



4

ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿՆՆՏՐՈՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

Խմբագրություն
Ռուսոս Վարդան

4



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԴԱՎԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԳՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1974

«Երեսպիրականի» ներկա հատորը նվիրվում է հայ թատրոնի շերտպիրյան ողբերգակ Վահրամ Փափազյանին:

Փափազյանի շերտպիրյան կատարումները համաշխարհային համբավ բերին նրան: Կյանքի վերջին տարիներին դրած գրքերը Օթելլոյի, Համլետի և Լիրի մասին հայ շերտպիրագիտական մտքի ամենափայլուն էջերը կազմեցին:

Ներկա հատորում տեղ գտած ուսումնասիրական ակնարկները, հրատարակվող նոր տվյալները և հուշերը նպատակ ունեն բացահայտելու արտիստի շերտպիրյան բեմական և դրական ժառանգության արժեքը և առանձին հարցեր...

Հատորում մասամբ տեղ են գտել Երեսպիրի հետ շանչվող նյութեր, որոնք, սակայն, նպատակ ունեն Փափազյանի կերպարի ամբողջացման:

Академия наук Армянской ССР

Институт искусств

Армянский центр шекспироведения

ШЕКСПИРАКАН

Под редакцией РУБЕНА ЗАРЯНА

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

(на армянском языке)

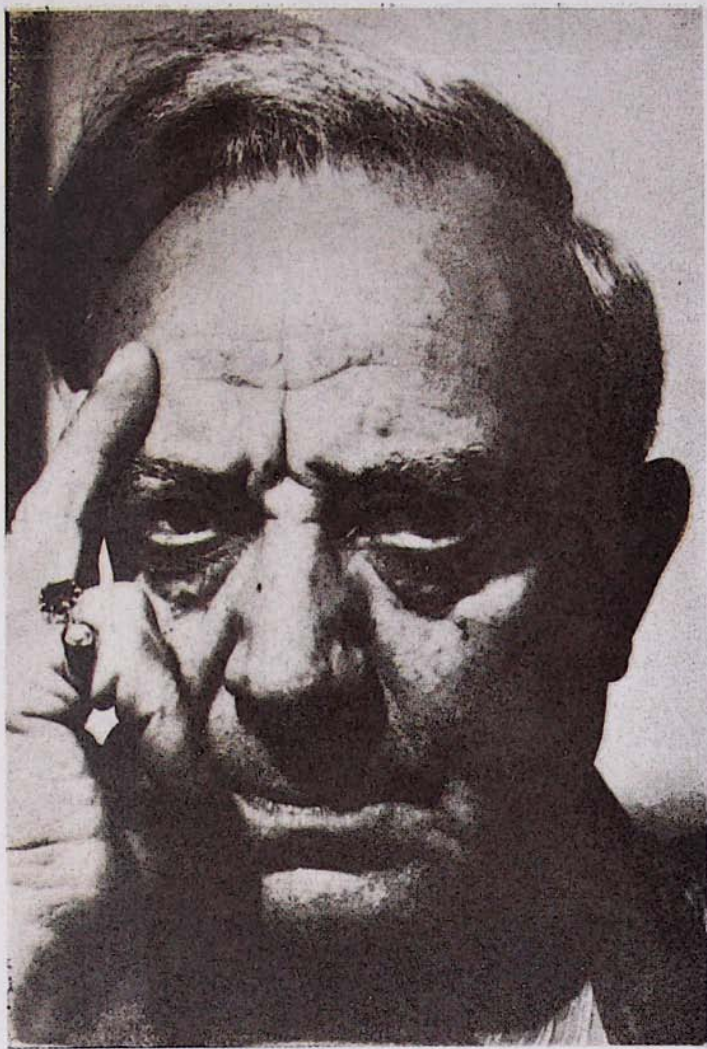
Издательство АН Армянской ССР

Ереван 1974

0723—038
Ծ 703 (02)—74

76—74

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն. 1974 թ.



Վահրամ Փափագյան

Շ Ե Ք Ս Պ Ի Ր Ի
ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

«ԿՈՐԻՈՒԼԱՆԸ» ԿԱՐԳԱԼՈՒՑ ՀԵՏՈՒ

Շեքսպիրի այս գործը, որը Մարցիուս Կայուս, Կորիոլան կոչված անունն է կրում, ինքնուրույն է հեղինակի գործերի մեջ: Բայց որովհետև Շեքսպիրի ինչ-որ գործերը ինքնուրույն են յուրաքանչյուրը առանձին-առանձին առնված, ապա, ուրեմն, «Կորիոլանը» ինքնուրույն է ինքնուրույնների մեջ:

«Կորիոլանը» ամբողջ ժամանակների՝ անցյալի, թե ներկայի, զինվորի կերպարն է, որին Շեքսպիրի հանճարը ստեղծել ու մատուցել է մեղ այնպես, ինչպես ոչ ոք կարող կլիներ անել՝ իր հերոսի շրթներին դնելով այն համաշխարհային ու ամենժամանակյա զինվորի բողոքը, որ ամեն օրենքի մարդ ունի իր հոգու խորքում և որը, սակայն, քողարկում է այդ, «հայրենիքի հանդեպ պարտականություն» կամ «բաջակորով ինքնազոհություն» և նման առավել կամ պակաս փայլուն ինքնաորակումներով, որով զինվորն արդարացնում է իր զինվորականությունը, ինչպես գրամոց մարդը անհեթեթ և թույլ բաղեղին է փաթավում՝ փրկվելու հույսով:

Մարցիուս Կայուս Կորիոլանը, չնայած իր բոլոր զինվորական առաքինություններին, կասեի նույնիսկ՝ սպառազինված մի կույր ուժ լինելով հանդերձ, չի դադարում մի րոպե մարդ լինելուց, համայն մարդկության մի անհատը, որն ի ծնե դատապարտված է իր նմանին պաշտպանել իր նմանից, առանց ինքն իր գոյության տերը լինելու:

«Եմաստավորված մի անիմաստություն», ահա թե ինչպես կանվաներ հեղինակը իր «Կորիոլան» ողբերգությունը, եթե իր ժամանակներում թատերական գործը մի քանի տարբեր անուններով մկրտելու սովորությունը տարածված լիներ:

Որովհետև դժոխքի բոլոր տանջանքները եթե կարենայինք մի նը-ժարում հավաքել, սրանց բոլորի հակակշիռը կամ բնական պաշտպանը՝ Կորիոլանը մի մազաչափ իսկ չէր կարող բարձրացնել լծակի նժա-

քը՝ շրջելու համար նրան դեպի մխիթարիչ ու ենթադրական մի հավասարակշռություն:

Սխալ է կարծել, թե ողբերգության նյութը, առաղձը, ինչպես սովորություն է սակ հիմա, հեղինակի սեփականությունն է: Դա իրենից դարեր առաջ Հելլադացում, բաղմաձայն «Աբբա ժողովրդի» ամենօրյա հույսերի և վեճերի մեղ հասած այն փոփոխն է, որին քանիցս ձեռակերպեց հին Աթենքի Աեթոպագոսը՝ սկիզբը ներկա պառլամենտականություն, փորձելով օրենքի սահմանների մեջ պարփակել այդ «Հավիտենական օրինականությունը», որով պետք է մեռներ և այսօր էլ մեռնում է ժողովրդի մի ստվար մասը, նույն այդ ժողովրդի փոքրիկ մի մասի բարօրության տեսականության համար: Եվ ինքը՝ Կայուա Մարցիուս Կորիոլանն առասպելական մի էակ լինելուց ավելի իրական մի մարդու պատկերացումն է և ժողովրդից լինելով՝ ամբողջ ժողովուրդը:

Իր տեսակի այս «հասք բանք»-ը ևս համաձայնվեցի զրչի հանձնել անհանգիստ բարեկամին՝ Ռուբեն Զարյանի, պահանջով, երբ իմ օրերի արևը պատրաստվում է իր ոսկե հովհարը փակել անհասանելի և անփույթ լեռների ետևում և կաշխատեմ իրականացնել բարեկամիս պահանջը, դոհանալով ընդհանրացումներով՝ առանց խանգարելու կամ խափանելու այլ նման մայրամուտների արդեն ադոտ ճառագայթումը մեր հորիզոններում, ինչպես առանց արգելակելու բազում նոր արշալույսների՝ վաղը դուցե հաղթական, բայց այսօր դեռևս կթոտ ու անփորձ, սակայն հաստատ վերելքը նույն այդ երկնակամարներում:

Գործի խոր և հետևողական ընթերցումից հետո խելացի ընթերցողը, կհասնի այն եզրակացության, որ Կորիոլանը մի անարխիստ է այսօրվա ընդունված իմաստավորումով, իսկ հեղինակը՝ բոլոր ժամանակների ամենախոշոր անարխիստը:

Բայց ճիշտ է, արդյոք, այդ...

Գտնենք, ուրեմն, նախ գործի հեղինակը, հետո գործը, պատմական դարաշրջանն ու դեպքերի թավալումը, այդ դարի մարդկանց աշխարհայացքը, կյանքը, և փորձենք գալ, հանդել վերջնական մի դատողության՝ այն ամենատես ջահին, վերջապես, որ կարող լինի լուսավորել աշխարհի մութով մեր զնալիք անբացատրելի արահետները, փրկել մեղ հավիտենական խավարի ծալքերով քողարկված բոլոր փակուղիներից, փարատել անթափանցելի շամանդաղը, անարգել հասնելու համար լուսի և ճշմարտության ակունքներին, որը վերջնական ուղեգիրն է այս հեղինակին, և գործն այս՝ գրեթե բոլոր ուղեգիրների ուղեգիրը:

Դժբախտաբար, հաստատ չեմ կարող ասել, թե հեղինակի ապրած տարիների զինվորական ծառայությունը պարտադիր էր բոլոր անգլիացիների համար, թե ոչ: Սակայն հաստատ գիտեմ, որ զինվորագրվելը, եթե ոչ այլ բանի, ապա անպայման հանապազօրյա հացի իրավունք էր տալիս անգլիական կղզիների բնակչության մեծամասնությանը, մանավանդ գյուղացիության, իսկ քաղքենի բուրժուան, թեև հնարավորություն ունեւր ազատվելու այդ տաժանքից, ապա մեծագույն տուգանքի այնպիսի մի գումարով, որ սնանկացնում էր մի ըոպեում իր ունեւոր քաղաքացու ամբողջ ապագան: Ահա թե ինչու անգլիական կղզիների բուրժուան ևս կամովին ենթարկվում էր զինվորականության համատարած աղետին, ինչպես գյուղացին էր անում այդ:

Ինչ վերաբերում է ազնվականությանը, որ զգալի մի մասն էր կազմում համայն բնակչության, զինվորականությունը իր բնածին արհեստըն էր համարում և իր գոյության, ինչպես և բարօրության աղբյուրը գտնում մեծ, թե փոքր պատերազմների այն անվերջանալի շարանի մեջ, որ Արևմտյան Եվրոպայի պարտադրյալ ապրելակերպն էր հին դարերից մինչև խաչակրների երևան գալը, նույնիսկ նրանից դեսը, մինչև գաղութատիրության խելահեղ վաղքը, մինչև մեր օրերը...

Ահա թե ինչպիսի համամարդկային շարիքի դեմ է ծառանում Շեքսպիրը «Կորինոլանում»... միշտ աչքի առաջ ունենալով, սակայն, նման բողոքի անիմաստ արդյունքը. բայց կան հոգիներ, որ բողոքում են առանց արդյունքի վարձատրության հույս իսկ ունենալու, և այդ հոգիներից է Շեքսպիրը:

Այդ համաշխարհային թատերգուն, այդ իմաստասեր փիլիսոփան հարցին մոտենում է հեովից և խիստ հեովից եկած վերապահումներով, հենվում է ցավատանջ առասպելականության վրա՝ նկարագրելու և բացատրելու համար անտանելի ներկան և ընթերցողին ներշնչում է այդ համատարած ցավի վախճանը... առանց մատնանիշ անելու այդ վախճանը:

Սակայն մատնանիշ չանելով հանդերձ, նա նման ցավի բուժման դեղատոմսը թելադրում է ոչ միայն իր ժամանակներին, այլև, ես կասեի բոլոր ժամանակներին... և նա այդ անում է այնպիսի տիրական տու համապարփակ մի իմաստավորումով, որ մաթեմատիկական մի ճշմարտության լրիվ արժեք ունի ավելի շուտ, քան աշխարհաստան մի կործանումի անխուսափելի սարսափից արձակված մի ազդարարություն... մարդը ճանաչող մեծ հոգեբան-փիլիսոփայի շրթներից:

Գալիլեյացի թափառական մտածողն իսկ չունի իր ամբողջ ավետարանում մարդկությունը ցնցող այնպիսի պատկերացումներ, որոնցով հարուստ է Շեքսպիրի «Կորիոլանը»:

Համատարած տիրապետության ձգտող մի երկրի ժողովուրդ միայն կարող էր ծնունդ տալ Կորիոլանին, և այդ ժողովուրդը հռոմեացին է:

Ահա թե ինչու Շեքսպիրը մեզ տանում է ավելի քան 25 դար դեպի ետ՝ գտնելու համար նման մի ժողովուրդ՝ հետևաբար նման մի ծնունդ, իր կարող շնչով դարերի փոշին փչում է և վանում՝ հին առասպելը դարձնելով առօրյա կենսական մի հարց, և իր գաղափարը կանդուն պահելու համար՝ ողկոշում է նույն այդ հին ժամանակների նորացված, բայց և այնպես միշտ նոր մտածողներին:

Եվ ահա մենք տեսնում ենք հին Աթենքի պատերի մեջ, նրա կաթով ու հացով սնված և նրա հույսերով մարդացած մի հասարակ զինվորի Կայսու Մարցիուս Կորիոլանին, որը պատերազմում է իր դրացի ինչ-որ քաղաքի մի զորավարի՝ ինչ-որ Ալֆիդիուսի հետ, որը պատմական հիմք չունի, ճիշտ է, սակայն որին ստեղծել է Շեքսպիրը՝ բացատրելու և վերլուծելու համար պատմական անխախտ հիմքեր ունեցող Կորիոլանին, ինչպես հստակ զծագրված մի կերպարանք, որը զործող զինվորականության նախատիպն է և որը հորջորջվում է Կայսու Մարցիուս Կորիոլան անունով:

Այս անձնավորության ստվերը դարերի հեռվից մեզ է հասել Պլուտարքոսի շնորհիվ, բայց Շեքսպիրն իր ստեղծագործական անսահմանությամբ ոչ միայն նորոգել ու մաքրել է այդ հին կերպարի բնավորության գծերը, այլև այդ պատմական ստվերը դարձրել է այսօր իրականություն մեր ժամանակակից տղամարդու աչքքան յուրահատուկ իր արտաքին պատկերով, որի ներքինը տեսնում ենք մենք, ինչպես մեզ ենք տեսնում՝ առանց ճիգի և ենթադրության, որի հեռավոր խոսքը դարերի շեղակույտի միջից հնչում է այսօր մեր զարմացած ականջներին՝ ոչ միայն այսօրվա մարդու բողոքի ուժով, այլ դառնում է մեր սեփական բողոքի արձագանքը...

Այս գործը՝ «Կորիոլանը», թեև հաճախ խեղաթյուրված, սակայն տասից ավելի ոչ բարով թարգմանիչների, նույնիսկ անամոթ ընդօրինակողների, անպատիժ բանագողների «ստեղծագործական մարմաջի» շնորհիվ հնացել է զանազան ազգերի գրականության մեջ ...առանց բեմառաջի լույսերի պատվին արժանանալու որևէ ժողովրդի թատրոնում:

Ըստ շեքսպիրագետ Մալոնի, «Կորիոլանը» գրված է 1609 թ.՝ Ստրատֆորդում, Շեքսպիրի տանը։ Ողբերգությունն ընդգրկում է, ըստ Մալոնի, շորս տարվա մի ժամանակաշրջան, այսինքն, հռոմեական ժողովրդի սրբազան լեռը ապաստանելու օրից մինչև Կորիոլանի մահը, մի խոսքով Հռոմի թվականին 266—262-ը ներառյալ։

Այս գործի մեջ Շեքսպիրը քայլ առ քայլ հետևում է պատմությանը և ողբերգության մեջ մի քանի գլխավոր մենախոսություններ ուղղակի ընդօրինակված են Պլուտարքոսի «Կորիոլանի կյանքը» վերտառությունը կրող գործից, որի անգլերեն թարգմանությունը կար արդեն լոնդոնում 1576 թ.։

«Կորիոլանը» ամենախոր և լայն արտադրություններից մեկն է, որ Շեքսպիրը տվել է աշխարհին։

Գործի գլխավոր հերոսի՝ Կորիոլանի անմարդկային մաքառումը կյանքի ու մարդկային փոքրության դեմ քողարկված է ինչ-որ հիվանդագին անհանգստությամբ։ Նման քաղաքական ողբերգությունների բացատրության համար անհրաժեշտ խենեշ ծաղրանքը, որով հեղինակը շաղկել է Մենենիուսի կերպարը՝ նրան ստեղծելիս, ցավ է պատճառում Շեքսպիրի ամենախոհուն մեկնաբանին՝ Շլեգելին... Նա՝ Շլեգելը, ցավով ու զարմանքով հիշում է ողբերգության այն տեսարանը, ուր Կորիոլանը, ըստ հռոմեական ընտրական կարգերի, պետք է հավաքի հօգուտ իրեն քվեների մեծամասնությունը՝ կոնսուլ ընտրվելու այն ամբոխի կողմից, «որից փչում է սոխի ու սխտորի անտանելի հոտը»։ Ըստ հեղինակի, Կորիոլանը չի էլ ծածկում իր արհամարհանքը դեպի այդ դասակարգը, որոնց նմանեցնում է պատերազմի խաժամուժում շփոթված ու վախկոտ նապաստակների։ Սակայն ժամանակն է քրքրել գործը՝ երևան հանելու և ընթերցողի հիացմունքին ներկայացնելու համար այն անհաշիվ ու թանկագին մարգարիտների գանձը, որ սփռված են այս գործի մեջ այնպիսի առատությամբ, որի մոտ աղքատ են թվում «Օթելլոն», նույնիսկ «Համլետը»։

Ողբերգությունը սկսվում է հռոմեական պլեբեյի ապստամբության մի փորձով, որի պատճառը ցորենի պակասն է։ Ամբոխը ագորայում հավաքված՝ ստեղծված դրության պատասխանատուն համարում է Կորիոլանին։ Եվ խաժամուժ ամբոխի աղաղակների մեջ հետզհետե պարզ լսվում է «ժողովրդի թշնամի»՝ այդ ժամանակների սոսկալի մեղադրանքը, որը հետզհետե կազմվում է և խտանում Կորիոլանին սպանելու անհրաժեշտության շուրջ։ Որովհետև ենթադրվում է, որ նա, շնորհիվ իր

ռազմատեղն է ձգտումների, անմիջական հաղթանակի հետամուտ՝ ժամանակ իսկ չի ունեցել ժողովրդի մատակարարման մասին մտածելու։ Այս մեղադրանքն, ըստ ամբողջի, ընկնում է մասամբ էլ Կորիուլանի մոր վրա, որովհետև ծնողասիրությունը՝ ծայրագույն չափերի հասցրած, այն «աքիլլեսյան դարձապարն» է, որով մեղանշել է միշտ հաղթական զորավարը։

Լսենք, ուրիմն, այդ ապստամբությունը կազմող բացականչությունների այն ճշմարիտ ու գեղեցիկ կակաֆոնիան, որի վրա բարձրանում է ողբերգության վարագույրը։

Ա. Բաղաբացի. Կանգնենք, եվ առաջ ականջ դրեք ինձ,

Ամենք. Խոսիր, խոսիր։

Ա. Բաղաբացի. Չէ՞ որ ամենքդ էլ վճռել եք մեռնել, քան սովից տանջվել։

Ամենք. Վճռել ենք, վճռել։

Ա. Բաղաբացի. Նախ և առաջ, գիտեք որ Կալուս Մարցիուսը ժողովրդի մեծ թշնամին է։

Ամենք. Գիտենք, գիտենք։

Ա. Բաղաբացի. Գնանք նրան սպանենք, հետո ցորենը մեր ուղած դրնով կարող ենք դնել։ Վճռված բան է, էլ խոսել պետք չէ։ Գործադրենք. դնանք. դնանք։

Բ. Բաղաբացի. Մեկ բառ, բարի քաղաքացիք։

Ա. Բաղաբացի. Մեզ համարում են խեղճ քաղաքացիք. պատրիկյաններին են ասում բարի քաղաքացիք։ Ինչ որ իշխանավորների համար հափրանք է, մեզ կփրկեր սովից։ Եթե նրանք իրենց ալեկոբը, քանի դեռ չէ փտած, մեզ շնորհեին, կարող էինք մտածել, թե ուզում են մարդասիրարար օգնել մեզ. բայց էդ մարդիկ մտածում են, թե մենք նրանց վրա շատ թանկ ենք նստում. էս նիհարությունը, որից տանջվում ենք, մեր թշվառության տեսարանը կարիքների մի ցանկ է նրանց փարթամությունը ցատեցնելու։ Մեր տառապանքը նրանց համար շահ է։ Գնանք ցիցերով մեր վրեժը հանենք, նախքան թե ինքներս ցիցերի պես բարակենք։ Աստվածները գիտեն, որ ես խոսում եմ հացի քաղցից, ոչ թե վրեժի ծարավից։

Բ. Բաղաբացի. Եվ կուղեիր հենց ճիշտ Կալուս Մարցիուսին՝ պատժել։

Ամենք. Ամենից առաջ նրան. նա շան պես է վարվում հասարակ ժողովրդի հետ։

Ք. ֆաղաֆացի. Բայց չե՞ք ուզում աչքի առաջ բերել այն ծառայությունները, որ նա արել է իր հայրենիքին:

Ա. ֆաղաֆացի. Շատ լավ և շատ ուրախությամբ նրան կգնահատենք, բայց նա իր գոռոզությունով ինքն իրեն վարձատրում է:

Բ ֆաղաֆացի. Դե լավ, այդչափ քիչոտ մի խոսի:

Ա. ֆաղաֆացի. Ասում եմ քեզ, ինչ երևելի բան որ արել է, իր փառքի համար է արել. փափկախիղճ մարդիկ կարող են այնքան բարի լինել, որ ասեն, թե իր հայրենիքի համար է արել. բայց տչ, նա արել է իր մորը հաճելի լինելու համար և մասամբ էլ իր արածով հպարտանալու համար: Նրա գոռոզությունը ոչնչով պակաս չէ նրա արժանիքից:

Բ ֆաղաֆացի. Այն, որ նա չի կարող փոխել իր բնության մեջ, դու մոլություն ես համարում: Ոչ մի կերպ չես կարող ասել, թե նա ազահ մարդ է:

...Այսքանը հերի՞ք չէ միթե մի անկաշառ զինվորի արժանիքը փրկելու համար՝ իր սեփական բազկի զորությամբ քանիցս աղատված մի ամբոխի վայրահաշությունից, որ փառաբանություն է ավելի շուտ, քան ցորենի կամ հացի պակասության վախից հավասարակշռությունը կորցրած մի ամբոխի բարբաջանք...

Սակայն այս գեղեցիկ և խիստ անսովոր ժողովրդական բողոքի մեջ, որով սկսվում է ողբերգությունը, փայլում է մի բան, անսահման արժեք ունեցող մի ցոլարձակում, որի գոյությունն իսկ պատիվ է բերում թշվառ մարդկության:

Դա որդիական սերն է և անսահման երախտիքը, իր ամբողջ օրերի գումարը ամեն օր գիտակցորեն վտանգելով միշտ անշնորհակալ մի ժողովրդի համար հանուն իր մոր, հանուն այն աղբյուրին, որով կա ինքը, որի ցամաքելով ոչ միայն ինքն է դատապարտված ցամաքելու, այլև մանավանդ այն ժողովուրդը, որ ուտում է իր հացը նույն այդ մայրական ձեռքերից:

Եվ Կորիոլանը զինվոր է, այո: Իր ծնունդով, իր ողջ գոյությամբ, բայց որդին է իր մոր. այսինքն այն աղբյուրին, որի մտերմիկ ղովության շնորհիվ դալար մի շյուղ է ինքը՝ այս շոր աշխարհում:

Ահա ամբողջ պիեսը: Ով չի տեսել այս, չի տեսել Շեքսպիրի «Կորիոլանը»: Ահա այս է Շեքսպիրի «Կորիոլան» ողբերգության խտացած միկրոկոզմը:

Ոչ տեղը, ոչ էլ ինձ տրված հնարավորությունները թույլ են տալիս

այս գործի հաղեցված մի ուսումնասիրություն նվիրել քեզ, սիրելի հայ ընթերցող, բայց ինչպես վերևում ասացի, այս գործում ցրված անհատնում և անդին մարդարիտներից մի քանիսին ենթարկելով քո բարձրախորհուրդ գնահատությունը:

Մարդարիտներն այդ երբեմն ամբողջ տեսարաններ են, երբեմն էլ թևավոր մի խոսք միայն, որ տանում են ընթերցողին մատուցանելի ու լուրապատույտ ճանապարհներով այնպիսի հեռուն, որից եթե վերադառնալու ցանկություն չի մնում հասարակ ընթերցողի համար, ապա նոր և չենթադրված աշխարհների հարուստ ցուցադրության առաջ՝ շփոթվում է և կանգնում նույնիսկ ոչ հասարակ ընթերցողը:

Այդպիսի մարդարիտներից մեկը աճյ համապարփակ և ամեն առարկություն չի՞ր դարձնող պատասխանն է, որով Կորիոլանը փակում է իր դեմ ուղղված բազմաբերան ամբոխի տղետ, կույր և ինքնապատան սպառնալիքը, որը ձևավորվում է ազդրայում բնդհանուրի, ալսինքն՝ մեծամասնության կողմից:

Ամբոխը. Պետք է կատարվի, պետք է կատարվի. Թող իսկույն գնա: Նա արսորված է պետք է կատարվի:

Եվ ահա նման սպառնալիքին ամբոխի հանդիպ մենակ մնացած մարդը՝ Կորիոլանը, պատասխանում է. Խեղճի եկեք, ողորմելիներ, թշնամին Հոռմի դռներումն է և հիշեցիք, որ արսորելով ինձ, դուք ձեզ ինքներդ եք արսորում:

Նման աֆորիզմ ոչ մի կերպարի շրթներին չեմ հանդիպել ես թատերական գրականության աշխարհում: Այս խոսքն այն լծակն է, որը մի բույնում շրջում է ինքնահավան ենթադրությունը, որ բոլոր տկարների հենակետն է դժբախտաբար այս աշխարհում և մատնացույց անում ինքնարավ մեծամասնության փրկության միակ ճանապարհը, որի մուտքի առաջ իղուր թափահարում էր կույր ինքնավստահությամբ Հեռոմի «արքա-պրուխտարը» և որին մի անգամ ևս փրկում է վաղաժամ կորստից իր սևիական արյունից ծնված միշտ հաղթական զինվորի ուղեցույց աչք:

Կորիոլանի շրթներում ծաղկող այս թևավոր խոսքը թատերական արվեստի դժվարին զագաթներից մեկն է և մինչև օրս էլ չեմ կարողացել պատկերացնել, թե ինչպես և ինչ միջոցներով կմազլցեին մինչև այդ բարձունքները աշխարհիս լավագույն Ռոսցիոսները ... եթե բեմադրությունն այս գործի քաղաքականապես հնարավոր լիներ: Եվ եթե

օրեր եղել են մարդկանց կյանքում, որոնք դարագլուխ են աշխարհի պատմության մեջ, ապա Կորիոլանի այս խոսքը ինչո՞վ դարագլուխ չէ՞, խնդրեմ, մարդու մտածողության տիեզերքում:

Եվ կրկին պետք է ասեմ. ահա որտեղ է Շեքսպիրը:

Չտեսնել այս մարգարիտները և Շեքսպիրի լողորդը լինելու հավակնությամբ փքվել՝ միևնույնն է, թե ուղեկորույս թափառել Հասարակածային Աֆրիկայի անսահման անտառներում տգետ մարդու հանդարտ անգիտությամբ և չտեսնել ամեն ինչ պատուող ճիրանները նույն անտառի բնակիչ-զազանների, ինչպես և նրա ստվերոտ թավուտներում աճող ու միջօրեի տանջող ծաբավը հագեցնող անհամար ու հյութեղ պտուղների ներկայությունը գիտակցելու:

Գիտեմ, տգիտությունը ամբարտապան է, և ես իզուր անհանգրստացրի ինձ՝ չարչրկվելով, երբեմն էլ արգահատանքով դիտելով նոր ուղիների հետամուտ մարդկանց:

Ինչպե՞ս, ի՞նչ բառերով բացատրեմ այդ նորասերներին, թե սպառնե՞լ են, արդյոք, նրանք հնի բոլոր արահետները... ինչ-որ չեղած նորը գտնելու համար: Ինչո՞ւ խաղողի մի հյութեղ ողկույզից մի քանի հատիկ հագիլ ճաշակած պրպտող կապիկների նման նոր պտուղների են հետամուտ արարչության պարտեզում, երբ նույն այդ խաղողի թափուր ու անտիրական անսահման տարածություններ են ծածկում մեր սեփական մոլորակի բարյացակամ ու համբերող մակերեսը:

Եվ հետո, կա՞, արդյո՞ք, այդ նոր պտուղը մեր ծանոթ արարչության սահմաններում:

Եվ եթե կա էլ այդ, արդյո՞ք հնի նոր ձևակերպումը չէ այդ նորը:

Ինչո՞ւ անվերջ խարազանել ինքն իրեն՝ միշտ նոր ձևակերպումների հետամուտ, երբ այսօրվա մարդը նույն երեկվանն է, ինչպես վաղվանը կլինի անպայման այսօրվանը:

Մարդը պետք է սովորել, թեկուզ իր ալլազան ձևափոխումների մեջ և ոչ թե նոր մարդու ստեղծման հետևից վազել հեծե՞լ... անտեսելով արդեն ստեղծվածը:

Սակայն հեռու տարան ինձ այս մտորումները: Վերադառնանք «Կորիոլանին»՝ գտնելու համար գործի հետ շաղախված անհատնում մարգարիտներից ևս մի քանիսը՝ խարսխվելով այն անհատակ օվկիանոսին, որը կա, փոխանակ նոր օվկիանոս ստեղծելու տազնապին ենթարկվելու... և չմոռանանք, որ անհասանելին անբացատրելին է, որի հետապնդող արդյունքը՝ անխուսափելի խելագարությունը:

Նվ, վերջապես, անկարելի է չհամաձայնվել, թե մարդը իրենից դուրս ուրիշ մարդ չի կարող ստեղծել և մարդու ստեղծագործական կարողության բարձրագույն չափանիշը հասնում է մինչև ինքնաստեղծագործություն:

Մարդու ընդունակությունների սահմանը արդեն ստեղծվածի կամ եղածի առավել կամ նվազ համոզիչ կամ ոչ համոզիչ այլակերպումներն են, ավելի հասկանալի լինելու համար՝ եղածի փոփոխությունները: Ուրեմն ոչինչ չկա մարդուց դուրս, ուրեմն փորձել ստեղծել մի արվեստ մարդուց դուրս՝ առանց եղածը կրկնելու, անհեթեթություն է:

Ուրեմն այն, ինչ նոր ենք անվանում, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ձևափոխումը նրա, որ արդեն կա, և այդ հնարավորությունը իր բնույթով անհամար լինելով, ինքնըստինքյան անսահման է, ահա թե ինչ իմաստով միայն անսահման է մարդու ստեղծագործությունը:

Սակայն մեկը ևս քրթրենք ողբերգությունը կազմող այդ մարդարիտներից:

Նրբ շնորհիվ իր զինվորական առաքինության՝ վայրենի, բնաշընջումից մաղապուրծ ազատված Հռոմի պլերեյին միանում է և Հռոմի արխատոկրատիան, Կորնուլանը կարծես սթափվում է իրեն մաշող հայրենասիրական մոլուցքից և հանճարի զրդումով ձեռնամուխ է լինում այնպիսի մի միջոցի, որի նմանը պատմությունը չունի:

Այդ միջոցառումը գործի դրեց նաև Մորիս Մետերլինկը, գրելով «Մոնեա Վաննան»:

Աղմուկը մեծ եղավ: Այդ օրերին ևս դեռևս ուսանող էի Մխիթարյանների Մուրադ-Ռաֆայելյանում, և թատրոնը այնքան էր տիրապետել ինձ, որ դաստիարակներս՝ թախանձանքիս ընդառաջելով՝ ինձ ևս ուղարկեցին այդ ներկայացմանը որպես հանդիսատես՝ Մորիս Մետերլինկին հասցեագրված մի փոքրիկ նամակով:

«Մոնեա Վաննայի» ողբերգությունն ու նրա բեմադրության շուրջ թեր ու դեմ կարծիքներն այնպիսի մի աղմուկ էին բարձրացրել եվրոպական մամուլում մինչև ներկայացումը և ներկայացումից հետո, որ կարծիքների փոխանակությունը ակամայից գրչի պատերազմի չափերին հասավ: Սուր վիրավորանքներ փոխանակվեցին զանազան ուղղությունների պատկանող թատերգուների մեջ, մի քանի քննադատներ նույնիսկ մեղադարտեցին... բարեբախտաբար միշտ անհետևանք մի միզանցքնուով, և եղավ, որ Մորիս Մետերլինկը՝ մտքերով իրոք որ հարուստ այդ գործը՝ «Մոնեա Վաննան» իսպառ հրաժարվեց արվեստինոր

խոսք համարելու հավանությունից: Վերջերս ֆրանսիացի թատերական քննադատ Շառլ Գոլուան փորձեց հաշտեցնել «Մոննա Վաննան» գրական աշխարհի հետ և գրական աշխարհը «Մոննա Վաննայի»՝ վերածելով այն օպերետի... վերանվանելով Մետերլինկի գործը «Նոր բազում աղմուկ վասն ոչնչի»:

Եվ ահա ճիշտ այդպես էլ մարդկանց ոչնչությունից տառապած ու ուղեկորույս Կորիոլանը, թեև զինվոր է մնում ամեն պարագայի մեջ և ամեն հոսանքների հակառակ, դիմում է սակայն իր հայրենիքի դարավոր թշնամի վոլսկերի առաջնորդ և իր արյունախում հակառակորդ Ավֆիդիուսին, որին ջախջախել էր շատ անգամներ զանազան պատերազմների ընթացքում, և բնակություն իրավունք ու հաց խնդրում ներանից... իր անշնորհակալ հայրենիքի՝ Հռոմի դեմ դարձնելուց առաջ իր զենքերը:

Եվ ինչ ...իր միամտության մեջ այսքան ինքնուրույն այս միջոցառումից Հռոմը սարսափեց, վոլսկերը ուրախացան, սակայն Ավֆիդիուսը հասկացավ իր թշնամուն, ավելին՝ հասկանալուց բացի զնահատեց նրա վարմունքը, սակայն նման ասպետական անձնագոհության ըմբռնելիության մասին իրավացի կերպով կասկածելով՝ չընդունեց նման մեծահոգության առկալությունը մարդ արարածի մեջ և առաջարկեց Կորիոլանին պատժական ուրիշ միջոցներ փնտրել՝ իր ըմբոստացած հայրենիքը ծունկի բերելու համար՝ կատարյալ բնաջնջումից իրեն քանիցս փրկող իր զավակի, զինվոր Կորիոլանի ճշմարտացի մաղանդից:

Եվ այսպիսով զորավար Ավֆիդիուսի մերժումը նույնքան առնական և զինվորական պատվի տեսակետով նույնքան ինքնուրույն և նոր եղավ, որքան իր հակամարտ զինվորական հանճարի՝ Կորիոլանի առաջարկը:

Եվ ողբերգությունը վերջանում է մի մեծ ճշմարտությանմբ: Իրերի թավալումը այնպիսի մի դրություն է ստեղծում Կորիոլանի համար, որ Հռոմը ապստամբում է իր դեմ:

Հռոմը, սակայն, գործի ալեգորիկ բացատրությամբ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ինքը Կորիոլանը: Ուրեմն, տրամաբանական վերլուծման ենթարկելով այս չլրկնված դեպքը, ընթերցողը կհանգի այն աֆորիզմին, որ ինքը Կորիոլանը ապստամբում է ինքն իր դեմ:

Ուրեմն, ստեղծվում է այնպիսի մի հոգեկան դրություն, որ փրկության հասնելու համար Կորիոլանը ինքը պետք է պատերազմի իր դեմ:



Եվ որովհետեւ պատերազմելը նրա համար ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հաղթություն, պետք է ինքը իրեն հաղթի այդ ճակատագրական դին-վորը՝ փրկելու համար իր սևփական հայրենիքը կամ ավելի պարզ ա-սելով՝ փրկելու համար ինքն իրենից։

Ահա այս սարսափելի դիման, որով մեր առաջ դնում է Շեքսպիր-ը իր հերոսին, կամ թատերապես խոսելով մեզ՝ ընթերցողներին կամ հանդիսատեսին, և մի հարվածով հասցնում է պարտականության դի-տակցությունը մարդու հատկացողության, միայն մարդու համար բմ-բունելի անհասանելի բարձունքները։ Եվ հիմա ժամանակը չէ՞ արդյոք մի անգամ ևս հարց տալու, թե, «Ո՞ր է Շեքսպիրը»։

Ահա մեջ է նա, յուրաքանչյուրին խղճի կծիկի մեջ նստած, եթե խիղճ ունենք. իսկ եթե չունենք, կամ թե քնած է մեզանում այդ խիղ-ճը, նա արթնացնում է քնածին, կամ ստեղծում չեղածին, տիրապետե-լով այսպես անհամար սրահների մոտ շորս հարյուր տարի առանց ըզ-գացնելու մեզ այդ տիրակալությունը... և այս այսպես է լինելու, ան-խախտ սրպես ճշմարտություն, քանի աշխարհ կա։

Եվ սկսում է անմարդկային դոսեմարտը Կորիոլանի՝ Կորիոլանի դեմ, կամ մարդու մենամարտը մարդու դեմ՝ փրկելու համար մարդու աշխարհը մարդուց... կամ սրբազրելու համար խեղաթյուրված բնու-թյունը... մարդու։

Զե՞ս գտնում, սիրելի ընթերցող, որ խաղի այս կետում, որ գործի հանգրվանն է, Շեքսպիրը շատ է մոտենում Համշեղին, մարդը պա-տասխանատու կարգելով իր ճակատագրին...

Ինքս էլ եմ գտնում աշդպես, սակայն այդքան խորքերը իջնելու վախը միշտ կասեցրել է իմ անդոր պրպտումները մարդ հանելուկի ա-ռաջ, ինչպես առասպելական էգիպտ սֆինքսի առաջ...

Ահա թե ինչու այստեղ ուզում եմ կանգ առնել և ապավինել հե-դինակի անվախճան մարդասիրությանը, որը բարեհաջող ելք է գտնում խաղի այս կետում՝ փրկելու թե ինձ նման պրպտողին, թե քեզ նման հանդիսատեսին, նույն այդ Կորիոլանի մոր՝ Վոլումնիայի միջամտու-թյամբ և դուրս բերում մարդուն մարդու համար ստեղծված անանցա-նելի անդունդներից և հաշտեցնում մեզ՝ մարդկանցս բնության սխալը ուղղելու կամ արարչությունը սրբազրելու թյուր, անիմաստ ու մահաբեր ձգտումից։

Գործի այս կետում, որ խաղի վերջավորությունն է, Վոլումնիան՝ Կորիոլանի մայրը, Շեքսպիրի մոգական գավազանի հպումով դադա-

րում է այն խստաբարո և արդարադատ հոռմեական մատրոնան լինելուց, ինչպիսին երեաց նա մեզ խաղի զանազան փուլերում և հանդիսանում է բոլորը ամոքող, իր անսահման համբերությամբ բոլոր դժվարությունների լեռնակուտակ ծառացումը հորդող մոր ծայրագույն գաղափարականը, որի համապարփակ գրկում միայն պետք է գտնի իր վերջնական հանգիստը անհնարինի հետ մաքառող անհաղթ զորավարը, որդին՝ զավակը, մի խոսքով, որը իրեն ծնող արգանդին վերադառնալով միայն՝ վերագտնում է կյանքը շարունակելու հնարավորությունը մինչև վերջերի վերջը... աշխարհի հնարավորության անսասան օրենքներին համակերպվելով:

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԻՆՔԸԻ ԻՐ ՎԵՐՋԻՆ ԳՈՐԾԻ ՄԵՋ

(«Փոթորիկ»)

Եթե ձեռնամուխ եմ լինում Վիլյամ Շեքսպիրի վերջին գործի մեկնարանության, հավատացիր, ընթերցող, որ իմ ցանկությանմբ չէ։ Իմ ցանկությանմբ չէ ոչ միայն նրա համար, որ այդ գործերի գործը՝ «Փոթորիկը» յուրատեսակ մի վերջակետում է մի հանճարի փառահեղ ու բազմազարյան արտագրության, այլ Շեքսպիրի վերջին խոսքը լինելով՝ յուրատեսակի մի ակնածանքի տակ է պահում ինձ, ինձ, որ նրա գործերի ամբողջությունից թերևս անկուշտ իմ այս հասած տարիքում, ըշտադում եմ նույն այդ գործի վերջաբանը մեկնաբանել։

Աշխարհի բոլոր մեծ գրողների մեջ քչերը կան, որ փորձել են վերջակետել իրենց գործը մի վերջաբանով, բայց այս մեկը՝ Շեքսպիրի «Փոթորիկը» ոչ միայն կատարված մի գործի վերջաբանն է, այլ նրա ամբողջական մտածողության հասկանալի, պարզ ու լակոնիկ բացատրությունը ավելի շուտ։ Ահա թե ինչու գրել մի քանի խոսք նման մի հեղինակի վերջին գործի մասին՝ առանց ամբողջ տարիներ որոնալու և իմ սեփական անձի վրա ու անձի ներսը ապրեցնելով ու ապրելով նրա նախորդ գործերի փառահեղ կերպարների բազմությունը, եղբայր-փակիչ մի գովասանք լինել չի կարող, այլ ավելի շուտ տրամաբանական բացատրությունը նրա նախորդ գործերի, որոնց ծնունդի վերջակետումն է «Փոթորիկը»։

Կա մի ուրիշ ազդակ ևս, որը նվազ համոզիչ չէ, քան վերևում ասված դատողությունը. այդ մի երիտասարդ աղջկա ցանկությանն ընդառաջելն է, որը նման խառնալուր ժամանակ, ինչպիսին մեր առօրյան է առհասարակ, ընդունակ է եղել այս մեծ հոգու հարմոնիան ճաշակել, իսկ իմ մերժումը կարող էր թևաթափ անել նրան՝ մի բան, որը չէի ցանկանա ոչ մի վայրկյանում։

Վերջամ Շեքսպիրի «գրական գործունեության ժամանակագրական կարգով» մոտենալ այս գործին ավելորդ եմ համարում և պառաված հետախույզի ձանձրալի գործ ոչ միայն նրա համար, որ Մալոնի ժամանակագրական տարելը խոշոր սխալներ ունի և արդեն անցած մի բան է, այլև այդ կարգի նորատիպ աշխատանքներն անգամ անբավարար են, ըստ իս, տարին-տարիին և օրը-օրին ճշգրիտ մի թվական ասել Շեքսպիրի ստեղծագործությունների ժամանակագրական տվյալներին մասին: Եվ միայն նրա ամբողջական գործի մանրակրկիտ ընթերցումից ու որոնումից հետո է, որ ամենաբեամիտ ընթերցողն իսկ կզգա, որ սա «Ստրատֆորդի կարապի» վերջին երգն է: Խնդրում եմ, սակայն, ինձ սխալ չհասկանալ: «Վերջին երգ» ասացվածքը ինքնըստինքյան մի վերջավորություն լինելով, հավիտենական լրություն զաղափարն է ծնեցնում մեր մեջ, իսկ այս վերջին գործը՝ մի փառահեղ հոգու վերջին խոսքը լինելով հանդերձ, ամեն ժամու ու ամեն դարու մարդու ականջին անընդհատ խոսող այն անլուելի մարդկային աղաղակն է, որ, հակառակ լեզվի, ցեղի և նման բոլոր արգելքների, հասկանալի և լսելի է եղել և լինելու է այդպիսին, քանի կա այն... ինչ որ կա:

Երբ ասում ենք վերջավորություն կամ վերջին գործ, մեզանից անկախ պատկերացնում ենք, որ հեղինակն այդ գործի իր երկար տարիների մտածողության, զգացումների բախումի, հուսախաբությունների ջլատիչ մաքառումների, կյանքի հետ կռվելուց հոգնած և նոր մի բան ասելու անկարող անցյալի մնացորդներն են, որ տվյալ հեղինակը հավաքել է իր ներքնաշխարհի մութ անկյուններից, մոռացված խորշերից, ցավերից ու հույզներից, վերջապես, մնացած և չսսված կամ չզրուված մտքերի մի հավաքույթ, որն իր երկար տարիների փորձառությամբ կարողացել է ձևակերպել ըստ օրվա պահանջի, ըստ դարու ճաշակի, և հրամցնել իր ժամանակակից մարդկանց հետաքրքիր ականջներին:

Իսկ Շեքսպիրի «Փոթորիկը» այդ չէ: Նման մոտեցումը ոչ միայն կաղավաղեր ու կմթագներ զրոգի սիրտն ու միտքը, այլ զալիք ընթերցողին կհիասթափեցնեն անտեղի ու աննպատակ մի սահման դնելով յուրաքանչյուր անհատի անսահմանության տենչանքին և տիեզերական կգարձներ առօրյա, համամարդկայինը՝ անհատական, մտածողությունը՝ ուղեղային սահմանափակված մի ֆունկցիա և մարդը՝ հասարակ մի էակ, որ անասունից տարբերվում է միայն նրանով, որ խոսելու շնորհք ունի:

Մի կողմ թողնելով, ուրեմն, ժամանակագրական ընդունված պարտադրանքը՝ մոտենանք այս միծաղության հեղինակին այնպես, ինչպես ինքն է մոտեցել մարդկային հոգու ալեծուսի փոթորկին՝ հաճախ իրար ժխտող երևույթներին, և փորձենք ներքնապես ապրել նրա սեփական ներաշխարհը, ճանաչել նրա ժամանակը, զգալ նրա մաքառումը իր ժամանակի հետ, մանավանդ զգալ նման մարդու հոգեկան գոտեմարտը ժամանակի ու դարաշրջանի հետ առհասարակ, ու կամովին ենթարկվենք նրա ազատ ստեղծողի նախնական խոյանքին, որ անհամար օրերի մեջ մի օր ասուպի պես կտրեց մեր երկնականմարն ու դնաց։

Կարճ ասած, դռները նույն ինքը Շեքսպիրի ժամանակագրական թվականներն իր գործերից և ըստ կարելիության խուսափենք իր ժամանակակից պատմության հարևանցի տվյալների վրա հաստատված մի թեորիայից... որ լավագույն դեպքում կարող է ենթադրություն լինել միայն, և շատ քիչ անգամ՝ ճշմարտություն։

Միայն այս ճանապարհով մենք պարզ կտեսնենք, որ Շեքսպիրը իր վերջին «Փոթորիկ» թատերգությամբ ցանկացել է դամարել իր բոլոր մտորումները իր կարճ, սակայն անսահմանորեն բեղուն կյանքի ընթացքին, և մի տեսակ համագումարն է արել նա այդ բոլորին այս վերջին թատերգության մեջ, որը կոչվում է «Փոթորիկ»։

Եվ, հիրավի, թատերական գրականության ոչ մի ժանրի ենթարկել չի կարելի այդ գործը։ Նա ողբերգություն է, միևնույն ժամանակ կատակերգություն, ֆարսից մինչև ռեվյու տարածվող հնարավորություն։ Այնտեղ կոմեդիա դել արտեն կա, այնտեղ կա էսքրիեսը, այնտեղ կա հոռմեական կրկեսն իսկ, մի խոսքով՝ այնքան ամեն ինչ կա այդտեղ, որ գործին՝ «Փոթորիկին» կուզեի անուն տալ մի նոր ժանր ստեղծելու պայմանով... որին ես հաճույքով կանվանեի ամենապատում։

Գործի գլխավոր դերակատարը՝ Պրոսպերոն, ոչ այլ ոք է, եթե ոչ ինքը հեղինակը։ Ոչ մի տեղ նա իր գործերում չի երևացել մեզ այնքան հստակ, այնքան պարզ իր սեփական անհատականությամբ, որքան այստեղ՝ Պրոսպերոյի կերպարում։

Կերպարի և կամ դերի անունը նույնիսկ նույն միտքն է թելադրում ինձ, երբ լեզվաբանական լուծարքից անցկացնելուց հետո Պրոսպերոն անունը, ես գալիս եմ հանգում այն եզրակացության, որ անունի իմաստը կամ նշանակությունը իր կյանքից ու կատարածից գոհ մի մարդու անուն է, ինչպես թարգմանությունը այդ անունին, որոն նշանակում է «ինքնաբավ», որ իր կատարած մեծ գործից, թեև մի քիչ

հոգնած, սակայն և հպարտ՝ պատրաստվում է թողնել այս հիասթափությունների, անհետևանք երջանկությունների, վերջապես մարդկային, օ՛ր, խիստ մարդկային, ինչպես Նիցշեն էր ասում, կարճիկ ու նեղ իրականությունը՝ շարունակելու համար ինքն իրեն որպես մարդ՝ կամ վերածնվելու, — ինչպես ուզում եք, — երևակայական մի աշխարհի այլ պայմանների մեջ, որ երազանքն է ամեն մի մտածող մարդու:

Մարդը, թեև բնությունից ստեղծված և բնության ենթակա մի երևույթ է, ճիշտ է, բայց նույն այդ բնության տիրապետելու, նրան իր մարդկայնության մոտեցնելու զգացումը ծնվում է և հանգում մարդու հետ: Եվ մարդը երջանիկ է միայն հաղթելով բնությանը կամ ենթարկելով նրան իր ցանկություններին, իր պահանջներին: Բնության ու մարդու հավիտենական ու անվերջ պայքարն է միայն այն, ինչ կյանք ենք անվանում, և հազվագյուտ չեն բարեբախտաբար, անցյալ մարդկության պատմության էջերում նման մաքառողների անվերջանալի շարանը: Այ, նույն այդ շարանի մի օղակն է Պրոսպերոն... ինչպես նույն օղակն է և ինքը Շեքսպիրը՝ Պրոսպերոյի ստեղծողը:

Պրոսպերոն մոգ է ըստ թատերգության: Նա հրամայում է ամենհիփոթորկին, ինչպես և խաղաղ արշալույսին, մեղավոր աշխարհի վրա:

Ա՛յ, կերպարի այս հիմնական գիծը, որից պետք է կառնել հոգով, կարենալ բացատրելու համար Շեքսպիրի ամբողջականությունը՝ նրան՝ Պրոսպերոյին մի որոշ աստիճանով բարձր է դնում իրեն շրջապատող մահկանացու աշխարհից:

Սակայն մոգ կամ մոգական զավազան բառերը շփոթեցնեն մեզ՝ դա վերոհիշյալ գաղափարի թատերական գունավորումն է, որը հղացել է Շեքսպիրը խելքով ու հոգով իրենից աղքատ, մահկանացուներին հասկանալի լինելու համար միայն... Թատրոնի լեզվով: Եվ Պրոսպերոն՝ բնության տերը լինելու համար, պետք է սիրեր նույն այդ բնությունը՝ իր այլազան ձևերի ու արտահայտությունների մեջ:

Ահա թե ինչու նրա հոգում ստեղծվեց, ձևավորվեց ու կազմակերպվեց Արիելի կերպարը՝ բնության բարի ուժերի հավաքական մարմնացումը, ինչպես և կիսավայրենի իր սեփական բնազդների ծառա կալիբանի թանձրանյութ մոռութը:

Պրոսպերոն տիրապետելով իր մտքի ու հոգեկան ուժով՝ բնության այս երկու իրար հակադրող և, սակայն, իրար բացատրող ուժերի կրկնակ կերպարը, չէր կարող չստեղծել իր մեջ Միլանդային, որ ավելի շուտ բնության զավակն է, քան իր սեփականը և որի վրա հենվելով է

միայն, որ Պրոսպերոն հույս ունի տարահալած Արիելի միջոցով մաքրել բնությունը Կալիբանից և աշխարհը դնել նոր հունի մեջ, իր «շավ-դից գուրս եկած» աշխարհը, ինչպես Համլետն է ասում՝ կարենալ սեփական հնարավորությունն զտնելու համար ապրելու նույն այդ աշխարհում:

Տեսնո՞ւմ եք, որ նոր աշխարհ ստեղծելու մասին չի մտածում Պրոսպերոն, այլ եղածը ազնվացնելու հոգսով է մտառանջված միայն: Նրա փիլիսոփայական թոփշը անհնարինի իրականացման չի ձգտում, նա շատ լավ հասկանում է, որ բոլորս եկել ենք այս աշխարհը, գուցե և ոչ մեր կամքով, և որտեղից պետք է գնանք անպայման՝ ոչ մեր կամքով:

Որեմն, լավագույնի հետամուտ լինելու համար, արդեն եղածը չի արհամարհում նա, այլ ուզում է միայն սրբազրել, բարեփոխել հենվելով միշտ արդեն եղածի հնարավոր առաքինությունների ընդհանուր դամարի վրա, և այդպիսով իրեն ենթարկել շարիքի ու ազդեցության մարմնացումը, բարձրացնելով նույնպես այս աշխարհում եղած բոլոր առաքինությունների համագումարը:

Սա իրականի հետ հաշտվող, նրա հետ անպայման լեզու գտնելու մարմաջով տանջված մեծ հոգու խորաթափանց ու բազմախոս գործըն է՝ Պրոսպերոյի ամբողջ կյանքը, մի խոսքով, և հասնում է Սենեկայից մինչև Բեկոն՝ ընդգրկելով միևնույն ժամանակ իրենից հետո եկած բոլոր նման վարդապետությունները՝ հանձին նիցչեի, նույնիսկ մինչև Իբսեն, որի գործերից մեկը՝ «Դոկտոր Շտեկմանը» վերջացնում է խաղարկությունը հետևյալ խոսքերով.

—Ամենաուժեղ մարդը նա է, որ
մնում է մենակ:

Սա չի նշանակում, իհարկե, որ Շեքսպիրը միանձնականի հակումներ ունեցած լինի երբեիցե իր կյանքում, քանի որ նրա կենսագրությունը ինչքան էլ աղավաղված լինի ժամանակից, ժխտում է նման վարդապետություն:

Ահա թե ինչու, սիրելի ընթերցող, մարդ է այս բառի կատարյալ առումով, բայց՝ անպայման ավելի, քան մարդ: Նման հոգին երկյուղածությամբ զննողի աչքում պարզ երևում է, որ այդ մարդու՝ Շեքսպիրի մարդկայնության ծայրագույն սահմանները հասնում են դեպի երեակայական գերմարդը: Մարդը՝ իր գերագույն հասկացողությամբ—այս է Շեքսպիրը:

Ահա և բացատրութիւնը նրա այսքան շտապ արտադրութեան, որն իր ամբողջութեան մեջ մի տասնյակ դրամատուրգների ընդհանուր բազաթը կարող էր կազմել: Եվ սրանով էլ բացատրում եմ ես,— և մեռակ շեմ իմ բացատրութեան մեջ,— նրա առասպելական անհոգ վերաբերմունքը դեպի իր արտադրանքը: Եվ քանի ծանրանում եմ ու խորանում այս բազմապրիզմա հոգու՝ Շեքսպիրի վրա, գտնում եմ, որ շատ նման է նա հսկայական մի սերմնացանի, որը լիաբուռն թափում է հողի երեսին թանկագին ցորենի հատիկները՝ առանց մտածելու հունձքի մասին:

Եվ, հիրավի, տարիներ, դարեր պետք եղան մի անգամ ևս արդարացնելու գալիկեացի մտածողի խոսքը, թե՛

Եթե հատն ցորենոյ անկեալ
յերկիր ոչ մեռանիցի, ինքը միայն
կա, բայց թէ մեռանիցի՝ բազում
արդիւնս առնէ:

Եվ, հիրավի, ժամանակների և մարդկանց իշխանն է հիմա այդ անհոգ սերմնացանը, որի հունձքը թեև ուշ, բայց անխափան ծլեց, հասավ, ուռճացավ որպես լավագույն սնունդ գեղեցկից նվաղ մարդկութեան՝ այս անճոռնի մոլորակում:

Գերմարդ, այո, գերմարդ Շեքսպիրն է, որ Պրոսպերոյի կերպարանքով շրջափակում ու բացատրում է իր գործը՝ մարդու աշխարհին՝ մարդու աշխարհից գնալուց առաջ:

Իմ երկար դերասանական կյանքի ընթացքի արդյունքն են այս վերոհիշյալ մտքերը, որովհետև ավելի քան սեփական փորձով գիտեմ, թե ինչպես է և ինչ է Շեքսպիրի գործերի ազդեցութեան որակը հանդիսատեսի վրա: Գիտեմ և որպես շոշափելի երևույթ բացատրում եմ այդ, թե ինչ է կատարվում ներկայացման ժամանակ, մանավանդ, ներկայացումից հետո՝ առանձնութեան մեջ, սովորական աչքի համար անտարբեր հանդիսատեսի հետ:

Ինքը՝ հեղինակը, լինելով գերմարդ, նրա գործերի ճանաչումը մղում է հասարակ հանդիսատեսին դեպի գերմարդկութեան ուղիները:

Ոչ ոք նույնը չէ Շեքսպիրի որևէ ներկայացումից հետո, ինչպիսին է ներկայացումից առաջ... Թատրոն մտնելիս: Քանիցս հետևել եմ, թե զննողական հայացքով, թե մտքով, թե ինչ հոգեվիճակում է տուն վերադառնում նրա ներկայացումներից որևէ մեկից հետո սովորական

Հանդիսատեսը, և ինչ է կատարվում նրա հետ Գիտեմ նույնպես, թե ինչու նման երևույթ չի կատարվում այլ հեղինակների գործերը դիտող նույն Հանդիսատեսի հետ...

Ավելին կասեմ. նրա ներկայացումների միջոցին Հանդիսատեսը, ուղի աչդ, թե ոչ, դատապարտյալ է, դատավոր ու դատախազ՝ միևնույն ժամանակ... և ներկայացումը դիտելուց հետո, սրահից դուրս գալիս, աչդ երեք տարբեր հոգեվիճակների մի անլուծելի խառնուրդ է:

Շերտպիրիին է՝ ով տեսավ նրա գործերից մեկը կամ կարգաց աչդ: Այս օրենքին բացառություն կազմում են, իհարկե, այն սակավաթիվ ծայրագույն տիմարները, որոնք ընդունակ են մի թատերասրահ լրջ-նել, բայց նույնիսկ սրանք՝ այս վերջինները, անդիտակցաբար տուրք են տալիս Համամարդկային Հանճարին՝ ներկայացման ժամանակ ըզ-զալով գոնե այն ահավոր անջրպետը, որ կա իրենց և իսկական Հան-դիսատեսի մեջ: Եվ աչդ փոքր բան չէ, դա առաջին քայլն է՝ մարմնա-ցած ազդեցության, դեպի ինքնազիտակցության երջանկությունը:

Սալվինին իր հուշազրույթումներում մի տեղ պատմում է, որ իր գլուզացի Հասարակ ծառան, որ առաջնորդում էր իր տիրոջը ներկա-յացումների, դրեթե դաճաճ և կաղ ու առնական շնորհից իսպառ զուրկ մի գլուզացի էր: Եվ ահա, դիտելով վարպետին տարիներ ու տարի-ներ, ճամփորդելով նրա հետ աշխարհներ, աստիճանաբար ու անգի-տակցաբար այնքան տպավորվեց, խթանվեց ու մարզվեց վարպետի առասպելական Օթելլոյով, որ իր ծեր հասակին կարծես նորից վերա-ծնված աչդ տխեղծ մարդը՝ իսպառ մաքրված իր՝ բնությունից իրեն լիաբուռն պարզեցած բոլոր ֆիզիկական ու մարմնական պակասություն-ներից, վարպետի մահից հետո, թերեւս երկար տարիներ, կենդանի արտացոլումն էր վարպետի հղկված ժեստիկուլյացիային, որից կա-րելի էր մի շիշ կվանտիկով ոչ միայն շատ բան սովորել, այլև տեսնել կենդանի աչքերով վարպետի սովերը Օթելլոյի կերպարում, երբ ինքը՝ Մեծ Սալվինին չկար արդեն աշխարհում ավելի քան տասնյակ տարի-ներ: Օրինակ, ես ավելի քան մի քանի անգամ առիթ եմ ունեցել տես-նել վարպետի անմոռաց խաղի տպավորությունը աչդ կարճելի ու նեղ ծառայի երեակալության շնորհիվ, կենդանի ու պարզ կերպով, բազ-մաթիվ և շատ բան եմ սովորել...

Ճիշտ է և այն, որ Ջիովաննի-Օթելլոն տասը տարի Սալվինիի մահվանից հետո հիշեցնում էր վաղուց մոռացված ու խունացած կի-սաթապալենի մի ցավալի կտոր, որի վրա ժամանակից ջնջվածք կամ

անդարձ աղավաղվածը պետք է լրացնել և ուղղել երևակայության անսովոր ջանքերով:

Վերադառնանք, սակայն, «Փոթորկին» և նրա գլխավոր կերպար Պրոսպերոյին, որի թատերական վերլուծման համար է, որ գրում եմ ես այս տողերը:

Նախքան հեղինակի անհատակ անդունդներում ավելի խորանալը, հարմար եմ գտնում մի փոքրիկ բացատրություն տալ քեզ, ընթերցող՝ դատավոր, դատախազ ու դատապարտյալ, եռյակ անձնավորությունների ձուլումը մի անհատի մեջ, որը հանդիսանում է՝ որպեսզի կարելի լինի հասկանալ քեզ հետագայում:

Ոչ միայն Սալվինիի, այլև յուրաքանչյուր բոցաշունչ մի դերասանի խաղարկության ընթացքին վերոհիշյալ այս երեք մետամորֆոզը ծնվում է ու տիրապետում յուրաքանչյուր քիչ թե շատ նորմալ հանդիսատեսի հոգում. օրինակ, «Օթելլոյում» հանդիսատեսը դիտելիս այդ սրտաճմլիկ գերագույն ողբերգությունը, ակամայից իրեն դնում է նույն այդ Օթելլոյի տեղը, նույն այդ պայմաններում ու շարչրկվում՝ ճիշտ նույն այդ Օթելլոն... եթե նույնիսկ մինչև այդ ըուպեն իր կյանքում գիտակից իսկ չի եղել կնոջ հրապույրին:

Եվ ճիշտ այդ ըուպեին, երբ հոգեկան այս պրոցեսը կատարվում է նրա հետ, այսինքն վերապրումը իրենից դուրս մի անհատի անբացատրելի տառապանքով, նրանում ծնվում ու գործում է իսկույն երկրորդ անհատը, որ դատապարտում է այդ դժոխքի մարմնացում, բոլոր տանջանքների պատճառին՝ Յագոյին, և հանդիսատեսը դատախազ է դառնում ինքն իր համար:

Սակայն այս երկրորդ երևույթին անմիջապես հաջորդում է ոճի-րը՝ դատապարտելով մաքրող արդարության գաղափարը՝ դատավորը, մի խոսքով, որ նույն հանդիսատեսի երրորդ մարմնացումն է... և այս երեքի ձուլումից է ծնվում այն հանդիսատեսի հանդիսատեսը, առանց որի չկա թատրոն, երբ նույնիսկ Շեքսպիրը կա:

Այս երևույթը ինքնագիտակցության սրբազան ուժի առաջին խրթանումն է, որ տանելի մի ներկայացում է, որը, ինչպես վերևում ասացի, մեծահույս հեղինակի անվճարելի բարիքն է, որ լիաբուռն բաշխում է նա իր հանդիսատեսին:

Սակայն աշխարհը և մարդը, եթե մի անշափելի տարածությամբ երկար չվան է կամ թոկ, որ շնորհիվ կենտրոնախույս ուժերի միշտ հեռանում են իրարից, քանի կան, բայց շնորհիվ նույն այդ ուժի էլ նրանց

ծալրերը միշտ միանում են, եւ ինչքան էլ մարդ փախչի իր նմանից, ինչքան էլ հուսահատվի նրան սրբազրկելու հնարավորութիւնից՝ մոտենում է իր նմանին վերջիվերջո, ճիշտ վերոհիշյալ թոկի ծալրերի նման, ինչպես նմանն է իրեն մոտենում՝ անջրպետելով մարդ արարածը կյանքում անհաղորդ ապրելու իրեն նմանի հնարավորութիւնից:

Ահա թե ինչո՞ւ Շեքսպիրը դնում է Պրոսպերոյին մի կղզու մեջ: Դրանով Պրոսպերոն երջանիկ պատրանքն ունի, որ գոնե ծովերով բաժանված է իր նմանից, որին ուղղելու և սրբազրկելու համար անկարելին արեց նա և հենված իր մոգական ճիւղոտին, այսինքն իր սեփական դիտակցութեան՝ ենթադրում է, որ հեռու էլ կմնա նրանցից՝ ստեղծելով իր աշխարհը մարդու աշխարհի մեջ:

Ահա այն «Աքիլլեսի կրունկը», որի առաջ կանգնեցնում է մեզ Շեքսպիրը իր անխորտակ դատողութեամբ և կարծես ուզում է վարդապետել, որ թեկուզ դերմարդ լինի մարդը, լինելով մարդ իր գոյութեամբ, մարդու օրենքին է ենթակա, ինչպես մարդը աշխարհին:

Ոչ իր սիրեցյալ Միրանդայի երջանկութունը, որը հյուսում է խեղճ Պրոսպերոն այնքան վարպետ ձեռքերով, ոչ Արիելի հպատակութունը, ոչ էլ Կալիբանի ներկայութիւնը, — գեղեցկութիւն հաստատող այդ հավիտենական աղեղութիւնը, — ոչ իր կղզին շրջապատող ծովը՝ հելուզակ ընթացքով ալեկոծող մարդկանց դարանենդ նավատորմիդը, ոչինչ ոչնչով, մի խոսքով, չի թույլ տալիս Պրոսպերոյին՝ ազատվել ոչ մենակութեան մղձավանջից:

Սակայն ինքնախաբեութեան մխիթարանքը տալիս է նրան՝ Պրոսպերոյին, այսինքն, աշխարհի օրենքներից ազատվել ցանկացող մարդուն, և այդ խաբուսիկ երջանկութեանն անձնատուր՝ Պրոսպերոն կարողանում է վերապրել իր և իր նմանների անցյալը, փախալի նրանց երեակայական, նվիրական ժառանգների ստվերները, և երբ հասցնում է այդ ժառանգներին երջանկութեան բարձրագույն կետին, որն իր ըմբռնածն է և որից դենը ոչինչ չկա... վերածնվելու խաբկանքից վերջնականապես զարթնած մարդը՝ Պրոսպերոն, խորտակում է իր մոգական մականը, թոթափում է իր վրայից մոգի հանդերձանքը, դառնում է այլ կատարյալ, այսինքն՝ հայր և մնում է հավիտենական ժառանգ ջանքերով երջանկացած մի սերնդի, որ զալիք բնակիչն է այս միշտ հին, թեկուզ միշտ նոր աշխարհում:

«Երջանկանալ ուրիշին երջանկացնելով»... — թվում է, թե այս է Շեքսպիրի վերջին խոսքը մեզ բոլորիս, եթե ունենալինք այնքան խելք:



Վ. Փափազյանը Դոն-ժուանի դերում
(«Դոն-ժուան»)

և գոնե մի մասնիկը այն բազմաժամյալ փորձառության, կյանքի ըմբռնման, մարդու արժեքին, որ իրենն էր... և որը եկավ, այցելեց մեզ ու անցավ...

Ահա թե ինչով է մեզ սիրելի այդ կիսաառասպել ստվերը, որ նոր ժամանակների սկզբներին խարսխվեց մարդկային մտքի հորիզոնների վրա ավելի անսասան հիմքերով, ավելի բարձր իր հրևոյթով, քան մի Կեպլեր, որ աշխարհից դուրս մի աշխարհ փնտրեց և իր մահվան ընթացքին որպես «հուսկ բանք» թողեց շվարած մարդկության հետևյալ աֆորիզմը.

«Եթե գտնեի, արդյո՞ք լավ կլիներ եղածից»:

Ուրեմն, պնդիր գոտիդ, երիտասարդ ընթերցող, բարձրացիր հոգով մինչև այս ահռելի հսկան, առանց վախի փաթաթվիր նրան և արժանի ժառանգը եղիր այս ժամանակներիդ... ինչպես և քո իններին, որ պատրաստեցին քեզ համար այս ժամանակները:

5. 2. 1968 թ.

ք. Երևան

ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

Այս բաժնում տեղ գտած նյութերը գրվել են Վահրամ ֆափագյանի մահվան առիթով և ուղարկվել ԳԱ արվեստի ինստիտուտ հրապարակելու համար: Նպատակահարմար գտնվեց տեղադրել ներկա ժողովածուի մեջ:



Վ. Փափազյանը Կորրադոյի դերում
(«Ունրագործի ընտանիքը»)

ՄԵՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻ ՓԱՓԱԶՅԱՆԸ

Երբ ասում են դերասանական մեծ արվեստ, ես անմիջապես պատկերացնում եմ Փափազյանին: Ավելին, նրա անվամբ ամփոփվում է թատրոն հասկացողությունը՝ նախապատմական շրջանից սկսած մինչև մեր օրերի իր բովանդակությամբ: Եվ նախ և առաջ Շեքսպիր, ու մեծ մասամբ՝ Շեքսպիր: Ու պատահական չէ, որ այդ դարմանալի հայր, այդ դարմանալի մարդը կենդանության օրոք արդեն լեգենդ է դարձել: Զեմ տեսել մեկին, որի դեմքը Վահրամ Փափազյանի մասին խոսելիս չստանա նախ միստիկական, ապա նոր միայն հպարտության, սիրո և հրճվանքի արտահայտություն:

Փափազյանը ծնունդով այն հրջանիկ մահկանացուներից է, որին ազգը բաժին է հանել իր հանճարի ամենաառողջ սերմը, իսկ միջավայրը՝ աճելու պարարտ հող: Պոլսում է ձևավորվել նա, Ադամյանի, Դուրյանի, Պարոնյանի, Վարուժանի, Զոհրապի, Սիամանթոյի և մյուսների Պոլսում: Ինքն էլ այժմ նրանցից մեկն է՝ վերջինը, և մասունքի պես պաշտելի է մեր ժողովրդի համար...

Վահրամին առաջին անգամ տեսել եմ 1920-ական թվականների սկզբներին Սունդուկյանի թատրոնի բեմի վրա: Եվ հենց առաջին հանդիպումից էլ ինձ հիացրել է նրա պրոֆեսիոնալիզմը: Արհեստը չէ՝ պրոֆեսիոնալիզմը, այն մեծ բանը, որը շատ քչերին է հաջողվում վաստակել: Եվ այդ տեսակետից ո՞վ կարող է մրցել նրա հետ: Գոնե իմ տեսած արտիստներից և ոչ մեկը:

Փափազյանը դերասանի տեսակետից սովորել է ոչ միայն իր սքանչելի դերասան-ուսուցիչներից, բոլոր ժամանակների դասական գրողներից, այլև վրձնի ու բրիչի հանճարեղ վարպետներից: Դա հայտնության նման մի բան է: Փափազյանի նույնիսկ ամենամոլեգին շարժման յուրաքանչյուր ակնթարթում սուր աչքը կարող է նկատել հելլեն բան-

դաժնադործությունն, ավարտուն, հաշվարկված պլանտիկականությունը։ Իսկ նրա ստեղծած կերպարների հոգեկան ամեն մի աննշմարելի զեղման մեջ դժվար չէ տեսնել Ռենեսանսի վարպետների կերտած կերպարների խոր մարդկայնության ու անխորտակելի հզորության ցոլացումը։

Եվ այդ ամենը Փափազյանի արվեստում դրսևորվում է հայացքի մի ապրումով, ուսելնչան ու արդատյան աշխարհայացքով...

Շեքսպիրը մեկ համար սոսկ կուլտուրական շփման երևույթ երբեք չի եղել։ Մեր ժողովուրդը ուղղակի որդեգրել է նրան, որովհետև ի դեմս նրա անմահ երկերի գտել է կենաց ու մահվան պայքարով, կործանարար փոթորիկներով, ճակատագրական բախումներով լի իր կենսագրությունը արտացոլելու ևս մի միջոց։ Որդեգրել է, որովհետև նրա դործերը նույնպես հնարավորություն են տվել արտահայտելու իր սրբազան իդեալները, անմահանալու համառ ձգտումը, ամենադաժան պայմաններում անդամ մաքուր և աչնիվ մնալու իր ապշեցուցիչ կարողությունը։ Եվ Փափազյանը եղավ մեր ժողովրդի այն հանճարեղ զավակը, որը փոխարինեց Ադամյանին և աշխարհի բեմերի վրա բարձրացրեց հայկական Շեքսպիրը՝ ազգային ու համամարդկային։ Եղավ այն մարդը, որը Շեքսպիրը դարձրեց իր ժողովրդի պատմության ու հոգու հայելին՝ սրանով իսկ անդլիացիներին ու աշխարհի բոլոր քաղաքակիրթ ժողովուրդներին ցույց առնով դրամատուրգի բոլորովին ինքնատիպ մեկնությունը։

Ինձ թվում է, թե 1924 թվականին արածս զիմանկարում բացահայտել եմ այդ մարդու արտաքին ու ներքին արժանիքները։

ՎԵՐՋԻՆ ՈՂԲԵՐԳԱԿԸ

Նրբեմն (դա լինում է բավականաչափ հազվագեղ) արվեստագետի անհատականության մեջ իր արտահայտությունն է գտնում առանձնահատուկ ստեղծագործության մի ամբողջ աշխարհ՝ զեղազիտական ինչ-որ մի դարաշրջան հասնում է իր զարգացման գագաթնակետին:

Վահրամ Փափազյանը մեր դարի գուցե և վերջին ողբերգակն է: Նրա արվեստը պահում էր ժամանակների կենդանի կապը: Նա բնօրինակ փառաբանում էր մարդասիրությունը, ատելություն բորբոքում այն ամենի հանդեպ, ինչ ստորացնում է մարդուն: Նա մշտապես բնական էր ու ճշմարիտ, բայց նրա հոգևոր աշխարհը հասու էր կրքերի այն փոթորկին, որին անծանոթ է մեր օրերի թատրոնը: Նա պաշտպանում էր մարդու արժանապատվությունը ողբերգական արվեստի բովանդակ զորությամբ:

Հայ ժողովրդի մեծ ողբերգակը կարողացավ խաղալ բոլոր ժողովուրդների համար, հասկանալի լինել ամենքին՝ ինչ լեզվով էլ խաղալու լինեք, քանի որ համամարդկային արվեստն ազգային է ամենից առաջ:

Փափազյանի անունը շեքսպիրյան համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ մնալու է առհավետ:

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱՉՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Շեքսպիրը ամենամեծ և ամենատիեզերական թատերագիրն է։ Նա նմանապես ծայրագույն չափ է դերասանի համար, անկախ այն բանից, թե այդ դերասանը որ երկրին է պատկանում։ Շատ դերասաններ են փորձում խաղալ Շեքսպիր, բայց բնորոշ է հաջողվում մարմնավորել նրա կյանքից ավելի մեծ կերպարները։ Վահրամ Փափազյանը մեկն էր այդ բնորոշ։ Դա նրան դասում էր իր մասնագիտության միջազգային գազաթինը։ Նրա մահը կորուստ է ոչ միայն հայ բեմի, այլև աշխարհի բեմի համար։

Փափազյանը մեկն է իմ մանկության պայծառ և թովչական դեմքերից։ Ասում եմ մեկն է, որովհետև կան մի քանի հիշողություններ, որ երբևէ չեն խամրում։ Դրանք բաղկացուցիչ մասն են մարդու ներկայի, այն ամբողջության, թե նա ինչ է այսօր։ Ի վերջո ինչ է անհատը, եթե ոչ իր անցյալի և ապագայի համար ունեցած տենչանքների համադրություն։

Ես Փափազյանին ճանաչում էի դեռ այն տարիներից, երբ աշակերտ էի Թիֆլիսում։ Իմ մայրը մասնակցում էր այդ քաղաքի Հայկական դրամատիկ ընկերությանը և ժողովրդական թատրոնին և դա պատճառ դարձավ, որ ես շատ մոտիկից շփվեմ գրողների, տնօրենների և դերասանների հետ։ Իմ փոքրիկ քրոջը և ինձ հաճախակի տանում էին Հայկական թատրոն՝ դիտելու Աբելյանի, Սիրանուշի, Սեւանյանի, Զարեֆյանի, Շահխաթունու, Ոսկանյանի, Արմենյանի և շատ ուրիշների անմոռանալի խաղերը։ Մենք նրանց հաճախ տեսնում էինք նաև մեր տանը։ Այդ օրերի ամենաերեւելի երիտասարդ դերասաններից մեկը Վահրամ Փափազյանն էր։

Նա անչափ շքեղ էր, դարդացած և նույնիսկ այդ ժամանակի՝ վարպետ իր արվեստին։ Ի հավելումն այս ամենի, նա մի մանկական թով-

շանք ունեւր, որ մեծ արտիստի հանճարի նշան է: Նրանն էր այն անբացատրելի բարեմասնությունը, որ էլեկտրական հոսանքի պես ներգործում էր հանդիսատեսների վրա, արթնացնում նրանց ամենախորզգացմունքները և շարժում նրանց երեակայությունը: Այն օրը, երբ Փափաղյանն էր խաղում, մի արտակարգ հուզում էր տիրում թատրոնում: Վարագույրն իջնելուց հետո նա վարձատրվում էր բազմիցս բեմ կանշվելով և փոթորկալի ծափահարություններով:

Հիշում եմ, ներկայացումից հետո նրա հանդերձախցիկ մտնելը, ինչպես նաև, թե ինչպես էր իր բեմազգեստը հանում: Հիշում եմ նաև նրա ինքնագրերը խնդրող և նրան ծաղիկներ առաջարկող բեմի դռանը խըռնված արտիստով հիացողների բազմության խանդավառությունը:

Բացի այն, որ հիացած էի նրա արվեստով, ես նրան շափազանց սիրում էի իբրև անձնավորություն: Նա ինձ վերաբերում էր որպես մեծահասակի և ընկերոջ:

Իր այդ բարեկամական և սրտառու վարմունքից մեկը մշտապես ջերմորեն շառագունում է իմ հիշողության մեջ: Մենք պետք է մի զիմակահանդես կազմակերպեինք մեր դպրոցում: Զգիտեի, թե ինչ զգեստ հագնեմ այդ առիթով: Ես այդ ժամանակ մոտ տասնմեկ տարեկան էի: Փափաղյանը ուշադրությամբ նայեց ինձ ոտքից գլուխ (տասնմեկ էի, բայց բարձրահասակ) և ասաց, որ հոգ կտանի իմ խնդիրը լուծելու: Հաջորդ օրը նա մի արկղ բերեց ինձ, որը, ինչպես ինքը ասաց, պարունակում էր իր ամենաթանկարժեք իրերից մեկը: Նա արկղի միջից հանեց մի սև բաճկոնակ, սեղմնահագուստներ, և մի արծաթյա զոտի փոքրիկ դաշույնով: Դա Համլետի զգեստն էր, որ հագել էր հանգուցյալ մեծ Պ. Աղամյանը, համաշխարհային նշանավոր տղերբազակը: Կոստյումը նրան էր պատկանել:

Աղամյանը փոքրակազմ է եղել, ուստի և իր զգեստը հրաշալի նստեց վրաս: Կարող եք երևակայել, թե ես այդ երեկո ինչպիսի հրճվանքով և հպարտությամբ հագա այն, մեր դպրոցի ղեկավահանդեսին:

Երբ ես զգեստը վերադարձնում էի Փափաղյանին իմ շուրջ շնորհակալությամբ, նա ասաց. «Ոչ, պահիր, նվիրում եմ քեզ»:

Զգացված էի, բայց անշուշտ մտքովս անգամ չէր անցնում ընծան ընդունելու մասին: Այդ աղնվական զգեստը պետք է որ շատ բան նշանակեր Փափաղյանի համար, այդ դերասանի համար, և իմ կողմից անփափկանկատություն և եսասիրություն կլինեի ընդունել այն: Ուրախ

եմ, որ չընդունեցիւ Հոստով եմ, որ Համլետի այդ զգեստը տակաւին
գոյություն ունի և պահպանվելու է ազգի թատերական թանգարանում:

Այն օրից ի վեր, երբ թողեցի Թիֆլիսը, ես այլևս չտեսա Փափազ-
յանին, բայց անտարակույս լսել եմ բեմում ունեցած նրա փառավոր
հաղթանակների մասին:

Եվ բախտավոր եմ ասելու, որ իր մահից քիչ առաջ, Փափազյանը
ուղարկեց ինձ իր գիրքը, մի շնորհալի և գործովալից մակագրութեամբ:

Ես միշտ պիտի փառփայեմ այդ գիրքը:

ՄՈՂԻԿԱՆՆԵՐԸ ԶԵՆ ՄԵՌՆՈՒՄ ԱՆՄՆԱՑՈՐԳ

Մեզնից հեռացավ դերասանների համաշխարհային եղբայրության զարմանահրաշ անդամներից մեկը։ Ժամանակի մեծագույն ողբերգակներից էր նա, որ մինչև վերջին օրերը նրանց շարքում իր պատվավոր տեղն ուներ։ Բայց մարած աստղի ճառագումը դեռ երկար ժամանակ լույս է տալիս մարդկանց։ Շեքսպիրյան ապագա թատրոնի առաջամարտիկը մեծ թատերագրի 500-ամյակին նույնպես կտա Վահրամ Փափազյանի անունը և կհավաստի «Դերասան էր նա»։

Այդպիսի դերասաններին սովորական չափանիշները հարմար չեն գալիս. չափազանց ինքնատիպ, անկրկնելի է նրանց ստեղծագործական բնությունը։ Երբ Հեգելն ասում էր, թե կատարողական արվեստներում, «...դրամատիկական պոեզիայում երևան է գալիս բովանդակ մարդը պատկերման լիակատար կենդանությունը՝ իրեն արվեստի ոգեշունչ ստեղծագործություն դարձնելով», նա, հավանորեն, աչքի առաջ ուներ փափազյանական նկարագրի դերասաններին։

Հիրավի, Փափազյանն իրեն դարձնում էր արվեստի ոգեշունչ ըստեղծագործություն։ Աստծուն է հայտնի, թե նա ինչպես էր անում այդ։ Ի՞նչ բան է տաղանդը։ Ո՞րն է ստեղծագործական ընթացքի էությունը։ Ավաղ, դա չի ենթարկվում մանրակրկիտ վերլուծության, ինչ որ ասվում է՝ մոտավոր է ավելի կամ պակաս չափով։ Արվեստագետի սրբություն սրբոցը մնում է իբրև յոթ փականքի տակ պահվող ավետարան։ Եվ պե՞տք է որ, հարկավոր է արդյոք կոտրել այդ փականքը։ Հին եգիպտացիներն ասում էին. «Երբ մարդն իմանա, թե ինչն է շարժման մեջ դնում աստղերին՝ Սֆինքսը կծիծաղի և կյանքը երկրում դադար կառնի»։

Մի բան հայտնի է՝ Փափազյանը երբեք չվարանեց աներկյուղ սուզվել Հեքսպիրյան բնավորությունների անհատակ խորքերը՝ դուրս բե-

գեղով նորանոր մարդարիւններ իր՝ թատրոնի քուրմի ու կախարհի, թագի համար: Նրա կռահումները և ըմբռնումները սահման չէին ճանաչում: Մեջբերում անելով Քոմագո Սարվինիից, նա նույնը կարող էր ասել և իր մասին. «... Եթէ հնար լիներ հանդիսատեսին ցույց տալ այն, ինչ ես տեսնում եմ իմ հոգու մեջ իմ ներքին հայացքով ... հանդիսատեսը կխեղճանար երջանկությունից, իսկ ես անպայման կմեռնեի, և դա իմ վերջին ներկայացումը կլիներ»:

Այգօրինակ դերասանների մահվան վերաբերյալ սովորաբար ասում են. «Կյանքից հեռացավ վերջին մահիկանը»:

Փափաղջանը դեռ նախահեղափոխական շրջանում դեղերի է Ռուսական կայսրության քաղաքներով, քանիցս հանդես է եկել արտասահմանյան հայկական դադութներում և իր ներկայացումներով պահպանել իր ցեղակիցների առողջ ոգին ու ազգային ինքնազգիտակցությունը: Հայերենի հետ միասին նա խաղացել է նաև ֆրանսերեն, իտալերեն, ռուսերեն, թուրքերեն և աշխարհով մեկ բացահայտել իր զարմանալի տաղանդը, որով, իրավամբ, հպարտանում էր հայ ժողովուրդը: Այո, կյանքից հեռացավ վերջին մահիկանը:

Բայց արդյո՞ք անմնացորդ Իհարկե, ժամանակակից թատրոնի սիրը-ինչ այլ կրոն է դավանում, բայց ուր էլ որ առաջնորդի նա, դերասանական արվեստի էությունը եղել է, մնում է և կլինի նույնը. դերասանական արվեստն անմահ է, քանի դեռ ապրում է մարդն իր նրմանների հետ մտքերով ու զգացմունքներով հաղորդակցվելու պահանջով: Թատերական ձևերը դալիս են ու անցնում՝ դերասանը մնում է:

Մահիկաններն արգասավորում են զալիք սերունդների ստեղծագործության ակոսները:

Փափաղջանն անմահ է, քանի որ ամեն մի տաղանդավոր հայ դերասանի մեջ ապրում է փափաղջանական ինչ-որ մի հատիկ: Նրա ազդեցությունը չէր կարող հետք չթողնել մեր մեծ երկրի մյուս ժողովուրդների թատրոններում նույնպես: Զուր չէ, որ նա անդրկովկասյան երեք հանրապետությունների ժողովրդական արտիստ էր, զուր չէ, որ նրան սիրով ու պատվով ընդունեց նաև ռուս թատրոնը: Փափաղջանը հոտընկալա ընդունելության է արժանացել աշխարհի շատ բնմեքում, ուր փալաւատակի է իր զարմանալի տաղանդը: Ահա ինչու Սովետական Միության ժողովրդական արտիստ Վահրամ Փափաղջանի մահն ընկալվեց իբրև համաշխարհային թատրոնի ծանր կորուստ:

Բայց աշխարհն ինչքան էլ սղար հերոսի կորուստը, նրա մահն աս-

մենից ծանր ապրեցին իր հարազատները: Հայ թատրոնը խորին վիշտ ապրեց: Խորին վիշտ ապրեց և հայ ժողովուրդը, որ Փափազյանին ներշնչել էր իր հանձարը, իր արյունը, արդարի ու զեղեցիկի իր երազանքները: Ժողովուրդը Փափազյանին վստահեց ներկայացուցչական իրավունք համաշխարհային բեմում: Այդպիսի անձնագիր, — ամբողջ ժողովրդի անունից, — հանձնվում է լավագույններից լավագույնին: Հրապարտութամբ և անբիծ պատվով Փափազյանը տարավ այդ անձնագիրը բեմական վաթսու տարվա միջոց:

Խնչ են տարինները, Խնչ է ճշմարիտ արտիստի կյանքը: Հանուն ուրիշների նաև հազարավոր կյանքեր է ապրում իր մի կյանքի ընթացքում: Բայց քանի՞ անգամ կարելի է մեռնել ու հարութուն առնել: Իսկ քանի կյանք Փափազյանն ապրել է իր գրասեղանի առաջ՝ գրելով իր հուշերը «Աշխարհի թատրոններում», «Հետադարձ հայացք», իր խոհերն արքա Լիրի մասին, իր գրքերն Օթելլոյի և Համլետի մասին: Դրանք խորամիտ երկեր են, գերասանական վարպետության փոքր հանրագիտարաններ:

Անկասկած, այդ մոլեգին խառնվածքը փայփայում էր ստեղծագործ գերասանի էությունը բացելու նոր ծրագրեր, բայց հազար ու հազար անձնավորումները, ապրած հազարավոր կյանքերը մաշել, մինչև վերջին սահմանը սպառել էին անցավոր մարմնի տիտանական ուժերը:

Իջավ վերջին, արդեն իրական, ոչ բեմական վարագույրը:

Եվ Ֆորտինբրասի ջոկատի թափերական զինվորները չէ, որ կուլիսները տարան նրա մարմինը: Կյանքի բեմից անմահության տարավ նրան ժողովուրդը: Սգահանդեսի լուսության մեջ երևում էր նա ժողովրդի ուսերին՝ ինչպես միշտ տեսանելի ամենքի համար: Կյանքի ճանապարհը փակվեց: Նա գտավ իր վերջին հանգրվանը: Նա հանգրվանեց իր ժողովրդի սրտի և հիշողության ամենահուսալի Պանթեոնում:

ԳՆԱՅ ՓԱՓԱԶՅԱՆԸ...

...Լենինդրագ գնաց և այնտեղից էլ, ո՞վ գիտե, երկնային Հյուրա-
խաղերի նրանցից ամեն բան կարելի է սպասել:

Չէ, նա չմեռավ: Փափազյանը մեռնել չգիտեր:

Նա պարզապես գնաց ու միացավ Ադամյանին, Արելյանին, Զա-
րիֆյանին, Ներսիսյանին...

Կսեղմի Ադամյանի աչքը և կասի.

— Վարպետ, հս էլ վերջացրի...

— Ուշացար... — կասի Հրաչյա Ներսիսյանը:

— Չէ, մանչս, հս չուշացա, դուն շտապեցիր...

Երբ տարիներ առաջ Փափազյանը գրեց և հրատարակեց իր «Հետա-
դարձները», մի կատարյալ հայտնություն եղավ նա. — ա՛յս ինչ բան է,
մեծ գերասան հասկացանք, բայց գրո՞ղ...

Օժտված թափանցող մտքով և հումորի զգացումով, նա դեռ վաղ
երիտասարդությունից իր տան և հոգու դռները կրնկի վրա բացեց Շեքս-
պիրի, Մոլիերի, Շիլլերի, մարդկային ստեղծագործական հանճարի հըս-
կաների առաջ:

Ու ճանաչեց նրանց, ավելի և ավելի մոտեցավ, վերցրեց, խլեց,
տիրացավ...

Գերասան Փափազյանից անտես ու ծածուկ, տասնամյակների ըն-
թացքում, կերպարանավորվեց Փափազյան գրողը:

Ու աշխարհ եկավ իր փառավոր կյանքի հրեղեն վերջալույսին...

Իսկ վերջալույսից առա՞ջ...

Հիմա, երբ չկա նա մարմնապես, հիմա, երբ նայում է մեզ մեր
փառավոր մշակույթի անմահների դասից, անհնարին է շտեմնել նրա
թողած թափուր գահը: Նրա ամբողջ կյանքը ստեղծագործական հրա-
հանդես եղավ, ամեն երեկոն՝ տոնախմբություն:

Փառքի օվկիանոսի այդ հանճարեղ լողորդը վերցրեց կյանքից ինչ
կարող էր և տվեց արվեստին ու աշխարհին ինչ ունեւր, անմնացորդ ու
անավերադարձ:

Ու գնաց:

Հենինդրադ գնաց և այնտեղից գուցե երկնային հյուրախաղերի...
ինչ իմանաս: Նրանից ամեն բան կարելի է սպասել:

Բացի մեռնելուց:

ՇԵՔՍՊԻՐԸ
ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ

ՓԱՓԱՋՑԱՆԻ ՕԹԵԼԼՈՆ ԻՐ ԻՍԿ ՊԱՏԿԵՐԱՑՄԱՄԲ

Գրել վահրամ Փափազյանի «Իմ Օթելլոն» աշխատության մասին, չի նշանակում գրել Օթելլոյի նրա անձնավորման մասին. այլ նշանակում է գրել նաև այդ մասին: Փափազյանը կրկնեց իր հանճարեղ հայրենակից Աղամյանի սխրանքը. շեքսպիրյան խաղացանկից կերտեց իր դերը և ստեղծեց նրա գրական տարբերակը: Իրապես՝ դա նույնատիպ սխրանք էր, բայց նույն սխրանքը չէր: Աղամյանը փորձեց ստեղծել «իր» Համլետի գրական, մասամբ նաև բեմական կերպարը. Փափազյանը տեսավ իր հերոսին և՛ դրամատուրգի, և՛ բեմականացնողի աչքերով: Նրա Օթելլոն այս դեպքում ձուլվածք չէ, այլ համաձուլվածք: Փափազյանի մեջ նստած գրողը կարող էր այդպիսի փայլով նկարագրել-վերլուծել-մատուցել նաև Աբելյանի էլիզբարովը, բայց նա այդպես վարվեց արտիստ Փափազյանի գլուխգործոցի հետ: Անկարելի է կտրել-բաժանել Շիլլեր բանաստեղծին Շիլլեր փիլիսոփայից. անկարելի է անիմաստ է անջատել Փափազյան արտիստին Փափազյան մըտածողից: Եվ այնուամենայնիվ ինձ այստեղ զբաղեցնում է երկրորդը, առավելապես երկրորդը:

Աշխատության խորագիրն, իհարկե, փոխաբերական իմաստով պետք է հասկանալ: Այդպիսի Օթելլո գոյություն չունի, չի՛ կարող գոյություն ունենալ: Հեղինակն ինքն էլ շարադրանքի ընթացքում տարբեր դարաշրջանների և տարբեր ազգությունների պատկանող բազմաթիվ դերասանների մասին է խոսում, վերլուծում է նրանց խաղը, քննում է նրանց մեկնաբանությունը, տեսնում է նրանց բերած նորը կերպարի բացահայտման հարցում: Ամեն մի արվեստագետ իր ժամանակի և իր նախորդ ժամանակների օրինական կապի ամենաօրինական

դաժակն է: Եթե նա մեծ է, ապա մեծ է իր նախորդներից հենց այս հարստության իմաստով: Ժամանակի ընթացքի մեջ փոխելին իրենց տեղերը Արովյանն ու Չարենցը, կփոխվեն նրանց անունները լոկ, բայց ոչ պորձերը: Փափաղյանի հերոսն իրոք իրենն է և էլի իր բոլոր ականավոր նախորդներինն ու ժամանակակիցներին: Ահա՛ թե սրտեղից է դալիս այս կերպարի մասին և նրա առիթով արտահայտած հեղինակի մտքերի, խոհերի ու նկատումների աղշեցուցիչ հարստությունը: Արտիստական վիթխարի մի անհատականություն ձևանմուխ եղավ զրշով բեմադրելու մի սղերկրություն, որի զլխավոր հերոսի հետ նա ապրել, դոյատեկ է կես դարից ավելի, ամբողջ կես դար՝ երկու կյանքով: Արվեստի բարձրագույն մի կատարի հասած արտիստը, հետադարձ մի հայացքով ընդգրկելով ետևում թողած լեռնազաղաթները, կարող էր, իհարկե, բարձրաձայն խոսել հենց «իբ» Օթելլոյի մասին, Անժանոթ չէ այս երեւոյթը արվեստի պատմությանը: Պատմում են, որ մի անգամ մեկն ասում է Բեթհովենին.

— Բայց ահա, մայիստրոս, այսինչ տեղը ձեր սիմֆոնիայում մի փոքրը հիշեցնում է Հայդնի մի թեման:

Բեթհովենը աշնացնող մի հայացք է նետում նրա վրա, ասելով.

— Այն ամենը, ինչ զրված է ինձնից առաջ, ե՛ս եմ գրել:

1

Շատ ուշադրավ մի նախադրույթով է սկսվում այս երկը: Հրաժարվենք, ասում է նա, կանխավ շափած ու կշռած թեղերից կամ կաղապարներից, հրաժարվենք սեփական մտածումները հեղինակին վերագրելու մոլորությունից և «փորձենք հասկանալ, թե ինքը ի՞նչ է ուղեցել ասել, եթե երբեք ուղեցել է ստեղծագործելիս անպայման մի բան ասել»¹:

Այս նշանակում է, իհարկե, որ եզրակացությունն ու թեզը պետք է հետեւեն վերլուծությանը և ոչ թե ընդհակառակը: Բայց այդ դեպքում ինչի համար է ֆրազի վերջին մասը. «եթե երբեք ուղեցել է ստեղծագործելիս անպայման մի բան ասել»: Մի՞թե հեղինակը կարծում է, թե ըստեղծագործական պրոցեսը հանճարների համար անգիտակցական մի պրոցես է, ազատ՝ մտքի հսկողությունից: Հենց որ մենք անտեսենք այս «եթե»-ն և անդրադառնանք ամբողջ երկին, կերպարի նրա վերլուծությանն ամբողջությամբ առած, կնկատենք, որ Փափաղյանն ինքն էլ որոնում է հենց այս միտքը, գաղափարը, որոնում և գտնում է հենց այս

ասելիքը: Այլ կերպ ասած, նա ևս գիտե, գիտակցում է, որ հանճարը ստեղծագործելիս և նույնիսկ դրանից առաջ իրեն իրոք հաշիվ է տալիս, թե ինչ է ուղում ասել, բայց մենք, հետադուտողներս պետք է դրան հասնենք դորժի ընթացքում կամ վերջում և ոչ թե նախապես, որ, ի դեպ, կնշանակեր կենդանի ստեղծագործությունը փոխարինել նրա մերկ գաղափարով:

Հենց այս նախադրությունը չի՞ պայմանավորված արդյոք աշխատության կառուցվածքը. հետեւել իր հերոսի զարգացմանը քայլ առ քայլ, արարվածից արարված, ջանալ տեսնել նրան ամեն մի արարքից առաջ, արարքի ժամանակ, նաև դրանից հետո, որ նույնն է թե հաջորդ արարք-գործողությունից առաջ: Այսպիսով, տեսական բոլոր մասն ու մեծ ընդհանրացումները նա տեղադրում է երկու գործողությունների միջև, գործողությունը հասկանալով ոչ միայն նրա մեծ միավորի՝ արարվածի իմաստով: Այստեղ, այս շեղումների ժամանակ էլ նա ըզբաղվում է վկայակոչումներով կամ տեսական զննումներով: Մեր առջև, ուրեմն, յուրօրինակ մի ներկայացում է, ինքնատիպ, շեղած ու չըլինելիք մի բեմադրություն, երբ գործողությունը կատարվում է ոչ այնքան բեմի վրա, որքան էկրանի, մի ներկայացում, որին մասնակցում են ողբերգության բոլոր մասնակիցները, նույն դերի մեկից ավելի կատարողներ, շատ Օթելլոներ և նրանց մեջ, առաջին հերթին իր՝ Փափազյանի Օթելլոն: Այդ ֆիլմ-ներկայացումը հեղինակը կարող է կանգնեցնել ուղած տեղում, ետ տալ ժապավենը, նորից կրկնել, ընդհատել կամ առաջ վաղել, իրեն վերապահելով կատարողի, բեմադրողի և մեկնաբանողի եռյակ դերը... Կա և շորորոգ մի դեր, անտեսանելի առաջին հայացքից, բայց խիստ էական երկի հյուսվածքը ընթերցանության համար գրավիչ դարձնելու, ինչպես և, իհարկե, հերոսների հոգեբանությունը առավել ևս հասկանալի դարձնելու իմաստով. դա պատմողի դերն է, ողբերգությունը արձակ պատմողի: Թերեւս ոչ մի մարդում այնպես չի դրսևորվում արտիստ Փափազյանի գրական տաղանդը, որքան հենց այս փոքր շեղումների մեջ. այն, ինչ պետք է որ կատարված լինի (կամ կարող է կատարված լինել) գործողության ընթացքից զատ, բեմից դուրս, հենց այդ էլ նա վերակենդանացնում է այնպիսի բնականություն մը ու հարազատության մը, ասես մենք ներկա ենք դրաման արձակի վերլուծելու անհասկանալի բարդ մի գործողության:

Ահա՛ ձեզ հենց առաջին տողերը.

«Դիշերը առաջացած է. և մայթերն իրարից բաժանող նեղլիկ ջր-

քանցքը անազմուկ ու ծուլլ լեզվով՝ քնաթաթախ ընտանի շան պէս լի-
զում է իրեն լանաարկող մարմարակերտ պալատների թրջված հիմ-
քերը:

Հեռվից լսվում է ու հեռագհետե մոտենում զինոտած երգը ուշացած
մի գոնդոլավարի: Քնած տների պատուհանները կույր աչքերի նման
անույս են, թևին մշուշը շղարշել է բոլոր դժերը, երբ հեռվից լսվում
են մոտեցող մարդկանց սոնաձայնները՝ դեռևս անորոշ խոսքերի ար-
ձագանքների հետ: Նախագասությունները, որոնք սկսված մի խոսակ-
ցության շարունակութունն են, լսելի են դառնում, նախքան կերևան
խոսակիցները»²:

Տեսնենք, թե նա ինչպես է պատկերացնում բեմը ամենավերջին
տեսարանում:

«Վարագույրը բարձրանալիս բեմը մութ է: Սակայն լայն լուսա-
մուտից ներս թափվող լուսնի շողքը սրոշ խորխափումով ու խորհրդ-
գավոր մի լուսավորումով ցույց է տալիս կարասիների, մահճակալի,
առաստաղի քիվերի ու ոսկեզօծ ջահերի մշուշոտ գծագրությունը: Նրա
ճառագայթների տաժուկ մի խուրձ շեղ դժով կտրում է բեմը, տեղ-տեղ
կառչում անկենդան իրերի ցցուն մասերին, ծուլլ ու անտարբեր տա-
րածվում մահճակալի մի մասի վրա, հալած արծաթի ցուքերով թափ-
վում հատակի գորգերին և եկել քնել է հանդարտիկ քնով բեմառաջքում
փոքրիկ աղոթարանի պատվանդանի վրա ու ներքեից հաղիվ նկատելի
հպումով լուսավորել փղոսկրյա խաչելությունը, ինչպես անտեսված մի
նշմարտություն:

Մահճակալի սնարի երկու կողմերում դույզ արծաթ եռոտանիների
վրա երկու ոսկի ծխարաններից քաղցրահոտ արաբական կնդրուկի
կապտավուն քուլաներ դանդաղ բարձրանում են ուղիղ դեպի առաստաղ,
թափանցիկ ու բուրումնավետ մի ամպշուվանի կաղմելով սիրահրավեր
մահճակալի վերևում: Երևում է, որ ննջարանն այդ բարձրօթեան է,
դատելով այն լուսամուտներից երևացող պարտեզի բարձրադիր ծառե-
րի գազաթներից, որոնց արծաթաշող կանաչության մեջ մութ մեխերի
նման մխրճվում են երկնքի կապույտի մեջ սլացիկ նոճիների զրեթե
սև, բարակ գազաթները: Զգացվում է, որ զղլակը շրջապատող պար-
տեզը հարուստ է փարթած ծաղիկներով. սլացիկ հասմիկն ու ճապուկ
շահարամբ մազլցել են զղլակի անհամբույր պատերից մինչև ննջա-
րանի պատուհանները, տեղ-տեղ ցանցավորելով գունավոր ապակիներ-
ը պատուհանների: Պատերի վրայի ոսկեզրվագ մոզաիկները խոսում

են բյուզանդական սրբերից՝ Վենետիկյան ձեավորումով: Թանկագին բնհեզը, մետաքսաՀյուս դիպակները, նրբացանց ծանյակներն ու գունագեղ գորգերը տալիս են այդ սիրո տաղավարին անպատում երանությունների անցողակի պատրանքը, ուր սիրատենչ գալարումների հառաչանքներն ու մահվան աղաղակները անաղմուկ են ու չեն հասնում աշխարհի ականջին: Մի գեղեցիկ սաղափազօծ տեորպ (նախահայրը մեր ժամանակակից մանդոլինի), մի արծաթալար պսպտերիտի հետ (նոր ձեավորումը ավանդական հին տավիղի) հանգչում են բեմի մի անկյունում, հանգստավետ բազմոցի կողքին, ոսկեծոպ մի բարձի վրա: Եբենոս փոքրիկ մի սեղանի վրա Մուրանոյի սրբատաշ բյուրեղապակե (փառքը վենետիկյան ճարտարարվեստի) մեծ սկուտեղի մեջ լեռնանում են Կիպրոսի ամենաընտիր մրգերը: Բեմի ճիշտ մեջտեղը մարմար ավազանի մեջ շիթառատ մի շատրվան պատմում է Կիպրոսի զով գիշերներին: Ու ծանր մղձավանջով թրծված մթնոլորտում... թվում է, թե խաղաղ է ամեն ինչ»:

Այս տողերը պատիվ կարող են բերել ուզած վարպետ արձակագրի: Բայց առավել զարմանալին այս է. Փափազյանն ընդհանրապես վախ չի զգում Եեքսպիրի հետ ստեղծագործելիս, թվում է մի պահ, թե նա դրամատուրգի իսկ համաձայնությունը է նկարագրում այն մթնոլորտը, որ տիրում է, պե՛տք է ու Խիբի մինչև բարձրաձայն ասված առաջին խոսքը: Եթե մենք, ունկնդիրներս ու հանդիսատեսներս, շատ հաճախ չենք անդրադարձել այդ պահին կամ թե անդրադարձել ենք մալերեսորեն, ապա այժմ՝ ընթերցելով այն տողերը, որով Օթելլոն պատմում է, թե ինքն ինչ է տեսնում բեմում մինչև իր մուտքը,— դրամանալի վճիռությունը է դժգոհվում նրա հոգեվիճակը, այդ հոգեվիճակի առաջին փուլը:

Սակայն որքան էլ լավ լինի բեմից դուրս կատարվող գործողության կամ գործող անձանց հոգեվիճակի նկարագրությունը,— այն, որ դրամատիկական արվեստի սահմաններից դուրս է,— դարձյալ մեզ համար էականը մնում է այն, ինչ կատարվում է բեմի վրա, մեր աչքի առաջ:

2

Բայց նախքան դրան անցնելը, մենք պետք է պատասխանենք այն հարցին, թե ինչ դիտավորություն է դիմում Փափազյանը այդ շեղումներին, արդյո՞ք իր երևակայության ճախրանքի թափը ցույց տալու հա-

մարտի 11-ը, իհարկե Այստեղ արտիստին այլ բան է հրապուրել. լավ տեսնել այն միջավայրը, որտեղ կատարվում, որտեղ կատարվելու է ողբերգությունը, ոչ թե տեսնել հավատալու չափ, այլ ուղղակի հավատալ, երեխայի միամտությամբ հավատ ընծայել այն ամենին, ինչ թեև ինքն է ստեղծել, բայց այժմ, արդեն իր կամքից անկախ, կատարվում է իր շուրջը և իր մեջ, Հիշում եք Ստանիսլավսկու խոսքերը. «Գերասանը նախ և առաջ պիտի հավատա այն ամենին, ինչ կատարվում է իր շուրջը, և զվտավորապես այն բանին, ինչ անում է ինքը: Իսկ հավատալ կարելի է միայն ճշմարտությանը: Հարկավոր է, ուստի, մշտապես զգալ այդ ճշմարտությունը, գտնել այն, իսկ զրա համար անհրաժեշտ է իր մեջ արտիստական պոֆանություն դարձացնել դեպի ճշմարտությունը»:

Այդ ճշմարտությունը չի կարող լինել բնում, չլինելով նաև բնմիջ գոյություն, այնտեղ, ուզում եմ ասել, ուր նա չի լինում ֆիզիկապես, բայց լինում է մտովին:

Ահա, օրինակ, Օթելլոն հանդիպել է Կասսիոյին, նրանից իմացել սենատում տեղի ունեցող նիստի մասին և որոշել մի րոպե տուն մտնել և ապա միանալ նրան:

Գեհ, զրնամ տունը երկու բառ ասեմ և կրգամ ձեզ հետ (I, 2):

Հարկ կա՞րդյոք, որ Օթելլոյի գերակատարը պատկերացնի նաև այն տունը, ուր նա իբրև մտնելու է: Ոչ միայն հարկ կա, այլև անհրաժեշտ է: Եվ Փափազյանը այնպիսի ճշգրտությամբ ու հավատով է ներկարարում այդ պալատը, որ ընթերցողը չի տարակուսում ընավ, որ նա այնտեղ եղել է շատ անգամ և այժմ էլ ցած է իջել՝ կնոջ համար գեղին վարդեր գնելու...

Սրան անմիջապես առնչվում է նկարագրությունը այն տեսարանների (և մանրամասն վերլուծությունն, իհարկե), որոնց Օթելլոն չի մասնակցում: Նրան անձնավորող դերասանը պետք է այդ կտորները նույնպես տեսնի, ինչպես տեսնում է իր իսկ ներկայությամբ կատարվող դրոժողությունը: Անմիջապես ճշտեմ խոսքս. դերասանը, բայց ոչ Օթելլոն: Եվ Փափազյանն անում է դա այնպիսի վարպետությամբ, որ ակամա թվում է, թե նա խաղում է բոլոր դերերը միաժամանակ. և՛ մեծերի, և՛ փոքրերի, աղամարդկանց և կանանց, բոլոր նրանց, ովքեր խոսք ունեն և էլի նրանց, ովքեր անխոս են բեմի վրա...

Մեծ դրոշները հաճախ են հանդիպել մեծ նկարիչների, և միշտ էլ այդ հանդիպումից հարստացել է և՛ զրականությունը, և՛ նկարչությունը: Նույնը կարելի է ասել և մեծ դրամատուրգի և նույնքան խոշոր ար-

տիստի հանդիպման մասին: Առայժմ մի կողմ թողնելով դրամատուրգի ստեղծած Օթելլոյի և Փափազյանի կերտած մավրի փոխհարաբերության հարցը, նկատեմ, որ այս գրքում հեղինակը մեզ տալիս է ողբերգության համարյա բոլոր անձերի գրական դիմանկարները, ինչպես Բրաբանցիո, էմիլիա, Մոնտանո, Կասսիո, Ռոդրիգո: Ինչ վերաբերում է Յագոյին և Դեզդեմոնային, ապա կարելի է ասել, որ դրանք նույնքան խորությամբ են վերարտադրված, որքան և Օթելլոն: Ավելին. առանց Դեզդեմոնայի և Յագոյի փափազյանական մեկնաբանության՝ նրա Օթելլոն այդքան հրաշակերտ չէր լինի:

Ավելորդ է ասել, թե որքան է գրված Յագոյի կերպարի մասին, բայց առավելապես՝ նրա շարության շարժառիթի կամ շարժառիթների մասին: Որպես ռեալիստ արվեստագետ, Փափազյանը նրանց հետ է, ուրքեր Յագոյի նկարագիրը բարդ և հարուստ են պատկերացնում. նա քաջ է, ձեռներեց, գեղեցիկ, սրամիտ, փառասեր, հարստանալու, առաջ քաշվելու մոլուցքով բռնված... Թեև նա, տարբերելով Ռիչարդ Նրոդրդին Յագոյից, գրում է թե վերջինս «չարիք է գործում առանց նպատակի», որ նա «Չարություն շարության համար» է գործում, այնուամենայնիվ չի բավարարվում դրանով և նշում է կոնկրետ պատճառներ ևս:

Նրան օգնության է գալիս հենց ինքը՝ Յագոն.

Միշտ մի հիմար մարդ քսակս եմ շինում...

Ատում եմ Մավրին, շատերը կարծում են,

Թե նա երբեմն սավաններիս մեջ իմ տեղն է բռնել...

Մյուս կողմից, Կասսիոն շնորհքով մարդ է:

Լավ տեսնենք հիմա... Պաշտոնը խլել.....

Քիչ հետո Մավրի ականջը հալել,

Որպես թե Կասսիոն շատ մտերիմ է նրա կնոջ հետ.....

Գտա: Հղացվեց: Դժոխք ու խավար

Ճիվաղ դավակին բերեն լույս աշխարհ (I, 3):

Հիշելով այս խոսքերը, հեղինակը շարունակում է.

Ենորհուրդ եմ տվել միշտ իմ Յագոներին փաթաթվել վերահիշյալ այս մեկնաբանության որպես միակ ելակետ՝ այսքան մութ մի հոգու մինչև հատակը իջնելու համար, և բեմականորեն պատկերավորել այս մենախոսությունը, որ ալֆան և օմեգան է մահասարսուռ այդ կերպարի, հատակին մեխված ջահի բոցի հետ խաղաղով, ջղուտ մատներով

ներքինից լուսավորող այդ ջաշի լույսը համարեն օդաազործելով՝ սաղա-
յնական ցուք տալու համար սրահին ուղղված իր զույգ աչքերին և վեր-
ջին բառերն արտասանելիս, աշ ձեռքի մեջ հավաքած վերարկուի ուժ-
ղին հարվածով հանդցնել ջաշը և հարվել մթնում, երբ վարադույրը իջ-
նում է դանդաղ»⁵։

Բերված հատվածը մի ավելորդ անդամ վկայում է Փափաղյանի
բնական մտածողության հզոր չճանաչող սահմանների մասին, բայց
չի փարատում այն տարակույսը, որ առաջանում է «Չարություն չա-
բության համար» թեզն առաջ քաշելուց։ Որտեղից է սերում ամենա-
լայն տարածում դրած այդ մտածողությունը։ Հեղինակը շատ որոշա-
կի առում է, թե ինչն է Յազոյին մղում այդ աստիճանի հրեշավոր դա-
ժանության։ Նա մեկի փոխարեն նույնիսկ երկու պատճառ է նշում.
խանդը Օթելլոյի նկատմամբ կնոջ՝ Էմիլիայի համար և, իհարկե, Կաս-
սիոյի փոխարեն տեղակալ դառնալու ձախողված փորձի համար վրեժ
լուծելը։

Բավարար համարում է Փափաղյանն այս պատճառարանություն-
ները։ Ո՛չ, չի համարում։ Հավանորեն չի համարում, եթե դրում է, թե
Յազոն չարիք է գործում առանց պատճառի։ Բայց Փափաղյանը եղակի
չէ այս հարցում։ Բազմաթիվ հետազոտողներ են կանգնել այս երկրնա-
րանքի առջև։ Բոլոր նրանք, այդ թվում և մեր Փափաղյանը, ովքեր Յա-
զոյին զիջվալին կերպար են համարում, իսկ նրա արարքը ոչ միայն հա-
կարնական, այլև հակարանական, ելնում են այն կանխադրույթից, թե
ոճրի դրդող պատճառը կամ պատճառները ծախաճեղ անհամապատաս-
խան են ոճրագործի արարքների գումարին։

Այդպես է սակայն մեր դարաշրջանի բարոյական նորմաների տե-
սակետից, բայց ոչ այն դարաշրջանի և այն երկրի, որտեղ և երբ են-
թադրաբար կատարվում է գործողությունը, իսկ ավելի ճիշտ՝ այն ժա-
մանակաշրջանի, երբ գրված է երկը։ Մոռանալ այդ, նշանակում է վեր-
պատմական դարձնել Շեքսպիրի հերոսներին, մինչդեռ իրենց դարի հա-
մար նրանք միանգամայն իրական, կենդանի անձեր են։ Իրական, կեն-
դանի անձ է և Յազոն։ Կարելի է բազմաթիվ օրինակներ բերել, ցույց
տալու համար, որ Յազոն իր դարի հարադատ զավակն է, համենայն
դեպս նրա արյունարբու նկարագիրը խորթ չէ այդ դարին։ Խոսելով Ի-
տալիայի առանձնահատուկ զոհերի մասին Վերածնության դարաշրջա-
նում, համատարած սպանությունների և բռնությունների մասին, Հի-
պոլիտ Թենը գրում է.

«Ավատական հասարակարգն այսպես է, մի վիճակ, որի մեջ ամեն մարդ թողնված է ինքն իրեն, հարձակվում է ուրիշի վրա կամ ինքն իրեն պաշտպանում, և իր փառասիրությունը, ապերախտությունն ու վրեժխնդրությունը հասցնում է մինչև վերջ, առանց կառավարության միջամտությունից կամ օրենքի հետապնդումից վախենալու Բայց XV դարի Իտալիայի և միջնադարյան Եվրոպայի միջև հսկայական տարբերություն կա, այն, որ իտալացիներն այն ժամանակ շատ կրթված էին... Մի արտակարգ հակադրությամբ, մարդկանց վարվելակերպերը դարձել են վայելչագեղ և ճաշակները՝ նրբին, մինչդեռ նկարագիրները և սրտերը մնացել են դաժան: Այս մարդիկ հմուտ են, ճանաչող, լավ խոսող և կիրթ, աշխարհիկ մարդ, միևնույն ժամանակ՝ ղենքի մարդ, մարդասպան և արյունարբու: Նրանք անում են վայրենուն վայել գործեր և քաղաքակրթված մարդկանց դատողություններ. սրանք բանական գալլեր են»⁶:

Այս գալլերից մեկն է և Յագոն, որին բանաստեղծի հանճարը օժտել է կոթողայնությամբ, ինչպես որ իրենց առաքինությունների մեջ մոռումնենտալ են ստացվել Օթելլոն և Դեզդեմոնան:

Յագոյի կերպարի փափաղյանական մեկնությունն այնքան խորն է, որ մարդ ակամա մտածում է, թե ինչ մեծ բան են կորցրել ժամանակակիցները՝ շտեմնելով նրա անձնավորած... Յագոն: Ես չեմ տարակուսում բնավ, որ նա ցանկացել է Յագոյի դերը խաղալ, և կխաղար, եթե Օթելլո չլիներ...

Ահա՛ ևս մի օրինակ նրա նուրբ դիտողականության.

Բերելով Յագոյի մենախոսությունից նրա այն խոսքը, թե.

Մավրը, թեպետ և չեմ սիրում նրան,

Հաստատուն, սիրող և մեծահոգի բնության տեր է (II, 1),

Փափաղյանը շարունակում է.

«Տեսնո՞ւմ եք ինչպիսի խորխորատային սրիկա է այդ հոգին. նա իր գոհերի արժանիքները ոչ միայն տեսնում է, այլև ընդունակ է նրանց գնահատել. և ինչքան մեծ արժանիք ունենան նրանք, այնքան մեծ է նրանց կործանելու հաճույքը, որը պահանջի արժեք ունեցող մի երևույթ է, և կերպարի ներքնաշխարհի գլխավոր գիծը: Այս մեկը լավ պետք է ըմբռնել՝ կարենալ հնարավոր չափով մոտենալու և ապրելու այդ հոգին բնմերի վրա: Ծիշտ է, մեկից ավելի բանալիներ ունի այդ

կերպարի դերակատարումը, բայց սա բոլոր իսկ կարևորագույնն է, եւ փորձել Յագո լինել, առանց կարենալ հանդիսատեսին հասցնելու նրա հոգու աչգ ծալքը, ոչ միայն աններելի հանդիսություն է, այլև հաշտ-յանք հոգեխառնակ հեղինակի հիշատակին»⁷։

Ո՞րն է Յագոյի դերակատարի համար ամենազովար, առավել պա-տասխանատու կտորը ամբողջ ողբերգության մեջ։ Անշուշտ այն տե-սարանը, երբ նա առաջին անգամ դործի է վերածում իր մտահղացու-մը, երբ կասկածի թույնի առաջին կաթիլն է ներարկում Օթելլոյի հոգու մեջ։ Փափաղանն ավելի որոշակի է մատնացույց անում անցումը. նա նշում է այն մեկ հատիկ բառը, որ շրջադարձային կեա է հանդիսանա-լու հետագա դեպքերի համար։ Այդ բառը Յագոյի զարմացական հարց-բացականչությունն է. «Իրա՞վ»։ Այսինքն՝ իրա՞վ, որ Կասսիոն իմացել է այդ սերը և նույնիսկ միջնորդ է եղել։

«Ահա մի բառ,— գրում է նա,— որ իր խորխորատային իմաստով մի ամբողջ դրբի արժեք ունի։ Պայծառ երկնքում հորիզոնների ետեքից մոտեցող ամենակործան մի փոթորիկի առաջին որոտի նման է այդ բառը և բանալիներից մեկը այն խորախորհուրդ կերպարի, որ Յագոն է, և որի արտասանությունը, եթե մտածված չէ, ապա սալթաբման վեմ է այդ կերպարի նույնիսկ հանճարեղ անձնավորողի զարշապարներին»⁸։

Հետո նա օրինակներ է բերում ականավոր վարպետներից, բա-ցատրում է դրա արտասանության զաղտնիքը, ավելի ճիշտ՝ խոսում է այդ զաղտնիքների մասին՝ առանց ղեղատուս տալու (բանի որ այդ-պիսի ղեղատուս չկա բնության մեջ), հիշատակում է նաև այլ բացա-կանչություններ, որոնք մեծ արտիստների բերանում կախարդական ազդեցություն են գործել հասարակության վրա։ Իր այս բառաշխարհի վերլուծությունը նա ավարտում է այսպես.

«Լսելիս այդ, ակամա մի պաղ քրտինք է իջնում ինձ վրա, կարճես գգում եմ գալարուն օձի ցուրտ հալումը մերկ մարմնիս՝ առաջին ան-գամ»⁹։

Այսպես է սկսվում ողբերգության այն հատվածը (համարյա ամ-բողջ երրորդ արարվածը), որ հոգեբանական հարուստ անցումների տե-սակետից անդերադանց է համաշխարհային դրամատուրգիայի պատ-մության մեջ։ Այստեղ է ամբողջ ողբերգությունը։ Մեկը մյուսից նուրբ, մեկը մյուսից խորունկ այդ հատվածների դումարին է նվիրում փա-փաղանը իր աշխատության ամբողջ հարյուր հիսուն էջը, հոգեբանա-կան վերլուծության մի զարմանահրաշ կոթող, հանճարեղ արտիստի

երբեիցե գրած էջերի դարդն ու պսակը: Շարադրանքի ընթացքում նա իր հետո է՝ և Յագոյի, Դեզդեմոնայի հետ է՝ և Յագոյի. այն պատրանքն է նույնիսկ ստեղծվում, թե նա ավելի Յագոյին է հետևում, քան Օթելլոյին... Այստեղ մի անգամ էլ է նա վերադառնում Յագոյի կերպարի ամբողջական բնութագրմանը, ասես ցանկանալով լավ տեսնել ու ճանաչել այն մարդուն, որի հետ գործ է ունենալու հետագայում:

«Շնորհիվ իր բնածին նենգության և այդ նենգությունը իր շրջապատից ծածկելու անհրաժեշտության, թեև ամբողջական մի անհատականություն է նա, բայց երկու մարդ է իր արտաքինով: Այլ է Յագոն, երբ մենակ չէ, իսկ երբ մենակ է, բոլորովին այլ: Եվ այնքան ընդունակ է նա իր արտաքինը ենթարկելու իր ներքին աշխարհին, որ նրա երկու տարբեր կերպարները պետք է ժխտեն իրար ոչ միայն ձայնով ու շարժվածքով, դիմազոծերի հակոտնյա ու հանկարծական մի փոփոխությամբ, այլև տարբեր լինեն միմյանցից նույնիսկ հասակով:

Զվարթ, կատակախոս, խիստ ընկերական մի երիտասարդ է նա, երբ իր պաշտոնակից զինվորականներով է շրջապատված: Խիստ կնամեծար, նրբավարք ու քաղաքավարի, երբ գտնվում է կանանց շրջապատում: Յուրտ, վանող, անհամբույր և հրամայողական է, երբ առանձին է էմիլիայի հետ: Հարգալից, ճկուն, հնազանդ պաշտոնյա իր զորավարի հետ, և կաշուն կամակատար, երբ պատրիկուհու ներկայությամբ է գտնվում:

Սա նրա կրկնակ անձնավորության մեկի պատկերն է:

Իսկ երբ մենակ է, սիրալիր ժպիտը, մեղմ, համոզող ու շոյող ձայնը, բարեձև հասակը, թեթևոտն ու նուրբ քայլվածքն անգամ անհետանում են ու տեղի տալիս չարագուշակ ցուքերով զինված ու խոր նստած մի զույգ աչքերի, նուրբ, բարեձև քիթը ոսկրանում է, կորանում, լիշաճարակ անզղի արտահայտություն ստանում, խնամված վարսերը ցցվում են որսի հետամուտ բորենու ցանցառ թավարծու նման, չար ծաղրանքից պրկված գունաթափ շրթները մերկացնում են խածկոտելու ցանկությամբ սեղմված ատամնաշարը, ու կորանում է բարդի հասակը»¹⁰:

3

Դեզդեմոնայի կերպարի վերլուծությունն սկսվում է այնպիսի մի հայտնագործությամբ, որ ընթերցողն ակամա ցած է դնում գիրքը. Եվրոպայի համար Շեքսպիրի հայտնաբերումից անցել է ավելի քան երկու

դար, նրա մասին գրվել են անհաշիվ քանակությամբ գրքեր ու հոդվածներ. մի՞թե դեռևս չհասկացված կամ չլիբժանված մի բան կա այդ կախարչական դրոշի արվեստում: Հարյուրավոր մեծանուն մտածողներ ու քննադատներ են գրադվել մասնավորապես Դեզդեմոնալի կերպարի վերլուծությամբ, չնոսելով արդեն հազարավոր տաղանդավոր դերասանուհիների մասին, որոնք անձնավորել են նրան աշխարհի բազմալեզու բեմերի վրա: Մի՞թե այս ամենից հետո կարելի է նոր բան հայտնաբերել նրա բնավորության մեջ, կենսագրական նոր գիծ, թեկուզ մի ուրվագիծ, որ հարստացնի նրա նկարագիրը: Պարզվում է, որ այո՛, կարելի է, կարելի է, երբ ուսումնասիրվողի անունը Շեքսպիր է, իսկ ուսումնասիրողինն այս դեպքում՝ Փափազյան:

Իսկն առած, սա ոչ սովորական, ոչ էլ նույնիսկ անսովոր մի գլուխ է, սա կերպարի մասին մեր պատկերացումը հեղաշրջող մի մեկնություն է: Բայց հայտնագործությունների նման հայտնի դառնալուց հետո նա նույնքան է թվում պարզ, որ մենք տարակուսած հարց ենք տալիս մեզ. իսկ մի՞թե կարելի էր այլ կերպ պատկերացնել և այդ ինչպե՞ս է, որ մեր նախորդները (և ժամանակակիցներն, իհարկե) այլ կերպ են պատկերացրել:

Նոսրը վերաբերում է առաջին հայացքից արտառուց, նույնիսկ ավելորդ թվացող այն հարցին, թե ամուսնանալուց հետո Օթելլոն ֆիզիկապես մերձենո՞ւմ է իր կնոջը, թե՞ ոչ, այլ կերպ ասած՝ Դեզդեմոնան կո՞ւյս է մեռնում, թե կին դարձած: Պարզվում է, որ չկա մի այլ բանալի Օթելլոյի և Դեզդեմոնալի հոգեբանությունը ճիշտ հասկանալու համար, որքան այս հարցի ճիշտ պատասխանը:

Հետևենք այժմ Փափազյանի մտքերի ընթացքին:

Նոսելով իր հերոսուհու հոգեկան հյուսվածքի մասին, նա Դեզդեմոնալին դնում է Պետրարկայի Լաուրայի և Դանթեի Բեատրիչեի կողքը, այսինքն՝ հանձին նրա տեսնում է իդեալիստ սիրահարի, որ մարդու մեջ գնահատում է նախ և առաջ մարդկայինը, այս դեպքում՝ բացառապես մարդկայինը: Շնախքան ավելի կխորացնենք այս կերպարի հոգեկան վերլուծումը, անմիջապես ասեմ, թե պատրիկուհին ոչ միայն մտնում է Մավրի տունը, այլևս կույս է մնում մինչև իր աղետալի վախճանը: Երկար տարիների բեմական փորձառության հոգեբանական մանրակրկիտ վերլուծումների, մանավանդ կանացի սրտի ճանաչումը ծնունդ են տվել իմ մեջ այս կոնցեպցիային, այսինքն, օրիորդ-կնոջ թեորիային, որը այս ողբերգության էջերում, լինի Մավրի, թե Դեզդե-

մոնայի, այն անլուծելի կենցաղային կնճիռն է, այն հիվանդագին հոգեվիճակը, որ երկուսի էլ ողբերգականության առանցքն է և երկուսի էլ կործանման տրամաբանական պատճառը¹¹:

Այդ պատճառաբանվում է նրանց բնավորություններով, բխում է նրանց բնավորություններից: Այդ հետևանք է նախ և առաջ նրանց սիրո բնույթի:

Դեղդեմոնան սենատ է մտնում որպես օրիորդ: Անկարելի է թույլ տալ, որ իրավաբանորեն, որևէ տնային եկեղեցում ամուսնացած զույգը դղյակ բարձրանա՝ պրակտիկ իրականության վերածելու դա «այն պարզ պատճառով, որ Օթելլոյի նման մարդը պրոֆեսիոնալ առևանգող չի կարող լինել, ոչ էլ Դեղդեմոնան այդ կարգի հապճեպ մի իրադասության կարող էր ենթարկվել»¹²:

Այս առիթով նա հազվագյուտ խորաթափանցությամբ է բացատրում մավրերի աղգային բնավորությունը: Ըստ անապատային ժողովուրդների զեղեցիկ սովորության, նա, իր հերոսը «պետք է հազար մոտեցումով, նազով ու կատակով պատրաստի իր մանկամարդ հարսին ամուսնական առաջաստի»: «Բացի այդ, Մավրը մեն մենակ է ամբողջ աշխարհում, ոչ մայր ունի, ոչ քույր, ոչ էլ տարեց ու փորձառու մի կին իր տանը, որ իրենն էլ չէ,— որին կարենար վստահել իր դեռատի կնոջը աստիճանաբար ամուսնական խորհրդին ընտելացնելու դժվարին գործը»¹³:

Հաջորդ գործողության մեջ, արդեն Կիպրոսում, երբ գիշերը զորապետի հարսանիքն է հայտարարվում, այդ ամուսնությունը տրամաբանորեն իրականություն կդառնար, եթե տեղի շունենար տազնապալի ահազանգը: «Բնական է ենթադրել, որ այս կարճ ժամանակամիջոցում ևս Մավրի և Դեղդեմոնայի մտերմությունը կարող է հասած լինել մինչև որոշ աստիճանի, բայց մտերմությունից դենը անցած չի կարող լինել: Դրա համար չկա նույնիսկ անհրաժեշտ ժամանակը»¹⁴:

Այդ մերձեցումը, բնականաբար, տեղի ունեցած չի կարող լինել և Մոնտանոյի վիրավորվելու և Կասսիոյի պաշտոնանկ լինելուց հետո, մանավանդ որ Մավրն ինքն է պատրաստակամություն հայտնում անմիջապես բուժական օգնություն ցույց տալու նրան: Բայց առավել զորավոր պատճառը դղյակ շվերադառնալու՝ կղզու խիստ տազնապալի վիճակն է: «Նա շատ լավ գիտե, որ թշնամի նավատորմիդը թեև ջախջախված, այնուամենայնիվ կարող է օգտվել մթից, հավաքել իր ցրված միավորները ու մոտենալ կղզու ափերին: Նա գիտե, որ Օսմանցիները

անկուշտ դաշլերի նման վխտում են կղզու ջրերում, ուստի և ամբողջ գիշերը շփախմբով հսկում է կղզու վրա, ռազմական կարգադրություններ է անում, անսպասելի զորաշարժեր կատարում, թույլ կետերի վրա հրանոթներ դնում, նավատորմիդը պահում ռազմական պատրաստության մեջ. և նրան հանդիպում ենք միայն վաղ առավոտյան, երբ գիշերվա ծովամարտի մասին պաշտոնական զեկուցագիրը կազմելուց և թեթև ու արագաշարժ զաւերաներից մեկի նավապետին տալուց հետո, հանձնելու համար դոժին, անմիջապես, առանց քնելու, առանց դադարի նա իր սպաշակույտի հետ գնում է ամբուսքայիններն ուսումնասիրելու»¹⁵։

Մի քանի ժամ հետո, արդեն կեսօրին, Օթելլոն այլևս հողեպես թունավորված է

Հետո՛ւ, ինձանից և՛ սեր, և՛ նախանձ,—

ասում է նա Յագոյին, և իրոք, նրա սիրտ հետ ավարտվում է նաև բնավ չսկսված ամուսնական կյանքը։

Սրանք այնքան կուռ տրամաբանական են, որ լրացուցիչ, ամրապնդող մի փաստարկի կարիք չի դրացվում կարծես, բայց Փափաղյանը գիտե, որ իր տեսությունը փոխելու է շեքսպիրադեաների մտածողության բնթացքը այս հարցի մասին, ուստի և չի հրաժարվում դրանից։

«Եթե ամուսնությունը կատարված փաստ լիներ,— ավելացնում է նա,— Մավրը կիմանար, թե իր կինը կույս է մտել իր տունը, և Յագոյի դժոխային թեղադրանքի առաջին բառից իսկ տեղնուտեղը կսպաներ նրան և ողբերգությունն այս գրված չէր լինի։ Այլապես դրոշակակիրը ինչպես կհանդգներ Կասսիոյի ու Գեզզեմոնայի միջև սեռային մերձեցման զեհենային պատկերը փափալ Մավրի ականջին և ողջ մնալ, եթե Մավրը հաղիվ մի քանի ժամ առաջ գիտցած լիներ իր կնոջը»¹⁶։

«Իմ Օթելլոն» գրքի հեղինակը այս նրբանոթը խնդրին մեկ անգամ էլ է անդրադառնում, այս անգամ երրորդ արարվածի վերլուծության մեջ։ Խոսելով Յագոյի այն լպիրշ արտահայտության մասին, որ նա, իբրև երագում, լսած է լինում իր կողքը քնած Կասսիոյից, այն է.

Քաղցրիկ Գեզզեմոնա,

Թող զգույշ լինենք, ծածկենք մեր սերը»։

Եվ հետո, տեր իմ, նա ձեռք բռնեց և պինդ ոլորեց,

Ասաց, «Ախ հողիս», և հետո այնպես պինդ համբուրեց ինձ
կարծես ուզում էր ամեն մի համբույր,

Որ բուսած լինե՛ր շրթունքիս վրա, արմատից պոկելի:
Հետո իր ազդրը դրեց զիստիս վրա, հառաչանք հանեց,
Կրկին համբուրեց, և հետո ասաց.
«Անիծված լինի այն բախտը, որ քեզ Մավրին վիճակեց»

(III, 3):

«Գործի ընթացքում մեկից ավելի կհանդիպենք նման կետերի,—
գրում է նա,— որոնք փաստացի ապացույց են մարմնական մերձեցու-
մից դեռևս զերծ, հետևաբար և կենցաղային իմաստով անվավեր այս
ամուսնության, որը ողբերգության ընդհանուր հորինվածքի հիմքերից
մեկն է, անդամանելի դժբախտությունների պատճառն ու բացատրու-
թյունը, ինչպես և հոգեբանական ծայր աստիճան մարդկային և նրբա-
նուրբ ցանցավորումների թատերական կատարողականության աղբյու-
րը: Եվ մի անգամ ևս զարմանում եմ, թե ինչպես այսքան կարևոր մի
հանգամանք չեն նկատել այս հույակապ և անմահ գործի թե մեկնա-
բանները, և թե նրա կերպարները անձնավորող բարձրատաղանդ դե-
րասանները, որով հեղինակի հղացումը՝ անհնարին տենչանքով ցան-
կացված և երբեք չիրագործված սիրո պահանջը ծայրահեղորեն սիրա-
տանջ երկու զույգերի, այլասերվել- դարձել է արդեն կատարված, բայց
արգելված սեռային մերձեցման հիվանդագին տագնապ: Եվ գրեթե լի
տեսած բոլոր Օթելլոյները, չնչին բացառությամբ, իրենց ամուսնական
իրավունքը հետապնդող մարդիկ են եղել ավելի շուտ, քան նույն այդ
իրավունքին հասնելու հրատաշոր ցանկությամբ շարչարված հոգիներ:

Որովհետև, եթե այդ այդպես լինե՛ր, Մավրը չէր հանդուրժի, չէր
թույլ տա, որ Յագոն վերջացնի իր վերոհիշյալ նախադասությունը, կը-
բռներ նրա կոկորդից և տեղնուտեղը կսատկացներ մի նախադասու-
թյամբ, որ միակ հնարավորը կլինե՛ր նման լուպին, նման մարդու
շրթներին. «Ինչպե՞ս ես հանդգնում, սրիկա, ինչպե՞ս հնարավոր է այդ,
երբ կինս երեկ գիշեր դեռևս կույս էր»:

... Եվ որովհետև մի հասարակ հոգի չէ այս գործը հղացողը, ուս-
տի չի գրել այդպիսի մի հասարակ նախադասություն, որի տրամաբա-
նական հետևանքը կլինե՛ր սովորական նախանձոտ մի ամուսնու ոճրի
պատմությունը: Ահավոր Օթելլոն կդառնար ամենօրյա թշվառ մի ոճ-
րագործ, Դեզդեմոնան՝ լրբացած մի քաղքենի, իսկ Յագոն՝ արգահատե-
լի մի սրիկա»¹⁷:

Հեղինակը լավ է դիտակցում իր հայտնադործության արժեքը, ուստի և ավելացնում է առանց կեղծ համեստության.

«Այս մեկնարանությունը համարում եմ իմ արտիստի գործունեության մտատանջ որոնումների բարձրագույն արդյունքը, որը կուղենայի նվիրել, որպես թանկագին ադամանդ, հայ դերասանին, որին սիրեցի, որ բարձրաճակատ ու հստակ լինի նա համայն աշխարհի դերասանական ընտանիքում: Կուզեի նվիրել հայ թատերական քննադատության, որ գիտցավ հոգեխույզ երկյուղածությամբ մոտենալ աղջային, թե համաշխարհային արվեստի բարձրագույն գագաթներին, դրանով էլ հավերժացրեց իմ ներշնչումներն ու ապրումներս բացատրեց հայ հանդիսատեսին: Կուզեի նվիրել հայ և ոչ հայ հանդիսատեսին, որ ուզեց միշտ ինձ հասկանալ, և հասկացավ, կուզեի նվիրել վերջապես հայ թատրոնին»¹⁶:

4

Արտատվողը ոչինչ չկա այն բանում, որ Օթելլոյի կերպարի քննությունը այսպիսի մի գործում սկսվի նրա ծագումից, մանավանդ որ ողբերգության մեջ այն ծածկված է մի հրապուրիչ անհայտությամբ, չբխուկնով արդեն բազում իրարամերժ մեկնությունների մասին: Թունոտ բերնին սովոր մի մակդիր համարելով նրա հասցեին նետված «հաստաշուրթ» մակդիրը, ուրեմն և նեղրական մի ցեղի պատկանելու հանգամանքը, կասկածի տակ առնելով բուն մավրիտանացի լինելը, Փափաղյանն ավելի հավանական է համարում, որ Օթելլոն էթովպացի է, դաշնանքով քրիստոնյա, թեև աղանդավոր քրիստոնյա, սերված թաղավորական մի զարմից, ներկայիս խիստ անվանի, բայց ի վերջո կաշուն հասույթից դուրս պրոֆեսիոնալ մի ղինվորական, որ հրավերի զենքում, իր ազատ ընտրությամբ իհարկե, կարող է ծառայության մտնել քրիստոնյա մի պետության մոտ: Ներկայացման ժամանակ Փափաղյան-Օթելլոն շատ անգամ է վերադառնում իր փոթորկալի կյանքի այս կամ այն դրվագին, ինչպես սենատի տեսարանում, թաշկինակի կապակցությամբ կամ երբ աչքի առաջ վախեցնելու շափ կենդանի հառնում է Հալեպը... Առանձին մի հաճույքով է Փափաղյանը հանձնվում այդ հուշերին, դառնում-հայտնաբերում է մանրամասներ իր հերոսի կյանքից, նույնիսկ աղոտ ակնարկներ, որ սփռված են այս կամ այն համեմատությունների միջև, բառ-պատկերների արանքում, նույնիսկ անկասկածալարկությունների մեջ:

Հայտնի է, թե Շեքսպիրը ինչ հսկայական նշանակություն է տալիս իր գլխավոր հերոսների մուտքին: Հայտնի է նաև, թե ինչպիսի նախանձնի ուշադրությամբ են դերասաններն օգտվել և օգտվում այդ հրնարավորություններից, առավել հանդիսավոր, համեմայն դեպս, առավել տպավորիչ դարձնելու համար: Նույն հարցն է մտահոգել և Փափազյանին, բայց ոչ թե էժանագին մի տպավորություն ստեղծելու, այլ հերոսի բուն էությունը մեկ անգամից բաց անելու կամ դրսևորելու իմաստով: Այդ վերաբերում է և՛ ֆիզիկական մուտքին, և՛ առաջին խոսքին, և՛ մանավանդ, առաջին տպավորիչ արարքին: Դա երևում է այն վերաբերմունքի մեջ, որ նա հանդես է բերում նախ Բրաբանցիոյի մըտադրության մասին տեղեկանալիս, ապա և նրա ղեկաված հարձակումը կանխելիս.

