կային մանրամասնություններ և հուզական այնպիսի գունավորումներ, որ իրենց հետ բերել էր առաջացող տարիքը:

Նախ ասեմ, որ Աբելյանի և Փափազյանի Օթելլոները տեսա ես նույն թատրոնում, միևնույն բեմադրության մեջ և դերասանական ուժերի նույն շրջապատում: Փափազյանի Օթելլոն ինձ շլացրեց, պոկեց գետնից ու տարավ դեպի մի երևակայական աշխարհ: Դա փայլ էր, հրավառություն: Ու ինձ թվաց, որ Փափազյանին տեսնելով միայն հասկացա, թե ինչ է թատրոնը: Ավելին, ինձ թվաց,—ես այն ժամանակ 16 տարեկան էի,—որ թատրոնը կախարդական մի աշխարհ է և կյանքում ընդամենը մի ճանապարհ կա, որը տանում է դեպի այդ հեքիաթը:

Աբելյանի Օթելլոն ուրիշ էր, բոլորովին այլ: Ոչ այդ փայլը կար, ոչ էլ ասածս կախարդանքն ու հրապույրը: Երբ ներկայացումը վերջացավ ու դահլիճը որոտընդոստ ծափահարեց, ես զարմացա ու երկար ժամանակ չէի կարողանում հասկանալ, թե այս ինչ անտեղի միջամտություն է, մինչև որ վերջնականապես զգաստացա և զգացի իմ ուր լինելը:

Աբելյանի Օթելլոն ինձ թվաց մի ծանոթ մարդ, որին ես

գիտեմ, ճանաչում եմ, որին ես հանդիպում եմ եթե ոչ ամեն օր, համենայն դեպս հաճախ: Մի շատ լավ մարդ՝ բարի, ազնիվ, մաքուր, որի կյանքը ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե ուրիշներին մի լավ բան անելը և հանկարծ նրան խաբեյ, վիրավորել էր մեկը, որի հետ ամենից լավ էր վարվել: Վիրավորված էր նրա սիրտը: Եվ այդ սիրտը տնքում էր, հառաչում: Ընթերցողը թող չկարծի, թե սխալվեցի, ոչ, բոլորովին ոչ. ոչ թե ինքը՝ այդ մարդն էր տնքում, այլ նրա սիրտը: Ու ես թատրոնից հեռացա վշտահար ու երկար ժամանակ, շատ երկար ժամանակ չէի կարողանում ազատագրվել վշտի տառապալի զգացումից: Ու թեև ես պատանի, կյանքում ոչ մի հիասթափություն չապրած տղա, Աբելյանի Օթելլոն դարձավ այն հարազատը, որի վիշտը իմ վիշտն էր ու ես շատ-շատ բան կտայի, որ կարողանայի թեթևացնել, մեղմել նրա ապրած հոգեկան դառնությունը: Բայց ինչպե՞ս, նա չկար այլևս. նա իմ աչքի առջև ինքնակամ հրաժեշտ տվեց այս կյանքին ու գնաց դեպի հավիտենականություն:

Ես գիտեի, որ դա ներկայացում է և այդ մահն էլ եղածչեղածը դերասանի խաղ, բայց ես, զարմանալի է դա, և դա այդպես է, հավատում էի, որ այդ մավրը իսկապես անձնասպան եղավ: Ու ես տարիների միջով տարա նրա ապրած վիրավորանքը ու նրա վիշտը ինձնից անբաժան մնաց:

Այս էր իմ առաջին տպավորությունը և այն հետքերը, որ այդ տպավորությունից մնացին իմ մեջ, ապրեցին ինձ հետ ու ստիպեցին գրել այս տողերը:

* * *

Իմ տեսած բոլոր Օթելլոները՝ Փափազյանից մինչև Օլիվյե, ավելի կամ պակաս երիտասարդ են եղել: Խոսքը ոչ թե դերասանի հասակին է վերաբերում, այլ հանդիսատեսին առաջարկված կերպարին: Ամենաշատը՝ 40 տարեկան: Եվ հետո էլ, երբ դերասաններն իրենք տարիք էին առնում, օրինակ Փափազյանը, հասնում էին իսկապես 40-ին և անցնում, դառնում վաթսուն, նրանց ստեղծած կերպարը հասակ չէր

առնում, մնում էր նույն տարիքում, հազիվ 40-ին հասած, իսկ եթե փոփոխություն տեղի էր ունենում, իսկ չէր կարող չլինել, վերաբերում էր փորձին, վարպետությանը, հասունության աստիճանին, դերի հշակման մակարդակին, ինչպես նաև կերպարն ավելի խորքից ներկայացնելու ջանքին:

Երբ առաջին անգամ Աբելյանին տեսա Օթելլոյի դերում նա մոտ 60 տարեկան պիտի լիներ, այսինքն՝ արդեն երիտասարդ չէր: Եվ նրա անձնավորած Օթելլոն նույնպես երիտասարդ չէր: Ի դեպ ասեմ, որ Աբելյանը հնոց ուներ և դա նույնպես, անկախ դերասանի մոտեցումից, կերպարին հաղորդում էր առաջացած հասակ:

Ինձ հայտնի չէ, թե 90-ական թվականների նրա Օթելլոն նույն այդ տարիքի՞ն էր իբրև պատկերում, թե, ի տարբերություն տեսածս մյուս Օթելլոների, սա իբրև կերպար իր 30-ամյա կյանքում ապրել էր դերասանի տարիքային անցումը: Այդ մասին ոչ մի տվյալի, գոնե ես, չեմ հանդիպել ոչ մամուլում, ոչ էլ հուշագրություններում: Կարծում եմ, որ Աբելյանը երիտասարդ ժամանակ էլ խաղացել է տարիք առած մարդու, այսինքն՝ ճիշտ ու ճիշտ այնպես, ինչպես որ է ողբերգության մեջ:

Եվ հետո. այն հոգեբանությունը, որ ներկայացնում էր բեմից Աբելյանը Օթելլոյի կերպարը գծելիս, չէր համապատասխանի երիտասարդի հոգեբանությանը: Դժվար է հավատալ, որ նա առաջացած տարիքի պատճառով հիմն ի վեր քանդեր մի անգամ ստեղծած կերպարը:

Եվ այսպես, Աբելյանի Օթելլոն այն մարդն է, որ իր իսկ խոսքերով ասած՝ արդեն իջնում է ծերության ձորը:

Հիմնական հարցը, որ բարձրացնում է աբելյանական կատարումը՝ մարդու հանդեպ ունեցած հավատն է: Ավելի ճիշտ՝ այդ հավատը կորցնելու ողբերգությունը: Սակայն սա բավական ընդհանուր, վերացական մի խնդիր է, որի բեմական լուծումը կարող էր ունենալ տարբեր առումներ: Այստեղ այդ առումը սերն էր:

Անկարելի էր չհիանալ այն սիրով, որով կապված էր Փափազյան-Օթելլոն Դեզդեմոնայի հետ: Կամ ու՞մ չի հուզել

այն քնքշանքը, որով Հրաչյա Ներսիսյանի առնական մավրը սիրում, գուրգուրում էր Բրաբանցիոյի աղջկան: Մոտավորապես նույնը կարող եմ ասել նաև Օլիվեի Օթելլոյի վերաբերյալ: Եվ, այնուամենայնիվ, չեմ կարող ասել թե այդ Օթելլոները, ինչպես նաև մյուս տեսածս մավրերն ունեին Աբելյանի սիրո խոր զգացումը:

Ահա մի օտարերկրացու տպավորություն. նա ասում է, որ իր տեսած Օթելլոներից ամենալիրիկականը, ամենամեղմը Աբելյանի պատկերածն է[1]:

Դա արդեն հասակ առած մարդու սեր էր: Նա այդ զգացմունքի խորությունն ավելի էր չափել, քան երիտասարդները և նրանց հետ միասին նաև ինքը երիտասարդ տարիներին:

Դա ծանր ու տառապալի ճանապարհ անցած, մահվան հետ երես առ երես հանդիպած, կյանքի լավն ու վատը սեփական փորձով ճանաչող և իմացող մարդու զգացումն է: Այս Օթելլոն գիտե սիրել, ինչպես շատ քիչ մարդ աշխարհիս երեսին: Եվ սա այն մարդն է, որի համար իր տարած բոլոր հաղթանակները գին չունեն Դեզդեմոնայի սիրով լի մի հայացքի առջև: Սա այն մարդն է, որի համար կար մի Դեզդեմոնա և մի ամբողջ աշխարհ: Զափազանցությո՞ն է: Անշուշտ: Բայց եղե՞լ է կամ կա զգաստ սեր, սեր, առանց չափազանցության: Խլել նրանից Դեզդեմոնային, նշանակում է խլել իրենից իր գոյության իմաստը: Ոչ մի երիտասարդ չի կարող Դեզդեմոնային հոգեկան այնպիսի հարստություն բերել, ինչպես ինքը, ոչ թե այն պատճառով, որ ինքն ավելի լավ է, քան երիտասարդը, ով էլ որ լինի: Սխալ չհասկացվելու համար զգուշացնեմ, որ չեմ հակադրում երիտասարդի ու տարեցի սերը: Ոչ էլ տարեցին տալիս եմ առավելություն երիտասարդի նկատմամբ: Ինչ երիտասարդն ունի, չունի տարեցը և հակառակը: Տվյալ դեպքում խոսքը դրանց տարբերության մասին չէ: Խոսքն այն մասին է, որ ոչ մի երիտասարդ Օթելլո չի անցել կյանքի այն երկար ճանապարհը, ինչպես Աբելյանի Օթելլոն, ուստի և չունի գտած ու կորցրած հույզերի կուտակումը:

Եվ հանկարծ... ասում են ու համոզում, թե Դեզդեմոնան

անհավատարիմ է: Ու բերվում են ապացույցներ, որոնք խիստ «ծանրակշիռ» են, մանավանդ հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած Օթելլոյի համար:

Ու հիմա, երբ Օթելլո-Աբելյանը Դեզդեմոնային կորցնելու վրա է, ավելի և ավելի բուռն է արտահայտվում նրա զգացմունքը:

* * *

Աբելյան-Օթելլոն, որպես բարի ու ազնվագույն անձնավորություն չի հավատում, թե Դեզդեմոնան իրեն իսկապես դավաճանել է: Ոչ մի կերպ չի հաշտվում այդ մտքի հետ: Ու երբ առաջ է քաշվում ապացույց ապացույցի հետևից, նա դարձյալ վանում է իրենից սիրելի մարդու մեղավորությունը: Ու Աբելյանը պահանջ է զգացել նույնիսկ Շեքսպիրի երկում չեղած խոսքեր հավելել՝ «Ոչ, ոչ, չեմ ուզում հավատալ դրան», այսինքն այն բանին, որ իրոք կատարվել է սարսափելին՝ դավաճանությունը:

Յագոյի ազդեցությանը ենթարկվելուց հետո իմ տեսած բոլոր Օթելլոները,—խոսքը մեծահռչակ արտիստների մասին է, ինչպես Փափազյանը կամ Օլիվյեն, նույնիսկ Հրաչյա Ներսիսյանը՝ կասկածների մեջ լինելով, մեկ սիրել են, մեկ ատել, դարձել կոշտ, վայրի, վրեժով լի:

Աբելյանն այդպես չէր:

Արտիստը գիտեր, որ այդպես պետք է լինի ըստ ողբերգության ընթացքի: Եվ գիտեր նաև, որ այդպիսին են բոլոր Օթելլոները, տարբերությունը միայն շեշտադրումների ու չափի մեջ է: Բայց ինքն այլ կերպ էր պատկերացնում Օթելլոյին, մանավանդ որ իր Օթելլոն, ինչպես ասվեց, երիտասարդ չէր: Ոչ այն տեսակետով, որ, երիտասարդ չլինելով, այդպես խորը չէր ենթարկվում Յագոյի ավերիչ ներգործությանը: Նա էլ էր ենթարկվում, ինչպե՞ս չէ: Եվ ինչպե՞ս կարող էր չենթարկվել, եթե դա Շեքսպիրի ներկայացրած Օթելլոն էր, այն զանազանությամբ, սակայն, որ, կասկածների մեջ լինելով, շարունակում էր ավելի սիրել Դեզդեմոնային, քան

ատել, ավելի տանջվում էր, քան ատում, և, վերջապես, Յագոյին հավատալով հանդերձ այնքան վրեժխնդրության ծրագրեր չէր կազմում, որքան հակված էր իր իսկ ստեղծած պատրանքներին ենթարկվելու՝ իսկ եթե սխալ է, կամ կամ գուցե բոլորովին էլ ճիշտ չէ: Ու տանջվում էր: Տանջանքն այն բառը չէր: Նա տառապում էր: Եվ ինչպե՞ս էր տառապում:

Տառապում էր կորցրած սիրո համար: Տարիքն առած մարդը, որի սերը, եթե արդեն ապաստվող մարդու կրքի բընընկում չէ, այլ հոգեկան խոր ցնցում, շատ ավելի խորն է ապրում որովհետև գիտե, թե ինչ է կորցնում: Նա, երևի, հասկանում է այդ ավելի, քան համեմատաբար երիտասարդ Օթելլոն, որին հուզողը Դեզդեմոնային, սիրելի, շատ սիրելի կնոջը կորցնելու ցավից բացի, նաև խոցված արժանապատվության խնդիր է: Ոչ, իհարկե, այն հասարակ ըմբռնումով, թե միթե կա մեկ ուրիշը, որին կարող էր Դեզդեմոնան նախապատվություն տալ իր նկատմամբ: Ո՛չ և ո՛չ: Աբելյանի Օթելլոն անհունորեն հեռու էր նեղմտությունից:

Աբելյանի Օթելլոյին զբաղեցնողն ուրիշ հարց էր:

Նա, ինչպես ամեն մի խելակորույս սիրահարված մարդ, կարծում է, թե Դեզդեմոնան ավելի լավն է ու բարձր, քան աշխարհում որևէ այլ կին: Նա կարծում է, ո՛չ, համոզված է, որ Դեզդեմոնան աշխարհ է եկել իր համար: Միա՛յն իր համար: Դա այն կինն է, որ բացի իրենից ոչ ոքի սիրել չէր կարող, ուրեմն այստեղ ինչ-որ թյուրիմացություն կա: Դա այն կինն է, որին սպասել է իր երկար կյանքում: Իր կյանքի ճանապարհին հանդիպած ոչ մի կին, եթե անգամ հրապուրել է նրան, կարճ ժամանակից համոզվել է, թե սա նա չէ, որին սպասել է ամբողջ կյանքում: Այս Օթելլոյի համար Դեզդեմոնան այն աղջիկն է, որին տեսնելն ու սիրելը մեկ է եղել: Հոգեկան ճանաչման, ուրեմն և զգացմունքի հասունացման շրջան չի ապրել: Եվ ոչ էլ սեր առաջին հայացքից: Այլ զգացմունք, որ ծնունդ է առել մինչև նրանց հանդիպումը:

Ես չգիտեմ, թե Աբելյանի Օթելլոն ինչ է մտածել կա-

նանց մասին մինչև Բրաբանցիոյի տուն ոտք դնելը, երևի այն, ինչ նրա հոգեկան կազմն ունեցող բոլոր այր մարդիկ: Բայց ես գիտեմ ու համոզված եմ, և սա դերասանի խաղի թելադրած տպավորությունն է, որ Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի առաջին իսկ հանդիպումը ճակատագրական է եղել մավրի համար: Սա հենց նա է,—երևի մտածել է նա առաջին անգամ տեսնելիս,—որին որոնում էի: Եվ ծանոթության մյուս բոլոր օրերը հաստատել են նրա հոգին միանգամից կլանած այդ զգացումը: Այո, նա հենց այսպիսի աչքեր պիտի ունենար, այսպիսի ժպիտ, այս նույն ձայնը, նույն նայվածքը, մի խոսքով՝ մաքրություն, առաքինություն և, վերջապես, աննախապաշար միտք, հանուն սիրո ամեն քայլի պատրաստ խիզախ հոգի: Դեզդեմոնան այն էակն է, որի նկատմամբ նա ոչ մի վերապահություն չունի: Նա հենց այն է, ինչ մարդիկ երազում են տեսնում կամ ավելի ճիշտ՝ երազում են միայն: Այն տարբերությամբ, սակայն, որ այս դեպքում երազ չէ, այլ իրականություն:

Եվ հանկարծ... ասում են, թե Դեզդեմոնան, իր կինը լինելով, ուրիշին է պատկանում: Ինչպե՞ս թե·..

Այն Դեզդեմոնան, որին ինքը սիրե՞լ է մինչև իրենց հանդիպումը:

Այն Դեզդեմոնան, որը դեռ չհանդիպած իրեն, պարտադրել է փնտրածի երջանկությունը:

Այն Դեզդեմոնան, որ ուշացել է գալ, բայց խոստացել է իրենը լինել, երբ էլ պատահեն ու նա այդ հանդիպմանը սպասել է մի քանի տասնամյակ, մինչև օր ծերություն:

Ռոմեոն 16 տարեկան էր, որ իր զգացմունքի ողբերգական զոհը դարձավ: Օթելլոն Դեզդեմոնային հանդիպեց, երբ հիսունն անց էր արդեն: Ուրեմն՝ քանի՞-քանի Ռոմեո հանգան նրա մեջ աչք չբացած: Ուրեմն՝ քանի՞-քանի Ռոմեոների սեր է իբրև լեռնացած կարոտի զգացում կուտակվել նրա մեջ մինչև կհանդիպեր նրան, որը Դեզդեմոնան էր լինելու: Եվ ոչ մի ուրիշը: Հենց նա, իր երազների երազը:

Օթելլոյի դերում խաղալ Ռոմեոյի՝ նշանակում է կերպարից հեռանալ: Այո, Ռոմեո, միայն մավր Ռոմեո, և ոչ պա-

տանի, այլ տարիք առած, հասուն մարդ, հակված փիլիսոփայելու, ինչպես այդ անում էր Օստուժևը: Ոչ միայն իմ տպավորությամբ: Այդպես էր կարծում նաև Փափազյանը, որը, թեև միանգամայն ճիշտ, բայց կարող էր կաշկանդված լինել սեփական պատկերացումներից: Շատ հնարավոր է: Օստուժևից այդպիսի տպավորություն էր ստացել Յուզովսկին ևս:

Օթելլոն ոչ թե Ռոմեո է կյանքի այլ պայմանների մեջ դրված, այլ բազում Ռոմեոներ, այսինքն՝ զգացմունքի մի խորություն, որ պատանին իր հոգու բոլոր մաքրությամբ և սիրո ռոմանտիկ շնչով՝ երբեք չէր կարող ունենալ: Տարեց մարդու զգացմունքը, ինչպիսին Աբելյանի Օթելլոյի սերն էր, աշխարհ տեսած, շատ մարդու հանդիպած ու ճանաչված, դառնություն ճաշակած, հաղթանակներ շահած և մտքի պարզությունը և հոգու պայծառությունը չկորցրած, ներքուստ չաղավաղված մարդու զգացմունքն էր:

Այնքան ուժգին էր Աբելյանի սերը, որ նա երբեմն չէր կարողանում տիրապետել իր զգացումին ու ենթարկվում էր նրան: Եվ դա ոչ միայն հոգու մռայլված պահերին, այլև այն ժամանակ, երբ դեռ ամպեր չէին կուտակվել նրա գլխավերևը: Երկրորդ արարում Կիպրոս գալով և տեսնելով Դեզդեմոնային՝ հուզմունքից կորցնում էր իրեն: «Եթե մահը վրա հասնի, դա կլինի ամենամեծ բախտավորությունը, վախենում եմ, որ այդպիսի երջանկություն ապագայում չգտնեմ» բառերի վրա հառաչում էր, «եթե կարելի է այսպես ասել, երջանկության հառաչ էր արձակում և մի փոքր էլ արտասվաթորվում էին աչքերը»[2]:

Խոսք եղավ Օթելլոյի խոցված արժանապատվության մասին: Բնական և հասկանալի բան ընդհանրապես, բայց ոչ Աբելյանի Օթելլոյի համար: Նա ուրիշ մարդ է, հոգեկան բոլորովին այլ կազմի տեր:

Ի՞նչ ինքնասիրություն կամ ի՞նչ արժանապատվություն, երբ կորցնում ես ամենաթանկագինը, որ ունես կյանքում, երբ կորցնում ես մի բան, որին ձգտել ու հասել ես ոչ թե այն մի օրը, որ հանդիպեցիր սիրելի աղջկան, այլ քո ամբողջ

կյանքի ընթացքում, երազելով ու փնտրելով նրան ամենքի մեջ: Ուրիշ ինչի մասին կարող է խոսք լինել, երբ կորցնելով Դեզդեմոնային, կորչում ես և դու: Նրանով էիր դու այն, ինչ էիր միևնույն հիմա: Դեռ չէիր հանդիպել, բայց գիտեիր, որ նա կա: Եվ նա, թեև բացակա, բայց երազելի մի կարոտ, կար ու պահում էր քեզ: Իսկ հանդիպելուց հետո նա գերազանցեց քո երազ-պատկերացումը և լցրեց քո հոգու բոլոր բաց անկյունները: Նա դարձել էր քո էության մի մասը: Ուրեմն, նրան կորցնելով՝ փշրվում է փայփայած երազը, որ առաջին անգամ մարդու կյանքում վերջապես շոշափելի իրականություն էր դարձել, և նորից դու դատարկվում ես: Ու եթե միևնույն հանդիպումը նրան գտնելու, նրան տեսնելու կարոտն էր պահում քեզ, հիմա արդեն խորտակված է ամեն ինչ, ու դու մնալու ես ամայած հոգով:

Ըստ Աբելյանի Օթելլոյի՝ սիրող մարդու համար ինչ խոսք կարող է լինել ինքնասիրության մասին: Ինքնասիրությունը,—ըստ նրա խաղի,—գլուխ է բարձրացնում այն ժամանակ, երբ սիրահարվածը ինչ-որ մի տեղ, հոգու ինչ որ մի մասով մնացած է լինում անկախ ու իր էությունը սիրելի մարդուն ամբողջապես չենթարկած: Իսկ նա, որ իսկապես սիրում է և սիրում է ուժգին, հոգու ամբողջ թափով՝ սերը կորցնելիս կորցնում է նաև խոհեմ դատողությունը և դառնում պատրաստ ամեն մի հակատագրական քայլի, թեկուզ և իր վրա ձեռք բարձրացնելու:

Սիրո այս պատկերն էր գծում ներկայացման ընթացքից բորբոքված հանդիսատեսի երևակայությունը:

Այս ամենի կողքին մի գիծ էլ կար Աբելյանի Օթելլոյի մեջ, որն առաջին հայացքից նույնիսկ հակասական կարող էր թվալ, բայց ըստ էության ավելի հետաքրքիր և բարդ էր դարձնում կերպարը:

Վիրավորվածություն... Խաբված մարդու վիրավորվածությունն էր դա: Դեզդեմոնայի ներկայությամբ գրեթե չկար այդ զգացումը, բայց երբ մենակ էր մնում, ըստ երևույթին ավելի ազատ սիրած էակի հմայքից, գլուխ էր բարձրացնում վիրավորվածությունը:

Տղամարդու խոցված արժանապատվություն չէր, այլ այդպիսի ճակատագրի արժանի չլինելու բողոքող զգացում: Աբելյանի խաղում գուցե դա այնքան Դեզդեմոնայի դեմ ուղղված չէր, որքան կյանքի ու նրանում եղած անարդարության: Կյանքի դեմ բողոք ուներ նա: Մարդը իրավունք ունի և արժանի է ավելի լավ կյանքի, քան բաժին է հանում նրան ճակատագիրը:

Այս հարցը Աբելյանին զբաղեցնում էր ընդհանրապես և նրա ստեղծագործության ավելի խորացած ուսումնասիրությունը ցույց կտա, որ նրա բեմական արվեստի միջով իսկապես անցնում է այդ միտքը, որպես հիմնական գաղափար: Ընդհանրապես Աբելյանից այն տպավորությունը կա, թե «նրան շատ սազում էր վիրավոր սրտի բողոքը» կամ «շատ էր հարմարվում նրան անարդարացի և խոր վիրավորանքի բորոքը» և դա էլ որպես «բուռն կրքի պոռթկում» իր հետ բերում էր «պաթետիկ մոնոլոգ»[3]:

* * *

Աբելյանի Օթելլոն իմ տեսած Օթելլոներից ամենաբարին էր, ամենամարդկայինը: Երևի ամենաքնքույշը, որ երբևէ ունեցել է հայ բեմը: Եվ բարի էր ոչ միայն խաղաղ երջանկության պահին, այլ ցասման ահեղ բռնկումների ժամանակ էլ: Եվ ընդհանրապես: Ընդհանրապես, որովհետև նրա հոգեկան կազմի տիրապետող գիծը բարությունն էր: Սա ըմբռնում էր, մի կազմակերպված հայացք, որ պահպանվում էր ողբերգության սկզբից մինչև վերջ, անկախ դրամատիկական գործողության տարուբերումներից: Եվ պիեսը թարգմանելիս, հավանական է, որ նույնիսկ անկախ իր կամքից, դերասանը մեղմել է Օթելլոյի շատ արտահայտություններ: Այն ժամանակ, երբ ըստ Շեքսպիրի մավրն ասում է «դա շատ վատ բան է», Աբելյանի Օթելլոն ասում է «լավ չէ»: Մի այլ և ավելի բնորոշ օրինակ. Օթելլոն ասում է՝ «Իսկապես, բայց և այնպես՝ ափսոս, Յագո, ափսոս, օհ, Յագո, ափսոս», Աբելյանի հերոսը ափսոսանքի զգացումը փոխարինում է

խղճահարությամբ. «Ճի՛շտ է, դու իրավացի ես, բայց և այնպես խղճում եմ, Յագո, օ, Յագո, շատ եմ խղճում»: Ուրեմն՝ ոչ թե ստեղծված վիճակի նկատմամբ վերաբերմունք, ափսոսանքի զգացում, որ այսպես ստացվեց, դերասանը հայտնում է Դեզդեմոնայի հանդեպ առաջացած պատմության կապակցությամբ իր կարեկից վերաբերմունքը՝ «խղճում եմ»:

Սա թարգմանական վրիպում չէ, այլ կերպարի ընկալում, մոտեցում, լուսաբանություն: Ըստ որում ոչ թե մուտադրված փոփոխություն, այլ կերպարի յուրակերպ մեկնության ներքին թելադրանքով կատարված շեղում Շեքսպիրից:

Չորրորդ արարում մավրն այնպես է վրդովվում, որ գոչում է՝ «Ահ, Դեզդեմոնա, կորիր, կորիր, կորիր»: Այսինքն՝ այնպես, ինչպես որ է հեղինակի գրվածքում: Աբելյանը, ավելի ճիշտ՝ նրա Օթելլոն չի հաշտվում այն բանի հետ, որ մավրը կարող է վռնդել կնոջը, այդ պատճառով էլ ոչ թե վռնդում է, այլ հեռացնում աչքից՝ «Օ, Դեզդեմոնա, հեռու, հեռու»: Եվ ըստ որում ոչ այնքան հրամայական ձայնով, որքան խնդրողի շեշտով, թեև ձայնը բարձրացրած, որտեղ ավելի վիշտ և հուսահատություն կար, քան պահանջ և բարկություն...

Աբելյանն իր այս շեղման մեջ միանգամայն «հետևողական» էր: Նա չէր կարող հաշտվել այն մտքի հետ, որ Օթելլոն, թեկուզ և իր զայրույթի ահեղ պահին, Դեզդեմոնային փողոցային որակում տա: Եվ այդ պատճառով «ես քեզ դրել եմ այն վենետիկցի ճարպիկ բոզի տեղ, որ պսակվել է Օթելլոյի հետ», Աբելյան-Օթելլոյի շուրթերում փոխակերպվում, կորցնում էր ցասման սրությունը, դառնալով՝ «ես քեզ Վենետիկի խորամանկ աղջիկ էի համարում, որ կարողացել է մարդու գնալ Օթելլոյին»:

Այս բոլորից հետո երևի բնական պետք է համարել, որ «ուղղամիտը» փոխարինվում է «ազնիվով»: Եվ սա արդեն այն պատճառով, որ ընդգծվի, շեշտադրվի մավրի բնավորության գլխավոր հատկանիշը: Ուղղամիտը դրական հատկություն է, բայց ազնիվը ավելի ընդգրկուն է, իբրև մարդկային

բնավորության բարոյական գիծ ու ենթադրում է այլ և այլ դրական կողմերի հետ նաև ուղղամտություն:

Աբելյան-թարգմանիչը աշխատում է օգնել Աբելյան-դերասանին: Եվ դրանով պիտի բացատրել, որ նա թույլ է տալիս իր տեքստի «փոփոխություն» ոչ միայն Օթելլոյի տեքստի սահմաններում, նաև ուրիշների, մանավանդ եթե ուրիշի խոսքը բնութագրում է մավրին: Յագոն երդվում է. «Յագոն այստեղ ուխտում է ձոնել իր խելքի, ձեռքի և սրտի բոլոր ունակությունը մեր խաբված տիրոջ ծառայությանը»: Աբելյանը խաբվածը դարձնում է վիրավորված:

Այս բոլոր շեղումները կամ փոխակերպումները, կրկնում եմ, դիտավորյալ արվածի տպավորություն չեն կարող թողնել հատկապես նրանց վրա, որոնք գիտեն այս մեծ դերասանի կատարումը որպես նրա խաղի հանդիսական և ոչ թե թատերախոսականներից, այսինքն՝ ուրիշների վկայությունից: Աբելյանը այս փոխակերպումների անհրաժեշտությանը հանգել է ներքին մղումով, կերպարի իր ունեցած ընկալման ու մեկնության թելադրանքի տակ: Սա ենթագիտակցական մի ընթացք է, որ այս դեպքում շատ ավելի է գնահատելի, քան գիտակցական միջամտությունը, որը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե հեղինակին իր անհատականությանը հարմարացնելու ու իր լուսաբանությանը ենթարկելու գիտակցված միջամտություն:

* * *

Սրանից էլ բխում էր Աբելյան-Օթելլոյի պլաստիկական բոլորովին մի այլ նկարագիր, քան հոգեպես պղտորված մավրն ունենում էր այլ դերասանների խաղում Յագոյին ենթարկվելուց հետո:

Աբելյան-Օթելլոյի պլաստիկական պատկերը երկու փոփոխություն է ապրում: Ու երկու անգամն էլ խիստ՝ ոչ միայն կերպարի զարգացման տարբեր փուլերին համապատասխան, այլև միանգամայն հարազատ իր բեմական անհատականությանը:

Առաջին արարվածում Աբելյան-Օթելլոն ուրիշ մավրերի նման չէր ապրում սիրո երջանկության հրճվանքը: Նա հանգիստ էր, վեհության մեջ հանդարտ, և իր սերը ի ցույց չէր դնում: Նա այսպես էր մտածում՝ առանձին ոչ մի բան չի եղել, երկու մարդ սիրել են իրար, շատ բնական մի զգացում, ո՞ր կյանքում ու այս աշխարհի երեսին որտե՞ղ այդպիսի բան չի լինում, որ մարդկանց մտքերը զբաղեցնի, մեկին ուրախացնի, մյուսին վրդովի կամ մարդկանց հանի իրար դեմ:

Աբելյան-Օթելլոն ի տարբերություն իմ տեսած գրեթե բոլոր Օթելլոների, ինչպես ասվեց, խաղում էր տարեց մարդու, ուստի և նրա սերը հեռու էր զգայնությունից, տրփանքի հեռավոր ակնարկից անգամ: Այդ սիրո մեջ կար ավելի ավագի հովանավորություն, ասես ուժեղը թույլին առել էր պաշտպանության տակ: Գոնե իմ տեսած ժամանակը ոչ այնքան ամուսնու, որքան հայրական գորովալի մի զգացում էր դա:

Հակառակ այն տագնապալի մթնոլորտին, որ տիրում է Վենետիկի սենատում՝ Աբելյան-Օթելլոն իր գինն իմացող մարդ էր, բայց բարձրաշխարհիկ շրջապատին վերից չէր նայում: Նա գիտե իր ուժը, բայց գիտե նաև, որ ինքը ծառայության մեջ է և ի վերջո ենթակա այն մարդկանց, որ այսպես տարաժամ կանչել են իրեն:

Եվ այդ հանգստությունը, ավելի ճիշտ հոգու այդ խաղաղությունը նա չէր կորցնում նաև այն ժամանակ, երբ գանգատավոր Բրաբանցիոն խոսք էր բացում իր դստեր առեվանգման մասին: Ու նա իր առաջին մենախոսությունն ասելիս չէր ջանում ապացուցել, որ դա իր արդար իրավունքն է ու մեկ էլ Դեզդեմոնայի, հետևապես այդ ամբողջ պատմությունը նա անում է իբրև իր կյանքի մի պարզ պատմություն, ավելի շրջապատին տեղյակ պահելու ներքին մղումով, քան որպես սեփական դատի պաշտպանության համար ասվող մի ճառ:

Եվ այն պահին, երբ խոսքը դառնում էր իր և Դեզդեմոնայի սիրույն, նա ոչ այնքան հրճվալի խանդավառությամբ էր առաջ տանում խոսքը, որքան անհարմարության զգացումով, շատ էլ լավ չզգալով, որ մարդկային մտերմիկ կապերը

հրապարակային քննության առարկա են: Աբելյանի Օթելլոն այն սիրահարներից չէր, որ սիրում են խոսել իրենց սիրուց: Ուրիշին և մանավանդ ուրիշներին պատմել, այս Օթելլոյի համոզմամբ, նշանակում է ներքին հարստությունից մի բան կորցնել:

Դերասանը հոգեկան հակասական վիճակի մի քանի կողմ միաժամանակ է արտահայտել: Որ դուքսն ու սենատորները պաշտոնական դիրքով իրենից բարձր են, ինքն այդ լավ էր հասկանում: Ավելին, նա լավ գիտեր, որ ինքը ենթակա մարդ է, հետևապես նրանց խոսքը, երբ հարցը վերաբերում է գործին, պաշտոնին, հրամանի ու հարկադրության ուժ ունի: Ճիշտ է նկատված, որ նրա մեջ ուժեղ էր «պարտականության զգացումը, ուստի և նա «հարգալից ընդունում էր կարգադրություններ և խորհուրդներ հազիվ թե դեպի Օթելլոն բարյացակամորեն տրամադրված Դոժից»: Այս մոտեցումը դերասանին հիմք էր տալու ողբերգության վերջում հանգելու ողբերգական հուսահատության և իր բարոյական մաքրության բարձրությունից ասելու, թե ինքը «վարձկան օտարական՝ որպիսի քաղաքացի է եղել այդ երախտամոռ հանրապետության համար»[4]:

Բայց այսքանը միայն: Այսքան և ոչ ավելի: Իսկ թե ում հետ է ամուսնացել, նրանց գործը չէ: Ինչպես է պատահել, դա էլ նրանց չվերաբերող մի մանրամասնություն է ու եթե ինքը հանրապետության մեծամեծերին պատմում է, թե ինչն ինչպես պատահեց, նրանց հանդեպ ունեցած հարգանքից է միայն:

Եվ մյուս կողմը. Աբելյանն Օթելլոյի իր ըմբռնած կերպարի այս բարդ, հարկադրական հոգեվիճակը պատկերելիս, ոչ միայն նահանջի տեղիք չէր տալիս, այլև չկար ակնարկ, թե նա կարող է որևէ զիջում անել:

Աբելյան-Օթելլոն գոռոզամիտ չէր: Կրկնում եմ՝ իր գինը գիտեր, բայց համեստ էր: Եվ այնուամենայնիվ նա համոզված էր, որ պաշտոնական դիրքերի տարբերությունը և նույնիսկ ազգային զանազանությունը՝ մարդկային արժանապատվության տարբերակման հիմք չեն տալիս: Կա մի կետ,

որտեղ մարդիկ հավասար են: Եվ նրա կարծիքով դա մարդու արժանապատվությունն է: Եվ ամեն ոք իր արժանապատվության պաշտպանն է, եթե անգամ ազնվական տոհմի ներկայացուցիչ չէ, թեև ինչպես հիշում է իր խոսքերի մեջ ինքն էլ գահանիստ ընտանիքի զավակ է:

Մի խոսքով՝ Աբելյան-Օթելլոյի կատարման բարդությունն էլ հենց այն էր, որ նա գիտեր, թե ինչ սահմաններով է շրջափակված Օթելլոյի գործունեության ազատությունը, ու ենթարկվում է դրան: Բայց և, որպես վերածնության դարաշրջանի մարդ, նա ուներ և անհատի ազատության հասկացողությունը: Հետևապես՝ ենթարկվել, բայց այնպես, որ չկորցնի իր արժանապատվությունը:

Եվ ամբողջ առաջին արարվածը Աբելյանի Օթելլոն, հաղթահասակ լինելով, որքան էլ առաջին հայացքից վեհ էր ներկայանում, այնուամենայնիվ մեղմ էր, հանդարտ, իր շուրջ ստեղծված կացությունների սրությունը հասկացող, գնահատող, դրանից որոշ հետևություններ անող: Բոլոր դեպքերում նա չէր շտապում դեպի բախում: Նա ուզում էր հարցերը խաղաղությամբ լուծել, հաշտության ձևը գտնել:

Դերասանի գտած գույներն էլ դրան էին համապատասխան. և՛ ձայնը, որ իսկապես փխրուն էր, և՛ հայացքը, որ բարի մեղմությամբ լի էր, և՛ շարժումը, որ կտրուկ չէր բոլորովին, այլ հանդարտ վստահությամբ լի, ստեղծում էին ազնվագույն մի մարդու պատկեր:

* * *

Հնարավոր չէ մոռանալ այն տեսարանը, երբ Աբելյանը չորրորդ արարվածում բռնում էր Դեզդեմոնայի գլուխը և հարցնում՝ «Ո՞վ ես դու, ի՞նչ ես դու»:

Եթե Փափազյանը կտրուկ շարժումով իր հուժկու ձեռքերի մեջ էր առնում Դեզդեմոնայի գլուխը, ապա Աբելյանմավրը քնքշությամբ ու փաղաքշանքով էր առնում Դեզդեմոնայի գլուխն իր ափերի մեջ: Ու թվում էր, թե ոչ թե ցասկոտ պահանջ էր ներկայացնում դատաստան տեսնողի խստու-

թյամբ, ինչպես ուրիշները, այլ մեղմությամբ, սիրող մարդու մտերմությամբ: Թվում էր թե նա հիմա կհամբուրի: Եվ հարցման մեջ պահանջի ոչ մի շեշտ չկար, դա ավելի շուտ աղաչանք էր, որ ճիշտն ասի, չվախենա խոստովանել իսկությունը: Թերևս ոչ այնքան իսկությունը իմանալու ցանկություն, այլ իր կասկածները հերքելու խնդրանք, թեկուզ սուտ, բայց ասելու մի բան, որից կարող էր կառչել ինչպես խեղդվողը ձեռքը տաշեղին գցելիս: Եվ այդ պահին Աբելյանի Օթելլոյի աչքերից արտասուք էր թափվում:

Հետաքրքիրն այն է, որ Փափազյանը մեկ սիրում էր, մեկ ատում, մեկ մեղմ էր, մեկ զայրացկոտ: Աբելյանն այդպես չէր: Նա երբեք չէր դադարում Դեզդեմոնային սիրելուց: Եվ դրա պատճառով նրա հարցումը ի վերջո դեր չէր խաղում նրանց հարաբերությունների մեջ: Ինչ էլ պատասխանելու լիներ Դեզդեմոնան, միևնույն է, Աբելյանի Օթելլոն կշարունակեր սիրել նրան: Դա կընդուներ ոչ որպես ճշմարտություն, որպես կանացի քմահաճ մի կատակ:

Միայն մի անգամ նրա հուզմունքը հասնում էր կատաղության այնպիսի չափերի ու դառնում բիրտ, երբ Դեզդեմոնային համարում էր «ընկած, բարոյալքված կին»: Բայց ով չի վկայի, որ այդ տեսարանում Աբելյանը «հազիվ էր կարողանում զսպել իրեն, որ չարտասվի», իսկ հետո, մի որոշ ժամանակ անց, երբ ասում էր՝ «Օ՜, Դեզդեմոնա՜, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ...», այստեղ արդեն «երեխայի նման արտասվում էր»[5]:

Թող թույլ տրվի հետևյալ համեմատությունն անել. Աբելյան-Օթելլոն ինչ-որ մի տեղ նման էր մեր Սայաթ-Նովային. նրա լիրիկական հերոսը համաշխարհային բանաստեղծության մեջ թերևս միակ անքեն սիրահարն է:

Ես չէի ընդգծի այս հանգամանքն ու չէի ծանրանա այնքան այդ մի տեսարանի վրա, եթե դրա և ընդհանրապես նրա ստեղծած կերպարի մեջ չտեսնեի արտիստի ու նրան ծնող ժողովրդի հոգեկան կազմի առանձնահատկություններից մեկը:

Եթե խոսք կարող է լինել Աբելյանի արվեստի ազգային

բնույթի մասին, ապա պետք է դա փնտրվի ու բացատրվի ոչ այնքան արտաքին ազդակներով, որքան էության, գտնելով այն հեռավոր աղերսը, որ կարող է դիտելի լինել Աբովյանի ու Ռաֆֆու հերոսների, վերջապես, մեր ժողովրդական վեպի գլխավոր հերոսի վեհանձնության մեջ:

Սա մի բացատրություն է որ, կարող է պատահել, հեռացնում է մեզ դրամատուրգիական բուն մտահղացումից: Թերևս: Բայց գուցե և մեկնաբանության հարց է, մանավանդ որ կատարման վարպետությունն այնքան բարձր էր, որ դերասանի խաղը համոզում էր հանդիսատեսին: Ու եթե հիմա, երբ տարիներ են անցել, կարծում ես, թե այդպիսի Օթելլո էլ կարող է լինել, պարզապես լուսաբանության խնդիր է, ապա այն ժամանակ ներկայացումը նայելիս կերպարի համոզիչ լուծումը վեր էր կասկածից: Այսպես, ճիշտ այսպես և ոչ այլ կերպ: Ճիշտ է, հետո, մի որոշ ժամանակ անց Փափազյանին նայելիս, ընկնում էիր նրա ազդեցության ներքո ու մտածում, թե չէ՝ ճիշտը շեքսպիրյանը ա՛ է: Եվ դա այն դեպքում, երբ Փափազյանի բեմական լուծումը ինչ-որ կողմերով դրա ճիշտ հակառակն էր:

Եթե Փափազյանն իր խաղով ցույց էր տալիս անհատի քայքայումը, ապա Աբելյանը կարծես ասելիս լիներ, թե իր Օթելլոն կարող է վշտանալ, զայրանալ, նույնիսկ կատաղել, բայց ի վերջո ոչինչ, բացարձակապես ոչինչ չի կարող խախտել նրա ներքին ներդաշնակությունը:

Աբելյանը հանդիսատեսի առաջ մարդկային կերպարի իդեալն էր գծում: Մարդը այսպիսին պետք է լինի՝ ներդաշնակ, ամբողջական: Այս Օթելլոն դիմադրում է վրա հասնող քաոսին: Փափազյանը, մոտեցման ու ըմբռնման իմաստով ավելի սուր, ընդունում է քաոսը և ցույց տալիս, թե այն մարդկային գեղեցիկ կատարելությունը, որին հասել էր իր Օթելլոն, ինչպես է քայքայվում Յագոյի ու Վենետիկյան օտար միջավայրի ներգործությամբ: Մարդիկ,—կարծես ասում է արտիստը,—զգուշացեք քաոսից, մի թողեք, որ մոտենա ձեզ, որովհետև անզոր կլինեք նրա առաջ:

Տարբեր մոտեցումներ, բայց երկուսն էլ հաստատում են

մարդկայինը, այսինքն այն, ինչ բարձրագույն չափանիշ է մարդկանց հարաբերությունները սահմանելիս ու գնահատելիս:

* * *

Արշակ Բուրջալյանը, «Օթելլոն» Երևանի Պետական թատրոնում բեմադրելիս, Աբելյանի համար հատկապես մի տեսարան ստեղծեց:

Լոդովիկոյից բաժանվելով՝ մավրը խնդրում է նրան միասին ընթրել: Պետք է կարծել, որ ընթրել են Օթելլոյի ապարանքում: Եվ ահա ընթրիքից հետո Օթելլոն ճանապարհում է Վենետիկից եկած հյուրին:

Հեռվում ծովն է. բեմի մեջտեղում դրված է մի նստարան, իսկ դրա երկու կողմում՝ երկու արմավենի:

Ձախից երևում է Օթելլոն Լոդովիկոյի հետ ու զրուցելով ճանապարհվում դեպի աջ: Նրանց գնալուց հետո մի պահ բեմը մնում է դատարկ: Լսվում է այդ տեսարանի համար Ալեքսանդր Սպենդիարյանի գրած երաժշտությունը:

Մելամաղձոտ մեղեդի է: Տպավորությունն այնպես է, ասես երկինքը հեծեծում է: Աջից հայտնվում է տուն վերադարձող Օթելլոն՝ առանց Լոդովիկոյի:

Հավանական է, որ ըստ ռեժիսորի մտահղացման՝ Օթելլոն վերադառնում է ճակատագրական վճռի մասին խորհելով: Ուրեմն՝ նպատակը Օթելլոյի հոգեկան ալեկոծումների պատկերումն է:

Դրանից հետո Աբելյանը որքան Օթելլո խաղաց և որտեղ հանդես եկավ այդ դերով՝ պահպանեց այդ տեսարանը:

Եվ դա հասկանալի է:

Այդ պատկերում Աբելյանը ստեղծեց մի տեսարան, որ նրա կատարման բարձրակետերից է, թեև ողբերգության մեջ այդպիսի տեսարան չկա: Այո, չի գրել հեղինակը, բայց ինչ անում էր Աբելյանն այդ տեսարանում՝ շեքսպիրյան է ըստ շնչի, ըստ ոգու և, որ գլխավորն է, ըստ կերպարի հանդեպ արտիստի ունեցած հայացքի:

Աբելյան-Օթելլոն հայտնվում էր ձախից, բեմաառաջքում: Նրա մի ձեռքին սուր է, մյուսին՝ հրաց: Հետագայում նա հրաժարվեց և՛ սրից, և՛ հրացից: Ըստ երևույթին, դա ավելի ճիշտ էր: Ու այդ հաղթահասակ, հսկա մարդը, թեև կռացած չէր, բայց մեզ թվում է փոքրացած, ճնշված: Թևերը թուլացած կախ էր գցում, և ստեղծվում էր այնպիսի տպավորություն, թե թևերն իրենը չեն, որ իրենից անջատվել, առաջ են եկել ու կախվել:

Դեմքով դեպի դահլիճը, նա դանդաղ քայլում էր դեպի աջ: Դեմքը մտահոգ, հայացքի մեջ հոգեպես ջարդված մարդու արտահայտություն: Թեև շարժվում էր, բայց զգում էիր, որ ինչ-որ մի ուժ նրան ետ է պահում, չի թողնում շարժվել դեպի աջ: Գնալով անհայտ ուժի դիմադրությունն ուժեղանում էր, ուստի և շարժումը դանդաղում:

Ճանապարհի կեսն անցնելով, նրա մի ոտքը բռնվում էր: Մեկը շարժվում էր, մյուսը՝ քարշ գալիս: Իսկ աչքերից արցունքներ էին թափվում: Տպավորությունն այնպես էր, թե Դեզդեմոնայի սպանել-չսպանելու ներքին կռիվը մի մարդու բաժանել դարձրել է երկու մարդ: Երբ հասնում էր բեմի աջ անկյանը, ոտքերն այլևս չէին դիմանում և նա հոգնաբեկ նստում էր իր տան աստիճանների վրա, գլուխն առնում ափերի մեջ, ու մենք տեսնում էինք նրա ցնցվող ուսերը:

Ես գրում և նկարագրում եմ այս տեսարանը: Այդ փորձն արել են և ուրիշներ[6]: Ի՞նչ հանդուգն մարդիկ ենք մենք, որ կարծում ենք, թե կան այնպիսի բառեր, որ ի վիճակի են հոգեկան ներքին հակասական այս պայքարի տեսարանը խոսքի ենթարկել ու փորձել ուրիշների չտեսածը տեսանելի դարձնել նրանց համար:

Դա հնարավոր բան չէ: Ու երևի ոչ միայն իմ ուժերից է վեր դա, այլ նաև ուրիշների, այլապես ինքնուրույն փորձի փոխարեն մեջ կբերեի նրանց նկարագրածը, մանավանդ որ այդպիսով կարող էր նաև ճշտությունը վերահաստատվել: Բայց ճիշտը արվեստում դեռ ամբողջը չէ: Ինչ խոսքեր պետք է լինեն կամ ինչ կենդանագրող գրիչ, որ կարենա Աբելյանի լուռ հուզականության պատկերացումը հաղորդել: Ով տեսել

է՝ կվերհիշի, գուցե և զգա, որովհետև հիշողությունը պահպանել է տեսանելիին, որի մասին կարելի է մի կերպ պատմել, բայց ոչ զգացողությունը, նրան ու մեզ պաշարած հուզական պահը...

Քանի որ կա հուզական ուժը խոսքով վերականգնելու անկարելիության գիտակցությունը, ապա դառնանք տեսարանից բխող գլխավոր իմաստին:

Աբելյան-Օթելլոն չէր ուզում գնալ: Դա էր նրա դանդաղելու, ընդդիմանալու պատճառը: Սպանությունը հակառակ էր նրա հոգու բնույթին: Ու եթե, այնուամենայնիվ, գնում է սպանելու, ապա ոչ այն պատճառով, որ հաղթահարեց հոգու հակասական պայքարը: Նա գնաց սպանելու հակառակ իր կամքի: Գնաց սպանելու, չունենալով այդպիսի վճիռ: Նա գնաց սպանելու, որովհետև ինչ-որ մի ուժ, իրեն անհայտ մի ուժ, մղում էր դեպի ոճիր:

* * *

Աբելյան-Օթելլոն մեռնում էր որպես խաբված մարդ: Այն տարբերությամբ, որ եթե առաջ իրեն խաբված էր համարում Դեզդեմոնայից, ապա այժմ խաբված է Յագոյից: Նա էլ, ուրիշ մավրերի նման, ճշմարտությունը վերագտած մարդու ապրումն ուներ, բայց դա նրան հոգեկան հանգստություն չէր բերում: Զարիքը գործված էր և կյանքն այլևս ուղղելի չէ: Ուներ նաև ցասման բռնկում ընդդեմ Յագոյի, որի դավադիր բարեկամությունը բերեց և կանգնեցրեց նրան թանկագին էակի կորստի առաջ:

Եղավ այն, ինչ չպետք է լիներ: Ու անկախ նրանից, թե սրանից հետո ինչպես կապրեն մարդիկ, ինչ դավեր կպատրաստեն նոր Յագոները ուրիշ Օթելլոների և ուրիշ Դեզդեմոնաների դեմ՝ ճակատագրականը կատարված է: Հարցի փիլիսոփայական կողմը Աբելյանին չէր զբաղեցնում: Եթե հանդիսատեսը եզրակացություն կատարի՝ ավելի լավ: Ինքը նրան այլևս ասելիք չունի: Եվ ընդհանրապես ասելիքի ընպատակով նա բեմ չի բարձրացել: Մի պարզ նպատակ ու-

ներ՝ պատմել սիրո մի պատմություն, պատմել, թե ինչպես կարող է մարդ սիրել, եթե տմարդի Յագոները չկանգնեն նրա ճանապարհին ու չմղեն նրա իսկ ձեռքերով խեղդելու իր սերը, իր հոգու գեղեցկությունը: Ահա մի ստույգ վկայություն. «Իր ձեռքով խեղդված Դեզդեմոնայի անշունչ դիակի առաջ, մի քանի վայրկյանի ընթացքում նրա աչքերը բացվում ու տեսնում էին ճշմարտությունը, և երբ ողջ աշխարհը մի ակնթարթում փլչում էր ու գլորվում անդունդը, նրա հայացքը կրկին ընդունում էր շվարած ու տարակուսած մանկան արտահայտություն»[7]:

Աբելյան-Օթելլոն այս մեղավոր աշխարհից գնում էր առանց այն հպարտության զգացման, որով Փափազյանը սուր էր բարձրացնում իր վրա: Աբելյան-Օթելլոն, ոչ էլ Հրաչյայի Օթելլոյին էր նման, որ գնում էր այս կյանքից հոգով ամայացած և անտարբերացած: Նրա Օթելլոն, Էմիլիայից իմանալով իսկությունը, «մոնչում էր կորյունը կորցրած առյուծի նման»: Եվ հետո, ավելի ու ավելի համոզվելով, որ Դեզդեմոնան մեղք չի ունեցել, «նորից սկսում էր մոնչալ, այս անգամ ավելի դառնագին, ավելի սրտակտոր, ավելի հուսահատ... ավելի ցավալի»[8]: Օթելլոյի կսկիծը այսպես է ապրել Այրա Օլրիջը: Սալվինին ևս:

Բայց մի կետ էլ կա, որ Աբելյանին տարբերում է մավրի բոլոր դերակատարներից: Ու թեև ըստ պիեսի պահանջի ու դեպքերի ընթացքի ողբերգական տրամաբանության՝ բոլոր Օթելլոներն էլ անձնասպան են լինում, սակայն, ինչ որ մի եզրակացության գալով, տխուր, ցավալի...

Աբելյանի Օթելլոն մտավ այս աշխարհը, կարծելով, թե գիտե ինչ էր դա: Եվ հետո խաբվեց ու հակառակ իր անհեղ դիմադրության և մղած կռվի՝ պարտվեց: Դեզդեմոնան առաքինի չէ: Ուրեմն խաբվեց ամեն ինչ: Հետո պարզվում է, որ Դեզդեմոնան առաքինի է. այդ բոլորն արել է Յագոն. ուրեմն ամեն ինչ տակն ու վրա եղավ, մանավանդ, որ ո՛չ ինքը, ո՛չ մի ուրիշը, գուցե և անգամ Յագոն չի կարող ասել, թե ինչու ներդաշնակությունը խորտակվեց:

Սա Աբելյանի Օթելլոյին հաղորդում է մաքրություն, մարդ-

կային անաղարտություն այնպիսի չափերով, որ թերևս չի կարելի նշել մի ուրիշի խաղում:

Աբելյան-Օթելլոն այս աշխարհից հեռանում էր զարմացած: Նա զարմացած էր աշխարհի ու մարդկանց վրա: Զարմացած էր իր վրա: Ու թեև ըստ ողբերգության՝ հանգույցը պարզված էր, նա չէր դադարում զարմանալ, թե ինչպես կարող էր այս բոլորը պատահել: Նա զարմացած էր, թե ինչպես կարող էր ինքը ենթարկվել մի սրիկայի ու չարի ձեռքին գործիք դառնալ ընդդեմ բարու: Ընդդեմ գեղեցկության: Ընդդեմ մարդկայնության:

Եվ մի՞թե հասկանալի չէ, որ այսպիսի Օթելլոյի հոգեկան տառապանքը պետք է շարունակվեր, այն էլ կրկնապատկված, Դեզդեմոնայի անմեղությունը իմանալուց հետո հատկապես:

Աբելյան-Օթելլոն ուժ չունի զայրանալու: Նա ունի իր պարտված լինելու ըմբռնումը: Կարող է մարդ սխալվել, բայց այնպես չարաչա՞ր, որ մարդկային առաքինությունները՝ մաքրություն, ազնվություն, կասկածի տակ առնվեն ընդհանրապես:

Աբելյան-Օթելլոն գնում էր այս աշխարհից այդ նույն աշխարհը չհասկացած: Առաջին կասկածներից սկսած իր կյանքի ամբողջ ճանապարհը մի տառապանք եղավ: Եվ այդ տառապանքը փորձ էր հասկանալու: Այնքան մաքուր էր ինքը, որ երկար ժամանակ, կարելի է ասել՝ մինչև վերջ չէր ուզում հաշտվել այն մտքի հետ, թե ինքը հասկացավ, որ փուչ է, ոճիրներով լի է այս աշխարհը: Ու ճակատագրականը եղավ այն պահին, երբ թվում էր, թե հասկացել է կյանքը: Իսկ երբ իմացավ Դեզդեմոնայի անմեղությունը, ավելի խճճվեց և, հասկանալով, որ ինքը անկարող է որևէ բան փոխել այս կյանքում, իր վրա ձեռք է բարձրացնում:

Իր վերջին մենախոսությունն ասելիս նրա աչքերից, ինչպես աղբյուրից, վազում էին արցունքները: Գլուխը հետ էր գցում ու նրա հուզմունքն հաղորդվում էր դահլիճին և քչերն էին կարողանում իրենց զսպել, որ չլան:

Մենախոսությունը հրաժեշտի խոսք էր: Աշխարհն ու

մարդկանց սիրած, բայց մի անգամ չարաչար, հետևապես անհերելի սխալված մարդու հրաժեշտի խոսք:

Թե ինչ էր ասում մի անգամ իրեն պատահած թուրքի մասին՝ դա նրա համար միևնույն էր: Միևնույն էր, որովհետև նրան չէր զբաղեցնում, թե ինչ կմտածի Վենետիկն իր մասին: Նրա համար միևնույն էր, որ այդ թլպատված շան կոկորդից բռնել ու կտրել է Հալեպում: Ինչո՞ւ անպայման Հալեպում: Կարող էր և մի ուրիշ քաղաքում լինել: Միևնույն չէր միայն, երբ ասում էր ու այստեղ արցունքները վազում էին աչքերից. ինչպե՞ս, այդ ինչպե՞ս եղավ, որ աշխարհի ամենաբախտավոր մարդը դարձավ դժբախտներից դժբախտը: Ամենադժբախտը: Ու նա, որ ներել էր ամենքին, չներեց միայն մեկին: Այսինքն՝ իրեն:

Դրա հաջորդ տեսարանը կամ վերջին արարի առաջին մուտքը նույն տառապալի հոգեվիճակն էր արտահայտում:

Եթե ճրագի մենախոսությունն ասելիս Փափազյանը խորհրդածում էր, ուզում էր հասկանալ ու գտնել կնոջ անհավատարմության պատճառը, ապա Աբելյանը հեռու այդ մտքերից, հանձնվում էր իր հորդառատ զգացմունքներին: Եվ մարդու կենաց ու մահու խնդիրն անդրադառնում որպես մի փոքր հետո կատարվելիք իրողության, ու ենթարկվելով ճնշող զգացումներին, չէր կարողանում պատկերացնել, թե ինչպե՞ս պետք է ինքը ձեռք բարձրացնի մեկի վրա, որին հիմա էլ սիրում է: «Եթե հանգցնեմ քո կենաց ճրագը, եթե կամենամ վառել, որտեղից ես գտնեմ Պրոմեթևսի հուրը քեզ նորից կյանք տալու համար... Ասում էր այս խոսքերը ու «լաց էր լինում» դառնագին և դուրս թափում այրող կրակն իր հոգու...»[9]:

* * *

Այլևս ասելու բան չունեմ Աբելյանի Օթելլոյի մասին: Գրեցի այն, ինչ հիշում եմ: Եվ մեկ էլ, այն ինչ ասացին ու պատմեցին նրա Դեզդեմոնաներից մի քանիսը, որոնց հարց ու փորձ արի: Խոսքս ավարտելուց առաջ անհրաժեշտ եմ

համարում անդրադառնալ մի խնդրի, առանց որի երևի մինչև վերջ պարզած չի լինի կերպարի ընկալման ու կատարման ոճաբանական ընդհանուր բնույթը:

Ի՞նչ թատրոնի դերասան էր Աբելյանը:

Ունենալով իմ տպավորությունը, քանի որ, բացի Օթելլոյից, տեսել եմ նրան նաև մի քանի դերերում՝ Սվենգալի, Էլիզբարով, Բարխուդար, Բաբա, Ռասպլյուև, Բուլբչով, դիմեցի այդ հարցով նրա արվեստակից ընկերներին: Ամենքի պատասխանը մեկ էր՝ Մոսկվայի Փոքր թատրոն[10]:

Եվ դա, իրոք, այդպես է:

Աբելյանը, ինչպես սկզբում ասվեց, մի ժամանակ Ադամյանի ազդեցության տակ էր: Հետագայում,—խոսքը 90-ական թվականների վերջի և 900-ական թվականների սկզբի մասին է,—ինքնուրույնացավ:

Գրականությունը և նրա հետ միասին նաև թատրոնը, 90-ական թվականների վերջերից ոտք դրեց ռեալիստական արվեստի զարգացման մի նոր շրջափուլ:

Եվ այդ շրջանի թատրոնը գլխավորեց Հովհ. Աբելյանը:

Մինչաբելյանական շրջանում հայ թատերարվեստը, սովորաբար, բաժանվում է երկու ճյուղի՝ սունդուկյանական և ադամյանական: Եվ այդ երկու ճյուղի ներկայացուցիչներն էլ ռեալիստներ էին: Թե՛ Ադամյանն էր ռեալիստ, թե՛ Սունդուկյանը: Տարբերությունն այն էր, որ մեկի ռեալիզմը հերոսական շունչ ուներ, մյուսինը՝ կենցաղային: Մի կողմից՝ Զմշկյան և հետո հանկարծ՝ Ադամյան, մյուս կողմից՝ Միհրդատ Ամրիկյան, Քեթևան Արամյան, Գևորգ Միրաղյան, Սեդրակ Մանդինյան և սրանց զարգացումը՝ Ամիրան Մանդինյան, Գևորգ Տեր-Դավթյան, Վարդուհի:

Աբելյանը, եթե չհաշվենք նրա արվեստի սկզբնաշրջանը, եղավ այն դերասանը, որի գործունեության մեջ ոճական այս երկու ճյուղերը, ինչ-որ իմաստով, միմյանց հակառակ ու իրարամերժ, միավորվեցին:

Ասպարեզի վրա էր մի դերասան, որի արվեստում խաչաձևում էին հոգեբանականն ու ժանրայինը, հերոսականն ու կենցաղայինը: Այսինքն՝ Աբելյանն այն արվեստագետն էր,

որ երկճյուղ արվեստի կրողը եղավ, ճիշտ ու ճիշտ այնպես, ինչպես Մոսկվայի Փոքր թատրոնի դերասանական արվեստն էր, մի կողմից հերոսական, մյուս կողմից՝ կենցաղային: Մի դեպքում՝ բեմական այն տրադիցիան, որ կապված է Երմոլովայի, Յուժին-Սումբատովի անվան հետ, մյուս դեպքում՝ Շչեպկինի և Սադովսկու:

Սխալ չհասկացվելու համար շտապեմ ասել, որ Աբելյանի արվեստում այդ երկու ճյուղերն ապրում էին կողք-կողքի: Զարգացման գալիք շրջանը այս հնարավոր «հարևանությունը» կվերածի միասնացած երևույթի, որի հետևանքով տեղի կունենա կենցաղայինի ներթափանցումը հոգեբանականի մեջ ու հակառակը: Այսինքն՝ երբ հոգեբանականն իր կենցաղային արմատից կտրված չի լինի և կենցաղայինն էլ կդադարի «մաքուր» կենցաղային լինելուց: Ավելի ճիշտ՝ կենցաղայինը իբրև մոտեցում, իբրև հայացք իր տեղը կգիջի կոլորիտին:

Սակայն վերադառնանք Աբելյանին:

Աբելյանի արվեստում այդ երկու ճյուղն էլ կային, նայած թե ինչ էր խաղում՝ Կաղլո՞ս, Շտոկմա՞ն, Էռնանի՞, Սվեն-գալի՞, Զացկի՞, Պրինչիվալե՞, Ֆերդինա՞նդ, թե Օսիպ, Էլիզ-բարով, Բարխուդար, Սերգեյ-բեկ, Ռասպլյուև և շատ ուրիշ դերեր:

Եվ մի՞թե բնական ու հասկանալի չէ, որ նույն արտիստի արվեստում այս երկու ճյուղերը չէին կարող մինչև վերջ պահպանել իրենց անկախ հարևանությունը: Անխուսափելի էր մեկի ազդեցությունը մյուսի վրա: Անխուսափելի էին փոխթափանցման երևույթները: Հետևապես՝ գալու էր ռեալիզմի այնպիսի շրջան, երբ ոճաբանական պատկերը հետագայում փոխհագեցումից հասնելու էր այնպիսի որակի, որտեղ դժվար կլիներ զատորոշել կամ գտնել մեկի և մյուսի սահմանները: Այսինքն՝ հայ արվեստը, ազդեցությամբ թե անկախաբար, գալու և հանգելու էր դերասանական արվեստի այն միտումներին, որ հայտնի են Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական փորձից:

Եվ, հակառակ այն բանի, որ Աբելյանը կար, գործում էր և այն էլ լայն թափով, ունենալով շատ մեծ ազդեցություն

բեմական ասպարեզ մտնող նոր ուժերի վրա, խմորվում է ռեալիզմի մի նոր ըմբռնում, որը չէր ժխտում Աբելյանին, ընդհակառակը, շարունակում էր նրան, բայց և, միաժամանակ, հեռանում էր նրանից: Փոխհարաբերության դիալեկտիկան նույնն էր, ինչ որ Աբելյանինը՝ իր նախորդների նկատմամբ:

Աբելյանի Օթելլոյի նախնին, իհարկե, Ադամյանի ըմբռնումն էր, բայց անհատականացած: Նա չուներ ադամյանական կատարման խոհական շունչը, փիլիսոփայական թոհիչքների միտումը, բայց պահպանում էր հերոսականության ասենք, թե ռոմանտիկական իդեալի ձգտումը: Եվ դա նախ և առաջ նշանակում էր կերպարի «մաքրագործումը», որի հիմքը դրել էր Ադամյանը: Դրա կողքին՝ կար հոգեբանության, այսինքն մարդու, տվյալ անհատի հոգեբանական սահմանագծերն ընդլայնելու ջանք:

Աբելյանի Օթելլոն իր մեծ նախորդի կրկնությունը չէր. 90-ական թվականներից և մանավանդ հետո, իր «ծագումնաբանությամբ» մոտ էր ավելի Ադամյանին, քան իր ժամանակակիցների և հատկապես Փափազյանի ըմբռնմանը, որը, ինչ-որ շրջան նույն ազդեցության արտահայտությունը լինելով, հետագայում ինքնորոշվելիս տարբերվեց և ընդունեց տրամագծորեն հակառակ մի ուղղություն:

Իլյա Էրենբուրգը իր հանրահայտ հուշերում մի քանի ժամանակակիցների մասին խոսելիս ասում է, թեև նրանք ապրում են մեզ հետ, մեր ժամանակներում, բայց իրենց հոգեկան ընդհանուր կազմով պատկանում են 19-րդ դարին: Ուզում է ասել, թե նրանք մնում են անցյալ ժամանակների բարձր իդեալների կրողներ:

Թվում է ինձ, թե Էրենբուրգի ասածը կարելի է տարածել նաև Աբելյանի Օթելլոյի վրա: Թե՛ իբրև մոտեցում, թե՛ իբրև հայացք, թե՛ մանավանդ իբրև արվեստի հնաբանու-

թյուն Աբելյանի Օթելլոն 19-րդ դարի ծնունդ է: Մի գերմանացու կարծիքով, հայտնված Բեռլինում 1923-ին, «Սա հին դրպրոցի արվեստագետի Օթելլո է»[11]: Եվ զարմանալի չէ, որ օտարերկրացիների բնութագրումների մեջ ռոմանտիկական լինելը շեշտվում է հաճախ: Նույնը կարելի է հանդիպել և ուրիշների մոտ: Վկայություն է պահպանվել, թե վրաց թատրոնի երիտասարդությանը դուր էր գալիս Օթելլոյի կերպարի նրա հերոսա-ռոմանտիկական մեկնաբանումը[12]:

Աբելյանը մի առիթով ասել է, որ երկու կուռք ունի՝ Ադամյան և Շիլլեր[13]: Թե երբ է ասել՝ հայտնի չէ, բայց երևի տասական թվականներին կամ էլ, որ ավելի հավանական է, արտասահմանից վերադառնալուց հետո, այսինքն՝ 1925-ից սկսած: Երկու դեպքում էլ՝ այն ժամանակ, երբ Աբելյանը իր ազգային-ռեալիստական թատրոնի հիմքերը դրել վերջացրել էր: Իսկ հայ թատրոնում լսվում էին ուրիշ ձայներ ու Աբելյանը այլ կերպ մտածողների համար ընդունելի էր այնքան ու այնպես, ինչպես, ասենք, Երմոլովան Ստանիսլավսկու և նրա համախոհների համար: Նշանակում է, որ մի կատարում էր, որը երկրային լինելով՝ ավելի երկնային էր: Դա վերհաստատումն էր այն բարձր իդեալի, որ մարդկային հարաբերությունների ամենապարզ ժամանակներում կարող է թվալ գուցե մի-փոքր պարզամիտ, բայց իր սրտագրավ անկեղծության շնորհիվ, պահպանեց ռոմանտիկայի հմայքը, իսկ դրա կարոտը, որ մարդուն տրվում է բնությունից, ուղեկցում է նրան մինչև վերջ: Դրա պահանջը, թեկուզ մերթ ընդ մերթ կանգնում է մարդու առջև, եթե գոնե մի պահ նա ուզում է տեսնել կյանքը ոչ այնպես, ինչպես որ նա կա և հայտնի է իրեն, այլ այնպես, ինչպես որ չէ այն, բայց ինչպես կուզեր որ լիներ:

Աբելյանի ողբերգական կերպարները, այդ թվում և Օթելլոն, գուցե նախ և առաջ Օթելլոն, «ինչպես կուզեր որ լիներ» իդեալի գեղարվեստական հաստատումն էր:

Իբրև ոճաբանություն, Շիրվանզադեի թատրոնը, որի խոշորագույն դեմքը Աբելյանը եղավ, ի վերջո 20-րդ դարի արտահայտություն չէ: Միջավայրը, տիպերը, փոխհարաբերու-

թյունները, հարցերը 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի արտահայտություն էին: Իսկ իբրև գեղագիտություն՝ իհարկե՝ 19-րդ դար: Շիրվանզադեն նույն Սունդուկյանն էր, նույն Պարոնյանը, բայց առանց մեկի հին Թիֆլիսի և մյուսի Պոլսի ոչ միայն բառաբարների, այլև կենցաղային կոլորիտի: Ոչ թե վաճառականություն, այլ բուրժուազիա:

Նոր ժամանակների թատերագիրները Չեխովն ու Գորկին եղան: Եվ դրանց թատրոնն էլ Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնը: Այդ հովերը հայ թատերական իրականության մեջ կյանք առան 900-ական թվականների վերջերին և աշխուժացան հաջորդ տասնամյակում: Բայց այդ որոնումները նույն այդ ժամանակ չունեցան իրենց խոշոր դեմքերը, որ կարողանային ոտք գցել Աբելյանի և Սիրանույշի հետ:

Թեև ժամանակները փոխվել էին, նոր միտումների շուրջը խոսվում և գրվում էր, ներկայացվում երբեմն-երբեմն նույնիսկ որպես պահանջ, այնուամենայնիվ թատրոնի վրա շարունակում էր իշխել Աբելյանի և Սիրանույշի շունչը:

Օթելլոյի և ոչ միայն այդ, այլև նաև այլ կերպարների մեջ, Աբելյանը ու նրա կողքին Սիրանույշը բերում էին իրենց հետ 19-րդ դարի ռեալիզմը, հերոսական, ռոմանտիկական այն ռեալիզմը, որը, եթե բացառենք Ադամյանին, կատարելության հասավ բեմական այս երկու հսկաների ստեղծագործության մեջ:

Մի փոքր, բայց բավական բնորոշ մանրամասնություն: Աբելյանը խաղում էր «Օթելլոն» իր թարգմանությամբ: Դեռ որ թվականից՝ դժվարանում եմ ասել, որովհետև նա սկզբում բեմ բարձրացավ Սուլխանյանի թարգմանությամբ: Ոչ միայն մինչև հեղափոխությունը, այլև նաև հեղափոխությունից հետո նա պահպանեց 19-րդ դարի լեզվա-ոճական մտածողության որոշ կողմեր. ոչ թե տանջանքներ, այլ տանջանաց, նույնիսկ՝ սորա, նորա:

Թե ինչպիսին կարող էր լինել Օթելլոն 20-րդ դարի բեմում—դրա պատասխանը չուներ Աբելյանը: Չուներ նաև Գեղարվեստական թատրոնը Մոսկվայում: Ոչ էլ Անտուանի թատրոնը: Դա է երևի պատճառը, որ իր ստեղծվելուց հե-

տո մի ամբողջ տասնամյակ և նույնիսկ ավելի ժամանակ Շեքսպիրի «բարձր ողբերգություններից» ոչ մեկը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի բեմի լույսերը չտեսան: Թերևս նաև դրանով պիտի բացատրվի այն դրամատիկական հակասությունը, որ առաջացավ Գորդոն Կրեգի և Գեղարվեստական թատրոնի միջև «Համլետը» բեմադրելիս:

Այդ թատրոնները Շեքսպիրի բանալին այդպես էլ չգտան:

Շեքսպիրի նոր ժամանակների ըմբռնումն ու ոճաբանությունը բերին Սանդրո Մոիսին, Վահրամ Փափազյանը, Միխայիլ Չեխովը և ուրիշները:

Այս պատճառով էլ Աբելյանի Օթելլոն շատ տարիներ, նույնիսկ Փափազյանի ասպարեզ գալուց հետո էլ, մնում էր տիրապետող: Ինչպես որ Սիրանույշը մնում էր մեր բեմում տիրող, հակառակ այն բոլոր ձգտումների, որոնք կային մեր թատրոնում և դերասանական արվեստը մղում էին դեպի այլ ուղղություն:

* * *

Հետազոտություն չէ որ գրեցի: Այլ մի քանի տպավորություն և ապա մի երկու խորհրդածություն, որոնք անցած տարիները անկարող են եղել փոխելու:

Ու եթե չբավականացա միայն դրանով և վկայության կոչեցի ուրիշներին նույնպես, մեջբերելով մեծմասամբ մինչև օրս անհայտ տվյալներ, ապա՝ գալիք հետազոտողին ավելի առատ նյութ թողնելու համար:

1971

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

1 Ալֆրեդ Կլաար
2 Հրանուշ Բաբաջանյան
3 Դերենիկ Դեմիրճյան
4 Լևոն Քալանթար
5 Հրանուշ Բաբաջանյան
6 Արարատ Բարսեղյան Սիրաս
7 Լևոն Քալանթար

8 Հրանուշ Բաբաջանյան
9 Նույնը
10 Ժաամեն, Բաբաջանյան, Զանիբեկյան
11 Ալֆրեդ Կլաար
12 Կակուլի Կատարիձե
13 Լևոն Բալանթար

ՎԱՅՄԱՐՅԱՆ ՏԵՍՐԻՑ
ԿԱՄ
ԷՋԵՐ ՀԱՅ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ԶԵԿՈՒՑՈՒՄՆԵՐ

ԿԱՐԴԱՑՎԱԾ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ
ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՎԱՔԻՆ ՎԱՅՄԱՐՈՒՄ.
1970 Թ. ԱՊՐԻԼԻ 26-ԻՆ ԵՎ
1972 Թ. ԱՊՐԻԼԻ 23-ԻՆ

ՊԵՏՐՈՍ ԱԴԱՄՅԱՆ

Շեքսպիրը հայ թատրոն «եկավ» որպես ողբերգակ: Անդրանիկ բեմադրությունը «Մակբեթն» էր: Հայ շեքսպիրյան թատրոնը առավելապես ողբերգության թատրոն եղավ: Կատակերգություններից հայ բեմում հաճախակի խաղացվել է միայն «Վենետիկի վաճառականը»: Իսկ ուրախ կատակերգությունները մեր բեմում հայտնվել են դեպքից դեպք: Եվ, բացի այդ, դրանք «անցել են» ոչ այնպիսի հաջողությամբ, ինչպես ողբերգությունները,եթե չհաշվենք «Տասներկուերորդ գիշերի» անեմյանական բեմադրությունը 1944-ին, որը, ինչ խոսք, երևույթ էր շեքսպիրյան թատրոնի պատմության մեջ: Շեքսպիրի կատակերգությունների հայկական բեմադրությունները շատ թե քիչ նկատելի հետք չեն թողել հայ թատրոնի պատմության մեջ: Մինչդեռ շեքսպիրյան ողբերգությունները՝ «Մակբեթը», «Ռոմեո և Ջուլիետը», «Լիր արքան» և, մանավանդ, «Համլետն» ու «Օթելլոն», միշտ պահպանվել են թատրոնի խաղացանկում: Եվ այստեղ ըստեղծվել են գեղարվեստական նշանակալի արժեքներ: Հայ ողբերգական թատրոնը տվել է երկու անուն՝ Պետրոս Ադամյան և Վահրամ Փափազյան, որոնց ստեղծագործությունը դուրս է եկել ազգային իրականության սահմաններից և հայտնի է դարձել նաև ուրիշ երկրներում:

Նրանցից առաջինը անցյալ դարի 80-ական թվականների, երկրորդը՝ առավելապես 20-րդ դարի 20—30-ական թվականների ողբերգուներն են: Նրանց կողքին արժանի են հիշատակման այնպիսի առաջնակարգ մեծություններ, ինչպիսիք են Սիրանույշը, Հովհաննես Աբելյանը, Հրաչյա Ներսիսյանը:

Թեև խոսքն այստեղ արվեստի մասին է, այնուհանդերձ հայ շեքսպիրյան թատրոնում կատակերգուների և ողբերգու-

ների հարաբերակցությունը մաթեմատիկական ճշգրտությամբ հանգում է կատակերգական և ողբերգական բեմադրությունների հարաբերակցությանը: Սա, պետք է ենթադրել, ունի իր պատճառները, ուստի և չի կարելի,—որ անլուրջ կլիներ,—բացատրել դա միայն այն բանով, թե հայ շեքսպիրյան թատրոնը ողբերգուներին հավասարազոր կատակերգուներ չի ունեցել, թեև, իհարկե, այդպես էլ եղել է: Սակայն պատճառները, ըստ երևույթին, ավելի խորն են, և դրանց արմատները պետք է որոնել ժողովրդի ողբերգական պատմության մեջ:

* * *

Ես նպատակ չունեմ պատմել ընդհանրապես հայ շեքսպիրյան թատրոնի մասին, այն մասին, թե երբ է սկզբնավորվել այդ թատրոնը, ինչ պիեսներ են խաղացվել այստեղ, և թե ինչ դերասաններ են, բացի թվարկված երկու ողբերգուներից, արժանի այսօր հիշատակվելու: Գուցե և այս ամենը նույնպես հետաքրքիր կլիներ, առավել ևս, որ հայ թատրոնի պատմությունը այնքան էլ լավ հայտնի չէ Եվրոպայում, թեև հենց այս թատրոնն է եղել նույն Արևմուտքի թատերկության առաջին ջատագովը Արևելքում: Ճիշտ է նկատված, որ հայ թատրոնը շեքսպիրյան լուսատու ջահն է եղել այստեղ: Հայ դերասանները Շեքսպիր են «տվել» Կոստանդնուպոլսին ու Զմյուռնիային, Հալեպին ու Դամասկոսին, Կահիրեին ու Ալեքսանդրիային:

Սակայն ես ցանկանում եմ այս ամբողջ պատմությունից առանձնացնել լոկ մի հարց՝ Օթելլոյի կերպարի ադամյանական «ընթերցումը»:

Ադամյանը, եթե նա իրոք ճանաչված է, ապա գերազանցապես շեքսպիրյան դերերի շնորհիվ: Եվ վերջապես, նա արտակարգ դեմք է մի ամբողջ թատրոնում, այն դերասաններից, որոնց մասին ասում են, թե նրանք ծնվում են հարյուր տարին մեկ: Ադամյանը դարակազմիկ երևույթ է հայրենական թատրոնի պատմության մեջ: Հայ բեմը պահպա-

նել է ադամյանական կատարման շատ ավանդներ, մեծ արտիստը բավական հետևորդներ է ունեցել, թեև սրանցից և ոչ մեկը չի հասել նրա բարձունքին, բայց և այնպես շարունակել են նրա ավանդները՝ յուրովի ու ստեղծագործաբար:

Ուզում եմ նորից հիշել, որ անցյալ դարի 80-ական թվականների ռուս մամուլը Ադամյանի խաղը շեքսպիրյան պիեսներում, այդ թվում՝ նաև «Օթելլոյում», համեմատել է Թոմազո Սալվինիի, Էռնեստո Ռոսսիի և Լյուդվիգ Բառնայի խաղի հետ, մանավանդ որ նրանց հյուրախաղերը Ռուսաստանում համընկել են Ադամյանի ելույթներին, համեմատել է և այն եզրակացության հանգել, որ հայ ողբերգուն եթե ստեղծագործական այդ դժվարին մենամարտում չի էլ հաղթել, ապա, համենայն դեպս, պարտություն էլ չի կրել:

* * *

Պետրոս Ադամյանը Օթելլոյի դերում հանդես եկավ 1885-ին: Դա նրա շեքսպիրյան երկրորդ դերն էր, որը հաջորդեց «Համլետին» և նախորդեց «Լիր արքային»:

36 տարեկան էր Ադամյանը, երբ դիմեց Օթելլոյին: Մոտ 5—6 տարի նա այդ դերը խաղաց տարբեր քաղաքների բեմերում: Վկայություններից մեկի համաձայն, նա պատրաստվում էր աշխատություն գրել Օթելլոյի դերի իր մեկնաբանության մասին, ինչպես արել էր Համլետի վերաբերյալ 1887-ին: Սա նշանակում է, որ նա այս կամ այն չափով ժամանակ էր գտնում Շեքսպիրի ողբերգության էության, հերոսի բնավորության, մտքերի ու զգացմունքների մեջ խորանալու համար: Հետևաբար Օթելլոյի դերը անցողիկ ու պատահական չէր դերասանի ստեղծագործական կյանքում: Արտիստը մոտ հինգ տարի «անցկացրեց» Վենետիկի մավրի հետ: Ադամյանը մեռավ 1891-ին, իսկ Օթելլոյի դերի նրա վերջին կատարումը 1890-ին էր: Եվ եթե նա դրանից հետո այլևս Օթելլո չխաղաց, ապա պատճառը հիվանդությունն էր, որը թույլ չտվեց նրան ընդհանրապես բեմ ելնել:

Եվս պատմական մի տեղեկություն:

Ադամյանը Օթելլոյի դերը բեմականորեն մարմնավորեց իր ռուսաստանյան հյուրախաղերի ժամանակ, այսինքն՝ մի երկրում, որն այդ շրջանում, ինչպես հայտնի է, քաղաքական ռեակցիա էր ապրում: Պետք է նկատի առնել նաև, որ Ռուսաստանում և Անդրկովկասում ապրող հայ դեմոկրատ մտավորականությունը կապված էր ռուս ազատագրական շարժման հետ: Այս մտավորականության զգալի մասը խորապես համոզված էր, որ հայրենի ժողովրդի ազատագրական պայքարը ռուս ազատագրական շարժման անկապտելի մասն է: Ադամյանի արվեստը պետք է դիտարկել՝ հաշվի առնելով պատմական այն իրավիճակը, որ այդ շրջանում առկա էր Ռուսաստանում: Եվ դրա պատճառը սոսկ այն չէր, որ ռուս հանդիսատեսը, հատկապես երիտասարդությունը և մասնավորապես բազմազգ ուսանողությունը, հայ ողբերգուին համարում էր իր արվեստագետը՝ ոչ թե ազգային, այլ ժողովրդական: Օդեսայի թերթերից մեկը գրել է, թե նրանք հիանում են Սալվինիի վարպետությամբ, սակայն սիրում և մոտ ու հարազատ են համարում Ադամյանին:

* * *

Ինչպե՞ս էր Ադամյանը մեկնաբանում Օթելլոյի կերպարը:

Հանդիսատես հասարակայնությունը, և նրա հետ մեկտեղ թատերական քննադատությունը, դերասանի բարեկամներն ու երկրպագուները Օթելլո խաղալու նրա վճիռն ընդունեցին լարված անհանգստությամբ: Նույնիսկ Ծիրվանզադեն, որը հիացած էր Ադամյանի Համլետով: Նա այն կարծիքին էր, թե հայ ողբերգուն չուներ Օթելլոյի դերին համապատասխան արտաքին. Ադամյանի կազմվածքը նուրբ էր ու փխրուն, մինչդեռ մավրի դերը պահանջում էր վիթխարի կերպարանք և ուժեղ, նույնիսկ փոքր-ինչ կոպիտ ձայն: Եթե Ծիրվանզադեն, որ թատերասրահ էր մտել ակնհայտ նախատրամադրվածությամբ, ներկայացումից հետո խոստովանեց, թե «Ադամյանը մեզ հաղթեց», ապա եղան հանդիսատեսներ,

որոնք ընդհանրապես չընդունեցին նրա Օթելլոն: Ե՛վ Շիրվանզադեի կանխակալ կարծիքը, և՛ մյուսների ժխտական վերաբերմունքը բացատրվում էր այն բանով, որ Ադամյանը, իր ժամանակի համար հանդգնորեն, շեղվեց կերպարի ավանդական մեկնաբանությունից՝ թե՛ արտաքին նկարագրի և թե՛ բնավորության առումով: Բայց եղան նաև մարդիկ՝ ամենայն ակներևությամբ մասնագիտորեն տեղյակ մարդիկ, որոնք ադամյանական մարմնավորումը համարեցին ճշմարիտ ու կատարյալ: Ռուս քննադատներից ոմանք նույնիսկ այն կարծիքին էին, թե Ադամյանի խաղը տեղ-տեղ հասնում է այնպիսի բարձրության, որ անմատչելի է անգամ Սալվինիին, որի խաղը նույն բեմերում արժանացել էր հանդիսատեսի աղմկալի հիացմունքին:

Օթելլոն Ադամյանի համար այն բարբարոսը չէր, որ Վենետիկ էր եկել անապատից և Վենետիկյան հանրապետության վստահությունը նվաճել սուսկ իր քաջագործություններով: Նրա Օթելլոն կաշառված ու վարձու մարդ չէր: Նա, ըստ Ադամյանի, թեկուզ և անապատների զավակ էր իր անցյալով, բայց և այնպես կրթվածության շնորհիվ կանգնած էր քաղաքակրթության նույն աստիճանին, ինչ վենետիկյան հասարակության ներկայացուցիչները: Նա առաքինության և անարատության մարմնացում էր: Նա մտքի մարդ էր: Զինվոր չէր նա, այլ զորավար: Ռազմիկ չէր,այլ ռազմագետ: Նման Օթելլոն կարող էր դուր չգալ այն քննադատներին, ովքեր շեքսպիրյան մավրին համարում էին քաղաքակրթությանն «անմասն» խիզախ ռազմիկ միայն: Այս դիրքերից գնահատելով հայ ողբերգուի խաղը, նրանք քննադատում և մերժում էին այն: Դերասանը շեշտում էր կերպարի մտավոր կողմը: Նրա հերոսը, բոլոր օթելլոների նման, ազնիվ էր, բարի, դյուրավստահ, սակայն անապատներում մեծացած վայրենի չէր: Ադամյանի մավրի հոգեկան աշխարհը տարբերվում էր Սալվինիի Օթելլոյի որոշ իմաստով պարզունակ ներաշխարհից: Նա հոգեկան բարդ կառուցվածք ունեցող անհատ էր: Դերասանն ինքն ասել է, թե Օթելլոն հոգեկան բարձր հատկություններով օժտված մարդ է: Եվ սա է Օթելլոյի ադամյանա-

կան մեկնաբանությունն ընդունելու բանալին: Եթե Ադամյանի Օթելլոյի և վենետիկցիների միջև հակասություններ են ծագում, ապա պատճառն այն չէ, որ նա օտարերկրացի է, ավելին, սևամորթ. այստեղ բախվում են կյանքի նկատմամբ տարբեր, իրար հակասող հայացքներ: Սա երկու աշխարհզգացողության և երկու կենսազգացողության պայքար է:

Ըստ դերասանի, բախման երկու բևեռներ են Օթելլոն և Յագոն: Հակառակ Յագոյի այն խոստովանության, թե մարդն այն չէ, ինչ թվում է, Ադամյանի Օթելլոն հավատում է մարդուն և մարդկային երջանկությունն ընկալում որպես հոգեկան մաքրության արտահայտություն: Ավելին, որպես մարդկային բարձր ներդաշնակության դրսևորում:

Դեզդեմոնան Ադամյանի Օթելլոյի աչքում մարդկային վսեմ առաքինության մարմնացում է: Դերասանի խաղի հիմքը զգայական չէ: Դեզդեմոնան իդեալն է մաքրության, ազնվության, նվիրվածության: Խանդի պոռթկմանը նախորդող տեսարաններում Ադամյանի Օթելլոն նույնիսկ Դեզդեմոնային չի վերաբերվում որպես կնոջ, վերջինս նրա համար մարդու և մարդկայնության իդեալի մարմնացումն է:

Եվ երբ Օթելլոն, հավատալով Յագոյին, կորցնում է իր սերը, կորցնում է նաև հավատը: Եթե Դեզդեմոնան՝ մարդկանց մեջ լավագույններից լավագույնը, առաքինի չէ, ապա աշխարհիս երեսին չկա առաքինություն:

Այս է Ադամյանի խաղի տրամաբանությունը:

80-ական թվականների մամուլը ուշադրություն է դարձրել ադամյանական մեկնաբանության այս կողմի վրա, համարելով կյանքի նկատմամբ լայն հայացքի դրսևորում, մանավանդ որ նույն ռուս մամուլը քննադատել է Էռնեստո Ռոսիին և Լյուդվիգ Բառնային՝ նրանց զգայական և նույնիսկ պագշոտ օթելլոների համար:

Հակասություն ոչ թե մավր Օթելլոյի և Վենետիկի, այլ վենետիկյան հասարակության ներսում երկու տարբեր հայեցակետերի միջև,—այսպես էր խաղում Ադամյանը:

Ադամյանի Օթելլոն կարող էր և սևամորթ չլինել: Օթելլոյի «սևությունը» հայ ողբերգուի համար սոսկ սյուժետային

մանրամաս էր ու թերևս կարևոր միայն Բրաբանցիոյի դիմադրությունը արդարացնելու տեսակետից: Սա մի ենթադրություն է, որ բխում է Ադամյանի խաղի ամբողջ «հոսանքից»: Ադամյանը համաձայն էր Օթելլոյի բոլոր այն դերակատարների հետ, որոնք նրան սևամորթ, այսինքն՝ մավր էին պատկերում, բայց արդեն եվրոպականացված: Կային և դերասաններ, որոնք, ինչպես հայտնի է, շեղվում էին արևելյան «փաստարկներից»: Նման հակում երբեմն նկատվել է նաև Ադամյանի մեջ:

Թվում է՝ չեմ սխալվի, եթե ասեմ, որ, ի տարբերություն Սալվինիի, որը կյանքի ողբերգության ազդեցության տակ Օթելլոյի հայացքը դարձնում էր դեպի անապատ, Ադամյանը հեռու էր դերասանական այդ «վտանգավոր» մեկնաբանությունից: Ուստի և Ադամյանի խաղում, որպես նրա ներաշխարհի բնական դրսևորում, արտահայտվում էր ոչ թե կատաղությունը, այլ ցավը, ոչ թե մոլեգնությունը, այլ տառապանքը: Ե՛վ կասկածելիս, և տառապելիս, և՛ խանդի պոռթկման ժամանակ, Ադամյանը խաղում էր ոչ թե վայրենու արթնացումը Օթելլոյի մեջ, այլ նրա մարդկային խաբվածությունը և աղետալի հուսալքումը: Ադամյանի Օթելլոն խանդում է ոչ այն պատճառով, որ ինքը մավր է, այլ խանդում է այնպես, ինչպես կխանդեր ամեն ազգի և նույնիսկ ամեն քաղաքակրթության պատկանող յուրաքանչյուր մարդ, որ համոզվում է, թե առաքինության մարմնացում համարված կինը ոչ առաքինի է և ոչ էլ մաքուր: Եվ եթե սրան ավելացնենք նաև, որ, ըստ Ադամյանի խաղի, Օթելլոն կորցնում է ոչ միայն մարդուն, սիրած մտերիմ էակին, այլև ճշմարտության բուն գաղափարն ու հավատը, ապա պարզ կդառնա նրա դրամայի ամբողջ խորքը:

Իր Օթելլոյում Ադամյանը արտահայտում էր մարդկային վսեմ իդեալների խորտակման ողբերգությունը:

Ադամյանը նվազագույն պատկերացում անգամ չուներ բուն Վերածնության ընդերքում առաջ եկած բուրժուական հարաբերությունների մասին և, ինչ խոսք, հեռու էր դրանց հասարակական ընկալումից: Նրա համար մարդկային հա-

կադիր, հակամարտ սկզբունքների կրողներ էին Օթելլոն ու Յագոն՝ բարիք և չարիք, հավատ առ մարդը և բացակայությունն այդ հավատի, սեր և եսապաշտություն:

Օթելլոյում, ինչպես և այդ տարիներին խաղացած ուրիշ դերերում, հայ ողբերգուն որոնում էր առաքինություն ու մարդկայնություն, հոգեկան այնպիսի «կառուցվածք», որը մոտ լիներ նաև սեփական իդեալին:

Զգիտեմ՝ Ադամյանն ինչպես կմեկնաբաներ Օթելլոյի կերպարը, եթե ապրեր ուրիշ դարաշրջանում, բայց որ նրա այդ մեկնաբանությունը, ինչպես և ամբողջ գեղագիտական ըմբռնումը, կապված է իր դարաշրջանի հետ՝ դուրս է ամեն մի կասկածից: Ի՞նչ է պահանջում դարաշրջանը դերասանից, ինչպե՞ս է նա արձագանքում ժամանակի իրադարձություններին, ե՞րբ մարդկանց մեջ մարեց ազատ կյանքի ձգտումը, որ այդ ձգտման գործոն արտահայտիչներից շատերը բանտերում էին կամ աքսորում: Այն օրերին, երբ Ադամյանը Ռուստովում էր, սեփական աչքով տեսավ Սիբիրի ճանապարհը բռնած քաղաքական աքսորյալների անվերջ շարանները...

Այդ շրջանում, երբ ռուս, ինչպես նաև հայ, մտավորականության որոշ մասը, հրաժարվելով բարձր իդեալներից, հայեցողական փիլիսոփայություն էր դավանում, Ադամյանի գեղագիտությունը պահանջում և պաշտպանում էր «նահիվության» կոնցեպցիան՝ սրա գյոթեական ըմբռնումով, քանի որ վերջինս մարդուն կարող էր փրկել կամ ետ պահել հոգեկան կործանումից և անհատականության քայքայումից: Ադամյանը գյոթեական այս «նահիվությունն» էր տեսնում Օթելլոյի մեջ: Եվ Շեքսպիրի դրամայի գեղագիտական այս ընթերցումը ժամանակի հետ սերտորեն կապելու համար անհրաժեշտ էր Օթելլոյի մեջ տեսնել ոչ թե վայրի ցեղի ներկայացուցչին, այլ քաղաքակրթության մարդուն. հակառակ դեպքում կըթվար, թե «նահիվությունը» ցեղային հատկանիշ է կամ հոգեկան ու մտավոր սահմանափակության արդյունք: Ընդհակառակը, Օթելլոն պետք է «տեղ գտնի» բարձրագույն քաղաքակրթության ոլորտում, պետք է ինտելեկտուալ անձնավորու-

թյուն լինի, որպեսզի նրա «նահիվությունը» դառնա հոգեկան բարդ խառնվածքի արտահայտություն, ինչպես նաև ասես քողարկված և միաժամանակ բացահայտ մոդուս կամ, ավելի ստույգ, հույզերի, մտքի և կենսազգացողության հոգեկան հատկանիշ:

Սա այն «նահիվությունն» է, որ պաշտպանում և պահպանում է մարդուն, ետ է պահում նրան այնպիսի «ինքնապաշտպանությունից», որ կարող է ձեռք բերվել դավաճանության գնով, կանխում է ստորությունն ու խարդավանքը: Սա ընդգտումն ու հաստատումն է «բնական մարդու» իդեալի, վերջինիս գեղարվեստական կիզակետումը, եթե կուզեք՝ թանձրացումը բոլոր այն հատկանիշների, որոնք օգնում են մարդկանց,—նույնիսկ նրանց, ովքեր կյանքի մեծ ու դժվարին ճանապարհ են անցել, կրել ճակատագրի հարվածները,—գտնել մարդուն մարդու մեջ, ընդ որում մարդկայնությանն «ապավինելով» որպես բարոյական ճշմարտության միակ չափանիշի:

Հենց այս կոնցեպցիան է ընկած Օթելլոյի ադամյանական մեկնաբանության խորքում: Եվ սրանով է պայմանավորված հայ ողբերգուի մեծ «դիմակայությունը» բոլոր այն ուժերին, որոնք այդ դարաշրջանում, ավելի քան երբևէ, ձգտում էին ճշտով ու ստով, բռնությամբ ու սարսափով մարդու միջից դուրս քշել մաքրությունը, «բնականությունն» ու «նահիվությունը» պահպանելու նրա ձգտումը՝ այս հասկացությունների ամենաբարձր իմաստով:

* * *

Ադամյանի մահից հետո հայ դերասանները մի քանի տարի շարունակ չէին համարձակվում Օթելլո, Լիր և Համլետ խաղալ: Բայց կյանքն իրենը արեց: Բեմում հայտնվեցին նոր օթելլոներ: Եվ նրանք իրենց մեկնաբանությամբ մնացին ադամյանական կատարման ոլորտում: Ե՛վ Գևորգ Պետրոսյանը, և՛, մանավանդ, Հովհաննես Աբելյանը, որոնք տեսել էին Ադամյանին և նրա խաղընկերներին էին եղել բեմում,

պահպանեցին մեծ ողբերգուի ավանդները: Բանն այն չէ, թե այս դերասանները նոր Օթելլո ներկայացնելու ստեղծագործական ինչպիսի հնարավորություններ ունեին. այստեղ կարևորը, ամենից առաջ, համոզմունքներն էին:

Ադամյանական էստաֆետը Աբելյանից անցավ դերասանական ավելի երիտասարդ սերնդին: Հայ սովետական թատրոնում Հրաչյա Ներսիսյանն ու Գուրգեն Ջանիբեկյանը՝ տարբեր ուժով ու տարբեր մակարդակով, բայց և այնպես նույն ուղիով ընթացան, ինչ որ Ադամյանը: Առավել ևս, որ 30-ական թվականների երկրորդ կեսից ընդհանրապես թատրոնում և, մասնավորապես, սովետական բեմում Օթելլոյի մեկնաբանության մեջ հաստատվեց այն ավանդույթը, որի հիմնադիրներից մեկը, եթե ոչ միակ հիմնադիրը, Ադամյանն էր:

Սակայն եղավ մի դերասան, որ շեղվեց Ադամյանի ավանդներից: Վահրամ Փափազյանն էր նա՝ Ադամյանից հետո հայ շեքսպիրյան թատրոնի ամենախոշոր երևույթը: Նա առաջարկեց Օթելլոյի նոր ընթերցում, որ 20-ական թվականներին և 30-ական թվականների սկզբին բարձր գնահատեցին Մոսկվան ու Փարիզը:

Բայց սա արդեն շեքսպիրյան այլ զրույցի նյութ է: Այս մասին՝ մի ուրիշ անգամ:

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱԶՅԱՆ

Պետրոս Ադամյանից հետո Օթելլոյի կերպարը մարմնավորեցին հայ դերասաններից շատերը՝ Գևորգ Պետրոսյան, Հովհաննես Զարիֆյան, Հովսեփ Ոսկանյան և ուրիշներ: Նշանակալից էր հայ բեմի խոշորագույն վարպետներից մեկի՝ Հովհաննես Աբելյանի խաղարկումը: Մեծ արվեստագետի կողքին պետք է հիշատակել նաև Հրաչյա Ներսիսյանին:

Այս դերասաններից Ադամյանի Օթելլոն տեսել էին միայն Աբելյանն ու Պետրոսյանը: Եվ շեքսպիրյան դերի ադամյանական «ընթերցումը» հաջորդ սերունդներին հաղորդվեց այս երկու դերասանների միջոցով: Ինչպես արդեն ասվեց, Օթելլոյի հայ դերակատարների համար ադամյանական կատարումը որոշիչ և կողմնորոշող նշանակություն ուներ:

Միակ ողբերգուն, թերևս Ադամյանից հետո հայ շեքսպիրյան թատրոնի ամենախոշոր ներկայացուցիչը, որ այդ դերը իր մեծ նախորդից տարբեր կերպ էր խաղում, Վահրամ Փափազյանն էր:

Մի քանի փաստական տվյալներ:

Օթելլոյի դերը Փափազյանը կատարեց 1908-ին: Սա նրա շեքսպիրյան անդրանիկ դերն էր հայ թատրոնում: Այն ժամանակ նա ընդամենը քսան տարեկան էր: Հետո նա շատ երկար խաղաց այդ դերը, կես դարից ավելի, մոտ երեք հազար անգամ՝ հավանաբար աննախադեպ երևույթ թատրոնի պատմության մեջ ընդհանրապես: Նա Օթելլո խաղաց ոչ միայն Սովետական Միությունում, այլև աշխարհի շատ երկրներում: Ըստ ռուս ու ֆրանսիական մամուլի գնահատության, Փափազյանը, որպես Օթելլոյի դերակատար, կանգնում է աշխարհի շեքսպիրյան մեծագույն ողբերգուների շարքում:

Ասեմ նաև, որ նա, բացի Օթելլոյից, խաղացել է Ռոմեո, Համլետ, Մակբեթ, Լիր: Եվ այն, որ նա իր դերերը, հայերե-

նից զատ, խաղացել է ֆրանսերեն, իտալերեն, թուրքերեն և ռուսերեն:

Եվս մի քանի տվյալ:

Փափազյանը, որպես դերասան, ձևավորվել է իտալական թատրոնում, բեմի այնպիսի վարպետների «հովանու» ներքո, ինչպիսիք են Էրմետե Նովելլին, Էրմետե Ցակկոնին և Էլեոնորա Դուզեն: Հետագայում, հաղորդակցվելով ռուս թատերական կյանքին, նա հարստացավ նոր տպավորություններով, և այդ վառ անհատականության մեջ «տրամախաչվեցին» բեմական տարբեր հոսանքներ ու ուղղություններ: Իսկ 20-ական թվականներին, երբ արդեն հասուն վարպետ էր, նրա մեջ դասական թատրոնը ներդաշնակորեն զուգորդվում էր բեմարվեստի ժամանակակից միտումների հետ: Նա ասես միավորում էր հինն ու նորը: Սխալ չհասկացվելու համար շտապեմ ասել՝ նա նոր էր ոչ այն պատճառով, որ չէր կարողացել «հաղթահարել» հինը և կամ նորի անվերապահ հետևորդն էր: Մի դերասան էր նա, որի մասին կարելի է ասել, թե հնի և նորի հարաբերակցությունը, ժառանգորդության և պատմա-գեղագիտական «սերնդափոխության» ֆենոմենն իսկ ընկալում էր որպես հայրերի ու որդիների ժառանգորդություն: «Կոնսերվատորների», պահպանողականների համար նա «մոդեռնի» ներկայացուցիչ էր, կատաղի նորարարների համար՝ «հնադավան», իսկ 20-ական թվականների «գրոհի ու փոթորկի» շրջանի ստեղծագործական կենդանի միտքը արծարծող արվեստագետների համար կողմնորոշող ուժ էր նա:

Այս տարիներին թատերական Մոսկվայի վրա իշխում էր Մեյերխոլդի ոգին: Դասական հեղինակները և հատկապես Շեքսպիրը արտաքսված էին բեմից և եթե նրանք, այնուհանդերձ, «արժանանում էին» բեմ ելնելու պատվին, ապա «սոցիոլոգիական» այնպիսի մեկնաբանությամբ, ինչպիսին Մեյերխոլդի թատրոնում բաժին ընկավ Գոգոլին և Օստրովսկուն: Եվ, չնայած այս ամենին, ինչպես նաև այն բանին, որ Փափազյանի անունն ու «ռեկլամը» Մոսկվայում ներկայանում էին Սալվինիի և Դուզեի լուսապսակով,—մի հանգա-

մանք, որ պետք է հանգեցներ հակառակ ներգործության և նեգատիվ կրքերի,—Մոսկվան հիացած էր Փափազյանի արվեստով: Այդ ժամանակներում արդեն եղան մարդիկ, որ մամուլում այն կարծիքը հայտնեցին, թե Փափազյանն իր խաղով հնարավոր դարձրեց Շեքսպիրի վերադարձը սովետական բեմ: Գրեցին նաև, թե Փափազյանից պետք է սովորել՝ ինչպես այսօր խաղալ Շեքսպիր, որ արդիական հնչողություն ունենա:

Եվս մի հանգամանք:

Փափազյանը, ինչպես արդեն ասացի, Օթելլո խաղաց 1908-ին:

Բավական ժամանակ, մինչև 20-ական թվականների ընկիզբը, նա նույնպես ընթանում էր Օթելլոյի կերպարի ադամյանական մեկնաբանության հունով, բայց հետո ամեն ինչ փոխվեց և փոխվեց էապես՝ նա այդ կերպարում տեսավ մի բովանդակություն, որը,—սա կարելի է անառարկելիորեն հաստատել,—ժամանակի թելադրանքն էր հայ ողբերգուին:

Բայց մինչ այդ իր մեծ նախորդի «մշակած» թեմային՝ ներաշխարհի ներդաշնակության հասած «բնական մարդու» իդեալի կործանմանը, նա արդեն ավելի լոկալ լուծում տվեց,—Դեզդեմոնայով հրապուրված և հափշտակված մավրը հիասթափվում է, կորցնում հավատը, խանդում, տառապում, կործանում նրան և, ի վերջո, ինքն էլ կործանվում: Հավանաբար, քսաննհինգամյա դերասանից դժվար էր սպասել կերպարի ավելի խոր թափանցում: Սակայն տարիներ անցան, և այդ տարիներին մարդկության ու հարազատ ժողովրդի պատմական ճակատագրում այնպիսի իրադարձություններ կատարվեցին, որոնք չէին կարող չանդրադառնալ դերի փափազյանական մեկնաբանության վրա՝ եթե ոչ անմիջական ազդեցության տեսակետից, ապա, համենայն դեպս, միջնորդավորված եղանակով, որը արվեստում շատ հաճախ առավել էական դեր է խաղում (և՛ ինքնըստինքյան, և՛ իր հետևանքներով):

Նախ՝ պատերազմը: Հայկական ջարդերը այդ ընթացքում: Մեկ և կես միլիոն հայերի ֆիզիկական ոչնչացումը՝ ոչ

միայն Թուրքիայի այն ժամանակվա կառավարող շրջանների գիտությամբ, այլև, ինչպես պարզվեց, նրանց նախապես կազմած ծրագրի համաձայն:

Այնուհետև՝ Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխությունը, աշխարհում առաջին սոցիալիստական պետության ստեղծումը Ռուսաստանում: Եվ, վերջապես, Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակը:

Ողբերգուն, բնականաբար, դերի ընթերցման սահմանները պիտի ընդարձակեր: Ստեղծագործական նման ընթացքն անխուսափելի էր, մանավանդ որ խոսքը ճշմարիտ արվեստագետի մասին է:

Մենք գործ ունենք մի այնպիսի դերասանի հետ, որը կես դար անց և նույնիսկ հետո էլ, ոչ միայն կերպարը չդարձրեց բեմական քարացած դիմակ, այլև խորացրեց ու կատարելագործեց իր խաղը տառացիորեն ներկայացումից ներկայացում:

Կյանքի երևույթներն ու մարդկային հարաբերությունները, որ առաջ դերասանն ընկալում էր զուտ բարոյական տեսանկյունից, այժմ, հեղափոխության ազդեցությամբ, ընդունում էր սոցիալական իրենց հիմքով: Ըստ արտիստի, Շեքսպիրի ողբերգության մեջ բախվում են Վերածնության իրարամերժ երկու աշխարհզգացողություններ՝ մարդասիրությունն ու մաքիավելիզմը: Նա Ադամյանից տարբերվում էր այն բանով, որ ծանոթ էր արդեն այդ երևույթների ոչ միայն հոգեբանական, ոչ միայն պատմական և նույնիսկ փիլիսոփայական, այլև սոցիալական պատճառներին:

Սակայն Փափազյանը կանգ չառավ այդ կետի վրա:

Նա համոզված էր, որ հակասություն կա մավրի և Վենետիկի միջև: Եվ, ի տարբերություն իր մեծ նախորդի, նա այստեղ ավելի հեռու գնաց, հակասության մեջ հայտնաբերելով նոր գծեր ու հատկանիշներ:

Ըստ Փափազյանի մեկնաբանության, նրա հերոսի և շրջապատի միջև այդ հակասությունը անկախ է ողբերգության սյուժետային բախումից, ֆաբուլային կոլիզիայից: Վերջինիս չափերը շատ ավելի մեծ են, քան կարող է թվալ առաջին հա-

յացքից։ Այն առկա է որպես սոցիալական պոտենցիա։ Ոչ միայն որպես հետևանք այն բանի, որ Օթելլոն Վերածնության իդեալների արտահայտիչն է, իսկ նրա շրջապատը՝ ոչ, այլև այն, որ նա մավր է, սևամորթ, որ նա վարձված է, ուստի չի կարող լինել այդ հասարակության իրավահավասար անդամը։ Ողբերգությունն ինքը բավական հիմք է տալիս նման ընթերցման համար, և վերջին ժամանակներս հենց դա է գրավել անգլիացի շեքսպիրագետ Մետյուզի ուշադրությունը։ Նա այն կարծիքին է, թե Օթելլոյի մաշկի գույնը վճռական դեր է խաղում սյուժեի զարգացման, կոնֆլիկտի առաջացման ու խորացման մեջ։

Փափազյանը դեռ 20-ական թվականներին Օթելլո խաղալիս մեծ նշանակություն էր տալիս իր հերոսի մաշկի գույնին՝ շեշտելով այն, ցանկանալով դրանով իսկ ցույց տալ, որ սև մորթը ողբերգական իրադարձությունների նախապատճառն է։ Հայ ողբերգուի մեկնաբանության այս կողմի վրա ուշադրություն են դարձրել և՛ Մոսկվայում (1928), և՛ Լենինգրադում (1929), և՛ Փարիզում (1932)։

Իսկ ի՞նչ էր դա, դերն ընկալելու դոմինա՞նտ։ Անշուշտ։ Ու նաև ողբերգության մեջ այնպիսի խորքեր հայտնագործելու ձգտում, որ չէին նկատել ոչ նրա մեծ նախորդը և ոչ էլ ավագ արվեստակիցները, համենայն դեպս՝ հայ բեմում։

Կարծում եմ՝ անկախ այն բանից, թե ինչ գործուն օբյեկտիվ դեր է խաղում մաշկի սև գույնը ոչ միայն սյուժետային դարձդարձումներում, այլև ողբերգության գաղափարական համակարգում, պետք է ուշադրություն դարձնել դարաշրջանի այն գործոններին և դեպքերին, որոնք չէին կարող ներգործություն չունենալ դերասանի աշխարհազգացողության վրա։

Արտիստի աչքի առաջ կատարվող ողբերգական իրադարձությունները, անշուշտ, ստիպեցին նրան նոր լույսի տակ տեսնել Շեքսպիրի պիեսի ողբերգական բախումները։

Հեղափոխությունը բերեց մեծ և փոքր ժողովուրդների իրավահավասարության գաղափարը։ Հենց վերջինիս ազդեցության տակ դերասանը չէր կարող՝ չանդրադառնալ նաև

հարազատ ժողովրդի, հատկապես նրա այն կեսի պատմական ճակատագրին, որի զգալի մասը ժամանակ առ ժամանակ զոհ էր դարձել թուրքական յաթաղանին, իսկ մյուս մասը, արյունոտ մղձավանջից հրաշքով փրկված՝ ցրիվ էր եկել աշխարհով մեկ:

Ես բնավ էլ չեմ ուզում ասել, թե դերասանը, Օթելլո խաղալիս, աչքի առաջ ուներ Թուրքիայում հալածված ու տեղահան արված հայի: Նա այդքան պարզամիտ չէր: Բայց մի՞թե կյանքն ու մարդկանց ըմբռնելու նրա ձգտումն ու մտածողությունը կարող էին լիովին կտրված լինել հարազատ ժողովրդի պատմությունից, մանավանդ ոչ հեռու անցյալից, որ լի էր աշխարհի ցնցող ողբերգական իրադարձություններով, և որից նա «բաժանված էր» ընդամենը մեկ տասնամյակով: Իսկ եթե սրան ավելացնենք նաև այն, որ նման կամ մոտությունը կարող էին լիովին կտրված լինել հարազատ ժողովուրդների ևս, թեև հալածանքի տարբեր ձևերով, ապա պարզ կդառնա, որ դերասանը, ի դեպ՝ հենց նույն հայկական կոտորածների ու հալածանքների երկրում ծնված դերասանը, պետք է հատուկ ուշադրություն դարձներ ցեղային խտրականությանը՝ որպես խորապես հակամարդկային երևույթի:

Այլ կերպ ասած, Փափազյանի խաղում բարդ հենքով միահյուսվում ու բախվում էին մի կողմից Վերածնության հումանիզմը և նրա իսկ ընդերքում առաջ եկած մաքիավելիզմը, մյուս կողմից՝ հայ մարդն իր պատմական ճակատագրով և, վերջապես, ցեղային խտրականությունը աշխարհի լուսավորյալ երկրներում՝ որպես ժամանակակից կյանքի կարևորագույն պրոբլեմներից մեկը, որն այսօր, լարված ու տենդագին, մարդկության միտքն է զբաղեցնում:

Ուզում եմ անդրադառնալ ևս մի խնդրի, որ կապված է Օթելլոյի կերպարի մեկնաբանության հետ ընդհանրապես և այդ դերի փափազյանական մեկնաբանության հետ մասնավորապես:

Փափազյանի Օթելլոյի կապակցությամբ, հատկապես 30-ական թվականների երկրորդ կեսից, արվել է այն դիտո-

ղությունը, թե նա երբեմն կոշտուկոպիտ է, թե նրա հոգեկան պոռթկումները երբեմն հասնում են վայրագության: Այս տպավորությունը ճիշտ զննության արդյունք է, թեև դրանից արված հետևությունը, կարծում եմ, սխալ է, կապված այդ կերպարի իդեալականացումը որոշ չափով կանոնացնելու հետ: Այստեղ անհրաժեշտ է հիշել հետևյալը. խոսքը վերաբերում է այնպիսի դերասանի, որի մասին մամուլը ժամանակին գրել է, թե մեր թատրոնները Օթելլոյի նրա դերակատարմանը դիմելիս պետք է մտածեն՝ ինչպես կարելի է այսօր բեմում Շեքսպիր ներկայացնել, որպեսզի այդ հեռավոր պատմությունը արդիական հնչողություն ստանա: Բայց եթե այդպես շատերն էին մտածում դեռ 20—30-ական թվականներին, ապա հետևում է, որ Փափազյանն արդեն այդ շրջանում արտահայտում էր ժամանակի ոգին:

Ես կփորձեմ բացատրել, թե ինչու, այնուհանդերձ, Փափազյանի մեկնաբանության մեջ կոպտություն է նկատվել: Չէ՞ որ նրա Օթելլոն հումանիստ է, վերածնության մարդ: Ամեն ինչ այստեղ, հավանաբար, հանգում է Օթելլոյի իդեալականացման պրոբլեմին, որի ինքնաբավ ու անվերապահ ընդունումը ստվերել է հերոսի բնավորության ու հոգեբանության մյուս կողմերը, որոնցից երբեմն նույնիսկ կատարելապես հրաժարվում էին:

Փափազյանի խաղում այդ իդեալականացումը չկար: Նա կերպարն ընթերցում էր ավելի լայն ու բազմիմաստ, պահպանելով կերպարի հակասական բնույթը՝ մարդկայնության հետ մեկտեղ անմարդկայնության պարոքսիզմներ, բարության կողքին՝ չարության պոռթկումներ, քնքշություն և հանկարծ՝ կոպտություն, հասուն միտք և միաժամանակ խենթություն, հիացմունք և հիասթափություն, սեր և ատելություն:

Դերասանը ձգտում էր ստեղծել մի մարդու կերպար, որը կյանքն ավարտում է գրեթե այնպես, ինչպես սկսել էր: Սակայն այդ սկզբի ու վերջի միջև նա ապրում էր այնպիսի ողբերգական տառապանքներ, որոնք մերթ բարձրացնում էին նրան մինչև երկինք, մերթ ցած նետում, նայած թե Յագոյի դեմ «մենամարտի» որ պահն էր՝ հակառակ Յագոյի

հաջողվում էր հավատարիմ մնալ մարդկային իր էությանը թե, ենթարկվելով նրան և անձնատուր լինելով նրա սադրանքներին, իջնում էր մինչև Յագոյի մակարդակը և նրա հետ մեկտեղ մտմտում վրիժառության մեկը մյուսից ահավոր ծրագրեր:

Այդպիսին էր Փափազյանի Օթելլոն:

Օթելլոն, վենետիկյան քաղաքակիրթ միջավայրն ընկնելով սկսում է հումանիզմ դավանել: Նրա մեջ հոգեկան վիթխարի տեղաշարժ է կատարվում, և նա դառնում է հումանիզմի բուն գաղափարի կրողներից մեկը: Սակայն Շեքսպիրի հերոսը, որի հոգեկան ներդաշնակությունը խախտվում է Յագոյի ջանքերով, ակամա հեռանում է հումանիզմից, ներքուստ քայքայվում, վերադառնում այն վայրի բնազդներին, որոնցից հեռացել էր նա և նոր աստիճանի բարձրացել: Շեքսպիրի Օթելլոյի համար սա անխուսափելի դարձ է: Փափազյանի Օթելլոն հոգեկան փորձության դժվարին պահին նահանջում է: Եվ սեփական պատիվը փրկելու, իր ձևով հասկացած արդարության համար մղած պայքարում, պայքար, որի ընթացքը ավելի շատ Յագոն է որոշում, քան ինքը, Օթելլոն դիմում է հարձակման և ինքնապաշտպանության այն ձևերին, որ մի ժամանակ տեսել ու յուրացրել է անապատում: Նա հավատացել է իր նոր միջավայրի ազնվությանն ու արդարությանը, քաղաքակրթության մաքրությանը, շրջապատողների մարդկայնությանը, և հանկարծ... դավաճանություն, կեղծիք, ստորություն, մի խոսքով, մարդն այն չէ, ինչ թվում է, և Օթելլոյին ուրիշ բան չի մնում, քան հրաժարվելով շրջապատին ձուլվելու ձգտումից՝ հետևել նրան, անձնատուր լինել բուռն ու անկանգ կրքին, սեփական անձը հակադրել այդ շրջապատին, վրեժ առնել նրանից:

Հիմք կա՞ արդյոք Շեքսպիրի «Օթելլոյում» մավրի կերպարի նման ըմբռնողության համար:

Այո, կա:

Եվ ահա թե ինչու: Յագոն ձգտում է երջանիկ Օթելլոյին դժբախտացնել, մղում է ասես նրա համար անհնարին արարքների: Մի խոսքով, Օթելլոն ընդունակ է իջնելու իր հու-

մանիստական բարձունքներից: Եվ այս բանը, ճիշտ է, Յագոյին հաջողվում է ոչ լիովին, այլ մասամբ: Ողբերգության կառուցվածքը, պատկերավոր մտածողության առումով, այսպիսի հաջորդականություն ունի՝ մարդկային Օթելլոն դառնում է անմարդկային և ապա կրկին վերադառնում մարդկայնության: Այսինքն, սկզբնական ներդաշնակությունը տեղի է տալիս քաոսի առաջ և հետո նորից վերահաստատվում: Սկզբնական ներդաշնակությունը լի է անխռով երջանկությամբ, հետագա, վերջին ներդաշնակությունը՝ ողբերգական շնչով: Եթե մի դեպքում մարդկային հիացմունքով համակված հավատն է մարդու հանդեպ, ապա մյուս դեպքում՝ նույն հավատը, միայն թե արդեն իմաստնության նրբերանգով:

Իսկ ի՞նչ է պատահում Օթելլոյին պիեսում, երբ վրա է հասնում քաոսը: Մնու՞մ է արդյոք նույն մարդասերը, ինչ ըսկզբում էր: Կարելի՞ է արդյոք պնդել, թե Օթելլոն իր ամբողջ ողբերգական կյանքի ընթացքում մնում է հումանիստական իդեալի կրողը: Կարծում եմ՝ ոչ: Պիեսում Օթելլոն, իրոք, հումանիզմի մարմնացումն է, Յագոն՝ չարիքի անձնավորումը, և այնուհանդերձ հանձինս Օթելլոյի չի կարելի տեսնել աներեր ու անընդմեջ հումանիստին: Զէ՞ որ մի ինչ-որ պահ նա ինքն է դառնում չարիքի կրողը, թեև «մի ինչ-որ պահ» արտահայտությունը այնքան էլ ճիշտ չի, քանի որ խոսքը ոչ թե ակընթարթային պոռթկման կամ ազդեցության մասին է, այլ հերոսի հոգեկան կյանքի բավական երկարատև շրջանի մասին (ճիշտ է, երկարատև ոչ ժամանակի, այլ հոգեկան ծայրահեղ լարվածության առումով):

Օթելլոն՝ այդ ճշմարիտ մարդասերը, հեռանում է իր իսկ դավանած հումանիզմից և գործում հակառակ նրա սկզբունքների:

Մավրի ասածն ու արածը վկայում են հետևյալը. նրա մեջ «բարձրանում» ու «ծփում է» միջնադարից եկող այն հոգեբանությունը, որը ժառանգաբար «բաժին է ընկել» նոր ժամանակներին:

Հումանիզմը Վերածնության մարդու աշխարհայեցողությունն է, բայց նշանակու՞մ է սա արդյոք, թե միջնադարի

մարդուն միանգամայն օտար են հումանիզմի գծերը և թե, ընդհակառակը, Վերածնության մարդու մեջ հետք անգամ չի մնացել միջնադարի մտածողությունից և, մանավանդ, հոգեբանությունից:

Չէ՞որ նման քայլի դիմելու համար, Յագոյին ենթարկվելու համար,—ինչ գնով էլ լինի,—հոգին մի որևէ հեղբվածք պիտի ունենար:

Այլ բան է, որ Օթելլոյի այս անկումը չի կատարվում միանգամից: Բացի այդ, նրա անկումը,—և սա շատ ավելի էական է ու կարևոր,—ժամանակավոր երևույթ է: Օթելլոն ընկրզբում մեզ ներկայանում է որպես հումանիստ և այդպես էլ հեռանում է կյանքից: Բայց հենց սա է պիեսի ողբերգականությունը՝ նրա հումանիզմը ծանր ճգնաժամ է ապրում, բայց այս ճգնաժամը, ի վերջո, հաղթահարվում է: Փափազյանի մեկնաբանության արժեքն այն է, որ նա տեսավ ու խաղաց օթելլոյական հումանիզմի այս երկու փուլը:

Փափազյան-Օթելլոն, իմանալով Դեզդեմոնայի անմեղության մասին, վերագտնում է կորսված հոգեկան ներդաշնակությունը: Եվ արտիստը խստորոշ տարբերակում է այս երկու ներդաշնակությունները: Ու նաև հեռու լինելով կերպարի իդեալականացումից և վերջինիս մեջ պահված բոլոր գայթակղություններից, Փափազյանը չի վախենում ցույց տալ հումանիստ Օթելլոյի անկումը ևս:

1964-ին Մոսկվայում Օթելլոյի դերում հանդես եկավ Լուրենս Օլիվիեն: Տարբեր կարծիքներ եղան նրա խաղի մասին: Ոմանք պնդում էին, թե դա ընդհանրապես Շեքսպիր չէ: Ոմանք էլ, ընդհակառակը, այն կարծիքին էին, թե հենց դա է ճշմարիտ Շեքսպիրը: Մտադրություն չունենալով խորանալու այդ վեճի մեջ, ոչ էլ, մանավանդ, իմ վրա վերցնելու դատավորի դերը, կասեմ միայն, որ Օլիվիեի խաղի շուրջ ծագած վիճաբանությունները և, մասնավորապես, Անիկստի և Ուոնովների հոդվածները, լույս են սփռում շեքսպիրագիտական մտքի այսօրվա վիճակի վրա: Գլխավորն այստեղ Օլիվիեն չէ, այլ, թերևս, Օթելլոյի նրա դերակատարման առիթով արտահայտված մտքերը: Իսկ սրանք այլ բան չեն, քան փորձ ու

ձգտում՝ վերանայելու, ընդլայնելու Շեքսպիրյան կերպարի վերաբերյալ այն տեսակետը, որ մեզ ժառանգություն է մնացել 30-ական թվականներից, կերպարը ազատելու ռոմանտիկական շղարշից, բացահայտելու իր ամբողջ բարդ խորքով:

Օլիվիեի ստեղծած կերպարը նման չէ Փափազյանի Օթելլոյին: Եվ, ըստ էության, չէր էլ կարող նման լինել: Սակայն Օլիվիեի Օթելլոն, իր երկրային մեծ ուժով, փափազյանական մեկնաբանության յուրատեսակ հաստատումն է, այն մեկնաբանության, ուր ներդաշնակորեն զուգորդվում էին երկրայինն ու բանաստեղծականը:

Ճիշտ է, տարիների ընթացքում Փափազյանը վերանայեց Օթելլոյի կերպարի իր մեկնաբանության որոշ կողմերը, ճշտեց ու փոփոխեց որոշ շեշտադրումներ, ավելի ընդգծեց հոգու և մտքի ողբերգությունը, որ հուսախաբության ու հավատի կորստի հետևանք էր, սակայն, ամբողջությամբ առած, նա հավատարիմ մնաց Շեքսպիրյան իրապատում պոետիկային: Հայ ողբերգուն հավատարիմ մնաց ինքն իրեն, հետևաբար՝ նաև Շեքսպիրին: Եվ սա ոչ թե դերասանական պատվախնդրության, այլ համոզմունքի հարց էր: Նա խորապես համոզված էր, որ Օթելլոն չպիտի լինի այնպես, ինչպես մենք ենք ուզում, այլ այնպիսին, ինչպիսին կա իրականում, ընդ որում, ինչ խոսք, ընդունելով կերպարի մեկնաբանության վրա այս կամ այն դարաշրջանի ազդեցության գործոնը:

Կարծում եմ՝ Օթելլոյի նոր դերակատարների հայացքները կուղղվեն Փափազյանին: Ես նկատի ունեմ նրա մեկնաբանության լայնությունն ու բազմիմաստ բնույթը: Իհարկե, ոչ ոք երբեք չի կարող կրկնել Փափազյանին, և իմաստ էլ չունի: Դրա համար հարկավոր է Փափազյան լինել, այսինքն՝ ունենալ նրա անհատականությունը, նրա ողբերգական ոգին, պատկանել այն ժամանակին, որ Փափազյան ծնեց: Այդպիսի բան հնարավոր չէ, որովհետև չկա դերասան ժամանակից դուրս՝ որքան էլ նա մեծ լինի և վերժամանակյա թվացող:

Ասածիս իմաստն այն է, որ Օթելլո խաղացող յուրաքանչյուր նոր դերասան, գուցե նույնիսկ ծանոթ չլինելով Փափազյանի կատարման էությանը, գուցե նույնիսկ ծանոթ չլինելով նրա անվանը, իր որոնումներում անխուսափելիորեն «կանդրադառնա» այդ խաղին, քանի որ ներկայի և ապագայի միտումը Օթելլոյի կերպարի ընթերցման մեջ միարժեքության հաղթահարումն է:

ՓԱՓԱՋՅԱՆԻ ՕԹԵԼԼՈՅԻ ՄԱՍԻՆ

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ՕԹԵԼԼՈՅԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

(Բաց նամակ Ս. Նելսին)

Հարգելի Սոֆյա Մարկովնա.

Վերջերս իմ ձեռն ընկավ Ձեր գիրքը՝ «Շեքսպիրը սովետական բեմում»: Կարդացի: Մտադիր չեմ քննության առնել Ձեր գիրքն ամբողջության մեջ: Եվ, այնուամենայնիվ, չեմ կարող չասել, որ Ձեզ բարի նպատակ է ղեկավարել և Դուք առաջինն եք, որ համարձակ փորձ արիք այդ ահագին, բազմակողմանի, մեծաքանակ «գործող անձեր» ունեցող ասպարեզի նյութը հավաքել, դասակարգել և դրա հիման վրա կատարել առաջին եզրակացություններն ու ընդհանրացումները: Ինձ հետաքրքիր թվացին Ձեր աշխատության շեքսպիրյան էջերը, թերևս ավելի, քան բեմական մարմնավորման նվիրված հատվածները, թեև սրանց մեջ էլ քիչ չեն ուշագրավ դիտողություններ, մտորումներ ու կռահումներ: Չեմ կասկածում, որ տարիներ անց հանդես կգա մի ուրիշ թատերագետ և ձեռք կզարկի նույն նյութին, նույն հարցերին: Նրա գործն ավելի դյուրին կլինի, քանի որ նա, եթե անգամ առարկի Ձեզ՝ գործ կունենա մի պրոբլեմի հետ, որի նախափորձն արդեն կա: Այսինքն՝ Ձեր գիրքը:

Դժվարանում եմ ասել, Ձեր աշխատությունը արժեքավորող հոդվածներ լույս տեսել են, թե ոչ: Ինչ-որ աչքովս չեն ընկել: Եթե չի արվել՝ ուրեմն կարվի: Ու եթե ես հղացա Ձեզ այս նամակը հասցեագրելու միտքը, ապա դրա պատճառը այն դժվար հասկանալի և, իմ խորին համոզումով, ոչ-հիշտ գնահատությունն ու բացատրությունն է, որ ստացել է Փափազյանի Օթելլոն Ձեր գրքում:

Դուք կարող եք արդարանալ Ձեր գրքի առաջաբանի այն խոսքերով, թե գիրքը ոչ այնքան պատմական բնույթ ունի, որքան պրոբլեմային-տեսական: Հետևապես՝ քննության համար նկատի են առնված «արժեքավոր, անգլիական դրա-

մատուրգի ստեղծագործության հետ կապված, առանձին պրոբլեմների նորարական լուծմամբ հետաքրքիր, դասական դարձած շեքսպիրյան կլասիկ ներկայացումները, ինչպես նաև վիճելի և դիսկուսիոն ներկայացումները»:

Դա Ձեր իրավունքն է: Հեղինակային իրավունքը: Ոչ ոք չի կարող առարկել, թե ինչու է նա այդպիսի բնույթ տվել իր շարադրանքին: Պրոբլեմների շուրջ համախմբելով Ձեր ձեռքի տակ եղած նյութը՝ Դուք, անշուշտ, կարող էիք, և այդպես էլ արել եք, թատերական ինչ-որ երևույթի առավելություն տալ մյուսի նկատմամբ:

Դա այդպես է, իհարկե:

Այլ հարց, եթե Դուք պատմական հետազոտություն գրեիք: Ինչ խոսք, այն ժամանակ Դուք պարտադրված պիտի լինեիք պահպանել ժամանակագրական հետևողականությունը և բաց չթողնեիք աչքի ընկնող ոչ մի երևույթ:

Բայց այս ճշմարտության կողքին կա և մեկ ուրիշը:

Որքան էլ աշխատությունն ունենա տեսական բնույթ, միևնույն է, նա ելնում է պատմությունից, այն փաստերից, որ իրենց ժամանակի ծնունդն են: Եվ, վերջապես, շեքսպիրյան կերպարների ըմբռնումը սովետական թատրոնում մի քարացած ճշմարտություն չէ, որ անկախ ժամանակից ու պատմությունից, քննության առնվի ու ասվի, թե որքան ու ինչ չափով է այս ռեժիսյորի կամ այն դերասանի խաղը համապատասխանում այդ մշտակայուն ճշմարտությանը:

Երևույթների քննությունը չի կարող ժամանակակից հետազոտողին ներկայանալ պատմական հաջորդականությունից և փոխադարձ կապերից դուրս: Խոսքս ժամանակագրական հետևողականության մասին չէ: Դասավորեք Ձեր նյութը ըստ Ձեզ հետաքրքրող հարցերի, բայց հո չե՞ք կարող այդ նույն հարցերի քննությունը կատարել, նկատի չունենալով դրանց պատմական ակունքները:

Եվ հետո:

Եթե երևույթը պատմական պայմաններից կտրված չդիտվի, այն ժամանակ վկա կլինենք նաև այնպիսի փաստերի,

երբ մի էպոխայի համար պրոգրեսիվ երևույթը հաջորդ դարաշրջանում դադարում է այդպիսին լինելուց:

Հարգելի Սոֆյա Մարկովնա, չկարծեք, ի սեր աստծո, թե Ձեզ դասեր տալու հավակնություն ունեմ: Շատ հեռու եմ այդ մտքից և բնավ չեմ կասկածում, որ այս շատ պարզ ճշմարտությունները ամենքին էլ լավ հայտնի են: Եվ եթե, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ համարեցի հիշել դրանք, ապա միայն նրա համար, որ պատմականության սկզբունքը, որ Ձեր գրքում բնավ էլ անտեսված չէ, անտես է առնվել, երբ բանը վերաբերել է Փափազյանին:

Կարելի՞ է աչքաթող անել սովետական շեքսպիրյան թատրոնի այնպիսի փաստեր, որ ժամանակին երևույթ են համարվել: Ի՞նչ եք կարծում, կարելի՞ է արդյոք աշխատության տեսական բնույթի պատճառաբանությամբ, բանի տեղ չդնել, չուսումնասիրել և գրքից դուրս թողնել, նույնիսկ ընդհանուր ակնարկի մեջ չհիշատակել թատերական այնպիսի երևույթներ, որոնք գրականության մեջ բարձր գնահատության են արժանացել:

Երկու օրինակ միայն:

Ադրբեջանական թատրոնում Տուգանովը բեմադրել է «Համլետ»: Դա 1926-ին էր: Այդ բեմադրությունը ժամանակին վեճերի առիթ է տվել: Բայց Ձեր գրքում դրա մասին մի խոսք անգամ չի ասված: Ձեմ ասում, թե էջեր նվիրեիք, ծավալվեիք այդ բեմադրության շուրջ, բայց այդ մասին հիշատակել հո կարելի՞ էր: Բացեք, խնդրեմ, իմ գրչակից ընկերոջ՝ պրոֆ. Զաֆար Զաֆարովի գիրքը՝ «Ադրբեջանական դրամատիկական թատրոնը» և Դուք այնտեղ հետաքրքիր բան կգտնեք Ձեզ համար:

«Համլետի» հետ կապված մի այլ փաստ:

1925-ին, Ռուսթավելու անվան թատրոնում Մարջանիշվիլին բեմադրեց Շեքսպիրի նույն ողբերգությունը: Միայն այն, որ ներկանացման հեղինակն էր Մարջանիշվիլին, 20-ական թվականների նշանավոր ռեժիսորը, պետք է որ այդ «Համլետը» գրավիչ դարձներ Ձեր աչքին: Համլետի դերը կատարում էր Ուշանգի Չխեիձեն, թեև այն ժամանակ բոլորո-

վին երիտասարդ, ընդամենը քսանչոթ տարեկան, բայց մեծ ներքինի և սուր ինտուիցիայի դերասան, որը ստեղծեց Դանեմարքայի իշխանի մի ինքնատիպ կերպար: Իր վիճելի հանգամանքներով հանդերձ՝ Մարջանիշվիլու բեմադրությունը և Չխեիձեի կատարումը անպայման երևույթ էին: Թե նյութի ուսումնասիրությունը Ձեզ ինչ եզրակացությունների կբերեր՝ ուրիշ հարց է: Դուք կարող էիք այլ գնահատական տալ, քան տվել են ժամանակակիցները, քան այն, ինչ այսօր ասվում է այդ ներկայացման մասին, բայց գոնե փաստն արձանագրել՝ պարտավոր էիք: 1925-ին Բուրջալյանի բեմադրությամբ և Հրաչյա Ներսիսյանի կատարմամբ շեքսպիրյան հերոսը բարձրացավ հայկական բեմ: Այդ նույն ժամանակները, և նույն Անդրկովկասում, Երևանում, Թիֆլիսում և Բաքվում Փափազյանը մարմնավորում էր Համլետի կերպարը: Մի՞թե Ձեզ ոչինչ չի ասում այն փաստը, որ Անդրկովկասի երեք ժողովուրդներին, համարյա միաժամանակ, զբաղեցրել է «Համլետի» բեմական լուսաբանության պրոբլեմը:

Մի այլ օրինակ:

Ձեր աշխատության մենագրական գլուխներում «Տասերկուերորդ գիշերին» նվիրված հատված չկա: Երբ կարդացի ընդհանուր տեսությունը և տեսա, որ Դուք բարձր կարծիքի չեք լենինգրադյան, ինչպես նաև մոսկովյան բեմադրությունների մասին, և, իմ կարծիքով, իրավամբ, հասկացա, թե ինչու հարկավոր չեք գտել ծավալվել դրա շուրջը և բավականացել եք մեր թատրոնների ձախողման փաստն արձանագրելով: Բայց մայրաքաղաքային թատրոնների անհաջողությունների կողքին կա հայկական թատրոնի հաջողությունը՝ «Տասերկուերորդ գիշերի» բեմադրությունը 1944-ին, Լենինականի թատրոնում: Շեքսպիրագետ Մ. Մորոզովը, որը, եթե չեմ սխալվում, Ձեր ուսուցիչն է եղել, այդ բեմադրությունը նայելուց հետո իր տպավորությունը ձևակերպել է այսպես. «Տաղանդավոր Վ. Ահեմյանի բեմադրած «Տասերկուերորդ գիշերը» փայլուն, ուրախ, կյանքով լի ներկայացում է»: Թերևս Դուք այդ ներկայացումից տեղյակ չե՞ք: Կարող է պատահել: Բայց չպիտի պատահեր: Չէ՞ որ Դուք հետազո-

տող եք, գիտական աշխատություն եք գրել, հետևապես չպետք է սահմանափակվեիք Ձեզ արդեն հայտնի նյութով միայն: Ես դիտավորյալ մեջբերում կատարեցի ոչ թե հայկական, այլ ռուսական մամուլից: Վերջապես, այդ ի՞նչպես է, որ Դուք կարող էիք տեղյակ լինել, գրել, նույնիսկ քննադատել Կիրովականի թատրոնի «Ամեռային հեքիաթ» բեմադրությունը, իսկ մի բեմադրություն, որ գերազանցում է այդ կոմեդիայի մյուս բոլոր սովետական բեմադրություններին, կարող էր հանկարծ աչքաթող արվել և դուրս մնալ Ձեր գրքից:

Ինձ համար դա առնվազն անհասկանալի է:

Դարձյալ մի օրինակ:

Թբիլիսիում, 1953-ին, Վերիկո Անջափարիձեն մարմնավորեց Կլեոպատրայի կերպարը: «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» Շեքսպիրի այն պիեսներից է, որ մեզանում քիչ է բեմադրվել և ռուսական թատրոնը, որքան ինձ հայտնի է, չունի այդ պիեսի բեմադրության տրադիցիա: Ուրեմն, ինչքա՜ն հետաքրքիր պետք է լիներ անդրադառնալ մի այնպիսի դերասանուհու խաղին, ինչպիսին Անջափարիձեն է, որի ողբերգական ուժն ունեցող արտիստուհի վերջին քսան տարվա թատերական կյանքում ես չեմ հիշում:

Մի ուրիշ փաստ ևս:

Մարջանիշվիլու անվան թատրոնում Քուշիթաշվիլին բեմադրեց «Ռիչարդ Երրորդը»: Եվ Գոնիաշվիլին մեծ հաջողությամբ անձնավորեց այդ նշանակալի կերպարը: Այդ դերով հանդես եկավ Մոսկվայում, վրացական արվեստի տաանՕրյակին: Եվ, որքան ինձ հայտնի է, այս բեմադրությունը ժամանակով նախորդում է մեր մյուս բեմերում վերջին տարիներս բավական հաճախ երևացող Ռիչարդներին: Ձեր գրքում դրա մասին էլ հիշատակություն չկա:

Մի օրինակ էլ սովետահայ թատրոնից:

Փափազյանից բացի, ուրիշ Օթելլոներ էլ է ունեցել հայ թատրոնը: Հիշեմ միայն երկուսին՝ Հովհաննես Աբելյանին և Հրաչյա Ներսիսյանին:

Աբելյանի մասին Մարիետտա Շահինյանը «Իզվեստիայում» գրել է.

«Աբելյանից ավելի լավ Օթելլո ես երբեք էլ չեմ տեսել»:

Ներսիսյանի մասին Յուզովսկին իր «Կերպար և դարաշրջան» գրքում գրել է.

