

ՀԱՅԿԱԿԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

ARMENIAN THEATRICAL SOCIETY

SHAKESPEARE
AND THE
ARMENIANS

BY
ROUBEN ZARIAN

Lecture
Read in London on may 30 1965

YEREVAN

1967

Շ Ե Ք Ս Պ Ի Ր Ը
Ե Վ .
Հ Ա Յ Ե Ր Ը

ՌՈՒՐԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

Դ ա ս ա խ ո ս ու թ յ ու ն

Կարդացված Լոնդոնում 1965 թ. մայիսի 30-ին



Ե Ր Ե Վ Ա Ն

1967

A II 49308

Армянское Театральное Общество

РУБЕН ЗАРЯН

ШЕКСПИР И АРМЯНЕ

Лекция, прочитанная в Лондоне 30 мая 1965 г.
(на армянском языке)

Ереван — 1967

Մարգարեացալ անգլիական դրամատուրգ Բեն-Ջոնսոնը, որը Շեքսպիրի մահից հետո գրել էր, թե նա պատկանում է ոչ միայն իր դարին, այլև բոլոր ժամանակներին: Ժամանակն ավելի մեծ իմաստ հաղորդեց այս մարգարեական խոսքին՝ Շեքսպիրը պատկանում է ոչ միայն Անգլիային, այլև բովանդակ աշխարհին:

Սխալ չի լինի, եթե ասվի, որ համաշխարհային դրամատուրգիայի պատմության մեջ ոչ մի անուն այնպիսի հռչակ ու ժողովրդականություն չի վայելում, ինչպես Շեքսպիրը:

Սխալ չի լինի նաև, եթե ասվի, որ ոչ մի գրողի մասին այնքան չի գրվել, որքան Շեքսպիրի: Ասում են Տոլստոյը շատ կարդացած մարդկանցից է աշխարհում: Նրա կարդացած գրքերի թիվը հասնում է տասներկու հազարի: Երեք օր առաջ եղա Բիրմինգհամի շեքսպիրյան գրադարանում: Այդ գրադարանում շեքսպիրյան գրքերի թիվը երեսունութհազարից անցնում է: Ուրեմն մի կյանքը, — իսկ Տոլստոյն ապրել է ութսունից ավելի տարի, — բավական չէ մեծ դրամատուրգի շուրջ եղած գրականությունը կարդալու համար:

Հաճախ է պատահել, որ Շեքսպիրի շուրջը և նրա համար գա-

դավարական հակառակորդները միմյանց դեմ են ելել ու բախվել։ Պատահել է և այնպես, որ Շեքսպիրի դեմ են նիզակ ճոճել։ Նրա դեմ ծառացան Վոլտերի ու Տոլստոյի նման մեծություններ։ Բայց Շեքսպիրը մնաց Շեքսպիր ու դարերի միջով հասավ մեր օրերը։

Եվ այլ կերպ չէր կարող լինել։

Շեքսպիրը թանկ է աշխարհիս ու մարդկության համար։

Եթե Շեքսպիրը թանկ է մարդկությանը, ապա նրանով, որ անգլիական հանճարը, իբրև ստեղծագործող, կանգնած է իրականության նոր ընկալման և դրա պատկերման ակունքների մոտ։ Թանկ է նրանով, որ համաշխարհային գրականության շատ երեվոյթներ, որ առաջացել ու զարգացել են հետագա դարերում, գրվալորապես վերջին երկու դարում և կազմում են այդ ժամանակաշրջանի գրականության հարստությունը, ծնունդ են առել շեքսպիրյան նշանաբանի տակ։

Թանկ է նրանով, որ ոչ մի գրող մինչև նրա հանդես գալը չի արժարժել մարդու խնդիրն այդպես նորովի, ցույց տալով, թե ո՛րն է մարդու տեղը երկրի վրա, նրա իրավունքը՝ որոշելու իր տեղը երկրի ու բնության մեջ, այն կապը, որ նա ունի իր շրջապատի ու բնության հետ։ Շեքսպիրյան այս հայտնությունները, ինչպես ճիշտ նկատված է, պակաս նշանակալի չեն, քան երկրագնդին ու երկրնքին, մարդուն և տիեզերքին վերաբերող այն նոր հայտնությունները, որ մշակեցին մեծ անապարհորդները, գիտնականներն ու նկարիչները՝ Շեքսպիրի ժամանակակիցներն ու ոգեշնչողները։

6

Շեքսպիրը թանկ է մեզ համար նրանով, որ լինի դա «Համլետ» թե մի ուրիշ գործ, արտահայտում է ոչ միայն սեր կյանքի ու աշխարհի նկատմամբ, այլ անհանգստություն մարդկության ապագայի հանդեպ, ինչպես նաև մարդկությանը երջանիկ տեսնելու տենչանք։

Շեքսպիրին հասկանալու և բացատրելու ձգտումը համակել է աշխարհի բոլոր ժողովուրդներին։ Նրանց հետ և մեր բազմազգ

երկրի ժողովուրդներին: Նրան թարգմանում և նրա մասին իրենց խոսքն են ասում և այն ժողովուրդները, որոնց թատրոնը հագիլ հիսնամյա պատմություն ունի, այսինքն՝ սկիզբ է առել և զարգացել հեղափոխությունից հետո միայն, և այն ժողովուրդները, որոնք թատերական մշակույթի տեր են եղել Շեքսպիրի աշխարհ գալուց շատ դարեր առաջ:

Ահա այդ վերջին ժողովուրդների թվին են պատկանում նաև հայերը:

Հայաստանը, որի մասին խոսք կա Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» պիեսում, Արտավազդ Երկրորդի ժամանակվա Հայաստանն է: Արտավազդին, ինչպես պատմությունից հայտնի է, Անտոնիոսը խաբեությամբ գերեց ու շղթայակապ տարավ Եգիպտոս: Եվ դա այն ժամանակ, երբ Արտավազդը բարեկամաբար հյուրընկալել էր պատերազմական անհաջողություններից մի կերպ ճողոպրած հռոմեական զորավարին, որը, ծայրահեղ հուսահատության հասած, անձնապես լինելու մասին էր մտածում: Եվ Արտավազդը, նրա ընտանիքի անդամները՝ կանայք ու երեխաները, գերության մեջ էլ, ինչպես վկայում է հռոմեացի պատմագիր Դիոն Կասիոսը՝ «պահպանեցին իրենց վեհությունը» և գլուխ չխոնարհեցին «թագուհիների թագուհու» առաջ: Անտոնիոսի փառասիրությունն այնտեղ հասավ, որ դրամ կտրել տվեց՝ մի երեսին Կլեոպատրայի դիմագիծը, մյուսին իր պատկերը՝ հալոց թագավորի թագն իր առջև:

Ու որքան էլ Շեքսպիրը հեռացել է Անտոնիոսի այն նկարագրից, որ թողել է Դիոն Կասիոսը և վերագրել նրան Վերածնության դարաշրջանի մտահայեցողություն, միևնույն է, հալոց պատմությունը, որպես հիշողություն, պահպանել է ոչ միայն մեկի վեհանձնությունը և մյուսի նենգամտությունը, այլ նաև այն, որ հալոց արքան, Պլուտարքոսի վկայությամբ, ողբերգություններ էր գրում և իր ար-

քունիքում, Արտաշատ քաղաքում, թատրոն ուներ, ներկայացումներ էր տալիս, բեմադրում Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիները», իսկ հոռմեացի զորավարը,—ինչպես պատմում էր իր իսկ հայրենի պատմագիրը,—կողոպտում էր Անահիտ աստվածուհու տաճարը և տանում իր հետ նրա ոսկեձուլլ արձանը:

Ես արդեն ասացի, որ Ծեքսպիրի միակ գործն է դա, որտեղ հիշվում է Հայաստանը: Հավանորեն մեր երկրի մասին դրամատուրգը պատկերացում է կազմել Պլուտարքոսի հայտնի գրքից, որից օգտվել է «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» գրելու համար: Թերևս նաև Դիոն Կասիոսից:

Այն երկրներն են հիշատակվում Ծեքսպիրի մոտ, որոնք գերվել են Հռոմից: Անտոնիոսը՝ Հայաստանը և նրա թագավորին, ինչպես արդեն հիշվեց այստեղ, նվիրաբերեց Կլեոպատրային: Բայց կյանքն այնպիսի ընթացք ունեցավ, որ պատճառը հանդես եկավ հետևանքի դեմ, բանը հասավ նրան, որ եգիպտական թագուհին հանգեց Հռոմի բացասմանը: Իր հոգեկան կյանքի լարված պահերից մեկի ժամանակ, Կլեոպատրան Հռոմն անգույթ է անվանում, իսկ մի ուրիշ անգամ գոչում է «կորչի՛ Հռոմը»:

Չկա և չի կարող լինել հաշտություն ուժեղի և թույլի, նվաճողի և նվաճվողի միջև:

Թե ինչ է մտածել Ծեքսպիրը հայերի, պարթևների և մարերի մասին՝ չգիտենք: Բայց հիշատակությունն այդ, գոնե մեզ համար, պատմական իրողության մերկ արձանագրություն չէ միայն: Դա խորհրդածությունների առիթ տվող մի փաստ է, որին դարերով ապրած վիշտն ու ձգտումը վերագրելը՝ պատմության մեզ տված իրավունքն է:

Ծեքսպիրի անունը հայերին ծանոթ է դեռևս 17-րդ դարից: Ըստ մի հայտարարության, որ արել է վիպասան Ռաֆֆու որդին՝ Արամ Ռաֆֆին Լոնդոնում 1916-ին, մասնակցելով Ծեքսպիրի մահվան 300-ամյակին նվիրված հանդեսին, անգլիական մեծ դրամատուրգը և նրա պիեսները հիշատակվել են 17-րդ դարի վերջերին լույս տեսած հայերեն մի գրքում: Այդ գիրքը կոչվել է «Ծաղիկ գիտելյաց»: Առիթ չկա կասկածի ենթարկելու այդ հայտարարության հավաստիությունը, բայց և պետք է նկատել, որ այդ ժողովածուն գտնելու համար բանասերների թափած ջանքերը մինչև այժմ արդյունք չեն տվել: Բայց որ Ծեքսպիրի անունը հայ իրականություն մուտք է գործել 18-րդ դարում՝ դա արդեն փաստական տվյալներով ամրապնդված իրողություն է: Հովսեփ Էմինը, որ 18-րդ դարի հայ ազատագրական շարժման ականավոր դեմքերից է, իր «Իմ կյանքը և արկածները» հուշագրության մեջ հիշատակում է Ծեքսպիրի կերպարներից երկուսին՝ Օթելլոյին և Շալոկին: Ավելին. Էմինը, ինչպես երևում է, անձամբ ծանոթ է եղել անգլիական ողբերգակ, շեքսպիրյան կերպարների դերակատարումներով հռչակված Դա-

վիթ Գարրիկին, որի անունը հիշվում է նրա համակերից մեկում:

Էմինը ոչ միայն աշխարհ տեսած մարդ էր, այլ նաև կարդացած մի անձնավորություն: Նրա արկածներով լի կյանքի պատմության մեջ հառնում է Շեքսպիրից, Վոլտերից գաղափար ունեցող մարդու պատկերը: Այն կապակցությունը, որի առիթով նա հիշատակում է Ծալուկին, թույլ չի տալիս մտածելու, թե Էմինը բարձրացել է կերպարի ավանդական ըմբռնումից: Սակայն նրա գրքում մի գլուխ կոչվում է՝ «Էմինը մի նոր Օթելլո»: Տիկին Թոմսոնին և նրա մատաղահաս աղջկան հեղինակը պատմել է վտանգներով և սխրանքներով լի իր կյանքը, ու աղջիկը նույն հիշատակությամբ, ինչպես Դեզդեմոնան մավրին, ականջ է դրել նրա պատմությանը: Այս է Էմինի ասածը՝ և նրա տողերի արանքում ավելի մեծ իմաստ չի թաքնված, քան ասվածն է, որպես դեպքերի նմանությունից եկող մի պարզ համեմատություն: Ակամա առաջանում է մի միտք. եթե նկատի ունենանք սևամորթի ճակատագիրը Վենետիկում, ինչո՞ւ Էմինը մի մավր չէ, որին ազգի վիշտը մղել է դեպի օտար հորիզոններ, ստիպել հանձն առնելու ամեն կարգի գրկանք ու վտանգ՝ համարձակությամբ բախելու համար օտար պետությունների դռներ, այն անմարելի հուսով, թե մի օր հայրենի երկիրը կտեսնի ազատագրված:

10 Ծեքսպիրը սկզբում դեպքից-դեպք է հիշվել մեզանում: Չկար խորացում, չկար գիտական հիմնավորում: Այդ բոլորը դեռ Արևմուտքում ասվածի ու գրվածի ծաղկաբաղ էր: Միայն հետագայում նրա նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը կենսական անհրաժեշտության չափեր ընդունեց: Ծեքսպիրը դարձավ հայերի ազգային գիտակցությունը կազմակերպող ազդակներից մեկը: Դրա համար էլ անչափ հետաքրքիր է, թեկուզև խիստ համառոտաբար, կանգ առնել այն հարցի վրա, թե ինչպես է անգլիական դրամատուրգը թափանցել մեր ոչ այնքան էլ հեռավոր նախորդների գաղափարա-

կան- գեղարվեստական մտածողության, նախապրությունների ու հետաքրքրությունների ոլորտը: Գեղարվեստական այդ անհավասարելի մեծության ճանաչումը, կամ ավելի ճիշտ՝ նրա ճանաչման ընթացքն ու ձևերը խիստ շահեկան նյութ կարող են ծառայել հստակ ուսումնասիրության համար, որով ես այստեղ ի վիճակի չեմ զբաղվելու:

Տասնիններորդ դարի առաջին կիսամյակում Շեքսպիրի անունը հաճախ է հիշվում տարբեր աղիթներով: Բայց հետագայում Շեքսպիրի ու նրա երկերի պարզ հիշատակությանը հաջորդում է դրամատուրգին հասկանալու և մեկնաբանելու անդրանիկ փորձը: Հայ հասարակական միտքն ընդհանրապես անտարբեր չմնաց Շեքսպիրի նկատմամբ: Տասնիններորդ դարի երկրորդ կեսից շատ գրողներ ու հրապարակախոսներ անդրադարձան Շեքսպիրին: Դա մի հետաքրքրություն էր, որի արմատները հասնում են նույն դարի ավելի վաղ տարիներին:

Մեզանում ևս, ինչպես այլ երկրներում, Շեքսպիրին կշտամբողներ եղան:

Բավական է թերթել Վիեննայում 1847-ին տպագրվող «Եվրոպա» հանդեսի Շեքսպիրին նվիրված էջերը, որ անգլիական դրամատուրգին վերաբերող առաջին արձագանքներից է հայ իրականության մեջ՝ համոզվելու համար, որ Շեքսպիրի բացասման պատճառը նրա ստեղծագործության դեմոկրատիզմն է, ժողովրդային բնույթը:

Բայց այդպես մտածողները հատուկեմտ դեմքեր էին, տկար ձայներ, որոնք կորան հիացմունքի ժխտի մեջ, հիացում, որի հիմքը դրեց մի նորնախիջևանցի երիտասարդ, թերևս նույնիսկ պատանի՝ Սարգիս Տիգրանյանը, որ Մոսկվայի համալսարանի ուսանողներից էր: 1832-ին նա գրել և երկու տարի անց հրատարակել է՝ դրամատուրգիայի զարգացման պատմությունը՝ անտիկ ժամանակ-

ներից մինչև 19-րդ դարի սկզբները: Ահա այստեղ մի քանի էջ նա
նվիրել է Ծեքսպիրին: Անգլիական դրամատուրգին գրական բնու-
թագրության եկթարկելու և գնահատելու անդրանիկ փորձն էր դա
հայ իրականության մեջ: Տիգրանյանի ասելով՝ Ծեքսպիրը աշխար-
հով մեկ տարածված, բոլոր մարդկանց մտքերի վրա իշխանու-
թյուն ունեցող բանաստեղծ է, մի բացարձակ և անհերքելի հեղի-
նակություն, որին նա հասել է՝ մարդկային հոգու խորքերը թափան-
ցելու հուժկու կարողությամբ, գունագեղ լեզվով և իր ճոխ երևակա-
յությամբ:

Տիգրանյանից հետո Ծեքսպիրի մասին գրողները նրա հանճա-
րի հաստատումն ամրապնդեցին, տալով նրան ավանդական ուժի
նշանակություն: Եթե ասենք, թե հայ նշանավոր գրողները մի
առանձին սեր են ունեցել դեպի Ծեքսպիրը՝ քիչ կլինի: Դա եղել է
պաշտամունք:

Ծեքսպիրով ոգևորվողներից մեկն էլ եղել է հայ գրականու-
թյան 60-ական թվականների խոշորագույն դեմքը՝ բանաստեղծ և
հրապարակախոս Միքայել Նալբանդյանը: Իր հեղափոխական
գործերով լինելով Լոնդոնում՝ անհավանական չէ, որ Ծեքսպիրին,
նրա անվան հետ կապված պատմական վայրերին մոտիկից ծանո-
թանալու շատ առիթներ է ունեցել նա, մանավանդ որ մինչև այս-
տեղ գալն էլ Նալբանդյանը գիտեր, որ Ծեքսպիրը «անգլիական
թատրոնի պարծանքն է», «բանաստեղծական մեծ կախարհ»: Իր
հրապարակախոսական կրքոտ վեճերի ընթացքում Նալբանդյանը
հենվել է Ծեքսպիրի վրա, հիշել է նրա Համլետը և հատկապես այն,
որ նա իր ապրած երկիրը բանտ է կոչում:

Ամենևին պատահական չէ, որ Նալբանդյանը, որ միայն բա-
նաստեղծ չէր, այլ նաև ոռոսական-ազատագրական շարժման
ականավոր դեմքերից. 60-ական թվականներին՝ Գերցենի և Օգար-
յովի հետ միասին, հատուկ ուշադրություն է դարձրել Համլետի այդ

մտքի վրա: Իր ճնշված ազգության ցավերով ապրող քաղաքացի, հայրենի երկրի ազատագրության գործին նվիրված հեղափոխական, նա ավելի լավ, քան մեկ ուրիշը, գիտեր, որ ցարական Ռուսաստանը «ծողովուրդների բանտ է»:

Պետք է թերթել բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանի թղթերի մեջ վերջին տարիները գտնված տետրերը, որոնք, ըստ երևույթին, դարասկզբին կարդացած դասախոսություններ են՝ հասկանալու համար, թե նյութի ինչ կատարյալ իմացություն է հանդես բերել հայ գրողը. ոչ միայն այն, ինչ գրել է Շեքսպիրը, այլև այն ամենը, ինչ գրվել է նրա մասին: Դա ոչ միայն յուրացումն է արդեն նվաճված մտքերի, այլ նաև պաշտպանությունն այն Շեքսպիրի, որ, ապրելով դարեր առաջ, այսօր էլ մեր ժամանակակիցն է:

Թե Հովհաննիսյանը ե՞րբ է գրել Շեքսպիրի մասին՝ հայտնի չէ: Երկու ենթադրություն կա. մեկն այն է, թե գրել է 90-ական թվականներին, մյուսը՝ 1905-ից հետո: Նյութի ուսումնասիրությունը խոսում է հօգուտ վերջին ենթադրության: Եվ այդ ճշտումը, բանասիրական արժեք ունենալուց բացի, էական է նաև նրանով, որ պարզելով գրության ժամանակը, պարզում է նաև այն ազդեցությունը, որ ժամանակը թողել է ըմբռնման վրա: Նկատելի է ժամանակաշրջանի թելադրած հակասականությունը, բայց դրա հետ միասին նաև մարդու, որպես ամենագործող արարածի գիտակցումը, որ բերում է անգլիական հանճարը, այն լույսը, որ ծագելով նրա երկերից, ջերմացնում է մարդկանց սրտերը, հավատ ու հույս ներշնչում գալիք օրվա նկատմամբ: Իր այդ խոսքը, արտահայտված թեկուզև Շեքսպիրի աոիթով, պետք է իբրև մարտակոչ հնչեր այն ժամանակներում, երբ ժողովուրդները զենք են բարձրացրել անիծյալ կշանքը փոխելու համար: Իսկ եթե «1905-ից հետոն» նշանակում է հեղափոխության պարտությունը և նրա բերած մոռյալ ժամանակաշրջանը, երբ հուսալքումը դարձել էր համատարած և

գերիշխող, ապա Հովհաննիսյանի արծարծած հավատը մարդու նկատմամբ՝ կրկնակի արժեք է ստանում, որպես վահան հուսաբեկ մտքերի և զգացումների դեմ:

Ծեքսպիրն անփոխարինելի տեղ է գրավել հայ ազգային մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի հոգեկան կյանքում, նրա գեղարվեստական մտածողության ամբողջ համակարգում: Չկար մի ուրիշ հեղինակ, որ Թումանյանի համար ավելի հրապույր ունենար, քան Ծեքսպիրը, որի ստեղծագործության մեջ նա տեսնում էր վսեմ ձգտումներով ապրող, բայց հալածական ոգու տառապալի պատկերը: Շատ էական է, որ Համլետը Թումանյանի համար մի հերոս էր, որ մաքառում էր «ճամբից դուրս եկած աշխարհը կարգի բերելու համար, մարդկանց երջանկացնելու համար»:

Կյանքի ու մարդկանց վրա ժողովրդական իմաստությամբ դատող բանաստեղծը, որի միտքը բարի է գործել ու աչքն էլ մի լայն հայացքով ընդգրկել աշխարհը, Ծեքսպիրի պատկերած իրականության մեջ տեսել է անիրավություն, անարդարություն, չարիք, որ շարունակվելով եկել հասել են մինչև իր ապրած օրերը: Ու դրա համար էլ Ծեքսպիրը, ըստ Թումանյանի, գրականության գալիք ճամփաները լուսավորող մի ջան չէ լոկ, այլ նաև մարդկային կեցության մարգարե, որ տեսնում է ոչ թե մարդկանց մանր չարությունը, այլ այն, ինչ կմնա մշտապես, եթե այս աշխարհում շատ բան չփոխվի արմատից, եթե մարդը, որ կարող է լինել նույնքան գեղեցիկ ու կատարյալ, ինչպես նրա շրջապատի բնությունն է, չծառանա նրանց դեմ, ով թունավորում է կյանքը:

Եվ երբ մտածում ես, թե ինչ է եղել Ծեքսպիրը հայ գրողների համար, ապա, բնականաբար, հարց է ծագում, թե ի՞նչ միայն չի եղել. կյանքի լայն, բազմաբովանդակ ընդգրկում, մարդկային բնավորությունների և մանավանդ հոգեկան աշխարհի ամենախոր ըմբռնում, մարդու և մարդկայնության փառաբանում, անվիճելի

օրինակն այն մտքի, թե ինչպես իր ժամանակների հետ կապված գրողը կարող է ժամանակակցի ուժ և ազդեցություն ձեռք բերել նաև դարեր հետո: Վերջապես, հաստատումն այն մեծ ճշմարտության, թե համամարդկային է այն, ինչ ազգային է:

* * *

Շեքսպիրյան պիեսների հայերեն թարգմանության առաջին փորձերը, սկզբում հատվածաբար, վերաբերում են 19-րդ դարի 20-ական թվականներին: Հնդկահայ մամուլում («Շտեմարան» և այլն) հանդիպում ենք Շեքսպիրից առանձին հատվածների թարգմանության՝ «Երկու վերոնացի», «Ամառային գիշերվա երազը» կոմեդիաներից: Հատվածաբար Շեքսպիր թարգմանել են նաև Մկրտիչ Էմինը՝ «Ռոմեո և Ջուլիետից», «Անտոնիոս և Կլեոպատրայից» և ուրիշ պիեսներից, Մեսրոպ Թադիադյանը՝ «Հուլիոս Կեսարից» (Բրուտոսի հաշտնի ճառը): Եթե հնդկահայ հրապարակախոսներն իրենց մտքերին ավելի համոզություն տալու նպատակով հաճախ դիմում են Շեքսպիրին, թարգմանաբար բերում նրա աֆորիզմները, իմաստալի երկախտությունները, ապա վերջին երկուսը նույնը արել են հայ երիտասարդությանը համաշխարհային գրականության լավագույն նմուշներին ծանոթացնելու բարձր նկատումով:

Շեքսպիրի պիեսների ամբողջական թարգմանությունն սկիզբ է առնում 50-ական թվականներից: Առաջին քայլն արվում է Զմյուռնիայում: 1853-ին լույս է տեսել «Սխալների կոմեդիան» Արամ Տետեյանի թարգմանությամբ:

Տետեյանը բանաստեղծ և թարգմանիչ, լուսավոր մի անձ՝ իր եղբոր հետ հիմնելով տպարան և հրատարակչական գործի սկիզբ

դնելով՝ թարգմանական մի շարք գործեր է լույս ընծայում, որոնց մեջ նաև «Հազար ու մեկ գիշերները», Մոլիերի կոմեդիաները: Ծեքսպիրով հափշտակված Տեոտեյանը տարիներ անց հանդիպում է «Հավերժահարս» հանդեսի տնօրենին, որը Եվրոպայում և Ամերիկայում ներկա գտնվելով շեքսպիրյան ներկայացումների, այնքան է խանդավառվել, որ, ինչպես ինքն է ասում, «շատանց կբաղձայի, որ մեր ազգն ալ այս երևելի հեղինակի գրությանց ծանոթ լիներ և նրանց թարգմանությունն ունենար, որուն թե ոճին և թե իմաստներուն. վրա ոչ միայն իր համագգիները կապշին, այլև օտարազգի անգեղագետք կգմայլին, և եվրոպական լեզու մը մնացած չէ գրեթե, որ իր մեջ հնչուցած չըլլա»: Եվ ահա դա էլ խաղում է իր խրախուսիչ դերը Տեոտեյանի կյանքում: Տեոտեյանը թարգմանել է նաև «Վենետիկի վաճառականը», «Ռոմեո և Զուլիետը», «Համլետը»: Այս վերջինը՝ ոչ-լրիվ:

Տեոտեյանին հաջորդում է Ծեքսպիրի հայ թարգմանիչների մի ամբողջ շարք՝ Գևորգ Զմշկյան, Արիստակես Կասկանդիլյան, Սենեքերիմ Արծրունի: Ստեփանոս Մալխասյանն իր ուսանողական տարիներին ոչ անգլերենից, բայց նկատի ունենալով շեքսպիրյան, ֆրանսիական և ռուսական թարգմանությունները, թարգմանել է «Լիրը», հետո նաև «Մակբեթը»: Այն ժամանակ դեռևս երիտասարդ բանասեր՝ նա Ծեքսպիր թարգմանողներին գիտական մոտեցման խնդիր էր առաջադրում: Գևորգ Բարխուդարյանը, որ շիլլերյան մի քանի թարգմանությունների հեղինակ էր, երբ ձեռնարկեց «Վենետիկի վաճառականի» թարգմանությունը: Վերջապես, նշանավոր նյարիչ Վարդգես Սուրենյանցը, որը բնագրից թարգմանել է Ծեքսպիրի մի քանի գործերը՝ «Ռիչարդ Երրորդը», «Վինձորի բուրակ կանաք», «Միջամատչին գիշերվա երազը»: Թարգմանել է նաև «Օթելլոն», «Հուլիոս Կեսարը» և «Արքա Լիրը»: Վերջին երեք թարգմանություններից միայն պատատիկներ են մնացել: Սրանց

կողքին կան շատ ուրիշներ: Ամիրան Մանդիկյան, Հովհաննես Աբելյան, Արմեն Արմենյան, Վահան Թեքեյան, Գառնիկ Ֆեդկյան, Մեսրոպ Նուբարյան, Մաթիլդ Բաղդասարյան, Վահան Թորոպեց, Վահրամ Թերգիբաշյան, Վահրամ Փափազյան և շատ ուրիշներ: Հատուկ հիշատակության արժանի է սովետահայ բանաստեղծ Խաչիկ Դաշտենցը, որը նվիրվելով հայկական ամբողջական Շեքսպիր ունենալու գաղափարին՝ տասներկու պիես է թարգմանել՝ այդ թվում «Թիմոն Աթենացի», «Ռիչարդ Երրորդ», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Հովիտ Կեսար», «Սխալների կոմեդիա», «Տասներկուերորդ գիշեր», «Անսանձ կնոջ սանձահարումը», «Կորիդուանոս» և ուրիշ պիեսներ և հիմա էլ ոգևորությամբ շարունակում է իր գործը:

* * *

Շեքսպիրին թարգմանելու ձգտումը բուռն է եղել մեզանում: Ծառերն են փորձ արել: Մեկն ավելի հաջողությամբ, մյուսը պակաս: Եվ դրանք զուր թափված ջանքեր չեն եղել: Ծառ թարգմանություններ՝ չներկայացնելով հաճախ մնացուն արժեք, ժամանակին կատարել են իրենց դերը:

Շեքսպիրի հայ թարգմանիչների այդ մեծ շարքից առանձնա՛նում է հատկապես մեկը, որի թարգմանությունները, պատմական վիթխարի դեր կատարելուց բացի, այսօր, ու դեռ երկար ժամանակ կպահպանեն իրենց ուժն ու ազդեցությունը:

Դա Հովհաննես Մասեհյանն է:

Ես անհրաժեշտ եմ համարում Մասեհյանի վրա մի փոքր կանգ առնել, քանի որ նրա նախորդ թարգմանիչները, ինչպես նաև ժամանակակիցներից ու հաջորդներից ոչ մեկը, նրան հավասարվել չեն կարող:



Հովհաննես Թումանյանն ասում էր, թե «Ծեքսպիրը դարձել է մի չափ՝ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար: Եթե մի ժողովուրդը նրան չի թարգմանում, կնշանակի տգետ է, եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է, եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է»:

Սա գրված է 1896-ին Մասեհյանի շեքսպիրյան անդրանիկ թարգմանության՝ «Համլետի» հրատարակության առթիվ: Եվ հալոց ազգային բանաստեղծը վերոհիշյալ միտքը արտահայտելով, ասում է, «այս տեսակետից մենք կարող ենք ասել, թե առաջադիմություն ենք արել», այսինքն՝ «աստվածային Ծեքսպիրին խոսեցրին հալոց լեզվով» և անդրադառնալով Մասեհյանի թարգմանած «Համլետին», ասում է, որ դա իրեն «թվում է մի թոփչք, մի հանկարծակի թոփչք»:

Որքան էլ ընդունենք, որ նախորդները համապատասխանաբար հող պատրաստեցին, միևնույն է, Մասեհյանի և նրանց միջև եղած տարբերությունն այնքան մեծ է, որ նրա սապարեզ գալը դիտել իբրև զարգացման անցում մի աստիճանից դեպի մյուսը, թեկուզև ավելի բարձր, ճիշտ չի լինի: Դա իսկապես թոփչք էր, մի պողոթնում, որ սպասվում է, բայց գալիս է անսպասելի, հանկարծ ու միանգամից:

Մի հսկա տարածություն ընկալ նրա և նախորդների միջև: Եվ դրա փոխարեն, իր հաջորդների համար կարճեց ճանապարհը դեպի Ծեքսպիր:

18 Հովհաննես Մասեհյանը ապրել է վաթսուներորդ տարի (1864—1931): Եվ այդ կյանքը լի է մեզ համար թանկագին իրադարձություններով: Ամեն ինչ այստեղ պատմել հնարավոր չէ: Մի-երկու տեղեկություն միայն:

Ծնվել է Պարսկաստանում: Սովորել է Թեհրանում, հետո՝ Թալրիզում: Կրթությունը շարունակել է Փարիզում:

Մասեհյանն ըստ զբաղմունքի դիվանագետ էր: Երկար տարիներ դեսպանատներում բարձր պաշտոններ է վարել և հակառակ Պարսկաստանում ընդունված այն կարգի, թե այլազգին, և այն էլ ոչ մահմեդականը, չի կարող պետությանը ներկայացնել մի այլ պետության առաջ, եղել է Պարսկաստանի լիազոր դեսպան Բեռլինում, Լոնդոնում և Տոկիոյում:

Վարած պաշտոնները Մասեհյանին ոչ միայն պատիվ ու հեղինակություն բերին, այլև այնպիսի արտոնություններ, որոնց հազվադեպ էին արժանանում ոչ-մահմեդականները, համեմալն դեպս՝ Պարսկաստանում: Եվ, այնուամենայնիվ, նրա անունը հաշ գրականության մեջ անմահացած է ոչ թե նրան արված այդ պատիվների շնորհիվ, այլ շեքսպիրյան թարգմանությունների: Եթե իմ միտքը կամենամ պատկերավոր արտահայտել, ապա պետք է ասեմ, որ այդ՝ նա որպես դեսպան անմահացավ, բայց որպես անգլիական հանճարի լիազոր դեսպան՝ հայության մեջ:

Մասեհյանի առաջին թարգմանությունը՝ «Համլետը» լույս է տեսել 1894-ին: Դրան յուրաքանչյուր տարի հաջորդում է մի նոր թարգմանություն՝ «Ինչպես կուգեք», «Ռոմեո և Զուլիետ», «Վենետիկի վաճառականը», «Արքա Լիր»: Շուրջ քստորդ դար անց, 1921—1923-ին Վիեննայում Մասեհյանը հրապարակ է հանում իր թարգմանություններից երկուսը՝ «Համլետը» և «Վենետիկի վաճառականը»՝ հիմնովին խմբագրության ենթարկված: Սրանց հետ միասին նաև երկու այլ թարգմանություն՝ «Օթելլո» և «Մակբեթ»: Ինչպես պարզվում է, Մասեհյանի կատարած թարգմանությունները դրանցով չեն սահմանափակվում: Թարգմանչի մահից հետո նրա թղթերի մեջ գտնվել են ուրիշ թարգմանություններ էլ՝ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Իզոլոր աղմուկ», «Փոթորիկ», «Հուլիոս Կեսար», «Կորիոլան»: Սրանց հետ միասին նաև «Ռոմեո և Զուլիետի» վերախմբագրված թարգմանությունը: Վերջին երեքը լույս տեսան

մի քանի տարի առաջ՝ Վենետիկում և Թեհրանում: Մնացածներն անտիպ են: Ըստ անդրանիկ կենսագրի հաղորդած տվյալների՝ Մասեհյանի թարգմանություններից վեցը՝ «Թիմոն Աթենացի», «Չմեռային հեքիաթը», վերամշակված «Արքա Լիրը» և «Ինչպես կուգեքը» ու երկու այլ, մեզ անհայտ գործեր, կորել են: Նշանակում է Մասեհյանը Շեքսպիրից կատարել է ոչ թե յոթ թարգմանություն, ինչպես մինչև հիմա էր հայտնի, այլ տասնչորս: Նկատի ունեմ 12-ը, որոնք հրապարակի վրա են և երկուսը, որ թեև կորել են, բայց հայտնի են, թե ինչ պիեսներ են եղել:

Ըստ որոշ տվյալների, Մասեհյանը թարգմանել է նաև պարսկերեն: Սա հետազոտության կարիք ունեցող մի հարց է: Այսքանը միայն ասեմ. թերևս Մասեհյանը, որպես իր գործում հմտացած, օգնել է Շեքսպիրին պարսկերեն թարգմանելու դժվարությանը ձեռնամուխ եղած Նասր-Օլ-Մոլքին: Բայց ավելի հավանական է, որ նա թարգմանած լինի Նասրեդդին շահի համար: Եթե նա շահի համար թարգմանել է Դյումա, Լոտտի, Դիկկենս, ինչո՞ւ չէր կարող թարգմանել նաև Շեքսպիր:

Լավ թարգմանությունը դժվարին մի գործ է: Երբեմն անհնար դժվար: Բայց անհրաժեշտ, խորապես անհրաժեշտ: Լավ թարգմանությամբ կարելի է բանալ դռները դեպի մի հարստություն, որի անունն է մի դեպքում Շեքսպիր, մի այլ դեպքում՝ Գյոթե: Ինչ լեզվից էլ լինի՝ դժվար է: Լավ թարգմանել, նշանակում է այնպես թարգմանել, որ հեղինակի ինքնությունը պահպանվի և միաժամանակ չզգաս, որ կարդացածդ թարգմանություն է: Բայց առավել դժվար է Շեքսպիրին թարգմանելը: Եվ ոչ միայն նրա համար, որ Շեքսպիրը Շեքսպիր է: Ոչ էլ նրա համար, որ Շեքսպիրի պիեսներում մութ կետեր շատ կան: Այդ բոլորն ինքնին: Այլ նրա համար, որ դա անգլերեն է, մի լեզու,—դուք ինձանից լավ գիտեք դա,— որ չափազանց հարուստ է նույնանիշ բառերով: Եվ եթե մոտեցումը

լինի բառարանային, կարելի է հեղինակին պարզապես կործանել: Բայց եթե թարգմանությունը կատարվի գեղարվեստական թափանցումով, աչքի առաջ ունենալով գեղարվեստական հյուսվածքի ամբողջությունը, այն ժամանակ միշտ էլ կարելի է բառի ստույգ և հավաստի ընտրության հանգել: Այս լեզուն, ինչպես հայտնի է, առատ է առանձնահատուկ արտահայտություններով, որոնք չի կարելի բառացի թարգմանել:

Մասեհյանի թարգմանությունները, ինչպես բնագրի հարազատությամբ, այնպես էլ գեղարվեստական կատարելությամբ, բոլորի կողմից ճանաչված են դասական: Թեև շատ տարիներ են անցել, բայց ոչ մեկը դեռևս սիրտ չի անում Մասեհյանից հետո նորից թարգմանել «Համլետը» կամ «Օթելլոն», «Վենետիկի վաճառականը» կամ «Մակբեթը»:

Մասեհյանը կարողացավ նվաճել Շեքսպիրին, դարձնել մերը, հայկականը: Նա հույս ուներ, որ «ապագա ավելի ընդունակ թարգմանիչներն ավելի հարազատորեն կկառուցեն շեքսպիրյան մտածության հայացքած շենքը»: Եվ համեստաբար կարծում էր, թե իր կատարած աշխատանքը «կարող կլինի իբր հիմք ծառայել»: Ինձ թվում է, և այդպես էլ կարծում են հայ իրականության մեջ Շեքսպիրով զբաղվող բոլոր մասնագետները, որ Մասեհյանին հաջողվեց ոչ միայն շեքսպիրյան մտածության հայացքած շենքի հիմքը դնել, այլև կառուցել նրա ստաջին հարկերը:

Մասեհյանի ասպարեզ գալուց հետո միայն հայ ընթերցողի առաջ Շեքսպիրը կանգնեց իր ամբողջ հասակով: Մասեհյանի թարգմանությունների շնորհիվ ընթերցասեր հայն հասկացավ Շեքսպիրի իսկական մեծությունը, ստաջին անգամ տեսավ նրա մտքի անհասանելի թռիչքը, զգաց հուզական անսպառ ուժը և այս ամենի հետ միասին՝ ամրություն, խստություն, վեհություն:

Մասեհյանն այն համոզումն ուներ, թե թարգմանությունը կա-

տարչալ կարող է համարվել այն դեպքում միայն, երբ թարգմանիչն ըստ հնարավորին քիչ է հեռանում «բնագրի բառացի արտահայտությունից, առանց ոգին և իմաստը զոհելու»:

Եվ, իսկապես, բավական է թերթել «Համլետը» և «Օթելլոն», «Վենետիկի վաճառականը» և «Մակբեթը» հասկանալու համար, թե Մասեհյանի թարգմանություններն ինչպիսի հաջողությամբ են արտահայտում բնագրի ոգին և իմաստը:

Իր թարգմանություններով Մասեհյանը նշանավորեց հայ թարգմանչական արվեստի մի նոր աստիճան: Ու, երևի թե այդ մակարդակին հասնելու անկարող լինեք, եթե օժտված չլինեք մի քանի էական հատկություններով:

Այնպես, ինչպես Մասեհյանը թարգմանել է Շեքսպիրին, վկայում է մի բուռն, անսահման սեր Շեքսպիրի հանդեպ: Դա իսկական սիրո, կրակված հափշտակության այն դրսևորումներից է, որ լինելով մեծ տաղանդի հատկանիշներից մեկը՝ մարդուն հաղորդում է ուժ՝ անկարելին կարելի դարձնելու:

Ոչ միայն սեր, այլև բանաստեղծական խառնվածք, բանաստեղծի տաղանդ հայտնաբերեց Մասեհյանը: Եվ դա չափաժողով արտահայտվել կարողանալու մի սովորական ընդունակություն չէր: Նա բանաստեղծ էր, մեկը նրանցից, որի համար բանաստեղծաբար մտածելը, աշխարհը պոետի աչքերով տեսնելը այնքան նրա էությունից եկող բան է, որ զրկել նրան դրանից՝ մեկ է, թե մարդուց խլել նրա հոգին, շունչը: Երբ կարդում ես Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունների չափածո հատվածները, ապա կարծես չես էլ կասկածում, որ նա, եթե ուզեր՝ բանաստեղծ կլիներ, ինչպես մեր բոլոր անուն հանած բանաստեղծները:

Բայց թարգմանչական արվեստի այդ «հրաշքին» հասնելու համար բանաստեղծ լինելն էլ քիչ էր: Պետք էր լինել նաև գիտնական: Պետք էր իմանալ Շեքսպիր, ուսումնասիրել նրան, կարդալ

նրա շուրջ եղած գրականությունը և ունենալ սեփական տեսակետ՝ շեքսպիրյան մուր կետերի շուրջ արտահայտված իրարամերժ կարծիքների նկատմամբ: Պետք էր զարգացած մարդ լինել և միաժամանակ՝ վճռական կամքով համակված մի անհատականություն, որ, հակառակ բոլոր տեսակի անհաղթահարելիությունների, գործի է ձեռնամուխ լինում իր նպատակին անպայման հասնելու ձգտումով:

Մասեհյանի թարգմանություններից չորսը, որ լույս են տեսել նրա առաջաքանով և հանգամանալի մեկնություններով, վկայում են թարգմանչի շեքսպիրագիտական իմացությունների մեծ պաշարը: Բայց դա միայն իմացություն չէր, այլ նաև իմաստություն: Ու մի բան կա Շեքսպիրի մասեհյանական մեկնությունների մեջ, որը հիմք է տալիս մտածելու նրա քաղաքացիական նկարագրի մասին՝ որպես մտածողի: Բավական է հիշել թեկուզ մի օրինակ՝ կապված «Վեներտիկի վաճառականի» հետ: Անդրադառնալով Շեքսպիրի սպրած ժամանակներին և այն օրերին, երբ նա ձեռնամուխ է եղել գրելու «Վեներտիկի վաճառականը», Մասեհյանը պատմական փաստերով ցույց է տվել, թե Անգլիայում ինչպիսի հակահրեական տրամադրություն է տիրել այն ժամանակ: Եվ, չնայած դրան, իհարկե, — Շեքսպիրը գրել է մի գործ, որ, ըստ Մասեհյանի, — և դա ճիշտ է, «ամենագեղեցիկ շատագույությունն է հրեական դատի»: Մասեհյանը այն շեքսպիրագետների հետ չէ, ոչ էլ այն դերասանների, որոնք շեշտել են «Ծալոկի վրեժխնդրությունը, խորամանկությունը և անմեղ արյան ծարավը»: Այստեղ, այս համառոտ խոսքի մեջ չունեմ հնարավորություն ծավալվելու այս հարցի շուրջը, թեև կարելի է հետաքրքիր խորհրդածություններ անել: Բայց մի բան ասեմ և առաջ անցնեմ: Մասեհյանին հիացնում է Շեքսպիրի մարդկայնությունը, և, դրա հետ մեկտեղ, այդ մարդկայնությունը պաշտպանելու հանդգնությունը իր երկրի պատմության այն ժամանակներում, երբ մարդկայնության բարձր գաղափարը ոտնակոխ

Էր եղած և որպէս դրան կողմնակից ասպարեզ գալը պետք է նկատվեր պաշտոնական մոտեցման և մանավանդ գազազած ամբոխին հակադրվելու մի խելահեղ քալ: Եզրակացությունը պարզ է: Հանճարը գերադասում է վտանգը՝ ճշմարտության դեմ մեղանշելուց: Եվ Մասեհյանն օգտագործում է առիթը՝ անհրաժեշտ ընդհանրացում կատարելու համար: «Վենետիկի վաճառականը» և հատկապէս նրա հանրաժանութիւնը հատվածը («Հրեան աչք չունի»),—գրում է նա,—ամենապերճախոս բողոքն է ցեղային նախապաշարումների դեմ»: Բացի հրեական դատը պաշտպանելուց, չունե՞ր արդոք այս միտքը ընդհանրական իմաստ: Չկա՞ր արդոք այստեղ ազգային ողբերգության սեփական զգացողություն: Թարգմանիչը աչքի առաջ չունե՞ր, արդոք, այն աղետալի պատմությունը, որ եկավ իր հայրենի երկրի գլխին՝ 1915-ին: Ի դեպ, նկատեմ, որ 1915-ին Մասեհյանը լիազոր դեսպան է եղել Բեռլինում: Եվ նրան, որպէս դիվանագետի, պետք է շատ բան հայտնի եղած լինի մեր ազգության ողբերգական իրադարձություններից:

Մասեհյանի լայն իմացությունները, որ անհրաժեշտ պայման են գիտնականի համար, ինչպէս նաև նրա գեղարվեստական զգացողությունը, առանց որի չկա բանաստեղծ-թարգմանիչ, արգասավորվում էին նաև ուրիշների փորձով: Տիրապետելով մի շարք լեզուների՝ հին ու նոր պարսկերեն, արաբերեն, գերմաներեն, ռուսերեն, թուրքերեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, նա հնարավորություն ուներ ծանոթանալու այն մեծ ճանապարհին, որով անցել էր շեքսպիրյան թարգմանական գրականությունը եվրոպական երկրներում: Գերմանագետ լինելով՝ նրա աչքի առաջ էր Շլեգելի թարգմանական փորձը, որով գերմանացիները մինչև հիմա էլ պարծենում են: Հայտնի չէ, Մասեհյանը, որ Ճապոնիայում դեսպան է եղել, գիտե՞ր, արդոք, այդ երկրի լեզուն: Բայց անկարելի է, որ նրան ծանոթ չլինեին Յուպուչի Շոոյուչի թարգմանությունները: Եվ

գուցե նաև թարգմանիչը, մանավանդ որ ժամանակակից էր Մասեհյանին: Առավել ևս, որ Տոկիոյում պաշտոնավարած տարիներին Շեքսպիրի ճապոն թարգմանիչը դեռ ողջ էր:

Շեքսպիրին թարգմանելու դժվարություններից մեկն այն է, որ թարգմանիչների մեծ մասը նրան ներկայացրել է միակողմանի, նրա տեքստը մաքրելով, այսպես կոչված, «գոեհկություններից». դուրս բերելով նրան բարետես մի հեղինակ՝ ոմանտիկական սավառնումներով: Այդպես է եղել ոչ միայն հայ, այլ նաև ռուսական ու եվրոպական թարգմանական գրականության մեջ: Եվ ոչ միայն թարգմանական գրականության մեջ: Եղել են այդպես մտածող գրականագետներ և քննադատներ, որոնց տեսակետը ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերել ավանդական ուժ: Այդ մտայնության ամենավաղ ներկայացուցիչներից մեկը մեծ դրամատուրգի հայրենակիցն է՝ Ջոն Դրայդենը, որին, սովորաբար, անվանում են «անգլիական քննադատության հայր»: Դրայդենը, ինչպես հայտնի է, նաև բանաստեղծ էր, դրամատուրգ և իր սկզբունքներով կանգնած էր կլասիցիստական դրամատուրգիայի պաշտպանության դիրքերում: Բարձր արտահայտվելով Շեքսպիրի մասին, գտնելով, որ ոչ ոք չի կարող նրա հետ բաղդատվել, նա միաժամանակ ասում է, թե այդ հանճարը հանախ դրսևորվում է տարօրինակ կերպով, ստանց ճաշակի և արվեստի իմացության... Եվ դեռ չի որոշված, թե նրա մեջ ի՞նչն է սովելի, գեղեցկությունը թե պակասությունները:

Այս ասվել է դեռևս 1667-ին, այսինքն Շեքսպիրի մահից հազիվ մի հիսնամյակ անց:

Եվ եթե այս տեսակետը հետագայում իր արձագանքն է գտել ինչպես եվրոպական, այնպես էլ ռուսական և հայկական գրականության մեջ, ապա դրա աղբյուրը Դրայդենն է: Նա առաջիններից էր, որ կամեցել է Շեքսպիրին «ճշտված», «ուղղված», այսինքն՝ «բարետես» ներկայացնել ընթերցողին և հանդիսատեսին: Այդ

նույն Դրաչդենն է, որ «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» վերամշակել է կլասիցիստական դրամատուրգիայի եռմիության համաձայն, փոխել նույնիսկ վերնագիրը՝ «Ամեն ինչ սիրո համար»։ Նույնանման փորձեր է արել նաև «Փոթորիկի» հետ։

Դրաչդենին հետևեց ֆրանսիացի Դյուսին։

«Բարետես» Շեքսպիր ունենալու պահանջը ժամանակի ընթացքում այնպիսի անհրաժեշտություն դարձավ, որ Դրաչդենի և Դյուսիի կամայական շեղումները, ճիշտ է, այլևս չկրկնվեցին. բայց Ալբիոնի հանճարին իր պերճական էությունից ազատագրելու փորձերը շարունակվեցին՝ բոլորովին այլ ձևեր ընդունելով։ Եվ դրա հետևանքներից մեկը չեղա՞վ, արդյոք, «Ընտանեկան Շեքսպիրի» ստեղծումը անցյալ դարի 20-ական թվականներին։ Խոսքս Թոմս Բոուդլերի հրատարակության մասին է։ Այդ հրատարակությունը ժամանակին լայն ընդունելություն է գտել։ Ահա դրա լիակատար վերնագիրը, որ ինքնին բավական պերճախոս է. «Շեքսպիրը ընտանեկան ընթերցանության համար, որտեղ իսկական բնագրին ոչինչ չի ավելացրած, բայց բաց են թողնված բառեր և դարձվածքներ, որոնք պարկեշտության նկատմամբ չեն կարող բարձրաձայն ընթերցվել ընտանեկան շրջանակում»։ Թվում է, թե լրացուցիչ բացատրությունների կարիք չկա։ Եվ այդ բոլորից հետո ինչո՞ւ զարմանալ, որ տասնամյակների ընթացքում ավանդական ուժ ստացած այդ մտայնությունը հասարակական նախապաշարմունքի վերածվելով՝ ազդել է թարգմանիչների վրա նույնպես։ Բայց եղել են նաև թարգմանիչներ, որ փորձել են երկնքից իջեցնել Շեքսպիրին և կանգնեցնել երկրի, հողի վրա, գրկելով նրան, սակայն, բանաստեղծական թռիչքից։

Եվ մեկն է ծայրահեղություն, և մյուսը։ Երկու դեպքումն էլ Շեքսպիրը Շեքսպիր չէ։

Մեզանում էլ տրտնջացողներ կային, թե Մասեհյանի լեզվա-

ոճական կիրառումները զուրկ են հետևողականությունից, արքունի
 լեզվի կողքին հանկարծ խոսակցական ոճ, երբեմն նույնիսկ փողո-
 ցի արտահայտություն: Եվ դրա հետևանքը եղավ այն, որ Մասեհ-
 յանի թարգմանությունների հետմահու մի քանի հրատարակու-
 թյուններում նրա լեզուն միասնական ոճապատկերի բերելու ան-
 հույս փորձեր արվեցին: Ծեքսպիրագիտական վերջին շրջանի
 ուսումնասիրությունները, ինչպես անգլիական, այնպես էլ ռուսա-
 կան, նվիրված դրամատուրգի լեզվին ու ոճին, եկան ապացուցելու,
 թե որքան իրավացի ու հիմնավոր է եղել Մասեհյանը և նրան վե-
 րանայելու բոլոր փորձերն անխոհեմաբար թափված ջանք էին մի-
 այն: Ծեքսպիրագետները ցույց տվին, որ դրամատուրգի լեզվում
 կա գիտակցված ոճական «երկվություն»: Եթե, իհարկե, կարելի է
 այդպես արտահայտվել: Եվ դրա պատճառները ինչպես գրական-
 թատերական, ավելի ճիշտ՝ գեղագիտական, այնպես էլ հատարա-
 կական էին: Մասեհյանի մեծությունը հենց այն է, որ նա դեռևս ան-
 ցլալ դարի 90-ական թվականներին զգացել ու ըմբռնել է այն, ին-
 չին գիտական միտքը հանգել է ավելի ուշ:

Մասեհյանը, և սակավաթիվ թարգմանիչներ այլ երկրներում,
 կարողացավ իր թարգմանության մեջ հարազատ մնալ պատկերա-
 վոր ասած՝ և «երկնային» Ծեքսպիրին, և «երկրային» Ծեքսպիրին:
 Սա մեծ հաղթանակ էր, որի հիմքը դրվեց անցյալ դարի 90-ական
 թվականներին: Բայց իր կատարյալ արտահայտությունը ստացավ
 ներկա դարի 20-ական թվականների սկզբներին, երբ, միմյանց
 հաջորդելով, լույս տեսան Մասեհյանի չորս վերավավերագրված
 թարգմանությունները: Խոսքս մասեհյանական թարգմանություն-
 ների վիեճակական հրատարակությունների մասին է: Եվ, որ գլխա-
 վորն է, Մասեհյանը կարողացավ դա անել այնպիսի զգացողու-
 թյամբ, որ երկու «տարբեր» շեքսպիրները նրա թարգմանության
 մեջ կորցրին «տարբերությունը», դարձան մեկ, մի գեղարվեստա-

կան ամբողջություն, ճիշտ այնպես, ինչպես հեղինակի մոտ է։ Ուրեմն, ոչ միայն դրամատուրգի ոճական յուրահատկության ճիշտ ըմբռնում, այլ նաև այդ յուրահատկությունը թարգմանության մեջ բնական հարազատությամբ պահպանելու գեղարվեստական եզակի հզորություն։

Շեքսպիրը հայտնի է որպես մարդկային ամենաբազմատեսակ բնավորություններ ստեղծելու վարպետ։ Մասեհյանը կարողացել է պահպանել այդ բազմատեսակությունը, հասնելով շեքսպիրյան հերոսների լեզվի այնպիսի անհատականացման, որ խիստ հազվագյուտ մի հաջողություն է թարգմանական գրականության մեջ։ Շեքսպիրյան բազմաթիվ կերպարներ Մասեհյանի թարգմանության մեջ իսկապես քանդակված են ինչպես բնագրում։ Քո առջև նրանք կանգնում են իրենց հյութեղ նկարագրով, ցայտուն և շոշափելի։ Զարմանալ կարելի է, թե ինչպե՞ս է թարգմանիչը, հետևելով հեղինակին, կարողացել այդպես վերամարմնավորվել, մեկ կերպարից դուրս գալով՝ մյուսի մեջ, արտահայտել այն անկրկնելիությունը, որ ամեն կերպար բերում է իր հետ այս աշխարհ։

28 Մասեհյանը թարգմանեց այնպես, որ Շեքսպիրը դառնա հայրենի գրականության սեփականություն, հայերեն հնչի այնպես, որ ընթերցելիս չհիշես, թե կարդացածդ թարգմանություն է, և շեքսպիրյան երկն ընկալես նույն հարազատությամբ, ինչ Թումանյանի առաապելը, Տերյանի տոնետները։ Եվ մի պահ ունենաւ այն պատրանքը, թե Շեքսպիրն ինքն է հայերեն գրել։ Թվում է՝ եթե Շեքսպիրը հայերեն գրեր՝ այդպես կգրեր։ Միայն այդպես։

Մասեհյանը ղեկավարվում էր նրանով, թե շեքսպիրյան այս արտահայտության դիմաց հալոց լեզվի բառարանում ինչպիսի տվյալներ կան և դրանցից ո՞րն է ավելի մոտ ու հարազատ բնագրին։ Այն սկզբունքն ունենալով, թարգմանիչը, ինչպես ցույց են տալիս ժամանակակից ուսումնասիրությունները, չէր կարող գոհա-

նալ հայոց գրական լեզվի 90-ական թվականների մակարդակով։ Ուստի և նա դիմում է գրաբարին, ժողովրդական խոսքի հարուստ գանձարանին, գրական լեզվում մի ժամանակ եղած, բայց հետո մոռացված, գործածությունից դուրս եկած բառերին։ Եվ ոչ միայն այդ։ Անհրաժեշտությունը մղեց նրան զբաղվելու բառաստեղծումներով, նորօրինակ բառակապակցություններով, դարձվածքներով, բարբառներում ապրող, բայց գրականություն մուտք չգործած կենդանի ոճերով և արտահայտություններով։ Բառի, ընդհանրապես լեզվի բացառիկ ճաշակ ունենալով, թերևս ավելի ճիշտ լինի սուել լեզվազգացողություն՝ Մասեհյանը կարողացել է խոսքի ստույգ, հավաստի ընտրություն կատարել։ Դրա համար էլ, երբ կարդում ես Մասեհյանի Ծեքսպիրը, թվում է, թե ոչ մի բառ չես կարող փոխարինել մի ուրիշով։

Եվ դրա արդյունքը եղավ ոչ միայն այն, որ Մասեհյանը հասավ իր նպատակին և ստեղծեց հայկական Ծեքսպիր, այլև իր թարգմանություններով զարկ և մղում տվեց հայոց գրական լեզվի ստաշ-ընթացին։ Նիկողայոս Մառը զարմանք է հայտնել, թե «Մասեհյանի շնորհիվ աշխարհաբար մանուկ հայերենը ինչ ճոխության ու ճկունության է հասել, որ անպակաս կերպով կարողացել է մի գծի վրա հավասար կանգնել Ծեքսպիրի լեզվին՝ մի փոքրիկ, տրորված ազգի լեզու մի մեծ քաղաքակրթված ազգի լեզվի ընկեր»։

Մասեհյանի թարգմանությունները գնահատելու համար անգլերեն իմանալը, թեկուզև լավ, բավական չէ։ Պետք է ուրիշ լեզուներ էլ իմանալ՝ գերմաներեն և ֆրանսերեն։ Եվ նախ և առաջ՝ գերմաներեն։ Գերմաներեն անպալման։ Ամենապարզ համեմատությունը Ելեգիկ թարգմանությունների հետ, որոնք համարվում են բնագրին համարժեք, Մասեհյանին լավ հասկանալու և ճիշտ գնահատելու հիմքեր են տալիս։ Երբ ասպարեզ գա արևմտյան մի քանի լեզվի հմտությամբ տիրապետող բանասեր, այն ժամանակ նրա

թարգմանությունները կարելի կլինի գնահատել այլ թարգմանությունների հետ համեմատելով: Եվ հույս ունեմ, որ գիտական ինտուիցիայով ենթադրվածը, թե Մասեհյանի արժեքը դուրս է գալիս ազգային շրջանակներից՝ կհաստատվի: Չեմ կասկածում, որ ամենամոտիկ ժամանակներում կգտնվի մի երիտասարդ բանասեր, որ կգրադվի և կհաստատի այդ ենթադրությունը:

Թող զարմանալի չթվա այսպիսի հայտարարությունը թարգմանական գրականության վերաբերյալ: Թեև հայտնի է, որ Ելեգելի հետ այդպես եղավ: Նրա հաջողության համբավը դուրս եկավ Գերմանիայից: Անգլիացիները երբեք զոհ չեն եղել Ծեքսպիրի ֆրանսիական թարգմանություններից: Պիտեր Բրուկը դժգոհում է ֆրանսիական թարգմանությունների անկատարությունից, որը նրա ասելով՝ կաշկանդում և խանգարում է նրա բեմական մարմնավորմանը: Այդ մասին ոչ պակաս խստությամբ խոսել է նաև ֆրանսիական բեմի համբավավոր դերերից մեկը՝ Ժան Լուի Բարոն՝ Շոտլանդիայում կարդացած իր գեկուցման մեջ՝ «Ֆրանսիան և Ծեքսպիրը»: Վերջինիս ասելով՝ Լամանշն անցած Ծեքսպիրը բարբարոսության չափերի հասնող անդամահատության զոհ է դարձել: Ըստ նրա՝ մեծ անգլիացու ճարտար խոսքը, որ ամենապարզ արձակի և ամենադյուրիշ լիրիկայի մի հյուսվածք է, ֆրանսերենում կորցրել է իր հազվագյուտ յուրահատկությունն ու պայծառությունը*: Ասեմ նաև հետևյալը. Անդրե Ժիդի թարգմանած «Համլետով»:

* Վերջերս մեր ձեռքն ընկավ Անդրե Ժիդի թարգմանության բուստոնյան հրատարակությունը, որին կցված «Ներածական նամակում» նա գրեթե նույնն է ասում. Ժիդի կարծիքով՝ «Համլետի» ֆրանսերեն թարգմանությունները անբարեհնչյուն են, զուրկ ուրիշից, խանգավատությունից, կյանքից (Andre Gide's Translation of Hamlet):

Այս հրատարակությունը, որտեղ, ի դեպ, անգլերեն բնագիրը և ֆրանսերեն

որը, շատերի կարծիքով, շահեկանորեն տարբերվում է Հյուզդի, Շվոբի, Կոպոյի թարգմանություններից, մի նոր շրջան է սկսվում Ֆրանսիայի շեքսպիրյան թարգմանական գրականության մեջ:

1916-ին, Շեքսպիրի մահվան 300-ամյակին, Մասեհյանը հրավիրվեց Լոնդոն: Եվ այստեղ փայլուն ճառ ասաց: Թերևս անգլիացիները գիտեն, որ նա թարգմանել է Շեքսպիրին հայերեն, բայց թե ի՞նչպես, նրանց հայտնի չէ: Մինչդեռ դա անպայման արդյունավետ հետազոտելի բնագավառ է, եթե այդ նյութի մեջ խորանալ կամենա գրական-շեքսպիրագիտական հետաքրքրասիրություններ ունեցող մի անգլիացի հայագետ:

Մասեհյանի մասին կարելի է շատ երկար խոսել: Նրա մասին պետք է գիրք գրել, գիրք, որ, դժբախտաբար, մինչև օրս ստեղծված չէ: Խորը, բազմակողմանի գիրք նրա մասին: Եվ քանի որ հայկական շեքսպիրապատումը հարուստ է այլ դեմքերով ևս, ոչ պակաս պատկառազոր, քան Մասեհյանը, մանավանդ թատրոնի առաքարեզում, ես ստիպված եմ ավարտել նրա մասին սկսված խոսքը շեքսպիրյան հայկական թատրոնին անցնելու համար: Բայց, ավարտելուց առաջ կկամենայի նորից անդրադառնալ Թումանյանի այն մտքին, թե Մասեհյանի երևալը մի թոփշ էր մեր թարգմանական գրականության մեջ:

Ես չեի կամենա, որ դուք այն տպավորությունը ստանաք, թե Մասեհյանը իր նպատակին հասել է՝ փոփոխելով Շեքսպիրին, հարմարեցնելով նրան իրեն, իր մտածողությանը, իր ճաշակին: Խնդիրն էլ այն է, ավելի ճիշտ՝ Մասեհյանի հանճարն այն է, որ նա

թարգմանությունը միատեղ են տրված՝ էջ առ էջ, վկայություն է թարգմանչի այնպիսի հաջողության, որը զբաղեցրել է թարգմանվող հեղինակի հայրենակիցների, իսկ, ինչպես ճիշտ է նկատված Ջասթըն Օ. Բրայլնի առաջաբանում, թարգմանչի աշխատանքը հազվադեպ է հետաքրքրություն ներկայացնում բնագրի գրականության համար:

հարագատ է մնացել Շեքսպիրին, այսինքն՝ պահպանել է նրա միտքը, նրա անհատականության բնորոշ գծերը, նրա ձայնն ու դրա ելևէջներն իրենց նրբերանգներով, պատկերավոր մտածելակերպը, մի խոսքով՝ էությունը, ա՛յն, ինչ կոչվում է գեղարվեստական անհատականություն, գեղարվեստական մտածողություն, որ հատուկ է միայն այս գրողին: Այս գրողին, և ոչ ուրիշին: Սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվել է Մասեհյանը իր թարգմանությունները կատարելիս՝ բավականաչափ մոտ են ժամանակակից թարգմանական պահանջներին: Թարգմանական արվեստի ժամանակակից պահանջն է այնպես տարրալուծվել թարգմանվող հեղինակի էությանը. որ թարգմանչի անձը իրեն զգալ չտա, առաջ չընկնի, չկանխի հեղինակին, այլ ընդհակառակը, ըստ հնարավորին կերպարանափոխվի, թարգմանչից դառնա հեղինակ, վերաստեղծի ոչ միայն նրա մտքերը և ճաշակը, այլև նրա շարժումը, ժպիտը: Եվ պետք չէ վախենալ, որ իբրև նման թարգմանությունը կարող է դիմագրկել թարգմանչին: Այդպիսի բան դեռ չի եղել: Եթե թարգմանիչը տառադարձավոր է, հեղինակի կամքը ոչ թե կաշկանդում է նրան, այլ ընդհակառակը, թևավորում: Թարգմանչի արվեստը, ինչպես նաև դերասանի արվեստը լիակատար կախման մեջ է հյութից, նման այն բանի, ինչպես դերասանական ստեղծագործության բարձրագույն նվաճումը ոչ թե դրամատուրգի կամքից շեղվելու մեջ է, այլ նրան մերվելու, նրան լիակատար կերպով ենթարկվելու: Այդպես է նաև թարգմանչի արվեստը, իր բարձրագույն նվաճումների պահին՝ հեղինակի կամքին ենթարկվել, միաձուլվել:

Սա ասել է Կորնելյ Չուկովսկին:

Ես մոտավորապես և հիշողությամբ բերի նրա տեսակետը: Եվ չէի կարող չբերել, որովհետև նրա այդ մտքերին, առաջին անգամ իսկ ծանոթանալիս,—իսկ դա եղել է 40-ական թվականների սկզբներին,—իմ աչքի առջև է կանգնել Մասեհյանը: Եվ խիստ ցավել

եմ, որ նա, գեղարվեստական թարգմանության այդ խոշոր տեսաբանը, հայերեն չիմանալով, հնարավորություն չի ունեցել ծանոթանալու Մասեհյանի թարգմանություններին: Դրա համար էլ ասում եմ ու պետք է կրկնեմ, որ հարկավոր է գրել Մասեհյանի մասին: Ըստ գրել: Եվ այնպես գրել, որ դա դառնա մատչելի նաև ոչ-հայերին, ռուսներին, ֆրանսիացիներին և առաջին հերթին, անշուշտ, անգլիացիներին:

Անցյալ տարի մարդկությունը նշեց Ծեքսպիրի ծննդյան 400-ամյակը: Անցյալ տարի բոլորեց մի այլ տարեդարձ ևս. Հովհաննես Մասեհյանի ծննդյան հարյուրամյակը: Պատահական զուգահեյություն: Պատահական զուգահեյություն է նաև այն, որ նրանք ծնվել են նույն օրը, երկուսն էլ ամսի 23-ին, մեկը ապրիլի, մյուսը փետրվարի: Բայց մեզ համար Ծեքսպիրն այնքան կապված է Մասեհյանի անվան հետ, որ ականա այդ զուգահեյությունը դիտում ենք որպես խորհրդանշում մի գեղեցիկ կապի, որով մի ժողովրդի առաջ շեքսպիրյան աշխարհը բացվեց այնպես, ինչպես երևի շատ ազգությունների համար պետք է ցանկալի համարվեր:

Մասեհյանը, որպես թարգմանիչ, որպես շեքսպիրյան թարգմանությունների հեղինակ, այնպիսի մեծագործություն է կատարել, որ նրան հայ լավագույն թարգմանիչ համարելը ոչ թե ճիշտ չէ, այլ քիչ է, անարդար կերպով քիչ: Մասեհյանի տեղը հայ մշակույթի երևելի գործիչների կողքին է:

Ի՞նչ ընդհանուր հետևություններ կարելի է անել հայկական շեքսպիրապատումի այս մի ճյուղի վերաբերյալ:

Ծեքսպիրին թարգմանելու, երբեմն նույն երկին մի քանի անգամ անդրադառնալու գիտակցությունը հայ իրականության մեջ խոր արմատներ է գցել: Բաղական է նշել, որ «Համլետը» թարգմանվել է չորս, կարելի է ասել նույնիսկ՝ հինգ անգամ, «Օթելլոն» չորս, «Անտոնիոս և Կլեոպատրան»՝ հինգ, «Ռիչարդ Երրորդը»՝

չորս, «Լիր Արքան»՝ վեց: Շեքսպիրը հայերեն թարգմանվել է ոչ միայն գրաբար և աշխարհաբար լեզուներով, ոչ միայն արևմտահայերեն և արևելահայերեն, այլ նաև տարբեր բարբառներով: Եվ դա, անշուշտ, նպաստել է Շեքսպիրի լայն ժողովրդականացմանը:

Եթե կազմվի շեքսպիրյան հայերեն թարգմանությունների քարտեզ, թե նրա որ գործը ո՞ր քաղաքումն է լույս տեսել, ապա աշխարհագրական բավական մեծ ընդգրկում կկատարվի, կհիշվեն միմյանցից հեռու գտնվող տարբեր քաղաքներ՝ Կալկաթա, Մոսկվա, Վենետիկ, Զմյուռնիա, Թիֆլիս, Կահիրե, Պետերբուրգ, Փարիզ, Բաքու, Պոլիս, Վիեննա, Թեհրան, Բելյուօ: Վերջապես՝ Երևան:

Եվ դա հետաքրքիր խորհրդածության առիթ կարող է տալ: Իրենց պատմական ճակատագրից դրդված, աշխարհով մեկ ցրված հայերը, ուր էլ որ եղել են, անդրադարձել են Շեքսպիրին, ու միշտ էլ նրանց մեջ գտնվել է մեկը, որ գրիչը ձեռքն է առել՝ անգլիական հանճարին հայ խոսքով հնչեցնելու համար: Ու ինչպես արդեն ասացի, Շեքսպիրին թարգմանելը ոչ միայն անգլիական հանճարը հայոց մեջ տարածելն է,—դա ինքնին,—այլ նաև հայրենակարոտ մի ժողովրդի ազգային միասնության գաղափարի շուրջ համախմբող ազդակներից մեկը:

Ծեքսպիրը հայ թատրոն մուտք է գործել անցյալ դարի 60-ական թվականներին:

Անդրանիկ փորձն արին Վենետիկի Մխիթարյանները. Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի աշակերտներն ու ուսուցիչները 1864-ին բեմադրեցին «Մակբեթ»-ը, բայց ոչ թե Ծեքսպիրի անմիջական շարադրանքը, այլ Դյուսիի փոխադրությունը, որը, ինչպես հայտնի է, աղավաղել էր անգլիական հանճարի ինչպես այդ գործը, այնպես էլ «Համլետը», «Լիր Արքան», «Օթելլոն», «Ռոմեո և Զուլիետը»: Ֆրանսիական բեմն ու հասարակայնությունը բավական երկար ժամանակ Ծեքսպիրին ծանոթ էին Դյուսիի փոխադրումների միջոցով: Այդ փոխադրումներով է բեմ բարձրացել նշանավոր Ֆրանսուա Թալման: Այդ փոխադրումներով է Ծեքսպիրը մուտք գործել Ռուսաստան և խաղացվել մինչև անցյալ դարի 20-ական թվականները: Ոչ մի զարմանալի բան չկա, որ Մխիթարյանները Դյուսիի միջոցով էին կապվել Ծեքսպիրի հետ, որովհետև նրանց ընկալման տեսանկյունը կլասիցիստական մոտեցումն էր: Դրա կողքին էական էր մի այլ բան: Դյուսին, լինելով լուսավորա-

կան կլասիցիստ՝ ընդգծել էր ողբերգության հակաքոնակալական տրամադրությունը:

Հայ բեմը Շեքսպիրին անդրադառնում է նաև 1865-ին: Թատերական շրջապտույտի դուրս եկած պոլսահայ դերասաններ՝ Թովմաս և Պայծառ Ֆասուլյանյանները Թիֆլիսում «Վենետիկի վանանականից» կատարում են մի տեսարան:

1866-ին Թիֆլիսում ներկայացվել է «Վենետիկի վանառականը», մի տարի անց «Օթելլո»: 1887-ին Պոլսում բեմադրվում է «Մակբեթ»: Այս ներկայացումները տեղի են ունեցել առաջին երկուսը Գևորգ Չմշկյանի, երրորդը Հակոբ Վարդովյանի մասնակցությամբ: «Օթելլոն» և «Վենետիկի վանառականը» արձագանք էին ոչ միայն շեքսպիրյան տարելիցի, որը նշում էր ամբողջ աշխարհը, այլև այն գաղափարների, որոնց համար ազգային-ազատագրական կռիվ էր ելնում հայ հայրենասեր երիտասարդությունը:

Չանտեսելով այս ներկայացումների պատմական, ինչպես նաև հասարակական խոշոր նշանակությունը, նկատենք, որ Շեքսպիրը հայ բեմից իր վիթխարի ուժով հնչեց միայն 80-ական թվականներին, երբ իբրև շեքսպիրյան կերպարների մարմնավորող ասպարեզ եկավ Պետրոս Ադամյանը:

Ադամյանի մասին, նրա նախորդների համեմատությամբ, կարելի է նույնն ասել, ինչ որ Մասեհյանի առիթով ասվեց: Այստեղ ևս պատմությունը ականատես եղավ մի թոփչքի, որը, անշուշտ, նախապատրաստվել էր այն թատրոնով, ուր նա, բոլորովին երիտասարդ դերասան, իր առաջին քայլերն էր արել:

Նա առաջինն էր, որ դուրս եկավ ազգային շրջանակներից: Նրա հնգամյա շրջագայությունը Ռուսաստանի քաղաքներում զուգադիպեց այնպիսի դերասանների գաստրոլներին, ինչպես Սալվինին և Ռոսսին, Պոսարտը և Բառնայը: Եղել են դեպքեր, երբ Ադամյանը մտել է մի քաղաք, որտեղից մի շաբաթ առաջ հեռացած է

եղել Բառնայը: Պատահել է, որ միևնույն քաղաքում Սալվինին և Ադամյանը նույն օրն են հանդես եկել:

Նրանք էլ էին Շեքսպիր խաղում, Ադամյանն էլ:

Ադամյանը չի երկնչել աչդպիսի դժվարություններից: Անցյալ դարի 80-ական թվականների ռեակցիայի ծանր տարիներին, երբ արհամարհանք կար դեպի հրեաներն ու հայերը, վրացիներն ու ուկրաինացիները, դեպի փոքր ազգություններն ընդհանրապես, հայ ողբերգակը, նետվելով հանդուգն մրցության ասպարեզ, իր բարձր արվեստով ոչ միայն քաղաք-քաղաքի ետևից ենթարկում էր իր արտիստական հմայքի ազդեցությանը, այլև, իր շոնդալի հաջողություններով, Համլետի և Օթելլոյի անձնավորումներով բարձրացնում էր մայր ժողովրդի, նրա լեզվի ու մշակույթի հեղինակությունը: Եվ, այսպիսով, հասարակական կյանքի այդ մուսլ օրերին նա, ասես, կենդանի վկայություն լիներ աշխարհի առջև, թե Կովկասյան լեռներում ծվարած մի փոքրիկ ժողովուրդ ինչպես կարող է հասկանալ ու մեկնել Շեքսպիրին և իր հոգեկան կյանքի այդ նվիրական պահերին մտքի և հոգու ինչպիսի խոյանքների ընդունակ լինել:

Ադամյանի Օթելլոն և Լիրը, ժամանակակիցների, հատկապես ռուս հայտնի մասնագետների գնահատությամբ, նվազ չի համարվել, քան Սալվինիի և Ռուսսիի անձնավորած նույն կերպարները, իսկ Համլետը ամենքը միաբերան ճանաչել են ավելի բարձր, քան ժամանակակից աշխարհահռչակ Համլետներից որևէ մեկը՝ Էռնեստ Պոսարտից մինչև Մունե-Սյուլի:

Տաս տարի խաղաց Ադամյանը Համլետի դերը, երբեք չդադարելով խորանալ ուսումնասիրության մեջ. դրա արդյունքը եղավ ոչ միայն բեմական գերազանց կատարում, այլև ողբերգության հերոսին նվիրված հետազոտական մի աշխատություն: Այսինքն՝ մի փայլուն էջ հայ շեքսպիրագիտական գրականության մեջ:

Մեկնաբանության թարմությամբ ու խորությամբ, ինչպես նաև արվեստի ուժգին արտահայտությամբ Ադամյանի Համլետը շրջել է Ռուսաստանի մի ծայրից մյուսը, ցնցել ու ապրեցրել ժամանակակիցներին: Պատմականության դեմ չմեղանչելով, Ադամյանի թախծոտ, բայց միաժամանակ վճռական, տատանվող, բայց և կամային, երբեմն մաղձոտ, բայց մարդկանց սիրող, աշխարհի ու կյանքի վրա միտքը չարչրկող, անարդարության դեմ կռվի ելած Համլետը մոտ է եղել ժամանակակիցներին և արտահայտել է ազատության այն բուռն կարոտը, որ իբր նվիրական երազ՝ կրել է ամեն մի հանդիսատես իր կրծքի տակ:

Ադամյանը խաղում էր Շեքսպիր, բայց պատմում էր բեմից հայոց վիշտը, հայոց ձգտումը, հայոց սերը դեպի մարդիկ ու աշխարհը: Լինելով հայկական, դա նույնքան շեքսպիրյան էր, ուրեմն և նույնքան մարդկային, որ համակում էր ամենքին:

Եվ անկախ այն բովանդակությունից, որ իր խաղի մեջ դնում էր արտիստը, նա իր գործունեության բնույթով իսկական քաղաքացի էր և հայրենասեր: Նա կարող էր իր շեքսպիրյան դերերը կատարել ուս հանդիսատեսին ծանոթ լեզվով, ասենք ֆրանսերեն, բայց հանդես էր գալիս նրանց անծանոթ հայերենով: Դա անում էր նա գիտակցված, համառորեն ու հետևողական: Ինչ-որ տեղ շահելու փոխարեն՝ կորցնում էր անշուշտ: Բայց երբ շահում էր, շահում էր մեծապես ու լիաբուռն: Անկարելի էր չհիանալ Ադամյանի հայերենով, եթե նախատրամադրված չէր մարդ, չխոստովանել, որ դա մի լեզու է՝ ճոխ, ճկուն, պիրկ, վեհ ու խստաշունչ, այնքան հարուստ, որ նրանով ազատ կարելի է Շեքսպիրին արտահայտել հարազատությամբ, առանց կորուստներ տալու: Ու այդ ձևով Ադամյանը դառնում էր մի չափանիշ՝ նրան ծնող ժողովրդի մասին կարծիք ու համոզում կազմելու համար:

Ադամյանը, սակայն, լուկ հայկական երևույթ չէր:

Թող չափազանցություն չթվա, եթե ասվի, որ ողու հանդիսատեսը, հատկապես երիտասարդությունը ի դեմս Ադամյանի, գտավ իր արվեստագետին, նրա՛ն, որ իր ձգտումների թարգմանը եղավ: Այն ներգործությունը, որ Ադամյանն ունեցել է Ռուսաստանում անցյալ դարի 80-ական թվականներին, շատ ավելի է, քան այն, որ ամփոփվում է գեղարվեստական ամենաբարձր հաճույք կոչված հասկացողության մեջ: Համեմատելով Ադամյանին Սալվինիի հետ, ուս հանդիսատեսը արտահայտել է իր հիացումը իտալացի ողբերգակի վարպետության նկատմամբ, բայց անկեղծ լինելով՝ շեշտել է, որ իրեն ավելի հարազատ է Ադամյանի արվեստը: Եվ դա հասկանալի է: Հայ արտիստի ողբերգական ստեղծագործությունը ծնունդ էր առել այն իրականության մեջ, որի հետ կապված կյանքի ամենաբարդ հարցերը հուզում ու զբաղեցնում էին ողու մարդուն: Եվ նա այդ խճճված հարցերի պատասխանը գտնելով Ադամյանի խաղում, այն համոզման էր, թե Կովկասից եկած արտիստը մի ջան դառած՝ լուսավորում է մարդկանց կյանքի ողին, օգնում է ապրել, ապրել այնպես, որ վաղվա օրը ամոթով չմնան իրենց որդիների առաջ:

Դեմքեր կան, որոնց գաղութող խստորեն պաշմանալորված է նրանց անմիջական նախորդների փորձով: Դեմքեր էլ կան, որոնց հայտնվելը նախապատրաստվում է ավելի վաղ ժամանակներից սկսած: Դրանք սնունդ են առնում ոչ այնքան իրենց անմիջական նախորդներից, որքան այն փորձից, որ դարերով ամբարում է հայրենի մշակույթը: Դրա համար էլ անմիջական նախորդների համեմատությամբ նրանց արածը իսկապես թո՛չք է, իսկ, որպես մշակույթի ներկայացուցիչներ, նրանք արմատից հասակ գցած հարազատ ծնունդներ են և ժամանակների մեծ տարածության մեջ օրինակալի երևույթներ: Այդպիսին է նաև Ադամյանը: Նա չէր լինի այն, ինչ է, եթե իր մեջքին չունենար Եղիշեին՝ իր ոսկեղնիկ գրաբարով,

աստծո հետ խոսքի բռնված Նարեկացուն, ժողովրդական բառն ու բանը իր անպատ գանձերով: Չէր լինի այն, ինչ էր, եթե կյանքի ասպարեզ չմտներ իբրև իր ժողովրդի պատմության ներկայացուցիչ ու այդ պատմության փիլիսոփայությունը իր հոգու խորքերում կրող: Ու դրա հետ միասին, յուրացրած չլինել շատ ուրիշ ժողովուրդների արվեստն ու գրականությունը, ա՛յն, ինչ ազգայինը բարձրացնում էր մինչև համամարդկային ձգտումների աստիճանին, առանց, սակայն, կտրվելու հայրենի հողից ու ջրից:

Ադամյանական ավանդը մի նոր աստիճանի է բարձրացնում դերասանուհի Սիրանուշը, որի արվեստի ողբերգական ուժը, տվորաբար, համեմատում են Էլեոնորա Դուգեի և Սառա Բեռնարի հետ: Բացի շեքսպիրյան կանացի դերերից՝ Օֆելիա, Կատարինա, Պորցիա, լեդի Մակբեթ, նա դարասկզբին բեմ է բարձրանում Համլետի կերպարով: Դա մի կողմից մտածող, մյուս կողմից ըմբոստ նկարագիր ունեցող Համլետ էր, որին զբաղեցնողը ոչ թե հոր վրեժն էր, ոչ էլ գահին տիրանալու ձգտումը, այլ իրեն շրջապատող կեղծ ու շողոքոթ իրականությունը մի նոր աշխարհով փոխարինելու ծրագիրը:

40 Սիրանուշն իր Համլետով հակադրվում է այն ժամանակ ինչպես եվրոպական և ռուսական, այնպես էլ հայ բեմում բավական տարածում գտած հայեցողական Համլետների: Այդպիսին էր, օրինակ, Կարապետ Գալֆայանի Համլետը: Հակառակ նշանավոր դերասանուհու կենսահաստատ խաղի, բողոքող և պայքարող ոգու, նա իր հուսահատ մտքով, մարդկանցից փախչելու ձգտումով հանդիսատեսին մղում էր դեպի հայեցողական տրամադրություն:

Ինչպես Գալֆայանի, այնպես էլ Սիրանուշի Համլետները, բացի շեքսպիրյան կերպարը տարբեր ձևով ըմբռնելուց, իրենց վրա կրում էին դարաշրջանի ազդեցությունը: Երկու Համլետն էլ բեմ են բարձրացել միաժամանակ, 1901-ին: Ոչ միայն տարբեր են, այլև