Հարգելի սինյոր,

Դուք ձեր տարիքով պետք է հրամայեք, ոչ թե զենքերով (1, 2):

Ճիշտ տոնը պայմանավորում են հետևյալ երեք հանգամանքները. նրա դեմ կանգնած է մի ծեր մարդ, այդ մարդը զինվորական չէ, այդ ծերունին իր կնոջ հայրն է: Այս ամենը հարկադրում են Օթելլոյին խոնարհ մի շնչով դիմելու նրան և ոչ թե ի ցույց հանելու իր ակնհայտ դերազանցությունը: Այս հույժ բնական վարմունքի մեջ է Փափազյանը տեսնում արտասովորը, այս է նրան տարբերում բազում օթելլոներից, որոնք առաջին իսկ խոսքից ջանք են թափում իրենց աչքերին վառված ջահերի երևույթ տալ, իսկ ձայնին՝ սարսուղեցիկ մի շնչով:

Սակայն այս ունայնիկները դեռևս մուտք են. Օթելլոյի հոգու զրքի բուն «առաջաբանը» Փափազյանը համարում է սենատում ասված պատասխան-մենախոսությունը: Դրա հետ նա շատ բան է կապում, ինչպես որ շատ բան է կապած եղել և հեղինակը: Այդ մեկ պատասխան խոսքով, իր կյանքի և հենց կատարվածի անպաճույճ պատմությամբ պետք է ոչ միայն մի կողմ վանի գլխին կախված լուրջ վտանգը, այլև համակրանք շահի այս սմբած, բայց վաղեմի սովորություններին ու սնափառությամբ փարած սենատորներին: Ինչպե՞ս կասվի այդ մենախոսությունը, «հասարակության ունկը պատռելով», թե՞ մի հավատով, որ ունենում են նույնիսկ օրհասական պահին ճշմարիտ խոսողները, — ա՛յս է խնդիրը: Այս մենախոսությունը պետք է լուծի մեկից ավելի հարցեր. ցույց տա իր ինչ լինելը, ցույց տա Դեզդեմոնային համարյա ամբողջությամբ, ի չի՞ր դարձնի սենատի համարյա բացասական վերաբեր-

մունքն իր նկատամամբ, մտածել տա Բարաւնցիոյին զրանից հետո իր անելիքի մասին: Սրանցից և ոչ մեկին չի կարելի հասնել մենախոսու-թյունը արտասանելով. զրանց հասնելու համար պետք է Օթելլոյ լինել հենց հիմա, առանց սպասելու հետագա արարվածներին: Դժվար է ա-սել, թե իր բազում կատարումների ընթացքում մեծ արտիստը ինչ ման-րամասներ, ինչպիսի փոփոխութիւններով է մատուցել, բայց մի բան կարելի է ասել հաստատապէս. այն օրը, երբ հոգեւոր մերձեցում է ըս-տեղծվել արտիստի և իր կերպարի միջև, այս տեսարանից էստեղծվել:

«Օթելլո»-յի մեջ մի տեսարան կա, որ կրաղի նման է անցնում ո՛չ այն պատճառով, որ շատ է փոքր, այլ որ շենք հալատում աչքներին. ճիշտ այդպէս էլ շենք հալատում, երբ փոթորկով ու կածակներով ե-ռացող երկնքում ջինջ-լազուր մի ճեղք ենք նկատում: Դա այն պահն է, երբ մինչև լույս տեղող շրջապայտութիւններից տուն դարձող Օթելլոն՝ ա-կանջը Յագոյին, բայց ուշքն ու միտքը Դեզդեմոնային՝ տեսնում է նրան էմիլիայի հետ: Փափաղկանի պատկերացմամբ՝ նա վազում է կնոջն ընդառաջ, ի միջի այլոց նետելով Յագոյին:

Նա էր, վստահ եմ:

Պետք է որ նրանք ողջագործվեն երանութեան մեջ, պետք է որ նը-րանք խոսք չգտնեն ասելու, բանի որ Դեզդեմոնայի բերանից միայն մի հռոպ է դուրս թռչում:

Ինչպե՞ս ես, հոգիս:

«Այս.... տեսարանը, մինչև Դեզդեմոնայի և էմիլիայի հեռանալը բնից, միակն է ամբողջ ողբերգութեան մեջ, որ ընտանեկան մտերմիկ ջերմութեան, սիրո և փոխադարձ պաշտամունքի զրոշմը ունի, և որը չի կրկնվի այլևս մյուս գործողութիւնների ընթացքում: Թե ինչ դույզ կլինեն նրանք՝ կարելի է դատել այս փոքրիկ տեսարանից, որ ահա-վոր ողբերգութեան միակ լուսավոր կետն է....»¹⁹:

Յագոյի այն խոսքից, թե՛

Սա ինձ գուր չեկավ,

մինչև

Աչքներդ բացեք ձեր կնոջ վրա,—

ինտրիգի նախապատրաստութեան դասական նմուշ կարող է համար-վել, ամեն տեսակ ինտրիգի: Ոչ մի շտապող ալսքան դանդաղ չի փո-



Վ. Փափազյանը Համլետի դերում
(«Համլետ»)

խել բայլը և ոչ մի դանդաղող այսքան հաստատուն աստիճաններ չի թողել հսկում: Դա այն չէ, երբ մի մարդ, թշնամու զգոնությունը բըթացնելու համար սուրբ պատյանից հանելու մի պատմություն է անում՝ այդ միջոցին իրենը հանելով, այլ այն եղակի դեպքն է, երբ մարդը հայտնում է թշնամուն, որ սուրն հենց նրա համար է հանում և դարձյալ հանում է մինչև պատյանը դեն նետելը: «Աչքներդ բացեք ձեր կնոջ վրա», -ն դավաճան սրի առաջին ցուքն է օդում:

Եվ սկսվում է մահացու գոտեմարտը երկու ախոյանների միջև:

Անհնար է այս հոյակապ տեսարանի բոլոր անցումներին, բոլոր նրբություններին հետևել, տեսարան, որ իր նմանը չունի համաշխարհային գրականության մեջ. սա այն բարձրակետն է, որին հասել է գեղարվեստական մտածողությունը: Այս դեպքում սակայն մեր առաջ ողբերգությունն է, նրա բեմադրությունը՝ հոգու աչքերով դիտած և այդ բեմադրության մեկնաբանությունը: Այստեղ կան արեւելոց հոգու մակերնթացություններ և տեղատվություններ, կա լույսի հեղեղ և կա անհույս խավար, բայց չկան մասերի մեջ ընկած դադարներ, չկան այն բաղձալի պահերը, երբ մարդ հանգստանալու համար ուզում է շունչ քաշել: Հեղինակը գերել, կախարդել է մեզ. նա Օթելլոյի հետ է, Յագոյի և Դեզդեմոնայի հետ, իր բարեկամ արտիստների հետ, մնալով միշտ բեմում, էկրանի վրա և էկրանի առաջ:

Ահա՛ մի կադր և նրա մեկնաբանությունը.

Օթելլոն արդեն թունավորված է կասկածի մահադեղով: Աշխարհը մթնել է նրա գլխին:

Այո՛, խաբված եմ, և միակ ճարս նրան ատելն է (III, 3):

Հանկարծ լսվում է Դեզդեմոնայի մանրիկ ոտնաձայնը. նա մամուսնուն է որոնում: Նոր է ավարտել Օթելլոն իր հոգեցունց մենախոսությունը, երբ նրա շուրթերից դուրս են թռչում այս բառերը.

Թե սա կեղծ լինի՝ ապա երկինքը ինքզինքն է ծաղրում (III, 3):

«Այս մենախոսության ընթացքում կա մի շատ գեղեցիկ բան, որ ես եմ դաել և որը բարեբախտաբար չի խաթարվել ընդօրինակողներից: Դա պոկումն է բաց շապիկիս արանքում կրծքիս վրա հանգչող այն վարդի, որ Դեզդեմոնան քիչ առաջ նետեց ինձ մեկնելիս, որպես մի մասնիկ իր կանացի շնորհներից. և վերոհիշյալ խոսքերը արտասանելիս, «թեկուզ իմ սրտի լարերից լինեն նրա կապերը՝ դարձյալ սուլելով

կարձակեմ նրան զեպի հոգմն ի վար...», ցավոտ արհամարհանքով պոկում եմ այդ վարդը կրծքիցս, և ճմրթում ձեռքերիս մեջ՝ արշան մեծ կաթիլների նման թափելով նրա բուրումնավետ թերթիկները սպիտակ թիկնոցիս փայտեքրին, Իսկ մտանցող քաչկերի ձայնը լսելիս, վախեցած շտապով հավաքում եմ այդ վիրավոր թերթիկները հատակից և զգալի գորգուրանքով հավաքում դրանց երկու ամբիսիս մեջ. համբուրում, նորից գնում կրծքիս վրա, շապիկիս թեղանցքից ներս, մենախոսության վերջին բանն արտասանելիս, «Ձեմ հավատում»²⁰:

Ահա և բեմի վրա է անխոս իրերից ամենից խոսունը, «հռչակավոր» թաշկինակը:

Հայտնի է, որ Ստանիսլավսկու ուսմունքի միջուկը գործողությունն է, ոչ թե արտաքին շարժումը, այլ հենց գործողությունը, ներքին գործողությունը: «Բեմում պետք է գործել,— ասում է նա: — Գործողություն, ակտիվություն,— ահա՛ թե ինչի վրա է խարտիվում դրամատիկական արվեստը, դերասանի արվեստը»²¹: Նվ ապա. «Այս ակտիվությունը բեմի վրա արտահայտվում է գործողությամբ, իսկ գործողությունը հաղորդում է դերի հոգին,— և՛ դերասանի ապրումը, և՛ պիեսի ներքին կյանքը. գործողություններով և արարքներով ենք մենք դառնում բեմում պատկերված մարդկանց մասին և հասկանում, թե ովքեր են նրանք»²²: Փափաղյանի արվեստի ապագա ուսումնասիրողների աչքի առաջ կըրարձրանա ոչ միայն վարպետ կատարողը, այլև խորունկ մտածողը, ըստ որում Փափաղյանի «սխառնը» դարձյալ խորապես ռեալիստական է: Բեմի վրա ոչ միայն ինքն էր համակ շարժում,— խոսքն առաջին հերթին ճշգրիտ շարժման մասին է,— այլև պահանջում էր, որ այդպես լինեն իր բոլոր խաղընկերները: Բոլոր հնարավոր ղեկավարում Փափաղյանը խոսքը բխեցնում է գործողությունից կամ կապում է գործողությանը: Երբ Դեզդեմոնան ասում է. «...որպես թե խնդրեմ, որ ձեռնոց հագնես», ապա՝

«Ձեռնոցը, որի մասին խոսում է, Մամբրի հուժկու ձեռքերը շուրջում մի անմեղ պատրվակ է, և սահեցնելով իր սպիտակ ձեռքերը ամուսնու ուսից մինչև մատները, վալսելով կարծես նրա հուժկու առնականությունը՝ առանց ինքն իրեն խոստովանելու այդ, շփոթված ամոթխածությամբ ձեռնոցի պատրվակն է հնարում, երբ հասնում է ձեռքի մատներին, ծածկելու համար կարծես իր անփորձ աղջկա սիրտը ալեկոծող հուզումը նախ և առաջ ինքն իրենից...»²³, երբ ասում է. «կամ քեզ տաք պահես» ապա՝

«Նա բռնում է իր երկու փոքրիկ բռունցքներով ամուսնու կիսաբաց շապկի եզրերը, հիացած նայում նրա մեղկ կրծքին, օ՛, ինչպիսի՜ անզուսպ ցանկություն մը նա կդնե իր խարտյաշ գլուխը այդ կիսաբաց շապկի վրա, ինչպիսի՜ սիրագալար հրճվանքով կծվարեր այդ կրծքին, եթե չլիներ իր՝ պատրիկուհու բնածին հպարտությունը ու դեռատի աղջկա ամոթխածությունը, եթե չլիներ մանավանդ էմիլիայի բազմիմաստ ու կենցաղագետ ժպիտը և բեմի խորքում արձանացած Յազոյի խորհրդավոր ստվերը: Եվ այդ բանը անել չկարենալու համար է, որ անփորձ կիներ դժկամ քմայքով կես-կատակ, կես -ճիշտ մրմնջում է. «... քեզ տաք պահես», և իր երկու բռունցքներով փակում է Մավրի կիսաբաց շապիկը»²⁴:

Տողերիս գրողը, թաքնված կիսավարագույրների մեջ, շատ անգամ է ակնատես եղել, թե ինչպես է նա շշուկով, դահլիճից միանգամայն գողտնի, հուշել, թելադրել, պահանջել խաղընկերներից մոտենալ, հեռանալ, ծնկել, հուզվել, բարձր կամ ցածր խոսել և դա՝ խաղի նույնիսկ ամենադրամատիկ պահերին:

Բայց խոսքը դարձյալ տանք իրեն.

«Թաշկինակը իմ սև ձեռքիցը մինչև հատակն ընկնելուն աշխատում եմ տալ մի որոշ իմաստ՝ լրացնելու և շեշտելու համար ինձ ու Դեզդեմոնային շարչրկող հոգեկան տազնապի պատկերը: Որովհետև բեմում, ինչպես և կյանքում, անկենդան մի իրի, զգեստի քղանցք լինի դա, թե վերարկուի ծալք և կամ թաշկինակ, գործածության ձևն ու կերպը մի լեզու ունեն, հետևաբար մի իմաստ, որով հնարավոր է գունավորել, ընդգծել կամ խորացնել կենդանի խոսքը, որ շրթներումն է: Եվ ինձ շրջապատող իրերը մասնակից դարձնելը իմ խոսքերին, բեմական արտահայտության տեսակետով, իմ սիրած միջոցներից մեկն է եղել միշտ:

Լեզու տալ իրերին, ապրեցնել դրանք քեզ հետ, քեզ համար, արվեստի խորունկ արհեստականության մի մասն է, որն անտեսել կամ չօգտագործելը ինքն իրեն կողոպտելու նման մի բան է»²⁵:

Թաշկինակի ընկնելը չի տեսնում Օթելլոն, չի տեսնում և Դեզդեմոնան. նրանց հոգին ալեկոծող փոթորիկը արգելում է նկատել այդ մանրուքը: Բայց Օթելլոն տեսնում է մի այլ բան: Եվ սկսվում է անմոռաց տեսարանը ձեռքերի... «Դա օգուտ քարացած Դեզդեմոնայի սպիտակ ձեռքն էր, որ տեսել էի ես, սիրել, նախ՝ որովհետև սպիտակ էր, բայց տեսա դա այս ընդհանուր հանկարծ մի այլ իմաստով: Այդ ձեռքի անաղարտ, մաքուր սպիտակությունը, որ հպարտությունս էր, հիմա արևի լույսի

պես աչք ծակող մի ահալսր ճշմարտություն է ասում ինձ: Հրաշիկ կայ-
ծակի նման խարազանում են չարչրկված ուղեղս Յագոյի խոսքերը, թե՛
«Ձեզ իր երկրացի տղամարդկանց հետ սկսի չափել, և գուցե զղջա»:
Նվ ստուգելու համար ցեղային այդ տարբերությունը, որի կործանիչ
առկայությունը զգում եմ հիմա, առաջին անգամ, զնում եմ նրա սպի-
տակ մարտը թաթիլը սև ձեռքիս վրա»²⁶:

Այլևս մեր առջև դրամա չէ, այլ մի օրատորիա. երգին հաշորդում
է նվազախմբի հանճարեղ երաժշտությունը: Երբեմն մեզ բռնում ենք
այն բանում, որ չենք շտապում վերադառնալ խոսքին, այնքա՛ն խո-
սուն են մեր ողջ կազմը համակող այդ հնչյունները:

Ահա՛ նա ամբողջովին ծածկվում է իր մաշլախով, մեկուսանում
մարդուց, մարդկայինից... «Սակայն զգում եմ մաշլախի ետև Դեզդե-
մոնալին և կորսված երջանկությունս մի անգամ ևս վերադարձնելու
անզուսպ մի ցանկություն տիրապետում է ինձ: Արյուն է ծորում սիր-
տըս, որ վիրավորեցի նրան, գտնում եմ, որ իրերի դասավորությունն է
հանցավոր և ոչ թե մարդը. և անուղղելին ուղղելու մի մեծ պահանջով.
վարանոտ կասկածով բարձրացնում եմ մաշլախս աստիճանաբար, ցու-
ցադրելով հանդիսատեսին Դեզդեմոնալի նախ խոռվահույզ հեքը ալե-
կոծ կրճբիս, հետո ջղապինդ, սև, հազթ պարանոցս. երենոսի նման սև,
զանգուր մորուքս, զղջացող ժպիտը հաստ շրթունքներիս, սպիտակ ցու-
քը ատամնաշարիս, սիրաբաղձ տենչանքից հեքով կիսաբաց բերանս,
հետո փոթորիկ արտաշնչող արյունաճերկ ունեցներս, վերջապես աշ-
քերս: Նվ հավաքելով բնառաջրի լույսերը կոպիչներին մեջ՝ աչքերիս
տալիս եմ այն տամուկ ու բարի ցուքը, որը հատուկ է ներողություն
խնդրող գաղանին»²⁷:

Անկարելի է պոկվել այս տեսարանից, ո՛չ այն պատկերից, որ տե-
սել ենք շատ ու շատ անգամ (որ այլևս, ավա՛ղ, երբեք չենք տեսնե-
լու...), այլ հենց զրբի ընթերցումից: Տարօրինակ զգացում. կենդանի
տպավորության պատրանքը ոչ միայն չի նվազում (թերևս այն պատ-
ճառով, որ ներկայացումը մեր հոգու մեջ շատ է թարմ), այլև մի ա-
ռանձին հմայք է ստանում... Դրա բացատրությունը մեկ է. մենք ոչ մի
պահ չենք դադարում ներկայացումը դիտելուց: Իր այս հատկությամբ
«Իմ Օթելլոն» իրոք որ հազվագյուտ, անկրկնելի մի երևույթ է...

Ե՛րբ է ավարտվում մահացու գոտեմարտը Օթելլոյի և Յագոյի մի-
ջև: Մի՞թե այն ժամանակ, երբ Մավրը համոզվում է, որ կինն անմեղ
չէ: Ո՛չ,— բացատրում է մեզ Փափազյանը,— դրանից շա՛տ առաջ, հենց

այն պահից, երբ ցանկություն է հայտնում համոզվելու: Սա մի գյուտ է, որ պատիվ կարող է բերել ամեն մի հոգեբան գրողի, նույնիսկ եթե նա առաջին կարգի մեծութիւնն է: Համոզվելն այս դեպքում նշանակում է համոզվել ուրիշի համար, հենց, ասենք, Յագոյի աչքում համոզվել: Ահա՛ թե ինչու է նա հալած յուրի տեղ ընդունում շարագործի հորինած երազը Կասսիոյի մասին: Փափաղանը մեզ հիշեցնում է, որ այդ գյուրահամատուփունը բխում է աֆրիկացու նկարագրից, բայց ողբերգութեան հեղինակի համար կարեւորն իհարկե վերը նշած հանգամանքն է: Մեր դարի մարդուն դա այնքան մի ողորմելի փաստարկ է թվում, որ նույնիսկ արժանի չէ փաստարկ համարվելու: Այդ հրաշալի գիտակցում է Յագոն: Եվ ահա նա առանց լուպե իսկ դանդաղելու առաջ է քաշում իր փաստարկների ծանր հրետանին.

Բայց այս ասացեք.

Մի ելակներով նախշած թաշկինակ չե՞ք տեսել երբեք
Ձեր կնոջ ձեռքին (III, 3):

«...Եվ հասանք ահա թաշկինակի տեսարանին: Այն տեսարանին, որի իմ կատարումը խիստ շահեկան տողերի առիթ է ծառայել, տողեր, որոնք իրենց թե սխեմատիկ, հոգեբանական, թե թատերագիտական (կարող էի ասել նույնպես գրական) արժեքով ծավալուն մի հատոր կազմում են ցրված ֆրանսիական, պարսիկ ու գերման, ռուս և մերձբալթյան, թուրք, ռումին և հույն և մի շարք այլ ժողովուրդների լրագրական, մանավանդ հայ ժողովրդի կրկնակ հատվածների գրականութեան էջերում, որի լավագույն նմուշը համարում եմ Ռուբեն Զարյանի ստվար հոդվածը «Թաշկինակը» վերտառությամբ»²⁸:

Սրան հաջորդող տողերը այնքան են ծանոթ ընթերցողին, որ հարկ չկա մեջբերում կատարելու, որքան էլ բուռն լինի ցանկութիւնը: Բայց քանի որ, միաժամանակ, անկարելի է խոսել և հեղինակի փոխարեն, ուստի և պետք է բաց թողնենք ամբողջ այս հատվածը. ոչ ոք իր վակին այնպես չի ներկայացնի, ինչպես ծնողը:

Ինչ որ մեզ այժմ մասնավորապես հետաքրքրում է, հետևյալն է:

Ոչ մի տեսարանում Օթելլոյի մեր դերակատարը այնքան չի «հեռանում» հեղինակից, որքան այստեղ: Բայց իրո՞ք հեռանում է:

Մի օբիյակ պարզ կդարձնի իմ միտքը:

Գլոթեն էկկերմանին ցույց է տալիս Փարիզից նոր ստացված մի լիտոգրաֆիա: Նկարիչը պատկերած է լինում այն տեսարանը «Յառու-

տից», երբ Ֆաուստն ու Մեֆիստոֆելը, Գրետխենին բանտից ազատելու համար զիջերը ձիերով անցնում են կախողանի մոտով: Սևաթույր նժույգին հեծած Ֆաուստը սլանում է խելագար արագությամբ. և իր ձին, ձիավորի նման, լի է սարսամիով սպառվելիքի նկատմամբ: Նրանք այնքան արագ են սլանում, որ Ֆաուստը հազիվ է իրեն պահում ձիու վրա: Հանդիպակած քամին արդեն պոկել է ժապավենով պարանոցին կապած գլխարկը: Վախով ու տապնալով լի հալացքը նա դարձրել է Մեֆիստոֆելին՝ Վերջինս, սակայն, նստած է ձիու վրա միանգամայն հանդիստ, անտարբեր, որպես վերին մի էակ: Նրա տակի ձին կենդանի չի, քանի որ նա կենդանի ոչինչ չի սիրում. ասենք դա պետք էլ չի նրան. սոսկ նրա ցանկությունը բավական է, որ տեղից տեղ անցնի ուղած արագությամբ: Նրա տակի յարուն ոչ սանձ ունի, ոչ թամբ: Մեֆիստոֆելը խոսում է Ֆաուստի հետ: Հանդիպակած քամու հոսանքը զոյություն չունի նրա համար. ո՛չ նա, ո՛չ էլ նրա ձին ոչինչ չեն զգում: Նա նստած է ուղիղ և նրա մի մազը չի ծածանվում:

Այս սրամիտ կոմպոզիցիան մեծ հաճույք է պատճառում երկուսին էլ: «Պետք է ընդունեմ,— ասում է Գլոթեն,— որ ես նույնիսկ չեի կարող պատկերացնել այս ամենը այսպիսի կատարելությամբ»²⁶:

Վահրամ Փափաղյանի՝ բեմարվեստի պատմությունը հարստացնող «թաշկինակի» տեսարանը համարձակորեն կարելի է դնել այս նմուշների շարքը:

Փափաղյանը գտել և հաճույքով է կորցրել ձեռք բերածը ոչ միայն նորը, ավելի կատարյալը գտնելու համար, այլ որ անկարելի է տանյակ և հարյուրավոր անգամ խաղալ նույն բանը. դա կսպաներ արվեստը: Այդպիսի նոր հնարանքներից մեկի մասին է պատմում Վարպետը իր գրքի 329—332 էջերում, որ դարձյալ բաց եմ թողնում նույն նկատառումով:

Իսկ ինչպե՞ս է, որ դերասանը կարողանում է և՛ խաղալ, և՛ միաժամանակ հետևել իր խաղին:

«Կերպարը տիրապետելով դերասանին,— գրում է Փափաղյանը,— պետք է տարալուծի նրա էությունը, ստեղծի այն էակը, որ ամբողջությամբ ոչ դերասանինն է, ոչ կերպարինը, այլ բեմինն է ու հեղինակինը:

Զգիտեմ ինչպես բացատրեմ այդ, բայց ինձ թվում է, թե դերասանական արվեստը հոգեկան ալքիմիայի այն անձանոթ գիտությունն է, որ բազադրելով դերասանին ու կերպարը՝ ստեղծում է այդ երկուսից մի երրորդ էություն, որը հակառակ թե՛ կերպարի և թե՛ դերասանի

ներքին ու արտաքին տվյալներով օժտված լինելու, ոչ մեկն է սակայն և ոչ մյուսը՝ իբրև ընդհանուր առումով, այլ բոլորովին անջատ մի երրորդ էություն, որը դերասանից է և կերպարից, ճիշտ է, բայց ոչ դերասանն է և ոչ կերպարը, այլ կենդանի մի երրորդ բնություն»³⁰:

Հարց կարող է ծագել. ո՞վ էր այս նոր մեկնաբանության հեղինակը. դերասանը, կերպարը, թե՞ այն երրորդ էությունը, որի մասին խոսվում է: Կերպարը, — պատասխանում է Փափաղյանը:

«Փնտրեցի մի այլ մեկնաբանություն և առանց ճիշդի գտա: Ավելի շուտ ոչ թե ես գտա, այլ կերպարը գտավ այդ իմ մեջ, օժտելով իմ էությունս այդ բոպին այնպիսի ինքնություն ու թատերական այնքան գեղեցիկ մի անցումով, որը ոչ խորհրդածությունը, ոչ հոգնատանջ աշխատանքը, ոչ իսկ հոգեխույզ պրպտումները չէին կարող ստեղծել»³¹:

Գեղադիտական այս խնդրին Փափաղյանն իր երկերում անդրադառնում է մեկից ավելի անգամ. ասել է, թե դա նրան զբաղեցրել է ստեղծագործական ողջ կյանքում: Ստորև նա այդ մտքին տալիս է պատկերավոր մի արտահայտություն.

«Երբ դեռ անմոռուս մի պատանի՝ բեմ բարձրացա ես այդ կերպարով, արեցի այն, ինչ կերպարն էր ուզում: Որովհետև դեռևս անզոր լինելով ինքս շալակել կերպարը բեմահարթակում, կերպարն ինքն էր ինձ շալակել:

Հետո եղավ մի ժամանակ, երբ բեմ էինք մտնում երկուսով իրար շալակած, երկու մտերիմ բարեկամի պես, ճիշտ է, բայց ես ես էի մնում միշտ ու կերպարը միշտ ինքը: Եվ այսպես անցան երկար տարիներ:

Բայց եղավ մի օր, երբ իզուր փնտրելուց հետո իմ կողքին իմ մըտերիմին, հանկարծ գտա նրան իմ մեջ. և այդ երջանիկ բոպից ի վեր իրոք չզիտեմ, թե որտեղ եմ վերջանում ես, կամ որտեղից է սկսում նա, ինչպես չզիտեմ, թե ե՞ս եմ արդյոք անում այն, ինչ որ տեսել ես, կամ երկուսով արդյոք նրա հետ, կամ միայն ինքը վերջապես»³²:

Հոգեբանական ուսալիզմ, գեղարվեստական ապրում, արտիստական զգացման ճշմարտություն, — ահա փափաղյանական արվեստի հիմնական առանձնահատկությունները: Զբաղականանալով հայտնի ուղիներով, Փափաղյանը նորանոր արահետներ է հայտնաբերում դեպի դերասանի հոգին՝ արտաքին շարժումից դեպի ներքինը, մարմնից դեպի հոգին, մարմնավորից մինչև վերապրումը:

Ինչ վերաբերում է երկի հոգեկան էությունը հայտնաբերելու Փա-

փառաշունքի ու ժխտարական հնարներին, ապա դրանք արժանի են սեփական ուշադրության: Քարձ, ինքնատիպ ու զուեագեղ են այն հնարները, որով նա բաց է անում մեր առաջ մարդկային հոգու կյանքը: Այն «Օթելլոն», որ պատկերացնում է Փափաղյանը, կարելի է բեմադրել կրկնակի մի ժամանակում միայն, եթե ոչ ավելի: Փափաղյանն անսահմանորեն լայնացնում է Շեքսպիրի սղերբությունն սահմանները. սա, ինչպես ասվեց, զույգ արվեստների ստեղծած ողբերգություն է. դրամատիկական արվեստի և բեմական արվեստի:

Ընթերցելով «Իմ Օթելլոն», խորամուխ լինելով նրա տողերի մեջ, ահամա դալիս ես այն եզրակացության, որ Փափաղյանի Օթելլոն մի կատարելություն է, լավագույնը բեմի վրա ներկայացված բոլոր Օթելլոներից: Իմ այս խոսքը ոչ մի կապ չունի ազգային սնապարծության հետ. Փափաղյանի Օթելլոն նույնքան է հեռու Բրբրեջի Օթելլոյից, որքան XVI դարը հեռու է XX դարից: Մեր արտիստն իր մեջ խտացրել է այն ամեն լավագույնը, ինչ ձևեր են բերել նրա բոլոր աշխատվոր նախորդները ու ժամանակակիցները, Փափաղյանը շատ հեռու է փորձարկող լինելուց. նա կլասիկ է բառիս դրական իմաստով:

Բայց չէ՞ որ հենց այդ էլ երազում էր Ստանիսլավսկին. «Կլասիկական դերերը,— դրում է նա,— պետք է ձուլել, ինչպես բրոնզյա մոնումենտներ»:

Հենց այսպիսի բրոնզյա մի մոնումենտ է Փափաղյանի կերտած Օթելլոն:

5

«Հետադարձ հայացքի» կրկնակի հատորները ոչ միայն հիացում, այլև զարմանք պատճառեցին ընթերցող հասարակությանը. դա հայտնության նման մի բան էր դրական երկնակամարում ոչ միայն այն պատճառով, որ «Աշխարհի թատրոններով» ռուսերեն հրատարակված գիրքը համարյա մոռացության էր տրված, այլև, որ հեղինակի կողքին հիշատակված էր և «դրական կոնսուլտանտ», որի դերը երբեմն մութ, իսկ ընդհանրապես շատ առաձգական է պատկերացվում: Եվ ահա մեկ անգամից մի ստվարածավալ գիրք, որ հմայում է ոչ միայն իր շքեղ բովանդակությամբ, այլև դասական փայլ ունեցող լեզվով: Մի՞թե սրա հեղինակը մեզ ծանոթ, մեզ այնքան սիրելի արտիստն է, մի՞թե նա օժտված է եղել նաև դրական տաղանդով: Փափաղյան-գրողի լեզվի ու

ոճի մասին սկսեցին խոսել ամենուր, առավելապես՝ գրական շրջաններում: Այդ մասին գրվատանքի իր ջերմ խոսքն ասաց հայ դասական լեզվի ամենապատկառելի ներկայացուցիչներից մեկը՝ Ստեփան Զորյանը: Անկախ արտիստական իր աղմկոտ համբավից՝ Փափազյանը այսուհետև նաև գրող էր, գրողների միության լիիրավ անդամ:

Մենք չգիտենք (և դժվար էլ է իմանալ), թե «Իմ Օթելլոն» աշխատության հաջողությանը որքան է նպաստել նրա հեղինակի շփոթեցնող, հնուրժամբ քառմ ոճը, նրա նախանձելիորեն ճոխ բառապաշարը: Փափազյանը այն գրողներից է, որոնք ունեն ակտիվ լեզու, այսինքն մի լեզու, որը ոչ թե անտարբեր ընկած է հեղինակի և նրա նյութի միջև, այլ հեղինակի հետ ներգործում է նյութի վրա:

Որո՞նք են այդ լեզվի էական առանձնահատկությունները:

Նախ՝ ազգակցությունը Շեքսպիրին: Այս հավաստումը կարող է տարակույս պատճառել, բայց երկարատև դիտողությունը ինձ բերել է այն եզրակացության, որ եթե Շեքսպիրի ոճը համարյա աննկատ է ներանոյնիսկ աստվածացնող գրողների վրա, եթե շատ և շատ թույլ է Շեքսպիրյան կերպարներ կերտող արտիստների լեզվի մեջ (խոսքս, անշուշտ, հայ արտիստներին է վերաբերում), ապա Փափազյանը երջանիկ մի բացառություն է: Ցավոք սրտի, մեր ոչ բոլոր դերասաններն են զբաղվել գրականությամբ, որպեսզի կարելի լինի որևէ ընդհանրացում կատարել, թեկուզև նախնական: Իմ խոսքը վերաբերում է Փափազյանի և՛ բառապաշարին, և՛, նամանավանդ, ոճին: Համարյա անգիր իմանալով ողջ Շեքսպիրը, Փափազյանը հոգեբանորեն միշտ Շեքսպիրի հետ է, որ նույնն է, Շեքսպիրն է իր հետ: Փափազյանի արձակը սովորական խոսքից տարբերվում է հազվագյուտ ջղուտ կառուցվածքով: Դա, եթե կարելի է այսպես ասել, լիցքավորված խոսք է, միշտ պատրաստաֆորիդմի փոխվելու կամ աֆորիդմի պատրանք առաջացնելու Փափազյանը, Շեքսպիրի նման, չի թողնում, որ ունկնդրի (ընթերցողի) ականջը ծուլանա. մի ինչ-որ պարբերականությամբ նա իմաստուն ֆերալներ է ստեղծում, միջանկյալ տարածությունը «լցնելով» շատ հագեցած, բովանդակալից, դրական իմաստով «անհանգիստ» շրջադասություններով: Դրան մեծապես նպաստում է հենց շեքսպիրյան բառապաշարի անբացակա առկայությունը, այդ թվում՝ բազում թեմալոր խոսքեր, համեմատություններ, մետաֆորներ՝ քաղված Շեքսպիրից (մեծ մասամբ անգիտակցաբար, բայց նաև գիտակցաբար) կամ, առավելապես, ստեղծված Շեքսպիրի հետևությամբ:

Երկրորդ առանձնահատկությունը համարում եմ հարազատության չափ սերտ կապը արեւմտահայ գրական լեզվի, մի որոշ չափով նաեւ՝ գրարարի հետ։ Մնւած ու մեծացած Պոլսում, Մխիթարյանների մոտ իր կրթութունն ու դաստիարակութունն ստացած Փափազյանը մինչև կյանքի վերջը պահեց սերը մայրենի քաղցր բարբառի նկատմամբ։ Նրա գրքերի շնորհիւ շրջանառության մեջ մտան տոհմիկ հայերեն բաղմամբով ոճեր ու բառեր, ինչպես՝ ապշուպլալ, միջոց, թնջուկ, սահմուկեցուցիչ, անութ և այլն։

Վերջապես երրորդ և վերջինը՝ նրա լեզվի արտակարգ պատկերավորութունն է։ Սա եւ բացատրում եմ կրկնակի հանգամանքներով. նրա ստեղծագործական բնավորութեամբ և հենց նյութով, այն առարկայով, որի մասին գրում է։ Կարելի է, իհարկե, Շեքսպիրի մասին գրել նաեւ «բանաստեղծ» շինելով, բայց դա «անկարելի» կարելի է. այդ նույնն է, թե բարկ արեւի տակ կանգնես ու շլուսավորվես։ Ահա՛ ձեզ մի քանի օրինակ.

Այս բազմախորհուրդ խոսքը նույնպես չկա հեղինակի տողերում, բայց կա այդ բացակա տողերի հոգում — երիտասարդ արեւի բեղմնավոր աղբյուր — նախորդների ճառագայթում — պատկերման համար ինձ՝ Մավրի կերպարում — ինչպես կերպարը ինձանում — սալրի ցուրտ սրբութուն — Մավրի ճակատագրական կերպարանքը — հատակին հանդէտ թաշկինակ — Ազրիականի գողարիկ շուշան (Դեղդեմոնա) — հրաբորբոք տեսարան — լարված մկանունքների թեւերիս ու ուսերիս — միջոցը կտրող դաշույն — կախաղանի նախահամ սեղմում — բարերար վարագույրը, ճամբուրելով վերջապես բեմառաջի լույսերը — մտքի թավալում — ինչպես մահամերձը մահվան հրեշտակին կարծում է տեսնել անէանալիս — ներքին ախանջ — կաղկանձյունով լցնել միջոցը — սեղմ ատամներով հռչակելով սրահի մութը՝ նիզակ աչքերով արտասանում եմ խոսքերը, — և այլն, և այլն, և այլպես անվերջ բոլոր էջերում, բոլոր պարբերությունների մեջ։

Եթե Վահրամ Փափազյանի մեծահարուստ արվեստը ուսումնասիրելու ուղղությամբ զգալի գործ է կատարված նրա կենդանության ժամանակ, ապա նույնը չի կարելի ասել գրական ժառանգության նկատմամբ։ Դա ինքնին հասկանալի է. գրականությամբ նա սկսեց զբաղվել կյանքի վերջին 10—15 տարիների ընթացքում և արտադրեց այնպիսի բեղմնավորութեամբ, որ քննադատությունը չհասցրեց «ուշքի գալ»։ Այդ ժառանգության ուսումնասիրությունն, այսպիսով, նոր-նոր է սկսվում։

Վերոգրյալ տողերն, ահա, առաջին փորձն են «Իմ Օթելլոն» դիտելու որպես գրական երկ, առավելապես իբրև գրական երկ: Ասել է թե սրանով այդ երկի և նրա հետ կապված բազմաթիվ հարցերի ուսումնասիրությունը ոչ թե ավարտվում, այլ սկսվում է:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Ց Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

- 1 Վահրամ Փափազյան, Իմ Օթելլոն, Հայպետհրատ, Երևան, 1964, էջ 26: Այսուհետև՝ «Իմ Օթելլոն»:
- 2 Նույն տեղում:
- 3 Նույն տեղում, էջ 444—445:
- 4 Կ. Ս. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, Հայպետհրատ, Երևան, 1954, էջ 395:
- 5 «Իմ Օթելլոն» էջ 128:
- 6 Հ. Տեհե, Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, Երևան—Մոսկվա, 1936, էջ 148:
- 7 «Իմ Օթելլոն», էջ 162—163:
- 8 Նույն տեղում, էջ 219:
- 9 Նույն տեղում, էջ 221:
- 10 Նույն տեղում, էջ 268—269:
- 11 Նույն տեղում, էջ 72:
- 12 Նույն տեղում:
- 13 Նույն տեղում, էջ 73:
- 14 Նույն տեղում, էջ 75:
- 15 Նույն տեղում, էջ 76:
- 16 Նույն տեղում, էջ 76—77:
- 17 Նույն տեղում, էջ 299—300:
- 18 Նույն տեղում, էջ 301:
- 19 Նույն տեղում, էջ 204:
- 20 Նույն տեղում, էջ 253:
- 21 К. С. Стачиславский, Собрание сочинения, т. 2, стр. 48.
- 22 «Իմ Օթելլոն», էջ 64:
- 23 Նույն տեղում, էջ 210:
- 24 Նույն տեղում, էջ 212:
- 25 Նույն տեղում, էջ 261:
- 26 Նույն տեղում, էջ 262:
- 27 Նույն տեղում, էջ 263:
- 28 Նույն տեղում, էջ 310:
- 29 Эккерман, Разговоры с Гёте, М.—Л., 1934, стр. 303.
- 30 «Իմ Օթելլոն», էջ 327:
- 31 Նույն տեղում, էջ 329:
- 32 Նույն տեղում, էջ 471:

Ռ Ո Ւ Ր Ե Ն Զ Ա Ր Յ Ա Ն

ՓԱՓԱՉՅԱՆԸ ԵՎ ՀԱՄԼԵՏԸ

ՄԻ ՔԱՆԻ ՏՆՂՆԿՈՒԹՅՈՒՆ

Համլետի կերպարի մասին Վաճրամ Փափազյանի հայացքների քննությունն անցնելուց առաջ, անհրաժեշտ եմ համարում մի քանի տեղեկություն հաղորդել, որոնք, եթե շատեմ բանալի կլինեն փակ դռներից ներս մտնելիս, ապա կօգնեն՝ աշխատության ինչ-որ կողմեր հասկանալու:

Փափազյանը երեք տնգամ է անդրադարձել Համլետի կերպարին: Առաջին անդրադարձումը վերաբերում է 1937- ին՝ «Աշխարհի թատրոններով մեկ» ուսերեն գրքում: Երկրորդ անդրադարձումը առաջինից անջատված է երկու տասնամյակով. «Հետադարձ հայացքում» բրնթազրկով Շեքսպիրին՝ խոսում է նաև Համլետի մասին: Դրանից մի տասնամյակ հետո, ողբերգակի մահից մի շաբաթ անց, ընթերցողի ուշադրությանը հանձնվեց նրա «Համլետը ինչպես տեսա» գիրքը, որ ունի նույն կառուցվածքը, ինչ «Իմ Օթելլոն», այսինքն՝ ողբերգության վերլուծությունն ըստ գործողությունների:

Գիրքը, որի մասին խոսք եղավ, և որի հիման վրա պետք է պատկերացում կազմել Համլետի փափազյանական ըմբռնման մասին, ըսկըսել է գրվել 1965-ին և ավարտվել է հաջորդ տարվա գարնանը: Գրվել է ոչ-լրիվ մի տարվա ընթացքում: Այս էլ ասեմ, որ նույն 1965-ի նոյեմբերից Փափազյանը սկսել է միաժամանակ գրել «Լիր արքա» գիրքը:

Փափազյանը, ինչպես հայտնի է, ոչ թե գրում, այլ թելադրում էր, և իբրև կանոն՝ իր գրածին նորից անդրադառնալու սովորություն չուներ: Իր թելադրածի մեքենադրված էջերի ստուգումն էլ հանձնարարում էր քաբառադարուհուն: Այնպես, որ գրական մշակում տեղի չէր ունենում և այն, ինչ ընթերցողի սեղանին էր գրվում, այն է, ինչ թելադրած է եղել հեղինակը՝ չհաշված խմբագրի որոշ միջամտությունը, որը մեծ մասամբ նշանակել է շաբաղրանքի տարբեր մասերից մեծ ու փոքրը հատվածների կրճատում: Երևի դրանով պետք է բացատրել, որ

Համլետին նվիրված գրքում հանդիպում ենք նաև խոստումների, որոնք հետո չեն կատարվում, Այսպես, օրինակ, «Կուղեի»,— գրում է Փափազյանը,— կանգ առնել մի քանի հիշարժան բեմական թագուհիների, Պոլոնիոսների և մի-երկու Կլավդիոսների թողած տպավորության վրա»։ Եվ դրանից հետո նա խոսում է Գերտրուդների և սրանց դերակատարման մասին և ոչ մի խոսք ալլեա Պոլոնիոսների և Կլավդիոսների մասին։ Նույնը և մի ուրիշ անգամ. «մի քիչ խոսենք,— ասում է հեղինակը,— իմ տեսած և չտեսած Օֆելիաների մասին»։ Եվ ապա խոսում է միայն իտալական դերասանուհի Զուզեպինա Մանչինիի Օֆելիայի մասին։

Մի հանգամանք ևս։

Իր հայացքները «Համլետ» ողբերգության և նրա գլխավոր հերոսի մասին դերասանը շարադրել է 1966-ին։ Այսինքն շուրջ հիսունհինգ տարի անց առաջին անգամ Համլետի դերով բեմ բարձրանալուց հետո։ Կես դարից ավելի ժամանակ։ «Համլետը»,— ասում է Փափազյանն իր գործի վերջին էջերում,— մնաց, զարգացավ, մեծացավ և կարծես ինձ հետ ծերացավ»։

Մի կողմից սա նշանակում է, որ գրքում մեծ մասամբ տեղ են գտել ողբերգակի այն մտքերը, որոնք նրան ուղեկցել են բեմական բալական երկարատև կյանքի ընթացքում, հետևապես՝ սրբագրվել են, վերջնական ձևակերպում առել, այսինքն ճշտվել են։ Բոլորին հայտնի է, որ Փափազյանն այն արվեստագետը չէ, որ մի անգամ սուսածը վերջնական համարի։ Նրա որոնող, միշտ լարված ու գործող միտքը անընդհատ գտել ու կորցրել է, կորցրածը նորից գտել և միշտ նոր հորիզոնների առաջ կանգնել։ Մի խոսքով, Փափազյանի միտքը գործել է ոչ միայն ըստ լայնքի, այլ նաև ըստ խորքի։

Մյուս կողմից, այն հանգամանքը, որ գիրքը շարադրվել է 1966-ին. երբ նա բոլորելու վրա էր իր կյանքի ութերորդ տասնամյակը, իր կրնիքն է դրել աշխատության վրա։ Ոչ մի հիմք չունենք կասկածելու, որ գրվածից շատ բան այնպես է, ինչպես մտածել է նա անցած օրերի, տարիների տասնամյակների ընթացքում։ Բայց և համոզված ենք, որ տարիքը և այն հոգեվիճակը, որի մեջ էր նա գիրքը շարադրելիս, նույնպես իրենց կնիքն են դրել երևույթների ըմբռնման, հեղինակի մտածողության վրա ընդհանրապես։

Հիվանդությունը նոր հաղթահարած, թատրոնից ու հանդիսատեսից համարյա թե կտրված, մեծ մասամբ տանը բանտված, շրջապատված մի երկու-երեք բարեկամով, ողբերգակը ապրում էր մենակության

դրամանո նրա աղետամբ միտքը շարունակում էր թեւածել փառքի բարձրաթիռիչ այն ուղորաներում, որոնք, ավա՛ղ, արդեն անցյալ էին։ Եվ քանի որ անցյալ էին՝ ապա հասարակության վերաբերմունքն էլ այլ էր, ոչ այնպես, երբ նա շոգում ու փայլատակում էր բեմում, ու ամենքն անխափր ձգտում էին դեպի նա։ Ով մոտ է եղել տրտիստին այդ ժամանակները, դրուցել հետը, ապա պետք է նկատած լինի հուսահատ մի շեշտ նրա հոգու խորքերում, որն ինչքան էլ խնամքով աշխատում էր պահել, չէր հաջողվում, Մարգիկ նրա աչքին չունեին այն գինը, ինչ մի ժամանակ, կյանքն էլ այլ էր թվում, ոչ այնպես բովանդակալի ու հրճվալի, ինչպես առաջներում։ Եվ ունայնության միտքը հետզհետե իշխում, թագավորում էր նրա էություն վրա։ Հիասթափությունները շատ էին։ Եվ նա սովոր՝ հոգու խորքն բնկած չնչին կասկածը մեծացնել, տարածել ամեն ինչի վրա, ապրում էր հոգեկան ճգնաժամի ծանր պահեր։ Հոգեկան կյանքի այդ շրջանում է նա զրի առել իր մտքերը համաշխարհային գրականության գլուխգործոցի մասին։ Եվ ի՞նչ մի անբընական բան կա, որ այն օրերի մոռալ, հուսարեկ տրամադրությունը սողոսկած ու տեղ գտած լինի տողերի արանքում, գունավորելով ու սքրելով որոշ մտքեր ու մտանցումներ, հաղորդելով հաճախ այնպիսի շունչ, որ անցյալներում չի եղել ու եթե հիմա կա դրքում՝ ապա արդյունք է հեղինակի կյանքի վերջին տարիների ապրումների։

Գրքի վերջում կա մի խոստովանություն։

Գիրքը գրել է իր կյանքի այն տարիներին, երբ ինքը փորձում է «ընտելանալ աշխարհի անխուսափելի մութին», որ «բոլոր վախճանների վախճանն է ... և չվախենալ նրանից»։

Եվ այն ունայնախոս տրամադրությունը, որ մեկ-մեկ համակում էր նրան կյանքի վերջին մի-երկու տարին և որը, ըստ իս, ուրույն գունավորում է հաղորդել որոշ էջերի ու մտքերի, վախճանների վախճանին ընտելանալու արդյունքը և դրա հոգեկան նախապատրաստությունը չէ՞ միաժամանակ։

Մի կետ ես։

Փափաղյանն իր այդ շարադրանքով, ինչպես և իր մնացած բոլոր գրքերով, զարմացնում է գիտելիքների հարուստ պաշարով։ Հայ դերասաններից ոչ ոք, Չմշկյանի ժամանակներից սկսած, այդպիսի լայն ու բազմալուծմանի պատրաստություն չի ունեցել։ Հայ գրողների մեջ էլ եղակի են այդպիսիները։ Բավական է ուշադիր թերթել գիրքը և տեսնել, որ նա ոչ միայն գիտե թատրոնը, նրա անցյալ ու իր ժամանա-

կի վարպետներին,— որ միանգամայն բնական ու հասկանալի է,— այլ նաև պատմություն, իրավագիտություն, կրոնական ուսմունքներ և այլն, և այլն: Իհարկե, նաև փիլիսոփայական զանազան դպրոցներ ու հոսանքներ: Ինչ խոսք, որ այդ բոլորից հետո զարմանալի չէ, եթե ասվի, որ գրականության և արվեստի այնպիսի ճյուղեր, ինչպես երաժշտությունն է ու նկարչությունը, նույնպես բավական լավ հայտնի են ներքան: Ու եթե նա իր շարադրանքի ընթացքում շեքսպիրագետների է հիշում, մտաբերում նրանց տված մեկնությունները, երբեմն համաձայնում, մեծ մասամբ առարկում, վիճում, նույնպես հասկանալի է:

Սակայն... այդ բոլորը, ինչին որ հանդիպում ենք գրքում, քաղված է մի գրականությունից, որը կարդացել ու յուրացրել է իր երիտասարդության տարիներին: Իսկ թե հետագայում գրականությունը ի՞նչ քայլեր է արել՝ նրան հայտնի չէ և, ճիշտն ասած, առանձնապես չի էլ հետաքրքրել:

Գրել գիրք 1966-ին և չիմանալ, թե վերջին երեսուն, նույնիսկ քառասուն տարում ի՞նչ են ասել քեզ զբաղեցնող նյութի մասնագետներն աշխարհում, ոչ միայն քո հայրենի երկրում, այլ նրա սահմաններից դուրս, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում և մանավանդ մեծ դրամատուրգի հայրենիքում,— անշուշտ պակասություն է:

Թող պարագոքսալ չթվա, եթե ասվի, որ այն, ինչ գրքի հեղինակի պակասությունն է՝ միաժամանակ նրա ուժն է:

Այն, ինչ որ կարդացել է 900-ական, մասամբ 10-ական թվականներին, այնպես է մերվել դերասանի սեփական մտքերին, որ դա շարադրանքի մեջ ոչ այնքան ստույգ աղբյուրի արժեք ունի, որքան վրկայության, որով կարծես իր ընթերցողին ասելիս լինի, թե՝ այսինչն էլ է այդպես մտածում:

Իր գործի առաջաբանում Փափազյանը գրում է.

«Իմ երիտասարդ տարիներին ամբողջ Շեքսպիրն ու իր գործը իմաստասիրական մի ֆորմուլայի վերածելու անտեղի հավակնությամբ տարված, շատ հետեցի նրա մեկնաբաններին»:

Եվ հետո ավելացնում է.

«Շեքսպիրին տեսնում էի ականոցների հտեից. նույնիսկ միամիտ ու բարեկամ հայումը նրա՝ զգում էի ինչ-որ ձեռնոցներով»:

Զհաշտվելով այդպիսի վիճակի հետ, ողբերգակը թոթափել է վրայից մեկնաբանների ազդեցությունը, ազատագրել է իրեն ու մղվել դեպի ինքնուրույնություն:

«Սակայն բարերար ընդվզումը ժամանակին խորտակեց այդ խար-
դավանանքը և նորից տեսա իմ հեղինակին այնպես, ինչպես տեսել էի,
երբ ծանոթ իսկ չէի նրա մեկնաբաններին»:

Ողբերգակը, իհարկե, չափազանցնում է. չի կարող պատահել, որ
նա մեկնաբաններին ծանոթանալուց հետո Շեքսպիրին շարունակե-
ր տեսնել այնպես, ինչպես տեսել ու զգացել էր պատանեկության տարի-
ներին: Հենց միայն այն, որ նա համաձայն չի եղել մեկնաբանի աված
այս կամ այն լուսաբանությունը, միտքը մղում է ստացել գործելու և
թույլ կատարելու դեպի այնպիսի ոլորտներ, որ դուցե և չլինեին, եթե
չհամակեր նրան առարկելու կիրքը:

Գրքի վերջին էջում նա մի անգամ էլ է խոսում «Համլետին» անդ-
րադառնալու ներքին պահանջի ու պատճառների մասին և ասում. «Ան-
պաշտան մի նորություն ասելու մարմաշը չէ, որ խթանում է ինձ ի մի
հավաքելու իմ ցարուցրիվ մտքերը այս գործի շուրջ, այլ լսածս կբեկ-
նելու և տեսածս պատմելու ամենակոչ ցանկությունը, որ տարիներ
ամբողջ թուխս նստելուց հետո, իմ էություն խորություններում, այսօր,
վերջապես, լույս աշխարհ կկալվ...»:

Սա փորք-ինչ հակասում է նախորդ պնդումին, բայց հարցը դա չէ:
Հարցն այն է, որ զրանք երկար տարիների մտորումներ են, որ իր ա-
ռանձին մասերի մեջ զերազանց ուժով բացահայտում են համաշխար-
հային գրականության այդ գոհարը, տեղ-տեղ հասցնելով այնպիսի
արդյունքի, որ եղակի կարող են ճանաչվել համլետադիտություն կոչ-
վող անծայր ու անհզր գրականության մեջ: Չիմանալով, թե ինչ է աս-
վել ու գրվել հետագա տարիներին, Փափազյանը իր գրած շատ էջերում,
եթե կարելի է ասել, մնում է «կուսական»: Նա կանգնած է քո առջև իր
մտքերով ու սոցալոգիություններով, որոնք ինչ-որ տեղ եթե նույնիսկ
համընկնում էլ են ուրիշների ասածներին, ապա, ընդհանուր առմամբ
տարբեր են էսպես: Եթե ընդհանուր միտքը, վերջնական հետևությունը
նույնն է, ապա ճանապարհը, որով գալիս ու հանգում է դրան, ոչ մի-
այն նույնը չէ, ոչ միայն տարբեր է, այլ նաև բարդ է, հեռու հարցերի
պարզ հասարակացված արծարծումից, որ ենթադրում է նույնքան պարզ
ու հասարակացված պատասխան: Նա չի երկնչում հարցերի խճճվածու-
թյան առաջ, համարելով դա Շեքսպիրի այդ երկը բնորոշող մի հատ-
կությունը: Ոչ էլ հանրահաշվական խնդիրը վերածում է թվաբանական
մի պարզ գումարման, լավազույն դեպքում՝ բազմապատկման: Հան-
րահաշվական խնդրի լուծմանը ձեռնամուխ է լինում այդ նույն առար-

կայի կանոնների զինվածությամբ, անկախ նրանից, թե լուծման ճանապարհին որտե՞ղ է նա ցանկալի արդյունքի հասնում, որտե՞ղ խրճովում և որտեղ էլ՝ սայթաքում:

ՀԱՄԼԵՏԻ ԱՆՁՆԱԳՐՈՒՄ ԵՆՆԻՑԱՆ ԲՎԱԿԱՆ ՉԿԱ

Մերօրյա հեղինակները, որոնց մասին մինչև հիմա խոսվել է, մի հարցում, գրեթե անխտիր, միասնական տեսակետի վրա են կանգնած: Խոսքը Շեքսպիրի, հետևապես և նրա «Համլետի» պատմականությունն է վերաբերում: Չկա մի հետազոտող հեղափոխությունից հետո, իսկ Սուրխաթյանը նաև դրանից առաջ, որ գրիչ վերջին Շեքսպիրի մասին գրելու և չիմանա նրան պատմական այն առնչությունների մեջ, որ կան անգլիական դրամատուրգի և Վերածնության դարաշրջանի միջև: Մի խոսքով, ըստ բոլոր հեղինակների, «Համլետը» Վերածննդի ժամանակների արտահայտություն է:

Փափաղյանը շեղվում է արդեն ընդհանուր ճանաչում դառած այս տեսակետից: Նա հեռու չէ այն համոզումից, որ Շեքսպիրի երկերում, և մասնավոր մեղ հետաքրքրող ողբերգության մեջ, «լիաբուռն սփռված են իր ժամանակի պատմական դեպքերի արձագանքները»: Եվ, այնուամենայնիվ, նա նախ դրանց, այսինքն ժամանակի պատմական դեպքերի արձագանքներին, առանձնապես կարևորություն չի տալիս: Եվ հետո՝ այդ հասկացողության տակ նկատի ունի ոչ թե ժամանակի ոգին, պատմականությունը, այն, ինչ Շեքսպիրի ժամանակները տարբերում և հակոտնյա է դարձնում միջնադարին, այլ պատմական մի քանի արքունի անցուդարձի կամ էլ ժողովրդական կենցաղի ու սովորույթների թափանցում ուղղակի իմաստով կամ որպես ակնարկ, որ եթե չլինեն այդ ուղղությամբ կատարած համառ ջանքերը, հայտնի չէին լինի հիմա:

Փափաղյանը անդրադառնում է Շեքսպիրի ժամանակվա փոխափաներից մի քանիսին, բնութագրում նրանց ուսմունքը, տեսնում նրանց ազդեցությունն ու արտացոլումը «Համլետում» և, այնուամենայնիվ, նրա մոտեցումը դեպի ողբերգությունը՝ պատմական չէ: Նա կարող էր բավարար պատմական ծանոթություն տալ, թե ովքեր են վիկինգները, և բնութագրել Յորտինբրասին որպես նրանց ներկայացուցիչ: Նա կարող էր պատմել, թե ի՞նչ կրոնական վեճեր կային Շեքսպիրի ժամանակվա Անգլիայում, բայց Վերածնունդում, որպես դարաշրջան չի ընդունված որպես դրամատուրգի մտածողության ելակետ:

Ժամանակի պատմական արձագանքներ տեսլով, նա ավելի նկատի ունի առանձին դեպքեր, մասնավոր հասկացողություններ: Այսպես, օրինակ, նա այն համոզման է, թե Եղիսարիթ թագուհու վարքն ու բարքն է նկատի ունեցել հեղինակը և երբեմն ոչ-թափանցիկ ակնարկներ է անում իր գրվածքում: Նա գտնում է, որ «հեղինակի անձը, նրա հոգեբանությունը, հայացքները բացատրող ու մեկնաբանող մտքեր» բավական կան «Համլետում»: Այդ տեսակետին նա մի քանի անգամ է անդրադառնում իր գրքի տարբեր էջերում:

Սա կարևոր հարցերից է:

Փափազյանը պաշտպանում է Շերսպիրի դեղարվեստական մոտեցման առարկայական բնույթը: Եվ դա միանգամայն իրավացի է: Եվ հանկարծ, դիտում է շեղում ու շտապում է արձանագրել, թե այսինչ միտքը հայտնելիս զրամատուրդը հերոսին է վերագրել իր, այսինքն հեղինակային միտքը: Թեև հարցադրումը հետաքրքիր, բայց չէի ասի, թե համոզիչ է: Շերսպիրագիտությունը ժամանակին հակասություններ է գտել «Համլետում»: Գրանցից մեկը, օրինակ, այն է, որ Համլետը իր հայտնի մենախոսության մեջ ասում է, որ հանդերձյալ աշխարհից «ոչ մի ուղևոր չի վերադառնում այլևս»: Հիշելով դա, Փափազյանը գտնում է. «Այստեղ հեղինակն է, որ խոսում է կերպարի փոխարեն, որովհետև Համլետի համար այդ անձանոթ աշխարհից վերադարձող մեկը կա, և այդ մեկը իր հայրն է»: Ստացվում է այնպես, որ այն, ինչ հայտնի է Համլետին, կարող է հայտնի չլինել նույն այդ հերոսի ստեղծողին՝ Շերսպիրին: Մինչդեռ սա մեկն է ստեղծագործական հետևողականության այն խախտումներից, որոնց հանդիպում ենք համաշխարհային գրականության բազմաթիվ ներկայացուցիչների մոտ՝ Տոլստոյ, Դոստոևսկի, Բալզակ և ուրիշներ: Ստեղծագործական հետևողականության խախտում է «Համլետում» և այն, որ ուրվականը մի տեսարանում, բացի Համլետից, տեսանելի է նաև ուրիշներին, իսկ մոր տեսարանում՝ միայն Համլետին: Սա էլ շերսպիրագիտության մեջ հայտնի օրինակներից է, որը, սակայն, Փափազյանի գրչի տակ մի այլ լուսաբանություն է ստանում:

Մի ուրիշ օրինակ:

Կանանց մասին Համլետի ասած անողոր խոսքերը Փափազյանը բացատրում է ոչ այնքան մորից որդու ապրած խոր հիասթափությամբ, որքան զրամատուրդի բացասական վերաբերմունքով դեպի կին արարածն ընդհանրապես: Եվ Փափազյանը դա բացատրում է Շերսպիրի

կենսագրական մի քանի տվյալներով, այն հարաբերությամբ, որ եղել է դրամատուրգի և իր կնոջ միջև: Փափազյանի կարծիքով, Շեքսպիրի հոգու մեջ բուն է դրել և թաքնվել «թախծալի հին ատելություն ոչ մի-այն դեպի իր կողակիցը, այլև կինն առհասարակ»: Եվ գտնում է, որ դա իր կնիքը պետք է դնել և դրել է Համլետի մտածողության վրա. «Վաղ երիտասարդության օրերից Շեքսպիրի հոգում թախծալի ծալք դրած այդ անհրապույր ամուսնությունից չէ՞ արդյոք, որ նա կնոջ հասցեին մահու չափ վիրավորիչ խոսքեր է դրել Համլետի շուրթերին՝ ողբերգու-թյան շորերորդ արարվածում»:

Ի՞նչ խոսք, որ Փափազյանի այս միտքը վիճելի է: Հենց այն բնա-վորությունը, որ Փափազյանի վերլուծությամբ ունի Համլետը, այլ կերպ չէր կարող վերաբերվել կնոջը, երբ նրա կյանքում հանդիպած մեկ հայտնի երկու կանանցից մեկը՝ մայրը հանցավոր կյանքի պատկերով է ներկայանում, իսկ մյուս կինը՝ Օֆելիան գործիք է դարձել իր հա-կառակորդների ձեռքին: Մի՞թե այսքանը բավական հիմք չէին տալիս Համլետին, որ նա ամբաստաններ թեկուզե և իր համար սիրելի, բայց, իր կարծիքով, հոգեկան կյանքի անկմանը հասած երկու էակներին:

Փափազյանի այն միտքը, թե «Շեքսպիրի նման հարուստ հոգին ա-վելի սիրեց իր անծայր երեակայության մեջ, քան կյանքում», անպայ-ման ուշադրության արժանի է, բայց ոչ մի հիմք չի տալիս մտածելու, թե ողբերգության մեջ եղած «վիրավորիչ խոսքերը» Համլետինը չեն, որը պատճառ ունի կանանց նկատմամբ այդպիսի դիրք բռնելու, այլ Շեքսպիրինը, այն Շեքսպիրի, որի կերպարած Դեզդեմոնան, Կորոզելի-ան, Զուլիետը վկայություն են այն բարձր կարծիքի, որ կարող էր կազ-մել դրամատուրգը՝ ունենալով դրա համար կյանքից առած բավակա-նաչափ օրինակներ:

Մի տարակուսանք ևս:

Իր գրքի տարբեր էջերում Փափազյանը մի քանի անգամ անդրա-դառնում է թագուհուն: Բնութագրման ելակետը Համլետի՝ մորն ուղղը-ված խոսքերն են: Եթե դա դրամատուրգի վերաբերմունքն է, և ոչ նրա հերոսի, ավելին, եթե նա գտնում է, որ Համլետը այդպես չէր կարող մտածել, որ դա հակառակ է նրա էությանը, հապա ինչո՞ւ իր բոլոր անդրադարձումների ժամանակ, լինի երկի մասին դատողություններ անելիս, լինի դա իրեն՝ որպես Համլետի անդրադառնալիս, Փափազյա-նը չի համարել անհրաժեշտ՝ սրբագրել դրամատուրգի վրիպումը և, ընդհակառակը, օրբայազնի, որպես որդու՝ մորից ստացած հիասթա-

վությունը, նրա հոգում ծովացած վիրավորանքը, հենց իր բնութագրությունն և վերլուծության բնթացքում, ընդունում է շատ ավելի սուր և կոշտ արտահայտություններ, քան հանդիպում ենք ստեղծագործության մեջ:

Խնչ խոսք, որ սա չէ էականը, որքան այն, որ Փափաղյանը, բոլոր առարկելի կեանքով հանդերձ, կանգնած է այն անսխալ մտքի վրա, ըստ որի «Շեքսպիրին իրենով միայն բացատրել ջանալը՝ կամավոր մի խելագարություն է աննվազն»:

Ընդունելով Շեքսպիրի կապը իր ապրած ժամանակի հետ, աղերսներ և առնչություններ դռնելու նրա ու պատմական անցքերի միջև, Փափաղյանը դռնում է, որ «Համլետը» ընդհանրապես, նրա զվաճվոր հերոսը՝ Գանիսյի արքայազնը մասնավորապես, զեղարվեստական ավելի մեծ խտացում է, քան դա կարող է լինել դրամատուրգի ապրած դարաշրջանը՝ իր ամենալայն բմբռնումով:

«Համլետի» պատմական անձնագրի վրա չի նշված նրա ծննդյան վկայականը: Ոչ էլ արձանագրված է ծննդյան վայրը: Այն, որ գրված է 1601-ին և նյութն էլ քաղված է սկանդինավյան մի ասքից, շատ ավելի քիչ բան է նշանակում, քան այն լայն ընդգրկումը, որ ունի Շեքսպիրի այդ գործը՝ ըստ Փափաղյանի:

Ըստ նրա՝ «Համլետի» բովանդակած աշխարհը համամարդկային է: Եվ նրան հասկանալու համար, Փափաղյանի կարծիքով, պետք է ոչ այնքան աչքի առաջ առնվի հեղինակի ապրած դարաշրջանը, որքան մարդկության անցած ճանապարհը: Չկա մի ղեպը, որ «Համլետում» կատարվելիս լինի և բնորոշ չլինի բոլոր այն հարյուրամյակներին, որ նախորդել են Շեքսպիրին. ա՛յն, որ եղբայրը եղբորն է սպանել՝ նրա զահին տիրանալու համար. ա՛յն, որ կիրքը սպանված թագավորի կնոջն ուղղել է ղեպի ոճրագործի անկողին. ա՛յն, որ երեմանի մոտիկ ընկերները հոժարակամ լրեսություն են հանձն առել իրենց մտերմի վրա. ա՛յն, որ սիրած աղջիկը իր պարզ միամտությունից և հակառակ իր կամքի ծախվել է թշնամիներին: Ո՞րը իբրև ղեպը, իբրև գործողություն իր նախորդը չունի մարդկության պատմության մեջ:

Վերջապես, հենց այն, որ «Համլետի» ամբողջ պատմությունը Շեքսպիրի հորինածը չէ, այլ հայտնի ասքից վերցրած, չի՞ հաստատում, արդյոք, որ պատմությունը կրկնվում է՝ ամեն անգամ իր վրա առնելով իր ժամանակի զգեստը:

Փափաղյանը դեն է նետում ժամանակի զգեստը: Նրան թվում է.

թե «Համլետի» նման գործը կապել մի դարաշրջանի հետ, թեկուզև մարդկության առաջընթացի տեսակետից մեծ ու նշանակալի դարաշրջանի հետ, նույնն է, թե երկի արժեքը փոքրացնել:

Ուրեմն, ի՞նչն է ժամանակինը, եթե դեպքերը կրկնվում են աշխարհի բոլոր հորիզոններում և բոլոր ժամանակներում: Մտքե՞րը, դադափարեն՞ք: Դա, իհարկե, այդպես է: Եվ ի՞նչ խոսք, որ Համլետը Վերածննդի մարդ է: Եվ այդպիսին է ոչ միայն իր ուժեղ, այլև թույլ կողմերով: Փափաղյանը չի ժխտում այդ. նա պարզապես չի անդրադառնում դրան: Իր ծավալուն գրքում նույնիսկ մի անգամ չի հիշատակում Վերածնունդը՝ իբրև Շեքսպիրի և նրա հերոսի դարաշրջան: Ժամանակի շառավիղը նա ընդլայնում է՝ վկայելու համար, որ այդպիսի մի գործ որքան էլ իր մկրտությունը ստանալիս լինի ծննդի պահին, նրա գոյացման սաղմերը հարյուրամյակներով ձգվում են ետ՝ դեպի անցած-գնացած ժամանակները:

Շատ հետաքրքիր է, թերևս բնորոշ, որ Փափաղյանը, ցանկանալով գտնել զանազան փիլիսոփաների մտքերի արձագանքը Համլետի մտածելակերպում, արքայազնի մեջ մի ուսմունքի հակում չի տեսնում: Եվ դա նրա համար, որ կերպարի հակասական պատկերի մեջ կա թե՛ մեկը, թե՛ նրա ճիշտ հակառակը: Կամենալով ընդգծել շեքսպիրյան հերոսի մտքի տարողությունն ըստ ոչ թե մի, այլ բազում դարաշրջանների, հիշատակում է ոչ միայն Մոնթենին, այլ նաև Սենեկային, պնդելով, թե վերջինիս մտքերից շատ կարելի է հանդիպել արքայազնի դատողությունների մեջ:

Անդրադառնալով «Համլետում» արծարծված մտքերին, պիեսի դավերով ու սպանություններով լի բովանդակությանը, Փափաղյանն ասում է, թե մարդկության արնաներկ պատմությունն է դա: Ըստ նրա, կյանքը չէր ունենա առաջախաղ, եթե մարդկային «պատմության դրժվար ուղիներում չհանդիպեինք նրա վեհ ու լուսավոր գծերը անձնավորող մեծ անհատներին», որոնք եթե չգիտեն էլ, թե ինչու են գտնվում աշխարհի վրա, ապա գոնե փնտրում են պատճառները և այդ որոնման ծարավից գիտեն իրենց անելիքը երկրի վրա:

Ուրեմն, ըստ Փափաղյանի, Շեքսպիրի այդ ողբերգությունը համարդկային մի գործ է ոչ միայն իր նշանակությամբ, — մի բան, որ ընդունում են ամենքը, — այլև իր բովանդակությամբ, իր մտքերով, իր ասելիքով, որ կարելի է տարածել ինչպես իրեն նախորդած հարյուրամյակների, այնպես էլ իրեն հաջորդած ժամանակների վրա:

Փափազյանն այն միտքն է հայտնում, որ Շեքսպիրի բոլոր հերոսները՝ Օթելլո, Մակբեթ, Լիր, Շալլոկ և ուրիշներ, մարդկային շատ դրժեր են խտացնում իրենց մեջ, բայց դրանք անհատներ են, որոնցից յուրաքանչյուրը մի-մի բնավորություն է և բնավորության կամ հոգեկան կյանքի մի կողմն է ընտրված որպես նյութ։ Եվ ահա այդ կողմի դեղարվեստական բացահայտումն էլ գտնվում է ողբերգության առանցքում։ Նրա միտքն այն է, որ դրամատուրգը կյանքի ընդհանուր ճանաչողությանը հասնում է այս կերպարների միջոցով՝ որպես առանցք ունենալով մի դեպքում սերը, մյուս դեպքում երախտամոռությունը, մի ուրիշ անգամ փառասիրությունը և այլն, և այլն։ Ուրեմն մարդկային հոգեբանության, մարդկային բնավորության մի որոշ անկյունաքարձ կետ հիմք ընդունելով, դրամատուրգը հասնում է դեղարվեստական ընդհանրացման բարձր աստիճանի։

Այդպես են Օթելլոն, Լիրը, Շալլոկը, Մակբեթը։

Այդպես չէ Համլետը, Համլետը, բայց Փափազյանի, տարբերվում է շեքսպիրյան բոլոր կերպարներից, եթե նրանցից «յուրաքանչյուրը խտացնում է իր մեջ մարդկային շատ գծեր, բայց ոչ երբեք ողջ մարդկայինը», նշանակում է Համլետը ճիշտ հակառակն է, այսինքն՝ ողջ մարդկայինի պատկերացումը։ Հեղինակի բոլոր կերպարները, ողբերգակի տեսակետով, «առանձին վերցրած՝ մարդկությունից են և կրում են նրա գծերն իրենց մեջ»։ Իսկ «Համլետը» մի գործ է, ուր մարդկությունն է պատկերված մեկի մեջ։

Դրա համար էլ, Շեքսպիրի մյուս ողբերգությունների հանդիսատեսը կյանքի ճանաչողությանը հասնում է, առանց, սակայն, ինքն իրեն գտնելու տվյալ կերպարի մեջ։ Մինչդեռ, «Համլետի» հանդիսատեսը զլխավոր հերոսի մեջ ոչ թե գտնում է մեկին, որ ինքը չէ, ոչ թե ապրում է մի ճակատագրով, որ հուզիչ է, բայց իրենը չէ, այլ ճանաչում է ինքն իրեն և կանգնում դեմառդեմ իր ճակատագրին։

Ինչու։

Փափազյանը հեռու է բոլոր այն շեքսպիրագետներից ու ողբերգակներից, որոնք Համլետի բնավորությունը և այդ բնավորությունն առաջնորդող միտքը ենթարկում են մի կտրուկ բանաձևի։ Նրա կարծիքով, Համլետի հետ այդպես վարվել՝ ոչ միայն մեկ է, թե չհասկանալ նրան, այլ նշանակում է՝ նաև անձուկ շրջանակների մեջ դնել նրա գոյության իմաստը։

Եթե Համլետը անհատ է, մի մարդ բնավորության այս կամ այն գծերով, ապա որոշենք, թե նա գործո՞ւն է, թե՞ հայեցող, վճռակա՞ն է, թե՞ անվճռական, բայց եթե նա, ըստ արտիստի, մարդկության ընդհանրացած պատկերն է, այն էլ ժամանակի այնպիսի մեծ ընդգրկումով, ինչպիսին նվազագույնը մի հազարամյակն է, ուրեմն ինչո՞ւ փնտրել, թե հակադիր կողմերից ո՞ր մեկն է հատուկ նրան, երբ նա, որպես մարդու ընդհանրացած պատկեր՝ բոլոր այդ գծերը կրում է իր մեջ։ Մարդը, եթե մանավանդ նրան տրված է աշխարհի շարն ու բարին վերակշռելու ընդունակություն, նայած կյանքի պահը, մի դեպքում վճռական կլինի, մի այլ դեպքում՝ անվճռական, մի դեպքում կյանքի փոթորկոտ ընթացքի մեջ գործուն, միջամտող, մի այլ դեպքում՝ խորհող, մտածող, վերլուծող և, վերջապես, ինչ-որ դեպքում էլ՝ այս երկուսը միասին։

Ուրեմն, ըստ Փափազյանի, Համլետը շատ բարդ կերպար է, որի հոգեկան խորությունների ըմբռնումը պահանջում է մտքի լարված ջանք։

Եվ ահա, մեր առջև է մի գիրք, որի հեղինակը երկար տարիներ մտմտացել է նրա շուրջը, մոտեցել նրան տարբեր կողմերից, ու եթե մի դեպքում մակերեսից է սահել, ապա մի այլ դեպքում կարողացել է խորամուկս լինել մարդկային այս հազվագյուտ նկարագրի հոգեկան այնպիսի գաղտնախորշեր, որ ամենքին մատչելի չեն։

Այս գործին անդրադառնալիս, Փափազյանի մտքով չի անցել, թե գիրք է գրելու։ Նա ուսումնասիրել է երկը, ուժ գործ գրել հասկանալու, բեմից մարմնավորելու նպատակով։ Եվ բեմում Համլետ լինելու համար, այն էլ աշխարհի շատ թատրոններում, նա պետք է ոչ միայն հասկանար, այլև զգար։ Եվ տասնամյակներ շարունակ, Փափազյանը կրելով իր մեջ մեծ դանիացու պատկերը, գտել է նրան իր մեջ, իրեն նրա մեջ, ճանաչել իր շրջապատը «Համլետում» և հանգել այն մտքին, թե այդ կերպարը որպես գեղարվեստական նստվածք բարդ է հենց նրանով, որ նրա կիզակետումն է գտնվում մարդու հասկացողությունը իր ամենալայն ըմբռնումով, ոչ միայն Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ, այլ նաև համաշխարհային գրականության մեջ։

Եթե բռնության դեմ ծառացած ապստամբ հոգու կերպարներ է ըստեղծել համաշխարհային դրամատուրգիան, ապա, Փափազյանի կարծիքով, ամենացայտունը երկուսն են՝ Պրոմեթեոսը և Համլետը, միմյանցից զոյություն շատ մեծ ժամանակահատվածով բաժանված երկու ըմբոստ նկարագիր։ Կայծքարը կայծքարին զարնվելով՝ կրակ է ստեղծում։ Այդ կայծը կա և՛ էսքիլլեսի, և՛ Շեքսպիրի մեջ։ Ու իրար խփվելով

է միայն, որ երկու հսկաների հոգում անթեղված կայծը հրդեհ է դառնում հետագա ժամանակների մարդու համար»։ Երկու հոգիների միջև կղած աղերսն այնքան խորն է ու միմյանցով պայմանավորված, որ «թվում է, թե նախորդը մարդարեանում է դալիքի առաջ կամ եկողը հաստատում է նախորդին»։

Եթե մեկի բովանդակությունը «ճակատագրի դեմ մարդու աշխարհաստանն աչազակն է դարերի խորքից», ապա մյուսի միտքը «ճակատագրի հետ խեղճ մարդուն պարտադրված՝ հաշտության ելք փնտրելու մտքի և հոգու սովայտանքը»։

ՏԱՌԱՊՈՂ ՎՇՏԱԿԻՐԸ

Այն միտքը, թե Համլետը մարդն է, մարդն առհասարակ, մարդը բոլոր ժամանակների, բավական ընդհանուր դրույթ է։ Ընդհանուր է նաև այն միտքը, թե Համլետի հետ պատահածը պատահել է և պատահում է ամեն ժամանակ։

Համլետը դրված է սյուժետային երբեմն պարզ, երբեմն խճճված հանգույցների մեջ, հետևապես նրան հասկանալու համար Փափազյանը արարված առ արարված քննության է առնում ոչ այնքան, թե ինչ է անում դանիացին, որքան՝ ի՞նչ է մտածում կամ հույզերի ինչպիսի աշխարհում է գտնվում։

Ըստ արտիստի, Համլետը մի պարզ երիտասարդ չէ, այլ զգայուն, մտածող մի արարած, որ ոչ այնքան շնորհիվ այն բանի, որ փրկիստփաների է կարգացել ու փրկիստփա է, որքան մտածող մի էակ ծնունդով և կյանքի ամեն մի փաստի ետևը երևույթ տեսնելու ընդհանրացումներ կատարելու ձիրքով է օժտված ի բնե։

Նվ այն մարդը, ողբերգակի տեսակետով, որը չի բավականանում երևույթի վրա միտքը դամելով, այլ ջանում է հասկանալ երևույթը, քննել նրա էությունը, դո՞ւնել, պարզել դրա պատճառները՝ չի կարող երջանիկ լինել։

Ի՞նչն է, որ Համլետին, որպես մարդու, տարբերում է մի ուրիշից, որին հանդիպում ենք ամեն քաղաքիսում։ Դերասանի ասելով՝ Համլետը, աններդաշնակ կյանքի ծնունդ լինելով՝ ձգտում է ներդաշնակության։ Կամենում է ասել, որ արքայազնի երազածը կատարյալ մարդն է, կատարյալ հասարակությունն է, կատարյալ կյանքը, մինչդեռ մարդը, սովորական ու հասարակ, եթե զրված է փոքր-ինչ բարե-

կեցիկ պայմանների մեջ, դո՛ւ է և՛ իրենից, և՛ ամենքից, և՛ կյանքից: Նա ոչ ձգտում ունի, ոչ էլ հավակնություն մի այլ, ավելի բարձր վիճակի, միայն թե ոչինչ չփոխվի իր կյանքում:

Փափազյանի ասելով, հոգեկան այսպիսի համակերպումը ստրուկի հոգեբանությունն է: Եթե Փափազյանի այս միտքը բարոյական հասկացողությունների ժամանակակից իմաստով ձևակերպելու լինենք, ապա թերևս ավելի ճիշտ կլիներ, եթե ասվեր, որ դա քաղբենու հոգեբանությունն է:

Համլետը, ըստ Փափազյանի, հիվանդ հոգի է, բայց ոչ այն ըմբռնումով, ինչ նրան ներկայացրել ու բացատրել են շատ մեկնաբաններ իրենց աշխատությունների անհամար էջերում կամ մեծ դանիացուն բեմից անձնավորող ողբերգակներ: Դա խորհրդապաշտ մտքի տեր անձնավորությունն չէ: Ոչ էլ ախտաժեռ արարած: Հիվանդ է նա՝ անհանգիստ հոգու տեր լինելով: Մի մարդ է դա, որի վիշտը, ինչպես հեղինակն է ասում, մարդկությանն է կամ մարդկության վիշտն իրենն է:

Ինչի՞ց է դժգոհ Համլետը կամ, ավելի ճիշտ՝ ի՞նչն է նրան այդպես հիասթափեցրել մարդուց:

Այն, ինչ տեղի է ունեցել իր միջավայրում և ինչ շարունակում է տեղի ունենալ էլսինորում՝ Համլետը տարածում է ամբողջ մարդկության վրա: Նրա համար Կլավդիոսը մի հատիկ ոճրագործ չէ, այլ խռտացումը, ընդհանուր պատկերը զարհուրելի մեղքերի: Նույնը և թագուհին: Իհարկե, իր երկու ընկերները ևս: Սրանցից յուրաքանչյուրը մեղքի տարբեր կողմը և տարբեր ծայրն են ներկայացնում և բնդանրապես պատկերն են այն գահավեժ անկման, որին ենթարկվել է թեոփիլների համար ստեղծված, բայց կյանքի հատակը, ցեխերի մեջ թավալվող մարդը: Համլետը խորն է ապրում այս անկումը, մի պահ նույնիսկ երես է դարձնում մարդուց, բայց հետո, վերստին, հայացքը աշխարհի վերքերի վրա է և միտքն էլ սպեղանի գտնելու ուղղությամբ է գործում:

Կատարյալ կյանքի ձգտումը միշտ և ամենքի համար եղել է և է շատ ավելի դյուրին, քան երազանքից գործի անցնելը, որ կյանքը իսկապես կատարյալ դառնա:

Իսկ եթե այդ այդպես է, ապա բնական չէ՞, արդյոք, որ Համլետի նման զգալուն և խոր հոգին պիտի գերադասե շապրել, քան ապրել և չկարողանալ աշխարհի շարիքի առաջն առնել:

Ահա այստեղից էլ Փափազյանի ըմբռնած Համլետին մահը ներկա-

յանում է որպէս Հավիտենական Հանգստին Հասնելու միակ միջոց: Եվ զրանից հետո ամենեւին զարմանալի չէ, որ նրա Համլետը կարող է և պետք է մտածի անձնասպանութեան մասին: Եթէ մի մենախոսութեան մեջ («Օ, այս պինդ մարմինը») նա երազում է, որ մահը ինքնիրեն դա, ապա մի այլ մենախոսութեան ժամանակ («Լինել, թէ չլինել») նրա զլիտով անցնում է իր վրա ձեռք բարձրացնելու միտքը:

Մի խոսքով, բոտ Փափաղջանի, «անձնասպանութեան զաղտփարբ, որպէս փրկութեան և հանգրվան, կարծես հետապնդում է խեղճ պատանուն: Դա ելբերի ելբն է՝ հուսահատութեան մղձավանջից դուրս պրծնելու համար»:

Փափաղջանի Համլետի համար լինել, թէ չլինել նույնն է, ինչ որ՝ ատրե՛լ, թէ՛ մեռնել: Ու երբ նա դառնում է այն մտքին, թէ «ո՛ր մեկն է ազնիվ մարդկային հոգու համար», «հանդուրժել բախտի սուր սլաքները, թէ՛ կովի ցավերի մի ահալոր ծովի դեմ, դիմադրել», Փափաղջանը մեկնաբանում է առաջինը որպէս համակերպություն, որ հակառակ է Համլետի էությունը, իսկ երկրորդը ոչ որպէս բմբուսացում, ոչ որպէս ընդդիմացում (որ, անշուշտ, ավելի ճիշտ լուսարանում կլինի, բան դերասանի առաջարկածը), այլ մահը, որպէս ելք, որպէս փրկություն: Ուրեմն մնում է միակ ելքը կյանքի կալում՝ «մեռնել... ննջել, ոչինչ ավելի»:

Ահա այստեղ Փափաղջանը դարձ է կատարում և հանդես բերում մտքի թռիչք: Արտիստը Համլետի մտքի ընթացքը քննելիս նշմարում է նրա բոլոր գծերից ոչ թէ մեկը միայն, ինչպէս շատերի հետ է պատահում, այլ բոլորը: «Մեռնել... ննջել», — այդ երկու բառերի վրա ծանրանում է Փափաղջանի վերլուծական միտքը, բնականաբար որպէս մեկը մյուսի արամաբանական շարունակություն, այսինքն՝ մահ նշանակում է հավիտենական նինջ, բայց, զգուշացնում է Փափաղջանը, չպետք է մոռանալ, որ Համլետը զրանից անմիջապէս հետո ասում է «ննջել... դուցե երազել»: Երազելու անբաժանելի ընդունակությունը Համլետի ամբողջական էությունից է, հետեւապէս ստացվում է զարմանալի մի բան՝ մեռնողի համար երազել չկա, իսկ երազողի համար մահը անհայտ է դեռեւս:

Հույսը և հուսահատությունը, որպէս զգացումներ, որ բեռնում են կյանքի և մահվան զաղափարները, արքայազնի հոգում հաջորդում են միմյանց, կովի բռնվում իրար հետ, մեկ ճարակող հույսի հետեւից տանում նրան, մեկ մահվան ստվերը զրոշմում ճակատին:

Համլետն անձնասպանության մասին մտածում է, բայց այդ քայլին չի դիմում: Պատճառն այն է, որ, Փափազյանի ոճով արտահայտված, ճակատագիրը նրա վրա դրել է մի սեր դեպի մարդը, որը թույլ չի տալիս նրան հեռանալ կյանքից ավելի վաղ, քան մարդկանց նկատմամբ ունեցած պարտքի հատուցումը:

Ըստ Փափազյանի Համլետի՝ մարդուն սիրել նշանակում է տեսնել նրան ոչ թե այնպես, ինչպես քո երազներում է նա, այլ այնպես, ինչպես որ կա իսկության մեջ: Սիրել մարդուն նշանակում է նրա պակասությունները արտացոլող հայելի պահել նրա հայացքի առաջ: Բացի այդ, սիրել նշանակում է ձգտել սրբազրելու այդ պակասությունները:

Համլետը, մեր ողբերգակի ընկալումով, աշխարհը բարեփոխելու տենչով բռնված մի անդուլ մաքառող է: Նա և իր նմանները, որ հազվագեղ հոգիներ են և որոնց երևույթը մարդկային կյանքում ասուպի է նման, լուսավոր ու զորեղ անհատներ են և հույս ներշնչողը նրանց բողոքն է: Փափազյանն այն միտքն է հայտնում, որ մարդու ճանապարհներին, ճիշտ է, լուսավոր ջահեր շատ են վառվել, բայց այդ ջահերը հանգցնողների թիվը միշտ բազմապատիկ ավելի է եղել:

Համլետը ջահակիր է, իսկ Կլավդիոսը և մյուսները՝ ջահեր հանգցնողներ:

Ողբերգակն այն կարծիքին է, որ Համլետը երազում է՝ անցնել անմարդկային ողբերգության ստեղծած ու պարտադրած արյան ճանապարհներով, առանց, սակայն, իր գարշապարներն արնոտելու: Ըստ նրա, Համլետը մի մարդ է, որ «իր խորքի խորքում կամք և ուժ ունի ոչ միայն պատժելու ոճրապաշտ սրիկային, այլ նաև ոճիրն անհնար դարձնելու աշխարհում»:

Սա շատ կարևոր միտք է: Նորություն չէ այդ միտքը, զրականության մեջ շատ անգամ է ասված, բայց շատ էական է ու խիստ արժեքավոր, որ մեր ողբերգակի պատկերացման մեջ տառապանքների ծանր ճանապարհով անցնող Համլետի մեջ նա նկատում է այդպիսի բարձր խորհուրդ:

Կլավդիոսը նրան չի զբաղեցնում որպես անհատ Կլավդիոս, եղբայրասպան կամ գահի հափշտակիչ: Կլավդիոսը զբաղեցնում է նրան որպես շարիքի գրսետրում: Ուրեմն կռիվը պետք է մղվի շարիքի դեմ ընդհանրապես: Դրա համար էլ ողբերգակը զգուշացնում է, թե առաջին իսկ արարվածի վարագույրը փակվելիս հանդիսատեսն արդեն պետք է հա-

վատացած լինի, որ արքայազնը չարիքն անպատիժ չի թողնի, բայց «ժամանակի խնդիր է ամեն ինչ, բանի որ իր սեփական կյանքը մի պարտամուրհակ է հիմա, որի տակ ստորագրել է ճակատագիրը՝ իբրև պարտապահանջ, իսկ ինքը պարտատեր է միայն», «Համլետի սուսերամեղի վիճակը, ասում է Փափազյանը, ապացույց է անվերջ մաքառելու նրա բնգունակության և միաժամանակ անվերապահ բացասումը՝ աշխարհում գեղեսի թափառող մի շարք լավիան, աներիկամ Համլետներին»:

Ուրեմն, ամեն մի կասկածից վեր է, որ Փափազյանը անհաշտ է անկատար իրականության առաջ բնկրկող Համլետների հանդեպ, դրահամար էլ արքայազնը նրան պատկերանում է մաքառողի կերպարանքով:

«Ի՞նչ կա անելիք աշխարհում» — այս հարցն է զբաղեցնում Համլետին այն պահից, երբ նա հանդիպում է ուրվականին: Հանդիպումը ճակատագրական է: Ավելի ճակատագրական իմաստ է ստանում հանդիպումը, երբ իմանում է եղելությունը, ու նրա հուսահատ աչքերը և՛ սարսափով, և՛ դարհուրանքով, և՛ զայրույթով են բացվում իրականության վրա: Թախիծը տեղի է տալիս, բայց չի վերանում, դիջում է իր տեղը այլ զգացումների:

Շատ կարևոր է հեղինակի այն միտքը, թե ուրվականին հանդիպելուց հետո կյանքի ի՞նչ գերազույն նպատակի առաջ է կանգնում Համլետը. «վճռում է ուղղել աշխարհի սխալ բնթացքը», — ասում է Փափազյանը:

Փափազյանական բնկավման ամբողջ բարդությունն այն է, որ նա Համլետին առաջին երեք արարվածներում չի բաժանում տարբեր շրջանների, այլ ցույց է տալիս հակասական վիճակի մեջ անբնորոշ. մի կողմից ունայնության միտքն է հետապնդում նրան, մյուս կողմից դրա ճիշտ հակառակը՝ պարտքի այն զգացումը, որ ունի մարդու, ժամանակի և աշխարհի հանդեպ: Ուստի և, հիանալով այն մեկնաբանությամբ, որ «լինել-չլինել» մենախոսությանը տվել է էոնեստո Ռոսսին՝ Փափազյանը չի կրկնել նրան: Մարդկային, խիստ մարդկային մոտեցումով էր բացատրում նա, ինչպես գիտեմ, կյանքի և մահվան հնչյուններ մարդու համար, առանց աշխարհակործան ճշմարտություններ ժխտելու հավակնության: Կյանքի երանության և մահվան սարսափի արանքում ճմլված մարդակային արարածի սրտաճմլիկ ողբ էր այդ մենախոսությունը Ռոսսի շրթներում: Փափազյանի կարծիքով, վերջին հարևու-

տարվա ընթացքում այս մենախոսությունը թատերապես հաջողվել է վերապրել միայն Ռոսսին:

Փափազյանը Ռոսսին ինչ-որ տեղ մոտ է, բայց դա, մեր ողբերգակի համոզմամբ, մարդկային մոտեցում լինելուց բացի, և գուցե նաև ավելի, փիլիսոփայական մի վճիռ է, որտեղ միմյանց հետ բախման մեջ են տարբեր զգացումներ, տարբեր խոհեր: Եվ քանի որ նրա պատկերացման մեջ ոչ թե մարդ-անհատն է, ինչպես Ռոսսիի մոտ, այլ մարդըն առհասարակ, մարդկություն բարձրագույն խորհրդանիշը, ապա նա չի կարող և չի էլ կամենում հարցերը լուծել հոգեկան այն ճգնաժամի սահմաններում, թե մարդը, որ կա, ապրում է այսօր, վաղը հանկարծ չքանում է երկրազնդի երեսից: Որքան էլ գեղեցիկ լինեն մարդն ու կյանքը թե՛ ներքին, թե՛ արտաքին հասկացողությամբ և որքան էլ խորն ապրենք այդ գեղեցկությունից հավիտենապես հրաժեշտ տալու անդամանելի վիշտը, միևնույն է, այդպիսի հարցադրումը մի այլ, այն էլ դրամայի նյութ կարող է ծառայել, բայց ոչ ողբերգության, և մանավանդ բավականաչափ փոքր է մարդկության ընթացքը սխալից դեպի ճշմարիտ ուղիները մղելու այն խորհրդի համեմատությամբ, որ մեծ դանիացու կյանքի գոյության իմաստն է վերջիվերջո:

«Լինել թե չլինել» մենախոսությունը վերլուծելիս, ողբերգական Համլետին համարում է այն մարդը, որն «ի վիճակի է ընդդիմանալ շարիքին և չպարտվել» և համեմատում է նրան Առլասի հետ և գտնում, որ նրա նման մտել է «իր բռնան անմարդկային ծանրության տակ, թեև կարող է ուսի թեթև հարվածով միջոցի մեջ շարտել այդ մեղավոր գունդը, բայց այդ չի անում, չի արել և չպիտի անի, որովհետև նա գերագույն մարդն է իր ձգտման մեջ»: Ապա եզրակացնում է. «և Համլետը կաշխատի փրկել, ուղղել այս աշխարհում ամեն ինչ, որ իր գոյությամբ իսկ ժխտումն է այդ նույն աշխարհի»:

Համլետին այդպիսի բնորոշում տալուց հետո արտիստը, ի վերջո, շատ բան առնում է հարցականի տակ: Նա պատմում է, թե ինչպես էր բեմում կատարում ինքը. «մենախոսության վերջին մասին պետք եղած պատկերավորումը տալու համար գունաթափ իմ աջ ձեռքով հավաքում եմ աշխարհի բոլոր ունայնությունը գլխիցս վերև մի մեծ ծիրի մեջ, և իջեցնելով ձեռքս դեպի ախտաբույժ (») մարմինս, կարծես արյան մեջ թաթախած իմ մատով կետադրում եմ այդ մեծ կիսաբոլորակը՝ մի քանի անգամ՝ հարցական մի մեծ նշան դնելով մարդկանց բոլոր ցավերի վրա այս փուլ աշխարհում»:

Ի դեպ, արտիստի իսկ ասելով, նա մենախոսությունը վերջացնում է «և ոչինչ չի մնում որոնող մարդուն, բացի ոչնչից» խոսքերով, որոնք նախ չկան ողբերգության մեջ և հետո, որպես տրամադրության մի պահ՝ իրարամերձ ապրումների տանջալի ընթացքում միանդամայն հասկանալի են, բայց որպես ընդհանուր եզրահանգում, հակասության մեջ են Փափազյանի այն պնդման հետ, թե «Համլետը» հլու-հնազանդ չէ ճակատագրին» կամ «բմբուսի հոգին խոր նստած է արքայազնի մեջ»:

Մի՞թե եթե երկու իրարամերձ ապրումները, որպես խորհրդածություններ արքայազնի, որն իր սեփական ցավերը կարծում է համամարդկային կամ համամարդկային ցավերը կարծում է իր սեփականը, պետք է հանդերձ մահվան և ունայնության մտքին: Գուցե այն պատճառով, որ, բոլոր ողբերգակի, բողոքող արքայազնը կանգնած է «անսրբազրկի անիրավության դեմ», և դրանից էլ առաջանում է ամբողջ էությունը կենդանի հարցական նշան դառնալու և տեղում մեխավելու այն պահը, որը, հենց իր իսկ՝ Փափազյանի բացատրությամբ, «հուսահատության պատկերն է», «ճակատագրի աչքերին նայելու իր սեփական վախճանը տեսնելու նման մի բան է, որը ենթադրել կարող ենք միայն, այն էլ անհնարին խարխափումով»:

Վիճելի, իսկ երբեմն պարզ առարկելի համարելով Փափազյանի արծարծած մտքի զարգացման ընթացքը, չեմ կարող չնկատել, որ մահվան սարսափի զգացումը զրբի էջերում երբեմն-երբեմն թանձրացած չափերի է հասնում: Նախ սա: Եվ ապա՝ դրանք ավելի հայտարարության բնույթ ունեն, քան վերլուծական, իսկ ընդհանրապես՝ երկի բնությունը նրան բերում է բոլորովին այլ եզրահանգումների:

ՀԱՄԱՅՆԱԿԱՆ ԲՈՂՈՔԻ ԱՂԱՂԱԿԸ

Հարց է ծագում՝ ինչո՞ւ է Համլետը դանդաղում: Տարբեր կարծիքներ են հայտնվել շեքսպիրագիտության մեջ: Տարբեր է նաև Փափազյանի մոտեցումը: Մոր մոտ գնալիս Համլետը, ինչպես հայտնի է, հանդիպում է աղոթող Կլավդիոսին: Մի հարվածը բավական կլիներ վերջ տալու ոճրագործի կյանքին: Բայց Համլետը չի անում, և այն էլ, «մկան թակարդ» տեսարանից հետո: Զի անում, որովհետև, ումանց կարծիքով, Համլետը մտադիր էր սպանությունը կատարել բացեիքաց, որպեսզի դա ոճրագործության հրապարակային պատիժ դառնա, իսկ մի քանիսն էլ կարծում են, թե Համլետին կաշկանդողը կրոնական նախապաշարումն է, քանի որ Կլավդիոսը կարծես թե զղջման պահ է

ապրում: Փափաղյանը, որ թվում է, թե մի-փոքր ավելի տեղ է տվել Համլետի՝ նախախնամությանը վերագրած ուժին՝ բոլորովին այլ լուսաբանություն է առաջ քաշում:

Փափաղյանի կարծիքով՝ անվճռական կամ թուլահոգի լինելու պատճառով չէ, որ Համլետն իր որոշումը չի իրականացնում անմիջապես և սպասում է ինչ-որ բանի: Ողբերգակն ասում է, որ դանիացին մարդու անկման առաջն առնելու պատրաստ է «թեկուզ սեփական կործանմամբ»: Եվ նա, որ ինչքան շրջահայաց է, նույնքան էլ դուրաբորբոք, որքան բուռն է ու անմիջական, նույնքան էլ սառն ու հեռատես, զգուշանում է ոչ այնքան իր անձը փրկելու մտահոգությունից, որքան այն երկյուղից, թե իր կործանումով կարող է մի մեծ բան անկատար մնալ:

Փափաղյանը կարծում է, որ ժամանակից առաջ կյանքից հեռանալով Համլետը չի կարողանա ի կատար ածել ստանձնած գերագույն պարտականությունը: Իսկ ի՞նչ է հասկանում ողբերգակը պարտականություն ասելով. աշխարհից շարիքը վերացնելու բարի կամքը: Այո, իհարկե: Բայց այդ շատ ընդհանուր սահմանման կողքին, գերասանը տալիս է մի-փոքր ավելի շոշափելի բացատրություն. եթե նրա մեջ վախ կա, — իսկ դա կա անպայման, — ապա այն պատճառով, որ իրենից հետո ժողովուրդը և պետությունը կսայթաքեն, կմնա նույն քաոսային անել վիճակը. նա կամենում է պահպանել ֆա՛հը, ազգը, ապրստամբ ժամանակը:

Վերջապես, կա և մի այլ պատճառ, որ նրան հարկադրում է դանդաղել, չշտապել: Եվ սա նույնպես Փափաղյանի կարևոր հարցադրումներից է: Իր գրքի տարբեր էջերում Փափաղյանը մի քանի անգամ կանգ է առնում Համլետի մարդասիրության վրա, դա նրա էությունը համարելով: Եվ այդ մարդասիրությամբ էլ բացատրում է նրա դանդաղումը: Համլետը շատ առիթներ է ունեցել Կլավդիոսին վերջ տալու: Բայց չի արել, չի արել, որովհետև, գերասանի ասելով, մի պարզ վրիժառու չէ, ինչպես էսքիլեսի Օրեսթեսը: Ըստ Փափաղյանի, Համլետը չի կարող սպանել մի «շնացող մոր կամ մի եղբայրասպան հորեղբոր»: Սպանությունը, Փափաղյանի կարծիքով, Համլետի էությունը հակառակ է, թեկուզև նրա ձեռին լինի արգարադատության սուրը: Թե սա որքանով է ճիշտ՝ այլ հարց է, մանավանդ որ ողբերգության մեջ, մոր հետ խոսելիս, արքայազնը ասում է «թող անգութ լինեմ, եթե այդ պետք է բարի լինելու համար», մի ըմբռնում, որը կարող է դիտվել որպես մեր, այս-

որ հասկացած մարդասիրութեան հետաւոր մի արտահայտութեան, որ Շեքսպիրից առաջ հանդիպում ենք նաև լատին բանաստեղծ Հորացիոսի մօտ: Եվ այս տողի փափաղանական բացատրութիւնը, թե իբր զրա հիմքում ընկած է միջնադարում տիրող պատժական օրենքն իր հավատաքննական սարսափով՝ հետևանք է պատմական անստուգութեան: Բայց շարունակենք հետևել հեղինակին. «նա ընդունակ չէ,—ասում է Փափաղյանը Համլետի մասին,— արշուն թափելու, ձեռքերը թաթախելու արշան ծովերում, բայց նա ընդունակ է անսահման ծովեր լցնել իր արտասուքով»:

Գերասանի կարծիքով, Համլետի նպատակը վերջիվերջո պատժելը չէ, այլ ոճրագործին զղջման բերելը: Նույնը վերաբերում է նաև մօրը: Ուրվականը մօրից վրեժ խնդրելու ոչ միայն խնդիր չի գրել Համլետի առաջ, այլև զգուշացրել ու խնդրել է՝ խնայել նրան: Եվ հակառակ այն բոլոր խիստ որակումներին, որ անում է Փափաղյանը թագուհու հասցեին, շատ ավելի սուր, քան դա անում է Շեքսպիրը, նա էլ, ըստ երևույթին, բաժանում է շեքսպիրագիտութեան մեջ տիրող այն ենթադրութիւնը, թե Կլավդիոսի նենգ զավին թագուհու անմիջական մասնակցութիւնը վկայող ոչ մի կտման չկա ողբերգութեան մեջ: Փափաղյանը մի ակն առնում է, թե Գերտրուդը ոճրի «անդիտակ մասնակիցն է»: Ուրեմն Համլետը, լինելով հանցապարտ կնոջ զավակը, բնութեան օրենքով, բայց և նրա դատաւորը իրերի բերմամբ, ձգտում է վերականգնանալ նրա մեջ մարդը, գտնել այն եզրը, որը հնարավոր կգարձնի հաշտութեանը մօր և որդու, որդու և մօր միջև:

Ըստ Փափաղյանի պատկերացման, այս տեսարանի այն պահը, երբ Համլետը կորցնում է մօրը որդուն վերագարձնելու հույսը՝ նրան համակում է լուրջ մտահոգութիւն, թե իրենք, որ հիմա զահալեժ անգունդի եզրին են, ինչպե՞ս անեն, որ փրկվեն, «ոչ միայն իրենց, այլ գուցե բոլորի համար»:

Փափաղյանը գիտէ, որ Համլետը արշուն թափի, ավելի ճիշտ՝ նա այդպես է ըմբռնում ու բացատրում նրա մարդասիրական էութիւնը: Ողբերգութեան հետագա ընթացքը ժխտումն է նրա առաջին արարվածների, երբ Համլետի ձեռքից մեկից ավելի մարդ է ընկնում: Բայց հիմա էլ, ճիշտ է, ակամա, բայց նա մարդասպան է դառնում: Ասում են ակամա, եթե նկատի առնվի, որ նա սպանում է Պոլոնիոսին, որին կյանքից զրկելու մտադրութիւն չուներ: Նա սուր է բարձրացնում, հավատացած լինելով, որ վարագույրի ետևը թագաւորն է և ինքը Կլավ-

դիտարկել է սրահար անում: Ուրեմն, այսպես թե այնպես, նա դեմ չէր այդ քայլն անելու, քանի որ կարծելով, թե թագավորն է թաքնված՝ նա ընդունում է սպանելու որոշումը և տեղնուտեղը իրականացնում, մտածելով, թե բռնել է նրան՝ այս անգամ արդեն մեղքի մեջ, այսինքն իր և մոր խոսակցությանը լրտեսելիս, և ոչ թե անցյալ անգամվա պես՝ աղոթքի պահին:

«Բեմ-բեմի վրա» — տեսարանից հետո, գործի անցնելու կամքը Համլետի մեջ իրեն ավելի է զգալ տալիս. «խաղի սկզբից մինչև այս րոպեն,— գրում է դերասանը,— իրար հաջորդող դեպքերն այնպես են ազդեցված և այնպես են մեկը-մյուսին լրացնում ու բացատրում, որ ամբողջ աշխարհում գրեթե մենակ մնացած Համլետը մտածում է և մըտածել է տալիս հանդիսատեսին, թե ժամանակը չէ՞, արդյոք, ավելի ակտիվ գործել»:

Փափաղյանի Համլետը շարունակում է մտածել.

«Եվ եթե իր շավղից դուրս սայթաքած աշխարհը պետք է ուղղել, ժամանակը չէ՞, արդյոք, սրբել անհիշատակելի ժամանակներից կուտակված չարիքի շեղջակույտը»:

Փափաղյանի Համլետը կանգ չի առնում այս կետի վրա, նա կանգ է առնում մի մտքի վրա, որ և դրանից առաջ, և դրանից հետո, Փափաղյանը հակառակ է համարել թագաժառանգի էությունը. ժամանակը չէ՞, արդյոք, «լվանալ աշխարհիս երեսից ծովացած արյունը՝ մի վերջին կաթիլ արյուն ևս թափելով...»: Որքան էլ զարմանալի լինի՝ դա անցնում է Փափաղյանի Համլետի մտքով: Ավելին. նա Համլետի մտքին հաղորդում է շատ ավելի վճռական, հայտնի մի սահմանում՝ «արյունը արյունով է մաքրվում»,— ասում է Փափաղյանը և ավելացնում. «խորհրդածում է Դանեմարքացու թախծալի հոգին»: Թվում է, թե բառը ստույգ գտնված չէ. թախծալի՞: Ոչ, երբեք: Գործունե, վճռական, կամային, բայց ոչ թախծալի: Եվ այս տրամադրությունը վերջին երկու արարվածում Փափաղյանի Համլետին համակում է գրեթե անմնացորդ:

Բանը հասնում է այնտեղ, որ ոճրագործ արքան Համլետին կամենում է վերացնել մեջտեղից ոչ միայն իբրև իր մեղքերը միշտ հիշեցնող մի արարածի, ոչ միայն նրա համար, որ իր բազմած գահի օրինական հավակնորդն է նա, այլ նաև այն կարևոր պատճառով, որ արքայազնի՝ ասպարեզի վրա չլինելը, այն էլ մշտապես, նշանակում է անհնար դարձնել երկրում ապստամբության ամեն փորձ: Եվ սա պատահական միտք չէ, որ տեղ է գտել շարադրանքի մեջ. արտիստի համո-

դումն է՝ ողբերգության վերածության հիման վրա կատարված եզրակացություն, մանավանդ որ մի քանի առիթով նա խոսում է այն սիրույց, որ ժողովուրդը տածում է սպանված արքայի որդու նկատմամբ:

Համլետի կերպարը, ըստ Փափազյանի, ողբերգության մեջ զարգացման երկու շրջան է ապրում, ըստ որում՝ արտիստի տեսակետով բոլորովին տարբեր միմյանցից, եղբրքի մի ծայրին «ուղեկորույս զանիացի պատանին է», մյուս եղբրքին «մարդու շարն ու բարին արդեն իր անփին կշռած» թագաժառանգը: Մեկը անցյալ, մյուսը ներկա: Եվ մեկից մյուսին հասնելով՝ փրկության ափ է ոտք դրել Համլետը, բայց, ի տարբերություն բոլոր տեսակի պարզունակ բացատրությունների, Փափազյանը զգուշացնում է. «անկուր տառապանքի բովից անցնելուց հետո միայն»:

Համաշխարհային գրականությունը աչքի առաջ ունենալով, Փափազյանը գրական երկու գույաճեռ է անցկացնում. մեկը Օրեսթեսն է, որի մասին արդեն խոսք եղավ, մյուսը Վերթերն է: Այս երկու օրինակն էլ մինչև Փափազյանը և՛ հիշվել են, և՛ առարկվել շեքսպիրագիտության մեջ: Բայց այս դեպքում հետաքրքիրը ոչ թե մտքի ինքնատիպությունն է, այլ հեղինակի գիրքավորումը, այն, թե գոյություն ունեցող վեճերի մեջ նա ո՞ւմ կողմն է բռնում: Գլոթի հերոսի և Համլետի մեջ նմանություն գտել են: Բայց Փափազյանը այդպիսի նմանության համար ոչ մի հիմք չի գտնում և այդ երկու կերպարների միջև արյունակցական կապեր որոնելը անմիտ ջանք է համարում:

Ահա նրա հիմնավորումը:

Առաջին. Համլետը կամենում է «իր ճանապարհից սայթաքած աշխարհը» ուղիղ ճանապարհի վրա դնել, մինչդեռ Վերթերը անձնական ողբերգություն է ապրում իր խեղճ սրտի հետ:

Երկրորդ. Համլետը խոսում է և փրկիստիպալում համայն մարդկության սրտից, այն ժամանակ, երբ Վերթերը տառապում է իր սեփական սրտի ցավերով:

Երրորդ. Համլետը ամբողջ մարդությունն է մի անհատի մեջ, մինչև Վերթերը անհատի շղթայումը իր սեփական շփոթումի մեջ:

Գրական այս գույաճեռն էլ առիթ է տալիս մտածելու, որ Փափազյանի Համլետը բավական խճճված ու հակասական ճանապարհ է անցնում, մինչև որ նրա համար շատ բան հստակ ու պարզ է դառնում:

Ըստ Համլետի, բնությունը մարդուն պարզեցել է բանականություն,

որը մի դեպքում ի շարն է գործ դրվում, մի ուրիշ դեպքում բարին հաստատելու համար: Ինքնաքննության ենթարկելով իրեն՝ դառնալով սեփական անձի դատախազը, Համլետը մի կողմից փնտրում և գտնում է դանդաղելու անհաշվելի պատճառներ իր մեջ և իրենից դուրս, գործելու փոխարեն անվերջ խորհրդածելը հայտարարելով հիվանդ մի հակում: «Բոլոր այն տատանումները, վարանումները, գործը հետաձգելու պատճառաբանությունները,— ասում է Փափազյանը,— որոնք նրկատվում էին նրա մեջ ողբերգության սկզբում, հիմա տեղի են տվել աշախույշ ու խոր քննական մոտեցումներին»: Նա հիմա փորձում է իրավաբանորեն բացատրել և համոզել ինքն իրեն, թե ավելի երկար հետաձգել ճակատագրական հարվածը՝ նշանակում է խփել ոչ միայն իր սեփական իրավունքներին, այլև արդարադատ տրամաբանությանը:

Մի խոսքով, ըստ Փափազյանի՝ Համլետը բոլոր առ բոլոր, քայլ առ քայլ մոտենում է «համայնական ճշմարտությանը» և «անվերջ կոփումից մաքրված՝ պողպատի նման ամրանում է կյանքի կովի համար», որը է «կամովին ստանձնված սրբազան մի պարտք»:

Պարտքի գիտակցությանը Փափազյանը դառնում է մի քանի անգամ, բայց գտնում է, որ պետք է ընդլայնվի Շեքսպիրի «Համլետի» բազում մեկնաբանների պատգամածը, թե ողբերգության իմաստն է. «մարդն իր պարտականության առաջ»: Նա նկատում է «ոչ թե մարդն է իր պարտականության առաջ կամ պարտականությունն է, որ խառնվում է նրա ճանապարհը, այլ սա բանական արարածն է իր սեփական խղճի առաջ, մարդկայնության առաջ»:

Այսպես է մտածում Փափազյանը:

Անկախ նրանից, Փափազյանի հետ կարելի է համաձայնել, թե ոչ, նրա հարցադրման տրամաբանությունը պահանջում էր ավելացնել՝ «ոչ միայն», քանի որ, իր իսկ ասելով, «Այդ բանաձևի ընդլայնումը իր մեջ, հիմարվի, կպարունակի բոլոր շեքսպիրագետների բոլոր որոնումների գումարը»: Ուրեմն, խոսքը ոչ թե ավանդական բանաձևի ժխտմանն է վերաբերում, այլ՝ ընդլայնմանը: Եվ ինչ խոսք, որ երբ երկի ու նրա կենտրոնական հերոսի գլխավոր իմաստը սահմանվում է որպես «բանական արարածը իր սեփական խղճի առաջ, մարդկայնության առաջ», ավելի լայն է, քան մարդն է իր պարտականության առաջ, մանավանդ որ երկրորդը կարող է դիտվել իբր առաջինի արտահայտություններից մեկը:

Փափաղլյանի գրքում կան կետեր, որոնք վիճելի և առարկելի են թվում: Դժվար է, օրինակ, համաձայնել հեղինակի այն մտքի հետ, թե կլավդիոսը մտածում է այն մասին, որ թագուհու սրտում մայրական զգացման անսպասելի արթնացումը «կարող է հեշտությամբ բողբոջ փոխվել, հետո ապստամբության, և քանի որ Գերտրուդը դա՛հին անմիջապես մոտ և միակ օրինական հավակնորդն է, հեշտությամբ կարող է արդեն զնդաղած ժողովրդի ապստամբության առանցքը դառնալ»:

Կարելի է ուրիշ օրինակներ էլ բերել:

Իր բոլոր գրքերում, ինչպես նաև այս մեկի մեջ, Փափաղլյանը հաճախ է խոսում մարդուն հավատալու, նրան սիրով ու վստահությամբ մերձենալու մասին, որպես կյանքի երջանիկ իմաստավորման մի պայմանի: Նրա բնական ողջ ստեղծագործության մեջ ընդհանրապես, գրքերում, հոգովածներում, ելույթներում մասնավորապես, միշտ այն մտքին կարելի է հանդիպել, թե ի՞նչ զեղեցիկ բան է կյանքը և ի՞նչ մեծ, անհնար մի վերք է մարդու համար այն գիտակցությունը, թե մի օր նա պետք է հրաժեշտ տա նույն այս աշխարհին, որ մարդու գոյությամբ է իմաստավորված ու զեղեցկացած: Եվ հանկարծ... Նրա այդ գրքում ընդհերդրը հանդիպում է մարդու հասցեին վիրավորական գնահատությունների: Նույնը աշխարհի ու կյանքի մասին:

Նրա համար Համլետի արդար ու վեհ հոգին ոչ մի տեղ հանդիսու չգտավ «այս փուլ աշխարհում» և այլն:

Ջարմանալի՞ է: Այո, իհարկե, թերևս կարելի է դրա բացատրությունն էլ գտնել: Եթե եղև է ու կա աշխարհ ու աշխարհ եկած ու զրնացած անհատնում կյանքերի մեջ նաև Համլետի նման մի կյանք, ուրեմն ինչո՞ւ հակադրել կամ բաժանել իմաստն ու գոյությունն իրարից, երբ միմյանց պայմանավորելով՝ նրանք հենց այն բանական գեղեցկությունն են, որի անունից այնքան հաճախ խոսում է մեր մեծ ողբերգակը:

Գրքում կարելի է հանդիպել նաև որոշ անհետևողականության, և դա այն դեպքում, երբ այս բավական ընդարձակ շարադրանքը ներքին ուժեղ տրամաբանության արդյունք է:

Այսպես, օրինակ, առաջաբանում, որ ընթերցողին ուղղված ի խորոց սրտի մի խոսք է, Համլետին և Պրոմեթևսին միմյանց հետ համեմատելիս, առաջինի մասին ողբերգական ասում է՝ Համլետը Պրոմե-

թեաի «ըմբոստ բողոքը շունեցավ, բայց նրա սուգի վերարկուն ճակատագրի հետ խեղճ մարդուն պարտադրված հաշտութիւնը եղավ»:

Ստացվում է այնպես, որ Համլետը պարտադրվել է ճակատագրի հետ հաշտութիւն կնքել: Ըստ որում, մարդու կողքին էլ դրված է «խեղճ» որակումը:

«Համլետին» տալով առավելութիւն «Շղթայված Պրոմեթէսի» նրկատմամբ, համարելով ավելի ճշմարիտ, անհամեմատ ավելի խոր, և հանկարծ Շեքսպիրի գլուխգործոցը բնութագրում է որպէս համակերպված տվյալանքի պատկեր:

Ուրեմն ճակատագրի հետ պարտադրված հաշտութիւնը բավական չէր, հիմա էլ՝ համակերպված տվյալանք:

Եթե սա լիներ «Համլետի» փափաղյանական ընդհանուր ըմբռնումը, կարելի էր և գուցե անհրաժեշտ կլիներ վիճել ողբերգակի հետ: Ծիշտ է, սրանց արձագանքներին հանդիպում ենք նաև հետո, երբեմն, երբեմն, բայց ողբերգության վերլուծության փափաղյանական ընթացքը վկայում է դրա ճիշտ հակառակ տպավորութիւնների ու եզրահանգումների մասին, հենց թեկուզ այն, որ նույն հեղինակը գրքի 270-րդ էջում գրում է. «Սա ոչ թե մի մարդու, այլ ամբողջ մարդկության համայնական բողոքի աղաղակն է»:

Գրքի էութիւնն այն ոգին է, որ շունչ է հաղորդում, ընթերցողի միտքը տանում իր հետեից դեպի ողբերգության անհատակ խորութիւնները և վկայում, թե ինչ լուսավոր մի հոգի է եղել Համլետը, որը չորս հարյուրամյակից ավելի է, որ զբաղեցնում է մարդկային միտքը: Լինելով մի որոշակի թվականի ծնունդ, նա կրում է իր մեջ մարդկային մտքի չորսհարյուրամյա լարված ջանքը:

Փափաղյանի գրական մտածողութիւնը կերպարային է: Նա սիրում է խորհրդածել, զեղումներ անել, շեղվել դեպի իր կարգացած գրքերը, կամ գնալ-հասնել պատմության խորքերը, բայց իբրև մտածելակերպ գիրքը կառուցված է կերպարների, նրանց փոխհարաբերութիւնների, նրանց կրքերի ու բախումների ըմբռնումով, նրանց գոյության իմաստի բացահայտման սկզբունքով:

Գիրքը սկզբից մինչև վերջ նվիրված է Համլետին, կերպարի աստիճանական զարգացմանը, նրա փիլիսոփայական էութեանը: Եվ այդպէս էլ պետք է լիներ: Համլետով է այդ երկը գլուխգործոց համաշխարհային գրականութեան մեջ: Բայց Համլետն ունի միջավայր, որի հետ ունեցած փոխհարաբերութեամբ էլ պայմանավորված է սյուժետային

զծի ողջ ընթացքը: Եթե երկն ուսումնասիրողը չճանաչի արքունի մարդկանց, նրանց վերաբերմունքն ու դիտավորությունները Համլետի նրկատմամբ և վերջինիս դիրքը նրանց հանդեպ, ապա անմիտ մի ջանքի կվերածվի ողբերգության ուսումնասիրությունը:

Շեքսպիրագիտության մեջ թերևս շատ քիչ դիրք կարելի լինի մատնանշել, որտեղ էլսինորի կերպարը բացահայտված լինի այնպիսի հոգերանակա՛ն ճշմարտությամբ, այնպիսի մերկացնող ուժգնությամբ, ինչպես դա արված է Փափաղյանի գրքում:

Պոլոնիոսի, Կլավդիոսի, Գերարուդի, Ռոդենկրանցի և Գիլդենշտերնի կերպարների բնութագրականներն ընտիր էջեր են, սպառիչ դիմանկարներ, որոնցից յուրաքանչյուրը մրցում է մյուսի հետ իր կատարելությամբ: Թերևս ոչ այդ մակարդակով, բայց նմա՛ղ ուժի արդյունք չեն Հորացիուլի, Օֆելիայի և Լահրտի կերպարները բնութագրող էջերը:

Ինչ վերաբերում է Համլետին, ապա որքան էլ ընթերցողը ինչ-որ կետերում համաձայն չլինի Փափաղյանի հետ, միևնույն է, չի կարող չհիանալ մտքի գերազանց թռիչքներով, որոնք առատորեն շաղ են տրված գրքի գրեթե բոլոր էջերում, ներկայացնելով նրան որպես խոր մտածողի, թափանցող հոգեբանի, հմուտ գրականագետի և, վերջապես, նուրբ ոճարանի:

Փափաղյանի պատկերացումով՝ Համլետը «Քեոպիս տաճարի առաջ ցցված սֆինքսն է, որը թեև տվել է թիկունքը ամբողջ անցյալին, բայց անդադրում հայացքով նայում է մշտադալար և անհայտ գալիքին»:

Մաքառող բոլոր Համլետները, — իսկ Փափաղյանի ըմբռնած Համլետը, ի վերջո, նույնպես մաքառող մի հոգի է, — իրենց հայացքն ուղղում են դեպի գալիքը ու մեծ հավատ ունեն մարդկության առաջընթացի վրա:

Դրա համար էլ Համլետի մահը իր ողով իսկ տարրեր է շրջապատի բոլոր մահերից, ինչպես տարրեր եղավ նրա կյանքը բոլոր մյուսների կյանքից: Եվ կարծես փակում է այս կյանքի կոպիտ վարագույրները, միևնույն ժամանակ զգուշ բանալով լազուր շղարշը գալիքի վերայից: Արարչության պես է այս մահը, որին արքայավայել ձևով նահազանդվում է իր եղբայրասպան հորեղբոր աչքերը փակելուց հետո միայն և իրեն ու մեզ մխիթարելով այն հուսով, թե նորից կբացվեն բռնի փակված այդ զույգ աչքերը մի նոր աշխարհի վրա... Բայց սրբագործված, մաքուր հայացքով:

ԶՀՐԱՊԱՐԱԿՎԱԾ «ՀԵՏԱԴԱՐՁԸ»

Դերասանի կյանքը, ինչպես և թատրոնը, երկու կողմ ունի: Բեմ և կուլիսներ:

Դժվար է արվեստի մարդուն բնութագրել առանց հաշվի նստելու այդ երկկողմանի գոյության հետ: Այն, ինչ դերասանը մարդկանց տալիս է բեմից՝ մի բան է, ինչ թողնում է մարդկանց «ներքևում» անմիջական ու առօրյա շփման մեջ — գոյության մի այլ բնագավառ, որ շատ հաճախ ինքնուրույն իմաստավորում է ստանում: Այդպես երկուստեք արժեքավորված էր Վահրամ Փափազյանի կյանքը:

Հայ, ռուս, թե ալլազգի հանդիսականներից շատերը Փափազյանին գիտեն բեմից, լսել են նրա ելույթները, կարդացել հոդվածներ նրա մասին, կարդացել հենց իր գրած գրքերը: Կա՞ մեկը, որ վերընթեռնած չլինի հուշերի գիրքը, ուր նա սեփական գրչով ներկայանում է իր կյանքն ու արվեստը նշանավորող դեպքերի, երևույթների ոլորտում: Ավելին, արդեն ունենք նրա գեղարվեստական ուսումնասիրություններ Շեքսպիրի մասին, «Սրտիս պարտքը» և ուրիշ գրքեր, որ պիտի լույս տեսնեն: Բայց, որքան էլ կատարյալ ու բազմակողմանի, այդ բոլորը չեն կարող ամբողջությամբ ընդգրկել մեծ արվեստագետին ու հասարակական գործչին, իսկական պատկերացում տալ նրա մասին:

Թվում է Փափազյանի շուրջ շատ է գրվել, իրոք շատ: Մինչդեռ նրա կյանքի և գործունեության ամբողջական պատկերը դեռ չկա: Զկա նրա գիտական կենսագրությունը և շուտ չի լինի: Ինչքա՞ն փաստեր, երևույթներ, վարագույրի ետևն են, բացահայտման կարոտ: Նրա արվեստին վերաբերող նյութերը, նրա առօրյա կապերը, ծանոթություններն այնքան լայն են, ծավալուն, որ դժվար է, նույնիսկ անհնար, դրանք հավաքել, ի մի բերել: Եթե ծով նամակները ու ուղերձները, պաշտամունքի անսպառ ու ոգեվառ հավաստումները, բարեկամների ձայնն ու կըշտամբանքը, իր կատարածի գնահատանքն ու այցի հրավերը, օգնու-

թյան խնդրանքն ու նվիրաբերումը, և շափազանց գործնական, կոնկրետ, պաշտոնական գրադրությունը միայն չոր թվարկմամբ թղթի վրա տնվեն, դա անչափ հեռու կտանի մի մարդուն սահմանված կենսագրություն դադափարից, նույնիսկ երբ այդ մարդը Վահրամ Փափազյանն է։

Փափազյանի ապրածն ու տեսածը, նրա զլխով անցածը վեպ է։ Ժակական վեպն էլ հորինվածք չէ, այլ իրականի գեղարվեստական ընդհանրացում։ Իսկ Փափազյանի կյանքը՝ դուցե արվեստի մարդու և մարդկային ընդհանրացումն է։ Երեակայությունը ու իրականը, ասես դերասանական խաղի անմիջականությունը, խառնվում են նրա ոչ միայն գրքերի մեջ, այլ, թե կուգեք, նաև կյանքում։

«Երբեմն ինձ էլ է թվում,— խոստովանել է նա,— որ իմ կյանքը կազմող գեպերը հնարանքներ են»։

Փափազյանն իր կյանքի մասին երկու գիրք գրեց— «По театрам мира» և «Հետադարձ հայացք»՝ տարիների մեծ անշրջկետով։ Բայց ամփոփվել դրանց մեջ չկարողացավ։ «Հետադարձ հայացքը» կենսագրություն չէ բառի նեղ ու լայն իմաստով։ Երկհատորյա այդ գիրքը Փափազյանի «անընդդիմ» գոյություն մի մասն է միայն, սերուցբեր։ Ի՞նչ կա այդտեղ հսկայաթիվ, դեռ ցիր ու ցան գրախոսություններից, կարծիքներից, որ նրա մասին ասվել է հիսուն տարում. բազմաթիվ լեզուներով։ Միայն դրանց ստվերը՝ անձնական հիշողությունն ապավինած։ Իսկ նրա ընդարձակ, իրոք ժողովրդական բնույթի վապերը՝ ամենատարբեր խավերի մարդկանց ու ազգերի ներկայացուցիչների հետ, երևացին այդ գրքում մի աննշան շափով։ Շատ դեպքեր էլ լեզենդի բնույթ ստացան, անհավատալի, թատերային են թվում։ Գրանում ինքը, անշուշտ, «մեղավոր» էր։

Գեղագետի ակներախ տաղանդը, հույակապ պատկերավորությունը, փիլիսոփայական աֆորիզմի հասնող, խոր ձևակերպումները անսպասելիորեն հրապուրում են ընթերցողին, տանում մտքի, զգացմունքի խորքերը, կենսալի ապրումին հաղորդակից դարձնում։ Այստեղ զրույցն ու սլոժետը հարակից են, անցյալը ամենեին էլ կատարվածի դեմքով չի ներկայանում, որովհետև հեղինակ—գերասանի յուրովի շարադրանքով թվում է թե դեպքը հենց հիմա, բեմում կատարվեց։

Փափազյանը, ընդունված հասկացողությամբ, գրող չէր (հայտնի է, որ ինքն էլ այդ չէր ընդունում), այլ միշտ դերասան, դերասանի երևակայությամբ ստեղծագործող՝ գիրք թելադրելու ժամանակ, թե բեմում քայլելիս։

Հասկանալի է, թե ինչու ընթերցողը, տարվելով որևէ դիպվածի կենսական սրությամբ, շատ բան հեղինակի երևակայության արդյունք է համարել: Քչերն են հավատացել, որ դրանք եղելություն են: Նրա անկաշկանդ մատուցմամբ փաստը, ասես, կորցրել է վավերական լինելու «իրավունքը»: Բայց վավերականության դեպքում գիրքը, թերևս, այսօրվա գրավությունը չունենար:

Իրականը՝ իր անսրող վիճակում, մնացել է դուրսը, ապագա կենսագրին բաժին: Այն, ինչ մնացել է գրքի ետևում, այսօր արդեն բացարձակ արժեքի գին է ստանում: Դրանք արժարժում են մեր անծայրածիր երկրի կեսդարյա թատերական կյանքը՝ մի դերասանի գործունեությամբ լուսավորված, արտացոլում են բազմազգ կուլտուրաների խաչաձևումը՝ մի կետում, դրանց ինտերնացիոնալ, սոցիալիստական ոգին և արվեստի այն ուժը, որ նա միշտ ունեցել է և ունի մարդկանց վրա:

Քանի՜, քանի՜ հետադարձ հայացք կա նրա կյանքի էջերում...

Իսկ «Հետադարձ հայացքը» մի կետ է, որի ծայրից բռնած պիտի գնալ տարիների մշուշը, փորփրել, գտնել փաստականը: Գտնել փաստականը. հեշտ է ասել, երբ առջևում—Փափազյանն է: Ինքնին դա մի վեպ է, մեր օրերի ողիսական:

Փափազյանը կարող էր ասել, որ Միխայիլ Զեխովը՝ դարեսկզբի ամենացայտուն ու խորհրդավոր դերասանը, իր լուսանկարը սրտալի մակազրույթյամբ նվիրել է իրեն: Արխիվում դուր կփնտրեք այդպիսի լուսանկար. չկա, չի եղել: Բայց... կա Զեխովի հուշերի գրքից պոկած և ալբոմում փակցրած անվանաթերթը, լուսանկարով հանդերձ ու վրան, 1928-ի մայիսի 14-ին, գրված՝ «Իմ անսպասելի ուսուցչին, մեծարգո ու ամենաթանկագին Վահրամ Փափազյանին»:

Եղան մարդիկ, որ «ուսուցիչ» բառը հանդուգն հորինվածք համարեցին: Միայն դա՞: Իսկ Կ. Ստանիսլավսկու նամակը, Մեքս-ականների ջերմագին շնորհակալությունները, Վ. Կաչալովի, Ի. Բերսենևի նամակները— բոլորը, բոլորը շատ ավելին են ասում, քան Փափազյանը կրկնել է իր իսկ բերանով:

Եթե չլինեին թատերական հայտագրերը, գուցե 1908 թվականի Պոլսի Օթելլոյին էլ չհավատայինք: Այնպես գեղարվեստորեն ու «վերացական» է ներկայացնում նա իր կենսագրությունը, որ իսկապես հավատալին անհավատալի է թվում:

Փափազյանի արվեստը անցողիկ տպավորություն համարյա չի թողել, դրա հաստատուն, կենդանի ապացույցը նամակներն են:

Գույն մի տրամաբանություն կա այն բանում, որ բեմը ավելի շուտ կանանց վրա է ազդում. իսկապես, նրանք ավելի անմիջական են, գլուրահաղորդ իրենց տալամբություններն ասելիս: Փափազյանի նամականին անշափ հարուստ է ձին հասցեատերերով, ինչպես և հուշերը՝ կանանց կերպարներով: Հաղվագլուտ են այն նամակները, որոնց հեղինակները մեկ երկու փորձից հետո, անպատասխան մնալով, դադարել են գրելուց: Տարիներ տեղ նամակագրությամբ հանդիսատեսը նրա բարեկամն էր դառնում և տասնյակ տարիներ դրում էր, առանց մի անգամ հիշատակելու՝ «ինչպես դուք գրեցիք, գրել էինք...» բառերը: Եվ համարյա չկա: Ի՞նչն է գրել այդպես հետամուտ համոտությամբ, միակողմանի նամակագրություն պահպանել:

Իր կերպարներով Փափազյանը լավագույնի և զեղեցիկի ձգտում է առաջացրել մարդկանց մեջ, զարթեցրել խոր, անկաշառ բարեկամություն կաժեր, հավատարմություն սերմանել: Դրանք ազնվացրել են մարդուն, բարձրացրել առօրյայից, մղել մտքի ու հոգու բարձունքները: Եվ անկախ նրանից, պատասխանել է Փափազյանը, թե ոչ, մարդկանց ապրումն ու մտածմունքը թղթին հանձնված, հանդրվանել են դասական կերպարների սղիները կենդանացնող անձնավորության շուրջ...

Այդ հասցեատերերի մեջ ամենատարբեր կրթության ու տարիքի մարդիկ կան, զարգացած, շատ բան տեսած մասնագետ և կյանքի փորձ չունեցող, միամիտ, զեռ վրադմունքն էլ չդրած մարդ: Ինչքան էլ աշուններ են զրանցից բախտավոր տեղ գտել «Հետադարձ հայացքում»: Դրանցից մեկը — Գանիա Մատվենյան է: Նա մի հրաշալի նովել է թրվում... Թերևս մի աննշան ճշմարտություն հետք, պարփակված նրա մահվան փաստի մեջ՝ 1941-ին, Լենինգրադի ծանր օրերին: Մինչդեռ այդ կինը իրականություն էր գիրքը գրվելուց շատ առաջ: Կարդացեք Գանիա Մատվենյանի նամակները: Սկզբում մի ծանոթ հրճվանք կը պատի ձեզ այդ կնոջ՝ միամիտ ու անբասիր սիրով փափազյանական հանճարը զգալու համար: Հետո մի ուրախություն, որ նա պատահական ծանոթ չեղավ, այլ աստիճանաբար հասունացավ նրա զգացումը, փոխվեց անկեղծ, երկկողմանի բարեկամության արտիստի ընտանիքի հետ և այդպես էլ նա մնաց սրտակից, ջերմ, անձնազոհ՝ մինչև մահ:

Կարդացեք այդ նամակները, զրանց կողքին և մյուսները՝ Փափազյանի թողած հարուստ արխիվում: Այդ ժառանգությունը, ինչպես կուլիսները, վարագուրված է անհամեստ հայացքներից: Ողջախոհ միտքը և անկեղծ սիրտը թող նրա մեկնողը դառնան:

Առանձին հարազատություն ես զգում արխիվում պահված այն թերթիկների նկատմամբ, որոնց բովանդակությունը գիտես հուշերի գրքից: Իսկ այն, ինչ չգիտես հանրածանոթ էջերից, ոչ-պակաս հուզիչ է, որովհետև հաճախ ավելի խորն է ընդգծում Փափազյան-արվեստագետի և մարդու անհատականությունը:

Նյութերը շատ-շատ են. մեկին կամ մյուսին առավելություն տալը՝ չափազանց դժվար: Մարդ կարող է կթել այդ ծանրության տակ: Մի արտիստի կյանք և այդքան լի ու առատ, այդքան բուրրանվեր արվեստի սիրուն, այդքան ներծծված մարդկանց սրտերով և այդքան բարձր հասարակական գիտակցությամբ:

Իր անձնական, բազմապիսի փոխհարաբերությունների մեջ Փափազյանը շատ ավելի գործնական էր, ամենալավ իմաստով, քան կարող էր թվալ և չափազանց զգոն՝ արվեստին ու հասարակությանը ծառայելու հարցերում: Սոցիալիստական շինարարություն, կոմունիզմի կառույցներ, պայքար հանուն խաղաղության, Հայրենական պատերազմի օրեր, ընտրություններ, արվեստի տասնօրյակներ՝ ամենը արտացոլված են Փափազյանի ստեղծագործական պրակտիկայում և կարևորը՝ ջերմագին արձագանք են գտել բոլոր ունկնդիրների սրտերում: Այդ մասին նա թեթև ակնարկել է զրբում, իսկ զրբի հավաստագրերը՝ արխիվից, հարյուրապատիկ ավելին են ասում:

Երբ նայում ես Փափազյանի անցած, բայց միայն երեկ վերջակետ դրված գործունեության իրական պատկերներին, զարմանքն ու երկյուղած պատկառանքը խանգարում են միանգամից ըմբռնելու կյանքի խորհուրդը մի մարդու, որի կապը հայ իրականության և մեծ աշխարհի հետ, ասես, ծայր չունի: Նույնիսկ, անփույթ խնամքով իր կողմից պահված, — դրանք հետաքրքիր ձևով դրսևորում են արտիստի ու գեղագետի հասունացող միտքը, զգոն տրամաբանությանը ենթարկվող գործունեությունը և աշխարհայացողության աճը՝ տարիներին ղուգահեռ:

Դեռ նախասովետական շրջանում, Փափազյանը աշխարհընկալելու, արվեստ սովորելու անհազուրդ ցանկության կողքին, ունեցել է հարազատ ժողովրդի դատը, հայերի ոտնահարված իրավունքները իր արվեստով օտարների մոտ պաշտպանելու երազանք, որի համար նա իր քայլերը հուսով և հանդգնորեն սկսեց բարձունքից:

Նա չմաղցեց սարն ի վեր, շրջանցեց երբեմն ոգեսպառ, բազրիքավոր վերելքը և հայտնվեց այնտեղ, գաղաթին:

Շեքսպիր. միայն նրան ընտրեց Փափազյանը առաջին ուղեկից և իր մտքի վերջին հանգրվան: Շեքսպիր և Փափազյան — Պոլսո մեջ վերածննդի XX դարի «Հայաշունչ թատրոնը» և այդ շունչը՝ «յուր ցեղի ցավացն» մերված, լուսավորեց նրա կյանքը: Հասկանալի է, թե ինչու «Հետադարձի» մեջ Օթելլոյի երկու հաղթանակները՝ Պոլսում և Մոսկվայում, նա և՛ իրեն, և՛ ոչ իրեն համարեց, իր ներքին աչքերին տեսանելի հինավուրց ժողովուրդն էր կանգնած հայ Շեքսպիրի թիկունքին: Աֆրիկայի անապատներից Ադրիականի խոնավ ափերը եկած հայ բեղվին, իր խորովի հմայքն անդրադարձնող լույսով ողողեց Փափազյանի անցյալն ու ներկան: Այդ վսեմ հուշին առկա է նրա բոլոր ճամփերին, նաև նրա հետ առնչվող ամեն մի ձեռակերտ գործում:

Փափազյանը համեստորեն (իսկ նրա համեստությունը շատ կողմերով անբացատրելի, հաճախ անսպասելի, նրա մեծության բնորոշ մի գիծն է) լուսթյամբ է անցել իր մասին գրածների կողքով: Միայն մի տող կգտնենք դրքում, ասենք 1928-ի մոսկովյան մամուլից. «Նրա Օթելլոյի համար իրերի չափանիշը մարդն է»: Իրերի, երևութների չափանիշը, — ահա ինչն էր կարևոր Փափազյան—արտիստի մտածելակերպում: Զե՞ որ նա այդպես էլ գրել է. «Մարդն է, որ հայրն է իրականության»: Մարդու հաղթանակը նրա համար նշանակեց՝ «հետապնդում եմ չարը աշխարհում... մարդկանց սրտերում»:

Նա, ինչպես ինքն է ասում, գինվորն էր այդ մեծ հուզու, նրա անդամաճան սեղիր, հայդուկը: Այո, Փափազյանի ամենամեծ կովանը Շեքսպիրն էր: 1942-ին, Բրիտանական թատերական ընկերության Գարրիեյ ախումբին ուղղված նամակում Փափազյանը ինքն իրեն հարց է տվել — «Ո՞րն է իմ կենսագրությունը» և պատասխանել է. «Նա Շեքսպիր եմ խաղացել»:

Փափազյան-մարդը անբաժանելի է իր գործից: Փափազյանի կյանքը տարի չէր, օր չէր, ինչպես և նրա օրը ժամ շունչեր: Մի զգացմունքով կլանված, մի պարտականություն — Բեմ և դրան ամեն ինչ հարակից: Հետաքրքիր է, որ նա կենցաղային, ունի շփման մեջ այլ կերպար էր, քան ինքն իր գրչով ներկայացած: Հրապարակված «Հետադարձի» հերոս Փափազյանը կրթոտ է ու սուբյեկտիվ, առինքնող, խորհրդավոր, երբեմն շատ պարզ, հաճախ շռայլ զգացմունքների դրսևորման մեջ, կասեինք նաև երազկոտ...

Հուշերում նա իրեն նայեց արարողի աչքերով, իսկ կյանքում ուրիշի աչքն էր վճռողը և ուրիշ գրիչ: Արևմտահայի պես կոնկրետ էր, գոր-

ծունյա. ավելորդ հուզականությունից շատ հեռու — եթե բնմում չէր: Իրական, հասարակ էին նրա հարաբերությունները շրջապատի հետ: Ով էլ գրեր նրան, ինչ բովանդակությամբ՝ մի հազվագյուտ համարձակությամբ, որ ինքն էր, թերևս, անգիտակցաբար մարդկանց տալիս (նորից մեծության վկայակոչումը չէ՞ դա), — ծայրահեղ անձնական գրությունն իսկ հանգում էր պարզ խոսակցության՝ նրա արվեստի և կերպարի շուրջ: Փափաղյանի հետ անկեղծ էին մարդիկ, իսկ դա վարող էր և հեռունները տանել, այնքան հեռուն, որ դառը ճշմարտությունն էր խոստովանանք լինում:

Սերունդներին պահ տրված նրա ժառանգության մեջ կան թերթիկներ, որոնց առկայությունը անմտություն է թվում: Զարմացնում են գրանք, որովհետև ծանր են դրոշմված խոսքերը՝ ուղղված Փափաղյանին, իր մի սխալմունքի կամ ոչ ազնիվ վարմունքի համար: Իրոք, զարմանալը կարճամտություն է: Մի օր, մեր վարանոտ հարցին նրա պատասխանն էլ պարզ էր և մեկնեքի.

— Անսխալական չէ ոչ մեկիս կյանքը: Ինչո՞ւ սքողել ճշմարտությունը, թող մարդս երևա այնպես, ինչպես կա: Գուցե թե իմ չար վարմունքը դաս հանդիսանա հետնորդիս:

Փիլիսոփայող արևելցու ժպիտով, եվրոպացու պես ներողամիտ ասված, Փափաղյանի այդ խորհուրդը և՛ կյանքից էր, և՛ կերպարներից:

Փափաղյանին նայել որպես հասարակ մահկանացուի՝ դժվար էր լինում. միշտ, ամեն դեպքում, թեև չգիտակցված, Շեքսպիրի շուրս էր վրան, եթե ոչ Արբենինի: Մենք նույնացնում էինք նրանց, որովհետև նույնացած էր մեզ երևացել առաջին հանդիպմանը. այդպես մնաց քանի կար, այդպես էլ գնաց:

Փափաղյանի անելիքը մեծ էր, անբաղդատելի. սակայն «Հետադարձ հայացքը»՝ բացված վարագույր մի արարողությամբ, մնացած արարները այդտեղից բխող ու հատոր դարձած ուսումնասիրություն, հավատքի սյուններ, որոնց գմբեթը դեռ ծայր չի առել: Նա կարող էր կրկնել Օթելլոյի պես՝ հասարակությանը ես շատ եմ ծառայել: Այո — անկողմնակալ շահախնդրություններ, որ աստիճանաբար երևան են գալիս: Զէ՞ որ նրա թղթերը դեռ ցրված են աշխարհով մեկ և ո՞վ գիտե, ինչ հայտնություններ կանեն, որ մենք չգիտենք, բայց ինքն էլ բուռն կյանքը բավիղներում մոռացության էր տվել: Մեկը չէր այդ կանչը և պատասխանը, մաղթանքը, շնորհակալագիրը, որ մտքում պահեր և չորս կողմ ձայներ... Ինչ սովորական էր դարձել Փափաղյանի աչքում՝ զարմանք

չէր հարուցում, այլ սովել էր նրան դոհացում, որ իր սխրանքն արվեստում ի փառս հայրենիքի է բնկարվում:

Վերհիշելով Փարիզի «Օդեոն» թատրոնի անձնակազմի հետ խաղացած Շեքսպիրը, նա «բաղձադատասխան հետևանքներով ծանրակշիռ» դրա պատճառը համարում է այն մեծ ժողովուրդը, «որի պատվո տիրոջսը կրում էի ինձ վրա, և որը կղբայրաբար վստահել էր ինձ տանել այդքան հեռուները իր արվեստի գորշը»:

Այսպես է «Հետադարձում»: Իսկ մյուս հետադարձը այդօրինակ առաքելության ի՞նչ պերճախոս վկաներ ունի:

Նրա գրախոսությունները ու նամակները հերոսականացված բեմական կերպարի շքահանդես են, Ինչե՛ր են գրվել և ինչպե՛ս...