«Դառնանք Ներսիսյանին ու խնդրենք ընթերցողի ուշադրությունը, որովհետև այստեղ ֆեստիվալի լավագույն էջերն են. աչքի ընկնող, ուղղակի ասենք՝ Ներսիսյանի հանճարեղ նվաճումները»:

Իսկ Դուք այս երկու դերասանների մասին ոչինչ չեք գրել, նույնիսկ անունները չեք հիշել: Ես գիտակցաբար հենվում եմ ռուսական գրականության ճանաչված դեմքերի վրա: Իհարկե, կարծիքները կարող են տարբեր լինել, և Դուք իրավունք ունեք շատերի, այդ թվում և Շահինյանի ու Յուզովսկու հետ համաձայն չլինել: Բայց ես հարց եմ ուզում տալ՝ մի՞թե գիտության մեջ հնարավոր է այդպիսի երկու ծայրահեղություն. մի դեպքում հիացում, մյուս դեպքում՝ կատարյալ լռություն. իբր թե չկա ու չի եղել: Իմ կարծիքով հնարավոր չէ: Հնարավոր է, մի դեպքում միայն, երբ իրարամերժ կարծիքները բախվում են, որպեսզի երևան բերեն ճշմարտությունը, և այդ տեսակետներին իրազեկ ընթերցողն էլ կողմնորոշվի: Ես չգիտեմ, թե Ձեր գրքում էջեր զբաղեցնող դերասաններից շատե՞րն են, որ իրենց շեքսպիրյան կատարման համար արժանացել են այդպիսի գնահատության, այն էլ այդպիսի հեղինակությունների կողմից:

Ձեմ կամենում Ձեզ որևէ դիտավորություն վերագրել: Դրա համար հիմք չունեմ: Կարծում եմ, որ Փափազյանին նվիրված մի քանի տողը պարզապես նյութը լավ չիմանալուն պետք է վերագրվի և, իհարկե, նաև այն բանին, որ հանձնն եք առել անդրադառնալ ու գնահատել մի երևույթ, հեղություն չտալով Ձեզ պրպտել մամուլը, աչքի անցկացնել այն, թե ե՛րբ և ի՛նչ է գրվել Փափազյանի մասին անցյալում, այսինքն՝ 20-ական թվականներին:

Պիտի կարծել, որ Դուք փոխանակ ծանոթանալու Փափազյանի շուրջը եղած գրականությանը, ղեկավարվել եք նրա

ուշ շրջանի մի կամ երկու խաղից ստացած տպավորությամբ և տարածել այդ ամբողջ Փափազյանի վրա, նրա բեմական կյանքի նաև այն շրջանի վրա, երբ սովետական թատրոնում, որպես շեքսպիրյան ողբերգակ, քիչ է ասել՝ թե նա աչքի ընկնող երևույթ էր, այլ մի չափանիշ, որից ելնում էին շեքսպիրյան դերակատարումներ գնահատելու համար:

Եթե դա այդպես է,—իսկ փաստերն ասում են, որ դա իսկապես այդպես է,—ապա ուրեմն, Սոֆյա Մարկովնա, Ձեզ հասկանալի պետք է լինի իմ վրդովված զարմանքը, թե ի՞նչպես կարող էիք մի ծավալուն գիրք գրել՝ «Շեքսպիրը սովետական թատրոնում» և հինգ հարյուր էջից գոնե մեկը չնվիրել նրան և բավականանալիք միայն տասերկու տողով, այն էլ, ըստ իս, ոչ-ճիշտ լուսաբանությամբ:

Այնքանն ըստ կարգի:

Այժմ՝ ըստ էության:

Քանի որ իմ այս նամակը փոստարկղ գցելու փոխարեն ես հրապարակում եմ մամուլում, ապա հարկ եմ համարում նախ մեջ բերել այն, ինչ Դուք գրել եք Փափազյանի մասին, և նոր միայն իմ առարկություններն անել:

«Արտիստ Վահրամ Փափազյանը իր բեմական երկարատև կյանքի ընթացքում խաղացել է Օթելլոյի դերը եվրոպական շատ բեմերում, տարբեր լեզուներով: Հին ողբերգակների ոգուն համապատասխան, նա բացում էր մեծ մավրի կրքերի մոլեգնությունը: Վերջին տարիներին հանդես գալով Սունդուկյանի անվան հայկական դրամատիկական թատրոնի բեմում, դերասանը դարձավ ավելի զուսպ և պարզ, թեև խաղում էր նույնքան ուժեղ և տաղանդավոր: Բայց հետո, կրքերի ետևից ավելի բացահայտ թափանցում էին նրա միտքը ու կասկածները: Այդպիսով, սովետական շեքսպիրյան թատրոնի կատարողական ընդհանուր ոճն իրեն զգալ տվեց հեղափոխությունից շատ առաջ պատրաստված դերի վրա և կերպարը դարձրեց ավելի բազմակողմանի, հետևապես մարդկային»:

Անա Ձեր ամբողջ գրածը:

Սկսենք մի փաստական անճշտությունից:

Որ Փափազյանը Օթելլոյի դերը խաղացել է տարբեր լեզուներով՝ հայերեն, ֆրանսերեն, թուրքերեն, ռուսերեն, շատ հազվադեպ նաև իտալերեն՝ ճիշտ է, բայց ինչի՞ հիման վրա եք գրել, թե իբր նա այդ դերը խաղացել է եվրոպական շատ բեմերում. չեմ հասկանում: Գոնե ինձ այդ հայտնի չէ: Ճիշտ է, նա եղել է իտալական թատրոնի շրջիկ թատերախմբի դերասան, բայց այն ժամանակները բոլորովին պատանի էր: Եվ երբ Էռնեստո Նովելլին, այդ խմբի ղեկավարներից մեկը, կատարում էր Օթելլոյի դերը, Փափազյանը նույն ներկայացման մեջ հանդես էր գալիս Ռոդրիգոյի դերակատարմամբ: Հետագայում նա գործել է հայկական թատրոնում, հեղափոխությունից հետո՝ հայկական և ռուսական բեմերում: Եվ ապա, այն էլ 30-ական թվականներին միայն, որպես սովետական թատրոնի դերասան առաքվել է Փարիզ՝ «Օդեոնի» թատրոնի դերասանների խաղընկերակցությամբ Օթելլո և Համլետ խաղալու: Ու եթե նա Փարիզի հանապարհին հանդես է եկել մերձբալթյան, հատկապես Ռիգայի, բեմերում, իսկ Փարիզից վերադառնալուց հետո էլ, երկու տարի անց, Իրանում, ապա բոլոր դեպքերում Փափազյանը Եվրոպայում և ոչ Եվրոպայում, որպես Օթելլոյի կերպարը մարմնավորող, բարձրացել է բեմ իբր սովետական թատրոնի ներկայացուցիչ, իբր մեր բեմական շեքսպիրիանայի լավագույն ներկայացուցիչ, ինչպես, համենայն դեպս, ընկալվում էր նա այն ժամանակ և՛ թատերական հասարակայնության, և՛ թատերական քննադատության կողմից:

Ես հասկանում եմ Ձեզ և կարող եմ նույնիսկ ենթադրություն անել, թե այդ փաստական անճշտությունը ի՞նչ պատճառով է տեղ գտել Ձեր գրածի մեջ:

Ձկամենալով Փափազյանին իսպառ մոռացության տալ, բայց և, ըստ երևույթին, առանձնապես չգնահատելով նրան Օթելլոյի դերում, Դուք հարկադրված եք եղել պարզապես մի սխեմա հնարել հատուկ նրա համար: Եվ նյութին անծանոթ ընթերցողին այդ սխեմայի մեթոդոլոգիական տրամաբանությունը կարող է համոզել և նույնիսկ հօգուտ Փափազյանի թվալ: Ձեր հիմնական միտքն այն է, թե նրա Օթել-

լոն եվրոպական ըմբռնումների օրինակի վրա է խմորվել, և երբ նա տեղափոխվել է մեր երկիրը, շարունակել է միառժամանակ խաղալ նույն ձևով, նույն մեկնաբանությամբ, մինչև որ սովետական թատրոնում մշակված շեքսպիրյան նոր ըմբռնումները ազդում և փոխում են նրա կատարման ընդհանուր պատկերը: Եվ իբր այդ փոփոխությունն էլ տեղի է ունեցել վերջին տարիներին միայն:

Սոֆյա Մարկովնա, իրականությունը բնավ էլ այդպես չէ, ինչպես ուզում եք ներկայացնել Դուք: Նույնիսկ հակառակն է: Փափազյանի վերջին կատարումների մեջ ուշագրավ կողմեր, իհարկե, կան, մանավանդ, եթե նկատի առնվեն լենինգրադյան բլոկադային անմիջապես հաջորդած խաղերը Օթելլոյի դերում, Բաքվում, Երևանում, Թբիլիսիում, 1945 և 1946 թվականներին, բայց ոչ դրանից ուշ:

Ես այդ կատարումներն եմ հիշատակում, որովհետև պատերազմական տարիները, բլոկադան հատկապես, երբ վըտանգի տակ էր բովանդակ երկիրը, իրենց կնիքն էին դրել կերպարի գաղափարական, հոգեբանական ընդհանուր հյուսվածքի վրա:

Ամեն արտիստ ունի ստեղծագործական կյանքի և՛ վերելք, և՛ վայրէջք: Փափազյանի և մանավանդ նրա շեքսպիրյան դերակատարումների, հատկապես Օթելլոյի ամենաբարձր շրջանը վերաբերում է 1928—1932 թվականներին: Եթե, իհարկե, կարելի է ստեղծագործական որևէ շրջան, թվական առումով, խիստ ժամանակագրության ենթարկել:

Ճշտեմ ձևակերպումս:

Այս տարիներին Փափազյանի հաջողությունը Օթելլոյի դերում հասավ այնպիսի աստիճանի, որ իր մեկնաբանության և կատարման ընդհանուր ոճով թելադրող և կողմնորոշող նշանակություն ունեցավ սովետական թատրոնում ընդհանրապես: Սա պատմական այնպիսի ծառայություն է, որ, թվում է թե, իմանալու դեպքում չէր կարելի անտեսել: Հետագայում, 1935-ից սկսած, շեքսպիրյան ըմբռնումը սովետական թատրոնում ոտք է դնում նոր շրջափուլ և առաջին գծի վրա հայտնվում են արդեն նոր անուններ: Ես ինձ վրա չեմ վերց-

նում մի այնպիսի դժվարին հարցի պարզաբանում (այդ պետք է Դուք անեիք, որպես տվյալ թեման հետազոտող), թե Փափազյանից, որպես նախորդ շրջանի, ամենափայլուն դեմքից ի՞նչ անցավ շեքսպիրյան նոր ըմբռնման հեղինակներին: Կարող եմ միայն այսքանն ասել. անկարելի էր, որ ոչինչ չանցներ, եթե նորերն իրենց ամենամոտ անցյալից էապես տարբեր էին կամ նույնիսկ գիտակցաբար հակադրվում էին այդ անցյալին:

Արվեստի ու գրականության պատմական հաջորդականության օրենքները մեզ լավ ծանոթ են և նույնիսկ առանց նյութի կոնկրետության մեջ խորանալու իսկ՝ կարելի էր պնդել, որ նորը չի կարող ամայի տեղում ծնունդ առնել և ոչ էլ մանանայի նման երկնքից իջնել: Նա ծնունդ է առնում պատմական կոնկրետ իրականության մեջ և ինքը հաճախ նախապատրաստված է լինում նրա կողմից, ում հակադրվելով է աճում, հասակ առնում, ամրապնդվում, որպես ինքնուրույն արժեք:

Ես հեռու եմ այնպես մտածելուց, որ իբր Ձեզ համար Օթելլոյի դերակատարումները՝ Փափազյան, Օստուժև, Խորավա, Թխափսաև և ուրիշներ, մի շարքի մեջ են՝ բարձրից ցածր: Բանը նրանց գնահատական դնելը չէ, այլ արվեստի սերնդակցական կապի ճանաչումը. որդուն գնահատելիս չմոռանանք հորը, աշակերտին գովելիս թող անպայման հիշվի ուսուցիչը: Այլապես երևույթները կդիտվեն միմյանցից անջատ-անջատ, որպես իրարից անկախ կղզյակներ և, որ գլխավորն է, պատմական օրինաչափ հաջորդականությունից դուրս:

Մինչև փաստերին դիմելն ասենք, որ Ձեր սխալն այն է, որ Դուք ջնջում եք Փափազյանի պատմական դերը սովետական թատրոնի շեքսպիրիանայում, և դրա հետևանքով հետաքրքիր եք հայտարարել այն, ինչ իսկապես հետաքրքիր լինելով՝ զիջում էր նույն Փափազյանի 20-ականի թվականների Օթելլոյին՝ կերպարի ըմբռնման ինքնուրույնության, նորարարության տեսակետից:

Այս մեկ:

Հժիտելով Փափազյանի վրա եվրոպական հուչակավոր դերասանների ազդեցությունը մինչև հեղափոխությունը, անկարելի էր նկատելու չտալ և այն մեծ տեղաշարժերը, որ տեղի ունեցան Փափազյանի մեջ հեղափոխությունից հետո, նրա առաջին իսկ տարիներից սկսած, հեղափոխություն արած և նրա իդեալներով ապրող ու աշխատող ժողովրդի մեջ լինելով: Եվ եթե Փափազյանը, որպես Օթելլոյի դերակատար Եվրոպա է գնացել, ապա իր հետ Եվրոպա է տարել այն, ինչ ստեղծվել ու մշակվել է նրա մեջ՝ սովետական թատրոնում:

Ուրեմն, եթե Փափազյանը հայրենիք վերադառնալով՝ Եվրոպայից ինչ-որ բան բերել է հայկական բեմ, ապա հետագայում, այստեղ, արդեն սովետական թատրոնում, ստացածն է տարել Եվրոպա: Եվ ճանաչվել է Եվրոպայում և արձանագրվել է քննադատության մեջ:

Ես դիտավորյալ ասացի «ինչ-որ բան»: Մեծանալով, հասակ առնելով եվրոպական մեծահռչակ դերասանների միջավայրում, նա չէր կարող և ինչու՞ պետք է ազատ մնար այդ ազդեցությունից: Եվ ինչու՞ կարծել, թե եվրոպականից նա վերցրել է անպայման ոչ-ցանկալին: Մանավանդ որ այդպիսի պնդման համար հիմք չկա: Իսկ հակառակը պնդելու՝ ինչքան ուզեք: Բացի այդ, որքան էլ եվրոպական դաստիարակություն ստացած դերասան Փափազյանը, որպես արտիստ, ազգային բավական ուժեղ անհատականություն է: Նա նույն երևույթն է հայ թատրոնում, ինչ որ Չարենցը պոեզիայում, Թամանյանը ճարտարապետության մեջ և Սարյանը կերպարվեստում: Փափազյանը, ինչպես և հիշածս անունները, ազգային արվեստագետ է, շատ մեծ անհատականություն, ուր բարդ խաչաձևման մեջ է գտնվում եվրոպական, ռուսական, ինչպես նաև արևելյան փոխհագեցումը:

Իմ այս տպավորությունը, որ երկար տարիների դիտողության արդյունք է, ես կամենում եմ ամրապնդել մի հեղինակության վկայությամբ: Խոսքը հայ դրամատուրգ և վիպասան, ամենքի կողմից դասական հեղինակ ճանաչված Դերենիկ Դեմիրճյանի մասին է: Նկատեմ, որ նա Փափազյանին

որպես դերասանի հիշում է 1913-ից՝ Թիֆլիսում նրա կատարած առաջին քայլերից:

«Փափազյանի մեջ,—գրում է նա,—ես որոշում էի (դեռ այն ժամանակ պարզ որոշվում էր) բոլորովին այլ տիպի արտիստը: Ես չեմ ուզում ասել՝ եվրոպականը: Փափազյանը շատ է հայ իր խառնվածքով և արվեստով: Նախ նրա դիկցիան և ինտոնացիան, նրա հայերենագիտությունը՝ Մխիթարյաններից ստացած, նրա գիտակ լինելը հայ պատմության և կուլտուրայի: Չի կարելի ասել, թե նա զուտ եվրոպական շկոլաների դերասան է: Նրա վրա մեծ ազդեցություն ունեցավ ռուսական շկոլան: Եվ նա կրթված էր այդ երկու շկոլաներում, յուրացրած է նրանց բոլոր կուլտուրան: Փափազյանը հայացրել է իր ստացածը և ստեղծել է նոր, հայկական ոճ, արվեստ: Նրա հայկական տարերքը շատ է ուժեղ և մինչև օրս չի թուլանում...»:

Ի դեպ, ինքը Փափազյանը խոստովանել է, որ իբր դերասան հանդես է եկել հեղափոխությունից առաջ, բայց հղկվել ու վերջնականապես ձևավորվել է նրանից հետո:

Մի մեջբերում Փափազյանի գրույցից, որ տեղի է ունեցել 1933-ին, Փարիզից վերադառնալուց հետո և Իրան մեկնելուց առաջ: «Տասնչորս տարի առաջ ես Սովետական Միություն բերի իմ արվեստը,—ասել է արտիստը գրույցի ժամանակ,—որպես մի մաս չմշակված մետաղի, սանում եմ այն հայրենիք, Ստամբուլ և Պարսկաստան, սովետական մետաղագործի կարող և հզոր ձեռքով հղկված»:

Այս էլ երկու:

Հեղափոխության հաղթանակից հետո սովետական թատրոնը շատ հասկացություններ, արժեքներ և սկզբունքներ վերանայեց, բնականաբար պետք է որոներ ու գտներ Շեքսպիրի նոր իմաստավորման գեղարվեստական ելակետը:

Դա այնքան էլ դյուրին գործ չէր: Պետք էր հաղթահարել այն մերժելի տրադիցիան, որ, հակառակ ռեալիստական թատրոնի առողջ ձգտումների, մշակվելով անցյալ հարյուրամյակում, խորացել էր մեր դարի առաջին երկու տասնամյակում: Տրադիցիա, ըստ որի Շեքսպիրյան

ստեղծագործության սոցիալ-պատմական բովանդակությունը, նրա բարձր մարդկայնությունը իբրև Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական աշխարհայեցողություն, փոխարինվում էր հոգեբանական խրթին ու հիվանդագին պրպտումներով: Դրա հետևանքը լինում էր այն, որ դերասանը Շեքսպիրյան կերպարի մեջ տեսնում էր արտացոլումը մարդկային միակողմանի մի հակումի և, այդպիսով, նրա ամբողջ բովանդակությունը հանգում էր այս կամ այն կրքից ծնունդ առած ներքին հակասություններին: Այսպիսով, Շեքսպիրյան ստեղծագործությունը, որպես մի ամբողջ ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական ըմբռնում, ըստ էության չէր կարևորվում, փոխարինվում էր թեմայով կամ սյուժեով:

Սովետական թատրոնը, 20-ական թվականներից սկսած, կանգնած էր Շեքսպիրին նորովի կարդալու մեծ նպատակների առաջ: Նրա խնդիրն էր Շեքսպիրյան հերոսներին պատկերել իրենց ռենեսանսյան նկարագրով, ստեղծելով այնպիսի ներկայացումներ, ուր պիտի արտացոլվեին մեծ դրամատուրգի դարաշրջանի՝ Վերածննդի պրոբլեմները, ինչպես հասարակական, պատմական, այնպես էլ փիլիսոփայական: Դա իրոք այդպես է, քանի որ Վերածննդի փիլիսոփայության գլխավոր պրոբլեմների, ինչպես, ասենք, աշխարհի ու մարդու ճանաչումը, վերջիվերջո այն հարցերն են, որոնք, կարելի է ասել, բնորոշում են Շեքսպիրյան ստեղծագործության գաղափարական պարունակությունը:

Ցույց տալ, որ Շեքսպիրյան բոլոր հերոսների ողբերգության հիմքում նույն փիլիսոփայական խնդիրն է ընկած, որպես հետևանք աշխարհի ճանաչման, հարկադրված վերանայումը այն ամենի, ինչ առաջ նրանց թվացել է ճիշտ ու անկասկած: Հարկադրված վերանայում, բայց ոչ հաշտեցում ճանաչված իրականության հետ: Ընդհակառակը՝ գործուն հակադրություն: Ե՛վ Համլետը, և՛ Օթելլոն, և՛ Լիրը այդ գործուն անհաշտության զոհերն են: Չի բացառվում կասկածը, ոչ էլ տատանումները: Դրանք նույնպես հումանիստական մտածողության և հոգեբանական ընդհանուր կազմի մեջ են: Ողբերգականության այսպիսի ըմբռնումը հանգում է

գաղափարի հաստատման։ Գաղափարի կրողները կործանվում են, իսկ գաղափարը մնում է, անցնում է սերնդից սերունդ։

Հեշտ չէր Շեքսպիրի այսպիսի ըմբռնմանը հանգել։ Դրա համար ժամանակ էր պետք։ Եվ այդ Շեքսպիրին հասնելու ճանապարհը մեկ չէր։ Ամեն արվեստագետ որոնեց ու գտավ իր ճանապարհը։ Փափազյանն էլ՝ իրենը։

Եվ հիմա ինձ զբաղեցնում է ոչ թե ընդհանրապես Փափազյանի վերագնահատության խնդիրը, այլ այն պատմական դերը, որ նա խաղացել է 20-ական թվականներին՝ այս նույն մտքերի խմորման շրջանում։

Փաստերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Փափազյանը սովետական բեմի այն ողբերգակն է, որի անվան հետ կապված է շեքսպիրյան տրադիցիայի մշակումն ու կազմավորումը 20-ական թվականներին։

Դուք, որպես նյութը բավական մանրամասն հետազոտած հեղինակ, ինձանից լավ գիտեք, որ մինչև 30-ական թվականների կեսերը ռուսական սովետական թատրոնում շեքսպիրյան նշանակալի բեմադրություններ չեն եղել. կա, սակայն, ժամանակին աղմուկ հանած մի կատարում։ Դա Փափազյանի Օթելլոն է։ Ըստ որում, իր սկզբունքներով դեպի ազգային թատրոնի պատմությունը գնացող (և ոչ եվրոպական, ինչպես կարծվում և ներկայացվում է), իսկ նշանակությամբ և մանավանդ իրական վինակով՝ ազգային շրջանակից դուրս եկած։

Թաիրովի «Ռոմեո և Ջուլիետը» (1921) շատ հեռու էր այն նոր խոսքը լինելուց, որ պետք է ասեր սովետական թատրոնը Շեքսպիր բեմադրելով։ Զեխովի պատկերած ծայրահեղ նյարդային Համլետը (1924) որքան էլ ինքնատիպ և ներշնչված անձնավորում, նոր հասարակարգի նոր խոսքը չէր Շեքսպիրի մասին։ Ակիմովի բեմադրած «Համլետն» էլ (1932) մի այլ ծայրահեղ, իբր գոհիկ սոցիոլոգիական մտայնության նմուշ, նույնքան անընդունելի է։

Իսկ Յուրևի Օթելլոն, Մակբեթը, Լիրը, որքան էլ ասենք,

որ հեղափոխության ազդեցության տակ դերասանը վերանայեց իր խաղը, միևնույն է, հազիվ թե ուրիշ բան ասվի, քան գրված է Ձեր գրքում. «Ավելի առնական դարձավ նրա Օթելլոն», կամ՝ «ավելի նուրբ դարձավ սամոդուր Լիրի կերպարը»:

Ավելի հետաքրքիր է այն բացատրությունը, անշուշտ, որ Մոնախովը 20-ական թվականներին գտել է Շայլոկի կերպարի համար:

Բայց այն, ինչ արել է Մոնախովը և, մանավանդ, Յուրևը, կարելի էր անել և արել են ուրիշ դերասաններ մինչև հեղափոխությունը և հեղափոխությունից շատ ու շատ առաջ: Այստեղ չկա նորարարություն, չկա այն խոսքը, որ կոնցեպտուալ տեսակետից իսկապես մի նոր էպոխայի ծնունդ լիներ:

Հայտարարության սահմաններում չմնալու համար բերեմ մի ժամանակակցի վկայություն, հրապարակված Մոսկվայի «Վեչերնիյե իզվեստիայում» 1928-ին: Մի անհրաժեշտ մանրամասնություն. քաղաքը երեք-չորս օրվա ընթացքում միաժամանակ տեսել է շեքսպիրյան Օթելլոյի երկու նշանավոր կատարողների՝ Յուրևի և Փափազյանի, միանգամայն տարբեր միմյանցից և՛ կերպարի մեկնաբանությամբ, և՛ բեմական խաղակերպով:

«Յու. Մ. Յուրևն ամբողջովին ողբերգական կերպարի արտաքին պատկերագծման մեջ է,—գրում է քննադատը,—կեցվածքի, խաղի, ժեստի, ճիշտ է, արտակարգ գեղեցիկ և քանդակային արտահայտիչ, ձայնի հարստության մեջ, որ հիանալի է դրված և մշակված ճոխ դեկլամացիայով, առատությամբ գունավորված կրքի պաթոսով: Նրա Օթելլոն—հին թատրոնի տրադիցիոն ողբերգական կերպարը, կյաշկանդված դասական զենք ու զրահի մեջ, հիանալիորեն կյանքի է կոչում թատրոնի պատմության վաղուց շրջված էջը»:

Իսկ ի՞նչ է ասում հոդվածագիրը Փափազյանի մասին:

«Բոլորովին այլ է Փափազյանի Օթելլոն: Նրա կատարման մեջ շեքսպիրյան կերպարը, չկորցնելով հանդերձ իր մոնումենտալությունը և ուժը, ձեռք է բերում մեծ սպարզու-

թյուն և բնականություն: Փափազյանը Օթելլոյին պոկում է ողբերգության հանդիսավոր ու սառը բարձունքներից և իջեցնում երկիր, դարձնում նրան մարդ և ոչ թե հերոս: Դա նրա Օթելլոյին մերձեցնում է ժամանակակից հանդիսականին, ստիպում է հավատալ նրան, դարձնում է նրան մոտ ու հասկանալի»:

Շեքսպիրի նոր ըմբռնման առաջին խոսքը սովետական թատրոնում պատկանում է Փափազյանին: Այդ նա է, որ, առաջինը լինելով, փորձ է անում հակադրվել Օթելլոյի կերպարի անցյալ լուսաբանություններին: Եվ հակադրվելով՝ ստեղծագործական խիզախ քայլ է անում, ողբերգական կերպարը հագեցնում է հասարակական-պատմական ըմբռնումով, գլուխնում այն, ինչ մեծ դրամատուրգին ժամանակակից է դարձնում և այդպիսով պատմականը դարձնում արդիական:

Հիմա մի քանի փաստ:

Ես թույլ կտամ ինձ դասակարգել փաստերը, խմբավորված ներկայացնել նրանց, որպեսզի մեկը մյուսին լրացնելով՝ գտնվեն մի որոշ տրամաբանական հյուսվածքի մեջ: Հուսով եմ, որ ոչ Դուք, ոչ էլ ուրիշները, չեք ընդունի դա իբր կամայականություն, քանի որ, բոլոր դեպքերում, փաստը մնում է փաստ, մանավանդ որ իմ կողմից ոչ մի միջամտություն չի լինելու:

Ահա փաստերի առաջին խումբը, որի նպատակն է լինելու վկայել այսօր, թե ինչ գնահատության է արժանացել Փափազյանը որպես ողբերգու դերասան 1928 և 1932 թվականներին:

1. «Դեռ երեկ Մոսկվային բոլորովին անծանոթ հայ դերասանը գերեց և առաջին իսկ ելույթով վաստակեց թատերական հանդիսատեսի և մամուլի միահամուռ ճանաչումը» (1928, Մոսկվա):

2. «Այս հայ ողբերգակի առաջին ելույթը, երբ հանդես եկավ նա ֆրանսերեն լեզվով, լիովին հաստատեց նրա համբավի հավաստիությունը, որ նա Շեքսպիրի հիանալի կատարող է, և խոշոր հաջողություն բերեց նրան մեր հասարակության մեջ: Վահրամ Փափազյանը անկասկած թատերա-

կան խոշոր ու պայծառ երևույթ է և Օթելլոյի նրա մեկնաբանությունը, այդ կերպարի բեմական մարմնավորումը հագեցված է գեղարվեստական գերիչ պարզությամբ և ողբերգական ուժով» (1928, Մոսկվա):

3. «Թատերական հսկայական կուլտուրան, տեմպերամենտը, արագ վերամարմնավորման ընդունակությունը, խաղի արտահայտչականությունը դարձնում են Փափազյանին արդի ուժեղագույն ողբերգակներից մեկը» (1928, Մոսկվա):

4. «Ժամանակակից մեծագույն արտիստներից է Փափազյանը» (1932, Ռիգա):

Այս կարգի վկայություններ կարելի է բերել դարձյալ: Թվում է, թե կարիք չկա: Անցնենք փաստերի մի այլ խմբի, որի նպատակը պետք է լինի վկայել ժամանակակիցներին, թե 1928—1932 թթ. ինչպես է գնահատվել Փափազյանի Օթելլոն ընդհանրապես:

1. «Իր դերի կատարմամբ և ըմբռնմամբ պ. Փափազյանը կարող էր բավարարել ամենախստագույն պահանջները» (1932, Ռիգա):

2. «Անկարելի է պատկերել ավելի կատարյալ, ավելի կենսական վենետիկյան մավր, քան այդ անում է Փափազյանը» (1932, Փարիզ):

3. Փափազյանը ամբողջապես ստեղծված է Օթելլոյի դերի համար» (1932, Էստոնիա):

4. «Համեմատելով նրան գերմանացի արտիստ Կորրների հետ, որին նույնպես համարում են Օթելլոյի հանճարեղ մեկնաբան, այնուամենայնիվ, Փափազյանի կերպարը ստվերի տակ է թողնում գերմանացու չափազանց ճչան խաղը, որը Փափազյանի վիրտուոզ խաղի կողքին պետք է հետին պլան քաշվի» (1932, Էստոնիա):

5. Մի քննադատ, անդրադառնալով Փափազյանի հանդիսատեսի վերաբերմունքին՝ գրում է.

«Քիչ անգամներ է վիճակվել ինձ տեսնել այդպիսի մի ոգևորություն: Ճիշտ է սակայն և այն, որ երբեք չէր վիճակվել ինձ տեսնել այդպիսի մի Օթելլո» (1932, Փարիզ):

6. Փափազյանը տվեց «Օթելլոյի մի անձնավորում, որը

եղավ ու կմնա այդ համաշխարհային կերպարի գերազանցներից և ամենախելացիներից մեկը» (1932, Փարիզ):

7. «Թվում է թե Օթելլոյի կերպարը նրա համար է ստեղծված» (1932, Փարիզ):

Այս ամենից հետո Ձեր ուշադրությանն եմ հանձնում փաստերի մի այլ խումբ, որը պետք է վկայի այն մասին, որ Փափազյանի Օթելլոն 20-ական թվականների վերջերին և 30-ական թվականների սկզբներին հնաոճ մի խաղ չէր, ինչպես գրել եք Դուք, այլ նորարական՝ ժամանակակիցների վկայությամբ:

Փաստերի այս շարքը ես թույլ կտամ սկսել գավառական մի քննադատի կարծիքով.

«Թվում է, թե ժամանակի մեջ վաղուց թաղված շեքսպիրյան ողբերգությունը և նրա հերոսը՝ կրքոտ ու խանդոտ մավր Օթելլոն այլևս չէին կարող ապրել մեր բեմում և հուզել ժամանակակից հանդիսականին: Եվ, իհարկե, Օթելլոյի կերպարը տաղտկալի և անհետաքրքիր կլիներ, եթե նրան ցույց տային այնպես, ինչպես խաղում էին քսաննինգ տարի, թեկուզ և տաս տարի սրանից առաջ: Սակայն հենց դրանումն է իսկական արվեստագետի ուժը, որ նա կարողանում է վերամարմնավորել և ցույց տալ հին կերպարն այնպես, ինչպես նա մինչ այդ մեզ անծանոթ է եղել»:

Եվ այս քննադատը խոսում է այն մասին, թե ինչպես է Փափազյանը վերանայել ավանդական ըմբռնումը:

1. «Երևույթների չափանիշ է նրա Օթելլոն, որ մարդ է, և ոչ թե դիցաբանական տիտան, ինչպիսին դարձրել են նրան «տրադիցիաները» (1928, Մոսկվա):

2. «Փափազյանն իր մեկնաբանությունն անց է կացնում հետևողականորեն ու պարզ»: Նա «Օթելլոյին իջեցնում է հանդիսավոր բարձունքներից» (1928, Մոսկվա):

3. «Ինչքան անգամներ մեզ ցույց են տվել «էկզոտիկական» մավրեր: Բոլորովին տարբեր է ներկայացված Փափազյանի Օթելլոն» (1928, Մոսկվա):

4. «Այն հանգամանքը, որ թերթերն ազդարարում էին, թե շուտով պետք է Օթելլոյի դերում հանդես գա Փափազյանը,

որ տեսել է Սալվինիին, խաղացել է Ցակկոնիի և Նովելլիի խմբերում, հակում էր մեզ դեպի պատմություն և արխիվ: Չէ՞ որ մենք շատ առաջ ենք գնացել Օթելլոյի քարացած, դեկլամացիոն-մավրիտանական կրքերից: Այս ամենը շատ հեռու է մեր կյանքի բուռն թափից, մեր թատրոնից, մեր այսօրվա կենդանի ու անհամեմատ մոնումենտալ և ավելի հափշտակող հեռաքրքրություններից»:

Այս նախապաշարմունքով քննադատը գնում է թատրոն: «Որքան անապատելի, այնքան ուրախալի էր հանդիպումը Փափազյանի հետ,—խոստովանում է նա՝ Փափազյանի խաղը նայելուց հետո:—Մարդը երևույթների չափանիշն է: Մարդն հաղթանակեց: Փափազյանը կարողացավ Օթելլոն զինաթափել կլասիկական զենք ու զրահի ծանրություններից: Կարողացավ ազատել նրան «մոնչացող» առյուծից» (1928, Մոսկվա):

5. «Փափազյանը իրեն անվանում է ողբերգու: Սակայն հազիվ թե այս տերմինը, որ մեր հիշողության մեջ արթնացնում է անցած դարերի դերասանական վարպետությունը Ռիչի, Գարիկի, Բառնայի, Կարատիգինի, Սալվինիի և Ռոսսիի կերպարներով, հազիվ թե այս տերմինը լիակատար չափով կարելի լինի կիրառել Փափազյանի ինքնատիպ, ուլտրա-ժամանակակից արվեստին» (1928, Լենինգրադ):

6. «Փափազյանը որոշ չափով հետևելով ողբերգական տրադիցիային, միևնույն ժամանակ հաղթահարում է նրան, միանգամայն յուրահատուկ կերպով բացահայտելով շեքսպիրյան կերպարները և մերձեցնելով նրանց մեր աշխարհընմբռնմանը» (1928, Լենինգրադ):

Նույն տպավորության է եղել նաև փարիզյան քննադատությունը՝ ընդգծելով այն տարբերությունը, որ կա սովետական դերասանի տված մեկնաբանության և իրենց ընմբռնման միջև: Փարիզից վերադառնալով, Փափազյանը մի քանի առիթով անդրադարձել է դրան:

Ֆրանսիացի մի լրագրողի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ, դեռևս Փարիզում, Փափազյանը քննադատում է այդ օրերին Կոմեդի Ֆրանսեզում տեսած «Համլետը» «մի քիչ

չափազանց ակադեմիկ լինելու համար»: Նույնը՝ սովետական լրագրողի հետ զրուցելիս. «Ես այնտեղ տեսա «Համլետ»—ժամանակի ոչ մի շունչ, խաղում են անցյալ դարի կանոններով, չեն զգում ժամանակակից տեմպը»:

Ինչ վերաբերում է Օթելլոյին, ապա Փափազյանը այդ կապակցությամբ հետաքրքիր խոստովանություն է անում. «Ես ութը տարի Սովետական Ռուսաստանում խաղացել եմ այդ դերը, շատ եմ մտածել, շատ եմ փոփոխել, մինչև որ գտել եմ լիակատար միաձուլում հանդիսատեսի հետ: Օդեոնի դերասանները խաղում են այլ կերպ, այնպես, ինչպես խաղացել են նրանց հայրերն ու պապերը, հարկադրված էի վերափոխել նրանց, որպեսզի կատարման աններդաշնակություն չլինի» (1932):

Այդ մասին Փափազյանն ասել է նաև մինչև հայրենիք վերադառնալը, Ռիգայում:

Այդ տարբերության վրա ուշադրություն են դարձրել նաև ֆրանսիացի քննադատները:

Մի քննադատ գրում է, որ Փափազյանը, ինչպես և ռուսական թատրոնն ընդհանրապես, Շեքսպիրի գործերը մեկնաբանում է մի այնպիսի զգացումով, որ հաճախ բավական հեռու է իրենց ըմբռնումից:

Մի ուրիշ քննադատ, նույն օրը, մի այլ թերթում, գրում է. «Մինչև իսկ Շեքսպիրի գործի ոգին հասկացված և արտահայտված է մեր վարժված ձևից բոլորովին տարբեր կերպով»:

Ցրելու համար այն սխալ տպավորությունը, որ իբր Փափազյանի Օթելլոն այդ տարիներին կառուցվել է մավրի կրքերի մոլեգնության վրա, ուրիշ խոսքով՝ հերոսի հոգեբանության մեջ հարցերի հարց է դարձրել խանդը՝ ասեմ, որ ինքը արտիստը ճիշտ հակառակ ձևով է մտածում:

Անդրադառնալով այն հարցին, թե ինչպես է ինքը ըմբռնում և կատարում Օթելլոյի կերպարը՝ Փափազյանը գրում է.

«Օթելլոյին խանդոտ համարելը հակասում է հեղինակի բացահայտ գաղափարին: Այդ Յագոն է նրան խանդոտ հա-

մարում, որովհետև Օթելլոյի հոգեկան վշտի պատճառները անհասկանալի են մնում Յագոյի նման մարդու համար և նա (ինչպես և շրջապատող մյուս մարդիկ) այդ վիշտը բացատրում է ըստ իրեն և այն կոչում է խանդ (մի բան, որ ավելի համապատասխան է նրա հոգու չափին»):

Սա գրվել է 1939-ին:

Երկու հնարավոր վերապահություն:

Առաջին. միշտ չէ, որ դերասանը կարողանում է իր մտածածը մարմնավորել բեմում:

Երկրորդ. սա գրված է 1935-ից հետո, այսինքն այն ժամանակ, երբ խանդոտ մավրի ըմբռնման քննադատական վերանայումը բեմում և գրականության մեջ արդեն հաղթանակել էին վերջնականապես:

Դրա համար թերևս ավելի ճիշտ լինի, եթե նկատի առնվեն ավելի վաղ շրջանի աղբյուրները և որպես հիմք ընդունվի ոչ թե այն, ինչ ասում է դերասանը, այլ ավելի օբյեկտիվ վկայություն, ա՛յն, ինչ ասում են ուրիշները դերասանի մոտեցման մասին՝ նրա խաղի հիման վրա:

Ահա մի կարծիք.

«Օթելլո խաղացող արտիստների մեծամասնությունը գրեթե միշտ ողբերգության առաջին պատկերներից ներկայացնում է մի մարդ, որին կրծում է խանդի կիրքը, մինչդեռ այստեղ, և դա, օ՜, ինչքան իրավացի և ճշմարիտ է, Շեքսպիրի հերոսը ողբերգության սկզբին ամենասուրբ օպտիմիզմով հագեցած մի էակ է. հավատում է կյանքին և իր շրջապատին, հպարտ է իր զինվորական առաքինությամբ, իր հաղթանակներով և իր սիրով դեպի Դեզդեմոնան: Խանդը նրա մեջ նույնիսկ բնազդական չէ, այդ սարսափելի կիրքը նրա հոգում ծնվում է հանկարծ, պատահաբար Յագոյի դժոխային մեքենայության հետևանքով միայն: Փափազյանի հիանալիորեն մտածված, մանրակրկիտ ուսումնասիրված մեկնաբանությունը, ողբերգության երրորդ արարվածին հասավ գերագույն պաթոսի մեծության» (1932, Փարիզ):

Ահա և մի ուրիշ կարծիք:

«Նա իր ներաշխարհով մնացել է պարզ ու երեխայի չափ

միամիտ, անապատի պրիմիտիվ մարդը: Միամտությունը Փափազյան-Օթելլոյում նեղ աշխարհայացքի արդյունք չէ, այլ խորագույն պատվախնդրության, չարը չհասկանալու և չկարողանալ ընդունելու մարդասիրություն»:

1932-ին Լև Մաքսիմի ստորագրությամբ գրված այս բնորոշումը չի՞ հիշեցնում արդյոք այն, ինչ տարիներ հետո գրել է ինքը՝ արվեստագետը:

Սակայն ավելի հիշտ չի՞ լինի, եթե տեսնենք, թե այդ տեսակետից ինչ են գրել Փափազյանի մասին Մոսկվայի ու Լենինգրադի, Կիևի ու Խարկովի քննադատները:

1. «Հեռանալով ողբերգության մեջ վերացական-պաթետիկ, երգուն-դեկլամացիոն ոճից, Փափազյանը խաղում է Օթելլոն բնորոշ, կերպարի մեղմացված պարզությամբ, դերի մշակումը հասցնելով ընդգծված վիրտուոզության: Դա կարծես հարազատ է դարձնում նրան Մոիսսիին, Չեխովին... Փափազյանի մոտ ոչինչ չկա «ինտելիգենցիայից», ոչինչ եվրոպական ժամանակակից կյանքից, շատ քիչ բան՝ «պսիխոլոգիզմից»: Նրա Օթելլոն կիրք է, հուզական մի կծիկ— հյուսված սիրուց, խանդից, ատելությունից, հուսահատությունից» (1932, Լենինգրադ):

2. «Փափազյանի խանդը սեփականատիրոջ զգացում չէ և ոչ էլ կենսաբանական բնազդ: Դա մարտնչող սերն է, հզոր, բայց և արյունահեղ-նաիվ, մանկական վիրավորված զգացման արտահայտությունը՝ անարգված իդեալի համար» (1828, Կիև):

3. «Փափազյանը առաջին իսկ տեսարաններից ցրեց ամբողջ վախը Օթելլոյի զուտ արտաքին և պրիմիտիվ մեկնաբանման նկատմամբ և, իրեն դրսևորելով որպես բեմի երևելի վարպետ, մարմնավորեց նրան հոգեբանական հազվագյուտ ամբողջականությամբ և ողբերգական հուզիչ ուժով:

Խանդը մեծ սիրո և խոր վստահության հողի վրա, խանդը, որպես պայծառ իդեալի անսպասելի հիասթափության հետևանք, որպես թևավորող հավատի խորտակում—ահա այսպես է երևան գալիս այն հզոր կիրքը, որը կործանման հասցրեց վենետիկյան ազնիվ մավրին» (1928, Կիև):

4. «Նա ճիշտ ուղիներ է գտել՝ մեր առջև հանդես բերելու մեկին, որն իր ամբողջ անցյալով դեռևս գտնվում է նախահեղափոխական էպոխայի անդորրության մեջ և որը, սակայն, արդեն զգում է հումանիզմի ազատարար հողմը: Այդպես է մեր առջև ծնվում և իրեն հաստատում նրա Օթելլոն՝ Վերածնության մարդը» (1928, Մոսկվա):

5. «Նրա Օթելլոն այնքան խանդի ողբերգություն չէ («կանաչ աչքերով հրեշ», ինչպես որակում են նրան պիեսում), որքան մեծ և քնքուշ զգացման մի դրամա: Նրա խանդը հետևանք է, պատճառը՝ սերը: Եվ նա խաղում է այդ սերը: Այն ժամանակ, երբ ըստ տրադիցիաների, ընդհակառակը, հաճելի է Օթելլոյից խանդի մի մոնումենտ կառուցել, «կանաչ աչքերով հրեշ», նա պարզեցրել, մարդկայնացրել է «մավրիտանական կրքերի» թանգարանային-ողբերգական կոթողը և նրան դարձրել սիրո մի քանդակ, որ երբեմն շանթվում է խանդի կայծակներով: Նրա Օթելլոյի առարկաների չափանիշը մարդն է, և ոչ թե դիցաբանական մի հսկա, ոչ թե խանդի Պրոմեթևսը, ինչպիսին դարձրել են նրան «տրադիցիաները» (1928, Մոսկվա):

6. «Արդյոք նման արտիստի միջոցով հեշտ և համոզիչ կերպով չի՞ բացահայտվում Շեքսպիրի մեծությունը, որ իր մավրի մեջ մեզ ցույց է տվել ոչ թե շիտակ ու կոպիտ մի խանդոտի, այլ ամենաազնիվ մի սիրտ՝ լի անսահման հավատով դեպի մարդկային լավագույն արժանիքները, մարդ, որը դառնում է իր այդ դյուրահավատության զոհը:

...Եվ գլխավորը, իբր Դեզդեմոնայի կործանումով նրա համար կործանվում է հավատը ամբողջ աշխարհի հանդեպ, և ինքը կամավոր հեռանում է այդ աշխարհից... «Օթելլոն խանդոտ չէ, այլ դյուրահավատ», ասել է Պուշկինը: «Սակայն նա պիտի մեռնի, թե չէ ուրիշներին էլ կխաբի այս աշխարհում»,—ասել է Շեքսպիրը: Վերը հիշված այս հեղինակություններին համաձայն էլ կատարում է Փափազյանն իր Օթելլոյի կերպարը» (1927, Մոսկվա):

Փարիզում 1932-ին, ֆրանսիացի լրագրողի հետ զրուցելիս, Փափազյանը, հարկադրվելով ֆրանսիական թատրոնին,

այն միտքն է հայտնել, թե սովետական թատրոնը ինչպես Մոլիեր, այնպես էլ Շեքսպիր բեմադրելիս մեծ ուշադրություն է դարձնում գրական ստեղծագործության հասարակական կողմի վրա:

Տեսնենք, թե Փափազյանի ըմբռնումով ո՞րն է այն հասարակական կողմը, որի հատիկը գտնելով, դերասանն այն դարձրել է Օթելլոյի դերը մեկնության հարցերի-հարցը:

Մի քանի վկայություն:

Ահա թե ինչ է գրել մոսկովյան մի քննադատ 1928-ին:

Օթելլոն «մեկնաբանված է Փափազյանի կողմից որպես սոցիալական նախապաշարումներով ճնշված մարդ, որի դեմ ռասայական նախակարծիք է ստեղծվել»:

Ապա քննադատը շարունակում է.

«Եվ եթե Օթելլոյի մեջ խանդի զգացում կա, ապա այդ զգացումը ծառայում է իր մարդկային անձնական արժանապատվությունը պաշտպանելու նպատակին միայն: Նա չի կամենում իրավազուրկ ու մերժված լինել»:

Ահա և Մոկուլսկու կարծիքը՝ գրված Փափազյանի լենինգրադյան գաստրոլների առիթով.

«Փափազյանը հետաքրքիր փորձ է անում՝ Օթելլոյի դերը փոխադրել մի նոր պլան: Նա ձգտում է կոնկրետացնել խանդոտի կերպարը, նրա ապրումների մեջ մտցնելով ռասայական անտագոնիզմի երանգներ: Նրա Օթելլոն մի բոպե անգամ չի մոռանում, որ ինքը սև է, և իր այդ սևության մեջ նա տեսնում է բոլոր չարիքների ու աղետների պատճառը: Դժբախտաբար հանդիսականների մեծ մասի համար անհասկանալի լեզվով նրա խաղը հնարավորություն չի տալիս մանրամասների մեջ գնահատել այդ մոտեցման նորությունը»:

Մի կարծիք ևս:

«Նա ոչնչացնում է տասնամյակներում ստեղծված ողբերգական Օթելլոյի տրադիցիոն կերպարը և պարգևում է նրան մինչ այդ ոչհատուկ նոր գծեր, գտնում նրա մեջ սևամորթ, ճնշված ազգի ազգային բողոքը»:

Նույնն է հաստատում նաև փարիզյան մի քննադատ:

«Մի մավրիտանացի,—գրում է նա Փափազյանի Օթելլոյի մասին,—որի ողբերգությունը սպիտակների մեջ մավրիտանացի լինելն է»:

Սա էլ գրվել է 1932-ին:

Ինչու՞ և ինչու՞ արտիստը հանգեց այս մտքին, հասարակական այս շեշտադրմանը:

Փափազյանը Թուրքիայում ծնված հայ է: Ճիշտ է, նրա պատանեկությունն անցել է Իտալիայում, Եվրոպայում ընդհանրապես, բայց վերադառնալով ծննդավայր՝ պատերազմի ահեղ տարիներն անցկացրեց հայկական միջավայրում: Որքան էլ, ասենք, հասարակական կյանքից կտրված լիներ, կարո՞ղ էր անարձագանք մնալ նրա հոգեկան աշխարհը հանդեպ այն ողբերգության, որ ապրեցին Թուրքիայում ապրող իր հայրենակիցները: Նրանց մի աննշան մասը մնաց տեղում, մեծ մասը բնաջինջ եղավ, մի մասն էլ, գալիք ահից սարսափած, ցիրուցան եղավ աշխարհով մեկ: Հոժարակամ գալով դեպի հեղափոխություն, արտիստը չէր կարող իր հետ չբերել և այդ խորունկ վիշտը:

Չեմ ուզում ասել անմիջական, բայց միջնորդված կապ կարելի է և պետք է տեսնել մի ժողովրդի ապրած ազգային ողբերգության և նրա արվեստագետի՝ Օթելլոյի մեջ գտած ու ապրած հասարակական շեշտագրման մեջ:

Այդ շեշտադրումը միանգամից չի արտահայտվել: Եվ դա հասկանալի է: Ու երևի դա պետք է վերագրվի այն բանին, որ Փափազյանի գործունեությունը հաղթանակած հեղափոխության երկրում ընդլայնեց արտիստի աշխարհայացքը, մղեց ողբերգության մեջ տեսնելու այնպիսի շեշտեր, որ առաջ չէր նկատել:

Այս մասին գրականության մեջ գրվել է: Դեռևս 1928-ին, լենինգրադյան մի թերթ, անդրադառնալով Փափազյանի մեկնաբանությանը, ասելով, թե նրա Օթելլոն ճնշված, հալածված ազգության զավակ է, գրում է.

«Մի՞թե այստեղ չի հնչում ձայնը հազարամյակներ շարունակ հալածված հայ ազգության, հայ Փափազյանի բնազ-

դական բողոքը Փարիզի և Հռոմի տիրող հասարակության դեմ, ուր նետել էր նրան դերասանի ճակատագիրը»:

Այս առնչությամբ հիշեմ Փափազյանի ցանկությունը, որ ժամանակին արձանագրվել է մամուլի էջերում և չիրականանալով՝ շատերի համար մնացել է անհայտ:

Փարիզում եղած ժամանակ, 1932-ին, Փափազյանը նորից Փարիզ այցելելու ծրագիր է հղանում՝ ֆրանսիացի դերասանների հետ Շայլոկի կերպարը մարմնավորելու, իր ներքին պահանջին գոհացում տալու համար:

Ի՞նչն է դրա պատճառը:

Փարիզից վերադառնալով, իր մի զրույցում արտիստը քննադատում է ֆրանսիական թատրոնն այն բանի համար, որ «Վենետիկի վաճառականը» Փարիզում հակահրեական ոգով է խաղացվում:

Արվեստագետին, ինչպես տեսնում ենք, զբաղեցրել է նույն խնդիրը, ինչպես Օթելլոյում:

Արտիստն իր պարտքն է համարում Փարիզի հասարակության առջև բեմ բարձրանալ Շայլոկի դերով: Նպատակը՝ ցրել այն թյուր պատկերացումը, թե իբր «Վենետիկի վաճառականի» հեղինակը հակահրեական միտումնավորություն է ունեցել: Փափազյանը կամենում էր, Օթելլոյից բացի, մի ադիթ էլ ունենալ՝ բեմից արծարծելու նույն խնդիրը. մարդիկ հավասար են և կյանքի ընթացքը պետք է մոտեցնի մարդկանց, մտերմացնի, մինչդեռ ազգային խորականությունը նրանց հանում է միմյանց դեմ ու փոխադարձ ատելություն բորբոքում:

Փափազյանին չվիճակվեց իր նրագիրն իրագործել: Ինչպես կխաղար՝ հայտնի չէ: Թե այդ դերակատարումը ինչ տեղ կգրավեր հոչակավոր ողբերգակի շեքսպիրյան խաղացանկում՝ նույնպես հայտնի չէ: Բայց եթե հիշտ է, որ մարդուն բնորոշում է ոչ միայն արածը, այլև անելիքն ու ծրագրերը, ապա Փարիզում Շայլոկ խաղալու Փափազյանի մտադրությունը ինքնին վկայում է այն քաղաքական ոգին, որ կրում էր արտիստը:

Ի դեպ, նկատեմ, որ երեսունից ավելի տարի է անցել,

բայց Փափազյանը, որքան ինձ հայտնի է, Շայլոկ խաղալու մտքից չի հրաժարվել: Բեմական բանավեճը, որ կամենում էր մղել վարպետը, տեղի չունեցավ: Բայց երևի միտքը այնքան խորացավ կերպարի էության մեջ, ու այնքան հարազատ գծեր գտավ, որ այժմ էլ, չնայած առաջացած տարիքին, մտածում է եթե ոչ ամբողջությամբ, գոնե մի-երկու տեսարան խաղալ:

Մի այլ պատճառ էլ:

Փարիզի ճանապարհը ընկած լինելով Բեռլինի վրայով, ամրապնդեց արտիստի համոզումը, թե որքան իրավացի է ինքը՝ Օթելլոյում այդպիսի շեշտադրում կատարելիս: Գերմանիայի մայրաքաղաքում, ուր նա պատրաստվում էր Ռեյնհարդտի գլխավորած թատրոնում հանդես գալ Օթելլոյի դերում,—մի բան, որ չհաջողվեց երկրում տիրող քաղաքական մթնոլորտի պատճառով,—նա տեսավ ոչ միայն ֆաշիստների պայքարը՝ կառավարության գլուխն անցնելու համար, այլ նաև հակահրեական այնպիսի վայրենի տրամադրություն, որը չէր կարող նրան չհիշեցնել իր ծննդավայրում, Պոլսում տեղի ունեցած աղետալի դեպքերը՝ հայկական ջարդերը:

Ի պատիվ ֆրանսիական առաջադեմ թատերական քննադատության, պետք է ասել, որ Փափազյանի խաղի մեջ նշմարելով այդպիսի մի շեշտադրում, նա ոչ միայն ընդգծել է սովետական արտիստի մեկնաբանության արմատական տարբերությունը իրենց մոտեցումից, այլև դա նրա մեծ առավելությունն է համարել:

Սա մի խնդիր է, որի շուրջը կարելի է ծավալվել: Դա իմ նպատակից դուրս է և ցանկությունս ավելի չէ, քան ծանոթացնել Ձեզ Փափազյանի Օթելլոյի «կենսագրության» այնպիսի կետերի հետ, որոնց անհիրազեկ լինելն է պատճառ եղել, որ Դուք իրականությունը չեք տեսել:

Ամենևին չկամենալով այս խնդրի շուրջ ավելին ասել, քան այն, ինչ պարունակում են բերածս փաստերը, այնուամենայնիվ, թույլ կտամ ինձ աղերս տեսնել այս հարցի ու նրա շուրջը Ձեր գրքում եղած դատողությունների միջև:

Այն, ինչ 1946-ին անցել է գրականագետ Բերկովսկու

մտքով և իբր հիմնական դրույթ նա առաջ է քաշել իր աշխատության մեջ, Փափազյանն արտահայտել է իր խաղում դեռևս 20-ական թվականներին: Եվ, ըստ որում, ճիշտ այնպես, ինչպես Դուք եք բացատրում ու լուսաբանում խնդիրը, վեճի բռնվելով Բերկովսկու հետ, չժխտելով, բայց վերանայելով և ճշտելով նրա միտքը:

Իհարկե, վենետիկյան հանրապետությունը, պաշտպանելով Օթելլոյին ընդդեմ Բրաբանցիոյի, պաշտպանում է և իր շահերը: Ես լիովին համաձայն եմ Ձեզ հետ, երբ Դուք գրում եք, թե վենետիկյան հանրապետությունն իր մեջ կրել է Վերածնության դարաշրջանի երկու հակադիր կողմերը—հումանիստական ազնիվ իդեալներ մի կողմից, և մաքիավելական փիլիսոփայություն՝ մյուս կողմից:

Դուք իրավացի եք, երբ նկատելով, որ չի կարելի, սակայն, դրանից եզրակացնել, թե իբր Օթելլոն իրեն օտար է զգում այդ հանրապետության մեջ: Ո՛չ Շեքսպիրի Օթելլոն, ո՛չ էլ Փափազյանի Օթելլոն հիմք չունեն կասկածի տակ առնելու սենատի վերաբերմունքի անկեղծությունը:

Դուք ասում եք, թե Օթելլոն զգում է իրեն, ինչպես հավասարը հավասարների մեջ: Միանգամայն իրավացի եք: Եվ ճիշտ այդպես էլ խաղում էր Փափազյանը: Ահա մի նկարագրություն նրա խաղի այդ տեսարանի մասին, որ թողել է քննադատ Լև Մաքսիմը 1932-ին, դիտելով դերասանի Օթելլոն Ռիգայում:

«Նայեցեք նրան. նա կանգնած է պարթև հասակով՝ սենատի առաջ: Ուսից ընկնող լայն, սպիտակ բուրնուզը նրա վենետիկյան հարուստ զգեստին տալիս է անապատներից եկած ամեհի բեդվինի տեսք, և տեսեք, ինչպես հուժկու մարդու համբերատարությամբ լսում է իր վրա թափվող ահավոր ամբաստանությունը: Տեսեք ինչպես խորամանկորեն բարեհոգի է սպիտակատամ ժպիտը նրա հաստ ու մսոտ շուրթերին, ինչպես է գլխի շարժումով ընդգծում Բրաբանցիոյի ամբաստանության անհիմն կողմերը: Նա գիտե, որ իրավացին ինքն է, որ ոչ մի անվայել կամ անպատիվ բան չի արել

և որ իսկույն, մի որպես հետո թյուրիմացությունը կհեռանա, Դեզդեմոնայի մուտքով կփարատվի մշուշը»:

Դուք գրում եք.

«Օթելլոն նույնիսկ ենթադրում է, թե իր ամուսնությունը Բրաբանցիայի ուժեղ դիմադրությանը չի հանդիպի: Նա հավատում է, որ Դեզդեմոնայի հայրն իրեն անկեղծորեն սիրում է: Ու երբ նա առաջին անգամ հանդիպում է իր, որպես ստոր ցեղի զավակի նկատմամբ, բացահայտ արհամարհական վերաբերմունքի, նույնիսկ այդ ժամանակ էլ նա երևույթը բացատրում է զայրույթից կուրացած հոր ցասումով միայն»:

Այդպես է ըմբռնել նաև Փափազյանը:

«Նա այնքան վստահ է այդ բանում,—շարունակում է քննադատը,—որ ծերունի սենատորի հայհոյանքն անգամ չի դիպչում նրա արժանապատվությանը, չի խռովում նրա եվրոպական ոստանում մոլորված «կիսավայրենի» աֆրիկացու հոգին: Նա իր զուսպ լռությամբ կարծես պերճախոս կերպով ասում է հանդիսատեսին. թող հայհոյի ծերունին, հոգ չէ, նա իր հայրական ցասման մեջ իրավացի է, ներողամիտ եղեք ծերունու հանդեպ, նա հիմա, հենց հիմա կհասկանա ամեն ինչ: Իսկույն կգա Դեզդեմոնան, և նա կհամոզվի, կհասկանա»:

Հետո Օթելլոն Շեքսպիրի ողբերգության մեջ և Փափազյանի խաղում «զգում է իր ցեղային մեկուսացումը»: Եվ այստեղից էլ սկիզբ է առնում մավրի հոգեկան դրամա՝ «գուցե սև եմ»: Առաջին անգամ նա իր սև լինելու վրա ուշադրություն է դարձնում:

Փափազյանի ըմբռնումն այս կետի վրա չի մնում: Նա մեկ էլ դրան կանդրադառնա վերջում, երբ Դեզդեմոնային որպես չարիք պատժելու մտադրությամբ կմտնի ննջարան: Վերադարձը նույն թեմային, նկարի շրջանակի պես, ամբողջացնում է այն, ինչ ամփոփված է ներսում, փլուզումն այն բարձր իդեալների, որ կրում էր իր մեջ մինչև Դեզդեմոնային հանդիպելը և, մանավանդ, նրան սիրելուց հետո, այդ

կնոջ մեջ գտած լինելով կատարյալ մարդկայինի մարմնավորումը:

Սա է Փափազյանի ըմբռնումը: Եվ սա մի աստիճան է Շեքսպիրի բեմական յուրացման ճանապարհին՝ սովետական թատրոնում:

Տարբերությունը Փափազյանի և նրանց միջև, որ հանդես գալով 1935-ից ի վեր, մի նոր աստիճան կազմեցին շեքսպիրյան կերպարն ըմբռնելու պատմական ընթացքի մեջ, այն է, որ նրանք առաջնային համարեցին մարդասիրական բարձրը գաղափարների փլուզման ողբերգությունը: Հետևորդները բացատրեցին այդ, նոր խորություններ ի հայտ բերին կերպարի մեջ, մավրի տխուր պատմությունը դարձրին մարդկայնության փիլիսոփայական հիմնավորումն ու պաշտպանությունը:

Դա այդպես է: Ամենքն էլ կհամաձայնեն դրա հետ: Բայց և անժխտելի է այն, որ Փափազյանի գտածն ու մարմնավորածն այն է, ինչին նրա շնորհիվ հասավ մեր թատրոնը 20-ական թվականներին և հաջորդ տասնամյակի սկզբներին: Եթե եղել է այդ տարիներին ավելի առողջ, ավելի հետաքրքիր, առավել նորարական մոտեցում, քան Փափազյանի առաջարկածը՝ պետք է մեջ բերել, պետք է խոսել դրա մասին: Իսկ եթե չկա՝ պետք է խղճմտանք ունենալ ընդունելու այն, ինչ եղել է արտիստի անուրանալի ծառայությունը:

Բարեխիղճ լինելու դեպքում չի կարելի ժխտել այն, որ Օթելլոյի կերպարի նոր ըմբռնումը Փափազյանից ժառանգել է ինչ-որ կողմեր: Մի կողմ թողնելով այն փոխառումները, որ նոր Օթելլոները (օրինակ՝ Օստուժև, Մորդվինով, Թխափսաև) կատարել են Փափազյանից, նկատեմ, որ նրանից է անցել 1935-ից հետո հանդես եկած գրեթե բոլոր Օթելլոների մեջ սևի ողբերգությունը, այն տարբերությամբ, սակայն, որ ոչ իբրև ողբերգության հիմնական թեմա, ինչպես անցյալ տարիներին եղել է Փափազյանի մոտ, այլ որպես այդ հոգեկան բարդ երևույթի մի կողմ, նրա արտահայտություններից մեկը միայն:

Այդ վերաբերում է և՛ Օստուժևին, և՛ Խորավային, և՛

Մորդվինովին, և՛ Թխափսանին, մի խոսքով՝ բոլոր այն Օթելլոներին, որոնց Դուք մենագրական առանձին գլուխներ եք հատկացրել Ձեր գրքում:

Մի կողմ դնելով այդ կապակցությամբ իմ տպավորությունները և տարիների ընթացքում հավաքած փաստերը, ես թույլ կտամ մեջբերումներ կատարել Ձեր իսկ գրքից:

Օստուժև.

«Վեհաժողովի առաջ հաստատվում է Դեզդեմոնային սիրելու Օթելլոյի իրավունքը: Հիմա նրանք անբաժանելի են: Նրանք հավիտյան միասին են: Նրանց ձեռքերը միանում են: Օստուժևն այստեղ նրբորեն օգտագործում է արևելյան սովորական ձևը—ձեռքը շոյելը, որպեսզի ընդգծի սևի ու սպիտակի հակադրությունը: Ձեռքերի գույնի տարբերությունը դառնում է խորհրդանիշը ողբերգական բոլոր այն բարդությունների, որ խորտակման կհասցնեն նրան: Օստուժևը հետագայում շարունակ օգտագործում է այդ հնարը» (էջ 167):

Խորավա.

«Ա. Խորավան առանձին համառությամբ ընդգծում էր սևամորթին արհամարհող հասարակության մեջ մավրի մենակության թեման» (էջ 183):

Մորդվինով.

Օթելլոն «հանկարծ սարսափով նկատում է, որ իր ձեռքը սև է: Ահա թե որտեղ է պատճառների պատճառը» (էջ 200):

Թխափսան.

«Օթելլո—Թխափսանը ողբերգության հենց սկզբից հանախ է նայում իր սև ձեռքերին: Հաջորդ տեսարաններում նա արդեն իր սև ձեռքերը համեմատում է Դեզդեմոնայի ճերմակ ձեռքերի հետ, որպեսզի խորտակման պահին հուսահատ ճչա—սև՛ եմ ես» (էջ 211):

Այս բոլորը հենց այն է, ինչ ժամանակին արել է Փափազյանը: Այդ մտահղացումը (իսկ մի-երկուսի մոտ նաև բեմական կիրառման որոշ մանրամասներ) անցել է վերոհիշյալ Օթելլոներին, և դա միանգամայն օրինաչափ երևույթ է: Ինչպես օրինական նաև այն, որ Թխափսանի մեջ, որ հան-

դեռ է եկել Օստուժևից հետո, Օստուժև կա, ինչպես նաև Փափազյան, որից նույնպես տարբեր է նրա խաղը:

Ես չեմ կասկածում, որ Օթելլոն, մարդկային հոգու այդ անհատակ խորությունը նորից ու նորից է բեմ բարձրանալու, և ամեն մի մարմնավորող նրա մեջ գտնելու է կողմեր, որ չի տեսել Փափազյանը, բայց չեն տեսել նաև Օստուժևն ու Խորավան, Մորդվինովն ու Թխափսանը: Ճիշտ այնպես, ինչպես Փափազյանը ժամանակին գտել ու տեսել է կերպարի մեջ այն, ինչ չեն նշմարել նրա նախորդները: Եվ դա հասկանալի է: Որքան էլ «նոր» լինի արվեստագետը՝ նա պետք է իր նախորդներից վերցնի նրանց գտածն ու նվաճածը, և ոչ թե վերստին «հայտնաբերի» այն, ինչ հայտնաբերված է արդեն:

Օստուժևը 1938-ին գրել է.

«Իր լիրիկական զգացման, ջերմության, համակրության և բոցավառ սիրո ամբողջ զորությունը Շեքսպիրը տվել է իր մավրին, որպեսզի ճերմակ սրիկա Յագոյին, ճերմակամորթ պոռնիկ Բիանկային, ճերմակամորթ ապաշնորհություն Ռոդրիգոյին հակադրի սև, խելոք, ազնիվ Օթելլոյին: Այդ հակադրությամբ սպանիչ հարված հասցնելով «բարձր ու ստոր ցեղերի», գունավոր ցեղերի մարդու նկատմամբ ճերմակ մարդու ունեցած «բնական» առավելությանը վերաբերող ազգայնական զառանցանքներին, Շեքսպիրը հրամայաբար պահանջում է, որ Յագոյին ատեն ոչ միայն Յագոյի պատճառով, այլ նաև Օթելլոյի»:

Բերելով ռուս ողբերգակի այս մտքերը, Դուք, Սոֆիա Մարկովնա, անում եք հետևյալ եզրակացությունը.

«Կերպարի արդիական հնչեղությունը Օստուժևը խելամտորեն միացնում էր նրա պատմական ըմբռնման հետ»:

Ճիշտ է: Միանգամայն ճիշտ: Բայց ճիշտ է և այն, որ Օստուժևից առաջ կերպարի արդիական հնչեղությունը Փափազյանը կարողացել է խելացիորեն միացնել նրա պատմական ըմբռնմանը: Ինչու՞ չնշել, ինչու՞ չասել այդ: Ինչու՞ չառաջնորդվել հենց «Օթելլո» ողբերգության ոգով, որ Դուք խոսքով դրվատում եք, իսկ... Դա ինձ համար անհասկանա-

լի է. անիրազեկությու՞ննն է պատճառը: Թերևս: Բայց դա պատճառ է և ոչ արդարացում:

Մի խնդիր ևս:

1928—1932 թթ., ինչպես ասացի, ես համարում եմ Փափազյանի ստեղծագործական կյանքի ամենահասուն տարիները և այն բարձրակետը, որին երազում էր հասնել արտիստը երբևէ:

Այս տարիներին է, որ նրա գործունեության շառավիղը լայնանում է, ընդունում այնպիսի չափեր, որ հայ ողբերգակը անցնում է մեր անծայրածիր երկրի մի ծայրից մյուսը,դուրս է գալիս նրա սահմաններից ու հաղթանակներ նվաճում փարիզյան բեմում ևս: Եվ դա հո միայն արտիստի հաջողությունը չէ՞ր: Դա սովետական թատրոնի հաջողությունն էր: Ուր էլ նա գնում էր, որ երկիրն էլ ոտք էր դնում, սովետական թատրոնն էր ներկայացնում:

Այս տարիներին է, որ Փափազյանի արվեստը ճանաչում և ընդունում են մեր երկրի թատերական աշխարհի շատ մեծ հեղինակություններ: Եվ այս տարիներին է, որ Շեքսպիրին բեմից ներկայացնելու նրա ըմբռնումն ու արվեստը բանալի են դառնում շատ թատրոնների փակ դռները Շեքսպիրի առաջ բանալու համար:

Ի՞նչ հիմք կա նման պնդման համար:

«Մոլոդոյ լենինեց» թերթը Փափազյանի Մոսկվայում խաղացած Օթելլոյի կապակցությամբ գրում է.

«Մեզանից մի քանի դարով բաժանված շեքսպիրյան ողբերգությունները, որ կարծես գրեթե մեռած էին մեր հանդիսատեսի համար, Փափազյանի վառ և խոր խաղի շնորհիվ հանկարծ կենդանացան»:

«Սովրեմեննի տեատր» ժուռնալը, 1928-ին անդրադառնալով Փափազյանի Օթելլոյին, գրում է.