միմյանց հակառակ: Լուռ մի վեճ էր դա, ըմբռնումների բախում ոչ միայն կերպարի տարբեր մեկնությունների, այլև կյանքի, մարդու կյանքի նկատմամբ ունեցած հայացքների: Այդ վեճն արտացոլում էր իր մեջ 1905 թվականի ռուսական հեղափոխության նախօրյակի հասարակական տրամադրությունների խմորումը հալ մտավորականության մեջ: Մի կողմից նրա այն թևը, որը հեռու էր հասարակական գործունեությունից, սարսափում էր կյանքի տարտուբերումներից, մտածելով, որ մարդկությունը անկում է ապրում և մարդիկ ինչ էլ անեն՝ անկարող են աշխարհիս վրա որևէ բան դեպի լավը փոխել: Ուրեմն ինչո՞ւ տակնուվրա անել եղածը, երբ ամենայն ինչ սին է այս երկրի վրա, ամենայն ինչ ունայն:

Դրա արտահայտությունն է գալֆայանական Համլետը:

Մյուս կողմից, մեր մտավորականության այն թևն էր, որ գործունեության ասպարեզ էր նետվել բարձր ձգտումներով և չէր հաշտվում դժնի իրականության հետ, ձգտում էր դեպի ավելի կատարյալ կյանք: Թերևս չունեի նա որոշակի և հետևողական ծրագիր, բայց կառչում էր հասարակական տարտուբերումներից, համոզված, որ դրանք երբեք անհետևանք չեն անցնում և բոլոր բախումները թարմացում, նորացում են բերում իրենց հետ: Եվ կյանքը, նրա ընթացքը քվեարկում է հագուստ այդ նորի:

Դրա արտահայտությունն էր սիրանույշյան Համլետը:

Եվ, այնուհետև, Հովհաննես Աբելյանի Օթելլոն:

Աբելյանը, որ Ադամյանի օրով «Լիր արքայում» հանդես էր եկել Էդգարի դերով ու արժանացել հանդիսատեսի բուռն ծափահարությանն ու հռչակավոր վարպետի օրհնությանը, 90-ական թվականներից. ավելի քան քառորդ դար, Օթելլո խաղալիս իր մեծ նախորդի ճանապարհով գնաց: Բայց նա կորորեն չհետևեց ուսուցչին: Նախ՝ Աբելյանի արտիստական անհատականությունն այլ էր, հետևապես գույներն ու հուզական ընդհանուր նկարագիրը

նույնպես տարբեր: Դա արվածի կրկնություն չէր, այլ մի անգամ արդեն նվաճվածի յուրովի և իր տեսակետով ճիշտ գտնված մոտեցման պաշտպանություն, դրա միանգամայն ինքնուրույն զարգացում:

Տարիների ընթացքում նրա պատկերած կերպարը չմնաց նույն աստիճանի վրա. զարգացավ, ամրացավ, խորացավ: Բայց ըմբռնումը միշտ նույնն էր, սկզբում գուցե աղոտ արտահայտված, թերևս ոչ այնքան հետևողական, բայց հետագայում վերածվեց ավելի ու ավելի կոտ ամբողջության:

Աբելյանի մավրը անապատի ամենի գազան չէր, ոչ էլ քաղաքակրթության ներկայացուցիչ: Դա խաբված մարդն էր: Ոչ թե խաբված ամուսինը՝ այլ մարդը: Մարդն ընդհանրապես: Մարդը՝ ընդհանրացած հասկացողությամբ: Ուստի և Աբելյան—Օթելլոյի ողբերգությունը ոչ թե կնոջ անհավատարմությունից տանջվող ամուսնու հոգեկան ցավն ու կսկիծն էր, այլ մի ծանր հիպոթափություն՝ հավատը կորցրած մարդու: Ու երևի երբեք չմոռացվի այն տեսարանը, երբ Օթելլո—Աբելյանը, չորրորդ արարվածում, բռնում էր Դեզդեմոնայի գլուխը, նայում նրա աչքերին և պաղատագին ձայնով հարցնում՝ «Ո՞վ ես դու, ի՞նչ ես դու»: Եվ կամ կարելի՞ էր. արդյոք, առանց խորին հուզմունքի հետևել, երբ Աբելյան—Օթելլոն ուժ էր գործ դնում, պարտադրում իրեն՝ ընդունելու Դեզդեմոնային սպանելու վճիռը:

Օտնարազգիներն են արձանագրել, մեր մամուլն է գրել ու ամեն մեկը մեզանից, որ տեսել է Աբելյանի Օթելլոն, այդ թվում և ես, պետք է վկայենք, որ հակառակ նրա հաղթ արտաքինին, նրա խրոխտ տեսքին, ամենաքնքրուշ Օթելլոն էր դա, եթե կարելի է ասել՝ ամենաքնքրականը: Նրա խաղը սիրո պոեմ էր: Չեմ տեսել մի ուրիշ դերասանի, որ մավրի հոգեկան տառապանքը պատկերեր այնպես, ինչպես դա անում էր Աբելյանը, մանավանդ այն տեսա-

րաններում, երբ դժբախտությունը հարված-հարվածի ետևից էր իջնում նրա գլխին: Նա տանջվում էր այն մտքից, որ մարդիկ կարող են այդպես կոպտաբար կոխկրտել սուրբ և նվիրական հասկացողությունները, որոնք նրա համար միշտ էլ հոգեկան կյանքի բարձրագույն ոլորտին են պատկանել և այդպես էլ կմնային, եթե այս աղետալի դեպքը չպատահեր: Նրա ապրած տառապանքն այնքան խորն էր և թողած ազդեցությունն այնքան մեծ ու ցնցող, որ ամեն մարդու մեջ ծառանում էր մի ցասումնալի բողոք Օթելլոյի շրջապատի դեմ:

Եվ թերևս դրանով պիտի բացատրել այն բարձր գնահատականը, որ տվել է տվետական նշանավոր գրող Մարիետա Շահինյանը նրա խաղին՝ «Աբելյանից ավելի լավ Օթելլո ես երբեք չեմ տեսել»:

Աբելյանը միակ հայ Օթելլոն է, որ հանդես է եկել նաև այս քաղաքում: Եվ հայերի հետ միասին, նրանով հիացել են մեծ դրամատուրգի հայրենակիցները: Այստեղ, հենց այս սրահում մարդիկ կան, որ տեսել են նրան, նույնիսկ այնպիսիները կան, որ քեմ են բարձրացել հետը: Ու չեմ կարող թեկուզ հիշողությամբ չմտաբերել, որ անգլիական «Morning Post»-ը դրվատալի տողեր նվիրեց Աբելյանին, փափագ հայտնելով կրկին տեսնելու հայ արտիստին Լոնդոնում՝ շեքսպիրյան ներկայացումներում:

Ադամյանից, Սիրանուշից և Աբելյանից բացի, Շեքսպիրով ոգևորվել են հայ շատ դերասաններ՝ Մարտիրոս Մնակյան, Գևորգ Պետրոսյան, Հովհաննես Զարիֆյան, Արմեն Արմենյան, Ազնիվ Հրաչյա, Սաթենիկ Ադամյան, Արշավիր Շահխաթունի, Օլգա Մալսուրյան, Արամ Վրույր, Օվի և Լյուսի Սևոմյաններ, Ամո Խարազյան: Ուրիշ անուններ էլ կարելի է տալ: Բայց հարցը անունների քանակի մեջ չէ, այլ գործունեության այն լայն շրջանի, որի մեջ դրանք, այդ դեմքերը, գործել ու դրսևորվել են: Թատերագետ

Յու. Յուզովսկին ասել է, որ հայերը առաջին ժողովուրդն են արեւելքում, որ ծանոթացան Շեքսպիրին: Ոչ միայն ծանոթացան, այլև տարածեցին:

Մեր բոլոր դերասանները կենդանի պահեցին շեքսպիրյան շունչը հալ թատրոնում, դուրս եկան ազգային սահմաններից, և Շեքսպիրի հետ հասան մինչև Եգիպտոս, Սիրիա, Իրան, Լիբանան, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ, Անգլիա: Եվ ամեն տեղից վերադարձան՝ հաղթական դափնիներ շահած:

* * *

Ադամյանի ժամանակ ու նրանից հետո, դեռևս երեք տասնամյակ, շեքսպիրյան ներկայացումը մեզանում նշանակել է հոռիկ տաղանդի տեր, բայց մի դեմք, մի դերասան: Հետագայում արդեն սովետական թատրոնում շեքսպիրյան բեմական ավանդը նվաճում է բոլորովին նոր մակարդակ:

Ընդլայնվում է շեքսպիրյան ստեղծագործության ըմբռնումը: Ոչ այնքան հոգեբանական-պատմական, որքան, չանտեսելով հոգեբանականը, սոցիալ-պատմական մեկնաբանություն, որի գլխավոր ստանգքը շարունակում է մնալ բարձր մարդկայնությունը:

Անցած-գնացած օրերի պատկերը գծելիս, մեր թատրոնը մարդու մտքի ու նրա կատարած գործի, գործող անձերի ու նրանց փոխհարաբերությունների հասարակական հիմքերն է որոնում, սահմանում դրանց պայմանավորվածությունը ժամանակի հետ: Եվ այն առավելությամբ, որ ռեժիսյոր և դերասան պատմա-հասարակագիտական գիտակցությամբ են մոտեցել լուծման կարոտ խնդիրներին:

Մեր թատրոնն ընդգծում և շեշտում է Շեքսպիրի սերը դեպի կյանքը, նրա ժողովրդայնությունը, մարդկային անհատի ազա-

տագրման գաղափարի կրքոտ պաշտպանությունը, նրա հերոսների բախումը շրջապատի հետ, նրանց ձգտումը՝ փոխելու աշխարհի կարգն ու կանոնը:

Անցյալի ավանդներից չհրաժարվելով՝ սովետահայ բեմը, ինչպես սովետական թատրոնն ընդհանրապես, նորարարական ճանապարհի վրա կանգնեց: Սովետական շեքսպիրյան թատրոնում ամեն մի ազգային բեմ իր ավանդն է մոծում, աշխատելով նոր խոսք ասել. մի դեպքում «Համլետ» վրացիների ու ադրբեջանցիների մոտ, մի այլ դեպքում՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ» կամ «Օթելլո» ռուսական բեմերում, երկրորդ դեպքում «Լիր արքա» հրեական թատրոնում: Ավելի ուշ տարիներին Շեքսպիրին նորովի կարդալու ձրգտումը համակում է նաև ուզբեկներին, ուկրաինացիներին և այլ ժողովուրդների: Եվ նորից ու կրկին շատ թատրոններ անդրադառնում են մեծ անգլիացու ողբերգություններին, կատակերգություններին, պատմական քրոնիկներին: Եվ նրանց հետ մեկտեղ հայկական բեմն ու նրա վարպետները: Ու հայ բեմի վարպետները ոչ թե առաջվա պես առանձին-առանձին, որպես հայրենի արվեստի պատվիրակներ, այլ իրենց թատրոնի հետ, ամբողջական կազմով, հնարավորություն ստացան իրենց Շեքսպիրը ցույց տալու մոսկովյան հանդիսատեսին: Այսպես, 1941-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնը Մոսկվա մեկնեց ներկայացումներ տալու: Նրա խաղացանկում կար Արմեն Գուլակյանի բեմադրած «Օթելլո»-ն: Այդ բեմադրությունը ուներ գլխավոր դերի երեք դերակատար՝ Գուրգեն Զանգիբեկյան, Հրաչյա Ներսիսյան և Վահրամ Փափազյան: Իսկ 1944-ին, երբ Երևանում կազմակերպվեց շեքսպիրյան փառատոն, ճիշտ է, Փափազյանը չկար, որովհետև պատերազմի տարիներ էին և նա պաշարված Լենինգրադում էր գտնվում, բայց դրա փոխարեն ունեինք «Օթելլոյի» երեք տարբեր բեմադրություն և տարաբախտ մավրի չորս դերակատար:

Համլետի կերպարն անձնավորելով մեր դերասանները նման չեն եղել այն կրավորական Համլետներին, որոնց համար կասկածն է դարձել հիմք՝ կերպարի էությունը հիմնավորելիս: Համլետ խաղալով՝ հայ դերասանը ներկայացրել է մարդկային միտքը, որ անցնելով տառապալի մի ճանապարհ և իր մեջ կրելով Վերածնության դարաշրջանի տանջալի հակասությունները՝ կարողանում է հաղթահարել կասկած ու տատանում, որոնք կապված էին բռնությանը հակադրվելու ու մարդկանց ճանաչելու ձգտման հետ և այն բոլորն ցանկության, որ աշխարհը չէր լինի այն, ինչ է:

Մեր Օթելլոները մավրի հոգեկան դրաման պատմելով՝ արտահայտել են մարդու նկատմամբ գեղեցիկ հավատի խորտակման ողբերգությունը:

Մեր շեքսպիրյան դերասանները, անկախ նրանից, թե ինչ հարցեր են արծարծել բեմից, ընդհանուր մարդկային, թե ազգային ճակատագրի հետ կապված խնդիրներ՝ մի նշանաբան են ունեցել՝ Շեքսպիրին մեկնաբանելիս ցույց տալ, որ նրա պիեսներում մի անհանգիստ պալքար կա և այդ պալքարը մղվում է հանուն մարդու, հանուն մարդկության, հանուն մարդկայնության:

Եվ, վերջապես, ունենալ ոչ թե մի կերպարի փայլուն, թեկուզ հանճարեղ մարմնավորում, այլ ողբերգության կամ կատակերգության ընդհանուր մակարդակի նվաճում, ներկայացման բոլոր մասնակիցների համախմբում պիեսի մտահղացման նպատակալաց բացահայտման շուրջը:

46 — Դրա ապացույցն են Լևոն Բալանթարի բեմադրած «Անսանձ կնոջ սանձահարումը» և Արշակ Բուրջալյանի «Վեներտիկի վաճառականը»: Դրանք հայկական շեքսպիրյան թատրոնի կյանքում նոր երևույթներ էին և բեմական մշակույթի մի նոր աստիճան: Հետագայում բեմադրվեց «Վինձորի զվարճասեր կանայք»: Ժիշտ է, այդ ներկայացումը երևույթ չդարձավ, բայց շեշտվեց Շեքսպիրի կոմե-

դիաները բեմադրելու ձգտում, որ նկատելի չի եղել անցյալում: Ու եթե ներկայացումն այնուամենայնիվ հաջողություն ունեցավ, ապա շնորհիվ երկու Ֆալստաֆների՝ Համբարձում Խաչանյանի և Հրաչյա Ներսիսյանի, մանավանդ վերջինի, որը ֆլամանդական հյութեղությունից ու կենսախիճի պայծառ տրամադրությունից բացի, կերպարին հաղորդում էր տրտմության թաքնված երանգ: Մեկ էլ այդ կարգի երևույթ էր «Տասներկուերորդ գիշերի» բեմադրությունը Լենինականի թատրոնում: Ծարունակելով ավագ արվեստակից ընկերների սկսածը, Վարդան Աճեմյանը ստեղծեց կատակերգական մի ներկայացում, որը ռեժիսորական արվեստի բարձրակետը եղավ հայկական շեքսպիրյան թատրոնում: Այս բեմադրությունը որքան պատմական արժեք ուներ, նույնքան էլ ժամանակակից էր իր մեկնաբանությամբ: Պատմական՝ այն առումով, որ թատրոնը, գլխավորապես Վարդան Աճեմյանն ու նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանը, ձգտել էին ամեն կերպ վերաստեղծել բեմի վրա շեքսպիրյան թատրոնը, տալ Վերածննդի ժամանակաշրջանի թատրոնի պատրանքը: Ռեժիսորը «Տասներկուերորդ գիշերը» բեմ էր հանել իր հանդիսականի հետ միաժամանակ: Երկհարկանի օթյակները, որ բեմի աջ ու ձախ եզրերն էին բռնել, լի էին պուպրիկներով, որոնք, ասես, կենդանի հանդիսական՝ Շեքսպիրի ժամանակակիցները, անշարժ հետևում էին գործողությունների բոլոր ընթացքին և ներկայացման վերջում ծափահարում:

Պայմանականություն և նրա բեմական համոզիչ վավերացում: Ամեն ինչ հավաստի էր այս ներկայացման մեջ, և դուքս Օրսինոյի փայտե ձին, և մանկլավիկ—«դեկորատորների» գործելակերպը՝ ուրիշիկ երաժշտության տակ բեմի հարդարանքն ու կարասին բացեփառ փոփոխելը: Դրա շնորհիվ էլ կատակերգության բազմաթիվ պատկերները ցուցադրվում էին անընդմեջ, առանց դադարի, ասես

մի ներշնչմամբ կյանքի կոչված ստեղծագործություն՝ ոչ թե ներկայացում, այլ բանաստեղծություն կամ երգ:

Կյանքի սիրով առեցուն այդ բեմադրության մեջ նկարչի և հասկապես ռեժիսորի երևակայության խաղը լայն հնարավորություններ ստեղծեց հմայիչ կերպարների ստեղծման համար, որոնք ներկայացմանը հաղորդում էին անհերքելի հավաստիություն և դրա հետ միասին բանաստեղծական շունչ:

Բեմի ետնամասում հաճախ փոփոխվող վարագույրները, որոնցից մեկը Ռուբենի «Սիլենի երթն» էր հիշեցնում, ֆլամանդական կենսուրախ շունչ էր հաղորդում բոլոր այն տեսարաններին, ուր հանդես են գալիս քեռի Թոբին, Էգյուշիկը, Մարիան՝ անհնազանդ Մավոլիոյի հոգին առնելու: Կերպարի ընկալման շեքսպիրյան հյութելությամբ, առանձնապես ցայտուն էին Լևոն Զոհրաբյանի Թոբին և Կարապետ Արծրունյանի Էգյուշիկը, որոնց շոնդալից կատակն ու ծիծաղը երբեմն, ասես, դեմ էին առնում խեղկատակ Ֆեստեի տրոսմալի երգերին:

Լևոն Զոհրաբյանի Թոբի Բելչը չէր գիշում Ներսիսյանի Տալստաֆին: Բայց նա չէր առանձնանում ներկայացման մեջ: Նա լույս էր ճառագում և իր հերթին ստանում այդ լույսը շրջապատից: Նա ուժեղ էր անսամբլով, իսկ անսամբլը ուժ էր առնում նրանից: Եվ այսպես բոլոր կերպարները: Նրանցից յուրաքանչյուրը գտնված էր ճիշտ և ամրացված ներկայացման ընդհանուր հենքին: Հնարավոր չէ նույնիսկ գործող անձերից որևէ մեկին պատկերացնել այլ կերպ կամ փոխարինված մեկ ուրիշով: Եվ այս ամենը շնորհիվ բեմադրող ռեժիսորի, որը կարողացել էր բոլորի համար գտնել փոխհարաբերությունների այնպիսի ձև, երբ ամեն մի կատարող ամբողջի անբաժան մասն էր կազմում:

Իր ոճի մեջ, պրոֆեսիոնալ մակարդակով, բովանդակ էությամբ «Տասներկուերորդ գիշերը» լավագույններից էր շեքսպիր-

յան դրամատուրգիայի հայկական բեմադրությունների մեջ առհասարակ: Բեմադրվել է Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին, 1944-ին: Ներկայացումը զորացնում էր մարդու հավատը կյանքի նկատմամբ: Եվ պատահական չպետք է համարել հայկական մամուլում արտահայտված այն կարծիքը, թե կատակերգական իր վարակիչ ուժով, դերակատարների հյութեղությամբ և գեղարվեստական ընդհանուր պատկերով, հայկական «Տասներկուերորդ գիշերը» չէր գիշում Ստրատֆորդի «Ծեքսպիրյան Մեմորիալ թատրոնի» ստեղծած նույնանուն ներկայացմանը:

Ոչ ուրիշ ռեժիսորներ, ոչ էլ ինքը Աճեմյանը, իրենց շեքսպիրյան մյուս բեմադրություններում այլևս դրան չհասան: Այդ արժեքը և նշանակությունը չունեցավ Աճեմյանի բեմադրած «Լիր արքան», թեև Լիրի դերը հանձն էին առել բեմի երկու այնպիսի վարպետ, ինչպես Վահրամ Փափազյանը և Հրաչյա Ներսիսյանը: Ոչ էլ վիճակը փոխվեց նրանից, որ հանձին Գուրգեն Զանիբեկյանի, այդ բեմադրությունն ուներ մի հազվագյուտ Քենո՝ ամրակազմ, ազնվականոգի, որ կարող էր պատվաբեր լինել ամեն մի թատրոնի համար: Այդպիսի արժեք չունեցավ Աճեմյանի «Ռոմեո և Զուլիետը»-ն: Այն, ինչ վերաբերում է ներկայացման գլխավոր խնդրին՝ սիրո ողբերգությանը այստեղ ուժգին արտահայտություն չգտավ, բայց այն, ինչ, որպես ավանդ, այստեղ շարունակվեց «Տասներկուերորդ գիշերից»՝ արժանի է առանձին ուշադրության:

«Ռոմեո և Զուլիետ»-ի բեմադրության մեջ ողբերգության միջավայրը բացահայտված է խորապես ճշմարտացի, ռեալիստական համոզականությամբ, կենցաղի, բարքերի, կյանքի հանգամանքների այնպիսի ցայտուն վերարտադրությամբ, որ աննախադեպ է շեքսպիրյան պիեսների հայկական բեմադրություններում: Այստեղ էականը այն դեմոկրատիզմն է, պլեբեյական մտայնությունը, որով հագեցած է միջավայրի բացահայտումը: Ոչ թե արիստոկրատիկ,

ընդհանրապես բարձրատոմսիկ վարվելաձևի տիրապետություն, այլ ժողովրդական հարաբերություններ, որոնք կյանքի ընկալմանը հաղորդում են հախտուն անմիջականություն, վայելքի անսպառ ձգտում, և այդ ամենը՝ ռաբլեական հյութալորումով: Սա Վերածննդի, որպես միջավայրի ըմբռնման նոր միտում է: Այս բոլորի կողքին՝ թատրոնը չէր գտել Ռոմեոյի և Ջուլիետի դժբախտ սերն արտահայտող նոր եղանակ, գերի էր մնացել հնաժող պատկերացումներին: Եվ դրա համար հիմնականը, այսինքն՝ ողբերգականը բեմադրության մեջ չունեի շեքսպիրյան ոգուն համապատասխան շունչ: Դա հետևանք էր այն բանի, որ Ջուլիետը, որպես սիրո հիմնական թեման կրող կերպար, ներկայացված էր եթերային: Ով կարող է մերժել, որ Ջուլիետը լինի քնքուշ, ներշնչված, բայց ոչ երկրից ու հողից կտրված: Թող լինի այդպիսին, բայց հանդիսատեսը պետք է տեսնի ու զգա նրա հոգեկան աշխարհի կապը միջավայրի հետ, որի պատկերումով բեմադրողը այնքան լավ է կարողացել տալ Վերածնության շրջանի ժամանակների շունչն ու ոգին: Չկա այդ կապը: Դրա համար էլ միմյանցից անկախ կանքով են ապրում ներկայացման առաջին և երկրորդ մասերը. մի դեպքում կենսախնդրություն, աշխարհի հյութեղ զգացողությունից եկող, որը Շեքսպիրին վերադարձնում է դեպի երկիր, մյուս դեպքում՝ ողբերգական լարվածություն, սակայն, անկյանք, երկրի ու նրա համից ու բույրից զուրկ, որ մղում է Շեքսպիրին դեպի երկնային անառկալությունը:

50

Սակայն, ամենախիստ մոտեցման դեպքում անգամ, ներկայացման մեջ չի կարելի չնկատել շեքսպիրյան իսկական կերպարներ: Սա ամենից առաջ Մերկուցիոն է: Մեր Մկրտչյանի Մերկուցիոն: Եվ ոչ միայն դերասանի, այլև ռեժիսոր Աճեմյանի: Կան քրեմադատներ, որ ասում են, թե Շեքսպիրի Մերկուցիոյի մեջ ինչ-որ բան կա Հայնեից: Սրա հետ կարելի է համաձայնել: Կարելի է հա-

մաճայնել նաև այն բանին, որ հենց դա է պակասում Մերկուցիոյի հայ դերակատարին: Բայց կարելի է ենթադրել և ուրիշ բան: Այն, որ դերասանը բոլորովին այլ կերպ է ընկալել դերը: Հենց իրենք, այդ շեքսպիրագետներն էլ ողբերգության այդ կերպարի մասին առաջ մտածում էին ուրիշ ձևով: Սա կերպարի նոր մեկնաբանությունն է և, խոստովանում եմ, իմ տեսած Մերկուցիոներից և ոչ մեկի մեջ այդ գիծը ես չէի նկատել: Դիտում ես Մկրտչյանի խաղը և մտածում, որ սա իսկական շեքսպիրյան կերպար է:

Կյանքով լեցուն, անհոգ ու թեթև, կեցության հրճվանքով արքած և նրա հրապույրները ճաշակող՝ այսպիսին է Մերկուցիոն: Երկներանգ կյանքի հուրհուրան փայլատակումն է այս Մերկուցիոն, որ երգում է, սրամտում, հեգնում, ծիծաղում հարուցելով իր ընկերների և հանդիսատեսի հիացմունքը: Սա իսկական շեքսպիրյան կերպար է և վերածնության ոգին իշխում է այն բեմական միջավայրում, ուր տեղի է ունենում նրա մենամարտը Թիբալտի հետ, որի դերակատար Սոս Սարգսյանը նույնպես լավ է, իբրև տարբեր դարաշրջանների և կյանքի նկատմամբ տարբեր հայացքների ողբերգական բախում:

Ինչպես միշտ, հեղափոխությունից հետո էլ, հայ թատրոնն անդրադարձավ «Համլետին»: Եվ Վահրամ Փափագյանի կողքին, որը Դանեմարքայի իշխանի դերով առաջին անգամ բեմ էր բարձրացել 10-ական թվականներին, երևացին նոր Համլետներ՝ Իսահակ Ալիխանյան, Հրաչյա Ներսիսյան, Վաղարշ Վաղարշյան, Գուրգեն Զանգիբեկյան: Ինչպես Օթելլոներն են մեզանում տարբեր եղել, այդպես էլ Համլետները: Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ ամեն մի դերասան յուրովի ու մյուսից տարբեր է ըմբռնում մինչև հիմա էլ սուր վեճերի առիթ տվող այդ կերպարը: Այստեղ դեր է խաղացել նաև ժամանակը: Օրինակ՝ 20-ական թվականների երազուն ու

թախծալի Ներսիսյան—Համլետին 40-ական թվականներին փոխարինեց կասկածներից ու տատանումներից ձերբագրուված մարտընչող Վաղարշյան—Համլետը:

Սովետահայ բեմում ողբերգական անձնավորումների բարձրակետը եղավ Փափազյանի Օթելլոն, որի փայլատակող շողքը դուրս եկավ հայրենի իրականության սահմաններից: Տիրապետելով մի քանի լեզվի, բացի հայերենից՝ ռուսերենի, ֆրանսերենի, իտալերենի և թուրքերենի, աշխարհի ո՞ր ծայրում ասես չի եղել նա և որտե՞ղ միայն չի խաղացել Օթելլո:

Փափազյանի Օթելլոյի պատմությունը կես դարուց ավելի է:

Առաջին անգամ այդ դերով նա բեմ բարձրացավ 1908-ին: Հագիվ քսանամյա պատանի էր այն ժամանակ: Նշանակալի ժամանակներ էր ապրում Թուրքիան այն օրերին: Թուրքիան, որ Սուլթան Համիդի օրով՝ ահ ու սարսափ էր տարածել շուրջը, բռնության լծի տակ էր պահում երկրում ապրող ժողովուրդներին, հռչակեց իրեն սահմանադրական: Մեծ հույսեր կապվեցին այդ հեղաշրջման հետ: Փափազյանի Օթելլոյի անդրանիկ դերակատարումը զուգադիպեց փոթորկահույզ այդ օրերին: Եվ խոռոներամ բազմությունը, ինչպես պատմում են ժամանակակիցները, դռներ ու ապակիներ են ջարդել՝ թատերասրահ մտնելու համար: Դա ոչ այնքան բեմական մի նոր աստղի բեմելին ականատես լինելու ցանկություն էր,—դա ինքնին,—որքան հայ թատրոնի վրայից երեսունամյա արգելքը վերացնելու կարևորագույն պահին վկա լինելու ներքին պահանջ, բեմից հալոց լեզուն նորից լսելու մի անհագենալի փափագ: Եվ դրա հետ միասին՝ մավրի ողբերգության մեջ տեսա՞վ ազգային այն ճնշումը, որին ենթարկվել էր ինքը: Ու ինչո՞ւ զարմանալ, որ Օթելլոյի այս անվարժ կատարումը, որ բեմի հանրահռչակ վարպետը հիմա չի կարողանում հիշել առանց ժպիտի, պատմական իրադարձություն դարձավ: Կան դեպքեր, երբ արվեստի երևույթը ավելին

Է, քան նրան արվեստի նեղ շրջանակի մեջ ամփոփելն ու գնահատելը, երբ նա համընկնում է ժամանակին, ժամանակի պահանջին, դառնում հասարակական արձագանք, ապա նրա արժեքը չի կարելի սահմանել սովորական գնահատության չափանիշով—հաջող էր, թե՞ անհաջող, լավ էր, թե վատ: Եվ դրանից հետո հասկանալի չէ՞, արդյոք, թե ինչո՞ւ հասարակությունը ներկայացումից հետո չընդվեց, մնաց, ապասեց՝ «օրվա հերոսի» Փափազյանի՝ բեմի վրա կրկին հայտնվելուն և պարտադրեց, հուշեց նրան արտասանելու Դանիել Վարուժանի «Ջարդը»: Ինչո՞ւ անպայման «Ջարդը», և ոչ մի այլ բան:

1908-ից այս կողմ նա ավելի քան երեք հազար անգամ ներկայացրել է Օթելլոյին:

Աննախընթաց դեպք թատրոնի պատմության մեջ:

Դժվար է, եթե չաեսնք անհնար, երկու խոսքով բնութագրել այս կերպարը, որովհետև գործ ունենք անձնավորման արվեստի ոչ միայն բարդ ու մեծահարուստ երևույթի հետ, այլև այնպիսի երեվույթի, որ իր կետարյան բեմական կյանքի ընթացքում մշտապես նույնը չի եղել: Տասական թվականներից գալով մինչև 60-ական թվականները՝ նա կրել է կնիքը գաղափարական և գեղարվեստական այն ըմբռնումների, որ գերիշխել են անցած ժամանակների տարբեր փուլերում:

Փափազյանի Օթելլոն մինչև 30-ական թվականները ապրել է վերընթաց զարգացում՝ դառնալով այդ կերպարի լավագույն անձնավորումներից մեկը, եթե աչքի առաջ ունենանք ոչ միայն հայկական, այլև սովետական, նույնիսկ համաշխարհային թատերական ասպարեզը: Այս զարգացումը հավասարապես վերաբերում է դերասանի և՛ վարպետությանը, որ հարուցել է քննադատության հիացումը նաև Մոսկվայում ու Փարիզում, ուր նա հանդես է եկել

1932-ին, և՛ կերպարի բովանդակությանը, գաղափարական մեկնաբանությանը:

Բասնական թվականներից մոսկովյան մամուլը, Փափագյանին համարելով «արդի ուժեղագույն ողբերգակներից մեկը», գտավ, որ հայ արտիստը կերպարին հաղորդում է նոր հնչեղություն և կատարմամբ էլ նոր է ու ժամանակակից: Մի քանի տարի անց, ֆրանսիական քննադատներից մեկը, հիացած նրանով, գրեց, թե ինքը չէր տեսել, որ փարիզյան հանդիսասարահը ստաշին կարգերից մինչև վերնահարկը լաց լինի: Եվ ավելացրեց, թե ճիշտն ասած, ինքը մինչև հիմա չէր տեսել նաև այդպիսի Օթելլո: Փարիզյան մամուլը հայտարարեց, թե «Փափագյանը ամբողջապես ծնված է Օթելլոյի դերի համար», կամ էլ՝ «թվում է, թե Օթելլոյի կերպարը նրա համար է ստեղծված»:

Ինչ վերաբերում է Փափագյանի դերասանական վարպետությանը, ապա կուզենայի բնութագրել այն՝ Արշակ Չուպանյանի խոսքով. «Ի բնէ նոխապես օժտված խառնվածք, Փափագյան ինքզինքը կազմած, լրացուցած, կատարելագործած է իտալական, ֆրանսական և ռուսական լավագույն վարպետներու արվեստին տարրերը յուրացնելով, զանոնք միաձուլելով իրեն հատուկ ոճի մը, սեփական գեղեցկագիտության մը մեջ, ու ռոմանթիզմ ու իրապաշտություն, հմայք ու դիտողություն, քնարերգություն և ճշմարտություն, հետապնդում ու չափի զգացում ներդաշնակորեն իրարու կխառնվին,—ինչ որ անհրաժեշտ է Շեքսպիր խաղացողի մը համար, ինչ որ արդեն կհամոզեր գաղտնիքը Ադամյանի արվեստին բարձր հրապույրին»:

Օթելլոյի փափագյանական մեկնաբանությանը գալով՝ կուզենայի գոնե ամենաընդհանուր ձևով նշել նրա զարգացման ուղիագիծը. եթե 10-ական թվականներին, անհատապաշտական հոսանքների ազդեցության ժամանակներում, Փափագյանի Օթելլոն մի

ուծեղ անհատ էր, և նրա ողբերգությունը՝ այդ ուծեղ անհատի, ու-
մանտիկական շքեղ հերոսի կործանման պատմությունը, ապա
20-ական թվականներին, երբ շատ ուծեղ էին սոցիոլոգիական ըմ-
բռնումները նաև արվեստում, Օթելլոյի անձնավորման մեջ շեշտ-
վեց նրա սևամորթ լինելու, ցեղային տարբերության պարագան, որ
քննադատներից մեկին մտածել է տվել. «Մի՞թե այստեղ չի հնչում
ձայնը հազարամյակներ հալածված հայ ազգության...»: Այդպիսի
ուղիներով արտիստը հասավ կերպարի այնպիսի ըմբռնման, որ
հումանիստական ամենալայն մեկնաբանությունն էր՝ էականն այլ-
ևս ոչ թե ուծեղ անհատի փիլիսոփայությունը կրող, այլ Վերա-
ծննդի մարդասիրական իդեալները մարմնացնող անհատի ող-
բերգությունն է, ոչ թե սևամորթ մարդու, այլ ընդհանրապես մարդու
ողբերգությունը: Եվ նրա համար կենտրոնական խնդիր դարձավ
հավատախախտման ողբերգությունը: Մի մարդ, որի համար մար-
դուց ավելի կատարյալ և գեղեցիկ բան չկար բնության մեջ, հան-
կարծ կորցնում է հավատը նրա հանդեպ: Այդ տեսակետից արվես-
տի մի հույակապ գլուխ-գործոց է թաշկինակի տեսարանը նրա կա-
տարմամբ: Բեմական երևակայության ավելի մեծ թոփչք, քան դա
է՝ գրեթե անկարելի է պատկերացնել: Եվ, միաժամանակ, մարդ-
կայություն, ըստ բնույթի և ոգու իսկական շեքսպիրյան մարդկա-
յություն և դրա մոլեգին պաշտպանություն՝ արվեստի հուժկու
լեզվով:

Եթե Փափագյանը ուրիշ ոչինչ ստեղծած չլիներ և լիներ հե-
ղինակը միայն այդ տեսարանի, ապա այդ էլ բավական կլիներ՝
աշխարհի լավագույն Օթելլոների շարքում նրան տեղ տալու հա-
մար: Բայց այդպիսի բարձրության հասնելու համար երևի անհրա-
ժեշտ էր անցնել բեմական վարպետության երկարամյա ուղի,
պետք էր կարողանալ Շեքսպիրին խորքից զգալ, այնպես մերվել
նրա էությանը, շնչին, տարերքին, որ նրանից «հեռանալու» ամեն

մի քայլ, ոգով լինել այնքան մոտ ու հարազատ նրան, որ թվար Շեքսպիրի երևակայությունից ծնված:

Փափագյանի Օթելլոն ինքնատիպ եղավ նաև եզրափակիչ տեսարանում: Երբ իմացվում է Դեզդեմոնայի անմեղությունը, Փափագյանը մի անսպասելի թոփշքով վերադառնում է դեպի իր հիմնական գաղափարը՝ մարդուց գեղեցիկ ոչինչ չկա բնության մեջ: Մեծ ընդհանրացման դիմելով՝ արտիստն արտահայտում է և՛ Օթելլոյին համակած հոգեկան տառապանքը, — դա ինքնին հասկանալի է, — և՛ մտքի այն հպարտ խոյանքը, թե ինքն իրավացի էր, քանի որ վերագտավ ճշմարտությունը: Մարդը մնաց մարդ: Ուրեմն՝ կեցցե մարդը:

Այսպիսի մեկնաբանությամբ Փափագյանի Օթելլոն հարազատ էր և՛ Շեքսպիրին, և՛ մեր ժամանակին, և՛ պատմությանը, և՛ արդիականությանը: Գեղարվեստական այսպիսի լայն ընդհանրացում նվաճելով, Փափագյանը գրավեց իր տեղը շեքսպիրյան կերպարի ճշանավորագույն մեկնաբանների շարքում:

Փափագյանի կողքին շատ ուրիշ դերասաններ կային, շեքսպիրյան կերպարների հայտնի մարմնավորողներ՝ Արուս Ոսկանյան, Հասմիկ, Օլգա Գուլագյան, Ժասմեն, Ռուզան Վարդանյան, Մկրտիչ Զանան, Գրիգոր Ավետյան, Ավետ Ավետիսյան, Յոլակ Ամերիկյան, Համբարձում Խաչանյան, Գուրգեն Գաբրիելյան, Դավիթ Մալյան, Սյուզան Գարագաշ: Եվ էլի շատ ուրիշներ: Սրանցից յուրաքանչյուրը, մի դեպքում՝ Շալլոկ, մի այլ դեպքում Յագո, մի անգամ Համլետ, մի այլ օր Մակբեթ կամ Ֆալստաֆ, Պետրուշիո, սրանց կողքին՝ Պորցիա, Կատարինա, Քենթ, գերեզմանափոր և բազում այլ դերեր: Կերպարները, ինչպես նաև դերասանների անունները կարելի է քառապատկել: Ահա այդ բոլորի միջից առանձնանում է մի դեմք՝ Հրաչյա Ներսիսյանը, որի շեքսպիրյան ամեն մի կատարում՝ Համլետ, Մակբեթ, Ֆալստաֆ, Օթելլո և Լիր՝

մի-մի նշանակալի երևույթներ էին հայ թատրոնի կյանքում: Խո-
նարհվելով Փափազյանի առաջ, նրան համարելով վարպետ, որից
ինքը սովորել է, Օթելլոյի կերպարի լուսաբանության հարցում
Ներսիսյանը կողմնորոշվեց դեպի Աբելլանը:

Ի տարբերություն Փափազյանի, նա պարտադիր չհամարեց
մավրիտանական ազգային կոլորիտի ընդգծված պահպանումը: Դա
արտաքին հանգամանք էր նրա համար: Եվ այդ չափով էլ նա
պահպանեց այդ կողմը: Բայց ըստ էության Ներսիսյանը անտար-
բեր մնաց դեպի այն հարցը, թե Օթելլոն մա՞վր է, թե ոչ: Նրան
զբաղեցրեց մարդկային հոգու այն մեծ ողբերգությունը, որ ապրում
է Օթելլոն: Նրա Օթելլոն սև է, որովհետև Շեքսպիրի Օթելլոն սև է,
բայց դերասանի գեղարվեստական մտահղացման տեսակետից նա
կարող էր և սև չլինել: Այն հոգեկան ցնցումը, որ ապրում է նա,
կարող էր ապրել ամեն ոք և, ըստ դերասանի մեկնաբանության, ոչ
միայն անկախ ցեղից ու ազգությունից, այլ նաև՝ ժամանակից:

Հիմք ընդունելով այն միտքը, թե Շեքսպիրը որքան պատմա-
կան, նույնքան էլ ժամանակակից երևույթ է, Ներսիսյանը չպար-
փակեց նրան Վերածնության դարաշրջանի սահմանագծերում:
Ընդունելով, որ նա Վերածնության հումանիստական մտածողու-
թյան ծնունդ է, առաջնորդվեց այն համոզումով, թե մարդկային
հոգու շեքսպիրյան հայտնագործումները վերաբերում և տարած-
վում են հետագա ժամանակների վրա ևս: Ուստի և Ներսիսյանի
Օթելլոյի համար էականը դառնում է նրա ապրած հոգեկան այն
ցնցումը, թե մարդն այն չէ, ինչ դրսից երևում է: Այս հակասությունն
էլ Ներսիսյան—Օթելլոյի ողբերգական մտատանջության գլխավոր
հարցն է:

Հեռու դատողական արվեստից, նա միշտ կողմնակից է եղել,
որ բեմից պաշտպանվող միտքը ոչ թե ասլի, ինչպես ամբիոնից
նետված խոսքը, այլ բխի իբրև անխուսափելի եզրակացություն բե-

մում տիրող հուզական մթնոլորտի, մարդկային իրական հարաբերությունների և այն բոլորն բխման, որից մեկը հաղթող է դուրս գալիս, մյուսը՝ պարտված:

Դեգրեմոնայից ապրած հիասթափությունը նրան այնքա՛ց ցասկոտ չի դարձնում, որքան այն ցավագին ապրումները, թե ինչո՞ւ պետք է մարդն այդպիսին լինի: Ու երբ նա իմանում է Դեգրեմոնայի անմեղությունը՝ միանգամից ծերանում է: Հանդիսատեսի աչքերի առաջ ծերանում էր, դառնում բոլորովին այլ մարդ, հոգեպես իսպառ ամայացած, այլևս անընդունակ հասկանալու շրջապատը և ավելի խնդրված հիասթափությունից, երբ ճիշտը մնում է ճիշտ, և սուտն էլ գալիս՝ ծածկում է նրան:

Ներսիսյանի Օթելլոյի կյանքն ավարտվում է այս կետի վրա: Գեղարվեստական ինտուիցիան և բեմական տրամաբանությունը այստեղ նրան մի հեռավոր աղերսով կապում են Պետրոս Ադամյանի, նրա թողած ավանդների հետ:

Հոգեբանական, քնդհանրապես կյանքի այնպիսի ճշմարտացիություն կար Ներսիսյանի խաղի մեջ, ստույգ և հավաստի արտահայտչականություն, արտիստական այնպիսի բռնկուն ուժ, որ նրա խաղի նկատմամբ անտարբեր չէին մնում նույնիսկ շատ լավ Օթելլոներ տեսած հանդիսականները: Եվ դրա արձագանքներից մեկը չէ՞, արդյոք, Յուզովսկու հիացումը, թե Ներսիսյանի Օթելլոյում երբեմն հանճարի բարձունքներից է հասնում:

Շեքսպիրը, դերասանների, ռեժիսյորների հետ միաժամանակ, հավաքագրեց իր շուրջը նաև հալ բեմի գրեթե բոլոր ականավոր նկարիչներին: Այս բնագավառում ևս փայլատակեցին նախ և առաջ խոշոր անհատականությունները: Հալ մեծ ճարտարապետ, ալպտե-

միկոս Ալեքսանդր Թամանյանը, որ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը դիմավորել է Պետրոգրադում, շրջապատված ոռու մշակույթի մի խումբ մեծ գործիչներով՝ Գորկի, Պրոկոֆև, Յուրև, կրկեսի արեհայտմ ձևավորում էր «Մակբեթը»: Թամանյանի կողքին, գրեթե միաժամանակ, Մոսկվայի Յուցադրական թատրոնում Շեքսպիրի հազվագյուտ բեմադրվող «Չափի տեղ չափ» պիեսի ձևավորմամբ հանդես եկավ հայազգի մեծանուն բեմանկարիչ Գեորգի Յակովլովը: Դրվատելով դեկորների նախագծումը, Ա. Լունաչարսկին այս ձևավորման կապակցությամբ ավելացրել է. «Առանձին տարազներ ու պատկերներ ասես ուղղակի իջած լինեն մեծ վարպետների կտավներից (առանձնապես Անջելոն և Իզաբելան)»:

Յակովլովը լայն շնչի արվեստագետ էր: Նա ստեղծագործական մտերիմ կապերի մեջ էր մի կողմից Թալիրովի և Մեյերհոլդի, մյուս կողմից Պիկասոյի և Լեժեի, ապա և դարի բանաստեղծներ Մալակովսկու և Եսենինի հետ, երբ Երևանում, առաջին Պետրոպոլի հանձնարարությամբ ձևավորեց «Վեներտիկի վաճառականը»: Դա ժամանակակից արվեստագետի աչքերով ընկալված Շեքսպիր էր, և այս ձևավորմամբ շեքսպիրյան կատակերգության նոր մեկնաբանության հիմք դրվեց, որի համար ռեժիսոր Բուրջալյանը, ոչ պակաս՝ հաջ բեմը պարտական էր Յակովլովին: Ուշագրավ է և այն, որ Յակովլովը, երևանյան իր ձևավորումը մի տարի անց, որոշ փոփոխություններով կրկնեց Մինսկի հրեական թատրոնում, այս անգամ Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի հայտնի ռեժիսոր Սախնովսկու հրավերով: Ինչպես Սախնովսկին է պատկերավոր ձևով արտահայտվել՝ «նա բեմին նայում էր բարձունքներում ճախրող ուրուրի աչքերով»: Այսպես սկսվեց և նշանավորվեց հայ նկարիչների մասնակցությունը շեքսպիրյան բեմադրություններին: Հետագայում ինչ որ արեցին Միքայել և Սերգեյ Արուստյանները, ապա և Արա Մարգարյանն ու Մելիքսեթ Սվախչյանը, Կարո Մի-

նապանը և Աշոտ Միրզոյանը, ինչպես և ուրիշներ, այդ շնորհակալ գործի օրինաչափ շարունակությունն էր:

Հայ իրականության մեջ միայն նշանավոր դերասանների անունները չէ, որ կապվում են Շեքսպիրի հետ, այլև մի ամբողջ շարք նկարիչների ու կոմպոզիտորների: Դժվար է պատկերացնել «Օթելլոյի» հայկական բազմաթիվ բեմադրություններ՝ առանց Ալեքսանդր Սպենդիարյանի երաժշտության կամ «Մակբեթը», առանց Արամ Խաչատրյանի երաժշտությանը:

Ծիշտ է, Խաչատրյանի հանդիպումը Շեքսպիրի հետ տեղի է ունեցել արվեստի այնպիսի տեսակներում, երբ երաժշտությունը չի եղել արտահայտության հիմնական միջոցը: Ինչպես հայտնի է, Խաչատրյանը չի գրել ոչ մի օպերա, բալետ, սիմֆոնիկ ստեղծագործություն, որ անմիջականորեն կապված լիներ շեքսպիրյան թեմաների հետ: Նա հեղինակն է Երևանում և Մոսկվայում բեմադրված «Մակբեթի» և «Արքա Լիրի» երաժշտության, ինչպես նաև ռեժիսոր Յուսկևիչի «Օթելլո» կինոնկարի երաժշտության: Դրամատիկական ներկայացման կամ կինոյի երաժշտության սահմանափակ հնարավորությունները չխանգարեցին, որպեսզի Խաչատրյանը յուրովի արտահայտի հանճարեղ դրամատուրգի ստեղծագործությունը և ստեղծի գեղարվեստական մեծ ուժի և նշանակության երաժշտական կերպարներ:

Ուժեղ, հզոր խառնվածքները, բուռն կրքերի փոթորկումները, դրամատիկական զարգացման հուժկու թափը՝ Շեքսպիրի պոետիկայի այս հիպերբոլիկ կողմը վերին աստիճանի հատկանշական է Խաչատրյանի արվեստի համար: Եվ հասկանալի է, թե ինչու նրա համար այնքան գրավիչ պետք է լիներ, օրինակ, «Լիր արքայի» կենտրոնական «Փոթորկի» տեսարանը, ուր կոմպոզիտորն արտահայտում է բնության և հերոսների հոգեկան աշխարհում տեղի ունեցող ցնցումների հսկայական չափերը:

Երաժշտական արվեստի միջոցներով ստեղծելով Դեզդեմոնայի և Կորդելիայի բանաստեղծական վսեմ կերպարները, կոմպոզիտորը ոգևորվել էր Շեքսպիրի երկերի հումանիստական պայծառությամբ: Երաժշտական այս էջերի պոստուրա և ազնվացնող երաժշտությունը մարմնավորում էր գեղեցիկն ու լուսավորը՝ ողբերգական ու մոռյալ ցնցումների մոլեգին ջրապտույտի մեջ:

Ինչպես անցյալում, այնպես էլ հիմա, և մանավանդ հիմա, Շեքսպիրը մեզ համար միայն գեղագիտական բարձր բավականության աղբյուր չի եղել: Ու մեր ժողովրդի պատմության մեջ չկա մի այնպիսի ժամանակ, լինի դա խաղաղ կյանքի շրջան, քաղաքացիական կոիվների բուռն տարիներ, թե պատերազմական ահեղ օրեր, որ թատրոնը չզգա Շեքսպիրի պահանջը, չապալինի նրա հանճարին: Դրա առավել ցայտուն օրինակը չէ՞ Սուրեն Քոչարյանի ասմունքը՝ «Հանուն հայրենիքի», որը Շեքսպիրի տարբեր երկերից կազմված կոմպոզիցիա լինելով, կրակոտ պահանջ էր՝ կյանքի գնով պաշտպանելու հայրենի երկիրը թշնամուց: Իր այդ կոմպոզիցիան ստեղծելով այն տարիներին, երբ գերմանացիները հարձակվել էին մեր երկրի վրա՝ ասմունքի վարպետը շրջում էր քաղաքից-քաղաք, և նրա խոսքը հնչում էր որպես թշնամու նկատմամբ ատելություն բորբոքող հայրենասիրական կոչ:

Անհնար մի դժվարություն է այս սեղմ տեսության մեջ ամփոփել Շեքսպիրի հայկական «կենսագրության» բոլոր փաստերը, սակայն միաժամանակ ճիշտ չի լինի, եթե չտամ անունները նրանց, թեկուզ, լոկ որպես հիշատակություն, որոնք ըստ իս դեր են խաղացել հայրենի շեքսպիրագիտության մեջ:

Անցյալում, հատուկեմտ դեպքեր չհաշված, Շեքսպիրի մասին գրել ու արտահայտվել են ստեղծագործողները՝ գրողներն ու դերասանները: Հեղափոխությունից հետո Շեքսպիրով ավելի շատ հետաքրքրվեցին և զբաղվեցին գրականագետներն ու թատերա-

գետները: Հարություն Սուրխաթյանը մի սովոր հատոր նվիրեց մեծ անգլիացու գրական ժառանգության քննությանը: Արևմտա-ելրոպական գրականության գիտականերից Հովհաննես Մամիկոնյանը պարբերաբար լուսաբանեց նրա կյանքն ու ստեղծագործությունը: Վահրամ Թերզիբաշյանը սկիզբ դրեց Ծեքսպիրի երկերի հայերեն թարգմանությունների ուսումնասիրության գործին: Նույնն արեց Հայկ Գյուլիքևյանը, անդրադառնալով Ծեքսպիրը և հայ հասարակական միտքը հարցին, իսկ Սարգիս Մելիքսեթյանը՝ հայ թատրոնի շեքսպիրյան մարմնավորումներին: Սրանց հետ մեկտեղ պետք է հիշվի նաև Արշակ Ադամյանի «Ռոմեո և Զուլիետի» Չայկովսկու երաժշտությանը նվիրված ուսումնասիրական աշխատքը, որ մինչև օրս էլ մնում է չգերազանցված:

Մի երևույթի վրա էլ հրավիրեմ ձեր ուշադրությունը: Ոչ միայն մալր-հայրենիքում, ոչ միայն Սովետական Միության հայաշատ քաղաքներում,—Բաքու, Ռոստով, Թբիլիսի, Ստեփանակերտ, որտեղ պրոֆեսիոնալ թատրոններ են գործել,—ալ նաև Սփյուռքում Ծեքսպիրն իր երկերով, հատկապես իր ողբերգություններով զբաղեցրել է մարդկանց միտքը, և նրանք իրենց հուզող զգացումների արձագանքը աշխատել են գտնել նրա մեջ: Բացի արտասահմանում գործող մեր ականավոր արտիստներից, ինչպիսին էին Հովհաննես Զարիֆյանը և Արշավիր Ծահխաթունին, որ շեքսպիրյան բեմադրություններ են տվել, առանձնապես «Օթելլո» և «Համլետ», դերասանների և թատերադերերի մի մեծ խումբ, ինչպես Ֆրանսիայում՝ Փարիզ, Լիոն, Մարսել, այնպես էլ Եգիպտոսում՝ Կահիրե. Ալեքսանդրիա, Սիրիայում՝ Հալեպ, Թուրքիայում՝ Ստամբուլ, Իրանում՝ Թեհրան, մեծ գործ են կատարել, վառ պահելով սերը և հետաքրքրությունը Ծեքսպիրի նկատմամբ. հիշենք Տ. Նշանյանին (Համլետ, Լիր), Մ. Կոստանյանին (Օթելլո), Օ. Մուրաֆյանին և Ն. Դավթյանին (Ռոմեո), Մ. Աճեմյանին և Բ. Դավթյանին (Զու-

լիետ), Ա. Օհանյանին (Համլետ), Գ. Բարիլույանին (Օթելլո), Մ. Մարությանին (Համլետ, Օթելլո), Մ. Թաշչյանին (Յագո), Ա. Գմբեթյանին (Յագո) և շատ ուրիշների:

Դեռևս 80-ական թվականներին, մեր հայտնի գրող Վրթանես Փափազյանի հայրը, Մեսրոպ քահանան, Պարսկաստանում մտադրվում է ներկայացում կազմակերպել, բայց ձեռքի տակ չի ունենում պիես: Եվ նա հիշելով «Վենետիկի վաճառականի» բովանդակությունը, շարադրում է որպես պիես և պատրաստում ներկայացում: Մի ուրիշ օրինակ. Վանում մի խումբ թատերասերներ, Արտաշես Սողաթյանի գլխավորությամբ, ներկայացնում են «Համլետ» և «Օթելլո»: Եվ նույն Վանում, այդ նույն թատերասերները, քաղաքի վալիի խնդրանքով ներկայացնում են «Օթելլո», այս անգամ՝ արդեն թուրքերեն: Նույն Վանում խաղացվել է «Վենետիկի վաճառականը», ունենալով որպես Շալյուկի դերակատար Աբրահամ Բրուտյանին: Վանը, բացի Սողաթյանից, ունեցել է Օթելլոյի մի ուրիշ դերակատար էլ՝ Միհրան Միրաքյան: Մի գրքից, որ այստեղ նվիրեցին ինձ և կոչվում է «Ազգային թատրոնը Նոր Զուղայում», պարզվում է, որ հայերը Զուղայում ներկայացրել են «Վենետիկի վաճառականը», բայց ոչ՝ հայերեն, այլ անգլերեն:

Կարող եմ ուրիշ փաստեր էլ հիշատակել, որ բոլորովին այլ ծավալ ու արժեք ունեն: Այն դեպքերն են դրանք, երբ մեր հայրենակիցները, աշխարհով մեկ ցրված, նպաստում են անգլիացիների ու տարբեր ժողովուրդների մշակութային կապերի հաստատմանը: Ռումինական շեքսպիրագիտության նշանակալի երևույթներից մեկը Բուխարեստում 1938-ին լույս տեսած «Շեքսպիր» պատկանելի հատորն է, որ Հայկ Ակտերյանի գրչին է պատկանում:

Մաթվել Դամազյանը դեռևս 1840-ին ռուսերենի է թարգմանել Շեքսպիրի «Փոթորիկը», որի հաջողությունը արձանագրել է Բեյլինսկու նման հայտնի քննադատը:

Տիգրան Կարապետյանը անգլերենից ֆրանսերենի է թարգմանել Շեքսպիրի «Սոնետները»: Թարգմանիչը, որքան ես հասկացա, ջանալով հարազատ մնալ բնագրին՝ օգտագործել է Շեքսպիրի ժամանակվա ֆրանսերենի լեզվա-ոճական պատկերը: Օքսֆորդի համալսարանը անցյալ տարի լույս աշխարհ բերելով այդ գործը՝ անգլերեն բնագիրը և ֆրանսերեն թարգմանությունը տպագրել է միսյանց կոդքի, որպեսզի ընթերցողը հնարավորություն ունենա «համեմատելու միջոցով պարզել, թե ինչքանով է հաջողվել այս աշխատանքը թարգմանչին»*:

* * *

Խոսքս եզրափակելուց առաջ կուզեի մի ընդհանրացնող մտքի անդրադառնալ:

Շեքսպիրը մեր իրականության մեջ, եթե կարելի է ասել, «ազգայնացվեց»:

Այդպես եմ ասում ոչ այն պատճառով, որ շուրջ հիսուն մարդ Շեքսպիրին թարգմանելու փորձ է արել: Եվ ոչ էլ այն պատճառով,

* Դասախոսությունից հետո ինձ ասացին, իսկ Երևան վերադառնալուց հետո ստացա Նյու-Յորքից, այնտեղ տպագրված «Համլետի» անգլերեն նոր խմբագրությունը, կատարված հանրահռչակ Ռուբեն Մամուլյանի ձեռքով: Նա մոտ 200 արխայիկ բառ փոխարինել է ժամանակակից անգլերենում գործածվող նրանց համարժեքներով: Շուրջ 500 տող բոլորովին հանել է: Եվ նման այլ բաներ: Այս խմբագրությունը մտքերի սուր փոխանակություն է առաջ բերել շեքսպիրագիտության մեջ. մի մասը խիստ քննադատության է ենթարկում, մի մասն էլ պաշտպանում է: «Համլետի տեքստում ուղղումներ անելով,—գրում է Մամուլյանը,—իմ նպատակը եղել է ոչ թե Շեքսպիրին փոփոխելը,—խելագարը միայն կարող է այդպիսի բան անել,—այլ նրան ամբողջապես հասկանալի դարձնել ժամանակակից ընթերցողին և հանդիսատեսին»: (Shakespeare's Hamlet. A New Version by Rouben Mamoulian. New York, pbge 31).

որ մեզանում Շեքսպիրը հաճախ է խաղացվել: Քառասուն Օթելլո, երկու տասնյակից ավելի Համլետ: Այդպես եմ ասում, որովհետև հայերը ի դեմս Շեքսպիրի գտան մի դրամատուրգի, որն ավելի, քան ուրիշ հեղինակներ, մի ամբողջ ժողովրդի ինքնարտահայտման ասպարեզ բացեց: Եվ այն տառապանքը, որ ապրել էր մեր ժողովուրդը, կյանքի բոլոր սիրո և կարոտի զգացման, մարդկայնության ձգտումների հետ, այստեղ գտավ իր արտահայտությունը: Ու թեև Շեքսպիր էին խաղում, բայց աշխարհին ու մարդկանց պատմում էին մեր մասին, ասում, թե ո՛վ ենք, որտեղի՛ց ենք գալիս, ինչե՛ր են անցել մեր գլխով, ի՛նչ է մեր ուզածը՝ մի խաղաղ անկյուն այս մեծ, անպարփակ երկնքի տակ, ուրիշների կողքին, ուրիշների պես, ասելու համար այն խոսքը, որ ամեն մի ժողովուրդ պիտի ասի, որ իրենն է, միայն իրենը, իր պատմությունից ծնված, բայց հանուր մարդկությանը ծառայող:

«Շեքսպիրականը» կրել ենք մեր մեջ վաղուց ի վեր, երբ Շեքսպիրն իսկ չկար: Դա մեր ժողովրդի պատմական իրավունքն է: Դրա իրավունքն ունեն և այլ ժողովուրդներ: Դա կարող է ու պետք է ասեն բոլոր այն ժողովուրդները, որոնք մեզ նման վերածնության բուռն տենչն ապրեցին ու, թվում է, պիտի ապրեին ազատության վայելքը, բայց մոռողների աշխարհակործան արշավանքները սասանեցին ու սուաջն ստան: Չգիտեմ, թե ուրիշ ժողովուրդներ իբրև հաստատում ի՞նչ կբերեն, բայց որպես ապացույց ասածիս՝ վկա են մեր ճարտարապետական կոթողները, մեր մանրանկարչությունը, վերջապես՝ մեր միջնադարյան տաղերը: Չեմ ուզում ասել, որ եթե Շեքսպիրը ճարտարապետ լիներ, ապա նրա կառուցումները նման կլիներին մեր Աղթամարին կամ Հոփսիսմեհին: Եթե մանրանկարիչ լիներ՝ ապա կնկարեր, ինչպես ծաղկել են մեր հինավուրց վարպետները՝ Պիծակն ու Ռոսլինը: Սակայն այն մտքերը, այն զգացումները, որ Մանվելն ու Տրդատը ներդրին իրենց արվեստի մեջ:

կամ կյանքի այն սերը, որ կարոտի ու վայելքի բուռն ցանկությամբ խաղաց մեր մանրանկարիչների երանգների ու նրբագծերի մեջ, տաղերգուների իմաստուն խոսքով, հենց այն է, ինչ հետո, հարյուրամյակներ անց, հայերը վերստին գտան Շեքսպիրի մեջ:

Շեքսպիրի մոտքը հայ իրականություն՝ համընկավ մեր ազգային զարթոնքի տարիներին: Շեքսպիրը խաղաց իր դերը ժողովրդի ինքնաճանաչման մեջ:

Մի՞թե նույնը չի եղել ուրիշ ժողովուրդների կյանքում:

1848 թվականի Գերմանիայի մասին Ֆրեյլինհարդն ասել է՝ «Գերմանիան Համլետն է»:

Նույն ձևով չի՞ մտածել Ադամ Միցկևիչը: Նրան էլ, իր հայրենիքի ազգային ճնշման օրերին Լեհաստանը ներկայացել է Համլետի կերպարանքով, նրա նման՝ հոգով ըմբոստ, մտքով անկախ, բայց ոտքերը՝ շղթայակալ:

Նույն մղումները չե՞ն, արդյոք, դեկալարել Համլետ խաղացող մեր դերասաններին Ադամյանից սկսած: Ու եթե նրանց պատկերած թագաժառանգը ընդվզում հոգի է ունեցել, ազատատենչ միտք և հայեցող չէր բնավ, ապա դրա մի պատճառն էլ այն չէ՞ր, որ, ինչպես Դանիան Համլետի համար բանտ էր, այդպես էլ սուլթանական Թուրքիան էր բանտ հայերի համար:

Հայ դերասանների համար, և ոչ միայն նրանց, ինչպես տեսանք, Շեքսպիրի բուն հասկացողությունից բացի, գոյություն ունեւ Շեքսպիրի նաև ազգային ըմբռնումը: Հայ հասարակական միտքը իր ազգային ու ժողովրդական ճակատագրի հետ կապված հարցերի պատասխանն է որոնել ու գտել Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ: Ուստի և Շեքսպիրի մասին խոսելով, հայ բանաստեղծը, հայ հրապարակախոսը, հայ ազգային գործիչը հաճախ ակնարկել են, իսկ երբեմն էլ պարզ և ուղղակի՝ արծարծել ազգային հարց:

Եվ միանգամայն ճիշտ է Յուզովսկու այն միտքը, թե «Շեքսպի-

րի բեմական մարմնավորման հիմքը հայ իրականության մեջ եղել է ոչ այնքան անհատի ճակատագիրը, որ տիրապետողն էր շեքսպիրյան շատ բեմերում, որքան ժողովրդի ճակատագիրը՝ հասարակական և ազգային»:

Եվ անկախ նրանից, թե մեր դերասանների և թատերական գործիչների մտահղացումն իսկապես ինչ է եղել՝ նրանց կազմակերպած շեքսպիրյան ներկայացումները, մասնավորապես «Համլետը», ընկալվել է որպես ազգային-ազատագրական գաղափարի այլաբանական արտահայտություն: Մի այդպիսի առիթով թուրքական թերթերը գրել են, թե «Համլետը» հայերի ներկա թագավորն է, իսկ Ուրվականը, որի անունից նա գործում է՝ հայ թագավորության անցյալը, նրա սիմվոլիկ մարմնացումը»:

Ահա սրա մասին է, կարծեմ, որ սովորաբար ասում են, թե ամեն կարգի մեկնաբանություններն ավելորդ են:

Փաստերը պերճախոս են ու անհերքելի:

Ով անցյալում, հատկապես 19-րդ դարում մտադրվել է Շեքսպիրին հայերեն խոսեցնել, անպայման «Հուլիոս Կեսար» թարգմանելու փորձ է արել: Եթե ոչ ամբողջությամբ, ապա գոնե Բրուտոսի ճառն անպայման: Ծիշտ չէ՞, արդյոք այն միտքը, որ եթե Հռոմի փոխարեն Հայաստանի որևէ քաղաքի անուն տրվեր, ապա դա կարող էր հնչել որպես մեր սրտից ու մեր մտքից ծնունդ առած խոսք: Ծիշտ այնպես, ինչպես հռոմեական դիմակների տակ թաքնված էին շեքսպիրյան ժամանակների մարդիկ՝ այդպես էլ, Բրուտոսի հանրապետական շնչով տոգորված ճառը թարգմանելով, նրանք քողարկում էին իրենց բուն նպատակը՝ ազգային հալածանքների ենթարկված ժողովրդի ազատագրական ձգտումները:

Իհարկե, կարելի է ասել, որ կա մի ավելի էական բան, որն ամեն մի ժողովրդի իրավունք է տալիս Շեքսպիրին իրենը համարել: Եվ ինչքան յուրաքանչյուր ժողովուրդ իրեն գտնի Շեքսպիրի

մեջ, այնքան ավելի մարդիկ, տարբեր կրոնի ու ազգի, տարբեր ժա-
մանակներ ապրած, կոտորեման իրար: Նրանց մերձեցնողը կլինի
բարո, արդարության ձգտումը, մարդու մեջ մարդկայինը գտնելու
և հաստատելու վսեմ նպատակը: Եվ նրանց մերձեցնողը կլինի
Շեքսպիրը:

Խոսքս հասավ իր ավարտին: Ուզում եմ հիշել մի դեպք և այդ
ստիպով մի երկու խորհրդածություն անել:

1916-ին, Լոնդոնում, բանաստեղծուհի Զապել Բոլաշյանը, որ
Հովհաննես Մսերյանի և Արամ Բաֆֆու հետ մասնակցել է դրա-
մատուրգի մահվան 300-ամյակին կազմակերպված հանդեսին, ճառ
ասելու փոխարեն՝ կարդացել է մի ոտանավոր. դիմելով Շեքսպի-
րին, նա ասել է, թե «Հայաստանը իմ թշվառ», որ «ճակատը զար-
դարող ոսկյա թագն չունի», ի՞նչ կարող է դնել մեծ դրամատուրգի
շիրիմին՝ «փշե պսակ» և դարերով տառապած ժողովրդի արցունք-
ներ միայն:

Խորապես ճշմարիտ խոսք:

Իսկ այժմ Հայաստանն իր պետականությունն ունի: Եվ այն,
ինչ առաջ արվել է անհատական նախաձեռնությամբ, որպես շեքս-
պիրազբառ մարդկանց խանդավառ սիրո արդյունք, այժմ դալձել է
պետական մտահոգության հարց: Եվ մենք կարող ենք վստահորեն
ասել, որ հեղափոխությունից հետո Շեքսպիրը մեզանում շատ ավել-
ի է հրատարակվել, թերևս տաս անգամ ավելի, քան նախորդած
յոթանասուն տարիներին՝ միասին վերցրած:

Դրա ապացույցը շեքսպիրյան բազմաթիվ հրատարակություններն են առանձին գրքերով, ժողովածուներով ու հատորներով, նրան նվիրված ուսումնասիրական մենագրություններով: Եվ բոլորն էլ՝ մեծ տպաքանակով:

Դրա ապացույցը Երևանի նորաստեղծ Շեքսպիրյան գրադարանն է և շեքսպիրագիտական խմբի կազմակերպումը հայկական ակադեմիայում: Երկու տարբեր օջախ, որոնք մի օր կմիավորվեն երևի «Հայ շեքսպիրյան կենտրոն» հաստատության մեջ:

Դրա ապացույցը բազմաթիվ բեմադրություններն են: Ոչ միայն ողբերգություններ, այլ նաև կատակերգություններ: Հայրենի դրամատուրգների կողքին և նրանցից անբաժան Շեքսպիրն ունի իր հաստատուն տեղը հայ թատրոնում, հայ դերասանի և ռեժիսորի կյանքում:

Մի օրինակով կուզեի ընդգծած լինել մեր անցյալ և ներկա կյանքի միջև եղած տարբերությունը այդ տեսակետից:

Ես արդեն ասացի, թե հայ մտավորականությունը անցյալ դարի 90-ական թվականներին ինչպիսի անհամբերությամբ էր սպասում Մասեհյանի թարգմանություններին և, մանավանդ, թե՛ դրանք ինչպիսի սրտալի ընդունելություն գտան ասպարեզ գալուց հետո: Բայց այն մտավորականությունը, որ պետք է գնահատեր Մասեհյանի վաստակը, այնքան փոքրաթիվ էր, որ առիթ է տվել թարգմանչին՝ գանգատվելու: Մասեհյանի անտիպ նամակներից պարզվում է, որ «Ծթելուն» թարգմանել է 1896-ին, բայց երկար ժամանակ, ավելի քան երկու տասնամյակ չի կարողացել տպագրության հանձնել՝ հրատարակիչների կամակոր անբարյացակամության հետևանքով: Նույնը և «Մակբեթը», որ թարգմանել էր ավելի վաղ՝ 1893-ին: Ավետիք Իսահակյանը մի առիթով հիշում է, թե Մասեհյանը ինչպես է տրտնջացել ասելով, որ իր գրքերը մնում են գրախանութներում: Իսկ հիմա՞: Շեքսպիրի հայերեն լույս տեսած

հատորներն ընդհանրապես, Մասեհյանի թարգմանությունները՝ հատկապես գրականություններում չեն մնում, սպառվում են անմիջապես, և շատ կարճ ժամանակից հետո դժվար մի բան է դառնում ձեռք բերելը: Անցյալում Մասեհյանի թարգմանությունները լույս են տեսել մի քանի հարյուր օրինակ միայն, իսկ հիմա այդ գրքերը հրատարակվում են մի քանի հազար տպաքանակով:

Միայն ցավել պետք է և, ինչ խոսք, չափազանց շատ, որ Մասեհյանը ի վիճակի չեղավ իրականացնելու այն ծրագիրը, որով ասպարեզ էր մտել: Նա իր մտքին դրել էր թարգմանել Ծեքսպիրն ամբողջությամբ: Հայ կյանքի պայմանները աննպաստ էղան մի այդպիսի հանդուգն մտադրություն՝ գործ դարձնելու համար: Հիմա, երբ ունենք «Համլետի» և մյուս գործերի մասեհյանական թարգմանությունների արժեքի իրական գիտակցությունը, կարող ենք պատկերացնել, թե մեր գրականությունը, նրա հետ միասին բեմը, ի՞նչ է կորցրել՝ զրկվելով ունենալուց ամբողջական Ծեքսպիրը՝ Մասեհյանի թարգմանությամբ:

Թերևս հետաքրքիր է նաև այն փաստը, երևի ճիշտ կլինի ասել՝ այն երևույթը, որ Ծեքսպիրը այնքան հարազատ մի հեղինակ է դարձել մեզ համար, այնքան շատ բան ենք տեսնում նրա մեջ, որ չնայած շեքսպիրյան բեմադրությունների բարդությանը, անգլիական դրամատուրգին ներկայացնում են ոչ միայն պրոֆեսիոնալ թատերախմբերը, այլ նաև ժողովրդական թատրոնները: «Ծեքսպիրը հայ բեմում» տարեգրության էջերից խմանում ենք, որ, օրինակ, 1964-ին, Բաքվի կուլտուրայի պալատներից մեկում հայկական ժողովրդական թատրոնը բեմադրել է «Օթելլոն» և մավրի դերով հանդես է եկել ապակեգործ մի բանվոր, Յագոյի դերը կատարել է մի ուսանող, Կապիդինը՝ ավտովարորդ, Դեզդեմոնայինը՝ տնային տնտեսուհի, Էմիլիայինը՝ բուժքույր:

Հեղափոխությունից հետո և նրա շնորհիվ հայ ժողովուրդն իր խոսքն ասելու հնարավորություն ստացավ: Ավելի ճիշտ՝ ասված խոսքը մարդկությանը հասցնելու շատ ավելի լայն հնարավորություններ: Մի՞թե դրա ապացույցը չեն աշխարհով մեկ տարածված այնպիսի անուններ, ինչպես Մարտիրոս Սարյան, Վիկտոր Համբարձումյան, Արամ Խաչատրյան: Եվ՝ սրանց կողքին՝ Փափազյան: Ու եթե այսօր մեր անցյալ արժեքները համաշխարհային ճանաչում են գտնում, ինչպես ասենք մեր ժողովրդական վեպը՝ «Սասունցի Դավիթը», դա էլ շնորհիվ այն մեծ կյանքի, որով սկսեցինք ապրել պետականության տեր դառնալուց հետո:

Դրա ապացույցը ողբերգակ Փափազյանի բեմական կյանքի պատմությունն է, մանավանդ սովետական տարիներին, երբ նրա գործունեության նշանաբանը դարձավ Ծեքսպիրին դեպի ժողովրդական զանգվածները տանելու ձգտումը: Ադամյանը երազում էր գնալ Փարիզ և հանդես գալ շեքսպիրյան դերերով: Նա ըմբռնում էր, որ դա լավ կլինի ոչ միայն իրեն համար, այլ այն ազգային մշակույթի, որի կրողն էր: Ցանկությունը մնաց ցանկություն: Ինչը չհաջողվեց Ադամյանին՝ հաջողվեց Փափազյանին: Նա էլ, Ադամյանի նման, հանդես եկավ ռուսական մայրաքաղաքներում: Նա էլ մեծ հաջողություն գտավ: Եվ Սովետական կառավարությունը որոշեց նրան ուղարկել Փարիզ՝ հանդես գալու Օթելլոյի և Համլետի դերերով: Եվ Փարիզը երկրորդելով Մոսկվային, Փափազյանին դասեց համաշխարհային ողբերգակների շարքը:

72 Այն, ինչ հնարավոր չեղավ երեկ՝ այսօր հնարավոր է: Մենք հպարտ ենք դրանով: Բայց հպարտ ենք և այն գիտակցությամբ, որ կարծես պարտքի տակ չենք մեծ հանճարի հիշատակի առաջ: Սուսանք, բայց և տվինք: Հայ թարգմանիչը, Մասեհյանից սկսած, կամ հայ թատրոնի դերասանը, Ադամյանի օրերից մինչև օրս Ծեքսպիրին թարգմանելիս և ներկայացնելիս իր սրտի կրակն է պրել գործի:

մեջ, ջահի պես բոցավառվել, ու երբեմն ինքն էլ իր կրակի՞՜ մոխրացել:

Հայերի հիացմունքն ու ակնածանքը Շեքսպիրի հանդեպ կույր հափշտակություն չի եղել, որովհետև մենք, ուրիշ ժողովուրդների նման, թերևս մեկից ուշ, մյուսից շուտ, բայց հասկացել ենք, որ Շեքսպիրը Վերածնության ժամանակների ծնունդ է իր հասարակական փնտրումներով և հումանիստական փիլիսոփայությամբ: Որոհելով նրա մեջ պատմականը, հասկացել ենք, որ իր հայրենի երկրի ու նրա ժողովրդի խնդիրները դնելով՝ միաժամանակ համամարդկային հարցեր է արծարծել: Եվ սովետական շեքսպիրյան թատրոնը, այդ թվում հայկականը, և թատրոնի հետ մեկտեղ թարգմանական ու շեքսպիրագիտական միտքը, ձգտել են բացել նրան իր դարաշրջանին վայել ռեճեաճանայան թափով՝ մտքի ոչ միայն վեհություն, այլև գործունեություն, բուռն կենսասիրություն, բարձր մարդկայնություն, բարու կրքոտ պաշտպանություն:

Այդպիսին է Շեքսպիրը մեզ համար, բոլորի Շեքսպիրը, ա՛յն Շեքսպիրը, որի «հայկական կենսագրությունից» մի քանի կարևոր փաստեր հաղորդեցի ես ձեզ այսօր:

Այդպիսին է Շեքսպիրը՝ մարդկանց բարի և խմաստուն բարեկամը, նա՛, որ ապրեց 16-րդ դարում ու մի-փոքր էլ՝ հաջորդ հարյուրամյակից, և ժամանակակիցը դարձավ բոլոր դարերի համար:

Այդպիսին է այն Շեքսպիրը, որ մի օր բոլորովին անհայտ երիտասարդ իր ծննդավայրից եկավ այս քաղաքն ու հետո, մի քանի տարի անց, արեգնանալով, իր ճանաչներն արձակեց մատախապատ Լոնդոնի վրա, հետո ամբողջ աշխարհով մեկ՝ հասնելով մինչև մեր սրբազան լյառն Արարատ:



Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր





Հովհաննես Մաւեհյան



Պ Ե տ ր ու Ա. դ ա մ յ ա ճ — Հ ա մ Լ Ե տ





Սիրանուշ-Համլետ





Գրադարանի Գլխավոր — Համլետ



My dear Mr. Webb -
I have the pleasure to
acknowledge the receipt of
your letter of the 10th inst.

Հովհաննես Արեկյան — Օթելլո

ԱՄ ԳԵՐԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԽՐԱՄԵՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՍԿԱՆԻՐՈՒՄ



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԿՐԹԱԳՐԱԴԱՐԱՆԻ
ԿԱՌԱՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ
ԵՐԵՎԱՆ

Ն եր ս ի ս յ ա ճ — Ֆ ա լ ս տ ա Ֆ



Լ և ո ճ Ջ ո հ ր ա ր յ ա ճ — Թ ո ր ի Բ ե լ չ





Վահրամ Փափազյան — Համլետ





Վ ա դ ա ղ 2 Վ ա դ ա ղ 2 յ ա ն — Հ ա մ Լ Ե ա

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԵՂԱՐԱՅԻՆ ՄԱՐԿԱ
ՖԱԿՏՈՐԻԱԿԱՆ Կ Լ Ե Ս
1919



Գ ու Ր զ Ե Ա Ջ ա ն Ի ր Ե կ Յ ա Ա — Օ թ Ե լ լ Ո





Գ ո ղ ր գ ե ն Ջ ա ն ի բ ե կ յ ա ն — Ժ ե ն տ ի կ ո մ ա





Մ Ե Կ ր Մ Կ ր ա չ յ ա ն — Մ Ե ր Կ ո չ Ի ո

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՖԻՆԱՆՍԱԿԱՆ Գ. ՆԵՐՍԻՍ

ՄԱՍԿԱՆ



Հրաշյա Ներսիսյան — Օթելլո

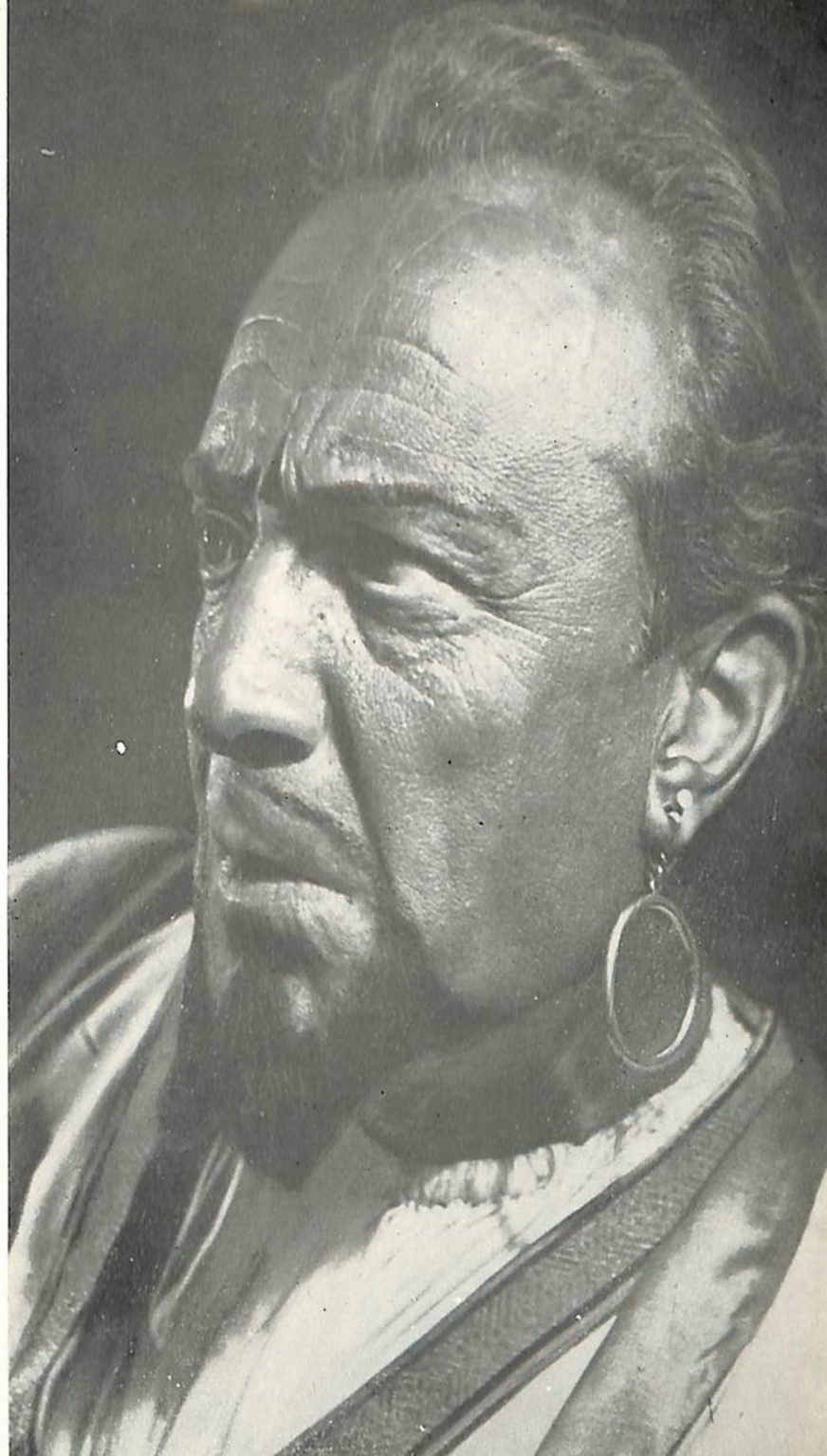
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՓԻԼՈՍՓԻԱԿԱՆ Գ

ՍԿՈՒԼ





Վահրամ Փափազյան — Օթելլո



ՌՈՒԲԵՆ ՎԱՐՈՍԻ ԶԱՐՅԱՆ

«ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԵՎ ՀԱՅԵՐԸ»

Տպագրվում է Հայկական թատերական ընկերության խմբագրական
նրատարակչական խորհրդի որոշմամբ:



Պատ. խմբագիր՝ Ս. Հարդեհյան
Նկարչական ձևավորումը՝ Ս. Ստեփանյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Խ. Սամվելյան
Սրբագրիչ՝ Փ. Մադանյան

Վ.Ֆ 04339

պատվեր 789

տպաքանակ 1000

Հանձնված է արտադրության 20/XII 1966 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 10/III 1967 թ.:

Տպագրական 6,5 մամուլ, հրատարակչական 3,93 մամուլ,
թուղթ 70×80¹/₁₆: Գինը կազմով 45 կ.:

Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչության
Էջմիածնի տպարան:

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220042308