Իհարկե, կանցնեն ականատեսի հառաչանքները, պաթետիկ բացահանչությունները, փայլատակող աչքերի բոցկլտանքը, մինչև դեռին խոնարհված գլուխների ծովը,— այս բոլորը կմոռացվի, կանհետանա: Կմնա ինքը, Փափազյան անհատը, որ միտք էր, ճառագայթում, առնացի տրամաբանություն: Այդտեղից կհաննի մի ժողովրդի հավաքական իմաստությունը, փիլիսոփայող հայացքը, վեհ ու անկոտրում կամքը, ազգային արժանապատվությունը,— ամեն, ամեն ինչ՝ վերականգնացած Համբար, Օթլիոյի, Լիրի ու Քինի, Կորբադոյի և Արբենինի կերպարներով, նաև դրանց արձագանքը եղող գրքերում ու գեղնած փաստաթղթերում:

Փաստորեն անսպառ է հուշերի գրքի ասելիքը՝ իր չհրապարակված հետադարձով: Նրա գրավոր ժառանգությանը արխիվ կամ դիվան բառն էլ է անհամապատասխան, որովհետև բառը, ինքնըստինքյան, մարդկային մի վսեմ գոյության ֆիզիկական անդրադարձումն է միայն, դրա արտաքին բնորոշումը:

Գրված «Հետադարձը» շիտակ հայացք է իր կատարածի հաշվեկըշռի համար: Չափազանցումը կամ այս ու այն երեւոյթի ոչ ճիշտ ձևակերպումը նույնպես, իր անձի սքողումը չէ. այսպես էի ես, այսպես մնացի:

Փափազյանը գրեց այն, ինչ նախընտրեց: Նրա կյանքն ուսումնասիրողները թող տան ավելին:

Թեև Տնից դուրս, բայց Փափազյանը իր վաստակներով միշտ ուրախացրեց իր ժողովրդին: Հարազատները շտրամեցին, երբ նա տուն դարձավ միայն իրիկնամուտին. ինչպես ուզում էր՝ նիզը չղրած ու կան-

թեղը վառ՝ բաց դռան ետև սպասեցին նրան... Սպասեցին, որովհետև
այդ կանթեղի լույսով էր, որ նա գրիչ ձեռքն առավ:

Մի ողջ տասնամյակ, վերջին տասնամյակը այստեղ էր, մեզ հետ,
իսկ հիմա՝ ընդմիջտ մեր կողքին: Ոչ մի կանչ այլևս նրան չի տանի:
Լիարժույթ կյանքից աչքը ետ շմնաց:

«Ինչ որ հողից էր, հողին էլ դարձավ»:

Քո ցեղիդ վրա փառքդ տարածիր,— պատգամել է մեզ Մեծ Դե-
րասանը: Իսկ փառքը կրնկակոխ հետևում էր նրան ամբողջ կյանքում:
Մահից հետո սկսվեց նրա երկրորդ, հավիտենական փառքը: Կկարո-
ղանա՞նք արժանի ձևով շրջանակել նրա, մեր հողին ու ոգուն առհա-
վետ ձուլված, հետմահու կյանքը:

ՃԵՔՍՊԻՐԸ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Լ Ե Վ Ո Ն Խ Ա Լ Ա Ք Յ Ա Ն

Վ Ա Հ Ր Ա Մ Փ Ա Փ Ա Զ Յ Ա Ն

Բացառիկ է Փափազյանի տեղն ու նշանակությունը հայ թատրոնի պատմության մեջ առհասարակ, բացառիկ՝ ազգային սահմաններից դուրս եկած ազդեցությամբ, խորապես ինքնատիպ ու համամարդկային՝ խաղացանկով, իսկ արտիստային բուռն խառնվածքի, պրոֆեսիոնալ կարողությունների տեսակետից Փափազյանը պարզապես մրցակից չունի։ Նրա ստեղծագործական դեմքն այդ առումով զարմանալիորեն անաղարտ է ու ամբողջական։ Բեմի իսկական տիրակալ, խոշորագույն վարպետ։ Աղամյանից հետո հայ իրականությունը աշխարհի թատրոնների մինչև օրս չի տվել ավելի զորավոր մի այլ արտիստ։ Իսկ կյանքի վերջին շրջանում նաև գրող, որը բնավ չի գիշում այդ նույն մեծ արտիստին։

Փափազյանի արվեստը խոր արմատներ ունի։ Նա գալիս է, իր հետ բերելով հայ, և ոչ միայն հայ, դասականների վեհությունը, իր մեծ ուսուցիչների և նախորդների ժառանգությունը փոխանցելով նոր ժամանակներին, դառնալով սովետական թատրոնի ամենահետաքրքրական դեմքերից մեկը։

Ծագումով Վահրամ Փափազյանը արևմտահայ էր, Պոլսում մեծացած հայ մտավորականների հալածված սերնդից։ Բայց, բարեբախտաբար այդ հալածանքը նա լուկ բարոյապես կրեց։ Մանուկ հասակից ապրեց ապահով կյանք, մանկուց էլ ապահովապես տրվեց թատրոնին։ «Խոսքին նշան դիր ընթերցող։ Այս տղան, օրին մեկը նշանավոր դերասան պիտի դառնա»,— գրել է 15-ամյա Փափազյանի մասին Նովանդ-Թոլայանը, ներկա գտնվելով մի երեկոյի, ուր «նիհար պատանին կատարելագործված դերասանի մը ձևերով արտասանել է գոմիկ մոնոլոգ մը. Առաջին սիկարեթս»¹։

Նախ սովորել է Պոլսում, ապա մեկնել Վենետիկ՝ Մուրադ-Ռաֆա-

յելլան վարժարանում ուսումը շարունակելու Այստեղ նա հիմնավոր կերպով յուրացրել է օտար լեզուներ և ընդհանուր պատմութիւն: Մխիթարյանների մօտ դնովելլա, ինչպես և Պոլսում ապրած ժամանակ, ծանոթացել ու մոտիկից շփվել է արեւմտահայ գրականութեան ներկայացուցիչներից շատերի, այդ թվում Գ. Զոհրապի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Ե. Օտյանի հետ: Բնական է, որ նա չէր կարող չենթարկվել այդ խոշոր անհատների հմայքին, հեռու մնալ նրանց դադափարական ազդեցութեանց: Հայրենիքի ճակատադիր, ազգային կյանքի տաղնապալի միջոցորտ: Բոլորին հուզում էին միեւնոյն հարցերը: Երեսւթնե-րի զեղարվեստական վերարտադրութեան բնագավառն էր սոսկ տարբեր:

Լեզվի, գրականութեան և արվեստի լայն դիտելիքները նրան մղեցին մի ասպարեզ, որի համար նա կոչված էր: Վենետիկին հաջորդեց կրթաշրջան Միլանում, ուր նա փոխադրվեց Օրեսթո Քալապրեզիի աշակցութեամբ, հնարավորութիւն ստանալով իմացութեանները հարստացնել, այս անգամ զեղարվեստական մի հաստատութեան մէջ: Այստեղ, թեորեւ զասընթացներին զուգահեռ, մեծ տեղ էր տրվում գործնական պարապմունքներին, մասնավորապես դերասանի վարպետութեանը: Անհամար փորձեր ու վարժութիւններ, հմուտ դերուսույց ղեկավարների օգնությամբ՝ նրանց թատերախմբերում: Ամռան երկարատեւ ամիսներին, մի զեպքում նովելլիի, մյուս զեպքում Չակոնիի խմբերի հետ նա շրջագայել է Միջերկրականի ափերով մեկ: Սովորել է քայլել բեմում, ծիծաղել ու արտասովել, սովորել կոմեդիա զել Արտեի սկզբունքով հանպատրաստից տեսարան հորինել ու հորինածը անակնկալ հանգամանքներում խաղալ: Մի օր կատակերգակ էր Չանիի դիմակի տակ, մյուս օրը դատապարտող՝ Տարտալիայի դիմակ հագած, և, վերջապես վառվռուն մի սիրահար, որը բնավ դիմակ չէր կրում: Լինելով միշտ ժողովրդի հետ, լայն հրապարակներում, նա մոտիկից տեսավ բուրժուական կյանքը՝ թատրոնի միջոցով և մխրճվեց կենսական հարաբերութիւնների մէջ, որոնք շատ կողմերով թատրոն էին հիշեցնում:

Իննհարյուրական թվականները իտալական թատրոնում զեռես մեծ ողբերգակների շրջան էր: Փափաղյանը չէր կարող կտրվել իր ժամանակից, հեռու մնալ իր ուսուցիչների դասիակից՝ օրինակից, մանավանդ որ ուսումնասիրում էր նաև Ռոսսիի ու Սալվինիի խաղը, գիտեր Դուգին, որոնք ոչ միայն իտալական, այլև համաշխարհային թատրոնի փառքն են կազմում: Դերասանական արվեստի իտալական դպրոցը շատ բան տվեց Փափաղյանին, բայց այսուամենայնիւ նրան չընդհեց,

և չէր էլ կարող շեղել, ազգային մշակույթի բուն ճանապարհից. եթե իտալացիներն ունեին նախորդ դարից ժառանգած ազգային հերոսական ավանդներ, ապա Փափազյանն իր ազգային ողբերգության կրողն էր ներքուստ:

Մինչև թատերական հորձանուտի մեջ ընկնելը, մինչև անցնելը ուղղակի դասական խաղացանկին, օտար ափերում ուսանող արտիստը 1907-ին հայտնվեց Բաքվում: Նրան հրավիրել էր Աբելյանը Փարիզից, տեղի դրամատիկական խմբում աշխատելու համար: «Բարդի» էին կոչում նրան, այդպես էր նշվում ազդագրերի մեջ: Հանդես էր գալիս գլխավորապես ռուսական վոդեվիլներում, այն էլ աննշան դերերով: Սըրանք նրա առաջին քայլերն էին պրոֆեսիոնալ թատրոնում: Մի խաղաշրջան մնալուց հետո մեկնեց արտասահման, խոստանալով վեց տարուց վերադառնալ, այս անգամ իսկական անունը հաստատելու: Եվ կատարեց խոստումը²: Իսկ մինչ այդ...

Օսմանյան սահմանադրության հռչակումից մի քանի շաբաթ անց, 1908 թվականի օգոստոսին, 20-ամյա Փափազյանը Պոլսի «Օդեոն» թատրոնում առաջին անգամ հանդես եկավ Օթելլոյի դերով. ոչ ամբողջովին, այլ խաղաց «կարևոր տեսարաններ միայն», իսկ վերջում ֆրանսերեն արտասանեց Կոռնելի և Հյուգոյի երկերից: Այսօրվան էլ բավական էր, Ռուբեն Սևակի արտահայտությամբ, «իբր աճյուններին ծնեցնելու այնքան սիրելի հայաբարբառ ու հայաշունչ թատրոնը»: Այդ ելույթի մասին գրվել են հիացական և մեծ մասամբ հիացական գրախոսականներ: Այդ հարցում անշուշտ դեր է խաղացել ոչ միայն երիտասարդ արտիստի համարձակ քայլը, այլև այն փաստը, որ հայ թատրոնը Պոլսում մինչ այդ 25 տարի զրկված էր գործելու իրավունքից: Սակայն մի քաղվածք այնուամենայնիվ անհրաժեշտ է բերել. «Անոնք, որ ողբացյալ Ադամյանի դերակատարությունը տեսած էին Օթելլոյի մեջ, հաճույքն ունեցան հաստատելու, թե հայ երիտասարդ ողբերգակ դերասանը արժանավոր հաջորդն է Ադամյանի...»³:

Այդ ներկայացման գիշերը, Բերայի հայ հասարակայնությունն այնպես է խուժել թատրոն, որ դրամարկղի և մուտքի դռների ապակիները ջարդուփշուր են եղել: Ոստիկանական ամբողջ մի ջոկատ է հասել օգնության՝ զսպելու համար անհամբեր ժողովրդին⁴: Բայց անհամբեր էր և ինքը՝ Փափազյանը, անհամբեր ու անհանգիստ և նույնքան հանդուգն:

1908—1915 թվականների ժամանակահատվածում, գլխավորապես Պոլսի և Թիֆլիսի բեմերի վրա, նա խաղաց գրեթե այն բոլոր դերերը,

որ նրա ստեղծագործական կյանքի հիմքն են կազմում. Օթկլույցի հետո՝ Քին, Համլետ, Կորրադո, Սիրանո դը Բերթերակ, Դոն Ժուան, Էռնանի, Պրինչիփալե, Արման Դյավալ, Կավարադոսի և Մակրեթ՝ Սիրանուշի խաղերն ավարտվում, ինչպես և հանգես եկավ ժամանակակից միշտ հայ հեղինակների պիեսներում: Եթե ավելացնենք սրան, որ այդ նույն տարիներին Փափազյանը հաճախ եղել է Փարիզում, աճյառ սովորել Սիյովենի մոտ, հաղորդակից դարձել Սառա Բեռնարի, Մոննե Սյուլլիի, Ռեմանի արվեստին, ելույթներ ունեցել նաև Բուլղարիայում, ապա պիտի ասել, որ նրա երիտասարդությունը արվեստի մեջ անդադար խորանալու մի մեծ ձգտում էր, Արձակուրդները մեծ մասամբ ծննդավայրում էին անցնում: Այստեղ էր, որ հույն նշանավոր դերասանուհի Եկատերինի Վերոնին արձաթյա պսակով զարդարեց նրա գլուխը Կորրադոյի գերակատարման առթիվ, իսկ հետո հրավիրեց հունական խմբի հետ Զմյուռնիայում Համլետ խաղալու նույնը կատարեց նաև թուրքական թատրոնի ակադեմիայի գործիչ Մուհամեդ Բեյը:

Փափազյանը միտքը գերեւ ու նախնական քայլեր չունեցավ: Սկսեց անմիջապես ու մեծ գերերից: Եվ իրավունք ունի, քանի որ նրան համարում էին «կանխահաս հայ տաղանդ մը», իսկ «իտալական հյուպատոսարանը, որ մոտեն գիտակ եղած էր արդեն անոր արտակարգ» ձերբերուն, նվիրեց անոր գեղարվեստից խաղական մեծ ժապավենը՝ որ սահմանված էր գեղարվեստի մեջ ամենին հաջողագույններուն: Այդ տարիներին էր, որ երևան եկավ նրա պատվին թողարկված մի մեղալ «Յեղիս տաղանդավորին» մակագրությամբ:

Նրա առաջին և լավագույն կատարումը ազգային խաղացանկում Սանատրուկ արքայի դերն էր Թ. Թերզյանի «Սանդուխտ կույս» պատմական ողբերգության մեջ, ուր Փափազյանը զրական ողորմելի նյութը բարձրացրել էր օրվա մակարդակին կամ, ինչպես ինքն էր հետագայում ասում, կերպարի մեջ փնտրել էր արքան: Դերակատարման հաջողության մասին գաղափար կազմելու համար բավական է նշել այն ուշադրավ փաստը, որ ներկայացումից հետո, հանդիսավոր պալմաններում, Աղամյանի վերարկուն պցել են Փափազյանի ուսերին, ինչպես նաև մասնակից դարձել Շիլլիի գերեզմանատան հայ նահատակներին սգահանգեսին՝ Վարուժանի «Ջարդը» արտասանելու համար: Այդ մասին Թեոդիկը գրել է. «Ստվար ամբողջ՝ որ կպղպղաք ու կխժլտար պահ մը առաջ՝ մեռյալ ծովի վերածվեցավ մեկեն ի մեկ, մինչ գերասանը իր պատկառազգու ձայնով, և, բնագրին ողվույն ճշմարիտ հավատարմու-

թյամբ թափանցած ըլլալու իր միմիջով ու շարժքով՝ աղե արձան կը-
դարձուներ կեցվածքս հոտին ու կփշաքաղեր մարմինս...»⁵։ Այս ամենը
ասես կանխազգալով, Ենովք Արմենը գրել է. «Փափաղյան տաղանդա-
վոր արվեստագետը՝ որ է մեծ ապագայի այս ուխտավորը, ճակատը
փառքի պսակներով ու հաղթանակի ձիթենիները թևին տակ, բարձուն-
քեն երևացող Արվեստի տաճարը կդիմե, անձնազոհ աղանդավորի իր
խունկը մատուցանելու անոր սրբազան սեղանին։ Հոն ամենքը մուտք
շունին»։

Նախասովետական տարիների Փափաղյանը շատերի հիացմունքն է
շարժել. արժանացել բազմաթիվ նշանավոր մարդկանց և մամուլի գնա-
հատությանը։ Կովկասահայ իրականության մեջ, հատկապես ռուսական
մամուլի առանձնաշնորհ վերաբերմունքին է արժանացել Ռոստով-Նա-
խիջևանի ելույթների ժամանակ և Բաթումում 1919 և 1921 թվականնե-
րին⁶։ Իսկ առհասարակ, բնության առատածեղն շնորհներով օժտված
արտիստը, որ վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանշենկոյի բնութագրությամբ ուներ
«հմայիչ արտաքին, գեղեցիկ պլաստիկա, վարակող ավյունի բռնկում-
ներ և ազնիվ ճաշակ»⁷ — գեղարվեստական թարմ շունչ հաղորդեց հայ
թատրոնին իր երևալուն պես։ Հաղիվ երեսուն տարեկան նա մեծար-
ված արտիստ էր նախ Պոլսում, ապա Թիֆլիսում և Բաքվում, այն խո-
շոր քաղաքներում, ուր ծնունդ է առել ու զարգացել հայ նոր շրջանի
մշակույթը։

Այդ տարիներին (1917—1921), երբ ռուսական կինոարվեստը տա-
կավին երկշոտ քայլեր էր անում, Յալթայում «Ա. Խոնժոնկով» ակցիոնե-
րական ընկերության առաջարկությամբ Փափաղյանն իր ուժերը փորձեց
նաև կինեմատոգրաֆի մեջ⁸։ Եվ արդյունքը ոչ միայն բեղմնավոր, այլև
շատ ուսանելի եղավ։ Դյուրին բան չէ կարճ ժամանակամիջոցում շուրջ
15 դեր ստեղծել, այն էլ գեղարվեստական նոր միջավայրում և բոլո-
րովին տարբեր պայմանների մեջ։ Մնջախաղի արվեստում դեռևս պա-
տանեկան շրջանից կոփված արտիստը համր կինոյի համար իսկական
հայտնագործություն նկատվեց։ Նրա կերպարները մունջ ժապավենի
վրա խոսելով անձայն, գործում էին այնքան հմտալի, որ այլ պարա-
զաներում հնչուն ֆիլմն էլ կոժվարանար այդպես արտահայտվել։ Մյուս
կողմից, կինոէկրանը նպաստեց Փափաղյանի արվեստի սրբազրմանը,
ռեալիստական խաղաոճի մի շարք թերությունները բացահայտելուն։
Նա այստեղ առաջին անգամ ինքն իրեն տեսավ, վերացրեց ինչ թերի էր
իր արվեստում և այդպես իրեն գտած էլ, մի տարի Պոլսի Դրամատի-

կում խաղալուց հետո, փոխադրվեց Սովետական Հայաստան (1922), հայրենի մշակույթին ծառայելու, նվ երևանի ճանապարհին, Թիֆլիսի թատրոնում առաջին ներկայացումները՝ Օթելլո, Համլետ:

Շատ հաջ դերասաններ են Շեքսպիր խաղացել, բայց բնորոշ են նրավաճել այդ բարձունքը: Որքան էլ տարօրինակ թվա, դրական Շեքսպիրը մեզանում զիջում է իր տեղը բեմականին: Բրիտանացի հանձարը նախ բանավոր, զեղարվեստական խոսքի ոլորաններով է մուտք գործել հայ ժողովրդի հոգեկան աշխարհը և իր հարցում հսկայական է խոշոր դերասանների ներդրումը և Փափաղյանը միշտ կանգնած է եղել այդ դերասանների առաջին շարքում:

Միթե դուցազներգության նման չէր Աղամյանի Շեքսպիրը անցյալ դարի 80-ական թվականներին: Նույնը կրկին փափաղյանը քառասուն տարի անց, սովետական իրականության մեջ, յուրովի զարգացնելով հայ ազգային բեմարվեստի նվիրական ավանդները: Դեռ ավելին, այն, ինչ չվիճակվեց Աղամյանին՝ հանդես գալ եվրոպական բեմերում, վիճակվեց Փափաղյանին:

Ահա երեք հաջ գրողի կարծիք Փափաղյանի շեքսպիրյան դերակատարումների մասին, այս անգամ սովետական տարիների խաղի տպավորությամբ. գրողներ, որոնք բախտ են ունեցել ոգևորությամբ ծափահարելու նաև Աղամյանին:

Կարա-Ռարվիշ, 1922: «Իմ առաջ կանգնած էր կատարելության հասած մի արտիստ: Տաղանդը հասունացել է, զարգացել և ստեղծագործության կատարյալ արտահայտության հասել:

...Մտքի և ոգու ստեղծագործական ուժը տեր-հրամայող էր դարձել այդ զիշեր: Խորհրդավոր զիշեր... Կարծես Աղամյանի մենավոր սովերը իջավ ու սիովեց ամայացած հայ բեմի վրա»⁹:

Հակոբ Հակոբյան, 1926: «...Պիտի խոստովանեմ, որ Փափաղյան-Օթելլոն շատ տեղերում հետ չի մնում իր խաղով Աղամյան-Օթելլոյից: ...Նրվու իրար շատ նման հրաշունչ տեմպերամենտ, որոնք արտահայտվում են համահավասար ուժով»¹⁰:

Արշակ Զուպյան, 1932: Բազում շնորհների ներդաշնակություն է պետք Շեքսպիր խաղալու համար, որ ունի Փափաղյանը, «ինչ որ արդեն կկազմեր գաղտնիքը Աղամյանի արվեստի բարձր հրապույրին: ...Տաղանդալից ժողովրդի մը բեկորները հաղարներով եկեր էին գեղեցիկ ոգևորությամբ մը խոնվիլ Միություախլիթիի հսկա սրահին մեջ, տես-

նելու համար... իրենց ցեղին մեկ մեծ դավակը, որ Համլետ կներկայացնեիր, ինչպես շատ քիչեր աշխարհիս մեջ ներկայացուցած են այդքան ուժգնություններ և խորություններ...»¹¹,

Փափազյանն իր ստեղծագործական կյանքը, շատերի նման, մեկընդմիջ չկապեց թատերական որևէ կոնկրետ օջախի հետ: Սկսեց առաջին Պետթատրոնում որպես դերասան և ռեժիսոր, հետո ստանձնեց Թիֆլիսի Պետհայդրամայի գեղարվեստական ղեկավարությունը, միևրկու տարի գործեց Բաքվում, ապա անդամակցեց Հենինգրադի «Պասսատ» և Պուշկինի անվան թատրոններին, այստեղ կրկեսի արենայում հանդես եկավ Շամիլի դերով, տարիներ շարունակ ռուսական մի խմբի գլուխ անցած ոտնատակ տվեց բովանդակ Ռուսաստանն ու Ուկրաինան և միայն կյանքի վերջին տարիները հանգրվանեց մայր հայրենիքում: Սակայն ուր էլ գնար Փափազյանը, ուր էլ խաղար, անկախ դերից ու կատարման լեզվից, որ հարկ եղած դեպքերում նաև ռուսերեն էր, ֆրանսերեն, տաճկերեն, երբեմն էլ իտալերեն, միևնույն է, մնաց միշտ նույն հայ դերասանը: Փափազյանը գործել է աշխարհի թատրոններում և հայ բեմի վրա: Նրա պատկերած դերերը՝ հնից են գալիս դրանք, թե բոլորովին նոր են, ստեղծվել են տասնյակ տարիների ընթացքում և դժվար է ասել, թե որ տարին, և որ բեմի վրա են կատարելագործվել ու խորացել: Նա աշխարհի թատրոններից շատ բան է բերել հայ բեմ, բայց միևնույն ժամանակ, շրջել է հայ բեմի հեղինակությամբ և հայ արվեստագետի իրավունքով: Օթելլոն է բացել դուռը անհանգրվան շրջազայությունների, միջազգային համարում ձեռք բերած Փափազյանի Օթելլոն, որ փաստորեն Ադամյանի Համլետից հետո շեքսպիրյան խաղացանկի ամենակատարյալ բեմական կերպարն է հայ իրականության մեջ:

Ո՞վ էր Օթելլոն Փափազյանի պատկերմամբ. բնիկ արևելցի, տաքարյուն, կրքոտ, եռանդով լեցուն մի զորավար, որի մոտ սակայն իշխում է եվրոպացու խելամուռությունը: Այլապես նա վստահելի անձ, հարգված անուն չէր լինի Դոստիերի պալատում: Զորավար ոչ միայն դրամատուրգի մտահղացմամբ, այլև դերակատարի վեհ կերպարանքով, կիրթ շարժուձևով, խոսքի արտաբերման հատուկ եղանակով: Այդ տեսակետից նրա Օթելլոն թերևս ավելի արտոնյալ վիճակի մեջ է սենատում, քան այդ կերպարի շատ մարմնավորողներ: Արտոնությունները, սակայն, պարտավորեցնում են: Նրան սովորականից ավելի դժվար է լսել լուսանք ու նախատինք: Իսկ Բրաբանցիոն, որ վարկաբեկեց, անպատիվ խոս-

քեր ասաց փողոցում, իր զինվորների առջև, հիմա նույնը կրկնում է սենատում: Լինելով սաղմի մարդ, հստակ ու կոնկրետ պատկերացումների, բարոյական ազնիվ նկարագրի տեր՝ կյանքում ամեն մի խոցելի երևույթ նրան խորապես վշտացնում է.

Նրա հայրը սիրում էր ինձ, հաճախ հրավիրում էր,
հարցուփորձ անում իմ կենաց անցյալի մասին²:

Այս խոսքերով կարծես արդարանում, բացատրություն է տալիս Շեքսպիրի Օթելլոն սենատի առջև, Հա՛յրը,— ասում էր Փափաղյանը ու ընդգծում խոսքը, կարում աչք բառը նախադասությունից, թաքուն դառնությամբ մեկ նայում Գոթերին ու դբսին, մեկ Բարաճնցիոյին մատնացույց անում: Հա՛յրը... Հա՛յրը, հա՛յրը... Երբեմն երեքից ավելի անգամ կրկնում էր Փափաղյանը ընդգծված ավասանքով, հաղիվ զբսպելով իրեն: Թվում էր՝ կատարյալ մարդ է, սիրող, հավատացող, բայց հանգամանքները փոխվեցին ու այլևս դժվար է նրան ճանաչել. ահա կեսդիշերին, երբ Գոթերը հավաքվել են լուծելու անհետաձգելի մի հարց՝ թուրքը սպառնում է հայրենիքին, բազմաթիվ նավեր են արշավում Կիպրոսի վրա՝ Բարաճնցիոն չի կարողանում նախկին բարձրության վրա մնալ: Դա զեռ ոչինչ, անեծքով է բաժանվում Օթելլոյից: Փափաղյանի համար այս անեծքը ծանր է լուտանքից առավել և նա, ի պառասխան դրա, հարձակվում էր Դեզդեմոնայի վրա, բոլորի ներկայությամբ զրկում և մեկից ավելի համբույրներ զրոշմում նրա ճակատին, այտերին, ուսին, հերարձակ զլխին, պարտում փարթամ թիկնոցի մեջ և ապա խուլ մոնչյունով աղաղակում.

Օ՛, իմ ամբո՛ղջ կյանքը՝ նրա մի խոսքի համար:

Սակայն այդ փափաղյանքի ու երգման մեջ կար նաև կասկածի մի նշույլ, երկուդի նման մի բան: Երջանկությունը բոլորին տրված չէ հավասարապես:

Վենետիկի այս մավրի համար թուրք ելուզակների դեմ մարտընչելիս զորավիդ է եղել ոչ միայն Դեզդեմոնայի սերը:

Հաղթանակով Կիպրոս ժամանած Փափաղյանի Օթելլոն բավական հապճեպ էր անցնում Դեզդեմոնայի հանդիպման տեսարանը և անհուն ցնծությամբ, ի լուր զորքի և ժողովրդի, ավետում.

Վե՛րջ պատերազմին, ջարդուփշուր եղավ թուրքական նավատորմը.

Ռուսական խմբերի հետ խաղալիս նույնպես այդ կտորը առանձնանում էր, ձեռք բերում պաթետիկ շունչ։

Հայ դերասանի համար, որն իր ստեղծագործական կյանքն սկսել է դարեսկզբին, չէին կարող կարեւորություն չունենալ վերոհիշյալ բառերը, մանավանդ 20 և 30-ական թվականներին, երբ դեռևս թարմ էին թուրք յաթաղանից ստացած հայ ժողովրդի վերքերը։ Նույն պատկերում, Մոստանոյի և Կասսիոյի մենամարտին վրա հասնելով, սղելով տեքստը, Փափազյանի Օթելլոն մոլեգին զայրույթի պոռթկումով էր բացականչում.

Տաճի՛կ եք ի՛նչ է, մե՞նք ենք մեղ անում
ինչ որ երկիրքը չթողեց անել օսմանցիներին։

Վենետիկի հանրապետության դեմ մղած օսմանցիների վայրագ կռուիվը հայ ժողովրդի կրած անթիվ զոհերն ու տառապանքներն էր հիշեցնում դերակատարին։ Զարգանում էին ազգային թատրոնի մեծ ավանդները։ Եթե Ադամյանը 80-ական թվականների մղձավանջի մթնոլորտում ապրող հանդիսականի սրտից էր խոսում, ապա Փափազյանը 10-ական թվականների հայկական ողբերգության թարգմանը եղավ։ Նա բեմի վրա գործում էր տառապելով և ամեն ինչ տեսնում տառապանքի միջից։ Կյանքը թելադրում էր արտիստին կերպարի նոր ըմբռնում։

«Կանաչ աչքերով հրեշը» այս Օթելլոյի համար այնքան կանաչ աչքեր չունի, որպիսին հաճախ վերագրվել էր նրան։ Տվյալ դեպքում հերոսի խանդը միայն Դեզդեմոնայի ենթադրյալ դավաճանության մեջ պայմանավորված, այն իր հիմքում խոր հասարակական գրգապատճառներ ունի։ Ծիշտ է նկատել Յու. Յուզովսկին, նրա մասին գրելով. «Փափազյանն իր կերպարը այնպես է զարգացնում, որ Օթելլոյի խանդի սկզբնականը դարձնում է հերոսի հետևյալ ...՝ «գուցե պատճառն այն է, որ ես սև եմ» արտահայտությունը։ Այդ ռասայական և դասակարգային մոմենտը Փափազյանի խաղի վրա փայլուն մի գրոշմ է դնում, կերպարը դարձնելով սոցիալապես հագեցած, շատ ու շատ հեռանալով իրեն դավաճանած կնոջ նկատմամբ ամուսնու խանդի մի սովորական պատմությունից»¹³։

Կասսիոյի և Դեզդեմոնայի հանցավոր հարաբերությունների մեջ նա տեսնում էր բովանդակ մարդկությանը խեղված հոգով, այն կերպարանքով, որը թեև օտար է զորավար Օթելլոյին, բայց օտար չէ դերակատարին անձամբ։ Այստեղից էլ Փափազյան-Օթելլոյի խանդի, չարախնդրության, կատաղության մոլուցքը, որն ինչքան բխում էր դեպի

Դեկզեմեմնան ունեցած նրա մեծ պայքարունքից, այնքան էլ հասարակական աղետավոր հարաբերությունների գիտակցությամբ էր պայմանավորված: Սերը լոկ սաստկացնում էր նրա զայրույթը, արեւելցու մեջ արթնացնում բիրտ բնազդներ:

Մի պահ նա այնպես էր հարձակվում Յագոյի վրա, որ կարծես նրա դեմ ելած լինի ամբողջ մի գումարտակ: Դառնաղետ լուրը ասես նրան ավելի էր դորացնում, կրկնապատկում ուժերը: Մեր աչքի առջև նա զորանում էր, դառնում դյուցազնական հերոս: Անշարժ, ուշակորույս, գեղատարած վիճակում անգամ նրա կերպարը հերոսական հագեցում ուներ:

Լոկ Դեկզեմեմնայի կորստյան համար այդ արիասիրտ զորավարը չէր կարող դառնադին ողբալ. Փափազյան-Օթելլոյի համար իրոք որ ամեն ինչ կորած է, և սեր, և հավատ, և հույս: Այստեղից էլ թաշկինակի տեսարանը. հողեմաշ, տառապալի, երբեմն ինքնախաբերության, մունջ դատողությունների բարդ կծիկ, որի կատարման տեխնիկան նա թերեւ իտալացի մեծ վարպետներից էր սովորել, բայց ներքին տոկունությամբ և հուզական շնչով փափազյանական էր: Առհասարակ խանդի բոլոր տեսարանները նրա կատարմամբ ներքին կոիվ էր խոշոր անհատի և հասարակական արատավոր բարբերի միջև, լինել թե չլինելու անհաշտ կոիվ՝ մի մարդու էության մեջ: Եվ այդ հոգեկան տաղնապրընդհատվում էր լոկ մի պահ, վերջին արարում, հրաժեշտի մենախոսության վերջին տողերն արտասանելիս.

Իսկ հետո, հետո՝ ավելացրե՛ք.

Որ մի օր, վաղո՛ւց, Հա՛լեպում, վայրենի ու խրոխտ մի տաճի՛կ,

Փաթթոցավոր մի սրիկա՛, իմ ներկայությամբ ծեծում էր
մի վենետիկցու և անարգում էր իմ հայրենիքը...

Հայտնի է այս մենախոսության կատարումը ամեն մի թատերասերի, լինի նա հայ, թե ռուս: Եվ դա այն պատճառով, որ երեակալությունը շոշափելի իրականություն էր Փափազյանի տաղանդի առջև: Հա՛լեպ, ա՛լա, Հա՛լեպ բառի մի քանի կրկնություն, և թվում էր վերադարձավ մարդու կյանքը, վերածնվեց՝ մեռնելուց առաջ: Մտքի հայացքով նա տանում էր հանդիսականին դեպի արեւելք, իր հոգու հայրենիքը: Դեկզեմեմնային չէ, որ կանչում էր վերջին պահին, այլ երիտառաւոր զորա-

կանին, որի կյանքը մարտի դաշտն էր, կռիվ՝ արդարությունն հաստատելու համար:

«Հալելի դադարից» հետո Փափազյան-Օթելլոն կայծակնային արագությամբ էր անցնում «փաթթոցավոր սրիկայի» սպանությանը: Ութվում է, մահը ընավ սարսափելի չէր նրա համար: Վայրենի ու խրոխտ տաճիկը, որ անարգում էր հայրենիքին՝ պատժվեց, կործանվեցին Կիպրոսի վրա արշավող նավերը, պարզվեց՝ Դեղդեմոնան իրոք առաքելի էր, բայց... Յագոյի պարկեշտությունից ոչինչ չմնաց: Փլվեց բարոյական այն հենարանը, որ Օթելլոյին կապում էր կյանքի հետ: Զարիքի դեմ պայքարի ելած մարդը իրերի բերումով դարձավ հանցագործ: Պարզվեց, որ տառապանքը զին չունի: «Ի՞նչ ազնիվ սիրտ դադարեց բաբախելուց», նման իրադրության մեջ կարող էր ասել Հորացիոն:

«Մարդը երևույթների չափանիշն է: Մարդը հաղթանակեց,— Գրովիլ է ռուսական մամուլում, արտիստի մոսկովյան առաջին ելույթների կտպակցությամբ:— Փափազյանը կարողացավ Օթելլոյին զինաթափել դասական զենք ու զրահի ծանրությունից, կարողացավ նրա միջից հանել «մոնչացող առլուծին»: Կարողացավ անհետացնել աֆրիկյան աչքերի բուտաֆորական փայլատակումները և «մեծ ստվերների» տրադիցիաներից կառած ամբողջ մի թանգարան...»¹⁴:

«Անկարելի է հղանալ ու մարմնավորել ավելի կատարյալ ու կենսունակ մի Օթելլո, քան այդ անում է Փափազյանը», նա ներկայացրեց «Օթելլոյի մի անձնավորում, որ եղավ ու կմնա այդ համաշխարհային կերպարի գերազանցներից և ամենախելացիներից մեկը»— սա էլ արձանագրվել է ֆրանսիական մամուլում, 1932-ին, արտիստի Փարիզում ունեցած ելույթների ժամանակ:

Օթելլո հայ բեմում շատերն են խաղացել, ավելի քան երեք տասնյակ դերասան, բայց այնուամենայնիվ հայկական Օթելլոն առաջին հերթին կապվում է Փափազյանի անվան հետ: Շուրջ հիսուն տարի անընդմեջ խաղալով այդ դերը, արտիստն այն հասցրեց իրոք անհասանելի կատարելության: Անշուշտ, ոչ միանգամից: Տարիներ տևող մրշակումների, վերամշակումների շնորհիվ միայն կարող էր ստեղծվել նման կերպար: Թերևս այստեղ էակա՛ն նշանակություն ունեցավ և այն փաստը, որ այդ Օթելլոն կյանքի էր կոչվել Փափազյանի ստեղծագործության վաղ զարնանը, երբ նա ընդամենը 20 տարեկան էր (Օստոմեյն հիստման անց էր, երբ հանդես եկավ նույն դերով): Երիտասարդության շրջանից դեռ մնացել էին հերոսական ընդվզումները՝ հետագա տարի-

Ներքո բերին խնամառություն և նոր խոշանքների Վենետիկի մավրը դարձավ չարիքի, ոտաչափան խտրականության դեմ մարտնչող զինվոր։ Հայկական ողբերգության թեման հետզհետե մղվեց երկրորդ պլան։ Լավագույն կատարումները հիմնականում կապված են 1928—1932 թվականների հետ, երբ նա հնարավորություն ստացավ ներկայանալու Մոսկրվայի հանդիսականին, ապա Լուսեոդեմատի առաջարկությամբ մեկնեց արտասահման՝ Ռիգա, Կաունաս, Տալլին, Փարիզ, Բրյուսել, նաև Քեհրան։ «Այս տարիներին Փափազյանի հաջողությունը Օթելլոյի դերում հասավ այնպիսի աստիճանի,— արտիստի պատմական ծառայությունն ընդգծելիս նշել է Ռուբեն Զարյանը,— որ իր մեկնարանության և կատարման ընդհանուր ոճով թելադրող և կողմնորոշող նշանակություն ունեցավ սովետական թատրոնում ընդհանրապես»¹⁵։

Անհատականության գրոշմը գուցե և ոչ մի հայ դերասանի ստեղծագործության մեջ այնքան վառ չի արտահայտված, որքան Փափազյանի։ Անհատականության խոր գրոշմ են կրում նրա ստեղծած գրեթե բոլոր կերպարները, մանավանդ Համլետ, Դոն-ժուան, Կորբազո, Ուրիել Ակոստա, Կարլ Մոոր, գնդապետ Բրիգո, Գողգա, որի դերը նա խաղացել է միայն ուս թատերախմբերի հետ։ Իսկ Քինը միակ կերպարն էր, երբ Փափազյանը ինքն իրեն էր խաղում՝ իր իսկ խոստովանությամբ։ Նույնիսկ թույլ, կամ լրիվ չհաղթահարված կերպարներն էլ՝ Պրոտասով, Մեք Գրեգոր և այլն, զուրկ չէին փափազյանական զորեղ հմայքից։ Ամենաբնորոշը այդ տեսակետից, իհարկե, Օթելլոն էր, հետո՝ Արքեմիրը։ Գեղարվեստական պատկերման և ընդհանրացման ուժով դրանք միևնույն մակարդակի վրա են կանգնած։

Օթելլոյին հոգեկից այս կերպարի մարմնավորումը մեծ ջանք խլեց Փափազյանից։ Առաջին անգամ հանդես եկավ Թիֆլիսում (1917), երբ տակավին երիտասարդ էր, եվրոպացի հայ, ապա տասը տարի անց իր բեմագրության մեջ դարձյալ Թիֆլիսում, հետո՝ իր բուռն շրջանն ապրած, սունդուկյանցիների բեմում (1951)՝ ուս իրականությանն ու կուլտուրային արդեն լավագիտակ։ Փափազյանի Արքեմիրը իրականում երեք կյանք է ապրել, անցել ստեղծագործական թեժ քուրաչի միջով։ Անշուշտ նշանակություն է ունեցել և անսամբլը։ Համեմատաբար լավագույնը Սունդուկյանի անվան թատրոնի անսամբլն էր։

Այնուամենայնիվ, Փափազյանի Արքեմիրը մեկն է, ինչպես և Օթելլոն, և այդ Արքեմիրը ոչնչով նման չէ իր թխամորթ արլունակցին։

Ես կապացուցե՛մ, որ իմ սերունդի մեջ
Կա գոնե մե՛կը, որ հանդգնում է
Պատվո հարցերը արյունով լուծել...

Այս արտահայտությունը մեկնաբանության հիմքն էր, բեմական կերպարի բանալին:

Ահավոր կյանքի, սոցիալական հարաբերությունների մոայլ պայմաններում հազար մեղք ու ոճիր տեսած, նույնիսկ դրանց մեղսակից այս Արբենինը, զարմանալի կերպով հպարտ էր ու վեհանձն, Դիմակահանգես, բայց նրա սրահներում ճեմող Արբենինը դիմակ չունեւ: Անցնում էր նա հանդարտ, տիրակալի պես, հեզնանքը դեմքին, ու չափում էր մարդկանց վերից-վար: Եվ այսպես, առաջին իսկ տեսարաններից, առաջին բառերը դեռ լրիվ շարտասանած, Փափազյանն արդեն Արբենին էր:

Նախկին ոճրագործի կամ խաղամուլի հետքն անգամ չկար նրա ըստեղծած կերպարի մեջ: Նույնիսկ խաղատան հայտնի տեսարանում, երբ Արբենինը ճակատագրական ընդհարում է ունենում Զվեզդիչի հետ՝ ճարպկորեն նրա թեզանիքի մեջ սահեցնում քարտը, ապա հրեշավոր սառնությամբ ախոյանի երեսին փչում սիգարի ծուխը և հետո պատասխանում՝ «Ես խաղամուլ եմ, իշխան», նույնիսկ այդ տեսարանում, Փափազյան-Արբենինը ոճրագործ կամ խաղամուլ չէր: Նման մեկնաբանությամբ նա չէ, որ ստորանում էր, այլ նրա շրջապատը, ամբողջ մի հասարակություն: Փափազյանին հուզում էր ոչ միայն հերոսի մոայլ ու դիվային նկարագիրը, այլև շրջապատին դո՛հ գնացած, բայց տակավին կենսական ուժերով առլեցուն մարդու ցասումնալից հոգին: Ոչ թե մեղավոր, ոչ թե դատապարտյալ, այլ մեղադրող, դատապարտող: Գորկու այն տեսակետը, թե «Լեռմոստովի պեսիմիզմը գործունակ զգացում է, այդ պեսիմիզմի մեջ պարզորեն հնչում է արհամարհանք արդիականության նկատմամբ և նրա ժխտումը, պայքարի ծարավ ու թախիծ, և վհատություն մենակութայն ու թուլության գիտակցությունից»¹⁶, — լիովին համընկնում էր այս մեկնաբանությանը. մի տարբերությամբ սակայն, որ Փափազյան-Արբենինը չէր գիտակցում կամ չէր ուզում գիտակցել, որ ինքը մենակ է, թույլ, ահավոր՝ չարիքի դեմ պայքարելու համար: «Մաքառել եմ ես և գլուխ չեմ ծռել», ասում էր նա ներքին համոզմամբ, չհավատալով բնավ, որ մի օր ինքն էլ է ծնկի գալու:

Որտե՛ղ է Արբենինը անընկճելի և ուժեղ. այս հարցի պատասխա-

նր դուրսին էր նկատել Փափազյանի խաղում՝ Շտրալին հետապնդելիս, Շպրիխին ծանակելիս, խաղատան ամբողջ պատկերում, թունավորված Նինային բեմառաջքով թեանցուկ ուղեկցելիս, և նույնիսկ Անհայտի որոգայթներից լուկայն խուսափելու պահերին... Ապարանշանի կորստյան հետ կապված խնդիրները, անձնական սիրտ պատճառած անհուն վիշտը Փափազյանի մեկնարանությունը հաճախ դառնում էին պատեր-վակներ, մերկացնելու, պատժելու համար այն մարդկանց, որոնք չարիք են սերմանում հասարակության մեջ։ Կաղարինն ու Շպրիխը, Զվեզդինն ու Անհայտը, նույնիսկ Բարոնուհին, այս Արբենինի համար ի վերջս «փաթեցված սրիկաներ» էին, որոնց նա պատրաստ էր մի հարվածով սրախողխող անելու։

Փափազյանի Արբենինը Նինային սիրում էր երեմնի գործած մեղքերից ու շրջապատի բարոյական աղետղություններից մինչև մրուրը դառնացած մարդու տարօրինակ սիրով։ Սիրում էր ու ներքուստ դողում նրա անարատ կյանքի համար։ Թեև ժլատ՝ զգացմունքները դրսևորելիս, բայց խորիստ ու առնական՝ սերը չթաքցնելու համար։ Ահա թե ինչու նա չէր դժվարանում հարկ հղածին չափ մի կողմ դնել Արբենինի խելակորոյս խանդի կամ մեղողրամատիկ զգացումների դրսևորման, որոշ դերասանների զայթակղեցնող, հանգամանքները և Նինայի կյանքի գնով ձեռնոց նետել տիրող կարգերին։

Ո՞ր է կորել իմ քաջությունը,

Որով ես խարաղանում էի այդ շան ոհմակին,—

ինքն իրեն ասես չճանաչելով, գերբնական ուժերի օգնությամբ դիմած աղաղակով էր ըմբոստ ոգին։

Դարը կարող է շատերին գետին խոնարհել, բայց բոլորին՝ երբեք։ Ոմանք խոնարհվում են, ոմանք էլ մնում անընկճելի, թեկուզ և ցր-նորված։

Վերջին գործողության մեջ Փափազյանը հասնում էր այնպիսի հուզական հնչեղության, որ արտիստի խաղերում շատ բան տեսած հանգիսականին անգամ ցնցում էր։

Արբենինին ծունկի բերելու համար շատերն են հավաքվում, այն շատերը, որոնց արդեն գետին է խոնարհել դարը։ Փափազյան-Արբենինը նստած էր զոհասեղանի առջև, ցավազար խնդությունը դեմքին, վրեժով լեցուն։ Թվում էր դարձյալ անընկճելի, ահաբեկու, պատրաստ ընդդիմանալու բոլորին, մեն-մենակ, թեկուզև նրա դեմ էլնեք նույն-

քան ահարկու մի Անհայտ, ինչպես Հրաշյա Ներսիսյանը եղավ: Թվում էր... Բայց կառույց էր Փափաղյան-Արբենինը ծածկոցներից, բազրիկից, երկյուղալից հայացքով զննում Նինայի սգավոր պատկերը... Իսկ հետո, հազիվ հենվելով բոշկի ուսին, աղիողարմ հեկեկում:

Օրերից մի օր, ես մեկի կյանքը մահից փրկեցի:

Իսկ նա, հենց այնպես, հետո խաղալով,

Ողջն ինձնից խլեց, ճիշտ մի ժամ հետո:

Կարծես արդեն ծունկի է եկել մարդը, խոնարհվել: Բայց Զվեգդիշի և Անհայտի ներկայությունը ոտքի էր հանում նրան մի վերջին անգամ և աշղպես կանգուն, թեև ցնորված, մնում էր... վարագույրից այն կողմ: «Այս հպարտ միտքն էլ այսօր ընկճվեց»,—եզրակացնում էր Անհայտը, ասես խոսքեր փոխառնելով շեքսպիրյան Հորացիոյից: Բայց նրա վերթառու ձայնը լսելի չէր այլևս:

Ինչպես իր բոլոր դերերը, այնպես էլ Արբենինը, Փափաղյանը խաղում էր շեքսպիրյան ողբերգության շնչով, մոռնում ենտալ մասշտաբների մեջ առած: Օթելլոյի դասական դերակատարը, որպես Արբենին, սխալ չէր լինի ասել, Օթելլոյից ավելի հեռացավ, քան հեռացել էր Լերմոնտովը: Իսկ եթե վերաշարադրելու լինենք այն միտքը, որ արտահայտել է Վ. Բելինսկին Մոչալովի Համլետի կապակցությամբ, ապա պիտի ասել՝ այս Արբենինը այնքան լերմոնտովյան չէր, որքան փափաղյանական:

* * *

Շեքսպիրյան չափանիշներով է բնորոշվում այսօր Փափաղյանի խաղարվեստը: Շեքսպիրը չափանիշ է եղել հենց իրեն՝ Փափաղյանի համար՝ իր իսկ դերերը կատարելիս: Եվ բնական է, որ նման սկզբունքներով առաջնորդվող արվեստագետի ստեղծագործական ոլորտից Համլետը երբեք դուրս չպիտի մնար:

Օթելլոյից հետո Համլետը Փափաղյանի շեքսպիրյան խաղացանկի լավագույն դերն էր, որով նա հանդես եկավ շուրջ չորս տասնամյակ: Հետագայում նրա ստեղծած Մակբեթն ու Լիր արքան իրենց մի շարք փայլուն կտորներով հանդերձ, ոչ Օթելլոյի, ոչ էլ Համլետի գեղարվեստական ընդհանրացմանը չհասան:

Շեքսպիրը Շեքսպիր, սակայն այս երկու կերպարների մեջ ևս նա զգալի տարբերություն էր դնում: Համլետի հետ էր միշտ, իսկ Օթելլո՝

ներկայացումից-ներկայացում: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ արդեն 80-ի մոտ էր, չորաքանչյուր հարմար առիթի, իբրև կանոն, հատվածներ էր արտասանում Համլետից, Մեք Գրեգորի մահատենդ հառաչանքների մեջ՝ իր արքայի տեքստի հաշվին, արհեստականորեն մտցնում էր «լինել թի չլինել» մենախոսության առանձին տողեր: Իսկ նախկինում Քինի դերը կատարելիս, վերջին գործողության մեջ Ռոմեոյի փոխարեն, մեծ մասամբ դերադասում էր Համլետ խաղալ: Օթելլո խաղում էր ըստ հայեցողության, հաճախ պարզապես ներկայացնում, Համլետով ապրում էր անդադար: Մեծահասակ Փափազյանի Օթելլոն, զգալիորեն հոգե-նած էր, բայց դերասանական անթերի տեխնիկայի վկայակոչում: Համլետը սուժում էր սոսկ արտաքինապես, իսկ կատարման ութմը, հոգեբանական ապրումը, կարծես նույնն էր, երիտասարդությունից եկած: Օթելլոն տարբեր լեզուներով էր խաղում, Համլետը, հիմնականում հայերեն: Ավելին, մամուլում սփռված անթիվ ու բազմապիսի հոդվածներից դատելով, նրա Օթելլոն Մոսկվայում մի տպավորություն է թողել, Փարիզում փոքր-ինչ այլ, Թեհրանում՝ միանգամայն ուրիշ: Հայ բեմի վրա էլ այդ կերպարի բնութագիրը զիզագեցնել է ապրել: մինչդեռ նույնը չի կարելի ասել Համլետի դերակատարման մասին: Տարեցտարի հզղվել է, խորացել, հարստացել նորանոր նրբերանգներով, բայց մեկ-նաբանության ընդհանուր դիժը, զարգացման ուղին, հոգեբանությունը մնացել են անփոփոխ: Հոգով հարազատ է մնացել դրած կերպարին մինչև վերջ, հետևողական՝ նույնիսկ որոշ մանրամասների նկատմամբ:

Աշխարհի թատրոններում Համլետի շատ դերակատարներ է տեսել Փափազյանը՝ Սիրանուշչին և Սառա Բեռնարին, Հ. Զարիֆյանին և Մունե-Սյուլլիին, Զոննետային և Մոխիրին, սակայն ձգտել է նախ և առաջ հետևել Ադամյանի օրինակին, նրան, որ չի տեսել:

Ողբերգությունը տղերբզություն մնալով՝ պիտի ծառայի արդիականության. այսպես էր մտածում Ադամյանը անցյալ դարի 80-ական թվականներին, «երբ Գանիալն բանտ է» հասկացողությունը կապում էր իր ժամանակակից Քյուրբեիայի հետ¹⁷: Փափազյանը ավելի հիմք ուներ իր մեկնաբանության համար նման ակունքներ տեսնելու: Նա Համլետը ըսկըսեց խաղալ իմպերիալիստական աշխարհամարտի նախօրյակին, երբ թուրքական բռնապետությունը հայ ժողովրդի ոչնչացման ծրագրերն էր կազմում: Այն, ինչ Ադամյանի համար կռահումներ էին՝ Փափազյանի աչքի առաջ կատարվող և կատարված ողբերգություն դարձավ:

Արևմտահայ մամուլում, դեռևս 1922-ին արձանագրվել է. «Համ-

լեթը խաղալու համար դերասանական պարզ ձևեր ու սովորական կա-
րողություններ չեն բավեր. հեղինակը հասկնալ ու անոր գործին մեջ
նոր ստեղծագործությունով մը, իրեն, դերասանին ալ հոգին դնել ան-
հրաժեշտ է: Այս տեսակետեն, Փափաղյանի արվեստը եղավ ինքնա-
տիպ ու խաղարկությունը իրը Համլետի, անգերազանցելի: Ինքն է որ
արդարև ունի իրավունք խաղալու այդ մեծ մտքին մեծագույն հուզում-
ներուն հետ: ...Տեսանք իր իշխան Համլետի վերավոր, խռոված ու վրի-
ժառու հոգին, իր անսահման տվայտանքը, որ եղավ մեր ալ հոգինե-
րունը: Լսեցինք իր «լինել թե չլինել»-ու հավիտենական առեղծվածա-
յին արտասանությունը, անպաճույճ ու հարազատ, որ թափանցեց մեր
ալ սիրտեն ներս»¹⁸:

Փափաղյանն իր Համլետը «յուր սեփական անձին ցավացն ու փոր-
ձառությանց տիպարովն ու դրոշմովն է կնքել»: Աղամյանն այս խոս-
քերը Շեքսպիրին է վերագրել, սակայն դրանց մեջ վստահորեն կարելի
է տեսնել կերպարի փափաղյանական ընկալման ու բացահայտման բը-
նորոշ գծերից մեկը:

Փափաղյանի Համլետն էլ, Աղամյանի նման մարդկային պարզ նը-
կարագիւր ուներ և հարավցու բուռն խառնվածք: Կերպարին խորհրդա-
վորություն հաղորդելու, սովորական մահկանացուից նրան վեր դասե-
լու ոչ մի ճիգ: Մարդ էր... Մտքերի հախուռն թափով:

Նրա Համլետը ասես շրջապատված չլիներ ակտիվ ու դարանակալ
թշնամիներով. «փաթթոցալոր սրկականերն» այս դեպքում ստվերներ
են, բայց ոչ հոր երազային ստվերի նման: Իր և նրանց միջև արհամար-
հանքի սահմանն է ընկած:

Երանի այս պինդ, խի՛ստ պինդ մարմինը
Հալվեր ու լուծվեր, վերածվեր ցողի...

Սկսում էր նա իր առաջին մենախոսությունը, կարծես արտաքին
աշխարհից կտրված: Ոչ պալատ էր տեսնում, ոչ պալատական, ինքն էր
ու միայն ինքը: Մի Կլավդիոս, Ռոդենկրանց կամ Գիլդենշտերն, նույ-
նիսկ իր մայրը, որն աչքան անմիջական փոխհարաբերության մեջ է
որդու հետ՝ նրա համար խորհրդանիշներ էին, շարունակում ընդհանրաց-
նող պայմանական տիպարներ: Թվում է նա դրանց տեսնում էր հեռ-
վում, թանձր մշուշի միջից, որպես ազդակներ՝ իր խոհերին անձնատուր
լինելու համար:

...Արցունքները դեռ չշորացած ամուսնանա,
Իմ հորեղբոր հետ, ի՞մ, հո՛ր, եղբո՛ր հետ...

և մենախոսության արտաբերման միջոցով սկսվում էր դատողություն-
ների բնական ահեղ արտունջը:

Նախ արոհում էր նախադասությունը, հետո բառը. արոհելով միա-
բը, յուրաքանչյուր բառի մեջ նոր իմաստ էր դնում: Դաժանորեն ծանր
էր երևույթների մեջ խորանալու Հարցին հետևում էր մի նոր հարց, հե-
տո մի ուրիշը, մեկը մյուսից տանջող, նրա համար անըմբռնելի «Ի՞մ,
հո՞ր, ե՛ղ-բո՛ր հետ»: Հաճախ այսպես բառը երկու տարբեր շեշտ էր
ստանում, հնչյունը դուրս էր բնկնում բառից: Մատների անհանգիստ
շարժումներ էր անում, հետո ինչ-որ հաշվումներ: Սոսկալի՜ թվաբա-
նություն: Ո՛չ, անկարելի է այդ ամենի հետ հաշտվել, անկարելի և ա-
հավոր: Մենախոսության վերջում գլուխն առած ափերի մեջ դնում էր
դեպի թափուր դահ՛ը՝ հոր նվիրական հիշատակներով ապրելու:

Կերպարի և տեքստի նկատմամբ նման վերլուծական վերաբեր-
մունքը այն աստիճանի էր հասնում, որ երբեմն թվում էր, թե նա դերը
յուրացնում է հենց խաղի պահին, հանգիստականի աչքի առաջ և նրա
օգնությամբ: Բեմի վրա նա ասես կարգում էր և նո՛ր էր կարգում Շեքս-
պիրը, և ամեն անգամ իսկույն խորանալով, շարիքի մեծ ծովն ըն-
կած: Եվ ձգտում էր բացատրել ընկալումները ոչ միայն պարզ խոս-
քերով: Խոսքը գործողության հետ կապելու, հոգեբանական երևույթնե-
րը գործողությամբ հագեցնելու հիանալի օրինակ էր «Հեկուբի հատ-
վածը»: Մենախոսությունը նախապատրաստվում էր «Գոնզագոյի ըս-
պանության» անխոս տեսարանով: Նա խաղում էր իր պատկերացրած
որոգայթը, աֆեկտիվ գործողությունը լարելով մինչև վերջ: Այս մունջ
մենահանդեսի մեջ, սակայն, պարզ դրսևորվում էր հերոսի ներքին ալ-
տիվությունը երևույթների նկատմամբ: Հետո, մոտենալով հուզված դե-
րասանին, նրա աչքում երևացող արցունքից մի կաթիլ էր առնում, շո-
շափում, զննում մատների վրա: Արցունքի այդ շիթն էր հանգեցնում
նոր դատողությունների:

Հեկուբը ո՞վ է, նրա ինչն է, կամ նա՞ Հեկուբի,

Որ նրա համար արտասուք թափի: Ապա ի՞նչ կաներ...

Գործողությունը գործողություն, այնուամենայնիվ Փափաղանի հա-
մար ալս դերում միտքն էր վճռականը, մտքի կոփվը՝ իր հետ ու աշ-

խարհի: Այստեղ էր և այսպես էր դրսևորվում Համլետ-Փափազյանի և թախիծը, և՛ մաղձը, և՛ ընդվզող հոգին: Նրա միտքն էր ակտիվ, գործող, պրպտող, տառապող: Այդ տառապանքն էլ ազնվացնում էր հերոսին. այդ տառապանքով էլ ազնվանում էր հանդիսականը:

«Փափազյանի Համլետը տխուր է, տխրությամբ մը սակայն, որ ազնվական է և ըմբոստ: Այս դերակատարման մասին գրվել է արտիստի Պոլսում ունեցած վերջին ելույթների կապակցությամբ: — Չես մեղքնար անոր վրա, որովհետև ուժով է և քեզի հարգանքի կրկեցնի: Բայց կլցվիս անոր վշտովը, զայրույթովն ու վրեժովը...»¹⁹:

Սրինգի տեսարանում, ծանր խոկումների, տառապանքի կապանքներից մի պահ իսպառ ազատագրվելով, Համլետ-Փափազյանը անշափ սիրալիր ու ասես միամիտ տոնով դիմում էր Ռոզենկրանցին՝ «խնդրում եմ նվագեցե՛ք այս գործիքի վրա» ու առնելով բացասական պատասխան, իսկույն ավելացնում էր. «Դե խնդրո՞ւմ եմ, աղաչում եմ, խաթերս համար»: Շեղվելով ձ. Մասեհյանի թարգմանությունից, այնպիսի կատակերգական երանգ էր հաղորդում խոսքին, որ հետագա պարսավանքը առանց մոլեգին զայրույթի էլ պայթում էր ումբի նման: Այդպես «սիրալիր» էր վարվում նաև Պոլոնիուսի հետ, սպանիչ ծաղրը զենք դարձրած, բայց ներքնաշխարհը անվերջ փոթորկում էր, հուղումները հորդում լավայի պես:

Այս Համլետը իր զգացմունքների հարստությունից բաժին չէր հանում Օֆելիային: Քառասուն հազար եղբայրների սերը նա վերագրում է սիրող տղամարդուն առհասարակ, և ոչ անձնապես իրեն: Մի անգամ էր լոկ բռնկվում, հանկարծակիի եկած, Օֆելիայի թաղման պահին, դա էլ իսկույն մթագնում էր, երբ գերեզմանից մի բուռ հող վեցնելով շարքտում էր Լաերտի վրա: Սակայն բեմական անտես շրջապատում, համլետյան լուսապսակի ներքո կար մի մարդ, որի նկատմամբ նա առատաձեռն էր, սրտաբաց, որին սիրում էր հորդառատ, խորին սիրով՝ դա նրա հայրն էր: Մտքով տառապող այս Համլետի սերը, բնական է, որ կողքին պիտի չլիներ: Յվդ սերն էլ մտքի արգասիք էր, իր բյուրավոր խոկումների անսպառ նյութը:

Մարդկային տանջող խոհերով, մարդու վսեմ կերպարով ապրելիս, հայ արտիստը չէր կարող անտեսել իր սրտին մոտիկ, արյունակից այն նահատակներին, որոնք մի օր դիտապաաս ընկան և որոնք մի օր շունչ էին առնելու նրա արվեստում: Նրա հոգում ապրող մեկից ավելի ուրվակաճներ էին, որ զեղարվեստական մարմնացում գտան Համլետի կերպարի մեջ:

Մեծ տառապալար դինված էր, և դինված՝ որպես տառապալար:

Սա ամենևին էլ չի նշանակում, թե Փափաղցունի Համլետը իրական չէր, վերացած էր աշխարհից: Արտիստը կարողանում էր սերտորեն կապակցել ընդհանրացումն ու վերացականը այն կոնկրետ ըմբռնումների հետ, ուր պիտի պոռթկար նրա զգացմունքը: Այսպես, Գերարդի տեսարաններում նա և՛ աղերսում էր, դառնադին լալիս, և՛ սպառնում էր, լուռանք թափում, աննշմար այն հույսը փայփայելով, թե գուցե խափանի մոր կործանումը, փրկի նրան, դարձի բերի: Եվ մտքի կռիվը, շատ ընտանեկան այս տեսարանում շատ ավելի ահեղ էր, ենթատեքստով թափանցիկ: Եթե անհատական այդ զորեղ զգացումը քիչ էր հարազատ մորը չարիքից փրկելու, ապա ինքը, մի մահականացու, ինչպե՞ս կարող էր շավղից սայթաքած ժամանակն ուղղել, օտար աշխարհի դեմ կռվել միայնակ:

«Փափաղցունի Համլետը պատճառում էր ոչ միայն գեղագիտական հաճույք, այլև հարստացնում էր բանականորեն... — գրել է Մարկ Լևինը: — Նա կոչ էր անում վեր բարձրանալ դարի նախապաշարտմաներից, պոկվել կասկածամտության քաոսից և հարյուրապատիկը հատուցել մատնության, դավաճանության, երկերեսանության դիմաց»²⁰:

Փափաղցունի դերասանական բարձր վարպետության և անթերի տեխնիկայի մասին շատ է խոսվել, մանավանդ ռուսական և ֆրանսիական թատերադիտության մեջ: Մեծ մասամբ ելել են նրա ողբերգական խաղացանկից: Մինչդեռ կատակերգական դերերն այդ առումով պակաս տպավորիչ չեն: Օգսեն, («Պաղտասար Աղբար»), Բասանիո («Վենետիկի վաճառականը»), Պետրուշիո («Անսանձ կնոջ սանձահարումը»), Տրուֆալդինո («Երկու տիրոջ ծառան»), Ռիչարդ Դեյեն («Սատանի աշակերտը»), Պանկրաս («Բռնի ամուսնություն»), Դոն Ժուան, Բրիդո («Նրկաթի մարդը»), Դոդո («Մահապատիժ»), սրանք այն կերպարներն են, որոնք Փափաղցունի կատակերգական, կամ կատակերգականի թեքումով ստեղծված խաղացանկի հիմքն են կազմում:

Սակայն այդ ժանրում ևս նա գերադասում էր զազաթները, երկրպագում մեծ դասականներին: Դրա լավագույն օրինակը Դոն Ժուանն է, որ եղակի տեղ է զբաղում Փափաղցունի ստեղծագործության մեջ ընդհանրապես: Այս դերակատարումն է առիթ տվել հայ քննադատությանը համոզված պնդելու, թե «կլասիկ կոմեդիանի մեջ Փափաղցունից բարձր մեր թատրոնում դեռևս ոչ ոք չի ճախրել»²¹:

Մի տրանջա աշխարհից, կյանքը ահա՛ տեսնում սեր է ու խրախ-

ճանք: Սա էր Դոն Ժուանի մեկնաբանության առանցքը: Փափազյանի հերոսը բնմ էր մտնում կենսախիռ, անհոգ, իր քաջազործություններով արբած, ամեն սրբություն գետնելու պատրաստ տրամադրությամբ:

Եկեղեցական կապանքների, կեղծ բարեպաշտության, դասային արտոնությունների ռիսիկմ թշնամի էր նա խաղում: Կերպարը հեռու էր դոն Ժուան հասկացողության կենցաղային ըմբռնումից, թեև այդ միտքը դրսևորող որոշ հատվածներն էլ խաղում էր յուրատիպ մեկնաբանությամբ: Այլապես ի՞նչ բացատրություն տալ այն հրճվանքին, որ ապրում էր նա ամեն անգամ Սգանարելի ծաղրը ունկնդրելիս: Արիստոկրատիայի դեմ ուղղված յուրաքանչյուր ոտնձգության էր արձագանքում նրա խաղը: Մոլիերի Դոն Ժուանը փորձում էր կանխել իր ծառայի ապերասան հարձակումները տիրող դասի նկատմամբ, Փափազյան-Դոն Ժուանը առերևույթ դիմադրում էր:

Ճշմարտությունը բարձր է, ճշմարտությունը անդիմադրելի, թեկուզ և հունից դուրս եկած, սրբություն չճանաչող այս մարդու համար: Դաժանորեն սարկաստիկ վերաբերմունք անգամ դեպի հայրը: Իսկ քիչ անց պատրաստ էր բարեպաշտի դիմակ հագնել, միայն թե դրամ շորթի նրանից:

Ամեն ինչ կարող էր, ամեն ինչի ընդունակ այս գեղատեսիլ մարդը: Հանուն ինչի՞ լինել պարկեշտ և ազնիվ, երբ դրանք կյանքում հարգի չեն: Որեմն, իսկի կյանքից ամենը, ինչ կարող ես, ինչպես կարող ես: Եվ արտիստն էլ իր անառակ հերոսի համառության կողքին ցուցադրում էր նաև բուռն կենսազգացողություն, որ այնքան բնորոշ էր վերածննդի դարաշրջանին:

Ահա Դոնա էլվիրան, որին կուսանոցից էր առևանգել, քողածածկ, սգավոր, ուղում է հեռանալ... Քողի ծայրից նրան կաշկանդելով, ասես անհուսորեն դարձյալ սիրահարված, Դոն Ժուան-Փափազյանը մեղմիկ շշնջում էր նրա ականջին.

— Դոնա էլվիրա, մի՛ գնացեք, դուրսը մութն է ու անձրև:

Էլ ինչպե՞ս էլվիրան հեռանար, թողներ միևնա՞կ իր սրտի ապակտին: Բայց նա երբեք չէր կարող մեծնակ մնալ: Հավատարմության խաղը նրան ամուր կապում էր կյանքի հետ: Դեռատի գեղջկուհիների սեթևեթանքները նոր զգացմունքներ էին արթնացնում, ուրեմն երկուսին էլ՝ սեր և հավատարմություն: Իսկ կանայք հավատում են, նրանք չեն կարող չհավատալ այս զարմանահրաշ մարդուն, իսկ ինչո՞ւ ինքն իրեն չհավատար: Պիերոն, որ մի քանի ժամ առաջ նրան խեղդվելուց փրկել

Նրա, ապուշ էր կարում նրա տմարդի վերաբերմունքը տեսնելով, բայց և անզոր էր դիմադրելու Պարտատեր Դիմանշը ամեն կերպ ուզում էր ետ ստանալ դրամը, բայց չէր հասցնում անգամ այդ մասին ակնարկել։ Բարեկաշտ հարցեր նրա գլխին տեղալով, սիրալիր մարդու կերպարանք առած Դոն ժուան-Փափաղյանը նրան պարզապես դուրս էր շարտում անից։ Եվ այս ամենը հմայիչ սգեություն, բավականության ժպիտը գեմքին, շնչակտուր։

Ժամանակը թանկ էր, զարմանալի թեթև, զարմանալի անսիրտ, զարմանալի խելոք այս մարդու համար։

Վաչելի կյանքը քանի կարող ես, և ինչպես կարող ես. իսկ թե նեղն ընկար՝ ապավինիր աստծուն։

Իսկ անվրդով պահվածքը, սառնասիրտ անտարբերությունը իր կյանքի նկատմամբ, երբ նրբագեղ, վերամբարձ տոնով պատասխան էր տալիս խափած կնոջ եղբայրներին, հիմք էին տալիս կարծելու, թե ոչ պատիժ կա, ոչ էլ վերջ այդ սիրախաղին։

Քարե արձանի մոտորը Փափաղյանի Դոն ժուանը ընդունում էր սարսափազդու բացականչությամբ։ Մի պահ ողբերգական շոնչ էր առնում խաղը, իշխում համատարած երկյուղ։ Ինչպե՞ս հեռանալ կյանքից այդքան սեր ու վաչելք թողած։

Արտիստն իր խաղով ձգտում էր ամեն կերպ իմաստավորել, առաջին գիծ մղել Դոն ժուանի խենթ կենսասիրությունը՝ ոչ միայն դատապարտել, այլև արդարացնել նրան, ստեղծել բեմում մի կերպար, որը որքան արդահատելի, նույնքան էլ համակերպի բնավորությամբ էր օժտված։ Երկսայրի սուր. դերակատարը ծաղրում էր շրջապատը, բայց մյուս կողմից ծաղրում էր և իրեն։ Կերպարի մատուցման այս երկվությունը Փափաղյանը թերևս վախժանդովյան մոտեցում ուներ դերի մարմնավորման հանդեպ։

Առանց Դոն ժուանի, առանց կատակերգական խաղացանկի ընդգրկման, շատ միակողմանի կլիներ Փափաղյան-արվեստագետի ստեղծագործական դեմքը։

* * *

Փափաղյանը շատ հաճախ Դոն ժուանի կողքին Կորրադո է խաղացել, Ուրիել Ակոստայից հետո՝ Համլետ, Օթելլոյին զուգահեռ՝ Քին։ Մասնագետներին ապշեցրել է արտիստի վերամարմնավորման ընդունակությունը, դերասանական կուլտուրան առհասարակ, Յուրի Զավադ-



Վ. Փափազյանը Օթելլոյի դերում
(Գործ՝ Խ. Եսայանի)

Նկարի վրա Փափազյանի մակագրությունն է՝
«Խաչիկին, որի խաչը եղա ես»:

սկին համեմատելով նրան իր ուսուցչի, «պուշկինյան սրատեսության տեր» վախթանգովի հետ, գրել է. «Փափազյանը բացառիկ երևույթ էր մեր սովետական թատրոնում: Նա հերոսա-ռոմանտիկական հազվագեղությամբ ամպլուայի արտիստ էր, հիասքանչ, նրբագեղ տեխնիկայով ողբերգակ... Այդ տեխնիկայի միջոցով նա ստեղծում էր հսկայական ուժ ու նեցող, անհատականորեն ինքնատիպ կերպարներ: ...Փափազյանն իր մեջ մի զարմանալի հնար էր գտել վառ ազգայինը զուգակցելու ոչ միայն համառոտականի, այլև, ես կասեի, համանվրոպականի հետ»²²:

Փափազյանի արվեստը չէր սահմանափակվում ամբողջովին կերպարի հետ ձուլվելով: Գրական երկը նրան պիտի հուզեր բազմակողմանիորեն՝ թե՛ բովանդակությամբ, արժարժած գաղափարներով և թե՛ դրանք արտահայտելու ձևով: Գեղարվեստական պահանջը երկից ամենից կարևորն էր արտիստի համար: Նա կարող էր հեռանալ ինքն իրենից՝ կերպարը մարմնավորելու, բայց և հեռանալ դերից, ավելի ճիշտ նրա տարածված և ընդունված մեկնաբանությունից՝ նրան մի նոր կողմից մոտենալու, մեկնաբանելու համար: Դրա շնորհիվ էլ նրա ստեղծած դրեթե բոլոր կերպարները տարբերվում էին միմյանցից գեղարվեստական ընդհանրացման ուժով և ընդգծված անհատականությամբ: Իր հերոսների մեջ նա բացահայտում էր համամարդկային գծեր, շեշտում բարոյական վեհությունը, ոչ միայն ռոմանտիկական, այլև շատ հաճախ, եթե կարելի է ասել, ռեալիստական ռոմանտիկայի արտասովոր միջոցներով: Եվ դժվար էր դրա սահմանագիծը որոշել, ինչպես և շատ դժվար էր նրան պարփակել նեղլիկ բեմահարթակի վրա:

Փափազյանը բեմը համարում էր «ափի չափ փոքր և տիեզերքի չափ մեծ շորս տախտակներ»: Բայց նրա ներկայությամբ այդ բեմը միայն տիեզերք էր, անծիր տու անսահման: Նա ասես խաղում էր անսահմանափակ տարածության մեջ: Ավելի շուտ այդպիսին էր դառնում բեմը արտիստի կամքով: Խաղընկերոջը գրկած անցնում էր բեմի մի ծայրից մյուսը, սուրը թափահարելով նետում էր բեմի երկայնքով մեկ, սեղանը շուռ տալիս այնպես, որ տակնուվրա էր լինում բեմի ողջ սարքավորումը: Մեռնելիս ընկնում էր թավալվոր՝ աստիճանների վերից վար: Բավական էր պլաստիկ մի շարժում և նրա ձեռքին էր տարածությունը:

«Հուլանդական նկարչական դպրոցի հարազատ պորտրե մը»²³, — գրել է Զապել Նսալանը նրա Ուրիել Ակոստան բնութագրելիս: Պլաս-

տիկայի հարցերում ղեկավարվում էր դասական կերպարվեստի չափանիշներով. գործում էր, բեմահարթակը հարմարեցնելով իր պահանջներին՝ նա ինքն էր տարածության տնօրենը, ղեկորացրին մտահղացումների ամբողջ մի համակարգ՝ Դրա համար էլ նեղլիկ բեմահարթակն անգամ մեծանում էր նրա խաղի ժամանակ, ընդլայնում պատերը:

Այդպես էլ բեմական խոսքը «Յան-կա-նում եմ ձեզ ներկայատես կյանք»։ Կամ «Հո՛ւսահատորեն՝ ու պա՛նդխտորեն՝ ես անտառ իջա», ասում էր նա, և հնչյունը բառի հետ նետում դահլիճ (Փափազյանը խոստովանում էր, որ հայոց բառարանի հետ այդպես «բմահաճ» վարվելու տեխնիկան զուտ հայկական ծագում ունի, փոխ է առել Սիրանուշից)։

Փափազյանն իր մեծության մեջ պարփակված արտիստ չէր։ Նրա արվեստի ակունքները բազմազան են ու խոր։ Օթելլոյի դերակատարման առիթով Ձապել նսայանը գրել է. «Փափազյան հաջողած է միացնել բեմական դասական արվեստի գիտությունը նոր ստացված թանկագին հատկություններու, հատկությունների՝ որոնք էականապես կպարտի խորհրդային թատերական արվեստին»²⁴։ Իսկ Արշակ Չոպանյանը Համլետի դերակատարման առիթով ասել է. «Փափազյանը ինքզինքը կազմած, լրացուցած, կատարելագործած է խալիլական, ֆրանսիական և ռուսական լավագույն վարպետներու տարրերը յուրացնելով, զանոնք միաձուլելով իրեն հատուկ ոճի մը, սեփական ղեղացկադիտության մը մեջ...»²⁵։

Իտալականի և ֆրանսիականի կողքին ռուսականի, մանավանդ խորհրդային թատերական արվեստի, հիշատակությունը պատահական չէ։ Փափազյանը երկար տարիներ ապրել ու գործել է Ռուսաստանում, անմիջական շփման մեջ գտնվել ռուս թատրոնի բազում արտիստների հետ։ Ավելին, նա այդ լեզվով խաղացել է հայերենից հետո ամենից շատ, ունենալով իր կողքին երբեմն էլ Կաչալովի, Կնիպեր-Չեխովայի և Գոգոլեայի նման վարպետներ։ Ժամանակի ընթացքում արտիստի վերամարմնավորման մեծ ուժի և բացառիկ տեխնիկայի վրա ավելացավ և դերի նկատմամբ ռացիոնալ մոտեցում. ռուսական թատրոնի բնորոշ գծերից մեկը, Թերևս այդ է պատճառներից մեկը, որ նա իր արվեստի հմալքով գերել է ոչ միայն հայ, այլև ռուս հանդիսականին. զգալի ազդեցություն ունեցել նաև ռուս թատրոնի վրա։

Այսուամենայնիվ Փափազյանի կյանքը թատրոնում լուի շնորհալից հաջողությունների, որոտընդոստ ծափերի, երփներանգ ծաղկեփնջերի

հանդես չի եղել: Պատահել են դեպքեր, և ոչ սակավաթիվ, երբ նրան պաշտող հանդիսականն անգամ դահլիճից հեռացել է զոհացում չստացած:

Ներկայագելով Շեքսպիրին, նա զերծ չի եղել որոշ արհամարհանքից «փոքր» դրամատուրգների նկատմամբ, թերազնահատել է ազգային արժեքները: Նույնիսկ Պարոնյանն ու Շանթն էլ առանձնապես չեն հուզել Փափազյանին, Շիրվանզադեն առավել ևս: Դերենիկ Դեմիրճյանն իր «Վասակի» բեմադրության կապակցությամբ վերհիշում էր, «թե Շեքսպիրի տրագիդիաներին սովոր Փափազյանը ներողամտորեն, և ոչ շարամտորեն, մի կերպ անց էր կացնում դերը» (Վարդան Մամիկոնյան): Իսկ «Դատաստանի» առաջին բեմադրության առիթով նշել է. «խաղում էր դերը և դերի հետ էր խաղում»²⁶ (Թովմաս): Դժբախտաբար այդպես էր խաղում և ավելի՝ դերի հետ, քան դերը, երբ բեմ էր ելնում Բարխուդարի, Ռուստամի և նման այլ դերերով:

Այսուամենայնիվ սխալ է այն տպավորությունը, թե Փափազյանը սովետական դրամատուրգիային բնավ չի անդրադարձել, չի արձագանքել նաև ազգային նոր խաղացանկին: Փաստերի անտեսում: Միայն 20-ական թվականներին նա շուրջ երկու տասնյակ դեր է խաղացել հայ հեղինակներից: Պատահականություն չպիտի համարել, որ առաջիններից մեկը, ռեժիսորի իրավունքով, Փափազյանն է բեմ հանել Զարենցի «Կապկազ թամաշա» և Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» կատակերգությունները, ինչպես նաև ռուս դրամատուրգ Դ. Շչեքլովի «Բուբբը», ինքն էլ դրանց մեջ ստեղծել ցայտուն դերեր: Բացի այդ, ոգևորվել է Դեմիրճյանի Քաջ Նազարով: «Իմ խաղացած դերերի մասին» ռուսերեն ձեռագիր աշխատության մեջ նա նույնիսկ այդ դերի իր պատկերացումներն է թղթին հանձնել²⁷: Այլ հարց է, թե վերահիշյալ դերակատարումները արտիստի ստեղծագործական կյանքում խոր հետք չեն թողել:

* * *

Փափազյանը կառավարական պարզենների արժանացավ բավական ուշ: Կոշումներն ու շքանշանները նրան գրեթե չէին ոգևորում: Սակայն Սովետական Միության ժողովրդական արտիստը հատկապես զնահատում, ուղղակի փայփայում էր կենդանի պաշտպանության մեղալը: Երկրորդ աշխարհամարտի ծանր օրերին, սկզբից մինչև վերջ, նա հոժարակամ մնաց ու ստեղծագործեց պաշարված կենդանի: Սա

Փափաղզանի կյանքում սոսկ կենսադրական էջ չէ, այլ համլիտյան մը-
ղումների կենդանի ապացույց: Բարձր հայրենասիրություն էր նրան
թելադրում զուգահեռաբար մասնակցել Պուշկինյան տան աշխատանք-
ներին: Բավական է նշել նրա երկու բաց նամակը հասցեագրված մեկը
Իրանի մշակութային գործիչներին, մյուսը Բրիտանական թատերա-
կան ընկերության Գարրիկ ակումբին, որոնց մեջ իր հեռավոր բարեկամ-
ներին հուսադրելով նա կոչ էր անում. «Մարդը կհաղթի զաղանին, խա-
վարը կնահանջի լույսի առջև», «Հանուն Բայրոնի, հանուն Շեքսպիրի,
կրա՛կ արյունարբու թշնամուն»²⁸: Անձամբ զենք չվերցրեց ձեռքը, բայց
շատ հաճախ խաղաց հոսպիտալների վիրավոր մարտիկների համար,
ցուրտ խրամատներում՝ երկնքից տեղացող կրակի տակ, որ հավասար
էր կռվելու: Այս «ռազմական» խաղացանկի նյութը հիմնականում իտա-
լական զվարճալի կատակերգություններն էին, և ինչպես միշտ՝ Շեքս-
պիրը: «Հիտլերյան Գերմանիայի դեմ մղվող ազատարար Մեծ պատե-
րազմի օրերին,— նշվել է ուսական մամուլում,— շեքսպիրյան հու-
մանիզմի քարոզը Փափաղզանի շուրթերից հնչում է առանձնապես հա-
մոդիչ: ...Նրա արվեստը, գերասանական վարպետությունը, ավելի քան
երբևիցե համահնչուն է մեր հերոսական օրերին»²⁹:

Այդ արվեստը համահնչուն էր ժամանակին նաև պատերազմից հե-
տո, երբ նա կենդանի մարզային թատրոնում ստեղծեց Անջելոյի դե-
բը (1953), հայ արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակի ժա-
մանակ Օթելլոյի գերակատարմամբ վերստին հանդես եկավ Մոսկվայում,
այցելեց Ռումինիա, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմի վրա մե-
կը մյուսի ետեից նախկին ոգևորությամբ խաղաց Արբենին, Պրոտա-
սով, («Կենդանի դիակ»), Լիր արքա, Ուրիել Ակոստա, Բրոուդի և վեր-
ջապես Մեք Գրեգոր («Իմ սիրտը լեռներում է»): Համահնչուն էր նաև
այն ժամանակ, երբ նա 70-ն անց մի արվեստագետ, հրապարակ էր հա-
նում ծավալուն, մեծարժեք գրքերի մի ամբողջ շարք:

Քիչ գերասաններ են եղել աշխարհում, որ կարողանային պար-
ծենալ իրենց գրական վաստակով, ինչպես Փափաղզանը, և շատ քչե-
րին է տրված շնորհ արվեստի տարբեր բնագավառներում հավասարա-
շափ բարձունքներ նվաճելու: Դերասան և գրող՝ նույն երեակայության
թոփքը, գեղարվեստական ընդհանրացման միևնույն ուժը, պատկերա-
յին վառ մտածողությունը. անգամ նույն արտիստայնությունը և նույն
արտիստիկ շեղումներն ու հորինվածքը: «Հետադարձ հայացք» երկ-
հատոր գիրքը, ոչ միայն մեծ արտիստի կյանքի ու գործունեության

ցայտուն նկարագիրն է, նրան երբեմն շրջապատած նվիրական դեմքերի, մարդկանց հոգեբանության, ապրած տղերքոթյան և ուրախությունների ինքնատիպ դրոշմով, այլև ժամանակաշրջանի գեղարվեստական նկարագիրը, որը և նրան դուրս է բերում սոսկ մեմուարային գրականության շրջանակներից, դարձնում ներդրում արդի հայ գրականության պատմության մեջ:

Լոկ մի բան է պակաս այս գրքում՝ Փափազյանի լեզենդը: Արվեստաբանական ծով դատողությունները, գեղարվեստական շեղումները, բանաստեղծական պատրանքն ու թատրոնի անհագ կարոտը կալանք են դրել սեփական անձի լայնահուն պատկերման վրա: Իր անվան հետ կապված ինչպիսի չպատմական իրադարձություններ, անհավատալի, բայց իրական դեպքեր, անհավանական թվացող գեղարվեստական սխրագործություններ մեծ մասամբ չեն արտացոլվել այս գրքում, երևի «մոռացել է», «անտեսել», որ ուրիշները հիշելով տեսնեն՝ հետազայում շարադրելու համար:

Տարբեր ժամանակներում հուշագրերի երկու գիրք հրատարակեց նաև ռուսերեն (1937. «Աշխարհի թատրոններում», 1965. «Արտիստի կյանքը»), որոնք քրիստոմատիական արժեք են ներկայացնում արդեն, բազմիցս քաղվածաբար հրատարակվել են և դեռ շատ կհրատարակվեն:

Շեքսպիրագիտական և առհասարակ արվեստաբանական խոշոր արժեք են ներկայացնում «Իմ Օթելլոն», «Համլետը՝ ինչպես տեսա» և «Լիր արքա» աշխատությունները: Առաջինը գրված ավելի քան անկաշկանդ, որոշ հատվածներում նույնիսկ հակասական փաստերով և դատողություններով լի, իսկ մյուս երկուսը՝ ամփոփ, համեմատաբար հուզումնալի, ավելի խոր ու հետևողական՝ փայլուն մտքի ու ծով դատողությունների մեջ: Այս երկերը արժեքավոր են նաև նրանով, որ շեքսպիրյան կերպարների բացառիկ խոր ու բազմակողմանի վերլուծություններով են հարուստ և կերպարների գրական և ռեժիսորական, մեզանում աննախադեպ մեկնաբանությամբ: Հատկապես «Իմ Օթելլոն» որոշ գրություններում ռեժիսորական հմուտ էքսպլիկացիայի տպավորություն է թողնում, որից կարող է օգտվել թատերական ամեն մի խստապահանջ գործիչ: Բացի այդ՝ պարբերական մամուլում նա հրատարակեց թատերական դիմանկարների խոստումնալից մի շարք՝ Օլգա Գուլազյանից մինչև Վ. Վարդերեսյան և Հ. Արելյանից մինչև Օրի Բունիաթյան: Դրանք հայ թատերագիտության մասնագիտական սեղմ բնութագրերով հագե-

ցած ընտիր էջերից են, նաև թանկագին վիպագրություններ աղագայի համար: Իսկ «Սրտիս պարտքը» նահատակված հայ գրողների հիշատակին երբեք ձեռնված աշխատությունների մեջ իր առանձնահատուկ տեղը կունենա միշտ Սուրեն ժողովածուի մեջ, հեամահու լույս են տեսնում նաև առանձին ուսումնասիրություններ «Կորիտյանի» և «Փոթորիկի» թեմաներով: Անհամբեր ընթերցողը հիմա էլ սպասում է Փափազյանի գրքերին, և կարգում այնպիսի հավիշտակությամբ, ինչպիսի հավիշտակությամբ հետևել է նրան բեմի վրա:

Փափազյանը, հատկապես կյանքի վերջին շրջանում, շատ էր գրում, աչգալես գրել է նաև 30-ական թվականներին: Բայց այն ժամանակ հրատարակության հարցը նրան չէր դրողեցնում: Տակավին ձեռագիր վիճակում են ուսերեն գրված «Թուրքական թատրոնի պատմություն» և «Իմ խաղացած դերերի մասին» աշխատությունները, «Դիմակահանգեսի», «Լիր արքայի» և այլ թարգմանություններ: Արբենինի մասին թողած թղթերն էլ՝ գրույցներ, հոգվածներ, և այլն, անկասկած դրական—արվեստաբանական լուրջ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Այս բոլորի կոդքին կա նաև հարուստ արխիվ՝ Փափազյանի կյանքն իր և իր երկրպագուների նամակներում, իր և իր պաշտոնակիցների հեռագրերում, մակագրություններ, շարադրված նույթներ ու գրույցներ, որոնց գիտական արժեքը ևս կասկած չի հարուցում: Իսկ որքա՞ն նյութեր կան այդ արխիվից դուրս, Ռուսաստանով մեկ շաղ եկած: Ապա «ուրիշ» ձեռքով գրված նյութե՞ր... Վաղվա պատմաբանը շատ է ձգնելու իմաստուն արտիստի գրական փաստաթղթերը հետադոտելիս:

Փափազյանի կյանքն ընդհատվեց 1968-ի հունիսի 5-ին, լենինգրադում, ուր նա մեկնեց ծանր հիվանդ գրությամբ, մահից երկու ամիս առաջ: Գիտեր, որ մոտ է վախճանը: Հեռացավ, որ մարդիկ շեքսպիրյան անպարտ հերոսին ընկճված շտենեն: Թաղումից մի քանի օր անց նրա սեղանի վրա գրված էր «Համլետը՝ ինչպես տեսա» աշխատության առաջին օրինակները: Գրքի վերջին էջի վրա գրված էր. «Մտերիմ ու բարեկամ ընթերցող... Հույս ունեմ լինել միշտ քոնը, երբ նույնիսկ չլինեմ, ինչպես դու եղար և մնացիր իմը ու կլինես այդպես, լինե՞մ ես, թե չլինեմ...»:

Փառք տաճաճի՜ր քո ցեղի վրա, հաճախ էր նա խորհուրդ տալիս իր ազգակիցներին: Փափազյանն ապրեց ստեղծագործական փառավոր կյանք, հայ հանճարի լույսը սփռելով աշխարհի թատրոնների և հայ մշակույթի վրա:

- 1 Երվանդ Թոլայան, Հուշագրեր, էջ 376, Ե. Չարենցի անվան զրականության և արվեստի թանգարանի ձեռագիր նյութերի բաժին: Փափազյանի ծննդյան թվականը պաշտոնական ընդունված է համարել 1888-ի, նոր տոմարով հունվարի 6-ը: Սակայն որոշ փաստաթղթերում հիշատակվում են նաև այլ թվականներ՝ 1890, 1892, ինչպես և 1886: Ինքը Փափազյանը այս վերջին թվականի դեմ չէր առարկում, հիշեցնելով, որ իրեն մանուկ հասակում երկու տարով փոքրացրել են, թուրքական բանակից խուսափելու նպատակով:
- 2 Տե՛ս Միխայիլ Մանվելյան, «Թերթիկներ իմ կյանքից», 1950, էջ 143—148:
- 3 «Արևելք», 1908, 13 օգոստոսի:
- 4 Տե՛ս Երվանդ Թոլայան, էջ 380:
- 5 Դանիել Վառուժան, «Նամականի», 1965, էջ 273:
- 6 «Вечернее время», 11 և 14 հունվարի, 1919 թ. Սուլյն, ինչպես և այդ շրջանում տպագրված այլ հոդվածներից առանձին բաղվածներ տեղ են գտել նաև 1923-ին լույս տեսած Թեոդիկի— «Ամենուն տարեցույցում» (էջ 306—309), սակայն կամայական վերաշարադրությամբ և անհանդուրժելի փոփոխություններով: Հոդվածներից մեկը վերագրվել է Վալերի Բրյուսովին, մյուսը՝ Նիկոլայ Ռոստովին և այլն, որ իրականությանը չի համապատասխանում: Բացի այդ, Ռոստովի-Նախիջևների ելույթները վերագրվել են Մոսկվային, որ բացահայտ շփոթություն է:
- 7 Վահրամ Փափազյան, ժողովածու, 1959, էջ 8.
- 8 Այդ կինոնկարներից պիտի հիշատակել «Գայթակղություն» (բահանա Ֆրա Պիո) «Գարնանային քամու հեքիաթ» (օդաչու), «Դա չլինի, սա լինի», և առանձնապես «Երգումով շղթավաճները», որ Սիցիլիական լեզենդ անվան տակ նկարահանվել է Փափազյանի և Յ. Լաքսայի սցենարով, ըստ Շիրվանդադեի «Նամուս» դրամայի: Այս ֆիլմերի տակ ստորագրել է Էռեստո Վազրամ: Նույն շրջանում Փափազյանի ակտիվ մասնակցությամբ Պոլսում էկրան է բարձրացել Մուհսին-բեյի բեմադրած «Ընտանիքի քայքայում» թուրքական անդրանիկ կինոնկարը, իսկ ավելի ուշ, 1924-ին «Կույսի աշտարակ» երկու սերիայով ֆիլմը, որով հիմք է դրվել ադրբեջանական սովետական կինեմատոգրաֆին: Փափազյանն այստեղ խաղացել է խանի զխավոր դերը: Հետագայում, ետպատերազմյան տարիներին Փափազյանը մասնակցեց «Ալբանիայի Մեծ զինվոր Սկանդերբեգ» (սուլթան), «Ուրվականները հեռանում են լեռներից» (Դանիել բեկ), «Քաղաքավարության վնասները» (Միհրան էֆենդի) ֆիլմերում, ինչպես և խաղաց Մեսրոպ Մաշտոցի դերը հեռուստատեսային նույնանուն կինո-ներկայացման մեջ:
- 9 «Կարմիր աստղ», 1922, 2 մարտի:
- 10 «Մարտակոչ», 1926, 18 դեկտեմբերի:
- 11 «Ապագա» (Փարիզ), 1932, 23 ապրիլի:
- 12 Փափազյանը Օթելլոյի իր տեքստն ուներ, Թարգմանության իր բեմական տարբերակը, որից նույնպես հաճախ շեղվում էր: Այս, ինչպես և հետագայում բերվող մեջբերումները կատարված են ըստ այդ տեքստի, բեմից ստացած տպավորությամբ: Նույնը և Արեհինի դերակատարմանը անդրադառնալիս:
- 13 «Молот», 1929, 13 նոյեմբերի:
- 14 «Новый зритель», 1928, № 17.

- 15 «Սովետական արվեստ» 1964, № 6, էջ 17:
- 16 А. М. Горький, «История русской литературы», 1939, стр. 165.
- 17 Տե՛ս Թուրքե Զադյան, «Ազաժյան», Արվեստը, 1960, էջ 264:
- 18 «Երկիր», 1922, № 780:
- 19 «Ճակատամարտ», 1922, 13 Հունիսի:
- 20 Ваграм Папазян, Жизнь артиста, 1965, стр. 440.
- 21 Տե՛ս Տ. Հախումյանի հոդվածը, «Վաճրամ Փափաղյան», ժողովածու, 1959, էջ 9:
- 22 «Коммунист», 1968, 9 Հունիսի:
- 23 «Գարրնոց» (Փարիզ), 1932, 14 ապրիլի:
- 24 Նույն տեղում, 8 ապրիլի:
- 25 «Ապագա», 1932, 23 ապրիլի:
- 26 Գեղեճիկ Գեմիդեյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1958, էջ 589, 644:
- 27 «Բարձրահասակ, Խալիկ հայ Հովիվ, արժվարիթ, նեղճակատ, հսկա բեղերով, փթանոց բոռնցբով՝ Միայն ձայնը ներքինի. և այս բոլորը ի հակադրություն արտաբերին»: Գրականության և արվեստի թանգարան, Փափաղյանի անձնական արխիվ:
- 28 Հիշյալ բաց նամակների պատճենները փոստային նշումներով, պահվում են Փափաղյանի արխիվում:
- 29 «Вечерняя Москва», 1942, 17 Հունիսի:

ԵՐԿՈՒ ՕԹԵԼԼՈ

(Շեքսպիրյան երկերի ազգային մեկնաբանության հարցի շուրջ)

...Գրական երկը ամբողջ մի աշխարհ է, և կատարողը, ոտք դնելով այդ աշխարհը, նրա մեջ նախ և առաջ նկատում է այն, ինչը իրեն հասկանալի է, մոտիկ, հետաքրքիր: Հենց դա էլ նա պիտի ցանկանա ներկայացնել: Գալիս է գիտակցված մեկնաբանման պահը, այսինքն տեխնիկական բացառությունը որոշակի մի տեսանկյունից: Երև մենք մի հայացք ձգենք քառյուղի պատմությանը, ապա կտեսնենք, որ ուզածը շեքսպիրյան «կերպարը» աշխարհի դիստանսները մատուցել են ամենատարբեր մեկնաբանությամբ... Ստեղծագործության տարողունակության շեղումով կատարողը ըստառում է մեկնաբանման մեծ ազատություն. նա ստեղծում է երկի կամ «կերպարի» սեփական կոնցեպցիան և հավատում է, պարտավոր է հավատալ, որ այդ կոնցեպցիան ավելի ստույգ է, ավելի հարուստ, քան մյուսները:

Ս. Վ. ՇԵՐՎԻՆՍԿԻ

Շեքսպիրյան ողջ դերացանկի մեջ Օթելլոն երևի այն դերն է, որն ամենից ավելի հարուստ նյութ է պարունակում դերակատարման համար: Համաշխարհային բեմին հայտնի են այս դերի բազում փառաբանված մարմնավորողներ, դեր, որն ասես մի յուրատեսակ քննություն է եղել մեծ արտիստ կոչվելու իրավունք նվաճելու համար: Հասկանալի է, յուրաքանչյուր մեծ դերասան, այս դերն ստանձնելով, բերել է իր ուրույն մեկնաբանությունը, որ բխել է իրեն բնորոշող հոգեբանական ու գաղափարական հատկանիշներից:

Տողերիս հեղինակը առիթ է ունեցել տեսնելու Վենետիկի մավրի բազմաթիվ դերակատարումներ: Եթե չխոսենք կատարման որակի տարբերությունից, յուրաքանչյուրը Օթելլոյի դերին հաղորդում էր շատ ու շատ այնպիսի գծեր, որպիսիք անկարելի էր նշմարել մյուսների աշխա-

տանքում: Ստեղծագործական անհատականությունների տարբերությունից դատ, այս երևույթը պայմանավորվել է նաև նրանց ազգային, սոցիալական և դադարաբանական հիմքի զանազանությամբ: Այս տեսա-մետից, տողերիս հեղինակի կարծիքով, առանձնապես ուշագրավ են տարբեր ժամանակ և տարբեր երկրներում տեսած երկու առաջնակարգ աշխատանքները: Հենց դրանց մասին էլ խոսելու է սույն հոդվածը, որը կիսամեմուարային բնույթ է կրում: Նկատի ունենալով այս պարագան, հեղինակը նախապես ներողություն է խնդրում այն հնարավոր խախտման համար, որ պիտի կրի թատերագիտական աշխատանքներին թույլ տրված սուբյեկտիվության միջին մակարդակը:

1

Այն ժամանակ երովպիան կառավարում էր Բալ-րազար... Ան էր նրա մաշկը, բայց գեղեցիկ էր դեմ-բը, և սիրտն էլ պարզ էր ու ազնիվ:

ԱՆԱՏՈՒ ՉԲԱՆՍ

Նյու-Յորք. 1944-ի առաջին հունվարյան օրերը: «Շուբերտ»¹ թատրոնում խաղում են Շերպայրի «Օթելլո» ողբերգությունը: Ձևավորումը ԱՄՆ-ի խոշորագույն թատերական նկարիչ Ռոբերտ Էդմոնդ Ջոնսինն է: Յազոյի և Դեզդեմոնայի դերերը կատարում են արդեն հուշակ վայելող Խոսե Ֆերերն ու Յուտա Հեյզենը, իսկ Էմիլիայի դերը՝ ներկայացման ռեժիսոր Մարգարիտ Ուերստերը, որը հայտնի է իր շերպայրյան բեմադրություններով:

Ողբերգությունը հսկայական հաջողություն ունի: 1943—1944 թթ. թատերաշրջանում խաղացվել է 276 անգամ՝ ռեկորդային թիվ ուղածղ շերպայրյան բեմադրության համար ամերիկյան թատրոնի ողջ պատմության ընթացքում: Տոմս գտնելը գրեթե անհնար է:

Սակայն հասարակությանը հրապուրողը վերը հիշատակված հնչեղ անունները չեն: Ոչ էլ նույնիսկ՝ ողբերգության հեղինակը:

Բեմադրության սենսացիան գլխավոր դերակատարն է:

Օթելլո խաղում է Պոլ Ռոբսոնը:

¹ Թատրոնն այսպես է անվանվել ոչ թե կոմպոզիտորի պատվին, այլ իբրև հիշատակ ամերիկյան թատերական ձեռնարկունների մի գերդաստանի:

Առաջին անգամ ամերիկյան բեմի վրա Օթելլո է խաղում նեգրը։ Աննախադեպ փաստ։

Նույնիսկ մեծն Այրա Օլդրիջը զրկված էր իր հայրենիքում Շեքսպիր խաղալու հնարավորությունից։

Նյու-Յորքի բեմադրությունից մի քանի տարի առաջ Պոլ Ռոբսոնի Օթելլոն թնդացել էր Շեքսպիրի հայրենիքում՝ Անգլիայում, սակայն Միացյալ Նահանգներում հանդես գալ չէր հաջողվում՝ արտիստին բազում արգելքներ էին հարուցում։ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին միայն Ռոբսոնը հնարավորություն ունեցավ իր Օթելլոն ներկայացնելու հայրենակիցներին։ Անշուշտ, սրան նպաստեց առաջադիմական ուժերի վերելքը, որ բնորոշ էր պատերազմական տարիների Ամերիկային։

Եվ հիմա, մինչ մենք հնաոճ, անհարմար թատրոնում նստած սպասում ենք ներկայացումն սկսելուն, մեր կողքին, երևի, նստած են Բրաբանցիոյի հետնորդները, որոնց սրտովը չէ այս բեմադրությունը։

Բայց դահլիճում կան և նեգրեր, շատերը զինվորական համազգեստով։

Վարագույրը բացվում է։ Ինձ, որ սովոր եմ մոսկովյան թատրոնների փարթամ ձևավորմանը, ղեկորացիաները թվում են աղքատ, ուղղակի խղճով։ Միայն տարիներ հետո ես ի վիճակի եղա գնահատելու դրանց խտությունն ու լակոնիզմը։

Առաջին պատկերը, ինչպես այդ ողբերգության բոլոր ներկայացումների ժամանակ, դահլիճը դիտում է անուշադիր, սպասում է Օթելլոյի մուտքին։

Ահա, վերջապես Բրաբանցիոն Ռոդրիգոյի և սպասավորների ուղեկցությամբ հեռանում է, և եռանդուն քայլվածքով բեմահարթակ է մտնում Օթելլո-Պոլ Ռոբսոնը։ Իրա երևալուն պես պայթում են ծափերը։

Սա կարելի էր դիտել իբրև յուրատիպ քաղաքական ցույց ուղղված ոչ միայն մի պետության դեմ, որի հետ այն ժամանակ պատերազմում էին Միացյալ Նահանգները և որը ռասիզմը հռչակել էր իբրև պաշտոնական գաղափարախոսություն, այլև բուն Միացյալ Նահանգներում ապրող շատ ու շատ ռասիստ գաղափարախոսների դեմ։ Նյու-Յորքյան բեմի վրա շեքսպիրյան մեծ ողբերգության զլխավոր դերում նեգր դերասանի հանդես գալու փաստն իսկ վկայում էր, որ երկրում կատարվել էին որոշ գաղափարական տեղաշարժեր, որոնք, ինչպես պարզվեց հետագայում, ավաղ, վաղանցիկ էին։

նվ աշտպես, հասարակությունը ծափահարում է, նա համակ ուշա-
դրություն դարձած դամվել է Օթելլո-Ռոբսոնին:

Ինչպիսի՞ն է նա:

Այն ժամանակ Ռոբսոնը քառասունհինգ տարեկան էր, նրա ուժերն ու տաղանդը բուռն ծաղկում էին ապրում: Առաջին իսկ մոտոբից, առանց մեկ-հատիկ բառ արտասանելու, նա գլխովին կլանեց հանդիսա-
սրահը, բոլորին զերելով իր ոչ սարքովի մոնումենտալությամբ, ճշ-
մարիտ վեհությամբ, կատարյալ պլաստիկալով:

Յագոյի առաջին ռեպլիկը այս դրվագում վատ են լսում, բոլորը նայում են Ռոբսոնին՝ ե՞րբ պետք է խոսի:

Նվ վերջապես՝ առաջին ռեպլիկը:

— Tis better as it is...

Ահա նա, աշխարհում միակ ձայնը: Առաջին ռեպլիկը Ռոբսոնն արտասանում է թեթև, առանց նվազագույն լարման, մինչդեռ թվում է, թե դահլիճի պատերը դողացին: Օթելլոյի հաջորդ ռեպլիկը ոչ մեծ մի մենախոսություն է, որով կարող ենք գնահատել այդ աշխատանքի ուրույնյան ինքնատիպությունը: Բառերը հոսում են թեթև, առանց ճի-
զի, իսկ դահլիճն ասես հեղեղվում է մեկը մյուսին հետևող տաք ալիք-
ներով: Բանաստեղծության անթերի տիրապետում, անկեղծ արժանա-
պատվություն, հանգստություն, զսպվածություն: Երբ Օթելլոն ասում է, որ ինքը արքայական ծագում ունի, հավատում ես. նա իսկապես թա-
ղավորի է նման, և դա արտահայտվում է վերաբերմունքի բացարձակ ու
միատեսակ պարզությամբ՝ ով էլ կանգնած լինի դեմը, վարվեցողու-
թյան լիակատար բնականությամբ: Արքայական վեհությունը Ռոբսոն-
Օթելլոյին չի լքում նաև հաջորդ՝ սենատի տեսարանում Բրաբանցիոյի հետ խոսելիս: Այո՞, նա իրոք հարեշական թագավորների ժառանգն է, վաղեմի քրիստոնյա և, գլխավորը՝ մարդ, որ երկու գլխով բարձր է բո-
լոր իրեն շրջապատողներից: Անվաճը չի վերաբերում Ռոբսոնի վիթխա-
րի հասակին, ոչ էլ հոյակապ կազմվածքին, որ Հերկուլես է հիշեցնում.
ոչ, հանդիսատեսն անընդհատ այն զգացողությունն է ապրում, թե այդ
Օթելլոն կարծես ինչ-որ ուրիշ նյութից է պատրաստված, թե նա աշ-
խարհում ապրում է բանաստեղծի խոսքով ասած՝

...իրեն կուռք մի մետաղյա

նաղայիօների մեջ հախճապակյա:

Միգրացիոն «արքայականը» ամենադիպուկ բառը չէ ուրբաոնյան Օթելլոն բնութագրելու համար, բայց, ճիշտն ասած, դժվար է ավելի լավը գտնելը: Մեր առջև կանգնած էր անսահմանորեն աղնիվ, մեծ մտքի ու նրբագույն հոգու տեր, հզոր ու վեհաշուք մի մարդ: Եվ, իհարկե, նա ոչինչ ուներ ոչ «վայրենուց» և ոչ էլ, եթե կարելի է այսպես ասել, «բռնության մանկիկից»: Եվ Ռուբսոնի «արքայատես» Օթելլոն ստիպում էր մեզ մոռանալ, որ դերակատարման մեջ բնավ էլ ցույց չտրվեցին պրոֆեսիոնալ ռազմիկի՝ Օթելլոյի հատուկ գծերը:

Դերի առաջին «հարվածող» տեղը սենատի մենախոսությունն է: Ապշեցնում է դերասանի ձայնավարումը. ըստ որում նա ոչ մի անգամ չի փորձում հատուկ փայլել իր վարպետությամբ՝ «հապա մի տեսեք, ինչ լավ է ինձ մոտ ստացվում»: Ո՛չ, այստեղ նույնպես առաջին պլանում բացարձակ պարզության վեհությունն է: Գեղեցիկ ձայն ունեցող դերասաններ կան, որոնց խաղը շատ է փշացնում մի հանգամանք՝ ներկայացման ժամանակ նրանք լսում են իրենց ու դրանից մեծ բավականություն ստանում: Ռուբսոնը նման մեղք չի գործում: Գլխավոր տրպավորությունը սենատի մենախոսությունից Օթելլոյի ազնվությունն է, գիտակցումն այն բանի, որ իր հոգին բաց է բոլորին: Այստեղ միամտության ինչ-որ աննշմար մասն կա, միամտություն, որը, սակայն, բխում է ոչ թե պրիմիտիվից, այլ ծածկամտել չիմացող մեծ հոգու շուրջությունից: Ռուբսոնյան Օթելլոյի պարզությունը կենսական վարքագծի շափանիչ է, և եթե այն ընկալվում է իբրև անոմալիա, ապա մեղավորը ամենեին էլ մավրը չէ... Խնշը պետք է Օթելլոն ծածկի և ինչո՞ւ: Նա չի քաշվում իր սիրուց և պարզ ու շիտակ պատմում է ամեն ինչ: Այդ մենախոսության մի մանրամասնի հետ միայն դժվար է համաձայնվել: Հիշելով, թե ինքը ինչ է պատմել Դեզդեմոնային:

«...աղամորդիք, որոնց գլուխը ուսերից վար է»¹, Օթելլո-Ռուբսոնը քմծիծաղում է, կարծես ունկնդիրներին հարց տալով. «Տեսնո՞ւ եք, համա թե լավ եմ փչել»: Այստեղ, իհարկե, գործ է տեսել Շեքսպիրի «ոնախիստական» մեկնաբանման թյուր ըմբռնումը:

Դեզդեմոնայի հայտնվելուց հետո մենք ավելի խորն ենք զգում ուրբաոնյան Օթելլոյի սիրո ուժն ու կերպը: Ռուբսոնի դերակատարման մեջ բնավ չի ընդգծվում զգայական կողմը, այստեղ իսպառ բա-

¹ Բոլոր մեջբերումները «Օթելլոյից» կատարվում են չովհ. Մասեհյանի թարգմանությամբ:

ցտկայում է «վայրենու կատաղի կիրքը»։ Ռոբսոնի Օթելլոն պռնտի պես է սիրում։ Դա առավել պարզորոշ կարելի էր տեսնել Կիպրոս մուտք գործելու տեսարանում։

— O my fair warrior!

Օթելլոյի բռնորդ հնչում են իրրե մի ներդաշնակ սոսկետական կանցնաւ։ Դա իսկապես «հաղթանակած սիրո երգ» է։ Եվ ի՞նչ ծիծաղելի են թվում զսկաւոր Ջոնսոնի խոսքերը, թե «Օթելլոյի» զաղափարը նախագրուշացումն է, որ օրիորդները խուսափեն անհավասար ամուսնութանից։ Չկա հանդիսական, որ չհամարի Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի միութունը, չխրախուսի նրանց կապը։

Եվ ահա սկսվում է երրորդ արարը։ Յագույի թույնը հետզհետե մը-թագնում է Օթելլոյի գիտակցութունը։

Առանց վիթխարի տեմպերամենտի անհնար է խաղալ Վենետիկի մավրի դերը։ Ռոբսոնն ունի այդ տեմպերամենտը, սակայն դա հատուկ կարգի տեմպերամենտ է։ Այն բանից հետո, երբ նրա Օթելլոն հավատում է Յագույին (իսկ Խոսե Ֆերերի Յագույին դժվար է չհավատալ, այնչափ հմայիչ ու «անկեղծ» է այդ անտաշ կտրիճը, այդ ունենաւանյան ամբարիշտ-կովարարը), զայրույթը պատում է մավրին։ Սակայն դա խելահեղ մոլուցք չէ, այլ ահեղ, արդարամիտ դատավորի սոսկալի, վիթխարի և նույնիսկ վսեմ զայրույթ։ Մենք տեսանք, թե որքան վեհ ու ազնիվ է Օթելլոն հավասարակշիռ վիճակում։ Ռոբսոնի Օթելլոն այդպիսին է նաև ցատումի պահին։ Արդարության զգացումը զրդում է նրան պատժել պիղծը, որի խտացումն է Դեզդեմոնան, և Օթելլոն արդար դատաստան է տեսնում։

Այս վճիռը նա բնդունում է տանջալից ներքին պայքարից հետո, բնդունում է անտանելի տառապանքների գնով։ Ռոբսոնի Օթելլոն հարյուրապատիկ անդամ ավելի է սիրում, ատում ու տանջվում, քան բոլոր մյուսները։ Սերը Դեզդեմոնայի նկատմամբ չի սառել և մավրի գիտակցութան մեջ մշտապես կովում է «նուրբ սատանայի» հանդեպ տաժաժ նողկանքի դեմ։ Նույնիսկ սպանութունից առաջ Դեզդեմոնայի ննջաբանը մտնելիս Օթելլո-Ռոբսոնն ապրում է այդ պայքարը։

«Պատճառն է, հոգիս, պատճառը»...

մենախոսութունը նա արտասանում է գրեթե ամեն բառին ծանր հառաչ դուժարելով (և, ավելացնենք, այդ հառաչներով նա ոչ մի տեղ բանաստեղծական չափը չի խախտում)։ Դեզդեմոնային խնդրելը բաց Ռոբսոնի իրապես ալտրուիզմի զրոսերում է։ Հավատում ես նրան, որ գլխա-

վորը Օթելլոյի արարքի մեջ այն երկյուղն է, թե Դեզդեմոնան դեռ «ուրիշներին էլ կխաբէր»: Եթե բանը միայն իրեն վերաբերեր, նա դեռ, ով գիտե, գուցե ներեր: Եվ դրա համար էլ ողբերգութեան վերջում շատ ավելի հեշտ է լուծում իր դատը, նա չի կասկածում, որ ինքը մեղավոր է և պարտավոր է պատժվել...

Սակայն ո՞րն է նրա մեղքը:

Հստ Ռոբսոնի ստացվում է, թե Օթելլոյի միակ մեղքն այն է, որ չափից դուրս հավատ է ընծայել Յագոյին: Եթե Դեզդեմոնան իրոք անհավատարիմ դուրս գար, ապա Օթելլոն իրավացի կլիներ նրան սպանելիս:

Ինչպես տեսնում ենք, Շեքսպիրի ողբերգութեան ռոբսոնյան մեկնաբանությունը մոտիկ է մի շարք սովետական դերասանների մեկնաբանությանը՝ Օստոլեի գլխավորությամբ: Ձի կարելի չնշել այս մեկնաբանության որոշակի միակողմանիությունը:

Իսկապես, Ռոբսոնի Օթելլոն որոշ իմաստով ստատիկ է: Նա ազնիվ է ողբերգութեան սկզբում, ազնիվ է, երբ ծառս է լինում, իմանալով կնոջ դավաճանությունը, ազնիվ է, երբ պատժում է նրան այդ կարծեցյալ դավաճանության համար, ազնիվ է, երբ պատժում է ինքն իրեն: Իր բոլոր քայլերը Օթելլոն անում է դերասանի պաշտպանած դիրքերից: Յագոյի ազդեցության տակ ընկած ազնիվ մամբի հոգեկան աստիճանական վատթարացումը Ռոբսոնը այնպես էլ չէր բացահայտում:

Եվ այդուհանդերձ, դերասանի աշխատանքը չէր կարող վիթխարի տպավորություն չգործել:

Նրա կատարմամբ Շեքսպիրի ողբերգությունն ընկալվում էր իբրև մոնումենտալ մի պոեմ մեծ սիրո ու մեծ արիության մասին, պոեմ մեծ մտքի ու մեծ սրտի մարդու մասին, որի հենց մեծ միտքն ու մեծ սիրտը միանգամայն օտար էին ստոր կրքիկների ու ստոր խորամանկության աշխարհին:

Եվ չնայած դրան, հենց մեծ միտքն ու մեծ սիրտն էր փառաբանում Ռոբսոնը իր դերակատարումով, որ ներթափանցված էր արտիստ-տրիբունի անսահման հավատով դրական իդեալների հաղթանակի նկատմամբ:

Այն տարիներին, երբ բովանդակ երկրագնդի վրա կախվել էր ֆաշիզմի շարագույժ ստվերը, նման դերակատարումը մի երկրում, որը

պարուրված էր նողկալի ռասիստական նախապաշարումների ցանցով, քաղաքացիական մեծ արիություն փաստ էր:

Եվ կասկած չի կարող լինել, որ այսպես կոչված «ստորին ռասայի» ներկայացուցչի հոգեկան զեղեցկությունը ամերիկացիներին ցուցադրող ոտբոլային ցնցող արվեստը պիտի խարխլեր ողբերգության հանդիսատեսներից շատերի գիտակցության մեջ ինչ-որ չափով բուն դրած ռասիստական նախապաշարումները:

2

Լուսնի մոռյլ հաճեսի պահե:

Վ. ԲՐՅՈՒՆՈՎ

Հինգ տարուց ավելի էս գտնվում էի Ռուսոնի ստեղծած Օթելլոյի տպավորության տակ: 1949 թվականի մայիսի 2-ին էս տեսա ուրիշ մի Օթելլո, և Ռուսոնի Օթելլոն խամբեց իմ մտքում:

Ինձ համար նոր այդ Օթելլոն Վահրամ Փափազյանն էր:

Այն օրվանից հետո էս բախտ եմ ունեցել շուրջ տասներեք անգամ տեսնելու Փափազյանի Օթելլոն և՛ ներկայացումների ժամանակ, և՛ համերգային կատարմամբ, թե՛ հայերեն և թե՛ ռուսերեն: Բացի այդ, Օթելլոյի առանձին մենախոսություններ Փափազյանի կատարմամբ լսել եմ նաև ֆրանսերեն և իտալերեն:

Վահրամ Փափազյանը ժողովրդական արտիստ է:

Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ կրում է ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստի պատվավոր կոչումը: Նա ժողովրդական դերասան է իր արվեստի բուն էությունը:

Քսանականների սկզբին, երբ հին մտավորականության շատ ներկայացուցիչներ, ժողովրդական իշխանության հետ ընդհանուր լեզու չըզտնելով, հեռանում էին երիտասարդ սովետական երկրից, Փափազյանը եկավ Սովետական Միություն, որպեսզի ընդմիջում մնա այնտեղ:

Կոմերիտիության երրորդ համագումարում Վ. Ի. Լենինը երիտասարդներին կոչ էր անում բազմակողմանիորեն տիրապետել անցյալի մշակույթին:

Եվ Վահրամ Փափազյանը՝ մշակույթի նրբագույն վարպետը, հանրադիտորեն կրթված մարդը, բազմալեզու այդ մշակույթը տարավ դեպի ժողովրդական զանգվածները:

Տասնամյակներ շարունակ նա ելույթներ էր ունենում ոչ միայն լավագույն մայրաքաղաքային բեմերի վրա, այլև ամենուրեք վայրերում,



Վահրամ Փափազյան
(Գործ՝ Մ. Սարյանի)

որոնց բնակիչները չէին տեսել, չէ՛ թե նրան հավասար, այլ գոնե տա-
ղանդով նրա հետ քիչ թե շատ չափվելու ընդունակ դերասանների:

Նա իր հանդիսատեսի համար խաղում էր համաշխարհային դա-
սականների բազմաթիվ երկեր, սակայն ամենից հաճախ և ամենից հա-
ջող՝ շեքսպիրյան կերպարները: Նա բազմաթիվ շեքսպիրյան դերեր է
խաղացել, սակայն նրա թագի ամենաթանկագին ադամանդը միշտ էլ
Օթելլոն է եղել:

Ժամանակին այս դերակատարմանը բարի ճանապարհ է մաղթել ու
օրհնել Թոմազո Սալվինին:

Եվ Փափազյանը խաղացել է Օթելլո: Խաղացել է շատ լեզուներով,
երեք մայր ցամաքների շատ բեմերի վրա: Այս դերակատարությունը տե-
սած քաղաքները եռանիշ թվով են հաշվվում:

Հիսուն տարվա մեջ Օթելլոյի դերը նա խաղացել է երեք հազար
անգամ: Անօրինակ ստեղծագործական սխրանք:

Դերասանական արվեստի այս գլուխգործոցը, ամեն ինչից զատ,
զարմացնում է կատարման չգերազանցված վարպետությամբ: Հիշենք
թեկուզ սենատի մենախոսությունը, համրիչի խաղը երրորդ արարում...
Իսկ հանճարեղ դադա՞րը թաշկինակի դրվագում: Իսկ լուռ զրո՞յցը
Դեզդեմոնայի հետ հինգերորդ արարում:

Եվ առհասարակ՝ խորությամբ, հուզական շիկացմամբ ու վիրտու-
ոզությամբ ցնցող այս աշխատանքը, անշուշտ, արժանի է ստվարամա-
մուլ վերլուծության. դրա համար էլ շատ դժվար պետք է լինի Օթելլո-Փա-
փազյանի հարուցած մտքերի ու տպավորությունների վիթխարի կոմպ-
լեքսից առանձնացնել այն, ինչ վերաբերում է մեր հոգվածի թեմային:

Սկսենք նրանից, թե ընդհանուր ինչ ունեն Ռոբսոնի ու Փափազյանի
Օթելլոները:

Դա մոնումենտալությունն է, այն զգացողությունը, որ Օթելլոն
ուրիշ նյութից է ստեղծված, քան շրջապատի բոլոր մարդիկ:

Փափազյանը չունի Ռոբսոնի բացառիկ ֆիզիկական տվյալները.
համաշխարհային թատրոնի գրեթե բոլոր ողբերգակների պես նա էլ
ավելի շուտ միջահասակ է, քան բարձրահասակ. բայց և այնպես միշտ
թվում է մի գլուխ բարձր իր խաղընկերներից: Նրա դերակատարման
մոնումենտալությունն ու վեհությունը բնավ էլ պակաս չեն, եթե ան-
գամ ավելի չեն, Ռոբսոնի Օթելլոյից:

Մեկնաբանությունների նմանության մի գիծ ևս՝ Փափազյանի

Օթեկուն, ինչպես և Ռուսոսինը, ոչ մի դեպքում «վայրենի» չէ, «բնության զավակ» չէ:

Սրանից հետո գալիս են տարրերությունները:

Փափաղյանի Օթեկուն ոչ թե նեղր է, այլ արար (միդոցե մաշկի մի փոքր ավելի մուգ երանգով, քան սովորաբար ունենում են արարները): Փափաղյանի Օթեկուն ոչ միայն «վայրենի» չէ, այլև ծնունդն է նրբագեղ մավրիտանական մշակույթի, որը հնում, ինչպես հայտնի է, շատ ավելի բարձր է եղել, քան եվրոպականը: Հնարավոր է, նրան փոքր-ինչ կոպտացրել է զինվորի ծանր կյանքը, սակայն «ազնվագարմ մավրի» բնտիր նրբավարությունը նրա բնավորության բուն միջուկն է կազմում: Եվս մի շատ կարևոր հատկանիշ:

Փափաղյանը Օթեկունի մեջ բացահայտել է պրոֆեսիոնալ ռազմիկի զծերը, մի բան, որ ուրիշ ոչ ոք չի արել: Հայտնի է, որ ողբերգությունը նման երանգավորման համար շատ քիչ նյութ է տալիս: Սակայն Փափաղյանը փայլուն կերպով է հաղթահարում այս պակասությունը: Որ մեր առջև խոսկական զինվորական է, երևում է այն բանից, թե ինչպես է Օթեկուն վարվում զենքի հետ, ինչպես է արձակում սուրն առ զնում սեղանին, ինչ կերպ է խոսում ենթակա սպաների հետ:

Սակայն սա քիչ է:

Օթեկուն սենատում լսում է, որ թուրքական նավատորմը բռնել է Կիպրոսի ճամփան: Եվ նա նետվում է դեպի սեղանը, որի վրա փռած է բարտեզը: Ամեն ինչ մոռացված է, նույնիսկ բնդհարումը Բրաբանցիոյի հետ. քիչ է մնում, թե մոռանա նույնիսկ Դեզդեմոնային: Օթեկունի աչքերի առջև հանում է այն, ինչի համար, ըստ էության, նա ապրում է աշխարհի երեսին:

Երրորդ արար: Օթեկուն աչքի է անցկացնում ինչ-որ թղթեր, որ բերել է Յագոն, մեկի վրա գրվով ինչ-որ նշում է անում: Այդ պահին Յագոն սկսում է իրականացնել իր սատանայական պլանը: Օթեկուն Յագոյին բաժին է հանում իր ուշադրության հագիվ մեկ քառորդը, շարունակում է զբաղվել իր գործով, և մենք տեսնում ենք, թե այս Օթեկունի համար ինչքան սովոր զբաղմունք է բարդագույն ստրատեգիական-վարչական պարտականությունների կատարումը:

Մեր առջև զծագրվում է ոչ թե պարզապես խիզախ մարտիկի, այլ իսկական զորագետի, Վենետիկի հանրապետության առաջին ստրատեգի կերպարը. մյուս Օթեկուններին նայելիս այս խնդրում ստիպված ես բավարարվել սոսկ հավաստիացումներով:

Այսպիսով, Փափազյանի Օթելլոն զորագետ է, արար: Նա պատ-
մականորեն շատ կոնկրետ է: Նրա թիկունքում գծագրվում է տասնվեց-
երորդ դարի միջերկրականի բուռն բազմաբարբառ կյանքը: Թվում է,
թե այս Օթելլոն խոսում է lingua franca-ով: Դերի տեքստը արտիստի
համեմունք է արաբերեն ձայնարկություններով, և դա միանգամայն բնա-
կան է ստացվում:

Պիեռի սկզբում լիովին դրսևորվում են Փափազյանի ստեղծագոր-
ծական մեթոդի թանկագին հատկությունները: Բանն այն է, որ շատ ու
շատ ողբերգակներ հենց առաջին մուտքից իրենց հետ տրագիկոմի ինչ-
որ ճառագայթում են բերում: Նրանք կարծես ասում են հանդասականին.
ուշադրություն դարձրեք, ես ողբերգակ եմ, ես հիմա ձեզ տրագիկոմ պի-
տի «հրամցնեմ»: Նրանց հերոսները ասես դատապարտվածության կը-
նիքն են կրում և սկսում են տառապել դեռ վարագույրը բարձրանա-
լուց առաջ:

Փափազյանի դերակատարումը իսպառ ազատ է այս ամենից: Պիե-
ռի առաջին կեսը նա, որքան էլ դա պարադոքսալին թվա, խաղում է
ավելի շուտ կոմիկական երանգով: Այո, «Օթելլոյի» առաջին արարը
Փափազյանի կատարմամբ կարելի է ընկալել իբրև մի քնարական-բա-
նաստեղծական կատակերգության վերջին արար, կատակերգություն,
որը պատմում է այն մասին, թե ինչպես մի խիզախ ու իմաստուն, ար-
դեն տարիքն առած մավր-ռազմիկ ժանոթանում է սքանչելի վենետիկ-
ցի աղջկա հետ, թե ինչպես նրանք սիրահարվում են միմյանց ու մի
շարք իրադարձություններից հետո, վերջապես, հասնո մ իրենց նպատա-
կին: Տրագիկոմի մասին խոսք անգամ չի կարող լինել:

Նշենք մի կարևոր մանրամասն, որ արտիստը գտել է սենատի տե-
սարանում. դրանով կարելի է պատկերացում կազմել այն մասին, թե
ի՞նչ է առհասարակ Փափազյանի Օթելլոն:

Նա ծայր աստիճան հարգալից է Բրաբանցիոյի նկատմամբ: Մինչ
սենատորը նրան պարսավում է, կշտամբում, նա խոնարհվում է, երբեմն
շփոթված ժպտում, տարածում ձեռքերը՝ նա բացահայտորեն անհար-
մար է զգում, որ ծերունին այդքան անզուսպ է: Օթելլոյի վարմունքի
միջից թափանցում է խնամքով թաքցված հակակրանքը աներոջ նկատ-
մամբ. մատնողը ակնդետ, անբարյացակամ հայացքն է:

Նվ ահա սենատոր: Բրաբանցիոն տառացիորեն շնահեղձ է լինում
անեծքների տարափից: Վերջապես կանգ է առնում՝ շունչը տեղը բե-
րելու: Բռնում է գլուխը, օրորվում, ուր որ է կընկնի:

Եվ այն ժամանակ, Օթելլոն, չփոխելով դեմքի հիմնականում անբարյացակամ արտահայտությունը, վերցնում է բազկաթոռը, մտաեցնում ու մատուցում Բրաբանցիոյին: Եվ հեռանում է թեթև կիսախոնարհումով:

Հույսակալ դառնալով այդ մանրամասնի մեջ է բռնվում Օթելլոն, նրա քաղաքավարությունն ու Արեւելքին բնորոշ հարգանքը ծերերի նրկատմամբ: Էլ ի՞նչ «վայրենություն» մասին կարող է այստեղ խոսք լինել:

Որոշ «խորաթափանց» հանդիսատեսներ Փափաղյանին կշտամբում են այն բանի համար, որ նրա վարմունքը Դեզդեմոնայի հետ երրորդ արարի սկզբում (կրթ Դեզդեմոնան բարեխոսում է ամուսնուն կասսիոյի վերաբերյալ) չափից ավելի զգայական է: Ո՛չ, արտիստի մտադրությունն այստեղ ուրիշ է. այս տեսարանը ևս Փափաղյանը բացում է մի յուրատեսակ կոմիկական բանալիով: Բանն այն է, որ այս տեսարանում, ըստ դերասանի մեկնաբանության, երջանիկ և ուրախ նորապսակը՝ Օթելլոն, Դեզդեմոնայի համար խաղում է մի ամբողջ կատակային տեսարան, պարողիայի պես ներկայացնելով այն «վայրենուն», որպիսին ինքը պատկերանում է Բրաբանցիոյին:

...Ահա և վերջապես, Յագոյի թույնն սկսում է գործել: Օթելլոյի հոգին է սողոսկում խանդը:

Որո՞նք են Փափաղյանի ընկալմամբ այդ խանդի մոտիվները:

Պատասխանը ավելի լավ է տալ, ելակետ ընդունելով, թվում է թե մասնավոր մի պարագա: Ո՞րն է Օթելլոյի կրոնը:

Փափաղյանի Օթելլոն արար է: Նա մուսուլման է, որը վենետիկում ծառայելիս քրիստոնեություն է ընդունել. ներկայացման ընթացքում մի քանի անգամ Օթելլոն խաչակնքում է, խեղդամահ անելուց առաջ նա խաչակնքում է նաև Դեզդեմոնային: Սակայն Փափաղյանը մկրտված Օթելլոյի մեջ էլ պահպանել է մուսուլմանության բոլոր, այսպես ասած, պայմանական ռեֆլեքսները բարոյա-էթիկական և ընտանեկան-կենցաղային հարցերում: Դրա համար էլ Դեզդեմոնայի ամուսնական հավատարմության մասին արված առաջին իսկ ակնարկից Օթելլո-Փափաղյանի հոգում սկսում են կենդանանալ Իսլամի հարեմային կողմնորոշ սոսկալի ըմբռնումները: Եվ «պատվի» այդ մուսուլմանական կողմերը հանգեցնում է փափաղյանական Օթելլոյի հոգեկան ներդաշնակության խարխուման:

Նա դառնում է սարսափելի: Ո՛չ միանգամից, աստիճանաբար՝ նա կռվում է ամեն կողմից իրեն պաշարող ուրվականների դեմ, որոնք

ներան ոճրագործության են մղում: Սակայն, վերջ ի վերջո, մուսուլմանական «պատիվը» հաղթանակում է, իսկ դրա հետ նաև մուսուլմանական սնոտիապաշտությունը. հենց այսպես է Փափազյանը մեկնաբանում Օթեյլոյի դիալոգը Դեզդեմոնայի հետ երրորդ արարում, երբ մավրը ենթադրյալ մեղսագործուհու ամբողջ բացաժ՝ գուշակություններ է անում:

Եվ Օթեյլոն կործանվում է:

Նա կործանվում է ոչ թե հինգերորդ գործողության ավարտին, այլ տակավին երրորդի կեսին, երբ սկսում է ենթարկվել դարավոր նախապաշարմունքներին: Նրան կործանողը ոչ այնքան Յագոն է, որքան Մուհամմեդը:

Շեքսպիրյան ողբերգության նման մեկնաբանությունը բնական և հասկանալի է հայ դերասանի համար. հազար տարուց ավելի նրա հարազատ ժողովուրդը սովթանական Թուրքիայում ապրել է ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքի տակ:

Շեքսպիրյան ժառանգության իր ըմբռնումներով Փափազյանը մըշտապես քայլել է հարուստ հայ մշակույթի լավագույն ավանդների հունով: Իր ողջ հայրենասիրությամբ, իր ողջ բարձր քաղաքացիությամբ հանդերձ հայ ժողովրդի մշակույթը երբեք չի գլորվել ազգային թշնամանքի, ազգային անհանդուրժողականության նեղ շավիղը:

Իր Օթեյլոյով Փափազյանը շարունակել է այդ բազմադարյան ավանդները: Վենետիկի մավրի ցնցող կերպավորման մեջ անհնար է որևէ վիրավորական բան գտնել արաբ ազգի հասցեին: Իզուր չէ, որ արաբ հանդիսականն էլ է հիացել Փափազյանի խաղով:

Խանդով բռնված փափազյանական Օթեյլոն զարհուրելի է: Սակայն մենք վայրկյան անգամ նրան չենք ընկալում որպես պրիմիտիվ հոգու տեր մարդու: Ո՛չ, հանդիսականի ապրած միակ հույզը Փափազյանի Օթեյլոն նայելիս ցավի զգացումն է, ափսոսանքի զգացումը՝ արժանավոր մարդու, խիզախ մարտիկի ու կրքոտ սիրահարի կործանման համար, մի անձնավորության, որին մենք հասցրեցինք սիրել առաջին իսկ մուտքից, և այդ սերն անընդհատ աճեց ներկայացման ընթացքում:

Իբրև եզրափակում ցանկանում ենք նշել ընդհանրապես շեքսպիրյան դերացանկի և մասնավորապես Օթեյլոյի փափազյանական մարմնավորման հատկապես կարևոր մի կողմը: Դա հայ ողբերգակի դերասանական արտահայտչամիջոցների համահնչունությունն է Շեքսպիրի պոետիկական արտահայտչամիջոցներին: Փափազյանի դերակատարման

մեջ ամեն ինչ «խոշորացված» է, «բարձրացված»։ Նրա խաղն ազատ է մանր, կենցաղային «ճշմարտանմանությունից»։ Շատ դերակատարներ, երևելով այն բանից, որ Շեքսպիրը սեպիտ է եղել, շփոթում են սեպիլդի հասկացությունը՝ իրրե ստեղծագործական մեթոդի, XIX դարի քննադատական սեպիլդի արտահայտչամիջոցների հետ և ծայր աստիճան կենցաղային երանդ են տալիս իրենց խաղին։ Նրանց մարմնավորման մեջ բացակայում է պլաստիկան, նրանք ջլատում են չափածոն, երբեմն էլ տեղակի ծամծամում... Փափաղյանի խաղը դերժ է այս ամենից։ Նրա դերակատարման մասին երբեք չես ասի՝ «ճիշտ և ճիշտ, ինչպես կյանքում»։ Սակայն... հենց նույնն էլ չի կարելի ասել Շեքսպիրի երկերի մասին։ Իրավիճակների մանր հավաստիության անտեսում, տեքստի հազեցում հիպերբոլացված կերպար-պատկերներով և, վերջապես, բուն կրքերի շփակցում, որն անհնար է սեպել կյանքում — ահա թե ինչն է հատուկ մեծ դրամատուրգի արտահայտչամիջոցների զինանարանին։ Մանկ ճշմարտանմանությունն այստեղ չու՞հ է բերվում մեծ ճշմարտությանը։

Նույնը կարելի է ասել և շեքսպիրյան դերերի փափաղյանական մարմնավորման վերաբերյալ, Փափաղյանը, որ արտասովոր նրբությամբ է զգում իր խաղացած յուրաքանչյուր հեղինակի ստեղծագործական եզանակի ինքնատիպությունը և ընդունակ է դրան համապատասխան փոփոխելու նաև իր կատարողական եզանակը, միգուցե ավելի լավ, քան իմ տեսած որևէ այլ դերասան, գտել է շեքսպիրյան մոնումենտալ կերպարների անձնավորման բանալին։

Գերասանի համահանճարությունը հեղինակին հարյուրապատիկ մեծացնում է մեկնաբանման համոզվածությունը, որ պայմանավորված է դերակատարի ազգային ինքնագիտակցությամբ, մեկնաբանություն, որ շատ դեպքերում չի նախատեսել Շեքսպիրը, սակայն որը իր հիմնական դրոշմներով բնավ չի հակասում Շեքսպիրին։

Այսպիսին է Վահրամ Փափաղյանի՝ հրաբխային տեմպերամենտի, վիրատուղ տեխնիկայի տեր ու զահլիճը գլխովին դերելու ընդունակ այդ դերասանի Օթելլոն։

* * *

Երկու խոշոր դերասան խաղացել են նույն պիեսը։ Եվ հանդիսականը տեսել է երկու տարբեր պիես։

Այսպես է ստացվել, որովհետև նրանցից յուրաքանչյուրը իր խաղացած դերի մեջ ընդգծել է ոչ այն, ինչ ուրիշներին է զբաղեցրել:

Ռոբեսոնն ընդգծել է նյութի հանձնարարած ազնվությունը, սակայն միևնույն ժամանակ «մշուշել» նրա բարոյական անկումը:

Փափազյանը իր Օթելլոյին շատ ավելի պատմա-էթիկական կոնկրետություն է հաղորդել, քան նախատեսել է Շեքսպիրը: Սակայն միևնույն ժամանակ դերասանը Վենետիկի մավրի «հոգու դիալեկտիկան» գծագրել է կերպարի շեքսպիրյան կոնցեպցիային բացարձակորեն համապատասխան:

Յուրաքանչյուր արտիստ, կատարելով այս կամ այն դերը, նրա տեքստին «զոգում է» ինչ-որ կոնկրետ հարմարանքներ: Առանց դրա թատերարվեստ ասածն առհասարակ աներևակայելի է:

Դասական երկի դեր կատարելիս, դեր, որ իրենից դարերով է անջատված, յուրաքանչյուր դերասան շեշտում է այն կերպարի կողմերն ու գծերը, որոնք իր տեսակետից ամենամոտն ու արժեքավորն են տվյալ ժամանակի համար: Թատերարվեստ ասածն աներևակայելի է նաև առանց սրա:

Սակայն, այնուամենայնիվ, կարևոր է ընդգծել այն, ինչ կա պիեսում և ոչ թե խաղալ պիեսի շուրջը:

Կեցությունն է որոշում գիտակցությունը:

Կեցության ո՞ր կողմերն են արդյոք պայմանավորել Ռոբեսոնի գիտակցությունը, Փափազյանի գիտակցությունը:

Սույն հոդվածը մի փորձ էր պատասխանելու այդ հարցին:

ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ԽՈՍՔԸ

Գերասանական այն ավանդները, որոնց շարունակողն ու զարգացնողը մեզանում վաճառված Փափազյանն է, վաղեմի սովորույթի ու ժողովանում ենք դասական: Այս պարզ բառը ժամանակակից գերասանական սերնդի համար կորցրել է իր խորհուրդը և բովանդակազրկվել միջակ հետևորդների և ընդօրինակողների ձեռքով: Փափազյանի արվեստը դասական ուղղության այն ճշմարիտ և բարձր արտահայտությունն էր, որ կարողացավ մեր ժամանակներում ոգեկոչել անցյալի շեքսպիրյան թատրոնի ավանդները, նորոգել, վերաիմաստավորել մեծ ողբերգականների դպրոցը: Եթե այսօր Փափազյանի գեղագիտությունը որակվում է «հին» մականունով, ապա այս էլ պետք է ընդունել որպես դասականի համարժեք: Այս ոչ այնքան ստույգ որակումը թերևս պետք է տարածել նրա գերասանական թեմայի, բայց երբեք կերպավորման սկզբունքի և խաղարկման մեթոդի վրա, որ այսօր էլ ակնածանքով կոչում ենք Փափազյանի վարպետություն, փափազյանական ոճ: Եթե այստեղ էլ նա ինչ-որ առումներով ավանդապաշտ է, ապա այդ հասկացության ամենաբարձր իմաստով: Նրա գերասանական դպրոցը խտացումն ու ամփոփումն է մեծ վարպետների փորձի՝ հարստացած ու նրբացած, ներթափանցված դարասկզբի եվրոպական բեմարվեստի ոճական նոր միտումներով:

Կատարելության հասցված ֆիզիկական արտահայտչականությունը Փափազյանի արվեստի նրբագույն գաղտնիքներից մեկն է: Շարժումի ու կեցվածքի պլաստիկա, գեղանկարչական մաքրություն, զգացմունքի, որբան պալմանական, այնքան էլ հավաստի ցուցադրում, խոսքի երաժրշտականություն՝ խուլ ու միագույն, ոչ-մշտաղային ձայնի մեջ: Փափազյանի արվեստի արտաքինն իսկ խտացնում է մի ամբողջ դպրոց, վարպետության և ավանդների որոշակիորեն ձևավորված համակարգ:

Փափաղյանի արվեստում ամենանուրբ տեղը թերևս խոսքն է, մարդկային ձայնի ու հնչյունների աշխարհը: Ասում ենք ամենանուրբ, որովհետև այս ոչ սովորական օժտվածության տեր դերասանը ձայնով երբեք հարուստ չի եղել: Բայց գործ է ունեցել շեքսպիրյան անհանգ ու «անկանոն» ոտանավորի հետ և այս հիմքի վրա մշակել բեմական խոսքի իր գեղագիտությունը:

Առաջին խոսքը, որով Փափաղյանն սկսում է ներկայացումը, մի պահ հիասթափեցնում է հանդիսատեսին: Անսովոր ականջին անհետաքրքիր և միապաղաղ է հնչում հայերենին օտար և անսովոր թվացող ինտոնացիան, խզված ու փայլատ ձայնը: Փափաղյանի խոսքը չի ընդունում արտաքին էքսպրեսիա, մակերեսային բարեհնչունություն, հանդիսավորություն և պաթոս, ոչ իսկ՝ կենցաղային պարզություն, առավել ևս՝ խարակտերային գույներ: Խոսքի գեղարվեստականության փափաղյանական ըմբռնումը խորապես ինքնատիպ է և շատ տարբեր, այսպես կոչված, դասական դեկլամացիայի ոճից, որը նույնպես ունեցել է իր վարպետները և լիարժեք գեղարվեստական արդարացում է գտել Մոնե Սյուլիի և էռնեստ Պոսարտի արվեստում: Եթե Փափաղյանն իր ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում արդեն չհակվեց դեպի այս ոճը, ինչպես և չապրեց իր արտիստական էությունը հաստատելու տառապանքը, շնորհիվ այն բանի, որ իր գեղագիտությունը մշակեց արդեն այն սովորությունների ազդեցությամբ, որ ստանում էր նոր ոճի վարպետների՝ Ջակոնիի և հատկապես Նովելլիի արվեստից: Երկրորդը՝ նրա դերասանի արտաքին տվյալների դասական ներդաշնակությունը պակասում էր այն, ինչ արդեն բնական արդեթ էր դեկլամացիայի դպրոցին հետևելու համար: Ձայնի ֆիզիկական ուժի պակասը ստիպում էր որոնել հնչյունի և բառի իմաստավորման ավելի նուրբ եղանակներ, քան կարող էր տալ խոսքի արտաքին ելևէջավորումը: Այս հանգամանքն ստիպում էր դերասանին խոսքի արտաքին մշակումից առաջ գնալ նրա հոգեբանական խորքը, ճանաչել այն հույզը, որ հնչյուն և խոսք է ծնում, գտնել այդ հույզը՝ խթանելու բնական դրդապատճառները:

Այսպես, Փափաղյանը հիշատակում է մի տեսարան «Օթելլոյից», որի հոգեբանական բովանդակությունը ժամանակին պարտադրել է ըզրգացմունքի վերարտադրության ավելի ճշմարիտ եղանակներ: Համաձայն Փափաղյանի խաղի տրամաբանության և տեսական հիմնավորումների, այդ տեսարանը բացում է կերպարի ամենաշակական գծերից

մեկը՝ պոռթկացող, տաք խառնվածքը, որի բնականը գրեթեման համար գրական նյութը մինչ այդ առիթներ չի տալիս Գա Կասսիոյի և Ման-նանայի զիշերային մեղամարտն է, որ ընդհատվում է զորապետի հայտ-նովելով «Բոլոր Օթելլոյները, — դրում է Փափաղյանը, — ձայնական ա-հովոր պաշար են վառնում այս կետում, ահավոր դոռով զգացնելով իրենց մոռանալը բնամահարթակում երեկուց առաջ», որի համար «ան-սովոր ծավալով մի ձայն է անհրաժեշտ»¹։

Մավրի այս հոգեկիճակի թատերական իրականացման ձևը, բայց Փափաղյանի, ժառանգություն էր մնացել Սալվինիից, թեև հետևորդ-ներից ոչ մեկը չէր կարողացել հասնել զեղարվեստական նույն համոզ-չականությանը։ Սա, ըստ երևույթին, այն ճշմարտության հաստատումն է, որ ցուցադրման արտաքին, փոխանված հնարները բովանդակա-զրկվում են, երբ դառնում են սոսկ զերասանական սովորույթ և դեն նետվում, երբ կիրառողը հանկարծ դիմում է սեփական զգացողություն-ներին ու պատկերացումներին։ Փափաղյանն այստեղ բերո մ է մի թան-կադին վկայություն, բայց որի այդ սեփական զգացողությունը երբեմն զերասանի մեջ արթնացնում է իր ֆիզիկական արտահայտչամիջոցների պակասության գիտակցումից, Այստեղ նա իրենում հայտնաբերում է մեկ այլ արտահայտչամիջոց, որի գոյության մասին չգիտեր։ Այդքերդ Մատկովսկին «Օթելլոյի» ներկայացման մի երեկո ձայնի անսպասելի խզման պատճառով այդ տեսարանում ստիպված է եղել հրաժարվել էֆեկտի հասնելու ընդունված եղանակից և մոտենալ հույզի վերարտա-դրության հոգեբանորեն ավելի ճշմարիտ ձևի։ Մատկովսկու կատարու-մը թեև չենք տեսել (ի դեպ Փափաղյանն էլ չի տեսել և հիմնվում է Մնակյանի պատմածի վրա), բայց ունենք Փափաղյանի խաղի այս հատվածի տպավորությունը, որ զալիս է Մատկովսկուց և, Փափաղ-յանի բառերով ասած, «զերազանցորեն ուժեղ է» ու «առավել հարա-զատ Մավրի բնույթին»²։ Չունենալով «ձայնական ուժեղ վատնումնե-րի հնարավորությունը», նա այստեղ Օթելլոյի կատարողությունը վեր-արտադրում է զործողությամբ։ Եթե բեմի խորությունը խանգարում է սուրբ հեռվից նետելուն, դրան փոխարինում է սրի կտրուկ շարժումը, որ արդեն մատնում է հազիվ զսպվող զայրույթը։ Բայց էականն այն ա-ռաջին խոսքն է, որ զերասանն արտասանում է զուսպ, կրճեային, թավ և խուլ ձայնով։

Խոնչ է պատանել այստեղ։

Փափաղյանը ոչ թե արամազրություն է խաղում, այլ ներկայաց-

նում է տրամադրությունը հաղթահարելու կամ թաքցնելու ներքին պայ-
քարը: Այս խոսքին հաջորդում է կոլեղներին սաստող, զսպված և զըս-
պելու ջանքերից խլացած մի բացականչություն (որը երբեմն կրկնում
է երկու անգամ՝ իմաստային տարբեր երանգներով), և Օթելլոն այլևս
գոռալու կարիք չունի. նա գտնում է զորապետին վայել իր հավասա-
րակշռությունը և խոսում է վրդովմոտ նքր թաքցնող, արտաքուստ հանգիստ,
լայնաշունչ ձայնով: Տեղին է հիշել Լոուրենս Օլիվիերի Օթելլոյի մասին
ասված այն խոսքը, թե «սա մի մարդ է, որ կարիք չունի ձայնը բարձ-
րացնելու, որ իրեն լսեն»³:

Գուցե հնացե՞լ է Սալվինիին վերագրվող ասույթը, թե ողբերգակ դե-
րասանին հարկավոր է ձայն, ձայն և ձայն: Բայց հիշենք Սալվինիի
մյուս ավելի խորիմաստ խոսքը: Այն հարցին, թե ինչպես է նա կարո-
ղանում Օթելլոյի դերում այդպես գոռալ, նշանավոր ողբերգակը պա-
տասխանում է. «Այդ ես չեմ գոռում, այլ դուք»: Ուրեմն, դերասանի
ձայնը միայն ֆիզիկական երևույթ չէ: Դա ոչ այնքան նրա ֆիզիկական
էություն, որքան անհատականության դրսևորումն է: Ավելին, ձայնը
թատերական իմաստով, երբեմն պատրանք է: Փափաղյանը դրամատի-
կական ամենալարված պահերին էլ չի աղմկում, չի գոռում, այլ դրանց
մասին ակնարկում է այնպես, որ հանդիսատեսը հաղորդակցվում է
նրա ներքին աղաղակին: Օթելլոյի կրծքային ձայնը, հոգու խորքից դուրս
թռչող հեծկլտանքն ու խուլ հոգոցները ամեն անգամ հիշեցնում են հո-
վազի մոնչյուն և միշտ թվում է, թե Մավրը զսպում է իր հզոր ձայնը:
Հիշենք թեկուզ Արեենիի հուսահատ աղաղակը, երբ պոկում է սև շը-
ղարշը նինայի պատկերի վրայից, կամ Քինի բարձրաձայն, ջղածիզ
ծիծաղը խելադարության տեսարանում: Այս և նման տեսարաններում,
որոնցով առատ են Փափաղյանի կատարումները, աղմուկի և կոկորդի
ձայնամկանների լարման նշույլ իսկ չկա: Սրանք պատրանքներ են՝
պայմանավորված հանդիսականի գեղարվեստական ընկալման հոգեբա-
նությամբ: Գաղտնիքը տվյալ տեսարանում կերպարի վարքագծի ներ-
քին, հոգեբանական արդարացումն է, երբ տրամադրությունների զար-
գացումը հետևողականորեն տարվում է դեպի ամենաբարձր կետը, և
բարձրաձայն աղաղակը անխուսափելի է թվում: Այս հոգեբանական նա-
խապատրաստումն արդեն բավական է հանդիսատեսի երևակայության
համար: Վերջինս եթե անգամ նկատում է (սա ասվում է փորձված հան-
դիսատեսի համար), որ դերասանի գոռոցը երևութական է, պայմանա-
կան-թատերական, դարձյալ չի կարողանում չենթարկվել նրա հուզա-

կան ներդրածման ուժին: Էականը պոսթկոմի կամ աղաղակի իմաստն է, ոչ թե նրա ֆիզիոլոգիական սառույց վերաբաղարկությունը, որ զլխովին հակառակ է Փափաղյանի ոճին ու սկզբունքին: Չարդարացված ու անտեղի ձայնը, որքան էլ կատարյալ լինի նրա ֆիզիկական որակը, ա-
կանջի համար է միայն և ոչ մտքի. «Բեմում հաճախ պատահում է այս-
պես — դրում է վախժանգովը, — դերասանը խոսում է, մինչև իսկ գո-
տում, ես այդ լսում եմ, բայց չեմ հասկանում, թե հաճուն ինչի է նա
գոտում»¹: Փափաղյանը հակառակն է տնում. զղացմունքի տրամաբա-
նությունը նախապատրաստում է արարքի պատճառը և արարքը զսպում
է: Մնացածը թողնում է ունկնդրի ներքին լսողությանը: Մինչև գոտա-
լուն հասնելը նա աստիճանաբար սաստկացնում է ներքին լարումը և
ձայնը աննկատելի բարձրացնում ոչ ավել, քան կես տոն: Գոռալուց ա-
ռաջ նկատելիորեն իջեցնում է ձայնը մեկ տոն, և սա ամենազովարին
ու նուրբ տեղն է. արամադրությունն աճում է, իսկ ձայնն իջնում: Ձայնի
իջեցումը պետք է արդարացվի հոգեբանորեն, իսկ Փափաղյանի արդա-
բացումը պարզ է. նրա կերպարն ուժեղ բնավորություն է և զսպում է
իրեն: Կես տոն բարձրացնելուց հետո մեկ տոն իջեցնելը նկատելի կը-
լինի, և թե բաց թողնի ներքին, հոգեբանական զծի զարգացումը: Այսքա-
նից հետո մի պահ միայն, մի բառի վրա միայն Փափաղյանը «գոտում»
է, այսինքն՝ ձայնը վերջին՝ ցածր կետից բարձրացնում է մեկ տոն, որը
սկզբնական տոնի համեմատ բարձր է ընդամենը կես տոնով: Կոնտ-
րաստն այնքան նկատելի է, որ հանդիսատեսին թվում է, թե նա իս-
կապես գոռաց: Եթե մի քիչ ավելի բարձրացնի ձայնը, տարբերությու-
նը սկզբնական տոնի համեմատ կլինի մեկ կամ մեկ ու կես տոն, և
պատրանքը կատարյալ է: Ձայնի բարձրացումն ու իջեցումը, ուժեղա-
ցումն ու թուլացումը տեղի է ունենում մեկ ու կես տոնի սահմաննե-
րում: Անզսպելի չափերով աճում է միայն մի բան՝ խոսքի դրամա-
տիկ լարումը, և հանդիսատեսը հոգեբանորեն ի վիճակի չէ խուսափել
պատրանքի ազդեցությունից: Սա Սալվինիի «գաղտնիքն» է, որին Փա-
փաղյանն ավելացնում է մյուս արտահայտչական հնարը, ընդլայնում
է բառը, երկարացնելով, ձգելով ձայնավոր հնչյունները, որով քողար-
կում է ձայնի բնական ուժգնության պակասը: Այս կատարյալ վարպե-
տության հետքերի օրինակներից է Փափաղյանի Ուրիել Ակոստալի
այն տեսարանը, երբ մայրն ու հղբայրը թախանձում են նրան զնալ,
հրապարակորեն հրաժարվել սեփական համոզումներից: Փափաղյանը
խոսում է միջին, սովորական տոնով.