«Շատ լավ կլիներ, եթե Վահրամ Փափազյանի գաստրոլները Մոսկվայի դերասանությանը ստիպեին խորհել այն մասին, թե ինչպես և ինչ մոտեցմամբ Շեքսպիրը կարող է սովետական հանդիսատեսին հասնել: Որովհետև Փափազյանի Օթելլոն հասավ սովետական հանդիսատեսին»:

Ուրեմն ի՞նչ: Ուրեմն այն, որ սովետական թատրոնում Շեքսպիրյան տրադիցիաների մի այնպիսի շրջան է եղել, երբ Փափազյանի խաղը կողմնորոշող նշանակություն է ձեռք բերել:

Հիշեցնեմ Ձեզ Ռոսովի հիացումը Փափազյանի Օթելլոյով: Ով-ով, համենայն դեպս Ռոսովը, գերազանցապես Շեքսպիր էր խաղում, իր երկարամյա կյանքում ինչպես հայրենի, այնպես էլ եվրոպական Օթելլոներ, շատ էր տեսել: Տեղյակ դարձնեմ նրա մի արտահայտությանը, որը հավանաբար Ձեզ հայտնի չէ, եթե Ստանիսլավսկու ստացած նամակներին չեք ուսումնասիրել: Կոնստանդին Սերգեևիչին գրած մի նամակում, Ռոսովը ասում է. «Սալվինիից հետո Փափազյանից ավելի լավ Օթելլո ես չեմ տեսել»: Խնդրելով նրան անպայման նայել Մոսկվա ժամանած Փափազյանին, գրում է. «...դա շեքսպիրյան Օթելլո է՝ մտահղացման խորությամբ, կատարման ազնվությամբ և ուժով»: Ստանիսլավսկին այդ ամիսներին ծանր հիվանդ էր և Փափազյանի խաղը դիտել չի կարողացել: Բայց նայել է նրան թատերական աշխարհի մի այլ հեղինակություն՝ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն: Թույլ տվեք, ուրեմն՝ ի լրումն այս ամենի, վերջում մեջ բերել Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի կարծիքը:

«Փափազյանը,—գրում է նա,—մեկն է դասական ռեպերտուարի այն շատ սակավ լավագույն կատարողներից, որ արժանի են համաշխարհային փառքի: Հմայիչ արտաքին, գեղեցիկ պլաստիկա, վարակող տեմպերամենտի բռնկումներ և ազնիվ ճաշակ—այսպես է ներկայանում ինձ Փափազյանի արտիստական անձնավորությունը»:

Սա գրված է 1928-ին: Գրված է Փափազյանի մոսկովյան գաստրոլների տպավորության տակ:

Միայն այս կարծիքը, եթե Ձեզ ծանոթ է եղել, իհարկե, բավական էր, որ ստիպեր, Սոֆյա Մարկովնա, ավելի ուշադիր լինել դեպի Փափազյանը: Հուսով եմ, որ Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի ճաշակը Դուք կասկածի տակ չեք առնում: Եվ եթե նա, նայելով Փափազյանի Օթելլոն և մյուս խաղերը, գտնում է, որ դերասանը արժանի է համաշխարհային ող-

բերգակների շարքը դասավելու, նրանց փառքը բաժանելու, ապա դրա համար նա պետք է որ հիմք ունենար:

Մի խոսքով, Սոֆյա Մարկովնա, իմ միտքն այն է, որ սովետական թատրոնի շեքսպիրիանայի մեջ եղել է նաև Փափազյանի ժամանակը, նրա անվան հետ կապված մի ժամանակաշրջան:

1928—1932 թվականները:

Ես հանձն առա Ձեր ուշադրությունը հրավիրել այս փաստերի և նրանցից բխող՝ թվում է թե մի բավական կարևոր հետևության վրա:

Ես ուրախ կլինեմ, Սոֆյա Մարկովնա, եթե այն բոլորը, ինչ վերը բերվեց իբրև փաստ, նոր ապիթ տա խորհելու Ձեզ՝ իմ առաջ քաշած հարցի շուրջ, և այդպիսով վերանայելու Փափազյանի Օթելլոյի գնահատությունը: Իսկ եթե այն փաստերը, որ բերված են իմ նամակում, Ձեզ ծանոթ են եղել, երբ Դուք գրիչ եք վերցրել Ձեր ուսումնասիրության մեջ եղած տասերկու տողը շարադրելու համար, ինձ ոչինչ չի մնում ասելու, բացի այն, որ հակասությունը փաստերի և Ձեր եզրակացության միջև՝ աղաղակող է:

1964

POST SCRIPTUM

Ահա, թե ինչպես պատահեց, որ գրեցի այս հոդված-հետգրությունը: 1964-ին լույս տեսավ Սոֆյա Նելսին ուղղված իմ «Բաց նամակը»: Եղան մարդիկ, որ չհամաձայնեցին այն ձևակերպումին, որ ես տվել էի Վահրամ Փափազյանի պատմական նշանակությանը իբրև Օթելլոյի կերպարի մեկնաբանի: Ասում էին. թե Փափազյանի լուսաբանությունը չի հանգում հումանիզմի պաշտպանության գաղափարին, հետևապես սխալ է վերագրել նրան մի դեր, որ պատկանում է ուրիշին:

Անդրադառնալով առարկությանը, ես հասկացա, որ այդ տպավորությունը, իհարկե, սխալ, հետևանք է մասամբ այն բանի, որ գրելով Փափազյանի 20-ական թվականների Օթելլոյի մասին, կանգ էի առել նրա մեկնաբանության հիմնական կողմի վրա միայն: Ամբողջական տպավորություն չէր ստացվել, քանի որ չէի հիշել արտիստի մեկնաբանության մեջ եղած ուրիշ կետեր ևս: Ահա դրանց բացակայությունն էլ իմ ընդդիմախոսներին այլ կերպ մտածելու առիթ էր տվել:

Post Scriptum-ով, ինչպես հայտնի է, լրացվում է նամակը: Մի խոսքով՝ գրվում է այն, ինչ հիշում ես հետո, երբ նամակն ավարտել ես, նույնիսկ ստորագրել: Եվ քանի որ հոդվածիս տվել էի բաց նամակի բնույթ, մտածեցի, մի հետգրությամբ լրացնել բացթողածս:

Այժմ ըստ էության:

Ի՞նչ էին ասում առարկողները:

Եթե Փափազյանի լուսաբանությունը 20-ական թվականներին հանգում էր սևամորթ մարդու ողբերգությանը, նշանակում է արտիստը շեղվել է Շեքսպիրից, որովհետև դրամատուրգի պատկերած Օթելլոն, Վերածնության դարաշրջանի մարդ լինելով, հումանիզմի արտահայտիչն է: Եվ որով-

հետև այդ չկա Փափազյանի խաղում, իսկ դա է խորհրդային թատրոնի մեկնաբանության ելակետը, ուրեմն ողբերգակին վերագրված պատմական դերը պատկանում է Հովհաննես Աբելյանին, քանի որ վերջինս մավրին հաղորդում էր հումանիստական նկարագիր:

Այսպես էին մարդիկ մտածում, ու ես հազիվ թե կարիք զգայի անդրադառնալու դրան, մանավանդ որ այդ առարկությունը հրապարակային չէր: Իսկապես, չէի գրի այս հետգրությունը, եթե չհիշեի, որ շատ տարիներ առաջ, Փափազյանի Օթելլոյի առիթով նույն ոգով հոդված է գրել Սարգիս Մելիքսեթյանը, մեր հմուտ և վաստակաշատ թատերագետը:

Վերջինս գրում է.

«Նրա (այսինքն՝ Փափազյանի—Ռ. Զ.) ստեղծագործական քանքարի և վարպետության մասին շատ բարձր կարծիք ունենալով, խոստովանում եմ, այնքան էլ տարված չէի Օթելլոյի կերպարի գաղափարա-գեղարվեստական մեկնությամբ: Կերպարին մոտենալով միայն ռասայական ատելության կտրվածքից և նրան անձնական-լիրիկական գունավորում տալով, Փափազյանը Օթելլոյի ողջ ներաշխարհը տոգորում էր խանդի և վրեժխնդրության զգացումներով»:

Ո՞րն է քննադատի եզրակացությունը:

«Այդ ամենից, իհարկե, շատ էր տուժում Օթելլոյի հումանիստական նկարագիրը»:

Իսկ ի՞նչ է հասկանում հոդվածագիրը այդ ասելով.

«Մարդու նկատմամբ տածած մեծ սերը, այն ներքին ողբերգությունը, որ ապրում է նա, տեսնելով մարդու հանդեպ իր հավատի խորտակումը»:

Սա գրված է 1951-ին:

Փափազյանին թատերագետը հակադրում է Աբելյանի Օթելլոն, ասելով, որ նա մարմնավորեց «կենսական ճշմարտությամբ հագեցած և խոր զգացումներով ու մտքերով համակած մի հորորակ կերպար, Օթելլոյի տրագիզմը զարգացնելով և՛ ճշմարիտ հոգեբանական, և՛ սոցիալական պլաններով»:

Խոսքը վերաբերում է 1925-ին և դրանից հետո խաղա-

ցած Օթելլոյին: Եվ սրան անդրադարձել է Փափազյանի Օթելլոյի առիթով:

«Եվ ահա,—գրում է նա,—ձգտելով ներկա լինել Փափազյանի Օթելլոյի ներկայացմանը, ուզում էի պարզել՝ արդյոք նրա կերտած կերպարի էությունը մնացել էր նույնը, թե՞ Երևանից բացակայած տարիների ընթացքում փոխվել է»:

Հետաքիր է իմանալ, թե Փափազյանի ներկայացումից թատերագետը ի՞նչ տպավորությամբ է հեռացել: Ահա նրա եզրակացությունը.

— Փոփոխությունը ակնհայտ էր:

— Նրա նախկին բեմական կերպարից շատ քիչ բան էր մնացել.

— Օթելլոյի ներքին բովանդակությունը գաղափարական և հոգեբանական առումով նոր որակ է ստացել:

— Նրա խաղի անկեղծությունն ու անմիջականությունը, ջերմաշունչ մարդկայնությունը, կերպարի հոգեբանական զարգացումը, նոր գտած մանրամասների հմուտ կատարումը մեզ՝ հանդիսականներիս, գրեթե կախարդում էր:

Իսկ ի՞նչ նոր բովանդակություն է հայտնաբերել թատերագետը, որ առաջ չկար: Նրա ասելով՝ հանդիսականների տեսադաշտում ամբողջ հասակով կանգնեց «անմահ Շեքսպիրի հուժկու հանճարով կերտված և հումանիստական բարձր գաղափարով, կենսահաստատ, թովիչ ոգով ներթափանցված վիթխարի կերպարը»:

Հիշեցնում եմ՝ սա գրված է 1951-ին, այսինքն այն ժամանակները, երբ Փափազյանը վաղուց համաշխարհային համբավի հասած ողբերգակ էր արդեն: Բայց դա չէ էականը: Էականը ուրիշ բան է. Օթելլոն, որով ողբերգակը այդքան մեծ հաջողության էր հասել ժամանակին, այսինքն՝ 20-ական թվականներին, կերպարի մեկնաբանության տեսակետից հայտարարված է կասկածելի:

Տեսնենք, թե այն, ինչ տեսել է հոդվածագիրը Փափազյանի խաղի մեջ, չի՞ եղել արդյոք և չե՞ն նկատել Մելիքսեթյանից առաջ ուրիշներն այդ բանը: Խոսքը հումանիստական

նկարագրի, մարդկանց նկատմամբ ունեցած հավատի և այդ հավատի խորտակման մասին է:

Այս կապակցությամբ ընթերցողի ուշադրությանն եմ հանձնում ոչ թե իմ տպավորությունը, թեև Փափազյանի խաղերը տեսել եմ 20-ական թվականներից, և այն էլ բավական հաճախ, այլ տարբեր մարդկանց կարծիքներն ու տպավորությունները, քաղելով դրանք ժամանակի մամուլից: Թվում է թե մեկի եզրակացությունից ավելի էական է շատերի, միմյանցից անկախ ստացած տպավորությունն ու դատողությունը: Այս էլ ասեմ, որ մեջբերվող կարծիքները, պատկանելով տարբեր մարդկանց, տարբեր քաղաքներում տրված տարբեր ներկայացումների հիման վրա են կազմվել ու գրվել: Հետևապես, եթե նույնը նկատել ու հաստատել են շատերը, նշանակում է տպավորությունը ստույգ է և անտարակուսելի:

Անդրադառնանք բուն հարցին:

Փափազյանի դերակատարման գլխավոր ելակետը 20-ական թվականներին (մասամբ նաև հետո) եղել է սևամորթի ողբերգությունը սպիտակների միջավայրում: Այս ճիշտ է: Ինչպես նաև ճիշտ է այն, որ այդ ժամանակները նա էր, միայն նա, որ բողոքի շեշտ էր հաղորդում մավրի կերպարին: Սա գլխավորն է: Բայց որ նրա լուսաբանությունն ուրիշ կողմեր էլ ուներ, հենց այն, ինչ նկատել է Մելիքսեթյանը 50-ական թվականների սկզբին, այդ էլ ճիշտ է: Ինչպես նաև ճիշտ է, որ ժամանակի քննադատությունը Փափազյանի կատարման մեջ դիտել ու արձանագրել է դեռ 1951-ից առաջ:

Հետագայում, 1935-ին այս լուսաբանությամբ խաղաց Օստուժևը: Եվ դա համարվեց Օթելլոյի կերպարի ըմբռնման նոր դարագլուխ խորհրդային շեքսպիրյան թատրոնում:

Այժմ տեսնենք, թե այդ նույն գծերը Փափազյանի կատարման մեջ, եղե՞լ են, թե ոչ:

Սկսենք հայկական մամուլից:

«Ամեն մի դերասան,—գրում է Ամատունին,—իր տեսակետով է հասկանում և տալիս «Օթելլոն»: Բայց նրանք, շատ քչերի բացառությամբ, չգիտենք ինչու, Օթելլոյին դարձնում են գազան, մի վիթխարի վագր:

Այդպիսին չէ Փափազյանը: Նրա մավրը կոպիտ խանդի

արտացոլում չէ, այլ ազնվասիրտ մի մարդ, որ ազնվությունով տարված, **հավատում է մարդկանց և «ճշմարտությանը» և դառնում այդ հավատի զոհը»** (ընդգծումն այստեղ, ինչպես նաև մնացած տեղերում, իմն է—**Ռ. Զ.**):

Սա գրվել է 1928-ին:

Հիմա տեսնենք, թե ճի՞շտ է դիտել հայ թատերագետը: Գուցե այլ քննադատներ ուրիշ տպավորություն են ստացել:

Ահա մոսկովյան մի քննադատի կարծիք, հայտնված դարձյալ նույն թվականին:

Կամենալով պատասխանել այն հարցին, թե «ինչպես է Փափազյանը մեկնաբանում իր Օթելլոն», «Վեչերնիե Իզվեստիայի» հոդվածագիրը նկատում է.

«Օթելլոյի ողբերգությունը ոչ միայն խանդից առաջացած տանջանքների ողբերգություն է, այլ նաև մի մարդու **տառապանքների, որը խաբվել է իր լավագույն զգացմունքների մեջ և այն բանում ինչ համարում էր իր իդեալը»:**

Ահա մի այլ կարծիք:

«Նրա «Օթելլոն» **ոչ այնքան խանդի ողբերգություն է,** որքան **մեծ և քնքույշ սրտի մեծ դրամա:** Նրա խանդը հետևանք է, պատճառը սերն է»:

Այս միտքը հայտնել է 20-ական թվականների թատերական Մոսկվայի հեղինակություններից մեկը՝ Էմանուել Բեսկինը:

Ահա **կինյան** քննադատի կարծիքը.

«Խանդ **անսահման սիրուց և մեծ վստահությունից,** խանդ որպես հետևանք **լուսավոր իդեալից ապրած անսպասելի հիասթափության,** որպես **խորտակում թևավորող հավատի»:**

Սա էլ նույն թվականների տպավորություններից է:

Նույն տպավորությունը, նույն կարծիքն են կազմել Խարկովի հանդիսատեսները ևս:

«Փափազյանի խանդը սեփականատերի զգացմունք չէ, ոչ էլ բիոլոգիական բնազդ: Դա **մարդաշունչ սեր է,** մեծ, բայց մանկականորեն արյունալի-նաիվ **վիրավորված զգացմունքի արտահայտություն անարգված իդեալի պատճառով»:**

Վերադառնանք նորից Մոսկվա: Այդ ժամանակվա հայտնի քննադատներից մեկը՝ Ա. Գիդոնին գրում է.

«Ու եթե Օթելլոն (խոսքը Փափազյանի Օթելլոյի մասին է—**Ռ. Զ.**) խանդում է, ապա այդ զգացումը միայն և միայն **պաշտպանում է մարդկային արժանապատվությունը»:**

Նույն Գիդոնին ամփոփում է.

«Այդ ձևով մեր աչքերի առաջ ծնվում և հաստատում է իրեն **Օթելլոն իբրև Ռենեսանսի մարդ»:**

Մի կարծիք ևս:

Դրա հեղինակը Նիկոլայ Պետրովիչ Ռոսովն է: Շեքսպիրյան ողբերգակ, որ գործել է ռուսական քաղաքներում, որ հանդես է եկել թատերական ճաշակի կողմից այնպիսի մի քմահաճ քաղաքում, ինչպիսին Օդեսան էր անցյալում, խաղացել է նաև Պետերբուրգում և ունեցել բավական հաջողություն: Ու Փափազյանը, նրա իսկ խոստովանությամբ, Օթելլոյի այնպիսի կողմեր է բացել, որոնց մասին ինքը նույնիսկ չի մտածել:

...«Իր մտահղացմամբ, ազնվությամբ և կատարման ուժով շեքսպիրյան Օթելլո է դա»,—հայտարարում է նա Ստանիսլավսկուն հասցեագրած նամակում: Եվ հետո ավելացնում է. «Համենայն դեպս, եթե որպես դասական դերասան ես Ձեր աչքում մեծություն չեմ, ապա կլասիկների նկատմամբ ունեցածս ըմբռնմանը, կարծեմ, Դուք միշտ էլ հավանություն եք տվել»:

Իսկ ինչպե՞ս է բացատրում Ռոսովը Փափազյանի Օթելլոյի էությունը: Ստանիսլավսկուն նամակ գրելուց առաջ, դեռ 1927-ին, նա մի հոդված է հրապարակել մոսկովյան մամուլում «Օազիս» վերնագրով:

Ահա այդ հոդվածում մեզ հետաքրքրող հարցի մասին գտնում ենք հետևյալ մտքերը:

«Արդյոք նման արտիստի միջոցով դյուրությամբ և համոզիչ կերպով չի՞ բացահայտվում Շեքսպիրի ողջ վեհությունը, որն իր մավրի մեջ ցույց է տալիս ոչ թե անմիջական ու կոպիտ մի խանդոտի, այլ ամենաազնիվ մի սիրտ, **լի անսահման հավատով դեպի մարդկանց լավագույն արժանիքները, որը, սակայն, իր այդ հավատի զոհն է դառնում»:**

Եվ մի փոքր հետո ամենագլխավորը.

...«Դեզդեմոնայի կործանումով նրա համար խորտակվում է նրա հավատը ողջ աշխարհի նկատմամբ և ինքը աշխարհից հեռանում է կամովին»:

Ռոսովը Փափազյանի Օթելլոյի մեջ նկատել է այն, ինչ հետո հայ ողբերգու արտիստը մշակեց ու հիմնականը դարձրեց իր խաղում:

Մամուլից քաղված հատվածները կարելի է կրկնապատկել, բայց, թվում է, դրա կարիքը չկա:

Այս ամենը ինձ հայտնի էր «Բաց նամակը» գրելիս և եթե չեմ հիշել, ապա պատճառն այն էր միայն, որ ուրիշ նպատակ էի դրել իմ առջև, ոչ թե բացատրել, թե Փափազյանի Օթելլոն ինչ է ընդհանրապես, այլ պարզաբանել հետևյալ երեք խնդիրը.

1. որ թատերական մամուլը 20-ական թվականների երկրորդ կեսին, գլխավորապես ռուսական, հետագայում, 30-ական թվականներից նաև օտար, այդ թվում փարիզյան, նրան հռչակեց աշխարհի մեծագույն ողբերգակներից մեկը:

2. որ ռուսական թատերագիտական միտքը Մոսկվայում և այլուր այն կարծիքն է հայտնել, թե Փափազյանի, ինչպես մեկնաբանությունը, այնպես էլ խաղը ժամանակակից է, հետևապես, նրա օրինակը աչքի առաջ ունենալով, պետք է մտածել, թե ինչպես կարելի է այսօր բեմադրել Շեքսպիր խորհրդային թատրոնում:

3. Որ պատմական (հայերի վիճակը Թուրքիայում) և ժամանակակից կյանքի (հակահրեական հալածանքը Գերմանիայում) պատկերները մղել են նրան շեքսպիրյան հերոսի սևամորթ լինելը Օթելլոյի ողբերգության առանցքը դարձնել:

Այս է եղել իմ նպատակը:

Եվ 20-ական թվականներին, և հետո, մինչև 40-ական թվականների կեսերը, Փափազյանի մեկնության գլխավոր ելակետը դա է եղել: Բայց այդ գլխավորը չի բացառում նաև ուրիշ, շատ էական կետերի և գծերի գոյությունը ևս: Ոչ տեսական ըմբռնումով, ոչ էլ իբրև գեղարվեստական իրողություն, որպես այդ ըմբռնման ստեղծագործական կիրառում, գույնի խնդիրը որքան էլ կենտրոնական լինի, իրմով չի ընպառում գործի բովանդակությունը: Ճիշտ այդպես էլ, երբ

հետագայում Օստուժևը և ուրիշները Օթելլոյի կերպարի լուսաբանության շեշտը դրին մարդու հավատի վրա, սևամորթ լինելու խնդիրը օրակարգից դուրս չեկավ, մնաց, բայց իբրև իրենց նախորոշած գլխավոր իմաստին ենթակա կետերից մեկը:

Ու եթե այժմ հանձն առա շարադրել այս բոլորը, ապա ոչ որպես վերանայում մի անգամ հայտնված տեսակետի, այլ իբրև լրացում արդեն գրվածի՝ ոչ այնքան ինձ, որքան մյուսներին հեռու պահելու թյուր ըմբռնումից, և հիշեցնելու, թե հարկ չկա (և վերջապես, դա ի՛նչ սովորություն է) մի արվեստագետի մեծարել մեկ ուրիշի հաշվին, երբ նրանցից յուրաքանչյուրն իր տեղն ու նշանակությունն ունի այս հասկացության և՛ պատմական, և՛ գեղարվեստական իմաստով:

1965

Ի ԼՐՈՒՄՆ ԳՐՎԱԾԻ

Անհրաժեշտ եմ համարում անդրադառնալ Մյունխենից ստացված մի նամակի: Սկզբում մտադիր էի դրան մասնավոր բնույթ տալ, բայց, հիշելով, որ նամակագրին հուզող հարցը՝ սևամորթ մարդու ողբերգությունը սպիտակների միջավայրում, զբաղեցրել է ուրիշներին նույնպես, որոշեցի հանդես գալ հրապարակավ: Որոշեցի հարցի շրջանակն ընդլայնել և այդ խնդիրը Փափազյանի կապակցությամբ արծարծել ընդհանրապես: Օթելլոյի մավր լինելը, ընդհանրապես գույնի հանգամանքը դեր կատարու՞մ է Շեքսպիրի ողբերգության մեջ, թե դա Չինթիոյի նովելից մեծ դրամատուրգին մնացած մի ժառանգություն է: Իսկապես, Օթելլոն կարո՞ղ էր մավր չլինել, թե դա դրամատուրգիական մտածողության հիմնաքարերից է:

Այս հարցը պարզաբանման կարիք ունի, մանավանդ որ դրա շուրջը հաճախ տարբեր տեսակետներ են հայտնվել և իրարամերժ կարծիքները հանգեցրել են այն մտքին, թե ցեղախտրականության խնդիրն առանցք դարձնելը սահմանափակում է Շեքսպիրի ողբերգության իմաստը:

Բացի Փափազյանից ուրիշները ևս կարծում են, թե Օթելլոյի սև լինելը պատահական մի օղակ չէ ողբերգական դեպքերի շղթայում:

Փափազյանը հանգել է այդ մտքին, այդպես է ընկալել ու զգացել Օթելլոյի կերպարը, ունենալով դրա համար երկու կռվան. նախ այն, որ դրա համար հիմքեր է գտել ողբերգության մեջ և մեկ էլ այն, որ ողբերգակի լայն հայացքը ուղղված լինելով ոչ միայն հայրենի պատմությանը, այլ նաև աշխարհի չորս կողմերը՝ ձգտել է հեռավոր ժամանակներում տեղի ունեցած մի դեպք բերել կապել իր դարի հուզող խնդիրներից մեկի հետ:

Շեքսպիրագետ Ռ. Հեյլմանը այդ հարցին մի առանձին

ուսումնասիրություն է նվիրել, մանրամասն վերլուծելով պիեսի կառուցվածքը և կերպարները: Այդ աշխատությունն իմ ձեռքի տակ չկա և դրա մասին գաղափար եմ կազմել անգլիական շեքսպիրագետներից մեկի՝ Մեյոյուզի մի ուսումնասիրությունից, որը նույն հարցի հետազոտությանն է նվիրված (G. M, Matthews „Othello and The Dignity of man)"։

Իմ նպատակն է ընթերցողին ներկայացնել Մեյոյուզի մի քանի մտքերը, որ դրան են վերաբերում:

Մեյոյուզի համոզումով սևի և սպիտակի հակադրությունը պիեսում կենտրոնական տեղ է գրավում, այլապես նա սևամորթ հերոսի վրա կանգ չէր առնի և ընդհանրապես սխալ է կարծել, թե պիեսը գրելիս Շեքսպիրին ամենևին չի հուզել ցեղախտրականության հարցը:

Մեյոյուզի համոզումով սևի և սպիտակի հակադրությունը պիեսում կենտրոնական տեղ է գրավում, այլապես նա սևամորթ հերոսի վրա կանգ չէր առնի և ընդհանրապես սխալ է կարծել, թե պիեսը գրելիս Շեքսպիրին ամենևին չի հուզել ցեղախտրականության հարցը:

Մեյոյուզի այս համոզմանը անդրադարձել է մեր շեքսպիրագիտությունը ի դեմս Յու. Ճլեդովի և բարձր գնահատել նրա հարցադրումը:

Նախ և առաջ այն պատճառով, որ Մեյոյուզը բոլորովին այլ կերպ է մեկնաբանում հարցը, քան արևմտյան որոշ շեքսպիրագետներ, ինչպես օրինակ Քեմբելը, որը գտնում է, թե խանդը, որպես կիրք ամենից լավ կարելի էր ուսումնասիրել Օթելլոյի օրինակի վրա, քանի որ նա պատկանում է մի ցեղի, որի համար խանդը բնական վիճակ է:

Ինչու՞ է մեր շեքսպիրագիտական միտքը Մեյոյուզի հարցադրումը գնահատում:

Հերոսի սևությունը Շեքսպիրի համար միջոցներից մեկն է եղել, որպեսզի կարողանա ավելի սուր և ամբողջական հակադրել Օթելլոյին վենետիկյան միջավայրին, քննադատության ենթարկել այդ միջավայրը և համոզել հանդիսատեսին, թե Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի հոգեկան մաքրությունը որոշում է և նրանց բողոքն իրենց շրջապատող հասարակու-

թյան դեմ, և նրանց լիակատար անօգնականությունը այդ նույն հասարակության առաջ:

Այնուհետև. Օթելլոյին ատելու գլխավոր պատճառը Յագոյի մեջ ըստ Մետյուզի մավրի սև լինելն է: Եվ այդ կապակցությամբ նա բերում է փաստեր, ցույց տալով, որ Օթելլոյի հանդեպ այդ նույն վերաբերմունքն ունեն մյուս վենետիկցիները նույնպես:

Եվ վերջապես՝ հակամարտության մեջ գտնվող ուժերի փոխհարաբերությունը. «Օթելլոն» ոչ թե պատմություն է այն մասին, թե ինչպես քաղաքակրթված բարբարոսը վերադառնում է իր նախկին վիճակին, այլ՝ թե ինչպես ճերմակ բարբարոսը ձգտում է քաղաքակրթված սև մարդուն իջեցնել մինչև իր աստիճանին: Եվ հետաքրքիր է, որ այս միտքն առաջադրելիս, Մետյուզը ցույց է տալիս, թե ինչպես Յագոյին վերջիվերջո չի հաջողվում այդ անել և ընդհանրություն է տեսնում ժամանակակից կյանքի, հատկապես վերջին պատերազմում տեղի ունեցած և երկրագնդի ողջ մարդկությունը ցնցած դեպքերի միջև:

Այս ամենի հիման վրա Մետյուզը գույնի հարցը դիտում է իբրև ողբերգության բուն առանցք: Հանախ նույնն են ասում նաև մեր շեքսպիրագետները, այն տարբերությամբ սակայն, որ դա պիեսի գլխավոր կենտրոնը չեն համարում:

Կարելի է շատ օրինակներ բերել և ցույց տալ, թե ինչպես մեր ժամանակակից շեքսպիրագետները Օթելլոյի և նրա շրջապատի միջև եղած հակասությունը բացահայտելիս մի քանի կետ են հիշատակում, որոնց թվում նաև սևամորթությունը:

Մի օրինակ բերեմ Ա. Անիկստից.

«Օթելլոն գիտեր, որ ինքը Վենետիկում օտար է ոչ միայն այն պատճառով, որ ուրիշ երկրից է, այլև այն, որ ուրիշ ցեղի է պատկանում: Նրան թվում էր, թե Դեզդեմոնայի սերը ջնջեց իր և վենետիկցիների միջև եղած բոլոր տարբերությունները: Բայց հիմա, երբ Յագոն համոզեց նրան, թե Դեզդեմոնան անհավատարիմ է, նրա առաջ ամբողջ պարզությամբ կանգնեց այն փաստը, որ ինքը երբեք և ոչ մի պայմաններում չէր կարող վենետիկցիների միջավայրում հարազատ

մարդ դառնալ, նույնիսկ այդ շրջապատի լավագույն ներկայացուցչի՝ Դեզդեմոնայի համար: «Սև եմ» —այս խոսքերի մեջ ինչում է արտի հառաչանքը մի մարդու, որը գիտակցել է, թե իր բոլոր արժանիքները բավական չեղան, որպեսզի կարելի լինի իր և հասարակության միջև եղած անջրպետը ոչնչացնել, հասարակություն, որի հետ նա կապեց իր ճակատագիրը, տալով նրան իր բոլոր ուժերը և ընդունակությունները»:

Այս կարգի մեջբերումներ կարելի է կատարել հայրենի մյուս շեքսպիրագետներից ևս:

Իմ ձեռքի տակ է Վլադիմիր Ռոգովի հոդվածը, որտեղ հեղինակը փորձում է բացատրել, թե ինչու է Յագոն Օթելլոյին ատում: Մեկ առ մեկ հիշելով, թե մեր շեքսպիրագետներից որ մեկը ինչ պատասխան է տվել այդ հարցին, և չհամաձայնելով ոչ մեկի հետ, նա նույն կարծիքն է հայտնում, ինչ Մետյուզը: Ըստ երևույթին նա միևնույն եզրակացության հանգել է անկախաբար, որովհետև նախ չի հիշատակում նրան և ապա՝ հիմնավորումը բոլորովին այլ է, քան անգլիական շեքսպիրագետի ուսումնասիրության մեջ:

Ըստ Ռոգովի՝ Յագոն ատում է Օթելլոյին, որովհետև նա մավր է:

Ինչու՞:

Ռոգովն իր պնդումը հաստատում է Յագո անվան ստուգաբանությամբ: Ասելով, որ դա իսպանական անուն է, նախ՝ նկատում է, որ այդ անունը Ջինթիոյի նովելում չկա, որ այդ անունով նրան մկրտել է Շեքսպիրը. երկրորդ՝ իսպանացի լինելու հանգամանքը իբրև Օթելլոյին ատելու պատճառ ժամանակակից ընթերցողի աչքից կարող է վրիպել, բայց «Գլոբուս» թատրոնի հանդիսատեսի համար միանգամայն պարզ է եղել: Բոլորին հայտնի է իսպանացիների դեպի մավրերն ունեցած դարավոր ատելությունը, որը ժամանակի ընթացքում վեր էր ածվել բացարձակ ռեֆլեքսի:

Թերևս արժե Մետյուզի և Ռոգովի այս պնդումը, որ հավանական և նույնիսկ համոզիչ է թվում, ամրապնդել նրանով, որ Յագոն առաջին արարի վերջին տեսարանում և Ռոդ-

րիգոյի հետ խոսելիս և մենակ մնացած ժամանակը բացականչում է.

— **Ես մավրին ատում եմ:**

— **Ատո՛ւմ եմ մավրին:**

Մետյուզն իր ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում է այն բանի վրա, որ Յագոն երբեմն է Օթելլո ասում, իսկ ընդհանրապես նրան մավր է կոչում: Անգլիացի գիտնականն ուզում է ասել, թե Յագոն նրա մեջ ոչ թե այս ինչ մարդն է տեսնում, այլ արհամարհված, ստորացած ցեղի ներկայացուցչին:

Այս կապակցությամբ կուզեի ընթերցողի ուշադրությանը հանձնել մի մանրամասն ևս: Յագոն գանգատվելով Օթելլոյից, ասում է Ռոդրիգոյին, թե իրեն տեղակալ նշանակելու փոխարեն, նա այդ պաշտոնը հանձնել է մի անարժան մարդու՝ Կասիոյին.

Որ երբեք մի վաշտ չէ տարել դաշտը,
Եվ պատերազմի բաժանումներից այնքան բան գիտե
Որքան մի աղջիկ. միայն գրքերից ուսած թեորիա՞

Շեքսպիրագետներ կան, որոնց կարծքիով Օթելլոյի ընկատմամբ ատելությամբ համակվելու պատճառներից մեկն էլ դա է:

Յագոն վիրավորված է, դառնացած:

Նա առոք փառոք տեղակալ դառնա,
Այն ինչ ես—աստված չար աչքից պահե՞—
Մընամ դրոշակիր Նորին Մավրության:

Այստեղ էլ՝ Նորին Մավրություն: Չէ որ կարող էր ասել՝ «Նորին մեծություն», «Նորին գերազանցություն», բայց ոչ, ասում է՝ «Նորին Մավրություն»: Սա իհարկե, հեգնանք է, որ մեկ է, թե ասի՝ «Նորին Սևամորթություն»: Պրոֆ. Մորոզովը, հիշելով այս փաստը, բացատրում է, որ «աստված չար աչքից պահե» բառերն ասելիս, Յագոները խաչակնքում էին: Իմաստն այն է, թե թող աստված ներե, որ պետք է մի սարսափելի բան ասեն:

Մետյուզի հարցադրման մի արժեքավոր կողմն էլ այն է,

որ նա Օթելլոյի հումանիստական ձգտումները չի բացատրում, ընդհակառակը՝ դրա վրա է կառուցում իր ամբողջ տրամաբանությունը:

Եվ իսկապես, ինչու՞ հակադրել միմյանց այդ երկու խնդիրները, երբ դրանք իրար հետ սերտորեն կապված են: Վերածնության շրջանում ցեղախտրականության խնդիրը գուցե և այնպես սրված չի եղել, ինչպես հիմա, բայց սխալ է մտածել, թե այն ժամանակվա հասարակական կյանքի ըմբռնումներն ընդհանրապես բացառում էին որևէ հակասության հնարավորություն ապիտակի և սևի միջև:

Հարցը ոչ Ռոդրիգոյի մեջ է, ոչ էլ միայն Յագոյի, այլ նաև Բրաբանցիոյի: Օթելլոյի հետ ունեցած նրա փոխհարաբերությունը վերլուծելիս դժվար չէ գտնել այն սահմանաբաժանման կետը, թե մինչև որտեղ սևամորթը կարող էր նրա համար ընդունելի լինել և որից այն կողմ՝ բոլորովին ոչ: Գրականության մեջ մի անգամ չէ, որ դիտվել է, թե ինչպես այդ ազնվականը չի խորշել մավրի սև լինելուց, նրան ընդունել է իր տանը հաճախ, և նույնիսկ սիրել, բայց երբ բանը հասել է այդ նույն Օթելլոյի հետ ազգակցական կապ հաստատելուն, վրդովվել է, ամբողջ Վենետիկը ոտքի կանգնեցրել, Օթելլոյին բանտ ուղարկելու կարգադրություն արել, մի բարձրատոհմիկի հետ ամուսնանալու սևամորթի ցանկությունը համարելով ոչ միայն դատապարտելի հանդգնություն, այլև ապօրինի քայլ:

Մետյուզը մի հետաքրքիր դիտողություն է արել. Դեզդեմոնայի «անհավատարմության» մասին Օթելլոյի հետ խոսելիս Յագոն երկու-երեք անգամ շրջված ձևով արտահայտում է Բրաբանցիոյի մտքերը.

Բրաբանցիոն զգուշացնում է Օթելլոյին.

Իր հորը խաբեց, քեզ էլ կխաբի

Յագոն հիշեցնում է Օթելլոյին.

Իր հորը խաբեց, քեզ հետ պսակվեց

Մի այլ օրինակ. Բրաբանցիոն գանգատվում է.

Եվ ամուսնության այնքան հակառակ, որ խույս էր տալիս

**Մեր ազգի հարուստ, գանգրահեր սիրված պատանի-
ներից**

Յագոն հաստատում է.

Մերժել իր ձեռքը այնքան շատերին՝

Իր երկրի, գույնի և աստիճանի փեսացուներին

Սա ցույց է տալիս, որ Յագոն մտածում էր Բրաբանցիոյի նման: Որպես այս մտքի ապացույց կարող է ծառայել Բրաբանցիոյի հետ Յագոյի ունեցած առաջին արարի այն տեսարանը, ուր նա աշխատում է գրգռել ծեր ազնվականի ավանդական նախապաշարումը՝ ցեղախտրականությունը: Դրա համար էլ իր խոսքում միշտ և շարունակ Օթելլոյին անդրադառնում է որպես սևամորթի, հասկանալով, որ Բրաբանցիոյի տեսակետով ստոր կարգի արարած է:

Հիմա, հենց հիմա, հենց այս րոպեիս մի **սև պառավ
խոյ**

Յատկել է **ճերմակ գառնուկիդ** վրա:

Կամ.

Թույլ եք տալիս, որ մի **արաբական ձի** ցատկի ձեր աղջկա վրա. երևի **խրխնջացող** սերունդ եք ցանկանում, **ճժույգներ և մատակներ** եք ուզում իբրև թոռ և ծոռ:

Շեքսպիրին նվիրված գրականությունը ծով է, և հավանաբար այս օրինակներն էլ բերված լինեն: Տվյալ դեպքում դա չէ կարևորը, այլ հարցը, հարցի լուսաբանությանը նպաստող փաստական կողմանը:

Թերևս արժե դիմել պատմությանը, որի պահպանած վկայությունները կօգնեն հասկանալու, թե մտքի ինչպիսի ընդվզումներ են եղել դեռ վաղ անցյալներում Օթելլոյի մավր լինելու դեմ:

Հասարակական նախապաշարումներն այնքան են պղտորել մարդկանց մտքերը, որ նրանք նույնիսկ հնարավոր են համարել հրապարակով արտահայտել իրենց վրդովմունքը, վիրավորված՝ բողոք ներկայացնել Շեքսպիրին, բայց քանի որ նա չկար արդեն, ապա դրամատուրգին պաշտպանող և նրա «Օթելլոն» բեմից ներկայացնող դերասաններին:

Մի ցայտուն օրինակ միայն:

Ռայմերը հայտարարել է.

«Այս ողբերգությունը լավ ուսումնասիրեք և դուք կտեսնեք, որ ազնիվ Դեզդեմոնան գեղջկական ապաստնոց բարձրը չէ... Անգլիայում սևադեմ մավրը կարող է դառնալ գնդի թմբկահար, բայց ոչ ավելի: Շեքսպիրը նրան դարձնում է գեներալ: Մեզ մոտ մավրը կարող է ամուսնանալ թերևս մի ինչ որ անառակ կնոջ հետ, Շեքսպիրն ամուսնացնում է նրան ազնվազարմի դստեր և ժառանգի հետ. բնության մեջ չկա ավելի գարշելի բան, քան անհիմարտանման սուտը... Չկա ավելի պակաս անհիմարիտ պիես, քան Շեքսպիրի «Օթելլոն» է:

Թվում է թե այս դատողության հասարակական արմատներն այնքան պարզ են, որ հատուկ մեկնությունների կարիք չեն զգում:

Արդյոք այս և սրա նման ելույթները չե՞ն դարձել պատճառ, որ թատրոնը որոշ զիջումների դիմի և որոնի մավրի ու ազնվական հանդիսատեսի հաշտեցման եզր:

Նորից պատմությանը դիմենք: Հնագույն բալլադներից շեքսպիրագետները պարզել են, որ Շեքսպիրի ժամանակվա Օթելլոները սև էին և ոչ թե թուխ կամ բրոնզագույն: Առաջին դերասանը, որ սևը փոխարինել է բրոնզագույնով, Էդմոնդ Քինն է եղել:

Այս փոփոխությունը՝ սևից դեպի բրոնզագույն, արդյոք հասարակական նախապաշարումների ազդեցությամբ չի՞ կատարվել:

Պոլ Ռոբսոնը, որ, ինչպես հայտնի է, նույնպես խաղացել է Օթելլոյի դերն ամերիկյան բեմում, գտնում է, որ «Շեքսպիրյան Օթելլոն սովորեց ապրել իրեն օտար հասարակության մեջ, բայց նա այդ հասարակության անդամ չդարձավ»:

Գալով նորից Փափազյանին, նկատելու է, որ նա հենց այդպես էլ հասկացել ու խաղացել է շեքսպիրյան հերոսին: Եվ այն, ինչ հասկացել ու գեղարվեստական ձևակերպում է տվել դրան, երբեմն որոշ քննադատներ սխալ են ընկալել ու մեկնաբանել, բայց, ինչպես արդեն տեսանք, իր ճիշտ արտացոլումն է գտել 20-ական թվականների, մասամբ նաև 30-ական թվականների սկզբի քննադատական գրականության մեջ: Եվ հետաքրքիրն այն է, որ ինչպես ողբերգակն է դի-

տել Օթելլոյին որպես հումանիստական գաղափարների տեր մարդու, որին, սակայն, որպես սևամորթի, չի հանդուրժում սպիտակների հասարակությունը, ճիշտ այդպես էլ նրա մեկնաբանության այդ կողմերը շատ քննադատներ դիտել են միասնաբար: Եթե ոչ բոլոր հոդվածներում, ապա շատերի մեջ խոսվում է այն մասին, որ արտիստի ուշադրության կենտրոնում սպիտակների միջավայրից հալածված, դժբախտացած մավրն է, նաև այն մասին, որ իր դարի հումանիստական գաղափարները որդեգրած Օթելլոն տառապում է մարդու նկատմամբ հավատը կորցնելու պատճառով:

Այնպես որ, Օթելլոյի դերում Փափազյանը աչքաթող չի արել ոչ նրա հավատը մարդու նկատմամբ, ոչ էլ այդ հավատի խորտակման ողբերգական տառապանքը, բայց այդ երկու հիմնական կետերը առնչել է հերոսի սևամորթ լինելու հետ, ճիշտ այնպես, ինչպես հետագայում Մեյոյոզն է մտածել ու շարադրել:

Եթե Օթելլոյի կերպարի ըմբռնման փափազյանական զարգացմանը կամենանք հետևել, ապա նրա մեկնաբանությունը 20-ական թվականներից մինչև 30-ական թվականները մնացել է գրեթե նույնը, այն տարբերությամբ սակայն, որ շեշտադրումներն են փոխվել: Եթե 20-ական և 30-ական թվականների սկզբներին գլխավոր շեշտը դրվում էր այն մտքի վրա, թե սևամորթը (Դեզդեմոնայի հետ միասին) որդեգրել է մարդկային բարձր գաղափարներ և զգացումներ, մի բան, որ հանդուրժելի չեղավ բարձրատոհմիկ Վենետիկի համար, ապա հետագայում առաջին գիծ քաշեց Օթելլոյի մարդկայնությունը, որի խորտակումը նախապատրաստող միջավայրի համար հարցը սրվում էր նաև այն տեսակետից, թե մարդկային ներդաշնակության կրողն իրենց միջավայրում մավրն է, սևամորթ մի մարդ, որ կարող է իրենց օգտակար լինել, թերևս նույնիսկ շատ, բայց չհանդուրժվել նույն հասարակության մեջ հավասարազոր անդամ ճանաչվելու նրա միամիտ ձգտումը, և մանավանդ նրա նվաստարած հանդուգն քայլը՝ Դեզդեմոնայի հետ ամուսնանալը:

1967

ՆՈՐ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄՆԵՐ

ՀԱՄԼԵՏ

Ժողովրդական արտիստ Վաղարշ Վաղարշյանի Համլետի առթիվ*

1. Համլետը նորից հայ բեմի վրա

Թատերասեր հասարակությունը վաղուց անհամբեր էր տեսնելու Վաղարշյանի Համլետը: Արտիստի խաղը դեռ չտեսած՝ մարդիկ արդեն վիճում էին, թե ինչ է լինելու Վաղարշյանի Համլետը: Կարծիքները շատ տարբեր էին: Ոմանք հուսով էին, թե Վաղարշյանի տաղանդն ու հմտությունը մի նոր փայլով կշողշողա բեմի վրա: Կային և տարակուսողներ. Վաղարշյան և Համլե՞տ, և թերահավատությամբ անհաջողություն էին գուշակում:

Ամենքն անխտիր սպասում էին տեսնելու Վաղարշյան-Համլետին բեմի վրա: Այդ սպասումի մեջ զգացվում էր մի սրտացավ անհանգստություն: Բայց ու՞մ ճակատագրի համար, Համլետի՞, թե Վաղարշյանի—դժվար է ասել: Համլետի՞, որ մի հիսնամյակից ավելի է, որ քայլում է հայ բեմի վրա՝ սկզբում անզուգական Պետրոս Ադամյանի դյութական ձայնով, հետո Գալֆայանի նյարդային խաղով, տիկին Սիրանույշի մեղմ, բայց և ողբերգական պատկերի մեջ, Փափազյանի արքայական տեսքով և այսպես անընդհատ, ու միշտ մեր ճարտարապետական կառուցվածքների նման պարզ, բայց խիստ, մի քիչ կոպիտ, բայց և ազնվական հայոց լեզվով բեմից հնչեցնելով «լինել թե չլինելը»: Թե՞ Վաղարշյանի, որ միայն ճշմարիտ արտիստին վայել արտոնությամբ իր բեմական տաղանդը, ինչպես թղթախաղում, բեմ էր հետելու միանգամից մի նոր ու մեծ կարողություն շահելու կամ տանուլ տալու համար:

Թե ով էր իրավացի՝ այդ, իհարկե, վճռեց Վաղարշյանի խաղը: Բայց խնդիրն այն է, որ տեսնելով բեմի վրա Վա-

---

* 1942 թ. մայիսի 11-ին և 18-ին «Համլետի» բեմադրության քննարկմանը ունեցած ելույթը:

ղարշյանի խաղը՝ վաղուց սկսված վեճը մի նոր ուժով բորբոքվեց, կրքոտ բախումների առիթ տալով: Այդ վեճի արձագանքը հանդիսացան մամուլում երևացած հոդվածները:

Ո՞րն է վեճերի պատճառը:

Ամենքը միաբերան գտան, որ Վաղարշյանի Համլետը նորություն է թե՛ կատարման և թե՛ դերի ընդհանուր ըմբռնման տեսակետից: Այդ առթիվ վիճողների մեջ անհամաձայնություն չկա: Բայց դրանից այն կողմը նրանք բաժանվում են, տարաձայնելով հենց այդ նորությունը գնահատելու հարցում: Ուրեմն, վեճերի գլխավոր հարցն այն է, թե ինչպես պետք է գնահատել այդ նորությունը:

Վաղարշյանի Համլետը, նախ, չէր համապատասխանում այն պատկերին, որ արդեն հաստատված էր մարդկանց մեջ և հարազատանալով նրանց հոգեկան աշխարհին՝ որոշ իմաստով տրադիցիա էր դարձել: Խախտված տեսնելով Համլետի մասին ունեցած իրենց պատկերացումը՝ հասարակության այդ մասը վիրավորված համարեց իր ճաշակը: Երկրորդ՝ եղան մարդիկ, այդ թվում թատրոնին և արվեստին ընդհանրապես մոտ կանգնած մարդիկ, գոհ Վաղարշյանի խաղից, այն տպավորությունն ստացան, որ վերջապես գտնված է Համլետի նոր և իսկական պատկերը: Հասարակության այս մասը Վաղարշյանին սկսեց համեմատել շատ նշանավոր Համլետների հետ, երբեմն գերադասել ուրիշներից:

Ուրեմն վեճը վերջին հաշվով պտտվում է այն հարցի շուրջը, թե ճի՞շտ է արդյոք Վաղարշյանը բացահայտել Համլետի պատկերը: Այս է բոլոր վեճերի հիմքը: Վերջիվերջո այդ վեճը բխում է Վաղարշյանի խաղի գնահատության հարցից: Վաղարշյանի խաղը միայն առիթ է վերստին վերադառնալու Համլետի դարավոր առեղծվածին:

Ողբերգության վերջին արարվածում մի այսպիսի տեսարան կա:

Համլետը մեռնելիս ասում է.

— Օհ, կարող էի ձեզ բաներ պատմել...
Բայց ոչ. թող կենա. Հորացիո, մեռա, բայց դու ապրում ես.
Պատմիր իմ դատը և գլխիս անցքը անտեղյակներին:

Հորացիոն, տեսնելով Համլետի մահը և իրեն համարելով, «շատ ավելի մի հնադարյան հռոմայեցի, քան մի դանիացի», որոշում է մնացած թույնն ըմպելով՝ վերջ տալ իր կյանքին: Մահամերձ Համլետն աղերսում է նրան չանել այդ՝ ասելով.

Բարի Հորացիո, եթե այս բոլորն անծանոթ մընա՝
Ինչ կոտրած անուն պետք է թողնեմ ես ինձանից հետո:

Եթե սրտիդ մեջ մի տեղ ունեմ ես՝
Առայժմ զրկիր քեզ երանությունից,
Եվ շնչիր դեռևս այս ժանտ աշխարհում,
Որ իմ պատմությունն ամենքին պատմես:

Ես կարծում եմ՝ սխալ համեմատություն արած չեմ լինի, եթե ասեմ, որ Համլետ խաղացող ամեն մի դերասան ստանձնում է Հորացիոյի պարտականությունը, այն է՝ պատմել մարդկությանը Համլետի ողբերգական դատը:

Անհամար դերասան-հորացիոներ, խաղալով Շեքսպիրի ողբերգությունը, աշխարհին պատմել են, թե ով էր Համլետը, ինչ էր ուզում նա աշխարհից, որն էր նրա երազանքը և ինչպես նա խաբված գերեզման իջավ: Այս բոլորը յուրաքանչյուր դերասան բեմից ներկայացրել է իր հասկացած ձևով, իր գեղագիտական ըմբռնումների ու ճաշակի համեմատ և շատ անգամ խաղի մեջ ցոլացնելով ավելի իր դարաշրջանի համլետականության ըմբռնումը, քան այն, ինչ գրել ու թողել է մեզ ինքը Շեքսպիրը: Եվ արդարև, համլետագիտությունը ցույց է տվել, որ ոմանք տարբեր չափերով, բայց մոտեցել են Համլետի շեքսպիրյան ընդհանրացման ուժին: Օրինակ, Բելինսկին հիացմունքով խոսելով Մոչալովի Համլետի մասին, չէր ուզում հրաժարվել այն հույսից, որ այնուամենայնիվ կգա մի ժամանակ, երբ ռուս բեմի վրա կերևա ճշմարիտ Համլետը: Ի միջի այլոց, ռուս համլետագիտության մեջ այն կարծիքն է հայտնվել, թե թերևս այդ դերասանը Ադամյանն էր: Ռուս թատերական քննադատներից Յարիշկինը, տեսնելով Ադամյանի Համլետը Օդեսայի բեմի վրա և հիշելով ռուս քննադատի խոսքերը, այդ առթիվ գրել է. «Հանդես է եկել այն ար-

տիստը, որ գտնելով նոր գույներ՝ ստեղծել է այնպիսի Համլետ, ինչպիսին գուցե, ամենայն հավանականությամբ, պատկերացրել է ինքը, անմահ բանաստեղծը»:

Ոմանք էլ, ընդհակառակը, մոտենալու փոխարեն հեռացել են, միամտաբար ենթադրելով, թե այդ է իսկականը, թե իրենք վերջապես ավելի ու ավելի են մոտեցել շեքսպիրյան ճշմարտությանը:

Այժմ դառնանք ժամանակակից Հորացիոյին՝ Վաղարշյանին և տեսնենք, թե նա ինչպես է պատմում այդ մեծ սրտի՝ Համլետի տառապանքն ու մաքառումը:

2. Երկու Համլետ

Ասում են Վաղարշյանն իր խաղով տալիս է Համլետի նոր բացատրություն:

Այսպես, օրինակ, Վաղարշյանի քննադատներից Բաբենչիկովը գտնում է, որ շատերի պատկերած մելամաղձոտ, անգործունյա և երազող եսասերի հակապատկերն է Վաղարշյանի Համլետը: Ո՞րն է այն նորը, որ Վաղարշյանի Համլետը հակադրում է նրա ավանդական ըմբռնմանը: Ըստ Բաբենչիկովի՝ Վաղարշյանն առանձնապես շեշտում է Համլետի կամքոտ բնավորության գործունեությունը: Վաղարշյանի խռովահույզ և որոնող Համլետը ամբողջապես շարժման մեջ է, անընդհատ բուռն և անկաշկանդ պոռթկումների մեջ:

Մոտավորապես նույն է ասում նաև մի այլ քննադատ՝ Հ. Մամիկոնյանը: Մամիկոնյանի կարծիքով՝ Վաղարշյանին հաջողվել է փայլուն կերպով Համլետին ազատել տրադիցիոն թուլակամությունից և հիվանդոտ անվճռականությունից:

Ուրեմն, քննադատները Վաղարշյանի խաղի մեջ տեսան միանգամայն նոր մեկնաբանություն, և այստեղից էլ իրարից բաժանվելով, վեճի բռնվեցին իրար դեմ՝ այդ նոր մեկնաբանությունը գնահատելու հարցում:

Այդպե՞ս է արդյոք, ճի՞շտ է, որ Վաղարշյանը Համլետը խաղում է նոր, ինքնուրույն մեկնաբանությամբ: Տեսնենք:

Թերթեցեք թատրոնի պատմության էջերը, մամուլը, մե-

մուարային գրականությունը, հատ ու կտոր լույս տեսած նյութերը՝ և դուք հետզհետե կգտնեք հետքերը, այն հանապարհը, որով Համլետի այդ նոր ըմբռնումը հեռուներից է գալիս հասնում Վաղարշյանին:

Թույլ տվեք մի փոքր խորանալ այս հարցի մեջ:

Համլետի բեմական մեկնաբանությունները վերջին հաշվով կարելի է բաժանել իրարից միանգամայն տարբեր երկու հայացքների: Այդ այն վեճն է, որ շատ երկար ժամանակների ընթացքում շարունակվում է և, վերջին հաշվով, հանգում կրավորական՝ պասսիվ և գործող՝ ակտիվ Համլետների միջև մղվող պայքարին: Մնացած բոլոր մանրամասնությունները գալիս խմբավորվում են այս երկու հայացքների շուրջը, նայած թե դերասանն ինչպիսի Համլետ է խաղում՝ պասսի՞վ, թե ակտիվ:

Ավանդական Համլետը պասսիվ է, կրավորական, հայեցող և ոչ թե գործուն, նա ավելի ճիշտ կազմազուրկ, անընդունակ է գործելու: Սա տարածված և իշխող մեկնությունն է Համլետի, որն իր պաշտպաններն ունի թե գրականության մեջ, թե բեմի վրա: Ակտիվ Համլետի մեկնությունը նոր չլինելով՝ գերիշխանության համար մղվող պայքարի հազիվ մի հարյուրամյակ ունի իր պատմության մեջ: Համլետյան այդ ըմբռնումը մեր և ռուսական բեմերի վրա ունեցել է իր փայլուն կատարողները:

Ավանդական Համլետի, այսինքն՝ պասսիվ Համլետի փիլիսոփայական սահմանումը տվել է Գյոթեն: Գյոթեի և Հեգելի հայացքները լրացնելով իրար՝ ամբողջացրել են Համլետի ավանդական պատկերը:

Ըստ Գյոթեի՝ Համլետը ազնիվ, մաքուր, բարձր բարոյականության տեր էակ է. բայց որովհետև զուրկ է այն զգացումներից, որոնք մարդուն հերոս են դարձնում, ուստի կործանվում է մի այնպիսի ծանրության տակ, որը նա չի կարող կրել, ոչ էլ իր վրայից գցել: Նրանից պահանջում են անկարելին. ոչ թե ընդհանրապես անկարելին, այլ այն, ինչ անկարելի է նրա՝ Համլետի համար: Նույն հայացքը պաշտպանել է նաև Հեգելը: Վերջինիս կարծիքով Համլետը գործի մարդ չէ, թույլ է բնավորությամբ, իր հոգու ներքին ապրում-

ների մեջ խորասուզված և չի վճռում դուրս գալ այդ ներքին ներդաշնակությունից...

Ավանդական Համլետի պատկերացման ելակետը թե բեմի վրա, թե գրականության մեջ հանդիսացել է վերոհիշյալ հայացքը, որի մանրամասն հիմնավորումը կարելի է գտնել Գյոթեի «Վիլհելմ Մայստերի ուսման տարիները» վեպում (գիրք 4-րդ, գլուխ 8-րդ):

Ակտիվ Համլետի ըմբռնման բնորոշ օրինակը համարվում է Մոչալովի խաղը, որի տեսական հիմնավորումը տվել է Բելինսկին:

Բելինսկին Մոչալովի խաղին նվիրված իր հայտնի հոդվածում նրա Համլետին տվել է հետևյալ գնահատականը.

«Մենք տեսանք,—ասում է նա,—մեծ դերասանի գեղարվեստականորեն ստեղծած Համլետը, հետևապես կենդանի, իրական, կոնկրետ մի Համլետ, բայց ոչ այնքան շեքսպիրյան, որքան մոչալովյան, որովհետև այս դեպքում դերասանը բանաստեղծից անկախ և ինքնակամ կերպով Համլետին տվել է ավելի ուժ և եռանդ, քան կարող է ունենալ ինքն իր դեմ պայքարի մեջ մտած և իր համար անտանելի դժբախտության ծանրության տակ կքած մարդը, և տվել է նրան շատ ավելի քիչ թախիծ և մելամաղձոտություն, քան պետք է ունենա շեքսպիրյան Համլետը»:

Մի պահ կարող է թվալ, որ Բելինսկին հիացած է Մոչալովի խաղով, բայց համամիտ չէ նրա տված մեկնաբանությանը: Այդ, իհարկե, սխալ է և այդպես կարող է երևալ միայն առաջին հայացքից:

«Համլետը,—ասում է Բելինսկին,—բնությամբ ուժեղ մարդ է. նրա մաղձոտ հեգնանքը, նրա վայրկենական պոռթկումները, կրքոտ բռնկումները մոր հետ ունեցած խոսակցության ժամանակ, հորեղբոր նկատմամբ ունեցած հպարտ արհամարհանքն ու անսքող ատելությունը,—այս ամենը վկայում են նրա հոգու մեծությունն ու եռանդը»:

Ուրեմն, ինչպես տեսնում եք, Բելինսկու համար էլ Համլետը ուժեղ բնավորություն է և ոչ թե կրավորական, թուլակամ մարդ. բայց նրա «վեճը» Մոչալովի դեմ այդ նույն ըմբռնումը գեղարվեստականորեն մարմնավորելու չափի շուր-

ջը է։ Հարցի ըմբռնման ելակետը, սկզբունքը երկուսի մոտ էլ նույնն է։ Բելինսկին, չունենալով սկզբունքային առարկություն Մոչալովի խաղի դեմ, վեճ ուներ Համլետի ավանդական գյոթեական ըմբռնման դեմ։ Ճիշտ է, այդ շրջանում Բելինսկին իր փիլիսոփայական ըմբռնումներով հեգելական էր, բայց նա ոչ միայն Համլետի բնավորությունն է տարբեր գլտնում, քան Գյոթեն և Հեգելը, այլև պատմական հողի վրա է դնում այն պատճառները, որոնք խանգարում են Համլետին գործելու. ուրեմն Բելինսկին շրջել է Գյոթեի հայացքը՝ Համլետի անգործունությունը համարելով հետևանք և ոչ թե պատճառ։ Բելինսկին վերլուծելով Համլետի վարքագիծը, չի էլ փորձում ժխտել կամքի թուլության և անվճռականության պահերը նրա բնավորության մեջ, բայց նա Համլետի էության պարզաբանումը կատարում է բոլորովին նոր լույսի տակ, երբ խոսելով այն տառապալի պայքարի մասին, որ մղում է Համլետն ինքն իր դեմ, ասում է, որ նրա անվճռականությունը անխուսափելի հետևանքն էր այն աններդաշնակության, որ կար Համլետի իդեալների և իրականության միջև։ Նկատեմ, որ Մոչալովից և Բելինսկուց հետո ակտիվ Համլետի միտքը եվրոպական շեքսպիրագիտության մեջ պաշտպանել է Վերդերը։ Բայց Վերդերը ոչ միայն չկարողացավ առաջ տանել Բելինսկու հայացքը, այլև նրա հասարակական-փիլիսոփայական ընդհանրացումը փոխարինեց հարցի սոսկ հոգեբանական բացատրությամբ։ Ըստ Վերդերի՝ Համլետին գործելու խանգարում էին օբյեկտիվ պատճառներ, օրինակ հենց այն, որ Համլետը չուներ ոչ մի ապացույց Կլավդիոսի ոճրագործությունը հաստատելու համար։ Ըստ Վերդերի՝ Համլետի ողբերգության աղբյուրն այդ է և ընդհակառակը, եթե Համլետը փաստեր ունենար մարդկանց ապացուցելու այն, ինչ միայն իրեն ասել էր ուրվականը, ոչ մի ողբերգություն չէր լինի, հետևապես Համլետը կկարողանար անարգել լուծել իր հոր վրեժը։

Ուրեմն, ըստ ավանդական հայացքի, Համլետի թուլության պատճառները պետք է որոնել նրա բնավորության մեջ, բացատրել նրա կամազրկությամբ, այսինքն այն, ինչ միայն հետևանք էր, Գյոթեի և մյուսների կողմից դիտվել է իբրև

պատճառ, մինչդեռ ըստ Բելինսկու՝ այն սաստիկ խախտված ներդաշնակության հետևանք է, որ կար Համլետի իդեալների և իրականության միջև:

Ինչպես որ համլետականության ավանդական հայացքը բխում էր այն հաշտվողական դիրքից, որ ունեին Գյոթեն և Հեգելը ֆեոդալա-աբսոլուտիստական Գերմանիայի նկատմամբ, այնպես էլ Մոչալովը և Բելինսկին համլետականության նոր ըմբռնումով, վերջին հաշվով, արտահայտեցին այն պայքարն ու անհաշտությունը, որ նրանց ժամանակների դեմոկրատական մտածողությունն ուներ անցյալ դարի 40-ական թվականների ռուսական իրականության նկատմամբ:

Ի՞նչ ճանապարհ է անցել շեքսպիրյան Համլետը հայ բեմի վրա,—այդ մի առանձին ուսումնասիրության նյութ է: Միայն այսքանը ասեմ, որ Համլետի մոչալովյան մեկնաբանությունն անկախ և միանգամայն ինքնուրույն հղացումով մեր բեմի վրա տվեց Պետրոս Ադամյանը:

Հայտնի դերասան Անդրեև-Բուդլակը գրում է. «Համլետի դերում Ադամյանը հիշեցնում է նշանավոր Մոչալովին»: Մի այդպիսի դիտողություն, որ ընդհանուր գիծ է գտնում Մոչալովի և Ադամյանի միջև, չէր կարող հիմքերից զուրկ լինել: Այդ հաստատվում է նաև այն գնահատությամբ, որ տվել է Ադամյանի խաղին, առանց նրան համեմատելու Մոչալովի հետ, ակադեմիկ Ալեքսեյ Վեսելովսկին:

«Այս Համլետը,—գրում է Վեսելովսկին Ադամյանի մասին,—չի համընկնում շեքսպիրյան այն վշտահարի և մտքի նահատակի հետ, որ կտակել են քննադատության տիրապետող բացատրությունները և մեծ կատարողների դերըմբռնումը. նա Համլետի և համլետիզմի ինքնօրինակ, անկախ ըմբռնողության ներշնչած համատարած նորամուծություն է, որը դրսևորվում է հերոսի հոգեբանության բոլոր ծալքերում, պիեսի բոլոր ցայտուն մոմենտների և անցումների մեջ: Հարավեցու ոգուն ասես օտար հյուսիսային ռեֆլեքսիայի ուժը ու անհուսալիությունը և մարդուն համարյա թե «խելագարության սահմաններին» հասցնելու ընդունակ պսիխոպաթոլոգիան չէին կարող իսպառ անհետանալ, բայց ենթարկվում են ակտիվության ձգտմանը, բողոքի պոռթկումնե-

ին, ջլատված կամքի և ջախջախված իդեալների տրադիցիային»:

Ես կարծում եմ՝ Վեսելովսկու միտքը առանձին մեկնության կարիք չունի, մանավանդ որ Ադամյանի Համլետից Վեսելովսկու ստացած այդ տպավորությունը հաստատվում է նաև ուրիշ թատերագետների տված գնահատությամբ:

Մի երկու նմուշ:

Ռուս շեքսպիրագետ Զույկոն բարձր գնահատելով Ադամյանի Համլետը, գտնում է, սակայն, որ Ադամյանի մեկնաբանությունը վիճելի է: Նկատեմ, որ Զույկոյի քննադատության ելակետը գյոթեական ըմբռնումն է:

«Մյուս պակասությունը, ավելի ճիշտ՝ հատկությունը, ավելի կարևոր է,—գրում է Զույկոն Ադամյանի խաղի մասին:—Ադամյանը,—շարունակում է իր միտքը նա,—խաղում է ոչ թե ֆլեգմատիկ հյուսիսայինի, ինչպես պետք է լինի Համլետը, այլ հարավեցու, ավելի եռանդուն և կրքոտ, քան թե՝ ռեֆլեկտիվ, ճնշված մարդու տեսակետից: Սրանք են այն գույները, որոնցով Ադամյանը նկարում է Համլետի ընդհանուր պատկերը: Այդպես է Ադամյանը հասկանում շեքսպիրյան հերոսին, այդպիսով բոլորովին վերանայելով Գյոթեի հայտնի մեկնաբանությունը»:

Յարիշկինը, որ մի մեծ քննադատական ակնարկ է նվիրել Ադամյանի Համլետին, գրում է.