Այո, այո, եղբայր, ես գիտեմ՝ դու Ամստերդամում վաճառական ես, և ի՞նչ, ձեզ սկսել են հալածել (ձայնը իջեցնում է) իմ պատճառով, (ավելի է իջեցնում) իմ պատճառով, իմ պատճառով... (Թույլ) հը՛մմ... (Ավելի թույլ, նվաղած ձայնով, բայց ավելի լարված, ցավագին) օ՛յ... (Հանկարծ՝ բարձրաձայն աղաղակ) Ինչու եք լռե՛լ... (Թուլացած, հոգնած) Խոսեցե՛ք: (Միջին տոնով) Չեմ կարող տանել ես այս (ցածր) տանջանքը:

Փափաղյանը գոռում է միայն «լռել» բառի վրա, բայց սա ընդամենը մեկ տոնով է բարձր սովորական, միջին տոնից: Պարզապես կոնտրաստն է ուժեղ նախորդ տոնի հետ, Աղաղակը կերպարի ներսում է, և դերասանը լսողին հաղորդում է նրա բովանդակությունը, իսկ ձեռք թողնում է պայմանական-թատերական:

Բեմական արտահայտչականության այս եղանակը դժվար չէ վերագրել արտաքին վարպետությանը, որին տալիս ենք հասարակ, ոչ-գեղագիտական մի անվանում՝ դերասանի տեխնիկա: Բայց խնդիրը միայն ձայնի կամ ֆիզիկական ուժի խնայողությունը չէ, թեև յուրաքանչյուր արվեստ իսկապես ունի և իր արհեստը: Դերասանն այստեղ խնայում է մի ավելի թանկագին բան՝ պաշտպանում է որոշակի գեղագիտական ակզբունք: Դրամատիկական լարվածության ամենաբարձր, ամենածայրահեղ պահերին իսկ, կամ Համլետի խոսքերով ասած «կրքի հեղեղի, փոթորկի և հողմապտույտի մեջ անգամ»⁵ Փափաղյանը պահում է այն վեհաշուք հանգստությունը, որ տեսնում ենք հելլենական արվեստի գլուխգործոցներում: Նրա Օթելլոյի աղաղակը Լաոկոոնի աղաղակն է՝ խուլ ու զուսպ: Թերևս այստեղ պետք է հիշել Վինկելմանի պատկերավոր միտքը. «Նրա տառապանքը խորապես հուզում է մեզ, բայց մենք կուղենալինք մեր տառապանքները կրել այնպես, ինչպես այս հզոր այրը»⁶:

Բաժանելով Լաոկոոնի նշանավոր արձանի մասին Վինկելմանի եզրակացությունը, թե «իմաստությունը ձեռք է մեկնել արվեստին և նրա արարչության մեջ ներդրել մի ինչ-որ ավելի մեծ բան»⁷, Լեսսինգը հայտնադործում է գեղագիտական մի պարզ և խոր ճշմարտություն՝ «արդասավոր պահ» տեսությունը: (Փափաղյանի արվեստի «արտաքինը» բացատրելու համար ավելորդ չենք համարում դիմել Լեսսինգի օգնությունը, քանի որ այդ արվեստի հիմքերն առաջմ մեզ համար դժվար է որոնել այլ տեղում, քան դասական գեղագիտության մեջ): «Նրբ Լաոկոոնը հառաչում է,— գրում է Լեսսինգը,— երևակայության համար

հեշտ է պատկերացնել նրան ազազակող, Բայց եթե նա ազազակեր, երեակայությունը չէր կարող բարձրանալ ոչ մի աստիճան վեր կամ իջնել մի աստիճան ներքեւ և Լատիոնը կնեկականաբար դիտողին «խեղճ և հետեարար՝ անհետաքրքիր»⁵։ Սա իհարկեւ ասված է տարածական արվեստի մասին, որի նյութական հնարավորությունները «սահմանափակված են միայն մեկ պահի պատկերումով»⁶։ Գերասանի խաղն ունի և տարածական արվեստի, և ժամանակի մեջ տեղը արվեստի հատկությունները։ Հետեարար «արգասավոր պահ» այստեղ հարաբերական հասկացություն է. նա կարող է տեղի բավական երկար։ Այն, ինչ քանդակագործության համար բառացիորեն մի պահ է, որի սկիզբն ու ավարտը դիտողի երեակայությունն է ստեղծում, գերասանի արվեստում կարող է ձգվել բոլորներ՝ ունենալ իր սկիզբը, զարգացումն ու ավարտը։ Ահստիկի «արգասավոր պահ» օրենքն այստեղ գործում է յուրովի։ Որեւէ կրքի կամ տրամադրության շրջափոխությունը կյանքում տեղում է ժամեր, բայց բեմական, պայմանական իրականություն մեջ նա կարող է սահմանափակվել ընդամենը բոլորներում։ Առօրյա իրականության մեջ մարդը կարող է հուզմունքի մեջ մի ամբողջ ժամ աղմկել, բայց տեղափոխելն այն բեմական իրականություն և ի հայտ կգա կենցաղի ճշմարտության ու արվեստի ճշմարտության տարբերությունը։ Այստեղ գերասանին մնում է խտացնել տրամադրությունը անհամեմատ փոքր ժամանակահատվածի՝ «արգասավոր պահ» մեջ։ Սա այլ բան չի նշանակում, քան ամբողջ տրամադրությունից թողնել մեկ, երկու պահ՝ ամենաէականը։ Եվ այս պահն արգասավոր է այն դեպքում միայն, երբ ազատ տեղ է թողնում երեակայությանը։ Կյանքում տրամադրության մեջ էական կարող է համարվել կրքի բարձրագույն լարման կետը, որն արվեստում զուրկ է «արգասավոր պահի» հատկություններից, այսինքն տեղ չի թողնում մտքի ու երեակայության աշխատանքի համար և հետեարար՝ ղեկարվեստական չէ։ Զգացմունքի և կրքի արտաքին արտահայտության մեջ Փափաղյանը երբեք չի հասնում բարձրակետին, այլ մնում է նրանից ցած մի բանի աստիճան։ Բայց այնուամենայնիվ հանդիսատեսի երեակայության առաջ բացում է նրա հեռանկարն այնպես, որ հանդիսատեսն ինքն է բարձրանում մնացած աստիճանները։ Փափաղյանը կարող է ազազակել մեկ բառի վրա և այդ էլ հենց «արգասավոր պահ» է։ Այդ ազազակը ոչինչ ընդհանուր չունի ֆիզիկական աղմուկի և ձայնի ուժգնության հետ։ Այդպես չէ՞ արդյոք Լիրի կարճ մենախոսության ավարտը Ռեզանի տանը, երկրորդ գործողության վերջում։

Դուր մտածում եք, թե ես լա՞ց կլինեմ...

Ոչ, ես լաց չեմ լինի...

Թեև շատ պատճառներ ունիմ ես լաց լինելու...

Բայց թող այս սիրտը բյուր կտոր լինի,

Նախքան ես կարտասվեմ:

Օ՛, իմ խեղկատա՛կ,

Հասիր, օգնիր ինձ,

Ես...

Խելագարվե՛ւմ ե՛մ...¹⁰

Վերջին բառը Լիր-Փափազյանի շուրթերից պոկվում է երկար ու խուլ հառաչանքի նման, որ իսկապես նման է Լաոկոոնի աղաղակին: Դա կերպարի ներքին աղաղակն է, որ Փափազյանը թաքցնում է, ցույց տալով նրանից մի փայլուն բեկոր: Այդ բեկորը շողարձակում է մի պահ՝ միայն և անմիջապես կորչում: Բայց այդքանն էլ բավական է, որ երևազգացմունքի ամբողջ հեռանկարը:

Կերպարի տրամադրությունների զարգացումը Փափազյանի խաղում միշտ ձգտում է դեպի ամենաբարձր կետը և ոչ մի պահ չի հասնում նրան: Սա միայն դերասանական վարպետության և ոճի խնդիր չէ: Այստեղ թաքնված է դարձյալ գեղագիտական սկզբունք. Փափազյանի համար դրամատիկ լարումը չունի այդ ամենաբարձր կետը: Նա ընդհուպ մոտենում է դրան միայն մեկ անգամ, որից հետո սկսվում է ողբերգական հերոսի անկումը՝ խելագարությունը, ինքնասպանությունը, մահը: Ընդհանուր առմամբ եթե Լաոկոոնը պատկերվեր աղաղակելիս, դա կլիներ նրա անկումը, քանի որ դիտողին կպատկերանար աղաղակի հաջորդ պահը՝ տապալված հսկան¹¹:

Ձայնի ուժգնության կամ ձայնածավալի խնդիրը Փափազյանի համար դառնում է երկրորդական, քանի որ էականն ասվածի բովանդակությունն է: Եվ այնուամենայնիվ ձայնի քնական ուժգնության պակասը չի խանգարում Փափազյանին հարստացնելու այն բաղում նրբերանգներով և ձայնածավալի մեծության պատրանք ստեղծել: Եվ ամենաստույգ աղանջն էլ չի կարող խոսափել այդ տպավորությունից, երբ դերասանը միևնույն տեսարանում կարողանում է այնքան վարպետորեն փոփոխել խոսքի դինամիկան: Այսպես, Օֆելիայի հետ հանդիպման տեսարանի վերջում Համլետ-Փափազյանի դերլարված նյարդերը հանկարծ տեղի են տալիս, և նա պոռթկում է: Խոսում է մի տոնի վրա, գլխային ձայնով և թվում է թե գոռում է:

Հետո՛ւ, չեմ ուզում աչդ բոլորի մասին մտածե՛լ,
Այս միտքն է, որ ինձ խելագա՛ր դարձրե՛ց...
Կրկնո՛ւմ եմ, որ մենք այլևս չենք ամուսնանա՛ւ:
Բոլո՛ւրը,
Բոլոր նրանք, որ ամուսնացե՛լ են,
Բոլո՛ւրը...

Հանկարծ շշուկով՝

Բա՛ցի մեկից,
Կապրե՛նս:

Անցնում է նախկին տանին.

Իսկ մնացյալնե՛րը...
Կմնան այնպես, ինչպես որ կան:

Այս բառերից հետո անսպասելիորեն փոխվում է խոսքի զինամի-
կան՝ fortissimo-ից իջնո՛ւմ է piano.

Իսկ դո՛ւ...
Դո՛ւ իմ թանկագին...
Կուսանոց գնա:
Կուսանոց գնա՛, կուսանոց գնա:

Այստեղ Փափաղյանի ձայնը դառնում է կրծքային, մեղմ, հան-
դիստ ու վերջին բառերի վրա անէլանում, հանգչում:

Բոլորովին այլ է Օթելլոյի խոսքի նկարագիրը: Այստեղ նախ տար-
բեր է խոսքի տեմպրային բնավորությունը, և դերասանը խոսում է ա-
վելի լայնաշունչ, մեծ մասամբ ձայնաշարի ցածր ու միջին օկտավ-
ների վրա և միջին ուժգնությամբ, չի հասնում մինչև fortissimo:
Այսպես, Սենատի մենախոսության մեջ նա ունի երկու զինամիկ հար-
թություն և տրամադրության փոփոխությանը համաձայն անցնում է մեկ
առաջինին, մեկ երկրորդին: Սկսում է իր ձայնի միջին ուժով՝ մոտավո-
րապես mezzo-forte-ով

Բաղմաշո՛ւնչ,
Վեհ հոգի՛:
Բարձր դո՛ւքս:
Որ ես առեանգե՛լ եմ
Այս...

Մերունու աղջկան,

Ճշմարիտ է:

Ինչպես նաև ճշմարիտ է, որ ես ամուսնացել եմ նրա հետ,
ահա իմ ամբողջ հանցանքը՝ ներկայացված իր բոլոր
պարզության մեջ, և ոչինչ ավելի:

Օթեկո-Փափազյանը խոսում է թավ ու հանգիստ ձայնով, իր ար-
ժանապատվության և վիճակի արտասովորության շթաքցված գիտակ-
ցությամբ: Նա կարծես ոչ թե հաշիվ է տալիս ինչ-որ հանցանքի հա-
մար, այլ հաստատում է իր էությունը իրենից ցածր, համեմայն դեպս
սովորական մարդկանց առջև: Թվում է նրա՝ ռազմադաշտին սովոր
մարդու ձայնը հենց այդպես խղված, կոշտ ու հոգնած պետք է լինի:
Բայց ահա նրա խոսքի մեջ է մտնում Դեզդեմոնայի թեման, և ձայնը
փոխվում է. նա բառերն արտասանում է քնքշությամբ, մեղմ ու թեթև.
անցնում է piano-ի:

Իսկ մինչև որ նա գա,

նա նույն պարզությամբ,

Ինչպիսի պարզությամբ, որ պատմում եմ իմ մեղքը երկնքի
դատարանի առաջ, կպատմեմ ձեզ իմ ամբողջ սիրո
պատմությունը:

Մենախոսության ընթացքում նա նորից դալիս է իր նախկին me-
zo-forte-ին և դարձյալ piano-ի, երբ անցնում է Դեզդեմոնայի թեմա-
յին:

Նվ երբ ես պատմում էի որևէ դժբախտ դեպք,

Որ տանջել էր իմ թափառական զինվորականի սիրտը,

Մեծ հրճվանքով տեսա, որ նա...

Նա, նա...

Հաց էր լինում...

Օթեկո-Փափազյանն այստեղ ավելի է քնքշանում. նրա ձայնում
այլևս ուժեղ շեշտեր չկան, նա այլևս զինվորական չէ: Իսկ դերակա-
տարման հետագա ընթացքում գուցե երևում են ավելի հարուստ,
այնքան հարուստ, որ բոլոր նրբություններով արտահայտում են կեր-
պարի զգացմունքների բարդ ելևէջը: Ձայնի խլությունն այլևս մոռաց-
վում է, քանի որ նա ցանկացածի չափ մաքուր է արտացոլում կերպա-
րի «ոգու կյանքը»:

Ձայնի դինամիկ հարթությունները նույնպես պատրանք են. Փա-
փազյանի ձայնածավալն այնքան չէ, որ կարողանա փոփոխել դինամի-
կան piano-ից մինչև fortissimo: Այս տպավորությունն արգլունք

Այս տրամադրությունն փոխակերպումների, որքան բազմազան են տրամադրության երանգները, այնքան հարուստ է երևում ձայնը: Սա տեխնիկական իմաստով կապված է ոչ այնքան ձայնածածկույթի, որքան շնչառության տեխնիկական մարզվածության հետ: Շնչառության տեխնիկայի ու ռիթմի փոփոխությունները փոխում են հնչյունների տեղությունը, հետևաբար նաև՝ ձայնի լսելիությունը: Երկար վանկերի արտասանության ժամանակ Փափազյանն իջեցնում է ձայնը, տալով խորության ու ծավալի պատրանք: Եվ բոլոր այս տիպի փոփոխությունները ականջով ընկալվում են որպես ձայնի հարստություն:

Բայց իսկապե՞ս սա միայն տեխնիկա է:

Մեծ վարպետների փորձը վաղուց հաստատել է, որ շնչառության ռիթմի փոփոխությունները նախ տրամադրությունները վերապրելու արդյունք են: Եվ ընդհանրապես «վերապրող դերասան» և «ցուցադրող դերասան» ձևակերպումները շատ են պայմանական, գալիս են ոչ աչքից, այլ խոր տպավորություններից, Տարբերությունն այն է, որ առաջինը չի ուսումնասիրում և սեփականացնում իր ապրումների արտաքին դրսևորումը, իսկ մյուսն տմեն անգամ բնում և ամբարշտում է հուզական տարերքի պահին դառնալով, ցանկացած ժամանակ նույն էջը: Գրքային կրկնելու համար «ցուցադրող» դերասանը միշտ հայտնագործում, սեփականացնում է իր սեփական զգացմունքները: Եվ պատահում է այն, որ նա ապրումի արտաքին դրսևորումը կրկնելով, ամեն անգամ կարողանում է վերագառնալ հույզի ազդուրին, եզակույնի մի անգամ ապրածը, բյուրեղացնել և ազնվացնել այն, հոգեբանական ճշմարտությունը դարձնել արվեստի ճշմարտություն: Սա արդեն ոչ թե ապրումն է, այլ նրա կրկնությունը՝ վերապրումը: Ընդ որում, այս տերմինն արդեն ունի ցուցադրման և տեխնիկայի զաղափարը:

Փափազյանը պատկանում է արտիստական խառնվածքի այս բարդ տեսակին: Նրա յուրաքանչյուր կերպար, որ այսօր ընդունում ենք որպես կատարյալ վարպետության ցուցադրում, դերասանն ապրել է ոչ թե մի երեկո, երկնքից իջած հանկարծակի ներշնչումով կամ ամբողջ դերակատարման ընթացքում, այլ բազում տարիներ, որոնց ընթացքում կերպարն ապրել է մաս-մաս, ցուցադրումն ու ապրումը փոխադարձաբար հարստացրել են միմյանց, ներթափանցվել մեկը մյուսով, դարձել առանձին-առանձին անորսալի, անըմբռնելի, նույնիսկ իր՝ դերասանի համար:

Փափազյանը վերապրումի դերասան է, այդ հասկացության ամեն-

նաբարդ, ամենախորին իմաստով, և սրանով է պայմանավորված նրա խոսքի նույնքան բարդ կառուցվածքը: Այստեղից է գալիս նրա խիստ յուրահատուկ պատկերացումը հնչող խոսքի գեղարվեստականության մասին: Բնագիրը և նրա ընդհանուր ենթատեքստը, բառը և նրա ենթաիմաստը, ինտոնացիան, տակտը, դարձվածքի մեկոդիկան Փափազյանի ձայնում միշտ չէ, որ համերաշխ են խոսքի արտահայտչականության սովորական և հասկանալի կանոններին: Այս խնդիրները երբեմն դուրս են խոսքի քերականական-տրամաբանական օրենքներից և ենթարկվում են այլ օրենքի՝ Փափազյանի արվեստի տրամաբանությանը:

Ավետարանական իմաստով խոնքը, թե խոսքը արարչագործության սկիզբն էր («ի սկզբանն էր բանն»), մեզ համար ասված է ոչ նյութական իրականության, այլ նրա հոգեոր վերարտադրության մասին: Դերասանի արվեստը խոսքից է սկսվում, և խորն է նկատել նեմիրովիչ-Դանչենկոն, որ «խոսքը ստեղծագործության պսակն է»: Դրամատուրգիական կերպարի բեմական իրականացումը բառացիորեն սկսվում է խոսքից և դերասանն էլ իր «արարչագործության» սկզբում կերպարի բոլոր արդարացումները որոնում է զրական տեքստում, երբեմն էլ առանձին բառերում: Բայց երբ նա գտնում է, և յսպես կոչված, «ներքին դիժը» կամ յուրացնում է գործողության պարտիուրան, դառնում է ինքնուրույն, տեքստից անկախ: Սկսվում է հակասությունը խոսքի ու գործողության միջև, և դերասանը խոսքը հարմարեցնում է իր բեմական վարքագծին: Կերպավորման ամբողջ ընթացքը, որ Փափազյանի տիպի դերասանի համար երբեք չի ավարտվում, մերթ հակվում է գեպի բառը, մերթ հակադրվում բառին: Սա դերասանի արվեստի դիալեկտիկան է, որի պարզ ձևակերպումը Շեքսպիրը դրել է Համլետի խոսքում. «Suit the action to the word, word to the action»¹²: Այստեղ է, որ գրական մտածողությունը ենթարկվում է թատրոնի լեզվին՝ գործողությանը, և Փափազյանը բառերը գրական որակից վերածելով թատերական որակի, «շտկում» է հեղինակի խոսքի, «պակասությունները»: Եթե նա այս կերպ է վարվում Մասեհյանի գասական թարգմանության հետ, դա չի նշանակում, թե այդ թարգմանությունը պակասավոր է: Այստեղ հանդիպող «ոչ-բեմական» դարձվածքները, կամ նույնիսկ որոշ հատվածներ գալիս են բնագրից: Իսկ բեմականություն հասկացությունը շատ հարաբերական է, եթե դիտենք նրա էվոլյուցիան թատրոնի պատմության ընթացքի մեջ: Շեքսպիրի պիեսները ստեղծվել են թատերական պայմաններում և բեմի օրենքների կատարյալ ի-

մացությամբ, բայց փոխվել է բնական պայմանականության ու ճշմարտության բմբռնումը, և շեքսպիրյան դրամատուրգիայի որոշ հատկանիշներ ժամանակակից բնական մտածողությանը հերետաճ են ոչ թատերական¹³։

Այսպես, «Համլետ» երրորդ գործողությունում, «Մկան թակարդ» Կոչվող տեսարանում Համլետը Օֆելիային բացատրում է ներկայացումը։

Համլետ. Պարտեզի մեջ թունավորում է մարդուն, թագավորությունը ձեռք ձգելու համար։ Անունը Գոնզագո է, պատմվածքը իսկապես գոյություն ունի և շատ բնորոշ իտալերեն գրված։ Հիմա կտեսնես, թե ինչպես է ձեռք բերում Գոնզագոյի կնոջ սիրտը։

Օֆելիա. Թագավորը վեր կացավ։

Համլետ. Ի՞նչ է, սուտ հրդեհի՞ց վախեցավ¹⁴։

Արդ, ինչու և ինչպես է փոխում Փափազյանը հեղինակի տեքստը։ Համլետն այս խոսքերն արտասանում է ուղիղ այն պահին, երբ նրա սարքած ներկայացման մեջ խաղացվում է Կլավդիոսի ոճրագործությունը, թույնը ականջի մեջ լցնելու տեսարանը։ Բնական հոգեբանություն, ինչպես և Համլետի վարքագծի ժամանակակից բմբռնումով (որ գուցե մեկ հարյուրամյակից ավելի պատմություն ունի), Համլետն այստեղ այլ բան չպետք է անի, բացի Կլավդիոսին հետևելուց։ Մինչդեռ, ինչպես հերետաճ է Օֆելիայի «Թագավորը վեր կացավ» խոսքից, Համլետը չի նայում թագավորի կողմը։ Գուցե Շեքսպիրի ժամանակակից կամ նրանից հետո եղած այլ բնագործություններում բեմավիճակն ուրիշ է եղել կամ Օֆելիայի այս խոսքը գործողության իլյուստրացիան է։ Ինչևէ, Փափազյանի բնական տրամաբանությունը սա այն կետերից է, որտեղ Համլետը մոռանում է «գիմակավորների մեջ ապրել կարենալու համար»¹⁵ իր գիմակավոր լինելը և պոթելում է բարձրաձայն։ Փափազյանը գոռում է իր ձայնաշարի ամենաբաժնի նոտայի վրա.

Նա՛, նա՛, նա՛... Ա՛յ, ա՛յ, ա՛յ, նա նրան թունավորում է պարտեզում, որպեսզի կարողանա ամբողջ թագավորությունը ձեռք բերել։ Հիմա կտեսնես, թե ինչպես է նա ձեռք բերում...

Այս վերջին բառերի վրա նա հանկարծ սթափվում է, հանկարծ հի-

շում իր ծպտյալ լինելը: Բայց եղածը եղած է: Նա միանգամից իջեց-
նում է տոնը և նախադասության շարունակությունը թափ ու խուլ ձայ-
նով, դիվական շարախնդությամբ ուղղում է Կլավդիոսին.

...Գոնզագոյի կնոջ սե՛րը, տեր արքա՛:

Փափաղյանը հեղինակի խոսքը ենթարկում է իր բեմական-հոգե-
բանական խնդրին:

Նրա բոլոր դերակատարումներում բազմաթիվ են տեքստի հետ ա-
զատ վարվելու օրինակները, որոնք որքան էլ վիճելի լինեն գրական
տեսակետից, պատճառաբանված են կերպարի բեմական վարքագծով:
Այդ փոփոխությունները, որոնցում փայլում է Փափաղյանի գրական
շողշողուն ձիրքը, մեծ մասամբ գործողությանն են ծառայում, երբեմն
ունեն ձևական ֆունկցիա՝ լրացնում են հնչող խոսքի ռիթմական միա-
վորը, մեկ այլ դեպքում հարստացնում են բանաստեղծական պատկե-
րը: Այսպես, Համլետի «Լինել թե չլինել» մենախոսության վերջում ա-
վելացնում է մի տող, որը կատարում է կրկնակի ֆունկցիա:

Եվ հենց այս կերպով խորհրդածության բնական ծաղիկը

Ախտաժնետվում է մտածության գունաթափ ցլթից,

Եվ շատ ձեռնարկներ մե՛ծ ու կարևո՛ր

Շեղվում են այսպես իրենց ընթացքից,

Գործ իսկ կոչվելուց զրկվում,

Եվ ոչինչ չի մնում մտածող մարդուն բացի ոչնչից:

Վերջին տողը, որպես միտք, սկզբունքային նշանակություն ունի
կերպարի և այս մենախոսության փափաղյանական մտահղացման մեջ:
Սա մենախոսության փոխոսփայական ամփոփումն է, այն միտքը, որ
Փափաղյանի Համլետի համար ընդհանուր ենթատեքստ, ընդհանուր
տրամադրություն է: Միաժամանակ սա հավասարակշռում է վերջին
հանգերը, հավաքում, ամբողջացնում է խոսքի բանաստեղծական կա-
ռույցը:

Այս և նման բոլոր փոփոխությունները մեծ մասամբ դերասանական
իմպրովիզացիայի ծնունդ են: Դրանք միշտ չէ, որ կարելի է անվերա-
պահորեն ընդունել կամ գերազանց համարել: Փափաղյանն ինքն էլ
նույն վերաբերմունքն ունի իմպրովիզացիայի հանդեպ, և բեմական
հանգամանքներում կյանք առած ամեն խոսք չէ, որ ներմուծում է
տեքստ: Նա ներկայացումից ներկայացում ընտրում, մշակում է ամեն
մի բառ ու դարձվածք, տալիս նրանց իրենց իմաստը: Այս ձևով ժա-

մանակի ընթացքում «սրտահալանորեն» գտնված բառերն ու տողերը դառնում են բնագրին հարադատ, ձուլվում ռիթմին ու պատկերին: Այդպես է Օթելլոյի վերջին մենախոսության փափաղյանական մշակումը, որտեղ ավելացրած տողերը թվում է, անբաժանելի են բնագրից:

...Մի մարդ,

Մի խեղճ մարդ, որի աչքերն անսովոր էին արտասովոր...

Բայց երբ արտասովեցին, ավելի շատ արցունք թափեց նա,

Քան թե արմավենին իր բուժարար խեժն է թափում

Արարիտ անապատներում,

Իմ հայրենիքի արեղակի ճառագայթներին տակ,

Այսպե՛ս,

Այսպե՛ս,

Այսպե՛ս...

Օրինակները շատ ու բազմազան են ցույց տալու համար, որ ազատ մտենալով բառերին, դերասանն անխաթար է պահում տրամադրության ու պատկերի վերջնական իմաստը:

Փափաղյանի տեքստի խնդիրը ինչ-որ առումով դուցե դուրս է հնչող խոսքի զեղազրիտության ոլորտից և նրա զրական տաղանդի վրկալությունն է: Բայց զրոդն ու դերասանն այստեղ անբաժանելի են: (Եվ զրականության մեջ էլ Փափաղյանն ավելի շատ դերասան է, քան զրոդ): Դերակատարումներում արված բոլոր տեքստային փոփոխությունները, որքան էլ զրական արժեք ունենան, դերասանական արվեստի փաստեր են, պայմանավորված հեղինակի դերասանական հոգեբանությամբ: Խոսքը Փափաղյանի համար ոչ մի զեպքում, անգամ զրական ստեղծագործության մեջ, դուռ զրական մտածողության արդյունք չէ: Դա դարձյալ դերասանական ստեղծագործություն է և մի շատ էական տեղում ենթարկված է բեմական արվեստի օրենքներին: Փափաղյանի բառը զրասեղանի մոտ գտնված բառ չէ, այլ միշտ բեմական զղացողության ծնունդ: Նա զրչի մարդ չէ, այլ դերասան, միայն ու միայն դերասան՝ իր մտածողության բոլոր տեսակի զրսերումներում: Այն, ինչ մենք անվանում ենք զրական տաղանդ, այլ բան չէ, քան բեմական տաղանդի մի խիստ յուրօրինակ արտահայտություն, որ զուցե չի ունեցել ոչ մի դերասան: Փափաղյանի համար խոսքը զրություն չունի իր հնչողական ձևից դուրս: Դրա համար էլ զրելիս նա մտածել է բարձրաձայն, մտածել ոչ թե բառերով ու նախադասություններով, այլ

պատկերներով և ինտոնացիաներով, ոչ թե քերականութեամբ ու տրամաբանութեամբ, այլ «երաժշտութեամբ»: Ինտոնացիան նրա համար միայն ինտոնացիա չէ, այլ կեցվածք, ժեստ, դիմախաղ, քայլվածք: Փափազյանի խոսքը միշտ բնական զործողության մեջ է և ապրում է բեմի օրհնքներով:

Բնական խոսքը Փափազյանի համար երաժշտություն է՝ անբաժանելի կերպարի ներքին ուժով: Եթե փորձենք զանազանել նրա տարբեր կերպարները ուժեղ-մեղմ-մեղմ-մեղմ ընթացիկ տեսակետից, ներքին կարող են միմյանց նման թվալ: Փափազյանը բնավորությանը ինտոնացիոն բնութագիր չի տալիս, այդ հասկացության սովորական առումով: Նրան խորթ և անընդունելի է կենցաղային-խարակտերային ինտոնացիան կամ խոսքի տիպականացումը: Ունենալով խոսքի հնչողության խիստ յուրահատուկ, խիստ սեփական նկարագիր, նա երբեք չի թաքցնում այդ, և բոլոր դերերում հնչում է նրա սեփական խոսքը՝ միշտ ծանոթ և արտաբուստ միակերպ երանգներով: Սա այն խաբուսիկ տպավորությունն է ստեղծում, թե նա չունի կերպարին հատուկ խոսվածք: Դերասանական խոսքի կառուցման այս սկզբունքը իր արդարացումը և զեղազիտական հիմքն ունի: Փափազյանի արվեստին խորթ է, այսպես կոչված, ինքնահրաժարումը. նա երբեք չի փորձում կերպարում ժխտել սեփական էությունը, չի ջանում թաքցնել բնական իրականության ու շրջապատի հանդեպ, ոչ միայն կերպարի, այլև իր՝ Փափազյան դերասանի վերաբերմունքը: Նրա բոլոր կերպարները՝ Օթելլոն, Համլետը, Քինը, Դոն Ժուանը, Արենինը և այլն, այդ էության լիարժեք հաստատումն են տարբեր հեռանկարներով, բայց նույն զեղազիտության դիրքերից: Սա հին վարպետների՝ դերասանական խոշոր անհատների զեղազիտությունն է, որը չի ընդունում ընդգծված կերպարանափոխություն, արտաքին դիմակ: Այստեղ նպատակը բնավորությունը չէ, այլ միտքն ու զգացմունքը: Եվ դրա համար էլ դասական ուղղության դերասանը իր արտաքինը «մաքուր» է պահում դիմակավորվելու բոլոր միջոցներից, որպեսզի կարողանա միտքն ու ըզգացմունքը բարձրացնել իդեալի աստիճանին: Կենցաղային, խարակտերային, ազգագրական հատկանիշները Փափազյանը միշտ հասցնում է նվազագույնի: Օթելլոն իր ամբողջ էթնիկական ճշգրտությամբ, որը դարձյալ թատերական է, իր ներքին էությամբ նախաստեղծ մարդու իդեալն է: Այդ նույն ձևով Ուրիել Ակոստան զաղափարի մարդու իդեալն է, Քինը՝ արվեստի մարդու իդեալը և այլն: Փափազյանի թեման հան-

հարեղ մարդու՝ արտասովոր անհատի ողբերգությունն է, միջակության թագավորության մեջ, Համլետը այդ հանճարեղության իզեալն է, և այս է պատճառը, որ նա Փափազյանի բմբուսամբ, կոնկրետ չէ, այլ վերացարկված, բնդհանուր:

Առանց այս ճշմարտությունն ընդունելու անհավանալի կմնա Փափազյանի լերդարային խոսքը: Փափազյանը ճանաչում է կերպարի բնութագրման երկու միջոց՝ մարմնի պլաստիկա և ուրիշ, խոսքի տոն և ուրիշ, Փափազյանական կերպարները ամենից ավելի այս հատկանիշներով են դանդաղանում մեկը մյուսից: Նրանցից յուրաքանչյուրն ունի խոսքի միայն իրեն հատուկ ուրիշական բնավորությունը: Խոսքի ուրիշական, միավորը՝ տակտը, որ մեկ շեշտված և մի քանի անշեշտ վանկերի միասնությունն է, Փափազյանը տարբեր կերպարներում կատարում է յուրովի: Նրա տակտը կարող է մեկ շեշտ կամ մի քանի շեշտ ունենալ ըստ հոգեվիճակի լարվածություն: Կերպարի բնավորությունը, ըստ Փափազյանի, դրսևորվում է հենց լարված, առօրյա հավասարակշռությունից դուրս վիճակներում, և յուրաքանչյուր բնավորություն այստեղ ունի իր ներքին ուրիշը, որի դրսևորումը քայվածքն է և խոսքը: Այսպես, Փափազյանի Դոն Ժուանը խոսում է թեթև, սահուն, արագ, թույլ շեշտերով, կարծես խաղում է բառերի հետ, խաղում է փայլուն, թեթև, ուրիշիկ, ինքնավստահ: Դոն Ժուանի խոսքի ուրիշական բնավորությունը բարդ է՝ անկեղծ պահերին նա դանդաղ է խոսում, մի տեսակ պոետական շնչով, իսկ երբ կեղծում է, արագացնում է տեմպը, սահում է բառերի վրայով, կարծես ուզում է շուտ ազատվել բազում անգամներ կրկնված, իր համար խմսատաղրված բառերից, ջանում է գտնել մի կետ, մի ճշմարիտ բառ, որ կարողանա հավատալ իր խոսքին, հավատացնելու համար: Երբ գտնում է այդ բառերը, շեշտում է, ամուր, երկար, հաստատ և որքան իջեցնում է տոնը, այնքան ավելի է համոզում: Նույն փայլը և ինքնավստահությունը կա Քինի խոսքերում, որին ավելանում է մի դառը չարախնդություն, ազնիվ թույն, նա բառերը մեխում է մեկ առ մեկ, մեխում է թեթև, մի հարվածով, երբեմն հանդարտ ու հավասարակշիռ, երբեմն գլխապտույտ, էքսպանսիվ ուրիշ-մի մեջ: Փոփոխելով իր խոսքի ուրիշական բնավորությունը, Փափազյանն այնուամենայնիվ չի փոխում իր սեփական ինտոնացիան: Նա փոխում է շեշտված և անշեշտ վանկերի հարաբերությունը, իսկ դարձվածքի մեկուդիկան պահում է միշտ նույնը: Օթելլոն նրա բոլոր կերպարներից ամենաընդգծվածն է որպես բնավորություն, բայց նա էլ շունի,

այսպէս կոչված, խարակտերային խոսք: Փափաղյանն ստեղծում է բընավորութիւն, բայց ոչ տիպ: Փափաղյանական կերպարը, որպէս այդպիսին, անկրկնելի չէ, անկրկնելին նրա կերպարների ընդհանուր նկարագիրն է, որ իրենում խտացնում է ողբերգակ դերասանի և ողբերգութեան հերոսի ընդհանրացված հատկանիշները:

Փափաղյանի խոսքի մեղեդային բնավորութիւնն ունի իր ներքին, բնական տարիքը, որն անկախ է լեզվի քերականական օրենքներից և բառացիորեն ենթարկված տրամադրութեան: Նրբ լեզուն հասկացող հանդիսատեսը փորձում է խորանալ նրա ամեն մի բառի ու դարձվածքի կոնկրետ բովանդակութեան մեջ, կորցնում է մեղեդու զգացողութիւնը և դուրս է գալիս նրա խոսքի հուլական-գեղարվեստական ներգործութեան ուղորտից: Օտար հանդիսատեսը, որին բառերն անհասականալի են, հետևում է տրամադրութեանների գծին և ընկալում խոսքի միայն ութմա-մեղեդային բնավորութիւնը: Խաղալով մեծ մասամբ այս հանդիսատեսի համար, նա մշակել է մի յուրահատուկ բեմական լեզու, որ իր երաժշտականութեամբ հասկանալի լինի բոլորին: Փափաղյանի հայերենը մշակվել է ֆրանսերենի, մասամբ իտալերենի ազդեցութեամբ, իսկ ֆրանսերենը՝ հայերենի: Նրա ձայնը խուլ է և անփայլ,— գրում է լենինգրադյան քննադատը,— նրա ֆրանսերեն խոսքը տարօրինակ է և անսովոր. եվրոպական ամենահնչեղ լեզուներից մեկի (ֆրանսերենի) չափածո հնչերանգները կարծես հալված են Արևելքի լիաձայն, խշշացող բաղաձայնների ութմիկ, ալիքաձև մեղեդու մեջ: Հեռանալով վերացական-պաթետիկ, երգային-դեկլամացիոն ոճի ավանդներից, Փափաղյանն Օթելլոն խաղում է խարակտերային ոճով, պարզեցնելով կերպարը¹⁶: Այն, որ Փափաղյանի խոսքի երաժշտականութիւնը երբեք կապ չի ունեցել երգային-դեկլամացիայի հետ, պատահական տպավորութիւն չէ և հաստատվում է շատերի կարծիքով: «Փափաղյանի ձայնը,— գրել է Ժամանակին պրոֆ. Մոկուսկին,— զուրկ հնչեղութիւնից և ուժից, հնազանդ գործիք է, որին նա տիրապետում է հազվագյուտ վարպետութեամբ: Յրանսերեն խոսքը նրա մոտ ստանում է ինչ-որ հարավային խոսվածքի յուրահատուկ ութմ, որը միանգամայն համապատասխանում է Վենետիկի մամլի դերին: Խոսքի շեշտերի և ինտոնացիաների գրեթե կենցաղային համոզականութիւնը կրքերի լարման բարձրագույն պահերին էլ ապահովում են Օթելլոյի վարքագծի հավաստիութիւնը»¹⁷:

Պետք է կարծել, որ Փափաղյանի ինտոնացիան իր երաժշտականութեամբ ու հավաստիութեամբ հանդերձ մի էական տեղում պայմա-

նական է և իր ալդ հատկությամբ մինչև վերջ չի ներդաշնակում ֆրանսերեն խոսքի առօրյա ոճին, մասամբ նաև՝ հայերենի։ Նրբ նա խոսում է ֆրանսերեն, բաղաձայնները թվում են բնդդծված, լիաձայն, իսկ հայերենում, որտեղ բաղաձայններն իսկապես լիաձայն պետք է լինեն, թվում են ոչ ալդպես։ Փափաղյանի հայերեն խոսքում բաղաձայն հրնչյունները թեթև են, մաքուր, մեղմ, լայն շնչի վրա, և դա թույլ տա կենդանություն է տալիս նրա չորաքանչյուր բառին։ Սա մոտենում է իտալերեն խոսքին։ Բայց ինտոնացիան մնում է հայկական, հայկական ոչ կենցաղային, այլ բացարձակորեն դրական իմաստով։ Հայերենի բառաշնչոր թույլ է, և ժամանակակից հայ դերասաններից ոչ մեկի խոսքում դա անբան պարզ չի արտահայտված, որքան Փափաղյանի։ Նրա բառերը ոչ թե ավարտվում են շեշտի հարվածով, այլ հանդչում են, հանդչում են սահուն և մեղմ։ Բայց կցական բարդությամբ կաղմված բառերում նա հակված է շեշտը տեղափոխել առաջին բաղադրիչի վրա. ա՛յսպես, ա՛յսօր, ա՛յստեղ, ո՛րպես, ե՛րբեիցե և այլն։ Սա դրաբարյան շեշտ է, որ Փափաղյանը վերականգնում է՝ երևելով ղեղարվեստական որոշ խնդիրներից։ Սրա հետ միասին նա անխախտ է պահում դաժվածքի հնչողությունը. դարձվածքն ավարտում է հանդչող տոների վրա, և սա թե՛ հին, թե՛ նոր հայերենի համար հարադատ ու պարտադիր ինտոնացիա է։ Իսկ իր միատոնությամբ նա մոտենում է դասական հայերենին։ Համբերի մենախոսություններում դժվար չէ զգալ նախկապիական շունչը, ոչ միայն տրամադրության իմաստով։ Նախադասության և բանաստեղծական տողի ութմա-մեղեդային պատկերն այստեղ կառուցվում է դասական հայերենի ինտոնացիոն սկզբունքով։

Այժմ, ո՞րն է իտալական ազդեցությունը, որից նա խուսափել չէր կարող իր ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում։ Շփումը իտալական վարպետների հետ նրանում մշակեց խոսքի բարեհնչունության այն ճաշակը, որ բնմում դարձվածքը ոչ միայն միտք է, այլև հնչյունների ձևական համադրություն, որին կարելի է տրամադրություն հաղորդել։ Որպես թատերական լեզվի, նախ դործ ունենալով իտալերենի նման երաժշտական լեզվի հետ, նա չէր կարող չնկատել, չզգալ բառի երաժշտականության հմայքը։ Գիտակցորեն, ստեղծագործական բնազդով, թե իտալերենի ազդեցությամբ Փափաղյանը հայերեն որոշ բառերի շեշտեր բերում է առաջին վանկ, մեղմացնելով վանկը փակող բաղաձայնը, և թուլացնելով վերջին ձայնավորը։ Ինչպես նկատեցինք, այս ձևով շեշտվող բառերը համապատասխանում են դրաբարյան արտասանու-

թյանը, որը Փափազյանը յուրացրել էր Մխիթարյանների դպրոցում: (Նա ունի միայն մեկ բառ, որի շեշտը չի համապատասխանում արտասանական ոչ մի կանոնի. հիմա): Այս կերպ շեշտվող բառերի թիվը թեև մեկ տասնյակի չի հասնում, բայց նկատելիորեն փոխում է նրա խոսքի հնչողական նկարագիրը: Բառը երաժշտական դարձնելու համար Փափազյանը դիմում է մյուս հնարավոր միջոցին. բառավերջի շեշտվող ձայնավորը ձգում է, երբեմն շատ նկատելի, երբեմն աննկատ: Սըրանք խոսքը երաժշտական դարձնելու միայն տեխնիկական հնարներն են և անհետաքրքիր ու ինքնանպատակ կմնան առանց գեղարվեստական իմաստավորման, առանց հուզական ենթատեքստի, որը Փափազյանի խոսքի վերջնական իմաստն ու նպատակն է:

Փափազյանի խոսքում ենթատեքստն ու երաժշտականությունը ամենասերտ կերպով կապված են իրար հետ: Ենթատեքստի այն ըմբռնումը, թե դերի զարգացման ստույգ սխեման արտահայտված է յուրաքանչյուր բառի և նախադասության մեջ, Փափազյանի համար մերժելի է: Ենթատեքստը նա այստեղ չի որոնում: Բառն ու դարձվածքը նա ենթարկում է այն ընդհանուր տրամադրությունը, որ տիրապետում է կերպարին սկզբից մինչև վերջ: Այստեղ առաջնային է դառնում կերպարի ընդհանուր ենթատեքստը: Եթե Փափազյանը Համլետ է խաղում «Քինի» շորրոդը գործողության մեջ, ապա նրա ընդհանուր ենթատեքստը Համլետինը չէ, այլ Քինինը: Այդ տեսարանը, որ թվում է Համլետ ներկայացնելու հրաշալի առիթ է և այդպես էլ եղել է շատ դերասանների համար, Փափազյանն իմաստավորում է երևելով Քինի կերպարից, նրա ընդհանուր տրամադրությունից, այն հոգեվիճակից, որ ապրում է Քինը Համլետի կամ Ռոմեոյի դերում, լորդ Մեյվիլի օթյակի առաջ:

Փափազյանի ենթատեքստը բառի, դարձվածքի, հատվածի անմիջական, կոնկրետ բովանդակությունը չէ, այլ դերի ներքին գիծը: Առանձին բառի կամ դարձվածքի տակ նա որոնում է ընդհանուր տրամադրության հենակետերը միայն: Եթե շեշտում, առանձնացնում է դրանք, կամ ռեթմի և ղեկնամիկայի փոփոխություններով հակադրում է մյուս բառերին, ապա այստեղ էլ նոր բան չի ասում, նոր ենթաիմաստ չի հորինում բառի համար, այլ հոգեբանական նոր երանգ է ավելացնում հիմնական «թեմային»: Համլետի այն դատողություններն ու մտքերը, որոնք հանդիսատեսն ընկալում է անջատ-անջատ, Փափազյանը տեղավորում է մեկ ընդհանուր իմաստի տակ. Համլետը ճակատագրի մարդ է, նրա փոխհարաբերությունները շրջապատի և աշխարհի հետ որոշ-

միայն է մեկընդմիջատ, սկզբից եկելի Այս տրամադրությունը է առում իր առաջին բաղադրմանս խոսքը. «Չուրից ավելի արեգակի տակ եմ», նույն տոնով նա անում է ուրիշ դատողություններ, որոնք լրացնում են ընդհանուր ենթատեսքատը, առանց այն ավարտելու, առանց դադարելու լուծման հիմքը Գրական տեսքատը դառնում է չտրատեսակ երաժշտական պարտիտուրա, որով անցնում է առաջատար տրամադրության նր. Տրամադրությունների շարժումը դերասանը տանում է երկու պլանով՝ Համբար մեկնակ և Համբար շրջապատի հետ, մի տեղում՝ բացարձակ անկեղծ, մյուս տեղում՝ դիմակավորելու եթե նա ձգտում է մեկնակության, ապա այն պատճառով, որ ուզում է մեկնակ մնալ իր ասածու հետ, ճշգրտում է ինքնատրամադրմանը. Բայց այդ ինքնատրամադրումը երբեմն այլ բան չէ, քան կոխի սեփական էության հետ Փափաղյանի Համբարտն այս պահերին ոչ թե աղոթում, այլ կոչում է իր ասածու հետ, ինչպես նախկինը սղերեղական հերոսը և ողբում է իր անդրությունը, դատարկում իրեն այդ նույն հերոսի նման, որ հանկարծ զգում է իր փոքրությունը, զգում է իրեն մի մեղավոր մահականացու, մարդկային սովորական արատների կրողը:

Շրջապատի մարդկանց հետ, որոնք նրա աչքում սովորական, միջակ էակներ են՝ պալատական պալմանակախություններով և նախապաշարումներով, մի ընդհանուր և անզեմ զանգված, Համբար դառնում է ուրիշ մարդ: Սկսվում է փափաղյանական իրոնիան. բառերը դառնում են թևեր, իրենցում թարցնում են հազար ու մի երկիմաստություն, անպարկեշտ մտքեր, եվ այս ամբողջ ծաղրի ու «զուհարանություն» տակ դարձյալ տառապում է մարդկային անկատարությունից զժգոհ նույն էությունը, որ ծածկում է իրեն անհոգության ու խենթության դիմակով: Կերպարի այս երկու վիճակների համար Փափաղյանն ունի երկու ընդհանուր ենթատեսքատ, երկու մեղեդային գիծ, որոնք երբեմն զուգահեռ են, երբեմն միախառնված, ինչպես Ռոզենկրանցի և Գիլգենշտերնի տեսարաններում: Օթելլոն այդ երկատվածությունը չունի, բայց այստեղ էլ ընդհանուր ենթատեսքատը փոխվում է տրամադրությունների զարգացման փուլերին համապատասխան: Հատկապես այստեղ Փափաղյանի համար բառերն այն նշանակությունը չունեն, ինչ բացականչություններն ու հոգոցները: Հիմնականում սրանք են հոգեբանական խնդիրների հենակետերը: Բացականչությունը եթե զրված է կրքերի, տրամադրությունների բեկման կետում, այնտեղ որտեղ հանկարծ շուտ է զալիս նրանց ընթացքը, Փափաղյանի համար դառնում է բեմական իմաստով եր-

կարատե հոգոցների ու աղաղակների ելեէջ, որի ենթատեքստը նրա համար շատ ավելի խորն է, քան մի ամբողջ մենախոսություն: Ողբերգության վերջին տեսարանը, երբ էմիլիան հայտնում է ճշմարտությունը, Օթելլոյի հուսահատության բարձրակետն է, որտեղից սկսվում է անկումը: Փափաղյանը գրում է. «Այստեղ հեղինակը դրել է Օթելլոյի շրթներին հոգեզալար, երկարավուն ողբի մի աղաղակ:

Օթելլո. Օհ, օհ, օհ:

Նման ողբի աղաղակ միայն Սոֆոկլեսի էդիպոսն ունի: Ու մահացու սխալ է կարծել, որ իր սպանած «դավաճան» կնոջ վրա ողբացող սովորական խաբված մի ամուսնու ամսոսանք է դա: Ընդհակառակը՝ իր ճակատագրով բանտված մարդու համատարած ճշմարտության ուղղված աշխարհաստան կանչն է այդ, որովհետև այդ հանդիսավոր լուսավորում է միլիային հանկարծ լուսավորող ճշմարտության ճառագայթումը լուսավորում է և ներկաներին, լուսավորելով մանավանդ ինձ, և իմ հոգու մթան մեջ նույնպես հանկարծ, ինչպես էմիլիան տեսավ, տեսնում եմ ես ճշմարտությունը ու գալարվելով ինքս ինձ վրա՝ փորձում եմ ազատել ինձ հոգիս սեղմող կասկածի օձազալար օղակներից»¹⁸:

Փափաղյանն այս ձևով կարող է էջեր դրել ամեն մի հոգոցի շուրջ, բայց էականը նրա վերարտադրությունն է, որտեղ նա հասնում է բեմական ճշմարտության ամենաբարձր սահմաններին: Այն, ինչ Շեքսպիրի տեքստում զբաղեցնում է երբեմն մեկ վանկի տարածություն, Փափաղյանը վերածում է մի ամբողջ տեսարանի: Այստեղ դարձյալ գործում է բեմական և դրական մտածողությունների հակասության օրենքը¹⁹: Այսպիսի տեսարաններում կարող են կորչել բառեր, տողեր ու ամբողջ հատվածներ: Հոգեվիճակի արտահայտության համար բառը երբեմն ստանում է նվազագույն արժեք: Բոլոր դեպքերում Փափաղյանը հետապնդում է մեծ ծավալի խնդիրներ, և նրա խոսքի ներքին կառուցվածքի մասին հնարավոր չէ դատել ելնելով առանձին բառերից ու դարձվածքներից: Ինտոնացիոն մանր պատկերներն այստեղ մեծ մասամբ չեն ընկալվում առանձին-առանձին, այլ լուծվում են ընդհանուր միատեսության մեջ: Փափաղյանը չի խաղում առանձին-առանձին տրամադրություններ, չի իմաստավորում առանձին-առանձին մտքեր, այլ խաղում է մի մեծ զգացմունք, ասում է մի մեծ միտք: Բայց և այնպես, առանձին միտքը ընդհանուր տրամադրության մեջ կատարում է իր ֆունկցիան, առանց առաջին պլան գալու: Այսպես է ոչ միայն «Օթել-

լուծում»։ Երբ Համլետը ամբողջ էությամբ կլանված լսում է դերասանին, և Պոլոնիոսի ներկայությունը խանգարում է նրան, դառնում և մի խայթող խոսք է ասում, առանց դուրս գալու իր ներշնչված տոնից՝ տխուր և կենտրոնացած։

Շարունակի՛ր, բարեկամս, Սրան կամ մի լիբբ պատմություն է պետք, կամ էլ մերկասուն աղջկանց ամենալիր կաթալը, թե չէ քունը կտանի։ Շարունակի՛ր, Հասիր Հեկուրին հիմա։

Համլետի տրամադրությունն այս խոսքերից շատ է հեռու։ Դերասանի մենախոսությունը նրան տարել է ուրիշ աշխարհ և նա իր հերթական «գեռհարանությունն» ասում է բոլորովին այլ խոհերի ծանրության տակ։

Այն տեսակետը, թե պետք է «քանդակել յուրաքանչյուր դարձվածքը, դուրս քաշել յուրաքանչյուր դարձվածքից նրանում եղած մտքերի, զգացմունքների ամբողջ հյութը»²⁰, որքան էլ ճշմարիտ լինի, հակառակ է կերպարի փափաղչանական զգացողությունը և զգացմունքն ու միտքը բնդհանրացնելու նրա մեթոդին։

Սկզբունքը, որով Փափաղչանը մոտենում է բեմական ենթատեքստի խնդրին, Միխոելսը կապում է խալապան դերասանական դպրոցի և Սալվինիից եկող ավանդների հետ։ Իրավացի է նա, որ Փափաղչանի խոսքի երաժշտականությունը մեզ հաղորդակից է դարձնում խալապի մեծ վարպետների ոճին։ Եվ այնուամենայնիվ Փափաղչանի համար չի ասված Միխոելսի մտքի շարունակությունը. «Շեքսպիրյան դրամատուրգիայի փիլիսոփայական պրոբլեմները բացահայտելու համար պետք են այլ եղանակներ»²¹, Փափաղչանի համար չկա «առանձին» մտքի փիլիսոփայություն. ամենապատկերավոր, ամենասուր, ամենախոր մըտքերն անգամ չեն դառնում «ոսկի բանալիներ»։ Կերպարը մտքից միտք չի զարգանում, և խաղն էլ պիեսը մեկնաբանելու մտավոր աշխատանք չէ, այլ մի մեծ զգացմունքի բարդ շրջափոխություն տիտանական բռնավորության մեջ։ Ողբերգության հերոսի խոսքերը չէ, որ փիլիսոփայական են, այլ ճակատագիրը։ Փափաղչան դերասանը ուցիտնալիստ չէ. նրա ասելիքը ոչ կերպարի խոսքերի մեջ է, ոչ էլ նրանց անմիջական ենթատեքստում։ Նրա հերոսի հոգեբանությունն այնքան բարդ է, որ բառերը ամենաանուղղակի, ամենահեռավոր կերպով են արտացոլում զգացմունքը։ Շեքսպիրյան «ամենափիլիսոփայական» կերպարի՝ Համ-

լետի հուզական բռնն ավելի մեծ է, քան նրա հայտնած մտքերը: Եվ Փափազյանը որոնում, գտնում է այն հազվագյուտ բառերն ու դարձվածքները, որոնք կրում են կերպարի ոչ թե զաղափարները, այլ հուզական բեռը: Այդ բառերը շատ չեն և ցրված են պիեսում «Թանկագին մարգարտաշարի նման» (Փափազյանի խոսքերն են): Սրանք են դառնում կերպարի ծանրության կենտրոնները: Այս կետերում Փափազյանն ավելի խորն է և հուզական, քան, որքան էլ տարօրինակ թվա, մենախոսություններում: Մենախոսությունն իր մեղեդային նուրբ մշակման մեջ, շունի հուզական ներգործման այն ուժը, որ Փափազյանը հանկարծ կարող է ցույց տալ մի հատիկ բառով, թույլ հոգոցով կամ զսպված բացականչությամբ: Նա կարող է ամբողջ տեսարաններ անցկացնել փափազյանական «անտարբերությամբ» և այլովել ու միայլ մի բառի վրա: Այդ թանկագին բառը նա կարող է կրկնել մի քանի անգամ, նույն իմաստային երանգով:

Վա՛րդ, վա՛րդ, վա՛րդ,
Վարդ,

Եթե քեզ մի անգամ խլեմ քո բնից,

Որտեղից կգտնեմ ես այն ավիշը

Որ ծաղկեցնում էր քեզ...

Ուզում եմ վայելել քեզ, քանի դեռ ողջ ես և ծաղկած
այդպես քո թիփի վերա...

(Նույ, երկար հառաչ):

Օ՛, անուշահոտ շունչ, որ ինձ հարբեցնում է...

Ա՛յ, մահվանիցդ հետո այդպես կմնաս ինձ համար.

Սպիտա՛կ, սպիտա՛կ, սպիտա՛կ, ինչպես քո շապիկը...

Այս կերպ է նա կրկնում իր նշանավոր «Հալեպ, Հալեպը», որ Օթելլոյի կորած աշխարհի, կորած կյանքի կարոտն է: Համլետը ուրվականի ետեից գնալիս երեք-չորս անգամ կրկնում է «գնա՛, գալիս եմ քո ետեից» և հետո՝ նույնքան ու ավելի անգամ՝ «սոսկալի, սոսկալի, սոսկալի», «հիանալի, հիանալի», «հանգի՛ստ, հանգի՛ստ» բառերը: Եթե բառը կրկնելիս Փափազյանը տարբեր իմաստներ է տալիս նրան, դարձյալ այդ չի մտածել տալիս, այլ այն զգացմունքը, որ բյուրեղացնում է մի հատիկ բառի խորքում: Համլետը մոտավորապես վեց անգամ կրկնում է «մա՛յր իմ, մա՛յր իմ, մա՛յր իմ...»՝ տարբեր երանգներով, բայց ասում է նույն բանը և դա է հետաքրքիրը, դա է հոգեբանորեն ճշմարիտը:

Փափաղյանն սկզբունքի դերատան է, բայց նրա մեկնարանությունների զաղափարական միտումը թաքնված է խորը Հրապարակախոսական տարրը կամ գաղափարությունը, թեկուզ ամենափոքր շափով, խորթ է նրա արվեստին:

ԾԱՆՈԹԱԿՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

- 1 Վ. Փափաղյան, *Իմ Օթկլոն*, Երևան, 1964, էջ 177:
- 2 Նույն տեղում, էջ 176:
- 3 The Observer, 1965, № 12.
- 4 Б. Захавя, Вахтангов и его студия, Москва, 1930, стр. 58.
- 5 Վիլյամ Շեկսպիր, *Ընտիր երկեր*, հատ. 1, Երևան, 1951, էջ 53: Այսուհետև Շեկսպիր:
- 6 Г. Лессинг, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, Москва, 1957, стр. 72.
Այսուհետև Лаокоон:
- 7 Նույն տեղում:
- 8 Նույն տեղում, էջ 91—92:
- 9 Նույն տեղում:
- 10 Այս և հաջորդ տեղերում դերակատարումների տերապիան հատվածները բերում ենք ոչ ըստ թարգմանության, այլ ըստ Փափաղյանի: Տողատումը կատարում ենք նույն սկզբունքով՝ համաձայն Փափաղյանի խոսքի սիմվոլիկական միավորներին:
- 11 Հմմտ., Лаокоон, էջ 92:
- 12 Բնագիրն առավել ստույգ է արտահայտում այս խոսքերի թատերական իմաստը, քան նրա հայերեն թարգմանությունը. «Շարժումների բառերից հարմարեցրու, և բաները շարժումներիդ»: Action բառը, որ ուղիղ իմաստով նշանակում է զործողություն, բերացի (պրոցես), Մասեհյանը փոխարինել է «շարժումներ» բառով, որի թատերական իմաստը բնականորեն է: Մեր խնդրին ավելի նշգրիտ է պատասխանում բառացի թարգմանությունը. «Գործողությունը հարմարեցրու բանին, բառը՝ գործողությանը»: Ի դեպ զարմվածքը մոտավորապես այդպես է հնչում լոգիստիկոսներին թարգմանության մեջ. «Сообразуйте действие с речью, речь с действием» (В. Шекспир, Собр. соч., т. 4, М., «Искусство», 1960, стр. 75):
- 13 А. Аникст, Театр эпохи Шекспира, Москва, 1965, стр. 185—217.
- 14 Շեկսպիր, հատ. 1, էջ 60:
- 15 «Համլետը՝ ինչպես տեսա», էջ 132:
- 16 «Красная газета», Ленинград, 1929, 2 января.
- 17 «Жизнь искусства», 1929, № 2.
- 18 *Իմ Օթկլոն*, էջ 497—498:
- 19 Հմմտ., «Лаокоон», էջ 74:
- 20 «Слово на сцене», сб. ВТО, Москва, 1958, стр. 168.
- 21 «Шекспировский сборник», Москва, 1958, стр. 472—473.

ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ «ՀԱՄԼԵՏԻ» ԲԵՄԱԿԱՆ ՍՅՈՒԺԵԻ ՄԻ ՄԱՆՐԱՄԱՍՆԻ ՇՈՒՐՋ

Շեքսպիրյան քննադատությունը բազմիցս նշել է «Համլետի» սյուժեի և բովանդակության անհամապատասխանությունը: Սովորաբար, շեքսպիրյան «մեծ ողբերգությունները» դրամատիկական սյուժեի տեսանկյունից վերլուծելիս աչքի առաջ են ընկնում «Օթելլոն», «Մակբեթը», «Արքա Լիրը», որոնցից ամեն մեկի գործողությունը արտաքին ու ներքին շերտերի համապատասխանությամբ, ներկայացնում է կատարյալ ներդաշնակություն:

«Համլետը» դուրս է այս օրինաչափությունից:

«Կերպարի և հենց դրամայի խոր ինքնատիպությունը մեծապես պայմանավորված է ֆաբուլայի միջնադարյան բնույթի և հերոսի խառակների այդ ներդաշնակությամբ», — ժամանակին նկատել է Բրանդեսը¹: Գերմինուսի կարծիքով՝ Շեքսպիրը գործողությունը դիտում է «իբրև օժանդակ, ոչ արժեքավոր սիմվոլ այս ողբերգության մեջ»², Ըստ Օլդենի՝ գործողությունն ու հերոսի անհատականությունը չեն կապվում օրգանական միասնությամբ³: Բարկերը Շեքսպիրի կենտրոնական այդ գործի հերոսին համարում է չդրամատիզացված և այս իմաստով մընացյալ գործող անձանց չհավասարեցված⁴: Պինսկին գրում է. «Համլետում» կոլիզիայի կենտրոնը վրեժխնդրության կոնկրետ ու մասնավոր արարքից տեղափոխված է փիլիսոփայական կենսախոհ ոլորտ և դուրս է գալիս ֆաբուլայի սահմաններից»⁵: Վերցմանի կարծիքով՝ Համլետին ավելի հեշտ է կտրել ֆաբուլայից, քան գրական որևէ պերսոնաժի⁶:

Բնական է, որ գործողության ու կերպարի անհամապատասխանության հարցը պետք է մտահոգեր նաև Փափաղյանին: Իր արվեստի բերումով նա չէր կարող հայեցողաբար դուրս գալ «կոնկրետ սյուժե-

տալին շրջանակից, կոնկրետ գործողության հրապարակից, ինչքան էլ դա չհամապատասխաներ համաշխարհային կերպարի վիթխարի շափերին»⁷, և տարբերություն քննադատների տրամաբանական եզրահանգումների, նա պարտավոր էր իր միտքն ու զգացումը վերստին գործողություն դարձնել՝ թատրոնի գերազույն օրենքով, եվ Փափազյանը հասպտումների և խաղարկու հավելումների միջոցով ստեղծեց բնական այն սյուժեն, որ չուրով է լուծում «Համլետի» սյուժեի և փրկստփայական բովանդակության անհամատեղելիության խնդիրը:

Այս հողվածում կանգ կանենք «Համլետի» դրական սյուժեում Փափազյանի արած հասպտումներից մեկի վրա միայն՝ փորձելով պարզել նրա տեղն ու նշանակությունը ողբերգության մեջ, ցույց տալ այս հասպտման ներքին տրամաբանությունն ու հիմնավորումը: Համլետի փափազյանական մեկնաբանմանը կանգնադառնանք միայն այս խնդրի շրջանակներում:

«Համլետի» սյուժեն դրամատիկական արվեստի ավանդական օրենքով ենթարկվում է զարգացման եռաստիճան սկզբունքին՝ հանգույց, զարգացում, լուծում: Ողբերգության առաջին արարվածը՝ շորս տեսարաններով, «Համլետի» հանգույցն է: Մանրամասն քննենք առաջին տեսարանը, որ Փափազյանը կրճատել է պիեսի իր բնական մեկնաբանության մեջ:

Հարթավայր էլսինորում: Պահակները հակում են, հերթափոխում: Խոսում են ինչ-որ Ուրվականի մասին:

— Բայց իմ կարծիքի ընդհանուր հակումն ու սլացքն այն է,
Որ դա գուժում է մի մեծ սասանում մեր պետության մեջ:
(Հորացիո)

Ուրվականը հայտնվում է «նույն կերպարանքով, ինչ մեռած արքան» և անհետանում: Նրա հետ խոսելու փորձերն իզուր են անցնում:

Սա «նախերգանքն է գալիք աղետի»՝ գրված ամեն ինչ գործողությանը պատկերելու շեքսպիրյան սկզբունքով: Այս նախապատմությունը Շեքսպիրը ներկայացնում է ոչ իբրև անցյալի փաստ, այլ իբրև ներկա՝ գործողության աստիճանական զարգացման ընթացքով: Դանիական պետության վիճակը տվյալ դեպքում կերպավորվում է մի կողմից՝ գործող անձանց դատողություններով, մյուս կողմից՝ կեսգիշերային մթության մեջ Ուրվականի տեսանելի, շարժուն երևույթով: Իրադրությունը, բացի սյուժեի մեջ ունեցած կառուցվածքային ֆունկցիայից

կանխորոշում է ողբերգության բովանդակության զարգացման ընթացքը: Այստեղ է ստեղծվում Համլետի առաջին մենախոսության հնարավորությունը: Թատերային և ինքնին նշանակալի տեսարանը դառնում է հաջորդ տեսարանի յուրատեսակ նախապատրաստությունը. «հարթավայրի ցուրտն անգամ սողոսկում է զահանիստ սրահ և դառնում տրամադրություն»⁸: Այսինքն, ողբերգության հենց սկզբից ստեղծվում է սյուժետային շղթայի պատճառահետևանքային կապ:

Փափազյանը հենց սկզբից մերժում է այսօրինակ էքսպոզիցիայի անհրաժեշտությունը՝ առաջ քաշելով իր էպիկական մտածողության սկիզբը: Նա խախտում է ողբերգության առաջին տեսարանով ստեղծված պատճառահետևանքային տիպիկ դրամատիկական հարաբերությունը և սյուժեն սկսում հաջորդ՝ գահաճառի տեսարանով: Ջերժ պահելով այն նախորդի ներթափանցումից, Փափազյանը դրանով հաստատում է վերջինիս դրամատիզմի միանգամայն ինքնուրույն արժեքը: Մանավանդ որ առաջին տեսարանը, «ողբերգության հիմնական սյուժետային մոտիվի՝ վրեժխնդրության»⁹ սկիզբն է: Եվ, հանդես գալով դերասան-մեկնաբանի իրավունքներով, նա, իբրև իսկական էպիկ, «խուսափում է սյուժեներից, որոնք ինքնին աֆեկտ են առաջ բերում՝ հետաքրքրասիրություն կամ կարեկցություն, ընդ որում գործողությունն իբրև նպատակ ծնում է շատ ավելի մեծ հետաքրքրություն, որպեսզի հնարավոր լինի այն պահել միայն միջոցի սահմաններում»¹⁰: Բնագրի այս տեսարանը բաց թողնելով, Փափազյանն իր բեմական սյուժեում դա դարձնում է անցյալ: Այսպիսով, փոխակերպվելով էպիկականը, տեսարանը կորցնում է անմիջական ներգործության այն ուժը, որ կարող էր հերոսին զրկել ինքնարտահայտման ազատությունից ու էպիկական անխռովությունից: Հավատարիմ էպիկական մտածողությանը, Փափազյանը ձգտում է հաստատել ողբերգության առանձին մասերի հավասարազորությունը: Նա կասեցնում է, թուլացնում նպատակ-գործողության անշեղ առաջընթացը և գերիշխանությունը, իրեն վերապահելով այն իմաստուն ասացողի դերը, որին հենց սկզբում հայտնի է վերջը: «Հենց սկզբից նա մտնում է այն ազատ տարերքը, որ նույնիսկ կրքի մեջ պահպանում է իր անկախությունը կրքից»¹¹: Փափազյանի մոտ, ի դեպ, սա այն մտածողությունն է, որ նրա խաղի մեջ արտացոլվում է իբրև արտիստական անհատականության ամենաբնորոշ գիծ, մանավանդ «Համլետում»:

Քննենք գահաճառի տեսարանը, որ Փափազյանը դարձնում է իր

բեմական սյուժեի սկիզբը: Գաճաճառի տեսարանը ողբերգության բարդ օղակներից է: Ինքնածնի արքայի իրավունքների ու իշխանության վավերացման հանդես է սա, վավերացում, որ ներկայացվում է, սակայն, ոչ բոլորին, այլ միայն Համլետին: Արքան կնության է առել նախկին զաճընկերուհուն, անտես շանկում:

— Ավելի խաճեմ ձեր խորհուրդները,
Որ ազատորեն մեզ հաղորդեցիր գործի բնթացքում:
Բոլորի համար շնորհակալություն:

Տարակույս չկա, որ շնորհակալական այս խոսքը վերաբերում է բոլորին, բացի Համլետից: Գառելով վերոհիշյալ տողերից, տարակույս չկա նաև, որ Կլավդիոսի գումարած ներկա ժողովը իր բոլոր կետերով քննված ու վճռված գործի միայն հրապարակային, ձևական կողմն է: Կլավդիոսն արդեն ամուսնացել է Գերարուդի հետ: Նա այստեղ միայն հիմնավորում է կատարվածը: Նորվեգիա մեկնող զեսպանների արտոնագրերը վաղուց պատրաստ են: Արքան միայն հանձնում է ու բարի ճանապարհ մաղթում: Լաերտի խնդրանքն իսկ հանպատրաստի ու անմիջական հարցում չէ. ամեն բանի նախօրոք տեղյակ արքան ինքն է առաջինը դիմում Լաերտին և իսկույն հավանություն տալիս նրա հոր կայացրած վճռին: Փաստորեն պետական հարցերը լուծված են նախօրոք արված զերարաշխումով: Կողոպտելով Գերարուդի թագուհի տիտղոսը՝ Կլավդիոսն ամուսնանալով նորից շնորհում է նրան՝ «մեր նախկին բրոջն, այժմյան թագուհուն»: Ի լուր ամենրի նա հավաստում է Պոլոնիոսի ոչնչով չփոխված իրավունքներն ու դիրքը:

Սևիական խոսքի ուժն իմացող մարդու հավասարակշռված ու ինքնավստահ շեշտ կա անվերապահ ու հրամայական, միանգամայն դատողական այդ ճառի մեջ:

Այժմ ուրիշ հարց կա, որ ձեզ հայտնի է...
Այժմ գանք մենք մեզ ու մեր գումարած ներկա ժողովին...
Ահա մեր գործը. այստեղ գրել ենք ծերուկ Նորվեգին...
Եվ անա մենք ձեզ... պաշտոն ենք տալիս...

Թեև-ը, որը նախորդում է վերոհիշյալ գործնական խոսքաշարին— «Թեև մեր Համլետ սիրելի եղբոր մահվան հիշատակը թարմ է տակավին»— Կլավդիոսի առաջին բառն է ողբերգության մեջ և միակ խախտումն այն ոճի, որ թաղի հետ յուրացրել էր նա: Համարել դա կատա-

րած ոճրի ակամա տրդարացման փորձ կամ հակոտնյա վիճակի անհանգստութիւնը մատնող ակամա սայթաքում՝ սխալ կլինի: Վերևում ցույց տրվեց, որ տեսարանն իր մանրամասներով նախօրոք ծրագրված ու նախապատրաստված էր, և բնականաբար նրա սկիզբը չէր կարող պատահական լինել: Հետո, Կլավդիոսի խոսքին ընդհանրապես հասուկ չէ ներքին հուզական վիճակի ուղղակի արտահայտութիւնը:

...դատողութիւնն այնպես սրտի դեմ պայքար է մղել,
Որ մենք ավելի խոհական վշտով հիշում ենք նրան,
Առանց ինքներս մեղ մոռանալու:

Ճառի խիստ զործնական ու դատողական բնույթը ենթադրում է թեև-ի ծագման նույնքան զործնական նպատակ: Թեև-ով ստեղծված տարակույսն ու անորոշութիւնը չեն վերաբերում այն մտքին, որին նա կցված է անմիջականորեն: Երկրնտրանքի նշույլ չկա պատճառների ու հետևանքների այդ հաշվենկատ ձևակերպման մեջ:

Տարակուսելին ու անհայտը ոչ թե կատարվածն է, այլ կատարվելիքը, այսինքն այն վերաբերմունքը, որ պիտի ցույց տա Համլետը այս ամենին: Կանխագուշակելով վատթարագույնը, Կլավդիոսը Թեև-ով ընդունում է Համլետին իբրև հակառակորդ և ապա Բեհ-ների տարափով հաստատում իր արքայական իրավունքները: Գահավարական արարողութիւնը, որ ամբողջովին սարքված է Համլետի համար, դառնում է, մի կողմից, հաշտութիւն եզրեր որոնող անվստահ փորձ, մյուս կողմից՝ սաստող մի ճնշում ուժի դիրքերից:

Թագավորի և Համլետի առաջին դիալոգը տեսարանի ենթատեքստի հիմքը կաղմող անհաշտ հակամարտութիւնն բացահայտ պոռթկումն է:

Կլավդիոս.— Իսկ այժմ, Համլետ, իմ եղբորորդի և նույնիսկ որդի...

Համլետ.— Մի քիչ ավելի, քան եղբորորդի՝ պակաս քան որդի:

Կլավդիոս.— Խո՛նչ ասել է այդ որ դեռ թուխպերը կախված են վրադ:

Համլետ.— Այդպես չէ, տեր իմ. չափից ավելի արեւի տակ եմ:

Իրարամերժ հարց ու պատասխանը այն կոնֆլիկտի սկիզբն է, որ Թեև-ով հեռատեսորեն գուշակել էր արքան, դեռ բնմ չմտած: Եվ Թագուհու ընդմիջող խոսքը, եթե մի կողմից իր պարզունակ խորամանկութեամբ հետագա բարդացումից փրկում է դրութիւնը, մյուս կողմից մատնում է նույն իրադրութիւնն իսկական բովանդակութիւնը՝ առկա և երկուստեք գիտակցված կոնֆլիկտը:

Թագունի.— Սիրելի Համլետ, դեն ձեր քեզնից այդ մտայլ գույներ,
եվ թող քո աչքը բարեկամի պես նայն Դանիացուն:

Կոնֆլիկտը ուժգնանում է գործողության հետագա ընթացքով: Իր առաջին ծավալուն խոսքով Համլետն անդրադառնում է ոչ թե հոր մահվան և սեփական վշտի բացառիկության, այլ «թվալու և թվում չգիտե՞նալու», այսինքն, կեղծն ու ճշմարիտը, իրականն ու շինծուն անխաղախ տեսնելու խնդրին: «Չգիտեմ «թվումն» ինչ բան է» անվերապահ խնդրանքներով մար սկսելով իր խոսքը՝ ոչ-երի շեշտված կրկնությամբ՝ Համլետը հակադրվում և կարծես ժխտում է Կլավդիոսի անա-նհրով ներկայացրած իրողությունները: Հենց սկզբից նա ազդարարում է մարդկանց ու երևույթները անսխալ ճանաչելու իր կարողությունը: Վշտի բազում ձևերի (իրենը՝ մեկանադույն վերաբերուն միայն) թվարկումով՝ Համլետն ընդգծում է դրանք կեղծելու, ցույց դարձնելու մարդկային որակը:

Հարցի նման անսպասելի շրջադարձը և թվում-ի շեշտված կարեվորումը երկխոսության մեջ ուղղակի տրամաբանական սկիզբ չունի: Նման եզրահանգման տրամաբանական սկիզբը, անտարակույս, վերը քննված իրադրությունն է՝ այն ներկայացումը, որ Կլավդիոսը ցանկանում էր «բռնել» Համլետին: Եվ Համլետի խոսքը՝ անմիջականորեն ուղղված թագուհուն, փաստորեն, պատասխան է Կլավդիոսին՝ «Իսկ այստեղ ներսս այնպիսի բան կա, որ անց է ցույցից», նրա ձեռնարկի բացահայտ տապալումն ու ստեղծված դրամատիկական իրադրության մերկացումը, դնահատականը՝ «դրանք բոլորն էլ, ճիշտ է, թվում են, դրանք բոլորն էլ բաներ են, որ մարդ կարող է խաղալ»:

Այս եզրակացության հաստատումը՝ Համլետի խոսքից անմիջապես հետո, Կլավդիոսի մուտքն է մի մխիթարականով, որն իր ծավալով գրեթե չի զիջում դահաճառին: Թագավորի զգուշավոր ու երկդիմի խոսքը ստանում է բացահայտորեն հրամայական ու սպառնացող շեշտներ:

—Բայց պետք է գիտնաս, որ հայրդ նույնպես կորցրեց մի
հայր...

Եվ վերապրողը՝ իր որդիական պարտականությամբ՝
Պետք է սուգ պահե՞ս որոշ ժամանակ:

Բայց հարատե՞ս համառ վշտի մեջ...

Դա ցույց է տալիս երկնքի հանդեպ ապստամբ մի կամք:

Մի սիրտ՝ անպաշտպան, մի միտք անհամբեր,
նվ պարզ ու անուս հասկացողություն...

Զէ՛, հանցանք է դա երկնքի հանդեպ:

Սյուժեի այս սկիզբը ներկայացնում է կոնֆլիկտի այնպիսի աս-
տիճան, որում գործող անձանց բացահայտորեն սրված փոխհարաբե-
րությունները ձգտում են լուծման: Այդ կոնֆլիկտը չի նախապատ-
րաստվում հակասությունների աստիճանական զարգացման ճանա-
պարհով, այլ ի հայտ է գալիս հենց սկզբից՝ ավարտուն և որոշակի:

Առաջին տեսարանի բացթողումով Փափազյանը իրադրության այս
հակադրությունը փաստորեն զերծ է պահում սուբյեկտիվ պատճառա-
բանություններից և անհատական նպատակի հետապնդում դառնալուց:
Արտիստը գերադասում է առկա հակադրության էպիկական տրակը, որը
չի ստեղծվում արտաքին հանգամանքների բերումով, այլ արդեն գոյու-
թյուն ունեցող իրողություն է, որի պատճառներն ու հիմքերը հեռու են
անձնական դիպվածի արդյունք լինելուց՝ հասարակական են, համա-
մարդկային: Գործող անձանց դիրքորոշումը միմյանց նկատմամբ, նը-
րանց նպատակների ու դադափարների բացարձակ հակադրությունն
ու անհաշտելիությունը հավաստում են Համլետի ներքին կոլիզիան՝
որոշակի ուրվագծելով նրա բնավորության, բարոյական սկզբունք-
ների, աշխարհայացքի կայուն հիմքը: Իրադրության դրամատիզ-
մը ներքին գերադույն լարման, ասված, բայց չկայացրած գաղափարի
արդյունք է, որը վերընթաց ուժեղանում է, ինչպես ցույց տրվեց, միշտ
մնալով արտաքին անխախտ շրջանակի մեջ: Համլետի և Կլավդիոսի
հակամարտությունը ընթանում է առանց նյութականացված տեսանելի
պատկերավորման: Արարքներ ու դիպվածներ չկան: Սյուժեի արտաքին
շերտի դրամատիկական հնարավորությունները փոքր են: Եթե առա-
ջին տեսարանում «մի բան է փտել Դանեմարքայում» միտքը ստացել է
տեսողական իր համարժեքը, եթե «սոսկալի ցուրտ» խոսքը և՛ իրա-
դրության, և՛ ընդհանուր հոգեվիճակի արտացոլումն է, ապա այստեղ
նման ներդաշնակություն չկա: Ընդհակառակը: Այս կետում է ի հայտ
գալիս սյուժեի և փիլիսոփայական բովանդակության այն անհամա-
պատասխանությունը, որ արձանագրում էին շեքսպիրագետները: Հենց
այստեղ է, որ մի անգամ ևս բացահայտվում է Փափազյանի հապավման
տրամաբանությունը: Փափազյանը չէր կարող չնկատել, որ ողբերգու-
թյունը սկսող երկու տեսարանները կառուցման սկզբունքով միասնա-
կան չեն: Առաջինում գերիշխողը սյուժեի արտաքին կողմն է, որ Փա-
փազյանի Համլետի ողբերգական կոլիզիայի մեջ աննշան դեր ունի, իսկ

երկրորդում՝ սյուժեի ներքին կողմը, եվ զգալով, որ ողբերգության բնագ-
հանուր հշուտվածքում օրգանականը դործողության այն կերպն է, որ չի
նշուխականանում արարքի, փաստի ձևով, Փափաղյանը կրճատում է
այն և սկսում տեսարանով, որի խոսկական բովանդակությունը, Համ-
լես և Կլավդիոս բախումը, չի դառնում արտաքին տեսողական փաստ:
«Թեև մեր Համլետ սիրելի կղերք մահվան հիշատակը թարմ է տա-
կավին» խոսքը ազդարարում է պաշտոնական իրադրությունը, բառա-
ցիորեն միաժամանակ ազդարարում է և զլուավոր անձանց հակամար-
տությունը:

Ուրեմն, խոսքը սահղծում է մի կողմից կոնկրետ մի իրադրություն,
որ բացահայտորեն զրսևորվում է, մյուս կողմից ոչ առարկայական,
ներքին մի իրողություն, որ ճգնում է բողարկված մնալ, եվ, ի հակա-
դրություն առաջին տեսարանի, որում այս երկու կողմերը համերաշ-
խորեն առաջ են բնթանում միևնույն ուղղությամբ և միասնաբար հառ-
տատում պատկերի միակ, հիմնական բովանդակությունը, երկրորդ տե-
սարանում նրանք շարժվում են դեմ-հանդիման: Կլավդիոսի ճառը՝
մտքերի կառույցման արամարանությամբ, հոգեբանական անցումներով,
ինտոնացիոն ու խաղարկու մանրամասների ներքին հնարավորությամբ
իր մեջ կրում է բախման անխուսափելիությունը: Եվ տեսարանի մյուս
հատվածի՝ դեսպանների ու Լահրտի շուտափույթ առաքման դրամատի-
կական արժեքը ոչ թե ֆարույային նոր մանրամասներ ստեղծելն է, այլ
Կլավդիոսի մտքի ու հուզավիճակի յուրատեսակ շարունակություն դառ-
նալը: Մի թվացող չեղոր իրավիճակ, որի ֆոնին Համլետ-Կլավդիոս ա-
ռաջին երկխոսությամբ բացվող կոնֆլիկտը ստանում է անսքող հակա-
դրության ուժ: Գործող անձինք «բացահայտում են իրենց, ներգործում
և որոշակիանում միմյանց նկատմամբ—բոլորը փոխադարձ վայրկենա-
կան հայտնաբերումով»¹², Շեշտված հակադրությամբ պայթող սկիզ-
բը՝ լինելով ճառի ներքին լարվածության հավաստումն ու պոթելումը,
հետագայում փոխում է իր բնույթը, դառնալով պակաս բացահայտ, ար-
տաքին զրսևորումներ չունեցող մի բնթացք:

«Թվում չգիտենալու» մասին՝ Համլետի խոսքը դրամատիկական
պայքարի տեսանկյունից ոչնչով չի գիշում «Ձափից ավելի արեւի տակ
եմ» ուսլլիկին: Ընդհակառակը, եթե առաջինը ճակատային բնդվղումով,
հակամարտության սոսկ ազդարարումն է՝ դրամատիկականի նվազ ո-
բակով, ապա վերջինը սրա շարունակությունն է ու զարգացումը՝ դրա-
մատիկականի կատարյալ օրակով: Համլետի խոհական, սուբյեկտիվո-



Վ. Փափազյանը Արթենիցի դերում
(«Դիմակահանդես»)

քեն երանգավորված խոսքը արտաքին չեզոք շեշտերով, հակառակորդի էության բացահայտումն է, մերկացումը, գնահատումը: Կլավդիոսի պատասխան խոսքում խարակտերների, նպատակների ու կրքերի այս հակադրությունը հասունացած կոնֆլիկտի ուժ է ստանում՝ գիտակցված ու գործուն պայքարի թաքնված պաշարով: Երկուստեք ինքնաբացահայտման այս մոմենտը՝ կոնֆլիկտային հարաբերության սրվող տենդենցով, պայմանավորում է տեսարանի դրամատիզմը ու ստեղծում այն երկրորդ բովանդակությունը, որ հակընթաց է առաջինին և նրա ժխտումն է:

Գլխական սյուժեում այս բովանդակությունը իրացվում է իբրև ներքին ոլորտ՝ չստանալով արտաքին դրսևորման դրամատիկական համարժեք: Փոխադարձ ուղղակի ներթափանցում չկա այս երկու շերտերի մեջ: Տեսարանի բովանդակությունը, ուրեմն, ոչ թե հանգուցյալ եղբոր հիշատակը շահագելու, նրա տիկնոջը կնությունն առնելու և զավակից գահը զավթելու հակասական մոտիվների ծավալումն է՝ կողմերից յուրաքանչյուրի համապատասխան հոգեվիճակների դրսևորումով, այլ Համլետ—Կլավդիոս հակամարտությունը՝ գաղափարների, զգացումների այն ամբողջությամբ, որ շունի կոնկրետ տեսանելի ձև, ներքին իրողությունն է: Հենց այս ներքին իրողությունն է Փափազյան—Համլետի ողբերգության իսկական գործողությունը և բովանդակությունը, նրա բեմական վարքագծի հիմքն ու նպատակը:

Այս պահի անտեսումով տեսարանը միանգամայն այլ որակ կարող է ձեռք բերել. ինչի հանդիպում ենք Անիկատի վերլուծության մեջ: Հիմնական համարելով սյուժեի արտաքին կողմով պատկերված փաստը՝ գահակալությունը, հերոսներին բնութագրելով միայն արքայի մահվան հանդեպ նրանց դիրքորոշման ու սուբյեկտիվ հոգեբանական ապրումների տեսանկյունից՝ Անիկատը տեսարանը զրկում է ներքին դրամատիզմից, հիմնական բովանդակությունից: «Երբ հանդիսատեսն առաջին անգամ տեսնում է Կլավդիոսին,— գրում է նա,— նորընծա արքան լի է իր բոլոր նպատակների իրականացման հանդիսավորության բերկրանքով: Նա հասել է այն ամենին ինչին ձգտել է: Նա հիանում է իր դիրքով, հաճույք է ստանում յուրաքանչյուր փաստից, որ հնարավորություն է տալիս զգալու իր իշխանությունը»: Իսկ Համլետը «ոչ մի պահանջ չի առաջադրում, վիշտը տապալել է նրան, և դա անմիջապես հանգստացնում է Կլավդիոսին»¹³,

Նման մոտեցմամբ գործող անձինք զրկվում են խարակտերային

որակից, ինքնաբացահայտման ու փոխադարձ ժխտման խիստ դրամատիկական հատկանիշներից, նրանց փոխհարաբերությունները, փաստորեն, սահմանվում և բնութագրվում են իրրե ստատիկ վիճակների մի հակադրություն՝ իրրե արտաքին փաստի հետեանք կամ աչնդխի արձագանք, որ էական կողմերով չի բացահայտում նրանցից յուրաքանչյուրի խարակտերը՝ Որ Կլավդիոսը հաղթանակած է և զոհ, իսկ Համլետը՝ վշտաբեկ ու անհաղորդ,— փաստից արված տրամաբանական եզրահանգում է։ Սա հոգեբանական մի կոսհում է, որ բացահայտում է հնարավոր հոգեվիճակներ, ոչ օբյեկտիվ փոխհարաբերություններ և ոչ էլ բնավորության այն որակը, որ ներքին հակամարտության հիմքն է։ Անիկստի կարեւորած մոմենտները վարող են բնդունելի լինել իրրե միայն էականի գրեւորման միջոցներ, որոնք Շեքսպիրը երբեք չի կոնկրետացնում՝ մեծ աղատություն վերապահելով անհատական մոտեցումներին ու մեկնարանություններին։ Սակայն վերջիններս՝ սուբյեկտիվ իրենց բնույթով, արժեքավորվում են հենց էականի աչնդխման իրականացման պարտադրանքով։ Ուրեմն բավարարվել նրանով, որ Կլավդիոսը հաղթանակած է, միաժամանակ ինչ-որ չափով «անհանդրստացած արքայազնի մեկանխողիայից», նշանակում է ելակետ ունենալ ու գերադնահատել սյուժեի արտաքին կողմի դրամատիզմը, որ երբեք «չի ծնում իսկական ողբերգական հակասություն»¹⁴։ «Կլավդիոսի զեմ պայքարը Համլետն սկսում է հոր ուրվականի հետ հանդիպումից անմիջապես հետո,— գրում է Անիկստը,— իսկ Համլետի հաղած խելագարի դիմակը արթնացնում է Կլավդիոսի զգոնությունը»¹⁵։

Այս մոտեցմամբ Անիկստը կանխում է առկա կոնֆլիկտը՝ մինչև նրա ուղղակի գրեւորումը արտաքին սյուժետային գծի մեջ, նրա ծագումը պայմանավորելով վերջինով։ Սակայն եթե քննելու լինենք ողբերգության այն հատվածները, որ հաջորդում են Ուրվականի հանդիպման տեսարանին, որտեղից, ըստ Անիկստի, սկսվում է իսկական պայքարը, կնկատենք, որ ներքին բնույթով ու բովանդակությամբ այն նոր որակ չի ստանում։ Պարզապես փոխվում են Համլետի հետ փոխհարաբերության մեջ մտնող կողմերը՝ Համլետ-Պոլոնիոս, Համլետ-Ռեզենկրանց և Գիլդենշտերն, Համլետ-Օֆելիա, Համլետ-Գերտրուդ։ Կողմերից ամեն մեկը՝ խարակտերային որակով, ֆարուային մոտիվով, զեպերի ու կրքերի առավել կամ նվազ լարվածությամբ, ստեղծում է Համլետի կողմից գրեւորման նոր և ուրույն միջավայր։ Փոխում է նրա վարքագծի ձևը։ Սյուժեի շերտերի փոխհարաբերությամբ տեսա-

րաններինց յուրաքանչյուրը նույնն է, ինչ Համլետ-Կլավդիոս տեսարանը: Նույնիսկ «մկան թակարդում» գրեթե նյութականացված պայքարը սահմանափակվում է հիշյալ կողմերով: Գործելու բացարձակ անհրաժեշտությունը չի փոխում այդ պայքարի էությունը: Արտաքին պլանով ընդլայնված տեսողական ձեռնարկը ի վերջո մնում է միայն դիմացինի հայտնաբերման ու բացահայտման ձև, հար ու նման Կլավդիոսի սարքած գահաժողովին: Միայն թե այս դեպքում դրա՝ իբրև միջոցի ֆունկցիան արտաքին շեշտված դրամատիզմով էականի հավակնություն է ստանում:

Այս հիմնավորմամբ է, որ ողբերգությունը սկսող երկու տեսարաններից Փափազյանը իբրև բեմական սյուժեի սկիզբ նախընտրում է գահաձառի տեսարանը: Առաջինում պահպանված է սյուժեի արտաքին ու ներքին այն համապատասխանությունը, որով հեղինակային ասելիքը՝ Դանիա-աշխարհ գաղափարը, իրացվում է գործուն-տեսանելի պլանով, և դատողական կողմով: Սակայն այդ գաղափարը երբեք չի դառնում գործող անձերից և ոչ մեկի անհատական ապրում, ներքին հոգեկան կոնֆլիկտի սկիզբ կամ դրսևորում: Իսկական դրամատիզմի նախապայման հանդիսացող խարակտերային որակը բացակայում է այստեղ: Ասելիքն ու կատարվածը նրանց էությունից դուրս են մնում, չեն առնչվում, չեն բեկվում նրանց անհատական որևէ հատկանիշի մեջ: Նրանք՝ Մարցելուսը, Բեռնարդոն, Հորացիոն միայն հանդիսատեսներ են բեմի վրա՝ հեղինակային դատողությունները հայտարարելու արտոնությունով, ո՛չ գործող անձինք: Անհատականացում չկա: Տեսարանի բացթողումով Փափազյանի բեմական սյուժեն ոչինչ չի կորցնում գործող անձանց կարևորությունը և ուռումով: Մանավանդ, որ նրանք ոչ միայն այս, այլև մյուս տեսարաններում չեն ներքաշվում միասնական գործողության մեջ, անհատական որևէ հատկանիշով չեն կապվում դրամատուրգիական հիմնական կոնֆլիկտի էության հետ: Նրանք սահմանափակված են բացառապես իրենց տված ինֆորմացիայով, որն ավարտվում է չորրորդ տեսարանում Համլետին Ուրվականի մասին տեղեկացնելու փաստով, իսկ հինգերորդում՝ «մի բան է փոխել Դանեմարքայում» դատողությունով, որն անհատականացման նվազագույն որակի պատճառով Մարցելուսինը լինելուց առաջ և նրանը լինելով իսկ՝ միայն հեղինակինն է:

Տեսարանը կարևորվում է, սակայն, այլ հատկանիշով: Ամբողջությամբ առած սա Համլետի նախապատմությունն է, որն իր մեջ է առնում գործողության հիմնական ընթացքը պայմանավորող հանգամանք-

ներ ու մտախիմներ, Ինֆորմացիոն բնույթի դիալոգները՝ թագավորի մահ-վան ու երկրի մասին արված ընդհանրական դատողություններով, մի կողմից Համլետի կուլիվաչի աղբյուրն են, մյուս կողմից՝ գործողության այն հիմնավորումը, որը, ինչպես «էպոսում անմիջականորեն հերոսին շրջապատող աշխարհի վիճակի մեջ էլ Դրամայի սեղմ ձևում այդ վիճակը պատկերվում է երբեմն միայն սիմվոլիկ՝ իրրե գործողության մթնոլորտ»¹⁶, Տեսարանի բացթողումով Փափազյանի բնական սյուժեն զրկվում է այս նախապատմությունից, Կորստարհ՝ է, արդյոք, հիշյալ հապավումը:

Նախ նկատենք, որ շեքսպիրյան բոլոր նախապատմությունները ներկայացնում են հերոսին շրջապատող ներկա վիճակներ, Դրանք նախապատմություններ չեն բառի իսկական իմաստով, այսինքն՝ կատարված կամ ավարտված իրադարձությունների, հարաբերությունների մի ամբողջություն, որ ազդում է ներկայի վրա: Եվ ներկան իր հիմնական բովանդակությամբ դառնում է մի տեական հետևանք: «Շեքսպիրի մոտ այս իմաստով գործողությունը խստորեն տարբերվում է Ֆրանսիական (խաչանական) ողբերգության գործողությունից, որ զնալով ավելի շուտ դառնում է մինչ վարազույրի բարձրանալը հյուսված ինտրիգի լուծում և արձանանքով ձգվում է հերոսների անցյալ, անձնական և նույնիսկ ինտիմ կյանքի մեջ»¹⁷:

Շեքսպիրյան նախապատմությունները միշտ ներկա են՝ առանց անցյալի այնպիսի հետադարձ ակնարկների, որոնք կարող են շարունակելի լինել: Տիպիկ շեքսպիրյան նախապատմության և ընդունված իմաստով նախապատմության բացակայության լավագույն օրինակ է «Լիր արքան»: Լիրը բաժանում է թագավորությունն աղջիկների միջև: Այս ըսկիզբը տրամաբանորեն ենթադրում է նախորդող շարժառիթներ, որոնց վերականգնումով տեսարանը կարող էր պատճառաբանվել: Սակայն այսօրինակ հետդարձ չկա ողբերգության մեջ: Բուն գործողության հիմնավորման մեջ Շեքսպիրը մերժել է անցյալը ակտիվացնելու ամենափոքր փորձն անգամ:

Ոչ մի փաստ, ոչ մի մանրամասն չի հիշատակվում հերոսի արքայական անցյալի, անձնական կյանքի մասին: Արքայի, իբրև գործող անձի, վարքագծի հիմքը Շեքսպիրը դնում է ոչ թե անցյալ, այլ ներկա իրադրության մեջ: Այս առումով հատկանշական է Լիրի առաջին մուտքը: Բոլորի համար անսպասելի՝ իր ամենասիրած աղջկան նա զրկում է ժառանգությունից, իսկ հավատարիմ Քենտին՝ արստորում: Հերոսը ի հայտ

է բերում տրամաբանորեն ամենաանհավանական վարքագիծը, եթե ելակետ ենք ընդունում նախապատմությունից եկող վերը ընդգծված հատկանիշները («ամենասիրած» և «հավատարիմ»)։ Սակայն դրանով իսկ նա ժխտում է երեկվա, ողբերգությունից դուրս իր վարքագիծը, միաժամանակ սահմանում վարքագծի նոր տրամաբանություն, որ բխում է միայն ներկա իրադրությունից։ Գործողության նման առաջադրումով Շեքսպիրն ավելի է ընդլայնում ողբերգության կոլիզիայի բովանդակությունը՝ կանխելով այն սահմանափակումը, որ կարող էր բերել անցյալի ու ներկայի ուղղակի հակադրությունը, Չմոռանանք, որ «Լիր արքան» անցյալի ներթափանցման ամենամեծ հնարավորություններ ընձեռող ողբերգությունն է։

Ի տարբերություն «Լիրի», «Օթելլոյում» Շեքսպիրը ներկա առիթներով հիշատակում է անցյալի դեպքեր ու մանրամասներ։ Դրանք կարող են դիտվել իբրև ողբերգության նախապատմություն, Հիշենք Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի սիրահարության, թաշկինակի և փաթթոցավոր տաճիկի հետ կապված գրույցները։ Սակայն վերջիններիս ֆունկցիան չունի վճռող նշանակություն, դրանք չեն նախանշում, չեն ստեղծում ողբերգության գործողությունը։ Պատճառահետևանքային կապ անցյալի ու ներկայի միջև չկա։ Օթելլոն պատմում է թաշկինակի մասին այն ժամանակ, երբ Դեզդեմոնան արդեն կորցրել էր այն։ Եվ Օթելլոն «գժբախտանում» է ոչ այն պատճառով, որ կորցնելուց հետո դադարել է սիրել, ինչպես գուշակում էր գրույցը, այլ կորցնելով շարունակում է սիրել։ Սրանք Շեքսպիրը դիտել է իբրև Օթելլոյի անհատականացված մեղադրանքի և միայն և ոչ թե ողբերգության հիմնական գործողության խթան կամ դրդապատճառ։ Նույն սկզբունքն առկա է նաև մյուս ողբերգություններում։

«Համլետի» նախապատմության տեսարանը մի փոքր այլ որակ ունի։ Գործողության սկիզբը մի կողմից խիստ դինամիկ, ներկա իրադրություն է՝ ցրտից կուշ եկած պահակներով, շարժվող Ուրվականով, նրա հետապնդումով, ինչ-որ բանի նախազգացումով։ Սակայն մյուս կողմից այդ իրադրությունն իր մեջ պարունակում է ոչ միայն անցյալի հիշատակումներ, այլ հենց անցյալը, որ Շեքսպիրը պատկերել է սիմվոլիկ՝ իբրև ներկա իրողություն։ Սակայն ներկա դարձած անցյալը՝ մեռած արքայի կերպարանքով, ողբերգության մեջ մտցնում է վաղուց սկսված սյուժետային մի գիծ, որոշակի մոտիվ, որը սպառնում է գործողությունը սահմանափակել անցյալում կատարված ինտրիգի լուծմամբ։ Ուրվակա-

Ճի երևույթը ստեղծում է ֆարուսային աշնայիսի շարունակություն, որը կապված է վրեժխնդրության մոտիվի հետ: Փափաղցանը այս կրճատումով ևս ապահովում է իր հերոսի ազատական անհատականությունն ու ինքնությունությունը, որ հատուկ է էպիկական հերոսներին: Հերոսի դատապարտող պաթոսը արտիստը դիտում է իրեն բնավորության բնական կողմ՝ վերացարկված կոնկրետ հանգամանքներից, Գծվար չէ նրկատել, որ անցյալը ուղղակիորեն շարունակելու, ներկա դեպքերը ղեկավարելու ու կարգավորելու աշնայիսի տենդենց ընդհանրապես հատուկ չէ շեքսպիրյան ողբերգություններին: Փափաղցանական հապավումը այս խմաստով ոչ մի կորուստ չի բերում, այլ բխում է շեքսպիրյան գործողության բնույթի ճիշտ ըմբռնումից:

Այս պահ անտեսենք գործող անձանց իշխանորատիվ բնույթը, ուրվականով ներբողող ինտրիգային շարունակությունը: Ընդունենք, որ տեսարանը, ամբողջությամբ առած, այն մթնոլորտն է, որն իր մեջ չբառարկրակված ձևով կրում է ողբերգության հիմնական կոնֆլիկտը: Սա անուղղակիորեն պիտի ծներ Համլետի անհատական կոլիզիան: Այսինքն, դրամատիկական սյուժեի հանգույց կազմող նախնական օղակն է, որը շարունակելի է և փոխանցվում է ողբերգության մեջ առաջին գործողության երեք տեսարանների միջով (1-ին տեսարան, 2-րդ տեսարանի ավարտ, չորրորդ տեսարան): Այսպես, աստիճանական հասունացմամբ, ամբողջականանում է դրամատիկական հանգույցը: Ուրեմն, բնական սյուժեն տեսարանի կրճատումով, պոստում էր հանգույցը՝ խախտելով նախնական իրադրության հիմքում դրված աստիճանականությունը:

Փափաղցանական հապավումը քննենք նաև այս տեսանկյունից: Նախ հետևենք այն շարժմանը, որով ստեղծվում է դրամատիկական հանգույցը: Առաջին տեսարանը Համլետից դուրս գոյություն ունեցող մի իրողություն է, որը երկրորդ տեսարանի վերջում միայն հերոսին ներքաշում է իր մեջ (Հորացիոն Համլետին տեղեկացնում է Ուրվականի մասին), իսկ 4-րդում Համլետը հանդիպում է Ուրվականին: Այս իրողությունը սկիզբ է դնում ներքին անհատական կոնֆլիկտին՝ դառնալով նրա օբյեկտիվ հիմնավորումը: Ուրեմն, նախնական իրադրությունը, իբրև հանգույցի սկիզբ, նախանշում է դրամատիկական ձևի աստիճանական զարգացման սկզբունքը: Այսինքն՝ աստիճանական պիտի դառնար ոչ միայն դեպքերի ու իրադարձությունների զարգացումը, այլև հոգեվիճակների, գաղափարների հասունացման՝ կոլիզիայի ծագման պրոցեսը:

Այստեղ էլ երևան է գալիս «Համլետի» դրամատիկական սյու-
ժեի արտաքին ու ներքին կողմերի անհամապատասխանությունը:
Աստիճանական զարգացման պահանջը, որ պարտադրում էր առա-
ջին տեսարանը իր գոյությունից, իրականացվում է միայն սյուժեի
արտաքին շերտի մեջ: Առաջինից մինչև շրջադարձ տեսարան դեպքերն
ու հանգամանքները, իրոք, դասավորված են վերընթաց աստիճանա-
կանությամբ: Դրանց հետ կապված լարվածությունը գնալով ուժեղանում
է և ավարտվում, հասնելով բարձրակետին՝ Համլետի և Ուրվականի
հանդիպման տեսարանում: Մինչդեռ հերոսի անհատական կոլիզիան,
որ իրացվում է սյուժեի ներքին շերտով, պատկերված է ոչ իբրև ծագող
պրոցես, որի լիակատար ձևավորումը իսկապես կպահանջեր աստիճա-
նականություն, սյուժեի արտաքին շերտի աստիճանական ընթացքին
համապատասխան, այլ ի հայտ է գալիս իբրև ավարտուն ներքին մի
իրողություն, որ խախտում է սյուժեի երկշերտ միասնությունը և մեր-
ժում արտաքին հանգամանքների ազդեցությունը կոլիզիայի ծագման
մեջ: Համլետի հոգեկան կոլիզիան ծագում է մինչ դրամատիկական
հանգույցի ամբողջանալը, այսինքն ավելի վաղ, քան կարող էր կան-
խատեսել առաջին տեսարանով պայմանավորված իրադարձություննե-
րի ընթացքը: Համլետը հանդես է գալիս Կլավդիոսի դեմ անսքող ու
անվարան հակադրությամբ: Նա առաջին մենախոսությունը սկսում է
մարդուն, աշխարհին տված ընդհանրացնող դառողությունով՝ դուրս գա-
լով դեպքերի ու հույզերի այն միասնական ոլորտից, որ ենթադրում է
սյուժեի ծավալման տվյալ աստիճանը:

— Աստված իմ, աստված,

ինչպես տաղտկալի, անհամ ու տափալ փուշ են թվում ինձ
Աշխարհի բոլոր վայելչանքները: Թո՛ւհ դրանց վրա:

Մի պարտեզ է դա, որ քաղհան չեղած սերմի է հասել,

Ուր բնուստ կոպիտ ու բիրտ բաները իշխում են միայն:

Սա հերոսի ներքին կոլիզիան է, Ուրվականից անկախ, հոգեկան
ու մտավոր այն վիճակը, որի ձևավորումը Շեքսպիրը չի տալիս դրա-
մատիկական գործողության մեջ, այլ ի հայտ է բերում պատրաստի,
ավարտուն: Հենց այս հանգամանքն էլ ստեղծում է դրամատիկական
ձևի ու կոլիզիայի ծագման անհամապատասխանություն: Ձևը, որ պար-
տադրում է առաջին տեսարանը ծավալման հեռանկարով, հաստատում
է դրամատուրգիական կոնֆլիկտի հասունացման աստիճանականություն,
իրար հաջորդող իրադրությունների պատճառահետևանքային հարա-

գերութեամբ, Իսկ կողիդիան իր ծագումով և տրամաբանութեամբ, մեր-
ժում է այս ամենը, ի հայտ գալով Զ-րդ տեսարանում և ետ թողնելով
այն իրադարձությունների ընթացքը, որոնց վերջնական նպատակը այդ
նույն կողիդիայի ստեղծումն է:

Փափաղյանական կրճատումը Համլետի դրամատիկական այս ա-
ռանձնահատկության անսխալ ըմբռնումից է բխում: Ներքին կողի-
դիան այս դեպքում չի շաղկապում դրամատուրգիական կոնֆլիկտի ար-
տաքին ու ներքին կողմերը, ինչ հատուկ է շեքսպիրյան մյուս ողբեր-
գություններին՝ «Օթելլո», «Լիր արքա», «Թիմոն Աթենացի»: Սրանցից
յուրաքանչյուրը իր մեջ պարունակում է ողբերգություն ստեղծող հա-
կադիր ուժեր՝ հարաբերական դադարի վիճակում: Հակադրությունը
սկզբում տրվում է միայն գործող անձանց խարակտերային տարբեր
տրականների գոյության ձևով, որոնք դեռ չեն գտել ու սահմանել միմ-
յանց իրրե հակադրություններ, նրանց դիրքորոշումը նախնական այս
էտապում դեռ տարբերակված չէ և դրամատիկական կոնֆլիկտի ուժ
չունի: Գլխավոր հերոսի ներքին կյանքը ներկայացվում է իբրև էպի-
կական հավասարակշիռ վիճակ, որ միանգամայն անտեղյակ է իր շուրջ
գոյություն ունեցող հակասություններին: Աստիճանաբար դեպքերն ու
խարակտերային հակադիր որակները առաջ են բերում նախնական վի-
ճակի խախտում, որից և սկսվում է ողբերգությունը: Դեպք-հույզ-դա-
ստողություն. ամեն մեկը պայմանավորում, բացատրում ու առաջ է մը-
ղում մյուսը: Ձևավորման այդ աստիճանականությունը չի հակասում
կողիդիայի ծագման աստիճանականությանը: Իր մեջ առնելով արտա-
քին ու ներքին պատճառները, առաջ կամ ետ չընկնելով միմյանցից,
արանք հերոսին, ի վերջո, մղում են «չիմացությունից դեպի իմացու-
թյան» պրոցես¹⁸:

Սրեք արարվածները, իրադարձությունների բազմազան մանրա-
մասնելով, գործող անձանց կամա թե ակամա ինքնարտահայտմամբ ու
ջանքերով, աստիճանաբար խախտեցին Օթելլոյի հավասարակշիռ վի-
ճակն ու նախապատրաստեցին նրա կողիդիան երրորդ արարվածում:

— Այս երկճյուղանի անբախտությունը վիճակվում է մեզ

չենց աշխարհ գալիս:

Մնաս բարով ընդմիշտ անդորր միտք,

Մնաս բարով սրտի զոհունակություն:

Այդ շրջադարձի մեջ եթե էական է Յագոն իբրև հակադրություն
կրող, նույնքան էական են սյուժեի արտաքին շերտով պատկերված ի-

րադարձութիւնները՝ Կասսիոյին գինովցնելը, Կասսիո-Դեզդեմոնա հանդիպումը, Թաշկինակի կարուստը։ Ողբերգութիւն չի ծնվում մինչև այնչի հավաստվում արտաքին շերտով։ «Յույց տուր ինձ աչքով», «Տուր կենդանի փաստ», — սա է Օթելլոյի պահանջը։ Այսպես, հերոսի անհատական կոլիզիան իր մեջ է առնում և շաղկապում դրամատուրգիական կոնֆլիկտի արտաքին ու ներքին կողմերը։ Այսպես աներևակայելի է դառնում Օթելլոյի ողբերգութիւնը՝ առանց սյուժեի արտաքին կողմով պատկերված հանգամանքների ազդեցութեան։

Մինչդեռ «Համլետի» հերոսը գործողութեան մեջ է մտնում ոչ օթելլոյական անդորր հավասարակշռութեամբ։ Նրա կոլիզիան, որ պոռթկում է «Երանի այս պինդ...» մենախոսութեան մեջ, չի ծնվում աստիճանական այն ձևավորումով, որի հիմքը արտաքին ու ներքին պատճառների միասնականութիւնն է։ Սկզբունք, որ հատկանշական է շեքսպիրյան մեծ ողբերգութիւններին։ Այս առանձնահատուկ տարբերութեան նկատառումն ունի Փափազյանի հապավումը։

Փորձենք պարզել այդ հապավման ներքին տրամաբանութիւնը մեկ այլ առումով ևս։ Այն, ինչ նախանշում է առաջին տեսարանը, ողբերգութեան ընդհանուր մթնոլորտ լինելուց բացի ենթադրում է մի որիշ հանգամանք նույնպես։ Դա հերոսի կոլիզիայի մեջ անհատական, հոգեբանական մոմենտը կարևորելու միտումն է։ Դա հոր մահվան փաստն է, որ նախորդում է Համլետի առաջին մուտքին և բնականաբար կարող է դիտվել իբրև նրա ներկա վարքագծի, հոգեկան վիճակի բացատրութիւն տւ նույնիսկ պատճառ։ Փափազյանը դիտեր, որ տեսարանը բեմական տարբերակում հավակնում է նույնպիսի ամբողջականութեան և կարևորութեան, ինչպես ասենք, նրան հաջորդողը, որն իր դրամատիկական հնարավորութիւններով ավելի բարձր է։ Դեռ ավելին՝ սկսելով ողբերգութիւնը, տեսարանը հիմնականում կողմնորոշում է հանդիսականի միտքն ու զգացմունքը։ Ժամանակային առումով ընթանում է բեմի վրա նույնքան, ինչքան հաջորդը, իսկ արտաքին շեշտված դրամատիկը (Ուրվականի հայտնվելն ու անհետանալը), հանդիսատեսի մեջ թողած թատերական պատրանքի ուժով, ապահովում է տեսական ազդեցութիւն, որն անպայմանորեն փոխանցվում է հաջորդին։ Եվ չնայած ոչ ուղղակի սյուժետային շարունակութեան, հաջորդ տեսարանը ընկալելիս ու բացատրելիս հանդիսատեսը ղեկավարվում է առաջինից ստացած իր տպավորութիւնների ու մտքերի ամբողջութեամբ։ Այս ձևով երկրորդ տեսարանը կապվում է առաջինին պատճառահետևանքային։

հարաբերությամբ և Համլետի կոլիզիան՝ հոր մահվան փաստին, ստանալով անհատական-հոգեբանական պատճառաբանվածություն:

Փափաղջանը բեմական տարբերակում մերժում է 1-ին և 2-րդ տեսարանների այսօրինակ ներթափանցումը: Նա կանխում է Համլետի կոլիզիայի հոգեբանական փաստարկումները: Անձնական կյանքի մանրամասները, որ տեսարանների այսպիսի փոխհարաբերությամբ ավելի քան շեղավում են, նա համարում է ավելորդ: Այստեղ կրկին արտացոլվում է Փափաղջանի էպիկական մտածողության բնույթն ու ուժը: «Նա բացատում է այս դուռ գործողությունը իր սուբյեկտիվ բրնույթով, ինչպես և անհատական տրամադրությունների ու պատահական զգացմունքների զեղումը»¹⁹, նրա ելակետը Համլետի կոլիզիայի պատճառաբանման այն սկզբունքն է, որ առկա է 2-րդ տեսարանում: Ընտրելով իրեն բեմական այլմեի սկիզբ, Փափաղջանը հաստատում է կոլիզիան և գործողությունը հիմնավորող վերոհիշյալ սկզբունքը բեմական վարքագիծ դարձնելու, ելակետային դիտելու միտումը:

Երկրորդ տեսարանի հիմնական բովանդակությունը, ինչպես ցույց տրվեց, Համլետ-Կլավդիոս հակամարտությունն էր: Դա չի պատկերված պատճառներն ու առիթները բացատրող այնպիսի մանրամասնումով, որից հնարավոր լինի եզրակացնել հոր մահվան խիստ բախտորոշ, շրջադարձային ազդեցությունը Համլետի վրա: Գահաճառի տեսարանում հոր մահվան և դրա հետ կապված անձնական վշտի մասին Համլետը չունի ոչ մի խոսք: Այդ մասին խոսում են մայրը, իսկ ավելի եռանդուն՝ հորեղբայրը, տարբեր նկատառումներով: Մայրը, Համլետի ներկա վիճակի պատճառը համարելով հոր մահվան փաստը՝ հաշտություն է քարոզում որդուն մահվան հետ:

— Հերի՜ք է այդպես կախված կոպերով

Ազնիվ ծնողիդ որոնես հողում.

Դու գիտես, որ դա առօրյա բան է.

Ով որ ապրում է՝ պետք է և մեռնի,

Անցնելով կյանքից ի հավերժություն:

Բնավորության այն որակը, որ թագուհին դրսևորում է ինչպես այս, այնպես էլ ողբերգության մնացած բոլոր տեսարաններում, հատկանշում է նրան իբրև անշրջահայաց մի կնոջ: Այդ որակն էլ նրա բացատրությունը դարձնում է ավելի շուտ ինքնարդարացման ճիգ, քան օբյեկտիվ ճշմարտության արձանագրում, որ եզրահանգման հիմք կա-

որող է դառնալ: Փիլիսոփայելով մահվան անխուսափելիությունից, առօրեական համարելով այն, Գերտրուդը ուզում է սովորական ներկայացնել իր արարքը: «Հերիք է որոնես»-ը ոչ այնքան խորհուրդ է, որքան հայտարարվող սկզբունք, որով առաջնորդվել է կրկնակ թագուհին: Այս իմաստով թագուհու հարցումը անսովորի և սովորականի մասին շատ ավելի կոնկրետ նկատառում ունի. ավելի շուտ դա ձգտում է սեփական վարքագծի արդարացման և որդու հետ հաշտության: Հոր մահվան և, ընդհանրապես, մահվան կարևորումը հերքում է հենց Համլետը, ջնջելով մոր տված բացատրության հավանականությունն անգամ՝ «իսկ այստեղ ներսս այնպիսի բան կա, որ անց է ցույցից»: Միամիտ կլինի կարծել, որ մի քանի վայրկյան անց, իր առաջին մենախոսության մեջ մահվան հետ ի մոտո, երես առ երես խոսող Համլետը հոր մահը ընդունի այնպիսի անիմաստ ընդվզումով, համառ չհամակերպումով, ինչպես ներկայացնում է մայրը կամ հորեղբայրը: «Այդպես է, տիկին, սովորական բան է» — ահա Համլետի վկայությունը մահվան մասին:

Եթե Գերտրուդի խոսքը ավելի ինքնարդարացման արտահայտություն է, «մահը բնական է» ճշմարտության անխուղ հայտարարությամբ՝ «Դու դիտես, որ դա առօրյա բան է», ապա Կլավդիոսի խոսքը ինքնապաշտպանություն է, հակառակորդին վտանգազերծելու միջոց՝ նույն ճշմարտության սպառնացող պարտադրանքով:

Բայց պետք է գիտնաս, որ հայրդ նույնպես կարցրեց մի հայր...
Եվ վերապրողը... պետք է սուգ պահես որոշ ժամանակ:

Կլավդիոսի սփոփանքի խոսքը, որ կարծես թե իրոք Համլետի անփարատ վշտին է վերաբերում, փաստորեն դիմացինի մտքերի ու նըպատակների հայտնաբերումն է: Հետևենք, թե ինչ հաջորդականությամբ և ինչ որակումներ է ստանում Համլետի վիշտը Կլավդիոսի խոսքում: «Անբարիշտ կամակորություն», «ապստամբ մի կամք», «մի միտք անհամբեր», «հանցանք երկնքի հանդեպ», «անհեթեթ հանցանք»: Կամակորությունից մինչև հանցանք դիտող այս բնորոշման մեջ շարունակվում է տեսարանի հիմնական բովանդակությունը՝ Համլետ-Կլավդիոս հակամարտությունը: Իսկ այն, ինչ նախորդում է և հաջորդում հիշյալ դատողություններին, փաստորեն, թագուհու «ով որ ապրում է, պետք է և մեռնի» պարզունակ մտքի կրկնությունն է՝ համարյա բառացի:

Այս ամենից հետևում է, որ «Համլետի» կուրիոզայի շեքսպիրյան սիաստարկման մեջ անձնական մոմենտը բոլորովին էլ էական չէ և չունի այն շեշտված շրջադարձային ազդեցությունը, որ տեսարանի հիմնական բովանդակությունը դիտելու առիթ կարող է տալ ֆաստարկման ելակետային շեքսպիրյան այս սկզբունքն էլ ֆափաղյանի բնական Համլետի վեհ ու մոնումենտալ անհատականության հիմքն է:

Ծ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

- 1 Դ. Брандес, Вильям Шекспир, Петербург, 1897, стр. 273.
- 2 Героиня, Шекспир, т. IV, СПб., стр. 330.
- 3 Sh'а R. M. Alden, Shakespeare, L., 1922.
- 4 Sh'а H. G. Barker, Prefaces to Shakespearean plays, L.
- 5 Л. Пинский, Реализм эпохи Возрождения, М., 1967, стр. 267.
- 6 Sh'а Н. Верцман, Гамлет Шекспира, М., 1964.
- 7 Е. Добин, «Гамлет»—фильм Козинцева, 1967, стр. 37.
- 8 Л. Пинский, Реализм эпохи Возрождения, М., 1967, стр. 261.
- 9 А. Аникст, «Гамлет» (Шекспировский сборник), М., 1961, стр. 76.
- 10 Ф. Шюллер, Собрание сочинений, М.—Л., 1950, т. VIII, стр. 638.
- 11 Гегель, Сочинения, М., 1958, т. XIV, стр. 192.
- 12 նույն տեղում, էջ 330:
- 13 А. Аникст, Шекспир и его трагедия «Гамлет», ВТО - ի Շեքսպիրյան կարինետի անտիպ նյութերից:
- 14 Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, стр. 400.
- 15 А. Аникст, «Гамлет» («Шекспировский сборник»), М., 1961, стр. 400.
- 16 Л. Пинский, Реализм эпохи Возрождения, М., 1967, стр. 262.
- 17 նույն տեղում, էջ 260:
- 18 Sh'а Արխանտել, Պոետիկա, Երևան, 1955:
- 19 Гегель, Сочинения, М., 1958, т. XIV, стр. 265.

ԲԱՐԵԿԱՄՈՒԹՅԱՆ ՀՅՈՒՐԱԽԱՂԵՐ

Արվեստը մի կամուրջ է երկու ազգերի միջև: Այդ կամուրջը առավել սերտորեն է մեր-
ձեցնում ազգերը, դարձնում նրանց անբաժա-
նելի:

Վ. ՓԱՓԱՋՅԱՆ

Աշխարհահռչակ Վահրամ Փափազյանի՝ ականավոր հայ դերասանի երկարամյա հարուստ ստեղծագործական կենսագրությունը արվեստը տարբեր ազգերի մերձեցման գործին ծառայեցնելու մի վառ օրինակ է:

Վ. Փափազյանը, որ անսահման սիրում էր իր ժողովրդին և իսկա-
կան ազգային դերասան էր, իր ստեղծագործության մեջ կրում էր ին-
տերնացիոնալիզմի գծերը: Եվ դա նրա արվեստը ոչ միայն հասկանալի էր դարձնում ուրիշ ժողովուրդներին, այլև արվեստի օգնությամբ հա-
րազատեցնում ու մերձեցնում էր նրանց:

Հայ դերասանը բազմիցս հանդես է եկել Ադրբեջանի մայրաքա-
ղաքում: Նա աջակցել է թատերախմբերի ստեղծագործական համագոր-
ծակցությանը, նպաստել հոգեպես հարազատ մեր երկու ժողովուրդնե-
րի փոխադարձ բարեկամության առավել ամրապնդմանը, նրանց սքան-
չելի արվեստների առավել մերձեցմանը:

Փափազյանի յուրաքանչյուր այցելությունը վերածվում էր Ադրբե-
ջանի թատերական կյանքի խոշոր իրադարձության, անջնջելի հետք
թողնելով Բաքվի պահանջկոտ հանդիսատեսի հոգում:

Անկախ նրանից, թե ինչ խմբի հետ էր ելույթ ունենում,— տեղա-
կան, թե եկվոր,— ինչ լեզվով էր խաղում,— հայերեն, ռուսերեն, թե
թուրքերեն,— ինչ խաղացանկ էր ընտրում,— համաշխարհային, թե ազ-
գային դասական երկեր,— ներկայացումներն անցնում էին մեծ հա-
ջողությամբ: Մեծ դերասանը հիացնում էր շեքսպիրյան դերերի, հատ-
կապես իր նշանավոր Օթելլոյի կատարումով:

Գեոհա մինչհեղափոխական մամուլը նշում էր նրա «ափնառու հաջողությունը» այդ դերում²։

Շեքսպիրյան դերերի փափաղյանական մարմնավորումը ըստ արժանվույն բարձր է գնահատել նաև Ադրբեջանում սովետական կարգերի հաստատման առաջին տարիների հանրապետական մամուլը։

«Փափաղյանը կերտում է Օթելլոյի վառ ու համոզիչ կերպարը։ Խանդի տեսարաններում նա բռնկվում է հզոր, փոթորկուն խառնվածքի տարերալին ուժով։ Գերասանը գերում է հանդիսատեսին ու անջնշելի տպավորություն թողնում դերի նուրբ ու հոգեբանական մշակման և հարուստ դիմախազի շնորհիվ»³, — գրում էր «Բախինտի ռաբոչի» թերթը։

Նույն թերթը այսպես էր արտահայտվում Փափաղյանի Համլետի մասին. «Փափաղյանի կատարմամբ Համլետը ձեռք է բերում բացառիկ ունիկնֆ կերպարանագծեր։ Գերասանը հիանալի արքայադուռ է թև դիմախազին և թև խոսքի վարպետությանը։ Բնական, առանց դերասանական ճոռումարանության է հնչում Համլետի նշանավոր մենախոսությունը, արտասովոր սրությանը բացահայտելով ողբերգության ողջ խորությունը։ Գերասանական կատարման վարպետությամբ Փափաղյանի Համլետը իրավամբ բացառիկ տեղ է գրավում արդի հայ բեմի վրա»⁴։

Արտակարգ հաջողությամբ անցան Փափաղյանի հյուրախաղերը Բաքվում 30-ական թվականներին։ Հաճախակի այցելելով իր սիրելի բաղաբը, նա ելույթներ է ունենում ոչ միայն հայկական, այլ նաև ռուսական ու ադրբեջանական բեմերի վրա։ Մեծ հաճությամբ է նա ընդունում ադրբեջանական դրամատիկական թատրոնում «Օթելլո» խաղալու հրավերը։ Նրա խաղընկերներն էին Մարգիտ Դավուդովան Դեզդեմոնայի դերում և Ռեզա Աֆղանլին՝ Յագոյի դերում։

Նթև 20-ականների Բաքվի քննադատությունը Վ. Փափաղյանի խաղը գնահատելիս ուշադրությունը բեռնում էր շեքսպիրյան կերպարների մարմնավորման ժամանակ դրսևորվող նրա անհատական արտաքին բեմական հատկությունների վրա, ապա 30-ականների քննախոսականներում առաջին պլան է մղվում դերի մեկնաբանման բարձր գնահատությունը, մեկնաբանում, որ դերասանը տալիս էր այժմեական ու առավել խոր դիրքերից։

«Օթելլոյի բարդ կերպարի մեկնաբանության մեջ Փափաղյանը դրսևորեց վիթխարի ստեղծագործական թափ։ Խանդի տեսարաններում Փափաղյանը հեռանում է կեղծ աղավաղումներից ու ծամծմված նրբա-

գծերից, որ սովորաբար նկատվում են Օթելլոյի գրեթե բոլոր դերակատարների մոտ: Նրա մավրը մի մարդ է, որը բնավ էլ շրջանակված չէ զուտ խանդով, նա սոսկ սովորական մի սիրահար չէ, այլ իդեալական սիրահար, որ չի ճանաչում մարդկանց ու հավատում է նրանց պարկեշտությանը:

Ինչ չափով, որ Օթելլոյի մեջ Փափազյանը պատկերաց արիությունն ու խիզախությունը, նույնքան նուրբ ու մտածված կերպով, վառ գունեքով ներկայացրեց Համլետի կամազրկությունը:

«Բոլոր բարդ տեսարանները տարվեցին մեծ հմտությամբ և ոճի ու դարաշրջանի իմացությամբ»⁵,— գրել է «Ուղարներիկ» հանդեսը:

«Փափազյանի Օթելլոյին,— ինչպես վկայում է հմուտ քննադատ Մ. Ռաֆիլին,— խորթ են այդ դերերի ընթերցման շաբլոններն ու ավանդական շտամպները: Փափազյանը Օթելլոյի ողբերգությունն ընկալում է ոչ իբրև խանդի ողբերգություն, այլ որպես մարդկային մեծ սիրո, քնքշալից ու պարզ զգացումներով հագեցած սիրո ողբերգություն, ողբերգություն մի մարդու, որը անհունորեն վստահել էր, բայց կոպտորեն, ստորաբար խաբվել: Այսպես է կարծում Օթելլոն: Ահա թե ինչու է զուսպ ու խելամիտ Օթելլոն ամենանողկալի կասկածների ճնշման տակ վերածվում զազանակերպ մարդու, կուրացած, խանդոտ վագրի, որ խեղդամահ է անում իր սերը:

Օթելլոյի խանդը ևս ներկայացվել է մավր զորավարի հույզերի ողջ լարվածությամբ ու կրքոտությամբ: Սակայն այդ խանդը սոսկ հետեւվանք է գլխավոր պատճառի՝ սիրո, որը Փափազյանը արտահայտել է ավարտուն ու գեղեցիկ կերպարանափոխվող քանդակի պես: Դերասանական մեծ ուժով է Փափազյանը տիրապետում Շեքսպիրի մոնումենտալ ոճին»⁶:

Այն ներկայացումները, որտեղ Փափազյանը հանդես էր գալիս ադրերեջանցի, ռուս, հայ դերասանների հետ, վերածվում էին ստեղծագործական մրցության, նպաստելով նրանց բեմական վարպետության աճին, օգնելով փոխադարձ գեղարվեստական հարստացմանը, ինչպես նաև ինտերնացիոնալ զգացմունքների դաստիարակմանը: Ըստ երեւելույթին այս վեհ նկատառումով էր, որ 1933 թվականի դեկտեմբերի 22-ին Ռուսական դրամատիկ թատրոնում կազմակերպվեց մեծ աղմուկ հանած «Օթելլո» ներկայացումը, որի մեջ Օթելլոյի դերը խաղում էին երեք տարբեր դերասաններ, երեք տարբեր լեզվով: Առաջին արարվածում ռուսերեն լեզվով հանդես եկավ Նաում Սոկոլովը, երկրորդում՝ ադրերեջաներեն լեզվով խաղաց Ուլի Ռաջաբը, իսկ մնացած երեքում՝

վահրամ Փափազյանը, հայերեն ներկայացումից հետո տեղի ունեցավ Օթկլույի երեք գերակատարների հանդիպումը, որի ժամանակ նրանք Բարվի թատրոնների գործիչներին ծանոթացրին իրենց ստեղծագործական փորձին:

Շատ աշխույժ ու հետաքրքիր էին Փափազյանի մասնակցությամբ անցկացվող ստեղծագործական երեկոները: Հիշատակության է արժանի 1937 թ. հունիսի 27-ի երեկոն, որ կազմակերպել էր ադրբեջանական «Կոմունիստ» թերթի խմբագրությունը: Երեկոյում հանգամանալից զեկուցում կարդացվեց Վ. Փափազյանի կյանքի ու ստեղծագործության վերաբերյալ: Զեկուցումից հետո գերասանը հետաքրքիր ձևով պատմեց իր հարուստ ստեղծագործական ուղու մասին և շեմ ցանկություն հայտնեց ամենասերտ ու եռանդուն մասնակցություն ունենալ Ադրբեջանի թատերական գործին, իր մեծ փորձը հաղորդել երիտասարդներին: Վերջում նա տարբեր լեզուներով առանձին հատվածներ արտասանեց մեծ դրամատուրգների երկերից⁷:

«Թողնում եմ Բաբուն՝ ամենալավ հիշողություններով բաղաբի հասարակացությունից ու հանդիսականից» — գրել է նա «Կոմունիստ» խմբագրությունը հյուրախաղերի ավարտից հետո⁸:

Ադրբեջանի Պետական թատերական ինստիտուտի մանկավարժների և ուսանողության վրա անշնչելի տպավորություն թողեց հանդիսավոր ստեղծագործական հանդիպումը Վ. Փափազյանի հետ:

Վ. Փափազյանը հյուրախաղերի ժամանակ հետաքրքրվում էր Բաբվի թատրոնների կյանքով, եռանդուն մասնակցություն էր ունենում նրանց աշխատանքում, նախում էր ներկայացումները, փորձերը:

Եվ ամեն նոր ալցելություն ընդլայնում էր նրա ծանոթների, մտերիմների շրջանակը: Նա մոտիկից ճանաչում էր մինչհեղափոխական ադրբեջանական բնի հայտնի ողբերգու Գ. Արաբլինսկուն և բարձր կարծիք ուներ նրա Ֆրանցի ու Համլետի առանձին տեսարանների դերակատարման վերաբերյալ: «Այդ զեղեցկատես տղամարդը արտիստ էր, ադրբեջանական թատրոնի արտիստներից մեկը, այո՛, մեկը, բայց արտասովոր արտիստ էր նա: Նրա Ֆրանցը և մի քանի տեսարան «Համլետից» մնացել են իմ երախտապարտ հիշողության մեջ կատարման բացառիկ արվեստով ու կերպարի մեջ թափանցելու խոր կարողությամբ»⁹, — գրել է նրա մասին Վ. Փափազյանը:

Արաս Միրզա Շարիֆդեհին Փափազյանը համարում էր «լայն դիպալոգների դերասան, խոր մտքի ու բանաստեղծական խառնվածքի

մարդ», «ամենամեծ ընկեր, բարեկամ ու եղբայր»: նա պնդում էր, որ «Աբաս Միրզան միայն ադրբեջանական բեմի վարպետ չէր: Բր մեծ խելքով ու օժտվածությամբ նա դուրս է եկել այդ բեմից և պետք է զնահատվի համաշխարհային մասշտաբով»: Ա. Մ. Շարիֆզադեի Օթելլոյի մասին վ. Փափազյանն ասում էր. «...ես վստահ կարող եմ ասել՝ ո՛չ Կովկասում, ո՛չ էլ Ռուսաստանում նման երկրորդ Օթելլո ես չեմ տեսել: Անհնար է մոռանալ Աբաս Միրզայի Օթելլոյի ելույթը սենատում, նրա պաշվածքը երրորդ արարվածում և մենախոսությունը ողբերգության վերջում»¹⁰:

Փափազյանը բարձր էր գնահատում նաև Մ. Դավուդովայի՝ ադրբեջանական բեմի իր խաղընկերուհու Դեղդեմոնան: Թատրոնի դիրեկտոր Ի. Զհանգիրովին ուղարկած նամակում նա գրել է. «Ես Օթելլոյի դերը խաղացել եմ աշխարհի շատ վայրերում: Սակայն քիչ եմ տեսել Դեղդեմոնայի դերի այդքան պլաստիկ, նրբազեղ ու իմաստավորված կատարում, որպիսին Մարդիայինն է»¹¹:

Ադրբեջանական թատրոնում բեմադրության պատրաստվող «Օթելլոյի» փորձերին մասնակցելիս նա իր դիտողություններով ու խորհուրդներով օգնում էր Օթելլոյի դերակատար Ուլվի Ռաջաբին՝ տիրապետելու շեքսպիրյան կերպարի խորություններին:

Երկար կարնիի է գրել ու գրել՝ ադրբեջանական ժողովրդի, նրա թատրոնների հետ վ. Փափազյանի ստեղծագործական կապերի մասին: Ընդհուպ մինչև իր կյանքի վերջին տարիները նա կենդանի հետաքրքրություն էր հանդես բերում հանրապետության մշակութային կյանքի իրադարձությունների նկատմամբ, բաղմամբիվ անգամներ գալիս էր հյուրախաղերի: Նա սիրում էր հանդես գալ Ադրբեջանի մայրաքաղաքում, և հյուրախաղերի հրավերը միշտ ընդունում էր մեծ ուրախությամբ: «Զէ՞ որ Բաքուն ինտերնացիոնալ քաղաք է, — գրում էր նա: — Այստեղ եղբայրությունը բույն է հյուսել ի սկզբանե: Դրա համար էլ Բաքվում բոլորն իրենց զգում են ինչպես հայրենիքում: Եվ Բաքվի իսկական գեղեցկությունը բոլորի հանդեպ մտերմական վերաբերմունքի մեջ է»¹²:

Նրան Բաքու հյուրախաղերի էր կանչում երկու ժողովուրդների արվեստի մոտիկությունը:

Խոսելով տարբեր ժողովուրդների արվեստասիրության մասին, նա ընդգծում էր, որ «կան ժողովուրդներ, որոնց արվեստը շատ նման է: Դժվար է բաժանել իրարից ադրբեջանական ու հայ ժողովուրդների արվեստը»¹³:

Եվ երկու ազգային արվեստների այս նմանությունը, որ կարելի է նկատել խոշոր վարպետի խորապես վերապրված ու ներշնչված խաղի մեջ, դրդում էր ադրբեջանցի հանդիսատեսին Փափազյանի արվեստն ընկալելու սեփականի, հարազատի պես, խոր հետք թողնելով նրա հիշողության մեջ: Այսպես, ժողովրդական գրող Միրզա Իբրահիմովը 1964-ին, հայկական թատրոնի հյուրախաղերի առթիվ տպագրված ողջունի մեջ, մտաբերելով տարիների ընթացքում կուսակաժ իր տպավորությունները Փափազյանի խաղից, գրում էր. «Ես հիմա էլ, Օթելլոյի մասին մտածելիս, այն Օթելլոյի, որը իր մարտը ու պարզ սիրո մեջ կրքոտ է ինչպես վաղը, իր հավատի ու մոլորությունների մեջ միամիտ, ինչպես երիտասարդ, — տեսնում եմ Փափազյանի խորապես կշռադատված ու պոռթկուն շարժումները, վեհանձն զգացմունքների ու հակառակն խոհերի հուրն ու բոցերը հանդիսատեսի վրա նետող նրա խոշոր աչքերը, լսում եմ մերթ թույլ, մերթ հղոր ձայնը՝ լի մարդկային կյանքի ծանր ողբերգությունների վշտահար երաժշտությամբ»¹⁴:

Ավարտելով այս հոգիածը, կուղենայինք Վահրամ Փափազյանին վերադարձնել իր իսկ խոսքերը, որ նա ասել է իր բարեկամի, ադրբեջանական բեմի հայտնի գերասան Ա. Մ. Շարիֆզադեի հոբելյանի առթիվ:

«Ավարտվում է ներկայացումը, մարում է լույսը, բեմը սուզվում է խավարի մեջ: Եվ այդ խավարում արձանի պես հառնում է անմահ վարպետի կերպարը: Մահը անկարող է կյանքից տանել խոշոր վարպետներին: Մահը առասպել է: Նրանք ապրում են հավերժ»¹⁵:

Մ Ա Ն Ո Ք Ա Դ Դ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1 Փափազյանը Բարու հյուրախաղերի է եղել 1915, 1923, 1927, 1932, 1933, 1937, 1946, 1954, 1957, 1964 թթ.:

2 «Баку», թերթ, 20 հոկտեմբերի 1915:

3 «Бакинский рабочий» թերթ, 16 փետրվարի 1927:

4 Նույն տեղում, 2 մարտի 1927:

5 «Ударник», ամսագիր, № 23—24, 1932, էջ 17:

6 «Бакинский рабочий», թերթ, 28 դեկտեմբերի, 1933:

7 «Коммунист», թերթ (ադրբեջ.), 29 հունիսի, 1937:

8 Նույն տեղում, 26 հուլիսի, 1937:

9 С. А. Ризаев, Страницы дружбы, Баку, 1964, стр. 30.

10 «Коммунист» թերթ (ադրբեջ.), 27 հոկտեմբերի, 1963 թ.:

11 Նույն տեղում, 21 մայիսի, 1936:

12 Նույն տեղում, 25 հունիսի 1964:

13 Նույն տեղում, 27 հոկտեմբերի 1963:

14 Նույն տեղում, 25 հունիսի, 1964:

15 Նույն տեղում, 27 հոկտեմբերի, 1963:

ԵՐԵՔ ՊԱՀ ՓԱՓԱՉՅԱՆԻ ԲԵՄԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻՑ

Վահրամ Փափազյանը,— հայ մեծագույն ողբերգակը,— արտիստական այն եզակի մեծություններից է, որի ստեղծագործությունը ապագա սերունդները խոր և մանրակրկիտ ուսումնասիրության կենթարկեն։ Փափազյանի մասին հոգվածներ չափազանց շատ են գրվել։ Այդ ճիշտ է, բայց շատ է ցավալի, որ մինչև հիմա նրա մասին գտնե մի մենագրական ուսումնասիրություն չի գրվել։ Նկատի ունենալով դերասանական արվեստի այն անշնորհակալ առանձնահատկությունը, որ դերասանի խաղացած պահին նրա արվեստը կա, իսկ հետո չի մնում, մեծ արտիստի ժամանակակիցները պարտավոր են դերակատարման աչքի ընկնող մանրամասնությունները գրի առնել և պահպանել գալիք ժամանակների համար։ Ահա այդ գիտակցությունն է ինձ մղում արձանագրել երեք պահ Վահրամ Փափազյանի արտիստական կյանքից, մտածելով, թե դրանք կարող են այս կամ այն չափով հետաքրքրություն ներկայացնել ընդհանրապես և գրավել Փափազյանի բեմական արվեստի գալիք հետազոտողների ուշադրությունը մասնավորապես։

1

1949 թվականի ձմռան մի երեկո։ Մոսկվայի Հայ կուլտուրայի տան սրահը լեփ-լեցուն է։ Հրավիրված է Փափազյանը։ Նրա մենահամերգն է։ Սև ֆրակը հագին Տերյան է կարդում, Պեշիկթաշյան։ Բուռն ծափահարությունը ստիպում է արտիստին նորից վերադառնալ բեմ և գոհացում տալ իրեն սիրող, իրեն կարոտած հասարակայնությանը։

Ահա նա կրկին բեմի վրա է։

Հայտարարվեց, որ կկարդա «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը։ Ես շատ եմ տեսել Փափազյանին Համլետի դերում։ Շատ եմ սիրում նրա այդ դերակատարումը և գտնում եմ, որ դրա բեմական արժեքը բնավ

էլ պակաս չէ նրա մեծ հռչակ ձեռք բերած Օթելլոյից: Եվ միշտ ուշադիր եմ եղել, թե ինչպես է ասում «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը, որն աշխարհն կարևոր է ողբերգությունը և նրա գլխավոր հերոսին հասկանալու տեսակետից:

Վերադառնանք Փափազյանին:

Այսից շատ հանգիստ Մի պահ միայն հոգեկան բուռն ապրումը ստիպեց նրան բարձրացնելու ձայնը: Հետո նորից խոսեց կամացուկ, նույնիսկ շշուկածայն: Մեր առաջ կանգնած էր մտորող մարդը՝ ներքին պայքարով, տանջալի հակասություններով: Այն պահին, երբ ասաց «մեռնել, քնանալ, ոչինչ ավելի», խիստ գեղեցիկ ու նրբորեն ցած ընկած աջ ձեռքի մատներն իրար՝ հող թափեց, ինչպես ավանդորեն մնացել է մինչև օրս թաղման ժամանակ, մի բուռնափ հող լցնել ննջեցյալի գերեզմանին....

Լուծե՞ց, արդյոք, նրա Համլետը կյանքի և մահու խնդիրը: Եվ եթե լուծեց, ապա հօգուտ ինչի՞ մահվա՞ն, թե՞ կյանքի: Թվում է թե չլուծեց, թվում է թե մտածեց-մտածեց ու հարցը թողեց անպատասխան, իհարկե, նրա փիլիսոփայական հասկացողությամբ: Եվ իսկապես, երբ վերջացրեց մենախոսությունը և գլխից վեր բարձրացրած աջ ձեռքը պլաստիկ մի շարժումով, այնպես իջեցրեց՝ դանդաղ ու հանդիստ, որ օդի մեջ ասես մի մեծ հարցական ուրվագծվեց:

Թե ինչու այդ հարցը այդպես մեկնաբանեց, երբ նրա Համլետը, ինչքան տեսել եմ ես, միշտ էլ ապրելու ծարավով լի է եղել, չգիտեմ և մինչև հիմա էլ չեմ հասկանում: Բայց ցնցող ներգործություն ունեցավ ունկնդիրների վրա: Դահլիճը մի պահ լուռ մնաց և ապա ծափահարությամբ աշխարհի որոտընդոտ չափեր ընդունեց, որ թվում էր թե ահա, ուր որ է, թատերասրահը փուլ կդա:

Խելահեղ ծափահարող դահլիճի առջև բեմում կանգնած էր Փափազյանը՝ սևազգեստ, դեմքը դալկացած, աչքերը տխուր:

2

1949 թվականն է: Փափազյանը Օթելլո է խաղում Մոսկվայում:

Ահա մի մանրամասնություն:

Մտնում են Օթելլոն և Յագոն: Օթելլոն ընթերցում է մագաղաթյա մի գրություն, որ երևի սենատից ստացված կարգադրություն է: Յագոն ղգուշաբար հարցնում է, թե գիտե՞ր, արդյոք, Կասսիոն իր և Դեզդեմոնայի սիրո մասին: Օթելլոն պատասխանում է՝ «Այո՛, սկզբից մինչև

վերջ: Ինչո՞ւ ես հարցնում»: Յագոն արձագանքում է՝ «Ոչինչ, իմ մրտա-
քի գոհացման համար»: Հետո Օթելլոն ասում է, որ Կասսիոն հաճախ
միջնորդ է եղել նրանց միջև: Յագոն զարմանում է՝ «Իրա՞վ»: Այս ան-
գամ Օթելլոն է արձագանքում նրան՝ «Իրա՞վ. հա՛ իրավ»:

Այս դիալոգի ժամանակ Օթելլոն ուշադրությամբ դեռ ընթերցում է
գրությունը, մեքենայորեն պատասխանելով իր «բարեկամի» հարցերին:
Հաջորդում են Յագոյի նոր հարցերը և երբ Օթելլոն ասում է, թե՝ «եյ-
կինքը վկա, արձագանքի պես ասածս է կրկնում», ահա այստեղից
սկսած Օթելլոն դադարում է ընթերցել և երկու ձեռքերը դնելով մա-
զաղաթին, սկսում է մատները անաղմուկ շարժել:

Օթելլոն լարված ուշադրությամբ լսում է Յագոյին և հազիվ լսելի
ձայնով շարունակում մատների խաղը, և քանի Յագոն շարունակում է
թույնը կաթեցնել, այնքան ավելի ու ավելի ջղային է դառնում մատ-
ների խաղը և այնքան ավելի ու ավելի լսելի է դառնում մազաղաթի
ձայնը:

Յագոն շարունակում է՝ «Իր հորը խաբեց, Ձեզ հետ պսակվեց...»:

Սակայն նրան սկսում է խլացնել մազաղաթի խշխշացող ձայնը,
մի ձայն, որ միանգամից արտահայտում է հոգու պղտորում, հոգու
հուզախռովություն:

Գնալով ավելի է սաստկանում ու արագանում մազաղաթի ձայնը,
կարծես փոքր թմբուկների արագ զարկեր լինեն: Թեպետ Յագոն էլ իր
հերթին է արագացնում խոսքը, սակայն նրա ձայնը գրեթե չի լսվում
սաստկացած թմբուկների զարկեր թվացող աղմուկի տակ: Ավելի է շի-
կանում մթնոլորտը: Տեսարանը իրոք ցնցող է: Խիստ լարված հանդի-
սատեսը սպասում է վերջակետի: Վերջապես Օթելլոն ձեռքի մի ուժեղ
հարվածով խփում է մազաղաթին, գոչելով՝ «Հերի՛ք է...»:

Իրոք մի շտեմնված վերջակետ է դրվում տեսարանին: Սա Փափազ-
յանի մնչախաղային բազմաթիվ փայլուն գլուտերից է, որը անշուշտ,
լրացնում է, և այն էլ ինչպե՞ս, Շեքսպիրի կողմից չզրված նշանագրու-
թյունը (ռեմարկա):

Այնուհետև ինչքան որ տեսա Փափազյան-Օթելլոյին, այս տեսա-
րանը այլևս այս կերպ չտեսա:

Իմ հարցումին, թե ինչո՞ւ հրաժարվեց այս փայլուն գլուտից, նա
կատակեց, ասելով, թե չի հիշում նման բան և ավելացրեց՝ «չէ՞ որ
իմ օթելլոները շատ են և ամեն մեկը յուրաքանչյուր անգամ յուրովի է
ներկայանում...»:

1949 թվականն էլ Գարձյալ Մոսկվա Այն թատերախումբը, որ կազմված էր սուս գերասաններից և Փափազյանի ղեխավորությամբ շրջում էր Սովետական Միության մի ծայրից մյուսը, փախվելու վտանգի տակ էր: Փափազյանը բողոքել էր, գտնելով ոչ ճիշտ ու անարդարացի աշխարհի որոշումը: Արվեստի վարչության պետ Միխայիլ Նորազենկոն, հայտնի գրականագետ, այժմ գիտությունների ակադեմիայի թղթակից-անդամ, ցանկություն էր հայտնել անձամբ դիտել մի քանի տեսարան այդ թատերախմբի ներկայացումներից:

Գահլիճում խրապչենկոն է, նրա կողքին երկու ուրիշ պաշտոնյա, աչից և ձախից նստած: Գահլիճի մի անկյունում նստել ենք ես, նկարիչ Արմեն Զիլինգարյանը և, եթե չեմ սխալվում, դրամատուրգ Պապայանը: Ուրիշ ոչ ոք չկա: Մանր, ճնշող լուծվում: Մի տեսարան խաղացվեց, չեմ հիշում, թե ինչ պիեսից էր: Փափազյանը չէր մասնակցում: Տպավորությունը սառն էր: խրապչենկոն նստած էր մոռյու ու անհաղորդ: Երկու կողքին նստածները զեմբի նույն արտահայտությունն ունեին: Մի տեսարան խաղացվեց «Օթելլոյից»: Փափազյանի վարպետությունն իր բարձրության վրա էր: Միջնորոտը միանգամից փոխվեց: խրապչենկոյի զեմբին պայծառություն էր իշել: Մյուս տեսարանը՝ «Լիր արքայի» առաջին գործողությունից, ալն պատկերն էր, երբ ծեր արքան շրջապատված իր աղջիկներով, նրանց ներկա և ապագա ամուսիններով, բաժան-բաժան է անում իր տերությունը:

Բեմի վրա միայն Փափազյանն է: Մյուս գործող անձերը չկան: Ըստ երևույթին Փափազյանը խրատված առաջին տեսարանի անհաջողությունից, որոշել էր խաղընկերներին բեմ չհանել, ու ամբողջ հույսը դրել էր իր վրա: Կարելի բա՞ն է բաղմամարդ տեսարանը խաղալ մեն-մենակ, առանց մյուսների, երբ ճիշտ է, կենտրոնում ինքն է՝ Լիրը, բայց նրա հոգեվիճակը՝ էպիկական հանգստությունից մինչև հոգեկան արկիոծում, պայմանավորված է մյուսների խոսքով, նրանց բռնած դիրքով: Անհանգստացանք՝ ի՞նչ տպավորություն պիտի թողնի: Բայց մի փոքր անց, երբ նա՝ ծերունի Լիրը, ալսինքն՝ Փափազյանը, գլուխը բարձրացրեց և նայեց մի կողմ, որտեղ իր պատկերացումով կանգնած պիտի լինեի Ռեգանը, մենք տեսանք, ալո՛, տեսանք Ռեգանին, թեև իսկապես ոչ ոք չկար բեմում: Հետո տեսանք և Գոներիլին, Կորդելիային նույնպես: Փափազյանն ալնպես էր խաղում, ալնպես արտահայտիչ

էին նրա աչքերը, որոնք այդ պահին իսկապես տեսնում էին իր երեք դուստրերին, որ մենք էլ նրա հետ տեսնում էինք:

Տպավորությունը մեծ էր, կասեի ցնցող: Պատկերացնում եմ, թե ինչ կլինեիր, եթե դահլիճը լիքը լիներ: Ըստ երևույթին հրապչենկոյին համակել էր նույն տպավորությունը, նույն զգացումը, ինչ որ մեզ: Ծրբ Փափազյան-Լիրը վերջացրեց մենախոսությունը, հրապչենկոն աղմըկալի ծափահարությամբ ոտքի կանգնեց, շնորհակալություն հայտնեց արտիստին իրեն պատճառած գեղագիտական մեծ հաճույքի համար և ի լուր ներկաների և բոլոր դերասանների, հայտարարեց, որ քանի կա Փափազյանը, այդ թատրոնը պետք է շարունակի իր գոյությունը:

Վերջում կկամենայի ավելացնել հետևյալը. «Օթելլոյի» և «Լիր արքայի» ժամանակ ես հասցրի մի քանի ճեպանկարներ անել, որոնք մնացին, որպես հիշատակ Փափազյանի այդ օրը տարած հաղթանակի:

ՕՐԵԼԼՈՆ ՓԱՓԱՋՅԱՆԻ ԴԵՐԱՏԵՐՍՈՎ

Բեմական կերպարի և դրամատուրգիական տեքստի փոխադրողները դերասանի ստեղծագործության կարևոր կողմերից է։ Նվազ ուսումնասիրված մի բնագավառ, ուր կարելի է դերասանի արվեստը և նրա ինքնությունը բացահայտող շատ էական հատկանիշներ դռնել։

Մեծ անհատականության տեր արտիստները երբեք անտարբեր չեն եղել իրենց տեքստի նկատմամբ, մանավանդ այն դերերի, որոնք երկար ժամանակ մնացել են նրանց խաղացանկում և տասնամյակների ընթացքում վերածվել նշանակալի արժեքի։

Ահա այդպիսի մեծություններից է Վահրամ Փափազյանը, որի մուտքը թատրոն սկսվում է Շերապիրով, «Օթելլո» ողբերգությունում։

Նրա բեմական առաջին հանդիպումը Օթելլոյի հետ՝ տեղի է ունեցել Պոլսում 1908-ին։ Այն ժամանակից սկսած, կես դար անընդմեջ, Փափազյանը մարմնավորել է այդ կերպարը և բեմադրեստի անհասանելի բարձունքներ նվաճելով՝ ձեռք բերել համընդհանուր հռչակ։

Այսօր, անշուշտ, դժվար է խոսել այն մասին, թե 1908 թվականին պոլսահայ բեմից հնչող Փափազյանի առաջին Օթելլոյի տեքստն իրենից ի՞նչ էր ներկայացնում։ Հետաքրքրական է հետևյալը. տարիներ անց, վերհիշելով պատմական դարձած զեպքը, Փափազյանը գրում է, որ այդ հուշումնալից օրերին, ներկայացմանը շահախնդիր մարդկանց ջանքերով, նրանք փորձեցին հնարավորին չափ թատերականացնել «Օթելլոյի» հնամենի թարգմանությունը։ Այսպես, անհրաժեշտաբար, հենց սկզբից՝ թատերականացում։

Դրամատուրգիական տեքստի վերանայումը թատրոնում ոչ նորություն է, ոչ էլ Փափազյանի մենաշնորհը, այլ օրինաչափ երևույթ։ Դերասաններից ո՞վ է, որ դերը, տեքստի հետ միասին, չի հարմարեցրել իրեն, բեմական կոնկրետ և ռեալ պայմաններին (Աղամյանը «Համլետ»

տում» նույնիսկ Օթելլիայի տեքստի մեջ լրացում է կատարել): Բազմաբնույթ այդ աշխատանքը, սակայն, շատերի մոտ սահմանափակվում է սոսկ տեքստային ուղղումներով, հարմարեցվում շարժունակներին, դրսևորվում ինտոնացիոն երանգավորումների մեջ և այլն: Իսկ Փափազյանի պես դերասանի համար դա ստեղծագործական համապարփակ ընթացք է՝ կապված նախ և առաջ կերպարի մեկնաբանության, նրա հոգեբանական շարժառիթների, երբեմն էլ արտաքին նկարագրի հետ:

Այս երևույթը «Օթելլոյի» առիթով Փափազյանի բեմական կյանքում բազմակողմանի դրսևորում է գտել, սկիզբ առնելով տակավին երիտասարդ տարիներից: Զարմանալի է, բայց հայրենի բեմում ինքնուրույն առաջին քայլերից, Փափազյանն այնպիսի լրջությամբ ու ներքին մտերմությամբ է դրսևորել շեքսպիրյան կերպարի նկատմամբ, որ չնայած քսանամյա տարիքին, դժգոհել է ձեռքն անցած թարգմանություններից: Տաղանդը, թեև ոչ-լրիվ դրսևորված, թատրոնի մեծ զգացողությունը և լեզվական հարուստ պաշարը, որ նա ստացել էր նախ Պոլսի հայկական, ապա, մանավանդ, Վենետիկի Մուրատ-Ռաֆայելյան վարժարաններում, նրան իրավունք են տվել մտովի գրիչ խաղացնել այդ թարգմանության վրա¹: Դրանից հետո, «Օթելլոյի» տեքստի վերաստեղծումը շարունակվել է մինչև արտիստի կյանքի վերջը, ավելի ըստույգ՝ մինչև «Իմ Օթելլոն» գիտա-գեղարվեստական աշխատության ավարտը²:

Այն հանդիսատեսները, որոնց բախտ է վիճակվել ժամանակին բազմիցս ներկա լինել Մավրի անձնավորմանը, ականատես են եղել բեմական այդ կերպարի հարատև զարգացման ընթացքին, հետևաբար և նկատել են նրա և մյուս դերակատարների տեքստի տարբերությունը:

Փափազյանը երբեք անմիջական շփում չի ունեցել Շեքսպիրի հետ— անգլերեն չի խաղացել: Նրա և մեծ դրամատուրգի միջև միշտ միջնորդ է եղել՝ թարգմանիչը: Իսկ թարգմանիչները անդամ չեն. կամ, թե ակամա նրանք իրենցից ինչ-որ երանգ կամ գույն են տալիս յուրաքանչյուր ունիվերսիտետի, ֆրազին: Այդ պատճառով էլ ամեն մի դերասանի, այնպես էլ Փափազյանի մոտ յուրովի վերաբերմունք է առաջացել դեպի այդ՝ «ոչ անմիջական» տեքստերը և ձգտում՝ սեփական ըմբռնողությամբ վերացնել անջրպետը, մտերմանալ հեղինակին, հաղորդակից կապ ստեղծել իր և վերջինիս մտքերի միջև: Ուստի, երբ Փափազյանը ստեղծագործական հասուն մտքով սկսեց մարմնավորել Օթելլոյի ողբերգությունը, նա, արդեն մի քանի թարգմանական տեքստի

ծանոթ, բեմում խաղաց կենդանի մի լեզվով, որ ամեն ներկայացման օր նույնն էր տեսնողի համար, նրբորեն տարբեր լսողի համար:

Փափազյանական Օթելլոյի տեքստը տարիներով է մշակվել ու ձևավորվել, արդիականություն չունեցող մի քանի դերը հարստացել է նորանոր մտահղացումներով, որոնք, բնականաբար, փոխել են տեքստն ու նրա մատուցման եղանակները:

Դերատեքստի ստեղծումը մի բարդ, շատ հաճախ ինտուիտիվ, հանպատրաստից աշխատանք է, այդտեղ կարևոր դեր են խաղում ոչ միայն դերատանի անհատականությունը, գիտելիքների բնույթը, այլև լեզուների իմացությունը:

Բացի հայերենից, Օթելլոն տարիներ շարունակ Փափազյանի հոգեկիցն է եղել նաև օրիշ լեզուներով՝ ռուսերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն, թուրքերեն: Այդ լեզուները նա գիտեր այնքան, որ կարող էր ընկալել օտար թարգմանությունների առանձնահատուկը և սեփականել այն, ինչ մտերիմ էր դերասանի զեղազիտական պահանջներին: Օթելլոյի տեքստի մեջ, պիտի ենթադրել, ժամանակի ընթացքում հետզհետե միահյուսվել են բոլոր թարգմանությունները, որոնց նա առնչվել է (խոսքը ոչ միայն հայերենին է վերաբերում)³: Մյուս կողմից, ձեռքի տակ ունենալով թարգմանական տարբերակների մի հարստություն, նա, հավանորեն, իր խաղացած ու արտասանած «օտար» տեքստերին էլ տվել է նաև ինչ-որ բան հայերենից: Տեքստային այս «խալտարդետ», բայց և արդյունավետ հենքի վրա էլ Փափազյանն ստեղծել է բեմի «սեփական» տեքստ: Եվ այդ անհատականացված տեքստը միշտ զորսեղծել է Փափազյան-մտածողին, Փափազյան-զեղազետին ու Փափազյան-արտիստին, նրա ներքին անբավ կարողությունները, նրա բաղժանկողմանիորեն շռայլ բանքարը:

Երբ իր առաջին շեքսպիրականից հետո Փափազյանը 10-ական թվականների սկզբին զալիս է Կովկաս, Բաքվում և Թիֆլիսում «Օթելլո» էին խաղում Ստ. Սուլիսանյանի թարգմանությամբ: Դրանով էր ըսկզբում խաղում նաև Հ. Արելյանը: Փափազյանը չէր կարող չնկատել այդ տեքստի տարբերությունը իր արտասանածից, և պետք է աստիճանաբար հին թարգմանությունից անցներ դեպի համեմատաբար նորը, որը բավական երկար ժամանակ պահպանվել է Անդրկովկասի հայկական բեմերում: Դեռևս 1923 թվականին Երևանի Պետական թատրոնը «Օթելլո» է բեմադրել նույն Սուլիսանյանի հայերենով, ներկայացման մասնակից էր և ինքը՝ Փափազյանը: Սուլիսանյանից եկող հատու-

կենտ դրվագներ այսօր էլ կան նրա տեքստում, Դրանք շատ են և դի, թե քիչ՝ հեշտ չէ ասել, որովհետև 1922 թվականին Վիեննայում հրատարակված Մասնհյանի «Օթելլոն», բեմական տարածում գտնելուց հետո, նախորդներից շատ բան ջնջել, տարել է՜:

Քսանական թվականների կեսերից արդեն, դերասան Փափազյանն իր շուրջը Մասնհյան է լսում: Հայ մեծանուն թարգմանչի վսեմ Շեքսպիրը Փափազյանին դարձրեց ավելի պահանջկոտ՝ բեմական տեքստի նկատմամբ: Դրանից հետո Մավրի կերպարին անդրադառնալիս, պարզ է, որ նա այլևս չէր կարող նրան նախկին հայերենով խոսեցնել:

Հայերենի շեքսպիրյան հնարավորությունները մեծ են ու շուտ (գրաբարից պահպանված հարուստ բառապաշարն ու ոճերը արդյոք, դե՛ր չեն խաղում, իսկ Փափազյանը գրաբարին գիտակ էր), դրանից առավել չափով, ի նպաստ հայ թատրոնի, օգտվել են Մասնհյանը՝ որպես թարգմանիչ և Փափազյանը՝ Շեքսպիրի մեկնաբան:

Սակայն, մինչև Մասնհյանին առնչվելը, դերասանի համար նշանակալից է հղել մեկ այլ ազդեցություն: Դա դերասանուհի Սիրանուշյն է և խոսքի նրա արվեստը: Փափազյանը հաճախ է Սիրանուշյ-Համլետի կողքին կանգնած խաղացել (1909 թվականից սկսած), իսկ մի պատահ դիպվածով նրան փոխարինելով՝ Պոլսում շատ երիտասարդ հասակում, Համլետի դերն էլ է կատարել: Հռչակավոր արտիստուհու տոհմիկ հայերենը՝ իր հիասքանչ առողջանությունը՝ պիտի որ արտակարգ տպավորություն գործեր երիտասարդ դերասանի վրա, զարգացներ նրա արվեստը և բեմական խոսքի ճաշակն ու զգացողությունը: Սիրանուշյի անմիջական ու կենդանի ազդեցությունը հարատևեց մինչև քսանական թվականները:

Երբ խոսքը բեմական ստեղծագործությանն է վերաբերում, այսինքն՝ «հրապարակային» բնույթ ունեցող մի բարդ արվեստի օրինաչափություններին, ապա չպիտի անտեսել գործի հոգեբանական կողմը ևս: Անկախ կատարման լեզվից⁵, հերոսի կերպարին ժամանակի ընթացքում չափազանց հարադատանալով, Փափազյանը կարծես ի՛նչ և Մավրի միջև տարբերություն չի զգացել և այդ աստիճան նույնանալով, իր կողմից է, ասես, կատարել այն, ինչ կերպարի «միտքն է պահանջում», այսինքն՝ վերարտադրել է տեքստը որպես անձամբ իրենը:

Բեմական փոխակերպման և ռեալիստական մեկնաբանության համար անհրաժեշտ այս երևույթը նույնպես կնիք է դրել նրա հարափոփոխ տեքստի վրա:

Անդերեհներն շտիրապետելով, մենք չենք կարող առել, թե բնագրի համեմատությամբ որքանով են հաջող Փափաղյանի կատարած տեքստային փոփոխությունները: Բայց մեղադրում հայտնի և շատ տարածված ուսսական թարգմանությունները, ինչպես և հայերեն մյուս թարգմանությունները օգնում են տեսնելու այն ակնհայտ «խնդրուրյունը», որ կա Փափաղյանի շեքսպիրյան մտածողության, մեկնաբանության, հետապես և թատերական լեզվի մեջ:

Մենք Փափաղյանի դերատեսքատը համեմատել ենք Ստ. Սուլիսանյանի, Հ. Մասեհյանի թարգմանությունների, ինչպես և Հ. Արելյանի տարբերակի հետ, համեմատել ենք ուսսական՝ Պ. Վելյբերգի, Ա. Ռադլովայի, Բ. Պաստերնակի թարգմանությունների հետ: Մեր կարծիքով, անկասկած, Փափաղյանի աշխատանքի հիմքում Մասեհյանի թարգմանությունն է ընկած⁶. Ընդհանուր, ոճական կառուցվածքով նրանք շատ են նման, ֆրազներն ու բառերը հաճախ կրկնվում են: Ռիթմն էլ թվում է, նույնն է, երկու դեպքում գործ ունենք սպիտակ բանաստեղծության՝ անհանգ տողերի հետ:

Հոգեկից այս մտերմությունը պատահական չէ: Ինքը՝ Փափաղյանը, Շեքսպիրի հայերեն թարգմանություններից միայն մեկն է դերազանց համարում: Հավանորեն նկատի ունի Մասեհյանի «Համվետը»: Իսկ «Օթթելլոյի» վերաբերյալ դերասանը խոստովանում է, որ կես դարից ա՝ վերջին մի քանի լեզուներով այդ կերպարի հետ առնչվելուց հետո, վերջին տարիներին է միայն ամփոփվել Մասեհյանի թարգմանության մեջ: Այն բարձր է բոլոր նախորդներից, որովհետև Մասեհյանը կարողացել է մոտենալ հեղինակին (նկատենք, սա Փափաղյանի համար խիստ կարևոր հանգամանք է), կարողացել է դրսևորել, «այդ գործի լեզվական ու ոճական անբավ հարստությունները», ինչպես և բազում այլ արժեքները: Նույնիսկ օտարազգի շատ թարգմանությունների հետ բաղդատելով, դերասանը գտնում է, որ հայերեն այս թարգմանությունն է իրավունք տալիս ասելու, թե երբեմն թարգմանիչը համարյա «հեղինակ է, յուրատեսակ արտեր-էզոս»: Շեքսպիրի այդպիսի մի փոխանորդ լինել չի հաջողվել— «...ոչ մի այլ լեզվով թարգմանչի, եթե չհաշվենք գերմանացի թարգմանիչներին, որոնք իրենց անգլո-սաքսոն ծագման հանգամանքներով զրեթե արյունակից են անգլիացիներին»⁷:

Մասեհյանի գործն այսպես բարձր է դասում Փափաղյանը, որովհետև նա Շեքսպիրին հարադատորեն թարգմանելու և անձնավորելու հարցում առանձին տեղ է տալիս թարգմանող ժողովրդի ազգային բը-

նավորությանը, հետեւապէս լեզվի կարողությանն ու առանձնահատկություններին, որոնք շատ բան են կանխորոշում ոչ միայն թարգմանության, այլև խաղարկման ոճերի խնդրում⁸:

* * *

«Օրերի ճաշակը այն շրջանակն է, որի մեջ պետք է պարփակել գիտենալ այս ողբերգությունը», — ասում է Վահրամ Փափազյանը, շատ լսած ու տեսած և տարիներով վերապրած իր Օթելլոյի մասին:

Օրերի ճաշակին ենթարկվել է Շեքսպիրը մահվանից դեռևս կես դար շանցած, երբ հայրենակիցները, հետագայում նաև մեծահռչակ Գարրիկը, նրան փոխադրում և՛ վերածնունդ էին ըստ իրենց հասկացողության, թեև արդեն հաստատված էր նրա անբաղդատելի մեծությունը, որպէս «դարի ոգու» արտահայտիչ:

Ժամանակի թելադրանքով Շեքսպիրին փոխում էին ֆրանսիացի ու գերմանացի և այլ ազգերի դերասանները, նաև ականավոր թարգմանիչները, նույնիսկ ավելին. Շեքսպիրի ուսական թարգմանությունների մասին Բ. Ալպերսն այն միտքն է հայտնել, թե նրանք XVIII դարի ուսական իրականության շատ բնորոշ գծերը դրսևորել են՝ հակադրվելով հեղինակի միտումներին: Մոշալովյան Համլետի հաջողությունն էլ նա պայմանավորում է թարգմանության այն թեմայով, որը Շեքսպիրի մոտ բացակայում է⁹:

Շեքսպիրի մուտքը հայ թատրոն այդպիսի հակադրմամբ չի սկսվել: Մեղանում, դեռևս անցյալ դարից սկսած, անգլիացի դրամատուրգին մարմնավորելը եղել է նրան մերձենալու, զգալու, նրա դրամատուրգիայի խորքերը թափանցելու հարատև ձգտում: Եվ եթե ազգային բեմում նրա կերպարներին առնչվել են նաև հայ մարդու դարավոր ճակատագրի համար կարևոր գաղափարներ, ապա դա արվել է ոչ Շեքսպիրին «հակառակ», այլ նրա հումանիզմն ու մարդկայնութունը բաղմակողմանիորեն դրսևորելու ճանապարհով:

Շեքսպիրի հետ և ժամանակին համընթաց հասկացողությունը լճովել է դերասանի անհատականությամբ ու տաղանդի ուժով: Այդպէս էլ Փափազյանը:

Նրա Օթելլոն, որ տասնամյակների ընթացքում փոխվել է արտաբնական, ներքինով, ինչպէս և դերատեսուցով, չնայած այս հարատևող տեղաշարժին, միշտ եղել է շեքսպիրյան թեմաների կատարյալ միա-

ձուլումը ազգային կյանքից բխող զգացումներին ու զաղափարներին: Եվ իբր այսօր մտափի վերականգնում ենք նրա Օթելլոն, առաջին տեսարանից մինչև վերջ մեր առջև հանում է մոռումհետալ մի կոթող՝ դասական ամբողջություն մեջ: Այս ամբողջությունը՝ իր դերի տեքստն է, արտասանությունը, իր հերոսի զգացմունքային աշխարհն ու նրա դրսևորումը, դարաշրջանի և հեղինակային ոճի սեփական զգացողությունը, — սրունք օրգանապես հյուսված են Օթելլոյի կերպարի ժամանակակից բմբռնումներին:

Փափաղյանի խաղով Օթելլոյի կյանքի համաշափ ընթացքն էլ, ճակատագրի ողբերգական անցքերն էլ հարմոնիկ էին կերպարի էությունը:

Դերասանի արքայավայել քայլվածքը, ըստ ականավոր ռուս ողբերգակ Ռոսսոլի, թեթևասահ էր ու ճկուն, փնչպես բեղվին, և ամբողջ արտաբին տեսքը «մարդկային կերպարանք առած Բենդալյան վաղր էր» հիշեցնում¹⁰:

Առողջանության աներևակայելի հարուստ ելեշները, հարավցուտ արարարուն բնավորությունը, խոսելու էքսպանսիվ, առանձնահատուկ եղանակը, տերստի՝ նույնիսկ ամենասովորական կտորները՝ բեմական միևնույնության և կերպարի հոգեբանության հետ կապելու արտակարգ ունակությունը, — բոլորը Փափաղյանի խաղում բովանդակության ու ձևի երջանիկ միասնություն էին: Իրավացի էր Ռոսսոլը, թե ռենեսանսի արտակարգ գունազեղությունն ու խրախճանքի ոճը հույկապ էր զրբստորված այդ կերպարի մեջ, Իսկ այս ամբողջությունը պայմանավորող կարևոր օղակներից մեկը, անշուշտ, Փափաղյանի թատերականացած տեքստն է, որովհետև բեմական արվեստի բոլոր կոմպոնենտները միասնական բովանդակությամբ շաղկապողը կարող է լինել միայն ու միայն խոսքը¹¹:

Փափաղյանը Օթելլոյի մշտակայուն տեքստ չունի, որքան ներկայացում՝ այնքան էլ նոր տեքստ: Նա կրկնվող չէր և ոչ մի ձևով: Մի անգամ պատրաստած խաղը, — ասել է Փափաղյանը, — երբեք նույնությամբ հնարավոր չի վերականգնել: Իրավ, փոխվում են երանգները, այս կամ այն պատկերի մեկնաբանությունը, արտահայտության ձևերը, ներքին և արտաքին ինտոնացիան, — բայց ոչ պիեսի բուն բովանդակությունը: Դերասանը ամեն երեկո ստուգել է իր խոսքերի զործած տպավորությունը, ներքուստ հաբմաբվել միևնույնություն, ստուգել տպավորությունը հազար ու մի երեկո, ստուգել՝ հանդիսականի հետ համագործակցության մեջ մտած:

Ուրեմն նրա տեքստը անվերջ փոխվել է բեմահարթակում, ներկայացման ընթացքում, իրեն շրջապատող դերասան-կատարողների մթնոլորտի մեջ: Եվ այդ դերն ու տեքստը կատարելագործվել կամ վերաստեղծվել են շուրջ վաթսույն տարի: Այսօր էլ կարող էր նույն ընթացքն ունենալ, եթե Փափազյանն այդ դերը նորից խաղալու հնարավորություն ունենար: Չէ՞ որ նա, երբեմն միայն մի «բայց» «սակայն»-ի փոխելով, բոլորովին նոր տրամադրություն էր առաջացնում, որովհետև «սակայն»-ը «բայց»-ի համեմատությամբ ինտոնացիոն ավելի հնարավորություններ է տալիս:

Չորսհարյուրամյա հնություն են մեծ անգլիացու ոճը, բառապաշարը, նրա լեզվական պատկերները: Այսօր Շեքսպիրի՝ մակդիրներով ու արտառոց համեմատություններով առատ լեզուն՝ «ցուցադրելու» համար մեծ տակտ և իմաստուն վարպետություն է պետք: Դրանք կարող են մեր օրերում երբեմն ավելորդ կամ, նույնիսկ, պարզունակ թվալ, եթե ներքին ռիթմով և խաղարկման ընդհանուր ոճով դերասանը «շրբոնի», չարդարացնի:

Իրոք, նախանձեի է Փափազյանի արտիստական ինտուիցիան: Տեքստի վրա աշխատելիս նա գործել է ոչ որպես թարգմանիչ, — այդպիսի նպատակ չունի, — պարզապես նա մյուսների նման, իրեն զգում է հերոսի զգացումներն ու խոհերը վերապրողի դերում: Այս վերապրող մարդն էլ, գեղարվեստագետի իր խառնվածքից ելնելով, միմյանց է հարմարեցնում արտահայտչական բոլոր հնարանքները:

* * *

Դրամատուրգիական տեքստի վերծանումը թատերական ձևի մեջ՝ արտաբույս, ֆոնետիկ առումով՝ շեշտ է, ինտոնացիա, ձայնի տոն: Դրանք են վեր հանում արտասանված ֆրազի ներքին իմաստը:

«Օթնիլոյի» տեքստի թատերական մշակման նրա օգտագործած ձևերը շատ են՝ բառերի փափազյանական շեշտադրումից մինչև տեքստային կրճատում կամ հավելում:

Փափազյանը հաճախ է օգտվում բառի ֆոնետիկ «գործիքավորման» հնարավորություններից: Դրա շնորհիվ նա, իրավ, իշխում է բառի վրա, նրան տալիս ցանկացած գունավորում, հնչունային ուզած կերպարանք ու ձև: Փորձենք նրա կատարման, այսինքն՝ տեքստի և դրա մատուցման միջոցով պարզել այն մոտիվները, որոնց նա ընդգծելու անհրաժեշտությունն ունի:

Իր հերոսի բեմական կյանքը սկսելով պատմական բարդ իրադրության մեջ, Փափազյանը չէր կարող նպատակ չունենալ առաջ քաշելու իրեն և հայ ժողովրդին հարազատ, ասենք, մարդու արժանապատվության թեման: Պիեսի տեքստի մեջ դա կա, ինչպես և շատ այլ մոտիվներ: Բայց միայն ղերակատարը, տվյալ դեպքում Փափազյանը դիտել, թե այս զգացումը ու նրանից բխող տրամադրությունն ընդգծելու համար ե՞րբ և ի՞նչպիսի արտահայտչական միջոցների դիմի: Եվ նա այդ դրսևորում էր սկզբից մինչև վերջ, նույնիսկ ամենից «անտարբեր» թրվացող տեքստերի միջոցով:

Նրա Օթելլոյի մասին մեր պատկերացումներն սկսվում են Սենատի տեսարանից: Օթելլոն ամբողջապես՝ իր հպարտ ներքինով և թովիչ արտաքինով՝ այդտեղ էր առաջին բառերի ու խոսքերի մեջ: Ահա այն հռչակավոր ֆրագոր, որ մեխվել է բոլոր ականատեսներին հիշողության մեջ. մի կարճ ու սլարդ դիմում՝ մեծ դքսին: Ի՞նչ կա այդտեղ՝ լոկ ունավորված խոսք, թերևս շատերի համար՝ այդ Իսկ Փափազյան-Մավրր ասելիք շատ ուներ: Ոչ՝ իրեն անարգարացի ամբաստանելու համար: Դա հարցի մի կողմն է: Այլ նրա մեջ խոսում էր ուրիշ ցեղի զորապետը, եվրոպացիներին քիչ ծանոթ այն ազդի պատվիրակը, որի ազնվություն, տաղանդի և կորույթի մեծությունը միմիայն ռազմի սխրանքներով չափելը միամտություն էր՝ Օթելլո-Փափազյանի աչքում:

«Ո՛վ դու, մազնի՜ֆի՛կ դուքս» — սկսում էր Փափազյանը և հանդիսավոր ձգում ֆրագի սկիզբը («ով, դու»). հարգանքի պատշաճ վերաբերմունք էր այդ: Հետո, հատուկ շեշտադրմամբ ու *crescendo*-ով արտասանում էր մեջտեղի ամենաերկար ու հազվագյուտ գործածական բառը (մազնիֆիկ), ղեղեցիկ առողանությունը հնչեցնում ձայնավորները, ինչպես և «ֆ» հնչյունը, այդպիսով, ասես, իր բարձունքից, հավասարի պես, ընդգծում դուքսի դիրքային առավելությունը և այստեղ այդ անձնավորության ամենակարող լինելու հանգամանքը: Իսկ հազիվ նշմարելի դադարից հետո, կարծես սպառիչ ինտոնացիայով, կտրուկ արտաբերվող վերջին՝ «դուքս» բառը՝ պիտի լսողին հասցնեն այն միտքը, թե ահավասիկ սահմանը գերազույն իշխանության, որ վճռվում են մահկանացու մարդկանց ճակատագրերը... (Արդ, տեսնենք, ինչպե՞ս): Իսկ դրանից հետո նրա պատմածը՝ իր անողորմ տրամաբանությամբ ու ջերմ մարդկայնությամբ հակադրվում էր այդ վեհաշուք աստիճանավորների «անդրդվելի» սառնությունը:

Սենատի տեսարանում Օթելլո-Փափազյանը, Բրաբանցիոյի վերա-



Վ. Փափազյանի ծննդյան 70-ամյակին նվիրված հոբելյանական հանդեսից մի տեսարան

բերմունքն իր նկատմամբ պարզելուց առաջ, մի քանի անգամ կրկնում էր «հայր» բառը (պիեհսում մի անգամ է ասված): Միևնույն բառի ինտոնացիոն շատ տարբեր արտասանության մեջ դերասանը մտքի և հոգու ողջ զգացածն էր դրսևորում: Սկզբում՝ զարմանք, հետո լուռ հանդիմանություն և ապա, վերջին, «հայր» բառում՝ հպարտ ծաղրի շեշտեր՝ «Մարդը մարդու հանդեպ էլ այդպե՞ս վարվի»: Մտքի այս փոխակերպումները հաղորդելուց հետո միայն Փափազյանը Դեղձմոնյայի առևանգման պատմությունն էր անում:

Այսպիսով, տվյալ դեպքում, բառի հաճախակի կրկնությունը ծառայել է որպես բեմական բարդ վիճակների բացելու արտահայտչական հզոր միջոց: Այս հնարանքը, ինչպես երևում է, նա փոխ է առել Մունե Սյուլիից, Սիրանուշից և Աբելյանից, իսկ Սիրանուշի և Աբելյանի համար էլ անկասկած հիմք է ծառայել նրանց մեծ ուսուցչի՝ Պետրոս Աղամյանի խաղարվեստը: Վերջինս, հայտնի է, որ բացառիկ նշանակություն էր տալիս խոսքին: Ականատեսները նկարագրում են, թե միևնույն բառը կրկնելով, նա իմաստային ինչպիսի մեծ հնչեղության էր հասնում: Փափազյանի համար էլ մեկի փոխարեն մի քանի անգամ «հայր» ասելը տեքստի հավելում չէ. դրա շնորհիվ երկու անձանց նախկին և այժմյան փոխհարաբերությունը շատ ավելի հստակ է դրսևորվում, մանավանդ հակադրության տեսանկյունից:

Փափազյանը ութմային տարբեր չափեր է օգտագործում Օթելլոյի տեքստը վերարտադրելիս: Նայած ե՞րբ, ո՞ւմ հետ — ըստ այնմ էլ ուճավորում է հայերենը: Նա կարող է շատ պարզ ձևով դիմել Յագոյին՝ «կաց, ա՛յ մարդ, կա՛ց»։ Կարող է ծաղրել էմիլիային նույնիսկ զոհճիկ պարզունակությամբ (իհարկե թատերայինի սահմաններում)։ Կարող է հոգեթով զմայլանք արտահայտել՝ «Օ՛, նրա ձայնի շեշտը կարող էր մինչև իսկ վայրի վագրը մեղմել»։ Իսկ սենատում՝ միանգամայն փոխել ոճը և արտասանության ձևը: Այս ամենը մի դերի սահմաններում ամբողջացնելու համար մեծ արվեստագետ պիտի լինել: Իսկ վաճառված Փափազյանի խաղով արտահայտության ամենայն միջոց արգարացվում էր և օրգանական դառնում:

Այսօր ոմանց, օրինակ, հնաոճ ու «ավելորդ» կարող է թվալ արտասանության պաթետիկ շունչը: Այդպե՞ս է արդյոք: Զե՛, որ դրամատիկական երկի կամ դրա առանձին հատվածի մեկնաբանման միակ բանալին հաճախ ներքին հուզականությունից բխող պաթոսն է: Ի՞նչպես հրաժարվել դրանից, եթե արդյունքը գոհացուցիչ է, իսկ տպավոր-

րությունը՝ խոր՝ Այգադիս էլ Փափաղջանը. նա երբեք չի խուսափել հանդիսավոր տոնից, երբ դա անհրաժեշտ է հարավցու խառնվածքը, հեղինակի ոճը ապուր և ժամանակաշրջանի պատրանքը ստեղծելու համար:

Մասեհճյանի վրա հենվելով հանդերձ, Փափաղջանը ձևավորում է նրա տեքստը, նախադասութիւնը, բառերը տեղաշարժում, մակդիրները «թարմացնում»։ Հարցը հաջող և անհաջող թարգմանութիւնը չի վերաբերում, այլ բեմահարթակում խոսող և դորժող մարդուն, որի ղեկցութիւնն ալ է, քան զրական, նույնիսկ զրամատուրգիական երկի հերոսինը:

Պիեռի թարգմանութիւն մեջ կարգում ենք.

Հղոր, խոհամիտ, հարգո սինյորներ,
Իմ ամենաազնիւ և միշտ բարեհաճ իշխանավորներ,
Որ այս ծեր մարդու աղջկան տնից առել տարել եմ,
Ճիշտ է...¹²

Այանքում մարդ, ինչ դիրքի և աստիճանի էլ պատկանի, այսպիսի, կասկինք, արհեստական լեզվով հաղիվ թե դիմի բարձրաստիճան մարդկանց։ Այդ նույն տեսարանում Փափաղջանի փոխած մակդիրներն ափիկի ցցուն են, պերճախոս, բնական, թե կուղեք՝ նաև պաշտոնական:

Բա՛ղմաշո՛ւնչ, վեհոյի՛, բա՛րձր դո՛ւքս,
Թե ես առեանդիկ եմ այս ծերունու աղջկա՛նը—
Ճշմարի՛տ է...

Տեսարանի ընդհանուր տրամադրութիւնը նրան թելադրել է նոր ռիթմ ու թափ և նա ամբողջ մենախոսութիւնը մի վսեմ հպարտութիւնով, ոգևորող շնչով էր արտասանում, ալլապես իր (նաև թարգմանութիւն) բառերը օգուտ կախված կմնային։ Բացի այդ, Մավրի խոսքի մեջ սենատորներին անտեսելը, թերևս ռեալ իրադրութիւն հետևանք է։ Փափաղջանը բեմում, իր կողքին, երբեք «արժանավայել» սենատորներ չի տեսել. խոսք համարյա չունենալով, նրանք մեծ մասամբ բեմական արտաքին շուք ու կեցվածքից էլ զուրկ են եղել։ Բնականաբար Փափաղջանի Օթելլոն նրանց հետ հաշվի չի նստել:

Թատրոնում արտաքին կերպարի ստեղծմանը մեծ տեղ հատկացնելով, Փափաղջանը, պատկերայնութիւն իր մեծ՝ ղեկցութիւնով, հատուկ ուշադրութիւն էր դարձնում տեքստի և ֆրազի թատերայնութիւնը։ Օրինակ, նա չէր կարող ասել.

Քանզի այն օրից, ինչ այս բազուկներս
Յոթնամյա ծուծով հյութավորվել են...

Թերևս Շեքսպիրի ժամանակվա պատկեր է դա կամ աֆրիկացու խոսակցական ոճ: Սակայն, մեզ թվում է, դերասանը իրավացի է սրբագրել դա: «Յոթնամյա ծուծ» արտահայտությունը այսօր քիչ հասկանալի է խրթին է: Փափաղյանի կատարմամբ բեմից լսում էինք.

Յոթ տարեկան հասակից, երբ այս բազուկները
Դեռ չէին ջլոտված...

Ռուսական թարգմանություններում նույնպես բնագրի հիշյալ պատկերից հրաժարվել են և այլ արտահայտությամբ փոխարինել:

Թատրոնի օրհնքը ժամանակի շահում և խտացում է պահանջում: Դրա համար էլ Փափաղյանը երբեմն տեքստային հավելումներ և տեղաշարժեր է անում, որպեսզի ցրված միտքը կենտրոնացնի ու նպատակին խփի:

Սենատի մենախոսության վերջում, տեսնելով ներս մտնող Դեզդեմոնային, Օթելլոն ասում է.

Բայց ահա եկավ. թող այժմ ինքը վկայություն տա:

Մինչ այդ, ըստ պիեսի, Օթելլոն, իր պատմածի անկեղծությու-
նն ապացուցելու համար Յագոյին Դեզդեմոնայի ետևից ուղարկելով՝ ասել էր սենատին.

Եթե դուք դատեք նրա խոսքերից որ ես մեղք ունիմ՝
...ձեր վճիռը կյանքս էլ թող խլե:

Փափաղյանը թեթևակի տեղաշարժել է նախադասությունները, ի-
րար միացրել և մտքին ավելի բարեձև ու հավաք տեսք տվել.

Ահա և ինքը: Թող նա հաստատե

Ինչ ես ասացի ու պատմեցի ձեզ:

Իսկ եթե ոչ՝ թող ձեր օրենքի խստությունը

Ընկնի ինձ վրա:

Ավելորդ երկարաբանություն է թվում պիեսի հետևյալ բացա-
տրությունը.

Ո՛վ ակնածելի տեր Սենատորներ,
Վաղուց՝ բռնապետ սովորությունը

Դարձրել է ուղղի քար ու սողապատի բիրտ անկողինը
Ինձ համար փափուկ՝ երեք հեղ ջուկած փետրե մահճի պես...

Փափաղյանը, այստեղ էլ՝ բոտ իր Օթելլոյի սովորության, հար-
տարին միայն դրսին է դիմում, դրա տակ և մյուսներին՝ շքախումբը
հասկանալով՝ Հետո՝ շարադրանքը հեշտացրել ու պարզեցրել է՝ թարգ-
մանության համեմատությամբ, զեղարվեստական պատկերներն ավե-
լի հարստացնելով:

Ո՛վ դու մագնիֆիկ դուքս,
Սովորությանից ավելի, ինձ համար
Փափուկ անկողին է դարձել
Պողպատ մահիճը ուղղի դաշտերի...

Թարգմանական պատկերի ծանրությունն այլևս չի զգացվում, չէ՞
որ «երեք հեղ ջուկած փետրե մահճիճը» բեմից արտասանել հարմար ու
հաճելի չէ:

Ինչ խոսք, Շեքսպիրը դժվար թարգմանվող հեղինակ է: Պատահա-
կան չէ, որ Կ. Ստանիսլավսկին «Օթելլոյի» վրա աշխատելիս զժողո՛ւ է
մնացել այդ պիեսի ուսումնական թարգմանությունից, հատկապես հարթ,
կոկիկ ու հանգավորված չափերից: Այդպիսի տեքստը նա թարգմանիչ-
ների հորինվածքն էր համարում և ոչ հեղինակին: Նույնիսկ զգուշաց-
րել էր զերասաններին, որպեսզի նրանք խուսափեն նման թարգմանու-
թյուններից, որոնք հաճախ կեղծ պաթոսի առիթ են դառնում¹³: Որոշ
կրճատումներ անելով, նա աշխատում էր տեքստը հարմարեցնել բե-
մին: Ահա դրանցից մեկը: Կիպրոսում, գիշերային կույի պահին, Օթել-
լոն բացականչում է. «Стой, если же жизнь вам дорога обоям»
(Վեյներգ)¹⁴: Ստանիսլավսկին ջնջել է այդ «ОБОЯМ» բառը, որպես ա-
վելորդ: Մինչդեռ դրանից շատ ավելի ուշ, Բ. Պաստերնակը հարմար է
գտել գրելու. «Ни с места, если жизнь еще мила вам»¹⁵:

Այդ «МИЛА»-ն առավել անհամապատասխան է՝ հուզված, կատաղի
կովողներին զսպող մարդու շրթներին, թերևս՝ սաղական ինչ-որ սա-
լոնային միջադեպում: Դրա դիմաց Փափաղյանը, ամբողջովին համակ-
վելով իրագրության ծանրությամբ, հրաժարվել է Մասեհյանի անորոշ
ֆրազից, իրեն դրել բեմական կոնկրետ պայմաններում և զարմացած
ու զայրացած, հրամայողի իրավունքով, խիստ տոնով ասում էր.

Ձե՛ռք եք քաշել, ի՞նչ է, ձեր կյանքից:
Իսկ Մասեհյանի՝ «Ձեռք քաշեք, է՛հե՛լ, թե ոչ՝ մեռած եք»¹⁶:

բացականչությունը համապատասխան չէ քնից նոր արթնացած և անհասկանալի մի կովի ականատես դարձած մարդու բերանում: Շարունակության մեջ, պիեսում, կարդում ենք.

...Արյունս հիմա սկսում է իշխել

Ավելի խոհեմ վարիչներին վրա...

Հենց որ ես հուզվիմ, կամ այս բազուկը մի

քիչ բարձրացնեմ...

Ինչ խոսք՝ «վարիչները» բուրրովին տեղին չէ, իսկ «հենց որ» կամ «մի քիչ» արտահայտությունները նորից հանդարտ տրամադրության մեջ ասվելիք խոսքեր են, ուստի անհաջող, բառացի թարգմանություն: Փափաղյանը շատ պատկերավոր է ասում.

...Արյունս պղտորում է իրավունքիս բերմամբ.

Եվ այն ամոթը, որ ճակատս է կարմրեցնում,

Ստիպում է ինձ ինքնիշխան գործել:

Թե մի քաջ անեք,

նթի մի անգամ բարձրացնեմ բազուկս...

Գործողությունն այստեղ կոնկրետացված է, իսկ պատկերները թատերականացված են. դրանք ելնում են դերասանի մտահղացած, բայց Շեքսպիրին հարազատ կերպարի ներքին էությունից: Այս Օթելլոն վերացական ու փքուն էակ չէ, այլ ռեալ, կենդանի գծերով օժտված հպարտ զինվորական, որը կարող է և իրավունք ունի ինքնիշխան գործելու, և եթե մի անգամ բարձրացնի բազուկը՝ շատերի բախտը, թերևս, ընդմիշտ որոշած կլինի:

* * *

Փափաղյանը կերպարի մեկնաբանման մեջ, խաղի ողջ ընթացքում, ենթատեքստով ընդգծում էր Օթելլոյի և մյուս գործող անձանց հոգեկան օտարությունը (բացառությամբ Դեզդեմոնայի) և իր հերոսի վսեմ միաշնչությունը: Օթելլո-Փափաղյանը երբորդ գործողությունից սկսած, փաստորեն, մենակ է, նրա հոգեկան տանջանքները բաժանող չկա: Առերևույթ մտերիմ թվացող Յագոն հարկադրաբար է «ընկեր» դառնում, ուստի դերասանը երբեք չի մոռանում հիշեցնել իր և նրա մեջ եղած վիհը: Դա անհրաժեշտ է Փափաղյանին՝ չարի և բարու անջրպետը տալու համար և նա այդ երկուսի փոխհարաբերության երանգները ամեն-

Նառարբեր ձևերով ու միջոցներով էր բացահայտում Փափաղյան-Սթեղլոյի արտաբերին ու ներքին ողջ կերպարին հատուկ արժանապատվությունը Օթկլային թույլ չի տալիս անմիջապես հավատալու Յաղոյի հերյուրանքներին:

Խոնդի նախնական տեսարանում Օթկլո-Փափաղյանը անբնդհատ ընդմիջում է Յաղոյին՝ բազմանշանակ ու տարբեր ինտոնացիաներով ասված և գերասանի կողմից ներմուծված՝ «Հե՛րի՛ր է», «Գնա՛ս բարյա՛վ» բառերով: Խոնդի «ստոր» զգացումներն իրենից հեռացնելու առաջին փորձերն են դրանք, առաջին ընդգիմադրումը շարին: Այդ ասելիս, նա կարծես սարսափաճար է լինում Յաղոյի ներկայությունից: Հետո, ասես շնչահեղձ եղած դրպարտանքից, կասեցնում է Յաղոյին շատ խիստ ու նախազգուշացնող մեն-մի բառով — «Հե՛րի՛ր է». դրանից հետո ավելացնում է՝ «Չափն անցրի՛ր...», որը նույնպես իմաստով և ինտոնացիայով կապվում է նախորդ բառին:

Սա արդեն, բոտ Ստանիսլավսկու պահանջի, բնական խոսքի այն որակն է, երբ խոսքը հավասար է գործողություն կատարելուն: Խոսելու մի եղանակ, որի շնորհիվ գերասանը խաղընկերներին ու հանդիսականին է հասցնում և «տեսցնում» կերպարի այդ վայրկյանին զգացածն ու մտածածը:

Հառաքրբի է, որ գերասանն իր տեքստի ռադիո-տարբերակում թերևս ավելի բացարձակ, քան անհրաժեշտ է, տեքստով պարզում է այն միտքը, թե ինքը շնից էլ ստոր կլինե՞ր, եթե Յաղոյի նման մարդու խոսքերից ազդված, առանց ապացույցի կասկածեր կնոշ վրա:

Հպարտությունն ու մարդկային արժանապատվությունը զուգակցվելով այս կերպարի մեջ, բնականորեն դրսևորում են նրա անկախ, անմիջական ու պարզ բնավորությունը, որը չգիտե կեղծել, չգիտե խուսափել ճշմարտությունից, նույնիսկ եթե դա իր նեղ անձնականին է վերաբերում, նույնիսկ եթե այդ ճշմարտությունը կործանելու է և՛ իրեն, և՛ այն ամենը, ինչ թանկ է իր համար: Դրա համար էլ Մասեհյանի՝ «Երգվում եմ, լավ է շատ խաբված լինել քան թիչ դիտենալ»՝ ոչ այնքան դիպուկ ֆրազին Փափաղյանը այլ երանդ է տալիս:

Ավելի լավ է խաբված լինել,

Քան ամենափոքր կասկածով տանջվել...

Բնավորումը կալուն և ուժեղ, նաև արդարամիտ այս Մավրը հոտակ ու պարզ հարաբերությունը գերադասելով անորոշությունից, հա-

ճախ բացականչում էր՝ «Պա՛րզ, պա՛րզ եղիր ինձ հետ» (Յագոյին ուղղված) բառերը, և այդ պահանջը միայն Փափաղյանի տարբերակում կա:

Մասնհչանի հետևյալ ֆրազը բնից զվար հասկանալի է

Խնդրեմ, խոսիր ինձ որպես թե ինքդ քե՛զ հետ ես
խոսում,

Եվ որոճում ես մտմտութեւրդ,

Տուր ամենավատ մտածումներիդ ամենավատ բառեր:

Փափաղյանը Յագոյից ճշմարտությունը շտապ իմանալու ցանկությունից դրդված, յայտնել նույնպես վերադասավորել ու հստակեցրել էր խոսքը.

Ասա՛, ինչ որ մտքումդ ունես,

Նույնիսկ մտածումներիդ ամենասոսկալի՛ն:

Դերասանի ավելացրած ամեն մի խոսք, բառ կամ ձայնարկություն, բխում է սեփական մեկնաբանության ոգուց, խաղի գեղարվեստական հագեցմանն է ծառայում, զրսևորում Մավրի հոգեբանությունը՝ փափաղյանական խոր ու հատու շնչտեղով: Փափաղյանն իր կառուցած տեքստին հարազատ է այնքան, որքան Մասնհչանը Շեքսպիրին, և այնքան հավատարիմ Մասնհչանին, որքան և իր մեկնաբանությանը:

Պարզությունն ու պատկերավորությունը համարյա միշտ զուգակցված են Փափաղյանի տեքստում: Իր խոսքի մեջ նա կարող է զգալիորեն շահեկան տպավորության հասնել՝ նաև փոխելով սոսկ բառային ձևը կամ բայի ժամանակը:

Մասնհչանի մոտ ասված է.

Լավ էր քեզ համար շուն ծնված լինել,

Քան թե հաշիվ տալ իմ զարթնած ոխին:

Փափաղյանը մի քիչ սեղմել է պարբերությունը, շնչել է «քեզ համար»-ը, փոխել մի երկու բառ և գործողությունը Յագոյից հեռացնելով: Ավելի ընդհանրական բնույթ տվել ասածին:

Ավելի լավ է՝ շուն ծնված լինել,

Քան պատասխան տալ իմ զարթնած ոխին:

Հպարտության զգացումը, ինչպես ասացինք, անբաժան է Փափաղյանի ստեղծած կերպարից: Նա երբեք չէր կարողանա ընդունել ուսա-

Փան աչն տարբերակները, ուր Օթելլոն իրեն նվաստացնում է, թեկուզ և Գեղգեմոնացի գեղեցկության առաջ.

...У меня так мало
Заманчивых достоинств...¹⁷

դրել է Վեյներերը, իսկ նորագույն թարգմանությունների մեջ պարզեցումը պարզունակության է հասել.

Я также не страдал бы от сравнения
Моей невзрачности с ее красой¹⁸.

Թագավան էլ իր թարգմանության մեջ, դրան ավելացնում է՝

Ведь выбирала зрячая¹⁹.

Վերջին նախադասությունը նույնիսկ ողբերգության ոճից է դուրս բնկել: Տեքստը պարզեցված է, թերևս ժամանակակից լեզվի ազդեցությամբ, սակայն հակառակ արդյունք է տվել: Կորել է շեքսպիրյան ուճի առանձնահատկությունը, չկան նրբերանգները: Ո՞րքան դա կօգնի սուս գերասանին իր խաղարկման ժամանակ: Արդյո՞ք մի այլ լեզվով աչգակա ներկայացրած Շեքսպիրը կնպաստի՞ կերպարի ճիշտ մեկնաբանմանը:

Նման ոճով ու մոտեցմամբ թարգմանվող գեղարվեստական երկերի մասին Վ. Բրյուսովը լավ է ասել, թե երբ թարգմանիչները սիստեմատիկաբար, տողից տող թուլացնում են բնագրի արտահայտչական պատկերները, ապա «թարգմանությունը, բնականաբար, կորցնում է իր գույները, դիմադրվում, դառնում է ինչ-որ գունատ ու ջրիկ մի բան»²⁰:

Հենց այս տեսանկյունից դիտելով Փափաղյանի աշխատանքը Օթելլոյի տարբերակի վրա, կարող ենք ասել, որ նա մատչելիության ու պարզեցման է հասցնում բնական տեքստը, հարազատ մնալով Շեքսպիրի ու նրա լավագույն թարգմանիչների գեղարվեստական որակին:

Փափաղյանի Օթելլոյի, եթե ոչ մեկնաբանության, ապա մատուցման մեջ վերջին տարիները որոշ տարբերություն էր նկատվում: Եվ դա նորից Փափաղյան-արվեստագետի շատ զգալուն ու դուրսաթիվ լինելու ապացույցներից մեկն է, — կարողանալ նրբորեն զգալ ժամանակի պահանջն ու ներվը:

Փափաղյանի Օթելլոն մի շարք տեսարաններում, ուր դա հնարավոր է կերպարից ու տեքստից դուրս շրնկնելով, իր մեջ հավաքագրում էր այսօրվա ինտոնացիաները և նույնիսկ բառեր, որոնք զարմանալիոր-

րին ներդաշնակ էին այդ պահին բեմում գտնվող հերոսի նկարագրին, նրա խոսելու եղանակին: Ի՞նչ է նրա Օթելլոյի հայտնի ֆրագը՝ «Կաց, ա՛յ մարդ, կա՛ց»,— եթե ոչ հերոսականության «հին» ըմբռնումն իր բարձունքից (пьедестал) իջեցնելու և նոր ձևով մատուցելու ձգտում: Եթե հիշենք, որ նա նույնիսկ Համլետի դերում, մի-երկու անգամ թերևս անդիտակցորեն, Ռոդենկրանցին դիմելիս ասում էր «ննդրում եմ, նվազի՛ր այս գործիքի վրա, դե՛ աղաչում եմ խաբե՛ս համար»— ապա և պիտի ավելացնենք, որ «խաթերս համար» բառակապակցությունը ամենևին տարօրինակ չի հնչել արքայազնի շուրթերին: Նա դրանով պարզապես ավելի մտերմիկ ու մարդկային էր դարձնում հերոսին: Այս արտահայտությունը ոչ կանխամտածված էր, ոչ էլ պատահական սպրդում: Եթե Փափազյանն ուզենար, կարող էր տասնյակ այդպիսի բառեր ներմուծել դերի մեջ, բայց դրա կարիքը նա չի ունեցել: Պարզապես նա այնքան է մարդկայնացնում շեքսպիրյան հերոսներին, որ նույնիսկ նրա արքայազն Համլետը, հասարակ մարդու պես կարող էր հուզմունքից արտասվել, երբ մենակ էր մնում բեմառաջքում և իր հորը հիշելիս վարագույրի սև պաստառներով արցունքը սրբում...

Փափազյանը գիտեր իր հանդիսատեսին. նա վերջինիս հետ հաշվի էր նստում, և Մասեհյան թե Սուլխանյան՝ նրա խաղի տրամաբանությամբ պիտի այսօրվա «ձեն» ստանային:

Որպես գեղարվեստական ու «պատմական» դեմք, Օթելլոյի բնավորության դրսևորման միջոցների մեջ շատ բան հնացել է: Եվ որպեսզի այդ կերպարը իր մտքերը ժամանակակից մարդուն հասկանալի լեզվով արտահայտի, Փափազյանը բեմում փնտրում գտնում է խոսքի այնպիսի հարմոնիկ դրսևորում, որը խորթ չլինի, նախ, Շեքսպիրի պատկերայնությանը, բայց, միաժամանակ, իր պարզությամբ համապատասխանի այսօրվա թատրոնի ռեալիստական խաղակերպին: Զէ՛ որ մանվածապատ կամ արհեստական, ոչ-հստակ ֆրազները դերակատարին միշտ մղում են դեպի նույնքան մանվածապատ խաղ: Բացի այդ, իմաստով պարզ, իսկ արտահայտության ձևով մթին, անորոշ նախադասությունները պարզապես վրիպում են հանդիսականի ուշադրությունից: Այսպես, Մասեհյանի մոտ կարդում ենք.

Եթե ընդհանուր զորաբանակը, բանվոր, և այլև

Ամեն ոք նրա անուշ մարմինը ճաշակած լինե՛ր...

Մինչև այս «ընդհանուր զորաբանակը» տեղ հասնի, «բանվորն» էլ

զարմանք պատճառի,— «ճաշակած» բառը կառվի, կզնա, և այլևս դժվար
կլինի կուհեկ, թե ո՞րը ինչի՞ն է վերաբերում: Փափաղյանը Մասեհ-
յանի «ընդհանուր զտրարանակը, բանվորը և այլն» դարձնում է «հե-
տին զինվոր» ու «սպա», որովհետև դա մտքի պարզություն է բերում
և ավելի հարմար է բեմին: Իսկ «անուշ մարմին» բառերը տվյալ դեպ-
քում չեն սաղում Փափաղյանի պատկերած առնացի մարդուն: Այսպի-
սով, Փափաղյանի փոխած տեքստն էլ, նույնիսկ ավելացրած բառերն
էլ միանգամայն տեղին են.

Եթե ամբողջ բանակը, սկսած վերջին սպայից
Մինչև հետին զինվորը
Վայելեր այդ գեղեցիկ կնոջ մարմինը...

Այսպիսի պարզեցումը, թվում է, անհրաժեշտություն է ժամանա-
կակից թատրոնում:

Տեքստային շտկում կամ հավելում անելիս, Փափաղյանի արտիս-
տական ինտուիցիան մեծ դեր է խաղում: Արտիստական բնազդն է
նրան թելադրում տվյալ տեսարանին անհրաժեշտ արամադրություն,
դրա հետ կապված մի նոր բառ կամ արտահայտություն, համապատաս-
խան ինտոնացիա, որը նոր իմաստ է տալիս ոչ միայն բառին, այլև նա-
խադասությանը, նաև պարբերությանը:

Որքան էլ կատարյալ լինի զրամատուրգիական երկի թարգմանու-
թյունը, թատրոնի օրենքներին ենթարկվելիս այն նախ ենթարկվում է
բանավոր, արտասանվող խոսքի կանոններին²¹:

Զդաձդության նուպայից առաջ, օրինակ, Օթելլոյին դժվար է ար-
տասանել հետևյալ խրթին նախադասությունը.
«...Դողցոց եմ բռնել: Բնությունն իմ մեջ այս մռայլ կրքոտության չէր
հասնի՝ եթե մի ներքին ձայն չխոսեր...»

Բնականաբար, դերասանը փոխել է այս արհեստական, երկար ու
զեռ շարունակվող նախադասությունները, հարմարեցնելով Օթելլոյի
ձայր աստիճան հուղված վիճակին.

Անընդհատ՝ իմ աչքերիս առաջ
Պատկերանում են՝ երկուսն էլ
Սպիտակ, սավանների պես սպիտակ:
Ա՛խ, կուրացի՛ր իմ աչք...

Մեր տեսած ներկայացումների ժամանակ Փափաղյան-Օթելլոյի

բնական զգացողությունն է նրան այս բառերը հուշել: Շեքսպիրի բուն տեքստը արտասանելու համար դերասանին, թերևս, խանգարել է պիեսի թարգմանական տարբերակը: Բեմը,— գրում է Ժան Վիլարը,— դժկամությամբ է հանդուրժում նրբազգաց ոճաբանի խստաշունչ օրենքները, ուստի հարկ չէ, որ ճեռոսին (ոչ դերասանին: Ընդգծումը մերն է— Ս. Փ.) կաշկանդի դրամատուրգի վանկաշափությունը²²:

Փափազյանը իր կերպարն օժտել է արտահայտվելու յուրահատուկ եղանակով, որտեղ և՛ բառապաշարը, և՛ նախադասության ներքին դասավորությունն ու ութմը ակնհայտ փափազյանական են:

Փափազյանին անհրաժեշտ է, որ իր հերոսի լեզվական պատկերացումները հստակ լինեն, այլապես հոգեկան կորույթի ու ազնվության տեր մարդու՝ Օթելլոյի նկարագիրը նա չի կարողանա համոզիչ դրսևորել: Այդ պատճառով իսկ դերասանը հրաժարվում է այնպիսի խրթին լեզվական պատկերներից, ինչպես, ասենք «երկճյուղանի անբախտությունն» է (խոսքը դավաճանված ամուսնու մասին է): Բացի այդ, նա որոշ համեմատություններ փոխում է այնպես, որ սազեն իր ստեղծած բնական կերպարին: Դրա համար էլ, Մասնհայնի թարգմանած և ուսական թարգմանություններում տարածված՝

...Նա արժանի էր մի կայսեր կողքին թիկն
տալու և նրան հրաման անելու—

համեմատությունը Փափազյանին քիչ էր թվում Դեզդեմոնայի ազդեցության ուժը բնորոշելու համար: Նա այլ համեմատություն է անում.

Նրա ձայնի շնչող կարող էր մինչև իսկ
վայրի վազը մեղմել...

Թերևս Փափազյանը «վայրի վազը» ասելով հենց իր՝ Օթելլոյի վրա Դեզդեմոնայի իշխելու կարողությունն է ընդգծում: Դրանից հետո, թարգմանական տեքստից նա չի օգտագործում՝

«Օ՛հ, նա իր երգով արշին էլ կարող է մեղմացնել...» պատկերը: Դա նրա համար պակաս արժանիք է և թույլ համեմատություն: Դերասանը բաց է թողնում նաև «...ի՜նչ բարձր ու հարուստ իմացականություն, ի՜նչ երևակայություն» բառերը, գո՛ւցն անորոշության և վերացականության համար:

Շեքսպիրի հայերեն տեքստին ժամանակակից արտահայտություն տալու խնդիրը Փափազյանի մոտ ինքնանպատակ չէ: Այդ սկզբունքը

կիրառված է գերատեսչատի մեջ հետևողականորեն, նրբամիտա ճաշակով ու խստություն՝ Պետր եղած գեպրում Փափազյանը ողբերգություն մեջ գիտե օգտագործել նաև «Հնամենի» գրաբարյան ձևեր, որոնք ֆրազիկն լիզվական անհրաժեշտ կոլորիտ են տալիս:

Թաշկինակի մասին խոսելիս, Օթելլոն, Մասեհյանի մոտ, Դեզդեմոնային զգուշացնում է այս բաներով՝ «Ուրեմն, տե՛ս, որ լավ պահես»: «Ուրեմն»-ը թեև ժամանակակից բառ է, բայց ինչ-որ չափով արհեստական ավյալ կոնտեստում: Բեմից մենք լսում էինք՝ «Պահիր որպես աշացդ լույսը...»: սա շատ ավելի արտահայտիչ է ու ազդեցիկ²³:

Փափազյանի ստեղծած ռեպրեսենտական կերպարին անհարթ անորոշություն է պարունակում Մասեհյանի թարգմանած հետևյալ արտահայտությունը՝ «Ձեմ ուզում հետք խոսքի բռնվիլ. միզուցե նրա մարմինը և զեղեցկությունը միտքս խախտեն»:

Փափազյանը ավելի պատկերավոր ու հստակ խմբագրմամբ է ապում այդ.

...Վաչ թե նրա կանացի հրապույրը՝
Իմ առնությունը իրեն ենթարկի:

Փափազյանը նաև առանձնակի ուշադրություն է դարձրել հերոսի մտքերը նրա ապրած զգացմունքների համեմատ ճշտելուն: Երբորդ գործողության հռչակավոր «Մնաք բարովի» վերջում կարդում ենք.

...Այլևս Օթելլոն զրազմունք չունի²⁴:

Դերասանի տարբերակում հարցը միայն զրազմունքին չի վերաբերում՝ այնտեղ ավելի ծանր է եզրակացությունը.

Օթելլոյի երջանկությունն ու կյանքը՝ բոլորը վերջացավ:

Երբեմն էլ դրա փոխարեն ասում էր.

Հոգին ու կյանքը, բոլորը վերջացավ:

Այստեղ Փափազյանը ուզում է շեշտել Դեզդեմոնայի սիրո բացարձակ տիրապետությունն իր անձի վրա: Եթե մի անգամ ընդմիջտ Օթելլոն իր սիրտն է տվել Դեզդեմոնային և ձեռքը, այլևս անդարձ է նախկին կյանքը՝ առանց այդ սիրո: Մարտերով ու քաջագործություններով հարուստ նրա գոյության կարևոր մասն է այժմ դարձել այդ ըզ-

զացմունքը, արդ ի՞նչպես հրաժարվել նրանից առանց սեփական կյանքից հրաժարվելու:

Նթե այսօրվա ընդունված տերմիններով ասելու լինենք, թերևս անձնականի ու հասարակականի միասնության արդիական զգացումն է, որ մեր օրերի մարդուց՝ Վահրամ Փափազյանից անցել է Օթելլոյին:

Չորրորդ գործողության մեջ, Լոդովիկոյի ներկայությամբ Օթելլոն վիրավորում է Դեզդեմոնային, ապտակում նրան: Լոդովիկոն խնդրում է ետ կանչել հեկեկացող Դեզդեմոնային: Օթելլոն, ըստ Մասեհյանի, զայրացած բացականչում է.

Նա լավ կարող է դառնալ, ետ դառնալ, նորեն գնալ,
եվ նորեն դառնալ. և կարող է լալ, տեր իմ, այո, լալ.
Եվ շատ հնազանդ է, ինչպես ասացիր, հնազանդ,
շա՛տ հնազանդ:

Դերասանն այս ձգձգված երեք տողը սեղմել է, համարյա կեսը թողել. ոչ մի ավելորդ բառ, միայն այնքան, որ ինքն իր արտասանական տոներով պետք եղածն ասի.

Նա կարող է գա՛լ և գնա՛լ,
Նորե՛ն գալ, և նորե՛ն գնալ:
Եվ արտասվե՛լ, և ժպտա՛լ,
Եվ հնազանդ է, շա՛-ա՛տ հնազանդ...

Ընթերցողը կարող է և չբավարարվել այս տեքստով, բայց սրանք այն տողերն են, որ միս ու արյուն էին դարձել կատարողի համար, որ թատերականացված են նրա շնչով և լրիվ համապատասխանում էին նրա տեմպերամենտին ու ենթատեքստ բացելու կարողությանը:

Հիշյալ տեսարանում Փափազյան-Օթելլոն, իհարկե զգում է իր վարմունքի անպատշաճությունն ու խստությունը: Մի այլ դեպքում նա դուցե և ներումն խնդրեր հայացքով, շարժումով. բայց այստեղ զայրույթը պարպելու օրյեկտ է պետք նրան, առիթ: Այդպիսին հենց՝ սենատի տխուր հրամանը բերած, սենատի կամքը հլու կատարող Լոդովիկոն է, ուստի Փափազյան-Օթելլոն նրան, կամ ի դեմս նրա, սենատին ու բարձրաստիճան վեներաբլեներին ծաղրելու ցանկություն ունի.

Ների՛ր ինձ, սինյո՛ր Լո՛գո՛վի՛կո,
Որ ես մոռացել եմ ինձ:

«Սինյոր Լոդովիկոն» — երկարածղած ընդգծումով՝ արհամարհանքի անսքող երանդ ուներ:

Մեզ ծանոթ թարգմանությունների մեջ այդ կտորը չկա, դերասանի հավելումն է, թեկզորված բեմական ուսուցիչի կացությամբ:

Հավանական է, Օթելլո-Փափազյանը այդ պահին, բեմում, վերհիշում էր Բարաոնցիոյի այն խոսքերը, որ նա շարտեց իր երեսին սենատ գնալուց առաջ.

Եթե մենք թույլ տանք այսպիսի գործեր անսպառիժ մնան,
Ապա ստրուկներ և հեթանոսներ թող մեզ տեր դառնան:

Ինչպե՞ս նա շենգնի սինյոր Լոդովիկոյին, որը նույնպես ազնվական է, նույն սպիտակ ցեղից, պատվարժան համարվող մի մարդ...

* * *

Նա, ով լսել է Փափազյանին, գիտե, որքան յուրահատուկ է տեքստ արտաբերելու նրա եղանակը: Նա առանձին ուշադրություն է դարձնում խոսքի, ինչպես և կոնկրետ բառի ֆոնետիկ իմաստավորմանը՝ եթե այն հատուկ դեր ունի կատարելու: Փափազյանը հաճախ է ելույթ ունեցել համերգներում նաև ոչ հայկական հանդիսատսրահի առաջ: Այդպիսի համերգ-կատարումի ժամանակ էլ հավանորեն, նրան լսել է Ս. Մխիտեղյանը: Նա ասում է, որ Փափազյանի «երաժշտական արտասանության մեջ» առանձին բառերը, առանձին մտքերը հազվագյուտ էին տեղ հասնում, ավելի շուտ՝ բառերն ընկալվում էին զանգվածաբար («ГЛЫБА СЛОВ»)²⁵:

Մխիտեղյանը, հայերենին շտիրապետելով, Շեքսպիրի դերակատար Փափազյանի արվեստի կարևոր կողմն է նկատել: Առհասարակ հայ դերասանները, այդ թվում և Փափազյանի արվեստը ողմանտիկ ոգևորություն ունի, առավել ևս Շեքսպիր խաղալիս, որին, ինչպես դերասանն է ասում, զուտ ուսուցիչական մոտենալ չի կարելի: Իրոք, եթե շեշտես ու ընդգծես Շեքսպիրի ամեն մի բառը և հատ-հատ ներկայացնես դիտողին, կարող է կորչել ջերմությունն էլ, տրամադրությունն ու ոգևորությունն էլ:

Շեքսպիրին «զանգվածորեն» պիտի ընկալել: Զգիտենք, Փափազյանը այդ օրը ի՞նչ տեսարան է խաղացել. բայց, եթե ցուցադրել է, ասենք «Մնաք բարովը», ապա ի՞նչպես հատ-հատ ընդգրքելով արտասանի թարգմանական այս տեքստը՝

Մնացե՛ք բարով, վրնջո՛ւն նժույգ, շունչո՛ւն շեփոր,
Ոգեվա՛ռ թմբուկ, և ականջ պատռող սրի՛նգ սրածայն,
Դրոշա՛կ արքունի, ամեն սարք ու կարգ,
Պերճությո՛ւն, հանդե՛ս, և շո՛ւք փառահեղ պատերազմների...

և այլ բառերը, երբ իմաստը ամբողջական տրամադրություն առաջաց-
նելու մեջ է²⁶;

Թվում է, ականավոր գեղագետ-թարգմանիչ Վ. Բրյուսովը իրա-
վացի է ասել, թե գեղարվեստական երկերում նախադասություններ
կան, որոնց նպատակը հենց միայն երաժշտականությունը տպավո-
րություն ստեղծելն է²⁷:

«Մարդու արհեստը մարդու անձի դրոշմն է».— գրել է Փափազյա-
նը: Եվ հասկանալի է, թե ինչու Օթելլոն կարող էր հեկեկանքով բա-
ժանվել մարտի շեփորից ու պատերազմների փառահեղ շուքից... Այս
մենախոսության կարևորությունը հենց դրանումն է, որ ցույց տրվի
կերպարի հոգեկան հարստությունը ու բնավորության բազմերանգու-
թյունը, դրա համար էլ այն ամուր շաղկապված է ներկայացման ու
պիեսի ընդհանուր մթնոլորտին, ինչպես և հերոսի «տեղային» ապ-
րումներին: Դերասանը ձևափոխել էր հրաժեշտի խոսքը, սեղմել: Կըր-
ճատումը ոչ մտքի աղճատման հաշվին էր, ոչ էլ շույլ ածականների
(գերատեքստում «դրոշակ» բառին կցված էր մեկի փոխարեն չորս ա-
ծական): Հրաժարվելով «թմբուկ», «սրինգ», «պերճություն» «շուք ու
հանդես» և այլ բառերից, Փափազյանը թողել էր սոսկ այն իրերի ու
երևույթների թվարկումը, որոնք նրա զինվորական կյանքի անբաժան
ուղեկիցն են հղել: Իր դերաստեքստով ու միաշունչ առողջանությամբ
նա դիտողի մեջ դառն ափսոսանք է առաջացնում, թե ինչու այդ ան-
վեհեր մարդը ստիպված է հրաժարվել այդ ամենից, երբ ուզմի գոր-
ծից զատ, ուրիշ հենակետ չունի աշխարհում: Բեմում ու դահլիճում
անհրաժեշտ տրամադրություն էր ստեղծվում հենց իր՝ Փափազյանի
արտասանու-թյան ներքին երաժշտականությամբ ու լիառատ զգացմուն-
քով:

Հիմա՛: Հիմա՛:

Մնաս բարով մարտի շեփոր:

Մնաս բարով իմ ամեհի՛ երիվա՛ր:

Էլ չե՛մ տեսնելու ոսկեճամո՛ւկ, լայնածավա՛լ,
ճաճանչափա՛յլ

Մարտի դրոշակը:

Ու չեմ լսելու թնդանութիւնքի վայրա՛դ գո՛րո՛ւմը:
նվ ա՛յն կարգ ու կանոնը սաղմի՛,
Որ դինվորի արշունտս գո՛րծը—
Դարձնում է առաքինութիւն:

Վերջին նախադասութիւնը տեքստային ազատ ձևակերպման հետեւանք է (գուցե և եվրոպական որեւէ թարգմանչից կամ դերասանից տանված):

Տեքստի նկատմամբ ազատ վարվելու հակումը Փափազյանը, թերեւ, ժառանգել է dell' arte-ի սկզբունքներով գործող խառնական ժողովրդական թատրոնից: Այդպիսի խմբերի նա մի քանի տարի աշակերտել է: Այդտեղ դերասանին մղում էին ղեպի ստեղծագործական ակտիվութիւն, դերասանից պահանջվում էր լավ իմանալ դրականութիւնը, պոեզիան: Ներկայացման ընթացքում դերասանը պիտի ակտիվորեն գործի ղեկը իր բոլոր շնորհքները, այդ թվում նաև երեւակայութիւնը, որպեսզի կարողանար հանդադրաստից տեքստեր ստեղծել:

Փափազյանը իր առաջին քայլերից ընտելացած լինելով աշղպիսի խաղաոճի, — միշտ սերտ համագործակցութեան մեջ է եղել հանդիսատեսի հետ: Նա կարողանում էր լարված, արտակարգ տրամադրութեամբ համակել իրեն ու դիտողին և աշղպիսի մթնոլորտում, ողնշրնշմամբ կյանք էր տալիս այն բառերին, որ պիտի ասեր ըստ պիեսի և պիտի «հորիներ» որպես Օթելլո:

Ինքնառաջնայն տեքստային հավելումները շատ չեն Փափազյանի տարրերակում, սակայն դրանք էական նշանակութիւն ունեն:

Փափազյանը ոչ մի տեղ այնքան նշանակալից տեքստ չի ավելացրել, որքան շորրորդ գործողութեան հետեւյալ տեսարանում:

Ծաղրելով պատրիցիա Դեզդեմոնային, որին, իբր, հաջողվեց, «գլխահան անել Մավրին» — Օթելլո-Փափազյանը երեք կարճ տողում ամփոփում էր կյանքի վերջին ժամերի զգացածն ու վերապրածը: Ուրեմն ո՞ւմ կարողացաւ «խաբել» վենետիկցի հայտնի սենսատոր Բրաբանցիոյի աղնվազարմ դուստրը:

Հանրապետութեան վարձկան զինվորին,

Հասարակաց մարդուն,

Սեւամորթ զինվորականին:

Նրեք տողն էլ բնութագրում են երեք տարբեր մարդու, որոնց անձնավորումն էր Մավրը: Օթելլոյի ծառայութիւններէ թերազնահատման և

ոտնակոխ արված մարդկային արժանապատվության դառնադետ ար-
ձագանք: Հանրապետության զինվոր էր ինքը, հասարակության գոր-
ծերը ամեն բանից վեր դասող ու գրանցով տարված մի մարդ, որի
դժբախտությունների սկիզբը սեամորթ լինելն էր: Այդ վերջին տողե-
րում Օթելլո-Փափաղյանը կարծես կանխազգում է իր զահրենկեց լինելու
հանգամանքը, որովհետև Վենետիկի հանրապետության աչքում Օթել-
լոն սոսկ մի վառձկան է, թեև գեներալ, զորապետ ու կուսակալ: «Իմ
Օթելլոյում» Փափաղյանը այդպես էլ գրում է. սենատի համար այդ
բոլոր բարեմասնությունները ժամանակավոր էին և անցողիկ, որով-
հետև դեռ Վենետիկում, երբ զորավարը ուշ գիշերին կուսակալ նշա-
նակվեց, այդ բույնից իսկ սենատի վաղզուգույն քաղաքականությամբ
կանխորոշված էր նաև նրա պաշտոնանկ լինելը²⁸:

Դրա համար էլ սկզբում տեսնելով Լոդովիկոյին, դերասանը զայ-
րույթի ուժեղ պոռթկում չի ունենում: Նրա զայրույթը Դեզդեմոնայի
կարծեցյալ դավաճանության շուրջն է: Իսկ այժմ ընդհակառակ, նա
թունոտ արձանագրում է երևույթը, անխնա պարզում ճշմարտությունը,
սենատի անունից ծաղրում ինքն իրեն: Այս կարճ պատկերում բառերի
ընդգծված, դանդաղ արտասանության մեջ դավաճանության փաստը
նույնիսկ թողնում էր շատ ավելի կարևոր, հասարակական խնդրի առ-
ջև: Օթելլոյի և իր շրջապատի ողբերգությունն էր այդ, նրա մաքառ-
ման ճիշդ...

Իր անտիպ հոգվածներից մեկում Փափաղյանը, զարգացնելով վե-
րոհիշյալ (իր կողմից ներկայացում ներմուծած) միտքը, գրել է, թե
մեր օրերում այլևս տոհմային արտոնությունները արժեք չունեն, դրանց
փոխարինելու են եկել տաղանդն ու արժանապատվությունը: Նրա Օ-
թելլոն այդ հավաստողներից մեկն է: Դրա համար էլ նա հազվագյուտ
ձևով և տեքստով միաձուլել էր պետական գործիչին, տաղանդավոր
զինվորականին և անսահման սիրող Մավրին, ինչպես նաև մտքի տեղ
մարդուն: Մի բան, որ շատ քչերին է հաջողվել:

Դրա շնորհիվ է հպարտ փափաղյանական Օթելլոն: Եվ եթե ամ-
բողջ կյանքում այս Մավրը իր վարքագծով և վարմունքով մարդկա-
յին այդ արժանիքներից ոչ մեկի դեմ չի մեղանչել,— ի՞նչպես հաշտվի
պաշտոնանկ լինելու հետ: Նա հոգեպես խոցված է, վիրավորված՝ քա-
ղաքական այս խաղից: Վենետիկցի բարձրաստիճան ազնվականներից
ստացած վիրավորանքը պիտի որ տարածվեր նաև իր կնոջ՝ նույն դա-
սակարգին պատկանող անձնավորության վրա, որի «ստորությունն» ու

«խարդախութեանը» նա տկանատես էր եղել շնորհիվ Յագոյի Հոգեկան այս խոսվորը Փափազյանի մեկնաբանությամբ նախորդ տեսարանները կամրջում էր սպանության տեսարանի հետ։ Այդ իսկ պատճառով միջնաբարը խանդարում էր դերասանին և նա, կրճատման հաշիվին, անմիջապես միացնում էր տեսարանները և կրկնակի հուզված ու վերդոված մտնում ննջարան։

Փափազյանը մեծապես օժտված է Շերապիրի տերտոր թատերաշնորհն վերծանելու ձիրքով։ Չնայած դրան «Իմ Օթելլոյում» նա դժգոհում է Շերապիրի «պատճառ» բառից, ուր հեղինակը այնքան է նույնացել կերպարի հետ, որ արտահայտության իմաստը սրտհին հասցնելը անհնար է դառնում։ Հռչակավոր «Պատճառն է, հոգիս, պատճառը» մեկնախոսության շուրջ (5-րդ գործողություն, Գեղղեմոնայի սպանությունից առաջ) մեկնություններ ու վեճեր շատ են եղել, նրա իմաստը խորհրդավոր է, բնդհանրացնող, դուցե և պարզ։ Համենայն դեպս, դա խիստ բազմանշանակ տեքստ է, որ դերակատարից մտքի ու զգացմունքի մեծ լարում է պահանջում։

Շերապիրի սուս թարգմանիչներից Բ. Պատերնակը հեշտ է լուծել հարցը։ Նա, ասենք, Ա. Ռադովայի թարգմանած՝ «Причина есть, причина есть, душа»²⁹— ճշմարտացի տողի դիմաց գրել է՝ «Таков мой долг. Таков мой долг»³⁰, ապա, շարունակելով Օթելլոյի տանջալից ապրումները, հասել է մի արտահայտության, որը մեզ ծանոթ ոչ մի թարգմանչի մոտ չկա. «Стереть ее с земли»³¹։

Ահա, ուրեմն Օթելլոյի «պարտքը» («Таков мой долг») — շնչելի իր կնոջը երկրի երեսից։ Ո՞ւր մնաց պատճառը, տանջանքը, կասկածը, հոգեկան խռովքը։ Ամեն ինչ պարզ ու հասարակ է բացատրված։ Ենթատեքստի և մեկնաբանման տեղիք չկա։ «Պատճառը»՝ «պարտք» է դարձել, թարգմանչի ցանկությամբ։ Ինքը, Շերապիրի Օթելլոն իսկ, ի վիճակի չէ բարձրաձայն խոստովանել այդ, հակառակ դեպքում ճրագի և կյանքի արեգորիկ համեմատությունը չէր լինի։

Այս պատկերի ողբերգական դեպքերը Փափազյանը կարողանում էր արտակարգ խորությամբ ու բազմանշանակ կերպով, մեծ հուզականությամբ ի մի բերել ու փխրստփայլորեն ընդհանրացնել։

Հենց այստեղ, դերատեքստում Փափազյանը մի բանի տող է ափելացրել, այդպես լրացնելով ընագրի մեջ նկատած բացը, գոհացում տալով իր անբավարարվածության զգացումին։ Այդ պարզում է Օթել-

լոյի խռովքի դրդապատճառները, իսկ առանց դրա, թվում է, դժվար է պատկերացնել հերոսի հուզված զրույցը պլպլացող մին մի ճրագի առջև:

Պիեսի թարգմանական տեքստում սկիզբը միայն այսքանն է.

Պատճառն է, հոգիս, պատճա՛ռը.

Թողեք ձեր առաջ շանվանեմ ես այն, ողջախո՛հ աստղեր.

Պատճառը միայն:

Այն, ինչ Փափազյանն է տալիս,— բոլորովին նոր տեքստ է Շեքսպիրի առեղծվածային «պատճառի» թեմայով.

Ի՞նչ է պատճառը, որ այս աստիճան հուզվում եմ ես,

Գո՛ւցե նրանից, որ պետք է արյո՞ւն թափե՞մ,—

Ո՛չ. առաջինը չէ:

Գո՛ւցե նրանից, որ պետք է ձեռք բարձրացնեմ

Մի կնոջ վրա՞:

Ո՛չ, ո՛չ, ո՛չ:

Պատճա՛ռն է, ո՛վ իմ հոգիս, պատճա՛ռը:

Մի՛ ստիպիր, որ հարցը պարզեմ քո առաջ,

Ո՛վ դու, երկնային լուսատո՛ւ:

Պատճա՛ռն է. պատճա՛ռը:

Փափազյանի այս տեքստ—նախերգանքը շափազանց գեղեցիկ է, և, ինչպես մենք ենք լսել տւ ընկալել,— խիստ ազդեցիկ, խորիմաստ: Այդ տպավորությունը առանձին խորհրդավորություն էր ստանում այն կանթեղի պլպլացող լույսից, որ Օթելլոյի ձեռքին էր ննջարան մտնելիս: Կանթեղի լույսը, որպես շոշափելի սիմվոլ, և պատճառ բառը փոխադարձ պայմանավորվածություն տնեին: Այս նույն մենախոսության մեջ Փափազյանի լեզվական միջամտության մի իրադրությունը ավելի ցցուն էր դառնում: Նույնիսկ մի հասարակ դերանուն օգտագործելով, նա բոլորովին ուրիշ տպավորության էր հասել, այլ հուզականություն տվել բառերին: Գրքում կարդում ենք.

Լույսը հանգցնեմ, և հետո... լույսը հանգցնեմ:

Ինչ-որ անորոշություն կա այստեղ և անտարբերություն դեպի ըսպանության միտքը: Դերատեքստում այսպես է.

...Հանգցնեմ այս կրակը,

Իսկ հետո, մթին մեջ, հանգցնեմ ես ա՛յն ճրագը...³²

Անհարկը պարզ է:

Ինչ վերաբերում է «ճրագ» բառին, ապա նա, որպես հայոց լեզվի ազգային պատկեր, մարդկային կյանքի և օջախի հասկացողությամբ կաշույն է դիտողի հոգուն ու դառնորեն անկայծելով մարում:

Փափաղանի՝ վերը բերված տողերը կարդալիս անգամ, մարդու արամազրոթյունը փոխվում է, տխրության զգացումն է համակում է այն, սաստկանալով, ուղեկցում է քեզ մինչև վերջ:

Փափաղանի տեքստային մշակումներն իրենց բնույթով գործողությունից գործողություն աստիճանաբար փոխակերպվում, խորանում են և նրա միջամտությունը դնելով դառնում է ավելի սկզբունքային:

Ճիշտ է, գերասանի մոտ ուղղումներ էլ կան, որոնք այնքան բարենպաստ չեն տեքստի համար: Օրինակ, վերջին պատկերի սկզբում, Շեքսպիրը Դեզդեմոնայի՝ «ձյունից ավելի սպիտակ մորթի» համեմատությունը շեշտում է այնպիսի մի նոր արտահայտությամբ, որը ասես, կանխորոշում է նրա մոտալուտ վախճանը.

Ավելի ողորկ, քան ալաբաստրը հուշարձանների...

Այսպես է Մասեհյանի մոտ, ուսերենում էլ ասված է. «Глаже изваянный альбастровых»³³: Իրենա ուսերենի ազդեցությամբ է փափաղանը նախադասությունը դարձրել՝

...Որ դամբանոցի պես ողորկ է:

Բայց նա դեն է ձգել «ալաբաստր» բառը: Մեզ թվում է Մասեհյանի համեմատությունն ավելի հաջող է: Սպիտակ ալաբաստրի ներկայությունը «հուշարձաններ» բառի կողքին, ինքնըստինքյան արդեն, դամբանոցի ծանր մտապատկերն է առաջացնում լսողի մեջ:

Մենք այստեղ հիշատակում ենք միայն մասեհյանական այն կրտորները, որոնք այս կամ այն չափով փոխել է գերասանը: Մասեհյանի թարգմանության անժխտելի առավելությունների և հաջողված պատկերների մասին խոսելը մեր նպատակը չի:

Հարկ ենք համարում նշել, որ եթե այսօր թղթի վրա գրանցված վիճակում գերատեքստի որևէ նախադասություն անհաջող է թվում, ապա այդ չի նշանակում, թե նա անպայման թույլ է եղել նաև արտառանություն ժամանակ, բեմից լսելիս: (Դրա համար էլ ասվում է բեմական տեքստ, բեմական լեզու):

Շեքսպիրի կերպարներն անսահման են իրենց հարստությամբ: Մի դերակատար ամբողջությամբ դրանց ընդգրկել չի կարող: Փափազյանը հրապարակային զրույցներից մեկի ժամանակ համեմատորեն հայտնել է, որ ինքը խաղում է «ոչ թե Օթելլոյի դերը (պիտի հասկանալ կերպարը— Ս. Փ.), այլ նրա մի կտորը, էություն մի մասը»³⁴: «Մի մասով» էլ նա հասնում էր խոշոր ընդհանրացումների, որովհետև դիտեր օգտըվել տեքստից, գիտեր նաև լեզվի միջոցով իր մտապատկերներն իրացնել:

Փափազյանը զգում էր, թե արտասանության ութմային նրբին, երաժշտական անցումները ինչպիսի տրամադրություն և վերաբերմունք են առաջացնում դիտողի մեջ հանդեպ հերոսը: Ֆրազի, այսպես ասած, «քերականական մշակումը» արդյունք չի տա, եթե նա ինտոնացիոն երանգավորում չունենա: Բեմական լեզուն «իդեոլոգիա է կենդանի օրգանիզմի մեջ»,— ասել է Դ. Դեմիրճյանը: Եվ այդ մեծ շափով վերաբերում է դերասան Փափազյանին:

Իրիթմի զգացողությունը, հավանաբար, անհատական երևույթ է. որով իրարից զանազանվում են ոչ միայն դերասանները, այլև դրամատուրգն ու դերասանը, թարգմանիչն ու դերասանը:

Իր տեքստային շտկումների մեջ Փափազյանը մեծ մասամբ ղեկավարվում էր բեմական ռիթմի սեփական զգացողությամբ, որ տարբեր էր լինում ոչ միայն պիեսից պիես, այլև նույն պիեսի տարբեր ներկայացումների ժամանակ:

Պիեսի 5-րդ գործողությունում, բոլոր դժբախտություններից հետո, լոգովիկոն, Դեզդեմոնայի ննջարանը մտնելով, բացականչում է.

Ո՛ւր է անզգույշ այն տարաբախտը:

Օթելլոյի պատասխանը Մասեհյանի թարգմանությամբ այսպես է.

«Այսինքն այն մարդը, որ Օթելլոն էր, ահա այստեղ եմ»:

Սկսված է լավ, սակայն ռիթմը վերջում, ասես, կոտրվել է:
Դրա դիմաց թատրոնում ունեինք.

Նա, որ Օթելլո էր կոչվում—

Ահավասիկ այստեղ է:

Փոխված է օժանդակ բաշի դեմքը. ոչ թե «այստեղ եմ» դիմորդ ձևը, որ պարզունակ է, այլ ընդհանրացնող՝ «այստեղ է» ձևը. ավելացված է «կոչվում» բառը, կրճատված՝ «այսինքն այն մարդը» կապակցությունը: Հենց բեմը, կենդանի խոսքն են դերասանին ստիպել այս մասնակի փոփոխությունները կատարել. դրանից Ֆրադը հակիրճ, հուզական և ավելի բովանդակալից է դարձել: «Ահա»-ի փոխարեն դրաբարյան «ահավասիկ» սճն էլ յուրովի երանգավորում է տալիս Օթելլոյի խոսքին:

Ամենակարևորն այստեղ, իհարկե, իմաստի խորացումն է: Դրան Փափազյանը հասնում է Ֆրադը ծանր, թախծալի շնչով և ձայնի մի բիշ խուլ հնչեղությունը արտաբերելով: Նրա այդ տոնը կախարդիչ ազդեցություն ուներ հանդիսականի վրա, առանձնապես ողբերգական տեսարաններում: Այն ամբողջապես համակում է դիտողին, տանում Օթելլոյի հուզաշխարհը, մերձեցնում նրա հոգուն. նույնիսկ ստիպում՝ ակնթարթի մեջ վերադրել Օթելլոյի երջանիկ վայրկյանները, բաղդատել նրա կյանքի անցյալն ու ներկան: Այսպես, դերասանը հանդիսականին մղում էր դեպի մտովի ընդհանրացում՝ կատարվածի շուրջ:

...Չկա այլևս երբեմնի հպարտ զորավար Օթելլոն. այժմ նա մի խեղճ ամուսին է սոսկ՝ վրեժի հատուցմամբ լցված. չկա պետական մարդը — «նա, որ Օթելլո էր կոչվում...»: Բազմախորհուրդ այդ դարձվածքով Փափազյանը վերջակետ էր դնում իր հերոսի, դուցե և առհասարակ, մարդ էակի անցավոր փառքին...:

* * *

Որպես բնավորություն Փափազյանի Օթելլոն պոետ է: Եթե հնարավոր լիներ միշտ լսել նրա «Մնաք բարովը» կամ «Սպասեցեք, երկու խոսք» վերջին մենախոսությունը, — մենք կզգայինք հոգեպես հարուստ այդ մարդու մշտառե ներկայությունը:

Այս Օթելլոն ընդունակ է ամենանրբին զգացմունքների: Մանկության հիշողությունները շատ թանկ են նրա համար, և երբ նա բազմանշանակ ձայնով կրկնում է միմիայն՝ «Հա՛լի՛ս... Հալի՛ս» («Ալիսպոյի» փոխարեն) բառերը, իսկույն պատկերացնում ես, թե նա ի՞նչպես է կարոտում կիզիչ անապատներով պատած հայրենիքը, ուր խարդախությունն ավելի պարզունակ էր, իսկ արիությունը՝ թանկ:

Պիտի ասել, հարավի սերը ուժեղ է եղել նաև Մոշալովի մոտ.

«О, почто оставил я знойные степи, почто не умер неизвестным

на берегах африканских». — ջերմագին բացականչել է նա: Եվ իսկույն ավելացնենք, որ այդ տեքստը, իր թեմայով հանդերձ, ռուսական թարգմանի՝ Պոլեոյի հավելումն է³⁵:

Իսկ այստեղ, հայ բեմում, առանց այդ հավելման Փափազյանը նույն զգացմունքներն է դրսևորում միմիայն ինտոնացիայի, ձայնի, ելևէջների միջոցով: Հարավի սերը ընդգծելը շատ կարևոր է Փափազյանի համար. դրա հետ կապված է նրա հերոսի տեմպերամենտը, բուռն խառնվածքը և խոսելու պոետական եղանակը, իսկ իր վրեժը՝ «շնից»՝ նա նույնպես արևելցու պես է առնում:

Այժմ դառնանք ամենադժվարին կտորներին:

«Օ՛հ, անտանելի՛, օ՛հ, ողբալի՛ ժամ.

Կարծես թե հիմա արև ու լուսին պետք է խավարվին...»:

Այս տողերը Փափազյանը չէր արտասանում (համեմատյալ դեպս 1951-ի ներկայացումների ժամանակ), բայց Դեղդեմոնայի մահից հետո՝ կյանքի հետ իր հաշիվները վերջացած լինելու գաղափարը հստակորեն ընդգծում էր մի այլ տեղ: Նա ասում էր.

«Բայց ո՛ւմ է պետք այժմ կյանքը,

Զինվորական առաքինությունը, փա՛ռքը, պատի՛վը,

Առնական արիությունը և սերը.—

Թող ուրեմն ամեն ինչ կորչի այս դժոխքի մեջ...»:

Խոսքը թեև երկարել է, բայց բխում է իր՝ դերասանի բեմական զգացողությունից: Օթելլո-Փափազյանն է և ոչ դերասան Փափազյանը այս խոսքերը հանդիսականի հետ բաժանելու անհրաժեշտությունն ըզգացել:

Օթելլո-Փափազյանն այժմ ամփոփվել է ինքն իր մեջ, հարձակողական տրամադրություն նա այլևս չունի: Հիմա ամեն ինչ փիլիսոփայորեն է ընկալում:

Երբ Օթելլոն փախչող Յագոյին հետապնդելու համար սենյակից դուրս գալու փորձ է անում, Գրաքիանոն կռպիտ սաստում է նրան. պիեսում Օթելլոն դրանից հետո ասում է.

Ուրեմն ինձ նայիր, և խոսիր ինձ հետ,

Եթե ոչ, անգնն, կցատկեմ վրադ:

Փափազյանը այս անհաջող նախադասության փոխարեն մի բառ է ասում միայն, այն էլ երկու անգամ կրկնելով.

Ո՛չ, այդպե՛ս, ո՛չ այդպե՛ս...:

Սա լուկ ինտոնացիոն, զուտպ Հանդիմանություն է և բավական՝
Օթևկոյի ապրումները զգալու համար:

Փափաղյանը, առհասարակ, վերջին գործողության մեջ ավելի
զուտպ է տերափի հարցում, խուսափում է ավելորդ կրկնություններից:
Երբ պիտուի նորից ակնարկելու է Կասոխյան աված թաշկինակի մա-
սին, գերասանն այլևս չէր կրկնում:

...մի թաշկինակ էր,

Մի հին հիշատակ, մի նվեր, որ հայրս սովել էր մորս:

(Գուցե պիեսի այս երկարաբանությունները հետագա՞ հավելում-
ներ են եղել):

Կամ՝ Յագոյին անդրադառնալիս՝ էլ չի ասում:

Նա պարկեշտ մարդ է, ասում է այն տիղմը, որ փակչում է
Զազիր գործերին:

Այսպիսի թյուրիմացական բնութագիր նա դեռ առաջին գործողու-
թյան սկզբում էր սովել իր դրոշակակրին, էլ ինչո՞ւ կրկնել:

Փափաղյանը զգուշորեն է կրճատում տերափը, սակայն այդ «ըզ-
գույշը» կարող է և ամբողջ էջ կազմել: Մի ներկայացման ընթացքում
նրա նախավերջին մենախոսության 27 տողից մնացել էր հազիվ տասը:
Դերասանը կրճատել էր բոլոր այն տողերը, որ անձամբ հերոսին են
վերաբերում կամ Օթևկոյի դժոխքում կրելիք ապագա չարչարանքներն
են նկարագրում: Փափաղյանին պետք չեն հետևյալ բառերը:

Օ՛հ դու անիծյա՛լ, անիծյա՛լ ստրուկ,

Մտրակեցեր ինձ, ո՛վ սատանաներ, և բշեցեր ինձ

Հեռո՛ւ երկնային այս տեսարանից,

Փշեցեր շորս կողմ բոլոր հողմերին,

Խորովեցեր ինձ վառ ծծումբի մեջ,

Թաթախեցեր ինձ հեղուկ կրակի հորձանքների մեջ:

Օ՛հ, Դեզդեմոնա, Դեզդեմոնա. մեռա՛ր. օ՛հ, օ՛հ օ՛հ³⁵:

Այս երկար խոսքից Փափաղյանը թողել էր միայն Դեզդեմոնային
վերաբերող կտորը, որոշ վերափոխումով, դրանք են.

Ա՛յ դու, դժբախտ զավակ, ծնված դժբախտ աստղի տակ,

Սպիտա՛կ ես դու ինչպես քո շապիկը:

Օ՛, Դեզդեմոնան մեռած, օ՛ մեռա՛ծ, մեռա՛ծ...:

Շատ հասկանալի է, որ դերասանը դեն չի գցում երեք «մեռած» բառից և տշ մեկը, որովհետև այդ միօրինակ, կրկնվող բացականչությունները նրան իր ծանր զգացումներն արտահայտելու լայն հնարավորություն են տալիս:

Ստեղծված բեմական պայմաններում, ըստ դերակատարի, Օթելլոյի միակ հոգսը իր մասին խոսելը չէ, այլ ճշտ, որ զենաց՝ այն էլ այդպես ապարդյուն, անվերադարձ:

Փափաղյանը, որքան հայտնի է, բանաստեղծություններ չի գրել: Սակայն նրա խոսքը՝ բանավոր թե գրավոր, միշտ հրապուրիչ է, ըստ անհրաժեշտության հանգավորված, ներքին հանդիսավոր շնչով: («Հետադարձ հայացքում» շատ նախադասություններ, նույնիսկ պարբերություններ կարելի է Հափածոյի վերածել): Նրա բնածին լեզվական (գուցե պոլսահայերին հատուկ) շնորհքը զգացվել է և այս գործում:

Փափաղյանը ամբողջովին տոնայնություն է,— ասում ենք մենք, նրան շատ տեսած ու լսած բախտավոր մարդիկ. ներքին երաժշտականություն, արտասանական արվեստի գեղեցիկ հնչյունավորում, վսեմ երանգներ, ողբերգական տոների բարձր զգացողություն:

Այս ամենը, ի մի բերված, արտահայտվեց ներկայացման ֆինալում: Արվեստի ամեն մի ստեղծագործության, ինչպես և գեղարվեստական խոսքի ամենադժվար մասը վերջն է, դժվար ու անչափ պատասխանատուն: Փափաղյանի համար Դեզդեմոնայի սպանությանը ողբերգությունը չի ավարտվում: Նրա հերոսը դեռ կարևոր անելիք ունի, որի խորհուրդը, թերևս շրջապատողներից ոչ մեկը չհասկանա: Նա պետք է անձամբ հատուցի ճշմարտության ու բարու գինը: Իսկ դրան ընդունակ են միայն շատ մեծ հոգիները:

Պիեսում այսպես է սկսվում վերջին մենախոսությունը.

Կամա՛ց. երկու բառ քանի այստեղ եք...

Դրա փոխարեն Փափաղյանն ասում էր.

Սպասեցե՛ք.

Ձեր մեկնելուց առաջ՝ երկու խոսք:

Հետո, ծանր արժանապատվությամբ, շարունակում.

Մառալություններ հանրապետությանը, ես

Շատ եմ մատուցել...

Ի դեպ, անհասկանալի է, թե ինչո՞ւ Մասեհյանի մոտ գրված է.

...Ծն պետությանը ծառայել եմ քիչ...³⁷

Սա, նույնիսկ, տրամաբանական չէ։ Ռուսական թարգմանություններում էլ նա իր ծառայությունները չի թերագնահատում։ Իրեն նվաստացնելը Օթելլոյի դիրքից չի բխում, ինչպես հետևյալ բառը, որ ասված է թարգմանության մեջ։

...Այժմ աղաչում եմ, ձեր նամակներում,
երբ որ կպատմեք այս աղետալի պատահարները,
ներկայացրեք ինձ այնպես, ինչպես կամ...³⁸։

Ի՞նչ աղաչի այն մարդը, որ ինքն իր դատաստանը՝ իր մահը՝ կարող է տեսնել։ Գրա համար էլ Փափաղյանը փոխում է այդ խոսքերը։

Երբ դուք ձեր նամակներում կպատմեք այս դեպքը—
ներարագրեք ինձ այնպե՛ս, ինչպես որ կա՛մ։

Այս վե՛հ հոգին, Փափաղյանի մոտ, ներկաների հետ խոսում է ինչպես հավասարը՝ հավասարի հետ, դրա համար էլ նա չի հանդուրժի, որ իր դատը ուրիշներն անեն։ Մինչև վերջ հպարտ է և անկերտ։

Թարգմանության մեջ նորից պրոզայից և արհեստականություն է նկատվում, երբ Օթելլոն կրկնում է.

Պետք է ուրեմն դուք ներարագրեք մի մարդ, որ սիրեց
Ոչ խոհեմաբար, այլ սաստիկ ուժգին...

Գերասանը նախ բաց էր թողնում անմիջապես դրան հետևող խանդի բառերը։ Գո՛ւցե նրա համար, որ ամբողջ ողբերգությունը ծալրահեղ սիրո և խանդի մասին է։ Ասյա միացնելով ալդ տողերի իմաստը, ասում էր.

Մի մա՛րդ, մի՛ մա՛րդ, որ խելագարի պե՛ս էր սիրում,
Բայց չկարողացավ՝ խելո՛ք սիրել։

Մասեհյանը Օթելլոյի վերջին մենախոսությունը անհավասար ուժով է թարգմանել։ Հաջող արտահայտությունների կողքին կան ոչ բանաստեղծական տողեր։ Այդտեղ կարգում ենք.

Մի խեղճ մարդ, որի խոնջած աչքերը,
Թեև անսովոր ջրակալվելու՝
Ավելի առատ արցունք են թափում
Քան Արարիայի ծառերը՝ իրենց բուժարար խեժը։

Այս ողբերգական խոսքի մեջ, թվում է, «բուժարար» բառն իր կեն-
ցադային կոնկրետությանը ավելորդ է. Փափազյանը փոխում է մի քա-
նի բառ ու բառային ձև: Բեմում, «ծառերը», «կաղամախի» են
դառնում: Մենք, հայերս, «ծառ» բառն իր անսխալությանը այնքան էլ
չենք սիրում: Մեզ համար կա մի բարդի, լացող ուռնի, ծիրանի ծառ
կամ շինար: Դրանց հետ այնքան տեղին է «կաղամախի»: Սա նույն
բարդին է, միայն հավանորեն, արևադարձային երկրին բնորոշ:

Փափազյանն ասում է.

Մի մարդ, որի աչքերն անսովոր՝ արցունքոտվելու,

Այժմ այնքան արցունք է թափում,

Որքան կաղամախին, իր խեղճն է թափում՝

Ա՛րա՛բի՛ո՛ անապատներո՛ւմ....

Այսպես, «կա-ղա-մա-խի» ձայնավորների առատությանը և բա-
ղաձայնների նույնատիպությանը՝ «խեղճն է թափում»-ի կողքին առանձին
ռիթմ ու շափ էր տալիս արտասանությանն ու զարմանալիորեն ձայնակ-
ցում «Արաբիո» ու «անապատներում» բառերի հետ: Դրամատիկական
ծանր տեսարանում այդ ձայնային գուներանգը հանդիսավորություն է
ստեղծում, ուժեղացնում ներկայացման ողբերգական տրամադրություն-
նր: Հանդիսականի և՛ հայացքը, և՛ լսողությունը, և՛ հույզը ամբողջովին
կլանված են բեմում կատարվածով: Ազդեցիկ է դառնում ոչ միայն սոսկ
սպանության բեմական գործողությունը, այլև բովանդակ տեքստը, յու-
րաքանչյուր բառի ինտոնացիոն, ռիթմիկ ու հատու արտասանությունը:

«Հալեպի» վերհուշը սոսկ մի բառի երեք կրկնումով, իր առանձնա-
հատուկ երաժշտականությանը Փափազյանի ամենագեղեցիկ ու տպավոր-
ելի կտորներից էր: Դերասանը որքան մոտենում էր վերջին, այնքան
«ծանրանում» էր նրա բեմական շունչը, թանձրանում մթնոլորտը, ու-
րովհետև ամեն մի հաջորդ բառ ու նախադասություն իրենց հնչյունա-
յին կերպարանքով վերջակետում էին մարդու կյանքը, խտացնում նրա
զգացումները, փակում կյանքի ճանապարհը՝ կենցաղային իմաստով,
բայց անսահման հորիզոններ բացում մտապատկերի ու խորհրդածու-
թյունների համար: Օթելլոն, որպես կոնկրետ, ռեալ անձնավորություն,
վերանում էր և դառնում սիմվոլ, ամբողջ թատերգության իմաստի
ընդհանրացում: Եվ դրան նա հասնում էր գլխավորապես լեզվական նյու-
թի մատուցմամբ:

Թատերագրության գլխավոր գործոնը լեզուն է,— գրել է Դեմիտրևյա-

նը,—զրանով է սրտշվում նրա զեմքը, ազգությունը, լեզուն է պիեսի ու կերպարի ներքին միտքը³⁹։ Իսկ է. Քալանթարը ավելացնում է. «մի բան պարզ ու ակնհերե է. բոլոր իսկ զեպրեբում պիեսի տեքստը, լինի նա ամենայն սրբություն մարմանով, թե թատրոնի ստեղծագործարանում մշակված, այն առանցքն է, որի շուրջը զասավորվում ու կառուցվում է ամբողջ մնացյալը»⁴⁰։

Նվ բանի որ բառ Փափազյանի էլ բեմում խոսելը՝ շնչել է, ապա նրա բերանում հայոց լեզուն «ինքը ժողովուրդն» էր, «նրա կենդանի շունչը»։ Փափազյանի արվեստի այդ ժողովրդականն ու ազգայինը զարմանալի հնարքով զուգորդվեց Շերապիրին։

Գերասանի միակ զենքը՝ լեզուն, շոշափելի ըմբռնողականությամբ բեմում տեսաճեղի էր դարձրել ամեն մի խոսք և միտք, որ Փափազյան-Օթկլու հասկացողությունն էր ամփոփում։

Փափազյանի բեմական տեքստը մեղ թվում է խիստ առնացի ու պոետական։ Անտարակույս, մենք զրան զուգահեռ տեսնում ենք իրեն՝ խաղալիս ու խոսելիս իր խրոխտ կեցվածքով, պլաստիկ շարժումներով, ձայնական հարուստ ելեւջներով։ Այդպես և միմիայն այդպես էր կենդանանում նրա զերատեքստը։

Մեր կարծիքով այս տարբերակի լեզուն ավելի զուսպ է, հավաք, ավելի արդիական՝ իր մատուցմամբ, թերեւ, նաեւ բառապաշարով, քան ասենք, ուսանական շատ թարգմանություններում, իսկ երբեմն էլ՝ Մասհյանի համեմատությամբ։

Փափազյանն իր մեծահռչակ նախորդների հետ, մեր ժամանակներում ստիպեց հարգել և սիրել բարձր կուլտուրական մտքի լեզուն⁴¹։

* * *

Ի՞նչն է զրգել Փափազյանին այդքան նրբանկատ և պահանջկոտ լինել Օթկլուի տեքստի նկատմամբ։ Կարծում ենք, կերպարի համապարփակ բովանդակությունը և իր ստեղծագործական հոգու էությունը լրիվ դրսևորելու ձգտումը։ Այդ բոլորը տասնյակ տարիներ շարունակ,— ինչպես ինքն է ասում,— հղել է իր մեջ ծնված և իրմով «ապրող» հերոսին «մինչև հնարավորության վերջին սահմանները մոտենալու մի անընդհատ ճիգ»⁴²։

«Օթկլուի» թարգմանության ուղղագրումը ծառայել է այդ նպատակին։ Փափազյանի տեքստային տարբերակը միանգամից ստեղծվել չէր

կարող: Դերասանը 60 տարվա ընթացքում է մշակել այն, երբեմն սպունգի նման հավաքելով այլ թարգմանությունների լավը և կատարյալը: Լսելով շատերին, նա յուրովի է բեմականացրել Օթելլոյի իր դերը, իր հայերենով հանդերձ: Մշակել է մեծ մասամբ կոնկրետ գործողության մեջ, ողբերգության շիկացած մթնոլորտում: Ամեն մի փոփոխություն, որ նա արել է իր տեքստում,— ծնվել է միմիայն բեմական շրջապատի մեջ, իր ամբարած գիտելիքների ու տպավորությունների ազդեցությամբ:

Նույնիսկ Երևանի ռադիոյի համար «Օթելլո» պիեսի բեմադրության մեջ ձայնագրվելիս (1958) նա հաճախ փոխում էր դիալոգները, որպեսզի դիպուկ ու հասկանալի լինի նրանց համար, որոնք պիտի միմիայն լսեն: Նկատի ունենալով տեսողականի բացակայությունը, նա աշխատում է ընդգծել տրամադրությունը, պարզեցնել իրադրությունը: Հաճախ նա մի քանի անգամ կրկնում է ռեպլիկը (օրինակ՝ երկրորդ գործողությունում, Դեզդեմոնայի մոտ գնալուց առաջ, «Իսկույն, իսկույն, իսկույն» բառերին հրջանիկ սպասումի իմաստ է տալիս): Իսկ Յագոյի զրպարտության տեսարանում դարմացած Օթելլո-Փափազյանը ընդմիջում էր նրա տեղատարափ խոսքերը, ասելով՝ «Կա՛ց, կա՛ց, կա՛ց, ա՛յ մարդ»:

Սրանք շատ պարզ ու հասարակ հարաբերություն են ստեղծում՝ պահպանելով հանդերձ Օթելլոյի ու Յագոյի դիրքի և երկու մարդկային բնավորությունների էական տարբերությունը: Երբ Օթելլոն Յագոյին հայտնում է, թե «Այսուհետ դու ես իմ տեղակալը», թատրոնի բեմում Յագոն շնորհակալություն հայտնելու շարժում է անում: Ռադիոբեմադրության մեջ ինչպե՞ս զգացնել տալ, որ Օթելլոյին հաճելի չէ Յագոյի իրեն մոտենալը: Փափազյանը ստիպված ասում է՝ «Հեռու ինձանից» ֆերազը: Լսողը գլխի է ընկնում, թե Յագոյի դիտավորության և թե Օթելլոյի կողմից նրա «մտերմությունը» մերժելու մասին: Փափազյանը ձրգտում է տեղ հասցնել ռադիոլսողին նույնիսկ իր միզանցքներով: Լողովիկոյից սինատի ուղարկած շարագուշակ գրությունը ստանալու տեսարանում, նա ռադիոյի համար ավելացնում էր այն տեքստը, որ սովորաբար թատրոնում բաց էր թաղնում.

Համբուրում եմ նոցա կամքը ինձ հաղորդող,
Այս հրովարտակը, սխնյոր:

Կերպարը մտովի ու լիարժեք պատկերացնելու համար, նա ժամանակի վարվելակերպի գաղափարն է ուզում տալ նաև ունկնդրին, իսկ բեմում պարզապես այդ գործողությունը անխոս է կատարում:

Այսպիսով, ռադիոյի ընձեռած միջոցների սահմաններում էլ տե-
քրատի միջոցով Փափազյանը կենդանի բնավորութեան դժեք է տալիս իր
«անտեսանելի» հերոսին, որը մնում է դարձյալ նույն վեհապանծ անձ-
նավորութունը, մտերմիկ զգացումների տեր, պարզ ու առիւնքնոյ:

Պարզ ու առիւնքնոյ:

Փափազյանը սկզբից մինչև վերջ հանդիսականին համակված է պա-
հել իր հերոսի նկատմամբ ունեցած մեծ հարգանքի զգացումով: Յինա-
լում, երբ «մարդկային հոգու անվերադարձ փլուզումի ազադակ-հեկե-
կանքն» է ցնցում Օթելլոյին, երբ նա նույնիսկ սպանութուն է կատա-
րել, Փափազյանի Օթելլոն իր հոգու արիւթյամբ՝ հպարտութեան զգա-
ցում էր ներշնչում հանդեպ մարդը:

Հերոս, մինչև վերջ հերոս— այս է եղել դերակատարի պահանջը
իրենից և դիտողից:

Փափազյանի հերոսականացրած, հպարտ մարդկանց կերպարները
շատ են. Օթելլոյի կողքին Համլետը, Քինը, Կորրագոն, Դոն-ժուանը, Ար-
րենինը, Պրոտասովլու Կերտեւով զրանց, այսինքն՝ բնութեան ամենա-
բարդ էակի՝ մարդու, բեմականարը, Փափազյանը իր արվեստով և ողջ
գործունեությամբ ուսուցանում էր սիրել նրան, հասկանալ, ներել:

Խորհրդածելով մարդու ճակատագրի շուրջ, իր Օթելլոյի շուրջ, որի
ճակատին «բոլոր գիշերների մութը կա և... հոգում, սակայն լույսը բո-
լոր արշալույսների», դերասանը հավատ է ընծայում մարդու գալիքին,
նրա հոգու հարատեւությանը:

Օթելլոյի դերասանատի ուսումնասիրութունը ևս մեզ հանգեցրել է
այն ընդհանրացած մտքին, որ Փափազյանը Շեքսպիրին շատ խոր զգա-
լու բացարձակ կարողութուն ունենալով, նրբորեն, արտիստական ար-
վեստի վեհութեամբ, շեքսպիրյան բանալիով, դարաշրջանի և արդիա-
կանութեան խոր իմացությամբ է ըմբռնել ու կերտել Օթելլոյի կերպարը:

«Հասկանալը նշանակում է հավասարվել, իսկ արտիստի համար
հավասարվելը նույնն է, թե լինել»,— հավաստում է դերասանը⁴⁵:

Իր տեքստով ու մեկնաբանությամբ Փափազյանը նույնացել է կեր-
պարին, միաժամանակ նրա լեզվական նյութը մոտեցնելով ժամանա-
կակցին:

Փափազյանի Օթելլոյի տեքստը, կարծում ենք, միմիայն իրենն է:
Գծվար թե մեկ ալլ դերասան, որքան էլ նա տաղանդավոր լինի, կարո-
ղանա բեմում շունչ ու կենդանութուն տալ այս տարբերակին: Նրանից,
անշուշտ, կարող են օգտվել: Սա հայ օթելլոյների բեմական պատմու-

թյան կարևոր դրվագն է, զարգացման նոր աստիճանը: Նրա ստեղծման հարցում առաջնահերթ դեր են կատարել դերասանի անձը, անհատական կարողությունները, ընդհանուր և մեծ կոլտուրան, լեզուների իմացությունը, աշխարհում շատ տեսածը... Բախտավոր պատեհություններ լայն էր նրա շփումը արվեստի մեծարժեք կոթողների ու դեմքերի հետ,— լինի դա Մոննա Լիզա, թե վենետիկյան տաճար, Սառա Բեռնար, թե Սիրանուշ: Նրա հոգուն մտերիմ էին ուսական տափաստանների անծայրածիր ոգին, Բոսֆորի ալեծովի ափերը և թանկ՝ հայրենիքի լեռնառաս հողը... Այս մթնոլորտում և այդպես է նրա մեջ ամրացել արվեստի գիտակցությունը և հայ արվեստագետի այն արժանապատվությունը, որ տվին մեզ Շեքսպիրյան հերոսներ՝ Վահրամ Փափաղյանի անձնավորմամբ:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

- 1 Կան ենթագրություններ, որ ժամանակին այդ նույն տեքստով է խաղացել Թ. Յանուլյանը:
- 2 Հետաքրքիր է, որ Փափաղյանը անտիպ հոգվածներից մեկում հատկապես անգրագր-
 ան է Շեքսպիրին գրաբարով խաղալու հարցին: Անշուշտ, կարևոր հանգամանք է, որ արտիստի ներքնաշխարհում դասական կերպարներն առաջին անգամ ձևավոր-
 վել, միս ու արյուն են առել հայկական հողի վրա, Մխիթարյանների մոտ: Դու-
 րոցական ներկայացումներ պատրաստելիս,— ասում է նա,— նրանք (Ղազիկ-
 յանը, Կասկանդիկյանը և այլոք) առանձնապես հետևում էին հայոց լեզվի մաք-
 րությանը: Իրենց սաներին ղեկավարում ողով կրթելու համար, գրաբար էին թարգ-
 մանում Սոֆոկլես և Շեքսպիր (հիացմունքով է հիշում Ղազիկյանի թարգմանած
 «Մահերթը»): Դերասանի վկայությամբ անձամբ ինքը, ուսումնառության տարի-
 ներին, «ոսկեզարի հոյակապ լեզվով» ուսուցիչների հետ անցել է հետազայի իր
 համարյա ողջ խաղացանկը: Այս հանգամանքը անկասկած նշանակություն է ու-
 նեցել հետագայում դասական կերպարների լեզուն թատերաշինության մշակելու համար:
 Փափաղյանը արիստոսանք է հայտնում, որ իրեն երբեք չհաջողվեց գրաբարով
 խաղաղող մի դերասանական խումբ կազմել, «այդ մեծ և կմնա սոսկ մի երա-
 ղանք»: Նա գտնում է, որ հին հայերենի բազմաթիվ արժեքներին ծանոթանալը
 օգտակար կլինի այսօրվա երիտասարդությանը:
 ԳԱՔ, Վ. Փափաղյանի արխիվ:
- 3 Սա ամենեին էլ արտառուց երևույթ է: Ս. Արծրունին «Համլետը» թարգմանելիս աչքի
 առաջ է ունեցել ուսանելից Պոլետյի, Կրոնբերգի, Կետլերի, Զադուլյանի,
 Վրոնչենկոյի, Քրասնիացի Յ. Հլուզդի թարգմանությունները: Իսկ հատուկ հանձ-
 նաժողովը այդ տեքստը համեմատել է գերմաներեն թարգմանությունների հետ: Տե՛ս
 Ռոբերտ Զադուլյան, Աղամյան (կյանքը), Երևան, 1961, էջ 133—139:
 1923—1924 թվականներին Փափաղյանը գալիս է Երևան և Թիֆլիս, այստեղ նա, ինչ-
 պես ինքն էր պատմում, առաջին անգամ տեսնում է կարմիր կազմով մի շքեղ

գիրք (Վիեննայում հրատարակած «Օթելլոն»), որի օգնությամբ էլ սկսել է վերանայի իր բեմական տեսարանը:

- 15 Մի գրույցի ժամանակ, երբ ուսանողները Փափազյանին հարցրել են՝ «Ռուսերեն խաղալու նոր՞ւյն Օթելլոն է ստացվում», նա պատասխանել է՝ «Իհարկե նույնն է, միայն ուսուցիչն»:

ԳԱՔ, Փափազյանի արխիվ:

- 16 «Իմ Օթելլոն» գրքում հեղինակը բազմաթիվ մեջբերումներ է անում պիեսի տեսարանց, բայց դրանք նման չեն այն տարրերակին, որ այժմ դրանցված է և շատ անգամներ լսել ենք բեմից: Գրանք նման չեն նաև ռադիոհաղորդման տարրերակին: Հրատարակչության խմբագիրը, տեսնելով, որ գրքի մեջբերումները Մասեհյանի թարգմանությանը չեն համապատասխանում, հետեղականորեն վերականգնել է այդ, բայց 1922 թվականի Վիեննայի հրատարակչության:

- 7 Վ. Փափազյան, Իմ Օթելլոն, Երևան, 1964, էջ 82—83: Այսուհետև՝ «Իմ Օթելլոն»:

- 8 Արվեստագետ Յուրի Շվեդովը Մակրեթ-Օլիվիյի գերակատարման առիթով գրում է, թե անգլիացի դերասանի մեկնարանումը խորթված է շեքսպիրյան մի նրբերանգի վրա, որ ուսուսակի թարգմանություններում կորել է: Դա Մակրեթի կողմից սեփական մտածածոնքները, սուտն ու կեղծը՝ ամբողջ կյանքի բնթացքում բողբոջելու, թարցնելու զմայլու աճեցմանը շեքսպիրյան լինելը է: Այդ է Օլիվիյ-Մակրեթի ողորդական ապրումների հիմքը: Ենթադրաբար Շվեդովը բառացի այսպես է թարգմանում բնագրից մի հատված. Жизнь не должно скрывать то, что зисет живое сердце.

Միհրզան Մ. Լոգինսկին գործերի է՝

И ложью лиц прикроет ложь сердец.

Յու. Շվեդովը եզրակացնում է. «Ռուսական թարգմանության մեջ միայն ուճադործի խորամանկությունն է ղգացվում» («Шекспировский сборник—1958», ВТО, стр. 532—533):

Մենք ստուգեցինք այս տողերը նաև Ա. Ռադլովայի մոտ.

Веселый и притворный вид

Прикроет ложь, что сердце затаит.

Տպավորությունը համարյա նույնն է: Ուրեմն ուսուսակի թարգմանիչները զմիարտեղ են անգլերեն ֆրազի բուն էության մեջ թափանցել: Բայց դրան հակառակ հայերենը, Մասեհյանի գրչով, ի վիճակի է հաղորդելու Ենթադրելի բոլոր մասերն ու նրբերանգները: Նույն տեսարանը Մասեհյանը այսպիսի դիպուկ ճշտությամբ և խորությամբ է վերարտադրել.

Խաղալու երեսը պետք է դիմակն

Այն, որին խաղալու սիրտը դիտակ է:

Ցավազին ինքնախոստովանանք է դարձնել միտքը, որից և կարող է բխել դերասանի մեկնարանությունը:

- 9 Տե՛ս Բ. Ասքեր, Актерское искусство в России, т. 1, М.—Л., 1945, стр. 139—141.

- 10 Տե՛ս ԳԱՔ, Փափազյանի արխիվ:

- 11 Լ. Փալանքար, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 103:

- 12 Շեքսպիր, Օթելլո, Վիեննա, 1922: Այսուհետև պիեսից արված բոլոր մեջբերումները կլինեն այս հրատարակությունից (2. Մասեհյանի թարգմանություն):



Վ. Փափազյանը Լիրի դերում
(«Արքա Լիր»)

13 К. С. Станиславский, Режиссерский план «Отелло», М.—Л., 1945, стр. 17.
14 Նույն տեղում, էջ 188 (Վենիսյան թագավորություն):
15 Уильям Шекспир, Полное собрание сочинений, т. 6, М., 1960, стр. 325, Р. *Պաստերնակի թարգմանություն*:

16 Նույն տեղում Սուլիսյանցը գրել է. «Սպասեցրեք, եթե կյանքը ձեզ համար թանկ է»:
Արելյանը փոխել է. «Դադարեցրեք, եթե կյանքը թանկ արժեք ձեզ համար»:

17 Վենիսյան թագավորություն. տե՛ս Шекспир, издание Брокгауз-Ефрона, т. III, СПб, 1903, стр. 325.

18 Уильям Шекспир, ПСС, т. 6, стр. 344, *Պաստերնակի թարգմանություն*:

19 Աննա Ռադլովայի թարգմանություն. տե՛ս Вильям Шекспир, перевод Анны Радловой, М., 1935, стр. 69.

20 Вергилий, Энеида, М.—Л., 1933, վ. Բրյուսովի հոգովածը:

21 Պատահական չէ, որ Շեքսպիրի առաջին հայ թարգմանիչներից մեկը՝ Գ. Բարխուդարյանը բարձրաձայն արտասանելով է ստուգել իր գրած բառերի ճշտությունն ու բարեհնչունությունը: (Տե՛ս վ. Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերեն», էջ 63):
Դերասան լինելով հանդերձ, այդպես է վարվել և ինքը՝ Փափազյանը՝ «Մակբեթը» և Արբենինի իր դերը թարգմանելիս:

22 Жан Вилар, О театральной традиции, М., 1956, стр. 116.