«Զուր են շատերը Համլետին համարում սառը եսասեր, որը ոչինչ չի ուզում ճանաչել, բացի իրենից, համարելով ընդամենը թույլ կամքի տեր մարդ: Ադամյանն իր գեղարվեստական կատարումով հաստատում է հակառակը. նրա Համլետը այլասեր է, ուժեղ կամքով, իր ծնողներին ու ընկերներին, ինչպես և ամբողջ աշխարհը սիրող, մաքուր բանականության տեր է, ոչինչ չի անում հենց այնպես, առանց կշռադատելու, անչափ տպավորվող է, և մտադրվելով որևէ բան անել՝ այդ նպատակի համար զոհաբերում է ամեն ինչ»:

Նյութից դուրս համարելով Ադամյանի մեկնաբանության մանրամասնությունների մեջ մտնելը, ես նպատակ ունեմ ցույց տալ, որ ինչպես Մոչալովը, այնպես էլ մեզանում Ադամյանն ավանդական Համլետի ներկայացուցիչներ չեն

եղել, և վերջապես՝ այդ երկուսը մի հիմնական գծով են տվել Համլետի մեկնաբանությունը, թերևս և՛ անկախ իրարից, և՛ միանգամայն ուրույն ձևով:

* * *

Համլետի թե՛ ավանդական, թե՛ մոչալովյան ըմբռնումն իր անհամար կատարողներն ունի համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ: Յուրաքանչյուրն իր ձևով է ապացուցել իրարից միանգամայն տարբեր այդ երկու ըմբռնումների ճշմարտությունը: Հայացքը մնացել է միշտ նույնը, բայց փոխվել է նրա դրսևորման չափը՝ իր մեջ առնելով ժամանակի պահանջները: Եվ քիչ չէ պատահել, որ մոտիկ անցյալում շատ անգամ անպայման մի նոր բան ասելու մարմաջով բռնված՝ հեշտությամբ կորցնելով չափի զգացումը, երբեմն գիտակցաբար, երբեմն էլ հակառակ կատարողների կամքի, օբյեկտիվորեն, Համլետի բացատրության այդ երկու հիմնական ուղղությունների ախոյանները մոլորվել ու ընկել են ծայրահեղությունների և գռեհկացումների դավադիր ցանցի մեջ:

Բերեմ երկու օրինակ:

Ես Մոսկվայում տեսել եմ Չեխովի Համլետը: Չեխովը համլետականության ավանդական ըմբռնումը, ըստ իս հասցնում էր ծայրահեղության այն չափերին, որոնցից այն կողմ այլևս կարծես անընդունակ է թափանցելու մարդկային երևակայությունը: Չեխովյան Համլետը հիվանդոտ էր, կամազուրկ, եսասեր, մաղձոտ, հոգեպես մռայլ, իր խոհերով և տենչանքներով՝ միստիկ ու մարդատյաց: Աննախընթաց էին Չեխովի ծայրահեղությունները, նա չբավականացավ Համլետի միտքն ու հոգին այլանդակված ներկայացնելով: Հոգու պատկերի համաձայն Չեխովը փոխեց նաև Համլետի ֆիզիկական պատկերը: Նա ստվեր է և ոչ թե կենդանի մարդ: Իսկ ընդհանրապես նայողին թվում է, թե բեմի վրա շրջում է անդրշիրիմյան աշխարհից փախած մի ուրվական: Չեխովի Համլետին նայելիս՝ հանդիսականն ուզում է ստուգել՝ հա-

մոգվելու համար, որ ինքն իսկապես թատրոնումն է, որ ինքը ներկայացում է դիտում և ոչ իր աչքի առաջ կատարվող այդ բոլոր ոճրագործությունների ականատես վկան է: Փոխանակ հոգեպես բարձրանալու, վսեմանալու, մարդ թատրոնում իրեն զգում էր ճնշված, մղձավանջի մեջ:

Չեխովի այս խաղը, ինչպես պնդում է ռուս թատերագիտությունը, նախապատրաստված էր մի կողմից ռուսական սիմվոլիզմով, մյուս կողմից՝ նշանավոր անգլիական ռեժիսյոր Գորդոն Կրեգի «Համլետ»-ի աղմուկ հանած բեմադրությամբ Մոսկվայում:

Մոչալովյան գիծը ևս իր գռեհկացումը գտավ: Դրա աղաղակող արտահայտությունը եղավ «Համլետ»-ի ակիմովյան բեմադրությունը Վախթանգովի թատրոնում: Ենթադրելով, որ մեր օրերի մարդուն հազիվ թե հետաքրքիր լինի Համլետի ողբերգությունը, ասում են, Ակիմովը փորձեց Շեքսպիրի երկը հնչեցնել մեր ժամանակներին համապատասխան, և ընկավ այնպիսի գռեհկացման մեջ, որ նրա բեմադրությունը մի հանցագործ պարոդիա դարձավ Շեքսպիրի հանցեին:

Չեխովի և Ակիմովի Համլետները թեև տարբեր գծերի աննախընթաց չափազանցություն են, բայց վերջիվերջո, բուրժուական անկումային արվեստի ռեցիդիվներից եղան մեր բեմի վրա: Եթե Չեխովի հմուտ, բայց իդեալիստական-դեկադենտական խաղը մի փորձ էր փրկելու Համլետն այն տենդենցներից, որոնք Մոչալովի և Բելինսկու ժամանակներից գալով՝ սկսել էին տիրապետող դառնալ գոնե ռուսական բեմի վրա, ապա Ակիմովի «Համլետ»-ը, ինչպես երևում է, կապիտալիստական իրականության մեքենայացրած մարդու հոգեբանության համեմատ արվեստ ստեղծելու տխուր փորձն էր:

Իհարկե, թե օլիմպիական Գյոթեն, թե Մոչալովը կամաչեն իրենց այդ երկու Համլետների թեկուզ և հեռավոր նախորդները համարելուց: Ես այդ օրինակները բերի միայն ցույց տալու համար, թե ինչպես տարբեր ելակետներից բխած մեկնաբանություններն անօրինակ ծայրահեղությունների մեջ ընկնելով՝ կարող են այնքան հեռանալ իրենց սկզբ-

նական մեկնակետից, որ նույնիսկ բացահայտորեն հակասեն նրան:

Այն բոլոր մեջբերումները, որ ես կատարեցի, լինեն դրանք Մոչալովի մասին, թե Ադամյանի, միևնույն է, հետամուտ էին ցույց տալու, որ Վաղարշյանի մեկնաբանությունը ոչ միայն նոր չէ, ինչպես կարծում են շատերը, այլև հին լինելով՝ իր շատ հաստատ պատմությունն ունի: Ես փորձեցի ցույց տալ, թե նույնիսկ ինչպիսի ծայրահեղ պաշտպաններ են ունեցել այդ տարբեր մոտեցումները: Այնպես որ՝ քննադատության այն հայացքը, թե վերջապես Վաղարշյանին փայլուն կերպով հաջողվեց ազատել Համլետին տրադիցիոն թուլակամությունից և հիվանդոտ անվճռականությունից, ճիշտ չէ: Ճիշտ չէ, որովհետև դեռ անցյալ դարի քառասունական թվականներին ռուս բեմի վրա Մոչալովը, ութսունական թվականներին հայ բեմի վրա Պետրոս Ադամյանն արդեն ազատագրել էին Համլետին թուլակամությունից և հիվանդոտ անվճռականությունից: Եվ այն մոտեցումը, որը որպես գերընմբռնում հանդես է բերել Վաղարշյանը, անկախ նրա կիրառման չափից և ձևից, հայտնի է թատրոնի պատմության մեջ: Կիրառման չափի և այդ մոտեցման բեմականացման վաղարշյանական ձևերի ու հնարների մասին ես կխոսեմ քիչ հետո, իսկ այժմ ասեմ, որ Վաղարշյանին չհամարելով նորության հեղինակ, ես նպատակ չունեմ նրան հայտարարելու սոսկ ընդօրինակող, ուրիշներին կրկնող և այլն:

Եվ ահա թե ինչու:

Վաղարշյանի առաջ երկու ճանապարհ կար. ժխտելով Համլետի ընմբռնման արդեն գոյություն ունեցող երկու մոտեցումը, տալ բոլորովին նոր, մի երրորդ բացատրություն կամ, հրաժարվելով հարցի այդ պոլեմիկական կողմից, ընդունել արդեն գոյություն ունեցող երկու մեկնություններից որևէ մեկը: Վաղարշյանն ընտրեց երկրորդ ճանապարհը: Իսկական արտիստի համար դա ընդօրինակություն չէ, որովհետև նա փորձում է արդեն հայտնի մոտեցումը հաստատել իր հասկացած ձևով, նոր տվյալներով, այլ միջոցներով: Այո, մեկնաբանությունը կարող է նոր չլինել, բայց նրա հաստատումը պետք է նոր լինի, իսկ եթե մեկնաբանությունն էլ, այդ մեկ-

նաբանությունը հաստատելու միջոցներն ու ձևերն էլ հին են,—նշանակում է դերասանը ստեղծագործական անհատականություն չունի և միայն մի անհարակ կրկնող է: Այդպիսի բան չենք կարող ասել Վաղարշյանի մասին: Նա, ընտրելով երկրորդ ճանապարհը, այսինքն՝ կանգնելով մոչալովյան հայացքի վրա, փորձեց վերականգնել Մոչալովի ու Ադամյանի տրադիցիաները և իր հասկացած ձևով համոզել մեզ այդ մոտեցման ճշմարտությունը:

Այժմ տեսնենք, թե Վաղարշյանը իր խաղով գեղարվեստականորեն ինչպես է իրացել մոչալովյան դիրքերը՝ պաշտպան կանգնելով նրանց:

3. Խմբագրված Համլետ

Ի՞նչ ծրագիր է հետամտել Վաղարշյանը:

Պաշտպան կանգնելով ակտիվ, գործունյա Համլետի մեկնությանը, Վաղարշյանը կամեցել է ընդարձակել այն, ելակետ ընդունելով ժամանակակից շեքսպիրագիտության նվաճումներն այդ ուղղությամբ:

Վաղարշյանը նպատակադրվել է ցույց տալ, որ Համլետը կամազուրկ չէ կամ անընդհատ տարակուսող, որ հոր վրեժը չի կարողանում լուծել, որ նա թեև ունի կամք, հոգեկան ուժ ու կորով մի ոճրագործի հետ իր հաշիվները մաքրելու, բայց չի անում այդ, որովհետև նրա պայքարը, միայն թագավորի դեմ չէ, այլ «վշտերի մի ծովի դեմ», իսկ ինքը միայնակ է. ապրելով մենակության ողբերգությունը, նա չի կարողանում կռվի դուրս գալ, որովհետև հենարան չունի, ընկնում է այս կողմ, այն կողմ և վերջն էլ կործանվում է, հին աշխարհի ժայռին զարնվելով ու փշրվելով:

Այս նշանակում է.—

Նախ՝ ցույց տալ, որ Համլետի վրեժը անձնական չէ, չի բխում գահը կորցնելու զգացումից, անիրավաբար սպանված թագավորի որդու վիրավորված ինքնասիրությունից: Եվ այդ-պիսով, մի կողմից, Համլետի վրեժի անձնական բնույթը փոխարինել հասարակական բովանդակությամբ, մյուս կողմից,

ընդհանուր, համամարդկային-փիլիսոփայական պարունակություն դնել Համլետի պայքարի մեջ:

Երկրորդ, ցույց տալով Համլետի կործանումը, ընդգծել այն լուսավոր հույսը, որ նրան պահում էր ամբողջ պայքարի ընթացքում:

Այս բոլորը գեղարվեստական իրացման ենթարկել բեմի վրա՝ նշանակում է բարձրանալ-հասնել շատ մեծ ընդհանրացման:

Վաղարշյանի այդ ձգտումը խաղի մեջ երևում է միայն, դարձյալ երևում, նորից անհետանում: Իսկ ընդհանրապես, մեկ-մեկ, լույսի պես առկայծելով, մի պահ չքանում է, հետո հակառակ Վաղարշյանի մտահղացման, «Համլետ»-ի այս բեմադրության մեջ և հատկապես իր, Վաղարշյանի խաղով առաջ է քաշվել, ընդգծվել այժետային մերկ գիծը, այսինքն Համլետի վրեժի անձնական կողմը:

Հետևապես վերջնական արդյունքը հակասում է նախնական մտահղացմանը: Ինչո՞ւ է այդպես ստացվել: «Հանցանքն» ամենից ավելի ընկնում է Վաղարշյանի վրա: Եվ ահա թե ինչու:

Վաղարշյանն (նրա հետ և ներկայացման ռեժիսյոր Ա. Բուրջալյանը) իր հայեցողությամբ խմբագրել է դերը, այսինքն Համլետի մասին ունեցած իր հայացքների համեմատ կրճատել է տեքստը: Զգուշություն ունենալով ոչինչ չավելացնելու տեքստի մեջ, Վաղարշյանը դուրս է թողել այնպիսի տողեր և մասեր, որոնք ոչ միայն չեն ներդաշնակում իր մշակած Համլետի ընդհանուր պատկերի հետ, այլև տեղ-տեղ հակասում են նրան, ժխտում և այլն:

Երբ ներկայացումը որոշ ծանրաբեռնումից ազատելու և ողբերգության դրամատիկական գործողությունն ընդգծելու դիտավորությամբ թատրոնը կրճատել է Պոլոնիուսի և նրա սպասավոր Ռեյնարդոյի տեսարանը, այդ վիճելի է, բայց գոնե հասկանալի. մինչդեռ Համլետի դերի կամայական կրճատումը այն ձևով, որ արել է Վաղարշյանը, վեճի խնդիր չէ, այլ Շեքսպիրին խմբագրելու մի հանդուգն փորձ:

Օրինակ, Վաղարշյանը կրճատել է այն հատվածը, որից երևում է, որ Համլետը որոշում է խենթ ձևանալ (արտ. 1, տե-

սար. 5)։ Կրճատված է նաև այն կտորը, որտեղ Համլետը, պարզելով իր հասկացողությունը մարդու մասին, բնութագրում է Հորացիոյին, որով և հասկանալի է դառնում, թե ինչու է այդքան կապված Հորացիոյի հետ (սր. 3, տեսար. 2)։ Բայց այս դեռ ոչինչ։

Ճանապարհ դնելով դերասաններին՝ միայնակ մնացած Համլետը դերասանի արտասանածի ուժեղ տպավորության տակ սկսում է խորհրդածել (սր. 3, տեսար. 2)։ Համլետը մտածում է, եթե դերասանը Հեկուբի տառապանքը նկարագրելիս, որը նրա ոչ բարեկամն է, ոչ էլ հարազատը, հուզվում է, արտասվում, ապա ի՞նչ կաներ նա, եթե Համլետի տեղը լիներ, ունենար կրքի մի այնպիսի պատճառ, ինչպես իրենը։ Եվ Համլետը դատապարտում է իրեն, որ հալվում, մաշվում է լռության մեջ, չի դիմում գործի, չի պատժում ոճրագործին։

Քանզի անպատճառ ես աղավնու լյարդ պետք է ունենամ.
Պետք է որ լեղի չլինի իմ մեջ,
Քանի որ այսքան անիրավումը չի դառնացնում.
Այլապես, վաղուց այդ սրիկայի փորոտիքներով
Օդի ցիներին կըգիրցընեի։

Այս հատվածը, որի մեջ միանգամայն ակնհայտ է Համլետի երկվությունը, այն երկվությունը, որի համար ինքն իրեն դատապարտում է, Վաղարշյանը կրճատել է։

Համլետը մի քիչ հետո դատապարտում է իրեն, որ անվայել հայհոյանքներից այն կողմ չի գնում, այսինքն չի դիմում գործի։

Ի՞նչ բաջություն է
Որ ես՝ զավակս մի սպանված հոր,
Որին անդադար երկինքն ու երկիր ի վրեժ են կանչում
Մի բոզի նըման իմ սրտի մաղձը բառերով թափեմ,
Հայհոյանք անեմ մի պոռնիկի պես, մի աղախնի պես։

Թուհ, թուհ, ամոթ ինձ։

Վաղարշյանն այս հատվածն էլ է հանել: Ինչո՞ւ: Պարզ է: Բոլոր մասերը, որոնք ցույց են տալիս այն երկվությունը, որից չէր կարողանում դուրս գալ Համլետը, խախտում են Վաղարշյանի գծած վճռական Համլետի պատկերը: Իսկ դա Վաղարշյանին ձեռնտու չէ:

Այդ նույն մենախոսության մեջ մի այսպիսի կտոր էլ կա:

Իմ տեսած ոգին գուցե դևն ինքն է.
Եվ հաճախ դևը գրավիչ մի ձև կարող է առնել.
Այո, և գուցե օգուտ քաղելով իմ թուլությունից
Եվ մելամաղձիկ բնավորությունից.
— Եվ նա այսպիսի ոգիների վրա շատ զորավոր է—
Մոլորեցնում է ինձ, որ դժոխային մեղքի մեջ ձգե:
Ավելի հաստատ հիմքեր պետք են ինձ:

Ահա ձեզ Համլետի հոգեբանության մեջ տեղի ունեցող մի ուրիշ անցում: Քիչ առաջ նա թուլության համար, դատապարտեց իրեն, հետո նախատեց, որ բավականանում է անպատշաճ հայհոյանքներով, և գործի կոչ արեց: Իսկ այժմ էլ կրկին կասկածի տակ առնելով ուրվականի պատմածը, վրեժը լուծելու համար սկսեց ավելի հաստատ հիմքեր որոնել:

Բայց այս կտորն էլ է կրճատել Վաղարշյանը: Ինչո՞ւ: Շատ պարզ է, որպեսզի իր պատկերած Համլետը տարակուսանք չունենա ուրվականի ասածների նկատմամբ: Այդ կրճատումներից հետո փոխվել է մենախոսության ամբողջ ոգին. դուք այլևս այնտեղ չեք գտնի այն ներքին անհեղ պատերազմը, որի մեջ է Համլետն ինքն իր դեմ: Խմբագրված մենախոսությամբ Համլետը դարձել է հաստատակամ, վճռական ու զայրացած:

Ես չեմ խոսում արդեն այն մասին, որ թե՛ այդ և թե՛ այլ կրճատումներ ողբերգության այուժետային զարգացումն էլ են դրել հակասության մեջ: Մի երկու նմուշ միայն: Ինչո՞ւ է հապա Համլետը կազմակերպում ներկայացումը, եթե ուրվականի ասածների վրա չի կասկածում, եթե հաստատ համոզված է, որ հորեղբայրը ոճրագործ է: Կամ, եթե Համլետը չի դանդաղում, չի տարակուսում, հապա ինչու՞ է մոր տեսարանում

ուրվականը հայտնվում շարժելու Համլետի համարյա թե բթացած մտադրությունը և այլն:

Վաղարշյանը կրճատել է Համլետի մի մենախոսությունը (արտ. 4, տես. 4), որը շատ բնորոշ է Համլետի հոգեբանությունը հասկանալու տեսակետից:

Ինչպես ամեն դեպք մեղադրական է կարդում իմ գլխին,
Եվ խթանում է իմ հույլ վրեժը: Ի՞նչ բան է մարդը.
Եթե իր կյանքի գլխավոր շահը և փոխարժեքը
Միայն ուտել և քնել լինի,
Անասուն միայն, ոչինչ ավելի.
Անտարակույս, Նա, որ մեզ ստեղծեց այս լայն հանճարով,

Դեպի ետ նայող և դեպի առաջ,
Չպարգևեց մեզ այնպիսի մի մեծ ընդունակություն
Եվ աստվածանման բանականություն,
Որ նրանք անչեռք բորբոսնեն մեր մեջ:
Արդ, անասնական մոռացում լինի,
Թե մի թուլասիրտ խղճամտություն՝
Եղածի վրա շատ ճշգրտորեն խորհրդածելու,
Խորհրդածություն, որ չորս մաս արած,
Մի մասը միայն խոհեմություն է,
Իսկ մյուս երեքը անարիություն... չգիտեմ ինչո՞ւ
Պետք է միշտ ապրեմ կրկնելու համար «Այս կա անելու»,
Երբ ունեմ պատճառ, կամք, ուժ և միջոց անելու համար:

Համլետը,—ինչպես Բելինսկին է ասում,—այստեղ գիտակցում է իր անզորությունը, չորոնելով այլ արդարացնող պատրվակներ, բայց ողբալով դեպքերի այդպիսի դասավորությունը: Նկատի առեք, որ այս բոլորը Համլետն ասում է Անգլիա ուղևորվելուց առաջ: Թե այս, թե այլ հատվածներ ցույց են տալիս, որ կասկածը, տարակուսանքը մինչև վերջն էլ հետապնդել են Համլետին նրա պայքարի ընթացքում: Այս-

պես, օրինակ, Համլետը մոր հետ ունեցած զրույցի ժամանակ մի այսպիսի միտք է հայտնում.—

Մի նայիր վըրաս.
Մի գուցե քո այդ գթասրտությամբ
Փոխես իմ դաժան որոշումները, և այն ժամանակ
Իմ անելիքը թափուր կըլինի իսկական գույնից.
Արցունքներ գուցե, փոխանակ արյան:

Այս տողերը Վաղարշյանը կրճատել է, որովհետև նրա կարծիքով Համլետը չէր կարող մոր մի հայացքի ազդեցության տակ այնքան փոխվել, որ փոխեր իր որոշումները, վրեժ լուծելու փոխարեն արցունք թափեր և ողբար եղածը: Մինչդեռ Շեքսպիրը, հակառակ Վաղարշյանի ցանկության, Համլետին այլ կերպ է պատկերագծել:

Անհետաքրքրական չէ, օրինակ, նաև մի այսպիսի փաստ: Ողբերգության վերջին տեսարաններից մեկում (արար. 5, տես. 2) Հորացիոյի հետ խոսելիս Համլետը հաստատ վճռում է Կլավդիոսին սպանել:

Չե՞ս կարծում հիմա, որ պարտք կա վըրաս...
Նա, որ սպանեց իմ թագավորիս,
Նա, որ իմ մորըս պոռնիկ դարձրեց,
Նա, որ ներս խոթվեց իմ ընտրությանըս և
հույսերիս մեջ,
Եվ կարթը ձգեց, որ կյանքս էլ որսա,
Այն էլ այնպիսի չարանենգությամբ,
Չէ՞ որ կատարյալ խղճմտություն է,
Որ այս բազուկով վարձը ձեռքը տամ.
Մահացու մեղք չէ՞ թույլ տալ մեր մարմնի այդ
պիղծ քաղցկեղին,
Որ էլ ավելի չարիք հասցրնե:

Այս կտորն էլ է Վաղարշյանը դուրս գցել: Ինչո՞ւ. չէ՞ որ այստեղ կասկած չկա, ոչ էլ տարակուսանք. ընդհակառակը, հաստատամտություն և կամք է նկատելի: Թվում է, թե Վաղարշյանը չպետք է կրճատեր այս հատվածը: Բայց ոչ, կըրճատել է, որովհետև այն, ինչ ըստ ողբերգության Համլետի համար պարզ ու հաստատ է դառնում վերջում, Վաղարշյա-

նի Համլետի համար որոշ ու հաստատ է եղել սկզբից:

Ուրիշ օրինակներ չեմ բերում: Այնքանը բավական է գաղափար կազմելու համար Վաղարշյանի «խմբագրական մըկրատի» մասին: Իհարկե, այստեղ ոչ մի պատահական բան չկա, ամեն ինչ արված է մտածված, ծրագրված ձևով, շատ որոշ հետևողականությամբ Համլետի մի նոր պատկեր ընտեղծելու համար:

4. Շեքսպիրի Համլե՞տը, թե Գրամատիկուսի Ամլետը

Այդ նույն ոգով էլ խաղում է Վաղարշյանը բեմի վրա: Խաղալիս Վաղարշյանը բեմական տեսակետով է խմբագրում Համլետի այն մտքերը, որ նախնական խմբագրության ժամանակ, ինչպես երևում է, անհնար է եղել դուրս հետել: Հավատարիմ մնալով իր մտահղացման սկզբունքին, նա համապատասխան գույներ է ընտրել Համլետի պատկերը գծելու համար, այսինքն, որտեղ հարկավոր է, նա շեշտում է, ընդգծում, աչքի և ականջի համար ավելի ցցուն դարձնում, և ընդհակառակը, այն մասերը, որոնք խանգարում են իրեն, չեն համապատասխանում մեկնաբանությանը,—թուլացնում է, ստվերի մեջ պահում:

Համլետի մեջ Շեքսպիրը տվել է մարդկային հոգու ընդհանուր պատկերի ընդհանրացումը: Մյուս ողբերգությունների մեջ կերտելով բազմաթիվ մարդկային կենդանի պատկերներ, Շեքսպիրն աշխատել է տալ նրանց մեջ որևէ մարդկային կրքի խտացած ընդհանրացում, ինչպես, օրինակ, փառասիրություն, ապերախտություն, վրեժ, խանդ, չարություն և այլն: Իսկ «Համլետ»-ի մեջ, ինչպես երևում է, նա միտք է դրել ընդհանրացման ենթարկել առհասարակ մարդկային ոգին և ոչ նրա մի կողմը, ինչպես Օթելլոն է, Յագոն, Մակբեթը, Լիր Արքան, Շայլոկը և այլն, այլ մարդն իբր ամբողջական պատկեր՝ իր բոլոր հակասություններով: Դժվար չէ ցույց տալ Համլետի հոգեբանության բոլոր ներհակ կող-

մերը: Դա մարդկային պատկերի սխեման չէ, այլ իսկական կենդանի մարդ, մի բարդ և խճճված հոգեբանական հանգույց, որի՝ իբրև գեղարվեստական ամբողջության մեջ ցոլացել է ոչ միայն Շեքսպիրի ժամանակների մարդը, Վերածնության ներկայացուցիչը, հումանիստը, այլ մարդն ընդհանրապես, մի կողմից իր անկումներով, բայց և հոգու անկարելի խոյացումներով, մյուս կողմից իր թուլությամբ, անվերջ տարակուսանքով, բայց և չտեսնված ուժով, կամքով. մի կողմից հեզությամբ, բարությամբ և ազնվությամբ, բայց և հպարտությամբ, սարկազմով, երբեմն նույնիսկ դաժան անգթությամբ. մյուս կողմից՝ թախծոտ բնավորությամբ, սակայն կրքի բռնկումներով, ամպրոպի պես պայթող զայրույթով, և այսպես անվերջ:

Բայց այս գույները չեն համապատասխանում Վաղարշյանի վրձնած Համլետի պատկերին: Եվ նա իր խաղի ընթացքում զրկում է նրան մարդկային հոգու այդ բազմազանությունից՝ տալով նրան միակողմանի պատկեր, միալար հընչյուն: Ասել է՝ Վաղարշյանը նվագում է ջութակի միայն մի լարի վրա, նրա Համլետը անվճռական պահեր չունի, նա չգիտե մտածել իր ամեն մի քայլի վրա, նրան անծանոթ են տարակուսանքն ու երկվությունը, նա չի կասկածում՝ արդյոք իրավացի է ինքը, այդպես պետք է վարվի: Թախիծը, քընքշանքը խորթ զգացումներ են նրա հոգու համար: Վաղարշյանի Համլետը վճռական է ու գործունյա, սարկաստիկ և զայրացկոտ: Այսինքն՝ Վաղարշյանը Համլետի մեջ դրել է միայն այն գծերը, որոնք լրացնում են իրար, բայց ոչ երբեք ժընխտում, հակասում: Վաղարշյանի Համլետը ուրվականի տեսարանից մինչև վրիժառումը, այսինքն Կլավդիոսին սպանելը, խաղում է մի գծի վրա, մի անսայթաք ընթացքով:

Այսպես, օրինակ, երբ հերթը հասնում է մենախոսություններին, Վաղարշյանն աշխատում է միանգամայն գիտակցաբար անցնել նրանց վրայով, հապճեպով այն մի անընկատելի էջ դարձնել տառապող հոգու ողբերգական պատմության մեջ: Այն խոսքերը, որոնք ցույց են տալիս Համլետի հոգու փոթորիկը, նրա ազնվական հոգու խոր հիասթափու-

թյունը աշխարհից, անձնասպան դառնալու միտքը, այդ բոլորի վրայով Վաղարշյանն անցնում է շատ արագ, իհարկե միանգամայն գիտակցաբար, վաղօրոք մտածված այն հաշվով, որ հանդիսատեսը հնար ու միջոց չունենա ուշքի գալու, թե ինչ եղավ, ինչ ասվեց բեմի վրա, այսինքն այնքան անտպավորիչ լինի, որ դիտողի հիշողության մեջ չհաստատվեն Համլետի երկվության և տարակուսանքի մոմենտները: Վաղարշյանը չի թողնում, որ դիտողը կենտրոնանա Համլետի հոգեկան այդ կողմի վրա, իսկ այն բոլոր կետորները, որտեղ նկատել է Համլետի գործունությունը, վճռականության պահերը, կյանքի անիրավությունների մերկացումը, Վաղարշյանը, ընդհակառակը, ոչ միայն շեշտում է, այլև մի քանի անգամ ընդգծում ձայնով, կեցվածքով, ձեռքի շարժումով և, վերջապես նրանով, թե բեմի որ մասն է ընտրել նա այդ խոսքերն ասելու համար, որպեսզի ստիպի դիտողին իր ուշադրությունն ամփոփել, կենտրոնացնել Համլետի բնավորության այդ կողմի վրա:

Վաղարշյանը շեշտը դրել է Համլետի գործունության վրա, այսինքն ընդգծել է ոչ թե Համլետի մտքերը, ընդհանրացումները, այլ այն դրամատիկական գործողությունը, որն իբրև ողնաշյուն պահում է Համլետի պատկերի մնացած բոլոր կողմերը:

Եվ ի՞նչ է ստացվել: Ստացվել է այն, որ խաղի մեջ շեշտը չդնելով Համլետի հոգևոր կողմի վրա, փիլիսոփա Համլետի վրա, այլ նրա հոր վրեժի կապակցությամբ կատարած ձեռնարկումների վրա, ընդգծվել է ոչ թե ճշմարտության անվախճան որոնումների մեջ խորասուզված մտածողը, այլ մի երիտասարդ, որ գիտեր արտիստական հմտությամբ այնպիսի դրություններ կազմակերպել, որպեսզի հակառակորդներն ընկնեն իրենց իսկ պատրաստած որոգայթի մեջ: Վաղարշյան-Համլետին դիտողի գիտակցության մեջ տպավորվում է, օրինակ, այն խորամանկությունը, որով Համլետն ստիպում է իր երկու ընկերներին խոստովանել, որ իրենք թագավորի կողմից իսկապես նշանակված են հետամտելու իրեն: Կամ այն, թե ինչպես Համլետը խենթ ու խելառ ձևանալով, ոչ մի-

այն մինչև վերջն էլ հնարավորություն չի տալիս թագավորին և նրա համախոհ պալատականներին հասկանալու՝ ինքն իսկապե՞ս խենթ է, թե ձևանում է, այլև խենթի պատկերի տակ նա թե՛ ընկերներին, թե՛ Պոլոնիուսին, թե՛ հորեղբորն ասում է այն բոլոր ճշմարտությունները, որ այլ պայմաններում պատշաճության սահմանները նրան թույլ չէին տա արտահայտել: Մեծ արվեստով կազմակերպված հնարագիտություն չէ՞ արդյոք ներկայացման հղացումը Համլետի կողմից՝ հոր մահվան մասին ուրվականի պատմածն ստուգելու համար: Կամ նույնը չէ՞ արդյոք, երբ Համլետը Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի հետ ուղևորվելով և սկզբից գուշակելով, որ թագավորի կողմից կաշառված իր պատանեկության ընկերները իրեն դեպի մահ են առաջնորդում, ճանապարհին փոխում է թագավորի թուղթը, թակարդի մեջ գցելով նրանց, ովքեր թակարդը պատրաստել էին իր համար:

Համլետը շատ լավ գիտակցում է, թե որն է իր վրա ընկած պարտքը: Նա շատ լավ հասկանում է, որ այդ միայն հոր վրեժը չէ, այլ շատ մեծ բովանդակություն ունի: Այդ իմաստով էլ հակասություն կա ուրվականի պահանջի և Համլետի ձգտումների միջև: Ուրվականի ուզածը դուրս չի գալիս անձնական վրեժի սահմաններից,—սպանել ոճրագործին, մինչդեռ Համլետն իր պայքարի մեջ շատ ավելի մեծ իմաստ է դնում, քան միայն Կլավդիոսին սպանելը: Բացի այդ, Համլետը չի կարողանում իր վրեժը լուծել ոչ միայն այն պատճառներով, որ դեպքերը պալատում շատ են խճճում նրան, և նա այլևս ի վիճակի չի լինում իրագործելու իր վրեժի ծրագիրը, այլ նաև այն պատճառով, որ Համլետը կասկածներով լի է, ապրում է ներքին երկվություն, և նրա ամբողջ պայքարն ուղղված է ոչ միայն իր արտաքին շրջապատի դեմ, այլ նաև իր դեմ՝ հաղթահարելու այն կասկածները, որոնք թուլացնում են նրա պայքարի կորովը:

Համամարդկային պատկեր լինելով՝ Համլետն անպատմական ընդհանրացում չէ: Հետևապես ճիշտ չէ նրան այն պատմական հողից կտրելը, որի վրա կանգնած է նա: Համլետի երկվությունը, որից զրկել է նրան Վաղարշյանը, նույնպես

պատմական հիմքեր ունի: Լինելով անցման դարաշրջանի մարդ, ճիշտ է, անցյալ հոգեբանության մնացորդներով, բայց արդեն ամբողջապես նոր հասարակական հարաբերությունների հորձանուտի մեջ, Համլետի հոգեկան կազմը, ներքին աշխարհը երկփեղկված է: Հավատը և կասկածող միտքը շարունակ պայքարի մեջ են Համլետի հոգում: Անվերջանալի տարակուսանքը ծնված է այն բախումից, որի մեջ են Համլետի հավատը և հումանիստի բանականությունը: Այդ առանձնապես ցայտուն երևում է վրեժի խնդրում, որտեղ իրար են զարկվում վրեժի ֆեոդալական հասկացողությունն ու Վերածնության շրջանի հումանիստը: Համլետը մարդու հոգեկան կազմի միասնականության ամենակենդանի ձգտումն է: Համլետի ներքին աշխարհում տեղի ունեցող փոթորկալի պայքարը, միտքը և գործն իրար հավասարեցնելու, հոգու երկվությունը ամբողջականությամբ փոխարինելու, միասնական ձգտման ենթարկելու մեծագույն հիգն է:

Վաղարշյանը, շեշտը չդնելով նաև այդ վերջին կողմի վրա, ոչ միայն Համլետին զրկել է այն պատմական հողից, որի ծնունդն է նա, այլև ընդգծել է նրա պայքարն արտաքին խոչընդոտների դեմ, այդպիսով նվազեցնելով նրա վրեժի ընդհանուր նշանակությունը:

Մի խոսքով, մի կողմից ստվերարկելով Համլետի խորհրդածություններն ու տարակուսանքները, մյուս կողմից՝ ամեն կերպ շեշտելով դրամատիկական գործողության տարրերը, Վաղարշյանն ակամա առաջին պլանի վրա է քաշել այժետային մերկ գիծը, մի հանգամանք, որը ոչ միայն թույլ չի տվել ներկայացումը բարձրացնել անձնական դրամայի մակարդակից, այլև ներկայացման շեշտը դրել է այն պատերազմի վրա, որ Համլետը մղում է գահին բռնի տիրացած հորեղբոր դեմ: Խնդիրն այն է, որ այդ գիծն էլ հետևողական զարգացում չի ստացել ներկայացման մեջ: Կամենալով հարցը բարձրացնել անձնական վրեժի սահմաններից՝ Վաղարշյանը մի ծայրահեղությունից ընկել է մյուսի մեջ, մերթ շեշտելով խնդրի մի կողմը, մերթ մյուս կողմը: Բերեմ մի նմուշ: Համլետագիտության պրոբլեմներից մեկն էլ այն է, թե Համ-

լետը ձգտում էր նոր գահին տիրանալու, թե ոչ: Կարծել, որ այդ ոչ մի դեր չի խաղացել՝ ճիշտ չի լինի, ինչպես և սխալ կլինի մտածել, որ գահին տիրանալու ձգտումն է մղել նրան պատերազմելու Կլավդիոսի դեմ: Եվ որպեսզի դիտողի մըտքով այդպիսի բան չանցնի, Վաղարշյանն այնպես է կազմակերպել իր ամբողջ խաղը, որ նույնիսկ հակառակ տպավորություն է ստացվում, այսինքն, նա ոչ միայն գահի չէր ձգտում,այլև դեմ էր գահի: Այդ նպատակով նա մի քանի անգամ կանգնում է գահի վրա, տապալում է գահը, պառկում է թագավորի սեղանին և, վերջապես, երբ թունավորված Համլետին նստեցնում են գահի վրա՝ Վաղարշյան-Համլետը, որի վրա այդ պահին կենտրոնացած է ամբողջ լույսը, ուշքի գալով՝ նայում է գահին և ընդգծված շարժումով, օձից խայթվածի պես, պոկվում է նրանից: Դրանով Վաղարշյանն ուզում է ասել, որ Համլետը չի ձգտել գահին, եթե նա պայքարելիս լիներ գահի համար՝ կմնար գահի վրա նստած, գոհ դեմք ընդունած, որ հասել է իր նպատակին: Այդպիսով, Վաղարշյանը բանավիճում է այն դերասանների դեմ, որոնք Համլետ խաղալիս մեռնում էին գահի վրա, նույնիսկ թագը գլուխներին: Նախ, Վաղարշյանը երբեք չպետք է մոռանա, որ նա պատմականության դեմ է գնում Համլետին հակագահական դուրս բերելով: Համլետը իր հայացքներով հումանիստ է, բայց ոչ «հանրապետական». նրա պայքարն ընդհանրապես գահի դեմ չէ, այլ միայն Կլավդիոսի թագավորության, որ Դանեմարքան վեր է ածել բանտի: Համլետի երազը մարդ-թագավորն է, որի իդեալական ներկայացուցիչը Կլավդիոսի ձեռքով սպանված իր հայրն էր: Երկրորդ, ողբերգության տեքստը իրավունք է տալիս կարծելու, որ Համլետի համար համենայն դեպս նույնը չէ, որ ինքը չի գահ բարձրացել: Համլետը դժգոհ է Կլավդիոսից, որովհետև նա սպանել է իր հորը, մորը պոռնիկ է դարձրել և «ներս խոթվել,—ինչպես Համլետն է ասում,—ընտրությանս և հույսերիս մեջ»—այսինքն Կլավդիոսը խանգարել է Համլետին հոր մահից հետո գահ բարձրանալու: Ահա մի պարզ ցուցմունք, որի դեմ Վաղարշյանը ոչինչ առարկել չկարողանալով՝ տեքստի շատ ու-

րիշ հատվածների հետ կրճատել է և այդ։ Երրորդ, Վաղարշյանը հաշվի չի առել, որ Համլետը պայքարի ընդհանուր ըմբռնմանը հանգել է այն փաստերի հիման վրա, որոնք անմիջապես կապված են իր և իր շրջապատի հետ։ Առանձին փաստերից է նա գնում դեպի ընդհանրացումներ։ Վաղարշյանը, փոխանակ ցույց տալու Համլետի հոգևոր զարգացման այդ տենդենցը, բոլորովին հանել է անձնականը, թողել միայն ընդհանուրը, չնկատելով, որ առանց առաջինի վերջինը օդից է կախված և հաստատուն հիմքեր չունի։

5. Ակամա կամ չնախատեսված հակասություն

Վաղարշյան-Համլետը շատ է ժպտում։ Ժպիտն անպակաս է նրա շրթունքներից։ Վաղարշյանի խաղից ժպիտը մնում է իբրև ընդհանուր և անբաժանելի տպավորություն։

Բերեմ մի օրինակ։

Վերցնենք գերեզմանատան տեսարանը։ Համլետը Հորացիոյի հետ մտնում է գերեզմանոց այն պահին, երբ փորվում է Օֆելիայի շիրիմը։

Որ Համլետն այդ պահին բարձր տրամադրության մեջ կարող է լինել—այդ ճիշտ է, որովհետև նա ընկերոջը պատմում է, թե ինչպես է ազատվել մահից՝ թակարդի մեջ գցելով նրանց, ովքեր այն պատրաստել էին իր համար։

Բայց ով ուզում է լինի, Համլետ թե ուրիշ մարդ, և ինչպիսի տրամադրության մեջ ուզում է նա լինի, միևնույն է, գերեզմանատուն մտնելով անկարելի է, որ չփոխվի, անկարելի է, որ նրա տրամադրության վրա չազդեն գերեզմանները և նոր փորված հողաթմբի կողքին ընկած գանգերը։ Անկարելի է, որ մարդ մի տեսակ չամփոփվի, չմռայլվի այդ, եթե կարելի է ասել, բյուրավոր մահերի աշխարհում։ Համլետը, տեսնելով, որ գերեզմանափորը երգում է, զարմացած հարց է տալիս Հորացիոյին. «Մի՞թե այս մարդը բնավ իր արհեստի գիտակցությունը չունի, որ գերեզման փորելիս էլ երգում է»։ Եթե Համլետի միտքը զարմանքով կանգ է առել այդ փաստի վրա—նշանակում է՝ չէր կարող պատահել, որ ինքը լիներ

մոտավորապես նույն տրամադրության մեջ, ինչ որ գերեզմանափորը, այսինքն անհոգ, անտարբեր: Եթե նա լիներ անհոգ և զվարթ տրամադրությամբ, ինչպես Վաղարշյանն է խաղում, ապա նրա համար տարօրինակ չէր լինի գերեզմանափորի երգը, հետևապես և չէր զարմանա, չէր հարցնի: Քիչ հետո Համլետը ինքն է պատասխանում իր հարցին. «Քիչ գործող ձեռքն է զգայուն լինում», այսինքն ինքը և իր նմանները: Ասել է՝ Համլետն իրեն զգայուն մարդ է համարում: Մինչդեռ Վաղարշյանը գերեզմանոց մտնելով, ոչ միայն ժպտում է, ծիծաղում, կարծես մի շենշող երիտասարդ զվարթ տրամադրությամբ եկել է ոչ թե գերեզմանատուն, այլ պուրակ զբոսնելու, այլև ոտքով խփում է գանգին: Եվ այդ այն ժամանակ, երբ Համլետին դուր չէր գալիս, որ գերեզմանափորը անհոգաբար դեն է շպրտում գանգը. «Տես, ինչպես այս անպիտանը դեն է շպրտում, կարծես առաջին մարդասպան Կայենի ծնոտը լիներ»: Ինչո՞ւ պիտի Համլետը, դժգոհ լինելով գերեզմանափորից, իրեն թույլ տա նման վարմունք թե՛ այդ պահին, թե՛ ընդհանրապես: Տարօրինակ հակասություն: Կամ Համլետը չպետք է տրտնջա գերեզմանափորի արածի դեմ, կամ ինքը ոտքով չպիտի խփի գանգին արհամարհաբար: Երկուսից մեկը: Այս երկուսն իրար չեն բռնում:

Ասում են՝ Ադամյանը գերեզմանատան տեսարանում ոչ միայն չէր ժպտում, այլև խուսափում էր գերեզմանափորի կողմը շատ նայելուց: Նա մոայլ է եղել այդ տեսարանում՝ ինչպես մարդը մահվան առաջ, մտամփոփ, ինքն իր մեջ խորասուզված: Ադամյանի խաղը ոչ ոքի չի պարտադրում կրկնել, ընդօրինակել, բայց թափանցել այն հարցի մեջ, թե ինչո՞ւ է այդպես խաղացել Ադամյանը, անօգուտ չէր լինի թեկուզ հենց Վաղարշյանի համար: Վաղարշյանը պետք է հիշի, որ գանգի մասին խորհրդածություններ անելիս Համլետն ասում է. «Ոսկորներս ցավում են, երբ միտք եմ անում»: Այստեղից էլ պետք է հետևեցնել, թե ինչ տրամադրության մեջ կարող էր լինել Համլետը գերեզմանատան տեսարանում:

Թերևս Վաղարշյանը կամենա արդարանալ, ասելով, թե

իր ժպիտն ու ծիծաղը այդ տեսարանում մահն արհամարհելու, կենսահավատման իմաստն ունի, իսկ ընդհանրապես՝ Համլետի ժպիտը լավատեսության սիմվոլացումն է և այլն:

Նախ, լավատեսության ոգին պետք է իբրև տենդենց անցնի ամբողջ խաղի միջով և ոչ թե արտահայտության էմպիրիկ ձև ստանա, երկրորդ, իմ կարծիքով, Համլետն այդ տեսարանում բոլորովին կարիք չունի կյանքը և մահն իրար հակադրելու, քանի որ Շեքսպիրն այդ հոգսը ինքն է ստանձնել՝ այդ տեսարանը կառուցելով Համլետի և գերեզմանափորի հակադրությամբ: Գերեզմանափորը կյանքի հավաստումն է, այնպես որ կարիք չկա, որ այդ պաշտոնն ստանձնի Համլետի ժպիտը: Որքան մռայլ և զուսպ լինի Համլետն այդ տեսարանում, այնքան ավելի կընդգծվի կյանքի և մահվան հակադրությունը:

* * *

Ներկայացումից հետո, երբ բոլոր տպավորություններից գումարվում է Վաղարշյան-Համլետի ամբողջական պատկերը, զգում ես, որ նա մեզանից շատ տարիներ առաջ ապրած մի ազնիվ երիտասարդ է, բազմաթիվ ընդունակությունների տեր, բայց ավելի կազմակերպող, քան մտածող, շատ ավելի վճռական ու գործունյա, քան թե իր ամեն մի քայլը կշռադատող, խորհող: Վաղարշյանի Համլետը ավելի գործնական մարդ է, քան մարդու դեմ մարդու համար դառնացած մի փիլիսոփա: Վաղարշյանի Համլետը խելոք է, բայց ոչ բանականության տիպար: Վաղարշյանի Համլետը թախծել չգիտե, թեև ինչպես Գերտրուդը և Օֆելիան երկի մեջ, այնպես էլ ինքը՝ Համլետը մի քանի անգամ վկայում են, որ Համլետը վշտահար տեսք ունի: Օրինակ, Համլետն իր մասին հետևյալն է ասում մոր հետ ունեցած տեսարանում.

Այո, և այս պինդ, կայուն զանգվածը, թախծալից դեմքով,
Որպես մոտեցած աշխարհի վերջին՝
Վշտահարված է արարքիդ վրա:

Բայց այս և նման կտորները, որոնք ցույց են տալիս, որ չի կարելի Համլետ ներկայացնել առանց թախծի, Վաղարշյանը կրճատել է, հանել տեքստից: Այսպես, ուրեմն, Վաղարշյան-Համլետը թախծել չգիտե, նա միշտ ուրախ է, ժպիտը շրթունքներին: Եթե ուրախ չէ, անպայման բարկացած է, զայրույթի բռնկումների մեջ: Գերեզմանատան տեսարանում Համլետը հարձակվող Լաերտին ասում է. «Ես մաղձոտ, բորբոքվող մարդ չեմ», բայց այնուամենայնիվ Վաղարշյանը Համլետին դուրս է բերել չափազանց շատ բորբոքվող մի անձնավորություն:

Վաղարշյանի Համլետը զարմանալի հարաշարժուն է, նյարդային, անվերջ զայրույթի կրքով բռնված, համարյա թե հանգիստ չունի, մի տեղից մյուսն է նետվում: Գետում խեղդվողի պատկերի հետ կարելի է համեմատել նրա խաղի գործած ընդհանուր տպավորությունը: Այսպիսով, ստացվել է մի տարօրինակ հակասություն Համլետի շարժումների և նրա խոսքերի միջև: Երբ ներկայացումը վերջանում է, և մարդ ամփոփում է խաղից ստացած ընդհանուր տպավորությունները, տեսնում է, որ այլ են Վաղարշյան-Համլետի խոսքերը, այլ Վաղարշյան-Համլետի շարժումները:

Տեքստին անծանոթ հանդիսատեսի մեջ, որն առաջին անգամն է դիտում «Համլետ»-ը, չի կարող տարակուսանք չառաջանալ: Ինչո՞ւ այդքան վճռական, հաստատակամ Համլետը (ուրիշ տպավորություն չի կարող ստանալ Վաղարշյանի խաղից) այնուամենայնիվ գործնական որևէ բան չի ձեռնարկում լուծելու համար հոր վրեժը, որը վերջապես լուծվում է միայն հանգամանքների բերումով, բայց ոչ Համլետի ծրագրով:

Դրա համար էլ Վաղարշյանի խաղի ամբողջ ընթացքի մեջ չի զարգանում Համլետը: Միակ փոփոխությունը, որ նկատելի է Վաղարշյանի խաղի մեջ, այդ այն տարբերությունն է, որ մտնում է Համլետի հոգեկան վիճակի մեջ ուրվականին առաջին անգամ հանդիպելուց հետո: Մինչդեռ դրամատիկական հանգույցն սկսվում է այդ տեսարանից և հետզհետե խճճվելով, ավելի ու ավելի է բարդանում՝ վերջում

իր լուծումը գտնելու համար։ Ուրվականի տեսարանից սկսած մինչև մահը Վաղարշյան-Համլետը չի փոխվում, մնում է նույնը, միայն երկի մեջ եղած դրամատիկական դրությունների համապատասխան գտնվում է մեկ այս, մեկ այն վիճակում։

Հանդիսատեսի աչքի առաջ չի աճում Համլետի կերպարը։ Մինչդեռ այդպես չէ նրա գրական կերպարը։ Ողբերգության մեջ Համլետի հոգեբանությունը ծավալվում է հետզհետե, կամաց-կամաց, բայց զգացմունքների ու մտքերի տեսակետից ավելի հորդանալով։ Գրական կերպարն անընդհատ աճում է, զարգանում. դա քարացած պատկեր չէ, այլ ամբողջապես ձգտում, հոգու և մտքի շարժում։ Մինչդեռ Վաղարշյանը, դրսևորելով Համլետի հոգևոր կյանքի այդ հատկությունները, մեքենայորեն տեղափոխել է այդ բոլորը Համլետի արտաքին պատկերի վրա։ Ի՞նչ է ստացվել։ Վաղարշյանի Համլետի արտաքին պատկերն անհանգիստ է, բայց ներքին հոգեկան նկարագիրը քարացած։ Ինչի՞ հետևանք է այդ, եթե ոչ այն բեմական խմբագրության, որին ենթարկել է Վաղարշյանը Շեքսպիրի հանճարեղ ստեղծագործությունը։ Հանելով տեքստից տարակուսանքի և երկվության կտորները, իսկ խաղի ընթացքում ստվերարկելով տեքստի մեջ պահպանված նույնատիպ մասերը, Վաղարշյանն իր հերոսին զգալի չափով զրկել է հակասությունների այն պայքարից, որն արտահայտում է Համլետի մտքի և հոգու ալացումը։

Այսպիսով, Վաղարշյանը բեմ է հանել մի պատրաստ, կաղապարված կերպար, որը չունի զարգացում, աճ, այլ միշտ մնում է այնպես, ինչպես որ դերասանը նրան բեմ է բերել սկզբից։

Սհա այդ է պատճառը, որ և Վաղարշյանին, և թատրոնին չի հաջողվել վեր հանել ողբերգության գլխավոր գաղափարը—մարդուն, երազած մարդուն։ Համլետը հիասթափված է մարդուց, բայց Համլետի երազը, իդեալը դարձյալ մարդն է։ Նա հիասթափված է, որովհետև շուրջը տեսնում է ոճրագործ հորեղբորը, շողոքորթ Պոլոնիուսին, կրքերի գերի մորը, խիղճը վաճառած ընկերներին, մի խոսքով, մարդիկ, որոնք վարկաբեկում են մարդ հասկացողությունը, վիրավո-

ռում իսկական, ճշմարիտ մարդու մասին Համլետի իդեալը։ Երբ Հորացիոն հիացմունքով հիշում է Համլետի հորը՝ ասելով. «Ինչ թագավոր էր», Համլետն անմիջապես ուղղում է նրան. «Մարդ էր, Հորացիո, իր ամեն բանով»։ Համլետը դրանով ուզում է ասած լինել, թե ամենակարևորը մարդն է, հետո թագավոր կամ մի ուրիշ բան լինելը, այսինքն՝ ինչի՞ է պետք, եթե մեկը լավ թագավոր է, բայց վատ մարդ։ Կարևորը մարդն է, իսկ թե ինչ բովանդակություն է դնում Համլետը մարդ հասկացողության մեջ, այդ երևում է թեկուզ այն անսահման հիացմունքից, որով նա իր ընկերների մոտ խոսում է մարդու մասին։ Համլետի սքանչացումը մարդով՝ չի կարելի բացատրել Մոնտենի, Բեկոնի կամ մի ուրիշ փիլիսոփայի ազդեցությամբ։ Այդ փիլիսոփաներն ու նրանց գրքերը, ինչպես և իր ժամանակի պատմական միջավայրը—վերածնության շարժումը Շեքսպիրի համար եղան միայն մի տրամպլին, որին ոտքը զարկելով, նա թռիչք գործեց դեպի անվախճան անհունությունը, արտահայտելով մարդկության այն ձգտումը, թե երբ է գալու իդեալների և իրականության չքնաղ ներդաշնակությունը։ Այդ ոչ թե շեքսպիրյան, այլ ամբողջ մարդկության ձգտումն է, որ մերթ թաքնվել է ինչպես անթեղ, մեկ էլ ճառագել է խավարի մեջ ինչպես մի վիթխարի խարույկ, սկսած աստվածային Պրոմեթևսի մասին հորինված հնադարյան առասպելից, եկել անցել է Շեքսպիրի ժամանակների վրայով ցոլացել՝ ինչպես մի երկնաքար «Համլետի» մեջ ու հասել է մինչև մեր օրերը։

* * *

Վաղարշյանի Համլետը, ընդհանուր մոտեցման տեսակետից, մոչալովյան խաղն է, բայց այդ ելակետից շատ հեռանալով՝ ընկել է ծայրահեղության մեջ։ Հարկավ դա գռեհկացումների և ծայրահեղությունների այն կեղտաջուրը չէ, որի մեջ Ակիմովը մկրտեց շեքսպիրյան Համլետին։ Հեռու մնալով ակիմովյան փորձանքից, Վաղարշյանը, վերջին հաշվով, նույնպես ծայրահեղության մեջ ընկավ, փորձելով արդիականացնել Դանեմարքայի թագաժառանգին—Համլետին։

6. Ըստ պատկերի յուրում

Չկա՞ արդյոք մի ուրիշ պատճառ, որ նպաստած լինի դրան: Կա: Տեսնենք ո՞րն է այդ:

Դերասանը սովորաբար այնպիսի դերեր է ստանձնում, որոնք համապատասխանում են այն տվյալներին, որով օժտել է նրան բնությունը, այսինքն իր ներքինին, բեմական խառնվածքին:

Վերցնենք Վաղարշյանին: Բոլոր այն դերերը, որ նա խաղացել է և հասել է հաջողությունների՝ ստեղծելով մնայուն արժեքներ, բոլոր այդ տարբեր դերերը, վերջին հաշվով, եթե չասենք միևնույն հոգեբանական խմբին են պատկանում, ապա վստահ կարող ենք ասել, որ իրար մոտ բնավորություններ են: Դրանք տարբերվում են ոչ այնքան բնավորությամբ, որքան նրանով, որ, ասենք, տարբեր միջավայրերի ծնունդ են, տարբեր հասակի են, տարբեր զբաղմունքի մարդիկ են, կրթությամբ և կուլտուրայով իրարից տարբեր և գծված են զանազան պիեսներում, հետևապես և տարբեր դրամատիկական ոլորտում է բացվում, արտահայտվում նրանց հոգեբանությունը. բայց, կրկնում եմ, վերջին հաշվով, այդ բոլոր տարբեր դերերը մի հիմնական բնավորության տարբեր կողմերն են դրսևորում, և դրանք կարելի է խմբավորել մի գծի շուրջը:

Մինչև հիմա Վաղարշյանը խաղացել է բազմաթիվ դերեր: Այդ բոլոր դերերի մասին չէ խոսքը, այլ այն դերերի, որոնք Վաղարշյանի բեմական գործունեության ճշմարիտ գլուխգործոցներն են: Այդ բոլորի մեջ կա մի ընդհանուր գիծ: Վաղարշյանի այսպես կոչված տարբեր դերերը միացած են մի ինչ-որ բնորոշ գծով, մի ինչ-որ հատկությամբ բոլոր այն մարդկանց համար, որոնց նա ներկայացնում է բեմի վրա անզուգական հաջողությամբ: Բոլոր այդ դերերը, Եգոր Բուլըչև լինի, թե պրոֆեսոր Պոլեժաև, Սուրեն լինի, թե Խլեստակով, միևնույն է: Դրանք բոլորն էլ, լինելով տարբեր մարդիկ, միևնույն հոգեբանական գծի տակ են ընկնում: Դրանք բոլորն էլ, անկախ նրանից՝ Խլեստակովի նման պրոստակ են,

Պոլեժաևի նման գիտնական, թե Սուրենի պես թեթև հրապույրների սիրահար, բոլորն էլ զարմանալի անհանգիստ բնավորություններ են, թող թույլ տրվի ասել՝ արտաքին շտրիխներ շատ ունեցող մարդիկ, որոնք երբեք հանգիստ չեն կարող խոսել. խոսում են ժեստիկուլացիայով, միշտ կամ հուզված են, վրդովված, կամ ոգևորված, բայց երբեք հանգիստ ու խաղաղ չեն: Այդ այն բնավորությունն է, որ երբեք միայնակ մնալ չի կարող: Մենակությունը նրա համար մահ է: Նա ուզում է միշտ մարդկանց մեջ լինել, ասել, խոսել, անընդհատ շփվել կենդանի շրջապատի հետ: Ահա այս բնավորությունն է, որ բնորոշ է Վաղարշյանի, եթե կարելի է ասել, գլխավոր ամպլուայի համար: Վաղարշյանի բեմական տաղանդի թե՛ ներքին, թե՛ արտաքին տվյալներն առավել հաջողությամբ դրսևորվում են այդ կարգի, այսինքն շարժուն բնավորություններ ներկայացնելիս, որոնք գուցե պայմանաբար կարելի է կոչել էքսցենտրիկ տիպեր, որոնց հայացքը միշտ ուղղված է արտաքին աշխարհին, հետաքրքրասեր հայացքով, միշտ ծարավ դրսից ստանալու նոր, թարմ այնպիսի տպավորություններ, որոնք սուր, ընդգծված ռեակցիա են առաջանում նրանց մեջ: Դրսից ստացած տպավորությանը նրանք պատասխանում են անմիջապես, առանց սպասելու, առանց այն անդրադարձնելու հոգու մեջ, որևէ արտաքին շարժումով, ձայնով, դեմքի արտահայտությամբ, բայց ոչ երբեք հանգիստ:

Գանք այժմ Վաղարշյանի Համլետին:

Վաղարշյանը Համլետ է խաղում, մի դեր, որ, ընդհակառակը, բնավորությամբ ներանձնացած է, ինքնամփոփ, ավելի շուտ ինքն իր հետ և ինքն իր մեջ, քան ուրիշների շրջանում: Համլետը կարծես միտք է, բանականություն, որ մարդու կերպարանք առած շրջում է երկրի երեսին, մի բանականություն, որ խորհում է մարդկության ճակատագրի մասին, մի մարդ, որը թեպետ մի պահ, բայց կարողացել է հայացքը գցել անդրշիրիմյան աշխարհի վրա և այժմ տառապում է երկրի երեսին, փորձելով ճանաչել երկրային կյանքի բոլոր գաղտնիքները: Ճիշտ է, Համլետն ունի կրքի ուժեղ բրո-

ընկումներ և այդ պահերին նա կաղնին տապալող կայծակի տպավորություն է գործում: Նա միաժամանակ ներհուն է, խորաուզված, մտամփոփ: Նրա հայացքը դուրս չի նայում: Ընդհակառակը, այնպիսի տպավորություն է ստացվում, թե Համլետի հայացքն ուղղված է իր հոգու խորքը: Նա կյանքը ճանաչելու անհուն ծարավ ունի, բայց աշխարհից ստացած տպավորությունները նա ընդունում է առանց անմիջապես պատասխանելու դրանց, կարծես թողնելով, որ նրանք հավաքվեն, գումարվեն, որ կարելի լինի որևէ ընդհանրացում կատարել:

Վաղարշյանը, Համլետ խաղալով, պիտի կարողանար հիմնովին վերակառուցել իրեն, այսինքն անել համարյա թե անկարելին: Վաղարշյանը բնականաբար չէր կարող հրաժարվել այն տվյալներից, որ նա ունի իբրև դերասան, և որոնք այնքան օգտակար ու հարկավոր լինելով ուրիշ դերերի համար՝ այս դեպքում խանգարում են նրան: Հո չի կարող դերասանը դուրս գալ իր էության սահմաններից, հաղթահարել իրեն, այսինքն դադարել լինելուց այն, ինչ է որպես բեմական խառնվածք: Այդ շատ լավ հասկանալով՝ Վաղարշյանը հակառակ կողմից է մոտեցել հարցին, այսինքն դերն է մոտեցրել, հարմարեցրել իր տվյալներին: Վաղարշյանի դեպքը եզակի չէ. դա դիտված երևույթ է թատրոնի պատմության մեջ:

Եվ ահա այդպիսով դերը, այսինքն Համլետն ստացել է նոր գծեր, որոնք չկան նրա մեջ, նոր պատկեր, որ նման չէ Համլետին, բայց համապատասխան է դերասանի, այսինքն՝ Վաղարշյանի տվյալներին: Դրա համար էլ Վաղարշյանի Համլետը, նման Վաղարշյանի կատարած մյուս դերերին և ճիշտ հակառակը Համլետի ընդհանուր պատկերին, չափազանց շարժուն է, նյարդային և անհանգիստ:

Սխալ չհասկանաք: Չկարծեք, թե ես ասում եմ, որ Վաղարշյանի Համլետը շատ շարժուն է, նյարդային, դրա համար էլ փիլիսոփայի, մտածողի տպավորություն չի թողնում: Երբեք: Այդպես կարծել, 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, ինչպես և խաղաղ, ծանրաշարժ: Երբ ես չեմ հաշտվում Վաղարշյանի Համլետի նյարդային և շարժուն նկարագրի հետ, ապա, նախ, իմ ելակետն այն պատկերացումն է, որ ես ունեմ, կրում եմ իմ մեջ, և ոչ թե այն, որ ընդհանրապես մտածողը շարժուն ու նյարդային չպետք է լինի: Երկրորդ, Վաղարշյանի Համլետի մասին խոսելիս ես նկատի ունեմ, որ դերասանը միակողմանի է լուծում դերը, չընդգրկելով իր խաղի մեջ Համլետի հոգեկան կազմի ամբողջությունն իր զարմանալի միասնության մեջ: Վաղարշյանի Համլետը եթե խենթ է՝ անհոգ է, զվարթ, եթե խենթ չէ՝ բարկացած է, բռնկուն: Ահա նրա Համլետի երկու բնորոշ կողմը, իսկ ո՞ր են մյուսները—չկան: Եվ, վերջապես, ինչպիսի մոտեցում էլ հանդես բերի դերասանը, հո չի կարող պնդել, որ Համլետը մտածող չէ, որ նրա համար բնորոշ չէ խոհականությունը: Ինչպիսի հայացք էլ ունենա Համլետի մասին, ինչպես էլ խաղա, միևնույն է, նա պարտավոր է այդ տպավորությունն ստեղծել, այսինքն՝ տալ մտածող փիլիսոփա Համլետ: Իսկ այդ տպավորությունը Վաղարշյանի Համլետից չի ստացվում: Եվ որովհետև նրա Համլետը փիլիսոփա չէ, մտածողի տիպ չէ, հետևապես նրա շարժունությունն էլ այդ դեպքում նպաստում է այն տպավորությանը, թե նա գործի մարդ է և ոչ մտքի:

Օրինակ, Իբսենի Շտոկմանն էլ մտքի մարդ է: Ըստ իս, եթե Վաղարշյանը երբևէ Շտոկման խաղա, ապա այդ դերը կմտնի նրա լավագույն խաղերի շարքը: Ինչո՞ւ: Որովհետև Շտոկմանը մտքի մարդ լինելով՝ բնավորությամբ, խառնվածքով ընդհանուր շատ բան ունի այն պատկերների հետ, որ արդեն ստեղծել է դերասանը: Բայց թողնենք այդ բոլորը ապագային, իսկ հիմա վերադառնանք մեր նյութին:

* * *

Վաղարշյանի բեմական խառնվածքի համար անսովոր է հանգիստ, ինքնամփոփ մարդկանց հոգեբանությունը, թեև

պետք է նկատեմ, որ լինելով ճկուն, զարմանալի ռիթմիկ, իր վրա իշխող դերասան՝ նա հարկավոր դեպքում ճիգ է գործ դնում զսպելու անհանգիստ և անընդհատ շարժման պահանջ զգացող իր խառնվածքը և բեմի վրա ստեղծում է մի այնպիսի տպավորություն, որ անուշադիր աչքին կարող է թվալ, թե նա իսկապես հանգիստ է ու խաղաղ:

Բերեմ մի օրինակ:

Առաջին տեսարանում, մինչև հոր ուրվականի հայտնվելու մասին տեղեկություն առնելը, մի շրջան է, երբ Համլետը տակավին կասկածների մեջ չէ: Այդ շրջանում նա միայն սգավոր պատանի է, որի հոգին պաշարել է մի անասելի վիշտ: Ավելացնենք նաև այն, որ նա հուսահատվելու չափ հիասթափված է կյանքից, շրջապատից, մի խոսքով այն ամենից, ինչ մի ժամանակ նրան սիրելի ու թանկագին է թվացել: Այդ մի շրջան է, երբ հուսաբեկ պատանին խորհրդածում է նույնիսկ իր վրա ձեռք բարձրացնելու մասին:

Այս տեսարանում Վաղարշյանը թախծոտ է: Ոչ միայն ձայնը, այլև քայլվածքը, կեցվածքը, շարժումները կարծես տրխրություն են արտահայտում: Տխրություն կա նրա նայվածքի մեջ, զգում ես, որ նա նայում է դիմացինին, բայց չի տեսնում նրան, որ նրա հայացքը ֆիզիկապես է կենտրոնացած իր հետ խոսողի վրա, մինչդեռ իրոք, կարծես երազի մեջ, թափառում է անհայտ հեռուներում:

Այդ տեսարանում, ինչպես երբեմն նաև հետո, Վաղարշյան-Համլետի ձեռքի շարժումների, ձեռքերի ու մատների պահվածքի, կեցվածքի, սև թիկնոցի հետ խաղալու մեջ, նկատվում է արհեստականություն, գեղեցիկ շարժվելու ու երևալու ճիգ և կանխամտածվածություն: Հարկավ կարող են առարկել, հապա ինչպես, դերասանը պետք է նախապես մշակի իր բոլոր շարժումները: Այդ ճիշտ է, իհարկե: Հայտնի է, օրինակ, որ Ժոզեֆ-Ֆրանսուա Տալման, երբ բեմի վրա այս կամ այն շարժումն էր անում, նրա հագուստն այնպիսի գեղեցիկ ծալքեր էր ընդունում, որ թվում էր, թե նա վաղօրոք ժամանակ է ունեցել այդպես խնամքով դասավորելու: Բայց այդ այնպես պետք է արվի, որ բնական երևա, համոզիչ լինի,

այսինքն՝ հանդիսատեսն իր երևակայության մեջ չբաժանի մարդուն նրա շարժումներից, հավատա, որ այդ մարդը կարող է միայն այդպես շարժվել, միայն այդպես կանգնել:

Չկարծեք, թե ես ուզում եմ ասել, որ Վաղարշյանը գիտակցաբար գեղեցկացնում է իր շարժումները, թեև պիտի ասեմ, որ այդպիսի բան կարելի է նկատել թիկնոցախաղի մեջ, և դրանով թերևս վնասել է միայն իրեն, իսկ ինչ վերաբերում է նրա շարժմունքին, պետք է դիտեմ, որ նշմարելի է հանգիստ, անվրդով մնալու ինչ-որ ճիգ, բռնություն, որով և գուցե արհեստական գեղեցկություն է ստանում շարժումը: Դերասանի շարժմունքը, կեցվածքը խաղի ամբողջ նկարագրի հետ այնպիսի միաձուլության մեջ պետք է լինի, որ հանդիսատեսը երբեք առանձին, հատուկ ուշադրություն չնվիրի դրան, մտածելով թե դերասանը ինչ գեղեցիկ է ձեռքը մեկնում, ինչ գեղեցիկ է քայլում և այլն:

Տոլստոյը Ռեպինի մի նկարի առթիվ ասել է, թե իսկական վարպետությունն այն է, որ չի երևում: Տոլստոյի ասածը միայն նկարչությանը չի վերաբերում: Եթե դերասանի շարժումները հանդես չի գալիս որպես նրա խաղի անբաժանելի մաս և անընդհատ առանձնանում է, ընդգծվում, աչքի ընկնում՝ վատ է: Ճշմարիտ վարպետությունն այն է, երբ շարժումները դերասանն այնպես մշակած ու մտածած լինի, որ նպաստի տվյալ բնավորության, տվյալ հոգեկան կառուցվածքի գեղարվեստական ամբողջացմանը: Եվ այն ավելորդ պլաստիկականությունը, որ մտցնում է Վաղարշյանն իր խաղի մեջ, թեթևացնում է Համլետի պատկերը, դարձնում նրան ֆրանսիական սալոններում սիրված մի երիտասարդ, որ ժպտում է սրանին, կատակում, կալամբուրներ ասում աջ ու ձախ, կարծես տրամադիր ցույց տալու իր արտաքին բարեմասնությունները, բարեկրթությունը և այլն: Ինչպես առաջին տեսարանում, այնպես էլ ընդհանրապես Վաղարշյանի խաղի մեջ տեղ-տեղ շեշտված սեթևեթանք կա, որ չի համապատասխանում Համլետի պատկերին ընդհանրապես և առավել ևս Վաղարշյանի ներկայացրած դյուրաբորբոք նյարդային Համլետին:

Մի այլ նմուշ։

Վաղարշյանը նպատակ է դրել, ինչպես ասացի, Համլետի վրեժի անձնական կողմը բոլորովին ստվերարկել և ընդհակառակը, տալ նրան ընդհանուր, համամարդկային բնույթ, հասարակական բովանդակություն դնելով նրա պայքարի մեջ։

Վաղարշյանն իր խաղի մեջ հասել է հակառակ տպավորության, այսինքն՝ ձգտելով անձնական վրեժից վեր բարձրացնել հարցը, ընդգծել է Համլետի վրեժի հենց այդ կողմը։

Մի օրինակ բերեմ։

Առաջին արարվածում, ուրվականի չքանալուց հետո, երբ հոր ոգին բացել է գաղտնիքը, Համլետը որոշում է վրիժառու լինել։

Այդ փոքրիկ մենախոսությունը Վաղարշյանը տալիս է միանգամայն հշտորեն, ոչ թե խորհրդածության, այլ նոր միայն բացված գաղտնիքի ուժեղ ազդեցությամբ, դառնագին զայրույթով բռնված, խորապես վիրավորված ինքնասիրությամբ։ Սամունքը Վաղարշյան—Համլետի խաղի մեջ այդտեղ պահանջված է սրախաղի տեսարանով։ Լինելով ճկուն դերասան, Վաղարշյանն այնպիսի հմտությամբ է սրախաղի բոլոր առանձին պահերը հարմարեցրել սամունքին, որ առաջին հայացքից հիանում ես։ Բայց միայն մի պահ, որովհետև այդ միայն արտաքին տպավորություն է, առանց ներքին հաստատ հիմքերի։ Շատ գեղեցիկ է, օրինակ, երբ նա բեմի առաջամասում կանգնած, սուսերամարտի առաջին կանոնի համաձայն՝ կամարաձև պահում է գլխին մերկացրած սուրը և թեթև, հազիվ նշմարելի շարժվում է, կարծես փոթորկված հոգին չի թողնում, որ հանդարտ մնա տեղում։ Գեղեցիկ է նաև հաջորդ շարժումը, երբ Վաղարշյան-Համլետը սուրը ձախ ձեռքով սեղմելով կրծքին, աջը դնելով սրտին՝ ասում է. «Պետք է հուշագրեմ այստեղ»։ Պակաս տպավորիչ չէ նաև այն խաղը, երբ Վաղարշյան-Համլետը, անիրավաբար գահը հափշտակած հորեղբոր դեմ ուղղված խոսքերն ասելիս, ձախով կրծքին պահած դաշույնը՝ աջ ձեռքով սեղմում է ցած, կարծես դրանով կամենալով ցույց տալ,

թե անա ինչպես թագավորին սրախողխող անելով լուծելու է հոր վրեժը:

Կրկնում եմ, այս բոլորը գեղեցիկ է մտածված և ցույց է տալիս, որ Վաղարշյանն իր ամեն մի շարժման վրա խորհել է, արտահայտության ձևեր գտել և այլն: Սակայն այդ, ինչպես ասացի, գեղեցիկ, բայց արտաքին էֆեկտ է, որին զոհ է գնացել բովանդակությունը: Այդ մեկն է այն սեթևեթանքներից, որից, ցավոք սրտի, ընդհանրապես զերծ չէ Վաղարշյանի խաղը «Համլետի» մեջ:

Ինչո՞ւ: Փորձեմ պատասխանել:

Առաջին. այս տեսարանում է, որ մենախոսությունից մի փոքր անց Համլետը բնորոշում է իր վրա դրված պարտականությունը, ասելով.

Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, ոհ, բախտ իմ՝ դժխեմ,

Ինչո՞ւ ծընվեցա, որ հենց ես ուղղեմ:

Ուրեմն Համլետը այդ տեսարանում արդեն շատ լավ գիտակցում է, որ իր պայքարը թագավորի դեմ միայն անձնական վրեժի բնույթ չի կրելու: Հետևապես և Վաղարշյանի սրախաղն ըստ էության ճիշտ չէ, որովհետև խաղի այդ ձևը սիմվոլացնում է այդ բոպեին Համլետի վրեժի բնույթը, այսինքն այն, որ նա պետք է սպանի իր հորն սպանողին, և հարցը դրանով վերջանա:

Երկրորդ. հենց այդ մենախոսության մի կետը ցույց է տալիս, որ նույնիսկ այդ բոպեին, երբ նոր էր միայն հոր ոգին պատմել եղբոր կողմից նենգաբար սպանվելը, Համլետին հարցը զբաղեցնում է ոչ էմպիրիկ սահմաններում, այլ փաստի փիլիսոփայական ըմբռնման տեսակետից:

Ո՞րն է այն ընդհանրացումը, որ այդ բոպեին անում է Համլետը. «Մարդ կարող է ժպտալ, և՛ ժպտալ, և՛ սրիկա լինել»: Ասել է թե նույնիսկ այդ բոպեին Համլետին զբաղեցնողը դարձյալ մարդու խնդիրն է: Եթե նա մինչև այդ մարդուց հիասթափվել էր մոր պատճառով, որ այնքան վաղ էր ամուսնացել՝ չսպասելով, որ գեթ մի ամիս անցնի, այնքան ժամանակ, որ գոնե մաշվեին այն կոշիկները, որոնցով քայլել էր

իր ամուսնու դագաղի ետևից, ապա այժմ նրա հիասթափությունը ավելի է խորանում, որովհետև, մարդը կարող է սրիկա լինել, այսինքն եղբորը սպանած լինել, բայց և ժպտալ, ծիծաղել: Այս էլ ցույց է տալիս, որ Համլետի մտածողությունը շատ ավելի խոր ու ընդգրկուն է, քան անձնական վրեժը, որը սակայն իբրև առիթ, իբրև հող՝ պետք է մնա ինչ-որ սահմանների մեջ, որ կարելի լինի այդպիսի ընդհանրացումներ կատարել:

Երրորդ. այդ սրախաղով Վաղարշյանը Համլետին դարձնում է սրի մարդ, սուրը դարձնում է նրա կյանքում կենսական հանգամանք և դրանով կարծես վերադարձնում նրան Վերածնության շրջանից դեպի միջնադարյան ասպետականությունը: Իհարկե Վերածնության շրջանի ամեն մի մարդ, առավելապես բարձրատոհմիկ մարդը եղել է լավ սուսերամարտիկ, բայց այս դեպքում այդ չպետք է բնորոշի Համլետին: Իսկ երբ Վաղարշյանը այուժետային առիթներով պայմանավորված սրի տեսարաններին ավելացնում է նորերը, ապա սրի դերը ավելանում է Համլետի պատկերի մեջ: Մինչդեռ չպետք է ներկայացումից հեռացողի հիշողության մեջ Համլետի պատկերի հետ անբաժան մնա և սուրը: Համլետը ասպետ չէ, այլ հումանիստ, նա սուսերամարտիկ չէ, այլ Վիտենբերգի համալսարանում գրքերի վրա օրերն անցկացրած երիտասարդ:

* * *

Վաղարշյանը ողբերգակ չէ, նա չունի ողբերգական շունչ:

Մի թատերագետ, դիտելով «Համլետը» ժամանակակից ռուսական բեմի վրա, այն դիտողությունն է արել, թե մեր դերասանները ողբերգական մենախոսության վարպետության արվեստին դեռևս հարկավոր չափով չեն տիրապետում: Այդ վերաբերում է նաև Վաղարշյանին: Վաղարշյանի Համլետի ամենաթույլ կողմը նրա մենախոսություններն են: Վաղարշյանը շատ լավ է հասկանում, որ մենախոսությունն իր տարերքը չէ: Թվում է, թե Համլետ խաղացողը պետք է

առանձնապես փայլի մենախոսությունների մեջ: Մենախոսությունը ողբերգությունների մեջ, ընդհանրապես «Համլետի» մեջ, մասնավորապես մտնելով իր ինքնիշխան դերի մեջ, պահանջում է պաթոս, ոգևորություն, կրքի մեծ ուժ՝ բառերը ոչ թե հանդիսատեսի ականջին հասցնելու, այլ նրա հոգու խորքերը գցելու համար: Մեծ կորուստ է դերասանի համար, եթե նա ինչ-ինչ պատճառներով փախցնում է այդ հնարավորությունը: Վաղարշյանն իր արվեստի մեջ հմուտ լինելով՝ շատ լավ է հասկանում, թե ինչ է անում: Եթե նա շեշտը չի դնում մենախոսությունների վրա և աշխատում է աննկատ դարձնել դրանք իր խաղի ընթացքում, ապա նա այդ անում է մտածված, դիտավորյալ կերպով: Նա շատ լավ գիտե, որ իր թույլ կողմն է այդ, և նա գիտակցաբար աշխատել է խուսափել մենախոսությունը հանդիսատեսի ուշադրության կենտրոնում պահելուց:

Մենք կարող ենք հարգել Վաղարշյանի ստեղծագործական հնարագիտությունը, բայց չենք կարող հաշտվել այն մտքի հետ, որ «Համլետի» մեջ «լինել թե չլինելը» աննկատելի անցնի, առանց տպավորություն գործելու: Չենք կարող հաշտվել, որովհետև հանդիսատեսն ուզում է տեսնել Համլետի հոգու խորքը, իսկ հասարակության առաջ նա մեծ մասամբ բացվում է այն ժամանակ, երբ Համլետը բեմի վրա մենակ է մնում, ինքն իր խոհերի ու զգացմունքների հետ:

Հենց որ գալիս են ողբերգության այն մասերը, որտեղ Համլետը պետք է ողբա, Վաղարշյանը շատ է թուլանում: Հիշեցեք Օֆելիայի թաղման տեսարանը, երբ գերեզմանային խորհրդավորության մեջ հանկարծ հայտնվում է Համլետը, սգավոր Լաերտի հետ վեճի բռնվելով: Համլետը ողբում է իր կորցրած սերը.

Քառասուն հազար եղբայր չեն կարող,
Իրենց գորովի բոլոր քանակով, իմ սերս կազմել:

Երբ Վաղարշյանն այս խոսքերն ասում է՝ չես զգում, որ դա զգացմունքների ուժեղ պոռթկում է, զգացմունքներ, որ նա արտահայտում է իր կյանքի մեջ առաջին անգամ, երբ արդեն կանգնած է կորցրած սիրո առաջ: Այդ պետք է լինի

հոգու խորքից թռած մի թռռանչ, որը ես կհամեմատեի տղամարդու լացի հետ:

Վաղարշյանը պաթոսի պակասն աշխատում է փոխարինել կրքի բռնկումների չափերն ավելացնելով: Վաղարշյանի ձայնը կրծքային չէ: Մինչդեռ առանց կրծքային ձայնի դժվար է ողբերգական շունչ հաղորդել խաղին: Վաղարշյանի ձայնը կոկորդային է: Մենախոսությունների ժամանակ որպես կրքի բռնկման նշան Վաղարշյանը բարձրացնում է ձայնը:

Նախ, դրանով նա արտահայտում է Համլետի հոգեկան վիճակի միայն մի կողմը՝ զայրույթը: Երկրորդ, ուժեղ զգացմունքները, որ բացում են պատկերի ներքին խորքը, սովորաբար բարձր ձայնով չեն արտահայտվում: Մարդու ձայնը բարձրանում է, ինչպես դիտված է հոգեբանության մեջ, մեկ բարկության, մեկ էլ հանկարծակի ռեակցիաների ժամանակ: Խոր և նվիրական զգացմունքներն արտահայտվում են կամաց, երբեմն նույնիսկ շշուկով: Երրորդ, միշտ և անընդհատ բարձր ձայնը հոգնեցնող է, ավելի ազդում է մարդու ականջի վրա, քան հոգու և մտքի:

Վաղարշյան-Համլետի ձայնական տվյալները չեն բավարարում բեմից մեծ, ողբերգական կրքեր ներկայացնելու պահանջին: Վաղարշյանի ձայնի մեջ չես զգում տառապող հոգու ձայնը: Եվ այդ է պատճառը, որ Վաղարշյանը չգտնելով Համլետի զգացմունքներն ու մտքերն արտահայտելու ձայնական կաղապարը,—քիչ շարժումներով և շատ ավելի լուռ խաղով Համլետի ներքին աշխարհը դրսևորելու ձևը,—դիմում է մեծ մասամբ շարժումների օգնությանը: Դրա համար էլ Վաղարշյանի Համլետից մարդու հիշողության մեջ ավելի շատ մնում է մի շարժուն, արտաքին պատկեր, բայց ոչ երբեք ներքին նկարագիր:

Համլետը բազմաթիվ տպավորություններ է ստանում աշխարհից, ապրում է այդ բոլորն ինքն իր մեջ, զգում, երբեմն նրա ներսում փոթորիկ է բարձրանում, ներհակ ուժերը բախվում են իրար, հետո միայն որպես այդ բոլորի հետևանք՝ Համլետը որևէ կարճ խոսքով արտահայտում է իր զգացածը:

Վաղարշյան-Համլետի մոտ մենք չենք նկատում այն բոլորը, ինչ կատարվում է նրա ներսում, ներքին աշխարհում, մենք միայն լսում ենք նրա ասածը, իսկ թե նա ինչպես հասավ դրան, մենք չենք տեսնում բեմի վրա, Համլետի խաղի մեջ:

Վաղարշյան-Համլետի մեջ ողբ չկա: Եթե այնպիսի կտոր է, որտեղ բոլորովին չի սազում ձայնը բարձրացնելը, Վաղարշյանը, որպես կանոն, ողբը, խորհրդածությունը փոխարինում է լիրիզմով:

Մի օրինակ:

Գերեզմանատան տեսարանում Համլետը ձեռքն է վերցնում Յորիկի գանգը: Վաղարշյան-Համլետը էլեգիական շունչ է հաղորդում այդ հատվածին: Ըստ երևույթին դրա պատճառը մանկության վերհիշումն է, որ ապրում է այդ րոպեին Համլետը:

Այդ տեսարանը մինչև վերջը էլեգիական շնչով տանելը միանգամայն սխալ է: Յորիկի գանգը Շեքսպիրի համար միայն առիթ է Համլետի մտքերը կյանքի ու մահվան հարցի շուրջն արտահայտելու համար: Շեքսպիրի հմտությունը հենց այն է, որ նա հերոսին չի ստիպում առանց այլևայլության որևէ միտք արտահայտել: Յորիկի գանգը ձեռքը վերցնելով՝ Համլետը հիշում է իր մանկության օրերը, հիշում է Յորիկին, որի շրթունքներն այնքան շատ համբուրել է ինքը: Իսկ հետո ինչ է մնացել,—չորացած ոսկոր: Ինչ է մարդը կյանքում և ինչ է մնում նրա մահից հետո,—այս է այն դառն խորհրդածությունը, որին հանգում է Համլետը: Ահա այդտեղ էլ էլեգիական երանգն իր տեղը պետք է զիջի խորհրդածությանը: Այլևս չի հիշում Համլետը, այլևս նրա ձայնի մեջ չկա անցածի կարոտ, կա փիլիսոփայություն: Արդեն հրապարակ են գալիս Համլետի դաժան դատողություններն այն մասին, որ բոլորը հավասար են մահվան առաջ, նույնիսկ Ալեքսանդրը, որի ազնիվ անունը վերջ ի վերջո ծառայում է մի տակառի ծակը խցելու: Հետևապես և Վաղարշյանի վերցրած էլեգիական տոնը, որ նա պահում է մինչև մենախոսության վերջը, ճիշտ է միայն առաջին մի քանի տողի համար, իսկ

մնացածի համար՝ ոչ, որովհետև որոշողն այդտեղ մանկությյան վերհիշումը չէ, այլ խորհրդածությունը:

Վաղարշյան-Համլետը, նուրբ և բարդ անցումներից խուսափելով, դրանք փոխարինում է մեծ մասամբ ձայնական երկու հակադիր ելևէջով: Նա խոսում է ցած կամ բարձր ձայնով: Խոսում է ցած, հետո հանկարծ բարձր ձայնով: Անցումը մեկից մյուսը կատարվում է հանկարծակի: Չես զգում իրար հաջորդած զգացմունքների տրամաբանական անցումը, չես զգում հուզմունքի աճումը, որ հազիվ սկսվելով, հետզհետե հորդանում է, վերջ ի վերջո վերածվելով զգացմունքների հեղեղի: Վաղարշյանի մոտ չկա աստիճանական անցում մեկից մյուսին, կա միայն հանկարծակի թռիչք, որը շատ անգամ անհասկանալի հակադրության ձևով է հասնում դիտողին: Այդ, իհարկե, ամենից ավելի նկատելի է ողբերգության այն տեսարաններում, երբ Վաղարշյան-Համլետը մենախոսում է: Այդ նկատելի է նաև Օֆելիայի հետ ունեցած տեսարանում:

Այդ տեսարանին նախորդող «լինել թե չլինելը» այն ահեղ պատերազմն է, որ մղում է Համլետն ինքն իր դեմ:

«Լինել թե չլինել» մենախոսությունը որոշ չափով նախապատրաստում է հաջորդ տեսարանը, այսինքն Համլետի հանդիպումը Օֆելիայի հետ:

Այդպես է խաղացել համենայն դեպս Ադամյանը:

Վաղարշյանն ուրիշ կերպ է խաղում: Նա այդ երկու տեսարանները շեշտված կերպով անջատում է իրարից: Վաղարշյան-Համլետը կարծես մղված մի բանից՝ արագ քայլերով ներս է մտնում, հանկարծ կանգնում պրոֆիլով դեպի հասարակությունը, սկսում է «լինե՞լ, թե՞ չլինել»: Ընդգծված շարժումով նա իջեցնում է վրայից թիկնոցը, դրանով կարծես լսողի ուշադրությունը արտահայտած մտքից տեղափոխելով շարժման վրա: Շարունակում է խոսքը դանդաղ, կամացուկ ձայնով: Քիչ հետո թիկնոցը գցում է գետին և «մեռնել, ննջել» բառերն ասելիս՝ պառկում է գետնին ընկած թիկնոցի վրա, դարձյալ կարծես շարժումով թաքցնելով, իլացնելով ասածը: «Ննջե՞լ» բառի վրա բարձրացնում է գլուխը և ապա հազիվ լսելի ձայնով կրկին շարունակում է խոսքը, «թե ոչ,

ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել» խոսքերի վրա թիկնոցը ձեռքին ելնում է հպարտ դիրք ընդունած, ձայնը բարձրացրած, խրոխտ, կարծես աշխարհը նախատելով, շարունակում է խոսքը, իսկ «խոհամտությունն այսպես, վախկոտ է դարձնում ամենքիս» ասելիս շուռ է գալիս, համարյա անլսելի դարձնելով թե այդ, թե մնացած խոսքերը և քայլերն ուղղում դեպի խորքը:

Վաղարշյանն ամբողջ մենախոսությունը տանում է այնպես, որ հակառակ ուրիշ խաղացողների, դիտողի մտքով երբեք չանցնի, թե Համլետն այդ բոպեին քննում է նաև իր գոյության հարցը: Վաղարշյանի այս մոտեցումը, իմ կարծիքով, վիճելի է, թեև նա հենվում է ժամանակակից շեքսպիրագիտության վրա: Նախ, չի կարելի աչք փակել «Այն ինչ կարող էր մարդ իր հաշիվը իր ձեռքով փակել մի մերկ դաշույնով» խոսքերի վրա, ինչպես և այն մտքի վրա, թե այնքան ծանր է կյանքը, որ ոչ ոք չէր հոժարի նրա ծանր բեռը կրել, եթե անդրշիրիմյան աշխարհի երկյուղը չլիներ: Սրանք ապրումներ են, որոնց շուրջը Համլետը խորհել է անձնասպանության մասին: Երկրորդ, Համլետը ինքնասպան է ուզում լինել ոչ նրա համար, որ իր մեջ ուժ չի գտնում հոր վրեժը լուծելու: Այդ էլ կարող էր դեր խաղալ: Բայց նա հիասթափված է աշխարհից: Այդ հիասթափությունը մի ընդհանրացում է, որին նա հանգել է դիտելով իր շրջապատը, նկատի ունենալով իր հոր սպանության հետ կապված մի շարք առանձին փաստեր: Եվ, երրորդ, մի՞թե Համլետի՝ իր վրա ձեռք բարձրացնելու մտադրությունը մի նեղ անձնական ակտ է և մի՞թե չի անդրադարձնում ժամանակի առաջավոր մտածողության անընդհատ ճգնաժամը: Հետևապես, ճիշտ կլինի հենց այդ էլ դիտել իբրև մի հասարակական ակտ և ոչ թե վերացական սոցիոլոգիական կատեգորիաներ հորինել մարդկային փոխհարաբերություններից դուրս:

Այս հարցի պարզաբանումն այն կարևորությունն ունի, որ դրանից էլ կախված է, թե ինչպես կխաղա դերասանը: Օրինակ՝ Ադամյանը Գարիկի հետևողությամբ այդ մենախոսությունն ասել է մերկացրած դաշույնը ձեռքին, գահի պատ-

վանդանին նստած: Դաշույնը չէ այստեղ կարևորը, այլ այն տենդենցը, որ անցնում է այդ տեսարանի միջով Ադամյանի խաղի ժամանակ: Ասում են, թե նույնիսկ այն դիտողները, որ շատ լավ ծանոթ էին «Համլետին» և շատ էլ լավ գիտեին, որ ըստ պիեսի Համլետն իրեն չի սպանում, Ադամյանի խաղի ազդեցության տակ հավատում էին, թե մի րոպե էլ՝ և ահա Համլետը վերջ կտա իր կյանքին: Բայց չէ, քիչ հետո Ադամյան-Համլետը նետել է դաշույնը մի կողմ, բարձրացել պատվանդանի վրայից. անցած ճգնաժամին անմիջապես հաջորդում է Օֆելիայի մուտքը, որը դառնում է այդ պահին Համլետի և աշխարհի միջև հաշտեցնող օղակ:

Վաղարշյանն ուրիշ կերպ է խաղում:

Վաղարշյանը նշանավոր մենախոսությունը վերջացնում է, ինչպես ասացի, գնալով դեպի բեմի խորքը, նյարդային շարժումով հանում է սպիտակ ձեռնոցները, շուռ գալիս և նոր միայն տեսնում մտնող Օֆելիային:

Ողբերգության մեջ այդ երկու տեսարաններն անընդմեջ են: Վաղարշյանը միանգամայն իզուր խուսափել է այդ երկու տեսարանները կամրջելուց: Օֆելիայի մուտքն այն պահին, երբ Համլետն ասում է իր մենախոսության վերջին խոսքերը, առավել ևս տեղին է և հոգեբանական տեսակետից Համլետի համար միանգամայն արդարացի: Համլետը մեծ հիգով հաղթահարել է հուսահատության զգացումը, նրա ներքին պայքարն ավարտվել է հօգուտ «լինելու», այսինքն կյանքը հաղթանակել է մահվան հանդեպ: Դա մարդու գեղեցիկ վերադարձն է դեպի կյանքը: Այլևս կյանքն է խոսում Համլետի մեջ. նա հենարան է որոնում, առարկայական մի ատիթ՝ իր դարձը հաստատելու համար: Նա վերացական զգացմունքն ու խոհը ուզում է առարկայացնել, իրեն համար շոշափելի դարձնել: Այդ ատիթն Օֆելիան է, որի մուտքը Վաղարշյանը միանգամայն իրավացիորեն դիմավորում է անսահման ուրախությամբ:

Օֆելիային տեսնելով՝ Վաղարշյան-Համլետը ցնծության մեջ է, որովհետև հավատում է Օֆելիայի հոգու մաքրությանը: Վաղարշյան-Համլետը դրսևորում է իր հոգու ամբողջ

քնքշությունը: Լիրիկական երանգով է խաղում Վաղարշյանն այդ ամբողջ տեսարանը, համարյա թե մինչև «հայրդ ու՞ր է» հարցնելը:

Վաղարշյան-Համլետի ուրախությունը՝ փաղաքշանքի հետ միասին երևում է հանդիպման առաջին պահին: Բայց հենց որ Օֆելիան ասում է, թե կամենում է Համլետի ընծաները վերադարձնել՝ Վաղարշյան-Համլետը փոխվում է, սկսում է կասկածել, որ իր սիրած աղջիկն էլ ուղարկված է Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի պես թագավորի կողմից՝ իր գաղտնիքն իմանալու համար:

«Театр» ամսագրում լույս տեսած մի հոդվածում ասված է, որ վերջին տարիները շեքսպիրագիտությունն այս տեսարանի մեջ մի հետաքրքրական մանրուք մտցրեց: Ո՞րն է այդ մանրուքը: Օֆելիայի հետ խոսելիս Համլետը հանկարծ նկատում է թաքնված Պոլոնիուսին, և ամբողջապես փոխվում է նրա ձայնն էլ, խոսքերն էլ, վերաբերմունքն էլ*:

Վաղարշյանն օգտագործել է այդ, որով ավելի հասկանալի

---

* Թերևս այդ գյուտի հիմքը նույնպես Դովեր Վիլսոնի մի կռահումն է: Քեմբրիջի Համալսարանի հանձնարարությամբ Դովեր Վիլսոնը ձեռնարկեց «Համլետի» տեքստոլոգիական ուսումնասիրությանը, որի արդյունքը եղավ «կանոնական» տեքստից առանձին հարցերում էապես տարբեր «Համլետի» 1934-ի հրատարակությունը: Վիլսոնը ի թիվս շատ ուրիշ հարցերի փորձել է լուծել նաև այն հարցը, թե ինչու Համլետը փոխում է իր վերաբերմունքը դեպի Օֆելիան: Ըստ Վիլսոնի՝ ժամանակակից բեմերի համեմատությամբ «Գլոբուս» թատրոնի բեմը շատ խոր է եղել և երկրորդ գործողության մեջ Համլետը շատ ավելի շուտ էր գալիս, քան այժմ՝ համաձայն «կանոնական» տեքստում եղած ռեմարկայի, և խորքում նրա ականջին է հասնում Պոլոնիուսի խոսակցությունը թագավորի հետ: Այնպես որ՝ այդ բացատրությամբ Համլետի համար պարզվում է իր և Օֆելիայի հանդիպման դավադիր կազմակերպումը: (Ելույթս հրապարակված էր արդեն, երբ «Հորիզոնում» (1912, № 231-5) տպված մի հոդվածից իմացա, որ ռուսական թատրոնում նորություն համարված այդ մանրամասնը հայ բեմի վրա կիրառվելիս է եղել տասնամյակներ առաջ):

է դարձել Համլետի հանկարծակի հարցը, թե «Հայրդ ուր է»:

Վաղարշյանը, նախ զարմանում է Օֆելիայի «տանն է, տեր իմ» պատասխանի վրա, ապա բարձրացնում է ձայնը, ասելով. «Դռները պինդ փակիր վրան, որ հիմարի դերը միայն իր տան մեջ խաղա»: Նա այդ խոսքերն ասում է բարկացած, գրեթե գոռալով: Ըստ իս, այդ բոլորովին էլ պատճառաբանված չէ: Թվում է, թե Համլետն այդ խոսքերը կասեր ոչ թե բարձր ձայնով, այլ կամաց, հեգնախառն, ոչ այնքան բարկացած, որքան դառնացած: Հազիվ թե Համլետի մեջ մի այդպիսի միամիտ դավադրություն անկեղծ զայրույթ առաջ բերեր: Համլետի հոգեկան կառուցվածքն ունեցող մեկի համար այդ ավելի շուտ կարող էր խորացնել միայն նրա հիասթափությունը մարդկանց նկատմամբ: Գալով այն հարցին, թե Համլետը կասկածու՞մ էր արդյոք այդ դավադրությանը Օֆելիայի մասնակցության վրա և իր հարցով ուզու՞մ էր ստուգել Օֆելիային, պետք է պատասխանեմ, իմ կարծիքով, ոչ: Ճիշտ չէ նաև Վաղարշյանի արտատրոի ապատումը, թե ինչ է պատասխանելու Օֆելիան, ինչպես և նրա շեշտված զարմանքը Օֆելիայի պատասխանից հետո: Ճիշտ չէ, որովհետև Օֆելիայի պատասխանից իսկությունը չէր կարող պարզվել: Օֆելիան կարող էր բոլորովին չիմանալ, որ իր հայրը դարանակալ լրտեսում է իրեն և Համլետին, իսկ մենք ոչ մի հիմք չունենք ենթադրելու, որ Համլետը գիտեր Պոլոնիուսի և Օֆելիայի պայմանավորվածության մասին, ինչպես և հիմք չուներ կասկածելու, որ Պոլոնիուսը թաքնվել է աղջկա գիտությամբ և հոժարությամբ:

Եվ, վերջապես, եթե Վաղարշյանը փորձի արդարանալ նրանով, որ բարձր ձայնով է ասում, որպեսզի լսեն թաքնվածները՝ Պոլոնիուսը և Կլավդիոսը—այդ էլ ճիշտ չէ: Համլետն իր խոսքն ուղղում է Օֆելիային, բայց նրանք իսկապես հասցեագրված են հորը՝ Պոլոնիուսին՝ երբ ասում է՝ թող «հիմարի դերը միայն իր տան մեջ խաղա», որով կարծես ուզում է ասած լինել, թե ամեն ինչ պարզ է, ձեր հիմարությամբ ինձ խաբել չեք կարող:

Եթե թաքնվածները, այսինքն թագավորն ու Օֆելիայի

հայրը, լսել են այն բոլորը, ինչ մինչև այդ էլ խոսել են Համլետն ու Օֆելիան, նշանակում է այդ էլ լսած կլինեն: Իսկ եթե չեն լսել, ուրեմն նրանք չեն կարող լսած լինել և Համլետի հարցը («հայրդ ու՞ր է»), որը Վաղարշյանը նույնպես կամաց է ասում, հետևապես և թաքնվածներին չէր կարող հասկանալի լինել, թե ինչու և ում վրա Համլետն այդպես հանկարծ բարկացավ: Եվ, վերջապես, չմոռանանք մի հանգամանք. այդ տեսարանի սկզբից բեմի և հանդիսասրահի միջև լուռ համաձայնություն է կնքվում, որ թաքնվածները լսելու են այն բոլորը, ինչ Համլետը կասի Օֆելիային, անկախ նրանից՝ բարձր ձայնով կասի, թե ցած:

Մի դիտողություն էլ: Այդ հարց ու պատասխանից հետո Վաղարշյան-Համլետը խոսում է Օֆելիայի հետ բարկացած, զայրացած և այդպես մինչև տեսարանի վերջը: Եվ դրա համար էլ անհասկանալի է դառնում նրա քնքշանքը վերջում, երբ վերադառնում է և Օֆելիայի ձեռքը համբուրում:

Քննադատությունը կշտամբեց Վաղարշյանին դրա համար, այդ համարելով «հոգեբանական սայթաքում»: Ինչպես երևում է, քննադատության ելակետը Ադամյանի հետազոտությունն է. հայ ողբերգակը՝ Ադամյանը Ֆրանսուա Հյուգոյի հետ դատապարտում է Քինին, որը «մտիր կուսանոց» բառերն արտասանելուց և հեռանալուց հետո անսպասելիորեն վերադառնալով՝ Օֆելիայի ձեռքը համբուրել է և հասարակության ծափահարությունների որոտի առակ թողել բեմը:

Խաղի այն կերպը, որ տալիս է Վաղարշյանը, իհարկե իրավունք է տալիս կշտամբելու նրան: Խաղալով ձայնի մի երանգով, այսինքն այդ ամբողջ տեսարանը անցկացնելով Օֆելիայի գլխին պայթող զայրույթի ամպրոպի ձևով, նա չպետք է այլևս հանկարծ այդպիսի քնքշություն հանդես բերեր: Վաղարշյանի խաղի մեջ այդ մի հակասություն է: Քննադատության առարկությունը սակայն չի ելնում Վաղարշյանի խաղից. նա հարցին մոտենում է այն տեսակետից, թե ընդհանրապես Համլետը պե՞տք է համբուրի Օֆելիայի ձեռքը: Բացասական պատասխան տալով այդ հարցին, քնա-

դատությունը նախատում է Քինին՝ ասելով, որ նա համբուրելով Օֆելիայի ձեռքը, «տուրք է տվել իր ժամանակվա սենտիմենտալ գրականությամբ դատիարակված ճաշակին»: Ճիշտ է վարվել Քինը թե ոչ, ես չեմ ուզում դրա վրա կանգ առնել: Գիտեմ սակայն, որ Օֆելիայի հետ ունեցած տեսարանը համարվում է Քին-Համլետի գլուխգործոցը: Եվ վերջապես, ըստ իս, այդպիսի խնդիրների շուրջը չի կարելի հաստատ կանոններ սահմանել: Շատ հետաքրքիր է այն փաստը, որ Քինի այդ արարքի դեմ այնպիսի կրքով առարկող Ադամյանը Համլետ խաղալիս մի քանի անգամ ինքն էլ է համբուրել Օֆելիայի ձեռքը: Այսինքն այն, ինչ նախօրոք մտածած և որոշած է եղել Ադամյանը, խախտել է ինտուիցիան, բեմի վրա հուշելով նրան ճիշտ հակառակը: Սա շատ հետաքրքիր փաստ է ստեղծագործության հոգեբանությունը հասկանալու տեսակետից: Բայց այդ չէ կարևորն այս դեպքում, այլ այն, որ Ադամյան-Համլետը այդ տեսարանում նույն որոտընդոստ ծափահարությանն է արժանացել, ինչ որ նրանից շատ առաջ Քինը: Իսկ Վաղարշյանին չեն ծափահարում: Ինչի՞ց է այդ: Որովհետև Վաղարշյանը չի արդարացնում իր համբույրը: Նախընթացից չի բխում նրա համբույրը: Այդ տեսարանը ձայնական մի ելևէջով, այն էլ բարկությամբ անցկացնելը ճիշտ չէ: Հոգեկան վիճակի տեսակետից այդ մի բարդ, հակասություններով խճողված դրություն է:

Մի կողմից՝ նա սիրում է Օֆելիային, բայց և կարծես հիասթափված է նրանից, ուզում է խոստովանել նրան շատ բան, ափոփանք գտնել նրա գրկի մեջ, բայց ներկա են ուրիշները, իր հակառակորդները, և Համլետի սերը իր հակառակ արտահայտությամբ է դրսևորվում: Նա ձևանում է խենթ, բայց խենթության միջից պոռթկում են նրա ազնիվ ու բուռն զգացմունքները: Նա նախատում է Օֆելիային, ուղարկում նրան կուսանոց, բայց և գուրգուրում է նրան: Նա չի թողնում, որ իրեն հետամտող Պոլոնիուսն ու Կլավդիոսը տարակուսանքից ու զարմանքից դուրս գան: Մի բան անելուց հետո

նա հակառակն է անում, որ նրանց տպավորությունները և դրանցից բխող հետևությունները խառնվեն իրար:

Այդպես խաղալու դեպքում համբույրն արդարացված կլիներ:

Այժմ ներկայացման տեսարանի մասին՝ դարձյալ Համլետի հոգեկան անցումների տեսակետից:

Ներկայացման տեսարանը իր կառուցվածքով նորություն է: Սովորաբար ներկայացումը տեղի էր ունենում բեմի խորքում, իսկ նրա աջ և ձախ կողմից դիտում էին հավաքված պալատականները, իրենց կենտրոնում ունենալով մի կողմից թագավորին և թագուհուն, մյուս կողմից՝ Օֆելիային և Համլետին: Մեր թատրոնի բեմադրության մեջ այս ամբողջը շուռ է տված, Համլետի կազմակերպած ներկայացման ժամանակ դերասանները խաղում են մեջքը դեպի մեզ, երեսը դեպի հավաքված պալատականները: Ստանիսլավսկու գիրքը («Моя жизнь в искусстве») իրավունք է տալիս կարծելու, որ ներկայացման տեսարանը բխում է Գորդոն Կրեգի Մոսկվայում բեմադրած «Համլետից»: Բայց այդ չէ կարևորը: Կարևորն այն է, իմ կարծիքով, որ այդպես կառուցելով ներկայացման տեսարանը, բեմադրողը կարողացել է հմտությամբ խուսափել բեմի վրա երկու կենտրոն ունենալուց: Հասարակության ուշադրությունը մինչև հիմա ջլատվում էր, որովհետև նա դիտում էր մի կողմից իր առաջ կատարվող ներկայացումը, մյուս կողմից հետևում էր թագավորին և Համլետին: Ներկայացման տեսարանի այս նոր ձևի կազմակերպումը ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնում է թագավորի և Համլետի վրա, թե ինչ են անում նրանք: Իսկ կոնակը մեզ դարձրած ներկայացումը դառնում է լոկ ֆոն և ոչ ավելի:

Ներկայացման տեսարանում Համլետը նստած է Օֆելիայի կողքին փոքրիկ բարձիկի վրա, կոթնած Օֆելիայի աթոռին և հետևում է, թե ինչպես է ընդունում թագավորն այն ամենը, ինչ կատարվում է բեմի վրա:

Վաղարշյան-Համլետը նստած բարձի վրա, հենված Օֆելիայի աթոռին, նայում է, հետևում է թագավորին: Վաղարշյան-Համլետը մերթ Օֆելիայի մեջքից, մերթ առաջից աչ-

քերը հառած դիտում է թագավորին, ծարաված աչքերով, որ չլինի թե Կլավդիոսի դեմքի որևէ արտահայտությունը բաց թողնի: Որքան ավելանում է թագավորի անհանգստությունը ներկայացման ընթացքից, այնքան ավելի է Վաղարշյան-Համլետը հետևում նրան իր հայացքով:

Որքան հիշում եմ Փափազյանին այդ տեսարանում, և որքան իրավունք են տալիս եզրակացնելու Ադամյանի մասին պահպանված վկայությունները,—նրանք ուրիշ կերպ են խաղացել այդ տեսարանը:

Թե Ադամյանը, թե Փափազյանը չէին հենվում Օֆելիայի աթոռին, այլ կիսապառկած դիրք ընդունած հետևում էին թագավորին: Եվ հետզհետե, իրենց համար աննկատելի ձեվով սողալով, հասնում էին համարյա թե մինչև արքայի աթոռը:

Նախ, այն պատկերը, որ գծել է Վաղարշյանը Համլետի համար, շատ է շարժուն ու անհանգիստ, նյարդային ու բըռնընկվող: Հետևապես, հենց Վաղարշյանի Համլետի հոգեբանական նկարագրին չի համապատասխանում այդպիսի հանգըստությունն ու զսպվածությունը:

Երկրորդ, երբ թագավորը վեր է թռչում, ներկայացումը դադարեցնելու պահանջով, Համլետը, ըստ Ադամյանի խաղի, արդեն թագավորի գահին է հասած լինում և մագրի նըման ոստնում ու կանգնում է նրա առաջ, ինչպես մի դառն և անհերքելի ճշմարտություն:

Երրորդ, Վաղարշյան-Համլետը շատ լավ է անում, ջահը ձեռքին փակում է փախչող թագավորի ճանապարհը, «խոցված եղնիկը թող ցավից ողբա» հայտնի քառատողն ասելով, իսկ նրա գնալուց հետո կանգնում է գահի վրա, մի ձեռքով տապալում կողքի գահը, մյուսով բարձր պահում ջահը Ադամյանի և Սիրանույշի ձևով: Սրանք բեմական գյուտեր են, մանավանդ ջահով թագավորի ճանապարհ փակելը: Բայց շատ ավելի լավ կլիներ, եթե Վաղարշյան-Համլետը, երբ բեմի վրա մենակ է մնում Հորացիոյի հետ, ոչ թե շարունակի նյարդային ծիծաղ արձակել, թե ուրվականի ասածը ճըշտվեց, (այդպես էր անում Բելինսկու ասելով նաև Մոչալովը),

այլ Ադամյանի նման ընկներ Հորացիոյի ուսին և դառնագին հեկեկար:

Կարող է շատերին տարօրինակ թվալ իմ առաջարկը— ինչո՞ւ պետք է Համլետը լա, երբ հաղթանակն իրենն է:

Փորձեմ բացատրել միտքս:

Համլետը ուրախ կարող է լինել միայն մի պահ, երբ տեսնում է, որ Կլավդիոսի խիղճն ընկավ իր պատրաստած թակարդը: Նախ, այդ սովորական ուրախություն չէ, այլ ջղային, նյարդային ծիծաղ: Երկրորդ, երբ արդեն բոլորը հեռանում են, Համլետը ազատագրված պատահածի անմիջական, էմպիրիկ տպավորություններից, անդրադառնում է կատարվածին փիլիսոփայի աչքերով, ցավ է զգում, որ ուրվականի ասածը ճիշտ դուր եկավ, ցավում է, որովհետև մի նոր փաստով հաստատվեց և կրկին անգամ հաստատվեց մարդու փոքրությունը, ճղճիմությունը, մարդու, որ կոչված է տիեզերքին տիրելու: Նա կուզեր, որ ուրվականի ասածը չհաստատվեր, սխալ դուրս գար, միայն թե մարդը մարդ մնար նրա աչքում:

* * *

Այս բոլոր դիտողություններն անելուց հետո, թույլ տվեք ասել, որ Վաղարշյանի Համլետի մեջ կան խաղի փայլուն կտորներ: Չկարծեք, թե դա մի հակասություն է կամ մեկն այն «բայց»-երից, որ քննադատության մեջ ընդունված մի շռայլություն է դերասանին սփոփելու և մխիթարելու համար:

Որո՞նք են այդ կտորները:

Քիչ առաջ ասածովս ես նպատակ ունեի ցույց տալու, թե ինչպես Համլետի դերի հիմնականը՝ ողբերգական շունչն իր լիարժեք դրսևորումը չի գտնում Վաղարշյանի խաղի մեջ: Ես փորձեցի բացատրել այդ մի կողմից՝ գերըմբռնման տեսակետից Վաղարշյանի դիտումներով, մյուս կողմից՝ այն տրվյալների անհամապատասխանությամբ, որ Վաղարշյանն իբրև արտիստ ունի, ուստի և հմուտ հնարագիտությամբ նա դերն է մոտեցրել իր տվյալներին:

Երբ այդ բոլորից հետո ես ասում եմ, որ Վաղարշյանի խաղի մեջ կան մի քանի փայլուն կտորներ, նկատի չունեմ ողբերգական այն մի քանի տեսարանները, որտեղ Վաղարշյանը գերագույն ճիգ գործ դնելով՝ կարողանում է որոշ չափով հաղթահարել իրեն: Դրա մասին չէ խոսքը, այլ այն տեսարանների, որոնք ողբերգական երանգ չունեն և ընդհանրապես համապատասխանում են ոչ միայն Վաղարշյանի բեմական խառնվածքին, այլև ընդհանուր գծեր ունեն այն դերերի հետ, որոնց մեջ Վաղարշյանը երբեմն հասել է աներևակայելի հաջողության:

Փորձեմ միտքս ավելի պարզել:

Ինչպես գիտեք, Համլետը նկատելով, որ իր հոգեկան վիճակը տարօրինակ է թվում պալատականներին, և ունենալով գործունեության որոշ ծրագիր, իր հակառակորդներին մոլորեցնելու համար խենթ է ձևանում, որպեսզի հաստատելով ուրիշների ստացած այդ տպավորությունը՝ գործի իր կամեցածի պես, այսինքն ինչ էլ անի՝ ոչ մի կասկած չհարուցի շրջապատում, և իր արածը դիտվի միայն իբրև խենթի արարք, տարօրինակություն:

Բոլորը գրեթե անխտիր, բացի Հորացիոյից, որից Համլետը ոչինչ չի թաքցնում, կարծում են, որ նրա դատողությունը խանգարված է: Միայն Կլավդիոսն է, որ լրտեսելով Համլետի և Օֆելիայի հանդիպումը, գալիս է այն եզրակացության, որ Համլետը խենթ չէ:

...Ասվածները, թեև քիչ անկապ, խենթի խոսքեր չեն:
Նրա հոգու մեջ մի որոշ բան կա,
Որի վրա վիշտը թուխսի է նստել,
Եվ վախենում եմ թուխսից ելածը մի վտանգ լինի,
Որի առաջը առնելու համար շուտափութ վճռով
Այս որոշեցի. պետք է անհապաղ Անգլիա գընա
Անվճար տուրքը գանձելու համար:

Ահա այդ բոլոր տեսարանները, որտեղ Համլետը խենթ է ձևանում, Պոլոնիուսի, թե Ռոզենկրանցի ու Գիլդենշտերնի հետ, Կլավդիոսի հետ—միևնույն է, Վաղարշյանն անց է կաց-

նում, ճիշտ է, ոչ հավասար ուժով, բայց ընդհանուր առմամբ վարպետությամբ:

Ինչո՞վ բացատրել:

Նախ այդ տեսարաններում Համլետը ողբերգական նկարագիր չունի. նա տրամադրությամբ զվարթ է, նույնիսկ ուրախ, մի քիչ անհոգ, բացի այդ՝ կատակաբան, երբեմն հեգնում է, երբեմն էլ անխնա ծաղրում: Ահա ձեզ գծեր, որոնք ընդհանրապես ողբերգական պատկեր ունեցող Համլետին այդ տեսարաններում տալիս են համարյա թե պրոստակի կերպարանք: Իսկ պրոստակի դերեր Վաղարշյանը հաջողությամբ է կերտում:

Երկրորդ, այդ տեսարաններում Համլետը զրուցող է, խոսակից, հարցնում է կամ պատասխանում: Ուրեմն, այստեղ իշխող ձևը ոչ թե մենախոսությունն է, այլ դիալոգը: Իսկ Վաղարշյանը, թույլ լինելով մենախոսությունների մեջ, շատ ուժեղ է դիալոգներում: Այստեղ հակադրությունը հակադարձ համեմատական է: Դիալոգը Վաղարշյանի տարերքն է, նրա արտիստական կորովն առանձնապես դիալոգների միջով է առկայծելով հասնում հանդիսատեսին և շահում այն պարտադիր հմայքը, որ պետք է ունենա ամեն մի լավ դերասան:

* * *

Վաղարշյանը շատ լավ է անցկացնում, օրինակ, այն փոքրիկ տեսարանը, երբ ներկայացումից հետո Պոլոնիուսը գալիս է Համլետին կանչելու մոր մոտ:

«Համլետ» կարդացողին կարող է թվալ, որ Համլետն ուրախ լինելով պարզապես ձեռ է առնում ծերուկին և ուրիշ ոչինչ, և միանգամայն անհասկանալի է թվում, թե ինչու հանկարծ, այդ կատակ-զրույցից հետո ասում է. «Ուրեմն շուտով կգամ մորս մոտ»: Ընթերցողին կարող է թվալ, որ դա անհարիր բան է: Մինչդեռ Վաղարշյանն այնպես է խաղում, որ կարծես բաց է անում այն փակագծերը, որոնք խանգարում են ընթերցողին հասկանալու թաքնված իմաստը:

Վաղարշյանը հայացքը և ձեռքը մեկնելով երկնքին՝ ծե-

թուկին հարցնում է, թե իսկապես երևացող ամպը նման չէ ուղտի: Տեսնելով, որ ծերուկն իրեն շողոքորթելու համար համաձայնում է հետը՝ փոխում է համեմատությունը երկուերեք անգամ, բայց այլևս Վաղարշյան-Համլետն առաջվա պես չի նայում երկնքին, այլ ասում է, գլուխը կախ տխուր արտահայտությամբ լսելով ծերուկ պալատականի պատասխանները, որը շողոքորթաբար համաձայնում է իր ամեն մի ասածին:

Վաղարշյան-Համլետն այդ տեսարանն այնպես է անցկացնում, որ հասկանում ես նրա միտքը—Պոլոնիուսի միջոցով այդ ձևով ստուգել մոր և թագավորի բարյացակամությունը իր նկատմամբ, որպեսզի ըստ այնմ էլ որոշի՝ արժե՞ գնալ մոր մոտ, թե ոչ:

Հարցուփորձի մեջ նկատելով Պոլոնիուսի շողոքորթությունը, որոշում է գնալ, ուստի ասում է. «Ուրեմն շուտով կգամ մորս մոտ», առանձնապես շեշտելով ուրեմն բառը:

Պակաս ուժով չէ բացում Վաղարշյանը նաև այն տեսարանը, երբ թագավորի պատվերով Ռոզենկրանցը և Գիլդենշտերնը հետապնդում են Համլետին իմանալու, թե որտեղ է թաքցրել նա Պոլոնիուսի դիակը:

Այս տեսարանը Վաղարշյան-Համլետի դերակատարման փայլուն տեղերից է: Համլետի նյարդերը լարված, պրկված են, մոր հետ ունեցած խոսակցությունը նրան հուզել է, ալեկոծել, տակնուվրա արել հոգին, վերջապես մարդ է սպանել, և հանկարծ հայտնվում են Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնը, որոնց ներկայությունը միայն ջղայնացնում է նրան: Տեսնելով նրանց՝ Վաղարշյան-Համլետը դարձյալ ընդունում է հոգեպես խանգարվածի տեսք, բայց նրանց հետ ունեցած խոսակցության միջոցին իր «անկապ» մտքերի կողքին մի քանի անգամ սպանիչ-արհամարհական հայացք է գցում, չթաքնելով իր զզվանքը դեպի այդ ցած մարդիկ: Վաղարշյան-Համլետն այդ տեսարանում անընդհատ փոխվում է. մերթ լրջանում, մերթ նորից խենթ ձևանում: Եվ այդ անցումները տեղի են ունենում մեր աչքի առաջ, չտեսնված արագությամբ, շփոթելով դիմացիներին, չթողնելով, որ նրանք գլուխ հա-

նեն: Այստեղ է, որ Վաղարշյանի արտիստական ձիրքն իր տարերքի մեջ մտած՝ հիացնում է հանդիսատեսին, որն ուշի-ուշով հետևում է դերասանի խաղի ամեն մի մանրուքին՝ Համլետի ձայնի, հայացքի, դեմքի արտահայտության, ձեռքի շարժումների, կեցվածքի փոփոխություններին:

Համլետի, այսպես կոչված, անկապ մտքերը, մանավանդ սպունգի մասին, Վաղարշյանի հմուտ խաղի շնորհիվ բեմից հնչում են նույնիսկ արդիական նշանակությամբ, իբրև քննանքի և շողոքորթության մի դասական մերկացում*:

Վաղարշյան-Համլետն առանձնապես լավ է երկրորդ գործողության մեջ, Պոլոնիուսի հետ ունեցած տեսարանում:

Վաղարշյան-Համլետը գիրք է կարդում, միանգամայն անուշադիր դեպի Պոլոնիուսը, որն ուզում է որևէ խոսք առնել Համլետից: Պոլոնիուսն սկսում է նրա հետ խոսել: Վաղարշյան-Համլետը պատասխանում է ծերուկին կարճ, կտրուկ, ա-

---

* Երբ Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնն ասում են. «Պետք է մեզ ասեք, թե մարմինը որտեղ է, և ինքներդ էլ գաք թագավորի մոտ», Համլետը մի այսպիսի մութ պատասխան է տալիս. «Մարմինը թագավորի մոտ է, բայց թագավորը մարմնի մոտ չէ»: Շեքսպիրագիտության մեջ Համլետի այդ մութ պատասխանը հաջողել է մեկնել Դաուդենը՝ տալով հետևյալ բացատրությունը. «Պոլոնիուսի մարմինը թագավորի (իր հոր) մոտ է, բայց թագավորը (իր հայրը) մարմնի մոտ չէ, քանի որ առանց մարմնի ման է գալիս իբրև ուրվական»: Վաղարշյանը ռեալիստական այնպիսի հյութեղությամբ է դրսևորում հեգնախառն տոնով ասած այդ կատակ արամտությունը, որ չորրորդ, թե հինգերորդ անգամ ներկայացումը դիտելիս՝ արտիստի խաղը ինձ հուշեց մի այլ՝ Դաուդենից տարբեր բացատրություն, որ կուզեի այստեղ բերել. «Պոլոնիուսի մարմինը թագավորի (իր հոր) մոտ է, բայց թագավորը (իր հորեղբայրը) մարմնի մոտ չէ»—այսինքն՝ սպանված չէ իր հոր նման, բայց շուտով նա էլ կսպանվի: (Իմ ելույթը հրապարակված էր, որ ես ծանոթացա պրոֆ. Մորոզովի «Комментарии к пьесам Шекспира» աշխատությանը, որտեղ այս բացատրությունը գտա նույնությամբ: Մի պահ ուզեցի կրճատել այս ծանոթությունը, մանավանդ որ Մորոզովի գիրքը լույս էր տեսել ավելի առաջ, բայց հետո որոշեցի թողնել որպես մտքերի անկախ զուգադիպության մի նմուշ):

ռանց նրան նայելու, առանց հայացքը գրքից բարձրացնելու, կարծես կամենալով ասել՝ «հանգիստ թող»: Բայց Պոլոնիուսը չի ուզում պոկ դալ և, Համլետի խենթության չափը ստուգելու համար, հարցնում է. «Ճանաչու՞մ եք ինձ, տեր իմ»: Համլետը պատասխանում է. «Շատ լավ. դուք ձկնավաճառ եք»*: Պոլոնիուսը չհասկանալով Համլետի ակնարկը, օգոստոսյան ճանճի անտանելի համառությամբ հանգիստ չի տալիս Համլետին, որը թողած Պոլոնիուսին, մի անկյունում նստած է բազկաթոռի վրա՝ խորասուզված իր ընթերցանության մեջ: Պոլոնիուսը նորից մոտենում է նրան. «Ի՞նչ եք կարդում, տեր իմ»: Համլետը պատասխանում է. «Բառեր, բառեր, բառեր»: Ասում են՝ Ադամյանն աքանչելի է կատարելիս եղել այդ փոքրիկ տեսարանը: Պատասխանելով Պոլոնիուսի հարցին, Ադամյան-Համլետը, ասում են, առաջին «բառերը» արտասանելիս է եղել հանգիստ, կարծես խնդրելով, որ իրեն հանգիստ թողնեն, բայց հետո տեսնելով, որ իրեն հանգիստ տվող չկա, փոքրիկ պաուզա տալով և հարցական նայելով Պոլոնիուսին՝ երկրորդ անգամ «բառեր» ասելիս ձայնը բարձրացնելիս է եղել և բարկացած կրկնելիս նույնը երրորդ և չորրորդ անգամ՝ հետզհետե ավելի ու ավելի բարկանալով:

Վաղարշյանն ուրիշ կերպ է խաղում այդ տեսարանը: Վաղարշյանի կատարումով այս տեսարանը պակաս համոզիչ չէ, քան Ադամյանի ընտրած ձևը և, որ գլխավորն է, թողնում է մի այնպիսի տպավորություն, որը նկարագրությամբ վերականգնել դժվար է, գրեթե անկարելի: Վաղարշյան-Համլետն առաջին «բառերը» ասում է ուժեղ և հատու, ձայնի մեջ բարկության շեշտ դնելով, գրեթե առանց նայելու խոսակցին, կարծես թե բարկացած, որ էլի իրեն անհանգստացրեց: Երկրորդ և երրորդ անգամ նա ասում է հանգիստ ձայնով, բայց

* Ավելի ճիշտ կլինի ռուսերեն որոշ թարգմանությունների հետևողությամբ ձկնավաճառ բառը փոխարինել ձկնորս բառով: Շեքսպիրագիտության մեջ Կոլրիջը Համլետի այդ տարօրինակ պատասխանը մեկնել է այսպես. «Ձեզ ուղարկել են, որ իմ գաղտնիքը որսաք, ասինքն ձուկ բռնեք»: Այս հավանական մեկնությանը հետևելով հարմար կլինի, որ Համլետը Պոլոնիուսին ձկնորս անվանի և ոչ ձկնավաճառ:

իրար ետևից, արագ կրկնելով, ձայնի մի հեգնախառն երանգով, որ արտահայտում է Համլետի արհամարհանքը չգիտես դեպի կարդացածը, թե դեպի Պոլոնիուսը, և մի այնպիսի հայացքով, որ կարծես կամենում է ասած լինել. «Վերջապես հանգիստ թողնելու՞ ես, թե չէ»:

Վաղարշյանն ավելի կամ պակաս ուժով տալիս է նաև Համլետի և թագավորի զրույցը Համլետի Անգլիա գնալուց առաջ, ինչպես և նրա առաջին հանդիպումն իր դասընկերների հետ: Համլետի մենախոսության մեջ ընկերների հետ հանդիպելիս մի մութ անցում կա. մարդու մասին հիացմունքի խոսքեր ասելուց հետո Համլետը հանկարծ ասում է. «Մարդն ինձ չէ հիացնում», այսինքն՝ մինչև այժմ ասածի ճիշտ հակառակը: Վաղարշյանը այս «հակասությունը» լուծել է շատ հնարագետ և համոզիչ ձևով: Մարդու մասին խոսելիս նա չի նայում ընկերներին, թվում է թե նույնիսկ մոռացել է, որ նրանց հետ է խոսում, հետո հանկարծ նկատելով նրանց, անմիջապես փոխում է խոսքը, կարծես ուզում է ասել, որ նրանց նման մարդկանց մասին չէր իր խոսքը: Նույնը չենք կարող ասել ներկայացմանը հաջորդած այն տեսարանի մասին, երբ Ռոզենկրանցը և Գիլդենշտերնը գալիս են Համլետին կանչելու: Այդ տեսարանում Վաղարշյանն ավելի զայրույթ ու բարկություն է հանդես բերում, քան հեգնանք, ցավ, որոնք այնքան, իմ կարծիքով, հարմար գույներ են առանձնապես սրնգի հետ կապված տեսարանում:

Այդ տեսակետից շատ հետաքրքիր կլիներ համեմատել Վաղարշյան-Համլետի խաղը Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի հետ ունեցած առաջին հանդիպման ժամանակ և հիմա: Այն ժամանակ Վաղարշյան-Համլետը դեռ թշնամական վերաբերմունք չուներ դեպի իր ընկերները, նա միայն կասկածում էր, որ նրանք առաքված են թագավորի և թագուհու կողմից: Դրա համար էլ նրանց հետ խոսելիս մեկ ոգևորվում, սրտաբաց, զրուցում է, մեկ կասկածում, հեգնում, ծաղրում, դիտում նրանց բոլոր կողմերից՝ ոտից-գլուխ, չուզենալով որևէ բան աչքից փախցնել, կարծես նպատակ դնելով ճանաչել նրանց, թափանցել նրանց գաղտնիքների մեջ: Նա այդ

տեսարանում իր դասընկերների հետ կոպիտ չի վերաբերվում, ինչպես Պոլոնիուսի հետ: Իսկ այս տեսարանում Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնն այլևս ընկերներ չեն, այլ թշնամիներ: Նրան հայտնի է, որ դրանք են իրեն Անգլիա ուղեկցելու, որոնց կարող է վստահել այնքան, որքան իժերին: Սնա այստեղից էլ նրա զայրույթն ու զզվանքը, ծաղրն ու հեգնանքը, ցավն ու կսկիծը, բայց ոչ երբեք ձայնի միայն մի ելևէջ, այն էլ բարկություն:

Ի՞նչ է հետևում այս բոլորից:

Համլետի դերի այն տեսարանները, որոնք իրենց ընդհանուր բնույթով մոտ են Վաղարշյանի բեմական խառնվածքին, նրա տվյալներին, կազմում են նրա հաջողության լավագույն մասը: Այստեղից էլ ճիշտ հակառակ հետևությունը Վաղարշյան-Համլետի մասին ընդհանրապես, իբրև խաղի մի ամբողջության: Ուրեմն այն տեսարաններով, որտեղ Վաղարշյանն իսկապես հաջող է, նա չէր կարող շահել Համլետի դերն ամբողջապես, որովհետև դրանք չեն բնորոշ Համլետի դերի համար, և հակառակը, այն տեսարաններում, որոնք բնորոշ են Համլետի ընդհանուր պատկերի համար, Վաղարշյանի տվյալները դավաճանում են նրան:

7. Անխուսափելի հետևություն

Վերջացնենք:

Ավարտելով խոսքս, ես ուզում էի մի հարցի վրա կանգ առնել, որ իբրև անխուսափելի և ընդհանուր հետևություն բխում է այն բոլորից, ինչ որ ասացի մինչև հիմա:

Թե պաշտոնական քննադատությունը, թե վիճողները իրենց խոսքի սկզբում և մանավանդ վերջում մի այսպիսի կարծիք են հայտնում. եթե Վաղարշյանը վերանայի իր խաղը, այսինքն փոխի որոշ տեսարաններ, այստեղ պառզա անի, այնտեղ՝ ոչ, և կրկին ու կրկին աշխատի մշակել դերը, ապա նրանից անպայման շատ լավ Համլետ կստացվի: Նույնիսկ մարդիկ այնպիսի ծայրահեղության մեջ ընկան, որ գրեցին, թե Վաղարշյանը «Բոլոր անհրաժեշտ տվյալներն ու կա-

ողությունները ունի «Համլետի» բեմադրության պատմության մեջ իր տեղը գրավելու համար, եթե, իհարկե... վերանայի իր մշակած մի քանի սխալ համոզմունքները» և այլն, և այլն:

Երբ այսպիսի կարծիք հայտնում են թատրոնը սիրող, նրա զարգացմանը նախանձախնդիր, բայց ոչ մասնագետ մարդիկ, հասկանալի է, որովհետև նրանք կարող են իրարից բաժանել դերասանի խաղն ու համոզմունքը՝ չհասկանալով, որ դերասանի խաղը նրա համոզմունքն է, համոզմունքը նրա խաղն է: Բայց երբ նույնը համառությամբ պնդում են թատրոնի մարդիկ, որոնց օրն անցնում է կուլիսների ետևում կամ թատերական քննադատները—առնվազն անհասկանալի է: Իսկ երկրորդների մոտ, եթե այդպես չէ (որը նույնպես պատիվ չէր բերի նրանց մասնագիտական հմտությանը և իմացությանը), ապա դրանք հենց այն մխիթարական «բայցերիցն» են, որի մասին ես ակնարկեցի մի անգամ, և նրա մեջ պետք է կարողանալ ցավելով նշմարել դարձը դեպի այն շողոքորթ հոգեբանությանը, որը մոլորեցնելով թե՛ թատրոնը, թե՛ դերասանին, թե՛ նախանձախնդիր հասարակությանը, խոչընդոտում, խութ է դառնում այն ճանապարհին, որով վիհողները ձգտում են գտնել քննարկվող հարցերի ճիշտ լուծումը:

Իմ կարծիքը առաջադրված հարցի վերաբերմամբ բացասական է: Եվ ահա թե ինչու:

Առաջին, Վաղարշյանի բեմական արվեստը մի առանձնահատկություն ունի, որը նրան տարբերում է մյուս դերասաններից: Ո՞րն է այդ: Վաղարշյանի խաղի մեջ, եթե նույնիսկ նա դերը տապալում է, չի կարելի անհարթություն, խորդուբորդություն գտնել: Վաղարշյանի խաղը ողորկ է: Իհարկե, երբ Վաղարշյանը խաղում է նույնիսկ իր լավագույն դերը, ասենք Եգոր Բուլըչևը, որով նա նվաճեց Մոսկվայի պահանջկոտ հասարակությանը, չի կարելի ասել, թե բոլոր տեսարաններում հավասար ուժով է հանդես գալիս. օրինակ, «Փչիր, Գավրիլա, աշխարհի վերջն է» տեսարանը, Վաղարշյանի խաղի կուլմինացիոն կետն է, բայց այնուամե-

նայնիվ կա մի անժխտելի և հավասարակշռված որակ ամբողջ խաղի մեջ: Այդ է, որ ես անվանում եմ ողորկ խաղ: Իսկ մի ուրիշ, ոչ սկսնակ, այլ Վաղարշյանի չափ փորձված դերասան, այսօր կարող է խաղացած դերը տապալել, բայց դերի բնույթի համար բնորոշ որևէ տեսարան կատարել այնպիսի ուժով, որը երաշխիք է, թե նա ապագայում, երբևէ կդառնա այդ դերի փայլուն կատարող: Վաղարշյանի հետ այդպիսի բան չի կարող պատահել, և այդ նրա տաղանդի անհատականությունը որոշող հատկություններից թերևս ամենակարևորն է:

Բացատրեմ միտքս:

Վաղարշյանը մտածող դերասան է: Նա գիտնական, հետազոտող դերասանի տիպն է: Յուրաքանչյուր նոր դեր, որ ստանձնում է նա, նրա համար ամենից առաջ մի ուսումնասիրության աշխարհ է: Եթե Վաղարշյանը բեմ է բարձրանում՝ ստանձնած դերը ներկայացնելու, նշանակում է նրա խաղը վերջնականապես մտածված է, արդեն ստեղծված, իր բոլոր կողմերով կառուցված իբրև մի ամբողջականություն: Վաղարշյանի մոտ ուժեղ է ամբողջականության զգացումը: Խաղի ընթացքում նա դերը չի ստեղծում, ինչպես շատ դերասաններ: Նա ստեղծում է դերը մինչև առաջին ներկայացումը: Առաջին ներկայացմանը դերն իբրև մի գեղարվեստական ամբողջություն արդեն պատրաստ է: Այդ օրը խաղն այնքան է սրբագրվում, որքան բեմը ինչպես թատերագրի, այնպես էլ դերասանի ստեղծագործության փորձաքարն է: Այդ օրերին նշտվում, ստուգման բովով անցնում է տանը և փորձերի ժամանակ պատրաստվածը: Եվ այնուհետև, հաջորդ բոլոր ներկայացումների ժամանակ ընթանում է հարթ, առանց սղումների, բայց և առանց մեծ հայտնագործումների: Ամենաշատը կարող են շտկվել, հղկվել որոշ մանրամասներ: Եթե, օրինակ, առիթ լիներ նոթագրելու Վաղարշյանի մի որևէ բացակայությունը, որևէ շարժումը միևնույն ողբերգության մեջ, բայց տարբեր ներկայացումների ժամանակ, կտեսնենք, որ միշտ նույնը կստացվեր՝ չնչին տարբերությամբ միայն: Վաղարշյանի հայտնագործությունը այն խաղն

է, որ երկար մտածելուց, կշռադատելուց հետո, դերը պատրաստելու ժամանակ բազմիցս հուզվելուց և ապրելուց հետո վերջապես նա բեմ է հանում իբրև գեղարվեստորեն ամբողջացած մի որակ։

Երբեք չի կարող պատահել, որ Վաղարշյանը միևնույն դերում այսօր փայլի, իսկ վաղը տապալվի, եթե, իհարկե, դրա համար չլինեն դերասանից անկախ պատճառներ (տկարություն և այլն)։ Վաղարշյանը տրամադրությունների դերասան չէ, նա էմոցիայի գերի չէ, որին խաղի ժամանակ բնազդը հազար ու մի և լավ, և վատ բան կարող է հուշել։ Վաղարշյանը հավասարակշռված տաղանդ է, նրա հուզմունքը միշտ խոհի հսկողության տակ է։ Վաղարշյանը վարպետության դերասան է, որի ետևը հաճախ անքող երևում է դերի նոր և ճշմարիտ պատկերը գտնելու վրա արվեստագետի թափած երկար տարիների աշխատանքը, նրա ստեղծագործական որոնումների տառապանքը և դրանցից ճաշակած հաճույքը՝ ունենալ գուցե չտեսնված անկումներ, հիասթափություն և հուսահատություն, բայց և ոգևորություն, թռիչք, խոյանք, սակայն այդ բոլորը մինչև առաջին ներկայացումը։ Չկարծեք, թե ես ասում եմ, որ Վաղարշյանն անհույզ դերասան է։ Երբեք։ Նա հույզ էլ ունի, ջերմություն էլ։ Բայց նրա համար այդ չէ բնորոշը, այլ վարպետությունը։ Մի խոսքով, Վաղարշյանը դերասան է դիդրոյական ըմբռնումով, որի ընդարձակ պաշտպանությանը փիլիսոփան նվիրել է դերասանի արվեստի մասին գրած իր նշանավոր «Պարադոքսը»։

Երկրորդ, ես փորձեցի ցույց տալ, որ Վաղարշյանի Համլետը մի ամբողջական մտածմունք է, որը նա իրականացնում է բեմի վրա։ Երբ Վաղարշյանին առաջարկում են վերանայել, մշակել խաղը կամ մի քանի հատվածներ հրաժարվել, ըստ երևույթին չեն հասկանում, որ առաջարկում են նրան ընդհանրապես հրաժարվել այդ խաղից, որովհետև այդ մի անբաժանելի ամբողջություն է, որի առանձին մասերը, չնչին բացառությամբ, շատ ամուր կապված են իրար հետ։ Հարցը պետք է վերաբերի ամբողջությանը, որը մեզ համար կարող է ընդունելի լինել կամ չլինել, բայց ոչ երբեք առանձին

մասերին, որոնք դարձյալ այդ ամբողջն են արտահայտում. փոխելով մի առանձին մասը՝ նշանակում է ճեղքել ամբողջությունը և հակասության մեջ դնել ընդհանուրի տարբեր մասերը: Վաղարշյանի խաղը իր ամբողջականության տեսակետից ես կհամեմատեի շենքի հետ. ինչպես որ արդեն կառուցված շենքի հիմնական մասերը չի կարելի փոխել, այնպես էլ անհնար է փոխել Վաղարշյանի խաղը, եթե մանավանդ հարցը վերաբերում է հիմնականին՝ մի քանի համոզմունքներին: Վաղարշյանը կարող է միայն խաղի մանրամասները փոխել, ինչպես որ կարելի է արդեն պատրաստ շենքի խոյակները փոփոխել:

Եվ հետո. ես փորձեցի ցույց տալ, որ Վաղարշյանն այդպես է Համլետ խաղում ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ է նրա ըմբռնումը, այդպես է նա հասկանում Համլետը, այլև այն պատճառով, որ նրա բեմական խառնվածքը, այսինքն այն տվյալները, որ բնությունը դրել է նրա մեջ, այդ մեկնաբանության են հարմար: Ուզում եմ ասել, որ վճռողը միայն հայացքը, մեկնաբանությունը չէ, որը ենթարկվում է դերասանին, այլև նրա բնական տվյալները, խառնվածքը, որոնց ենթարկվում է դերասանը: Եթե ճիշտ է իմ այս պնդումը, նշանակում է Վաղարշյանից վերանայում պահանջողներն իրավացի չեն: Այդպիսի պահանջ ներկայացնել Վաղարշյանին՝ նույնն է, թե պահանջել, որ հրաժարվի իրենից, դադարի լինելուց այն, ինչ է նա որպես դերասան, որպես ստեղծագործական անհատականություն:

Հնարավոր է, որ իմ այս եզրակացությունը սխալ է ու վիճելի: Թող վիճեն, հաստատեն հակառակը: Վեճերի մեջ է թաղված ճշմարտությունը: Իսկ վեճի առիթ շատ է տալիս Վաղարշյանի խաղը: Հենց այդ հանգամանքն էլ խոսում է հօգուտ Վաղարշյանի: Անկախ այն հարցից, թե նրա Համլետը ով ինչպես է ընկալում՝ հաղթանա՞կ, թե պարտություն, կասկածից դուրս է, որ դա անպայման առիթ է տալիս մտածելու, խորհրդածելու: Այդ մի խաղ է, որի հետ կարող ես չհամաձայնել, որի դեմ կարող ես վիճել, բայց որն ստիպում է խորհել մի շարք հարցերի շուրջը և շատ բան վերանայել:

Այս վեճերը դերասանի ու թատրոնի համար, թող թույլ տրվի ասել, մի տեսակ, ջրցանի դեր են խաղում, ստիպելով սթափվել և հարցերին մի փոքր ուրիշ կերպ նայել: Իսկ մեր թատրոնն այդպիսի սթափման կարիքն ունի: Բայց և միաժամանակ այն էլ ասեմ, որ ով առարկում է Վաղարշյանի Համլետի դեմ, չի կարող չխոստովանել, որ գործ ունի մի դերասանի հետ, որը ձգտել է ճշմարտությանը, այդ ճշմարտությանը հասնելու համար երկար մտածել ու խորհել է, որոնել է, որոնելիս սայթաքել է, բայց սայթաքել է իբրև արվեստագետ, իբրև իսկական արտիստ: Մարդիկ սխալներից են սովորում: Հետևաբար, այս բոլորից Վաղարշյանը (ինչպես և մյուս դերասանները) պետք է այն օգտակար հետևություն անի, որ թատրոնի զարգացման նախանձախնդիր մարդկանց համար մեծ ցավ է տեսնել սիրած դերասանին մի այնպիսի դերում, որտեղ նրա տաղանդը, փայլն աղոտանում, թուլանում է և, ընդհակառակը, ուրախ են տեսնել նրան իր տարերքի մեջ, երբ նրա ստեղծագործական անհատականությունը մի նոր ուժով է փայլում, երբեմն էլ պատռում, դուրս է ժայթքում, ինչպես այդ եղավ «Եգոր Բուլըչև»-ի մեջ:

«ՕԹԵԼԼՈՅԻ» ՆՈՐ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Խոսքը մի բեմադրության մասին է, որի քննարկումը ընկըված է վաղուց: Ասենք, բոլոր բեմադրություններն էլ առաջին ներկայացումից հետո քննության առարկա են դառնում. մամուլի էջերում, թեյասեղանների շուրջ, հիմնարկներում՝ ընդմիջումների ժամերին, մինչև որ տեղի է ունենում այսպես ասած՝ «պաշտոնական» քննարկումը: Այս մասին չէ խոսքը: Խոսքն այն մասին է, որ այս բեմադրության «քննարկումը» սկսվել է նրա առաջին ներկայացման վարագույրը բացվելուց շատ առաջ: Ի՞նչ էր մարդկանց հուզելու չափ այդպես զբաղեցնում: Ոչ միայն դերասաններն ու թատերագետները, այլև թատերական հասարակայնությունը քննարկում էին մի հարց՝ թատրոնը ճի՞շտ է վարվում, արդյոք, բեմ հանելով «Օթելլոն»:

Կյանքն իր պահանջներն ունի, ու եթե մի դերասան, թեկուզ շատ մեծ, ասպարեզից դուրս է գալիս, չի նշանակում, թե նրա խաղացած դերերը մի ուրիշը չպետք է մարմնավորի մինչև որ մի նոր այդպիսի մեծ դերասան չծնվի:

Ադամյանից հետո հանդուգն քայլ էր, անշուշտ «Օթելլո» խաղալը: Բայց այդ քայլն արին Գևորգ Պետրոսյանն ու Հովհաննես Աբելյանը: Եվ ճիշտ վարվեցին:

Մի այլ օրինակ:

Փափազյանի փայլուն ժամանակները Գուրգեն Ջանիբեկյանը և Հրաչյա Ներսիսյանը Օթելլո խաղացին: Խոնարհվելով Փափազյանի և՛ հզորության, և՛ փայլի, և՛ համաշխարհային համբավի առջև, գտնվեցին մարդիկ, որ Հրաչյայի Օթելլոյին նախապատվություն էին տալիս նույն Փափազյանի նկատմամբ: Ես գոնե դրա մեջ ոչ մի վատ բան չեմ տեսնում:

1970 թ. սեպտեմբերի 21-ին «Օթելլոյի» բեմադրության քննարկմանը կարդացած զեկուցումից:

Մեր թատրոնի մոսկովյան գաստրոլների ժամանակ շեքսպիրագետ Մորոզովը հոդված գրեց և Զանիբեկյանի խաղը առավել համարեց Փափազյանի և Ներսիսյանի կատարումներից:

Ես խնդրում եմ ինձ ճիշտ հասկանալ: Իմ միտքն այն չէ, որ եթե Փափազյանը չկա, ընդունենք անպայման ինչ որ առաջարկվում է մեզ: Թեկուզ շատ թույլ բան: Ոչ: Եվ հազար անգամ ոչ: Պետք է նայել, թե ի՞նչ է թատրոնը մեզ հանձնարարում և դրա շուրջն էլ ըստ էության խոսել: Եթե պետք է վիճենք՝ վիճենք, բախվենք՝ բախվենք, բայց իրար հասկանանք, եթե հնարավոր է՝ ընդհանուր եզրակացության գանք:

Բեմադրությունը տեղի է ունեցել արդեն: Տեղի է ունեցել անցյալ տարեվերջին: Որպես բեմադրող ռեժիսյորներ հանդես են եկել Երվանդ Ղազանչյանը և Խորեն Աբրահամյանը: Բեմադրության ղեկավարությունն իր վրա է վերցրել Հրաչյա Ղափլանյանը: Օթելլոյի դերով հանդես է եկել Խորեն Աբրահամյանը: Յագոյի դերը կատարում է Սոս Սարգսյանը: Դեզդեմոնայի դերի համար ընտրությունը կանգ է առել տակավին անփորձ մի դերասանուհու վրա՝ Շաքե Թուխմանյան:

Վեճերի բուն առարկան Խորեն Աբրահամյանն է: Շատերի համար հարցերի հարցը մնում է այն, թե Խորեն Աբրահամյանը Օթելլո՞ է, թե ոչ:

Կա Օթելլո՝ կա ներկայացում: Չկա Օթելլո՝ ոչ մի այլ դերակատար չի կարող ներկայացման հաջողությունն ապահովել:

Ես նույնպես մինչև ներկայացումը մտքով անդրադարձել եմ այն հարցին, թե Խորեն Աբրահամյանը ինչպիսի Օթելլո կլինի: Եվ ինձ թվում էր, թե առաջին արարվածում հաջող կլինի, գուցե նաև լավ: Երկրորդ արարվածում երևի ոչ պակաս հաջող: Երրորդ և չորրորդ արարվածներում զգացնել կտա փոթորկուն ներքինի պակասը, իսկ վերջում՝ հինգերորդում նորից լավ կլինի:

Այդպես էի մտածում:

Իրականում այդպես չեղավ: Նույնիսկ ավելին՝ ճիշտ հակառակը ստացվեց, այնտեղ, որտեղ սպասում էի, թե լավ

կլինի, լավ չէր, այնտեղ որտեղ կարծում էի կդժվարանա, ուժը չի պատի, կարողացավ:

Առաջին արարվածի Օթելլոն չի ստացվել: Եվ դժվարանում էլ եմ հասկանալ, թե ինչու:

Թերևս այն պատճառով, որ Օթելլոյի երևալուն պես բեմը չի լցվում նրանով, բեմական մթնոլորտը չի հագեցնում Օթելլոյով, թեև բոլոր խոսակցություններ՝ը նրա շուրջն են:

Թերևս պատճառն այն է, որ դերասանը պարզապես չի գտել առաջին արարվածի ասելիքը:

Թերևս պատճառն այն է, որ Օթելլոյի ինքնավստահությունը այս տեսարանում տեղ-տեղ հասնում է դերասանական ինքնագոհության:

Թերևս պատճառն այն է, որ այդ արարվածն ավելի պատմողական է, առավել չափերով խոսքի վրա կառուցված և ունի ավելի նախապատրաստական նշանակություն:

Թերևս պատճառն այն է, որ Խորեն Աբրահամյանի խոսելու ժամանակակից եղանակը, եթե չասենք հակասության մեջ է, ապա չի բռնում Մասեհյանի թարգմանության ոճին: Եվ դերասանը դրանից «նեղվում» է:

Թերևս պատճառն այն է, որ ծերակույտի պատկառազդու անդամները՝ Գևորգ Աշուղյան, Վաչե և Արսեն Բագրատունիներ, Գևորգ Ասլանյան գիտեն, թե ինչի համար են սենատ կանչվել, բայց չունեն իրադրության զգացողություն, համապատասխան ապրում: Նրանք խոսում և ասում են, շարժվում են կամ բազմում ըստ ռեժիսորների տված ցուցումների, ըստ որում բեմական կառուցվածքի կողմից գրեթե միշտ տարբեր, գեղեցիկ ու գտնված, բայց անզգացմունք, առանց այն ներքին ռեակցիայի, որի շնորհիվ մթնոլորտը հուզականությամբ է լցվում: Նրանք թեև լսում են Օթելլոյի բացատրությունները, նրա սիրո պատմությունը, բայց նրանց համար միևնույն է, թե ինչպես կլուծվի հարցը՝ ում օգտին, Բրաբանցիոյի՞, թե Մավրի: Չկա վերաբերմունք:

Թերևս պատճառն այն է, որ...