23 Վենիսյան թագավորություն էլ գրված է՝ «Храни ж его: как за зеницей ока».

24 Նույն տեղում, էջ 68: Մասնավոր հիշյալ նախադասությունը ծանոթագրելիս մի շեքսպիրագետի կարծիք է բերում, որն ասում է, թե «այս բառերը հնչում են որպես մի մահազանգ»: (Նույն տեղում, էջ 132): Այսօր, մեր ընկալմամբ, «զրադմունք» բառը ֆրազին նման փոխաբերական իմաստ չի տալիս: Թերևս, այդ է պատճառը, որ Փափազյանի նման շ. Զեքուրյանն էլ «զրադմունք» չէր օգտագործում, այլ ասած էր՝ «Օթելլոյի համար ամեն ինչ վերջացավ»:

25 «Шекспировский сборник, 1958». Ս. Միխոնիսի հոգովածը, էջ 473:

26 Ռուսերենում էլ հնարավոր չէ դանդաղ ու հանդիստ տրամադրությամբ ասել.

Прости, мой ржущий конь,
И звук трубы, и грохот барабана,
И флейты свист, и царственное знамя.
Все почести, вся слава, все величие
И бурные тревоги славных войн!

(Վենիսյան թագավոր.) Սրանք Մավրին ընդհանրապես շատ վարեոր տողեր են, և եթե դերասանը արտասանելիս որիմից դուրս բնկնի, դանդաղի, նա դուրս կընկնի կերպարի և ներկայացման մթնոլորտից:

27 Տե՛ս Вергилий, Энеида, Բրյուսովի հոգովածը:

28 Տե՛ս «Իմ Օթելլոն», էջ 391:

29 Вильям Шекспир, перевод Анны Радловой, стр. 107.

30 Уильям Шекспир, ППС, т. 6, стр. 406.

31 Նույն տեղում: Գուցե այդպես է թարգմանել Պաստերնակը իր տեսած կամ իմացած աշխարհահռչակ դերասանների մեկնաբանության ազդեցությամբ, որոնք (այդ թվում նաև Սալվինին) այս մենախոսությանը կարևորություն չեն տվել, շտապել են միայն ի կատար ածել իրենց ծանր մտադրությունը (Դեղզեմոտնային սպանելը): Այդտեղ խորազգաց վիշտ և տանջանք նրանք չեն ապրել:

32 Ընդգծումը մերն է—Ս. Փ.

33 Վեյներերի թարգմանություն, էջ 353:

34 ԳԱԹ, Փափազյանի արխիվ:

35 Տե՛ս Ե. Аалерс, Актерское искусство в России, т. I, М.—Л., 1945, II. Ահա-
կովի հուշերից, էջ 386:

36 Պիտի ասել, որ Մասեհյանի ընդգծած՝ «Դեղզեմո՛նա» անվան շեշտը Փափազյանի
արտասանությամբ միշտ ընկնում է երկրորդ վանկի վրա՝ «Դեղզե՛մոնա» (թերևս
իտալական ասողանությամբ):

37 Վ. Թոթովեցիցը ողբերգության վերահրատարակման ժամանակ, 1936-ին, թարգմա-
նությունը խմբագրելիս, համեմատել է այն բնագրի հետ, կատարել որոշ ուղղում-
ներ, որոնք միշտ չէ, որ հաջող են. սակայն չի նկատել այս ակնհայտ վրիպակը:

38 Ի դեպ, Պատերաճակը այս տողերի ղիմաց գրել է.

«Я вот с какою просьбой» (!)

այդպես արտահայտվում է ինքնասպանության պատրաստվող Օթելլոն՝ 2. Թու-
մանյանը «Համլետի» թարգմանությունների մասին խոսելիս, հատկապես ընդ-
գծում է, որ թարգմանական ֆրազներն բնորոշվում են անհրաժեշտ է հաշվի առնել
զործող անձանց դիրքը, արամադրությունը, տեսարանի բնույթն ու էությունը նա,
օրինակ, «չափավոր վիշտ» արտահայտությունը համարում է «անվախել խոք»
և «վիրավորանք» մեռած թագավորի հասցեին: (Տե՛ս «Թումանյանը քննադատ»,
Երևան, 1939, էջ 43):

39 Դ. Գեմիրեյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1963, էջ 117:

40 Լ. Փալանքաբ, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 103:

41 Դ. Գեմիրեյան, նշվ. աշխ. էջ 119:

Օթելլոյի դերատեքստը, ինչպես և Փափազյանի թողած բեմական-տեքստային
այլ տարբերակներ, անշուշտ սերտորեն առնչվում են մի կարևոր խնդրի հա՛ արե-
մտահայ և արեհիվա՛հ լեզուների մերձեցման ու միաձուլման դադափարին: Հայ
բեմի ակնանկոր զործիչներն այն կարծիքին են եղել, որ այստեղ, թատրոնում
պիտի զտվի, հղիվի, միանյութվի ժողովրդի բաղմաճնուղ ազգային լեզուն: Միա-
ձուլման այդ երևույթը սկսվել է, հավանորեն, Պ. Աբամյանից:

Փափազյանի ավանդը այդ ասպարեղում նույնպես նշանակալից է նաև նրա
բեմական պրակտիկայի շնորհիվ: Իր ամեն մի ելույթով նա հիշեցնում էր մայրենի
լեզվի անկրկնելի դեղեցկությունները: Նրա արտասանած յուրաքանչյուր բառ ու կա-
պալցություն՝ իրենց իմաստային օգտագործմամբ և հնչունակա՛նությամբ տպա-
վորվում էին, մեխվում հիշողության մեջ, այսինքն դառնում մերը՝ շնորհիվ դե-
րասան Փափազյանի: Օթելլոն անկրկնելի բեմական արժեք է այդ տեսանկետից ևս:

42 «Իմ Օթելլոն», էջ 46:

43 Վանհամ Փափազյան, Հետադարձ հայացք, Երևան, 1957, էջ 156:

ԴԵՐԱՏԵՔՍՏԸ

Փափագյանի այս տարբերակը մենք գրանցել ենք 1951-ի փետր-վարի 8-ին և 9-ին, երբ Երևանում, Սունդուկյանի անվան քառուղում Փափագյանը Օթելլո էր խաղում: Հետագա ներկայացումների ժամանակ կատարվել են մի շարք լրացումներ, շտկումներ, պարզվել տարբերակ-ները:

Ընթերցողին ներկայացվող այս տեքստը դրամատուրգիական տեքստ չէ, այլ միմիայն բեմական տարբերակ: Սա նման չէ ոչ 1958-ի ձայ-նագրված ռադիո-բեմադրության տեքստին, ոչ էլ, նույնիսկ «Իմ Օթելլո» գրքի բազմաթիվ մեջբերումներին: Այդտեղ օգտագործված բարգամա-կան մեջբերումները Մասեհյանից են:

Մենք աշխատել ենք, հնարավորության սահմաններում, նշել Փա-փագյանի շեշտադրումները. այստեղից էլ տողերի հանախակի «իմաս-տային» բաժանումը: Տողատակին դրված են նույն տեքստի փոփոխակ-ները, որ նկատել ենք այլ ներկայացումների ժամանակ:

Սովորաբար գործող անձանց ռեպլիկները, ինչպես ընդունված է քառուղում, գրանցվում են վերջին մեկ-երկու բառով. տվյալ դեպքում այդ կարգը խախտված է: Գլխավոր կերպարի բուն տեքստը ճիշտ տեղ հասցնելու նպատակով կրճատ ձեռով տալիս ենք մյուս հերոսների խոս-քի հիմնական իմաստը:

I ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

3-ԴԻ ՏԵՍԵՐԱՆ

Դուխ.— (Դիմելով Օթելլոյին) Իսկ դուք, Ձեր կողմից ի՞նչ կասեք:

Բարբառնի.— Ոչինչ, եթե ոչ— ճշմարիտ է:

Օթելլո.— Ռազմաշո՞ւնչ, վեհոգի՛, բարձր դո՛ւքս.

Թե ես առևանգել եմ այս ծերունու աղջկանը—

ճշմարիտ է:

Ինչպես և այն, որ ես ամուսնացել եմ նրա հետ—

նույնպես ճշմարիտ է:

Ահա և ծանրությունը իմ ողջ հանցանքի՝

կրոխտ իմ խոսելու մեջ՝ ես չեմ օժտված աաղանդով,

որ կարողանամ մարդկանց դրավել:

Յոթ տարեկան հասակից, երբ իմ այս բազուկները

դեռ չէին ջլտված,

նա իմ ամենասիրելի գրոսները կատարել եմ

ապամի վրանի տակ,

Ու պատերազմի դրոշի ներքո:

Իմ ամբողջ սիրո պատմությունը կանեմ ձեզ,

եթե ուզում եք ինձ լսել, թե որպիսի

կախարդանքով ու սաղայելական միջոցներով եմ

կարողացել

Իր աղջկա սրտին տիրանալ:

Արդ դո՞ւ, դմբեթդ իմաստության,

մարդ ուղարկիր Սաշիթարը, թող բերեն աղջկան՝

Գուգս.— Բերեցեք այստեղ Դեզդեմոնային:

Օրեկո.— Առաջնորդիր, Յագո, նրան:

(Յագոն գնում է):

Իսկ մինչև նա գա, ես նույն պարզությունմբ,

ինչ պարզությունմբ կպատմեի կրկնքին,—

իմ ամբողջ կյանքի պատմությունը կանեմ:

Նրա հայրը, նրա հայրը...³

սիրում էր ինձ:

Նա ինձ հաճախ հրավիրում էր և հարցնւիրո՞ւմ—

իմ կենաց անցյալի մասին,

Պատերազմներում տեսած բաների մասին...

Սա երկար մանրամասնություններ են,

Աղետալի արկածներով լի:

Նա պատմում էի պաշարումների, արյունոտ ապատերազմների,

1 Մի այլ դեպքում նա արտասանում էր՝ «Ահա և հանցանքը, ներկայացրած իր ամբողջ ծանրության մեջ»:

2 Կամ՝ «...խնդրում եմ այս բոլորիս մարդ ուղարկիր Սաշիթարը, թող բերի օրիորդին այստեղ»:

3 Որոշ դեպքերում կրկնում է «Նրա հայրը» բառերը երեք և ավելի անգամ:

Սոսկալի վայրագ ցեղերի մասին, որոնց ուսերը ավելի
բարձր են քան գլուխները,
հոսեցի անջրտի անապատների, ահավոր ու գիժ հեղեղատների,
Սարսափի գալարումների, քաղցի ու սովի մասին:
Երբ անապատում մի փոքր տղա էի, գերի տարվեցա անարգ
թշնամուց,

Եվ թե ինչպես կարողացա փշրել գերության իմ շղթաները ես:
Դեղձնամոնան լուռ և ուշադիր հակվում էր դեպ ինձ՝
լսելու համար:

Բայց տնային գործերը նրան հաճախ դուրս էին կանչում,
եվ նա շտապով վերջացնում, վազում էր ինձ մոտ
Ու ահանջ դրած սկսում լափել ամեն մի խոսքս,
Որպեսզի նրանց ընթացքը գտնի:

Եվ մի օր, հարմար մի ժամում, առիթը ձեռք անցկացրի:
Եվ պատրաստեցի նրա մատաղ սիրտը, որ նա ինքը, ինձանից
խնդրի իմ ամբողջ կյանքի պատմությունը:

Եվ երբ ես պատմում էի որևէ դժբախտ դեպք,
Որ տանջել էր ինձ՝ երիտասարդ թափառականիս՝ տեսա,
Որ նա, նա՛... լաց էր լինում:

Երբ պատմությունս ավարտեցի, ախո՛վ ու վախով վարձատրեց
նա ինձ:

Ու հետո նույնպես ավելացրեց, որ եթե ունենայի ես մի
բարեկամ, որ սիրում է իրեն

Ու սովորեցնեմ նրան, թե ինչպես պատմի իմ պատմությունը,
Ինքը կսիրե այդ մարդուն:

Ես էլ իմ սիրտը բաց արի:

Նա ինձ սիրեց, որովհետև ես տանջվել էի.

Իսկ ես սիրեցի, որովհետև կարեկցում էր ինձ⁴:

(Մտնում է Դեղձնամոնան)

Ահա և ինքը: Թող նա հաստատե, ինչ ասացի ես:

Իսկ եթե ոչ՝ թող օրենքի ողջ խստությունը

ընկնի ինձ վրա:

Դու՛ս.— Օթելլո... պետք է զիջանես ու բախտդ մի քիչ նսեմացնես
այս տաժանելի ու արկածալից արշավանքով:

Օթելլո.— Օվ, դու, մադնիֆիկ դուքս,

⁴ «եղձում էր ինձ» կամ «նա ինձ խղճում էր»:

Սովորությանից ավելի, ինձ համար փափուկ անկողին է
Պողպատ մահիճը ուղղի դաշտերի:
Այնպես որ, ես ուրախությամբ ընդունում եմ աչդ պատերազմը⁵,
հնդրում եմ միայն իմ կնոջ համար՝
Աստիճանին, ծագումին վայել մի զիրք ստեղծեր:

Քրարանցիւ.— Ես չեմ ընդունում:

Օրելլո.— Նույնը ե ես⁶:

Դեզդեմոնա.— Թողեք, որ երթամ ես էլ նրա հետ:

Օրելլո.— Թողեք ստանա նա ձեր ձայները⁷:

Թողեք նրան ինձ հետ:

Թող երկինքը պահի Ձեր բարձր հույները մտածելուց,

Թե եթե կին արարածը,

Մի բույս ինձ հետ կապից իր բախտը,

Ես կարող եմ լուրջ գործը անխնամ թողնել:

Իսկ եթե աչդպես է, թող տանտիկիները

Իմ սաղավարտը գործածեն որպես խոհանոցի իր:

Դուհւ.— Օրելլո, մի սպա թող ետե մնա...

Օրելլո.— Ես կթողնեմ նրան՝ իմ գրոշակակիրը, Յագոն,

Պարկեշտ մարդ է, հմուտ զինվորական:

Նրա խնամքին կհանձնեմ իմ կնոջը:

Եվ նրան դուք կարող եք տալ այն ամենը,

Ինչ ձեր բարձրութունը հարկ կհամարի:

Քրարանցիւ.— ...Քեզ էլ կխաբի:

Դեզդեմոնա.— Հայր, ոչ, ոչ:

Օրելլո.— Օ, իմ ամբողջ կյանքը՝ նրա մի խոսքի համար:

Յագո, քո խնամքին եմ հանձնում իմ կնոջը:

Տուր նրան քո կնոջը, որպես ընկեր ե առաջին առիթին

Նստիր նախ մեկնիր Կիպրոս:

Եկ Դեզդեմոնա,

Քիչ ժամանակ է մնում մեր անելիքին:

Ի՞նչ արած, պետք է հսկատակվենք ժամանակների ժանրությանը:

Իսկ հետո, երբ կոխվը արդեն կավարտվի,

Այն ժամանակ արդեն...

5 «Ընդունում եմ աչդ կոխվը»:

6 «Ոչ էլ ես»:

7 «Ձեր ձայները» կրկնում է երկու անգամ:

II ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

1-ԻՆ ՏԵՍԱՐԱՆ

Կասիոն — Ահա, եկավ:

Օրբելլո. — Օ, իմ սիրուն պատերազմողս:

Հոգիս հուզվում է, քեզ ինձանից առաջ կղզում տեսնելիս:

Եթե ամեն մի փոթորկից հետո ահա այսպիսի խաղաղություն կա.

Ուրեմն թող փշեն բուրբ հողմերը:

Եթե այս բուպեիս մահը դար, ուրախությամբ կմեռնեի՝

Քանզի սրանից երջանիկ օր չունիմ սպասելու:

Դեզլեմոնա. — Մեր սերը և հանգիստը համաշափ աճեն մեր օրերի հետ:

Օրբելլո. — Ամմեն... Թող այս համբույրը...

Գնանք ամրոց:

Էհհ՛, Կիպրոսի ժողովուրդ,

Վերջ պատերազմին:

Ջարդ ու փշուր է եղել օսմանյան նապատորմը:

Դե, ինչպե՞ս են կղզու.

Մեր հին ծանոթները: Այ, այստեղ քեզ շատ կսիրեն:

Մոնտա՞նո, Կասիո՞:

(Խոնարհվում է էմիլիային)

Գնանք, Դեզլեմոնա:

Մի անգամ ևս կրկնում եմ —

Մեծ երջանկություն է, որ ինձանից առաջ հասել ես
Կիպրոս:

Յազո, գնա նավահանգիստ և իրերս բեր:

Նույնպես և նավապետին,

Որ շատ հմուտ զինվորական սպա է:

3-ԻՆ ՏԵՍԱՐԱՆ

(Փողոց Կիպրոսում, Կասիոյի և Մոնտանոյի գիշերային մենա-
մարտի աղմուկի վրա մտնում է Օթելլոն)

Օրբելլո. — Ի՞նչ է պատահել, խելագարվե՞լ եք, ինչ է՞:

Մոնտանո. — Վիրավորված եմ մահացու կերպով:

⁸ «Գժվե՞լ եք, ինչ է»:

Օրելլո.— Վերջ տվեր, այն էլ՝ հանուն ձեր կյանքի:
Թուրքեր ենք, Խնչ է. մե՛նք ենք մեզ անում այն,
Ինչ երկիրքը օսմանցիներին չիողեց անել:
Հոնցրեր դանդու:
Խնչ եղավ, Յագու Ո՞վ սկսեց կսկիւր:

Յագու.— ...Որոնք ինձ դարձրին սրան մասնակից:

Օրելլո.— Խնչ պատահեց, Միքայել,

Որ աչդ աստիճան մոռացար դու քեզ:

Կասիո.— Խնդրեմ ինձ ներեր, չեմ կարող խոսել:

Օրելլո.— Գժոխք... Մոռտանո, դու միշտ բարի մարդու և հմուտ
զինվորականի

Համբավ էիր վաչելում:

Խնչն է ստիպում քեզ խաչատուակել անունդ,

Խոսիր:

Մոռտանո.— ... եվ պաշտպանվելը, բռնի մեր վրա հարձակվողի դեմ՝
հանցանք համարվի:

Օրելլո.— Երկիրքը վկա,

Արյունս պղտորում է իրավունքիս բերմամբ:

Եվ այն ամոթը, որ ճակատս է կարմրեցնում,

Ստիպում է ինձ ինքնիշխան գործել:

Ին մի քայլ անեք,

Եթե մի անգամ քարձրացնեմ բազուկս,—

Ձեզնից ավելի հպարաք կկորչի հավիտյան:

Ռազմի քաղաքում, երբ ամբողջ բնակչության սիրտը

Ահով է լցված, բնառնեկան

Կռիվներ սարքել, դիշեր ժամանակ,

պահակի վայրո՞ւմ:

Հրեշավոր է:

Ո՞վ սկսեց Յագու:

Յագու.— ...Պետք է Կասիոն այն փախած մարդուց սաստիկ մի
վիրավորանք ստացած լինի,

Որին համբերել հնար չի եղել:

Օրելլո.— Գիտեմ, Յագու, քո սերը հանդեպ բնկերդ

Փոքրացնում է Կասիոյի հանցանքը:

Միրում եմ քեզ, Միքայել.

Բայց դու իմ զինվորը չես ալլես:

(Գալիս է Դեզդեմոնան)
Եթե իմ սերը զարթնած չլիներ,
Քեզ ցույց կտայի...

Դեզդեմոնա.— Ի՞նչ է պատահել:

— Ոչինչ, սիրելիս: Մի վախիր:

Գալով Ձեզ, Մոնտանո,

ես ինքս անձամբ Ձեզ դարձան կանեմ⁹:

Եկ, Դեզդեմոնա: Զինվորի կյանք է:

Գիշերվա խաղաղ քնի ժամերը

Այսպես վայրենի ձևով ընդհատե՞լ:

Յագո,

ինքդ ման եկ ամբողջ քաղաքը, և հանգստացրու բնակիչներին:

III ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

2-րդ ՏԵՍԱՐԱՆ

Օթելլո.— Յագո, այս նամակները տար նավապետին,
իսկ ես ստուգելու եմ կառույցները...

(Գնում է ազնվականների հետ)

Կասիո.— ...Անհարմար է իմ դատիս համար:

Դեզդեմոնա.— Լավ, այնպես արա, ինչպես ուզում ես:

(Կասիոն դուրս է գնում, մտնում են Օթելլոն և Յագոն)

Յագո.— Սա ինձ դուր չեկավ:

Օթելլո.— Ի՞նչ ես ասում, Յագո:

Յագո.— Ոչինչ... կամ չգիտեմ, թե ի՞նչ...

Օթելլո.— Դա Կասիոն չէ՞ր, որ այստեղից հեռացավ:

Յագո.— Կասիոն, ոչ տեր իմ, չեմ կարծում, որ նա
հանցավորի պես դուրս կսողոսկեր,

հենց որ ձեզ տեսներ:

Օթելլո.— Այո, ինձ թվում է, որ դա

Կասիոն էր, որ այստեղից հեռացավ¹⁰:

Դեզդեմոնա.— ...Որ քո շնորհից զրկված լինելով՝
Հալվում, մաշվում է:

Օթելլո.— Ո՞ւմ մասին ես խոսում, Դեզդեմոնա:

⁹ «Գալով Ձեզ, անձամբ, Մոնտանո,

Ձեզ դարձան կանեմ»:

¹⁰ «Որ կնոջս մոտից հեռացավ»:

Գեղեմոնա.—Քո տեղակալի, բարի Կասիոյի,

Եթե շնորհք ունեւմ սիրազ շարժելու:

Օրելլո.— Հա-ա՛:

Գեղեմոնա.—...հնդրում եմ խսկայն

Ետ կանչիր նրան:

Օրելլո.— Ուրեմն աշտեղից հեռացողը

Կասիոն էր, այո:

Գեղեմոնա.— Այո, նա ինքն էր, բնկճված...

Ետ կանչիր նրան:

Օրելլո.— Ոչ այժմ, Գեղեմոնա,

Մի ալլ ժամանակ¹¹:

Գեղեմոնա.— Շուտո՞վ կլինի:

Օրելլո.— Երեի շուտ: Միմիայն քեզ հաճելի լինելու համար:

Գեղեմոնա.— Այս գիշեր ընթրիքի՞ն:

Օրելլո.— Ոչ:

Գեղեմոնա.— Կալ, վաղը ճաշի՞ն:

Օրելլո.— Վաղը կարծեմ ինձ հրաժիրել են ընթրիքի:

Գեղեմոնա.— Կալ...

Նա շատ է զգացել: Ինքս ինձ ասում եմ,

Ի՞նչ կա աշխարհումս, որ ինձնից խնդրես և ես քեզ մերժեմ:

Օրելլո.— Ես քեզ մերժե՞մ:

Գեղեմոնա.— Սա նույն Կասիոն է, որ միշտ քեզ հետ էր,

Երբ դալիս էիր ինձ դարսլառելու:

Օրելլո.— Ա - ա:

Գեղեմոնա.— Եվ ամեն անգամ, երբ ես քեզ մի քիչ
բամբասում էի...

Օրելլո.— Բամբասո՞ւմ էիր, հա՛:

Բամբասում էիր¹²:

Գեղեմոնա.— Կասիոն միշտ քո կողմն էր բռնում:

Հիմա որքան դժվար է դարձել նրան ետ բերել:

Օրելլո.— Դե լավ, դե լավ, հերիք է՞:

Թող Կասիոն դա, երբ որ ուզում է:

11 Երբեմն ավելացնում էր վերջում: «Այո»:

12 Կրկնում է, ժպտալով, նաև երրորդ անգամ— «բամբասո՞ւմ էիր»:

13 Երբեմն՝ երկու անգամ է կրկնում «հերիք է» բառը:

Ես չեմ ուզում քեզ, որեւէ բան մերժած լինել¹⁴։
Դեղբեմունքաւ.— Ինչ խոսք, դա մի շնորհ չէ.
Դա այնպիսին է, որպէս թե խնդրեմ, որ ձեռնոց հագնես։
...Եթե մի օր մի բան աղերսեմ,
Որով կուզենամ քո սերը փորձել՝
Օ, դա կլինի... շատ դժվար մի բան...
Օրբելլ.— Ես քո ¹⁵ տղ մի խնդրեմ չեմ մերժի։
Միայն դու էլ կատարիր իմ մի փոքրիկ աղերսը.
Ինձ մենակ թող¹⁶։

Դեղբեմունքաւ.— Մնաս բարով, սիրելի տերս։

Օրբելլ.— Գնաս բարով, սիրելիս։ Այս բոսկին
զալիս եմ քեզ մոտ։

Դեղբեմունքաւ.— Արի, էմիլիա, թող այնպէս լինի... հնազանդ եմ միշտ։
(Գնում է)

Օրբելլ.— Օհ, հրաշալի արարած ...թող դժոխքը ինձ տանի,
եթե ճշմարիտ չէ, թե քեզ սիրում եմ։
Եվ երբ դադարեմ քեզ սիրելուց
Քառսը կրկին կթագավորի իմ հոգում¹⁷։

Յագո.— Իմ ազնիւ տեր...

Օրբելլ.— Ի՞նչ է Յագո։

Յագո.— ... Կասկոն դիտե՞ր ձեր սերը։

Օրբելլ.— Այո, սկզբից մինչև մեր ամուսնութեան օրը։
Իսկ ինչո՞ւ է այդ հարցը քեզ հետաքրքրում։

Յագո.— Միայն մի մտքի գոհացման համար...

Օրբելլ.— Մի՞տք, ի՞նչ միտք։

Յագո.— Չգիտեի, որ նա ծանոթ էր իմ տիրուհու հետ։

Օրբելլ.— Մինչև իսկ մեր մեջ եղել է միջնորդ։

Յագո.— Իրա՞ւ։

Օրբելլ.— Այո։ Մի՞թե դրա մեջ մի բան ես տեսնում։

Կասկոն պարկեշտ մաւրդ է։

Յագո.— Պարկե՞շտ։

¹⁴ Կամ՝ «Ոչինչ մերժած լինել»։

¹⁵ Երբեմն՝ «քո» բառը կրկնում է երկու անգամ։

¹⁶ Կամ՝ «թող մի բոսկ ինձ մենակ»։

¹⁷ Մի այլ տարբերակով, զազարից հետո, կրկնելով կնոջ խոսքերը, այստեղ ավելացնում է՝

«Ձեռնոց ուզում է ինձ հագցնել»։

Օրեկո.— Մի՞թե ճիշտ չէ, որ Կասիոն ազնիվ և պարկեշտ մարդ է։

Յագո.— Որքան ես գիտեմ, այն պարկեշտ է։

Օրեկո.— Ի՞նչ ես մտածում։

Յագո.— Մտածում, տեր իմ։

Օրեկո.— «Մտածում», «տեր իմ»... Գր-բս՛ղը աանի,

Արձազանքի պես տառամ է, կրկնում,

Կարծես թե մտքում մի ճիվաղ ունի,

Որ վախենում է¹⁸, ցույց տալ իմ աչքին։

Քիչ առաջ, երբ Կասիոն կնոջս մոտ էր

Հսեցի, որ քեզ հաճելի չէ աչք։

Դրա համար էլ բժժիծադեցիր¹⁹

Երբ ես տաացի, թե նա իմ սիրտն միջնորդն էր,

Կնճոեցիր ճակատդ, իբրև պահեցիր մի սոսկալի ճիվաղ։

Պարզ, պա՛րզ. ինձ հետ պա՛րզ եղիր։

Յագո.— ...Դուք գիտե՞ք, որ սիրում եմ ձեզ։

Օրեկո.— Ես գիտեմ, որ դու առաջուց

Չափում, ձեռնում ես, ամեն մի միտքդ։

Դրա համար էլ կեցվածքդ, կցկտուր

Քո խոսակցությունդ—

Ինձ մտածել են տալիս, Յագո։

Յագո.— ...որ Կասիոն—պարկեշտ մարդ է։

Օրեկո.— Ես էլ եմ կարծում։

Յագո.— Բայց մարդիկ պետք է հենց այն լինեին,

Ինչ որ թվում են...

Օրեկո.— Ճիշտ է, մարդը միշտ պետք է լինի աչնպես, ինչպես երևում է²⁰։

Յագո.— Ես էլ եմ կարծում Կասիոն մի պարկեշտ մարդ է։

Օրեկո.— Կա՛ց, Դու ինձ բոլորը չես ասում։

Խոսիր ինձ հետ, որպես թե խղճիդ հետ ես խոսում։

Ասա, ինչ որ մտքումդ ունես։

Բացատրիր խոսքերդ՝ նույնիսկ ամենասոսկալին։

Յագո.— ...Խոհե՞րը հայտնել ... Գուցե սխալ խոհեր են։

Օրեկո.— Յագո, Յա՛գո²¹։

18 Կամ՝ «Որ չի համարձակվում ցույց տալ իմ աչքին»։

19 Երբեմն զրանից հետո ավելացնում էր. «Ու բացականչեցիր՝ «Շշմաբի՛տ»։

20 Կամ «Մարդը պետք է լինի առհասարակ աչնպես, ինչպես թվում է»։

21 Երբեմն կրկնում էր երեք անգամ։

Դու դավաճան ես լինում քո բարեկամին:
Եթե կասկածում ես, թե նա խաբված է
եվ ծածկում ես նրանից²²:

Յագո.— Գուցե սխալ եմ ենթադրություններս...

Խնդրում եմ, որ ձեր ողորմությունը ուշ չդարձնի
Մի մարդու վրա, որ այնքան հոգի կարծիքներ ունի...

Օթելլո.— Ի՞նչ է նշանակում քո այդ խոսքերիդ իմաստը, հը՞-ը:

Յագո.— Բարի անունը...

... Բայց ով ինձանից անունս շորթե՞

Մի բան կշորթե, որ ինձ հոգեպես կաղքատացնի:

Օթելլո.— Դժոխքը տանի՞. ես ուզում եմ

Իմանալ, տեսնել քո սիրտը:

Յագո.— ...Եվ չեք իմանա, քանի իմս է նա:

Օթելլո.— Հա-ա՞:

Յագո.— Օ, զգույշ, տեր իմ, խանդոտությունից...

Ինչ անիծված բոսքերիդ կապրի նա, որ...

և կասկածում է, որ կռահում է,

Բայց այնուհանդերձ խորը սիրում է:

Օթելլո.— Ո, թշվառություն:

Յագո.— ...Երկինք,

Փրկիր իմ տոհմի բոլոր ոգիները խանդոտությունից:

Օթելլո.— Կաց, կաց, կաց²³:

Ինչ է նշանակում խոսքերիդ իմաստը:

Մի՞թե կարծում ես, թե ես կարող եմ

Լուսնի հարատև աստեղություն տակ

Նախանձով տանջված մի ողջ կյանք ապրեմ,

Ու թափառեմ միշտ կասկածից կասկած:

Եթե մի անգամ կասկածեմ՝ հավիտյան անդարձ է:

Թող ես շնից էլ ծնված լինեմ,

Եթե կերակրեմ կասկածն

Իմ հոգու արյունով:

Ես չեմ խանդի, եթե մեկը դա և ինձ ասե՛,

Թե կինս գեղեցկուհի է,

²² Կամ թե՛ «Եթե դիտես, որ նա խաբված է և չես ասում նրան»:

²³ Երբեմն կրկնում էր 4 անգամ, փոխելով երանգը և երկարացնելով բառի ձայնավորը:

Սիրում է պարը, երգը, նվագը:

Որտեղ առաքինություն—

Այնտեղ այդ բոլորը առաքինի են:

Եվ ոչ էլ իմ արժանիքներս են քիչ:

Նա աչք ուներ, տեսավ և ինքն ընտրեց ինձ:

Կասկածից առաջ ես ուզում եմ տեսնել զորավոր փաստեր:

Կասկածից առաջ ես պետք է շարհեմ, նորից քննեմ.—

Եվ ապա ոչինչ չի մնա,

Եթե ոչ միայն այս—

Հետո ինձանից և սեր, և նախանձ:

Յագո.— ...Ահա խորհուրդս: Ձննեցեք նրան:

... Նրանց մոտ խիղճը ոչ թե շանհլն է,

Այլ թարցնելը:

Օրեկո.— Այդպե՞ս ես կարծում:

Յագո.— Իր հորը խարեց... երբ ցույց էր տալիս

Թե զարհուրում է ձեր պատմածներին:

Օրեկո.— Ժշմարիտ է:

Յագո.— Նա այնքան ջահել և կարողացավ այդպես երևալ.

... Ազաշում եմ, ներսդ լինեք

Ձեզ այնքան սաստիկ սիրելուս համար:

Օրեկո.— Հերիք է, հերիք...

Դու ինձ հավիտյան պարտավորեցնում ես, Յագո:

Յագո.— Տեսնում եմ, որ այս Ձեզ մի քիչ հուզեց:

Օրեկո.— Ոչ, ոչ... ոչ:

Յագո.— ...Հույս ունեմ, որ դուք այդ խոսովածները

... Այնքան ձիգ չտաք:

Օրեկո.— Իհարկե: Միամիտ եղիր:

Յագո.— Տեր իմ, տեսնում եմ, որ վրդովված եք:

Օրեկո.— Ոչ, ոչ: Ես հավատացած եմ,

Որ Դեզդեմոնան առաքինի է²⁴:

Յագո.— ... Դուք էլ շատ ապրեք այդ մտածումով:

Օրեկո.— Իսկ եթե ինքը,

Կնոջ ինքնըստինքյան թույլ բնավորությունը—

Ճամփից շեղե՞լ է...

²⁴ «Ես համոզված եմ այն բանում,

Որ Դեզդեմոնան պարկեշտ կին է»:

Յագո.— Ահա բուն կետը:

Մերժել իր ձեռքը յայնքան շատերին,
Իր երկրի, գուլնի և աստիճանի,—
Որոնց, տեսնում եք, ամեն բաներում
Բնությունն հակվում է:

Օրբլլո.— Հերի՛ք է:

Յագո.— Փուհ, մարդ կարող է գարշելի մի
տենչ հոտոտել այդտեղ:
Կեղտոտ հակումներ, անբնական մտքեր:

Օրբլլո.— Հե՛րիք է՝²⁵:

Յագո.— Բայց, ներեցեք ինձ,
Չեմ խոսում նրա մասին ուղղակի
Թեև վախ ունեմ ... գուցե զղջա:

Օրբլլո.— Հե՛-րի՛-ի՛ք է:

(Դադար)

Թե նոր բան լսես, եկ ինձ իմաց տուր:

Ասա կնոջդ, աչքը վրան պահի՝²⁶,

Հեռո՛ւ ինձանից, շուն: Գնա:

(Յագոն դուրս է գնում)

Օ, ի՞նչի համար ես ամուսնացա:

Պարզ է, այս մարդը ավելին գիտե,

Բայց ինձ չի ասում²⁷:

(Յագոն վերադառնում է)

Յագո.— Տեր իմ, կուղեի հայցել ձեզանից,
Որ այս խնդիրը... թողեք ժամանակին:

... Որ Կասիոյին ... եթե հաճեք

Միառժամանակ հեռացած պահել,

Այդպես կարող եք լավ զննել նրան:

Օրբլլո.— Ինչպե՞ս, ինչպե՞ս:

Յագո.— ... Տեսնել, թե ձեր կինը արդյոք
Շատ սաստիկ անհամբեր կերպով

²⁵ Մի ալ անգամ՝ «Զգույշ»:

²⁶ Կամ՝ «Ասա կնկանդ, որ աչք պահի:

Եթե մի նոր բան լսես—

Ինձ իմաց արա»:

²⁷ Կամ՝ «Բայց չի ասում, չի խոսում»:

Ձի ստիպի արդյոք, որ նրան կրկին պաշտոնի կանչեր.
Դրանից շատ բան հայտնի կլինի:

Օրեկո.— Գնաս բարձր:

Յագո.— Մինչ այդ, տեր իմ ...

Թողեցեք ազատ ձեր բարի կնոջը...

Օրեկո.— Վա՛յ ինձ... ցնաս բարձր:

Յագո.— Նորից թույլ տվեք, որ ես հեռանամ:

Օրեկո.— Գնաս բարձր:

(Յագոն գնում է)

Օրեկո.— Ո՛չ, կաց:

Այս մարդը պարկեշտ է, ունի լուսավոր մի միտք,
Որ հանաչում է մարդկանց և թափանցում
Նրանց գործի էությունը:

Ո, երբ որ ես տեսնեմ, որ դու

Վայրենացել ես իմ թռչնակս,

Ես կբանամ քո վանդակի դուռը,

Ես քեզ կհանձնեմ քամուն,

Թեկուզ քո մազերի թելերովդ դու կապված լինես
Իմ սրտի թելերի հետ:

(Նայելով իր սև ձեռքերին)

Գուցե պատճառը այն է, որ սև եմ ես:

Չունեմ այն շարժ ու ձևը, և շողորորթելու լեզուն,

Որ ունեն մայրաքաղաքում մեծացած սպիտակ մարդիկ:

Կամ գուցե այն, որ հակվում եմ դեպի ծերության ձորը:

Պարզ է, ես խաբված եմ:

(Լսվում է Դեզդեմոնայի ծիծաղը)

Ինձ մնում է միայն մխիթարվել արհամարհանքով:

Անեծք ամուսնության, որ մարդ

Կարող է իրեն մխիթարել դրանց տեր անվանելով:

Ավելի լավ է շուն ծնված լինել,

Ապրել նկուղի դարշահոտության,

Քան թե գիտենալ, որ մի անկյուն կա

Քո սիրածի մեջ ուրիշի համար...

(Դեզդեմոնայի ծիծաղը կրկին)

Ահա գալիս է իմ Դեզդեմոնան:

Եթե նա ինձ խաբում է՝

Երկինքն՝ իր մեղքին մեղսակից:

Ջեմ ուզում հավատալ:

Դեզդեմոնա.— ... Քո ճաշը և կղզեցիները

Քեզ են սպասում:

Օթելլո.— Ճաշը պատրաստ է, այո՞:

Եվ իմ հրավիրած կղզեցիները:

Ներիր:

Դեզդեմոնա.— Հիվանդ ես, ի՞նչ է:

Օթելլո.— Սաստիկ գլխացավից եմ տառապում, այստեղ:

Դեզդեմոնա.— Թող ամուր կապեմ... կանցնի:

Օթելլո.— Քո թաշկինակը շատ փոքր բան է,

այդ տեսակ ցավի համար:

Կանցնի՞:

(Դուրս են գնում միասին)

(Օթելլոն ներս է գալիս էմիլիայի և Յագոյի տեսարանից

հետո, երբ վերջինս հասնում է Մավրի գետ թաշկինակը)

Օթելլո.— Գնա, հեռո՛ւ ինձանից: Փախի՛ր:

Դու թունավորել ես ինձ, սրիկա:

Յագո.— Ինչպե՞ս թե, տեր իմ:

Օթելլո.— Ավելի լավ է, խաբված լինել, քան ամենափոքր կասկածով
տանջվել:

Ես ի՞նչ իմանում էի, որ կինս անբարոյական է:

Չէի մտածել, չէի խորհել:

Հանգիստ քնել եմ երեկ գիշերը.

Կասիոյի համբույրը նրա շրթներին

Չզգացի ես գրեթե բնավ:

Երբ մարդ տեղեկություն չունի կողոպտված լինելուց,—

Ուրեմն կողոպտված չէ:

Յագո.— Ցավում եմ, որ այդպես եմ լսում:

Օթելլո.— Եթե ամբողջ բանակը,

Սկսած վերջին սպայից մինչև հետին զինվորը:

Վայելեր այդ դեղեցիկ կնոջ մարմինը,—

Միայն թե ես լուր չունենայի,—

Երջանիկ կապրեի:

Հիմա՞: Հիմա...

Մնաք բարով, առհավետ, հույս ու հանգիստ:

Մնաս բարով մարտի շեփոր.
Մնաք բարով ալեծուփ դարդմանակների սիրուն շարքեր.
Մնաս բարով, և դո՛ւ իմ հրաշունչ, իմ ամեհի երկվար:
Էլ չեմ տեսնելու ճաճանշափալլ, ոսկեճամուկ,
լայնածավալ մարտի²⁸ դրոշակը:

Ու չեմ լսելու թնդանոթների վայրագ գոռումբ:
Եվ այն կարգ ու կանոնը, որ
Զինվորի արյունոտ գործը
Գարձնում է առաքինություն,
Օթկլույթի երշանկությունն ու կյանքը—
Բոլորը՝ վերջացավ:

Ֆազո.— Կարելի՞ բան է, սիրելի տեր իմ:

Օրեկո.— Պետք է ապացուցես, որ իմ կինը լիրբ է²⁹,
Թե չէ քեզ համար ավելի լավ է
չուն ծնված լինել,

Քան պատասխան տալ իմ դարթնած սխին:
Եթե ոչ՝ կհիշես կենացդ վերջին օրը:

Ֆազո.— Բանն այդտե՞ղ հասավ:

Օրեկո.— Տուր խնձ ապացույցները:

Նրա դեմքը, որ հրեշտակի տապվորություն է գործում,—
Տեսնում եմ ազեղ և դույնը՝
ինչպես իմինը:

Ֆազո.— Օվ... երկինք, ներքի ինձ: ...Առեք պաշտոնս:
Սրանից հետո էլ չեմ սիրելու ոչ մի
բարեկամ,

եթե սերն այդպիսի փորձանք է ծնում:

Օրեկո.— Հանդա՛րտ, չափն անցրիր:

Դու, թերևս պարկեշտ մարդ լինելիր:

Ֆազո.— Ես պետք է լինեմ իմաստուն...

Պարկեշտությունը...

Կորցնում է ինչ որ շահում է:

Օրեկո.— Ես հավատում եմ, որ դու

ճիշտ ես ասում, և ճիշտ չես ասում:

²⁸ Երբեմն «արքայական դրոշակը»: Այստեղ օգտագործում է նաև «ծածանի» ածականը:

²⁹ Նախկինում ասում էր— «բող է», երբեմն էլ փոխում է «անառակ» բառով:

Ես չեմ հավատում, որ կինս առաքինի է, կամ առաքինի չէ:
Տուր ինձ կարկառուն փաստեր:

Յագո.— Դուք ցանկանում եք խորը գոհացում:

Օրեկո.— Ապացույց տուր ինձ, որ նա խաբում է:

Յագո.— ...Ուզում էր ամեն մի համբույր
...արմատից պոկել...

Օրեկո.— Խաբում ես դու ինձ:

Յագո.— ...Սա Կասիոյի միայն հրազն էր:

Օրեկո.— Կի՞նս, ասում ես:

Յագո.— ...Կարող է ուժ տալ ուրիշ փաստերի,
Որ հրեում են այժմ, աղոտորեն:

Օրեկո.— Կպատահոտեմ

Ես կնոջս մաս-մաս:

Յագո.— ...Մի ելակներով նախշած թաշկինակ չե՞ք տեսել երբեք
Ձեր կնոջ ձեռքին:

Օրեկո.— Դա իմ առաջին նվերն է եղել:

Յագո.— ...Տեսա Կասիոյի ձեռքին...

Օրեկո.— Ինչո՞ւ իմ վրեժի համար նա

Հարյուր հազար կյանք շունի:

Մեկը շատ քիչ է:

Այժմ տեսնում եմ, Յագո, որ ճիշտ ես ասում:

Հեռու ինձանից կնոջս սերը:

Այստեղ, կրծքումս զգում եմ մի ամբողջ իժերի բույն,

Որ արյուն է թունավորում:

Արթնացիր, վայրենի վրեժխնդրություն:

Յագո.— Դեռ համբերեցեք, ասում եմ, գուցե ձեր միտքը փոխեք:

Օրեկո.— Ոչ, Յագո, երբեք:

Ինչպես Պոնտոսի սառնամանիքը

Գնում է Հելլենսպոնտոս ու ետ չի դառնում,

Այնպես էլ ես

Բարձրացնում եմ երեք մատս դեպի երկինք

Եվ մի սոսկալի գործի համար ահա

երգվում եմ:

Յագո.— ...Հնազանդելը խղճի պարտք է ինձ,

Ինչ արյունահեղ գործ էլ որ լինի:

Օրեկո.— Ընդունում եմ ուխտդ.

Երևք օր շահցած՝ դու ինձ կիմացնես,
Որ Կասիոն՝ էլ չկաս:

Յագո.— ...Դա կատարվեց:

...Սակայն թույլ տվեր, տիրուհի տարի:

Օրելլո.— Դժոխք և անեծք:

Ես պետք է գտնեմ, այդ կնոջ համար

Նոր տեսակ տանջալից³⁰ մի մահ ստեղծեմ:

Այս րոպեից ամբողջ կզդու վրա

Դու ես իմ միակ տեղակալը, Յագո:

3-ԲԳ ՏԵՍԱԲԱՆ

Գեզդեմոնա.— Ինչպե՞ս ես, տեր իմ,

Օրելլո.— Լավ եմ: Իսկ դու, դու՞ ինչպե՞ս ես

զգում քեզ, Գեզդեմոնա, հր՞ք:

Գեզդեմոնա.— Լավ, իմ բարի տեր:

Օրելլո.— Հա-ա: Տուր ինձ ձեռքդ:

Օ, ինչքան զով է ձեռքդ, տիկին:

Գեզդեմոնա.— Նա դեռ չի գրացել տարիքը, ոչ էլ տխրություն:

Օրելլո.— Այ սա ինձ ասում է, որ դու կարիք ունես

Հսկողություն, վանդակի, ծոմի, աղտթի:

Որովհետեւ այստեղ մի սատանա կա,

Որին գրգռելը դժվար չի:

Լավ ձեռք է. տամուկ, սպիտակ:

Գեզդեմոնա.— Հենց այդ ձեռքն էր որ սիրտս քեզ տվեց:

Օրելլո.— Առ այն տարբերությունը,

Որ ժամանակին մեղանում, մեր կանաչը

Նախ սիրտն էին տալիս,

Եվ ապա ձեռքը:

Իսկ ձեզանում— Նախ ձեռքն են տալիս, ճիշտ է.

Իսկ սի՛րտը... սիրտը՝ հրքեք:

Գեզդեմոնա.— Տեսնենք խոստումդ:

Օրելլո.— Ի՞նչ խոստում:

Գեզդեմոնա.— Կասիոն դա այստեղ և խոսի քեզ հետ:

Օրելլո.— Սաստիկ գլխացավից եմ տառապում,

³⁰ Երբեմն՝ «տոկալի»:

Տուր ինձ քո թաշկինակը:

Դեզդեմոնեա.— Ահա սիրելիս:

Օթելլո.— Ոչ, նա որ ես քեզ նվիրել եմ... իմ թաշկինակը:

Դեզդեմոնեա.— Մոտոս չէ հիմա:

Օթելլո.— Քեզ մոտ չի՞ թաշկինակը:

Ե՞րբ ես տվել: Ո՞ւմ ես տվել, ինչո՞ւ ես տվել³¹:

Դեզդեմոնեա.— Աստված իմ հանցավոր եմ:

Օթելլո.— Հանցավոր ես:

Այդ թաշկինակը մի հզիպտուհի³²

Մորս էր նվիրել և պատվիրել որքան ժամանակ մոտը պահի՝

Հորս սիրելին նա կլինի:

Եվ նրա անկողնու միակ տիրուհին:

Մայրս մեռնելիս ինձ տվեց և ասաց,

Որ եթե բախտը ինձ մի կին շնորհի—

Նրան տամ:

Շնորհեց— ես էլ նրան տվի:

Նա կարմիր էր, որովհետև նրան ներկվել էին

20 մորթոտված մավրիտանացի

կույսերի արյունով³³:

Դեզդեմոնեա.— Իսկապե՞ս, ճիշտ է:

Օթելլո.— Պահիր որպես աշացդ լույսը:

Դեզդեմոնեա.— Երանի երբեք տեսած չլինեի:

Օթելլո.— Հը՞ր՝ ինչո՞ւ, ի՞նչ կա:

Դեզդեմոնեա.— Ինչու ես խոսում այնպես ցնցված ու այդպես արագ

Օթելլո.— Թաշկինակը:

Դեզդեմոնեա.— Երկինքը փրկե:

Օթելլո.— Կորե՞լ է:

Դեզդեմոնեա.— Ոչ, ոչ, չի կորել: Բայց դիցուք կորեր:

Օթելլո.— Թաշկինակը:

Դեզդեմոնեա.— Ասում եմ, չի կորել:

Օթելլո.— Գնա բեր, տեսնեմ:

³¹ Երբեմն՝ «կորցրել ես, նվիրել ես թաշկինակը, ում, երբ»:

³² Երբեմն՝ «սիրելուհի»:

³³ «Նա կարմիր էր, որովհետև ներկվել էր

20 մավրիտանական կույսերի արյունով»:

Դեզդեմոնա.— Կարող եմ...բայց ոչ թե հիմա...

Խնդրում եմ թույլ տուր, որ Կասիոն ետ դառն

Օրելլո.— Թաշկինակը:

Դեզդեմոնա.— Էսկո, Էսկո, նրա պես բնորոնակ մարդու դու չես հանդիպի:

Օրելլո.— Թաշկինակը:

Դեզդեմոնա.— Խոսիր ինձ Կասիոյի մասին:

Օրելլո.— Թաշկինակը:

Դեզդեմոնա.— Մի մարդ որ...

... վտանգներից ընկեր է եղել:

Օրելլո.— Թաշկինակը:

Դեզդեմոնա.— Ճշմարիտն ասեմ՝ դու ես մեղավոր:

Օրելլո.— Հեռացիր, գնա:

IV ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

1-ԻՆ ՏԵՍԱՐԱՆ

Յագո.— Եթե կնոջս մի թաշկինակ տամ—

... նա կարող է առաջ ունենալ որ կամենա:

Օրելլո.— Դժոխքը տանի. ուրախությամբ կմոռանայի
այդ թաշկինակը:

Իսկ դու կռկռան ազդավի նման

Կանգնել ես զլիսիս

Եվ անբնական հիշեցնում ես այն:

Յագո.— Իսկ ի՞նչ կանեիր, եթե ասեիր

Տեսել եմ նրան ձեզ դավաճանելիս:

Օրելլո.— Մի բան է ասել:

Յագո.— Ինչ որ ասել է, կերգվի, որ սուտ է:

Օրելլո.— Ի՞նչ է ասել:

Յագո.— Թե նա արել է—չգիտեմ թե ինչ:

Օրելլո.— Ի՞նչ, ի՞նչ:

Յագո.— Պատկել է...

Օրելլո.— Նրա՞ հետ...

Յագո.— Հետը կամ վրան, ինչպես որ կուզես:

Օրելլո.— Ահ, դժոխք, զարշնի է: Չվանը դնել վզին

Եվ ստիպել, որ խոստովանի բոլորը:

Ոչ. նախ մաս-մաս փրթնել,

Եվ հետո կախել:

Անընդհատ երկուան էլ
Պատկերանում են աչքերիս առաջ—
Սպիտակ, սավաննների պես սպիտակ:
Ախ, կուրացիր իմ աչք (Ուշաթափվում է):
(Մտնում է Կասիոն)

Կասիո.— Ի՞նչ է պատահել:

Յագո.— Գնա մի րոպե և հեռու կեցիր...

Մի մեծ քանի վրա կխոսեմ քեզ հետ:

(Կասիոն գնում է)

Ինչպե՞ս եք տեր իմ, չի՞նի՞ գլխից վերապորվել եք:

Օրելլո.— Մա՞ղր ես անում ինձ, ի՞նչ է:

Յագո.— ... Տղամարդու պես պետք է դիմանաք:

Օրելլո.— Որպես հղջուրավոր մի գազան:

Յագո.— ...Մի պոռնիկ զգվել անհոգ անկողնում,

Եվ առաքինի՞ համարել նրան:

Ոչ, թող գիտենամ. և գիտենալով իմ ինչ լինե՞լը՝

Կիմանամ թե նա ինչ պետք է լինի:

Օրելլո.— Իմաստուն ես դու Յագո:

Դժոխք, ուրեմն նա

ունեցել է իմ թաշկինա՞կը:

Յագո.— Դուք հեռու զնացեք մի քանի րոպե:

... Ես պատմել կտամ պատմությունը նոր...

Օրելլո.— Դա ինձ դուր է գալիս:

Յագո.— Թե ո՞ւր և ինչպես...

Նա ձեր կնոջ հետ պառկել է արդեն և պառկելու է:

Օրելլո.— Տանջում ես, Յագո:

Յագո.— Ասում եմ տեսե՞ք նրա ձեերը:

Օ, համբերություն:

Օրելլո.— Ես համբերող կլինեմ: Կանչիր,

Թող գա այստեղ, գա խոսի:

(Օրելլոն թաքնվում է. Յագոն խոսում է Կասիոյի հետ
Բիանքայի մասին)

Կասիո.— Խեղճ ողորմելի:

Օրելլո.— (Մեկուսի) Տես թե ինչպես է ծիծաղում:

Կասիո.— Խեղճը, կարծեմ թե սիրում է նա ինձ:

Օրելլո.— (մեկուսի) Հաղիվ է հերքում և ծիծաղում է:

- (Կատիոյի, Բիանքայի և Յագոյի պատմածները Օթելլոն,
մեկուսի, բնզմիջում է՝ «Սկսում է նորից պատմել»,
«Այգպես, ալպպես», «Լավ, շատ լավ»: «Օ—օ, երկինքը
վկա, իմ թաշկինակն է» և այլ բացականչություններով):
- Յագո.— Տեսա՞ք թաշկինակը:
- Օթելլո.— Իմն էր, չէ՞:
- Յագո.— Զերն էր... ավել է իր սրտնիկին:
- Օթելլո.— Էի, ես կուզենայի նրան տասը տարի շարունակ
հեղզել իմ ձեռքերի մեջ, մորթել:
Այգպիսի մի կին, մի գեղեցիկ կին:
- Յագո.— Դուք այդ պիտի մոռանաք:
- Օթելլո.— Դժոխք սրիտի զնա այս գիշեր:
Իմ սիրտս քար է դարձել. ահա խփում եմ և ձեռքս ցալում է:
Օ, աշխարհում չկա ավելի քաղցր արարած:
- Յագո.— Դուք այդ պիտի մոռանաք:
- Օթելլո.— Նրա ձայնի շեշտը կարող էր մինչև իսկ
վայրի վազրը մեղմել...
- Յագո.— Դա ավելի վատ է նրա համար:
- Օթելլո.— Օ, ինչ ազնիվ ու նրբին էակ:
Վախենում եմ, Յագո,
Վայ թե նրա կանացի հրապույրը
Իմ առնությունը իրեն նեթարկի:
- Յագո.— Եթե նրա անզգամությունը... ձեզ չի վնասում,
Ոչ որի էլ չի վնասում:
- Օթելլո.— Ես սիրում եմ նրան, Յագո:
Ես կսպանեմ այդ կնոջը,
հալածառակել ի՞նչ...
- Յագո.— Օ, դարձելի է նրա կողմից:
- Օթելլո.— Թող գրողի բաժին դառնա:
Իմ սպայի հետ:
- Յագո.— Դա ավելի դարձելի է:
- Օթելլո.— Թույն գտիր ինձ այս գիշերվա համար:
- Յագո.— Թույնով մի անեք: Խեղդեցեք
... Հենց այն անկողնում, որը պղծել է:
- Օթելլո.— Հենց նույն անկողնում, որտեղ նա
Իմ պատիվն է արատավորել:

(Մտնում են Լոդովիկոն և Դեզդեմոնան)

Լոդովիկո.— Աստված պահէ Ձեզ, հարգո զորապետ:

Օթելլո.— Ընդունեք և իմ հարգանքը սինյոր:

(Բացում է ծրարը և կարդում)

Դեզդեմոնա.— Բայց դուք բոլորը կարգի կդնեք:

Օթելլո.— Այո՞, կարծում ես, որ նա կարգի՞ կդնի:

Դեզդեմոնա.— ...Կասիոն սիրելի է ինձ:

Օթելլո.— Դժոխք:

Դեզդեմոնա.— Տեր իմ:

Օթելլո.— Խեղճ դիտի՞ր է:

Դեզդեմոնա.— Ի՞նչ, բարկացած եք:

Լոդովիկո.— ...Տալով Կասիոյին իշխանությունը:

Դեզդեմոնա.— Ես շատ ուրախ եմ:

Օթելլո.— Ճշմարիտ:

Իսկ ես ուրախ եմ տեսնելու,

Որ դու բոլորովին խելագարվել ես:

Դեզդեմոնա.— Եվ ինչո՞ւ համար, քաղցր Օթելլո:

Օթելլո.— Ա՛խ, սատանա: (Խփում է Դեզդեմոնային)

Սատանա:

Լոդովիկո.— ...Նա լաց է լինում:

Օթելլո.— Սատանա, սատանա:

Եթե կնոջ ամեն մի արտասուքը կարենա հողը բեղմնավորել—

Յուրաքանչյուր կաթիլը հազար թունավոր

Կոկորդիլոսի մայր կդառնա:

Հեռու — աչքիցս:

Լոդովիկո.— ... Ետ կանչել նրան:

Օթելլո.— Սինյորա: (Լոդովիկոյին)

Ի՞նչ եք ցանկանում դուք նրանից:

Լոդովիկո.— Ո՞վ, ե՞ս, զորապետ:

Օթելլո.— Նա՛՝ կարող է զալ և գնալ:

Նորեն զալ և նորեն գնալ.

Եվ արտասվել, և ժպտալ:

Եվ հնազանդ է, շա՛տ հնազանդ:

Գնա:

Ինձ ե՞տ են կանչել: Ես մնաս բարե կասեմ

նավատորմին:

Գնա՛:—

Եվ շուտով Վենետիկի կղերականամ:

— Դե դնա՛, ասում եմ:—

Ներքի ինձ, սինյոր Լոզովիկո, որ ես մոռացել եմ ինձ:

Խնդրում եմ պատվես իմ առնա:

Ողջունում եմ քեզ Կիպրոսի կղզում:

2-ԲԻ ՏԵՍԱՐԱՆ

(Մտնում են Օթելլոն և Էմիլիան)

Օթելլո.— Եվ այսպես, դու ոչինչ չե՞ս տեսել:

Էմիլիա.— ...Ոչ էլ կասկածել:

Օթելլո.— Տեսե՞լ ես նրան և Կասիոյին մենակ:

Էմիլիա.— ...Դրա մեջ վատ բան չեմ տեսել:

Երբ աճեն մի վանկ...եւ էլ լսել եմ:

Օթելլո.— Կամ քեզ իրենց մտախց չե՞ն հեռացրել:

Էմիլիա.— Երբեք:

Օթելլո.— Ձեռնոց, հովհար, չես նկատել, որ ուզած լինեն:

Էմիլիա.— Երբեք, տեր իմ:

Օթելլո.— Ձարմանալի բան է, որ չես նկատել:

Էմիլիա.— Պատրաստ եմ երդվել...կեղտոտ է, ինչպես գրպարտու-

թյունը:

Օթելլո.— Կանչիր նրան³⁴,

Ուխ, դարձելի պոռնիկ, միջնորդ շուն:

Երկուսին թողնում է մենակ, ինքը կանգնում է

Պահապան շան պես դռան առաջ

Եվ հետո հաղում է, երբ մարդ է գալիս³⁵:

(Մտնում է Դեզդեմոնան)

Մոտ եկ, աղավնյակս:

Դեզդեմոնա.— Խնչ եք կամենում, տեր իմ:

Օթելլո.— Ոչինչ: Ուզում եմ զմայլվել քո աղավնյակի մաքուր աչքերով:

Դեզդեմոնա.— Խնչ սարսափելի ցանկություն:

Օթելլո.— (Էմիլիային) Քեզ նման կանայք երկուսին թողնում են
մենակ,

հետո հաղում են, երբ մարդ է գալիս: Գնա:

34 Կամ՝ «Ոտքի Ասա այստեղ դա»:

35 Կամ՝ «...դռան առաջ և հետո ձայն է տալիս, երբ ամուսինն է վրա հասնում»:

Դեզդեմոնա.— ...ես հասկանում եմ բառերիդ միջի կատաղությունը,
բայց ոչ բառերը:

Օրբելլո.— Ո՞վ ես դու, ի՞նչ ես դու, ո՞ւմն ես դու:

Դեզդեմոնա.— Քո կինը... անկեղծ կինը:

Օրբելլո.— Ապա, ուրեմն, կրկնակի դու քեզ դատապարտիր,
Որ դժոխքն իսկ չէր համարձակվի քեզ վրա ձեռք
բարձրացնել:

Յկ, երդում արա, որ առաքինի ես:

Դեզդեմոնա.— Երկինքը գիտե ճշմարտությունը:

Օրբելլո.— Երկինքը գիտե ճշմարտությունը, որ դու
Դժոխքի պես խաբեբա ես:

Դեզդեմոնա.— Ո՞ւմ տեր իմ, ինչպե՞ս:

Օրբելլո.— Դեզդեմոնա, Դեզդեմոնա, հեռու ինձանից³⁶,

Դեզդեմոնա.— Ավաղ, սե օրիս... ես էլ եմ կորցրել:

Օրբելլո.— Եթե երկինքը թափեր իմ գլխիս

Ամեն տեսակ վիշտ, ցավ, տառապանք,—

Կամ թե ինձ նետեր ցեխի, թշվառության մեջ,

Գերության շղթան դնեք իմ վզին.

Ավելին. եթե արհամարհանքի սյունին ինձ մեխեր

Եվ մատը ցցեր դարերով ինձ վրա՝

Վերջին հույսս էլ ի չիք դարձնեք,—

Դարձյալ ես համբերության կաթիլ կգտնեի:

Բայց այն տունը, որ իմն է, առանց որի՝

Չկա ինձ համար՝ ոչ կյանք, ոչ փրկություն,—

Գողանա՞լ ինձնից. կամ դարձնել մի կեղտոտ ջուր,

Որից ամեն խոզ կարող է հագեցնում ստաֆնալ³⁷,—

Այս է, որ ինձ դարձնում է

Արյունարբու մի գաղան, և ուրիշ ոչինչ:

Դեզդեմոնա.— Հույս ունեմ, որ ինձ իմ ազնիվ տերը պարկեշտ է
կարծում:

Օրբելլո.— Ինչպես այն ճանճերը, որ զուգավորվում են մսագործի
խանութում:

³⁶ Երբեմն անունը տալիս է մեկ, երբեմն էլ երեք անգամ:

³⁷ «Կամ դարձնել մի կեղտոտ վալը».

Ուր վերջին շունն էլ կարող է կրթերին գոհացում գտնել...»

Թունալորված վարդ, ինչու աչքբան զեղեցիկ ես
Քո շունչը, հալացքը, աքնքան քաղցը ես դու,
Որ կարող էիր ստիպել, որպեսզի արդարությունը
իր սուրբ փշրի³⁸:

Դու, իմ սպիտակ տիրուհի
Ավելի լավ կլինեիր, թե դու քո մորից ծնված չլինեիր:
Գեղեմնա.— Ավագ, ի՞նչ անվես հանցանք եմ գործել
Օրեկո.— Մի՞թե աչք սպիտակ ճակատը ստեղծված է
վրան պտռնիկ զրվելու:

Ի՞նչ մեղք ես գործել:
Եթե ասեմ քո արածները, ամսթը կկարմրեցնի
իմ սև ալետերը որպես կակաչ³⁹,
Լուսինն ամսթից իր աչքն է փակում.

Ի՞նչ մեղք ես գործել...

Գեղեմնա.— Երկինքը վկա, զրպարտում ես ինձ:

Օրեկո.— Դու պտռնիկ չե՞ս:

Գեղեմնա.— Երբեք, եթե քրիստոնյա եմ:

Օրեկո.— Ուրեմն պտռնիկ չե՞ս:

— Ուրեմն պտռնիկ չե՞ս:

Գեղեմնա.— Թող չփրկվեմ:

Օրեկո.— Կարելի բա՞ն է, դու, Գեղեմնա:

Գեղեմնա.— Երկինք, ներքի մեզ:

Օրեկո.— Ներքի, որ սխալվել եմ:

Ինձ մի բոպե թվաց, թե ես խոսում եմ
Բրաբանցիոյի դատեր, ազնվազարմ⁴⁰ Գեղեմնայի հետ,
Որին հաջողվեց զլեաշան անել Մավրին.—
Հանրապետության վարձկան զինվորին,
Հասարակաց մարդուն,
Սեամորթ զինվորականին:
(էմիլիային) Եկ այստեղ, դժոխքի շուն:
Մենք վերջացրինք մեր գործը:
Ստացիր ծառայությանդ վարձը:

38 Կամ՝ «...Արդարությունը խորտակի իր պողպատ. երկասյրի սուրը»:

39 Մի այլ, ռազիոյի տարրերակում ասում է՝ «Եթե ես քո մեղքի մի քառորդը գործած
լինեի՝ իմ սև ալետերը կկարմրեն, որպես դժոխքի դադաթ»:

40 Հետագայում այստեղ ավելացնում է նաև «պատրիցիա» ածականը:

Լողովիկո.— Խնդրում եմ... ավելի նեղություն մի կրեք:

Օրբելլ.— Պարոն Լողովիկո, ես սպասում եմ ձեզ:

Դեզդեմոնա.— Եվ բարի գալուստ, Ձերդ հարգության:

Օրբելլ.— Օ, իմ Դեզդեմոնա:

Դեզդեմոնա.— Տեք իմ:

Օրբելլ.— Գնա, հանիր շորերդ, մտիր անկողին:

Արձակիր էմիլիային: Իսկույն գալիս եմ:

V ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

2-րդ ՏԵՍԱՐԱՆ

(Ննջարան Կիպրոսի գլխակում: Մի ճրագ է վառվում)

Օրբելլ.— Ի՞նչ է պատճառը, որ այս աստիճան հուզված եմ ես:

Գուցե նրանից, որ պետք է արյուն թափե՞մ,—

Ոչ. առաջինը չէ:

Գուցե նրանից, որ պետք է ձեռք բարձրացնեմ

մի կնո՞ջ վրա:

Ոչ. ոչ. ոչ⁴¹:

Պատճառն է, ով հոգիս, պատճառը, պատճառը:

Մի ստիպիր, որ հարցը պարզեմ քո առաջ,

Ով դու, երկնային լուսավոր: Պատճառն է, պատճառը:

Չեմ ուզում, չեմ ուզում, ես նրան սպանել:

Արատավորել այս մարմինը, որ դամբանոցի պես ողորկ է,

Եվ ձյունի պես սպիտակ:

Բայց պետք է որ մեռնի,—

Թե չէ ուրիշներին էլ կարող է խաբել:

Բայց ի՞նչպես...

Ի՞նչպես հանգցնեմ այս ճրագը,

Իսկ հետո, մթի մեջ, հանգցնեմ ես այն ճրագը...

Ախ, դու բոցի պաշտոնյա.

Եթե ես քեզ հանգցնեմ և զղջամ, կարող եմ կրկին անգամ

քեզ ձեռք բերել,

Իսկ եթե հանգցնեմ քեզ, քո կյանքի բոցը⁴²—

⁴¹ Երբեմն չորս անգամ կամ՝ մեկ:

⁴² Կամ՝ «բայց եթե մի անգամ հանգցնեմ քո կյանքի բոցը...»

Կրտսե՛մ, արգյոք, ես ե ո՞րտեղից
 Պրումեթէոսի կաշօք, որ ապրեցնում էր քեզ
 Ով դու, թունավոր վարդ,
 Եթէ ես հանեմ քեզ քո բնից,
 Որտեղի՞ց պետք է գտնեմ աշն ավիշը, որ ծաղկեցնում էր քեզ՝
 Սիրում եմ քեզ, բայց պետք է սպանեմ:
 Ախ, անուշահոտ շունչ,
 Մեռնելուցդ հետո դարձյալ կսիրեմ քեզ:
 Արտասովում եմ ես:
 Սա դահիճն է, որ սիրահարված է իր զոհին:
 Նա արթնանում է:

Դեզդեմոնա.— Օթելլո, դո՛ւ ես:

Օթելլո.— Այո:

Դեզդեմոնա.— Չե՞ս գալիս, տեր իմ, մեր անկողինը:

Օթելլո.— Ազոթե՛ւ ես այս պիշեր, Դեզդեմոնա⁴³,

Դեզդեմոնա.— Այո:

Օթելլո.— Հիշիր, թէ փնայցդ անցյալում մեղքե՛ր ես գործել,

Որոնց համար չես ապաշխարհել,

Թողություն ստացել: Շտապիր, Դեզդեմոնա:

Դեզդեմոնա.— Ի՞նչ ես ուզում ասել այդ խոսքերով:

Օթելլո.— Արա, ինչ որ հրամայում եմ:

Դեզդեմոնա.— Աստված իմ:

Օթելլո.— Շտապիր: Ես այստեղ ման կգամ, մինչև հողիդ պատրաստվի,

Որովհետեւ, երկինքը վկա, չեմ ուզում այդպես սպանել:

Դեզդեմոնա.— ... Խոսում ես սպանելու մասի՞ն:

Օթելլո.— Այո, խոսում եմ:

Դեզդեմոնա.— Վախենում եմ քեզնից:

Օթելլո.— Հիշիր մեղքերդ:

Դեզդեմոնա.— Մեղքը քո սերն է:

Օթելլո.— «Սե՛ր»՝ Օ, հենց այդ սիրո համար է, որ պետք է սպանեմ⁴⁴:

Դեզդեմոնա.— Սիրելու համար չեն սպանում...:

Օթելլո.— Վեր կաց, վեր կաց, այլեւ ոչ մի խոսք:

Դեզդեմոնա.— Ի՞նչ է պատահել:

43 Երբեմն՝ «պահկեշտ Դեզդեմոնա» ածականը հատկապես ընդդժեռով:

44 Կամ՝ «Պետք է մեռնես»:

Օրբելլո.— Թաշկինակս եմ ուզում, իմ թաշկինակը,
Որ նվիրական էր ինձ համար, որ մորիցս էր
Հիշատակ մնացել, որ քեզ էի նվեր տվել.
Եվ դու նրան՝ Կասիոյին ես նվիրել:

Դեզդեմոնա.— Ոչ, երզվում եմ...

Օրբելլո.— Սուս կաց, դու քո մահվան բռնիքն ես:

Դեզդեմոնա.— Բայց ոչ մեռնելու համար:

Օրբելլո.— Բայց չկարծես, թե կարող ես արտասուքներով ցրել
այն դառն ճշմարտությունը,

Որից ես խեղդվում եմ:

Դեզդեմոնա.— Աստված, դժբա ինձ:

Օրբելլո.— Նույնն եմ ասում ես իմ ամբողջ սրտով:

Դեզդեմոնա.— ...Ոչ մի հիշատակ չեմ տվել նրան:

Օրբելլո.— Դու իմ սիրտը քար ես դարձրել և ստիպում ես
սպանության կոշիկ:

Դեզդեմոնա.— Կանչիր, թող խոստովանի ...

Օրբելլո.— Կանչել եմ, խոստովանել է ճշմարտությունը:

Դեզդեմոնա.— Ի՞նչ:

Օրբելլո.— «Ի՞նչ»,— համարձակվում ես դեռ հարցնել և
չե՞ս ամաչում:

Դեզդեմոնա.— Ինչպե՞ս:

Օրբելլո.— Նա ասել է, որ եղել է քեզ հետ:

Դեզդեմոնա.— Այդ նա չի ասի:

Օրբելլո.— Չի ասի: Պարկեշտ Յագոն նրա բանը վերջացրել է:
Եթե նա այնքան կյանք ունենար, որքան մաղ իր գլխին—
Չէր բավարարի իր տարօրինակ հագեցնելու⁴⁵:

Դեզդեմոնա.— Ավաղ, խեղճին դավաճանել են:

Օրբելլո.— Պոռնիկ, համարձակվում ես լալ այն խեղճի մահը, իմ
ներկայությամբ:

Դեզդեմոնա.— ...Մի սպանիր, թող ապրեմ միայն այս գիշեր:

Օրբելլո.— Եթե դիմադրես...

Դեզդեմոնա.— Մի կես ժամ:

Օրբելլո.— Թողություն չկա:

⁴⁵ Այլ դեպքում՝ «Հերիք չէր անի իմ վրեժի համար»:

Գեղեցմունքաւ.— Մի աղոթք տանմ:

Օրեկո.— Չափազանց ուշ է:

(Խեղդում է)

Օրեկո.— Ո՞ղջ ես դեռ. չեմ ուզում, որ ալդպես տանջվես:
Ես կսպանեմ քեզ:

Էմիլիա.— (Դրսից) Տեր իմ, հեյ, տեր իմ:

Օրեկո.— Աղմուկը մեծ է փողոցի մեջ:

Նա եկել է հայանելու Կատիւցի մահը:

Էմիլիա.— (Դրսից դուռը ծեծում են) Տեր իմ ...

Օրեկո.— Մեռաւ: Այլևս ոչ մի շարժում:

Մեռաւ: Հիմա կսկսի գերեզմանի քարի պես սառչել:

Սառչել...⁴⁶:

Բա՞ց անեմ դուռը, թե ոչ:

Եթե ներս դա, պետք է ուզենա կնոջս հետ խոսել:

Կի՞ն, Ի՞նչ կին: Այլևս ես կին չունեմ: Չունեմ, չունեմ:

Սոսկալի է... Մանր... թվում է հիմա ամեն ինչ կխաղաղվի:

Էմիլիա.— (Դրսից) ... Ով, բարի տերս, մի բան ասեմ քեզ:

Օրեկո.— Սպասիր, սպասիր, մոռացել էի:

Ծածկենք սոսկալի այս տեսարանը⁴⁷:

Էմիլիա.— (Ներս է գալիս) ... Տեր իմ ...

Օրեկո.— Ի՞նչ կա, էմիլիա:

Էմիլիա.— Մի սոսկալի մարդասպանություն:

Օրեկո.— Դա լուսնի մեղքն է.

Չափից ավելի մոռանում է երկրին

եվ մարդկանց խելագար դարձնում:

Էմիլիա.— Կասիոն սպանեց Ռոդրիգոյին:

Օրեկո.— Ռոդրիգիոն մեռել է, բայց մեռել է և Կասիոն:

Էմիլիա.— Կասիոն չի սպանված:

Գեղեցմունքաւ.— Իզուր սպանություն:

Էմիլիա.— Ի՞նչ ձայն է:

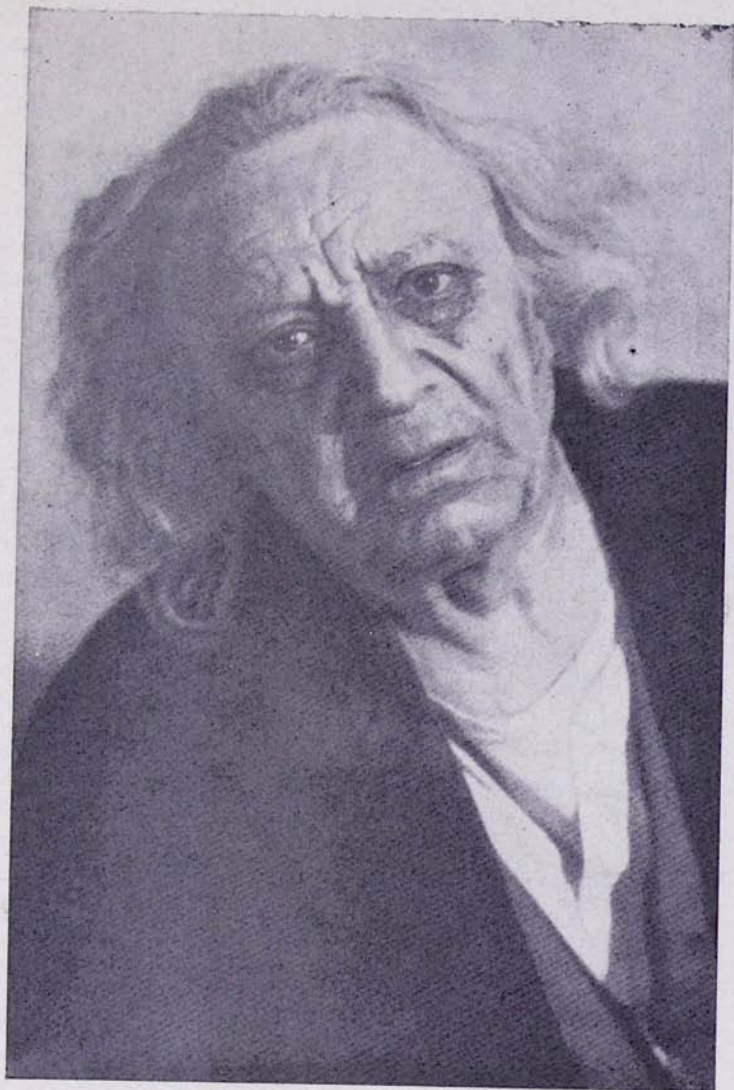
Օրեկո.— Ոչ մի ձայն:

Կորի, տուն գնա, հրամայում եմ քեզ:

Էմիլիա.— ... Տիրուհուս ձայնն է... Ահ, խոսիր, խոսիր, խոսիր:

⁴⁶ Երբեմն կրկնում է «սառչել» բառը 3—4 անգամ:

⁴⁷ Կամ՝ «փակենք այս պատկերը»:



Վ. Փափազյանը Մեք-Գրեգորի դերում
(«Իմ սիրտը լեռներում է»)

Դեզդեմոնա.— Անմեղ եմ մեռնում:

Էմիլիա.— Ո՞վ է արել այս:

Դեզդեմոնա.— Ես ինքս: Մնաս բարով:

Օրբելլո.— Եվ ո՞վ կարող է նրան սպանել, չէ՞:

Բայց դու լսեցի՞ր, որ ինքն ասաց, որ ես չեմ արել:

Ստախոս էր նա իր վերջին շնչում:

Դժողք գնաց նրա հոգին:

Ես եմ սպանել:

Էմիլիա.— ...Սև սատանա ես դու:

Օրբելլո.— Շնանում էր և վատ ճանապարհի վրա էր:

Էմիլիա.— Զրպարտում ես նրան, դե:

Օրբելլո.— Նենգ էր, ինչպես որ ջուրն է նենգ⁴⁸:

Էմիլիա.— Նա հավատարիմ էր:

Օրբելլո.— Օ, եթե նա ինձ հավատարիմ լիներ,

եթե ինձ նվիրեին տիեզերքի չափ մի խրիզոլիթ,—

ես չէի փոխի նրա մազի մի թելի հետ:

Բայց, հարցրու ամուսնուդ, նա ամեն բան գիտե:

Էմիլիա.— Իմ ամուսին՞ըն:

Օրբելլո.— Քո ամուսինը, այո, ասում եմ:

Էմիլիա.— Որ նա եղել է կե՞ղծ հարսանեկան իր անկողնու դե՞մ:

Օրբելլո.— Այո, Կասիոյի հետ:

Էմիլիա.— Իմ ամուսին՞ըն ասաց... որ նա եղել է անհավատարի՞մ:

Օրբելլո.— Այո, քո ամուսինը:

Կորի, տուն գնա: Եթե կյանքը թանկ է քեզ համար:

Էմիլիա.— ...Իմ խեղճ տիրուհիս: Շատ էր սիրահար իր փուշ ընտրածին:

Օրբելլո.— Դե տուն գնա, եթե թանկ է քեզ քո կյանքը:

Էմիլիա.— ...Մարգասնականութուն:

(Մտնում են Մոնտանոն, Գրացիանոն և Յագոն):

Էմիլիա.— ...Տիրուհիս, ահա, մեռած ընկած է:

Բոլորը.— Օ, երկինք:

Էմիլիա.— ...սպանություն պատճառը դարձել:

Օրբելլո.— Այո: Պարոններ, դա ճշմարիտ է:

Էմիլիա.— ...Ինձ չվիճակվի երբեք տուն գնալ:

Օրբելլո.— (Ընկնում է կնոջ վրա) Օ...Օ...Օ...

⁴⁸ Երբեմն՝ «Թույն էր, ինչպես որ ջուրն էր թույն»:

Էմիլիա.— ...Այո, դու սպանել ես մի անմեղ կնոջ, որի
նմանի վրա ոչ մի աչք զեռ չի հառել:

Օրբելլո.— Ոչ. նա մի պոռնիկ էր:

Այ, Գրացիանո աշատեղ պառկած է ձեր եզրուր դուռտորը:
Այս ձեռքերը նրանից խել են շունչը:

Գրացիանո.— Եղի՞ր Գեղղեմոնա, ուրախ եմ, որ հայրդ մեռավ:
... Կանիժեր... բարի հրեշտակին և կրնիններ դժոխք:

Օրբելլո.— Յադոն գիտե, որ նա իրեն էր հանձնել Կասիոյին.

Կասիոն էլ խոստովանել է:

Եվ մորիցս ստացած իմ թաշկինակը նրան էր ավել:

Ինչպե՞ս ես այլ կերպ վարվելի:

Մոնտանո.— Ասեք այս զենքը, որ Մամբրի ձեռքից հափշտակեցինք:

... Ես էլ գնում եմ սրիկայի ետեքից:

Օրբելլո.— Ախ, ի՞նչ եմ դառել ես, որ զինվորական արվեստի մեջ⁴⁹

Մի լակոտ՝ իմ ձեռքից խլի իմ սուրբ:

Բայց ինչի՞ է պետք այժմ կյանքը իմ,

Առողջությունը, փառքը, պատիվը,

Զինվորական կյանքը թող կորչի ընդմիշտ:

Էմիլիա.— Մամբր, Գեղղեմոնան հավատարիմ էր...

Մեռնում եմ, մեռնում:

Գրացիանո.— ...Ինքդ կտուժես:

Օրբելլո.— Ո՛չ աչդպես, ո՛չ աչդպես:

Գրացիանո.— Ի՞նչ եք կամենում:

Օրբելլո.— Ես մի այլ զենք ունեմ, որի նմանը

Ձի կախվել երբեք զինվորի մեջքից.

Եվ հաղթահարել եմ ավել արգելքներ,

քան հիմա, այստեղ...

Բայց ունայնություն է այժմ ամեն բան...

Ահա վախճանը իմ ճամփորդության...

Մի եղե՞ր ուղղիր Օթելլոյի դեմ— ու նա՝ կընկնի...

...Ինչպիսի ցավով ես ներկայանում ինձ այժմ,

Այ դու, դժբախտ դավակ, ծնված դժբախտ աստղի տակ:

Սպիտակ ես դու, ինչպես քո շապիկը,

Ու սպիտակ ինչպես քո զգաստությունը:

Օ, Գեղղեմոնան մեռած, օ մեռած...մեռած...

⁴⁹ Կամ՝ զինվորական ժառանգության մեջ մի լակոտ...

Լոդովիկո.— Ո՞ւր է... հանդուգն մարդը:
Օրբելլ.— Նա, որ Օթելլո էր կոչվում — ահավասիկ այստեղ է:
Լոդովիկո.— Ո՞ւր է այն իժը, բերեք սրիկային:

Օրբելլ.— Ես նայում եմ շան ոտների վրա, չկա՞ն այնտեղ,
արդյոք սատանայի⁵⁰ նշաններ:
Եթե նա մի սանդարամետ է, նրան սպանել մի խեղճ մարդ,
Որպիսին ես եմ, — չեմ կարող:
Բայց ուզում եմ փորձել:
(Խփում է Յագոյին դաշույնով)

Յագո.— ...Զեմ սպանված:

Օրբելլ.— Զգում եմ, որ մահը երջանկություն է⁵¹:

Լոդովիկո.— Ո՞վ, Օթելլո ...Ի՞նչ անուն տանք քեզ:

Օրբելլ.— Ինչ ուզում եք ասեք.

Ասեք, որ ես մարդասպան եմ, բայց ամեն ինչ

Ես իմ պատվի համար եմ արել:

Լոդովիկո.— Ճիշտ է, որ ծրագրել էիք նրա հետ Կասիոյի մահը:

Օրբելլ.— Ճշմարիտ է:

Կասիո.— ...Ես ձեզ... պատճառ չեմ տվել:

Օրբելլ.— Կասկածում էի Կասիո, Կասիո:

Կապը ընկնում է աչքիցս:

Հարցրեք այդ շանը, թե ինչո՞ւ իմ հոգին ու մարմինը
այդպիսի ցանցի մեջ գցեց:

Յագո.— ...Մեկ բառ չեմ խոսի:

Օրբելլ.— Դժոխք:

Լոդովիկո.— Չարչարանքը լեզուդ կբանա:

Օրբելլ.— Լավ կանեք:

Լոդովիկո.— Պետք է սա ներս մտած լինի և նրան համոզած:

Օրբելլ.— Կասիո, ասա, ինչպե՞ս ընկավ քո ձեռքը, այն թաշկինակը,
որ իմ կնոջս էր պատկանում:

Կասիո.— Սենյակումս գտա... և կատարվեց ցանկացածի պես:

Օրբելլ.— Հիմա՞ր, հիմա՞ր, հիմա՞ր⁵²:

Լոդովիկո.— Պետք է դուք այժմ թողնեք այս տունը: Օն, տարեք:

⁵⁰ Կամ՝ «Դժոխքի նշաններ»:

⁵¹ Ոժտասպառ վայր է ընկնում:

⁵² Երբեմն կրկնում է շորս անգամ, լաց լինելով:

Օրելլո.— Սպասեցեք մի րոպե (հանձնում է գաշույնը):

Զեք մեկնեկուց առաջ երկու խոսք:

Կառավարութեանը ծառայութեաններ ես շատ եմ մատուցել,

Բայց այս րոպեիս հարցը դրա մասին չէ:

Երբ որ դուք ձեռք նամակների մեջ կպատմեք այս դեպքը,

Նկարագրեք ինձ այնպես, ինչպես որ կամ:

Ոչինչ միք ավելացնի, ոչ էլ պակասեցրեք:

Մի մարդ... մի՛ մարդ, որ խելագարի պես էր սիրում,

Բայց չկարողացավ խելոք սիրել:

Մի մարդ, որ ամենաթանկ մարդարիտը,

Ավելի թանկ, քան իր ողջ ցեղը,—

Ծովերի անհատակ անդոնդը գլորեց:

Մի մարդ, անսովոր աչքերն արցունքոտվելուն,—

Այժմ այնքան արցունք է թափում, ինչպես կաղամախն

Իր խեղճ է թափում Արարիո անապատներում՝

Իր հայրենի երկրի արեղակի ճառագայթների տակ:

Եվ հետո, հետո ավելացրեք—

Որ մի օր, վաղուց, Հալեպում,

Հա՛լեպ... վաչ Հա՛լեպ...

Վալըրենի մի ու խրոխտ տաճիկ,

Փաթթոցավոր մի սրիկա,—

Անարդում էր իմ հայրենիքը,

Որի համար ես իմ կուրծքը պատվար շինեցի,

Իսկ ես, վալրենամուռն Վազրի նման, կատաղի,

Բռնեցի այդ թլպատված շանը

Ու խեղդեցի այ, այսպես:

ՃԵՔՍՊԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ԺԱՄԱՆԱԿԸ ԵՎ ՆՐԱ ՀԵՐՈՍՆԵՐԸ

Իմ ամենավաղ մանկական հուշերի լուսե շրջանում կա մի երեկո՝ կապված Սարգսյանի «Թատերական» դիմանկարների հետ: Հայաստանի պատկերասրահն այդ աշխատանքները ձեռք էր բերել 1924-ին և 1930-ի վերջերին շրջանակելու էր տվել, որպեսզի ներկայացնեն մշտական ցուցասրահում: Մարդը, որին հանձնարարել էին դրաֆիկական թերթերը սոսնձել հատուկ ստվարաթղթի շրջանակներին, մի օր նկարները բերեց մեր տուն: Այսօրվա պես հիշում եմ հորս՝ մեր լայն սեղանի մոտ նստած, ու ինձ՝ նրա ծնկներին, իսկ մեր առջև շրջացող թերթեր՝ խոշորակն, ասես թղթի հարթութունը պատահառատող դեմքերով...

Հետո այդ շարքի բոլոր հերոսներին տեսա ես թե՛ կյանքում, թե՛ բեմի վրա: Միքայել Մանվելյանը դարձավ միանգամայն կոնկրետ «դյադյա Միշո», որը Սեանում, լվացքի պարանը իր դստեր՝ Եվայի մեջքը զցած, ավից լողալ էր սովորեցնում նրան, իսկ ինձ, որ ավելի փոքր էի, ամեն օր ցույց էր տալիս նույն ֆոկլորը՝ ցցված ժապավեն-թիթեռնիկի վրա ձեռքը սահուն պտտեցնելով, մազերիս միջից կոնֆետ էր հանում: Արուս Ոսկանյանին էլ եմ շատ լավ հիշում, նույն 1939-ի ամռան հետ կապված: Հանգստացողների խնդրանքով նա արտասանեց Գեղամ Սարգսյանի «Գյուլնարան» և այդ երեկոն ընդմիշտ մնաց հիշողությանս մեջ: Աչքիս առջև է արդեն ոչ երիտասարդ մի գեղեցկուհի՝ լայն ճերմակ քաթանե զգեստով. հիմա էլ ականջիս մեջ հնչում է նրա ձայնը, որ իշխում էր տարածության մեջ ու ալեծփանքի աղմուկի վրա, շարժումը, որով զլխից ցած քաշեց քաթանե ծածկոցը, և աչքերի կանաչ կայծակները՝ չադրան նետող Արուս—Գյուլնարի ընդվզումը գազազած ամբոխի դեմ:

Բնորդները և նրանց պատկերումը ճշգրիտ, ծավալատեսային ձևով համընկան: Հետագայում էլ, ինչքան աչքիս ընկան Սարգսյանի մատիտադիմանկարները, կենդանի տեսա իմ վերապրած կարճատև, բայց վառ,

մանկականորեն հասակ ուրվանկարված դրվագների մարդկանց: Նույնն էր և Համբիկի, Օրբի, Հրաչյա Ներսիսյանի հետ...

Միայն մեկն էր ուրիշ՝ Փափազյանը: Սարգսնի այդ դիմանկարը երբեք չձուլվեց այն կենդանի մարդուն, որը մեր տուն էր դալիս ու որին քանդակում էր հայրս, ա՛յն մարդուն, որը վաշիկչորեն պարսկական խալաթը վրան առած, խոսում էր դուշակի պես (այդ հոսմանցի պատրիկի ամեն մի շարժումը թատրոն էր): Բնական Փափազյանը ես,— ես 1949-ից սկսած բարեխիղճ կերպով նայել եմ նրա բոլոր դերակատարումները Մոսկվայում, ապա Երևանում, Սունդուկյանի անվան թատրոնում,— չէր համընկնում 1924-ի դիմանկարի հետ: Այդ բոլորը «ուրիշ բան» էր: Այո, հետաքրքիր, հույսկալ, բայց նրան մարմնավորած ուսմանտիկական իդեալի զգացումը, որ կապված էր երիտասարդ Փափազյանի հետ, անկրկնելի էր: Սարգսնի նկարած դիմանկարին նայելով միայն կարելի էր հասկանալ, որ երիտասարդ տարիներին Փափազյանը մարդկանցից չէր ընկալվում իբրև պարզապես խոր ու վառ արտիստ, այլ որպես մտքերի տիրակալ, մտգնիսական ներդործության անձնավորություն, ընդօրինակման անբասիր չափանիշ, բայցող առասպել, կարճ առած՝ ժամանակակից սոցիոլոգների տերմինաբանությամբ՝ «կուլտը»... Հենց դրա համար էլ Փափազյանի իկոնոգրաֆիայում սարգսնական դիմանկարը առաջին տեղն է զբաղում. նա բնորդի անձնավորությունը դիտել է իր ժամանակի բարոյական իդեալի լուսապսակի մեջ: Թատերական հերոսը, միգուցե մի ֆին, և իրական (ու անշափ երևակայական) կյանքի դրամաների հերոսն այստեղ անբաժանելի են: Մեր առջև Փափազյանի հուշերի առաջին մասերի կենդանի իլյուստրացիան է, բայց միաժամանակ այդ դիմանկարը կարող էր դիտվել իբրև որևէ ժամանակակից վեպի պատկերազարդում. այստեղ տեսնում ես և՛ Հեմինգուեյի «Ում եմ սդում զանգերը» վեպի Ռոբերտ Ջորդանին, և՛ Յուրի Օլեշայի «Նրեք հասարկիկների» զինագործ Պրոսպերոյին: Մի խոսքով, ինչպես հաճախ ասում են Մարտիրոս Սարգսնի դիմանկարների մասին, դրանք ոչ թե դիմանկարներ են, այլ՝ «համալքական կերպարներ», ապրած ժամանակաշրջանի «փաստաթուղթ», չլրատեսակ խորհրդանշաններ ու պլակատներ:

Սակայն պետք է ասել, որ այս 70 տարիների ընթացքում, եբբ Սարգսնը դիմանկարներ է ստեղծել, փոխվել է այդ «համալքական կերպարներին» ու «փաստաթղթերին» բուն բովանդակությունը: Սարգսնի դիմանկարչական կոնցեպցիան զարգացել է, անտարակույս հարստացել,

բայց և կորցրել ինչ-որ էական գծեր: Հայ թատրոնի գործիչների գրա-
ֆիկական դիմանկարներն ստեղծվել են նկարչի ստեղծագործության եր-
կու կարևոր փուլերի սահմանագլխին, նրանք գտնվում են բնորդի նը-
կատմամբ նոր վերաբերմունքի անցման շրջանում և, թվում է, պատա-
հական չէ հենց նյութի ընտրությունը: Մարդու նկատմամբ ունեցած նոր
հայացքի գծերը, որ Սարյանը շոշափել է իր մատիտա-դիմանկարնե-
րում, ավելի ուշ փոխանցվում են գեղանկարչությանը, դառնում գույն,
սակայն, խնդրին համապատասխան փոփոխված գույն, որը տարբեր-
վում է նրա ավելի վաղ շրջանի գործերի գույնից:

Մի կողմ թողնենք Սարյանի առաջին պատանեկան դիմանկարները,
որոնց հովանին էր 900-ականներին արվեստում տիրապետող «մոդեռն»
ոճը և որոնք հիշեցնում էին Մետերլինկի պիեսների բեմադրությունները
ՄոԱՏ-ում, իմաժինիստների պոեզիան, «Толубая роза» խմբակի նը-
կարչությունը (այս կարգի ամենավարտուն գործի օրինակ է Աֆրիկ-
յանի դիմանկարը, որը կատարված է 1905-ին և ցուցադրվել է 1970 թը-
վականին, Երևանում՝ Սարյանի թանգարանում բացված գծանկարների
ու ջրաներկ նկարների վերջին ցուցահանդեսում): Բուն սարյանական
դիմանկարները փաստորեն երևան են գալիս տասական թվականնե-
րից: Սրանք արդեն ունեն անհատական ձեռագրի որոշակիություն,
այստեղ արդեն ձևավորվել է նկարչի ոճը, որի հիմնական հատկույուն-
ները մնում են Սարյանի գործերում՝ գծանկարի էքսպրեսիա, այդ էքս-
պրեսիային ճշտիվ համապատասխանող գույնի ուժ, կտավը որպես
միասնական օրգանիզմ կառուցելու հմտություն, օրգանիզմ, տրի յու-
րաքանչյուր մասը կենսականորեն կարևոր է ու անբաժան: Բնավորու-
թյան առաջատար գիծը, մարդուն հատուկ հիմնական տրամադրու-
թյունը — ահա թե ինչն է հետաքրքրում նկարչին այդ տարիներին: Եվ
բոլոր միջոցները նա ենթարկում է այդ խորության, այդ հիմնականի
արտահայտմանը: Այստեղից էլ բխում է 10-ական թվականների դի-
մանկարների դեկորատիվությունը: Գունաբծերի տեղադրումը, նրանց
ցցուն ու պարզ հարաբերակցումը խմբավորվում է իբրև առաջատար
տրամադրության նշան, յուրակերպ հիերոգլիֆ. թյուր մեկնությունն այս-
տեղ անհնար է, ամեն դիտող այն ճիշտ «կընթերցի»: Մանթաշյանի դի-
մանկարի մեջ տեսնում ես հարստության անիմաստությունը հոգով կո-
պիտ արարածի համար, տեսնում ես դուքանի մթնոլորտը, անշարժու-
թյուն: Մատուրյանի դիմանկարում՝ առկա է քնարական պոեզիայի զգա-
ցողությունը: Հիվանդությունն ու մուսան այստեղ ձուլված են, և ընդ-

մարիտ է դա ոչ միայն Մատուրյանի, այլև այն ժամանակների համաշխարհային պոետիզմի մի ամբողջ ուղղության համար: Երկու դիմանկարն էլ թե՛ ժամանակի վկայություն են, թե՛ կենդանի փաստաթղթեր մարդկանց մասին: Ինչ վերաբերում է այդ կտավների գեղարվեստական արժեքին, խոսել այդ մասին, նույնն է թե կրկնել բազմիցս ասվածը: Այդ նկարները դուխորոծոցներ են և բառաշարքով անկարելի է հաղորդել դրանց կոնկրետ, իրային գեղեցկությունը:

Սակայն հայտնի է, «ժամանակները փոխվում են և մենք էլ փոխվում ենք նրանց հետ»: Սարյանը գալիս է Հայաստան, հենց նոր ծնված հանրապետությունը, որը դարձավ ձյունների կենտրոն: Բոլոր հայերի համար: Ամառացած, դեռ երեկ արնաշաղախ այդ երկիրը՝ հիմա ծառայում էր տաքի կանգնելու, կառուցվելու, գեղեցկանալու ու երջանկանալու: 20-ական թվականների միջուկում ողջ սովետական երկրի համար թուշրի, համարձակ խիզախումների, անսովոր ստեղծագործական եռանդի միջուկում էր բոլոր ասպարեզներում: Հայաստանը միացել էր եռանդի միջուկում էր բոլոր ասպարեզներում: Հայաստանը միացել էր այդ մեծ ընթացքին: Վերելքի, վստահության արամազությունները, ստեղծագործելու ծավալը արտահայտություն էին դառնում այդ տարիների կոնկրետ միջոցառումների մեջ, իսկ միջոցառումներն էլ արտահայտություն էին դառնում մարդկանց մեջ: Եվ Սարյանը, արդեն հասուն, բառասանայա Սարյանը նորից է «վկայում» ու ստեղծում ժամանակի ճշգրիտ վավերաթղթեր: Այդ տարիների դիմանկարների շարքում մեր առջև են կանգնում տառապանակի հոգեբանությունը, նրա հասարակական շունչը: «Նշանի» արտահայտչությունը պահպանվում է, — հիշենք Չարենցի 1923 թ. դիմանկարը, — սակայն անհատի բնութագրությունը դառնում է ավելի բարդ, բազմաշանակ ու դրամատիկ:

Ընդունված է, որ Սարյանի աշխատանքներում 20-ականներից ըստ կրթած հայտնվում է «հոգեբանականություն»: Բայց մի՞թե այդ հատկությունից զուրկ են եղել նրա ավելի վաղ գործերը: Բնորդի հոգեբանության բնութագրում այնտեղ էլ է եղել, սակայն այն ժամանակ հանդես է եկել կարճ աֆորիզմի, չափածո երկտողի տեսքով: Իսկ հիմա, ժամանակի ոգուն ու սեփական նոր տարիքին համապատասխան, Սարյանն անցնում է անհատի մասին արվող պատմության, նա ջանում է արտահայտել ոչ միայն ներկա կացությունը, այլև մարդու անցած ողջ ճանապարհը: Այդ դիմանկարները զննելիս, այլևս չես կարող ազատվել մեկ բառով, դրանք պետք է շարադրել ինչպես նովել: Հետագայում հոգեբանական ծավալուն բնութագրման հատկանիշները Սարյանի դիմա-

նկարներում ուժեղանում են, թեպետ նկարիչը երբեք տեսողաշտից բաց չի թողնում հիմնականը, առաջատարը մարդու խառնվածքի մեջ: Այդ առաջատարը յուրաքանչյուր դիմանկարի էությունն է: Սակայն «հիմնական ձայնը» հարստացվում է օրերտուններով:

Դիմանկարների կոնկրետ կազմության մեջ, համապատասխանաբար, կատարվում են փոփոխություններ՝ ֆիգուրների ետևում ծավալվում են բնանկարներ, դիմանկարը զուգակցվում է նատյուրմորտի հետ, հայտնվում են խմբական դիմանկարներ, օրինակ, հատկանշական է 1929-ին արված «Իմ բնտանիքը» խմբանկարը, ուր մարդիկ պարուրել են մեկմեկու սեփական հույզերով ու ձգտումներով, և նրանց հոգին կարելի է հասկանալ միայն այդ փոխգործողության մեջ...

20—30-ական թվականների դիմանկարների մասին կարելի է ասել և հետևյալը. այդ մարդիկ դիտվել են բարի, մտերմական հայացքով: Այստեղ չկան մերկացումներ, չկան խառնվածքի բացասական ուժերի անսպասելի բացահայտումներ, որոնք տիպական են Սարյանի ու շրջանի շատ դիմանկարների համար: Այն ժամանակ մարդիկ Սարյանին ներկայացնում էին բարեկամների ու հասակակից-ժամանակակիցների տեսքով՝ բառիս ամենավսեմ իմաստով:

Բնորդի ու նկարչի սրտերի բարախման համահնչունությունը, հետագայում, բնականաբար, խախտվեց: Սակայն այս կորուստը ևս հաուուցվեց մի նոր, կարևոր հատկություն՝ հայտնվեց մի տարածություն, որի հեռավորությունից կենսափորձով իմաստնացած վարպետը (իսկ դա կրկին, ինչպես միշտ, թե Սարյանի հոգու փորձն էր և թե ողջ երկրի փորձը) դատում էր հաջորդ սերունդներին՝ զավակներին, թոռներին, ծոռներին, որոնք հերթով նստում էին նրա նկարակալի առջև, հանձնելով իրենց նրա ամենատես, իսկ երբեմն էլ զայրագին աչքի դատին:

Հայ թատրոնի դերասանների մատիտադիմանկարների շարքը անցողիկ էր: Այստեղ դեռ մնացել էր «վաղ Սարյանի» բանաստեղծական լիցքն ու հմայքը, — հատկապես Փափազյանի և Արուս Ոսկանյանի դիմանկարներում, — սակայն արդեն ի հայտ են գալիս նաև ստեղծագործության հաջորդ փուլին հատուկ բաղմանխառնություն, դրամատիզմի նոր դժերը: Նրանք՝ Վաճրամ Փափազյանը և Արուս Ոսկանյանը սրտով սիրած, գեղեցիկ, ճակատագրի փափայլած մարդիկն էին, և նկարիչը նախել էր նրանց բարի ու սիրող հայացքով, միաժամանակ տեսել նրանց անհատականությունների բովանդակած հարստությունը, առանց «կրք-ճատումների»:

Քիչ բան է մնում բեմի ղերատաններից հետո: Լուսանկարներ, մագնիտաֆոնային ժապավեն, երբեմն ֆիլմ, իսկ հաճախ միայն թատերախոսականներ ու մեկ էլ զիմանկարներ հուշերում: Նրանց ստեղծագործության կախարդանքը հեռանում է նրանց հետ միասին: Հանդիսատսահի լարումը անվերականգնելի է, նա հանգչում է բեմալույսերը մարելուն պես: Սարճանական շարքը ինչ-որ չափով օգնում է մեզ հաղթահարելու ժամանակի հեռավորությունը, պատկերացնելու ոչ միայն թատրոնի, այլև 20-ական թվականների ողջ մշակույթի մթնոլորտն ու ոգին: Նրանք, ինչ խոսք, «իրենց ժամանակի հերոսներն են» և այդ հերոսների մեջ առաջին տեղը պատկանում է Փափաղյանին:

ՓԱՓԱՉՅԱՆԸ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻՉ

Զգիտես ինչու՞ համարյա չի խոսվել Փափազյանի դիմահարդարման (գրիմի) մասին: Այնինչ արժե, որ այդ դառնա ուսումնասիրության խնդիր:

Ինձ վիճակվել է տեսնել Փափազյանին նրա գրեթե բոլոր դերերում (չհաշված երիտասարդության տարիներին Պոլսում և Թիֆլիսում խաղացած մի քանի դերերը): Ինձ, իբրև նկարչի, միշտ հիացրել է և զարմացրել նրա կերպարանափոխումը: Շատ առիթներ եմ տանցել լինել նրա զարդասենյակում և հետևել նրա դիմահարդարմանը: Ավելին. արել եմ բազմաթիվ ճեպանկարներ արդեն ավարտված գրիմից: Պիտի խոստովանեմ, որ Փափազյանին դժվար էր նկարել (մանավանդ ոչ-դիմանկարչի համար): Նախ այն պատճառով, որ ամեն վայրկյան փոխվում էր նրա արտահայտությունը: Անհանգիստ, միշտ շարժուն, ուժեղ կոնտրաստներով փոփոխվող հույզերը հնարավորություն չէին տալիս որսալու մի որևէ պահ: Դա փայլուն կերպով հաջողվել է միայն Մարտիրոս Սարյանին, նրա նշանավոր մատիտանկարում: Ի դեպ, ասենք, որ չգիտես ինչու և ո՞ւմ հնարանքով, հայտարարվել է, որ իբր Փափազյանն այդ մատիտանկարում պատկերված է Քինի դերում: Ամենևին էլ այդպես չէ: Դա Փափազյանն է կյանքում և պատկանում է Սարյանի՝ Մոնդրևիկյանի անվան թատրոնի դերասանների նկարաշարին, ուր բոլորն էլ պատկերված են կյանքում: Սա ի միջի այլոց:

Այժմ Փափազյանի գրիմի մասին:

Նախ՝ Օթելլոն: Այրված խցանով մի մեծ խաչ էր քաշում իր ճակատին և նոր սկսում գրիմը, երբ ամբողջ դեմքը ծածկված էր «մավրի գուլյնով»: Ապա անցնում էր նկարչությանը: Մեծ զգուշությամբ սկսում էր դեմքի վրա գծեր և երբեմն բծեր դնել մուգ և բաց կարմիր գույնով, առանց որևէ անատոմիական խախտում կատարելու (ինչպես շատ հա-

ճախ հարկի և անհարկի անում են որոշ ղերասաններ, այսպես առած, կերպար ստեղծելու համար)։ Էլ չեմ ասում, որ Փափազյանը երբեք իր ղեմքին զումեղա վամ ալլ նյութ չէր կալցնում։ Եվ այն պարզ պատճառով, ինչպես ինքն էր բացատրում, որ ղեմքը չմեղցնի։ Դա, իրոք, կերպարանափոխում է ղերասանին, բայց ստացվում է միայն անկենդան մի ղեմակ, որ ղրկում է ղիմախաղի երանգներից, որի խոշոր վարպետն էր Փափազյանը։

Օթելլոյի ղեմքին ղրված ղծերը խիստ կանտրաստ էին, և հատկապես է, որ մուգ ղեմքի վրա, որպիսին պիտի լինեք Օթելլոն, նրբերանգները՝ կկորչեին և հանդիսատեսը ոչինչ չէր նկատի։ Այդպես չէր, ասենք, Համլետը, Դոն-ժոանը կամ Բինը. այնտեղ ամեն ինչ կառուցվում էր նրբերանգների վրա, երբեմն հազիվ նկատելի։ Փափազյանը նախ ընտրում էր հիմնագույնը (ֆոնը), Համլետի համար ղունատ ղեղնափողի, Դոն-ժոանի համար բաց վարդագույն և այլն։ Այնուհետև, շատ քիչ բծերով ընդգծում էր ղեմքի այս կամ այն մկանը։ Մեծ ուշադրությամբ ու խնամքով աշխատում էր աչքերի վրա։ Նա, ճիշտ է, միշտ էլ մնում էր նույն Փափազյանը իր հեղինական ղեղեցկությամբ, բայց ինչ-որ բան,—այդ «ինչ-որ բանը», որից սկսվում է ամենայն արվեստ,—փոխվում էր ամեն անգամ՝ նրա ղեմքին տալով մի նոր կերպարի ղիմանկար։ Մակբեթի ղրիմը շատ անգամներ փոխեց նա, որոնումներ շատ եղան, եղան խիստ դժան, երբեմն կոտրված հոնքերով, ցանցառ մորուքով, բայց իր վերջին Մակբեթում նա երեաց նորմալ ղեմքով, այսինքն՝ առանց շեշտելու արտաքին անբարեմասնությունները, որոնք կարող էր ունենալ Մակբեթը։ Դրա մեջ էլ խորհուրդ կար. Փափազյանը ցույց տվեց, թե ինչքան աննորմալություններ կան այդ արտաքինապես նորմալ մարդու մեջ։

Ճիշտն է, մեր ղերասաններից մեկը Մակբեթ խաղալիս ղրիմն արել էր (այն ժամանակ խիստ մոգաիկ) բառակուսիներ և եռանկյունիներ նկարելով ղեմքի վրա։ Չմեղանչելով ճշմարտության առաջ, ասեմ որ այն ժամանակ մեզ դա թվաց հետաքրքիր և նույնիսկ անհրաժեշտ։ Սակայն ամեն ինչ որոշեց ժամանակը և շատ շուտով հրաժարվեցին նաև այդ կարգի նորարարություններից։

Փափազյանը տուրք չտվեց նման էքսպերիմենտներին։ Նա միշտ մնաց իրապաշտ, իր ղավանանքին հաստատ։

Ճիշտն է, Լենինգրադում խաղացած նրա Վիկտոր Հյուգոյի Ան-

չելոն: Սա մի կատարելութիւն էր, որը կարծես իշել էր Վեկասկեզի կտաւներին:

Մի քանի խոսք էլ Արքա Լիրի մասին: Այս գրիմն էլ շատ փոխվեց: Սկզբում պարզապէս նման էր շատ հեքիաթներում պատկերված բարի մի ծերուկ թագաւորի: Այնուհետեւ, տարեցտարի ազատվելով ավելորդութիւններից, Փափազյանը թողեց միայն բեղերը, որոնք իրենց ձևով դարձյալ ենթարկվեցին փոփոխութիւնների:

Միշտ որոնող, անհանգիստ Փափազյանը որոնում և գտնում էր իր կերպարների գրիմը: Իրեն շրջապատում էր կլասիկ նկարիչների բազմաթիւ վերատպութիւններով կամ շատ հաճախ իր ազատ ժամերն անց էր կացնում թանգարաններում,

Ինչ դերի համար էլ որ Փափազյանն աներ գրիմը, դա,— եթէ կարելի է այսպէս ասել,— մասնավոր գրիմ չէր, այլ մի ամբողջ ընդհանրացում: Նախ նրա ազգային պատկանելութիւնը (Օթելլո, Համլետ, Ֆիլիպ Բրիտո, Մակբեթ, Ուրիել Ակոստա և այլն): Խիստ կարևոր էր նրա համար, թէ ինչ ազգի ներկայացուցիչ է նրա հերոսը և ընտրում էր տվյալ ժամանակաշրջանի ամենահատկանշական արտաքին ձևերը: Այդ տեսակետից, չգերազանցված էր նրա Բրիտոն, և կարծես թէ, բացի բեղերից ոչինչ չկար նրա դմաքին, բայց մենք տեսնում էինք մի իսկական ֆրանսիացու, որը մեկ նման էր Բալզակին, մեկ Ֆլոբերին և էլի շատ ու շատ ֆրանսիացիներին:

Հարկ է ասել, որ Փափազյանը շատ հաղվադեպ էր օգտագործում կեղծամ (պարիկ): Նա կարողանում էր իր մազերը այնպէս հարդարել, որ լրիւ կերպարանափոխվում էր. հիշենք Օթելլոն, Պրոտաստովը:

Մի կարճ հոգւածում դժվար է ընդգրկել Փափազյանին որպէս դիմանկարչի, բայց, կրկնում ենք, հարցը դեռ սպասում է իր ուսումնասիրողին:

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

ԵՎ

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԱՌԱՋԻՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔ

Հաղորդում ՔնԱՐԻԿ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆԻ

Նդել են դերասաններ, որոնց առաջին ելույթն աննկատ է մնացել ու մոռացվել, ուրիշներ էլ՝ առաջին իսկ ելույթով ուշադրություն են գրավել, հանդիսատեսն ու մամուլը մեծ ապագա են գուշակել:

Սրանց թվին են պատկանում հայ բեմի խոշորագույն ողբերգակ Վահրամ Փափազյանը: Վերջինիս մեծ դերասան դառնալու առաջին մարզարեությունը պատկանում է հայտնի երգիծարան, «Կավուռ» երգիծաթերթի երկարամյա խմբագիր, թատերական գործիչ Նրվանդ Թուլայանին:

Հայաստանի գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող նրա հուշերում, որոնք, հակառակ իրենց արժեքի, մինչև հիմա մնացել են անտիպ, Վահրամ Փափազյանի բեմական առաջին փորձերի մասին հանդիպեցինք հետաքրքիր տեղեկությունների:

Ինչպես վկայում է Թուլայանը, Փափազյանի առաջին ելույթը կայացել է Պոլսում 1902 թ. Մխիթարյանների «Մոտա» վարժարանում: Տարեվերջի մրցանակաբաշխության հանդեսի ժամանակ նա արտասանել է աշակերտներից մեկի գրած «Առաջին սիկարեթ» երգիծական ոտանավորը:

Իր հուշերում Թուլայանը գրում է.

«Ամենուն ուշադրությունը գրավեց 15—16 տարեկան թուխ, նիհար պատանի մը, որ կատարելագործված դերասանի մը ձևերով արտասանեց, սիկարեթը բերանը, գոմիք մոռոլով մը: Նյութը՝ դպրոցական պատանիի մըն էր, որ իր առաջին սիկարեթին պատմությունը կըներ, թե ինչպես ծխեր է առաջին անգամ հորմեն, մորմեն, ուսուցիչն դադարի է թե իր առաջին սիկարեթին երեսն ինչ փորձանքներ եկեր են գլուխն»:

Պատանի Փափազյանը այս հասարակ նյութն արտասանելիս յուրաքանչյուր պատկերի համար գտել է արտահայտչական ձևեր, բազմաբովանդակ դիմախաղ:

Բոլոր ներկաների վրա պատանի դերասանի ելույթը մեծ տպավորություն է դործում:

Թուրքյանը հաջորդ օրը Պոլսում հրատարակվող «Մանգոմեի էֆ-բյաթ» թերթում տպագրում է մի փոքրիկ հոդված, որտեղ անում է իր մարգարեությունը.

«Խոսքիս նշան դիր, ընթերցող»

Այս տղան օրին մեկը նշանավոր դերասան պիտի դառնա:

Բայց եթե նշանավոր դերասան դառնալով մեր մյուս նշանավոր դերասաններուն նման անոթի մնա, թող չանիծե հիշատակս իմ այս շարագուշակ մարգարեության համար»:

Ստորագրել է՝ Տո-կա:

Թուրքյանի այս դուշակությունից անցել էր ընդամենը վեց տարի և ահա նա ականատես է լինում իր դուշակության իրականացմանը:

«Օսմանյան սահմանադրության հռչակումեն մի քանի շաբաթ հետքը.— Բերայի Շիրակի ճամփան, Օդեսն թատրոնի դռան առջև կարդացի հետևյալ աֆիշը մեծատառ

Հայերեն լեզվով

«Օթելլո»

Օթելլոյի դերը պիտի կատարե

Վահրամ Փափազյան

Օսլայագործ Գամերին տղան էր, Մոսալի վարժարանին մեջ քանի մը տարի առաջ «Առաջին սիկարեթս» արտասանող պատանին:

Մարգարեությունս իրականացած էր ուրեմն...

«Օթելլոյի» ներկայացման առաջին գիշերը Բերայի հալ հասարակությունը այնպես մը խուժեց թատրոն, որ կիշեին (դրամարկդի) ու մուտքի դռներուն ապակիները ջարդ ու փշուր եղան:

Ներքին ձայն մը կըսեր իրենց, թե Աղամյանի հաշորդը ծնած էր, փառք ու պարծանք Կ. Պոլսոյ:

1932 թվական: Փարիզ: Ֆրանսիական երկրորդ պետական թատրոնի դերասանների հետ Փափազյանը ֆրանսերեն լեզվով Օթելլո էր խաղում: Պետք է կատարեր նաև Համլետի դերը:

Այս անգամ էլ Թուրքյանը դահլիճում էր: Վաղուց թողել էր Պոլիսը, ապրում էր Փարիզում և այնտեղ էլ շարունակում էր հրատարակել իր երգիծաթերթը՝ «Կավոռը»: Դահլիճում նստածներից ոչ ոք թերևս այնպես անհանգիստ չէր ներկայացման սկզբում: Ու երևի ներկայացման վեր-

շում էլ ոչ ոք այնպես հալարտ չէր հայրենի ողբերգակի տարած հաղթանակի համար, տեսնելով դժվարահաճ Փարիզը նրանով հիացած: Նա իր մարգարեությունն անելիս մի կեսում էր միայն, բարեբախտաբար, սխալվել, երկուդ կրելով, թե կարող է «մեր մյուս նշանավոր դերասաններուն նման անոթի մնալ»: Ժամանակները փոխվել էին, Փափաղյանը հասել էր իր փառքի գագաթնակետին, ապրում էր հանգիստ, ապահով ու երջանիկ մայր-հայրենիքում, իր ժողովրդի հետ:

ՓԱՓԱՉՅԱՆԻ ՄԱԿԲԵԹԻ ԴԵՐԱԿԱՏԱՐՄԱՆ ՇՈՒՐՋ

Հաղորդում ԱՐԾՐՈՒՆԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ

1926—1927 թթ. թատերաշրջանում Վահրամ Փափաղյանը հրավիրվում է որպես Թբիլիսիի հայկական թատրոնի դերասան և գլխավոր ռեժիսոր: Բացի իր հիմնական խաղացանկից («Օթելլո», «Համլետ», «Քին» և այլն), նա բեմադրում է նաև Մ. Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը», Մոլիերի «Դոն-ժուանը», Վոյնիչի «Բոռը», Շչեգլովի «Բուքը», Ջարենցի «Կապկազ թամաշան» և մի քանի այլ երկեր, մեծ մասամբ հանդես գալով գլխավոր դերերում, եթե «Դիմակահանդեսում» Արթենին էր, «Դոն-ժուանում»՝ Դոն-ժուան, ապա՝ «Բուքում»՝ Վլադիմիր և «Կապկազում»՝ Ղարա:

Հարուստ ու հագեցված մի թատերաշրջան էր դա, և մեր կարծիքով այդ ներկայացումները երևույթ էին ժամանակի հայ թատերական կյանքում:

Հայկական թատրոնն այն տարիներին սեփական շենք չունեի և իր ներկայացումներով հանդես էր գալիս Ռուսթավելու անվան թատրոնում:

Հիշատակված թատերաշրջանում, երբ հանդես էր գալիս մեծ արտիստը, Ռուսթավելու անվան թատրոնի դահլիճը ծայրեծայր լեփ-լեցուն էր լինում ոչ միայն բազմազգ հանդիսատեսներով, այլ նաև հայ, վրացի, ռուս, ադրբեջանցի դերասան-դերասանուհիներով, որոնք հիացած նրա անզուգական արվեստով, ոգևորված ծափահարում էին նրան:

Թբիլիսիի հանդիսատեսը հախուռն հիացմունքով էր ընդունում այդ դերակատարումները: Թբիլիսիի թատերական հասարակայնությունը 1927-ի ապրիլի 20-ին մեծ շուքով ու խանդավառությամբ նշեց մեծահամբավ արտիստի բեմական գործունեության քսանհինգամյակը:

Ավելորդ չի լինի նշել, որ այդ թատերաշրջանում, այսինքն՝ մոտ վեց ամսում, Փափաղյանը բեմադրում է 11 պիես, թարգմանություն-

ներ է անում, միաժամանակ իր խաղացանկով հանդես գալիս՝ Բաբ-վում, նրեանում, Լենինականում և այլուր¹։

Փափաղյանը բեմադրում է նաև «Մակրեթը» և ինքն էլ խաղում գլխավոր դերը։

Փափաղյանին նվիրված դրականության մեջ նրա Մակրեթը հիշատակվում է, բայց ոչ ավելին։ Նկատի ունենալով դա, մենք որոշեցինք անդրադառնալ այդ փաստին, մի քանի տպավորություն վերհիշել, մեջ բերել մեզ հայտնի նյութերն այդ կապակցությամբ։

Նախ՝ տանը, որ 1914 թ. Թիֆլիսում բեմադրվել են տեսարաններ «Մակրեթից»՝ Ուալդի «Սալոմեի» և Գենցի «Դյութող հնչյունների» հետ։ Թե ինչ տեսարաններ են խաղացվել, հայտնի չէ, բայց հայտնի է, որ Լեզի Մակրեթի դերը կատարել է Սիրանուշը։ Ներկայացման մասնակիցների մեջ կան նաև Փափաղյանի անունը և ոչ մի ուրիշ դերասանի անուն ականափորներից։ Դրա համար էլ կարծում ենք, որ Մակրեթի դերը կատարել է Փափաղյանը։ Բեմադրել են Արմենյանը և Սևումյանը։ Թե ինչպես են խաղացել՝ ոչինչ հայտնի չէ, քանի որ մամուլը համարել է անդամահատություն. «Կամ տվեք «Մակրեթը» ամբողջովին, կամ ոչինչ միք տա... Այդպիսի բաներ չի կարելի անել նույնիսկ Սիրանուշի համար»²։

Մի այլ փաստ։

«Աշխարհի թատրոններում» խորագրով զբոսում ենք մի քանի հետաքրքիր տվյալ.

Պարզվում է, որ Յալթայում ապրած ժամանակ, երբ Փափաղյանը նկարահանվում էր Խանոկովի կինոստուդիայում, պատրաստելիս է հղել Մակրեթի դերը, որով պետք է հանդես գար Մոսկվայում։ Իր ասելով՝ նրան այդ հարցում պետք է աջակցեր հռչակավոր ռուս դերասան Ա. Ի. Յուժինը, որ Մոսկվայի Փոքր թատրոնի ղեկավարներից էր։ Դերը նա համարում էր պատրաստ հայերեն և ֆրանսերեն լեզուներով և այժմ զբաղված էր նրա հղիումով³։

Մյուս տվյալը կապված է Կոստանդնուպոլսի հետ։

Մի կարճ ժամանակով Իստիհա, ապա Եգիպտոս անցնելուց հետո, արտիստը վերադառնում է իր ծննդավայրը, մասնակցում է տեղի

¹ Տե՛ս Բ. Հարությունյան, Սովետական թատրոնի տարեգրություն, զիբք առաջին (1917—1940), 1961։

² «Մշակ», 1914, № 33։

³ Ваграм Папазян, По театрам мира, 1937, стр. 251.

հայկական թատերախմբի ներկայացումներին: Ահա այդ ժամանակ էլ նա իրագործում է Մակբեթի դերակատարումը:

Փափազյանն ասում է, թե այդ դերի վրա ինքն աշխատել է վեց տարուց ավելի, որից երկու տարին բավական եռանդո՞ւն: Ասելով, որ դերը պատրաստել էր երեք լեզվով՝ հայերեն, թուրքերեն և ֆրանսերեն, նա անում է ուշագրավ խոստովանություն: Բեմավիճակների բոլոր մանրամասների և հերոսի բեմական վարքագծի վրա աշխատելիս ողբերգակը ներշնչված էր Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի ստեղծագործական ուղով⁴:

Այս առթիվ նա պատմում է անդրանիկ ներկայացման ժամանակ բեմում պատահականորեն տեղի ունեցած մի դեպք, որը մեծ տպավորություն է գործել հանդիսատեսի վրա, արժանացել բուռն ծափահարության: Մի օր անց, հիշում է ողբերգակը, մի քանի թերթ անդրադառնալով «Մակբեթի» բեմադրությանը, առաձնապես կանգ են առել պատահական ստացված այդ տեսարանի վրա, գտնելով որ Մակբեթի հոգեբանական կացության բացահայտման տեսակետից դերասանը խոր և ցնցող խաղ է ներկայացրել:

Ուրիշ երկու փաստ:

Առաջին. Արմեն Գուլակյանը 1933-ին բեմադրում է «Մակբեթը», վերանայելով դրամատուրգի տեքստը. Մակբեթի դերը կատարում էին Հրաչյա Ներսիսյանը և Մկրտիչ Զանյանը: Այդ բեմադրությունը մամուլը և թատերական հասարակայնությունը խիստ քննադատեցին: Գուլակյանը Փափազյանին առաջարկում է բեմադրության մեջ հանդես գալ Մակբեթի դերով: Փափազյանը հրաժարվում է:

Եվ երկրորդ. 1964 թվականին, Շեքսպիրի ծննդյան 400-ամյակի առիթով Սոնդուկյանի անվան թատրոնը հանդիսատեսին առաջարկեց տեսարաններ՝ «Օթելլոյից», «Համլետից» և «Մակբեթից»:

«Մակբեթի» բեմադրության առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1926-ի դեկտեմբերի 26-ին:

Նախքան բեմադրությունը հանդիսատեսին կներկայացվեր, Փափազյանը մամուլում հանդես է գալիս մի հոդվածով, որտեղ պարզում է իր ըմբռնումը և բեմադրության սկզբունքները:

Լեզի Մակբեթի դերը կատարում էր Մարի Բերոյանը: Այդ դերով հանդես եկավ նաև Օլգա Մայսուրյանը: Օլգա Մայսուրյանը խաղացել

⁴ Նույն տեղում, էջ 255:

է բնդամենը մի բանի անդամ եւ դա տեղի է ունեցել հակառակ Փափազ-
յանի ցանկութեան: Բեմադրութեան շուրջ Սուրբաթյանի հրապարակած
հոդվածում քննադատված էր Մարի Բերոյանը, հեղինակը գտնում էր,
որ նա կենցաղային ղերերի մեջ հմուտ լինելով, անհամապատասխան
է կեդի Մակրեթի համար եւ զարմանք էր հայտնել, որ այդ կերպարի
բեմական մարմնավորումը չի հանձնվել մի այնպիսի վաստակաշատ
ղերասանուհու, ինչպիսին Օլգա Մալսոբյանն է, որը, ճիշտ է թատե-
րախմբի կազմում չէ, բայց հայտնի է իր դրամատիկ եւ ողբերգական
ղերակատարումներով:

«Այդ տարին էր, որ բնագրից թարգմանեցի, իտալերեն ու ֆրան-
սերեն թարգմանությունների լավագույն բաղադատությամբ, ազատ, չա-
փածո ձևով, Շեքսպիրի «Մակրեթը», մեծ եռանդով բեմադրեցի այն,
և մամուլը մի բանի հոգվածներով խոհուն վերլուծություններ նվիրեց
թեև այդ թարգմանությանը, թեև բեմադրությանը, եւ թեև ղերակատարու-
թյանը» — հոսանքիկ հիշատակում է արտիստն իր «Հետադարձ հայաց-
քում»⁵:

Հառնում է ահա հիշողությանս մեջ Մակրեթ-Փափազյանն իր ամ-
բողջ վեհութեամբ, շեկ, յաթաղանաձև մինչև այտերը հասնող առնա-
կան բեղերով, հաղթ ու կորովի մի ռազմիկ...

Ներկայացման սկզբում հաղթանակով վերադառնալով ռազմադաշ-
տից, հանդիստ է նա, ինքնավստահ, երկմտանքով-արգահատանքով է
լսում ցախտոտներում երևացող գուշակ վհուկներին: «Երբեք այնպիսի
լավ եւ վատ մի օր ղեռ տեսած չկամ» — կարծես կատակով ասում է
ղենրի բնկերոջը՝ Բանքոյին:

Սակայն...

— Ողջո՛ւյն բեղ, Մակրեթ... ո՛վ Թեն Գլամիրսի:

— Ողջո՛ւյն բեղ... ո՛վ Թեն Կավդորի:

Ողջույն բեղ, Մակրեթ, որ ապագայում արքա կլինես...⁶

Եվ փառամոլության որդը շարժվում է Մակրեթ-ղորավարի մեջ,
մանավանդ որ նրան ամենեւին էլ խորթ չէ դա: Իշխանության, ապա
նաև դահին տիրանալու թույնը կաթիլ առ կաթիլ ներգործում է հետա-
գա գործողություններում, գնալով ահագնանում... փառքը մղում է ո-
ճիրների: Գահը համշտակելու մոլուցքը բորբոքվում է... Զերկնչել ոչ
մի ոճրի առաջ...

⁵ Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, հ. 2, 1957, էջ 56:

⁶ Թարգմանությունը Հովհ. Մասեհյանի:

«Մակբեթի» բեմադրության առթիվ, իր վերլուծական հոդվածում արտիստը գրում է.

«Մակբեթը շար չէ, ինչպես Յաբոն և Ռիչարդ Գլոստերը: Նա մինչև անգամ սկսում է դրական գործերով, պաշտպանում իր երթը արտաքին թշնամու դեմ... Մինչև իսկ Դունկանը չգիտե, թե ինչ վարձատրությամբ պատվի նրա ծառայությունները: Բայց այդ քաջ զինվորն իր հոգու մեջ կրում է փառամոլության որդը... Եվ այդ փառամոլությունը մղում է նրան ահավոր ոճրագործությունների: Մակբեթը գուցե և չխորանար իր ոճիրների մեջ, եթե բանաստեղծը չդներ նրա կողքին մի կրքոտ փառամոլ կին, որ տոչորվում է թագուհի լինելու ցանկությամբ, տր և ներշնչում է ամուսնուն... Կինը դնում է մարդու ձեռքին դաշույնը և Մակբեթին դարձնում մարդասպան»:

Այնուհետև, առաջ տանելով իր խոսքը, արտիստն ասում է. «Շենքսպիրի յուրաքանչյուր ողբերգության մեջ կա մի կենտրոնացած կիրք, որի թանձր խտացումն է տալիս նա իր բոլոր հետևանքներով: Սակայն Մակբեթը մի պարզ փառամոլ լինելուց ավելի հավաքական փառամոլության մի սիմվոլ է՝ դարերի և ժամանակների համար, բայց Մակբեթի առնական զծերով շրջապատված»⁷:

Գահը հափշտակած թագավորն ու թագուհին, անօրինակ մի մոլուցքով տարված, ձեռնարկում են նորանոր ոճիրներ: Մարդասպանների միջոցով ասպարեզից վերացվում են ղեկավարն ու հաղթանակների ընկերը՝ ղորավար Բանբոն, Մակդուֆի կինն ու զավակները: Նրանք արյան մեջ են թափախվում, որովհետև «Արքա լինելը դեռ ոչինչ է, ապահով լինել, այս է խնդիրը...» Եվ համամարդկային շար կրքերի այս խտացումը իր փայլուն պատկերումն էր գտել մեծ ողբերգակի կատարման մեջ: Քիչ է ասել տաղանդավոր կատարում: Դա մեծ երփնազրի վրձնահարվածներն էին: Ամենակարող բնությունը շոալյուրեն օժտել էր ողբերգակ-դերասան Վահրամ Փափազյանին աստվածատուր սովյալներիով, և արտիստը ոչ թե կատարում էր դերը, այլ քանդակում, մեծացնում, ուրիշ խոսքով՝ հարստացնում իր պարը:

Ահա տանջվում, տոչորվում է Փափազյան-Մակբեթը կատարած իր սպանությունների համար: Կասկածն ու երկյուղը սողոսկել են ներս, հետապնդում են, հանգիստ չեն տալիս ոճրապարտ արքային... Վախը բուն է դրել, սարսուռ ու սոսկում է զգում Փափազյան-Մակբեթը կատարած իր սպանությունների համար:

⁷ «Մարտակոչ», 1926, 29 դեկտեմբերի:

Փափաղայան-կատարողի խաղառնը, արտահայտչական իր բաղմա-
հարուստ գույներով, հոգեհարազատ է Շեքսպիր-թատերագուին, ինչպես
պտուղը ծառատեսակին: Օթկլույում, օրինակ, արարական գունազեղ
թիկնոցը լույս զգեստ չէր նրա հագին: Դա, պահանջվող զեպքում, մի
տեսակ, վրձին էր ու ներկասպան՝ բեմավիճակներ, հոգեբանական տը-
րամադրություններ հաղորդող: Գերասանի քանդակաչին կեցվածքը,
հախուռն խառնվածքը, պլաստիկ ճկունությունը, գործողություն-հոգե-
վիճակ արտահայտող սիթմիկ շարժուձեքերը, վերջապես, բաղմահազորդ,
խոստուն գիմախաղը, մեր կարծիքով ամբողջովին շեքսպիրյան թատրո-
նից էր գալիս, և դա այն է, ինչի մասին սովորւմ է՝ բեմական հարուստ
տեխնիկա:

Խոստուն գիմախաղ ասացինք: Սակայն դա խոսք է միայն: Իրական-
ում հոգեկան ահասարսուռ ապրումների մի ամբողջ պատկերասրահ
էր դա: Շատերը կհիշեն Օթկլույում նրա՝ սիրելը, ատելը, ներելը, հարց-
նելը, զարմանալը, զայրանալը, կասկածելը, ուրախանալը, տխրելը,
խնդրելը, զազազելը, վերջապես սուրն ու ճրագը ձեռքին Գեզզեմոնայի
ննջարան մտնելն ու սրահար լինելուց առաջ զղջումի կսկիծով մենա-
խոսելը... Եվ այդ ամենը ցայտուն, բեմական-թատերական, խոշորա-
քույրով, արվեստով, այն, ի վերուստ արված, բայց նաև մշակված,
փափաղայանական հմայիչ արվեստով: Իր այդ արվեստով նա կարողա-
նում էր մեծ մթնոլորտ ստեղծել: Հանդիսատեսին փոխադրել ներկա-
յացվող աշխարհը...

Այդպես էր նաև Մակբեթի դերակատարումը:

Ինչպես այլ դերերում, այստեղ էլ դերասանն ուներ կատարման
բարձրակետեր, որ ցնցող էր, ողբերգական, որ ամուր բռնում էր հան-
դիսատեսի օձիքից և տանում... Արյան մեջ թաթախված, ողբերգական
զալարումներով, կործանման եզրին է կանգնած նա արդեն... Արքայա-
կան պալատում, խնջույքի պահին, պատի վրա նորից երևում է Բան-
բոյի արշունոտ, ծամածովող դեմքը... Ի՞նչ է սա՝ վերջապես. չէ որ Բան-
բոն սպանված է, չկա... Մահվան ուրվականները շիրիմներից ելած
հետապնդում են իրեն...