Այսպիսի թերևսներ կարող են շատ լինել: Կարևորը փաստը է, իսկ փաստը դերասանի օգտին չէ: Եվ դրանով էլ

դժվարանում է դերասանի գործը: Չկարողանալով սկզբից ևեթ նվաճել հանդիսատեսին, իսկ ավելի խիստ արտահայտված՝ նույնիսկ հիասթափեցնել, պարզ է, որ դերասանին պետք է խիստ դժվար գար հանդիսատեսի այլևս չսպասածը ոչ միայն սպասելի դարձնել, այլև իրականություն:

Խորեն Աբրահամյանը երրորդ արարվածի սկզբից, գուցե շատ դանդաղ, գտնում է իսկական հունը և հանգիստ, առանց շտապելու բացում է մեր առջև մի շատ ազնիվ մարդու ազնվագույն հոգին: Մի դյուրահավատ մարդ, որ խաբվեց ու կորցրեց հավատը մարդկանց նկատմամբ և վերագտավ կորցրածը շատերի և իր կյանքի գնով:

Մեր այսօրվա Օթելլոն չի հիշեցնում մեր անցյալ օթելլոներից ոչ մեկին: Եվ դա այն պատճառով, որ սրա ընկալումը տարբեր է ու եթե ասում է մի բան, որ ասվել է առաջ, ապա ոչ թե ընտրելով, թե մինչև իրեն հայտնված մտքերից ո՞րն է իրեն ավելի մոտ, կամ ո՞րն է իրեն առավել ճիշտ թվում, այլ եկել է նույն մտքին ինքնուրույնաբար և անկախ, սեփական ըմբռնումով, սեփական զգացողությամբ: Ուրիշն ասե՞լ է՝ ավելի լավ: Ուրեմն՝ ճշտության հավանականությունը ավելանում է: Նյութը մեկն է, ուրեմն՝ նրանից բխող եզրակացությունը կարող է համընկնել: Մտքերը կարող են կրկնվել, բայց հոգիները՝ ոչ: Ուրեմն մեզ հետաքրքրողն ու զբաղեցնողը պետք է լինի հոգու այդ անկրկնելիությունը:

Աբրահամյանն իր առջև պարզ խնդիր է դրել՝ պատկերել ազնվության ողբերգությունը: Մարդ, որ ազնիվ լինելով ուրիշներին ազնիվ էր կարծում: Մարդ, որ ենթադրում էր, թե մարդը հենց այն է, ինչ երևում է, բայց հանկարծ պարզվեց նրա համար, որ մարդը այն չէ, ինչ երևում է: Եվ իր այս սխալի հումար պատժվում է չարաչար:

Այս է Խորեն Աբրահամյանի և նրա հետ միասին բեմադրող ռեժիսորների գլխավոր միտքը:

Ժամանակակի՞ց է: Այո: Ազնվության հարցը միշտ էլ ժամանակակից է եղել: Չե՞ք նկատել, որ ինչպես միշտ, այնպես էլ այսօր, և մանավանդ այսօր, անազնիվն ավելի բարձր է խոսում ազնվությունից, կուրծք է ծեծում, դիմում է

հասարակությանը, խնդրում պաշտպանել իրեն չար ամբաստանումից, երբ իրականում ինքն է մեղքի տակ: Եվ ինչքան ավելի է մեղքը, այնքան ավելի է «արդար» պահանջի ճիշը, համոզված, որ արդարությունից խոսելը դիմակավորվելու լավագույն ձևն է: Այս իմաստով էլ բեմադրության գլխավոր միտքը ժամանակակից է անպայման:

Ինչ խոսք, որ կարելի էր ընդարձակել մտահղացումը, ավելի փիլիսոփայական խորքեր որոնել և գտնել, կատարված անցուդարձի պատճառների բացատրությունը ավելի շատ չափերով կապել հասարակական ոլորտների հետ:

Ոչ բեմադրող ռեժիսորները և ոչ էլ դերասանը չեն արել այդ: Եվ ըստ իս՝ նպատակ էլ չեն ունեցել: Նրանք մարդկային հոգու փոթորկված մի պատկեր են առաջարկել հանդիսատեսին, իսկ փիլիսոփայականն ու հասարակականը թողել են հանդիսատեսին, որպես կռահում:

Հասարակական առանձին շեշտեր կան, բայց ըստ իս բոլոր դեպքերում չէ, որ դրանք գտնված են:

Մի օրինակ:

Առաջին արարվածում, սենատում ասված իր խոսքում Օթելլոն հիշում է իր վարձված լինելը, ինչպես ծախվեց ու փրկանքի գնով հետ գնվեց:

Այդ ժամանակ սենատորներից մի քանիսը քմծիծաղ են տալիս, և մեր նոր մավրը անդրադառնում է, մի քանի անգամ կրկնելով նույն բառը «հա, ծախվեցի, ծախվեցի»: Պիեսում այդպիսի բան չկա: Դա թատրոնի մեկնաբանությունն է՝ ընդգծել, որ սենատորները նրան վարձված մարդ են համարում:

Եվ, իհարկե, վրիպել են:

Առաջին արարվածում Օթելլոն իր վարձված լինելու գիտակցությունը չունի ու եթե իր խոսքում ասում է, ապա, որպես պատմություն: Ողբերգությունն էլ հենց այն է, որ նա, ըստ Շեքսպիրի, իրեն համարում է սենատորներին համահավասար: Կամ ավելի ճիշտ՝ չի տեսնում բաժանող վիհը: Բացի Բրաբանցիոյից, որի բարկության մեջ անկախ հայրական զգացումից, կան նաև լուտանքի չափեր ընդունող հա-

սարակական հարձակումներ, մյուսները զգալ չեն տալիս խորթությունը վենետիկյան միջավայրում: Եթե նա չպետք է դա զգա, ու եթե զգում էլ է, ապա միայն հետո, երբ փորձ կանի հասկանալու Դեզդեմոնայի անհավատարմությունը և կսկսի որոնել դրա պատճառները: Այնպես որ, թվում է, թե բեմադրող ռեժիսորները շտապել են և զուր են ցանկացել կանխել դեպքերի ընթացքը:

Օթելլոն Աբրահամյանի կատարմամբ ապրում է կյանքի ճանաչման մի ծանր ընթացք: Նա նոր է միայն հասկանում, որ ինքը չի հասկացել թե ինչ է կյանքը, ինչ է մարդը և շատ շնորհակալ է իր «բարեկամից», այսինքն՝ Յագոյից, որ իր աչքերը բացեց, և ինքը տեսավ, որ կյանքն ու մարդիկ ամենևին էլ այն չեն, ինչպես երևացել են իրեն:

Կորցնելով հավատը Դեզդեմոնայի նկատմամբ, նա կորցնում է հավատը ամբողջ շրջապատի նկատմամբ: Այդպես են խաղացել գրեթե մեր բոլոր օթելլոները: Այդպես է նաև պիեսում: Այդպես է խաղում նաև Աբրահամյանը: Ու եթե մյուս բեմադրություններում, Օթելլոյի հետ է Դեզդեմոնան, ապա այստեղ նա մենակ է ու չհասկացված: Մի խոսքով՝ միայնակ մարդու դրամա:

Կյանքը ճանաչելու, կյանքը հասկանալու, նրա հիմքերը թափանցելու ձգտումը Աբրահամյան-Օթելլոյի համար ծանր ու դանդաղ կատարվող մի երևույթ է: Ուրեմն՝ մեր առջև մի Օթելլո է, որը երեք անգամ երեք մարդու ճանաչելու փորձ է անում: Օթելլոն այնքան ազնիվ է ըստ դերասանի, որ նրա գիտակցությանը չի հասնում, թե մարդը ինչու և ինչպես կարող է անազնիվ լինել: Օթելլոն մոտիկից նայում է Էմիլիայի աչքերին՝ «ո՞վ ես դու»,—այս է ուզում իմանալ, մա՞րդ է, թե մի ուրիշ բան: Հետո նա նայում է Դեզդեմոնայի աչքերի մեջ: Ոչ թե աչքերին, այլ աչքերի մեջ: Դարձյալ նույն տագնապալի հարցը՝ «ո՞վ ես դու»: Եթե ըստ սյուժեի՝ Օթելլոն երրորդ և չորրորդ արարվածում հանդիպեր Կասիոյին դեմ առ դեմ, երևի նրան նույն ձևով նայեր: Վերջապես, երբ Օթելլոյի համար ամեն ինչ պարզվում է և շուրջը կատարված երևույթների ընմբռնումը փոխվում է, կատարվում է արժեքների վերա-

նայում, կորցրածը վերագտնում է և նոր գտածն էլ կորցնում, նա հասկանում է, որ մի սրիկա, բարեկամ ձևանալով, կարող էր ոչ միայն զրպարտել մոտիկ ու թանկ մարդկանց, այլ կյանքեր կործանել: Եվ վերջում՝ Օթելլո-Աբրահամյանը ճիշտ նույն ձևով ակնդետ նայում է Յագոյի աչքերի մեջ՝ հասկանալու համար՝ իր դիմացը մա՞րդ է կանգնած, թե մի դև, որ ոլորվելու հիմա, ինչպես նաև հոգեպես պղտորվելուց առաջ, չի մոռածել, թե մարդը կարող է այդպիսի ստորության ընդունակ լինել:

Երրորդ և չորրորդ արարվածներում հոգեկան տառապանքների պահերին Խորեն Աբրահամյանը տեղ-տեղ հասել է ազդեցիկ խաղի: Որպես օրինակ կարելի է հիշել երդման տեսարանը:

Ի՞նչ է ասում՝ չես հասկանում: Արաբերեն խոսքեր է վրա տալիս, բայց միտքը, տեսարանի հուզական մթնոլորտն առանց խոսքի էլ հասկանալի է:

Դերասանն այստեղ մակարդակի վրա է, մի բարձրություն, որ նվաճել է նա և հանդիսատեսն էլ գնահատում է, ծափահարում նրան: Բայց որպեսզի այդ տեսարանը հասնի նպատակին՝ դերասանը և նրա հետ միասին բեմադրող ռեժիսորները դրա նախապատրաստությունը սկսել են ավելի վաղ:

Պահեր կան, երբ ոչ միայն Յագոն է խաղում, այլ նաև Օթելլո-Աբրահամյանը: Մավրին թունավորելուց հետո Յագոն հետ է գալիս և խնդրում, որ իր ասածին նա մեծ նշանակություն չտա: Յագոն ձևանում է: Բայց ձևանում է նաև Օթելլո-Աբրահամյանը իբր տրամադրությունը չի ընկել, որպես թե Յագոյի ասածները չեն ազդել իր վրա:

Բայց հետո, երբ կասկածն այնքան է խորանում, որ Օթելլոն չի կարողանում ձևացումի հետև թաքնվել, անկեղծ կատաղության մեջ է ընկնում:

«Պիտի հաստատես, թե կինս»... խոսքերի վրա՝ բեմի պտտվող մասը շարժվում է: Շարժվող մասի վրա կանգնած է Օթելլոն, իսկ Յագոն անշարժ մասումն է, պատի տակ: Որպեսզի մոտենա Յագոյին, մանավանդ որ դրան հաջորդում է

մավրի հարձակումը դրոշակակրի վրա, Օթելլոն ստիպված է քայլել: Ապացույցներ է պահանջում: Պատին կպած Յագոն կուչ է գալիս, տեսնելով վրա եկող Օթելլոյին: Բեմի պտույտը, Օթելլոյի քայլերը, այս բոլորը բեմական շարժման, հոգեկան դինամիկայի մի ահավոր պատկեր են ստեղծում, և տպավորությունն այնպես է, որ Օթելլոն թափանցում է Յագոյի հոգու խորքերը:

Յագոն, տեսնելով, որ Օթելլոն իր իսկ գոտիկից կախված փոքրիկ սուրը քաշեց և ինքնատիրապետումը կորցրած լինելով կարող է սրահարել իրեն, գետնատարած նետվում է մի կողմ: Օթելլոն վերևում է, կատաղած, ցասումնալի, Յագոն ներքևում, ջղայնացած: Այժմ կատաղածը Յագոն է: Ավելի հիշտ՝ նա պետք է ձևանա, որ ինքը դժգոհ է Օթելլոյից, անկեղծ դժգոհ, վիրավորված, որ իր անկեղծ բարեկամությունը գնահատելու փոխարեն մավրը կարող է իր հետ այդպես վարվել: Այսինքն՝ բանը կարող էր հասնել այնտեղ, որ իր պարկեշտությունը մեղքի տեղ ընդունվի: Օթելլոն նկատում է, որ նա այս բոլորից հիասթափություն է ապրում, ու, դյուրահավատ լինելով, ենթարկվում է նրա խաղին, հավատում է նրան և դանակը նետում է հետ՝ իրեն Յագոյին: Բայց Յագոյի համար խաղը դեռ վերջացած չէ, նա լավ գիտե Օթելլոյի վրա ազդելու ձևերը և տեսնելով, որ նա զղջացել է իր հարձակումների համար, սկսում է ավելի հուզված խոսել, թե իբր ոչ միայն հիասթափված է, ոչ միայն փոշմանում է իր արածի համար, այլ նաև հուսահատության մեջ է և նույնիսկ մտածում է այն մասին, թե արժե՞, արդյոք, դրանից հետո ապրել ու դանակը մոտեցնում է կրծքին՝ անձնասպան լինելու համար: Յագոն գիտե, թե երբ ինչ պետք է անել: Եվ նա լավ գիտե, որ Օթելլոն հիմա իր կարիքն ավելի ունի և այդ պատճառով էլ համոզված է, թե հենց նույն Օթելլոն, արդեն զղջալով իր արածի համար, կկանխի սրի հարվածը: Եվ Օթելլոն իսկապես իր ձեռքով հեռացնում է դանակը Յագոյի կրծքից: Սրանք ռեժիսորական հաջող լուծումներ են:

Օթելլոն պահանջում է ապացույց:

Յագոն թաշկինակի պատմությունն է անում: Յագոն ձե-

վանում է, որ իբր դժվարանում է ասել, Օթելլոն հոգու կըսկիծով է լսում նրան: Ըստ ռեժիսորական միզանսցենի՝ Յագոն բարձրության վրա է, իսկ Օթելլոն գետնին, մեջքով դեպի Յագոն: Օթելլոն ցավից տառապում է, թվում է թե հիմա, այս պահին, եթե դանակ խփես՝ սրտից արյուն չի գա:

Ահա այս բոլորը նախապատրաստում է երդման տեսարանը:

Այսինքն՝ դրամատիկական լարվածությունը պահից-պահ աճում է: Դրա համար և՛ ռեժիսորները, և՛ դերասանները գտել են շարժման և ինտոնացիոն ճիշտ լուծումներ: Ոչ միայն ճիշտ, այլև բեմականորեն այնքան արտահայտիչ, որ շատ անգամներ Օթելլո տեսած հանդիսատեսն էլ լարվում է, հոգեբանորեն ենթարկվում բեմում ծավալվող գործողությանը: Եվ հանկարծ երդման տեսարանը, որ ուրիշ բեմադրություններում լավ է եղել, հաջող, երբեմն մակարդակի վրա, բայց երևի գտնված չի եղել այնպես, ինչպես այս բեմադրության մեջ:

Այլևս խոսք պետք չէ: Ամեն ինչ պարզ է: Օթելլոն արդեն Յագոյի ազդեցության տակ է ամբողջովին: Դերասանն ու ռեժիսորը ստեղծել են հուզական ըմբռնումով շիկացած մի մթնոլորտ, երբ լուցկու կայծը բավական է, որ պայթյունը տեղի ունենա: Ու երբ Խորեն Աբրահամյան-Օթելլոն երդվում է, ավելի ճիշտ, ինքնամոռաց սկսում է իր երդման խոսքը, ապա այդտեղ ոչ այնքան խոսք է պետք, որքան հափշտակության այն կրակը, որ վառվի, իր բոցերի մեջ առնի մի դյուրահավատ հոգի: Ահա այդ է խաղում դերասանը՝ ճիշտ, հաջող... կարելի է ուրիշ ածականներ գտնել, չվախենալ և ասել՝ փայլուն: Բայց դրանք չեն էականը: Էականն այն է, որ Խորեն Աբրահամյան-Օթելլոն գտել է, հայտնաբերել հենց այն, ինչ պետք էր այդ պահին պայթյուն առաջ բերելու համար:

Երդման տեսարանը Աբրահամյանի խաղի բարձրակետն է:

Թող թույլ տրվի ինձ մի փոքր չափազանցնել և ասել, թե

միայն դրա համար արժեր, որ նա մտներ Օթելլոյի դերը կատարելու դժվարին պարտականության տակ:

Խորեն Աբրահամյանը կենցաղային գծեր է մտցրել իր խաղի մեջ: Մի երկու անգամ, երբ հոգեկան սուր զգացողության մեջ է, լինի դա հրճվանք, թե ցասում, արաբերենի է անցնում: Մի երկու անգամ էլ վայրի ճիչ արձակում: Հոգեկան ճնշման պահերին նա նստում է պատի տակ: Նա դրանով փորձ է արել այնուամենայնիվ ընդգծել Օթելլոյի մավր լինելը: Նա նպատակ չունի կենտրոնական հարց դարձնելու սևամորթի ողբերգությունը սպիտակների աշխարհում: Բայց չի էլ խուսափում դեպի այն միտքը հակվելուց, թե կատարված մեծ ու փոքր իրադարձությունների մեջ դա նույնպես դեր է կատարել: Այդ առանձնապես զգալի է դառնում ներկայացման վերջում: Բայց այդ մասին հետո:

Գնահատելով Աբրահամյանի կատարած մեծ աշխատանքը, ընդգծելով արդյունքը և միաժամանակ պաշտպանելով նրան «նիհիլիստներից», գտնում եմ, որ նա ոչ բոլոր դեպքերում է ողբերգության ոլորտում: Երբեմն ողբերգությունը դերասանը վերածում է դրամայի: Եվ շատ հարցեր դրամայի մակարդակի վրա են լուծում գտնում:

Եվ այստեղից էլ՝ կեցվածքայնության ձգտում, մի բան, որ, Աբրահամյանի համար, իբրև իսկական ըմբռնումով ժամանակակից դերասանի, բնորոշ չէ ամենևին: Ընդհանրապես նրա խոսքը այնքան ճշգրիտ է, շարժումը զուսպ, արտահայտչական միջոցները լակոնիկ, որ միշտ էլ նրա կերպարանավորումները, հատկապես ժամանակակից պիեսներում եղել են հավաստիության եզրերի վրա:

Եվ ստացվում է այնպես, որ դերասանին դավաճանում է ողբերգականի զգացողությունը, հենց որ պակասում է ասելիքը, հենց որ չի գտնում խորքը, կամ չկա այն հուժկու խառնըվածքը, որով կարելի լինի չափել անչափելին, դերասանը դիմում է արտաքին տպավորության օգնությանը: Այդ կա նաև վերջին տեսարանում:

Խոսք եղավ դերակատարի՝ առաջին արարվածում արտահայտված դերասանի ինքնագոհության մասին, մի բան,

որ չենք նկատում երրորդ արարվածում, այսինքն ներկայացման բուն մասերում:

Ինչպես բացատրել այս «հակասությունը»:

Սակայն չունենալով՝ դերասանը առաջին արարվածում աշխատել է ժամանակը և տարածությունը լցնել իրմով, մինչդեռ ներկայացման բուն մասերում, որտեղ և՛ ասելիք ունի, և՛ սպրում, իր անձը «մոռանում» է, հետևապես և չքանում է այն ինքնաիրայիայանքը, որին և գուցե իր կամքից անկախ ենթարկվում է: Նյութը տանում է, և նա լուծում է իր առջև կանգնած բեմական խնդիրներ: Ըստ որում՝ մեկը մյուսից բարդ խնդիրներ, որոնց մարմնավորումը դերասանից պահանջում է մեծ եռանդ, լարում, ներքին կենտրոնացում:

Շատ կկամենայի, որ Խորեն Աբրահամյանը իր այս դերը կատարելագործելիս՝ չձգտեր սահմանների ընդլայնման, աշխատեր լայնքը փոխարինել խորքով, եթե անհնարին է բնության սահմանածը փոխել, ապա այն հայտնագործող միտքը, որով բնությունը օժտել է դերասանին, ի վիճակի է նրան հասցնելու ավելի մշակված արդյունքի: Դրա անհերքելի գրավականը չի՞ արդյոք այն տարբերությունը, որ կա Խորեն Աբրահամյանի Օթելլոյի առաջին խաղերի և այժմյան կատարման միջև: Բայց դերասանի անդադրում աշխատանքն իր ու իր դերերի վրա այս տարիների ընթացքում «մեղմել» է նրա ձգտումների և հնարավորությունների միջև եղած խզումը: Ուրեմն՝ լավատես լինենք նրա Օթելլոյի վաղվա օրվա համար:

Յագոյի կերպարը ողբերգության բեմական պատմության ընթացքում զանազան փոխակերպումների է ենթարկվել:

Ըստ երևույթին, դժվար էր միանգամից ազատագրվել հին պատկերացումներից, որի ներկայացուցիչներն էին մեր բեմում Միքայել Մանվելյանը և Արմեն Արմենյանը: Ի դեմս Մկրտիչ Զանանի Յագոն մեզ ներկայացավ ոչ ճիվաղային արտաքինով, խելոք, սուր մտքի տեր անձնավորություն, որպես ընդգծված վառ անհատականության տեր մարդ: Այնուհետև ասպարեզ եկավ Ավետ Ավետիսյանի Յագոն, դարձյալ համակրելի արտաքինով: Նկատելի չէր Զանանի մտքի խո-

թությունը, բայց կատակասեր էր, տեղ-տեղ հմայիչ, բոլորի համար պատրաստակամ, «բացսիրտ», կարծես «բարի», իսկ մենակ մնացած ժամանակը՝ դեմքը սառն ու քարացած, հայացքի խորքում չարություն, ձայնի մեջ չարախիզդ ինտոնացիաներ:

Սոս Սարգսյանը այլ ճանապարհ բռնեց և, ինձ թվում է, ստեղծված կերպարը ներկայացնում է ոչ միայն հետաքրքիր, այլ նաև համոզիչ:

Ո՞րն է ըստ դերասանի Յագոյի չարության հարուցիչը:

Ըստ պիեսի Յագոն մի երկու անգամ անդրադառնում է այն կասկածին, թե իբր Օթելլոն եղել է իր կնոջ հետ, բայց ինքն էլ դրան չի հավատում: Եվ ինչպես պիեսումն է ասված՝ որոշում է գործել այն ոգով, եթե դա իսկապես այդպես եղած լիներ: Ու երբ երկրորդ անգամ, մի փոքր ավելի ուշ, անդրադառնում է դրան, թվում է թե ինքը խորապես հավատացած է, թե դա ճշմարտություն է: Սոս Սարգսյանի Յագոյի համար թերևս ավելի կարևոր է այն, որ Օթելլոն պաշտոնի հարցում իր անձն անտեսել է: Դարաշրջանի տեսակետից այդ շատ ավելի բնորոշ է, մանավանդ, եթե նկատի առնվի այն հանրահայտ միտքը, թե բուրժուական բարոյականության կրողը պիեսում Յագոն է: Նա ներքին հուզումով է անդրադառնում դրան, խոսում միանգամայն անկեղծ, վիրավորված շեշտով, և ոչ մի կասկած չի մնում այլևս, որ ատելության բուն պատճառը դա է: Խելոք լինելով, նաև ընդունակ, կյանքում չի գրավել իրեն արժանի մի տեղ: Իսկ եթե ավելացվի ռազմական մեծ փորձ ունենալը, ապա հասկանալի կդառնա Կասիոյի նշանակման հանդեպ ունեցած դժգոհությունը, մանավանդ որ մտքում փայփայել է տեղակալի պաշտոնը, դրա համար նույնիսկ միջամտողներ է ուղարկել Օթելլոյի մոտ: Ուրեմն՝ պատրանքի խորտակում:

Բայց ոչ միայն այսքանը:

Սոս Սարգսյանի Յագոն չարության արտիստ է, սատանայության: Նա չարություն է անում հանուն չարության: Ասես բավականություն է ստանում, տեսնելով մարդկանց ուտող բնազդներին գերի դարձած, չար զգացումների ենթարկված,

մի խոսքով՝ հանցագործության հանապարհը բռնած: Բարձր կարծիքի չէ մարդկանց մասին: Մարդկային ազնիվ դրսևորումները նրան բարկացնում, չարացնում են: Ըստ Յագոյի՝ մարդը չի կարող լավը լինել: Տգալորությունն այնպես է, որ Յագոն մի նպատակ ունի միայն, ապացուցել որ միայն ինքը չէ Յագո, այլ բոլոր մարդիկ, բոլորն էլ Յագո են: Ու եթե չեն թվում, ապա այն պատճառով միայն, որ հաջողությամբ ձևվանում են: Այսինքն՝ մարդիկ խաղում են միմյանց առաջ, բոլորն էլ դիմակավորված են:

«Օթելլոյի» այս բեմադրությունից այն տպավորությունն ես ստանում, թե Յագոյի տեղը այս անգամ շատ ավելի ծանրակշիռ է, քան ողբերգության մեր տեսած այլ բեմադրություններում: Այս ներկայացման մեջ, ըստ բեմադրող ռեժիսորների մտահղացման, Յագոն շատ ավելի է մղվել գործողության կենտրոն, քան մեր բեմի նախորդ բեմադրություններում:

Շատ հետաքրքիր է թվում այն, որ Յագոն իր շարժուձևվով, ընդհանուր պահվածքով ու խոսվածքով ֆլեգմատիկ մարդու տպավորություն է թողնում, այսինքն՝ անտարբեր մարդու: Թվում է թե ինչ էլ կատարվի շուրջը, նա չի կորցնի իր խաղաղ պահվածքը, անշտապ խոսքը, եռանդազուրկ ինտոնացիան: Մինչդեռ ներքին աշխարհը՝ միտքը գործում է խիստ լարված, արագ ու թափով:

Սոս Սարգսյանի Յագոն պատկերված է խոսքի ինտոնացիոն երկու հակադիր գունավորումներով:

Իր մտքերը հայտնելիս նրա Յագոն խոսում է հանգիստ, առանց շտապելու, նույնիսկ անտարբեր, կարծես ի միջի այլոց: Դերասանը մտածել է և միանգամայն իրավացի, որ ի միջի այլոց ասված խոսքը չի կարող դիտումնավորության տպավորություն թողնել: Միայն տեղ-տեղ նա բռնկում է, ինչպես օրինակ առաջին արարվածում առաքինության մասին արտահայտվելիս: Այստեղ նրա խոսքը եռանդով լի է, շարժումը ոչ միայն բուռն, այլ նաև կոպիտ: Այդպիսին է միշտ, երբ հայտնում է մտքեր, որոնց ինքը չի հավատում, բայց

որոնց հետևը պետք է թաքնվի և մանավանդ, երբ մենակ չէ ու պետք է համոզի խոսակցին:

Յագոն մտորում է հանգիստ, ծրագիր կազմում դաժան սառնությամբ, որով հասկանալի է դառնում ոչ միայն այն, որ ոչ մի սրբություն չունի այս մարդը, այլև, նա ոչ մի բանի առջև կանգ չի առնի իր նպատակին հասնելու համար: Ես ասացի, որ Օթելլոյի հետ խոսելիս ոչ միշտ, բայց հաճախ նա անտարբեր ինտոնացիայից հրաժարվում է, անցնում է շեշտակի խոսքի: Օրինակ՝ Օթելլոյի հոգին պղտորելու առաջին պահերին նա խոսում է բարի անունը կորցնելու մասին: Նույն խոսակցությունը՝ ինչ-որ Կասիոյի հետ: Այնտեղ անկեղծ էր, իսկ այս դեպքում դիմակավորված է, ուստի և խոսում է պաթետիկ շեշտերով, ձայնը բարձրացնելով, ձեռքը կրծքին զարկելով, որ հավատացնի, թե ինչքան անկեղծ է: Այդպես չէ նա Ռոդրիգոյի հետ, որովհետև չի վախենում նրա առաջ անկեղծ լինելուց, բայց այդպես է հատկապես Օթելլոյի հետ զրուցելիս: Եվ նրա խոսքի ինտոնացիոն լուծումները խիստ արտահայտիչ են, մանավանդ որ եռանդով հայտնված միտքը եթե համոզիչ է Օթելլոյի համար, ապա անհամոզիչ է ներկայանում հանդիսատեսին, որը շատ լավ գիտե, որ, ձայնը բարձրացնելով, պաթետիկ շեշտերի անցնելով, Յագոն դիմակավորվում է, թաքնվում ազնիվ մտքերի ետև, որով և ամրապնդվում է Օթելլոյի կարծիքը, թե նա իր անկեղծ բարեկամն է, մի պարկեշտ անձնավորություն, որը միայն և միայն Օթելլոյի ցավերով է ապրում:

Մի հարց ևս:

Աբրահամյանի կապակցությամբ ասվեց, թե Մասեհյանի թարգմանությունը «խանգարում» է նրան: Նույնը չեմ կարող ասել Սոս Սարգսյանի մասին, թեև մեր այդ երկու դերասանները ոճական միևնույն մտածելակերպն ունեն: Թերևս դեր է խաղում այն, որ բնագրում ևս Օթելլոյի և Յագոյի արտահայտվելու ոճերը տարբեր են: Ռոդրիգոյի հետ խոսելիս Յագոն ծաղրում է Օթելլոյի ոճը՝ «փքված ճառ»: Թե որքանով է իրավացի Յագոն, այլ հարց է, բայց որ ինքը արտահայտվում է ավելի պարզ և դրա հետ միասին կոշտ, հաճախ՝ պար-

զապես գոեհիկ, կասկածից վեր է: Եվ դերասանը, ըստ երևույթին, Յագոյի կերպարը մշակելիս նկատի է առել ոչ միայն կերպարի էությունը, այլ նաև այդ էությունը արտահայտող լեզուն ու ոճը: Մի խոսքով՝ ղեկավարվելով այն հայտնի ընկալմամբ, թե ոճը մարդն է, Սոս Սարգսյանը պատկերում է ամենակոպիտ, ամենագոեհիկ Յագոյին, որ երբևէ ունեցել է մեր բեմը: Սոս Սարգսյանի Յագոն ոչ միայն խորամանկ է, այլ նաև գոեհիկ, ոչ միայն խարդախ է, այլ նաև ցինիկ: Եվ ոչ միայն տեքստի շրջանակում: Դրա հետ մեկտեղ որպես պահվածք, որտեղ ռեժիսորական և դերասանական հայտնություններ կան: Դրա ապացույցներն առանձնապես դիտելի են երկրորդ արարվածում:

Երկու դիտողություն միայն:

Թվում է թե չորրորդ արարվածի կեսից այս Յագոն դառնում է նվազ հետաքրքիր, որովհետև նրա ասելիքն ավարտված է և այլևս դրանից հետո ոչ մի բան չի ավելանում արդեն ստեղծված կերպարին: Դերասանի ուշադրությունը պետք է հրավիրվի գույների պակասի վրա: Նա կանգ է առել երկու գույնի վրա, մինչդեռ թվում է թե պատկերվող կերպարը թույլ է տալիս գույների ավելի առատ ընտրության հնարավորություն:

Շաքե Թուխմանյանն իր խաղով երկակի զգացում է առաջ բերում:

Մի աղջիկ, հազիվ 17-ամյա, որ երբեք բեմ չէր բարձրացել՝ հանկարծ հայտնվում է Սունդուկյանի թատրոնի բեմում, այն էլ մի այնպիսի դժվարին դերում, ինչպիսին Դեզդեմոնան է: Բնական է, որ պետք է միանգամից գտնվեր հանդիսատեսի ուշադրության կենտրոնում:

Ուրախալի է, որ այդ անփորձ աղջիկը բեմում իրեն զգում է ազատ, թեթև, անկաշկանդ, կասեի նույնիսկ բավական վարժ:

Գալով կերպարի ընմբռնման, ապա այստեղ պետք է և՛ տարակուսանք հայտնեմ, և՛ կասկած:

Շաքե Թուխմանյանի Դեզդեմոնան մի չարաճճի աղջիկ է, թեթև, ոչ խոր զգացումների տեր: Ուստի և չես հավատում,

թե նա կարող էր այդպիսի համարձակ քայլի դիմել: Ասենք, ինչու չէ, կարող էր, բայց որպես չմտածված մի քայլ, որպես պատանեկան քմահաճ քայլ, որ ավելի նրա անխոհեմության մասին է վկայում: Կարո՞ղ էր այդպիսի վեհետիկուին լինել: Անշուշտ: Բայց ոչ Շեքսպիրի պատկերածը, ոչ այն Դեզդեմոնան, որին, ինչ կերպ էլ մեկնաբանելու լինեն, չի կարելի զրկել զգացումների խորությունից, համոզմունքից և այն բանից, որ նա իր միջավայրից բարձրանալու ընդունակ եղավ: Սա այն Դեզդեմոնան չէ, որ իր քայլով հակադրվում է շրջապատի հասարակական նախապաշարումներին:

Սիրունիկ, չարաճճի, երես առած մի աղջիկ է այս Դեզդեմոնան, որ կարող է իր կյանքը կապել սևամորթի հետ ոչ թե այն պատճառով, որ Օթելլոյի մեջ հոգով գեղեցիկ իսկական մարդուն է տեսել, ոչ էլ այն պատճառով, որ նշանակություն չի տալիս ցեղային և դասային տարբերություններին, այլ կյանքում չընդունված և արգելված քայլն անելու կամակոր հափշտակումից: Չեմ ասում, թե նա անկեղծ չի դիմել այդ քայլին, չեմ էլ ասում, թե նա չի սիրում Օթելլոյին, բայց այդ անկեղծությունն իմ տպավորությամբ ո՛չ համոզմունքով է ամրապնդված, ո՛չ էլ, ինչպես ասացի, խորը զգացմունքի հետևանք է: Կարելի է խաղալ կերպարի անմեղությունը միայն: Կարելի է ընդգծել Դեզդեմոնայի մաքրությունը, բնական գունավորում հաղորդելով կերպարին, կարելի է կերպարն օժտել կամային գծերով, որպես բարձր խոհեր ունեցող մի աղջիկ, որի կատարած քայլը հասարակական գիտակցության մի նոր աստիճանի անվախ արտահայտություն է: Երրորդ, չորրորդ ճանապարհներն էլ կարելի է ընտրել, բայց բոլոր դեպքերում կերպարի որ կողմն էլ ընդգծես, միևնույն է, ներքին հերոսականությունը մնում է, որովհետև Վերածնության հումանիզմի ամենահետևողական արտահայտիչը պիեսում Դեզդեմոնան է, մի մարդ, որ ոչ մի ազդեցության չի ենթարկվում և հավատարիմ է մնում իր մաքուր և բարձր մղումներին կյանքի ամենածանր պահերին անգամ: Ներկա բեմադրության Դեզդեմոնայի մեջ այս չկա, դրա համար էլ առանց հոր կամքն առնելու տնից գնալը և, հակա-

ռակ ազնվական շրջապատի բացասական վերաբերմունքի, մավրի հետ ամուսնանալը՝ ընկալվում է որպես ավելի չարաճճի աղջկա մի կապրիզ: Դրա համար էլ այս դեպքում թվում է, թե Յագոն երևի ճիշտ է, երբ ոչ միայն Ռոդրիգոյին, այլև ինքն իրեն համոզում է, որ Դեզդեմոնայի հավիշտակությունը երկար չի տևի:

Սակայն մի բեմամանրամասն, որ բավական բնորոշ է դերասանուհու պատկերած Դեզդեմոնայի համար:

Երբ թուրքերի դեմ հաղթանակ տարած Օթելլոն գալիս է, Դեզդեմոնան չարաճճի երեխայի նման թաքնվում է Էմիլիայի մեջքի հետև, որ մի պահ ամուսինը չտեսնի իրեն անմիջապես և հետո հայտնվի անսպասելի, որպես հաճելի անակնկալ: Թվում է թե դա այնքան էլ չի համապատասխանում ռազմական հաղթանակի հանդիսավորությանը ու ենթադրվում է, թե այսպիսի բան կարող է տեղի ունենալ ավելի մտերիմ պահին: Բայց այն աղջիկը, որը ներկայացվում է այս բեմադրության մեջ, կարող էր և չունենալ ոչ տարված հաղթանակի գիտակցությունը և ոչ էլ ռազմի հաղթական պահի հանդիսավորությունը ու հեշտությամբ հանդիսավորությունը փոխարինել «պահմտոցով»:

Մի առիթով՝ մտածել եմ այն մասին, թե ինչ կլիներ, եթե Համլետի կողքին Օֆելիայի փոխարեն Դեզդեմոնան լիներ: Այս միտքը ենթադրում է Օֆելիայի կրավորական էությանն փոխադրումը Դեզդեմոնայի ներքին գործունեությամբ: Եվ այսպիսով՝ Դանեմարքայի իշխանը մենակ չէր լինի և Հորացիոյից բացի մի այլ հենակետ ևս կունենար:

Զգիտեմ, թե սա մի ուրիշի մտքով էլ անցել է, թե ոչ, բայց համոզված եմ, որ ոչ ոքի մտքով անցած չի լինի դրա հակառակ ցանկությունը՝ Օթելլոյի կողքին Դեզդեմոնայի փոխարեն Օֆելիա տեսնել:

Բայց սակայն ներկայացման մեջ, վերջին արարվածում, հատկապես վերջին ներկայացումների ժամանակ, Դեզդեմոնան փոխակերպվում է կատարյալ Օֆելիայի. նրա կենտրոնացած հայացքը, որ իբր նպատակ ունի հասկանալու, թե ինչ է կատարվում Օթելլոյի հետ, նրան համակած տխրություն-

ՆԸ, որի մեջ կա նաև մահվան նախազգացում և շատ ուրիշ կետեր, մեզ հեռացնում են Դեզդեմոնայից և մղում դեպի մի այլ ծանոթ կերպար:

Մինչև հիմա իմ տեսած բոլոր Բրաբանցիոները, թող թույլ տրվի ասել, խոր տպավորություն չեն թողել: Կամ ավելի ճիշտ՝ առանձնապես չեն մնացել հիշողությանս մեջ: Դրանք հարազատ դստեր արարքից բարկացած ազնվական ծերուկներ են եղել, ավելի շատ ռեժիսորական առաջադրանքի կատարողներ, քան կենդանի մարդիկ:

Հազիվ թե դահլիճում գտնվի Բրաբանցիոյին պաշտպանող մի հանդիսական: Ամենքն էլ Օթելլոյի ու Դեզդեմոնայի կողմն են, բայց Բրաբանցիոն հայր է և նա անկեղծորեն համոզված է, թե աղջիկը դժբախտացել է, իր կյանքը կապելով տարեց ու օտարացեղ մավրի հետ: Եվ դա ոչ միայն հասարակական ըմբռնումով, այլ նաև մարդկային տեսակետով: Իբրև անցած-գնացած ժամանակների մարդ, նա չի կարող, իհարկե, հասկանալ, թե ինչ է պատահել: Ճանաչելով իր աղջկան, ըստ որում միանգամայն սխալ, կարծում է, թե կախարդանքի օգնությամբ տեղի ունեցած մի թյուրիմացություն է կատարվածը, որի առաջը կարելի է առնել, եթե ոչ դստեր վրա ազդելով, քանի որ նա դյութանքի մեջ է, ապա ուժի և իրավունքի զորությամբ:

Ոչ միայն հասարակական կայուն չափանիշների խախտում, այլ նաև երախտամոռություն հոր նկատմամբ:

Իմ տեսած բոլոր Բրաբանցիոները, եթե ավելի կամ պակաս հաջողությամբ խաղացել են կերպարի առաջին գիծը, ապա երկրորդը՝ մարդկայինը, բաց են թողել: Այս բեմադրության մեջ Խաժակյանը և նրա հետ միասին բեմադրող ռեժիսորները նշանակալի չափով տեղ են տվել այդ կողմին: Մեր աչքերի առջև մի խարխլված ծերուկ է, որ ցնցված է ամբողջ էությամբ: Հանդիսատեսը նրա կողմը չէ, բայց հասկանում է նրան: Ընդհանրապես ճիշտ մտածված մի կերպար է, ցնցված մինչև հոգու խորքը, մարդ, որը դադարում է հասկանալ, թե ինչ է կատարվում շուրջը, մարդ, որ աղջկա կորստով կորցնում է կյանքի իմաստը, մարդ, որ երկար դիմադրել

չի կարող կյանքի հարվածներին և ուր որ է հրաժեշտ կտա այս կյանքին: Ու երբ ողբերգության վերջում Գրացիանոն ասում է Դեզդեմոնայի հոր մահվան մասին, որը, ի դեպ, կըրճատված է այս ներկայացման մեջ, ապա հասկանալի ու արդարացի է դարձնում Խաժակյանի խաղը:

Ոճական ըմբռնումով, սակայն, ներկա դերակատարումը այս բեմադրությունից չէ: Գույների այնպիսի չափազանց խտացում կա, որը չի ներդաշնակվում մյուս դերակատարների հետ:

Քանի որ Բրաբանցիոյի կերպարը բացահայտվում է գլխավորապես սենատի տեսարանում, ապա կկամենայի մի երկու խոսքով անդրադառնալ Դուքսի դերակատար Գուրգեն Հակոբյանին ևս:

Ըստ Հակոբյանի՝ Դուքսը բարի մարդ է, հարցերի խաղաղ լուծման կողմնակից և իր համոզմունքով ու համակրություններով՝ Օթելլոյի պաշտպան: Թվում է թե կերպարն ավելի ճիշտ լուծում կստանար, հետևապես և մարդկային ավելի բարդ երևույթի կվերածվեր, եթե Դուքսը, բարի մարդ լինելով, մտածեր այնպես, ինչպես մտածում է Բրաբանցիոն, այսինքն՝ ինչու պիտի մավրը, թեկուզ և քաջարի, նույնիսկ անփոխարինելի, բայց այնուամենայնիվ վարձված մի մարդ, տոհմիկ ազնվականուհու ամուսին լինի: Այսինքն՝ նույն հասարակական մտապաշարումներն ունենա, ինչ որ Դեզդեմոնայի հայրը և, չնայած դրան, անցնի Օթելլոյի կողմը, անցնի ճարահատյալ, որովհետև այդպես է պահանջում երկրի շահը: Այսինքն՝ զիջման է դիմում: Եվ որովհետև նա այդ զիջումը շրջապատին, հետևապես և մավրին չէր կարող ներկայացնել որպես ակամա քայլ, պետք է մատուցի իբրև համոզմունք: Բայց միայն առերևույթ: Կերպարն այդպիսով կբարդանար: Վարպետ դիվանագիտությունը ասպարեզ գալով, Դուքսին ըստ էության մղում է դեպի հակառակորդ դիրքերի պաշտպանության, ընդդեմ այդ մարդու և այն մտայնության, որ իր էությունն է իսկապես: Դրա համար հիմք կա պիեսում: Նա էլ այն համոզման է, որ Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի արածը փորձանք է, չարիք, բայց ինչ կարող է անել,

երբ ընտանեկան-կենցաղային այդ դեպքի կողքին կա ավելի մեծ, համապետական նշանակություն ունեցող իրադարձություն, որը հարկադրում է համակերպվել:

Այդ պատճառով էլ ինձ միանգամայն անհասկանալի է թվում դերակատարի խոսքի մի ինտոնացիոն լուծումը: Երբ Բրաբանցիոն գանգատվում է՝ Դուքսը իսկապես կարող է բարկացած տոն վերցնել՝ «Ով էլ որ լինի՛», բայց երբ Դուքսի կտրուկ խոստումն ունենալով, Բրաբանցիոն ասում է, թե այդ մեղք գործողը Օթելլոն է, Դուքսն այլևս նույն խստությամբ չի կարող Օթելլոյին ասել: «Իսկ դուք ձեր կողմից ի՞նչ կասեք սրան»:

Լսելով Օթելլոյի անունը, նա պետք է փոխվի: Իր միակ հույսը երկրի թշնամիների դեմ՝ Օթելլոն է, մանավանդ որ Մարկոս Լուչիկոն քաղաքում չէ: Եթե Բրաբանցիոյին տված կտրուկ խոսքի տերը մնար, պետք է դներ պետության շահը հարվածի տակ և Կիպրոսը հանձներ թուրքերին: Ահա այդ անցումը՝ անկեղծ բարկությունից դեպի ակամա մեղմացում, բովանդակալի խաղի հնարավորություններ կարող է տալ դերասանին, որից նա հրաժարվել է: Դուքսի դերակատարը, թվում է, պետք է մտածի, թե իսկապես ինչպե՞ս կվարվեր նա Օթելլոյի հետ Բրաբանցիոյի գանգատը լսելուց հետո, եթե Վենետիկում լիներ Մարկոս Լուչիկոն, այսինքն այն զորավարը, որի ներկայությունը օսմանցիների առաջն առնելու պատերազմում անփոխարինելի Օթելլոյին փոխարինելի կդարձներ:

Շեքսպիրագիտական գրականության մեջ այն միտքն է հայտնված, և ոչ մեկ անգամ, որ չորրորդ և հինգերորդ արարվածների միջև եղած ընդմիջումը «խախտում է ողբերգական իրադարձություններով լի գիշերվա միասնական տպավորությունը»: Իսկ, ինչպես հայտնի է, «որոշ դեպքերում գիտենք, որոշ դեպքերում էլ ենթադրում ենք, որ անտիկ ողբերգության օրինակով շեքսպիրյան պիեսները հինգ արարվածի բաժանելը պատկանում է ոչ թե հեղինակին, այլ տեքստը տպագրության պատրաստող խմբագիրներին»:

Բեմադրող ռեժիսորները տեղյակ են այս ամենին, թե

ոչ, չգիտենք: Եթե չեն իմացել, ապա գործողության միասնության զգացողությունը բերել է նրանց նույն եզրակացությանը, և նրանք առաջին մի քանի ռեպլիկների կրճատումով չորրորդ արարվածի երրորդ տեսարանը միավորել են հինգերորդ արարվածին:

Եվ ճիշտ են վարվել:

Ենթարկելով երկրորդ, երրորդ և չորրորդ արարվածները որոշ կրճատումների՝ ռեժիսորները այս երեքը մի անընդմեջ արարվածի են վերածել և դրանից դեպքերի ընթացքը, որպես ողբերգական գործողության դրսևորում, դարձել է ավելի թափով ու պլացիկ:

Ընդհանրապես կրճատումներ բավական կան: Պիեսում խեղկատակ կա, որ հանդես է գալիս որպես Օթելլոյի սպասավոր: Չեմ հիշում գոնե մի բեմադրություն, մեր, թե այլ թատրոններում, որ այս կերպարը բեմ հանվի: Այս բեմադրության մեջ խեղկատակը փոխարինված է արաբով: Այդ արաբին դարձյալ մի պատկերում հանդիպում ենք սենատի տեսարանում և մեկ էլ վերջում: Ու թեև նա երկու-երեք անգամ է խոսում, հատուկենտ բառեր է ասում, բայց նրա տեղը ըստ էության մեծացել է:

Հաջող կատարված կրճատումներ կան: Մի երկու տեղ մի գործող անձը պատմում է այն, ինչ հանդիսատեսը իր աչքով տեսել է, իր ականջով լսել: Կրճատված են Օթելլոյի տեսարանները մինչև սենատ: Ինչպես նաև մավրի ու Բրաբանցիոյի հանդիպումը, որի հետևանքով, ինչպես ասվեց, նրանք միմյանցից անկախ են հայտնվում սենատում:

Հայտնի բան է, որ ողբերգության ամբողջ տեքստը հնարավոր չէ տեղադրել ժամանակակից ներկայացման մեջ: Կրճատումներն անխուսափելի են: Թվում է թե տեղ-տեղ կրճատումներ արված են բովանդակության հաշվին: Կրճատումներից տուժել է, օրինակ, Էմիլիայի կերպարը, և, իհարկե, նաև նրա դերակատար Լյուսյա Հովհաննիսյանը: Նույնը պետք է ասել նաև Յագոյի մասին: Այստեղ ևս կան կերպարի ամբողջությունը վտանգող կրճատումներ: Յագոյի խորհրդածությունների մի մասը բաց է թողնված, և դրա պատ-

ճառով կերպարի ամենահետաքրքիր կողմը՝ մտածող, խորհող մարդը չի պատկերվել դերասանի ձգտումի և հնարավորությունների չափով: Հասկանալի չէ, թե ինչու է կրճատված Օթելլոյի վերջին արարվածի առաջին մենախոսությունը («Եթե քեզ մարեմ»...): Կրճատած լինելով Օթելլոյի հանդիպումը Բրաբանցիոյի հետ փողոցում, ապահովել են նրա համար մի առանձին մուտք սենատի տեսարան, մինչդեռ ըստ պիեսի, մավրը և Դեզդեմոնայի հայրը միաժամանակ են հայտնվում սենատ:

Ըստ պիեսի՝ երրորդ արարվածի սկզբում Կասիոն երաժիշտների հետ հայտնվում է Օթելլոյի դղյակի առաջ և նորապսակների պատվին սերենադ է երգում: Այս տեսարանը ռեժիսորների մեծ մասը բաց է թողնում: Ներկա բեմադրության մեջ պահպանվել է, բայց այն տարբերությամբ, որ Կասիոյի փոխարեն Դեզդեմոնայի պատուհանի առջև երաժիշտների հետ գալիս է Ռոդրիգոն: Ինչո՞ւ: Չէ՞ որ այդպիսի բան չկա պիեսում: Վերջապես՝ մի կերպարը մյուսով փոխարինելով, ռեժիսորները փոխել են նաև տեսարանի իմաստը:

Բայց ճիշտ է և այն, որ դրա հետևանքով ներկայացման մեջ մշակվել ու մտել է մի գեղեցիկ մանրամասն:

Երգով Դեզդեմոնային փառաբանող Ռոդրիգոյի թիկունքին կանգնում է Օթելլոն, և նա երաժիշտների հետ անմիջապես փախչում է: Օթելլոն և Դեզդեմոնան ծիծաղում են: Խորեն Աբրահամյան-Օթելլոն, դառնալով դեպի լուսամուտը, որտեղ կանգնած է ժպտերես Դեզդեմոնան, մի երկու տող է կրկնում Ռոդրիգոյի երգից: Դեզդեմոնան վերից վար, մետաղյա դրամ է նետում սիրահարված երգչին: Օթելլոն դրամը վերցնում է ու պահում:

Կերպարները մի նոր կողմով են բացահայտվում, նախ՝ երկուսն էլ հումոր ունեն և երկուսն էլ միմյանց հասկանում են անմիջապես: Եվ կատակը մեկից անցնելով մյուսին, ծընում է քնարական անմիջականություն: Նրանք թեև նոր, մի քանի րոպե առաջ են բաժանվել միմյանցից, բայց ինչպես այդ պատահում է սիրահարների հետ, փոխանակում են կարոտալի հայացքներ: Ռեժիսորական միջամտությամբ ընդ-

գրծվում է այն երջանկությունը, որ մի փոքր հետո խախտվելու է թե մեկի, թե մյուսի համար: Վերջապես՝ այդտեղ կա նաև այն միտքը, որ ո՛չ Դեզդեմոնան, ո՛չ էլ Օթելլոն, երկուսն էլ իսկական ու խոր զգացմունքով համակված, լուրջ նշանակություն չեն տալիս Դեզդեմոնայով հափշտակված երիտասարդի սիրահետումներին:

Պետք է նկատել, որ բեմադրության հեղինակները և ռեժիսորները, և՛ դերակատարները օգտագործում են պիեսի տված առիթները և մեծ ու փոքր բացահայտումներ անում:

Բեմական տեսակետով շատ հետաքրքիր են կազմակերպված ներկայացման ժողովրդական տեսարանները և՛ առաջին արարվածում, մինչև սենատը, և երկրորդ արարվածում, և՛ ամենավերջում: Մի դեպքում դա ասացվել է, մյուս դեպքում՝ ոչ: Բոլոր դեպքերում, բոլոր գեղեցիկ բեմավիճակները, բեմամանրամասները կարող են «գտնված» ու «արդարացված» համարվել, երբ նրանք ծառայում են էության բացահայտմանը:

Իմ տեսած հայկական բեմադրություններից երեքում բավական աշխույժ լուծում էր տված երկրորդ արարվածի ժողովրդական տեսարանին՝ հաղթանակի և զորապետի ամուսնության առիթներով երգ ու ուրախություն: Բուրջալյանի բեմադրությունից դրանք անցան, իհարկե, ոչ նույնությամբ, Գուլակյանին ու Քալանթարին: Տարբեր էին ստեղծված բեմավիճակները, բայց սկզբունքը նույնն էր: Ներկա բեմադրության հեղինակներն, ընդունելով նախորդների փորձը, տարբեր լուծում են տվել նույն տեսարանին: Այստեղ իշխողը ռենեսանսյան շունչն է: Ոչ միայն երգ, այլ նաև պար: Ոչ միայն պար, այլ նաև սուսերախաղ: Ոչ միայն գինարբուք, այլ նաև գիշերային հանդիպումներ և ժամանց:

Երկու օրինակ բերեմ, մեկը անհաջող, մյուսը հաջող:

Ըստ բեմադրող ռեժիսորների և դերասանի մտահղացման, Բրաբանցիոն այնքան է ազդված, որ երբ Դուքսը և մյուս սենատորները գնում են, ըստ պիեսի՝ նրանց հետ գնում է նաև Բրաբանցիոն, որ ավելի բնական ու հավանական է: Բայց այս ներկայացման՝ մենակ մնացած Բրաբանցիոն ու-

շաթափ է լինում և ընկնում: Արդյոք՝ հավանակա՞ն է, որ սենատորները վշտահար Բրաբանցիոյին թողնեին մենակ, այն Բրաբանցիոյին, որի մասին պիեսում ասված է, թե Դուքսից հետո երկրորդ դեմքն է: Բայց ռեժիսորները այս ռեալիստական հավանականությունը, հոգեբանական հավատիությունը խախտել են: Հետևենք նրանց արածին: Բրաբանցիոն ընկնում է, Օթելլոն վազում և բարձրացնում է նրան: Դեզդեմոնան երկու քայլ է անում և կանգ առնում բավական մեծ տարածության վրա: Բնակա՞ն է. իհարկե՝ ոչ: Աղջիկը, այն էլ Դեզդեմոնայի նման աղջիկը, ինչպե՞ս կարող՝ էր չմոտենալ: Գուցե դա ուշաթափություն չէր, այլ կաթված կամ մահ տեղնուտեղը: Բայց նա չի մոտենում՝ ռեժիսորների կամքի համաձայն: Իսկ ինչո՞ւ: Նախ՝ այն պատճառով, որ բեմադրող ռեժիսորները հակված են գեղեցիկ դասավորության մեջ պահելու բեմում գտնվող անձանց. տարբեր կետերում դասավորել մարդկանց, թեկուզ և դա հոգեբանորեն չարդարանա, ինչ նշանակություն, բայց որ դրա փոխարեն բեմական կետերի գեղեցիկ փոխհարաբերություն կստեղծվի և աչքի համար շոյիչ:

Ըստ պիեսի՝ Բրաբանցիոն իր վերջին ռեպլիկն ասում է Օթելլոյին ամենքի ներկայությամբ, բեմադրող ռեժիսորները որոշել են, որ պետք է ասվի թաքուն, իբրև խորհրդավոր մի գաղտնիք: Ես չգիտեմ, թե որքան ճիշտ է այդ: Կարծում եմ, որ ոչ այնքան, բայց հետևելով բեմադրողների մտքին, հասկանում եմ, որ նրանց հարկավոր է Օթելլոյին և Բրաբանցիոյին առանձնացնել:

Բեմադրողների նույն սերն ու հակումը չէ՞ պատճառը, որ Օթելլոն իր երկրորդ մենախոսությունն ասելիս՝ ոգևորության պահերին եռանդաշատ մի շարժումով թիկնոցը նետում է մի կողմ և դրանից հետո, մինչև գնալը, մնում անթիկնոց:

Նույնը նաև Դեզդեմոնայի շալը, որ մնում է Բրաբանցիոյի ձեռքին: Գեղեցիկ է իսկապես. հայրը նայում է շալին ցավով, դեմքի հուսահատ արտահայտությամբ, բայց հետո... գուցե դա էլ է գեղեցիկ, բայց միաժամանակ զարմանալի. սև շալը մնում է գետնին: Գեղեցիկ կետ: Եվ նա պետք է երկար

մնա, թեկուզ և դա հակասի ամենատարրական տրամաբանությանը: Օթելլոն անցնում է շալի կողքով, կնոջ, սիրելի ու պաշտելի կնոջ շալի կողքով և չի վերցնում: Չի վերցնում, որպեսզի սև շալը, այդ գեղեցիկ կետը միառժամանակ մնա գետնին, մինչև բեմադրող ռեժիսորները գետնից վերցնելու «թույլտվությունը» տան:

Բոլոր այն դեպքերում, երբ արտաքին տպավորության հետամտությունը արդարացնում է իրեն՝ բեմական մթնոլորտը համակվում է մի շնչով, որ գալիս է այն ժամանակվա մարդկանց կյանքի սիրուց: Ե՛վ գինարբուքի ժամանակ, և՛ պարի, և՛ երգի, և՛ ժամանցների զգացվում է սիրո ու վայելքի բուռն տենչը:

Բեմադրության հեղինակները, տղամարդկանց և կանանց անագին բազմություն հավաքելով բեմում, բոլորին ներգրավում են ուրախ պարի մեջ: Մարդիկ են, որոնց միայն առիթ է պետք զվարթ գիշեր անցկացնելու համար, վայելելու կյանքը...

Ռեժիսյորները գիտեն, այն էլ լավ, որ մի փոքր ժամանակ անց հարկավոր կլինի այդ բազմությունը ցրել, որպեսզի բեմը ամայանա և Յագոն ու Ռոդրիգոն մենակ մնան: Պետք է գտնել բազմությունը ցրելու բեմական պատճառաբանությունը:

Եվ գտել են:

Պարելիս երկնքում կայծակ է պայթում. գեղեցիկ տեսարան, ինքնամոռաց պարի մեջ գտնվողները մի պահ արձանանում են, կտրվում է երաժշտության ձայնը և հետո նորից հանձնվում են պարի ու երգի խելահեղ թափին: Շարունակվում է երաժշտությունը: Շարունակվում է պարը: Շարունակվում է ուրախությունը: Շարունակվում է կյանքի անհոգ վայելքը... Եվ հանկարծ նորից ամպրոպի անհեղ ձայն: Եվ նորից վայրկենական լռություն, վայրկենական անշարժացում: Ու հետո շարունակվում է կյանքը, մինչև որ ուժեղ անձրև է տեղում, և մարդիկ ցրվում են, որոնելով ծածկ՝ շարունակելու իրենց գիշերային բուռն կյանքը:

Ահա անձրևից պատսպարված Յագոն պատի տակ: Մի

մութ անկյունում Կասիոն և Բիանկան գրկախառնված: Սու Սարգսյանի Յագոն այնքան չար է, որ չի հանդուրժում մի ուրիշի, այս դեպքում՝ Կասիոյի գիշերային երջանկությունը, թեկուզ դա լինի տրփանքի մի պահ: Խանգարում է, ընդհատում: Յագոն ձայն է տալիս ու կանչում նրանց: Երեքի այդ ամբողջ տեսարանը, մասամբ ռեպլիկներով, մեծ մասամբ լուռ, ռեժիսորական հնարանքներով հագեցած, բայց բոլոր դեպքերում՝ բաց ու լկտի զրույցի մի պատկեր է: Ու թեև նախաձեռնությունը պատկանում է Յագոյին, բայց մեր առջև բացվում է Լոռենց-Կասիոյի բնորոշ կողմը. կիրթ ու բարեհամբույր, այնքան ազնիվ, որ կարելի է հեշտությամբ խորամանկության ցանցի մեջ առնել: Դրա հետ նաև՝ կյանքի վայելքից չխուսափող և նույնիսկ սիրային պատմությունների մեջ մխրճված մի երիտասարդ:

Ինչպես առաջին արարվածում, այնպես էլ վերջին, ռեժիսորները հակված են դեպի բեմավիճակներ, որոնք պայմանաբար կարելի է քանդակային լուծում անվանել: Քանդակային այդ լուծումները նպատակ ունեն տրամադրություն առաջ բերել, մթնոլորտ ստեղծել:

Սա բխում է այն պայմանականությունից, որ կա ընդհանրապես այդ բեմադրության մեջ:

Չլիներ այդ պայմանականությունը, պիտի զարմանայինք, թե Յագոն և Ռոդրիգոն ինչպես կարող էին մուտք գործել սենատ ծերակույտի նիստից հետո:

Չլիներ այս պայմանականությունը, պիտի զարմանայինք և այն էլ շատ, թե ինչո՞ւ Օթելլոն Դեզդեմոնային սպանում է տան առաջ, հրապարակում և ոչ թե ննջարանում, ինչպես պիեսումն է:

Չլիներ այդ պայմանականությունը, ապա հասկանալի չէր լինի նաև Սարգիս Արուտչյանի ձևավորումը: Ռեժիսորները նկարչի հետ միասին ձգտել են կամերային տեսարանները փոխարինել լայն, բաց տարածությամբ, հրապարակներով: Թերևս կարելի է վիճել սրա շուրջը, բայց չի կարելի մերժել ո՛չ բեմադրողների և ո՛չ էլ նկարչի ձգտումը՝ արարքները

խոշորացնելով շարժման լայն հնարավորություններ տալ դերակատարներին:

Հիշեմ այստեղ Էմիլիա-Հովհաննիսյանին: Կենցաղային Էմիլիան վերջին տեսարանում հերոսանում է: Եվ ռեժիսորները գործողությունը տեղափոխելով սենյակից դեպի հրապարակ, նրա բողոքող ձայնին լայն հնչողություն են հաղորդել: Այլ կլիներ դերասանուհու ձայնը ինքնարանում, այլ է հիմա, դրսում, բազմության առաջ: Ճշմարտությունը բացահայտում է Էմիլիան: Դա արդարության կանչն է. ուրեմն թող լսեն մարդիկ, թող աշխարհը լսի...

Այդ նույն պայմանականությամբ պետք է բացատրել նաև այն, որ առաջին և վերջին տեսարանները տեղի են ունենում նույն ձևավորման պայմաններում, թեև մի դեպքում դա Բրաբանցիոյի դղյակն է Վենետիկում, մյուս դեպքում՝ Օթելլոյի ապրած տունը Կիպրոսում: Ավելի շուտ այդ երկու շենքերի շրջակայքը:

Ահա մի օրինակ:

Խորեն Աբրահամյան-Օթելլոն արձանացած է: Կանգնած է լուռ և հավաք, ասես մարմարե այուն լինի և հանկարծ պոկվում է տեղից ու չոքում Կասիոյի առաջ: Նա ներողություն է խնդրում:

Լավ է գտնված: Զորավարն իր պաշտոնազուրկ տեղակալից ներումն է հայցում:

Հանդիսատեսի միտքն անմիջապես մտաբերում է երկրորդ արարվածը՝ բարկացահայտ մավրի առջև գլուխ կախ կանգնած «խեղճացած» Կասիոյին:

Բեմադրող ռեժիսորները գտնված բեմավիճակի նշանակությունը խոշորացրել են: Ինչ տարուբերումներով ու թռիչքներով լի է կյանքը: Վայրիացած Օթելլոյի մեջ նորից գլուխ է բարձրացրել մարդը:

Դա մարդկայնության հաստատումն է:

Ըստ երևույթին, ռեժիսորները, նրանց հետ միասին նաև նկարիչը, ձգտել են ներկայացումը շրջանակի մեջ առնել: Տեսարանի արտաքին կրկնությամբ ստեղծվում է շրջանակի պատրանք:

Շրջանակի նույն պահանջն է մղել բեմադրության հեղինակներին լուսախաղերի մեջ իմաստ դնել:

Սենատի տեսարանում առաստաղից երկու լուսամփոփ է կախված: Տեսարանը մութ է, թեև սենատորները եկել են Դուքսի կանչով: Ի դեպ, շատ զարմանալի է մի բան. տարաժամ նիստ, առիթն էլ տագնապալի, բայց ռեժիսորները, չգիտես ինչու, սենատորներին դասավորել են իրարից հեռու տարբեր կետերում, ամեն մեկին ինքնամփոփ վիճակում, ասես Դուքսը նրանցից յուրաքանչյուրին առանձին-առանձին խնդիր է տվել, և նրանք առանձնացել են լուծելու համար: Մինչդեռ, թվում է, ավելի ճիշտ, ավելի բնական ու տրամաբանական կլիներ, որ ռեժիսորները սենատորներին գլուխ գլխի հավաքեին միմյանց հետ խորհրդակցելիս: Սակայն վերադառնանք մեր խնդրին: Տեսարանը սկզբում խավարի մեջ է կորած: Գոնգի ձայն՝ լուսավորվում է բեմի հետնամասում կանգնած ռազմիկի պղնձե երեք արձաններից մեկը: Գոնգի ձայն՝ մյուս երկու արձաններն են լուսավորվում: Նորից գոնգի ձայն՝ լույսի խուրձն ընկնում է մեծ ու երկարավուն սեղանի վրա, որտեղ Դուքսն ու սենատորներն են:

Վերջին արարվածում Լոդովիկո-Եղշատյանը ասում է. «Գնամ, պատմեմ սենատին ողբալի անցքը սրտով ողբագին» և իր ձեռքի լապտերի լույսը հանգցնում է: Բեմում շատ մարդ կա: Բոլորն էլ լապտերներով: Սրանք էլ են հանգցնում:

Մի տեղ վառվեց: Այստեղ հանգավ: Արդյոք՝ բեմադրող ռեժիսորները չեն կամեցել ակնարկել կյանքի ու մահվան գաղափարը:

Լոդովիկո-Եղշատյանը լապտերը հանգեցնելով՝ գլխահակ գնում է: Նույնը և մյուսները: Դանդաղ, լուռ, և ամենքն էլ վշտացած՝ ողբերգական անցքի տպավորության տակ:

Գետնին, տան աստիճանների առաջ ընկած է լույս տվող մի լապտեր: Օթելլոյի լապտերն է, որ նրա ձեռքից ընկավ այն պահին, երբ ճշմարտության կծիկը նոր է սկսվում բացվել: Բեմում գտնվողներից մեկը մոտենում է և հանգցնում է այդ լապտերը նույնպես: Վերջին լույսն էլ հանգավ:

Բեմում մնում է ծերուկ արաբը:

Մի պարան վերևից, հեռվից ու վերևից թեքությամբ կիսում է բեմը և հասնում մինչև Օթելլոյի ապրած դղյակը: Ու երբ արդեն ոչ ոք չկա, կա միայն արաբը, կան միայն արյունալի անցքի զոհերը՝ Դեզդեմոնան, Էմիլիան, Օթելլոն, արաբը մի ճիչ է արձակում հանդիսատեսին անհասկանալի լեզվով, արաբերեն և քաշում է պարանը ու սկսում է զանգահարություն: Քանի գնում զանգահարությունն ուժեղանում է:

Այսպես է վերջանում ներկայացումը:

Եվ այդ տագնապալի զանգահարությունն ամփոփում է ներկայացումը, մի անգամ էլ ընդգծում ներկայացման մեջ ամփոփված աննանգիստ մտքերը: Այդ զանգահարությամբ ընդլայնվում է Խորեն Աբրահամյանի մարմնավորած Օթելլոյի իմաստը: Ու մենք տեսնում ենք, որ պատվի և ազնվության կործանման դրամա խաղացող դերասանը վերջում, երբ իր աչքերը բացվում են, որքան դժգոհ է շրջապատից: Դժգոհ է, որ իրեն խաբեցին, դժգոհ է, որ խլեցին իր փայփայած երջանկությունը: Այդ զանգահարությունը՝ մի նոր լույսով է լուսավորում մի փոքր նյարդային, պաթետիկ շեշտերով լի վերջին մենախոսությունը, որով դերասանը կարծես ուզում էր ասել՝ ահա թե ինչպես վարձատրվեց Վենետիկի հանրապետության նկատմամբ ունեցած իր հավատարմությունը: Այս զանգահարությունը տագնապալի կանչ է աշխարհի, մարդկանց, համայն մարդկության ուշադրությունը հրավիրելու ընդդեմ կյանքի բոլոր այն միտումների, որոնք մարդու պատիվն ու ազնվությունը, անկեղծությունն ու հավատարմությունը, մարդուն և մարդկությունը, լույսն ու լուսավորությունը դնում են վտանգի տակ:

ՆԱՄԱԿՆԵՐ ՀԵՌՎԻՑ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԱՅՐԵՆԱԿԻՑԸ ՀԱՄԼԵՏԻ ԴԵՐՈՒՄ

Համլետի բեմական մարմնավորման պատմությունը տակավին չգիտե մի այնպիսի դերասան, որ կարողանար կերպարի հարստությունն ընդգրկել բոլոր կողմերից. միշտ էլ մի որևէ կողմ իշխել է, իսկ մյուս մասերը երևան են եկել որպես ենթակա և օժանդակ տարրեր: Եվ դա ոչ միայն նրա համար, որ անհնար է, այլև այն պատճառով, որ յուրաքանչյուր դերասան, իր դարաշրջանի հարազատ ծնունդը լինելով, կերպարի էությունից առել է այն, ինչ իր ըմբռնումով ավելի է համապատասխանում իր ապրած ժամանակի պահանջներին:

Նույնը և Պոլ Սկոֆիլդը: Սա էլ, ինչպես իր նախորդները, չի ընդգրկել կերպարն իր բազմազան ամբողջության մեջ:

Համլետի յուրաքանչյուր դերակատար իրավունք ունի Շեքսպիրյան հերոսին ներկայացնելու այնպես, ինչպես նա պատկերանում է իրեն, թվում է մոտ ու հարազատ դրամատուրգի ըմբռնմանը: Մոտեցումները կարող են տարբեր լինել, երբեմն նույնիսկ միակողմանի, բայց ոչ այն աստիճան կամայական, որ հակասեն Շեքսպիրին, հանգեն նրա մտահղացման վերանայմանը:

Սկոֆիլդի լուսաբանության դրականն այն է, որ ներկայացնում է մի կերպար, որ մոտ է մեր ժամանակներին, բայց չի կորցնում պատմականության զգացումը:

Առաջին տեսարանից երկրորդին անցնելիս բեմը մթնում է շատ կարճ ժամանակով, մինչև որ պատրաստվի արքունիք ներկայացնելու համար: Եվ հանկարծ, մինչ կլուսավորվեր և կսկսվեր երկրորդ պատկերը, բեմի վրա ընկնում է ոչ մեծ, շրջանակաձև լույս, և մենք տեսնում ենք Համլետի գլուխը: Մեր առաջ պատանի է, ոչ թե մի տարեց դերասան, որ վարպետության շնորհիվ խաղում է պատանու, այլ պա-

տանության շեմը նոր թողած երիտասարդ արտիստ: Չէինք ասի, թե գեղեցիկ է սովորական ըմբռնումով: Ավանդական երկար մազերը չկան, առատ գանգուրներով է պատած գլուխը, դիմագծերը հոգեկան եռանդ են արտահայտում, բարություն, ազնվություն, իսկ ծով աչքերը՝ վիշտ ու տառապանք: Դա մի պահ է միայն, կարճատև պահ, որ հազիվ վայրկյաններ է տևում, բայց մենք ոչ միայն տեսանք Համլետին, այլև կարծես որոշվեց էությունը, այն, թե ինչպիսին է լինելու բեմադրության հերոսը: Ասես ներկայացման բնաբան լինի՝ լույսի մեջ Համլետը. իսկ շուրջը՝ մթամած խավար: Սրանից էլ բխում է Համլետի և նրա շրջապատի հակադրությունը: Լույսը մի կետ է համատարած խավարի մեջ, ուրեմն և Համլետի մենակության խորհրդանշում, վերջապես՝ լույսի և խավարի պայքար:

Այս բեմադրության մեջ շեշտված են Համլետի դեմոկրատական հակումները: Դրա համար Շեքսպիրը բավականաչափ հիմք տալիս է: Չնայած դրան, մեր տեսած բոլոր Համլետները՝ կամազուրկներից մինչև ամենածայրահեղ մարտընչողները բացառիկությամբ են աչքի ընկել, իրենց շրջապատից ոչ միայն բարձր են եղել, այլև հակադիր: Սկոֆիլդի Համլետը ևս իսկական արքայազն է. և՛ արտաքինով, և՛ հոգեկան հարստությամբ մի ամբողջ գլխով բարձ է բոլորից: Եվ այնուամենայնիվ նրա և այնպիսի մարդկանց միջև, ինչպիսին գերեզմանափորն է, դերասանները, չկա անջրպետ, գոյություն չունի բաժանող տարածություն, զգում ես, որ ինքն է ձգտում հետները լինել, նրանց շրջանում իր տանջված հոգու համար ափոփանք գտնել: Սկոֆիլդի Համլետը մյուսների նման առանձնացված չէ: Նրա մենակությունն արտահայտված է ոչ թե այդ շրջապատից կտրված լինելով, այլ դրությամբ, վիճակով և մտածողությամբ: Նա իր հոգեկան կացությամբ է մենակ: Սկոֆիլդի դրական հարաբերությունն այդ մարդկանց հետ աչք չի ծակում բարձրատոհմիկի այն զիջողությամբ, որով վերաբերում են մյուս Համլետները գերեզմանափորին կամ դերասաններին: Ընդհակառակը, նկատում ենք ջերմ հարազատություն, որ թույլ է տալիս թագա-

ժառանգին մոռացած արքայական ծագումը գերեզմանափորի հետ զրուցելիս թևը գցել նրա ուսին, դերասանի արտասանությունը լսելիս ոչ թե առանձին գահաթոռի վրա նստած մնալ, այլ մյուս դերասանների խմբին խառնված, ունկնդրել գետնին նստած, համարյա թե չոքած վիճակում:

Սկոֆիլդի Համլետին հաճախ ենք տեսնում մտախոհ, համեմայն դեպս այնպիսի արտահայտությամբ, որ վկայում է մտքի լարված աշխատանքի մասին:

Այդ տեսակետից հետաքրքիր են մենախոսությունները. ռեժիսոր Պիտեր Բրուկը կառուցել է արագաթափ ներկայացում, տեսարանները միմյանց հաջորդում են արագ-արագ, բայց այն պահերին, երբ Համլետը մնում է մենակ՝ ներկայացման ընթացքը դանդաղում է: Ըստ որում՝ Սկոֆիլդը ավանդական մենախոսող չէ: Գրեթե ոչ մի մենախոսություն չի ասվում մի տեղում գամված: Նա մենախոսությունը չի արտասանում, այլ ասում է մեկ նստելով, մեկ բեմի առաջամասը գալով, մեկ էլ բեմի մի այլ մասն ընտրելով իր համար, հաճախ հենվելով պատին: Այսպիսով, նա մենախոսությունը առաջին հայացքից կարծես զրկում է ամբողջությունից, կտորկտոր է անում, մասերի է բաժանում, և դրանից, սակայն, շահում է մի այլ կողմ. մենախոսությունն արտասանելիք ամբողջությունից վերածվում է՝ մտածողության բնական գործողության: Մենք տեսնում ենք մտածող մարդուն, որը ոչ թե պատրաստ խոհերով է բեմ եկել, այլ այդտեղ, հենց բեմի վրա են նրա մտքերը ծնունդ առնում. երբեմն մի միտք մյուսից է բխում, երբեմն նոր եզրակացությունը, հակասելով նախորդին, միտքը մղում է առաջ: Մերթ վկա ենք դառնում մտքի հանդարտ ընթացքին, մերթ նրա պոռթկումներին, որ ներքին անհանգստությամբ Համլետին նետում են մի ծայրահեղությունից մյուսը, հիացումից դեպի հուսահատություն, տագնապից դեպի ոգևորություն:

Տեսածը, լսածը Սկոֆիլդ-Համլետին հարկադրում է մտածել, բայց դրանց առաջ բերած արդար զայրույթն այնքան սաստիկ է, որ նա կորցնում է հոգեկան հանգիստը, մատնվում հոգեմաշ տանջանքների: Եվ դա է պատճառը, որ

անգլիական դերասանի ստեղծած կերպարի մեջ ամենահիշ-խող զգացմունքը տառապանքն է: Նրա դեմքը մշտապես տանջանք է արտահայտում. նույնիսկ այն պահին, երբ նա ծիծաղում է, կատակում, միևնույն է, աչքերի մեջ անփարատ մի վիշտ կա և անհուն թախիծ: Փակիր աչքերդ և լսիր միայն ձայնը, և դա էլ բավական է, որ համոզվես, թե քո առջև կանգնած է տառապող մի սիրտ:

Երբեմն տառապանքն այն աստիճանի է հասնում, որ ֆիզիկական ընդարմացում է իջնում վրան և բոլորովին թուլացած՝ փովում է գետին ու վրդովված խոսում ինքն իր հետ, կռվում ինքն իր դեմ: Մենք նրա ձայնի մեջ հեկեկոց ենք լսում:

Սկոֆիլդի Համլետը, թեև պատանի, բայց առնական է: Նրա խաղի մեջ կան քնքուշ պահեր. երբեք չի կարելի մոռանալ նրա սրտառուչ հանդիպումը Օֆելիայի հետ: Նույնը և մոր հետ ունեցած տեսարանում: Երկու դեպքում էլ նրա Համլետը քնարական է, սակայն միաժամանակ տարբեր, առանձնակի, բոլորովին այլ: Սկոֆիլդի Համլետը հայեցող չէ, ոչ էլ կրավորական, ընդհակառակը՝ բուռն է, ուժեղ պոռթկումների տեր: Նրա լացը նվոց չէ, ոչ էլ հիվանդ հոգու արտահայտություն: Դա տղամարդու լաց է: Եվ, ինչպես միշտ, կյանքի ամենաճակատագրական պահերին, տղամարդու մի կաթիլ արցունքը շատ ավելի է ազդում, քան կանանց ողբը: Դա միայն լաց չէ, այլ հոգու խորքից թռած ճիչ, որ աշխարհ գալով մատնում է հոգուն պաշարած անդիմադրելի ցավը: Ով առիթ ունեցավ մի քանի անգամ նայելու Սկոֆիլդի խաղը՝ չէր կարող չհամոզվել, որ դա միայն վարպետության արդյունք չէր, այլ հոգու կրակով ջերմացած անկեղծ պոռթկում: Հանդիսատեսի աչքի առաջ մի ազնիվ պատանի է իր ծով վշտերի մեջ, և մենք ապրում ենք նո՛ւյն ցավը, նո՛ւյն տանջանքը:

Համլետի սկոֆիլդյան պատկերացման դրականն այն է, որ կերպարը ներկայացված է որպես մի բարդ և հակասական բնավորություն: Թեև կամազուրկ չէ, նույնիսկ ուժեղ անհատականություն է, սակայն նրա Համլետը կասկածներ

ունի և տատանումներ: Սա էական է, որովհետև վերջին երկու տասնամյակում բեմ բարձրացած Համլետներն ավելի գործի մարդ էին, քան մտածող, փիլիսոփա, ավելի վճռական ու աներեր՝ սկզբից մինչև վերջ, քան հակասություններ ունեցող բարդ բնավորություն:

Սկոֆիլդի Համլետը տանջող հակասությունների մեջ է: Հոր մահը և նրան հաջորդած դեպքերն այն ատիթներն են, որ նրան ստիպում են աշխարհը տեսնել մի այնպիսի կետից, որ ամբողջովին տակնուվրա արեց նրա ա՛ատկերացումը կյանքի և մարդկանց մասին, Նա շուրջը տեսնում է սուտ և խաբեություն, կեղծիք ու դավ, վաճառված հոգիներ: Այդպիսով գոյանում է այն մեծ վիհը նրա ձգտումների և իրականության միջև, որը ողբերգականության դրոշմ է դնում նրա մտածողության վրա: Սկոֆիլդյան Համլետի մտքերը մռայլ են, մեկ-մեկ էլ գուցե հուսահատական, բայց ընդհանուր առմամբ ոչ անհույս, ոչ հիվանդագին, ոչ նյարդային: Նա տառապում է և տառապանքը իմաստություն է բերում նրան: Նա հակադրվում է շրջապատին, նա կռվի մեջ է մղտնում նաև ինքն իր հետ և ինքնահաղթահարմամբ, վերջում արդեն, հանգում է այն կետին, որ ուրիշ Համլետների համար պարզ է հենց սկզբից, վարագույրը բացվելու պահից:

Սկոֆիլդի Համլետը մարտնչող չէ: Նա հումանիստ է, վերածնության շրջանի մարդ և եթե նա անմիջապես վրեժխնդիր չի լինում, ապա խանգարողը միայն այն չէ, որ դեռ շարունակում է հորեղբոր ոճրագործությունը հաստատող ապացույցներ որոնել: Կա և մի այլ արգելք, որ բխում է հումանիզմի այն ըմբռնումից, որ ուներ այդ ժամանակների մարդը: Վրեժը պահանջում էր սպանություն և նա երկյուղ էր կրում, թե հանկարծ չկատարի մի այնպիսի քայլ, որը կարող է հակասել իր հումանիստական իդեալներին, արատավորել իրեն: Գերի այս նախապաշարման՝ Սկոֆիլդի Համլետը չի կարողանում պատյանից հանած սուրը մեխել հակառակորդի սիրտը:

Սակայն Սկոֆիլդի Համլետը մեռնում է որպես մարտնչող: Իր կյանքի վերջին պահը նա ապրում է որպես պայքա-

րի մարտիկ: Կյանքը ի վերջո բերում է նրան պայքարի անհրաժեշտության մտքին:

Բեմադրող Պիտեր Բրուկը մի «շեղում» է կատարում Շեքսպիրից, որպեսզի թատերային վառ ձևի մեջ դնի պայքար մղելու անհրաժեշտության հաղթանակը Համլետի մեջ:

Համլետը, ինչպես հայտնի է, սուսերամարտում է Լաերտի հետ, չիմանալով այն դավը, որ նյութել են նրա դեմ թագավորն ու Օֆելիայի եղբայրը: Այդ հայտնի է դառնում հետո, երբ Լաերտը վերջին շնչում հաղորդում է Համլետին, որ նա մահացու վիրավորված է, որ սուրը թունավորված է, որ այդ ամենը մի դավ է Կլավդիոսի կողմից նյութված:

Պիտեր Բրուկի ներկայացման մեջ դրությունը մի փոքր այլ է:

Համլետը և Լաերտը սուսերամարտում են: Համլետ-Սկոֆիլդը ոչինչ չի կռահում, չի էլ նկատում խաղընկերոջը պաշարած կիրքը, ոչ էլ այն կատաղությունը, որով Լաերտը հարձակման է անցնում: Պայծառ և լուսավոր մարդ լինելով, նրա մտքով էլ չի անցնում, թե իր դեմ դավ է նյութված: Եվ ուրախ, որ թագավորի ձեռնարկած սուսերամարտը նրան միջոց կտա վերստին ջերմացնելու իր և Լաերտի հարաբերությունը, նա սուսերամարտում է ժպիտը դեմքին: Շարժումների մեջ ոչ մի լարվածություն չկա. վարժ և առավել լինելով հակառակորդից՝ նա երկու անգամ հաղթանակ տանելու հնարավորություն է շահում, բայց չի շտապում: Սուսերամարտը խաղ է նրա համար, հաճույք, բավականություն: Բայց ահա Լաերտի սրի ծայրը, որ, ի նշան թունավորված լինելուն, կարմիր է, Համլետի ձախ ձեռքում է պատահմամբ: Նա նայում է և մնում ապշահար: Պետք էր տեսնել Սկոֆիլդի դեմքը այդ պահին. ժպիտն անմիջապես չքացավ, դեմքը լրջացավ և պատանեկան պայծառ արտահայտությունը տեղի տվեց սառն ու խիստ մի հայացքի, որ այդ պահին ոչ միայն խոր հիասթափություն էր արտահայտում, այլև կամք ու վճռականություն: Սկոֆիլդի դեմքին ցավագին արտահայտություն իջավ: Նա այդ ճակատագրական պահն ապրեց որպես մտածող, մի անգամ ևս հաստատվեց այն միտքը, թե

մարդ կարող է չլինել այն, ինչ երևում է: Նա գիտեր, զգացել էր այդ, բայց երբեք առիթ չէր ունեցել այդպես մոտիկից նայելու խարդախության աչքերին: Նկարագրել չի կարելի այդ պահը, ոչ մի խոսք չի կարող հաղորդել այն, ինչ տեսավ ու զգաց հանդիսականը: Սկոֆիլդ-Համլետը, թեև անորոշ, բայց գլխի ընկավ, որ դավ է լարված, ուրեմն Լաերտը խարդախ խաղի մեջ է մտել: Այս կասկածը հաստատում է Լաերտը, որը, օգտվելով առիթից, քաշում է սուրն այնպիսի ուժգնությամբ, որ կտրի Համլետի ձեռքը:

Ռեժիսորական այս հղացումը կարևոր է հատկապես Լաերտի կերպարի համար. նա մեզ շատ ավելի անվայել է ներկայանում: Չկարողանալով ազնիվ հաղթանակ շահել, նա տմարդության է դիմում, իջնում մինչև գեշ ստորացման աստիճանը: Դավը մի կողմից, Լաերտի տմարդի արարքը մյուս կողմից՝ բնականորեն հաստատում են պայքարի անհրաժեշտության գիտակցությունը Համլետի մեջ: Սուսերամարտի բնույթը փոխվում է, մանավանդ, երբ Համլետը տիրում է Լաերտի սրին: Հիմա արդեն իսկական պայքար է: Հարձակվողը հիմա Համլետն է. նա, ասես կատաղի վագր, հետապնդում է փոքրոգի հակառակորդին, որն անհույս պաշտպանության մեջ՝ կորցրել է գլուխը:

Տպավորությունը սաստկանում է նրանից, որ ռեժիսորը հմտորեն շարժման մեջ է դրել պալատականներին: Սուսերամարտիկների հետ մարդիկ մեկ այս կողմն են նետվում, մեկ այն կողմը և այնպիսի ձայներ արձակում, որ լիովին արտահայտում են տագնապալի պահը (ի դեպ նկատենք, որ ռեժիսորի հմտությունը այնպիսի չափերի է հասնում, որ ինչպես այլ տեսարաններում, այնպես էլ այստեղ, սակավաթիվ մարդկանցով կարողանում է առաջացնել ահագին բազմության տպավորություն):

Նայում ես և մտքովդ չի անցնում, թե աչքիդ առջև դերասաններ են, որ նրանց պայքարը փորձերի ընթացքում ձեռք բերված մի պարզ վարժություն է: Դա իսկական կռիվ է, ահեղ պայքար, և հավատացած, որ տեսածդ իրականություն է՝ շունչդ պահած հետևում ես մարտի ընթացքին:

Սկոֆիլդ-Համլետը մարմնացած վրեժ է, կատաղի մի ուժ, որին այլևս ոչինչ կանգնեցնել չի կարող: Նա մեռնում է որպես մարտիկ: Եթե շարունակվեր նրա կյանքը, ապա այդ կյանքը կանցներ պայքարի մեջ:

Ուրեմն՝ կարևորն այն է, որ, ըստ ռեժիսորի մտահղացման և Սկոֆիլդի խաղի, Համլետը հանգում է պայքարի անհրաժեշտության գիտակցության և ընկնում է կռվի մեջ որպես ճշմարիտ հերոս:

Համլետը մեռնում է Հորացիոյի ծնկների վրա: Նրա դեմքին չկա այլևս տանջող կասկածի ոչ մի արտահայտություն: Նրա դեմքը հանգիստ է, հայացքը խաղաղ: Ճշմարտությունը նվաճված է, հաղթանակը շահված: Մի պահ միայն աչքերի խաղաղությունը չքանում է, հայացքը կտրվում շրջապատից, պայծառացած նայում է հեռուն: Նրա միտքը թռիչք կատարեց և իր հանդուգն սլացքի մեջ գուցե և հասավ ապագային:

Երբ Ֆորտինբրասի զինվորներն իրենց ձեռքերի վրա բարձր պահած տանում են Համլետին, ինչպես վայել է իսկական հերոսին, մենք միայն մի պահ ենք տեսնում Համլետ-Սկոֆիլդի գլուխը՝ անհունորեն սիրելի և հարազատ, իսկ հետո նրան ծածկում է սգախմբի հետևից գնացող Հորացիոն:

Ընկնելով հակառակորդների խարդախ դավից՝ Սկոֆիլդի Համլետն ընկնում է որպես հաղթանակած ուժ: Ինչին նա չհասավ զենքով՝ հասավ մտքով: Գտավ այն, ինչ որոնում էր: Դրա համար էր նա տանջվում ու տառապում: Դրա համար էր նա իր դեմ հանել մի ամբողջ պալատական միջավայր: Սկոֆիլդ-Համլետի ողբերգական կործանումն հետևը կանգնած է «հումանիզմի պատմական հաղթանակը»:

1955

ՀԱՆԴԻՊՈՒՄ ՀԻՆ ԾԱՆՈԹԻ ՀԵՏ

Երբ տարիների ընդմիջումից հետո հանդիպում ես հին ծանոթիդ ու նկատում, թե նա ինչպես է փոխվել, այլևս երեկվանը չէ, մեծացել է, միտքը դարձել խոհուն, հայացքը հեռուները կտրող՝ ուրախանում ես: Ուրախանում ես, որովհետև գիտես, որ մեծերը հալվիտենական չեն և այդ նորերով է, որ գնացողների տեղը բաց չի մնում:

Վերջերս մի այսպիսի զգացում ապրեցի՝ նայելով անգլիացի ողբերգակ Պոլ Սկոֆիլդին՝ Լիր արքայի դերում: Տեսել էի նրան ինը տարի առաջ, Համլետի դերը կատարելիս: Ու թեև այն ժամանակ, եթե միայն ընթերցողը հիշում է, ոգևորված էի երիտասարդ դերասանի բոցկլտուն տաղանդով, ապա այժմ գտա նրան բոլորովին ուրիշ նկարագրով: Ու եթե ներկայացման ծրագրում Լիրի դիմաց Սկոֆիլդի անունը նշված չլիներ, պիտի կարծեի, թե ուրիշ դերասանի խաղ եմ դիտում: Շտապեմ ասել, որ խոսքը մի դերից մյուսը վերամարմնավորվելու մասին չէ, որով, անշուշտ, առատորեն օժտված է անգլիացի դերասանը: Ոչ էլ տաղանդի հասունացման մասին: Այս դեպքում մի շատ ավելի կարևոր հարցի է վերաբերում խոսքը, այն էական տարբերության, որ գտա այժմ նրա բեմական արվեստի մեջ՝ առաջվա հետ համեմատած:

Մոտեցումն էր փոխվել, արվեստի ընմբռնումը:

Միտքս պարզելու համար ասեմ, որ այնպես, ինչպես նա տարիներ առաջ խաղում էր Համլետ, կարելի էր և Լիր արքա խաղալ: Եվ շատերն են այդպես խաղացել: Ճիշտ այդպես էլ, ինչպես որ նա հիմա խաղում է Լիրը, կարելի էր նաև Համլետ խաղալ: Երկու կերպարներն էլ դրա համար հիմք տալիս են: Զանազանությունը, սակայն, ժամանակի մեջ է և այն տարբերության, որ այս տարիների ընթացքում ապրել է արտիստը, վերանայելով բեմական արվեստի հետ կապված

ինչ-ինչ հասկացություններ: Այո, եթե նա այն ժամանակ Լիր խաղար, կխաղար այլ կերպ: Եվ եթե նա այժմ Համլետ խաղար, կխաղար երևի այնպես, ինչպես այն Լիրը, որին ներկայացնում է այսօր:

Սկոֆիլդը, ինչպես նաև ներկայացման հեղինակ Պիտեր Բրուկը, հեռացել են Լիրի բեմական ավանդական պատկերացումից: Ոչ ռեժիսորի համար, ոչ էլ արտիստի, էական չէ այն հարցը, թե ծեր արքան իր թագավորությունը ինչու պիտի բաժաներ իր երեք աղջիկներին: Նրանք հասկանում են, որ Շեքսպիրին էլ դա առանձնապես չի զբաղեցրել, թեև այդ հարցի լուծումը գտնելու համար շեքսպիրագիտական միտքը բավական տանջվել է:

Նրանց պատկերացումով, Շեքսպիրի համար դա սյուժետային առիթ է միայն, որ առաջ է բերում տարբեր բնավորությունների, տարբեր հայացքների բախում: Եվ այդ բախումից էլ ծնվում է մի հիմնական հարց՝ ի՞նչ կարող է լինել մի մարդու հետ, երբ նա զրկվում է իշխանությունից, մանավանդ, երբ նա «համակված է այն հպարտ գիտակցությամբ, որ մեծ է ինքը, մեծ է ինքնըստինքյան, և ոչ ըստ այն իշխանության, որ պահում է իր ձեռքում»: Իսկ կյանքը հակառակն է ապացուցում. չկա իշխանություն՝ չկա և իրավունք: Չկա իրավունք՝ չկա և հնազանդություն: Բայց սա Լիրի ողբերգական կացության մի բևեռն է: Դա պայմանավորում է մի ուրիշ և շատ ավելի կարևոր հանգամանք: Լիրի վարքագծի ցնորամտությունն այն է, որ նա շարունակում է բոլորին բարձրից նայել, որպես իր խոնարհ հպատակների, ինչպես էր մի ժամանակ, մինչդեռ ինքն այլևս արքա չէ և չունի առաջվա իշխանությունը: Դրան հաջորդում է մտքի այնպիսի պայծառացում, որից հետո նա հասկանում է, որ ցնորամիտ նյատրանք էր իր այն համոզումը, թե իր արժեքն իր մեջ է, և ոչ իշխանության ու հարստության, ոչ էլ շրջապատի հլու-հնազանդության: Դերերը փոխվել են: Ոչ հայրական սերը, ոչ էլ բարեկամի զգացումը Լիրին չկասեցրին, երբ նա իրենից հեռացրեց Կորդելիային ու Քենթին: Եվ նրա աղջիկները՝ Գոներիլը և Ռեգանը երբեմնի արքայի հետ այժմ վարվում են

հիշտ այնպես, ինչպես նա իր կրտսեր դստեր հետ։ Առաջին երկուսը ժառանգեցին ոչ միայն հայրական թագավորությունը, այլև իշխանություն չունեցողներին իրենց իշխանությանը ենթարկելու, հնազանդեցնելու հայրական հոգեբանությունը։ Մերժված ու հալածված՝ Լիրը հասկացավ անտուն ու զրկված մարդկանց, կռահեց, թե որն է իսկական սերն ու հավատարմությունը, ճշմարիտ մարդկայնությունը։

Բրուկին և Սկոֆիլդին զբաղեցրել են Լիրի ապրած ողբերգության մարդկային ոլորտները։ Ըստ երևույթին, նրանք համաձայն են Գյոթեի հետ, թե ամեն մի ծերունի մի Լիր արքա է։

Ռեժիսորը և նրա հետ դերասանը ամեն ջանք թափել են, որ ներկայացումը հանդիսատեսին տեղափոխի միջնադար, բայց չկտրի իրենց ապրած ժամանակից ու միջավայրից։ Նրանց կարծիքով, դա այն առիթն է, երբ պատմությունը ձեռք է մեկնում արդիականությանը, օգնում է հասկանալ ոչ միայն անցած հեռավոր օրը, այլ նաև ներկան։ Շեքսպիրը և նրա հիման վրա ստեղծված անգլիական այս ներկայացումը մի նպատակ ունեն՝ մարդկանց աչքերը բանալ իրենց շրջապատող քստմնելի իրականության վրա, թույլ չտալ, որ մարդկայնությունը և նրա հետ կապված բարձր հասկացողությունները աղտոտվեն փողի թագավորության մեջ։

Ռեժիսորը, որ միաժամանակ ներկայացման նկարիչն է, Շեքսպիրյան «Լիրը» ներկայացնելով՝ անկախ է հայտարարել իրեն այդ ողբերգության բեմական ավանդական կուտակումներից, բեռնաթափել է անցյալից ժառանգություն մնացած մանրամասնություններից՝ ծանրաբեռնված ձևավորում, խոսքի վերամբարձ արտասանություն, կրքերի մոլեգին արտահայտություն, հույզերի արտազեղում, որ հանդիսատեսին ստիպում էր ավելի զգացվել, նույնիսկ արտասվել, քան մտածել ու խորհել։ Նա միջավայրն ու մարդկանց ներկայացրել է խստաշունչ պարզությամբ, կարելի է ասել՝ ասկետական ոգով, որպեսզի ոչինչ, բացարձակապես ոչինչ չխանգարի հանդիսատեսին՝ իր ուշքն ու միտքը սևեռելու հիմնականի վրա, մղելով նրան հետևելու ողբերգության բուռն ըն-

թացքին՝ բնավորությունների բախմանը, մարդկային հոգու ընդվզումներին և դրանցից բխող փիլիսոփայությանը:

Ամբողջ բեմադրությունը և, ամենից առաջ, Լիրը այս ներկայացման մեջ չունեն արքունի այն շքեղ տեսքը, որ կարդացել ենք գրքերում կամ տեսել բեմերում և նկարներում: Պարզ ու հասարակ մարդ է մեր առաջ՝ մեկ խստադեմ ու խստահայաց, մեկ հոգնատանջ, մտահոգ հայվածքով: Նրա ուսերին չկա արքայական ծիրանի: Չկա և ավանդական փառահեղ մորուքը: Շրջապատն էլ է այդպես: Ոչ ոսկեզօծ գահ, ոչ էլ միջնադարյան ամրոցներ՝ մռայլ ու ծանրանիստ: Դրա փոխարեն՝ գորշավուն պատեր, կոշտ աթոռակներ ու սեղան, միահավասար լուսավորում: Լուսախաղի ոչ մի ձգտում: Միջավայրը պատկերելու համար Բրուկը դիմել է թիթեղի օգնության, այն էլ՝ ժանգոտած, իսկ գործող անձերին դուրս է բերել կաշվեհագ: Եվ Բրուկը հասել է իր նպատակին: Ով տեսել է Թաուերը և Մարիա Ստյուարտի կիսավեր ամրոցները Շոտլանդիայում, անմիջապես կհասկանա բեմադրող նկարչի միտքը՝ մարդկային դաժան հարաբերություններով հագեցած սառը միջավայրը: Ամբողջ ներկայացման մեջ կա միջնադարյան շունչ, սարսափ ազդող մի տրամադրություն, այն մթնոլորտը, ուր քո աչքերի առջև ծնվում է ոճրագործ մի աշխարհ՝ անհատապաշտությունն իր նոր ձևերով: Հանդիսատեսը տեսնում է մի անողոք իրականություն, որը լի է հարստության և իշխանության համար միմյանց կոկորդից բռնած գիշատիչ մարդկանցով: Եթե հայրն իր աղջկան հեռացնում է իրենից, աղջիկները հրաժարվում են հորից, եղբայրը ձեռք է բարձրացնում եղբոր վրա, ով ամեն ինչ էր, հանկարծ դառնում է ոչինչ, ով ոչինչ էր՝ իշխանություն է նվաճում և, դրա հետ միասին, ուրիշների կյանքը ուզածի պես տնօրինելու իրավունք: Ահա այդ գոներիլների, ռեգանների և էդմունդների աշխարհում խեղդամահ է լինում մտքի ամեն մի պայծառ բոցկլտում: Եվ դրանք ոչ միայն դեմ են Կորդելիային ու Քենթին, Գլոստերին ու Էդգարին, վերջապես Լիրին, այլև թշնամի են միմյանց և ընկնում են փոխադարձ դավադրությունից:

Սկոֆիլդի Լիրը, իհարկե, զարմանում է, վրդովվում, մի երկու տեղ բարձրացնում է ձայնը, վերջում՝ Կորդելիայի դիակը գրկած բեմ ելնելիս նույնիսկ հառաչում է աղիողորմ: Իսկ ընդհանրապես հույզը մի կողմ է մղված, եթե կարելի է ասել՝ չեզոքացված է, առաջ է քաշված միտքը, մտքի լարված աշխատանքը՝ ճանաչելու աշխարհը: Չկան բուռն դրսևորումներ, որ սովորել ենք տեսնել բեմում, իբրև վկայություն այն բուռն հուզումների, որ ապրում է Լիրը՝ հարազատների դըռներն իր առջև փակ գտնելով:

Սկոֆիլդի խաղում տիրապետողը ոչ այնքան գույներն են, որքան գիծը: Նույնը և ամբողջ բեմադրության մեջ: Երբ Բրուկը տեղ-տեղ որևէ տեսարան կառուցելիս առավելություն է տալիս գույներին, ռեմբրանդտյան լուծում տալով նրանց, ապա գունային այդ միջավայրի վրա սկոֆիլդյան գծանկարը ձեռք է բերում ազնիվ խստության հնչողություն:

Սկոֆիլդը խաղում է շեշտված միտքը: Եվ եթե Սկոֆիլդի Լիրը ցնորվում է, ապա այն պատճառով, որ նրա միտքը, որ առաջ սովոր չէր կշռելու աշխարհի չարն ու բարին, այժմ աշխատում է լարված, տենդագին, այնպիսի թափով, որ անկարելի է պահպանել ներքին հավասարակշռությունը, չխախտվել: Սկոֆիլդի Լիրը կխելագարվեր, եթե անգամ Շեքսպիրի մոտ այդպես չլիներ: Միևնույն է, մտքի այդպիսի լարումը մի հետևանք կարող էր ունենալ միայն՝ խելագարություն: Սկոֆիլդն առաջին գծի վրա է պահում միտքը: Մտքի սուր միջամտություն կա դերասանի խաղում: Նրա կյանքի ամեն մի պահը բեմում՝ հագեցած է մտքով: Եվ դա ոչ միայն կերպարի լուծման իմաստով, այլ նաև իբր դերասանական խաղաոճ: Բեմի վրա է մտածող Լիրը: Բայց բեմի վրա է նաև մտածող արտիստը: Նայում ես Սկոֆիլդի խաղը և մտածում, որ բրեխտյան թատրոնի դերասան է կանգնած քո առջև: Չի կարելի ասել, թե չկա հույզ: Կա, բայց թաքնված է, անթեղված և չունի արտաքին գրեթե ոչ մի դրսևորում:

Վերջում Լիրը նստած է իր գահին: Այնպես, ինչպես առաջին պատկերում: Թագավորական գահը չէ դա: Մեր առ-

ջև արքայի փոխարեն նստած է մարդը: Ձայնը, ասես, գալիս է հեռվից, բառերն արտաբերվում են հատ-հատ, ինչմունքը խուլ է ու փխրուն: Նստած է համարյա անշարժ: Աչքերը՝ կիսափակ: Դեմքը գունատ է: Անդորր, անխռով հայացք, մաշված, տանջված, զառամած դեմք: Ահա մի մարդ, որ ճանաչել է աշխարհը, մարդկանց, որ առաջ չգիտեր: Եվ ի՞նչ գնով: Չկա արքան, որի սուրը կտրում էր աջ ու ձախ: Չկա այլևս տերը: Կա մարդը, մարդկային հոգու խորքերը թափանցած, աշխարհի գաղտնիքները ճանաչած:

Մեր առջև նստած է իմաստունը:

Սկոֆիլդ-Լիրի դեմքն այս պատկերում հիշեցնում է մագաղաթյա ձեռագրերում մանրանկարիչների պատկերած սրբերին ու առաքյալներին՝ իմաստությունից խաղաղված:

Բայց ոչ միայն այդքան:

Տառապանքը բերեց նրան շատ ավելին, քան նրա մի ժամանակ ունեցած, իսկ այժմ կորցրած իշխանությունը մարդկանց վրա: Առաջ նա գիտեր մի աշխարհ՝ մի հնազանդ ժողովուրդ, գլխին՝ արքա. երբ կորցրեց գահը և նրա հետ՝ իշխանությունը, նոր միայն հասկացավ, որ աշխարհը մեկ չէ, այլ երկու՝ «լավ» ու «վատ», «չար» ու «բարի»: Հասկացավ նաև, որ կյանքում շատ բան հակառակն է. իր կարծած չարը՝ Կորդելիա, Քենթ, դուրս եկան բարի: Եվ բարի կարծածը՝ Գոներիլ, Ռեգան՝ չարի էությունն են: Լիրը չհաշտվեց իրականության հետ, այսինքն՝ չարի, երես դարձրեց նրանից և այս աշխարհից գնաց՝ սառն ու օտարացած նրան:

Երբ առաջին անգամ հայտնվեց Սկոֆիլդ-Լիրը, թողեց իշխանությունից հոգնած, խարխլված ծերունու տպավորություն: Իսկ հիմա, թեև կյանքում տեսել է այն, ինչը մտքով երբեք չէր անցել՝ ցնցվել է մինչև հոգու խորքը, տառապել աննկարագրելի չափերով և, այնուամենայնիվ, չկա առաջվա խարխլված ծերունին: Նրա արտաքին նկարագիրն այժմ ավելի հավաք է, ասես քարից քանդակված լինի: Ասես անմատչելի լինի նրա հոգին օտար հայացքի համար: Ու թեև արտահայտությունը կարծես խաղաղ ու անդորր, բայց մի

զուսպ խստություն բույն է դրել նրա ընդհանուր դիմագծերի մեջ:

Կրկնում եմ. Սկոֆիլդն այս տեսարանում ոչինչ չի անում: Այո, այո՛, ոչինչ չի անում. նստած է անխոս, քար կտրած: Եվ, այնուամենայնիվ, ազդում է, համակում քեզ, տանում իր հետ և մինչև իր տառապալի կյանքի վերջին պահը չի թողնում, որ ուշադրությունդ շեղվի, գնա ուրիշ կողմով: Գրեցի ու անմիջապես մտածեցի, որ սխալ ձևակերպում էր դա: Մտքինը ուրիշ էր: Ինչո՞ւ մինչև մահը: Դրանով վերջանում է ներկայացումը, իսկ հետո, ներկայացումից հետո էլ, միտքդ երկար ժամանակ նրա հետ է: Դա մարդկայնությունը պաշտպանող արվեստն է, նրա պատճառած բարձրագույն հաճույքը: Թատրոնի ներգործության այն անփոխարինելի ուժը, որ երկար ժամանակ զբաղեցնում է քեզ իրմով, ստիպում մտածել իր մասին, այդ բոլորից բխող շատ հարցերի շուրջը: Երբ մարդու վիճակվում է հաղորդակից լինել ճշմարիտ արվեստին՝ նա մի տեսակ իրեն «մեղավոր» է զգում նրանց առջև, ում նույնը չի վիճակվել: Անա այդ «մեղքը քավելու» համար է, որ գրիչ ես առնում ձեռքդ տպավորություններդ պատմելու մտադրությամբ, եթե միայն կարելի է դերասանի խաղի մասին պատմել:

1964

ՆԱ. ՄԱՐԴ ԷՐ
(Սմոկտունովսկու Համլետի շուրջ)

Ամեն անգամ, երբ հայտնի է դառնում, որ այսինչ դերասանը, այն էլ անուն հանած, բեմից կամ կինոյում հանդես է գալու Համլետի դերով, հետաքրքրություն է առաջանում: Կասեի՝ անհանգիստ հետաքրքրություն: Իսկապես ամենքին համակում է մի անհանգիստ սպասում: Անհանգստություն թե՛ դերասանի, թե՛ Համլետի համար: Եվ դա հասկանալի է: Իսկապես, ի՞նչ է տեղի ունենալու, պիտի կարողանա՞ դերասանը նոր խոսք ասել, թե՞ դա լինելու է կրկնությունը մինչև այժմ եղածների կամ դրանց մի նոր տարբերակը: Համլետ խաղալը միշտ էլ մի ծանր փորձություն է եղել դերասանների համար: Շատ հայտնի դերասաններ են իրենց բարի համբավը վտանգել: Դերասանը պետք է ասելիք ունենա, մի այնպիսի խոսք, որ ոչ միայն ճիշտ արտահայտի շեքսպիրյան հերոսին, այլև հեռավոր դարերից նրան բերի—կապի մեր ժամանակների հետ:

Այն լուրը, թե Կոզինցևի «Համլետ» կինոնկարում Դանեմարքայի իշխանի դերը կատարելու է Սմոկտունովսկին՝ առաջ բերեց կրկնապատիկ հետաքրքրություն: Եվ այդպես էլ պետք է լիներ: Բնականաբար բոլորին զբաղեցնելու էր այն հարցը, թե Միշկինի դերակատարմամբ միանգամից մեծ հռչակի հասած արտիստը ի՞նչպես է մեկնաբանելու այս նոր, բայց դարերով կրկնված, մի որոշ իմաստով նույնիսկ «չարչարված» կերպարը: Եվ, ընդհանրապես, ի՞նչ է լինելու դա, մի նոր թռի՞չք, ինչպես ժամանակին եղավ Միշկինը, թե՞ ձեղարվեստական նահանջ: Ես այն կարծիքին չեմ, թե կա կամ եղել է այնպիսի դերասան, որի ամեն մի նոր կատարումը, այն էլ այնպիսի դերերի, ինչպիսին են Միշկինը և Համլետը, անպայման պիտի նախորդից ավելի բարձր լինի: Օրինակ՝ մի այնպիսի դերասանի, ինչպիսին Իսահակ Ալիխանյանն էր,

«բախտը» չբերեց: Նա էլ, Սմոկտունովսկու նման, Միշկինից հետո, տարիներ անց Համլետ խաղաց: Եթե Միշկինը բազմապատկեց Ալիխանյանի արտիստական հմտությունը, ապա նրա Համլետը անհիշմար մնաց: Իսկ ի՞նչ է սպասում Սմոկտունովսկուն՝ հաջողությո՞ն, թե... մանավանդ որ սովետական թատրոնում նրան արդեն նախորդել էին մի տասից ավելի Համլետներ, ապրելով կերպարի ըմբռնման զարգացման մի որոշ ընթացք: Իսկ կինոյում նրան նախորդել են տասնվեց Համլետ, բոլորն էլ ոչ-հայրենի արտիստներ, ընդանց թվում անվերջինը մի այնպիսի հոչակված Համլետ, ինչպես Լոուրենս Օլիվյեն:

Կա և մի ուրիշ խնդիր: Սովետական թատրոնը համաշխարհային շեքսպիրիանային ժամանակին տվել էր փառահեղ Օթելլոներ (Փափազյան, Օստուժև), հոյակապ Լիր (Միխոելս), սերը փառաբանող Ջուլիետ (Ուլանովա), իսկ Համլետին պատկերելիս՝ մեր թատրոնը, չնայած հետաքրքիր որոնումներին, սուր հարցադրումներին, հաջողության այդ մակարդակին չհասավ:

Շատերն էին հույսեր կապում Սմոկտունովսկու նոր դերակատարման հետ, կարծում էին, որ դա անպայման մի նոր հաղթանակ է լինելու: Շատերի հետ և ես: Գոտեպնդում էր և այն, որ կինոնկարահանումը գլխավորում է Կոզինցևը, իբրև սցենարի հեղինակ և ռեժիսոր, որի մի տարի առաջ հրապարակած Շեքսպիրին նվիրված գրքի ամեն մի էջը շնչում է դրամատուրգի թարմ, ինքնատիպ և սուր զգացողությամբ: Իսկ եթե դրան ավելացնենք և այն, որ Սմոկտունովսկին լինելով ժամանակակից դերասան ոտից գլուխ՝ չէր կարող հետաքրքիր չլինել: Գուցե վիճելի, բայց անպայման հետաքրքիր: Գուցե ինչ-որ կողմից առարկելի, բայց անպայման ժամանակակից: Սմոկտունովսկին, նուրբ և մտածող արտիստ, չէր կարող ոչ կրկնել իր նախորդներին (այդ դեպքում չէր խաղա), ոչ էլ անտարբեր, ոչինչ չասող, գորշավուն կատարմամբ էկրան բարձրանալ: Նրա արտիստական միտքը՝ որոնող ու պրպտող՝ իր գործուն միջամտությամբ անկարելի է,

որ մարդկանց մտքերը զբաղեցնող մի հուզիչ կերպար չընտեղծեր:

Այդպես էլ եղավ:

Սմոկտունովսկու կատարումը սովետական Համլետականը մղեց առաջ, դեպի նոր բարձունք: Կանցնեն տարիներ, գուցե տասնամյակներ և նոր Համլետներ ասպարեզ կգան, գուցե շատ ավելի հետաքրքիր ու անհամեմատ կատարյալ, քան Սմոկտունովսկին: Եվ դա բնական ու օրինաչափ կլինի: Եվ, այնուամենայնիվ, անկախ այդ ապագա հաջողություններից, Սմոկտունովսկին կպահպանի այսօր գրված իր տեղը Համլետի կերպարի բեմական պատմության մեջ: Եվ դա նրա համար, որ նա կերպարի ըմբռնման մեջ զարգացման մի նոր աստիճան է և սկզբունքային նշանակություն ունի մեր արվեստի համար, համարձակորեն նվաճելով տեղ Օթելլոյի, Լիրի և Ջուլիետի կողքին:

* * *

Մինչև Սմոկտունովսկու Համլետը, և կինոյում, և թատրոնում բավական Համլետներ եմ տեսել: Ես չեմ կամենում պարզ հակադրության դիմել, մանավանդ որ ամեն մի Համլետ,—խոսքը իմ տեսածների մասին է,—մի ինչ-որ կողմով Համլետ է, նույնիսկ նրանք, որ քննադատական խիստ խոսքի առիթ են տվել: Բայց կարծում եմ սխալ չի լինի, եթե ասվի, որ Սմոկտունովսկու Հալետը մի-տեսակ ամփոփումն է, հանրագումարը այն որոնումների, որ կատարվել են մեզանում՝ այդ կերպարը բանալու համար: Ամփոփում, բայց և միաժամանակ նոր աստիճան: Ամփոփում այն իմաստով, որ այստեղ հաղթահարված ես տեսնում Համլետի միակողմանի պատկերացումը, լինի դա երազուն, ռոմանտիկ թագաժառանգն իր մեղմ ու փխրուն սրտով, թե վճռական, մարտնչող այն կերպարը, որին ծանոթ չեն հոգեկան վարանումները, կասկածն ու հակասությունը: Սմոկտունովսկու առջև չի կանգնել այդպիսի խնդիր, թե Համլետներից ո՞րն է իսկականին ավելի մոտ: Երկուսն էլ, և ոչ մեկը: Երկուսն էլ, որով-

հետև Համլետի մեջ իսկապես և՛ մեկը կա, և՛ մյուսը: Բայց առանձին վերցրած՝ դրանք դեռ Համլետ չեն, բայց միասին՝ նույնպես չեն: Եվ եթե ասում է, թե Սմոկտունովսկու Համլետը ամփոփումն է այսօր այն բոլոր որոնումների, որ սովետական թատրոնում կատարվել է մի քանի տասնամյակ շարունակ՝ Համլետի կերպարին մերձենալու համար, ապա խոսքը չի վերաբերում եղածի խելացի միավորմանը: Խոսքը վերաբերում է նրան, թե ի՞նչ է հետևում այդ ամենից: Եվ Օխլոպկովի թատրոնում, և Կոզինցևի բեմադրության մեջ (թատրոնում) միակողմանի ըմբռնմանը վերջ տալու փորձն արված էր: Սամոյլովի Համլետը տարբեր էր Վաղարշյանի Համլետից, և Դուդնիկովից բոլորովին այլ էր Ֆրեյլիխինը: Եվ եթե այդ Համլետների մասին գովական խոսք ասվեց, ապա պատճառն այն էր, որ նրանց խաղով մի շատ կարևոր պատկերացում ազատագրվում էր միակողմանի մոտեցումից: Բայց դեռ չկար Համլետը՝ իր բարդ նկարագրով: Եվ այդ բարդությունն իր գեղարվեստական կատարելությամբ: Դա եղուծի հակադրումն էր: Բայց ոչ համադրումը: Դա ճանապարհ էր դեպի Համլետը, ա՛յն, որ պիտի լինի, պիտի գա, բայց հայտնի չէր, թե երբ կլինի, ի՞նչպես կլինի և հայտնի չէր, թե ո՞ր դերասանն է իր վրա վերցնելու այդ դժվարին գործը:

Այդ դերասանը Սմոկտունովսկին եղավ:

Եվ Սմոկտունովսկին եղավ իսկապես տպավորիչ մի Համլետ շնորհիվ այն բանի, որ ստեղծագործական բարդ հյուսվածքի մեջ միմյանց կողքին տեղ են գտել այնպիսի գծեր ու գույներ, որոնք առաջ էլ եղել են, բայց այդ անձնավորման մեջ ի մի են եկել բարդ ամբողջությամբ: Ոչ թե երկու գույն, որ առաջ առանձին-առանձին էին և հիմա միասին, այլ, ինչպես դա կյանքումն է լինում, մեկը-մյուսով պայմանավորված, մեկը-մյուսից բխող: Եվ կարծես թե ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել: Սմոկտունովսկուն նայելուց հետո է, որ հասկանալի է դառնում մեզ համակած ոչ միայն դժգոհությունը միակողմանի Համլետներից, այլև անբավականությունը, երբ ասպարեզ իջան միակողմանիներին հաղթահարող Համլետները:

Սմոկտունովսկին կարողացել է մի ամբողջի մեջ փնջել կերպարի տարբեր ծայրերը, և դրա հիմքն այն է, որ կերպարը շնչում է կյանքով: Ահա դա է հնար տալիս, որ նա ընթանա ոչ թե մի ուղիղ գծով, այլ նուրբ անցումներով, թևակոխելով այնպիսի ոլորտներ, որոնք տարբեր են, երբեմն նույնիսկ իրար հակառակ: Կյանքի ընթացքն է դա: Ճշմարիտ բնավորություն է դա, մի բնավորություն, որ մնում է նույնը, բայց տարբեր արտահայտություններ է ստանում, նայած հոգեկան կյանքի դրսևորման պահին, բնավորություն, որ չի մնում մի քարացած կետի վրա, այլ աճում է, զարգանում:

Երեք շրջան կարելի է դիտել Սմոկտունովսկու կերպարի զարգացման մեջ: Այո, դա պատրաստ կերպար չէ, որ ինչպես մուտք է գործում, այնպես էլ ավարտում է իր գեղարվեստական կյանքը. դա կենդանի ընթացք է, անցումներով, փոփոխություններով, հակասություններով:

Սմոկտունովսկու Համլետը սկզբում այն վշտահար պատանին է, որ շփոթված է իր շուրջը տեսածից, անակնկալի եկած, թեև մինչ դա էլ այդ իրականության հետ հաշտ չի եղել: Հիմա հուսահատ մտքեր են առաջացել նրա մեջ ու մի մեծ խնդիր է կանգնել նրա առջև՝ լինե՞լ, թե չլինել:

Հետագայում Սմոկտունովսկու Համլետն արդեն հաղթահարել է հուսահատ վիշտը, բայց կասկածներ ունի, հակասական մտքեր, որ նրան վարանումների առաջ են կանգնեցրել, բայց իր առաջ նա խնդիր ունի, մեծ պարտականություն: Մտքի տենդագին գործունեության հետքեր կան դեմքին: Այլևս չկա այդպիսի հարց—լինե՞լ թե չլինել: Լինե՞լ, այս է խնդիրը: Եվ այդ իմաստով կա մի հաստատակամություն նրա արտահայտության մեջ: Բայց ի՞նչ անել, ի՞նչպես անել. այս մտքերն են տանջում նրան:

Կերպարի զարգացման վերջին փուլն այն է, ինչից շատ Համլետներ սկսում էին իրենց կյանքը: Նրա բնավորությունը կոփվել է, դարձել ավելի առնական: Նրա համար արդեն պարզ է, թե ի՛նչ պետք է անել, ի՛նչպես անել, որովհետև նրա համար պարզ է նաև այն հարցը, թե ինչ է ուզում: Նա այժմ պայքարի է դուրս եկել, կռվի բռնվել՝ իր պարտքն ի

կատար ածելու համար: Եվ այստեղ արդեն հանդես են գալիս նրա ուժեղ գծերը: Այստեղ է, որ կերպարն ընդունում է հերոսական-ողբերգական բնավորություն, հերոսական, որովհետև ծառացել է մի ամբողջ իրականության դեմ: Ողբերգական, որովհետև նա մենակ է իր պայքարի մեջ և պայքարն էլ ավարտվում է մենակ մարդու կործանումով:

Երազուն պատանին դառնում է մարտիկ: Դժվար ճանապարհ: Եվ երկար ճանապարհ: Այդ ճանապարհը Սմոկտունովսկին անցնում է ոչ թե թռիչք կատարելով, այլ զարգացման բնական ընթացքով, և եթե, այնուամենայնիվ, նա մնում է նույն բնավորությունը, բայց զարգացման մեջ, ապա նրա համար, որ բոլոր երեք փուլերի համար դերասանը պահպանում է մի քանի հիմնական գիծ. հոգեկան անկախություն, մտքի լարված աշխատանք, անհաշտ վերաբերմունք շրջապատի նկատմամբ: Այդ գծերը մշտապես պահպանելով, դերասանը տարբեր արտահայտություններ է տալիս նրանց: Գույները մեղմանում են կամ թանձրանում, նոր փայլ են առնում, բայց միշտ մնում են նույնը, դա նույն մարդն է, որ իր կյանքի տարբեր հանգույցներում տալիս է մարդու հպարտ պատկերացումը:

Սմոկտունովսկու կերպարը հետաքրքիր է նրանով, որ այստեղ թախիծի կողքին մաղձի բռնկում կա, տառապող մտքի հետ՝ սիրող մի սիրտ: Բայց գլխավորը ցասումն է: Ոչ թե սարսափ ու անհաբեկում աշխարհի անարդարության հանդեպ, այլ զայրույթ: Եվ եթե տառապանք կա նրա հոգում, ապա նրա համար, որ կյանքն այդպես անկատար է, բայց հակասություններից մաքրված էություն չէ դա, այլ զարմանալի մի ամբողջական անհատականություն, անզիջում խառնվածք, սկզբունքային բնավորություն, որի համար գոյություն չունի և չի կարող ունենալ ոչ հաշտություն շրջապատի հետ, ոչ էլ նահանջ մի իրականության առաջ, որ Դանիան բանտ է դարձել:

Ոչնչից, ստից արվեստ չի ստեղծվում: Եվ մարդ չի կարող ուրիշներին տալ չունեցածը: Դերասանը, որքան էլ մեծ վարպետ լինի ու ինչքան էլ խոր մտքեր ունենա, երբեք չի

հուզի ու մարդիկ կմնան անտարբեր, եթե ինքը չի հավատում իր պատկերածին:

Այդպես է արվեստը:

Սմոկտունովսկի-Համլետը ցասման մեջ է, մենք նույնպես, որովհետև զգում ենք, որ նրա հոգին այրվում է զայրույթից: Սմոկտունովսկի-Համլետը հավատում է, որ իր մղած կռիվն արդար է: Մենք էլ ենք հավատում: Ոչ միայն նրա համար, որ այդ հավատը նվաճվել է հոգեկան տառապանքների մեծ ճանապարհ անցնելով: Հավատում ենք, որովհետև նրա ամեն մի քայլը, ամեն մի շարժումն ու նայվածքը ջերմացած են այդ հավատով:

Սմոկտունովսկի-Համլետը բարձր է շրջապատից ու այդ շրջապատի նախապաշարումներից, միանգամայն անկախ: Նայում ենք ու հավատում, որ դերասանը Համլետի մեջ տեսել է մտքի ոչ միայն սրություն, ոչ միայն գործունություն, այլև հպարտություն, որը կարող է զոհվել, խորտակվել, բայց խոնարհվել՝ երբեք:

Մարդը պիտի լինի այն, ինչ է: Սա է Շեքսպիրի գերագույն մտքերից մեկը: Բայց կյանքը չի թողնում, որ մարդը մնա այն, ինչ է: Սա է նրա պատկերած իրականությունը: Եվ երբ Համլետը հիացմունքով խոսում է մարդու մասին, ապա դա նրան տանջող երազանքն է՝ մարդուն տեսնել հոգեպես իր հպարտ դրսևորումների մեջ, և այն ժամանակ նա աշխարհին կներկայանա իր ներքին ներդաշնակությամբ:

Եվ Սմոկտունովսկին իր խաղով կարծես ցույց է տալիս Համլետի ձգտումը, ավելի ճիշտ՝ մաքառումը՝ մնալու համար այն, ինչ ինքն իսկապես է: Դա տեղի է ունենում կյանքի գնով: Բայց նա մեր աչքի առաջ տառապում է, որպես մարդու մեջ մարդկայինը որոնող և հաստատող անհատ:

Ֆորտինբրասի կարգադրությունից հետո՝ «թող չորս գընդապետ տանեն Համլետին, որպես զինվորի», միայն Հորացիոն է գնում: Ոչ մի ուրիշ պալատական: Ոչ էլ զինվորական: Կոզինցևը գիտակցաբար է այդպես վարվել: Դրանով նա հնչեցրել է իր նկարի և գլխավոր հերոսի ըմբռնման իմաստներից մեկը:

Հիմնականն այն հարցն է, թե մարդը արդյո՞ք մարդ է: Համլետի համար հայրը մարդ էր: Հորացիոն նույնպես: Եվ ուրիշ ոչ ոք: Ի՞նչ էր մտածում իր մասին՝ չգիտենք, բայց ո՞վ է, այն էլ հիմա, որ կատարում է Համլետի դերը կամ նայում ներկայացումը թատրոնում, և չի ասում, որ Համլետը այդ մարդ հասկացողության բարձր արտահայտությունն է: Դրա համար էլ, երբ Համլետի դիակը տանում են, նրա հետևից միայն Հորացիոն իրավունք ունի գնալու, որ նույն Համլետի գնահատությամբ՝ մարդ էր, իսկական մարդ:

Կոզինցևի կինոնկարը, ավելի ստույգ՝ Սմոկտունովսկու կատարումը իր հիմնական, գլխավոր իմաստն ունի: Զտեսնել այդ՝ նշանակում է չընդունել այն, ինչ իր հետ բերում է արտիստը:

Իր Համլետով Սմոկտունովսկին ասես սովորեցնում է մարդկանց՝ ազնիվ ապրել: Նայում ես նկարը, հետևում դերասանի խաղին և անկարելի է, որ դրա ազդեցության տակ չզգաս պահանջ՝ մի հետադարձ հայացքով անդրադառնալու քո երեկվա կյանքին—արդյոք դու ամեն ինչ արե՞լ ես այնպես, ինչպես պահանջում է քո քաղաքացիական խիղճը: Չե՞ս նահանջել ազնվությունից, գերի չես մնացել հասարակական կարծիքին, չե՞ս արել այն, ինչ հակառակն է եղել քո համոզումներին: Դիրքդ չկորցնելու համար չե՞ս խոնարհվել, արդյոք, ուժի առաջ: Կարողացե՞լ ես ամեն անգամ ընդդիմանալ չարին, բռնությանը, տգեղին, ստին ու կեղծին, թեկուզ դա կապված լիներ մեծ վտանգների հետ:

Այս հարցերը կանգնում են քո առաջ:

Թվում է, թե Համլետն է տալիս քեզ այդ հարցերը: Այդպես է տաղանդի ուժը: Նա չի թողնում մարդկանց մնալ հանգիստ, անտարբեր: Պահանջում է հաշվեհարդար: Մղում է դեպի ինքնահաշվեհարդար: Եվ դու, եթե իսկապես ազնիվ ես, գտնե ինքդ քեզ հետ, գտնում ես «շեղումներ» մեկ, երկու... Բայց արվեստը հո նրա համար չէ, որ մարդկանց մղի դեպի ինքնախարազանում: Նա պահանջում է եզրակացություն, գործուն հետևություն: Ինքնաքննումը լավ է, բայց առաջին քայլն է, որի արժեքի չափանիշը դառնում է երկրորդ

քայլը: Այսինքն այն, որ հետագա կյանքը ազնվությամբ, քաղաքացիական իր բարձր շահագրգռվածությամբ, մտքի նպատակասլացությամբ, հոգեկան անկախությամբ մարդ կարողանա այսօր և վաղը ավելի բարձր լինել իր երեկվա կյանքից:

Տասնչորրորդ դարու առաջին տարուց «Համլետը» ներկայացվում է: Ինչքան Համլետներ են եղել: Իհարկե, ժամանակը խաղացել է իր դերը, և կերպարի պատկերացումը հարստացել է, նոր հորիզոններ են բացվել, նոր խոսքեր հայտնվել: Բայց ճիշտ է և այն, որ կերպարին շատ բան էլ վերագրվել է: Նայած ժամանակի պահանջին: Սմոկտունովսկին իր առջև խնդիր է դրել՝ կերպարն ազատել ավելորդ շերտավորումներից, վերադարձնել Համլետին իր նախկին կյանքը, այնպես, ինչպես եղել է և պետք է լինի: Եվ նա անում է մտքինը: Դրա շնորհիվ էլ ստացվել է մի կերպար, որ ինչքան պատմականորեն հավաստի է ներկայանում, այնքան էլ ժամանակակից է:

Ինչ խոսք, մեծ դեր է խաղում Սմոկտունովսկու արտիստական անհատականությունն ու ոճը՝ մտքի սուր միջամտություն, մանրամասնություններից բեռնաթափված կատարում, պարզ, զուսպ և խիստ արվեստ: Եվ, վերջապես, մի շատ էական հատկություն՝ քչով կարողանալ շատ ասել: Դա նշանակում է հասնել գերագույն խտացման, երբ, որքան էլ պարադոքսալ հնչի, քիչն ավելի է, քան շատը: Այսինքն՝ խաղով ամեն ինչ չասել մինչև վերջ, գտնել կանգ առնելու կետը, որ հանդիսատեսի միտքը լարվի, երևակայությունը գործի ու այս երկուսը միասին գան լրացնելու ընդհանուր պատկերացումը: Բայց այդ ամենը չէր լինի ու եթե լիներ էլ՝ չէր հնչի, եթե ըմբռնումը, խաղի առաջնորդող միտքը ժամանակակից չլիներ: Իսկ դա արդիական է: Որքան էլ կյանքի բարդ ընթացքի նկարագիր ունենա Սմոկտունովսկու խաղը Համլետի դերում, այնուամենայնիվ, դերասանը չի գրկել նրան բարձր գաղափարի միտումից: Եվ ոչ միայն նրա համար, որ Համլետը մտածող է: Ըստ Սմոկտունովսկու խաղի՝ Համլետը գաղափարի մարտիկ է: Գուցե գտնվեն Սմոկտու-

նովկուն դրա համար կշտամբողներ: Թող լինեն: Դերասանը պետք է իրեն հպարտ զգա, որ իր Համլետը, նոր պատվերը կատարելով, մեծ պարտականություն է վերցրել մարդկության առաջ՝ զինվորագրվել բարուն, այնպես ապրել, որ կյանքի բոլոր պայմաններում էլ մարդը մարդ մնա, մարտնչող մարդու և մարդկայինի համար, նրա համար, որ մարդն աշխարհ գա ու գնա այնպես, որ ամենքն ասեն՝ «մարդ էր նա»:

* * *

Ուզում եմ վերջացնել մի խոստովանությամբ:

Տարիներ առաջ էր, որ Լենինգրադում նայեցի «Ապուշ»-ը և տեսա Սմոկտունովսկուն Միշկինի դերում: Առաջին անգամն էի տեսնում: Լսել էի, կարդացել, բայց այն, ինչ տեսա,—ներողություն՝ ոչ թե տեսա, այլ ապրեցի ներկայացման ժամանակ,—ավելին էր, քան կարողացել էին ասել նրանք, որ ստեղծագործական այդ աքանչելի պոռթկմանը վկա էին եղել ինձանից առաջ ու գրել դրա մասին: Ու ես չգիտեմ, թե ո՞վ էր իմ աչքին առավել բախտավոր՝ նրա՞նք, որոնց համար դա բարձրագույն հաճույք էր, բայց արդեն անցած, թե ե՞ս, որ նոր էի տեսել: Առավելությունը տալիս էի նրանց, որ դեռ նոր պիտի տեսնեին Սմոկտունովսկուն, բախտավոր այն անգիտությամբ, թե գեղարվեստական ինչ մեծ բավականություն է սպասում իրենց:

Ուզեցի գրել: Նույնիսկ փորձ արի: Ու հասկացա, որ դըժվար է, նյութը չի ենթարկվում ինձ: Ու երբ աչքի առնցրի շարադրածիս առաջին էջերը, նոր միայն հասկացա Սմոկտունովսկու Միշկինի մասին գրողներին:

Ու այդ օրերից մի վիշտ դարձավ ինձ համար, որ չգրեցի:

Ներկայացավ նոր առիթ: Նույն Սմոկտունովսկու Համլետը: Շտապում եմ «մեղքս» քավել:

Սմոկտունովսկու Համլետի մասին դեռ շատ է գրվելու: Եվ ոչ միայն մեզ մոտ: Տեսած լինելով անգլիական կատարումներից երեքը՝ Սկոֆիլդի, Ռեյդգրևի և Օլիվյեի Համլետները,

չեմ կասկածում, որ Սմոկտունովսկու Համլետը զբաղեցնելու է նաև Շեքսպիրի հայրենակիցներին: Իմ նպատակը չէր գրել կինոնկարի մասին ընդհանրապես, ոչ էլ քննել Սմոկտունովսկու խաղն իր բոլոր ճյուղավորումներով: Իմ նպատակն էր պարզել Սմոկտունովսկու Համլետի միտքն ու պատասխանել այն հարցին, թե այս Համլետն ի՞նչ նորություն է բերում իրեն նախորդած բոլոր Համլետների համեմատությամբ:

Ես չգիտեմ՝ հաջողեցի, թե ոչ: Գիտեմ, սակայն, որ չէի կարող չգրել: Կինոնկարը նայելուց հետո ես ինձ պարտավորված զգացի: Ու ինչպես ամեն մի լավ բան, ուզում ես, որ քեզանից բացի, ուրիշներն էլ իմանան, այնպես էլ այս անգամ ես պահանջ զգացի, մի անդիմադրելի պահանջ՝ պատճառ դառնալ, որ ինչքան կարելի է շատերը գնան նայելու «Համլետ» կինոնկարը, մի նոր հանդիպում ունենան Շեքսպիրի հետ, նորից ու նորից մտածեն ու դատեն նրա բարձրացրած հարցերի շուրջը: Այդպիսի խորհրդածությունների համար մեր նոր Համլետը, Սմոկտունովսկու Համլետը տալիս է լավ, բարի և հարուստ առիթ:

1964

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԶԱՐՅԱՆ ՌՈՒԲԵՆ ՎԱՐՈՍԻ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԵՏ

Խմբագիր՝ Ա. Մ. Բաբայան
Նկարիչ՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյան
Գեղ. և տեխ. խմբագիր՝ Ա. Վ. Գասպարյան
Վերատեսուչ սրբագրիչ՝ Ս. Ս. Բաբայան

ՎՖ 05573 *Պատվեր 641* *Տպաքանակ՝ 1000*

Հանձնված է արտադրություն 5/II 1976 թ., ստորագրված է տպագրության 2/VIII 1976 թ.։ Թուղթ տպագրական № 1, 84×108 1/32, տպ. 7,75 մամ.= =13,02 պայմ. մամ., հրատ. 10,1 մամ.։ Գինը՝ 74 կոպ.։

Հայկական թատերական ընկերություն, Երևան—9, Լենինի 48
Երևանի պետհամալսարանի տպարան, Երևան, Աբովյան 52

Армянское театральное общество, Ереван-9, пр. Ленина 48
Типография Ереванского госуниверситета, Ереван, ул. Абовяна, 52