Խոսքը լույս բառ չէր արվեստի շուրթերին, այլ խաղ, բեմական ակ-
տիվ գործողություն: Եվ ինչպես ինքն է ասում, «Լեզուն ինքը՝ ժողո-
վուրդն է, նրա կենդանի շունչը, և կյանք է շունչը: Եվ խոսքը բեմում
շնչել է... ոչ թե բառեր արտասանել»⁸: Հավատարիմ իր իսկ սկզբունք-

⁸ «Հետադարձ հայացք», հ. 2, 1957, էջ 240:

ներին, խաղն արտիստի մոտ խոսուն էր այնքան, որ տվյալ լեզուն չիմացողն անգամ, կարող էր հասկանալ նրան:

«Մակրեթը» հայ բեմի վրա» խորագրով թատերախոսականում, գրականագետ-շեքսպիրագետ Սուրխաթը գրում է. «Ինչ վերաբերում է խաղին, բնական է, կենտրոնական տեղը պատկանում է Վ. Փափազյանին՝ Մակրեթի դերում: Մանավանդ Դունկանի սպանության և խնջույքի տեսարաններում դերասանը ցնցող խաղ տվեց. լցված դահլիճը հասցընելով լարման բարձր աստիճանին: Մեր առաջն էր առնական Մակրեթը իր հախուռն տենչով դեպի իշխանությունը, իր կասկածներով, տատանումներով: Հանձին Փափազյանի մեր առաջն էր արյան շավիղներով ընթացող ոճրի մղձավանջ ու հոգեկան սպանդի տագնապ ապրող Մակրեթը»⁹:

...Վահրամ Փափազյանի Մակրեթը մի գլուխգործոց էր նրա գլուխգործոցների մեջ, որը, ցավոք, քիչ ներկայացվեց: Եթե շեմ սխալվում Մակրեթը մեծ ողբերգակի այն կատարումներից է, որի լուսանկարն անգամ չի պահպանվել: Եթե պահպանվել է, ապա բարեբախտություն է դա, համենայն դեպս ոչ նրա գրքերում, ոչ ալբոմներում, ոչ էլ որևէ տեղ մեզ հայտնի չէ, որ հրապարակված լինի:

ՓԱՓԱԶՅԱՆԸ ՍԻՐԱՆՈՒՅՇԻ ՄԱՍԻՆ

Հրապարակում և առաջաբան ՌՈՒԹԵՆ ԶԱՐՅԱՆԻ

Զհաշված Պետրոս Աղամյանին, որին Փափազյանը տեսնել չէր կարող, ըստ մեծ ողբերգակի՝ հայ թատրոնը Սիրանուշից ավելի բարձր զազաթ չի ունեցել: Մեծ դերասանուհու մասին արտահայտվելիս դերասանը ներքին խոր հուզում էր ապրում, որը հաղորդվում էր մի դեպքում նրա խոսքին, մի այլ դեպքում՝ գրչին: Միշտ խոսում էր ոգեւորված, հիացած:

Փափազյանը, որքան ինձ հայտնի է, երկու անգամ է Սիրանուշի մասին հրապարակով ելույթ ունեցել. մեկ 1952-ին, Արվեստի աշխատողների տանը, դերասանուհու մահվան 30-ամյակին նվիրված նրեկոյին: Այդ ելույթը բանավոր էր և, դժբախտաբար պահպանվել է այնքան, որքան մի երկու միտք, մի երկու տպավորություն գրանցել եմ և օգտագործել իմ հուշերում: Մյուս ելույթը տեղի է ունեցել հինգ տարի անց, 1957-ին: Երեկոյն տեղի է ունեցել Ստանդուկյանի անվան թատրոնում: Նշվում էր Սիրանուշի ծննդյան 100-ամյակը:

⁹ «Մարտակոչ», 1927, 1 հունվարի:

Այդ երեկո շատերը հանգես եկան: Այդ թվում նաև մեր մեծ ողբերգակիր՝ Վահրամ Փափազյանը: Բացի զեկուցողից՝ մյուս բոլոր ելույթ ունեցողները Սիրանուշի ժամանակակիցներն էին, մեծ մասամբ նրա խաղընկերները:

Այս անգամ Փափազյանը զրել էր իր խոսքը, որը հիմա չեմ հիշում, թե ինչպես պատահեց, թողեց ինձ մոտ:

Այդ ելույթը նա թելագրել էր կնոջը՝ Անահիտ Գառլանին, հետո ինքը, բառ երևույթին, մինչև երեկոյին գալը, աչքի էր անցկացրել, որովհետև իր ձեռքով արված երկու ուղղում կա:

Փափազյանի այս երկու հրապարակային ելույթներից բացի, ընթերցողը կգտնի Սիրանուշին նվիրված էջեր «Հետադարձ հալացրի» առաջին հատորում: Այդ էջերը մեծահամբավ դերասանուհու արտիստական դիմատուփերը գծելու գերազանց նմուշ է:

Ասեմ նաև, որ այդ երեկո Փափազյանը կարգաց Համլետի նշանավոր մենախոսությունը («Լինել, թե չլինել») երկու տարբերակով, մեկն այն մեկնությամբ, ինչ տվել է դերասանուհին, և մյուսն այնպես, ինչպես բմբունել ու տարիներ շարունակ խաղացել է ինքը:

Ցավալի է, որ այդ կատարումը մագնիտաֆոնային ժապավենի վրա զրի չառնվեց:

Սիրանուշին

Խնդրում եմ իմ ունկնդիրներից մի պահ ամփոփվել իրենց հոգում, ինչպես ես ինքս եմ անում, հիշատակի առաջ ոչ միայն մի հզոր ողբերգուհու, այլև անսովոր ու ուժեղ մի անհատականության, անկրկնելի առավելություններով օժտված մի կնոջ, որ ծնվեց ուղիղ հարյուր տարի սրանից առաջ, որ Սիրանուշը եղավ և որը հիմա չկա:

Մանր մտատանջությունների տակ ճնշված, դժկամած քալերով իջա ես այստեղ, հոգիս թուխ և սիրտս ավեր, այս թխպամած երեկոյին՝ մի քանի նախադասություն կազմելու համար ինձ անհունորեն սիրելի ստվերի հիշատակին, որը բացի մի մեծ դերասանուհի լինելուց, իրեն ծնող ժողովրդի, ինչպես և շար ժամանակների հավաքական ողբերգության ոսկետաղանդ դերասանուհին եղավ:

Չեմ ուղում այստեղ խոսել, և տեղն էլ չի դերասանուհու անհաշվելի առավելությունների ու անբավ հարստությունների պատմությունից: Կարծեմ առիթ ունեցել եմ մի անգամ հրապարակավ հայտնել, թե

նրա արվեստի հնարավոր բացատրությունը մի երկյուղած լուսթյուն է միայն: Սակայն թող ներվի ինձ այս կրկնությունը, ուզում եմ հայտարարել, թե իր ժամանակակից բոլոր դերասանուհիներից մեծագույնը եղավ: Առանց որևէ մեկի կրկնությունը լինելու, ոչնչով և ո՛չ մի պայմանում:

Իր արվեստը իր սեփական ներքնաշխարհի ճառագայթում լինելով՝ չկրկնվեց, ինչպես չի կրկնվի եկած ու անցած անհատը: Եվ Սիրանուշը մեզանից գնաց ոչնչով պարտական ոչ ոքի, ոչ մի դպրոցի ոչ մի արվեստի ըմբռնողականության, բացի իր սեփականից, որը իր հետ բերավ և իր հետ տարավ:

Սակայն դաժան է ճշմարտությունը, թե կյանքի իրականությունը, կյանքի առօրյան մի ցածր ու նեղ դուռ է, որի տակից անցնելու համար ամենքից ավելի զուլսը ծողղը նա է, որը ամենքից ավելի մեծ է: Եվ եթե թղուկը անարգել ու հանդարտ անցնում է այդ դռնից, ապա նա, որի ճակատը աստղերին է հասնում, ավելի՛ քան ոչ ոք, խոնարհեցնում է իր զուլսը: Եվ շատ հաճախ Սիրանուշը խոնարհեցրեց իր զուլսը բոլթ և անտարբեր առօրյալի դիմաց, ապրելով իր անհայրենիք գործունեությունը երկար տարիներ, միշտ որպես վարձակալ՝ օտարի տանը, միշտ սերմանելով օտարի սրտում: Նա չգիտցավ, թե ինչ է ազգային պետականությունը, և այդ պետականության տակ ծաղկող թատրոնը: Նա ամբողջ տարիներ վազեց խելագար վազքով իրարից հեռու գանազան քաղաքներ, իրեն ծնող ժողովրդի բեկորներին արվեստ մատակարարելու, վարձահատույց լինելու համար հանդես այն մուրհակին, որի տակ ստորագրել էր նա իր գոյության առաջին օրից:

Օ՜հ, ինչպիսի անասանելի երջանկություն կլինեիր հիմա և ինչպիսի արքայական պարգև, եթե նրա սիրելի սուվերը կարենար տեսնել և հասկանալ, թե ինչպես է գնահատվում նրա երկարամյա վաստակը իր ծննդյան հարյուրամյակին, իրեն ծնող ժողովրդի սեփական տանը՝ պատկառելի մի պետականությանմբ: Ժողովրդի՝ որից էր ինքը, և որի համար լիաբուռն բաշխեց նա արվեստը, հետևաբար իր կյանքը:

Հնացած քրիստոնեական մորալը գնացողի շիրիմի առաջ փորձում է մխիթարել մնացողներին, թե՛ «աստ վախճանի փառքն աշխարհի»:

Նորագույն ժամանակների մորալը սակայն ասում է, թե՛ «աստ ըսկըսի փառքն աշխարհի»: Որովհետև, եթե մահը տանում է մեզանից անգործունյա ու անվաստակ մահկանացուի՝ հիշատակի հետքերն ան-

դամ, ապա ստեղծագործող հոգին վերածնվում է իր մահով առավելագույն չափով լուսավոր մի կյանքի համար, որ շնորհակալ հիշողությամբ է իր ժողովրդի, մի կյանքի համար, որը մահ չունի:

ՓԱՓԱՁՅԱՆԸ ԱՐՔԵՆԻՆԻ ՄԱՍԻՆ

Հրապարակում ՍԻՎԱ ՓՈԹԵԶՅԱՆԻ

Ռուսական «Կոմունիստ» թերթի հանձնարարությունները հոգված էի գրելու Արքենինի փափաղյանական կատարման մասին: Մի շարք նյութերի ծանոթանալուց հետո վարպետի հետ անձամբ զրուցելու կարիք զգացի՝ ի՞նչ է մտածում այդ դերի մասին, ի՞նչ ճանապարհ է անցել մեկնարանությունը և այլն, մանավանդ որ մյուս դերերի համեմատությամբ Արքենինի մասին եղած նյութերը չափազանց քիչ են: Փափաղյանն ընդունեց ինձ և սիրով պատասխանեց իմ բոլոր հարցերին: Տեղն ու տեղը և նույնությամբ գրի առա նրա պատասխանները և վերջում էլ խնդրեցի, որ դրառումներս վավերացնի ստորագրությամբ: Շատ բան նկատի ունեցա հոգվածս գրելիս, բայց կոնկրետ ոչինչ չօգտագործեցի: Այժմ, տարիներ անց, թվում է, թե գրառումներիս հրապարակումը օգտակար կլինի բոլոր նրանց համար, ովքեր հետաքրքրվում են Փափաղյանի բեմական ստեղծագործությամբ:

Գրառումները կատարված են 1951 թ. ամռանը, ամսաթիվը չեմ հիշում:

«Առաջին անգամ Արքենին խաղացել եմ (1918 թ. և հետո) 1928 թ. Թբիլիսիում, Ռուսիայից անվան թատրոնում, հայկական խմբի հետ՝ իմ բեմագրությամբ և թարգմանությամբ: Նույն թարգմանությամբ ես խաղում եմ և այժմ, աշխատելով, որ նա որքան կարելի է մոտ լինի պիեսի ընդհանուր թարգմանությանը:

«Դիմական հանդես» պիեսից առաջին անգամ տպավորություն ըստացել եմ Իտալիայում (1911/12 թ.), Միանա քաղաքում, որտեղ գլխավոր դերը կատարում էր Ռուդենրին, իտալերեն արձակ թարգմանությամբ՝ «Բուդի խաղացողի վախճանը» խորագրով: Հետագայում տեսել եմ զանազան դերակատարումներ, ինչպես նաև իտալացի մեծ դերասան Նովելլիի կատարումը, որն իր ամենօրյա խաղացանկի ամենահաճելի և ընդունված դերերից մեկն էր համարում:

Վերադառնալով Ռուսաստան և մոտիկից ծանոթանալով Լերմոն-

տովին, ես պարզեցի, որ իտալացի վարպետների Արբենինը շատ էր հեռացել Լեռմոնտովի ամբողջ բանաստեղծությունից և պահպանել էր միայն դերի բնության գլխավոր գծերը, ենթարկելով այդ նկարագիրը իրենց ազդային անհատականության տվյալներին: Նրանց բեմադրության մեջ Արբենինը դադարել էր ուս մարդ լինելուց և ոչ մի կերպ չէր կարող համապատասխանել ոչ Պետերբուրգի այն ժամանակվա միջավայրին և ոչ էլ բանաստեղծ Լեռմոնտովի ստեղծագործությանը: Պահպանվել էր միայն նրա բնույթի հիմնական գծերը:

Լեռմոնտովը, իբրև բանաստեղծ, առաջին ընթերցումից համապատասխանեց իմ թատերական արվեստի հիմնական ապրումներին և ես, իմ առաջին տպավորությունները Արբենինից, որ ստացել էի արտասահմանում, կարողացա վերամշակել և հարստացնել:

Այդ կերպարը ստեղծող բանաստեղծ Լեռմոնտովի իմ վրա թողած ուժեղ տպավորության հետ միասին գտնում եմ, որ «Դիմակահանդես» գործը, իբրև դրամատուրգիա, իր մեջ որոշ պակաս կողմեր ունի, որը միանգամայն հասկանալի է, նկատի ունենալով հեղինակի երիտասարդ տարիքը: Սակայն պիեսի մեջ ստեղծված կերպարների, մանավանդ Արբենինի խարակտերը, հոգեկան նկարագիրն ու բնույթը, գծագրված են բանաստեղծ հեղինակի կողմից շատ մարդկային, շատ ռեալիստիկ, հետևաբար շատ թատերական, այնպես որ իմ՝ արվեստագետի, պահանջների համար նա տալիս էր անհրաժեշտ նյութ Արբենինի կերպարը կերտել կարենալու համար:

Նրան ես տեսնում եմ մի մարդ, որը կյանքի ամեն մի բովից անցնելուց հետո ցանկանում է վերամշակել իր կյանքը և, ենթարկելով այն իր ժամանակվա ընկերական և կենցաղային կառոններին, դառնալ մի նոր մարդ, բայց մոռանում է խեղճը, որ թեև ասված է, որ անցյալը անցած է, բայց այսօրը անմիջական հետևանքն է անցյալին: Եվ ինչ-որ նա անցյալում սերմանել է, պետք է վաղը դրանք քաղի:

Եթե հնարավորություն լիներ բանաստեղծի գործը մի իմաստասիրական ֆորմովալով կոնկրետացնել, ապա դրա համար իմ վերևի ասածը լավագույն արտահայտություն կլիներ այդ կոնկրետացմանը:

Պետք է ասել, որ ինձ համար մեծ հաճույք է հաստատել, որ այս գործի բեմադրությունը մեր հայրենի բեմում թե բեմադրական արվեստի, թե դերաբաժանման և թե դերակատարողական տեսակետից մի աշխատություն է, որը պատիվ է բերում թե բեմադրողին, թե նկարչին և թե, մանավանդ, դերակատարությանը:

Ջանադան պայմաններում շատ և՛ խաղացել տարբեր հեղինակներին, բայց «Բիմակահանդեսի» ներկայացումը իմ մասնակցությամբ Ստեղծականի անվան թատրոնում ինձ համար մի մեծ գեղարվեստական տոն էր և ես ամեն կերպ աշխատեցի իմ զգացած այդ մեծ գեղարվեստական հաճույքը հաղորդել Երևանի իմ շատ սիրած հանդիսատեսին, Շնորհակալ և՛ թե թատրոնի վարչությունից, թե բեմադրողից և թե դերակատարներից՝ այդպիսի մեծ նվերի համար, որ ինձ արվեց։

* * *

«Անցյալի հետ համեմատած Արբենինի դերի կմախքը այժմ նույնն է, 27 տարի է անցել։ Մարդու աշխարհայացքը, մտքերը փոխվում են ժամանակի համեմատ։ Լինելով հիմա ավելի ծանոթ իմ ժամանակին, իմ մեջ արվեստի մարդը լինելով ավելի հասունացած և հարստացած մեր այս անտեսանելի ու մեծ առաջադիմություններից, որոնց ես, շրնորհիվ իմ անվերջ ճամփորդություններին, աչքով եմ տեսնում և ձեռքով եմ շոշափում,— այդ բոլորը, նույնիսկ իմ կամքից անկախ, դարձրել են ինձ ավելի գիտակից, և դրա համար 27 տարի առաջ իմ մեղքում հղացած այդ կերպարը այժմ ավելի շատ արտահայտությունների միջոց է դառնում, ավելի հարազատ է մեր ժամանակին, քան նախկինում։

Տեսած լինելով բնում իմ մի շարք կոլեգաների խաղարկությունը այդ դերում՝ օրինակ, շատ սիրելի Յու. Մ. Յուրևին, գտնում եմ, որ ուսմարդը, դերասանը, Արբենին խաղալիս, միշտ էլ իրավացի կերպով տարվել է Լեոմոնտովի պոետիկայով և երկրորդ պլանի վրա թողել այնպիսի մի հոյակապ կերպարի թատերական պատկերացումը, որպիսին է Արբենինը։

Իմ կարծիքով, այդ կերպարին մոտենալիս, երբեք չպետք է մոռանալ, ո՛չ հանճարեղ բանաստեղծը, ո՛չ էլ հանճարեղ սրտադեմը, որպիսին էր Լեոմոնտովը։

Այդ պայմանով միայն այդ դերը ստեղծագործելը կլինի ամբողջական։

Երբ խոսում է— «Ո՞ւր է կորել իմ քաջությունը,

երբ ես խարաղանում էի

այդ շան տհմակին»։

Սա նրա վերաբերմունքն է դեպի այն միջավայրը, որը նրա կործանման պատճառներից մեկն է, եթե ոչ գլխավորը։ Արբենինի ամենամեծ հույ-

սը սերն է դեպի մարդիկ, որ նրան մղում է փոխել իր կյանքի ընթացքը, հենց նույն հավատքի խախտումն է, որ նրան տանում է դեպի կործանում: Որովհետև, եթե ինքը՝ Արքենինը, թեկուզ կարող էր իր հոգին փոխել,— Շարիխը կմնար միշտ Շարիխ, իշխանը— նույն անողնաշար զինվորականը, ինչպիսին էր, նույնը կմնային Շտրալը, Կապարինը և մյուսները,— մի խոսքով ողջ միջավայրը, որը դժբախտաբար նա փոխել չէր կարող:

Իսկ Անհայտը՝ իբրև թատերական գործ չափազանց թույլ է իր օրգանիկ պակասություններով:

Եթե Արքենինը ապրեր այլ պայմաններում, փոխվեր նրա աշխարհայացքը, մեծանար, փոխվեր նաև միջավայրը— նա իր բազում, բնությունից օժտված ընդունակություններով ինչպիսի օգտավետ գործեր կկարողանար կատարել»:

ՓԱՓԱԶՅԱՆԸ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉ

Հաղորդում ԲՅՈՒՐԱԿՆ ԱՆԴՐԵԱՍՅԱՆԻ

Վահրամ Փափազյանը, ինչպես շատ հայ դերասաններ, եղել է նաև թարգմանիչ: Նա թարգմանել է պիեսներ: Ըստ որում այդ գործով նա զբաղվել է երիտասարդ հասակից: Նրա թարգմանած պիեսների թիվը կհասնի երեկ մի տասնհինգի, որոնց մեջ կան դրամատուրգիական այնպիսի երկեր, որ այսօր այլևս բեմ չեն բարձրանում, բայց ժամանակին պատկանել են ըստ երևույթին հաճախ բեմադրվող պիեսների թրվին: Սրանց կողքին նրա թարգմանական գրականության մեջ կան նաև այնպիսի դրամատուրգներ, ինչպես Շեքսպիրն է, Մոլիերը, Լեոնտոսովը:

Արտիստի թղթերի մեջ պահպանվել են երիտասարդական տարիներին կատարված մի քանի թարգմանություններ, ինչպես Հանրի Կլերկի «Ներշնչություն փորձությունը», Ռոբերտ Քլեոսի «Բուրիտանի էշը», Սեմ Պեննլլիի «Մաղրանքի ընթրիքը» և այլն:

Լեոնտոսովից նա թարգմանել է «Դիմակահանդեսը»: Հայտնի է, որ 1918-ին նա կատարել է Արքենինի դերը: Ո՞ր լեզվից է թարգմանել: Բնագրի՞ց, արդյոք նա այդ տարիներին այնքան գիտե՞ր ռուսերեն, որ թարգմանություն կատարեր չափածո ռուսերենից, այն էլ լեոնտոսովյան ռուսերենից: Թերևս թարգմանել է ֆրանսերենից: Գուցե և իտա-

լերենից, որին նա ֆրանսերենից ավելի լավ էր տիրապետում, Մի ա-
սիթով նա առել է, թե Արբենինի դերում տեսել է խառնացի մի շարք
դերասանների, այդ թվում նաև մի այնպիսի խոշոր դեմքի, ինչպիսին
էրմիտառ Նովկլին է, որի ձևերի առակ, ինչպես հայտնի է, երիտասարդ
հայ արտիստը խաղացել է խառնական շրջիկ խմբերում:

Գծարխատարար վստահ չենք կարող առել «Դիմակահանդեսի»
թարգմանությունը պահպանվել է, թե ոչ:

Լերմոնտովի գրած ողբերգությունը հայերեն թարգմանվել է չորս
անգամ, 80-ական թվականներին՝ Պետրոս Աղամյանի համար թարգ-
մանել է Սենեքերիմ Արծրունին: Յավոթ այդ թարգմանությունը մինչև
հիմա չի հայտնարկված: Հետագայում՝ 1917 թ. Սևդրակ Թառայանի
թարգմանությամբ նույն պիեսը բեմադրվել է Թիֆլիսում, և Փափազ-
յանն էլ խաղացել է Արբենինի դերը: Ավելի ուշ թարգմանել է Տիգրան
Հախումյանը (1949), որը չի տպագրվել, բայց որով բեմադրվել է Սոն-
յուկյանի անվան թատրոնում (բեմադրող-ռեժիսոր Արմեն Գույակ-
յան): Արծրունուց և Թառայանից հետո և Հախումյանից առաջ թարգ-
մանել է Փափազյանը:

Ֆրանսերենից, որին նա տիրապետում էր բավական ազատ, թարգ-
մանել է «Դոն-ժուան» կատակերգությունը:

«Դոն-ժուանը», ինչպես հայտնի է, Փափազյանի ստեղծած բեմա-
կան կերպարների շարքում լավագույններից մեկն է, որը ժամանակի
հայ և օտար թատերադեմներն ու քննադատները համարել են բեմա-
կան կատարելություն: Արտիստը թարգմանել է ու ինքն էլ խաղացել
գլխավոր դերը: Այս թարգմանությունը, բարեբախտաբար, պահպան-
վել է:

Մի երկու խնդիր էլ կապված է «Դոն-ժուանի» թարգմանության
հետ:

1913 թ. Փափազյանը Թիֆլիսում հանդես է եկել Դոն-ժուանի դե-
բուդ: Այդ տարի նա խաղացել է Գ. Իսիկյանի թարգմանությամբ: Հետա-
գայում խաղում էր իր թարգմանությամբ: Ե՞րբ թարգմանեց. 1926-ին՝
արդյոք, երբ մի ամբողջ տարի Թբիլիսիի հայ դրամաի գեղարվեստա-
կան ղեկավարն էր, թե՞ ավելի վաղ:

Շեքսպիրից թարգմանել է «Մալբեթ», «Լիր արքա»: «Լիր արքան»
սկսել է թարգմանել ռուսական շրջիկ թատերախմբի հետ կատարած
շրջագայության ժամանակ, 1951-ին: Ավարտել է 1952 թ. նոյեմբերի
18-ին: Թարգմանությունն սկսել է Կալինին քաղաքում, շարունակել է

Լենինգրադում, Լենինականում, Թբիլիսիում, Մոսկվայում, Աստրախանում, Արխանգելսկում և Վոլգայի ափին ընկած տարբեր քաղաքներում, ուր հղել է հայ ողբերգակր։ Թարգմանական աշխատանքը, որ տեւել է մի տարի, ավարտւել է Երեւանում։

«Լիրը» նա անվանում է «վիթխարի գործ», որը նրան հոգեկան ծանր ապրումների պահին ներշնչել է լուսավոր ապագայի հավատը։

Սունդուկյանի թատրոնը բեմադրեց «Լիր արքան» Խաչիկ Դաշտենցի թարգմանությամբ։ Լիրի դերը կատարում էին Վահրամ Փափազյանը և Հրաչյա Ներսիսյանը։ Փափազյանն իր տեքստը կատարում էր իր թարգմանությունից օգտվելով։

Այդ թարգմանության ձեռագիրը պահվում է Երեւանի շեքսպիրյան զրադարանում, ինչպես նաև դրա մի մեքենագիր օրինակը, որի վրա արտիստը գրել է, թե ինչպես պետք է բեմադրվի այս ողբերգությունը, որ հաջողություն ունենա։

Բացի այս՝ մի աշխատանք էլ կատարված է «Օթելլոյի» հետ, որը դժվարանում ենք թարգմանություն անվանել։ Փափազյանը Մավրի դերը կատարում էր մի տեքստով, որը չէր համապատասխանում Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությանը, որով, սովորաբար, կամ ավելի ճիշտ՝ մեծ մասամբ խաղացվել է այդ պիեսը սովետական թատրոնում։ Դա մի յուրահատուկ տեքստ էր, որը կազմվել էր 1908-ին Օթելլոյի անդրանիկ դերակատարման օրերին և ապա տարիների ընթացքում մըշակվել, նկատի ունենալով ոչ միայն հայերեն տարբեր թարգմանությունները, այլ նաև ֆրանսերեն, իսկ հետագայում նաև ռուսական թարգմանությունները։

Հետ իր վկայության՝ Փափազյանը երիտասարդ հասակում հայերենի է թարգմանել Շեքսպիրի մի երկը ևս՝ «Թիմոն Աթենացին», որի թարգմանությունը, արտիստի ասելով, պահվել է իր Լենինգրադյան արխիվում։

«Փափազյանը թարգմանիչ» հատուկ ուսումնասիրության նյութ է և արժե, որ դրանով զբաղվող գտնվի։ Մեր նպատակն ավելի չէր, քան մի փոքրիկ հաղորդման սահմանում ընթերցողին ներկայացնել այս հարցի հետ կապված փաստական նյութը։

Տարիներ առաջ նպատակ ունեի մի ուսումնասիրություն գրել հայ թատրոնի նշանավոր դերերից մեկի՝ դերասանուհի Սաթենիկ Աղամյանի կյանքի և բեմական գործունեության մասին:

Թերթեցի պարերական մամուլը, քաղեցի բավական նյութ, աչքի անցկացրի թատերական հուշերը, համոզված, որ այնտեղ հետաքրքիր տեղեկություններ կգտնեմ տաղանդավոր արվեստագիտուհու մասին, և խեղապես էլ կային: Հետաքրքրվեցի և դառ որոշ տվյալներ գրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնի արխիվներում: Ահա այս կապակցությամբ գիմեցի նաև Վահրամ Փափաղյանին, որը «Հետադարձ հայացք» հուշագրության առաջին հատորում համակրությամբ և սիրով է անդրադարձել իր խաղընկերուհուն:

Ես հայտնեցի իմ նպատակը մեծահուշակ եղբերդակին, ստացա նրա համաձայնությունը և 1960 թվականի ապրիլի 16-ին եղա նրա տանը: Երեք ժամից ավելի մնացի այնտեղ: Երկար զրույցին, որը լի էր բուն նյութից կատարված շեղումներով, հաջորդեց ընդառաջումը խընդրանքիս և նա թեև պրեզ, ես էլ զրի առա նրա կարծիքը Սաթենիկ Աղամյանի մասին:

Հրապարակում ենք որոշ հատվածներ իմ գրառումներից:

«Երբ Կովկաս եկա նա արդեն հասուն դերասանուհի էր:

Թե իբրեւ արվեստագետ, թե իբրեւ մարդ ամենաանկաշառն էր իմ ծանոթների մեջ:

Շնորհիվ իր արտահայտության միջոցների լայն ընդդիմադրության, իմ 50 տարվա թատերական գործունեության ընթացքին, իմ ճանաչած բոլոր դերասանուհիների մեջ Սաթենիկը ամենից ավելի պատրաստված կիներ էր արվեստի տեխնիկական ու կուլտուրական տվյալների տեսակետով, և այդ տվյալների մեջ ամենից գերազանցը նրանում ձայնն էր, համամարդկային կրքերի արտահայտման զամման, մի ձայն, որով նա հասնում էր այն բոլորին, ինչին հասնում էին իմ տեսած բոլոր մեծ դերասանուհիները, հաճախ նրբին արվեստականությամբ, իսկ Սաթենիկը հասնում էր բնական ճանապարհով:

Եվ բյուրաձայն մի նվաղախմբի բոլոր ձայնանիշները ուներ իր կողորդում: Իր մեծության անդիտակից, գուցե դրա համար էլ առասպե-

լորեն անկաշառ այդ աղջիկը եկավ ու գնաց մեզանից չհասկացված, որովհետև մեր անարվեստ ժամանակը գրեթե միշտ շփոթել է արհեստականը արվեստի հետ և թե ինչքա՞ն ժամանակ կշարունակի շփոթել՝ ժամանակներին է հայտնի:

* * *

Սաթենիկը արարչության տարօրինակ օրենքով մեր ազգային պարտեզի մեջ ծիլ արձակող այն տունկն էր, որ բարձրորակ եվրոպականության հետ արյունակցել էր ցեղային մեր բոլոր առաքինությունները, որ անհայտ վայրերից մեզ մոտ եկած չքնաղ մի ծաղիկ լինելով հանդերձ, մերն էր իր արմատներով: Ահա թե ինչու հիմնական վերլուծության ենթարկել նրա արվեստը հեշտ չէ և կարոտ է լուրջ ուսումնասիրության և ժամանակի, ահա թե ինչու այս տողերում ես կարող եմ միայն արձագանքը լինել մի գեղեցիկ բալլադի, որը գուցե մերը չէր, բայց մեզանից էր: Մի գեղեցիկ գիրք, որը տպված էր գուցե օտար տպարաններում, բայց խոսում էր մեր հոգուց. մի հիանալի արվեստագիտուհի, որը մերը լինելով հանդերձ բոլորինը կարող էր լինել:

Սաթենիկի արվեստը ազգային կամ ցեղային հասկացողությամբ սահմանափակել կնշանակե նրան չհասկանալ և իր հայրենի անդաստաններից դենը բուրմունք ու երջանկություն բաշխող այդ ծառը չգնահատել:

Թե ավելի քան կես դար տևող իմ գործունեության միջոցին իմ տեսած բոլոր դերասանուհիներից՝ լինի մեզանում, լինի մեզանից դուրս ո՞ւմը կկարողանամ նմանեցնել նրա արվեստը, չեմ փորձի ասել, բայց նրա մեջ ես տեսնում էի մի ինչ-որ ցուրժ ժան-Հադինգից, մի սիրազեղ հառաչը Դուդենից, մի զգլխիչ շարժում Սառայից և այս բոլորը այնքան հարազատորեն ձուլված իր անխաղախ հայուհու էություն հետ: Սաթենիկը եկավ ու անցավ մեր բեմից որպես կատարյալ եվրոպական մի հայուհի:

* * *

Սաթենիկը ամեն ինչ իր մեջ էր գտնում, իր արտահայտության, իր ոգևորության մեջ: Ինքն իր մեջ մի ամբողջ աշխարհ ուներ, դրսից ոչինչ չեր ստանում: Այն մարդիկ, որոնք ներքնաշխարհ չունեն, նրանք

դերասան չեն։ Սաթենիկի նմանները բացառիկ արտիստներ են։ Սաթենիկը իսկական արտիստ հոգով, մեծ էր։ Երգեհոնի նման ամեն ինչ գտնում էր իր մեջ։ Եվ դրանով էլ մեծ էր։ Եվ որովհետև շատ էր մեծ ինքը ներքին աշխարհով, դրսի աշխարհը երկրպագելու կարիքը չէր բզ-գում... դրա համար էլ, իր ժամանակը վաչկեց նրան, գուցե և առանց շնորհակալ լինելու նրանից ճիշտ այնպես, ինչպես անդիտակից մարդը գով աղբյուրից կխմի, կզնա շրթունքը սրբելով, առանց աղբյուրին շնորհակալ լինելու։

* * *

Սաթենիկ Աղամյանի մասին կարող են խոսել միայն նրանք, ով-քեր նրան տեսել են և բացի տեսնելուց իրենք արվեստի մարդիկ են եղել։ Արվեստը սրտի գործ է, եվ դատողությամբ բացատրել զգացումը հեշտ չէ, ահա թե ինչու մի գեղեցիկ սիմֆոնիա լսելիս մարդը տար-վում է, գերվում ձայների բանաստեղծության համաշափությամբ, առանց այդ ձայներն իրար միացնելու տեխնիկային ծանոթ լինելու կամ, եթե ծանոթ էլ է, առանց այդ տեխնիկան զգալու։ Ահա թե ինչու թատերա-կան հանճարը պետք է տեսնել նրա կենդանության ժամանակ կամ կարենալ զգալ և վաչելը նրան, երբ նա արդեն չկա, պետք է ընդու-նակ լինել ներքին աչքերով տեսնել նրան ու իր սեփական հոգու ու-ժով վերակենդանացնել այն, ինչ որ եղավ։

* * *

Գիտեմ, որ կան մոլորակներ, որոնք հանգել են վաղուց, բայց ո-րոնց մենք տեսնում ենք հիմա, որովհետև նրանց արձակած լույսը դեռ նոր է հասնում մեր մոլորակին։

Սաթենիկի նման արտիստները նման են այդ մոլորակներին։ Եվ թերևս մեզ հասած նրա լույսի ճառագայթից, մտածող միտքը կարող է տեսնել նրան, նրան վերաստեղծել իր սեփական հոգու հորիզոնում... Եթե այդ հորիզոնը կա։ Ուրեմն գտնում եմ, որ նման վերաստեղծող հո-րիզոն ունեցող հոգիների գործ է անսահմանության մեջ վաղուց մե-ռած ու դեռևս միջոցի մեջ շողացող նրա լույսից վերակազմել տեսա-նելի ու զգալի պատկերը մոլորակի, որը չկա։ Անսովոր կարողություն-ների տեր գրչի գործ է այդ և ուղում եմ հավատալ, որ նման գրիչը պետք է կարենա գործածել այս գեղեցիկ գրքի հեղինակուհին։

Երբ գրողը մեծ է՝ նրա գրչի առկից դուրս եկած ամեն մի տող հետաքրքիր է։ Առանձնահատուկ հետաքրքրություն կարող են ներկայացնել նաև գրքերի վրա գրողի արած մակագրությունները։ Դժբախտաբար դրանք հազվադեպ են հավաքվում և հրապարակվում։ Զեյնուլի երկերի մի հրատարակության մեջ հրապարակվել են նրա մակագրությունները։ Նույնը նաև Մայակովսկու։ Դա շատ օգտակար մի բան է։ Մակագրությունները պարզում են իր անմիջական շրջապատի մարդկանց հետ գրողի ունեցած կապերը։ Բայց երբեմն դրանք շատ ավելի կարևոր են, քան մարդկային առնչությունների ոլորտն է։ Պատահում է, որ մակագրելիս գրքի հեղինակը դատողություն է անում։ Բոլոր գրողները չէ որ, նույնիսկ մեծ, հետաքրքիր մակագրություններ են անում։ Դա էլ մի ուրույն ձև է։ Իր այդ ձիրքով շատ և շատ գրողներից տարբերվում էր Վահրամ Փափազյանը, որն իր կյանքի վերջին 15 տարում մի քանի գրքի հեղինակ եղավ։ Նրա մակագրությունները ոչ միայն մեկը մյուսից տարբեր են, խիստ անհատականացված, այլ նաև միշտ ինքնատիպ, միշտ հետաքրքիր։

Փափազյանը քչերին էր գիրք նվիրում։ Երևի ոչ ավելի, քան 6—7, լավագույն դեպքում մի 10 հոգու։ Հաճախ նրա ընկերներն ու բարեկամները, նույնիսկ անծանոթ ընթերցողները խնդրել են, որ նա իր գրքի իրենց օրինակի վրա մակագրի։ Եվ նա էլ սիրով արել է։ Ի դեպ այս ձևը վերջին տարիներին լայն տարածում գտնելով, սովորական երևույթ է դարձել։ Ավելին։ Մոսկվայում երբեմն պոետական գրքերի վաճառք է հայտարարվում և գրավաճառներին փոխարինող բանաստեղծները զենորդի խնդրանքով մակագրում են վաճառվող գիրքը, որևէ բարեմաղթություն անելով ապագա ընթերցողին։

Հրապարակում ենք մեծ ողբերգակի մի մակագրությունը, որը, բավական ընդարձակ լինելով, մի խորհրդածություն է «մեծ անհատականությունների» և «անսամբլային» թատրոնների շուրջ։

Այդ մակագրությունը արվել է 1965 թվականի հոկտեմբերի 31-ին «Իմ Օթելլոն» գրքի այն օրինակի վրա, որ պատկանում է Սունդուկյանի անվան թատրոնի հնագույն դերասան, վաստակավոր արտիստ Դևորդ Ասլանյանին։

«Թատրոնի մարդուց, բարեկամ Գևորգ, թատրոնի մարդու համար
դրել մի վերտառություն, այն էլ՝ թատրոնին նվիրված այս գրքի վրա,
ոչ հեշտ է, ոչ տեղին... քանի որ ասում եմ— և ինքս գիտեմ այդ,—
թե իրերի բերմամբ թատրոնը գնում է դեպի անէություն: Սխալ է այդ:
Այլ կյանքը, որ հակամետ էր թատրոնի դառնալու, այնքան արագ է դառ-
նում այդ և արդեն դարձավ, որ մարդը բացահայտ դերասան է այս
ընդարձակ բեմում: Երևույթն այս գուցե սպանի թատրոնին կամ դե-
րասանին իր անհատական իմաստով, բայց ընդհանրական իմաստով
մեկի տեղ հիմա կունենանք հաղարներ...

Միլիոններ... ահա թե ինչու, պնդիր գոտի՛դ Գևորգ, դի քո նա-
խորդները բացառություն էին բոլորի մեջ, իսկ հիմա, դո՛ւ և քեզ նման-
ները մասը կլինեք մի ամբողջության ուղեք կամ չուղեք:

Եվ հարց է ծագում, թե ո՞րն է դերագնիվ՝ մեկը լինել բոլորի՞
համար իր ինքնության գիտակցությամբ, թե լինել բոլորից մեկը...
այնպես բնագոյմամբ, իրերի բերմամբ առանց ինքնագիտակցության
փրկարար առարկայության:

Խորհիր այդ մասին:

Եվ եթե հանդիպենք մի այլ մոլորակում, ես հին դերասան, իսկ
դու նոր, կասես ինձ թե ո՞րն է լավագույնը այս երկու վիճակներից.
որոնց դժբախտաբար ենթակա ենք միայն:

Վահրամ Փափազյան»

ՎԿԱՅՈՒՄ ԵՆ ՓԱՍՏԱԹՂԹԵՐԸ

Հաղորդում ԲԱԽՏԻԱՐ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆԻ

Վահրամ Փափազյանը համաշխարհային համբավ է ստացել որ-
պես շեքսպիրյան թատրոնի դերասան, իր բեմական երկարատև գոր-
ծունեության ընթացքում շունչ ու կենդանություն տալով մեծ դրամա-
տուրգի այնպիսի հանրաճանաչ կերպարների, ինչպիսիք են՝ Օթելլոն,
Համլետը, Արքա Լիրը, Մակբեթը, Ռոմեոն, Բասանիոն և ուրիշներ:

Փափազյանի արվեստը աշխարհագրական սահմաններ չընդգրկող
երևույթ է, թերևս, բացառիկ երևույթ համաշխարհային թատրոնի պատ-
մության մեջ: Զե՞ որ Փափազյանը խաղացել է Ջիբլարթաբից մինչև
Կամչատկա, Մուրմանսկից մինչև Թեհրան, Անգլիայից մինչև Նգիպ-

տոս, Եվրոպայի, Ասիայի ու Աֆրիկայի հարյուրավոր մեծ ու փոքր քաղաքներում ու գյուղերում: Եվ մի քանի լեզվով: Սակայն, ինչպիսի ընդգրկում էլ որ ունեցել է նրա խաղը, ինչ լեզվով էլ որ հանդես է եկել նա, միշտ և ամենուրեք Փափազյանը բարձր է պահել իր ժողովրդի անունը: Իր նամակներից մեկում այս առթիվ նա գրել է. «Ես հայ եմ ծնվել, հայ էլ կմեռնեմ... Ես մշտապես չեմ աշխատել Հայաստանում, բայց աշխատել եմ մեր Մեծ Միության բոլոր քաղաքներում, բայց և այնպես ես միշտ հայ եմ մնացել և իմ հաջողությունը միշտ եղել է հայ արտիստի հաջողություն»:

Ահա նույն՝ 1939 թվականի մի այլ վկայություն, տրևած վեպի է հիմնավորում ու խորացնում մեծ ընդգրկումների Փափազյանին: Նա գրել է. «Վլադիվոստոկից մինչև Կիև, Մուրմանսկից մինչև Օդեսա, Փարիզից մինչև Եգիպտոս, երկրագնդի բոլոր ճամփաներին, ինչ լեզվով էլ որ ես խաղացել եմ, եթե դափնիների ինչ-որ մաս եմ ստացել, որպես արտիստ, ապա դրանց մի մասը եղել են իմ հարազատ Հայաստանի ժողովրդական արվեստի դափնիները, քանի որ այնպիսի մի արտիստ, որպիսին ես եմ, որտեղ էլ որ աշխատել է, ինչ լեզվով էլ որ հանդես է եկել, ցանկացել է այդ, թե ոչ, նա միշտ աշխատել է իր ժողովրդի փառքի համար»:

Եվ այսօր, պատմություն դարձած Փափազյանի հիշատակին անդրադառնալիս, նրա արխիվի անտիպ նյութերից, որոնք պահվում են Հայաստանի դրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնում, ուզում ենք ընթերցողներին ներկայացնել որոշ փաստեր ու վերկայություններ, որոնք վերաբերում են շեքսպիրյան թատերական աշխարհում կատարած նրա գործունեությանը, բնութագրում նրան որպես քաղաքացու և արտիստի:

Մեծ գործունեության և մեծ շփումների տեր դերասանի հետ խաղալու, նրա օգնությանը դիմելու մասին բազմաթիվ փաստաթղթեր են հասել մեզ: Հիշատակենք դրանցից մի քանիսը: Ռուս դերասանուհի Ա. Կամենեց-Սաֆնովան, դիմելով Փափազյանին, գրել է. «Ես տարեց դերասանուհի եմ... բայց իմ մեջ դեռևս վառվում է գեղարվեստական ճշմարտության կայծը: Ներկայումս Դուք միակն եք, բացի Ստանիսլավսկուց, նրա անկեղծ կիրառողը: Ես երջանիկ կլինեի, եթե երբեք Դուք ծեր կանանց կարիք ունենայիք, ես Ձեզ համար կխաղայի, իհարկե, առանց վարձատրության և ոչ մեկ անգամ, այլ մշտապես»:

Փափազյանի հետ Օֆելիա կամ Դեզդեմոնա խաղալու ցանկություն

է հայտնել նաև դերասանուհի Սոֆյա Լեինա-Շեստովան՝ հիշեցնելով, որ Մոսկվան ծաղափի է նրա Համլետին:

Հետաքրքրական է Փափազյան-Օթեկո, Գրիգորի Գե-Յազո միասին խաղալու մտադրությունը, որ նրանց մեջ ծաղկ է 1928 թվականին: Գեի նամակում այս առթիվ կարդում ենք. «Ձեզ հետ միասին մենք, իրոք, կարող ենք մեծ գործ կատարել ոչ միայն ՍՍՀՄ-ում, այլև արտասահմանում: Մեկս մյուսին հնարավորություն տալով հանդես գալու սիրած դերերում, օգնելով մեկս մյուսին, մենք կարող ենք հնարավորություն ստեղծել միասին հանդես գալու 3—4 ներկայացման մեջ, ինչպես հանդես էին գալիս Ադելհայմները...

Վերջին անգամ ես Յազո խաղացել եմ Թումազո Սալվինիի հետ, երբ նա եկել էր մեզ մոտ՝ Պետերբուրգ, Ալեքսանդրինյան թատրոն: Ինչպես խոսում էին և մամուլում գրում, այդպիսի դույզախաղ այս պահում Ռուսաստանում չկա չէր եղել: Գերմանիայում Բառնայր հանդես է եկել Պոստարտի հետ, բայց և նրանք ունեին հիանալի արտիստուհի: Նրա ազգանունը չեմ հիշում: Եկող ձմեռ տոնելով իմ հորեղանը, ես կվերցնեի մի տարվա արձակուրդ, կգայի Թիֆլիս և մենք կունենայինք իսկական դերասանական շրջադասություն, թեկուզ դեպի Ամերիկա»:

Մեզ անհայտ է, հաջողվել է բեմի այս երկու խոշոր վարպետների համատեղ խելովը, թե ոչ, բայց ցանկությունն ինքնին շատ բան է ասում երկու մեծությունների ստեղծագործական համագործակցության մասին:

Փափազյանի մեծությունը հավաստող, եվրոպայում վստահությամբ հանդես գալու առաջարկով և Սովետական Հայաստանի արվեստը ներկայացնելու քաջալերական խոսքերով է տոգորված թատերական գործիչ Աննա Բուդաղյանի նամակը, որ գրել է Փարիզից 1928-ի հունվարին: Նամակում գրված է. «Այստեղ ամեն պետություն յուր լավագույն արտիստին ուղարկում է խաղալու ֆրանսիացիների հետ և վճարում է նույնիսկ, որպեսզի պրոպագանդ անե իր երկրի համար: Ես կարծում եմ, որ նույնը պետք է անել և Ձեզ հետ... Ես չգիտեմ ինչպես է նալում մեր Երևանի կառավարությունը այդ հարցին, սակայն շատ ցանկալի կլինեի մեզ համար մի այդպիսի բան անել: Յուր տալ եվրոպացիներին, որ խորհրդային Հայաստանում այլևս գոյություն չունեն սուգ ու լաց, մերկ դիակներ (ինչ էր դաշնակների օրերին), այլ խորհրդային Հայաստանը այժմ օր-օրի վրա հասունանում է խաղաղ, անդորր և շառագունված հորիզոնից կենսարար կարմիր արևն է պայծառ ու զվարթ

ծագել... Թող տեսնեն և հիանան, որովհետև ես գրեթե ամեն գիշեր լինում եմ սրանց՝ ֆրանսիացիների ներկայացումներին, ես հավատացնում եմ Ձեզ, որ Ձեր Դոն-ժուանը, Ձեր Օթելլոն, Ձեր Կորրադոն, սրբանք չունեն։ Ես չգիտեմ, որքան եք Դուք հառաջադիմել այս 10-ը տարում, բայց ա՛յն Փափաղյանը, որ խաղում էր այն ժամանակ, պարզե-րես կարող է խաղալ Ֆրանսիայի, Փարիզի ամենաընտիր դերասանների հետ»։

Եվ Փափաղյանը գնաց Փարիզ։ 1932-ին հայ և ֆրանսիացի դերասանների հետ նա խաղաց «Համլետ» և «Օթելլո», ցույց տալով սովետական դերասանի ոչ միայն վարպետությունը, այլև այդ հանրաճանաչ կերպարների ինքնատիպ մի մեկնաբանություն, որի հիմքում ընկած էր մարդկայնության բարձր գաղափարներ՝ սոցիալական ընդգրկումով։

Ամենուրեք բարձր է գնահատվել Փափաղյանի արվեստը։ Նրա նրկատմամբ սերը դրսևորվել է և՛ հանդիսատեսների նամակներում, և՛ թատերախոսների ռեցենզիաներում։ Բայց կա գնահատության այլ միջոց ևս, որից մեկը բերում ենք այստեղ։ Դա ուկրաինացի մեծ բանաստեղծ և հայ ժողովրդի բարեկամ Պավլո Տիշինայի նամակն է՝ գրված 1949-ին, Ահա այն.

«Շատ հարգելի և թանկագին ժողովրդական մեր արտիստ
Վահրամ Կ. Փափաղյան

Ձեր նամակը ես ստացել եմ։ Նրա մեջ շատ ջերմություն և սեր կա դեպի ուկրաինական կուլտուրան և ես լիովին բաժանում եմ մոսկովյան դրամատիկ անսամբլով Ուկրաինա գալու Ձեր ցանկությունը։ Ուստի, Ձեր նամակից քաղվածքը ես իսկույն եեթ հանձնեցի ՌԻՍՍՀ արվեստի գործերի կոմիտեի նախագահ Նիկոլայ Պետրովիչ Պոշչինին։ Դրանից բացի, ես ղանդահարել եմ նաև բաժին՝ այդ հարցի առթիվ։ Կարծում եմ, որ կոմիտեն չի ուշացնի Ձեր պատասխանը։

Ողջույններով՝ Պ. Տիշինա»

Փափաղյանը շատ է հանդես եկել Ուկրաինայում։ Նրան տեսնողներն այսօր էլ խորին ափնածանքով են խոսում նրա արվեստի ու վարպետության մասին։

1925 թվականին, երբ Փափաղյանը Օթելլո է խաղացել Խարկովում, հոգեբան-պրոֆեսոր Իսահակ Տուրկելտաուրը «Երեկոյան ռադիո» թերթիկում նրա մասին գրել է. «Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ Փափաղյանը մեր ժամանակի լավագույն Օթելլոներից մեկն է։

քաղցած ենք, տվեք մեզ իսկական հաց — Շեքսպիրին, Շիլլերին, Գոլ-դոնիին և Մոլիերին»:

Գրեթե նույն միտքն է արտահայտված մի այլ լենինգրադցու՝ հան-դիսատես Տատյանա Կաբարովայի նամակում, որ նա գրել է 1938-ին: «Մավրի կերպարը,— գրել է նա,— հասարակ ու հպարտ է, դյուրա-հավատ ու լիարյուն, հավատարիմ իրեն: Ձեր ավարտուն և դրվագված արվեստը մեզ համար արժեքավոր է և նրանով, որ անմիջական հա-ճույք պատճառելով մասսայականացնում է համաշխարհային գրակա-նության կլասիկներին, որ այնպես անհրաժեշտ է մեզ... Ափսոս միայն, որ հազվադեպ և քիչ ենք տեսնում Ձեզ: Մի՞թե Համլետը, Մակբեթը, Մոորը Ձեր դերերը չեն»:

Եվ այսպես՝ դատողություններ, դիտողություններ, տպավորու-թյուններ, առաջարկություններ, ցանկություններ, զնահատություններ, պահանջներ, մի հանգամանք, որ ինչպես ժողովրդական առածն է ա-սում, ում ինչքան շատ է տրված, նրանից ավելի շատ է պահանջվում: Փափազյանը գոհացրեց ամենքին, բայց նրա մի ցանկությունը անկա-տար մնաց: Նա չհասցրեց Օթելլո խաղալ արաբերեն, որի կենսագործ-ման համար ջանք չի խնայել նրա մեծ երկրպագու, շեքսպիրագետ և ու-ժիսոր Հովհաննես Փիլիկյանը:

ՄԻ ԷՋ ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ՊԱՏԵՐԱԶՄԱԿԱՆ ՕՐԵՐԻՑ

Հաղորդում ԼՈՒՍԻԿ ԱՔԵՂՅԱՆԻ

Փափազյանի արխիվում պահպանվել է հինգ մեքենագիր էջ, գրե-ված ռուսերեն՝ «Շեքսպիրը խորհրդային երկրում»: Սա կամ ճառ է, որ ասվել է ռադիոյով, կամ էլ հոդված, գրված արտասահման ուղար-կելու նպատակով: Երկուսից որն է, հայտնի չէ: Հայտնի է սակայն, որ գրվել է Հայրենական պատերազմի օրերին: Այն ժամանակ, երբ Ֆաշիստական զորքերի դեմ խորհրդային ժողովուրդը հավաքագրում էր իր բոլոր ուժերը, Մոսկվայի փողոցներում փակցվեցին գունավոր ա-ֆիշներ, վրան մի հանրածանոթ անուն՝ «Շեքսպիր»: Աֆիշը հայտնում էր, որ հուլիսի 12-ի երեկոյան, Զայկովսկու անվան նորակառույց հա-մերգային սրահում կազմակերպվում է մեծ երեկո, որտեղ տեսարան-ներ են խաղացվելու Շեքսպիրի ողբերգություններից ու կատակերգու-

թյուններից՝ «Օթելլո», «Համլետ», «Մափրեթ», «Անսանձի սանձահարումը»: Պետք է կատարվեն նաև առնարաններ Վերդիի «Օթելլո» օպերայից, Գունույի «Ռոմեո և Զուլիետից»:

1942 թվականին էր այդ

«Այս պերճախոս օրինակը,— գրում է Փափաղյանը,— բաղում ապացույցներից է, թե ուսու ժողովրդի մեջ ինչպիսի սեր ու համաժողովրդական ճանաչում է վայելում անգլիական անմահ հանճարը, որ նույնիսկ պատերազմի դաժան օրերին, առավոլ իրենց բոլոր ուժերը ֆաշիստական բարբարոսների դեմ մղված պայքարին, պահպանում են իրենց ցեղամարտի հետաքրքրությունը Շեքսպիրի ստեղծագործության և գաղափարների նկատմամբ»:

Անձամբարավ ողբերգակն ասում է, թե պատերազմի ժամանակ խորհրդային երկրի տարբեր քաղաքներում շեքսպիրյան բաղմամբով բեմադրություններ են տեղի ունեցել, որոնցից հատկապես ուշագրության են արժանի Կիրգիզիայի մայրաքաղաքում բեմադրված «Լիր արքան»՝ կիրգիզերեն, մյուսը՝ Նրևանում բեմադրված «Համլետը»:

Պատերազմի նախօրյակին, ըստ այդ ակնարկի, խորհրդային թատրոններում շեքսպիրյան երկերից երկու հարյուր տասը բեմադրություն է տրվել՝ «Ռոմեո և Զուլիետ», «Երկու վերոնացի», «Միսլինների կոմեդիա», «Անսանձի սանձահարումը», «Տասներկուերորդ դիշեր», «Ամառային դիշերվա երազը»: Ասում է, որ բեմադրվել են նաև Անգլիայում անգամ հազվագեղ ներկայացվող «Յիմբելինը» և «Միրո ապարդյուն ճիգերը» նույնպես: Բայց առանձնապես շեշտում է Օստոլեի խաղացած Օթելլոն և Միսլետի մարմնավորած Լիրը. առաջինին անվանում է նշանակալի ողբերգական դերասան, իսկ մյուսի մասին նկատում է՝ «ստեղծել է Լիրի բացառիկ հետաքրքիր մի կերպար»:

Այնուհետև կանգ է առնում շեքսպիրյան թարգմանությունների վրա՝ «Ո՞ր երկրում,— հարցնում է Փափաղյանը,— «Համլետը» թարգմանված է երեսուն անգամ»: Ասելով, որ Համլետի վերջին թարգմանությունը կատարել է Բորիս Պաստերնակը, Փափաղյանը բարձր գնահատական է տալիս. «այս թարգմանությունը,— ասում է նա,— ես համարում եմ բանաստեղծական վարպետության բարձունք, Շեքսպիրի ոգին տրված է իր բոլոր նրբերանգներով: Այս թարգմանությունը լույս է տեսել 1941-ին առանձին գրքով և վաճառվել տառացիորեն մի քանի օրվա ընթացքում: Թեև ամբողջ խորհրդային երկիրը համակված է պատերազմական լարվածությամբ, բայց դա չխանգարեց ուսն նշանավոր

քանաստեղծ Պաստերնակին վերանայելու իր թարգմանությունը, կատարելու նոր ձևումներ: Եվ հիմա տպագրվում է հարյուր հազար տպաքանակով, ականավոր շեքսպիրագետ պրոֆ. Մ. Մորոզովի ծավալուն ներածական հոդվածով և ընդարձակ մեկնություններով: Վերջերս Պաստերնակը ավարտել է իր աշխատանքը՝ «Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանությունը, որի գրական արժանիքները նույնպես մեծ են»:

Այս բոլորից հետո Փափազյանը անդրադառնում է շեքսպիրագետական գրականությանը, հիշատակում այդ ժամանակներում լույս տեսած մի շարք գրքեր: Սրա հետ միասին նշում է նաև այն հետաքրքրությունը, որ կա մեզանում Շեքսպիրի ժամանակակից հեղինակների շուրջ՝ Գեկկեր, Բոմոնտ, Ֆլետչեր, Բեն-Ջոնսոն:

«1939-ից սկսած,— ասում է արտիստը,— Մոսկվայում ամեն տարի հրավիրվում է շեքսպիրյան կոնֆերանս: Վերջին կոնֆերանսին բոլոր ելույթ ունեցողների հիմնական միտքը եղել է այն, թե «մեծ հումանիստ և մարդասեր Շեքսպիրը— ազատասեր երկրների հավատարիմ դաշնակիցն է մարդկության բախտի համար այսօր մղվող պայքարում»:

Վերջում Փափազյանն ասում է, թե իր դերասանական գործունեության երեք տասնամյակը նվիրված է եղել Շեքսպիրի ստեղծագործությանը: Քառորդ դար առաջ իր սրտի ազատ մղումով նա իր երկրորդ հայրենիքն է ընտրել Ռուսաստանը և ուսման մեծ ժողովուրդին էլ համարում է հարազատ մի ժողովուրդ, քանի որ «այս երկիրը և այս ժողովուրդը մարմնացումն է այն բարձր սխրությունների, կրքերի ու զգացումների, որոնք երգել ու փառաբանել է Շեքսպիրը»:

ՉՈՐՍ ՆԱՄԱԿ

Հրապարակում և առաջաբան ԲԱՅԳԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ

1959 թվականին Հայկական թատերական ընկերությունը հրապարակեց «Վահրամ Փափազյան» ժողովածուն, ուր հոդվածներով ու հուշերով հանդես էին եկել հայ մշակույթի բազմաթիվ նշանավոր դեմքեր: Ժողովածուն լույս տեսնելու առթիվ Վահրամ Փափազյանը շնորհակալական նամակներ է ուղարկել գրքի հեղինակներին: Չնայած այդ նամակների հակիրճ բովանդակությանը, նրանց կոնկրետ առիթով պայմանավորված՝ գործնական բնույթին, նույնիսկ այդ սուղ տողերում

երևում է արտիստի ո՛չ միայն դրելու բարձր վարպետությունը և խոսքի ճաշակը, այլև, որ տվյալ դեպքում առավել կարևոր է, իր արվեստակից ընկերների վառատակի արժեքը, նրանց կարողությունները բնութագրելու ձիրքը:

Հրապարակում ենք այդ նամակներից չորսը, որոնք հասցեագրված են ռեժիսորներ Անոն Փալանթարին և Վալիկ Վարդանյանին, թատերադեմոստեր Սարգիս Մելիքսեթյանին և Ռուբեն Զարյանին:

Լ. Փալանթարին և Վ. Վարդանյանին գրված նամակների բնագրերը պահվում են Երևանի Ե. Զարենցի անվան դրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնում, իսկ Ս. Մելիքսեթյանի և Ռ. Զարյանի նամակները՝ նրանց անձնական արխիվներում:

Լավ օրերի ընկերս Վալիկ,

կարդացի:

Վերապրեցի անցյալը, որին մոռացել էի և որին հիշեցրին ինձ քո տողերը:

Արվեստի մարտում անդավաճան ղինակից եմ ճանաչել քեզ միշտ և ինչ տարբեր ուղղությամբ էլ որ ընթանան իմ ու քո օրերը, քեզ նման հոգիները միշտ կհանդիպեն ինձ հետ աշխարհի միակ այն կետում, որը սկիզբն է եղել մեր ճանապարհների, և համոզված եմ, կլինի վերջին հանգրվանը:

Պահիր ինձ քո սրտումդ, ինչպես պահել ես միշտ, և իմացիր, որ մշտական բնակիչն ես եղել դու իմ սրտին, ուր որ եղել ես դու, ուր որ եղել եմ ես:

Քո՝ Վահրամ Փափազյան

6 հունիսի 1959

Խելացի և վաղեմի բարեկամս՝

սիրելի Անոն.

Ասում են, գեղեցիկ բաները կարճ են լինում. և գեղեցիկ են տողերդ, որ նվիրել ես ինձ:

Կարդացի, և օրերի փոշին թոթափվեց կարծես վրայիցս, ու հրիտառարդացա:

Արվեստի համար այս ծանր ժամին ամենաբույժ մի դեղատոմս է

տողերիդ քաղցր հորդորը և իցիվ թե դա արձագանքի ուղեմուտը հայ
դերասանության սրտում, ինչպես երգում են հիմա խոսքերդ իմ սրտում:

Մի մեծ համբույր քեզ Վահրամից... էն Վահրամից... հին Վահ-
րամից, միշտ Վահրամից:

Քո՝ Վահրամ Փափազյան

6 հունիսի 1959 թ.

Սիրելի Սարգիս

Իմ հին օրերի անուշ ընկեր, կարդացի: Քանի կան մեղանում քեզ
նման թատերագետներ, չեմ հուսահատվի ես արվեստից:

Զգիտեմ ինչպես պարտահատույց լինեմ քեզ:

Եթե լրիվ իմ արխիվը, թատերական հանդերձանքս էլ վրադիր, քո
այնքան հմտորեն վարած թանգարանին հանձնելով սիրտդ կշահեմ,
ապա հայտնիր ինձ, ես այդ կանեմ:

Քո՝ Վահրամ Փափազյանեն

6. 6-րդ 59 թ.

Աղվոր Ռուբենս

Կարդացի:

Ամենատես գրչիդ շնորհիվ, ինքս ինձ տեսա:

Ավելին: Քո խոհեմ ղանդաղությանդ շնորհիվ ինձ պատճառած
սրտմտությունդ մոռացա: Եվ որպեսզի այդ կրկին չհիշեմ, վաղն իսկ
տես Վահանին, եթե արդեն չես տեսել: Եվ վստահ եղիր իմ անխոր-
տակ բարեկամության:

Օթեկոյի իմ խաղարկության քո մեկնաբանությունը, փախչող ժա-
մանակը լուսանկարելով հավերժացնելու նման մի բան է:

Երջանիկ զուգադիպություն է, որ տեսար ու պահեցիր այն՝ ինչ
ես կատարեցի ու անցա...

Երջանիկ եղիր ընկերս, և պահիր ինձ միշտ քեզ շնորհակալ:

Քո՝ Վահրամ Փափազյան

6 հունիսի 1959

Մեծ մարդկանց նամակները միշտ էլ դրադեցրել են մարդկային միտքը, և դրանք հաճախ ոչ պակաս հետաքրքրությամբ են ընթերցվում, քան ստեղծագործողի գրչի տակից դուրս եկած գեղարվեստական երկերը: Օրինակ Ֆլուրերի կամ Գորկու նամակները, Հայ հեղինակներից կարելի է հիշատակել Հովհ. Թումանյանի և Գանիել Վարուժանի նամակները: Գրականության և արվեստի պատմաբաններին նամակները շատ ավելի են հետաքրքրել որպես օժանդակ, լրացուցիչ նյութ գրականության և արվեստի ականավոր դեմքերի հայացքները, բնավորության գծերը, ընդհանրապես մարդկային նկարագիրը պարզելու տեսակետով: Բացի այդ՝ նամակները հնարավորություն են տալիս նաև լրացնելու, ճշտելու և վերականգնելու գրողի և արվեստագետի կենսագրական ավյալները:

Փափաղյանի նամակները դեռ հավաքված չեն: Շատ են, թե քիչ, հայտնի չէ: Բայց երեի պարզ է, որ նրա գրած նամակները կարելի է խմբարաժանել երկու շրջանի, մինչև 1955 թվականը և դրանից հետո: Ու երեի բնույթով էլ տարբեր են այդ երկու շրջանի նամակները: Մինչև 1955 թվականը ավելի գործնական բնույթի, իսկ դրանից հետո՝ այլ: Այս շրջանում էլ պատահում են գործնական բնույթի նամակներ, բայց մեծ մասի բովանդակությունը, ըստ Փափաղյանին մոտիկից ճանաչողների, վերաբերում է իր արվեստին, իր բեմական կյանքին և անցած ուղուն անդրադարձողների գնահատությունը:

Բացառություն չեն նաև մեր ձեռքի տակ գտնվող երեք նամակը, որ հասցեագրված են Երեանի մանկավարժական ինստիտուտի հայ գրականության պատմության պրոֆեսոր, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Արշալույս Բաբայանին:

Արշալույս Բաբայանը «Գրական թերթում» 1955 թվականին հրապարակեց մի հոդված, նվիրված Փափաղյանի Արբենինի դերակատարմանը՝ «Դիմակահանդես» ներկայացման մեջ:

Արտիստը շտապել է մի երկտող ուղարկել հոգվածագրին և հայտնել, որ դա համարում է կերպարի իր մեկնաբանության «հոգեբանական և խիստ վերլուծում»: Եվ հետո ավելացնում է՝ «Շնորհակալ եմ տիկին, մանավանդ նրա համար, որ երբ իջնի իմ վերջին վարագույրը».

մտահղացումն, հետևաբար և ես, կապրեմ Ձեր տողերում ինձանից հետո եկողների համար»:

Այս նամակը գրված է 1955 թվականի հունիսի 17-ին: Հաջորդ նամակը գրված է 12 օր հետո, որտեղ ցավ է հայտնում, որ իր քննադատին հանդիպելու, անձամբ ծանոթանալու պատիվը չի ունեցել: Հուլիսի կողմում, որ աշնանը կհանդիպեն և համոզմունք է հայտնում, որ իրենք «արտակարգ լավ բարեկամներ» են լինելու:

Հանդիպումը տեղի է ունեցել որոշ ժամանակ անց, հրապարակավ, երբ Փափազյանը հրավիրվել է Մանկավարժական ինստիտուտ՝ իրեն նվիրված երեկոյին և Արշալույս Բաբայանն էլ այդ օրը հանդես է եկել զեկուցումով նրա կյանքի, բնական գործունեության և գրական ստեղծագործության վերաբերյալ:

Ձեկուցումը, հանդիպման խանդավառ մթնոլորտը, ելույթները — այս բոլորը Փափազյանի վրա անշնչելի տպավորություն են գործել:

Բաբայանը մի երկտողով արտիստին հիշեցնում է, որ նա խոստացել էր գրավոր կարծիք հայտնել իր զեկուցման մասին և այժմ խընդրում է նրան անել այդ: Եվ դերասանը 1957 թվականի մարտի 9-ին գրած նամակով հայտնում է իր տպավորությունը իր մասին կարգացված զեկուցումից: Այդ նամակում, ի միջի այլոց, ասված է. «Սիրելի տիկին Արշալույս, արտիստի համար հասկացվելը գերագույն երջանկություն է, ինչպես և գերագույն պարգև և այդ երանությունը պարգևեցիք ինձ, խոստովանում եմ, Ձեր հմուտ ու խորիմաստ զեկուցումով, որը լսելիս ես ինքս ինձ մի քիչ ավելի լավ ճանաչեցի»:

Ձեր այդ տողերը խնամքով պահված են իմ թղթերի մեջ ամենաարժեքավորների կողքին, ոչ միայն առ ի շնորհակալություն մի հայ տիկնոջ կողմից ինձ շնայված գովասանքների, այլ մանավանդ առ ի երախտապարտ հիացմունք մի արվեստասեր ու արվեստագետ գրչի»: Իր նամակը արտիստն ավարտում է հետևյալ տողով. «Շնորհակալ եմ, տիկին, այն հպարտ գիտակցության համար, որ շնորհեցին ինձ Ձեր տողերը»:

Փափազյանի այս նամակները ցույց են տալիս, թե որքան երախտապարտ էր նա իրեն ու իր արվեստը, իր գրքերը գնահատողներին: Փափազյանը, որ երևի Ադամյանից հետո ամենից ավելի է գուրգուրվել քննադատության կողմից, արժանանալով հայ, ռուս, և ընդհանրապես ալլազգի քննադատության գովեստներին, ամեն անգամ, երբ իր մասին ասված խոսք է լսել, մանավանդ հմուտ և լավ ասված, հրճ-

վանք է ապրել և պարտքի տակ է համարել իրեն։ Նա լավ գիտեր, թե իր արվեստով ինչ բավականություն է պատճառել մարդկանց, բայց միաժամանակ երբեք չէր մոռանում, չէր դժվարանում ջերմ խոսք գրտնել իրեն զնահատողներին զնահատելու համար։ Դրա հետ միասին, և դա խիստ կարևոր է ու թեևս ավելի էական, խոր հարգանք քննադատի հանդեպ, մի զգացում, որ սրտագին խոսք լսելիս հուզում էր արտիստին և շնորհակալություն համակում նրան դեպի քննադատը, էական է նաև քննադատին վերագրվող դերը՝ նշանակալի ու մեծ։ Նվ բացի այդ, քննադատի դերը դերասանի ինքնաճանաչողության տեսակետից։ Սա մի բացառիկ և, որքան մեղ հայտնի է, հայ թատրոնի պատմության մեջ այլևս չկրկնված դեպք է։

Թվում է, թե ժամանակն է հավաքելու մեծ արվեստագետի նամակները և հրատարակելու առանձին գրքով, մանավանդ որ դրանք, իր բարի ու լայն հոգու վկայությունը լինելուց բացի, հետաքրքիր են իրրե միտք, հայացք, վերջապես, որպես գրական շարագրանք, ոչ միայն այն իմաստով, որ բնավ նման չեն միմյանց, այլ նաև շատ հեռու են և միշտ ինքնատիպ, մեղանում տարածված նամակների ընդունված միակերպությունից։

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱՋՅԱՆԻՆ ԶՈՆՎԱՄ ԵՐԿՈՒ ՄԵԴԱԼ

Հաղորդում Հենրի ՍԱՐԿՍՅԱՆԻ

Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության Ս. Ղազարի թանգարանում պահվում է մի մեղալ, որը նվիրված է Վահրամ Փափազյանին¹։

Մեղալի առաջին կողմի վրա փորագրված է թատերական դիմակ։ Երկրորդ կողմի ձախ եզրով՝ դափնե ճյուղ, իսկ ամբողջ դաշտը զրադեցնում է վեց տողանոց հայերեն մի գրություն՝ «Յեղիս տաղանդավորին՝ թանկագին ընկերոջս դերասան Վ. Փափազյանի (ն) Ե. Ս. 15.6.13»։

Մեղալին օղակով միանում են զույգ արծաթյա եռանկյունի թիթեղներ, որոնք ամբողջացվում են ճարմանդով ամրացված սև թավշե ժապավենով։ Ներքևի եռանկյունու վրա փորագրված են Արարատի զույգ

1 Վ. Փափազյանի մեղալի պատճենը մենք ստացել ենք Վենետիկի Մխիթարյան Միաբանության Ընդհանուր Արբաճար Հմայակ Կետիկյանի, պրոֆ. Զ. Պետկյանի և Հ. Կոմիտաս Ունճյանի օգնությամբ, որոնց, օգտվելով առիթից, հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը։

գազաթները նույն տապանով, իսկ ստորոտին՝ էջմիածնի տաճարի մոտավոր պատկերը: Վերևի թիթեղի վրա պատկերված են եգիպտական փարավոնների բուրգերը, ծագող արևի ճառագայթներով լուսավորված, ձախից՝ սփինքս:

Մեղալը արծաթյա է, տրամագիծը 33 մմ.: Պատրաստված է ձեռքի փորագրման եղանակով:

1913 թ. Վահրամ Փափազյանի ստեղծագործական ծաղկման ժամանակաշրջանն էր: Նա հյուրախաղերով հանդես եկավ Եգիպտոսի՝ Կահիրե և Ալեքսանդրիա քաղաքներում, նույն թվականին էլ մեկնեց Թիֆլիս: Այդ շրջանում էր, որ նա ստեղծեց մի շարք ուշագրավ բեմական կերպարներ:

Դերասանի համար 1913 թ. կարևոր թվական էր՝ լրացավ նրա ծննդյան 25-ամյակը: Եվ Վ. Փափազյանի մտերիմ բարեկամներից մեկի պատվերով պատրաստված մեղալը, իբրև հիշատակ որոշակիորեն պատճառաբանված է և պատահական չէ:

Դժբախտաբար մեզ չհաջողվեց պարզել Ե. Ս. սկզբնատառերով սկսվող Վ. Փափազյանի ընկերոջ անունը: Առհասարակ 1913 թ. շրջագայությանների վերաբերյալ տեղեկությունները առայժմ ամբողջական չեն ներկայացված, պարզապես հիշատակվում է այն փաստը, որ նա 1913 թ. եղել է Եգիպտոսում և համեմատաբար մանրամասն հայտնի է Թիֆլիս կատարած ուղևորության մասին:

Մեղալը պատրաստվել է ոսկերչական արհեստանոցում մասնավոր կարգով: Անհայտ է նաև մեղալի հեղինակի անունը: Պարզ չէ նաև թե ինչպե՞ս է մեղալը ընկել Վենետիկի Միսիթարյան միաբանության թանգարան:

Մեղալի առաջին երեսի վրա պատկերված դիմակը կասկած չի հարուցում, որ փորագրված է թատրոնի պատմությանը տեղյակ արվեստագետի ձեռքով: Անշուշտ, բացառված չէ նաև պատվիրատուի դերը ստեղծման և պատկերատիպի ընդհանուր գաղափարի մտահղացման գործում:

Դիմակը հիշեցնում է հեթանոսական ժամանակաշրջանի ողբերգակների ոճավորված դիմանկարը: Նկարիչ-փորագրիչը լավ տեղյակ լինելով հայ թատրոնի բեմական հատկանիշների ծագմանը, կարողացել է պահպանել անտիկ շրջանի թատերական դիմակի որոշ մանրամասնություններ, հաղորդելով նրան ժամանակակից երանգավորում:

Արծաթյա թիթեղները ավելի ցայտուն երևալու համար օգտագործված է սև թավիշը:

Ուշադրություն է դրավում երկրորդ կողմի հայատառ դրուժյան հը՝ զգացվում է արևմտա-արևելյան հայերենների միասնությունը:

Պետք է ենթադրել, որ մեղալը ստեղծվել է նգիպոստի հայ ոսկիրիչ վարպետների արհեստանոցներից մեկում: 1913 թ. Վ. Փափազյանը եղել է երկու վալրերում, դուցե նկարիչ-վարպետը, հատկապես հռանկյունների վրայի պատկերներով ցանկացել է շեշտել այդ իրողությունը:

Մեղալի ստեղծումը մի փոքրիկ վկայություն է Վ. Փափազյանի գործունեության մեծ ճանապարհ դուրս գալու նախաշեմին: Այնուամենայնիվ ինչպես պատվիրատուն, այնպես էլ նկարիչը ճիշտ կոաճեցին և բոս արժանվույն զնահատեցին մեծ դերասանի արդեն ուրվագծված ուղին, որը պետք է պատիվ աւ փառք բերեր հայ ժողովրդին:

Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո ստեղծվեցին պայմաններ նաև հայ մեղալային արվեստի զարգացման համար: Ի թիվս թողարկված բազմաթիվ մեղալների՝ մեկը նվիրված է Վ. Փափազյանին:

Առաջին կողմի վրա դրվագված է դերասանի դուխը, դեմքով դեպի ձախ: Երկրորդ երեսի վրա՝ թատերական դիմակ, վերևում կիսաշրջանաձև դրություն՝ «Վահրամ Փափազյան»:

Մեղալը թողարկվել է 1970 թ. էջմիածնի կենցաղային մետաղաբերի գործարանում: Տրամագիծն է 31 մմ, մեղալը՝ համաձուլվածք (ոսկեզույն):

Շուրջ վաթսույն տարիներ են բաժանում իրարից երկու մեղալների ստեղծումը, և նրանց երևան գալու պայմանները խիստ տարբեր են: 1913 թվականի մեղալը հանդիսանում է հայ մեղալային արվեստի եզակի օրինակներից, որն իր թեմատիկայով հետաքրքիր հուշարձան է: Թերևս այն առիթ հանդիսանա Վահրամ Փափազյանի կյանքի տակավին անհայտ էջերից մեկի բացահայտմանը: Մյուս մեղալը մասսայական թողարկված լինելով մեր օրերում, հայ բեմի անկրկնելի երախտավորի անունը հավերժացնող մի փոքրիկ հիշատակ է:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՀՈՒՇԵՐ
ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԱՅՑԸ ՄԵՋԻ 1908-ԻՆ

1

Հեքիաթ չկարծեք տողերը, որ պիտի հետևին:

Շեքսպիր իրավ այցելեց մեզ այդ տարին: Ավելին. ան էր, որ բա-
ցավ Պոլսո հայ թատրոնին դուռները զորս Համիդ կղպած պահեր էր
այնքան տարիներ:

Եվ դեռ ավելին: Ան էր, որ բռնած Վահրամ Փափազյանի ձեռքեն՝
հայ բեմը մտցուց:

2

Փափազյան, 1957-ին Բուլղարիա և Ռումինիա կատարած իր ճամ-
փորդութեան տպավորութիւնները լույս ընծայելու առթիւ, «Սովետա-
կան արվեստի» էջերին, Բուրքեշի մեջ իր հանդիպած դեմքերը հիշե-
լու ատեն, չէր մոռցեր նաև իր հին բարեկամը, «դեռևս մանուկ օրերի
իմ խաղընկերը, վաղուց, շատ վաղուց իմ ապագա գործունեութիւնը
գուշակող մի սիրտ»:

Այս տողերը շատ ալ սխալ չէին անշուշտ: Մեր մանկութիւնը հա-
սունացավ միևնույն մթնոլորտին մեջ, մեր այս դարուն սկիզբը, երբ
դեռ մոռալ էր մեր շուրջն ամեն ինչ. Թուրքիան կհեծիր Համիդի թա-
թին հետքեւ, և հոգիները լուսամուտ չունենին վաղուց: Երկուքս ալ Եսա-
յան կհաճախեինք, ուրիշ ժամանց չունենալով ի սկզբան, բայց եթե
մեր կռիվները հույն տղոց հետ իրիկունե իրիկուն՝ դուրսը, փողոցը:
Հետո, երբ մեզ սկսան դադար տալ փողոցի մեր կռիվները ու սկսանք
մենք ալ լրջանալ քիչ մը՝ ուրիշ սատանա մտաւ մեր փորը. բանա-
ստեղծ ու դերասան դառնալ փորձեցինք նույնիսկ դպրոցեն, Դուրյա-
նին ու Ադամյանին անունը հազիւ թե լսած: «Հազիւ թե» կսեմ՝ որով-

հետև երբեմն կլսեինք: Գուրջանի մասին մեզի պատմեր էր դրաբարի մեր ծերունի ուսուցիչ Սրապիոն Թղրլանը, որ ավելի քան երեք տասնամյակ առաջ դաս էր տվեր Պետրոս Գուրջանին ալ, իսկ Աղամյանի մասին ինչ որ գիտեինք՝ մեր մյուս վարժապետներեն էր, որոնք նույնպես հին օրերեն կու գային, և նաև մեր այն քանի մը դասընկերներեն, որոնց ազգական էր եղած մեծ դերասանը. այդ տղաքն էին Վահան Պոշնակյանը, Թաշճյան եղբայրները, որոնք մեզի ալ կու գային պատմել ինչ որ կիմանային տունը: Ավելորդ է ըսել, որ այս տողերը գրողը Գուրջանով բռնկած էր, մինչ Վահրամին խելքը միտքը կերթար Աղամյանին: Նույնպես ավելորդ է ըսել, որ ոտանավոր հորինելու փորձերս այդ օրերին կթվադրվին, ինչպես Փափաղյանի խաղերն ալ, որոնք, ավաղ, միշտ կես կմնային որովհետև ամեն անգամ ալ վրա կը հասնեին կամ տնօրեն Գրիգոր Մարգարյանի խռովոտ հազը վարեն և կամ բարեխառն սաստը Գրիգոր Պարտիզպանյանին, որ դաստիարակն էր վերջին երկու դասարաններուն: Ըսե՛նք թե սույն զույգ դասարանները զետեղված էին ամենեն վերի հարկը, տնօրենին խտաբիբ ակնարկներեն մասամբ զերծ, աղջկանց բամենն զատված պարզ դուռով մը, ուրկե երբեմն ներս կտողոսկեր մեր հանդգնությունը: Ամենեն հանդուգնը Վահրամն էր, բայց և առաջին փախչողը, երբ Պարտիզպանյանին ոտնաձայնը լսվեր:

Ինչեր տեսած են այդ զույգ դասարանները, ինչ կատակներ, որոնք ի վերջո կովի կվերածվին դասարանի դասարան: Վահրամն էր բոլոր այս բնդհարումներուն էլրաշին, բայց հաղթողը միշտ մեր դասարանը կրլար: Վահրամ իր երեք երկայնահասակ դասընկերներով չէր կրնար մեր Ռոբինսոնին հախեն գալ: Զիրենք կփրկեր Պարտիզպանյանին երևան գալը, մեկին սանդուղներեն վեր:

— Վահրամ,— կպոռար աղմուկը իմացածին պես, — Դո՛ւն ես նորեն, օյինբաղ:

Ան գիտեր, որ բոլոր այս խենթություններուն մեջ անոր մատը կար: Տարիների հետո, Պարտիզպանյանին տված սույն «օյինբաղ» մականգիրը հիշեցի, երբ Վահրամին մեկ նամակն առի զոր ստորագրեր էր... «Օյինբաղ Հայոց Մեծաց»։ Չէր մոռացած իր առաջին վկայականը...

Կարծես բավական չըլլային փողոցի և դպրոցի այս ներկայացումները, Փափաղյան ուղեց հատ մըն ալ սարքել Սուրբ Հովհան Ոսկեբերանի մեջ: Հայ կաթողիկոսներու այս եկեղեցին շատ հեռու չէր Եսա-յանեն, և մեր ալ, Ֆերիդիյե թաղը նստողներու ճամփուն վրան էր: Ա-

վազ-ուրբաթի մը օր, Վահրամ խումբ մը տղաք ժողովեց զուխը ու այդ ժամը տարավ: Մեզ բակը կեցուց և ինք մտավ ներս: Քանի մը բոսի հազիվ անցած էր՝ երբ վազելով դուրս ելավ եկեղեցիին ու շունչը փողոց առավ, հազիվ ատեն ունենալով մեզի պոռալու:

— Փախեք, տղաք...

Ետենն՝ եկեղեցիին դուրս կվազեր զայրացած խումբ մը հավատացյալներու, որ կպոռային:

— Բռնեցեք սրիկան...

Բոլորին ալ ճակտին վրա թանաքի նշաններ կային, Վահրամ շիշ մը թանաք թափեր էր օրհնյալ ջուրի ավազանին մեջ ուր հավատացյալները իրենց մատը կթաթախեն եկեղեցիին մեկնելու ատեն...

...Այսպես անցուցին քանի մը տարի «մանուկ օրերի խաղընկերները»:

Հետո բաժանվեցանք իրարմե: 1903-ին Վահրամ Եսայանը ավարտեց, սկսեց հաճախել Կաղը գյուղի Մխիթարյաններուն: Տարի մը ետքը Կեղրոնական կմտնեի ես: Այլևս կիրակի օրերը միայն կտեսնեինք զիրար, երկուքս ալ արդեն քիչ մը ավելի լրջացած: Ես զրոզ սկսած էի դառնալ, ինքն ալ դերասան: Արդարև, 1905 նոյեմբերին Մասիս առաջին ոտանավորս էր տպեր, իսկ Վահրամ արդեն իր տեսակ մը նախափորձերը կըներ Մխիթարյանց մոտ, որոնք իրենց դպրոցին մեջ բեմ ալ ունեին: Երկուքս ալ կըալեինք երազներու մեր ճամփին. սա տարբերությունը, որ ես իմ երազիս պիտի չհասնեի, ան փառքով պիտի սլեսակեր իր հանդգնությունը:

Հանդգնություն, այո, պարզապես հանդգնություն էր իրը, տեսակ մը ցնորք: Միտքերնիդ բերեք այն օրերու Պոլիսը. հայ կյանքը խեղդած էր Համիդ ու հայ լեզուն վաղուց էր չէր լսվիր բեմեն:

Ցնորք չե՞ք սեպեր, երբ այդ օրերուն հայ պատանի մը կերազեր դերասան դառնալ...

3

Փափազյան առանձին չէր իր ցնորքին մեջ: Աղամյանի համբավը ուրիշներն ալ խենթեցուցեր էր: Իրավ ալ՝ նույն այդ մոայլ օրերուն, երբ Պոլսո մեջ հայ բեմ վաղուց է չկար, հայ երիտասարդ մը սալոնն սալոն կպտտցներ իր հայերեն մոնոլոգները: Ենովք Շահենն էր, որ Աղամյանի մենախոսություններեն մեկ քանին սորված, զանոնք կարտասաներ հայ տոններու մեջ, ավելի բախտավոր օրերու սպասելով Աղամյան դառնալու համար: (Թեև, երբ այդ օրերը եկան՝ հազիվ թե հա-

մեծագույն զեղծագործական և աշխատանքային միջոց միջոցն որ թուրքը դաշն ալ խառնեց 1915-ին մեր մեծ զոհերու կարգադրանքին)։

Գիտեմ, որ նախանձի պէս բան մը կ'իշխուի Փափազյանի մեջ, երբ կ'իմանար ինքի Շահինի խառն ծափերը ընտանեկան սալոններէն ներս, նույն այն մենախոսութիւններով, որոնք իր ալ նախընտրածներն էին, ինչպէս Գարբիբեկեան գործադուլն ու Լիւնել քն շիւնելը։

Տեղն է բնական աշխարհ, որ Լիւնել ինքի Շահին տունն տուն կ'ածիր իր մանուկները ցուցադրելու՝ անոր համար չէր միայն, որ Աղամյանի փառքը կ'աշխարհէր դաշն, այլ որովհետեւ Նիւանստա Քոպիի ու տանավորը և Համլետի մենախոսութիւնը հայ բնիկ փակվելին տարիներ ետքն ալ իրենց անուշ հետքը կ'աշխարհէր մարդոց հիշողութեան մեջ։ Ողջ էր տակաւին այն բախտավոր սերունդը, որ բնիկ վրա Աղամյանը տեսեր էր և խանդավառվիր էր Շեքսպիրով։ Շեքսպիր, Մոլիերին հետ, այն անուններէն էր, որոնք պաշտամունք էին ստեղծել հայ հողիներու մեջ, պաշտամունք զոր չէին կրցած մթապնել բոլոր մեղադրամները և որուն հետքը միշտ կ'ապրեր, երբ անոնք այլեւ չէին երեւար բնիկներու վրա։

Լիւնել քն շիւնելը, Աղամյանի շրթներուն վրա, խոսքեր էր հողիները առնելին. անոր արձագանքը դեռ կ'իշխուի հիմա ալ հիշողութեան մեջ մարդոց։ Ու պարագոքս չսեպեք. ոչ մեկ ժողովուրդ աշխարհ արդար կ'իրպով նշանաբան չէ բրած իրեն Համլետի մենախոսութեան այդ առաջին բառերը։ Անոնք հայուն համար թեւովոր խոսք չէին լոկ կամ տպավորիչ նախադասութիւն։ Այդ լիւնել քն շիւնելը տեսակ մը խորհրդանշան պիտի դարձնէր իրեն հայ ժողովուրդը հանուն իր դատին։ Շեքսպիր ահապար իր հարցականով կարծես թէ կ'վարեր անոր ճակատագիրը իր գոյութեան կոսմոս մեջ։

Ու հայ ժողովուրդը որոշեց լիւնել։

«Լիւնել թէ շիւնելը» ինքի Շահինի մենաշնորհը մնաց այսպէս առնել մը, մինչ ասդին կ'աշխարհէր Փափազյանի բերնին շուրերը լսելով ինքի պատմութիւնը սալոնն սալոն։ Այդ դեռ ոչինչ։ Շատ շանցած պիտի իմանայինք նաեւ որ ինքի Շահին հաջողած է Աղամյանի դարդերուն մաս մը գնել անոր ազգականներուն մոտէն և, ավագ, ճիշտ այն հաղուստները զորս մեծ դերասանը կ'ազգներ Օթելլո խաղացած տուն...

Այս արդեն գերագոյն հարկածն էր զոր իր սրտին կ'ստանար հայոց վաղվան Օթելլոն։ Ինքը թող պատմէ, թէ ինչեր է քաշած որպէսզի այդ հաղուստները իր ձեռքն անցնին...

Աղամյան ու Շեքսպիր երազելով է, որ Վահրամ դպրոցական իր դասերը կսորվեր, այդ երազով է, որ անցուց այն զույգ մը տարին, երբ նսայանը ավարտած, ուսանելու գնաց Մխիթարյանց մոտ Կաղըզյուղը, Մոզայի անոնց վարժարանին մեջ:

Իրականին մեջ մեծապես բարեբախտ եղավ, որ այդ զույգ տարիները Մխիթարյանց ծոցին մեջ անցան: Անոնք իրենց բոլոր վարժարաններուն, ինչպես և Կաղըզյուղի մեջ, իրենց դպրոցական բեմերն ունեին և կխրախուսեին իրենց սաներուն բեմական ընդունակութիւնները: Եվ պարզ դիպվածի արդյունք չէր, եթե իրենց կրթարաններեն անոնք մեզ տվին մեծ թիւ մը մտավորականներու, որոնք պիտի սատարեին հայ թատերական շարժման՝ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի, Սրապիոն Հեքիմյանի, Սրապիոն Թղլյանի, Թովմաս Թերզյանի, էմանուել էսայանի պես, այլ նաև մեկ քանին հայ բեմի ամենեւն կարկառուն ուժերին, ինչպիսին եղեր էին Պետրոս Աղամյան, Ստեփան էքզյան, Դավիթ Թրչանց, Հովհաննես Աճեմյան և ավելի նոր օրերու Արմեն Արմենյան, մեծ մասամբ դաստիարակված նույն այն դպրոցին մեջ, ուր հիմա ուսում կառնեի Փափաղյան, նոր օղակ մը ավելացնելու համար անոնց շղթային:

Մինչ Փափաղյան իր տեսակ մը բեմական նախափորձերը կընէր՝ արտասանութիւններով և մենախոսութիւններով մաս առնելով դպրոցական բոլոր հանդեսներուն, մենք ասդին, Կեդրոնականի զրասեղաններուն վրա, մեր զրական մարդանքները կընեինք: Նույնիսկ իշած էինք զրական ասպարեզ՝ թերթերուն կտեղացնելնք հոգված ու քերթված, որոնք կտպվեին ալ, ավաղ:

Վահրամ գիտեի ատիկա և քանի մը օր առաջ հանդեսին, որ պիտի փակեր դպրոցական իր տարիները Մխիթարյանց մոտ և որուն հայտագրին մեջ լայն տեղ ուներ ինք ևս իր մարդանքներով ու մոնտաժներով, եկավ ինձմե խնդրելու, որ անպատճառ հանդեսին տանիմ իմ ճանչած խմբագիրներէս մեկ քանին: Ու իրավ ալ, ամբողջ խումբ մըն էինք հանդեսին օրը՝ Հակոբ Տեր-Հակոբյան, Գեղամ Բարսեղյան, Գառնիկ Թուղաճյան, Գրիգոր Համբէկյան: Մեզ հետ էր նաև Ծնովք Շահենը, որ այն օրերուն երբեք չէր բաժնվեր այդ խումբին, իր հետ ունենալով միշտ իր ուսուցիչ եղբայրը Գրիգոր Եփրանոսյան, հետագային վերածված Գրիգոր Անգուլթի: Հանդեսը տեղի կունենար բացօթյա, Մխիթարյանց դպրոցին ծովեզերյա պարտեզին մեջ, պատկառելի բաղմոթյան մը առջև, ուր խալալական հյուպատոսն ալ կար: Փափաղյան

արտասանեց այդ օրը իմ առաջին սիգարա և Դաբրինենբու գործադու-
լը: Ընդմիջման մը պահուն ան եկեր էր ինձմէ խնդրելու, որ հանդեսն
հետո զիներ ներկայացնեմ ենովք Շահենին: Ու արդարեւ ան եկավ մեզ
մոտ, երբ ման կուգայինք ծովկերքին մոտ:

Փափաղցանը ներկայացուցի քովիններուս: Չեք կրնար երեւեա-
լի անոր խաչատանրը, երբ ենովք Շահենի ձեռքը կսեղմեր:

— Ինչպե՞ս գտար մոնսլոգներս պ. Շահեն,— հարցուց Փափաղ-
ցան տեսակ մը երկյուղածությամբ...

— Էով էր, լավ էր,— զիջանեցավ ըսել սալոններու մեծ դերա-
սանը,— թերություններ կան, բայց անոնք անշուշտ օր մը կուղղվին...

(Խեղճ ենովք, այդ պահուն ինչպե՞ս անցքներ միտքն, թե երկ-
շտ կերպով իրեն մոտեցող այդ տղան հայ բեմին պարծանքը պիտի
դառնար օր մը, իսկ ինք ստվեր մը միայն պիտի մնար մեծ անուն-
ներուն քով, թեև միշտ ջերմ կապված հայ բեմին, ու միշտ անձնվեր
անոնց, որ զինք դրեր էին, նախ իրեն՝ Փափաղցանին, և հետո Զարիֆյա-
նին ալ, մոռցած հին օրերու իր հավակնությունները: Ու արդար պիտի
ըլլար, որ Փափաղցան այդպէս ալ ներկայացուցած ըլլար զայն իր հու-
շերուն մեջ):

Ավելորդ է ըսել, որ ապարդյուն շանցավ հայ լրագրողներու ներ-
կայութիւնը ամսվերջի ալս հանդեսին մեջ, զոր նկարագրելու ատեն
Փափաղցանը գովիլ չմոռցան: Գրիգոր Համբիկյան, որ շաբթե շաբաթ
ոտանալոր քրոնիկներ կգրեր հանրագիտակի մեջ, հատվածի մը նյութ
ըրավ Փափաղցանն ու գրեց ի միջի այլոց:

Պետք չէ, որ գրկեն տղան իր ձիւրքն,

բող Մխիթարյանք Եվրոպա դրկեն...

Արդարեւ Մխիթարյանները զայն Եվրոպա դրկեցին: Ան վենետիկ
պիտի երթար նախ Մուրադ-Ռաֆայելյանը ավարտելու, հետո ալ բը-
ժիշկ դառնալու համար: Ան քիչերու միայն ըսած էր, թե Ազամյան դառ-
նալու կերթա:

Պուսեն մեկնելի օր մը առաջ, սեղանի մը շուրջ նստեր էինք մեկ-
տեղ Պրտի-Շանի պարտեզը: Մեզ հետ միասին էին երկուքը Մխիթար-
յանի իր ընկերներէն: Երկուքն ալ կապրին. մեկը, Մկրտիչ Պարտիզ-
յան, այստեղ Բուրբուշ է. մյուսը, որ Արտաշես Կյուրճյանն էր, հա-
վանաբար Թեհրան գտնվի հիմա: Երկուքն ալ կհիշեն հարկավ բաժա-
նումի խորհրդավոր այդ պահը, երբ մեծ-մեծ խոստումներ կշռայլե-
ր:

մեզ Վահրամ և որոնց վրա պիտի ծիծաղեր լուրջ մարդ մը, եթե ականջ դրած ըլլար մեր խոսակցութեան: Հայ բեմի բախտեն էր, եթե ցնորք չմնացին այդ խոստումները...

Երբ կբաժանվեինք, Վահրամ սա զարհուրելի պատգամը թողուց.
— Զոյու, բաբաս համոզե...

Եւ որքան է ճգնե՞ր այս տողերը գրողը, համոզելու համար խեղճ Գամբեր աղան, որ արդուկը ձեռքը կաշխատե՞ր ամբողջ օրը՝ սպասելով ան երջանիկ ընկերին, երբ բժիշկ դարձած ետ պիտի գար Վահրամը: Ան շուգեց համոզվիլ, սակայն, որովհետեւ չէր կրնար հաշտվիլ իր տը-ղան դերասան տեսնելու զաղափարին հետ, մինչև առաջին Օթելլոյին օրը...

4

Վահրամ զուլգ մը տարի անցուց Մուրադ-Ռափայելյանի մեջ: Թե ինչպիսի անցուց՝ թող ինքը պատմե: Ես ինչ որ գիտեմ՝ գիտեմ Վենետիկեն ինձ դրկած իր նամակներեն: Ընթերցողը թող ասոնք փնտրե, կարդա անոր հուշերուն մեջ:

Ինչ որ սակայն Վահրամ մոռացեր է կամ չէ ուզեր պատմել իր հուշերուն մեջ՝ իր մարզական հաղթանակներն են: Ան, սկսնակ դերասանի իր այդ օրերուն, լավ ատլետ ալ էր: Այդպիս էր եղբր իր մանկութեանն ալ, երբ կոխվ կգրգռեր հույն տղոց հետ, թեև առաջին փախչողը ինք կըլլար, մեզ մենակ ձգելով կովի դաշտին վրա ու ինքը ծիծաղելով փողոցին անկյունեն: Այդպիս էր եղբր նաև Մոզայի վարժարանին մեջ՝ ուր կկատարեր մարզանքներուն բոլոր տեսակները: Այդպիս էր մնացեր Վենետիկի ուսանողութեան օրերուն ևս և ինքն էր, որ կառաջնորդեր Մուրադ-Ռափայելյանի մարզիկները քաղաքին մարզատոներուն առթիվ: Դեռ պահած եմ Վենետիկեն 1907-ին ինձ դրկած Բազմավեպի այն թիվը՝ ուր այդ առթիվ իր գովեստը կա:

Հոգիածագի՞ր վարդապետը նկարագրել է. «Մարմնակրթանքի իտալական ընդհանուր մրցանքը Վենետիկո մեջ, նախագահութեամբ Իտալիո թագավորին 1907 մայիս 9—12», «Եւ ահա, ուրիշ գունդերու մեջն, ինքնավստահ ու խրոխտ, կհառաջն հայկական վաշտը: Բազկացած է ան 18 ընտրյալ աշակերտներե: Նավաստիի զգեստներ հագած են անոնք՝ ճերմակ և կապույտ շերտերով խայտաբղետ, տարազ մը, որ դուրս կցայտե մանավանդ շարժումներու պահուն՝ բաղադրութեանց անակրն-կալներով. կուծքին մեջտեղ՝ կարմիր հատակի մը վրա, ոսկեղեն տա-

ուերով կկարգացվի. Արմենո (Հայ)։ Սրտերը այդ անվան ներքև հիմակ անշուշտ կրարախեն պատասխանատվության մը զգացմամբ և հպարտությամբ կընդլայնին, երբ համակրանքի ցույցերով կողջունվին օտարներեն։ Իրենց կառաջնորդեն, իրրե խմբապետ, պ. Վահրամ Փափաղյան, որ նույնքան ճկունություն ցույց կու տա մարմնամարզի, որքան դիտասանության նմեջ, և խառուցիչ՝ Կալոյ-որդին»։ Բազմավեպ կավելացնեն հետո, թե հակառակ իր վարճ պատրաստության հայ խումբը ուշագրավ հաջողություն տնկեցած է մանավանդ պարանի վրա ոստումի մեջ և 4500 մրցորդներու մեջեն՝ երկրորդ կարգի արծաթ պսակ շահած¹։

Փափաղյանի կենսագիրը թող շմոռանա ուրեմն, որ ան որքան օյիւրազ՝ նույնքան ալ ջամբազ էր իր տղայությանը, ու վարպետ էր պարանի վրա ոստնելու...

Նամակները՝ զորս կստանայի Վահրամեն՝ զիս ալ կխանդավառեն ասդին։ Կհպարտանայի ես ալ իմ կարգիս՝ մանկության իմ ընկերը այնքան արագ տեսնելով փառքի իր ճամփուն վրա։ Այդ տպավորության ներքև էր, որ 1907-ին Արևելի մեջ հրատարակեցի հոգված մը, «Արվեստասեր» ստորագրությամբ, — ծածկանուն որով պիտի ստորագրեի ավելի հետո ես քանի մը տարի թատերական իմ քրոնիկներս Արևելի, Առավոտի և Ազատամարտի մեջ։ Հոգվածս «Կանխահաս հայ տղանդ մը» խորագիրը կկրեր և առաջին գրությունն էր, որ մեր մամուլին մեջ փերեար Վահրամ Փափաղյանի մասին։ Անոր մեջ կպատմըվէին իր սկսնակի փորձերը և գտած հաջողությունները, անշուշտ այնպէս ինչպէս Վահրամ ինքը կտեղեկացներ ինծի։

Այդ հոգվածին մեջ ակնարկած էի նաև Համլետն ըրած իր մեկ մենախոսության։ Համլետի անունը տալ արդեւլիւած էր այն օրերուն Թուրքիո մեջ։ Համիդ այդ անունն կսասկար։ Չէ՞ որ Համլետ իր թագավոր հորեղբայրը թունաւորած էր իբր սպանիչը իր հոր, չէ՞ որ այդ հորեղբայրը վերջ տված էր իր իսկ եղբորը կյանքին՝ զահը անկե խլելու համար։ Համիդ չէր հանդուրժեր որեւէ բռնի ու անվան, որոնք կըրնային իր իսկ ոճիրները հիշեցնել մարդոց։ Հետեաբար այն մեջքերովին մեջ զոր ըրած էի Փափաղյանի ինծի ուղղած նամակին... քննիչը «Համլետը» ջնջած ու տեղը դրած էր «Կերիս անձնավորած անձը»։ Արևելի այդ թիվը հիմա շունիմ ձեռքիս տակ. թանկագին այնքան մասունքներու հետ ան ալ զոհ զնաց անհատի պաշտամունքին. Փա-

փաղջանի արխիվին մեջ հարկավ օրինակ մը կմնա անկե, իբրև վկան «շատ վաղուց իր ապագա գործունեությունը գուշակող մի սրտի»:

Մեր նամակագրությունը կանգ առավ մեկնէ: Կեդրոնականի գրասենյակներն առեր զիս տարեր նետեր էին բանտ. հետո տունս գնացեր խուզարկէր էին և ժողվեր ինչ թուղթ որ գտեր էին:

Արդ, «վտանգավոր» այդ թուղթերուն մեջ Փափաղջանի Վենետիկէն ինձ դրկած նամակներն ալ կային, ինչպես նաև անոր կարգ մը լուսանկարները իր զանազան դիրքերուն մեջ: Ասոնցմե մեկը Օթելլոն էր:

Չարաշուք Մեհմեդ Ալին, որ կվարեր մեր քննություններ. զարհուրելի ապտակ մը երեսիս շաշեցուց հանկարծ հարցաքննության մը պահուն, որպեսզի ըսեմ թե ո՞վ էր այդ արարը, որուն նկարը թուղթերուս մեջ գտնված էր...

Այո, ապտակ մը կերած եմ ես Վահրամին ու Շեքսպիրին համար...

5

Ու հիմա արդեն կուգանք մեր նյութին, եթե դարձյալ շմուրթինք ճամփան...

1908 հուլիս 10/23-ին Համիդ, ամբողջ 22 տարի տրոբելի հետո երկիրը, մեկնեմ սահմանադրություն շնորհեց անոր:

Բանտերուն դուռը բացվեցավ հանկարծ, բացվեցավ թերթերու լեզուն, ազատ հռչակվեցան նաև ճառերն ու ներկայացումները...

Ընթերցողը գուշակեց անշուշտ, որ բանտեն արձակվեցա նաև ես հինգ ընկերներուս հետ. բայց ան պիտի չկրնա գուշակել, թե ինչ փառքով դուրս հանեցին մեզ բանտեն ու ինչպես մեզ տուն տարին ուսերու վրա... Այս բոլորը արդեն ուրիշ հուշերու նյութ են:

Ընթերցողը թող գիտենա սակայն, թե հարսնիքի տուն էր այդ գիշեր մերը, ու ինչ հարսնիքի տուն:

...Աստուծո, մեկ ալ տեսնիմ, Վահրամը կեցած է դեմս: Ոչ բարև, ոչ բան. առաջին խոսքը կըլլա.

— Օթելլո պիտի խաղամ, ու վրադ է հույսս...

Կպատմեմ հետո, թե եկած էր Եվրոպային ծնողը տեսնելու, երբ հանկարծ Համիդ ազատություն տվավ երկրին, ու թատրոնը ազատ հրաշակեց. հիմա այլևս կարելի էր հայերեն ալ խաղալ. ու ինչո՞ւ Օթելլո չը խաղար ինքը. ուրիշ ո՞վ խաղար, Ծաֆեհ Շահհանը:

Ու կկրկնե.

—Արադ է հուլիս:

Ի՞նչ վրա՞ն, պատանի մըն հմ հա ալ իրեն պես. նույնիակ տարու մը պզտիկ. դուցե կմտածեր թերթերուն հետ ունեցած կապերու մասին, մանավանդ հիմա, երբ քիչ մը հա ալ «հերոս» էի, բանտէն ելլող մշտաներուն պես:

Հետո պետք է խտույն խումբ կազմել, ուրիշը դեռ մեշտեղ չելած: Փափաղկան պիտեր, որ մեր հին դպրոցակից տղոց մեջ շատերը կային, որոնք կրնային բեմ ելլել հետը, եթէ հա ալ քիչ մը օգնեի:

Վահրամ չէր սխալած մանկութեան իր քնկերոջ դիմելով: «Հերոս»-ի իր վարկը և թերթերու հետ իր կապը ան ի սպաս դրավ իրեն: «Խումբը» մարմին առավ քանի մը օրվան մեջ, ու փորձերը սկսան: Պետք եղավ սակայն մկրտել ու կարկտել Շերտալիի հեր թատերախաղը, կարենալ պատշաճելու համար «գերասաններուն»...

Ենովք Շահեն կիմանար անշուշտ ասոնք բոլորը, նախանձելու կարգը հիմա իրենն էր: Վահրամ Փափաղկան եկած էր փակելու իր փառքի ճամփան. ան եկեր էր որպէսզի թույլ չտա իրեն, որ բանա հայ թատրոնին դուռները, և նոր Աղամյանը դառնա հայ բեմին, իդուր էին անցեր ուրեմն տարիներու իր թափառումները սալոնէ սալոն և խմբագրատուն խմբագրատուն, ի դուր էր ուրեմն «ժառանգեր» Աղամյանի զարդերոյրը, որուն այլևս բնավ, բնավ պետք պիտի չունենար...

Գծվար էր անշուշտ ալսպես խորտակված տեսնել մեկին տարիններու իր երազը, և խալտառակ ըլլալ աշխարհի առջև: Ի՞նչ պատասխան պիտի տար մարդոց: Դեռ հազիվ քանի մը շաբաթ առաջ, 1908 մայիս 31-ին, Արամ Անտոնյան իր Լույսին մեջ տպեր էր անոր պատկերը «Դարբին»-ի դերով, Աղամյանի «Դարբին»-ին ճիշտ քովիկը: Արամ Անտոնյան ըսած էր թե՛, թէ երիտասարդ ալսամաթլուր Աղամյանին հավասարելու հավակնությունը չունի, բայց զրած էր նաև, որ ան «կը հետեի մեծ վարպետին գծած ճամփուն»: Որքան ալ հավակնություն չունենար՝ Աղամյանին հասնելու բաղձանքը միշտ ներսը կար: Հիմա վենետիկէն հանկարծ Պոլիս բուսած ալս տղան կու գար իր հուլիսը մարելու...

Շփոթած էին Ենովք Շահենի բարեկամներն ալ: Անոնց ևս ծանր կուգար, որ անկող տղեկ մը հայ բեմը բանա: Ու շատ ալ բնական էր հետևարար, որ Մանգումբի Էֆէյառ-ն ալքքան էլ բարյացակամ չըլլար «Օթեկուն» ծանուցած ատեն: Մանգումբի շուրջն էին արդարեւ Ենովք Շահենի լավագույն բարեկամները՝ Հակոբ Տեր-Հակոբյանը, Գառ-

նիկ Թուղաճյանը և այլք: Նրանք չէին հանդուրժեր, որ Ենովք Շահեն ասպարեզը փակված դտնեն հանկարծ իր առջև: Ենովքի կողքին էին նաև իր ուրիշ կարգ մը համակիրները, որոնց մեծ մասը հավաքված էր այդ պահուն «Երիմյան Հայրիկ Կուրտուրական միության» շուրջ Կումկափուի մեջ: Ու ասոնց բոլորին վրա հույս դնելով էր հավանաբար, որ Ենովք Շահեն, բանի մը համախոհներու հետ, որոնց մեջ կային Շահին Հովհաննիսյան և Աշոտ Մատաթյան, թատերախումբ կազմելու փորձ ըրավ «Ազատ թատրոն» անվան տակ և «Արքայն զրոսնուն» բեմ հանեց: Այո, բեմ հանեց, բայց շատ ոչ, հազիվ հոկտեմբեր 10-ին, երբ Փափազյան Պոլսո մեջ արդեն դափնի չէր թողած...

6

Եվ մինչ Շեքսպիր կատարաստվեր բանալ հայ թատրոնին դուռնե-
րը, դեռ գինովության օրեր կապրեր Պոլիսը:

Համիդի շնորհած ազատությունը խենթեցուցած էր բոլորը: Աքսո-
րականներն ու տարագիրները եկեր լեցվեր էին Պոլիս, ու Կովկասեն
հոն էին խուժեր կեղծ թե իրական բոլոր հերոսները: Թերթերը, իրենք
ևս արբեցած, վրեժ կլուծեին հին օրերեն ու ժողովուրդը կվազեր հան-
դեսն հանդես ու միտինգե միտինգ, խեղդվելով երգերու և ծափերու աղ-
մուկին մեջ:

Մյուս կողմն հայն ու թուրքը կհամբուրվեին տաք-տաք: Մեր եղ-
բայրության մեղրալուսինն էր և թափորով ման կու գայինք գերեզման
նույնները: Նման ուխտագնացություն մը տեղի պիտի ունենար հու-
րիեթի հուշակումեն ճիշտ երեք շաբաթ ետք, 1908 հուլիս 31-ին (13 օ-
գոստոս), Շիրշիի ազգային գերեզմանատան մեջ, ուր պիտի գար թա-
փորը Բերայի Սուրբ Երրորդության եկեղեցիեն ճամփա ելլելով:

Այս տողերը գրողը, որ արդեն «բանաստեղծ» էր և արդեն «հե-
րոս», ոտանավոր մը հորինեց այդ օրվան համար: Առանձին տպա-
գրված՝ ան պիտի վաճառվեր նահատակներու շիրմին կառուցման ի
նպաստ: «Սրտահույզ այդ քերթվածը»,— Սուրհանդակի շոսյալած բա-
ռերով,— որ «Անտոնց հոգեհանգիստը» խորագիրը կկրեր, «Վաղն առ-
տու Բերայի Ս. Երրորդություն եկեղեցիին մեջ կատարվելիք արարո-
ղության պահուն պիտի արտասանեն երիտասարդ դերասան Վահրամ
Փափազյան, որ Իտալիո և Փարիզի բեմերուն վրա հաջող ներկայացում-

ներ տալիս ևսոր՝ իր արձակուրդին պատճառով Պոլիս կդառնալի և, որ այս ազատութեան օրերուն, ուրիշ առիթներով ալ, տպավորել շնչտով արտասանութեանն կատարեց²։

Նկեղեցով մեջ տիրող ազմուկը թույլ պիտի չտար սակալն, որ հերքերթիվածս արտասանվի Փոխարեն՝ Շիշիի գերեզմանատան մեջ, ուր հասեր էր հսկա թափօրը, հուզման պահ մը տպրեցավ ծովածավալ այդ բազմութեանը, երբ Վահրամ Փափազյան, զոր քարի մը վրա հաներ էինք, հատված մը արտասանեց Վարուժանի Զարդեն.

— Հրամանը, շուտ։

Կու լային բոլորը խորհրդավոր այդ պահուն։

Իր ժողովուրդի սուգին խառնված՝ իր դեպքուն է, որ կրնէր Փափազյան, մեզ ավիտելով միևնույն առին անունը նոր քերթողի մը, որ Դանիել Վարուժան էր և զոր ճանչցած էր Վենետիկ, Մուրադ-Ռափայելյանի մեջ։ Ակնարկելով պատմական այդ օրվան՝ Փափազյան կգրէ իր հուշերուն մեջ. «Այդ միջոցին էր ահա, երբ մի տասնյակ դպրոցական նախկին ընկերներս բարձրացրին ինձ մի անհայտ մետալի գերեզմանաքարի վրա, պահանջելով արտասանել Վարուժանի Զարդը»։

Կրակի մկրտութեան կըսեն կարծեմ թե ասոր ...

7

Օրելլոյի օրերը կմոտենային։

Սակալն պիտի է ըսենք նախ, որ Փափազյան ամբողջ մտավորականութեան մը ունեցավ կողքին։ Բացառապէս շերմ եղավ «Սուրհանդակ» թերթը իր համակրանքին մեջ։

Վաղեմի լրագրող մը, Տիգրան Արփիարյանը, որուն շուրջը եկան հավաքվիլ, հուրբիւթը հռչակվածին պէս, շատերը այն օրերու մեր գրողներեն՝ Զոհրապ, Թեոդիկ, Հրանտ Նազարյանց, Ռուբեն Սեակ և նաև մեզ նման խումբ մը սկսնակներ։

Առաջին խանգավառ հոգվածը Վահրամի մասին Հրանտ Նազարյանցը լույս ընծայեց «Սուրհանդակ» մեջ, ներկայացումէն ճիշտ օր մը առաջ։ Նազարյանց հավատացեր էր շտեմած, և սակալն չսխալվեցավ, ներքոդական իր հոգվածը գրելու համար ան հիմ առած էր, ինչպէս այս տողերը գրողը իրմէ տարի մը առաջ «Արեւելքի» մեջ, արձագանքները տպավորութեաններուն, զորս Փափազյանի նախափորձերը թողած էին Իտալիա գտնված առեն։

Նազարյանցի հողվածը Փափազյանը կներկայացնէր նախ.

«Արվեստագետի անթերի թիւի մը, միջահասակ, աղեղաձև հոնքերու տակ սև գրավիշ աչքերով, երկար առատ մազերով, խոստն՝ դերազանցորեն արտահայտիչ դեմքով, տաքարյուն թուխ արևելքցիի տիպար մը, Վահրամ Փափազյանը՝ որ որշափ դերասան՝ արվեստով, նույնքան ազնիվ ու համակրելի հոգի մը:

Հոգիին նվիրված իր ընդգրկած փշոտ ու ապերախտ ասպարեզին հազարավոր զոհողութիւններով՝ կրցած էր շատ քիչ տարիներու ընթացքին մեջ հսկա կատարելագործում մը ձեռք բերել:

Ողբացյալ Ադամյանի արժանավոր այս հաջորդը հազիվ երիտասարդ է: Կրակուբոց ու խանդուն հոգի մըն է ինք, խոստումնալից ապագայի մը այս եզակի կոչեցյալը»:

Նազարյանց կթվէ հետո կարծիքները դորս օտար վարպետներ հայտնած են Փափազյանի սկսնակի փորձերուն առթիվ Եվրոպայի մեջ, սկսյալ Օոքսֆի Քալայրեզիեն՝ որ իր առաջին մենտորն եղած է՝ մինչև Նովելլի, Սառա Բերնար և Սիլվեն: Նազարյանցի հողվածին մեջ ամենեն ուշագրավը սակայն այն հատվածն է, որ նվիրված է Փափազյանի պաշտամունքին դեպի Շեքսպիրի գործերը:

«Իր էն նախասիրած դերն է Օթելլոն, որուն մասին դեռ երեկ կըսեր ինծի մտերմական խոսակցութեան մը պահուն արվեստագետի ճշմարտապես անկեղծ խանդավառութիւնով.

— Օթելլոն, օհ, Օթելլոն կսիրեմ, որովհետև շատ մեծ նմանութիւններ գտած եմ անոր ու իմ նկարագրիս, զգացումներուս ու հոգիիս միջև, Օթելլոյի հոգին սիրելու, անոր ասպետական դուցազնութիւնովը հափշտակվելու համար պետք է Օթելլոյի հոգին կրել, և Փափազյան էապես կկրէ Օթելլոյի խրոխտ նկարագրին բոլոր դրոշմը իր արվեստագետի խառնվածքին մեջ, որովհետև իբրև մարդ՝ հակադարձ Օթելլո մըն է, բարի սիրտ մը, ազնիվ հոգի մը այնչափ, համեստ ու մարդասեր այնքան, որքան քիչ կարելի է գտնել արվեստագետներու մեջ: Իսկապես, չէ՞ որ մեծ արվեստագետները, արվեստագետի ճշմարիտ խմորները միշտ համեստ հոգիներ կըլլան:

Մասնավոր ու զորավոր սեր մը ունի նաև Արքա Լիրին ու բոլոր ծերունի դրամատիկ դերերուն՝ իրեն մասնավոր մտասեռոտ մը ըլլալու աստիճան: Վերացումի վայրկյաններ կունենա ինք ու Արքա Լիրի անձին հետ իր անձը շփոթած՝ կդառնա ապերախտ աղջիկներեն խաբված արգահատելի ծերունին, իր այս խաբկանքը կատարյալ տանջանք

մը կդառնա ինչ որ սակայն գերագույն հաճույքն է արվեստագետին նրբազգաց հոգիին համար»:

Նազարյանց իր հոգվածին վերջին մասը կնվիրե Փափազյանի առաջին ճիգերուն արվեստագետ դառնալու համար, ու կվերջացնեն.

«Ապագան իրն է՝ ինք անով հաղթական պիտի ըլլա. իր անհավասարելի փառքը պիտի կազմե այն համբավը, որով արդեն պսակված է իր ճակատը այսչափ երիտասարդ հասակի մեջ և որ տարիներուն հետ արեւո շափ լայնասփյուռ ու պայծառ, պիտի փողփողե աշխարհի շորս կողմը, կազմելով նաեւ բոցավառ փառքերեն մեկը Հայ Ազգին»³:

Ու երեակալի, որ այս խոսքերը գրված են սկսնակի մը մասին՝ որ իր 20 տարին հաղիվ բոլորած էր ու բաված՝ անոր նախափորձերուն հետախոր արձագանքներուն վրա, երբ դեռ բնւ իսկ ելած չէր ան Պոլսո մեջ:

Քիչ արվեստագետներ այնքան բախտավոր եղած են հանրութեան ներկայացնելիս առաջ, բայց միևնույն ատեն այսքան պատասխանատու վութեան շարկած՝ փորձաքարի դարկած իրենց ապագան այսքան կանոխեն, Փափազյան հետազային լիտլի վճարեց այս գովեստները՝ բայց քանի մը տարի շփոթած քայլելի հետո անոնց տված գինովութեան մեջ:

...Օր մը հետո Փափազյան արդեն բնւ պիտի գար՝ անցնելու համար փորձութեան առաջին պահը: Այդ պահը հաջողութեամբ անցուց ան ու ապագան չամչցավ իրմե:

8

«Օթեկույի» առաջին ներկայացումը 1908 օգոստոս 12/25-ին, ուրմեն ճիշտ մեկ ամիս հետո սահմանադրութենեն, եթե սկսնակի մը փառքի ճամփան կրանար այդպես, կոչված էր միևնույն ատեն պատմական օր մը դառնալու Պոլսո հայութեան համար:

Այնքան տարիներ փակված մնալի հետո՝ առաջին անգամ պիտի բացվէին Պոլսո հայ թատրոնին դուռները, ու ղանոնք բանալու հանդրգնութեանը պիտի վիճակեր իր մեկ զավկին, որ հաղիվ երեք տարի առաջ բաժնված էր իր ծոցեն՝ դպրոցական համըգեստը դեռ վրան:

Այդ հանդրգնութեան թերեւ ան չհամարձակեր՝ եթե գինովցած չըլլար Օթեկուն, ու ապաստանած չըլլար Շեքսպիրի հովանիին՝ Պոլսո պարզեւած ատեն պատմական օր մը...

Պատմական օր, իրապես... Մտքեւ պիտի չեւե երբեք մարդկային այն ալիքը, որ Օդեսնի սրահը կխուժեր այդ գիշեր, ու կողողեր սրահը

ներկայացումն շատ առաջ՝ ահագին բազմություն մը ձգելով դուրսը, փողոցը:

«Եվ ինչ բազմություն: Զմեռային շքեղ երեկույթ մը կարծես, մեկը այն երկար աշխատանքներով, դիմումներով, հրավերներով կազմված բարեգործական երեկույթներն, որոնք իրենց արտադրած արդյունքին կրկնապատիկ հողություն պատճառած կըլլային, կզեր Գամեր (Տիգրան Արփիարյան) ներկայացման թարմ տպավորության տակ: Այս անգամ այդ միևնույն բազմությունը եկած էր ինքնաբերաբար, ծանոթ դեմքեր, ծանոթ ընտանիքներ, ու՝ զրեթե ամբողջ հայ երիտասարդությունը Պերայի և մոտիկ ու հեռավոր գյուղերու, Վոսփորեն մինչև Քում-քափու: Ամառային սիրուն արդուները օթյակներուն մեջ, պարտեզը պեսպիսություն մը լեցուն, և պարադիզ կրեկու աստիճան հոծ հոծ մարդկային գլուխներով ծածկված»⁴:

Քանի մը հանգամանքներ դեր կատարած էին այդքան հորդաղեղ ընելու համար Օդեսիի սրահն այդ գիշերու: Նախ այն պարագան կտր, որ հայ լեզուն երկար տարիներ ետք առաջին անգամ պիտի հնչեր բեմին, և հետո՝ դերասանը, որ բեմին վրա պիտի երևար՝ մամուլը աստվածացուցած էր արդեն դեռ բեմ իսկ չելած: Բայց պետք է շմոռնանք նաև, որ այդ խանդավառ հետաքրքրությունը Շեքսպիրի անունն էր ստեղծած մեծ շափով: Շեքսպիր իր պաշտամունքը Պոլսո մեջ ստեղծած էր դեռ Ադամյանի օրերին ու տարիները չէին կրցած անհետացնել զայն: Այնպես որ, բորբոքեցավ ան մեկն՝ երբ աֆիշին վրա երեցան Շեքսպիրն ու իր «Օթելլոն», ու զնաց խուժելու Օդեսիի սրահը՝ թատրոնին դուռներն անգամ կոտրելով:

(Բավական է հիշել, որ քանի մը ամիս հետո, 1908 նոյեմբեր 28-ին (դեկտեմբեր 11) անդրանիկ թատերախումբը զոր մեզ կղրկեր Կովկաս, նվիրագործված զույգ անուններու՝ Աբելյանի և Արմենյանի ղեկավարությամբ տակ, Վարիթիթի մեջ իր առաջին ներկայացումը կուտար զրեթե պարապ սրահի մը առջև, Որովհետև Շիրվանզադեն և իր «Պատվի համարը» ծանոթ չէին դեռ Պոլսո, թերթերու զմայլագին տողերը ներկայացումն հետք, մանավանդ Զոհրապի խանդավառ հողվածը «Ժամանակի» մեջ, լեցուն սրահներ պիտի ապահովեին խումբին հաջորդ ներկայացումն սկսյալ միայն:

Փափաղյան բախտավոր էր, որ Շեքսպիրի ձեռքն բռնած մտավ բեմ:

«Խնչպե՞ս և ինչո՞ւ փութացեր էին զալ այս հազարավոր հանդիսականները: Միմիայն «Հայերեն ներկայացում» բառերու հմայքեն թով-

վիած, կզրիր Գամեր, և պետք է ավելացնել անմիջապես, թե այ. Վահրամ Փափազյան, տաղանդավոր արվեստագետը, արժանավոր կերպով կադմակերպած էր այդ հայերեն անդրանիկ ներկայացումը Պերայի մեջ: Հավագույն կրկար անշուշտ, որ ազգային խաղ մը, հայկական ոգրերգություն մը տրվեր. բայց ժամանակը բացարձակապես կպակսեր նախապատրաստվելու, և ժողովուրդը անհամբեր էր: «Օթելլոն» կրնար դոհացում տալ ամեն ճաշակներու, իբրե թատերական գլուխգործոց մը, ծանոթ ամենուս»:

Ճիշտ է. «Վարդան Մամիկոնյան» կամ «Արշակ Երկրորդ» անշուշտ անոնք ևս պիտի կրնային թատրոնը լեցնել աճն օրերու գինովության մեջ: Բայց միայն Շեքսպիր պիտի կարենար իր հովանին երկար պահել սխնակ այս տղուն վրա՝ որ հանդգնություն էր ունեցեր իր քղանցքին կառչած մանկը բեմ...

Ազգարարություն՝ որ Օդեսիի թատերասրահը ալգրան բաղմություն համախմբեց այդ գիշեր՝ այսօր ծիծաղը կրերե զայն կարդացողին: Հայոց պատմության ալլաղան հերոսները հայտագրին մեջ տեղ գտած էին իբրե դերակատար՝ Վահրամ Փափազյանի կողքին: Անոնց գիմակին տակ պահվրտած էին տասնյակ մը հայ տղաք, որոնք համարձակությունը չէին ունեցեր հանրության երեսը իրենց անուններովը: Ահա ալդ հայտարարությունը.

«Հայ արվեստասերներու խումբ
ողրերգակ դերասան
Վահրամ Փափազյանի առաջնորդությամբ

Ա. ներկայացում՝
Հայերեն Օթելլո
Ա. Բ. Գ. արարված

Արվեստասեր—դերասաններ. պ. պ. Վահունի, Յուլակ, Ատոմ, Ատրուշան, Շապուհ, Ներսես, Թաթուլ, Վարադգատ, օր. օր. Շաքե, Սաթեհիկ, Արուսյակ:

Վահրամ Փափազյան, նովելլիի խումբեն, հոս իր առաջին ներկայացումն է, որ կուտա. ինք պիտի ներկայացնե Օթելլոյի դերը, նաև պիտի ներկայացնե հռչակավոր և գլուխգործոց մենախոսություն մը, «Կարտինալը», որուն համար աճնքան գնահատված է Եվրոպայի մեջ,

նաև Քօռնելի «Սիտ»-ին նշանավոր հատված մը, պատերազմին հատվածը»:

Թող ձեր ծիծաղը չգա վաթսուն տարի հետո այս աֆիշը կարդալով...

9

Արդ, ներկայացման գիշերը, բազմութիւնը շատ կանուխն խռնւելած էր Օդեսի դռան առջև, նրբանցքներն սկսյալ մինչև փողոցի մուտքը: Հազիվ կրցանք ներս սպրտեցնել այն քանի մը հայ մտավորականները, որոնք չէին կրցած ներս սողոսկել ատենին:

Մի փորձեք երևակայել հուզումը, որ սրահին մեջ կթևածոր երբ վարագույրը բացվեցավ: Իսկ ինչ որ պատահեցավ վարագույրը իջնելուն առաջին արարվածին հետո՝ երևակայել փորձելն անգամ իմաստ պիտի չունենար: Ուղղակի խելագարած էր սրահը:

Առաջին միջնարարին՝ Ծնովք Շահեն ինձմէս խնդրեց որպեսզի զինք առաջնորդեմ կուրս, Փափազյանի մոտ: Հափշտակված կթվեր և կուզեր անձամբ շնորհավորել օրվան հերոսը: Մեզ կընկերանային մեկ քանին հայ թերթերու խմբագիրներն: Վահրամ նոր արարվածին կպատրաստվեր, երբ իր խուցը մտանք:

— Վահրամ, — ըսի, — պ. Ծնովք Շահենն է:

Փափազյան անտարբեր մը նայեցավ և նույնիսկ չճանաչնալ ձեռնուց պահ մը: Հետո հանկարծ կարծես թե հիշեց.

— Օ, այո, այո, միտքս կուգա կարծես թե...

Ու երևակայել, որ հազիվ երեք տարի անցած էր այն օրին ի վեր, երբ ինքս զայն կներկայացնէի այդ միկնույն Ծնովք Շահենին...

Ծնովք հուզված էր, երբ Փափազյանի ձեռքը կսեղմեր, ու աչքերը թաց էին գրիթի: Կեղծ չէին կրնար ըլլալ արցունքի այդ կաթիլները...

Սրահին ոգևորութիւնը լայնացավ արարվածն արարված: Այլ որուն հոգն էր, թե «Հայոց պատմութիւն մեծ հերոսներն» շատերը իրենց դերն անգամ չէին գիտեր լրիւ, ու Փափազյան ստիպված էր բեմի վրա ևս վարել իր խումբը, հուշարարութիւն ալ ընել երբեմն ու միկնույն ատեն շմոռնալ, թե Օթելլոն կխաղա:

Բուն թատերախաղն ավարտած էր, երբ Հրանտ Նազարյանց բեմ առաջնորդեց Ռուբեն Սեակը, այն ատեն դեռ բժշկական ուսանող, որ օր մը առաջ Պոլիս էր եկած իոզանեն՝ արձակուրդը անցընելու համար ընտանիքին մոտ: Ծառը գոր կարդաց Սեակ, թեև շարադրված հապճե-

սյով, բայց տեսակ մը բացման խոսքն եղավ տոնական օրվան՝ եթե կարելի է ազգային կոչել Պոլսո հայ բեմին ազատագրութլունը խորհրդանշող հանդիսավոր այդ երեկոն:

«Թող ներե ինձ հոս ներկա հայ հասարակութլունը, որ հանդրդնոթլոն նր կունենամ խոսք առնելու այս գիշեր, թատերական այս պերճ սրահին մեջ, ազգասերներու խանդավառ խմբի մը առջև, առանց մասնավոր պատրաստութլան, առանց խոր ուսումնասիրութլան, եմբողային նոր ժամանած, համբուրդութլան փոշիները դեռ վրաս,— ըսավ Սևակ իր այդ ճառին մեջ — կավ կըլլար, որ այս գիշեր քառորդ դարի ի վեր մեռելորեն թաղված մեր թրքահայ թատրոնին հայաբարբառ դարթնումը բացվեր արժանավոր ու ծանր նախաբանով մը, և հայ դեռաժի դերասանի՝ պարոն Փափազյանի ձևերն բռնող և բեմ բերողը մեր հիններեն մեկը ըլլար: Բայց պարագան այնքան զեղեցիկ է, որ մարդ առանց թատերական մասնագիտ մը ըլլալու, առանց իսկ երկար ու քրտնաջան ուսումնասիրութլան, կրնա սրտաբուխ քանի մը բառեր արտասանել՝ պարզ ու անհավանոտ բառեր, որոնք հայ թատրոնին նվիրվող երիտասարդ տաղանդի մը առաջին քայլերը պիտի բանան»:

Սխալ պիտի ըլլար ըսել, թե Շեքսպիրի անունն էր բացառուպես, որ այդքան խոտն բազմութլուն Օդեսն հավաքած էր այդ գիշեր: Ազգային բեմը ողջունելու ևս կուգար այդ բազմութլանը, բացմանը ներկա ըլլալու թրքահայ նոր թատրոնին: Շեքսպիր եկեր էր նվիրագործելու պարզապես այդ զեպր՝ «անձամբ» բանալով անոր դուռները: Ու իրապես ալ բոլորը համակված էին այդ գիշեր ու այդ գիշերեն հետո՝ հայ ազգային թատրոն մը ստեղծված տեսնելու երազին: Ռուբեն Սևակ այդ երազին թարգմանը կհանդիսանար կերպով մը:

Այնպես որ Սևակի ճառը իր շարունակութլան մեջ տեսակ մը փառաբանութլունն էր հայ ազգային բեմին, և մասնավանդ կոչ մը զայն վերստեղծելու ի նորո:

«Թատրոնը, հայաշունչ թատրոնը, ըսավ ան: Այն թատրոնը զոր Հերմիյաններ, Պեշիքթալյաններ, Բերդյաններ, Բղլյաններ, Շիրվանզադեներ կանգնեցին... Այն թատրոնը զոր վարդուկյաններ, Գարագաշյաններ, Ֆասուլյաճյաններ, Սիրանուշներ, Մնակյաններ փառավորեցին... Այն թատրոնը, ուր Թրյանցներ, Ռշտունիներ, Ազամյաններ անմահացան, հայաշունչ թատրոնը, մեր թատրոնը...»:

Սևակ իր ճառին վերջին մասը հատկացոց հայ ինքնուրույն խաղացանկ ունենալու անհրաժեշտութլան, շեշտելով, որ հայոց պատմութլան այլազան դրվագները նյութ պիտի կարենային հայթայթել այդ

խաղացանկին. «վայրկյան մը դեպի ետ երթանք մեր ժողովրդյան կյանքին պատմութեան մեջ, ետ, շատ ետ, մինչև Հիսուսի ժամանակները, անկից ալ ետ մինչև մեր հեթանոսական շրջանները: Անցյալի մշտնջեն մեջ թողլած այդ ոսկեկուռ բարձունքներն դիտենք անգամ մը լեռնիվար սողոսկող այն ահաւոր ու արյունլի ճամփան, որ մեր ազգինն է: Ինչ ահաւոր դասեր, ինչ հսկա ատաղձներ թատերադրի մը համար՝ այդ այլազան էջերուն մեջ: Մեր ամենուս հայր Հայկեն մինչև մեր օրերը, դիցաբանական ահաւոր ավանդավայերու քով ինչ ահաւոր իրականութիւններ ... Ու Արշակը, ու Վասակը, ու Քաջ Վարդանը, ու Մեծն Արտաշեսը... Ու տակաւին նոր, դեռ շատ նոր, մեր ամենուս սրտին մեջ արյունոտ հիշատակները այն ահռելի կոտորածներուն, որոնք մահը ու սարսափը ու սովը ցանեցին Զեյթունի ըմբոստ սարերն մինչև Ակնա սարսափահար հովիտները, Վանա արյունաներկ լիճեն մինչև Ոսկեղջյուրի հայակով անդունդները:

Ազգային, զուտ ազգային թատրոնի մը համար ինչ ատաղձներ, ինչ հերոսներ, ինչ նյութեր...

Խոսքեր զորս հուզումով լեցինք մենք ալ և որոնք կըխենին հայ բեմը ազգայնացած տեսնելու բուռն ու ազնիվ կիրքի մը, կիրք որով համակվեր էին հայ բեմի առաջին ռահվիրանները կես դար առաջ և որով պիտի համակվէին մարդիկ մինչև մեր օրերը:

Հեռու մեզմե մտածումը Սեակը մեղադրելու այն օրերու իր այս խանդավառութեանը համար: Հորդիթի մեր գինովութեանը մեջ մենք բոլորս էինք տարլած ուրիշ հորիզոն շտեմնելու հայ անցյալն զուրա:

Սեակ ի զուր Շեքսպիրի անունն անգամ չհիշեց՝ «Օթելլոյի» ներկայացման այդ օրը: Բազմութիւնը, այնուամենայնիվ, անոր անվան ևս վազեր էր, ու տուն դարձաւ անոր հերոսներուն հետ: Շեքսպիր բոլոր ժողովուրդներուն էր, ու նաև հայունը...

10

«Օթելլոն» զոր ներկայացուց Փափազյան այդ գիշեր, ինչպես դիտել կու տար Գամեր ալ, «ամփոփույք մըն էր մեր գիտցած Օթելլոյին, կարևոր հապաւումներով, և այլապես շարժիլ հնար չէր, պ. Փափազյանի բեմական ընկերակիցները իրենց բարի տրամադրութեան հակառակ, հապճեպով պատրաստված ըլլալուն համար իրենց վիճակված դերերուն»:

Իրավ ալ՝ գրեթե ամփոփույք մըն էր այն գիշերվան Օթելլոն: Ա-

նոր մասնակցող «արվեստասերները» ի վիճակի չէին դա՛ն ներկայացնելու լրիվ, եվ արդեն հրաշք էր ինչ որ ըրին, ան ալ հազիվ երկու շաբաթ մարդվելիս ետք այդպես հասկանալով առաջին բեմավարութունն էր աս միևնույն ատեն, ներկա եղած եմ անոր խումբին կարգ մը փորձերուն, — շատ չեղան արդեն անոնք թիվով, — և մտքես բնավ չեկեր այդ առաջին ռեժիսորութունը, իր ցուցմունքները, որոնք համեմատ էին կատարելով ու Պուստ հայեցողով, ծիծաղելով Վհիշեմ մինչև այսօր ալ, Զանոնք անգամ մը ես ստիպվեցա հիշել ճիշտ կես դար հետո, այն է իր Բոֆորեշ այցելության ատեն 1957 ղեկավարներին, երբ Ստեփան Շահումյան ակումբին մեջ իր շուրջն հավաքած տեղական սիրողները, որոնց հետ «Օթելլոյին» քանի մը տեսարան պիտի ներկայացնեք մեկերկու օր ետք, Շեքսպիրի թատերախաղն ու հերոսները կվերլուծեք առնոց, այս անգամ արդեն վարպետի մը պես, որուն մարդ ստիպված է ունիքըդիւրիլ հափշտակութեամբ, Մնացի ամբողջ փորձին՝ ներկաներուն հետ ես ալ վերացած, ակամա վերհիշելով իր առաջին նախափորձերուն այն խանդավառ ու միամիտ օրերը, որոնք զինք պիտի պատրաստեին սակայն կես դարու իր հաղթանակներուն:

«Օթելլոն», կրճատված, երկար շտեկ, թեև շատ երկար տեկց սրահին մեջ ստեղծված խանդավառութունը, Ոչ Ռուբեն Սեակի ճառը, ոչ զույգ մոնոլոգները զորս արտասանեց Փափազյան, բավական էին կես գիշերվան մոտեցնելու երեկույթը: Անհրաժեշտ եղավ դա՛ն համեմել կարճ գովաշտով մը:

«...Հաճելի անակնկալ մը եղավ, — կգրե Գամբեր, — Աղեքս. Փանոսյանի թեկնածուները սալոնի կոմեդիան, քանի մը տարի առաջ պատրաստված հիվանդանոցի նվազահանդեսին համար, զոր զրաքննութունը արգիլեց: Ոտանալորով խառն այս սրամիտ ու զրոսալի գովածքը զոր հաջողակապես ներկայացուցին պ. պ. Ս. Ատրուշան և Կ. Յոլակ, հեղինակին կողմն համեմատ էր օրվան այժմեութուն ունեցող հեղինակներով ու ակնարկութուններով որոնք քրքիչներու մեջ պահեցին ամբողջ թատերասրահը: Եվ Ազատ Բնարի տաղանդավոր հեղինակը բեմ հրավիրվեցավ հանգիստականներուն որոտագին ծափահարութեանց մեջ»:

Մարդիկ թատրոնեն բաժանվիլ չէին ուզեր կարծես այդ գիշեր:

Փափազյան իր առաջին հաղթանակն էր, որ տարեր էր: Մասերը, որոնց որոտին ներքե վերադարձավ տուն, որ հազիվ քանի մը քալ անդին էր Օդեսեն, հավանաբար չքնացուցին զինքը ամբողջ գիշերը:

Իր հոգին խաղաղելու ատեն պիտի շունհնար. իր սույն առաջին քվեորությունը զինք պիտի մղեր առաջ, և իր գինովությունը պիտի տևեր դեռ երկար, մինչև հասներ նոր հանգրվանի մը:

Շատ բան պարտական է ան այն օրերու Պոլիսին՝ որ նույնպես գինով էր իրեն պես, գովեստներուն, որոնք շալվվեցան իրեն և նաև այն համեստ տղոց, որոնք իր առաջին խաղընկերներն հղան:

Բող ներե ընթերցողը, եթե չհաջողիմ արգարացնել «առասպելական հիշողությունը» զոր բարեկամներես ոմանք ինձ կվերագրին՝ անշուշտ կես մը կատակով, և չկարենամ մեկ առ մեկ հիշել այն պատանիները, որոնք ծածկվելով հայոց պատմութենեն հափշտակված դիմանկարների տակ՝ օգնեցին Փափազյանին պոլսահայ բեմը Շեքսպիրով բանալու իր հանդգնությանը մեջ:

Եվ սակայն բողբոլին ալ հուսախաբ չեմ ուզեր ընել ընթերցողներս, և հետևաբար պիտի փորձեմ այստեղ հիշել անոնց գլխավորները, որպեսզի հայ թատրոնի պատմության մեջ հիշատակված ըլլա այսպես գոնե անկյուն մը անոնք տղոց, որոնք մասնակցեցան այդ հանդգնության:

«Կանացի ուժերը», զորս Փափազյան իր շուրջն ունեցավ, համեստ աղջնակներ էին, որոնց համարձակութունը կրկնակ էր: Անոնք կու գային Դեզդեմոնա խաղալու՝ երբ դեռ չէին իսկ գիտեր, թե ինչ բան է բեմը, և հանձն առնելու կողմն խեղդվելու վտանգը նույն այդ բեմին վրա: Լսած եք հարկավ, թե Փափազյան՝ սկսյալ իր պատանեկան օրերին՝ ինքնիրմեն հաճախ կելլեր Դեզդեմոնան խեղդելու ատեն: Առաջին փորձությունը անցուց հանդուգն այն աղջնակը, որ Փափազյանի անդրանիկ Դեզդեմոնան եղավ և որուն բուն անունը այս պահուս իսկապես կվրիպի հիշողութենես: Հայտադրին մեջ զայն վերածած էինք Շաքեի:

Հաջորդ Դեզդեմոնան արդեն Արուսյակն էր: Ան մեզ դպրոցակից եղած էր Ծալանի մեջ տարիներ առաջ, և հիմա կհաջողեր Փափազյան զայն բեմ հանել իրեն հետ: Հայ բեմին վրա իր առաջին քայլերն էր որ կաներ ան, որ Արուս Ոսկանյանը պիտի դառնար շատ քիչ տարիներ հետո: Բեմին համար իր ունեցած մեծ կիրքը՝ որ փայլուն աստղ մը պարզեց հայ թատրոնին և հետևաբար հայ բեմը այդ առթիվ բան մը պարտական է նաև Վահրամիս, թեև ան իր մոտ չկրցավ պահել Արուսը առաջին այդ ներկայացումեն ետք: Տիկին Դարբասյան, Արուսի մայրը, իր աղջիկը փախցուց բեմեն, չկրնալով սակայն մտքեն անցնիլ,

թե տարի մը շանցած պիտի խելին զա՛յն մայրական զրկեն, աչս ան-
գամ արդեն վերջնապես:

Բայց Օթելլոն Գեղզեմոնայի մը վարտտ էր միշտ, և ուրիշ քաջ
հայ աղջիկների առատ չէին դեռ այդ օրերուն: Փափաղյան, անգամ մը,
իր քույրն իսկ խաղացուց իր կողքին:

«Արտական ուժերը» այնքան ալ հաղվաղչուտ չէին: Անոնցմէ ճա-
րել կարելի եղավ և բեմ հանել, բայց հաղիվ քանի մը փորձով: Ներ-
կաները, բարերախոտարար Օթելլոյով համոզուած, շատ ալ բծախն-
դիր չեղան անոր քովիներուն հանդեպ:

Յագոն բախտավոր եղավ: Գերակատարը, որ կանձնավորեր զա՛յն,
սկանակի մը խաղեն ավելին տվավ: Տիրան Յաղչիպեկյանն էր, և կու-
զեի, որ հայ թատրոնի պատմութեանը շնոնար նաև անոր անունը:
Յաղչիպեկյան, 3—4 տարի ավելի մեծ էր Փափաղյանեն, և անոր պես
հաճախած էր Մխիթարյանց Մոզայի վարժարանը, և դպրոցական բե-
մին վրա իսկ ըրած, Վահրամին նման, իր նախափորձերը: Ան սիրով
եկավ մասնակցիլ Փափաղյանի ներկայացումներին, և լավագույն դե-
րակատարն հանդիսացավ Վահրամի կողքին: Ան հետո պաշտոնյա
դարձավ Պերայի փոստի վարչութեան մեջ՝ որ պաշտոն վարեր էր, նաև
իր հայրը: Հայրենասեր էր, և փոքր չեղան իր ծառայութեաները ա-
ռաջին մեծ պատերազմի օրերուն: Ան աչքերը փակեց 1939-ին, երկ-
րորդ մեծ բռնկումներին սկիզբը:

Յագոյի դերը կատարած է նաև Տիրան Փափաղյան, Վահրամի
իսկ եղբայրը: Բեմի վրա շմնաց նաև ան, հետեւեցավ ճարտարապետու-
թեան, և զա՛յն իր կյանքին ասպարեզ ընտրեց:

Փափաղյան խաղակից ունեցավ նաև ուրիշ երկուքը իր մանկու-
թեան ընկերներեն՝ Հրանդ Սարյան և Ռուպինսոն Պետրոսյան, որոնք
այդ պահուն ուսանող էին դեռ Կեղրոնականի մեջ: Առաջինը անձնավո-
րեց Բրաբանցիոն և երկրորդը Կասսիոն: Սարյան հետագային հետեւեցավ
Սորբոնի, և Թուրքիա դարձին՝ դասախոս դարձավ պետական վարժա-
րաններու մեջ, ավելի հետո մտնելու համար գործի ասպարեզ: Ռուպին-
սոն հետեւեցավ գյուղատնտեսութեան, պետական պաշտոններ վարեց
զավաններու մեջ:

Փափաղյանի թատերախումբին մեջ կային նաև Կարապետ Լոք-
մակոյզյան և Վահրամ Գօճապըլըքյան: Առաջինը Ռոբերտ Քոլեջի շըր-
ջանավարտներեն էր, Վ հետո Ամերիկա մեկնեցավ: Գօճապըլըքյան
բժշկութեան պիտի հետեւեր հետո, պիտի վերածվեր դոկտոր Անդրէ Վահ-

րամի, և ազգային դեմք պիտի դառնար Պոլսո մեջ քեմալական ռեժիմի տակ:

Փափազյանի խաղընկերներուն մեջ հիշենք վերջապես Վահրամ Սվաճյանը, որ նախկին ուսանող Վիեննական Մխիթարյանց Պանգալտիի դպրոցին համառոտեցավ մնալ հայ բեմին վրա, առեն մը մասնակցեցավ Զարիֆյանի Պոլսո ներկայացումներուն, հետո Փարիզ գնաց թե սորվելու և թե հայ խումբերու հետ խաղալու համար, և ի վերջո անցավ Հայաստան՝ երկար տարիներ գործելով կենդանականի մեջ:

Ահա, ինչ որ կրնայի ըսել պատանիներուն մասին, որոնք աջակցեցան Շեքսպիրին՝ որպեսզի հայ թատրոնին դուռները բանալու գա Պոլսո մեջ 1908-ին:

Իսկ ինչ կվերաբերի Փափազյանի իր իսկ խաղին Պոլսո իր անդրանիկ ներկայացումներուն մեջ՝ ան իսկապես հայտնություն մը եղավ: Ան հետու էր անշուշտ այն մակարդակին զոր փորձառությունն ու հասունությունը կու տան. բայց վարպետները զորս էր նվրոպայի մեջ և ջերմությունը և թափի, որոնք իր բնածին տաղանդին պտուղն էին՝ պատվով արձանագրեցին իր մուտքը հայ բեմին ներս:

Մեզ հետունները պիտի տաներ մեջ բերել դրվատական արտահայտությունները, որոնք եղան մամուլին մեջ առաջին ներկայացումին հետո, բայց չենք կրնար չնշել, որ բացառիկ եղավ ջերմությունը, որով մամուլը դայն ողջունեց, և փառաբանությունը, զոր անոր չլիցյան այն օրերու մեր հրապարակագիրները՝ Տիգրան Արփիարյանեն մինչև Ենովք Արմեն:

Տիգրան Արփիարյան «Հայ թատրոնը վերակենդանացած» խորագրին ներքև կգրեր «Սուրհանդակի» մեջ, թե վայելք մըն էր իրեն համար ներկա ըլլալ հայերեն առաջին ներկայացման, որովհետև «կորուսյալ» մըն էր, որ կգտներ հայերեն ներկայացումներուն արգիլվիլնն առաջ, հեռավոր թվականի մը հետևած ըլլալով անոնց, բարեսեր ընկերության թատրոնեն և Ադամյանը, Ֆասուլյաճյանը, Հրաչյան, Աստղիկը ծափահարած պատանի հասակես: Հետո կավելացներ. «Թատերական քննադատության մը սահմանեն դուրս ըլլալով այս հոգվածը, չպիտի զբաղիմ մանրամասնություններով: Ըսիմ մեկ խոսքով, թե պ. Փափազյան շատ ավելի հաջող ներկայացավ Օթելլոյի ամենադժվարին դերին մեջ քան ինչ որ կենթադրեինք լավատես մտածումով մը: Իր ճարտար դիմագծություններն ու ծպտումները, որոնք այդ հաղիվ քսան տարեկան փափով երիտասարդը փոխարկեր էին հուժկու մավրիտանացիի

մը, իր զորեղ և հնչուն ձայնը՝ մերթի զոռացող շեշտերով ու մերթ ողորկի՝ մեղմորոր, իր կշռված՝ չափված շարժումները, բնականը ընդօրինակող, սքանչելապես ներդաշնակված էին, մեր դեմը հանելու համար կարող դերասան մը՝ իր արվեստը խորունկ կերպով ուսումնասիրած և մեծ վարպետների հետեւած»⁵։

Փափաղջան անշուշտ ինքն ալ կծպտի հիմա ածականներուն ու ծափերուն վրա, որոնք ողջունեցին իր մուտքը հայ թատրոնէն ներս։ Գինովութեան պահ մըն էին այդ օրերը հայ ժողովրդին համար, երբ մարդիկ չէին կրնար կշռել փրկեց բռները։ Բայց խանդավառութիւնը որով ընդունվեցավ Փափաղջան՝ տեսակ մը կանխավճար էին նաեւ այն խոստումներուն համար՝ զորս կրնէին իր սկսնակի քայլերը։ Նման խոստումներ շատերն են բրած իրենց նախափորձերուն ատեն, ու ողջունված խելահեղ ծափահարութիւններով, Հետո հուսախար բրած են, սակայն, աշխարհը ու մարդիկ զղջացած են իրենց շուայված դովեսաններուն համար։ Փափաղջան այդպիսին չեղավ։ Ան լիուրի վճարեց զանոնք։ Ան զեց իր խոստումները։ Նվ հիւսկծպտինք հիմա, ու ինքն ալ մեզ հետ, հրճվանքի աղաղակներուն վրա, որոնք խառնվեցան իրեն ուղղված առաջին ծափերուն, չենք զղջար երբեք զանոնք պոռթկացած ըլլալնու։ Պալիս շատ քիչ անգամ ամոթով մնացած չէ այսպես իր հոսհոսութեանը համար։

Ավելացնենք, որ Կաղրղյուղ ետ շուեց մնալ Պերայեն։ Ինք ես փափաքեցավ Շեքսպիրով բանալ հալերեն ներկայացումներու շարքը հայ ջոջերու այդ երկրորդ ստանին մեջ։ Նույն գլուղին մեջ կաղմված հայ ակումբի հրավերով վահրամ Փափաղջան թաղին ձմեռնային թատրոնին մեջ ներկայացուց դարձյալ «Օթելլոն» 1908 օգոստոս 28-ին (10 սեպտ.)։ Բացման խոսքն ըրավ ակումբի ատենապետը Օննիկ Զիֆթե-Սարաֆ (Հովհաննէս Ասպետ), որ իրենց ակումբին մասին խոսեցավ առավելապես՝ առանց խոսքն ընելու Շեքսպիրին ու իր խաղին, բավականանալով ըսել, թէ հիմա կարգն է խումբին «Հուզել ներկաներուն սիրտերը հայկական անուշ բարբառով»։

* * *

Փափաղջանի հետագա գործունեութիւնը մաս չի կաղմեր ալս վերհիշումներուն։ Ըսենք միայն, որ թրքահայ թատրոնին դուռները բանալն քիչ հետո ան ատեն մը հեռացավ Պոլսեն, ու իր ձայնը Իտալիայեն

առինք: Հոն ի միջի ալլոց տեսարան մը ներկայացուցեր էր «Օթելլոն»,
 և ալդ առթիվ Անդրեա Ռուսեթթո գրեր էր Քորբիերե Ուլիսթրաթա թեր-
 թին նոյեմբեր 9-ի թիվին մեջ. «Բարձրահասակ, խիստ համակրելի,
 շարժուն ու խոսուն դեմքով, խոշոր, սև ու գեղեցիկ աչքերով, հնչուն
 ու առույգ ձայնով, կատարյալ ողբերգուի տիպար մըն է Փափաղյան:
 Վերջերս սրահի մը մեջ ներկա եղա անոր ներկայացումներին, երբ
 «Օթելլոյի» մեկ տեսարանը կխաղար: Համոզվեցա, թե ան ունի բոլոր
 այն ձիրքերը, որոնք անհրաժեշտ են մեծ ըլլալու համար. իր ամե-
 նեն մեծ ձիրքն է շքեղ և ահարկու ձայնը, բայց ամենեն ավելի իր աչ-
 քերու և դեմքի դյուրափոփոխ և ապշեցուցիչ կերպով ճշգրիտ արտա-
 հայտութիւնը: Ատկե զատ՝ բնական հարմարութիւններ ունի մամլրի-
 տանացիի տիպարը պատկերացնելու, բայց պետք է ըսել, որ ան դեռ
 շատ դեռատի է, և շատ ալ անփորձ: Իր աթմյան Օթելլոն մանրանկարն
 է միայն իր ապագա Օթելլոյին. ան պետք չէ որ աճապարե: Մամլրը
 սահմանված է իր շրվալ դը բարձր ըլլալու»:

Իտալացի գրողին այս տողերը խրատ մը և մարգարեութիւն մըն
 էին միևնույն ատեն. Փափաղյան անսաց խրատին, ու շաճապարեց և
 հասունանալու սպասեց Օթելլոյին վերջապես տիրապետելու համար:
 Իրականացավ մյուս կողմն մարգարեութիւնը. Փափաղյան «Օթելլոյի»
 մեջ իսկապես հասավ իր փառքին, և Շեքսպիրը անգամ մը ևս պանծա-
 ցուց հայ բեմին վրա՝ գլուխգործոցներուն մեջ: Ան այս տեսակետով իր
 անունը կապեց Ադամյանի, ու հաջորդի մը կսպասե նեսոսի պատմու-
 ճանը նետելու համար անոր ուսերուն ...

Ծ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Ց Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1 «Բաղմավեպ», 1907, էջ 366:

2 «Սուրհանդակ», 1908, հուլիսի 30:

3 «Սուրհանդակ», 1908, օգոստոսի 11:

4 «Սուրհանդակ», 1908, օգոստոսի 14:

5 Նույն տեղում:

ՓԱՓԱՋՅԱՆՐ ԻՄ ԱԶԲԵՐՈՎ

(Հուշեր, տպավորություններ)

Երիտասարդ արտիստ Վահրամ Փափազյանի մաղցումը դեպի թատերական արվեստի առաջին բարձունքները տեղական չեղավ: Տառական թվականներին նա արդեն թիֆլիսաբնակ հայ թատերասեր լայն հասարակայնության սեկտուն ուշադրության կենտոնումն էր, բոլորի կողմից մեծապես սիրված ու փայլալավ: Եվ այդ ալն օրերին, երբ նրա դիմաց աշխուժով դործում ու թատերական գեղագիտական մտքի վրա իշխում էր չքնաղ ու զորեղ կոհորդը (Սիրանուշ, Օլգա Մայսուրյան, Հովհաննես Արևիկյան, Հովհաննես Զարիֆյան, Արշո Շահաթունի, Իսահակ Ալիխանյան, Օլի Սևումյան, Արմեն Արմենյան և ուրիշներ): Շատերին դուրին չէր լինի կարճ միջոցում հասնել ու կանգնել այդ խմբի կողքին, որը մեծ կշիռ ու իմաստ էր տալիս ալն օրերի հայ բեմարվեստին, իսկ Վահրամ Փափազյանին հաջողվեց: Եվ դա բնավ զարմանալի չէր, որովհետեւ, ինչպես ինքն էր կատակով ասում, «ամենահրաշագործ բնության բարի ուժերը նվաստիս պարզեւել են մի քիչ շքանորհք, մի քիչ էլ հաճելի արտաքին»: Ու քմծիծաղով ավելացնում էր. «ահա դրանց մեջ է հաջողության բանալին»: Հարցումիս այսպիսի պատասխանը համարում էի «ձեռք առնելու» պես մի բան և շարունակում էի հետապնդել նրան: «Աստված իմ,— մտածում էի ես,— այս ասում է ալն մարդը, որը ունի մի հսկայական հարստություն—դերասանական շատ մեծ քանքար ու մարդկային հազվագյուտ գեղեցկություն»: Երկու այս լիառատ տուրքի միացությունը մի անձնավորության մեջ ինքնին բացահայտ հավաստիք էր բեմական ստեղծագործական ճոխ կյանքի համար: Հենց դրան պիտի վերադրել մազնիսի նմանվող ալն ուժը, որ իմ պատանեկության տարիներին, Թիֆլիսում, բոլորին, ինչպես և ինձ, ձգում էր դեպի այդ արտիստը:

Արդեն մեր «բազինի կուռքը» դարձած դերասանը մի քանի մոլե-
խանձ թատերասեր ընկերներին և իմ անընդմեջ ուշադրության շրջա-
նակումն էր, որին հետևում էինք թե թատրոնում և թե դուրսը: Ես, որ-
պես բեմի հետ կապված անխոս դերերի սիրող-աշխատակից, ավելի
հնարավորություն ունեի մոտիկից դիտելու նրան, քանի որ, ինչպես
հայտնի է, բեմի կուլիսների աշխարհում դերասանի բնավորությունը,
վարքագիծը, կենցաղի այս ու այն գիծը շատ ավելի որոշ են երևում,
քան փողոցում, հրապարակում ու այլ հանդիսավայրերում: Ուստի նը-
րան ուղղած իմ հարցումն վերաբերում էր ոչ թե բնականից ունե-
ցած շնորհներին, որոնք ակնհայտ էին, այլ դերի պատրաստման աշ-
խատանքի ձևերին: Ուզում էի կենդանի արվեստագետի աշխատանքի
կենդանի փաստի մեջ որոնել թատերական զրականության ընթերցա-
նության պահերին մեջս ծագած ու աճած հետաքրքրություններին պա-
տասխանը:

Բեմի կուլիսներում ու փորձասրահում տեղի ունեցած մեր ծանո-
թությունը, որը բոլորովին հեռու էր մտերմական կապերից, ինձ այ-
նուամենայնիվ համարձակություն էր ներշնչում նրան բազմաթիվ հար-
ցեր տալու: Մանավանդ, որ մեր ծանոթությունը սկսվել էր այն պա-
հից, երբ ես փորձասրահի պատշգամբում, տարեկից սիրող-աշխա-
տակիցների շրջապատում, անգիր արտասանում էի Շեքսպիրի «Համլետ-
տի» Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությունից այս կամ այն հատ-
վածք: Մի անգամ Փափազյանը անցնելու ժամանակ լսել էր ու կանգ-
առել, իսկ ես չէի նկատել:

— Ապրես մանչս... Հապա մի ուրիշ կտոր էլ արտասանիր... — ու
նշեց իր ուզածը:

Ես անակնկալից քար էի կտրել. դուխս ամոթխած կախել էի:

Մոտենալով և մատները խիտ գլխամագիս մեջ կոխելով՝ հորդո-
րեց.

— Հապա', հապա'... մի քաշվիր, սկսիր...

Մերժելն անհարմար էր: Արիության համար խոր շունչ քաշեցի ու
սկսեցի:

Այդ օրվանից ես արժանացա նրա մշտական ժպիտներին, բարի
հայացքներին, երբեմն ուսիս տեղացող թեթևակի հարվածներին: Զգում
էի, որ մեծ Շեքսպիրի սերը հմայիչ Մասեհյանի միջոցով անտեսանելի
թելեր է ձգել ներկայացումից ներկայացո՜ւմ իր հռչակը տարածող տա-

զանդավորագույն արտիստի և իմ՝ աննշմար պատանուս միջև Բանր հասավ նրան, որ դարձա արտիստի սիրային զեղումների ծածուկ ու վտռահաված նամակատարը:

Քանի որ խոսք բացվեց նրա սիրային արկածների մասին, ապա պիտի նշել, որ ոչ մի հայ գերասան, անգամ զեղեցկագին Պետրոս Ազամյանն ու Շահխաթունին, չի հավասարվել Փափաղյանին: Այն էլ այն ժամանակ, երբ համակ թարմություն բուրոդ, կենսառատ, ժրաժիր ու կորովի երիտասարդ էր: Ես չեմ կրնամ նրա հուշերի գրքերից, այլ նկատի ունեմ լուի տեսածս:

Տասական թվականներին Փափաղյանի բնական ստեղծագործությունները, նրա խաղարվեստը, ինչպես քիչ առաջ ակնարկեցի, հաճախ էին ջերմաշունչ ասուլիսի առիթներ բնծալում: Սակայն այդ ընդհանուր աշխույժ մթնոլորտին առանձնահատուկ զուսավորում էր տալիս վարագույրի իջած պահին թատերասրահում դմայլաշուրթ ազադակող իդական սեռը: Հափշտակված աղջիկները նրան հանգիստ չէին տալիս ոչ միայն թատրոնում, կուլիսներում, որտեղ ներս թափանցելու դանդան պատրվակներ էին հորինում, այլև փողոցում: Վերջինս այնպիսի երևույթ ընդունեց, որ ժամանակի երգիծաթիթթը, կարծես «հաթաբալան», իր ծաղրանկարով անդրադարձավ դրան: Իմ աչքով եմ տեսել, թե նախկին Արտիստական թատրոնի բեմի ետեի այս ու այն բացվածքից ուժիտորի օդնական-սցենարիուս և գերասան Կոստանդին Թառլանյանը ինչպես էր փնթիփնթոցով քշում նույն թատրոնում գործող «Տարոտ» ռուս գերասանական խմբի աղջիկներին, որոնք իրենց անհանդստությամբ խանգարում էին և՛ ներկայացումը, և՛ «Բեկվեդերյան Ապոլլոնին» (այդպես էին նրանք Փափաղյանին կոչում):

Բնության շոալյած այդ բարիքը, ըստ երևույթին, ինչ որ շափով խանդարում էր ստեղծագործողին: Խելոք ու բանիմաց մարդիկ, որոնց թվում և Օվի Սևումյանը, նկատում էին, որ այդ պատճառով Փափաղյանը երբեմն հնարավորություն չի ունենում՝ ստեղծագործական առումով, լրջորեն կենտրոնանալ, խորապես խորհել ու ապրել իր բնական կերպարով: Այն, ինչ նա բեմում անում էր,— ավելացնում էին նրանք,— հենված էր իր բնատուր պարզեների վրա: Իսկ ներքուստ մեծ արվեստի կոչվածի համար դա բավարար չէր: Նա ունակ էր այնքան ավելին անելու, մինչև որ հասներ բնահարթակում պանծացած գեղարվեստական հրաշակերտության, այսինքն՝ նրան, ինչին հետագայում ականատես եղա: Բարեկամաբար տրամադրված նրա բանադատները մատ-

նանշում էին Փափազյանի աշխատանքում մերթ-մերթ երևացող անհոգությունն ու ծայրահեղ ինքնավստահությունը:

Ուստի նրա անունը այն օրերին այլ հնչեղություն ուներ, այլ պարունակություն և երանգներ, որոնց խտացած որակումով կարելի էր կոչել— երկտասարդական կրակոտություն ու գրոհայնություն:

Զգալիորեն այդ համընկնում էր մեր՝ պատանիներիս հոգեբանությունը, և այդ պատճառով առանց տատամսելու մենք միշտ վազում էինք արտիստի ետևից, ձգտում որսալ նրա խանդավառ հայացքը, նրա արագասահ ուշադրությունը: Սիրում էինք նրա անձնավորած բնական կրքավառ հերոսներին, հանդեսներում ու երեկույթներում Դուրյանի, Վարուժանի և Սիամանթոյի բանաստեղծությունների ավյուրոտ արտասանությունները:

Ես անձնապես անհուն հաճությամբ դիտում էի նրա շեքսպիրյան Օթելլոն և Ռոմեոն, մոլիերյան Դոն Ժուանը, Ռոստանի Արծվիկն ու Սիրանո դ'Բերտերակը, Ֆրանսիացի թատերագիր Բերնշտեյնի Թիբոն, լերմոնտովյան Արբենինը, Շիրվանզադեի Սեյրանը, Դեմիտրևյանի «Դատաստանի» Թոմասը, Շանթի «Հին աստվածներին» Աբեղան, թեպետ գերադասությունը տալիս էի Իսահակ Ալիխանյանի ստեղծածին:

Փորձաքահանայի հաճախ կատակներ անող և սրան-նրան տնադող, դեպ իրեն մայրական գորովանքով վերաբերող մեծ Սիրանուշին լիաթոք ծիծաղացնող այդ «կենսուրախ պոլսեցիկն» երբեմն խաղաղ անկյուն էր փնտրում, գրպանից մի գիրք հանում ու սկսում ընթերցել: Այդ պահին նա այնքան ինքնամոլի էր դառնում, որ տշ-տք չէր համարձակվի մոտենալ նրան: Հիշում եմ, իր գերի փորձի ընթացքում աթոռի վրա թողած նրա մի քանի գրքերը՝ Սիամանթոյի բանաստեղծությունները, Բայրոնի «Մանֆրեդը», Համսոնի «Պանը», Ա. Զոպանյանի «Պետրոս Աղամյանը» և մեկ էլ Վենետիկյան հայ միաբանության հրատարակած մի փոքրակազմ աշխատությունը, որի խորագիրը այժմ, ցավոք, մոռացել եմ:

Մի օր էլ, փորձի ընդմիջմանը, դարձյալ մի անկյուն քաշվելով՝ գրպանից հանեց հնաձև մի գիրք ու սկսեց դանդաղորեն թերթել: Ինձ տարօրինակ թվաց, երբ աչքերը փակելով՝ գլուխը փոքր-ինչ կախեց ու սկսեց մրմնջալ: Մի քիչ անց գլուխը վեր բարձրացրեց, աչքերը լայն բացեց ու նայեց այն կողմը, որտեղ ես կանգնած՝ ականդետ հետևում էի իրեն: Նկատելով ինձ՝ ձեռքով իրեն մոտենալու նշան արեց: Իսկույն մոտեցա:

— Գրաբար գիտե՞ս...

— Դպրոցում քիչումիչ սովորել ենք...

— Գիտես ձեռքինս ի՞նչ է... Աննաման Նարեկացին... Վեթխարի գեմք է:

Իսկ ես, գլուտ արածի պես, զարմացած նայում էի նրան ու մտածում, թե ահա որպիսին է եղել մեր սիրելի արտիստը: Երեի իր բուն ինքնությունն անծանոթ մարդիկ սրան ներողամիտ ժպիտով համարել են թեթևաբարձ մի երիտասարդ: Օ՛, որպիսի անգիտություն, որպիսի աններելի մեղանշում...

* * *

Մի քանի տարի շէինք տեսել Փափազյանին: Մեր սրտերում կարոտի զգացումն ուճաացել էր վաղուց: Նրան վերստին հանդիպելու, արտիստական ուժն ու հրապույրը կրկին ըմբռնվեցին ըզձանքը մեծ էր մանավանդ երիտասարդների մեջ: Թիֆլիսում, նրա բացակայության ժամանակ, թեպետ հապշտապ վաղում ու կինոթատրոնի առաջ խոնված ժողովրդի հետ խոժում էինք ներս, որպեսզի գիտենք է՞նչատո վաղրամի (Փափազյանի կեղծանունը) մասնակցությամբ Ղրիմում նկարահանված խանժոնկովյան ֆիլմերը, բայց դա մեր անձկությանը հազուրդ չէր տալիս: Մեզ կենդանի արվեստագետն էր հարկավոր, և ոչ թե համբերիչների հերոսը:

Նրան վերջապես հանդիպեցինք 1922 թվականի ուշ աշնանը, երբ Կ. Պոլսից վերադարձավ Երևան: Արձադանքելով Երևանի պետական թատրոնի հրավերին, եկել էր մասնակցելու նրա ներկայացումներին: Ժամանումն ինքնաբերաբար վերածվեց տոնահանդեսի: Կաշվե գլխարկ ու բաճկոն հագած արտիստը նետվում էր իր ընկեր-բարեկամների գիրկը՝ բերկրալից բացականչություններ արձակելով: Արուս Ոսկանյանից, Հասմիկից, Միքայիլ Մանվելյանից, Հովհաննես Ստեփանյանից և ուրիշներից հետո ես էլ վազեցի ու համբուրեցի նրան: Ժպտաղեն նայեց ինձ, բայց չձանաչեց: Կարճ բացատրությունը հիշեցրեց անցյալի մեր ծանոթությունը: Ուսիս զարկելով ասաց.

— Այ տղա, ինչպես մեծացել ու փոխվել ես:

Ապա ծիծաղելով ավելացրեց.

— Էլ քեզ սիրային գործերի նամակատար չեմ դարձնի, անհարմար է... Հիմա դու պիտի այդպիսի նամակներ գրես:

Արտաքննական ինքն էլ որոշ չափով փոխվել էր: Թեպետ հասակի

բարեձևությունն ու դեմքի գեղեցկութունը նույնն էին, բայց կազմվածքի մեջ մասնակի պարարտություն կար, դիմագծերի վրա ինչ-որ պրկություն, իսկ խոշոր աչքերի մեջ նախկին կայտառության պակաս: Մի խոսքով, կարծես, նրա առաջվա թարմությունը կորչելու վրա էր:

Ինքնին հասկանալի է, որ նրա գալը որոշ փոփոխություն պիտի մտցներ թատերաշրջանի խաղացանկում: Թատրոնի ղեկավարությունը պատրաստ էր տաղանդավորագույն արտիստին իր փայփայած և նոր-նոր սկսած գեղարվեստական աշխատանքի ամենաակտիվ գործակիցը դարձնել, մանավանդ որ ինքը՝ Փափազյանը ևս նույն վառ ցանկություն-ներով ու մտահղացումներով էր եկել Երևան:

— Ուզում եմ իմ արվեստով ու փորձով մեծապես օգտակար լինել ձեր նորաստեղծ թատրոնին,— ասել էր նա ժողովրդական լուսավորության այդ ժամանակվա կոմիսարին:

Եվ, հիրավի, նա բուռն թափով նվիրվեց Երևանի պետական (այժմյան Գ. Սունդուկյանի անվան) թատրոնի ստեղծագործական առօրյա աշխատանքներին:

Սակայն շուտով պարզվեց, որ նոր տիպի թատրոն ստեղծելու մըտքերով տարված արվեստագետները հարկադրված պիտի լինեն իրենց գեղարվեստական հղացումներից առժամանակ հրաժարվել: Խնդիրը հետևյալն էր: Պետական ականավոր գործիչ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի ասած՝ «մերկ ու բոկոտն երկրի» վերաշինության գաղափարն այնքան անհետաձգելի ու հրամայական էր, որ չէր կարելի որոշ տեղամասերում խնայողություններ շանել և՛ առանց այն էլ սուղ՝ նյութական միջոցները կարևորագույն տնտեսական օղակները չմղել: Ուստի որոշվել էր կարճ ժամկետով դադարեցնել նաև Երևանի պետական թատրոնին տրվող դոտացիան, առաջարկելով անցնել իր եկամուտով ապրելու կարգին, կամ, ինչպես ընդունված էր այն օրերին ասել՝ «ինքնամատակարարման սկզբունքին»: Բնական է, որ այս փաստը շատ անսպասելի ու մեծ բեկում պիտի առաջացներ թատրոնի ստեղծագործական կյանքում: Նախ խաղացանկը հիմնովին շրջվելու էր, լայն տեղ տալով այն պիեսներին, որոնք «եկամտաբեր էին լինելու»: Այա՛ մարդիկ ձեռք էին քաշելու ամեն պիեսի ներկայացման ամենակողմանի ու խոր պատրաստման համար սահմանված տևական ժամկետից: «Որքան կարելի է շատ պիեսներ ընտրել, և որքան հնարավոր է շուտ-շուտ պատրաստել ներկայացումները», ահա այս տրամադրությունը՝ ուղեին-շուգեթին՝ առօրյա աշխատանքի մեջ իշխող էր դառնալու, և նախա-

սովետական թատրոնին հատուկ հոսի ու արատավոր կողմերը նորից վերահենդանանալու էին:

Այդօրինակ պայմանները, ինչ խոսք, ստեղծագործական իմաստով խիստ ծանր էին: Որոշակի պատկերացում ունենալու համար բավական է ասել, որ ընդամենը հինգ ամիս տեած թատերաշրջանում զերասանական խումբը խաղաց 17 պիես: Ուրիշ խոսքով՝ 9—10 օրը մեկ նոր պիես էր բեմադրվում: Նրանց մեջ կային այնպիսիները, որոնք դրական առումով, եթե չասեմ՝ ցածրարժեք, ապա կատարյալ միջակություններ էին, հայտնի իրենց սուր ֆաբուլաներով, ուռուցիկ դրամատիկական վիճակներով, սուղաձիգ էֆեկտավոր գործողություններով: Փափաղյանի այն ժամանակի խոսքերով ասեմ՝ «զեղարվեստական ճշմարտությունը հաղիմ-հաղ պնտրելի, կեղծիքը՝ շատ»: Եվ թատերասրահը ամեն անգամ լցվում էր խաչտարդետ բաղմունքամբ, որի մեջ քաղքենի տարրը շատ էր աչքի ընկնում:

— Թատրոնի նյութականի համար որսում ենք հաջող, զեղարվեստի համար շատ բան կորցնում,— ասում էր հաճախ արտիստը:

Ամբողջ թատերախմբի և ռեժիսուրայի հետ միասին Փափաղյանն ընկավ սոսկալի «ջրաստույտի» մեջ: Ծանրության մեծ բաժինը նստած էր նրա ուսերին: Զէ՞ որ դեթե բոլոր պիեսների հերոսների զերերը նա էր կատարում: Նրա աշխատանքային լարվածությունը հասել էր ամենաբարձր կետին: Ֆերեկ-գիշեր դադար չունելու Ամեն ցերեկ փորձ, ամեն գիշեր խաղ: Ես զարմանում էի՝ մտածելով, թե ինչքան ամուր պիտի լիներ նրա օրգանիզմը, որ դիմանար այդպիսի տքնաշան ճիգերին: Իսկ հանդիսատեսը թատրոն էր դալիս ոչ միայն պիեսի, այլև «անդուզական արտիստի» համար, ինչպես ասում էր նա ներկայացման ընդմիջումներին կամ դուրսը: Որակյալ հանդիսատեսը բարձր արվեստի տեսակետով շատ էր գնահատում նրա Դոն Ժուանը, Օթելլոն, Կարլոսը (Շիլլերի «Ալվազակներ»), Ռիչարդ Դեյզեն (Բ. Շոուի «Սատանի աշակերտը»), Պրինցիվալեն (Մ. Մետերլինկի «Մոննա Վաննա»), Քինը (Ա. Դյումա-յի համանուն պիեսը), Տրուֆալդինոն (Կ. Գոլդոնու «Երկու տիրոջ ծառան»): Փափաղյանը այդ զերերը, ինչպես հայտնի է, ուրիշ հանգրվաններում շատ անգամ էր կատարել, և նրանց վաղուց վարժված էր: Բայց զերասանական խմբի մեծ մասը սուղ ժամկետում հնարավորություն չէր ունենում բեմական կերպարները իր մեջ զեղարվեստականորեն հասունացնել, և բեմ էր ելնում միայն շարժման, խաղավալի տարածքի զանազան կետերի օգտագործման, գործող անձերի փոխհարաբերու-

թյան արտաքին կողմերի, նրանց կեցվածքների տեխնիկականը հազիվ յուրացրած: Պարզ է, որ այդ հանգամանքը պիտի անդրադառնար և՛ ներկայացման ընդհանուր նկարագրի, և՛ բոլոր դերակատարների տրամադրություն, և՛ նույնիսկ վաղուց համացած Փափազյանի դերակատարման վրա: Եվ ահա դերասանական խմբից շատերը թեև գիտակցում էին առարկայական աննպաստ պայմանների առկայությունը, այնուամենայնիվ իրենց դժգոհության հիմք էին ծառայեցնում Փափազյանի՝ իբր «անհատական զաստրոլյորական սովորքի» տակավին չհաղթահարված միտումները: Այդ մտքի փաստարկման համար նշում էին նաև նրա ռեժիսորական աշխատանքի վատորակ պրակտիկան: Նա իբրև թե իր ներկայացրած բեմական հերոսի «անտուրաժն» այնպես է դասավորում ու կազմակերպում, որ միայն ինքն երևա: Ուրեմն իրենց թատրոնի բեմահարթակում «գլուխ է բարձրացնում դերասանական անհատապաշտական ավանդությունը», որը բոլորովին անհարիր է նոր թատրոնի որդեգրած սկզբունքին: Այդ կարծիքին ուժ էին տալիս հին դերասաններից մի քանիսի նույնատեսակ հակումների դրսևորման փաստերը, որոնցից յուրաքանչյուրը պահանջում էր իր ցանկացած պիեսն ու ռեժիսորական ղեկավարությունը:

Ես, որպես դերասանական խմբի անդամ, մի քանի անգամ առիթ եմ ունեցել Փափազյանից լսելու հետևյալ խոսքերը.

— Ինձ նույնպես հրապուրել է հայ թատրոնի բարեփոխություն միտքը, և ես անկեղծ սրտով ու հավատով եմ եկել Հայաստան, որպեսզի դառնամ այդ թատրոնի կառուցողներից մեկը: Եկել եմ այստեղ ոչ թե զաստրոլյորի հովերով, այլ որպես նոր գործի իսկական մշակ: Եղածը ինձ համար նույնպես անսպասելի էր, և ես շեմ, որ պատասխանատվություն պիտի կրեմ: Ստեղծված հանգամանքներում արել եմ այնքան, որ այս թատրոնի գործը կանգ չառնի: Իմ որոշ ընկերների փառասիրական հակումները ես նույնպես շեմ պաշտպանում:

Անկախ թատրոնում կատարված վերջին իրադարձություններից, ես Փափազյանի բերանից դառն գանգատներ ու զայրալից արտահայտություններ շատ եմ լսել: Բայց որովհետև իր բնությամբ ընդհանրապես լավատես մարդ էր, շուտով բարկությունն անցնում էր, խորհելով, որ թատրոնում ստեղծված աննորմալ կացությունը վաղանցուկ է լինելու: Սկսում էր բոլորին մխիթարել ու տոկունության կոչել:

Բայց երբ մի օր ուռճացած դժգոհությունը պայթեց և սուր քննադատության ոլորտի մեջ ձգեցին Փափազյանին, ես՝ երկու-երեք ընկեր-

մերի հետ միասին՝ ընդդիմացա ելույթ ունեցողներին: Բարոքման պահին «Երախտամուտ» բառով սրահեցի այն մարդկանց, որոնք իրենց «Հանապազօրյա հացը» վաստակում էին դիտավորապես Փափազյանի շնորհիվ, «Իսկ հիմա չեն քաշվում ամբաստանել նրան»: Գուցե առածս շատ խիստ էր, բայց ինձ զսպել չէի կարողանում: Խորապես վշտացած Փափազյանն իսկ ինձ քաղաքավարության կոչեց:

Շուտով դուրսյալն փախվեց, թատրոնը վերստին ապահովվեց պետական նյութական միջոցներով, և այս անգամ արդեն վերջնականապես: Թատրոնում բոլորը նորից մտան ստեղծագործական եռուզեռի մեջ, բայց առանց Փափազյանի:

Թատրալըժանը վերջնապես հեռու նա դառնացած մեկնել էր դեպի հեռավոր հորիզոններ:

Մեկնման պահին, կաշարանում, իր մտախիներին ասել էր:

— Ոմանք ինձ չհավատացին... Ավելի շուտ չհասկացան: Ես չար չեմ... Երբ կհասկանան, նորից կգամ:

Գրանից հետո մի ամբողջ տասնամյակի ընթացքում, կարծեմ, երկու անգամ եկավ Երևան: Եկավ թե Կովկասում, թե Ռուսաստանի և եղբայրական այլ հանրապետությունների ղանազան քաղաքներում լայն ճանաչում գտած: 30-ական թվականների սկզբներին նա ֆրանսերեն լեզվով խաղացել էր Ռիգայում, Տալինում, Կաունասում, Լիբավայում, իսկ այնուհետև՝ Փարիզում:

Այդ տասնամյակի վերջում, երբ եկավ Երևան, նա իր արվեստում շատ էր փոխվել: Բոլորի կարծիքն այն էր, որ արտիստի մեծ տաղանդը ավելի էր ամրացել, նրա լրիվ դրսևորման համար նվաճել մի հոյակապ վարպետություն՝ ներություններով, վառվռունդությամբ, ողորկումով ու պետպիսությունով խիստ հատկանշված: Մարմնավորած բեմական կերպարները իրենց հոգեբանական խորքով հանդիսատեսին ներազդելու վիթխարի ուժի էին տիրացել: Այդ օրերին ընդհանուրի միտքն այն էր, որ Փափազյանը բեմարվեստում դարձել է ազգային պարծանք:

Չնայած մեղանում ունեցած խանդավառ ընդունելությանը, նա մերձավորների շրջանում տրտմազին ակնաբերում էր հեռավոր ամերիկում հարգատ Բնաշխարհի հանդեպ մշտապես զգացած կարոտի այլոք ապրումների մասին:

Եվ մեզ հավատացնում էր, որ ինքը դեռևս լի է մեծ եռանդով ու աշխատանքային բարձր ունակությամբ, և՛ որ հայրենի բեմի համար դեռ շատ բան կարող է անել:

«Բարեկամս՝ Սարգիս»,— գրել է նա Լենինգրադից 1937 թ. հոկտեմբերին ինձ ուղարկած և նոր լույս տեսած «По театрам мира» իր հուշագրերի վրա,— Քեզ եմ նվիրում այս գիրքը։ Այն ամենը ինչ տեսել, սովորել, ապրել և յուրացրել եմ, գրել եմ այդ գրքի էջերում։ Հաղորդել այդ բոլորը իմ արվեստակից ընկերներին, կլինեի լավագույն վերջաբանը իմենի նման մի տարօրինակ կյանքի համար։ Մի քանի օրից 49 տարիս կլրանա, բայց դեռ շատ երկար ժամանակ կարող եմ աշխատել։ Ավելին ասեմ, միայն այս տարիքից հետո ավելի օգտակար կարող եմ լինել։ Հույս ունեմ գրքիս վերջաբանը գրել նրանում, հույս ունեմ։ Քո՛ւ՝ Վահրամ»։

— Անտարակույս, սիրելի Փափազյան, անտարակույս... Հակառակը կարող է մտածել միայն ու միայն նեղմիտ շարակամը,— ասում էինք մենք։

Բայց մի անգամ, երբ իր ներկայությամբ նորից խոսք բացվեց այդ մասին, մենք համարձակություն ունեցանք ակնարկելու.

— Ձեր հոգեվիճակը միանգամայն հասկանալի է։ Բայց եթե մեր մեծագույն արտիստը հաստատապես ցանկանա ու ձգտի, ո՞ր շարախոսը կկարողանա խանդարել նրան բնօրրանում մնալու։ Ոչ-որի չի հաջողվի,— ասում էինք մենք։— Կա միայն մեկը, որին մեր սիրելի արվեստագետն անզոր է պարտության մատենել։

Փափազյանը գլուխը բարձրացրեց և ուշադիր նայեց մեզ։

— Ո՞վ է այդ մեկը։

— Հենց ինքը՝ Փափազյանը...

Լռեց, ապա ուսերը թոթվելով՝ հազիվ լսելի ձայնով շշնջաց.

— Գուցե ճշմարիտը դուք եք, տղաներ...

* * *

Մեր մտքին չառարկելը ես վերագրեցի այն շարատանջ երկմտության, որ այդ օրերին մխրձվել էր նրա հոգում։ Մի կողմից նա ուզում էր հաստատվել իր հայրենիքում, մյուս կողմից նրա աստանդական կյանքում ձևավորված դերասանական կենցաղի բռնադատող սովորությունը, ինչու չասենք՝ նաև նյութական նկատառումներն ու ընտանեկան հանգամանքները Փափազյանին դրել էին երկրնատրանքի առաջ։ Այդ հարցը, ինչպես հայտնի է, նա լուծեց միայն իր կյանքի ուշ շրջանում, երբ վերջնականապես խառիսխ ձգեց իր հայրենիքի քաղաքամայրում։

Մի անգամ, զրույցի ընթացքում, ինձ մինչևիսկ ասաց, որ լավ դե-

բասանին հասարակությունը պիտի կարտոփ, պիտի փափաղի, ալլապես մի տեղ մշտապես մնալով՝ կրացխի:

Երկար բացակայությունը բաղձանքն ավելի կզորացնի,— ծիծաղելով կերահանվեց նա, և դեմքիս անսպասելիորեն երեցած աղշությունը նկատելով՝ թեթեալի հարվածով հրեց ինձ մի վոդմ:

— Մեր տղա, ի՞նչ միամիտն ես...

Պետք է ասել, որ տարիների ընթացքում նրա ներաշխարհում հակասությունների մի մեծ կծիկ էր գոյացել, որը շատ անգամ էր իրեն հարողորներին մոռոտության մեջ ձգում: Մերթ մի բան զայրացած կժըխտեր, մերթ՝ մի ուրիշ օր՝ նույն բանը կաշառպաներ: Մերթ խելահեղ մի ցանկություն կհայտներ, մերթ այդ ցանկության հղացումը փշուր-փշուր կաներ: Երբեմն մի մարդու իր կացարանը կընդուներ սիրով ու ժպիտներով, իսկ մի ուրիշ օր խեղճ մարդուն զեռ սեմից կտ կվերադարձներ: Նայած այդ օրը ինչ ուրախություն կամ տխրություն էր համակել իրեն, ինչ միտք նրան թեալները, կամ թե ինչը թեալափել: Հոռետես մարդիկ տրամադրության այդպիսի տատանումներն ուզում էին բացատրել սոսկ շարաճճի խաղերով, ինչպես իրենք էին ասում՝ «գիրասանական օլիններով»: Ո՛հ, հազար անգամ ոչ, կատակախաղեր, ինչպես արդեն նշել եմ, ուներ, բայց դրանք իսկույն զգացվում էին հենց իր՝ արտիստի ծիծաղախառն պահվածքով: Իսկ վերևում բերված օրինակները զեր-զոյալության հետևանք էին: Մարդ էր, հետևաբար «մարդկային թուլությունները» նրան նույնպես օտար չէին: Ես ավելի շուտ այդ պահերը, մանավանդ հոգեկան խռովքը, բացատրում էի անդադրում թափառումի մեջ գտնվող գիրասանի հոգնածությամբ և նույն շրջապատույթից ծագած բազմաթիվ անախորժությունների թողած ջղադրգոնությամբ: Շատ առաջ, երբ նա ապրում էր Երևանի պետական թատրոնի բեմի հետնամասում, նրա քնավորության հակասություններն այդքան սրույթյամբ չէին արտահայտվում, որքան հետագայում: Ովքեր մոտ էին, նրանից չէին նեղանում, որովհետև դիտեին, որ այդ մարդու հոգու ներքին ծալքերում թաքնված իմաստության թովիչ ոգին շուտով բարձրանալու և՛ արտիստի մրմունջով արտասանած համլետյան «Ամուր կաց, ամուր կաց, սիրտ իմ, և դուք, իմ ջղեր, մի պառավանաք մի ակնթարթում, այլ ինձ կուռ ու պինդ կանգուն պահեցեք» խոսքերով՝ հավասարակշռություն ու ներգաշնակություն է ստեղծելու նրա ներսում: Իսկ այդ պահը վերականգնելուն պես նա, որպես անձնավորություն, այնքան էր ազնվա-

նում ու վեհանում, այնքան հմայք ցայվում, որ չէիր կարողանում մի վայրկյան անգամ կտրվել նրանից:

Ես սիրում էի այդ պահը, քանի որ նրա մեջ էի գտնում իսկական ու խելացի արվեստագետին, նրան, որը մի քանի ժամից հետո բեմահարթակ պիտի ելներ ու իր վսեմ արժանիքները նորից շողշողացներ:

Դեռ այն ժամանակ, երբ (1922—23 թթ. թատերաշրջանում) շփվում էի հետը, սիրում էի նրա զրույցները, պատմմաները՝ շատ հետաքրքրական դրվագներով լի: Զգում էի, որ ամեն մի զրույցի միջուկը՝ առանց կասկածի՝ իրական ճշմարտության արգասիք է, բայց միաժամանակ զգում էի մատուցման գեղարվեստական բոլորակին եզրած նուրբ բանվածքը, որը արտիստի ստեղծագործ վառ երևակայության արտահայտությունն էր: Դեռ այն ժամանակ ինձ և իմ բնկերներին թվում էր, թե նա օժտված է նաև դրական ձիրքով: Մի քանի անգամ մեզ կարդացել է իր գրած բանաստեղծությունները՝ դրավիշ պատկերներով սփռված: Եվ մեր ամեն մի համակրական վերաբերմունքին պատասխանում էր հեղինական ուսյլիկով, թե «ես ինչ բանաստեղծ եմ— մի մեծ գերո»: Իր մահվանից մի քանի տարի առաջ իրեն հարցրի իր բանաստեղծությունների տետրի մասին, «վաղուց այրել եմ այդ խժեռանքները»— պատասխանեց ձեռքի թափահարումով:

Զրույցների, քննամիտ դատողությունների և թատերական արվեստին վերաբերող խորհրդածությունների միջոցին, մենք նկատում էինք նրա պատմական, գրական ու գեղագիտական հետաքրքրությունների լայն սահմաններն ու իրադեպությունը: Նրա սենյակում տեսնում էի ֆրանսերեն գրքեր՝ վոլտերի, Ժան Ժակ Ռուսոյի, Շատոբրիանի, Սենտ-Բեվի, Հյուգոյի, Ալֆրեդ Մյուսեի հեղինակություններից: Էլ չենք ասում Շեքսպիրի երկերի կամ նրա շուրջն եղած ուսումնասիրությունների մասին:

Սենյակի դուռը ծեծելուց ու ներս հրավիրելու գոչումը լսելուց հետո կմտնեիր, կտեսնեիր նրան պառկած դիրքով՝ գիրքը միշտ ձեռքին կամ կողքին: Այսպիսի ժամերը նա կոչում էր «աշխատանքի միջնարարներ»: Իսկ եթե իր դերատեքստն էր վերընթերցում, սովորություն էր դարձրել իր փոքրիկ կացարանի առաջ ձգվող բեմի հետնամասի երկարությամբ քայլել և ամեն մի էջից հետո գլխահակ մոմտալ: Այդ վայրկյաններին նա ոչ-ոքի չէր նկատում, կարծես, ոչ մի ձայն նրա ալկանջին չէր հասնում: Ինքնահավաքման այդ միջոցին, իհարկե, ոչ մի «շունչ» իրեն չէր թույլատրի մերձենալ նրան:

Սակայն երբ կսկսվեր, ինչպես ինքն էր ասում, «կատակների դրվարճարանությունն նույնն», բարձր կիսմրվելին շուրջը և ծայր կառներ կոկորդալի խնդումը՝ վա՛յ նրան, ով զվարճանքի վայրկյանին կրնական նրա «ստամի տակ» նա կդառնար քրքջոցի նշանակետը։ Մեր մեջ կային Փափաղյանին տնազողներ, որոնք կոմիկոսն շատ լավ ընդօրինակում էին նրա խոսելու, քայլելու և շարժումների ձևերը։ Պիտի տեսնելիք, թե ինչ մեծ հաճույքով էր նրանց լսում, տեսնում ու քահ-քահ ծիծաղում։ Այդ՝ նրան հատուկ կենսավետության արտահայտի պատեհ առիթներ էին։

Մի օր էլ սաստիկ ծիծաղի նյութ դարձավ նախորդ երեկոյի մոլիերյան «Բռնի ամուսնության» զավեշտի ներկայացմանը պատահած դեպքը։ Ես խաղում էի փիլիսոփա Մարֆուրիուսի դերը, Փափաղյանը՝ փիլիսոփա Պանկրասինը։ Ես շուտ էի բեմ մտել։ Երբ բեմ մտավ Պանկրաս-Փափաղյանը և հանկարծ տեսավ խիստ զրոտակալով ներկադարձարված իմ դեմքը, ծիծաղը բռնեց և այլևս զսպել չկարողացավ։ Նրա հետ միասին ծիծաղում էր նաև ողջ դահլիճը։

Ջարմանալին այն է, որ մտերիմ խոսակցությունների հակված այս մարդը, չէր ձգտում հոգեհարազատ մտերիմների ունենալ, թեևս բացի իր քնտանիքի անդամներից, այն էլ որոնցից շատ հաճախ՝ իր աշխատանքի բերումով՝ անջատված էր լինում։ Չէր հավատում իրեն մեծարողին, չէր վստահում, թե մի ուրիշ բան, ես ըմբռնել չէի կարողանում։ Բայց փաստը մնում էր անառարկելի՝ որ նա չունեի մի այնպիսի մտերիմ անձ, որի առաջ խորին կերպով և առանց որևէ վերապահման իր սիրտը բացեր։ Եթե մեկը ուզենա հակառակը պնդել, ես երբեք չեմ հավատա։ Բայց հետաքրքրականը նաև այն էր, որ սրտակից մտերիմ չունենալով, նա չէր կարող հարատևորեն մենակ մնալ։ Վերջին հաշվով մենակությունն ատում էր։ Սիրում էր կենդանի շփումը, ընկերների կենդանի հարաբերություններն իր հետ, կենդանի խոսքն ու զրույցը, որը ուշադիր լսելու մեծ ընդունակություն ուներ։

Սիրում էր գեղեցիկ արշալույսն ու մայրամուտը, հափշտակվում ընթացյալ կանաչավետ ու բուրումնավետ վայրերով, տարվում հոգեհույզ մեղեդիով։ Սիրում էր գեղեցիկ նկարն ու քանդակը, իրն ու հյուսվածքը, զիրքն ու նրա խոր մտքերը։ Անհունորեն հրճվում էր իր մայրենի բազմահարուստ լեզվով, ինչպես ինքն էր ասում՝ «այդ գեղահրաշ, կենարար գանձով», որին ի դեպ է ասել, տիրում էր հմտորեն։ Վենետիկի հայկական վանքի հայրերից նա պատանի ժամանակը առել

էր հայոց լեզվի բարեհամուքունն ու ճաշակը: Սիրում էր մարդկանց գեղեցիկ հոգիները, բայց՝ այդ ամենի հետ միասին՝ սիրում էր գեղեցիկ կանանց, որոնց պատճառած բոլոր տեսակի անխոհամութիւնները ներում էր:

— Մարմինս իմ դերասանական ամենակարևոր զենքերից մեկն է: Պետք է նրա ճկունութիւնն ու արտահայտչական ընդունակութիւնը պահպանել: Այս ասելով՝ նա ամեն օր, որոշյալ ժամին, մեծ բավակա-նությամբ մարզանքներ էր կատարում՝ դիրութիւնից վախենալով: Հենց այդ և խաղի ընթացքում իր թեթևաշարժութիւնը պահպանելու համար նա իրեն վարժեցրել էր քշակերության: Գինարբուքն ատում էր, իսկ աղմկարար խնջույքներից՝ խուսափում:

Մեր երկրի ամենատաղանդավոր մարդկանցից մեկին՝ Վահրամ Փափաղյանին՝ ես ալդպես եմ ճանաչել: Ինձ համար թանկ է մեծ ար-տիստի հիշատակը, թանկ են ինձ ուղղված գրութիւնները, լուսանը-կարներն ու գրքերը: Իսկ վերջիններից հատկապես Նարեկացու «Մատ-յան ողբերգութիւնը», որը ինձ էր տվել Հովհաննես Մասեհյանի թարգ-մանած «Համլետի» վիեննական նոր հրատարակության փոխարեն:

Ինչ խոսք, որ անձնական նյութերը շատ թանկ էին նաև իր համար: Այդ պատճառով թանգարանային գործը վարողներին երկար տարիներ չէր հաջողվում նրան համոզել, որ իր մոտ եղած նյութերի և թատերա-կան իրերի գեթ մի մասը հանձնի իրենց ի պահ: Վերջապես մի երջանիկ օր կարողացան կոտրել նրա ընդդիմութիւնը, և երկուստեք համաձայ-նությամբ՝ թանգարանը կատարեց նրա հանդես իր վրա վերցրած պար-տավորութիւնը, իսկ ինքն էլ հանձնեց իր արխիվի որոշ մասը, սակայն մի բացով: Հանձնվածի մեջ չկար արտիստի ստեղծագործութիւնների մասին գրված բազմաթիվ թատերախոսականների ալբոմ-ժողովածու-ները, որոնք թանգարանի աշխատողների համար հսկայական արժեք ու-նեին, և, կարելի է ասել, արխիվի զարդերն էին: Խնդրել էր առժամա-նակ թողնել իր մոտ՝ գրական աշխատանքի նկատառումով: Այդ մի «առ ժամանակը» դարձավ տարիներ, որը մի փոքր սառնութիւն մըտ-ցրեց իմ և նրա հարաբերութիւններին մեջ:

Բայց մի հանգամանք փոխեց վիճակը:

Ինչպես հայտնի է 1958 թվականին Երևանում կատարվեց նրա 70-ամ-յա հոբելյանը, և այդ առիթով Հայաստանի թատերական ընկերութիւնը նրան նվիրված մի հատուկ ժողովածու հրատարակեց: Ես, չնայած մեր բախումներին, նրանում զետեղեցի մի հոգված՝ նպատակ ունենալով

մեծ արտիստի ստեղծագործական դիմանկարի և անհատականության բնութագրման մի փորձ էլ իմ կողմից կատարելու

Հոգվածը զրկուց հետո 1959 թ. հունիսի 6-ին Փափաղյանից ստացա հետևյալ երկտողը.

«Սիրելի Սարգիս,

Իմ հին օրերի անուշ ընկեր, կարդացի՛

Քանի կան մեղանում քեզ նման թատերագետներ, չեմ հուսահատվի ևս արվեստից՝

Չգիտեմ ինչպես պարտահատույց լինեմ քեզ՝

Եթե լրիվ իմ արխիվը, թատերական հանդերձանքս էլ վրադիր, քո աչքան հմտորեն վարած թանգարանին հանձնելով սիրտդ կշահեմ, ապա հայտնիր ինձ, ևս այդ կանեմ՝

Քո՝ Վահրամ Փափաղյան»:

Այս երկտողից մի քանի շաբաթ հետո նա թանգարանին հանձնեց ոչ միայն այդ ավրած-ժողովածուները, այլև ուրիշ նոր նյութեր՝

* * *

Ուզում եմ իմ այս ակնարկն ավարտել մի դեպքով:

Գրականության և արվեստի թանգարանում, ինչպես վերևում ասվեց, պահվում է նրա անձնական արխիվի, իրերի ու բնական զգեստների մի մասը: Այդտեղ էր գտնվում նաև իր Օթելլոյի լայն թիկնոցը, որ ինքն էր տվել թանգարանին: Ես, որպես տնօրեն, կարգադրության էի արել՝ ոչ-որի, անգամ Փափաղյանին, չտալ ոչ մի նյութ կամ իր: Մանոթ լինելով իմ այդ վարդադրությանը, նա, այնուամենայնիվ, մըտնում է այն բաժինը, որտեղ պահվում են իր նյութերն ու իրերը, և խնդրում, որ մեկ ամսով իրեն վերադարձնեն մամլոյի թիկնոցը, քանի որ կիրովականում, ապա Արտաշատում Օթելլո է խաղալու:

— Ախր, ընկեր Փափաղյան, մենք՝ առանց տնօրենի գիտության՝ իրավունք չունենք թիկնոցը ձեզ տալ:

— Հենց բանի աչն է, որ տնօրենը, սիրելի աղջիկներ, չպիտի իմանա: Ես մեկ ամսից սուս-փուս կբերեմ ու կհանձնեմ ձեզ:

Աղջիկները նրա հեղինակության ուժին չեն դիմանում և թիկնոցը տալիս են:

Անցնում է մեկ ամիս, երկու, երեք ամիս, վերջապես տարի, արտիստը թիկնոցը չի վերադարձնում: Աղջիկների թաքուն աղերսանքներին ոչ մի արձագանք:

Վերջապես մի օր լճոռում են «մեղայականով» հայտնել ինձ: Պարզ է՝ դայրույթ, խիստ հանդիմանություն, պահանջկոտություն, բայց ի՞նչ օգուտ...

Գիտեի, որ իր ծերունական հիվանդության պատճառով այլևս խաղալու հնարավորություն չունի, և որ՝ Կիրովականի ու Արտաշատի պատմությունը հնարովի պատրվակ է:

Փափաղյանի բարեկամ, այժմ հանգուցյալ, դերասան Արման Կոթիկյանի միջոցով ուզեցի լուր ուղարկել նրան, որ բարի գտնվի տարածք վերադարձնելու: Բայց երբ Արմանը ինձ ասաց, թե

— Ցերեկ, գիշեր թիկնոցը վրան է... Տանը քայլում է, նստում, շարժվում, գրում, թելագրում, միշտ նրանով ծածկված...

Ես լռեցի: Ապա խնդրեցի նրան բան չասել: Խնդրեցի աղջիկներին այլևս թիկնոցի պատմությունը չհիշեցնել նրան: Լռեցի, որովհետև հասկացա, որ դա մեր մեծ արվեստագետի գեղեցիկ վերհիշումին, գեղեցիկ պատրանքին անունդ տվող մի միջոց է, որ դա իր մայրամուտի օրերին հոյակապ Օթելլոյին վերստին վերգգալու մի հոգեկան պահանջ է: Ինքը մենակ չէ, իր ստեղծած բնական մոնումենտալ կերպարի հետ է:

Մահվանից հետո, երբ բաց դադարում հանգչած դին դուրս բերին Սունդուկյանի թատրոնի սեազարդ շքամուտքից և՛ հոծ բազմության մի թևում լուռ կանգնած՝ հանկարծ նկատեցի նրա վրա փռված թիկնոցը, շրջվեցի ու սկսեցի հեկեկալ:

ԻՆՉ ՈՐ ՀԱՋՈՂՎՈՒՄ Է ՔԱՂԵԼ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆԵՑ

Հերման Ուոլիցին, որ ժամանակին Հայասնի շեքսպիրադետ էր, երիտասարդ հասակում «Լիր արքան» տեսել էր ուսմանտիղմի շրջանի դերասան, է. Թ. Ա. Հոֆմանի ընկեր Լյուդվիգ Գեվրիենտի (1784—1832) դերակատարմամբ, դերմանական բեմում: Անցրի հիշողությունը նա գրի է առել բավականին ուշ, և այդ դրառումը հրապարակել է Գերմանական շեքսպիրյան ընկերության տարեգրքում¹: Շարադրելով մեկնաբանությունը այն զայրույթի, որը Լիրին համակել էր առաջին արարվածի առաջին տեսարանում Կորդելիայի ճշմարտապատում խոսքերից, ընդգծելով՝ թե ինչպիսին պիտի լիներ այդ մեկնաբանությունը Գեվրիենտի խաղի մեջ, դիտնականը, այդուհանդերձ, արել է մի վերապահում:

«Նա չեմ կարող լիովին համոզված պնդել, թե Լյուդվիգ Գեվրիենտը տեսարանը ընկալում էր հենց այդ մտքով կամ թե տեսարանը խաղում էր այդ մտքին ներդաշնակ: Նա վստահ չեմ, թե արդյո՞ք տեսարանի հիշյալ մեկնությունը, որ իմ մեջ ստեղծվել է բավականին ուշ, չի միաձուլվել հիշողությանս և արդյո՞ք չի փոխել Գեվրիենտի կատարման արդեն ազդեցված պատկերը»²:

Այս բառերը ինձ թվում են վահրամ Փափազյանին նվիրված հուշերի լավագույն բնաբան:

Սկսեմ Փափազյանի Օթելլոյից:

Իմ տեսած բազմաթիվ Օթելլոների հետ այդ Օթելլոն, ըստ իս, ուներ լուկ մի ընդհանրություն՝ հագուստի վրա գցած երկարավուն ու լայն, սպիտակ թիկնոցը: Այդ թիկնոցը, որը հիշեցնում էր բուռնուս և դարձել էր Օթելլոյի արտաքին արդուզարդի մի յուրակերպ անկապտելի ավանդույթ, տեսել էինք ուսերին թե՛ Յուրեի, թե՛ Օստոլեի, թե՛ Էմիլ Ֆանինգսի, թե՛ Սերգեյ Բոնդարչուկի (վերջին երկուսին՝ կինոնկարներում), թե՛ Լորենս Օլիվիերի, թե՛ Մարիո դել Մոնակոյի (վերջիի օպերայում): Մնացյալ ամեն ինչով Փափազյանը միանգամայն ինքնատիպ էր:

Այսպիսի հեռու ժամանակից, հարկավ, շատ հեշտ է այդ կատա-

ըումը բնորոշել նեգատիվ կերպով, այսինքն՝ թե ուրիշ դերակատարների համեմատությամբ ի՞նչ չէր այն: Այս «չին» ամենից հստակ կերպով է կենդանի մնում մարդու հիշողության մեջ:

Յուրեք և Օստուժեր դեկորատիվ դերասաններ էին, նրանց խոսքը վերամբարձ էր, երգեցիկ: Երկուսն էլ այդ հատկությոնը բերել էին երիտասարդ օրերից, երբ խաղացել էին շեքսպիրյան երիտասարդ հեքոսներ՝ առաջինը, օրինակ, Բասանիո, երկրորդը՝ Ռոմեո և Կասսիո: Դա նրանց ոճն էր: Նրանք մշակել էին այդ ոճը, ումանտիկությունը որպես սկզբունք, հակադրելով բառիս դրական իմաստով, գոհհիկ խաղաոճին: Փափազյանը «Օթելլոյում» նույնպես դեկորատիվ էր: Սակայն նա իր դեկորատիվությունը մշակելու հարկ չունեի, քանի որ դա նրան հատուկ էր ի բնե, հետևաբար և ուրիշ որակ ուներ:

Կիպրոս կղզու սպաների գծտության տեսարանում Օստուժե-Օթելլոն (Սերգեյ Ռադլովի բեմադրությունը Փոքր թատրոնում՝ 1935.) ուներ մի այսպիսի կտոր. Յագոյի հաղորդումը լսելուց հետո, երբ տակավին կարգադրություններ չէր արել, բուռն շարժումով նա գալիս էր առաջին պլան, սրի տափակ բերանը կայցնում էր ճակատին ու այդպես արձանանում մի ակնթարթ: Այդ նշանակում էր, թե նա վճռելուց առաջ ուզում էր լիովին զգաստանալ՝ ուզում էր սկզբից զովացնել ճակատը մետաղի սառնությամբ: Այդ խաղահնարը շատ ազդեցիկ էր, անմիջապես հասնում էր հանդիսականին թատերական-պլակատային եղանակով, չէր պահանջում ոչ մի բացատրություն, ոչ մի մեկնաբանություն: Այնուամենայնիվ, այդ խաղահնարը ընկալվում էր սոսկ իբրև խաղահնար, երբ ամեն ինչ շեշտված էր, դիտավորյալ կերպով մղված էր հենց «առաջին պլան», զգացվում էր դերասանի «դիտավորությունը» և, ի դեպ, նույնիսկ ռեժիսորի ձեռքը:

Այդ կարգի շարժումներ Օթելլո-Փափազյանը շատ ու շատ էր օգտագործում, բայց բնորոշն այն է, որ դրանք ոչ թե «առաջ էին մղված», այլ իրենք իրենց էին ծնունդ առել, բխել այդ կերպարի խորությունից: Ինչ խոսք, Փափազյանի Օթելլոյի դեկորատիվությանը հարկավոր էր նախ վարժվել: Բայց հանդիսականը հենց որ համակերպվում էր այդ Օթելլոյին, արդեն հոգեվին հաղորդակցվում էր դերակատարին, չէր էլ նկատում, որ հաղորդակցվում է: Հոգեհարազատությունը ոչ մի բույն չէր խաթարվում մի այնպիսի բանով, որին հարկավոր էր վերստին վարժվել: Խաղահնարը զգալ չէր տալիս իրեն: Բեմում ապրում էր մարդը, թեկուզև անսովոր, զարմացնող, ապշեցնող, բայց ամբող-

ջական մարդը, որը բնավ մասնատված չէր որևէ կարգի արհեստական «էկզոտիկայով»:

Սերգեյ Բոնդարևիչը Սերգեյ Յուսկինի Ֆիլմում բարի էր, բարեհոգի, մեծասիրտ: Այդ ամենն ուներ նաև Փափազյանը: Բայց այդ ամենը ձեռք էր բերվում աչ թե ճակատալին կերպավորմամբ (բայտ սահմանված տիպերի՝ «պարզունակ դեմք», «վճռական դեմք», «վրդովված դեմք» և այլն), այլ այն ճանապարհով, որ դերասանը ամեն անգամ ելնում էր, այսպես ասած, հակառակ բեկուից: Օրինակ, Փափազյան-Օթելլոն առավել համակրանք էր հարուցում այն պահին, երբ սպառնալի գորգոսում էր, կորցնում իրեն, ընդհանուր առմամբ, ինչպես ասվում է, կորցնում էր մարդկային կերպարանքը:

Նրկու դեպքում, ինչպես էմիլ Յանինգսը, այնպես էլ Լորենս Օլիվիեն, հյուսիսցին խաղում էր հարավցու կերպար: Խաղը հիանալի էր, բայց այնուամենայնիվ մերթ-մերթ, առանձնապես վերջին դերակատարի մոտ, նկատվում էր, որ խաղը մեծ, կոմպլեքսային ջանքերի արդյունք է: Փափազյանը այդ ջանքերը թափելու հարկը չուներ. նա առանց այդ էլ հարավի զավակ էր:

Հարավցի է երգիչ Մարիո դել Մոնակոն՝ անսովոր մի տենոր: Նրա վերդիական Օթելլոն ոչ միայն նրա խաղացանկի թագ ու պսակն է, այլև, անշուշտ, նրա բուն «հարավաշունչ» կերպարը: Սակայն այս առումով էլ Փափազյանը ուրիշ էր: Նրա հարավայնությունը, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, առավել չափավոր էր:

Այս ամենը այն է, ինչը որ Փափազյանը, ի տարբերություն մյուս դերակատարների, չէր Օթելլոյի դերում: Այնուամենայնիվ, հապա ի՞նչ էր նա այդ դերում:

Այդ մասին ես այժմ կարող եմ ասել միմիայն ընդհանրացրած ձևով:

Նրա կերպարի բնական ամբողջ բարդ մարմնավորման էությունն այն էր, որ մարդ Օթելլոն, այսինքն՝ բանական արարածը, իր յուրաքանչյուր քայլափոխով, իր յուրաքանչյուր խոսքով մղում էր համառ ինքնամարտ, որպեսզի իր վարքագիծը ընդունելի դառնա այլոց հետ շփվելիս և, որ զլխավորն է, իրեն հասկանալի դարձնի նրանց: Ընդ սմին չպետք է ենթադրել, թե այստեղ խոսքը վերաբերում է ենթագիտակցության մեջ կենդանի մոթ բնազդների դեմ մղվող պայքարին, այդ բնազդների ճնշմանը: Փափազյանի Օթելլոն բոլորովին չուներ այդպիսի բռնազդներ: Այդ Օթելլոն պարզապես մի անհատ էր, որը իրեն հաշիվ էր տալիս, թե իրեն հատուկ է շարժվել, խոսել, մտածել, զգալ այլ կերպ,

քան ընդունված է տվյալ հասարակութեան մեջ, և որը այդ իսկ պատճառով ջանք էր թափում այնտեղ, ուր նրա համար բնական կլինեին ձեռքը թափահարել այսպես, իսկ ոտքը դնել այսպես, զսպում էր իրեն և այդ շարժումները կատարում հնարավորին շափ սահմանված նորմայի համեմատ: Ոչ թե նրա մեջ խլրտում էր անտես հրաբուխը, այլ նա ինքը մի հրաբուխ էր, հարագործ հրաբուխ, որը շարունակ ջանում էր իր գործողութիւնը հարմարեցնել լեռների ու լեռնիկների ընդհանուր պատկերի ութմին:

Բնական է, որ այդ հսկայական խնդրի կատարումը պահանջում էր համապատասխան ընդլայնում տեխնիկայի՝ Փափազյանը այդ դերի մեջ դնում էր «ներքինը» — հատկապես տեխնիկան՝ «ներքին աշխարհի» դերասանների մշակած ու յուրացրած արտահայտչաձևերը: Նրա համար դա ոճի պրոբլեմ էր, քանի որ, ինչպես ասվեց, կոահումներով խաղը խորթ էր նրան, և նա իր դերակատարման արվեստում ոչ մի բան չէր ազատում հսկողութիւնից:

Սակայն այստեղ էլ ոճը ոճախաղ չէր: Այստեղ դարձյալ դերասանը կատարում էր ժամագործի աշխատանք՝ մանրադիտակը ձեռքին, որը իր մանրամասներով անտես էր մնում դիտողի աչքին, մի աշխատանք, որ թույլ էր տալիս տեսնել միայն արդյունքը՝ մեխանիզմի սարքին աշխատանքն ու բնական ընթացքը:

Լավ հիշում եմ մի այսպիսի պահ: Երկրորդ մեծ տեսարանում, երբ Դեզդեմոնան խնդրում է Կասսիոյի համար, Օթելլոն, տակավին Դեզդեմոնայի խոսքի միջոցին ուտում է իրեն — եփվում՝ ուզում է բան ասել, բառը ձևանում է շուրթերին, բայց, առանց ծնունդ առնելու, դառնում է մոլտոց, մոլտոցը՝ մոնչյուն, մոնչյունը՝ մի երկարաձայն, ծավալվող զորեղ հառաչանք: Ապա դուրս են պոռթկում առանձին բառեր, բառախմբեր, բայց դա արդեն ոչ թե կապակցված խոսք է, այլ շփոթյալ խոսք, որը խաթարում է փնքն իրեն, կորցնում իմացական խարիսխը, կորցնում քերականութիւնը:

Մի չափազանց կարևոր բան. Փափազյանի ուսերենը ակցենտի դրոշմ էր կրում: Ակցենտը ուժեղանում էր այն չափով, ինչ չափով որ բեմում գործող պերսոնաժը — տվյալ դեպքում Օթելլոն — զրկվում էր ինքն իրեն իշխելուց: Դա նույնպես իր տեսակի մեջ մի եզակի երևույթ էր: Պատրանքը այն մարդու, որը վերին աստիճանի հուզված էր, ուստի և շփոթում էր բառերն ու շարադասութիւնը, անցնում էր «սեփական բառերով պատմելուն», ընդամին, հիրավի, միանգամայն անհնարին բա-

ներով պատմելուն, այդ պատրանքը կատարյալ էր, նվ սակայն մյուս զեպքերի պես, զերասանը, ինչպես թվում էր, իրեն թույլ տալով ամեն ինչ, այս դեպքում էլ, հիրավի, ոչ մի վայրկյան դուրս չէր պրծնում սեփական հսկողություն տակից:

Ստացվում էր ամբողջի մի հոյակապ տպավորություն: Մարդն չտիպված էր խոսելու մի լեզվով, որին չէր տիրապետում կատարելապես և որը սպառնում էր՝ դուրս գալ հնազանդության տակից ամեն րոպե, հենց որ մարդն սկսում էր հուզվել: Բնական վարպետության տեսակետից այս հանգամանքը կարևոր է այն առումով, որ Փափաղյանը, գիտակցելով իր թերությունը, չէր ձգտում սքողել այն, այլ, ընդհակառակը, օգտագործելով իրրե միջոց, դարձնում էր բարեմասնություն:

Արվեստի պատմությունից հայտնի են զեպքեր, երբ մեծ, դարակազմիկ երկերը դրսևորվել են հենց նյութի սահմանափակության հաղթահարմամբ: Ի ընե կարճահասակ Չառլի Չապլինը այնպես է հաղթահարում կարճահասակությունը, որ նրա հերոսների կերպարները թվում են վիթխարի մեղադարներ: Անմոռանալի կերպարներ են ստեղծել Աստա Նիլսենը, Յաննինգսը, Վեյդենները, Կոնրադ Ֆելյաք, Բեռնարդ Գեյգլեն նաև զգալապես շնորհիվ այն բանի, որ զուրկ լինելով մի այնպիսի վճռական դործիրից օգտվելու հնարավորությունից, ինչպիսին մարդկային խոսքն է, նրանք տրոնել և գտել են փոխարինող ուրիշ միջոցներ և այդ միջոցներն են դարձրել «մեծ համրին» — նախնական շրջանի կինոն, հիրավի մեծ արվեստ:

Փափաղյանի Օթելլոյի դերակատարման նյութի սահմանափակությունը ուժեղանում էր և մի յուրահատուկ անսովոր փաստով: Կիևում միանգամայն վատ դերասաններ էին նրա խաղընկերները: Այն տարիներին ՍՍՀՄ-ում դեռ գործում էր հին կարգերից ժառանգություն մնացած դաստրոլյորության օրենքը, ըստ որի նշանավոր դերասանը (Առլյոնովը, Պետրով-Բրատսկին, Ադելհայմ եղբայրները), եթե ցանկանում էր առավել շատ հանդիսականների ծանոթացնել իր արվեստին, բայց սեփական բարձրարվեստ թատերախումբ պահելու հնարավորություն չուներ, պիտի բավարարվեր պատահական խմբով, որը ամեն մի քաղաքում կազմվում էր տեղական ամեն տեսակ սշաստլիվցեներից և նեսչաստլիվցեներից:

Նույն օրենքին ենթակա, խաղում էին նաև «Օթելլոյի» դերակատարները, ինչպես ասես, բայց նրանց ուսերենը, ինչ խոսք, արատներ չունեի: Հենց այդ էր տվյալ հարցը: Մի կողմից՝ միջակ, մակերեսային

վենետիկցիներ, որոնց խոսքը գեղեցիկ էր այնպես, ինչպես կարող է գեղեցիկ լինել զուտ մեխանիկան, մյուս կողմից՝ խոր, եռացող, խոհերով ու զգացումներով համակված, հաճախ սայթաքող այդ «վենետիկներենով», վերջինիս մեջ իր խոհերի ու ապրումների արտահայտություններ որոնող, սակայն այդ սայթաքումների շնորհիվ առավել ևս պայծառ, առավել ևս բովանդակալի մի մարդ:

Հարկավոր է ընդամին աչքի առաջ ունենալ ևս մի հանգամանք: Փափաղյանը բնավ ճիգ չէր թափում օգտագործելու իր առավելությունը, որը դժվարամատչելի լեզուն ընդհանրապես կերպարի քանդակմանը ենթարկելու կարողությունն էր: Բեմում նաև սքանչելի ընկեր էր. ոչ միայն չէր ստվերում խաղընկերոջը, այլև իր տաղանդի ու վարպետության բովանդակ փայլով օգնում էր նրան՝ իր հետ ապրելու բեմական միևնույն կյանքով (որի մասին խոսք կլինի ստորև, նրա Համլետի առնչությամբ): Այդ դեպքում հակադրությունն ստեղծվում էր ինքնին: Շրջապատի նյութի արատն այնքան մեծ էր, որ բնականորեն ֆոն էր ստեղծվում կենտրոնական կերպարի համար, նույնիսկ վերջինիս կամքին հակառակ:

Եթե խոսենք այս և ուրիշ Օթելլոների համանմանության կամ անհամանմանության մասին, ապա, ինչպես թվում է ինձ, նա ամենից շատ մոտ էր Ակակի խորավայրի ստեղծած Օթելլոյին: Սակայն այդ աղբյուրակցությունն էլ ավելի շուտ, այսպես ասած, կլիմայական բնույթ էր կրում: Ներքին կառուցվածքով, նույնիսկ բեմական խնդիրների հանրազումարով դրանք տարբեր կերպարներ էին:

խորավան մոտումենտալ էր ֆրեսկային լայն հարթագծերով. նրա մեջ կար մի ինչ-որ բան առասպելաբանությունից, համենայն դեպս՝ դարերի խորքը տանող հուժկու ֆուլկլորից. օրինակ, այն անմոռանալի տեսարանը, երբ նա Դեզդեմոնային սպանելուց առաջ նստել էր (չգիտեմ, պղպե՞լ էր, թե ծալապատիկ նստել. համենայն դեպս, հատակի վրա էր), հազիվհազ նկատելիորեն տարուբերվում էր և բերանը խուփ ոչ այն է մռնչում էր, ոչ այն է մրմնջում էր մի մեղեդի, որ դժվար էր հասկանալ: Թե՛ մոտումենտալությունը, թե՛ ժողովրդաստեղծագործական սկզբունքը, անկասկած, կային նաև Փափաղյանի խաղի մեջ, ու, այնուամենայնիվ, դրանք ունեին ուրիշ երանգ: Այստեղ, հավանաբար, կարելի է զուգահեռ անցկացնել Փիրոսմանիշվիլու և Սարյանի ստեղծագործությունների օրինակով՝ միևնույն կիզիչ արևի տակ են երկու հարազատ ու միաժամանակ՝ կատարելապես տարբեր ծաղիկ:

եմ, ի վերջո, Համլետի մասին:

Ինձ հայանի է, որ Փափազյանն ինքը հանգամանորեն շարադրել է ձե՛ր այդ դերի իր բմբռնումը, ե՛ր աչն, թե ինչպիսի միջոցներով էր ինքը այդ դերը մարմնավորում բեմի վրա: Ուստի այստեղ, ինչպես ոչ մի այլ տեղ, իմ հուշը, որը տանում է դեպի մի փաստ, որ զգացել եմ մոտավորապես քառասուն տարի առաջ, կարող է ծառայել միմիայն իրրե մի փոքր դիժ ի լրումն, ավելի ճիշտ՝ ի հաստատումն այն սպառիչ պատկերի, որ նկարել է ինքը վարպետը: Ես կաշխատեմ այստեղ արտահայտել այդ դերակատարումից ստացածս ընդհանուր տպավորությունը, և դերակատարման այն մի քանի մանրամասները, որ մինչև օրս թարմ են հիշողությանս մեջ, սխիտի այդ տպավորության վերարտադրության պատկերումներ դառնան:

Փափազյանի Համլետը նույնպես մի օտար մարմին էր իր մթնոլորտում, սակայն միանգամայն ուրիշ իմաստով, քան Օթելլոն: Նա շրջապատի հետ չէր համակերպվում ո՛չ թե զգացմունքների ներքին կյանքի այլադասությունամբ, ինչպես Օթելլոն, այլ բանականության այլազանությունամբ:

Այդ հանգամանքը պարզվում է արդեն առաջին իսկ մոտքից, առաջին բառերից՝ Փափազյանը Համլետ էր խաղում ֆրանսերեն:

Բանը, հարկավ, մի լեզվի հակադրումը չի մյուսին: Յո՛րաքանչուր լեզու կարող է լինել ինտելեկտուալ կամ ոչ ինտելեկտուալ՝ նաչած խոսողի էությունը: Երբ խոսալացի երգիչը գաստրոլներ է տալիս հայրենիքից հեռու և օպերայի դերերգը կատարում է մայրենի լեզվով, մինչդեռ մյուս մեներգիչներն ու խումբը երգում են տվյալ երկրի լեզվով ու երգում են, այսպես ասած, իրենց լեզվի ամենաբարձր կուլտուրական մակարդակով, ապա այդ դեպքում բնավ էլ անհերքաշնակություն չի ստեղծվում: Այդ դեպքում խզում չի առաջանում ոչ միայն այն պատճառով, որ երկի երաժշտական տարերքն ինքնին նման բան չի հարուցում (չե՞ որ նույն մեղեդին բոլոր տեքստերի միջոցով հնչում է միատեսակ), այլև այն պատճառով, որ առանձնապես բարձրորակ վարպետների խոսքի կուլտուրան մի ուրիշ ազգի խոսքի կուլտուրային առնչվելիս միշտ իրավահավասար է: Եթե այս պայմանը պահպանվում է, ապա դաստիարակին մեներգչի լեզուն բնավ էլ չի նսեմացնում, չի ստվերում նրան շնորհող երկրի լեզուն, թեկուզ այդ լեզուն լինի իտալերենին ոչ մի բանով չնմանվող լեզու, ասենք, օրինակի համար, ռուսերեն կամ ֆիններեն:

Բանը, հետևաբար, այն էր, որ Փափազյանի հետ «Համլետում» խաղում էին հենց նույն, պատահականորեն հավաքված միջակությունները: Երբ գերեզմանատան տեսարանում, հարց ու պատասխանի այնպիսի խաչավորմամբ՝ «Une femme» — «Կնոջ համար էլ չի» — զգացվում էր խզում, ապա վերջինս ստեղծվում էր ոչ թե այն փաստով, որ Ֆրանսերեն հարցին հետևում էր ռուսերեն պատասխանը, այլ այն պատճառով, թե ինչպես էր հնչում այդ ռուսերեն պատասխանը: Դերակատարը, ճգնելով լինել ծիծաղաշարժ, գիտմամբ ձգում էր բռնորդ, շեշտում լեզվի «զավառականությունը» (հիշում եմ, որ առաջին գերեզմանափորի դերը կատարում էր այն դերասանը, որը «Օթելլոյի» մեջ խաղում էր Բրաբանցիո): Հենց այն պատճառով, որ նա կանխամտածված կերպով կոմիկանում էր, կոմիկ սիտուացիա չէր ստացվում, այլ ակամայից ստացվում էր Համլետի՝ խաղընկերոջ նկատմամբ մտավոր գերազանցության տպավորություն:

Սակայն այստեղ խոսքը վերաբերում է տրված նյութի այն սահմանափակությանը, որի նկատմամբ, նույնիսկ ամենաբուռն ցանկության դեպքում, անզոր է մեծահանձար վարպետը: Փափազյանի Համլետի բացառիկությունը, հարկավ, չէր սպառվում այդ ինքնաբերաբար ստեղծվող հակադրությամբ: Այդ բացառիկությունը ակնհայտ կլինե՞ր նաև ամեն մի այլ կոնտեքստում, եթե նրա Համլետի բոլոր խաղընկերներն էլ նրան համազոր լինեին վարպետությամբ:

Ֆրանսերենը նա դերի համար ընտրել էր ոչ թե այն նպատակով, որ այս կամ այն կերպ կատարելապես տիրապետում էր այդ լեզվին, այլ այն պատճառով, որ այդ լեզվի ազգային առանձնահատկությունը, ասենք նրա դասական, ռասինյան ռեգիստրում թերևս թույլ էր տալիս, ըստ նրա, տեսնելու և զգալու այդ կերպարը:

Այդ Համլետը Ֆրանսիական Համլետ էր իր բնավորության հիմնական հատկանիշի շնորհիվ՝ հոգու սլացքի, լափլիզող ապրումների, բռնների լիաշունչ ենթարկմամբ պարզ, գիտակցաբար անդամահատող բանականությանը: Նա բարոյապես լիովին անաղարտ մի մարդ էր, անաղարտ էր նրա յուրաքանչյուր խոհը, և անաղարտությունն էր ընկած նրա ամեն մի զգացմունքի կամ պարզապես զգացման հիմքում՝ Համլետը լինե՞ր կատակելիս, հեգնելիս, վրդովվելիս, զայրանալիս: Դրանով էր որոշվում և անաղարտությունը նրա՝ ամեն ինչ ենթարկող բանականության, որը բնավ չուներ սառնություն, ձևական անտարբերություն քննարկվող, գիտակցվող կամ շոշափվող երևույթի որակի նկատմամբ:

Բանականությունը ծառայում էր մի կետ նպատակի՝ ըստ հնա-
րավորին անսխալ շփվել մարդուն կամ երևույթին, ծառայում էր իր բո-
լոր մշտմանը պարզ ու բարի հերոսին, որը դրանցով ջանում էր ճա-
նաչել իրականությունը և հասկանալ, թե ինքը ավյալ դրության մեջ
ինչ և ինչպես պիտի ձեռնարկի Մտքի, զգացմունքի, վարքագծի, անձ-
նուրացության եղանակի այդ լիակատար միասնությունը մատուցվից
ամենայն մանրամասնությամբ ու կատարյալ արտաքինով կերպարի աշ-
պես, որ Գանձարքայի իշխանի ավանդական սե հազուստը, թե նրա
ավանդական կեղծամբ՝ ետ սանյած միջին երկարությամբ մազերով
հանգերձ, ստանում էին մի ինչ-որ նոր, արտակարգ որակ։ Աչքերիս չէի
հավատում, որ դա այն դերասանն էր, որը հենց նոր հանդիսականին
ներկայացրել էր մի կատարյալ հակադրություն՝ ի դեմս զորեղ տարեր-
քով համակված Օթելլոյի կերպարի։

Եթե խոսենք այդ Համլետի գլխավոր դիտարկության, նրա «գե-
րագույն» խնդրի մասին, ապա, ինչպես ինձ թվում է այժմ, հենց այդ-
պիսի մեկնաբանությունն է առավել համապատասխանում իմ այն անձ-
նական պատկերացմանը, թե ինչպես է հարկավոր մեկնաբանել շքս-
պիրյան հերոսներից ամենանշանավոր և ամենաբարդ հերոսին։ Համլե-
տը իր առջև խնդիր էր դնում՝ ոչ թե քննել հոր սպանության առօրյա
գործը, այլ անշափ լայն մի խնդիր՝ ճանաչել կյանքի բոլոր դրսևորում-
ները, որպեսզի հնարավորություն ունենա համոզվելու ամենայն ճշ-
տությամբ, թե ինչպես են գործում մարդու մեջ բարվո զսպանակները
և չարի զսպանակները։ Հենց դրա համար էր Համլետին հարկավոր բա-
նականությունը տրպես գործիք թե՛ ճանաչման, թե՛ ինքնահանձնարկման,—
և հենց այդ բանի համար էր նրան հարկավոր թատրոնը։

Թատրոնը Փափաղյանի Համլետի համար կյանքի ճանաչման մի-
ջոց էր ոչ միայն դերասանների հետ այն կոնկրետ շփմամբ, որոնք ըստ
պիեսի բնագրի նրան օգնում են մերկացնելու չարագործությունը։ Թա-
տերական էր Համլետի գործողությունների բովանդակ էությունը այն
իմաստով, որ բացահայտում, ցուցահանում, ակնբախ էր դարձնում քո-
ղարկվածը։ Նա գիտեր, որ իր խնդիրը անհնարին է իրագործել մինչև
վերջ, ուստի և բոլոր ջանքերը գործադրում էր, որպեսզի ակներևորեն
արձանագրեր անխտիր այն ամենը, ինչը որ կարելի էր արձանագրել։

Նրա թատրոնի էությունն էր՝ թափանցելով ուրիշի հոգին, նույն-
իսկ մի ակնթարթ ալլափոխվելով-դառնալով այդ հոգին, հասկանալ,
և ապա անհապաղ բոլորին մատուցել այն, ինչը որ տեղի էր ունենում

տվյալ հոգու մեջ, Բոլորին — այդ էր նրա գործողությունների հանրամարդկայինը: Մատուցել՝ նշանակում էր համամարդկայինը բացահայտել դրամատիկ ձևով: Դրամատիկը այստեղ այնպիսի ձև ուներ, որով Շեքսպիրի մի ուրիշ պիեսում՝ «Հուլիոս Կեսար» տղերքության մեջ բռնակալասպանները իրենց գործը տեսնելուն պես հասկանում են և այդ մասին ի լուր բոլորի ազդարարում, որ այդ տեսարանը ներկայացրել են բոլորի համար և որ բազմիցս կներկայացնեն ապագայում:

Խաղը ինքնանպատակ չէր: Հարկավ, այդ խաղը բավականություն էր պատճառում Փափազյան-Համլետին, որին դուր էր գալիս մարդկանց փորձումը, հանկարծակի նրանց ծանր դրության մեջ գցելը, մտահոգելը, նույնիսկ հիմարացնելը: Մարդկանց գլխին խաղացած խաղերում հաշիվը ներծուլվում էր յուրահատուկ մոլախաղին: Սակայն էապես խաղի ակունքը բարոյական նպատակն էր: Համլետը նախ և առաջ մարդու մեջ որոնում էր բարին, ուստի և նախընտրում էր կերպավորման օրինակը՝ ոչ թե այնպիսի գործողությունը, որը, եթե իսկապես ցանկանա կատարել, արդեն անհրաժեշտության դեպքում, անկարելի է անվաճել դարձնելը, այլ երեակայական գործողությունը, այնպիսի գործողությունը, որ արիստոտելյան է՝ «վախի ու կարեկցանքի» միջոցով ներազդելու համար:

Երբ նա թագավորին հանդիպում է աղոթք անելիս, նրան չի սպանում ոչ թե այն պատճառով, որ չէր ուզում մյուս աշխարհ ուղարկել զղջման վիճակում գտնվող հոգին (ինչպես ասում է շեքսպիրյան բնագրի արտաքին կողմը), այլ այն պատճառով, որ ուզում էր անձամբ համոզվել և հանդիսականներին էլ ցույց տալ, թե արդյո՞ք կարող է այն մարդը, որի ոճրապարտության վերաբերյալ արդեն կասկած չի մնում, ունենալ նաև մաքուր վայրկյաններ:

Երբ Շեքսպիրին անվանում ենք մեծ մարդասեր, պիտի մեզ հաշիվ տանք, որ այդ մակդիրի կիրառումը նրա նկատմամբ էապես անվախճան է: Շեքսպիրը իր երկերում ամփոփել է մարդկային մի այնպիսի անշափելի մեծություն, որ երբ թվում է, թե շեքսպիրյան այսինչ դերի կատարմամբ այսինչը հասել է անթերի կատարելության և իբր թե այլևս հարկ չկա որևէ բան ավելացնելու, — նույնիսկ այդ ժամանակ հարկավոր է հաստատապես գիտենալ՝ հենց որ նորանոր հմուտ ձեռքերով շոշափենք նույն կերպարը, վերջինս կսկսի բացահայտել իր անակրեկալ, մինչ այդ անհայտ կողմերը: Այդպես եղավ նաև Վահրամ

Փափազյանի հետ, որը գտավ ու ցույց տվեց մարդասիրականը Համլետի մեջ՝ մի աշնայիսի դերում, որը խաղացել էին հարչուրավոր ու հագարավոր խիստ բազմապիսի գերասաններ, — գտավ ու ցույց տվեց մի նոր, լայն տեսանկյունով:

Հարկ կա՞ արդյոք ընդամին ավելացնելու, որ այդպիսի մեկնաբանությունը վերացնում, պարզապես ավելորդ էր դարձնում «Հալեցողական» ու «ակտիվ» Համլետի դարավոր վեճը: Փափազյանի Համլետը ամբողջական Համլետ էր: Նա ակտիվ էր իր նպատակադիր խնդրի կատարմամբ՝ մարդու և մարդկային ճանաչողության, նա հալեցողական էր յուրաքանչյուր նվազագույն հետևանք ամփոփելիս: Եվ նրա ինքնաձգողությունը, որոնք, դարձյալ ըստ տեքստի արտաբեր կողմի, սևիական անգործության ձաղկումներ էին, ըստ Փափազյանի ենթատեքստի հնչում էին իրբե ինքնազգոհություն, առանձնապես իրենից, այն բանից, որ ինքը այս կամ այն դեպքում, իր իսկ գիտակից կարծիքով, բավականին չի թափանցել տվյալ դեպքի խորքը: Նա հանդիմանում էր իրեն ոչ թե քիչ ակտիվ լինելու, այլ այն բանի համար, որ, ակտիվ լինելով, ուղղակի գործողությունը չի ներդաշնակել մտքի համակողմանի աշխատանքին: Կամ, ավելի պարզորեն ասած՝ այն բանի համար, որ տվյալ դեպքում չի եղել, ինչպես ասում են, բավարար չափով զգայուն:

Այդպիսի ենթարնադրում նոր հնչեղություն էր ստանում նաև պիեսի գլխավոր մենախոսությունը՝ «Լինել, թե չլինել»: Այն խոսքը, թե իրր վճռականությունը «խոնանում է» խոկումներից, Փափազյանի համար կասկածանք է ո՛չ թե այդ խոկումների ներգործության, այլ որակի նկատմամբ: Նրա Համլետը անաղարտ էր ու ազնիվ: Եթե այդ Համլետը չէր կարողանում հանդգնել, որեւէ բանի դիմել, ապա դա բխում էր ո՛չ թե նկարագրի թուլությունից, այլ այն բանից, որ տվյալ հանդգնությունը դեռ չէր բովանդակում այն լիակատար համողմունքը, որն անհրաժեշտ է բարոյական բանականության գոհացման համար: Նա, որ իր յուրաքանչյուր քայլին վերահսկում էր այդ բանականության պահանջներով, չէր կարող իրեն թույլ տալ առաջին զրդումով նույնիսկ առաջին համոզումով, առանց ամփոփելու և համեմատելու բոլոր փաստարկների բովանդակ գումարը, խաղաթղթի վրա դնելու մի աշնայիսի թանկագին բան, ինչպիսին ուրիշի կյանքն է: Հենց այս էր նրա համար կարևորը, բայց ոչ երբեք գործելու, թե չգործելու հարցը: Գործելը կգործեր. նրա սուրբ միշտ պատրաստ էր:

Ես այստեղ, անշուշտ, պիտի մի վերապահում անեմ՝ հիշեցնեմ Ուլսիցիի այն խոսքերը, որ բերել եմ հուշերիս սկզբում: Այդ Օթելլոն, որը իր փոթորկալի խոսքով «օտարական է» բարվոյն ու շարիքին էլ համակերպվող «վենետիկցիների» մեջ, և այդ Համլետը, որը գիտակցաբար խաղում է իր համար և ուրիշների համար կյանքի թատրոնը, theatrum mundi,— նրանք ինձ համար արդյո՞ք այն չեն, ինչը որ «իմ մեջ ստեղծվել է բավականին ուշ» և այդպիսով «միաձուլվել է» հիշողությանս, փոխել վերջինս, հարմարեցրել այն ամենին, ինչը որ իմ մեջ սուբյեկտիվորեն ստեղծվել ու ամրապնդվել է այդ անցյալ մեծ ժամանակամիջոցում: Այդ հնարավորությունը ես բնավ չեմ բացառում: Եվ պատասխանատվությունը այն ամենի, որ այստեղ շարադրված է, ես փոխանցում եմ անմիջական տպավորությունից, որը, ինքնին հասկանալի է, անհնարին է ամենայն ճշգրտությամբ վերակառուցել, այն պատասխանատվությանը, թե ես այժմ ինչպես եմ հասկանում ֆենոմենը:

Համենայն դեպս, կատարման այն մանրամասնը, որը ես հիմա կպատմեմ, ինձ թվում է ապացույց, որ ես բնավ էլ անիրավացի չեմ, երբ այդպիսի մեկնաբանություն եմ տալիս Փափազյանի Համլետի կերպարին:

Սքանչելի էր Փափազյանի Համլետի վարմունքը այն պահին, երբ առաջին դերասանը արտասանում էր Տրոյայի ու Հեկտորի փորձնական մենախոսությունը: Նա լարված էր լսում դերասանի արտասանությունը, այլ հետևում էր, թե ինչ էր տեղի ունենում այդ դերասանի հոգում: Դերասանը արտասանում էր առաջին պլանի վրա կանգնած, երեսը շրջած դեպի բեմիցը: Համլետը սկզբում կանգնած էր մի փոքր հեռու, հտևը, աջ կողմը: Արտասանության միջոցին նա սկսեց մոտենալ արտասանողին, միանգամայն դանդաղորեն, քայլ առ քայլ, կանգ առնելով քայլ քայլից հետո: Շարժումը արագանում և միաձուլվում էր հանդիսատեսի համար կատարելապես աննկատելի և այդ արագացումը այն աստիճանի էր ճշտորեն համաչափվում տեքստի արտասանությանը, որ երբ արտասանողը ավարտում էր, Համլետը ուղիղ նրա կողքին էր,— և նա բարձրացրել էր ձեռքը, գտնվում էր դերասանի դեմ-դիմաց: Ապա հաջորդեց մի անսպասելի բան: Համլետը ձեռքով դանդաղորեն շոյեց դերասանի աչքերը, կարծես մի բան էր վերցնում նրանց վրայից, հետո ձեռքը մոտեցնում էր իր երեսին. և բոլորը համոզվում էին, որ դրանք արցունքներ էին: Արցունքները այն մարդու, որը հենց նոր էր ավարտել չափատողների արտասանությունը:

Առանց խոսելու արդեն այն մասին, որ մեծ վարպետի հետ շրջի-վելու շնորհիվ «խաղամարդվում», բնական նկատելի մարմին էր ըս-տանում երիտասարդ, ինքնին բավական փայտաշունչ գերասանը (այդ էլ բեմի վրա, խաղի միջոցին Փափազյանի խաղընկերության օրինակ-ներից մեկն էր, որի մասին խոսել ենք արդեն),— այստեղ, իմ կար-ծիքով, իրոք թատերական բացահայտում էր ստանում Համլետի կեր-պարի այն ընդհանուր մտահղացումը, որ ես փորձեցի վերարտադրել խնդիրն այն է, որպեսզի նախքան կյանքի նկատմամբ վերջնական վը-ճիւռ կայացնելը կյանքը փորձենք նրա բոլոր հնարավոր դրսևորում-ներով:

Արտաքննադես, այդ օտար արցունքները Համլետի ափին նույն-քան ցուցադրական էին, որքան Օստուժնի Օթելլոյի ճակատը զովացնող սուրբ: Սակայն Փափազյանի ցուցադրական ժեստը արտահայտում էր խորախոր մի բան, և դա, այսպես ասած, լոկ քանակական խորություն չէր: Գա զաղափարական մի ամբողջ կոնցեպցիայի ընկալման մի լու-րատեսակ պայմանանշան էր:

Հենց այդպիսի յուրատեսակ ցուցադրականությունն էր հիշողությա-նրա մեջ նստած մի ուրիշ ժեստը: Երբ թաղուհու ննջարանի դորդի ետևում թաքնված Պոլսնիսուր սկսում էր օգնություն կանչել, Փափազյան-Համ-լետը միայն առաջին վայրկյանին էր ուշադրություն դարձնում այդ բը-ղավոցին, բայց ցույց չէր տալիս, թե հասկացել էր, թե որտեղից, որ կողմից էր գալիս այդ բղավոցը: Նա իսկույն ասես թե հնարում էր խա-ղը՝ սրի ծայրով խփում էր հատակին, ջանալով հարվածել անտես «մը-կանը», ապա սրով հետապնդում էր «մկանը» սենյակով մեկ նրա երեւ-կայական փախուստի միջոցին (կարելի էր «տեսնել», թե ինչպես էր մուկը զլուխը կորցնում, ցատկոտում այս ու այն կողմ, ինչպես էր այդ ցատկերով մի մեծ կիսաշրջան գծում) և այն ակնթարթին, երբ արդեն պիտի լիներ աջ միջին կուլիսի մոտ, Համլետը հանկարծ բարձրացնում էր սուրը և միտում դորդի մեջ:

Հատակին հարվածող սրի այդ կտկտոցները դեռ մինչև հիմա հըն-չում են ականջիս: Կարելի է, հարկավ, այստեղ էլ փորձության ենթարկ-վել և քմահաճորեն մեկնաբանել ժեստը: Սակայն կարծում եմ, որ բո-լորովին էլ հեռու չեմ լինի ճշմարտությունից, եթե առաջարկեմ Համ-լետի փափազյանական կերպավորման այդ կտորի հետեւյալ մեկնա-բանությունը:

Համլետը ընթանում էր կյանքին ընդառաջ: Կյանքի ճանաչման

համար առժամանակ ընդունում էր նրա կանոնները: Հետևաբար, ընդունում էր և խաղը, եթե խաղը կարող էր նրա համար լինել նպատակի իրագործման միջոց կամ եթե այդ խաղը մեկը պարտադրել էր:

Պոլոնիոսը նրան խելագար էր համարում և հետը վարվում էր այնպես, ինչպես ընդունված է նման պարագայում. զգուշորեն, «մանկավարժորեն», ջանալով չզայրացնել: Համլետը ընդունում էր այդ խաղը և արձագանքում էր նրան, առաջնորդվում նրա իսկ կանոններով՝ առերես աննորմալ էր ձևանում:

Ռոզենկրանցին և Գիլդենշտերնին հանձնարարված էր պարզել, թե իրականում ինչ է կատարվում իշխանի հետ: Այդ դեպքում էլ Համլետը իրեն պահում էր խաղի համաձայն՝ դիմակավորվում էր դիմակով պարզասիրտ կատակասերի, մի որոշ շափով պարզամիտ այն լավ երիտասարդի, ինչպես նրան համարում էին նախկին համալսարանական ընկերները: Մինչդեռ նա ինքն էլ իր հերթին ջանք էր թափում, որպեսզի իմանար, թե տվյալ պահին ինչպիսի մարդկանցով էր շրջապատված:

Ահա ճիշտ այդպես էր և մոր ննջարանի «մկան» պատմությունը: Դուք ինձ համար ծուղակ եք սարքել, դուք ուզում եք, որպեսզի ես չիմանամ, որ ինձ հետևում ու լրտեսում եք: Հրամեցե՛ք: Ես հենց այնպես եմ, ինչպես կկամենայիք ինձ տեսնել՝ ոչինչ չգիտեմ, մի անվնաս գիժ եմ, տրբ հակված է մերթ-մերթ հիմար ձևանալու: Եվ այս դեպքում ես սիրով հիմար եմ ձևանում, ցույց եմ տալիս, թե վարագուրված մարդու բացականչությունը ընդունում եմ մկան ճատճատոցի տեղ, տարվում եմ այդ մուկ ու կատվի խաղով, — և ես իսկապես տարվում եմ այդ խաղով, բայց ոչ այնպես, ինչպես դուք եք ենթադրում: Ու այդ ժամանակ հանկարծ, մի հարվածով երևան է գալիս մի ուրիշ, անսպասելի բան: Սրի կարճ ու կտրուկ շարժումով Համլետը վերջակետում է:

Նա ամենայն մանրամասնությունք ցույց տվեց, թե ինչպես, առերես կատակելով, կտրեց-անցավ կյանքի և մի հատվածը, հասավ մինչև եզրագիծը, ու այդ ժամանակ իսկապես վերջակետ է դնում:

Սրի այդ հարվածը մարդու սպանություն չէր մարդու ձեռքով: Փափազանի Համլետը, որը կյանքի մեծ գործողության ռեժիսորն էր ու առաջին գործող անձը, այս դեպքում պարզապես ցուցադրեց, թե ինչպես մեկը, ապրելով կեղծիքի մեջ, անվերջ դավեր նյութելով, կարող է իր համար անակնկալորեն խճճվել իր իսկ ցանցում և ահա այսպես, բոլորովին անմիտ կերպով ավարտել իր ուղին:

Ինձ հայտնի չի՝ երբեք Փափազանի խաղը նկարե՞լ են կինոժա-

պաժկենով, դոյություն ունե՞ն արդշոք կինովագրեր թեկուզ աշնպիսի հատվածներ, որոնք վերարտադրելին նրա գերասանական արվեստը, ինչպես, բարերախոտարար, գոյություն ունեն էլենոնորա Դուզելի և Մոիսիի կինովագրերը Եթե ոչ, ապա առավել ևս մեծ արժեք է ստանում նրա վերաբերյալ այն մարդկանց կարծիքը, ովքեր նրան տեսել են բնմում ու ողջ են տակավին: Հենց այդ գիտավորությամբ էլ ուրվագծվեց նպատակն այս հիշողությունների, որոնց մեջ ևս աշխատեցի լինել բոս հնարավորին առավել ճշգրիտ և ջանքեր գործադրեցի, որպեսզի հիշողությունիցս փորձրած-հանած ամեն մի մանրամասնություն վերարտադրեմ որքան կարելի է պլաստիկ վերադն:

Ես չեմ դատելու, թե արդշոք հաջողվեց ինձ այդ: Ես անսխալ կարող եմ դատել միայն այն, ինչը անձամբ հաջողվել է ինձ: Իմ կյանքում ինձ հաջողվել է վայելել մեծ երջանկություն՝ տեսնել բնմի վրա, զգալ մեծ վարպետին, հին ու մեծ ազգային մշակույթի ներկայացուցչին, որը վերամարմնավորվում էր, դառնում այլ մարդիկ, այլ ազգեր, բնավորություններ, տեսվերամենտներ, որն իր անբաղդատելի արվեստով ուսուցանում էր, թե ինչ է նշանակում մարդ լինել մարդկանց մեջ և թե ինչ է նշանակում մարդուն սիրել մարդու մեջ:

Տեղեկություններ հեղինակի մասին.

Բզոր Վլադիսլավովիչ Կոստեցկի (ծնվ. 1913 թ. Կիևում). գրող, ապրում է Արևմտյան Գերմանիայում: Թարգմանում է ղլխավորապես սովետական գրականության երկեր գերմաներեն, ինչպես նաև ուրիշ հեղինակների, մասնավորապես Շեքսպիրի ստեղծագործությունները՝ ուկրաիներեն: Գերմանական Շեքսպիրյան բնկերության անդամ: Անցյալում որոշ ժամանակ աշխատել է որպես ռեժիսոր: Հեղինակ է գերմաներեն մի քանի պիեսների, որոնցից մեկը՝ «Միանձնուհիները» սատիրիկ կատակերգությունը, խաղացվել է հռանդական բնմում 1967 թվականին:

Մ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն Ն Ե Ր

1. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch Friedrich bodenstedt. Berlin 1877. — „Ludwig. Deurient als König Lear“. Von Hermenn Ulrici. 292—297.

2. Նույն տեղում, էջ 295—296:

«ՈՒՐԱՆ ԽԱՐԴՈՒ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ...»

Այս պատմության սկիզբը ոչնչով արտառոց չէր:

1967-ի աշնան մի օր Վահրամ Փափազյանը եկավ թատրոն: Ամեն շաբաթ չէ, որ գալիս էր: Ոչ էլ նույնիսկ, ամեն ամիս: Վատառողջ էր և տանից գրեթե դուրս չէր ելնում:

Թատրոնը, ինչպես գիտենք, սկսվում է հանդերձարանից: Փափազյանն այնտեղից զանգել էր վերին հարկերը և, կարևոր անձանց իրենց տեղերում չգտնելով, կապվեց ինձ հետ: Ես իջա հանդերձարան:

— Լսիր տղաս. դու պիտի օգնես ինձ: Սրաճֆ մոռացել են, որ ես դերասան եմ...

Հերթապահի տեղը գրավել ու սեղանիկի վրա մեքենատիպ ինչ-որ էջեր էր դասավորում:

— Երեկ տանից հեռախոսով մի ամբողջ ժամ հետները կոխի եմ առել: Ուզում եմ խաղալ, չեն համաձայնվում: Իբրեւ թե՛ անառողջ եմ և անուժ...

Ու հանկարծ ինձ մեկնեց դասավորված էջերը:

— Գիտե՞ս ինչ է սա. «Դոն-ժուանի» իմ քարգմանությունը: Ոչ մի բառ չեմ կրճատել: Ձեզ էլ չեմ թողնի կրճատեմ: Շեֆապիրն ու Մոլիերը դերասանի համար են գրել: Հիմա է, որ բեմի վրա դերասանի բերանը փակում, շարժումներով են խոսեցնում:

Ժպտաց, նկատելով, որ հանդերձապահն ու հրշեջը գլխով հավանություն տվին իր ասածին:

— Ոչինչ, սա ինքս եմ բեմադրելու: Ուրիշը չի էլ կարողանա: Ես գիտեմ, թե ինչ ասել է ուրախ մարդու ողբերգությունը...

Նայեցի նրա խամրած դեմքին ու հասկացա, որ «Դոն-ժուանն» իսկապես ողբերգություն է...

Հանդերձարանում սկսված գրույցն ընդհատվեց Փափաղյանի գալն իմացած դերասանների ներխուժումով: Նրան գրկեցին ու տարան վերև: Հետո ես ներկա եղա թատրոնի դիրեկտորի մոտ ընթացող բանավեճին: Փափաղյանը պնդում էր, որ թույլ տան իրեն մասնակցելու հաջորդ օրվա «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացմանը: Նա գրեթե մի ամբողջ տարի բեմ չէր բարձրացել, եվ բժիշկները հավաստում էին, որ դա այլևս լինելու բան չէ: Սակայն խնդիրն այդ օրը լուծվեց հօգուտ ոչ թե հիվանդի, այլ արտիստի...

Իսկ այն, ինչ ես Փափաղյանից լսեցի այդ ամենի վերջում, երբ նա եկավ իմ աշխատասենյակը, արդեն բնավ սպասելի չէր:

— Ապրես, որ պաշտպանեցիր առաջագլու: Դեռ համար էլ կվստահեմ ինձ իմ գաղափարի փափագը: Քանի օր է առդեն, ինչ զգում եմ, որ ժամս առդեն լրացել է: Եվ ուզում եմ բեմի վրա կենել իմ մանկաճացուն... Այո, տղաս հուսով եմ, որ հենց այդպես էլ կլինի: Նրեկոնեբը վերջերս սովորաբար վատաճում եմ: Նրեկ նույնիսկ ուշագնաց եմ եղել:

Ու պատմեց, թե ինչպես են իրեն շտապ օգնության բուժակները «ետ բերել»: Առաջ նաև, որ վաղվա ներկայացումից առաջ հատուկ գրքագույն հարկեր կընդունի, այսպես կոչված, ստիմուլյատորներ, որոնք մարդու մեջ երկու ժամով ուժերի անսովոր վերընթաց են առաջ բերում, որից հետո՝ տեղի տալիս սրընթաց մի անկումի: Դրանք ինքը Բեյրութում անցած տարվա հյուրախաղերի ժամանակ է ձեռք բերել, նշանավոր մի բժշկականության: Եվ որ՝ եթե երկու ժամ տեղը ներկայացման ավարտականը համընկնի իր վախճանին, ապա նա դրանից ավելի մեծ պարգև չի կարող փափագել ճակատագրից, իբրև մարդ, որ արտիստ է ծնվել և ուզում է հանգչել բեմառաջի լույսերի հետ միասին...

Արտասովոր այս մենախոսությունն ունկնդրելիս, ես մի կողմից զարմանում էի ու տազանալում, իսկ մյուս կողմից, և առավելապես, հիանում փափաղյանական ոճի, ձայնի և առողջանության նրբերանգներով, նրա հմայիչ դիմախաղով ու կայծկլտուն հայերենով: Ես կարծում էի, թե ինձ, միմիայն ինձ է վիճակվել ականատես լինելու այսպիսի մի տեսարանի և ունկնդիր՝ արտասովոր այդ խոսակցության...

Հաջորդ առավոտյան իմացա, որ նույն պատմությունը, առավել կամ պակաս մանրամասներով, արտիստն արել է և ուրիշներին: Թատրոնի

կուլիսներում, նախ շշուկով, հետո բարձրաձայն խոսում էին առաջիկաներկայացման հետ կապված Փափազյանի արտառոց այդ մղումների մասին: Ասուլիսին տեղյակ դարձան նաև թատրոնի ղեկավարները: Կարծիքների փոխանակումը հանգեց այն մտքին, որ թեպետ ասվածին հավատ ընծայելը պարտադիր չէ, բայց ո՞վ գիտե, գուցե արժե՞ վերանայել երեկոյան կայանալիք ներկայացման դերացանկը...

Պարզվեց նաև, որ թե՛ նախորդ, թե՛ անցած երեկո Փափազյանն իրոք շտապ օգնություն է դիմել և որ նրա առողջավիճակն ապահով չէ: Հեռախոսով կապվեցին հետը, փորձեցին համոզել, որ ետ կանգնի իր վճռից: Բայց ապարդյուն. նրա կրքոտ հորդորներին ու աղերսին դիմադրելու հնար չեղավ:

Կայծակնային արագություն արագումբ հայտնի դարձավ դրսի մարդկանց՝ թատերասերներին, թատերագետներին, անգամ մամուլի աշխատողներին: Կեսօրից հետո ներկայացման տոմսերն արդեն լրիվ սպառված էին: Թատրոն էին խուժել կինոխրոնիկայի ու հեռուստացույցի օպերատորները՝ նկարահանման իրավունք ձեռք բերելու: Ոչ ոք, իհարկե, հավանական չէր համարում իր լսածը: Սակայն բոլորն էլ մի տեսակ ասես վախվորած ու անհանգիստ էին:

* * *

Երեկոյան հանդիսասարահը լեփ-լեցուն էր, իսկ թատրոնի դռների մոտ՝ հոծ բազմություն: Օթյակներում աթոռի տեղ չէր մնացել, այնքան շատ էին անտոմս այցելուները:

Վարագույրը բացվելուն պես ներկայացումը, այսպես ասած, պրեմյերային շունչ առավ: Դերակատարները լարված էին, նույնիսկ կաշկանդված: Բոլորը սպասում էին Մեք-Գրեգոր-Փափազյանի մուտքին:

Եվ, ահա, հնչեց նրա շեփորի թովիչ մեղեդին...

Մի առանձին տենդով խաղաց նա իր առաջին տեսարանը: Մի՞թե, իրոք «Հաբերի» շնորհիվ, — անցավ իմ մտքով: Խոսում էր սովորականից բարձր ձայնով, քայլում էր արագ, ասես ցատկելով: Եվ շարունակ ժպտում էր խորհրդավոր մի ժպիտով...

Ընդամիջմանը անցա կուլիսներ: Փափազյանի հարդասենյակի կողքով անցնելիս, դռան բացվածքից ալկամա ներս նայեցի: Սակայն այնտեղ ոչ ոք չկար: Բարձրացա շորորող հարկ՝ դեպի իմ աշխատասենյակը: Եվ ի՞նչ կողքի փորձասրահում տեսա մեն-մենակ պատուհանի մոտ ճեմող Փափազյանին: Նա զգաց իմ ներկայությունն ու շրջվեց:

— Ա—Ա... դո՞ւ ես: Նայո՞ւմ էիր:

Ասացի, որ թարգմանում եմ ներկայացման տեքստը Մոսկվայից ժամանած ուսու մի քննադատի համար:

— Լեվիեի՞: Հին ծառքս է: Խուլ է, կարծեմ, մի ականջից: Դժվար գործի ես:

Հայտնեցի, որ Լեվինն անշափ հուզված էր իր խաղով:

— Ավերակները բոլորին էլ հուզում են, սիրելիս: Իսկ իմ լացը գալիս է: Այ դու եկա՛ր,— խանգարեցիր... Այն հարերը չընդունեցի: Դառն է, ասում են: Տուփի վրա անգլերեն գրված է՝ «Քաղցրի հետ ընդունիր և լեզվիդ տակ պահիր»: Իսկ ես քաղցր չեմ գործածում:

* * *

Իր երկրորդ մուտքին Մեք-Գրեգոր-Փափազյանը բոլորովին կերպարանափոխվել էր: Ասես ինչ-որ կատաղի մի հուսահատություն, ամենի զայրույթ էր պատել նրան: Ժպիտ չկար դեմքին:

«Փչե՛ք, խնե՛ք հողմեր, փչե՛ք, մինչև պայթեն ձեր այտերը... Եկե՛ք, խանձեցե՛ք ներմակ գլուխս... Կանգնած եմ այտեղ, ձեր ստեղծվե՛լ եմ, մի քշվառ տկար ու անարգված ծերուկ...»: Լիր արքայի այս խոսքերը նա այնպիսի ալեկոծ մի հույզով էր արտաբերում, որ չէր կարելի չհանձնվել դրանց տարերքին, չզգալ ապրումի խորությունը:

Նկատելի էր և Փափազյանի կատարած սրբազրումը. Մեք-Գրեգորը բնավ էլ խելագարված չէ. նա զայրացած է աշխարհի դեմ, կյանքի անիրավ օրենքների, բնության ավերումի և «հեռավոր երազների» կորստյան համար: Պարզ էր, որ արտիստը տնային մանրակրկիտ աշխատանք է կատարել դերի այդ հատվածը նորովի կարդալու և արտահայտելու մղումով: Տարիներ շարունակ նա մի կերպ էր խաղացել, այդ օրը բոլորովին ուրիշ բան արեց:

Մեք-Գրեգորը դիմում է Ջոնիին: «Մոտեցիր տղաս: Ինչպե՞ս ես, տղաս: Ինչպե՞ս, դու սա՞ռն ես... Ինչո՞ւ է պարում ձին, շու՛նը, մուկը, իսկ դու չես ապրում: Դու էլ ետ չես գա: Երբեք չես դառնա, օ, Երբե՛ք. երբե՛ք... Արձակի՛ր խնդրե՛մ այս կոճակը: Շնորհակալ եմ»: Եվ մնում է կիսահենված փայտյա սյունին: Վարդան Աճեմյանը, որ կանգնած էր ինձնից տշ հեռու, զարմացավ. «Ինչո՞ւ չի պառկում. ալդպես կմեռնե՞ն: Կողը ցավում է, երեկ, որ չի պառկում»:

Մեք-Գրեգորը հենված էր սյունին: Դահլիճը անշշուկ հետևում էր

ներան: Տիրող լուսթյան մեջ լսելի էր միայն նկարահանող կամերաների հնոցը:

Վերջապես Կարամիքային ասաց. «Նա մեռած է...: Ջոնին առարկեց «Ոչ, ճիշտ չէ, նա խաղում է»: Ու մոտեցավ Փափազյանին. «Պարոն Մեֆ-Գրեգոր, Պարոն Մեֆ-Գրեգոր, դու մեռած ես...»: Ջոնի-Վարդերեսյանը ակամայից ձեռքը հպեց նրա թևին:

Եվ կատարվեց անսպասելին. Փափազյան-Մեք-Գրեգորն այդ հպումից ծխախոտի մոխրի պես փուլ եկավ ու փուլեց գետնին: Այնպես ընկավ ու անշարժացավ, ինչպես կարող է անշարժանալ ոչ թե հմուտ, այլ անկենդան դերակատարը: Ջոնին սուր ճշաց: Ամբողջ դահլիճը ոտքի կանգնեց: Նկարահանող գործիքների աղմուկը շարագուշակ մի խռպոցի վերածվեց: Եվ բոլորը սպասողական նայում էին բեմին: Աննկարագրելի էր այդ պահը:

Ջոնիի հոր, Բեն-Ալեքսանդրի դերակատար Բաբկեն Ներսիսյանը դանդաղ մոտեցավ Փափազյանին, լարված զննելով նրա դեմքը: Երկար նայեց, հետո, վերջապես հանդիսավոր ու ներշնչուն ձայնով ասաց. «Վկա՛ է աստված, որ նա մեք ժամանակի շեֆպիւրյան ամենամեծ դերասանն էր»:

Դահլիճը կռահեց, որ մահախոսական էր ասվում շոտլանդացի դերասան Մեք-Գրեգորի, բայց ոչ Փափազյանի համար: Եվ որոտընդոտո ծափերով ընդգծեց այդ խոսքերի՝ նրան վերաբերող իմաստը:

Իսկ ինքը՝ «ամենամեծ դերասանը» ելավ տեղից ու գլուխ տվեց իր հանդիսականին:

Այսպես հղացավ, ինչ-որ շափով նաև բեմադրեց ու փայլով անցկացրեց Փափազյանն իր վերջին խաղը: Եվ դրանով հաստատեց, որ, իսկապես, ոչ ոք այդ նույն բեմի վրա իրենից ավելի ստույգ չէր կարող իմանալ, թե ինչ բան է «ուրախ մարդու ողբերգությունը...»:

ԻՄ ՀՈՒՇԵՐԻՑ

Այն ժամանակ ես բուրբուրեցի երիտասարդ էի: Թատերական կերթութիւն չեմ ստացել, Իմ՝ որպէս դերասանի դարդացման իսկական ուսուցիչը եղել է Հ. Արարիւնսկու, Մ. Ալիկի, Ս. Ռուհուլլայի, Ա. Շարիֆզադի նման բեմական հսկաների հարուստ փորձը: Վահրամ Փափազյանի հետ էլ առաջին ծանոթութիւնս երիտասարդական տարիներին է եղել: «Գրգռալասի» ֆիլմն էր նկարահանւում: Խանի՝ ղլխավոր դերը Փափազյանն էր խաղում: Ես էլ այդ ֆիլմում մի փոքրիկ էպիզոդիկ՝ վեպիրի դերում էի նկարահանւում:

Ֆիլմում նկարահանուելիս Փափազյանն ասես բեմի վրա էր խաղում: Խանի դաժանութիւնը, արնախումբիւնը նա աչնպէս զուսպ դուլներով էր ստեղծում, որ ֆիլմի նկարահանման ժամանակ նրա կատարումից մենք երբեմն սարսափում էինք: Բացի այդ՝ նա այդ դերում, «ստանդարտ» բացասական հերոսի կերպար չէր ստեղծում: Ընդհակառակը, նրա կատարմամբ, խանը դաժան բռնակալ լինելով հանդերձ, միաժամանակ գրավիչ էր իր մարդկային զգացմունքների դրսևորմամբ: Ֆիլմը նկարահանելու ժամանակ ես ու ինձ նման այն ժամանակ երիտասարդ մի շարք դերասաններ մեծ հիացմունքով էին դիտում Փափազյանին, նրա ամեն մի շարժումը, մտածված ու բովանդակալի հայացքները, որ Փափազյան-խանը նետում էր աշ ու ձախ, չէին վրիպում մեր աչքից. ուշադիր հետևում էինք հասկանալու մեծ արվեստի գաղտնիքները: Մի խոսքով՝ մարդուն սքանչացնող տաղանդի գրավչութիւնը դիտելուց չէինք կշտանում:

Ահ, ի՜նչ մեծ տաղանդ էր նա:

Երիտասարդ դերասանների հետ Փափազյանի մտերմության մասին կարելի է հատորներով գրքեր գրել: Նա ինձ հետ այնպէս էր բարեկամացել, ասես երկար տարիների ծանոթներ էինք: Փափազյանը շատ էր

սիրում ադրբեջանցի դերասաններին: Մի օր Բաքու էր եկել: Նա զանգահարեց տուն և ասաց, թե ուզում է «Օթեկո» ներկայացումը տալ և խնդրում է իմ մասնակցությունը: Դա ինձ շատ ուրախացրեց: «Օթեկո» ներկայացման տոմսերը հինգ օր առաջ սպառվել էին: Բաքվում կարծես թատերական տոն լիներ: Հանդիսականները նորից Փափազյանին տեսնելով ադրբեջանցի դերասանների հետ խաղալիս, անկասկած հրաշքներ էին սպասում: Դա այդպես էլ եղավ: Փափազյանի առաջին մուտքը բնավ հաջողվեց անպատմելի հուզում և խանդավառություն առաջ բերեց: Հանդիսատեսները երկարատև ծափահարություններով դիմավորեցին նրան: Նույն ներկայացման մեջ ես խաղում էի Յագո: Պետք է անկեղծությամբ խոստովանեմ, որ Յագո խաղալուց ավելի շատ դիտում էի Օթեկո խաղացող Փափազյանին: Նայում էի զարմանք կտրած դա մի իսկական դպրոց էր ոչ միայն երիտասարդ, այլև բեմական կյանքի երկար ճանապարհ անցած դերասանների համար:

Ներկայացման վերջում դաժնիքում հավաքվածները Փափազյանին չէին թողնում բեմից հեռանալ: Նկատվում էր, որ ադրբեջաներեն լեզվով նրա Օթեկո խաղալը մի հաճելի ներգործություն էր ունեցել հանդիսատեսների վրա: Ներկայացումից հետո ես նրան տուն հրավիրեցի: Նա ասաց.

— Աղասաղըխ, արի մի քիչ քայլենք խաղարի (այսինքն՝ Կասպիականի) ափով: Ադրբեջանցիները բախտավոր են, որ խաղար ծովն ունեն:

Ափի երկայնքով, եղանակն էլ շատ լավ լինելով, մինչև կեսգիշեր զրուցում էինք: Միմյանցից բաժանվել չէինք ուզում: Բաժանվելիս նա ասաց.

— Ես ձեր ադրբեջանական թատրոնը շատ եմ սիրում՝ նրա մտքի խորության պատճառով, մեծ կրքերի թատրոն լինելու պատճառով եմ սիրում:

Այս դեպքը տեղի է ունեցել 1953 թվականին: Դրանից հետո այլևս չենք հանդիպել: Սակայն թատերական այս տիտանի հոյակապ կերպարը անմահ է մնացել իմ հուշերում:

ԴԱՐՁՅԱԼ ՓԱՓԱՋՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

Արեաշող Հայաստան ալցելիլիս անհնարին է չհիշել, շմտաբերել Հայաստանի մեծ զավակ, մեծագույն ողբերգակ Վահրամ Փափազյանին:

Ինձ բախտ է վիճակվել Փափազյանի հետ խաղալ նրա մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ, 1928 թվականին:

Փափազյանը խաղում էր «Մահապատիժ» պիեսում Գողգա, ես՝ Քեթ, նա խաղում էր Օթելլո, ես՝ Դեզդեմոնա: Երեւոյն ասած՝ նրա հետ խաղում էր Փոքր թատրոնի համարյա թե ամբողջ դերասանական խումբը: Բոլորս էլ առաջնորդում մասնակցել էինք Շեքսպիրի այդ անզուգական ողբերգության ներկայացումներին: Մի խոր հուզմունքով էինք համակվում Փափազյանի հետ խաղալիս, որովհետեւ նա, ինչպես ինձ թվում էր, իսկական Օթելլո էր՝ երիտասարդ, բռնկվող, հրաշունչ, մի արտակարգ զեղեցկությամբ, բուռն խառնվածքով Օթելլո:

Իմ Դեզդեմոնան անսահման սիրահարված էր նրան և սիրում էր բովանդակ հոգով ու սրտով, որովհետեւ հնարավոր չէր անպատասխան թողնել նրա զգացումը:

Իսկ Օթելլո-Փափազյանը կարողանում էր բեմում սիրել անսովոր կերպով: Ես լավ եմ հիշում նրա մենախոսությունը սենատում, առաջին պատկերում, երբ նա ավարտում էր իր խոսքը և այնուհետեւ դիմում բեմ մտնող Դեզդեմոնային՝ «Նա զալիս է, հարցրեք նրան»: Օթելլոն համակված էր մի այնպիսի կրակոտ սիրով, քնքշանքով, այնպիսի նվիրվածությամբ էին արտահայտում ինձ պարզված ձեռքերը, նրա հայացքը, որ ես այն ժամանակվա երիտասարդ հոգուս ամբողջ բոցկլտումով նետվում էի նրա գիրկը: Դա մի ոչ սովորական, կատարյալ սեր էր, հարգանք, երկրպագություն, հիացմունք իմ հույակապ Օթելլոյի հանդեպ:

Մտաբերում եմ այն տեսարանը, երբ Յագոն աստիճանաբար թույն էր ներարկում Օթելլոյի հոգին: Սկզբում Օթելլո-Փափազյանը լսում էր գոհամորեն ու նույնիսկ չէր ուզում յսել և ճիգ էր թափում չհավատալու,

բայց աստիճանաբար այդ թույնը համակում էր նրա միտքը, նրա սիրտը: Եվ այդ պահին Փափազյանն ուներ մի խիստ հետաքրքրական բեմավիճակ: Ես կուլիսներից միշտ հետևում էի. դերասանն սկսում էր պտույտներ գործել: Ու պտտվում էր, պտտվում ու ավելի և ավելի շատ էր բորբոքվում և համակվում այդ կասկածի թույնով: Այնքան ահավոր էր նա այդ վայրկյաններին, որ ինձ թվում էր՝ եթե հարձակվի Յագոյի վրա, ապա վերջ կունենա ոչ միայն Յագոյն, այլև Յագոյի դերակատարը: Հոգու աստիճանական շիկացումը, հետզհետե ենթարկվելը Յագոյի դավադիր մտքին, թե իբր Դեզդեմոնան դավաճանում է իրեն Փափազյանի կատարման հոյակապ պահերից էին: Խիստ հետաքրքրական էր:

Ես մտաբերում եմ նաև իմ և նրա վերջին տեսարանը՝ Դեզդեմոնային խեղդելուց առաջ: Փորձերին չափազանց զգալուն էր, ուշադիր, և միաժամանակ՝ զարմանալիորեն պարզ: Նրա մեջ բնավ չէր զգացվում ոչ առաջնայնությունը, ոչ այն, որ մեծ հռչակի հասած դերասան է, որ հյուրախաղերի է եկել: Զարմանալի նրբանկատ էր ու փափուկ: Փորձերին հանգիստ ասում էր ինձ՝ «Բոլորովին չվախենաք, միայն ձեռքերդ դրեք ձեր ծոծրակին, որ հեշտ լինի ձեզ հափշտակել ու նետել թախտի վրա», որտեղ խեղդելու էր ինձ: Մենք փորձերն անում էինք առանց բուռն լարվածություն, ասենք, փորձերն էլ շատ քիչ էին, սակայն վերջ ի վերջո բոլորս էլ արդեն խաղացել էինք այն, ինչը որ Փափազյանն առաջարկում էր, որպես բեմավիճակ: Ուստի փորձերին չէինք հասնում այդ կետին, այդ՝ այսպես կոչված թախտի վրա նետվելուն: Եվ ահա ներկայացման ժամանակ հասավ այդ պահը. ինձ վրա խոյանում էր մի Օթելլո, որին ես երբեք չէի ճանաչել, որին իմ Դեզդեմոնան երբեք չէր տեսել: Նա վրաս էր խոյանում մարդկային կերպարանքը բոլորովին կորցրած: Եվ պիտի ազնվորեն ասեմ, որ նույնիսկ չեմ հիշում, թե ինչ էի ասում, ինչպես էի ասում: Ես միայն հիշում էի, որ ձեռքերս պիտի կցեմ ծոծրակիս, իսկ այնուհետև մտածում էի՝ է՛հ, ոչ մի բան ինձանից չի մնա, հիմա նա կընջի ինձ, հիմա վերջ կտա ինձ, այլևս ոչ մի բեմավիճակ չի մնա, և պիեսը վերջ էլ չի ունենա. նա հիմա կխեղդի ինձ: Այդպես էր թվում ինձ, որովհետև իսկապես մի զարհուրանք էր խոյանում վրաս: Ու հանկարծ մի ակնթարթում ես արդեն ընկած էի թախտի վրա: Այդ բանն արվեց այնպես թեթև, այնպես պարզ ու քնքուշ, որ ես շարունակ ապշել եմ ու մինչև օրս էլ չեմ կարող հասկանալ, թե ինչպես կատարվեց: Ինչպիսի՜ տեխնիկա ուներ Փափազյանը: Չնայած անսովոր, ահեղ տեմպերամենտին ու շիկացած կրքերին, չնայած մոլի ցաս-

ման ու կատաղությանը, որոնցով համակվել էր նա ու խոշանում էր վրաս, դերասանը ամեն վայրկյան հիշում էր, թե ինչպիսի քնքշանքով հարկավոր է ինձ, իրրե հերասանուհու, նեակ թախտի վրա: Ես ոչ մի քերծվածք չստացա, ոչ մի կապտուց չունեցա, այնքան տեխնիկապես փաշտուն կերպով կատարվեց այդ բոլորը: Ու ապա նա նետվեց վրաս. այնպիսի կատարյալ պատրանք էր ստեղծվում, թե նա ծնկել է կրծքիս և խեղդում է ինձ: Իրականում ես նույնիսկ չգիտեի, թե ինչպես է նա կանգնած, որտեղ է կանգնած: Սակայն հանդիսականները այն լրիվ տպավորություն էին ստանում, թե նա խեղդում է ինձ:

Ուզում եմ ասել, որ տեխնիկայի կատարյալ տիրապետումը այն դարմանալի, գորեղ տեմպերամենտով հանդերձ, որ ուներ Փափազյանը, այդ ամենը որքան որ միանգամայն դարմանալի էին, նույնքան էլ խրատական մեր դերասանների ու մասնավորապես ինձ համար: Փափազյանի Օթելլոն մի անսովոր Օթելլո էր, անսովոր որպես սիրող, որպես քնքշալիկ մարդ, որը նրբությամբ էր ընկալում այդ զգացմունքը և փափաշում իր սերը, իր Դեզդեմոնային: Եվ ավարտում էր նա իր սերը այդ դարհուրելի, միանգամայն հակամարդկային քայլով, երբ խեղդում էր Դեզդեմոնային: Ինձ թվում է, որ ուսուցիչները շատ բան կարող էր քաղել Փափազյանի ստեղծագործություններից: Այո՛, նա արևաշող Հայաստանի դերասան էր, հարավի դերասան, հարավի ավյունով: Բայց դրա հետ մեկտեղ նա կարողանում էր այնպես տիրել այդ ավյունին, այնպես տիրել իր ամբողջ էությանը, իր մարմնին, իր բոլոր շարժունքներին, որ այդ ամենը հարկավոր էր և զենք, և սովորել: Եվ ես բախտավոր եմ, որ հիշողությանս մեջ կենդանի է այդ մեծագույն ողբերգակր:

* * *

Փափազյանից առաջ ես եղել էի Ալեքսանդր Իվանովիչ Յուժին-Սումբատովի Օթելլոյի Դեզդեմոնան: Դերասանը նշում էր իր քառասնամյա հորելյանը, Մեծ թատրոնում խաղալով Օթելլո: Դա նրա հրաժեշտն էր ողբերգական դերերին: Նա արդեն տարիք էր առել, արդեն մարմնեղ և փառավոր Օթելլո էր: Եվ իմ Դեզդեմոնան մի քիչ այլ կերպ հնչեց Ալեքսանդր Իվանովիչի հետ: Դա դրեթե մեծարանք էր այդ Օթելլոյի նկատմամբ: Անշուշտ, Ալեքսանդր Իվանովիչը երիտասարդ ժամանակը շատ հետաքրքրական էր խաղացել: Բայց այս անգամ արդեն ուրիշ էր՝ ուժ չունեի և ունեցածն էլ խնայում էր: Բացի դրանից, դա հորելյանական

ներկայացում էր Մեծ թատրոնում: Այնպես որ, նա առանց այդ էլ հուղ-ված էր իր հոբելյանի առիթով, բայց ոչ թե իր դերի:

Մյուս Օթելլոն, որի հետ խաղացի, Յուրի Միխայլովիչ Յուրևն էր: Նա գալիս էր Մոսկվա և Փոքր թատրոնում, Փոքր թատրոնի դերասան-ների հետ Օթելլո էր խաղում: Ես չէի ասի, թե դա հետաքրքրական ներկայացում էր Յուրի Միխայլովիչի համար: Նա հյուսիսային Պալմիրայի դերասան էր՝ ոչ ավյունն էր նույնը, ոչ էլ կերպարի ընկալումը: Ինձ թվում էր, որ նա չպիտի Օթելլո խաղար: Նա ճգնում էր լինել հարավի մարդ՝ Մավր, բայց հյուսիսը հյուսիս է: Նա ուներ հիանալի ուրիշ դերակատարումներ: Նա սքանչելի Արբենին էր «Դիմակահանդեսում»: Դա նրա փառքի պսակն էր: Իսկ Օթելլոն, ինձ թվում էր, որ այն Օթելլոն չէր: Եվ ահա այդպիսի Օթելլոներից հետո հանկարծ գալիս է մի երիտասարդ, հրաշոնչ, գեղեցիկ տղամարդ, իսկական Օթելլոն է գալիս:

Փոքր թատրոնում 30-ական թվականներին կար Օթելլոյի մի հիանալի դերակատար՝ Ալեքսանդր Ալեքսեևիչ Օստուժևը: Ինձ բախտ վիճակվեց նրա հետ խաղալ արդեն ոչ թե Դեզդեմոնա, այլ էմիլիա: Բայց բանն այն է, որ Օստուժևը խիստ ռոմանտիկ էր: Նա ոչ այնքան ողբերգական, որքան ռոմանտիկական Օթելլո էր: Եվ նրա խաղում շատ էր այդ ռոմանտիկան, ու դրա հետ մեկտեղ այդ ռոմանտիկան երբեմն, ինձ թվում է, դրամա էր ծնում, տեղ-տեղ ողբերգություն, բայց դա բնավ էլ չէր բխում սրտից, ինչպես հրաշոնչ ողբերգակ դերասան Փափազյանի Օթելլոն էր: Ինձ թվում է, որ ահա այդտեղ էր, որ որոշ տարբերություն կար նրանց միջև, թեև Օստուժևը հետո բոլորին գերում էր իր կատարմամբ: Բայց հիշողությանս մեջ միշտ կենդանի էր Փափազյանը, որին ես երբեք չեմ մոռանալ:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Շեմացիի կյանքը և ստեղծագործությունը

«Կորիզանք» կարգալուց հետո—Վանքում Փափազյան	7
Շեքսպիրը ինքը՝ իր վերջին գործի մեջ («Փոթորիկ») — Վանքում Փափազյան	20

Փափազյանի մասին

Մեր և աշխարհի Փափազյանը— Մարտիրոս Սարյան	33
Վերջին ողբերգակը— Գրիգորի Կոզինցևի (Լենինգրադ)	35
Վա՛րամ Փափազյանի հիշատակին—Թուրքիա Մամուլյան (Նյու-Յորք)	36
Մոհիկանները շին մեռնում անմահացորդ—Աուրեն Քոչարյան (Մոսկվա)	39
Գնաց Փափազյանը...— Դուրգեն Մանարի	42

Շեմացիը և հասարակական միտքը

Փափազյանի Օթելլոն իր խել պատկերացմամբ—Նշան Մուրադյան	47
Փափազյանը և Համլետը—Թուրքիա Ջաբլյան	76
Զհրապարակված «Հետադարձը» — Սիլվա Փոքեյան	103

Շեմացիը քաղաքում

Վա՛րամ Փափազյան—Լեոն Խալաթյան	115
Երկու Օթելլո—Վլադիմիր Ռոզով (Մոսկվա)	145
Փափազյանի խոսքը—Հենրիկ Հովհաննիսյան	169
Փափազյանի «Համլետի» բեմական սյուժեի մի մանրամասնի շուրջ—Անելկա Դրի-գորյան	185
Բարեկամության հյուրախաղեր—Տամիլա Յուսուֆբեյլի (Բաքու)	205
Երեք պա՛հ Փափազյանի բեմական կյանքից—Խաչատուր Նսալյան	211
Օթելլոն Փափազյանի ղեկառնությունով—Սիլվա Փոքեյան	216

Շեմացիը արվեստում

Ժամանակը և նրա հերոսները—Նոնա Ստեփանյան	295
Փափազյանը գիմանկարիչ—Խաչատուր Նսալյան	301

Հրապարակումներ և հաղորդումներ

Առաջին արձագանք—Հաղորդում Քեարիկ Ստեփանյանի	307
Փափազյանի Մակրևիի գերակատարման շուրջ—Հաղորդում Արծրուն Հաղորդուն-յանի	309

Փափազյանը Սիրանուշի մասին—Հրապարակում և առաջարան Ռուրեն Զարյանի	315
Փափազյանը Արբենինի մասին—Հրապարակում Սիլվա Փոքեյանի	318
Փափազյանը թարգմանիչ—Հաղորդում Բյուրակն Անդրեասյանի	321
«Վաղամեռիկ ընկերուհու՝ Սաթենիկին»—Հրապարակում և առաջարան Արմիկ Խաչիկյանի	324
Փափազյանի մի մակագրությունը—Հրապարակում և առաջարան Ռուզան Ալավերդյանի	327
Վկայում են փաստաթղթերը—Հաղորդում Բախտիար Հովակիմյանի	328
Մի էջ Փափազյանի կյանքի պատերազմական օրերից—Հաղորդում Լուսիկ Աբեղյանի	333
Զորս նամակ—Հրապարակում և առաջարան Բաբգեն Հառուրյունյանի	335
Դերասանի երեք նամակը—Հաղորդում Լալա Օֆուզյանի	338
Վահրամ Փափազյանին շնորհված երկու մեղալ—Հաղորդում Հենրի Սարգսյանի	340

Հ Ա Վ Ե Լ Վ Ա Մ

Հուլիսի Փափազյանի մասին

Շեքսպիրի «այցը» մեղի 1908-ին— <u>Հակոբ Սիրունի</u> (Բուխարեստ)	345
Փափազյանը իմ աչքերով—Սարգիս <u>Մելիքսեբյան</u>	370
Ինչ որ հաջողվում է քաղել հիշողությունից—Իգոր Կոստեցկի (Շվայկհայմ, ԳՅՀ)	386
«Ուրախ մարդու ողբերգությունը»—Վադիմ <u>Մելիքսեբյան</u>	401
Իմ հուշերից—Աղասադըխ Գերայբեյլի (Բաբու)	406
Դարձյալ Փափազյանի մասին—Ելենա Գոգոլևա (Մոսկվա)	408

СОДЕРЖАНИЕ

Жизнь и творчество Шекспира

После прочтения «Кориолана» — <i>Ваграм Папазян</i>	7
Шекспир в своем последнем творении («Буря») — <i>Ваграм Папазян</i>	20

О Папазяне

Папазян — наш и всего мира — <u>Мартирос Сарьян</u>	33
Последний трагик — <u>Григорий Козинцев</u> (Ленинград)	35
Памяти Ваграма Папазяна — <i>Рубен Мамулян</i> (Нью-Йорк)	36
Могикане не умирают без остатка — <i>Сурен Кочарян</i> (Москва)	39
Ушел Папазян. . . — <u>Гурген Маари</u>	42

Шекспир и общественная мысль

Отелло Папазяна — в его собственном представлении — <i>Ншан Мурадян</i>	47
Папазян и Гамлет — <i>Рубен Зарян</i>	76
Неопубликованный «Взгляд в прошлое» — <i>Сильва Потейн</i>	103

Шекспир в театре

Ваграм Папазян — <i>Левон Халатян</i>	115
Два Отелло — <i>Владимир Рогов</i> (Москва)	145
Сценическое слово Папазяна — <i>Генрик Ованисян</i>	160
Об одной детали сценического сюжета «Гамлета» — <i>Анелка Григорян</i>	185
Гастроли дружбы — <i>Тамилла Юсуфбейли</i> (Баку)	205
Три мгновения сценической жизни Папазяна — <i>Хачатур Есаян</i>	211
Отелло в сценическом тексте Папазяна — <i>Сильва Потейн</i>	216

Шекспир в искусстве

Время и его герои — <i>Нонна Степанян</i>	295
Папазян — портретист — <i>Хачатур Есаян</i>	301

Сообщения и публикации

Первый отклик — Сообщение — <i>Кнарик Степанян</i>	307
--	-----

Об исполнении Папазяном роли Макбета—Сообщение <i>Ариун Арутюнян</i> . . .	309
Папазян о Сирануйш— Публикация и предисловие — <i>Рубен Зарян</i> . . .	315
Папазян об Арбенине— Публикация — <i>Сильва Потян</i> . . .	318
Папазян-переводчик— Сообщение — <i>Бюракан Андреасян</i> . . .	321
«Памяти моей подруги Сатеник»— Сообщение и предисловие — <i>Армик Хачикян</i> . . .	324
Об одном посвящении Папазяна— Публикация и предисловие — <i>Рузан Алавердян</i> . . .	327
Свидетельствуют факты— Сообщение — <i>Бахтияр Овакимян</i> . . .	328
Страница из жизни военных дней Папазяна— Сообщение — <i>Лусик Абемян</i> . . .	333
Четыре письма— Публикация и предисловие — <i>Бабкен Арутюнян</i> . . .	335
Три письма артиста— Сообщение — <i>Лала Оксюзян</i> . . .	338
Две медали в дар Ваграму Папазяну— Сообщение — <i>Генрик Саркисян</i> . . .	340

ПРИЛОЖЕНИЕ

Воспоминания о Папазяне

«Визит» Шекспира к нам в 1908 г.— <u>Акоп Сируни</u> (Бухарест) . . .	345
Папазян, каким я его видел— <i>Саркис Меликсетян</i> . . .	370
Что удастся извлечь из памяти— <i>Игорь Костецкий</i> (Швайкейм, ФРГ) . . .	386
«Трагедия веселого человека» — <i>Вадим Меликсетян</i> . . .	401
Из воспоминаний — <i>Агасадех Герайбейли</i> (Баку) . . .	406
Снова о Папазяне — <i>Елена Гоголева</i> (Москва) . . .	408

C O N T E N T S

Shakespeare's Life and Works

„Coriolanus„ — After Reading It. <i>Vahram Papazian</i>	7
Shakespeare — As He Is in His Last Work („The Tempest“). <i>Vahram Papazian</i>	20

On Papazian

The World's and Our Papazian — <u>Martiros Sarian</u>	33
The Last Tragedian — <u>Grigory Kozintsev</u> (Leningrad).	35
In Memory of Vahram Papazian — <i>Rouben Mamoultan</i> (New York)	36
The Mohicans do not Die Without Trace — <i>Souren Kochartian</i> (Moscow).	39
Papazian has departed — <u>Gourgen Mahari</u>	42

Shakespeare and Public Thinking

Papazian's Othello in His Own Depiction — <i>Nshan Mouradian</i>	47
Papazian and Hamlet — <i>Rouben Zartan</i>	76
The Unpublished „Looking Back to the Past„ — <i>Sylva Poteyan</i>	103

Shakespeare and the Theatre

Vahram Papazian — <i>Levon Khalatian</i>	115
Two Othelloes — <i>Vladimir Rogov</i> (Moscow).	145
Papazian's Stage Speech — <i>Henrik Hovhannisian</i>	160
A Detail on the Stage Topic of Papazian's „Hamlet„ — <i>Anelka Grigorian</i>	185
Tours of Friendship — <i>Tamilla Yousoufelli</i> (Baku).	205
Three Moments from Papazian's Stage Life — <i>Khachatour Yesayan</i>	211
Othello with Papazian's Scene Text — <i>Sylva Poteyan</i>	216

Shakespeare And the Arts

Time and Its Heroes — <i>Nona Stepanian</i>	295
Papazian as a Portrait Painter — <i>Khachatour Yesayan</i>	301

Publications and Informations

First Echo (Information) — <i>Knarik Stepanian</i>	307
--	-----

On Papazian's Performance of Macbeth (Information)— <i>Ardsroun Haroutyunian</i> .	309
Papazian's Comments About Siranuysh (Publication and Foreword)— <i>Rouben Zarian</i> .	315
Papazian's Comments About Arbenin (Publication)— <i>Sylva Poteyan</i> .	318
Papazian as Translator (Information)— <i>Byurakn Andreassian</i> .	321
"In Memory of my Untimely Deceased Girl-friend Satenik (Publication and Foreword)— <i>Armik Khachikian</i> .	324
About One of Papazian's Inscriptions (Publication and Foreword)— <i>Rouzan Alaverdian</i> .	327
Documents Testify (Information)— <i>Bakhtiar Hovakimian</i> .	328
A Page Out of the Life of the War Days Papazian (Information)— <i>Lousik Abeghian</i> .	333
Four Letters (Publication and Information)— <i>Babken Haroutyunian</i> .	335
Three Letters of the Actor (Information)— <i>Lala Oksouzian</i> .	338
Two Medals Awarded to Vahram Papazian (Information)— <i>Henry Sarkisian</i> .	340

ADDENDUM

Reminiscences of Papazian

Shakespeare's "Visit" to us in 1908— <i>[Hakob Sirouni]</i> (Bucharest).	345
Papazian as I Saw Him.— <i>Sarkis Meliksetian</i> .	370
That What Can be Remembered— <i>Igor Kostetsky</i> (Schwalkheim, GFR).	386
"The Tragedy of a Gay Man"— <i>Vadim Meliksetian</i> .	401
From My Reminiscences— <i>Aghasodekh Geraibelli</i> (Baku).	406
Again About Papazian— <i>Elena Gogoleva</i> (Moscow).	408

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Էջ	Տող	Տալամժ է	Պատք է լինի
238	2 ն.	ընդգրկելով	ընդգծելով
256	5 ն.	Алпере	Алперс
368	2 վ.	մեղմորոր	մեղմօրոր
4 15	4 վ.	Бюракан	Бюракан

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ
ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր

Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ

Նկարչական ձևավորումը

Կ. Կ. ՂԱՅԱԴԱՐՅԱՆԻ

Տեխնիկական խմբագիր

Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ

Սրբագրիչ

Լ. Կ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՎՆ 03967 ԽՀԽ 1359 Հրատ. 3903 Պատվեր 573 Տպաքանակ 3000

Հանձնված է շտրվածքի 2. IX. 1973 թ., ստորագրված է տպագրության 6. VI. 1974 թ.,
տպագր. 26,13 մամուլ + 10 ներդիր, մրատ. 21,5 մամուլ, պայման. 30,7 մամուլ, թուղթ

№ 1, 70X901/16: Գինը 2 ռ. 11 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24